Φεστιβάλ
Κινηματογράφου
Θεσσαλονίκης

Luchino VISCONTI

II-000000006375

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΕΙΡΑ: ΜΕΓΑΛΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΤΟΥ 20ού ΑΙΩΝΑ

Διευθυντής: Μιχάλης Δημόπουλος

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της αναδρομής στο έργο του Luchino Visconti από το Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη, από 23 έως 29 Μαρτίου 2001, στον κινηματογράφο ΟΛΥΜΠΙΟΝ RENAULT - ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ, και στην Αθήνα, από 30 Μαρτίου έως 5 Απριλίου 2001, στον κινηματογράφο ΑΠΟΛΛΩΝ RENAULT FILMCENTER 2000, για να τιμηθούν τα 25 χρόνια από το θάνατό του.

Το αφιέρωμα περιλαμβάνει 17 ταινίες (14 μεγάλου και 3 μικρού μήκους), εκ των οποίων οι 14 προβάλλονται (για πρώτη φορά στην Ελλάδα) σε νέες, αναπαλαιωμένες κόπιες.

Εμψυχωτές του σημαντικού και δύσκολου έργου της αναπαλαίωσης των ταινίων του κορυφαίου ιταλού δημιουργού είναι οι:

FONDAZIONE SCUOLA NAZIONALE DI CINEMA
Πρόεδρος: Lino Micciché
Γενικός Διευθυντής: Angelo Libertini

Cineteca Nazionale
Διευθυντής συντονιστής: Adriano Aprà
Αναπληρωτής Διευθυντής: Sergio Toffetti

Progetto Visconti
Την αναπαλαίωση και τη συντήρηση των έργων του Luchino Visconti επιμελήθηκε η Cineteca Nazionale της Ρώμης.

Καλλιτεχνική Διεύθυνση και Συντονισμός: Μιχάλης Δημόπουλος.

Διοργάνωση: Υπουργείο Πολιτισμού
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Ιταλικό Μορφωτικό Ινστιτούτο Αθήνας και Θεσσαλονίκης
Scuola Nazionale di Cinema - Cineteca Nazionale
Με τη συνεργασία της Ταινιοθήκης της Ελλάδος και του δικτύου FilmCenter 2000

Ευχαριστούμε ιδιαίτερα την κυρία Claudia Toffolo, επιτετραμμένη στο Ιταλικό Μορφωτικό Ινστιτούτο Αθηνών, και τον Διευθυντή του Ιταλικού Μορφωτικού Ινστιτούτου, κ. Giulio Molisani, καθως και την Angela Prudenzi (Ρώμη).
Ευχαριστούμε επίσης τον κ. Ζήνο Παναγιωτίδη (Rosebud) και το Studio – Παράλληλο Κύκλωμα.

Ευχαριστούμε τα περιοδικά «Bianco & Nero», «Cahiers du Cinéma», «Trafic», «Positif», και «Caméra/Stylo».

Φωτογραφικό Υλικό: BIFI – Bibliothèque du Film (Paris), Cineteca Nazionale (Roma), Studio – Παράλληλο Κύκλωμα.

Στη μετάφραση των κειμένων συνεργάστηκαν οι: Χριστιάνα Γαλανοπούλου, Τιτίκα Δημητρούλια, Αντώνης Ιωάννου, Γιώργος Κ. Καλαμαντής, Έφη Καλλιφατίδη, Θωμάς Λιναράς, Φανή Μουρίκη, Παναγιώτης Ράμος, Μυρτώ Ρηγοπούλου, Δέσποινα Χαραυγή.

Τα ζενερίκ έγραψαν οι Θωμάς Λιναράς και Δημήτρης Μπάμπας· τις συνόψεις των ταινιών, ο Παναγιώτης Ράμος· τις μεταφράσεις των σχολίων του Luchino Visconti στη φιλμογραφία έκανε η Μυρτώ Ρηγοπούλου.

Σχεδιασμός-σελιδοποίηση: Δημήτρης Μηλώσης
Παραγωγή: ΤΥΠΟ-ΜΟΥΓΚΟΣ

© Copyright 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 εκμετάλλευσή του με οποιονδήποτε τρόπο αναπαραγωγής έργου λόγου ή τέχνης, σύμφωνα με τις διατάξεις των 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.

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

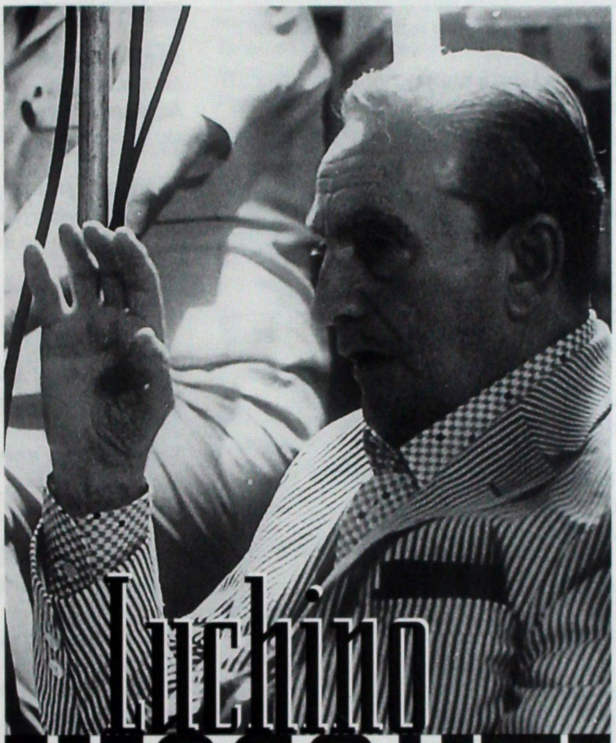
www.filmfestival.gr

ISBN 960-86572-6-1

με τη συνεργασία:

ΤΑΙΝΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



Luchino VISCONTI

Επιλογή Κειμένων, Σύνταξη:
Μιχάλης Δημόπουλος

Επιμέλεια Έκδοσης: Θωμάς Λιναράς

Επιμέλεια Κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης

Πρόλογος 7
του Μιχάλη Δημόπουλου

Κείμενα και Συνεντεύξεις του Visconti

Εγώ, ο Luchino Visconti 11

Συνάντηση στην Αθήνα 21
Μια συζήτηση του Luchino Visconti με τον Γιάννη Μπακογιαννόπουλο και τη Νέλλη Δρακοπούλου

«Μια ταινία κλειστή και στεγνή...» 27
Μια συζήτηση με τους Adriano Aprà, Jean-André Fieschi, Maurizio Ponzi και André Techiné, με αφορμή τα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου*

Ανθρωπομορφικός κινηματογράφος 35

Κείμενα και Μελέτες για τον Visconti

Σκιαγραφώντας τον Luchino Visconti 39
του Gianni Rondolino

Η αποσύνθεση του κρυστάλλου 53
του Gilles Deleuze

Ο Luchino Visconti και ο ακάθαρτος κινηματογράφος 57
του Youssef Ishaghpour

Τα νεορεαλιστικά ίχνη στον Luchino Visconti 65
του Γιώργου Μπράμου

Ο κομμουνιστής Visconti 73
του Paul Louis Thirard

Visconti, κομμουνισμός και ομοφυλοφιλία 79
του Pascal Bonitzer

Μιλούν για τον Visconti

«Έλα να με φιλήσεις, Michele...» 85
Συνέντευξη με τον Michelangelo Antonioni

«Περισσότερο σκηνοθέτης παρά auteur...» 91
Συνέντευξη με την Suso Cecchi D'Amico

«Bring the book!» 99
Ο Burt Lancaster για τον Luchino Visconti

Φιλμογραφία

Ossessione 102
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Visconti)
Η δύναμη της ένταξης 104
του Michelangelo Antonioni
Το θέατρο των σχέσεων 104
του Leonardo Quaresima
Μια ανάγνωση της ιταλικής κοινωνίας 107
του Adelio Ferrero

