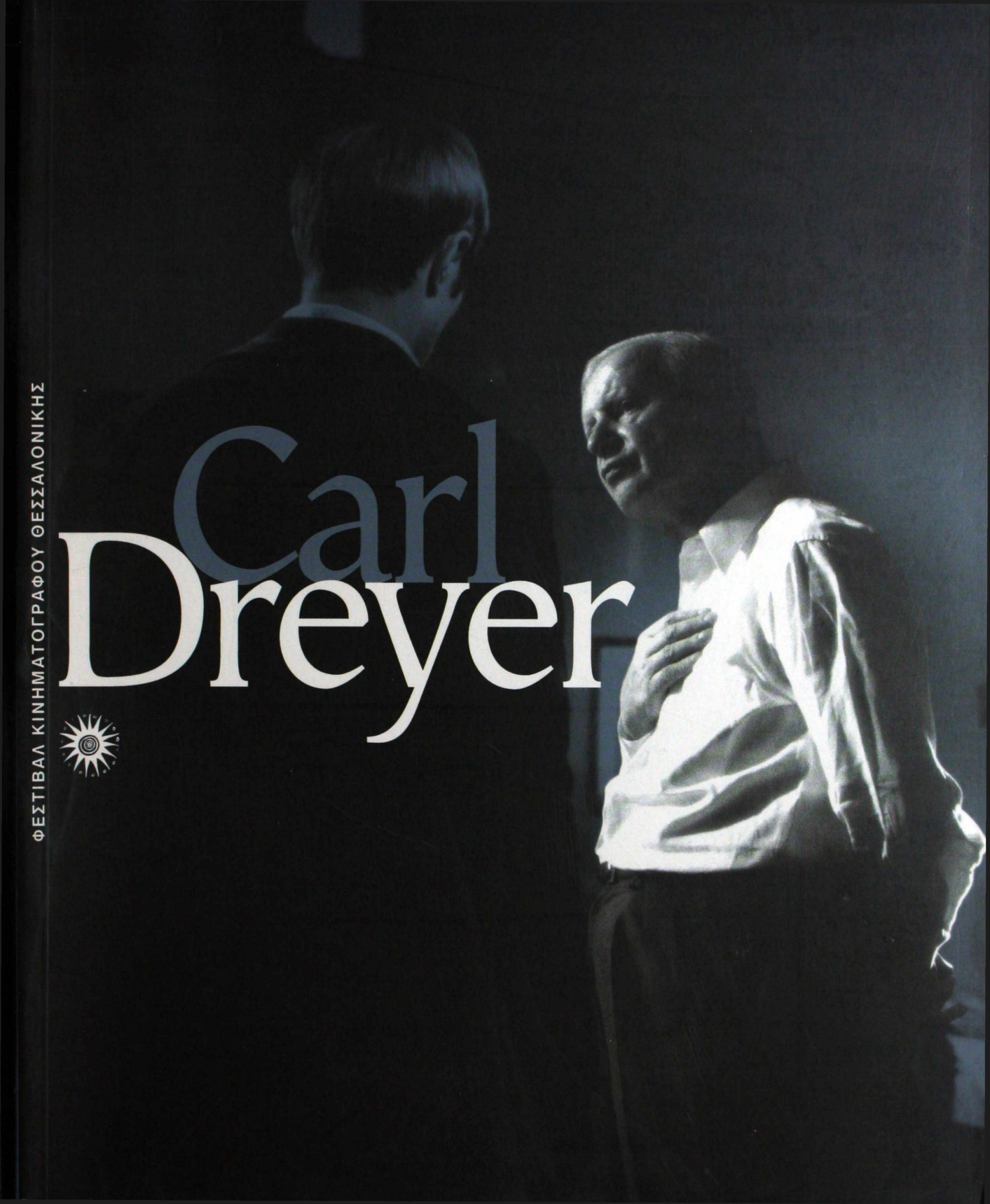


ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

II-000000006372

CARL DREYER

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΕΙΡΑ: ΜΕΓΑΛΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

Διευθυντής: Μιχάλης Δημόπουλος

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της πλήρους αναδρομής στο έργο του Carl Theodor Dreyer, που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από 14-20 Σεπτεμβρίου 2001, στον κινηματογράφο ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ, και στην Αθήνα από 21-27 Σεπτεμβρίου 2001, στον κινηματογράφο ΑΠΟΛΛΩΝ RENAULT – Filmcenter 2000.

Το αφιέρωμα περιλαμβάνει 20 ταινίες (13 μεγάλου μήκους και 7 μικρού μήκους) και μικρή φωτογραφική έκθεση.

Καλλιτεχνική διεύθυνση του αφιερώματος: **Μιχάλης Δημόπουλος**
Συντονισμός: **Μυρτώ Ρηγοπούλου**

Διοργάνωση: Υπουργείο Πολιτισμού
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Βασιλική Πρεσβεία της Δανίας

Με την υποστήριξη του Det Danske Filminstitut/Danish Film Institute (Κοπεγχάγη)

Ευχαριστούμε τους κ.κ. **Ευγενία Μητροπούλου** (Αθήνα), **Jorgen Mejer** (Αθήνα), **Άννα Παντελούς** (Αθήνα), **Ελένη Ταβλαρίδου** (Αθήνα), **Andrea Martini** (Βενετία), **Dan Nissen** (Κοπεγχάγη), και τους υπευθύνους των εταιρειών παραγωγής ή διανομής και των οργανισμών: Stiftung Deutsche Kinemathek (Βερολίνο), Βασιλικό Υπουργείο Εξωτερικών της Δανίας (Κοπεγχάγη), Nordisk Films A/S (Κοπεγχάγη), Palladium A/S (Κοπεγχάγη), Ταινιοθήκη της Δανίας (Κοπεγχάγη), Carlton International Media Limited (Λονδίνο), Norsk Filminstitutt (Όσλο)· επίσης, τα περιοδικά «Cahiers du Cinéma», «Trafic», «L'Avant-Scène du Cinéma».

Τέλος, ευχαριστούμε προσωπικά τον Πρέσβη της Δανίας στην Ελλάδα, κ. **Hans Grunnet**, για τη θερμή του υποστήριξη.

Το φωτογραφικό υλικό προέρχεται από το AB Svensk Filmindustri, το Βασιλικό Υπουργείο Εξωτερικών της Δανίας, το BiFi- Bibliothèque du Film, την Carlton International Media Limited, το Det Danske Filminstitut (Τμήμα Αρχείου), το Musée Gaumont, το Norsk Filminstitutt, το Studio «Παράλληλο κύκλωμα», την Ταινιοθήκη της Δανίας και το προσωπικό αρχείο της Ευγενίας Μητροπούλου.

Στη μετάφραση των κειμένων συνεργάστηκαν οι: **Μπάμπης Ακτσόγλου, Τιτίκα Δημητρούλια, Αντώνης Ιωάννου, Γιώργος Καλαμαντής, Μαίρη Κιτροέφ, Μαριάννα Κουτάλου, Μαρίνα Λεοντάρη, Παναγιώτης Ράμος, Μυρτώ Ρηγοπούλου.**

Φωτογραφία εξωφύλλου: Ο Carl Dreyer στα γυρίσματα της *Γερτρούδης*
Εξώφυλλο: **Δημήτρης Αρβανίτης**
Σχεδιασμός, σελιδοποίηση: **Δημήτρης Χριστόπουλος**
Παραγωγή: **ΑΡΧΕΤΥΠΟ ΑΕΒΕ**

© Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2001

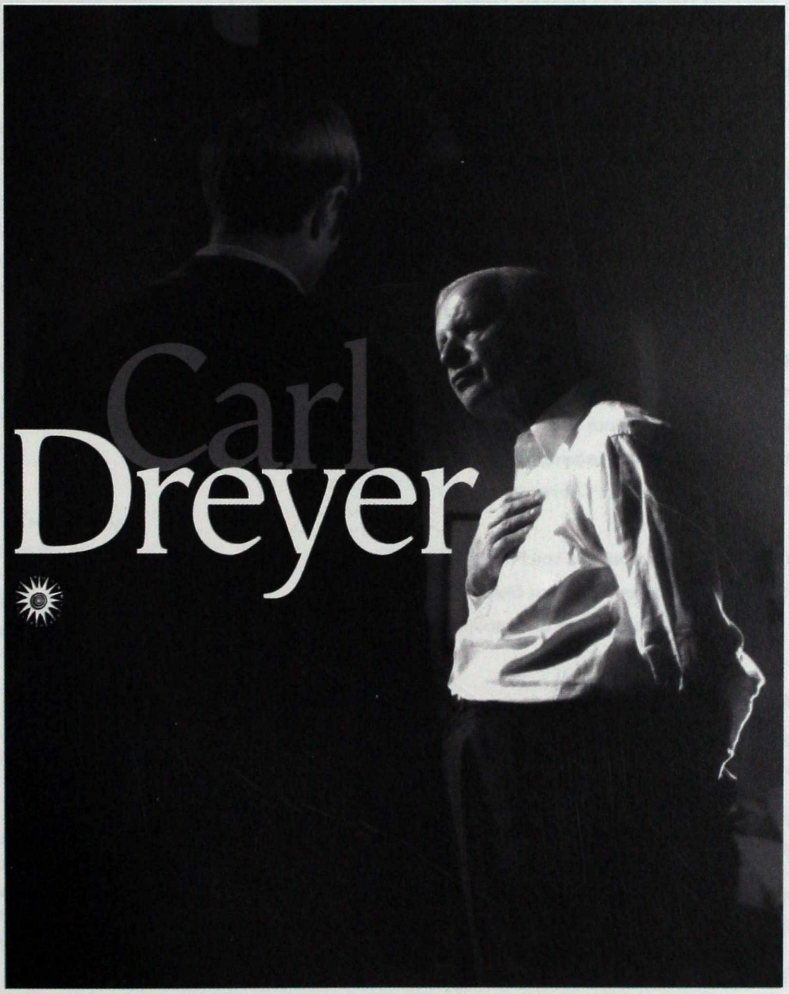
Απαγορεύεται η αναδημοσίευση ή αναπαραγωγή του παρόντος έργου στο σύνολό του ή των τμημάτων του με οποιονδήποτε τρόπο, καθώς και η μετάφραση ή διασκευή του ή ενημερλόκευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης, σύμφωνα με τις διατάξεις του ν. 2121/1993 και της Διεθνούς Σύμβασης Βέρνης-Παρισιού, που κυρώθηκε με το ν. 100/1975. Επίσης απαγορεύεται η αναπαραγωγή της στοιχειοθεσίας, σελιδοποίησης, εξωφύλλου και γενικότερα της όλης αισθητικής εμφάνισης του βιβλίου, με φωτοτυπικές, ηλεκτρονικές ή οποιεσδήποτε άλλες μεθόδους, σύμφωνα με το άρθρο 51 του ν. 2121/1993.

Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Πλατεία Αριστοτέλους 10, 546 23 Θεσσαλονίκη
Τηλ.: (031) 378.400 • Fax: (031) 285.759
e-mail: info@filmfestival.gr

www.filmfestival.gr

ISBN: 960-86572-7-X

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



Επιλογή κειμένων, σύνταξη, επιμέλεια:
Μπάμπης Ακτσόγλου, Μιχάλης Δημόπουλος

Επιμέλεια κειμένων: **Αχιλλέας Κυριακίδης**

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος, του Μιχάλη Δημόπουλου 6

Το αμάρτημα του Dreyer, του Jean Renoir 8

Η λευκότητα του Carl Dreyer, του François Truffaut 12

Οι λευκές νύχτες της ψυχής, του Barthélemy Amengual 14

Ο βόρειος αρχαϊσμός του Dreyer, του André Téchiné 24

Η εικόνα-συναίσθημα, του Gilles Deleuze 30

Η πέτρα και ο κήπος, του Αλέξανδρου Μουμτζή 32

Οι λέξεις του Dreyer, του Andrea Martini 36

Μορφές γυναικών: πρόσωπα που άνθισαν από λύπη, του Δημήτρη Μπάμπα 46

Ταξιδιώτης πάνω στη γη, του Νίκου Λυγγούρη 54

ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ ΤΟΥ DREYER

Αυτοβιογραφικό Σημείωμα 55

Επιστολή στο διευθυντή της Nordisk, του Carl Th. Dreyer 62

Λίγα λόγια για το κινηματογραφικό στιλ, του Carl Th. Dreyer 65

Ο πραγματικός ομιλών κινηματογράφος, του Carl Th. Dreyer 72

Φαντασία και χρώμα, του Carl Th. Dreyer 76

Ανάμεσα σε γη και ουρανό 82

Ο σοφός και ο παθιασμένος ποιητής, του Νίκου Κολοβού 99

Πιο κοντά στη γη παρά στον ουρανό, του Θωμά Λιναρά 106

Η αισθητική του πλάνου, (σχολιασμένο απόσπασμα από το ντεκουπάζ της ταινίας *Μέρες οργής*) 128

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ 136
Ένα γκριφιθικό μελόδραμα, του Μπάμπη Ακτσόγλου 136

ΣΕΛΙΔΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ ΣΑΤΑΝΑ 138
Ένας χαρισματικός μαθητευόμενος, του Τάσου Γουδέλη 140

Η ΧΗΡΑ ΤΟΥ ΠΑΣΤΟΡΑ 142
Άγρυπνη μητριαρχία, της Sylvie Pierre 142

ΟΙ ΣΤΙΓΜΑΤΙΣΜΕΝΟΙ / ΑΓΑΠΑΤΕ ΑΛΛΗΛΟΥΣ 143
Πρότυπο στρατευμένου κινηματογράφου, του Μπάμπη Ακτσόγλου 144

ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΚΙ ΕΝΑΝ ΚΑΙΡΟ... 145
Μια χαμένη και ημιτελής ταινία, του Μπάμπη Ακτσόγλου 146

ΜΙΚΑΕΛ
Η σύγχυση των συναισθημάτων, του Charles Tesson 146
Μέσα κι έξω απ' το πολύπτυχο της αγάπης, της Μαρίας Γαβαλά 147
148

Ο ΑΦΕΝΤΗΣ ΤΟΥ ΣΠΙΤΙΟΥ / ΤΙΜΑ ΤΗ ΣΥΖΥΓΟ ΣΟΥ 152
Ένας αποκαθαρμένος κόσμος, του Antoine Baecque 154
Η δοκιμασία και η σωτηρία, του Τάσου Γουδέλη 155

Η ΝΥΦΗ ΤΟΥ ΓΚΟΛΜΝΤΑΛ 156
Μια απόλυτα ντραγιερική ταινία, της Μαρίας Γαβαλά 158

ΥΟ ΠΑΘΟΣ ΤΗΣ ΖΑΝ ΝΤ' ΑΡΚ 159
Η συνεργασία με τη Falconetti, του Carl Dreyer 161
Ένα έργο τέχνης «στην Τέχνη και την Αλήθεια», του Maurice Drouzy 163
Αδιάσειστη απόδειξη, του Jean Cocteau 166
Μια εξαίσια αποτυχία, του Henni Langlois 166
Λειτουργίες του γκρο πλάνου και του καδραρίσματος στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, του Barthélemy Amengual 167
Οι προθέσεις του πάθους, του Louis Seguin 171

ΒΑΜΠΙΡ 175
Η συνεργασία μου με τον Dreyer, του βαρόνου Nicolas de Gunzburg 176
Ο ουρανός και το αλεύρι, του Jean-Pierre Rehm 177
«Le plus sonore de tous les films», του Jonathan Rosenbaum 181
Ο τροχός, του Charles Tesson 188

ΜΕΡΕΣ ΟΡΓΗΣ 186
Ένα κατοικήσιμο σπίτι, του Τάσου Γουδέλη 188
Δύο κληρονομιές, της Αντουανέττας Αγγελίδη 190

ΔΥΟ ΑΝΘΡΩΠΙΝΕΣ ΥΠΑΡΞΕΙΣ 192
Ένα πείραμα του Kammerspiel, του Maurice Drouzy 192

Ο ΛΟΓΟΣ 194
Μια χριστιανή Άλκηστις, του Eric Rohmer 197
Γήινη μεταφυσική, του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου 199
Πόθεν τούτοις ταύτα: Μια συγκριτική κινηματογραφική θαυματολογία, του Αχιλλέα Κυριακίδη 200

ΓΕΡΤΡΟΥΔΗ 205
Caput mortuum, του Pascal Bonitzer 207
Σημείωση για τη *Γερτρούδη*, του Χρήστου Βακαλόπουλου 208
Η αξεπέραστη μη αμοιβαιότητα, του Δημοσθένη Αγραφιώτη 209
Amor omnia, του του Μανόλη Κούκιου 211
Το φως του χρόνου, του Νίκου Λυγγούρη 213

ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ 215

ΣΕΝΑΡΙΑ 222

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΞΕΝΩΝ ΚΑΙ ΜΗ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ 230

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ 231

Πρόλογος

του Μιχάλη Δημόπουλου

Ο Carl Theodor Dreyer δεν είναι μόνο ένας από τους κορυφαίους κινηματογραφικούς δημιουργούς του παγκόσμιου κινηματογράφου. Το έργο του επαναπροσδιορίζει την ουσία της κινηματογραφικής έκφρασης, δείχνει ότι η τέχνη τού κινηματογράφου είναι κάτι πιο βαθύ και περίπλοκο από μια εικονογραφημένη αφήγηση ιστοριών, επιβεβαιώνει το ότι η αυτονομία του κινηματογράφου απέναντι στις άλλες τέχνες της αναπαράστασης, το ρεαλισμό, την ποίηση και την κοινωνική αναφορά είναι μια διαδικασία ανοιχτή ακόμα στη χειραφέτηση ή τη χειραγώγηση, στην αναπηρία ή την επάρκεια. Γι' αυτό και οι ταινίες του μεγάλου δανού σκηνοθέτη έχουν για τον κινηματογράφο ένα αξεπέραστο *οντολογικό βάρος*, ενώ, ταυτόχρονα, εκφράζουν, με την αόρατη ορμή της σκέψης, την επιθυμία κάθε μεγάλου καλλιτέχνη όχι τόσο να αναπαραγάγει το ορατό, όσο να το φανερώσει σε όλες τις πτυχές του.

Στο έργο του Dreyer υπάρχουν σχεδόν όλα τα υλικά που καθορίζουν μιαν αυστηρή και κατ' εξοχήν ηθική κινηματογραφική οντολογία. Η αυθεντικότητα καταγράφεται στα πρόσωπα χωρίς ψιμύθια, στους ερασιτέχνες ηθοποιούς που δεν φλυαρούν με ψυχολογίστικες χειρονομίες και φτιασίδια, αλλά είναι λιτοί εκφραστές της ανθρώπινης περιπέτειας. Οι μητρικές τέχνες του κινηματογράφου δεν αντιμετωπίζονται με ενοχή, και η σχέση του κινηματογράφου μ' αυτές δεν κρύβεται μέσα στην κινηματογραφίστικη καλλιγραφία. Το θέατρο και η θεατρικότητα προσφέρουν και ανανεώνουν στον κινηματογράφο την πανάρχαια αντίστασή τους στον ψεύτικο νατουραλισμό· η ζωγραφική, την αισθητική της επάρκεια, αλλά και τη σιωπηλή μουσική της· η αρχιτεκτονική, τη γεωμετρική της αναγκαιότητα, αλλά και τη ρυθμική της ανησυχία.

Στον Dreyer, ο έρωτας είναι ένα αίσθημα που ξεπερνάει τη δημαγωγική αισθηματολογική έκφραση, που βρίσκεται πάντα στο βάθος της ανθρώπινης ουσίας. «Amor omnia», το σύνθημα της Γερτρούδης, συνοψίζει την εκ μέρους της διεκδίκηση της υπέρτατης σημασίας του έρωτα, του ακραίου και πάντα αδιέξοδου. Η αμαρτία είναι –ταυτόχρονα– ανάγκη ρήξης με τον κοινωνικό και θρησκευτικό κομφορμισμό, και μέτρο της ανθρώπινης γενναιότητας. Οι άνδρες μπορεί να κατέχουν το νόμο, να ελέγχουν τους θεσμούς, να διατάζουν, να γράφουν, να καταδικάζουν και, ως φορείς της εξουσίας, να επιδιώκουν τη σταθερότητα και τη συντήρηση. Όμως, οι γυναίκες είναι αυτές που έχουν τον πρώτο λόγο· αυτές είναι που, εξεγερμένες και ασυμβίβαστες, ονειροπόλες και επαναστατημένες, θύματα της κοινωνίας των ανδρών, της θρησκευτικής και κοινωνικής μισαλλοδοξίας, αντιστέκονται. Οι ηρωίδες του Dreyer ορίζουν μιαν αντι-νομική, αντι-κομφορμιστική και ουσιαστικά ανθρωποκεντρική αντίληψη γιά την ηθική στάση, ιερά σφάγια που, σαν την αρχαία Αντιγόνη, θέτουν τη συνείδηση πάνω από τη νομική τακτοποίηση των εξουσιών και πληρώνουν γι' αυτή την ύβρι. Σ' αυτό το έργο, όλα έχουν βάθος χρόνου.

Η πολυμορφικότητα είναι το χαρακτηριστικό του Dreyer στην αισθητική και στιλιστική του πορεία. Το 'λεγε και το ξανάλεγε (το επαναλαμβάνει και στη συνέντευξη που δημοσιεύουμε): πάντα προσπάθησε να βρει ένα ύφος που να ισχύει αποκλειστικά και μόνο για το συγκεκριμένο έργο, τον συγκεκριμένο χαρακτήρα, το συγκεκριμένο περιβάλλον, τη συγκεκριμένη δράση, το συγκεκριμένο θέμα. Το *Βαμπίρ*, *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, οι *Μέρες οργής*, η *Γερτρούδη* είναι ταινίες πολύ διαφορετικές ως προς τη γραφή. Αλλού ρεαλιστής ,στα χνάρια του Griffith (*Ο πρόεδρος*), αλλού εξπρεσιονιστής (*Μίκαελ*), αλλού εκφραστής της πιο προχωρημένης γαλλικής αβάν-γκαρντ (*Το πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*), ο Dreyer δοκιμάζεται στο φανταστικό, οικοδομώντας τον τρόμο με ελλειπτικότητα και αφαίρεση (*Βαμπίρ*) ή, μέσα από τις θεατρικές καταβολές ενός δράματος δωματίου, στο-

χεύει στην εσωτερικότητα των προσώπων του και στον ψυχικό τους κόσμο (*Ο Λόγος*).

Ωστόσο, η προσέγγιση του ντραγιερικού κινηματογραφικού σύμπαντος γνώρισε, στο πέρασμα του χρόνου, μεγάλες διακυμάνσεις. Αφού παρανοήθηκε για δεκαετίες και παγιδεύτηκε σε μονομερείς θεολογικές ερμηνείες και σε σκοτεινές μυστικιστικές διαμάχες, άρχισε να αναγνωρίζεται, στις πραγματικές του διαστάσεις, μετά το θάνατό του, με αποκορύφωμα, το 1982, τη βιογραφία του Maurice Drouzy (όπου βγήκε στο φως το μεγάλο του μυστικό τραύμα), ορίζοντας το σημείο τομής ανάμεσα στον κινηματογραφικό κλασικισμό και τη νεωτερικότητα, τη μακρινή ρίζα της νεότερης τέχνης και τη διαρκή νεότητά της.

Δεν υπάρχει τίποτα λιγότερο θεοκρατικό και αβυσσαλέο απ' τις ταινίες του Dreyer, και το «φωτοστέφανο» πνευματικότητας που αποπνέει απ' τις ταινίες του (κυρίως το *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, τις *Μέρες οργής* και το *Λόγο*), δεν είναι, όπως εσφαλμένα ερμηνεύτηκε από πολλούς, η διάχυση του θεϊκού στην εικόνα, αλλά το απόσταγμα από το στράγγισμα της πραγματικότητας. Κατ' εξοχήν ρεαλιστής δημιουργός, ο Dreyer ρίχνει στον κόσμο ένα βλέμμα αυστηρό και ασυμβίβαστο, ένα βλέμμα που δίνει πνοή στην ύλη: «Ο Dreyer δίνει μορφή στο φανταστικό, με τον ίδιο τρόπο που δίνει μορφή στην καθημερινότητα και το γεγονός ότι η ψυχή, το πνεύμα –ή τα πνεύματα– είναι εξίσου παρόντα στο έργο του, εξίσου παλλόμενα, εξίσου πρόδηλα με τις πέτρες και τα σώματα, θα παραμένει μια από τις σπάνιες, αστείρευτες πηγές έκπληξης και θαυμασμού που ανέβλυσαν ποτέ στην ιστορία του κινηματογράφου» (Barthélemy Amengual).

Η επικαιρότητα του Dreyer μπορεί σήμερα να φαίνεται μακρινή, και η ματιά του, παρωχημένη. Το ίδιο, όμως, ίσχυε και στα τέλη της δεκαετίας του '70, όταν το περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος» βάλθηκε ξαφνικά (όχι τόσο ξαφνικά: είχε προηγηθεί η προβολή της *Γερτρούδης* στην Αθήνα) να υπογραμμίσει τη σημασία του σε δύο συνεχόμενα τεύχη (πολλά από τα τότε άρθρα αναδημοσιεύονται στην παρούσα έκδοση). Τότε, ο Νίκος Σαββάτης, σ' ένα θαυμάσιο κείμενό του, επισήμανε τη διαρκή επικαιρότητα του σπουδαίου δημιουργού: «...Όμως, υπάρχει και κάτι άλλο που φέρνει τον Dreyer κοντά στις πιο σύγχρονες ευρωπαϊκές προχωρημένες μορφές κινηματογράφου: η δουλειά του πάνω στα κείμενα, στην ετερογένεια των δύο εκφραστικών περιοχών που διασταυρώνονται στις ταινίες του: του θεάτρου και του κινηματογράφου. Όπου υπάρχει ένα σχετικά άγνωστο θεατρικό κείμενο που μπορεί να συμπυκνώνει απλά νοήματα και βασικές συγκρούσεις (κυρίως εκεί όπου το γυναικείο κορμί αντιστέκεται –με όποιον τρόπο– στον τακτοποιημένο κι αδυσώπητο ανδρικό λόγο), η μηχανή του Dreyer παρεμβαίνει και καταγράφει κάθε στιγμή της πάλης ανάμεσα στην παραίτηση και την εξέγερση, ψηλαφώντας με ρευστές και μουσικές κινήσεις την απόσταση από τον έναν ηθοποιό στον άλλο. Το πιο σημαντικό, βέβαια, δεν είναι η επιλογή αυτών των κειμένων, αλλά το πώς ο Dreyer τους δίνει τις πιο ταιριαστές φωνές και μορφές, που θα τα μεταμορφώσουν σε μουσικά τοπία της πιο σκοτεινής νύχτας της ψυχής.

»Το καύχημα και το καταφύγιο της Μεγάλης Τέχνης; Όχι· το Βασίλειο της άπειρης σεμνότητας, της αγάπης για τον ηθοποιό –τον πιο προνομιούχο εκφραστικό πόλο στο ανθρωποκεντρικό σύστημα του Dreyer– και του αληθινού *σεβασμού για το θεατή* που καλείται να επικοινωνήσει μόνο με τη βαθύτερη ουσία κάθε δράματος. Αν προσθέσουμε και την εκθαμβωτική πλαστικότητα των εικόνων, το παιχνίδι των μαλακών φωτοσκιάσεων, την εκπληκτική λιτότητα της σκηνογραφίας, έχουμε τα βασικά χαρακτηριστικά ενός από τα μεγαλύτερα έργα στην ιστορία του κινηματογράφου, μιας δουλειάς που δε δίστασε ποτέ μπροστά σε καμία στιλιστική πρόκληση...

»Ο ρωμαλέος κόσμος του Dreyer ανήκει σε μας· όχι στα μουσεία. Οι ταινίες του δεν είναι πεσιμιστική χριστιανική αρχαιολογία (όπως θέλουν να μας πείσουν)· γιατί η "σκοτεινή νύχτα της ψυχής" μάς αφορά τώρα περισσότερο από ποτέ· γιατί ο Dreyer μιλάει για το φως, τον έρωτα, τη ζωή και την απόλαυση μέσα από τις σκιές, το μίσος, το θάνατο και την καταπίεση».

Το πλήρες αφιέρωμα στον μέγιστο δανό κινηματογραφιστή έρχεται ακριβώς σε μια εποχή όπου ο κινηματογράφος μοιάζει να βυθίζεται ολοένα και περισσότερο στο βάλτο της ψυχαγωγικής του σκοπιμότητας. Οι ταινίες του Dreyer καθαρίζουν πάλι το τοπίο του κινηματογράφου.

Το αμάρτημα του Dreyer

του Jean Renoir

Άραγε ο Θεός μάς έδωσε τον κόσμο για να τον αναλύσουμε εξονυχιστικά; Αυτό κάνει ο σύγχρονος άνθρωπος. Η εξερεύνηση του επιστήμονα περιορίζεται στα σώματα και στα στοιχεία που τα περιβάλλουν. Η εξερεύνηση του καλλιτέχνη αποσκοπεί στη γνώση της ψυχής.

Αν ο καλλιτέχνης φύλαγε για τον εαυτό του τα αποτελέσματα των ανακαλύψεών του, δε θα 'ταν και τόσο κακό. Όμως όχι: πρέπει να τα διαδώσει.

Γνωρίζουμε το αποτέλεσμα από τη διάδοση της γνώσης της ύλης εκ μέρους των επιστημόνων: η ατομική βόμβα.

Η διάδοση της γνώσης του ανθρώπου εκ μέρους των καλλιτεχνών είναι πιο επίφοβη από τη διάσπαση του ατόμου. Πρόκειται για ένα αμάρτημα που είναι συγγνωστό, μόνον όταν ο αμαρτωλός είναι ιδιοφυής. Αυτό είναι το αμάρτημα του Dreyer. Ο Θεός τού το συγχώρεσε, αφού Εκείνος τον είχε προικίσει με το χάρισμα αυτής της αντίληψης. Υπάρχει το πνεύμα, υπάρχει και η ύλη. Υπάρχει ο καλός Θεός, υπάρχει και ο Διάβολος. Ένα χαλίκι είναι μόνον ύλη; Σε ποιο βαθμό, τα στοιχεία που μας περιβάλλουν, αρχίζουν ν' αποκτούν συνείδηση για τον εαυτό τους, για το σύμπαν τους, μικρό ή μεγάλο; Υπάρχει ιεραρχία; Στην κορυφή της κλίμακας πρέπει να βρούμε καθαρά πνεύματα ή –έστω– ένα, ενώ, στο κάτω μέρος της κλίμακας, ν' αρκεστούμε στις αντιδράσεις του χαλικιού; Υπάρχει τρόπος να εμφυσήσουμε πνεύμα στο βότσαλο; Κάποια φωτισμένα όντα το επιτυγχάνουν. Ο μυστικιστικός Μεσαίωνας τους αποκαλούσε «αγίους». Εμείς τους αποκαλούμε «καλλιτέχνες». Η αποστολή τους εδώ κάτω είναι να διευρύνουν το πνεύμα μας, διαφυλάσσοντας ταυτόχρονα την καθαρότητα του χαλικιού.

Παραδόξως, και μέσω αυτής της ειρωνείας στην οποία φαίνεται ότι αρέσκονται οι δυνάμεις που μας κάνουν να περνάμε από το χάος στη μουσική του Mozart, αυτοί οι διανομείς πνεύματος, στην πάλη τους ενάντια στην ύλη, βασίζονται στην ίδια την ύλη. Δεν είναι πολλοί· λίγοι σε κάθε αιώνα. Ο Dreyer είναι απ' αυτούς, κι όπως κάθε μεγάλος καλλιτέχνης, θέτει το ζήτημα της υποταγής στη φύση, αλλά και, ταυτόχρονα, το ζήτημα της φυγής απ' αυτή τη φύση. Μας θέτει το ερώτημα και το απαντά ή, μάλλον, μας προμηθεύει τα επιχειρήματα και τα όπλα που θα μας επιτρέψουν να το απαντήσουμε.

Μιλάω για τον Dreyer στον ενεστώτα, σαν να 'ταν ακόμα εδώ, επειδή για μένα και για πολλούς άλλους είναι –και θα είναι για πάντα– εδώ.

Ο Dreyer γνωρίζει τη φύση καλύτερα και από ένα νατουραλιστή. Γνωρίζει τον άνθρωπο καλύτερα κι από ανθρωπολόγο. Ίσως να αγνοεί τις αναλογίες οξυγόνου, υδρογόνου ή αζώτου στα κλαδιά της γέρικης βελανιδιάς που προστάτευε τους στοχασμούς του όταν ήταν παιδί, αλλά γνωρίζει τις αγρύπνιες του δέντρου τις χειμωνιάτικες νύχτες. Γνωρίζει τον πόνο που προκαλεί το σπάσιμο ενός κλαδιού, φορτωμένου χιόνι. Γνωρίζει τη μέθη που φέρνουν οι ανοιξιάτικες βροχές. Γνωρίζει την προσμονή της βραδινής αύρας που έρχεται να δροσίσει τα φύλλα της, τα βράδια της ξηρασίας. Οποιοσδήποτε, εφοδιασμένος με δοκιμαστικούς σωλήνες, σκαρπέλα, τους απαραίτητους χημικούς αντιδραστήρες, μπορεί ν' αναλύσει τη φύση ενός δέντρου. Όμως, είναι πιο δύσκολο να μάθεις ένα δέντρο όπως γνωρίζεις ένα φίλο, να μαντέψεις τις μεγαλοσύνες και τις αδυναμίες του, να διαπιστώσεις ειρωνικά την επιθυμία του για κυριαρχία, την ανηλεή καταστροφή του από τα ανταγωνιστικά φυτά· μ' άλλα λόγια, να ταυτιστείς για μια στιγμή με τον φυτικό κόσμο. Κι αν αντικείμενο του ενδιαφέροντός σου δεν είναι ένα δέντρο, αλλά ένας άνθρωπος, τότε η επιχείρηση απαιτεί κάτι περισσότερο από εξειδικευμένα εργαλεία. Προϋποθέτει οξυμμένη ευαισθησία, ανεπτυγμένη αντίληψη, αυστηρή ταπεινοφροσύνη –

1. «Mystique du cinéma», στο: *Fonctions du cinéma*, Paris Plon, 1953, σσ. 76-77.
2. Βλέπε το κείμενο «Λίγα λόγια γιατο κινηματογραφικό στιλ, σελ. 65.
3. Alberto Cavalcanti, στο: «C. Th. Dreyer e la sua opera» του Carl Vincent, «Bianco e Nero», X, τχ. 10, Οκτώβριος 1949.
4. ό.π., 2.
5. Carl Vincent, ό.π. 3.
6. «Om Filmen», Gyldendal, Κοπεγχάγη, 1964. Γαλλική έκδοση «Reflèxions sur mon métier, Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Etoile, Παρίσι.
7. Vittorio Saltini, «Dreyer», «L'Espresso», Ρώμη, VIII, τχ. 32, 12 Αυγούστου 1962.

© Gaumont

«Αυτό το ξυρισμένο κρανίο ήταν η αγνότητα της Ζαν ντ' Αρκ». Η Renée Marie Falconetti στο Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ.

όλα αυτά, μαζί με μια εξωφρενική αλαζονεία. Προϋποθέτει την πίστη στο δικαίωμά μας να χώνουμε τη μύτη μας στις υποθέσεις των άλλων. Άλλωστε, τίποτα δε μας λέει πως τα μυρμήγκια θα κολακευτούν αν μας δουν ν' αναλύουμε το μυρμηκικό οξύ τους. Τα παραδείγματα της εισβολής του ανθρώπου στη ζωή άλλων πλασμάτων θα γέμιζαν με αιματηρό μελάνι αναρίθμητες σελίδες σε χιλιάδες τόμους.

Πλησίασα τον Dreyer δυο-τρεις φορές στη ζωή του, αλλά δεν μπορώ να ισχυριστώ πως τον γνώρισα. Πιστεύω πως μπορώ να καυχηθώ ότι τον ξέρω καλά από την ανθρώπινη άποψη, έτσι όπως μπορεί κι ο ίδιος να καυχηθεί πως ξέρει τη βελανιδιά που προαναφέρθηκε. Δεν είμαι καθόλου σίγουρος πως είδε ποτέ αυτή τη μεγάλη βελανιδιά· ίσως και να μη τη σκέφτηκε ποτέ. Τα δέντρο αυτό είναι χρήσιμο μόνο σ' εμένα. Για να πλησιάσουμε έναν άνθρωπο όπως ο Dreyer, πρέπει να χρησιμοποιήσουμε μια γέφυρα Αυτή τη βελανιδιά, λοιπόν, που τα ψηλότερα κλαδιά της χάνονται στον ουρανό, αυτή τη φιλική βελανιδιά που μου προσφέρει τον ίσκιο της, ο Dreyer δεν τη χρειάζεται, απλούστατα γιατί αυτή η βελανιδιά είναι ο ίδιος.

Το πρόβλημα της αντίθεσης ρεαλισμού και μεταφοράς, συγκεκριμένου και αφηρημένου, δεν τίθεται εδώ. Το αναφέρω, επειδή τίθεται για μένα, και κάποιες από τις αμφιβολίες μου μπορούν να με βοηθήσουν να διεισδύσω στη σκέψη του ανθρώπου που θαυμάζω.

Για τους περισσότερους από μας, υπάρχουν δύο αλήθειες: η εξωτερική και η εσωτερική. Το δόγμα της εξωτερικής αλήθειας οδηγεί στον ακαδημαϊσμό. Η αναπαραγωγή της φύσης χωρίς την παρέμβαση του καλλιτέχνη δεν έχει κανένα ενδιαφέρον. Μας το λέει ο Pascal με λίγα λόγια: «Μόνο ένα πράγμα ενδιαφέρει τον άνθρωπο: ο

άνθρωπος». Αν, στο τοπίο που παρουσιάζεται, δε διακρίνω τον άνθρωπο, τότε το τοπίο αυτό είναι μόνο μια αναπαράσταση. Ας πάρουμε το παράδειγμα ενός ηθοποιού που πρέπει να παίξει το ρόλο ενός μάγειρα, κι ας υποθέσουμε πως ο ηθοποιός αυτός είναι κακός μεν, αλλά ευσυνείδητος. Θα πάει να δει τους μαγείρους να δουλεύουν, θα μάθει ακόμα και να μαγειρεύει, να μυηθεί στη γλώσσα των ανθρώπων αυτού του επαγγέλματος, και, τελικά, θ' αποκτήσει τον αέρα, το βάδισμα, την όψη αληθινού μάγειρα. Το ρούχο που θα φοράει για να παίξει το ρόλο του, θα το 'χουν πάρει από ένα μάγειρα και δε θα το 'χουν καθαρίσει, από φόβο μήπως εξαφανιστούν οι αυθεντικοί λεκέδες. Το πιθανότερο αποτέλεσμα θα είναι πως ο άνθρωπός μας –στη σκηνή ή στην οθόνη– θα παραμείνει αυτός που είναι (δηλαδή ένας κακός ηθοποιός) και, παρά την αυθεντικότητα της εξωτερικής του εμφάνισης, δε θα πείσει κανέναν. Ας πάρουμε τώρα το αντίθετο: την περίπτωση ενός καλού ηθοποιού που έχει αναλάβει να υποδυθεί τον ίδιο ρόλο. Φαντάζομαι πως αυτός ο άνθρωπος δεν ενδιαφέρεται για την τεκμηρίωση. Θα μιλήσει, ίσως, για λίγο με μαγείρους, αλλά δε θα μπει στον κόπο ν' αναζητήσει τ' αυθεντικά εργαλεία, τ' αυθεντικά κοστούμια, την αυθεντική γλώσσα, κι ίσως, ως νέος Charlie Chaplin, να μη ντυθεί μάγειρας, αλλά η γνώση του για τα προβλήματα των μαγείρων θα κάνει το κοινό να αναγνωρίσει σ' αυτόν έναν αυθεντικό μάγειρα.

Αν οδηγήσουμε αυτή τη θεωρία ώς το παράλογο, η μοναδική απάντηση είναι η απάρνηση της εξωτερικής πραγματικότητας και η δημιουργία ενός κόσμου που να πλάθεται απ' τη φαντασία τού καλλιτέχνη. Αυτή είναι η αφηρημένη τέχνη. Κατά την ταπεινή μου γνώμη, εκτός από κάποια κινούμενα σχέδια, δεν πιστεύω πως πρέπει να συστήσουμε αυτή την οδό ως κινηματογραφική μέθοδο. Ο καλλιτέχνης, κατά τη γνώμη μου, είναι πολύ πιο ορατός στο τοπίο όπου δεν εμφανίζεται. Κρύβεται πίσω από κάποιους θάμνους, αλλά τον ανακαλύπτουμε γρήγορα. Τον αναγνωρίζουμε χωρίς δυσκολία απ' το περπάτημά του, τη φωνή του, το φως που λούζει τον πίνακά του, τη διάταξη των στοιχείων του τοπίου. Μ' άλλα λόγια, ένας καλός τρόπος για να συναντήσει ο καλλιτέχνης το κοινό και να το κάνει να τον αναγνωρίσει, είναι να κρυφτεί και να περιμένει το κοινό να τον αναγνωρίσει.

Είπα πριν πως το ζήτημα αυτό δεν τίθεται για τον Dreyer. Το επαναλαμβάνω και θα το επαναλαμβάνω συνεχώς. Ένας άνθρωπος τέτοιων διαστάσεων δεν είναι ούτε συγκεκριμένος ούτε αφηρημένος. Είναι συγκεκριμένος με την έννοια πως τα πρόσωπά του είναι ανησυχητικώς αληθινά – τόσο εξωτερικά όσο και εσωτερικά. Όταν ο Dreyer ζήτησε από τη Falconetti να ξυρίσει το κεφάλι της για να ερμηνεύσει το ρόλο της Ζαν ντ' Αρκ στη φυλακή της, δεν επρόκειτο μόνο για μια θυσία στην εξωτερική αλήθεια. Φαντάζομαι πως ήταν έμπνευση για τον Dreyer. Η θέα αυτού του θαυμάσιου προσώπου, στερημένου από τον φυσικό του διάκοσμο, βύθιζε τον Dreyer στην ίδια την καρδιά του θέματος. Αυτό το ξυρισμένο κρανίο ήταν η αγνότητα της Ζαν ντ' Αρκ. Ήταν η πίστη της. Ήταν το ανίκητο κουράγιο της. Ήταν η αθωότητά της, πιο δυνατή απ' την πονηρία των δικαστών. Ήταν η αντίσταση στην καταπίεση και την τυραννία. Ήταν η πικρή διαπίστωση για την αιώνια βιαιότητα αυτών που θεωρούν τους εαυτούς τους ισχυρούς. Ήταν η ανώφελη διαμαρτυρία του λαού. Ήταν η διαπίστωση πως, στις ανθρώπινες τραγωδίες, αυτοί που την πληρώνουν, είναι οι φτωχοί· αλλά κι εκείνοι που η ταπείνωση τους ανεβάζει στην τάξη αυτών των φτωχών, τόσο κοντά στον Θεό όσο δε θα βρεθούν ποτέ οι πλούσιοι και οι ισχυροί. Αυτά έλεγε στον Dreyer το ξυρισμένο κρανίο – αυτά, αλλά και κάτι άλλο: ήταν –και παραμένει– η αφαίρεση όλης της εποποιίας της Ζαν ντ' Αρκ. Το θαυμαστό είναι πως το ίδιο συμβαίνει με τους θεατές που συνεχίζουν να έρχονται να εξαγνιστούν στα ύδατα του *Πάθους της Ζαν ντ' Αρκ* του Dreyer.

Ο Dreyer είναι υπεράνω θεωριών και παίρνει τα όπλα του απ' όπου τα βρίσκει. Καμία σημασία δεν έχει ο δρόμος που ακολούθησε η έμπνευσή του για να μας συναντήσει, εμάς, τους θεατές του. Το ουσιώδες είναι πως όχι μόνο με το *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, αλλά και με τις υπόλοιπες ταινίες του θα παραμείνει μαζί μας· και πως η συζήτηση αρχίζει πια να εντάσσεται σ' ένα πλαίσιο που υπερβαίνει κατά πολύ την καθημερινότητα.

Carl Th. Dreyer
(Κοπεγχάγη,
Υπουργείο Εξωτερικών, Δεκέμβριος 1968).
Αναδημοσιεύεται από το *Ecrits (1926-1971)*,
Ramsay Poche Cinéma, Παρίσι 1962.
Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής.

Η λευκότητα του Carl Dreyer

του François Truffaut

Όταν σκέφτομαι τον Carl Dreyer, αυτό που μου έρχεται πρώτα στο μυαλό, είναι λευκές εικόνες, εκείνα τα υπέροχα, σιωπηλά γκρο πλάνα στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, που η διαδοχή τους πάνω στην οθόνη αντιστοιχεί επακριβώς στον κοφτό διάλογο ανάμεσα στη Ζαν και τους δικαστές της.

Έπειτα, μου ξανάρχεται στη μνήμη η λευκότητα του *Βαμπίρ*. Εδώ, συνοδεύεται από ήχους, κραυγές και, κυρίως, τις αποτρόπαιες οιμωγές του γιατρού (Jean Hiéronimko), που η γαμψή σκιά του εξαφανίζεται στη σιταποθήκη, σ' αυτόν τον αδιατάραχτο μύλο όπου κανείς δε θα 'ρθει να τον απελευθερώσει. Όσο συγκρατημένη ήταν η κάμερα του Dreyer όταν κινηματογραφούσε το *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, τόσο πιο ελεύθερη γίνεται, κονδυλοφόρος νεανία, για ν' ακολουθήσει, να προηγηθεί ή να μαντέψει τις κινήσεις του βρικόλακα κατά μήκος των γκρίζων τοίχων.

Μετά τη θλιβερή εμπορική αποτυχία αυτών των δύο αριστουργημάτων, ο Carl Dreyer περίμενε έντεκα χρόνια, έντεκα χρόνια μιας ζωής, έντεκα χρόνια της ζωής του, πριν μπορέσει να πει ξανά: «Μοτέρ!» Θα το πει για τις *Μέρες οργής*, ταινία που, καθώς πραγματεύεται τη μαγεία και τη θρησκεία, θα είναι σαν σύνθεση των άλλων δύο ταινιών· τις *Μέρες οργής*, όπου μπορούμε να δούμε το ωραιότερο γυναικείο γυμνό στην ιστορία του κινηματογράφου, το λιγότερο ερωτικό και το πιο σαρκικό: αναφέρομαι στο λευκό κορμί της Χέρλοφς Μάρτε, της γριάς που την καίνε σαν μάγισσα.

Δέκα χρόνια μετά τις *Μέρες οργής*, τέλη καλοκαιριού του 1956, εμφανίζεται *Ο Λόγος*, που αναστατώνει τους θεατές του Φεστιβάλ Βενετίας. Ποτέ πριν δεν απονεμήθηκε πιο δίκαιος Χρυσός Λέων από αυτόν που στεφάνωσε το *Λόγο*, ένα δράμα της πίστεως ή, ακριβέστερα, έναν μεταφυσικό μύθο που έχει ως κύριο θέμα την παραφροσύνη όπου μπορούν να οδηγήσουν οι δογματικές διαμάχες.

Ο ήρωας της ταινίας, ο Γιοχάνες, είναι ένας πεφωτισμένος που θεωρεί τον εαυτό του Ιησού Χριστό και που μόνο όταν θα καταλάβει το λάθος του, θα φανεί πως «έλαβε» τη θεία φώτιση.

Κάθε εικόνα του *Λόγου* έχει μια τελειότητα στη φόρμα που φτάνει στο ζενίθ, αλλά ξέρουμε πως ο Dreyer είναι κάτι παραπάνω από «φορμαλιστής»· ο ρυθμός είναι πολύ αργός, το παίξιμο των ηθοποιών ιερατικό, όμως αυτός ο ρυθμός κι αυτό το παίξιμο ελέγχονται αριστουργηματικά· ούτε ένα καρέ δεν ξέφυγε από την προσοχή τού Dreyer, ο οποίος, φυσικά, μετά το θάνατο του Αϊζενστάιν, παρέμεινε ο πιο απαιτητικός σκηνοθέτης, αυτός που οι ταινίες του, όταν τελείωναν, έμοιαζαν σχεδόν επακριβώς με αυτό που ήταν μέσα στο κεφάλι το οποίο τις συνέλαβε.

Καμία μιμική στους ηθοποιούς του *Λόγου*. Το παίξιμό τους αρκείται μονάχα στο να γέρνουν το κεφάλι έτσι ή αλλιώς και να υιοθετούν, ήδη απ' την αρχή της σκηνής, μια συμπεριφορά που δε θα την εγκαταλείψουν. Η ουσιαστική δράση εκτυλίσσεται στο σαλόνι του σπιτιού ενός πλούσιου γαιοκτήμονα, και η σκηνοθεσία, με πολύ κινητικά πλάνα σεκάνς μοιάζει να εμπνέεται από το εγχείρημα του Alfred Hitchcock στη *Θηλιά*. (Ο Dreyer, σε διάφορες συνεντεύξεις, εξέφρασε το θαυμασμό του για το δημιουργό του *Παράθυρου στην αυλή*.) Με το *Λόγο*, το λευκό θριαμβεύει ξανά· ένα λευκό γαλακτώδες, ένα λευκό που έχουν οι ηλιόλουστες κουρτίνες, ένα λευκό που ούτε το 'χαμε δει ξανά ούτε έμελλε να το ξαναδούμε. Ο ήχος, στο *Λόγο*, είναι υπέροχος. Προς το τέλος της ταινίας, το κέντρο της οθόνης καταλαμβάνεται από το φέρετρο όπου αναπαύεται η ηρωίδα, η Ίνγκερ, που ο Γιοχάνες, ο τρελός που περνιέται για Χριστός, έχει υποσχεθεί να αναστήσει. Μέσα στο σπίτι που είναι βυθισμένο στο πένθος, τη

σιωπή δεν σπάζουν παρά μόνο τα βήματα του αφέντη του σπιτιού στο ξύλινο πάτωμα – ένας θόρυβος χαρακτηριστικός: αυτός που κάνουν ολοκαίνουργια παπούτσια, κυριακάτικα...

Η καριέρα του Carl Dreyer υπήρξε δύσκολη, κι αν κατάφερε να ζήσει από την τέχνη του, το οφείλει στο «Dagmar», τον κινηματογράφο που διηύθυνε στην Κοπεγχάγη. Αυτός ο καλλιτέχνης, βαθύτατα θρησκευόμενος και παθιασμένος με τον κινηματογράφο, διατήρησε σε όλη του τη ζωή δύο όνειρα που δεν κατάφερε να τα πραγματώσει: να γυρίσει μια ταινία για τη ζωή του Χριστού (*Jesus*) και να δουλέψει στο Χόλιγουντ, όπως ο δάσκαλός του, ο D.W. Griffith.

Συνάντησα μόλις τρεις φορές τον Carl Dreyer, αλλά νιώθω υπερήφανος που γράφω αυτές τις γραμμές στην πολυθρόνα από ξύλο και δέρμα που ανήκε σ' αυτόν όταν εργαζόταν και που μου χαρίστηκε μετά το θάνατό του. Ο Carl Dreyer ήταν ένας άντρας κοντόσωμος, πολύ γλυκός στον τρόπο που μιλούσε, υπέροχα πείσμων, φαινομενικά αυστηρός, αλλά, στην πραγματικότητα, ευαίσθητος και ζεστός. Να ποια ήταν η τελευταία δημόσια πράξη του: τρεις εβδομάδες πριν το θάνατό του, συγκέντρωσε τους οκτώ σημαντικότερους ανθρώπους του δανικού κινηματογράφου και συνέταξε μια επιστολή διαμαρτυρίας για την απομάκρυνση του Henri Langlois από τη Γαλλική Ταινιοθήκη.

Ο Carl Dreyer είναι νεκρός· πήγε να συναντήσει τον Griffith, τον Stroheim, τον Murnau, τον Αϊζενστάιν, τον Lubitsch, τους βασιλείς της πρώτης γενιάς του κινηματογράφου, αυτής που πρώτα δάμασε τη σιωπή και μετά το λόγο. Πολλά έχουμε να μάθουμε απ' αυτούς, και πολλά έχουμε να μάθουμε από τη λευκότητα του Carl Dreyer.

(1969)

Les films de ma vie, εκδ. Flammarion, Παρίσι 1975.

Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής.

«Με το Λόγο, το λευκό θριαμβεύει ξανά σ' ένα λευκό γαλακτώδες, ένα λευκό που έχουν οι ηλιόλουστες κουρτίνες...»

Οι λευκές νύχτες της ψυχής

του Barthélemy Amengual

Η τέχνη στον κινηματογράφο δεν είναι πάντα ευδιάκριτη· διαφορετικά, οι τόσες συζητήσεις θα ήταν περιττές. Στον Dreyer, όμως, η παρουσία της τέχνης είναι εκτυφλωτική· κι αν υπάρχουν πολέμιοι του έργου του, είμαι βέβαιος ότι δεν βάλλουν πραγματικά εναντίον του ως καλλιτέχνη. Η έννοια της τέχνης, εν προκειμένω, παραπέμπει στην αρχιτεκτονική· είναι μια καθολική δημιουργία. Ο Élie Faure έλεγε για τον κινηματογράφο ότι είναι «μια κινούμενη αρχιτεκτονική, [ικανή], για πρώτη φορά στην Ιστορία, να προκαλέσει μουσικά αισθήματα αρμονικώς κατανεμημένα στο χώρο» κι ότι ο ρόλος του «όσον αφορά στην οικοδόμηση του σκελετού που υποστηρίζει την οπτική ραχοκοκαλιά της διάνοιας, θα είναι προσεχώς ο ρόλος τον οποίο μέχρι σήμερα επιτελούσε η αρχιτεκτονική».[1]

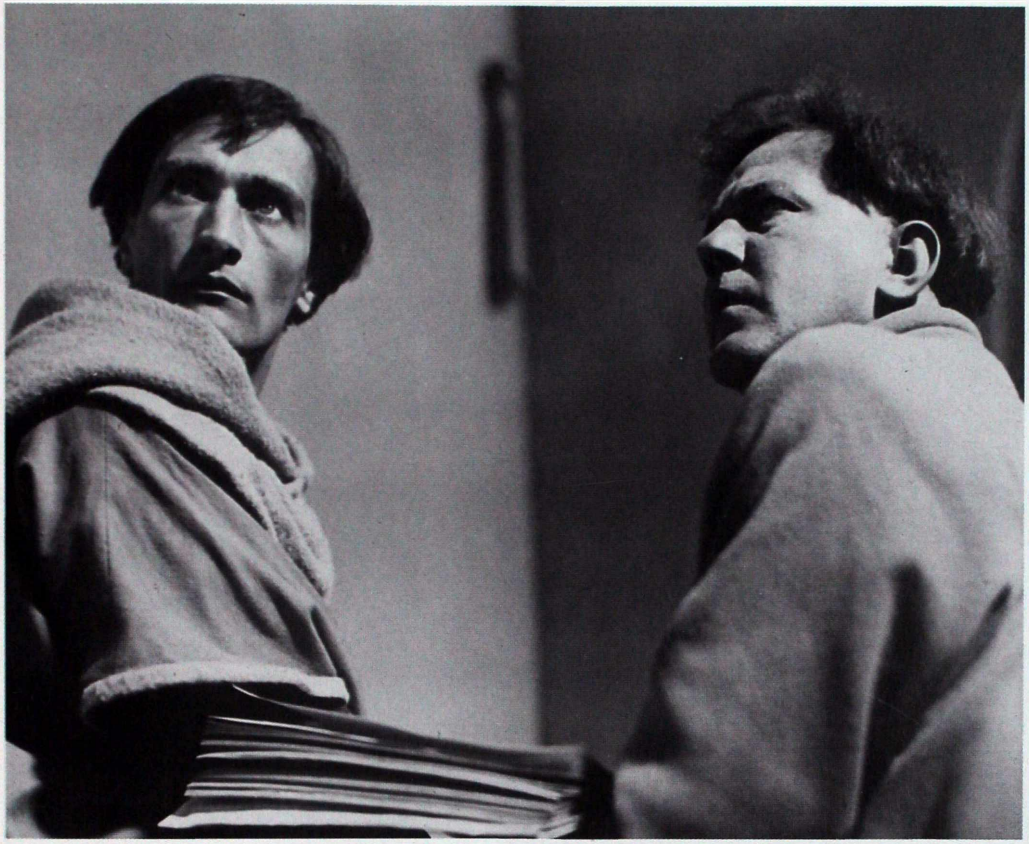
Ο Dreyer λειτουργούσε πολύ συνειδητά ως αρχιτέκτονας: «Στην αρχιτεκτονική ταινία, ο σκηνοθέτης αναλαμβάνει το ρόλο του αρχιτέκτονα».[2]

Στην ιστορία του κινηματογράφου υπήρξε άλλος ένας σπουδαίος αρχιτέκτονας: και η αναφορά του δεν είναι καθόλου άκαιρη στην προκειμένη περίπτωση. Πράγματι, μαζί με τον Αϊζενστάιν, ο Dreyer είναι το μόνο πνευματικό τέκνο του Griffith, ο μόνος άμεσος κληρονόμος του δημιουργού της *Μισαλλοδοξίας*. Διαμορφώθηκε με τη *Μισαλλοδοξία*, ξαναγύρισε δέκα φορές τη *Μισαλλοδοξία* (κάτι που δε θα πρέπει να μας εκπλήττει, δεδομένου ότι οι μισοί τουλάχιστον σκηνοθέτες σήμερα –και ορισμένοι από τους καλύτερους– «γυρίζουν» αλά Godard) και ξέρουμε σε τι απόγειο θα οδηγήσει τόσο το γκρο πλάνο όσο και τη διά της σταυρώσεως λύση του δράματος (άλλη μία επίδραση από τον Griffith). Ο Dreyer, φυσικά, στο διασκορπισμό του αμερικανού δασκάλου αντιπαρέθεσε την πύκνωση, τη σπανιότητα του διαμαντιού· στον αυθορμητισμό του πριμιτιβισμού, μια αϊζενσταϊνική περισυλλογή· στην αρκετά επιφανειακή ήσυχη συνείδηση του προτύπου του, το αμφίσημο βάθος ενός τυραννισμένου πνεύματος· γιατί είναι σαφώς κατανοητό ότι ο επίγονος του Griffith, που κατάγεται από τη χώρα του Kierkegaard, κληρονομεί την πρώτη δόνηση και μόνο, μια υποδειγματική διαδρομή, καθώς και ορισμένες στιλιστικές προτάσεις-στοιχεία, που αποκαλύπτουν έναν αυτόνομο δημιουργό και συδαυλίζουν το αίσθημα της ελευθερίας του: «Είμαι κι εγώ ζωγράφος!»

Η περίσταση δεν προσφέρεται για ν' αναλύσουμε πώς όλες (ή σχεδόν όλες) οι ταινίες τού Dreyer επανέρχονται μονίμως σε ένα και μοναδικό θέμα: την καταπίεση ενός αθώου από ορισμένα άτομα, μια οικογένεια, μια σέκτα, μια θρησκεία, ένα στρατό εισβολέων ή, ακόμα πιο συχνά, από ολόκληρη την κοινωνία και την ηθικολογία της ή από ορισμένους θεσμούς της – καταπίεση που, μαζί με τη μισαλλοδοξία, οδηγούν τον ήρωα στην αυτοκτονία, στο μαρτύριο, στην εξέγερση, ενίοτε και στο έγκλημα, αλλά πάντα στην αντίσταση. Στον άνθρωπο που αρνείται να αποποιηθεί την ελευθερία, την αξιοπρέπεια, την αλήθειά του ως ατόμου, τη μοναδικότητά του, ασκείται βία· και ο Dreyer, πάντα με το μέρος των θυμάτων, παρά τις «αποστάσεις» που τηρεί, καταθέτει τη μαρτυρία του γι' αυτόν το ρατσισμό με τα χίλια πρόσωπα και τον καταγγέλλει.

Εξ άλλου, και στη ζωή του ο Dreyer είχε αντιρατσιστικές τάσεις, υπό τη στενή έννοια του όρου αυτή τη φορά· την ταινία του για τον Ιησού σχεδίαζε να την ονομάσει *Ιησούς εβραίος*· το 1934, αρνήθηκε να πάει στη Γερμανία για να γυρίσει για τον Olaf Fjord μια ταινία βασισμένη στον *Πάνα* του Knut Hamsun, «επειδή δεν ήταν διατεθειμένος να εργαστεί σε μια αντισημιτική χώρα»·[3] δραπέτευσε από την κατεχόμενη Δανία το Δεκέμβριο του 1943, όταν η κατάσταση άρχισε να γίνεται επικίνδυνη (οι *Μέρες οργής* είχαν βγει

1. «Mystique du cinéma», στο: *Fonctions du cinéma*, Paris Plon, 1953, σσ. 76-77.
2. «Λίγα λόγια για το κινηματογραφικό στιλ», βλ. στο παρόν, σελ. 65.
3. Alberto Cavalcanti, στο: «C. Th. Dreyer e la sua opera» του Carl Vincent, «Bianco e Nero», X, τχ. 10, Οκτώβριος 1949.



Ο Antonin Artaud στο Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ.

© Gaumont

στις αίθουσες το Νοέμβριο), και κατέφυγε στη Σουηδία.

Το γεγονός ότι η πνευματιστική κριτική ανάγει τη μοίρα όλων των ηρώων του Dreyer στο μαρτύριο που το υπομένουν παθητικά και το προσφέρουν στο Θεό υπέρ της σωτηρίας των ανθρώπων, κατά το πρότυπο του Χριστού, δε θα πρέπει να συσκοτίζει την αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα του μαρτυρίου τους: ότι τα πάθη τους, δηλαδή, είναι τα πάθη ανθρώπων που αντιστέκονται. Στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, η Ζαν αντιστέκεται και παλεύει για μια λογική ιδέα του έθνους, της δικαιοσύνης, της νομιμότητας· αναλόγως, τα πάθη της Αν (στις *Μέρες οργής*) είναι η αντίσταση μιας γυναίκας που εξεγείρεται υπερασπιζόμενη μια (λογική, κατά τη γνώμη της) ιδέα της ευτυχίας, του έρωτα, της ζωής. Αλήθεια, όμως, χρειάζεται να λέμε και να ξαναλέμε τα αυτονόητα;

Ο ήρωας πιστεύει, πράγματι, αλλά κυρίως πιστεύει στον ίδιο του τον εαυτό (η κυρά-Μαργκαρέτε στη *Χήρα του πάστορα*), στη ζωή και στον έρωτα (ο ζωγράφος Ζορέ στον *Μίκαελ*, το νεαρό ζευγάρι στη *Χήρα του πάστορα*, το ζευγάρι στο *Βαμπίρ*, στις *Δύο ανθρώπινες υπάρξεις*, η Αν στις *Μέρες οργής*, η Γερτρούδη), στον αγώνα του (η Σίρι στις *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά*, η παραμάνα στον *Αφέντη του σπιτιού*), ο δε αγώνας και η αποστολή του (της Ζαν ντ' Αρκ, του Γιοχάνες στο *Λόγο*) αποτελούν πάντα το κυριότερο κίνητρό του. Αυτή και μόνο η πίστη στηρίζει τον ήρωα και του δίνει δύναμη ν' αντισταθεί στην καταπίεση. Χωρίς πολλή σκέψη, ορισμένοι επισημαίνουν ότι ο ήρωας υπομένει παθητικά το μαρτύριό του. Τι άλλο, όμως, μπορεί να κάνει; Να αντεπιτεθεί; Αν μπορούσε (και, ίσως, μπορεί), η Αν θα προκαλούσε το θάνατο του γέρου συζύγου της διαφορετικά και όχι εκ προθέσεως, όπως ο εύθυμος πάστορας στη *Χήρα του πάστορα*, που

«Ο Dreyer είναι σκηνοθέτης των εικαστικών αναβιώσεων, και το ντεκόρ του αιχμαλωτίζει ζωντανή την ψυχή μιας εποχής» (Μέρες οργής).

επινοεί ένα σωρό παγίδες προκειμένου να γκρεμοτσακιστεί η κυρά-Μαργκαρέτε του. Όταν ανακρίνουν τον Gabriel Peri, τον Λουμούμπα, κι αυτοί σιωπούν, είναι προφανές ότι πιστεύουν σ' ένα «θεό» αλλιώτικο από το θεό της Ζαν ντ' Αρκ, ο οποίος, όμως, «λειτουργεί», θα τολμούσα να πω, με τον ίδιο τρόπο: τους δίνει το κουράγιο και τη δύναμη να μη γίνουν εξωμότες. Ο εκούσιος θάνατος –μέσα στις φριχτές συνθήκες που τον χαρακτηρίζουν–, ο ηθελημένος θάνατος (υπό την έννοια και μόνο ότι ο ήρωας μπορούσε να τον αρνηθεί, αλλά τον αποδέχθηκε), μετατρέπεται σε νίκη επί του θανάτου, διότι του δίνει νόημα, και, δίνοντας νόημα στο θάνατο, δίνει νόημα και στη ζωή – νόημα ανθρώπινο, εφόσον καθετί το υπεράνθρωπο βρίσκεται, όπως εγώ νομίζω, επίσης μέσα στον άνθρωπο· *είναι* ο άνθρωπος.

Τα λόγια του Dreyer σχετικά με την ιστορία των εβραίων την εποχή του Ιησού επιβεβαιώνουν, είκοσι πέντε χρόνια αργότερα, το γεγονός ότι η *Ζαν ντ' Αρκ* είναι μια ταινία αντίστασης. Όταν, γύρω στο 1951, σχεδιάζει την ταινία του για τα Πάθη του Χριστού, τη φαντάζεται όπως τη *Ζαν ντ' Αρκ*: σαν μια δίκη του Χριστού – ο πιστός, ο

πολίτης ενός κατακτημένου λαού, υφίσταται πολιτική καταστολή και καταπίεση. Δεδηλωμένη πρόθεση του σκηνοθέτη είναι να απενοχοποιήσει τους εβραίους για το έγκλημα της θεοκτονίας, με τον ίδιο τρόπο που είχε αθωώσει τη Ζαν ντ' Αρκ για το έγκλημα της μαγείας και της προδοσίας. Λέει:

«Λίγες μέρες μετά την κατάκτηση της Δανίας από τους Γερμανούς, σκέφτηκα ότι οι εβραίοι θα πρέπει να είχαν βρεθεί σε μια κατάσταση ανάλογη με τη δική μας. Οι εβραίοι θα πρέπει να αισθάνονταν για τους Ρωμαίους το ίδιο μίσος που εμείς αισθανόμαστε για τους ναζιστές. Συγκρότησα τη θεωρία μου με βάση αυτή την ανακάλυψη. [...] Ωστόσο, υπήρξαν ορισμένοι που δεν αποδέχθηκαν τα πάθη τους εξίσου καρτερικά (με τ' αδέλφια τους) και προτίμησαν ν' απαντήσουν στην τρομοκρατία με την τρομοκρατία. Δημιούργησαν μια σέκτα, τους Φονιάδες, και ξεκίνησαν ανταρτοπόλεμο κατά των Ρωμαίων. [...] Έκαιγαν τις σοδειές όσων συνεργάζονταν με τους Ρωμαίους, ή τους εκτελούσαν χωρίς κανένα οίκτο. Μπορούμε να τους παρομοιάσουμε με τους αντάρτες μας. [...] Επειδή ο κόσμος ανακήρυξε τον Ιησού Μεσσία, κι αυτός το αποδέχθηκε, οι Ρωμαίοι άρχισαν να τον υποψιάζονται ως συνένοχο αυτών των εβραϊκών επαναστατικών ομάδων. Τέλος, η πράξη του Ιησού, να διώξει απ' το Ναό τους αργυραμοιβούς και όσους πουλούσαν ζώα για τις θυσίες, θεωρήθηκε παραβίαση της κοινωνικής τάξης. Όπως ήταν φυσικό, τόσο οι Ρωμαίοι όσο και οι εβραϊκές Αρχές, που είχαν μια συγκεκριμένη κοσμοαντίληψη, εξαγριώθηκαν».[4]

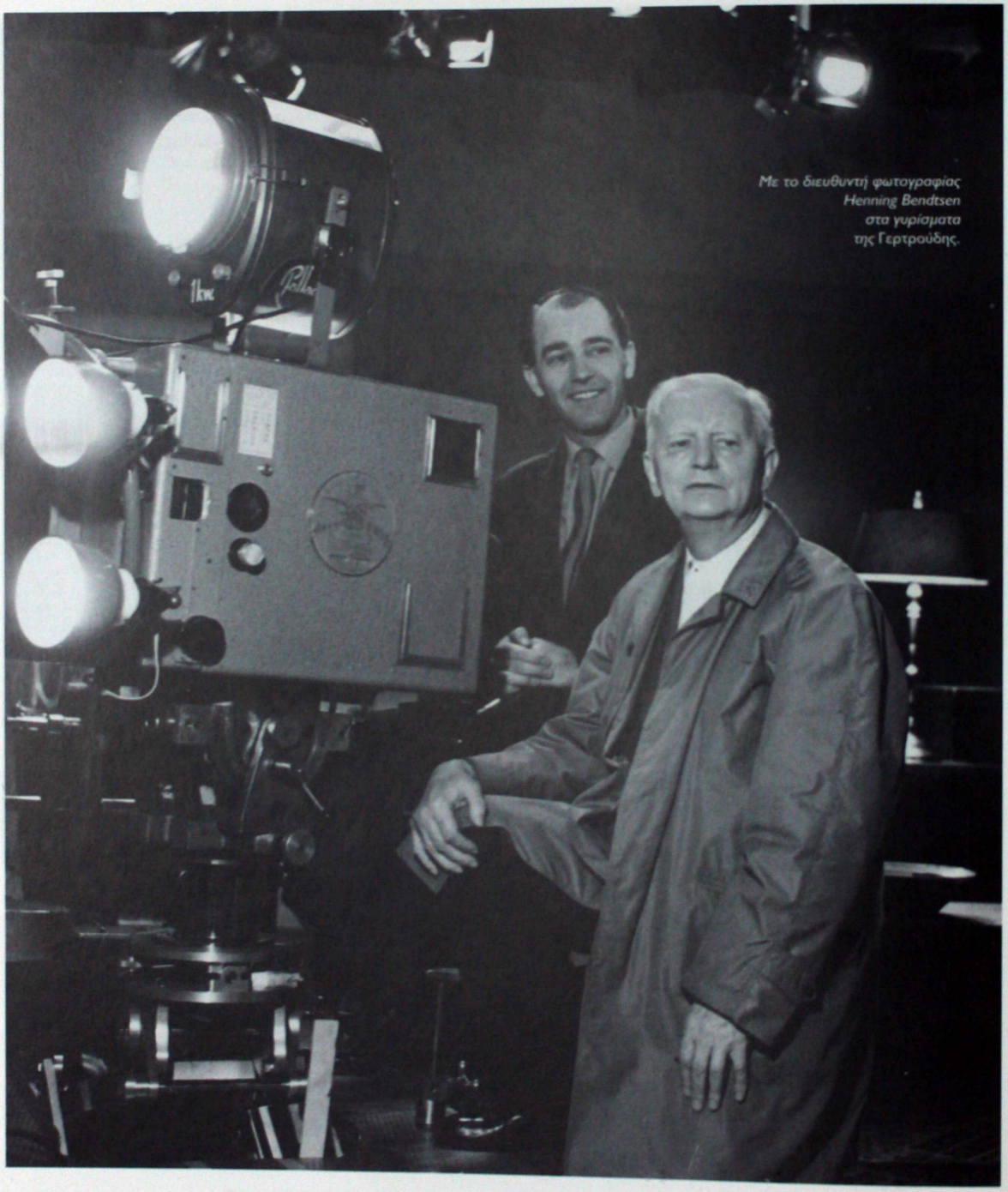
Το 1943, η ταινία *Μέρες οργής* ήταν αδύνατον να μη θεωρηθεί ταινία αντίστασης. Φαίνεται, όμως, ότι ο Dreyer αρνήθηκε μια παρόμοια ερμηνεία.[5] Παρά ταύτα, όταν η ταινία προβλήθηκε και λίγο πριν ο ίδιος καταφύγει στη Σουηδία, έγραφε στην Κοπεγχάγη: «Η ένταση υπάρχει κάτω από την επιφάνεια και ξεσπάει τη μέρα που συμβαίνει η καταστροφή. Αυτήν ακριβώς τη λανθάνουσα ένταση, αυτή τη δυσφορία που υποβόσκει κάτω απ' τη ρουτίνα της οικογενειακής ζωής του πάστορα προσπάθησα τόσο επίμονα να αποδώσω. Είμαι βέβαιος ότι υπάρχουν άνθρωποι που θα προτιμούσαν μια πιο βίαιη ανάπτυξη της δράσης. Όμως, κοιτάξτε γύρω σας και παρατηρήστε πώς οι πιο μεγάλες τραγωδίες εκτυλίσσονται μ' έναν τελείως συνηθισμένο και ελάχιστα δραματικό τρόπο. Ίσως αυτό να είναι ό,τι πιο τραγικό υπάρχει στις τραγωδίες.»[6]

Δε θα μπορούσε να είναι πιο σαφής.

Ο Vittorio Saltini ασφαλώς υπερβάλλει όταν, αναλύοντας καταχρηστικά το *Λόγο*, εξυμνεί τον θετικό, «προοδευτικό» χαρακτήρα της σκέψης του Dreyer. «Η τραγική κατάληξη στη *Ζαν ντ' Αρκ* και στις *Μέρες οργής*, το αίσιο τέλος στο *Βαμπίρ* ή στο *Λόγο*, εκφράζουν την εξέγερση –ή τη νίκη–, την ελεύθερη ζωή, ενδόμυχα ιερή ή διαβολικά επίγεια, που υπερισχύει του θανάτου και της καταπίεσης, του θρησκευτικού δογματισμού και των ιερέων, που στον Dreyer είναι πάντα αξιοκαταφρόνητοι. Κανένας δε θα υποστηρίξει ότι ο Dreyer πιστεύει στην πραγματικότητα των βρικολάκων. Το *Βαμπίρ* είναι η οπτική αναπαράσταση της έννοιας του θανάτου, των σκοτεινών δυνάμεων που πάλλονται μέσα στον άνθρωπο και που, στο τέλος της ταινίας, τις κατανικά ο ορθός λόγος. Κατά τον ίδιο τρόπο, στο *Λόγο*, το χριστιανικό θαύμα που στο παλιό, κιρκεργκαρντιανό δράμα του Munk αντιμετωπιζόταν στην κυριολεκτική του σημασία, στον Dreyer γίνεται, όπως οι θεοί στην ελληνική τραγωδία, αμιγής μύθος. Είναι ένα ποιητικό πρόσχημα, που εκφράζει ένα όνειρο: να υπερνικήσει η φύση, η επίγεια ζωή, τις σκοτεινές της ρίζες και το θάνατο.»[7] Ο Dreyer δεν πίστευε στους βρικόλακες; Δεν είμαι και τόσο βέβαιος. Ο Saltini, όμως, μπορεί να υπερβάλλει, αλλά δεν ξεστρατίζει. Στον Dreyer, εκτός από το *Λόγο* –τον οποίο θεωρώ ως την πρώτη, τη μοναδική ρητώς και αποκλειστικώς χριστιανική (λουθηρανική) ταινία του σκηνοθέτη–, τα πράγματα είναι και όπως τα λέει.

Θα παρατηρήσουμε ότι, στον Dreyer, «αντιστέκονται» αποκλειστικά ή κατά κύριο λόγο οι γυναίκες – γυναίκες δυνατές, πεισμωμένες, με άγρια ζωτικότητα, με πλούσιο εσωτερικό κόσμο· όπως και στον Bergman, άλλωστε, και θα 'χε μεγάλο ενδιαφέρον να μάθουμε το γιατί. Πρόκειται για μια κοινωνική, θρησκευτική και πολιτιστική παράδοση των βορείων χωρών; Ο Guido Aristarco προτείνει μια πιο σύνθετη διαλεκτική ερμηνεία, η οποία μας υποβάλλει την υποψία ότι πίσω απ' αυτή την εμμονή υπάρχει ένας μυστικός σπαραγμός, και μας προτείνει ν' αναζητήσουμε την επίδραση της Regina Olsen, της μνηστής του Kierkegaard: «Και εδώ πάλι, οι άντρες χρωστάνε τον καλύτερό τους εαυτό σε μια κοπέλα: δεν τον μα-

4. ό.π. 2.
5. Carl Vincent, ό.π. 3.
6. «Om filmen», Κοπεγχάγη, 1964. Γαλλική έκδοση, *Réflexions sur mon métier*, Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Étoile, Παρίσι.
7. Vittorio Saltini, «Dreyer», «L'Espresso», Ρώμη, VIII, τχ. 32, 12 Αυγούστου 1962.



Με το διευθυντή φωτογραφίας Henning Bendtsen στα γυρίσματα της Γερτρούδης.

θαίνουν *εξ* αυτής, αλλά *εξαιτίας* αυτής».[8]

Με το *Λόγο*, επέρχεται μια ριζική αλλαγή. Το σύμπαν του Dreyer ανατρέπεται· το φόντο, το μυθολογικό του υπόστρωμα, έρχεται σε πρώτο πλάνο. Η μισαλλοδοξία, που ώς εκείνη τη στιγμή ήταν μια κοινωνική πραγματικότητα, ένα έξωθεν Κακό, ένα ιστορικό φαινόμενο, μεταβάλλεται σε μια μεταφυσική διάσταση του κόσμου. Περνάμε από την ηθική παραδοχή, τρόπον τινά, στην ιατρική παραδοχή. Στο εξής, υποφέρει πλέον η ύπαρξη από τη γενικευμένη μισαλλοδοξία του επίγειου, του σαρκικού βίου. Η ανθρώπινη μοίρα δεν είναι πια μισαλλόδοξη· είναι αφόρητη. Στο *Λόγο*, οι φωτισμοί, η φωτογραφία, είναι απ' αυτή τη σκοπιά στοιχεία αξιοθαύμαστα, αφού προσδίδουν μια χροιά νεκρική στην πελιδνότητα των ίδιων των τοπίων. Πράγματι, το υπερφυσικό στοιχείο –με το αβυσσαλέο φως, τις αλληλοσυγκρουόμενες μαγγανείες και γητειές του (μαγεία ή θρησκεία, μια «εσωτερική εμπειρία», ανάλογη του Sade ή του Bataille)– ανέκαθεν στοίχειωνε όλες τις ταινίες του Dreyer. Στο εξής, όμως, τις ταινίες του θα αποσυνθέτει ο θάνατος του σώματος, ο βιολογικός θάνατος. Ο Guido Aristarco, σωστά επισημαίνει ότι, με το *Λόγο*, ο Dreyer προσχωρεί ψυχή τε και σώματι στον ανορθολογισμό τού Kierkegaard. Προηγουμένως, το άτομο, έστω και βουβά, διαμαρτυρόταν κατά της τυραννίας· τώρα, διαμαρτύρεται κατά της ζωής (και το γεγονός ότι η διαμαρτυρία του αυτή γίνεται στο όνομα μιας ζωής πιο υψηλής, αλλά μη επίγειας, δεν επιφέρει, κατά τη γνώμη μου, καμία αλλαγή στη διαμαρτυρία του).

Έρεισμα της τραγικότητας στο *Βαμπίρ* ήταν το μακάβριο «ρούφηγμα» του βρικόλακα και των ακολούθων του – που είναι σαφώς περισσότεροι από τους «καλούς»· προσδίδοντας, λοιπόν, επιδέξια σ' αυτή την ανθρωποφαγική απομύζηση μια κοσμική χροιά κι έναν οιονεί αιώνιο χαρακτήρα, χάρη στην αδιάλειπτη συνέχεια των βρικολάκων που δημιουργούν συνεχώς νέους βρικόλακες, η ταινία άνοιγε ήδη το δρόμο για το *Λόγο*. Εφόσον η Μαργκερίτ Σοπέν, η νεκρή που δεν είναι νεκρή, ή ο γιατρός είναι εξέχοντα πρόσωπα (όπως και ο πυργοδεσπότης, άλλωστε, αν και, εντέλει, ο Dreyer μας παρουσιάζει μια πολύ θολή εικόνα του), εκθέτουν, παρουσιάζουν την κοινωνία ως «άνθος σαρκοφάγο», ως δομή καταπιεστική, που εκμεταλλεύεται το άτομο. Έτσι, η συμμορία των βρικολάκων έρχεται να ενωθεί με το Συμβούλιο στις *Μέρες οργής*, ή με το δικαστήριο στη δίκη της Ζαν ντ' Αρκ. Αφού η φύση και η κοινωνία είναι αλληλέγγυες και συνένοχες, ολόκληρο το σύμπαν γίνεται πια αβίωτο.

Στο *Βαμπίρ*, όμως, ο ορθός λόγος, αφυπνισμένος, έπαυε να γεννάει τέρατα, και η αγάπη επέστρεφε στο φως της μέρας –ένα φως φαντασματικό, παρ' όλα αυτά– και υπερίσχυε του θανάτου. Ενώ στο *Λόγο*, «ακόμα και μέσα στη ζωή, ακόμα και μετά τη νεκρανάσταση, κυρίαρχος παραμένει ο θάνατος. Είναι μια ζωή που μολύνει τον τάφο, όπου τα αμάραντα και οι βιολέτες, ακόμα κι όταν τα φροντίζει κανείς με αγάπη, δεν καταφέρνουν να πνίξουν το χρυσάνθεμο. [...] Η Ίνγκερ γυρίζει πίσω στη ζωή, μοιάζει όμως σαν να εξακολουθεί να βρίσκεται μέσα στον τάφο (στο σπίτι των Μπόργκεν)· το ίδιο και οι υπόλοιποι. Επί της ουσίας, όλοι τους μοιάζουν σαν ζωντανοί-νεκροί[9].»

Ωστόσο, θα ήμαστε άδικοι αν περιορίζαμε την αποτρόπαιη παρουσία του θανάτου στο *Λόγο* και μόνο. Μπορεί η συγκεκριμένη ταινία να αγγίζει τα όρια της νεκροφιλίας, αλλά, στην πραγματικότητα, ο θάνατος αποτελεί μόνιμο στοιχείο σε ολόκληρο το έργο του σκηνοθέτη, αποτελεί το θεμελιακό του έρεισμα. Άλλωστε, ο Dreyer λέει ήρεμα, αναφερόμενος στη *Ζαν ντ' Αρκ*: «Θέλησα να ψάλω έναν ύμνο στο θρίαμβο της ψυχής επί της ζωής.»[10] Εμείς είδαμε –και εξακολουθούμε να βλέπουμε– στην ταινία το θρίαμβο της ψυχής επί του θανάτου. Κατά τον Dreyer, επομένως, αποστολή της πίστης δεν είναι τόσο να προσδίδει μέχρι θανάτου ένα νόημα στη ζωή (και, εξ ανταναλάσεως, στον κόσμο), αλλά να συμβάλλει στην υπερνίκηση αυτής της κακής –κατά τα λεγόμενα– ζωής. Αργότερα, σχολιάζοντας το γύρισμα του *Βαμπίρ*, θα πει: «Φανταστείτε ότι βρισκόμαστε μέσα σ' ένα πολύ συνηθισμένο δωμάτιο, και μαθαίνουμε ξαφνικά ότι πίσω από την πόρτα υπάρχει ένα πτώμα. Μέσα σ' ένα λεπτό, το δωμάτιο όπου βρισκόμαστε, θα μεταμορφωνόταν. Το φως, η ατμόσφαιρα, παρ' όλο που φύσει θα παρέμεναν αναλλοίωτα, θα μεταβάλλονταν ωστόσο σημαντικά».[11]

Πράγματι, αυτό το «δυνητικό» πτώμα μάς περιμένει πάντα, πίσω απ' όλες τις πόρτες τού Dreyer. Θα ήταν ανέντιμο εκ μέρους μας ν' αντιμετωπίσουμε αυτή την έμμονη ιδέα, την εμμονή

8. «La solitudine ontologica in Dreyer e Bergman», στο: *Il Dissolvimento della ragione*, Μιλάνο, Feltrinelli, 1965, σελ. 550.9. ό.π., σελ. 543.
9. ό.π. σελ. 543.
10. «La mystique réalisée», «Cahiers du Cinéma», τχ. 124, Οκτώβριος 1961.
11. Το παραθέτει ο Georges Sadoul στο: *Dictionnaire des films*, Παρίσι, Seuil, 1965.

του μαρτυρίου, την αγάπη για τη νεκρώσιμη τελετή και τελετουργία, την περιέργεια για τα *Απαγορευμένα παιχνίδια*,[12] στο πλαίσιο μιας αυστηρά ηθικής ή θρησκευτικής προβληματικής και μόνο. Και είμαστε ευγνώμονες στον Henri Agel που υπογράμμισε πόσο γρήγορα –για λόγους φιλαρέσκειας ή έκστασης– η τέχνη του Dreyer εξυψώνεται σε μια «αισθητική, μια ιερουργία σχεδόν του βασανισμού»[13], πόσο η σκοτεινή γειτνίαση του ακατονόμαστου προσδίδει στις ταινίες του μια ρεαλιστική διάσταση πιο αδιαμφισβήτητη κι από την εμπειρία την ίδια (αν και, με το *Λόγο*, αυτό το ακατονόμαστο θα ονομαστεί).

Μας έρχεται στο νου *Η μαγεία διαμέσου των αιώνων* (1922) του Benjamin Christensen, και βλέπουμε πόσα διδάχτηκε από το συγκεκριμένο έργο ο Dreyer – σε επίπεδο σύνθεσης, λουμινισμού,[13] αφηρημένων αναφορών· όμως, διαπιστώνουμε και πόσο ο Dreyer, πέρα της δογματικής του αδιαλλαξίας, της ηθελημένης του ψυχρότητας, που μας θυμίζει έναν εκ γενετής γέρο πουριτανό, έχει βαθιά εμπλακεί σ' αυτόν τον κόσμο, ανάμεσα στο μύθο και τη διαστροφή, που στον Christensen παρέμενε ένα σατιρικό και –εντέλει– εξωτερικό θέμα, αναπτύσσοντας μια σχέση σχεδόν ερωτική, με τη θεμελιώδη επιφύλαξη ότι το σύμπαν του Dreyer αρνείται το ερωτικό πάθος και τους κινδύνους του. Ο έρωτας είναι μια μίζερη αναζήτηση, μια αξιοθρήνητη ως επί το πλείστον ακολουθία πλάνης. Στη *Χήρα του πάστορα* παρακολουθούμε μιαν απολαυστική διακωμώδηση του έρωτα, πολύ πιο σύνθετη σε σχέση με τη συνήθη ανάλυσή της (όταν η κυρά-Μαργκαρέτε, η φοβερή μέγαιρα που ευνουχίζει, ξεσκεπάζει τον Ζέφρεν, μεταμφιεσμένο σε διάβολο που θυμίζει πάρα πολύ Bergman κι επιστρέφει στο δωμάτιό του με την ουρά στα σκέλια, κρατώντας κυριολεκτικά τον κομμένο φαλλό του στα χέρια)· μια διακωμώδηση απολαυστική που, ωστόσο, παραμένει διακωμώδηση.

Ο Άμπσαλον, στις *Μέρες οργής*, αποτελεί το πρότυπο της αποφυγής του πάθους· ένα πρότυπο εξαιρετικό δειλό και χαμερπές. Σχετικά εύκολα, λοιπόν, κατανοούμε γιατί ο Άδωνις Κύρου, παρά τους δεσμούς που συνδέουν την ανθρώπινη πίστη με την αντίσταση στο έργο του Dreyer, μέμφεται αυτή την ερημία του έρωτα. Ο έρωτας, όμως, δεν απουσιάζει παντελώς (η μανιασμένη Αν στις *Μέρες οργής* αποτελεί ένα ισχυρότατο παράδειγμα)· απλώς, πολύ γρήγορα τοποθετείται υπεράνω του σαρκικού πάθους, αποκτά πνευματική υπόσταση και εξιδανικεύεται ορθολογικά στη θυσία και τη δωρεά. Ο ζωγράφος Ζορέ (για χάρη του Μίκαελ) ή η κυρά-Μαργκαρέτε (για χάρη τού Ζέφρεν) υποχωρούν γενναιόδωρα μπροστά στην ανερχόμενη ζωή, μπροστά στην τάξη και τη δικαιοσύνη του έρωτα της νιότης. Είναι αλήθεια ότι, σε πλήρη αντίθεση με τον πάστορα στις *Μέρες οργής*, δεν έχουν πια τη δύναμη να προβάλουν την παραμικρή αντίσταση. Αυτή η παραίτηση, όμως, τους βοηθά να πεθάνουν, την ώρα σχεδόν που έχουν επιλέξει. Ο πιο πολύς κόσμος ερμηνεύει αυτή τη συγκινητική αποδοχή ως ενεργό χριστιανική φιλανθρωπία. Για ποιο λόγο να τη θεωρήσω ως την εξέγερση που ετοιμάζει, με σφιγμένα τα δόντια, ο Δον Ζουάν του Camus, γερασμένος πια, σ' ένα κελί μοναστηριού, ενάντια στην υπέρτατη αδικία, την υπέρτατη διασάλευση της παράλογης τάξης και της παράλογης δικαιοσύνης του κόσμου μας; (Σημειωτέον ότι *Η χήρα του πάστορα* είναι μια εξαιρετικά «ηλιακή» ταινία· το ίδιο σχεδόν και οι *Μέρες οργής*). Η κυρά-Μαργκαρέτε, ο Ζορέ, αφοσιώνονται· η Σίρι (*Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά*), η Ζαν, η Αν, το ζευγάρι των συζύγων στις *Δύο ανθρώπινες υπάρξεις*, πεθαίνουν στο όνομα μιας αντίληψης περί αξιοπρέπειας που επιτάσσει να μένει κανείς πιστός στον εαυτό του ή/και στον έρωτα ή/και στην ερωτική απογοήτευση. Στο *Λόγο*, κανένας δε θυσιάζει τίποτα· το μόνο που, ίσως, θυσιάζουν οι ήρωες, είναι οι υπερευαισθησίες της ματαιοδοξίας τους. Τα πάντα είναι δεδομένα· η Χάρις εισακούει όσους διατηρούν την πίστη τους, παρά τις αντιξοότητες. Ο Dreyer, όμως, θέλει να μας πείσει (αυτή η ταινία για την πίστη υπάρχει και «λειτουργεί» μόνο αν και ο θεατής με τη σειρά του προβεί σε μια δήλωση πίστης, κι αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ήδη επισήμανα τη μοναδικότητά της στο έργο του σκηνοθέτη) ότι ο «προφήτης» του, Γιοχάνες, εκουσίως χάνει το λογικό του (εξ άλλου, παλινδρομεί αρκετά ελεύθερα ανάμεσα στη λογική και την παραφροσύνη), ώστε η ύψιστη αυτή θυσία να αποτελέσει σημείο αναφοράς και να χρησιμεύσει και στους υπολοίπους.

Όσο για τη Γερτρούδη («Είμαι ζωντανή; – Όχι, αλλά αγάπησα»), διαπιστώνει προφανώς ότι *ένα* μόνο πρέπει κανείς να απαιτεί από τη ζωή: την περιπέτεια της ζωής της ίδιας, την ανάλωσή της,

12. Αναφορά στην ταινία του René Clément *Jeux interdits* (1952). (Σ.τ.Μ.)

13. Ο όρος χρησιμοποιείται «για να περιγράψει το έργο ορισμένων αμερικανών τοπιογράφων του 19ου αιώνα (J.F. Kensett, F.H. Lane κ.ά.), οι οποίοι ζωγράφιζαν μικρής κλίμακας τοπία, τονίζοντας τον ορίζοντα και περιορίζοντας το μέγεθος των δέντρων, των βράχων, των αντικειμένων κ.λπ. Άλλο χαρακτηριστικό τους, ο έντονος ρεαλισμός τους και το κάπως υπερβατικό τους φως» (Herbert Read κ.ά., *Λεξικό εικαστικών τεχνών*, μτφρ. Ανδρέας Παπάς, Υποδομή 1986). (Σ.τ.Μ.)

το πέρασμά της (το οποίο δεν οδηγεί αναγκαστικά σε μιαν άλλη ζωή, καλύτερη από τη διαδικασία της μετάβασης), συνάδοντας κατά τρόπο αρκετά παράδοξο με την ηθική που διέπει τα *Φώτα της ράμπας*.[14]

Το θέμα της μισαλλοδοξίας, παρουσιάζοντας την εξέγερση του ενός εναντίον όλων, θεωρούσε δεδομένη (δυνητικά, τουλάχιστον) μιαν αλληλεγγύη των καταπιεστών, μια κοινότητα των οπαδών της καθεστηκυίας τάξης – άλλη μια ψευδαίσθηση. Προϊόντος του χρόνου, η μοναξιά βιώνεται ως η απόλυτη πραγματικότητα, η ανυπέρβλητη ανθρώπινη μοίρα. Μπορεί ορισμένοι να «σώζονται», μπορεί ακόμα η προσωπική τους σωτηρία να ωφελεί την κοινότητα των εν Χριστώ αδελφών, αλλά σώζονται μόνοι.

Ακούμε επίσης πολύ συχνά την άποψη που θεωρεί το σύμπαν του Dreyer ως ένα αμάλγαμα του πραγματικού και του εξωπραγματικού στοιχείου. Αυτή η άποψη είναι ανυπόστατη: το «εξωπραγματικό» δεν αναμιγνύεται με το πραγματικό· αποτελεί μέρος του. Χάνει, δηλαδή, τη φανταστική του υπόσταση και εγγράφεται ως εξίσου πραγματική, ανθρώπινη, εξίσου γήινη διάσταση του κόσμου. Ούτε ο ίδιος ο σουρεαλισμός έχει μονίμως έναντι του ονείρου, έναντι του φαντασιακού, μια τόσο κατηγορηματική θέση. Τις περισσότερες φορές, χρησιμοποιεί το κολάζ, την αυτόματη γραφή, την ερμηνεία των ονείρων, για να αντιπαραθέσει το όνειρο στην εγρήγορση, εκτοπίζοντας το ένα πεδίο χάρη στον εξωτισμό του άλλου, ή καταφεύγοντας στην έκρηξη, για να αμφισβητήσει

«Η κυρά-Μαργκαρέτε, η φοβερή μέγαιρα που ευνουχίζει»: η Hildur Carlberg στη Χήρα του πάστορα.

14. Η ταινία του Charles Chaplin *Limelight* (1952). (Σ.τ.Μ.)

μια τάξη πραγμάτων με μια πραγματικότητα της ιδίας τάξεως. Η ομπρέλα, η ραπτομηχανή και το τραπέζι ανατομίας: το φανταστικό διαγράφεται στον ορίζοντα της συνάντησής τους· δε θα λέγαμε ότι κατοικεί ανάμεσά τους. Ο Dreyer δίνει μορφή στο φανταστικό, με τον ίδιο τρόπο που δίνει μορφή στην καθημερινότητα, και το γεγονός ότι η ψυχή, το πνεύμα –ή τα πνεύματα– είναι εξίσου παρόντα στο έργο του, εξίσου παλλόμενα, εξίσου πρόδηλα με τις πέτρες και τα σώματα, θα παραμείνει μια από τις σπάνιες, αστείρευτες πηγές έκπληξης και θαυμασμού που ανέβλυσαν ποτέ στην ιστορία του κινηματογράφου.

Ο André Bazin το περιγράφει πολύ απλά όταν λέει, σχετικά με τη γριά που κατηγορείται για μαγεία στις *Μέρες οργής*: «Ο χαρακτήρας της διαθέτει τον συγκινητικό ρεαλισμό των γηρατειών και, μαζί, κάτι το απροσδιόριστα υπερφυσικό, που δείχνει να εκπορεύεται απ' τα ίδια τα γηρατειά της».[15] Χάρη σ' αυτόν ακριβώς τον άνευ ορίων, τον οιονεί θρησκευτικό (με τη στενή, ετυμολογική έννοια του όρου[16]) ρεαλισμό, ο σκηνοθέτης θα μπορέσει ν' αντιμετωπίσει τον κόσμο ως ένα πεδίο στοιχειωμένο, κατοικημένο απ' όλους τους φόβους, τις ελπίδες, τα όνειρα, τις επιθυμίες, τις βίαιες παρορμήσεις, τις συμφορές, που οι άνθρωποι αδιάκοπα προβάλλουν σ' αυτόν τον κόσμο. Το *Βαμπίρ*, το οποίο, από τη σκοπιά του ρεαλισμού, θα μπορούσε να θεωρηθεί η πιο αυθαίρετη, η πιο φαντασιακή ταινία του σκηνοθέτη, αποτελεί, στην πραγματικότητα, μια ταινία ενδεικτική αυτού του ρεαλισμού: σκιές κινούμενες, είδωλα σκιών, σιλουέτες, παραφωτισμοί, αλληγορικά αντικείμενα, ατμοί και φωτοσκιάσεις, είναι απλώς κάτι παραπάνω από σημεία, πίσω απ' τα οποία ένα ολόκληρο εχθρικό σύμπαν ετοιμάζεται να παραφρονήσει, να καταβροχθίσει όσους το κατοικούν. Και οι ασυνήθιστες γωνίες λήψης, τα ολοκληρωτικά κοντρ-πλονζέ, τα ανεστραμμένα καδραρίσματα, τα παράδοξα contre-champs –αυτός ο τυπικός, μάλλον ρωσικός παρά γερμανικός εξπρεσιονισμός– τίθενται στην υπηρεσία της πιο συγκεκριμένης, της πιο υλικής εμπειρίας: ένα επιτύμβιο άγαλμα κάνει την κηδεία του. Βρισκόμαστε στο χώρο του φανταστικού; Γιατί όχι της ασκητείας;

Όπως και να 'χει, αυτή η περιπέτεια, βιωμένη ανάμεσα στο όνειρο και την εγρήγορση, το συνειδητό και το ασυνείδητο, μέσα σ' ένα λαβύρινθο από κοινότοπες πραγματικότητες, υποστηρίζεται από ένα παιχνίδι, έναν ιστό από τράβελινγκ σε περίτεχνα ντεκόρ, που ανάλογά τους έχουμε να δούμε από τους πίνακες του Renoir. Στον *Αφέντη του σπιτιού*, υπήρχε ένα άνοιγμα στο πατάρι της κουζίνας: η παραμάνα μπορούσε να κρύψει μέσα εκεί τη σύζυγο, δίνοντάς της την ευκαιρία να παρακολουθήσει το θέατρο που θα έπαιζε στο σύζυγο. Η λύση είναι απλοϊκή. Τι να πούμε τότε για το παραθυράκι στο καπάκι του φερέτρου, στο *Βαμπίρ*; Η μόνη ρεαλιστική εξήγηση που μπορούμε να δώσουμε σ' αυτό το εξαιρετικό «εύρημα», πιο απλό κι από τ' αβγό του Κολόμβου –αν και ποιος ο λόγος να προσπαθήσει κανείς να το ερμηνεύσει;–, είναι η θαυμαστή του αναγκαιότητα. Νοείται ασκητεία χωρίς αυτό το παραθυράκι; Το ίδιο ισχύει και για όλα τα τολμήματα του Dreyer, για την πραγματική ανάσταση της Ίνγκερ στο *Λόγο*. Η πραγματικότητα είναι μία, και η αναγκαιότητά της εκπορεύεται απ' τον ίδιο της τον εαυτό, όπως συμβαίνει και με την ουσία τού Spinoza.

Ο ρεαλισμός στον Dreyer, που δεν ικανοποιείται ποτέ με αυτό καθαυτό το σημείο, αναζητεί εναγωνίως (με τον μεγεθυντικό φακό, θα λέγαμε) το σωματικό, σαρκικό αποτύπωμα του πνευματικού, του άυλου, στον κόσμο των ζωντανών και των πραγμάτων, με τη χρονικότητα που τον χαρακτηρίζει. (Και πόση αγάπη θα πρέπει να έτρεφε για τον άνθρωπο αυτός ο σκηνοθέτης, «ο ψυχρός, πληκτικός, δογματικός, ανωφελής, συγκεχυμένος, αντιδραστικός και εκφαυλιστικός», σύμφωνα με κάποιους, για να επιτύχει έναν τέτοιο στόχο...) Κάνοντας υπερβολικά λόγο, έστω και καλοπροαίρετα, για ελάσσονα δράματα, για ελάσσονες πτυχές, για δραματουργία των επιφάσεων, ξεχνάμε τελικά ότι η ανθρωπιά του βλέμματος στον Dreyer έχει, τελικά, μεγαλύτερη σημασία απ' την ακρίβεια του εξοπλισμού του, από τις οπτικές τεχνικές του.

Ο Dreyer δεν είναι μόνο ο σκηνοθέτης του γκρο πλάνου – καθρέφτη της ύπαρξης (*Ζαν ντ' Αρκ*), του κιαροσκούρο ως παγίδας του κόσμου (*Βαμπίρ*, *Ο Λόγος*)· είναι και ο σκηνοθέτης των εικαστικών αναβιώσεων, και το ντεκόρ του αιχμαλωτίζει ζωντανή την ψυχή μιας εποχής με τον ίδιο τρόπο ή και καλύτερα απ' ό,τι τα πρόσωπα (*Η κήρα του πάστορα*, *Μέρες οργής*). Η αναμφίβολη ιδιοφυΐα με την οποία συνταιριάζει τους ζωντα-

15. «Un chef-d'oeuvre anachronique», «L'écran français», τχ. 94, 15 Απριλίου 1947.

16. Αναφέρεται στην ετυμολογία της λατινικής λέξης για τη θρησκεία, religio: δέος. (Σ.τ.Μ.)

νούς με τα πράγματα, τα κοστούμια με τις χειρονομίες, τον αέρα και το φως που ανασαίνουμε (ή που μας κόβει την ανάσα) με τους τοίχους, για χάρη του διαλόγου που είναι αδύνατον να μεταφραστεί και, την ίδια στιγμή, είναι απλούστατος κι αποτελεί τον ιστό, το σωματικό-διανοητικό πεδίο όλων των πλασμάτων, μας υποδεικνύει τη βαθιά αναλογία που υπάρχει ανάμεσα στη ρεαλιστική του πορεία και την πορεία, θα λέγαμε, ενός ιάπωνα αρχιτέκτονα κήπων (ή ενός ανθοδέτη). Πέρα του ότι η Άπω Ανατολή θεωρεί αυτή την ιδιαίτερη δημιουργία ως πνευματική άσκηση, διαπιστώνουμε τον τρόπο με τον οποίο –τόσο στον έναν όσο και στον άλλον– λειτουργεί η ίδια διαλεκτική ως προς τα αντικείμενα, ως προς το πραγματικό που «μιλά» με την πληρότητά του, με τη φυσική επιμονή της ίδιας του της υλικότητας, με τη μερική του εκρίζωση από το πρωταρχικό του περιβάλλον (δάσος, βουνό), όπως και με το σχεδόν δυσδιάκριτο γεγονός ότι ανήκει σ' έναν πολιτισμό και σε μια παράδοση.

Έχουν πολλές φορές προσάψει στον Dreyer, ειδικά μετά τη *Ζαν ντ' Αρκ*, ότι είναι ένας παρωχημένος, αναχρονιστικός σκηνοθέτης, που δραπετεύει σε μιαν α-χρονικότητα χωρίς απόηχο (το ίδιο θα προσάπτουν επί μακρόν στον Bergman). Νομίζω ότι συγχέουν τα αποτελέσματα με τα αίτια. Η α-χρονικότητα (η οποία, άλλωστε, στον Dreyer είναι πάντα σχετική) εκφράζεται στο έργο του με δύο τρόπους: το δράμα, παρά τον υπερβολικά αυστηρό ρεαλισμό του, δεν είναι προσκολλημένο στην ιστορική, συγκεκριμένη διάρκειά του (η *Ζαν ντ' Αρκ*, οι *Μέρες οργής*, στέκονται κατά κάποιο τρόπο εκτός, υπεράνω του χρόνου, τον οποίο συμπυκνώνουν)· η σύγκρουση στις εν λόγω ταινίες δε χρονολογείται ή χρονολογείται τόσο ασαφώς, ώστε μπορεί να τοποθετηθεί χρονικά σε διάφορες εποχές (το *Βαμπίρ* μπορεί να τοποθετηθεί εξίσου στο 1930 και στο 1830· οι *Μέρες οργής*, στο 1640 και στο 1940· *Ο Λόγος*, στον 18ο και στον 20ό αιώνα). Αν, όμως, αυτή η ιστορική απαγκίστρωση, αυτός ο ιστορικός αποχαρακτηρισμός, αυτός ο αρχαϊσμός, αποτελούν τα ερείσματα και τα εχέγγυα της έμπνευσης του δημιουργού, από πού κι ώς πού μπορούμε εμείς να του τα αρνηθούμε; Δεν έχει το δικαίωμα να στηριχτεί στο πιο σταθερό υπόβαθρό του, ακόμα κι αν αυτό, όπως συχνά συμβαίνει, είναι το πιο αρχαϊκό; Στο μεταξύ, το σημαντικότερο ίσως είναι ότι ο «αναχρονισμός» αυτός, στα χέρια του Dreyer, υπηρετεί με τον πιο άμεσο τρόπο τη βούλησή του για αφαίρεση. Η λέξη είναι παραπλανητική, αφού το ζητούμενο για το σκηνοθέτη είναι να φτάσει όσο το δυνατόν πιο γρήγορα και όσο το δυνατόν πιο κοντά στην αναπνοή, το πνεύμα, την καρδιά, όπως αυτά είναι ενσαρκωμένα.[17] Δηλώνει, ωστόσο, την κίνηση, τη διαλεκτική ελευθερία που διαχωρίζει αρχικά τα διάφορα είδη πραγματικότητας, για να τα συνθέσει καλύτερα στη συνέχεια. Εφόσον δεν υπάρχει τέχνη χωρίς αλχημεία, εφόσον πρέπει πραγματικά να ανακρίνουμε την πραγματικότητα για να ομολογήσει, ο Dreyer παίζει μ' αυτή την προσχώρηση/αποχώρηση, αυτή την εγγύτητα/απόσταση, για να δημιουργήσει την πιο επεξεργασμένη, την πιο αόρατη, την πιο πνευματική σύγκρουση κι αυτή τη διεύρυνση προς την εσωτερική ύπαρξη, την οποία –δικαίως ή αδίκως, καλώς ή κακώς– ονομάζει «αφαίρεση».

Πριν απ' τις ταινίες του Bresson και αδιαμφισβήτητα σ' ένα επίπεδο συγκριτικά πιο υψηλό (ο Bresson, άραγε, έχει λιγότερη «ψυχή»;), όλες οι ταινίες του Dreyer καταλήγουν στην πνευματική σύγκρουση. Άγιες, κοσμικές και μάγισσες, έχουν την ίδια τραγική αξιοπρέπεια, λες και η ευγένειά τους απορρέει αδιακρίτως από μια κοινή «παραφροσύνη»: δεν έχουμε να κάνουμε τόσο με το πάθος του παραλόγου όσο με το σκότος, την ανεκρίζωτη ανάγκη υπέρβασης του ανθρώπου. Και η ήττα γίνεται νίκη, η πιο αξιέραστη και αξιοσέβαστη εσώτερη πτυχή του ανθρώπου εκφράζεται στο πιο ταπεινό, το πιο άχαρο ή το πιο πλούσιο πρόσωπο, το βάθος ανεβαίνει στην επιφάνεια, κι ο άνθρωπος, ως άνθρωπος ορατός, δυνάμει ορατός –κατά την ωραία διατύπωση του Béla Balàzs– εκδηλώνεται στην επιφάνεια[18] μιας μεταμορφωμένης ανθρωπιάς.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 207, Δεκέμβριος 1968.
Αναδημοσιεύεται στο βιβλίο
Du réalisme au cinéma, Nathan, Παρίσι 1997.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

17. «Η αφαίρεση» γράφει ο Dreyer, «είναι κάτι που απαιτεί από το σκηνοθέτη να γνωρίζει και ο ίδιος να λειτουργεί αφαιρετικά σε σχέση με την πραγματικότητα, για να ενισχύει το πνευματικό περιεχόμενο του έργου του. Εν ολίγοις, ο καλλιτέχνης πρέπει να περιγράφει την εσωτερική και όχι την εξωτερική ζωή» («Om filmen», ό.π.)
18. Με τη θεολογική-θρησκευτική έννοια. (Σ.τ.Μ.)

Ο βόρειος αρχαϊσμός του Dreyer

του André Téchiné

«Ένας άνθρωπος περπατούσε
ρίχνοντας τη σκιά του,
και κανείς δεν ήξερε ποιος ήταν ο άνθρωπος
και ποια η σκιά, ούτε πόση σκιά έριχνε»
(Yeats).

Δεν είναι πάντα εύκολο να εντοπίσουμε με μια πρόχειρη ματιά αυτό ή εκείνο το προειδοποιητικό σημάδι που τροφοδοτεί τον καυτό προβληματισμό τον οποίο πυροδοτεί κάθε κινηματογραφικό έργο εν γένει. Τυχαίνει, επίσης, αυτή η καθαρά διερευνητική σχέση που διατηρεί κάθε συγκεκριμένη ταινία με την έβδομη τέχνη γενικά, όχι μόνο να αλλάζει, αλλά και να τίθεται με διαφορετικούς όρους. Τίποτα δεν είναι πιο φευγαλέο και πιο ύποπτο από μια νεωτεριστική αντίληψη για ένα μέσο έκφρασης, όποιο κι αν είναι αυτό· γιατί ο νεωτερισμός στηρίζεται κατευθείαν στην ανάγκη να μην καταθέσουμε τα όπλα, ενώ, αναπόφευκτα, μας διαφεύγουν τα πάντα. Η αδυναμία μας να προσδιορίσουμε τις συνεισφορές, είναι εξίσου προφανής με την ύπαρξη αυτών των συνεισφορών. Η αποσαφήνιση, λοιπόν, την οποία επιχειρούμε, δεν είναι παρά μια ψευδής προσέγγιση, επηρεασμένη απ' την ανάγκη να αναφερθούμε, έστω και για να πάρουμε αποστάσεις, σε μια ήδη παρωχημένη κλίμακα αξιών.

Με τους κινηματογραφιστές συμβαίνει ό,τι και με τους καλεσμένους. Κάποιοι φτάνουν τη στιγμή που πρέπει, και είτε δικαιώνουν την αναμονή μας είτε μας απογοητεύουν. Άλλοι έρχονται την τελευταία ώρα, χωρίς ν' αναγγελθούν, και παραπλανούν το κοινό προτείνοντάς του κάποιο πρόσωπο που το αγνοούσε ή, απλώς, το είχε ξεχάσει. Χρησιμοποιούμε, λοιπόν, ό,τι έχουμε στη διάθεσή μας εκείνη τη στιγμή, για να ξεψαχνίσουμε τον νεοφερμένο. Με τα μάτια στραμμένα στην πάση θυσία αναζήτηση του μοντέρνου, είδαμε να καταφθάνει ξαφνικά κάποιος που δεν τον περιμέναμε – ή, έστω, που δεν περιμέναμε ότι θα κατόρθωνε να ταράξει τον κλειστό μας κύκλο. Ένας άνθρωπος απ' το βορρά ήρθε να μας μιλήσει και να μιλήσει για κινηματογράφο· όχι για τον κινηματογράφο *μας*, αλλά για τον κινηματογράφο *του*: ούτε τεκμηριωτικός (δεν αποκλείει, δηλαδή, το εκφραστικό διά της αμφισημίας τής έκφρασης), ούτε «κατασκευή» (δε συμμετέχει, δηλαδή, στο εκφραστικό διά της αποτελεσματικότητας της έκφρασης), αλλά στοιχειώδης. Δεν υπάρχει πιο στοιχειώδης δημιουργός από τον Dreyer. Στο περιθώριο κάθε διαπίστωσης –αλλά και κάθε επίθεσης–, ο Dreyer κάνει ομιλούντα κινηματογράφο που τον μελετάμε και τον επανεξετάζουμε αυστηρά υπό το πρίσμα των μέσων που χρησιμοποιεί ή, έστω, των στοιχείων που τον θεμελιώνουν.

Κάθε νέα ταινία δεν αντιμετωπίζεται σαν μια μεμονωμένη περιπέτεια που διατηρεί κάποιες μακρινές ομοιότητες με τις περασμένες εμπειρίες, αλλά σαν μια πιο προωθημένη εξερεύνηση, μια όλο και πιο απαιτητική έρευνα. Ο Dreyer εξαντλεί τις πηγές του ίδιου του λεξιλογίου του και απομυζεί το θέμα του ώσπου να του αφαιρέσει κάθε αντίσταση, κατορθώνοντας να διαμορφώσει το αυστηρό και περιορισμένο δυναμικό απ' όπου ξεκινάει και όπου καταλήγει· γιατί αυτό που ο Dreyer δέχεται ή, ακριβέστερα, επιτυγχάνει, είναι η άρνηση προσφυγής στα αξεσουάρ, στις λεπτομέρειες, στις εξωτερικές πινελιές, στις περιττές παραλλαγές, σε όλη την γκάμα των μορφών που προτείνει η σύγχρονη ρητορική.

Μπορεί επίσης να πιστέψει κανείς, μπροστά

Η Birgitte Federspiel και ο Dreyer στο πλατό του Λόγου.

σε μια τόσο έκδηλη απουσία εκλέπτυνσης και δεξιοτεχνίας, πως από το ύφος του δημιουργού λείπει το εύρος. Μια τέτοια φτώχεια, απλούστατα, δείχνει τον μοναδικό πλούτο στον οποίο πιστεύει ο Dreyer: τον πλούτο της ανακάλυψης, της δημιουργίας. Ο Dreyer, αντί να ακολουθεί και να ενσωματώνει τις διαδοχικές τροποποιήσεις που υπέστη ένα σύνολο σημείων μέσα σε μια εξελικτική διαδικασία, συνθέτει το δικό του ανεξάρτητο σύστημα και επιμένει σ' αυτό, απορρίπτοντας κάθε δάνειο. Αν θεωρείται ξεπερασμένος ως κινηματογραφιστής, αυτό οφείλεται στο ότι καθένα από τα έργα του δείχνει την επιμονή του να χαράξει μια κατεύθυνση στον κινηματογράφο, ανεξάρτητα από τυχόν συγγενικές ανακαλύψεις. Αυτό δεν σημαίνει ότι οι επιδράσεις είναι μηδαμινές (ομολογείται η επίδραση του Griffith), ούτε κι ότι ο Dreyer εγκαθιδρύει μόνος του μια γλώσσα. Παραμένει θεράπων του κινηματογράφου, αλλά δεν αναγνωρίζει την εξέλιξή του και δεν τη λαμβάνει υπ' όψιν παρά μόνο στο μέτρο που η αλλαγή είναι ριζική (για παράδειγμα, το πέρασμα από τον βουβό στον ομιλούντα). Βρίσκεται, λοιπόν, μπροστά σ' ένα διαφορετικό μέσο έκφρασης, που κάθε φορά το ξαναπιάνει και το αναπλάθει για να υπηρετήσει τις ανάγκες του. «Μια αναδιοργάνωση και μια απλοποίηση είναι αναγκαίες. Μπορούμε, αν θέλετε, να πούμε πως είναι ζήτημα κάθαρσης, αφού όλα τα στοιχεία που δεν εξυπηρετούν την κεντρική ιδέα, καταργούνται. Συγκεντρώνουμε και συμπιέζουμε.» Αυτή η αυθαίρετη έκπτωση γίνεται με την πρόθεση να κατακτηθεί με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια ενός (προ)καθορισμένου φωνήματος. Προτείνει ένα είδος πεδίου δράσης μοναδικού, αν όχι αυτόνομου. Μια τόσο αυστηρή ανάλυση δεν παραλείπει να αναδεικνύει (να καταδη-

Οι Baard Owe και Nina Pens Rode στη Γερτρούδη.

λώνει, δηλαδή) τη μορφολογία της, να ομολογεί το μηχανισμό της. Υπάρχει ένα σχήμα, ένα είδος αρχιτεκτονικής (όπως, π.χ., στον Lang), μια υπέρτατη απλοποίηση. Αυτή η απλοποίηση επιτρέπει να αποδεσμευτούν τα στοιχεία που διαθέτει ο δημιουργός, και που αρκείται στο να τα αναπτύξει. Επ' ουδενί πρόκειται για το αποτέλεσμα μιας παράλειψης (δηλαδή, έλλειψης σκέψης), αλλά, αντίθετα, για μια διάρθρωση με την πιο χειροτεχνική έννοια του όρου· δηλαδή, μιας προσθήκης, ενός επιλεκτικού μοντάζ. Ο Dreyer μαθαίνει την τέχνη του, προετοιμάζει το έδαφος για να περιορίσει πιο πολύ το δρόμο του, για να τον ενισχύσει ακόμα πιο πολύ· γιατί το στοιχειώδες σχέδιο στο οποίο καταλήγει ο δημιουργός πέρα από κάθε εφαρμογή ή επαλήθευση αρχών, δεν επιτυγχάνεται παρά μόνο μετά από ψηλαφήσεις, απόπειρες και προσεγγίσεις. Μέσα, όμως, απ' αυτό το χοντροκομμένο σχέδιο, το σχεδόν απλοϊκό, δε θα φαινόταν ο βόρειος αρχαϊσμός; Το σχήμα δε θα αποκάλυπτε μιαν αμφισημία βαθύτερη από τις επιπλοκές όλων των εκδοχών, αρχής γενομένης από τις διάφορες πολιτιστικές κληρονομιές που αποκτήσαμε μόλις πρόσφατα;

Το πρόσωπο και το ντεκόρ, κατά προτίμηση κλειστό, φαίνονται αμέσως σαν περιγράμματα που χαράχτηκαν με σταθερό χέρι, που δεν αρκούνται στο να διευθετούν το πλάνο σύμφωνα με μια συγκεκριμένη γεωμετρία, αλλά δημιουργούν, ριψοκινδυνεύοντας μιαν ανεπαίσθητη διασάλευση, μιαν ακαταμάχητη δυναμική. Η κίνηση αυτή, σοφά ρυθμισμένη στο εσωτερικό μιας διευθέτησης όπου κάθε στοιχείο προδιαθέτει στην ακινησία, εισάγει την ήρεμη και, ταυτόχρονα, απειλητική δύναμη της διήγησης· γιατί, στην καρδιά ενός τόσο αυστηρού συστήματος, στο κέντρο μιας τόσο λεπτομερούς σύνθεσης, η παραμικρή δόνηση εμφανίζεται σαν αβέβαιη έλξη, σαν ισορροπία που διασαλεύτηκε, επιφέροντας την απόκλιση των περιγραμμάτων. Ένας σκαρδαμυγμός ή ένα νεύμα γίνονται ασύλληπτα· επειδή ξεφεύγουν διαρκώς από τη σχηματική που τα προκαλεί και τα καταδιώκει κάθε στιγμή· επειδή σηματοδοτούν επ' άπειρον μια ορμή που δεν τη θεωρούσαμε εφικτή εδώ και που τη βλέπουμε να εμφανίζεται και να διατηρείται στην επιφάνεια των όγκων. Το γυμνό πρόσωπο της Ζαν ντ' Αρκ παραδίδεται στο θεατή πέρα από κάθε ψυχολογικό ή δραματικό προσδιορισμό. Χάρη στους μορφασμούς και τις συσπάσεις διαλύονται ή δημιουργούνται οι συγκεκριμένες προθέσεις (φόβος, χαρά, λύπη), μπερδεύοντας το μήνυμα, αφήνοντας μόνο ένα διάφανο πρόσωπο και προσδίδοντας σε κάθε σκαρδαμυγμό ασαφείς ενδείξεις, που δεν επιδέχονται την παραμικρή σαφή ερμηνεία. Μια τόσο οξεία αδυναμία ερμηνείας δείχνει μέχρι ποιο σημείο μια τόσο στοιχειώδης τέχνη κατορθώνει να γίνει διφορούμενη, θεσπίζοντας αμέσως μια σχέση ελευθερίας με το θεατή· γιατί τα μέσα που χρησιμοποιούνται (συνεχίζουμε να επιμένουμε στην οικονομία τους), δεν έχουν διακοσμητικό ρόλο, αλλά, αντίθετα, «γενεσιουργό». Ο λόγος, το βλέμμα, δε μειώνουν την προοπτική, δε μειώνουν τις διαστάσεις, αλλά ανοίγουν ορίζοντες, γεννούν δυνατότητες. Τα στοιχεία (που απαριθμούνται εύκολα) περιλαμβάνουν μια πληθώρα «εικονοπλαστικές λειτουργίες», μια πληθώρα διάχυτη, λανθάνουσα. Το σημείο, μες στη χοντροκοπιά του και στην πρωτόγονη σαφήνειά του, δε σταματάει να υποβάλλει πολλαπλούς υπαινιγμούς. Ανάμεσα σε τέσσερις τοίχους κι ένα γυναικείο πρόσωπο, ενώ εξελίσσεται μια δράση που περιορίζεται συστηματικά μέσα στο χρόνο και διακόπτεται από μια σχηματική παράθεση εικόνων, ο βαρύνων λόγος σβήνει, παρά το σημείο στο οποίο έχει φτάσει σήμερα ο κινηματογράφος, με τον ίδιο τρόπο που έσβηναν, τον καιρό του βουβού, οι υπερβολικοί μορφασμοί στο πρόσωπο της Ζαν ντ' Αρκ· γιατί ο Dreyer προτείνει ακριβείς μορφές, μόνο στο μέτρο που αυτές καλούν στην ασάφεια. Όταν κινηματογραφεί ένα σώμα που κάθεται σε μια πολυθρόνα, βλέπουμε «το φεγγάρι, τη θάλασσα, το δάσος» όπως λέει ένας χαρακτήρας του, κοιτάζοντας τη Γερτρούδη. Ο ρεμβασμός αναπτύσσεται μέσα από μια χειρονομία ή ένα βλέμμα, σαν να τα οδηγεί μια μουσική, κι εξαπλώνεται σ' ένα φόντο απογυμνωμένο σε σημείο αφαίρεσης. «Μοναδική μου επιθυμία είναι να δείξω τον κόσμο της φαντασίας» δηλώνει ο Dreyer. Από αυτή την άποψη, το *Βαμπίρ* συγκέντρωνε, καθώς εξελισσόταν, όλα τα πιθανά ανοίγματα, έξω από κάθε συνοχή. Το επίπεδο μπορεί να φαίνεται πως έχει δευτερεύουσα σημασία σ' αυτή τη σκοτεινή υπερρεαλιστική ιστορία που υπερβαίνει την πραγματικότητα. Ο μουσικός ονειρισμός απαιτεί ένα αυστηρό πλαίσιο για να γεννηθεί και να αποτολμήσει τη μετάλλαξή του. Αντίθετα, η ταινία *Δύο ανθρώπινες υπάρξεις* πνίγει τη ρυθμική ροή σ' έ-

Ο αγρότης-Χάρος στο Βαμπίρ.

να κάδρο που συντρίβει τα πάντα με το βάρος του. Όμως, από το ένα άκρο στο άλλο, η ισορροπία αποφεύγει τη δοσολογία, τους συμβιβασμούς, τις προφυλάξεις. Ο Dreyer δεν είναι στιλίστας. Χρησιμοποιεί τον κινηματογράφο (ή, μάλλον, *εφευρίσκει* τον δικό του κινηματογράφο), για να φανταστεί τη ζωή μέσα από γυναικεία πρόσωπα που συντρίβονται από τα πάθη τους ή που τα όνειρά τους διαψεύδονται (η Αν στις *Μέρες οργής*, η Ίνγκερ στο *Λόγο*, η Μαριάν στις *Δύο ανθρώπινες υπάρξεις*, η Γερτρούδη)· γιατί το όνειρο είναι κάτι πιο βαρύ για τους βορείους απ' ό,τι για τους μεσογειακούς. Το τζάκι συγκεντρώνει, ενώ ο ήλιος σκορπίζει. Όταν πέφτει η νύχτα, ο γέρος διηγείται τις ιστορίες του και βρίσκει τις ακριβείς λέξεις. Καμία φιλολογία. Μέσα στο ζεστό εσωτερικό μπορούμε να μιλάμε για εποχές, για τις αλλαγές τους. Αυτό που μας μαθαίνει ο Dreyer, είναι πως πρέπει να προσέχουμε τον καταμερισμό του φωτός, το τοπίο που περνάει μπροστά απ' το φευγαλέο βλέμμα της Γερτρούδης, τον κόσμο που ανατρέπεται μέσα στη φωνή που σβήνει.

Στοιχειώδης, μοναχικός, άχρονος, ο Dreyer δεν οφείλει τίποτα σε κανέναν και φαίνεται πως δεν οφείλει τίποτα και στον ίδιο τον κινηματογράφο. Αν θέλει κανείς να δει πού βρίσκεται σήμερα η έβδομη τέχνη, πρέπει να κοιτάξει αλλού· στον Rossellini, στον αμερικανικό κινηματογράφο.

Φαίνεται πως στις βόρειες χώρες οι αγρύπνιες είναι γλυκιές και ατελείωτες. Έτσι φτάνουν ώς εμάς οι ιστορίες του Dreyer. Και η φωνή του αφηγητή, αντί να μιλάει ή, μάλλον, *ενώ* μιλάει, λέει συνεχώς πως μας ακούει.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 170, Σεπτέμβριος 1965.
Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής.

Μέρες οργής:
Lisbeth Movin (Αν).

Η εικόνα-συναίσθημα

του Gilles Deleuze

[...] Στην κατ' εξοχήν συναισθηματική ταινία, *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* του Dreyer, συνυπάρχουν: η εκτεταμένη αναφορά σε ιστορικά στοιχεία, σε κοινωνικούς ρόλους και ατομικούς ή συλλογικούς χαρακτήρες, στις πραγματικές μεταξύ τους σχέσεις, η Ζαν, ο επίσκοπος, ο Άγγλος, οι δικαστές, το βασίλειο, ο λαός· εν ολίγοις, η δίκη. Υπάρχει, όμως, κι ένα άλλο στοιχείο, το οποίο δεν εμπίπτει ούτε στην αιωνιότητα ούτε στην υπερ-ιστορικότητα: είναι το «διαιώνιο»,[1] όπως έλεγε ο Péguy· σαν να υπάρχουν δύο παρόντα, που διασταυρώνονται συνεχώς μεταξύ τους και που, όταν το ένα έχει επιτύχει την πλήρωσή του, το άλλο βρίσκεται ακόμα καθ' οδόν. Ο Péguy έλεγε ακόμα ότι το ιστορικό γεγονός το *διατρέχουμε*, ενώ, στο άλλο, *ανατρέχουμε*· το πρώτο έχει προ πολλού αποκτήσει μορφή, αλλά το δεύτερο συνεχίζει να εκφράζεται και, μερικές φορές, αναζητεί ακόμα την έκφρασή του. Είναι το ίδιο γεγονός, η μία πλευρά του οποίου έχει πληρωθεί με τρόπο ουσιαστικό σε μια κατάσταση πραγμάτων, ενώ η άλλη εξακολουθεί να ανθίσταται σε κάθε πλήρωση. Αυτό το μυστήριο του παρόντος στον Péguy ή τον Blanchot, αλλά και στον Dreyer ή τον Bresson, είναι η διαφορά της δίκης και του Πάθους, τα οποία, ωστόσο, είναι αδιαχώριστα. Τα ενεργά αίτια προσδιορίζονται σε μια κατάσταση πραγμάτων· αλλά το ίδιο το γεγονός, το συναίσθημα, το αποτέλεσμα, υπερβαίνει τις ίδιες του τις αιτίες και ξεχειλίζει, παραπέμποντας σε διαφορετικά αποτελέσματα, ενώ τα αίτια παραμένουν στον δικό τους χώρο. Είναι ο θυμός του επισκόπου και το μαρτύριο της Ζαν· από τους ρόλους και τις καταστάσεις, όμως, θα διατηρηθεί μόνο ό,τι χρειάζεται για να απελευθερωθεί το συναίσθημα και να δημιουργήσει τις συνάψεις του, όπως η «δύναμη» του θυμού ή της πανουργίας, όπως η «ιδιότητα» του θύματος και του μαρτυρίου. Από τη δίκη εξάγουμε το Πάθος· από το γεγονός, αυτό το ανεξάντλητο και απαστράπτον κομμάτι του που ξεχειλίζει από την ίδια του την πλήρωση, «την ολοκλήρωση που ποτέ δεν ολοκληρώνεται αυτή καθαυτή». Το συναίσθημα είναι το οιονεί εκπεφρασμένο της κατάστασης των πραγμάτων, αλλά αυτό το εκπεφρασμένο δεν παραπέμπει στην κατάσταση των πραγμάτων· παραπέμπει μόνο στα πρόσωπα που το εκφράζουν και, με τη σύγκλιση ή το διαχωρισμό τους, του προσδίδουν μια ίδια, κινούμενη ύλη. Η ταινία, αποτελούμενη από σύντομα γκρο πλάνα, έχει αναδεχθεί αυτό το κομμάτι του γεγονότος, που δεν πληρούται μέσα σ' ένα καθορισμένο περιβάλλον.

Πολύ σημαντική είναι επίσης η χρησιμοποίηση των κατάλληλων τεχνικών μέσων γι' αυτόν το σκοπό. Το συναισθηματικό καδράρισμα γίνεται με κοφτά γκρο πλάνα. Στον όγκο του προσώπου, πότε λαξεύονται κάποια χείλη που ουρλιάζουν, πότε κάποια ξεδοντιάρικα σαρκαστικά χαμόγελα, ενώ το κάδρο κόβει ένα πρόσωπο πότε οριζόντια, πότε κάθετα ή λοξά, πότε πλαγίως. Οι κινήσεις κόβονται την ώρα που γίνονται, τα ρακόρ, εκ συστήματος λανθασμένα, θαρρείς και πρέπει να διαρρήξουν κάποιες υπερβολικά πραγματικές ή υπερβολικά λογικές σχέσεις. Επίσης, συχνά το πρόσωπο της Ζαν απωθείται στο κάτω μέρος τής εικόνας, κι έτσι το γκρο πλάνο παρουσιάζει ένα κομμάτι ντεκόρ λευκό, μια άδεια ζώνη, ένα κομμάτι ουρανό απ' όπου η Ζαν αντλεί την έμπνευσή της: ένα εξαιρετικό ντοκουμέντο σε σχέση με τη στροφή και την αποστροφή των προσώπων. Αυτά τα κοφτά καδραρίσματα ανταποκρίνονται στην έννοια του «ντεκαντράζ» που προτείνει ο Bonitzer για να ορίσει τις ασυνήθιστες γωνίες, οι οποίες δεν αιτιολογούνται επαρκώς από τις απαιτήσεις της δράσης ή της αντίληψης. Ο Dreyer αποφεύγει το σχήμα των «αντίστοιχων» πλάνων διαλόγου (champ-contrechamp), που θα διατηρούσε μια πραγματική σχέση ανάμεσα στα πρό-

1. Στο πρωτότυπο: L'internel. (Σ.τ.Μ.)

«Ο θυμός του επισκόπου και το μαρτύριο της Ζαν». Η Renée Marie Falconetti στο Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ.

© Gaumont

σωπα και θα μετείχε επίσης μιας εικόνας-δράσης· προτιμά να απομονώνει το κάθε πρόσωπο σ' ένα «ατελές» γκρο πλάνο, έτσι ώστε ο εκ δεξιών ή εξ αριστερών χώρος να δημιουργεί άμεσα μια δυνάμει σχέση, η οποία δεν χρειάζεται τη διαμεσολάβηση της πραγματικής σχέσης των προσώπων.

Το συναισθηματικό ντεκουπάζ, πάλι, γίνεται με τα «ρέοντα γκρο πλάνα», όπως τα ονόμαζε ο Dreyer. Πρόκειται –προφανώς– για μια κίνηση συνεχή, με την οποία η κάμερα περνά από το γκρο πλάνο στο μεσαίο ή στο γενικό· κυρίως, όμως, είναι ένας τρόπος αντιμετώπισης του γενικού πλάνου σαν να ήταν ένα σύνολο γκρο πλάνων, με την απουσία βάθους πεδίου ή την κατάργηση της προοπτικής. Όχι μόνο το κοντινό πλάνο, αλλά οποιοδήποτε πλάνο μπορεί πλέον να επέχει θέση γκρο πλάνου: οι εκ του χώρου εκπορευόμενες διακρίσεις τείνουν να εξαλειφθούν. Καταργώντας την «ατμοσφαιρική» προοπτική, ο Dreyer αναδεικνύει και επιβάλλει μιαν αμιγώς χρονική ή και πνευματική ακόμα προοπτική: συντρίβοντας την τρίτη διάσταση, συνδέει άμεσα τον δισδιάστατο χώρο με το συναίσθημα, με μια τέταρτη και μια πέμπτη διάσταση: το Χρόνο και το Πνεύμα. Είναι βέβαιο ότι το γκρο πλάνο μπορεί, κατ' αρχήν, να οικειωθεί ή να προσαρτήσει με βάθος πεδίου ορισμένες ενδόμυχες συνηχήσεις, κάτι που, όμως, δε συμβαίνει στον Dreyer, στον οποίο το βάθος, όταν δημιουργείται, σφραγίζει μάλλον το σβήσιμο ενός προσώπου. Στον Dreyer, αντιθέτως, η ταύτιση του μέσου ή του γενικού πλάνου με το γκρο πλάνο, η κατ' αναλογίαν αναγωγή ενός χώρου ή ενός λευκού φόντου σε γκρο πλάνο [όχι μόνο σε μια ταινία όπως η *Ζαν ντ' Αρκ*, όπου τα γκρο πλάνα κυριαρχούν, αλλά ακόμα και (κυρίως) σε ταινίες όπου τα πλάνα αυτά δεν κυριαρχούν, δε χρειάζεται να κυριαρχήσουν, αφού «ρέουν» κατά τρόπο που έχουν διαποτίσει εκ των προτέρων όλα τα υπόλοιπα πλάνα] επιτυγχάνεται με την άρνηση του βάθους, με την ιδεατά επίπεδη εικόνα. Όλα είναι έτοιμα, λοιπόν, για το συναισθηματικό μοντάζ· δηλαδή, για τη διαδικασία που συνάπτει τα κοφτά και τα ρέοντα πλάνα, για τη διαδικασία διά της οποίας όλα τα πλάνα θα αναχθούν σε ιδιότυπα γκρο πλάνα και θα εγγραφούν ή θα συναιρεθούν σε ένα και μόνο επίπεδο και δυνάμει απεριόριστο πλάνο-σεκάνς (όπως στο *Λόγο* ή τη *Γερτρούδη*).[2]

CINEMA 1/L'image-mouvement, Les Éditions de Minuit, Παρίσι 1983.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

2. Για τα συγκεκριμένα στοιχεία, το καθαρίσμα, το ντεκουπάζ και το μοντάζ στον Dreyer, βλ. Philippe Parrain, «Dreyer, cadres et mouvements», *Études cinématographiques*· και: «Réflexions sur mon métier», «Cahiers du Cinéma», τχ. 65, 1956, όπου ο Dreyer αιτείται την «κατάργηση» της έννοιας του πολύ κοντινού, του μεσαίου και του πολύ γενικού πλάνου.

Η πέτρα και ο κήπος

του Αλέξανδρου Μουμτζή

Α. Η φονική γραφή

Η αναπαράσταση της γραμμένης λέξης στις ταινίες του Dreyer, η υλική (και συχνά εμφατική) παρουσία της στην οθόνη, σημαίνει θάνατο. Τα κείμενα, οιονεί φύλλα από το ημερολόγιο του Σατανά –βίβλοι και ειλητάρια, σημειώματα και ημερολόγια, επιστολές και βιβλία, παρτιτούρες και κατηγορητήρια, ομολογίες και ταφόπλακες–, σκοτώνουν: προοικονομούν, νομιμοποιούν, προξενούν ή επικυρώνουν την απώλεια· την κυριολεκτική ή εκείνη την άλλη (όταν θάνατος είναι η απουσία ή η αδυναμία σχέσης).

Αν τα σήματα αυτής της «γραφής που σκοτώνει» ανιχνεύονται σε όλο το έργο του σκηνοθέτη, ήδη από τα επίμονα πλάνα των επιστολών (*Ο πρόεδρος*) ή από το ανώνυμο χέρι που φυλλομετρά στη σκηνή της αρχής, αλλά και από το ίδιο το χέρι της Ζαν που πλαστογραφεί την υπογραφή της (*Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*) ώς τις σελίδες του άλλου βιβλίου (*Βαμπίρ*) με την υποσημείωση «να ανοιχτεί μετά θάνατον» και από το πιστοποιητικό του θανάτου της Ίνγκερ ή το αγγελτήριο της κηδείας της (*Ο Λόγος*)[1] ώς το απόσπασμα από το κρυφό ημερολόγιο του Γκάμπριελ Λίντμαν και τις δακτυλόγραφες επιστολές του Άξελ (*Γερτρούδη*), η παρουσία τους ελέγχεται καταλυτική (πειράζομαι να πω: απροκάλυπτη) στις *Μέρες οργής*.

Η ταινία ανοίγει (αλλά και κλείνει) μ' ένα ειλητάριο που μιλά για τη μέρα της Έσχατης Κρίσης. Στο επόμενο πλάνο, ένα ανώνυμο χέρι υπογράφει τη διαταγή για τη σύλληψη της μάγισσας (πρβλ. και το ανώνυμο, αλλά και άσαρκο, χέρι-σκιά στο φόντο της παρτιτούρας: η μουσική ως θανατογραφία). Στη διάρκεια της ταινίας, τα σήματα θα πολλαπλασιαστούν: αποφάσεις, υπογραφές, ετυμηγορίες και πάλι υπογραφές... Θα 'λεγε κανείς πως η γραφή αυτονομείται, παροξύνεται και σκοτώνει· σκοτώνει γράφοντας – κάποτε, μάλιστα, ώς το όριο της ειρωνείας: «Σήμερα, μια πολύ όμορφη μέρα, η Χέρλοφς Μάρτε κάηκε στην πυρά» διαβάζουμε στο ημερολόγιο του πρεσβυτέρου.

Η γραφή, μοιάζει να μας λέει ο Dreyer, είναι πάντα γραφή εξουσίας και θανάτου [ή και ψεύδους (πρβλ. το πλαστογραφημένο γράμμα του βασιλιά Καρόλου στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*)]. Καταργώντας τη διάζευξη, το ενδεχόμενο, την ελευθερία, οδηγεί μοιραία στην ακινησία της απολίθωσης. Είναι το βλέμμα της Μέδουσας και, μαζί, το αποτέλεσμά της. Εμβληματικές της μορφές είναι ο μύλος του *Βαμπίρ* ή η προτομή της Αφροδίτης και η πέτρα του μνήματος (*Γερτρούδη*)· φορέας της, το ανδρικό σώμα.

Η γυναίκα είναι αποκλεισμένη από αυτόν τον κυρίαρχο χώρο. Ή, όταν βίαια οδηγείται στο εσωτερικό του, αφήνει το δικό της ίχνος σαν τυφλό σημείο, σαν καθαρή αρνητικότητα. Τι άλλο σημαίνει εκείνο το οιονεί μηδενικό που το βιασμένο χέρι της Ζαν χαράζει στο χαρτί πριν από την υπογραφή της;) Οι εξαιρέσεις είναι ελάχιστες [όπως, για παράδειγμα, η κυρά-Μαργκαρέτε (*Η χήρα του πάστορα*) του πρώιμου Dreyer, αν και, εντέλει, πρόκειται και εδώ για μια πιο πολύπλοκη περίπτωση θύτη-θύματος.) Η άμυνά της τελείται στις ακρώρειες του κειμένου, εκεί όπου η γραφή απεκδύεται από κάθε αξίωση εξουσίας και κυριαρχίας: στην ποίηση, στη ζωγραφική, στη χειροτεχνία.

Η Αν Πέντερσντότερ (*Μέρες οργής*) ζωγραφίζει τον έρωτά της, κεντάει τον πόθο της (τον έρωτα; τη μητρότητα; τι παριστάνει το μικρό γυμνό παιδί του καμβά της;) Η «γραφή» της είναι διαφανής, δεν είναι αδιαπέραστη όπως η πέτρα του ανδρικού Γράμματος· μπορεί να ενσωματώσει, να καταβροχθίσει φαντασιακά τον αγαπημένο της, καθώς αυτός στέκεται πίσω από το πλαίσιο του εργοχείρου της.

1. Ακόμα και η ανάγνωση της Βίβλου αποβαίνει εργαλείο σωφρονισμού, μέσο υθάσευσης του έρωτα του Άντερς και της Αν. Αφού η γυναίκα του ράφτη διαβάσει ένα εδάφιο σχετικό με την ανάσταση του Λαζάρου (μια ακόμη ευδιάκριτη προκαταβολή στο θαύμα της ταινίας), τους επιδεικνύει, σαν σε επίρρωση των λόγων της, μια εικόνα του βιβλίου που αναπαριστάνει τη σκηνή. Επειδή το ερωτευμένο ζεύγος κάθεται αντικριστά και σε αρκετή απόσταση, η γυναίκα του ράφτη θα μεταφέρει το βιβλίο από τη μια άκρη του τραπεζιού στην άλλη. (Η απόπειρα του Άντερς να γεφυρώσει την απόσταση, με πρόσχημα την από κοινού θέαση της εικόνας, θα είναι ατελέσφορη.) Η Αν και ο Άντερς κοιτάζουν διαδοχικά την εικόνα, αλλά δεν τη βλέπουν· ή, μάλλον, διακρίνουν σ' αυτήν ένα άλλο θαύμα: το θαύμα της δικής τους αγάπης. Αυτή η «πέτρινη» εικόνα που θα κατακαλύψει όλο το πλάνο, και η «εγέρσιμη ακινησία» που υποβάλλει, συμπυκνώνουν με ακραία αφαίρεση το ριψοκίνδυνο διάβημα του Dreyer: να φέρει τον έρωτα πλάι στο θαύμα, και τον πόθο αντίκρυ στην απαγόρευσή του.

«Η Γερτρούδη γράφει το δικό της ευαγγέλιο της αγάπης».

Η Γερτρούδη γράφει το δικό της «ευαγγέλιο της αγάπης» στα δεκάξι της χρόνια: «Κοίτα με. Είμαι ωραία; Όχι, αλλά αγάπησα. Κοίτα με. Είμαι νέα; Όχι, αλλά αγάπησα. Κοίτα με. Είμαι ζωντανή; Όχι, αλλά αγάπησα». Πότε αγάπησε η Γερτρούδη; Πότε έζησε; Πότε ήταν νέα; Το ποιητικό της διάβημα εξαρθρώνει τον πραγματικό χρόνο και εξακτινώνεται ώς την αδύνατη σύζευξη· την πλάκα του τάφου με την εγχάρακτη επιγραφή: Amor omnia. (Φυσικά, ο Dreyer θα κρατηθεί μακριά από την κυριολεκτική αναπαράσταση αυτής της σκανδαλώδους εικόνας· η κλειστή πόρτα, τα λόγια της Γερτρούδης και η «ηχώ» του Άξελ αρκούν.)

Ας σημειωθεί εδώ, παρεκβατικά, ότι στο *Λόγο* απουσιάζουν οι έκτυπες αναπαραστάσεις τού γραμμένου ρήματος. Η ταινία είναι ένα δράμα που εκτυλίσσεται στο εσωτερικό του λουθηρανισμού (με τις «φωτεινές» και τις «σκοτεινές» παραλλαγές του). Είναι ένα έργο περί της πίστεως – ακριβώς στον αντίποδα της *Γερτρούδης*. Ό,τι όμως δεν είναι φανερό στις εικόνες του *Λόγου*, μορφάζει από το χώρο τού εκτός πεδίου: ένα βαρύ θεολογικό φορτίο, θεμελιωμένο στην υπεραξίωση του γραμμένου κειμένου. Ας μην ξεχνάμε το διπλό διάβημα του Λούθηρου: την ιεροποίηση της «γραμμένης» Βίβλου και την απαξίωση της «προφορικής» Ιερής Παράδοσης.

Β. Ο κήπος της ομιλίας

Αν οι γυναίκες δεν κατοικούν στον απάνθρωπο

κόσμο της γραφής –ή, έστω, αν ξενοδοχούνται μόνο κάποτε στα όριά του–, έχουν ευρύχωρο ενδιαίτημά τους τον «κήπο» του λόγου. Οι ηρωίδες του Dreyer δεν αρκούνται στο να μιλούν· ο λόγος τους είναι δραστικός, και η άσκησή του, άσκηση της ελευθερίας τους.

Οι βασικές τροπές του γυναικείου λόγου είναι η (βιασμένη ή αβίαστη) ομολογία[2] και η (ερωτική) εξομολόγηση. Η πρώτη τελείται σε περίκλειστο χώρο· η δεύτερη αναπνέει κατά κανόνα σε υπαίθριο περιβάλλον (το δάσος και το ποτάμι στις *Μέρες οργής*, το πάρκο[3] –μοναδικό εξωτερικό σκηνικό– στη *Γερτρούδη*). Η Μάρτε και η Αν συνιστούν τις δύο εκδοχές της ομολογίας: η πρώτη αποδέχεται το κατηγορητήριο ύστερα από άσκηση βίας· η δεύτερη προβαίνει σε διαδοχικές αποκαλύψεις, χωρίς ουσιαστικά να της έχει ζητηθεί τίποτα. Τα κίνητρα της πρώτης είναι ο φόβος και η λαχτάρα της να ζήσει· της δεύτερης, η ελευθερία και η λαχτάρα της ν' αγαπήσει. Η σχέση τους είναι αντιθετική, αλλά το τέλος τους αποβαίνει κοινό.

Το ίδιο αβίαστα όπως η Αν, η Γερτρούδη ομολογεί στον άντρα της, ήδη από την αρχή τής ταινίας, πως όχι μόνο δεν τον αγαπά, αλλά κι είναι ερωτευμένη με κάποιον άλλον. Όμως, σε αντίθεση με την πράξη της Αν, η ομολογία της Γερτρούδης δεν έχει προφανείς δραματικές συνέπειες (πρόκειται για τη μόνη από τις μείζονες ταινίες του Dreyer στην οποία δεν βλέπουμε το θάνατο κανενός ήρωα), αλλά θα θέσει σε κίνηση τον μοιραίο μηχανισμό της ταινίας (μια σειρά ομολογιών και εξομολογήσεων, ελπίδων και διαψεύσεων, προσδοκιών και ματαιώσεων), ο οποίος θα οδηγήσει στον εγκλεισμό και την παραίτηση του τέλους.

Με την ερωτική εξομολόγηση, από την άλλη πλευρά, η γυναίκα εξ-ίσταται από το ασφυκτικό πλαίσιο του εαυτού της, οιονεί δραπέτισσα του τυραννικού χρόνου. Όταν ο Μάρτιν άγχεται για το μέλλον της σχέσης τους, η Αν θα τον «καθησυχάσει»: «Θα πάμε εκεί όπου θα μας οδηγήσει το ρεύμα».

«Είμαι ζωντανή; Όχι, αλλά αγάπησα» θα πει, από την άλλη όχθη, η Γερτρούδη. Σε ποιο παρόν ζει η ηρωίδα σ' αυτή την ταινία του «διπλωμένου» χρόνου, όπου το παρελθόν εγκιβωτίζεται στο παρόν και, την ίδια στιγμή, το καταπίνει; Η Γερτρούδη παράγει το χρόνο της, και μέσα του κατοικεί. Αυτός ο εκκρεμής χρόνος –σαν το σταματημένο ρολόι του *Λόγου*– είναι ταυτόχρονα: η ρουτίνα της καθημερινής συνήθειας (να ψήνεις ψωμί, να πλένεις ρούχα, να μαντάρεις κάλτσες), ο μετεωρισμός μέσα στο όνειρο, η έκσταση του έρωτα και η φαντασιακή αιωνιότητα του Amor omnia.

Ο γυναικείος κήπος του λόγου δεν είναι πάντως απαλλαγμένος από τα άνθη του κακού. Στις παρυφές του φυτρώνουν αγκάθια θανατερά. Η απειλή που τρομοκρατεί και η κατάρα που σκοτώνει, είναι κυριαρχικά παρούσες στις *Μέρες οργής* (ο θάνατος του Λαουρέντιους και ο «συμμετρικός» θάνατος του Άμπσαλον).[4] Στη θεσμισμένη (οικογενειακή, κοινωνική, πολιτική ή θρησκευτική) εξουσία, η αντίσταση της γυναίκας εκφράζεται με την εξέγερση, το έγκλημα, την αυτοκτονία, την απόσυρση ή τη «μαγεία».[5]

Μέσα σ' αυτόν τον κήπο, το ανδρικό βλέμμα είναι καταδικασμένο στην παραγνώριση. Το δέντρο στην άκρη της λίμνης γέρνει άραγε από ντροπή (Μάρτιν) ή από πόθο (Αν); Δεν είναι τυχαίο που κι εκείνο το άλλο δέντρο, τη μηλιά με το ένα άνθος που ζωγραφίζει η Αν, το θαμπό βλέμμα του Μάρτιν θα το νομίσει για αχλαδιά· ίσως επειδή γι' αυτόν η διάκριση δεν έχει νόημα. Όλα τα δέντρα στην Αγία Γραφή παραπέμπουν στο δέντρο του Σταυρού, δηλαδή στο ξύλο που κόπηκε από το Πρώτο Δέντρο, κάτω από το οποίο αμάρτησε το πρώτο ζευγάρι του κόσμου. Το βλέμμα του Μάρτιν είναι απολιθωτικό· αδιαφορεί για τις αποχρώσεις, αναζητά την κυριολεξία. Το θηλυκό βλέμμα της Αν είναι «εδεμικό»· παθιάζεται με το χρώμα, ανθίζει μέσα απ' τη μεταφορά. Από περίσσεια αγάπης ή μήπως από έλλειψη πίστης; (Ας αφουγκραστούμε και τον ψίθυρο της ετυμολογίας...[6])

Γ. Επίλογος: Έξω από τον κήπο

Κλεισμένη στην απομόνωσή της, η Γερτρούδη, στο τέλος της ταινίας (ή στην αρχή της;), ζει εκείνη την παράδοξη «μετά τη ζωή ζωή των γυναικών».[7] Κερδίζοντας την κρίσιμη απόσταση, ενσαρκώνει ό,τι ίσως ο Hegel αινιγματικά όριζε, μιλώντας για τη γυναίκα, «αιώνια ειρωνεία της κοινότητας». Η *Γερτρούδη*, πρέπει να ειπωθεί, είναι κατάφορτη από ειρωνικά σήματα (έστω και αν ο τρόπος της ειρωνείας είναι οικείος στον Dreyer

2. Η πράξη της ανάγνωσης μας φέρνει κοντά στον τραγικό λόγο (ας μην ξεχνάμε ότι ένα από τα ματαιωμένα σχέδια του Dreyer ήταν η κινηματογραφική μεταφορά της *Μήδειας* του Ευριπίδη)· ειδικότερα, στο θεατρικό σύμπαν του Ρακίνα. Στη *Γερτρούδη*, ανιχνεύονται δύο ρητές αναφορές στο συγγραφέα [η πρόσκληση για την παράσταση της *Βερενίκης* (η φερώνυμη ηρωίδα της οποίας, σύμφωνα με τη λεπτή παρατήρηση του Jan Kott, είναι το μόνο αληθινά τραγικό γυναικείο πρόσωπο που φεύγει, έστω κι αν η αναχώρησή της ισοδυναμεί με θάνατο) και το βιβλίο του Άξελ για τον γάλλο τραγικό]. Η συνομιλία, πάντως, συγγραφέα και σκηνοθέτη ελέγχεται βαθύτερη και διαρκέστερη. Πόσο συγγενικός φαίνεται ο έρωτας της Γερτρούδης με τον έρωτα των ηρωίδων του Ρακίνα; Ο Roland Barthes σημειώνει με οξυδέρκεια: «Δεν υπάρχει ούτε μία στιγμή ευτυχισμένου έρωτα στον Ρακίνα; Ναι, ακριβώς όταν είναι μη πραγματικός. Το αντίπαλο σώμα είναι ευτυχία μόνον όταν είναι εικόνα· οι ευτυχισμένες στιγμές στο ερωτικό σύμπαν του Ρακίνα είναι πάντα αναμνήσεις» [(εγώ υπογραμμίζω) Roland Barthes, *Sur Racine*, Editions du Seuil, 1963].

3. Σε μια τολμηρή παρατήρηση, ο B. Amengual θα συγκρίνει τον Dreyer με ιάπωνα μάστορα της ανθοδετικής τέχνης ή με αρχιτέκτονα ιαπωνικών κήπων («Οι λευκές νύχτες της ψυχής», βλ. στο παρόν).

4. Αντίθετα, στο *Λόγο*, η –έστω, έμμεση– κατάρα προφέρεται από άνδρα (η απειλή του ράφτη). Στην ίδια ταινία, ο δραστικότερος λόγος ανήκει στον Γιοχάνες (τον πρόξενο του

Η Lisben Movin και ο Preben Lerdorff Rye στις Μέρες οργής.

ήδη από την εποχή του *Αφέντη του σπιτιού*): ο στομφώδης σαν απαγγελία λόγος των προσώπων που απευθύνονται, μα δεν επικοινωνούν, η ασυμπτωσία των βλεμμάτων, οι παράτες, οι χορωδίες και οι ομιλίες περί έρωτος,[8] ώς και η επιλογή ονομάτων και τίτλων (Κάνινγκ, Κονστάνς, Κονκόρντ, Φιντέλιο). Ακόμα και στην αυστηρή απομόνωσή της, η Γερτρούδη έχει ένα ραδιόφωνο «για να μαθαίνει τα νέα του κόσμου».

Η Γερτρούδη, εντέλει, δραπετεύει απ' όλες τις αναπαραστάσεις της. Δεν είναι ούτε η (αναδυόμενη σε μια διαρκή εκτυφλωτική εμφάνεια) πάνδημη Αφροδίτη (όπως τη φαντασιώνονται οι άντρες, απολιθώνοντάς την στην ακινησία του αγάλματος) ούτε η (καταδυόμενη στο νερό της πηγής) παρθένα-τιμωρός Άρτεμις (όπως η ίδια φαντασιώνεται τον εαυτό της στο όνειρο, αντιστρέφοντας[9] τη στερεότυπη εικόνα, αλλά και όπως προβάλλεται στην ομόθεμη ταπισερί).

Η Γερτρούδη είναι το θηλυκό στοιχείο που στέκει στο περιθώριο του παιχνιδιού του κόσμου με μια γαλήνια αδιαφορία. Στη βία του ρήματος δεν απαντά με την επανά-σταση αλλά με την από-σταση (απόσταση πολύτροπη: από τη σιωπή ώς τη λιποθυμία και από το όνειρο ώς τη φυγή). Ίσως έτσι να κερδίζεται η έκ-σταση της ελευθερίας.

Θεσσαλονίκη, Ιούλιος 2001.

θαύματος) και όχι σε κάποια γυναίκα – αν και έχουμε να κάνουμε μάλλον με ένα άφυλο πλάσμα που μετεωρίζεται μεταξύ λογικής και παραφροσύνης. Είναι αλήθεια, πάντως, ότι *Ο Λόγος* κατέχει μια μάλλον έκκεντρη θέση μεταξύ των ταινιών του Dreyer, κι όχι μόνο από την πλευρά που εξετάζεται στο παρόν κείμενο.

5. Το θεματικό ζεύγος πόθος-μαγεία και το σύστοιχό του έρως-θάνατος αποτελούν τον κύριο αφηγηματικό πυρήνα στις *Μέρες οργής*.

6. femina < fe+minus.

7. Σύμφωνα με την ωραία διατύπωση της Ρέας Γαλανάκη για μιαν άλλη «γερτρουδική» ηρωίδα (*Ελένη ή Ο κανένας*).

8. Ειρωνεία που, πολλές φορές, ξεπερνά το απλό κλείσιμο του ματιού. Στη φλύαρη και κενή ομιλία του Κάνινγκ για τον Γκάμπριελ Λίντμαν ακούμε, μεταξύ άλλων, φράσεις όπως: «Ο λόγος του ποιητή χαρακτηρίζεται από ελαφρά ειρωνεία», ή: «Ο ποιητής αγαπά τη συντομία, τη σιωπή».

9. Η Γερτρούδη δεν παίρνει μόνο τη θέση τής θεάς, αλλά αντιστρέφει και τους ρόλους: δεν εξαπολύει τα σκυλιά εναντίον του Ακταίωνα, αλλά γίνεται η ίδια βορά τους. Ας σημειωθεί παρεκβατικά, ότι το μυθικό αρχέτυπο θέμα της σκηνής (το λουτρό της Άρτεμης) επαναφέρει πλαγίως το θέμα τού καθρέφτη (η θεά, καθώς κατοπτρίζεται στα νερά της πηγής). Η αντιβολή της λειτουργίας αυτού του καθρέφτη με τα πολυάριθμα άλλα κάτοπτρα της ταινίας είναι, νομίζουμε, ερεθιστικά ενδιαφέρουσα...