Μέρες δόξας 108
(ζενερίκ, σύνοψη)
Αιχμηρό βλέμμα 108
του Gianni Rondolino

Η γη τρέμει 108
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Visconti)
Ένα επικίνδυνο στοίχημα 110
του André Bazin
Opus magnum 113
του Νίκου Κολοβού

Σημειώσεις πάνω σε μια είδηση εφημερίδας 117
(ζενερίκ, σύνοψη)
Τραγωδία των φτωχών ανθρώπων 117
του Luciano De Giusti

Bellissima 118
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Visconti)
Το παιχνίδι της αθωότητας 119
του Jacques Joly
Ρεαλισμός και μελόδραμα 121
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου
Μια ταινία με πολλαπλά νοήματα 121
του F.M. De Sanctis

Anna Magnani 122
(ζενερίκ, σύνοψη)
Η αυθεντικότητα μιας ντίβας 122
του Alessandro Bencivenni

Senso 124
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Visconti)
Η μαρμαρυγή της θρηνωδίας 124
του Morando Morandini
Η όπερα εκτός σκηνής 126
του Yves Alix

Λευκές νύχτες 130
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Visconti)
Μετά το 20ό Συνέδριο... 132
του P. Gobetti
Το φως της ουτοπίας 132
της Veronica Pravadelli

Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του 138
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Visconti)
Αμνοί και ερίφια:
Τελετουργικές θυσίες στην πόλη 139
του Δημήτρη Μπάμπα
Η διαλεκτική
της γλυκύτητας και της βίας 142
του Jean-Claude Guiguet

Η δουλειά 145
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Visconti)
«Ένα σωρό συγγραφείς...» 145
του Guido Fink

Ο γατόπαρδος 147
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Visconti)
Ο διχασμός και το μεταίχμιο 149
του Τάσου Γουδέλη
Ομοίωμα και απεικόνιση:
Στρατηγικές σκηνοθεσίας 151
του Paolo Bertetto

Μακρινά αστέρια της Άρκτου 155
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Visconti)
Οι απουσίες της Σάντρα 158
του Jean Collet
Πεισιθάνατη μεγαλοπρέπεια 161
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου
Ποιητική της παρακμής και του θανάτου ... 162
του Lino Micciché

Η μάγισσα στην πυρά 162
(ζενερίκ, σύνοψη)
Ένας παλιός, νεκρός κόσμος 164
της Sylvie Pierre

Ο ξένος 164
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Visconti)
Απ' το βάθος του μέλλοντος 166
του Pio Baldelli
«Η περίπτωσή μου...» 166
του Leonardo De Franceschi

Οι καταραμένοι 170
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Visconti)
Η ευγλωττία του ύφους 170
του Gianni Rondolino
Αυτό το φανάρι της μοτοσικλέτας... 171
του Pier Paolo Pasolini

Θάνατος στη Βενετία 174
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Visconti)
Σπαραχτική ομορφιά 175
του Berthélémy Amengual
Το ζουμ και η Ομορφιά 178
του Augusto Sainati

Το Λυκόφως των θεών 183
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Visconti)
Αυτοπροσωπογραφία του σκηνοθέτη
ως ηγεμόνα της παλιάς εποχής 183
του Olivier Assayas
Εγκώμιο ενός μύθου 189
του Alessandro Bencivenni

Η γοητεία της αμαρτίας 190
(ζενερίκ, σύνοψη, σχόλιο Visconti)
Το κατειλημμένο σπίτι 191
του Θωμά Λιναρά
Πειραματισμοί 194
του Jean-François Buiré

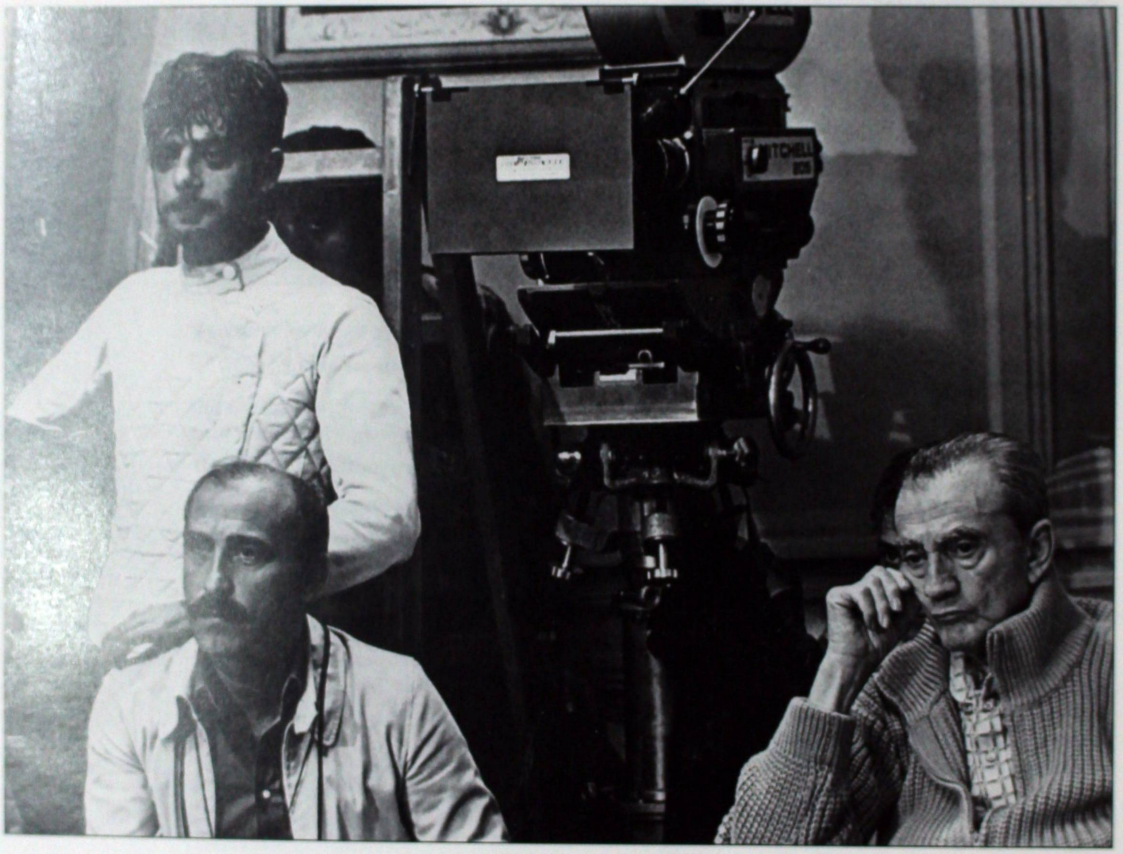
Ο αθώος 200
(ζενερίκ, σύνοψη)
Η ευφυΐα των λουλουδιών 201
του Νίκου Λυγγούρη
Η ιστορικότητα της αφήγησης
στον *Αθώο* του Visconti 203
του Youssef Ishaghpour

Il progetto Visconti 208
Πρωτοβουλία για την αναπαλαίωση των ταινιών
του Luchino Visconti

Κινηματογραφικές συνεργασίες 210
Σχέδια που δεν ολοκληρώθηκαν 210
Ταινίες για τον Luchino Visconti 210
Θεατρικές συνεργασίες 211
Θεατρικές σκηνοθεσίες 211
Σκηνοθεσίες λυρικού θεάτρου 213
Μπαλέτα 214

Βιβλιογραφία 216

Ευρετήρια 220


MITCHELL

Πρόλογος

του Μιχάλη Δημόπουλου

Πολλοί ισχυρίζονται πως ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη που «γερνά» γρήγορα, πως οι τάσεις, οι σχολές, οι μόδες έχουν σχετικά μικρή χρονική διάρκεια, πως ό,τι σημαδεύει κινηματογραφικά μια εποχή, θεωρείται ξεπερασμένο στα αμέσως επόμενα χρόνια. Ο κινηματογράφος στηρίζεται, στις περισσότερες περιπτώσεις, στο στοιχείο του επείγοντος και σημαδεύεται από την πολιτική, κοινωνική, αισθητική «επικαιρότητα».

Ο Luchino Visconti, όμως, αποτελεί μια άβολη περίπτωση, καθώς είναι από τους ελάχιστους δημιουργούς που το κινηματογραφικό τους έργο δεν ακολουθεί τους κανόνες μιας τρέχουσας αποτίμησης, δεν υπακούει σε όρους μόδας, τάσης, σχολής. Δεν παγιδεύεται σε καλούπια και κατηγοριοποιήσεις· μετακινείται στο χρόνο, ενώ η προοπτική του μεταβάλλεται συνεχώς. Ανάλογα με την εποχή, φωτίστηκε από εντελώς αντίθετες και αλληλοσυγκρουόμενες αναγνώσεις και ερμηνείες (όπως μπορεί κανείς να το διαπιστώσει στις σελίδες που ακολουθούν).

Όταν γεύτηκε την αποδοχή και τη δόξα για τις νεορεαλιστικές προτάσεις του, το *Ossessione*, το *Η γη τρέμει* και το *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του*, οι περισσότεροι υμνητές του τον δέχθηκαν κατ' αρχάς πολιτικά, προβάλλοντας πρώτιστα την κοινωνιολογική καταγραφή, την Ιταλία της φτωχολογιάς, τη μεταναστευτική ψευδαίσθηση, και παραγνωρίζοντας ή αποκρύπτοντας άλλα –νεωτερικά και δυναμικά– στοιχεία αυτών των ταινιών. Από το *Γατόπαρδο* και μετά, σχεδόν οι ίδιοι τον αμφισβήτησαν ως παρακμιακό. Κι αντίστροφα: όσοι τον κατηγόρησαν πολιτικά για το κόκκινο στίγμα στο *Η γη τρέμει*, τον αποδέχθηκαν ως ποιητή της Παρακμής.

Τα περάσματα του Visconti απ' το νεορεαλισμό στο ερωτικό πάθος, στη μελαγχολία της Ιστορίας και της μοίρας, στην άνοδο και την πτώση του ανθρώπου, στη φυγομαχία του απ' την Ιστορία, στη λυρική έξαρση της εξουσίας και της μοναξιάς, κρίθηκαν ως «πηδήματα στο κενό», ως αντιφάσεις και ανακοπές. Αυτός ο δημιουργός, που καταγόταν απ' την αριστοκρατία, που μυήθηκε και στρατεύτηκε στον κομμουνισμό, που δεν έκρυψε ποτέ την ομοφυλοφιλία του, κουβαλούσε, σχεδόν πάντα, αντίστοιχες με αυτές τις επιλογές του προκαταλήψεις. Πέρασε ανάμεσά τους με αξιοπρέπεια, με πείσμα και, κυρίως με τις κινηματογραφικές του κατακτήσεις.

Από το *Ossessione*, μια πραγματική δόνηση για τον ιταλικό κινηματογράφο της εποχής, γενέθλια ταινία του νεορεαλισμού, μέχρι το κύκνειο άσμα, τον πικρό, απαισιόδοξο και συντετριμμένο *Αθώο*, ο Visconti μιλάει πάνω απ' όλα για τη ζωή, μέσα από την τέχνη. Πλούσια και πυκνά τα θέματα που διατρέχουν τις ταινίες του: το πάθος των ηρώων που τους οδηγεί στην καταστροφή (*Ossessione*)· η οργή, η εξέγερση (*Η γη τρέμει*)· η σχέση

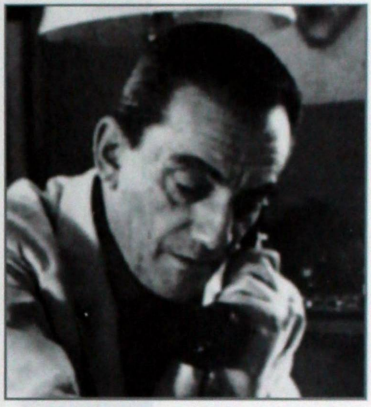
του ανθρώπου με την Ιστορία (*Ο γατόπαρδος*)· η συνειδητοποίηση και το πεπρωμένο (*Senso*)· η ελευθερία του ατόμου ενάντια στην κοινωνία (*Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του*)· το πλούσιο παρελθόν και το ανύπαρκτο μέλλον (*Η γοητεία της αμαρτίας*)· η δυναμική του χάους και ο άκρατος ερωτισμός του (*Οι καταραμένοι*). Παράλληλα, όλες οι ταινίες του στήνονται δραματουργικά γύρω από μια συγκεκριμένη και προνομιούχα στιγμή: τη στιγμή εκείνη του περάσματος όπου όλα καταρρέουν κι όλα ανασυντίθενται· τη στιγμή της «αποσύνθεσης του κρυστάλλου», όπως την ονόμασε ο Deleuze, που παρασέρνει τους ήρωες σε ανεπιθύμητες αναστατώσεις ή τους περιθωριοποιεί σε φετιχιστικές εμμονές προσήλωσης στην παλιά τάξη πραγμάτων.

Ο Luchino Visconti ήταν ο πιο Αναγεννησιακός απ' όλους τους κινηματογραφιστές της εποχής του· θεωρούσε πως ο κινηματογράφος ήταν η ώσμωση όλων των τεχνών. Ο Youssef Ishaghpour το λέει: «Αυτή είναι η τραγωδία του: αντιμετώπισε τον κινηματογράφο ως σύνθεση των παραδοσιακών τεχνών, με τον ίδιο τρόπο που πίστεψε πως το προλεταριάτο, ο λαός, θα γινόταν ο κληρονόμος της αριστοκρατίας και η μελλοντική προέκταση της παραδοσιακής κουλτούρας».

Η ώσμωση των άλλων τεχνών είναι εμφανής: σκηνικό και θεατρικότητα, συμφωνική δομή και όπερα, τοπίο και αρχιτεκτονική, έπος και ποίηση. Ο δικός του κινηματογράφος κατάγεται από το μελόδραμα, την αρχαία τραγωδία, την όπερα. «Λάτρευε τον Shakespeare, τον Τσέχοφ και τον Verdi» ήθελε να γραφεί πάνω στον τάφο του. Συνεργάστηκε με τη μεγάλη Κάλλας, μαζί με την οποία έδωσαν νέες διαστάσεις στο λυρικό μελόδραμα, στις γυναικείες μορφές του Verdi. (Η Alida Valli στο *Senso* οφείλει πολλά στη Λεονόρα της *Traviata*). Βασικό υλικό είναι επίσης η λογοτεχνία, ο Ντοστογιέφσκι, ο Thomas Mann, ο D'Annunzio, ο Lampedusa. Αλλά πάντα υπάρχει και ο απόηχος του Marcel Proust, η αποτυχία, η προδοσία, ο όλεθρος, το αυτοκαταστροφικό πάθος των ηρώων.

Ο Luchino Visconti πέθανε πριν 25 χρόνια, στις 17 Μαρτίου 1976. Ο κινηματογράφος άλλαξε, από τότε, αρκετά. Όμως τα δικά του υλικά, σε πείσμα αυτής της νεαρής και πρόωρα γηράσκουσας τέχνης, φαίνονται ακόμα ανθεκτικά. Το πόσο ανθεκτικά είναι, θα το δείξει αυτό το αφιέρωμα σ' έναν κορυφαίο κι αντιφατικό δημιουργό, που εξερεύνησε όσο κανένας άλλος την ανθρώπινη φύση.