Οι λέξεις του Dreyer

του Andrea Martini

Η λέξη που τοποθετείται εμβόλιμη στο οπτικό πεδίο του πίνακα, επιτελεί λειτουργίες που μεταβάλλονται ανάλογα με το πλαίσιο, την κουλτούρα, την εποχή. Όμως, μόνο στα 1900, οπότε οι λειτουργίες αυτές πολλαπλασιάστηκαν χάρη στις απειράριθμες δυνατότητες που δημιούργησαν τα κολάζ, ιδίως των κυβιστών, οι εμβόλιμοι τίτλοι (Picabia, Duchamp, Magritte...), η συνακόλουθη ανάπτυξη των γραφιστικών συμβόλων που προώθησαν κινήματα όπως ο λετρισμός, το Language and Art, ακόμα και η Pop Art. Κι έτσι, στο περίφημο παράδειγμα της επαναστατικής ζωγραφικής –η επιστολή που κρέμεται απ' το χέρι του δολοφονημένου μέσα στην μπανιέρα Marat, να φαντάζει απειλητική μέσα στη λευκότητά της που μόλις και κηλιδώνεται από μικροσκοπικά ίχνη μελάνης (κανείς δεν μπορεί να διαβάσει διά γυμνού οφθαλμού τι γράφει[1])– αντιπαρατίθενται μυριάδες στρατηγικοί συνδυασμοί του 20ού αιώνα με τους οποίους οι καλλιτέχνες πειραματίζονται με το αν οι εικόνες μπορούν να φιλοξενήσουν γραφίσματα συχνάκις εκθρικά, αποκλίνοντα, που παρωδούν· με το αν, τελικά, μπορούν να αυτοακυρωθούν για να δώσουν τόπο στο λόγο.

Ο κινηματογράφος προχωρεί μέσα από διαφορετικούς δρόμους, και δεν είναι δυνατόν να γίνει ευθύς παραλληλισμός με τη ζωγραφική, μολονότι είναι πολλά τα κοινά σημεία. Σε ορισμένες περιπτώσεις, που συνδέονται κυρίως με τις πρωτοπορίες, το γραπτό κείμενο έχει το μειονέκτημα ότι αποκτά ρόλο πρωταγωνιστικό, επειδή επιβάλλεται ή έρχεται σε αντιπαράθεση με την κινηματογραφική εικόνα, κι αυτό ισχύει είτε πρόκειται για τον βουβό είτε για τον ομιλούντα κινηματογράφο. Και τα παραδείγματα αφθονούν: από τον γερμανικό εξπρεσιονισμό ώς τον Τζίγκα Βερτόφ, από τον Duchamp ώς τον Godard.

Εντελώς διαφορετική είναι η περίπτωση των λειτουργικών ως προς την αφήγηση γραφιστικών συμβόλων. Στον βουβό κινηματογράφο, οι μεσότιτλοι παίζουν σημαντικό ρόλο, και η αξία τους είναι διπλή. Εν απουσία του λόγου, μιμούνται σιωπηλά το διάλογο· μπορούν, όμως, να προαναγγείλουν και να εξηγήσουν τα πλάνα, υποβοηθώντας την αφηγηματική λειτουργία με διάφορους τρόπους και, συχνά, με οξυδερκείς στρατηγικές.[2] Εκτός απ' τους μεσότιτλους, που είναι στοιχεία δισχιδή, όντας εξωτερικά και, ταυτόχρονα, εσωτερικά στο κινηματογραφικό κείμενο, ο βουβός κινηματογράφος χρησιμοποιεί (μερικές φορές, μέχρι καταχρήσεως) επιστολές, αποκόμματα εφημερίδων, επιγραφές, χάρτες κ.λπ. Πρόκειται για εικόνες μιας γραφής ενσωματωμένης στην ταινία, με στόχο να καταστήσουν το θεατή συμμέτοχο στην εξέλιξη της δράσης. Πληροφορούν, δίχως να διακόπτουν την κινηματογραφική ροή με τη στενή έννοια. Παρ' όλο που, συχνά, πρόκειται για υποκειμενικά πλάνα, επιτελούν μια ουσιωδώς αντικειμενική λειτουργία. Για να κατανοήσουμε τη σημασία τους, φτάνει ν' αναλογιστούμε τις σειρές του Feuillade και, γενικότερα, τον λαϊκό κινηματογράφο του 1910, που βρίθει, κυριολεκτικά, από παρόμοιες επινοήσεις, οι οποίες, σε πολλές περιπτώσεις, είχαν το αδιαμφισβήτητο πλεονέκτημα να μειώνουν τον αριθμό των πραγματικών μεσότιτλων και, εμμέσως, το βάρος της όρασης.

Με το πέρασμα από τον βουβό κινηματογράφο στον ομιλούντα, αυτή η πρακτική περιορίστηκε προοδευτικά, δίχως ποτέ να εξαλειφθεί εντελώς εκεί όπου ταυτιζόταν με μιαν αυθεντική αισθητική. Ο Carl Th. Dreyer, που η κινηματογραφική παραγωγή του κατανέμεται εξίσου στον βουβό και τον ομιλούντα κινηματογράφο, είναι ο δημιουργός που καλύτερα απ' όλους εκφράζει και μαρτυρεί τη σχέση εικόνας-λόγου (όραση στον βουβό, ακρόαση και όραση στον ομιλούντα). Η σημασία που αποδίδεται στη λέξη η οποία εγγράφεται στην εικόνα, όχι μόνον ως στή-

1. Για τη σημασία της επιστολής στον διάσημο πίνακα του David (1793), βλ.: Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Skira, Γενεύη 1969, σσ. 127-131. Το δοκίμιο του Butor είναι, άλλωστε, πολύ ενδιαφέρον για την ανάλυση της επίδρασης του γραπτού λόγου στη ζωγραφική, διαμέσου των αιώνων.

2. Και στον Dreyer οι μεσότιτλοι παρουσιάζονται με διάφορους γραφιστικούς τρόπους, συχνά φανταχτερούς, αλλά σχεδόν πάντα σε συνάφεια με το πνεύμα της ταινίας. Το πρόβλημα που αφορά στη μελέτη τους, σχετίζεται με τη δυνατότητα να έχει στη διάθεσή του ο μελετητής την αρχική μορφή τους, η οποία, πολύ συχνά, με τις διάφορες εκδόσεις ή επανεκδόσεις, χάνεται. Το θέμα προσλαμβάνει μακροσκοπικές διαστάσεις όταν πρόκειται για ταινίες όπως *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, της οποίας είναι γνωστές οι περιπέτειες από αυτή την άποψη.

Μέρες οργής: *η πιο ζοφερή ταινία του Dreyer.*

ριγμα ή στοιχείο της αφήγησης, αλλά και ως αξία αυτή καθαυτή που μπορεί να επιβεβαιώσει μια σκέψη, ή και ως αυτόνομη πλαστική αξία που μπορεί να παντρευτεί με άλλες πλαστικές φόρμες, δεν είναι σπάνιο φαινόμενο σε δημιουργούς που δραστηριοποιούνται πριν από το 1930. Σπανίως, όμως, παρατείνεται πέρα απ' αυτό το έτος· ή, τουλάχιστον, σπανίως παρατείνεται δίχως να επιδεικνύεται η εκκεντρικότητα της κατάστασης.

Ο Dreyer αποτελεί εξαίρεση. Οι νέες αφηγηματικές παράμετροι που ισχύουν από τη «δεύτερη γέννηση» του κινηματογράφου, αντί να τον

Γερτρούδη.

κάνουν ν' απορρίψει το γράμμα και την ανάγνωση, αφομοιώνουν, στο έργο του, η μία την άλλη, αποκαλύπτοντας τον ουσιαστικό τους ρόλο. Ο δημιουργός του *Ordet* –στα δανικά, ord σημαίνει κυριολεκτικά «λέξη», όχι μόνο με τη βιβλική έννοια του verbum, όπως έχει γραφεί, αλλά με ευρύτερη έννοια– και των *Σελίδων από το ημερολόγιο του Σατανά* (1919) έδειχνε πάντα γοητευμένος από το γραπτό κείμενο (με τη διττή του υπόσταση: ως βιβλίο και ως γράμματα, αποκόμματα ή σφραγίδες) ως στοιχείο συμπληρωματικό προς την εικόνα.[3] Αυτή η διαπίστωση δεν έχει καμία σχέση με την κατ' εξοχήν λογοτεχνική προέλευση των ταινιών του. Η πραγματική δημιουργική στιγμή του Dreyer εντοπίζεται, πράγματι, στην επεξεργασία των δεδομένων που προσλαμβάνει από προϋπάρχουσες λογοτεχνικές φόρμες, στις οποίες ο σκηνοθέτης προσδίδει μια νέα αρχιτεκτονική. Είναι λίγα τα εμπνευσμένα απ' τη λογοτεχνία κινηματογραφικά έργα που είναι σε τέτοιο βαθμό απαλλαγμένα από κάθε μορφή λογοτεχνικότητας όπως τα έργα του Dreyer (μ' αυτή την έννοια, ο Kubrick είναι ένας από τους λίγους επιγόνους που στάθηκε στο ύψος του Dreyer).

Ο Dreyer υιοθετεί, ενδεχομένως, το βιβλίο ως μεταφυσική αξία. Η εγγραφή του κινηματογραφικού έργου στον αστερισμό του βιβλίου σημαίνει ότι νομιμοποιείς το διήγημα[4] (όχι πολύ διαφορετικά από τον τρόπο με τον οποίο αυτό συνέβαινε στις αρχές του σύγχρονου μυθιστορήματος, όταν οι συγγραφείς αισθάνονταν το καθήκον να αναφέρουν μια προϋπάρχουσα πραγματική πηγή: ένα ημερολόγιο, ένα χειρόγραφο, κάποιες επιστολές). Την πρώτη και μακροσκοπική περίπτωση αποτελεί η ταινία με την οποία ο Dreyer κάνει την εμφάνισή του: *Ο πρόεδρος* (1918). Η ταινία αρχίζει με το εξώφυλλο, την προμετωπίδα και την πρώτη σελίδα του μυθιστορήματος του

3. Ο Adriano Aprà επισημαίνει ευφυώς τη σημασία αυτών των επιγραφών στο συνολικό έργο του Dreyer. Πρβλ. «Dreyer minore», στο: *Il cinema di Dreyer. L'eccentrico e il classico*, επιμ. A. Martini, Marsilio, Βενετία 1986, σελ. 114.

4. Σχετικά με τη μεταφυσική του Βιβλίου, υπέρτατης αλήθειας την οποία επικαλείται ο Dreyer στις ταινίες του, πρβλ. David Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, University of California Press, Μπέρκλεϊ/Νέα Υόρκη/Λονδίνο 1981, σσ. 34-36.

Ο Λόγος.

Karl Emil Franzos (όπου πέφτουν τα ζενερίκ με περίεργο και χαρακτηριστικό τρόπο[5]) και κλείνει με την τελευταία σελίδα. Η ταινία περιλαμβάνεται, επομένως, στο βιβλίο, ακριβώς όπως θα συμβεί, αρκετά χρόνια μετά, και με τις *Μέρες οργής* (1943). Ο μηχανισμός διαφέρει μόνο εν μέρει στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* (1928), στην αρχή της οποίας φαίνονται δύο χέρια που ξεφυλλίζουν ένα πολύτιμο χειρόγραφο. Στην περίπτωση αυτή, ο Dreyer δεν επιλέγει να δείξει τη μονογραφία του Joseph Delteil με θέμα τη Ζαν ντ' Αρκ (που αποτελεί και επίσημη πηγή, αφού ο Delteil είναι και συν-σεναριογράφος της ταινίας), αλλά προτιμά να τοποθετήσει μπροστά στο φακό ορισμένες σελίδες από τα πρακτικά της δίκης που φυλάσσονται στη γαλλική Εθνοσυνέλευση.[6] Η αυθεντικότητα του αρχικού κειμένου του 1400 μετατίθεται αυτομάτως στους «διαλόγους»: αυτή είναι, άλλωστε, η επιθυμία του Dreyer. Εξ άλλου, στην ταινία *Βαμπίρ*, το «βιβλίο» που πολλές σελίδες του ο θεατής βλέπει και διαβάζει, αποτελεί αναπόσπαστο αφηγηματικό οδηγό.

Αν, όμως, απ' τη μια πλευρά, ο Dreyer αποδίδει στη σελίδα του βιβλίου ή του χειρογράφου μια συμβολική αξία, από την άλλη, στις ταινίες του βρίσκονται διάσπαρτες, όπως είδαμε, διάφορες επιγραφές. Στην ταινία *Ο πρόεδρος*, για παράδειγμα, χρησιμοποιείται σε τέτοιο βαθμό το εύρημα της ανταλλαγής επιστολών μεταξύ των ηρώων, που καταλήγει ν' αποτελεί έναν δεύτερο αφηγηματικό καμβά, παράλληλο με εκείνον των εικόνων.[7] Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι, στη συνέχεια, ο Dreyer δείχνει ιδιαίτερη φροντίδα στην εκτέλεση των γραφημάτων (που διαφοροποιούνται ανάλογα με τον γράφοντα), σ' αυτή, την πρώτη ταινία, οι επιστολές των ηρώων μοιάζουν να έχουν γραφεί από το ίδιο χέρι.

Θα πρέπει να περιμένουμε κι άλλο ώσπου το

5. Όπως επισήμανε ο Mark Nash, ορισμένα ζενερίκ γράφτηκαν στις σελίδες του βιβλίου σ' ένα είδος μοναδικής συγχώνευσης σελίδας-φωτογράμματος. Μάλιστα, ο λογότυπος της Nordisk εμφανίζεται στη θέση του λογότυπου του εκδοτικού οίκου. Πρβλ. M. Nash, *Dreyer*, British Film Institute, Λονδίνο 1977.

6. Να σημειωθεί ότι, περιέργως, στο πρωτότυπο σενάριο, που υπογράφεται Delteil-Dreyer, αναφέρεται η Εθνική Βιβλιοθήκη των Παρισίων ως ο τόπος όπου φυλάσσεται το ιστορικό χειρόγραφο. Πρβλ. *Carl Th. Dreyer, Oeuvres cinématographiques 1926-1934*, επιμ. Maurice Drouzy και Charles Tesson, Cinémathèque française, Παρίσι 1983.

7. Σχετικά με τον «υπερβολικό» αριθμό των επιστολών που εμφανίζονται στην ταινία *Ο πρόεδρος*, ο Nash ορθώς παρατηρεί ότι η ανταλλαγή των επιστολών γίνεται πάντα μεταξύ ανδρών, ενώ οι επιστολές των γυναικών αναφέρονται, δίχως ποτέ να δείχνονται στο θεατή. Η διαπίστωση αυτή χρησιμοποιείται από τον άγγλο μελετητή για να θεμελιώσει την άποψή του περί υφέρποντος μισογυνισμού του Dreyer. Πρβλ. M. Nash, *Dreyer*, ό.π.

γραφιστικό σύμβολο να ξεπεράσει το χαρακτήρα της απλής επικοινωνίας. Ωστόσο, στις *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά* κάνει την εμφάνισή του ένα γραφιστικό και εικονογραφικό στοιχείο που δε συνδέεται με κάποιον συγκεκριμένο σκοπό. Ο Dreyer φαίνεται να αξιολογεί από εντελώς αισθητική άποψη το χαρακτήρα του γραφήματος. Στο τρίτο επεισόδιο της ταινίας, ανάμεσα στα αμέτρητα γραπτά στοιχεία που εμφανίζονται (σημειώματα, μηνύματα, αποδεικτικά στοιχεία, ανώνυμες καταγγελίες), προστίθεται, πράγματι, ένα γραφιστικό σύμβολο, ένα μίγμα γραπτού κειμένου και διακοσμητικού στοιχείου (που προαναγγέλλει το ακόμα διασημότερο της *Γερτρούδης*), το οποίο δεν έχει καμιά πρακτική σημασία. Στη φυλακή όπου βρίσκεται έγκλειστη η Μαρία Αντουανέτα, ένας ιακωβίνος κάνει τατουάζ στο μπράτσο ενός συντρόφου του. Το πλάνο έχει μόνο ένα σκοπό: να δείξει τη γραφιστική σύνθεση της Επανάστασης: ένα κανόνι με μεγάλες ρόδες, ένας μεγάλος πετεινός από πάνω, κι από κάτω, η επιγραφή «Liberté Egalité Fraternité».[8]

Ο Carl Th. Dreyer ολοκληρώνει τα γυρίσματα της ταινίας *Βαμπίρ*, που μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε ημι-ομιλούσα,[9] στο τέλος του καλοκαιριού του 1930. Μπορούμε να υποθέσουμε ότι στην πολύχρονη εξοικείωση με το επικουρικό στοιχείο της γραφής, που στον βουβό κινηματογράφο είναι υποχρεωτική, οφείλεται η ευρεία χρήση του μέσου και στο *Βαμπίρ*, όπου πρόλογοι γραμμένοι με την πένα που διευκολύνουν το έργο του θεατή, ή σελίδες βιβλίου, ή μηνύματα που κάποιος βρίσκει, ή ονόματα χαραγμένα σε πέτρινες πλάκες, επιβεβαιώνουν την άρρηκτη συνέχεια με το παρελθόν. Ωστόσο, από την πρώτη κιόλας επιγραφή, ο σκηνοθέτης μοιάζει να θέλει να σηματοδοτήσει μια αλλαγή. Ο τίτλος, γραμμένος με γραμμή ασυνεχή και θαμπή, λευκό πάνω σε μαύρο, αποτελείται από γράμματα που εμφανίζουν μιαν ανεπαίσθητη κίνηση, σαν τις αρτηρίες που στο εσωτερικό τους ρέει το αίμα.

Στο δεύτερο φωτόγραμμα, ο υπότιτλος (με την έννοια του δεύτερου τίτλου) *Der Traum des Allan Grey*[10] –τουλάχιστον στη γερμανική έκδοση– ξεπροβάλλει από μια έκρηξη πολύ μικρών συμβόλων που εκτοξεύονται ακτινωτά από το κέντρο προς τα άκρα του κάδρου, μιμούμενος τις οπτικές έρευνες για την ελευθερία και το δυναμισμό του λόγου. Το όλον επιβάλλεται χάρη στο μοντερνισμό του, που προαναγγέλλει το επίπεδο της ταινίας. Δεν αποκαλύπτει τόσο (ή όχι μόνο) την «ιδεοληπτική λοξότητα» της ταινίας,[11] όσο την απρόσμενη ένταξή της σ' έναν κόσμο μετα-κυβιστικό, γεμάτο φροϊδικές «μορφές», που ταλανίζεται από έναν έντονο μηχανικισμό αρνητικού σθένους.[12] Από μια ταινία με θέμα τους βρικόλακες θα περίμενε κανείς μιαν ατμόσφαιρα γοτθικού μυθιστορήματος, σε φόντο εκτός χρόνου. Το *Βαμπίρ*, όμως, παίζει με την επικαιρότητα που προδίδει την επιρροή την οποία άσκησε στον Dreyer η διαμονή του στο Παρίσι. Οι λέξεις που χρησιμοποιεί στο αυτοβιογραφικό του χειρόγραφο, αποκαλύπτουν πόσο κοντά ήταν στην εποχή των «ονείρων σε κατάσταση εγρήγορσης», του ψυχικού αυτοματισμού, των διανοητικών σχημάτων των σουρεαλιστών: «Με το *Βαμπίρ*, θέλησα να παρουσιάσω στην οθόνη ένα όνειρο που βλέπει κανείς με τα μάτια ορθάνοιχτα, και να δείξω ότι το τρομαχτικό δε βρίσκεται στα πράγματα που μας περιβάλλουν, αλλά μέσα στο υποσυνείδητό μας».[13]

Η αρχική επιγραφή, που σχεδόν αποτελεί ανεξάρτητο κάδρο, προειδοποιεί για την κατακτημένη αυτονομία των επομένων και προδιαθέτει για μιαν ανάγνωση εντελώς ιδιαίτερη των γραφιστικών συμβόλων που είναι διάσπαρτα στην ιστορία του Άλαν Γκρέι. Έτσι, η μνημόνευση «χους ην και εις χουν απελεύσει», που συναντάμε (με τη μορφή επιτύμβιας στήλης) στη μυστηριώδη εξερεύνηση του κατεστραμμένου βιομηχανικού κτιρίου, δεν αποτελεί δυσοίωνη αναφορά στο εφήμερο των επίγειων πραγμάτων· αντίθετα, είναι λεπτομέρεια ονείρου, μήνυμα που ο πρωταγωνιστής πρέπει να ερμηνεύσει, τοποθετώντας στη σωστή σειρά τα κομμάτια του παζλ που κρατάει στα χέρια του. Όσο για το βιβλίο [πραγματική κινητήρια δύναμη της δράσης, αφού στις σελίδες του (που είναι γραμμένες στα γερμανικά από τον Paul Bonnat και γενναιόδωρα προβάλλονται στην ταινία, αλλά μόνο εν μέρει αποδίδονται με υπότιτλους στις διάφορες κόπιες[14]) κρύβεται η αλήθεια που κάνει τον πυργοδεσπότη να τρέμει από το φόβο του], αυτό πρέπει να διαβαστεί άμεσα και απλά. Η αλήθεια που κρύβει, θα αποκαλυφθεί στα δύο πρόσωπα που θα το πάρουν στα χέρια τους και θα λύσουν δι' αυτού το μυστήριο,[15] ανακαλύπτοντας τι σημαίνει το χαμένο όνομα, Μαργκερίτ

8. Γαλλικά στο κείμενο: «Ελευθερία Ισότης Αδελφότης» (Σ.τ.Μ.)

9. Ημι-ομιλούσα, προφανώς σε σχέση με τη συγκρατημένη χρήση του ήχου από το σκηνοθέτη. Όσον αφορά στην ποιότητα (έκταση και βάθος) και τη σημασία, δικαίως ο κριτικός Jean-Marie Straub τη χαρακτηρίζει ως την «πιο ομιλούσα ταινία στην ιστορία του κινηματογράφου».

10. «Επιθυμώντας να κάνει χρήση των νέων τεχνικών δυνατοτήτων που του παρέχονταν, ο σκηνοθέτης γύρισε και, στη συνέχεια, κατέγραψε σε τρεις εκδόσεις (γαλλική, αγγλική και γερμανική) τις –ολιγάριθμες, άλλωστε– σεκάνς που περιλάμβαναν κείμενο ή διαλόγους. Έτσι, το μοντάζ της ταινίας έγινε σε τρεις διαφορετικές εκδοχές». Αυτό αναφέρει ο Maurice Drouzy στο *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Παρίσι, Éditions Du Cerf, 1982. Η γαλλική έκδοση φέρει, σαν «υπότιτλο», μαύρο σε άσπρο: *L'étrange aventure de David Gray* (τα δύο ονόματα, Allan Gray και David Gray, εναλλάσσονται και ακολουθούν, στις μεταφράσεις σε άλλες γλώσσες, διαφοροποιημένες διοδρομές).

11. Πρβλ. D. Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, ό.π. Ο Bordwell, ορθώς υπογραμμίζει την αβεβαιότητα που μεταδίδει η οθόνη, τις ονειρικές καταστάσεις, τα εφέ με τις σκιές, τις ανεκδοτολογικές αμφισημίες (σ. 103: «This is what has been so often sensed: the film's obsessive obliqueness, its refusal to address the "action" head-on»).

12. Για το' μηχανικισμό του Dreyer, παραπέμπω στο άρθρο μου «La scelta scandalosa di Dreyer», στο *Il cinema di Dreyer. L'eccentrico e il classico*, ό.π.

Ο πρόεδρος.

Σοπέν, που ήταν γραμμένο σε μια σπασμένη πλάκα,[16] εν αναμονή της στιγμής που το σώμα στο οποίο το όνομα ανήκε, «θα μεταμορφωθεί για πάντα σε χώμα». Οι κρίκοι της συγγραφικής αλυσίδας ενώνονται και πάλι, σχηματίζοντας ένα επιμέρους σχέδιο, το οποίο, σε τελευταία ανάλυση, είναι επεξηγηματικό και καθοριστικό. Θα λέγαμε ότι η ταινία, θολή από τις σκιές του ονείρου και αμφίσημη εξαιτίας μυστηριωδών γεγονότων και ασύνδετων οραμάτων, αποκτά σημασία μόνο μέσα από την αποκωδικοποίηση του γραπτού λόγου.

Ωστόσο, η υπεροχή του βιβλίου επιβεβαιώνεται αναντίρρητα στην πιο ζοφερή ταινία του Dreyer, τις *Μέρες οργής*. Το θεατρικό έργο του Wiers-Jenssen (*Αν Πέντερσντότερ*), που μεταφέρθηκε στην οθόνη το 1943, πλαισιώνεται[17] από ένα σύνολο γραφιστικών συμβόλων μεγάλης έντασης και από συνοδεία ήχου που δίνει το ρυθμό στους δανικούς στίχους, οι οποίοι, στις ξενόγλωσσες κόπιες, αποδίδονται με υπότιτλους. Τα τρίστιχα του *Dies irae*, με σχετική μουσική επένδυση, πλαισιώνονται από μια σειρά ξυλογραφίες που αναπαριστούν το περιεχόμενο του ποιήματος με τρόπο που μοιάζει να είναι απόλυτα σύμφωνος με τους εκκλησιαστικούς κανόνες.[18] Ένας Θεός εξοργισμένος δεσπόζει του κόσμου, το σκότος σκεπάζει τον ουρανό, το ευτυχισμένο κάστρο της οικουμένης καταρρέει, οι φλόγες το περιζώνουν, οι σάλπιγγες αναγγέλλουν την ώρα της κρίσης... Όμως το *Dies irae* του Dreyer είναι εντελώς διαφορετικό πράγμα από εκείνο του Tommaso da Celano (του πιθανού συγγραφέα του διάσημου «Dies irae dies illa / Solvet seclum in favilla / Teste David cum Sibilla»[19]) που έφτασε ώς εμάς: οι σελίδες του δανικού βιβλίου με τις οποίες αρχίζει και

13. Το χειρόγραφο του Dreyer βρίσκεται στην Ταινιοθήκη της Δανίας, και αντλώ την αναφορά από το κείμενο του M. Drouzy στο *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, ό.π.

14. Σχετικά με το περίπλοκο ζήτημα του βιβλίου *(Die setsame Geschichte der Vampyre*, Gotlieb Faust Erben, Λιψία, MDCCLXX) και με το γεγονός ότι δεν αναφέρεται ο συγγραφέας στο σενάριο, βλ. *Carl Th. Dreyer, Oeuvres cinématographiques*, ό.π.

15. Την ίδια γνώμη έχει και ο Jacques Aumont (*«Vampyr» de Carl Th. Dreyer*, Yellow Now, Crisnee, 1993), σε αντίθεση με την άποψη που προβάλλει ο Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, ό.π.

16. Αλλά και το ζήτημα της επιτύμβιας στήλης έγινε αντικείμενο εμπεριστατωμένων αναλύσεων: Πρόκειται για αληθινή εγχάρακτη στήλη που προέρχεται από πραγματικό κοιμητήριο ή κατασκευάστηκε εκ των υστέρων; Αφού το όνομα Μαργκερίτ Σοπέν υπήρχε στο βιβλίο, σύμφωνα δε με τη μαρτυρία της Eliane Tayar, βοηθού σκηνοθέτη, το κοιμητήριο στήθηκε με τη μεταφορά αληθινών επιτύμβιων στηλών, αποσαφηνίστηκε ότι η στήλη της Μαργκερίτ Σοπέν «κατασκευάστηκε από τσιμέντο που χύθηκε σε καλούπι (ένα μόνο αντίτυπο) και χαράχτηκε το όνομά της με την επιγραφή "Φιλεύσπλαχνε Θεέ, χάρισέ της την αιώνια ανάπαυση"». Πρβλ. *Carl Th. Dreyer, Oeuvres cinématographiques*, ό.π.

17. Δηλαδή, προηγούνται της ταινίας οι πρώτες γραπτές, εικονογραφημένες και επενδυμένες με μουσική στροφές του *Dies Irae* και έπονται του τέλους της ταινίας οι τελευταίες.

18. Για μια λεπτομερή ανάλυση των φωτογραμμάτων του

Η Sybille Schmitz (Λεόν) στην ταινία Βαμπίρ.

τελειώνει με τρόπο επίμονο η ιστορία του πάστορα Άμπσαλον και της συζύγου του, Αν, ξετυλίγουν το νήμα μιας σειράς τρομαχτικών αδικιών, διαβολικών και όχι θείων ποινών, προσευχών μέσ' απ' τα δόντια, όπου δεν τίθεται θέμα οίκτου ή πίστης. Η ταινία είναι στην πραγματικότητα μια παρένθεση μεταξύ του αρχικού «Μέρα οργής, όταν η νύχτα σκεπάσει τη γη» και του τελικού «Σώσε μας, Χριστέ, με το αίμα σου»· μια παρένθεση, που δημιουργεί αντίθεση –βία αντί βίας, δικαιοσύνη αντί δικαιοσύνης– με τη μεσαιωνική, αλλά βαθιά χριστιανική, αντίληψη της «Ημέρας τής Κρίσεως», όπως αυτή διαμορφώθηκε στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα. Το βιβλίο είναι μια αντίστιξη: εξηγεί, ανατρέπει και αρνείται, κι ο Dreyer, συνδέοντάς το με τα άλλα, τα ψευδή και ανελέητα αυθεντικά στοιχεία (όπως τις γραφές που αναπαριστούν τα κατηγορητήρια, τα πρακτικά των ομολογιών, τους απολογισμούς των εκτισθεισών ποινών), του αναθέτει το καθήκον να κρυπτογραφήσει την αίσθηση της Ιστορίας. Και δεν μπορούμε να μη θυμηθούμε την πλαστή υπογραφή τού βασιλιά Καρόλου Ζ' που επικαλούνται στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* οι κατήγοροι της Ζαν.

Αναληθείς, υβριστικές, αδίκως σκανδαλώδεις, ενοχλητικές, αλλά «λειτουργικές» ως προς το κινηματογραφικό γεγονός, είναι οι λέξεις σε μορφή τυπωμένου χαρτιού που πλημμυρίζουν το πρώτο μέρος της ταινίας *Δύο ανθρώπινες υπάρξεις* (1945). Η ταινία –η οποία πραγματοποιήθηκε χω-

βιβλίου, βλ. D. Bordwell, *The Films of Carl Theodor Dreyer*, ό.π. 19. *«Μέρες οργής, αυτή η μέρα / που ο κόσμος θα γίνει στάχτη / όπως προφήτεψαν ο Δαβίδ και η Σίβυλλα»* (Σ.τ.Μ.)

ρίς την απόλυτη ελευθερία που, κατά κανόνα, απαιτούσε ο Dreyer, ο οποίος κατηγόρησε ευθέως τους διάσημους παραγωγούς του για έντονες παρεμβάσεις[20]– ανοίγει μ' έναν μακρύ πρόλογο, στον οποίο συναντάμε, εναλλασσόμενες, τρεις σειρές εικόνων: εφημερίδες, που με πηχυαίους τίτλους αναφέρουν τη σκανδαλώδη είδηση σχετικά με μια επιστημονική απάτη· ένα εργαστήριο με αποστακτήρες, δοκιμαστικούς σωλήνες και δοχεία με υγρά και αντιδραστήρια· κι ένα γαντοφορεμένο χέρι που επιλέγει επιμελώς ορισμένα χειρουργικά εργαλεία. Οι εφημερίδες προσφέρονται για μια αποσπασματική ανάγνωση στο θεατή, μέχρις ότου, στο τέλος αυτής της εξαίρετης εισαγωγής, η κάμερα σταματάει σ' ένα άρθρο που μας πληροφορεί λεπτομερώς σχετικά με το συμβάν.[21] Πρόκειται για μια μικρή κινηματογραφική κατασκευή που είναι σχεδόν αυθύπαρκτη σε σχέση με την υπόλοιπη ταινία –ένα Kammerspiel που διατηρεί αυστηρά την ενότητα του χώρου και του χρόνου–, τουλάχιστον για το είδος του μοντάζ (και για το ρυθμό που προκύπτει) και για τη συνδυαστική τόλμη που έχει τις ρίζες της στον ενθουσιασμό τον οποίο ένιωθε ο Dreyer για οτιδήποτε πρωτοποριακό.

Πρέπει, ωστόσο, να υπογραμμιστεί ότι, σ' αυτή την περίπτωση, το πληθωρικό κείμενο δεν είναι το αποτέλεσμα μιας συγκεκριμένης αφηγηματικής τεχνοτροπίας, αλλά το κεντρικό σημείο ενός σχεδίου. Πράγματι, οι δύο κεντρικοί ήρωες, κλεισμένοι στο διαμέρισμα-εργαστήριο, καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, βρίσκονται σε επαφή με τον έξω κόσμο μόνο μέσα απ' τις εφημερίδες, στις οποίες πρέπει να προστεθούν και τα ραδιοφωνικά δελτία ειδήσεων, καθώς και η επικοινωνία μέσω απαρχαιωμένων συσκευών ενδοεπικοινωνίας. Εν προκειμένω, δηλαδή, ο γραπτός λόγος συγκέεται με άλλα είδη λόγου, τα οποία, με τη μορφή μηνυμάτων, πνίγουν σαν μέγκενη τους δύο συζύγους· μια μέγκενη, απ' την οποία το ζευγάρι δεν μπορεί να απελευθερωθεί, θαρρείς και ο εκβιασμός του πρώην ερωμένου της συζύγου (κύριο αίτιο της απάτης) ήταν η αφορμή για να τεθεί σε κίνηση ένας μηχανισμός που η αληθινή αποδιοργανωτική και θανατηφόρα ενέργειά του προκαλείται από τον κόσμο των μέσων.

Λίγα χρόνια μετά τις *Δύο ανθρώπινες υπάρξεις*, το 1947, στη μικρού μήκους ταινία *Η μάχη κατά του καρκίνου*, ο Dreyer χρησιμοποιεί και πάλι ευρέως το γραπτό κείμενο, πράγμα σχεδόν φυσιολογικό προκειμένου για ένα ντοκιμαντέρ με το οποίο επιδιώκεται να επισημανθούν οι κίνδυνοι των γυναικών από την ασθένεια· μόνο που ο Dreyer επιλέγει να χωρίσει το κείμενο του σλόγκαν με το οποίο κλείνει η ταινία, σε δύο μέρη. Στο πρώτο μέρος, ανησυχητικό και, ταυτόχρονα, προτρεπτικό («Μη χάνετε χρόνο...»), τα γράμματα είναι λευκά, «φαγωμένα» στις άκρες και πλάγια, όπως εκείνα στη δανική κόπια του *Βαμπίρ*, ενώ, στο δεύτερο μέρος, πιο καθησυχαστικό («Τα τρία κέντρα ραδιολογίας της χώρας βρίσκονται...»), ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί για πρώτη φορά διπλοτυπίες, που περιστρέφονται γύρω από μια ιδεατή σφαίρα, με φόντο σημαντικές νοσοκομειακές εγκαταστάσεις.

Το γεγονός ότι ο Dreyer, σ' ένα ενημερωτικό ντοκιμαντέρ, στα τέλη της δεκαετίας του '40, δίνει προτεραιότητα στο μήνυμα που διατυπώνεται με τον γραπτό λόγο αντί με τον προφορικό ή μόνο με την εικόνα, αποτελεί ένδειξη μιας στιλιστικής συνέχειας που δε θα διαψευστεί στις επόμενες ταινίες. *Ο Λόγος*, που επίσης προέρχεται από ένα θεατρικό έργο, του Νορβηγού Kaj Munk, δημιουργεί με την πρώτη εικόνα, την εικόνα του τίτλου, μιαν ανησυχητική εντύπωση. Ο θεατής διαβάζει, από πάνω προς τα κάτω, στο πρώτο τμήμα ενός πανοραμίκ που αποκαλύπτει το τοπίο της υπόθεσης: «Kaj Munk, *Ordet*»· θαρρείς και η απόδοση του δράματος στο δημιουργό του αποτελεί εγγύηση αληθείας, έστω και με τίμημα τον αποκλεισμό του σκηνοθέτη.[22] Ξεκινάει έτσι η διαμάχη μεταξύ πιετιστών και οπαδών του Grundtvig, σχετικά με το ποια σημασία πρέπει να δοθεί στον κατ' εξοχήν «Λόγο», το Λόγο του Θεού. Ο Dreyer, ποτέ δεν αντιμετώπισε ευθέως το ιερό κείμενο, κι ούτε τον απασχόλησε η σημασία που πρέπει να αποδίδεται στο Verbum. Θα μπορούσε να μεταφράσει την απλή πολυπλοκότητα του χριστιανικού μηνύματος, του οποίου τη νίκη εξυμνούν τόσο το θεατρικό έργο όσο και η ταινία, δίχως να προστρέξει, έστω για μία φορά, στη διαμεσολάβηση της γραφής και να επανέλθει στην «ανείπωτη» αλήθεια του Μεσσία. Και πάλι, όμως, η λύση του αινίγματος για το πώς πρέπει να πιστεύουμε και να προσευχόμαστε, προωθείται μέσα από τα σταθερά σημεία της γραπτής σελίδας. Ο Dreyer ανατρέχει στη γραφή για δύο θεμελιώδεις ευαγγελικές αναφορές, από τις οποί-

20. Είναι γνωστό ότι περισσότερες από μία φορές ο Dreyer εξεμάνη κατά του Carl A. Dymling, προέδρου της Svensk Filmindustri, και του Victor Sjöström, που ήταν υπεύθυνος για την ταινία, επειδή δεν τήρησαν τα συμφωνηθέντα. Οι παραπάνω φέρουν ασφαλώς την ευθύνη για ορισμένες εσφαλμένες αποφάσεις, με πρώτη και καλύτερη την επιλογή των ερμηνευτών, αλλά η μνησικακία μεταξύ των δύο Σουηδών και του Dreyer είχε ως αποτέλεσμα, η προφανής απογοήτευση του σκηνοθέτη («The film doesn't exist») να σύρει την ταινία στην αφάνεια, απ' την οποία είναι δύσκολο να βγει. Αγνοημένη απ' όλους του μελετητές του Dreyer (του Bordwell συμπεριλαμβανομένου), η ταινία *Δύο ανθρώπινες υπάρξεις* –που χαρακτηρίζεται από κάποιες αφέλειες και προχειρότητες– αποτελεί, στην πραγματικότητα, την ταινία-κλειδί για την κατανόηση σημαντικών στιλιστικών μεταβολών. Πράγματι, από αυτή την ταινία αρχίζει η διαδικασία της γλωσσικής αποκάθαρσης που θα οδηγήσει στην αρμονική και υπερβατική ουσιαστικότητα του *Λόγου* και της *Γερτρούδης*. Σε ό,τι αφορά στο σενάριο, δεν μπορούμε, άλλωστε, να μην επισημάνουμε ότι η άποψη που διατυπώνεται στην υπόθεση της ταινίας (η ασυμβατότητα μεταξύ του ερωτικού πάθους και της αφοσίωσης στην εργασία), είναι η άποψη που θα διατυπωθεί στη *Γερτρούδη*. Είναι γνωστό ότι ο Dreyer ήθελε να γυρίσει ταινία στη Σουηδία πάνω σε ένα παλιό σενάριο, *M. Lamberthier ou Satan* (που δημοσιεύτηκε στο *Carl Th. Dreyer, Oeuvres cinématographiques*, ό.π.), και δέχτηκε την πρόταση

ες η μία ανήκει στην κατηγορία των «άχρηστων λεπτομερειών», ενώ η άλλη επισημαίνεται έντονα στο εσωτερικό της αφήγησης.

Η πρώτη έχει να κάνει με το θαύμα της κόρης του Ιαείρου. Η σύζυγος του ράφτη διαβάζει ένα βιβλίο στους δύο νεαρούς ερωτευμένους, την Αν και τον Άντερς, ενώ οι πατέρες τους συζητούν για τους γάμους. Η συζήτηση εκτρέπεται εξαιτίας των θρησκευτικών διαφορών των δύο ανδρών, ενώ, ταυτόχρονα, στο διπλανό δωμάτιο, η κάμερα εστιάζει στο κείμενο, δείχνοντας το σκίτσο μιας νεαρής που σηκώνεται από το κρεβάτι. Η μητέρα της Αν διαβάζει τα λόγια του Ευαγγελίου (*Κατά Ματθαίον* 9, 24-25· *Κατά Λουκάν* 8, 54-55· *Κατά Μάρκον* 7, 41-42): «ου γαρ απέθανε το κοράσιον, αλλά καθεύδει· [...] εισελθών εκράτησε της χειρός αυτής, και ηγέρθη το κοράσιον». Η λεπτομέρεια, προς στιγμήν άσχετη, και με τον καβγά μεταξύ του γέρου Μόρτεν Μπόργκεν και του Πέτερ να την επισκιάζει, θα φωτιστεί μόνο στο τέλος της ταινίας. Αντιθέτως, η αναφορά από το *Κατά Ιωάννην* Ευαγγέλιο, που προβάλλεται ξεκάθαρα –της πηγής συμπεριλαμβανομένης– πάνω σ' ένα μικρό φύλλο χαρτί, τη στιγμή κατά την οποία ο Γιοχάνες, ο ψυχικά άρρωστος γιος, δρασκελίζει το παράθυρο και φεύγει μες στη νύχτα, υπογραμμίζεται με ένταση. Το σημείωμα γράφει, με κεφαλαία: «τεκνία, έτι μικρόν μεθ' ημών ειμί· ζητήσετέ με, και καθώς είπον τοις Ιουδαίοις ότι όπου υπάγω εγώ, υμείς ου δύνασθε ελθείν» (*Κατά Ιωάννην* 13, 33). Στην Καινή Διαθήκη, η αλήθεια βρίσκεται στον απλό (αλλά ακατανόητο για τους πολλούς) λόγο του Θεανθρώπου, ενός Θεού που δεν είναι ούτε εκδικητικός, ούτε τρομερός. Και ως απόδειξη απαριθμούνται οι άλλες, οι λανθασμένες, οι ψευδείς γραφές, οι οποίες, όμως, μοιάζουν αναμφίβολα αληθινές: το πιστοποιητικό του θανάτου, πρώτ' απ' όλα, υπογεγραμμένο από το γιατρό· η αναγγελία του θανάτου στην εφημερίδα του χωριού· τέλος, το βιβλίο συλλυπητηρίων, τοποθετημένο στο κάτω μέρος του φέρετρου.

Και στο *Λόγο*, η γραφή μεταφέρει ένα παράλληλο μήνυμα: Ακολουθώντας τα ίχνη του, όπως στα μυθιστορήματα του Ιουλίου Βερν, πλησιάζουμε στη λύση. Αλλά και η *Γερτρούδη*, από το θεατρικό έργο του Hjalmar Söderberg, που ο Dreyer ήθελε από χρόνια να γυρίσει, επιβεβαιώνει κατηγορηματικά αυτόν τον κανόνα. «Dés les années 1920» λέει ο Dreyer, «je desirais porter à l'écran quelque chose de Söderberg [...] et c'est alors que l'idée de tourner *Gertrud* m'est venue».[23] Το σχέδιο, όμως, εγκαταλείφθηκε λόγω του υπερβολικού αριθμού των διαλόγων («car il y avait trop de dialogues»[24]).[25]

Όλως παραδόξως, σ' αυτή την ύστερη (σε σχέση με τις πρότερες προθέσεις) δημιουργία επανεισάγονται στοιχεία που θυμίζουν πρακτικές του βουβού. Τα τέσσερα περάσματα από τη μία ενότητα στην άλλη με τη χρήση ενδιάμεσων κειμένων σφραγίζουν τις σεκάνς που δείχνουν την ερωτική αυταπάτη και την απογοήτευση της Γερτρούδης, σχολιάζοντας τις διαφορετικές συναισθηματικές καταστάσεις. Πρόκειται για σύντομες ποιητικές συνθέσεις που γράφτηκαν ειδικά για την ταινία από την Grethe Risjberg Thomsen, για τις οποίες ο Dreyer είναι εξαιρετικά ασαφής: «ils ne repondent pas exactement à l'intention que j'avais à leur sujet».[26] Όποιες κι αν ήταν οι προθέσεις του Dreyer, τα ποιήματα προστίθενται (δίχως να προσθέσουν και πολλά...) στις άλλες καλλιτεχνικές νύξεις ή αναφορές από τις οποίες βρίθει η ταινία: ρομάντζα, όπερες, σονάτες, λυρικά ποιήματα, πίνακες. Αυτά τα εμβόλιμα κείμενα,[27] που είναι –εναλλάξ– μαύρο σε άσπρο/άσπρο σε μαύρο, με την κλασική μορφή των μεσοτίτλων και με μουσική υπόκρουση (πάντοτε από το Κουαρτέτο Jersild), παίζουν τον ίδιο ρόλο που έχει ο χορός στις αρχαίες τραγωδίες («Ονειρευόσουν το χέρι, το αγαπημένο...», «Μια λάμψη στην καρδιά σου πρωτόγνωρη γέμισε τη ζωή σου ζεστασιά...», «Τ' όνειρό σου τέλειωσε...» κ.λπ.):[28] συνοδεύουν την εξέλιξη του πάθους που αναπτύχθηκε σε λίγες συναντήσεις, αλλά δεν κατέχουν το κλειδί της ταινίας, το οποίο, όμως, βρίσκεται σε δύο χειρόγραφα σημειώματα τοποθετημένα πέρα απ' την ταινία, πέρα από τη χρονική συνέχεια που επιβάλλει το θεατρικό έργο, και διακρίνονται, όπως ήθελε ο Dreyer, στο φως του ήλιου. Το πρώτο αποτελεί το κορυφαίο γεγονός του φλασμπάκ: την ανακάλυψη ενός σημειώματος που άφησε πάνω στο γραφείο ο τότε εραστής της Γερτρούδης, Γκάμπριελ Λίντμαν. Στην οθόνη εμφανίζεται το χέρι της Γερτρούδης, κρατώντας ένα φύλλο χαρτί: στα δεξιά το σκίτσο ενός γυναικείου προσώπου, μάλλον της Γερτρούδης· στ' αριστερά, με κεφαλαία γράμματα, η φράση «Η γυναικεία αγάπη και η ανδρική δουλειά έρχονται, απ' την αρχή, σε σύγκρουση».[29] Για τη Γερτρούδη, που υποστηρί-

που του έγινε, μόνο λόγω της ομοιότητας ανάμεσα στις δύο ιστορίες.

21. Η υπόθεση περιστρέφεται γύρω από μια υποτιθέμενη επιστημονική απάτη που γίνεται γνωστή από τη δημοσίευση ενός άρθρου στην εφημερίδα. Οι ήρωες θα μάθουν για το θάνατο του συναδέλφου-ανταγωνιστή του κεντρικού χαρακτήρα από τις φωνές του εφημεριδοπώλη.

22. Ο μοναδικός τρόπος με τον οποίο δίνεται ο τίτλος της ταινίας, έχει ήδη επισημανθεί από τον Bordwell (*The Films of Carl Theodor Dreyer*, ό.π.), ο οποίος επιμένει για τους χαρακτήρες που χρησιμοποιήθηκαν (σχεδόν σαν να επρόκειτο για χειρόγραφη γραφή) και για την απουσία τίτλων αρχής («The title credit identifies Kaj Munk as author of *Ordet*, and no lists of casts or crew intervene to contest it»). Σύμφωνα με τον Bordwell, η αναφορά της πατρότητας της γραμμένης λέξης κάνει πιο έντονη τη θεατρικοποίηση του έργου· μ' άλλα λόγια, αναπαριστώντας την, ο σκηνοθέτης υπογραμμίζει την απόσταση από το συγγραφέα.

23. Γαλλικά στο κείμενο: «Ήδη από τη δεκαετία του '20 ήθελα να μεταφέρω στην οθόνη κάτι του Söderberg [...] και τότε μου ήρθε η ιδέα να γυρίσω τη *Γερτρούδη*» (Σ.τ.Μ.)

24. Γαλλικά στο κείμενο (Σ.τ.Μ.)

25. *Entretien avec Carl Th. Dreyer*, «L'Avant-scène Cinéma», τχ. 335, 1984 (ήδη δημοσιευμένο στο «Kosmorama», τχ. 69, 1965).

26. Γαλλικά στο κείμενο: «δεν ανταποκρίνονταν ακριβώς στις προθέσεις μου γι' αυτές» (Σ.τ.Μ.)

27. ό.π. Δεν είναι τυχαίο που τα συνδετικά αυτά κείμενα σε μορφή ποιημάτων κόπηκαν (με ή δίχως τη συναίνεση του

ζει ασυμβίβαστα και παθιασμένα την απόλυτη αξία της αγάπης, αυτή είναι η αρχή του τέλους.

Στον επίλογο, απόφυση με την οποία ο Dreyer ολοκληρώνει το θεατρικό έργο σε συμφωνία με τη θυγατέρα του Söderberg, η κεντρική ηρωίδα δηλώνει τις προθέσεις της (κατηγορηματικά αντίθετες από εκείνες του πρώτου εραστή της και μοναδικής αγάπης της ζωής της). Στον Άξελ, που τη ρωτά αν έγραψε ποτέ ποιήματα, δείχνει ένα φύλλο χαρτί διπλωμένο στα τέσσερα, το ανοίγει, κι ενώ η κάμερα εστιάζει πάνω σε δύο τρίστιχες στροφές, γραμμένες από χέρι εφηβικό (το κάδρο δεν είναι πλήρες, επειδή το ποίημα αποτελείται, στην πραγματικότητα, από τρεις στροφές), διαβάζει με δυνατή φωνή ένα απλούστατο, σχεδόν στοιχειώδες κείμενο, που αποτελείται από μία ερώτηση και μία απάντηση-επωδό, που επαναλαμβάνονται τρις («Κοίτα με! Είμαι όμορφη; Όχι, αλλά αγάπησα»· «Κοίτα με! Είμαι νέα; Όχι, αλλά αγάπησα»· Κοίτα με! Είμαι ζωντανή; Όχι, αλλά αγάπησα»).[30]

Το ποίημα είναι από την εποχή που η Γερτρούδη ήταν δεκαέξι χρονών. Ο χρόνος πέρασε, τα μαλλιά άσπρισαν, αλλά οι άνδρες που την αγάπησαν –και μάλιστα, υπερβολικά–, ενσαρκώνουν στα μάτια της το νόμο της καθημερινής πραγματικότητας. Πολύ ανθρώπινα, αντιπρότειναν στην αγάπη της τη δουλειά, τις επιχειρήσεις, την πολιτική, τη δημιουργία (ποίηση, μουσική...) Εκείνη, όμως, δεν άλλαξε καθόλου. Και πάνω σε μια ιδεατή επιτύμβια στήλη, που ο θεατής δεν βλέπει –παρά τις τόσες άλλες επιτύμβιες στήλες που είναι σκόρπιες στην ταινία του Dreyer– θα χαράξει: Amor omnia.[31] Επομένως, δεν υπήρξε ψευδής διαλεκτική. Το σημείωμα του ποιητή Λίντμαν αντανακλά μιαν αρχέγονη διαπίστωση, την οποία οι εφηβικοί στίχοι, που επιβεβαιώνονται από την αόρατη επιγραφή (Amor omnia), διέγραψαν με αποφασιστικότητα.

«Bianco & Nero», τχ. 1/2, 2000.
Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.

Η Lisbeth Movin (Αν) στις Μέρες οργής.

Dreyer;) από τις επανεκδόσεις της *Γερτρούδης*, επειδή θεωρήθηκαν πλεονάζοντα. Ήδη, όμως, είχαν εξαφανιστεί από τις κόπιες που προβλήθηκαν σε ορισμένες χώρες.

28. Προφανώς, ακόμα βρίσκονται ίχνη στίχων στο σενάριο της ταινίας που περιλαμβάνεται στο «L'Avant-scène Cinéma», ό.π.

29. Για την ακρίβεια, οι λέξεις με κεφαλαία είναι: KVINDENS KAERLIGHED OG MANDENS ARBEIDE DE TOER FIENDER FRA BEGYNDELSEN.

30. Το πλάνο περιλαμβάνει μόνο δύο τρίστιχα. Ο θεατής ακούει τρία, αλλά στο φύλλο που δείχνει η Γερτρούδη, βλέπει γραμμένα μόνο το δεύτερο και το τρίτο: «Se kun på mig/ Er jeg ung?/ Nej/ Men jeg har elsket; Se kun på mig/ lever jeg?/ Nej/ Men jeg har elsket».

31. Λατινικά στο κείμενο: «Η αγάπη είναι το παν». (Σ.τ.Μ.)

Μορφές γυναικών: πρόσωπα που άνθισαν από λύπη[1]

του Δημήτρη Μπάμπα

Επομένως, η μόνη μας επιλογή είναι να διακηρύσσουμε πάντοτε την ελευθερία
και μόνο την ελευθερία, να καταλύουμε κάθε περιορισμό
και να συντρίβουμε κάθε τεχνητό εμπόδιο,
γιατί είναι πιο φρόνιμο να εμπιστευόμαστε τη φωνή της επιθυμίας,
που βγαίνει από τα σπλάχνα της ίδιας της ύπαρξης,
ακόμα κι όταν αυτή η φωνή εξωτερικεύεται με τρόπο έμμεσο.

Lou Andréas-Salomé, *Η ανθρώπινη φύση της γυναίκας*

Η σκηνή επαναλαμβάνεται δύο φορές στην ταινία. Στην πρώτη εκδοχή της, η ηρωίδα αφηγείται ένα όνειρό της: είναι γυμνή και περικυκλωμένη από σκυλιά που την απειλούν· στη δεύτερη, η ηρωίδα, κατά τη διάρκεια μιας δεξίωσης, κάθεται κάτω από έναν πίνακα ζωγραφικής. Τι απεικονίζει ο πίνακας; Μια γυναίκα γυμνή, περικυκλωμένη από σκυλιά. Μόλις η ηρωίδα αντικρίζει τον πίνακα, με έκπληξη αναγνωρίζει σ' αυτόν την ομοιότητα με το όνειρό της.[2] Το σχόλιο στο συνομιλητή της αποκρύπτει αυτή την παράδοξη ταύτιση. «Ξέρεις... είδα ένα όνειρο χθες βράδυ...» είναι τα λόγια της, που τα διαδέχεται μια εύγλωττη σιωπή.

Αυτή η διπλή επανάληψη της σκηνής (την πρώτη φορά, ως μια αφήγηση κάτι εξαιρετικά προσωπικού και βαθιά συναισθηματικού, ενός ονείρου· τη δεύτερη, ως μια απροσδόκητη απεικόνιση μιας εσωτερικής πραγματικότητας), μέσα από το πρόδηλο και το προφανές της, είναι αποκαλυπτική για το ίδιο το γυναικείο πρόσωπο: συνιστά μια ερμηνεία, μια προσωπική ανάγνωση της πραγματικότητας· αποτελεί μια σαφή και καθαρή έκφραση συναισθημάτων· είναι μια από τις πολλές μικρές ιστορίες που διαδραματίζονται στον αόρατο χώρο της εσωτερικής ζωής. Την ίδια στιγμή, όμως, αυτό το δίδυμο των πανομοιότυπων σκηνών εκφράζει και κάτι σχετικό με τη σκηνοθετική στρατηγική του Carl Dreyer: το έργο του αποτελεί έκφραση της εσωτερικής ζωής (όπως την αφηγείται το όνειρο), αλλά και, ταυτόχρονα, μια εξ αντανακλάσεως μεταμόρφωση αυτής της ζωής στο πεδίο του πραγματικού, διαμέσου μιας αναπαράστασης-απεικόνισης (ο πίνακας).

Ωστόσο, αυτό που με καθαρότητα περιγράφουν τούτες οι δύο σκηνές, είναι η γυναικεία κατάσταση, όπως αυτή εκτίθεται μέσα στο έργο τού Carl Dreyer: πολεμιστές και μητέρες, ερωμένες και αγίες αυτές οι γυναίκες –η Ζαν ντ' Αρκ (*Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*), η Αν (*Μέρες οργής*), η Ίνγκερ (*Ο Λόγος*), η Γερτρούδη– νιώθουν τη ζωή τους να θρυμματίζεται, τη ζωτικότητά τους να καταστέλλεται. Η κατάσταση αυτή δεν καθορίζεται ούτε από την κοινωνική θέση ούτε από την ηλικία: η γυναίκα ως εξεγερμένη έφηβος (*Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*) ή ως γηραιά κυρία (η Χέρλοφς Μάρτε στις *Μέρες οργής*), ως σύζυγος ή ως μητέρα, ζώντας την παραφορά του ερωτικού πάθους ή, απλώς, την έκπτωση της αγάπης, είναι εγκλωβισμένη, αδύναμη να ορίσει την τύχη της, διώκεται, υποβάλλεται σε σωματικούς και, κυρίως, ψυχικούς καταναγκασμούς. Ένα ακαθόριστο αίσθημα ασφυξίας, που διαρκώς διογκώνεται, συνθλίβει την ύπαρξη αυτών των γυναικών, στοιχειώνοντας τα όνειρά τους, παραμορφώνοντας το πρόσωπό τους.[3]

Η αφήγηση, λοιπόν, σ' αυτές τις ταινίες δεν είναι παρά ο προσωπικός τους αγώνας για τη διεκδίκηση της ελευθερίας τους, για τη διάσωση του

1. Ο τίτλος αποτελεί δάνειο από το κείμενο της Gisèle Prassinos, «Le visage éffleuré de peine».
2. «Έτρεχα γυμνή στους δρόμους, κυνηγημένη από αδέσποτα σκυλιά. Αλλά μόλις με έφθασαν, ξύπνησα»: έτσι περιγράφεται το όνειρο στο θεατρικό έργο *Γερτρούδη* του Hjalmar Söderberg (μτφρ. Μαργαρίτα Μέλμπεργκ, Νεφέλη 1996). Αξίζει να σημειωθεί ότι η επανάληψη της σκηνής ως θέμα του πίνακα δεν υπάρχει στο θεατρικό έργο και αποτελεί προφανώς εμφατική υπογράμμιση του σκηνοθέτη.
3. Η πεθερά της Αν και η ενδυμασία της (στις *Μέρες οργής*), πέρα από μια εμβληματική εικόνα αυτής της αίσθησης ασφυξίας, συνιστά και μια προβολή στο μέλλον της ηρωίδας: η οριστική υποταγή της θα σημάνει και τον εγκλεισμό στα στενά πλαίσια ενός ανάλογου κοστουμιού.

Η Birgitte Federspiel και ο Henrik Malberg στο Λόγο.

προσώπου τους, για την υπέρβαση των εμποδίων, για τη λύση των ορατών (ή αόρατων) δεσμών τους, για τη λύτρωσή τους απ' τα βάσανα αυτού του κόσμου. Στις εικόνες των ταινιών, το αίτημα είναι η ανεμπόδιστη εκδήλωση της επιθυμίας, η έκφραση της πιο προσωπικής και μύχιας αγωνίας, η αρμονία του έρωτα, η γαλήνη, η ηρεμία, η αγάπη.

Ο πόνος και το βάσανο

Αυτά τα γυναικεία πρόσωπα τυγχάνουν ιδιαίτερης μεταχείρισης από το σκηνοθέτη. Ιδιαίτεροι τρόποι κινηματογράφησης, διαφορετικοί για κάθε πρόσωπο και ανάλογοι της ταινίας, τους επιφυλάσσονται. Στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*,[4] η ηρωίδα κινηματογραφείται πάντα με σταθερά πλάνα (σε αντίθεση με τα τράβελινγκ που συχνά χρησιμοποιούνται για τους άνδρες-ανακριτές), το πρόσωπό της είναι ελαφρά κεκλιμένο προς τα αριστερά ή τα δεξιά (θυμίζοντας τη στάση του Ιησού στο σταυρό), τα μάτια της είναι υπερτονισμένα και διογκωμένα (όπως στα πορτρέτα Φαγιούμ), συχνά δακρυσμένα, ενώ, τέλος, το πρόσωπό της λούζεται από φως (σε αντίθεση με τα γεμάτα ρυτίδες και σκιές πρόσωπα των ανακριτών της). Στις *Μέρες οργής*, το πρόσωπο της Αν τέμνεται από σκιές (αντανακλάσεις των κάθετων και των οριζοντίων γραμμών που κυριαρχούν στο πρεσβυτέριο), ενώ τα μάτια της (απ' τη στιγμή που θα συνειδητοποιήσει τη δύναμή της) εκπέμπουν μια λάμψη απόκοσμη· σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, μόνο μία φορά θα δούμε καθαρό και φωτισμένο το πρόσωπο: στη σκηνή του τέλους, όταν έχει συμφιλιωθεί πλέον με τον εαυτό της και τις επιθυμίες της. Καθώς στο *Λόγο* κυριαρχούν τα τράβελινγκ στους εσωτερικούς χώρους, ο σκηνοθέτης επιφυλάσσει για την Ίνγκερ τα μοναδικά (τρία τον αριθμό) κοντινά πλάνα της ταινίας (στη σκηνή της γέννας και στην επικήδεια τελετή), αλλά κι ένα πλάνο ιδιαίτερης σημασίας για τη θέση της ηρωίδας στη δραματική πλοκή: με την Ίνγκερ στο φέρετρο, μια ευθεία αναφορά στον περίφημο πίνακα του Andrea Mantegna «Ο νεκρός Ιησούς» (1490, Pinacoteca di Brera, Μιλάνο), για να δηλωθούν οι προφανείς αναλογίες αυτού του προσώπου με τον Ιησού. Στο πρόσωπο αυτό θα βρούμε κι ένα ιδιαίτερα λιτό ύφος υποκριτικής, κάτι που το διαχωρίζει από τα υπόλοιπα πρόσωπα της ταινίας.[5] Κάτι ανάλογο ως προς την υποκριτική υπάρχει και στην ηρωίδα της *Γερτρούδης*: κυριαρχεί ένας δισταγμός, μια στωική εγκαρτέρηση, μια επιφυλακτικότητα στην έκφραση των προσωπικών αισθημάτων· αυτό το υποκριτικό ύφος οικονομεί το συναίσθημα, προκρίνοντας τους χαμηλούς τόνους. Η ηρωίδα αποφεύγει συστηματικά να κοιτάξει στο πρόσωπο τους συνομιλητές της (εν αντιθέσει με αυτούς, που προσπαθούν να κερδίσουν την προσοχή της), απευθύνοντας το βλέμμα στον Άλλον μόνο σε στιγμές υψηλής συγκινησιακής αξίας. Παράλληλα, στη *Γερτρούδη* χρησιμοποιείται κι ο καθρέφτης μ' έναν διττό τρόπο: σαν μια υπογράμμιση της ιδιαίτερης παρουσίας της ηρωίδας –ένα κάδρο μέσα στο κινηματογραφικό κάδρο–, αλλά και σαν μια δήλωση για τη σχέση της ηρωίδας με τον περιβάλλοντα χώρο: σε μια σκηνή, η ηρωίδα δε βρίσκεται ως σωματική παρουσία μέσα στο πλάνο, παρά μόνο ως είδωλο στον καθρέφτη, προαναγγέλλοντας έτσι την αποχώρησή της απ' τον κόσμο.

Μια τέτοια ιδιαίτερη μεταχείριση δεν προκύπτει μόνο από την κεντρική θέση που κατέχουν μέσα στη δραματική πλοκή (*Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, *Μέρες οργής*, *Γερτρούδη*· αντίθετα, στην ταινία *Ο Λόγος*, το γυναικείο πρόσωπο δε βρίσκεται στο κέντρο), αλλά από κάτι πιο βαθύ και ουσιαστικό. Μια ιδιαίτερη σχέση αντίθεσης δημιουργείται ανάμεσα στα ξεχωριστά αυτά πρόσωπα και στο περιβάλλον τους (δηλαδή το χώρο τής δραματικής πλοκής, τα άλλα πρόσωπα και, τέλος, την ίδια την ιστορία της ταινίας). Αυτή η αντίθεση θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι προκύπτει από το γεγονός ότι αυτές οι μυθοπλασίες (με την εξαίρεση, ίσως, του *Λόγου*) αποτελούν έκφραση της πιο προσωπικής τους αγωνίας, καθώς συνιστούν, στο μεγαλύτερο μέρος τους, αντανακλάσεις –στο επίπεδο της μυθοπλασίας– ενός εσωτερικού (αλλά και ενός εξωτερικού) αγώνα, μιας πάλης που διεξάγουν αυτές οι γυναίκες για την κατάκτηση της αυτονομίας τους, για τη διεκδίκηση της ελευθερίας τους: πρέπει, λοιπόν, να τεθεί ένας διαχωρισμός ανάμεσα στο υποκείμενο της αφήγησης (τις γυναίκες) και στο αντικείμενό της (την ίδια την ιστορία, τα άλλα πρόσωπα και τον περιβάλλοντα χώρο όπου αυτή διαδραματίζεται).[6]

Καθώς ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο απεικονίζονται, αποκόπτει αυτά τα γυναικεία πρόσωπα από το χώρο στον οποίο οι ταινίες διαδρα-

4. Παρά το ιστορικό θέμα της ταινίας, η προσοχή του θεατή κατευθύνεται από το σκηνοθέτη σ' άλλους χώρους. Ενδεικτικό για το πώς έγινε δεκτή από το κοινό της εποχής της, είναι η ακόλουθη άποψη ενός εργάτη, όπως αυτή εκφράστηκε σε δοκιμαστική προβολή της ταινίας: «Υπάρχουν γυναίκες σήμερα που δοκιμάζονται ηθικά από την κοινωνία όπως η Ζαν ντ' Αρκ» (αναφέρεται στο: Καρλ Ντράγιερ, *Το μοναδικό μου μεγάλο πάθος*, μτφρ. Μάκης Μωραΐτης, εκδ. Καθρέφτης, κ.χ.)

5. Ο Paul Schrader, στο *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson & Dreyer* (Da Capo Press, New York 1972), σημειώνει τη σχέση που έχουν οι ταινίες του Dreyer με τις ταινίες του Kammerspielfilm (γερμανικές ταινίες, γυρισμένες την περίοδο του μεσοπολέμου, που διαδραματίζονται στον περιορισμένο χώρο ενός δωματίου). Μια αναμφισβήτητη επίπτωση αυτής της σχέσης μπορεί κάποιος να αναζητήσει στο υποκριτικό ύφος των ηθοποιών της *Γερτρούδης*, αλλά και του *Λόγου*.

6. Στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* και στη *Γερτρούδη* μπορούμε να αναγνωρίσουμε στοιχεία μιας συνειδησιακής αφηγηματικής ροής: και στις δύο περιπτώσεις υπάρχουν στοιχεία μιας αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο. Μοιάζουν αυτές οι ταινίες να αφηγούνται όνειρα και εφιάλτες, ν' αποτελούν αναπολήσεις μιας ζωής περασμένης. Αντίθετα, στις ταινίες *Μέρες οργής* και *Ο Λόγος*, η δραματική πλοκή είναι πιο τυπική στην οργάνωσή της, και η αφήγηση, μάλλον τριτοπρόσωπη.

ματίζονται, η προσοχή του θεατή κατευθύνεται όχι μόνο στις πράξεις τους, αλλά και σε κάτι άλλο: στο πώς βιώνουν τα γεγονότα της δραματικής πλοκής. Η σκιά του πόνου βαραίνει τα πρόσωπα, που σημαδεύονται απ' τη θλίψη: το υποκριτικό ύφος, η ιδιαίτερη κατάσταση στην οποία βρίσκονται (η Ζαν ντ' Αρκ βασανίζεται, η Ίνγκερ είναι σε κατάσταση εγκυμοσύνης, η Γερτρούδη προδίδεται από τον εραστή της), οι σκιές που χαράσσουν τα πρόσωπά τους, τα δακρυσμένα μάτια τους – όλα μάς δηλώνουν ότι οι γυναίκες αυτές βασανίζονται ψυχικά και σωματικά, ότι υποφέρουν, ότι πονούν, ότι μικρά και σπάνια είναι τα διαλείμματα χαράς και ευτυχίας. Κι αυτός ο συνεχής πόνος, το διαρκές βάσανο της ψυχής και του σώματος, προκαλείται κυρίως από κάτι όχι και τόσο προφανές. Όπως η δραματική πλοκή υπονοεί, η αιτία θα πρέπει να αναζητηθεί στον τρόπο με τον οποίο αυτές οι γυναίκες αντιμετωπίζουν τις εντάσεις που αναπτύσσονται στους κλειστούς χώρους όπου διαβιούν: αδύναμες να δράσουν όπως οι άνδρες, βιώνουν μιαν αφόρητη πολλές φορές μοναχικότητα, εσωτερικεύουν όλες τις αντιθέσεις που αναπτύσσονται κατά τη διάρκεια της αφήγησης, υποδέχονται εντός τους όλες τις δυναμικές του περιβάλλοντος, αντιμετωπίζουν την πραγματικότητα μ' έναν τρόπο παθητικό: η ψυχή τους γίνεται ο τόπος όπου μια μάχη διεξάγεται (*Ο Λόγος*, *Γερτρούδη*).

Στον αγώνα, λοιπόν, που διεξάγουν οι γυναίκες, οι αντίπαλοι δεν πρέπει να αναζητηθούν μόνο μεταξύ των άλλων προσώπων της δραματικής πλοκής (αυτών, δηλαδή, που κινηματογραφούνται μ' έναν τρόπο διαφορετικό). Όπως μας δείχνει πολύ καθαρά η *Γερτρούδη* (αλλά, ώς ένα βαθμό, και οι υπόλοιπες ταινίες), οι εχθροί είναι πολλές φορές «μια αλυσίδα από σκοτεινές φαντασιώσεις, εφιάλτες, ανήσυχες σκέψεις, προαισθήματα γεμάτα άγχος, ανεξήγητες αγωνίες».[7] Και τα γεγονότα που αφηγείται η ταινία, είναι, ώς ένα βαθμό, προβολές ενός εσωτερικού κόσμου, «πίνακες» που απεικονίζουν τα όνειρα (ή τους εφιάλτες) τους, τους πόνους και τα βάσανα, τους φόβους και τις αγωνίες τους, τις ελπίδες τους.[8]

Η εξαίρεση και το σκάνδαλο

Παράλληλα, όμως, αυτός ο ιδιαίτερος τρόπος απεικόνισης υποδεικνύει και κάτι άλλο: τη διάσταση, την ασυμφωνία, το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα σ' αυτά τα πρόσωπα και στο περιβάλλον τους. Μια απόσταση υπάρχει ανάμεσα στην εσωτερική ζωή που αυτά τα πρόσωπα διάγουν, και στο εξωτερικό περιβάλλον όπου κινούνται, ζουν, όπου τους έχει *επιβληθεί* να ζουν· ανάμεσα στο προσωπικό σύστημα αξιών τους και στην ηθική της κοινωνίας ή του κοινωνικού περιβάλλοντός τους. Γι' αυτά τα γυναικεία πρόσωπα, το αίτημα της ζωής τους δεν ταυτίζεται μ' αυτό που τους προσφέρεται: απέναντι στην πνευματικότητα που διαποτίζει την ύπαρξη της Ζαν ντ' Αρκ, συναντάμε μιαν ανελέητη εξουσία· απέναντι στο Λόγο της αγάπης και της συνδιαλλαγής βρίσκουμε τη μισαλλοδοξία (*Ο Λόγος*)· στην παραφορά του έρωτα αντιπαρατίθεται ο πουριτανισμός και η ηθικολογία (*Μέρες οργής*)· τέλος, η αναζήτηση του απόλυτου Έρωτα συναντά την προδοσία (*Γερτρούδη*).

Για τους περίκλειστους κόσμους των ταινιών, οι γυναίκες αποτελούν το πνεύμα αντιλογίας, «την εξαίρεση και το σκάνδαλο»:[9] πρόσωπα που αρνούνται τα κοινωνικά θέσμια, που βαδίζουν όχι στις πλατιές λεωφόρους της λογικής, αλλά στα δύσβατα μονοπάτια της καρδιάς.[10] Σ' αυτούς τους ανδρικούς κόσμους, όπου ο σαρκικός έρωτας συνοδεύεται από τη συναισθηματική αποξένωση και την υποκρισία, κι όπου η αγάπη είναι μια χίμαιρα, ο ορθός λόγος κυριαρχεί: αυτό που οι γυναίκες φέρουν σ' αυτόν τον κόσμο, είναι ένα στοιχείο αντιλογίας – προτείνουν ένα άλλο βλέμμα στα πράγματα. Αρνούμενες το περιβάλλον τους, αλλά και τη ζωή που τους επιβάλλεται, οι ηρωίδες του Carl Dreyer προβαίνουν σε πράξεις που διαταράσσουν τις ισορροπίες στους ανδρικούς κόσμους: ιδιοποιούνται χαρακτηριστικά στοιχεία που αφορούν στην ανδρική ταυτότητα (όπως τα ανδρικά ρούχα που με επιμονή φορά η Ζαν ντ' Αρκ – ένα από τα σημεία στα οποία επιμένουν οι ανακριτές της)· εκφέρουν ένα λόγο αγαπητικό (*Ο Λόγος*), διεκδικώντας την επίλυση των διαφορών μέσα στο εσωτερικό της θρησκευτικής κοινότητας και αμφισβητώντας έτσι την ανδρική εξουσία· επιβάλλουν το δικαίωμα στην επιλογή και τη σεξουαλική ανεξαρτησία (*Μέρες οργής*)· κατοχυρώνουν τη συναισθηματική αυτάρκεια (*Γερτρούδη*). Τέλος, είναι η ίδια η αυτονομία τους –η θέσπιση, δηλαδή, ξεχωριστών νόμων που

7. Sören Kierkegaard, *Διαψάλματα* (μτφρ. Η.Π. Νικολούδης, Ροές, 1999).
8. Χαρακτηριστική του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβάνονται την πραγματικότητα αυτά τα γυναικεία πρόσωπα, είναι τα λόγια της Γερτρούδης: «Μα είναι όνειρο. Η ζωή είναι όνειρο. Η ζωή είναι μια αλληλουχία ονείρων που γλιστρούν απαλά το ένα πίσω από το άλλο».
9. Η έκφραση είναι του Sören Kierkegaard.
10. Οι αναλογίες και οι ομοιότητες ανάμεσα στις ηρωίδες του Carl Dreyer και σε κάποιους κεντρικούς γυναικείους χαρακτήρες του σκανδιναβικού θεάτρου (Ibsen, Strindberg) είναι αρκετές. Τα πρόσωπα αυτά (Δεσποινίς Τζούλια, Νόρα, Έντα Γκάμπλερ) κινούνται στο χώρο που ορίζουν η απαρέσκεια και η δυσθυμία τις οποίες προκαλεί το φαινόμενο της οικογενειακής ζωής. Όπως και οι ηρωίδες του Carl Dreyer, έτσι κι αυτές αρνούνται να συμφιλιωθούν με την αποξένωση, την έκπτωση των συναισθημάτων, την απουσία του έρωτα και της αγάπης. Είναι πρόσωπα που ορίζονται από τη διάσταση ανάμεσα σ' αυτό που πραγματικά είναι, και σ' αυτό που το περιβάλλον τούς *επιβάλλει* να είναι.

διέπουν τη ζωή τους– αυτή η οποία συνιστά τη μεγαλύτερη απειλή, την πιο ευθεία αμφισβήτηση της καθεστηκυίας τάξης πραγμάτων.

Αυτές οι πράξεις αποτελούν παράλληλα και ενσυνείδητες ή ασυνείδητες απόπειρες αντίδρασης και εξέγερσης ενάντια στην τάξη πραγμάτων· ένα είδος απόδρασης αυτών των γυναικών από μια φυλακή.[11] Ο περίκλειστος και αποπνικτικός χώρος της δραματικής πλοκής συνιστά –είτε κυριολεκτικά (*Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*) είτε μεταφορικά– μια φυλακή: οι κάθετες και οι οριζόντιες γραμμές που διαιρούν το χώρο στο πρεσβυτέριο (*Μέρες οργής*), οι σκιές στο σπίτι τού *Λόγου* (η Ίνγκερ είναι το μόνο πρόσωπο που ποτέ δε βγαίνει έξω απ' αυτό), το πλήρες διακοσμητικών αντικειμένων αστικό σαλόνι της *Γερτρούδης* (όπου η ίδια δείχνει να είναι άλλο ένα διακοσμητικό του χώρου), είναι χώροι όπου η ανδρική τυραννία επιβάλλεται, όπου η ανδρική εξουσία ασκείται. Έγκλειστες σ' αυτούς τους χώρους-φυλακές, οι ηρωίδες υπομένουν σχεδόν αδιαμαρτύρητα τα μαρτύρια του σώματος και τα βάσανα της ψυχής: αυτοί οι χώροι αποτελούν τους προθαλάμους της σταύρωσης που επιφυλάσσεται σ' αυτές τις γυναίκες, τις προετοιμάζουν για το ύστατο μαρτύριο. Λεκτικές επιθέσεις, απειλές για σωματική φθορά, περιορισμός της σωματικής (αλλά και της πνευματικής) υπόστασης της ηρωίδας, η δυσθυμία που προκαλείται από την έπαρση, το μίσος, την ηθική ακαμψία, το φανατισμό και την υποκρισία, αλλά, την ίδια στιγμή, και ο φόβος, η ψυχολογική πίεση, η απειλή του πόνου: αυτά συνιστούν εκ πρώτης όψεως τα βάσανα και τα μαρτύρια στα οποία υποβάλλονται.

Πίσω απ' αυτά, όμως, υπάρχει πάντα η συναισθηματική αποξένωση, η μισαλλοδοξία, η έλλειψη κατανόησης, η αμφισβήτηση και η απόρριψη της γυναικείας φύσης, οι απόπειρες για κατάλυση της γυναικείας ανεξαρτησίας, η απουσία του έρωτα, η άρνηση της αγάπης – όλα αυτά δημιουργούν τις συνθήκες ασφυξίας, αποτελούν τους τοίχους τής φυλακής, είναι τα δεσμά τους. Πρόσωπα ιδιαίτερα οι γυναίκες αυτές, αργά ή γρήγορα, «κυνηγημένες από αδέσποτα σκυλιά», θα έρθουν αντιμέτωπες με τους δαίμονές τους (*Γερτρούδη*), θα συνειδητοποιήσουν τη θέση που τους επιφυλάσσεται στον κόσμο όπου ζουν (*Μέρες οργής*), θ' αντικρίσουν τους τοίχους της φυλακής, θα ψηλαφήσουν τα δεσμά τους (*Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*).

Η σταύρωση και η θυσία

Και τότε θ' αποχωρήσουν απ' τα εγκόσμια. Θα βιώσουν τον υπέρτατο πόνο, θα υποστούν το έσχατο μαρτύριο, το μαρτύριο της σταύρωσης και της θυσίας. Τίμημα για τη στάση ζωής τους, ο πραγματικός ή ο συμβολικός (*Γερτρούδη*) θάνατός τους έχει παράλληλα και μιαν άλλη λειτουργία: με την ακούσια ή εκούσια (όπως στην περίπτωση της Γερτρούδης) αναχώρησή τους, αίρουν παράλληλα και τις αμαρτίες αυτού του κόσμου (δηλαδή, τη μισαλλοδοξία, την ηθική ακαμψία, την υποκρισία) και προσφέρουν το σώμα (αλλά όχι το πνεύμα) στο βωμό της σωτηρίας (*Ο Λόγος*, *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*). Συμβολικός ή πραγματικός, σε χρόνο μέλλοντα ή παρακείμενο,[12] εκούσιος ή ακούσιος, ο θάνατός τους είναι η εξόδιος ακολουθία τους από τον παρόντα κόσμο, τις αποκόπτει πλήρως και οριστικώς από το περιβάλλον τους· είναι η πλήρης ρήξη, είναι η είσοδος στο επέκεινα του βίου. Παράλληλα, αυτός ο θάνατος θα καταργήσει τον κόσμο «των σκοτεινών φαντασιώσεων και των ανήσυχων σκέψεων», θ' απελευθερώσει αυτά τα πρόσωπα από τα δεσμά του πόνου, θα τα λυτρώσει από τα βάσανα του σώματος κάι της ψυχής. Ο θάνατος είναι η τελευταία γραμμή που γράφεται στο βιβλίο το οποίο ανοίγει την αφήγηση: είναι η πράξη γένεσης μιας νέας, εξατομικευμένης συνείδησης (*Μέρες οργής*), ενός νέου κόσμου (*Ο Λόγος*, *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*), μιας αντίληψης διάφορης από αυτήν που επιβάλλει η κοινότητα ή η εξουσία για τον κόσμο (*Γερτρούδη*).

Στον φιλμικό κόσμο του Carl Dreyer, όπου οι οριζόντιες γραμμές, μέσα από την κίνηση της κάμερας, ορίζουν το χώρο, τα ακίνητα, σταθερά πλάνα, στο κέντρο των οποίων υπάρχουν αυτά τα γυναικεία πρόσωπα, αποτελούν τη στάση μέσα στη ροή της αφήγησης· ένα σημείο όπου η αφήγηση παύει να ανελίσσεται κι όπου ο χώρος χάνει την οριζόντια διάσταση, στη θέση της οποίας αναδεικνύεται η κάθετη:[13] η Ζαν, δεμένη στο στύλο, καθώς καίγεται ζωντανή στην πυρά· ο καπνός που αναδύεται όταν η Μάρτε καίγεται ζωντανή (προεικονίζοντας το τέλος της Αν)· η Αν, ντυμένη στα λευκά, με μάτια δακρυσμένα, να μαρτυρεί τις επιθυμίες του σώματος (κοιτώντας προς τα πάνω και ορίζοντας, με το βλέμμα της, μια νοητή κάθετη γραμμή)· η Ίνγκερ στο νεκροκρέβατο· τέλος, η

11. Κι όπως είναι προφανές, όλοι οι ανοικτοί χώροι είναι τόποι ελευθερίας: όπως στις *Μέρες οργής*, όπου όλες οι ερωτικές συναντήσεις της Αν συμβαίνουν στο βάσος· ή ακόμα και στη *Γερτρούδη*, όπου οι συναντήσεις της ηρωίδας με τον εραστή της γίνονται στο πάρκο.

12. Εκτός από τον φυσικό θάνατο που επιφυλάσσεται στη Ζαν ντ' Αρκ, στη Μάρτε και στην Ίνγκερ, υπάρχει και μια προαναγγελία θανάτου στην ομολογία της Αν, αλλά και στην αποχώρηση της Γερτρούδης (είναι χαρακτηριστικό το χρονικό άλμα στο τέλος της αφήγησης).

13. «Δίκην γενικού κανόνα, μπορούμε να πούμε ότι η ταινία πρέπει να διατηρεί μια κίνηση που να είναι συνεχής, ομαλή, οριζόντια και αβίαστη. Έτσι, αν ξαφνικά χρησιμοποιήσουμε κάθετες γραμμές, μπορούμε να πετύχουμε ένα άμεσα δραματικό αποτέλεσμα»: τα λόγια του σκηνοθέτη υπογραμμίζουν τη σημασία που έχουν για τη δραματική πλοκή αυτές οι κάθετες εικόνες (από το κείμενο «Λίγα λόγια για το κινηματογραφικό στιλ», βλ. στο παρόν).

Μέρες οργής:
η Μάρτε
(Anna Svierkier)
στην πυρά.

Γερτρούδη λίγο πριν καταρρεύσει, προδομένη από τους άνδρες που αγάπησε. Έμπλεες φόβων και ανησυχιών μιας ολόκληρης ζωής, οι εικόνες που προηγήθηκαν, συσσώρευσαν και συμπύκνωσαν όλες τις εντάσεις της δραματικής πλοκής· υπήρξαν αυτές οι εικόνες οι χώροι στους οποίους τα γυναικεία πρόσωπα ήρθαν αντιμέτωπα με τις πιέσεις του περιβάλλοντος, με τους δαίμονες της ύπαρξης. Τώρα, σ' αυτές τις «κάθετες», ακίνητες εικόνες, όπου η στάση του σώματος είναι η ανάταση, η ένταση απελευθερώνεται: είναι εικόνες «οριστικές», προνομιακές στιγμές της αφήγησης, όπου τα γυναικεία πρόσωπα, συμφιλιωμένα τελικά με το αναπόδραστο, έχουν λυτρωθεί από τον πόνο και τα βάσανα, συνομιλούν με το μη ορατό, βρίσκονται σε κατάσταση έκστασης. Λίγο πριν το θάνατο, βιώνοντας τη μοναχικότητά τους, τα πρόσωπα αυτά αντικρίζουν την αλήθεια της ύπαρξης, έχοντας ταυτόχρονα κατακτήσει κάτι σημαντικό: τη γαλήνη και την ηρεμία. Το πρόσωπό τους ακτινοβολεί, ένα εσωτερικό φως λάμπει: έχουν διεκδικήσει το απόλυτο. Η μεγάλη νίκη τους είναι το μαρτύριό τους· και η σωτηρία τους, ο θάνατός τους.[14] Ζώντας σ' έναν κόσμο όπου οι οδύνες τού σώματος και τα μαρτύρια της ψυχής είναι το αντίτιμο που επιφυλάσσεται στη γυναικεία φύση, έχοντας υποστεί μια ηθική (αλλά συχνά και σωματική) δοκιμασία, αρθρώνουν επιτέλους τον δικό τους λόγο, κι η φωνή της επιθυμίας ακούγεται: «Amor omnia» (Η αγάπη είναι το παν).

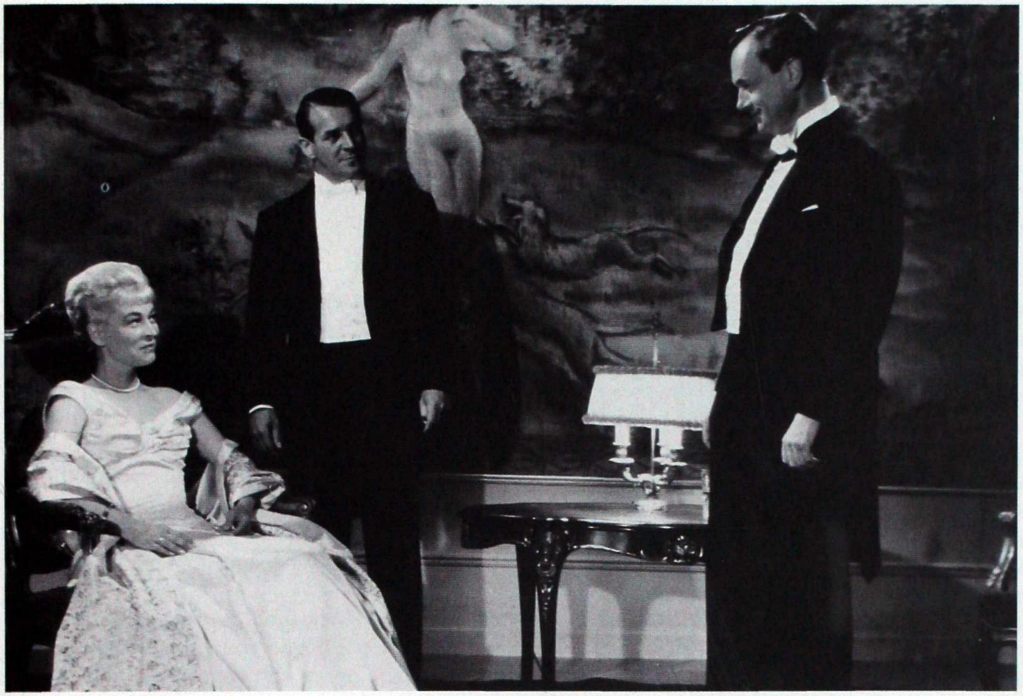
Η βούληση και ο λόγος

Σ' αυτές τις εικόνες της θυσίας και του μαρτυρίου, αλλά και σε κάποιες άλλες –εξίσου προνομιακές– στιγμές της αφήγησης, μπορούμε να αναγνωρίσουμε την υπέρβαση του πραγματικού κόσμου (κυρίως στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* και στο *Λόγο*, όπου τα πρόσωπα συνομιλούν με το Θείο[15]), την κατάλυση των δεσμών. Υπάρχει μια ενδιαφέρουσα διάσταση στην προσωπικότητα αυτών των γυναικείων πρόσωπων που συχνά ερμηνεύεται ως μαγική ή μυστηριακή· μια διάσταση που αρνείται τη δεδομένη πραγματικότητα και σε μια αποφασιστική στιγμή την υπερβαίνει και τη μεταμορφώνει: η κοινωνική εξέγερση που προκαλεί ο θάνατος της Ζαν ντ' Αρκ (αναμφίβολα εκπλήρωση των επιθυμιών και των αγώνων της)· η μεταβίβαση της μαγείας που προκαλεί η Μάρτε προς την Αν, και ο θάνατος που προκαλεί η Αν· τέλος, η αγάπη και το καταλάγιασμα των παθών που επιβάλλει ο θάνατος της Ίνγκερ, είναι σπάνιες στιγμές όπου οι επιθυμίες πραγματοποιούνται, όπου η πραγματικότητα μεταμορφώνεται, όπου η θυσία αποκτά νόημα. Όντας πρόσωπα από τα οποία έχει αφαιρεθεί –λόγω φύλου– η δυνατότητα να δρουν και να πράττουν, το μόνο μέσο δράσης είναι η δύναμη της θέλησής τους, ο λόγος είναι η εξουσία τους. Αυτά τα γυναικεία πρόσωπα έχουν τη δύναμη να «καλούν», να κάνουν την επιθυμία τους πραγματικότητα – άλλοτε έμμεσα (*Ο Λόγος*) και άλλοτε άμεσα (όπως στις *Μέρες οργής*: «Σε επιθυμώ νεκρό» δηλώνει η Αν στον άντρα της): αυτή η γυναικεία βούληση είναι που συνιστά τη μεγαλύτερη απειλή για τους περίκλειστους ανδρικούς κόσμους, που διαταράσσει τις ισορροπίες τους, που τους μεταμορφώνει.

Υπάρχει μία σκηνή στο έργο του Carl Dreyer, που αποκαλύπτει πώς συντελείται αυτή η υπέρβαση του παρόντος κόσμου, πώς κατανικούνται οι εσωτερικοί εχθροί, πώς συντρίβονται οι δαίμονες. Στο άδειο από αντικείμενα δωμάτιο, το νεκρό σώμα της νεαρής γυναίκας βρίσκεται στο κέντρο της προσοχής όλων: ο θρήνος για την απώλεια και η μετάνοια (για ό,τι πιθανόν την προκάλεσε) κυριαρχούν στη σκηνή. Η είσοδος της κόρης τής νεκρής προετοιμάζει το θεατή για άλλη μία συναισθηματικά φορτισμένη σκηνή. Όμως η ασυνήθης ηρεμία της μικρής είναι ένα στοιχείο που διαταράσσει τη συναισθηματική ισορροπία τής σκηνής. Αυτή η παρουσία αποτελεί «την εξαίρεση και το σκάνδαλο» της θρηνητικής σκηνής: η μικρή δε θρηνεί για την απώλεια της μητέρας της, διατηρώντας μια σκανδαλώδη –για τα «ανδρικά» ήθη– αταραξία και ηρεμία. Η διάσταση ανάμεσα στο γυναικείο πρόσωπο και το περιβάλλον (τόσο κοινή στο έργο του Carl Dreyer) γίνεται η αφετηρία για την κορύφωση στη δραματική πλοκή. Μη κατανοώντας τους θρήνους και αρνούμενη να δεχτεί το τετελεσμένο, η μικρή απαιτεί από τον θείο της, τον Γιοχάνες («ο διά Χριστόν σαλός»), να πραγματοποιήσει την ανάσταση που έχει υποσχεθεί. Καθώς ο Γιοχάνες έχει ήδη απολέσει την ικανότητα επικοινωνίας με το Θείο (όπως έχουμε δει στην προηγούμενη σκηνή), η συνέχεια μοιάζει παράδοξη, ακόμα και για όσους έχουν αποδεχθεί, χωρίς επιφυλάξεις, τη θεολογία της ταινίας:

14. Μια ανάλογη φράση αποτελεί μέρος του διαλόγου ανάμεσα στη Ζαν ντ' Αρκ και τον ανακριτή της.

15. Ωστόσο, θα ήταν λάθος να θεωρήσουμε ότι αυτές οι ταινίες περιορίζονται στο να απεικονίσουν μια σχέση με το Θείο και το Ιερό, ακόμα κι όταν αυτό είναι το θέμα τους (*Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, *Ο Λόγος*). Δεν αποτελούν αυτές οι γυναίκες φορείς του Ιερού, ούτε προνομιακούς συνομιλητές του Θείου. Αν και μπορούμε να αναγνωρίσουμε πολλές αναλογίες ανάμεσα στη μυθολογία της Σταύρωσης και στο μύθο των ταινιών, αυτά τα πρόσωπα ορίζονται από το φύλο και τις επιθυμίες τους (μητρότητα και σεξουαλικότητα). Ένα πρόσωπο φορέας του Ιερού δε θα πρέπει να καθορίζεται από τα χαρακτηριστικά του φύλου, αλλά να έχει αγγελική υπόσταση (όπως, π.χ., ο Γιοχάνες στο *Λόγο*).



Οι Nina Rens Robe, Axel Støbye και Bendt Rotte στη Γερτρούδη.

όπως μας υποδεικνύει το μοντάζ αυτής της σκηνής, η επιστροφή της Ίνγκερ στη ζωή προκαλείται από την κόρη της, τη Μάρεν.

Αποτέλεσμα της γυναικείας βούλησης, το επεισόδιο της «ανάστασης»[16] είναι μια σκηνή όπου η γυναικεία επιθυμία συγκρούεται με τη λογική: και, μέσα απ' αυτή τη σύγκρουση, είναι η φωνή της επιθυμίας που θ' αντηχήσει στο τέλος. Στο πλήρες μισαλλοδοξίας και φανατισμού σύμπαν της ταινίας, η αθωότητα και η αγνότητα της μικρής Μάρεν είναι η όαση, «η εξαίρεση και το σκάνδαλο». Η άδολη πίστη της ότι τα πάντα είναι δυνατά, ότι όλα μπορούν να συμβούν, και, κυρίως, η αγάπη προς τη μητέρα της, αποτελούν το πρόσφορο έδαφος για την πραγματοποίηση του αδυνάτου, είναι το εφαλτήριο για να κατανικηθούν τα εμπόδια που η πραγματικότητα προβάλλει. Καθώς η ανάσταση της μητέρας είναι ένα επεισόδιο που επαναφέρει τη διαταραχθείσα ισορροπία στην αφήγηση, μια ενδιαφέρουσα αντιστροφή συμβαίνει εδώ: νικώντας το θάνατο, η κόρη προσφέρει τη ζωή (αλλά κι έναν νέο κόσμο) στο πρόσωπο που την έφερε στον κόσμο. Εδώ, η μητρότητα περιγράφεται ως μια αμφίδρομη σχέση· και, μέσα απ' αυτή την οπτική, η ανάσταση της Ίνγκερ δεν είναι παρά μια πράξη ανταπόδοσης στο μυστήριο της γέννησης.

Σ' αυτή τη σκηνή (όπως και στη σκηνή τής γέννας), οι συσχετίσεις με την τραυματική παιδική ηλικία του σκηνοθέτη είναι μάλλον αναπόφευκτες. Η σκηνή αυτή αποτελεί έκφραση των ευσεβών, αλλά ανικανοποίητων (όπως όλη η υπόλοιπη φιλμογραφία του μας έχει δείξει), πόθων τού σκηνοθέτη: είναι η στιγμή όπου η πάσχουσα γυναίκα δικαιώνεται. Και είναι η βούληση της Μάρεν, είναι ο Λόγος της, η υπέρτατη δύναμη που προσφέρει τη δικαίωση, που μεταμορφώνει τον κόσμο, που ενώνει πάλι το ζευγάρι. Κι αυτή η εικόνα του ζευγαριού που αγκαλιάζεται (απ' όπου δεν λείπουν οι παραδηλώσεις ενός σεξουαλικού πόθου), είναι μια μοναδική στιγμή στη φιλμογραφία του Carl Dreyer: τα δάκρυα στα μάτια τής Ίνγκερ δεν είναι δάκρυα θλίψης και πόνου, αλλά χαράς. Τώρα, η διάσταση ανάμεσα στη γυναίκα και τον κόσμο έχει πλήρως εξαλειφθεί...

Θεσσαλονίκη, Ιούλιος 2001

16. Ο σκηνοθέτης, σε επιστολή του στο περιοδικό «Film Culture», απορρίπτει τη θεολογική ερμηνεία της ανάστασης και υπερασπίζεται την επιστημονική (αναφέρεται στο: Καρλ Ντράγιερ, Το μοναδικό μου μεγάλο πάθος, ό.π. 4).

Ταξιδιώτης πάνω στη γη

του Νίκου Λυγγούρη

Ο Dreyer ήταν στη ζωή του ένας μεγάλος Ξένος· το ίδιο και οι ήρωες των ταινιών του: Ξένοι, όπως οι ήρωες του Julien Green, για παράδειγμα, «ταξιδιώτες πάνω στη γη», αιωρούμενοι και μοναχικοί, ζώντας μέσα στον πόνο και στις καταιγίδες της ζωής, στραμμένοι προς έναν άλλο κόσμο, μιαν άλλη ζωή, πέραν του χώρου της ψυχής και του απείρου. Ήρωες τέτοιους, μισαλλόδοξους κι αρνούμενους πεισματικά να μεγαλώσουν, συναντάμε και στον Ντοστογιέφσκι (Μίσκιν) και στον Tennessee Williams (Μπλανς Ντιμπουά) και στον Fassbinder (Πέτρα φον Καντ).

Αλλά με μία διαφορά: στον Dreyer δεν παρωδούνται. Ίχνος σαρκασμού. Dreyer ο σοβαρός. Η έλλειψη του χιούμορ που διακρίνει τον Dreyer, είναι κάτι το μοναδικό κι ανεπανάληπτο. Είναι ο πιο παράξενος κινηματογραφικός καλλιτέχνης όλων των εποχών. Τόσο παράξενος, που δεν είναι καθόλου σίγουρο αν πραγματικά τον έχουμε καταλάβει ή θα τον καταλάβουμε ποτέ. Ίσως γι' αυτό οι ταινίες του, απόλυτα ξένες στην κυνική και χυδαία εποχή μας των «Δογμάτων», μας εκπλήσσουν και μας θαμπώνουν ξανά, κάθε φορά που τις ξαναβλέπουμε.

Δεν υπάρχει συνεχιστής του Dreyer σήμερα, ή, εν πάση περιπτώσει, συνεχιστές του δεν είναι όσοι –αυτοδιαφημιζόμενοι– το διατείνονται. Αν θέλαμε σώνει και καλά να βρούμε συγγένειες, αυτές θα έπρεπε να τις ψάξουμε όχι προς την Κοπεγχάγη, αλλά αλλού· προς την Αγία Πετρούπολη, για παράδειγμα· γιατί εκεί ζει κι εργάζεται χρόνια τώρα, μέσα στην ταπεινότητα και την ακατάπαυστη δημιουργικότητα, ένας μεγάλος Ρώσος, ονόματι Αλεξάντρ Σουκούροφ, ίσως ο μόνος σήμερα δημιουργός που στις ταινίες του τα πονεμένα χαμόγελα, η ευγένεια των ψυχών, το απόκοσμο της ατμόσφαιρας και η κυριαρχία του ψιθύρου και της σιγαλιάς μάς θυμίζουν αχνά τον μεγάλο Δανό.

Συνέκριναν τον Dreyer με τον Όζου και τον Bresson. Όμως ο Dreyer, σε αντίθεση με τον Όζου και τον ιαπωνικό συγκρατημό του, είναι γεμάτος πάθος· και σε αντίθεση με τον Bresson, που μόνο κακία και μίσος ένιωθε για τους ανθρώπους, πάλλεται από τρυφερά συναισθήματα. Ίσως γι' αυτό και η θρησκευτική προσήλωσή του στην αδιάσπαστη διάρκεια του χώρου και του χρόνου, στο πλάνο σεκάνς· ίσως γι' αυτό και η λατρεία του για το γκρο πλάνο του προσώπου του ηθοποιού.

Ο Dreyer είναι ένας μεγάλος Δάσκαλος. Το πιο σπουδαίο δίδαγμά του για μένα: «Η μορφή σου να είναι ένα με το περιεχόμενό σου». Οι υπέροχοι φωτισμοί του, το μαλακό του ασπρόμαυρο, είναι ένα με την εσωτερική ακτινοβολία των χαρακτήρων του, με τις διακυμάνσεις τους απ' το σκοτεινό στο φωτεινό, απ' την κόλαση στον παράδεισο, απ' τη γη στον ουρανό. Οι αργοί, υπνοβατικοί ρυθμοί της σκηνοθεσίας του είναι ένα με το αιωρούμενο κι αλλοπαρμένο των αλλόκοτων ηρώων του. Και η αναζήτηση της πλαστικής ομορφιάς του ντεκόρ είναι ένα με την αναζήτηση της ειρήνης και της ηρεμίας, που τα βασανισμένα πρόσωπά του τόσο πολύ τη γύρεψαν –και τόσο λίγο τη βρήκαν– πάνω σ' αυτή τη γη.

Γερμανία, 2001.

Αυτοβιογραφικό Σημείωμα

Το κείμενο που ακολουθεί, δεν αποτελεί λεπτομερή απολογισμό της ζωής του Dreyer. Προέρχεται από ένα Αυτοβιογραφικό Σημείωμα που έστειλε ο Dreyer στον Ebbe Neergaard, το φθινόπωρο του 1939, κι απ' αυτό εμπνεύστηκε ο Neergaard για να γράψει τη βιογραφία του σκηνοθέτη που εκδόθηκε στην Κοπεγχάγη το 1940. Το σημείωμα αυτό βρέθηκε στο αρχείο του Ebbe Neergaard από τον Maurice Drouzy. Απ' όσο γνωρίζει ο Drouzy, είναι το μοναδικό κείμενο στο οποίο ο Dreyer μιλά για τον εαυτό του.

Γεννήθηκα το 1889, από μητέρα Σουηδή που πέθανε λίγο μετά τη γέννησή μου. Υιοθετήθηκα από μια οικογένεια Δανών, τους Dreyer, οι οποίοι δεν έχαναν ευκαιρία να μου υπενθυμίζουν ότι έπρεπε να τους ευγνωμονώ για το φαγητό που μου έδιναν, και μου ξεκαθάρισαν ότι δεν είχα κανένα δικαίωμα, δεδομένου ότι, πεθαίνοντας, η μητέρα μου δεν είχε προλάβει να τους πληρώσει.

Όσον αφορά τη μητέρα μου, έχω μια χαριτωμένη εικόνα, μια φωτογραφία της. Αν δε κρίνω από κάποιες περιγραφές που μου έκαναν, πρέπει να ήταν γοητευτική γυναίκα. Η αδελφή της, την οποία συνάντησα, παντρεύτηκε στη Σουηδία μ' έναν πολιτικό μηχανικό κι ήταν μια συμπαθητική γυναίκα με λεπτούς τρόπους.

Οι θετοί γονείς μου, οι οποίοι δεν έχαναν ευκαιρία να μου υπενθυμίζουν ότι ήταν καθήκον μου να τους ξεπληρώσω για όσα είχαν ξοδέψει για χάρη μου, ήθελαν ν' αρχίσω όσο το δυνατόν νωρίτερα να κερδίζω χρήματα, κι έτσι μ' έστειλαν να μάθω μουσική, πράγμα που δεν τους κόστιζε τίποτα, αφού η κόρη τους ήταν παντρεμένη μ' έναν (προικισμένο κατά τα άλλα) μουσικό, ο οποίος μου έμαθε να παίζω πιάνο. Μελετούσα με μεγάλη επιμέλεια, επειδή ονειρευόμουν να δώσω, μια μέρα, συναυλίες. Την περίοδο εκείνη, κατοικούσαμε στο κέντρο της πόλης, και μου είχαν δώσει την άδεια να χρησιμοποιώ την αποθήκη που ήταν στη σοφίτα. Είχα περάσει ταπετσαρία στους τοίχους και την είχα καθαρίσει για τα καλά. Εκεί πάνω, «διηύθυνα» μια φανταστική ορχήστρα και υποκλινόμουν στο φανταστικό κοινό που με επευφημούσε με τα χειροκροτήματά του.

Όμως, δεν είχα μάθει ακόμα να παίζω αρκετά καλά, όταν μου ζήτησαν να βρω δουλειά ως πιανίστας. Την εποχή εκείνη, ήταν συνηθισμένο, στα περισσότερα μαγαζιά, να υπάρχει πιανίστας που διασκέδαζε τους πελάτες παίζοντας διάφορα κομμάτια στο πιάνο. Μια τέτοια δουλειά μού ζήτησαν να βρω.

Ένιωσα απογοητευμένος και εξαπατημένος, επειδή, σίγουρα, δεν ήταν αυτό που ονειρευόμουν. Γι' αυτό δεν έδειξα και μεγάλο ενδιαφέρον όταν ένα μαγαζί απάντησε στην αγγελία μου.

Ήταν ένα μαγαζί στη Στόρε Κόνγκενσγκάντε. Ο μουσικός τους τους παράτησε ξαφνικά, και γι' αυτό κάλεσαν εμένα. Αποδείχθηκα, όμως, κατώτερος των προσδοκιών τους, αφού το ίδιο βράδυ μού είπαν ότι δε χρειαζόταν να ξαναπάω.

Έτσι εξανεμίστηκε το όνειρό μου να κάνω καριέρα ως μουσικός, κι από τότε σκεφτόμουν μονάχα να βρω μια δουλειά που θα μου επέτρεπε να φύγω από το σπίτι και να ανεξαρτητοποιηθώ. Δεδομένου ότι είχα καλούς βαθμούς στο σχολείο, δεν ήταν δύσκολο να βρω δουλειά σε διάφορα γραφεία, μεταξύ των οποίων και μια θέση στην Επιχείρηση Φωταερίου και Ηλεκτρισμού τής Κοπεγχάγης. Ταυτόχρονα, προσπάθησα να βρω μια θέση στην Τηλεγραφική Εταιρεία του Βορρά. Προφανώς, με γοήτευε η προοπτική να ταξιδέψω σε μακρινές χώρες. Μια μέρα, πήρα απάντηση απ' αυτούς. Πήγα στα γραφεία της εταιρείας, νιώθοντας κάποια αναστάτωση, κι απογοητεύτηκα όταν έμαθα ότι με είχαν τοποθετήσει στο λογιστήριο, στην Κοπεγχάγη, κι ότι μόνο αρκετά αργότερα υπήρχε πιθανότητα να πάω στο εξωτερικό.

Ο μισθός, όμως, ήταν καλός, κι έτσι άρχισα να γεμίζω τα λογιστικά βιβλία με «An» και «Pr», δίχως ποτέ να μάθω τι σήμαινε το «An» και το «Pr».

Την ίδια περίοδο, άρχισα να ενδιαφέρομαι για την Τέχνη και την Ιστορία της Τέχνης. Μελετούσα μόνος μου, αλλά παρακολουθούσα και μαθήματα.

Μια μέρα, λίγο καιρό μετά την πρόσληψή μου στην εταιρεία, χρειάστηκε να συνοδέψω τον γηραλέο και συμπαθή λογιστή Salomonsen στο υπόγειο, για να διαπιστώσουμε αν είχε ξεσπάσει πυρκαγιά. Όταν μπήκαμε στο σκονισμένο δωμάτιο που μύριζε κλεισούρα, ο συμπαθής γεράκος μού έδειξε με ευλάβεια μια πανύψηλη ντάνα από τεράστια, γκρίζα λογιστικά βιβλία και μιαν άλλη με βιβλία του ταμείου, και μου είπε με συγκίνηση και υπερηφάνεια: «Να όλη μου η ζωή!»

Τρόμαξα τόσο πολύ στη σκέψη ότι κι εγώ μια μέρα μπορεί να έλεγα τα ίδια λόγια, που την επομένη κιόλας παραιτήθηκα κι έφυγα, έστω κι αν δεν είχα την παραμικρή ιδέα για το τι δουλειά θα μπορούσα να βρω στη συνέχεια.

Ο διοικητικός διευθυντής Suenson, που ήταν και αξιωματούχος της βασιλικής αυλής κι είχε εναποθέσει πολλές ελπίδες στο άτομό μου, με κάλεσε στο γραφείο του και με ρώτησε αν είχα συνειδητοποιήσει ότι η καριέρα μου στην εταιρεία είχε ήδη αρχίσει με τους καλύτερους οιωνούς. Ήθελα, πραγματικά, να τα τινάξω όλα στο αέρα; Εγώ απάντησα πως το γεγονός και μόνο ότι ήξε-

Ο πρόεδρος.

ρα πού θα έφτανα, με είχε τρομοκρατήσει, και γι' αυτό προτιμούσα να φύγω τώρα. Ψυχρά και λιγάκι πικραμένος από την αχαριστία μου, μου ανακοίνωσε ότι η συζήτηση είχε τελειώσει, και εξέφρασε την ελπίδα να μην έφτανα ποτέ στο σημείο να μετανιώσω γι' αυτή την επιλογή μου. Δε μετάνιωσα ποτέ.

Ήμουν μέλος της ένωσης «Φιλελεύθερη Νεολαία», που είχε ιδρυθεί από τον Δρα Weis, και συμμετείχα συχνά στις δραστηριότητες του φοιτητικού τμήματος, όπου, την περίοδο εκείνη, γίνονταν πολλές συζητήσεις. Θέλησα να δοκιμάσω με τη δημοσιογραφία, κι έτσι άρχισα να γράφω θεατρικές κριτικές για τις ριζοσπαστικές εφημερίδες της επαρχίας. Στη συνέχεια, με προσέλαβαν στην «Berlingske Tidende» ως ειδικό επί της αεροναυτικής – ήταν η εποχή όπου η αεροπορία έκανε τα πρώτα της βήματα. Όμως, η μόνη σημαντική αποστολή εκείνης της περιόδου ήταν όταν βρέθηκα, ο μοναδικός δανός δημοσιογράφος στη σουηδική πλευρά του Στενού, στην υποδοχή τού Robert Svendsen, ο οποίος είχε διασχίσει το Στενό με αεροπλάνο. Σκέφτηκα για μια στιγμή να γίνω αεροπόρος, αλλά εγκατέλειψα αμέσως την ιδέα. Δεν ήθελα να παρατήσω τη δημοσιογραφία· όχι μόνο επειδή μου άρεσε η δουλειά του δημοσιογράφου, αλλά και επειδή προέβλεπα ότι μέσα απ' αυτή τη δραστηριότητα θα μπορούσα μια μέ-

Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά.

ρα ν' ασχοληθώ με το θέατρο και τη λογοτεχνία. Τον κινηματογράφο δεν τον σκεφτόμουν καθόλου εκείνη την εποχή.

Άλλωστε, λίγο μετά το πέρασμα του Στενού (δηλαδή, ένα χρόνο μετά το πέρασμα της Μάγχης με αεροπλάνο από τον Blériot), διέσχισα κι εγώ το Στενό με αεροπλάνο, ως επιβάτης τού γάλλου αεροπόρου Poulain. Πήρα μαθήματα πλοήγησης αεροστάτου κι έκανα 13 ταξίδια με αερόστατο.

Από την «Berlingske Tidende» πήγα στην εφημερίδα «Riget». Την ίδια περίοδο, παντρεύτηκα τη μέχρι σήμερα σύζυγό μου. Ύστερα πήγα στην «Ekstrabladet», με τον Frejlif Olsen, ο οποίος ήταν εκπληκτικός, όχι μόνο ως αρχισυντάκτης, αλλά και ως άνθρωπος. Τον θαύμαζα. Πιστεύω ότι ο άνθρωπος αυτός, που επίσης δε γνώριζε την υποκρισία και τα καμώματα, άσκησε μεγάλη επίδραση πάνω μου. Απ' αυτόν έμαθα ν' αποστρέφομαι την ψευτιά και την κρυψίνοια. Ως δημοσιογράφος έμαθα, την περίοδο εκείνη, ν' αποκαλύπτω τη γελοιότητα όλων εκείνων των δημοσιογράφων, συγγραφέων, ηθοποιών, ζωγράφων και γλυπτών που περνούσαν τη μέρα τους στα διάφορα λογοτεχνικά στέκια, προσδίδοντας μόνοι τους στον εαυτό τους απροσμέτρητη σπουδαιότητα.

Ο Frejlif Olsen μου έμαθε να ξεχωρίζω αυτό που είναι φυσικό και αυθόρμητο από το επίπλαστο, το επιτηδευμένο· την τέχνη από τα συμπαρομαρτούντα της· το συναίσθημα από το συναισθηματισμό. Η αποστροφή του για τους κωμικούς μετατράπηκε μέσα μου σε αποστροφή για την κωμωδία με τη χειρότερη σημασία του όρου. Χάρη σ' αυτόν έμαθα να απαιτώ από τους ανθρώπους να είναι αυθόρμητοι και να μην υποδύονται κάποιο ρόλο – ούτε στη σκηνή, ούτε στη ζωή. Με δίδαξε ότι ένας αμακιγιάριστος άνθρωπος αξίζει πολύ περισσότερο από κάποιον που κρύβει το

πραγματικό του πρόσωπο πίσω από το μακιγιάζ, τη μάσκα, τα αλλοιωμένα χαρακτηριστικά. Και κάτι ακόμα με δίδαξε: την πίστη στην κλίση σου.

Ενώ δούλευα ακόμα για την «Ekstrabladet», πήγα στη Nordisk Films Kompagni, όπου η πρώτη μου δουλειά ήταν να γράφω τους μεσότιτλους των ταινιών. Αργότερα μου ανέθεσαν τη συγγραφή των σεναρίων και την προσαρμογή των λογοτεχνικών κειμένων σε μεσότιτλους. Ήταν μια δουλειά που δεν την έκαναν οι σκηνοθέτες την εποχή εκείνη. Για πέντε χρόνια ασχολήθηκα μ' όλες αυτές τις δραστηριότητες και απέκτησα αρκετές τεχνικές γνώσεις που αποδείχθηκαν πολύ χρήσιμες όταν άρχισα να δουλεύω ως σκηνοθέτης. Το 1917, μου επετράπη να γυρίσω την πρώτη μου ταινία. Ήταν *Ο πρόεδρος*.

Σ' αυτή την ταινία προσπάθησα να αγνοήσω το απρόσωπο σκηνικό που είχε φτιάξει ένας ζωγράφος ειδικευμένος στη σκηνογραφία. Αντίθετα με τις συνήθειες της εποχής, έφτιαξα εγώ ο ίδιος τα σκηνικά. Ήθελα να βάλω την προσωπική μου σφραγίδα ακόμα και στις μικρότερες λεπτομέρειες της ταινίας μου, και, αναφορικά με τα σκηνικά, ήθελα να υπάρχει μια σχέση ανάμεσα στην προσωπικότητα του ατόμου και στο περιβάλλον στο οποίο είχε επιλέξει να ζήσει. Μ' άλλα λόγια, προσπάθησα ώστε κάθε ήρωας να χαρακτηρίζεται από τους χώρους στους οποίους ζει μέσα στην ταινία. Γι' αυτό και η επίπλωση στο διαμέρισμα του προέδρου ήταν αυστηρή, μεγαλόπρεπη, με τα έπιπλα τοποθετημένα συμμετρικά, γεγονός που αντανακλούσε την άκαμπτη, ακέραιη και μετριοπαθή προσωπικότητά του. Για τον ίδιο λόγο, ήδη από αυτή την ταινία, επέλεξα «τύπους» ακόμα και για τους μικρότερους ρόλους· για παράδειγμα, για τους τέσσερις δικαστές και τους δημοσιογράφους που παρακολουθούν τη δίκη. Στην ταινία, οι ηθοποιοί δεν πρέπει να *μοιάζουν* μ' αυτό που πρέπει να αναπαραστήσουν, αλλά να *είναι* σαν αυτό, στο πνεύμα και τη νοοτροπία.

Με εντυπωσίασε το γεγονός ότι σε κάθε ταινία, όπως και σε κάθε σπίτι, υπάρχει μια κάποια «ατμόσφαιρα», που καθορίζεται από τα πρόσωπα που βρίσκονται εκεί κι από τα πράγματα που είναι εκεί τοποθετημένα.

Προτού αρχίσω την επόμενη ταινία μου (*Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά*), είχα την ευκαιρία να δω τις ταινίες του Griffith *Η γέννηση ενός έθνους* και *Μισαλλοδοξία*, που με εντυπωσίασαν πάρα πολύ. Συνέχισα στο δρόμο που είχα χαράξει με την πρώτη μου ταινία, αλλά, τώρα, δίνοντας περισσότερη προσοχή στην ηθοποιία και το μοντάζ. Το επεισόδιο που αναφερόταν στη Φινλανδία, αποτελούνταν, αν θυμάμαι καλά, από 550 σκηνές, που συνολικά έφταναν τα 600μ. μήκος. Σ' αυτή την ταινία δούλεψα για πρώτη φορά και χρησιμοποίησα πολύ τη φορητή κάμερα, κινώντας την *και* κάθετα *και* οριζόντια· κυρίως στην πρώτη, μεγάλης διάρκειας σεκάνς, με τους Λευκούς και τους Κόκκινους.

Ήταν μεγάλη τύχη για μένα που συνδέθηκα, τα επόμενα χρόνια, με τον σουηδικό κινηματογράφο. Εκείνη την περίοδο, είχα επικεντρωθεί πολύ στις σουηδικές ταινίες και, κυρίως, στα έργα του Sjöström, που με είχαν εντυπωσιάσει πολύ για τη μεγάλη σοβαρότητα και την ανθρωπιά τους, τη ζεστασιά και το λυρισμό τους. Ό,τι αποκόμισα από τη μελέτη του σουηδικού κινηματογράφου, προσπάθησα να το εφαρμόσω στην επόμενη ταινία μου (*Η χήρα του πάστορα*), αλλά χωρίς να εγκαταλείψω τα προσωπικά μου βιώματα. Σ' αυτή την ταινία (από ένα μυθιστόρημα του Kristofer Janson) έκανα ένα ακόμα βήμα στην αναζήτηση της αλήθειας στο περιβάλλον, δεδομένου ότι τη γύρισα σε πραγματικούς χώρους και με αληθινούς χωρικούς στο ρόλο των χωρικών της κοιλάδας Γκούμπραντ. Τότε ήταν που διαμόρφωσα μιαν από τις βασικές μου αρχές: αν το περιβάλλον είναι αυθεντικό, είναι ευκολότερο να πιστέψει ο κόσμος τα γεγονότα που βλέπει, και να ξεχάσει ότι αυτό που βλέπει δεν είναι παρά μια ταινία.

Από τις βαθιές κοιλάδες της Νορβηγίας πήγα στην πέτρινη έρημο του Βερολίνου. Δέχτηκα την πρόταση να γυρίσω το *Αγαπάτε αλλήλους* (από το μυθιστόρημα του Madelung), γεγονός που μου έδωσε τη χαρά ν' ασχοληθώ με μια δουλειά που, εκτός από την ψυχαγωγική, είχε και μια κοινωνική αποστολή. Κατά τη διάρκεια της επεξεργασίας της ταινίας, διαπίστωσα ότι, στον κινηματογράφο, μια μάσκα, ακόμα και η καλλιτεχνικά αρτιότερη, αποδεικνύεται κοινότοπη κι ασήμαντη αν συγκριθεί μ' ένα οποιοδήποτε πρόσωπο, αυθεντικό κι αμακιγιάριστο, κι ότι ένα αμακιγιάριστο πρόσωπο δεν μπορείς να το βάλεις δίπλα σ' ένα μακιγιαρισμένο.

Από τον άκρατο ρεαλισμό πέρασα μ' ένα σάλτο στο παραμύθι (*Μια φορά κι έναν καιρό...* του

Holger Drachmann) και πήρα το πικρό μάθημα ότι δεν είναι δυνατόν να κάνεις μια ταινία βασισμένη μόνο στην ατμόσφαιρα. Τη στιγμή ακριβώς που από την ταινία έπρεπε να αναδυθεί μια δραματική δύναμη και να κορυφωθεί με τη θυελλώδη αναμέτρηση των δύο ηρώων, η δράση έμενε ξέπνοη, σαν καλοκαιρινή μέρα με άπνοια. Από αυτή την ταινία έμαθα ότι ο άνθρωπος ενδιαφέρεται πριν απ' όλα για τον άνθρωπο.

Με την ταινία *Μίκαελ* (από ένα μυθιστόρημα του Herman Bang) είχα την ευκαιρία να χρησιμοποιήσω όλες τις νέες εμπειρίες μου, επειδή ο *Μίκαελ* κατέληξε να είναι —κι έτσι έπρεπε, για να θεωρηθεί επιτυχημένη ταινία– ένα Kammerspiel μέσα στην ταινία. Στον *Μίκαελ*, τίποτ' άλλο δεν έχει σημασία πέρα από τις εσωτερικές συγκρούσεις, που η δραματική τους εξέλιξη αντανακλάται αποκλειστικά στις πολύ λεπτές εκφράσεις τού προσώπου, τις οποίες μόνο τα γκρο πλάνα μπορούν να αποκαλύψουν. Γυρίζοντας αυτή την ταινία, κατάλαβα τι ήταν αυτό που έκανε την ηθοποιία σωστή, αισθησιακή. Ανακάλυψα κάποια διαφορά ύφους ανάμεσα στην ηθοποιία-αποτέλεσμα διανοητικής επεξεργασίας και στην αισθησιακή ηθοποιία, όπου ο ηθοποιός μπορούσε ν' αποκλείσει όλα τ' άλλα συναισθήματα που δε χρειάζονταν τη συγκεκριμένη στιγμή. Κατάλαβα, επίσης, ότι ο σκηνοθέτης έχει ένα σημαντικό και πολύ συγκεκριμένο καθήκον: να διορθώνει τον ηθοποιό και να τον κατευθύνει προς το στόχο, που είναι να ξεχάσει τον εαυτό του, να πάψει να συλλογιέται και ν' ανοίξει την καρδιά του. Κι αυτό ακριβώς σήμαινε κάποτε η έκφραση «μπαίνω στο πετσί του ρόλου».

Μετά τις πυρετώδεις ημέρες στο στούντιο UFA του Βερολίνου, πέρασα μια ήσυχη περίοδο στην Palladium, όπου γύρισα την ταινία *Ο αφέντης του σπιτιού* (από το θεατρικό έργο τού Rindom *Η πτώση του τύραννου*): ακόμα ένα Kammerspiel, ίσως ακόμα πιο «κλειστό» από το προηγούμενο, δεδομένου ότι το σκηνικό δεν ήταν πλέον η πολυτελής κατοικία ενός καλλιτέχνη παγκοσμίου φήμης, αλλά ένα μικρό διαμέρισμα δύο δωματίων. Εδώ, δεν έπρεπε να περιγράψω τα βίαια πάθη των κοσμικών, αλλά, αντίθετα, να περάσω από το μικροσκόπιο την τετριμμένη καθημερινότητα που αποτελεί τη ζωή των χιλιάδων κατοίκων μιας μεγαλούπολης.

Επέστρεψα και πάλι στη Νορβηγία όπου και έκανα τη σουηδική ταινία (σουηδική, επειδή χρηματοδοτήθηκε από τη Σουηδία) *Η νύφη του Γκλόμνταλ* (από δύο διηγήματα του Bull), με δύο εξαιρετικούς ηθοποιούς που δε ζουν πια: τον Stub Wiberg και τον Harald Stormoen, στους ρόλους του πλούσιου και του φτωχού αγρότη που τα παιδιά τους ερωτεύονται. Ζουν στις δύο όχθες ενός χειμάρρου – ο πλούσιος, στην εύφορη όχθη, όπου οι οξιές και οι σημύδες έχουν πλούσια φυλλώματα· ο φτωχός, στην πετρώδη, όπου η γη είναι ξερή και αφιλόξενη, ακόμα και για τα πεύκα και τα έλατα. Φρόντισα ώστε, σ' όλη την ταινία, ο γιος του φτωχού αγρότη να κινείται μέσα σ' ένα περιβάλλον σκληρό, ενώ η κόρη του πλούσιου αγρότη σ' ένα περιβάλλον πιο ήπιο – εκείνος εμφανίζεται πάντα με φόντο τα πεύκα και τα έλατα, ενώ εκείνη, αντίθετα, βρίσκεται ανάμεσα στις οξιές και τις σημύδες. Εκείνη είναι ψηλή και λεπτή σαν σημύδα· εκείνος, γεροδεμένος και στιβαρός σαν άγριο έλατο.

Επρόκειτο και πάλι για την πρόθεση που είχα στην πρώτη μου ταινία: να χαρακτηρίζονται οι ήρωες από το περιβάλλον τους· μόνο που, εδώ, αυτό γίνεται σε μεγαλύτερη κλίμακα.

Στο Παρίσι, είχα μια εξαιρετική εμπειρία όταν είδα την ταινία του Αϊζενστάιν *Το Θωρηκτό Ποτέμκιν* ταινία που, στο σύνολό της, μου προκάλεσε αποστροφή για την υπερβολικά δεδηλωμένη πρόθεση του σκηνοθέτη, αλλά από την οποία με ευχαρίστηση άντλησα έμπνευση από πολλές λεπτομέρειες, εξόχως συγκινητικές.

Γυρίζοντας το *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, πρόθεσή μου ήταν ν' ανακαλύψω την ανθρώπινη τραγωδία πίσω απ' τα φτιασίδια του μύθου, και πίσω από εκείνο το ψεύτικο φωτοστέφανο να ξαναβρώ την οραματίστρια Ζαν. Ήθελα ν' αποδείξω ότι ακόμα και οι ήρωες της Ιστορίας είναι ανθρώπινα όντα. Για να κάνω πιο εύληπτο το μήνυμά μου, περιόρισα το σενάριο σε απλές αναφορές και επέλεξα τα κοστούμια έτσι ώστε να μοιάζουν όσο το δυνατόν περισσότερο με τα σύγχρονα ρούχα.

Σ' αυτή την ταινία κατόρθωσα, επιτέλους, να πραγματοποιήσω αυτό που χρόνια ολόκληρα επιδίωκα: όλοι αδιακρίτως, ηθοποιοί και κομπάρσοι, να εμφανιστούν χωρίς το παραμικρό μακιγιάζ. Το γεγονός αυτό δεν αντιπροσώπευε μόνο την επίτευξη ενός αυτοσκοπού, αλλά ήταν κι ένα καινούργιο μέσο για να φτάσω στην αισθητική και την ψυχολογική αλήθεια του σεναρίου.

Μια φορά κι έναν καιρό...

Με το *Βαμπίρ*, θέλησα να παρουσιάσω στην οθόνη ένα όνειρο που βλέπει κανείς με τα μάτια ορθάνοιχτα, και ν' αποδείξω ότι το τρομαχτικό δε βρίσκεται στα πράγματα που μας περιβάλλουν, αλλά μέσα στο το υποσυνείδητό μας. Αν ένα οποιοδήποτε γεγονός μάς προκαλεί αναστάτωση, δεν υπάρχει πια κανένα όριο στα ευρήματα της φαντασίας μας, ούτε και στο να αποδίδουμε περίεργες ερμηνείες στα πράγματα που μας περιβάλλουν.

Πιθανόν, ως κατακλείδα, να θέλετε να αναφερθείτε στην ταινία μου για τον Ιησού Χριστό και για το ρατσιστικό μίσος, καθώς και στα δύο σενάρια που έγραψα τα τελευταία χρόνια. Επίσης, θα ήμουν ιδιαίτερα ευτυχής αν σημειώνατε τις απόψεις μου για το μέλλον των κινουμένων σχεδίων.

Κοπεγχάγη, 1939.

Μετάφραση από τα ιταλικά: Παναγιώτης Ράμος.

Επιστολή στο διευθυντή της Nordisk

του Carl Th. Dreyer

Αυτή η επιστολή στο διευθυντή της Nordisk, που θα ήταν η εταιρεία παραγωγής της ταινίας Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά, *παρουσιάζει καλύτερα από κάθε εξήγηση, την πλήρη εικόνα του κινηματογραφιστή Dreyer: αυστηρότητα, ακριβέστατη αιτιολόγηση των απαιτήσεων και, επιτέλους, πέρα από ματαιοδοξίες ή ψευτομετριοφροσύνες, μια τεράστια εμπιστοσύνη στη δύναμη της τέχνης του, η σιγουριά για την απόλυτη σύμπτωση μέσων και σκοπού.*

23 Μαρτίου 1919
Προς τον κύριο Διευθυντή Staehr
A/S Nordisk Films Kompagni
Μοσεντάλσβεϊ – Βάλμπι

Αγαπητέ κύριε Staehr,
Όπως σας είχα υποσχεθεί, επανέρχομαι σήμερα στην υπόθεση που μας απασχόλησε και τους δύο τις τελευταίες μέρες, και θέλω να εκφράσω σ' αυτή την επιστολή την άποψή μου, ειλικρινά και χωρίς περιστροφές.

Είμαι σίγουρος πως οι *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά* είναι το καλύτερο σενάριο που είχε ποτέ στα χέρια της η Nordisk Film. Έχω επίσης την ειλικρινή πεποίθηση πως από αυτό το σενάριο μπορεί να γίνει μια εξαιρετική ταινία που θα αποτελέσει τιμή για τη Nordisk Film και θα της ξαναδώσει τη φήμη που έχει χάσει, αλλά με μία προϋπόθεση: η ταινία να γυριστεί με απόλυτο σεβασμό προς όλες τις απαιτήσεις της τέχνης.

Σας είπα, και σας το επαναλαμβάνω και εδώ, πως έχω θέσει ως στόχο να κάνω μια ταινία που να την αναφέρουν ως ταινία-πρότυπο. Αυτός είναι ο στόχος μου. Προφανώς, δεν μπορώ να σας εγγυηθώ πως θα τον επιτύχω. Ωστόσο, μπορώ να σας διαβεβαιώσω –και δε νομίζω ότι έχετε περί αυτού την παραμικρή αμφιβολία– πως δε θα αναπαυθώ στιγμή πριν προσδώσω σε κάθε λεπτομέρεια της ταινίας τη σφραγίδα που επιθυμώ.

Εξ άλλου, σας στέλνω τις προπαρασκευαστικές εργασίες μου, που εσείς γνωρίζετε καλύτερα απ' όλους, και δεν μπορεί παρά να παραδεχτείτε πως, για τη δουλειά που ανέλαβα, δείχνουν αγάπη κι εμπιστοσύνη που σπανίζουν.

Εν ολίγοις, τολμώ να πω ότι δεν έχει ξαναγίνει εδώ τέτοια προπαρασκευαστική δουλειά για μια ταινία κι ότι ποτέ σκηνοθέτης δεν ξεκίνησε ταινία όντας τόσο καλά προετοιμασμένος όσο εγώ. Όλα αυτά δεν είναι αρκετά για να πείσουν τον Γενικό Διευθυντή; Του είπατε πως οι μαύροι χοίροι, οι φραγκόκοτες και οι γάιδαροι που θα χρησιμοποιήσω κατά τον μήνα Ιούλιο, έχουν επιλεγεί από τον Ιανουάριο; Είπατε στον Γενικό Διευθυντή πως έψαξα σ' ολόκληρη την πόλη για να βρω πραγματικούς «νότιους», για να τους χρησιμοποιήσω ως κομπάρσους στην ισπανική ιστορία μου; Πως κατέβαλα πολύ μεγάλες προσπάθειες για να βρω αληθινούς Φινλανδούς για τη φινλανδική ιστορία μου; Πως έχω ήδη προσλάβει έναν μεγάλο αριθμό ανδρών για το επεισόδιο της Επανάστασης; Πως υπάρχουν άνθρωποι που, υπό τις οδηγίες μου, είναι έτοιμοι να προσλάβουν άνδρες που μοιάζουν με εβραίους για την ιστορία μου με τον Χριστό; Είπατε στον Γενικό Διευθυντή πως δούλεψα μήνες ολόκληρους στις Βιβλιοθήκες για να βρω κάθε λεπτομέρεια στα ντεκόρ μου; Δεν άφησα τους άλλους να κάνουν τίποτα· τα 'κανα όλα μόνος μου. Όλα αυτά δεν δείχνουν πως σκοπός μου είναι να κάνω κάτι διαφορετικό από μια εμπορική, αναλώσιμη ταινία; Δε θα 'πρεπε να συναντήσω κατανόηση και ευγένεια από τη διεύθυνσή μου (για να μην αναφερθώ σε εκτίμηση ή αναγνώριση), όταν δείχνω με πόσο ζήλο και πόση αγάπη ξεκινώ τη δουλειά μου;

Πώς εκδηλώθηκε αυτή η κατανόηση; Η Διεύθυνση προσπάθησε να σκοτώσει την ταινία με ό-

Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά.

λα τα μέσα: «Η ταινία πρέπει να στοιχίσει 150.000 κορόνες· ούτε μία παραπάνω. Κόψτε 80.000 κορόνες». Επειδή ο ακρωτηριασμός δεν πάει καλά, ζητείται από το σκηνογράφο να βρει έναν τρόπο να εξοικονομηθούν 20.000 κορόνες. Ο σκηνογράφος γράφει μια λίστα από πράγματα, σεκάνς, σκηνές που, κατά την άποψή του, θα μπορούσαν να καταργηθούν ή να συντομευθούν. Κάπου γράφει τη λέξη «gruppe» με δύο b, αλλά δεν πειράζει. Είναι πολύ ικανός στο να περνάει ένα ολόκληρο απόγευμα ψαλιδίζοντας μια δουλειά στην οποία κάποιος άλλος αφιέρωσε ένα χρόνο της ζωής του – με την αξιοσέβαστη ελπίδα να δημιουργήσει ένα έργο με καλλιτεχνική αξία.

Όταν εκτιμώ με τρόπο τόσο αδιάλλακτο πως η ταινία δεν μπορεί να γυριστεί με λιγότερες από 230-250.000 κορόνες, δε λέω πως δε θα μπορούσε να περάσει απ' το μυαλό της Διεύθυνσης ότι αυτό οφείλεται στην ισχυρογνωμοσύνη μου· λέω, όμως, κι ότι, μετά από σκέψη, θα πρέπει η Διεύθυνση να αναγνωρίσει πως δεν υπάρχει κανένας λόγος να πιστέψει ότι υπάρχει περίπτωση να ενεργώ με κίνητρα που δεν είναι εντελώς ανιδιοτελή και ιδεαλιστικά. Γιατί να μη συμφωνήσω να κάνω την ταινία με 150.000 κορόνες, αν μπορούσα να φανταστώ πως μπορώ να την κάνω με τόσα χρήματα; Δεν θα ζητούσα τίποτ' άλλο.

Όμως, η ταινία αυτή δεν μπορεί να γυριστεί με λιγότερες από 230.000 κορόνες, και δε χρειάζεται, κ. Staehr, να υπολογίζετε τις οικονομίες που πρέπει να γίνουν, γιατί είμαι ο μοναδικός που μπορεί πραγματικά να το κρίνει, αφού έχω στο κεφάλι μου κάθε εικόνα όπως τη φαντάζομαι. Επιπλέον, όπως οφείλετε να ξέρετε, τα σενάριά μου είναι σε τέτοιο βαθμό δουλεμένα, ώστε δεν υπάρχει τίποτα περιττό, άχρηστο ή γραμμένο στην τύχη. Οι εικόνες δημιουργούν ένα οργανικό όλον. Ξέρω, λοιπόν, πως, αν η ταινία γίνει όπως θέλω, πρέπει να κοστίσει 230.000 κορόνες. Δε θα συναινέσω να γίνουν περικοπές για να προχωρήσει η ταινία, επειδή θα είμαι ένας ασυνείδητος αχρείος αν, για να περισώσω την αμοιβή μου ως σκη-

νοθέτη, δεχτώ να κάνω μια ταινία που, όπως πιστεύω ακράδαντα, δε θα 'ναι παρά μια ταινία τρίτης ή τέταρτης διαλογής.

Εξέφρασα εδώ, ίσως με υπερβολική λεπτομέρεια, την άποψή μου, επειδή θέλω να αποδειχθεί ξεκάθαρα πως, αν η Nordisk Film Kompagni κι εγώ συμφωνήσουμε τώρα να χωρίσουμε, ο λόγος θα είναι ότι η N.F.K. επιθυμεί να κάνει μια εμπορική ταινία (που στα μάτια μου είναι το ίδιο με μια κακή ταινία), ενώ σκοπός μου είναι να κάνω μια ταινία-πρότυπο. Κατανοώ απόλυτα πως το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στη διεύθυνση και σ' εμένα είναι τόσο βαθύ, ώστε θα είναι αδύνατον να συναντηθούμε ξανά, πολύ περισσότερο αφού δε θα μπορέσω ν' αλλάξω στάση. Πρέπει, λοιπόν, να καταλήξουμε γρήγορα σ' ένα διακανονισμό που να ικανοποιεί, όσο το δυνατόν, και εσάς και εμένα. Επανέρχομαι, επομένως, στην πρόταση που σας εξέθεσα στη χθεσινή επιστολή μου. Μίλησα με τους κυρίους που ανέφερα. Το σχέδιο τους ενδιαφέρει πολύ και, με την επιφύλαξη ότι πρέπει να αποφασίσει το διοικητικό συμβούλιό τους, είναι έτοιμοι να πραγματοποιήσουν αυτόν το διακανονισμό οποιαδήποτε στιγμή. Με την επιφύλαξη αυτή, οι εν λόγω κύριοι είναι έτοιμοι να αναλάβουν την ταινία, το σενάριο, τα κοστούμια, το φροντιστήριο και τα ντεκόρ που φτιάχτηκαν μέχρι σήμερα, όπως και όλες τις δαπάνες, τις προκαταβολές κ.λπ. που έχουν καταβληθεί μέχρι τώρα. Επιθυμούν, αντίθετα, να έχουν απόλυτη ελευθερία στη διανομή, επειδή προτίθενται να δώσουν κάποιους ρόλους σε σουηδούς ηθοποιούς. Εγώ, όπως είναι φυσικό, επιθυμώ να κρατήσω τα δικαιώματα που διασφάλισα, όμως οι κύριοι αυτοί επιθυμούν εξ αρχής απόλυτη ελευθερία.

Συμφώνησα με τους εν λόγω κυρίους (για να μη χάνουμε καθόλου χρόνο) να φύγω μαζί τους για τη Στοκχόλμη, την Τρίτη. Άρα, η απόφαση θα μπορούσε να ληφθεί την Τετάρτη ή, το αργότερο, την Πέμπτη. Οι κύριοι αυτοί μου ζήτησαν να φέρω στη Στοκχόλμη:

1. τρία σενάρια,
2. προϋπολογισμό,
3. ένα αντίγραφο του συμβολαίου ανάμεσα στο N.F.K. και τον Leopold Verch,
4. πλήρη κατάλογο των ρητρών σε σχέση με προθεσμίες και αμοιβές,
5. κάθε τυχόν άλλη ρήτρα,
6. τις μακέτες για τα ντεκόρ και τυχόν σχέδια για αξεσουάρ,
7. το πλάνο γυρισμάτων που έφτιαξε ο Διευθυντής Παραγωγής Andr. Frederiksen με τη σύνοψη των εσωτερικών και των εξωτερικών πλάνων,
8. ακριβές υπόμνημα με όλες τις προκαταβολές, αμοιβές κ.λπ. που έχουν καταβληθεί ώς σήμερα,
9. ακριβές υπόμνημα με όλα τα τιμολόγια που δεν έχουν εξοφληθεί ακόμα, και
10. έναν κατάλογο των ντεκόρ και των αξεσουάρ που έχουν ήδη κατασκευαστεί, με ένδειξη των τιμών.

Αν η πρότασή μου τύχει της εγκρίσεως του Γενικού Διευθυντή, σας παρακαλώ να μου στείλετε τα έγγραφα που αναφέρονται παραπάνω, ώστε να τα έχω στα χέρια μου το αργότερο την Τρίτη, μέχρι τις 4 το απόγευμα. Τα έγγραφα πρέπει να συνοδεύονται από μια επιστολή όπου η Διεύθυνση θα δηλώνει πως συμφωνεί να δεχτεί τον προτεινόμενο διακανονισμό μέσα σε προθεσμία οκτώ ημερών. Η υπόσχεση αυτή πρέπει να είναι απολύτως δεσμευτική.

Σας εξήγησα με συντομία και ακρίβεια, όπως ξέρω πως σας αρέσει, την πρότασή μου στην Εταιρεία. Θεωρώ πως έχει το πλεονέκτημα να ικανοποιεί την Εταιρεία κι εμένα, και σας ευχαριστώ για την υπόσχεσή σας να την υποστηρίξετε στον Γενικό Διευθυντή.

Ελπίζοντας πως θα έχω νέα σας το συντομότερο δυνατόν, σας στέλνω τους φιλικούς χαιρετισμούς μου.

Carl Th. Dreyer

Αναδημοσιεύεται
στο *Réflexions sur mon métier*, Cahiers du Cinéma,
Éditions de l'Étoile, Παρίσι, σελ. 14.
Μετάφραση από τα γαλλικά: Γιώργος Καλαμαντής.

Λίγα λόγια για το κινηματογραφικό στιλ

του Carl Th. Dreyer

Υπάρχει μια κάποια ομοιότητα ανάμεσα σ' ένα έργο τέχνης και σ' έναν άνθρωπο. Μπορεί κανείς να μιλήσει για την ψυχή ενός έργου τέχνης, για την προσωπικότητά του, όπως μπορεί να μιλήσει και για την ψυχή ενός ανθρώπου.

Η ψυχή βγαίνει μέσα από το στιλ, που είναι για τον καλλιτέχνη ο τρόπος να εκφράζει την αντίληψη που έχει για το υλικό του. Το στιλ είναι ουσιαστικό, μια και δίνει πνοή στη μορφή. Με το στιλ ο καλλιτέχνης δουλεύει όλες τις μικρές λεπτομέρειες που την ολοκληρώνουν. Με το στιλ πείθει τους άλλους να δουν το υλικό του με τα μάτια του.

Το στιλ δεν είναι κάτι που μπορεί να απομονωθεί μέσα στο τελειωμένο έργο τέχνης. Παρ' όλο που το διαποτίζει και το διαπερνάει, παραμένει άφαντο και αναπόδεικτο.

Κάθε τέχνη είναι αποτέλεσμα μιας και μόνης προσωπικότητας. Αλλά μια ταινία φτιάχνεται από μια ομάδα, και μια ομάδα δεν μπορεί να παραγάγει τέχνη, παρά μόνο όταν ένα καλλιτεχνικό ταμπεραμέντο την καθοδηγεί και ενεργεί ως κινητήρια δύναμη.

Ο πρώτος παλμός για μια ταινία ξεκινάει από το έργο του συγγραφέα, που ουσιαστικά φτιάχνει το σκαρί. Όμως, απ' τη στιγμή που έχει κατασκευαστεί αυτός ο ποιητικός σκελετός, δουλειά του σκηνοθέτη είναι να δώσει στην ταινία το στιλ της. Όλες οι καλλιτεχνικές λεπτομέρειες είναι δημιούργημα της δικής του πρωτοβουλίας. Τα συναισθήματα και οι διαθέσεις του πρέπει να χρωματίσουν την ταινία και να ξυπνήσουν τα αντίστοιχα συναισθήματα και τις διαθέσεις στο μυαλό του θεατή. Με το στιλ χαρίζει στο έργο ψυχή, κι έτσι το κάνει τέχνη. Είναι η δουλειά του να δώσει στην ταινία ένα χαρακτήρα· συγκεκριμένα, τον δικό του.

Ούτως εχόντων των πραγμάτων, εμείς οι σκηνοθέτες έχουμε μεγάλες ευθύνες. Από μας εξαρτάται να εξυψώσουμε τον κινηματογράφο από βιομηχανία σε τέχνη. Κατά συνέπεια, πρέπει να πλησιάσουμε τη δουλειά μας με σοβαρότητα, πρέπει να επιζητούμε κάτι, να αποτολμούμε κάτι, κι όχι να πηδάμε το φράχτη στα πιο χαμηλά του σημεία. Αν θέλουμε να μη φτάσει σε αδιέξοδο η τέχνη του κινηματογράφου, πρέπει να επιχειρήσουμε τη σφραγίδα ενός στιλ, τη σφραγίδα τής προσωπικότητάς μας πάνω στη ταινία. Μόνο έτσι μπορούμε να ελπίζουμε σε μιαν ανανέωση.

Η εικόνα

Τώρα θα περιγράψω μερικούς από τους παράγοντες που έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στο στιλ της ταινίας *Μέρες οργής*, και θ' αρχίσω να μιλάω για εικόνες και ρυθμούς.

Οι ηχητικές ταινίες έχουν την τάση να αμελούν την εικόνα και να δίνουν προτεραιότητα στα λόγια. Σε πολλές υπάρχει ομιλία (τι λέω... φλυαρία!), κι έτσι, σπάνια τα μάτια βρίσκουν την ευκαιρία να προσέξουν μια καλή κι αποτελεσματική εικόνα. Στο μεταξύ, οι άνθρωποι του κινηματογράφου έχουν ξεχάσει ότι μια ταινία είναι κατ' εξοχήν τέχνη της εικόνας, ότι πρώτα απευθύνεται στο βλέμμα, ότι η εικόνα εισδύει πολύ περισσότερο από τον προφορικό λόγο στη συνείδηση του θεατή. Στις *Μέρες οργής*, προσπάθησα απλώς να δώσω στην εικόνα τη θέση που θα έπρεπε να ξαναβρεί· τίποτα περισσότερο. Δεν παρουσιάζω μια εικόνα μόνο για χάρη της εικόνας, μόνο γιατί είναι ωραία. Αν η αποτελεσματικότητα ενός πλάνου δε βοηθάει στην εξέλιξη της δράσης, τότε είναι βλαβερό για την ταινία.

Η εικόνα ασκεί μια πολύ σημαντική επίδραση στον ψυχικό κόσμο του θεατή. Αν περιορίζεται στους φωτεινούς τόνους, τότε τον κατευθύνει προς μιαν ανάλαφρη διάθεση. Αν περιορίζεται σε

«Στις Μέρες οργής, η δράση και το περιβάλλον προϋποθέτουν έναν γαλήνιο ρυθμό».

σκοτεινούς υποβλητικούς τόνους, τότε τον κατευθύνει προς τη σοβαρότητα. Ο διευθυντής φωτογραφίας μου κι εγώ συμφωνήσαμε να δώσουμε στις εικόνες της ταινίας απαλούς γκρίζους και σκοτεινούς τόνους, όπως ταίριαζε στη δράση και στην εποχή.

Το μάτι δείχνει προτίμηση για την τάξη, και γι' αυτό είναι σημαντικό τα καδραρίσματα να είναι αρμονικά και να παραμένουν έτσι ακόμα και στα τράβελινγκ. Οι άκομψες γραμμές απωθούν το μάτι του θεατή.

Το μάτι αφομοιώνει εύκολα και γρήγορα τις οριζόντιες γραμμές, ενώ απωθεί τις κάθετες. Το μάτι, άθελά του προσελκύεται απ' τ' αντικείμενα που βρίσκονται σε κίνηση, ενώ παραμένει αδιάφορο σε καθετί στατικό. Έτσι εξηγείται γιατί το βλέμμα ακολουθεί με ικανοποίηση τα τράβελινγκ, ιδίως όταν είναι απαλά και ρυθμικά. Δίκην γενικού κανόνα, μπορούμε να πούμε ότι η ταινία πρέπει να διατηρεί μια κίνηση που να είναι συνεχής, ομαλή, οριζόντια και αβίαστη. Έτσι, αν ξαφνικά χρησιμοποιήσουμε κάθετες γραμμές, μπορούμε να πετύχουμε ένα άμεσα δραματικό αποτέλεσμα, όπως, π.χ., στις *Μέρες οργής*, οι εικόνες της κάθετης σκάλας, λίγο πριν την πετάξουν στη φωτιά.

Ο ρυθμός

Ας έρθουμε τώρα στο ρυθμό. Τα τελευταία χρόνια, η ηχητική ταινία έχει οδηγηθεί συνειδητά προς έναν νέο ρυθμό, ειδικά προσαρμοσμένο στον ήχο.

Αναφέρομαι κυρίως σε αρκετές σημαντικές ξένες ταινίες με καλλιτεχνικές αξιώσεις – οπωσδήποτε τις αμερικανικές, αλλά και τις καλές γαλλικές ψυχολογικές ταινίες. Σ' αυτές τις ταινίες βλέπουμε μια προσπάθεια για ρυθμική ηρεμία που επιτρέπει στο θεατή να παρακολουθήσει με προσοχή τις εικόνες και ν' ακούσει τα λόγια· όπως και αρμόζει σ' αυτές τις ταινίες, μια και το χαρακτηριστικό τους ήταν ότι οι εικόνες άξιζε να προσεχτούν, και τα λόγια άξιζε ν' ακουστούν.

Προσπάθησα να εργαστώ πάνω σ' αυτές τις βάσεις και να τις προεκτείνω. Σε ορισμένες στιγμές δράσης (στις *Μέρες οργής*, π.χ., στη σκηνή μεταξύ των δύο νέων δίπλα στο φέρετρο του Άμπσαλον), αντί να μεταχειρίζομαι γρήγορες, σύντομες, εναλλασσόμενες εικόνες, άρχισα να χρησιμοποιώ αυτό που ονομάζω γκρο πλάνο μεγάλης διάρκειας σε τράβελινγκ που ακολουθεί τους ηθοποιούς μ' έναν ρυθμικό τρόπο, πηγαίνοντας ψηλαφητά από τον έναν στον άλλο, καθώς επίκεντρο της δράσης γίνεται πότε ο ένας και πότε ο άλλος. Παρά τον κυματιστό αυτόν ρυθμό (ή, ίσως, έπρεπε να πω: *εξαιτίας* του), η σκηνή με τους δύο νέους δίπλα στο φέρετρο του Άμπσαλον είναι από τα σημεία που συγκινούν περισσότερο το κοινό.

Μου καταλόγισαν ότι ο ρυθμός στις *Μέρες οργής* είναι πολύ βαρύς και πολύ αργός.

Έχω δει συχνά έναν γρήγορο ρυθμό να χρησιμοποιείται με μεγάλη αποτελεσματικότητα σε μια ταινία, όποτε ένας τέτοιος ρυθμός ήταν κατάλληλος για την περίσταση. Όμως, έχω δει και ταινίες όπου ένας τεχνητός ρυθμός, που δεν ταίριαζε με τη δράση, «μαστίγωνε» τις εικόνες: ήταν ένας ρυθμός χάριν του ίδιου του ρυθμού. Στην πραγματικότητα, όμως, όταν ο ρυθμός χρησιμοποιείται μ' αυτόν τον τρόπο, δεν είναι παρά μια κληρονομιά από την εποχή της βουβής ταινίας· μια κληρονομιά, που η ηχητική ταινία δεν έχει ακόμα αποβάλει. Είναι ένα απομεινάρι από την εποχή που η ταινία είχε γραπτούς μεσότιτλους των διαλόγων. Ανάμεσα στους διαλόγους υπήρχε ένα κενό, κι επειδή οι γραπτοί μεσότιτλοι ήταν κι αυτοί κενοί, οι χαρακτήρες, για να «γεφυρωθεί» αυτό το κενό, διέσχιζαν γρήγορα τα πλάνα, και τα πλάνα έτρεχαν γρήγορα στην οθόνη – οπωσδήποτε υπήρχε αρκετός ρυθμός! Αλλά αυτός ήταν ο ρυθμός του βουβού κινηματογράφου...

Όταν ο δανικός βουβός κινηματογράφος ήταν στην ακμή του (εδώ και τουλάχιστον είκοσι πέντε χρόνια), άρχισαν να φτάνουν από τη Σουηδία ορισμένες εξαιρετικές ταινίες, ταινίες πάνω σε θέματα της Selma Lagerlöf. Θυμάμαι καθαρά την πρώτη φορά που η ταινία του Victor Sjöström *Η φωνή των προγόνων* παίχτηκε στην Κοπεγχάγη. Οι άνθρωποι του κινηματογράφου εδώ κουνούσαν τα κεφάλια τους, γιατί ο Sjöström είχε την τόλμη ν' αφήσει τους χωρικούς του να βαδίζουν βαριά, όπως οι πραγματικοί χωρικοί. Σίγουρα χρειάζονταν αιώνες για να πάνε από τη μια άκρη του δωματίου στην άλλη...

Όπως είπα, οι δανοί κινηματογραφιστές κουνούσαν τα κεφάλια τους: το κοινό δε θα δεχόταν ποτέ κάτι τέτοιο. Αλλά όλοι ξέρουμε πόσο καλά πήγε. Έτσι έγινε ο σουηδικός κινηματογράφος με τους φυσικούς, ζωντανούς ρυθμούς, που κατέκτησε όχι μόνο τη Σουηδία και τη Δανία, αλλά ολόκληρη την Ευρώπη. Όλη η Ευρώπη διδάχθηκε από τον σουηδικό κινηματογράφο· μεταξύ άλλων, κι ότι ο ρυθμός μιας ταινίας γεννιέται από το περιβάλλον και τη δράση της ταινίας. Μ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μια πολύ σημαντική ένταση, γιατί το δράμα φτιάχνει ένα ρυθμό που, με τη σειρά του, τροφοδοτεί την ατμόσφαιρα της δράσης, ενώ, συγχρόνως, επηρεάζει τον ψυχικό κόσμο του θεατή, έτσι ώστε να ταυτίζεται με το δράμα πολύ πιο εύκολα.

Στις *Μέρες οργής*, η δράση και το περιβάλλον προϋποθέτουν έναν γαλήνιο ρυθμό, αλλά αυτό εξυπηρετεί και άλλους σκοπούς: αφ' ενός, να υπογραμμίσει τον αργό παλμό του αφτιού· αφ' ετέρου, να τονίσει και να δυναμώσει το μνημειακό στοιχείο που υπάρχει στο θεατρικό έργο και που εγώ προσπάθησα να το μεταφέρω στην ταινία.

Το δράμα

Σε κάθε τέχνη, τα ανθρώπινα πλάσματα παίζουν τον βασικό ρόλο. Στην καλλιτεχνική ταινία, αυτό που μας ενδιαφέρει, είναι να δούμε τους ανθρώπους και να νιώσουμε τις περιπέτειες του πνεύματός τους. Θέλουμε να εισχωρήσουμε ολοκληρωτικά στις εμπειρίες που παρακολουθούμε στην οθόνη. Ελπίζουμε ότι η ταινία θα μας ανοίξει διάπλατα μια πόρτα προς όλους αυτούς τους κόσμους. Θέλουμε να ζήσουμε την αγωνία που δημιουργείται όχι από την εξωτερική δράση, αλλά

«Στις Μέρες οργής, *προκειμένου να μη χάσω το παραμικρό από την έκφραση του προσώπου, απέφυγα τελείως τα μακιγιαρισμένα πρόσωπα*».

από την εξέλιξη των εσωτερικών συγκρούσεων. Οι ψυχικές ή πνευματικές συγκρούσεις δε λείπουν απ' τις *Μέρες οργής*. Από την άλλη, θα χρειαζόταν πολλή προσπάθεια να βρεθεί υλικό πιο δελεαστικό για να παρουσιαστεί σαν εξωτερικό δράμα. Αποφάσισα (τολμώ να πω ότι το ίδιο έκαναν και οι ηθοποιοί μου) να μην υποκύψω στον πειρασμό. Ψάξαμε με το ίδιο ενδιαφέρον να απομονώσουμε τις ψεύτικες υπερβολές και τις δραματικές συμβατικότητες. Προσπαθήσαμε να ψάξουμε για την αλήθεια.

Άλλωστε, μήπως δεν είναι αλήθεια ότι τα μεγάλα δράματα παίζονται ήσυχα, ότι οι άνθρωποι προσπαθούν να κρύβουν τα συναισθήματά τους κι ότι αποφεύγουν να δείχνουν με τις εκφράσεις του προσώπου τους τις καταιγίδες που στην πραγματικότητα έχουν ξεσπάσει μέσα τους; Η ένταση υπάρχει κάτω από την επιφάνεια και ξεσπάει τη μέρα που συμβαίνει η καταστροφή. Αυτήν ακριβώς τη λανθάνουσα ένταση, αυτή τη δυσφορία που υποβόσκει κάτω απ' τη ρουτίνα της οικογενειακής ζωής του πάστορα προσπάθησα τόσο επίμονα να αποδώσω.

Είμαι βέβαιος ότι υπάρχουν άνθρωποι που θα προτιμούσαν μια πιο βίαιη ανάπτυξη της δράσης. Όμως, κοιτάξτε γύρω σας και παρατηρήστε πώς οι πιο μεγάλες τραγωδίες εκτυλίσσονται μ' έναν τελείως συνηθισμένο και ελάχιστα δραματικό τρόπο. Ίσως αυτό να είναι ό,τι πιο τραγικό υπάρχει στις τραγωδίες.