Luchino Visconti



Κείμενα και Συνεντεύξεις του Visconti



Εγώ, ο Luchino Visconti

Η αυτοβιογραφία είναι αυτοπροσωπογραφία ή χρονικό του παρελθόντος μας; Μάλλον και τα δύο. Να γράψω τα απομνημονεύματά μου; Γιατί; Δεν είμαι ακόμα στο κατώφλι του θανάτου. Εξ άλλου, προτιμώ να εκφράζομαι μέσω των εικόνων. Παρ' όλα αυτά, δεν ξεχνάω τίποτα. Δεν ξέρω να ξεχνάω.

Ήμουν βαριά άρρωστος. Τώρα είμαι καλύτερα. Όλοι όσοι με συναντούν, χαίρονται για μένα, με διαβεβαιώνουν ότι δεν έχω αλλάξει καθόλου, και μου λένε ότι είμαι μια χαρά. Σίγουρα δεν είμαι σε θέση να κάνω τη ζωή που έκανα εδώ και δέκα χρόνια, αλλά μπορώ να περπατάω, να μιλάω, να διαβάζω και να γυρίζω την ταινία μου *Ο αθώος*. Η ανάγκη όλων αυτών των δραστηριοτήτων είναι σωματική: το να μην παράγω τίποτα, μου προκαλεί θλίψη.

Συμβαίνει καμιά φορά, σε μια φιλική συντροφιά, να μην τολμάει κανείς ν' ανοίξει συζήτηση για οποιοδήποτε θέμα όταν εγώ είμαι παρών, οπότε πρέπει να πάρω εγώ την πρωτοβουλία. Κάνω, λοιπόν, ερωτήσεις, με την ελπίδα να ευνοήσω τις ανταλλαγές απόψεων. Ρωτάω τους φίλους μου, προσφέρω την εμπειρία μου, τους ενθαρρύνω. Η φιλία δεν μπορεί να είναι στείρα· ή θα 'ναι ενεργή, ή δεν πρέπει να υπάρχει καθόλου. Είναι σημαντική όσο και ο έρωτας. Μισώ την απληστία, την αλαζονεία, την υποκρισία και τη μετριότητα.

Αισθάνομαι ωραία και με τον εαυτό μου. Μερικές φορές, η μοναξιά είναι καλή σύντροφος: μια σύντομη αποχή συνεπάγεται πάντοτε την ευτυχία της επιστροφής. Η μοναξιά είναι για μένα μια ηθελημένη επιλογή· ποτέ μια έλλειψη αισθημάτων ή ευκαιριών. Δεν αισθάνθηκα προσωπικά την ανάγκη να δημιουργήσω δική μου οικογένεια, αλλά οι σχέσεις μου με την οικογένειά μου, πάντοτε μ' ενδιέφεραν πολύ. Δεν απομακρύνθηκα ποτέ απ' τον κόσμο μέσα στον οποίο μεγάλωσα.

Γεννήθηκα στις 2 Νοεμβρίου [1906], στις οκτώ το βράδυ. Μια ώρα αργότερα, μου διηγήθηκαν, άνοιγε η αυλαία της Scala του Μιλάνου για μιαν ακόμα πρεμιέρα της *Traviata*.

Ανήκω στο ζώδιο του Σκορπιού: αποφασιστικότητα, συνάφεια, αγώνας κατά της καταστροφής των αισθημάτων. Ο πατέρας μου μ' έμαθε να μην υπερηφανεύομαι για τα δικαιώματα ή τα προνόμια που απορρέουν απ' την καταγωγή μου. Ήταν έξυπνος, αλλά η προσωπικότητα της μητέρας μου ήταν ακόμα πιο έντονη. Η μαμά ήταν αστή, κόρη βιομηχάνων ταπεινής προέλευσης (των Erba), που όφειλαν τα πλούτη τους αποκλειστικά στην αξία τους· εξ ου και η τόση της αυτοπεποίθηση. Φαίνεται πως η προγιαγιά μου, από την πλευρά της μητέρας μου, χρησιμοποιούσε για το ριζότο τη χάλκινη κατσαρόλα που χρησίμευε στο εργαστήριο για την παρασκευή του μουρουνέλαιου.

Η μητέρα μου μου μιλούσε για τη «σεμνή» κηδεία του Giuseppe Verdi, στην οποία, όμως, είχε παραστεί όλο το Μιλάνο. Το Ναβίλιο ήταν τότε η ωραιότερη αρτηρία του Μιλάνου· ίσως η ίδια η ψυχή της πόλης. Αμαξάκια με δύο άλογα, τετραθέσιες άμαξες... Θυμάμαι το

Σύνθεση από απαντήσεις του Visconti σε μια συζήτησή του με τον Amelio di Sovico, όπως δημοσιεύτηκε στο τχ. 1-2 (Ιανουάριος 1976) του «Il Mondo» και περιλαμβάνεται στο Luchino Visconti *του Pio Baldelli, Mazzotta, Μιλάνο 1982.*

σπίτι μας, στην οδό Τσέρβα. Παιδί, όταν είχα προβλήματα με κάποιο μέλος της οικογενείας ή με τον πατέρα μου, πήγαινα συχνά να κρυφτώ στη σοφίτα. Αυτό, πρέπει να παρέμεινε μέσα μου σαν φροϊδικό γεγονός.

Κάθε νέα όπερα προκαλούσε αναβρασμό στην πόλη. Πώς μπορούσε, μπροστά σε τόσο ενθουσιασμό, ένας νεαρός, όπως ήμουν εγώ τότε, να μην ερωτευτεί το θέατρο... το θέατρό μας... τη Scala; Ένα θέατρο πολυτελές, λαμπερό... κι αυτός ο εκκωφαντικός θόρυβος των χειροκροτημάτων στο τέλος κάθε πράξης... Όλα τα θεωρεία ήταν ιδιόκτητα. Το δικό μας, το τέταρτο της πρώτης σειράς, βρισκόταν ακριβώς πάνω απ' την ορχήστρα.

Εμείς, τα παιδιά, παίζαμε θέατρο στο σπίτι μας, σ' ένα δωμάτιο που χρησιμοποιούσαμε σαν γκαρνταρόμπα. Ήμουν σκηνοθέτης και ηθοποιός· αγαπημένος μου ρόλος, ο Άμλετ. Πρωταγωνίστρια ήταν η μικρή Wanda Toscanini. Ένας άγγλος δάσκαλος, λίγο μανιακός, ασχολούνταν με τη φυσική αγωγή όλων των αγοριών. Όλοι στο πόδι, στις έξι το πρωί. Στις εξήμιση, ο καθένας μπροστά στο όργανό του: εγώ έπαιζα βιολοντσέλο. Στις επτάμιση, ήμαστε ήδη σχολείο. Το βράδυ έρχονταν οι καλεσμένοι για δείπνο, αλλά εμείς, τα παιδιά, πηγαίναμε για ύπνο.

Η καλοσύνη της μητέρας μας απέναντί μας δεν είχε όρια. Εκείνη κι εγώ είχαμε κάνει μια συμφωνία: αν συνέβαινε κάτι το σοβαρό όταν βρισκόμουν μακριά της, έπρεπε να με περιμένει. Την ημέρα του θανάτου της, μόλις που πρόλαβα να φτάσω στο προσκέφαλό της για να την ακούσω να ψιθυρίζει τ' όνομά μου.