Είμαι βέβαιος ότι υπάρχουν και ορισμένοι που θα προτιμούσαν, οι σκηνές να είναι δουλεμένες

με περισσότερο ρεαλισμό. Ναι, αλλά ο ρεαλισμός αφ' εαυτού δεν είναι τέχνη· τέχνη είναι μόνο ο ψυχολογικός ή ο πνευματικός ρεαλισμός. Εκείνο που αξίζει, είναι η καλλιτεχνική αλήθεια· δηλαδή, η αλήθεια που έχουμε αποστάξει από την πραγματικότητα, αλλά και που έχουμε απελευθερώσει απ' όλες τις περιττές λεπτομέρειες· η αλήθεια όπως έχει φιλτραριστεί μέσα απ' το μυαλό του καλλιτέχνη. Αυτό που συμβαίνει στην οθόνη, δεν είναι η πραγματικότητα και δεν μπορεί να είναι, γιατί, τότε, δε θα ήταν τέχνη.

Αντιμετωπίζοντας έτσι τα πράγματα, οι ηθοποιοί μου κι εγώ, σε συμφωνία, προσπαθήσαμε να αποθεατρικοποιήσουμε την ταινία στο σύνολό της από τις πολλές σφιχτές και συμπυκνωμένες σκηνές. Πριν συνεχίσω, ας μου επιτραπεί να προσδιορίσω τη διαφορά μεταξύ θεατρικού και κινηματογραφικού στοιχείου, και να διευκρινίσω ότι, σε ό,τι με αφορά, επ' ουδενί προσπαθώ να υποβιβάσω ή να υποτιμήσω τον όρο «θεατρικότητα». Θέλω μόνο να πω ότι ένας ηθοποιός παίζει διαφορετικά στη σκηνή ενός θεάτρου απ' ό,τι παίζει στο κινηματογραφικό πλατό. Στη σκηνή, είναι υποχρεωμένος να υπολογίζει ότι οι λέξεις πρέπει να περάσουν ακέραιες πάνω απ' την πλατεία και να φτάσουν ώς τους εξώστες. Αυτό απαιτεί όχι μόνο πολύ καλή ποιότητα φωνής και άρθρωσης, αλλά και μια προσπάθεια να σκληρύνουν οι εκφράσεις του προσώπου, για να καλύψουν την απόσταση. Αντίθετα, στο κινηματογραφικό πλατό, το μόνο που χρειάζεται, είναι η πολύ κοινή καθημερινή ομιλία και η απόλυτα φυσική χειρονομία. Στις *Μέρες οργής*, δεν προσπαθήσαμε να παίξουμε πιο έντονα ή πιο συγκρατημένα. Αντίθετα, κάναμε τα πάντα για να παίξουμε αληθινά, για να δημιουργήσουμε ζωντανούς, πειστικούς χαρακτήρες. Συμφωνήσαμε ν' απορρίψουμε το ψεύτικο και το απόλυτα εξωτερικευμένο.

Η υποκριτική

Τα πιο σημαντικά εκφραστικά μέσα για τον ηθοποιό του κινηματογράφου είναι η χειρονομία και η ομιλία.

Όταν πρωτοπαρουσιάστηκε η ηχητική ταινία, η εκφραστική χειρονομία πέρασε σε δεύτερο πλάνο. Τώρα πια είχαμε τον προφορικό λόγο. Και τα λόγια ξεχύθηκαν από άδεια πρόσωπα. Στις γαλλικές και στις αμερικανικές ψυχολογικές ταινίες των τελευταίων χρόνων, η έκφραση του προσώπου έχει αποκτήσει πάλι σημασία – κι αυτό, προς όφελος όλων. Αυτό το είδος μιμικής είναι ένα σημαντικό στοιχείο για την ομιλούσα ταινία. Η χειρονομία προικίζει το πρόσωπο με ψυχή, και η έκφραση του προσώπου αποτελεί ένα «συν» εξαιρετικά σημαντικό για τον προφορικό λόγο. Συχνά μπορούμε να διαβάσουμε ολόκληρο το χαρακτήρα ενός ανθρώπου μέσα από μία μόνο έκφραση: πώς συνοφρυώνεται ή πώς ανοιγοκλείνει τα μάτια. Η μιμική είναι το αρχικό εκφραστικό μέσο του εσωτερικού βιώματος – αρχαιότερο από τον προφορικό λόγο. Η έκφραση του προσώπου δεν περιορίζεται μόνο στους ανθρώπους. Αν έχετε σκύλο, θα ξέρετε ότι ο σκύλος έχει πολύ εκφραστικό πρόσωπο.

Και μια και μιλάμε για την έκφραση του προσώπου, ας πω δύο κουβέντες για το μακιγιάζ. Στις *Μέρες οργής*, προκειμένου να μη χάσω το παραμικρό από την έκφραση του προσώπου, απέφυγα τελείως τα μακιγιαρισμένα πρόσωπα. Αυτό που συμβαίνει συνήθως, αν παρατηρήσετε, είναι το εξής: ο ηθοποιός μακιγιάρεται για το διευθυντή φωτογραφίας, κι ο διευθυντής φωτογραφίας τοποθετεί τα φώτα κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να μη μπορεί κανείς να δει το μακιγιάζ. Σήμερα, όμως, το κοινό έχει μάθει να βλέπει την ομορφιά στο φυσικό πρόσωπο, όσο σκαμμένο και ρυτιδωμένο κι αν είναι. Όταν ένα πρόσωπο καλύπτεται με μακιγιάζ, ένα μέρος από την προσωπικότητά του σβήνει. Οι ρυτίδες σ' ένα πρόσωπο, είτε μικρές είτε μεγάλες, μας μιλάνε ατελείωτα για την προσωπικότητα. Ένας καλόκαρδος, φιλικός, γελαστός άνθρωπος θ' αποκτήσει, με τα χρόνια, ένα πλήθος ρυτίδες γύρω από τα μάτια και το στόμα. Οι ρυτίδες μάς χαμογελάνε από μακριά όταν συναντηθούμε. Αν ο άνθρωπος πάλι είναι πικρόχολος, κακός ή στριμμένος, θ' αποκτήσει ρυτίδες στο μέτωπο και κάθετες «χαρακιές». Και στις δύο περιπτώσεις, οι ρυτίδες μάς λένε κάτι για τον άνθρωπο πίσω από το πρόσωπο. Όταν κάποιος προσπαθεί με το μακιγιάζ να καλύψει τις ρυτίδες, κρύβει μαζί κι ένα μέρος από τα χαρακτηριστικά του ανθρώπου που, αλλιώς, θα μας έδειχνε το πρόσωπο μόνο του. Νομίζω ότι δε χρειάζεται να τονίσω πόσο σημαντικό είναι αυτό για τα γκρο πλάνα.

Είναι, λοιπόν, σωστό και φυσικό να φτιάξει κα-

νείς μια ταινία όπου οι ηθοποιοί δε χρησιμοποιούν καθόλου μακιγιάζ – όπως στις *Μέρες οργής*. Και εκεί, στο πνεύμα της ταινίας ως συνόλου, υπάρχει η αληθινή παρουσία, η οποία επιτυγχάνεται μόνο με αμακιγιάριστους ηθοποιούς που μιλάνε μια πολύ καθημερινή γλώσσα.

Το μακιγιάζ και η άρθρωση

Τόσο το μακιγιάζ όσο και η άρθρωση ανήκουν στις αξίες του θεάτρου.

Κάποτε ρώτησαν τον Carl Alstrup αν θα 'θελε να πάει στο Βασιλικό Θέατρο της Κοπεγχάγης. Απάντησε ότι δε θα 'θελε και τόσο, κι εξήγησε ότι, γι' αυτόν, «δεν μπορεί κανείς να στέκεται και να ουρλιάζει, και να παραμένει ανθρώπινος».

Ο Alstrup μάς δίνει μόνο ένα μέρος από τα προβλήματα με τα οποία έχουν να παλέψουν οι ηθοποιοί του θεάτρου. Συγχρόνως, η παρατήρησή του μας πληροφορεί με εντυπωσιακό τρόπο για τη βαθύτερη σημασία της λέξης «κινηματογραφικός». Αυτό είναι το μεγάλο πλεονέκτημα του κινηματογράφου σε σχέση με το θέατρο: ο ηθοποιός μπορεί ν' αφήσει τη φωνή του στο φυσικό της επίπεδο· ναι: μπορεί ακόμα και να ψιθυρίσει αν το απαιτεί ο ρόλος. Το μικρόφωνο, σίγουρα θα το καταγράψει. Κάθε λέξη και κάθε μικρή παύση μπορούν να βρουν τη σημασία τους. Αλλά γι' αυτό ακριβώς δεν πρέπει να χρησιμοποιούμε άχρηστες λέξεις. Ο προφορικός λόγος δεν πρέπει να παίζει ανεξάρτητο ρόλο. Πρέπει να βρίσκεται σε συμφωνία με τη φύση του δράματος, πρέπει να είναι ένα συστατικό της εικόνας, και, κυρίως, δεν πρέπει να είναι φλύαρος. Ο διάλογος πρέπει να είναι όσο γίνεται πιο συμπυκνωμένος.

Διαλέγοντας τους ηθοποιούς, ο σκηνοθέτης μιας ομιλούσας ταινίας πρέπει να προσέξει πολύ τις φωνές. Είναι πολύ σημαντικό να δένονται η μία με την άλλη σ' ένα αρμονικό σύνολο. Σχετικά μ' αυτό το θέμα, θέλω να πω δυο λόγια για κάτι που ο σκηνοθέτης πρέπει να προσέχει και που ίσως σας φανεί καινούργιο: ότι υπάρχει μια κάποια συμφωνία ανάμεσα στο βάδισμα και στην ομιλία ενός ανθρώπου. Κοιτάξτε τη Lisbeth Movin: υπάρχει ένας θαυμάσιος συγχρονισμός ανάμεσα στο ρυθμό του βαδίσματος και στο ρυθμό τής φωνής της.

Η διεύθυνση των ηθοποιών

Μετά απ' αυτό το παρενθετικό σχόλιο, φτάνω στην πραγματική και πιο αποφασιστική σκηνοθετική εργασία: τη συνεργασία με τους ηθοποιούς. Αν θέλουμε να βρούμε μια εικόνα που να αποδίδει τη δουλειά του σκηνοθέτη, πρέπει να τον παρομοιάσουμε με μια μαία. Αυτήν ακριβώς την εικόνα χρησιμοποίησε ο Στανισλάφσκι στο βιβλίο του σχετικά με τους ηθοποιούς, και δε θα μπορούσε να βρει καλύτερη. Πραγματικά, ο ηθοποιός είναι σαν να γεννάει, κι ο σκηνοθέτης τον φροντίζει, κάνοντας ό,τι μπορεί για να διευκολύνει τη γέννα. Στην ουσία, το παιδί είναι το παιδί του ηθοποιού, όπως εκκολάφθηκε από τα δικά του συναισθήματα κι από τη δική του, εσωτερική εμπειρία, μετά τη συνάντησή του με τις λέξεις του συγγραφέα. Πάντοτε ο ηθοποιός δίνει τη δική του συγκίνηση στο ρόλο.

Έτσι ο σκηνοθέτης προσέχει να μην επιβάλει ποτέ τη δική του ερμηνεία σ' έναν ηθοποιό, μια και ο ηθοποιός δεν μπορεί να προβάλει μιαν αλήθεια ή καθαρές συγκινήσεις κατά παραγγελία. Δεν μπορούμε να βγάλουμε τα συναισθήματα έξω με το ζόρι. Πρέπει να αναδυθούν μόνα τους, κι είναι δουλειά του σκηνοθέτη και του ηθοποιού, από κοινού, να τα οδηγήσουν σ' αυτό το σημείο. Αν αυτό γίνει πετυχημένα, οι σωστές εκφράσεις θα έρθουν μόνες τους.

Για τον σοβαρό ηθοποιό, αποτελεί βασικό κανόνα το να μην αρχίζει ποτέ από την εξωτερικευμένη έκφραση, αλλά από την εσωτερικευμένη συγκίνηση. Ωστόσο, ακριβώς επειδή συγκίνηση και έκφραση είναι αδιαχώριστα συνδεδεμένες, ακριβώς επειδή αποτελούν μια ενότητα, μπορεί καμιά φορά ο ηθοποιός, με λίγη τύχη, να πάει αντίθετα· δηλαδή, ν' αρχίσει με την έκφραση και, έτσι, να προκαλέσει το συναίσθημα. Μπορώ να εξηγήσω καλύτερα αυτό που εννοώ, μ' ένα παράδειγμα. Φανταστείτε ένα μικρό αγόρι που έχει θυμώσει πολύ με τη μητέρα του. Τότε εκείνη του λέει τρυφερά: «Έλα... χαμογέλα λίγο!» Εκείνο «σκάει» πρώτα ένα αδέξιο, σφιγμένο χαμόγελο που, όμως, γρήγορα το διαδέχεται ένα χαμόγελο πλατύ και ανοιχτόκαρδο. Λίγο αργότερα, τρέχει πάνω-κάτω ευτυχισμένο. Ο θυμός πέρασε. Παρατηρούμε ότι το πρώτο χαμόγελο επηρέασε το συναίσθημα που, με τη σειρά του, επηρέασε την έκφραση. Πάνω σ' αυτό το παιχνίδι της αλληλοεπί-

Μέρες οργής.

δρασης μπορεί κανείς να εργαστεί. Αν είναι εύκολο για έναν ηθοποιό να κλάψει (υπάρχουν άνθρωποι που τους είναι εύκολο), είναι δικαιολογημένο να επιτρέψουμε στα δάκρυα να ξεσπάσουν, χωρίς να περιμένουμε το σωστό συναίσθημα· γιατί η σωματική αίσθηση που ακολουθεί το κλάμα, θα βοηθήσει τον ηθοποιό να βγάλει το σωστό συναίσθημα που, με τη σειρά του, θα φέρει στην επιφάνεια τη σωστή έκφραση – τη *μοναδική* σωστή έκφραση, εφόσον για κάθε απλή πράξη υπάρχει μόνο μία έκφραση που είναι η σωστή, μόνο μία και μοναδική. Κι όταν κάτι τέτοιο επιτευχθεί, δεν υπάρχει πιο ευχάριστο συναίσθημα για το σκηνοθέτη και τον ηθοποιό.

Η μουσική

Δεν μπορώ να μιλήσω για κινηματογράφο χωρίς να πω δυο λόγια για τη μουσική. Όπως έχει πει ο Heinrich Heine, όπου οι λέξεις δε φτάνουν, εκεί αρχίζει η μουσική. Αυτή ακριβώς είναι η δουλειά της μουσικής. Όταν τη χρησιμοποιούμε σωστά, είναι σε θέση να υπογραμμίσει την ψυχολογική εξέλιξη και, συγχρόνως, να διευρύνει μια ψυχική διάθεση που είχε ήδη δημιουργηθεί είτε με τις εικόνες είτε με το διάλογο. Όταν η μουσική έχει όντως σημασία ή καλλιτεχνική σκοπιμότητα, τότε αποτελεί πάντα πλεονέκτημα για την ταινία. Παρ' όλα αυτά, πρέπει να ελπίζουμε –και να στοχεύουμε– σε όλο και περισσότερες ομιλούσες ταινίες που να μην έχουν ανάγκη από μουσική· ταινίες, όπου οι λέξεις θα αρκούν.

Προσπάθησα να περιγράψω, όσο πιο συγκεκριμένα μπορούσα, τις τεχνικές και πνευματικές λειτουργίες που παίζουν αποφασιστικό ρόλο για το στιλ μιας ταινίας, όπως οι *Μέρες οργής*. Ομολογώ ότι μίλησα πολύ για τεχνικά θέματα, αλλά δεν ντρέπομαι που προσπαθώ να μάθω τη δουλειά μου και να τη γνωρίζω από τις βάσεις της. Κάθε καλλιτέχνης ξέρει ότι απαραίτητη προϋπόθεση για να πετύχει κάτι, ως καλλιτέχνης, είναι να γνωρίζει το επάγγελμά του. Ωστόσο, κανένας απ' όσους είδαν την ταινία μου, δεν μπορεί να αμφισβητήσει ότι η τεχνική είναι για μένα μέσο και όχι σκοπός, κι ότι σκοπός μου ήταν να δώσω στο θεατή μια πλουσιότερη εμπειρία.

«Politiken», 2 Δεκεμβρίου 1943.
Μετάφραση: Κώστας Θεοφιλόπουλος.
Αναδημοσίευση από το περιοδικό
«Σύγχρονος Κινηματογράφος '79», τχ. 20, Φεβ.-Μάιος 1979, και τχ. 21/22, Ιουλ.-Οκτ. 1979.

Ο πραγματικός ομιλών κινηματογράφος

του Carl Th. Dreyer

Το 1928, ενθουσιάστηκα με τον ομιλούντα κινηματογράφο, όταν είδα και άκουσα μια ταινία που έδειχνε τον Clemenceau στον κήπο του, με σκουφάκι στο κεφάλι και μπαστούνι στο χέρι, αυτό το ίδιο μπαστούνι που, αργότερα και σύμφωνα με τη θέλησή του, θα τον συνόδευε στον τάφο. Προφανώς, ο Clemenceau δεν είχε αντιληφθεί το μικρόφωνο, αλλά, εκνευρισμένος απ' τις αυτοσχέδιες ερωτήσεις του οπερατέρ που τον προκαλούσε για «να πει κάτι», ο «Τίγρης» θύμωνε και φώναζε. Το αποτέλεσμα ήταν καταπληκτικό. Σαν αστραπή είδα μπροστά μου πώς θα έπρεπε να είναι ο ομιλών κινηματογράφος, κι αυτή η άποψή μου δεν έχει αλλάξει έκτοτε.

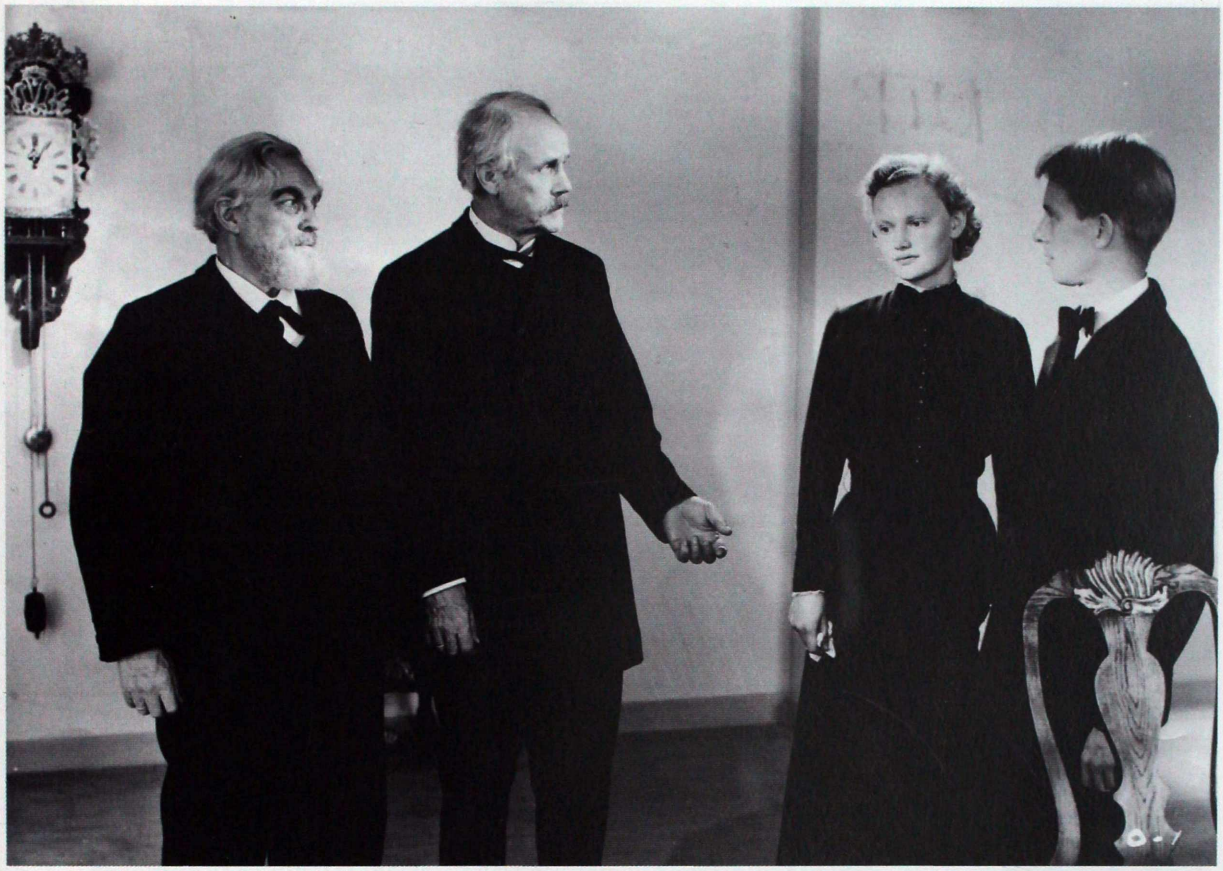
Ο κινηματογράφος άρχισε στους δρόμους –και τα δρομάκια– σαν ρεπορτάζ. Δυστυχώς, έπεσε θύμα των ανθρώπων του θεάτρου, αλλά τώρα, ευτυχώς, ετοιμάζεται να απελευθερωθεί σιγά σιγά από το αγκάλιασμά τους, επειδή, για να γίνει αυτόνομη τέχνη, θα πρέπει να ξαναγυρίσει στους δρόμους –και τα δρομάκια– και στο ρεπορτάζ. Στον πραγματικό ομιλούντα κινηματογράφο, ο θεατής πρέπει να έχει την εντύπωση ότι ένας άνθρωπος με μικρόφωνο και κάμερα γλίστρησε αθέατος σε κάποιο από τα σπίτια της πόλης, τη στιγμή που ένα δράμα εκτυλίσσεται σε μια οικογένεια· εκεί, χωρίς να γίνει αντιληπτός, κατόρθωσε να κινηματογραφήσει τις πιο σημαντικές σκηνές του δράματος, κι ύστερα αποχώρησε αθόρυβα, όπως ακριβώς είχε έρθει.

Έτσι τοποθετείται ο κινηματογράφος απέναντι στο θέατρο. Μια θεατρική παράσταση είναι μια εικόνα που την κοιτάζουμε από απόσταση. Για να έχουμε ένα ζωντανό συνολικό αποτέλεσμα, χρωματίζουμε με φαρδύ πινέλο – απλώνουμε μεγάλες χρωματικές επιφάνειες. Η κάθε λεπτομέρεια πρέπει να μεγεθύνεται –να διογκώνεται–, ν' αποκτά υπερβολικές διαστάσεις. Στο θέατρο, τα πάντα είναι ψεύτικα, και το θέμα είναι να μπορέσει κανείς να συνδέσει μεταξύ τους όλες τις αυτές ψεύτικες λεπτομέρειες έτσι ώστε στο σύνολό τους να δώσουν την απατηλή εικόνα μιας έγχρωμης πραγματικότητας. Αντίθετα, ο κινηματογράφος παρουσιάζει την ίδια την πραγματικότητα ασπρόμαυρη και στιλιζαρισμένη.

Η διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στο «αναπαριστώ» και στο «είμαι», μας δίνει και την απόσταση που χωρίζει το θέατρο από τον κινηματογράφο.

Το σενάριο έχει πρωταρχική σημασία για τον κινηματογράφο. Είναι βέβαιο ότι ο κινηματογράφος πρέπει να απευθυνθεί στους συγγραφείς για να βρει το υλικό που θα του επιτρέψει να ανανεωθεί, όπως είναι βέβαιο και το ότι ένα σενάριο που σχεδιάστηκε χωρίς λεπτομέρειες, στο οποίο διαγράφονται μόνο οι βασικοί άξονες της ιστορίας –πρωτότυπο σενάριο που γράφτηκε απευθείας για τον κινηματογράφο–, δεν είναι τόσο πολύτιμο όσο ένα μυθιστόρημα ή ένα θεατρικό έργο, όπου το θέμα είναι πολύ καλά δουλεμένο και οι σκέψεις έχουν βρει την οριστική τους μορφή. Εφόσον θεωρώ ότι ο πραγματικός ομιλών κινηματογράφος είναι αυτός που μπορεί να συλλάβει τη δράση με όλες τις ψυχολογικές της διαστάσεις και χωρίς τη βοήθεια υπερβολικών ηχητικών εφέ, συνοδευτικής μουσικής ή παρεμβαλλόμενων μουσικών κομματιών, ένα ψυχολογικό θεατρικό έργο είναι αναμφίβολα το πιο κατάλληλο υλικό για τον κινηματογράφο, με την προϋπόθεση, όμως, η ιδέα του δράματος, η πρώτη ύλη δηλαδή, να έχει απαλλαγεί απ' τη θεατρική φόρμα για να γίνει κινηματογραφική· να 'χει φύγει από πάνω της η σκόνη από τα παρασκήνια και την παράδοση, και να 'χει μεταφερθεί απ' το θέατρο στη ζωή, χωρίς ποτέ ν' απομακρυνθεί απ' τους στόχους του συγγραφέα.

Αυτό που χαρακτηρίζει μια καλή ταινία, είναι ένας ρυθμός, που οφείλεται είτε στην κίνηση των ηθοποιών μέσα σε κάθε πλάνο, είτε σε μια λίγο-



Ο Λόγος.

πολύ γρήγορη εναλλαγή των ίδιων των πλάνων. Στην πρώτη περίπτωση, είναι σημαντικό να διαθέτουμε μια κάμερα που να κινείται με ευκολία και να ζωντανεύει την εικόνα, ακολουθώντας με ευελιξία τους ηθοποιούς, ακόμα και σε πολύ κοντινό πλάνο, έτσι ώστε το ντεκόρ να μετακινείται συνεχώς, όπως όταν ακολουθούμε με το βλέμμα ένα πρόσωπο που κινείται. Στη μεταφορά ενός θεατρικού έργου στον κινηματογράφο, και σε σχέση με την εναλλαγή των πλάνων, έχει σημασία να διαδραματίζονται σε κάθε πράξη καταστάσεις τόσο «έξω» όσο και «πάνω» στη σκηνή, κάτι που μπορεί να προσφέρει υλικό για τη δημιουργία νέων ρυθμικών στοιχείων. Δίνω ένα παράδειγμα: η τρίτη πράξη του θεατρικού έργου *Ο Λόγος* του Kaj Munk διαδραματίζεται στη σάλα του αγροκτήματος της οικογένειας Μπόργκεν. Από τη συζήτηση των προσώπων μαθαίνουμε ότι η νέα γυναίκα που επρόκειτο να γεννήσει, αρρώστησε ξαφνικά κι είναι στο κρεβάτι, ενώ ο γιατρός έσπευσε κοντά της, φοβούμενος για τη ζωή της και για τη ζωή του παιδιού της. Αργότερα μαθαίνουμε ότι –πρώτα η μητέρα κι έπειτα το παιδί– πέθαναν. Αν μεταφέραμε το *Λόγο* στον κινηματογράφο, όλες οι σκηνές που διαδραματίζονται στο δωμάτιο της άρρωστης και που στο θέατρο ο θεατής τις μαθαίνει μέσα από τις συζητήσεις, θα παρεμβάλλονταν κατά την εξέλιξη της ταινίας. Η προσέγγιση και η απομάκρυνση των ηθοποιών προς και από το κρεβάτι της άρρωστης θα μπορούσε να συμβάλει στη δημιουργία μιας παλινδρομικής κίνησης που θα έδινε κατά ένα μεγάλο μέρος το ρυθμό στην ταινία.

Το να προσθέσουμε νέες σκηνές σε μια ταινία, προϋποθέτει απαραίτητα μεγαλύτερη συμπύκνωση του διαλόγου, αλλά με έκπληξη διαπιστώνουμε πόσο πολλές λέξεις και φράσεις μπορού-

Από τα γυρίσματα του Λόγου.

με να «αποσπάσουμε» από ένα διάλογο, κάνοντας έτσι ακόμα σαφέστερη και καθαρότερη τη σκέψη του συγγραφέα. Έτσι, μια κινηματογραφική ταινία του ομιλούντος κινηματογράφου εμφανίζεται σαν μια συμπυκνωμένη θεατρική παράσταση. Γι' αυτό είναι και σημαντικό να εκφράζεται η ποιητική ιδέα με τη μεγαλύτερη δυνατή καθαρότητα, ακόμα και σε βάρος κάποιων αποχρώσεων, γιατί, ενώ ο θεατής στο θέατρο έχει τη δυνατότητα να σκεφτεί αναδρομικά, να συνδέσει δηλαδή αυτά που αγγίζουν τις αισθήσεις του με αυτά που γνωρίζει ήδη για τη δράση, η κινηματογραφική ταινία εξελίσσεται τόσο γρήγορα στην οθόνη, που οι θεατές δεν έχουν καμία δυνατότητα να θυμούνται τους διαλόγους, παρά μόνο αυτούς που είναι επίκαιροι· δηλαδή, που συνδέονται άμεσα με την παρούσα κατάσταση. Εκτός αυτού, συχνά, είναι δυνατόν να πάρουν μορφή εικόνας κάποια μέρη των διαλόγων· σ' αυτή την περίπτωση, τα κοντινά πλάνα, που καταγράφουν και την παραμικρή έκφραση του προσώπου, είναι πάρα πολύ χρήσιμα.

Γράφοντας το σενάριο, θα πρέπει να βρούμε μια μονάδα χρόνου και τόπου που να συγκεντρώνει όλη την ένταση την οποία εμπεριέχει η κεντρική ιδέα του θέματος.

Ο πραγματικός ομιλών κινηματογράφος δεν πρέπει να είναι η κινηματογράφηση ενός θεατρικού έργου.

Μια κακιά συνήθεια που έφεραν οι ηθοποιοί από το θέατρο στο στούντιο, είναι το μακιγιάζ. Πριν από μερικά χρόνια, οι ηθοποιοί του κινηματογράφου φορούσαν ακόμα περούκα και γενειάδα, αλλά αυτά εξαλείφονται με το πέρασμα του χρόνου. Ακόμα και το μακιγιάζ γίνεται πιο διακριτικό, και σε μερικές ταινίες υπάρχει περίπτωση να δούμε πρόσωπα χωρίς καθόλου βάψιμο, πράγμα που μας ξεκουράζει ευχάριστα, αν και μόνον όταν κατορθώσουμε να δείξουμε κάθε πρόσωπο έτσι όπως είναι και στη ζωή, θ' αγγίξουμε την τελειότητα. Με τους νέους δρόμους που άνοιξε μπροστά μας η φωτογραφία με την τέχνη τού πορτρέτου, απέκτησε νόημα και η φυσική ομορφιά ενός αμακιγιάριστου προσώπου. Είναι αδιανόητο σήμερα να βάλουμε έναν νέο ηθοποιό να υποδυθεί στον κινηματογράφο έναν γέρο. Κι αν καλούμουν να μεταφέρω στον κινηματογράφο το *Indenfor Murene* του Henri Nathansen, θα απαιτούσα, οι ρόλοι των μελών της οικογένειας Λεβί να δοθούν σε εβραίους ηθοποιούς –επαγγελματίες ή μη–, γιατί, στον κινηματογράφο, δεν αρκεί να υποδυθεί κανείς το ρόλο ενός εβραίου· πρέπει να *είναι* και εβραίος.

Όσο και για τα ντεκόρ, ο κινηματογράφος πρέπει να απελευθερωθεί άπαξ και διά παντός από το θέατρο. Η ιδέα ότι μπορεί ακόμα και σήμερα να κατασκευάζουμε μέσα σε στούντιο κομμάτια δρόμων, προσόψεις σπιτιών και κήπους από βίλες, ενώ η πόλη είναι γεμάτη δρόμους, σπίτια και κήπους, με κάνει να επαναστατώ σε τέτοιο βαθμό, που δεν την κρίνω καν άξια της απαξίωσής μου. Πρέπει ο κινηματογράφος να επιστρέψει στο δρόμο και, ναι, να μπει μέσα στα σπίτια.

Τη στιγμή που ο βουβός κινηματογράφος έφτανε στο τέλος του, οι τεχνικές της οπτικής και του φωτισμού ήταν τόσο εξελιγμένες, ώστε οι λήψεις θα μπορούσαν να γίνονται απευθείας στο δρόμο. Τότε, όμως, εμφανίστηκαν οι τεχνικές του ήχου που έστειλαν πάλι τον κινηματογράφο πίσω από τους μονωμένους τοίχους των στούντιο, και χρειάστηκε να περάσει κάμποσος καιρός ακόμα για να μπορέσει να ξαναβγεί από εκεί. Αντί τα γυρίσματα μιας ταινίας να πραγματοποιούνται μέσα σε ντεκόρ κατασκευασμένα στο στούντιο, θα έπρεπε να γυρίζουμε σε πραγματικά δωμάτια. Οι τεχνικοί του ήχου θα μπορούσαν να μας αντείπουν πως οι ήχοι του περιβάλλοντος χώρου θα έκαναν αδύνατα τα γυρίσματα. Αν, όμως, σκοπός μας είναι να δημιουργήσουμε έναν ρεαλιστικό χώρο, γιατί όχι κι έναν εξίσου ρεαλιστικό ήχο; Ενώ γράφω αυτές τις γραμμές, ακούω από μακριά ήχους, το θόρυβο του ασανσέρ, το τραμ που απομακρύνεται, το ρολόι του Δημαρχείου, μια πόρτα να χτυπάει... Οι ίδιοι ήχοι θα υπήρχαν αν οι τοίχοι του δωματίου μου, αντί ν' αντικρίζουν έναν άνθρωπο να δουλεύει, γίνονταν μάρτυρες μιας συγκινητικής ή δραματικής σκηνής – και μάλιστα, θα μπορούσαν ν' αποκτήσουν και συμβολική αξία για τη συγκεκριμένη σκηνή. Είναι, λοιπόν, σωστό να τους καταργήσουμε; Πιστεύω πως όχι. Επιφυλάσσομαι, όμως, να εκφέρω την οριστική μου άποψη γι' αργότερα, όταν θα έχω γυρίσει σε στούντιο μια ταινία που θα ανήκει εκατό τοις εκατό στον ομιλούντα κινηματογράφο.

Θα πρέπει, επίσης, ν' αποκοπούμε απ' την παράδοση και σ' έναν άλλο τομέα: την απαγγελία και το παίξιμο των ηθοποιών. Ο ηθοποιός του θεάτρου, λέγοντας το κείμενό του, λαμβάνει υπ' όψιν του ότι η φωνή του θα πρέπει να ξεπεράσει τη σκηνή και την ορχήστρα για να φτάσει μέχρι τους θεατές που βρίσκονται στα θεωρεία και στον εξώστη. Η απαγγελία του πρέπει να γίνεται με δυνατή φωνή και να τη διακρίνει κάποια έμφαση. Αντίθετα, στον κινηματογράφο, οι θεατές έχουν την εντύπωση ότι βρίσκονται απέναντι στους ηθοποιούς. Στον πραγματικό ομιλούντα κινηματογράφο, η σωστή απαγγελία πρέπει να είναι –παράλληλα μ' ένα αμακιγιάριστο πρόσωπο και μ' ένα αυθεντικό δωμάτιο– ο συνηθισμένος και καθημερινός λόγος, αυτός που εκφέρεται από καθημερινούς ανθρώπους. Μια ταινία του ομιλούντος κινηματογράφου στην οποία θα παίζουν μη επαγγελματίες ηθοποιοί, θα μπορούσε χωρίς αμφιβολία να μας διδάξει πολλά για τη μελέτη της απαγγελίας στον κινηματογράφο.

«Politiken», 19 Νοεμβρίου 1933.
Αναδημοσιεύεται στο *Réflexions sur mon métier*,
Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Étoile, Παρίσι.
Μετάφραση από τα γαλλικά: Μαρίνα Λεοντάρη.

Φαντασία και χρώμα

του Carl Th. Dreyer

Η ομιλία αυτή δόθηκε από τον σκηνοθέτη ακριβώς πριν την έναρξη του Φεστιβάλ Εδιμβούργου, το 1955.

Χωρίς αμφιβολία, όλοι συμφωνούμε ως προς το ότι ο κινηματογράφος, έτσι όπως παρουσιάζεται σήμερα, δεν είναι τέλειος. Θα πρέπει να χαιρόμαστε γι' αυτό, γιατί το ατελές έχει ως συνέπεια την εξέλιξη. Το ατελές ζει, ενώ το τέλειο έχει πεθάνει, έχει βγει απ' την κούρσα, δε χρειάζεται ν' ασχολούμαστε πια μ' αυτό. Στο ατελές, χίλιες δυνατότητες βρίσκονται σε σύγκρουση.

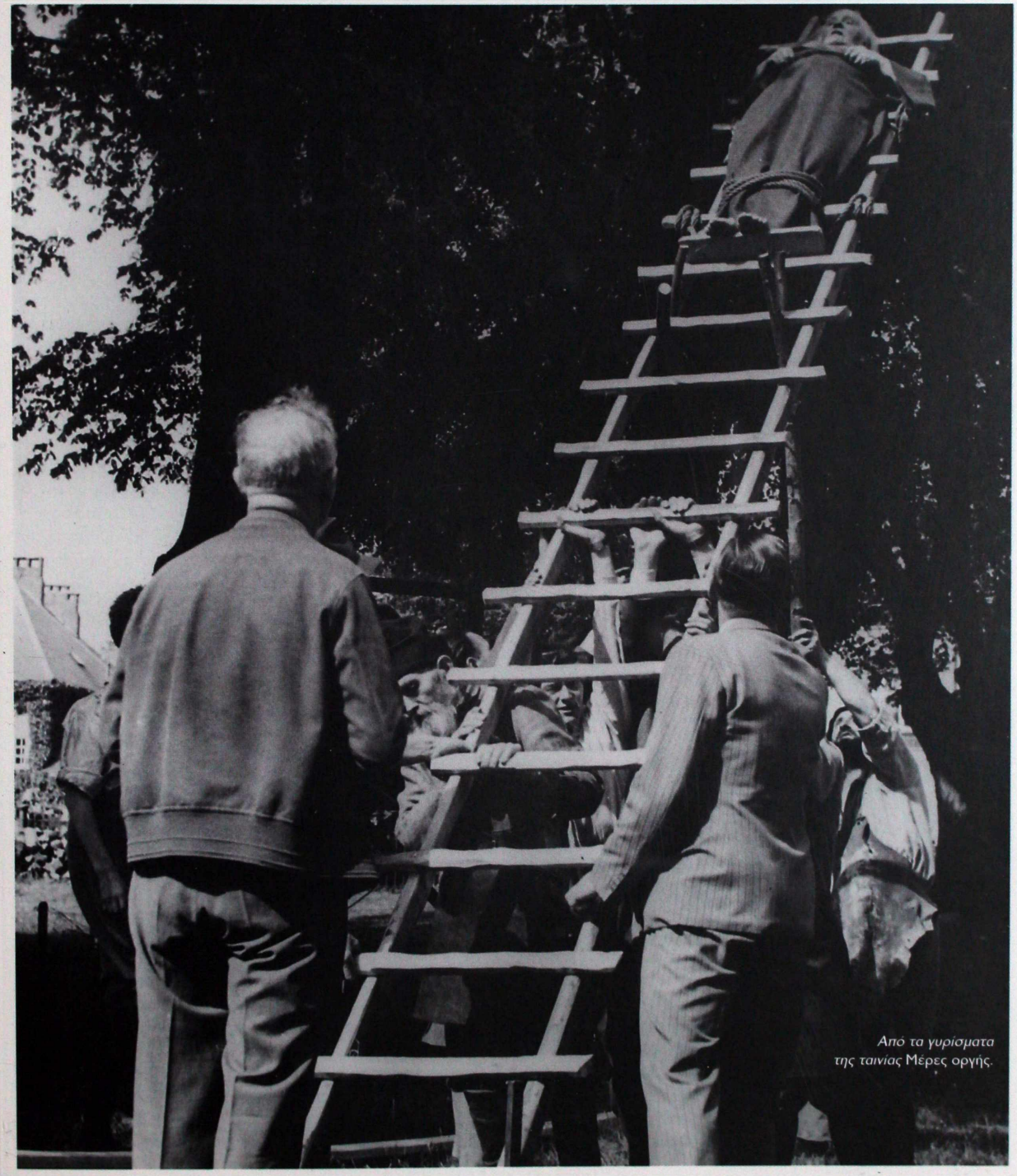
Στην εποχή μας, ο κινηματογράφος, ως τέχνη, κάνει τον δικό του αγώνα και εξερευνά το χώρο, προσπαθώντας ν' ανακαλύψει από πού έρχονται οι νέες ωθήσεις...

Θα περιμένατε δίχως άλλο μια εκτενή και διεισδυτική παρουσίαση με επιστημονικές αναλύσεις και άλλα διάφορα. Θα σας απογοητεύσω. Δεν είμαι θεωρητικός του κινηματογράφου – δεν έχω τις ικανότητες που χρειάζονται. Είμαι απλώς ένας σκηνοθέτης, περήφανος για το επάγγελμά του. Ένας τεχνίτης, όμως, καθώς εργάζεται, διαμορφώνει κάποιες απόψεις για τη δουλειά του. Αυτές, λοιπόν, τις ταπεινές μου θεωρίες πρόκειται να σας παρουσιάσω.

Δεν έχω να πω τίποτα το επαναστατικό. Δεν πιστεύω στις επαναστάσεις. Πολύ συχνά μάς φέρνουν κάμποσα βήματα πίσω. Είμαι περισσότερο πρόθυμος να πιστέψω στην εξέλιξη, στο μικρό βήμα προς τα μπρος. Θα αρκεστώ να πω ότι ο κινηματογράφος δε θα ανανεωθεί καλλιτεχνικά παρά μόνο από μέσα.

Οι άνθρωποι δεν αφήνονται εύκολα να απομακρυνθούν από τα πεπατημένα. Συνήθισαν τώρα πια στην πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας που προσφέρει η φωτογραφία, και τους αρέσει να αναγνωρίζουν αυτό που ήδη γνωρίζουν. Η κάμερα, από την πρώτη στιγμή που εμφανίστηκε, κατήγαγε μια γρήγορη νίκη, γιατί έδειξε πως μπορεί, με μηχανικά μέσα, να καταγράφει αντικειμενικά τις εντυπώσεις του ανθρώπινου ματιού. Μέχρι σήμερα, η ιδιότητα αυτή αποτελούσε και τη δύναμη του κινηματογραφικού έργου, αλλά, αν θέλουμε μια ταινία να είναι και έργο τέχνης, η ίδια ιδιότητα γίνεται τροχοπέδη, κι απ' αυτή την τροχοπέδη πρέπει να απαλλαγούμε. Αφήσαμε τη φωτογραφία να μας υπνωτίσει. Και τώρα, είναι αναγκαίο να βγούμε από την ύπνωση. Χρειάζεται να χρησιμοποιήσουμε την κάμερα για να καταργήσουμε την κάμερα. Πρέπει να προσπαθήσουμε να μην είμαστε πια σκλάβοι της φωτογραφίας, αλλά κύριοί της. Η φωτογραφία πρέπει να πάψει να αποτελεί διαπίστωση, πρέπει να γίνει εργαλείο καλλιτεχνικής έμπνευσης, και η άμεση παρατήρηση πρέπει να παραμείνει στον τομέα των Επικαίρων.

Η φωτογραφία, από τη στιγμή που την αντιλαμβανόμαστε σαν τεχνική του ρεπορτάζ, υποχρέωσε τον κινηματογράφο να παραμείνει προσγειωμένος, με αποτέλεσμα να πέσει στο νατουραλισμό. Μόνον όταν ο κινηματογράφος κόψει τους δεσμούς του με τη φωτογραφία, θα κατορθώσει να ανυψωθεί στη σφαίρα του φανταστικού. Για το λόγο αυτόν πρέπει να απαλλάξουμε τον κινηματογράφο από το αγκάλιασμα του νατουραλισμού. Πρέπει να πειστούμε πως, αντιγράφοντας την πραγματικότητα, χάνουμε το χρόνο μας. Οφείλουμε να χρησιμοποιούμε την κάμερα αν θέλουμε να δημιουργήσουμε μια νέα μορφή τέχνης, μια νέα γλώσσα. Πρώτα απ' όλα, όμως, πρέπει να κατανοήσουμε τι εννοούμε με τους όρους «τέχνη» και «στιλ». Ο δανός συγγραφέας Johannes V. Jensen –απλά και με σαφήνεια– ορίζει την τέχνη σαν «μια σύλληψη του πνεύματος». Ο Chesterfield θεωρεί –ορθά, επίσης– ότι το στιλ είναι «το ένδυμα της σκέψης», με την προϋπόθεση πως το ένδυμα δεν είναι πολύ φωναχτό, γιατί το στιλ μπορεί να χαρακτηριστεί ωραίο μόνον όταν συνδέεται τόσο στενά με το περιεχόμενο, ώστε να υπάρχει συμφωνία στη σύνθεση. Αντίθετα, αν κυριαρχεί και θέλει να προσελκύσει την προσοχή,



Από τα γυρίσματα της ταινίας Μέρες οργής.

τότε δεν μιλάμε πια για στιλ, αλλά για μανιέρα. Θα όριζα το στιλ ως τον τρόπο έκφρασης της έμπνευσης του καλλιτέχνη. Αναγνωρίζουμε το στιλ ενός καλλιτέχνη χάρη σε κάποια χαρακτηριστικά του στοιχεία που αντικατοπτρίζουν τον εσωτερικό του κόσμο και την προσωπικότητά του.

Το στιλ μιας κινηματογραφικής ταινίας, όταν αυτή η ταινία πρόκειται για έργο τέχνης, είναι προϊόν πολλών παραγόντων, όπως ο ρυθμός, το καδράρισμα μιας εικόνας, η ένταση που δημιουργείται απ' το συσχετισμό των χρωματικών επιφανειών, η αλληλεπίδραση του φωτός και της σκιάς, η ρυθμική κίνηση της κάμερας. Όλα αυτά τα στοιχεία, σε συνδυασμό με τον τρόπο με τον οποίο ο σκηνοθέτης αντιλαμβάνεται το υλικό του, δημιουργούν και το στιλ του. Αν ο σκηνοθέτης αρκείται στο να φωτογραφίζει με απρόσωπο τρόπο και χωρίς ψυχή οτιδήποτε βλέπουν τα μάτια του, τότε δεν έχει στιλ. Αν, όμως, αυτό που βλέπει το μάτι του, το επεξεργάζεται μέσα του, δημιουργώντας έτσι μια νέα εικόνα, κι αν κτίζει την ταινία του σύμφωνα μ' αυτή τη εικόνα, αδιαφορώντας για την πραγματικότητα που την ενέπνευσε, τότε το έργο του θα φέρει την ιερή σφραγίδα τής έμπνευσης. Η ταινία του, μόνο τότε θα έχει ένα στιλ, γιατί το στιλ είναι η σφραγίδα της προσωπικότητας πάνω στο έργο.

Μιλώντας εκ μέρους μου και εκ μέρους κάποιων άλλων σκηνοθετών, και με την επίγνωση ότι μπορεί να ακουστεί αλαζονικό, τολμώ να πω ότι ο σκηνοθέτης είναι ο άνθρωπος που οφείλει να σημαδέψει με το στιλ του μια ταινία με αξιώσεις έργου τέχνης. Λέγοντας αυτό, δεν υποτιμώ την αξία του συγγραφέα, αλλά ακόμα κι αν ο συγγραφέας είναι ο Shakespeare, μια λογοτεχνική ιδέα δεν αρκεί για τη δημιουργία ενός ποιοτικού κινηματογραφικού έργου. Η ταινία γίνεται έργο τέχνης αν ο σκηνοθέτης, εμπνευσμένος από το υλικό τού συγγραφέα, δώσει με πειστικό τρόπο ζωή σ' αυτό το υλικό με τη βοήθεια εικόνων που είναι τέχνη. Επίσης, δεν υποτιμώ ούτε τους τεχνικούς, ούτε τους οπερατέρ, ούτε τους υπευθύνους για το χρώμα, τα ντεκόρ κ.λπ. Όμως, μέσα σ' αυτή την κοινότητα, ο σκηνοθέτης είναι –και πρέπει να παραμείνει– ο αρχηγός, η κινητήρια δύναμη της έμπνευσης. Είναι ο άνθρωπος που κρύβεται πίσω από το έργο. Αυτός μας μεταφέρει τα λόγια τού συγγραφέα, αυτός αφήνει να ξεπηδήσουν τα συναισθήματα και τα πάθη, με σκοπό να μας αγγίξει και να μας συγκινήσει. Αυτός, τελικά, σφραγίζει την ταινία με το ανεξήγητο εκείνο στοιχείο που ονομάζεται «στιλ».

Να πώς αντιλαμβάνομαι τη σημασία του σκηνοθέτη – και την ευθύνη του. Θα πρέπει, όμως, να αναρωτηθούμε πώς ορίζεται ένα κινηματογραφικό έργο τέχνης. Για το σκοπό αυτόν, θα ψάξουμε να βρούμε ποια μορφή τέχνης πλησιάζει περισσότερο τον κινηματογράφο. Κατά τη γνώμη μου, είναι η αρχιτεκτονική, η πιο ολοκληρωμένη μορφή τέχνης, επειδή δεν είναι απομίμηση της φύσης, αλλά καθαρό προϊόν της ανθρώπινης φαντασίας. Σε κάθε αρχιτεκτόνημα, η παραμικρή λεπτομέρεια είναι καλά μελετημένη και υπολογισμένη, έτσι ώστε να γίνεται ένα με το σύνολο, και τίποτα δε θα μπορούσε ν' αλλάξει χωρίς να δημιουργήσει την εντύπωση μιας λάθος νότας στη Συμφωνία. (Σ' ένα κακοσχεδιασμένο οικοδόμημα, οι διαστάσεις και οι αναλογίες είναι τυχαίες και μπορούν να μεταβληθούν κατά βούληση.) Το ίδιο συμβαίνει και στον κινηματογράφο. Και μόνον όταν όλα τα καλλιτεχνικά στοιχεία μιας ταινίας είναι πολύ στενά συνδεδεμένα, μόνον όταν το σύνολο προσβάλλεται αν έστω κι ένα από αυτά αφαιρεθεί ή μεταβληθεί, τότε μόνον η ταινία μπορεί να συγκριθεί μ' ένα αρχιτεκτονικό έργο. Οι ταινίες που δεν υπακούουν σ' αυτόν τον κανόνα, μοιάζουν μ' αυτά τα συνηθισμένα, συμβατικά σπίτια, που ο περαστικός ούτε τα προσέχει. Σε μια ταινία με αρχιτεκτονική δομή, ο σκηνοθέτης αναλαμβάνει το ρόλο του αρχιτέκτονα. Βασισμένος στην εικόνα που έχει φτιάξει μέσα του, συντονίζει τους διάφορους ρυθμούς και τις εντάσεις τής ταινίας με τα σημεία κορύφωσης του δράματος του λογοτεχνικού έργου και τις ψυχολογικές εναλλαγές της απαγγελίας και της έκφρασης των ηθοποιών, κι έτσι δημιουργεί μια ταινία με το δικό του στιλ.

Κι ερχόμαστε τώρα σ' ένα βασικό ερώτημα: με ποιον τρόπο η τέχνη του κινηματογράφου θα μπορούσε να ανανεωθεί; Δεν μπορώ παρά να εκφράσω τη δική μου άποψη. Πιστεύω, λοιπόν, ότι μόνο μέσα απ' την αφαίρεση μπορεί να εξελιχθεί ο κινηματογράφος. Και, για να γίνω πιο σαφής, θα πρόσθετα πως ο σκηνοθέτης πρέπει να μπορεί να απομονωθεί νοητικά από την πραγματικότητα για να δημιουργήσει ένα αφηρημένο έργο και να δώσει μεγαλύτερη πνευματική ωριμότητα στο περιεχόμενο του έργου του, ως προς είτε την ψυ-

Με το διευθυντή φωτογραφίας Henning Bendtsen στα γυρίσματα της Γερτρούδης.

χολογική είτε την καθαρά αισθητική του διάσταση. Με λίγα λόγια, η τέχνη πρέπει να περιγράφει τον εσωτερικό κόσμο κι όχι τον εξωτερικό. Γι' αυτό και χρειάζεται να εγκαταλείψουμε το νατουραλισμό και να βρούμε τον τρόπο να εισάγουμε αφηρημένες εικόνες. Η ικανότητα της αφαίρεσης είναι βασική σε κάθε καλλιτεχνική δημιουργία. Η αφηρημένη τέχνη επιτρέπει στο σκηνοθέτη να βγάλει τον κινηματογράφο από τη φυλακή τού νατουραλισμού. Ο κινηματογράφος, λοιπόν, πρέπει να πάψει να είναι μια τέχνη μιμητική. Ο φιλόδοξος σκηνοθέτης οφείλει να δημιουργήσει μιαν ανώτερη πραγματικότητα, να μην περιορίζεται στην αφήγηση της κοινής πραγματικότητας την οποία φωτογραφίζει με την κάμερα. Οι εικόνες του δεν πρέπει να είναι μόνον οπτικές, αλλά και

νοητικές. Το ζητούμενο είναι να κατορθώσει ο σκηνοθέτης να μεταφέρει στο θεατή τις προσωπικές του καλλιτεχνικές και εσωτερικές εμπειρίες. Η αφαίρεση του δίνει αυτή την ευκαιρία, γιατί χάρη σ' αυτήν μπορεί να αντικαταστήσει την αντικειμενική πραγματικότητα με τη δική του υποκειμενική ερμηνεία.

Αν, όμως, η αφηρημένη τέχνη μπει στην οθόνη, θα χρειαστεί να βρούμε νέους τρόπους δημιουργίας. Υπογραμμίζω εδώ ότι δε σκέφτομαι παρά μόνο την εικόνα. Κι αυτό είναι φυσικό, γιατί οι άνθρωποι σκέφτονται με εικόνες, και οι εικόνες είναι οι κυριότερες συνισταμένες μιας ταινίας.

Για να δημιουργήσει ένα αφηρημένο έργο, ο σκηνοθέτης έχει να επιλέξει ανάμεσα από διάφορους δρόμους, κι ο πιο άμεσος είναι η απλούστευση. Κάθε δημιουργός βρίσκεται αντιμέτωπος με το ίδιο πρόβλημα: χρησιμοποιεί την πραγματικότητα ως πηγή έμπνευσης, αλλά στη συνέχεια χρειάζεται να την εγκαταλείψει, για να μπορέσει να βάλει το έργο του στο καλούπι της δικής του έμπνευσης. Ο σκηνοθέτης πρέπει να μετατρέπει ελεύθερα την πραγματικότητα, έτσι ώστε αυτή να μπορεί να ταυτίζεται με την απλουστευμένη εικόνα του μυαλού του – δεν είναι η αισθητική άποψη του καλλιτέχνη που πρέπει να υποκύπτει στην πραγματικότητα, αλλά η πραγματικότητα να υπακούει στη δική του αισθητική. Η τέχνη δεν είναι μίμηση, αλλά υποκειμενική επιλογή, κι ο σκηνοθέτης πρέπει να κρατήσει ό,τι είναι απαραίτητο για να δημιουργήσει ένα συνολικό αποτέλεσμα καθαρό κι αυθόρμητο.

Η διαδικασία της απλούστευσης έχει ως στόχο να καταστήσει την ερμηνεία της εικόνας εμφανέστερη και σαφέστερη. Η απλούστευση πρέπει να απαλλάσσει την κεντρική ιδέα από οποιοδήποτε μοτίβο δεν την υποστηρίζει. Με τον τρόπο αυτόν, το μοτίβο μετατρέπεται σε σύμβολο, και με το συμβολισμό βρισκόμαστε ήδη στο χώρο τής αφηρημένης τέχνης, αφού ο συμβολισμός λειτουργεί χάρη στην υποβολή μιας ιδέας.

Η αναπαράσταση της πραγματικότητας στην οθόνη πρέπει να είναι αληθινή, αλλά απαλλαγμένη απ' τα στοιχεία που δεν παρουσιάζουν ενδιαφέρον. Πρέπει, επίσης, να είναι ρεαλιστική, αλλά και τροποποιημένη από το βλέμμα του σκηνοθέτη, έτσι ώστε να γίνεται ποιητική. Ο σκηνοθέτης δεν πρέπει να ευνοεί την πραγματικότητα, αλλά τον πνευματικό κόσμο που κρύβεται μέσα και πίσω από αυτήν. Ο ρεαλισμός δεν αποτελεί αφ' εαυτού μορφή τέχνης. Οι πραγματικές καταστάσεις πρέπει να μεταφέρονται απλουστευμένες, σε αφαιρετική μορφή και απαλλαγμένες από καθετί περιττό· να εμφανίζονται σαν ένας διαχρονικός ψυχολογικός ρεαλισμός.

Σε μια μικρότερη κλίμακα, ο σκηνοθέτης μπορεί να εξασκηθεί στην (μέσω της απλούστευσης) αφαίρεση και στην εμψύχωση των πραγμάτων, με τα ντεκόρ των ταινιών του. Πόσα έργα χωρίς ψυχή έτυχε να δούμε κατά καιρούς στις οθόνες; Ο σκηνοθέτης μπορεί να δώσει ψυχή στο έργο, απλουστεύοντάς το και καταργώντας καθετί περιττό, μετατρέποντας ορισμένα αξεσουάρ και αντικείμενα με ιδιαίτερη σημασία σε ψυχολογικούς μάρτυρες του χαρακτήρα που υποδύεται κάθε ηθοποιός, ή, ακόμα, συνδέοντάς τα με την κεντρική ιδέα της ταινίας.

Με το χρώμα, φυσικά, μπορεί κανείς να φτάσει πολύ πιο εύκολα στην αφαίρεση. Μπορούμε τα πάντα χάρη στο χρώμα, όχι όμως πριν σπάσουμε τις αλυσίδες που φυλακίζουν μια έγχρωμη ταινία μέσα στο νατουραλισμό του ασπρόμαυρου φιλμ. Όπως οι γάλλοι ιμπρεσιονιστές εμπνεύστηκαν απ' τις ιαπωνικές ξυλογραφίες, έτσι και δυτικοί σκηνοθέτες θα μπορούσαν να πάρουν μαθήματα από την έξοχη ιαπωνική ταινία *Η πύλη τής κολάσεως*.[1] Εδώ, το χρώμα φτάνει πραγματικά στο στόχο του. Υποθέτω ότι οι Ιάπωνες την κατατάσσουν στις νατουραλιστικές ταινίες, θεωρώντας δηλαδή ότι πρόκειται για μια ιστορική αναπαράσταση που, παρά ταύτα, ανήκει στο νατουραλισμό. Στα μάτια μας, όμως, μοιάζει με έργο αφηρημένης τέχνης. Μόνο μία σκηνή είναι απόλυτα νατουραλιστική: αυτή των αγώνων στην απέραντη καταπράσινη πεδιάδα. Για λίγα λεπτά, το ύφος τής ταινίας αλλάζει, αλλά αυτό το ξεχνάμε γρήγορα, χάρη στις ομορφιές που μας επιφυλάσσει η συνέχεια. Αναμφίβολα, η επιλογή των χρωμάτων τής ταινίας έγινε σύμφωνα μ' έναν αρχικά καλά μελετημένο σχεδιασμό. Η συγκεκριμένη ταινία έχει πολλά να μας μάθει για τη σύνθεση των χρωμάτων, για τον οπτικό ρυθμό που έχει ως πηγή έμπνευσης τις ιαπωνικές ξυλογραφίες, αλλά και για την εναλλαγή των θερμών και των ψυχρών τόνων· κι ακόμα, για την υπεροχή μιας ριζικής απλούστευσης, η οποία, συνοδευόμενη από το χρώμα, έχει ακόμη μεγαλύτερη επίδραση.

Η πύλη της κολάσεως θα έπρεπε να εξωθήσει

1. *Γιγκόκου-μον* του Κινουγκάσα (1953). Χρυσός Φοίνικας του Φεστιβάλ Καννών 1954. (Σ.τ.Μ.)

τους δυτικούς σκηνοθέτες να χρησιμοποιούν το χρώμα με περισσότερη βεβαιότητα, με μεγαλύτερη δεξιοτεχνία και φαντασία. Μέχρι τώρα, η χρήση του χρώματος στις ταινίες του δυτικού κινηματογράφου ήταν τυχαία κι ακολουθούσε τις συνταγές του νατουραλισμού. Προς στιγμήν, βαδίζουμε με μεγάλη προσοχή, αποτολμώντας τη χρήση κάποιων αποχρώσεων παστέλ που αποδεικνύουν το καλό μας γούστο. Αλλά για να δημιουργήσουμε ένα αφηρημένο έργο με χρώματα, το γούστο μας δεν είναι αρκετό. Το θάρρος και η καλλιτεχνική διαίσθηση είναι απαραίτητα για την επιλογή και τη σύνθεση των χρωμάτων που δημιουργούν τον δραματικό τόνο και την ψυχολογία του έργου. Στο χρώμα πρέπει να στηριχτούμε περισσότερο για να επιτύχουμε μιαν ανανέωση της τέχνης του κινηματογράφου, και είναι λυπηρό το γεγονός ότι, μετά από είκοσι χρόνια έγχρωμου κινηματογράφου, δεν μπορούμε να μιλήσουμε παρά για τρία ή τέσσερα έργα που να είναι απόρροια μιας αισθητικής εμπειρίας. Ας ακολουθήσουμε τη σχολή της Ιαπωνίας. Άλλοι το έκαναν πριν από μας – όπως, παραδείγματος χάριν, ο άγγλος ζωγράφος James Whistler.

Μια και μιλάω για το χρώμα που αφ' εαυτού εμπεριέχει απεριόριστες αφαιρετικές δυνατότητες, θέλω να υποδείξω άλλον ένα δρόμο που μας οδηγεί σε μια ειδικού τύπου αφαίρεση. Όπως είναι γνωστό, η φωτογραφία προϋποθέτει την προοπτική του εξωτερικού χώρου: η αντίθεση ανάμεσα στο φως και τη σκιά εξαφανίζεται στο βάθος. Για τη δημιουργία μιας ενδιαφέρουσας αφηρημένης εικόνας, καλή ιδέα θα ήταν να καταργήσουμε τελείως την προοπτική του χώρου – για να το πω διαφορετικά, θα μπορούσαμε να καταργήσουμε το βάθος και την απόσταση. Θα μπορούσαμε, αντίθετα, να προσπαθήσουμε να οικοδομήσουμε μια εντελώς καινούργια εικόνα, τοποθετώντας τις χρωματικές επιφάνειες πάνω σε μια μεγάλη, ενιαία και ποικιλόχρωμη επιφάνεια, καταργώντας έτσι την έννοια του χώρου· δηλαδή, του πρώτου πλάνου, του δεύτερου πλάνου και του βάθους. Μ' άλλα λόγια, θα πρέπει να εγκαταλείψουμε την τρισδιάστατη αναπαράσταση του χώρου και να κρατήσουμε μόνο την επίπεδη επιφάνεια των δύο διαστάσεων. Μ' αυτόν τον τρόπο θα είχαμε αξιοσημείωτα αποτελέσματα στην αισθητική της εικόνας, ιδίως στον τομέα του κινηματογράφου.

Ελπίζω να μη σας κούρασα εκθέτοντας τις απόψεις μου σχετικά με την «αφαίρεση». Η λέξη αυτή ηχεί άσχημα στο αφτί των ανθρώπων του κινηματογράφου. Μοναδική μου επιθυμία ήταν να δείξω ότι πέρα από τον άχρωμο και βαρετό κόσμο του νατουραλισμού, υπάρχει κι ο κόσμος τής φαντασίας. Η μεταφορά, βέβαια, πρέπει να γίνει χωρίς ο σκηνοθέτης να χάσει τον έλεγχο του πραγματικού κόσμου. Πρέπει το κοινό να μπορεί να αναγνωρίζει και να πιστεύει στη νέα διαμορφωμένη πραγματικότητα του σκηνοθέτη. Είναι σημαντικό να διανύσουμε τα πρώτα βήματα προς την αφαίρεση με προσοχή και διακριτικότητα, για να μην ξαφνιάσουμε το θεατή, αλλά να του υποδείξουμε με μαλακό τρόπο πως υπάρχουν νέοι δρόμοι. Αν το πείραμα επιτύχει, τότε απεριόριστες δυνατότητες ανοίγονται για τον κινηματογράφο. Κανένας στόχος δεν είναι άφθαστος πια γι' αυτόν. Οι ταινίες, ίσως να μην είναι στην πραγματικότητα τρισδιάστατες, αλλά, με τη βοήθεια της αφαίρεσης, μπορούμε να εισαγάγουμε σ' αυτές και μια τέταρτη ή και μια πέμπτη διάσταση.

Μια λέξη για το τέλος: μίλησα πολύ για εικόνες και για φόρμες, και δεν αναφέρθηκα καθόλου στους ηθοποιούς, αλλά όποιος έχει δει τις ταινίες μου –τις καλύτερες από αυτές– θα κατάλαβε πόση σημασία δίνω στη δουλειά των ηθοποιών. Τίποτα στον κόσμο δεν μπορεί να συγκριθεί με το ανθρώπινο πρόσωπο. Είναι ένα πεδίο που δεν κουραζόμαστε ποτέ να το εξερευνούμε, ένα τοπίο μοναδικής ομορφιάς (είτε είναι άγριο, είτε ήρεμο). Δεν υπάρχει πιο αξιόλογη εμπειρία μέσα στο στούντιο, από το να παρατηρούμε με ποιον τρόπο η έκφραση ενός ευαίσθητου προσώπου ζωντανεύει και μετατρέπεται σε ποίημα, κάτω απ' την επίδραση της μυστηριώδους δύναμης της έμπνευσης.

«Politiken», 30 Αυγούστου 1955.
Αναδημοσιεύεται στο *Réflexions sur mon métier*,
Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Étoile, Παρίσι.
Μετάφραση από τα γαλλικά: Μαρίνα Λεοντάρη.

Ανάμεσα σε γη και ουρανό

Μια συζήτηση του Carl Th. Dreyer με τον Michel Delahaye, που έγινε λίγο μετά την έξοδο της Γερτρούδης *στις παρισινές αίθουσες*

Κατ' αρχάς, οι ταινίες σας παρουσιάζουν μιαν αρμονία με τη ζωή, μια πορεία προς τη χαρά...

Ίσως, απλούστατα, γιατί δεν θέλω να έχω σχέση με ανθρώπους –άνδρες ή γυναίκες– που δε με ενδιαφέρουν προσωπικά. Δεν μπορώ να εργαστώ παρά μονάχα με ανθρώπους που μου δίνουν τη δυνατότητα να πετύχω ένα είδος αρμονίας.

Εκείνο που με ενδιαφέρει –και σίγουρα προηγείται από την τεχνική–, είναι να αναπαράγω τα συναισθήματα των χαρακτήρων των ταινιών μου· ν' αναπαράγω, δηλαδή, με όσο περισσότερη ειλικρίνεια μπορώ, συναισθήματα όσο γίνεται πιο ειλικρινή. Το σπουδαίο για μένα δεν είναι μονάχα να αποτυπώσω τις λέξεις που λένε, αλλά και τις σκέψεις που βρίσκονται πίσω απ' αυτές. Αυτό που ψάχνω στα έργα μου, αυτό που θέλω να επιτύχω, είναι να διεισδύσω ώς τις μύχιες σκέψεις των ηθοποιών μου, περνώντας μέσα από τις πιο λεπτές εκφράσεις τους· γιατί αυτές ακριβώς οι εκφράσεις αποκαλύπτουν το χαρακτήρα των προσώπων και τα ασυνείδητα συναισθήματά τους, καθώς και τα μυστικά που αναπαύονται στο βάθος της ψυχής τους. Αυτό ακριβώς με ενδιαφέρει πρωταρχικά, κι όχι η τεχνική. Η *Γερτρούδη* είναι ένα έργο που το έκανα με τη καρδιά μου.

Το στύψιμο του λεμονιού

Για να φτάσετε σ' αυτό που επιδιώκετε, δε φαντάζομαι να υπάρχουν αυστηροί κανόνες...

Όχι. Πρέπει να ανακαλύψω αυτό που υπάρχει στο βάθος κάθε ύπαρξης. Γι' αυτό ακριβώς ψάχνω για ηθοποιούς που να είναι ικανοί ν' ανταποκριθούν σ' αυτή την αναζήτηση, που να ενδιαφέρονται και να μπορούν να με βοηθήσουν Πρέπει, ή να μπορούν να μου δώσουν, ή να με αφήσουν να πάρω εγώ ό,τι γυρεύω απ' αυτούς. Όμως, σχετικά με αυτό το θέμα, δύσκολα μπορώ να εκφραστώ όπως θα 'πρεπε. Μήπως, άλλωστε, είναι και εφικτό;

Διαλέγετε, λοιπόν, ηθοποιούς ανάμεσα από αυτούς που μπορούν να δώσουν...

Εννοείται ότι διαλέγω εκείνους που *φαντάζομαι* ότι μπορούν να δώσουν. Και γενικά αποδεικνύεται ότι οι επιλογές μου ήταν σωστές. Για μένα, το πρώτο πράγμα, ο πρώτος όρος της συμφωνίας, είναι να έχω τα κατάλληλα πρόσωπα στους κατάλληλους ρόλους.

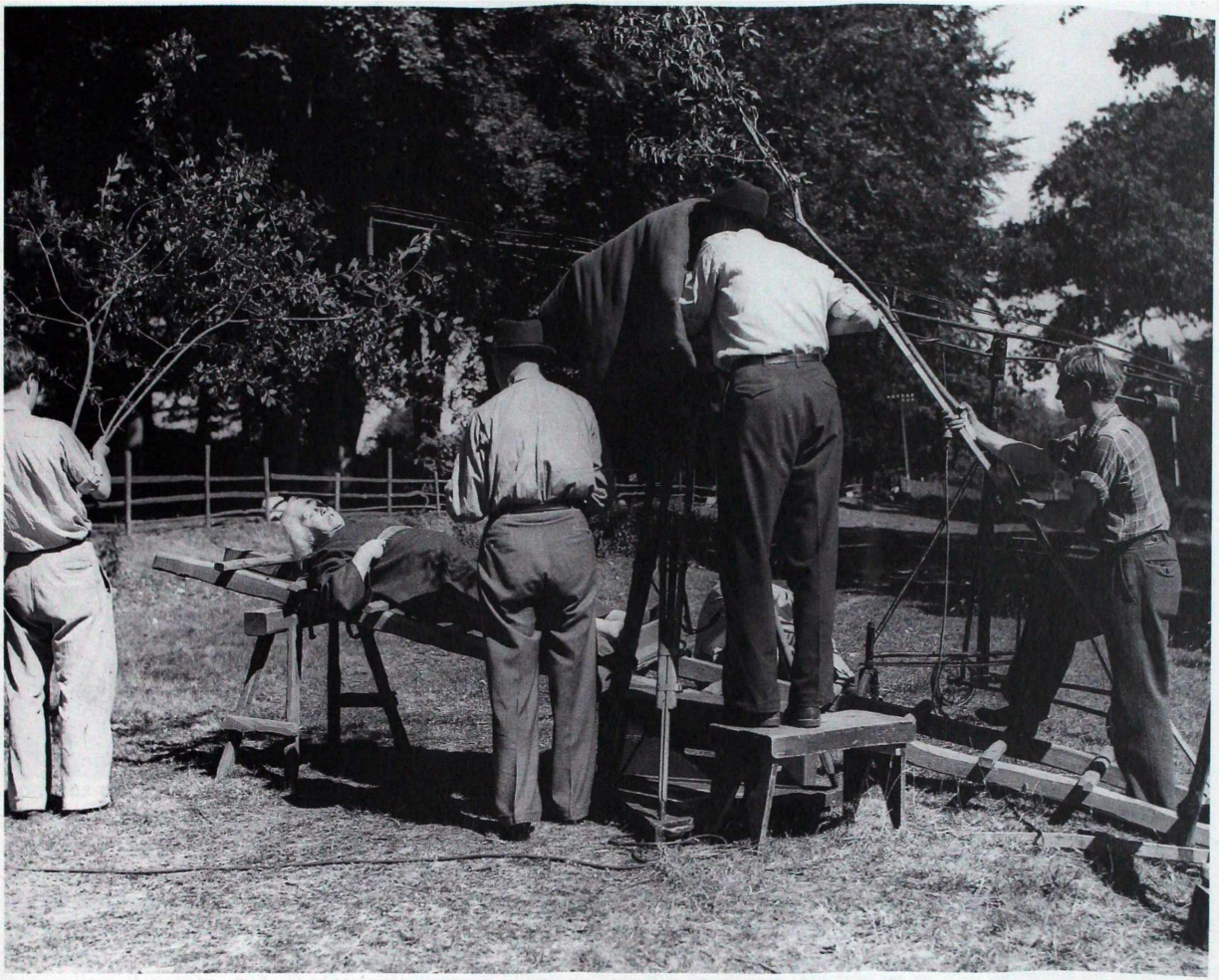
Ας υποθέσουμε, τότε, ότι, καμιά φορά, συμβαίνει να μην μπορεί ένας ηθοποιός να δώσει ό,τι μπορεί...

Τότε, επαναλαμβάνουμε τη λήψη! Ξαναρχίζουμε και τα κάνουμε όλα απ' την αρχή· μέχρι που να τα καταφέρει· γιατί, άμα είναι ικανός να φτάσει σε κάποιο σημείο απόδοσης, στο τέλος θα το πετύχει οπωσδήποτε. Είναι ζήτημα χρόνου και υπομονής.

Με τη Falconetti, πολύ συχνά δεν καταφέρναμε να πετύχουμε με ακρίβεια εκείνο που έπρεπε, ακόμα και μετά από δουλειά ενός ολόκληρου απογεύματος. Λέγαμε τότε: «Αύριο θα το ξαναπάμε». Την επομένη, προβάλλαμε την κακή λήψη της προηγουμένης, την εξετάζαμε καλά, ψάχναμε, και στο τέλος βρίσκαμε πάντα μέσα κάποια σημεία και κάποιες αναλαμπές που έδιναν ακριβώς εκείνη την έκφραση και τον τόνο που αρχικά γυρεύαμε. Από τούτο ακριβώς το σημείο ξεκινούσαμε πάλι, παίρνοντας ό,τι καλύτερο κι αφήνοντας όλα τα άλλα. Από εκεί ξεκινούσαμε για να ξαναρχίσουμε και να πετύχουμε.

Και πώς ανακαλύψατε ότι υπήρχε στη Falconetti η δυνατότητα να δώσει κάτι;

Πήγα ένα απόγευμα να τη δω, και μιλήσαμε μια-δυο ώρες. Την είχα δει στο θέατρο· σ' ένα θεατράκι που δε θυμάμαι τ' όνομά του. Έπαιζε εκεί μια μοντέρνα ελαφριά κωμωδία και ήταν χαριτωμένη· λίγο... εξαϋλωμένη, μα γοητευτική. Δε με



Στο σετ της ταινίας Μέρες οργής.

κατέκτησε από την πρώτη στιγμή, και δεν την εμπιστεύτηκα με την πρώτη. Απλώς, τη ρώτησα αν μπορούσα να την επισκεφθώ την άλλη μέρα. Και σ' αυτή την επίσκεψη μιλήσαμε. Τότε ακριβώς αισθάνθηκα ότι υπήρχε σ' αυτήν κάτι, κάτι που μπορούσε να δώσει· άρα, κάτι που θα μπορούσα να πάρω· γιατί πίσω από το μακιγιάζ και τη στάση της, πίσω από εκείνη τη σαγηνευτική και μοντέρνα εμφάνιση, υπήρχε κάτι. Για να το πάρω, μου αρκούσε να σηκώσω το προσωπείο. Της είπα, λοιπόν, ότι θα 'θελα πολύ, ήδη από την επόμενη μέρα, να κάνουμε ένα δοκιμαστικό. «Χωρίς μακιγιάζ, όμως» πρόσθεσα, «με γυμνό το πρόσωπό σας.» Ήρθε, λοιπόν, την επομένη, έτοιμη και διαθέσιμη. Ξεμακιγιαρίστηκε, και κάναμε τα δοκιμαστικά. Στο πρόσωπό της βρήκα ό,τι ακριβώς έψαχνα για τη Ζαν ντ' Αρκ: μια γυναίκα απλοϊκή, πολύ γνήσια και, ταυτόχρονα, βασανισμένη . Ωστόσο, δεν εξεπλάγην τελείως απ' αυτή την ανακάλυψη, γιατί, από την πρώτη κιόλας προσέγγιση, αυτή η γυναίκα φαινόταν πολύ ειλικρινής και καταπληκτική. Την πήρα, λοιπόν, στην ταινία, καταλάβαμε ο ένας τον άλλον καλά και είχαμε μια εξαιρετική συνεργασία. Λένε πως την έστυψα σαν λεμόνι. Ποτέ δεν την «έστυψα σαν λεμόνι». Ποτέ δεν πίεσα κανέναν. Η Falconetti δινόταν πάντοτε ελεύθερα, μ' όλη της την καρδιά· γιατί η καρδιά της ήταν πάντοτε δοσμένη σ' αυτό που έκανε.

Η έμμονη ιδέα της μισαλλοδοξίας

Αυτή η στάση είναι ενδεικτική των πραγμάτων που βρίσκει κανείς μονίμως στις ταινίες σας: την ομορφιά της ψυχής καϊ του σώματος, που η μία αποκαλύπτει την άλλη. Ίσως αυτό να είναι το κοινό σημείο σας με τον Kaj Munk, ο οποίος, ως πάστορας, έπλεκε το εγκώμιο τόσο της γυναικείας ψυχής όσο και του γυναικείου σώματος, μια και τα δύο είναι δημιουργήματα του Θεού. Ούτε κι εσείς τα διαχωρίζετε.

Ήμουν πολύ ευτυχής που έκανα το *Λόγο*, γιατί αισθανόμουν πολύ κοντά στις αρχές του Kaj Munk. Πάντοτε μίλησε πολύ ωραία για την αγάπη· κι όχι μόνο για την αγάπη γενικά ανάμεσα στους ανθρώπους, αλλά και για τον έρωτα στο γάμο, στον αληθινό γάμο. Για τον Munk, ο έρωτας δεν ήταν μονάχα οι όμορφες και οι καλές σκέψεις που μπορεί να ενώνουν τον άντρα και τη γυναίκα, αλλά ένας δεσμός πολύ βαθύς. Γι' αυτόν, δεν υπήρχε διαφορά ανάμεσα στον ιερό και στον σαρκικό έρωτα. Ας πάρουμε το *Λόγο*. Λέει ο πατέρας: «Πέθανε... Δεν είναι πια εδώ· είναι στον ουρανό...» Κι απαντάει ο γιος: «Ναι, αλλά εγώ αγάπησα και το σώμα της...»

Το ωραίο στον Kaj Munk είναι ότι είχε καταλάβει πως ο Θεός δεν είχε ξεχωρίσει αυτές τις δύο μορφές αγάπης. Γι' αυτό κι εκείνος δεν τις ξεχώριζε. Αλλά σ' αυτή τη μορφή του χριστιανισμού φαίνεται ν' αντιπαρατίθεται μια άλλη μορφή, μια σκοτεινή και φανατική πίστη.

Έχω την εντύπωση πως, για τους Δανούς, η πρώτη αυτή μορφή χριστιανισμού ανταποκρίνεται στη μεταρρύθμιση του Grundtvig, και η δεύτερη, γεννημένη από τη διδασκαλία του Kierkegaard, στις ιδέες της Εσωτερικής Αποστολής. Αυτές ακριβώς οι δύο μορφές χριστιανισμού καθορίζουν –ή καθόριζαν– την πίστη στη Δανία. Ζήσατε εσείς αυτή την αντίθεση;

Αυτή η αυστηρή και συχνά φανατική μορφή του χριστιανισμού, που θεσπίζει το διαζύγιο ανάμεσα στη σκέψη και στην πράξη, συναντάται κυρίως στη Δυτική Γιουτλάνδη. Εγώ είμαι απ' τη Ζέλαντ. Όμως θυμάμαι μερικές περιπτώσεις... Ναι: μια φορά ξέσπασε μια υπόθεση, εξαιτίας της ακαμψίας κάποιου ιερέα της Εσωτερικής Αποστολής. Είχε δείξει μες στην εκκλησία του ιδιαίτερη βία και σκληρότητα. Δημιουργήθηκε πολύς θόρυβος, κι όλο το έθνος πανικοβλήθηκε. Όλοι καταφέρονταν ενάντια σ' αυτόν τον μαύρο χριστιανισμό. Όλοι αντέταξαν μιαν άλλη μορφή χριστιανισμού: καθαρή, χαρούμενη, φωτισμένη... Αυτός ακριβώς ο ανταγωνισμός ενσαρκώνεται στον πλούσιο αγρότη και τον φτωχό ράπτη. Ο Munk, προφανώς, συμπαθούσε τη φωτισμένη μορφή τού χριστιανισμού (όπως παρουσιάζεται στο θεατρικό έργο μέσα απ' τον αγρότη), αλλά συμπαθούσε και την άλλη. Καταλάβαινε ότι οι οπαδοί της είχαν πολύ μεγάλη πίστη κι ότι, αν συμπεριφέρονταν έτσι, ήταν γιατί ανταποκρίνονταν στην εντολή τού Χριστού που, κατά τη γνώμη τους, απέκλειε την ανεκτικότητα. Το ίδιο πρόβλημα υπήρχε με τον ιερέα που σας ανέφερα: ήταν πιο χριστιανός απ' τον ίδιο τον Χριστό· καιγόταν (ή *νόμιζε* πως καιγόταν) απ' την ίδια φλόγα που έκαιγε και Εκείνον.

Νομίζω πως ένα μεγάλο μέρος της δανικής φιλολογίας στο τέλος του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού ήταν επηρεασμένο απ' αυτό τον αγώνα.

Ναι. Η Δανία σημαδεύτηκε από το Σχίσμα. Στη Γαλλία είχατε κάτι ανάλογο την εποχή τού γιανσενισμού. Για μένα, αυτό είχε να κάνει μ' ένα δίλημμα που συχνά έθετα στον εαυτό μου: ανοχή ή μισαλλοδοξία; Αυτή η μισαλλοδοξία ανάμεσα σε δύο θρησκευτικές παρατάξεις είναι κάτι που δε μ' άρεσε, γιατί ποτέ, σε καμιά περίπτωση, δε δέχτηκα τη μισαλλοδοξία. Στις *Μέρες οργής*, για παράδειγμα, έχουμε τη μισαλλοδοξία των χριστιανών ενάντια σε όσους είναι προσκολλημένοι σε παλιές δοξασίες και προλήψεις. Και στη *Γερτρούδη* ακόμα μπορείτε να αισθανθείτε την παρουσία της μισαλλοδοξίας: στο πρόσωπο της ηρωίδας, η οποία δε δέχεται παρά μόνο ό,τι η ίδια νιώθει, και, κατά κάποιο τρόπο, απαιτεί να υποκλίνονται μπροστά της.

Η τεχνική της δίκης

Τι υποδοχή είχε η *Γερτρούδη* στη Δανία;

Δεν άρεσε πολύ στην κριτική. Αλλά ούτε και οι *Μέρες οργής* είχαν αρέσει πολύ. Εντούτοις, μετά από μερικά χρόνια άρχισε να αρέσουν. Ελπίζω να γίνει το ίδιο και με τη *Γερτρούδη*.

Τι υποδοχή είχαν τα άλλα έργα σας;

Το *Λόγο* τον υποδέχτηκαν καλά· επίσης και

Στα γυρίσματα της Γερτρούδης.

τη *Ζαν ντ' Αρκ*. Πιστεύω, όμως, ότι *Ο Λόγος* είναι πιο επιτυχημένος από τη *Ζαν ντ' Αρκ*, αν και στην τελευταία ταινία υπάρχουν κάποιες μεγαλύτερες δυνατότητες που παραμένουν στην καρδιά του έργου και μπορούν ν' ανοίξουν κάποιο δρόμο· ένα δρόμο, που θα μπορούσαν να τον ξαναπάρουν κάποιοι άλλοι σκηνοθέτες και να καταπιαστούν πάλι μ' αυτό το στιλ των μεγάλων πλάνων και του έντονα εσωτερικού παιχνιδιού, καταφέρνοντάς το καλύτερα από μένα. Αν σήμερα ήμουν αναγκασμένος να ξαναγύριζα το έργο, ίσως το έκανα αλλιώς. Ωστόσο... Όχι. Η *Ζαν ντ' Αρκ* ήταν για μένα κάτι σημαντικό. Πριν, δεν είχα επιχειρήσει ένα τόσο μεγάλο έργο. Όμως ήμουν εντελώς ελεύθερος, έκανα εντελώς ό,τι ήθελα, κι εκείνο τον καιρό ήμουν πολύ ικανοποιημένος με αυτό που είχα κάνει. Τώρα βλέπω το έργο λίγο αλλιώτικα. Παρ' όλα αυτά, ίσως να μην μπορούσα να το γυρίσω σήμερα με άλλο τρόπο.

Για μένα, αυτό που καθόριζε το ύφος της ταινίας, ήταν η τεχνική της κινηματογράφησης της δίκης: [...] ερωτήσεις και απαντήσεις, πολύ σύντομες και κοφτές. Δεν υπήρχε άλλη λύση από τα γκρο πλάνα. Κάθε ερώτηση και κάθε απάντηση απαιτούσε ένα γκρο πλάνο. Δεν υπήρχε άλλη επιλογή. Ήταν επιβεβλημένη από τη δικαστική διαδικασία. Το αποτέλεσμα αυτών των γκρο πλάνων ήταν να δεχτεί ο θεατής το ίδιο σοκ με τη *Ζαν ντ' Αρκ*, όταν εκείνη δεχόταν αυτές τις ερωτήσεις που τη βασάνιζαν. Κι αυτή ακριβώς ήταν η πρόθεσή μου.

Το κοινό σημείο ανάμεσα στην ηρωίδα τής ταινίας *Μέρες οργής* και στη Ζαν ντ' Αρκ είναι ότι και οι δύο κατηγορήθηκαν για μαγεία.

Ναι. Και οι δύο κατέληξαν στην πυρά... Μονάχα που η Lisbeth Movin δεν έφτασε εκεί με τον ίδιο τρόπο... Εξ άλλου, για τις *Μέρες οργής* είχα σκεφτεί ένα άλλο φινάλε, που το έβρισκα πολύ ωραίο. Δε βλέπαμε τη μάγισσα να οδεύει προς την πυρά· ακούγαμε μόνο τη φωνή ενός μικρού αγοριού της χορωδίας που έψαλλε το *Dies irae*, κι έτσι καταλαβαίναμε πως κι αυτή κατέληγε μοι-

Στο σετ της ταινίας Μέρες οργής.

ραία στις φλόγες. Ωστόσο, το τωρινό τέλος μού φάνηκε από μια πλευρά αναγκαίο: έπρεπε να καταδείξω τις συνέπειες αυτής της μισαλλοδοξίας.

Αυτή την ιδέα της μισαλλοδοξίας που παραδέχεστε πως έχετε βάλει στις ταινίες σας, τη βρίσκουμε με τρόπο πολύ προφανή στον *Αφέντη του σπιτιού* (1925), για να φέρω ένα παράδειγμα.

Ναι· εκεί ο σύζυγος μεταχειρίζεται τη γυναίκα του σαν ένα κατώτερο ον, σαν σκλάβα. Γι' αυτό πρέπει να του μάθουμε να δείχνει λίγο περισσότερη κατανόηση.

Νομίζω, όμως, ότι αυτή η ιδέα της μισαλλοδοξίας φαίνεται πολύ λιγότερο στη *Γερτρούδη*, την ηρωίδα της οποίας έχουμε την τάση να βλέπουμε σαν γυναίκα πιο απόλυτη, αλλά και με περισσότερη αξία και πιο ελεύθερη από τους άνδρες που συναντάει.

Ναι, αλλά στο βάθος αυτής της προσωπικότητας υπάρχει μια κάποια μορφή μισαλλοδοξίας που στην ταινία είναι λιγότερο τονισμένη απ' ό,τι είναι στο έργο του Hjalmar Söderberg: η Γερτρούδη αναγνωρίζει ότι ο άντρας πρέπει επίσης να ζήσει γι' αυτό που τον ενδιαφέρει, για τη δουλειά του. Συγχρόνως, όμως, ζηλεύει το επάγγελμά του και δε θέλει να την υποκαταστήσει στη θέση που της ανήκει και που πιστεύει πως πρέπει να την ξαναπάρει. Δε θέλει να είναι ένα στολίδι στη ζωή του άντρα. Θέλει να έχει την πρωτοκαθεδρία...

Επιδράσεις

Ας ανατρέξουμε τώρα στην αρχή της σταδιοδρομίας σας. Υπάρχουν σκηνοθέτες που σας έχουν επηρεάσει;

Ο Griffith... και, κυρίως, ο Sjöström.

Μέχρι ν' αρχίσετε να κάνετε κινηματογράφο, είχατε δει πολλά έργα;

Όχι πολλά. Κυρίως με ενδιέφερε ο σουηδικός κινηματογράφος: ο Sjöström και, κυρίως, ο Stiller. Ύστερα ανακάλυψα τον Griffith. Όταν είδα τη *Μισαλλοδοξία*, μ' ενδιέφερε κυρίως το σύγχρονο επεισόδιο. Όμως μου άρεσαν όλα τα έργα του, το *Way Down East* (ε.τ. *Αγάπη στη θύελλα*) και τα άλλα...

Η βασική αρχή που διέπει τη *Μισαλλοδοξία* (όπου ξαναβρίσκουμε το θέμα σας), δε μοιάζει λιγάκι με εκείνην της ταινίας σας *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά*;

Το σενάριο του έργου δεν το έγραψα εγώ, αλλά ένας δανός θεατρικός συγγραφέας, ο Edgar Høyer, πάνω σ' ένα μυθιστόρημα της Marie Corelli. Το έδωσε στην εταιρεία Nordisk, η οποία και μου το πρότεινε. Συνομίλησα με το σεναριογράφο, κι εκείνος μου είπε πως θα 'θελε πολύ να είμαι εγώ αυτός που θα κάνει την ταινία.

Ωστόσο, ενδιαφερθήκατε για το σενάριο επειδή ανταποκρινόταν σε κάποιες δικές σας ανησυχίες...

Μονάχα αφού είδα τη *Μισαλλοδοξία* μού ήρθε η ιδέα για το πώς θα μπορούσα να επιχειρήσω κι εγώ κάτι ανάλογο. Ο Griffith, όμως, ανακάτεψε τις τέσσερις ιστορίες του, ενώ εγώ τις χειρίστηκα χωριστά.

Δε συνεργαστήκατε στο σενάριο;

Ενώ σιγά σιγά το μελετούσα, μου έρχονταν μερικές ιδέες, τις οποίες και σημείωνα. Ύστερα, ζήτησα (και πήρα) το δικαίωμα να το αλλάξω λιγάκι· ιδίως το σύγχρονο επεισόδιο, που διαδραματίζεται στη Φινλανδία τον καιρό της Επανάστασης του 1918: ο πόλεμος ανάμεσα στους Λευκούς, τα παιδιά της αστικής τάξης, και τους Κόκκινους, τους ρώσους επαναστάτες...

Και το επεισόδιο της Ιερής Εξέτασης δεν έχει κάποια σχέση με τη *Ζαν ντ' Αρκ* και τις *Μέρες οργής*;

Αναμφίβολα ναι. Μην ξεχνάτε, όμως, ότι εκείνη τη στιγμή δεν ήμουν παρά ένας μαθητής που έπρεπε να μάθει –και είχε να μάθει– τα πάντα. Ήμουν ευτυχής που έκανα αυτή τη σχετικά σημαντική ταινία, γιατί μου δινόταν έτσι η δυνατότητα να δοκιμάσω νέες εμπειρίες.

Στο έργο σας υπάρχουν πολλές διασκευές, ιδιαίτερα από θεατρικά έργα...

Ναι. Ξέρω πως δεν είμαι ποιητής, ούτε μεγάλος δραματουργός. Γι' αυτό προτιμώ να συνεργάζομαι μ' έναν αληθινό ποιητή κι έναν αληθινό δραματουργό. Ο τελευταίος χρονικά είναι ο Söderberg ο συγγραφέας της *Γερτρούδης*. Ο Söderberg είναι ένας μεγάλος συγγραφέας που, όσο ζούσε, δεν έτυχε αναγνώρισης. Τώρα αρχίσαμε να τον εκτιμούμε. Μέχρι τώρα ζούσε πάντα στη σκιά του Strindberg, με τον οποίο πάντα τον συνέκριναν και του οποίου τον θεωρούσαν αρκετά κατώτερο.

Η αποκάθαρση του κειμένου

Ποιοι κανόνες ή ποιες διαισθήσεις σάς οδηγούν όταν διασκευάζετε ένα θεατρικό έργο ή ένα μυθιστόρημα;

Στο θέατρο, έχει κανείς το χρόνο να γράψει, και το χρόνο να σταθεί στις λέξεις και στα συναισθήματα. Και ο θεατής έχει με τη σειρά του το χρόνο να αντιληφθεί αυτά τα πράγματα. Στον κινηματογράφο, είναι διαφορετικά. Γι' αυτό και μ' αρέσει πάντα να συγκεντρώνω τις προσπάθειές μου στην αποκάθαρση του κειμένου, που το συμπυκνώνω όσο μπορώ περισσότερο. Αυτό ακριβώς έγινε στον *Αφέντη του σπιτιού*, π.χ., που προέρχεται από θεατρικό έργο. Το συμπυκνώσαμε, το καθαρίσαμε, το φιλτράραμε, και η ιστορία έγινε διάφανη, ξάστερη. Ήταν η πρώτη φορά που χρησιμοποίησα αυτή τη μέθοδο. Στη συνέχεια, τη χρησιμοποίησα στις *Μέρες οργής*, στο *Λόγο*, στη *Γερτρούδη*, που είναι επίσης θεατρικά έργα. Οι *Μέρες οργής* είναι ένα έργο που είδα το 1920. Εκείνη την εποχή, όμως, ήταν ακόμα πολύ νωρίς για να κάνω ταινία. Έβαλα, λοιπόν, το κείμενο στο συρτάρι, κι αργότερα, το 1943-'44, το ξαναπήρα κι άρχισα να σκέφτομαι με ποιον τρόπο θα μπορούσα να το μεταφέρω όσο γινόταν πιο κινηματογραφικά. Για να το πετύχω, θα 'πρεπε να προχωρήσω όπως και πριν, αλλά με τρόπο πιο προχωρημένο: να γίνει αποκάθαρση του κειμένου στο έπακρο.

Ακολουθώ αυτή τη μέθοδο, επειδή ακριβώς νομίζω ότι δεν μπορούμε να κάνουμε στον κινηματογράφο ό,τι κάνει κανείς στο θέατρο. Στο θέατρο έχουμε τις λέξεις. Και οι λέξεις γεμίζουν το διάστημα, στέκονται στον αέρα. Μπορούμε να τις ακούσουμε, να τις αισθανθούμε, να μετρήσουμε το βάρος τους. Στον κινηματογράφο, όμως, οι λέξεις παραμερίζονται γρήγορα από την όραση που τις απορροφάει. Γι' αυτόν το λόγο δεν πρέπει να κρατά κανείς περισσότερες λέξεις, πέρα από τις απόλυτα αναγκαίες. Αρκούν τα ουσιώδη.

Ο τρόπος με τον οποίο εξηγείτε το πρόβλημα της κινηματογραφικής διασκευής, από τον *Αφέντη του σπιτιού* ώς τη *Ζαν ντ' Αρκ* κι από το *Λόγο* ώς τη *Γερτρούδη*, είναι αφ' εαυτού αρκετά αποκαλυπτικός. Όπως ακριβώς δε διαχωρίζετε το σώμα απ' την ψυχή, έτσι δεν ξεχωρίζετε και τις διάφορες μορφές του κινηματογράφου. Είναι το ίδιο πρόβλημα που θέσατε στον εαυτό σας σχετικά με τον βουβό και τον ομιλούντα κινηματογράφο, και που το λύσατε με ανάλογο τρόπο.

Πριν απ' όλα, σε όλες τις περιπτώσεις φροντίζω να ενεργώ έτσι ώστε αυτό που πρέπει να εκφράσω, να γίνεται τελικά κινηματογράφος. Για μένα, η *Γερτρούδη* δεν είναι πια θέατρο· έχει γίνει ταινία· προφανώς, μια ταινία του ομιλούντος· με διάλογο, αλλά τον απολύτως αναγκαίο. Λέγονται όσα ακριβώς πρέπει να λεχθούν – τα ουσιώδη.

Τραγωδία και κινηματογράφος

Οι περισσότερες από τις παρεξηγήσεις της κριτικής οφείλονται στο ότι οι κριτικοί, πολύ συχνά βλέπουν τα πράγματα με τρόπο χωριστικό. Στη δική σας περίπτωση, φέρ' ειπείν, υπάρχει, κατά την κρίση τους, η *Ζαν ντ' Αρκ*, που έχει γίνει με εικόνες, και η *Γερτρούδη*, που έχει γίνει με λόγια, ενώ...

Μια στιγμή! Γιατί και η *Ζαν ντ' Αρκ* έχει λόγια – και μάλιστα, είναι περισσότερο τραγωδία, περισσότερο θέατρο απ' ό,τι η *Γερτρούδη*. Κι ύστερα υπάρχει κάτι που λέω πάντα στον εαυτό μου: δεν έχει σημασία τι θα βγει τελικά στην οθόνη, αρκεί να έχει ενδιαφέρον. Είτε κυριαρχεί το κείμενο, είτε η εικόνα, είναι το ίδιο ακριβώς πράγμα. Επιπλέον, είναι δείγμα ανοησίας το να μην αναγνωρίζει κανείς τον πολύ σημαντικό ρόλο που παίζει ο διάλογος. Κάθε θέμα συνεπάγεται μια κάποια φωνή. Το σημείο αυτό πρέπει να το προσέξουμε. Και πρέπει, κάθε φορά, να εκφραζόμαστε ακριβώς με τη φωνή που χρειάζεται. Είναι παρακινδυνευμένο να περιορίζεται κανείς σε μια συγκεκριμένη φόρμα ή στιλ.

Ένας δανός κριτικός μού είπε μια μέρα: «Έχω την εντύπωση ότι υπάρχουν το λιγότερο έξι έργα σας που έχουν εντελώς διαφορετικό στιλ το ένα από το άλλο». Αυτό με συγκίνησε, γιατί πραγματικά κάτι τέτοιο προσπάθησα να κάνω· να βρω, δηλαδή, ένα στιλ που να μην ισχύει παρά μονάχα για μία μόνο ταινία, για τον συγκεκριμένο χαρακτήρα, το συγκεκριμένο θέμα. Το *Βαμπίρ*, η *Ζαν ντ' Αρκ*, οι *Μέρες οργής*, η *Γερτρούδη*, είναι τελείως διαφορετικές ταινίες η μία από την άλλη· η καθεμία έχει το δικό της στιλ. Το μόνο που τις συνδέει, είναι το γεγονός ότι, λίγο λίγο, πλησιάζω όλο και πιο πολύ στην τραγωδία. Αυτό το έχω πια συνει-

δητοποιήσει, αν και στην αρχή δεν το επιδίωξα.

Και τώρα, αν δεν κάνω λάθος, πλησιάζετε ακόμα περισσότερο...

Ναι· με την ταινία μου για το Χριστό, όπως και με τη *Μήδεια*. Η *Μήδεια* είναι πολύ... κινηματογραφική και θα τη χειριστώ πολύ ελεύθερα· γιατί ζήτησα από τον κύριο Ευριπίδη να μ' αφήσει εντελώς ελεύθερο, και δε μου 'φερε δυσκολίες. Κοντολογίς, προσπάθησα από αυτή τη θεατρική τραγωδία να κάνω μια κινηματογραφική τραγωδία. Θα δούμε αν τα κατάφερα.

Το σχέδιο είναι προχωρημένο;

Το σενάριο σε αδρές γραμμές είναι τελειωμένο, αλλά δεν έχω τελειώσει ακόμα τους διαλόγους. Χρειάζομαι κάποιον να με βοηθήσει.

Έχετε κι άλλα τέτοια σχέδια;

Το Φως τον Αύγουστο του Faulkner και την *Ορέστεια*. Δεν μπορώ, όμως, να γυρίσω την *Ορέστεια*, γιατί συνάντησα τον Jules Dassin, που έχει κρατήσει κατά κάποιο τρόπο τα δικαιώματα. Έτσι, κάναμε κάτι σαν συμφωνία: να φτιάξω εγώ τη *Μήδεια*, κι εκείνος την *Ορέστεια*. Εξ άλλου, έζησα πολλά χρόνια δουλεύοντας τη *Μήδεια*, και πιστεύω ότι μπορώ να την κάνω μια ωραία ταινία.

Και το *Φως τον Αύγουστο*...;

Είναι ένα θέμα πολύ ωραίο, αλλά και πολύ δύσκολο. Όμως, επιμένω να το γυρίσω, περισσότερο επειδή είναι τραγωδία – μια αμερικανική τραγωδία που, φυσικά, πρέπει να γυριστεί στην Αμερική.

Έχετε κι άλλα αμερικανικά σχέδια;

Θα 'θελα πολύ να διασκευάσω O'Neill· ιδιαίτερα *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*, που το θεωρώ πολύ καλό έργο.

Σε γκρο πλάνο

Πρόκειται για διασκευές, όπου θα προβείτε και πάλι σε αποκάθαρση του κειμένου;

Ναι· πάντα το ίδιο πράγμα. Αλλά θα προσπαθήσω να πάω πιο πέρα, να εμβαθύνω. Σ' ένα θεατρικό έργο υπάρχουν πάντα ένα σωρό μικροπράγματα που δεν είναι ουσιαστικά. Όμως, ό,τι δεν είναι απολύτως αναγκαίο, φράζει το δρόμο. Όποια πράγματα εμποδίζουν, πρέπει να φύγουν, ώστε να ελευθερωθεί ο δρόμος προς το ουσιώδες, που βρίσκεται στο τέρμα του. Σ' έναν θεατρικό διάλογο υπάρχουν μεγάλα περιθώρια για να παραμείνουν πολλές λεπτομέρειες. Όμως, κατά την κινηματογραφική διασκευή, οι λέξεις και οι φράσεις κινδυνεύουν να μας ξεφύγουν. Πρέπει ν' αφαιρέσουμε τις περιττολογίες, ώστε η καθεμία από τις λέξεις που θα μείνει, να έχει κάποια σημασία. Με την αποκάθαρση του κειμένου, θέλω, ο θεατής που είναι παρών, που παρακολουθεί τις εικόνες, τις λέξεις και την πλοκή, να έχει ελεύθερη διάβαση για να φτάσει στο τέρμα του δρόμου. Γι' αυτόν είναι που ο διάλογος πρέπει να μπει, τρόπος του λέγειν, σε γκρο πλάνο.

Συνεχίζετε την αποκάθαρση του κειμένου και στη διάρκεια του γυρίσματος;

Ναι, αλλά έχοντας πάντα υπόψη τη συνέχεια. Εξουδετερώνω οτιδήποτε θα μπορούσε να διασπάσει τη συνοχή που προσπαθώ να πετύχω. Η συνέχεια μέσα σ' ένα πλάνο είναι για μένα πολύ σπουδαίο πράγμα, γιατί θέλω οι ηθοποιοί να δένονται καλά με τους διαλόγους τους, και σέβομαι την αγάπη που τρέφουν για τις καλοπλεγμένες σκηνές.

Παίρνω επίσης υπόψη τον τρόπο με τον οποίο δουλεύουν. Όταν προσέχω ότι ένας ηθοποιός δυσκολεύεται να πει κάποια ατάκα, τότε συζητάμε το πρόβλημα και την αλλάζω λίγο. Κι αν στη διάρκεια της δουλειάς δω πως οι ηθοποιοί έχουν πολύ συγκεχυμένη ιδέα για τη σκηνή ή δυσκολεύονται να συμμεριστούν μερικές κινήσεις που τις βρίσκουν πολύ μπερδεμένες, και τότε ακόμα συζητάμε και, συχνά, διορθώνω· δηλαδή, συνεχίζω την αποκάθαρση... Η δουλειά της αποκάθαρσης είναι κάτι που πρέπει να ακολουθείται σταθερά.

Πάντα έτσι συνεργάζεστε με τους ηθοποιούς;

Πάντα· γιατί εκείνοι είναι που μιλάνε, που πρέπει να αισθανθούν τη σπουδαιότητα όσων λένε. Γι' αυτό έχουμε και τις πρόβες: κυρίως για το διάλογο. Και εδώ είναι που αισθανόμαστε πολλές φορές πως ο διάλογος πρέπει να συμπυκνωθεί. Συχνά οι ίδιοι οι ηθοποιοί συμφωνούν μεταξύ τους και μου ζητούν να βγάλω μερικές λέξεις ή μερικές ατάκες.

Δεν κάνετε όμως πρόβες μόνο για το διάλογο...

Όχι. Πρέπει να γίνονται σε όλα πρόβες, ώστε οι πάντες να αισθανθούν καλά την κίνηση και να κατανοήσουν στην εντέλεια αυτό που κάνουν. Στη *Γερτρούδη*, κάναμε πολλές πρόβες, κι έμεινα ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα· κυρίως επειδή όλη η δουλειά γινόταν ήδη στο γύρισμα, και

Με τον Henrik Malberg στα γυρίσματα του Λόγου.

το μοντάζ δεν είχε ν' αντιμετωπίσει πολλά προβλήματα. Σε τρεις μέρες, το μοντάζ είχε τελειώσει – οριστικά κι αμετάκλητα. Είχα, λοιπόν, σημειώσει μια πρόοδο, αφού *Ο Λόγος* μονταρίστηκε σε πέντε μέρες και οι *Μέρες οργής* σε δώδεκα. Προηγουμένως, μου έπαιρνε ένα μήνα ή και περισσότερο για να μοντάρω τα έργα μου. Ναι· πιστεύω πολύ στα μεγάλα διαρκείας πλάνα. Κερδίζουμε σε όλα τα επίπεδα. Επιπλέον, η δουλειά με τους ηθοποιούς γίνεται πιο ενδιαφέρουσα, γιατί δημιουργείται έτσι για κάθε σκηνή ένα κάποιο σύνολο και μια ενότητα που τους εμπνέει και τους επιτρέπει να ζουν έντονα και πιο σωστά τις μεταξύ τους σχέσεις.

Ο θάνατος των λέξεων

Χρησιμοποιήσατε πάντα σύγχρονο ήχο;

Όχι πάντα, αλλά κατά κανόνα, ναι. Στις *Μέρες οργής* πρόσθεσα πολύ ήχο μετά το γύρισμα· στο *Λόγο*, πολύ λιγότερο· στη *Γερτρούδη*, καθόλου (εκτός, φυσικά, από τη μουσική). Μου άρεσε επίσης στη *Γερτρούδη* ότι το θέμα είναι σύγχρονο, και προσπάθησα να το τραβήξω λίγο προς την τραγωδία. Εκεί ακριβώς ήθελα να πάω. Δε μ' αρέσουν τα εφέ· μ' αρέσει να πλησιάζω μαλακά το στόχο μου.

Η *Γερτρούδη*, που είναι θέμα σύγχρονο και τείνει προς την τραγωδία, αποκαλύπτει, σ' ένα άλλο επίπεδο, τη δική σας έννοια της ολότητας...

Ναι, αλλά, σ' αυτή την περίπτωση, ο ρυθμός είναι προπάντων εκείνος που καθορίζει ένα είδος ως τραγωδία. Όσο για το στιλ... όλοι νομίζουν πάντα πως ήθελα τούτο ή το άλλο στιλ. Και ο καθένας καταπιάνεται να ψάξει το στιλ παντού και πάντα. Αλλά το ζήτημα είναι πολύ πιο απλό, γιατί, στο βάθος, όλα είναι φυσικά σ' αυτή την ταινία. Οι ηθοποιοί δρουν με τρόπο εντελώς φυσικό. Περπατούν και μιλούν μ' ένα ρυθμό φυσικό και συμπεριφέρονται εντελώς φυσικά σ' όλες τις περιστάσεις. Το περίεργο είναι ότι ένας δημοσιογράφος από το Άαρχους, που του άρεσε πολύ η

ταινία, μου 'γραψε: «Υπάρχει κάτι που πολύ θαυμάζω στο έργο: ότι βάλατε τη Γερτρούδη να φοράει μια κάπα, στο κάτω μέρος της οποίας είναι σχεδιασμένο ένα ελληνικό μοτίβο. Αυτό το σημάδι αποκαλύπτει ότι είχατε στο νου σας την τραγωδία». Πολύ μ' άρεσε αυτή η παρατήρηση, αν και, στην πραγματικότητα, αυτό το μοτίβο δε βρέθηκε εκεί για να εξυπηρετήσει την ιδέα μου για την τραγωδία, αλλά... εντελώς τυχαία!

Ίσως να ήταν μια τυχαία αποκάλυψη των προθέσεών σας...

Τελοσπάντων, αυτό το μοτίβο ήταν δημιούργημα της ενδυματολόγου μου (που είναι, άλλωστε, η μητέρα της Anna Karina) και το δέχτηκα χωρίς δεύτερη σκέψη. Άρα, είναι απολύτως τυχαίο. Ωστόσο, αυτή η προσέγγιση που έκανε ο δημοσιογράφος, με διασκέδασε αρκετά.

Συνάντησα μια μέρα έναν Δανό, που μου είπε ότι οι διάλογοι στη *Γερτρούδη* είναι λάθος, γιατί εκφέρονται με τρόπο πολύ προσποιητό. Εγώ είμαι ολότελα πεπεισμένος για το αντίθετο, αλλά δεν είχα κανένα επιχείρημα να αντιτάξω σ' εκείνον τον Δανό που μου δήλωσε: «Εσείς δεν ξέρετε δανέζικα...»

Όχι· ο διάλογος δεν είναι προσποιητός. Απλώς, θέλησα να κάνω μια ταινία που να έχει ως πλαίσιο μια συγκεκριμένη εποχή –τις αρχές του αιώνα μας– και να διαδραματίζεται σ' ένα καθορισμένο περιβάλλον. Είναι, λοιπόν, βέβαιο ότι στη γλώσσα καθρεφτίζεται κάτι από την εποχή κι από εκείνο το περιβάλλον, που έχουν ένα ιδιαίτερο χρώμα. Αυτό, λοιπόν, είναι που μπέρδεψε το συνομιλητή σας.

Απαιτήσατε από τους ηθοποιούς ορισμένες τονικότητες και ρυθμούς, ορισμένες φωνητικές φόρμες;

Οι καλοί ηθοποιοί καταλαβαίνουν τις ανάγκες αυτής της δουλειάς. Ξέρουν πως οι ποιητικές φράσεις πρέπει να προφερθούν με ορισμένο τρόπο, χάρη στον ιδιαίτερο ρυθμό τους, και οι καθημερινές κουβέντες μ' έναν άλλο. Και δεν είναι μονάχα θέμα τόνου.

Όταν βρίσκεστε μπροστά στην οθόνη του κινηματογράφου, έχετε την τάση να παρακολουθείτε κυρίως αυτά που διαδραματίζονται, ενώ, στο θέατρο, οι λέξεις διασχίζουν το χώρο και μένουν εκεί, μετέωρες στον αέρα. Στο σινεμά, από τη στιγμή που οι λέξεις εγκαταλείψουν την οθόνη, πεθαίνουν. Προσπάθησα, λοιπόν, να κάνω μικρές παύσεις, για να δώσω στο θεατή τη δυνατότητα να αφομοιώσει αυτό που ακούει, και να το σκεφτεί. Αυτό είναι που δίνει στο διάλογο έναν κάποιο ρυθμό, ένα κάποιο στιλ...

Θα σας άρεσε να δουλέψετε με χρώμα; Αντιμετωπίζετε τέτοιο ενδεχόμενο για τα προσεχή έργα σας;

Ναι· οπωσδήποτε.

Τι είδους χρώματα, π.χ., σκέφτεστε να βάλετε στη *Μήδεια*;

Έχω μια πολύ απλή ιδέα, μα θα προτιμούσα να μη μιλήσω τώρα. Πιστεύω πως έτσι είναι καλύτερα.

Ανάμεσα στις ταινίες που έχετε κάνει, υπάρχει καμιά που θα θέλατε να έχει γίνει έγχρωμη;

Θα 'θελα πολύ να έχω κάνει έγχρωμη τη *Γερτρούδη*. Είχα, μάλιστα, υπόψη μου έναν σουηδό ζωγράφο που είχε μελετήσει καλά την εποχή στην οποία διαδραματίζεται η ταινία, κι έχει κάνει πολλά σκίτσα όπου χρησιμοποιεί πολύ ειδικά χρώματα.

Τι ακριβώς επιθυμούσατε να πετύχετε;

Είναι πολύ δύσκολο να το περιγράψω. Ο ζωγράφος που σας λέω, ονόματι Halman, κάνει κυρίως σκίτσα για τις εφημερίδες· ξέρετε... αυτές τις μεγάλες έγχρωμες σελίδες για τις κυριακάτικες εκδόσεις. Τα φτιάχνει πολύ όμορφα και βάζει ελάχιστα χρώματα: τέσσερα-πέντε, όχι περισσότερα. Με αυτό ακριβώς το πνεύμα θα 'θελα να 'χω κάνει τη *Γερτρούδη*: λίγα και απαλά χρώματα, που να ταιριάζουν πολύ μεταξύ τους.

Μπορείτε να φανταστείτε χρωματιστό το *Λόγο*;

Όχι. Εκείνη τη στιγμή, δε μ' ενδιέφερε κάτι τέτοιο. Το σκέφτηκα όταν γύριζα τη *Γερτρούδη* και, φυσικά, το σκέφτομαι και τώρα, για τις μελλοντικές μου ταινίες.

Ένα υπέροχο σχολείο

Η *Γερτρούδη* παίχτηκε πρόσφατα στη γαλλική τηλεόραση. Τι γνώμη έχετε γενικά για την τηλεόραση;

Δε μου αρέσει η τηλεόραση. Χρειάζομαι μεγάλη οθόνη. Έχω ανάγκη από την κοινή αίσθηση της αίθουσας. Κάτι που έχει φτιαχτεί για να συγκινεί, πρέπει να συγκινεί το πλήθος.

Τι σας αρέσει από τον σημερινό κινηματογράφο;

Πριν απ' όλα, οφείλω να σας πω ότι βλέπω πολύ λίγες ταινίες. Φοβάμαι πάντα πως θα επηρεαστώ. Ωστόσο, από γαλλικά έργα έχω δει το *Χιροσίμα, αγάπη μου* και το *Ζιλ και Τζιμ*. Μ' άρεσε πολύ το *Ζιλ και Τζιμ* και η *Χιροσίμα* – κυρίως το δεύτερο μέρος. Κοντολογίς, μου αρέσουν οι Jean-Luc Godard, Truffaut, Clouzot και Chabrol.

Έχετε δει έργα του Robert Bresson;

Όχι· ποτέ.

Τι γνώμη έχετε για τα έργα του Bergman; Μου φαίνεται πως δε σας αρέσουν...

Ε, λοιπόν, είναι λάθος να πιστεύετε κάτι τέτοιο· γιατί είδα ένα έργο του που μου άρεσε πολύ: τη *Σιωπή*. Ο Bergman είχε το κουράγιο να καταπιαστεί μ' ένα πολύ δύσκολο και λεπτό θέμα, και βρήκε την καλύτερη λύση για να το πραγματοποιήσει. Είδα την ταινία στη Στοκχόλμη, σ' έναν μεγάλο κινηματογράφο. Στη διάρκεια, λοιπόν, της προβολής, αλλά και ύστερα, όταν οι άνθρωποι έφευγαν απ' την αίθουσα, επικρατούσε απόλυτη ησυχία. Ήταν εντυπωσιακό. Αυτό δείχνει ότι ο Bergman πέτυχε το σκοπό του, παρά τον κίνδυνο που έκρυβε το θέμα, κι ότι έκανε εκείνο που έπρεπε. Αλλά έχω δει πολύ λίγα από τα έργα του – κι αυτό, γιατί άρχισαν να λένε πως μιμήθηκε τα έργα του Dreyer...

Νομίζετε πως είναι σωστό αυτό;

Όχι· δε νομίζω πως υπήρξε μίμηση. Ο Bergman έχει μια πολύ ισχυρή προσωπικότητα, κι έτσι μπορεί να μένει μακριά από κάθε μίμηση των άλλων. Όμως έχω δει πολύ λίγα από τα έργα του – σας το ξαναλέω. Γνωρίζω πολύ λίγο τη δουλειά του. Το μόνο που μπορώ να πω, είναι ότι η *Σιωπή* είναι αριστούργημα.

Ανεξάρτητα από το ζήτημα της μίμησης, είναι βέβαιο ότι πολλοί σκηνοθέτες οδηγήθηκαν στον κινηματογράφο χάρη στα έργα σας κι ότι χάρη σ' εσάς απέκτησαν την αγάπη τού «να κάνουν οινεμά».

Γι' αυτόν το λόγο πηγαίνω πολύ λίγο στον κινηματογράφο. Δε θέλω να δω ούτε τα έργα που μπορεί να έχουν επηρεαστεί από μένα (αν υπάρχουν τέτοια), ούτε εκείνα που θα μπορούσαν να μ' επηρεάσουν.

Ας πάμε τώρα στην αρχή αρχή. Τι κάνατε προτού ασχοληθείτε με τον κινηματογράφο;

Ήμουν δημοσιογράφος. Υπήρξε επίσης μια περίοδος όπου το πρωί δημοσιογραφούσα και το απόγευμα έκανα κινηματογράφο. Στο σινεμά άρχισα γράφοντας μεσότιτλους, την εποχή του βουβού. Εκείνη την εποχή, η Nordisk Films έκανε γύρω στις εκατό ταινίες το χρόνο. Υπήρχαν πέντ'-έξι σκηνοθέτες που δούλευαν τέσσερις μήνες το καλοκαίρι και δε μόνταραν τα έργα μόνοι τους. Τα έστελναν, λοιπόν, στο εργαστήριο. Εκεί δούλευα κι εγώ, μαζί με το διευθυντή του εργαστηρίου. Βγάζαμε δύο τη δουλειά και βάζαμε τα κείμενα που χρειάζονταν. Ήταν ένα υπέροχο σχολείο. Στη συνέχεια, έγραψα σενάρια, κι έπειτα άρχισα να κινηματογραφώ επιφυλλίδες. Προηγουμένως, όμως, παρακολούθησα αυτό το «σχολείο» για πέντε χρόνια. Σήμερα, όταν δουλεύω, το έργο ήδη μοντάρεται στο μυαλό μου κατά τη διάρκεια της λήψης. Αποτελεί πια μέρος της σκηνοθεσίας.

Την εποχή που ήσαστε δημοσιογράφος ή την εποχή που ακολουθούσατε το «σχολείο», σκεφτόσαστε κιόλας να κάνετε ταινίες ως σκηνοθέτης;

Δεν το σκέφτηκα αμέσως. Η Διεύθυνση της Nordisk μού πρότεινε μια μέρα να γυρίσω την πρώτη ταινία. Η δεύτερή μου ήταν οι *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά*. Εκείνη την εποχή ακριβώς, έμαθα να ανακαλύπτω τον κινηματογράφο μέσα από τα έργα του Sjöström και του Stiller. Ο Stiller και, κυρίως, ο Sjöström επινόησαν πάρα πολλά ποιητικά εφέ. Εκείνη την εποχή, κάτι τέτοιο ήταν μεγάλο γεγονός.

Όταν ήσαστε δημοσιογράφος, ποιος ήταν ο τομέας σας;

Έκανα κάποια ψιλο-σχόλια, λιγάκι θεατρική κριτική, αλλά, κυρίως, έγραφα στη δικαστική στήλη. Έκανα κάθε μέρα ρεπορτάζ για το τι συνέβαινε στα δικαστήρια. Αυτή η δουλειά μού έδινε τη δυνατότητα να μελετάω πολλούς χαρακτήρες τής μεσαίας τάξης. Επίσης, ως κριτικός του θεάτρου πρωτοείδα το έργο από το οποίο βγήκαν οι *Μέρες οργής*. Έτσι είδα επίσης και το *Λόγο*, που έμελλε να τον γυρίσω στα 1954. Κάπου κάπου, επίσης, έκανα και κριτική κινηματογράφου.

Να, λοιπόν, τι σας ώθησε σε ιστορίες γύρω από δίκες – *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά, Ζαν ντ' Αρκ, Μέρες οργής*...

Ναι, αλλά η *Ζαν ντ' Αρκ* μού προέκυψε και μ' έναν άλλον τρόπο. Όταν έφτασα στη Γαλλία με σκοπό να γυρίσω μια ταινία για τη Société Générale de Films, πρότεινα τρία θέματα: ένα για

Στα γυρίσματα του *Λόγου*.

τη Μαρία Αντουανέτα, ένα για την Αικατερίνη των Μεδίκων και ένα για τη Ζαν ντ' Αρκ. Είχα πολλές συναντήσεις και συνομιλίες με τους υπευθύνους της εταιρείας, μα, τελικά, δε συμφωνήσαμε στην εκλογή του θέματος. Είπαν, λοιπόν: «Ας πάρουμε τρία σπίρτα κι ας τραβήξουμε ένα». Έπεσα στο σπίρτο που δεν είχε κεφάλι: έτσι βγήκε η Ζαν ντ' Αρκ.

Η *Ζαν ντ' Αρκ* ήταν το όγδοο έργο σας. Πάμε τώρα πίσω, στο πρώτο, τον *Πρόεδρο*;

Γύρισα αυτό το έργο σαν ένα είδος σπουδαστικής άσκησης. Εκείνο που μου άρεσε, ήταν το φλασμπάκ, που ήταν τότε μια νέα τεχνική. Αλλά ήδη άρχιζα να κάνω μόνος μου τα ντεκόρ, και προσπαθούσα να τα απλοποιώ· όχι να τα στιλιζάρω, αλλά μονάχα να τα απλοποιώ. Όσο για τους ηθοποιούς, εκείνο τον καιρό υπήρχαν ελάχιστοι. Στη Nordisk, δηλαδή, ήταν δυο-τρεις που έπαιζαν κυριολεκτικά όλους τους ρόλους γέρων κι είχαν γίνει ειδικοί. Κάθε φορά που είχαν ανάγκη από ένα γέρο, έπαιρναν κάποιον απ' αυτούς. Πρώτος εγώ πήρα πραγματικούς γέρους και γριές, για να υποδυθούν τέτοιους ρόλους. Σήμερα, αυτό είναι κάτι εντελώς φυσικό· τότε, όμως, ήταν σπάσιμο της παράδοσης. Για τους μικρούς ρόλους επίσης πήρα ανθρώπους που συνάντησα στο δρόμο, αντί για ορισμένους άλλους ηθοποιούς που μου πρότειναν. Διάλεξα ακόμα δύο ηθοποιούς δευτέρων ρόλων που ήταν πολύ καλύτεροι από τους ρουτινιέρικους μεγάλους ηθοποιούς που μου έδιναν. Εγώ έγραψα το σενάριο, ήταν όμως διασκευή από το μυθιστόρημα κάποιου αυστριακού συγγραφέα, του Karl Emil Franzos.

Όχι μεγάλο θέαμα

Δε συναντάμε ήδη σ' αυτή την ταινία τη διαμάχη ανάμεσα στην αυστηρότητα και στην ανεκτικότητα;

Είναι μάλλον υπερβολικό αυτό που λέτε. Εν πάση περιπτώσει, το δραματικό στοιχείο στην

περίπτωση του *Προέδρου* έγκειται στο ότι ο ίδιος είναι καλός και πολύ δίκαιος άνθρωπος, αλλά μια μέρα μαθαίνει ότι μια φυλακισμένη κοπέλα, που οκότωσε το παιδί της, είναι κόρη του, πράγμα που έως τότε αγνοούσε. Από κείνη τη στιγμή διαδραματίζεται μια μάχη ανάμεσα στον πατέρα και στον πρόεδρο. Τελικά, ο πατέρας βγάζει την κόρη του από τη φυλακή, φεύγει μαζί της, και μετά σκοτώνεται. Το μυθιστόρημα, όμως, που χρησιμοποίησα ως αφετηρία, ήταν αρκετά μέτριο· λιγάκι μελό. Η ταινία μου ήταν έργο μαθητευομένου. Στη συνέχεια, έκανα τις *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά*, για το οποίο σας μίλησα κιόλας. Εκείνο που μπορώ να προσθέσω, είναι ότι δούλεψα το σενάριο κι ότι δεν έκανα εγώ τα ντεκόρ, αλλά συζήτησα το ζήτημα με τον υπεύθυνο του σχετικού τμήματος στη Nordisk, που ήταν επίσης ντεκορατέρ στο θέατρο.

Το πρώτο επεισόδιο αναφερόταν στον Ησού, κάτι που θα το ξαναπιάσετε κατά κάποιο τρόπο, αφού θα γυρίσετε τη ζωή του Χριστού...

Στην προκειμένη περίπτωση, το επεισόδιο αναφερόταν μονάχα στον Ησού και στον Ιούδα. Τελοσπάντων, το έργο μου για τον Χριστό θα είναι πολύ διαφορετικό, κυρίως επειδή δε βλέπω τα πράγματα όπως τα 'βλεπα παλιά. Έκανα το επεισόδιο του Χριστού σαν ένα είδος εικονογράφησης. Το μόνο που μπορώ να πω, είναι ότι η ζωή του Χριστού που θα γυρίσω, δε θα προσφέρει μεγάλο θέαμα. Ο Cecil B. De Mille πέθανε... Όμως, δε μιλάω καθόλου με περιφρόνηση για τον Cecil B. De Mille – κάθε άλλο. Εκφραζόταν με αυτό που υπήρχε μέσα του. Και πρέπει να παραδεχτούμε ότι, αν δεν συνέβαινε αυτό, οι ταινίες του δε θα 'χαν τη μεγάλη επιτυχία που είχαν. Επιπλέον, εκείνο τον καιρό, δεν είχαν κάνει ακόμα τίποτα ανάλογο. Σήμερα είναι εύκολο να τον υποτιμάμε, ήταν όμως ένας μεγάλος σκηνοθέτης στο είδος του.

Ας γυρίσουμε στις *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά*. Το δεύτερο επεισόδιο...

...ήταν εκείνο με την Ιερά Εξέταση στην Ισπανία. Το τρίτο ήταν για τη Μαρία Αντουανέτα...

...που παραλίγο να την ξαναγυρίζατε αργότερα...

...και το τέταρτο, για την επανάσταση στη Φινλανδία.

Υπάρχει κανένα επεισόδιο που προτιμάτε;

Ναι: το τελευταίο. Εκεί χρησιμοποίησα για πρώτη φορά ένα γκρο πλάνο της πρωταγωνίστριας. Δέχτηκε, ύστερα από δική μου παράκληση, ερμηνεύοντας μια ολόκληρη βαθμίδα από συναισθήματα κι αλλάζοντας μια σειρά εκφράσεων.

Ήταν η Clara Pontopiddan. Συγγενής του συγγραφέα Henrik Pontopiddan...

Δεν ήταν εξ αίματος συγγενής, αλλά ο άντρας της, που ήταν γιατρός, ήταν ανιψιός του Henrik Pontopiddan.

Στο φινλανδικό επεισόδιο συναντάμε τη μορφή μιας από τις νέες γυναίκες που βλέπουμε σταθερά στις ταινίες σας και που γύρω τους φαίνεται πως οργανώνεται το έργο σας.

Δεν το έκανα επίτηδες. Είναι το θέμα που μ' ελκύει κάθε φορά. Εδώ, σ' αυτή την ιστορία τής Φινλανδίας, το θέμα μού άρεσε πολύ: η ιστορία μιας γυναίκας που θυσιάζει τη ζωή της για τον άντρα της και για την πατρίδα της – κι αυτό, παρά τις μηχανορραφίες εναντίον της και τις απειλές ότι θα της σκοτώσουν τα παιδιά. Τελικά, αυτοκτονεί.

Ύστερα κάνατε τη *Χήρα του πάστορα*...

Είναι μια ταινία που μ' αρέσει πολύ. Πριν από κάμποσο καιρό, έγινε στην Κοπεγχάγη μια συγκέντρωση δανών φοιτητών. Με αυτή την ευκαιρία, θα τους παρουσίαζαν ένα από τα έργα μου, και πρότεινα να τους δείξουν αυτό. Το εκτίμησαν πολύ και γέλασαν με την καρδιά τους. Μου έκανε κατάπληξη.

Η χαρά σε μελαγχολικό φόντο

Πώς διαλέξατε το θέμα αυτού του έργου;

Έπρεπε να βρούμε ένα θεματάκι που να μπορούμε να το γυρίσουμε αρκετά γρήγορα. Βρήκα, λοιπόν, αυτή την ιστορία –μια ιστορία νορβηγική– που ήταν πολύ ωραία και μεταφέρθηκε σχεδόν ατόφια στην ταινία. Έπρεπε να βρούμε επίσης ρόλο για μια γριά 76 χρονών, η οποία, μάλιστα, πέθανε αμέσως μετά το γύρισμα. Πριν αρχίσουμε, ήταν ήδη πολύ άρρωστη, αλλά μου είπε: «Μείνετε ήσυχος· δε θα πεθάνω πριν τελειώσετε το έργο». Την πίστεψα. Κι εκείνη κράτησε την υπόσχεσή της. Ναι: μ'άρεσε πολύ αυτή η ιστορία με τους τρεις νέους πάστορες, που ο ένας τους έπρεπε να παντρευτεί τη γριά. Ήταν ένα θέμα αρκετά πρωτότυπο...

...και, ταυτόχρονα, μελαγχολικά χαρούμενο...

Ναι: είναι η χαρά σε μελαγχολικό φόντο.

Ύστερα γυρίσατε στη Γερμανία το *Αγαπάτε αλλήλους*...

Πάει περίπου ένας χρόνος που ξαναβρήκαμε την κόπια. Ο Ib Monty, ο διευθυντής της Δανικής Ταινιοθήκης, πήγε ένα ταξίδι στη Ρωσία, κι εκεί του είπαν πως μόλις είχαν βρει μια κόπια του έργου. Ζήτησε να τη δει, γιατί τον ενδιέφερε πολύ, και του 'δωσαν την κόπια που τώρα βρίσκεται στο Μουσείο του Κινηματογράφου, στην Κοπεγχάγη, όπου μπορείτε να τη δείτε. Είπαν στον κ. Monty, στη Μόσχα, ότι το έργο –που διαδραματίζεται στη Ρωσία, στη διάρκεια της Επανάστασης του 1905– ήταν εξαιρετικά πετυχημένο ως προς το στιλ και την ατμόσφαιρα.

Δεν είχατε σ' αυτό το έργο ρώσους ηθοποιούς;

Ναι. Ο Μπολεφσλάφσκι και ο Γκαντάροφ, οι δύο πρωταγωνιστές, ήταν Ρώσοι, καθώς και η Πολίνα Πιεκόφσκα. Ο Μπολεφσλάφσκι ήταν αρκετά γνωστός, όπως και ο Ντουβάν: είχε χρηματίσει διευθυντής στο ρωσικό καμπαρέ «Το γαλάζιο πουλί». Όσο για τους άλλους, ήταν Ρώσοι, Δανοί, Γερμανοί και Νορβηγοί. Ήταν διασκευή ενός τεράστιου μυθιστορήματος, του *Die Gezeichneten* (σημαίνει πάνω-κάτω «Οι στιγματισμένοι»), που χρειάστηκε να το συμπυκνώσουμε πολύ. Ίσως ήταν λάθος ότι θελήσαμε να συμπυκνώσουμε αυτό το χοντρό βιβλίο για να το κάνουμε ταινία. Χρειάστηκε να κόβουμε και να χτενίζουμε αδιάκοπα. Αυτό δείχνει πως δεν πρέπει να γίνονται ταινίες τα μυθιστορήματα. Είναι υπερβολικά δύσκολο. Όσο για μένα, προτιμώ να χρησιμοποιώ θεατρικά έργα. Υπάρχει κι άλλη μια ταινία μου που βρέθηκε πρόσφατα: το άλλο γερμανικό μου έργο, το *Μίκαελ*, που το γύρισα το 1923 ή το 1924.

Σας άφησαν ελεύθερο στο γύρισμα αυτών των δύο έργων; Είχαν επιτυχία;

Στο *Αγαπάτε αλλήλους* ήμουν πολύ ελεύθερος. Στο *Μίκαελ* μ' άφησαν πράγματι με τελείως λυμένα χέρια. Όσο για την επιτυχία τους, το πρώτο είχε αρκετά καλή υποδοχή από το κοινό, ενώ ο *Μίκαελ* έγινε δεκτός με πολύ καλές κριτικές στη Γερμανία. Είπαν ότι ήταν η πρώτη ταινία-Kammerspiel, και κολακεύτηκα πολύ, γιατί η ταινία σήμαινε πολλά για μένα. Ο *Μίκαελ* βασίζεται στο έργο ενός δανού συγγραφέα, του Herman Bang. Είναι η ιστορία ενός νέου ανθρώπου που παγιδεύεται ανάμεσα στον «προστάτη» του και τη γυναίκα που αγαπά. Ο προστάτης του, ο Ζορέ, είναι ένας διάσημος γλύπτης και ζωγράφος (στο στιλ του Rodin), που υιοθέτησε τον ήρωα και τον αγαπάει σαν παιδί του. Ο νεαρός, λοιπόν, τον προδίδει για τη γυναίκα που γνώρισε, για μια κοσμική, μια πριγκίπισσα. Στο τέλος, ο γερο-καλλιτέχνης πεθαίνει μες στη μοναξιά. Η δράση τοποθετείται σε μια εποχή όπου είχαν πέραση ο ενθουσιασμός και η υπερβολή· εποχή, σε τελική ανάλυση, απολύτως ψεύτικη, πράγμα που φαίνεται στη διακόσμηση, σ' όλα εκείνα τα βαρυφορτωμένα εσωτερικά. Ο συγγραφέας του μυθιστορήματος, ο Herman Bang, ανήκει στην ίδια εποχή με τον Hjalmar Söderberg, το συγγραφέα της *Γερτρούδης*. Μάλιστα, λένε για τον Söderberg ότι μιμούνταν τον Bang, εκτός αν ο Bang επηρεάστηκε από τον Söderberg...

Αντανάκλαση της εποχής

Δε νομίζετε πως υπάρχουν ορισμένες βαθύτερες σχέσεις ανάμεσα σ' αυτά τα δύο έργα, τον *Μίκαελ* και τη *Γερτρούδη*;

Ναι· είναι βέβαιο. Στο βάθος, υπάρχει κάποια ομοιότητα – στον τόνο, στο παίξιμο των ηθοποιών, στο φωτισμό... Επίσης, και τα δύο έργα διαδραματίζονται σε πολύ γειτονικές εποχές: το τέλος του 19ου αιώνα για τον *Μίκαελ*, η αρχή τού 20ού για τη *Γερτρούδη*. Υπάρχει ακόμα και στα δύο η ίδια γλυκύτητα και η ίδια πίκρα... Πριν από λίγο, σας μίλησα για τη συγγένεια που εντοπίστηκε ανάμεσα στα έργα του Bang και του Söderberg. Αποδείχθηκε, λοιπόν, ότι όχι μόνο γνωρίζονταν, αλλά ήταν και καλοί φίλοι. Για μένα, ο *Μίκαελ* «μετράει» πολύ, αν και, σήμερα, τον βλέπω με διαφορετικά μάτια. Είναι ένα από τα πρώτα έργα μου, όπου αρχίζει να προσδιορίζεται ένα ιδιαίτερο στιλ.

Πώς θα καθορίζατε αυτό το στιλ;

Δεν είναι εύκολο να το εξηγήσω... όμως αυτό που σας είπα λίγο πριν, αναφέρεται επίσης σ' αυτό το στιλ κι αποτελεί μέρος του. Υπάρχει και κάτι άλλο που αφορά στο στυλ: μια ορισμένη αναπαράσταση της εποχής. Ήταν, λόγου χάρη, η εποχή όπου, στη Γαλλία, η κυβέρνηση απαλλοτρίωνε τα μοναστήρια. Ένα σωρό εξαρτήματα από εκ-

κλησίες και μοναστήρια είχαν βγει για πούλημα, κι ένα σωρό άνθρωποι αγόραζαν εκκλησιαστικά αντικείμενα, αλυσίδες, πάγκους κι άλλα έπιπλα. Γνώρισα, π.χ., μια δανέζα ηθοποιό –ζούσε στη Γαλλία κι ήταν παντρεμένη με το συνθέτη Bereny– που, όταν ξαναγύρισε και εγκαταστάθηκε στην Κοπεγχάγη, γέμισε το διαμέρισμά της μ' αυτά τα φοβερά αντικείμενα, πάνω στα οποία τοποθέτησε κηροπήγια. Όλα αυτά, λοιπόν, αποτελούν μέρος από την ατμόσφαιρα της ταινίας, που αντανακλά αυτό το νεόπλουτο και κακό γούστο, το οποίο, εκείνη την εποχή, θεωρούνταν, φυσικά, εξαιρετικό. Δούλεψα κι εγώ στα ντεκόρ, αλλά δημιουργός τους ήταν ο Hugo Häring, ένας κυριολεκτικά εκπληκτικός αρχιτέκτονας, που κατάλαβε πολύ καλά τις προθέσεις μου. Δεν είχε κάνει ποτέ πριν κινηματογραφικά ντεκόρ, κι ούτε ξανάκανε στη συνέχεια, γιατί, μετά τον *Μίκαελ*, ξαναγύρισε στο πραγματικό του επάγγελμα. Η ταινία ήταν ένα διάλειμμα, μια διασκέδαση, μια αφορμή για ξεφάντωμα...

Στο ζενερίκ του *Μίκαελ* διαβάζουμε το όνομα της Thea von Harbou...

Ήταν, τότε, η προστατευομένη του Erich Pommer. Κι είχε μεγάλη δύναμη. Εν πάση περιπτώσει, είχα την εξουσιοδότηση να αγνοήσω κάθε παρέμβασή της και να γυρίσω το έργο σύμφωνα με το δικό μου σενάριο.

Έχετε να σημειώσετε τίποτα σε σχέση με τους ηθοποιούς;

Χρησιμοποίησα ως κύριο ηθοποιό, στο ρόλο του Ζορέ, έναν δανό σκηνοθέτη, τον Benjamin Christensen, που είχε γυρίσει τη *Μαγεία διαμέσου των αιώνων*. Στο ρόλο του Μίκαελ, έπαιζε ο νέος Walter Slezak, που πρέπει να τον γνωρίζετε απ' τις αμερικανικές ταινίες του. Έκανε εδώ το ντεμπούτο του. Εδώ επίσης πρωτοπαρουσιάστηκε ο οπερατέρ Rudolf Maté· σ' αυτό το έργο πρωτοσυναντηθήκαμε. Μέχρι τότε είχε γυρίσει μόνο μία ταινία μικρού μήκους. Στην πραγματικότητα, ο Maté δε δούλεψε σ' όλο το γύρισμα του έργου. Αρχικά, ο οπερατέρ ήταν ο Karl Freund. Ήταν όμως υποχρεωμένος να φύγει, γιατί τον τοποθέτησαν σ' άλλη δουλειά. Τότε, λοιπόν, μου πρότειναν τον Maté για να γυρίσει τις τελευταίες σκηνές, που ήταν κυρίως εσωτερικά. Έμεινα πολύ

ικανοποιημένος, και έτσι τον χρησιμοποίησα και στη *Ζαν ντ' Αρκ*.

Πολλοί ελιγμοί

Ανάμεσα στο *Αγαπάτε αλλήλους* και στον *Μίκαελ* υπάρχει η ταινία *Μια φορά κι έναν καιρό*...

Ναι, αλλά είναι αποτυχημένη... εντελώς αποτυχημένη. Δε μου 'δωσαν τίποτα απ' αυτά που μου είχαν υποσχεθεί. Με άφησαν σε πλήρη σύγχυση κι αβεβαιότητα σχετικά με τους ηθοποιούς, τον τρόπο και το χρόνο του γυρίσματος. Δούλευα με μια ομάδα ηθοποιών του Βασιλικού Θεάτρου τής Κοπεγχάγης, που ήταν ελεύθεροι μονάχα ένα μήνα το καλοκαίρι. Εκτός αυτού, την τελευταία στιγμή έμαθα ότι τα στούντιο δεν ήταν ελεύθερα το διάστημα που τα χρειαζόμουν. Έπρεπε, λοιπόν, να δουλέψω πολύ βιαστικά και χωρίς καμιά υποστήριξη ή οργάνωση. Πλήρης αποτυχία... Υπάρχουν στη ζωή πράγματα που αποτυγχάνουν. Καμιά φορά, εδώ που τα λέμε, χρειάζεται να αποτυγχάνει κανείς. Πρέπει να κάνεις πολλούς ελιγμούς δεξιά κι αριστερά για να βρεις ποιος είναι ο σωστός δρόμος. Κι ο δρόμος ο σωστός είναι τελείως ευθύς.

Θεωρείτε αυτό το έργο αποτυχημένο; Δε συμφωνώ απόλυτα, αλλά ας περάσουμε τώρα στον *Αφέντη του σπιτιού* για τον οποίο έχετε κιόλας πει μερικά πράγματα, όταν μιλούσατε για τη διασκευή. Μπορείτε να μας πείτε για το γύρισμά του;

Επιμέναμε απόλυτα να τον γυρίσουμε σε πραγματικά ντεκόρ, σε αληθινό διαμέρισμα. Βρήκαμε το οπίτι κάποιου εργάτη, που ήταν ό,τι ακριβώς ζητούσαμε. Δυστυχώς, όμως, η δουλειά θα παρουσίαζε μεγάλες δυσκολίες για το συνεργείο. Έτσι, στήσαμε στο στούντιο ένα πανομοιότυπο διαμέρισμα, και καταφέραμε να έχουμε πολύ αληθινά σκηνικά.

Μετά απ' αυτό το έργο, γύρισα τη *Νύφη του Γκλόμνταλ* στη Σουηδία: μια ιστοριούλα φολκλόρ. Δεν έχω τίποτα ιδιαίτερο να σας πω γι' αυτήν. Ύστερα γύρισα τη *Ζαν ντ' Αρκ*, για την οποία σας μίλησα ήδη, και, μετά, το *Βαμπίρ*. Το *Βαμπίρ* έχει θέμα πρωτότυπο που πήγασε από τη φαντασία τη δική μου και του φίλου μου, Christen Jul, ξεκινώντας, βέβαια, από μερικά δεδομένα. Εκείνο που με είχε ελκύσει αρχικά, ήταν μια εικόνα που επανερχόταν στο μυαλό μου: κάτι μαύρο και άσπρο. Η εικόνα αυτή, όμως, δεν προσδιόριζε ακόμα κανένα στιλ. Αυτό ακριβώς το στιλ αναζητήσαμε μαζί με τον Maté.

Κατά κανόνα, βρίσκεις το οριστικό στιλ κάποιας ταινίας ύστερα από μερικές μέρες. Σ' αυτή την περίπτωση, το βρήκαμε αμέσως. Αρχίσαμε τα γυρίσματα ξεκινώντας απ' την αρχή. Και σε μια απ' τις πρώτες προβολές των λήψεων, αντιληφθήκαμε ότι μία από τις λήψεις ήταν γκρίζα. Αναρωτηθήκαμε γιατί, μέχρι που ανακαλύψαμε ότι το γκρίζο χρώμα προερχόταν από ένα άσχετο φως που έπεσε πάνω στο φακό. Ο παραγωγός του έργου, ο Rudolf Maté κι εγώ μελετήσαμε αυτή τη λήψη, υπό το πρίσμα του στιλ που ακόμα αναζητούσαμε. Τελικά, αποφασίσαμε ότι έφτανε να επαναλάβουμε (στο εξής, σκοπίμως) το μικροατύχημα που είχε συμβεί στην αρχή. Έτσι, λοιπόν, κάθε φορά που θέλαμε να γυρίσουμε, ρίχναμε πάνω στο φακό ένα άσχετο φως, στήνοντας έναν προβολέα που φώτιζε ένα παραπέτασμα, απ' όπου αντανακλάται το φως στην κάμερα. Ύστερα έπρεπε να βρούμε ένα τέλος. Στην αρχή, σκεφτήκαμε να εξαφανίσουμε το γέρο γιατρό κάτω απ' τη γη, να βουλιάζει στους βάλτους. Δεν μπορέσαμε, όμως, γιατί η σκηνή ήταν πολύ επικίνδυνη για τον ηθοποιό. Έπρεπε, λοιπόν, να βρούμε κάτι άλλο. Μια μέρα, καθώς επιστρέφαμε στο Παρίσι μετά από ολοήμερο γύρισμα, περάσαμε από ένα μικρό σπίτι που έμοιαζε τυλιγμένο σε άσπρες φλόγες. Καθώς είχαμε χρόνο στη διάθεσή μας και δεν είχαμε καταλήξει ακόμα πουθενά, μπήκαμε στο σπίτι. Εκεί καταλάβαμε ότι είχαμε να κάνουμε με μια μικρή φάμπρικα που έφτιαχνε γύψο. Όλο το εσωτερικό ήταν άσπρο, όλοι οι εργάτες και όλα τ' αντικείμενα εκεί μέσα ήταν πνιγμένα σε μιαν άσπρη σκόνη. Όλα συμμετείχαν σ' αυτή την εξαιρετική άσπρη ατμόσφαιρα. Το χρησιμοποιήσαμε αμέσως σαν σημείο αφετηρίας, καταλήγοντας έτσι σ' ένα δεύτερο στοιχείο που συνετέλεσε στη διαμόρφωση του στιλ. Να, λοιπόν, τι έμελλε να δώσει τελικά τήν τονικότητα στο ταινία: η γκρίζα φωτογραφία και το λευκό φως· γιατί από αυτά τα δύο φτιάξαμε ένα τρίτο στιλ, το στιλ της ίδιας τής ταινίας.

Η πραγμάτωση, λοιπόν, αυτού του στιλ απαιτούσε από τον οπερατέρ μεγάλη ευελιξία. Συνεργάζεστε στενά με τους οπερατέρ σας;

Είχα πάντα την καλή τύχη να βρίσκω κάποιον που ν' αγαπά τη δουλειά του, να την ξέρει και να

μην αρνείται να ρίχνεται σε κάποιες νέες περιπέτειες και να συνεργάζεται μαζί μου. Νομίζω, επίσης, πως κι εγώ είμαι πολύ εύκολος, όταν, φυσικά, κάποιος ξέρει να δουλεύει.

Ο αληθινός δρόμος

Ας μιλήσουμε τώρα για τα ντοκιμαντέρ σας.

Μα είναι ασήμαντα!

Ας πάρουμε τότε μιαν άλλη ταινία: *Δύο ανθρώπινες υπάρξεις*.

Δεν υπάρχει τέτοια ταινία.

Πιστέψτε με: *υπάρχει* – την έχω δει...

Κοιτάξτε... όταν γύριζα αυτή την ταινία, ήμουν σε μια αβέβαιη κατάσταση. Ήταν το 1944. Με προειδοποίησαν ότι μάλλον κινδύνευα από τους Γερμανούς. Έφυγα, λοιπόν, για τη Στοκχόλμη, με τις *Μέρες οργής* υπό μάλης, με σκοπό να την πουλήσω. Όμως, έμεινα εκεί κι αποφάσισα να κάνω αυτό το εργάκι. Δυστυχώς, ο παραγωγός αποφάσισε να διαλέξει μόνος του τους ηθοποιούς. Ήθελε να είναι φτασμένοι. Όμως οι ηθοποιοί αυτοί εκπροσωπούσαν το αντίθετο από εκείνο που ζητούσα. Για μένα, οι ηθοποιοί είναι πολύ σημαντικό θέμα στις ταινίες μου. Ήθελα η γυναίκα να είναι λιγάκι θεατρική και κάπως υστερική. Όσο για τον ηθοποιό που θα ενσάρκωνε τον σοφό, ήθελα έναν άντρα με γαλανά μάτια, απλοϊκό, αλλά ολότελα τίμιο, που να ενδιαφέρεται μόνο για τη δουλειά του. Ε, λοιπόν, μου έδωσαν μια ηθοποιό, την πιο μικροαστή που μπορούσε να βρεθεί. Όσο για τον άντρα, αντί για ιδεολόγο με γαλανά μάτια, μου έδωσαν έναν δαιμονικό ραδιούργο με καστανά!

Δε νομίζετε ότι και αυτό το έργο έχει κάποια σχέση με τη *Γερτρούδη*;

Α, όχι! Δεν μπορεί να γίνει καμιά απολύτως σύγκριση. Πέρα από αυτό, είναι ένα αποτυχημένο έργο πέρα για πέρα.

Ορίστε τώρα μια λίστα από μερικές ταινίες σας μικρού μήκους: *Ο γέρος, Σαίξπηρ και Κρόνμποργκ, Πρόλαβαν το πλοίο, Η γέφυρα του Στόρστρεμ, Η ανοικοδόμηση της Ρένε και της Νέξος, Thorvaldsen, Η εκκλησία στην εξοχή*... Έχετε να πείτε τίποτα γι' αυτές;

Ο γέρος αναφέρεται στην κοινωνική πρόνοια υπέρ των ηλικιωμένων Δανών. Η ταινία *Πρόλαβαν το πλοίο* είναι μια ταινιούλα μυθοπλασίας, με σκοπό να καταγγείλει τους κινδύνους κυκλοφορίας. Είναι από τις καλύτερες μικρού μήκους ταινίες μου. Το *Σαίξπηρ και Κρόνενμποργκ*, που το αγαπώ πολύ, είναι ένα ντοκιμαντέρ για τον πύργο όπου διαδραματίζεται ο *Άμλετ*. Γύρισα, μάλιστα, κι ένα ακόμα ντοκιμαντέρ για τον ίδιο πύργο, πιο ιστορικό και αρχαιολογικό, όπως και για τα ερείπια του παλιού κάστρου του Κρόνενμποργκ, από τον οποίο διασώζονται μερικά υπολείμματα.

Η γέφυρα του Στόρστρεμ είναι ένα ντοκιμαντέρ για μια γέφυρα τριών χιλιομέτρων που ενώνει δύο νησιά στη Δανία. Το *Thorvaldsen* είναι ένα ντοκιμαντέρ για το έργο του ομώνυμου δανού γλύπτη, σύγχρονου του Canova. Όσο για την *Ανοικοδόμηση της Ρένε και της Νέξος*, είναι ένα ντοκουμέντο για την ανοικοδόμηση των δύο αυτών πόλεων στο νησί Μπόρνομ, μετά το βομβαρδισμό των Ρώσων.

Αν προσθέσουμε το *Η εκκλησία στην εξοχή* και την άλλη σας ταινία για το Κρόνενμποργκ, διαπιστώνουμε ότι οι μικρού μήκους ταινίες σας αφορούν κυρίως σε θέματα αρχιτεκτονικής – αρχαίας ή σύγχρονης.

Είναι μικροπράγματα.

Ανάμεσα στις ταινίες στις οποίες συνεργαστήκατε ως σεναριογράφος ή μοντέρ, πριν γίνετε σκηνοθέτης, θα πρέπει να υπάρχουν κάποιες που να σας ταιριάζουν πολύ, που είναι λιγάκι «δικές σας»...

Υπήρξαν πολλές ταινίες που γυρίστηκαν από σενάρια που τα έγραψα, μόνος μου ή σε συνεργασία με άλλους, ή που ξεκίνησαν από δικές μου ιδέες, αλλά δεν τα αναγνωρίζω. Ήταν μια περίοδος μαθητείας, και σ' αυτήν εντάσσω και το *Χρήμα*, από το έργο του Zola, το οποίο είχα διασκευάσει. Όμως συνεργάστηκα περισσότερο στην ταινία *Ξενοδοχείο ο Παράδεισος* (της οποίας το θέμα έγινε ξανά ταινία αργότερα): είναι η μοναδική ταινία αυτής της εποχής που έχει κάτι από μένα. Βλέπετε, όλα αυτά ήταν μια μαθητεία, σχολείο· γιατί πρέπει να μαθαίνει κανείς, και, μερικές φορές, αυτό απαιτεί χρόνο. Ύστερα, πρέπει να κάνει και μερικά λάθη. Σας το είπα λίγο πιο πριν: πρέπει να κάνεις πολλούς ελιγμούς ώσπου να ανακαλύψεις ποιος είναι ο αληθινός δρόμος.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 170, Σεπτέμβριος 1965.
Αναδημοσίευση από το περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '79», τχ. 20, Φεβ.-Μάιος 1979 και τχ. 21/22, Ιουλ.-Οκτ. 1979.
Μετάφραση: Λίτσα Μοσχοπούλου.

Ο σοφός δάσκαλος και ο παθιασμένος ποιητής

του Νίκου Κολοβού

Από τα γυρίσματα της ταινίας Μέρες οργής.

Ο Carl Dreyer δεν ήταν βαθύς θεωρητικός του κινηματογράφου, ούτε εισηγητής ρηξικέλευθων απόψεων για την αισθητική του. Το πάθος του ήταν να βρίσκεται μέσα στη φιλμική διαδικασία: να γράφει σενάρια, να μαθαίνει την τεχνική στο βαθμό που μετέφερε τον φιλμικό λόγο, να εφευρίσκει από προσωπική του ανάγκη εικόνες, διαλόγους, εξομολογήσεις· να αποκαθαίρει ό,τι του προσέφεραν το θέατρο, το μυθιστόρημα, τα λογοτεχνικά κείμενα γενικά, κρατώντας τα εναπομείναντα στοιχεία ως υλικά αφηγήσεων των δικών του φιλμικών κειμένων. Ήταν ένας ευσυνείδητος και άκρως ευαίσθητος επαγγελματίας, που διάλεγε από μέσα τις γραμμές πορείας του έργου του. Αρνούνταν να επηρεαστεί από εξωγενείς πηγές, και έτρεμε στην ιδέα τού να μιμηθεί κάποιον άλλο. Στοχαζόταν για τις αρχές της τελειότητας και τις αποφυγές των ελλείψεων και του λάθους. Λάτρης του ουσιώδους φιλμικού λόγου και ορκισμένος δράστης της δημιουργικής σιωπής, πίστευε στην αργή εξέλιξη των πραγμάτων και του κινηματογράφου. Οι γραμμές πλεύσης στην αθό-

ρυβη και στωική (τυραννική κάποτε) συνύπαρξή του με τον κινηματόγραφο διατυπώθηκαν απλά, σε σύντομα κείμενά του. Το περιεκτικότερο από αυτά είναι το δοκίμιο «Λίγα λόγια για το κινηματογραφικό στιλ» (1943)· το τολμηρότερο, μια διάλεξή του με τίτλο «Φαντασία και χρώμα» (1955), στην οποία συνομολογεί: «Δεν είμαι θεωρητικός του κινηματογράφου – δεν έχω τις ικανότητες που χρειάζονται. Είμαι απλώς ένας σκηνοθέτης, περήφανος για το επάγγελμά του. Ένας τεχνίτης, όμως, καθώς εργάζεται, διαμορφώνει κάποιες απόψεις για τη δουλειά του». Μ' άλλα λόγια, ο Dreyer ανήκει σ' εκείνους τους κινηματογραφιστές που τροφοδότησαν την αισθητική και τη θεωρία του κινηματογράφου με οπτικά και ακουστικά υλικά για γενικεύσεις, κρίσεις, παραδείγματα, αρχές περί ή πέριξ του κινηματογράφου, της γλώσσας, των υλικών έκφρασης, των κωδίκων του, αλλά ελάχιστα μίλησαν ή έγραψαν για όλα αυτά. Από αυτή την άποψη, συγγενεύει περισσότερο με τον Robert Bresson και τον Victor Sjöström, και λιγότερο με τον Σεργκέι Αϊζενστάιν και τον Jean Epstein, των οποίων τα θεωρητικά κείμενα είναι ισότιμης αξίας με το φιλμικό έργο τους.

Σκοπός του μικρού αυτού δοκιμίου είναι να παρουσιάσει τις «σκέψεις» του Dreyer για τον κινηματογράφο που ο ίδιος (και όχι οι υπόλοιποι ομότεχνοί του) έκανε, σχολιασμένες όπου και όσο κριθεί αυτό αναγκαίο.

Κατασκευαστές και ποιητές

Ο Dreyer, από νωρίς (1920), σ' ένα άρθρο του για τον σουηδικό κινηματογράφο, ανέφερε ως εξαιρετικό παράδειγμα τον Benjamin Christensen, «ο οποίος δεν κατασκεύαζε τις ταινίες του, αλλά τις δημιουργούσε με αγάπη και φρόντιζε με λεπτότητα κάθε τους λεπτομέρεια»· το ίδιο και ο Victor Sjöström. Ο «κατασκευαστής» μιας ταινίας ως εργαζόμενος δεν διέφερε ουσιωδώς από έναν ξυλουργό, τη μακιγιέζ, τον οπερατέρ, το σεναριογράφο. Ήταν ένας υλικοτεχνικός παράγων, που συνέβαλλε στη διεκπεραίωση του φιλμικού έργου. Έμενε απ' αρχής χωρίς έμπνευση, ιδιάζουσα ευστροφία, γόνιμη φαντασία· ένας χειρώνακτας δεξιοτέχνης, ο οποίος ικανοποιούνταν εκπληρώνοντας συμβατικές υποχρεώσεις του προς τον παραγωγό και το διαχειριστή του στούντιο. Δεν είχε κανένα ενδιαφέρον ή φόβο για την κριτική, ούτε ανέμενε έπαινο ή καλλιτεχνική επικοινωνία με το κοινό και τους ειδικούς του κινηματογραφικού θεάματος και των προτύπων του, τα οποία παράγονταν με βιομηχανικούς ρυθμούς και όρους.

Ο δημιουργός, αντίθετα, δεν δρα υπό την πίεση των επαγγελματικών υποχρεώσεων, αλλά από την ανάγκη της έκφρασης μέσω του κινηματογράφου. Αποστολή του θεωρεί την «ποίηση», τη γέννηση ενός πρωτότυπου έργου με εμφανή τη σφραγίδα του προσωπικού στιλ και την ποιοτική διαφορά. Διαλέγει τους συνεργάτες του – απ' το φωτογράφο, το σεναριογράφο και τους ηθοποιούς, μέχρι το σκηνογράφο, τον μουσικό, τον μηχανικό ήχου. Ο σκηνοθέτης μιας ταινίας ως δημιουργός «πάσχει» από έμπνευση, καταιγισμούς της φαντασίας του, συγκλονισμό των αισθημάτων. Υπόκειται στις οδηγίες της εύγονης νόησής του, τολμά τις πρωτότυπες λύσεις των διλημμάτων και των αινιγμάτων μέσα απ' τα οποία αναδύεται ένα καλλιτεχνικό έργο. Μέσα από αυτό δικαιώνεται και προβάλλεται η προσωπικότητα του ποιητή, θριαμβεύει ο ψυχικός του οίστρος, αναλάμπει η διανοητική ατομικότητά του. Η αλήθεια, για τον Dreyer του έτους 1936, είναι ότι ο μείζων αριθμός των παραγόμενων ταινιών δίνει την αίσθηση ότι βγήκε από την ίδια μήτρα – ένας κινηματογράφος της «κατανάλωσης» (cinéma de consommation). Τα πονήματα των πασχόντων για την εκφορά ή την εκμαίευσή τους σκηνοθετών είναι σπανιότερα. Ο Dreyer, με την ποιοτική διάκριση σε «κατασκευαστές»-κινηματογραφιστές με τα απρόσωπα κατασκευάσματά τους και σε «ποιητές» με τα γοητευτικά τους έργα, και την ποσοτική διάκριση σε πολυάριθμα ομοιογενή προϊόντα και σε περιορισμένου αριθμού διαφοροποιημένα έργα λεπτής χάρης, εγγίζει τη διττή φύση της κινηματογραφικής παραγωγής, την εμποροβιομηχανική της ιδιότητα και την ευλογία της τέχνης, παίρνοντας σαφώς και μαχίμως το μέρος της ταινίας τέχνης και όχι εκείνης του εμπορίου.

«Για να συνοψίσω» έγραφε, «επιβεβαιώνω ότι η κριτική πρέπει να κρίνει τις ταινίες ξεκινώντας αποκλειστικά και μοναδικά από θέση καθαρά καλλιτεχνική, χωρίς να νοιάζεται για έσοδα και υλικούς περισπασμούς των σκηνοθετών. Ό,τι κερδίζει ή χάνει ο κινηματογράφος ως τέχνη, οφείλει να είναι η μοναδική της ανησυχία και μέριμνα» (R, 50).

Φορμαλισμός ή ρεαλισμός;

Η κινηματογραφική θεωρία διατέμνεται σε δύο βασικές τάσεις: τη φορμαλιστική και τη ρεαλιστική. Η πρώτη χαρακτηρίζει ένα στιλ κινηματογραφικής δημιουργίας στην οποία την προτεραιότητα έχουν οι αισθητικές φόρμες, τα σημαίνοντα υλικά έκφρασης και οι κωδικοποιήσεις της, ενώ τα περιεχόμενα θέματα, τα σημαινόμενα ενεστώτα τής αφήγησης, έχουν δευτερεύοντα ρόλο μέσα στο φιλμικό σύστημα. Έμφαση δίνεται στα συμβολικά χαρακτηριστικά πραγμάτων και προσώπων. Οι ενδείξεις τους, αντιθέτως (δηλαδή, η επιφαινόμενη όψη τους), καταλαμβάνουν δευτερεύουσα θέση στο σύστημα. Οι φορμαλιστές κινηματογραφιστές χειρίζονται το στιλ ως μια καθαυτό αισθητική αξία. Ο χώρος και ο χρόνος παραποιούνται και μεταμορφώνονται κατά τις απαιτήσεις τού στιλ. Μεγάλοι φορμαλιστές θεωρητικοί είναι ο Hugo Munsterberg, ο Σεργκέι Αϊζενστάιν, ο Rudolf Arnheim και ο Béla Balàzs.

Η ρεαλιστική τάση προτείνει ένα κινηματογραφικό στιλ που υιοθετεί την αντιγραφή της αντικειμενικής πραγματικότητας. Υιοθετεί την κοινή αντίληψη γι' αυτήν. Δίνει έμφαση στην αυθεντική τοπογραφία και τις λεπτομέρειές της. Οι παραποιήσεις τόπου και χρόνου μέσω των τεχνικών και αισθητικών κωδίκων περιορίζονται στο ελάχιστο. Μεγάλοι θεωρητικοί του ρεαλισμού είναι ο Ziegfried Kracauer, ο André Bazin και οι λοιποί υποστηρικτές του ιταλικού νεορεαλισμού, όπως, π.χ., ο Cesare Zavattini, ο Barthélemy Amengual και ο αμερικανός φιλόσοφος Stanley Cavell.

Ο Dreyer, όπως θα δούμε, είναι κατά βάση φορμαλιστής. Συνηγόρησε, όμως, και υπέρ μιας εκδοχής ρεαλισμού, τον οποίο αποκάλεσε «ψυχολογικό ρεαλισμό». Για μερικούς μελετητές τού έργου του, μάλιστα, όπως ο Barthélemy Amengual, απ' το ρεαλισμό έφτασε στον κινηματογράφο ως τέχνη. Ο Dreyer τόνισε επανειλημμένα –με μικρές παραλλαγές στη διατύπωση– ότι το στιλ, προκειμένου πάντα για ταινίες που αποτελούν και έργα τέχνης, είναι «η σφραγίδα της προσωπικότητας του δημιουργού πάνω στο έργο». Είναι, ακόμα, «η σφραγίδα της δωρεάς που συνοδεύει την κατάληξη μιας σύνθετης διεργασίας, ελεγχόμενης με αφοσίωση και μέτρο μεταξύ ρυθμού και καδραρίσματος, σχέσεων έντασης των χρωματικών ή μαυρόασπρων επιφανειών, διάδρασης φωτός και σκιάς, ρυθμισμένης ολίσθησης της κάμερας. Θα όριζα προθύμως το στιλ ως τη φόρμα κάτω απ' την οποία εκφράζεται η καλλιτεχνική έμπνευση» (R, 94).

Ο Dreyer θεωρούσε την «αντιγραφή» της αντικειμενικής πραγματικότητας «χάσιμο χρόνου». «Είμαστε υπνωτισμένοι» έγραφε, «απ' τη φωτογραφία. Με εργαλείο την κάμερα, πρέπει να κάνουμε τη φωτογραφία, από απλή πιστοποίηση, όργανο καλλιτεχνικής έμπνευσης. Την υβριδική αρχική λειτουργία της πρέπει να την αφήσουμε για τις ταινίες Επικαίρων.» Επέμενε πεισματικά ότι «πρέπει να αποσπάσουμε τον κινηματογράφο απ' τον εναγκαλισμό του νατουραλισμού», εννοώντας μ' αυτό, προφανώς, τον ωμό ρεαλισμό. «Οφείλουμε να χρησιμοποιούμε την κάμερα για τη δημιουργία μιας νέας μορφής τέχνης και μιας νέας γλώσσας» (R, 94).

Όλα αυτά αποδεικνύουν τη «φανατική» προσήλωση του Dreyer στις αρχές της φορμαλιστικής τάσης. Ωστόσο, τον προβλημάτισε σοβαρά και το ρεαλιστικό κατάλοιπο του κινηματογραφικού λόγου (και ιδιόλεκτου)· ό,τι δηλαδή μένει απ' την πραγματικότητα σ' ένα φιλμικό κείμενο, παρά τις καθαρτήριες και μεταμορφωτικές τεχνικές του δημιουργού του. «Ο ρεαλισμός» έγραφε, «δεν είναι αφ' εαυτού τέχνη. Έτσι, πρέπει να επιτυγχάνουμε ταυτόχρονα μιαν αντιστοιχία ανάμεσα στην αυθεντικότητα των συναισθημάτων και την αυθεντικότητα των πραγμάτων. Εγώ αναζητώ τρόπους για να εισαγάγω τις πραγματικότητες σε μιαν απλοποιημένη και συντομευμένη φόρμα, για να φτάσω σ' αυτό που θα το αποκαλούσα "ψυχολογικό ρεαλισμό"» (R, 71).

Στο ερώτημα πώς είναι δυνατόν να επέλθει μια καλλιτεχνική ανανέωση στον κινηματογράφο, απαντούσε ότι ένα και μόνο είναι το μέσο: η αφαίρεση· η απόσπαση του καλλιτέχνη-κινηματογραφιστή απ' την αντικειμενική πραγματικότητα, για να είναι πρόσφορη η ενίσχυση του πνευματικού περιεχομένου του έργου του, και πιθανότερη η διάπλαση ενός προσωπικού στιλ. «Η αφαίρεση επιτρέπει στο σκηνοθέτη να βγει απ' τη φυλακή στην οποία ο νατουραλισμός έκλεισε τον κινηματογράφο. Ο κινηματογράφος πρέπει να δουλεύει απομακρυσμένος απ' την καθαρά μιμητική τέχνη. Ο φιλόδοξος σκηνοθέτης πρέπει να αναζητήσει μια πιο υψηλή πραγματικότητα από εκείνην που συναντά στήνοντας την κάμερά του απλώς για να

φωτογραφίσει την πραγματικότητα. [...] Η αφαίρεση του προσφέρει μια ευκαιρία να το κάνει, αφού, χάρη σ' αυτήν, αντικαθιστά την αντικειμενική αλήθεια με τη δική του υποκειμενική ερμηνεία» (R, 96).

Η αναπαραγωγή της πραγματικότητας μέσα στην ταινία συνιστά το κατασκευαστικό μέρος της. Όσο αληθινή κι αν είναι η πραγματικότητα, χωρίς το μεταμορφωτικό βλέμμα του σκηνοθέτη, έτσι ώστε να γίνεται ποίηση, παραμένει ασήμαντη και αδιάφορη. «Οι πραγματικότητες» επιμένει ο Dreyer, «πρέπει να μετατρέπονται σε μια φόρμα απλοποιημένη ή συντομευμένη και, κατά μία άποψη, καθαρμένη· να ανακύπτουν σαν ένα είδος ψυχολογικού ρεαλισμού εκτός χρόνου» (R, 97). Ο ρεαλισμός αυτός είναι αισθητικός, αλλά και φιλοσοφικός· ειδικότερα, υλιστικός και μεταφυσικός μαζί, αφού μια θαυματουργός (ποιητική) μεταμόρφωση της αντικειμενικής πραγματικότητας επέρχεται με την ενεργό παρέμβαση της εργασίας του σκηνοθέτη, με τρόπο υλικό, αλλά και, μαζί, ανεξήγητο.

Ο Dreyer ορκίζεται στο όνομα του φορμαλισμού, αλλά στηρίζεται και στο ρεαλισμό της δικής του αντίληψης. Παραδέχεται την οντολογική δύναμη και λειτουργικότητα των ρεαλιστικών φιλμικών εικόνων, αλλά θεωρεί εφικτή την ταινία τέχνης μόνο με τη μεταμόρφωση αυτών των εικόνων με τη συνδρομή του κινηματογραφικού εξοπλισμού (κάμερα, ηχοληπτική μηχανή, μουβιόλα κ.λπ.) σε σύμβολα ή δείκτες με ποιητικότητα και σημασίες μέσα στο όλο σύστημα του φιλμικού κειμένου. Αυτή η άποψη του Dreyer για την ταινία ως φιλμικό κείμενο, ως μεταμορφωμένη πραγματικότητα, όχημα σημασιών και τεχνικό αισθητικό κατόρθωμα, φαίνεται ακόμα και σήμερα πρωτοποριακή. Απηχεί ως βασική θεωρητική αρχή στις απόψεις τόσο των φορμαλιστών όσο και των ρεαλιστών, παρά τις αποκλίσεις που παρουσιάζουν. Σ' αυτήν καταλήγουν και οι δύο, όπως, π.χ., έδειξε πρόσφατα (1998) ο Irving Senger στο βιβλίο του *Μεταμορφωμένη πραγματικότητα – Η ταινία ως έννοια και τεχνική* (σσ. 1-11).

Το στιλ ως πεμπτουσία του δημιουργού

Η ψυχή του φιλμικού δημιουργού περιέχεται και εκφράζεται μέσω του στιλ. Η ψυχή του έργου του είναι το ιδιωματικό στιλ του. Μ' αυτό συνάγει πολλαπλές λεπτομέρειες σε ένα όλον, αλλά και, συγχρόνως, δείχνει στους άλλους το θέμα τής ταινίας του με τα δικά του μάτια. Στη δημιουργία ενός φιλμικού κειμένου παρεμβαίνει μια συλλογική δράση, την αναγκαιότητα και την αποδοτικότητα της οποίας αποδέχεται ο Dreyer. Όμως, η ζείδωρη αύρα που κινεί και εμπνέει την ομάδα των συνεργαζομένων, είναι η φωνή, ο λόγος, η σκέψη, το όραμα του σκηνοθέτη.

Τα στοιχεία ενός στιλ συναπαρτίζονται από την εικόνα, το ρυθμό, το δράμα, τη μιμική και την ομιλία, τη διεύθυνση των ηθοποιών, τη μουσική. Γράφει ο Dreyer, επιγραμματικά, για καθένα απ' αυτά τα στοιχεία:

Εικόνα

Η εικόνα έχει μεγάλη επίδραση στην ψυχή τού θεατή. Το μάτι προκρίνει την τάξη. Έτσι, τα καδραρίσματα οφείλουν να είναι αρμονικά, ακόμα και στην περίπτωση του τράβελινγκ. Το μάτι αντιλαμβάνεται γοργά και εύκολα τις οριζόντιες γραμμές· οπότε, πρέπει να κρατάμε στην ταινία μια ρέουσα κίνηση κατά οριζόντια κατεύθυνση.

Ρυθμός

Ένας ήρεμος ρυθμός βοηθάει το θεατή να παρακολουθεί ευχερώς σημαντικές εικόνες και ομιλίες. Ο Dreyer προτιμά να κυριαρχούν στο φιλμικό παιχνίδι τα μακριά γκρο πλάνα, να περνάει από το ένα στο άλλο. Ο ρυθμός, τότε, είναι άλλοτε κυματώδης, άλλοτε ολισθηρός (ondulatoire - glissant). Άλλοι ρυθμοί χαρακτήριζαν τον βουβό κινηματογράφο με τα αφηγηματικά κενά των μεσοτίτλων του, και άλλα ταιριάζουν στον ομιλούντα κινηματογράφο με τις συνεχείς ρέουσες αφηγήσεις του. Ο ρυθμός μιας ταινίας γεννιέται απ' την ανελισσόμενη δράση της και από το χώρο όπου αυτή η δράση ανελίσσεται.

Δράμα

Στον κινηματογράφο, όπως και σε κάθε τέχνη, αποφασιστική είναι η ανθρώπινη παρουσία. Σε μια ταινία τέχνης, οι θεατές θέλουν πολλαπλώς να προσεγγίσουν τους ανθρώπινους τύπους, χαρακτήρες, ρόλους της. Στα μεγάλα δράματα, που είναι κρυφά, η ένταση είναι υπόγεια. Ξεσπάει με τον αιφνίδιο ερχομό της καταστροφής. Οι μεγαλύτερες τραγωδίες εκδηλώνονται μ' έναν τρόπο

συνήθη και ελάχιστα δραματικό. Έτσι, ίσως καταλήγουν να είναι απείρως πιο τραγικές.

Μιμική & λόγος

Αυτές οι δύο δράσεις είναι οι δυσκολότερες και σημαντικότερες για τους ηθοποιούς. Η μιμική είναι σημαντική και στις δύο περιόδους του κινηματογράφου (βουβή-ομιλούσα), γιατί φέρνει στο πρόσωπό τους την ίδια της την ψυχή. Είναι σημαντικότερη και αρχαιότερη απ' την ομιλία. Είναι πιο αυθεντική στην έκφραση των ψυχολογικών εμπειριών. Μαθαίνουμε πιο πολλά για τους χαρακτήρες μέσω π.χ. ενός σκαρδαμυγμού των ματιών ή μιας συνοφρύωσης, παρά μέσω μιας φραστικής αλυσίδας. Ο Dreyer πιστεύει ότι η αληθινή (και όχι η αληθοφανής) αναπαράσταση του ανθρώπου στην οθόνη δεν μπορεί να πραγματωθεί παρά μόνο με αμακιγιάριστους ηθοποιούς που χρησιμοποιούν την κοινή και εύληπτη ομιλία.

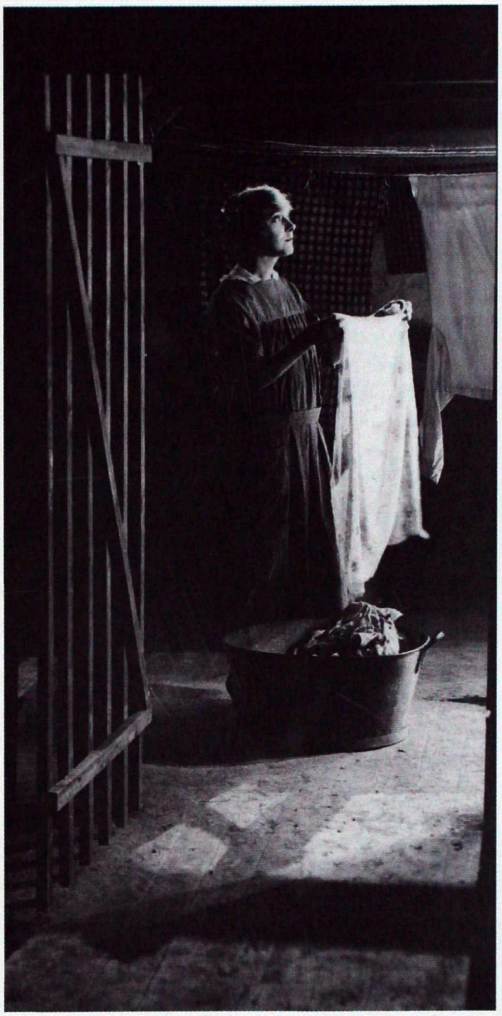
Κάθε σημαντική ηχηρή λέξη, αλλά και κάθε εύγλωττη σιωπή, έχουν τη σωστή τους θέση στην αφήγηση, με την προϋπόθεση να μην είναι επιπόλαια. Η ομιλία δεν είναι αυτόνομη· αποτελεί μέρος της εικόνας. Οι διάλογοι πρέπει να είναι πυκνοί και όσο το δυνατόν πιο «δεμένοι». Οι φωνές που εκφέρουν τις ομιλίες και τις λέξεις, πρέπει να έχουν ευκρίνεια και ακουστότητα.

Διεύθυνση ηθοποιών

Ο ρόλος είναι καρπός αγωνίας του ηθοποιού. Ο σκηνοθέτης δεν κάνει τίποτα περισσότερο απ' το να βοηθάει στην κύηση και τον τοκετό του. Δεν μπορούμε ν' αποσπάσουμε βίαια τα συναισθήματα του ηθοποιού. Πρέπει να αναπηδήσουν αυτοδύναμα και μόνα τους. Ο σοβαρός ηθοποιός αρχίζει την οργάνωση των ρόλων του από μέσα –με το συναίσθημα– και όχι απ' έξω – με την έκφραση. Σπανίως συμβαίνει το αντίθετο, όταν το καλεί η σκηνή που εκτυλίσσεται. Για κάθε σκηνή, η σωστή έκφραση είναι μία και μόνη.

Μουσική

Ο Heinrich Heine είπε ότι εκεί όπου λείπει ο λόγος, αρχίζει η μουσική. Αυτός είναι και ο εκφραστικός σκοπός της μουσικής σε μια ταινία. Στηρίζει την ψυχολογική ανάπτυξη της δράσης και βαθαίνει το συναίσθημα που σχεδιάστηκε κιόλας με τις εικόνες ή τους διαλόγους. Η μουσική έχει μια αισθητική παρεμβατική σημασία σε μια ταινία. Η



Ο αφέντης του σπιτιού.

ομιλία, όμως, πρέπει να είναι πανταχού και ουσιωδώς παρούσα (R, 63-70).

Χρώμα

Ένα μέσο για να φτάσουμε στην αφαίρεση και, άρα, στην ανανέωση του κινηματογράφου, για την οποία έγινε λόγος παραπάνω, είναι, φυσικά, η χρήση του χρώματος. Όμως, η καλλιτεχνική διαίσθηση και η έλλογη τόλμη είναι αναγκαίες για την επιλογή και τη συμπαράθεση των χρωμάτων που στηρίζουν τη δραματική και την ψυχολογική διαδρομή, όσο και την έκβαση μιας ταινίας. Ο Dreyer πρότεινε μια τεχνική ιδέα για να καταστήσει σαφέ-

στερη αυτή την πρόταση, η οποία, όμως, στάθηκε ανεφάρμοστη.

Τα χρώματα προσφέρουν πολύτιμη συνδρομή στο σκηνοθέτη. Στη μαυρόασπρη ταινία λειτουργούν το χρώμα με τη σκιά, γραμμή με γραμμή. Στην έγχρωμη ταινία, λειτουργούν η μάζα με τη μάζα, η φόρμα με τη φόρμα, το χρώμα με το χρώμα. Ό,τι εκφραζόταν μέσα στη μαυρόασπρη ταινία, τώρα εκφράζεται με τον αστερισμό των χρωμάτων. Στους διάφορους ρυθμούς που έπαιζαν μέσα στην ταινία, προστίθεται τώρα ο ρυθμός του χρώματος. Στην ταινία χρωμάτων, πρέπει να υπολογίζεται περισσότερο το καδράρισμα (R, 90). Ο σκηνοθέτης πρέπει να βλέπει με το εσωτερικό του μάτι τις εικόνες του, πρώτα σε μαύρο και άσπρο, κι ύστερα να προσθέτει τα χρώματα. Πρέπει να δημιουργεί με χρώματα... Χρειάζεται ένα «σενάριο χρωμάτων», παράλληλο με το αληθινό· να ωθούμε τα σχέδια της δημιουργίας μιας ταινίας στην ολοκλήρωσή τους ώς τη στιγμή που θα απλωθούν –σαν μεγάλες, ζώσες και χρωματισμένες οθόνες– πάνω στον τοίχο της κινηματογραφικής αίθουσας. «Ο κινηματογράφος» έγραφε ο Dreyer, «δε θα έχει τη δυνατότητα να γίνει τέχνη, απ' την άποψη του χρώματος, παρά τη στιγμή που θα κατορθώσει να απαλλαγεί τελείως απ' τον εναγκαλισμό του νατουραλισμού. Μόνο τα χρώματα θα έχουν τη δυνατότητα να εκφράσουν το άφατο, ό,τι δεν μπορεί να εξηγηθεί, αλλά μόνο να προβλεφθεί. Τα χρώματα μόνο θα μπορούσαν να βοηθήσουν τον κινηματογράφο να βάλει πόδι στον κόσμο του αφηρημένου απ' τον οποίο μέχρι τώρα είναι αποκλεισμένος» (R, 90-91).

Κινηματογράφος και θέατρο

Ο Dreyer, χωρίς να το έχει ρητά διατυπώσει, πίστευε ότι ο κινηματογράφος μπορεί και πρέπει να γίνει αποδέκτης όλων των υπόλοιπων τεχνών: οι λογοτέχνες (δραματουργοί, μυθιστοριογράφοι, ποιητές) θα είχαν θέση κοντά στο σκηνοθέτη· να εμπλουτίζουν το φιλμικό κείμενο που συνέταξε εκείνος, με μύθους και λόγους, συναίσθημα και μικρές ή αιώνιες τραγωδίες· οι ζωγράφοι θα ήταν πολύτιμοι σύμβουλοι για τη χρήση και τη σύνθεση των χρωμάτων απ' το μαύρο-άσπρο ώς τον αστερισμό της πολυχρωμίας· οι αρχιτέκτονες θα είχαν ένα ρόλο γόνιμο να παίξουν στη σκηνογραφία και, εν γένει, στη διάταξη και τη διάθεση του χώρου. Πίστευε, μάλιστα, ότι η αρχιτεκτονική ήταν η συγγενέστερη προς τον κινηματογράφο τέχνη, κυρίως χάρη στην πλούσια αφαιρετικότητα γραμμών και όγκων. Οι μουσικοί δεν θα έπρεπε να λείψουν εκεί όπου ο προφορικός λόγος καμπτόταν ή έλειπε, και οι παλμοί των συγκινήσεων απαιτούσαν τόνωση και διεύρυνση. Έτσι έβλεπε τον κινηματογράφο σαν μια τέχνη των τεχνών, αφού μπορούσε να ελκύσει και να συνδυάσει με τα δικά του υλικά έκφρασης και εκείνα των άλλων τεχνών. Ο Dreyer, όμως, τις περισσότερες και πιο πυκνές θεωρητικές σκέψεις τις αφιέρωσε στη σχέση θεάτρου και κινηματογράφου. Η δημιουργική «αδυναμία» του ήταν η μεταφορά θεατρικών έργων στον κινηματογράφο και η θεατροποίηση σεναρίων καταγόμενων από μυθιστορήματα.

«Η αποστολή του κινηματογράφου» έγραφε, «παραμένει η ίδια με εκείνην του θεάτρου: η μετάφραση των σκέψεων των άλλων· και η αποστολή του σκηνοθέτη υπακούει στο συγγραφέα τού οποίου το έργο εξυπηρετεί» (R, 28). Η ομιλούσα ταινία φαίνεται έτσι σαν ένα θεατρικό έργο με συμπυκνωμένη φόρμα.

Στο θέατρο, βέβαια, ο προφορικός λόγος καταλαμβάνει ευρύ χώρο, ενώ ο θεατής του θεάτρου τον προσλαμβάνει ευχερώς, γιατί παραμένει μετέωρος επί σκηνής επί αρκετό χρόνο. Η ταινία περνά τόσο γρήγορα από την οθόνη, ώστε οι θεατές είναι δυσχερέστατο να συγκρατήσουν τις συνομιλίες, τις εξαγγελίες, τους μονολόγους της. Ορισμένα μέρη των διαλόγων ή οι περιγραφές οπτικοποιούνται. Τα πρόσωπα σε γκρο πλάνο αποδίδουν τις λεκτικές εκφράσεις. Η γραφή του σεναρίου, όμως, πρέπει να επιβάλλει μια ενότητα χώρου και χρόνου που να ευνοεί τη συμπύκνωση των εντάσεων της αφήγησης γύρω από την κεντρική ιδέα, χωρίς η ταινία να καταλήγει σε φιλμαρισμένο θέατρο (K, 38-39).

Μια θεατρική παράσταση μοιάζει με εικόνα κοιταγμένη από μακριά. Για να φανούν οι λεπτομέρειές της, πρέπει να τονιστούν με χοντρές πινελιές. Καθετί σ' αυτή την παράσταση είναι ψεύτικο. Όλα όσα τη συνιστούν, πρέπει να εναρμονιστούν μεταξύ τους για να δώσουν μια χρωματισμένη ψευδαίσθηση πραγματικότητας. Αντίθετα, μια ταινία αναπαριστάνει την ίδια την πραγματικότητα μέσω του στιλ που διαμορφώνει ο δημιουργός της. «Η απόσταση μεταξύ θεάτρου και κινη-

ματογράφου δίνεται με τη διαφορά μεταξύ του αναπαριστάνειν (σ.σ.: θέατρο) και του υπάρχειν» (σ.σ.: κινηματογράφος)» (R, 37).

Στο πλαίσιο αυτό, ο κινηματογράφος πρέπει να απελευθερωθεί απ' τα δεσμά της σκηνογραφίας (και, άρα, του θεάτρου)· να βγει στους δρόμους όπου γεννήθηκε με τις ταινίες Επικαίρων· να μπει μέσα στα σπίτια και τα νοικοκυριά (R, 40).

Ο Dreyer, εξαγγέλλοντας την απο-θεατροποίηση του κινηματογράφου, γίνεται προφήτης των νέων κινηματογράφων της δεκαετίας του '60, προσθέτοντας βέβαια και τη σημασία της κατάκτησης ενός προσωπικού στιλ (stylisation) από κάθε δημιουργό. Το στιλ αυτό θα έχει σχέση τόσο με το παίξιμο των ηθοποιών όσο και με την εκφώνηση του λόγου και τα σκηνικά. «Στον αληθινό ομιλούντα κινηματογράφο» έγραφε το 1933, «η αυθεντική εκφώνηση θα είναι –παράλληλα με το αμακιγιάριστο πρόσωπο σ' ένα αυθεντικό δωμάτιο– η συνηθισμένη και καθημερινή ομιλία, όπως προφέρεται από συνήθεις ανθρώπους» (R, 41).

Φορμαλιστής και ρεαλιστής

Ο Dreyer, είναι πολύ πιθανό να είχε γνωρίσει τα θεωρητικά κείμενα του Béla Balàzs για τον κινηματογράφο. Η λατρεία που έτρεφε για το γκρο πλάνο και το ανθρώπινο πρόσωπο ως κώδικες πρόσφορους για τη σύλληψη και την οργάνωση της φόρμας του φιλμικού κειμένου, είναι αδιάψευστη απόδειξη. «Δεν υπάρχει τίποτα στον κόσμο» έγραφε το 1955, όταν η δημιουργική του περίοδος είχε δύσει και η σοφία είχε ωριμάσει, «που θα μπορούσε να συγκριθεί μ' ένα ανθρώπινο πρόσωπο. Είναι μια γη που δεν κουραζόμαστε ποτέ να την εξερευνούμε, ένα τοπίο (αυχμηρό ή ειρωνικό) μοναδικής ομορφιάς. Δεν υπάρχει ευγενέστερη εμπειρία, σ ένα στούντιο, απ' το να διαπιστώνεις πως η έκφραση ενός ευαίσθητου προσώπου, κάτω από τη μυστηριώδη δύναμη της έμπνευσης, εμψυχώνεται από μέσα και μεταμορφώνεται σε ποίηση» (R, 99).

Από την εμπειρία αυτή ώς και την κάθοδο στους «δρόμους», στη γνήσια και αυθεντική «ψυχολογική πραγματικότητα», η απόσταση για τον Dreyer είναι ανεπαίσθητη. Δεν αισθάνεται απομονωμένος πιστεύοντας ότι το στιλ και το στιλιζάρισμα, η φόρμα και οι όψεις της, ο πλούτος και η ακτινοβολία, αποτελούν βασικό, μοναδικό παράγοντα της κινηματογραφικής τέχνης. Δε διστάζει, όμως, ούτε και να πλησιάσει την ουσία των πραγμάτων που βρίσκεται στην καθημερινή ανθρώπινη ζωή, το δράμα, τη χαρά, την τραγωδία και την άσημη, αλλά ριζική, γενναιότητα που κρύβει.

Οι θεωρητικές του απόψεις κινούνται ανάμεσα στη φορμαλιστική και στη ρεαλιστική τάση, αρμονικά συγχρονισμένες στο έργο του· κυρίως, στις ταινίες του *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* (1926-'28), *Μέρες οργής* (1943), *Ο Λόγος* (1954-'55), *Γερτρούδη* (1964-'65), καθεμιά από τις οποίες αποτελεί μια περίπτωση μελέτης και επαλήθευσης των θεωρητικών του αρχών. Καμία από τις δύο τάσεις, ούτε η φορμαλιστική ούτε η ρεαλιστική, δεν είναι η αφετηρία και το τέρμα μαζί των αναζητήσεών του. Τα σχέδια του Dreyer έμειναν ανολοκλήρωτα, κι έτσι δεν έχουμε τις τελικές απαντήσεις. Κρατούσα, όμως, φαίνεται η φορμαλιστική, η «αμαρτία» ενός αδαπάνητου πάθους για τον κινηματογράφο.

Βόλος, 2001

Βιβλιογραφικά στοιχεία

1. Για την περιγραφή και τις αναφορές στις θεωρητικές απόψεις του Dreyer, το βιβλίο Carl Th. Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, Cahiers du Cinéma, Éditions de L'Étoile. Η παραπομπή σ'αυτό γίνεται με το γράμμα R.
2. Για τις διακρίσεις ανάμεσα στη φορμαλιστική και τη ρεαλιστική θεωρητική τάση, βλ.: J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories – An Introduction*, 1976, Oxford University Press, London, Oxford, New York, σσ. 11-13.
3. Το βιβλίο του Claude Perrin, *Carl Th. Dreyer*, 1969, Éditions Séghers, παραμένει πολύτιμος οδηγός ιδεών και στοχαστικών αναζητήσεων.
4. Ο Barthélemy Amengual, στο βιβλίο του *Du réalisme au cinéma*, 1997, Nathan, ιδιαίτερα στο πυκνό του δοκίμιο «Λειτουργίες του γκρο πλάνου και του καδραρίσματος στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*» (βλ. στο παρόν, σελ. 167), δίνει μια ορθή ιδεολογική άποψη στο έργο του Dreyer και μια επιβεβαίωση της υπεροχής της φορμαλιστικής τάσης σ' αυτό.
5. Τέλος, ο Maurice Drouzy, στο βιβλίο *Carl Th. Dreyer né Nilssen*, 1982, Les Éditions du Cerf, δίνει στο μελετητή το υπόβαθρο και το κλίμα μέσα απ' το οποίο αναδύθηκαν το έργο και η σκέψη του. Το κεφάλαιο «La Sainte et la Vampyr», σσ. 239-266, είναι παραδειγματικό. Σ' αυτό το τελευταίο σημειώνει ο Drouzy: «Αλλά ο Dreyer δεν ήταν άνθρωπος για να αναμιχθεί σε πολιτιστικά ρεύματα, κι ακόμα λιγότερο να υπογράψει μανιφέστα. Έμεινε στο περιθώριο των σχολών, των γκρουπούσκολων και των παρασυναγωγών, για να συνεχίσει να δουλεύει μοναχικά». Π.χ., η επινόηση του όρου «ψυχολογικός ρεαλισμός», ανύπαρκτου στη θεωρία του κινηματογράφου, είναι αιρετική και περιθωριακή πράξη.

Πιο κοντά στη γη παρά στον ουρανό[1]

του Θωμά Λιναρά

Εν τω μεταξύ, οι άνθρωποι του κινηματογράφου
έχουν ξεχάσει ότι μια ταινία είναι, πάνω απ' όλα
και κυρίως, μια τέχνη της εικόνας,
ότι πρώτα απευθύνεται στο βλέμμα
κι ότι η εικόνα εισδύει πολύ περισσότερο
από τον προφορικό λόγο στη συνείδηση του θεατή.
Carl Th. Dreyer

Όταν, στις 4 Ιουλίου 1911, ο 22χρονος δημοσιογράφος Carl Th. Dreyer πήρε –με κίνδυνο της ζωής του, για να καλύψει ζωντανά το γεγονός– τη θέση του στο ειδικά κατασκευασμένο κάθισμα στην κοιλιά του αερόστατου που πιλοτάριζε ο Γάλλος Poulain, και διέσχισε το Στενό των 30 χιλιομέτρων που χωρίζει τη Σουηδία από τη Δανία, ταξιδεύοντας από το Μάλμοε στην Κοπεγχάγη, άγγιξε, θαρρείς, τον μυστικό γενέθλιο τόπο της ύπαρξής του: ανάμεσα σε δύο πατρίδες, ανάμεσα σε δύο μητέρες, «ανάμεσα στη γη και στον ουρανό». Το Νοέμβριο του ίδιου έτους, αφού θα έχει συμπληρώσει 70 ώρες πτήσης, θα πάρει το δίπλωμα του πιλότου αερόστατου. Η αεροναυτική υπήρξε η πρώτη μεγάλη αγάπη του Dreyer κι αυτή που τον απογείωσε από την πραγματικότητα και τον προσγείωσε στο μοναδικό πάθος της ζωής του: τον κινηματογράφο. Πράγματι, τον Ιούλιο του 1912, ο Dreyer, ως ειδικός σε θέματα αεροναυτικής, θα συνεργαστεί ως σύμβουλος σε μια ταινία που είχε μια σκηνή καταδίωξης με αερόστατα. Είναι η πρώτη του επαφή με τον κόσμο του κινηματογράφου.

Ποιος ήταν, όμως, αυτός ο νεαρός, που το έργο του θεωρείται σήμερα ένας από τους θεμέλιους λίθους της έβδομης τέχνης; Στο μοναδικό του αυτοβιογραφικό κείμενο, που δημοσιεύτηκε το 1939, διαβάζουμε: «Γεννήθηκα το 1889, από μητέρα Σουηδή, που πέθανε λίγο μετά τη γέννησή μου. Υιοθετήθηκα από μια οικογένεια Δανών, τους Dreyer...» Μέχρι εκείνη τη στιγμή, ελάχιστα βιογραφικά στοιχεία ήταν γνωστά γι' αυτόν το σκηνοθέτη που είχε ήδη γυρίσει 10 ταινίες από το 1918 ώς το 1930 και βρισκόταν έκτοτε σε μια παρατεταμένη περίοδο κινηματογραφικής απραξίας. Η προσωπική του βιογραφία παρέμενε ένα ανεξιχνίαστο μυστικό, κι ο ίδιος ο άνθρωπος, ένα αίνιγμα: Ποια ήταν η μητέρα, ποιος ο πατέρας, πώς ήταν η παιδική του ηλικία, σε ποιο περιβάλλον μεγάλωσε και διαμορφώθηκε ο άνθρωπος που σκηνοθέτησε μερικά από τα αδιαφιλονίκητα αριστουργήματα του παγκόσμιου κινηματογράφου; Ένα κενό ανάμεσα στη ζωή και στο έργο, γεμάτο μυστήριο και μυστικά, το οποίο θα φωτιστεί μονάχα το 1982, 14 χρόνια μετά το θάνατό του, όταν θα εκδοθεί η μνημειώδης μελέτη τού καθηγητή Ιστορίας και Αισθητικής στο Πανεπιστήμιο της Κοπεγχάγης, Maurice Drouzy, με τίτλο *Carl Th. Dreyer fodt Nilsson*. Γράφει ο συγγραφέας: «Λίγοι άνθρωποι ή καλλιτέχνες παγκόσμιας φήμης υπήρξαν τόσο λίγο απασχολημένοι με τον εαυτό τους, τόσο διακριτικοί και μετριοπαθείς, και, φυσικά, τόσο μυστικοπαθείς όσο αυτός ο ηλικιωμένος άντρας με τα άσπρα μαλλιά και το αγχωτικό όμορφο πρόσωπο, που ομολογούσε ότι δεν είχε στη ζωή του παρά μονάχα ένα πάθος: τον κινηματογράφο. Αν το κοινό έπρεπε να θαυμάζει κάτι, ας θαύμαζε όχι τον ίδιο, αλλά τις ταινίες του. Αυτός δεν ήταν παρά ένας χειρώνακτας, ένας ταπεινός υπηρέτης της έβδομης τέχνης. Η ζωή του και οι εσωτερικές του συγκρούσεις δεν έπρεπε να ενδιαφέρουν κανέναν. Η επιθυμία του ήταν να εξαφανιστεί ολοκληρωτικά πίσω από το έργο». Ο Drouzy καταδύεται με σχολαστικότητα, με επιστημονική ακρίβεια, με σεβασμό και όχι με την περιέργεια του αδιάκριτου σκανδαλοθήρα στους

1. Το κείμενο αυτό βασίστηκε στο βιβλίο του Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Les Éditions du Cerf, 1982. Πρωτότυπη έκδοση: *Carl Th. Dreyer fodt Nilsson*, Gyldendal, Κοπεγχάγη, 1982.

σκοτεινούς μαιάνδρους της βιογραφίας του Dreyer, με στόχο να φωτίσει, να ερμηνεύσει και, συνεπώς, να κατανοήσει καλύτερα το έργο από μια νέα οπτική γωνία: ξεκινώντας από τις απόκρυφες πτυχές της προσωπικής του ιστορίας. Αν στους μεγάλους καλλιτέχνες η βιωμένη εμπειρία ταυτίζεται, χύνεται, μετουσιώνεται σε έργο, στον Dreyer συμβαίνει κάτι άλλο: η ζωή μοιάζει να υποχωρεί, να εξασθενεί, να χάνεται πίσω από το έργο, σαν ο δημιουργός να ήθελε να κρύψει, ν' αποσιωπήσει, να θάψει ένα ανείπωτο μυστικό.

Οι ελάχιστες αναφορές για το περιβάλλον στο οποίο μεγάλωσε, μιλούσαν για αυστηρή λουθηρανική ατμόσφαιρα, δογματική θρησκευτικότητα και υπαρξιακή αγωνία της «βόρειας ψυχής», οι οποίες θα οδηγήσουν σε μονομερείς θεολογικές ερμηνείες βασισμένες κυρίως σε τρεις ταινίες (*Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, *Μέρες οργής*, *Ο Λόγος*) και στην ταινία που δε γύρισε για τη ζωή του Χριστού· ερμηνείες, που θα παγιδεύσουν το έργο του είτε σε μια μεταφυσική διάσταση είτε σ' έναν στείρο μυστικισμό – μ' άλλα λόγια, ο υπερβατικός Dreyer, εγκλωβισμένος σε μια χριστιανική προβληματική: τίποτα λιγότερο αληθές και ακριβές.

Ο Dreyer υπήρξε πρώτα απ' όλα ένας εφευρέτης του κινηματογράφου, ένας πιονιέρος που σφυρηλάτησε το συντακτικό της κινηματογραφικής γλώσσας, βάζοντας τα θεμέλια της νέας τέχνης, ισάξιος των Griffith, Lang, Murnau, Chaplin, Αϊζενστάιν και των άλλων μεγάλων δημιουργών. Αν υπάρχει πνευματικότητα και ομορφιά ψυχής στο έργο του, αυτή πηγάζει από την ώσμωση μορφής-περιεχομένου. Η αλήθεια και το εσωτερικό φως των ταινιών του Dreyer προέρχονται από τη σύγκρουση ανάμεσα στην ψυχή και στο σώμα, στην ύλη και στο πνεύμα, από τη διαμάχη ανάμεσα στην αναρχία του πάθους και στους άτεγκτους νόμους της κοινωνίας, και καθόλου από την αναζήτηση του θεϊκού λόγου. Ο βωμός τού Dreyer είναι βαθιά ριζωμένος στη γη, γι' αυτό και καταφέρνει ν' αγγίξει τον ουρανό.

Το Αυτοβιογραφικό Σημείωμα του 1939 που προαναφέραμε, περιέχεται στη μονογραφία που δημοσίευσε για τον Dreyer και το έργο του ο

κριτικός κινηματογράφου Ebbe Neergaard στην Κοπεγχάγη, το 1940. Είναι μια δύσκολη περίοδος για το σκηνοθέτη. Έχει σχεδόν εγκαταλείψει τον κινηματογράφο, από την προηγούμενη ταινία του έχουν περάσει 9 χρόνια, και βγάζει τα προς το ζην κρατώντας σε μια εφημερίδα μια καθημερινή στήλη με τίτλο «Η ζωή στο δικαστήριο», όπου και πηγαίνει καθημερινά, παρακολουθώντας τις δίκες για να βρει υλικό για την αρθρογραφία του. Στο σημείωμα αυτό, για πρώτη φορά αναγνωρίζει δημόσια, στα πενήντα του χρόνια, ότι υπήρξε υιοθετημένος γιος. Το 1952, δώδεκα χρόνια αργότερα, όταν τα πράγματα είναι σαφώς καλύτερα, αφού έχει επανέλθει στο προσκήνιο με τις *Μέρες οργής* και διευθύνει με επιτυχία τον κινηματογράφο κύρους της Κοπεγχάγης Dagmar, σ' ένα βιογραφικό σημείωμα για ένα Αλμανάκ γράφει: «Γεννήθηκα στις 3 Φεβρουαρίου 1889, από σουηδούς γονείς». Στην ουσία, αλλάζει το σημείωμα του 1939 («από μητέρα Σουηδή») σε: «από σουηδούς γονείς» και αποκρύπτει το στοιχείο της υιοθεσίας. Σύμφωνα με τον Drouzy, αυτό που πραγματικά θέλει ν' αποσιωπήσει, δεν είναι τόσο το ότι είναι υιοθετημένος, όσο το ότι, πριν υιοθετηθεί, είχε εγκαταλειφθεί από την πραγματική του μητέρα κι ήταν νόθος γιος.

Οι πραγματικοί γονείς

Ο Drouzy, μέσα από μια χρονοβόρα και επίπονη έρευνα στα αρχεία της εποχής, ανα(απο)καλύπτει ότι η πραγματική μητέρα του Dreyer ονομαζόταν Josephine Bernhardine Nilsson και είχε γεννηθεί το 1855, στην κοινότητα Γκράνλίνγκε, στη Νότια Σουηδία. Πέρασε μια δύσκολη παιδική και εφηβική ηλικία, με μια μητέρα που πέθανε στα 51 της χρόνια, αφού έφερε στον κόσμο 12 παιδιά, από τα οποία επέζησαν τα 5, κι έναν τυραννικό και δεσποτικό πατέρα. Μεγαλωμένη σ' ένα αυστηρό και καταπιεστικό λουθηρανικό περιβάλλον, «απελευθερώνεται» στα 25 της χρόνια, το 1879, όταν προσλαμβάνεται ως οικονόμος σ' ένα μεγάλο αγρόκτημα στο Κάρλσρο, κοντά στο σπίτι της, το οποίο ανήκει στον πραγματικό πατέρα του Dreyer, που ονομάζεται Jens Christian Torp. Ο βιολογικός πατέρας του Dreyer γεννήθηκε το 1850, στην Κοπεγχάγη, από μια πλούσια οικογένεια εμπόρων. Μονόχνωτος άνθρωπος, μοναχικός και εσωστρεφής, εγκαταλείπει την οικογενειακή επιχείρηση και εγκαθίσταται στο αγρόκτημα του Κάρλσρο, όπου ζει σαν ερημίτης, με μοναδικό του πάθος την εκτροφή αλόγων. Η Josephine έμεινε στην υπηρεσία του από το 1879 ώς το τραγικό της τέλος, το 1891. Δε φαίνεται να είχαν ερωτικές σχέσεις διαρκείας, κι απ' τη μοναδική φορά που ενώθηκαν οι μοναξιές τους, προήλθε ο Dreyer. Από την αρχή ο Torp αδιαφόρησε παντελώς για την τύχη αυτού του παιδιού που είχε γεννηθεί κατά λάθος, ενώ κι ο Dreyer από τη μεριά του δεν αναφέρθηκε ποτέ στον πραγματικό του πατέρα, που θα πεθάνει εργένης, το 1928, έχοντας ζήσει μια ζωή ασκητική, χωρίς να ενδιαφερθεί να μάθει ποτέ τι είχε επιφυλάξει η μοίρα στον μοναδικό του γιο. Η Josephine, για ν' αποφύγει το σκάνδαλο, κρατά κρυφή την εγκυμοσύνη και φεύγει, με τη σύμφωνη γνώμη του Torp, για την Κοπεγχάγη, όπου, στις 3 Φεβρουαρίου 1889, γεννά το γιο της. Λίγες μόλις μέρες μετά τη γέννα, τον αφήνει κι επιστρέφει στο Κάρλσρο. Τα δύο πρώτα χρόνια της ζωής του βρέφους είναι τραυματικά: το μωρό περιφέρεται από οικογένεια σε οικογένεια, αλλάζοντας (σ' αυτή την τρυφερή ηλικία) επτά διαφορετικά οικογενειακά περιβάλλοντα (διαμένοντας, μάλιστα, για κάποιο διάστημα και σ' ένα δημόσιο ορφανοτροφείο), μέχρι να υιοθετηθεί, το Φεβρουάριο του 1891, από τους Dreyer.

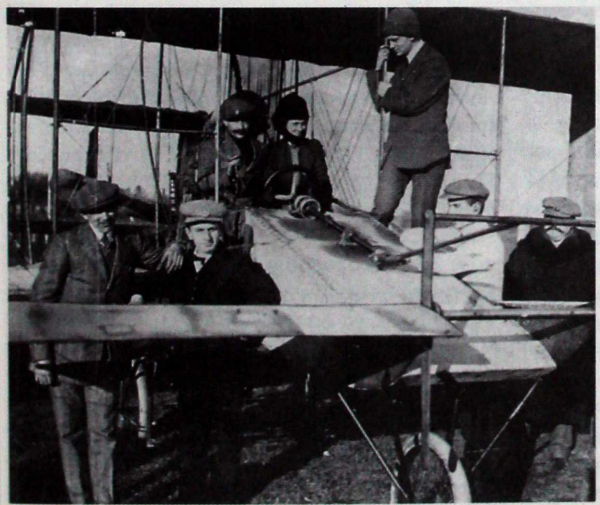
Γράφει ο Drouzy σχετικά: «Την εποχή εκείνη, δεν ενδιαφέρονταν καθόλου για τις ψυχολογικές συνθήκες που είναι απαραίτητες για την αρμονική ανάπτυξη ενός παιδιού. Σήμερα, που γνωρίζουμε καλύτερα το θέμα, μπορούμε εύκολα να φανταστούμε τα τραύματα που πρέπει να προκλήθηκαν στη διάρκεια αυτών των δύο πρώτων χρόνων. Ο χωρισμός από τη μητέρα, η ανασφάλεια των πρώτων επαφών με το περιβάλλον, οι συνεχείς εναλλαγές χώρων και, κυρίως, προσώπων, στους πρώτους 20 μήνες της ζωής του, δεν μπορεί παρά να προκάλεσαν στην ψυχή του τραύματα βαθιά ριζωμένα, των οποίων τα ίχνη θα βρούμε τόσο στη συμπεριφορά του ενήλικα Dreyer όσο και στο κινηματογραφικό του έργο».

Οι θετοί γονείς

Ο θετός πατέρας, που έδωσε στο αβάπτιστο μω-

Η Josephine Nilsson, μητέρα του Dreyer, στη φωτογραφία που μνημονεύει στο «Αυτοβιογραφικό Σημείωμα».

Το σπίτι όπου γεννήθηκε ο Dreyer, σε φωτογραφία του 1924.



Ο Dreyer, όρθιος στο αεροπλάνο, μαζί με τον δανό πιλότο Robert Svendsen, το 1910.

Ο Carl Dreyer (στο κέντρο) με συμμαθητές του, το 1904.

ρό το πλήρες όνομά του, είναι τυπογράφος φιλελεύθερων ιδεών και σοσιαλιστικών πεποιθήσεων, ψηφίζει Αριστερά, είναι μέλος της κεντρικής επιτροπής του συνδικάτου των τυπογράφων και ερασιτέχνης φωτογράφος, και συμμετέχει σε ποδηλατικούς αγώνες. Προοδευτικών αντιλήψεων, οπαδός της προόδου, των τεχνικών επιτευγμάτων και με ανοιχτούς ορίζοντες, σίγουρα επηρέασε θετικά τον θετό του γιο, αν και ο Dreyer –άδικα– δεν του το αναγνώρισε ποτέ. Παράλληλα, σε αντίθεση με τις απόψεις για ένα αυστηρό λουθηρανικό περιβάλλον, ο Dreyer μεγάλωσε σ' ένα σπίτι όπου η θρησκεία δεν έπαιζε κανένα ρόλο, αφού οι θετοί γονείς του ήταν άθεοι και δεν πατούσαν ποτέ το πόδι τους στην εκκλησία. Από την άλλη μεριά, όμως, η Marie Dreyer είναι μια γυναίκα σκληρή, δεσποτική και αυταρχική. Είναι αυτή που παίρνει τις αποφάσεις, και όταν παντρεύεται τον τυπογράφο, έχει ήδη μια εξώγαμη κόρη 4 ετών, η οποία, όταν οι Dreyer αποφασίζουν να υιοθετήσουν το μωρό της Josephine αφού δεν μπορούν ν' αποκτήσουν δικά τους παιδιά, είναι 11 ετών. Παρ' όλο που σε υλικό επίπεδο δεν του έλειψε τίποτα, ο Dreyer θα μεγαλώσει χωρίς πραγματική στοργή, τρυφερότητα και αγάπη. Ποτέ δε θα καταφέρει ν' αποκτήσει σταθερούς φίλους στην παιδική του ηλικία, αφού η θετή του μητέρα είχε τη μανία των μετακομίσεων, αλλάζοντας συνεχώς σπίτι και γειτονιά, και θα παραμείνει ουσιαστικά ένας φιλοξενούμενος, ένας «γιος» που του απαγορευόταν να καλέσει τους συμμαθητές του στο σπίτι. Ποτέ δε θα υπάρξουν πραγματικοί συναισθηματικοί δεσμοί ανάμεσα στους Dreyer και σ' αυτό το σιωπηλό, μοναχικό αγόρι που έζησε μαζί τους 15 χρόνια, γνωρίζοντας ότι δεν ήταν πραγματικός τους γιος. Αυτή η έλλειψη ρίζας, οικογενειακής θαλπωρής και αγάπης θα σταθεί καθοριστική για τη μετέπειτα ζωή και το έργο του Dreyer. Όμως, το γεγονός που δηλητηρίασε την παιδική του ψυχή και επιδείνωσε, από την αρχή, τις σχέσεις με τη θετή του μητέρα, ήταν ότι η Marie Dreyer κατηγόρησε την Josephine Nilsson, σπιλώνοντας έτσι τη μνήμη της στα μάτια του μικρού Carl. Με βάση το γεγονός ότι η ίδια κράτησε την εξώγαμη κόρη της, ενώ η Josephine είχε φροντίσει να «ξεφορτωθεί» το δικό της παιδί, προσπάθησε να οικειοποιηθεί τον υιοθετημένο της γιο, σταλάζοντας στην ψυχή του την περιφρόνηση για την πραγματική του μητέρα. Το αποτέλεσμα ήταν να προκαλέσει ένα αβυσσαλέο μίσος απ' τη μεριά του μικρού, που ο Dreyer θα το κρατήσει άσβεστο σ' όλη του τη ζωή. Πρόκειται για μια σχεδόν παθολογική περίπτωση. Ο Dreyer, ποτέ δεν ανέφερε τ' όνομά της, καμιά ηρωίδα του δεν ονομάζεται Marie, κι όταν εκείνη πεθαίνει, το 1937, αρνείται ακόμα και τη μετά θάνατον συμφιλίωση, αφού δεν παρίσταται στην κηδεία, προκαλώντας ένα μικρό σκάνδαλο με τη στάση του. Σ' αυτό, λοιπόν, το οικογενειακό περιβάλλον θα μεγαλώσει ο μελλοντικός σκηνοθέτης, σε μια κατάσταση φιμωμένης οργής, όπως αυτή εκδηλώνεται στο αυτοβιογραφικό του κείμενο: «...δεν έχαναν ευκαιρία να μου υπενθυμίζουν ότι έπρεπε να τους ευγνωμονώ για το φαγητό που μου έδιναν, και μου ξεκαθάρισαν ότι δεν είχα κανένα δικαίωμα, δεδομένου ότι, πεθαίνοντας, η μητέρα μου δεν είχε προλάβει να τους πληρώσει...» Παρ' όλη τη σκληρότητα αυτών των λόγων, πρέπει να σημειώσουμε ότι οι Dreyer έδωσαν μια καλή μόρφωση στον υιοθετημένο γιο – και μάλιστα, σε ιδιωτικό σχολείο, εξαιρετικά φιλελεύθερο για τα δεδομένα της εποχής και με φωτισμένους δασκάλους όπως οι Carl Ewald και Otto Fick, οι ιδέες των οποίων ήταν επηρεασμένες από την προσωπικότητα του Georg Brandes.[2] Εξ άλλου, σ' αυτό το σχολείο ο Dreyer έμαθε να μιλά γαλλικά, αγγλικά και γερμανικά, που θα του φανούν αργότερα εξαιρετικά χρήσιμα. Σημειώνει ο Drouzy: «Αν οι Dreyer δεν μπόρεσαν να του εξασφαλίσουν ένα κλίμα στοργής, που τόσο είχε ανάγκη ο υιοθετημένος γιος, πρέπει τουλάχιστον να είμαστε δίκαιοι: του εξασφάλισαν με γενναιοδωρία ένα πρώτο απαραίτητο μορφωτικό επίπεδο, το οποίο θα μπορέσει στη συνέχεια να εμπλουτίσει. Μ' αυτή την έννοια, ο νεαρός Carl Theodor δεν ήταν και στην πιο μειονεκτική θέση όταν βρέθηκε αντιμέτωπος με την ενήλικη ζωή».

2. Ο Georg Brandes, που κυριάρχησε στη διανοητική σκηνή της Δανίας στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, γεννήθηκε σε μια εβραϊκή οικογένεια της Κοπεγχάγης και, με το λαμπρό, οξύ και ευρύ πνεύμα και με τη δράση του, προκάλεσε μια πολιτιστική επανάσταση. Οπαδός της προόδου, των επιστημονικών ανακαλύψεων και των τεχνικών επιτευγμάτων, υπέρμαχος της χειραφέτησης των γυναικών και των ριζικών κοινωνικών μεταρρυθμίσεων, αντιμιλιταριστής και σφοδρός πολέμιος του λουθηρανικού δόγματος, έφερε σε επαφή την επαρχιώτικη και αγροτική Δανία με τα πιο σύγχρονα ευρωπαϊκά ρεύματα σκέψης.

Πετώντας προς τον προορισμό του

Μόλις τελειώνει το σχολείο, σε ηλικία 17 ετών, το πρώτο πράγμα που κάνει, είναι να εγκαταλείψει για πάντα το σπίτι των θετών γονιών, με τους οποίους (το σημείο αυτό παραμένει αδιευκρίνιστο στο βιβλίο του Drouzy), μάλλον δε θα ξανασυναντηθεί ποτέ. Το 1905, βρίσκει δουλειά στην Τηλεγραφική Εταιρεία της Δανίας, απ' όπου παραιτείται το 1908, τρομοκρατημένος, όπως αναφέρει ο

ίδιος, από το γεγονός ότι ήδη απ' την αρχή «έβλεπε» πού θα έφτανε στο τέλος της σταδιοδρομίας του. Σ' αυτή την απόφαση εκδηλώνεται ένα βασικό συστατικό τού χαρακτήρα του: «εχθρός κάθε ευκολίας και κάθε συμβιβασμού, αδιάλλακτος και πείσμων». Συμμετέχει στους κύκλους της «Φιλελεύθερης Νεολαίας» και της Ένωσης Σπουδαστών, δυο προοδευτικών σωματείων στα οποία κυριαρχεί το πνεύμα του Montesquieu, του Rousseau, του Βολταίρου, των Εγκυκλοπαιδιστών, κι όπου γίνονται συζητήσεις γύρω από θέματα όπως η θρησκευτική ουδετερότητα στη σχολική εκπαίδευση, ο σοσιαλισμός, ο γάμος και ο ελεύθερος έρωτας, μέσα σ' ένα κλίμα προοδευτικής κατεύθυνσης και, κυρίως, ενάντια στα αυστηρά λουθηρανικά δόγματα. Το 1908, προσλαμβάνεται ως δημοσιογράφος στη μεγάλη καθημερινή εφημερίδα της Κοπεγχάγης «Berlingske Tidende», ειδικεύεται σε θέματα αεροναυτικής και αποκτά δίπλωμα πιλότου. Αρχίζει, λοιπόν, να καλύπτει δημοσιογραφικά τις πτήσεις, πετώντας και ο ίδιος, και το όνομα του παράτολμου νεαρού δημοσιογράφου αρχίζει να γίνεται ευρύτερα γνωστό. Όπως και στον κινηματογράφο, έτσι και στην αεροναυτική, ο Dreyer υπήρξε ένας πιονιέρος. Ιστορική έχει μείνει μια πτήση του, τον Οκτώβριο του 1910, όταν, ως μέλος του πληρώματος ενός αερόστατου, πέταξε από την Κοπεγχάγη στη Χριστιανία (σημερινό Όσλο) της Νορβηγίας, καλύπτοντας μιαν απόσταση 540 χιλιομέτρων σε 24 ώρες. Οι πτήσεις του δε θα μείνουν χωρίς αποτέλεσμα: θα προσγειωθεί στη φανταστική χώρα τού κινηματογράφου, τη μία και μοναδική του πατρίδα.

Λεηλατημένο σώμα

Πριν, όμως, ασχοληθούμε με την κινηματογραφική του πορεία, θα πρέπει να σταθούμε στο έτος 1908, όταν ο 19χρονος Dreyer αποφασίζει να ταξιδέψει για πρώτη φορά έξω από τη Δανία και να πάει στη Σουηδία, για να μάθει ποια ήταν πραγματικά και πώς πέθανε η μητέρα του. Στους 2 μήνες που μένει στη Σουηδία, μαθαίνει τη φοβερή αλήθεια για το τέλος της μητέρας του, που θα τον συγκλονίσει και θα του αφήσει μια πληγή ανεπούλωτη. Τι συνέβη, λοιπόν, στη Josephine Nilsson; Το καλοκαίρι του 1890, η γυναίκα ξαναμένει έγκυος. Όταν το ανακαλύπτει, κι επειδή υπάρχουν προοπτικές γάμου με τον νεαρό αγρονόμο Gustaf Sjøberg, θέλοντας να φτιάξει τη ζωή της, προσπαθεί να «βγάλει» απ' αυτήν τον νόθο γιο του Torp. Έτσι, βάζει τις απεγνωσμένες αγγελίες υιοθεσίας που θα τραβήξουν την προσοχή των Dreyer. Όμως οι υποσχέσεις γάμου αναιρούνται, και η Josephine, στα όρια της απελπισίας, προσπαθεί να αποβάλει το έμβρυο, καταπίνοντας μια μεγάλη ποσότητα από φωσφορούχες κορυφές σπίρτων. Πεθαίνει από δηλητηρίαση τον Ιανουάριο του 1891, σε ηλικία 36 ετών. Μετά από ιατροδικαστικές έρευνες και την απαραίτητη νεκροψία, και μετά από γραφειοκρατικές καθυστερήσεις, διαπιστώνεται ότι δεν πρόκειται για αυτοκτονία, αλλά για αθέλητη δηλητηρίαση, και το ακρωτηριασμένο σώμα θάβεται, σύμφωνα με τους κανόνες της εκκλησίας, δύο ολόκληρους μήνες μετά το θάνατό του. Η ακραία αυτή περίπτωση πήρε δημοσιότητα, πέρασε ως είδηση στις εφημερίδες και υπήρξε ένα πραγματικό σκάνδαλο, εκείνη την εποχή, για την επαρχία. Κανείς δε γνωρίζει (κι ούτε ο Drouzy κατάφερε ν' ανακαλύψει με σιγουριά) με ποιο τρόπο ο Dreyer έμαθε την αλήθεια. Το μόνο βέβαιο είναι ότι συνάντησε τη μικρότερη αδελφή της μητέρας του, Anna, η οποία βρισκόταν στο προσκέφαλο της Josephine τη στιγμή τού θανάτου της –στο αυτοβιογραφικό του κείμενο αναφέρει μόνο ότι τη συνάντησε στη Σουηδία–, και μάλλον δεν μπόρεσε να δει τα αρχεία και τις ιατροδικαστικές αναφορές, γιατί δεν είχε περάσει ικανό χρονικό διάστημα από τα συμβάντα. Το μόνο σίγουρο είναι ότι μίλησε με ανθρώπους του Κάρλσρο, οι οποίοι θυμόνταν ακόμα πολύ καλά το γεγονός που είχε συνταράξει την περιοχή τους, 17 χρόνια πριν. Εν πάση περιπτώσει, ο Carl Theodor βεβαιώνεται ότι υπήρξε εγκαταλελειμμένο μωρό και νόθος γιος των Dreyer. Μετά απ' αυτό, επιστρέφοντας με το μυστικό της ζωής του στην Κοπεγχάγη, κόβει κάθε σχέση με την οικογένεια απ' τη μεριά της μητέρας, που ποτέ δεν έμαθε τι έγινε στη ζωή του ο μοναδικός γιος τής Josephine. Ο Dreyer θα παραμείνει μέχρι το τέλος της ζωής του ένας ξεριζωμένος, χωρίς οικογένεια και χωρίς πατρίδα· ένας πραγματικός εξόριστος, που «το μόνον της ζωής του ταξίδιον» θα είναι κινηματογραφικό. Σύμφωνα με τον Drouzy, αυτό το ταραγμένο εσωτερικό τοπίο, με κυρίαρχο στοιχείο το τραύμα της εγκατάλειψης και της απόρριψης, ο Dreyer θα προσπαθήσει σ' όλη του

τη ζωή να το αντιμετωπίσει, να το ξεπεράσει και, ταυτόχρονα, να το αποκρύψει, γεγονός που εγγράφεται στον ιστό των ταινιών του, όπου πέφτει βαριά η σκιά της τραγικής μοίρας της μητέρας, ενώ όλο του το έργο βασίζεται στην ανακάλυψη αυτής της ανυπόφορης αλήθειας. Οι περισσότερες ηρωίδες του είναι θύματα είτε της τυραννίας των ανδρών είτε της μισαλλοδοξίας της κοινωνίας και αντιπροσωπεύουν το πάθος της ζωής, την αναρχία της παρέκκλισης, την εσωτερική ανάγκη της διαφορετικότητας, ενάντια στην ισοπεδωτική λογική του νόμου και των οργανωμένων κοινωνικών θεσμών: από τη Βικτορίν του *Προέδρου*, τη Χάνα του *Αγαπάτε αλλήλους* και την Ίντα του *Αφέντη του σπιτιού* ώς τη Ζαν ντ' Αρκ, τις αδελφές του *Βαμπίρ*, την Αν στις *Μέρες οργής*, ακόμα και την Ίνγκερ του *Λόγου*, σχεδόν όλες οι γυναίκες του Dreyer συγκρούονται με το νόμο –είτε του Θεού είτε των ανθρώπων– και βασανίζονται, ταπεινώνονται και τιμωρούνται γι' αυτό. Άλλωστε, ένας κατ' εξοχήν ντραγιερικός χώρος, που κατέχει στις ταινίες του κυρίαρχη θέση, είναι εκείνος του δικαστηρίου, στη σκηνή του οποίου παίζεται το δράμα της ύπαρξης: το άτομο ενάντια στην κοινωνία, η αταξία του πάθους ενάντια στην τάξη του κανόνα.

Προσγείωση στη χώρα του κινηματογράφου

Όπως αναφέρει κι ο ίδιος στο αυτοβιογραφικό του κείμενο, από την «Berlingske Tidende» «περνά» στην εφημερίδα «Ekstrabladet», όργανο του Ριζοσπαστικού Κόμματος, όπου στο πρόσωπο του αρχισυντάκτη Frejlif Olsen συναντά έναν πραγματικό μέντορα, τον μοναδικό άνθρωπο που αναγνωρίζει ότι τον επηρέασε ουσιαστικά στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του και τον βοήθησε να βρει το δρόμο του: «Μου δίδαξε την πίστη στον προορισμό μου». Το 1913, προσλαμβάνεται από τη Nordisk Films Kompagni, για να γράφει αρχικά τα κείμενα των μεσοτίτλων, κι αργότερα, σενάρια και κινηματογραφικές προσαρμογές λογοτεχνικών και θεατρικών έργων. Εκείνη την εποχή, η Nordisk (που είχε ιδρυθεί το 1906), με την καθοδήγηση του χαρισματικού Ole Olsen, ήταν η μεγαλύτερη εταιρεία παραγωγής ταινιών στη Σκανδιναβία και δεύτερη σ' όλη την Ευρώπη, μετά τη γαλλική Pathé, με δίκτυο διανομής όχι μόνο σ' όλη την Ευρώπη, αλλά και στις ΗΠΑ και στην Άπω Ανατολή. Τα σενάρια που έφταναν στα χέρια του Dreyer για να τα απορρίψει, να τα εγκρίνει ή να τα επεξεργαστεί, προέρχονταν απ' όλο τον κόσμο, και σ' αυτό τον βοήθησαν οι γλώσσες που γνώριζε. Το 1917, μετά απ' αυτή την ενδιαφέρουσα μαθητεία, θα γυρίσει την πρώτη του ταινία, *Ο πρόεδρος*, βασισμένη σ' ένα μυθιστόρημα του Karl Emil Franzos, στην οποία –όπως και στις υπόλοιπες– θα κυριαρχήσουν θέματα που θα παραπέμπουν, άμεσα η έμμεσα, στην κρυμμένη προσωπική του βιογραφία: ανάξιοι γονείς, ταπεινωμένες γυναίκες, εγκαταλελειμμένα παιδιά ανύπαντρων μητέρων, καταδίκη και τιμωρία του διαφορετικού. Σημειώνει ο Drouzy: «Μ' αυτή την ταινία, την πρώτη του, είχε το κουράγιο να επιτεθεί σε δύο βασικά στηρίγματα της κοινωνίας: το γάμο ως θεσμό και τη δικαιοσύνη». Και πράγματι, ο γάμος στο κινηματογραφικό σύμπαν του Dreyer είναι ένας άδειος θεσμός, χωρίς συναίσθημα και αγάπη, που εναντιώνεται στο πάθος της ζωής και στον έρωτα, ενώ το δικαστήριο και, πίσω του, ο νόμος επιβάλλουν την τάξη καταδικάζοντας κάθε μορφή παρέκκλισης. *Ο πρόεδρος* είναι η μοναδική ταινία στην οποία χρησιμοποιεί ένα σύνθετο και πολύπλοκο αφηγηματικό σύστημα από αλλεπάλληλα φλασμπάκ, ενώ όλες οι επόμενες θα έχουν μια κανονική χρονική ακολουθία.

Ήδη, εδώ, διαπιστώνονται δύο από τις βασικές εμμονές της αισθητικής του μεθόδου, που θα τις επεξεργαστεί μέχρι τελειότητας: το περιβάλλον (είτε πρόκειται για φυσικό, είτε για τεχνητό ντεκόρ) μέσα στο οποίο κινούνται και ζουν οι ήρωες, πρέπει να αντανακλά την εσωτερικότητα και τον ψυχικό κόσμο των ηρώων (ο Dreyer εξέταζε σχολαστικά και την τελευταία σκηνογραφική λεπτομέρεια των ταινιών του), και γι' αυτόν το λόγο οι ηθοποιοί πρέπει όχι να *μοιάζουν*, αλλά να *είναι* να ενσαρκώνουν τον ήρωα που υποδύονται «τόσο στο πνεύμα όσο και στη νοοτροπία» (γι' αυτό και στην επιλογή των ηθοποιών ο Dreyer υπήρξε πάντα εξαιρετικά αυστηρός και απαιτητικός). Από την πρώτη κιόλας ταινία του, π.χ., χρησιμοποίησε ηλικιωμένους ηθοποιούς για τις απαιτήσεις των αντίστοιχων ρόλων, αποφεύγοντας το μακιγιάζ και το τεχνητό πέρασμα του χρόνου στο πρόσωπο των ηθοποιών: φοβερή καινοτομία για την εποχή εκείνη, όπου 3-4 ηθοποιοί έπαιζαν ό-

Καφεδάκι, σε διάλειμμα από τα γυρίσματα του Λόγου.

λους τους ρόλους. Ο στόχος ήταν από την αρχή ξεκάθαρος: «να αναπαραγάγω, με όσο το δυνατόν περισσότερη ειλικρίνεια, συναισθήματα όσο το δυνατόν πιο ειλικρινή».

Στον *Πρόεδρο*, όπου η προδοσία της γυναίκας από τον άντρα, σχεδόν κληροδοτείται από τη μια γενιά στην άλλη, από τον πατέρα στο γιο, ο Dreyer όχι μόνο αδειάζει τη συζυγική ζωή από κάθε ουσιαστικό περιεχόμενο, αλλά και αποκαθηλώνει από το βάθρο του τον αδέκαστο πρόεδρο, βάζοντάς τον ανάμεσα στις συμπληγάδες του δικαστή και του πατέρα, οι οποίες και θα τον συντρίψουν τελικά. Η ταινία δεν είχε μεγάλη εμπορική επιτυχία, αλλά δεν πέρασε και απαρατήρητη, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στον νεαρό σκηνοθέτη να κάνει ένα δεύτερο βήμα.

Το καλοκαίρι του 1918, ο Dreyer βλέπει τη *Μισαλλοδοξία* του D.W. Griffith, η οποία τον εντυπωσιάζει με τις αισθητικές της καινοτομίες και τον επηρεάζει στη δεύτερη ταινία του, *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά*, βασισμένη σ' ένα σενάριο του συγγραφέα Edgar Höyer, η οποία αποτελείται από τέσσερα επεισόδια που διαδραματίζονται: στην Παλαιστίνη, την εποχή του Χριστού· στην Ισπανία, την περίοδο των διώξεων της Ιεράς Εξέτασης· στη Γαλλία, στη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης· και στη σύγχρονη Φινλανδία των πολεμικών συγκρούσεων ανάμεσα στους Λευκούς και τους Κόκκινους. Πρωταγωνιστεί ο Σατανάς, ο οποίος, σε ρόλο εκτελεστικού οργάνου και υποχείριο του Παντοδύναμου, υποχρεώνεται από το Θεό να πάρει ανθρώπινη μορφή και

να βάλει σε πειρασμό τους ανθρώπους, ωθώντας τους να κάνουν το Κακό. Η ταινία κατηγορείται ως βλάσφημη και καταδικάζεται από την Εκκλησία, αφού είναι ανήκουστο, ο έκπτωτος άγγελος, σε αγαστή συνεργασία με τον Ύψιστο, να προπαγανδίζουν το Κακό. Ο σαρκασμός και η καυστική ειρωνεία του Dreyer απέναντι στα «ιερά και τα όσια» είναι απροκάλυπτα και δεν εξαντλούνται σ' αυτά της θρησκείας: ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζονται οι γάλλοι επαναστάτες και οι Μπολσεβίκοι, οδηγούν στην καταδίκη της ταινίας και από την Αριστερά της εποχής, η οποία κατηγορεί το έργο ως αντιδραστικό και όργανο της αστικής προπαγάνδας. Στο στόχαστρο μπαίνουν οι καταπιεστικοί μηχανισμοί της εξουσίας –εκκλησιαστικοί και πολιτικοί– που παράγουν μονάχα μισαλλοδοξία και βία. Όπως σημειώνει εύστοχα ο J.L. Comolli, «η Ιερά Εξέταση έγινε στο όνομα του Θεού, η Τρομοκρατία στο όνομα της Δικαιοσύνης και η Καταπίεση στο όνομα της Επανάστασης». Με τις *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά*, όπου το Κακό απελευθερώνεται απ' τον ίδιο το Θεό για να διαφθείρει τον κόσμο, ο Dreyer ξεσηκώνει τους πάντες εναντίον του. Η ταινία θα βρει παγκόσμια διανομή –απ' τη Σκανδιναβία ώς την Πορτογαλία κι από τις ΗΠΑ ώς την Αργεντινή– και θα υποστεί μια επιλεκτική λογοκρισία, ανάλογα με τη χώρα στην οποία προβάλλεται.[3] Ο Dreyer, μ' αυτή την ταινία, όπου το Κακό είναι πάντα γένους αρσενικού, δείχνει πως η μισαλλοδοξία που φωλιάζει στις ψυχές των ανθρώπων, κυοφορείται μέσα στην κοινωνία – μια θεματική, που θα την αναπτύξει αργότερα στο *Αγαπάτε αλλήλους*.

3. Στις περισσότερες Καθολικές χώρες κόπηκε εξ ολοκλήρου το επεισόδιο της Ιεράς Εξέτασης· στη Φινλανδία και στη Σουηδία, το επεισόδιο με τους Λευκορώσους και τους Μπολσεβίκους· στη Νορβηγία, η ταινία προβλήθηκε σε μεγαλύτερη ταχύτητα από την κανονική, με αποτέλεσμα οι θεατές να μην καταλαβαίνουν τι ακριβώς συνέβαινε στην οθόνη.

4. Ο Victor Sjöström, πατριάρχης του σουηδικού κινηματογράφου, έγινε παγκόσμια γνωστός στο τέλος της ζωής του, ως πρωταγωνιστής της ταινίας του Ingmar Bergman *Άγριες φράουλες* (1955).

Ανοίγοντας τα φτερά του

Μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο αρχίζει η παρακμή της Nordisk, και η ίδρυση της UFA στη Γερμανία (1917) και της Svensk Filmindustri στη Σουηδία (1918) θα σημάνουν την αρχή του τέλους τής «βιομηχανίας ονείρων» του Ole Olsen. Επηρεασμένος ήδη από το έργο του Victor Sjöström,[4] που το θαύμαζε για τη «σοβαρότητά του, την ανθρωπιά του και τον λυρικό του τόνο», θα γυρίσει στη Νορβηγία, για λογαριασμό της Svensk, την τρίτη του ταινία, *Η χήρα του πάστορα*, βασισμένη σ' ένα μυθιστόρημα του νορβηγού συγγραφέα Kristofer Janson (όλες του οι ταινίες, άλλωστε, είναι βασισμένες σε θεατρικά ή λογοτεχνικά έργα). Στην ταινία αυτή, που έχει τη φόρμα μιας καυστικότατης φάρσας, ο Dreyer διακωμωδεί –και πάλι– τους θεσμούς του κλήρου και του γάμου. Η ιστορία αφορά ένα πρακτικό πρόβλημα: Τι θ' απογίνει η χήρα του πάστορα όταν ο πάστορας αναχωρήσει από τον μάταιο τούτο κόσμο; Μα... ο νέος ιερέας θα πρέπει να παντρευτεί τη χήρα! Πάνω σ' αυτόν τον καμβά ο Dreyer πλέκει, με μια ειρωνεία στα όρια του σαρκασμού, την ταινία του. Ο νέος ιερωμένος φέρνει στο πρεσβυτέριο την ερωμένη του, την οποία παρουσιάζει στην ηλικιωμένη χήρα και νυν σύζυγό του –με λευκό γάμο, εννοείται– σαν αδελφή του. Όμως, δεν καταφέρνει να συνευρεθεί μαζί της, αφού η δεσποτική και πανούργα γριά βρίσκεται πάντα ανάμεσά τους. Και εδώ η επιθυμία βρίσκεται σε σύγκρουση με τον κανόνα. Το κωμικό και ανάλαφρο βλέμμα της αρχής, στο τέλος αποκτά μια πένθιμη σοβαρότητα, όταν οι δύο νέοι, στο νεκροταφείο, μετά το θάνατο της γριάς «μάγισσας», της πλέκουν το εγκώμιο πάνω από τον τάφο της, πλήρως αφομοιωμένοι από την κοινωνική μηχανή, ευυπόληπτοι και, ταυτόχρονα, υποταγμένοι στους απαρέγκλιτους κανόνες του συστήματος. Το ενεργειακό πεδίο της ερωτικής επιθυμίας, ο χείμαρρος της ζωής, έχει χυθεί στο βάλτο τού νόμου και της τάξης. Η ταινία, παρά το έντεχνα συγκαλυμμένο ζοφερό της τέλος, είχε θριαμβευτική υποδοχή από το κοινό και την κριτική. Γράφει ο Dreyer: «Με τη *Χήρα του πάστορα* έκανα ένα βήμα μπροστά στην κατεύθυνση της αλήθειας, σε ό,τι αφορά την ατμόσφαιρα, αφού γύρισα ολόκληρη την ταινία σε αυθεντικούς χώρους, και για τους ρόλους των αγροτών χρησιμοποίησα αληθινούς αγρότες». Το όνομά του γίνεται γνωστό και έξω απ' τη Σκανδιναβία, η δε επόμενη ταινία του θα γυριστεί στο Βερολίνο.

Η ταινία *Αγαπάτε αλλήλους*, βασισμένη στο βιβλίο του Aage Madelung, ένα best seller της εποχής, με θέμα τα πογκρόμ ενάντια στους εβραίους στην προ-επαναστατική Ρωσία, γυρίστηκε από τη γερμανική εταιρεία παραγωγής Primusfilm. Η ταινία αφορά στις διώξεις και τις περιπέτειες μιας μικρής εβραιοπούλας, θύματος του φανατισμού που προκαλούν οι φυλετικές και κοινωνικές προκαταλήψεις. Ο Dreyer εντοπίζει και αναλύει τις αιτίες αυτού του ρατσιστικού μίσους και της

μισαλλοδοξίας που οδηγούν στο περιθώριο και στον αφανισμό όχι μόνο τα μεμονωμένα διαφορετικά ή παρεκκλίνοντα άτομα, αλλά και ολόκληρες εθνικές ή θρησκευτικές μειονότητες, όπως οι εβραίοι. Οι διώξεις αυτές θα επαληθευτούν με τραγικό τρόπο μόλις 10 χρόνια αργότερα, κι ο Dreyer θα τις δει με τα ίδια του τα μάτια, όταν ξαναβρεθεί στο Βερολίνο, στις αρχές της δεκαετίας του '30, για την ηχητική επεξεργασία του *Βαμπίρ*.

Μ' αυτή την ταινία εμφανίζεται για πρώτη φορά κι άλλο ένα χαρακτηριστικό της προσωπικότητάς του: η φιλοσημιτική του στάση και η συμπάθειά του για τον εβραϊκό λαό. Γράφει ο Drouzy: «Πιστεύω ότι [ο Dreyer], ως άπατρις και εγκαταλελειμμένος γιος, αισθανόταν μια επιτακτική εσωτερική ανάγκη συμπαράστασης και αλληλεγγύης προς ένα λαό αιώνια περιπλανώμενο και αιώνια καταδιωκόμενο». Η ταινία υπήρξε εμπορική αποτυχία, κι όχι μόνο «κατέβηκε» πολύ γρήγορα, αλλά χάθηκαν και τα ίχνη της για σχεδόν 40 χρόνια. Ξαναβρέθηκε το 1961, στα αρχεία της Ταινιοθήκης της Μόσχας, με τον τίτλο *Πογκρόμ*, μικρότερη κατά τουλάχιστον 20΄ από την αρχική της διάρκεια και, ίσως, ξαναμονταρισμένη. Δεδομένου ότι ήταν η μοναδική κόπια, κανείς δεν μπορεί να έχει ακριβή εικόνα της αυθεντικής εκδοχής. Όπως και να 'χει το πράγμα, η ταινία είχε μια «κοινωνική αποστολή», όπως λέει κι ο ίδιος ο Dreyer, και υπήρξε μια θέση πολιτικής και κοινωνικής συνειδητοποίησης απέναντι στο εβραϊκό πρόβλημα.

Το 1922, ο Dreyer μεταφέρει στην οθόνη ένα από τα πιο γνωστά δανικά παραμύθια, το *Μια φορά κι έναν καιρό...* του Holger Drachmann. Η ταινία, μέτρια, ανάλαφρη, και με το ηθικό δίδαγμα ότι κανείς δε γεννιέται αυτό που είναι, αλλά γίνεται, θα χαθεί κι αυτή για πολλά χρόνια και θ' ανακαλυφθεί τυχαία το 1964, κατά 25΄ μικρότερη από τα 90΄ της αρχικής της διάρκειας.

Ωριμότητα

Η επόμενη ταινία του, *Μίκαελ*, ίσως το πρώτο του αριστούργημα, βασισμένο στο αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα ενός από τους κορυφαίους δανούς συγγραφείς της εποχής, του Herman Bang, θα γυριστεί στο Βερολίνο, για λογαριασμό της UFA. Όταν ο Dreyer ολοκλήρωσε το σενάριο, το έδωσε στον Erich Pommer, διευθυντή της UFA, ο οποίος με τη σειρά του το υπέβαλε στον έλεγχο της Thea von Harbou, συζύγου του Fritz Lang, η οποία ενέκρινε ή απέρριπτε όλα τα σενάρια που έφταναν στην UFA. Η Von Harbou έκανε κάποιες αλλαγές και διορθώσεις, αλλά ο Dreyer, πάντα ασυμβίβαστος και άκαμπτος σε ό,τι αφορούσε στο όραμά του, δεν τις έλαβε καν υπόψη, και η ταινία γυρίστηκε όπως ο ίδιος ήθελε. Ο *Μίκαελ* σκηνοθετήθηκε με τη μορφή του Kammerspiel[5] και με τη συνεργασία δύο από τους καλύτερους οπερατέρ της εποχής: του Karl Freund (φωτογράφου του *Metropolis*) για τα εσωτερικά και του Rudolf Maté για τα εξωτερικά, με τον οποίο ο Dreyer, λίγα χρόνια αργότερα, θα γυρίσει δύο από τις κορυφαίες ταινίες του: *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* και το *Βαμπίρ*.

Η υποδοχή κοινού και κριτικής, όταν η ταινία έκανε την πρεμιέρα της, το Σεπτέμβριο του 1924, στο Βερολίνο, υπήρξε ενθουσιώδης – ένας πραγματικός θρίαμβος για τον Dreyer, που καθιερώνεται διεθνώς. Η ιδιαιτερότητα αυτής της ταινίας, για την οποία ο Dreyer εκδήλωσε πάντα μια ξεχωριστή αδυναμία, οφείλεται στο γεγονός ότι ο βασανισμένος και εγκαταλελειμμένος δεν είναι γυναίκα –όπως στο σύνολο σχεδόν του υπόλοιπου έργου του– αλλά άντρας. Γράφει εν προκειμένω ο Drouzy στο βιβλίο του: «Για τι πράγμα μιλά σε τελική ανάλυση το μυθιστόρημα του Bang; Για την αχαριστία ενός υιοθετημένου γιου. Αν ψάξουμε προς αυτή την κατεύθυνση, θ' ανακαλύψουμε ότι ο τυπογράφος Carl Theodor Dreyer είχε, όπως και ο Ζορέ, άσχημο τέλος. Σε συναισθηματικό και ερωτικό επίπεδο, η ζωή του ήταν μια αποτυχία. Δεν απέκτησε δικά του παιδιά. Δέχτηκε ή προσφέρθηκε να υιοθετήσει την κόρη της συζύγου του, γεννημένη πριν από το γάμο τους. Αυτή η κόρη, η Valborg, άφησε την οικογένεια όσο πιο νωρίς μπορούσε, στα 16 της χρόνια, για να παντρευτεί τον μουσικό της. Ο τυπογράφος υιοθέτησε κι ένα γιο, στον οποίο έδωσε το όνομα και το επίθετό του, αλλά ποτέ του δεν κατάφερε να κερδίσει την εμπιστοσύνη του παιδιού και να σταθεροποιήσει ανάμεσά τους μια θερμή σχέση. Κι ο γιος θα φύγει από το σπίτι στα 17 του χρόνια και δε θα κρατήσει καμιά επαφή με την οικογένεια που τον μεγάλωσε. Ο τυπογράφος θα βρεθεί ξανά μόνος με τη σύζυγο-αφέντρα που αποφασίζει τα πάντα. Συνεχίζει ν' ασχολείται με

5. Kammerspiel σημαίνει «θέατρο δωματίου», με την ίδια έννοια που μιλάμε για «μουσική δωματίου». Είναι μια δραματουργική μορφή που βάζει αντιμέτωπους έναν περιορισμένο αριθμό ηθοποιών σ' έναν και μοναδικό κλειστό χώρο. Συνήθως παίζεται σε μικρά θέατρα, με τους θεατές πολύ κοντά στη σκηνή.

τη φωτογραφία και τον ποδηλατικό σύλλογο, αλλά αυτά δε φτάνουν για να γεμίσουν τη ζωή του. Έχει χάσει το νόημα της ύπαρξής του».

Ο θετός πατέρας θα πεθάνει το 1911, σε ηλικία 47 ετών, από μια κλασική αρρώστια των τυπογράφων: δηλητηρίαση από τα χημικά που εισέπνεε στη διάρκεια της δουλειάς. Θα σβήσει χωρίς να ξαναδεί τον θετό του γιο, ο οποίος δε θα παραστεί καν στην κηδεία. Ίσως ο *Μίκαελ* να είναι μια προσπάθεια μετά θάνατον επανόρθωσης και συμφιλίωσης ανάμεσα στο σκηνοθέτη και στον τυπογράφο, γι' αυτό και οι –προφανείς, στο βιβλίο– ομοφυλοφιλικές σχέσεις ανάμεσα στον Ζορέ και στον Μίκαελ, μόλις που υπαινίσσονται, με εξαιρετική διακριτικότητα, στην ταινία. Τελικά, στην πραγματική ζωή, ο υιοθετημένος γιος ίσως να στάθηκε αδικαιολόγητα σκληρός απέναντι στον θετό πατέρα. Εδώ θα πρέπει επίσης να αναφέρουμε ότι, το 1911, χρονιά θανάτου του θετού πατέρα, ο Dreyer, σε ηλικία 22 ετών, θα παντρευτεί την Ebba Larsen, τη σύντροφο της ζωής του, με την οποία θ' αποκτήσει δύο παιδιά.

Στην έβδομη ταινία του, *Ο αφέντης του σπιτιού*, βασισμένη στο θεατρικό έργο του Svend Rindom *Η πτώση του τύραννου* και γυρισμένη το 1925 για τη δανική εταιρεία παραγωγής Palladium, ο Dreyer εμβαθύνει σ' ένα πρόβλημα αισθητικής φύσης που αποτελεί τη συνισταμένη τής κινηματογραφικής του μεθόδου: την αφαίρεση. Αν «η τέχνη πρέπει να αναπαριστά την εσωτερική και όχι την εξωτερική ζωή», όπως λέει ο ίδιος, αυτό σημαίνει πως στη μεταφορά ενός θεατρικού ή λογοτεχνικού έργου πρέπει πρώτα απ' όλα να εντοπιστεί και να ανασυρθεί στην επιφάνεια ο πυρήνας· δηλαδή το πνεύμα του έργου. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί μονάχα μέσα από μια διαδικασία συνεχούς αποκάθαρσης από ό,τι περιττό, ό,τι μη απολύτως απαραίτητο, όλα εκείνα τα στοιχεία που, αποκομμένα από τις ρίζες, δεν αντανακλούν το βάθος της ανθρώπινης ψυχής. Μ' άλλα λόγια, ό,τι δεν ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις του οράματος του δημιουργού και στη συγκίνηση που θέλει να μεταδώσει στο θεατή, πρέπει να ξεριζωθεί. Μόνον έτσι, φτάνοντας κανείς στο μεδούλι της ιστορίας, στην ψίχα των πραγμάτων, μπορεί να κινηματογραφηθεί γυμνή η αλήθεια· δηλαδή η ψυχή του έργου. Το περίφημο στιλ του Dreyer, που ο ίδιος το ορίζει ως «αυτό που δίνει πνοή στη μορφή», πηγάζει από την παροιμιώδη εμμονή του να αναδείξει και να κινηματογραφήσει το απολύτως αναγκαίο, το ουσιώδες. «Μόνο έτσι θα μπορέσει ο κινηματογράφος να ξεφύγει από τον εναγκαλισμό του νατουραλισμού» έγραψε ο Dreyer. Το φωτοστέφανο πνευματικότητας, λοιπόν, που εμφανίζεται στις ταινίες του, δεν είναι, όπως ερμηνεύτηκε από πολλούς, η διάχυση του θεϊκού στην εικόνα, αλλά το απόσταγμα από το στράγγισμα της πραγματικότητας.

Στον *Αφέντη του σπιτιού*, μέσα από την ιστορία αυτού του δεσποτικού και τυραννικού άντρα που βασανίζει την υποταγμένη και ταπεινωμένη σύζυγό του και τα δυο παιδιά τους, υπάρχει, σύμφωνα με τον Drouzy, ένας άμεσος απόηχος της οικογενειακής ζωής του μικρού Dreyer με τους θετούς γονείς, αλλά με μια βασική αντιστροφή, που λειτουργεί και ως απόκρυψη: στη θέση τής μητέρας βρίσκεται ο πατέρας, ενώ η γριά παραμάνα Μαντς, που παίρνει στα χέρια της την κατάσταση και γυρίζει τα μέσα έξω στη ροή της ιστορίας, ανήκει στο πάνθεον εκείνων των ηλικιωμένων γυναικών στον κινηματογράφο του Dreyer που μοιάζουν να κατέχουν ή να κατέχονται από δυνάμεις μαγικές, σχεδόν υπερφυσικές, όπως η κυρά-Μαργκαρέτε στη *Χήρα του πάστορα*, η Μαργκερίτ στο *Βαμπίρ*, η Μερέτε και η Χέρλοφς Μάρτε στις *Μέρες οργής*.

Η ταινία, ερμητικά κλειστή ως προς τους χώρους της (Kammerspiel), γυρισμένη με εξαιρετική αφηγηματική οικονομία και ακρίβεια, είναι ένα έξοχο παράδειγμα αρχιτεκτονικής κατασκευής, όπου και η παραμικρή λεπτομέρεια είναι οργανικά ενταγμένη και υπηρετεί το σύνολο. Γράφει ο Drouzy: «*Ο αφέντης του σπιτιού* είναι ακριβώς ένα παράδειγμα "μεγάλης αρχιτεκτονικής", μια από εκείνες τις σπάνιες ταινίες, γυρισμένες σε κατάσταση Χάριτος, όπου όλα τα στοιχεία αντιστοιχούν και "βιδώνονται", θαρρείς, το ένα στο άλλο, με θαυμαστό τρόπο. Τα πρόσωπα συμβιώνουν με τους χώρους στους οποίους βρίσκονται, και οι κινήσεις της κάμερας ανταποκρίνονται ακριβώς στην αναγκαιότητα της δράσης». Αναζητώντας για κάθε σκηνή όχι μόνο την καλύτερη λύση, αλλά τη μοναδική» συνεχίζει ο Drouzy, «η οποία θα πρέπει να αποδειχθεί και η πιο αναγκαία...», ο Dreyer, πολλά χρόνια πριν τον Bresson, που θ' αναπτύξει περαιτέρω αυτή την προβληματική, βάζει τα θεμέλια του κινηματογράφου τέχνης που θα υπηρετεί το εσωτερικό όραμα του δημιουργού και

Ο αφέντης του σπιτιού.

θα έχει ως στόχο την καθαρότητα –χωρίς περιττά στολίδια– της εικόνας, την αυτονομία της κινηματογραφικής γραφής και την απεξάρτηση της νέας τέχνης από κάθε λογής αισθητικά δάνεια. Άλλωστε, το μέλημα του Dreyer ήταν πάντα, όπως είπε κι ο ίδιος, να «εξυψώσει τον κινηματογράφο από βιομηχανία σε τέχνη», κάτι που θα το πληρώσει ακριβά, αφού, από το 1930 ώς το 1968 (χρονιά του θανάτου του), θα γυρίσει μονάχα 4 (ουσιαστικά 3) ταινίες.

Στη Δανία, *Ο αφέντης του σπιτιού* έτυχε μέτριας υποδοχής, αλλά, όταν προβάλλεται στο Παρίσι, τη Στοκχόλμη και το Λονδίνο, κατάγει έναν εμπορικό και κριτικό θρίαμβο. Ο Carl Th. Dreyer καθιερώνεται ως ένας από τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες της εποχής του.

Η όγδοη ταινία του σε 7 χρόνια, *Η νύφη του Γκλόμνταλ*, βασισμένη σε δύο διηγήματα του Jacob B. Bull, γυρισμένη στα γρήγορα, το καλοκαίρι του 1925, στη Νορβηγία, για μια σουηδική εταιρεία παραγωγής, είναι ένα ευχάριστο διάλειμμα, ένα έλασσον έργο, λίγο πριν ο Dreyer ριχτεί στην περιπέτεια της *Ζαν ντ' Αρκ*. Σ' αυτό το αγροτικό μελόδραμα γύρω από τον δύσκολο έρωτα ανάμεσα στον φτωχό νέο και την πλούσια κοπέλα, ο Dreyer χαρακτηρίζει ψυχολογικά και κοινωνικά τους ήρωές του, κινηματογραφώντας αντιθετικά το φυσικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ζουν, και τοποθετώντας αντιμέτωπους τους δύο κόσμους που μονάχα η δύναμη του έρωτα μπορεί να γεφυρώσει. Το ευτυχές τέλος της ιστορίας είναι αποτέλεσμα της εξέγερσης της κοπέλας, η οποία, ξεπερνώντας τον κοινωνικό ντετερμινισμό της εποχής, εναντιώνεται στη βούληση του πατέρα, διεκδικώντας το δικαίωμα στη ζωή και στον έρωτα. Το κλασικό σχήμα του γαλάζιου πρίγκιπα που κατα-

κτά τη ρομαντική κοπέλα, εδώ αναποδογυρίζεται· η ηρωίδα είναι αυτή που, προάγγελος της Ζαν ντ' Αρκ, ασυμβίβαστη και θαρραλέα, μάχεται για τα αισθήματά της ενάντια στους καταπιεστικούς οικογενειακούς και κοινωνικούς φραγμούς.

Φτάνοντας στην κορυφή

Την άνοιξη του 1926, ο Dreyer μετακομίζει οικογενειακώς στο Παρίσι, με τη γυναίκα του και τα δυο παιδιά τους: την Guni, 12 ετών, και τον Eric, 3 ετών. Έχει ήδη υπογράψει συμβόλαιο για να γυρίσει ταινία με τη Société Générale de Films. Του προτείνονται τρία θέματα με ηρωίδες της γαλλικής Ιστορίας: Μαρία Αντουανέτα, Αικατερίνη των Μεδίκων και Ζαν ντ' Αρκ. Όσο κι αν φαίνεται απίστευτο για το χαρακτήρα του, αφού τον ενδιαφέρουν και οι τρεις, τις βάζει στον κλήρο, και βγαίνει το όνομα της Ζαν ντ' Αρκ – μια από τις κορυφαίες ταινίες (όχι μόνον της εποχής τού βουβού, αλλά ολόκληρης της ιστορίας του κινηματογράφου) μπαίνει στα σκαριά. Στο Παρίσι του André Breton, του Max Ernst, του Man Ray, του Mirò, του Giacometti, του Marcel Duchamp, του René Magritte, του Jean Cocteau, του Jean Renoir, του René Clair, του Luis Buñuel, του Picasso, ο μοναχικός Δανός κρατά τον εαυτό του σε διακριτική απόσταση. Βλέπει το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* (που τον εντυπωσιάζει για τη φόρμα, αλλά όχι και για τη θεματική του) και επισκέπτεται τον Abel Gance στα γυρίσματα του *Ναπολέοντα*. Συνεργάζεται με τον ιστορικό Pierre Champion, ο οποίος, το 1920, είχε εκδώσει τα πρακτικά της δίκης της Ζαν ντ' Αρκ, κι αποφασίζει να συμπυκνώσει το χρόνο της ταινίας σε μία μόνο μέρα: εκείνη του θανάτου της στην πυρά, στις 30 Μαΐου 1431. Για τα σκηνικά και τα κοστούμια συνεργάζεται με τον Jean Hugo (εγγονό του διάσημου συγγραφέα) και τη γυναίκα του, Valentine. Φωτογράφος της ταινίας είναι ο Rudolf Maté, τον οποίο κάλεσε από τη Γερμανία και με τον οποίο είχε ήδη συνεργαστεί στον *Μίκαελ* και στον *Αφέντη του σπιτιού*. Για το ρόλο της Ζαν ντ' Αρκ επιλέγει την ηθοποιό του γαλλικού μπουλβάρ Renée Marie Falconetti, η οποία θα περάσει στην αιωνιότητα με την εκπληκτική της ερμηνεία. Πιστός στις αρχές του, δε θα επιτρέψει το παραμικρό μακιγιάζ ή άλλου τύπου εφέ. Οι ηθοποιοί θα πρέπει να μεταδώσουν την εσωτερική τους αλήθεια με το αληθινό τους πρόσωπο. «Γυρίζοντας το *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, ήθελα ν' ανακαλύψω πίσω από το ένδοξο φωτοστέφανο εκείνη την οραματίστρια που λεγόταν Ζαν. Ήθελα να δείξω ότι και οι ήρωες της Ιστορίας είναι ανθρώπινα όντα...» Τα γυρίσματα διαρκούν εννέα μήνες –από το Φεβρουάριο μέχρι τον Οκτώβριο του 1927–, και το κόστος της παραγωγής αγγίζει τα 9 εκατομμύρια γαλλικά φράγκα, ποσό ιλιγγιώδες για τα δεδομένα της εποχής. Τη μουσική γράφουν δυο γάλλοι συνθέτες ο Léo Pouget και ο Victor Alix: πρόκειται για ένα συμφωνικό ποίημα σε 13 μέρη για ορχήστρα και χορωδία, πλήρως συγχρονισμένο με τους μεσότιτλους. Οι παραγωγοί, πριν την επίσημη πρώτη, κάνουν μια ειδική προβολή για τους ανώτερους αξιωματούχους του κλήρου, οι οποίοι εκφράζουν σοβαρές επιφυλάξεις για την αυστηρότητα με την οποία ο Dreyer αντιμετωπίζει την εκκλησιαστική εξουσία. Παράλληλα, η ταινία περνά και από την επιτροπή λογοκρισίας, η οποία κόβει κάποιες από τις σκηνές βασανιστηρίων της Ζαν ντ' Αρκ.[6] Όταν η ταινία προβλήθηκε στις αίθουσες, το Μάιο του 1928, υπήρξε ένα εξαιρετικό γεγονός. Οι κριτικοί και, γενικά, οι άνθρωποι της τέχνης την αποθέωσαν, και η ταινία επιβλήθηκε ως αυτό που πραγματικά είναι: ένα αδιαφιλονίκητο αριστούργημα, μια ταινία-σταθμός στην ιστορία του κινηματογράφου.

Η Ζαν ντ' Αρκ κατέχει ξεχωριστή θέση στο πάνθεον των εξεγερμένων, αιρετικών, ασυμβίβαστων, ταπεινωμένων, βασανισμένων, καταδικασμένων γυναικών στο έργο του Dreyer, αφού μένει πιστή στις εσωτερικές της φωνές, δηλαδή στον δικό της θεό, που δεν είναι ίδιος μ' εκείνον των βασανιστών της. Σύμφωνα με τον Drouzy, ο απόηχος του διαμελισμένου σώματος της πραγματικής μητέρας προβάλλεται άμεσα στην κατακερματισμένη και «γοητευμένη από το αποσπασματικό» αισθητική της ταινίας, που αποτελείται από 1499 κοντινά πλάνα –ποιητικά σπαράγματα, θαρρείς–, τα οποία επιτίθενται με βιαιότητα στο βλέμμα και στα οποία αποτυπώνεται η ένταση του πάθους και η εσωτερική φλόγα της Ζαν ντ' Αρκ.

Οι απίστευτες περιπέτειες μιας ταινίας

Σχεδόν αμέσως, μια σκληρή μοίρα ρίχνει βαριά τη σκιά της πάνω στην ταινία: το Δεκέμβριο του

6. Κάποιοι, γι' αυτές τις σκηνές που σοκάρισαν με τον ακραίο τους ρεαλισμό, μίλησαν για «σαδισμό» του Dreyer. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Jean Mitry, που ήταν παρών στα γυρίσματα, η Falconetti είχε δεκτεί, για τη ρεαλιστικότερη απεικόνιση των σκηνών, να συμπιεστούν οι αστράγαλοί της σε μια μέγκενη, με αποτέλεσμα να μην μπορεί να πατήσει τα πόδια της στο έδαφος για κάποιο χρονικό διάστημα. Στη διάρκεια των γυρισμάτων, ερχόταν στό στούντιο με αυτοκίνητο, και οι βοηθοί τη μετέφεραν με τα χέρια στο σετ.

1928, το μοναδικό αρνητικό που βρισκόταν στα εργαστήρια της UFA, στο Βερολίνο, καίγεται σε μια πυρκαγιά. Ο Dreyer αποκαρδιώνεται μόλις το μαθαίνει, αλλά καταφέρνει να ξαναστήσει την ταινία με βάση την κόπια εργασίας που είχε διατηρηθεί ακέραιη, αν και οι καλύτερες λήψεις, που είχαν χρησιμοποιηθεί στο πρώτο αρνητικό, είχαν οριστικά χαθεί. Και αυτό το δεύτερο αρνητικό χάθηκε κάπου στα τέλη της δεκαετίας του '20. Έτσι, απ' την ταινία, η οποία είχε μέτρια εμπορική επιτυχία, παρά τις εγκωμιαστικές κριτικές, δεν έμειναν παρά κάποιες κόπιες φθαρμένες και ελαττωματικές, σε διάφορες ταινιοθήκες, που κανείς δε γνώριζε από ποιο αρνητικό (το πρώτο ή το δεύτερο) προέρχονταν. Όταν, το 1952, ο Lo Duca, ιστορικός του κινηματογράφου, ανακαλύπτει τυχαία στις αποθήκες της Gaumont αυτό το δεύτερο αρνητικό που θεωρούνταν χαμένο, αντί να σεβαστεί το πρωτότυπο, πραγματοποιεί μια σειρά αυθαίρετες παρεμβάσεις στο σώμα της ταινίας: αλλάζει την αισθητική φόρμα των μεσοτίτλων, κι έτσι, το αυθεντικό μαύρο φόντο πάνω στο οποίο «έπεφταν» οι διδασκαλίες, αντικαθίσταται από φωτογραφικές διαφάνειες με αρχιτεκτονικά σχέδια, σκάλες, ροζέτες, εκκλησιαστικά βιτρό, στάμπες της πόλης της Ρουάν, μέχρι και «ζωντανές» φλόγες(!), πάνω στις οποίες οι διδασκαλίες σχεδόν δε διαβάζονται. Χάνεται έτσι εντελώς η αντίθεση ανάμεσα στους μεσότιτλους και τις εικόνες. Ακόμα, ο Lo Duca μειώνει το πλάτος τού κάδρου, για να «χωρέσει» η μουσική επένδυση, αφού αλλάζει και τη μουσική, προσθέτοντας κομμάτια των Albinoni, Bach, Vivaldi, Scarlatti, για να προσδώσει μια δήθεν θρησκευτικότητα που όχι μόνο δεν ταιριάζει στο πνεύμα και στο ρυθμό τής ταινίας, αλλά και διαλύει κυριολεκτικά το συγχρονισμό εικόνας και ήχου. Η αισθητική μορφή τής ταινίας αλλοιώνεται με τον πιο βάναυσο τρόπο. Όταν ο Dreyer βλέπει αυτή την κατ' ουσίαν πλαστογραφημένη εκδοχή, διαμαρτύρεται έντονα, αλλά χωρίς αποτέλεσμα. Άλλωστε, οι σχέσεις του με τους εμπόρους του κινηματογράφου υπήρξαν ανέκαθεν εχθρικές. Η Gaumont εξακολουθεί να κυκλοφορεί στο εμπόριο αυτήν ακριβώς την ακρωτηριασμένη και παραποιημένη κόπια. Μια από τις μεγαλύτερες προδοσίες στην ιστορία του κινηματογράφου έχει συντελεστεί.

Όμως, η ιστορία της τέχνης θα πάρει την εκδίκησή της. Το 1982, στο ψυχιατρείο Dikemark Sykehus του Όσλο βρέθηκε μια κόπια, βασισμένη στο πρώτο αρνητικό. Τι είχε συμβεί; Το 1928, ο αρχίατρος του νοσοκομείου, Harald Arnesen, θαυμαστής του Dreyer και παθιασμένος με τη γαλλική κουλτούρα και Ιστορία, είχε ζητήσει να του στείλουν από τη Δανία μια κόπια, για να προσπαθήσει να την προωθήσει στη νορβηγική αγορά. *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* είχε παιχθεί ελάχιστες εβδομάδες στη Δανία, και σχεδόν δεν ενδιέφερε πια κανέναν. Η κόπια στάλθηκε στη Νορβηγία, όπου δεν παίχτηκε ποτέ στις αίθουσες, και, με εξαίρεση ίσως κάποιες ιδιωτικές προβολές που έκανε ο γιατρός Arnesen, ξεχάστηκε κλεισμένη στο κουτί της και βρέθηκε ύστερα από 54 ολόκληρα χρόνια, διατηρημένη –σαν από θαύμα σχεδόν– σε εκπληκτική κατάσταση. Γράφει ο Drouzy χαρακτηριστικά: «Η διαφορά αυτής της συγκεκριμένης κόπιας με όλες τις υπόλοιπες που κυκλοφορούσαν, είναι αυτή ανάμεσα σ' έναν πίνακα του Rembrandt και σε μιαν αναπαραγωγή του σε καρτ-ποστάλ». Με βάση αυτή την πρωτότυπη και αυθεντική κόπια του πρώτου αρνητικού, η Ταινιοθήκη της Δανίας τύπωσε νέες και αποκατέστησε το αριστούργημα του Dreyer στην αρχική του μορφή. Όπως η Ζαν ντ' Αρκ, από «ερωμένη του διαβόλου», αιρετική και μάγισσα έγινε αγία και εθνική ηρωίδα των Γάλλων, παίρνοντας εκδίκηση από τους δικαστές της,[7] το ίδιο συνέβη και με την ταινία.

«Όνειρο με τα μάτια ανοιχτά»

Έτσι ορίζει ο Dreyer το *Βαμπίρ*, πρώτη ομιλούσα ταινία του –αλλά σχεδόν βουβή, αφού οι διάλογοι είναι ελάχιστοι–, γυρισμένη στο Παρίσι, με ιδιωτικά κεφάλαια.[8] Το *Βαμπίρ* ηχογραφήθηκε σε τρεις διαφορετικές γλώσσες (γαλλικά, αγγλικά, γερμανικά) και είναι η πιο ασυνήθιστη και απόκοσμη ταινία του, απ' τη στιγμή που κινείται στις παρυφές του φανταστικού, χωρίς όμως να μπορεί κανείς να την εντάξει –ούτε αισθητικά ούτε θεματολογικά– σ' αυτό το κινηματογραφικό είδος: απουσιάζουν οι κώδικες και τα τελετουργικά της βαμπιρικής μυθολογίας (πλην του θανάτου με το παλούκι που καρφώνεται στην καρδιά)· επιπλέον, το βαμπίρ είναι... γυναίκα. Η ταινία, γεμάτη ασάφειες και αφηγηματικά χάσματα, μένει μετέωρη ανάμεσα σ' έναν φανταστικό και σ' έναν υπερ-ρεαλιστικό κό-

7. Το ρόλο του Μασιέ –ενός από τους δικαστές– ερμήνευσε ο καταραμένος ποιητής των γαλλικών γραμμάτων Antonin Artaud.
8. Η ταινία χρηματοδοτήθηκε από τον νεαρό βαρόνο Nicolas de Gunzburg, ο οποίος, με το ψευδώνυμο Julian West, ερμήνευσε το ρόλο του Άλαν Γκρέι.

σμο, σαν ένα διφορούμενο και άλυτο αίνιγμα. Ο Drouzy σημειώνει εύστοχα ότι «η ίδια η ταινία μοιάζει να είναι βρικολακιασμένη»· και πράγματι, ο χρόνος μοιάζει να έχει σταματήσει, οι χώροι είναι απροσδιόριστοι, σχεδόν μαγικοί, κι ο κεντρικός ήρωας περιπλανιέται άσκοπα στις εσχατιές ενός άγνωστου ψυχικού τοπίου κι όχι σ' έναν τόπο της πραγματικότητας. Τα διάφορα απρόβλεπτα και ασύνδετα γεγονότα μοιάζουν να συμβαίνουν μάλλον κάπου μέσα παρά έξω. Γράφει ο Dreyer στο τέλος του αυτοβιογραφικού του κειμένου: «Με το *Βαμπίρ*, θέλησα να δημιουργήσω στην οθόνη ένα όνειρο με τα μάτια ανοιχτά και να δείξω ότι το τρομακτικό δε βρίσκεται στα πράγματα γύρω μας, αλλά στο ίδιο μας το ασυνείδητο». Είναι σχεδόν αδύνατον ν' αφηγηθεί κανείς την ιστορία της ταινίας: δεν υπάρχουν λογική σειρά, αιτιολογήσεις, αλληλουχία δράσης. Τα πάντα γλιστρούν μέσα σε σκιές και ομίχλη, το φως εναλλάσσεται με το ημίφως, ενώ το σκοτάδι καραδοκεί, εγκυμονώντας κινδύνους και μυστικά (οι επιδόσεις του Rudolf Maté στη φωτογραφία είναι μοναδικές). Η ταινία, εκτός τόπου και χρόνου, μοιάζει με το όνειρο ενός νεκρού που ονειρεύεται ότι είναι ζωντανός. Τι είναι, λοιπόν, η ταινία *Βαμπίρ*, που κάποιοι τη θεωρούν ως την πιο κρυφή, την πιο δυσπρόσιτη και σίγουρα την πιο οραματική του Dreyer; Μια οπτική παγίδα, το κυνήγι μιας χίμαιρας ή μια κατάδυση του βλέμματος στους δαιδαλώδεις λαβυρίνθους του ασυνειδήτου;

Παρ' όλο που το σενάριο δηλώνεται ως βασισμένο σε μια συλλογή διηγημάτων του άγγλου συγγραφέα Sheridan LeFanu, με τίτλο *In a Glass Darkly*, ο ίδιος ο Dreyer, σε μια επιστολή του στον Ib Monty, Διευθυντή της Δανικής Ταινιοθήκης, στις 24 Φεβρουαρίου 1966, εξομολογείται: «Το *Βαμπίρ* γυρίστηκε με βάση ένα σενάριο που γράφτηκε από μένα». Ξεκινώντας απ' αυτό το στοιχείο, ο Drouzy καταλήγει στο ότι ο Dreyer δεν υπήρξε «δημιουργός» με την ολοκληρωτική έννοια του όρου, γιατί επέλεξε να «κρύβεται», δηλαδή να βασίζεται πάντα σε θεατρικά έργα ή μυθιστορήματα, για να μην αφήσει να διαφανεί ποτέ ότι όλες του οι ταινίες είναι ουσιαστικά αυτοβιογραφικές. Συνεπώς, παίρνοντας το έργο κάποιου άλλου και φέρνοντάς το στα δικά του μέτρα, αισθάνεται ασφαλής: οι νευρώσεις και οι ψυχικές συγκρούσεις που τον ταλανίζουν, απόρροια του γενέθλιου τραύματος, θα παραμείνουν στο σκοτάδι. Με βάση αυτή την κάπως ακραία, αλλά όχι αναπτιολόγητη, θέση, ο Drouzy θεωρεί ότι το *Βαμπίρ* είναι η πρώτη ρωγμή στο Σινικό Τείχος που ύψωσε γύρω του ο Dreyer, γι' αυτό και τη θεωρεί την πιο προσωπική και μια ταινία-καμπή στη φιλμογραφία του.

Η διαμάχη του Καλού και του Κακού που βρίσκεται στη βάση της, δεν είναι παρά η αντιπαλότητα ανάμεσα στην αληθινή μητέρα με το διπλό πρόσωπο (οι αδελφές Ζιζέλ-Λεόν) και στη θετή μητέρα (γυναίκα-βαμπίρ), η οποία θέλησε να «ρουφήξει» από τη μνήμη του υιοθετημένου γιου την εικόνα της πραγματικής μητέρας. Εξ άλλου, το ένα πρόσωπο-αντανάκλαση της αληθινής μητέρας στην ταινία θα πεθάνει από δηλητηρίαση, όπως συνέβη στην πραγματικότητα. Ο κεντρικός ήρωας θα εκδικηθεί τον άδικο θάνατό της, όχι μόνο σκοτώνοντας τη γυναίκα-βαμπίρ (θετή μητέρα), αλλά και τον συνεργό της γιατρό (αναφορά στους γιατρούς που αφαίρεσαν τα όργανα από το σώμα της άτυχης Josephine Nilsson). Αν, λοιπόν, το *Βαμπίρ* είναι «ένα ξεκαθάρισμα λογαριασμών, η συμβολική θανάτωση της μισητής θετής μητέρας», τι μπορεί να σημαίνει ότι μία από τις δύο όψεις της μητέρας στην ταινία (Λεόν), τη στιγμή του θανάτου της αποδεικνύεται ότι έχει γίνει βαμπίρ; Ένα σκοτεινό φως πέφτει πάνω στο άσπιλο και αμόλυντο πρόσωπο της πραγματικής μητέρας. Ας μην ξεχνάμε ότι η Josephine Nilsson προσπάθησε να «ξεφορτωθεί» στα γρήγορα το μωρό της, κυρίως όταν έμαθε ότι περίμενε ένα άλλο παιδί, ενώ η Marie Dreyer, την ίδια σχεδόν εποχή, είχε κρατήσει το δικό της εξώγαμο παιδί, την «αδελφή» του Dreyer, Valborg. Το ένα πρόσωπο, λοιπόν, αυτής της μητέρας-Ιανού αποκαλύπτεται βυθισμένο στο σκοτάδι. Αυτό σημαίνει ότι ο συμβολικός θάνατος της θετής μητέρας προκαλεί ένα ορατό ρήγμα στο μνημείο που έκτισε ο Dreyer στην αθώα και αδικοχαμένη Josephine· άλλωστε, προς τα πού πηγαίνουν στο τέλος ο Άλαν Γκρέι με τη Ζιζέλ, όταν φτάνουν στην άλλη όχθη τού ποταμού; Στη χώρα των νεκρών, όπου διαφεντεύει ο άνθρωπος με το δρεπάνι, ή μήπως στον «χαμένο παράδεισο των εραστών»; Κανείς δεν μπορεί ν' απαντήσει. Ένα είναι σίγουρο: με το *Βαμπίρ*, την πιο αλλόκοτη και εικαστικά πιο όμορφη ταινία του, ο Dreyer ήρθε αντιμέτωπος με τον ίδιο του το δαίμονα κι ένιωσε το φως, γύρω του και μέσα του, να λιγοστεύει, καθώς του έμελλε να

μείνει 13 χρόνια μακριά από το μοναδικό πάθος της ζωής του.

Κρίση...

Το *Βαμπίρ* υπήρξε ολοκληρωτική αποτυχία, όπου κι αν προβλήθηκε. Είχε προηγηθεί η μέτρια εμπορική υποδοχή του *Πάθους της Ζαν ντ' Αρκ*, που άφησε ακάλυπτο το ακριβό κόστος της παραγωγής της. Οι ήδη προβληματικές σχέσεις του Dreyer με τους παραγωγούς επιδεινώθηκαν, κι ο Dreyer μπήκε ουσιαστικά στη μαύρη λίστα· έπεσε σε μια βαθιά υπαρξιακή κρίση, και η ψυχολογική του ισορροπία διαταράχτηκε τόσο σοβαρά, που χρειάστηκε να νοσηλευτεί για κάποιο διάστημα σε ψυχιατρική κλινική – κανείς δεν ξέρει ακριβώς πού· ίσως στην Ελβετία. Όπως έγραψε κάποιος κριτικός, ο Dreyer, με το *Βαμπίρ*, «ξεγύμνωσε την ψυχή του, φανερώνοντας την τρέλα του», γεγονός που τον οδήγησε σε νευρική κατάρρευση.

Όμως, το σαράκι του κινηματογράφου δεν τον αφήνει ήσυχο, κι έτσι, μόλις συνέρχεται, σε συνεργασία με τον ιταλό δημοσιογράφο Ernesto Quadrone, ρίχνεται στην περιπέτεια μιας ταινίας που πρόκειται να γυριστεί στη Σομαλία. Γράφει το σενάριο –μια ιστορία για το πώς μπορεί κάποιος να ριζώσει σ' ένα εντελώς ξένο περιβάλλον–, συγκεντρώνει υλικό και πληροφορίες για τη Σομαλία και τους κατοίκους της, και ξεκινά από τη Γένοβα για την Αφρική, την άνοιξη του 1934. Τα γυρίσματα αρχίζουν κοντά στο Μογκαντίσου, αλλά διαφωνίες με τους παραγωγούς και οι ανυπόφορες κλιματολογικές συνθήκες, γρήγορα τον καταβάλλουν. Ταλαιπωρημένος από συνεχείς πυρετούς, τα εγκαταλείπει, επιστρέφει στο Παρίσι το καλοκαίρι

του 1934, κι από κει, οικογενειακώς, στην Κοπεγχάγη. Ελπίζοντας να μπορέσει να ξανακάνει ταινία, γράφει ένα σενάριο με τίτλο *Ένας πατέρας*, το οποίο αφορά στη διαμάχη δύο συζύγων για την κηδεμονία του παιδιού τους, και στο οποίο αντανακλάται η προσωπική, συναισθηματική και οικογενειακή του κατάσταση, αφού ο γάμος του περνά μια σοβαρή κρίση. Ο Dreyer επιτίθεται στη νομοθεσία που αποφασίζει, a priori, ότι το παιδί πηγαίνει στη μητέρα, και υποστηρίζει ότι πρέπει το ίδιο το παιδί να επιλέξει, ελεύθερα και ανεπηρέαστα. Αυτό το, 50 χρόνια πριν, *Κράμερ εναντίον Κράμερ* δε θα βρει παραγωγό, λόγω της τολμηρότητας του θέματός του, κι ο Dreyer, για να μπορέσει να ζήσει την οικογένειά του, θα επιστρέψει στο πρώτο του επάγγελμα, τη δημοσιογραφία· αρχικά, ως κριτικός κινηματογράφου, όπου θα «θάψει» όλες τις ταινίες με τις οποίες θα ασχοληθεί (πλην των *Μοντέρνων καιρών* του Charlie Chaplin), γι' αυτό και η καριέρα του ως κινηματογραφικού κριτικού θα τελειώσει σύντομα. Τελικά, θα καταφέρει να σταθεροποιήσει τη θέση του με τη μόνιμη στήλη του –όπως ήδη αναφέραμε– «Η ζωή στο Δικαστήριο», την οποία θα κρατήσει ανελλιπώς από το 1936 έως το 1941. Στα άρθρα αυτά, γραμμένα στον αστερισμό της λατινικής ρήσης «Το απόλυτο δίκαιο είναι η απόλυτη αδικία», ο Dreyer θα είναι και πάλι –όπως πάντα– με την πλευρά του διαφορετικού, του κατηγορουμένου, του καταδικασμένου, και ενάντια στους άτεγκτους και απάνθρωπους μηχανισμούς του νόμου.

Δύο ταινίες σε 2 χρόνια

Το 1942, 13 χρόνια μετά την τελευταία του ταινία, ο Dreyer αποδέχεται την πρόταση του διευθυντή του Κρατικού Κέντρου Κινηματογράφου να γυρίσει ένα είδος διδακτικού ντοκιμαντέρ, με την ελπίδα να μπορέσει να ξανακάνει ταινία. Η μικρού μήκους ταινία *Βοήθεια στις μητέρες* αφορά στη λειτουργία και το ρόλο ενός θεσμού ο οποίος, με την ονομασία του τίτλου, έχει ως σκοπό να βοηθά τις ανύπαντρες ή εγκαταλελειμμένες έγκυες γυναίκες να κρατήσουν και να μεγαλώσουν τα παιδιά τους. Η ταινία, μέσα από την ιστορία μιας νεαρής κοπέλας που περιμένει παιδί από έναν άντρα που την έχει εγκαταλείψει, τονίζει την κοινωνική σημασία αυτού του θεσμού βοήθειας και αλληλεγγύης. Η προσωπική ιστορία γίνεται, ακόμα μια φορά, πηγή και κίνητρο έμπνευσης. Αυτή η δωδεκάλεπτη διδακτική ταινία είναι αρκετή για να ξαναφέρει τον Dreyer στο κινηματογραφικό προσκήνιο.

Στην ταινία *Μέρες οργής*, βασισμένη στο θεατρικό έργο του νορβηγού συγγραφέα Hans Wiers-Jenssen *Αν Πέντερσντότερ*, μέσα από την ιστορία μιας γυναίκας που καταλήγει στην πυρά της Ιεράς Εξέτασης (για τρίτη φορά στο έργο του), κατηγορούμενη ως αιρετική και μάγισσα, ο Dreyer καταγράφει και πάλι τη σύγκρουση δύο κόσμων: από τη μια μεριά, η εκκλησιαστική εξουσία, η καθεστηκυία τάξη, η ανελευθερία του δόγματος· από την άλλη, η ερωτική επιθυμία, η αναρχία του πάθους, η παρεκκλίνουσα συμπεριφορά. Αυτοί οι δύο κόσμοι θα συναντηθούν στην πλατεία όπου θα υψωθεί η πυρά, προϊόν της μισαλλοδοξίας, της προκατάληψης και του φανατισμού. «Αυτή η αντίθεση θα τονιστεί από το σκηνοθέτη με το ηθελημένο και συστηματικό κοντράστ ανάμεσα στις κάθετες και στις οριζόντιες γραμμές. Για να περιγράψει και να ερμηνεύσει το σύμπαν του νόμου, η κάμερα μετακινείται αποκλειστικά οριζοντίως. Όταν, αντίθετα, καδράρει την Αν ή τη Χέρλοφς Μάρτε, κινείται από κάτω προς τα πάνω» γράφει ο Drouzy.

Ταινία για την καταχνιά της ψυχής, αλλά και μεγάλης πλαστικής ομορφιάς, αφού τα κάδρα μοιάζουν με πίνακες ζωγραφικής που ξαφνικά ζωντανεύουν, οι *Μέρες οργής* καταγράφουν ένα σύμπαν εγκλεισμού και ωμότητας, και είναι το πιο ζοφερό έργο του Dreyer. Κάθε ένα από τα πρόσωπα ζει κλεισμένο στη φυλακή του, κι οι σχέσεις των προσώπων μεταξύ τους στηρίζονται στο φόβο και στην καχυποψία. Ο διάλογος έχει υποκατασταθεί από ανελέητες ερωτήσεις ανακριτικού τύπου, που στόχο έχουν να υποκλέψουν ανομολόγητα μυστικά και φοβερές σκέψεις. Μέσα σ' αυτό το κλίμα ασφυξίας, ακόμα και το λουλούδι του έρωτα έχει τη μυρωδιά της προδοσίας, αφού ο ερωτικός πόθος της Αν φουντώνει μαζί με την επιθυμία για το θάνατο του Άμπσαλον – και μάλιστα, μοιάζει να τον προκαλεί. Μια τραγική αντίληψη για τον κόσμο κυριαρχεί. Το ομιχλώδες τοπίο του *Βαμπίρ* δεν έχει ακόμα ξεκαθαρίσει: στο κέντρο της ταινίας και στην ψυχή των ηρώων, το Καλό και το Κακό συγκατοικούν σ' ένα είδος Καθαρτηρίου, όπου ψυχή και σώμα αλληλοσπαράζο-

νται μέχρι θανάτου. Η ταινία, διχοτομημένη στον πυρήνα της, καταγράφει όσο καμιά άλλη του Dreyer αυτό το χάσμα ανάμεσα στην ψυχή και στο σώμα, τα οποία αδυνατούν να συνυπάρξουν, αφού «το σώμα ανήκει στη γη και η ψυχή στον ουρανό». Η Αν, που θα θελήσει να γεφυρώσει αυτό το ρήγμα με τη φλόγα του έρωτα, θα καεί –κυριολεκτικά– απ' αυτήν· όχι μόνο γιατί παρέβη τους κανόνες, αλλά και, κυρίως, γιατί αυτή η μαύρη φλόγα τροφοδοτείται από το σπόρο του Κακού. Η θανάσιμη μονομαχία ανάμεσα στις δύο γυναίκες, την ηλικιωμένη Μερέτε και τη νεαρή Αν, μοιάζει να διεξάγεται στον προθάλαμο της Κόλασης: η μια, γεμάτη μίσος και κακία, είναι ένας δεσμοφύλακας της ζωής, ενώ η άλλη, διψασμένη για αγάπη και ευτυχία, είναι αθώα, αλλά, ταυτόχρονα, κουβαλά μέσα της την αμαρτία του σαρκικού πόθου και την κατάρα της καταγωγής (κόρη μάγισσας). Όσο για τις υπερφυσικές δυνάμεις που υποτίθεται ότι κατέχει η Αν και που τις «χρησιμοποιεί» σαν εργαλείο του διαβόλου για να σκοτώσει τον ηλικιωμένο άντρα και να γητέψει τον νεαρό γιο του, δεν είναι παρά η τρομερή κραυγή μιας παγιδευμένης ψυχής που ασφυκτιά, πιασμένη ανάμεσα στα γρανάζια του νόμου και στις δαγκάνες της επιθυμίας.

Μπορεί επίσης να επιχειρήσει κανείς έναν παραλληλισμό –μονάχα σ' ένα ιστορικό επίπεδο– ανάμεσα στους καταπιεστικούς εκκλησιαστικούς μηχανισμούς που καταδικάζουν τους αιρετικούς στην πυρά, με τη βαρβαρότητα των δημίων τού Γ΄ Ράιχ και τη γενοκτονία των εβραίων (η Δανία βρισκόταν υπό γερμανική κατοχή την περίοδο που γυρίστηκε η ταινία), χωρίς όμως να πέσει στη ερμηνευτική παγίδα της αλληγορίας ή της μεταφοράς, αφού και τα δύο αυτά στοιχεία έχουν μικρή παρουσία και σημασία στο κινηματογραφικό σύμπαν του Dreyer.

Από την ταινία αυτή και μετά, το μοντάζ στον κινηματογράφο του Dreyer σχεδόν εξαφανίζεται· σύνθετα και μεγάλης διάρκειας πλάνα-σεκάνς, με απόλυτη χωροχρονική αυτονομία, κυριαρχούν. Ο στόχος είναι να επιτευχθεί μια αδιάσπαστη αφηγηματική ενότητα, μέσα στην οποία θα ενσωματωθούν οι αντιθέσεις, οι συγκρούσεις και τα ρήγματα σε μιαν ανώτερη σύνθεση, όπου «το στιλ χαρίζει στο έργο ψυχή, κι έτσι το κάνει τέχνη», όπως έγραψε ο Dreyer. Μόνον έτσι η αναπαράσταση θα ταυτιστεί με την αλήθεια της πραγματικής ζωής και το περιεχόμενο θα χυθεί μέσα στη φόρμα, διαμορφώνοντας ταυτόχρονα και το καλούπι της. Στο στιλ του Dreyer, ακόμα και η παραμικρή κίνηση της μηχανής ή μια αδιόρατη αλλαγή στους φωτισμούς θέτουν ένα πρόβλημα όχι μόνο αισθητικής, αλλά και ηθικής, τάξης: Πώς η κινηματογραφική κάμερα (και, κατ' επέκταση, το βλέμμα) θα προσδώσει ένα νόημα στον κόσμο; Πώς μια μίμηση της πραγματικότητας θα μετουσιωθεί σε μια στιγμή αληθινής ζωής; Μ' αυτόν τον δαίμονα αναμετρήθηκαν όλοι οι μεγάλοι κινηματογραφιστές, κι αυτός είναι ο αγώνας που προσέδωσε στον κινηματογράφο το κύρος της έβδομης τέχνης.

Η ταινία προβλήθηκε το Νοέμβριο του 1943, μέσα στην πιο μαύρη περίοδο της γερμανικής κατοχής και ενώ η «τελική λύση» έχει ήδη δρομολογηθεί. Κοινό και κριτική αντέδρασαν αρνητικά, και το Δεκέμβριο, ο Dreyer εγκαταλείπει τη Δανία για τη Σουηδία, όπου θα γυρίσει, για λογαριασμό της Svensk Filmindustri, την επόμενη ταινία του, *Δύο ανθρώπινες υπάρξεις*, βασισμένη στο θεατρικό έργο του W.O. Somin *Απόπειρα*. Η ταινία έπρεπε να είναι, σύμφωνα με τον Dreyer, η συμπύκνωση του Kammerspiel: δύο πρόσωπα, γυρίσματα εξ ολοκλήρου σ' ένα διαμέρισμα, ταύτιση πραγματικού και κινηματογραφικού χρόνου. Μέσα από τη ζοφερή ιστορία ενός ζευγαριού που αυτοκτονεί όταν συνειδητοποιεί ότι η συναισθηματική του ζωή είναι κτισμένη πάνω στο ψέμα και στην προδοσία, ο Dreyer είχε ως στόχο να καταδείξει τους ψυχολογικούς μηχανισμούς που οδηγούν το νεαρό ζευγάρι στην αυτο-εξόντωση. Όμως, ο πάλαι ποτέ αγαπημένος του σουηδός σκηνοθέτης Victor Sjöström, που είναι πια ένα απ' τα μεγάλα αφεντικά της Svensk, επιβάλλει άλλους ηθοποιούς απ' αυτούς που επέλεξε ο Dreyer, παρεμβαίνει στην τελική εκδοχή της ταινίας, κι έχει και τον τελικό λόγο για τη μουσική. Η ταινία υπήρξε μια αποτυχία, προβλήθηκε μόνο στη Σουηδία κι είναι η μόνη που ο Dreyer όχι μόνο δεν υπερασπίστηκε ποτέ, αλλά απέφυγε με κάθε τρόπο να την αναγνωρίσει ως δική του.

Μια ταινία που δεν έγινε

Μετά την ολοκληρωτική εμπορική αποτυχία των δύο τελευταίων ταινιών του, ο Dreyer, ξέροντας

ότι δύσκολα θα βρει παραγωγό, και για να μη μείνει κινηματογραφικά αδρανής, δέχεται να σκηνοθετήσει μια σειρά ταινιών μικρού μήκους, διδακτικού και προπαγανδιστικού χαρακτήρα, κατά παραγγελία του Κρατικού Κέντρου Κινηματογράφου, συνεχίζοντας μια συνεργασία που είχε αρχίσει με το *Βοήθεια στις μητέρες*. Από το 1946 έως το 1956, ο Dreyer θα γυρίσει 13 ταινίες μικρού μήκους, ανάμεσα στις οποίες ξεχωρίζει το δωδεκάλεπτο φιλμάκι *Πρόλαβαν το πλοίο*, ενταγμένο στο κρατικό πρόγραμμα καταπολέμησης των οδικών ατυχημάτων. Αυτή η ιστορία του μοτοσικλετιστή και της συντρόφου του, που τρέχουν να προλάβουν το βαποράκι, από τη νατουραλιστική περιγραφή μιας κατάστασης γίνεται στα χέρια του Dreyer ένα μικρό κομψοτέχνημα του φανταστικού, με οραματική πνοή, βυθισμένο σε μιαν ατμόσφαιρα υπερφυσικού. Παράλληλα, ο Dreyer επεξεργάζεται συνεχώς ιδέες και σχέδια για ταινίες –είναι εντυπωσιακός ο αριθμός ανολοκλήρωτων ή και ολοκληρωμένων σεναρίων που βρέθηκαν στο αρχείο του–, ανάμεσα στα οποία ξεχωρίζουν αυτό για τη Mary Stuart, σχέδιο που εγκαταλείφθηκε λίγο πριν τα γυρίσματα, και αυτό για τη ζωή του ζωγράφου Paul Gauguin. Φυσικά, το πιο σημαντικό είναι η ταινία για τη ζωή του Ιησού από τη Ναζαρέτ, που την «κυνήγησε» για παραπάνω από 30 χρόνια, χωρίς, τελικά, να καταφέρει να την πραγματοποιήσει. Η ιδέα τον απασχολεί από την εποχή της Ζαν ντ' Αρκ, αλλά μόλις το 1949 το σχέδιο φαίνεται εφικτό: έχει γνωριστεί στη Δανία με τον Blevins Davis, αμερικανό επιχειρηματία του θεάματος, ο οποίος ενθουσιάζεται και σπεύδει να υπογράψει μαζί του συμβόλαιο συνεργασίας. Ο Dreyer ρίχνεται αμέσως στη δουλειά: συγκεντρώνει ένα τεράστιο αρχειακό υλικό για την Παλαιστίνη την εποχή που έζησε ο Ιησούς, συμβουλευόμενος κυρίως την πλούσια συλλογή του Βρετανικού Μουσείου στο Λονδίνο, ταξιδεύει στο Ισραήλ όπου πρόκειται να γυριστεί η ταινία, αναζητώντας χώρους και συναντώντας ιστορικούς και μελετητές, κι από κει, στις ΗΠΑ, όπου μένει 6 μήνες, δουλεύοντας το σενάριο. Το 1950, επιστρέφει στη Δανία, κι όπως προκύπτει από μια επιστολή του στον Neergaard, στις 20 Ιανουαρίου 1951 («Τώρα ξέρω πώς πρέπει να γυρίσω κάθε σκηνή»), η ταινία είναι έτοιμη μέσα στο μυαλό του. Αρχίζει, μάλιστα, να μαθαίνει εβραϊκά, για να «μπει» όσο γίνεται πιο μέσα στην εποχή και να συλλάβει το πνεύμα της. Τα χρόνια περνούν, και το πράγμα πηγαίνει από αναβολή σε αναβολή. Δυστυχώς, ο Blevins Davis αποδεικνύεται ένας απατεώνας του χειρίστου είδους, που έχει παγιδεύσει τον Dreyer σε μια χίμαιρα. Η ταινία αυτή, με την οποία ήθελε να ανακαλύψει το αληθινό πρόσωπο και την ανθρώπινη υπόσταση του Ιησού, πίσω από τη θεϊκή προέλευση και τη μεσσιανική του αποστολή, και να επανατοποθετήσει τη μορφή του Ιησού στο κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο όπου έζησε, αποκαθιστώντας την ιστορική αλήθεια γύρω από το θάνατό του, για τον οποίο ευθύνονταν οι ρωμαίοι κατακτητές κι όχι ο εβραϊκός λαός, δε θα γυριστεί ποτέ. Μια τελευταία προσπάθεια, με πρωτοβουλία της Ιταλικής Τηλεόρασης, σε συνεργασία με το Υπουργείο Πολιτισμού της Δανίας, λίγο καιρό πριν το θάνατό του, δε θα έχει κανένα αποτέλεσμα.

«Η ζωή; Αν δεν την είχα, θα μου έλειπε»[9]

Ήδη από το 1932, όταν βλέπει το θεατρικό έργο του Kaj Munk *Ο Λόγος*, θέλει να το μεταφέρει στην οθόνη. Σε ελάχιστα έργα του παγκόσμιου κινηματογράφου υπάρχει τέτοια στιλιστική καθαρότητα και εσωτερική ομορφιά όσο στο *Λόγο*. Η κάμερα δεν περιγράφει, ούτε καταγράφει, αλλά γράφει με εικόνες· ό,τι ονομάζουμε νόημα, ουσία, περιεχόμενο, έχει μετουσιωθεί σε στιλ, το οποίο, μέσα στην αφοπλιστική απλότητά του, φανερώνει στο έκπληκτο βλέμμα του θεατή μια κρυμμένη και άγνωστη αρμονία του κόσμου· στα πρόσωπα των ηθοποιών δεν αντικατοπτρίζονται, ούτε αντανακλώνται, αλλά αποτυπώνονται ανεξίτηλα τα συναισθήματα και τα ανθρώπινα πάθη - όπως τα στοιχεία πάνω στη λευκή σελίδα του βιβλίου· ο παραμικρός λόγος που προφέρεται, είναι τόσο οργανικά δεμένος με την εικόνα, ώστε θαρρείς πως είναι καρφωμένος πάνω της· οι κινήσεις τής μηχανής –αποκλειστικά οριζόντιες– προκαλούν έναν ανεπαίσθητο ρυθμικό κυματισμό στην εικόνα, που μοιάζει μ' αυτόν της θάλασσας σε μια μέρα πλήρους άπνοιας. Το βάθος έχει χυθεί στην επιφάνεια, και οι ρίζες του δέντρου της πραγματικότητας κυματίζουν ανάμεσα στις φυλλωσιές. Το αξίωμα του Dreyer «Η τέχνη πρέπει να αναπαριστά την εσωτερική και όχι την εξωτερική ζωή» έ-

9. Ατάκα του Peter Falk, από τις «αγγελικές συνομιλίες» του στην ταινία του Wim Wenders *Τα φτερά του έρωτα* (1986).

Στη Χήρα του πάστορα ο Dreyer διακωμωδεί τους θεσμούς του κλήρου και του γάμου.

χει κατακτηθεί.

Οι δύο οικογένειες που και πάλι στέκονται αντιμέτωπες, είναι οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος. Τα θρησκευτικά δόγματα –είτε σκληροπυρηνικά (οικογένεια του Πέτερ: δόγμα Εσωτερικής Αποστολής που πηγάζει από τη διδασκαλία τού Kierkegaard) είτε λιγότερο αυστηρά (οικογένεια του Μπόργκεν: δόγμα της μεταρρύθμισης του Grundtvig)– υψώνουν τοίχους φανατισμού και μισαλλοδοξίας, υπηρετούν τις απαγορεύσεις τού κανόνα και τις επιταγές του νόμου: οι θρησκευτικές διαφορές αποκλείουν τον έρωτα των δύο νέων, οι θεολογικές σπουδές τρελαίνουν τον φτωχό Γιοχάνες, κι αυτή η υστερική αναζήτηση του θεϊκού λόγου μοιάζει σχεδόν να προκαλεί τον ξαφνικό θάνατο της Ίνγκερ, σαν να τιμωρείται από έναν μικρόψυχο θεό, επειδή ζει μέσα στο καθημερινό θαύμα της ζωής κι όχι μέσα στον αποστειρωμένο κόσμο των ιδεών και των θρησκευτικών ψυχώσεων. Ο ξαφνικός χαμός της δε θα θέσει μονάχα τέλος στις ανούσιες θεολογικές διαμάχες, αλλά και τον καθένα ενώπιον ενωπίω κι όλους μαζί απέναντι στο μεγαλύτερο αίνιγμα της ζωής: το θάνατο. Θαρρείς και η ίδια ζωή εξεγείρεται και τιμωρεί, όταν οι άνθρωποι, αντί να την αποδεχθούν σαν το ύψιστο αγαθό, τη φυλακίζουν στα στενόκαρδα κελιά των θρησκευτικών δογμάτων και την καθιστούν άγονο έδαφος στείρων «πνευματικών» αντιπαραθέσεων, αναζητώντας το νόημα της ύπαρξής τους έξω απ' τη ζωή την ίδια και όχι μέσα σ' αυτήν. Η Ίνγκερ, η μόνη που πιστεύει ότι «η ζωή αποτελείται από πολλά μικρά θαύματα που συμβαίνουν καθημερινά», με το θάνατό της τους προσγειώνει στο «πύρινο έδαφος της πραγματικότητας». Όμως, η πνοή του θανάτου, εκτός απ' την οδύνη, θα φέρει μαζί της και τη συμφιλίωση ανάμεσα στους ζωντανούς, σαρώνοντας τα τείχη ιδεοληψίας που τους χωρίζουν, και θα τους απελευθερώσει από την εσωτερική τους σκλαβιά, εξανθρωπίζοντάς τους.

Η κριτική στάση του Dreyer ενάντια στην ανελευθερία των δογμάτων που σαν παράσιτα πνίγουν το λουλούδι της ζωής, σ' αυτή την ταινία, που από πολλούς θεωρήθηκε –εσφαλμένα– υπόδειγμα θρησκευτικής υπερβατικότητας, είναι καταλυτική. Το περίφημο θαύμα δεν είναι συνέπεια της χριστιανικής πίστης, ούτε του θεϊκού λόγου, ούτε και έχει κάποια υπερφυσική προέλευση, αλλά είναι περισσότερο μια δυνατότητα της ύπαρξης· ένα είδος εσωτερικής μοίρας –«δείγμα» αθα-

νασίας της ψυχής–, μια απεριόριστη δύναμη που εδράζει σε ανεξερεύνητες επαρχίες τού είναι και που μπορεί να στερήσει (*Μέρες οργής*) ή και να ξαναδώσει τη ζωή όπως στο *Λόγο*. Σύμφωνα με τον Dreyer, «οι νέες επιστημονικές προοπτικές αποκαλύφθηκαν με βάση τη θεωρία της σχετικότητας του Einstein, απέδειξαν την ύπαρξη μιας τέταρτης διάστασης –του χρόνου– και μιας πέμπτης – της ψυχής. Αποδείχθηκε ακόμα ότι είναι δυνατόν να ζήσει κανείς γεγονότα που δεν έχουν ακόμα συμβεί. Αυτοί οι νέοι ορίζοντες που ανοίχτηκαν στη γνώση [...] επιτρέπουν μια βαθύτερη κατανόηση του θεϊκού και μπορούν να δώσουν φυσικές εξηγήσεις για ορισμένα υπερφυσικά φαινόμενα».[10] Όλα διακυβεύονται εδώ, από τη στιγμή που βρισκόμαστε στη συνοριακή γραμμή της γνώσης και του ανεξήγητου, σ' ένα μυστικό κέντρο της ύπαρξης. Όλα χάνονται και, ταυτόχρονα, κερδίζονται από το μεγαλείο της ανθρώπινης ψυχής που ακροβατεί στο χείλος του απείρου. Το υπέρ-φυσικό κατοικεί στην ίδια την ανθρώπινη φύση: μια κρυμμένη ψυχική δύναμη μετουσιώνει την απόλυτη επιθυμία για κάτι σε πραγματικό συμβάν, σπάζοντας –από τα μέσα– τα δεσμά των φυσικών ορίων.

Σ' αυτή την ψυχική περιοχή «υψηλού κινδύνου», οι μόνοι που έχουν πρόσβαση και οι μόνοι που επιζητούν, λαχταρούν και, εντέλει, πυροδοτούν το θαύμα, μ' όλη τη δύναμη της ψυχής τους, είναι ο τρελός Γιοχάνες και η μικρή Μάρεν: τα μοναδικά πρόσωπα της ταινίας που δεν είναι πιασμένα στα δίχτυα των θρησκευτικών προκαταλήψεων. Ο Γιοχάνες, έχοντας δραπετεύσει από τη φυλακή του μέσω της «θεϊκής αρρώστιας», της τρέλας, «βλέπει» το θαύμα με το οραματικό του βλέμμα, ενώ η μικρή Μάρεν το επιθυμεί μ' όλη την αθωότητα της άδολης καρδιάς της. Και το θαύμα συμβαίνει: με διαύγεια και απλότητα, μπροστά στην κάμερα, απαλλαγμένο από κάθε μεταφυσική διάσταση, αναστάσιμη λειτουργία ή θρησκευτικό μυστικισμό. Ο Λόγος δεν ανήκει στο Θεό, αλλά στη ζωή, που αποδεικνύεται πιο δυνατή απ' το θάνατο. Ο τελευταίος ασπασμός γίνεται το πρώτο φιλί, κι ο κόσμος γεννιέται και πάλι απ' την αρχή.

Γυρισμένη το καλοκαίρι και το φθινόπωρο του 1954, η ταινία προβλήθηκε στην Κοπεγχάγη, τον Ιανουάριο του 1955. «Οι θεατές έβγαιναν από την αίθουσα (γράφει ο Drouzy) σιωπηλοί, μαγεμένοι, κυριολεκτικά συγκλονισμένοι». Λίγους μήνες αργότερα, *Ο Λόγος* θα βραβευτεί με τον Χρυσό Λέοντα στο Φεστιβάλ Βενετίας, κι όλος ο κινηματογραφικός κόσμος θα υποκλιθεί στον μεγάλο δανό δημιουργό.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο Dreyer υπήρξε διευθυντής της κινηματογραφικής αίθουσας Dagmar, από το 1952 ώς το θάνατό του. Αυτή ήταν και η μόνιμη επαγγελματική του απασχόληση για 16 χρόνια, η οποία του εξασφάλισε μια άνετη οικονομικά ζωή. Τις ταινίες τις επέλεγε ο ίδιος, και στα χρόνια αυτά προβλήθηκαν στο Dagmar 240 ταινίες· οι περισσότερες, αμερικανικής παραγωγής. Σημειώνουμε ενδεικτικά το *Μουλέν Ρουζ* του John Huston, που παιζόταν επί 5 μήνες συνεχώς, με γεμάτη αίθουσα, καθώς και την παντελή απουσία από το πρόγραμμα του Ingmar Bergman, παρ' όλο που ο σουηδός σκηνοθέτης από το 1952 έως το 1968 είχε γυρίσει 19 ταινίες, αν και ο Dreyer έχει πει σε μια συνέντευξή του ότι θεωρεί τη *Σιωπή* ένα αριστούργημα.

Amor omnia

Το κύκνειο άσμα του Dreyer θα είναι η *Γερτρούδη*, βασισμένη στο αυτοβιογραφικό θεατρικό έργο του Σουηδού Hjalmar Söderberg, όπου ο συγγραφέας μιλά για την τρικυμιώδη σχέση του, στις αρχές του αιώνα, με τη Maria von Platen (Γερτρούδη), η οποία, μάλιστα, πέρασε τα τελευταία χρόνια της ζωής της κοντά στο Κάρλσρο, όπου έζησε και πέθανε η πραγματική μητέρα τού Dreyer. Λέει ο σκηνοθέτης: «Στο κέντρο των ταινιών μου υπάρχει σχεδόν πάντα μια γυναίκα που υποφέρει, επειδή είναι κατώτερη από τους άνδρες. Η Γερτρούδη, αντίθετα, είναι ανώτερη από τους άνδρες που την τριγυρίζουν. Είναι διανοούμενη, μια ελεύθερη γυναίκα, έξυπνη, με χαρακτήρα, δύναμη, αρχές, θέληση». Είναι αυτή που οδηγεί το παιχνίδι κι αυτή που εγκαταλείπει πρώτη τους άνδρες, όταν διαπιστώνει ότι δεν μπορούν να σταθούν στο ύψος τους και να ανταποκριθούν στις δικές της συναισθηματικές απαιτήσεις. Η Γερτρούδη είναι μια γυναίκα που «καίγεται» εσωτερικά, ζώντας αποκλειστικά και μόνο για τον απόλυτο έρωτα. Δεν αναζητά τον «τρελό έρωτα», αλλά την αληθινή αγάπη, αυτήν που βασίζεται στην ολοκληρωτική αφοσίωση και στην πραγματική ισό-

10. Από μια συνέντευξη στο δανικό ραδιόφωνο, δημοσιευμένη στο «Om Filmen» και αναδημοσιευμένη στα «Cahiers du Cinéma», τ.κ. 134.

τητα ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα. Μ' αυτή την ιστορία μιας γυναίκας στις αρχές του αιώνα, που διώχνει τους άνδρες από κοντά της επειδή εκείνοι συμβιβάζονται στο να «γλιστρούν» στην επιφάνεια της ζωής, ενώ η ίδια αναζητά απεγνωσμένα το βάθος των πραγμάτων και το άσβεστο φως της αγάπης, ο Dreyer συνθέτει ένα «τραγικό ποίημα» για το μεγαλείο του έρωτα. Η δίψα για απόλυτο της Γερτρούδης την οδηγεί τελικά σε μια σκληρή, αλλά ηθελημένη, μοναξιά, καθώς βαδίζει περήφανα προς το θάνατο, μελαγχολική, αλλά γαλήνια και σοφή, συμφιλιωμένη με τον κατακτημένο βαθύτερο εαυτό της. Καθώς, λοιπόν, αποχωρεί,[11] κουβαλώντας σαν μόνη της αποσκευή το βαθύτερο νόημα της ζωής, καταγεγραμμένο στη φράση «Amor omnia» (η αγάπη είναι το παν), που η ίδια έχει επιλέξει για να γραφτεί στον τάφο της, ο κορυφαίος δανός δημιουργός φωτίζει με μια εκθαμβωτική λάμψη την αόρατη πτήση της ψυχής προς τη χώρα του αιώνιου πάθους.

Η *Γερτρούδη* είναι μια από τις πιο αντι-νατουραλιστικές ταινίες όλων των εποχών. Με το αποστεωμένο στιλ της και την αφαιρετική της γραφή, τα ασύμπτωτα βλέμματα, τα οποία, τις ελάχιστες φορές που συναντώνται, πληγώνουν με τη δύναμη μιας σφαίρας, το ειδικό βάρος του λόγου που δεν είναι παρά οι βαθύτερες σκέψεις της ηρωίδας, την ανυπαρξία δράσης ή γεγονότων (τα πάντα συμβαίνουν μέσα στη Γερτρούδη και όχι έξω απ' αυτήν) και τα στατικά πλάνα που καδράρουν τα ακίνητα σώματα των ηθοποιών, η ταινία βυθίζεται μαζί με την ηρωίδα της σ' έναν κόσμο στα όρια της σιωπής και της ψυχικής ερημίας. Η *Γερτρούδη* μοιάζει κενή, σαν πίνακας αφηρημένης ζωγραφικής που απεικονίζει ό,τι δεν μπορεί να δει κανείς. Μοιάζει άδεια, ψυχρή, εγκεφαλική, αλλά είναι γεμάτη απ' αυτό που δεν μπορεί να αναπαρασταθεί και, ταυτόχρονα, είναι το άπιαστο πουλί που κυνηγά κάθε τέχνη: το νόημα. Κι όμως, αυτή η ταινία, η οποία καταγράφει τη φλόγα της ζωής που τρεμοσβήνει, την έκλειψη του πάθους, τη σπαραχτική μοναξιά μιας ηρωίδας που αποσύρεται στα βάθη του εαυτού της, που θάβεται ζωντανή στη χώρα των νεκρών, με μόνη συντροφιά τα τραύματα που άφησε μέσα της η περιπέτεια της αγάπης, θεωρήθηκε από τους «τυφλούς» κριτικούς ένα «γεροντικό λάθος» του Dreyer. Αυτή η ταινία, η οποία, με ολύμπια ηρεμία, κινηματογραφεί τη σιωπηλή μουσική της ψυχής και μοιάζει με το πιο σπάνιο λουλούδι, φυτρωμένο στην πιο ερημική έρημο, όταν προβλήθηκε στις 18 Δεκεμβρίου 1964 στο Παρίσι, εγκαινιάζοντας την κινηματογραφική αίθουσα Médicis, «θάφτηκε» κυριολεκτικά. Μονάχα τα «Cahiers du Cinéma» την υπερασπίστηκαν, κι ο Godard έγραψε σ' ένα λυρικό ξέσπασμα ότι «η *Γερτρούδη* είναι ισάξια στην τρέλα και στην ομορφιά της με τα *Κουαρτέτα* του Beethoven».

Επίλογος

Εν τω μεταξύ, ο 75χρονος πια Dreyer δεν ενδιαφέρεται παρά για τα επόμενα κινηματογραφικά του βήματα: *Φως τον Αύγουστο* του William Faulkner, *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* του Eugene O'Neill, *Μήδεια* του Ευριπίδη. Από τα τρία, το πιο προχωρημένο είναι η κινηματογραφική μεταφορά της τραγωδίας του Ευριπίδη. Έχει αρχίσει να γράφει το σενάριο, έχει βρει την ιδανική *Μήδεια* στο πρόσωπο της Μαρίας Κάλλας, και η ταινία θα γυριστεί στην Ελλάδα. Δυστυχώς, και πάλι οι έμποροι του κινηματογράφου απέφυγαν να επενδύσουν σ' ένα σκηνοθέτη που αντιμετώπισε αποκλειστικά τον κινηματογράφο ως τέχνη και καθόλου ως εμπορική συναλλαγή (η ταινία, όπως ξέρουμε, θα γυριστεί λίγα χρόνια αργότερα από τον Pier Paolo Pasolini). Οι φυσικές του δυνάμεις, από το καλοκαίρι του 1966 που είχε ένα ατύχημα πέφτοντας στο διαμέρισμά του, αρχίζουν σιγά σιγά να τον εγκαταλείπουν. Θα νοσηλευτεί για κάποια διαστήματα, θα συνεχίσει μέχρι τέλους ν' ασχολείται με τα κινηματογραφικά του σχέδια, και, τελικά, θα σβήσει ήσυχα, από ένα πρόβλημα στο κυκλοφοριακό, στις 20 Μαρτίου 1968, σε ηλικία 79 χρονών.

Σ' όλο του το έργο, ο Carl Th. Dreyer έθεσε με επιτακτικό τρόπο ένα καίριο ερώτημα, που αγκαλιάζει ταυτόχρονα το μυστήριο της ζωής και το αίνιγμα του θανάτου: «Όταν μιλάμε για αγάπη, για τι πράγμα ακριβώς μιλάμε;»[12]

Η απάντηση δε βρίσκεται κάπου εκεί έξω, αλλά μέσα μας.