Το καλοκαίρι, όλη η οικογένεια μεταφερόταν στη Villa Erba, στις όχθες της λίμνης Κόμο, ή στο Γκρατσάνο, κοντά στην Πιατσέντσα. Ευτυχισμένες μέρες, στις όχθες της λίμνης. Τ' αδέλφια μου κι εγώ κάναμε σχέδια, και ξαφνικά ξέσπαγε η μπόρα. Θυμωμένοι, καθόμαστε σιωπηλοί κολλημένοι στα τζάμια που τα είχε ήδη θολώσει η βροχή. Μια μέρα, το ωραιότερο δέντρο του κήπου μας χτυπήθηκε από κεραυνό. Όλα αυτά είναι ακόμα ζωντανά και παρόντα μέσα μου. Μερικές φορές, τα ζεστά απογεύματα, αποκοιμιόμαστε στο γρασίδι, νανουρισμένοι απ' το τραγούδι των γρύλλων και των τζιτζικιών. Το βράδυ, μπροστά στους γονείς μας, πέφταμε απ' τη νύστα. Ο ύπνος μάς έπαιρνε μόλις σηκωνόμαστε από το τραπέζι – τόσο πολύ είχαμε τρέξει. Μετά, ερχόταν το φθινόπωρο, η συγκομιδή... Κι εμείς, τα παιδιά, στενοχωρημένα που πλησίαζε η επιστροφή στο σχολείο, κάναμε συγκομιδή συγκινήσεων, εικόνων και ονείρων. Από παιδί αντιδρούσα σε όλες τις υποχρεώσεις στις οποίες έπρεπε να συμμορφωθώ. Συνήθως καθόμουν στο βάθος της τάξης. Κρυβόμουν πίσω από τους άλλους. Είχα μια ιδιαίτερη προτίμηση στα λογοτεχνικά μαθήματα. Ξενυχτούσα βράδια ολόκληρα διαβάζοντας (ήμουν δεκατεσσάρων ετών κι είχα διαβάσει όλο τον Shakespeare), και στο δωμάτιό μου ήταν σωρός τα βιβλία – κυρίως γάλλων κλασικών.

Η ζωή είναι και ανάμνηση. «Εσείς» θα μπορούσε να με ρωτήσει κανείς, «ζείτε με τις αναμνήσεις; Δεν κοιτάτε μπροστά;» Το να ξεχνάς, όμως, σημαίνει ότι δε θέλεις πια να διηθήσεις εκατομμύρια εμπειρίες, γνωριμίες, φωνές, ήχους και χρώματα. Οι αναμνήσεις υπάρχουν· απλώς, πρέπει να προσέχουμε να μην τις σβήσουμε. Είμαστε κατασκευασμένοι με όσα έγιναν «πριν». Οι αναμνήσεις της οικογένειάς μου είναι ευτυχία για μένα. Γι' αυτό μ' αρέσει τόσο να θυμάμαι. Μετά την αρρώστια, πήγα για ανάρρωση στη Villa Erba (ιδιοκτησία της γιαγιάς μου, κι έπειτα της μητέρας μου, που την κληρονόμησαν τα αδέλφια μου Edoardo, Ida και Uberta). Ορισμένες στιγμές της ημέρας, ξανάβρισκα τον ιδιαίτερο φωτισμό κάθε δωματίου. Στενοχωριόμουν, όμως, γιατί η σωματική μου αδυναμία με εμπόδιζε να ανασκευάσω τα πάντα απ' την αρχή.

Κατά τη διάρκεια της ανάρρωσής μου, για να μπορέσω να τελειώσω το μοντάζ του *Λυκόφωτος των θεών*, η Ida εγκατέστησε τη μουβιόλα σε μια αίθουσα που, άλλοτε, χρησίμευε ως στάβλος για τα άλογα της γιαγιάς μου.

Άνοιγα τα παράθυρα. Ο ήλιος, ο ήλιος μού δίνει ζωή, μου δίνει χαρά όσο ποτέ άλλοτε. Κι εμείς ακόμα ανθίζουμε και μαραζώνουμε σαν τα λουλούδια. Το μηχάνημα που κουρεύει το γρασίδι, δεν έφτανε να το κουρέψει κάτω από τα δέντρα. Ξανάβρισκα τότε έναν ήχο απ' τα παλιά: το ακόνισμα της ψαλίδας.

Περπατούσαμε με την αδελφή μου σ' ένα μονοπάτι των παιδικών μας χρόνων: όλα τα φυτά που μας είχαν δει να περνάμε, ήταν ακόμα εκεί, πανομοιότυπα, μετά από τόσα χρόνια. Ξαναβρήκα τα βιβλία που διαβάζαμε μαζί. Θυμήθηκα τους παλιούς μας φόβους και τις περασμένες αγωνίες μας για τις οποίες συζητούσαμε όλη νύχτα με πάθος.

Δε φταίμε εμείς αν ο Πρώτος Παγκόσμιος υπήρξε για μας μόλις κάτι περισσότερο από παιχνίδι. Είχαν βέβαια αναχωρήσει οι *φροϊλάιν*, παραιτημένες ή απολυμένες. Εμάς, όμως, η καθημερινή χαρωπή παρέλαση ταγμάτων πεζικού στους κύριους δρόμους μάς ενθουσίαζε.



Ο Luchino Visconti και ο Dirk Bogarde στα γυρίσματα της ταινίας Οι καταραμένοι.

Εμείς, τα παιδιά, είχαμε την άδεια να προσκαλούμε για δείπνο στρατιώτες των συμμαχικών δυνάμεων. Ένα βράδυ, φέραμε στο σπίτι έναν γάλλο ποιητή που οι στίχοι του ξεπετάγονταν με τη δύναμη ενός γκέιζερ. Μας έλεγε για τους συντρόφους του που κάθονταν μέσα στα νερά και τη λάσπη των χαρακωμάτων, προσπαθούσαν ν' αποφύγουν τις οβίδες και τις σφαίρες, κι ετοιμάζονταν να σκοτώσουν άλλους ανθρώπους.

Εκείνα τα χρόνια, χρόνια αγωνίας και εξέγερσης, πήγαινα γυμνάσιο. Ο Gabriele D'Annunzio θαβόταν ζωντανός στο Βιτοριάλε: έναν φαραωνικό τάφο, μέσα στον οποίο ο ποιητής αναζητούσε ένα όλο και πιο βαθύ σκοτάδι. Ακολουθώντας το παράδειγμα των Lyda Borelli και Francesca Bertini, οι ηθοποιοί της εποχής έπαιζαν ανοίγοντας διάπλατα τα μάτια, σαν να 'ταν βιτρό εκκλησίας. Οι κυρίες της υψηλής κοινωνίας είχαν κοντύνει τις φούστες τους και πήγαιναν στον ιππόδρομο, με τα προγράμματα και τα κιάλια στο χέρι, όρθιες πάνω στις καρέκλες τους, συνοδευόμενες από κυρίους με σακάκι. Ο Toscanini είχε φάει ένα χαστούκι γιατί είχε αρνηθεί ν' αρχίσει μια συναυλία με τον φασιστικό ύμνο. Ο Toscanini ήταν το είδωλο των Μιλανέζων: η Scala ήταν ο Toscanini. Ο ναζισμός υπήρξε μια τραγωδία, ενώ ο φασισμός ήταν μάλλον κωμωδία· μια τραγική κωμωδία. Φυσικά, ορισμένες φορές ήταν και τραγωδία. Όμως, τα εγκλήματα του ναζισμού είναι πολύ πιο αντιπροσωπευτικά του φασισμού. Πιστεύω ότι, ανάμεσα σε όλες τις ερμηνείες του ναζισμού και του φασισμού, η σωστότερη είναι εκείνη που θεωρεί αυτό το φαινόμενο σαν την τελική φάση του παγκόσμιου καπιταλισμού, την ακρότατη επίπτωσή του, η οποία δεν μπορούσε παρά να καταλήξει στο σοσιαλισμό.

Με τους *Καταραμένους* θέλησα να γυρίσω έναν σύγχρονο *Μακμπέθ*: πράγματι, στην εποχή μας, οι θεοί εξακολουθούν να κινούνται και ν' ανακατεύονται με τους θνητούς όπως οι αρχαίοι θεοί, όπως οι ήρωες του Wagner. Το όργανο της δύναμής τους είναι το χρήμα· ναός όπου λατρεύονται, το εργοστάσιο με τις καμινάδες.