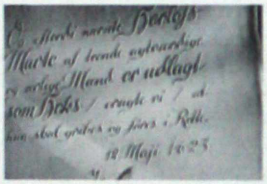
Θεσσαλονίκη, 2001

11. Στο τέλος της ταινίας, βλέπουμε τη Γερτρούδη γερασμένη, κι αυτή είναι η πρώτη και τελευταία φορά που ο Dreyer «γερνά» κάποιον ήρωά του με τεχνητό τρόπο, παραβιάζοντας μιαν από τις βασικές του αρχές.
12. Τίτλος συλλογής διηγημάτων του αμερικανού συγγραφέα Raymond Carver.

Η αισθητική του πλάνου

(σχολιασμένο απόσπασμα από το ντεκουπάζ της ταινίας Μέρες οργής*)*

Το κείμενο αποτελείται από: α) Φωτογράμματα από την ταινία, που τράβηξε η Αντουανέττα Αγγελίδη, β) αποσπάσματα από τη μελέτη «Dreyer, cadres et mouvements» του Philippe Parrain, που δημοσιεύτηκε στο «Études Cinématographiques», τχ. 53/56, Παρίσι 1967, και γ) απόσπασμα από το ντεκουπάζ και τους διαλόγους της ταινίας, από το περιοδικό «L'Avant-Scène du Cinéma», τχ. 100.
Επιλογή-μετάφραση: Αντουανέττα Αγγελίδη.



Στοιχεία της εικόνας

του Philippe Parrain

Ας θυμηθούμε το μακρύ, σιωπηλό, εισαγωγικό πλάνο, όπου βλέπουμε, χωρίς κανένα κόψιμο, χωρίς δραματικό μοντάζ, την πελάτισσα της μάγισσας να φεύγει, αμίλητη και τη Χέρλοφς Μάρτε να δραπετεύει, χωρίς δισταγμό και αργοπορία, χωρίς ίχνος μεταμέλειας, λες και αυτό ήταν από πάντα αποφασισμένο...

Η απότομη αλλαγή των συναισθημάτων της ηρωίδας δεν εκφράζεται παρά μ' ένα παιχνίδι βλεμμάτων και μια απλή κίνηση. Το κέντρο της θεματικής του Dreyer βρίσκεται εδώ.

[...]

Η περίπτωση είναι ιδιαίτερα καθαρή στις *Μέρες οργής*, όπου μπορούμε να δούμε όλα τα ντεκόρ, εσωτερικά και εξωτερικά να, να διαφοροποιούνται στη διάρκεια της ταινίας.

Στην αρχή της δράσης, βλέπουμε τη Μερέτε να αποπαίρνει τη νύφη της μέσα σ' ένα πρεσβυτέριο που η άψογη καθαριότητα και η ψυχρότητά του τονίζονται από έναν σκληρό φωτισμό, ενώ η Χέρλοφς Μάρτε το σκάει από το σκοτεινό και παραγεμισμένο καταφύγιό της, μέσα από άδεντρους και γκρίζους αγρούς. Αυτές οι δύο σεκάνς φαίνεται να κυλούν σε δύο ολότελα διαφορετικούς κόσμους, αν και η μάγισσα βρίσκει μια ρωγμή στην αυστηρότητα του πρεσβυτέριου: την παρουσία της Αν. Εισχωρεί από κει, σκονισμένη κι αιμόφυρτη. Η παρουσία της σ' ένα τέτοιο ντεκόρ φαίνεται τόσο ανάρμοστη που ο Άμπσαλον, στην αρχή, δε θα μπορέσει να το πιστέψει. Έμμεσα, όμως, αυτή η παρείσφρηση θα αλλοιώσει το ντεκόρ και θα το κάνει πιο ζωντανό και πιο βιώσιμο για την Αν και, στη συνέχεια, για τον Άμπσαλον, που χαίρεται βλέποντάς την ευτυχισμένη: τα περιγράμματα, οι ακμές, αμβλύνονται, η τραχύτητα απαλύνεται (η επιθυμία αποδέσμευσης που τότε γεννιέται στην καρδιά της Αν, προβάλλεται πάνω στον Μάρτιν που φτάνει εκείνη τη στιγμή). Κατά τη διάρκεια της καταιγίδας, όταν η Αν, η Μερέτε και ο Μάρτιν περιμένουν το γυρισμό του Άμπσαλον και οι ήρωες διαβλέπουν μια δυνατότητα ευτυχίας, το ντεκόρ γλυκαίνει μέσα στο σκοτάδι και μας φαίνεται σαν λιμάνι ειρήνης και ευημερίας. Και πριν δοκιμάσει τη δύναμή της καλώντας τον Μάρτιν, η Αν έχει ολοκληρωτικά αγκαλιάσει αυτόν τον ίδιο χώρο, σβήνοντας τη λάμπα κι αφήνοντας το φεγγαρό-

φωτο να τον πλημμυρίσει με κινούμενες φωτεινές και σκοτεινές ζώνες. Αυτή τη νύχτα, λοιπόν, που ο Άμπσαλον και η Μερέτε έχουν αποσυρθεί στα δωμάτιά τους, το πρεσβυτέριο παύει να τους ανήκει, και μπαίνει στην υπηρεσία της Αν, του έρωτα, της ίδιας της φύσης που το κυριεύει, με τη μορφή της σελήνης, παραδοσιακό σύμβολο της γυναικείας γοητείας· όταν ο Μάρτιν αγκαλιάζει την Αν, η διαχεόμενη σκιά πλησιάζει τα πρόσωπά τους, και το ντεκόρ διαλύεται ολοκληρωτικά. Μια τελευταία μεταμόρφωση το ξαναβυθίζει στο σκοτάδι, αλλά, αυτή τη φορά, δύο αναμμένα κεριά δομούν γερά το χώρο και φωτίζουν σκληρά το σώμα τού Άμπσαλον που αναπαύεται μέσα στο φέρετρο: η Αν, δύο φορές δοκιμάζει να αποσυρθεί όσο το δυνατόν μακρύτερα μέσα στη σκιά, ελπίζοντας, αν όχι να ξαναβρεί τη σιωπηρή συμφωνία της φύσης με την ευτυχία, τουλάχιστον να ξεφύγει απ' αυτό το φως που την πονάει· αλλά μάταια.

Όπως το καθημερινό του πρεσβυτέριου, έτσι και η φύση προσαρμόζεται στην εικόνα κάθε προσώπου: ο αγρός όπου δραπετεύει η Χέρλοφς Μάρτε, είναι γκρίζος· αντίθετα, η φύση στο γυρισμό του Άμπσαλον είναι βίαια φωτισμένη και δομείται από βράχους και φράχτες. Στην τελευταία τους έξοδο, όμως, η ομίχλη εισβάλλει, και οι δύο νέοι άνθρωποι ανάγονται σε δύο μαύρες και ακίνητες σιλουέτες.

Στις *Μέρες οργής*, η έκφραση των καταστάσεων από το κοστούμι φτάνει το maximum της αποτελεσματικότητας. Όλα τα πρόσωπα –με εξαίρεση τη Χέρλοφς Μάρτε, που ανήκει σ' έναν άλλο κόσμο– είναι ντυμένα με μαύρο χρώμα, σπασμένα με άσπρο. Αλλά πάνω σ' αυτή την αυστηρή και σκληρή βάση, πόσες λεπτές παραλλαγές και αποχρώσεις, κατ' εικόνα της ζωής που προσπαθεί να χαμογελάσει μέσα στο ψυχρό ντεκόρ του πρεσβυτέριου! Η Μερέτε ενσαρκώνει ευθέως την αδιαπέραστη και αλάνθαστη σκληρότητα, που είναι ο νόμος του πρεσβυτέριου. Δεν εξελίσσεται, δεν τη βλέπουμε ποτέ έξω, ενώ η Αν, ο Μάρτιν, ακόμα και ο Άμπσαλον, μπορούν να ενσωματωθούν –με διαφορετικούς τρόπους– στη φύση. Η αδυσώπητη σκληρότητα του Άμπσαλον στερεώνεται από το στενό και υπερβολικά άκαμπτο κολάρο του, που του σφίγγει το λαιμό και απομονώνει τραγικά το κεφάλι του από το υπόλοιπο κορμί του. Ο στενός και επίπεδος γιακάς του Μάρτιν δεν είναι τόσο επώδυνος όσο ο ανεβασμένος γιακάς του Άμπσαλον: του αφήνει μια σχετική ελευθερία, μια σχετική άνεση, χωρίς όμως ούτε μία στιγμή να παύει να θυμίζει ότι είναι προορισμένος ν' ακολουθήσει την πορεία του πατέρα του: πορεία σκληρότητας και μεταμέλειας· και η μεγάλη μαύρη κάπα που φοράει στο τέλος, σημειώνει και το τέλος της αυτονομίας του. Όμως, τις πιο λεπτές ενδυματολογικές παραλλαγές δεν τις βρίσκουμε παρά στην Αν, που η ευαισθησία και ο αυθορμητισμός της της επιτρέπουν να μετατρέψει τη μαύρη αυστηρότητα του φορέματος της πρώτα σε κομψότητα, μετά σε κοκεταρία, μέχρι που, περιμένοντας το γυρισμό του Άμπσαλον, κάτω από το άγρυπνο βλέμμα της Μερέτε, λευτερώνει τα μαλλιά της: πράξη, που την ενοχοποιεί για το θάνατο του άντρα της. Μετά το θάνατό του, στο μαύρο της φόρεμα δε βάζει ούτε γιακά, και, τέλος, το σώμα της θα τυλιχτεί την άσπρη κάπα της κάθαρσης του μαρτυρίου.

...Το καθαρό άσπρο και μαύρο συνεχώς συγκρούονται, σχίζοντάς την ανάμεσά τους, επιβάλλοντάς της να επιλέξει...

Απόσπασμα από το ντεκουπάζ

1. Πλάνο χειρογράφου όπου μπορούμε να διαβάσουμε: «Η προμνημονευθείσα Χέρλοφς Μάρτε, κατηγορηθείσα υπό τριών αξιοτίμων και σεβασμίων αστών της πόλεώς μας δι' άσκησιν μαύρης μαγείας, διατάσσομεν όπως συλληφθή και παραπεμφθή εις το ιερόν Δικαστήριον».

2. Το σπίτι της Χέρλοφς Μάρτε – ΕΣΩΤ./ΜΕΡΑ
Δωμάτιο σε μισοσκόταδο. Πλάνο γενικό. Η Χέρλοφς Μάρτε, με τη πλάτη στο φακό, πάει προς το βάθος ν' ανοίξει ένα μικρό ντουλάπι. Είναι για γριά γυναίκα με άσπρα μαλλιά, κάπως παχουλή. Στα δεξιά, καίει το τζάκι. Αριστερά, ένα κρεβάτι. Η Χέρλοφς Μάρτε γυρίζει, κρατάει ένα μπουκάλι, κατευθύνεται προς τα δεξιά (πανοραμίκ) για να συναντήσει τη Ζίντσε Σκρέντερ, γυναίκα επίσης ηλικιωμένη, καθισμένη στη μέση της κάμαρας. Η Χέρλοφς Μάρτε δείχνει το «γιατρικό» της.

Ζίντσε Σκρέντερ: Ας ελπίσουμε πως βοηθάει σε κάτι αυτό.
Χέρλοφς Μάρτε: Βέβαια και θα βοηθήσει. Είναι από χόρτα του λόφου της κρεμάλας.
Ζίντσε Σκρέντερ (λίγο φοβισμένη): Πώς γίνεται να 'χουν τέτοια δύναμη;
Χέρλοφς Μάρτε (ρίχνοντας λίγο από το υγρό σ' ένα άλλο δοχείο): Είναι η δύναμη του Κακού.

Τότε ακούμε, off, θόρυβο από πλήθος και ήχο καμπάνας, πολύ απομακρυσμένα, που, όμως, φαίνεται να πλησιάζουν. Η Χέρλοφς Μάρτε διακόπτει, ανήσυχη. Το πλήθος είναι αρκετά κοντά τώρα, και ακούμε τις λέξεις που προφέρει: ένα ξόρκι, στο ρυθμό της καμπάνας.

Πλήθος: Θ' ανέβει, θ' ανέβει να χορέψει στη φωτιά. Το κορμί καμένο. Θ' ανέβει, θ' ανέβει, θ' ανέβει να χορέψει....

(Όπως σε θεατρικό κομμάτι που εκτυλίσσεται σε κλειστό και περιορισμένο χώρο, το πλήθος εδώ δεν είναι ποτέ «στη σκηνή». Η παρουσία του σημειώνεται επανειλημμένα από κραυγές, τραγούδια, ξόρκια. Η ηχητική παρέμβαση του πλήθους είναι στιλιζαρισμένη· ο ρυθμός και ο όγκος του υπογραμμίζει τη δραματική άνοδο της Σκηνής).

Οι δυο γυναίκες είναι τρομοκρατημένες: η Ζίντσε Σκρέντερ στρέφεται προς το παράθυρο, ενώ η Χέρλοφς Μάρτε πάει να κοιτάξει έξω (κυκλικό τράβελινγκ). «Ρεκαντράζ»: η Χέρλοφς Μάρτε κοντά στο παράθυρο, η Ζίντσε Σκρέντερ σηκώνεται.

Ζίντσε Σκρέντερ (μουρμουρίζει): Ποιον να ψάχνουν πάλι;

Η Χέρλοφς Μάρτε (μεσαίο πλάνο) απομακρύνεται από το παράθυρο για ν' αποφύγει τα βλέμματα του πλήθους. Η Ζίντσε Σκρέντερ, όρθια, πλάτη σε μας, πηγαίνει στην πόρτα του βάθους που βγάζει σ' ένα σοκάκι (τράβελιμγκ). Ανοίγει την πόρτα, κοιτάζει πριν βγει. Η Χέρλοφς Μάρτε, πρώτο πλάνο, ψάχνει να βρει πώς θα ξεφύγει. Πηγαίνει όσο πιο γρήγορα μπορεί στην πόρτα απ' όπου έφυγε η Ζίντσε Σκρέντερ, και την κλείνει. Μετά ξαναγυρίζει προς εμάς, ενώ η επωδή του πλήθους ολοένα δυναμώνει. Παίρνει το παλτό της, κρεμασμένο στον τοίχο, το ρίχνει στους ώμους της και κατευθύνεται προς μιαν άλλη έξοδο, στα αριστερά (τράβελινγκ). Περνάει μπροστά από σκουπίδια (μεσαίο πλάνο), ενώ αρχίζουν να χτυπούν την πόρτα που πριν έκλεισε. Δε σταματά, συνεχίζει, διασχίζοντας ένα στάβλο, μιαν αυλή και ανοίγει μια πολύ χαμηλή μικρή πόρτα που οδηγεί στο χοιροστάσιο (το τράβελινγκ που την ακολουθεί σταματά, αξονισμένο στην πόρτα).

Πλήθος (off): Άνοιξε! Ένα ζεστό μπάνιο σε περιμένει....

Ακούμε χτύπους από τσεκούρι, αλλά η Χέρλοφς Μάρτε σκύβει και περνάει απ' την πορτούλα.

3. Πρεσβυτέριο – ΕΣΩΤ./ΜΕΡΑ

Έντονο ασπρόμαυρο εσωτερικό. Δύο γυναίκες ντυμένες στα μαύρα)
Αν (με χαμηλή φωνή): Κι όμως, είμαι η γυναίκα τού Άμπσαλον.
Μερέτε (γυρνώντας, βίαια): Εγώ είμαι η μητέρα του.

4. Κάμπος – ΕΞΩΤ./ΜΕΡΑ
Η Χέρλοφς Μάρτε στο μέσο του κάμπου, δίπλα σ' ένα φράχτη, προχωράει δύσκολα. Ακούμε από μακριά το πλήθος και τις καμπάνες.

5. Πρεσβυτέριο – ΕΣΩΤ./ΜΕΡΑ
Μπαίνει ο Μάρτιν, φορώντας μαύρα και καπέλο παρόμοιο με εκείνο του Άμπσαλον.

Μάρτιν (off): Ο γιος είμαι εγώ.
Αν (χαμογελά έκπληκτη): Εσείς είστε ο γιος του;
Μάρτιν (off): Και σεις, η γυναίκα του;
Αν: Μου φαίνεται πως σας έχω ξαναδεί.
Μάρτιν (off): Πού θα μπορούσε να έχει συμβεί αυτό;
Αν: Σε όνειρο, ίσως... Σας έχω σκεφτεί τόσες φορές... Αναρωτιέμαι τι σκέφτεστε για μια τόσο νέα μητέρα...
Μάρτιν (off): Σας υπόσχομαι να είμαι καλός γιος.
Αν: Ναι· στο εξής είσαι γιος μου.
Μάρτιν (off): Μικρή μου μαμά!
Αν: Μεγάλε μου γιε!

6. Πρεσβυτέριο – ΕΣΩΤ./ΜΕΡΑ
Χέρλοφς Μάρτε: Αν!
Αν: Χέρλοφς Μάρτε! Αιμορραγείς!
Χέρλοφς Μάρτε: Πρέπει να με κρύψεις. Θα με κάψουν στη φωτιά αν με βρουν.

9. Πρεσβυτέριο – ΕΣΩΤ./ΜΕΡΑ
Ακούμε θορύβους από αντικείμενα που πέφτουν, βήματα· μετά, μια σπαραχτική κραυγή της Χέρλοφς Μάρτε... Σχεδόν αμέσως, ακούμε πιο κοντινά κλάματα... Η κάμερα κατεβαίνοντας αποκαλύπτει την Αν που κλαίει.

11. Σκευοφυλάκιο – ΕΣΩΤ./ΜΕΡΑ
Μυστική συζήτηση ανάμεσα στη Χέρλοφς Μάρτε και τον Άμπσαλον.

Χέρλοφς Μάρτε (αβέβαια, μαλακά): Βοήθα με ,Άμπσαλον, σώσε με από τη φωτιά.
Άμπσαλον (χωρίς να σηκώσει τα μάτια): Κανείς άλλος εκτός απ' το Θεό δεν μπορεί να σε σώσει.
Χέρλοφς Μάρτε: Ναι· μπορείτε, αν θέλετε. Σας ζητώ μόνο να κάνετε για μένα αυτό που κάνατε για τη μητέρα της Αν.
Άμπσαλον: Τι θες να πεις;
Χέρλοφς Μάρτε: Αυτήν, την απαλλάξατε.
Άμπσαλον: Μη λες κάτι που δεν μπορείς να το αποδείξεις.
Χέρλοφς Μάρτε: Δε λέω, παρά ότι ξέρω... Ξέρετε καλά ότι ήταν μάγισσα...
Άμπσαλον: Ψεύδεσαι!
Χέρλοφς Μάρτε: Κρατήσατε σιωπή εξαιτίας της Αν.
Άμπσαλον: Έλα εδώ! Γονάτισε!
Χέρλοφς Μάρτε: Σας ικετεύω να μου σώσετε τη ζωή.
Άμπσαλον: Οφείλεις να προσεύχεσαι για την ψυχή σου· όχι για τη ζωή σου. Πες την αλήθεια.
Χέρλοφς Μάρτε: Τι πρέπει να ομολογήσω;
Άμπσαλον: Ότι είσαι μάγισσα.
Χέρλοφς Μάρτε: Ξέρω κάποια που ήταν: τη μητέρα της Αν, και της δώσατε χάρη.
Άμπσαλον (πολύ απότομα): Σκάσε!
Χέρλοφς Μάρτε (κλαίγοντας): Φοβάμαι φριχτά το θάνατο.

13. Διαβάζουμε: «Αφού αρχικώς ηρνήθη και εν συνεχεία υπέστη τον έκτακτον βασανισμόν, η Χέρλοφς Μάρτε υπέκυψεν εν τέλει εις τους ευμενείς εξορκισμούς και κηρύγματα του Ιερού Δικαστηρίου, και αυθορμήτως ωμολόγησεν ότι είχεν επιδωθή εις άσκησιν της μαύρης μαγείας».

Ακούγεται η μουσική από το *Dies irae*.

22. Πρεσβυτέριο – ΕΣΩΤ./ΝΥΧΤΑ
Άμπσαλον: Όχι· δεν κατέδωσε ψυχή ζώσα.
Μερέτε: Ψυχή ζώσα; Έχεις κοιτάξει καμιά φορά κοι-

τάξει την Αν στα μάτια; Παρατήρησες πόσο είναι φλογερά; Σκέφτομαι τη μητέρα της. Τα μάτια της έκαιγαν επίσης.
Άμπσαλον: Γιατί μου το λες αυτό;
Μερέτε: Θα έρθει η μέρα που θα πρέπει να διαλέξεις.
Άμπσαλον: Να διαλέξω; Τι;
Μερέτε: Ανάμεσα στο Θεό και την Αν.
Άμπσαλον: Αυτό το λες από μίσος για την Αν.
Μερέτε: Όχι· από αγάπη για σένα.

24. Πρεσβυτέριο – ΕΣΩΤ./ΝΥΧΤΑ
Άμπσαλον: Αν... Ας μιλήσουμε λίγο οι δυο μας... Για κάτι σε σχέση με τη μητέρα σου.
Αν (τον κοιτάει κατάματα): Γι' αυτό που ήταν η μητέρα;
Άμπσαλον (καθισμένος, έκπληκτος): Το ήξερες;
Αν (off): Ναι. Είναι, όμως, αλήθεια;
Άμπσαλον: Ομολόγησε.
Αν (off): Τι ομολόγησε;
Άμπσαλον (βιασμένη απάντηση): Ότι είχε τη δύναμη της επίκλησης.
Αν (off, έκπληκτη): Επίκλησης;
Άμπσαλον (ουδέτερος τόνος): Ναι... μπορούσε να καλεί νεκρούς και ζωντανούς, κι εκείνοι έρχονταν. Κι αν επιθυμούσε το θάνατο κάποιου, αυτός θα πέθαινε.
Αν (βίαια): Είναι αλήθεια πως την κάλυψες για να με σώσεις;
Άμπσαλον (ανήσυχα): Αν, με κατακρίνεις γι' αυτό;
Αν: Επειδή ήσουν καλός με τη μητέρα μου; Όχι...
Άμπσαλον: Αλλά...;
Αν (τόνος σκληρός, υπαινιγμού): Αλλά ήσουν πάντα καλός μαζί μου;
Άμπσαλον: Δεν ήμουν καλός σύζυγος;
Αν (στον ίδιο τόνο): Ναι, ναι... Αλλά με ρώτησες ποτέ αν σ' αγαπούσα;
Άμπσαλον (δοκιμάζοντας να δικαιολογηθεί): Ήσουν τόσο νέα... σχεδόν παιδί.
Αν (χωρίς να γλυκαίνει): Ναι, αλλά σ' αγαπούσα;
Άμπσαλον (ήρεμα): Παράξενο, αλλά ποτέ δεν το σκέφτηκα...
Αν (σαρκαστικά): Όχι. Είναι σίγουρο πως ποτέ δεν το σκέφτηκες.
Άμπσαλον (πολύ μαλακά): Αν!

Η Αν γυρίζει προς το μέρος και παίρνει το κεφάλι του στα χέρια της. Ο Άμπσαλον την αγκαλιάζει με πάθος.

Αν: Σαν να καιγόμουνα. Ναι· κράτα με... Άμπσαλον, πάρε με και κάνε με ευτυχισμένη.
Άμπσαλον: Όχι· όχι, Αν. (Απομακρύνεται απ' αυτήν, σταυρώνοντας τα χέρια μπροστά του,) Πάω στο δωμάτιό μου. Πρέπει να επικοινωνήσω με το Θεό για τόσα πράγματα. Καληνύχτα Αν. (Την πιάνει από το χέρι.) Κοίταξέ με στα μάτια. (Εκείνη σηκώνει το βλέμμα και τον κοιτάει κατάματα.) Τα μάτια σου... , τόσο αθώα... σαν παιδιού... τόσο καθαρά και γαλήνια...

Η Αν τον κοιτάζει πάντα, και είναι δύσκολο να διαβάσεις άλλο από περιφρόνηση στα καθαρά της μάτια. Ο Άμπσαλον τη φιλάει στα μάτια. Η Αν χαμηλώνει το κεφάλι.

Άμπσαλον: Καληνύχτα.

Ο Άμπσαλον απομακρύνεται. Τότε εκείνη σηκώνει το κεφάλι και σχεδόν κραυγάζει.

Αν: Άμπσαλον!

Ο Άμπσαλον γυρνάει και σταματάει για να την κοιτάξει.

Αν: Μίλα μου για να τη μητέρα μου.

Ο Άμπσαλον την κοιτάει κατάματα, χωρίς να απαντάει.

Αν (με τόνο περίεργο και παθιασμένο): Μπορούσε να καλεί ζωντανούς και νεκρούς, κι εκείνοι έρχονταν. Αυτό δεν είναι;
Άμπσαλον: Ναι... Γιατί το ρωτάς;
Αν (αμήχανη και σκεφτική): Σκέφτομαι πως ήταν παράξενη η δύναμή της... πως είναι παράξενο να μπορεί κάποιος να κατέχει τέτοια δύναμη.

Ο Άμπσαλον γυρίζει, μπαίνει στο δωμάτιό του και κλείνει τη πόρτα. Η Αν αρχίζει να γυρίζει αργά, πλησιάζει το τραπέζι, σκύβει για να σβήσει το κερί, μετά ορθώνεται και, με χαμόγελο στα μάτια, προχωρεί προς τα αριστερά και σταματά κοντά στο σημείο όπου καθόταν ο Άμπσαλον. Σηκώνει το βλέμμα και αρχίζει να καλεί τον Μάρτιν. Όλες οι κινήσεις της είναι ωραίες, αργές, σαν να 'ναι υπνωτισμένη. Συνεχίζει να περπατά, ακουμπά το χέρι της στη ράχη μιας καρέκλας, ενώ σφίγγει τη δεξιά της γροθιά. Το φωτισμένο της βλέμμα προς τα πάνω, καλεί, λίγο πιο δυνατά.

Αν: Μάρτιν!

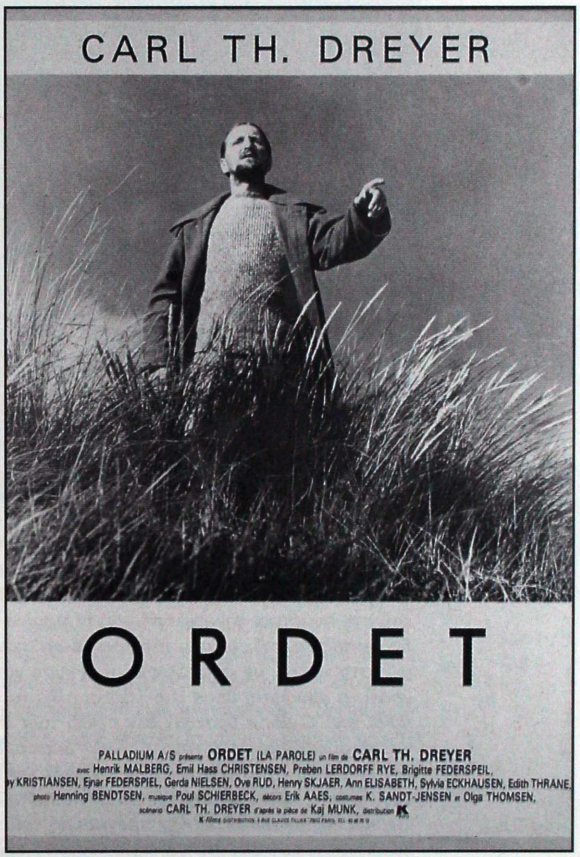
Την ίδια στιγμή, ακούει τον Μάρτιν να μπαίνει στο δωμάτιο από το βάθος, πίσω της. Κλείνει τα μάτια με έντονη χαρά, εκστασιασμένη από την αποκάλυψη της δύναμής της.

Αν: Μπορώ. Το μπορώ.

DER VAR ENGANG.
FILM-SKUESPIL I 7 AKTER FRIT EFTER
HOLGER DRACHMANNS EVENTYRKOMEDIE
I HOVEDROLLERNE:
KGL. SKUESPILLER PETER JERNDORFF.
FRU CLARA PONTOPPIDAN.
SCENESAT AF: CARL TH. DREYER.
SVEND METHLING.
HAKON
ARNFELT RENNE.
ENERET DANSK SVENSK FILM

Præsteenken
FILMSKUESPIL I 5 AKTER
efter KRISTOFER JANSONS
FORTÆLLING
BEARBEJDET FOR FILM OG ISCENESAT AF
CARL TH. DREYER
I HOVEDROLLERNE:
HILDUR CARLBERG · EINAR ROD
GRETA ALMROTH · EMIL HELSENGREEN
MATHILDE NIELSEN
OPTAGET: SVENSK FILM STOCKHOLM

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ



Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ
Praesidenten (Δανία, 1918)

Σενάριο: Carl Th. Dreyer, βασ. στο μυθ. του Karl Emil Franzos. **Φωτογραφία**: Hans Vaago. **Σκηνικά**: Carl Th. Dreyer. **Ηθοποιοί**: Halvard Hoff (Καρλ Βίκτορ), Elith Pio (Φραντς Βίκτορ, πατέρας του), Carl Meyer (παππούς του), Olga Raphael-Linden (Βικτορίν, κόρη του), Betty Kirkeby (μητέρα της Βικτορίν), Richard Christensen (Μπέργκερ, δικηγόρος της Βικτορίν), Peter Nielsen (εισαγγελέας), Jacoba Jessen (Μάικα), Hallander Hellemann (Φραντς, υπηρέτης), Fanny Petersen (Μπιργκίτα, υπηρέτρια), Jon Iversen (Βέιντεν, μνηστήρας της Βικτορίν). **Παραγωγή**: Nordisk Films Kompagni. **Μήκος**: 1.397 m. **Διάρκεια**: 75 λεπτά. **Πρώτη προβολή**: Φεβρουάριος 1919 (Σουηδία), 9 Φεβρουαρίου 1920 (Κοπεγχάγη).

Ο Φραντς Βίκτορ φον Σέντλινγκεν, γόνος πλούσιας οικογένειας, αφηγείται στο γιο του Καρλ πώς η ζωή του καταστράφηκε κοινωνικά, επειδή αναγκάστηκε να παντρευτεί μια πλύστρα που την είχε οφήσει έγκυο. Πριν πεθάνει, βάζει τον Καρλ να ορκιστεί ότι δε θα παντρευτεί κάποια κοινωνικά κατώτερή του. Τριάντα χρόνια αργότερα, βρίσκουμε τον Καρλ Βίκτορ να ασκεί τα καθήκοντα του ανώτατου δικαστή. Ωστόσο, μια αποκάλυψη έρχεται να τον συγκλονίσει: στο πρόσωπο μιας νεαρής την οποία δικάζει επί παιδοκτονία, αναγνωρίζει την κόρη του, Βικτορίν, καρπό ενός απαγορευμένου έρωτα κατά τη φοιτητική του περίοδο με μια γκουβερνάντα, την οποία, αν και την αγαπούσε, δεν την παντρεύτηκε, για να σεβαστεί τον όρκο προς τον πατέρα του. Προσποιείται ασθένεια για να μην προεδρεύσει, και στέλνει το φίλο του, Μπέργκερ, να υπερασπιστεί την κατηγορουμένη. Ο Μπέργκερ εξηγεί στο δικαστήριο ότι η Βικτορίν, ενώ δούλευε ως γκουβερνάντα στον πύργο μιας κόμισσας, έπεσε θύμα του γιου της, ο οποίος της υποσχέθηκε γάμο για να την ξελογιάσει, και, στη συνέχεια, την εγκατέλειψε. Η μητέρα του, μαθαίνοντας τα καθέκαστα, την έδιωξε απ' τον πύργο, μες στη νύχτα, με αποτέλεσμα η έγκυος γυναίκα να γεννήσει αβοήθητη μέσα στο δάσος, αλλά να χάσει το παιδί της. Όμως η Βικτορίν δεν πείθει τους ενόρκους και καταδικάζεται σε θάνατο. Ο Καρλ Βίκτορ, διχασμένος ανάμεσα στην ιδιότητα του δικαστή και σ' αυτήν του πατέρα, επισκέπτεται την καταδικασμένη στο κελί της και της αποκαλύπτει την πραγματική του ταυτότητα, αλλά της λέει ψέματα ότι πήρε χάρη. Το βράδυ μιας τιμητικής τελετής για τις υπηρεσίες του προς τη Δικαιοσύνη, βρίσκει την ευκαιρία να τη βγάλει κρυφά από τη φυλακή και να τη φυγαδεύσει στο εξωτερικό. Τρία χρόνια αργότερα, παντρεύει τη Βικτορίν μ' έναν νεαρό Ολλανδό, ο οποίος την παίρνει μαζί του στις αποικίες. Ο Καρλ Βίκτορ ομολογεί σ' έναν ανώτερό του δικαστή την αλήθεια και ζητά την τιμωρία του, αλλά εκείνος τον συμβουλεύει να σιωπήσει, για το καλό της κόρης του. Ο Καρλ Βίκτορ αυτοκτονεί στα ερείπια του προγονικού του πύργου, εκεί όπου ο πατέρας του τον ανάγκασε να πάρει τον όρκο που στοίχισε τόσα δεινά...

> Αυτό που με τράβηξε στον *Πρόεδρο*, ήταν, νομίζω, τα φλασμπάκ και τα φλασμπάκ μέσα σε φλασμπάκ. Έγραψα το σενάριο και θέλησα να το κάνω ταινία, γιατί από τεχνικής πλευράς ήταν τότε κάτι το καινοτόμο. Σήμερα θα αρνιόμουν κάτι τέτοιο. Αλλά θέλω πάντα να μαθαίνω, να πραγματεύομαι με νέους τρόπους και νέες μεθόδους.
>
> Carl Th. Dreyer

Υπήρχε σενάριο, αλλά όχι ντεκουπάζ της ταινίας. Πριν παίξουμε κάθε σκηνή, [ο Dreyer] μας έλεγε τι ακριβώς ήθελε να κάνουμε. Ήταν ο πρώτος σκηνοθέτης που μας διάβαζε ολόκληρη την κάθε σκηνή. Συναντιόμαστε όλοι μαζί πριν τα γυρίσματα, κάτι που μέχρι τότε δεν είχε ξαναγίνει. Μας έλεγε πώς έβλεπε τη σκηνή και πώς ήθελε να γίνει. Πριν, απλώς μας έλεγαν τι να κάνουμε. Ο Dreyer διέρρηξε όλους τους παλιούς τρόπους κινηματογράφησης. Ήθελε οι ηθοποιοί να παίζουν με φυσικότητα – όπως σήμερα. Και μπορούσαμε να μιλήσουμε επ' αυτού. Δεν είχε δικτατορικές μεθόδους – σαν κάποιους άλλους. Ήταν δεκτικός σε παρατηρήσεις και συμβουλές, αλλά δεν ήθελε τη χρήση παλιομοδίτικων τρόπων κινηματογράφησης. Δεν ήθελε το αφύσικο, αργό παίξιμο. Επέτρεπε στους ηθοποιούς να μακιγιάρονται, αλλά επέμενε στο πιο φυσικό, το πιο διακριτικό μακιγιάζ. [...] Για πρώτη φορά, αντί μακιγιαρισμένων ηθοποιών, προσέλαβε τύπους που ανταποκρίνονταν στους χαρακτήρες χωρίς να κάνουν χρήση μακιγιάζ. Για να είμαι ειλικρινής, κάποιες φορές είχε τις αβεβαιότητές του· κατά κανόνα, όμως, ήταν αξιοθαύμαστα σίγουρος για τον εαυτό του, και πάντα γνώστης τού τι ακριβώς ήθελε.

Elith Pio, ηθοποιός
(από συνέντευξή του, Μάιος 1967)

Ένα γκριφιθικό μελόδραμα
του Μπάμπη Ακτσόγλου

Η πρώτη ταινία του Dreyer, ένα δικαστικό μελόδραμα έντονα επηρεασμένο από τον κινηματογράφο του Griffith (ιδιαίτερα από το σύγχρονο επεισόδιο της *Μισαλλοδοξίας*), βασίζεται σε βιβλίο του γερμανού συγγραφέα Karl Emil Franzos, το οποίο ο νεοφώτιστος δημιουργός προσέγγισε σεναριακά το 1916, αλλά χωρίς να προσελκύσει το ενδιαφέρον της εταιρείας Nordisk. Όταν, λίγο αργότερα, πήρε «πράσινο

«Η Olga Raphael Linden παραπέμπει στο "μαντονικό" προφίλ της Mae Marsh στη Μισαλλοδοξία*».*

φως» να επιλέξει ένα δικό του θέμα για την πρώτη του σκηνοθετική απόπειρα, στράφηκε προς αυτό το έτοιμο σεναριακό υλικό, για πολλούς και ευνόητους λόγους. Αν και η πλοκή αυτή καθαυτή θυμίζει μελόδραμα επιφυλλίδας (το χρονικό τριών αποπλανήσεων γυναικών σε τρεις διαφορετικές γενεές) που δεν αποφεύγει κάποιες αναληθοφάνειες (η υπερβολικά εύκολη απόδραση της Βικτορίν από τη φυλακή), περιέχει εν σπέρματι όλο τον μετέπειτα προβληματισμό τού Dreyer: ο νόμος ως μηχανισμός καταπίεσης και καταστολής, φορέας της μισαλλοδοξίας ως κυρίαρχης ιδεολογίας· γυναίκες-μάρτυρες στο εδώλιο, θύματα του νόμου, της κοινωνικής ανισότητας, της δειλίας ή της μικροψυχίας των ανδρών και, ενίοτε, μιας ιδιόμορφης αυταρχικής μητριαρχίας (η κόμισσα του Γκράσκοβιτς που διώχνει νύχτα από τον πύργο την έγκυο Βικτορίν)· πλήρης αντινομία ανάμεσα στο πάθος και τη συζυγική ζωή, δηλαδή στο ένστικτο (της ζωής) και την κοινωνική τάξη – αντινομία, που εγγράφεται εξαρχής με κοινωνικούς όρους και όχι ως καπρίτσιο της μοίρας, όπως στο τυπικό μελόδραμα.

Υπάρχει, ωστόσο, κι ένα καθαρά βιωματικό κίνητρο που ώθησε τον Dreyer να προσεγγίσει το μυθιστόρημα του Karl Emil Franzos: οι σαφείς αναλογίες ανάμεσα στην τύχη των τριών ηρωίδων του βιβλίου και εκείνην της πραγματικής του μητέρας, Josephine Nilsson, η οποία, δουλεύοντας ως γκουβερνάντα, έμεινε έγκυος από το αφεντικό της, ενώ, μερικά χρόνια αργότερα, πέθανε στη διάρκεια μιας έκτρωσης. Ενδεικτικό ως προς αυτό είναι το γεγονός ότι ο σεναριογράφος-σκηνοθέτης αφαίρεσε όλο το ιστορικό-πολιτικό πλαίσιο του μυθιστορήματος (απόπειρα κατά του αυτοκράτορα της Αυστρίας, κοινωνικές αναταραχές και εργατικές συγκρούσεις στην Αυστρία του 1850), για να επικεντρωθεί στο προσωπικό δράμα του Καρλ Βίκτορ, του εντιμότατου προέδρου του τίτλου, και της κόρης του, Βικτορίν. Κι αν η ταινία τελειώνει, όπως και το βιβλίο, με το πιο παραδοσιακό «χάπι-εντ», δηλαδή το γάμο της Βικτορίν μ' έναν πολλά υποσχόμενο νέο, ο Dreyer κάνει τα πάντα για να ανατρέψει τη μελό ατμόσφαιρα: μια σειρά ειρωνικά υπονοούμενα (οι τρεις σκύλοι που έρχονται καθυστερημένα να παρακολουθήσουν το γάμο, ο τυφλός γερο-οργανοπαίχτης που παίζει άτσαλα το «Γαμήλιο Εμβατήριο» και, κυρίως, το φριχτό γκρο πλάνο

του γαμπρού, σε μια ταινία που, προηγουμένως, μας έχει δώσει γκρο πλάνα απαράμιλλης εικαστικής δύναμης) μας προδιαθέτουν μάλλον αρνητικά για το ευτυχισμένο μέλλον της ηρωίδας (όταν, μάλιστα, η εγγύησή του είναι μια κοινωνική σύμβαση-παρωδία, όπως είναι για τον Dreyer ο θεσμός του γάμου).

Η αφήγηση μπορεί σήμερα να φαίνεται λίγο απλοϊκή, ήταν όμως αρκετά περίπλοκη για την εποχή της, με διάφορα φλασμπάκ που αποκαλύπτουν το παρελθόν των ηρώων, αν και ο σκηνοθέτης μετάνιωσε αργότερα γι' αυτή την επιλογή, θεωρώντας ότι υπήρχε κάτι δυαλειτουργικό στο όλο αφηγηματικό σύστημα (δεν είναι τυχαίο ότι φλασμπάκ χρησιμοποίησε μόνο στον *Μίκαελ* και τη *Γερτρούδη*). Δε θα πρέπει επίσης να έμεινε ευχαριστημένος και από την ερμηνεία του Halvard Hoff, στο ρόλο του προέδρου, ο οποίος παίζει με θεατρικό στόμφο, έντονες χειρονομίες και υπερβολική μιμική: το αντίθετο ακριβώς από αυτό που ο Dreyer επιζητούσε από τους ηθοποιούς του και που κατάφερε να το πάρει, π.χ., από μια μη επαγγελματία ηθοποιό, τη Fanny Petersen (στο ρόλο της καλοκάγαθης υπηρέτριας Μπιργκίτα), η οποία, στην πραγματικότητα, ήταν σύζυγος ενός θεατρικού επιχειρηματία. Αυτή εξ άλλου ήταν μια βασική καινοτομία της ταινίας· δηλαδή η χρήση επαγγελματιών ή μη ηθοποιών σε δευτερεύοντες ρόλους, με βασικό κριτήριο τη φυσιογνωμική τους ανταπόκριση στο ρόλο, χωρίς να χρειάζεται εξεζητημένο μακιγιάζ.

Αν, πάντως, σε δραματουργικό επίπεδο *Ο πρόεδρος* είναι μια άνιση ταινία, εκεί όπου ξεχωρίζει αμέσως ότι πρόκειται για δημιουργία του Dreyer, είναι στο οπτικό, εικαστικό επίπεδο. Ο σκηνοθέτης επιμελήθηκε προσωπικά τα σκηνικά, προσπαθώντας να φτιάξει αληθοφανείς εσωτερικούς χώρους (τα δωμάτια είχαν τέσσερις τοίχους, κάτι επίσης πρωτοφανές για ταινία του 1918), ενώ η διακόσμησή τους βρίσκεται σε αρμονία και διαφωτίζει κατά κάποιο τρόπο την προσωπικότητα του ήρωα που κατοικεί εκεί («Το σπίτι τού προέδρου έχει ίσια, μεγαλοπρεπή έπιπλα, συμμετρικά τοποθετημένα, που ανταποκρίνονται στην ευθύγραμμη, ακέραιη και σεμνή προσωπικότητά του», εξηγεί ο σκηνοθέτης). Ως προς δε την πλαστικότητα των πλάνων, διακρίνουμε εμφανείς επιρροές από την εικονογραφία του Griffith (η Olga Raphael Linden, με τη λευκή μαντίλα στο πρόσωπό της στη σκηνή του δικαστηρίου, παραπέμπει στο «μαντονικό» προφίλ της Mae Marsh στην αντίστοιχη σκηνή της *Μισαλλοδοξίας*), αλλά και από δύο ζωγράφους: τον Αμερικανό James McNeill Whistler (η σκηνή όπου η Βικτορίν περιμένει να φέρει στον κόσμο το παιδί της, παραπέμπει στον κλασικό πίνακα που είναι γνωστός ως «Whistler's Mother») και τον Δανό Wilhelm Hammershoj, του οποίου το ύφος –ρεαλιστικό και, ταυτόχρονα, λιτό, απαλλαγμένο από κάθε περιττό στοιχείο σε ό,τι αφορά στην εικονογράφηση εσωτερικών χώρων– επηρέασε βαθύτατα όλο το έργο του Dreyer.

Ο πρόεδρος, αν και ήταν έτοιμος από τον Αύγουστο του 1918, προβλήθηκε στις αίθουσες της Δανίας δύο χρόνια αργότερα, χωρίς να προκαλέσει τον ιδιαίτερο ενθουσιασμό κοινού και κριτικής. Κανείς, όμως, δεν αμφέβαλλε ότι ένας κινηματογραφικός δημιουργός είχε μόλις γεννηθεί.

ΣΕΛΙΔΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ ΣΑΤΑΝΑ

Blade af Satans bog (Δανία, 1919)

Σενάριο: Carl Th. Dreyer, Edgar Hoyer, βασ. στο μυθ. *Satans Sorger* της Marie Corelli. **Φωτογραφία**: George Schnéevoigt. **Σκηνικά**: Carl Th. Dreyer, με τη συνεργασία των Alex Bruun, Jens G. Lind. **Ηθοποιοί**: Helge Nissen (Σατανάς). **1ο Επεισόδιο** (Παλαιστίνη): Halvard Hoff (Ιησούς), Jacob Texiere (Ιούδας), Erling Hansson (Ιωάννης). **2ο Επεισόδιο** (Ιερά Εξέταση): Hallander Hellemann (Δον Γκόμεθ), Ebon Stradin (Ισαβέλλα), Johannes Meyer (Δον Φερνάντεθ), Hugo Bruun (κόμης Μανουέλ). **3ο Επεισόδιο** (Γαλλική Επανάσταση): Tenna Kraft Frederiksen (Μαρία Αντουανέτα), Viggo Wiehe (κόμης Σαμπόρ), Emma Wiehe (κόμισσα Σαμπόρ), Jeanne Tramcourt (Ζενεβιέβ), Elith Pio (Ζοζέφ), Emil Helsengreen (κομισάριος). **4ο Επεισόδιο** (Το κόκκινο ρόδο της Φινλανδίας): Carlo Wieth (Πόαβο), Clara Pontoppidan (Σίρι), Carl Hillebrandt (Ραουτανέμι), Christian Nielsen (Μάτι), Karina Bell (Νάιμα). **Παραγωγή**: Nordisk Films Kompagni. **Μήκος**: 2.375 m. **Διάρκεια**: 114 λεπτά. **Πρώτη προβολή**: 24 Ιανουαρίου 1921 (Κοπεγχάγη).

Ταινία σπονδυλωτή, αποτελούμενη από έναν Πρόλογο και τέσσερις ιστορίες. Στον Πρόλογο, ο Θεός καταριέται το Σατανά με τα εξής λόγια: «Από τώρα και στο εξής, κάθε φορά που κάποιος θα υποκύπτει στον πειρασμό σου, η κατάρα σου θα επεκτείνεται κατά χρόνια. Αλλά για κάθε έναν που θα σου αντιστέκεται, η ποινή σου θα μειώνεται κατά 1.000 χρόνια. Πήγαινε και συνέχισε το διαβολικό έργο σου». Στο 1ο Επεισόδιο, ο Σατανάς έχει τη μορφή ενός Φαρισαίου που πείθει τον Ιούδα να προδώσει τον Ιησού. Στο 2ο, ένας μοναχός, στην Ισπανία του 16ου αιώνα, ερωτευμένος με την Ισαβέλλα, κόρη ενός αριστοκράτη, πείθεται από έναν Ιεροεξεταστή (που δεν είναι άλλος από το Σατανά) να μπει στην υπηρεσία του. Όταν η Ισαβέλλα και ο πατέρας της συλλαμβάνονται με την κατηγορία ότι ασκούν μαύρη μαγεία, ο μοναχός καλείται να ανακρίνει και να βασανίσει τη γυναίκα που αγαπά, οδηγώντας την στην καταδίκη και την πυρά. Στο 3ο Επεισόδιο, μεταφερόμαστε στην περίοδο της Γαλλικής Επανάστασης: ο κόμης Σαμπόρ ζητά από τον έμπιστο υπηρέτη του, Ζοζέφ, να φυγαδεύσει τη γυναίκα και την κόρη του στην επαρχία, όπου βρίσκουν καταφύγιο σ' ένα πανδοχείο

Ο Jacob Texiere υποδύεται έναν δύσμορφο και μειονεκτικό Ιούδα.

με ψεύτικη ταυτότητα. Ο Σατανάς (με τη μορφή ενός κομισάριου) πείθει τον Ζοζέφ να γίνει στέλεχος της Επανάστασης και να προδώσει όχι μόνο τις δύο γυναίκες, αλλά και τη φυλακισμένη Μαρία Αντουανέτα, την οποία οι φίλοι της θα επιχειρήσουν ανεπιτυχώς να σώσουν απ' την γκιλοτίνα. Στο 4ο Επεισόδιο, ο Σατανάς έχει τη μορφή ενός μπολσεβίκου καλόγερου στην κατεχόμενη από τους κομμουνιστές Φινλανδία του 1918, όπου έγιναν σφοδρές συγκρούσεις ανάμεσα σε Κόκκινους και Λευκούς, αλλά και φινλανδικά τμήματα στρατού. Οδηγούμενοι από τον Σατανά, μπολσεβίκοι καταλαμβάνουν έναν σιδηροδρομικό σταθμό στην επαρχία και ζητούν απ' τη γυναίκα του σταθμάρχη να στείλει ένα τηλεγράφημα-παγίδα στους Λευκούς· ειδάλλως, θα σκοτώσουν τον άντρα και τα παιδιά της. Εκείνη, όμως, αρνείται και, για να βγει από το δίλημμα, αυτοκτονεί. Ο θάνατός της σώζει το Σατανά από 1.000 χρόνια καταδίκης, αλλά ο Θεός τον διατάσσει να συνεχίσει το ειδεχθές έργο του.

«Cahiers»: Στις πρώτες σας ταινίες, το μοντάζ παίζει πρωταρχικό ρόλο.

Dreyer: Πάρα πολύ· ιδιαίτερα στο *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά*. Το σύγχρονο επεισόδιο ήταν, νομίζω, 750 μέτρα μήκος και περιείχε 600 πλάνα: ήταν ένα γρήγορο μοντάζ. Αλλά όταν μονταρίστηκε, δεν αισθανόσουν ότι υπήρχαν τόσο πολλά πλάνα.

– Γιατί το μοντάρατε με τόσο σύντομα πλάνα;

– Έτσι μου 'ρθε· δεν το επιδίωξα. Αλλά υπήρχαν τόσες κινήσεις μηχανής και τόση δράση σ' αυτό το μέρος της ταινίας...

– Επηρεαστήκατε από θεωρίες περί το μοντάζ;

– Όχι. Όμως, είχα δει τη *Μισαλλοδοξία*. Μπορεί να επηρεάστηκα απ' αυτήν, αλλά δε μετανιώνω που μόνταρα τόσο μικρά τα πλάνα, γιατί δε θα μπορούσα να κάνω αλλιώς. Υπήρχαν τόσες κινήσεις και μετακινήσεις...

– Εσείς δεν είχατε καμιά θεωρία ως προς το μοντάζ;

– Όχι· καμία φιλοσοφία.

– Ούτε αποκτήσατε αργότερα;

– Μόνο μία, πολύ μικρή: υπάρχει κάτι που λέγεται «security game» και που έπαιξε κάποιο ρόλο.

– Κάποιοι κινηματογραφιστές είναι και θεωρητικοί. Εσείς;

– Καθόλου.

– Ακολουθείτε το ένστικτό σας...

– Ακολουθώ την έμπνευσή μου. Το μυστικό είναι η έμπνευση στη διάρκεια των λήψεων ή στο μοντάζ.

– Γνωρίσατε την τεχνική του μοντάζ προτού γίνετε σκηνοθέτης...

– Ναι, κι αυτό ήταν πολύ χρήσιμο, γιατί, όταν γυρίζω μια ταινία, τη μοντάρω ήδη μέσα στο μυαλό μου. Αν, για παράδειγμα, κινηματογραφήσω πολλά πλάνα σήμερα, τα μοντάρω τη νύχτα. Βλέπω, όμως, ότι θα πετύχω καλύτερο μοντάζ μ' ένα γκρο πλάνο, το οποίο και γυρίζω την επομένη, όσο το ντεκόρ είναι ακόμα ανέπαφο, και βάζω το γκρο πλάνο στην ταινία μου. Αυτό, το 'χω κάνει άπειρες φορές.

– Στην ταινία *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά*, το 2ο Επεισόδιο, αυτό της Ιεράς Εξέτασης, «θυμίζει» (εκ των υστέρων, βέβαια...) το *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*...

– Βρίσκετε; Η Ισπανική Ιερά Εξέταση; Ναι· τώρα που το σκέφτομαι... Ναι· υπάρχει το δικαστήριο... οι άσπροι τοίχοι... Αγαπούσα πάντα τους άσπρους τοίχους· τους έβαλα σε όλες σχεδόν τις ταινίες μου. Ακόμα και στο *Λόγο*, η τελευταία πράξη είναι πάνω σ' ένα λευκό φόντο.

Απόσπασμα από την τηλεοπτική εκπομπή *Cinéastes de notre temps*. Αναδημοσιεύεται στα «Cahiers du Cinéma», τχ. 207, Δεκέμβριος 1968. Μετάφραση: Μπάμπης Ακτσόγλου.

Ένας χαρισματικός μαθητευόμενος

του Τάσου Γουδέλη

> Τότε ήμουν κυρίως ένας μαθητής που έπρεπε να μάθει, και να μάθει τα πάντα. Ήμουν ευτυχής που έκανα αυτή τη σχετικά σημαίνουσα ταινία, γιατί μου δινόταν έτσι η ευκαιρία να δοκιμάσω νέες εμπειρίες...
>
> Carl Th. Dreyer

Η δεύτερη ταινία του Dreyer δεν κρύβει τις οφειλές της στις μεγάλες αγάπες του δημιουργού της: στον κινηματογράφο του Griffith (κυρίως στη *Μισαλλοδοξία*), καθώς και στις προτάσεις των πρωτοπόρων των Σχολών του ευρωπαϊκού Βορρά, του Σουηδού Sjöström και του Φινλανδού Stiller. Ο δημιουργός της *Γέννησης ενός έθνους* είναι παρών μέσα από μια κολοσσιαία οπτική που διακρίνει ένα μεγάλο μέρος της ταινίας, ενώ οι μεγάλοι σκανδιναβοί δάσκαλοι του Dreyer κυκλοφορούν στα πλάνα της διαμέσου μιας ιδιαίτερης αίσθησης του ρεαλιστικού στοιχείου: εκεί όπου, π.χ., η εξπρεσιονιστική υποκριτική και ο ανάλογος «φωτισμός» των πραγμάτων δίνουν τη θέση τους σε τρόπους άμεσης όσο και αναπεπταμένης πρόσληψης του γίγνεσθαι. Ας μην ξεχνάμε επ' αυτού ότι ο Dreyer θαύμαζε από πολύ νωρίς, προλαβαίνοντας την κριτική, τον ποιητικό ρεαλισμό του Sjöström. Έχει δηλώσει εντυπωσιασμένος από τις αντιστιλιζαρισμένες μεθόδους του τελευταίου που αφορούσαν στην υποκριτική των ηθοποιών και στις γενικότερες αναπαραστατικές λύσεις της σκηνοθεσίας του. Βέβαια, αργότερα, ακολούθησε δικούς του δρόμους, βασισμένος στην κατάκτηση μιας εικαστικότητας, της οποίας την άψογη γραμμή καθόριζε μια τρομακτική εκφραστική οικονομία: η ανάγκη να λεχθεί το απολύτως αναγκαίο, ο «καθαρός λόγος». Όμως, στην περίοδο της παραγωγής των *Σελίδων από το ημερολόγιο του Σατανά*, ήταν καινοφανείς οι ρεαλιστικές χειρονομίες του Sjöström, και πολύ φυσικό να τις επικροτεί ο Dreyer, στο βαθμό που και ο ίδιος, λόγω συνθηκών, μπορούσε να τις εφαρμόσει χωρίς τις αγκυλώσεις ενός θεατρικού εξπρεσιονισμού και μιας σχετικά απλοϊκής σύλληψης του ρεαλισμού. Όπως είπαμε, η επιρροή του Griffith είναι επίσης εμφανής στην ταινία, με αποτέλεσμα, το σύνολο να προσφέρει μια διασταύρωση των δύο αντιλήψεων.

Οι *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά* μπορούν να χαρακτηριστούν ως προθάλαμος στη μετέπειτα φιλμοπαραγωγή του Dreyer και ιδιαίτερα σε μεγάλες του στιγμές, όπως είναι *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* ή οι *Μέρες οργής*. Μοιάζουν με δακτυλικά αποτυπώματα ή, μάλλον, με μια βιαστική, αλλά πολλά υποσχόμενη, σύσταση ενός ταλαντούχου σκηνοθέτη, ο οποίος αφήνει πίσω του (ανάμεσα σε πολλές εκφραστικές αδεξιότητες, γλυκασμούς και ιδεολογικού τύπου μεγαλοστομίες) υποδειγματικά πλάνα ενός πλαστικού κινηματογράφου.

Να θυμίσουμε ότι ο Dreyer συνυπογράφει το σενάριο με τον θεατρικό συγγραφέα Edgar Høyer. Το βασικό υλικό είναι εμπνευσμένο από ένα καθόλου σημαντικό μυθιστόρημα (παρανάγνωσμα, θα 'λεγε κανείς) της Marie Corelli. Ο Dreyer επενέβη στο τελικό προϊόν, αλλά, την εποχή εκείνη, υπακούοντας στις κάπως στεγνές σχετικές αντιλήψεις περί «δημιουργικής γραφής» της Nordisk Films, δεν κατόρθωσε να αφαιρέσει από το σύνολο τη ρητορεία και την ιδεολογική σχηματικότητα.

Η ταινία δομείται με βάση τέσσερις ιστορίες, τέσσερις διηγήσεις από τη δράση του Σατανά επί της Γης: το μοντέλο της *Μισαλλοδοξίας* είναι εμφανές ως προς τον αριθμό των επεισοδίων και την αισθητική ορισμένων εξ αυτών, αλλά όχι

ως προς τη γενική αρχιτεκτονική σύλληψη. Εν προκειμένω, τα μέρη δε συνδέονται μεταξύ τους με «παράλληλη δράση», δε διασταυρώνονται με το γνωστό cross cutting των Porter και Griffith, αλλά εκτυλίσσονται αυτόνομα. Κάθε ιστορία έχει ανεξάρτητη γραμμή, και μετά το κλείσιμο της μιας ακολουθεί η άλλη. Η εισαγωγή, πάντως, θυμίζει την άποψη του Griffith γύρω από τη σχέση λόγου και εικόνας στο μεγάλο και σκοτεινό Ρέκβιεμ της *Μισαλλοδοξίας* για την πτώση του ανθρώπου: οι τίτλοι έχουν την επισημότητα της θεολογικής απόφανσης, αφορούν στο Σύμπαν, όχι απλώς στην Ιστορία, και διευκολύνουν στην κατανόηση του γενικότερου ύφους. Μπορεί να μην έχουμε μπροστά μας την εικόνα του βαρύτιμου βιβλίου της Ανθρωπότητας που ανοίγει στα πλάνα της *Μισαλλοδοξίας*, αλλά τα γράμματα που πέφτουν στο μαύρο φόντο, δεν υπολείπονται σε ανάλογο «μέγεθος». Με τη φράση «Αυτός είναι ο θρύλος του Σατανά», αλλά και με τα επόμενα δύο πρελούδια («Αμαρτία» και «Κρίση») στα οποία αναγράφεται το σκεπτικό και η θεϊκή εκφώνηση της αιώνιας καταδίκης του πεπτωκότος Αγγέλου, γινόμαστε μάρτυρες μιας κατάρας: το σχετικό ρήμα επισφραγίζει την κρίση του Θεού εναντίον του Σατανά, επειδή αυτός έφερε σε πειρασμό τους ανθρώπους και τους απομάκρυνε από τη Μεγάλη Ουσία. Ο πρώην άγγελος, καταδικασμένος για αιώνες να ζει ανάμεσα στα επίγεια όντα, είναι υποχρεωμένος να τα βάζει σε πειρασμό. Και πρέπει να γνωρίζει ότι, κάθε φορά που κάποιος υποκύπτει, η κατάρα που βαραίνει τον Σατανά, θα παρατείνεται κατά δέκα ηλιοστάσια, ενώ, αντιθέτως, σε περίπτωση αντίστασης, η ποινή του θα μειώνεται κατά χίλια χρόνια.

Η πρώτη διήγηση αφορά στην προδοσία του Χριστού από τον Ιούδα. Ο Σατανάς έχει τη μορφή του εκφραστικότατου Helge Nissen, που κρατά αυτό το ρόλο σε όλα τα επεισόδια. Το εξπρεσιονιστικό του βλέμμα και το αρπακτικό φιζίκ του επιβάλλονται. Τον βλέπουμε μεταμορφωμένο σε Φαρισαίο να διαβάλλει τον Χριστό στον δύσμορφο και μειονεκτικό Ιούδα (σκιτσαρισμένο κάπως γκροτέσκα). Σκηνές μεγάλης εικαστικότητας εναλλάσσονται με την αίσθηση της στουντιακής ατμόσφαιρας, εξαιτίας της έκδηλης παρουσίας φτηνών σκηνικών: είναι γνωστό ότι ο Dreyer δεν ευθύνεται γι' αυτά, αφού την επιμέλειά τους είχε ο υπεύθυνος ντεκόρ της παραγωγού εταιρείας. Πρωταγωνιστής της ταινίας αναδεικνύεται ο διευθυντής φωτογραφίας George Schnéevoigt, με τον οποίο ο Dreyer θα συνεργαστεί και σε άλλες ταινίες. Είναι προφανές ότι ο δανός δημιουργός δεν είχε τα μέσα του Griffith, ο οποίος στη *Μισαλλοδοξία* ανασυνέστησε με λαμπρότητα την Ιερουσαλήμ των Παθών· όμως, αν και έχουμε έντονη την παρουσία «κυκλικών κας» (κοντινά κυκλικά ανοίγματα του φακού), τα οποία εφάρμοσε κατά κόρον ο αμερικανός «δάσκαλος», η πρωτότυπη εικαστικότητα ορισμένων σκηνών προοικονομεί την εξαίσια γεωμετρία των μεταγενέστερων ταινιών του Dreyer. Τα πλάνα στο σπίτι του λεπρού και της επάλειψης του μύρου από τη Μαγδαληνή θυμίζουν φλαμανδούς ζωγράφους, ενώ η σύνθεση του κάδρου με τους δαδοφόρους ρωμαίους στρατιώτες στο Όρος των Ελαιών αποτελεί κομμάτι ανθολογίας. Στο τέλος, τη μοναξιά του Ιούδα διαδέχεται η μοναξιά του Σατανά, που θλίβεται για την επιτυχία του: από ψηλά τον κεραυνοβολεί η προτροπή/κατάρα του Θεού να προχωρήσει στο επαίσχυντο έργο του.

Το δεύτερο μέρος αναφέρεται σ' ένα επεισόδιο της δράσης της Ιεράς Εξέτασης, στην Ισπανία του 17ου αιώνα. Ωστόσο, ελάχιστα στοιχεία της δραματουργίας, αλλά και της οπτικής αναπαράστασης, λειτουργούν εισαγωγικά για τη μεγάλη στιγμή της ταινίας *Μέρες οργής*. Υπάρχει διάχυτη εξπρεσιονιστική υπερβολή, αλλά, αίφνης, μια σκηνή (η καταδίκη της Ισαβέλλας σε ένα γενικό πλάνο, με τον Σατανά μπροστά σε έναν μεγάλο σταυρό), συστήνει έναν καθόλου τυχαίο, πλαστικό σκηνοθέτη.

Η τρίτη ιστορία μάς μεταφέρει στο Παρίσι του 1973. Ένα θαυμάσιο πλάνο με τη λαιμητόμο στο λυκόφως μάς κάνει να ξεχνάμε τους θρηνητικούς τίτλους για τη θυσία τού Λουδοβίκου ΙΣΤ' στο «βωμό της ελευθερίας». Το επεισόδιο καλύπτει ένα δίπτυχο: την πορεία προς την εκτέλεση της φυλακισμένης Μαρίας Αντουανέτας και την περιπέτεια της οικογένειας του κόμη Σαμπόρ. Η Αντουανέτα παρουσιάζεται αγιοποιημένη, ως οσιομάρτυς· το ίδιο και οι Σαμπόρ. Στο επεισόδιο αυτό υπάρχει μια αποκλίνουσα (φανταστική) σκηνή, όσον αφορά στη γενικότερη αισθητική γραμμή της ταινίας: εντελώς αντιρεαλιστικά, ο Σατανάς εξαφανίζεται μπροστά από τα έκπληκτα μάτια ενός φρουρού. Η ικανότητα του Dreyer, την οποία υιοθέτησε και ο Αϊζενστάιν, ως προς τη χρησιμοποίηση ερασιτεχνών κομπάρσων, υποστηρίζει μια εικαστική αντίληψη για την αναπαράσταση της εποχής με νατουραλιστικούς όρους: οι «Τρομοκράτες», σε βαθμό εκζήτησης, είναι εξαιρετικά δύσμορφοι, σε ταμπλό-βιβάν που σίγουρα μιμήθηκε λίγο αργότερα ο Abel Gance στον *Ναπολεόντά* του.

Το τελευταίο επεισόδιο εκτυλίσσεται σε πιο πρόσφατη εποχή: στη Φινλανδία του 1918, όταν οι Μπολσεβίκοι περνούσαν τα σύνορα της χώρας. Μέσα από ένα σφιχτοδεμένο μοντάζ παρακολουθούμε την ιστορία της Σίρι και του άντρα της, Πάαβο, που οι Κόκκινοι απειλούν να τους εκτελέσουν αν δεν τους βοηθήσουν στον αγώνα τους. Παράλληλα, παρακολουθούμε την ιστορία της νεαρής Νάιμα, που πολεμά στο στρατόπεδο των Λευκών. Αυτή η απλοϊκή και υψηλόφωνη ιστορία έχει, πάντως, στιγμές εσωτερικής έντασης και έξοχου ρυθμού.

Η ΧΗΡΑ ΤΟΥ ΠΑΣΤΟΡΑ
Prästänkan (Σουηδία, 1921)

Σενάριο: Carl Th. Dreyer, βασ. στο μυθ. του Kristofer Janson. **Φωτογραφία**: George Schnéevoigt. **Ηθοποιοί**: Hildur Carlberg (Μαργκαρέτε), Einar Röd (Ζέφρεν), Greta Almroth (Κάρι), Olav Aukrust, Kurt Welin (υποψήφιοι πάστορες), Emil Helsengreen, Mathilde Nielsen (υπηρέτες). **Παραγωγή**: Svensk Filmindustri. **Μήκος**: 1.901 m. **Διάρκεια**: 83 λεπτά. **Πρώτη προβολή**: 4 Οκτωβρίου 1920 (Στοκκόλμη), 26 Απριλίου 1921 (Κοπεγχάγη).

Σ' ένα χωριό, στη Νορβηγία του 17ου αιώνα, παρουσιάζονται τρεις υποψήφιοι πάστορες για να διεκδικήσουν το πρεσβυτέριο. Ο πρώτος κοιμίζει το εκκλησίασμα, ο δεύτερος προκαλεί τα γέλια, κι έτσι η νίκη είναι εύκολη για τον τρίτο, τον νεαρό Ζέφρεν, παρ' όλο που πρόκειται για απαίδευτο αγρότη. Ωστόσο, όπως επιβάλλει το έθιμο, ο νέος πάστορας πρέπει να παντρευτεί τη χήρα του προκατόχου του, κι αυτό φέρνει σε δύσκολη θέση τον Ζέφρεν, όχι μόνο γιατί είναι αρραβωνιασμένος με τη νεαρή Κάρι, αλλά και γιατί η εν λόγω χήρα, η κυρά-Μαργκαρέτε, είναι μια αιωνόβια γριά που έχει ήδη στείλει στον άλλο κόσμο τρεις συζύγους. Ο Ζέφρεν παρουσιάζει την Κάρι ως αδελφή του και παντρεύεται την κυρά-Μαργκαρέτε, η οποία διευθύνει δεσποτικά το πρεσβυτέριο. Το παράνομο ζευγάρι κάνει τα πάντα ώστε να επισπεύσει το ταξίδι της παπαδιάς στον... Παράδεισο, αλλά χωρίς να καταφέρει τίποτα. Η κυρά-Μαργκαρέτε καταλαβαίνει την αλήθεια, εξομολογείται ότι στο παρελθόν έζησε κι αυτή μιαν ανάλογη εμπειρία, επισκέπτεται για τελευταία φορά τον τάφο του αγαπημένου άντρα της, λέει ένα τελευταίο αντίο στα ζωντανά του κτήματός της και πεθαίνει γαλήνια στο κρεβάτι της.

> Η Hildur Carlberg, που υποδύθηκε την κυρά-Μαργκαρέτε, δούλευε πολύ σκληρά και ανησυχούσαμε για την υγεία της. Μια μέρα, με πήρε παραπέρα και μου είπε: «Μην ανησυχείς. Σου υποσχέθηκα ότι δε θα πεθάνω πριν τελειώσουν τα γυρίσματα». Κράτησε την υπόσχεσή της, αλλά δεν είδε ποτέ την ταινία τελειωμένη. Βιαζόμουν να της δείξω την ταινία της τελειωμένη, αλλά δε βρήκα δάκρυα χαράς, μόνο πένθους και σκότους.
>
> Carl Th. Dreyer, Μάιος 1967.

Άγρυπνη μητριαρχία
της Sylvie Pierre

Η χήρα του πάστορα είναι ασφαλώς η ταινία του Dreyer όπου εκδηλώνεται με πολλή μεγάλη σαφήνεια το θέμα τής γυναικείας κυριαρχίας, το οποίο, άλλωστε, είναι το ίδιο το θέμα της ταινίας: ένας νεαρός γόης παντρεύεται σε τέταρτο

γάμο μια μεγαλόσωμη γυναίκα κάποιας ηλικίας, την κυρά-Μαργκαρέτε, χήρα ενός πάστορα. [...] Σπάνια έχει παρουσιαστεί στον κινηματογράφο τόσο άγρια δολοπλοκία κατά του αρσενικού. Ο νεαρός, που μάταια προσπαθεί να ξεφύγει από την άγρυπνη μητριαρχία της γυναίκας του με μια κραυγαλέα μοιχεία (βάζει την ερωμένη του στο σπίτι του, λέγοντας πως είναι η αδελφή του), υφίσταται κάθε είδους γελοιοποίηση, απρέπεια και ατιμία, όσο αυξάνεται το ηθικό και αισθητικό (άρα ποιητικό) εκτόπισμα της κυρά-Μαργκαρέτε. Μας έρχεται στο νου *Η χρυσή άμαξα*, ο αντιβασιλιάς που δείχνει «πολύ μικρός» δίπλα στη Magnani. Παιχνίδι της ευγένειας και της μικροπρέπειας, του μικρού και του μεγάλου, που δημιουργεί μιαν από τις ωραιότερες ταινίες γύρω απ' τους μηχανισμούς που διέπουν το κρυφό και το φανερό, το ψέμα και τη σύγχυσή του, τις επιπλοκές της ενοχής και τις ευθύτητες του δικαίου. Ο ιστός που πλέκεται έτσι, είναι τόσο σφιχτός, ώστε η κωμειδυλλιακή πλοκή του σεναρίου χρωματίζεται με μια παράξενη τραχύτητα, χάρη και στη λακωνική βιαιότητα της σκηνοθεσίας. Είναι η σκηνή όπου ο σύζυγος, αποφεύγοντας το βλέμμα της γυναίκας του μετά από κάποια μοιχεία, κρύβεται πίσω από ένα τεράστιο παραβάν, εκεί όπου δουλεύει μια υπηρέτρια, κι εκείνη αρπάζει ξαφνικά το χέρι του και αποκαλύπτει την επονείδιστη παρουσία του.

Μέσα σ' αυτή τη σοβαρότητα που βαραίνει την κωμωδία, πρέπει το δίχως άλλο να διαβάσουμε κάποια απόδειξη του βαθύτατου προτεσταντισμού που χαρακτηρίζει το έργο του Dreyer και που μάλλον επιβεβαιώνεται παρά αναιρείται από τις άπειρες ανατροπές που το απειλούν· ένα έργο που, εκτός των άλλων, πραγματεύεται την ένοχη σάρκα, την καταδικασμένη στις τιμωρίες της ποταπότητας και της οδύνης (*Γερτρούδη*, *Μέρες οργής*), εκτός κι αν η ολοκλήρωσή της φωτίζεται από την ευλογημένη γονιμότητα του γάμου (το ζευγάρι στο *Λόγο*).

Η ταινία, εντέλει, επιβεβαιώνει την πλαστική ιδιοφυΐα του Dreyer και προσδιορίζει, ειδικότερα, έναν από τους πόλους του ύφους του. Ενώ στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* έχουμε ένα αγνό πλαστικό παιχνίδι, ανεξάρτητα από κάθε φως, ενώ στο *Βαμπίρ* έχουμε ένα παιχνίδι άσπρου και μαύρου, ανεξάρτητα από κάθε νατουραλισμό στο φωτισμό, εδώ έχουμε ένα τρίτο είδος παραδείγματος στον πειραματισμό: ένα φυσικό παιχνίδι φωτισμών που, έστω, η αφαίρεσή του οδηγεί στο φυσικό. Το εξωτερικό (λίγο ενδιαφέρει αν υπάρχει ή όχι ήλιος), εκτυφλωτικό· το σπίτι, σκοτεινό ώς τη μυστικοπάθεια. Ποτέ ο Dreyer δεν ήταν τόσο Ολλανδός.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 207, Δεκέμβριος 1968.
Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής.

ΟΙ ΣΤΙΓΜΑΤΙΣΜΕΝΟΙ / ΑΓΑΠΑΤΕ ΑΛΛΗΛΟΥΣ

Die Gezeichneten / Elsker Hverandre

(Γερμανία, 1921)

Σενάριο: Carl Th. Dreyer, βασ. στο μυθ. του Aage Madelung. **Φωτογραφία**: Friedrich Weinmann. **Σκηνικά**: Jens G. Lind, με την τεχνική υποστήριξη των Viktor Aden και Καθηγητή Krol. **Ηθοποιοί**: Polina Piekovska (Χάνα), Vladimir Gajdarov (Γιάκομπ Ζέγκαλ), Torleif Reiss (Σάσα Κράσνοφ), Richard Boleslawski (Φέντια), Johannes Meyer (ψευτοκαλόγερος). **Παραγωγή**: Primusfilm (Γερμανία). **Μήκος**: 2.019 m. **Διάρκεια**: 84 λεπτά. **Πρώτη προβολή**: 7 Φεβρουαρίου 1922 (Κοπεγχάγη), 23 Φεβρουαρίου 1922 (Βερολίνο).

Στην τσαρική Ρωσία, η Χάνα, εβραϊκής καταγωγής, γνωρίζει από μικρή τι σημαίνει κοινωνική και φυλετική διάκριση. Αν και στο σχολείο την υποχρεώνουν να προσεύχεται με τον χριστιανικό τρόπο, αυτή διατηρεί τα εβραϊκά θρησκευτικά ήθη και έθιμα. Λίγο πριν τελειώσει το Γυμνάσιο, ερωτεύεται τον Αλεξάντερ, έναν πολιτικοποιημένο νεαρό, ο οποίος φεύγει για την Πετρούπολη για να πάρει μέρος στους αγώνες κατά του τσάρου. Ο Φέντια, γιος ενός πλούσιου χωρικού, διαβάλλει τη Χάνα στο χωριό, με αποτέλεσμα να διωχτεί από το σχολείο. Η Χάνα, για να ξεφύγει από την προοπτική ενός γάμου με έναν ομόθρησκό της, πηγαίνει στην Πετρούπολη να βρει τον αδελφό της, Γιάκομπ, ένα μεγαλοδικηγόρο που έχει εκχριστιανιστεί για καθαρά οπορτουνιστικούς λόγους, κρύβοντας την εβραϊκή καταγωγή του. Στο μεταξύ, ένας μυστικός πράκτορας της τσαρικής αστυνομίας, ο Ρίλοβιτς, μυεί τον Αλεξάντερ σε μια επαναστατική οργάνωση. Ο Αλεξάντερ αλλάζει το όνομά του σε Σάσα και προσπαθεί να μυήσει τη Χάνα στα επαναστατικά ιδεώδη. Συλλαμβάνεται, όμως, από την αστυνομία, όπως και η Χάνα, που στέλνεται σ' ένα εβραϊκό γκέτο. Ο Ρίλοβιτς μεταμφιέζεται σε καλόγερο και περιπλανιέται στην επαρχία, φανατίζοντας τους απλούς χωρικούς κατά των εβραίων. Ο Γιάκομπ και η Χάνα επιστρέφουν στο χωριό για την κηδεία της μητέρας τους. Ο Σάσα, που μόλις ελευθερώθηκε, πληροφορείται ότι πρόκειται να γίνει ένα πογκρόμ εναντίον τους, και φεύγει εσπευσμένα για να τους συναντήσει. Στο χωριό της Χάνα, οργισμένο πλήθος, παρακινούμενο από τον Ρίλοβιτς, τον Φέντια και τον πατέρα του, εισβάλλει στο εβραϊκό γκέτο, λεηλατεί τα σπίτια και λιντσάρει όσους φέρνουν αντίσταση. Ο Γιάκομπ δεν πείθει ότι είναι χριστιανός και δολοφονείται από τον Ρίλοβιτς. Ο Φέντια αποπειράται να βιάσει τη Χάνα, αλλά σκοτώνεται ύστερα από την έγκαιρη επέμβαση του Σάσα.

Πρότυπο στρατευμένου κινηματογράφου

του Μπάμπη Ακτσόγλου

Η πιο πλούσια και περίπλοκη αφηγηματικά ταινία της πρώτης περιόδου του Dreyer θα μπορούσε να είναι ένα νέο επεισόδιο των *Σελίδων από το ημερολόγιο του Σατανά*. Το θέμα είναι και πάλι η μισαλλοδοξία που γεννιέται από τη φυλετική, θρησκευτική και κοινωνική διαφορά· αυτή τη φορά, όμως, δεν έχουμε να κάνουμε με ατομικές περιπτώσεις θυμάτων και δημίων, αλλά με ολόκληρες κοινωνικές και εθνικές ομάδες: εβραίοι και Ρώσοι, πλούσιοι και φτωχοί χωρικοί, μορφωμένοι φοιτητές με επαναστατικά ιδεώδη και αμαθής φανατισμένος όχλος με αντι-σημιτικά ιδεώδη. Στις αντιθέσεις αυτές μπορούμε να προσθέσουμε μερικές ακόμα (επαρχία-πόλη, πιστός-προδότης), για να έχουμε μια μικρή εικόνα της ταινίας, η οποία αποτελεί πρότυπο κοινωνικά στρατευμένου κινηματογράφου, λίγο πριν (ή, για την ακρίβεια, ταυτόχρονα με) την αντίστοιχη έκρηξη της σοβιετικής Σχολής.

Ο Dreyer διασκεύασε αυτή τη φορά ένα μυθιστόρημα του Δανού Aage Madelung, ο οποίος εργάστηκε ως μηχανικός επί 17 χρόνια στη Ρωσία, παντρεύτηκε μια Ρωσο-εβραία και γνώρισε από κοντά τα γεγονότα που περιγράφει. Το βιβλίο *Αγαπάτε αλλήλους* (που στα γερμανικά κυκλοφόρησε με τον τίτλο *Οι στιγματισμένοι*) εκδόθηκε το 1912 και γνώρισε αμέσως διεθνή επιτυχία. Ο σκηνοθέτης, πολύ αργότερα, θα εκφράσει την άποψη ότι ήταν λάθος του που επιχείρησε την κινηματογραφική συμπύκνωση ενός τόσο ογκώδους μυθιστορήματος, έχει όμως σίγουρα άδικο, γιατί πρόκειται για δουλειά απόλυτης αφηγηματικής, ιστορικής, κοινωνικής και ψυχολογικής ακρίβειας. Έχοντας εξασφαλίσει τη βοήθεια του Jens G. Lind για τα σκηνικά (είχαν δουλέψει μαζί στις *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά*), όπως και τη βοήθεια δύο ρώσων εμιγκρέδων, του ζωγράφου Viktor Aden και ενός κάποιου Καθηγητή Krol, αρχιτέκτονα στο επάγγελμα, ο Dreyer συγκέντρωσε ένα εντυπωσιακό υλικό ντοκουμέντων από φωτογραφίες, αλλά και προσωπικές αφηγήσεις. Για τους βασικούς ρόλους επέλεξε ρώσους ηθοποιούς (ανάμεσα στους οποίους ο μετέπειτα σκηνοθέτης Richard Boleslawski) της σχολής Στανισλάφσκι, που έπαιζαν με μεγαλύτερη φυσικότητα μπροστά στο φακό, αλλά και Πολωνούς, Νορβηγούς και Δανούς (όπως τον Johannes Meyer), ενώ για τις σκηνές του πογκρόμ χρησιμοποίησε πάνω από 600 κομπάρσους, τους οποίους επέλεξε από το εβραϊκό γκέτο του Βερολίνου και από ένα στρατόπεδο ρώσων προσφύγων.

Η ταινία, παρά τις ενθουσιώδεις κριτικές, δε συνάντησε επιτυχία, ίσως γιατί αφηγηματικά ήταν υπερβολικά περίπλοκη για την εποχή της. Για πολλά χρόνια θεωρούνταν χαμένη, ώσπου, το 1961, ένας Ρώσος ανακάλυψε στην αποθήκη της Ταινιοθήκης της Μόσχας μια βουβή μπάντα που έφερε τον τίτλο *Πογκρόμ*. Ήταν το *Αγαπάτε αλλήλους* σε μια συντομευμένη εκδοχή των 105 λεπτών, ενώ η αρχική κόπια ξεπερνούσε τις δύο ώρες. Ευτυχώς, όμως, η διασωθείσα κόπια διατηρεί την αφηγηματική αυτονομία της, έστω κι αν η δράση τρέχει υπερβολικά γρήγορα, με αποτέλεσμα, ορισμένα πράγματα να είναι τελείως σχηματικά (οι πολιτικές συνεδριάσεις) ή ακόμα και μη κατανοητά (ιδιαίτερα σε κάποιες σεκάνς παράλληλης δράσης), και οι χαρακτήρες να μην έχουν το χρόνο να αναπτυχθούν ψυχολογικά (με εξαίρεση τον Γιάκομπ, τον εκχριστιανισμένο αδελφό της Χάνα, τον οποίο ο φακός του σκηνοθέτη προσεγγίζει και εσωτερικά, δίνοντάς του μεγαλύτερη σημασία, όπως στην αξέχαστη σεκάνς της επίσκεψής του στα λουτρά της Πετρούπολης και της συνάντησής του με μια εβραία πόρνη, ή στην επίσης αξιοσημείωτη σεκάνς της στάθμευσής του σ' ένα πανδοχείο, όπου βλέπουμε έναν χωρικό να χορεύει εκστατικά και εξαντλημένος να πεθαίνει από καρδιακό ή εγκεφαλικό επεισόδιο[1]). Ίσως έτσι να εξηγείται γιατί ο χαρακτήρας της Χάνα, αν και τυπικά ντραγιερικός (μια γυναίκα, θύμα της μισαλλοδοξίας της εποχής της, αλλά και των ηθικών, εθιμικών και θρησκευτικών περιορισμών του κοινωνικού της κύκλου, εναντιώνεται στη προδικασμένη μοίρα της, αρνείται το προξενιό που της κάνουν, φεύγει για την Πετρούπολη προς αναζήτηση δουλειάς και υιοθετεί τις ιδέες της Επανάστασης, κινούμενη όχι από ιδεολογικά κίνητρα, αλλά γιατί έτσι εκδηλώνει την αγάπη της προς τον Σάσα – στάση, επίσης τυπικά ντραγιερική), δε μένει στη μνήμη μας, όπως άλλες ηρωίδες του Dreyer. Οι σεκάνς, πάντως, του οργισμένου πλήθους που ξεχύνεται με μένος κατά της εβραϊκής συνοικίας, αποτελούν στιγμές ανθολογίας, συγκρίνονται με τις καλύτερες σκηνές πλήθους του Αϊζενστάιν και είναι σαφώς ανώτερες

από αντίστοιχες σεκάνς του Griffith, στον οποίο ο σκηνοθέτης αποτίει έναν τελευταίο φόρο τιμής, κυρίως στη σεκάνς της απόπειρας του βιασμού της Χάνα, συνειδητά κοπιαρισμένη πάνω στο ίδιο δραματουργικό πρότυπο με την αντίστοιχη σκηνή από τη *Γέννηση ενός έθνους*.

1. Μια σεκάνς που κάλλιστα θα μπορούσε να εμφανίζεται στη φιλμογραφία του Ντοβζένκο, ο οποίος ενδεχομένως επηρεάστηκε από τη συγκεκριμένη ταινία.

ΜΙΑ ΦΟΡΑ ΚΙ ΕΝΑΝ ΚΑΙΡΟ...
Der var engang (Δανία, 1922)

Σενάριο: Carl Th. Dreyer, Palle Rosenkrantz, βασ. στο παραμυθόδραμα του Holger Drachmann. **Φωτογραφία**: George Schnéevoigt. **Σκηνικά**: Jens G. Lind. **Ηθοποιοί**: Clara Pontoppidan (πριγκίπισσα), Svend Methling (πρίγκιπας), Peter Jerndorff (βασιλιάς), Hakon Ahnfeldt-Rønne (Κάσπαρ), Torben Meyer (τελετάρχης). **Παραγωγή**: Sophus Madsen (Κοπεγχάγη). **Μήκος**: Άγνωστο. **Διάρκεια** σωζόμενης κόπιας: 47 λεπτά. **Πρώτη προβολή**: 3 Οκτωβρίου 1922 (Κοπεγχάγη).

Στο φανταστικό βασίλειο της Ιλλυρίας, υπάρχει μια πανέμορφη πριγκίπισσα, αλλά κακομαθημένη και εγωίστρια, η οποία απορρίπτει όλους τους υποψήφιους μνηστήρες. Ο πρίγκιπας της Δανιμαρκίας, ωστόσο, έχει ένα σχέδιο για να την κάνει μια καλή και υπάκουη σύζυγο. Μεταμφιέζεται σε τσιγγάνο, κερδίζει την αγάπη της και την παίρνει μαζί του σε μια καλύβα στο δάσος, όπου την υποβάλλει σε σκληρές χειρωνακτικές εργασίες και διάφορες ταπεινώσεις. Κι όταν καταφέρνει να «ημερέψει τη στρίγγλα», της αποκαλύπτει την αλήθεια.

Εκείνη την εποχή, γυρίζαμε από μέρα σε μέρα, χωρίς να γνωρίζουμε αν υπήρχαν αρκετά χρήματα για να συνεχίσουμε. Όποτε δεν είχαμε αρκετά χρήματα για τα εξωτερικά γυρίσματα, αλλάζαμε το σενάριο. Τα πράγματα πήγαιναν καλύτερα με τα εσωτερικά γυρίσματα, γιατί είχαμε ένα πολύ μεγάλο στούντιο και είχαμε ήδη φτιάξει όλα τα ντεκόρ πριν ξεκινήσει η ταινία. Το όλο πράγμα είχε πολύ κακή οργάνωση, και η ευθύνη ήταν δική μου. Δεν είχα αρκετές γνώσεις για το πώς κάνεις μια ταινία· μάθαινα ακόμα. Ως νέος σκηνοθέτης κάνεις λάθη, κι εγώ τα έκανα όλα μεμιάς σ' αυτή την ταινία.

Carl Th. Dreyer, Ιούνιος 1967.

«Το δεύτερο μέρος της ταινίας περιγράφει το μεγαλείο και τα προβλήματα της ζωής στην ύπαιθρο».

Μια χαμένη και ημιτελής ταινία

Διασκευή ενός δημοφιλούς θεατρικού έργου του Holger Drachmann, που αποτελεί μέρος της δανικής πολιτιστικής παράδοσης. Ήδη πριν από τον Dreyer δύο άλλοι σκηνοθέτες, ο Viggo Larsen (1907) και ο Axel Breidhal (1916), το είχαν μετοφέρει στην οθόνη. Πιεζόμενος από το χρόνο (οι περισσότεροι ηθοποιοί ανήκαν στο Βασιλικό Θέατρο κι είχαν άλλες υποχρεώσεις), ο Dreyer επινόησε ένα περίπλοκο σύστημα κινηματογράφησης, όπου το ένα ντεκόρ περικλειόταν μέσα σ' ένα άλλο, μεγαλύτερο, κάτι που επέτρεπε το εύκολο στήσιμο και ξεστήσιμό τους. Ωστόσο, δεν έμενε καθόλου ευχαριστημένος από την όλη εμπειρία και θεωρούσε την ταινία αποτυχία. Η ταινία δε γνώρισε ούτε την –αναμενόμενη– εμπορική επιτυχία, ίσως επειδή το κοινό δεν εκτίμησε τις ελευθερίες που πήρε ο σκηνοθέτης σε σχέση μ' ένα τόσο κλασικό για τους Δανούς έργο. Η ταινία θεωρούνταν χαμένη, όταν, το 1964, ο υπάλληλος ενός κινηματογράφου ανακάλυψε στην αποθήκη της αίθουσας μερικές μπομπίνες που ανήκαν σ' αυτήν. Δυστυχώς, όμως, έλειπε όλο το τελευταίο μέρος, κι έτσι, από μια ταινία που μάλλον διαρκούσε μιάμιση ώρα, σώζονται 47 (κατ' άλλους ιστορικούς του κινηματογράφου, 65) λεπτά. Αυτό δεν εμπόδισε τους μελετητές του έργου του Dreyer να εκφράσουν την άποψή τους για το *Μια φορά κι έναν καιρό*, όπως, π.χ., ο Maurice Drouzy, ο οποίος γράφει μεταξύ άλλων:

«Έστω κι αν η ταινία δεν είναι ολόκληρη, μπορούμε, με αφετηρία το έργο του Drachmann και το φιλμ που βρέθηκε, να καταλάβουμε γιατί ο Dreyer θέλησε να το γυρίσει. [...] Στην πρώτη σκηνή, το θεατρικό έργο –και η ταινία– μας εισάγουν στο παλάτι του βασιλιά της Ιλλυρίας, φανταστικής χώρας, όπου διάφοροι μνηστήρες προσπαθούν να κερδίσουν την εύνοια της πριγκίπισσας, μοναχοκόρης του βασιλιά. Όμως αυτή έχει ψυχρή και ξιπασμένη καρδιά. Όπως και στη *Χήρα του πάστορα*, έτσι κι εδώ, αυτά τα αρχικά στοιχεία ανατρέπουν τα συνήθη –για έργο του Dreyer– δεδομένα. Όμως, αφού πρόκειται για παραμύθι, ο σκηνοθέτης δε διστάζει να δείξει μια ηρωίδα που βρίσκεται στο αντίθετο άκρο απ' τις συνηθισμένες ηρωίδες τους· μια κοπέλα που εκπροσωπεί ό,τι ο Dreyer μισεί περισσότερο: την αλαζονεία, τη δύναμη και την εξουσία. Είναι το αντίθετο μιας ταπεινωμένης γυναίκας. Κάθεται στο θρόνο και φοράει τεράστιες περούκες για να κρατά ψηλά το κεφάλι της. Ο Dreyer είναι πολύ πιο γλαφυρός από τον Drachmann στην παρουσίαση της αυλικής ζωής. Η σκηνοθεσία του αποτελεί μιαν αληθινή απομυθοποίηση της βασιλικής εξουσίας, ανάλογη με εκείνην του Rossellini στην *Κατάληψη της εξουσίας από τον Λουδοβίκο ΙΕ'*. Αφού "χτύπησε" τους δικαστές στο πρόσωπο του *Προέδρου* και τον κλήρο στη *Χήρα του πάστορα*, τώρα, με πρόσχημα το παραμύθι, επιτίθεται στη μοναρχία. Ως παλιό μέλος της "Φιλελεύθερης Νεολαίας" και της Ένωσης Φοιτητών, δεν μπορεί παρά να ήταν αντιμοναρχικός· κι ακόμα: ως νόθο παιδί, του ήταν αδύνατον ν' αναγνωρίσει και ν' αποδεχθεί τα προνόμια που κληρονομεί κάποιος εκ γενετής, όπως, για παράδειγμα, το δικαίωμα της διαδοχής...

[...]

»Σε αντίθεση με το πρώτο μέρος, που τονίζει την ψεύτικη ζωή της Αυλής, το δεύτερο μέρος περιγράφει το μεγαλείο και τα προβλήματα της ζωής στην ύπαιθρο. Στη διάρκεια αυτού του δεύτερου μέρους, η πριγκίπισσα γνωρίζει όχι μόνο τι εστί φτώχεια και εργασία, αλλά και αληθινά αισθήματα. Μαζί με τις περούκες πέφτουν και τα προσωπεία, και τα πρόσωπα εμφανίζονται όπως είναι. Η ταινία, λοιπόν, αποτελεί ένα λόγο μεθόδου για το πώς διαπαιδαγωγείται μια πριγκίπισσα. Η τελευταία δεν πρέπει να παραμείνει ένα απλό πρόσωπο οπερέτας, μια γυναίκα-ανδρείκελο. Γινόμενη υπηρέτρια, ανακαλύπτει τις πραγματικές ικανότητές της και τον αληθινό εαυτό της. Μια πριγκίπισσα γεννιέται πριγκίπισσα. Αν, όμως, επιθυμεί να είναι γυναίκα, πρέπει να γίνει!»

Από το βιβλίο του Maurice Drouzy *Carl Th. Dreyer né Nilsson*.
Επιλογή-μετάφραση: Μπάμπης Ακτσόγλου .

ΜΙΚΑΕΛ
Mikaël (Γερμανία, 1924)

Σενάριο: Carl Th. Dreyer, Thea von Harbou, βασ. στο μυθ. του Herman Bang. **Φωτογραφία**: Karl Freund, Rudolf Maté (εξωτερικά). **Σκηνικά**: Hugo Häring. **Ηθοποιοί**: Benjamin Christensen (Κλοντ Ζορέ), Walter Slezak (Μίκαελ), Nora Gregor (πριγκίπισσα Ζάμικοφ), Grete Mosheim (κυρία Άντελσκγιολντ) Robert Garrison (Σουίτ), Alexander Murski (κύριος Άντελσκγιολντ), Max Auzinger (υπηρέτης), Didier Aslan (δούκας του Μοντιέ), Karl Freund (Λεμπλάν), Wilhelmine Sandrock (αρχιδούκισσα του Μοντιέ). **Παραγωγή**: Erich Pommer, Decla Bioscop (UFA), Βερολίνο. **Μήκος**: 1.975 m. **Διάρκεια**: 89 λεπτά. **Πρώτη προβολή**: 26 Σεπτεμβρίου 1924 (Βερολίνο), 17 Νοεμβρίου 1924 (Κοπεγχάγη).

Ο Κλοντ Ζορέ, διάσημος ζωγράφος, ζει στο τεράστιο οίκημά του, πλούσια διακοσμημένο με δικούς του πίνακες, συντροφιά με το νεαρό μοντέλο Μίκαελ, τον οποίο θεωρεί θετό γιο και κληρονόμο του. Μια ρωσίδα πριγκίπισσα, η Λουσία Ζάμικοφ, παρότι βρίσκεται σε δύσκολη οικονομική κατάσταση, ζητά από τον μετρ να της κάνει το πορτρέτο. Εκείνος, αν και δε συνηθίζει να κάνει έργα επί παραγγελία, δέχεται, και η πριγκίπισσα επισκέπτεται τακτικά το ατελιέ του. Ο Μίκαελ δεν αργεί να την ερωτευτεί. Επισκέπτεται όλο και πιο σπάνια τον μετρ, ενώ, για να ανταποκριθεί στις απαιτήσεις της ερωτικής σχέσης του, δανείζεται χρήματα στο όνομα

του Ζορέ και δε διστάζει να κλέψει σκίτσα του για να τα πουλήσει. Ένας τεχνοκριτικός, ο Σουίτ, που ετοιμάζει μια βιογραφία του μετρ, αποκαλύπτει την αλήθεια, αλλά ο Ζορέ καλύπτει τον Μίκαελ, λέγοντας ότι εκείνος του χάρισε τα σκίτσα. Ο μετρ πέφτει βαριά άρρωστος και, καταλαβαίνοντας ότι έχει έρθει το τέλος του, καθιστά τον Μίκαελ κληρονόμο του, αλλά ο νεαρός δεν εμφανίζεται. Πριν πεθάνει, ο Ζορέ λέει στον Σουίτ: «Τώρα μπορώ να πεθάνω ήσυχος, γιατί είδα έναν μεγάλο έρωτα». Ο Σουίτ ανακοινώνει το θάνατο του Ζορέ στον Μίκαελ, ο οποίος πέφτει στην αγκαλιά της Ζάμικοφ.

Η σύγχυση των συναισθημάτων

του Charles Tesson

Ο Eric Rohmer έχει επισημάνει πως η Ζαν ντ' Αρκ του Dreyer μιλάει περισσότερο από αυτήν του Bresson. Αυτό είναι γεγονός, αλλά και μια σταθερά στις βουβές ταινίες τού Dreyer· ειδικότερα στον *Μίκαελ*, όπου σπάνια δύο εικόνες διαδέχονται η μία την άλλη χωρίς να τις διακόπτει αμέσως ένας μεσότιτλος. Σήμερα, ο *Μίκαελ* δε δείχνει να ανταποκρίνεται στη διαδεδομένη εικόνα για την τέχνη του βουβού που έφτασε στην τελειότητα της γλώσσας της, εκφράζοντας τα πάντα με το μοντάζ και την εικόνα. Για τον Bazin, υπάρχουν πάντα δύο εναλλακτικές αισθητικές στον βουβό: αυτή που θέλησε να αναπληρώσει την έλλειψη του ήχου και κατάφερε να κάνει να ξεχαστεί το τεχνολογικό κενό της, και η άλλη, αυτή ενός Stroheim ή ενός Dreyer, που δε σταμάτησαν ποτέ να πιστεύουν στο λόγο και στις ατέλειες της αναπαραγωγής του (μεσότιτλοι). Στον *Μίκαελ*, τίποτα δεν εμποδίζει την ομαλή ροή των διαλόγων. Υπολογίζουμε σήμερα, υπό το φως του *Λόγου* και της *Γερτρούδης*, πόσο λιγότερο αισθητική είναι αυτή η επιλογή (ένας ηθοποιός δεν παίζει με τον ίδιο τρόπο όταν μιλάει κι όταν σωπαίνει για να μιμηθεί αυτό

Ο Benjamin Christensen (Ζορέ) και ο Walter Slerak (Μίκαελ).

που δεν μπορούσε να πει) και πόσο περισσότερο ηθική (ένας σκηνοθέτης δεν πρέπει να εμποδίζει τα πρόσωπά του να μιλήσουν, μόνο και μόνο επειδή δε θα τ' ακούσει ο θεατής) και, κυρίως, σκηνογραφική: η κινηματογράφηση ανθρώπων που μιλούν, συνεπάγεται συγκεκριμένη στάση, μια ψυχοθεσία, μια άμεση σχέση των ηθοποιών με το ντεκόρ που δημιουργεί τη θεατρική διάσταση.

Ο Dreyer αγαπούσε πολύ τον *Μίκαελ*, κι όταν τον συνέδεε με τη *Γερτρούδη*, το 'κανε μόνο και μόνο για να επισημάνει πως ο Herman Bang, ο συγγραφέας του μυθιστορήματος *Μίκαελ*, ήταν προσωπικός φίλος του Hjalmar Söderberg, του συγγραφέα του έργου *Γερτρούδη*. Στο σύστημα Drouzy («το μνημείο στη μητέρα») δεν υπάρχει θέση για τον Μίκαελ (εκτός από το κόλπο του υιοθετημένου γιου), επειδή πρόκειται ουσιαστικά για έναν ανδρικό κόσμο (ο κριτικός Ζουίτ ζηλεύει που ο ζωγράφος Κλοντ Ζορέ προτιμάει τον Μίκαελ, το μοντέλο του, απ' αυτόν) και για την αγάπη μιας γυναίκας (ο Μίκαελ προδίδει την εμπιστοσύνη του ζωγράφου για την πριγκίπισσα και φτάνει ώς το σημείο να πουλήσει τους πίνακες που του χάρισε εκείνος, για να συντηρήσει την ερωμένη του). Εκ των υστέρων, η *Γερτρούδη* φαίνεται σαν η γυναικεία εκδοχή του σεναρίου του *Μίκαελ*. Ο Dreyer ενδιαφέρεται λιγότερο για τον υιοθετημένο γιο και περισσότερο για τη μορφή του ζωγράφου. Όπως η Γερτρούδη, το μέλλον του θα πληρωθεί στη μοναξιά, στα γηρατειά και στο θάνατο, κι ολόκληρη η ζωή του περικλείεται σε λίγες λέξεις: τέχνη, δουλειά, έρωτας. Ξεκινώντας από τη Γερτρούδη και φτάνοντας στον Μίκαελ, θα μπορούσαμε να πούμε πως η μία τραγουδάει κι ο άλλος ζωγραφίζει.

Η σκηνοθεσία του Dreyer στρέφεται γύρω από μια διπλή φροντίδα: να βρει την κατάλληλη απόσταση για τους χαρακτήρες και τα πρόσωπα. Υπάρχει, λοιπόν, ένας χρόνος για το μακρινό, το μετωπικό (οι χαρακτήρες στο ίδιο επίπεδο, αφομοιωμένοι απ' το ντεκόρ) που, όπως και στο *Λόγο* (τουλάχιστον το πανοραμίκ), ευνοεί τον θεατρικό χώρο και τη συνέχεια των διαλόγων, και μια στιγμή, χωρίς ενδιάμεσο (λίγα κοντινά πλάνα) για το γκρο πλάνο, το πρόσωπο και τίποτ' άλλο.

Μέσα από το χαρακτήρα του ζωγράφου, ο Dreyer κινηματογράφησε τον εαυτό του εν ώρα εργασίας. Αυτό θα αποτελούσε κοινοτοπία, αν δεν μπαίναμε στον κόπο να προσθέσουμε πως το ζωγράφο υποδύεται ένας κινηματογραφιστής (ο Benjamin Christensen, ο οποίος, αν δεν κάνω λάθος, δεν είχε ώς τότε καμία εμπειρία ως ηθοποιός). Το θέμα του *Μίκαελ* αναπτύσσει για μία ακόμα φορά την τραγωδία της τέχνης που μολύνεται απ' τον έρωτα. Η πιο όμορφη σκηνή της ταινίας, καθοριστική για την εξέλιξη του μύθου, είναι αυτή όπου η πριγκίπισσα μπαίνει στο ατελιέ του Κλοντ Ζορέ για να του παραγγείλει το πορτρέτο της. Ο ζωγράφος εκτελεί την παραγγελία. Πετυχαίνει το πρόσωπο, αλλά σκοντάφτει στα μάτια, που δεν καταφέρνει να τα αποδώσει. Το πορτρέτο, λοιπόν, στερείται του βλέμματός του. Επεμβαίνει ο Μίκαελ, που είναι μάρτυρας στη σκηνή, και με μία μόνο κίνηση ζωγραφίζει τα μάτια και κατορθώνει να μεταφέρει στον καμβά τη λάμψη τους. Όλη η δύναμη του γκρο πλάνου κι ο έρωτας του Dreyer για το πρόσωπο, για τη θεώρηση του προσώπου, συνοψίζονται σ' αυτή τη σκηνή, χάρη στην ομορφιά και την κατάπληξη που προκαλεί η χειρονομία τού Μίκαελ, η οποία υπερκεράζει το ζωγράφο επειδή ο Μίκαελ είδε τα μάτια πριν από το πρόσωπο και ξεκίνησε απ' αυτά για να φτάσει στο πορτρέτο. Πού τελειώνει το πρόσωπο και πού αρχίζει το βλέμμα; Πού τελειώνει η τέχνη και πού αρχίζει η αγάπη; Ο Μίκαελ, μέσα απ' τη ρηγμάτωση που προκάλεσε αυτό το πορτρέτο, ακολουθεί τον μοναδικό μίτο αυτής της διπλής ερώτησης.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 354, Δεκέμβριος 1983.
Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής.

Μέσα κι έξω απ' το πολύπτυχο της αγάπης

της Μαρίας Γαβαλά

Ο *Μίκαελ* γυρίστηκε το 1924. Είναι η μία από τις δύο γερμανικές ταινίες στην καριέρα του Δανού Carl Theodor Dreyer και τοποθετείται αναμφισβήτητα στα πλαίσια του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Έγινε, άλλωστε, σε συνεργασία με μεγάλα ονόματα του εξπρεσιονισμού, όπως αυτά της Thea von Harbou, του Karl Freund και του Erich Pommer. Ειδικότερα μπορεί να θεωρηθεί μια ταινία του Kammerspiel[1] [η τάση (που εμφανίζεται αρχικά στο χώρο του θεάτρου, για να περάσει, στη συνέχεια, και στον κινηματογράφο) εκφράζει τα ενδόμυχα στοιχεία στη συμπεριφορά του ανθρώπου και λειτουργεί με τρόπο υπαινικτικό].

Ολόκληρη η ταινία είναι διαποτισμένη απ' την παράξενη, μυστικιστική ατμόσφαιρα του εξπρεσιονισμού, ενσωματώνοντας με θαυμαστή επιδεξιότητα πολλά από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του εξπρεσιονιστικού αξιώματος. Εκ παραλλήλου, όμως, η ταινία έχει και την ξεχωριστή σφραγίδα της καλλιτεχνικής προσωπικότητας του Dreyer. Ο μεγάλος δανός σκηνοθέτης μοιάζει να διεισδύει ευέλικτα στον σκοτεινό κόσμο του γερμανικού εξπρεσιονισμού, αν και αφήνοντας πολλά φωτεινά παράθυρα της δικής του προσωπικής ματιάς κι ευαισθησίας.

Η ταινία, η δράση της οποίας τοποθετείται στο Παρίσι του 1900, αναπτύσσεται μέσα από την παράλληλη δημιουργία κι εξέλιξη δύο διαφορετικών ερωτικών τριγώνων ή, καλύτερα, δύο τριγώνων αγάπης, με την καθολικότερη έννοια.

Η ατμόσφαιρα του fin-de-siècle είναι διάχυτη παντού: στα ντεκόρ, το κοινωνικό πλαίσιο, τα συναισθήματα και τη συμπεριφορά των ηρώων. Υπάρχει έντονο το «σοφιστικέ» κλίμα, η κόπωση κι η βαθιά μελαγχολία που χαρακτηρίζουν κάθε τέλος αιώνα. Επιπλέον, ξεχωρίζουμε και τη ρομαντική, την εξωτική νοσταλγία που μεταφέρει το ίδιο το μυθιστόρημα του Herman Bang, στο οποίο στηρίχτηκε η ταινία.

Το πρώτο τρίγωνο –ήσσονος πράγματι σημασίας– το αποτελούν ο προχωρημένης ηλικίας Άντελσκγιολντ, η νεαρή γυναίκα του, Αλίς, κι ο δούκας Χέρτζογκ ντε Μοντιέ, ερωτευμένος με την Αλίς, στο αίσθημα του οποίου εκείνη ανταποκρίνεται. Το δεύτερο τρίγωνο, που είναι και το κυρίως θεματικό ταμπλό –για να μιλήσουμε με όρους της ζωγραφικής–, το αποτελούν ο ηλικιωμένος ζωγράφος και γλύπτης Κλοντ Ζορέ, ο Μίκαελ (μαθητής του Ζορέ, μοντέλο, πηγή έμπνευσής του και υιοθετημένος γιος του) και μια μοιραία γυναίκα που έρχεται ξαφνικά να μπει ανάμεσά τους: η όμορφη, κοσμική, μυστηριώδης πριγκίπισσα Ζάμικοφ.

Τι είναι εκείνο που εντυπωσιάζει στον *Μίκαελ*, πέρα απ' τη σαφέστατη εξπρεσιονιστική επιδεξιότητά του, πέρα απ' την επιμονή στο κιαροσκούρο, την προσήλωση στα χαρακτηριστικά της φαουστικής ψυχής των ηρώων (ο ίδιος ο Ζορέ είναι μια μορφή καθαρά γοτθική[2]) ή στα μεγάλα εξωτερικά γεγονότα που συνεχώς μετασχηματίζονται σε λεπταίσθητες εσωτερικές καταστάσεις, πέρα, τέλος, απ' τη νοσταλγία, τη γαλήνη και μια «λευκή μαγεία», καθαρά σκανδιναβικής προέλευσης;

Εδώ, σίγουρα υπάρχει ένα Dreyer's touch· όλες εκείνες οι ιδιαιτερότητες που γνωρίσαμε κι αγαπήσαμε στις μεταγενέστερες ταινίες του.

Επιστρέφοντας στα θεματικά μοτίβα της ταινίας, θα επιχειρήσω με τη σειρά μου μια διείσδυση σ' ένα χώρο που θυμίζει μεσαιωνικό κάστρο ή ανθρώπινο θερμοκήπιο κι όπου οι βασικοί λίθοι του οικοδομήματος αντιπροσωπεύουν πρωτίστως το τρίπολο σχήμα «αγάπη-προδοσία-συγγνώμη» και, κατά δεύτερο λόγο, μια σειρά εννοιών, όπως: το χρήμα, η απάρνηση του χρήματος, η υστεροβουλία, το αντίθετό της και μια αλυσίδα φόβων: φόβου απέναντι στα γεράματα, φόβου απέναντι στη μοναξιά, φόβου απέναντι στο θάνατο. Το ποτάμι που κυλά ορμητικά, δροσίζοντας ευεργετικά το μαραμένο τοπίο, ονομάζεται «νεότητα».[3] Όλα αυτά τα μοτίβα δένονται μεταξύ τους, φτιάχνοντας μιαν αρμονική σύνθεση, λεπτή και διάφανη (οι υπαινιγμοί λειτουργούν σαν σοφές πινελιές), αλλά μεγάλης ακρίβειας κι αποτελεσματικότητας.

Ολόκληρη η ταινία ξετυλίγεται με μια τεχνική που θυμίζει ζωγραφικό πολύπτυχο. Διόλου τυχαίο πως το τελευταίο έργο που ζωγραφίζει ο Ζορέ (η καλλιτεχνική διαθήκη του), είναι ένα τρίπτυχο. Όμως (κι αυτό έχει ιδιαίτερη σημασία), το πολύπτυχο δεν αποκαλύπτεται στην ολότητά του ευθύς εξαρχής. Κάθε πτυχή παίζει το δικό της σόλο. Φωτίζεται, σβήνει σε μαύρο, και το φως περνάει στην επόμενη. Επίσης, η μία πτυχή μπορεί να φωτίζει την άλλη, κι άλλοτε δίνεται μια εικόνα αποσπασματικότητας, καθώς η μία σκηνή διακόπτει την άλλη, ακόμα και για να σημάνει την ολοκληρωτική αντιθετικότητά της προς αυτό που έπεται ή προς αυτό που προηγείται· μέχρι τα τελικά αποκαλυπτήρια του συνόλου, της ολότητας του φιλμικού οικοδομήματος. Το ίδιο συμβαίνει και με το ζωγραφικό τρίπτυχο του Ζορέ: πρώτα αντικρίζουμε το κεντρικό ταμπλό με τον πεσμένο αξιοθρήνητο γέροντα, κι ύστερα βλέπουμε τις δύο πλάγιες πτυχές: τα δύο γυμνά, ερωτικά σώματα ενός άντρα και μιας γυναίκας, που πλαισιώνουν το κεντρικό θέμα της γεροντικής απελπισίας κι αγωνίας.

Τα νήματα που κινούν τούτες τις εικόνες, τις σύνθετες καταστάσεις, είναι υπόγεια, αλλά πολύ δυνατά μέσα στη μη ορατότητά τους.

Στην αρχή της ταινίας παρακολουθούμε ένα δείπνο που παραθέτει ο Ζορέ στους φίλους του. Μεταξύ των καλεσμένων είναι το ζεύγος Άντελσκγιολντ κι ο Δούκας του Μοντιέ. Οι δύο ερωτευμένοι, υπό τη βαριά σκιά της παρουσίας τού ηλικιωμένου συζύγου, ανταλλάσσουν απελπισμένες ματιές. Εμφανίζεται ο Ζορέ, κρατώντας ένα αγαλματίδιο: το ακέφαλο σώμα μιας γυμνής γυναίκας. Το αγαλματίδιο περνάει από διάφορα χέρια, για να καταλήξει σ' εκείνα του ερωτόπληκτου Δούκα, ο οποίος το χαϊδεύει διακριτικά, συνεχίζοντας να κοιτάζει τη νεαρή γυναίκα, την οποία ποθεί, αλλά δεν «κατέχει». Οι θωπευτικές κινήσεις των χεριών στο γλυπτό και τα κλεφτά βλέμματα των ερωτευμένων φτιάχνουν μια Συμφωνία πόθου-αποστέρησης-εκρηκτικής δυστυχίας. Οι εικόνες προοιωνίζονται κάτι το τραγικό (προηγουμένως, μια νεκροκεφαλή πάνω σ' ένα πινακίδιο έκανε το γύρο των συνδαιτυμόνων). Η νεαρή γυναίκα είναι στα όρια της λιποθυμίας. Οι διαφορετικές πτυχές φωτίζονται και σκιάζονται διαδοχικά. Κατάφαση, άρνηση. Πόθος, φόβος. Δυνατότητα, αδυνατότητα. Τι προοπτικές υπάρχουν; Θα ενωθούν οι δύο ερωτευμένοι, ή η σχέση τους είναι καταδικασμένη; Εκείνο για το οποίο δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία, είναι το κεντρικό ταμπλό· η απτότητα και το αδιαμφισβήτητο της ερωτικής επιθυμίας. Οι πλάγιες πτυχές ρίχνουν το φως της αμφισημίας τους· ή βυθίζονται στο σκοτάδι της ρευστότητάς τους.

Με τον ίδιο μαγικό τρόπο ξετυλίγεται και μια μεθύστερη σκηνή, η οποία αφορά στο δεύτερο –και μείζονος σημασίας– ερωτικό τρίγωνο. Η πριγκίπισσα Ζάμικοφ επισκέπτεται τον Ζορέ, τον διακεκριμένο πορτρετίστα της υψηλής κοινωνίας, και του ζητά να της φτιάξει το πορτρέτο. Ο Ζορέ ξεναγεί την πριγκίπισσα στο σαλόνι του και της δείχνει τους πίνακες που είναι αναρτημένοι στους τοίχους. Ο Μίκαελ ακολουθεί, κρατώντας μια φορητή λάμπα, και φωτίζει –με

τη μέθοδο του εξπρεσιονισμού– τον πίνακα που κοιτάζουν οι άλλοι δύο. Η πριγκίπισσα στρέφει έκπληκτη τα μάτια προς τον Μίκαελ. «Μα είστε εσείς!» του λέει. Στο φως της λάμπας που φωτίζει το θέμα του πίνακα, έχει αναγνωρίσει την ταυτότητα του μοντέλου. Είναι όντως ο Μίκαελ, το αντικείμενο της αγάπης του ζωγράφου.[4] Όταν κι εμείς, με τη σειρά μας, δούμε τον τεράστιο πίνακα, θ' ανακαλύψουμε το ολόσωμο πορτρέτο ενός γυμνού αγοριού, ενός ζωοδότη Φοίβου, που είναι ο Μίκαελ. Εκ των υστέρων, λοιπόν, θα αιτιολογήσουμε το αινιγματικό φορτίο των ματιών της πριγκίπισσας και θα ξεδιαλύνουμε τη δυσνόητη λάμψη τους. Το μαγικό τριγωνικό σχήμα είναι γεγονός. Στην κορυφή δεσπόζει η πατριαρχική, ασκητική φιγούρα του Ζορέ, σε μια εξουσιοστική position. Είναι ο αυστηρός, αλαζών καλλιτέχνης, ο απόλυτος και μισαλλόδοξος[5] άντρας, που προσφέρει στον Μίκαελ πατρική προστασία, τη στοργή του, τυλιγμένη στο πέπλο μιας ανομολόγητης, όχι όμως και αθέατης (τουλάχιστον στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα) ομοφυλοφιλικής διάστασης. Η μαρτυρία του γυμνού αγοριού-Μίκαελ, του ερωτικού σώματος πάνω στον πίνακα, είναι αδιάψευστη. Από την άλλη, ο Ζορέ, ξεφεύγοντας για λίγο απ' αυτή την αμφίσημη θέση του απέναντι στον νεαρό (τόσο ως πατέρας όσο και ως ερωτικός άνθρωπος), παίζει αποφασιστικά –αν και διακριτικά πάντοτε– τον ανδρικό ερωτικό ρόλο του απέναντι στην πριγκίπισσα. Της προσφέρει ιπποτικά το μπράτσο του, την καλεί σε τετ-α-τετ γεύμα στο τραπέζι του και πίνει μαζί της κρασί στα κρυστάλλινα εγγλέζικα ποτήρια που τα έχει για να γιορτάζει ξεχωριστές στιγμές.

Έχουμε, λοιπόν, ένα ευρύ φιλμικό κείμενο, διάσπαρτο από θαυμαστά «αποσπάσματα» ενός πολύ δυνατού «ερωτικού λόγου».

Τις δύο άλλες γωνίες του τριγώνου, εκείνες της βάσης, θα τις κρατήσουν τα δύο άλλα πρόσωπα· υπό τη σκέπη τού Ζορέ, νέοι και όμορφοι: εκείνη, μυστηριώδης και σκοτεινή· εκείνος, ντελικάτος και φωτεινόχρωμος – ένα πάντρεμα του σκοτεινού με το φωτεινό· αλλά και του καθαρού, του αθώου και του ανιδιοτελούς με το ύποπτο (για παράδειγμα: γνωρίζουμε καλά από πού ακριβώς κρατάει η σκούφια της πριγκίπισσας;), τον υπολογισμό[6] και το δόλο. Εκείνο, όμως, που είναι ξεκάθαρο, χωρίς την παραμικρή σκιά, είναι το εξής: στην κορυφή του τριγώνου βρίσκονται τα γηρατειά, η μοναξιά και η αγωνία του επερχόμενου τέλους· στη βάση, οι δύο φωτεινοί πόλοι της νεότητας και του έρωτα. Ολόκληρη η ταινία του Dreyer είναι μια αναδίπλωση της ζωής, υπό το βλέμμα του «αναπότρεπτου τέλους»· ένα ξέφωτο στη ρίζα της τραγικής ανθρώπινης μοίρας. Όμως, η σκιά που πέφτει πάνω στο φως, δεν είναι βαριά και καταθλιπτική. Ο Ζορέ, πεθαίνοντας, θα συγχωρήσει τον Μίκαελ για την προδοσία του. Θα τον συγχωρήσει για τις λεηλασίες των αντικειμένων και των αναμνήσεων της κοινής τους ζωής, για τη βεβήλωση των δώρων του. Απαρνούμενος την απολυτότητα και την αδιαλλαξία του, θα αναφωνήσει, λίγο πριν πεθάνει: «Τώρα μπορώ να πεθάνω ήσυχος, γιατί είδα έναν μεγάλο έρωτα» – ένα όντως μυστήριο μίγμα οδύνης, δέους, αλλά και γαλήνης, λόγια που μπορεί να κρύβουν μια τραγική αυτοεξαπάτηση, μια κοινή παραμυθία, μπορεί όμως και μια «ταπεινότητα», πολύ κοντά στο πνεύμα του Pascal· μια ταπεινότητα, που οδηγεί σε πλήρη παραίτηση και γαλήνευση – η καρδιά στη θέση του νου. Τα τελευταία αυτά λόγια του Ζορέ δανείζονται και, ως μότο της ταινίας, έρχονται να συναντήσουν το «Amor omnia» της ταφόπλακας της Γερτρούδης και να καταστήσουν τον Μίκαελ πρόδρομο και στενό συγγενή της Γερτρούδης.

Ο μεγάλος καθρέφτης με τα κηροπήγια στο διαμέρισμα της Γερτρούδης, που είναι καθρέφτης του μυαλού και της ψυχής της, θυμίζει σε πολλά σημεία τους μεγάλους πίνακες που είναι κρεμασμένοι στο σπίτι-κάστρο του Ζορέ. Κι αυτοί είναι καθρέφτες της βαθύτερης σκέψης, της συνείδησης του καλλιτέχνη. Οι πίνακες αυτοί έχουν κάτι το προφητικό μέσα τους, πέρα απ' τον μνημειακό ερωτισμό ή την κρυπτο-ομοφυλοφιλική τους διάσταση. Η διαθήκη της Γερτρούδης λέει πως το σπουδαιότερο πράγμα στη ζωή είναι η νεότητα κι ο έρωτας. Τα ίδια ακριβώς λέει κι ο Ζορέ – τόσο με τα τελευταία λόγια του όσο και με την καλλιτεχνική του διαθήκη.

Όμως, τούτη η λεπτόλογη συμφωνία κρύβει κι άλλες –εξίσου εντυπωσιακές– πτυχές, τις οποίες δεν μπορούμε να προσπεράσουμε χωρίς να τις θαυμάσουμε και χωρίς να μπούμε στον πειρασμό να τις σχολιάσουμε – έστω, στοιχειωδώς.

Υπάρχει, για παράδειγμα, η θαυμάσια σκηνή στην οποία ο Ζορέ, ζωγραφίζοντας την πριγκίπισσα, αδυνατεί να μεταφέρει στον πίνακα την έκφραση των ματιών της. Ο Μίκαελ παίρνει απ' τα χέρια του δασκάλου του το πινέλο και, σαν αλλοπαρμένος, σαν συνεπαρμένος απ' τα μάγια του έρωτα, προσθέτει μερικές πινελιές, επιτυγχάνοντας θριαμβευτικά το ποθούμενο αποτέλεσμα. Ο Ζορέ, όχι μόνο επιτρέπει τούτη την επέμβαση, αλλά και επικροτεί ενθουσιωδώς αυτό που βλέπει στον πίνακα. Είναι ένα από τα αποφασιστικότερα χτυπήματα του μαθητή προς το δάσκαλο. Η επέμβαση αυτή έχει μοιραία αποτελέσματα για τον Ζορέ, για τη «συνέχειά του» – τόσο ως καλλιτέχνη όσο και ως ανθρώπου. Θα το καταλάβουμε αργότερα, όταν ο τεχνοκριτικός Σουίτ –ο τόσο κοντινός φίλος του Ζορέ και σαρκαστικός σχολιαστής των γεγονότων, σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας– φέρνει μια κριτική, δημοσιευμένη σ' εφημερίδα, του πορτρέτου της πριγκίπισσας. Ο κριτικός της εφημερίδας δηλώνει πως το πορτρέτο είναι αποτυχημένο, με εξαίρεση την έκφραση των ματιών της νέας γυναίκας, και σηματοδοτεί την αρχή της δημιουργι-

«Οι λεπτομέρειες του βαρυφορτωμένου σκηνικού έχουν μια μεσαιωνική μνημειακότητα».

κής «έκπτωσης» του καλλιτέχνη. Το επακόλουθο ξέσπασμα του Ζορέ είναι το πρώτο ουσιαστικό δείγμα της αρρώστιας του, μετά το φαρμακερό δήγμα του «φιδιού που έτρεφε στον κόρφο του». Τούτη η βαμπιρική διάσταση του εγχειρήματος[7] του Μίκαελ –αρκεί να θυμηθούμε την υπερφυσική έκφραση των ματιών του, τη στιγμή που εφορμά στο έργο του προστάτη του– παίρνει ακόμα περισσότερο τραγικό χαρακτήρα, αν αναλογιστούμε πως είναι μια μοιραία κίνηση του ίδιου του Ζορέ, καθώς προσφέρει στο μαθητή, με τα ίδια του τα χέρια, το πινέλο του.

Ο Μίκαελ δεν έχει απλώς απαιτήσει γκρινιάρικα την απεξάρτησή του απ' τον Ζορέ· την έχει επιτύχει καταστρέφοντας το δάσκαλο και θετό του πατέρα.

Τα αντικείμενα επίσης παίζουν στην ταινία του Dreyer πολυσήμαντους ρόλους. Ο εξπρεσιονισμός, πάντοτε πάσχιζε για «την πιο εύγλωττη έκφραση» ενός αντικειμένου, όπως λέει η Lotte Eisner στη *Δαιμονική οθόνη*. Στο ίδιο βιβλίο διαβάζουμε πως «στο συντακτικό της γερμανικής γλώσσας, τα αντικείμενα έχουν μια εντελώς ενεργητική ζωή».[8] Τις δύο τελευταίες λέξεις τις καταλαβαίνουμε απόλυτα στην ταινία του Dreyer. Θα παρακάμψω τις λεπτομέρειες του βαρυφορτωμένου σκηνικού του Hugo Häring (που, συν τοις άλλοις, έχουν και μια μεσαιωνική μνημειακότητα) και θα σταθώ σε κάποια αντικείμενα φετίχ, όπως τα γάντια, τα αφημένα σε μια γωνιά του σαλονιού, τα οποία λειτουργούν ως προανάκρουσμα των λεπτών δονήσεων της επακόλουθης σκηνής, ή τα περίφημα εγγλέζικα ποτήρια που αλλάζουν χώρο τελετής, όπως και χρήστες, περνώντας απ' την κατοχή του Ζορέ σ' εκείνην του Μίκαελ: γίνονται αντικείμενα που σημαίνουν την απώλεια ή την αντικατάσταση του «αντικειμένου» της αγάπης. Να μην ξεχάσουμε το τραπεζάκι με τη σκακιέρα, που έρχεται και απέρχεται, ως ηχηρή υπόμνηση της απουσίας του Μίκαελ και ως ακραίο όριο της γεροντικής μοναξιάς. Ειδική σημασία και πρόσθετο βάρος παίρνουν αυτά τα αντικείμενα, όταν μεταφέρονται απ' τα χέρια του γέροντα υπηρέτη του Ζορέ, μιας παλιάς, μνημειώδους

φιγούρας, που συμβολίζει ένα άλλο είδος αγάπης: αυτής του μέχρι θανάτου αφοσιωμένου στον κύριό του υπηρέτη.

Η πίπα του Ζορέ,[9] πηγή αναθυμιάσεων, μυστηριακών ατμών και εξπρεσιονιστικών εφέ-νεφών πίσω απ' τα οποία καλύπτεται το πρόσωπο της συνείδησης, είναι το πήλινο προσωπείο που, εξαιτίας της ψυχικής ταραχής, σπάει από το χέρι του ίδιου· πέφτει κάτω και κομματιάζεται. Έχουμε, με λίγα λόγια, μια σκακιέρα, όπου η κάθε κίνηση είναι από τη μεριά του Dreyer τόσο σοφά αποφασισμένη κι «αποτολμημένη», ώστε σέρνει πίσω της σειρά άλλες κινήσεις ή και τη μία, μοναδική, μοιραία κίνηση· για παράδειγμα, στο μελαγχολικό τετ-α-τετ, μετά το δείπνο, των δύο ερωτικά προδομένων ηλικιωμένων ανδρών: του Ζορέ και του Άντελσκιογντ. Κι οι δυο τους ξεφλουδίζουν από ένα μήλο, ανταλλάσοντας λίγα ξερά λόγια, σχετικά με τα πρόσωπα που τους πρόδωσαν: «Πού είναι ο Μίκαελ;», «Πώς είναι η Αλίς;» Τούτη η λιτή σκηνή, ένα τελετουργικό πικρής γεροντικής μοναξιάς, σέρνει πίσω του μια εκ διαμέτρου –τόσο ως έννοια όσο και ως μορφή– αντίθετη σκηνή: εκείνην της μονομαχίας μεταξύ Άντελσκιογντ και Δούκα του Μοντιέ. Ο απατημένος σύζυγος θα σκοτώσει τον εραστή. Τούτος ο φόνος, εναλλασσόμενος με τα πλάνα των αποκαλυπτηρίων του τελευταίου ζωγραφικού έργου του Ζορέ, μοιάζει να εξαγνίζεται. Το Καλό, ντυμένο τη μεγαλόφυχη συγγνώμη του καλλιτέχνη, ξορκίζει, στο κατώφλι του θανάτου, το Κακό. Amor omnia, λοιπόν. Η συνέχεια θα δοθεί στις επόμενες ταινίες του Dreyer, με αποκορύφωμα τη *Γερτρούδη*, 40 χρόνια αργότερα.

1. Πρώτος ο Max Reinhardt έφτιαξε ένα μικρό θέατρο, με χαμηλούς φωτισμούς, διακριτικά ντεκόρ, απαλά κρώματα, μέσα στο οποίο ολιγάριθμοι θεατές μπορούσαν να νιώσουν και ν' απολαύσουν όλη την εσωτερικότητα στο χαμηλών τόνων παίξιμο των ηθοποιών.

2. Ο Ζορέ ερμηνεύεται απ' τον Benjamin Christensen, τον δανό σκηνοθέτη της ταινίας *Η μαγεία διαμέσου των αιώνων* (1913), ο οποίος ήταν επίσης ηθοποιός θεάτρου και τραγουδιστής της όπερας.

3. Η Lotte Eisner γράφει χαρακτηριστικά: «Οι εξπρεσιονιστές, που τους άρεσε να αυτοαποκαλούνται "οι έφηβοι της Αποκάλυψης", επιδεικνύουν μια σκεδόν παιδική αγάπη για τη νεότητα» (*Η δαιμονική οθόνη*, μτφρ. Μάκης Μωραΐτης, Αιγόκερως 1987).

4. Σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας υπάρκει η διακριτική υπόμνηση του ομοφυλοφιλικού συνδέσμου μεταξύ Ζορέ και Μίκαελ. Ο μεγάλος καλλιτέχνης απορρίπτει, ως ανώριμα, τα σκέδια του νεαρού μαθητή, όταν αυτός έρχεται για να του τα δείξει και να πάρει τη γνώμη του δασκάλου. Τον απορρίπτει με απότομο τρόπο, ως καλλιτέχνη, αλλά, γοητευμένος απ' την αέρινη φιγούρα του νεαρού, του ζητά να γίνει μοντέλο του.

5. Υπερόπτης, οδιάλλακτος, απόλυτος ως καλλιτέχνης· μισάνθρωπος, παρά τις κοινωνικές σχέσεις και τη θέση του· με τάσεις συναισθηματικού επεκτατισμού, αλλά και αυτοβασανισμού· μισαλλόδοξος, όπως η συγγενική του –μεταγενέστερη– Γερτρούδη. Το πρόσωπο της Γερτρούδης είναι πρόσωπο που το διακρίνει η μισαλλοδοξία, όπως έχει παραδεχτεί ο ίδιος ο Dreyer σε συνεντεύξεις του.

6. Ο Ζορέ αρνείται να πουλήσει την πανάκριβη σειρά των αλγερινών σχεδίων του, υποστηρίζοντας πως «δεν πρέπει να πουλάμε τις καλύτερες αναμνήσεις μας». Αντίθετα, ο Μίκαελ φαίνεται πως είναι πρόσωπο που το απασχολεί σοβαρά το χρήμα.

7. Ο Μίκαελ μοιάζει να εκδικείται τον Ζορέ για τα ακόλουθα: α) για την αρχική του απόρριψη, ως ανώριμου καλλιτέχνη, από τον μετρ, β) για την πιεστική προστασία του Ζορέ προς το πρόσωπό του, γ) για το σοκ της ζήλιας που δοκιμάζει, όταν ο καλλιτέχνης δέχεται την πριγκίπισσα ως μοντέλο, κι έτσι αυτός κάνει το προνόμιο της αποκλειστικότητας του να ποζάρει – πολλαπλό παιχνίδι έρωτα, ζήλιας, εκδίκησης, σ' ένα πλαίσιο όπου η μοιραία, εξωτική γυναίκα θα παίξει κι αυτή, με τη σειρά της, ρόλο βαμπίρ και θα «φιλώνει», με την παρουσία της, τη σχέση των δύο ανδρών.

8. ό.π. 3.

9. Μικρή αναφορά στους καπνούς του πούρου της γνήσιας εξπρεσιονιστικής φιγούρας του Σουίτ (θαυμάσια ερμηνευμένης απ' τον Robert Garrison). Ο Σουίτ, μέσα απ' την ειρωνική, επικριτική στάση του, είναι η φωνή της λογικής, ο ψύχραιμος, αμφιρρεπής σχολιαστής και, τελικά, ο «αμελικτος μαντατοφόρος» της είδησης του θανάτου τού Ζορέ στον Μίκαελ. Στο πολύπτυχο της αγάπης, εκπροσωπεί την πιστή φιλία και το θαυμασμό προς το πρόσωπο του μεγάλου καλλιτέχνη.

Ο ΑΦΕΝΤΗΣ ΤΟΥ ΣΠΙΤΙΟΥ / ΤΙΜΑ ΤΗ ΣΥΖΥΓΟ ΣΟΥ
Du skal aere din hustru (Δανία, 1925)

Σενάριο: Carl Th. Dreyer, Svend Rindom, βασ. στο θεατρικό έργο του τελευταίου *Η πτώση του τύραννου*. **Φωτογραφία**: George Schnéevoigt. **Σκηνικά**: Carl Th. Dreyer. **Ηθοποιοί**: Johannes Meyer (Βίκτορ), Astrid Holm (Ίντα), Mathilde Nielsen (Μαντς), Karin Nellemose (Κάρεν), Clara Schønfeld (Αλβίλντα), Johannes Nielsen (γιατρός). **Παραγωγή**: Palladium (Κοπεγχάγη). **Μήκος**: 2.356 m. **Διάρκεια**: 97 λεπτά. **Πρώτη προβολή**: 5 Οκτωβρίου 1925 (Κοπεγχάγη).

Η Ίντα, μητέρα τριών παιδιών, είναι στην κυριολεξία σκλάβα του συζύγου της, Βίκτορ, ενός αυταρχικού, γρουσούζη και τσιγκούνη άντρα, ο οποίος θέλει όλα στο σπίτι να λειτουργούν στην εντέλεια και, φυσικά, με βάση τους δικούς του κανόνες. Μοναδική συμπαράσταση της Ίντα είναι η Μαντς, η ηλικιωμένη παραμάνα του συζύγου της, η οποία τη βοηθά στις οικιακές δουλειές της. Ύστερα από έναν καβγά, η Ίντα εγκαταλείπει το σπιτικό της και φεύγει με τη μητέρα της, αφήνοντας στη θέση της τη Μαντς. Ο Βίκτορ προσπαθεί αρχικά να της επιβληθεί, όμως η γριά παραμάνα τού συμπεριφέρεται όπως και την εποχή που ήταν παιδί, και σύντομα γίνεται ο αληθινός αφέντης του σπιτιού. Ο Βίκτορ κάνει αδιαμαρτύρητα διάφορες δουλειές, αλλά νοσταλγεί τη γυναίκα του, η οποία επιστρέφει μετά από ένα μήνα, για να βρει ένα ολότελα αλλαγμένο σπιτικό. Οι δυο σύζυγοι είναι και πάλι αγαπημένοι και ευτυχισμένοι.

Η Mathilde Nielsen (Μαντς) και η Astrid Holm (Ίντα).

Ένας αποκαθαρμένος κόσμος

του Antoine de Baecque

Ο αφέντης του σπιτιού είναι μια πολύ σημαντική ταινία, όχι γιατί ανταγωνίζεται τη δεξιοτεχνία του *Πάθους της Ζαν ντ' Αρκ* ή την αυστηρότητα και το συναίσθημα του *Λόγου*, αλλά γιατί αποτελεί ένα βασικό στάδιο στην καριέρα του Dreyer. Με τον *Αφέντη του σπιτιού*, δανική ταινία, ο Dreyer γνωρίζει (στα 1926) την επιτυχία στη Γαλλία –πρελούδιο για τα μελλοντικά εγχειρήματά του: *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* και *Βαμπίρ*– και μετά στην Ευρώπη. Χάρη σ' αυτή την ταινία, ο δανός κινηματογραφιστής επιβάλλεται τόσο ως αισθητική αναφορά (οι κριτικοί της εποχής υπογραμμίζουν συνεχώς τη «φυσικότητα» και την «τέλεια απλότητα» του θέματος) όσο και ως εγγύηση εμπορικής επιτυχίας, έστω και όχι για μεγάλη διάρκεια. *Ο αφέντης του σπιτιού* είναι αναμφίβολα η μοναδική μεγάλη εμπορική επιτυχία του Dreyer, κάτι παράδοξο, αφού η ταινία αυτή μοιάζει να προαναγγέλλει όλες τις μελλοντικές καλλιτεχνικές θέσεις που, όπως έξουμε, θα κοστίσουν στον Dreyer το να μην μπορεί να γυρίσει παρά μόνο πέντε ταινίες σε περισσότερα από σαράντα χρόνια, λόγω αδυναμίας του να βρει παραγωγό.

Το «κεκλεισμένων των θυρών» και η σταδιακή αποκάθαρση είναι τα δύο θέματα στον *Αφέντη του σπιτιού* που δε θ' αργήσουν να γίνουν εμμονές του Dreyer. Ο Dreyer έχει πάθος με το ντεκόρ, και εδώ, πράγματι, όλα οργανώνονται γύρω απ' αυτό. Το ντεκόρ είναι αυτό που φέρει τη συγκέντρωση της δράσης, το ντεκόρ είναι αυτό που εξελίσσεται προς την αποκάθαρσή της. Ωστόσο, σ' αυτή την ταινία, δεν πρόκειται για τους λευκούς και γυμνούς τοίχους, όπως στη *Ζαν ντ' Αρκ*· αντίθετα, είναι ένας χώρος κατοικημένος. Από το ρολόι (αυτά τα ρολόγια που τα βρίσκουμε συνεχώς στον Dreyer, να δίνουν το ρυθμό στα πλάνα) μέχρι τη θερμάστρα, περνώντας από τους ασήμαντους πίνακες ή τις μισάνοιχτες πόρτες. Τα δύο-δωμάτια-και-κουζίνα του μέσου Δανού είναι κάτι παραπάνω από το χώρο, το «σπίτι» της ταινίας· γίνονται το έμβλημά της: όλα είναι στη θέση τους· όλα, ακόμα και η αταξία, αναπαριστώνται σχολαστικά, προκειμένου να κρυσταλλωθούν οι παρορμήσεις των ανθρώπων. Η γυναίκα δεν είναι πλέον σάρκα· γίνεται εύφθαρτο ρούχο, κάδος της μπουγάδας ή πουλί στο κλουβί. Ο άντρας δεν είναι μόνο ένα βλέμμα γεμάτο μίσος κι ένα στόμα γεμάτο περιφρόνηση· είναι, πάνω απ' όλα, περιποιημένη γραβάτα, γυαλισμένα παπούτσια, πριν γίνει, όταν δαμαστεί, σακούλα σκουπιδιών που την κατεβάζουν στο δρόμο. Το «κεκλεισμένων των θυρών» οργανώνεται εξαρχής γύρω απ' αυτό το απολυταρχικό ντεκόρ: δε θ' ανακαλύψουμε σχεδόν ποτέ το εξωτερικό του, κι όταν συμβεί αυτό, οι χώροι διαφυγής θα μεταμορφωθούν σε χώρους εγκλεισμού (μια σοφίτα, ένα υπόγειο, μια εσωτερική αυλή...) Ο Dreyer αρχίζει εδώ τη μεγάλη επιχείρησή του για την απομόνωση των σωμάτων και των ψυχών. Τα τετ-α-τετ, τα διασταυρούμενα βλέμματα, το μίσος και η αδιαλλαξία, γεννιούνται σ' αυτόν τον κλειστό περίγυρο που τον διατρέχει η κάμερα· μια κάμερα που, σχεδόν αυθαίρετα, οξύνει ή αμβλύνει τις γωνίες. Ο εγκλεισμός αποτελεί το κλειδί του αισθητικού οικοδομήματος του Dreyer, με όλα όσα συνεπάγεται αυτός ο δεσποτισμός τού χώρου ως αντιστάθμισμα: αισθησιακές κρίσεις και φαντασιοπληξίες προς το glissendo των φυσικών αποδράσεων.

Όμως, το ντεκόρ αυτό δεν είναι παγωμένο. Αντίθετα, η εξέλιξή του δίνει το ρυθμό στην τύφλωση και τη συνειδητοποίηση των προσώπων. Κατ' αρχάς, κινείται: τα αντικείμενα μετακινούνται συνεχώς, σε ένα είδος αγώνα δρόμου με το ρολόι, όταν η γυναίκα, υποδειγματική νοικοκυρά, υποτάσσεται στις τυραννικές απαιτήσεις του δεσποτικού συζύγου της, σ' αυτό το βασίλειο όπου ο οικιακός χώρος είναι το παν. Οι πρώτες σεκάνς της ταινίας είναι επικεντρωμένες –σχεδόν αποκλειστικά– σ' αυτόν τον σπιτικό σάλο που θεωρούμε πως θα το συνόδευε ωραία μια μουσική δωματίου: με το μάτι καρφωμένο συνέχεια στο ρολόι, η γυναίκα θέτει σε κίνηση το πανταχού παρόν ντεκόρ – υπέροχη ευκινησία, που μαρτυρεί την πυρετώδη ευθραυστότητά της. Είναι, προδομένος από γρήγορες χειρονομίες και απότομα βλέμματα, ο χρόνος που επιταχύνεται και προηγείται της κρίσης. Σ' αυτές τις στιγμές της ταραχής, ο Dreyer χρησιμοποιεί επιδέξια μαύρους κύκλους που περιβάλλουν τα πρόσωπα, ξανακαδράροντάς τα μέσα στο κάδρο, κάτι που του επιτρέπει να σβήσει, ακαριαία, το πανταχού παρόν ντεκόρ, για να εγκλωβίσει ένα βλέμμα ή μια έκφραση. Στη μέση του ντεκόρ, το πρόσωπο παραμένει το τοπίο προς εξερεύνηση. Μετά την κρίση (η γυναίκα –εξουθενωμένη– εγκαταλείπει το σπίτι), έρχεται ο καιρός της αταξίας (ρούχα κρέμονται παντού, τα πιάτα στοιβάζονται), αλλά αταξίας οργανωμένης, αφού την έχει προετοιμάσει η γριά παραμάνα για να δαμάσει το σύζυγο, έναν άντρα που φτάνει γρήγορα σε αδιέξοδο στη μέση αυτού του εγωιστικού και επιθετικού ντεκόρ, χαμένος δεσπότης που υποχρεώνεται να σκύψει κάτω απ' το σκοινί τής μπουγάδας, τύραννος που σαστίζει μπροστά στην επανάσταση της ύλης και των αντικειμένων. Τελικά, με την ευτυχή επιστροφή της γυναίκας, η τάξη αποκαθίσταται, ενώ ο βασιλιάς του σπιτιού ηρεμεί, παραδομένος στην αγάπη. Τα αντικείμενα ξαναπαίρνουν τη θέση τους ή, μάλλον, σαν από θαύμα, εξαφανίζονται. Τα στοιχεία της υποταγής (ρούχα, λεκάνες, σίδερο του σιδερώματος...) έχουν φύγει απ' το ντεκόρ, που έχει γίνει απλό και ειρηνικό.

Αυτή η εξέλιξη, όσο τετριμμένη κι αν φαίνεται, δεν παύει να είναι πολύ αντιπροσωπευτική της αισθητικής πορείας

τούDreyer, ο οποίος ξεκινά πάντα τις αναζητήσεις του από μια πολύ πλούσια αφετηρία (τα θεατρικά έργα που διασκευάζει, είναι κατά κανόνα φλύαρα, φορτωμένα με βαριά ψυχολογία) πριν τα ισοπεδώσει όλα (ξαναγράφει τους διαλόγους, κάνοντας μεγάλες περικοπές, καταργεί πρόσωπα...) – μια φάση αποδιοργάνωσης που, αισθητικά, θα μπορούσε να πει κανείς ότι αντιστοιχεί στην αταξία των κεντρικών σεκάνς τής ταινίας. Μετά, καταλήγει σ' ένα εντελώς αποκαθαρμένο έργο, απλοποιημένο στο έπακρο, απαλλαγμένο οριστικά από ατέλειες. Στον *Αφέντη του σπιτιού*, παρακολουθούμε μια παραβολή: γύρω απ' τις μεταλλαγές του ντεκόρ, κεντρικού σημείου της ταινίας, ωριμάζει ένα στιλ, στήνεται ένας αποκαθαρμένος κόσμος.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 404, Φεβρουάριος 1988.
Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής.

Η δοκιμασία και η σωτηρία

του Τάσου Γουδέλη

> Στο θέατρο, έχει κανείς το χρόνο να γράψει και να σταθεί στις λέξεις και στα συναισθήματα. Και ο θεατής έχει με τη σειρά του το χρόνο να αντιληφθεί αυτά τα πράγματα. Στον κινηματογράφο, τα πράγματα είναι διαφορετικά. Γι' αυτό και μ' αρέσει πάντα να συγκεντρώνω τις προσπάθειές μου στην αποκάθαρση του κειμένου, το οποίο συμπυκνώνω όσο μπορώ περισσότερο.
>
> Carl Th. Dreyer

Στον *Αφέντη του σπιτιού*, σε αντίθεση με τις προηγούμενες, κάπως υπερεκφραστικές, ταινίες του, ο Carl Dreyer αφιερώνεται στο απολύτως αναγκαίο και λειτουργικό για να αποτυπώσει στο σελιλόιντ τη φεμινιστική σε ένα πρώτο επίπεδο ιστορία του, η οποία μπορεί εύκολα να διαβαστεί ως χριστιανική παραβολή. Οι δύο εναλλακτικοί τίτλοι που συνοδεύουν την ταινία, είναι εύγλωττοι: *Τίμα τη σύζυγό σου* και *Η πτώση του τύραννου*.

Σ' αυτό το σενάριο, που έχει θεατρική καταγωγή (είναι βασισμένο σ' ένα μέτριο έργο του Svend Rindom, συνεργάτη του Dreyer στην κινηματογραφική προσαρμογή), αλλά και στην εικονοποίησή του, κυριαρχεί μια υποδειγματική λιτότητα, προσφέροντας την αίσθηση ενός καθαρμού του αντικειμένου από καθετί περιττό. Το αποτέλεσμα είναι μια γοητευτική ταινία, που αναδεικνύει πλήθος λεπτομερειών και τις καθιστά κυρίως σημεία, προτείνοντας ταυτόχρονα ένα απολαυστικό παιχνίδι ανάμεσα στο σκληρό και το ιλαρό.

Ο αφέντης του σπιτιού διεκδικεί τον τίτλο της πιο άρτιας ρεαλιστικής ταινίας του Dreyer. Είναι σημαντικό να μεταφέρουμε την πληροφορία ότι ο σκηνοθέτης, θέλοντας να κινηματογραφήσει από το ύψος της καθημερινότητας, είχε σκεφτεί αρχικά να κάνει τα γυρίσματα μέσα στους τοίχους ενός αληθινού σπιτιού: μη έχοντας την τεχνική δυνατότητα, κατάφερε και απέσπασε από την παραγωγό εταιρεία την άδεια για την αναπαραγωγή του σπιτιού μέσα στο στούντιο, όχι με τη μορφή ντεκόρ, αλλά με τη μορφή ενός συμπαγούς, αληθινού, γεωμετρημένου χώρου. Και είναι επίτευγμα το γεγονός ότι αρκετά νωρίς, χάρη στον Dreyer, η δράση στον κινηματογράφο γίνεται συνεχόμενη, μη κερματισμένη, έτσι καθώς ο χώρος και τα πρόσωπα ενώνονται δημιουργικά. Πολλοί αναλυτές της ταινίας επισημαίνουν ότι ο Dreyer, μέσα από την παραπάνω τεχνική (τη σύνδεση της ακριβούς χωροταξίας με τα πρόσωπα και τα συναισθήματά τους), προαναγγέλλει τον Renoir και τον ιταλικό νεορεαλισμό. Όπως π.χ. ανθολογήθηκε στην ιστορία του κινηματογράφου η σκηνή ενός εσωτερικού στην *Ταχυδρομική άμαξα* του John Ford, όπου για πρώτη φορά δείχνεται το ταβάνι, οροθετώντας το χώρο, έτσι και η πρώτη σεκάνς στον *Αφέντη του σπιτιού* πέρασε στη θεωρία του κινηματογράφου ως συλλεκτική: το πρωί, η μητέρα και η κόρη μπαινοβγαίνουν στα δωμάτια, κάνοντας δουλειές με το φόβο στα πρόσωπα μήπως ξυπνήσουν τον αυταρχικό πατέρα, που τον βλέπουμε να κοιμάται στο δωμάτιό του. Η «ταπεινή» κινηματογράφηση της πραγματικότητας στο φτωχικό σπίτι του κατεστραμμένου εμπόρου προικονόμησε το νεορεαλισμό, αλλά και πήρε βαθύτερα αποστάσεις από αυτόν, καθώς η ατομικότητα προβλήθηκε στο έπακρο, αφήνοντας πίσω τις κοινωνικές αιτιότητες.

Ο Βίκτορ είναι ένας επιχειρηματίας που καταστράφηκε οικονομικά και ζει περιορισμένα πλέον σ' ένα στενόχωρο σπίτι με τη γυναίκα του, Ίντα, τα τρία παιδιά του και την πρώην παραμάνα του, τη γριά Μαντς. Η Ίντα τον αγαπά υπερβολικά και τον φροντίζει με αυταπάρνηση, παραβλέποντας τον αυταρχικό και αλαζονικό του χαρακτήρα. Τον δικαιολογεί, μάλιστα, στην παραμάνα και στην πλούσια μητέρα της, λέγοντάς τους ότι δεν είναι κακός, αλλά έχει φτάσει σ' αυτό το σημείο εξαιτίας της ανέχειάς τους. Φυσικά, μακράν του Dreyer η πρόθεση να αναλύσει την περίπτωση της ψυχικής ασθένειας ενός χαρακτήρα που πάσχει ένεκα της κοινωνικής αδικίας: αυτή δεν ενοχοποιείται ως η πρωτεύουσα αιτία της ηθικής πτώσης, αλλά δευτερευόντως. «Το άτομο χωρίς την ερωτική προσέγγιση του Άλλου είναι αυτιστικό και καταδικασμένο στη μόνωση και τη δυστυχία» λέει ο μεγάλος Δανός· κάτι που γίνεται σαφές από τη στάση της πλούσιας πεθεράς, η οποία, καταλαβαίνοντας ότι το πρόβλημα είναι εσωτερικό, αρνείται να βοηθήσει αρχικά τον Βίκτορ να ορθοποδήσει οικονομικά, κάτι που κάνει στο τέλος,

όταν το ζευγάρι επανασυνδέεται μετά τη δοκιμασία του γαμπρού της.

Η Ίντα, ταπεινή και αφοσιωμένη, δε σκέφτεται ποτέ να εναντιωθεί στο δεσποτισμό του άντρα της. Ο Dreyer, υιοθετώντας μια φωτεινή αντίληψη περί ηθικής σωτηρίας, μακριά από τις μεσαιωνικού, Καθολικού τύπου ανάλογες απόψεις του συγχρόνου μας, συμπατριώτη του Lars von Trier (*Δαμάζοντας τα κύματα*), κατά τις οποίες ο εξαγνισμός είναι μια υπερ-πραγματική ιστορία, αποτέλεσμα ενός μαρτυρίου εν ζωή, προτείνει τη δική του κοσμική και τρυφερή εκδοχή περί δοκιμασίας και σωτηρίας: ο Βίκτορ θα σωθεί ηθικά, δηλαδή θα μπορέσει να αγαπήσει και να κατανοήσει τον Άλλον, αφού πρώτα τον εγκαταλείψει η γυναίκα του και ταπεινωθεί. Δε θα γίνει καπνός αναθρώσκων στους ουρανούς, όπως η ηρωίδα του Von Trier, αλλά θα επικοινωνήσει βαθιά με τη γυναίκα του επί ίσοις όροις. Το σώμα και η ψυχή, ας μην ξεχνάμε, σύμφωνα με τον «αιρετικό» προτεστάντη Dreyer, πρέπει να απολαμβάνουν ισότιμα την αγάπη του Θεού, ευλογημένα απ' αυτόν τον ίδιο. Η Ίντα θα εγκαταλείψει το σπίτι της και θα εγκατασταθεί κρυφά στης μητέρας της, ωθούμενη στην πράξη της αυτή από την παραμάνα, ένα πρόσωπο έκδηλα συμβολικό μέσα στην ιλαρή, όσο και αυστηρή σοφία του. Η τελευταία θα επιβάλει στον τυραννικό άντρα ένα σωρό καθημερινές μικροταπεινώσεις για να τον συνετίσει: αυτός, στην αρχή αντιδρά, αλλά, βαθμιαία, η απουσία της γυναίκας του τον εξουθενώνει και τον αναγκάζει να μεταμορφωθεί ψυχικά.

Η επιρροή του Griffith είναι εμφανής στην εικαστική αντίληψη των «κυκλικών κας», τα οποία είχε χρησιμοποιήσει κατά κόρον στις *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά*. Η φωτιστική αντίληψη ενισχύει το κλίμα της παραβολής, εξαϋλώνοντας τα πρόσωπα κατά καιρούς, χωρίς το στοιχείο αυτό να υπονομεύει το γενικότερο ρεαλιστικό ύφος της ταινίας. Δε χρειάζονται ούτε καν τα τέσσερα-πέντε εξωτερικά πλάνα που διαθέτει όλα κι όλα η ταινία, για ν' αναπνεύσει εσωτερικά η αφήγηση: αυτό γίνεται εφικτό μέσα από τις λεπτές ισορροπίες χιούμορ και συναισθήματος, που, όπως, προελέχθη, λαμβάνουν χώρα μέσα στους κλειστούς χώρους του σπιτιού.

Η ΝΥΦΗ ΤΟΥ ΓΚΛΟΜΝΤΑΛ
Glomdalsbruden (Νορβηγία, 1925)

Σενάριο: Carl Th. Dreyer, βασ. στα διηγήματα του Jacob B. Bull «Η νύφη του Γκλόμνταλ» και «Ελίνε Βάνγκεν». **Φωτογραφία**: Einar Olsen. **Σκηνικά**: Carl Th. Dreyer. **Ηθοποιοί**: Tove Tellback (Μπέριτ), Einar Sissener (Τόρε), Stub Wiberg (Όλα Γκλομγκάαρντεν), Harald Stormoen (Γιάκομπ Μπράτεν), Alfhild Stormoen (Κάρι Μπράτεν), Oscar Larsen (Μπέργκερ), Einar Tveito (Γκγιέρμουντ), Rasmus Rasmussen (πάστορας), Sofie Reimers (γυναίκα του πάστορα). **Παραγωγή**: Victoria-Film (Όσλο). **Μήκος**: 1.393 m. **Διάρκεια**: 61 λεπτά. **Πρώτη προβολή**: 1 Ιανουαρίου 1926 (Όσλο), 15 Μαρτίου 1926 (Κοπεγχάγη).

Η Μπέριτ, κόρη ενός πλούσιου χήρου γαιοκτήμονα στη Νορβηγία των αρχών του 20ού αιώνα, είναι ερωτευμένη με τον Τόρε, γιο μιας φτωχικής οικογένειας χωρικών που ζουν στην απέναντι όχθη του ποταμού. Ο πατέρας της, Όλα, χωρίς να ζητήσει τη γνώμη της, ετοιμάζεται να την παντρέψει με τον Γκγιέρμουντ, γιο επίσης πλούσιων χωρικών. Η Μπέριτ επαναστατεί και φεύγει από το σπίτι, αλλά, καθ' οδόν, πέφτει απ' τ' άλογό της και τραυματίζεται. Περισυλλέγεται από τον Τόρε, ο οποίος την οδηγεί στο σπίτι του, όπου και δέχεται τις πρώτες βοήθειες των γονιών του. Επειδή ο Όλα την έχει προσωρινά αποκηρύξει, αναγκάζεται για ένα διάστημα να μείνει στο σπίτι ενός πάστορα, ο οποίος μεσολαβεί στον πατέρα της ώστε να δώσει τη συγκατάθεσή του και η κορη του να παντρευτεί τον Τόρε. Κι ενώ έρχεται η πολυπόθητη μέρα του γάμου, ο αντίζηλος Γκγιέρμουντ λύνει τις βάρκες με τις οποίες ο Τόρε και η οικογένειά του θα περνούσαν στην απέναντι όχθη. Ο Τόρε δοκιμάζει να διασχίσει το ποτάμι έφιππος, αλλά παρασύρεται απ' το ρεύμα και παραλίγο να πνιγεί. Ευτυχώς, όμως, ο έρωτας αποδεικνύεται πιο δυνατός από τα εμπόδια της φύσης, των αντιζήλων ή του πατρικού αυταρχισμού, και το ζευγάρι οδηγείται επιτέλους στην εκκλησία!