Στις αρχές του πολέμου, είχα ξεφορτωθεί όλα τα άλογα της οικογενείας. Δεν υπήρχε πια χρόνος για την περιποίησή τους. Επί οκτώ χρόνια είχα ζήσει μέσα σε στάβλους και ιπποδρόμους, ανάμεσα σε αναβάτες και χρονόμετρα.

Η πιο ενδιαφέρουσα περίοδος της ζωής μου υπήρξε εκείνη της Αντίστασης. Ήμαστε μόνοι με τις σκέψεις μας, με τα όνειρά μας· μόνοι, με μια εικόνα: την εικόνα κάποιων φίλων μας

για τους οποίους κανείς δεν ήξερε τι είχαν απογίνει. Ορισμένοι ήταν εργάτες· άλλοι, διανοούμενοι. Κάθε βράδυ, οι μανάδες τους τους περίμεναν να γυρίσουν.
«Δε μ' αρέσει να μένω μόνη μου» λέει μια νεαρή αντιστασιακή. Κι εκείνος της αποκρίνεται: «Το ίδιο αισθάνομαι και εγώ». Οι φασίστες της συμμορίας Koch με συνέλαβαν σ' ένα διαμέρισμα, στη Ρώμη· ένα απ' αυτά τα διαμερίσματα-ορμητήρια για τις μυστικές αποστολές μας. Μ' έπιασαν με το πιστόλι στην τσέπη, με οδήγησαν στην Πανσιόν Iaccarino, έδρα του αρχηγείου τους, και με πέταξαν σ' ένα κελί. Μου είπαν «Δώσε μας ονόματα, αλλιώς... κάηκες!» Το ίδιο ζητούσαν κι απ' τους φίλους μου: «Ονόματα!» Ούτε ένα όνομα δεν δώσαμε. Μερικοί από μας δεν μπορούσαν ούτε να φέρουν το ποτήρι στα χείλια τους, ούτε ν' απαλύνουν τον πόνο των τραυμάτων τους, γιατί τους είχαν σπάσει τα δάχτυλα.
Πούλησα τη βίλα στην οδό Σαλάρια, στη Ρώμη. Οι νέοι ιδιοκτήτες έκοψαν τα αναρριχώμενα φυτά από την πρόσοψη. Λυπήθηκα πολύ. Μου άρεσε αυτό το πράσινο που δέσποζε, σκαρφαλώνοντας ώς τη σκεπή. Εγκαταστάθηκα σ' ένα ρετιρέ μιας μοντέρνας συνοικίας της Ρώμης, περιμένοντας να τελειώσουν οι εργασίες σε μια βίλα που αγόρασα στο Καστελγκαντόλφο, λίγο έξω από τη Ρώμη. Κάθε μέρα που περνά, με κάνει να εκτιμώ όλο και περισσότερο την ομορφιά της φύσης. Έχω πάθος με την κηπουρική. Γνωρίζω όλα τα είδη χώματος. Προτιμώ τα αειθαλή φυτά απ' τα πρόσκαιρα άνθη. Μ' αρέσουν επίσης τα ανθοβόλα δενδρύλλια. Βαδίζω στον κήπο κι απολαμβάνω τον αέρα και το φως. Έπειτα, ξανά στη δουλειά και στα φώτα του σετ, που τα αγαπώ πολύ. Έχω πολλά σχέδια για το μέλλον. Θα 'θελα πολύ να μεταφέρω στον κινηματογράφο το *Μαγικό βουνό* του Thomas Mann. Το έχω ήδη έτοιμο μες το μυαλό μου.
Κάνω πολλή παρέα με την αδελφή μου την Uberta, τη μόνη από την οικογένειά μου που ζει στη Ρώμη. Η καλύτερή μου φίλη. Αγόρασα ένα σκύλο – ένα τσοπανόσκυλο των Πυρηναίων. Έχει γίνει τεράστιος, σαν τον λευκό σκύλο στο *Λυκόφως των θεών*.
Η μοναξιά είναι ο πιο πιστός σύντροφος του ανθρώπου· κυρίως ενός διανοουμένου της γενιάς μου. Στη *Γοητεία της αμαρτίας* (όπως και, προηγουμένως, στο *Θάνατο στη Βενετία*), προσπάθησα ν' αφηγηθώ τη διάσταση μεταξύ τέχνης και ζωής σ' έναν καλλιτέχνη που γερνάει: ένας καθηγητής που έχει περάσει τα πενήντα (Burt Lancaster), ανακαλύπτει την ίδια του τη μοναξιά και, σαν υπνοβάτης, ξυπνά στο χείλος μιας αβύσσου. Αυτός ο αυστηρός, εσωστρεφής άντρας δεν μπορούσε να φανταστεί πως θα ερχόταν μια μέρα όπου θα εμπλεκόταν στη ζωή μιας οικογένειας σκληρής, άλλης απ' τη δική του. Έτσι, συνειδητοποιεί ότι υπήρξε κακός προφήτης για τον εαυτό του. Έχουν περάσει πάνω από δέκα χρόνια απ' το *Γατόπαρδο*, κι ο Burt Lancaster παραμένει ένας πολύ γοητευτικός άντρας – ωραίο κεφάλι, διαπεραστικό βλέμμα. Όμως ο χρόνος περνάει γρήγορα... όλο και πιο γρήγορα. Στη *Γοητεία της αμαρτίας*, ο Burt παίζει το ρόλο ενός ανθρώπου εξορισμένου απ' τον σημερινό κόσμο. Ο άνθρωπος αυτός τρέφει ένα ανεξέλεγκτο πάθος για τους πίνακες που απεικονίζουν σκηνές καθημερινής ζωής και κοινωνικές συναθροίσεις· αυτούς που στην Αγγλία ονομάζονται conversation pieces· πίνακες ανθρωπίνων αισθημάτων, όπως, π.χ., ένα ντεκόρ μαγιάτικου πρωινού: ο κήπος, τα πουλιά, το σιντριβάνι, το σπίτι που το περιβάλλει ένας τοίχος, και, στο κέντρο όλων αυτών, οι ανθρώπινες μορφές στις οποίες αφοσιωνόταν ο ζωγράφος, ανήσυχος για την ιδιαιτερότητα, περίεργος για τη λεπτομέρεια...
Ακόμα και η Silvana Mangano μπορεί να είναι πολύ φιλική, όταν *θέλει* να είναι φιλική. Προσπάθησα πάντα να είμαι διακριτικός απέναντί της, να μη την ενοχλήσω με το θαυμασμό μου. Γιατί όμως λέει ότι στις ταινίες μου η εικόνα της γυναίκας είναι πάντα διφορούμενη ή διαστρεβλωμένη; Δεν είναι πάντα – εξαρτάται απ' το σενάριο.
Η τραπεζαρία είναι ο χώρος συνάθροισης και σύγκρουσης των χαρακτήρων. Στις περισσότερες ταινίες μου (*Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του, Ο γατόπαρδος, Μακρινά αστέρια της Άρκτου, Οι καταραμένοι, Η γοητεία της αμαρτίας*), παρακολουθούμε τραγικές συνεστιάσεις. Η ζωή είναι μια κυψέλη: καθένας μας ζει και εργάζεται μέσα στο μικρό, προσωπικό του κελλί. Ύστερα, συγκεντρωνόμαστε όλοι σ' έναν κεντρικό πυρήνα, παρουσία της βασίλισσας. Και τα δράματα ξεσπάνε. Ένα άλλο σταθερό μοτίβο είναι αυτό της δεσποτικής, αυ-

ταρχικής μητέρας. Απ' το *Bellissima* ώς τον *Ρόκο* και τους *Καταραμένους*, η μητέρα-«κλώσα» διηγείται στα παιδιά της τους ενθουσιασμούς, τα σφάλματά της, μα και τα προβλήματα, τα τραύματα και τις προσδοκίες της. Όταν ήμουν νέος (και νοστιμούλης), ο θαυμασμός των γυναικών με συγκινούσε και με κολάκευε – το ομολογώ. Πάντα μ' ευχαριστεί να βλέπω ωραίες γυναίκες. Οι γυναίκες είναι πλάσματα θαυμάσια, γεμάτα πάθος. Καμιά φορά, όμως, λόγω έλλειψης ορθολογισμού, προκαλούν αταξία και ταραχή.