Έκανα το κινηματογραφικό μου ντεμπούτο με αυτή την ταινία του Dreyer. Έπαιζα τον νεαρό ήρωα, και στο τέλος υπήρχε μια σκηνή όπου ένα άλογο μ' έριχνε μέσα στο ποτάμι, κοντά σ' έναν καταρράκτη, κι έπρεπε να κολυμπήσω ενάντια στο ρεύμα. Για τη σκηνή αυτή προσλάβαμε έναν νορβηγό πρωταθλητή κολύμβησης. Όταν, όμως, ήρθε η στιγμή να πάμε το πλάνο, ο πρωταθλητής φοβήθηκε να βουτήξει. Εγώ ήμουν εκείνη την ώρα στο Εθνικό Θέατρο, στο Όσλο. Ξαφνικά, χτυπά το τηλέφωνο, κι ήταν ο Dreyer: «Δε μου λες, Sissener, έχεις ασφάλεια ζωής;» «Όχι» του απαντώ. «Πήγαινε και κάνε μία αμέσως. Χαιρέτα την οικογένειά σου, πάρε δύο μπουκάλια κονιάκ, μη λες τίποτα στο διευθυντή τού Θεάτρου κι έλα να με βρεις. Πρέπει να κάνουμε τη σκηνή του καταρράκτη». Έτσι κι έκανα. Τα γυρίσματα κράτησαν 5 μέρες, μήνα Σεπτέμβρη. Το νερό είχε -44 βαθμούς. Ο Dreyer έδωσε το κονιάκ στο άλογο. Εγώ πήρα μόνο σιρόπι για το βήχα! Ναι· ο Dreyer μπορούσε να πάρει από τους άλλους ό,τι κι αν ζητούσε...»

Einar Sissener, συνέντευξη στην εφημερίδα «Politiken», 2 Φεβρουαρίου 1964.

Tove Tellback (Μπέριτ).

Μια απόλυτα ντραγιερική ταινία

της Μαρίας Γαβαλά

Ήσσονος σημασίας μέσα στη φιλμογραφία του Dreyer, τούτη η «νορβηγική» ταινία, γυρισμένη το 1925, καίτοι παραμερισμένη –κατηγορηματικά– τόσο από την κριτική όσο και από τον ίδιο το δημιουργό της, παρουσιάζει αρκετές αρετές, τόσο στην εσωτερική της διάρθρωση όσο και στον τρόπο με τον οποίο ξεδιπλώνονται οι αισθητικές κατευθύνσεις της, έτσι ώστε να μας κάνει να σταματάμε μπροστά της με γνήσιο ενδιαφέρον, να θέλουμε να την «εξερευνήσουμε» –αυτήν καθαυτήν–, αλλά και να επιχειρήσουμε την τοποθέτησή της (όσο γίνεται ακριβοδίκαια) μέσα στο ντραγιερικό σύμπαν. Ταινία πολύ λεπτού χιούμορ (μέσα από ανάλαφρες κι απρόσμενες πινελιές), έντονου λυρισμού, διακριτικής κοινωνικής κριτικής, γλυκιάς και φωτεινής νοσταλγίας, ξεκινά με την ανέμελη και χαλαρή απεικόνιση της ζωής στη φύση, για να περάσει σταδιακά σε πιο γρήγορους και σφιχτούς ρυθμούς, μέχρι την τελική κορύφωση – τόσο στην (όντως απρόβλεπτη) εξέλιξη των γεγονότων όσο και σ' αυτήν των πλούσιων κι αντικρουόμενων συναισθημάτων.

Αυτή η απλή και καθαρή ερωτική ιστορία με τη λιτή αφήγηση είναι τοποθετημένη σ' ένα γαλήνιο αγροτικό πλαίσιο: λόφοι, μια κοιλάδα, καλλιεργημένες εκτάσεις, ξέφωτα, ξύλινα αγροτόσπιτα και, κυρίως, ένας μικρός ποταμός: γαλήνιος και φιλικός αρχικά, επίφοβος στη συνέχεια, γεμάτος δίνες και παγίδες τελικά. Είναι το εμπόδιο που παρεμβάλλει η φύση ανάμεσα στους δύο ερωτευμένους. Αυτό το δύσκολο πέρασμα, δύστροπο όπως η ανθρώπινη στενοκεφαλιά κι αδιαλλαξία, στο τέλος θα «ξεπεραστεί», οφού ο επιδέξιος «περαστάρης» Τόρε θα κατορθώσει να «δαμάσει τα ρεύματα».

Η αφήγηση ξεκινά απ' την παράθεση μικρών συμβάντων μιας ταπεινής καθημερινότητας, και λίγο λίγο συναντά τα αγαπημένα θέματα του Dreyer: τη νεότητα, τον έρωτα, την αγάπη γενικότερα, τη μισαλλοδοξία, την αντιπαράθεση της φωτεινής και της σκοτεινής σκέψης (βλ. τη σύγκρουση των δύο πατεράδων ή τη διαφορετική ιδιοσυγκρασία των δύο γαμπρών)· τέλος, τη θριαμβευτική αποκατάσταση της δικαιοσύνης και της αλήθειας του έρωτα. Όλη η ουσία αυτής της πλούσιας προβληματικής πηγάζει απ' την ψυχή των ηρώων και βγαίνει στην επιφάνεια με ζωηρές εκφράσεις των προσώπων και με χειρονομίες γρήγορες κι επαναλαμβανόμενες· για παράδειγμα, οι απεριόριστες χειραψίες: άλλοτε πρόσχαρες κι άλλοτε εύγλωττοι φορείς μιας μεγάλης ανησυχίας. Οι κινήσεις των ανθρώπων φτιάχνουν εντυπωσιακούς χορούς και, ακόμα κι όταν περικλείουν κάτι δυσάρεστο, δανείζονται την αρμονία και τη χάρη του κυκλικού χορού των αγροτών, που ανάμεσα σε σύννεφα καπνού γιορτάζουν το τέλος της μέρας. Κυκλοτερής είναι κι η σχέση των προσώπων, αφού υπάρχει ένα εσωτερικό ανθεκτικό νήμα που τους κρατάει δεμένους, σε διαρκή συνοχή. Οι συνεχείς αντιπαραθέσεις και οι εντάσεις δε χάνουν ποτέ τη δύναμή τους, καθώς η δράση συνεχώς «δραπετεύει» στην ανοιχτή φύση, και το μάτι του θεατή παρασύρεται απ' το πολύ θελκτικό τοπίο, αλλά κι απ' όλα εκείνα που το συνοδεύουν ή το ταράσσουν: τις περιελίξεις του καπνού, ένα άλογο που καλπάζει ορμητικά, δυο βάρκες που πλέουν ακυβέρνητες στο ρεύμα του ποταμού. Η δροσιά κι η νοσταλγική ποίηση των σουηδών σκηνοθετών (π.χ. του Stiller) είναι στοιχεία που ο Dreyer εκτιμά πολύ, αλλά και τα ξεπερνάει γρήγορα, με την ιδιαιτερότητα της προσωπικής του οπτικής.

Υπάρχει ο κλειστός, βόρειος κόσμος της μικρής αγροτικής κοινωνίας, με τις προκαταλήψεις, τη συναισθηματική και ιδεολογική ακαμψία, τα συνηθισμένα, ανθρώπινα μικροπροβλήματα, ο οποίος οδηγεί συνεχώς στο ανοιχτό και διακριτικά ανησυχητικό τοπίο τής φυσιολατρικά φιλμαρισμένης σκανδιναβικής εξοχής. Η ομορφιά της φύσης κρούει σιγανά τον κώδωνα του κινδύνου, ενώ οι ρωγμές αυτής της ανησυχίας γίνονται μικρά περάσματα που επιτρέπουν τη διείσδυση στον κόσμο της σκέψης, στον κόσμο της λογικής και στη διερεύνηση των πτυχών της ανθρώπινης συμπεριφοράς.

Κι όχι μόνο τα θεματικά, αλλά και τα μορφικά μοτίβα του Dreyer, οι στιλιστικές συνισταμένες, επαναλαμβάνονται με όλη τη δύναμη των έμμονων ιδεών του: η αντιπαράθεση γαλήνιων και ταραγμένων εικόνων, οι αντιθέσεις δυσάρεστου κι ευχάριστου, σκοτεινού και φωτεινού, οι άσπρες πινελιές, διάσπαρτες στα σκούρα χρώματα του σκηνικού, η παρεμβολή της μιας σκηνής στην άλλη, οι εξαιρετικά υπολογισμένες κινήσεις της κάμερας καθώς παρακολουθεί την εξωτερική δράση, αλλά και τις αντανακλάσεις της εσωτερικής ζωής των ηρώων στον ορατό κόσμο – όλα τα στοιχεία, δηλαδή, που θα τα βρούμε πολύ επεξεργασμένα και τελειοποιημένα στις επόμενες ταινίες, αυτές της ωριμότητάς του.

Το ιδιότυπο και το παράξενο του ντραγιερικού κόσμου ξεπροβάλλει πάντα απρόσμενα, με χιουμοριστικές ή «παιχνιδιάρικες» πινελιές: για παράδειγμα, οι φτυαριές χώμα που πετάει ο Τόρε στη φούστα της Μπέριτ (και θυμίζουν πεταχτά φιλιά, αν και κάπως απειλητικά, είναι αλήθεια), ή τα πόδια της Μπέριτ που χοροπηδούν ως ένδειξη απείθειας και διαμαρτυρίας απέναντι στην πατρική αδιαλλαξία, ή, τέλος, το άλογο του γιατρού που αρνείται να πιει νερό, μ' ένα παράδοξο πείσμα, παρόμοιο μ' εκείνο των ανθρώπων.

Και τ' αντικείμενα, όμως, έχουν τη δύναμη να μεταφέρουν πολλαπλές –και συχνά αντικρουόμενες μεταξύ τους– σημασίες, όπως και να καθορίζουν τη δράση. Το τσεκούρι, στα μεν χέρια του πατέρα της Μπέριτ σημαίνει παραίτηση και διάθεση συμφιλίωσης όταν πετιέται στην άκρη, ενώ στα χέρια του αντίζηλου του Τόρε γίνεται εργαλείο δολιοφθο-

ράς. Και στις δύο περιπτώσεις, ο παραμερισμός ή η αχρήστευσή του σημαίνει την παράκαμψη των εμποδίων στην ένωση του Τόρε και της Μπέριτ. Επίσης, το μπαούλο της κοπέλας, που πάει κι έρχεται, αναφέρεται στους κλυδωνισμούς της πατρικής συμπεριφοράς: τη μια διώχνει, την άλλη ξαναδέχεται το παιδί του. Τέλος, τα άσπρα φλιτζάνια στα οποία οι γονείς του Τόρε πίνουν καφέ, μετά την περιπέτεια του γιου τους, είναι «ενδεικτικά» της ανακούφισής τους κι επισφραγίζουν την πορεία προς τη χαρά, το αίσιο τέλος.

Ο τραυματισμός της Μπέριτ, αλλά, κυρίως, ο κίνδυνος που διέτρεξε ο Τόρε στο νερό, είναι ένα λουτρό οδύνης, μα κι απελευθέρωσης. Οι δύο νέοι, μέσα απ' τον λυτρωτικό πόνο θα βρουν το δρόμο της αγάπης. Και θα κερδίσουν επαξίως τη θέση τους στη μεγάλη οικογένεια των ντραγιερικών ηρώων, γιατί είναι άνθρωποι που πάσχουν, άνθρωποι που δοκίμασαν τα μεγάλα μεγέθη της απόγνωσης και του φόβου. Η έμφυτη ροπή τους προς την αρμονία με τη ζωή, η παντοδύναμη νεότητά τους, θα τους βοηθήσουν εντέλει ν' ανακαλύψουν μέσα από τις Συμπληγάδες την κοιλάδα της χαράς.

ΤΟ ΠΑΘΟΣ ΤΗΣ ΖΑΝ ΝΤ' ΑΡΚ
La passion de Jeanne D'Arc
(Γαλλία, 1927)

Σενάριο: Carl Th. Dreyer, βασ. στο βιβλίο του Joseph Delteil. **Φωτογραφία**: Rudolf Maté. **Μοντάζ**: Carl Th. Dreyer, κυρία Oswald. **Σκηνικά**: Herman Warm, Jean Hugo. **Κοστούμια**: Valentine Hugo. **Ηθοποιοί**: Renée Marie Falconetti (Ζαν ντ' Αρκ), Antonin Artaud (Ζαν Μασιέ), Michel Simon (Ζαν Λεμέτρ), Eugène Silvain (Κοσόν), André Berley (Ζαν ντ' Εστιβέ), Maurice Schutz (Νικολά Λουαζελέρ), Jean d'Yd (Γκιγιόμ Εβράρ), Ravet (Ζαν Μποπέρ). **Παραγωγή**: Société Générale de Films, Παρίσι. **Μήκος**: 2.400 m. **Διάρκεια**: 98 λεπτά. **Πρώτη προβολή**: 21 Οκτωβρίου 1928 (Κοπεγχάγη), 25 Οκτωβρίου 1928 (Παρίσι).

Η δίκη, τα βασανιστήρια, η καταδίκη και ο θάνατος στην πυρά της Ζαν ντ' Αρκ, συμπυκνωμένα σε μία μέρα. Η Ζαν εμφανίζεται μπροστά στους δικαστές της, και η απλότητα των απαντήσεών της τους φέρνει σε δύσκολη θέση. Ένας απ' αυτούς, ο Λουαζελέρ, χρησιμοποιεί ένα στρατήγημα για να την ξεγελάσει, και η Ζαν πέφτει στην παγίδα του. Το Δικαστήριο διατάσσει να την οδηγήσουν στο θάλαμο βασανιστηρίων. Η Ζαν αρνείται να αποκηρύξει τις ιδέες της. Την οδηγούν στο νεκροταφείο του Σεντ-Ουέν, κι εκείνη, μπρος στην πίεση του πλήθους, υπογράφει το χαρτί που ζητούν οι δικαστές. Επιστρέφοντας, όμως, στο κελί της, είναι μόνη της με τις τύψεις της. Απαρνείται το χαρτί που υπέγραψε, και προετοιμάζεται για την πυρά. Οι στρατιώτες την οδηγούν στην κεντρική αγορά, όπου καίγεται ζωντανή. Ο λαός εξεγείρεται, αλλά οι στρατιώτες απομακρύνουν το πλήθος που κραυγάζει ότι κάηκε μια Αγία.

«Cahiers»: Όταν επιλέξατε τη Falconetti για τη *Ζαν ντ' Αρκ*, ήταν γνωστή ηθοποιός στο Παρίσι;

Dreyer: Ναι· ήταν γνωστή, αλλά κυρίως ως ηθοποιός τού μπουλβάρ.

– Τι έπαιζε δηλαδή;

– Ανάλαφρες κωμωδίες. Μετά τη *Ζαν ντ' Αρκ*, όμως, έπαιξε την *Κυρία με τας καμελίας*.

– Πώς ήταν;

– Ήταν πραγματικά πολύ όμορφη γυναίκα... θα 'λεγα κάτι παραπάνω από όμορφη... και πολύ χαριτωμένη. Αλλά ήταν τόσο μακιγιαρισμένη... είχε δε μια στιλπνότητα, που σου 'φερνε στο νου κάτι πίνακες του Fragonard ή του Boucher.

– Γιατί την επιλέξατε, λοιπόν;

– Δεν ξέρω... ίσως γιατί κατάλαβα ότι πίσω απ' αυτό το μακιγιάζ υπήρχε ένα πρόσωπο πιο φυσιολογικό, πιο ανθρώπινο...

– Γιατί δε θέλατε μακιγιάζ;

– Επειδή ήθελα να βρω το πρόσωπο της χωρικής, κι είχα την αίσθηση ότι αυτό το πρόσωπο υπήρχε πίσω από το μακιγιάζ. Είχα δίκιο: κατά τη γνώμη μου, ήταν πολύ πιο όμορφη χωρίς μακιγιάζ.

– Σας αρέσει να φαίνονται οι ρυτίδες...

– Ναι· οι ρυτίδες αποτελούν τοπίο του προσώπου.

– Και ποια ήταν η σημασία που θέλατε να δώσετε σ' αυτό το τελείως αφηρημένο ντεκόρ;

– Βρήκαμε (ή, μάλλον, ο Jean Hugo βρήκε) ένα βιβλίο με τον τίτλο *Το βιβλίο των θαυμάτων*, το οποίο μας έδωσε την ιδέα για το ύφος των ντεκόρ: απόλυτα στιλιζαρισμένα και πιο μικρά απ' τους ήρωες. Έχουμε τους ηθοποιούς σε πρώτο πλάνο, σε φυσικό μέγεθος, και, πίσω τους, το ντεκόρ σε πιο μικρές διαστάσεις: είναι ένα διασκεδαστικό εφέ, που προσπαθήσαμε να το εφαρμόσουμε στον κινηματογράφο.

Απόσπασμα από την τηλεοπτική εκπομπή
Cinéastes de notre temps.
Αναδημοσιεύεται στα «Cahiers du Cinéma»,
τχ. 207, Δεκέμβριος 1968.
Μετάφραση: Μπάμπης Ακτσόγλου.

«Μήπως το παράκανα με τα κοντινά πλάνα;»
του Carl Dreyer

Μερικές μέρες μετά την πρεμιέρα της ταινίας *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* στους κινηματογράφους της Κοπεγχάγης, ο δα-

«Αυτός ήταν ο ρόλος των κοντινών πλάνων να ταρακουνήσουν τους θεατές, ώστε να νιώσουν στο ίδιο τους το πετσί τα δεινά που είχε υπομείνει η Ζαν ντ' Αρκ».

© Gaumont

νός κριτικός Ebbe Neergaard, σε άρθρο του στην εφημερίδα «Politiken» (4 Μαΐου 1928), κατηγορούσε τον Dreyer για τη «μονομανία» του στο να χρησιμοποιεί κοντινά πλάνα. Στην αναθεωρημένη έκδοση της μονογραφίας του Neergaard για τον Dreyer [δημοσιεύτηκε μετά το θάνατο του σκηνοθέτη (Dansk Videnskabs Forlag, 1963)], ο ίδιος ο δημιουργός απαντά στις επικρίσεις του βιογράφου του.

Ο Neergaard δεν ήταν ο μόνος που σκανδαλίστηκε από τα πολλά κοντινά πλάνα της ταινίας. Κι όμως, η πρόθεσή μου ήταν σαφέστατη. Την περίοδο που επεξεργαζόμουν το σενάριο για το *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, διάβασα τα πρακτικά της δίκης της, στα οποία ήταν καταγραμμένες επακριβώς οι επιτήδειες, δόλιες ερωτήσεις των ιεροεξεταστών, καθώς και οι εμπνευσμένες και, γενικά, αφοπλιστικές απαντήσεις τής Ζαν. Έδιναν μια συγκλονιστική εντύπωση για τον τρόπο διεξαγωγής της δίκης: σαν μια μάχη σώμα με σώμα της Ζαν ντ' Αρκ (η οποία, μόνη εναντίον όλων, υπερασπιζόταν τον εαυτό της με όλη της την ενέργεια) με τους ιεροεξεταστές της, που επιδείκνυαν μια διαβολική εξυπνάδα προκειμένου να την πιάσουν στα δίχτυα τους. Αυτή η μάχη σώμα με σώμα δε θα μπορούσε να μεταγραφεί στην οθόνη παρά μόνο με πολύ κοντινά πλάνα, που από τη μια θα κατήγγελλαν με αμείλικτο ρεαλισμό την εκθρόνητα και τον κυνισμό των δικαστών –καλυμμένο πίσω από τον ψευδο-οίκτο τους– κι απ' την άλλη θα φανέρωναν τον αγνό χαρακτήρα της ηρωίδας, αποκαλύπτοντας ότι αντλούσε τη δύναμή της απ' τη μεγάλη πίστη της στο Θεό. Αν μεγέθυνα τα πρόσωπα των δικαστών –σκληρυμένα από το μίσος τους προς την Ζαν ντ' Αρκ–, σε βαθμό που να καταλαμβάνουν όλη την οθόνη, ήταν για να γίνει ακόμα πιο βίαιος ο ρεαλισμός τους. Χάρη στα κοντινά πλάνα, οι θεατές παρακολουθούσαν, με ανήσυχο βλέμμα και αμείωτη προσοχή, τον άνισο αγώνα μεταξύ της Ζαν ντ' Αρκ και των δικαστών της. Ακριβώς αυτός ήταν ο ρόλος των κοντινών πλάνων στην ταινία: να ταρακουνήσουν τους θεατές, ώστε να νιώσουν στο ίδιο τους το πετσί τα δεινά που είχε υπομείνει εκείνη.

Παραδέχομαι ότι αυτός ο τρόπος μου ερχόταν σε άμεση αντίθεση με τις τότε κρατούσες θεωρητικές αρχές· για μένα, όμως, αυτά τα κοντινά πλάνα ήταν απολύτως απαραίτητα. Δεν ξέρω πώς αλλιώς θα μπορούσα να διηγηθώ την ιστορία της δίκης και του θανάτου της, αν δεν κατάφερνα, χάρη σ' αυτά τα πλάνα, να οδηγήσω τους θεατές στο να βυθοσκοπήσουν το χαρακτήρα και τα συναισθήματα της Ζαν και των δικαστών της. Βέβαια, είναι αλήθεια ότι η ιδέα μου να παρουσιάσω το πάθος της Ζαν ντ' Αρκ με κοντινά πλάνα,

δεν ανταποκρινόταν στην αντίληψη που είχαν τότε για μια «κανονική» ταινία. Υπήρχε ένας άγραφος νόμος που ήθελε το κοντινό πλάνο να εντάσσεται σ' ένα «αρμονικό» σύνολο γενικών πλάνων, σαν μια λεπτομέρεια στο πλαίσιο της δράσης. Ιδού, όμως, που τα επίμονα κοντινά μου πλάνα κατέκλυζαν απροκάλυπτα την οθόνη, διεκδικώντας το δικαίωμά τους να υπάρχουν αυτόνομα. Το καθένα τους ξεχωριστά απαιτούσε τη δική του προσωπική θέση, χωρίς να λαμβάνει καθόλου υπόψη του την «αρμονία» του συνόλου. Καθένα απ' αυτά συμπεριφερόταν σαν θορυβώδης αμφισβητίας, αλλά έχοντας ως κύρια λειτουργία το να καταστήσει τους θεατές κοινωνούς στον σωματικό και πνευματικό βασανισμό της ηρωίδας, με το να αποκαλύπτει τις αντιδράσεις των δικαστών και των δημίων της στους κλαυθμούς και τις ικεσίες της. Ένα τέτοιο σχέδιο δε θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί παρά μόνο μέσα από μια συνέχεια κοντινών πλάνων που, το καθένα με τον τρόπο του, θα δημιουργούσε ένα συγκινησιακό σοκ. Δε συνέλαβα την ταινία σαν μια συνέχεια συλλογικών σεκάνς, αλλά σαν μια σπουδή ψυχών στο μικροσκόπιο.

Αν αυτή η λεκτική μονομαχία ανάμεσα στη Ζαν ντ' Αρκ και τους δικαστές της –μοναδική στην παγκόσμια Ιστορία– είχε κινηματογραφηθεί με γενικά πλάνα, τόσο η ορθότητα των απαντήσεών της όσο και η κακοβουλία των ιεροεξεταστών που επιθυμούσαν να τη στείλουν στην πυρά, θα 'χαν μειωθεί στο ελάχιστο και θα 'χαν εξανεμιστεί.

Από την πλευρά μου, σ' αυτή τη δομή με κοντινά πλάνα διαβλέπω την υπόσχεση μιας νέας κινηματογραφικής φόρμας, που άλλοι σκηνοθέτες θα μπορέσουν να την επεξεργαστούν και, ει δυνατόν, να την τελειοποιήσουν.

Γράφοντας αυτές τις γραμμές, δεν είχα διόλου την πρόθεση να κατατάξω τον Neergaard ανάμεσα στους κριτικούς με συμβατικές απόψεις. Μακράν απ' εμού τέτοια σκέψη, καθώς, εντελώς αντίθετα, ο Neergaard χαρακτηριζόταν από μια ευρύτητα πνεύματος που τον έκανε να δέχεται κάθε καινούργια ιδέα και κάθε πειραματισμό στη φόρμα. Έτσι, δεν ήταν γενικά αντίθετος στα κοντινά πλάνα, αλλά μάλλον στον τρόπο με τον οποίο εγώ τα χρησιμοποίησα. Μήπως το παράκανα; Ακόμα κι εγώ αναρωτήθηκα μετά την προβολή τής ταινίας στις αίθουσες. Προφανώς, ο Neergard αισθάνθηκε ότι τα κοντινά πλάνα της ταινίας ανταποκρίνονταν σωστά στις προθέσεις μου· ήταν δηλαδή ικανά να προκαλέσουν μια σχεδόν αδιάλειπτη σειρά εντελώς απροσδόκητων συναισθηματικών σοκ. Αναμφίβολα, αυτό ήταν που δεν εκτίμησε ο Neergard: το απροσδόκητο. Κανείς ευφυής άνθρωπος δε θα εκτιμούσε μια τέτοια τακτική και δε θα συμπαθούσε τον άνθρωπο που θα την εφάρμοζε.

Όπως είπα και λίγο πριν, κι εγώ ο ίδιος διαισθανόμουν ότι το 'χα «παρατραβήξει», κι έτσι, στις επόμενες ταινίες μου, ήμουν πιο προσεκτικός. Η καινοτομία, ει δυνατόν, πρέπει να εκπορεύεται από την παράδοση. Η «μονομανία» μου στη χρήση κοντινών πλάνων στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* δημιούργησε μια ανισορροπία στο έργο – κι αυτό θα πρέπει να ήταν που σκανδάλισε τον τόσο ισορροπημένο Neergard. Γι' αυτό και κατορθώσαμε να συζητήσουμε τα προβλήματα της ταινίας με αντικειμενικό τρόπο. Η πνευματική εντιμότητα του Neergard απαιτούσε σεβασμό, γι' αυτό και άκουσα προσεκτικά τα επιχειρήματά του. Έτσι, αυτή η «μονομανία» μου, αντί να μας φέρει σε αντιπαράθεση, μας έφερε πιο κοντά.

«L'Avant-Scène Cinéma», τχ. 367/368,
Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1988.
Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου.

Η συνεργασία με τη Falconetti

Karl Bjarnhof: Έχουμε διαβάσει κατά καιρούς ότι ο τρόπος με τον οποίο κατευθύνατε σκηνοθετικά τη Falconetti στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, την πρώτη σας μεγάλη επιτυχία, είχε να κάνει με υπνωτισμό.

Dreyer: Τι υπνωτισμό και σαχλαμάρες μού λέτε τώρα! Συγχωρήστε μου την έκφραση...

– Δεν το είπα εγώ...

– Όχι· το ξέρω. Ωστόσο, έχω ακούσει κι άλλες φήμες· όπως, για παράδειγμα, ότι τη βασάνιζα.

– Ότι τη βασανίζατε;

– Ναι· ότι την τρυπούσα με βελόνες ή κάτι παρόμοιο. Τουλάχιστον, αυτό άκουσα να λένε...

– Πώς την ανακαλύψατε;

– Είναι μεγάλη ιστορία. Έψαχνα εβδομάδες, ακόμα και μήνες, για να βρω μια Ζαν ντ' Αρκ που θα μου φαινόταν αποδεκτή. Είδα πάρα πολλές ηθοποιούς (μερικές, μάλιστα, πολύ γνωστές) και μίλησα μαζί τους, αλλά καμία δε μ' άρεσε πραγματικά. Έτσι, με συμβούλεψαν να πάω να δω τη Falconetti, που έπαιζε στο θέατρο, σε μια κωμωδία μπουλβάρ. Ήταν πολύ ευγενική, και κανονίσαμε να συναντηθούμε την επομένη στο σπίτι της. Έμενε στη Λεωφόρο Σανζ-Ελιζέ, σ' ένα καταπληκτικό διαμέρισμα. Τη συνάντησα το επόμενο βράδυ, είχε σχεδόν νυχτώσει και... δεν ξέρω... μου έδωσε την εντύπωση... ήταν πολύ όμορφη, πολύ γοητευτική και τέλεια μακιγιαρισμένη. Ωστόσο, μου έδωσε την εντύπωση ότι πίσω απ' την αψεγάδιαστη επιφάνεια κρυβόταν μια γυναίκα που είχε γνωρίσει καλά τον πόνο. Εκεί που κουβεντιάζαμε, της λέω: «Δεν τολμώ να πάρω μια απόφαση πριν σας γυρίσω ένα δοκιμαστικό – αλλά να σας γυρίσω φυσική».

– Χωρίς μακιγιάζ;

– Ναι. Της διευκρίνισα ότι έπρεπε να έρθει νωρίς το πρωί,

ώστε «να κάνουμε τη λήψη σας χωρίς κανένα φτιασίδι, με το πρόσωπό σας έτσι όπως είναι πραγματικά». Ήρθε, λοιπόν, και κάναμε το δοκιμαστικό. Μου είχε κάνει πολύ καλή εντύπωση, και το δοκιμαστικό επιβεβαίωσε την προαίσθησή μου: είχε όντως περάσει πολλές δοκιμασίες, και μου φαινόταν ότι το πρόσωπό της τις απεικόνιζε... ναι· είχε ακόμα τα σημάδια – ρυτίδες, αόρατες αμυχές... Συμφωνήσαμε, λοιπόν, κι ήμουν γοητευμένος που την είχα ανακαλύψει.

– Μου έχετε μιλήσει για τα γυρίσματα μαζί της. Όταν γίνονταν οι λήψεις, ήταν μόνη στο χώρο;

– Ναι, ναι. Όπως σας είπα, αυτή η ιστορία με τον υπνωτισμό είναι εντελώς φανταστική. Δουλεύαμε μαζί σαν καλοί συνάδελφοι, και η συνεργασία μας ήταν άψογη. Τις πρώτες μέρες, έκανε ουκ ολίγες παρατηρήσεις. Επίσης, όταν είδε τις αρχικές λήψεις, χωρίς μακιγιάζ, χωρίς τίποτα, είπε: «Αχ, μετά απ' αυτή την ταινία, άντε να ξαναβρώ δουλειά!» Σιγά σιγά, όμως, άρχισε να πιστεύει στην ταινία και να δίνεται σ' αυτήν με όλα της τα χαρίσματα, που δεν ήταν και λίγα. Δουλεύαμε ως εξής: συζητούσαμε μια δεδομένη σκηνή (τα δικά της πλάνα ήταν κυρίως κοντινά, κι έτσι οι λήψεις κρατούσαν πολύ). Όταν συμφωνούσαμε, αυτό σήμαινε ότι είχαμε καταλήξει στον έναν και μοναδικό τρόπο να γυριστεί το πλάνο. «Τραβούσαμε» πολλή ώρα, όπως, για παράδειγμα, μια σειρά δικά της κοντινά, συνεχόμενα. Το μόνο πράγμα που μπορούσαμε να κάνουμε, ήταν να βουτήξουμε στα βαθιά – κι αυτό ακριβώς κάναμε. Μερικές φορές, η τύχη μάς ευνοούσε και πετυχαίναμε μια εκπληκτική λήψη, οπότε ήμαστε χαρούμενοι και πανευτυχείς. Στις περισσότερες περιπτώσεις, όμως, οι λήψεις ήταν ένα κράμα καλού-κακού. Τότε καθόμαστε σαν δυο καλά παιδιά, και βλέπαμε τα πλάνα όσες φορές χρειαζόταν, ώσπου να βρούμε μαζί πού είχαμε πετύχει και πού αποτύχει.

– Αναγκάστηκε να κόψει και τα μαλλιά της...

– Ναι, αλλά αυτό έγινε αργότερα. Συνεχίζω, όμως, από εκεί που σταμάτησα. Όταν η Falconetti έβλεπε τη λήψη και συνειδητοποιούσε σε τι είχε επιτύχει, ποιες στιγμές είχε βρει τον σωστό τόνο, αν μπορώ να το πω έτσι, σηκωνόταν κι έλεγε: «Τώρα ξέρω». Επιστρέφαμε, λοιπόν, στο πλατό και το ξανακάναμε όλο μονομιάς. Ήταν ένα αξιοθαύμαστο χάρισμα αυτό που είχε. Εκείνη δημιουργούσε τις εικόνες· όχι εγώ. Το μόνο πράγμα που έκανα εγώ, ήταν να ζητάω από τους άλλους να φύγουν από το πλατό, έτσι ώστε να την αφήσουμε μόνη, μόνη με τον εαυτό της και τις σκέψεις της, βουτηγμένη σ' αυτή τη δημιουργική σιωπή που όλοι οι καλλιτέχνες γνωρίζουν και συχνά βιώνουν.

– Να πούμε τώρα που αναγκάστηκε να κόψει τα μαλλιά της...

– Α, ναι... Αυτό ήταν και το μόνο... δυσάρεστο επεισόδιο. Ναι! Κατά βάθος ήλπιζε, αν και είχε δεχθεί –αναφερόταν και στο συμβόλαιό της– να κόψει τα μαλλιά της. Είχε δώσει τη συγκατάθεσή της να θυσιάσει τα μαλλιά της για την αμέσως προηγούμενη σκηνή της πυράς. Το υπέγραψε με την ελπίδα ότι θα είχαμε αρκετή ανθρωπιά, καλοσύνη και κατανόηση ώστε να την απαλλάξουμε απ' αυτή τη δέσμευση – αν όχι εξαρχής, τουλάχιστον την τελευταία στιγμή. Κι όλα τα μέλη του συνεργείου έτρεφαν την ίδια ελπίδα. Της έφερναν λουλούδια, της έδειχναν μεγάλη συμπάθεια. Εγώ, όμως, έπρεπε να φανώ αδιάλλακτος! Η ταινία ήταν πιο σημαντική. Θα γυρίζαμε, λοιπόν, τη σκηνή όσο καλύτερα γινόταν. Δεν ήταν τίποτα σπουδαίο, αλλά είχα τα λίγα μέτρα φιλμ που χρειαζόμουν. Ήμουν ικανοποιημένος. Το ίδιο βράδυ, μου έστειλε το πιο συγκινητικό γράμμα που θα μπορούσε να φανταστεί κανείς. Ήταν συντετριμμένη. Όφειλα να καταλάβω τι φοβερή θυσία είχε κάνει, αλλά ήλπιζε ότι το αποτέλεσμα θα την αντάμειβε... Κι αλήθεια, το αποτέλεσμα ήταν ικανοποιητικό!

Απόσπασμα τηλεοπτικής συνέντευξης του Carl Dreyer στον Karl Bjarnhof (παραγωγή και μετάδοση από τη Δανική Τηλεόραση τον Ιανουάριο του 1965). Αναδημοσιεύεται στο «L'Avant-Scène Cinéma», τχ. 367/368, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1988.
Μετάφραση από τα γαλλικά: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου.

Ένα έργο πίστης «στην Τέχνη και την Αλήθεια»

του Maurice Drouzy

Όσοι ενδιαφερόμαστε για την 7η τέχνη, είναι αδύνατον να προσπεράσουμε ένα έργο σαν το *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* του Carl Th. Dreyer, μια ταινία-σταθμό στο έργο του σκηνοθέτη, αλλά και μια ταινία που συγκαταλέγεται στις κλασικές ταινίες της μεγάλης οθόνης. Εξετάζοντάς την, όμως, από κοντά, ανακαλύπτουμε με έκπληξη ότι, στην πραγματικότητα, αυτή η ταινία είναι αποτέλεσμα μιας σειράς ευτυχών συμπτώσεων. Αν εξέλειπε έστω και μία απ' αυτές, θα είχαμε αναμφίβολα στερηθεί για πάντα μιαν από τις πιο σημαντικές ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου.

Όλα άρχισαν το Μάρτιο του 1926. Η ταινία του Dreyer *Ο αφέντης του σπιτιού* προβαλλόταν στο Παρίσι και σ' άλλες γαλλικές πόλεις. Τόσο οι κριτικοί όσο και το ευρύ κοινό εκτίμησαν την πρωτοτυπία, το χιούμορ και τη σκηνοθετική δεξιοτεχνία του έργου. Ως επακόλουθο αυτής της αρκετά απρόσμενης επιτυχίας, μια εταιρεία παραγωγής, η Société Générale de Films, είχε την ιδέα να προσλάβει τον δανό σκηνοθέτη προκειμένου να δουλέψει για λογαριασμό της. Σύμφωνα με μια επιστολή του Dreyer προς τη Valentine Hugo, με ημερομηνία 4 Σεπτεμβρίου 1928, το συμβόλαιο

© Gaumont

«Κατά βάθος ήλπιζε ότι θα είχαμε αρκετή ανθρωπιά ώστε να την αλλάξουμε από τη δέσμευση να κόψει τα μαλλιά της».

που είχε υπογράψει ήταν μακροπρόθεσμο και του εξασφάλιζε μηνιαίες απολαβές. Το συμβόλαιο είχε αρχίσει να ισχύει από τις 15 Απριλίου του 1926. Ο Dreyer, που ήταν τότε 37 ετών, εγκατέλειψε προσωρινά τη Δανία και εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, όπου δεν άργησαν να τον ακολουθήσουν η γυναίκα του και τα δύο του παιδιά, Guni και Eric.

Χαρακτήρας αρχειοθέτη

Σύμφωνα με μαρτυρία του ίδιου του Dreyer, η Société Générale, που εκείνη την εποχή έκανε την παραγωγή στον *Ναπολέοντα* του Abel Gance, του πρότεινε να διαλέξει ανάμεσα σε τρία θέματα: τη Μαρία Αντουανέτα, την Αικατερίνη των Μεδίκων ή τη Ζαν ντ' Αρκ. Άφησαν την τύχη να επιλέξει: κέρδισε η Ζαν ντ' Αρκ. Ο δούκας D'Ayen, τότε αντιπρόεδρος της Εταιρείας, ενθουσιάζεται. Έτσι, έρχονται σε επαφή μ' ένα συγγραφέα, τον Joseph Delteil, που τον προηγούμενο χρόνο είχε εκδώσει τη *Ζωή της Ζαν ντ' Αρκ* (ένα εξαιρετικό βιβλίο, τιμημένο με το βραβείο Fémina), και του ζητούν να συνεργαστεί με τον Dreyer στη συγγραφή του σεναρίου. Από τις 20 Δεκεμβρίου 1926 μέχρι τις 5 Ιανουαρίου 1927, ο Delteil γράφει ένα λιμπρέτο με τίτλο *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, στο οποίο, άλλωστε, ενσωματώνει και δύο κεφάλαια του προηγούμενου βιβλίου του. Ωστόσο (πρώτη απογοήτευση), ο Dreyer δεν «τα βρίσκει» με τον Delteil. Οι δυο τους είναι εντελώς διαφορετικοί άνθρωποι: ο μεσογειακός Delteil διαθέτει πολλή φαντασία κι έχει εφεύρει μια δική του Ζαν ντ' Αρκ· ο Dreyer, με χαρακτήρα αρχειοθέτη, προτιμά –όπως θα το κάνει αργότερα, με τα σενάρια της Mary Stuart και του Ιησού από τη Ναζαρέτ– να ανατρέχει απευθείας στις πηγές. Γνωρίζεται με τον ιστορικό Pierre Champion, ειδήμονα περί τη Ζαν ντ' Αρκ. Λίγα χρόνια πριν, το 1920, ο Champion είχε εκδώσει, μεταφρασμένο και με σημειώσεις, το κείμενο της δίκης και της καταδίκης της Ζαν ντ' Αρκ. Βασισμένος στις συμβουλές του Champion, ο Dreyer αρχίζει να δουλεύει πάνω στα πρωτότυπα κείμενα και να συγκεντρώνει ακριβείς πληροφορίες, απαραίτητες για την επεξεργασία του σεναρίου του. Από το κείμενο του Delteil δε θα κρατήσει παρά κάποια αποσπάσματα και μερικά σημαντικά οπτικά ευρήματα, όπως, για παράδειγμα, το αχυρένιο στεφάνι και το σταυρόξυλο του παραθύρου που έριχνε τον ίσκιο του στους τοίχους της φυλακής της Ζαν ντ' Αρκ. Σ' ένα αυτοβιογραφικό κείμενο του 1939, ο σκηνοθέτης θα ορίσει ξεκάθαρα το πνεύμα που διέπει την ταινία: «Πρόθεσή μου όταν γύριζα το *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, ήταν ν' ανακαλύψω την ανθρώπινη τραγωδία πίσω απ' τα φτιασίδια του μύθου, και πίσω από εκείνο το ψεύτικο φωτοστέφανο να ξαναβρώ την οραματίστρια Ζαν. Ήθελα να αποδείξω ότι ακόμα και οι ήρωες της Ιστορίας είναι ανθρώπινα όντα».

Στο γεγονός ότι η Ζαν ντ' Αρκ του Dreyer δεν ήταν και τόσο... «ηρωική» πιθανότατα οφείλεται το ότι οι διαφωνίες και οι καβγάδες έφτασαν μέχρι τη διοίκηση της Εταιρείας... Είναι προφανές ότι οι δύο συνεργάτες δε συμφωνούν καθόλου στην αντίληψή τους για την ταινία, η οποία, λίγο ακόμα και θα αποτελούσε παρελθόν. Όμως ο δούκας D'Ayen συνεχίζει να υποστηρίζει τον Dreyer: προκειμένου να πραγματοποιηθεί η ταινία, ιδρύει μια δική του εταιρεία παραγωγής, την Omnium Films, στην οποία έγινε πρόεδρος, χωρίς να πάψει να είναι και αντιπρόεδρος της Société Générale.

«Γάλλος, πάππου προς πάππου»

Τον Ιανουάριο του 1927, ο δούκας D'Ayen καλείται να αντιμετωπίσει καινούργια προβλήματα. Όταν κάποιες εφημερίδες γράφουν ότι το ρόλο της Ζαν ντ' Αρκ θα τον παίξει η Lilian Gish, ορισμένοι «πατριώτες» ξεσηκώνονται και διαμαρτύρονται: ένας Δανός για σκηνοθέτης και μια Αμερικανίδα για πρωταγωνίστρια, ε, παραπάει μάλλον! Ο Jean-José Frappa δημοσιεύει στην εφημερίδα «Chantecler» (1η Ιανουαρίου 1927) ένα φλογερό άρθρο κατά της ταινίας του Dreyer: «Η Ζαν ντ' Αρκ είναι Γαλλίδα. Υπήρξε η *πρώτη* Γαλλίδα. Η σύντομη και εκπληκτική εποποιία της είναι η πιο όμορφη, η πιο αγνή, η πιο ένδοξη της Ιστορίας μας. Στην πραγματικότητα, αυτή ήταν που δημιούργησε τη Γαλλία. Κι είναι δική μας. [...] Για να μπορέσει κάποιος να καταλάβει τη Ζαν ντ' Αρκ, πρέπει να 'ναι Γάλλος. [...] Γάλλος γέννημα-θρέμμα, Γάλλος πάππου προς πάππου. Κι όμως, να που μια μεγάλη γαλλική κινηματογραφική εταιρεία ανακοινώνει πως πρόκειται να γυρίσει στη Γαλλία μια "Ζαν ντ' Αρκ" με δανό σκηνοθέτη και αμερικανίδα πρωταγωνίστρια! Αυτό είναι εντελώς απαράδεκτο! [...] Το να αφήσουμε να συμβεί κάτι τέτοιο, θα αποτελούσε σκανδαλώδη υποχώρηση».

Προκειμένου να απαντήσει στις κατηγορίες αυτές, που ο υπόλοιπος Τύπος τις επαναλαμβάνει και τις αναπλάθει, ο δούκας D'Ayen δεν έχει να αντιπαροθέσει παρά τις αγαθές του προθέσεις: «Σχεδίασα αυτή την ταινία για να ανυψώσω τη γαλλική ψυχή. Ήθελα να εργαστώ για τον ίδιο σκοπό με τη Ζαν ντ' Αρκ, ν' ακολουθήσω το δικό της ιδανικό – ένα ιδανικό που συμμερίζεται όλη μου η οικογένεια και εγώ προσωπικά: να εξάρω τον πατριωτισμό, να κάνω τους άλλους να γνωρίσουν καλύτερα και ν' αγαπήσουν περισσότερο τη χώρα μου. [...] Με το *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, η Omnium Films στοχεύει να δείξει την πεμπτουσία του γαλλικού πατριωτισμού». Το γεγονός ότι ο Joseph Delteil, που «συμβολίζει με τη μεγαλύτερη ένταση τη γαλλική ψυχή» συμμετείχε στο σχέδιο, στο οποίο συμμετείχαν επίσης ο κύριος Jean Hugo (εγγονός του Victor) και η γυναίκα του, μαρτυρεί επαρκώς το πνεύμα που θα διαπνέει την ταινία!

Δίχως αμφιβολία, ο Dreyer, ο οποίος, ερευνώντας τις πηγές, ανακαλύπτει ότι η Ζαν ντ' Αρκ ήταν πολύ περισσότερο μια γυναίκα καταδιωγμένη παρά μια αγία ή μια ηρωίδα της πατρίδας, δεν καταλαβαίνει πολλά πράγματα απ' αυτές τις σοβινιστικές εξάρσεις και τις ιδεολογικές αντιμαχίες. Έτσι κι αλλιώς, φυλάγεται πολύ απ' το να εμπλακεί σε τέτοιου είδους διαμάχες. Συνεχίζει ν' ασχολείται απρόσκοπτα με το σενάριο, συμπυκνώνοντας ολόκληρη τη δίκη σε μία μόνο μέρα: εκείνην της θανάτωσης της Ζαν, στις 30 Μαΐου 1431. Οι είκοσι εννέα ανακρίσεις έχουν μειωθεί σε μία. Στη χρονική συμπύκνωση αντιστοιχεί και η χωρική: όλη η δράση εκτυλίσσεται στο Δικαστήριο της Ρουάν και στον τόπο τής εκτέλεσης.

Με το σενάριο ολοκληρωμένο, ο Dreyer ξεκινά την προετοιμασία των γυρισμάτων: καλεί για τη διεύθυνση φωτογραφίας τον Rudolf Maté (με τον οποίο είχε ξανασυνεργαστεί στον *Μίκαελ*), τους Hermann Warm και Jean Hugo για τα σκηνικά, τη Valentine Hugo (σύζυγο του Jean) για τα κοστούμια. Αρχίζει ν' αναζητά τους ηθοποιούς, επαγγελματίες και μη, που θα έπαιζαν τους ρόλους των δικαστών. Φαίνεται πως άργησε πολύ να έρθει σε επαφή με τη Renée Falconetti για το ρόλο της Ζαν ντ' Αρκ. Στην αρχή, είχε βολιδοσκοπήσει τη Marie Bell, η οποία, όμως, απέρριψε το ρόλο μόλις έμαθε ότι έπρεπε να θυσιάσει τα μαλλιά της. Όταν ο Dreyer συνάντησε τη Falconetti, εκείνη πρωταγωνιστούσε στο θεατρικό έργο του Victor Margueritte *Η γκαρσόνα*. Βλέποντάς την να παίζει, ο σκηνοθέτης ανακάλυψε τις υποκριτικές της αρετές, και δεν έχανε ευκαιρία να διηγείται πώς ανακάλυψε ταυτόχρονα και τις ανθρώπινες αρετές της. (Βλ., π.χ., σε συνέντευξη που έδωσε το 1965, στον Michel Delahaye: «Στο πρόσωπό της βρήκα ό,τι ακριβώς έψαχνα για τη Ζαν ντ' Αρκ: μια γυναίκα απλοϊκή, πολύ γνήσια και, ταυτόχρονα, βασανισμένη».) Παράλληλα, αρχίζει να ετοιμάζεται το πλατό. Το Μάρτιο, τα ντεκόρ στήνονται στην Μπιλανκούρ, σ' ένα χώρο που άνηκε κάποτε στο εργοστάσιο της Renault. Τα γυρίσματα ξεκινούν στις 17 Μαΐου 1927.

Στο μεταξύ, κι άλλο σκληρό χτύπημα βρίσκει τον ταλαίπωρο δούκα D'Ayen: ο Τύπος ανακοινώνει ότι κι άλλη μία ταινία για τη Ζαν ντ' Αρκ είναι στα σκαριά. Σκηνοθέτης θα είναι ο Marco de Gastyne, κάτοχος του μεγάλου βραβείου της Ρώμης στη ζωγραφική. Το σενάριο είναι του Jean-José Frappa, κάτι που εν μέρει εξηγεί το μένος του απέναντι στο σχέδιο του Dreyer: είναι ταυτόχρονα κριτής και ανταγωνιστής. Σε αντίθεση με τον ξένο που έχει έρθει από το κρύο, ο Frappa παρουσιάζεται σαν ένας συγγραφέας «δικός μας», αλλά και παλιός πολεμιστής. Η ταινία του θα είναι «μια μεγάλη εθνική και λαϊκή ταινία».

Η τεχνική της δίκης

Παρά τον ανταγωνισμό που αναμφίβολα θα προκαλέσει η

«Πάνω απ' όλα, δέσποζε η τεχνική της δίκης».

© Gaumont

καινούργια ταινία στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, είναι πια αργά για την Omnium Films να υποχωρήσει. Έτσι, τα γυρίσματα ξεκινούν. Στην αρχή, ο Dreyer προχωράει διστακτικά. Πριν μερικές εβδομάδες είδε σε ιδιωτική προβολή το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* του Αϊζενστάιν. Παρότι απορρίπτει την ιδεολογία της, η ταινία τού κάνει μεγάλη εντύπωση, και σίγουρα τον επηρεάζει στην αντίληψή του για το *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*. Σιγά σιγά, αρχίζει να ανακαλύπτει το στιλ της ταινίας. «Πάνω απ' όλα, δέσποζε η τεχνική της δίκης: [...] ερωτήσεις και απαντήσεις πολύ σύντομες και πολύ ξερές. Δεν υπήρχε άλλη λύση από τα γκρο πλάνα. Κάθε ερώτηση και κάθε απάντηση απαιτούσε ένα γκρο πλάνο. Δεν υπήρχε άλλη επιλογή» (στον Delahaye, ό.π.)

Τον Ιούλιο του 1927, νέα επίθεση από τον Τύπο. Κάποιος Α. Lefas, βουλευτής του Ιλ-ε-Βιλέν, εξανίσταται επειδή ο Dreyer θα δείξει στην ταινία του μια αίθουσα βασανιστηρίων με «τρομακτικές μέγκενες, καζάνια με λιωμένο μολύβι, αυλάκια για να τρέχει το αίμα». Εν ονόματι της ιστορικής αλήθειας, ζητάει από τον παραγωγό της ταινίας να προφυλάξει τους θεατές από όλη αυτή την κιγκαλερία! Αυτή τη φορά, την απάντηση δίνει ο ιστορικός Pierre Champion: αν ο Dreyer χρησιμοποιεί όλα αυτά τα εργαλεία στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, το κάνει ακριβώς λόγω της ιστορικής αλήθειας – εκείνη το επιζητά. Και πράγματι, τα πρακτικά της δίκης αναφέρουν ότι οι ανακριτές της Ζαν τής έδειξαν αυτά τα εργαλεία για να την πιέσουν Αυτό θα δούμε στην ταινία και τίποτα παραπάνω. Ο Dreyer, λοιπόν, δεν πρόκειται να βασανίσει ούτε τη Ζαν ντ' Αρκ ούτε την Ιστορία!

Από τις σημειώσεις του σκηνοθέτη γνωρίζουμε ότι στις 8 Αυγούστου γυρίζουν το 26ο απόσπασμα: την ανάκριση της Ζαν ντ' Αρκ στο θέμα του Αγίου Μιχαήλ. Η δουλειά, λοιπόν, προχωράει πολύ αργά. Ο λόγος είναι, όπως έμελλε να εξηγήσει αργότερα σε συνέντευξή του ο βοηθός του Dreyer, Ralph Holm, ότι η εταιρεία Omnium Films εξαφανίστηκε ή, μάλλον, καταποντίστηκε. Έτσι, η Société Générale de Films ξαναβρίσκεται επίσημα υπεύθυνη του σχεδίου, κι ο δούκας D'Ayen συμφιλιώνεται με τους παλιούς συνεργάτες του. Άλλωστε, θα του ήταν δύσκολο να κάνει κι αλλιώς: πολλά κεφάλαια είχαν δεσμευτεί.

Για να ξεπεράσει, αναμφίβολα, τη μαζική δημοσιότητα την οποία χάριζε στη Ζαν ντ' Αρκ του Gastyne ο ημερήσιος Τύπος και τα κινηματογραφικά περιοδικά, η Lucie Derain δημοσιεύει στο περιοδικό «Photo-Ciné» (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1927) ένα μακροσκελές άρθρο, στο οποίο εκφράζει το θαυμασμό της για τον Dreyer και το σενάριό του: «Σκεφθείτε πως προσπέρασε εκουσίως το πιο "φωτογενές"κομμάτι της ζωής της Ζαν ντ' Αρκ, αυτό με τις "φωνές"... Παραλείφθηκαν, μεταξύ άλλων, η αναχώρησή της από το Ντονρεμί, οι μάχες, η συνάντησή της με το βασιλιά, ακόμα και η "φαντασμαγορική στέψη στη Ρενς" που λούζε-

ται στο φως κι αναρριγεί από τη μεγαλοπρέπεια των ξεδιπλωμένων λαβάρων. Η ταινία του Dreyer θα είναι η ιστορία της "μάχης της επίσημης θρησκείας με μια αγία που την ξεπερνούσε με όλο το εξαίσιο πείσμα της"». Πλαγίως, το άρθρο ειρωνευόταν το μεγάλο υπερθέαμα του άλλου σκηνοθέτη. «Αν *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* του Carl Dreyer καταφέρει να μας κάνει λίγο λίγο να σιχαθούμε το μακιγιάζ κι όλο το οπλοστάσιο που το συνοδεύει, τις ψεύτικες χειρονομίες, τις συμβατικές καταστάσεις, τα εμπορικά δράματα κι ό,τι σημαίνει εμπόριο στον σύγχρονο κινηματογράφο, τότε η Ζαν ντ' Αρκ θα έχει επιτελέσει ακόμα ένα θαύμα.» Η αρθρογράφος εμμένει στην πίστη που επιδεικνύει ο Dreyer και όλο του το συνεργείο – πίστη, με την ευρεία έννοια του όρου: η πίστη στο έργο που έχεις να ολοκληρώσεις, «πίστη στην Τέχνη και την Αλήθεια».

Ο «λογαριασμός»...

Ενώ τα γυρίσματα συνεχίζονται στο πλατό, στο Πτι-Κλαμάρ κατασκευάζεται, σ' έναν τεράστιο χώρο, μια αναπαράσταση της μεσαιωνικής Ρουάν. Κτίζεται μια ολόκληρη συνοικία τής πόλης, με κρεμαστές γέφυρες, δρομάκια, εκκλησία. Όλο το συνεργείο μετοφέρεται εκεί προς το τέλος Σεπτεμβρίου, και τα γυρίσματα ξαναρχίζουν αρχές Οκτωβρίου. Η Falconetti στραμπουλάει το πόδι της – ένα ασήμαντο στύχημα, το οποίο, ωστόσο, αποτελεί την αρχή του μύθου κατά τον οποίο ο Dreyer βασάνιζε την ηθοποιό του, σφίγγοντας τους αστραγάλους της με μια μέγκενη.

Τις τελευταίες μέρες του Οκτωβρίου 1927 γυρίστηκαν τα πλάνα της Ζαν στην πυρά. Σύμφωνα με μια μαρτυρία μη επιβεβαιωμένη, αλλά καθ' όλα αποδεκτή, απ' τις σπίθες που πετάχτηκαν, πήραν φωτιά η κάμερα και το φιλμ, ενώ ένας βοηθός του Maté έπαθε σοβαρά εγκαύματα. Στα μέσα Νοεμβρίου, ο Dreyer, που κατά την περίοδο των γυρισμάτων αρνιόταν τις ενοχλητικές επισκέψεις των δημοσιογράφων, δέχεται να τους συναντήσει στα ντεκόρ του Πτι-Κλαμάρ. Ένας από τους πρώτους που τον επισκέφθηκαν, ο Δανός Ole Vinding, δημοσιεύει, στις 12 Νοεμβρίου εκείνης της χρονιάς, σε εφημερίδα της Κοπεγχάγης, ένα μακροσκελές άρθρο γύρω από τον τρόπο με τον οποίο γίνονταν τα γυρίσματα. Πολλά γαλλικά κινηματογραφικά περιοδικά άρχισαν να παρουσιάζουν κι αυτά ρεπορτάζ και φωτογραφίες από την ταινία.

Τέλος Μαρτίου του 1928, το μοντάζ ολοκληρώνεται. Τα 85.000 χιλιάδες μέτρα του χρησιμοποιημένου φιλμ μειώθηκαν σε 2.210. Αρχίζουν οι απολογισμοί: τέσσερις μήνες προετοιμασία, εννέα μήνες γυρίσματα, τρεις μήνες μοντάζ. Ο «λογαριασμός» παραείναι φουσκωμένος: περισσότερα από 9 εκατομμύρια φράγκα – ποσό που μοιάζει υπέρογκο, αν το συγκρίνουμε με τα 11 εκατομμύρια που κόστισε ο *Ναπολέων* του Gance με τις γιγαντιαίες σκηνές μάχης και τις προβολές σε τριπλή οθόνη. Μόνο τα ντεκόρ του Πτι-Κλαμάρ κόστισαν 1.300.000 φράγκα. Η Falconetti έλαβε 150.000 φράγκα ως ανταμοιβή που θυσίασε τα μαλλιά της.

Εντέλει, πάντως, ο δούκας D'Ayen πρέπει να είναι ικανοποιημένος. Παρ' όλες τις δυσκολίες, η ταινία υπάρχει – και μάλιστα, σε δύο εκδοχές: μία δανική και μία γαλλική. *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* είναι έτοιμο ν' αντιμετωπίσει το κοινό.

«L'Avant-Scène Cinéma», τχ. 367/368,
Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1988.
Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου.

Αδιάσειστη απόδειξη

του Jean Cocteau

Το *Ποτέμκιν* μιμούνταν ένα ντοκιμαντέρ και μας συγκλόνισε. *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* μιμείται ένα ντοκουμέντο μιας εποχής όπου δεν υπήρχε ρεπορτάζ. Φαίνεται πως ο Dreyer γυρίζει μ' ένα σύστημα τηλεσκοπίων και μέσω ενός πλανήτη όπου οι ταχύτητες του φωτός μεταδίδουν στα 1928 την περιβόητη δίκη· δίκη, που προβάλλεται από μια καρέκλα, μια πλάκα, ένα δοκάρι, μια απ' αυτές τις μαρτυρίες που μας συγκινούν όταν επισκεπτόμαστε τους χώρους όπου ξετυλίχθηκαν τα δράματα της Ιστορίας. Ο Carl Dreyer δεν υιοθετεί ποτέ μια γραφική γωνία λήψεως: είναι γεωμέτρης. Το παραμικρό εύρημά του είναι δικαιολογημένο. Ο νους δεν επιβάλλεται ποτέ στην καρδιά. Ο Dreyer, λοιπόν, κατορθώνει να μας συγκινεί και, ταυτόχρονα, να μας βάζει σε σκέψεις.

Η Falconetti, ο Silvain, ο Artaud... δεν τολμώ να τους αναφέρω – παίζουν σε μια λευκή πλάκα τους ρόλους τους σαν αριθμοί σ' αυτή την ιλιγγιώδη επιχείρηση που η αδιάσειστη απόδειξή της θα είναι τα δάκρυά μας κι αυτά τα εμβρόντητα πρόσωπα, που δεν μπορούν να σηκωθούν απ' το κάθισμά τους. Το επαναλαμβάνω: μία μόνο ταινία με συγκίνησε τόσο πολύ: *Το Θωρηκτό Ποτέμκιν*.

Κείμενο του 1928, που αναδημοσιεύεται
στο «L'Avant-Scène Cinéma», τχ. 367/368,
Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1988.
Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής.

Μια εξαίσια αποτυχία

του Henri Langlois

Απ' όλους τους Σκανδιναβούς, αυτός που έδωσε τη μεγαλύτερη ώθηση στο ενδόμυχο, στην ψυχολογική ανάλυση, στη μελέτη της ανθρώπινης καρδιάς μέχρι τις πιο λεπτές εκδη-

λώσεις της, ήταν ο Carl Th. Dreyer.

Ο αφέντης του σπιτιού, που προηγήθηκε του *Πάθους της Ζαν ντ' Αρκ*, μας επέτρεψε ν' ακολουθήσουμε τη διαμάχη δύο χαρακτήρων στις πιο λεπτές κινήσεις τους, τις πιο ανεπαίσθητες αποχρώσεις τους, μέσα στο πιο κοινότοπο πλαίσιο, το πιο καθημερινό.

Η συνάντησή του με τη γαλλική αβάν-γκαρντ θα δώσει μια παράξενη ταινία, όπου δε βρίσκουμε τίποτα απ' τη φόρμα του, το προηγούμενο στιλ του· μια ταινία, που αποτελείται ουσιαστικά από γκρο πλάνα, από καλά μελετημένες γωνίες λήψης, γεμάτες ψυχική και αλληγορική σημασία.

Είναι μια ταινία με πρωτοφανή –σχεδόν ανυπόφορο– πλούτο στη φόρμα, φτιαγμένο από κορυφώσεις, τεχνικούς και αισθητικούς παροξυσμούς, που η διαδοχή τους ή η σταθερότητά τους θα έπρεπε να είναι παράλογη, ανυπόφορη.

Αυτή η φόρμα, όμως, που θα οδηγούσε στα άκρα τη θεωρία της γαλλικής αβάν-γκαρντ σχετικά με τις γωνίες λήψης και τα γκρο πλάνα, εκμηδενιζόταν απ' τη δύναμη, την ένταση, τον πλούτο του περιεχομένου· σ' αυτό έβρισκε την αιτιολογία της, περνούσε στο δεύτερο πλάνο, μπορούσε μόνη της να ισορροπήσει την εκφραστικότητα των προσώπων.

Ο Dreyer ακτινοσκόπησε κυριολεκτικά τις ψυχές. Έδρασε πάνω στους ηθοποιούς τόσο τυραννικά, ώστε αυτοί σταμάτησαν να υπάρχουν, κι έγιναν οι δικαστές, οι μάρτυρες, οι δήμιοι, η ίδια η Ζαν.

«Αυτό το εκπληκτικό έργο είναι από τα πιο τολμηρά τού κινηματογράφου. Δεν ξέρουμε αν θα μπορούσε να επαναληφθεί. Έρχεται σε θαυμαστή αντίθεση με τον *Ναπολέοντα* του Gance, εσωτερική εποποιία ενάντια στην εξωτερική εποχή. Αναμφίβολα, πρέπει να θεωρηθεί αποτυχία, επειδή, εδώ, το δράμα απλοποιείται υπερβολικά. Είναι, ωστόσο, μια απ' αυτές τις εξαίσιες αποτυχίες που τις ονειρευόμαστε για καιρό» (Brasillach).

Σήμερα που η απόσταση έχει αποδώσει στο έργο τού Dreyer όλη του τη ένταση, σήμερα που κανείς πια δεν αμφιβάλλει για τη θαυμαστή δύναμή του, δε θα 'ταν κακό να θυμηθούμε πως υπήρχε ένας καιρός όπου ο κινηματογράφος ήταν τόσο πλούσιος, ώστε να προκαλεί διαμαρτυρίες και παράπονα.

Δεν έχει απομείνει τίποτα απ' το πρόσωπο της Falconetti, την προσωπικότητά της· η Falconetti υπάρχει μόνο μέσω της τέχνης της, που την έχει αναγορεύσει σε σύμβολο της Ζαν ντ' Αρκ διαμέσου των αιώνων.

Κείμενο του 1955, που αναδημοσιεύεται στο «Cahiers du Cinéma», τχ. 207, Δεκέμβριος 1968.
Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής.

Λειτουργίες του γκρο πλάνου και του καδραρίσματος στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*

του Barthélemy Amengual

Είναι πασίγνωστο ότι ο Dreyer γύρισε το *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* εξ ολοκλήρου με γκρο πλάνα: ωραία ιδιοτυπία, που προσέδωσε στην ταινία του έναν προκλητικό, δεξιοτεχνικό και επιτηδευμένο χαρακτήρα, ανάγοντάς την παράλληλα σε μια οιονεί (και, εννοείται, παρωχημένη) «διακήρυξη αρχών».

Η άποψη αυτή, πολύ πιο διαδεδομένη από όσο πιστεύουμε, αφ' ενός λειτούργησε ανασχετικά ως προς την ακριβή αποτίμηση του αριστουργήματος του Dreyer και αφ' ετέρου συνάδει εν γένει με μιαν άλλη απλουστευτική αντίληψη· ότι η Ζαν ντ' Αρκ είναι μια μεταβατική ταινία: ομιλούσα μεν, αλλά όχι ηχητική.

Το έργο, ωστόσο, βρίθει από πλάνα κοντινά, ραπροσέ, αμερικέν, μεσαία, ακόμα και πλάνα συνόλου. Στα γκρο πλάνα με πρόσωπα, τα ίδια τα πρόσωπα δεν καταλαμβάνουν πάντα όλη την επιφάνεια της οθόνης. Συνήθως, αφήνουν έναν «αέρα» στα δεξιά ή στα αριστερά του καρέ, μέσα σ' ένα ντεκόρ απολύτως αναγνωρίσιμο, παρά τη λιτότητα και το στιλιζάρισμά του. Όταν το φόντο είναι πολύ λευκό και, συνεπώς, απροσδιόριστο, σχηματίζουμε στο νου μας μια πολύ συγκεκριμένη εικόνα του, χάρη στην ίδια τη λάμψη και τη γυμνότητά του. Όχι μόνο ξέρουμε ότι βρίσκεται εκεί, αλλά και βλέπουμε την απόλυτη λευκότητά του, αισθανόμαστε την εκτυφλωτική, συντριπτική του παρουσία. Στα πλάνα συνόλου, από τους δικαστές, τους φύλακες, τους στρατιώτες, είτε είναι δύο είτε πέντε ή περισσότεροι, βλέπουμε πολύ συχνά τα κεφάλια τους μόνο, τα οποία, μάλιστα, δεν καλύπτουν καν το κάτω τρίτο της εικόνας, ενώ η υπόλοιπη δείχνει τον ουρανό ή το ντεκόρ. Έτσι, ένα από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά του γκρο πλάνου –ο οπτικός περιορισμός– διατηρείται και στα μεσαία πλάνα. Αν σκεφτούμε τώρα ότι το αν ένα πλάνο είναι γκρο, κοντινό ή αμερικέν, ορίζεται κατά κανόνα σε σχέση με το ανθρώπινο σώμα και, κυρίως, το *πρόσωπο*, ενώ τα πλάνα συνόλου και τα μεσαία σε σχέση με το ντεκόρ, αντιλαμβανόμαστε ποια σύγχυση ή, μάλλον, ποια διαλεκτική δημιούργησε ο Dreyer μεταξύ των μεν και των δε: στη μία περίπτωση, το γκρο πλάνο λειτουργεί επίσης ως ντεκόρ· στην άλλη, το πλάνο συνόλου λειτουργεί επίσης συναρτήσει του χαρακτήρα, του προσώπου του.

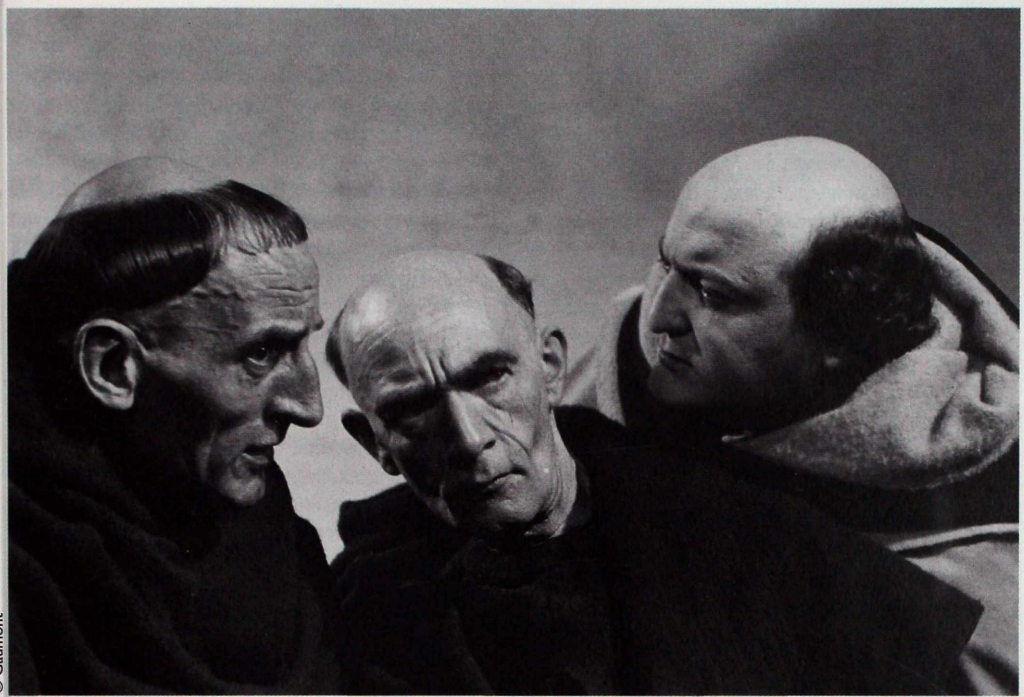
Αυτή η διαλεκτική δημιουργείται και, ταυτόχρονα, αιτιολογείται από τη μόνιμη σχεδόν άρνηση του σκηνοθέτη προς το βάθος πεδίου, τη σταθερή προτίμησή του προς τη μετωπικότητα, το «δισδιάστατο της εικόνας». Τα ντεκόρ είναι επίπεδα ζωγραφισμένα· η έννοια του χώρου αποδίδεται, όπως στη σύγχρονη ζωγραφική που αρνείται την προοπτική, με

την παρουσίαση διαφόρων επάλληλων πλάνων μέσα στο κάδρο, τα πρόσωπα είναι συνήθως συγκεντρωμένα στο κάτω άκρο του κάδρου, όσο το δυνατόν πιο κοντά στην κάμερα. Μια από τις τελευταίες εικόνες της ταινίας, όταν οι στρατιώτες του Warwick έχουν απωθήσει βίαια έξω απ' τον πύργο το πλήθος που βοά, διαμαρτυρόμενο για τα μαρτύρια της Ζαν, και η γέφυρα ξανανεβαίνει, μας προσφέρει το κλειδί –ή, αν προτιμάτε, το μέτρο– της εικοστικής οργάνωσης που έχει υιοθετήσει στην προκειμένη περίπτωση ο Dreyer. Στην απέναντι πλευρά της τάφρου, βλέπουμε ένα πλήθος κόσμου, γονατισμένο, και καταλαβαίνουμε, διαπιστώνοντας πως οι προσευχόμενοι είναι πιο ψηλοί όχι μόνο απ' τις αψίδες, αλλά κι απ' τους στύλους της γέφυρας, ότι η σύνθεση της εικόνας αναπαράγει αδιαλείπτως και δολίως, από την αρχή της ταινίας, τις συμβάσεις και την πνευματικότητα της γοτθικής ζωγραφικής.

Χάρη σ' αυτή την ηθελημένη αντίθεση ανάμεσα στις μορφές του κοντινού πλάνου που, όσο μεγαλύτερα παρουσιάζονται τα κεφάλια τους, τόσο μεγαλύτερες τις φανταζόμαστε, και στα στοιχεία του ντεκόρ, απομακρυσμένα ή ξεθωριασμένα από το φως, σμικρυμένα ή παραμορφωμένα από το κάθετο κοντρ-πλονζέ, ο χαρακτήρας τείνει μονίμως να υπερέχει των χώρων. Έτσι λύνεται, λοιπόν, με τον πιο δεξιοτεχνικό τρόπο (δηλαδή, με τη μεγαλύτερη δυνατή οικονομία μέσων), το πρόβλημα της ιστορικής τοποθέτησης του δράματος, αλλά και συγκροτείται ο νοητικός του χώρος. Ανάμεσα στην καταρράκωση της Ζαν και στην εξέχουσα θέση των ηρώων –άρα και τη δική της– μέσα στον κόσμο, δε θα πρέπει να υπάρχει αντίφαση. Αν ο άνθρωπος παρουσιάζεται στη γοτθική ζωγραφική και μικρογραφία τόσο μεγάλος σε σχέση με τα σπίτια, τις πόλεις, τα κάστρα και τους πύργους του, αν ο καλλιτέχνης αισθάνεται αυθορμήτως την ανάγκη να επανέλθει στο πορτρέτο, ακόμα και στη ρωπογραφία, στα τοπία ή στις ιστορικές αναπαραστάσεις, είναι ακριβώς επειδή γνωρίζει ότι ο απειρομεγέθης κόσμος, με τις σκοτεινές του δυνάμεις, τις θεϊκές ή δαιμονικές, τον υπερβαίνει, τον κατακυριεύει, τον συντρίβει. Για τη γοτθική διαλεκτική του ανθρώπου και του περιβάλλοντός του, το «μεγαλύτερο» είναι ένα «μικρότερο». Όπως η σχετικά σταθερή οπτική γωνία της κάμερας αντιστοιχεί στη γωνία του κοιλώματος της ορχήστρας (του τάφου στο νεκροταφείο!), το κοντρ-πλονζέ επιτάσσει την ταύτισή μας με την ηρωίδα. Ο τύπος του καδραρίσματος τον οποίο προσδιορίζει αυτό το κοντρ-πλονζέ, τονίζοντας τα ταβάνια, κόβοντας τις καμάρες, τις πύλες, ακριβώς πάνω από την κορυφή τους, μετατρέπει τα ανοίγματα σε φωταγωγούς, τα παράθυρα σε φεγγίτες. Και έτσι, τόσο στο γκρο πλάνο όσο και στο πλάνο συνόλου, ο οπτικός περιορισμός εξακολουθεί να λειτουργεί· και εξαιτίας του βλέπουμε, σαν μέσα από κλειδαρότρυπα, από το «μάτι» τής πόρτας, από ένα παραθυράκι, με αφόρητη ένταση, προσοχή και αγωνία. Βρισκόμαστε –μαζί με τη Ζαν– στη φυλακή.

«Όταν το γκρο πλάνο δείχνει ένα ανθρώπινο πρόσωπο» λέει ο Béla Balàzs, «είναι εκτός χώρου. Βεβαίως, όταν δείχνει ένα αντικείμενο ή ένα μεμονωμένο μέρος του αντικειμένου ή του σώματος, το ορίζει εντός του χώρου. Η γωνία ενός επίπλου ανήκει αναγκαστικά σ' ένα ολόκληρο έπιπλο· ένα χέρι αναγγέλλει το σώμα, που του δίνει νόημα. Όμως, μπροστά σ' ένα απομονωμένο πρόσωπο δεν αισθανόμαστε πια μέσα στο χώρο. Δεν έχουμε πια αίσθηση του χώρου. Δημιουργείται (και την αντιλαμβανόμαστε) μια νέα διάσταση: η φυσιογνωμία. Η έννοια του χώρου, την οποία κατά κανόνα αποδίδουμε στο γεγονός ότι τα διάφορα μέρη ενός προσώπου παρουσιάζονται το ένα δίπλα στο άλλο (και, συνεπώς, υπάρχουν στο χώρο: τα μάτια ψηλά, τ' αφτιά στο πλάι, το στόμα χαμηλά), καταργείται αφ' ης στιγμής παρατηρούμε μια έκφραση του προσώπου. Αίσθημα, ψυχική διάθεση, πρόθεση, σκέψη – βλέπουμε με τα μάτια μας κάτι που δεν υπάρχει στο χώρο. [...] Μια μελωδία δεν εκτείνεται στο χρόνο. Ο τελευταίος ήχος ενυπάρχει ήδη μέσα στον πρώτο, και η τελευταία νότα κλείνει τη μελωδία, επειδή ακριβώς φέρει εντός της αυτόν τον αρχικό ήχο. [...] Η έκφραση του προσώπου, η φυσιογνωμία, έχουν την ίδια σχέση με το χώρο που έχει και η μελωδία του Bergson με το χρόνο.»[2]

Παρ' όλο που μια σχεδόν αναπόφευκτη συνέπεια της μεγέθυνσης την οποία απαιτεί το γκρο πλάνο, είναι το φλου (ή, εν πάση περιπτώσει, η αοριστία) του φόντου πάνω στο οποίο διαγράφεται, δε θα πρέπει να συγχέουμε την πνευματικότητα, τον ιδεαλισμό του γκρο πλάνου, με την αφαιρετικότητα του ντεκόρ. Ακόμα κι όταν η συγκεκριμένη σχέση του με το περιβάλλον δεν μπορεί εύκολα να οριστεί, το γκρο πλάνο δεν αποσυνδέει το πρόσωπο από το ντεκόρ. Απλώς, προβάλλει τη μέθεξή μας προς έναν απολύτως εσωτερικό, διανοητικό, πνευματικό χώρο, τον οποίο μας αποκαλύπτει το πρόσωπο. Αν στις ασπόνδυλες, τις «διαχεόμενες» σκηνοθεσίες η κατάχρηση των γκρο πλάνων, που δεν μπορούν να τοποθετηθούν στο χώρο, προσδίδει συχνά στον κόσμο μια εξωπραγματική διάσταση, διασκορπίζοντας αναρίθμητα «τεραστίων διαστάσεων κεφάλια» μες στην ομίχλη και την αχλύ (ενώ το μοναδικό σταθερό έρεισμα παραμένει ο διάλογος), εύκολα αντιλαμβανόμαστε ότι στον Dreyer, αντιθέτως, το γκρο πλάνο «συνωμοτεί» υπέρ της οργανικής ενότητας του έργου. Είναι αλήθεια, το είπαμε ήδη, ότι το γκρο πλάνο του είναι ένα «ψευδές» γκρο πλάνο· όπως είναι εξίσου αλήθεια κι ότι το στιλιζάρισμα του ντεκόρ στη *Ζαν ντ' Αρκ* αγγίζει τα όρια της ιδιοφυΐας. Γυμνό, λείο, λευκό, το ντεκόρ δε χρειάζεται να εξαφανιστεί όταν το φλου, η λάμψη του γκρο πλάνου, το σκιάζει ή το καταυγάζει. *Παραμένει.* Εξιδανικευμένο, σχηματικό, περιορισμένο σε ελάχιστα στοιχεία, τα οποία



«Οι δικαστές είναι ζωντανοί-νεκροί. Τα πτώματά τους δεν έχουν άλλη ζωή εκτός από το προκάλυμμα του προσωπείου που έχει κολλήσει στα πρόσωπά τους».

© Gaumont

αποτελούν την πραγματικότητα, την ουσία και, μαζί, τον κώδικά του, κατά κανόνα παρουσιάζει αρκετά στοιχεία πίσω απ' το κεφάλι του ήρωα –και δεν του χρειάζονται περισσότερα– ώστε να εξακολουθήσει να υπάρχει.

Η υποβλητική απλότητα του «περιβάλλοντος», λοιπόν, ανταποκρίνεται στο μέλημα της σύγκλισης των πλάνων συνόλου, των μεσαίων ή αμερικέν και των γκρο πλάνων ως προς τη σχέση τους με το ντεκόρ, αφού κύριο χαρακτηριστικό του γκρο πλάνου είναι το ότι διατηρεί με την περιβάλλουσα πραγματικότητα την ελάχιστη δυνατή σχέση· μια σχέση σιωπηρή, συγκεκριμένη, παρούσα, αλλά τρόπον τινά ευκαιριακή. Μετά το κάδρο, το ντεκόρ εργάζεται κι αυτό επίσης για τη μετατροπή όλων των πλάνων σε γκρο πλάνα. Όμως, θεωρούμε παρακινδυνευμένο το χαρακτηρισμό τής συγκεκριμένης ταινίας ως εξπρεσιονιστικής. (Διαφορετικά, θα πρέπει να προσδώσουμε στον όρο μια τόσο ευρεία έννοια –όπως ο Marcel Lapierre–, που δε θα σημαίνει πια τίποτα: «Στο κάτω κάτω, γιατί να μην πούμε ότι η αρχή του αμιγώς κινηματογραφικού εξπρεσιονισμού συμπίπτει χρονικά με το πρώτο γκρο πλάνο;»[3]) Η *Ζαν ντ' Αρκ* είναι μια ταινία ρεαλιστική, μια ταινία προσώπων και *πραγμάτων* (ορισμένοι φτάνουν να τη θεωρούν «ντοκιμαντέρ»), και το βάρος της ύλης, ο χαρακτήρας της παρουσίας, η στιλιστική τελειότητα όλων των επικουρικών στοιχείων που υπεισέρχονται –κρεβάτια, καθίσματα, μελανοδοχείο, σταυρός, κοστούμια, όπλα, εργαλεία βασανιστηρίων–, συνηγορούν με τον καλύτερο δυνατόν τρόπο υπέρ αυτού.

Η διαλεκτική του ντραγιερικού στιλ στην εν λόγω ταινία δε συγκροτείται από ένα αφηρημένο ντεκόρ και κάποια συγκεκριμένα πρόσωπα και αντικείμενα, από την ψευδαίσθηση του ντεκόρ και το ρεαλισμό των προσώπων και των αντικειμένων, που λειτουργούν ως οιονεί αισθητικά ομόλογα της πραγματικότητας του ντεκόρ· δε λειτουργεί ως «κολάζ», εξισορροπώντας την ιδέα με τη φύση, προσδίδοντας παρουσία και ύλη σ' ένα αφηρημένο σύμπαν, το οποίο, χωρίς αυτή την υποστήριξη, θα κατέρρεε. Κατ' αρχάς, η πρώτη του επιδίωξη είναι να *εξουδετερώσει* το περιβάλλον, χωρίς να το καταργήσει· κι είναι γεγονός ότι, πρακτικά, ο θεατής δε συγκρατεί από την προβολή της ταινίας τίποτ' άλλο εκτός από τα πρόσωπα. Αυτή η εξουδετέρωση πραγματοποιείται σε ολόκληρη την κλίμακα των πλάνων, προσδίδοντας στα «απομακρυσμένα» πλάνα την πνευματική βαρύτητα και τη διερευνητική δεινότητα του γκρο πλάνου, κι επιτρέποντας στη *μικρο-φυσιογνωμία* να παραμείνει εγγεγραμμένη σ' ένα συγκεκριμένο όλον. Κατ' αυτόν τον τρόπο, σέβεται την «κεντρομόλο» ροπή του κινηματογράφου, που θέλει να βρει και να αναγνωρίσει τον άνθρωπο διαμέσου του κόσμου. Ο εξπρεσιονισμός, αν τον περιορίσουμε στο επίπεδο της πα-

ραμόρφωσης και μόνον, έχει γίνει σ' αυτή την ταινία εξαιρετικά περίτεχνος: δεν εντοπίζεται στις σχηματικότητες του ντεκόρ, αλλά ενυπάρχει εξ ολοκλήρου στην κίνηση από την περιφέρεια προς το κέντρο, χάρη στην οποία ο άνθρωπος υπερέχει του κόσμου.

Από την άλλη, η άποψη ότι *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* είναι μια ταινία ανολοκλήρωτη που, ασθμαίνουσα και απελπισμένη, επιζητεί το λόγο, σημαίνει επί της ουσίας ότι τα αγάλματα-στύλοι ή τα ειδώλια της αρχαϊκής τέχνης πάσχουν αισθητικά, επειδή δεν έχουν χέρια. Ωστόσο, ακόμα κι αν μπορούσε να αποδειχθεί (πράγμα αδύνατον) ότι ο Dreyer ονειρευόταν, ήθελε να κάνει μια ομιλούσα ταινία –για να καταλάβει κανείς τα λόγια της Ζαν διαβάζοντας τα χείλη της, πρέπει να ξέρει υποχρεωτικά τη νοηματική γλώσσα–, και πάλι η ταινία του, *αντικειμενικά*, απαιτεί, χρειάζεται τη βωβότητά της, ώστε να την υπερβεί, υπερνικώντας την (η ταινία «μιλάει»), ανάγοντάς την σε αντικείμενο, σε ύλη, ακόμα και σε πραγματικότητα του δράματός της (η τραγική διάσταση της δίκης ταυτίζεται με την καταπίεση, την άρνηση δικαιοσύνης, το σκάνδαλο ενός λόγου αναποτελεσματικού, ενός διαλόγου ανέφικτου). Επομένως, θεωρούμε ακατανόητη αισθητική αίρεση τον «θεμιτό πειρασμό να προσδώσει φωνή στη Ζαν» που αισθάνθηκε ο Lo Duca, όταν ετοίμαζε την ηχητικά επενδεδυμένη επανέκδοση του αριστουργήματος, με βάση το μοναδικό εναπομείναν αρνητικό. «Ο λόγος λείπει, γιατί, το 1926, ήταν τεχνικά ανέφικτος. Όμως, κάναμε τα αδύνατα δυνατά για να αποκτήσει ο λόγος σάρκα και οστά, τουλάχιστον στα χείλη των βασικών χαρακτήρων. [...] Αν η Falconetti δεν είχε πεθάνει το 1946 στο Μπουένος Άιρες, θα την καλούσα να την ντουμπλάρω.»[4]

Η ταινία του Dreyer, στην πραγματικότητα, είναι η «ιδεώδης» βουβή ταινία, και δικαιούμαστε ν' αναρωτηθούμε μήπως η υποψία όσων την αντιμετωπίζουν σαν μια διακήρυξη αρχών, δημιουργείται λόγω ακριβώς της εξαιρετικής συμμόρφωσής της προς τις κυρίαρχες αισθητικές αρχές και τους αισθητικούς κανόνες της εποχής. Αν αναζητούσαμε ένα πρότυπο των θεωριών του *Film als Kunst* του Rudolf Arnheim (το οποίο, πάντως, εκδόθηκε το 1932), δε θα μπορούσαμε να βρούμε καλύτερο. Όλες οι καλλιτεχνικές γλώσσες, από τη μουσική ώς τη ζωγραφική, διαθέτουν μόνο ένα περιορισμένο φάσμα μέσων. Παρά ταύτα, ο μεγάλος καλλιτέχνης, σε οποιαδήποτε τέχνη, θεωρεί ότι τα πάντα τού είναι επιτρεπτά, και φιλοδοξεί να εκφράσει ολοκληρωτικά τον άνθρωπο και τον κόσμο. Κατά τον Valéry, όπως η ανθρωπότητα κατάφερε να εκμεταλλευτεί με τον καλύτερο δυνατόν τρόπο τις ανεπάρκειές της, τα ίδια της τα όρια, έτσι και μια τέχνη, ένα έργο, αγγίζει το μεγαλείο όταν επιβάλλεται στα όριά του και τα υπερβαίνει, όταν υπερνικά τις αδυναμίες του. Αναγνωρίζουμε την περίφημη ρήση του Sartre, καίτοι μεταφερμένη απ' τη φιλοσοφία στην αισθητική: «Ο άνθρωπος καταφέρνει να υπάρξει ως άνθρωπος, επειδή θέλει να είναι Θεός.»

Ο Arnheim αναλύει όλες τις ανεπάρκειες της κινηματογραφικής εικόνας, όλα τα *διαφοροποιητικά χαρακτηριστικά* της, αυτά που τη διακρίνουν τόσο από την πραγματικότητα όσο και από την παραγωγή των λοιπών τεχνών, και τα αναδεικνύει σε ιδιαίτερους παράγοντες, στα *μέσα διαμόρφωσης* του κινηματογράφου. Αποδεικνύει με ευκολία ότι, στα χέρια ενός καλλιτέχνη, η απουσία χρωμάτων, ήχου, βάθους, άλλων αισθητικών εντυπώσεων πλην των οπτικών και κινητικών, ο περιορισμός του πεδίου, η ασυνέχεια του χώρου και του χρόνου της ταινίας, αποτελούν «θεϊκούς περιορισμούς», οι οποίοι δίνουν ώθηση στη δημιουργία. Και καταρτίζει έναν κατάλογο όλων των καλλιτεχνικά ορθών τρόπων χρήσης των εν λόγω μειονεκτημάτων. «Όσοι αγνοούν την τεράστια σχέση ανάμεσα στο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα και στα όρια του μέσου έκφρασης, επιδιώκουν μάλλον την ποσότητα παρά την ποιότητα. Προσπαθούν επίμονα να προσεγγίσουν όλο και περισσότερο τη φύση, και δεν καταλαβαίνουν ότι, έτσι, δυσκεραίνουν όλο και περισσότερο το έργο του κινηματογράφου να αποτελέσει μια τέχνη.»[5]

Με τη *Ζαν ντ' Αρκ*, θα έλεγε κανείς ότι ο Dreyer, έχοντας απόλυτη συνείδηση αυτής της διαλεκτικής, επέλεξε να δώσει έμφαση στις «ελλείψεις» του κινηματογράφου, να δημιουργήσει νέες και να μεταθέσει την ανεπάρκεια του ενός στοιχείου στο άλλο. Εν τω μεταξύ, η επιλογή του να ασχοληθεί με τη δίκη και όχι με την εποποιία της Ζαν ντ' Αρκ, μόνο υπό μια τέτοια οπτική μπορεί να μη θεωρηθεί ένα παράδοξο στοίχημα απλώς και μόνο· το ίδιο και η χρησιμοποίηση του γκρο πλάνου. Ο Dreyer προσεγγίζει με μια βουβή ταινία ένα κατ' εξοχήν ομιλούν θέμα: παράφρων αλαζονεία. Ο κινηματογράφος μπορεί να εικονίσει τα πάντα, είναι χωροχρονικά πανταχού παρών, κι αυτή είναι μία από τις θεμελιώδεις ιδιότητές του. Ο Dreyer την αρνείται υπέρ του θραύσματος, της λεπτομέρειας, της κλειδαρότρυπας, του «ματιού» της πόρτας: άφρων ταπεινότητα. Κατ' επίφασιν αντιφατικές, οι δύο αυτές κινήσεις είναι στην πραγματικότητα συμπληρωματικές. Σύμφωνα με τους νόμους μιας οικονομίας που δεν επαληθεύεται μόνο από την ηθική και το μυστικισμό, δεν υπάρχει ποτέ απελευθέρωση χωρίς μια σχετική θυσία. Για να «μιλήσει» η εικόνα, εν προκειμένω, θα πρέπει να απαρνηθεί ένα μέρος του πεδίου της. Λένε ότι οι τυφλοί, χάρη στην τυφλότητά τους, διαθέτουν μια πολύ πιο οξυμμένη απτική και ακουστική αίσθηση από τους βλέποντες. Για να κατανοήσουμε τους ανθρώπους, να αντιληφθούμε ότι μιλούν, εκείθεν του λόγου, για να πιστέψουμε ότι διαβάζουμε την ψυχή τους γυμνή και εκτεθειμένη, έπρεπε πρώτα να αποσπάσουν όλη μας την προσοχή. Για να διαρραγεί η καταπίεση της σιωπής, το μαρτύριο της βωβότητας, ήταν απα-

ραίτητη μια τεράστια ένταση, αυτήν ακριβώς που προκαλεί η οπτική καταπίεση. Χάρη σε μια, ας την πούμε, αισθητική εντροπία, η πνευματική ενέργεια έχει μεταφερθεί από τη μία αίσθηση στην άλλη: η όραση –δέσμια– γίνεται ακοή· το μάτι καταφέρνει να *ακούσει*.

Υπάρχει κι άλλη μία εικόνα που μπορεί να προσδιορίσει τη λειτουργία του γκρο πλάνου στη συγκεκριμένη ταινία και τον οπτικό περιορισμό που το χαρακτηρίζει. Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ, τα Πάθη του λαού της, τα Πάθη των δημίων και των δικαστών της, δε θα μπορούσαν να απεικονιστούν, αν η *έκφρασή* τους δεν εκπορευόταν από τα σώματα και τα πρόσωπα, όπως το κρασί από το σταφύλι. Το καθοριστικό είναι στην προκειμένη περίπτωση για τον Dreyer ο μυστικός ληνός του.

Για τη Ζαν ντ' Αρκ, η τραγωδία της δίκης της είναι μια τραγωδία της σιωπής. Απλοϊκή και άξεστη χωριάτισσα, δε θα καταφέρει να την ακούσουν οι δικαστές της· πρώτα απ' όλα επειδή δε μιλά τη γλώσσα τους, κι έπειτα επειδή οι δικαστές είναι αποφασισμένοι να κωφεύσουν. Τα μηνύματα που της στέλνει το δικαστήριο, κρύβουν παγίδες, και οι ίδιες οι φωνές της έχουν σωπάσει. Η Ζαν είναι σαν την πνιγμένη που βγαίνει στην επιφάνεια, ανοίγει το στόμα για να φωνάξει την αλήθεια της –και να αναπνεύσει–, και οι «δικαστές» της παλεύουν να της κρατήσουν το κεφάλι κάτω απ' το νερό. Η δίκη της Ζαν, η σκηνοθεσία του Dreyer, δεν είναι παρά το βασανιστήριο της μπανιέρας.

Τα αριστουργήματα είναι αιώνια· δηλαδή, μπορούν να γίνουν ανά πάσα στιγμή επίκαιρα. *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* είναι και το Πάθος της Αντίστασης – κι όλων των αντιστάσεων. Διαμέσου της Ζαν, που είναι καταδικασμένη στη σιωπή, ωρύεται ένας λαός φιμωμένος από την τυραννία.[7] Με τα γκρο πλάνα του, που κόβουν όλα σχεδόν τα πρόσωπα στο επίπεδο του λαιμού, τα καθαρίσματά του που ταπεινώνουν ανελέητα την επιθυμία μας να δούμε παραπέρα, να δούμε παραπάνω, ο Dreyer κατάφερε να δημιουργήσει το αισθητικό αντίστοιχο της ασφυξίας. Παρ' όλα αυτά, δε θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ιδιοφυής λόγω της τέχνης του και μόνο, η οποία είναι παμμέγιστη, αν δεν εκμεταλλευόταν στο έπακρο και την τύχη του. Η τεράστια τύχη του Dreyer –χάρη στην οποία η *Ζαν ντ' Αρκ* είναι ένα έργο μοναδικό και εξαιρετικό– συνίσταται στο γεγονός ότι το δράμα της ηρωίδας του συμπίπτει με το δράμα της τέχνης του. Το 1928, ο κινηματογράφος, όπως και η Ζαν ντ' Αρκ το 1431, είναι καταδικασμένος στη σιωπή.

Études cinématographiques, 53-56, 1967.
Αναδημοσιεύεται στο βιβλίο
Du réalisme au cinéma, Nathan, Παρίσι 1997.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

1. Ο Dreyer επανέρχεται και εμβαθύνει σ' αυτή την ιδέα (η κάμερα μέσα στο φέρετρο αποτυπώνει την οπτική του νεκρού) στο *Βαμπίρ* (1932).
2. *Der Film, Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Βιέννη, Globus Verlag, 1949. Καλό είναι να διευκρινίσουμε ότι το συγκεκριμένο έργο αναπτύσσει θέσεις τις οποίες ο συγγραφέας είχε διατυπώσει ήδη από το 1924.
3. *Les cent visages du cinéma*, Παρίσι, Grasset, 1948, σελ. 451 (σε υποσημείωση).
4. «52.000 hanno visto *Giovanna*», «Cinema Nuovo», II, τχ. 20, 1 Οκτωβρίου 1953.
5. Film come arte (Film as Art), ιταλική μετάφραση του συγγραφέα, Il Saggiatore, Μιλάνο, 1960, σελ. 104.
6. Η σύμπτωση αυτή δεν εμπόδισε τον Rudolf Arnheim να διατυπώσει συγκεχυμένες κρίσεις για την ταινία: «Στην ωραία ταινία του Carl Dreyer παρακολουθούμε διεξοδικές συζητήσεις μεταξύ των κληρικών και της Ζαν ντ' Αρκ. Ένα θέμα απολύτως στείρο όσον αφορά στην κάμερα. Το πραγματικό ενδιαφέρον των σκηνών αυτών έγκειται στο διάλογο. Οπτικά, παρουσιάζοντας πρόσωπα αντικριστά που διαλέγονται, δεν μπορεί κανείς να επιτύχει την ποικιλία. Το μόνο σίγουρο μέσο για την άρση της συγκεκριμένης δυσχέρειας, είναι το να αποφύγει κανείς να εντάξει ανάλογες σκηνές σε μια βουβή ταινία. Ο Carl Dreyer είχε άλλη γνώμη, αλλά έχει άδικο. Προσπάθησε να ζωντανέψει τα επεισόδια αυτά, ελάχιστα λειτουργικά σε επίπεδο κινηματογράφου, προσφεύγοντας στην ποικιλία της φόρμας. Η κάμερα απέκτησε μια τεράστια κινητικότητα. [...] Όλο αυτό το παιχνίδι των μετατοπίσεων δε συμβάλλει καθόλου στην κατανόηση της δίκης της Ζαν από το θεατή. Τον απασχολεί επιφανειακά, για να μην πλήξει, με κάτι που, αντιθέτως, θα έπρεπε να τον αιχμαλωτίζει. Η φόρμα για τη φόρμα; Σ' αυτόν το σκόπελο έχουν προσκρούσει πολλοί καλλιτέχνες, ιδίως Γάλλοι.», ό.π. σσ. 75, 76.
7. Απλούστευση των μορφών, περιορισμός του ντεκόρ, περιστολή του οπτικού πεδίου, δυνατότητες του κοντρ-πλονζέ, αναγωγή της εικαστικής εικόνας σε ουρλιαχτό – πολύ εύκολα αναγνωρίζουμε όλες αυτές τις συνιστώσες της ταινίας του Dreyer στην «Γκερνίκα» του Picasso, η σύνθεση της οποίας, άλλωστε, οργανώνει μια σειρά «νέα καθαρίσματα»· μόνο που ο εξπρεσιονισμός του ζωγράφου επιτυγχάνεται με τη μέγιστη απομάκρυνση από την ανθρώπινη πραγματικότητα, ενώ του σκηνοθέτη, με τη μέγιστη γειτνίαση. Επιπλέον (κι αυτή είναι η συγκλονιστική πρωτοτυπία του Dreyer), στην ταινία του, η σιωπή είναι περισσότερο «εξπρεσιονιστική» από τις οπτικές φόρμες.

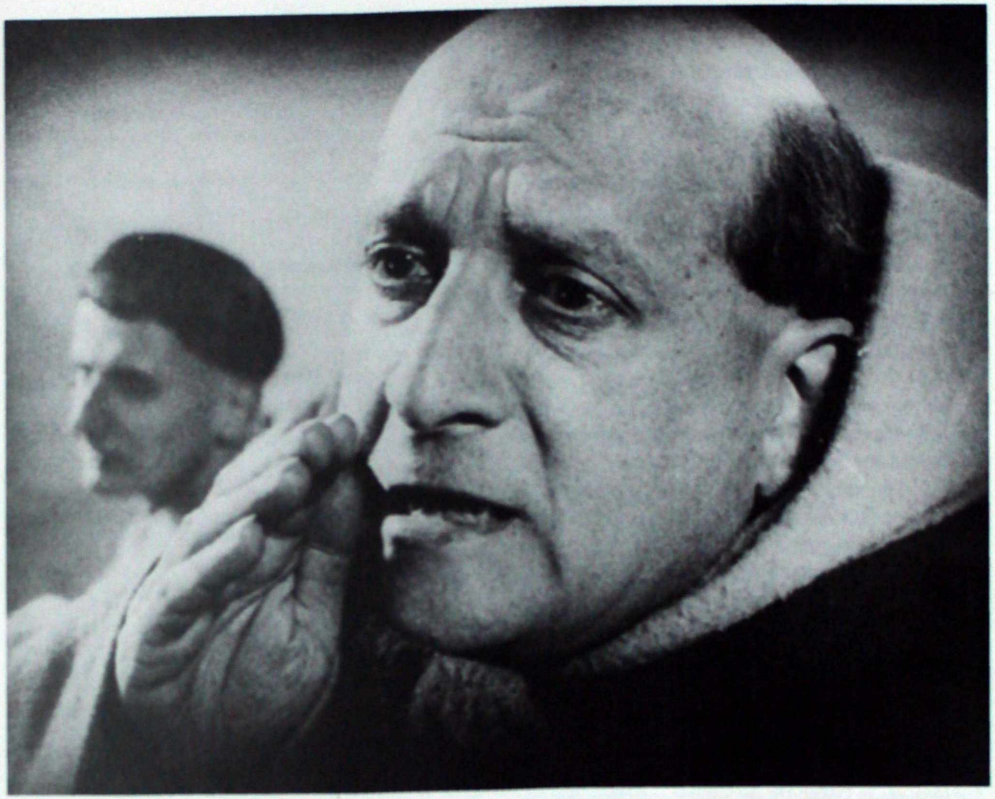
Οι προθέσεις του πάθους

του Louis Seguin

> Εδώ κι εκεί, η πάλη ξεσπάει με τη μορφή εξεγέρσεων
> Karl Marx, *Το κομμουνιστικό μανιφέστο*.

Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ, που θεωρήθηκε ήδη από την πρώτη προβολή του –και εξακολουθεί να θεωρείται– το κατ' εξοχήν πρότυπο του ιερού[1] κινηματογράφου, υπήρξε μια αποτυχία. Όλα συνέτειναν σ' αυτή την αποτυχία· σαν μια κατάρα ή, μάλλον, ένας δαίμονας να το καταδίωκε με το μίσος του, σαν οι δυνάμεις του Κακού να συνασπίστηκαν εναντίον του και, τέλος, σαν να έπρεπε η Θεία Πρόνοια να αποδείξει ότι η σωτηρία της ταινίας οφείλεται σ' ένα θαύμα. Η φωτιά ξέσπασε και πάνω στην εικόνα της αγίας. Κάηκε το αρνητικό, κι όταν ο σκηνοθέτης το αποκατέστησε, ξανακάηκε. Κανείς πια δεν ήταν σίγουρος αν το αριστούργημα που χαιρέτιζαν όλες οι ιστορίες του κινηματογράφου, ήταν το

«Ο θεατής δε συγκρατεί από την προβολή της ταινίας τίποτ' άλλο εκτός από τα πρόσωπα».



© Gaumont

αυθεντικό. Για πολύ καιρό γνωρίζαμε μόνο αποσπάσματα, λιγότερο ή περισσότερο επιδέξια κομμένα και καλλημένα, μέχρι τη στιγμή που ανέτειλε η αλήθεια από κει που δεν την περίμενε κανείς.

Το 1981, μια κόπια του πρώτου μοντάζ ανακαλύφθηκε σε άριστη κατάσταση σ' ένα νορβηγικό νοσοκομείο όπου νοσηλεύονταν διανοητικά άρρωστοι. Κάποιος διευθυντής την είχε δείξει στους ασθενείς του για τις ανάγκες ενός παράξενου θεραπευτικού σχεδίου, χωρίς ποτέ να την επιστρέψει. Τι εντύπωση θα έκανε άραγε η προβολή του *Πάθους της Ζαν ντ' Αρκ* στους ψυχοπαθείς; Μέχρι τότε, η πιο γνωστή εκδοχή ήταν αυτή του Lo Duca, βασισμένη σ' ένα αντίγραφο που είχε διαφυλάξει η Gaumont. Προβλήθηκε επίσημα στη Μόστρα της Βενετίας και επενδύθηκε ηχητικά (μετρίως) με μουσικές μπαρόκ.

Η *Ζαν ντ' Αρκ*, κι αυτή είναι μια δυσκολία στην οποία έχουν σκοντάψει πολλές σκηνοθεσίες, παρουσιάζεται σε λάθος εποχή. Λίγοι από τους αγιογράφους της υπογραμμίζουν ότι δεν ανήκει εντελώς στο Μεσαίωνα. Πεθαίνει σε ηλικία δεκαεννέα ετών, το 1431, εννέα χρόνια πριν ο Γουτεμβέργιος τελειοποιήσει στο Στρασβούργο την εφεύρεση της τυπογραφίας, και είκοσι χρόνια πριν από τη γέννηση του Χριστόφορου Κολόμβου. Ο Filippo Brunelleschi είναι σαρανταπέντε χρόνια μεγαλύτερός της. Η Ζαν ντ' Αρκ είναι μια ηρωίδα του «Quattrocento».[2]

Η πνευματική και πολιτική της θέση υπήρξε κι αυτή για πολύ καιρό αβέβαιη. Παρ' όλο που η δίκη της δεν άργησε διόλου να θεωρηθεί άκυρη [αυτή η ακυρότητα είναι μία απ' τις αφετηρίες της *Αγίας Ιωάννας* του Otto Preminger, όπου ο βασιλιάς της Γαλλίας Κάρολος Ζ' (Richard Widmark) αναγγέλλει το ευχάριστο νέο στο φάντασμα του θύματος (Jean Seberg), που του απαντά ότι αυτό δε θα την ξαναφέρει στη ζωή], θα ανακηρυχθεί οσία το 1909, επί Πάπα Πίου Ι', συγγραφέα της «αντινεωτεριστικής» εγκυκλίου Pascendi και αγία το 1920, επί Βενεδίκτου ΙΕ', την επομένη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και τρία χρόνια μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση, για λόγους όχι εντελώς άσχετους με τη διεθνή πολιτική και τα πρόσφατα γεγονότα της Ρωσίας. Η λατρεία της Ζαν ντ' Αρκ και, έμμεσα, η επιτυχία της ταινίας τού Dreyer είχαν να αντιμετωπίσουν αμφιλεγόμενες συνθήκες,

καθώς παρενέβαινε η πίεση μιας ιδιαίτερα αντιδραστικής κοινής γνώμης. Το Συμβούλιο Εθνικής Ενότητας του Raymond Poincaré και η τρομαγμένη από την άνοδο του «κομμουνισμού» αστική τάξη επεμβαίνουν στο τέλος μιας μακράς σειράς απεικονίσεων, που αρχίζει με τις μινιατούρες του 15ου αιώνα. και κορυφώνεται με το επιχρυσωμένο μπρούντζινο άγαλμα του Emmanuel Fremiet, το 1874, στην Πλας ντε Πιραμίντ, στο Παρίσι, περνώντας από τις γκραβούρες του Abraham Bosse (17ος αιώνας) και το τυπογραφικό (για να μην πούμε: φιλολογικό μνημείο) που υπήρξε *Η Παρθένα* του Jean Chapelain,[3] όπου οι ήρωες ήταν ντυμένοι με τον «αρχαϊκό» τρόπο του κλασικού θεάτρου, έναν συνδυασμό βαριάς πανοπλίας και οιονεί ρωμαϊκού χιτώνα.

Η ηρωίδα Ζαν ντ' Αρκ ήταν πάντα δύσκολο να σκηνοθετηθεί, θαρρείς και, κάθε φορά, δεν μπορούσε να βγει από τα όρια της δίκης της, θαρρείς και δεν είχε άλλη λύση, για να ξεφύγει από τη θηλυκή της φύση, από το να προσβλέπει στην ευδαιμονία της πνευματικότητας. Ο Ingres, στα προσχέδια του πίνακά του «Η Ζαν ντ' Αρκ στη στέψη του Καρόλου Ζ'», ζωγράφισε ένα πρόσωπο «εν εκστάσει». Το πνεύμα, η ψυχή, πρέπει ν' απελευθερωθεί από την ύλη, να την καθαιρέσει, να την απωθήσει. Η Ζαν ντ' Αρκ του Carl Theodor Dreyer δεν έχει σώμα. Όλα έχουν αποσυρθεί προς τα πάνω, προς την έκφραση, προς τους κώδικες της φυσιογνωμικής. *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* είναι ένας διαρκώς επανερχόμενος στοχασμός περί την αγιότητα: την προλέγει εκ των υστέρων, όταν ένας μάρτυρας φωνάζει στους Άγγλους και στα μέλη του δικαστηρίου: «Κάψατε μιαν αγία!» Ο Carl Theodor Dreyer κινηματογραφεί μέσα σ' αυτό που ο Blaise Pascal ονόμαζε «οίκο αγιότητας», έναν τόπο αποτραβηγμένο από τον κόσμο. Το δικαστήριο και η φυλακή είναι ένα μοναστήρι. Όλοι είναι κλεισμένοι εκεί· ακόμα και οι ιανσενιστές. Η Σύνοδος των Τριάντα έβαλε πάλι τάξη στη θρησκεία. Jacques-Benigne Bossuet: «Η αγιότητα, κατά Θεόν, είναι μια ουσιώδης ασυμφωνία με κάθε αμάρτημα, με κάθε ελάττωμα, με κάθε ατέλεια του νου και της βούλησης». Η ταινία του Carl Theodor Dreyer ανοίγεται σ' έναν άλλο κόσμο, σε μιαν άλλη διαμονή, όπου ακόμα και η γεωμετρία διέπεται από άλλους νόμους.

Το πάθος της Ζαν ντ' Αρκ είναι μια ταινία που απέτυχε, γιατί κτίστηκε πάνω σ' ένα ρήγμα. Η γη από κάτω τρέμει συνέχεια. Όταν μιλάει κανείς για το *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, είναι σαν να τελειοποιεί τις μετρήσεις μιας σεισμολογίας. Οι ρωγμές πολλαπλασιάζονται. Πρώτο ρήγμα, η έλλειψη του ήχου (ο Dreyer τον είχε προβλέψει, αλλά δεν μπόρεσε να τον βάλει, για τεχνικούς λόγους). Οι αξιώσεις της ταινίας, η αφορμή της, αυτό που αναγγέλλεται στα πρώτα πλάνα, δεν τηρείται στη συνέχεια. Το περίφημο χειρόγραφο της Βιβλιοθήκης της Εθνοσυνέλευσης που επιδεικνύεται αυτάρεσκα σαν απόδειξη αυθεντικότητας, δεν αξιοποιήθηκε. Ο «διάλογος» αποτελείται πια μόνον από συνοπτικές κατηγορίες και καρτερικές διαμαρτυρίες, ανάμικτες με προσευχές. Είναι, όπως είπε κι ο ίδιος ο σκηνοθέτης όταν διαμαρτυρήθηκε για τη μουσική με την οποία ο Lo Duca επένδυσε την ταινία του, σαν μια σειρά εικόνων ανάμεσα σε άλλες. Οι μεσότιτλοι επιτελούν ρόλο «ρυθμικών παύσεων».

Η Ζαν ντ' Αρκ του Carl Theodor Dreyer έχει χάσει κάθε ζωντάνια. Δεν απαντά στους κατηγόρους της. Έχει ξεχάσει ότι υπήρξε πολέμαρχος. Έχει εγκαταλειφθεί στη γυναικεία συνθήκη της. Μιλάει σαν ανυπεράσπιστο θύμα. Έχει μόνο την καρτερία, τα δάκρυα και την πίστη της για να γοητεύσει το πλήθος και να αντιμετωπίσει τους δικαστές και τους δημίους της. Και οι ίδιοι οι αρχιερείς νιώθουν άβολα. Είναι σκορπισμένοι μέσα στο ντεκόρ και τα πλάνα που τους δείχνουν στη σειρά ή μαζεμένους σε ομάδες, και περιορίζονται στο να τονίσουν τη σημασία της παρουσίας τους: είναι εκεί για να δείξουν ότι τα σώματά τους είναι μια συμπαγής μάζα, ότι ορθώνουν ένα τείχος μίσους απέναντι στην αθωότητα της κατηγορουμένης. Ο Jean Cocteau, που είχε γράψει (κι αυτή η παρατήρησή του παρατίθεται σε κάθε σχεδόν μεταγενέστερο σχόλιο της ταινίας) ότι το έργο «μιμείται ένα ντοκουμέντο μιας εποχής όπου δεν υπήρχε το ρεπορτάζ», ασφαλώς έσφαλλε. *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* βρίθει λαθών και ανακριβειών. Τα «ρωμαϊκά» ντεκόρ του Jean Hugo (που εγκατέλειψε την ταινία στα γυρίσματα) και του Hermann Warm θυμίζουν μάλλον τη βυζαντινή τέχνη παρά τη νορμανδική αρχιτεκτονική του 12ου αιώνα. Τα αξεσουάρ, είτε πρόκειται για τα γυαλιά από ταρταρούγα που φοράει ένας από τους δικαστές, είτε για το ψαλίδι που κόβει τα μαλλιά της καταδικασμένης, είναι σύγχρονα εργαλεία.

Μόνο τα κοστούμια της Valentine Hugo (η οποία, χωρίς αμφιβολία, όπως συνήθιζε, μπήκε στον κόπο να ανατρέξει σε μερικά «ντοκουμέντα») δίνουν στο σύνολο κάποια συνοχή και επιτρέπουν να βλέπουμε, μέσα σε μια φαντεζίστικη «μεσαιωνικίζουσα» αρχιτεκτονική, μόνο μια παγερή λευκότητα, τη βιαιότητα της οποίας αναδεικνύει η υπέροχη φωτογραφία του Rudolf Maté. Μόνο σ' αυτό το επίπεδο μπορούσε να υπάρξει αληθοφάνεια, η οποία, όπως διηγείται η σχεδιάστρια των κοστουμιών, ήταν τόσο μεγάλη, ώστε οι ίδιοι οι ηθοποιοί «παρασύρθηκαν απ' τον πυρετό της δράσης» και «ωρύονταν στην κατηγορούμενη τη γνωστή φράση του στρατοδικείου: "Είστε η ντροπή του στρατού"». Να «διαβάσουμε» άραγε σ' αυτό έναν αντίκτυπο της υπόθεσης Dreyfus, ο οποίος είχε αποκατασταθεί μόλις πριν από είκοσι ένα χρόνια;

Γιατί, αν υπάρχει αληθοφάνεια, προσομοίωση μιας υποθετικής πραγματικότητας, αυτή έχει να κάνει κατ' αρχάς με τις χειρονομίες, μ' αυτές τις «φοβερές φαιδρότητες», αυτές

τις «απαίσιες γκριμάτσες» που απωθούσαν τον Robert Bresson, μελλοντικό σκηνοθέτη της *Δίκης της Ζαν ντ' Αρκ* (1962). Για μία ακόμα φορά, η πολιτική θέση, όπως και η θρησκευτική σημασία του *Πάθους της Ζαν ντ' Αρκ* δεν είναι τόσο προφανείς όσο πιστεύεται. Ο Jean Delmas έθεσε ξεκάθαρα τους όρους αυτής της αντίφασης: «Αν, στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, το ουσιώδες είναι η παρουσία της Θείας Χάριτος, η ταινία γίνεται ένας ιδιωτικός τόπος κυνηγίου. Αν θέτει το πρόβλημα της δικαιοσύνης, τότε θέτει ένα θέμα που μας αφορά όλους, κι είναι ένα μείζον, οικουμενικό έργο».[4] Το 1952, ο Georges Sadoul εκμεταλλεύτηκε τις συγκυρίες και, για να μην υποληφθεί σε πατριωτισμό από την Άκρα Δεξιά, εν πλήρει σταλινική ευφορία, επιστράτευσε τα ονόματα του André Marty, του Henri Martin, της Danièle Casanova, και πρόσθεσε, για να δώσει περισσότερο βάρος, τον «Άνθρωπο με το λουλούδι» του Pablo Picasso.[5]

Ο Carl Theodor Dreyer δεν αναπτύσσει (όπως θα ήθελε να μας κάνει να πιστέψουμε μια στοιχειώδης θεολογία) μιαν απολογητική της πνευματικότητας. Κάτι τέτοιο, άλλωστε, θα συνιστούσε απρέπεια για έναν λουθηρανό αντιμέτωπο με μια ηρωίδα πριν από τη Μεταρρύθμιση (οι 95 Θέσεις του Μαρτίνου Λούθηρου δημοσιοποιήθηκαν 86 χρόνια μετά το θάνατο της Ζαν ντ' Αρκ) και τη λατρεία των αγίων. Ούτε τον ενδιαφέρει η κομφορμιστική εξύμνηση μιας εθνικής και λαϊκής ηρωίδας. Βάζει όλη του την ιδιοφυΐα στις «προθέσεις» που επινοεί για να καλύψει τις ελλείψεις και τις ρωγμές τής αφήγησής του, κι ακόμα καλύτερα, να τις στρέψει προς όφελός του. Η λέξη «προθέσεις», εδώ, πρέπει να εκληφθεί με δύο έννοιες: πρώτα, με αυτήν που έχει στη σύγχρονη γαλλική γλώσσα: prothèses είναι τα τεχνητά μέλη, τα μέσα για να κρυφτούν ή να αναπληρωθούν κάποια ανατομικά ή φυσιολογικά ελαττώματα· «πρόθεση», όμως, είναι και, με την έννοια της αρχαίας ελληνικής λέξης, όπως τη χρησιμοποιεί, ο Πλάτων, στους *Νόμους* (947 b), αναφερόμενος στις επίσημες κηδείες που επιφύλασσαν στις σορούς των ανωτάτων δικαστών που είναι οι «προστάτες» (*ευθύνες*)[6] και δικαιούνται τελετής πολύ ανωτέρας ποιότητας σε σχέση με τους απλούς πολίτες·[7] το ίδιο και στην *Πολιτεία* (V 465 d), όταν αναφέρεται στους φύλακες στους οποίους πρέπει να δίνονται, μετά το θάνατό τους, οι τάφοι που τους αξίζουν (*ταφής αξίας μετέχουσιν*).

Οι προθέσεις κάνουν το *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* να κλυδωνίζεται. Είναι οι παράγοντες μιας στρατηγικής στην οποία συνδυάζονται η αναπηρία, η βία και η φρίκη. Οι δικαστές, αυτοί οι «κέρβεροι», για τους οποίους μιλούσε ο Paul Nizan που είχε διαβάσει Πλάτωνα, έχουν συγκινηθεί (έστω, μερικοί απ' αυτούς) από τα δάκρυα που τρέχουν ασταμάτητα στα μάγουλα της Renée Falconetti. Ο λαός, αναστατωμένος απ' τα βάσανα και το φόβο της ηρωίδας, την ικετεύει πρώτα ν' απαρνηθεί τις ιδέες της κι ύστερα να βρει τους λόγους για να εξεγερθεί, όπως στο *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, για το οποίο ο Carl Theodor Dreyer έτρεφε μεγάλο θαυμασμό, όπως μας θυμίζει ο Georges Sadoul.[8] Όπως στον Σεργκέι Μιχαήλοβιτς Αϊζενστάιν, έτσι κι εδώ, η εξέγερση είναι η πρωταρχική και υπέρτατη μορφή της πάλης των τάξεων, και καταστέλλεται με αγριότητα από τον Warwick και τον αγγλικό στρατό.

Και μετά, δίπλα, είναι τα τέρατα, οι δικαστές, που κατα-πονούν και βασανίζουν την αθώα. Είναι ζωντανοί-νεκροί. Τα πτώματά τους δεν έχουν άλλη ζωή εκτός από το προκάλυμμα του προσωπείου που έχει κολλήσει στα πρόσωπά τους, των οποίων οι γκριμάτσες θυμού και οι μορφασμοί τόσο πολύ δεν άρεσαν στον Robert Bresson. Ακόμα περισσότερο (η παρουσία του Maurice Schutz, του μελλοντικού πυργοδεσπότη, τέσσερα χρόνια μετά, στο *Βαμπίρ*, το καταδεικνύει αυτό), η κοπέλα δεν είναι πια παρά ένα ανίσχυρο θήραμα, παραλυμένο από το φόβο, μια ηρωίδα ταινίας τρόμου, κακοποιημένη και περιτριγυρισμένη από βρικόλακες, που σκύβουν πάνω της για να χορτάσουν με το αίμα της· μ' αυτό το αίμα που αναβλύζει άφθονο στην παράδοξη σκηνή τής αφαίμαξης, όπου ο σκηνοθέτης δεν παραλείπει καμία λεπτομέρεια.

Πρέπει να θυμίσουμε ότι, από τον καιρό της «εφεύρεσής» της, «από αρχαιοτάτων χρόνων», η πρακτική τής αφαίμαξης, παρ' όλο που ήταν πολύ διαδεδομένη («η χρήση [της] συναντάται σε όλους τους λαούς, ακόμα και στους άγριους»), προκαλούσε πάντα κάποια δυσπιστία στο λαό, αλλά και την αντίθεση μιας μερίδας γιατρών. Οι αντίπαλοί της τη θεωρούσαν άσκοπη απώλεια μιας ζωτικής ουσίας που δεν είχε κανείς το δικαίωμα να σπαταλά. Ακόμα και οι οπαδοί της, ενώ αναγνώριζαν την αποτελεσματικότητά της κατά των φλεγμονών, παραδέχονταν ότι προκαλούσε μια «γενική ατονία»: «Τα άτομα που έχουν υποστεί πολλές αφαιμάξεις, παραπονιούνται για ένα είδος κενού στο κεφάλι, για κάποια βραδύτητα στη σκέψη, και δεν έχουν για κάποιο χρονικό διάστημα, μικρό ή μεγάλο, όλες τις ψυχικές τους δυνάμεις». Αυτές οι παρατηρήσεις του γιατρού Guersent διατυπώθηκαν το 1820,[9] αλλά η θεραπεία παρέμενε σε ισχύ την εποχή του Carl Theodor Dreyer. Οι βρικόλακες αφαιμάσσουν τη Ζαν ντ' Αρκ με το πρόσχημα ότι θέλουν να τη βοηθήσουν, ενώ αυτό που θέλουν, είναι να εξασθενίσουν την ψυχή της.

Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ του Carl Theodor Dreyer αφιερώνει πολύ χρόνο στα όργανα βασανισμού, σε καθετί που σκίζει, κόβει, ξεριζώνει. Σε μιαν άλλη πασίγνωστη σκηνή, για να τρομοκρατήσουν τη δυστυχισμένη, γυρίζουν μπροστά της τροχούς με σιδερένια καρφιά και της δείχνουν πώς λειτουργούν οι τανάλιες και οι γάντζοι.[10] Αργότερα, έχουμε τα όπλα που πετούν από έναν πύργο στους άγγλους

στρατιώτες, κι εκείνοι τα χρησιμοποιούν με αγριότητα. *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* είναι μια ταινία ανήσυχη και παράξενη, όλο φοβέρες και στοιχειώματα. Τα πρόσωπα ξεπροβάλλουν και εξαφανίζονται σε ελικοειδείς σκάλες, σαν να βγαίνουν από τους τοίχους ή να χάνονται μέσα τους. Η ταινία εισάγει επίσης ένα στοιχείο που πολύ λίγο έχει αναφερθεί: το γκροτέσκο – μέσα, με τους ζαρωμένους αρχιερείς και τους φαφούτηδες στρατιώτες· έξω, με τους τσαρλατάνους, τους ακροβάτες και τους σακάτηδες που γυροφέρνουν στην πλατεία όπου θα στηθεί η πυρά, πριν αρχίσει το μαρτύριο.

Ο κόσμος του *Πάθους της Ζαν ντ' Αρκ* διχάζεται. Σπαράσσεται από τις εικόνες του τρόμου και φωτίζεται από άλλες εικόνες, ήρεμες, που ανήκουν, όμως, στο ανέφικτο. Υπάρχει το κρανίο που ένας νεκροθάφτης πετάει έξω από ένα τάφο κι αυξάνει το φόβο της Ζαν για το θάνατο, και μετά, συμμετρικά, μια εικονογραφία της ηρεμίας, με σκόρπια λουλούδια και πουλιά που πετάνε, μάρτυρες μιας απειλούμενης ομορφιάς και μιας ανέφικτης ελευθερίας. Θα πρέπει, για να συμφιλιωθούν οι δύο κόσμοι, για να αναμιχθούν, για να μπορέσει να υπάρξει η ταινία, στο τέλος, οι φλόγες τής πυράς να «πέσουν» πάνω στις εικόνες της «εξέγερσης». Η σύμπτωσή τους δείχνει ότι, κυριολεκτικά, τα πάντα μπορούν ν' αρπάξουν φωτιά, αλλά και τα πάντα τελειώνουν, σβήνουν κάποτε. «Ο αγιασμός με τον οποίο ο παπάς ραντίζει τους καημούς της αριστοκρατίας»[11] αρχίζει να βράζει και να ξεχειλίζει. Ο Dreyer του *Πάθους* είναι ο Dreyer-απολογητής της αβεβαιότητας.

Αρντελό, 10 Ιουλίου 2001.
Μετάφραση: Μαριάννα Κουτάλου.

1. Ένα πλάνο της Renée Falconetti στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* κοσμεί το εξώφυλλο του βιβλίου των ειδημόνων περί το θέμα Amedée Ayfre και Henri Agel, *Le cinéma et le sacré*. Paris: Ed. du Cerf, 1953.
2. 15ος αιώνας. (Σ.τ.Μ.)
3. Jean Chapelain (1595-1674): γάλλος κριτικός και ποιητής. Το 1656 έγραψε το επικό ποίημα *La Pucelle ou La France delivrée*.(Σ.τ.Μ.)
4. «Jeune cinéma», τχ. 5, Φεβρουάριος 1965.
5. «Les Lettres françaises», τχ. 405, 13 Μαρτίου 1952.
6. Το δικαστικό σώμα των ευθύνων, που προορίζεται να ελέγχει τους άρχοντες στην Πολιτεία. (Σ.τ.Μ.)
7. «Τελευτήσασι δε προθέσεις και εκφοράς και θήκας διαφόρους είναι των άλλων πολιτών.» (Σ.τ.Μ.)
8. ό.π. 5.
9. *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris: C.-L.-F. Pankoucke, 1820.
10. Ο κινηματογράφος του Carl Theodor Dreyer, από τις *Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά* μέχρι το *Λόγο*, περνώντας από το *Πάθος*, το *Βαμπίρ* και τις *Μέρες οργής*, διατρέχεται συχνά από τη φρίκη, τη σκληρότητα, το ακατονόμαστο.
11. Karl Marx. *Κομμουνιστικό Μανιφέστο*, III, 1, a.

ΒΑΜΠΙΡ

γαλλικός τίτλος:
Vampyr ou L'étrange aventure de David Gray
γερμανικός τίτλος:
Der Traum des Allan Gray
(Γαλλία-Γερμανία, 1931)

Σενάριο: Carl Theodor Dreyer, Christen Jul, βασ. στο βιβλίο *In a Glass Darkly* του Sheridan LeFanu. **Φωτογραφία**: Rudolf Maté. **Μουσική**: Wolfgang Zeller. **Ήχος**: Hans Bittmann. **Σκηνικά**: Herman Warm. **Ηθοποιοί**: Julian West ή Βαρόνος Nicolas de Gunzburg (Ντέιβιντ/Άλαν Γκρέι), Henriette Gérard (Μαργκερίτ Σοπέν), Jan Hiéronimko (γιατρός), Maurice Schutz (πυργοδεσπότης), Rena Mandel (Ζιζέλ), Sybille Schmitz (Λεόν), Albert Bras (υπηρέτης), N. Babanini (σύζυγός του), Jane Mora (νοσοκόμα). **Παραγωγή**: Carl Dreyer Filmproduktion (Παρίσι-Βερολίνο). **Διάρκεια**:70 λεπτά. **Πρώτη προβολή**: 6 Μαΐου 1932 (Βερολίνο), 27 Μαρτίου 1933 (Κοπεγχάγη). Το 1998 έγινε αναπαλαίωση της γερμανικής βερσιόν με πρωτοβουλία της ZDF/ARTE και τη συνεργασία των Stiftung Deutsche Kinemathek και Cineteca del Comune di Bologna.

Ο Ντέιβιντ Γκρέι (Άλαν Γκρέι στη γερμανική βερσιόν), διανυκτερεύει σ' ένα απομονωμένο πανδοχείο στη γαλλική επαρχία. Αλλόκοτα όνειρα, παράξενες κραυγές και οπτασίες ταράσσουν τη διαμονή του και τον ωθούν να βγει από το δωμάτιό του μες στη νύχτα. Φτάνει σ' έναν πύργο, όπου ο πυργοδεσπότης δολοφονείται από μια ένοπλη σκιά. Η Λεόν, η μια από τις δύο κόρες τού πυργοδεσπότη, είναι βαριά άρρωστη, όμως ο γιατρός που τη φροντίζει, έρχεται μόνο τη νύχτα. Ο Ντέιβιντ διαβάζει ένα βιβλίο για βρικόλακες, όπου πληροφορείται για την περίπτωση μιας γυναίκας βαμπίρ, της Μαργκερίτ Σοπέν, η οποία τρομοκρατεί την περιοχή. Υποψιάζεται ότι ο γιατρός είναι συνένοχός της, κι ανατρέπει τα σχέδιά του να ωθήσει την άρρωστη Λεόν στην αυτοκτονία, κάτι που θα την καθιστούσε υποχείριο των βρικολάκων. Ακολουθεί το γιατρό σ' ένα πάρκο, αλλά πέφτει σε μια περίεργη νάρκη, στη διάρκεια της οποίας ονειρεύεται ότι πεθαίνει και τον κηδεύουν, βιώνοντας σαν πραγματική εμπειρία την ταφή του. Ξυπνάει έγκαιρα και, μαζί μ' έναν υπηρέτη από τον πύργο, γνώστη των μυστικών για τους βρικόλακες, ανοίγει τον τάφο της Μαργκερίτ Σοπέν και καρφώνει έναν πάσσαλο στην καρδιά της. Η Λεόν λυτρώνεται από την κατάρα. Ο Ντέιβιντ ελευθερώνει τη Ζιζέλ, την αδελφή της άρρωστης που την είχε απαγάγει ο γιατρός, την ίδια ώρα που ο τελευταίος βρίσκει φριχτό θάνατο, πνιγμένος από τόνους αλευριού μέσα σ' ένα μύλο.

Οι Nicolas de Gumzburg (Ντέιβιντ) και Rena Mandel (Ζιζέλ).

Η συνεργασία μου με τον Dreyer

του βαρόνου Nicolas de Gunzburg

Γεννήθηκα στη Γαλλία. Ο πατέρας μου ήταν Ρώσος· η μητέρα μου, Πολωνο-βραζιλιάνα. Ένα βράδυ, ο κόμης Étienne de Beaumont διοργάνωσε μπαλ μασκέ με θέμα την όπερα. Η Valentine Hugo κι εγώ πήγαμε ντυμένοι ουγενότοι. Ο Carl Dreyer ήταν επίσης εκεί. Όπως όλος ο κόσμος, πέθαινα από επιθυμία να κάνω σινεμά. Γνώρισα τον Dreyer μέσω των φίλων μου, του ζωγράφου Jean Hugo και της γυναίκας του, Valentine, που ήταν διακοσμήτρια (ο Hugo είχε δουλέψει μαζί του στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*). Την επομένη, ρώτησε τους Hugo αν θα δεχόμουν να παίξω στην επόμενη ταινία του, κι εγώ, βεβαίως, δεν έχασα την ευκαιρία. Ήθελε να κάνει μια ταινία σε τρεις βερσιόν –γαλλική, αγγλική και γερμανική– κι εγώ μιλούσα και τις τρεις αυτές γλώσσες. Ο πατέρας μου είχε πεθάνει· ήμουν, λοιπόν, ελεύθερος, αλλά, για να μη δημιουργηθούν προβλήματα στην οικογένειά μου από την απόφασή μου να γίνω ηθοποιός, έπρεπε να διαλέξω ένα ψευδώνυμο. Σκεφτήκαμε το Julian West, γιατί «πήγαινε» και στις τρεις αυτές γλώσσες. [...]

Ο Dreyer ήθελε να κάνει μια ταινία πάνω στο υπερφυσικό. Διαβάσαμε μαζί αρκετά βιβλία, αλλά θεώρησε ότι οι ιστορίες του Sheridan LeFanu ταίριαζαν καλύτερα με όσα είχε στο μυαλό του. [...]

Μας έβαζε να παίζουμε τελείως φυσικά. Μας έκανε να αισθανόμαστε ότι η μυστηριώδης ιστορία στην οποία παίζαμε, ήταν αληθινή. Αυτό απαιτούσε πολλές λήψεις για κάθε σκηνή και πολλές πρόβες. Όπου υπήρχαν διάλογοι, οι σκηνές γυρίζονταν τρεις φορές – μία για κάθε βερσιόν. Η λήψη γινόταν βουβή, αλλά εμείς προφέραμε κανονικά όλο το κείμενο. Ο ήχος προστέθηκε αργότερα, στα στούντιο της UFA, στο Βερολίνο, που, εκείνη την εποχή, είχαν τον καλύτερο τεχνικό εξοπλισμό. Ο Dreyer ήταν ευγενικός άνθρωπος, αλλά γινόταν σκληρός όταν διεύθυνε τους ηθοποιούς του. Σε όλη τη διάρκεια των γυρισμάτων, ήταν πολύ σοβαρός, και το παράξενο κράμα παιδικής ανυπομονησίας και ανθρώπου με υπομονετική κατανόηση που τον χαρακτήριζε, μπορούσε οποιαδήποτε στιγμή να μεταμορφωθεί σε κρίση θυμού. Το πρόσωπό του γινόταν κόκκινο όταν η κάμερα γυρνούσε: δεν

έχω δει άλλον άνθρωπο να κοκκινίζει τόσο πολύ... [...]

Όλα τα εφέ της ταινίας ήταν φυσικά. Δεν ξέρω ποια οφείλονται στην τεχνική κατάρτιση του διευθυντή φωτογραφίας, Maté, αλλά θυμάμαι ότι γυρίζαμε κάθε μέρα την αυγή, εξαιτίας του φωτός – ο Dreyer πίστευε ότι έδινε την ωραιότερη εντύπωση ηλιοβασιλέματος. Η ομίχλη ήταν επίσης αληθινή. Ο Dreyer δε χρησιμοποιούσε κανένα φίλτρο. Γύρω από τον πύργο όπου γυρίζαμε, υπήρχαν έλη και λίμνες, με αποτέλεσμα να έχει πάντα ομίχλη. Μπορείτε να φανταστείτε τι ήταν για μας να σηκωνόμαστε κάθε μέρα στις τέσσερις το πρωί και να ετοιμαζόμαστε βιαστικά πριν εμφανιστεί το πρωινό φως... Όλες οι υποτιθέμενες νυχτερινές σκηνές γυρίστηκαν το πρωί. Αν χάναμε το φως, θα έπρεπε να περιμένουμε την επομένη ή να γυρίσουμε εσωτερικά. [...]

Ο τάφος που βλέπουμε στην ταινία, ήταν αληθινός. Ο Dreyer δεν ήθελε ψεύτικο! Ακόμα και το βιβλίο για τους βρικόλακες ήταν αληθινό, αλλά δε θυμάμαι πού το είχε βρει... [...]

Η διανομή των ρόλων έγινε με πρόσωπα που ο Dreyer έβρισκε στα πιο απίθανα μέρη και κάτω από τις πιο παράδοξες συνθήκες: στα μαγαζιά, στα καφενεία... Ερχόταν ξαφνικά και μας έλεγε ότι είχε βρει τους τάδε, ότι ταίριαζαν απόλυτα με τους ήρωες, ότι έπρεπε να τους έχει στην ταινία – και τους είχε πάντα. Οι μόνοι επαγγελματίες ηθοποιοί ήταν ο Maurice Schutz και η Sybille Schmitz. [...]

Η ταινία προβλήθηκε πρώτα στην Κοπεγχάγη, με μεγάλη κριτική κι εμπορική επιτυχία, ίσως γιατί ο Dreyer ήταν Δανός. Το 1931, προβλήθηκε και στο Βερολίνο, όπου το κοινό τη γιουχάισε. Έφυγα πριν το τέλος της παράστασης. Ειπώθηκε ότι υπήρχαν στην αίθουσα θεατές που ήταν δυσαρεστημένοι από τον τρόπο παρουσίασης του θέματος του βαμπιρισμού. Είχαν κάποιες παλιομοδίτικες απόψεις πάνω στο θέμα, που σίγουρα δεν ήταν δικές μας. Ούτε όμως κι ο καθημερινός Τύπος λάτρεψε την ταινία...

Συνέντευξη στο «Film Culture», τχ. 32, Φθινόπωρο 1964.
Μετάφραση: Μπάμπης Ακτσόγλου.

Ο ουρανός και το αλεύρι

του Jean-Pierre Rehm

Στην πολύ αξιόλογη ταινία του J.H. Lewis *The Big Combo* (1955), κάποιος Ντράγιερ, πρώην ναυτικός που εγκατέλειψε τη θάλασσα για να πουλάει αντίκες, αυτοσυστήνεται ως εξής: «Ταξίδεψα στη θάλασσα τριάντα ολόκληρα χρόνια. Δοκίμασα τα πάντα. Τέσσερις φορές ναυάγησα. Τίποτα δεν μπορεί να με πτοήσει. Δε φοβάμαι κανέναν». Οι λιγοστές αυτές φράσεις, ειπωμένες σε επικό τόνο, αποτίουν ένα φόρο τιμής (ακούσιο, αλλά μπορεί και όχι) στον Dreyer και συνοψίζουν όλο το έργο του δανού σκηνοθέτη. Γεγονός είναι ότι η ηρεμία είναι μια αξία αρκετά συζητήσιμη μέσα στο έργο τού Carl Theodor Dreyer. Όλες οι ταινίες του είναι γεμάτες ένταση. Το έργο του κινείται αδιάκοπα σ' αυτό το εξουθενωτικό όριο, σ' αυτό το κοφτερό μεταίχμιο που χωρίζει τα αντίθετα και τα μεταμορφώνει. Καθεμία απ' τις ταινίες του είναι ένα ταξίδι στο Κακό, μια ακροβασία στο όριο του πόνου. Ο Dreyer, για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του Bazin, ο οποίος μπορεί και να τα εμπνεύστηκε από την παρουσία του Artaud στην ταινία *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, είναι ο σκηνοθέτης της σκληρότητας. Υπ' αυτήν την έννοια και ο Godard, αναφερόμενος στη *Γερτρούδη*, το «κύκνειο άσμα» του Dreyer (1964), το παρομοίαζε με τα *Τελευταία Κουαρτέτα* του Beethoven.

Από πού πηγάζει αυτή η σκληρότητα; Από πού αλλού παρά από το Βιβλικό «Αγρυπνείτε»; Το αλλοπαρμένο βλέμμα της Falconetti υπακούει σ' αυτή την προτροπή: να 'χει ανοιχτά τα μάτια της στον κόσμο – και στην υπόσχεση που αυτός ο κόσμος κρύβει μέσα του. Ένας τέτοιος μυστικιστικός υλισμός (πώς αλλιώς να τον πούμε;), προφανές κατάλοιπο από τον Kierkergaard, ο οποίος μνημονεύεται στο *Λόγο*, έχει τη δύναμη ν' ανατρέψει το αναπόφευκτο – διά του θαύματος. Έτσι, *Ο Λόγος* κλείνει με μιαν ανάσταση-πρόκληση.

Δε θα πρέπει επίσης να μας εκπλήσσει το γεγονός πως ο ύπνος (κάθε είδος ύπνου – από αυτόν που κλέβουμε για λίγο στο παγκάκι ενός πάρκου μέχρι την οριστική μας εγκατάλειψη στην επιθανάτια κλίνη, χωρίς να ξεχνάμε τις άπειρες αλληγορίες του) γίνεται ο κύριος στόχος του σκηνοθέτη. Όμως, ανάμεσα στο μαρτύριο της Ζαν ντ' Αρκ (1928) και την αναγέννηση του *Λόγου* (1954), ο Dreyer καλείται να αντιπαρατεθεί στην «κακή» αγρυπνία· μια ταυτόχρονη διαστροφή της ανάπαυσης και της εγρήγορσης. Ο βρικόλακας είναι το κατ' εξοχήν σύμβολο αυτής της απειλητικής κωματώδους αϋπνίας, που δεν είναι παρά μια συστηματική και βάναυση παρεμπόδιση τόσο της ανάπαυσης όσο και της εγρήγορσης. Το όνομα αυτής της αντιπαράθεσης, με την οποία ο Dreyer, το 1931, αποχαιρετά τον βουβό κινηματογράφο και τη «σιωπή των άπειρων χώρων» του, είναι *Βαμπίρ*: τίτλος της πρώτης ομιλούσας ταινίας του.

Η ταινία αυτή δίνει την εντύπωση μιας παραφωνίας μέσα στο σύνολο έργο του Dreyer. Δεν είναι, όμως, γιατί ουσιαστικά ακολουθεί τη λογική ενός συγκεκριμένου σχεδίου και δεν είναι μια απλή ταινία τρόμου που χρησιμοποιεί κάποια συνηθισμένα κλισέ. Είναι γεγονός πως το *Βαμπίρ*, μια ταινία με μέτρια πλοκή, είναι ένα έργο αρκετά πολύπλοκο κι έρχεται σε αντίθεση με τις άλλες ταινίες του σκηνοθέτη, οι οποίες, με το χρόνο, γίνονται όλο και πιο λιτές. Είναι γνωστό ότι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της σκηνοθεσίας τού

«Ο Γκρέι βλέπει τον ίδιο του τον εαυτό ξαπλωμένο μέσα στο φέρετρο».

Dreyer είναι η απόλυτη αυστηρότητα στην επιλογή της γωνίας λήψης: η κάμερα, ούτε προηγείται ποτέ, ούτε έπεται της δράσης. Αντίθετα, καταγράφει ακούραστα ό,τι συμβαίνει ενώπιόν της, κατορθώνοντας κάτι σπάνιο: να συγκεράσει, σ' ένα πλαίσιο τόσο στενό, σχεδόν αποπνικτικό, το χώρο μιας δράσης με το χρόνο της. Στον κινηματογράφο του, κινηματογράφο του στοχασμού, με την έννοια μιας εξαιρετικά κοπιώδους διανοητικής άσκησης (όπως και στο έργο των Straub, οι οποίοι, υπ' αυτή την άποψη, είναι οι καλύτεροι μαθητές του), ο χρόνος της κινηματογραφούμενης δράσης ταυτίζεται απολύτως και εμμόνως με το χρόνο του βλέμματος που καταγράφει την ίδια δράση. Γι' αυτό και ο Dreyer δείχνει καθαρή προτίμηση στο τράβελινγκ και στα σταθερά πλάνα, γι' αυτό και μπορεί να ισχυριστεί ότι δεν έχει δουλέψει παρά με γκρο πλάνα. Σ' αυτόν τον μετωπικό κινηματογράφο, τον κινηματογράφο υπό άπλετο φως, όπως στην τραγωδία, όπου όλα συμβαίνουν μεσημέρι χωρίς ίσκιο, η κάμερα δεν επινοεί κανένα άλλο βάθος πέρα από αυτό που υπάρχει ήδη και δημιουργείται από τους χαρακτήρες, τις κινήσεις και τα λόγια τους, ακόμα κι αν αυτός ο χώρος αποκαλύπτεται πως, σιγά σιγά, ξεφεύγει από κάθε κάδρο.

Χωρίς προεισαγωγικά, το *Βαμπίρ* παραβαίνει όλους αυτούς τους κανόνες. Αν είναι αλήθεια πως ο ύπνος είναι, όπως γράφει και ο Blanchot, «η οικειότητα με το κέντρο», τότε δεν υπάρχει αμφιβολία: το *Βαμπίρ* είναι μια ταινία αποπροσανατολισμένη και «διάσπαρτη». Αυτό δεν οφείλεται στο ντεκουπάζ του, αφού κι άλλες ταινίες του Dreyer ξεφεύγουν απ' το νόμο του πλάνου-σεκάνς, κι άλλες ταινίες του είναι διαμελισμένες και κυλούν με γρήγορο ρυθμό. Εδώ, όμως, η ιστορία της ταινίας φαίνεται να συγχέεται πλήρως με την αγωνιώδη αναζήτηση ενός σταθερού τόπου, την οποία ούτε οι χαρακτήρες ούτε η κάμερα κατορθώνουν ποτέ να βρουν (ένα πανδοχείο για να καταλύσουν, ένα κρεβάτι για να ξεκουραστούν, ένα δωμάτιο ή ένα σπίτι για να μείνουν, ένα φέρετρο στα μέτρα τους – όλα, όπως μας προειδοποιεί εξ αρχής κι ο βαρκάρης με το δρεπάνι του, είναι καταδικασμένα να περιπλανιούνται, σαν άδικες κατάρες).

Έτσι, παρά την απίστευτη δεξιοτεχνία με την οποία κινείται, η κάμερα δεν καταφέρνει να συλλάβει με συνέπεια τις επιμέρους δράσεις. Ερωτοτροπώντας επικίνδυνα με το γκροτέσκο, περιφέρεται άσκοπα, χρονοτριβεί. Αποτέλεσμα: ολόκληρη η ταινία είναι υπό το κράτος της καταστροφής. Ο

χώρος διασπάται: υπάρχει μια πληθώρα πόρτες, παράθυρα κι αρχιτεκτονικά ανοίγματα, η οποία, όμως, τελικά, αποδεικνύεται ανώφελη, αφού, τις περισσότερες φορές, αυτά τα ανοίγματα είναι κρυφά ή φραγμένα, καθιστώντας την ίδια τους τη χρήση απαγορευμένη. Στα πρώτα πλάνα, ο Ντέιβιντ Γκρέι, μη βρίσκοντας την (έτσι κι αλλιώς κλειστή) είσοδο του πανδοχείου, μας δίνει τον τόνο της ταινίας που, καθ' όλη τη διάρκειά της, ταλαντεύεται ανάμεσα στο κωμικό υπονοούμενο και τα τεχνάσματα του γκραν-γκινιόλ. Ένα άλλο παράδειγμα είναι και η αγωνία του πυργοδεσπότη μπροστά στο θάνατο: πέφτοντας, γαντζώνεται απ' το πόμολο της πόρτας, φράζοντας έτσι το πέρασμα και υποχρεώνοντας αυτούς που σπεύδουν να τον βοηθήσουν, να κάνουν μια γελοία παράκαμψη. Τα ντεκόρ είναι ερημωμένα και δε βοηθούν καθόλου στον προσανατολισμό μας (βλ., π.χ., εκείνο το πανοραμίκ που αναζητεί ένα χαρακτήρα και, τελικά, το μόνο που αποκαλύπτει, είναι ένας χώρος επιπλωμένος κοινότοπα). Η συμπεριφορά κάθε ηθοποιού παίρνει μια χροιά αινιγματική· οι ίδιοι οι ηθοποιοί δεν είναι παρά αιθέριες οπτασίες. Οι –σπάνιοι– ήχοι επιπλέουν στην επιφάνεια των πλάνων. Με λίγα λόγια, η αλληλουχία αιτίων και αιτιατών διακόπτεται συστηματικά (ο υπερβολικός αριθμός των λανθασμένων ρακόρ είναι χαρακτηριστική ένδειξη αυτής της επιδημικής νόσου, καίτοι αποπειράται να τη θεραπεύσει). Όπως η απόχη για τις πεταλούδες(;) που κρατάει σαν λάβαρο στις αρχικές σκηνές ο κεντρικός ήρωας, Ντέιβιντ Γκρέι, φαίνεται πως έτσι και το πλέγμα του κινηματογράφου είναι πολύ αραιό για να συλλάβει και να συγκρατήσει μια τόσο ανυπόστατη ουσία, έναν κόσμο δηλητηριασμένο από μια γκρίζα ατμόσφαιρα, που εκφράζεται απολύτως από το επώνυμο του κεντρικού ήρωα (Gray).

Ο εξπρεσιονιστικός κινηματογράφος, με τον οποίο ο Dreyer ερωτοτρόπησε για ένα διάστημα, εισήγαγε (το γνωρίζουμε) τις έντονες φωτοσκιάσεις. Η σκιά είναι μορφή υποχρεωτική, ταυτόσημη της επιβράδυνσης του κόσμου, αλλά και της δυαδικότητάς του. Στο *Βαμπίρ*, αντίθετα, η λειτουργία της σκιάς είναι αφαιρετικής τάξεως: δεν είναι διπλασιασμός του ζώντος, αλλά το ολέθριό του κρατούμενο. Γι' αυτό και, αν εξαιρέσουμε κάποια πλάνα που πληρούν το χρέος τους απέναντι στο συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος ή τη συγκεκριμένη εποχή (αν και, πάλι, με κάποια δόση ειρωνείας, όπως τη στιγμή που η Μαργκερίτ, η γυναίκα-βρικόλακας, επιστρέφοντας στο κρησφύγετό της, ακινητοποιεί επιτακτικά –«Ruhe!»– το χορό των ίσκιων, ή, στο τέλος, όπου βλέπουμε τη σκιά του παπαγάλου πάνω στην τζαμόπορτα, πίσω απ' την οποία έχει κρυφτεί ο γιατρός), η πραγματική αντίθεση για τον Dreyer δεν «παίζεται» ανάμεσα στο μαύρο και το άσπρο, ανάμεσα στη σκιά και το φως στο εσωτερικό της ίδιας εικόνας, αλλά, ούτε λίγο ούτε πολύ, ανάμεσα σε δύο –εντελώς διακριτούς μεταξύ τους– τύπους εικόνας.

Γιατί η κατάρα του βρικόλακα, που κατέχει εξέχουσα θέση στα ενδιαφέροντα του Dreyer, εμπεριέχει αυτό το παράδοξο: αν ο ίδιος ο βρικόλακας είναι κινητικός (πάσχει από αϋπνία), αυτή η κινητικότητα είναι πλαστή και, κατά βάθος, σε τίποτα δεν ξεχωρίζει από την πιο νοσηρή ακινησία (υπνωτισμός, υπνοβασία). Ασφαλώς η γυναίκα-βρικόλακας και οι δύο ακόλουθοί της διασκεδάζουν με το να γλιστράνε ανάμεσα στα πλάνα και ν' αποφεύγουν τις παγίδες του φακού· ασφαλώς έχουν την ικανότητα να ξεφτίσουν τα δίχτυα του κινηματογραφικού χρόνου· οι ίδιοι, όμως, δεν παράγουν παρά μια εικόνα ακινητοποιημένη, ψευδαισθητική. Αν ο μονοπόδαρος επιστάτης δεν εμφανίζεται τυχαία μέσα από ένα εκκρεμές, αν είναι ο μόνος που παίζει μουσική (ελέγχει το χρόνο και το ρυθμό του), η σκιά του, αφού πρώτα κάνει μια επίδειξη της αυτονομίας της και κάποιες φονικές φάρσες, στο τέλος θα πάει να βρει όλο δουλικότητα το πρότυπό της, συμπληρώνοντας την εικόνα που θέλει τον κύριό του να κάθεται ήρεμος και να φυλάει το χώρο. Επίσης, όταν η Μαργκερίτ Σοπέν συλλαμβάνεται στο πάρκο να πίνει το αίμα της Λεόν, της κόρης του πυργοδεσπότη, αυτή η εικόνα που αποκαλύπτει ο φακός μες στην ομίχλη, μοιάζει με πίνακα του Füssli.

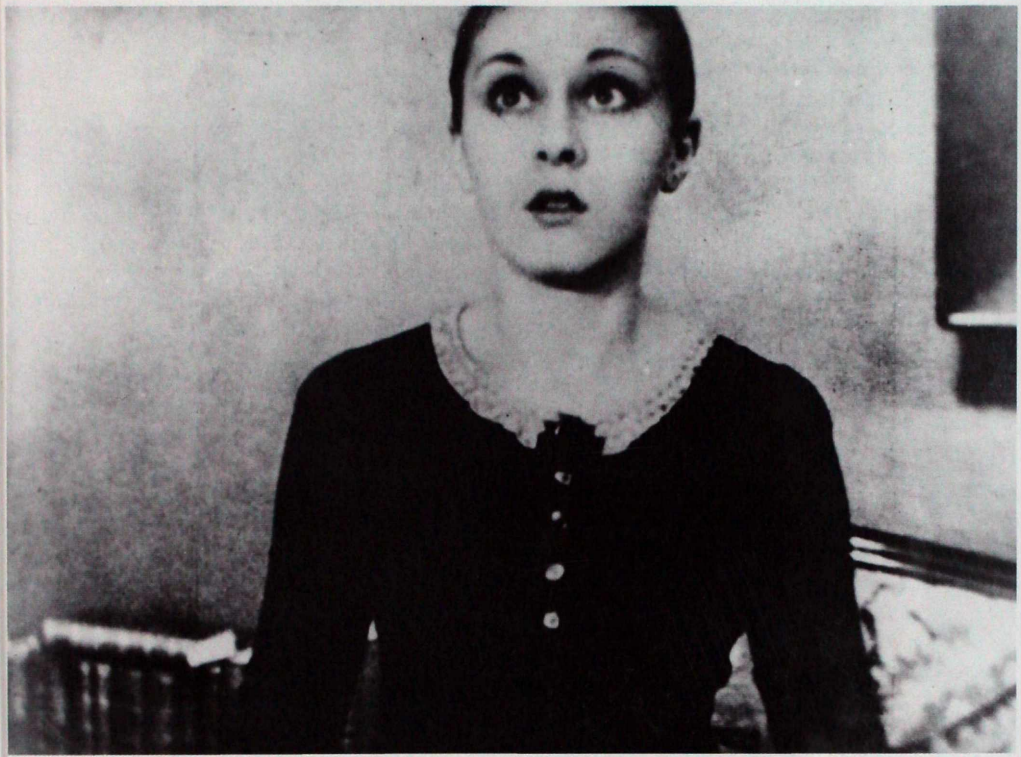
Για τον Dreyer, το πράγμα είναι ξεκάθαρο: ο βρικόλακας δεν έχει καμία αύρα και δεν ασκεί την παραμικρή εξουσία. Ανίσχυρος, ενσαρκώνει με τον άσαρκο τρόπο του μια μορφή εξουσίας. Αντίθετα από το διάδοχό του, τον Νοσφεράτου του Murnau, αλλά και όλους τους άλλους διαδόχους του, από τον Browning στον Coppola και τον Ferrara, ο βρικόλακας του Dreyer, εις πείσμα (ή εξαιτίας;) του θηλυκού του γένους και του καλλιτεχνικού του επωνύμου, δεν έχει τίποτα από την αμφισημία και τη σαγήνη που αναδίδουν οι αντίστοιχες ιστορίες των εμπνευστών του είδους, όπως ο Sheridan LeFanu και ο Stoker. Το θανατηφόρο αγκάλιασμά του είναι σαν το αγκάλιασμα μιας αυταρχικής μητριάς· δεν είναι πράξη ιεροτελεστίας, αλλά η οριστική επιβεβαίωση της υπεσχημένης υποδούλωσης των θυμάτων του. Αναπαραγωγή του ίδιου, στειρότητα: αυτές είναι και οι μοναδικές εικόνες που τον στεφανώνουν. Έτσι εξηγούνται οι σκιές τροχού πάνω στη Μαργκερίτ ή η σκιά του παπαγάλου στις οποίες αναφερθήκαμε προηγουμένως. Στο ίδιο συμπέρασμα μας οδηγεί και η τρομαχτική μεταμόρφωση του προσώπου της Λεόν, παρά την ομορφιά της συγκεκριμένης σκηνής, ή το κυνικό γέλιο του γιατρού μετά την αιμοληψία: ο Γκρέι ανησυχεί για το αίμα του, κι ο γιατρός τού απαντά: σε άλλο πλάνο «Τι παράξενο! Το αίμα σας είναι εδώ!» Το αίμα δεν κυκλοφόρησε, δεν προσφέρθηκε, αλλά εξατμίστηκε στην απαγωγή.

Αυτή η επιμονή του σκηνοθέτη για σκηνές χωρίς μέλλον

είναι αποφασιστική. Είναι δείκτης μιας άλλης πολιτικής και μιας πρόκλησης στην οποία πρέπει ν' απαντήσει ο σκηνοθέτης. Απόδειξη: στην ταινία του Dreyer, οι βρικόλακες ασχολούνται και με τον κινηματογράφο! Το πράγμα είναι αρκετά κωμικό, αλλά και ανατρεπτικό: ας θυμηθούμε μόνο την περίφημη σκηνή όπου ο Γκρέι βλέπει τον ίδιο του τον εαυτό ξαπλωμένο μέσα στο φέρετρο, να οδηγείται στην αποτέφρωση. Όσο για το φέρετρο, το λεπτομερειακό ντεκουπάζ που έχει προηγηθεί, το παρουσιάζει σαν μια κάμερα. Όλα τα αξεσουάρ είναι πιστά στο ραντεβού: το πόδι της κάμερας, που δεν είναι άλλο από το ξύλινο πόδι του επιστάτη· η μανιβέλα, που είναι μια ανέμη· ο κοίλος φακός, που είναι καμωμένος από έναν γυάλινο φεγγίτη· ο φωτισμός, που περιορίζεται σ' ένα κερί· ο σκηνοθέτης, που κάνει έναν τελευταίο τεχνικό έλεγχο κ.λπ. Ωστόσο, ο Dreyer δεν έκλινε ποτέ υπέρ της μπαρόκ αυθαιρεσίας. Ας θυμηθούμε κάποια πλάνα: ο ουρανός, γωνιές από κάποιες προσόψεις, ένα καμπαναριό σε κοντρ-πλονζέ, τα κλαδιά ενός δέντρου να κινούνται με το απαλό αεράκι, τα σύννεφα, και πάλι ο ουρανός – εν αλύγοις, μεγαλειώδη. Η ειρωνεία έχει να κάνει με το ότι αυτή η παραδείσια προοπτική μένει πάντα κρυμμένη πίσω από την αποτελεσματικότητά της: αυτές οι εικόνες είναι παράγωγα μιας πρώτης ύλης αλλοπρόσαλλης και τουλάχιστον ύποπτης. Ο ξαπλωμένος Ντέιβιντ Γκρέι (η κάμερα ταυτίζεται με τη δική του οπτική) δεν είναι παρά ο σωσίας αυτού που τον παρακολουθεί (εξαερωμένο εκτόπλασμα), ο οποίος είναι αντίγραφο του πρώτου (διόλου πιο αποτελεσματικό) και, έχοντας αποκοιμηθεί σ' ένα παγκάκι, ονειρεύεται, στη στάση του σκεπτομένου. Ποιας φύσεως είναι τ' όνειρό του; Είναι άραγε εντελώς ξεκομμένο από την πραγματικότητα, ή μήπως πρόκειται για προάγγελμα, υπαγορευμένο από σατανικές δυνάμεις; Ό,τι κι αν ισχύει, δεν μπορεί να έχει την παραμικρή απαίτηση ακεραιότητας, εκτός αν το δούμε μόνο σαν ένα γοητευτικό τέχνασμα.

Όπως και να 'χουν τα πράγματα, γεγονός είναι ότι οι μακινίστες του έξοχου τράβελινγκ παραμένουν οι συνεργοί μιας νεκροζώντανης. Αυτές οι ουράνιες εικόνες, οι απαλλαγμένες από το βάρος της ύλης, είναι επικίνδυνες. Ο Dreyer δεν τις υποτιμά απλώς, τις καταδικάζει συστηρά. Σημαντική είναι η πρόκληση που η ταινία θέτει στον ίδιο της τον εαυτό: να εκτροχιάσει παρόμοιες δυνάμεις. Δε χρησιμεύει σε τίποτα να τις κυνηγάμε με μιαν απόχη για πεταλούδες ούτε να διαβάζουμε αφηρημένα κάποια συγγράμματα σχετικά μ' αυτές. Το ύφος του ήρωα –βλοσυρό, αν όχι βλακώδες– αποδεικνύει την ανεπάρκεια τέτοιων πράξεων. Ο Ντέιβιντ Γκρέι (τον υποδύεται ο Gunzburg, ο οποίος, ως γνωστόν, είναι και ο παραγωγός της ταινίας) δε στέκεται στο ύψος μιας τέτοιας αποστολής, αλλά μήτε και τ' άλλα θύματα· γιατί όλοι τους υφίστανται αγόγγυστα τη βαμπιρική απολίθωση της εικόνας. Γι' αυτό και η ταινία, αργά ή γρήγορα, τους αντιπαραθέτει με κάποιους πίνακες ζωγραφικής που είναι σαν το ανώφελο και παγερό καλλιτεχνικό τους αντίστοιχο: ο Γκρέι, στην αρχή της ταινίας, εξετάζει, με τη βοήθεια ενός κεριού, μια μακάβρια σκηνή, αλλά δεν καταλήγει σε κανένα συμπέρασμα (αυτή η απουσία κριτικής εξηγεί και το πώς ο Γκρέι αφήνεται τόσο εύκολα στη διπλοτυπία)· η Λεόν είναι ξαπλωμένη στο κρεβάτι της, κάτω από έναν πίνακα που η παρουσία του είναι τόσο έντονη, ώστε σχεδόν απωθεί το πρόσωπό της στην άκρη του κινηματογραφικού κάδρου· η Ζιζέλ, υποβασταζόμενη από μια υπηρέτρια, στέκεται με δυσκολία μπροστά σ' ένα μεγάλο πορτρέτο – στο τέλος, άλλωστε, θα βρεθεί δεμένη πισθάγκωνα, σε μια στάση που θα 'λεγε κανείς ότι βγήκε απ' τις σελίδες κάποιου περιοδικού της εποχής για σαδομαζοχιστές.

Μοναδική εξαίρεση: ο υπηρέτης. Τι κάνει; Τη δουλειά του, με ευσυνειδησία και διακριτικότητα. Αποτελειώνει το βιβλίο που παράτησε στη μέση ο Γκρέι, βγάζει τα απαραίτητα συμπεράσματα, οπλίζεται κατάλληλα κι εξορκίζει το βρικόλακα. Κυρίως, όμως (επειδή, όπως φαίνεται, είναι ο μόνος που συνειδητοποιεί ότι, από τη στιγμή που νικήθηκε ο αντίπαλος, πρέπει να ξαναδώσει πνοή στο επάγγελμα), αναλαμβάνει να ενεργοποιήσει, στα κρυφά σχεδόν, σκαρφαλωμένος ψηλά, στις τροχαλίες, τον γιγαντιαίο μηχανισμό απ' όπου πέφτει μια βαριά βροχή από αλεύρι, λευκή σινδόνη που, σιγά σιγά, καλύπτει το γιατρό και τα γυαλιά του. Στην πότε κινητή και πότε ακίνητη, αλλά πάντα θλιβερή, εικόνα του βρικόλακα αντιτάσσει, σαν να ήταν κάποια μυστική του συνταγή, το γόνιμο έργο της ύλης. Και μπορεί το αλεύρι τού μύλου να μην έχει τη λάμψη του ουρανού, αλλά τουλάχιστον προορίζεται να θρέψει κάποια στόματα. Παράξενο συμπέρασμα που, αν αφαιρέσουμε τη διδακτική πρόθεση, θα μπορούσε, ίσως (αν και είναι κάπως τραβηγμένο), να συνδέσει τον Dreyer με τον Αϊζενστάιν στη *Γενική γραμμή*· με τη διαφορά πως ο ηρωισμός (και εννοούμε εδώ τη δυνατότητα μιας προσωποποίησης, μιας έστω και στιγμιαίας ταύτισης με τον ήρωα) αποθαρρύνεται εντόνως. Κάθε συνιστώσα του υποβαθμίζεται, αφού πρώτα περάσει από ψιλό κόσκινο: η τέχνη (η «υψηλή» – η Μαργκερίτ Σοπέν μεταξύ Goethe και πιάνου– όπως και η πιο λαϊκή – το μπάντζο του δαιμονισμένου επιστάτη), η επιστήμη (ο γιατρός είναι η καρικατούρα της, ένα παραστρατημένο υποχείριο), η περιουσία (η κληρονομιά που ο πυργοδεσπότης αφήνει –φαντασματικώ τω τρόπω– στον Γκρέι, δε βρίσκει τελικά τον παραλήπτη του), ο έρωτας (η τελική περιπλάνηση του ζευγαριού μέσα στην ομίχλη δεν υπόσχεται πολλά). Μια άσπιλη –όχι τόσο φωτεινή όσο πυκνή– οθόνη, φτιαγμένη από συσσωρευμένο χρόνο, που υπόσχεται, όπως οι παρατεταμένες στάσεις στις φωτογραφίες του Sugimoto: αυτό είναι το πορτρέτο δίχως



Rena Mandel (Ζιζέλ).

περίγραμμα που σκιαγραφεί υπομονετικά ο Dreyer – το πορτρέτο του δικού του κινηματογράφου.

«Trafic», τχ. 29, Άνοιξη 1999.
Μετάφραση: Αντώνης Ιωάννου, Μαρίνα Λεοντάρη.

«Le plus sonore de tous les films»

του Jonathan Rosenbaum

Αν υπάρχουν ελάχιστες ταινίες στον αφηγηματικό κινηματογράφο που ν' αντιστέκονται σε κάθε απόπειρα σύνοψισής τους πιο σθεναρά απ' όσο το *Βαμπίρ* του Carl Dreyer, αυτό συμβαίνει κυρίως επειδή οι αφηγηματικές συμβάσεις που χρησιμοποιεί ο Dreyer, υπάρχουν μόνο και μόνο για να τεθούν υπό αμφισβήτηση και να ακυρωθούν. Πώς, φέρ' ειπείν, να περιλάβει κανείς σε μια σύνοψη της ταινίας τη σκοτεινή εικόνα μιας ανάποδης ταφής, η οποία εμφανίζεται όχι μόνο πριν αλλά και μετά που ο Ντέιβιντ Γκρέι πρωτομπεί στον «εγκαταλειμμένο» μύλο, χάνοντας έτσι κάθε σταθερό σημείο αναφοράς που θα της έδινε η οπτική γωνία κάποιου χαρακτήρα, ή οποιαδήποτε χρον(ολογ)ικότητα; Κι αν ακόμα υποθέσει κανείς εκ των υστέρων ότι το πλάνο αυτό αναφέρεται στην εκταφή της Μαργκερίτ Σοπέν, η υπόθεσή του ανατρέπεται αμέσως από το γεγονός ότι η γυναίκα εμφανίζεται στο μύλο μόλις πριν επαναληφθεί το πλάνο, ενώ το γεγονός ότι η δράση προβάλλεται σε αντίστροφη κίνηση, παραμένει το ίδιο ανεξήγητο όσο και η ανάποδη εμφάνιση της σκιάς του στρατιώτη όταν πυροβολεί τον πυργοδεσπότη μ' ένα τουφέκι. Όπως προσφυώς υπέδειξαν οι Noël Burch και Jorge Dana στο τεύχος 5 του «Afterimage», μια ολόκληρη ταινία μπορεί να αναλυθεί μέσα από μια εσκεμμένη διάσπαση των κωδίκων που διέπουν το διαχωρισμό μεταξύ «υποκειμενικού» και «αντικειμενικού» πλάνου, καθώς και τις λογικές ή χρονικές εικασίες που γίνονται αναφορικά με το παράλληλο μοντάζ. Αν αναλογιστούμε τις δυσκολίες που αυτό συνεπάγεται, τότε δεν πρέπει να μας παραξενεύει το ότι οι περισσότεροι σχολιαστές έχουν προσπαθήσει σιωπηρά να απλοποιήσουν τη γλώσσα της ταινίας, είτε ερμηνεύοντας τις ανωμαλίες στη μορφή της ως «ψυχική διάθεση» ή «προϊστορία», είτε αγνοώντας τες τελείως. Ωστόσο, το παράδοξα αιφνιδιαστικό στο αριστούργημα του Dreyer είναι ότι επιζητεί να συλλάβει το φευγαλέο μέσα από μια πολύ συγκεκριμένη μέθοδο, διά της οποίας υλισμός και ερωτισμός γίνονται οι δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος, ενώ το απόκοσμο

εκφράζεται μέσα από μια πολύ στέρεη σωματικότητα. Αυτό επιτυγχάνεται με ποικίλους τρόπους, καθένας από τους οποίους συνεπάγεται τη διατάραξη μιας γλωσσικής διάταξης έτσι ώστε να αποδειχθεί η ύπαρξη ενσώματων παρουσιών πέρα από τις φορμαλιστικές συντεταγμένες που αρχικά τις καθορίζουν και τις περικλείουν: μια διαδικασία που αφορά αντικείμενα, αλλά και ανθρώπους, και που απόηχοί της ανιχνεύονται, περιέργως, στις ερωτικές «εξαρθρώσεις» της ταινίας του Jacques Rivette *Duelle* (1976). Δεν είναι απλώς και μόνο θέμα να κατακερματιστούν διάφορες θεματικές συμβάσεις και ταμπού –όπως στα εντυπωσιακά γκρο πλάνα όπου η Λεόν, ανφάς και προφίλ, χαμογελάει λάγνα στην παγωμένη οδελφή της και δείχνει τα δόντια της, ώσπου οι εκφράσεις της να προχωρήσουν σε μια πιο εκθρική και ύπουλη μορφή πόθου–, αλλά μια διαδικασία που εμπεριέχει τους ίδιους τους μηχανισμούς της αφήγησης. Έτσι, στην περίφημη σεκάνς του «ονείρου», όπου ο Ντέιβιντ Γκρέι διακοτομείται κυριολεκτικά, έτσι ώστε το διαφανές του ήμισυ να μπορεί να δει μια εκδοχή του εαυτού του μέσα στο φέρετρο, η δράση χωρίζεται σε πλάνα που αντιπροσωπεύουν την οπτική γωνία: 1. του διαφανούς Γκρέι, 2. των χαρακτήρων που στέκουν πάνω από το φέρετρο, και 3. του Γκρέι μέσα στο φέρετρο· κι ενώ η νεκρική πομπή απεικονίζεται βασικά μέσα απ' την εναλλαγή του (3) με αντικριστά πλάνα του Γκρέι μέσα από το τζάμι του φερέτρου, αυτή η ίδια η διάταξη παραβιάζεται από ένα σύντομο πανοραμίκ προς τα πάνω, κατά μήκος του εξωτερικού του αρχοντικού, που το βλέπουμε όρθιο, σε αντίθεση με τις χαμηλές, ανορθόδοξες γωνίες τού ίδιου κτιρίου όπως το «βλέπει» ο Γκρέι μέσα από το φέρετρο. Αν ανατρέξουμε στο σενάριο του Dreyer, θα βρούμε επίσης ότι η εκ μέρους του διαφανούς Γκρέι ανακάλυψη της Ζιζέλ στη διάρκεια αυτής της σεκάνς, δεν υποτίθεται πως είναι λιγότερο «πραγματική» από την επακόλουθη επανάληψή της, όταν ο Γκρέι εγερθεί: τα χέρια του Γκρέι, καθώς της λύνουν τα δεσμά τη δεύτερη φορά, «κινηματογραφούνται όπως και στο προηγούμενο πλάνο· δηλαδή, έτσι ώστε ο θεατής να μην είναι βέβαιος για το αν είναι αληθινά ή όχι». Παράδειγμα ενός αντίστοιχου αποπροσανατολισμού μέσα στο ίδιο πλάνο συναντάμε σ' ένα πλάνο 44 δευτερολέπτων που καταγράφει την επιστροφή της Λεόν στο αρχοντικό. Η κάμερα, από μέσα, ξεκινάει από ένα χαρακτήρα που φαίνεται μέσα από ένα παράθυρο, και κάνει ένα πανοραμίκ ώς την πόρτα που διαβαίνει η Λεόν, συνεχίζει προς ένα άλλο παράθυρο, μέσα απ' το οποίο βλέπουμε φευγαλέα τους υπηρέτες να κουβαλούν τη Λεόν, διασχίζει το εσωτερικό τού δωματίου, φτάνει σ' ένα διάδρομο, διατρέχει με την όπισθεν το διάδρομο κι ένα διπλανό δωμάτιο, ενώ ένας υπηρέτης μπαίνει από αριστερά για να βοηθήσει τους υπηρέτες που φέρουν τη Λεόν και μπαίνουν στο διάδρομο από δεξιά, προπορεύεται όλων, στρίβει αριστερά για να καδράρει τη Ζιζέλ και τον Γκρέι που κοιτάζουν απ' τη σκάλα, κι ύστερα πάλι δεξιά (αφού η Ζιζέλ και οι άλλοι ανέβουν τα σκαλιά), για ν' ακολουθήσει τον Γκρέι καθώς εκείνος φεύγει προς την αντίθετη κατεύθυνση. Προδίδοντας συνεχώς τις προσδοκίες μας σε σχέση με την «οπτική γωνία», αυτή η κίνηση της κάμερας συνοδεύει αποσπάσματα της πορείας κάθε χαρακτήρα μέσα στο πλάνο (με μοναδική εξαίρεση τη Ζιζέλ), ενώ δεν παύει να υπακούει και σε μια δική της, ακριβέστατη αφηγηματική λογική – μια λογική, ας προσθέσουμε, που υποθάλπει μια παροδική «ταύτιση» με κάθε χαρακτήρα από την άποψη της κίνησης ή της θέσης της κάμερας, ενώ εξακολουθεί να υπάρχει ανεξαρτήτως όλων αυτών. Με τέτοιου είδους οπτικές στρατηγικές λειτουργούν αρμονικά και τα διάφορα τεχνάσματα αποστασιοποίησης που εμπεριέχονται στην ευφυή παρτιτούρα της μουσικής επένδυσης της ταινίας, η οποία μεγεθύνει την κατανόησή μας του οπτικού χώρου, όχι απλώς μέσα από μια πλούσια ακουστική υφή διαφόρων ανθρώπινων και μη ανθρώπινων παρουσιών έξω από τα κάδρα, αλλά και με την περιστασιακή αντίφαση αυτού που νοούμε ως ορατού, όπως, π.χ., ο εσκεμμένα εξαϋλωμένος και απόμακρος ήχος της Ζιζέλ να φωνάζει: «Λεόν!», καθώς τρέχει εδώ κι εκεί σε αναζήτηση της αδελφής της. Είναι σημαντικό το ότι ο Straub, ένας σκηνοθέτης με έντονη εμμονή στον σύγχρονο ήχο, έχει δηλώσει ότι το τελείως μετα-ηχογραφημένο *Βαμπίρ* παραμένει γι' αυτόν «le plus sonore de tous les films»,[1] κι αξίζει να θυμηθούμε ότι ο Dreyer επέμενε στο να ντουμπλάρει κάθε ηθοποιός με τη φωνή του τη γαλλική, τη γερμανική και την αγγλική εκδοχή της ταινίας, ασχέτως αν μιλούσαν τη γλώσσα ή όχι. (Η κόπια στην οποία αναφερόμαστε, είναι η γερμανική, εκτός από δύο σύντομους διαλόγους που είναι στ' αγγλικά.) Όσο δε για τις τρομακτικές συνεργίες που επιτυγχάνει η ταινία ανάμεσα στη νύχτα και τη μέρα, το ανθρώπινο και το ζωικό, το πνεύμα και το σώμα, την πείνα και τη λαγνεία, αυτές ταιριάζουν απόλυτα με τη διαδικασία διά της οποίας φωνές και άλλοι φυσικοί ήχοι σχεδόν δεν ξεχωρίζουν από τη μουσική του Wolfgang Zeller. Στην τελική σεκάνς, η οποία εναλλάσσεται μεταξύ της μουχλιασμένης λευκότητας του γιατρού που θάβεται ζωντανός στο αλεύρι, και της «ιμπρεσιονιστικής» φαιότητας της φυγής του ζευγαριού πέρα από το ποτάμι, το σφυροκόπημα της μηχανής του μύλου δρα σαν κυριολεκτικό «μουσικό αντι-θέμα» στις παρατεταμένες συγχορδίες των εγχόρδων που συνοδεύουν την πορεία τού Γκρέι και της Ζιζέλ, μαζί με τις απόμακρες, αντηχητικές κλήσεις τους σε βοήθεια – μια αδυσώπητη ρυθμική διάταξη απ' τη μια, μια ανοιχτή αιώρηση απ' την άλλη. Το αξιοθαύμαστο επίτευγμα του Dreyer είναι ότι εφάρμοσε αυτό το σχήμα σε όλη την ταινία, μ' έναν «κλειστό» κόσμο πεπρωμένου κι

Βαμπίρ – *Henriette Gérard, η γυναίκα βρικόλακας.*

έναν «ανοιχτό» κόσμο ελευθερίας σε διαρκή αντίστιξη, όπου ο ένας ξεσκεπάζει τον άλλον ώσπου να δημιουργηθεί ένα μεταρσιωμένο βασίλειο, όπου το φυσικό και το υπερφυσικό, το φυσικό και το μεταφυσικό, να μπορούν ν' ανασαίνουν τον ίδιο πεφωτισμένο αέρα.

«Sight and Sound», τχ. 4, Φθινόπωρο 1975.
Μετάφραση: Μαίρη Κιτροέφ.

1. Γαλλικά στο κείμενο: «Η πιο ηχητική όλων των ταινιών». (Σ.τ.Μ.)

Ο τροχός
του J.L. Schefer

Στην ταινία αυτή του Dreyer βλέπουμε τον τροχό του μύλου, το αλεύρι, το βρικόλακα στριμωγμένο στον τοίχο, και πάνω του θαρρείς ν' αδειάζει η άμμος της κλεψύδρας: αυτήν, λοιπόν, την προσδοκία (αλλά και την ελπίδα ότι μπορεί ο βρικόλακας να καταποντιστεί) έχουμε απ' το χρόνο, αυτή την παράδοξη αιώρηση που στην ταινία αποτελεί ήδη μια τελείωση, τη λευκή σκόνη που πέφτει πάνω στη σιλουέτα, την καλύπτει και, ταυτόχρονα, την ανυψώνει, την αναρτά στη μέση της κλεψύδρας, σαν να θέλει να σκορπίσει ολόγυρα όλη τη σκόνη που πέφτει· μια σκόνη που βάφει άσπρο αυτόν τον μαυροντυμένο άνθρωπο μες στο κλουβί με τα κάγκελα – κι είναι ν' απορείς γιατί το αλεύρι δεν μπορεί να κυλήσει μέσα από τα κάγκελα, λες κι είναι ενυδρείο, λες και μόνο αέρας περνάει μέσα από τα κάγκελα· τα γρανάζια και οι τροχαλίες αποτελούν εν προκειμένω μια μηχανή του χρόνου, που οι κινήσεις της εξαφανίζουν ένα σώμα μέσα στον κονιορτό. [...] Έτσι, λοιπόν, πεθαίνει, μπρος στα μάτια μας και με μια μοιραία χρονοτριβή, ο βρικόλακας του Dreyer· πεθαίνει έτσι όπως δημιουργούνται πολλές εικόνες του χρόνου, εξαιτίας του ίδιου του μηχανισμού ή της ύλης του· δηλαδή, της φαντασίας του.

[...]

Έτσι, λοιπόν, καθώς αυτή η εικόνα ενός σώματος που αναδύεται μέσα από την ίδια την κίνηση, μπορεί να γίνει αντιληπτή μόνο με εξαιρετική ταχύτητα και εξακολουθεί να δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι καταγράφει την ταχύτητα,

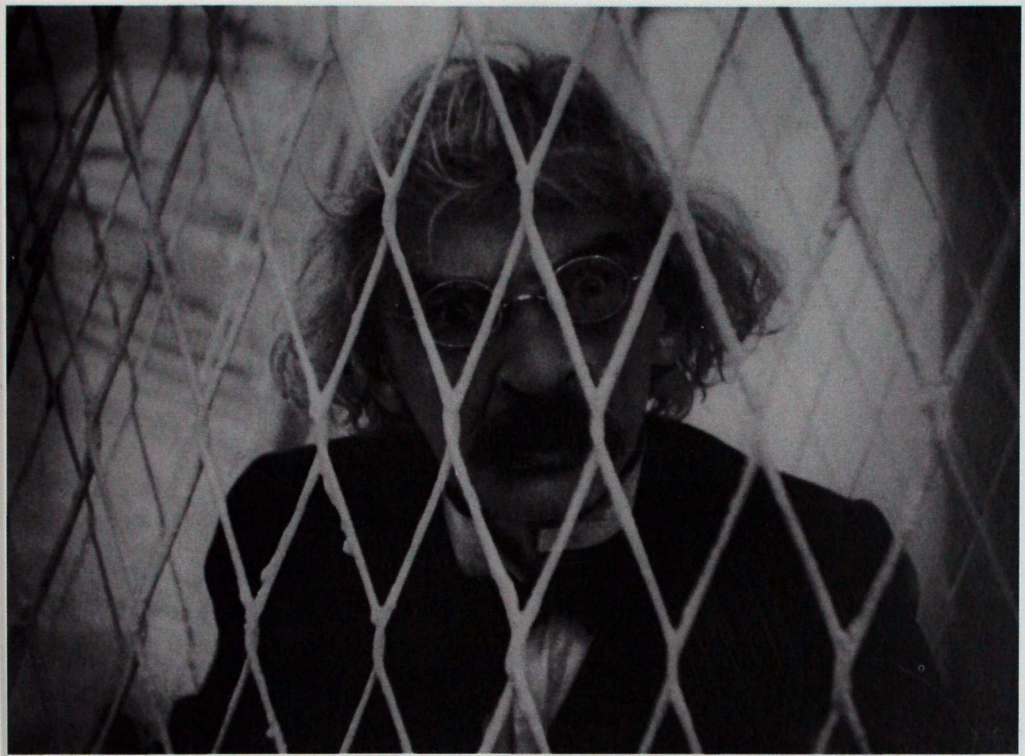
έτσι περίπου πεθαίνει μπρος στα μάτια μας ο βρικόλακας του Dreyer, παγιδευμένος στις κινήσεις των γραναζιών, σε μια βροχή λευκής σκόνης (στο σώμα ενός κολεόπτερου που πέφτει μαζί με την άμμο στην κλεψύδρα που αποτελεί τον κώνο της), σαν ένα σκίουρο που τρέχει πέρα-δώθε αλλόφρων σ' ένα κλουβί: πεθαίνει καταμεσής αυτής της μηχανής, σαν δείκτης που ξεκολλάει από την πλάκα του ρολογιού· πεθαίνει επειδή ο χρόνος έχει βαλθεί ξαφνικά, επιβραδυνόμενος, να τον μετρήσει και τον θανατώσει.

Αρκεί, λοιπόν (είναι άραγε η ίδια ψευδαίσθηση με αυτήν του τροχού, που αναπαριστά την ταχύτητα της κίνησης μόνο ως ακινησία ή εφεκτικότητα μιας περιστροφής που αντιστρέφει την καταγροφή της, με τον ίδιο τρόπο που συλλαμβάνουμε την κίνηση ενός πλανήτη, ο οποίος, εν μέσω όλων των ουρανίων σωμάτων που οδεύουν ή διολισθαίνουν προς την καταστροφή, δείχνει το μοναδικό γεωμετρικό σχήμα που αντιστέκεται στην ψευδαίσθηση της κίνησης, αλλά και σαν μάτι –το μάτι του κυκλώνα ή του τυφώνα– που μας κοιτάζει μέσα σε μια ορχέγονη σιωπή;), αρκεί ο χρόνος να μετρήσει ένα συγκεκριμένο σώμα, που χάνει πια την αίσθησή του, αρκεί να το παγιδεύσει στις μηχανές του, και το σώμα αυτό πεθαίνει;

Εν προκειμένω, λοιπόν, το σώμα του βρικόλακα έχει κολλήσει στα σπλάχνα του χρόνου και στο δείκτη του. Θα μπορούσε έτσι να γίνει, μέσω μιας ύλης πιο ρευστής, η κάλλα που στάζει απ' αυτό το ρολόι (καθώς, ξαφνικά, ο τροχός περιστρέφεται ανάποδα σε σχέση με την κίνηση την οποία προκαλεί).

[...]

Έχουμε, λοιπόν, ένα μύλο, που ο τροχός του γυρίζει μέσα του. Δεν το βλέπω αυτό το σπίτι που το μισό του στέκει μέσα στο νερό και που στον έναν τοίχο του γυρίζει μια μηχανή με πτερύγια, η οποία αναδεύει το νερό, το ανακατεύει ή το φέρνει τα πάνω-κάτω, λες και εκεί βρίσκεται το μυστικό της μηχανής και μόνο, το νερό που τρέχει μες στο σπίτι – δε βλέπω καν το χτύπημα των πτερυγίων, τον αφρό κάτω απ' τα μαδέρια και τον διαυγή πολτό που πλέει και στριφογυρίζει γύρω από τις πέτρες (και τούτο το καράβι, φτιαγμένο από πέτρες συναρμοσμένες, μουσκεμένο και ακίνητο, αφήνει να περάσει και να διηθηθεί απ' αυτόν τον οινεί έλικα όλο το νερό και να γίνει φως, κόκκοι, σκόνη, θαρρείς και εκατομμύρια δευτερόλεπτα συνωστίζονταν σ' ένα βουητό εντόμων και εναπόθεταν, ασθμαίνοντας και αναπηδώντας, στρώματα στρώματα την ίδια αυτή λευκή σκόνη)· θαρρείς και οι ακτίνες του φωτός, πάνω στις οποίες κινούνται ανοδικά ελαφρότατοι κόκκοι σκόνης (και έχουν τη δύναμη ν' αγγίζουν το φως, να το γεννούν και να προκαλούν την περιδίνησή του με ασύλληπτη ταχύτητα –αργή και, μαζί, αστραπιαία, βραδεία στη μάζα και αστραπιαία ή έξαλλη στον κάθε κόκκο χωριστά, λες και οι κόκκοι έχουν παραφρονήσει και στριφογυρίζουν μόνοι τους, εσαεί, στη δική τους παραζάλη), αυτή η κονιορτώδης δέσμη, πότε σαν φύλλο λεπτή και πότε σαν στήλη ογκώδης, με μια σχεδόν ιδιότροπη κίνηση και χάρη στην αλλαγή του γεωμετρικού προσανατολισμού των κόκκων που την απαρτίζουν, μετατρεπόταν από φασματικό σχέδιο σε ψευδαισθητικό όγκο – διασχίζοντας τα ψηλά δέντρα και τους σωρούς τα φύλλα, οι ακτίνες του ήλιου φωτίζουν ένα δάσος και τις φιγούρες δυο νέων που τρέχουν εντελώς αθόρυβα πάνω στα φύλλα· τρέχουν, κι ο νεαρός τραβάει από το χέρι μια λευκοντυμένη κοπέλα. Προ ολίγου, πριν φτάσουν στην παρυφή του δάσους, έτρεχαν στον ίσκιο μιας πρασιάς, αφήνοντας πίσω τους την πρόσοψη ενός πύργου. Στην αρχή, βλέπουμε τη φιγούρα του βρικόλακα να τρέχει προς το μύλο, και, μόλις αυτή περάσει το κατώφλι, βλέπουμε τα ακίνητα γρανάζια, τον ίσκιο των ακτίνων, μια αλυσίδα και οδοντωτούς τροχούς. Δυο νέοι απομακρύνονται απ' το σπίτι, τρέχοντας πάνω στο χορτάρι. Ένα δεύτερο πρόσωπο μπαίνει στο μύλο και βάζει μπροστά τους τροχούς. Ο βρικόλακας παγιδεύεται και δεν μπορεί να διαφύγει (στέκεται πίσω από ένα πλέγμα, ένα δικτυωτό που, ξαφνικά, δείχνει σαν κλουβί). Γυρίζουν, λοιπόν, οι τροχοί, και η λευκή σκόνη, που στην αρχή δεν καταλαβαίνουμε τι είναι (θα μπορούσε να είναι η λεπτή σκόνη την οποία παράγει με την τριβή η κίνηση του ρολογιού που παρακολουθούμε), πέφτει ή κυλάει. Οι δύο νέοι βρίσκονται για μια στιγμή μέσα σε μια βάρκα – πλέουν και ξεμακραίνουν· η αρχική κίνηση της φυγής τους, τα βήματα, το τρέξιμο, επιβραδύνεται εδώ με την κίνηση των κουπιών, τα χέρια θα πρέπει να λάμνουν με τον ίδιο ρυθμό με τον οποίο τα γρανάζια χειραγωγούν τη σκόνη που κυλάει, τα κουπιά να χτυπάνε το νερό με τον τρόπο που η μαύρη φιγούρα βυθίζεται μες στο αλεύρι, κι όλες οι πορείες να συγκλίνουν σιγά σιγά στην ίδια χρονική ύλη – η φυγή αυτή να πάρει τέλος όταν όλα τα δευτερόλεπτα θα έχουν πια παντού το ίδιο βάρος. Τα γρανάζια αλέθουν ακατάπαυστα, σαν στρογγυλά σαγόνια, το αλεύρι αρχίζει να καλύπτει τη φιγούρα του βρικόλακα (που σφαδάζει, θαρρείς και προσπαθεί να προστατευτεί από μιλιούνια λευκές μύγες). Η βάρκα βγαίνει στην ακτή, οι νέοι βαδίζουν στο δάσος που το διαπερνούν οι ακτίνες του ήλιου και οι κόκκοι της σκόνης που χορεύουν εντός τους· βαδίζουν, επομένως, μέσα σ' ένα περιβάλλον ολοσκότεινο κι ολόφωτο. Το αλεύρι πέφτει, πέφτει συνεχώς, και βλέπουμε τη συνεχιζόμενη ροή του σ' ένα κάδρο πιο κλειστό, το οποίο κατά κάποιο τρόπο παρακολουθεί και συλλαμβάνει για τελευταία φορά μια λεπτομέρεια που χάνεται· το αλεύρι έχει καταπιεί τον άνθρωπο, η εικόνα του κλουβιού είναι για πρώτη φορά ολοκληρωμένη, από το αλεύρι προβάλλει ένα χέρι. Δυο άνθρωποι βαδίζουν ανάμεσα στα δέντρα και διασχίζουν λωρίδες φωτός·



«...μια σκόνη που βάφει άσπρο τον μαυροντυμένο άνθρωπο μέσα στο κλουβί με τα κάγκελα».

το φως, λοιπόν, συνεχίζει να στριφογυρίζει και να πάλλεται άνευ λόγου μες στο δάσος, ανθρώπινα σώματα το διασχίζουν, περπατούν και επιτελούν αυτόν τον αργό και φωτεινό σκαρδαμυγμό, πίσω τους δεν υπάρχει πια τίποτα: φεύγουν, τώρα που έχει πέσει κι ο τελευταίος λευκός κόκκος, τώρα που το χέρι έχει μείνει ακίνητο, οπότε η μηχανή έχει πια σταματήσει, κινούν αυτό το υπόλοιπο του χρόνου που τους ωθεί, και βαδίζουν σε ένα δάσος χωρίς να δρουν, ούτε κατ' ελάχιστο, και παρότι οι τροχοί είναι ακίνητοι πια (ή επειδή ένα υπόλοιπο χρόνου, που καμιά δράση δεν το πληροί, εξαντλείται εδώ πέρα, ανάμεσα στα δέντρα, σε μια φωτοσκίαση, στα πατημένα φύλλα).

Την εικόνα αυτής της γιγαντιαίας κίνησης που θα αλέσει το βρικόλακα, θα κονιορτοποιήσει (με μια κατά κάποιο τρόπο αντίστροφη διαδρομή) την αιωνιότητά του και θα παρατείνει εις το διηνεκές την παρουσία των παιδιών, που είναι χαμένα μες στα δέντρα, στο έργο της σκόνης και τη μουσική του υπόκρουση· την εικόνα της γιγαντιαίας κίνησης ή προσπάθειας που πρέπει να δώσει την ώθηση γι' αυτή την οιονεί αντιστροφή του χρόνου, μας τη δίνει εν πρώτοις η ακινησία του τεράστιου αυτού ωρολογιακού μηχανισμού, τον οποίο δεν θέτει τελικά σε λειτουργία, προκαλώντας την αδιάκοπη σύγκρουση των οδοντωτών τροχών του, μια ενέργεια, αλλά κάτι έλασσον, μια αιτία, η ελάσσων αιτία –η κλίμακα της κίνησης την οποία αντιπροσωπεύει ένας απειροελάχιστος τροχός–, ένα παιδικό γρανάζι και το μόνο εξάρτημα που θα κρατούσαμε στα χέρια μας χωρίς να ξέρουμε (πριν αρχίσει να βαδίζει με βήματα γίγαντα, ποδοπατώντας τη λευκότητα) ότι ανοίγει μια οπή του χρόνου: αυτή και μόνον τη λευκή ροή. Και στο σημείο αυτό, εμφανίζονται για μια στιγμή, σε διπλοτυπία, τα λευκά μαλλιά του γερο-Λιστ: ο ένας βρικόλακας πάει να συναντήσει μια κοπέλα που έχει φύγει απ' το σπίτι κι είναι καθισμένη, μες στη νύχτα, σ' ένα πέτρινο παγκάκι, στο πάρκο. Στέκεται για μια στιγμή πίσω της, κι έπειτα φεύγει, χοροπηδώντας σαν ζωάκι, έχοντάς την αφήσει λιπόθυμη στο παγκάκι. Απομακρύνεται με χοροπηδητά, σαν καγκουρό, με την πουδραρισμένη περούκα τού γερο-Λιστ.

Είναι θαρρείς και όλες αυτές οι διαδρομές, που σταδιακά συγκλίνουν ενώπιόν μας, παρήγαν σκόνη και μόνο – και μάλιστα, σαν να κατάφερναν να τη σκορπίσουν στον αέρα μέσα σ' αυτό το λευκό σφαγείο και το ασβεστωμένο νοσοκομείο· σαν να περιέκλειαν μόνο τροχούς, έναν ανεπαίσθητο ήχο και γήρας.

Είναι θαρρείς και όλες αυτές οι διαδρομές, που εξα-

ντλούν την αναμονή και μες στις πολλαπλές κινήσεις αφήνουν να σχηματιστεί ένας σωρός από σκόνη μόνο, αποτελούσαν την παραμυθία αλόκληρης της δράσης.

Κι είναι θαρρείς και μ' αυτή την απόπειρα δολοφονίας κάποιος πέτοξε ένα λευκό πανωφόρι, και σαν τη μαρμαρόσκονη καταρακυλούν τα χρόνια εκείνα όπου όλος ο κόσμος ήταν θαμμένος μέσα σε μια κρούστα χιόνι. Και η φιγούρα που ασφυκτιά ήσυχα πολύ μες στο αλεύρι, αφυπνίζει (όπως όταν βρίσκουμε μες στο ψωμί ένα έντομο, ψημένο κι αυτό) την ανεξήγητη ανακούφιση που αισθανόμαστε όταν βλέπουμε απλώς να εξαφανίζεται, χωρίς την ελάχιστη υπόνοια φόνου, αυτό το σώμα ή αυτός ο ρόλος που μας είναι –εν πάση περιπτώσει– ξένα· και σαν τη σκιά μας, που είναι στοιχείο εξωτερικό, μέσα σε τούτη την καταβύθιση αποκαλύπτεται ότι αυτό το σώμα είναι κάτι διαφορετικό από μας κι έχει να κάνει με μια κατά κάποιο τρόπο εξωτερική διάσταση του χρόνου, αφού, πράγματι, ο συγκεκριμένος ρόλος εν προκειμένω πεθαίνει ως σώμα, και το σώμα αυτό, όταν τίθενται αργά σε λειτουργία όλοι οι τροχοί του μύλου, δεν καταστρέφεται επειδή η κίνησή τους το αλέθει· το καταστρέφει η κίνηση που συνοδεύει απλώς το χαμό του, μαζί με τα γρανάζια και τις αλυσίδες, θαρρείς και ο θάνατος αυτός, που οφείλεται σε μια υπερβολική λευκότητα και μια ανάλωση του φωτός, ήταν μια ταυτόχρονη στιγμή δράσης της μηχανής ή του ρολογιού του θεάτρου που, όπως στο μαρτύριο του τροχού, αναπαριστά το χρόνο εξάντλησης ενός και μοναδικού ανθρώπου.

Είναι γιατί αυτός ο ρόλος, πεθαίνει ως σώμα μέσα στην αργή λεύκανση της εικόνας και η ασπράδα που πέφτει από ψηλά (όπως η επιστροφή του ρωμαίου θεού Φόβου ήταν απλώς ο χρωματισμός ενός αισθήματος) αποτελεί επίσης την ανακούφισή μας που παριστάμεθα σ' αυτή την τοφή που δε λέει να τελειώσει, και μετράμε το ίδιο το σώμα τής φρίκης.

Μέσα μας, λοιπόν, είχε στρογγυλοκαθίσει ένα παιδί και κοίταζε όλους τους τροχούς να γυρίζουν όλο και πιο γρήγορα, και την κίνηση να ξεπηδά κι απ' τον μικρότερο απ' όλους· γιατί αυτό καταλάβαινε, κι αυτή η αναίτια περιστροφή άγγιζε το φυλακισμένο σώμα μόνο διαμέσου του αλευριού που πετογόταν. Κι αυτή η βροχή, αυτό το τόξο κι αυτό το σώμα που βασανιζόταν μακρόθεν με τον τριγμό των τροχών –και το ροκάνισμα του πιο μικροσκοπικού τροχού, που μασουλούσε ήδη όλο αυτό το αλεύρι–, δημιουργούσαν, φαίνεται, σ' αυτές τις εικόνες ένα σύμπαν αιτίων, γιατί από πουθενά δε φαινόταν στην αρχή αν αυτή η λευκή βροχή ήταν αλεύρι, κιμωλία, χιόνι και όχι η φυσική διάβρωση και η λευκή αποσύνθεση του βρικόλακα, παγιδευμένου σ' ένα κλουβί κι απ' τον ήχο των τροχών· θαρρείς και φορείς και παραμυθία αυτού του θανάτου ήταν όλα μαζί τα μεμονωμένα και αινιγματικά αποτελέσματα που αντιπροσώπευαν την εξ ολοκλήρου κονιορτοποίησή του.

Δεν έχουμε, λοιπόν, εν προκειμένω να κάνουμε με θάνατο, ούτε ακριβώς με το τέλος της αιώρησης ενός σώματος, αλλά με την απίστευτη εξαφάνισή του μέσα σε μια εικόνα. Το παιδί αυτό, κριτής και μάρτυρας του κόσμου, που δεν καταλάβαινε στην αρχή το αλεύρι, το συμβάν και την αιτία που παρουσιάζεται υπό μορφήν διαδρομής, θα λέγαμε ότι το ξανασκέφτεται.

L'homme ordinaire du cinéma, Cahiers du Cinéma-Gallimard, Παρίσι 1980.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

ΜΕΡΕΣ ΟΡΓΗΣ
Vredens dag / Dies Irae (Δανία, 1943)

Σενάριο: Carl Th. Dreyer, Mogens Skot-Hansen, Poul Knudsen, βασ. στο θεατρικό έργο *Αν Πέντερσντότερ* του Hans Wiers-Jenssen. **Φωτογραφία**: Karl Andersson. **Μουσική**: Poul Schierbeck. **Ήχος**: Erik Rasmussen. **Μοντάζ**: Edith Schlüssel, Anne Marie Petersen. **Σκηνικά**: Erik Aaes. **Κοστούμια**: K. Sandt Jensen, Olga Thomson, από σκίτσα της Lis Fribert. **Ιστορικός σύμβουλος**: Kaj Uldall. **Ηθοποιοί**: Thorkild Roose (Άμπσαλον Πέντερσον), Lisbeth Movin (Αν Πέντερσντότερ), Sigrid Neiiendam (Μερέτε), Preben Lerdorff-Rye (Μάρτιν), Alberg Høeberg (επίσκοπος), Olaf Ussing (Λαουρέντιους), Anna Svierkier (Χέρλοφς Μάρτε). **Παραγωγή**: Palladium (Κοπεγχάγη). **Διάρκεια**: 100 λεπτά. **Πρώτη προβολή**: 13 Νοεμβρίου 1943 (Κοπεγχάγη).

Σ' ένα μικρό χωριό, στη Δανία του 1623, ο πάστορας Άμπσαλον Πέντερσον παντρεύεται την πολύ νεότερή του Αν, κόρη μιας υποτιθέμενης μάγισσας, έχοντας πάρει προηγουμένως την έγκριση των εκκλησιαστικών Αρχών. Αυστηρός και τυπικός στα καθήκοντά του, ο Άμπσαλον δε διστάζει να στείλει στην πυρά τη γριά Χέρλοφς Μάρτε, κατηγορώντας την ως μάγισσα. Ο ερχομός του γιου του, Μάρτιν (από τον πρώτο του γάμο), αναστατώνει το σπιτικό του. Ο νεαρός ερωτεύεται τη σχεδόν συνομήλικη μητριά του, κι εκείνη δεν αργεί να του ανταποκριθεί. Ο Άμπσαλον μαθαίνει την αλήθεια από το ίδιο το στόμα της Αν και, σοκαρισμένος, πεθαίνει. Στην κηδεία του, η μητέρα του, Μερέτε, που ποτέ της δε συμπάθησε την Αν, την κατηγορεί ότι προκάλεσε ηθελημένα το θάνατο του συζύγου της κι ότι είναι μάγισσα. Η Αν ζητά από τον Μάρτιν να την υπερασπιστεί, αλλά αυτός δειλιάζει και παίρνει το μέρος της γιαγιάς του και των φανατισμένων θεολόγων. Απογοητευμένη, η Αν υιοθετεί μια παθητική και αυτοκαταστροφική στάση, ομολογώντας ότι είναι μάγισσα, κι επισύροντας έτσι τη θανατική της καταδίκη στην πυρά.

Οι Lisbeth Movin (Αν) και Preben Lerdorff-Rye (Μάρτιν).

Το *Μέρες οργής* ήταν αρχικά ένα μυθιστόρημα που έγινε θεατρικό έργο, αλλά πιστεύω ότι έκανα μια φιλμική τραγωδία. Κι είμαι πεπεισμένος ότι, ξεκινώντας απ' αυτήν, θα μπορούσαμε να δημιουργήσουμε μια θεατρική τραγωδία. [...] Με κατηγόρησαν ότι προσέγγισα το θέμα πολύ διακριτικά, σε πολύ απλό τόνο. Όμως, οι τραγωδίες στην αληθινή ζωή διαδραματίζονται στο πιο συνηθισμένο και καθημερινό πλαίσιο. Οι άνθρωποι δεν ουρλιάζουν. Μιλούν με τη συνηθισμένη φωνή τους ή μένουν σιωπηλοί. Η δράση γίνεται έτσι πιο τραγική, γιατί όλα διεξάγονται μέσα σ' ένα παραδοσιακό πλαίσιο, με παραδοσιακές λέξεις και τόνους φωνής.

Carl Th. Dreyer
Συνέντευξη στον George Sadoul,
στο «Les Lettres Françaises», 24.12.1964

«Cahiers»: Λέτε ότι στα οριζόντια τράβελινγκ το μάτι του θεατή ακολουθεί εύκολα τα αντικείμενα. Ωστόσο, υπάρχουν στιγμές που το μάτι σταματά σε κάτι κάθετο.

Dreyer: Έτσι ακριβώς καταφέρνουμε να έχουμε ένα δραματουργικό αποτέλεσμα. Στις *Μέρες οργής*, η μάγισσα είναι δεμένη σε μια μακριά σκάλα, κι η σκάλα είναι κάθετη και μένει κάθετη, μέχρι τη στιγμή που κάνουν σινιάλο να πέσει· η ανατροπή αυτή προκαλεί ένα δυνατό δραματουργικό εφέ... Ιδού το κάθετο εφέ σας.

– Παίζετε με τις οριζόντιες και τις κάθετες γραμμές. Το κάνετε γνωρίζοντας ακριβώς τι εφέ θέλετε να επιτύχετε;

– Ναι· νομίζω ότι το γνωρίζω. Άρχισα από τις *Μέρες οργής* να χρησιμοποιώ μακριά πλάνα με αυτόν τον κάπως αργό ρυθμό, γιατί, όταν πραγματεύεσαι σοβαρά θέματα, δεν είναι δυνατόν να τρέχουν γρήγορα οι διάλογοι· σ' αυτό το είδος

των ταινιών χρειάζεται χρόνος για ν' ακούσεις ένα διάλογο και να τον κατανοήσεις... δεν πρέπει ν' αφήνεις τη λέξη πάνω στην οθόνη να τρέχει πολύ γρήγορα.

– Για να την κατανοούν οι θεατές;

– Ναι, γιατί, στον κινηματογράφο, πρέπει να καταλαβαίνεις αυτό που έρχεται κι αυτό που λέγεται στην οθόνη. Πρέπει να το αποδεχθείς αμέσως, γιατί αμέσως ενσκήπτουν καινούργια πράγματα στην οθόνη που απαιτούν την προσοχή σου...

Απόσπασμα από την τηλεοπτική εκπομπή
Cinéastes de notre temps.
Αναδημοσιεύεται στα «Cahiers du Cinéma», τχ. 207,
Δεκέμβριος 1968.
Μετάφραση: Μπάμπης Ακτσόγλου.

Στις *Μέρες οργής*, υπήρχε ένα πλοιάριο, στο οποίο η Lisbeth Movin κι εγώ θ' ανεβαίναμε για πολύ λίγο. Ούτε λόγος να γίνεται να καμουφλάρουμε μια σύγχρονη βάρκα, όπως θα έκαναν άλλοι σκηνοθέτες. Το πλοιάριο φτιάχτηκε με το στιλ της εποχής, μέχρι και την τελευταία λεπτομέρεια. Ήταν ένα ακριβό πλοιάριο, αλλά ταίριαζε με την ταινία. Στα τεχνικά ζητήματα, με εξέπληττε η σιγουριά του Dreyer. Εντυπωσιαζόμουν όταν τον έβλεπα να στέκεται στο πλατό, με την πλάτη του στον προβολέα, και τον άκουγα να λέει ήρεμα: «Ανέβασε λιγάκι το 7 και πήγαινε λίγο πιο δεξιά το 13». Όλα στη δουλειά του Dreyer είχαν μια φανταστική οργάνωση. Παρ' όλα αυτά, πάντα άκουγε αυτόν που θα 'ρχόταν και θα του 'λεγε ότι, κατά τη γνώμη του, η σκηνή θα έπρεπε να παιχτεί με τον άλφα ή τον βήτα τρόπο. Δε φοβόταν ποτέ να δοκιμάσει κάτι. Μερικές φορές, μπορεί να «έτρωγε» και μια ολόκληρη μέρα. Αν πήγαινε καλά, το κρατούσε· ειδάλλως, έλεγε: «Όχι· νομίζω ότι είναι καλύτερα να το κάνουμε όπως είπα». Ήταν μια τόσο πλούσια εμπειρία να δουλεύεις με τον Carl Dreyer...

Τα γυρίσματα του *Μέρες οργής* μ' έκαναν να αναθεωρήσω όλες μου τις ιδέες για το φτιάξιμο μιας ταινίας. Είναι γνωστές σε όλους η φανταστική προετοιμασία του Dreyer (για παράδειγμα, έψαχνε έξι μήνες να βρει την κατάλληλη σουπιέρα για την ταινία) και η καταπληκτική αίσθησή του για τη λεπτομέρεια. Εγώ, όμως, τον γνώρισα όχι ως έναν ανώτερο των άλλων σκηνοθέτη, αλλά ως ένα ασυνήθιστα καλλιεργημένο και υπέροχο ανθρώπινο πλάσμα.

Είχε μια συμπεριφορά δυναμική κι απόλυτα ελεγχόμενη, και γι' αυτό γυρνούσαμε εξαντλημένοι σπίτι ύστερα από μια μέρα δουλειά. Επικεντρωνόταν τελείως σ' αυτό που έκανε, κι απαιτούσε από τους άλλους να κάνουν το ίδιο. Όμως, έστω κι αν ήταν ένας σκηνοθέτης που δεν επέτρεπε καμιά στραβοτιμονιά, είχε μεγάλη κατανόηση. Αν κάποιος, ύστερα από κουραστικά γυρίσματα, ζητούσε να ξεκουραστεί λιγάκι, ο Dreyer έλεγε: «Φυσικά! Θέλετε έναν καφέ; Ή μήπως μια μπίρα;» Οποιοσδήποτε άλλος σκηνοθέτης θα έλεγε: «Είσαι τρελός, άνθρωπέ μου; Συνεχίζουμε!»

Preben Lerdorff-Rye, ηθοποιός
Συνέντευξη στο «Billed Bladet», 3.3.1967

Ένα κατοικήσιμο σπίτι

του Charles Tesson

Ξαναβλέποντας τακτικά την ταινία *Μέρες οργής*, ολόκληρη ή αποσπάσματά της, με τους σπουδαστές του κινηματογράφου –αφού η πανεπιστημιακή εκπαίδευση σ' αυτόν τον τομέα εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τις βιντεοκασέτες που είναι διαθέσιμες, γραμμένες ή αγορασμένες–, αντιλήφθηκα πως δεν ήταν τόσο το πρώτο μέρος μιας ομοιογενούς και εν κινήσει τριλογίας (*Ο Λόγος*, *Γερτρούδη*) όσο η συμπύκνωση των δύο ταινιών στις οποίες ο Dreyer πέτυχε τη μεγάλη στιλιστική του απόκλιση: *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* και *Βαμπίρ*. Η Αν, η ηρωίδα της ταινίας, θα καταλήξει, όπως και η Ζαν ντ' Αρκ, στην πυρά – η μία, από αγάπη για το μακρινό, αόρατο και απόλυτο (Θεός), που το καταστρέφει η παρεμβολή της Εκκλησίας ως εκπροσώπου και μεσολαβήτριας αυτού του Θείου· η άλλη, από αγάπη για τον πλησίον, επειδή πόθησε αυτόν που ήταν ο πλησιέστερος (Μάρτιν, ο γιος του Άμπσαλον), αγγίζοντας ασυνείδητα το ταμπού της αιμομιξίας που απειλεί να καταστρέψει το θεσμό της οικογένειας, άλλο ένα θεσμικό προπύργιο στην καρδιά του νόμου περί της αναπαραγωγής του είδους. Στο *Βαμπίρ*, υπάρχει το βιβλίο-διαθήκη («Να ανοιχθεί μετά το θάνατό μου») που κληροδοτεί ο πυργοδεσπότης στον θετό γιο του, τον Ντέιβιντ Γκρέι, επειδή αυτή η χειρονομία, αυτό το δώρο, συνιστά το δεσμό τους. Για να σκοτώσει τους βρικόλακες, αρκεί να συνδυάσει τη φυσική χειρονομία με αυτήν της ανάγνωσης. Το πέρασμα απ' το μάτι στο χέρι (διαβάζω για να σκοτώσω), θα το ολοκληρώσει ο υπηρέτης. Ο Ντέιβιντ Γκρέι, από την πλευρά του, θα το παραβεί μέσω του σώματος του άλλου προσώπου (Ζιζέλ), αυτού του μεγάλου βιβλίου της ζωής που θα τον οδηγήσει στον κόσμο της επιθυμίας. Έτσι, θα περάσει από το μάτι (το πρόσωπο της Ζιζέλ σε γκρο πλάνο, σελίδα σκισμένη απ' το βιβλίο που τον ανάγκασαν να διαβάσει) στο χέρι, προς αυτό το εμβόλιμο πλάνο όπου τα χέρια του Ντέιβιντ Γκρέι λύνουν τα χέρια της Ζιζέλ που είναι δεμένα στα κάγκελα ενός κρεβατιού. Στις *Μέρες οργής*, στη σκηνή της πυράς, τα χέρια της γριάς Χέρλοφς Μάρτε δε θα λυθούν, επειδή ένα άλλο χέρι, ήδη από το πρώτο πλάνο τής ταινίας, καθώς βυθίζει την πένα στο μελανοδοχείο, υπογράφει τη θανατική καταδίκη της. Προηγουμένως, στο ζενερίκ,

γλιστρούν κάτω από την κάμερα οι σελίδες ενός παλιού βιβλίου – υπενθύμιση αυτής της χαμένης ευτυχίας όπου Βιβλίο, Γραφή και Εικόνα ταυτόχρονα, γράμμα και μικρογραφία, ήταν, για να επαναλάβουμε μια φράση που αγαπούσε ο Pierre Legendre, *ένα κατοικήσιμο σπίτι*. Όμως το «σπίτι» στις *Μέρες οργής* δε θα είναι κατοικήσιμο, γιατί στο χέρι που γράφει για να στείλει στο θάνατο, απαντάει το χέρι της Αν, η οποία, κυριευμένη από το πάθος της, παράγει μια εικόνα υπό τη μορφή ενός καμβά, ενός αργαλειού, όπου ο κόσμος του Dreyer συναντά αυτόν του Buñuel. Όσο για εικόνες, υπάρχουν δύο. Η μία, εντελής (η μηλιά και το άνθος της στην κορυφή), εγγράφει αμέσως την εικόνα ως έκφραση του πάθους, μεταγγίζοντάς της όλη την αρνητικότητα του χριστιανικού δόγματος (το μήλο της Εύας), αφού κάθε επιθυμία που παρουσιάζεται με αυτόν τον τρόπο, προβάλλει πάνω στο πρόσωπο που την προκαλεί τη μορφή του πειρασμού, τον κατήφορο του Κακού μ' αυτή τη δαιμονοποίηση της επιθυμίας που εικόνα της θα ήταν το Καθαρτήριο και η Αποκάλυψη. Η δεύτερη είναι ημιτελής: ο καμβάς παρουσιάζει μια γυναίκα που πιάνει με το δεξί της χέρι ένα λουλούδι, εκεί όπου, ανάμεσα στα μπουμπούκια, η Αν συναντάει το χαμόγελο του Μάρτιν, στον ίδιο χώρο όπου η μορφή είναι ημιτελής. Αυτό το ημιτελές επιτρέπει στα βλέμματά τους να διασταυρωθούν, και το πληγωμένο βλέμμα του Άμπσαλον, ξεκινώντας από το μοντέλο και πηγαίνοντας στη μορφή, μας αποκαλύπτει τι λείπει για να τελειώσει ο καμβάς (το παιδί που κρατάει η γυναίκα με το αριστερό της χέρι), αφού είναι ο ίδιος η αρχή και η αιτία αυτής της έλλειψης, τόσο ως προς τη σωματική αναπαραγωγή (το παιδί τους) όσο και ως προς την εικαστική αναπαράστασή του.

Βέβαια, στη συνενοχή της Αν και του Μάρτιν μέσω του καμβά διαβάζουμε άλλο πράγμα. Μέσα στον πυρετό των βλεμμάτων τους, η Αν –αφού πρόκειται για το πάθος της, όπως και το πάθος της Γερτρούδης που, μέσω της αναζήτησης του απόλυτου μέσα στο οικείο, είναι η απίθανη συμπύκνωση της Ζαν ντ' Αρκ και της Αν– θα ήθελε κάτι από το βλέμμα του να προχωρήσει προς το χέρι της και ν' ακουμπήσει στην ευαίσθητη πλευρά του καμβά ανάμεσα στα

πρόσωπά τους· αυτή την εικόνα του παιδιού που αποτελεί το μοντέλο. Η επιθυμία για ένα παιδί σημαίνει πως ενώνονται δύο για να αποκτήσουν ένα, που μοιάζει στην εικόνα τους. Η επιθυμία του Dreyer για το Βιβλίο σημαίνει πως ενώνονται δύο, εικόνα και λόγος, για να γίνουν Ένα· ενώνονται δύο, προκειμένου... αυτό θα ήταν το «ντραγιερικό» υπόβαθρο του κινηματογράφου του Godard, η εμμονή του (η εικόνα στη θέση του παιδιού), ο σπαραγμός του, η τυραννία που του ασκεί ό,τι έχει ήδη γραφεί, ό,τι διαβάζεται πάντα πριν ειπωθεί. Όταν οι ηρωίδες του Dreyer ενώνονται για να φτάσουν στο Ένα, δυσκολεύονται και πέφτουν πάνω σ' έναν τοίχο, τον τοίχο της Ιεράς Εξέτασης, ή καταλήγουν κάτω από μια τσοφόπλακα (*Γερτρούδη*). Η εξαίρεση θα μπορούσε να είναι ένας άντρας, ο Ντέιβιντ Γκρέι, με την προϋπόθεση ν' απομακρυνθεί από το βιβλίο. Το πρόβλημα του Godard, ο ντραγιερικός πεσιμισμός του, είναι πως, όταν ενώνονται δύο, ενώνονται για να στριμώξουν τον άλλο με την πλάτη στον τοίχο· τον άλλο, άκι κατ' ανάγκην τον πλεονάζοντα τρίτο (επιταγή του νόμου), ούτε τον ουσιώδη τρίτο (η παρέμβαση της γλώσσας, αυτή η παράξενη αλυσίδα «γραμμένο-διαβασμένο-ειπωμένο»), αλλά το πανομοιότυπο της αμφίρροπης σχέσης, όπου, όπως όταν ο Μάρτιν συναντά το βλέμμα της Αν στο κέντημα, πότε επιζητεί και πότε όχι την επιθυμία του άλλου. Δυστυχώς για ποιον; Για κείνην ή για κείνον; Πάνω σ' αυτό το μοτίβο της λύπης, ο Dreyer, στις *Μέρες οργής*, διατύπωσε μια μη αντιστρέψιμη επιλογή· σίγουρα επειδή οι ήρωές του επιθυμούν κατά βάθος να περάσουν σε μιαν άλλη διάσταση (Ντέιβιντ Γκρέι, Αν, Γιοχάνες, Γερτρούδη), όταν αυτά του Godard τάχα έρχονται απ' αλλού για να κατέβουν στη Γη...

Cahiers du Cinéma, 100 films pour une vidéothèque, numéro hors-série.
Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής.

Δυο κληρονομιές;

της Αντουανέττας Αγγελίδη

Η Αν γίνεται μάγισσα επειδή ποθεί. Όταν η επίκλησή της πραγματοποιείται, γίνεται θηλυκό επικίνδυνο για τον ανδρικό νόμο, έξω από τη λογική τάξη της απώθησης του υποσυνείδητου· ενεργητικότητα, εκεί όπου η μοναδική λίμπιντο, η ανδρική,[1] αναμένει παθητικότητα. Η Αν γίνεται μαύρη ήπειρος.[2] Το γυναικείο σεξ, σύμβολο ευνουχισμού στο ανδρικό υποσυνείδητο, μετατρεπόμενο σε ενεργητική σαρκική πραγματικότητα γίνεται ακατανόητο και ονομάζεται Κακό από την εξουσία την οποία αμφισβήτησε, την εξουσία του φαλλού μέσα σε καθεστώς ιδιοκτησίας, συστηματικής φιλοσοφίας και θρησκευτικών μυθολογιών, όπως αυτές διαμορφώθηκαν στον δυτικό πολιτισμό εδώ και αιώνες. Ο νόμος την εκδικείται στο πρόσωπο της Μερέτε και του Μάρτιν. Η Μερέτε δε θ' αφήσει να κλονιστεί η δική της ανάπηρη μητρότητα, με την οποία αντικατέστησε τη σεξουαλική ικανοποίηση.[3] Έτσι, όταν, στο τέλος, ζητά «οφθαλμόν αντί οφθαλμού», γίνεται εκείνη πραγματική μαύρη μάγισσα της ταινίας – μαυροφορεμένη, καλυμμένη, στητή, κλειδοκράτωρ, πολύ μακριά από την ντυμένη στα γκρίζα Χέρλοφς Μάρτε, ακάλυπτη, τα μαλλιά κατάλευκα· και στο πρόσωπο του Μάρτιν, που αδυνατεί-αρνείται να σκοτώσει, το σύμβολο του Πατρός, με το πτώμα του πατέρα μπροστά του.

Το τραύμα που επέφερε στην αθανασία του πατέρα η πραγματοποιημένη σχέση του Οιδίποδα χωρίς ενοχές (η ικανή σχέση ενός μεγάλου γιου και μιας νέας μητέρας, φανερώνοντας τις ανίκανες σχέσεις Άμπσαλον-Μερέτε/Άμπσαλον-Αν), θα το γιατρέψει η επαναφορά της τάξης της α-σεξουαλικά αιμομικτικής οικογένειας.

Το Άλλο είναι πληθυντικό

Η Χέρλοφς Μάρτε (μάγισσα) καίγεται στο ύπαιθρο, από τον Άμπσαλον, για κατοχή των δυνάμεων του Κακού, της φύσης.
BIA

Ο Άμπσαλον (ιερέας) πεθαίνει μέσα στο πρεσβυτέριο, από κούραση ή από τη σκληρότητα των λόγων της Αν (συνέχεια της Χέρλοφς Μάρτε).
BIA;

Η Αν επιλέγει να πεθάνει μέσα και/ή έξω· επιλέγει, δηλαδή, να μην προσπαθήσει να ξεφύγει –είναι ή δεν είναι μάγισσα, δεν έχει σημασία. Είναι και δεν είναι, όπως είναι φύση και πνευματικότητα. Δε φοβάται την ανυπαρξία του θανάτου περισσότερο από την προδοτική και υποκριτική διατήρηση της δικοτομίας στην ύπαρξη· «απελευθερώθηκε από τη θέληση για ζωή, αλλά και από την αγωνία του θανάτου».[4] Εδώ, βέβαια, δεν πρόκειται για λύτρωση μέσα από τη μοιρολατρική αποδοχή της τιμωρίας, αλλά για μια επιλογή που περιέχεται σαν δυνατότητα της διαφοράς μέσα στη μητρική κληρονομιά, που δεν είναι αντίθετη, αλλά διαφορετική από την πατρική – άλλη και πολλαπλή. Το αδιέξοδο μετατρέπεται αργά σε καινούργια προοπτική. Η ενοποίηση φύσης και εσωτερικού αρχιτεκτονικού χώρου πραγματοποιείται τελικά πάνω στο πρόσωπο-τοπίο της Αν που, σαν τη Ζαν ντ' Αρκ, διεκδίκησε τη μοναδική της αλήθεια και τη βρήκε στην τελική εσωτερίκευση της φύσης. Κάθε ντεκόρ υποχωρεί και δίνει τη θέση του στο καθαρό άσπρο, ανάλογο με εκείνο της τελευταίας σκηνής του *Λόγου*, όπου ο Γιοχάνες ανασταίνει τη νεκρή, όχι υπό την επήρεια κρίσης, αλλά αφού έχει γίνει εντε-

Το μαρτύριο της Χέρλοφς Μάρτε.

λώς καλά. Η Αν είναι μόνη, με τη φωτισμένη συνείδηση και τον λυμένο αισθησιασμό της να χύνονται παντού, να γεμίζουν το χώρο και να τον κατέχουν.

Ο διχασμός, αντίθετα, αποκαθίσταται (αναπαράγεται δυναμωμένος) στο άτομο Μάρτιν, που οπισθοχωρεί φανατικά (όπως κάθε μετανιωμένος, πρώην συμμέτοχος μιας επανάστασης) και παίρνει πιο σίγουρα αυτός τα γκέμια της συνέχειας, γιατί γνωρίζει τη διαδικασία της παράβασης και τη δυνατότητά της να αλλοιώσει το νόμο. Η πατρική εξουσία κληρονομείται με μια προδοτική πράξη· θεμελιώνεται πάνω στην απώθηση της σάρκας-ηδονής. Για τον Μάρτιν, η αποκάλυψη είναι ό,τι κληροδοτεί τη διατήρηση της διχοτομίας.

«Στη λογική της συμμετρίας και των διχοτομικών αντιθέσεων, ο φαλλός (Φαλλός) απαιτεί να είναι το τελικό νόημα κάθε λόγου (discours), το μέτρο της αλήθειας και της ιδιοκτησίας, το έσχατο σημαίνον και/ή σημαινόμενο κάθε πόθου, για να συνεχίσει να είναι φερέγγυο το όνομα του πατέρα (Πατρός).»[5] Απαιτείται η αναγωγή του Άλλου στο Ίδιο, η γυναίκα να είναι άντρας από την ανάποδη, η πολλαπλότητα των ερωτογενών της περιοχών να περιοριστεί σε μια τρύπα (δικό του αρνητικό)· αλλά τότε, ανάμεσα σ' εκείνην και σ' αυτόν δε θα μπορέσει τίποτα και ποτέ να ειπωθεί.

Αφού η γυναίκα-μάγισσα ενσωμάτωσε τους δύο πόλους των συμβολικά αντίθετων, αλλοιώνοντας την εσωτερική βία, η διχοτομία δεν είναι αξεπέραστη· τότε τι μένει για τον άντρα-ιερέα από το να διατηρεί τη διχοτομία, για να διατηρήσει και την κληρονομία;

«Σύγχρονος Κινηματογράφος '79»,
τχ. 21/22, Ιούλιος-Οκτώβριος 1979.

1. Με τα βιβλία της *Speculum, de l'autre femme* (1974) και *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), η Luce Irigaray κάνει κριτική στην πρακτική και τη θεωρία του Freud, ότι τα ερωτήματά του στην αναπαραστατική σκηνή δε φτάνουν μέχρι τον σεξικό (sexuée) καθορισμό της (η γυναικεία σεξουαλικότη-

τα αντιμετωπίστηκε πάντοτε με αποκλειστικά αρσενικές παραμέτρους).

2. Η μαύρη ήπειρος της ψυχανάλυσης, κατά τον Freud, είναι η γυναικεία σεξουαλικότητα (βλ. «La feminité» στο *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, Idées).

3. «Για μια γυναίκα, η επιθυμία για παιδί είναι η επιθυμία για απόκτηση πέους (το παιδί υποκατάστατο του πέους)» (S. Freud, ά.π. 2). Η σχέση της γυναίκας με το σεξ της (το είδος της επιθυμίας του πέους ως σεξουαλικής βουλιμίας πλέον και όχι ως επιθυμίας αλλαγής φύλου) αλλάζει ριζικά στις αναλύσεις γυναικών ψυχαναλυτών όπως η Karen Horney (*De la génèse du complexe de castration*, Payot) και η Mélanie Klein (*Les stades précoces du conflit oedipien*, Payot, και *Les premiers stades du conflit oedipien et la formation du surmoi*, Payot).

4. Robert Musil, «Γκρίζα».

5. Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit (1977), σελ. 63.

ΔΥΟ ΑΝΘΡΩΠΙΝΕΣ ΥΠΑΡΞΕΙΣ
Tvåå människor (Σουηδία, 1944)

Σενάριο: Carl Th. Dreyer, Martin Glanner, βασ. στο θεατρικό έργο *Απόπειρα* του W.O. Somin. **Φωτογραφία**: Gunnar Fischer. **Μουσική**: Lars-Erik Larsson. **Ήχος**: Lennart Svensson, Tore Ljungberg. **Μοντάζ**: Carl Th. Dreyer, Edvin Hammarberg. **Σκηνικά**: Nils Svenwall. **Ηθοποιοί**: Georg Rydeberg (Άρνε Λούντελ), Wanda Rothgardt (Μαριάνε). **Παραγωγή**: Svensk Filmindustri (Στοκχόλμη). **Διάρκεια**: 78 λεπτά. **Πρώτη προβολή**: 23 Μαρτίου 1945 (Στοκχόλμη).

Σε πλάνα από ένα ιατρικό εργαστήριο παρεμβάλλονται πρωτοσέλιδα εφημερίδων που κατηγορούν τον Δρα Άρνε Λούντελ, έναν νεαρό επιστήμονα σε ψυχιατρική κλινική, ότι παρουσίασε σαν δική του μια επιστημονική εργασία του προϊσταμένου του, καθηγητή Ζάντερ. Η Μαριάνε, σύζυγος του Άρνε, επιστρέφει ταραγμένη στο διαμέρισμά τους. Προσπαθεί να παρηγορήσει τον άντρα της και να αποφορτίσει την τεταμένη ατμόσφαιρα. Το ζεύγος πληροφορείται από το ράδιο την αυτοκτονία του καθηγητή Ζάντερ, ενώ, λίγο αργότερα, από ένα τηλεφώνημα και τις εφημερίδες, μαθαίνουν ότι η αυτοκτονία ήταν καλυμμένη δολοφονία κι ότι βασικός ύποπτος θεωρείται ο Άρνε. Η Μαριάνε ομολογεί ότι ήταν ερωμένη του Ζάντερ, στον οποίο παρέδωσε την επιστημονική εργασία του συζύγου της. Όταν όμως εκείνος την εκβίασε να χωρίσει, εκείνη τον σκότωσε. Ο Άρνε τής προτείνει να φύγει στο εξωτερικό, παίρνοντας ο ίδιος την ευθύνη του φόνου. Όμως η Μαριάνε προτιμά να αυτοκτονήσει με δηλητήριο, κάτι που κάνει επίσης ο σύζυγός της.

Η δράση της ταινίας θεωρήθηκε κοινότοπη, αλλά μήπως δεν είναι κοινότοπα όλα σχεδόν τα εγκλήματα πάθους; Στο κάτω κάτω, πρόθεσή μου δεν ήταν να κάνω μια ραφιναρισμένη αστυνομική ταινία – κάθε άλλο. Αυτό που επιθυμούσα να δείξω στο βάθος του ψυχολογικού δράματος που παιζόταν ανάμεσα στους δύο ήρωες, ήταν μια υπόθεση φόνου όσο γίνεται πιο απλή, αληθοφανής και «καθημερινή». Ο ίδιος ο φόνος είχε δευτερεύουσα σημασία· δεν ήταν παρά το μέσο για να φτάσω στο σκοπό: να δείξω, δηλαδή, τα ψυχολογικά γεγονότα που απορρέουν απ' το φόνο και, τελικά, οδηγούν το ζεύγος στην απόφαση της αυτοκτονίας. Αν οι κριτικοί και οι θεατές βρήκαν την παρουσίαση αυτών των ψυχολογικών γεγονότων μη ικανοποιητική ή κοινότοπη, ας μην κατηγορούν εμένα, αλλά τους κ.κ. Dymling και Sjöström (υπεύθυνους παραγωγής της ταινίας).

Carl Th. Dreyer
σε επιστολή του στον Ebbe Neergaard (1949)

Ένα πείραμα του Kammerspiel
του Maurice Drouzy

[...] Λίγες μέρες μετά την άφιξή του στη Σουηδία, το Δεκέμβριο του 1943, ο Dreyer υπέγραψε συμβόλαιο με τη Svensk Filmindustri, την οποία διηύθυνε τότε ο C.A. Dymling. Έκανε αμέσως τη σύνοψη ενός σεναρίου από το θεατρικό έργο *Απόπειρα* του γερμανού δραματουργού W.O. Somin, ο οποίος είχε εγκατασταθεί στην Ελβετία. Ο Dreyer προτιμούσε να ξαναπιάσει ένα παλιό σχέδιο του 1933, τη διασκευή του θεατρικού έργου *Ο κύριος Λομπερτιέ* του Louis Verneuil, αλλά δεν ήταν διαθέσιμα τα δικαιώματα. Το έργο του Somin έμοιαζε ως προς τη δομή και το θέμα του με εκείνο του Verneuil, γι' αυτό και δέχτηκε να το κάνει ταινία.

Αυτό που ενδιέφερε τον Dreyer στην προκειμένη περίπτωση, ήταν η πρόκληση του να σπρώξει ώς τα άκρα τις αναζητήσεις του Kammerspiel, τις οποίες είχε ήδη εφαρμόσει στον *Μίκαελ* και στον *Αφέντη του σπιτιού*. Μπορούσε να εφαρμόσει το νόμο των τριών ενοτήτων χωρίς καμιά παραχώρηση – ενότητα χρόνου, πριν απ' όλα, αφού ο φιλμικός χρόνος (με εξαίρεση τον σύντομο πρόλογο) συμπίπτει απόλυτα με τον «πραγματικό» της δράσης. Μ' αυτόν τον τρόπο ο σκηνοθέτης υλοποιούσε ένα παλιό όνειρο που το έτρεφε πάνω από δέκα χρόνια.

Ενότητα χώρου επίσης: όλη η δράση διεξάγεται στον κλειστό χώρο ενός διαμερίσματος της Στοκχόλμης· του διαμερίσματος όπου ζουν ο Άρνε Λούντελ και η γυναίκα του. Ο έξω κόσμος, μόλις και υπονοείται. Εισβάλλει, όμως, σαν διαρρήκτης και μ' έναν τρόπο όλο και πιο επιθετικό στο (καθόλου προστατευμένο) σύμπαν των Λούντελ: μέσω του ραδιοφώνου, του τηλεφώνου, ενός εσωτερικού τηλεφώνου που συνδέει το εργαστήριο με το διαμέρισμα, του ταχυδρομείου, μιας εφημερίδας με «καυτά» νέα και, φυσικά, των θο-

Οι Georg Rydeberg (Άρνε) και Wanda Rothgardt (Μαριάνε).

ρύβων του δρόμου, μεταξύ των οποίων και μια αστυνομική σειρήνα. Η πλοκή παίζει συστηματικά πάνω σ' αυτή την αντίθεση ανάμεσα σε εσωτερικό και εξωτερικό, ανάμεσα στην πουπουλένια φωλιά του ζεύγους και το δίχτυ που απλώνεται ολόγυρά τους. Όσο για τη δράση, προωθείται από δύο ήρωες, συν έναν τρίτο που δεν τον βλέπουμε. [...]

Γιατί, όμως, το εγχείρημα απέτυχε, κατά τον Dreyer; Ο σκηνοθέτης έβλεπε τον Άρνε Λούντελ ως έναν ευθύ, ανοιχτό άνθρωπο, που δεν υποψιαζόταν το Κακό· έναν ιδεαλιστή επιστήμονα με γαλάζια μάτια που ζούσε για τις έρευνές του· ένα σύζυγο που φρόντιζε και περιποιούνταν τη γυναίκα του. Η τελευταία, αντίθετα, ήταν ένας τύπος αισθησιακός και γεμάτος πάθος (κάτι που το εξηγούσε το παρελθόν της), αλλά και, ταυτόχρονα, πολύ δεμένη με τον άντρα της. Για να τον προστατεύσει και να συνεχίσει να έχει την αγάπη του, δε δίστασε να προσφύγει στο ψέμα, ακόμα και στο φόνο. Ο Dreyer την έβλεπε ως μια εξημμένη, ελαφρώς νευροπαθητική προσωπικότητα. Για τους δύο αυτούς ρόλους, επέλεξε δύο νέους και ελάχιστα γνωστούς ηθοποιούς: τον Anders Ek και την Gunn Waallgren. Όμως η επιλογή αυτή δεν άρεσε στον Victor Sjöström, τον μέγα Sjöström για τον οποίο ο Dreyer είχε πει τόσα καλά στην αρχή της καριέρας του, ο οποίος τώρα δε γύριζε ταινίες, αλλά ήταν ένας από τους μεγάλους «μάγους» της Svensk Filmindustri. Ο Sjöström αρνήθηκε τον Anders Ek, λέγοντας ότι είχε ένα υπερβολικά εξογκωμένο μήλο του Αδάμ, και την Gunn Waallgren επειδή ήταν «άσχημη». Στην πραγματικότητα, η εταιρεία είχε τους δικούς της επώνυμους ηθοποιούς, τους οποίους ήθελε να χρησιμοποιήσει. Επέβαλαν, λοιπόν, στον Dreyer τον Georg Rydeberg και τη Wanda Rothgardt, οι οποίοι δεν ανταποκρίνονταν στους χαρακτήρες της ταινίας. Ο πρώτος είχε ειδικευτεί σε ρόλους ιντριγκαδόρου, διπρόσωπου Ιανού, δαιμονιακού, ενώ η δεύτερη ήταν, αντίθετα, η προσωποποίηση της ευγενικής και άδολης μικροαστής. Ο σκηνοθέτης βρέθηκε, λοιπόν, στη δυσάρεστη θέση να δεχτεί δυο ηθοποιούς ακριβώς αντίθετους από αυτό που ήθελε: «Αντί για δύο νέους, άπειρους συζύγους, βρέθηκα με δύο χαρακτήρες που όλα πάνω τους έδειχναν ότι είχαν παντρευτεί εδώ και καιρό, είχαν βολευτεί στη γαλήνη της συζυγικής ζωής τους και, άρα, εξαιτίας αυτής της κατάστασης, θ' αντιδρούσαν διαφορετικά σ' έναν εκβιασμό απ' ό,τι δυο νιόπαντροι, που εύκολα κάνουν κάτι παρορμητικό».[1]

Σύμφωνα με το διευθυντή φωτογραφίας Gunnar Fischer, ο Dreyer ήξερε εκ των προτέρων ότι η ταινία θα

ήταν αποτυχία. Ωστόσο, τη γύρισε με το γνωστό του πάθος. Η συνεργασία του με τον Fischer ήταν εξαιρετική. Ως συνήθως, ο Dreyer δεν είχε κάνει κανένα ντεκουπάζ. Το σενάριο δεν περιείχε τεχνικές ενδείξεις. Τα είχε όλα μέσα στο μυαλό του. Κάθε βράδυ, ετοίμαζαν λεπτομερώς τα γυρίσματα της επομένης. Συμφωνούσαν τους φωτισμούς, τα κάδρα, τη θέση και τις κινήσεις της κάμερας. Το ντεκουπάζ (και το μοντάζ) υλοποιούνταν σταδιακά, χωρίς νευρικότητα ή τυχαίες επιλογές.

Η ταινία βγήκε στις 23 Μαρτίου 1945, σε μία μόνο αίθουσα της Στοκχόλμης. Ο Dreyer αντιλήφθηκε στην πρεμιέρα ότι είχαν επέμβει στο μοντάζ· ενώ, π.χ., ο ίδιος είχε αφαιρέσει μια σκηνή όπου η ηρωίδα εγκαταλείπει οριστικά τον εραστή της (από τον οποίο βλέπουμε μόνο τη σκιά του στον τοίχο), γιατί ερχόταν σε ασυμφωνία με το στιλ και το ρυθμό της ταινίας, οι παραγωγοί την είχαν ξαναπροσθέσει. Επιπλέον, δεν είχε ζητηθεί η γνώμη του για τη μουσική, η οποία ήταν παράταιρη σε πολλές σκηνές, ιδιαίτερα στο φινάλε. Η ταινία υπήρξε και εμπορική αποτυχία. Εξαιτίας τής φήμης του σκηνοθέτη, οι σουηδοί κριτικοί στάθηκαν επιεικείς, χαρακτηρίζοντας την ταινία «ασυνήθιστη». Στην πραγματικότητα, η ταινία δεν τους προσέφερε τίποτα που να τους βοηθήσει να την υποστηρίξουν, ενώ ούτε ο ίδιος ο Dreyer την υποστήριξε. Η ταινία έμεινε μόνο 5 μέρες στην αίθουσα. Δεν προσπάθησαν καν να την παίξουν στο εξωτερικό και δεν προβλήθηκε ποτέ στη Δανία.

Από το βιβλίο *Carl Th. Dreyer né Nilsson.*
Μετάφραση: Μπάμπης Ακτσόγλου.

1. Carl Th. Dreyer, από επιστολή του στον Ebbe Neergaard (1949).

Ο ΛΟΓΟΣ
Ordet (Δανία, 1954)

Σενάριο: Carl Th. Dreyer, βασ. στο θεατρικό έργο του Kaj Munk. **Φωτογραφία**: Henning Bendtsen. **Μουσική**: Poul Schierbeck. **Ήχος**: Knud Kristensen. **Μοντάζ**: Edith Schlüssel. **Σκηνικά**: Erik Aaes. **Κοστούμια**: N. Sandt Jensen. **Ηθοποιοί**: Henrik Malberg (Μόρτεν Μπόργκεν), Emil Hass Christensen (Μίκελ), Preben Lerdorff-Rye (Γιοχάνες), Cay Kristiansen (Άντερς), Birgitte Federspiel (Ίνγκερ), Ann Elisabeth Groth (Μάρεν), Einar Federspiel (Πέντερ), Sylvia Eckhausen (Κριστίνε), Gerda Nielsen (Αν), Henry Skjaer (γιατρός), Ove Rud (πάστορας), Hanne Aagesen (Κάρεν), Edith Thrane (Μέτε Μάρεν). **Παραγωγή**: Palladium (Κοπεγχάγη). **Διάρκεια**: 126 λεπτά. **Πρώτη προβολή**: 10 Ιανουαρίου 1955 (Κοπεγχάγη).

Στη Γιουτλάνδη του 1930, ο γερο-κτηματίας Μπόργκεν, αν και οπαδός των απόψεων του θεολόγου Γκρούντβιγκ που κήρυξε έναν ζωντανό και δυναμικό χριστιανισμό, έχει μια ολότελα δογματική αντίληψη της πίστης, εναρμονισμένη με το αυταρχικό, πατριαρχικό ταμπεραμέντο του. Ο μεσαίος γιος του, Γιοχάνες, από τότε που σπούδασε θεολογία, έχει τρελαθεί, ταυτίζοντας τον εαυτό του με τον Ιησού. Ο μεγαλύτερος γιος του, Μίκελ, κρατώντας αποστάσεις από τον πατέρα του, έγινε άθεος, κάτι όμως που δεν πειράζει τη γυναίκα του, Ίνγκερ, έγκυο στο τρίτο παιδί τους. Όσο για τον μικρότερο γιο του, Άντερς, αυτός είναι ερωτευμένος με την Αν, την κόρη του ράφτη Πέντερ, ο οποίος είναι οπαδός της Εσωτερικής Αποστολής, μιας θρησκευτικής αίρεσης που τηρεί με δογματική ευλάβεια την αυστηρότητα του λουθηρανικού λόγου. Οι δύο γονείς αρνούνται το γάμο των παιδιών τους, εξαιτίας των θρησκευτικών διαφορών τους. Ωστόσο, ο Μπόργκεν επισκέπτεται τον Πέντερ για να τον πείσει να δώσει την κόρη του στο γιο του, αλλά η συνάντησή τους καταλήγει σε βίαιη φιλονικία. Στο μεταξύ, η Ίνγκερ έχει προβλήματα με τη γέννα της. Το παιδί της γεννιέται νεκρό, κι ύστερα από λίγο πεθαίνει και η ίδια. Ο Γιοχάνες, που προφήτεψε το θάνατό της, εξαφανίζεται. Ο Πέντερ έρχεται να εκφράσει τα συλλυπητήριά του, συμφιλιώνεται με τον Μπόργκεν και συγκατατίθεται στο γάμο των παιδιών τους. Ο Γιοχάνες επιστρέφει, κι όλα δείχνουν ότι έχει ξαναβρεί τα λογικά του. Η κόρη της Ίνγκερ τού ζητά να «ξυπνήσει» τη μητέρα της. Εκείνος προφέρει τον Θείο Λόγο, και η νεκρή ανοίγει τα μάτια της. Ο Μίκελ ξαναβρίσκει την πίστη του, ενώ ο Άντερς ξαναβάζει σε λειτουργία το εκκρεμές, σημάδι ότι η ζωή ξαναρχίζει στο σπιτικό των Μπόργκεν.

– Πότε σκεφτήκατε για πρώτη φορά να κάνετε ταινία το *Λόγο*;

– Όταν, πριν 22 χρόνια, παραβρέθηκα στην πρεμιέρα τού θεατρικού έργου. Μου έκανε μεγάλη εντύπωση, όπως και η τολμηρή οπτική του Kaj Munk. Δεν μπορούσα παρά να θαυμάσω την εκπληκτική ευκολία του συγγραφέα να εκθέτει παραδοξολογικές απόψεις. Βγαίνοντας από το θέατρο, ήμουν πεπεισμένος ότι σ' αυτό το θεατρικό έργο υπήρχε θαυμάσιο υλικό για ταινία.

– Και πότε επεξεργαστήκατε το σενάριο;

– Πέρασαν 20 χρόνια ώσπου να τα καταφέρω. Και είδα στο μεταξύ τις ιδέες του Munk κάτω από ένα άλλο πρίσμα· γιατί, στο μεταξύ, συνέβησαν πάρα πολλά – έτσι δεν είναι; Η νέα επιστήμη, μετά τη θεωρία της σχετικότητας του Einstein, απέδειξε ότι πέρα απ' τον τρισδιάστατο κόσμο των αισθήσεών μας υπάρχει και μια τέταρτη διάσταση, αυτή του χρόνου, όπως και μια πέμπτη, που έχει να κάνει με τον ψυχισμό. Απέδειξαν ότι είναι εφικτό να ζήσουμε γεγονότα που δεν έχουν συμβεί ακόμα. Ανοίχτηκαν νέες προοπτικές, που μας

κάνουν ν' αναγνωρίσουμε τη βαθιά σχέση ανάμεσα στην καθαρή επιστήμη και τη διαισθητική θρησκεία. Η νέα επιστήμη μάς φέρνει πιο κοντά σε μια βαθύτερη κατανόηση του θεϊκού κι εργάζεται αυτή τη στιγμή ώστε να δώσει μια φυσική εξήγηση των υπερφυσικών γεγονότων. Μπορούμε, λοιπόν, να δούμε κάτω από μια νέα οπτική τη μορφή του Γιοχάνες. Ο Kaj Munk το είχε ήδη στο μυαλό του όταν έγραφε το έργο το 1925, υπονοώντας ότι ο τρελός Γιοχάνες ήταν ίσως πιο κοντά στο Θεό απ' ό,τι οι χριστιανοί του περιβάλλοντός του.

– Ήταν δύσκολη η διασκευή του έργου;

– Αποδείχθηκε πιο δύσκολη απ' όσο πιστεύαμε αρχικά. Έπρεπε να σεβαστούμε το θεατρικό έργο και, ταυτόχρονα, ν' απομακρυνθούμε απ' αυτό. Οφείλαμε να έχουμε συνεχώς στο μυαλό μας αυτό που ήθελε να πει ο Munk, και να το εκφράσουμε στην ταινία, αλλά και, ταυτόχρονα, οφείλαμε να θυμόμαστε ότι ο Munk έγραφε για το θέατρο κι ότι το θέατρο έχει διαφορετικούς νόμους από τον κινηματογράφο. Καταστάσεις και διάλογοι που κάνουν αίσθηση στο παλκοσένικο, αποδεικνύονται επικίνδυνες στην οθόνη. Πρέπει να γίνει επανεκτίμηση και απλοποίηση. Όταν είναι να κινηματογραφήσεις ένα θεατρικό έργο, πρέπει οπωσδήποτε να κάνεις αποκάθαρση του κειμένου, αφαιρώντας όλα όσα δεν προωθούν την κεντρική ιδέα. Πρέπει να συμπτύξεις και να συμπυκνώσεις τα πράγματα. Ο κινηματογραφικός διάλογος πρέπει να είναι το ένα τρίτο του θεατρικού. Στον κινηματογράφο, μια φράση μπορεί να αποδειχθεί καταστροφική αν δε γίνει κατανοητή αμέσως, στο δέκατο του δευτερολέπτου που ειπώθηκε στην οθόνη· ειδάλλως, σταματά τη δράση. Ο θεατής είναι αναγκασμένος να σταματήσει την παρακολούθηση, για να σκεφτεί τι ειπώθηκε. Γι' αυτό θα πρέπει να αποφεύγουμε ακόμα και λέξεις που γίνονται δύσκολα κατανοητές.

– Ακολουθείτε πιστά το σενάριο την ώρα των γυρισμάτων;

– Το σενάριο μιας ταινίας θα πρέπει να θεωρείται ένα πρόχειρο σχεδίασμα, πάνω στο οποίο οι ηθοποιοί και ο σκηνοθέτης μπορούν να δουλέψουν κι άλλο στο στούντιο, ώστε να συνεχιστεί η διαδικασία της αποκάθαρσης και της απλοποίησης. Ανακαλύπτεις συνεχώς φράσεις που επαναλαμβάνουν πράγματα τα οποία έχουν ήδη ειπωθεί, κάτι λογικό στο θέατρο, όχι όμως και στον κινηματογράφο. Κι αν είναι να μεταφέρουμε ένα έργο του Kaj Munk στον κινηματογράφο, αυτό πρέπει να γίνει μέσα απ' την ανάπλασή του σε μια ολοκληρωμένη κινηματογραφική οντότητα.

– Πείτε μας δυο λόγια για την επιλογή των ηθοποιών...

– Είναι κάτι πραγματικά πολύ σημαντικό. Με μια σωστή διανομή, η ταινία έχει ήδη σωθεί κατά το ήμισυ. Όχι μόνο έχει σημασία ο κάθε ηθοποιός να ανταποκρίνεται στο ρόλο του, αλλά πρέπει και να μπορεί να επικοινωνεί με τους άλλους ηθοποιούς. Πρέπει να πειστούμε ότι ο πατέρας και ο γιος, ο σύζυγος και η γυναίκα του, έχουν οικείες μεταξύ τους σχέσεις. Γι' αυτό και δεν πρέπει να δίνουμε υπερβολική σημασία στην εξωτερική ομοιότητα ανάμεσα στον ηθοποιό και το ρόλο. Αντίθετα, εκείνο που έχει καθοριστική σημασία, είναι η εσωτερική αντιστοιχία· δηλαδή η ομοιότητα ως προς τη νοοτροπία, το χαρακτήρα και το ταμπεραμέντο. Ήμουν τυχερός που βρήκα τόσο ταιριαστούς ηθοποιούς για κάθε ρόλο, και δεν υπάρχει ούτε ένας που να 'χω μετανιώσει για την επιλογή του.

– Και τα ντεκόρ...;

– Κατά την παραμονή μου στη Βόρειο Θάλασσα, διαπίστωσα ότι όλοι οι κάτοικοι της περιοχής, σε όλα τα αγροκτήματα των αμμόλοφων, έδειχναν έντονο ενδιαφέρον για την ταινία. Εξέφρασαν επίσης ένα εξαιρετικό πνεύμα γενναιοδωρίας, αφήνοντάς μας να δανειστούμε έπιπλα που ήταν εκεί επί ολόκληρες γενιές, ή χαρακτηριστικούς πίνακες των σπιτιών της περιοχής. Με όλα αυτά τα πράγματα, λοιπόν, επιπλώσαμε τα δωμάτια, στο πλατό. Αργότερα, αφαιρέσαμε ένα μέρος τους κι αφήσαμε μόνο τα αντικείμενα που συνέβαλλαν στο χαρακτηρισμό των ηρώων της ταινίας.

– Η ποιότητα της φωτογραφίας στις ταινίες σας είναι διεθνώς γνωστή...

– Είχα πάντα την τύχη να βρίσκω ικανούς operatér, που κατανοούσαν τις προθέσεις μου, τις έκαναν κτήμα τους και τις υλοποιούσαν. Δεν έχω ιδέα από φωτογραφία. Δε γνωρίζω τίποτα ως προς τη σχέση ανάμεσα στο φως και το διάφραγμα ή ανάμεσα στο θετικό και το αρνητικό φιλμ. Όμως, ενδιαφέρομαι πολύ για το κάδρο και τη σύνθεση της εικόνας, και θεωρώ ότι προϋπόθεση για μια καλή φωτογραφία είναι, κατά κανόνα, η καλή συνεργασία ανάμεσα στο σκηνοθέτη και το διευθυντή φωτογραφίας. Στην ταινία, δούλεψα μ' έναν νεαρό, πολύ χαρισματικό και ταλαντούχο operatér, τον Henning Bendtsen. Συμφωνήσαμε να μη μείνουμε ικανοποιημένοι με μια φωτογραφία «απλώς καλή», αλλά να βρούμε την αρμόζουσα ατμόσφαιρα. Παλιά, οι operatér μιλούσαν περί φωτισμού· σήμερα, μιλούν και περί φωτοσκίασης. Η φωτοσκίαση είναι εξίσου σημαντική με το φωτισμό. Ένα πρόσωπο στο σκοτάδι μπορεί, κάτω από ορισμένες συνθήκες, να είναι πιο εκφραστικό κι αποτελεσματικό απ' ό,τι αν ήταν φωτισμένο.

– Οι έννοιες «φωτογραφικό στιλ» και «στιλ της ταινίας» είναι ταυτόσημες;

– Το στιλ δεν αφορά μόνο τη φωτογραφία. Υπάρχουν και άλλοι παράγοντες που το διαμορφώνουν, όπως ο ρυθμός της ερμηνείας. Αλλά και ο συνολικός ρυθμός της ταινίας αποτελεί με τη σειρά του συγχώνευση διαφορετικών ρυθμών, από τα τράβελινγκ μέχρι τους διαλόγους.

«Σαν νέα Άλκηστις, η Ίνγκερ ξαναγυρίζει στη ζωή».

– Δουλεύετε πολύ με τους ηθοποιούς;

– Κατά κανόνα, όχι. Είμαι ευτυχής που στο *Λόγο* συνεργάστηκα με ηθοποιούς οι οποίοι ανακάλυψαν μόνοι τους, στη διάρκεια των γυρισμάτων, τον σωστό τόνο, το σωστό συναίσθημα – κι αυτό, φυσικά, είναι το ιδανικό. Η καθαρά δημιουργική δραστηριότητα του ηθοποιού πρέπει να διενεργείται στο εσωτερικό της ψυχής του. Δουλειά του σκηνοθέτη είναι, τότε, η σύνθεση των διαφόρων προσωπικοτήτων που δημιουργήθηκαν, σε μια ενότητα.

– Έχετε αλλάξει άποψη για το ρυθμό, μετά τις *Μέρες οργής*;

– Όχι – και μάλιστα, συνεχίζω τον ίδιο δρόμο. Δεν άλλαξα γνώμη για την αξία αυτών των τράβελινγκ που, μιλώντας για τις *Μέρες οργής*, τα είχα αποκαλέσει «κυλιόμενα γκρο πλάνα». Από την άλλη, είναι επικίνδυνο να υποστηρίζεις ότι μια ρυθμική φόρμα είναι καλύτερη από μιαν άλλη. Όλες οι φόρμες είναι χρήσιμες, όταν προσαρμόζονται στο χαρακτήρα των σκηνών για τις οποίες προορίζονται, σε συνάφεια με τον καθαρό ρυθμό της δράσης και του χώρου, και με την πυκνότητα της δραματικής έντασης. Θα πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί με φράσεις όπως «παρωχημένος ρυθμός» και «σύγχρονος ρυθμός», γιατί, σε ορισμένες περιπτώσεις, το παλιό μπορεί να είναι πιο μοντέρνο.

Ραδιοφωνική συνέντευξη που πήρε ο Johannes Allen
και μεταδόθηκε στις 27 Νοεμβρίου 1954,
λίγο πριν την προβολή της ταινίας στις αίθουσες.
Αναδημοσιεύεται στο βιβλίο *Om Filmen*,
Gyldendal,
Κοπεγχάγη 1964.
Μετάφραση από τα γαλλικά: Μπάμπης Ακτσόγλου.

Μια χριστιανή Άλκηστις

του Eric Rohmer

Ο Λόγος είναι ένα θεατρικό έργο του δανού συγγραφέα Kaj Munk, του οποίου το κείμενο ο Dreyer ακολούθησε πιστά. Ο Σουηδός Gustav Molander είχε γυρίσει, δώδεκα χρόνια πριν, μια πρώτη εκδοχή. Εδώ, λοιπόν, δεν έχουμε να κάνουμε με μια ταινία «δημιουργού». Κι όμως, μου φαίνεται δύσκολο να μελετήσει κανείς την τέχνη του σκηνοθέτη χωρίς να παρακολουθήσει, βήμα προς βήμα, την πλοκή αυτής της ταινίας, στην αργή, αλλά δραματική, εξέλιξή της.

Ένα δανικό αγρόκτημα, μ' αυτή τη σχολαστική καθαριότητα, την τάξη, την οικονομική άνεση ενός σπιτιού βόρειας ευρωπαϊκής χώρας. Άκρα λιτότητα, γυμνοί χώροι, σε συνδυασμό με την ευχρηστία που συναντάμε σε όλα τα ντεκόρ του Dreyer. Είναι λίγοι οι σκηνοθέτες που ξέρουν τόσο καλά, όχι απλώς να βρουν μέσα στην αρχιτεκτονική δομή ένα στοιχείο του δράματος, αλλά και να στηρίξουν ολοκληρωτικά πάνω της την αίσθηση της Stimmung (της ατμόσφαιρας, της ηθικής ατμόσφαιρας) με την οποία θέλουν να το διαποτίσουν. Ο Dreyer διεκδικεί την κληρονομιά του Kammerspiel της χρυσής εποχής του γερμανικού κινηματογράφου.[1] Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε την τέχνη του ως γνήσιο εξπρεσιονισμό, αν ο όρος δεν είχε κάπως φθαρεί.[2] Από την πρώτη κιόλας εικόνα βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα προσωπικό ύφος, σε μια αισθητική άποψη, η αυστηρή γραμμή τής οποίας δεν επιδέχεται καμιά παρέκκλιση: αισθητική άποψη, θα έλεγα, στη σύλληψη του ντεκόρ, αισθητική άποψη για ένα συγκεκριμένο καδράρισμα (γκρο πλάνο κάποτε στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, μεσαίο πλάνο εδώ), για να προσαρμόζεται καλύτερα στις απαιτήσεις της μεγάλης οθόνης στην οποία συνήθως προβάλλεται η ταινία, αισθητική άποψη στη διεύθυνση των ηθοποιών, στο ρυθμό των κινήσεων, στις στάσεις, στη χροιά της φωνής που μέσα από μιαν αστείρευτη επινόηση λεπτομερειών μάς παραπέμπει ακατάπαυστα σε μια φόρμα επιβεβλημένη απ' την αρχή. Ο κινηματογράφος δε μας έδωσε ποτέ ένα παράδειγμα τέχνης τόσο γερά θεμελιωμένης σ' ένα προσωπικό όραμα, η αξία του οποίου δε βρίσκεται τόσο στην αυστηρότητά του όσο στο γεγονός ότι αυτή η αυστηρότητα δεν έχει βάρος, δε μειώνει ούτε για μια στιγμή την ελευθερία του παιχνιδιού, δεν πνίγει τη συγκίνηση του θεατή· αντίθετα, την αυξάνει, την πολλαπλασιάζει.

Αυτοί οι χωρικοί γνωρίζουν την τέχνη των γενναίων χειρονομιών και της ήρεμης ομιλίας. Μιλούν για σοβαρά προβλήματα και –επιμένω σ' αυτό– ξέρουν να προκαλέσουν τη συμμετοχή του πνεύματος, της καρδιάς και του σώματός μας στον ίδιο βαθμό με την πιο συγκλονιστική ιστορία αγάπης, με την πιο συναρπαστική περιπέτεια.

Η συζήτηση που παρακολουθούμε, δεν έχει ως θέμα ένα αφηρημένο θεολογικό ζήτημα, αλλά τη συγκεκριμένη, φυσική σχέση του Θεού με το δημιούργημά του: η προσευχή, ο λόγος του ανθρώπου, φτάνει στο Θεό κι ο Θεός τού απαντάει;

Μια τέχνη τόσο μελετημένη μοιάζει να είναι η πιο ανίκανη να υπερασπιστεί το υπερφυσικό: δε θα 'λεγα ότι ο Dreyer παρατηρεί τους ήρωές του με το μάτι του κλινικού γιατρού, αλλά το βλέμμα του είναι υπερβολικά αντικειμενικό για να έχει την επιτηδευμένη ασάφεια που συγχέεται συνήθως με το βλέμμα του δημιουργού. Καμία απαίτηση να διαπεράσει τις συνειδήσεις, καμία έκκληση στο συναίσθημα: βλέπουμε, ακούμε, και η αισθητική επιλογή των συνεχόμενων πλάνων που υιοθετείται εδώ, ενισχύει αυτή την εντύπωση. Αλλά το μυστήριο είναι ίσως πιο μεγάλο, γιατί δε μας προσφέρεται κανένα άνοιγμα για να διεισδύσουμε μέσα του: μένουμε στο φαινόμενο, γνωρίζοντας ότι είναι φαινόμενο. Όπως οι διάφανες κουρτίνες αφήνουν να μπει στο σπίτι ένα φως δυνα-

τό, αλλά διάχυτο, έτσι και το φως του Θείου Πνεύματος δε θα μας κάψει ποτέ με όλη του την ακτινοβολία: θα χρειαστεί η παρέμβασή του στον υλικό κόσμο, και η πιο θεαματική, το θαύμα, για να μας πείσει (πάλι έμμεσα) για την ύπαρξή του. Είμαστε μακριά από τη συνεχή επίκληση προς το Θεό που αναπέμπει κάθε έμβιο ή αβρανές ον, είτε με την ίδια την περασμένη φύση του είτε με την ομορφιά του, όπως, π.χ., στις ταινίες του Rossellini. Πρέπει να θεωρήσουμε την απόσταση που χωρίζει τον κόσμο του ενός από του άλλου, ως την απόσταση που χωρίζει τον λουθηρανικό προτεσταντισμό από τον καθολικισμό; Αυτό το ερώτημα θα με παρέσερνε πολύ μακριά απ' το θέμα μου: θα 'λεγα μόνο ότι, στον Dreyer, η φύση, τις όψεις τής οποίας μας αποκαλύπτει τόσο φειδωλά, είναι πάντα σιωπηλή: το πολύ πολύ να καταδεχτεί να μας απευθύνει ένα χλομό και ψυχρό χαμόγελο, που είναι (όπως στα παραμύθια του Andersen ή τα μυθιστορήματα του Jacobsen) μάλλον πηγή αγωνίας παρά παρηγοριάς.

Αλλά ας επιστρέψουμε στο δράμα: διαφορετικές απόψεις συγκρούονται. Ο φιλελευθερισμός της προτεσταντικής θρησκείας, η ύπαρξη πολλών ιδεολογικών ομάδων, δίνει στο περίγραμμά τους πιο έντονες διακωριστικές γραμμές. Εδώ, όμως, δε βρίσκω τίποτα ακατανόητο ή απωθητικό για έναν Καθολικό θεατή· πόσο μάλλον που δεν πράκειται για μιαν αντιπαράθεση θεωριών ή δογμάτων.[3]

Η κλίμακα εκτείνεται από τον δηλωμένο αθεϊσμό τού πρωτότοκου, Μίκελ, μέχρι το μυστικιστικό παραλήρημα του μεσαίου αδελφού, Γιοχάνες, ο οποίος είναι τρελός, με την κλινική έννοια του όρου (τουλάχιστον, έτσι παρουσιάζεται). Στο κέντρο, η συμπαθητική αισιοδοξία του γαιοκτήμονα Μόρτεν Μπόργκεν και η αρκετά δυσάρεστη κατά τη γνώμη μου απαισιοδοξία των πιστών της αίρεσης του ράφτη Πέντερ. Η ερωτική περιπέτεια του Άντερς, του τρίτου γιου του ενός, με την Αν, την κόρη του άλλου, δίνει σε όλο το πρώτο μέρος μια σχεδόν χιουμοριστική χροιά, που θυμίζει το ύφος της ιστορίας του Βοκκάκιου *Ο τέταρτος δεσμός της Μαργαρίτας*, την οποία ο Dreyer μετέφερε στην οθόνη κατά τη δεκαετία του '20:[4] πολλή σεμνότητα, πολλή αθωότητα, αλλά κι άλλη τόση πονηριά. Συμφιλιώνονται, για να τσακωθούν αμέσως μετά, την ίδια στιγμή που η Ίνγκερ, η γυναίκα του Μίκελ, πεθαίνει φέρνοντας στον κόσμο ένα νεκρό παιδί.

Η σκηνή του τοκετού, εξαιρετικά τολμηρή, είναι, κατά τη γνώμη μου, μια αρκετά φορμαλιστική επίδειξη δεξιοτεχνίας: η έντονη λάμψη των εργαλείων του χειρουργού θυμίζει την επίσης ασυνήθιστη επιμονή με την οποία, στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, μας έδειχνε τα όργανα βασανισμού.

Η ανάπτυξη αυτού του θέματος, το οποίο –ομολογώ– με σοκάρει, δε μου φαίνεται απόλυτα δικαιολογημένη από την κατάσταση. Μήπως είμαι αυστηρός; Αυτό που κυρίως θαυμάζω στο τελευταίο μέρος, είναι η τέχνη με την οποία ο κινηματογράφος μπόρεσε να πολλαπλασιάσει (και χωρίς να χρησιμοποιήσει ειδικά κινηματογραφικά εφέ) τη δραματική ένταση της τελευταίας πράξης ενός θεατρικού έργου. Ο André Bazin αρεσκόταν να λέει ότι η ύπαρξη ενός «αληθινού» σβώλου χώματος κάτω από την τσάπα του δήμιου έσωζε το *Πάθος* απ' τη σκηνική σύμβαση. Τα αληθινά δάκρυα που χύνει ο Μίκελ τη στιγμή που κλείνει το φέρετρο, λειτουργούν εδώ με τον ίδιο τρόπο, αλλά και πιο εντυπωσιακά, γιατί έχουμε να κάνουμε μ' έναν εύρωστο και ψυχρό βορειοευρωπαίο χωρικό. Είναι σπάνιοι οι σκηνοθέτες που τόλμησαν να βάλουν έναν ηθοποιό του ισχυρού φύλου να κλάψει, χωρίς αυτό να φανεί γελοίο.[5]

Ίσως το μυστικό του Dreyer είναι στο ότι ξέρει να παντρεύει δύο ασυμβίβαστες φαινομενικά ιδιότητες: την υπέρτατη διακριτικότητα και την υπερβολή στις φυσικές εκδηλώσεις της συγκίνησης· απαλύνει, χωρίς να μειώνει τη δύναμη αυτού που δείχνει. Μειώνει μόνο την ηχώ του. Αυτά τα δάκρυα, λοιπόν, είναι, κατ' εμέ, η μεγαλύτερη «τεχνική» ομορφιά της ταινίας και, ταυτόχρονα, το κορυφαίο σημείο τής ηθικής ανάβασης στην οποία μας καλεί.

Ο «Λόγος» δεν έχει ακόμα ειπωθεί, κι όλοι, από τον πάστορα μέχρι το γιατρό, αρνούνται ν' απευθύνουν στο Θεό αυτή την προσευχή στην οποία τους καλεί ο τρελός που έχει ξαναβρεί τα λογικά του. Αλλά τα δάκρυα στην οθόνη είναι πιο αποτελεσματικά από τα λόγια. Το παιχνίδι κερδίζεται εκ των προτέρων. Μια σταγόνα μόνο, πολύτιμη, αλλά μιας ποιότητας όχι λιγότερο σπάνιας, είναι αναγκαία για να ξεχειλίσει το ποτήρι: το γεμάτο εμπιστοσύνη χαμόγελο του μικρού κοριτσιού, το οποίο δεν αμφέβαλε ποτέ... Και με το πιο αγωνιώδες «σασπένς» που έχει παρουσιαστεί ποτέ στον κινηματογράφο, το αναμενόμενο θαύμα, που εύχεται και ο πιο δύστιστος θεατής, γίνεται: σαν νέα Άλκηστις, η Ίνγκερ ξαναγυρίζει στη ζωή και μας προσφέρει, σε γκρο πλάνο (ένα από τα λίγα στην ταινία), την απίστευτη θέα ενός προσώπου χαρακωμένου, αποσβολωμένου, γκριζωπού, που, παρ' όλα αυτά, ακτινοβολεί...

Σίγουρα οι κλασικοί μας είχαν τους λόγους τους όταν θέλησαν να εξαφανίσουν από το προσκήνιο το στοιχείο τού θαύματος που υπάρχει στη χριστιανική θρησκεία. Γιατί εμείς, οι μοντέρνοι, να έχουμε τις ίδιες αναστολές; Ο κινηματογράφος (όχι γιατί μπορεί να δείχνει ό,τι του αρέσει, αλλά, αντίθετα, γιατί ξέρει να δείχνει μόνο αυτό που είναι· όχι με την ικανότητά του στο φανταστικό, αλλά με το ρεαλισμό του, την αντικειμενικότητά του) φαίνεται ότι μπορεί –το παράδειγμα εδώ το αποδεικνύει– να συνυπάρξει με τον καλύτερο τρόπο και μ' αυτό. Το 1954, δύο ταινίες, από τις πιο σημαντικές, το *Ταξίδι στην Ιταλία* και *Ο Λόγος*, θ' αποδείξουν ότι, στο κλειστό πεδίο της τέχνης, η θρησκεία μας δεν είναι λιγότερο εξοπλισμένη απ' τη θρησκεία των αρχαίων,

ότι έχουμε το δικαίωμα να κινητοποιήσουμε προς όφελος των έργων μας τα λιγότερο κοινά αποθέματά της. Δεν πρόκειται για το αν πιστεύουμε ή όχι: όλοι θα παραδεχτούν ότι η τέχνη αντλεί από τα καθαρά θρησκευτικά θέματα μια έμπνευση τουλάχιστον το ίδιο πλούσια με αυτήν που βρίσκει αλλού.

Η ποιότητα της αγωνίας που μας κάνει να αισθανθούμε *Ο Λόγος*, σίγουρα δεν είναι κατώτερη από αυτήν που μετέδιδε η αρχαία ελληνική τραγωδία. Να ένα καινούργιο είδος τραγικού που ο αιώνας μας θα ήταν βλακεία να αγνοήσει. Αναφερόμενος σ' ένα από τα ωραιότερα έργα του Ευριπίδη, ας μου επιτραπεί να επισημάνω ότι ανάμεσα σ' έναν άστατο Όλυμπο, που ανταμείβει τους θνητούς για την απόσπαση και τη σιωπή τους, κι ένα Θεό που ανταποκρίνεται στα λόγια και την πίστη μας, η απόσταση είναι, βέβαια, μεγάλη: το μόνο που έχει σημασία –και στις δύο περιπτώσεις– είναι να συντείνουν όλα στο ίδιο αποτέλεσμα: την προσέγγιση του Υψηλού. Μια τέτοια επιτυχία είναι σπάνια – το παραδέχομαι· αλλά είναι τόσο πειστική, που μπροστά της εκατό, χίλιες κακόγουστες απόπειρες προσέγγισης του θέματος δε «μετράνε» καθόλου.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 55, 1955.
Μετάφραση: Μαριάννα Κουτάλου.

1. Βλ. τη συνέντευξή του στη Lotte H. Eisner που δημοσιεύτηκε στα «Cahiers du Cinéma», τχ. 48: «ο Μίκαελ, που γύρισα το 1924, ήταν ένα αυθεντικό Kammerspielfilm».
2. Μου έρχεται στο νου η αρχή της εσωτερικής αναγκαιότητας, την οποία ο Kandinsky αντιπαραθέτει στον νατουραλιστικό ιμπρεσιονισμό: «Ο καλλιτέχνης που δημιουργεί με πλήρη συνείδηση, δεν μπορεί ν' αρκεστεί στην εξωτερική εικόνα των πραγμάτων. Προσπαθεί, νιώθει την ανάγκη να τους δώσει έκφραση. Είναι αυτό που κάποτε ονόμαζαν "εξιδανίκευση". Μετά το είπαν "στιλιζάρισμα"...»· και πιο κάτω: «Στο ζήτημα που θέτει ο Van Gogh, πρέπει να δούμε τον κεντρικό πυρήνα της "ερμηνείας" της φύσης· δηλαδή της τάσης να αναπαρασταθεί η φύση όχι ως εξωτερικό φαινόμενο, αλλά να εμφανιστεί παντού το στοιχείο της εσωτερικής αίσθησης, αυτό που πρόσφατα αποκαλούν εξπρεσιονισμό». (*Du spirituel dans l'Art*, εκδ. Beaune).
3. Η ίδια η Καθολική Εκκλησία αφήνει απόλυτη ελευθερία στην παραδοχή ή τη μη παραδοχή ενός θαύματος, εκτός απ' αυτά που αναφέρονται στα Ευαγγέλια.
4. Εννοεί την ταινία *Η χήρα του πάστορα* (1921). (Σ.τ.Μ.)
5. Πραγματικά, ποιος τόλμησε; Πάλι ο Dreyer, στις *Δύο ανθρώπινες υπάρξεις*, μια ταινία που, δυστυχώς, την έχω δει χωρίς υποτίτλους, και ο Cukor στο *Πλευρό του Αδάμ*: ο Spencer Tracy κλαίει πολύ αληθινά, αλλά, εννοείται, με τελείως διαφορετικό ύφος.

Γήινη μεταφυσική

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Ο δημιουργός του *Πάθους της Ζαν ντ' Αρκ* είναι ένας απ' τους λίγους μεταφυσικούς της οθόνης. Ο κινηματογράφος του πλάθει έναν κόσμο οριακό, στα ιδεατά σύνορα του πραγματικού και του εξωπραγματικού. Δε σκοπεύει εξαρχής ένα χώρο ψυχικό, δεν υποκύπτει σε καμιά ευκολία που του προσφέρει το κινηματογραφικό εργαλείο· αντίθετα, στήνει μιαν απτή, αναγνωρίσιμη πραγματικότητα με ρεαλιστικά στοιχεία: φυσικούς χώρους, γυμνά ντεκόρ και πρόσωπα που, με τη γήινη, δυνατή παρουσία τους, θα επιτρέψουν καλύτερα τη μετάβαση σε μια άλλη διάσταση, έναν κόσμο που συνήθως μας διαφεύγει. Έτσι, ενώ φαίνεται θρησκευόμενος και χριστιανός, ο Dreyer δεν «ίπταται» στους ουρανούς, αλλά παραμένει πάντα στην εξερεύνηση του καθαυτό ανθρώπου εδώ, πάνω στη Γη. Μέσα μας βρίσκονται όλες οι δυνάμεις, το Καλό και το Κακό, η μισαλλοδοξία και η αγάπη, η πίστη και η αδράνεια, ο δημιουργικός Λόγος και η νεκρή σκέψη. Απ' αυτή την άποψη, ενδιαφέρει και τους μη χριστιανούς θεατές του.

Το προφανές θέμα του *Λόγου* είναι από τη μια η αντιπαράθεση μιας φωτεινής, χαρούμενης αντίληψης του χριστιανισμού με μιαν άλλη, σκοτεινή και φανατική, που προσβλέπει μόνο στη μετά θάνατον ζωή, κι από την άλλη, το ξαναγέννημα στη ζωή με την πίστη στο Θεό και την αγάπη, περνώντας μέσα από τη σκοτεινή σήραγγα του θανάτου.

Όμως πόση γήινη δύναμη, πόση υλικότητα στη ματιά του Dreyer! Δεν είναι μόνο οι εικόνες αυτής της βαριάς, σχεδόν πρωτόγονης αγροτικής ζωής, ούτε οι κοινωνικοί και οικονομικοί προσδιορισμοί των δύο οικογενειών, αλλά και η παρουσία της ζωής ως αυτοδύναμης αξίας μέσα στο ίδιο το μυστικιστικό φινάλε, για το θαύμα.

«Ας τη σκεπάσουμε... δεν είναι πια εδώ η ψυχή της», λέει ο πατέρας στο γιο του, που κλαίει πάνω στο νεκρό σώμα της γυναίκας του. «Μα εγώ αγάπησα και το κορμί της!» απαντάει εκείνος και την κρατάει σφιχτά.

Και τα τελευταία τους λόγια, όταν σφιχταγκαλιάζονται μετά την ανάστασή της, δεν είναι «αίνοι προς τον Πανάγαθον», αλλά: «Η ζωή αρχίζει για μας! Η ζωή... Η ζωή!»

Και βέβαια, αυτός ο φιλοσοφικο-θρησκευτικός διαλογισμός μάς ενδιαφέρει τόσο περισσότερο όσο η αισθητική τού Dreyer φτάνει σε υψηλά επίπεδα. Είναι πριν απ' όλα μια αισθητική της αναγκαιότητας και της έντασης, της έντασης μέσα από την αναγκαιότητα.

«Ό,τι δεν είναι απαραίτητο, εμποδίζει το δρόμο σου» έλεγε και συμπύκνωνε, απλοποιούσε, αφαιρούσε απ' την πραγματικότητα, ξεπερνώντας τα εμπόδια του νατουραλισμού. Χάρη στη φιλμική γραφή του, όλες οι δυνάμεις που διασκορπίζονται στην καθημερινή ζωή, γίνονται στο *Λόγο* κεντρομόλες, για να φτάσουν, «ξεκινώντας απ' αυτό που μπορούν να δουν τα μάτια, να δημιουργήσουν το όραμα»: το όραμα που είναι η τέχνη, το «θαύμα» που είναι η ταινία.

«Η Καθημερινή», 1977

Πόθεν τούτοις ταύτα;[1]

Μια συγκριτική κινηματογραφική θαυματολογία

του Αχιλλέα Κυριακίδη

Η ζωή μας είναι πολύ φτωχιά για να μην είναι αθάνατη
Jorge Luis Borges

Άποξ και δεχτεί κανείς τον αφορισμό «Η θρησκεία αρχίζει εκεί όπου σταματάει η επιστήμη», τίποτα δεν μπορεί να αναχαιτίσει την ορμητική εισβολή του ερωτήματος: «Και τι αρχίζει εκεί όπου σταματάει η θρησκεία;», ούτε, βεβαίως, μπορεί κανείς ν' αδικήσει όποιον διερωτάται αν και κατά πόσον (κι αν ναι, πώς) η τέχνη μπορεί να διαιτητεύσει σ' αυτή την προαιώνια πάλη στ' αλώνια της μεταφυσικής.

Σ' έναν απ' τους «γύρους» ενός τέτοιου παλαιστικού αγώνα, την ταινία *Ο Λόγος* του Carl Th. Dreyer, σε μια από εκείνες τις ήσυχες και ράθυμες σκηνές όπου η σοφή mise-en-place του δημιουργού της ταινίας με τα πιο «ήρεμα» πλάνα στην ιστορία του κινηματογράφου θέλει το φως μιας λάμπας να τέμνει κάθετα το κάδρο, κρατώντας τους δύο χαρακτήρες-συνομιλητές σε δύο αντικριστές άκθες που, όμως, δεν μπορούν (αν δεν αρνούνται κάθε) να επικοινωνήσουν, τη στιγμή που το αντικείμενο της μέριμνός τους (η νεαρή κυρία του σπιτιού, Ίνγκερ) βρίσκεται στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου, ο πάστορας (φορέας της κατ' εξοχήν χριστιανικής αντίληψης για τη μετά θάνατον ζωή, έστω υπό την ηπιότερη –λουθηρανική– εκδοχή της) λέει στο γιατρό του χωριού (που δεν μπορεί να κάνει τίποτα για να προλάβει το άντως άκαιρο τέλος της ζωής) ότι το θαύμα ορίζεται σαν κάτι που αντιβαίνει μεν στους νόμους της φύσεως [«praeter ordinem communiter observatum in rebus» («εκτός της συνήθως παρατηρουμένης τάξεως εν τοις πράγμασιν») κατά τον Άγιο Θωμά Ακινάτη], αλλά και οι νόμοι της φύσεως είναι του Θεού!

Αυτή η στενά φυσιοκρατική-νατουραλιστική άποψη έρχεται, κατά περίεργο τρόπο, να συνταχθεί με αυτήν του νεοπλατωνικού και κατ' εξοχήν εκπροσώπου μιας χριστιανικής ανθρωπολογίας, του Ιερού Αυγουστίνου, κατά τον οποίο θαύμα είναι ένα φαινόμενο όχι *παρά φύσιν*, αλλά *παρά τας περί την φύσιν γνώσεις μας*. Το όλο θέμα ανάγεται, ως εικός, στην ανίχνευση ενδεχομένων καταλοίπων «αιματηρών» μαχών μεταξύ φυσικών και υπερ-φυσικών νόμων, υπό το άπλετο (και, εξ αυτού, τραγικά ειρωνικό) ακινατικό lumen fidei, το οποίο, δίκην αξιώματος σαν αυτά τα ακαταμάχητα πάνω στα οποία βασίστηκε, λ.χ. μια ολόκληρη επιστήμη, η μαθηματική, κατασιγάζει τηλαυγώς ακόμα και τις πιο γόνιμες αμφιβολίες μας με τη γοητευτική του αναποδεικτικότητα.

Ένα ενδεχόμενο ερώτημα, λοιπόν, ως προς το αν αυτή η –περισπουδάστως ταπεινή– ταινία εξεικονίζει απλώς ένα θαύμα (αυτό της ανάστασης της Ίνγκερ) ή πραγματεύεται το ενόν ενός θαύματος, θα μπορούσε ασφαλώς να επιδεχθεί ως απάντηση ότι *Ο Λόγος* είναι κατά πολύ υψιπετέστερος, αφού, ούτε λίγο ούτε πολύ, άπτεται του θέματος της απόλυτης πίστεως (δεν είναι τυχαίο ότι ο ίδιος σκηνοθέτης είχε γοητευτεί, χρόνια πριν, από την προσωπικότητα της Ζαν ντ' Αρκ που πίστευε στις εσωτερικές φωνές της – και να, πάλι, το θέμα της σχεδόν υπαρξιστικής αυτοσυνειδησίας του Αυγουστίνου).

Κάτι τέτοιο διόλου δεν αποκλείει (αντιθέτως, υποθάλπει) μια δευτερεύουσα, εκ πλαγίου και πιο σοφιστική «επίθεση» στο ζήτημα, αφού το θέμα της πίστεως εμπλέκεται και ως προς ό,τι αφορά στην εκ μέρους μας θέαση ενός έργου παραστατικής τέχνης (όπως, εν προκειμένω, της ταινίας *Ο Λόγος*), αφού το να αποδεχθούμε την ανάσταση έπεται ασφαλώς (και, ίσως, προϋποθέτει) το να πιστέψουμε ότι η Ίνγκερ *έχει αληθώς* πεθάνει – ή, για να αλωνίσουμε σε πλατωνικά χωράφια, δεν έχει πεθάνει πολύ πόρρω «από της αληθείας» (δεν «σφάχτηκαν» αδίκως στο Μεσαίωνα νομιναλιστές και ρεαλιστές...)

Όθεν, έχουμε να κάνουμε με μια ταινία που διεξηγείται το θέμα της πίστεως ως οχήματος προσέγγισης του Λόγου· δηλαδή, της αληθείας. Ο «τρελός» της ιστορίας, ο –μετά Χριστόν Χριστός– Γιοχάνες (ταυτώνυμος με τον πρώτο που *αναγνώρισε* τον Μεσσία), παλινδρομεί ανάμεσα σε μια πατρική εστία που φαίνεται να δυσκολεύεται να τον κρατήσει, και στη φύση, στην οποία δείχνει να προσφεύγει συστηματικά, σαν να αρύεται απ' αυτήν το ιδεολογικό δυναμωτικό του που τον βοηθάει να κρατιέται στο ύψος τού «πιστεύω» του («Πιστεύω στο Θεό του Spinoza» έλεγε ο Einstein, «όπως αποκαλύπτεται στην εύτακτη αρμονία της φύσης»). Από την άλλη, όμως, φέρεται και ως οπαδός του Kierkegaard, στον οποίο και ο πατέρας του Γιοχάνες αποδίδει απερίφραστα την αιτία της ψυχικής διασάλευσης του γιου του, σαν να 'ναι αβάστακτο το βάρος μιας απόλυτα προσωπικής αληθείας, ή σαν αυτή η ιδιωτική σχέση πίστεως με το Θεό να μην μπορεί παρά να οδηγήσει στην ιδιωτεία.

Κάθε τόσο ο Γιοχάνες περνάει απ' αυτό το κλειστό οικιακό σύστημα που δεν τον χωράει ή/και τον αποβάλλει, στέκεται στο κέντρο και εξακοντίζει κηρύγματα προς ώτα διόλου ευήκοα, σχεδόν σαν μαγγανείες εξορκισμού της ίδιας του της εκεί παρουσίας, εξ αίματος ανιών του Ντομένικο της *Νοσταλγίας* του Ταρκόφσκι («Δεν μπορούμε να ζούμε συγχρόνως στο μυαλό και στο σώμα μας»). Κάποτε θα χαθεί για ένα απροσδιόριστο χρονικό διάστημα και θα επιστρέψει από το Κύριος οίδε (όπως ο Χριστός από την έρημο των πειρασμών, φέρνοντας μαζί του, λάφυρα, τον προορισμό και τη θνητότητά Του) σαν άγγελος θανάτου (ο ερχομός του

ακολουθεί σχεδόν παραχρήμα το θάνατο της Ίνγκερ), αλλά και ευ-λογίας (ο ίδιος ανακοινώνει τη διανοητική του ανάνηψη).

Στην απαράμιλλης πλαστικότητας τελευταία σεκάνς της ταινίας, όπου τα ώς τότε μεγάλης διάρκειας μονοπλάνα, με την –κατά κανόνα σταθερή– κάμερα να κάνει μόνο μικρές, «διορθωτικές», αξονικές κινήσεις, δίνουν τη θέση τους σε μια πιο νευρώδη σκηνοθεσία (όσο «νευρώδες» μπορεί να είναι ένα ντεκουπάζ του Dreyer), κι όπου το μοντάζ αναλαμβάνει το ρόλο αναβαθμίδας της αφήγησης ή κλιμάκωσης της έντασης, η μεγαλοφυής –σχεδόν εξπρεσιονιστική, αλά Kandinsky– αντίστιξη λευκού (το δωμάτιο και τα ρούχα τής νεκρής, το φέρετρο, το φως που μπαίνει απο τα δύο παράθυρα τα οποία πλαισιώνουν τη νεκρή, κινηματογραφημένα πάντα «κοντρ») και μαύρου (το διπλανό δωμάτιο, οι πενθούντες, οι μοιρολογήτρες, η χαιρεκακία των επιζώντων) εκφράζει με τον πιο σαφή και γλαφυρό τρόπο αυτό που πάντα επιδίωξε ο Dreyer στις ταινίες του: την αφαίρεση ως εργαλείο «υποκειμενικής ερμηνείας (και απόδοσης) της πραγματικότητας».

Αυτή η αυτόχρημα προνομιακή σεκάνς (κι όχι μόνο γιατί διαθέτει το μοναδικό γκρο πλάνο σε ολόκληρη την ταινία) κορυφώνεται φυσικά (τι ωραία παιχνίδια σκαρώνει καμιά φορά η πολυσημία των λέξεων!) με το θαύμα της ανάστασης της Ίνγκερ. Παρ' όλο ότι *Ο Λόγος* του Dreyer στηρίζεται εν πολλοίς σ' ένα ομότιτλο θεατρικό έργο του Νορβηγού Kaj Munk, και παρ' όλο ότι ο ίδιος ο Dreyer, από τη μια αναβαθμίζει το δραματουργό, αναγορεύοντάς τον σχεδόν αποκλειστικό δημιουργό της ταινίας (στους εξαιρετικά φειδωλούς τίτλους αρχής διαβάζουμε ότι θα παρακολουθήσουμε την ταινία *Ordet* του Kaj Munk) κι από την άλλη δηλώνει ότι «ο καλύτερος τρόπος μεταφοράς του *Λόγου* στον κινηματογράφο, είναι να διαβάσει κανείς τον Munk ενδελεχώς, ώσπου να αισθανθεί ότι τον κατέχει πλήρως, κι ύστερα να τον ξεχάσει»,[2] δυσκολεύομαι να φανταστώ πώς είναι δυνατόν να παριστάται στο θέατρο αυτή η ανάσταση, χωρίς ν' ανοίγονται πανταχού κερκόπορτες για να εισβάλει το γελοίο που καραδοκεί. Ο κινηματογραφιστής Dreyer, διαθέτοντας αυτό το μοναδικό εργαλείο (το μοντάζ) που του επιτρέπει όχι μόνο να διαλύει και να ανασυνθέτει το χρόνο κατά βούλησιν, αλλά και να αποσπά την προσοχή του θεατή (σαν βοηθός ταχυδακτυλουργού) και να την κατευθύνει όπου θέλει, τεμαχίζει την εξωφρενική σκηνή, ελαφρώνοντάς την και καθιστώντας την εύποτη.

Από την άλλη, αυτό που θα μπορούσε να φανεί (και έχει εκληφθεί από πολλούς) σαν μια απροκάλυπτη και σκανδαλώδης επέμβαση του μοντάζ στα «εσωτερικά» τής δραματουργίας, τα δύο εκ πρώτης όψεως αυθαίρετα cut στο πρόσωπο της κορης της Ίνγκερ, της μικρής Μάρεν, την ώρα

Η Ann Elisabeth (Μάρεν).

που ο Γιοχάνες ικετεύει το Θεό να του δώσει «το Λόγο που θ' αναστήσει τη νεκρή», επ' ουδενί υπονοούν ότι δεν είναι ο Γιοχάνες ο «νικήσαντας τον Άδη και τον Έρωτα σώσαντας»,[3] αλλά θέλουν να υποβάλουν το σχήμα της μικρής Μάρεν ως του σκεύους ή του ενδιαμέσου *διά* του οποίου ο Λόγος ενανθρωπείται και, εν προκειμένω, επανενσαρκώνεται, σε μια υπέροχη αντιστροφή της διαδικασίας τής γενετής: εδώ, η κόρη είναι αυτή που, με την αθωότητα της πίστης της, (ξανα)γεννά τη μητέρα. (Μια υποψία συλλογιστικής δύσπνοιας προδίδει ότι ήδη πατάμε σε υψόμετρο όπου ένα λογικό σφάλμα απειλεί να μας κλείσει στον κύκλο του: το μεί-

ζον χριστολογικό μυστήριο, η ενανθρώπηση του Λόγου, που ταλαιπώρησε γενεές και γενεές θεολόγων εξαιτίας ακριβώς της αδυναμίας να ενταχθεί στο παραμικρό λογικό σχήμα, επαναλαμβάνεται εδώ, χάρη στην πίστη ενός παιδιού στις θαυματουργικές ικανότητες ενός ενθέου που έχει μόλις ξαναβρεί τη λογική του!)

Ένας τέτοιος ένθεος (ή θεομπαίχτης;) διατρέχει και ζωοδοτεί την ταινία του Jean-Luc Godard *Χαίρε, Μαρία!* (1984), διασπείροντας αφορισμούς που θέτουν σε δοκιμασία κάθε πίστη σε μια ρασιοναλιστική ερμηνεία του κόσμου («Η ζωή πέφτει εξ ουρανού χάρη στο νόμο της βαρύτητας») ή/και υπονομεύουν κάθε ιδεοληπτική βεβαιότητα («Αν υπάρχει Θεός, τότε δεν επιτρέπεται τίποτα»). Ο «τρελός» αυτής της σύγχρονης γκονταρικής Βηθλεέμ λέγεται επίσης Γιοχάνες,[4] και η ταινία πραγματεύεται το μυστήριο/θαύμα της ζωής μέσα από το θαύμα/μυστήριο της Αμώμου Συλλήψεως πάνω στο οποίο θεμελιώθηκε ένα ολόκληρο δόγμα. Με την ιστορία μιας αθώως χωριστοπούλας που, καίτοι παρθένος, φέρνει στον μάταιο τούτο κόσμο ένα υγιέστατο αγοράκι, ο Godard, σαρκάζοντας κάποιες πτυχές του επιστημονικού ορθολογισμού ο οποίος φαίνεται να διέπει αυτή τη νουβέλ βαγκ «πιστών» που ενέσκηψαν παλιρροϊκά στη Δύση μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, μεταφέρει στο παρόν μας, με τη δαιμονική του εντέλεια, όλες τις λεπτομέρειες της παραβολής –από το βενζινάδικο-φάτνη ώς τον μικρό γιο της Μαρί και του Ζοζέφ(;) που, παίζοντας, επαναλαμβάνει, με τον γνωστό εκνευριστικό τρόπο των παιδιών, τη φράση: «Εγώ ειμι ο Ων»–, χαρίζοντας στην παρθένο Μαρία του το ευφλόγιστο ερώτημα: «Η ψυχή, έχει σώμα;»,[5] η θρυαλλίδα του οποίου, στη διαδρομή της μέσα από την ιστορία της φιλοσοφίας και της τέχνης, έκανε μια σημαντική στάση στο αριστούργημα του Dreyer: όταν ο πατέρας προσπαθεί να παρηγορήσει τον πρωτότοκο γιο του και σύζυγο της νεκρής Ίνγκερ με τα λόγια: «Η ψυχή της είναι με το Θεό· δεν είναι πια μαζί μας», εκείνος αρνείται να φύγει πάνω από το φέρετρο, λέγοντας μέσα στ' αναφιλητά του: «Ναι, αλλά το σώμα της είναι εδώ, κι εγώ αγάπησα και το σώμα της»

Την ίδια χρονιά με την ταινία του Godard (1984), ένας άλλος γάλλος κινηματογραφιστής, ο Alain Resnais, οδηγεί τους τέσσερις ήρωες της ταινίας του *L'amour à mort* (δύο ιερωμένους και δύο επιστήμονες) σ' έναν αμιγώς ντραγιερικό τόπο θαυμάτων. Θέμα της ταινίας είναι το δεύτερο μείζον θαύμα-αξίωμα του χριστιανισμού: η ανάσταση. Ο άντρας του δεύτερου ζευγαριού, ο αρχαιολόγος Σιμόν Ρος (Σίμων Πέτρος), πεθαίνει και ανασταίνεται μετά από τρία λεπτά, φέρνοντας από εκεί (σαν το λουλούδι που κομίζει από το μέλλον, δίκην τεκμηρίου, ο ταξιδευτής της *Μηχανής του Χρόνου* του H.G. Wells) ένα μουσικό θέμα. Αντίθετα με την ταινία του Dreyer, η ανάσταση δεν κορυφώνει τη μυθοπλασία, αλλά την εισάγει, ενώ, σε απόλυτη αντιστοιχία με το Λόγο, οι ιερωμένοι του Resnais δεν είναι τυχαία καλβινιστές: δηλώνουν μάρτυρες και όχι κριτές (επομένως, αδυνατούν ή δεν προθυμοποιούνται να επέμβουν), αρνούνται με κάθε ανεπιείκεια την αθανασία της ψυχής («Μόνο κακές μεταφράσεις (λέει ο ιερωμένος Ζερόμ) μπορούν να εμφανίσουν τη λέξη "ψυχή" έστω και μία φορά στις Γραφές») και δέχονται την ανάσταση του αρχαιολόγου φίλου τους σαν επανενσάρκωση, σαν επανάληψη του ίδιου, σαν *συνέχεια* («Δεν υπήρξε, κι ούτε θα υπάρξει ποτέ άλλος Σιμόν» κηρύσσει η ιερωμένη Ζουντίτ από άμβωνος), κάπως σαν εκείνον τον απαράλλαχτο με τον του Cervantes Δον Κιχώτη τον οποίο γράφει (δεν *ξαν*γράφει, ούτε *αντι*γράφει) ο σύγχρονός μας Πιερ Μενάρ, στο ανησυχητικό διήγημα του Borges.[6]

Αυτή η μουσική φράση που φέρνει απ' το επέκεινα ο θανάτω θάνατον πατήσας αρχαιολόγος του Resnais, θα μπορούσε να είναι η ίδια μουσική την οποία, δύο χρόνια αργότερα, θ' ακούσει, μετά την επιτυχή έκβαση του δικού του μεταφυσικού εγχειρήματος, ο Αλέξανδρος, ο κεντρικός χαρακτήρας της *Θυσίας* του Αντρέι Ταρκόφσκι, της ταινίας που, κατά τη γνώμη μου, σηματοδοτεί το τέλος του στοχαστικού κινηματογράφου, έτσι όπως αυτός σφυρηλατήθηκε από τον εξπρεσιονιστικό υπαρξισμό του Bergman, την επιστημονική μεταφυσική του Zanussi και τον ποιητικό μυστικισμό του Ταρκόφσκι. Αν, όμως, στην ταινία του Dreyer, ο Λόγος μπορεί και να είναι ένα κιρκεγκαρντιανό ερώτημα που καταδύεται σαν βαθυσκάφος και μεταλλεύεται συνειδησιακά κοιτάσματα, στη Θυσία, σε μια ίσως πιο... νευτώνεια αντίληψη των πραγμάτων, είναι το νεαρό δέντρο, στη σκιά του οποίου το Αγοράκι, στο τέλος της ταινίας, ανακτά την ομιλία του και αρθρώνει το ομφάλιο ερώτημα: «Εν αρχή ην ο Λόγος. Γιατί, μπαμπά;»

Γιατί, στη *Θυσία*, το γυμνό κορίτσι κυνηγάει τις πάπιες περνώντας μέσα απ' τους διαδρόμους, ακριβώς όπως περνάει μια σκέψη από το νου μας· γιατί κανένας ποιητής τού λόγου δε συνέλαβε ποτέ το φευγαλέο· γιατί ο κόσμος δεν τελειώνει «ούτε μ' ένα βρόντο ούτε μ' ένα λυγμό»,[7] αλλά με μια κανάτα γάλα που συντρίβεται στο πάτωμα, σε μια εξαίσια αλληγορία της απωλείας· γιατί ο Ταρκόφσκι, φεύγοντας δυτικά, ανακαλύπτει την Ανατολή – σαν τους παλιούς θαλασσοπόρους. Η *Θυσία* είναι μια ταινία Ζεν – κι ίσως, διδάσκει το Ζεν, καλύτερη Απάντηση υπήρξε ανέκαθεν το Ερώτημα.

Στη *Θυσία*, το θαύμα της ενανθρώπησης του Λόγου, το μυστήριο της Θείας Γέννησης, περνάει αποσπασματικά, από μακριά, μέσα από καθρέφτες ή, σαν εκείνες τις μυστηριακές «κατοπτρικές» σημειώσεις του Leonardo, λειτουργώντας σαν καθρέφτης. Μήπως, τελικά, η τέχνη δεν είναι νοητή παρά δι' εσόπτρου και εν αινίγματι;

Ο Preben Lerdorff-Rye (Γιοχάνες) και η Ann Elisabeth (Μάρεν) στη σκηνή του θαύματος.

Ένα ξέρω: τριάντα δύο χρόνια μετά το πλάνο όπου ο νεαρός κουνιάδος της αναστημένης Ίνγκερ ξαναβάζει μπρος το σταματημένο εκκρεμές, ενώ η ίδια, στην αγκαλιά του περίδακρυ αγαπημένου της, επαναλαμβάνει συνεχώς τη λέξη «ζωή», σαν ξόρκι, σαν επωδή εκκοσμίκευσης της ζωής και του ζείδωρου έρωτα, ένας άντρας, ο Αλέξανδρος, ζητάει από το Θεό(;) τη χάρη να γυρίσει το ρολόι όσο χρόνο πίσω χρειάζεται ώστε να μην έχει συμβεί τίποτα απ' ό,τι συνέβη, να μην έχει επέλθει η συντέλεια (οι χρόνοι της γραμματικής είναι πραγματικά στελέχοφοροι για να διατυπωθεί αυτή η οδιανόητη επιστροφή και ακύρωση των τετελεσμένων), με αντάλλαγμα... τι, αλήθεια;

Τι ακριβώς θυσιάζει ο Αλέξανδρος; Το σπίτι και το αυτοκίνητο καίγονται, μόνο και μόνο για να εξυπηρετηθεί η θυσιαστήρια τελετουργία: η Χάρις ζητείται μέσω της προσφοράς υλικών αγαθών, που πρέπει ν' αποσυντεθούν, για να καταστούν μη αλλοτριώσιμα. Στην περίπτωση της *Θυσίας*, όμως, βρισκόμοστε μπροστά σε μιαν ανταλλαγή αβάστακτης ισοτιμίας: ο Αλέξανδρος οξύνεται το θαύμα και καταβάλλει αντίλυτρο τη λογική του. (Κι ο Γιοχάνες προσέρχεται στον τόπο του θαύματος αποκαθαρμένος και με συντετελεσμένη την αυτή συναλλαγή – έστω, αντιστρόφως, αφού, όπως φαίνεται, για να πάρει πίσω τη λογική του, έπρεπε να εκχωρήσει μέρος της πίστης του, αυτό ακριβώς το μέρος που του «δανείζει» η Μάρεν την κρίσιμη στιγμή.)

Όμως, τα δύο θαύματα με τα οποία κορυφώνονται αυτές οι δύο εξόχως σημαντικές κατοθέσεις της τέχνης στο ταμείο του δυτικού πολιτισμού, επικοινωνούν μεν πολύ βαθύτερα απ' όσο θα μπορούσε να εκτιμήσει κανείς με μια πρόχειρη «ανάγνωση» των δύο ταινιών, αλλά και παρουσιάζουν μεταξύ τους διαφορές που άπτονται τόσο της ουσίας όσο και της κινηματογροφικής της πραγμάτευσης· γιατί ναι μεν και ο Αλέξανδρος προσφεύγει στους κόλπους μιας ακόμα Μαρίας, ζητώντος της να μεσολαβήσει, αυτή όμως η παράσταση έχει έναν πιο οικουμενικό μεσσιανικό χαρακτήρα, γίνεται εξ ονόματος ολόκληρης της ανθρωπότητας («Σώσε μας!»), ενώ, στο *Λόγο*, η βίαιη εκτροπή της φυσικής φοράς των πραγμάτων μοιάζει σαν να γίνεται για να κερδηθεί ένα στοίχημα, σαν κλειστή συνεδρία, σαν επίδειξη μεταφυσικής δεξιοτεχνίας – ένα θαύμα δωματίου.[8] Από την άλλη, ενώ ο Dreyer δεν διστάζει να δείξει το θαύμα τη στιγμή που συντελείται [η νεκρή Ίνγκερ, σ' ένα μεσαίο πλάνο, ελαφρώς πλονζέ, σαν υποκειμενικό του Γιοχάνες που εντέλλεται την ανάσταση (ίσως και της μικρής Μάρεν, αλλά, τότε, πώς ισοσταθμίζονται τα βλέμματα;), αρχίζει να κουνάει σιγά σιγά τα δάχτυλα των χεριών που είναι πλεγμένα και σταυρωμένα στο στήθος της], ο Ταρκόφσκι, στη *Θυσία*, επαναφέρει το status quo ante όταν εμείς λείπουμε, όταν λείπει ακόμα και η ταινία: μ' ένα cut, αμέσως μετά τη σκηνή της προσκύνησης του Αλέξανδρου στη Μαρία για να της ζητήσει το θαύμα, ο Αλέξανδρος ξυπνάει, κι όλα είναι όπως ήταν πριν την επέλευση του Κακού· το θαύμα, εν προκειμένω, είναι ακριβώς αυτό το *μετά* που απείλησε να μην έρθει, είναι η συνέχεια, η διατήρηση, είναι το πρωινό φως που ήρθε γι' άλλη μια φορά, είναι η μουσική που συνεχίζει ερήμην της χυδαίας θνητότητάς μας: μια μουσική που κανείς δεν μπορεί να πει αν θρηνεί ή αν αγάλλεται, που συνάδει με τη λιτή ιαπωνική γεωμετρία του εσωτερικού χώρου και του κινηματογραφικού κάδρου, και που, ενώ κανείς δεν μπορεί να πει πώς άρχισε, εκβάλλει με γαλήνη και σοφία στο κατανυκτικό μπαρόκ των *Κατά Ματθαίον* του Bach.

Όχι μόνο εν αρχή, αλλά και εν τέλει, ο Λόγος είναι το μοναδικό ζήτημα ζωής και θανάτου.

Αθήνα, Σεπτέμβριος 2001

1. *και γενομένου σαββάτου ήρξατο εν τη συναγωγή διδάσκειν· και πολλοί ακούοντες εξεπλήσσοντο λέγοντες· πόθεν τούτω ταύτα; και τις η σοφία η δοθείσα αυτώ, και δυνάμεις τοιαύται διά των χειρών αυτού γίνονται;* (Το Κατά Μάρκον, ΣΤ΄, 2).
2. Αυτή η κατ' εξοχήν... μπορκική φράση στο: Carl Th. Dreyer, «The Cinematization of *Ordet*» (*Dreyer in Double Reflection*, επιμ. Donald Skoller, Dutton, New York 1973).
3. Οδυσσέας Ελύτης, *Το Άξιον Εστί*.
4. Αντίθετα από τον Ιωάννη τον Βαπτιστή, ο Γιοχάνες του Godard (κατά σκαδόν προβλέψιμο τρόπο...) προφητεύει το παρελθόν, τη δημιουργία του σύμπαντος: η απόλυτη άγνοιά μας για το μέλλον μπορεί να συγκριθεί μόνο με την εξίσου απόλυτη άγνοιά μας για την Κοσμογονία.
5. Το ερώτημα απευθύνεται από τη Μαρία στο γιατρό της, πριν αυτός την εξετάσει. Ο γιατρός απεύθει να απαντήσει: «Μα τι είν' αυτά που λες; Το σώμα έχει φυσική!» Όμως, η δακτυλική αποκάλυψη δε θ' αργήσει, και η απτική αίσθηση του «τύπου των ήλων» θα κατακρημνίσει τον επιστήμονα στο βυθό των βεβαιοτήτων του.
6. «Πιερ Μενάρ, συγγραφεύς του *Δον Κιχώτη*» (*Μυθοπλασίες*, μτφρ. Α.Κ., Ύφιλον 1989).
7. «This is the way the world ends; not with a bang but with a whimper» [«Έτσι τελειώνει ο κόσμος· όχι μ' ένα βρόντο μα μ' ένα λυγμό» (T.S. Eliot, «Οι κούφιοι άνθρωποι», μτφρ. Γ. Σεφέρης)].
8. Και στον Ταρκόφσκι υπάρχουν θαύματα ατομικής εφαρμογής: στην ταινία *Στάλκερ*, λ.χ., ο Επιστήμονας και ο Συγγραφέας εποκούνται στην πίστη του Στάλκερ για να φτάσουν στο Δωμάτιο, ενώ ο Στάλκερ κάνει την επικίνδυνη διαδρομή ξανά και ξανά, για να ξορκίσει το ιδιωτικό του Κακό: η μικρή του κόρη είναι ανάπηρη. Στο τέλος της ταινίας, το κοριτσάκι παραμένει ανάπηρο, αλλά έχει αποκτήσει τη μεταφυσική ικανότητα να τηλεκινεί αντικείμενα («όρη μεθιστάναι»). Η ταινία είναι μαυρόασπρη, αλλά γίνεται ξαφνικά έγχρωμη όταν οι τρεις ταξιδευτές εισέρχονται στη Ζώνη των Θαυμάτων. Με την επιστροφή τους, η ταινία ξαναγίνεται μαυρόασπρη, *εκτός όταν εμφανίζεται το κοριτσάκι*. Το κοριτσάκι ανήκει στη Ζώνη, είναι αφιερωμένο, *θυσιασμένο* σ' αυτήν, αφού ο πατέρας του έχει εναποθέσει εκεί τις ελπίδες του και την πίστη του. (Με την απόπειρα αυτή να διατυπωθεί ένα είδος συνέχειας του χώρου, ποιος θ' αδικούσε όποιον υποψιαζόταν πως ο Ταρκόφσκι θεωρεί το χώρο όχι λιγότερο αφηρημένη έννοια από το χρόνο;)

Γερτρούδη
Gertrud (Δανία, 1964)

Σενάριο: Carl Th. Dreyer, βασ. στο θεατρικό έργο του Hjalmar Söderberg. **Ποιητικά κείμενα:** Grethe Risjberg Thomsen. **Φωτογραφία**: Henning Bendtsen. **Μουσική**: Jørgen Jersild. **Ήχος**: Knud Kristensen. **Μοντάζ**: Edith Schlussel. **Σκηνικά**: Kaj Rasch. Κοστούμια: Berit Nykjaer. **Ηθοποιοί**: Nina Pens Rode (Γερτρούδη), Bendt Rothe (Γκούσταβ Κάνινγκ), Ebbe Rode (Γκάμπριελ Λίντμαν), Baard Owe (Έρλαντ Γιάνσον), Axel Strøbye (Άξελ Νίγκρεν), Anna Malberg (μητέρα του Κάνινγκ). **Παραγωγή**: Palladium (Κοπεγχάγη). **Διάρκεια**: 115 λεπτά. **Πρώτη προβολή**: 18 Δεκεμβρίου 1964 (Παρίσι), 1 Ιανουαρίου 1965 (Κοπεγχάγη).

Κοπεγχάγη, αρχές του 20ού αιώνα. Η Γερτρούδη, σύζυγος του μεγαλοδικηγόρου Γκούσταβ Κάνινγκ, ο οποίος προαλείφεται για να γίνει υπουργός, ανακοινώνει στον άντρα της την πρόθεση να χωρίσουν, επειδή αισθάνεται ότι δεν την αγαπά ή, μάλλον, την αγαπά όταν το μυαλό του δεν είναι στη δουλειά και τις πολιτικές φιλοδοξίες του. Στη συνέχεια, συναντά τον εραστή της, Έρλαντ Γιάνσον, νεαρό καλλιτέχνη της όπερας, και του ζητά να ζήσουν μαζί. Εκείνος, όμως, της λέει ότι έχει άλλες δεσμεύσεις κι ότι, γι' αυτόν, η σχέση τους ήταν μια εφήμερη περιπέτεια. Η Γερτρούδη συναντά επίσης τον παλιό εραστή της, Γκάμπριελ Λίντμαν, διάσημο ποιητή, τον οποίο παράτησε πριν μερικά χρόνια για να παντρευτεί τον Κάνινγκ. Ο Γκάμπριελ της ζητά να ξανασυνδεθούν, όμως εκείνη αρνείται να αναβιώσει κάτι που το θεωρεί νεκρό εδώ και πολύ καιρό. Ο Κάνινγκ, που στο μεταξύ έχει αναλάβει το υπουργείο, ζητά από τη Γερτρούδη να μείνει τυπικά γυναίκα του, αλλά και πάλι εκείνη αρνείται. Ξανασυναντάμε τη Γερτρούδη πολλά χρόνια αργότερα. Είναι πια μια ηλικιωμένη γυναίκα που ζει μόνη της στην επαρχία. Ο Άξελ Νίγκρεν, συγγραφέας και πιστός της φίλος από παλιά, την επισκέπτεται στο γραφείο της. Η Γερτρούδη τού διαβάζει το μοναδικό ποίημα που έγραψε, όπου, μεταξύ άλλων, λέει: «Κοίτα με. Είμαι ωραία; Όχι, αλλά αγάπησα. Κοίτα με. Είμαι νέα; Όχι, αλλά αγάπησα. Κοίτα με. Είμαι ζωντανή; Όχι, αλλά αγάπησα».

Borge Trolle: Στην ταινία προσθέσατε έναν επίλογο που δεν υπάρχει στο θεατρικό έργο του Söderberg και δείχνει τη Γερτρούδη ηλικιωμένη. Ήταν δική σας ιδέα;

Dreyer: Ο επίλογος, όπως τον αποκαλείτε, γράφτηκε όντως από μένα, αλλά με βάση κάποια συγκεκριμένα δεδομένα· δηλαδή, τη Maria von Platen, που στάθηκε για τον Söderberg το μοντέλο και η έμπνευση για τη Γερτρούδη. Ήδη από τις πρώτες μου συνομιλίες με την Betty Söderberg, την κόρη του συγγραφέα, συζήτησα την προσθήκη του επιλόγου, κι εκείνη συμφώνησε. Φοβόμουν ότι το κοινό δε θα αποδεχόταν το απότομο τέλος του θεατρικού έργου, όπου βλέπουμε τη Γερτρούδη να φεύγει από το σπίτι της και, λίγο πριν πέσει η αυλαία, το σύζυγό της να τρέχει ξοπίσω της, φωνάζοντας «Γερτρούδη! Γερτρούδη! Γερτρούδη!» Δε θα τολμούσα να δείξω κάτι τέτοιο στην οθόνη. Πιστεύω ότι, σε όλη την εξέλιξη της ταινίας, το κοινό δείχνει συμπάθεια γι' αυτήν, ώστε επιθυμεί να μάθει τι απέγινε. Κι έχει λοιπόν την ικανοποίηση να διαπιστώσει πώς ωρίμασε μέσα απ' τα βάσανά της. Στην τελική σκηνή, συμπεριφέρεται με μεγάλη αξιοπρέπεια, που «της πάει» πολύ. Δεν οικτίρει τον εαυτό της, δε λυπάται για τίποτα. Τιμωρήθηκε μόνη της και καταδίκασε τον εαυτό της στη μοναξιά.

– Πιστεύετε ότι η Γερτρούδη έχει υπερβολικές απαιτήσεις απ' τον έρωτα;

– Ναι· χωρίς καμιά αμφιβολία – έτσι άλλωστε το είδε και ο Söderberg. Την εποχή που γράφτηκε το έργο (αλλά το ίδιο ισχύει ακόμα και σήμερα), δεν μπορούμε να προεξοφλήσουμε ότι ένας άντρας θα αποδεχόταν τις απαιτήσεις της.

– Βάλατε συνειδητά τους ηθοποιούς σας να μιλούν χωρίς να γίνονται κατανοητοί από τους άλλους;

– Φυσικά! Ως προς αυτό, μάλιστα, εμπνεύστηκα από τον ίδιο τον Söderberg. Γράφει συχνά στα μυθιστορήματα και θεατρικά έργα του: «Μιλούσαν χωρίς να κοιτάζονται και να γίνονται αντιληπτοί». Αυτό, εξ άλλου, είναι και κάτι που συμβαίνει συχνά στην πραγματικότητα. Μερικές φορές, οι άνθρωποι, όταν μιλούν, δεν κοιτάζονται μεταξύ τους ή δεν κοιτούν τον άλλον στα μάτια. Κοιτούν προς άλλες κατευθύνσεις.

– Αυτό, όμως, δεν έχει να κάνει και με το γεγονός ότι οι θεατές πρέπει να νιώσουν αλληλέγγυοι με τους ήρωες;

– Ναι. Η τεχνική αυτή μου έδωσε επίσης τη δυνατότητα να φέρω την κάμερά μου κοντά στα πρόσωπα. Θεωρώ πολύ σημαντικές τις εκφράσεις των προσώπων – είτε μιλούν, είτε όχι. Το θέμα αυτό έχει παραμεληθεί στον κινηματογράφο εδώ και πολύ καιρό. Αποκάλεσα κάποτε αυτή την τεχνική «κυλιόμενα γκρο πλάνα». Από την άλλη, προσπαθήσαμε να μην κάνουμε προκαθορισμένες κινήσεις, να μη μετακινούμαστε μόνο και μόνο για την ηδονή της μετακίνησης. Σε πολλές περιπτώσεις κάναμε μεγάλες λήψεις, έως 8-10 λεπτά η καθεμία. Βάλαμε, όμως, όλα μας τα δυνατά για να μην αντιληφθεί ο θεατής την κίνηση της κάμερας. Πρόθεσή μου ήταν να συγκεντρωθούμε στα πρόσωπα των ηθοποιών, ώστε να μπορέσουμε να διαβάσουμε τις σκέψεις τους – ενδεχομένως, τη σκέψη του ενός, ενώ ο άλλος μιλά. Γιατί μια σκηνή διαλόγου πρέπει να κινηματογραφηθεί με τον σχηματικό τρόπο που θέλει να βλέπουμε ή έναν ήρωα σε προφίλ ή έναν άλλον αμόρσα ή από πίσω; Σ' αυτή την περίπτωση, κινδυνεύουμε ν' αμβλύνουμε τις αντιδράσεις του ενός απέ-

Διευθύνοντας τη Nina Rens Robe (Γερτρούδη).