Ο Carlo Koch, ο Luchino Visconti και ο Jean Renoir.

Ναι· έχω πολλούς φίλους: τη Suso Cecchi D'Amico και τον Enrico Medioli, που είναι και οι τακτικοί συνεργάτες μου· την Adriana Asti, τον Peppino Patroni Griffi, τη Nora Ricci, τη Laura Mazza, τον Enzo και τη Flaminia Siciliano, την Domietta Hercolani... Θέλω να μου λένε τα δικά τους, να μου λένε τι τους απασχολεί. Έτσι ξεχνιέμαι. Σημειώνω την προσοχή τους, την τρυφερότητα και το ενδιαφέρον τους. Και ζω πιο έντονα.

Για λίγα χρόνια έζησα στο Παρίσι και, το 1935, υπήρξα βοηθός σκηνοθέτης του Jean Renoir, τον οποίο θεωρώ δάσκαλο μου. Στα νιάτα του, ο Renoir ήταν ένας παθιασμένος κεραμίστας και μου 'λεγε ότι η κεραμική και ο κινηματογράφος έχουν κάτι κοινό: ο δημιουργός –είτε είναι σκηνοθέτης, είτε κεραμίστας– ξέρει τι θέλει· μόνο που, απ' τη στιγμή που το έργο του θα μπει στο φούρνο, δεν ξέρουμε αν θα βγει όπως το θέλησε. Εκείνα τα χρόνια, στο Παρίσι, πέρασα από τη δοκιμασία της φωτιάς όλες μου τις φιλοδοξίες. Ο Renoir ήταν ένας άνθρωπος εξαιρετικός, περιτριγυρισμένος από «αριστερούς», κι άσκησε πάνω μου μεγάλη επίδραση – τόσο στον καλλιτεχνικό τομέα όσο και στον ηθικό. Θυμάμαι τον καταπληκτικό τρόπο με τον οποίο διηύθυνε τους ηθοποιούς, αλλά και δεν μπορώ να ξεχάσω τη μεγάλη ανθρωπιά του και την αγάπη του για τον άνθρωπο και για τη δουλειά του. Του μιλούσα σαν να 'ταν αδελφός μου. Τι λεπτοτεχνία! *Η μεγάλη χίμαιρα* και *Το ανθρώπινο κτήνος* είναι δύο αριστουργήματα. Ακόμα και σήμερα, απ' ό,τι μαθαίνω, ο Renoir είναι γεμάτος ζωή, γεμάτος ενδιαφέροντα. Εκείνα τα χρόνια που πέρασα στο Παρίσι, μου φαίνονται σήμερα απίστευτα για το θράσος, τη γραφικότητα, την μποέμικη ζωή, τη δημιουργική δύναμη. Το Παρίσι είχε ακόμα το άρωμα του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* του Marcel Proust.

Για την πρώτη μου ταινία [*Ossessione* (1942)], ο Renoir μου έδωσε ένα σενάριο που είχε γράψει με βάση το μυθιστόρημα *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές* του James Cain. Εγώ, από την πλευρά μου, είχα ετοιμάσει για το ντεμπούτο μου τον *Εραστή της Γκραμίνα*.[1] Όμως ο Pavolini[2] είχε αντιρρήσεις: όχι ιστορίες με ληστές – και μάλιστα, έγραψε με το ίδιο του το χέρι πάνω στο σενάριο: «Φτάνει πια αυτοί οι ληστές».

Γύρισα το *Ossessione* με δικά μου χρήματα: έξι εκατομμύρια λιρέτες. Μόλις είχε τελειώσει ο πόλεμος, κι ο καθένας μας προσπαθούσε να τα βγάλει πέρα με την απελπισία, τη σύγχυση... ήταν ανάγκη να επικοινωνήσουμε με τον άλλον, να ξανοιχτούμε στον άλλον. Από τη μια υπήρχε ένας κόσμος αστικός, κόσμος που έτεινε προς έναν βασικό συντηρητισμό, στολισμένο με φτερά παγωνιού· κι από την άλλη, ένας κόσμος αντικομφορμιστικός, επα-

1. Του Giovanni Verga. (Σ.τ.Μ.)

2. Τότε υπουργός λαϊκού πολιτισμού της Ιταλίας. (Σ.τ.Μ.)



Ο Luchino Visconti και η Anna Magnani.

ναστατικός, γόνιμος. Προτίμησα την επίθεση και την πολεμική άρνηση από έναν κενό κομφορμισμό. Χτύπησα πολλές πόρτες, κρατώντας στο χέρι το σχέδιο που έμελλε να γίνει το *Η γη τρέμει*. «Πρόκειται για μια ιστορία με ψαράδες, αγρότες και ανθρακωρύχους, που εκτυλίσσεται στη Σικελία» έλεγα. Όλοι μου γύριζαν τις πλάτες. Κανείς δε μ' εμπιστευόταν. Μόνο το Κομμουνιστικό Κόμμα με ενθάρρυνε, χρηματοδοτώντας με με τρία εκατομμύρια λιρέτες, που έγιναν καπνός μετά από λίγα γυρίσματα. Εμείς, όμως, συνεχίσαμε, πότε πουλώντας οικογενειακά κειμήλια, πότε με έρανο ανάμεσα στα μέλη του συνεργείου.

Το Νοέμβριο του 1947, ήμουν στην Άτσι Τρέτσα για ρεπεράζ. Έμεινα εκεί έξι μήνες – απ' την αρχή τού χειμώνα ώς το τέλος της άνοιξης. Η ίδια η πραγματικότητα ήταν μια ποίηση: τ' άσπρα σπιτάκια, η ταπεινοσύνη, οι βάρκες τραβηγμένες στην αμμουδιά, ο ουρανός που χάνεται στη θάλασσα. Για τους διαλόγους της ταινίας χρησιμοποίησα την τοπική διάλεκτο, ξερή και κλειστή, που οι ντόπιοι τη μιλούσαν για πολλές εκατοντάδες χρόνια. Ο οίκτος του Verga για τους «ηττημένους» μετατρεπόταν μέσα μου σε οργή κατά της αδικίας.

Και το *Bellissima* γυρίστηκε με ελάχιστα μέσα· μοναδικό μου κεφάλαιο ήταν η Anna Magnani. Αργότερα, απ' το *Senso* και μετά, όλα έγινα πιο εύκολα, αλλά ήμουν ήδη στην τέταρτη ταινία μου.

Ένα πραγματικό μεγαλείο αναγνωρίζω: αυτό ενός ανθρώπου που ταυτίζεται με το λαό του: η περίπτωση του Palmiro Togliatti, ο οποίος, στα τέλη της ζωής του, ήταν ένας άνθρωπος νέος, πολύ πιο ζωντανός από τους περισσότερους σημερινούς νέους. Τα γηρατειά είναι κι αυτά μέρος της ζωής, με τα πάνω και τα κάτω τους, την απελπισία και την ελπίδα. Ο Togliatti εξέπεμπε καλοσύνη, καλή θέληση, ευφυΐα, ευγένεια – ένας πραγματικός διανοούμενος, πράγμα μάλλον σπάνιο για πολιτικό. Πολλοί σύγχρονοι πολιτικοί δεν έχουν τίποτα να πουν, δεν έχουν ν' αφήσουν ούτε μία λέξη σ' αυτές τις νεότερες γενιές που παθιάζονται για την πολιτική κι αντιδρούν ενστικτωδώς σε κάθε παραβίαση ελευθερίας. Γι' αυτό κι εγώ καταδίκασα τις σοβιετικές εισβολές στην Ουγγαρία και την Τσεχοσλοβακία.