ναντι στους άλλους. Σε μια σκηνή διαλόγου, τα δύο πρόσωπα είναι εξίσου σημαντικά.

– Δε χρησιμοποιήσατε μεγάλα γκρο πλάνα...

– Αυτά ταίριαζαν στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*· όχι εδώ. Στη *Γερτρούδη*, προτίμησα να καδράρω πάνω σε μικρές ομάδες ανθρώπων. Πιστεύω, πάντως, ότι, εδώ, είμαι πιο κοντά στα πρόσωπα απ' όσο στις άλλες ταινίες.

– Τα ντεκόρ της ταινίας είναι «κλειστά»;

– Ναι. Το σπίτι του Κάνινγκ φτιάχτηκε σαν ένα σύνολο κλειστών δωματίων. Αυτό δημιουργεί μεγαλύτερη αίσθηση οικειότητας: οι ηθοποιοί νιώθουν το ντεκόρ σαν να είναι το σπίτι και τα δωμάτια όπου κατοικούν. Κι αυτό είναι πολύ σημαντικό.

– Υπάρχει κάποια αναλογία ανάμεσα στη Γερτρούδη και τις άλλες ηρωίδες σας; Σκέφτομαι κυρίως την Αν στις *Μέρες οργής*...

– Ναι· ίσως γιατί ούτε η Αν δέχεται συμβιβασμούς, έστω κι αν γνωρίζει ότι την περιμένει ο θάνατος. Θέλησε να υλοποιήσει τις επιθυμίες της, κι όταν ο εραστής της την εγκατέλειψε, κατέρρευσε. Θα πρέπει να πω, πάντως, ότι η Γερτρούδη ελέγχει καλύτερα την κατάσταση κι είναι ανώτερη από τους άνδρες – τόσο στο πνεύμα όσο και στη δύναμη του χαρακτήρα της.

Συνομιλία με τον Borge Trolle, που δημοσιεύτηκε στο «Kosmorama», τχ. 69, Φεβρουάριος 1965.
Μετάφραση-επιλογή: Μπάμπης Ακτσόγλου.

Caput mortuum[1]

του Pascal Bonitzer

Ένα όνειρο ερχόταν και στοίχειωνε ξανά και ξανά τον ύπνο της Γερτρούδης: έβλεπε ότι ήταν γυμνή κι ότι την κυνηγούσαν σκυλιά. Τη στιγμή που τα σκυλιά την έφταναν, ξυπνούσε. Το όνειρο αυτό, εκ πρώτης όψεως (και η ταινία μάς το δείχνει στο σχέδιο ενός πετάσματος, στο σαλόνι όπου αποδίδονται οι ακαδημαϊκές τιμές στον σπουδαίο ποιητή ο οποίος έχει επιστρέψει στην πατρίδα του και για τον οποίο θα μάθουμε ότι η Γερτρούδη υπήρξε ο μοναδικός μεγάλος του έρωτας), είναι ξεκάθαρο και επιγραμματικό μαζί: τα σκυλιά είναι οι άνδρες, στους πόθους των οποίων η Γετρούδη παραδίδεται –χυδαία είδωλα του έρωτα που εκείνη αποζητά– και την κατασπαράζουν. Εντούτοις, παρά την πουριτανική εποχή στην οποία διαδραματίζεται η ιστορία, η Γερτρούδη δεν αρνείται τη συνεύρεση· αντιθέτως. Παραδίνεται ολοκληρωτικά στις επιθυμίες της: δε διστάζει, λόγου χάρη, να παραδοθεί στον νεαρό μουσικό που αγαπά – και η χειρονομία της πάει χαμένη, αφού εκείνος θα της ομολογήσει ότι δεν μπορεί ν' αγαπήσει πραγματικά μια γυναίκα που δεν είναι παρθένα. Εν πάση περιπτώσει, η Γερτρούδη δεν έχει προκαταλήψεις. Στον άντρα της, τον οποίο εγκαταλείπει τη στιγμή που η κυβέρνηση τον διορίζει υπουργό, όταν εκείνος τη ρωτά αν ποτέ της τον αγάπησε, απαντά πως, όταν γνωρίστηκαν, η καρδιά της είχε ήδη νεκρωθεί, «αλλά η φύση ζητούσε το μερίδιό της», και πως ανάμεσά τους υπήρξε «κάτι που έμοιαζε με έρωτας»: υπέρτατη ειλικρίνεια και, μαζί, υπέρτατη σκληρότητα.

Το θέμα του ονείρου, επίσης, που συναιρεί κατά τρόπο παράδοξο τη μορφή της Άρτεμης και τη μορφή του Ακταίωνα, καλύπτει το γεγονός ότι (ενδεχομένως για κακό δικό της, αλλά ασφαλώς για κακό όλων των ανδρών που αποφασίζουν να την αγαπήσουν) η Γερτρούδη συμβολίζει για τον καθένα τους τον ευνουχισμό, αλλά και, παράλληλα, την αλήθεια του έρωτα. Αυτό, όμως, ο μουσικός το αρνείται, κάτι που ίσως αποτελέσει την εσαεί συντριβή του μεγάλου ποιητή (που η παλιά του σχέση και ο χωρισμός του με τη Γερτρούδη, υπόβαθρο όλης της αφήγησης, παρουσιάζονται στο δεύτερο μέρος της ταινίας με φλασμπάκ)· ποιητή ερωτικού, διάσημου και περιβεβλημένου τιμές, αλλά νεκρού και «κρύου σαν την πέτρα», όπως λέει η Γερτρούδη, που τον εγκατέλειψε όταν, μια μέρα, τον άκουσε να δηλώνει ότι δουλειά και γυναίκα είναι δύο πράγματα ασυμβίβαστα. (Το γεγονός ότι η Γερτρούδη θεώρησε το συγκεκριμένο συμβάν ως ασυγχώρητο και ως αιτία χωρισμού, είναι ο λόγος για τον οποίο ο Dreyer, σε μια συνέντευξή του την εποχή που η ταινία προβλήθηκε στις αίθουσες, συνέκρινε κατά τρόπο παράδοξο τις *Μέρες οργής* με τη *Γερτρούδη* και κατέστησε τη *Γερτρούδη* ένα από τα σύμβολα της μισαλλοδοξίας.)

Η κεντρική σεκάνς, ο ακρογωνιαίος λίθος της ταινίας, είναι η σεκάνς της δεξίωσης προς τιμήν του ποιητή. Ένα σταθερό, επίμονο πλάνο μάς τον δείχνει ανάμεσα στον υπουργό (τον άντρα της Γερτρούδης) και τον πρόεδρο της Ακαδημίας. Οι τρεις άνδρες, δίπλα δίπλα, άκαμπτοι και ανέκφραστοι, είναι καδραρισμένοι ανφάς, σε κοντινό πλάνο, με το επίσημο ένδυμά τους και τα καρφιτσωμένα τους παράσημα. Σε contre-champ, άδοντες και λαμπαδηφόροι φοιτητές κατεβαίνουν μια μεγάλη πέτρινη σκάλα για να αποδώσουν τιμές στον μεγάλο άνδρα. Ο επικεφαλής τους πλησιάζει στο τραπέζι του συμποσίου, στέκεται μπροστά στον ποιητή και απαγγέλλει μια προσφώνηση γεμάτη παλμό σ' εκείνον που έψαλε στο λυρικό του έργο το ατελείωτο μεγαλείο του έρωτα, τόσο στην πνευματική όσο και στη σωματική του διάσταση κ.λπ. – εθιμοτυπικές κοινοτοπίες που, όμως, ο φοιτητής τις εκφέρει με δύναμη, με πεποίθηση, με θαυμασμό, και γίνεται έτσι θιασώτης, μαθητής, πιστός. Ο μεγάλος ποιητής σηκώνεται για ν' απαντήσει, ως είθισται, στην τιμητική προσφώνηση. Και τότε... Τι συμβαίνει; Ποιο γεγονός, ποια ρήξη, ποιος κλονισμός; Κανένας κλονισμός, καμία ρή-

ξη: απλώς, η κάμερα αρχίζει να μετατοπίζεται αργά προς τα δεξιά, σ' ένα παράλληλο τράβελινγκ που διατρέχει κατά μήκος το μακρύ τραπέζι όπου είναι παρατεταγμένοι οι συνδαιτυμόνες –ενώ ο ποιητής (off τώρα) συνεχίζει το λόγο του–, και σταματάει τελικά στη Γερτρούδη: δείχνει να υποφέρει από φριχτή ημικρανία, και σε λίγο σηκώνεται, βγαίνει από μια πλαϊνή πόρτα και πηγαίνει στο διπλανό σαλόνι.

Θεωρούμε ότι αυτή η σκηνή συνοψίζει την ταινία κι ότι αυτή η κίνηση αποτελεί την πιο συγκλονιστική, την πιο δραματική στιγμή της. Για ποιο λόγο; Γιατί θεωρούμε το επεισόδιο αυτό κεντρικό για την ταινία; [Είναι κεντρικό σε σχέση τόσο με τη διάρκεια της ταινίας όσο και με τη δραματουργία (η ταινία είναι διασκευή ενός τρίπρακτου θεατρικού έργου).] Ίσως επειδή παραπέμπει, φέρνει στο νου τη σκηνογραφία ενός περίφημου πίνακα: των «Πρεσβευτών» του Holbein, που συνδυάζει μια πολύ επιδεικτική μετωπική οπτική και –υπαινικτικά, επαγωγικά, διαμέσου της περίφημης αναμόρφωσης– μια εκμηδενιστική παράλληλη κίνηση.

Οι αναμορφώσεις δείχνουν ένα πράγμα: ότι, εξίσου με τον κινηματογράφο και παλαιόθεν (αν όχι ανέκαθεν) η ζωγραφική έχει να κάνει με την κίνηση. Η οπτική γωνία μετατοπίζεται, και η μετατόπιση αυτή είναι μια μετατόπιση σημασιολογική. Το ίδιο και στον κινηματογράφο: οι κινήσεις της μηχανής, οι αλλαγές πλάνου, αποτελούν μια ίδια σημασιολογική κίνηση. Ο κινηματογράφος είναι, όπως η ζωγραφική, cosa mentale.[2] Κι αυτό το νοητικό πράγμα, εν προκειμένω, είναι το τράβελινγκ, το αντίστοιχο (υπό μία έννοια) της αναμορφωτικής οπτικής.

Ολόκληρη η σκηνή δείχνει να αναπαράγει, mutatis mutandis,[3] τη σκηνική διάταξη των «Πρεσβευτών», όπου τα πρόσωπα του φοιτητή (που είναι έμπλεος θαυμασμού) και της Γερτρούδης (που υποφέρει από φοβερή ημικρανία) αντιπροσωπεύουν τις δύο στιγμές του βλέμματος, ενώ οι δύο σπουδαίοι άνδρες –ο τέως εραστής και ο μέλλων τέως σύζυγος της Γερτρούδης, δίπλα στον πρόεδρο της Ακαδημίας– είναι οι δύο «πρεσβευτές». «Η πρώτη πράξη διαδραματίζεται όταν ο θεατής μπαίνει από την κεντρική πόρτα και αντικρίζει από κάποια απόσταση τους δύο άρχοντες» λέει ο Baltrusaitis. Εν προκειμένω, αυτόν τον «έκθαμβο» θεατή αντιπροσωπεύει ο φοιτητής που προσφωνεί τον ποιητή. Στη συνέχεια, σαστισμένος από το αινιγματικό σχήμα της αναμόρφωσης, λέει ο Baltrusaitis, «ο επισκέπτης αποσύρεται από την πόρτα στα δεξιά, τη μόνη ανοιχτή, και βρισκόμαστε στη δεύτερη πράξη. Μπαίνοντας στο διπλανό σαλόνι, ρίχνει μια τελευταία ματιά προς τον πίνακα, και τότε τα καταλαβαίνει όλα. [...] Αντί για το ανθρώπινο μεγαλείο, βλέπει το κρανίο.» Αυτή η κίνηση προς τη δεύτερη πράξη γίνεται με το παράλληλο τράβελινγκ· και σταματάει στη Γερτρούδη, επειδή αυτή ακριβώς είναι το κρανίο.

Η Γερτρούδη τοποθετείται πράγματι, ως χαρακτήρας της μυθοπλασίας, σε μια οπτική που βρίσκεται πάντα εκτός του σημείου αντίληψης του θεατή. Ο θεατής αδυνατεί να ταυτιστεί μαζί της, και δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι το τελευταίο πλάνο είναι μια πόρτα: η πόρτα που η Γερτρούδη έκλεισε οριστικά πίσω της και που πίσω της από θα μείνει καλά φυλαγμένο το μυστήριο της ανεκπλήρωτης απαίτησής της για έρωτα. Η Γερτρούδη δε δέχεται καμία επιφώτιση: γνωρίζει, και η γνώση της είναι θανατηφόρα. Γνωρίζει τι μπορεί ένας άνθρωπος, πέρα από τις τιμές και τις δόξες. Ο περιβεβλημένος με τιμές μεγάλος ποιητής είναι νεκρός – τόσο για την ίδια όσο και για τον εαυτό του. Παραδόξως, in fine[4] μαθαίνουμε ότι, αφού έχει χωρίσει με τον νεαρό μουσικό, έχει εγκαταλείψει τον άντρα της, έχει αρνηθεί όλες τις ευκολίες κι όλες τις μορφές κύρους και αναγνώρισης, κατευθύνεται προς το Παρίσι, για να λάβει μέρος στην ψυχιατρική δουλειά που γίνεται στο Σαλπετριέρ. Αναφορά στη Lou-Andréas Salomé; Πάντως, η Γερτρούδη είναι μια μορφή φοβερή, μια λευκή μορφή περιβεβλημένη με λευκό φως, αυτό το επίμονο, ταφικό, απορροφητικό, «τρομαχτικό» και «τερατώδες»[5] λευκό, όπως το χαρακτηρίζει ο Deleuze.

«L'Ane», τχ. 14, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1984.
Αναδημοσιεύεται στο: *Peintures et Cinéma – Décadrages*, Cahiers du Cinéma, Éditions de l'Étoile, Παρίσι 1985.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

1. Λατινικά στο κείμενο: νεκροκεφαλή. (Σ.τ.Μ.)
2. Ιταλικά στο κείμενο: Πράγμα νοητικόν (Σ.τ.Μ.)
3. Λατινικά στο κείμενο: τηρουμένων των αναλογιών. (Σ.τ.Μ.)
4. Λατινικά στο κείμενο: εν τέλει. (Σ.τ.Μ.)
5. *L'Image-mouvement*, σελ. 160.

Σημείωση για τη *Γερτρούδη*

Του Χρήστου Βακαλόπουλου

Ταινία για τον έρωτα, η *Γερτρούδη* αρνείται να μιλήσει για οτιδήποτε άλλο πέρα απ' τον παραλογισμό της, την εσωτερική βία της. Πράγμα που σημαίνει: ο κινηματογράφος ασκείται τις μοναδικές εκείνες στιγμές όπου το πάθος συναντάει την άποψη, η έλξη ενός προνομιακού αντικειμένου την οικονομία της γραφής, η εμπλοκή ενός υποκειμένου που διατυπώνει, την καθαρότητα της κινηματογραφικής χειρονομίας. Πράγμα που σημαίνει: ο έρωτας που συγκλονίζει τη Γερτρούδη, είναι πρόβλημα που κουβαλάει πάνω της η ταινία, που γράφεται στο φιλμικό σώμα της, που τη χαράζει οδυνηρά και χωρίς επιστροφή (φωτισμοί, σκιές, αντανακλάσεις). Πράγμα που σημαίνει: το θέμα μιας ταινίας δεν είναι αόρατο, δεν υπάρχει πριν ή μετά τη συνέχεια των εικόνων και των ήχων, ανάβει και σβήνει με την πρώτη και την τελευταία ει-

κόνα, δεν αποτελεί κάτι που πλανάται μυστηριωδώς και που η ταινία το εικονογραφεί, αλλά μετασχηματίζει σε μυστηριακή ωδή την ύλη κάθε εικόνας, από την οποία είναι αδύνατον να το ξεχωρίσεις. Ο κινηματογράφος, η κινηματογραφική πρακτική στη *Γερτρούδη*, δεν αντιγράφει, αλλά οργανώνει· δεν παραληρεί, αλλά συμμορφώνεται· δεν ωραιοποιεί, αλλά παράγει: τις διατάξεις των βλεμμάτων, την παρουσία των σωμάτων, την παρουσία των μορφών. Κι ο έρωτας, ο παραλογισμός βλεμμάτων, σωμάτων και μορφών, δεν είναι παρά η αέναη περιπέτεια της υλικής τους παρουσίας στο πεδίο, της σχέσης τους μ' ένα άγνωστο εκτός πεδίου. Πράγμα που σημαίνει, τέλος: τίποτα δε χάθηκε, αφού οι εικόνες τού χτες μπορούν ακόμα να στοιχειώνουν τις διαφημιστικές δοξασίες του σήμερα. Ο κινηματογράφος μάς ανήκει.

«Σύγχρονος Κινηματογράφος '79»,
τχ. 20, Φεβρουάριος-Μάιος 1979.

Η αξεπέραστη μη αμοιβαιότητα

του Δημοσθένη Αγραφιώτη

Μάταια προσπαθούμε να ανταλλάξουμε μια ματιά με τη Γερτρούδη. Καθώς μιλάει με το σύζυγό της, μέλλοντα υπουργό, ή με τον υπουργό, ή με τον πρώην εραστή της, καθιερωμένο πια ποιητή, το βλέμμα της είναι σχεδόν πάντα στραμμένο προς ασαφή κατεύθυνση, προς κάποιο σημείο έξω από το κάδρο. Κι όταν ακόμα βρίσκεται με τον τωρινό εραστή της, το βλέμμα της προσηλώνεται με ανυπομονησία πάνω στον ταλαντούχο μουσικό. Αυτή η αδυναμία του θεατή –να βλέπει χωρίς να βλέπεται– αυτή η οδυνηρή αντανάκλαση του βλέμματός του, υπονοεί και την αδυναμία της Γερτρούδης να λειτουργήσει ως προς την –αξεπέραστη– μη αμοιβαιότητα των σχέσεων «άντρα»-«γυναίκας», όπως αυτές προβλέπονται από το δυτικό πολιτιστικό μόρφωμα.

Χωρίς να θεωρούμε ότι το σημαίνον «άντρας» ή το σημαίνον «γυναίκα» δηλώνουν το ίδιο σημαινόμενο για τις διάφορες εποχές ή τις διάφορες κοινωνικές ομάδες, εντούτοις, στο όνομα μιας νόμιμης γενίκευσης, υποστηρίζουμε ότι η πολιτιστική παρουσία του άντρα (καθ)ορίζεται και υλοποιείται από την ικανότητά του και τη δυνατότητά του να ενεργήσει ή να κάνει κάτι σ' αυτούς που έρχονται σε σχέση μαζί του. Ο άντρας θεάται στη διάσταση της εξουσίας, της δυνατότητας, οι οποίες, τελικά, επιβάλλονται σε συνεχή δοκιμασία για να επιβεβαιωθούν. Ο άντρας αναλώνεται στην εξωτερικότητα, για να τονώσει την εύθραυστη εσωτερικότητά του. Αντίθετα, η γυναίκα (περι)ορίζεται ως πεδίο όπου μπορούν να εξασκηθούν και να δοκιμαστούν κάποιες ικανότητες. Η γυναίκα θεάται στη διάσταση της εκμετάλλευσης,[1] του μετασχηματιζόμενου υλικού. Έτσι, δεν υποχρεώνεται να

Η Nina Rens Robe (Γερτρούδη).

αποδείξει την παρουσία της· παρουσία, συνήθως χωρίς απαιτήσεις και σπάνια εκθαμβωτικής λάμψης.

Οπωσδήποτε το απλουστευμένο αυτό σχήμα δεν ισχύει στον ίδιο βαθμό, στις διάφορες δυτικές κοινωνίες, στις διάφορες ιστορικές στιγμές, κι ούτε επιβλήθηκε (και επιβάλλεται) χωρίς αντιστάσεις και αμφισβητήσεις. Αν το σχήμα προβλέπει «ρόλους» και τυποποιημένες συμπεριφορές, δεν εμποδίζει το παιχνίδι, τη στρατηγική πονηριά, την υπονόμευση. Είναι, λοιπόν, το σχήμα μια αρένα όπου το παιχνίδι μεταλλάσσεται, χωρίς όμως να ξεπερνάει ορισμένο όρια. Κι αν σε πρώτη ματιά φαίνεται ο άντρας κύριος του παιχνιδιού, μια δεύτερη παρατήρηση θα αποκάλυπτε πως το παιχνίδι δεν κρίθηκε: η μη αμοιβαιότητα είναι θεσμοθετημένη, και πέρα απ' αυτήν δε μένει παρά η αβεβαιότητα του πάθους.

Με τον Bendt Rothe στο σετ της Γερτρούδης.

Απ' ό,τι τον πληροφορεί η ταινία[2] κι απ'ό,τι βλέπει, ο θεατής διαπιστώνει ότι η Γερτρούδη υπήρξε «καλλιτεχνικό ταλέντο» και διέθετε εκθαμβωτική παρουσία, η οποία δεν έσβησε ακόμα. Η Γερτρούδη έχει το χάρισμα της προσωπικής ακτινοβολίας και ζει με τη λαχτάρα και την απαίτηση της ευτυχίας.

Η σχέση με τον άντρα της περιορίζεται στη συνύπαρξη, την κατανόηση και την ανοχή. Καθώς συζητούν, δεν ανταλλάσσουν κανένα βλέμμα· ακίνητοι και οι δύο στον καλοβαλμένο διάκοσμο του σπιτιού, εκφέρουν τις καλοορθρωμένες, καλοζυγισμένες φράσεις τους, μιλώντας για τα πάθη τους λες και οι ίδιοι δεν τα ζουν, κι έτσι μπορούν να τα αναλύσουν σαν αντικείμενα.[3] Επίσης, οι φανερά τεχνητοί φωτισμοί των κάδρων τείνουν να καταδείξουν τις τυπικές σχέσεις. Τα σώματα των δύο συζύγων έχουν περιοριστεί στη διατύπωση επιχειρημάτων και, μαζί με τα «καλόγουστα» αντικείμενα, δοξάζουν την ανία της τάξης και της κανονικότητας.

Ο ποιητής, μετά την κραυγαλέα ιεροτελεστία, κι αφού δημόσια απαρνιέται την ποιητική του (δι)αίσθηση στο όνομα της ανωτερότητας της σκέψης, προσπαθεί να κατανοήσει την αιτία της αποτυχίας του με τη Γερτρούδη. Μέσα απ' τον καθρέφτη που της χάρισε, θα ανατρέξει μαζί της στις αναμνήσεις και τα είδωλα, και, στο τέλος, με το κλάμα θα παραδεχτεί την άσκοπη θυσία του για την ποιητική δημιουργία, τη στενοκέφαλη διάκριση «έργο» και «ζωή», την απλοϊκή επιλογή ανάμεσα στα δήθεν δύο.

Η Γερτρούδη με τον εραστή της στον ανοιχτό χώρο ή στο «φυσικά» φωτισμένο δωμάτιο, μιλάει με το σώμα της καθώς του εξομολογείται το όνειρό της ή τον προκαλεί στην «τρέλα της φυγής». Το βλέμμα της λούζει τον νεαρό μουσικό, και η αισθησιακή της συμπεριφορά επιβεβαιώνει τον πόθο που την ενεργοποιεί.

Μετά το θρίαμβο του ποιητή, η Γερτρούδη, μπροστά στο χαλί του τοίχου, που αντικειμενοποιεί το όνειρό της,[26] μόνη ενώπιον των ανδρών, θα λιποθυμήσει στην επανάληψη της αποτυχίας με το άλλο φύλο. Μετά το τραγούδι, το σώμα της –βιολογικά πια– δε θ' αντέξει και σ' αυτή την απογοήτευση.

Η Γερτρούδη έζησε μ' έναν άντρα που δεν τον αγάπησε, χώρισε με τον εραστή της για μια φράση γραμμένη σ' ένα κομμάτι χαρτί, προδίνεται από έναν νεότερό της που τον εμπιστεύτηκε με «εξοργιστική αφέλεια». Εμφανίζεται, λοιπόν, σαν μια απελπισμένη περίπτωση της μη αμοιβαιότητας ή ένα σύμπτωμα της έλλειψης ισορροπίας ανάμεσα στον «άντρα» και τη «γυναίκα». Αναζήτησε με ειλικρίνεια, καθαρότητα, αλλά και απλοϊκότητα, το δόσιμο χωρίς όρους, την αισθησιακή και ψυχική συγχώνευση των ερωτευμένων προσώπων, την ένωση σε μια μυσταγωγία ερωτική... εκεί όπου είχε τις λιγότερες πιθανότητες επιτυχίας, μια και οι άντρες έχουν δοθεί στη δημιουργία, στην πάλη με την αιωνιότητα, τον πόθο της υστεροφημίας. Και η στρατηγική της αθωότητας και της ειλικρίνειας που υιοθέτησε, δείχνει πως αγνοούσε ότι ο έρωτας θέλει και πονηριά, υπολογισμό και κρυψίνοια.

Το πολιτιστικό σχήμα «άντρας-γυναίκα» δε νικιέται· επιβάλλεται ως ανυπέρβλητο εμπόδιο, και οι επιλογές της Γερτρούδης ήταν ατυχείς, επειδή δεν υπολόγισε τη σκληρότητά του. Η τόσο ποθητή ευτυχία της ήταν προκαταβολικά καταδικασμένη και υπονομευμένη.

Ο Dreyer εμφανίζεται άτεγκτος, οξυδερκής, διεισδυτικός και αυστηρός, καθώς αντιπαραθέτει τη Γερτρούδη με το a priori πολιτιστικό δεδομένο, μόνο που, στο τέλος της ταινίας, ενδίδει κι αυτός στην εύκολη και ανδροκρατική λύση της γυναίκας: η Γερτρούδη θα φύγει στο Παρίσι, για να συμμετάσχει σε μια ομάδα ψυχιάτρων-ψυχαναλυτών – λύση που, σήμερα,[5] μοιάζει τυποποιημένη και φανερά μέσα στην παράδοση του Λόγου, της θετικής γνώσης, της γενικευμένης θεραπευτικής και παιδαγωγικής των δυτικών κοινωνιών. Η Γερτρούδη μπαίνει κι αυτή στο Λόγο της Θεωρίας, το Λόγο των ανδρών, και περιορίζεται στην «απλή φιλία» και τη μοναξιά. Στο τέλος, τα άσπρα της μαλλιά συναγωνίζονται το άσπρο των τοίχων και προμηνύουν το άσπρο μνημείο τού τάφου, ενώ κάποιοι στίχοι δε φτάνουν να καθιερώσουν τον Έρωτα σαν μοναδική δύναμη. Ο Carl Dreyer ενέδωσε. Πάντως, θα 'ταν δύσκολο και γι' αυτόν να ξεφύγει από το πολιτιστικό σχήμα. Ωστόσο, όλες οι αρετές οφείλονται σ' αυτόν, κι όλα τα ελαττώματα, στη λεγόμενη δυτική κουλτούρα.

«Σύγχρονος Κινηματογράφος '79»,
τχ. 20, Φεβρουάριος-Μάιος 1979.

1. Ακραία παραδείγματα: η γυναίκα-βαστάζος κοσμημάτων, σαν βιτρίνα του πλούτου τού άντρα· η γυναίκα-σώμα, σαν ένδειξη του καλού γούστου του άντρα... Στην ευρωπαϊκή ζωγραφική, η γυμνή γυναίκα συμμετέχει στη συλλογή γυναικών και αντικειμένων. Ο κινηματογράφος επέβαλε τη γυναίκα-ιερό τέρας ή προώθησε κυρίως τον ήρωα-άντρα.
2. Από τις συζητήσεις με τον ποιητή και το φίλο της που ενδιαφέρεται για την ψυχιατρική και την ψυχανάλυση.
3. Ο σύζυγος, και την πιο δύσκολη στιγμή της σχέσης τους, θα συγκρατηθεί, και η απόγνωση δε θα τον παρασύρει σε κανένα ουρλιαχτό.
4. Το ότι κατασπαράσσεται γυμνή από σκυλιά.
5. Αναμφίβολα, για την εποχή όπου τοποθετείται η δράση της ταινίας, το ταξίδι της Γερτρούδης είχε ανατρεπτικό χαρακτήρα. Επίσης, η όλη τοποθέτηση στις αρχές του αιώνα επιτρέπει στον Dreyer να στηρίξει ένα λόγο που σήμερα μπορεί να χαρακτηριστεί «φιλολογικά (άσκοπα;) φορτισμένος». Είναι η δύναμη της εικόνας που, τελικά, αναιρεί τη φιλολογικότητα του λόγου και επιτρέπει στον Dreyer να ξεφύγει από το δίλημμα του μοντέρνου ή/και του παραδοσιακού.

Amor omnia

(6 παρατηρήσεις)
του Μανόλη Κούκιου

Και ποιος θα πίστευε αυτοί μου οι
στίχοι πως λέν' αλήθεια,
αν τις χάρες σου όλες είχαν;
Μα ο Θεός το ξέρει είναι σαν τάφος ·
που κρύβει τη ζωή σου και δε δείχνουν
παρά μισό τον όμορφο εαυτό σου
(Shakespeare, *Σονέτα*, XVIII, μτφρ. Μαν. Μαγκάκη)

1. Ο έρωτας διαπερνά τη *Γερτρούδη*· έρωτας των σωμάτων και των βλεμμάτων, στην παρουσία ή την ανάμνηση, του μυαλού και της ψυχής, με τον σιωπηλό λυγμό ή το φωναχτό πάθος· έρωτας-θέμα της ταινίας, αν με «θέμα» καταλαβαίνουμε όχι απλώς μια νοηματική ενότητα που κυκλοφορεί και καταναλώνεται στην ανάγνωσή μας, αλλά τη συστοιχία που παράγει και διανέμει τα νοήματα αυτά σύμφωνα μ' έναν συγκεκριμένο μηχανισμό· όμως και κάτι παραπάνω από θέμα: κλειδί για την κατανόηση της ιδιαίτερης ντραγιερικής πρακτικής.

2. «Αισθηματική», λοιπόν, ταινία η *Γερτρούδη*; Μόνον εφόσον μένουμε αφημένοι στα παιχνίδια του μύθου της: ο έρωτας (για το σύζυγο) που 'χει πια σβήσει, ο έρωτας (για τον μουσικό εραστή) που φουντώνει, αλλά και προδίνεται, ο λησμονημένος έρωτας (για τον ποιητή), ο νέος έρωτας που αχνοφαίνεται (ο γιατρός, το Παρίσι, οι σπουδές). Να που η ταινία κυλάει αφηγηματικά πάνω στα γνώριμα μονοπάτια του αστικού μυθιστορήματος και θεάτρου, αλλά κι αυτής ακόμα της «αισθηματικής» χολιγουντιανής ταινίας. Μένει να διευρευνηθεί αν η κατασκευή της ολοκληρώνεται προς αυτή την κατεύθυνση.

3. Από τα πιο φανερά εμπόδια για την ολοκλήρωση της *Γερτρούδης* πάνω στα χνάρια της «αισθηματικής» ταινίας είναι ο μετασχηματισμός του κλασικού σκηνικού παιχνιδιού που επιχειρείται εδώ. Σύμφωνα με το παιχνίδι αυτό, οι θέσεις και οι κινήσεις, οι λόγοι και οι ματιές: (α) αναδιπλασιάζουν τις σχέσεις που τα πρόσωπα ήδη κατέχουν μέσα στη μυθοπλασία· υπογραμμίζουν, δηλαδή, τις σχέσεις αυτές, «διογκώνοντας» τις σημασίες τους, και, συγχρόνως, φορτίζουν ψυχολογικά τα πλάνα, και (β) «κλείνουν» συμβολικά τον ήδη κλειστό νοηματικά θεατρικό χώρο, προσφέροντάς τον έτσι, τελικά, σαν θέαμα-αντικείμενο στο θεατή-υποκείμενο που, παράλληλα, παράγεται απέναντί του. Εδώ, όμως, η πρακτική του Dreyer, δουλεύοντας με το σώμα των ηθοποιών, την εκφορά του λόγου, το φως και το ντεκόρ, καταφέρνει: (α) να απαλείψει την υπογράμμιση του θεατρικού διαλόγου, να τον οδειάσει από κάθε περίσσεια νοήματος (άρα, και ψυχολογική φόρτιση), μεταφέροντας έτσι το κέντρο του δράματος που παίζεται στη σκηνή, πέρα από τις μυθοποιημένες σχέσεις των προσώπων, προς τις καινούργιες, συμβολικές σχέσεις που προβάλλουν μέσα από την πρακτική αυτή, και (β) να εμποδίσει το κλείσιμο του σφαιρικού σύμπαντος της θεατρικής σκηνής (χαρακτηριστικό παράδειγμα, τα παράξενα εκείνα βλέμματα της Γερτρούδης προς τα «έξω», προς κάποιο χώρο ουσιαστικά «εκτός σκηνής», που τόσο βοηθάει την ψυχολογική αποφόρτιση του πλάνου) και, ακόμα περισσότερο, να απειλήσει την ήδη συντελεσμένη στο επίπεδο του μύθου σφαιρικότητα, καθώς από τη μια μεριά τής στερεί τη μορφική ολοκλήρωση, κι από την άλλη τής αντιθέτει τα καινούργια νοήματα που παράγονται πάνω στη σκηνή.

4. Θεμελιακός, στα πλαίσια αυτού του μετασχηματισμού, είναι ο ρόλος του κεντρικού προσώπου, μακλού της κίνησης του αφηγήματος και κέντρου όπου συγκλίνουν όλα τα νοήματα των αισθηματικών σχέσεων. Η Γερτρούδη, λοιπόν, είναι αυτή που οφείλει, σύμφωνα με το κλασικό παιχνίδι, να δανείσει δίχως όρους το σώμα της στην ταινία-αντικείμενο και, μαζί, να παζαρέψει πονηρά το βλέμμα της με το θεατή-υποκείμενο, έτσι ώστε να ολοκληρωθεί η κατασκευή της ταινίας πάνω στο μοντέλο του «αισθηματικού» είδους (πρβλ. το *Γράμμα μιας άγνωστης* του Ophuls, όπου η διαδικασία αυτή φτάνει σε τέτοιο βαθμό τελειότητας, ώστε να μπορούμε να μιλάμε για ένα πραγματικό «αισθηματικό» αριστούργημα). Όμως και πάλι δε θα τηρηθούν οι κανόνες του παιχνιδιού. Η Γερτρούδη θα παζαρέψει επίμονα το σώμα της, ενώ θα αρνηθεί πεισματικά το βλέμμα της, γεμίζοντας δυσφορία και στέρηση το θεατή της, που δεν μπορεί να βυθιστεί και ν' απολαύσει αυτό το θέαμα-αφήγημα, παρά μόνο εφόσον αποδεχθεί τους όρους της ηρωίδας. Και οι όροι αυτοί δεν είναι τίποτ' άλλο από την αναγνώριση αυτού που ακριβώς διαδραματίζεται πάνω στη σκηνή (βλ. παρατήρηση 3). Στη θέση της ασφάλειας που του παρέχει το «αισθηματικό» μοντέλο, ο θεατής αναγκάζεται να ανακαλύψει έντρομος πως βρίσκεται αντιμέτωπος με μια Γυναίκα-υποκείμενο, με την οποία είναι αδύνατον να ταυτιστεί, τουλάχιστον με τον τρόπο που ήξερε.

5. Αυτή η υπόγεια δουλειά του Dreyer πάνω στο αρχικό (μυθιστορηματικό, θεατρικό) υλικό του έρχεται κάποια στιγμή κυριολεκτικά στην επιφάνεια. Πρόκειται, βέβαια, για την τελευταία σεκάνς, όπου ανακαλύπτουμε τη Γερτρούδη να γερνάει και να βαδίζει προς το θάνατο, σοφή και μόνη. Σ' αυτή την παράξενα φωτισμένη θεατρική σκηνή (οι φωτισμοί συμπαραδηλώνουν έντονα κάποια πνευματικότητα, με την καθαρότητα που μόνο η ώριμη συνείδηση επιτρέπει), όπου η ηρωίδα, μετά από μια σαφή τομή στο χώρο και το χρόνο της αφήγησης, συναντά τον τελευταίο(;) της αγαπημένο, η αντίθετη κίνηση, που μας σπρώχνει μακριά από το αισθηματικό δράμα, κορυφώνεται και, μαζί, φτάνει σ' ένα τέλος. Στη θέση της συγκινητικής αναπόλησης μιας εποχής ερώτων (σύμφωνα με το κλασικό πλαίσιο), συναντάμε την εικόνα του θανάτου που πλησιάζει. Καθώς οι σκηνικοί φραγμοί του συναισθήματος υποχωρούν και τα πρόσωπα ατενίζονται πια ελεύθερα, ένα κύμα έρωτα τυλίγει τους δύο γέρους, αλλά και ολόκληρη τη σκηνή. Έχουμε φτάσει στον αντίποδα του «αισθηματικού» κόσμου του Χόλιγουντ, τη στιγμή που έρχονται στο φως όσα αυτός ο κόσμος κρύβει πίσω απ' τη γυαλιστερή του επιφάνεια: τα γηρατειά, η φθορά, η απομόνωση, ο θάνατος. Και καταλαβαίνουμε πως η αισθηματική πλοκή δεν ήταν παρά μια μήτρα ρόλων και σχέσεων, άμεσα καταληπτών από το θεατή· μήτρα, που έπαιξε εδώ το ρόλο του πρωτογενούς υλικού της ντραγιερικής πρακτικής.

6. Η Γερτρούδη επιθυμεί τη χάραξη της αναγνώρισης της ερωτικής αιωνιότητας και παντοδυναμίας, «Amor omnia», πάνω στον τάφο του σώματός της. Όμως η θήκη του νεκρού σώματος, του νεκρού σημαίνοντος (τάφος: σήμα για τους αρχαίους), δεν είναι παρά μια μεταφορά της ίδιας της ταινίας-ερωτικού αφηγήματος. Η επιγραφή, λοιπόν, δεν είναι παρά η σφραγίδα της μετασχηματιστικής δουλειάς του δημιουργού πάνω στο σώμα της ταινίας και, μαζί, η εκδήλωση του βαθύτατου ιδεαλισμού του: ο έρωτας κυριαρχεί πάνω στο σημαίνον. Σ' αυτή την έντονα αντιφατική διαπίστωση (ο έρωτας ως υπέρτατο σημαινόμενο, αλλά και ως υπόγεια ορμή) συναντάμε τα όρια της επέμβασης του Dreyer πάνω στο κλασικό κείμενο.

«Σύγχρονος Κινηματογράφος '79»,
τχ. 20, Φεβρουάριος-Μάιος 1979.

Το φως του χρόνου

του Νίκου Λυγγούρη

Τι ήθελε η Γερτρούδη; Τι δεν ήθελε;

Τη σαρκική ηδονή δεν την αρνείται, αλλά δεν της αρκεί. Ο κόσμος της εργασίας, οι ζωτικές επιδιώξεις, η γοητεία των πραγμάτων και των ανθρώπων, δεν της αρκούν.

Η Γερτρούδη είναι κουρασμένη απ' τη θέληση των άλλων. Η θέλησή τους απαιτεί, πρωταρχικά, την ίδια την επέκταση της θέλησης. Η αγάπη, το μίσος κι η αδιαφορία των άλλων ριζώνεται βαθιά μέσα στη θέληση της θέλησης. Αλλά η Γερτρούδη έχει ρίζες μέσα στην ίδια την αγάπη. Όταν, δίπλα στο πιάνο, τραγουδά τα λόγια του Heine, τη μουσική του Schumann: «Δε μνησικακώ, ακόμα κι αν η καρδιά μου διαλυθεί...», δεν αρνείται τον κόσμο. Εγκαρτέρηση; Πλέει η καρδιά της στην ουδετερότητα; Όχι. Η καρδιά της στέκεται μέσα στο από-λυτο. Από-λυτο είναι αυτό που έχει λυθεί. Το λυμένο λύνει τις σχέσεις του με ό,τι το εμπόδιζε να λυθεί, και γίνεται λυτό.

Μέσα σε ποια προοπτική πρέπει να στοχαστούμε αυτό που έχει λυθεί; Είναι το λυμένο κάτι το βαθυστόχαστο; Σ' αυτή την περίπτωση, το λύσιμό του θα το άφηνε να πέσει στο βυθό των βαθιών νοημάτων. Ή μήπως το λύσιμο του επιτρέπει ν' ανυψωθεί προς τον ανάλαφρο χώρο της επιθυμίας; Στον πλατωνικό μύθο του Φαίδρου, η ψυχή λικνίζεται στις ουράνιες σφαίρες πάνω στο φτερωτό άρμα της, γυρεύοντας να ζήσει μυριάδες φορές πιο ανάλαφρα.

Αντίθετα, λέγοντας «λυμένο», εννοώ αυτό που, όταν λύνεται, κατοικεί την καρδιά του χρόνου και του χώρου. Τότε το λυμένο θα πήγαζε απ' την επίλυση όχι κάποιου προβλήματος, αλλά μιας απόλυσης. Μέσα σ' αυτή την προοπτική μάς το δείχνει ο Dreyer. Αυτό που λύνει τις σχέσεις του, απολύεται απ' το σχετικό· δηλαδή εξαπολύεται προς το μη σχετικό. Όμως (θα αναρωτηθούμε αυτόματα), πώς είναι δυνατόν η Γερτρούδη, ένα πλάσμα που δεν έχει καμιά σχέση με τη θέληση, να λύνει το είναι της απ' τους άλλους; Ποια δύναμη κινεί αυτή την εξαπόλυση; Η Γερτρούδη λύνει τις σχέσεις της με άλλους, ενόσω εκείνοι την έχουν ήδη απολύσει απ' τη σχετικότητα. Κι αυτό είναι δυνατόν, μόνο και μόνο γιατί η ίδια έχει λυθεί, πριν αποφασίσει να λύσει· πράγμα που σημαίνει ότι έρχεται από την καρδιά του απόλυτου. Η από-λυσή της είναι αυτή που την παράγει ως άτομο που λύνει την καρδιά της από τις καρδιές των άλλων. Γι' αυτό και η δική της καρδιά δε μνησικακεί, ακόμα κι όταν διαλυθεί. Ο ερχομός της από το απόλυτο είναι η διάλυση της καρδιάς της. Στη σκηνή του τραγουδιού, λιποθυμά· της λύνονται τα γόνατα, καθώς λέμε. Η λιποθυμία-διάλυση είναι ο ερχομός της, όχι ως τίμημα του απόλυτου, όχι ως υλοποίηση κάποιας χριστιανικής θυσίας, αλλά ως διάλυση του θυμικού μέσα στον ύπνο της καρδιάς. Γι' αυτό η λιπο-θυμία της δεν είναι ούτε ευ-θυμία ούτε δυσ-θυμία. Λέγοντας «ύπνο», δεν εννοώ το λήθαργο. Ο ψίθυρος είναι σιγανή φωνή που ούτε στη λήθη του ονείρου απαντιέται, αλλά ούτε και στη βραδύτητα του ξύπνιου. Τον ψίθυρο και την ουσία του τον συναντάμε στη σκηνή όπου η Γερτρούδη παρακαλεί τον εραστή της να της παίξει στο πιάνο ένα «Νυχτερινό» του Debussy. Διατυπώνει άραγε εδώ κάποια θέληση για κάποιο πνευματικό σκοτάδι; Το αντίθετο: μέσα στον ψίθυρο μιλά ο ψίθυρος της γλώσσας της καρδιάς· δηλαδή, η μυστική πηγή της γλώσσας.

Η Nina Rens Robe (Γερτρούδη) και ο Axel Strøbye (Άξελ).

«Έτσι να προσευχηθείς: με σιγανή φωνή· μόνο με ψίθυρο!»
[Χορός προς τον Οιδίποδα *(Οιδίπους επί Κολωνώ)*].

Ο ψίθυρος απολύει τη Γερτρούδη προς το λυμένο που, όμως, ήδη αγρυπνά γλυκά μες στη σιγαλιά κι έρχεται προς την καρδιά της. Στον Dreyer, σιγαλιά δε σημαίνει αφωνία και υπνηλία. Μέσα της ηρεμούν όλα τα στοιχεία που, λύνοντας τη Γερτρούδη από το λήθαργο (λήθαργος: λήθη, αργότητα), την κρατούν λυτή στη μέση τους. Αυτή η λύση είναι η γαλήνη. Πώς είναι όμως δυνατόν, αυτό που έχει λυθεί κι εξαπολυθεί, να ηρεμεί μέσα στη γαλήνη; Πώς μπορεί η εξαπόλυση να 'ναι γαλήνια μέσα στις καταιγίδες της ζωής; Ποια είναι η γλώσσα της απόλυτης γαλήνης, δηλαδή της γαλήνης που έχει απολυθεί από κάθε καρδιά; Υπάρχει κάποια γαλήνη έξω απ' την καρδιά μας; Ερωτήματα που, για να λυθούν, πρέπει να καταλύσουν τη θορυβώδη γλώσσα της οποιασδήποτε αισθητικής (ή άλλης) ανάλυσης, η οποία, αναπόφευκτα, αποκρύπτει το λυμένο.

Στη «Γιορτή ειρήνης», ο Hölderlin λέει: «Του πεπρωμένου νόμος είναι ετούτο: ότι όλοι του εαυτού τους εμπειρία έχουν κι ότι, όταν η σιγαλιά επιστρέφει, είναι κι αυτό μια γλώσσα» (στίχοι 83, 84).

Η σιγαλιά είναι γλώσσα. Η γλώσσα είναι πηγή της εμπειρίας που έχουμε από τον εαυτό μας και για τον εαυτό μας. Η Γερτρούδη έρχεται από την εμπειρία του ψίθυρου. Ούσα εξαπολυμένη μέσα στην καταιγίδα της απόλυτης εμπειρίας, παραμένει νηφάλια, στο μέτρο που η καρδιά της απολύεται προς τη σιγαλιά. Η σιγαλιά ως γλώσσα τη στρέφει προς τον ψίθυρο, ο οποίος την εξαπέλυσε προς την καταιγίδα. Μα ο ψίθυρος της σιγαλιάς είναι απόλυτη εμπειρία κι έρχεται από το χρόνο της καρδιάς, που αγρυπνά μες στην καταιγίδα. Ο χρόνος είναι το απόλυτα σιγανό και το απόλυτα λυμένο. Δεν εννοώ ούτε το χρόνο των ρολογιών, ούτε τον υποκειμενικό χρόνο, αλλά εκείνον που λύνει σιγανά τη Γερτρούδη και την καθιστά πιο χρονική απ' το χρόνο, στο μέτρο που η καρδιά της μιλά από την καρδιά της καρδιάς του. Από εδώ πηγάζει το καταιγιστικό φως της ζωής της: η παιδικότητα, η ωριμότητα, τα γηρατειά – αυτά που προϋπήρξαν, αυτά που υπάρχουν, αυτά που θα επιστρέψουν.

Γλώσσα του χρόνου: γλώσσα της καρδιάς.

Το να λύσουμε μια σχέση (ερωτική ή άλλη), είναι ένα βίωμα, που το μετρούν τα ρολόγια ή τα υποκείμενα. Το να καταλύσουμε το σχετικό και να γυρίσουμε γαλήνια στην καταιγίδα της παιδικότητας, της ωριμότητας και των γηρατειών, είναι μια απόλυτη εμπειρία. Απόλυτη είναι εκείνη η εμπειρία που έχουμε για το λυμένο, όταν αυτό καταλύσει τις πλευρές και τις άκρες της σχέσης, αφήνοντάς την να αυξηθεί· δηλαδή, να λυθεί ακόμη περισσότερο. Τέτοιες εμπειρίες λύνονται από τις πλευρές της καρδιάς μας και, σαν νόμοι, μας προσεγγίζουν. Η προσέγγιση εδώ λέγεται «Γερτρούδη»· πράγμα που σημαίνει ότι η ταινία δε μιλά για το φως τού χρόνου, αλλά ότι το φως του χρόνου εξαπολύει την ταινία προς τη δική μας καρδιά. Γι' αυτό τούτα τα δωμάτια του φωτός, αυτοί οι καθρέφτες της ενάργειας, αυτή η ευγένεια των προσώπων, η έκλειψή τους μέσα στο σκοτεινό και το φωτεινό.

Το λυμένο επιστρέφει στον εξαπολυτή του. Η παιδικότητα προϋπήρξε. Η ωριμότητα ωριμάζει. Τα γηρατειά φεγγοβολούν.

Οιδίπους επί Κολωνώ, Χορός:
«Να 'σαι αγέννητος:
κανένα πνεύμα δε στοχάστηκε υψηλότερα,
όμως το δεύτερο είναι τούτο:
γοργά να επιστρέψεις στην πηγή».

«Σύγχρονος Κινηματογράφος '79», τχ. 20,
Φεβρουάριος-Μάιος 1979

ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Έξοδος από την κρίση
του Maurice Drouzy

Το 1926, ως επακόλουθο της απρόσμενης επιτυχίας του *Αφέντη του σπιτιού*, ο Dreyer υπέγραψε συμβόλαιο με την Εταιρεία Παραγωγής Société Générale de Films κι εγκατέλειψε τη Δανία για τη Γαλλία. Έφτασε στο Παρίσι θριαμβευτής: ένας σκηνοθέτης διεθνούς φήμης. Ωστόσο, η σχετική εμπορική αποτυχία της ταινίας *Το Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ*, η απόλυτη αποτυχία του *Βαμπίρ*, η παραμονή του σε ψυχιατρική κλινική και η ακύρωση των γυρισμάτων του *L'homme ensablé* στην ιταλική Σομαλία αμαύρωσαν την καλή του εικόνα και κατέστρεψαν την καριέρα του. Έφυγε από τη Γαλλία απογοητευμένος και καταπτοημένος. Επιστρέφοντας στη Δανία, τον Αύγουστο του 1934, δεν άργησε να διαπιστώσει ότι κανείς δεν τον χρειαζόταν κι ότι μπορεί να μην ξανάπιανε ποτέ κάμερα στα χέρια του. Το πήρε απόφαση –έστω, προσωρινά– και, καθώς έπρεπε να κάνει κάτι για να κερδίσει το ψωμί του, ασχολήθηκε ξανά με το παλιό του επάγγελμα και δέχθηκε μια θέση δημοσιογράφου δεύτερης ή τρίτης διαλογής. Από το 1936 μέχρι το 1941, έγραφε καθημερινά τα δικαστικά χρονικά μιας δανικής εφημερίδας μεγάλης κυκλοφορίας. Μια μικρή μονογραφία για το έργο του, με τίτλο *Η δουλειά ενός σκηνοθέτη*, που εξέδωσε ο φίλος του, Ebbe Neergaard, το 1940, έστρεψε πάλι την προσοχή στο δημιουργό και τις ταινίες του. Ωστόσο, κανένας δανός παραγωγός δεν αποτολμούσε να του προτείνει συνεργασία, αφού η φήμη που είχε (ή, μάλλον, η φήμη που άλλοι φρόντισαν να δημιουργήσουν γι' αυτόν, ότι ήταν ένας σκηνοθέτης αδιάλλακτος και τυραννικός, που υπερέβαινε τους προϋπολογισμούς και τα χρονικά όρια των γυρισμάτων), ήταν πολύ καλά εδραιωμένη. Για τους ανθρώπους του επαγγέλματός του παρέμενε ένας καταραμένος καλλιτέχνης, ο οποίος ξόδευε περιουσίες για ταινίες που δεν ενδιέφεραν παρά μόνο τον ίδιο.

Αυτή η εμφανώς αδιέξοδη κατάσταση εξηγεί γιατί ο Dreyer δέχτηκε, ενάντια σε όλες του τις αρχές, να εργαστεί για το Κέντρο Κινηματογράφου της Δανίας (Dansk Kulturfilm). Γνωρίζουμε τη συνήθη δυσπιστία του απέναντι σε ό,τι συνεπαγόταν ένας κρατικός οργανισμός, ακόμα και μια μικρή εταιρεία παραγωγής. Όποτε αναγκαζόταν να συνεργαστεί με οποιουδήποτε τύπου κινηματογραφικό οργανισμό, όπως, π.χ., η Nordisk Films Kompagni, η Société Générale de Films ή, αργότερα, η Svensk Filmindustri, αισθανόταν άσχημα, ταπεινωμένος, θύμα εκμετάλλευσης. Ποτέ δεν τον άφηναν να κάνει εκείνο που επιθυμούσε! Κάθε συνεργασία του Dreyer και των παραγωγών του ξεκινούσε πάντα ειδυλλιακά και κατέληγε πάντα σε διαμάχη, ακόμα και στα δικαστήρια. Ο τελειομανής Dreyer δεν μπορούσε να δουλέψει ούτε για «οργανισμούς» ούτε για «βιομηχανίες», παρά μόνο για μαικήνες που του έδειχναν απόλυτη εμπιστοσύνη. Γι' αυτόν, ο κινηματογράφος ήταν μια χειροτεχνία.

Το γεγονός ότι, από το 1942 και για τα επόμενα χρόνια, ο Dreyer δέχτηκε να στρατολογηθεί και να μπει στην υπηρεσία δύο ημι-κρατικών οργανισμών, όπως το Κέντρο Κινηματογράφου της Δανίας και η Κυβερνητική Κινηματογραφική Επιτροπή (Ministeriernes Filmudvalg), αποδεικνύει πόσο μεγάλη ήταν η εσωτερική του σύγχυση, αλλά και η λαχτάρα του να ξαναγυρίσει ταινίες. Εφόσον δεν υπήρχε πια περίπτωση να κάνει αυτά που επιθυμούσε, ήταν αναγκασμένος να δέχεται ό,τι του πρότειναν: εργασία κατά παραγγελία, την οποία άλλοι είχαν προαποφασίσει και, ίσως, ήδη ξεκινήσει. Στην καλύτερη περίπτωση, έπρεπε να συνεργαστεί σε μια κοινή προσπάθεια, μια ομαδική εργασία, με όλες τις συζητήσεις, τα παζάρια και τους συμβιβασμούς που κατ' ανάγκην συνεπάγεται κάθε συλλογικό έργο. Στη διάρκεια όλων αυτών των ετών κατά τα οποία συμμετείχε στην πραγματοποίηση μιας σειράς ταινιών μικρού μήκους, ξαναβρέθηκε σε παρόμοια κατάσταση με εκείνην που είχε γνωρίσει στην αρχή τής καριέρας του ως υπάλληλος της Nordisk: έγραφε κείμενα που άλλοι τα επεξεργάζονταν αργότερα, ή, αντίθετα, διόρθωνε σενάρια συναδέλφων του, γύριζε ταινίες σε σενάρια άλλων ή έγραφε σενάρια που άλλοι έκαναν ταινίες. Ήταν ένας άνθρωπος για όλες τις δουλειές που, όμως, καμία δεν ήταν δική του.

Δε γνωρίζουμε ποιες ακριβώς ήταν οι σχέσεις του με τους συναδέλφους του και τους ανωτέρους του στην ιεραρχία, γιατί τα αρχεία του Κέντρου Κινηματογράφου της Δανίας δεν είναι διαθέσιμα στους ερευνητές. Ένας από τους τελευταίους υπευθύνους του οργανισμού, ο κύριος Ib Koch-Olsen, θεωρεί τα αρχεία ιδιωτικά και αρνείται κάθε πρόσβαση σ' αυτά. Η άρνησή του μας κάνει να υποθέτουμε ότι η συνείδηση των ιθυνόντων του Οργανισμού δεν είναι εντελώς καθαρή. Χωρίς αμφιβολία, η συνεργασία τους με τον Dreyer δεν ήταν χωρίς προβλήματα. Είναι ήδη γνωστό πως ο Dreyer δεν ήταν πολύ ευέλικτος άνθρωπος, αλλά φαίνεται πως πρέπει να υπήρξε και θύμα της μικροπρέπειας, της αδιαλλαξίας και της ευμετάβλητης διάθεσης των εντολέων του. Έτσι, αρνήθηκε να μπει το όνομά του στους τίτλους τής μικρού μήκους ταινίας του *Η μάχη κατά του καρκίνου*, ενώ δεν μπόρεσε να ολοκληρώσει το ντοκιμαντέρ *Το νερό και η εξοχή*, καθώς η λογοκρισία (εν προκειμένω, οι αρμόδιες υπηρεσίες του Υπουργείου Γεωργίας) αρνήθηκε να δώσει άδεια δημόσιας προβολής της ταινίας, όχι γιατί η ταινία ήταν κακή, αλλά, αντίθετα (και παραδόξως), γιατί ήταν τόσο πειστική, ώστε μπορούσε να κάνει τη Δανία και τα γαλακτομικά

της προϊόντα να χάσουν την υπόληψή τους στο εξωτερικό!

Σε ό,τι αφορά στην ταινία *Βοήθεια στις μητέρες*, είναι ενδιαφέρον να διαπιστώσουμε με τι τρόπο διεκπεραίωσε την εργασία που του είχαν αναθέσει. Του ζήτησαν να γυρίσει ένα ντοκιμαντέρ για ένα συγκεκριμένο Ίδρυμα, που είχε σκοπό να βοηθά τις μέλλουσες μητέρες ν' αντιμετωπίσουν τη γέννηση του παιδιού τους. Αντί να παρουσιάσει γενικά το Ίδρυμα, με όλα τα τμήματα που διέθετε και τις αμέτρητες υπηρεσίες που προσέφερε, ο Dreyer ασχολήθηκε με τη μονωμένη περίπτωση της Έρνα, μιας ανύπαντρης μέλλουσας μητέρας. Η Έρνα, στην αρχή είχε σκεφτεί να κάνει έκτρωση, κι αργότερα λογάριαζε να δώσει το παιδί για υιοθεσία. Τελικά, όμως, χάρη στην υποστήριξη μιας βοηθού του Ιδρύματος, γέννησε το παιδί, ένα αγόρι, κι αποφάσισε να το μεγαλώσει μόνη της. Για τον πατέρα γίνεται λόγος μόνο σποραδικά. Ο αυτοβιογραφικός χαρακτήρας της ταινίας είναι ολοφάνερος. Ο Dreyer αναδημιουργεί τη δική του οικογενειακή ιστορία, με υποθετική μορφή, κάτω από την κυριαρχία του «αν». Αυτό το κατά παραγγελία «φωτεινό» ντοκιμαντέρ, με τη διάκυτη αισιοδοξία του, είναι μόνο κατ' επίφαση ρεαλιστικό, καθώς μας παρουσιάζει τη ζωή που δεν έζησε ο δημιουργός, τη μητέρα που δε γνώρισε. Επανέρχεται στην προσωπική του σφαίρα και, ξεκινώντας απ' αυτήν, φαντάζεται ποια θα μπορούσε να είναι η ζωή του αν η μητέρα του τον είχε φέρει σ' έναν κόσμο πιο ανεκτικό: το εγκαταλελειμμένο παιδί-Dreyer, μέσω μιας ταινίας μικρού μήκους, πλάθει για τον εαυτό του μια διαφορετική ζωή.

Οι εντολείς δεν έμειναν πλήρως ικανοποιημένοι από την ταινία (προφανώς, περίμεναν περισσότερα πράγματα), κι έτσι, ένα χρόνο αργότερα, αποπειράθηκαν να γυρίσουν τη συνέχειά της. Το δεύτερο αυτό σχέδιο (για το οποίο βρήκα κάποια στοιχεία στα αρχεία του Dreyer) δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ. Έτσι, η ταινία *Βοήθεια στις μητέρες* προβλήθηκε στις αίθουσες της Δανίας, στην αρχική της μορφή, στις 20 Νοεμβρίου 1942, πριν από την πρώτη ταινία μυθοπλασίας του Christen Jul, συν-σεναριογράφου του Dreyer στο *Βαμπίρ*. Οι κριτικοί χαιρέτισαν την επανεμφάνιση του σκηνοθέτη του *Πάθους της Ζαν ντ' Αρκ*. Η ταινία κυκλοφόρησε μερικά χρόνια αργότερα και στο εξωτερικό, με τη μεσολάβηση του Υπουργείου Εξωτερικών της Δανίας, με τον αγγλικό τίτλο *Good Mothers* και τον γαλλικό *Mères modèles*. Έτσι, το 1942, επετράπη στο δημιουργό της να επανενταχθεί στο σύστημα, ν' αποδείξει πως δεν ήταν ο ανυπόφορος άνθρωπος όπως είχε διαδοθεί, πως ήξερε να εργάζεται χωρίς να ξεπερνά ούτε τα οικονομικά ούτε τα χρονικά περιθώρια. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η ταινία *Βοήθεια στις μητέρες* σηματοδοτεί μια αποφασιστική στροφή στην καριέρα του. Εκφράζει το πέρασμα μιας δεύτερης δοκιμασίας που επέτρεψε στον Dreyer να ξαναγίνει σκηνοθέτης. Χάρη σ' αυτήν, την πρώτη του μικρού μήκους ταινία, ο Dreyer βρήκε παραγωγό για τις *Μέρες οργής* και μπόρεσε ν' αρχίσει τα γυρίσματά της μερικούς μήνες αργότερα, το καλοκαίρι του 1943.

Περιοδικό «L'Avant-Scène du Cinéma», τχ. 367-368,
Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1988
Μετάφραση από τα γαλλικά: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου.

ΒΟΗΘΕΙΑ ΣΤΙΣ ΜΗΤΕΡΕΣ
Modrehjaelpen (Δανία, 1942)

Σκηνοθεσία: Carl Th. Dreyer. **Σενάριο**: Carl Th. Dreyer. **Φωτογραφία**: Verner Jensen, Poul Gran. **Μουσική**: Poul Schierbeck. **Αφηγητής**: Ebbe Neergaard. **Εκτέλεση παραγωγής**: Mogens Skot-Hansen. **Παραγωγή**: Nordisk Films Kompagni για λογαριασμό των Dansk Kulturfilm και Ministeriernes Filmudvalg. Ασπρόμαυρη. **Διάρκεια**: 12 λεπτά.

Η Έρνα, μια έγκυος με οικονομικά προβλήματα που θέλει να κάνει έκτρωση, έρχεται σ' ένα απ' τα γραφεία του κρατικού κοινωνικού προγράμματος «Βοήθεια στις Μητέρες», που έχει ως αποστολή να προσφέρει κάθε είδους βοήθεια στις μητέρες, ανεξάρτητα από την οικονομική τους κατάσταση. Η κοινωνική λειτουργός πείθει την Έρνα να γεννήσει, κι ύστερα να σκεφτεί αν θέλει να δώσει το παιδί για υιοθεσία. Η Έρνα γεννά ένα αγόρι και, χάρη στη βοήθεια του κοινωνικού προγράμματος, αποφασίζει να το κρατήσει κοντά της.

Ο ΓΕΡΟΣ
De gamle (Δανία, 1946)

Σκηνοθεσία: Torben Anton Svendsen. **Σενάριο**: Carl Th. Dreyer. **Φωτογραφία**: Karl Andersson. **Μουσική**: Emil Reesen. **Αφηγητές**: Susanne Palsbo, Ralph Elton. **Παραγωγή**: Palladium, για λογαριασμό του Ministeriernes Filmudvalg. **Διάρκεια**: 16 λεπτά.

Ντοκιμαντέρ με θέμα τα γηρατειά και τα συγκεκριμένα προβλήματα των γέρων στη Δανία του μεταπολέμου. Η ταινία απαγορεύτηκε στην Ιαπωνία, γιατί εκεί ο ηλικιωμένος θεωρείται ιερό πρόσωπο και οι θεατές δεν μπορούσαν να κατανοήσουν πώς σε μια ευρωπαϊκή χώρα είναι δυνατόν να τους μεταχειρίζονται με αυτόν τον τρόπο!

ΤΟ ΝΕΡΟ ΣΤΗΝ ΕΠΑΡΧΙΑ
Vandet paa landet (Δανία, 1946)

Σκηνοθεσία: Carl Th. Dreyer. **Σενάριο**: Carl Th. Dreyer. **Μουσική**: Poul Schierbeck. **Αφηγητές:** Henrik Malberg, Asbjorn Andersen. **Παραγωγή**: Palladium, για λογαριασμό του Ministeriernes Filmudvalg. **Διάρκεια**: 11 λεπτά.

Ντοκιμαντέρ με θέμα τους κινδύνους του μολυσμένου νερού (κυρίως αυτού που προέρχεται από πηγάδια) στη δανική επαρχία. Η ταινία απαγορεύτηκε από το υπουργείο Γεωργίας, γιατί θεωρήθηκε υπερβολικά «ρεαλιστική», σε μια εποχή όπου τα γαλακτικά και γεωργικά προϊόντα της Δανίας είχαν καταφέρει να επιβληθούν παγκοσμίως. Για πολλά χρόνια θεωρούνταν χαμένη, αλλά το 1969 βρέθηκε μια κόπια που, όμως, δεν ανήκει στο Δανικό Μουσείο Κινηματογράφου.

Η ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΣΤΗΝ ΕΞΟΧΗ
Landsbykirken (Δανία, 1947)

Σκηνοθεσία: Carl Th. Dreyer. **Σενάριο**: Carl Th. Dreyer, Bernhard Jensen. **Σχόλιο**: Carl Th. Dreyer, Ib Koch-Olsen. **Φωτογραφία**: Preben Frank. **Μουσική**: Svend Erik Tarp. **Αφηγητής**: Ib Koch-Olsen. **Παραγωγή**: Preben Frank-film, για λογαριασμό της Dansk Kulturfilm. **Διάρκεια**: 14 λεπτά.

Ντοκιμαντέρ με θέμα την εξέλιξη του αρχιτεκτονικού στιλ στις εκκλησίες της δανικής επαρχίας τα τελευταία 800 χρόνια και, ταυτόχρονα, μια σπουδή γύρω από το ρόλο της εκκλησίας ως αναπόσπαστου στοιχείου τής κοινωνικής ζωής στα χωριά της Δανίας· της εκκλησίας, όχι τόσο ως τόπου λατρείας όσο ως φιλικού χώρου κοινωνικής συναναστροφής, εκεί όπου το άτομο διαλογίζεται με το Θείο, αλλά και με τους συνανθρώπους του.

Η ΜΑΧΗ ΚΑΤΑ ΤΟΥ ΚΑΡΚΙΝΟΥ
Kampen mod kraeften (Δανία, 1947)

Σκηνοθεσία: Carl Th. Dreyer. **Σενάριο**: Carl Th. Dreyer, Καθηγητής Carl Krebs. **Φωτογραφία**: Preben Frank. **Μουσική**: Peter Deutsch. **Αφηγητής**: Albert Luther. **Παραγωγή**: Dansk Kulturfilm. **Διάρκεια**: 12 λεπτά.

Ένας γιατρός δέχεται στο ιατρείο του γυναίκες που πάσχουν από διάφορες μορφές καρκίνου, κι εξηγεί στη βοηθό του την πρόοδο που έχει γίνει στον αγώνα κατά της νόσου. Η ταινία (απ' όσο γνωρίζουμε) δεν προβλήθηκε δημόσια στην εποχή της, ενώ ο σκηνοθέτης αρνήθηκε να εμφανιστεί το όνομά του στο ζενερίκ.

ΠΡΟΛΑΒΑΝ ΤΟ ΠΛΟΙΟ
De naaede faergen (Δανία, 1948)

Σκηνοθεσία: Carl Th. Dreyer. **Σενάριο**: Carl Th. Dreyer, βασ. στο διήγημα του Johannes V. Jensen. **Φωτογραφία**: Jørgen Roos. **Παραγωγή**: Dansk Kulturfilm, για λογαριασμό του Ministeriernes Filmudvalg. **Διάρκεια**: 12 λεπτά.

Ένα νεαρό ζευγάρι μοτοσικλετιστών σε κωμόπολη της επαρχίας της Δανίας έχει λίγο χρόνο στη διάθεσή του για να προλάβει το επόμενο φέριμποτ. Διασχίζει με ιλιγγιώδη ταχύτητα έναν όχι και τόσο πολυσύχναστο δρόμο, κάνει επικίνδυνες προσπεράσεις και, κάποια στιγμή, κοντράρεται με τον οδηγό μιας παλιάς νεκροφόρας. Ένα φορτηγό τούς κλείνει το δρόμο, και το ζευγάρι πέφτει πάνω σ' ένα δέντρο. Το φέριμποτ φεύγει. Ένας γερο-βαρκάρης οδηγεί ένα μικρό πλεούμενο με τα δύο φέρετρα. Τελικά, «πρόλαβαν το πλοίο».

Κατάσταση εκτάκτου ανάγκης
του Jacques Gerstenkorn

> Για τις νέες γενιές, η ταχύτητα, αριστοκρατικό σύμβολο της κίνησης, έγινε κομψότητα, σνομπισμός, μια αόριστη υπεροχή, ένα ιδεώδες. [...] Έτσι, ο κινηματογράφος συμβαδίζει μ' έναν πολιτισμό που αποκτά συνείδηση –και μάλιστα, με οδυνηρό τρόπο– της επιτάχυνσης της ζωής, όχι μόνο γιατί αναπαριστά την κίνηση, [...] αλλά και γιατί αποτελεί, με τις εικόνες του, τις μουσικές και τους ήχους, μια γλώσσα εξαιρετικά ταχείας αντίληψης, πολύ ταχύτερης από τον προφορικό ή τον γραπτό λόγο.
>
> Jean Epstein, *Το πνεύμα του κινηματογράφου*

Ας το ξεκαθαρίσουμε: κανείς δε θεωρεί τον κινηματογράφο σχολή οδήγησης. Αν πάρουμε ως μέτρο τις υπερβάσεις ταχύτητας που έχουν συμβεί στην επιφάνεια της ταινίας, οι περισσότεροι κινηματογραφόφιλοι θα βρίσκονταν γρήγορα στην πλευρά των ατζαμήδων, και πολύ λίγοι (ανάμεσα στους οποίους, οι ακραιφνείς οπαδοί του Ταρκόφσκι, του Antonioni, και κάτι άλλο σαλιγκάρια της οθόνης) θα γλίτωναν από την άμεση οφαίρεση του διπλώματος οδήγησης.

Ας σοβαρευτούμε τώρα κι ας εξετάσουμε το πρόβλημα ανάποδα. Μπορούσε η Υπηρεσία Πρόληψης Οδικών Ατυχημάτων της Δανίας να φανταστεί, το 1948, ότι, παραγγέλλοντας το *Πράλαβαν το πλοίο* στον Carl Theodor Dreyer, με σκοπό να συνετιστούν οι μοτοσικλετιστές, θα συνεισέφερε, εμμέσως, στην ιστορία του κινηματογράφου; Σε τελική ανάλυση, λίγο ενδιαφέρει η γένεση της ταινίας· το αποτέλεσμα «μετράει»: έντεκα λεπτά ήταν αρκετά για να γυρίσει ο Dreyer μιαν από τις ωραιότερες ταινίες μικρού μήκους· έντεκα λεπτά στην κόψη του ξυραφιού, με εκατόν δεκαεννέα πλάνα και επτά μέρη:

1. Και αποβιβάστηκαν από το πλοίο (2'54'', 12 πλάνα)
Το πρώτο πλάνο, παρμένο από την αποβάθρα, μοιάζει ατελείωτο, και, σαν να μην έφτανε αυτό, πάνω του είναι τυπωμένοι οι τίτλοι της ταινίας, στα δανικά. Στον άξονα της κάμερας, ένα πλοίο (όχι αυτό του τίτλου) μας επιτρέπει, σε όλη αυτή τη διάρκεια, να εκτιμήσουμε το βάθος πεδίου. Δε θα σταθώ στην αντίθετη γωνία λήψης (από το πλοίο), στη σχεδόν κλινική περιγραφή της διαδικασίας του πλευρίσματος στο λιμάνι, στο ντεκουπάζ που μεγαλώνει ακόμα περισσότερο τη διάρκεια, στην ανυπομονησία ενός νεαρού ζευγαριού μοτοσικλετιστών, που είναι έτοιμοι, στο κατάστρωμα, να ξεχυθούν για να προλάβουν ένα άλλο πλοίο: αυτό που αναγγέλλεται ειρωνικά στον τίτλο και που μαντεύουμε ότι ετοιμάζεται να σαλπάρει στην άλλη άκρη του νησιού...

Απ' την αρχή ο θεατής καλείται ν' αποκτήσει την εμπειρία της αναμονής, να μοιραστεί την ανυπομονησία των επιβατών, να ωριμάσει στους βατήρες εκκίνησης της μυθοπλασίας. Δε θα μπορούσε κανείς να διεγείρει πιο ήρεμα τη λαχτάρα της ταχύτητας. Εν παρόδω, στην πρώτη σειρά αυτών που περιμένουν να αποβιβαστούν, διακρίνουμε μια νεκροφόρα: τι πιο προειδοποιητική οδική σηματοδότηση!

2. Ανάπτυξη ταχύτητας (1'25'', 20 πλάνα)
Η μοτοσικλέτα μπορεί επιτέλους να εξορμήσει. Να 'μαστε, λοιπόν, στο «ζουμί»: Πώς αποδίδει ο Dreyer την ταχύτητα; Οι κλασικές λύσεις δεν εγκαταλείπονται: νευρική διαδοχή σύντομων πλάνων, γερμένα κάδρα των δέντρων στην πορεία, η ρόδα που καταπίνει το δρόμο, οι ενδείξεις του κοντέρ σε συνεχή άνοδο, η αύξηση της δύναμης του μοτέρ της μοτοσικλέτας... Αυτό που με εντυπωσιάζει, με τον συστηματικό χαρακτήρα της δομής του, είναι ένας τρόπος μοντάζ που, ωστόσο, είναι οικείος: η ρυθμική αλληλουχία, μέσα στον «ίλιγγο» της ταχύτητας, «αντικειμενικών» πλάνων (της μοτοσικλέτας) και «υποκειμενικών» πλάνων (του τοπίου, του δρόμου, του κοντέρ), που αποδίδουν την οπτική γωνία των δύο νέων. Αυτή η εναλλαγή δημιουργεί μια παράδοξη εντύπωση, γιατί, όσο τα πλάνα της δράσης, φτιαγμένα με όλες τις συμβάσεις, μας κάνουν να συμμετέχουμε στην εμπειρία της ταχύτητας, τόσο τα πλάνα των μοτοσικλετιστών φαίνονται στατικά και σπάνε το ρυθμό της πορείας τους. Είναι σαν να αρνείται ο σκηνοθέτης να ενταχθεί εντελώς στην οπτική των ηρώων του, να υποκύψει στη μέθη τους. Επιβεβαίωση αυτής της επιφύλαξης, να μην παρασυρθεί από την αναπαράσταση της ταχύτητας, είναι ότι αναγκάζει τους μοτοσικλετιστές, λιγότερο από δύο λεπτά μετά την αποβίβασή τους, να ξαναβάλουν βενζίνη.

3. Στάση στο πρατήριο βενζίνης (40'', 1 πλάνο)
Η υπάλληλος του πρατηρίου, φλύαρη, όλο κατανόηση, επιταχύνει την κίνηση. Είναι και αδέξια. Τελειώνοντας, καταβρέχει με βενζίνη το μπροστινό μέρος της μοτοσικλέτας. Ατυχής χειρονομία για τους μοτοσικλετιστές, που ο θεατής, όμως, τη δέχεται σαν μια νότα σχεδόν μπουρλέσκ. Είναι μια σκηνή όπου συγχέονται ταχύτητα και σπουδή, μια σκηνή που προαναγγέλλει έμμεσα το μοιραίο.

4. Επικίνδυνη διαδρομή (3'22'' 54 πλάνα)
Η μοτοσικλέτα τρέχει πάλι. Αλλά ο στόχος του σκηνοθέτη δεν είναι πια η αναπαράσταση της ταχύτητας, παρά μόνο σε πληροφοριακό επίπεδο, για να κρατήσει σε εγρήγορση το θεατή παρεμβάλλοντας ξανά μερικά πλάνα (όχι πολύ ποικίλα) του τοπίου που προσπερνούν στην πορεία ή του κοντέρ που έχει τρελαθεί, καθώς κι ένα καινούργιο, πολύ ρεαλιστικό, κοντινό πλάνο της εξάτμισης... Αυτό που έχει τώρα ση-

μασία, είναι ο διδακτικός σκοπός: να επισημάνει τον κίνδυνο. Συγκεκριμένα, η ιδέα συνίσταται στο να σηματοδοτήσει τον κίνδυνο μέσα από μια τυπική κατάσταση, όπως είναι οι προσπεράσεις, και μετά ν' απομακρυνθεί απ' αυτήν, να την εντάξει στη ροή, κάτι που είναι κατ' εξοχήν υπόθεση του μοντάζ. Όλο αυτό το μέρος της διαδρομής αντιμετωπίζεται με τον ρητορικό τρόπο της παράθεσης. Άλλωστε, η επανάληψη αυτών των καταστάσεων θα μπορούσε να είναι κουραστική, αν δεν αντισταθμιζόταν από την αρκετά παιγνιώδη παραλλαγή (μας έρχονται στο νου τα παιχνίδια προσομοίωσης της οδήγησης) των πιθανών εστιών κινδύνου. Παρακολουθούμε –έντρομοι σχεδόν– τη μοτοσικλέτα να προσπερνάει καμιά δεκαριά οχήματα, νταλίκες, αυτοκίνητα, ποδήλατα, άμαξες, αγελάδες, άλογα, πούλμαν, ένα ασθενοφόρο, ακόμα και τη νεκροφόρα. Και επιπλέον, δυο-τρία γεγονότα έρχονται να αυξήσουν το σασπένς: το πέρασμα μιας ισόπεδης σιδηροδρομικής διάβασης την τελευταία στιγμή, μια στροφή με μεγάλη ταχύτητα, μια νταλίκα που αλλάζει ξαφνικά λωρίδα, αναγκάζοντας τη μοτοσικλέτα να κάνει έναν αντανακλαστικό ελιγμό, και προκαλεί μια σκέψη που δε χρειάζεται υπότιτλο. Η συμπύκνωση, σ' ένα χρονικό διάστημα αρκετά μικρό (λίγο περισσότερο από τρία λεπτά), όλων αυτών των επικίνδυνων επεισοδίων, προσδίδει σ' αυτό το μέρος της ταινίας, παρά το σχετικά μεγάλο μήκος του, έναν τόσο έντονο αφηγηματικό ρυθμό, ώστε δε θα ήταν υπερβολικό να ισχυριστούμε πως η συσσώρευση των περιπετειών συμβάλλει περισσότερο στην απεικόνιση της συμπεριφοράς των μοτοσικλετιστών παρά στην απλή αναπαράσταση της ταχύτητάς τους. Μ' άλλα λόγια, η αφηγηματική ταχύτητα διεγείρει εδώ πολύ περισσότερο από την ταχύτητα που αναπαριστά.

5. Λάθος προσανατολισμός (22'', 3 πλάνα)
Καθυστέρηση: σ' ένα σταυροδρόμι, η μοτοσικλέτα στρίβει δεξιά. Η κάμερα την αφήνει να φύγει, και περιμένει τη νεκροφόρα που, σαν κακός οιωνός, παίρνει την αριστερή κατεύθυνση. Οι μοτοσικλετιστές γυρίζουν πίσω. Επιστροφή στη διακλάδωση. Η κάμερα ξαναπιάνει τη μοτοσικλέτα, που στρίβει αυτή τη φορά προς την κατεύθυνση που πήρε η νεκροφόρα. Αλλαγή ταχύτητας, που αντιστοιχεί στην αλλαγή της οπτικής γωνίας: όπως στο *Βαμπίρ*, έτσι κι εδώ, η κάμερα «ξεκολλάει» από τους ήρωες, για να υιοθετήσει το βλέμμα του πεπρωμένου.

6. Η ειρωνεία του σπορ (1'20'', 22 πλάνα)
Η μάχη με το χρόνο γίνεται καταδίωξη· λίγο αργότερα, μονομαχία. Στο στόχαστρο, η νεκροφόρα, η προσπέραση της οποίας δεν είναι τόσο εύκολη όσο την προηγούμενη φορά. Η μοτοσικλέτα έχει κολλήσει στο ύψος της μπροστινής πόρτας. Όταν η νεκροφόρα μετακινείται προς τα αριστερά, οι μοτοσικλετιστές προσπαθούν να περάσουν από δεξιά. Ο οδηγός, που μοιάζει με τον Νοσφεράτου, φεύγει μ' ένα σαρδόνιο γέλιο. Το φορτηγό επανέρχεται απότομα στη λωρίδα του, και η μοτοσικλέτα σκάει πάνω σ' ένα δέντρο. Μετωπική σύγκρουση, που αποδίδεται κλασικά, μ' ένα μοντάζσοκ: πρόσωπα τρομαγμένα, πλάνο στον κορμό του δέντρου που τους πλησιάζει μεγαλώνοντας – όλα μέσα σε μιαν αστραπή, μόλις στο όριο της αντίληψης. Ξαφνικά, μπροστά σ' αυτή την ανθρωποκτονία εκ προθέσεως που συμβολίζει το μοιραίο, η αφήγηση «ντεραπάρει» προς την αλληγορία. Ο θεατής περίμενε ένα δυστύχημα από απερισκεψία, και τώρα βρίσκεται ξανά παγιδευμένος από την παρέκκλιση της αφήγησης. Η ζωντάνια του αφηγητή ξεπέρασε την ταχύτητα των ηρώων.

7. Ενός λεπτού σιγή (1', 7 πλάνα)
Μετά την τρελή κούρσα και τη βιαιότητα του σοκ, η σιωπή. Ήρεμο μοντάζ, πλάνα στοχασμού: μια καμπάνα σημαίνει την αναχώρηση ενός πλοίου, γλάροι πετούν κάτω από έναν βαρύ ουρανό, μια βάρκα, που την οδηγεί ένας περαματάρης, μεταφέρει φέρετρα μέσα στην ομίχλη, η κάμερα βυθίζεται στο μαύρο νερό... Καθεμιά απ' αυτές τις εικόνες, χωρίς να χάνει τίποτα από το ρεαλισμό της, παίρνει συμβολική αξία, χρησιμοποιώντας τη μεταφορά του θανάτου ως πέρασμα και αναβιώνοντας την ποίηση του βουβού κινηματογράφου. Η οπτική ρίμα των δύο γλάρων με τα δύο λευκά φέρετρα είναι θαυμάσια. Αυτή η πυκνότητα, που σχετίζεται με μια ρητορική της υποβολής, απαιτεί απ' το θεατή εγρήγορση και συνεχή παρακολούθηση, κι αντισταθμίζει την απότομη πτώση του ρυθμού με τέτοια πνευματική ένταση, ώστε να μην μπορεί να πει κανείς ότι η ταχύτητα της αφήγησης μειώθηκε – το αντίθετο, μάλιστα, αφού η αίσθηση επιταχύνεται στην εικόνα, με κίνδυνο να φανεί υπερβολικά ελλειπτική στα απρόσεκτα ή βιαστικά βλέμματα.

Στο τέρμα αυτής της διαδρομής, το ρεκόρ της ταχύτητας της μοτοσικλέτας είναι το τελευταίο που απασχολεί το σκηνοθέτη, συμφωνώντας απ' αυτή την άποψη με τις προθέσεις της παραγγελίας και το ηθικό δίδαγμα της ιστορίας. Όλα συντελούν, απ' άκρη σ' άκρη, στη διάλυση της μαγείας της ταχύτητας. Η σύνθεση του συνόλου έχει βασιστεί στην εναλλαγή ήσυχων στιγμών και φάσεων επιτάχυνσης, κι αυτή η αντίθεση οξύνει την αντίληψη του ρυθμού καθεμιάς από τις επτά κινήσεις. Χαρακτηριστικό αυτής της επιλογής είναι ότι η ταχύτητα δεν έχει ούτε πρώτο ούτε τον τελευταίο λόγο. Η κάμερα δεν υποκύπτει (για μεγάλο χρονικό διάστημα) στη μέθη της κούρσας, στερώντας απ' το θεατή τη δυνατότητα να ταυτιστεί περισσότερο με την οπτική των μοτοσικλετιστών. Πάνω απ' όλα, μέχρι το τέλος επικρατεί μια ένταση ανάμεσα στην ανάγκη να δοθεί έμφαση στις περιπέτειες για

να τροφοδοτηθεί το σασπένς (θα προλάβουν το πλοία;), και στην ίδια τη φύση της δράσης, την επιταγή της ταχύτητας. Η επιδίωξη, όπως θα μπορούσε να περιμένει κανείς, δεν είναι τόσο να μας μεταδώσει στο έπακρο τον ίλιγγο της ταχύτητας, όσο το να ποικίλει, με πιο λεπτό τρόπο, το ρυθμό τού μοντάζ και της οφήγησης. Στην πρόκληση του επείγοντος, ο Dreyer απάντησε –αριστοτεχνικά– με τον έλεγχο της διάρκειας.

«Vertigo», τχ. 9, 1992.
Μετάφραση: Μαριάννα Κουτάλου.

THORVALDSEN (Δανία, 1949)

Σκηνοθεσία: Carl Th. Dreyer. **Σενάριο**: Carl Th. Dreyer, Preben Frank. **Φωτογραφία**: Preben Frank. **Μουσική**: Svend Erik Tarp. **Αφηγητής**: Ib Koch-Olsen. **Παραγωγή**: Preben Frank, για λογαριασμό της Dansk Kulturfilm. **Διάρκεια**: 10 λεπτά.

Το έργο του δανού νέο-κλασικιστή γλύπτη Bert Thorvaldsen (1768-1844), μέσα από μερικά γλυπτά του που εμπνέονται κυρίως από την αρχαία ελληνική και ρωμαϊκή μυθολογία.

Σπουδή πάνω στο γυναικείο κάλλος
του Maurice Drouzy

Οι υπεύθυνοι του Dansk Kulturfilm ονειρεύονταν εδώ και πολλά χρόνια να κάνουν μια μεγάλου μήκους ταινία με θέμα τη ζωή και το έργο του μεγάλου δανού γλύπτη Thorvaldsen. Επειδή, όμως, το σχέδιο έπαιρνε συνέχεια αναβολές, αποφάσισαν να κάνουν μια μικρού μήκους ταινία, που δε θα μιλούσε για τη ζωή του καλλιτέχνη ή το σύνολο του έργου του, αλλά θα παρουσίαζε μερικά χαρακτηριστικά γλυπτά του. Ήταν ο Dreyer που επιλέχθηκε για τη δουλειά, κι αυτός την πραγματοποίησε μ' έναν απρόσμενο και μονοδικό τρόπο. Το υλικό της ταινίας αποτελείται από μια σειρά γλυπτά και ανάγλυφα, όλα σε άσπρο μάρμαρο και νεοκλασικιστικό στιλ. Ανάμεσά τους είναι τα: «Η Ελπίδα», «Έρωτας και Ψυχή», «Η Αφροδίτη με το μήλο», «Οι Χάρες ακούγοντας το τραγούδι του Έρωτα», «Ο Έρωτας παραπονούμενος στην Αφροδίτη για το τσίμπημα μιας μέλισσας», «Η απαγωγή του Ύλα από τις Ναϊάδες». Αδύνατον να φανταστούμε πιο ανεπίκαιρα και, ταυτόχρονα, πιο απρόσωπα μοτίβα, που να αντανακλούν ένα ιδεώδες διαχρονικού κάλλους, χαρακτηριστικό του ύφους του Thorvaldsen. Παραθέτοντας αυτά τα γλυπτά, ο Dreyer προσπάθησε να τους δώσει ζωή, να μεταμορφώσει αυτές τις μυθολογικές μορφές σε σχεδόν αληθινούς ήρωες. Για να τα καταφέρει, τοποθέτησε κάποια απ' αυτά σε ένα κινούμενο βάθρο και φώτισε κάποια άλλα από τα πλάγια, ώστε ν' αναδείξει τις τελείως λείες επιφάνειες του μαρμάρου. Οι παραστάσεις αυτές έδωσαν την ευκαιρία στο σκηνοθέτη να δώσει βαρύνουσα σημασία σε μελέτες ανατομίας. Αυτός που ήταν τόσο συνεσταλμένος ως προς το να δείξει γυμνό το ανθρώπινο σώμα, δίνει εδώ ελεύθερη διέξοδο στις φαντασιώσεις του. Η τέχνη τού δίνει άλλοθι και τον βοηθάει να πάρει την εκδίκησή του απ' τις ίδιες του τις συστολές.

Μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι τα γλυπτά που βλέπουμε σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, είναι –σχεδόν αποκλειστικά– γυναικεία αγάλματα. Η κάμερα του σκηνοθέτη βραδύνει πάνω στα στήθη, τους γλουτούς, τους μηρούς. Αυτά τα τόσο ακαδημαϊκά και ψυχρά έργα μοιάζουν να εμψυχώνονται ξαφνικά από το φως των προβολέων και το βλέμμα του φακού του. Το γεγονός, μάλιστα, ότι περιστρέφονται με φόντο βαριές κουρτίνες, δίνει την αίσθηση ότι εκτελούν έναν λάγνο χορό. Ο Dreyer δεν ήταν ποτέ του τόσο αισθησιακός όσο σ' αυτή την ταινία, που έχει ως αντικείμενο άψυχες φόρμες. Κοιτάζοντας αναδρομικά το έργο του, ανακαλύπτουμε ότι δεν αποκλείεται, ο τρόπος που κινηματογράφησε τη Ζιζέλ στο *Βαμπίρ* ή την Αν στις *Μέρες οργής*, να ήταν επίσης γεμάτος αισθησιασμό. Ένα πράγμα, πάντως, είναι βέβαιο: εδώ, ο Thorvaldsen δεν είναι παρά ένα πρόσχημα. Το αληθινό θέμα της ταινίας είναι το βλέμμα του σκηνοθέτη και η ταραχώδης ομορφιά του γυναικείου σώματος.

Από το βιβλίο *Carl Th. Dreyer né Nilsson*,
Les Éditions du Cerf, Παρίσι 1982.
Μετάφραση: Μπάμπης Ακτσόγλου.

ΤΑ ΠΑΙΔΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟΥ
Radioens barndom (Δανία, 1949)

Σκηνοθεσία: Otto Schray. **Σενάριο**: Otto Schray. **Φωτογραφία**: Carlo Bendtsen, Nic. Lichtenberg. **Μοντάζ**: Carl Th. Dreyer. **Μουσική**: E. Binderup. **Παραγωγή**: Nordisk Films Teknik, για λογαριασμό των Dansk Kulturfilm και Berlingske Tidende. **Διάρκεια**: 25 λεπτά.

Ντοκιμαντέρ του 1932 με θέμα τη γέννηση του ραδιοφώνου στη Δανία, το οποίο ο Dreyer ανέλαβε να εκσυγχρονίσει, κάνοντας νέο μοντάζ και προσθέτοντας νέο υλικό, όπως και άλλο σχόλιο.

Η ΓΕΦΥΡΑ ΤΟΥ ΣΤΟΡΣΤΡΕΜ
Storstrømsbroen (Δανία, 1950)

Σκηνοθεσία: Carl Th. Dreyer. **Σενάριο**: Carl Th. Dreyer. **Φωτογραφία**: Preben Frank. **Μουσική**: Svend S. Schultz. **Παραγωγή**: Preben Frank-film, για λογαριασμό της Dansk Kulturfilm. **Διάρκεια**: 7 λεπτά.

Ντοκιμαντέρ με θέμα τη γέφυρα του Στόρστρεμ, μήκους 3.200 μέτρων, που ενώνει τα νησιά Λόλαντ και Φάλστερ, και, στην εποχή της, ήταν η μεγαλύτερη της Ευρώπης.

> Η ταινία πρέπει να προσεγγίσει αποκλειστικά την αισθητική πλευρά του θέματος. Πρόθεσή μου είναι μια ταινία πάνω στη δυναμική των γραμμών και των επιφανειών· μια ταινία για το μεγαλείο, την απλότητα και το κάλλος που προκύπτουν όταν το σίδερο και το μπετόν συνδυάζονται όπως πρέπει. Η ταινία πρέπει να δείχνει ότι η τέχνη και η τεχνική δεν είναι αντίθετες έννοιες μεταξύ τους.
>
> Carl Th. Dreyer

ΣΑΙΞΠΗΡ ΚΑΙ ΚΡΟΝΜΠΟΡΓΚ
Shakespeare og Kronborg (Δανία, 1950)

Σκηνοθεσία: Jørgen Roos. **Σενάριο**: Carl Th. Dreyer. **Φωτογραφία**: Arn Jensen. **Μουσική**: Leif Kayser. **Σχόλιο**: Kai Friis Moller. **Αφηγητής**: Karl Roos. **Ηθοποιοί**: Olaf Ussing, Annemette Svendsen, Jakob Nielsen, Erik Mork. **Παραγωγή**: Teknisk Film Co., για λογαριασμό της Dansk Kulturfilm. **Διάρκεια**: 10 λεπτά.

Ντοκιμαντέρ με θέμα το κάστρο του Κρόνμποργκ, που φαίνεται ότι ενέπνευσε τον Shakespeare για να γράψει τον Άμλετ.

ΠΥΡΓΟΣ ΜΕΣΑ ΣΕ ΠΥΡΓΟ
Et slot i et slot / Krogen og Kronborg (Δανία, 1954)

Σκηνοθεσία: Carl Th. Dreyer, Jørgen Roos. **Σενάριο**: Carl Th. Dreyer. **Φωτογραφία**: Jørgen Roos. **Αφηγητής**: Sven Ludvigsen. **Παραγωγή**: Teknisk Film Co., για λογαριασμό της Dansk Kulturfilm. **Διάρκεια**: 9 λεπτά.

Ντοκιμαντέρ με θέμα την αρχαιολογική ανακάλυψη του Κρόγκεν, ενός κάστρου του 16ου αιώνα, που κτίστηκε σ' ένα τέτοιο σημείο ώστε να ελέγχει το θαλάσσιο πέρασμα από τη Δανία στη Σουηδία. Το Κρόγκεν καταστράφηκε και ξανακτίστηκε μερικά χρόνια αργότερα, οπότε και ονομάστηκε Κρόνμποργκ. Εκείνη την εποχή, το επισκέφθηκε μια ομάδα αγγλων ηθοποιών, μεταξύ των οποίων μπορεί να ήταν και ο Shakespeare, ο οποίος επέλεξε το Έλσινορ, την πόλη όπου είναι κτισμένο το κάστρο, ως χώρο δράσης του Άμλετ. Η ταινία συνυπογράφεται από το διευθυντή φωτογραφίας Jørgen Roos, ο οποίος, το 1965, γύρισε ένα ενδιαφέρον ντοκιμαντέρ με θέμα τη ζωή και το έργο του Dreyer.

Η ΑΝΟΙΚΟΔΟΜΗΣΗ ΤΗΣ ΡΕΝΕ ΚΑΙ ΤΗΣ ΝΕΞΟΣ
Ronnes og Nexos genopbygning (Δανία, 1954)

Σκηνοθεσία: Poul Bang. **Σενάριο**: Carl Th. Dreyer. **Φωτογραφία**: Annelise Reenberg. **Αφηγητής**: Poul Jørgensen. **Παραγωγή**: Saga Studio και Nordisk Films Kompagni, για λογαριασμό του Dansk Kulturfilm. **Διάρκεια**: 24 λεπτά.

Ντοκιμαντέρ με θέμα την ανοικοδόμηση των πόλεων Ρένε και Νέξος, στο νησί Μπόρνομ, μετά το βομβαρδισμό των Ρώσων.

ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ
Noget om Nordet (Δανία, 1956)

Σκηνοθεσία και κινούμενα σχέδια: Bent Barfod. **Σενάριο**: Bent Barfod, πάνω σε μια ιδέα του Carl Th. Dreyer. **Animation:** Borge Hamberg. **Φωτογραφία**: Birthe Barford, A. Clausen, Borge Hamberg. **Μοντάζ**: Bent Barfod, Jørgen Roos. **Μουσική**: Hans Schreiber. **Σχόλιο**: Kirsten Bundgaard. **Αφηγήτρια**: Hannah Bjarnhof. **Παραγωγή**: Bent Barfod, για λογαριασμό του Ministeriernes Filmudvalg. **Διάρκεια**: 10 λεπτά.

Εκπαιδευτικό καρτούν για την κοινότητα του Βορρά, βασισμένο σε ιδέα του Dreyer.

ΣΕΝΑΡΙΑ

Για όσες ταινίες φέρουν αστερίσκο, έχει επιβεβαιώσει ο ίδιος ο Carl Th. Dreyer ότι έγραψε το σενάριο. Κάποιες ταινίες φέρουν διπλό τίτλο, επειδή αυτός άλλαξε όταν η ταινία βγήκε στις αίθουσες.

*** Bryggerns datter (Η κόρη του ζυθοποιού, 1912)**
Σκηνοθεσία: Rasmus Ottesen. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer, Viggo Cavling.

Ballonexsplosionen (Το σκάσιμο του μπαλονιού, 1913)
Σκηνοθεσία: Kai van der Aa Kühle. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer.

*** Krigskorrespondenten (Πολεμικός ανταποκριτής, 1913)**
Σκηνοθεσία: Vilhelm Glückstadt. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer.

Hans og grethe / Elskovs opfindsomhed (Η ευρηματικότητα του έρωτα, 1913)
Σκηνοθεσία: Sophus Wolder. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer.

Det gamle chatol / Chatollets hemmelighed (Το παλιό γραφείο / Το μυστικό του γραφείου, 1913)
Σκηνοθεσία: Hjalmar Davidsen. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer.

*** Ned med vaabnene (Κάτω τα όπλα, 1914)**
Σκηνοθεσία: Holger-Madsen. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer, βασ. στο μυθ. της Bertha Suttner.

*** Penge (Χρήμα, 1914)**
Σκηνοθεσία: Karl Mantzius. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer, βασ. στο μυθιστόρημα του Émile Zola.

Juvelernes skraek / Skelethaanden (Ο τρόμος των κοσμημάτων / Τα χέρια του σκελετού, 1915)
Σκηνοθεσία: Alexander Christian. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer.

Der hvide djaevel / Djaevelens protege (Ο λευκός διάβολος / Ο ευνοούμενος του διαβόλου, 1915)
Σκηνοθεσία: Holger-Madsen. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer, βασ. στο μυθ. του Balzac *Esther*.

*** Den skonne Evelyn (Η ωραία Έβελιν, 1915)**
Σκηνοθεσία: A.W. Sanberg. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer, βασ. σε ιδέα του Viggo Cavling.

*** Rovedderkoppen / Den Røde Enke (Η αρπακτική αράχνη / Η Κόκκινη Χήρα, 1915)**
Σκηνοθεσία: August Blom. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer, βασ. σε ιδέα του Sven Elvestad.

En forbryders liv og levned / En forbryders memoirer (Βίος και πολιτεία ενός εγκληματία / Αναμνήσεις ενός εγκληματία, 1915)
Σκηνοθεσία: Alexander Christian. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer, βασ. σε ιδέα του Sven Elvestad.

Guldets gift / Lerhjertet (Το δηλητήριο του χρυσού / Καρδιά από πηλό, 1915)
Σκηνοθεσία: Holger-Madsen. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer, βασ. σε ιδέα του Carl Gandrup.

*** Pavillonens hemmelighed / Guldkuglen (Το μυστικό του περιπτέρου / Η χρυσή σφαίρα, 1916)**
Σκηνοθεσία: Karl Mantzius. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer, βασ. σε ιδέα του Viggo Cavling.

Den mystiske selskabsdame / Legations gidsel (Η μυστηριώδης κυρία της κοινωνίας / Αιχμάλωτος στο προξενείο, 1916)
Σκηνοθεσία: August Blom. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer, βασ. σε ιδέα του Sven Elvestad.

Hans rigtige kone (Η αληθινή σύζυγός του, 1916)
Σκηνοθεσία: Holger-Madsen. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer.

Fange Nr. 113 (Κατάδικος υπ' αριθ. 113, 1916)
Σκηνοθεσία: Holger-Madsen. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer, βασ. σε ιδέα του Carl Muusmann.

*** Hotel Paradis (1917)**
Σκηνοθεσία: Robert Dinesen. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer, βασ. στο μυθ. του Einar Rousthoj.

Lydia (Λίντια, 1918)
Σκηνοθεσία: Holger-Madsen. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer, βασ. σε ιδέα του Viggo Cavling.

Glaedens dag / Miskendt (Μέρα χαράς / Παρεξηγημένος, 1918)
Σκηνοθεσία: Alexander Christian. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer.

*** Gillekop (1919)**
Σκηνοθεσία: August Blom. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer, βασ. σε ιδέα του Harald Tandrup.

Grevindens aere (Η τιμή της κόμισσας, 1919)
Σκηνοθεσία: August Blom. **Σενάριο:** Carl Th. Dreyer, βασ. στο μυθ. του Paul Lindau *Kniplinger.*

Μεταξύ του 1913 και του 1919, ο Dreyer έγραψε τα παρακάτω σενάρια, τα οποία αγοράστηκαν από τη Nordisk, με εξαίρεση το πρώτο, που αγοράστηκε από την εταιρεία AB Svenska Biografteatren. Δεν είναι γνωστό αν έγιναν ποτέ ταινίες, ενδεχομένως με άλλον τίτλο. Η χρονολογία που τα συνοδεύει, είναι αυτή του έτους κατά το οποίο αγοράστηκαν από την εταιρεία παραγωγής.

Doden forener (*Ενωμένοι με το θάνατο*), 1913.
De falske fingre (*Το λάθος δάχτυλο*), βασ. σε μια ιδέα του Vogel-Jørgensen, 1915.
Greven af Oslo (*Ο κόμης του Όσλο*), βασ. σε μια ιδέα του Sven Elvestad, 1915.
Manden I maanen (*Ο άνθρωπος στο φεγγάρι*), βασ. σε μια ιδέα τού Sven Elvestad, 1915.
Eventryskibet (*Το παραμυθένιο πλοίο*), βασ. σε μια ιδέα του Sven Elvestad, 1915.
Den døde passager (*Ο νεκρός επιβάτης*), βασ. σε μια ιδέα τού Sven Elvestad, 1915.
Det stjaalne hus (*Το κλεμμένο σπίτι*), βασ. σε μια ιδέα του Sven Elvestad, 1915.
De hemmelighedsfulde gaver (*Τα μυστηριώδη δώρα*), βασ. σε μια ιδέα του Sven Elvestad, 1915.
Strandtøverne i Grimsby (*Οι κλέφτες των ακτών του Γκρίσμπι*), 1915.
Rotterne (*Ποντίκια*), βασ. σε μια ιδέα του Harald Tandrup, 1915.
Manden, der lagde byen øde (Ο άνθρωπος που ρήμαξε την πόλη), βασ. σε μια ιδέα του Stein Riverton, 1915.
Lovens arm (*Το χέρι του νόμου*), βασ. σε μια ιδέα του Carl Muusmann, 1916.
Den gyldne pest (*Η χρυσή επιδημία*), βασ. σε μια ιδέα του Ovre Richter Frich, 1916.
Stjaalen lykke (*Κλεμμένη ευτυχία*), σε συνεργασία με τον Valdemar Andersen, 1916.
Pengene eller livet (*Χρήμα ή ζωή*), 1916.
The financier (*Ο χρηματιστής*), βασ. σε μια ιδέα του Harris Burland, 1916.
Sindssyg eller ikke (*Τρελός ή όχι*), βασ. σε μια ιδέα του Wilhelm Hegeler, 1916.
Samfundets ven og fjende (*Φίλος ή εχθρός της κοινωνίας*), βασ. σε μια ιδέα του Harald Tandrup, 1916.
Hammerslaget (*Το χτύπημα του σφυριού*), βασ. σε μια ιδέα τού Ovre Richter Frich, 1919.

Ευριπίδη
ΜΗΔΕΙΑ

του Carl Th. Dreyer, σε συνεργασία με τον (:::) Preben Thomsen

Απόσπασμα από το σενάριο αυτό δεν είναι βασισμένο, αλλά εμπνευσμένο από την τραγωδία του Ευριπίδη, καθώς αποπειράται ν' αφηγηθεί την αληθινή ιστορία που πιθανόν να ενέπνευσε τον μεγάλο έλληνα τραγωδό.

ΚΟΡΥΦΑΙΑ
Ο Ιάσων έκτισε την καλοτάξιδη Αργώ
Και διάβηκε τη θάλασσα ώς την Κολχίδα,
Το Δέρας το Χρυσόμαλλο να φέρει,
Που με τη βοήθεια το κέρδισε της Μήδειας,
Της όμορφης, έξυπνης Μήδειας,
Που τον πίστεψε
Και του 'δωσε την αγάπη της.
Τώρα η αγάπη αυτή έγινε μίσος.

Ο Χορός αρχίζει να θρηνεί.

Ο Ιάσων πρόδωσε τη Μήδεια
Και τα παιδιά του απαρνήθηκε,
Τα δύο αγόρια που του χάρισε.
Κυνηγημένοι έφυγαν απ' την Κολχίδα,
Αμέτρητους κινδύνους ξεπερνώντας,
Κι ήρθαν εδώ, παράνομοι,
Στην πόλη ετούτη της Κορίνθου.

Το σπίτι της Μήδειας και του Ιάσονα εμφανίζεται στην πλαγιά, στο βάθος.

Η Μήδεια άφησε πίσω την πατρίδα της,
Κι ο Ιάσων την άφησε εδώ.

Θρήνος, καθώς το σπίτι πλησιάζει αρκετά.

Ακούστε! Τώρα η Μήδεια μόνη κλαίει
Μέσα στο σπίτι,
Μαζί όπου ζούσαν.

Ακούγεται η Μήδεια να κλαίει. Οι δύο πτέρυγες του Χορού στρέφονται προς το σπίτι, κι ύστερα οπισθοχωρούν με δέος.

Κανείς πια δεν μπορεί να την παρηγορήσει.

Η Κορυφαία κατεβαίνει κι εξαφανίζεται πίσω απ' το βωμό. Ο Χορός φεύγει χορεύοντας, όπως μπήκε.

Η Τροφός βγαίνει από το σπίτι, και τα κλάματα ακούγονται πιο καθαρά, ενόσω η πόρτα μένει ανοιχτή. Η Τροφός κάθεται σ' ένα παγκάκι μπροστά απ' το σπίτι. Μπαίνει ο Παιδαγωγός, κρατώντας τα δυο αγόρια απ' το χέρι. Κάνει νόημα στα παιδιά να παίξουν, και στρέφεται προς την Τροφό.

ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ
Τι στέκεις εδώ; Πήγαινε στη Μήδεια.
Σ' έχει ανάγκη.

ΤΡΟΦΟΣ
Έχει δικαίωμα να μείνει μόνη.

ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ
Δε θα στερέψουν ποτέ τα δάκρυά της;

ΤΡΟΦΟΣ
Θυμήσου τι έκανε για κείνον
Που την πρόδωσε...
Τι θα 'ταν σήμερα ο Ιάσων,
Αν δεν τον είχε βοηθήσει
Με τη δύναμή της;
Η θέλησή της ήταν
Που την επιθυμία του προώθησε.

ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ
Καθώς απ' το σχολείο έφευγα
Με τα δυο τα παιδιά,
Οι γέροντες
Που στην πλατεία κάθονται,
Σιώπησαν έξαφνα με οδύνη.
Κάτι μας κρύβουν.

ΤΡΟΦΟΣ
Το τι είναι το γνωρίζω·
Την άκουσα τη φήμη.
Κι είμαι εγώ η δύσμοιρη
Που πρέπει να της το πω.
Σκεδόν δεν το τολμώ να πάω εκεί μέσα.

ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ
Θα πάω μαζί σου
Και θα φέρω τα παιδιά.

Μπαίνουν στο σπίτι.

Μέσα στο σπίτι. Ο Παιδαγωγός προσπαθεί να πάει τα παιδιά στη Μήδεια. Εκείνη τα διώχνει με μια ματιά κι ένα νεύμα. Ο Παιδαγωγός και η Τροφός κοιτάζονται.

ΤΡΟΦΟΣ
Άκουσέ με:
Όταν πήγα στην πηγή το πρωί,
Άκουσα τις γυναίκες να λένε
Ότι ο βασιλιάς εκάλεσε
Τη γερουσία.
Είμαι σίγουρη πως έχει να κάνει με τον Ιάσονα
Και τη θυγατέρα του Κρέοντα.

Η Μήδεια δεν απαντά – σκεδόν δεν την κοιτάζει.

ΤΡΟΦΟΣ
Απάντησέ μου, Μήδεια,
Ή, έστω, γέλα! Γέλα!
Αυτό μονάχα τού αξίζει.

Η Μήδεια δεν αντιδρά.

Dissolve στο παλάτι, στο δωμάτιο της Γλαύκης. Η Γλαύκη κάθεται και τη χτενίζουν. Γύρω της, νεαρές δούλες· μια κρατάει έναν καθρέφτη, μια άλλη χτενίζει. Ακούγεται κτύπημα στην πόρτα. Η Γλαύκη κάνει νόημα σε μια κοπέλα ν' ανοίξει. Εμφανίζεται ο βασιλιάς Κρέων.

ΔΟΥΛΗ
Ήρθε ο βασιλιάς.

ΓΛΑΥΚΗ
Δεν αργώ.

ΚΡΕΩΝ
Σε περιμένουν πολλή ώρα.

ΓΛΑΥΚΗ
Έρχομαι.

ΚΡΕΩΝ
Εγώ ξεκινώ.
Έλα όταν θα 'σαι έτοιμη.

Dissolve στην αίθουσα του συμβουλίου. Οι Γέροντες έχουν συγκεντρωθεί και σηκώνονται καθώς μπαίνει ο Κρέων. Ο Ιάσων είναι παρών και πηγαίνει να υποδεχθεί το βασιλιά. Ο Κρέων κηρύσσει αμέσως την έναρξη της συνεδρίασης, εκφωνώντας ένα λογύδριο προς το συμβούλιο.

ΚΡΕΩΝ
Τα τελευταία χρόνια, το εμπόριο της πόλης μας
Έχει ανθίσει.

Και τα πλοία μας μας έχουν φέρει πλούτη
Από λιμάνια μακρινά και ξένα.
Η Κόρινθος είναι μια πόλη που αναπτύσσεται.
Έχουμε κερδίσει τη φήμη
Και το σεβασμό σ' όλες τις θάλασσες τις ελληνικές,
Χάρη στην εύνοια των θεών,
Και στη δική σας οξυδέρκεια.
Σας ευχαριστώ
Που είδατε πως θα 'ταν φρόνιμο
Ν' αναθέσουμε σ' αυτόν τον νέο
Τα δύσκολα του κράτους έργα.
Και τώρα, Κορίνθιοι,
Σας ζητώ να κατανοήσετε
Ότι το σοφότερο που μπορούμε να πράξουμε,
Είναι να του δώσουμε περισσότερη εξουσία,
Επωμίζοντάς τον με μεγαλύτερες ευθύνες.
Είμαι σίγουρος
Πως θ' ανταποκριθεί
Στις απαιτήσεις μας.
Πιστεύω πως οι θεοί τον διάλεξαν
Και μας τον έστειλαν
Να κάνει έργα μεγάλα
Για της Κορίνθου το καλό.

Χειροκροτήματα.

ΚΡΕΩΝ Ιάσονα, τι έχεις να πεις
Στους αγαθούς αυτούς άνδρες
Για τη μελλοντική σου αποστολή;

ΙΑΣΩΝ
Κάνοντας ένα βήμα μπροστά.
Σ' ευχαριστώ, Κρέοντα,
Κι εσάς, Κορίνθιοι,
Για την εμπιστοσύνη που μου δείχνετε.
Δεν είναι καλό
Ένας άντρας μόνος του να βασιλεύει,
Και δεν είναι καλό
Να παίρνει ο όχλος την εξουσία.
Η Κόρινθος διάλεξε μια κυβέρνηση
Που την ωφέλησε.
Έχετε ένα βασιλιά
Που ακολουθεί τις καλές σας συμβουλές,
Ανδρών με χρόνια πείρα απ' τη ζωή,
Χτίζοντας πάνω στη σοφία
Που κληροδότησαν οι αιώνες.
Το κράτος είναι ένα καράβι:
Ο Κρέων είναι ο καπετάνιος του,
Κι εσείς, το πιστό του πλήρωμα.
Θα κάνω ό,τι περνά απ' το χέρι μου
Να 'μαι ένας δεύτερος καλός.
Γνωρίζω τις υποχρεώσεις μου απέναντί σας
Κι απέναντι σε κάθε Κορίνθιο,
Πλούσιο ή φτωχό.
Και θα διδάξω τούτον το λαό
Να ζει ειρηνικά με όλους,
Και, αν χρειαστεί,
Να πεθάνει με αξιοπρέπεια.

Χειροκροτήματα.

Οι Γέροντες σηκώνονται για να βγουν από την αίθουσα. Εκείνη τη στιγμή, μπαίνει η Γλαύκη με δύο δούλες, και μετά από ένα νεύμα του Κρέοντα παίρνει τη θέση της στο βήμα, δίπλα στον ίδιο και στον Ιάσονα. Μια σιωπή όλο προσδοκία απλώνεται στο συμβούλιο.

ΚΡΕΩΝ Για να σας δείξω
Πόσο εμπιστεύομαι τον Ιάσονα,
Σας λέω ότι ενώνω τη μοίρα του
Με τη δική μου και τη μοίρα της Κορίνθου,
Δίνοντάς του τη θυγατέρα μου σε γάμο.
Εκείνος και η Γλαύκη
Θα είναι οι μελλοντικοί σας βασιλείς.

Το εντυπωσιακό νέο προκαλεί θύελλα χειροκροτημάτων, τα οποία, μετά από λίγο, απευθύνονται προς τον Ιάσονα και τη Γλαύκη.

ΚΡΕΩΝ Απόψε ο γάμος θα γιορταστεί
Με γλέντι στο παλάτι,
Στο οποίο είστε όλοι καλεσμένοι.
Πριν, όμως, σήμερα το απόγευμα,
Το γαμήλιο συμβόλαιο θα υπογραφεί
Και θα σφραγιστεί όπως πρέπει.

Γενικός ενθουσιασμός.

Dissolve σε κοντινό πλάνο του γαμήλιου συμβολαίου την ώρα που υπογράφεται. Από το έγγραφο, dissolve στην αίθουσα όπου πραγματοποιείται η τελετή.

Cut στη δεξίωση του γάμου, σε μια μεγάλη, οβάλ αίθουσα συμποσίων, όπου οι καλεσμένοι κάθονται σε τραπεζάκια τοποθετημένα κατά μήκος των τοίχων. Παρευρίσκονται και άντρες και γυναίκες. Στη μέση της αίθουσας, τραγουδιστές, χορευτές και μουσικοί. Η νύφη κι ο γαμπρός μπαίνουν και κάθονται στο βάθος τής αίθουσας. Μια ομάδα επιδίδεται σε ερωτικής απόχρωσης χορούς προς τιμήν της νύφης και του γαμπρού. Ο χορός είναι ένα είδος τελετής γονιμότητας.

Νυχτώνει, και το γλέντι τελειώνει. Ο Ιάσων παίρνει τη νύφη του στο σπίτι που τους έχει δώσει ο Κρέων κι όπου πρόκειται να περάσουν τη νύχτα του γάμου τους. Οι καλεσμένοι τούς ακολουθούν σε πομπή, με τα πόδια. Μια γερόντισσα προχωράει μπροστά, κρατώντας αναμμένους γαμήλιους πυρσούς που τους οδηγούν στο καινούργιο σπίτι της νύφης. Οι καλεσμένοι ψάλλουν έναν γαμήλιο ύμνο.

ΧΟΡΟΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ Γλαύκη,
Τα μάτια σου είναι σαν της Ήρας,
Τα χέρια σαν της Αθηνάς,
Τα στήθη σου σαν της θεάς του έρωτα,
της Αφροδίτης.
Γλαύκη, τα πόδια σου είναι σαν της Θέτιδας.

ΧΟΡΟΣ ΑΝΔΡΩΝ Ευτυχισμένος ο άντρας
Που τα μάτια του σ' αντικρίζουν,
Και τρισευτυχισμένος ο που ακούει τη φωνή σου.
Ημίθεος αυτός που σε φιλά στα χείλη,
Θεός ο άντρας που τον δέχεσαι στο νυφικό κρεβάτι σου.

Φτάνοντας στην πόρτα του σπιτιού, η γερόντισσα ανοίγει την πόρτα για τους νεονύμφους. Δύο παράνυμφοι τους ακολουθούν μέσα στο σπίτι. Στρώνουν το κρεβάτι κι αφήνουν το ζευγάρι μόνο του. Η Γλαύκη και ο Ιάσων, μόνοι, καϊδεύουν ο ένας τον άλλον. Εκείνος θέλει να την αγκαλιάσει, αλλά εκείνη τον απωθεί μαλακά, δίνοντάς του μιαν αγκαλιά τριαντάφυλλα που κρατούσε. Ο Ιάσων νιώθει ξαφνικά αμήχανος, καθώς στέκεται εκεί με τα χέρια γεμάτα τριαντάφυλλα.

ΓΛΑΥΚΗ Τα ρόδα σου για μένα –
ΙΑΣΩΝ Που τα βαραίνει ο έρωτας.

Ο Ιάσων πετάει τα τριαντάφυλλα πάνω στο κρεβάτι και γυρνάει προς το μέρος της.

ΓΛΑΥΚΗ Πόσα λόγια είπες,
Μιλώντας το πρωί στο συμβούλιο!
Σε μένα, όμως, δε λες τίποτα.
ΙΑΣΩΝ Γλαύκη...
ΓΛΑΥΚΗ Αυτό είναι τ' όνομά μου.
ΙΑΣΩΝ Που σημαίνει νύμφη.
ΓΛΑΥΚΗ Και τι της τάζεις της νύμφης σου;
ΙΑΣΩΝ Ότι θα της φερθώ
Σαν γυναίκα·
Σαν τη γυναίκα που αγαπώ.
ΓΛΑΥΚΗ Σαν τη βασίλισσά σου – έτσι δεν είναι;
ΙΑΣΩΝ Γλαύκη μου!
Προσπαθεί να τη σύρει μαζί του προς το κρεβάτι.
Τα χείλη σου είναι τόσο τρυφερά!
Το στόμα σου τόσο ζεστό!
Αγάπη μου!

Τη φιλάει, αλλά εκείνη αποτραβιέται απ' την αγκαλιά του.

ΓΛΑΥΚΗ Και τι θα γίνει με τη Μήδεια;
Στην Κόρινθο είναι ακόμα.
ΙΑΣΩΝ Και τι μ' αυτό;
ΓΛΑΥΚΗ Μήδεια και Γλαύκη γίνεται
Να 'ναι μαζί στην Κόρινθο;
ΙΑΣΩΝ Τη φοβάσαι;
ΓΛΑΥΚΗ Όχι! Εσύ;
Εγώ τη Μήδεια δεν τη σκιάζομαι.
Το ξέρω: λένε πως είναι επικίνδυνη,
Αλλά εγώ δεν το πιστεύω.
ΙΑΣΩΝ Τότε άσ' την ήσυχη.
Εσύ είσαι η μόνη που αγαπώ.

Γονατίζει και της αγκαλιάζει τα πόδια.

ΓΛΑΥΚΗ Δείξ' το μου αυτό που λες.
ΙΑΣΩΝ Έλα δω!
ΓΛΑΥΚΗ Όχι. Το κρεβάτι αυτό δε θα 'ναι ούτε δικό σου ούτε δικό μου,
Ωσότου η Μήδεια πάρει δρόμο από την Κόρινθο.
Ο πατέρας μου υποσχέθηκε
Να πάει το πρωί
Και να της πει
Ότι εσύ κι αυτός αποφασίσατε
Πως πρέπει από την Κόρινθο να φύγει.
ΙΑΣΩΝ Θα πάω ο ίδιος το πρωί να τη δω.
Κάνει να την αγκαλιάσει, αλλά εκείνη τον απωθεί.
ΓΛΑΥΚΗ Όχι, Ιάσονα. Όχι τώρα.
Απόψε θα κοιμηθείς εκεί μέσα.
Την κοιτάζει, χωρίς να καταλαβαίνει.
Ναι· στον ξενώνα.
Και μάλις φύγει από την πάλη η Μήδεια...

Ανοίγει την πόρτα του ξενώνα και του κάνει νεύμα να περάσει. Εκείνος μπαίνει ντροπιασμένος, και καθώς περνάει μπροστά της, εκείνη του χαϊδεύει ελαφρά τα μαλλιά.

Dissolve στο σπίτι της Μήδειας. Η Μήδεια είναι καθισμένη στο κρεβάτι της και κλαίει. Η Τροφός είναι στο πλευρό της.

ΜΗΔΕΙΑ Αχ και να πέθαινα!
Μόνο τα μάτια μου άμα κλείσω θα ησυχάσω...

Η Μήδεια σηκώνεται απ' το κρεβάτι και πλησιάζει την Τροφό που χαμογελάει μ' ανακούφιση όταν συνειδητοποιεί ότι η Μήδεια θ' αφήσει τον εαυτό της να ξεσπάσει.

Η ζωή μου είναι αδειανή σαν τούτο το κρεβάτι,
Που ωστόσο ήταν δικό του και δικό μου
Όταν εκείνος με είχε ανάγκη.
Ήταν για μένα όλη μου η ζωή αυτός ο άντρας
– Κι εσύ καλά το ξέρεις,
Γιατί πρέπει μια γυναίκα να περνάει τόσα βάσανα;
Πρέπει πάντα, σιωπηλή,
Τα πάντα να υποφέρει από τον άντρα
Που και το σώμα της αξιώνει.
Κι αν τον αφήσει
Η υπόληψή της καταστρέφεται.
Τι δικαιώματα έχει μια γυναίκα;
Αν ο άντρας κουραστεί,
Μπορεί άλλη συντροφιά ν' αναζητήσει.
Εκείνη, όμως, απ' αυτόν δεν έχει άλλον.
Παραμυθιάζουν τη γυναίκα λέγοντάς της:
Εσύ μακριά ζεις απ' τον κίνδυνο·
Εκείνος, μέσα στον αγώνα.
ΤΡΟΦΟΣ Θα προτιμούσες να 'σουν άντρας;
ΜΗΔΕΙΑ Ναι.
ΤΡΟΦΟΣ Και στον πόλεμο ακόμα;
ΜΗΔΕΙΑ Κάλλιο πίσω από μια ασπίδα να αιμορραγώ,
Παρά του άντρα τα παιδιά να γεννήσω.
ΤΡΟΦΟΣ Μήδεια...
ΜΗΔΕΙΑ Εσύ είσαι ξένη εδώ, όπως κι εγώ.
Μ' ακολούθησες σε τούτο τον τόπο,
Κι έχεις εμένα πάντα
Για να μου είσαι πιστή.
Εγώ, όμως, δεν έχω εκείνον που τον ακολούθησα,
Εκείνον που τον βόηθησα και τόνε πίστεψα.
Ήμουν μονάχα η λεία του.

Λαχταρώ να πάω πίσω,
Μου λείπει η πατρίδα μου,
Μου λείπει η μάνα μου, μου λείπουν οι αδελφές μου,
Όλα μού λείπουν.

Η Τροφός σιωπά.

Αλλά θα εκδικηθώ!

Πλάνο του Ιάσονα στον ξενώνα. Είναι ξαπλωμένος στο κρεβάτι, ροχαλίζοντας δυνατά.

Cut μέσα στο σπίτι της Μήδειας. Ακούγονται τα μετρημένα βήματα της φρουράς του Κρέοντα να πλησιάζουν. Η Τροφός ανοίγει την πόρτα. Βλέπει τον Κρέοντα (όχι όμως και οι θεατές). Πηγαίνει στη Μήδεια να αναγγείλει την άφιξη του Κρέοντα. Η Μήδεια δέχεται το βασιλιά με περηφάνια και αξιοπρέπεια. Τον χαιρετά και τον κοιτάζει, περιμένοντας.

ΚΡΕΩΝ Μήδεια, πρέπει να φύγεις απ' την Κόρινθο.

Εκείνη σιωπά.

Σ' εξορίζω, μαζί με τα παιδιά σου,
Και δε γυρίζω στο παλάτι αν δεν δω
Τις πύλες της Κορίνθου πίσω σου να κλείνουν.

ΜΗΔΕΙΑ Με φοβάσαι, Κρέων;
ΚΡΕΩΝ Ναι.
ΜΗΔΕΙΑ Γιατί;
ΚΡΕΩΝ Γιατί είσαι έξυπνη.
Γιατί γνωρίζεις του κακού την τέχνη.
Μπορείς να βλάψεις όποιον θελήσεις.
ΜΗΔΕΙΑ Σαν ποιον να βλάψω δηλαδή;
ΚΡΕΩΝ Τη θυγατέρα μου... τον Ιάσονα... εμένα...
Πρέπει τα μέτρα μου να πάρω.
ΜΗΔΕΙΑ Δύναμη τόση να σου εναντιωθώ δεν έχω.
Κι εσύ δεν μ' έχεις βλάψει, Κρέων – όχι εσύ.
Μόνος σου θ' αποφασίσεις
Σε ποιον την κόρη σου θα δώσεις.
Άσε με μόνο να μείνω στην Κόρινθο.
Ούτε που θα μ' ακούς καθόλου,
Κι ότι ζητάς θα κάνω·
Μονάχα, στο σπίτι μου άσε με να μείνω.

Ο Κρέων την κοιτάζει, αλλά σαν να μην την βλέπει.

ΚΡΕΩΝ Όχι, Μήδεια· εσύ και τα παιδιά σου
Πρέπει να φύγετε απ' την πόλη τώρα.
ΜΗΔΕΙΑ Μα γιατί;
ΚΡΕΩΝ Βάζω την κόρη μου πάνω από σένα.
ΜΗΔΕΙΑ Και τα παιδιά μου...
ΚΡΕΩΝ Εσύ αγαπάς τα παιδιά σου – εγώ, το δικό μου.
ΜΗΔΕΙΑ Δεν υπάρχει μεγαλύτερος καημός απ' την αγάπη.
ΚΡΕΩΝ *ενοχλημένος*
Αν δεν φύγεις με το καλό,
Θα σε πάνε οι άντρες μου πέρα από τα σύνορα.
ΜΗΔΕΙΑ *Πέφτει κάτω, αγκαλιάζοντας τα πόδια του Κρέοντα, καθώς εκείνος γυρίζει για να αποτελειώσει τη συζήτηση.*

Ζητώ μία μέρα, Κρέοντα
– αχ, μία και μόνη μέρα,
για χάρη των παιδιών μου!
ΚΡΕΩΝ διστακτικά
Καλά. Σου δίνω άλλη μια μέρα.

Προχωράει προς την πόρτα και, πριν βγει από το σπίτι, γυρίζει και την κοιτάζει.
Αν, όμως, είσαι εδώ ακόμα αύριο,
Θα το πληρώσεις με τη ζωή σου.

Ο Κρέων φεύγει. Η Μήδεια είναι μόνη. Μπαίνουν η Τροφός και δύο δούλες.

ΤΡΟΦΟΣ Πάλι καλά: σου 'δωσε άλλη μια μέρα.
Το θέμα τώρα είναι
Να την αξιοποιήσουμε.
ΜΗΔΕΙΑ σχεδόν μηχανικά, βυθισμένη στις σκέψεις της
Ναι· ν' αξιοποιήσουμε τη μέρα.
ΤΡΟΦΟΣ Και να ελπίζουμε ότι θα 'χουμε τύχη.
ΜΗΔΕΙΑ Ναι· θα μας χρειαστεί.

Η δυσοίωνη ηρεμία της Μήδειας βάζει την Τροφό σε υποψίες. Η Τροφός, μ' ένα νεύμα, διώχνει τις δούλες. Οι δυο κοπέλες κοιτάζονται, οικτίροντας τη Μήδεια.

ΔΟΥΛΑ Παρότι είμαι δούλα,
Εκείνη είναι πιο έρημη από μένα τώρα.

Την ώρα που οι κοπέλες φεύγουν, παραμερίζουν για να περάσει ο Ιάσων. Η Τροφός κοιτάζει τη Μήδεια, κι ύστερα φεύγει και η ίδια.

ΜΗΔΕΙΑ Γιατί ήρθες;
ΙΑΣΩΝ Για να σου πω
Ότι ικέτεψα για χάρη σου το βασιλιά.
ΜΗΔΕΙΑ Τι του 'χω κάνει;
ΙΑΣΩΝ Η πόλη ολόκληρη ξέρει
Τι έχεις πει γι' αυτόν.
ΜΗΔΕΙΑ Η πόλη ολόκληρη ξέρει ότι κάποτε σου 'σωσα τη ζωή,
Και βλέπει τώρα να γίνεσαι συνεργός
Στην εξορία τη δικιά μου και των δυο σου γιων
Από τον τόπο αυτόν, σαν να 'μασταν ζητιάνοι.
ΙΑΣΩΝ Μεγάλα λόγια είναι αυτά για το χρέος που σου 'χω.
Αλλά η αλήθεια είναι μία:
Ο Έρως σ' έκανε να μ' αγαπήσεις
Και να μου παρασταθείς.
Μα από τη μέρα εκείνη,
Έλαβες πιο πολλά απ' όσα είχες δώσει.
ΜΗΔΕΙΑ Τι έλαβα;
Το τι μ' αφήνεις
Για να παντρευτείς μιαν άλλη;
ΙΑΣΩΝ Για χάρη σου την παντρεύτηκα.
ΜΗΔΕΙΑ Για χάρη μου;
ΙΑΣΩΝ Για να εξασφαλίσω το μέλλον σου
– Και των παιδιών.
ΜΗΔΕΙΑ Υποκριτή! Δειλέ!

Το δικό σου μέλλον εξασφαλίζεις
Με δόξες και μεγαλεία,
Κι εμένα με στέλνεις στον αγύριστο!
Είσαι εχθρός μου, Ιάσονα!

ΙΑΣΩΝ Όλα στον εαυτό σου τα χρωστάς:
Η αλαζονεία σου είναι αυτό που σε κατέστρεψε.

ΜΗΔΕΙΑ Κι η δικιά σου αλαζονεία σε κατοξίωσε.
Μες στην αδυναμία μου και την τυφλή μου αγάπη,
Μόνο τη μοσταιοδοξία σου κανάκεψα.
Και τώρα πήρες αυτό που ήθελες.
Όμως οι ανάγκες σου σε κάνουν να πιστεύεις
Ότι εγώ είμαι που δε στάθηκα στο ύψος μου.
Μα δεν καταλαβαίνεις;
Πιο προδομένα κι από μένα είν' τα παιδιά σου!

ΙΑΣΩΝ Το σκέφτηκα αυτό.
Τώρα, όμως, είναι αργά.
Τίποτα δεν μπορεί να γίνει.

ΜΗΔΕΙΑ Αλήθεια σκέφτηκες τα παιδιά σου;

ΙΑΣΩΝ Ναι. Κι ας πιστεύεις, σαν γυναίκα που είσαι,
Ότι μονάχα εσύ
Για τα παιδιά έχεις έγνοια.
Τα σκέφτηκα.

ΜΗΔΕΙΑ Και τι λογάριασες γι' αυτά;

ΙΑΣΩΝ Στην Κόρινθο να μεγαλώσουν
– βασιλόπουλα.

ΜΗΔΕΙΑ Ααχ!

ΙΑΣΩΝ χαριτολογώντας
Μακάρι οι άντρες να 'καναν παιδιά
Χωρίς να χρειάζονται τις γυναίκες!
Από πολλούς μπελάδες θα γλιτώναμε, θαρρώ.

ΜΗΔΕΙΑ γελώντας
Ίδιος είσαι πάντα,
χαϊδεύοντας τα μαλλιά του
Βασιλιά Ιάσονα.

Εκείνος αποστρέφει το βλέμμα.

Πολλά έχεις ξεχάσει
Που εγώ τα θυμάμαι.
Τώρα, όμως, φύγε, Ιάσονα.
Θα λαχταράς της νεαρής
Γυναίκας σου την αγκαλιά.
Πήγαινε να χαρείς την ευτυχία σου.
Σου εύχομαι ένα γαμήλιο πρωινό
Που θα το θυμάσαι.

Ο Ιάσων φεύγει.

Μπαίνει η Τροφός. Η Μήδεια κοιτάζει την πόρτα απ' όπου έφυγε ο Ιάσων.

ΜΗΔΕΙΑ Αυτός που έφυγε, ήταν ο άντρας μου,
Ο άνθρωπος που εμπιστεύτηκα,
Ο Έλληνας που με τύλιξε μέσα στα όνειρά του,
Σε δίχτυ από κούφια λόγια,
Ο άντρας που ακολούθησα.
Τώρα δεν έχω πια πατρίδα, σπίτι,
Δεν έχω πού να γείρω το κεφάλι.

ΤΡΟΦΟΣ Αυτό εγώ το ζω από χρόνια,
Γιατί ήμουν πάντοτε μια ξένη,
Όπως είσαι τώρα εσύ.
Ούτε ένας φίλος
Δε θα σου παρασταθεί
Όταν τα πράγματα χειροτερέψουν.

ΜΗΔΕΙΑ Για μένα, πάντως, δε θα πουν ποτέ
Ότι ήμουν αξιολύπητη, εγκαταλειμμένη,
Ότι καθόμουν άπραγη, με χέρια αδύναμα.
Τα χέρια μου δεν είναι τόσο αδύναμα,
Να μη μπορούν να δράσουν.
Με φοβούνται,
Κι όλοι έχουν να το λέν'
Για τις γητειές μου.

ΤΡΟΦΟΣ Πολλή δουλειά έχουμε μπροστά μας, Μήδεια.
Περνούν οι ώρες,
Κι έχουμε να ετοιμαστούμε για να ταξιδέψουμε.
Πολλή δουλειά...

ΜΗΔΕΙΑ Φρόντισέ τα εσύ!

Η Μήδεια πηγαίνει σε άλλο δωμάτιο. Μπαίνει μια δούλη.

ΔΟΥΛΗ Είναι ένας ξένος εδώ
Που θέλει να δει τη Μήδεια.

ΤΡΟΦΟΣ Αχ, όχι! Όχι τώρα!

ΔΟΥΛΗ Είναι σημαντικά.

ΤΡΟΦΟΣ Ποιος είναι;

ΔΟΥΛΗ Ο βασιλιάς Αιγέας της Αθήνας.

ΤΡΟΦΟΣ Λες να 'ναι αλήθεια;

ΔΟΥΛΗ Έτσι νομίζω:
Είδα το πλοίο του.
Το πιο μεγάλο που είδα στη ζωή μου.
Λάμπει σαν χρυσάφι.
Έδεσε στο λιμάνι πριν μια ώρα.

ΤΡΟΦΟΣ Αυτός θα 'ναι, λοιπόν.
Πες του να περάσει.

Η δούλη βγαίνει και μπαίνει ο Αιγέας.

Η Τροφός υποδέχεται τον Αιγέα, συνοδεύοντάς τον μέσα από μια σειρά δωμάτια στη Μήδεια, η οποία βρίσκεται στην άλλη άκρη του αίθριου, στο δωμάτιο όπου συνήθως κάθεται η κυρία του σπιτιού. Η Μήδεια κι ο Αιγέας χαιρετιούνται.

ΜΗΔΕΙΑ Βασιλιά Αιγέα,
Τι σε φέρνει σε τούτη την πόλη;

ΑΙΓΕΑΣ Έρχομαι από τους Δελφούς,
Κι όταν ο καπετάνιος μου μου είπε
Ότι ο άνεμος έπεφτε,
Έβαλα πλώρη για την Κόρινθο.

ΜΗΔΕΙΑ Γιατί πήγες στο μαντείο;

ΑΙΓΕΑΣ Για να ζητήσω συμβουλή.

ΜΗΔΕΙΑ Για ποιο θέμα;

ΑΙΓΕΑΣ Δαίμονας του Κακού έχει πει
Ότι η γυναίκα μου κι εγώ
Παιδιά δε θ' αποκτήσουμε.

ΜΗΔΕΙΑ Και τι χρησμό σου δώσανε;

ΑΙΓΕΑΣ Ποιος βγάζει νόημα

Απ' τα αινιγματικά του λόγια;
ΜΗΔΕΙΑ Ίσως εγώ.
ΑΙΓΕΑΣ Το σκέφτηκα
Κι ήρθα γραμμή στο σπίτι σου.
Ένας τέτοιος γρίφος,
Σαν αυτόν που πήρα γι' απάντηση,
Ζητάει μυαλό σαν το δικό σου, Μήδεια.
ΜΗΔΕΙΑ Ποιος είν' ο χρησμός;
ΑΙΓΕΑΣ «Τον ασκό μη λύσεις
Μέχρι στην πατρική σου εστία να επιστρέψεις.»

Η Μήδεια σκέφτεται την απάντηση. Εκείνη τη στιγμή, μπαίνουν τρέχοντας τα παιδιά. Τα ακολουθεί ο Παιδαγωγός, λίγο λαχανιασμένος.

ΜΕΓΑΛΟΣ ΓΙΟΣ Μητέρα!
ΜΗΔΕΙΑ Τι συμβαίνει;
ΓΙΟΣ χολάσαμε!
Η Μήδεια τ' αγκαλιάζει και σηκώνει το βλέμμα στον Παιδαγωγό.
ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ Τα 'διωξαν απ' το σχολείο.
ΜΗΔΕΙΑ Παιδιά μου!

Τα σπρώχνει μακριά της, κάνοντας νεύμα στον Παιδαγωγό, που τα οδηγεί έξω. Καθώς περνούν μπροστά από τον Αιγέα, εκείνος τούς χαϊδεύει τρυφερά τα κεφάλια. Φεύγουν.

ΑΙΓΕΑΣ Τι συμβαίνει, Μήδεια;
ΜΗΔΕΙΑ Μας διώχνουν απ' την Κόρινθο
- Εμένα και τα παιδιά μου.
ΑΙΓΕΑΣ Μα γιατί;
ΜΗΔΕΙΑ Ο Ιάσων με αποκήρυξε.
ΑΙΓΕΑΣ Ερωτεύτηκε κάποια άλλη;
ΜΗΔΕΙΑ Παντρεύτηκε την κόρη του Κρέοντα.
ΑΙΓΕΑΣ Πατώντας τον όρκο του σε σένα;
ΜΗΔΕΙΑ Ναι, γιατί μοναδικός του στόχος
Ήταν να γίνει γαμπρός του βασιλιά.
ΑΙΓΕΑΣ Είναι, λοιπόν, τόσο άπληστος
Για εξουσία, τόσο δειλός;
ΜΗΔΕΙΑ Ναι.

Ο Αιγέας δεν ξέρει τι να πει. Έχει θυμώσει. Η Μήδεια σηκώνεται. Από την έκφρασή της φαίνεται ότι τα σχέδιά της για εκδίκηση έχουν αρχίσει να ξεκαθαρίζουν.

ΜΗΔΕΙΑ Ξέρω μια γιατρειά για την ατεκνία.

Αιγέας την κοιτάζει με προσδοκία.

ΜΗΔΕΙΑ Αν μπορώ να ζήσω υπό την προστασία σου
Στην Αθήνα, θα φροντίσω
Ώστε ν' αποκτήσεις τους απογόνους που επιθυμείς.
ΑΙΓΕΑΣ Το σπίτι μου είναι πάντα ανοιχτό για σένα.
Η Μήδεια τον κοιτάζει με μια μικρή αμφιβολία.
ΑΙΓΕΑΣ Αμφισβητείς το λόγο μου;
Πίστεψέ με άφοβα.
Θα την τηρήσω την υπόσχεσή μου.

Τον αγκαλιάζει ζεστά. Η Μήδεια, αφού ξεπροβοδίσει τον Αιγέα, κάθεται μόνη, ξεφυσώντας μ' ανακούφιση. Βλέπει τα πράγματα πιο αισιόδοξα. Μπαίνει η Τροφός.

ΜΗΔΕΙΑ Τώρα ξέρω τι θα κάνω.
Κανένας άντρας δεν μπορεί, θαρρώ,
Να ζήσει άκληρος.
Κι η Γλαύκη παιδιά δε θα του χαρίσει.
ΤΡΟΦΟΣ Τι θα κάνεις, λοιπόν;
ΜΗΔΕΙΑ Μη μιλάς. (Παύση) Φώναξε τον Ιάσονα.
Τώρα! Όχι εσύ! Στείλε μια δούλα!
Εσύ, μείνε δω μαζί μου!

Η Τροφός βγαίνει κι επιστρέφει ύστερα από ένα λεπτό. Στο μεταξύ, η Μήδεια περπατάει πάνω-κάτω σκεφτική.

Πηγή: *Carl Th. Dreyer*,
The Museum of Modern Art, New York, 1988/
Μετάφραση από τα αγγλικά: Μαίρη Κιτροέφ.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΞΕΝΩΝ ΚΑΙ ΜΗ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Aden Viktor 144
Agel Henri 20
Albinoni Tommaso 119
Alix Victor 118
Alstrup Carl 70
Amengual Barthélemy 7, 101
Amour à mort, L 202
Andersen Hans Christian 198
Aristarco Guido 17, 19
Arnesen Harald 119
Arnheim Rudolf 101, 170
Artaud Antonin 167, 177

Bach Johann Sebastian 119, 204
Balàzs Béla 23, 101, 105, 168
Bang Herman 95, 115, 148
Bataille Georges 19
Bazin André 22, 101, 177, 199
Beaumont Étienne de 176
Beethoven Ludwig van 127, 177
Bell Marie 165
Bendtsen Henning 197
Bergman Ingmar 17, 92, 126, 204
Bergson Henri 169
Big Combo, The 177
Blanchot Maurice 30, 179
Blériot Louis 58
Boleslawski Richard 144
Bonitzer Pascal 30
Bonnat Paul 40
Borges Jorge Luis 202
Bosse Abraham 173
Bossuet Jacques-Benigne 173
Boucher François 159
Breidhal Axel 146
Bresson Robert 23, 30, 54, 92, 100, 116, 174
Breton André 118
Browning Tod 180
Brunelleschi Filippo 173
Bull-Jacob B. 60, 117
Bunuel Luis 118, 190
Burch Noël 182

Camus Albert 20
Canova Antonio 98
Carl Th. Dreyer fodt Nilsson 106
Carlberg Hildur 142
Casanova Danièle 174
Cavell Stanley 101
Celano Tommaso da 41
Cervantes Miguel de 202
Chabrol Claude 92
Champion Pierre 18, 164, 166
Chapelain Jean 173
Chaplin Charles 11, 107, 122
Chesterfield Philip Dormer Stanhope 76
Christensen Benjamin 20, 96, 100, 148
Clair René 118
Clemenceau Georges 72
Clouzot Henri-Georges 92
Cocteau Jean 118, 174
Comolli Jean-Louis 114
Coppola Francis Ford 180
Corelli Marie 87, 140

Dana Jorge 182
Dassin Jules 89
Da Vinci Leonardo 204
Davis Blevins 124
D'Ayen δούκος 163-166
Debussy Claude 214
Delahaye Michel 165
Delmas Jean 174
Delteil Joseph 39, 163, 164
De Mille Cecil B. 94
Derain Lucie 166
Drachmann Holger 60, 115, 146
Dreyer Eric 118, 163
Dreyer Guni 118, 163
Dreyer Marie 110, 120
Dreyer Valborg 120
Drouzy Maurice 7, 106, 108, 110, 111, 115, 116, 119, 122, 126, 146, 148
Duchamp Marcel 36, 118
Duelle 182
Dymling C.A. 193

Einstein Albert 126, 195, 201
Eisner Lotte 151
Ek Anders 194
Epstein Jean 100
Ernst Max 118
Ewald Carl 110

Falconetti Renée Marie 11, 82, 83, 118, 159, 161-163, 165, 166, 167, 174, 177
Fassbinder Reiner Werner 54
Faulkner William 89, 127
Faure Élie 14
Feuillade Louis 36
Ferrara Abel 180
Fick Otto 110
Film als Kunst 170
Fischer Gunnar 194
Fjord Olaf 14
Ford John 155
Fragonard Jean-Honoré 159
Franzos Karl Emil 39, 93, 112, 136
Frappa Jean-José 164, 165
Fremiet Emmanuel 173
Freund Karl 96, 115, 148
Füssli Johann Heinrich 179

Gance Abel 118, 141, 163, 167
Gastyne Marco de 165, 166
Gauguin Paul 124
Gertrud 44 (βλ. και: *Γερτρούδη*)
Giacometti Alberto 118
Gish Lilian 164
Godard Jean-Luc 14, 36, 92, 127, 177, 190, 202
Goethe Johann Wolfgang von 181
Green Julien 54
Griffith D.W. 6, 13, 14, 25, 59, 87, 107, 113, 136, 138, 140, 141, 144
Grundtvig N(ikolai) F(rederik) 43, 84, 125
Gunzburg Nicolas de 180

Hammershoj Wilhelm 138
Hamsun Knut 14
Harbou Thea von 96, 115, 148
Haring Hugo 96, 151
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 34
Heine Heinrich 71, 103
Hiéronimko Jean 12
Hitchcock Alfred 12
Hoff Halvard 138
Holbein Hans 208
Holderlin Friedrich 214
Holm Ralph 166
Homme ensablé, L' 215
Hoyer Edgar 87, 113
Hugo Jean 118, 160, 164, 174, 176
Hugo Valentine 118, 163, 164, 174, 176
Hugo Victor 164
Huston John 126

In a Glass Darkly 120
Indenfor Murene 75
Ingres Jean-Auguste-Dominique 173

Jacobsen Jens Peter 198
Janson Kristofer 59, 114
Jensen Johannes V. 76
Jul Christen 97, 216

Kandinsky Vassily 201
Karina Anna 91
Kierkegaard Sören 14, 17, 19, 84, 125, 177, 201
Kracauer Ziegfried 101
Krol Κοθηγητής 144
Kubrick Stanley 38

Lagerlöf Selma 67
Lang Fritz 27, 107, 115
Langlois Henri 13
Lapierre Marcel 170
Larsen Ebba 116
Larsen Viggo 146
LeFanu Sheridan 120, 177, 180
Lefas A. 166
Legendre Pierre 189
Lewis J.H. 177
Lind Jens G. 144
Linden Olga Raphael 138
Lo Duca Joseph-Marie 119, 170, 173
Lubitsch Ernst 13

Madelung Aage 59, 114, 144
Magnani Anna 143
Magritte René 36, 118
Mantegna Andrea 48
Marat Jean-Paul 36
Marguerítte Victor 165
Marsh Mae 138
Martin Henri 174
Marty André 174
Maté Rudolf 96, 97, 115, 118, 120, 164, 174
Metropolis 115
Mirò Juan 118
Molander Gustav 197
Montesquieu Charles-Louis 111
Monty Ib 95, 120
Movin Lisbeth 85, 188
Munk Kaj 17, 43, 73, 84, 124, 195, 197, 201, 202
Munsterberg Hugo 101
Murnau F(riedrich) W(ilhelm) 13, 107, 180

Nathansen Henri 75
Neergaard Ebbe 108, 160, 161, 215
Nilsson Josephine 108, 110, 120, 137
Nissen Helge 141
Nizan Paul 174

Olsen Frejlif 58, 112
Olsen Ole 112, 114
Olsen Regina 17
O'Neill Eugene 89, 127
Ophuls Max 212
Ordet 38, 43, 202 (βλ. και: *Λόγος, Ο*)

Pascal Blaise 9, 173
Pasolini Pier Paolo 127
Péguy Charles 30
Peri Gabriel 16
Petersen Fanny 138
Picabia Francis 36
Picasso Pablo 118, 174
Platen Maria von 126
Poincaré Raymond 173
Pommer Erich 96, 115, 148
Pontopiddan Henrik 94
Pontopiddan Clara 94
Porter Edwin 141
Pouget Léo 118
Preminger Otto 173

Quadrone Ernesto 121

Ray Man 118
Rembrandt van Rijn 119
Renoir Auguste 22
Renoir Jean 118, 155
Resnais Alain 202
Rijsberg Thomsen Grethe 44
Rindom Svend 60, 155
Rivette Jacques 182
Rodin Auguste 95
Rohmer Eric 147
Rossellini Roberto 28, 146, 198
Rothgardt Wanda 194
Rousseau Jean-Jacques 111
Rydeberg Georg 194

Sade μαρκήσιος De 19
Sadoul Georges 174
Salomé Lou-Andréas 208
Saltini Vittorio 17
Scarlatti Domenico 119
Schnéevoigt George 141
Schmitz Sybille 177
Schutz Maurice 174, 177
Seberg Jean 173
Senger Irving 102
Shakespeare William 78
Silvain Eugène 167
Sissener Einar 156
Sjoberg Gustaf 111
Sjöström Victor 59, 67, 87, 92, 100, 114, 123, 140, 193, 194
Slezak Walter 96
Söderberg Betty 205
Söderberg Hjalmar 44, 45, 87, 95, 126, 148, 205
Somin W.O. 123, 193
Spinoza Baruch 201
Stiller Mauritz 92, 140, 158
Stoker Bram 180
Stormoen Harald 60
Straub Jean-Marie 182
Stroheim Eric von 13, 147
Stuart Mary 124, 164
Svendsen Robert 57

Thorvaldsen Bertel Alberto 98, 220
Thorvaldsen 98, 220
Torp Jens Christian 108
Traum des Allan Grey, Der 40 (βλ. και: *Βαμπίρ*)
Trier Lars von 156
Truffaut François 92

Valéry Paul 170
Verch Leopold 64
Verneuil Louis 193
Vinding Ole 166
Vivaldi Antonio 119

Waallgren Gunn 194
Warm Hermann 164, 174
Warwick Richard Neville 168, 174
Way Down East 87
Wells H.G. 202
West Julian 177
Whistler James McNeill 81, 138
Wiberg Stub 60
Widmark Richard 173
Wiers-Jenssen Hans 41, 122
Williams Tennessee 54

Zanussi Krzysztof 204
Zavattini Cesare 101
Zeller Wolfgang 183
Zola Émile 98

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Αγαπάτε αλλήλους 59, 97, 112, 143-145
Αγία Ιωάννα (του Preminger) 173
Αϊζενστάιν Σεργκέι 12-14, 60, 100, 101, 107, 144, 165, 174, 181
Ακινάτης Θωμάς 200
Άμλετ 98
Αν Πέντερσντότερ 41, 122
Ανοικοδόμηση της Ρένε και της Νάξος, Η 98, 221
Απόπειρα 123, 193
Αυγουστίνος 200
Αφέντης του σπιτιού, Ο 15, 22, 35, 60, 87, 88, 97, 103, 112, 116-118, 152-156, 163, 167, 193,215

Βαμπίρ 6, 12, 15, 17, 19, 22, 23, 27, 28, 32, 39, 40, 42, 43, 61, 88, 97, 112, 115, 116, 119-123, 154, 174-186, 188, 189, 215, 216, 219, 220
Βερτόφ Τζίγκα 36
Βιβλίο των θαυμάτων, Το 160
Βοήθεια στις μητέρες 122, 124, 216, 217
Βοκκάκιος 198
Βολταίρος 111

Γενική γραμμή, Η 181
Γέννηση ενός έθνους, Η 59, 140, 145
Γέρος, Ο 98, 217
Γερτρούδη 6, 7, 15, 20, 26-28, 31-35, 38, 40, 44-53, 84, 85, 87-91, 95, 98, 105, 126, 127, 138, 143, 147, 148, 152, 177, 188, 190, 205-214
Γέφυρα του Στόρστρεμ, Η 98, 221
Για την κοινότητα του Βορρά 221
Γκαρσόνα, Η 165
Γράμμα μιας άγνωστης, Το 212

Δαιμονική οθόνη, Η 151
Δαμάζοντας τα κύματα 156
Δίκη της Ζαν ντ' Αρκ, Η (του Bresson 174
Δον Κιχώτης 202
Δουλειά ενός σκηνοθέτη, Η 215
Δύο ανθρώπινες υπάρξεις 15, 20, 27, 28, 42, 43, 98, 123, 192-194

Εκκλησία στην εξοχή, 98, 217
Ευριπίδης 89, 127

Ζιλ και Τζιμ 92
Ζωή της Ζαν ντ' Αρκ, Η 163

Θηλιά, Η 12
Θυσία 204
Θωρηκτό Ποτέμκιν, Το 60, 118, 165, 167, 174

Ιησούς εβραίος 14

Κάλλας Μαρία 127
Κατά Ματθαίον Πάθη, Τα (του Bach) 204
Κατάληψη της εξουσίας από τον Λουδοβίκο ΙΕ', Η 146
Κράμερ εναντίον Κράμερ 122
Κυρία με τας καμελίας, Η 159
Κύριος Λαμπερτιέ, Ο 193
Κύρου Άδωνις 20

Λόγος, Ο 6, 7, 12, 13, 15, 17, 19, 20, 22, 23, 25, 28, 31-34, 39, 43, 44, 46-53, 73, 74, 84, 88, 90-93, 105, 107, 112, 113, 124, 126, 140, 143, 147, 148, 154, 177, 178, 188, 192, 194-204
Λουμούμπα Πατρίς 16

Μαγεία διαμέσου των αιώνων, Η 20, 96
Μάχη κατά του καρκίνου, Η 43, 216, 217
Μέρες οργής 6, 7, 12, 14, 15-17, 19, 20, 22, 23, 28, 29, 32-37, 39, 41, 42, 45, 46, 48-52, 65-71, 77, 83-88, 90, 92, 98, 99, 105, 107, 108, 112, 116, 122, 126, 140, 141, 143, 186-192, 197, 207, 216, 220
Μεταμορφωμένη πραγματικότητα – Η ταινία ως έννοια και τεχνική (του Senger) 102
Μήδεια (του Ευριπίδη) 89, 127
Μήδεια (σχέδιο του Dreyer) 91, 127
Μηχανή του Χρόνου, Η 202
Μια φορά κι έναν καιρό... 59, 97, 145, 146
Μίκαελ 6, 60, 95-97, 115-118, 146-152, 193
Μισαλλοδοξία 14, 59, 87, 113-115, 136, 138-141
Μοντέρνοι καιροί 122
Μουλέν Ρουζ 126

Ναπολέων (του Gance) 118, 141, 163, 167
Νερό στην επαρχία, Το 217
Νόμοι (του Πλάτωνα)
Νοσταλγία 201
Νύφη του Γκλόμνταλ, Η 60, 97, 117, 156-159

Ξενοδοχείο ο Παράδεισος 98

Όζου Γιασουτζίρο 54
Οιδίπους επί Κολωνώ 214
Ορέστεια 89

Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ, Το 6, 7, 9, 11, 12, 15-17, 19, 22, 23, 27, 30-32, 39, 42, 46, 48-50, 52, 60, 83-88, 92, 93, 96, 97, 105, 107, 115, 117-119, 121, 124, 140, 154, 159-177, 188, 198, 199, 207, 215, 216
Παιδικά χρόνια του ραδιοφώνου, Τα 221
Παν, Ο 14
Παράθυρο στην αυλή 12
Παρθένα, Η 173
Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα, Το 89, 127
Πλάτων 174
Πογκρόμ, βλ.: *Αγαπάτε αλλήλους*
Πολιτεία (του Πλάτωνα)
Πρόεδρος, Ο 32, 38, 39, 41, 57, 59, 93, 112, 113, 136-138, 146
Πρόλαβαν το πλοίο 98, 124, 217, 218
Πτώση του τύραννου, Η 60, 116
Πύλη της κολάσεως, Η 80
Πύργος μέσα σε πύργο 221

Σαββάτης Νίκος 7
Σαίξπηρ και Κρόνμπεργκ 98, 221
Σελίδες από το ημερολόγιο του Σατανά 58, 59, 62, 63, 87, 92, 94, 114, 138-141, 144, 156
Σιωπή 92, 126
Σουκούροφ Αλεξάντρ 54
Στανισλάφσκι Κονστάντίν 70
Στιγματισμένοι, Οι, βλ.: *Αγαπάτε αλλήλους.*

Ταξίδι στην Ιταλία 199
Ταρκόφσκι Αντρέι 201, 204
Ταχυδρομική άμαξα, Η 155
Τέταρτος δεσμός της Μαργαρίτας, Ο 198

Φωνή των προγόνων, Η 67
Φως τον Αύγουστο 127

Χαίρε, Μαρία! 202
Χήρα του πάστορα, Η 20, 22, 32, 59, 94, 114, 116, 125, 142, 143, 146
Χιροσίμα, αγάπη μου 92
Χρήμα, Το (του Zola) 98
Χρυσή άμαξα, Η 143

GERTRUD. 1964. DREYER, RIGHT; BAARD OWE, LEFT.

COVER DESIGNED BY DIMITRIS ARVANITIS

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ISBN 960-86572-7-X

ΤΙΜΗ: 6.500 δρχ. / 19,10 €