Ο Togliatti ήταν ένας πολύ καλός μου φίλος – δεν ξαγρύπνησα πάνω απ' τη σορό του επειδή ήταν Γραμματέας του Κομμουνιστικού Κόμματος. Παρακολουθούσε κάθε θεατρική παράσταση που σκηνοθετούσα, κι έπειτα μου έγραφε τις εντυπώσεις του. Δεν έχασε ούτε μία πρεμιέρα ταινίας μου. Και για τις ταινίες μου επίσης μου έστελνε τις κρίσεις και τις εντυπώσεις του, μ' εκείνον τον λεπτό γραφικό του χαρακτήρα. Έχω φυλάξει τα γράμματά του. Μάλιστα, αυτή την περίοδο τακτοποιώ τα χαρτιά μου, προσπαθώντας να βάλω μια τάξη στα τεκμήρια της ζωής μου.

Την τελευταία φορά που είδα τον Togliatti, ήταν σε μια ιδιωτική προβολή του *Γατόπαρδου*, που είχε μόλις τελειώσει. Μου είπε ότι η απαισιοδοξία μας ήταν γεμάτη αποφασιστικότητα, γιατί, αντί να νοσταλγεί τη φεουδαρχική τάξη, στόχευε στη δημιουργία μιας νέας. Ύστερα μου έστειλε ένα γράμμα: «Στην ταινία, ο χορός είναι αποθέωση και καταστροφή. Λένε ότι διαρκεί πολύ. Δεν είν' αλήθεια. Μην κόψεις ούτε έναν πόντο φιλμ».

Το ίδιο οδυνηρός ήταν για μένα κι ο θάνατος της Anna Magnani: σαν κάτι να γκρεμίστηκε γύρω μου, σαν να 'σπασε ο ρυθμός της ζωής μου. Μου πήρε πολύ χρόνο να το ξεπεράσω. Η Anna είχε δύσκολο χαρακτήρα: μάλλον ειδωλολάτρισσα παρά χριστιανή, μ' έναν

πρωτογονισμό δυναμικό και θορυβώδη. Καβγαδίζαμε όλη την ώρα, μα ποτέ στη δουλειά [*Bellissima* (1951), ένα επεισόδιο της σπονδυλωτής ταινίας *Εμείς οι γυναίκες* (1953)]. Ήξερε να παίζει και να ξυπνάει μέσα μου βαθιές συγκινήσεις. Η Anna, πάντα στην πρώτη θέση των σχεδίων και των σκέψεών μου, ζήλευε μια φιλία απ' την οποία αισθανόταν αποκλεισμένη, μια οικειότητα την οποία δεν μπορούσε να μοιραστεί. Φοβόταν μη χάσει τους φίλους της που τους έβλεπε να βασανίζονται από άλλα προβλήματα. Προσπάθησε χωρίς επιτυχία να πατάξει αυτή την ενστικτώδη αντίδρασή της. Ήταν ικανή να θυμώσει με κάποιον για πολύ καιρό, για σαχλαμάρες. Έχανε την αυτοκυριαρχία της και ξεσπούσε σαν χείμαρρος. Όταν όμως της περνούσαν οι κρίσεις, ζούσε με το φόβο μιας καινούργιας έκρηξης. Κάποια στιγμή, πάψαμε να βλεπόμαστε: μου έκοψε την καλημέρα κι εξαφανίστηκε απ' το περιβάλλον μου. Δεν είπα τίποτα σε κανέναν, αλλά όλο έλεγα μέσα μου: «Μια απ' αυτές τις μέρες θα ξανάρθει». Μερικά χρόνια αργότερα, τη συνάντησα σ' ένα κατάστημα. Ρίχτηκε πάνω μου και μ' αγκάλιασε. Όλα αυτά τα έκανε παρορμητικά, με λόγια που προκαλούσαν την τρυφερότητα. «Περασμένα-ξεχασμένα» της είπα. Έλαμπε από ευτυχία, σαν να 'θελε να μου πει ότι δεν έπρεπε πια να φοβάμαι τίποτα από τη μεριά της. Όταν παρατηρούσα το πρόσωπό της, έβλεπα την έκφραση χιλιάδων ανθρώπων.

Τον Δεκέμβριο του 1944, το Θέατρο Eliseo της Ρώμης μού ανέθεσε τη σκηνοθεσία του έργου τού Cocteau *Οι τρομεροί γονείς*, αντί 12.000 λιρετών. Ήδη το 1928, στο Μιλάνο, έχοντας μόλις τελειώσει τη στρατιωτική μου θητεία, είχα ασχοληθεί με τη σκηνοθεσία δύο παραστάσεων για το θίασο του Θεάτρου Eden τον οποίο είχε ιδρύσει ο πατέρας μου. Παρ' όλο που δεν είχα εμπειρία, θέλησα να δοκιμάσω. Είχα μόνο 16 μέρες για τις πρόβες και μερικούς ρόλους να σεβαστώ: την Pagnani πρωταγωνίστρια, τη Rina Morelli, την Braccini, τον Gino Cervi zev-πρεμιέ. Είχα αναθέσει το ρόλο της κοπέλας στη Rina Morelli, πράγμα που προκάλεσε γενική κατακραυγή. Ο κακόμοιρος ο Cervi πήγαινε πέρα-δώθε, λέγοντας: «Κουράγιο παιδιά, αλλιώς το έργο θα καταρρεύσει στο τέλος της πρώτης πράξης». Αρχίσαμε τις παραστάσεις τον Ιανουάριο του 1945: ένας εμπορικός και καλλιτεχνικός θρίαμβος.

Την ίδια εποχή, στο Μιλάνο, ο Giorgio Strehler, ένας νεαρός σκηνοθέτης που δεν τον γνώριζα ακόμα, ανέβαζε στο Θέατρο Odeon τον *Καλιγούλα* του Camus. Απ' ό,τι θυμάμαι, δε διαφώνησα ποτέ με τις σκηνοθεσίες του Strehler. Ο Giorgio Strehler, ο Orazio Costa, ο Ettore Giannini κι εγώ συμβάλαμε –καλώς ή κακώς– στην ανανέωση του θεάτρου. Εκτός από την επινόηση, η δουλειά μας αφορούσε ως επί το πλείστον και «καθαρισμό»: έπρεπε να μπει κάποια τάξη στο παλκοσένικο, να επιβληθεί μια νέα πειθαρχία στους ηθοποιούς, να προσδοθεί αληθοφάνεια στην παράσταση. Εγώ κατάργησα τον υποβολέα, αγωνίστηκα εναντίον της παλιάς διαστροφής του αυτοσχεδιασμού και επέβαλα αυστηρή τήρηση του ωραρίου σ' ένα κοινό που συνήθιζε να έρχεται καθυστερημένο και να μη δείχνει σεβασμό για τη δουλειά μας. Έτσι πέθανε το ιταλικό θέατρο με τη σφραγίδα του 19ου αιώνα.

Κινηματογράφος, θέατρο ή όπερα, τα προβλήματα που έχουν να κάνουν με το στήσιμο ενός θεάματος, είναι τα ίδια. Πάντως, στην προετοιμασία μιας ταινίας υπάρχει περισσότερη ελευθερία και ανεξαρτησία. Μου έχει συμβεί να σκέφτομαι το θέατρο κάνοντας κινηματογράφο, και το μουσικό δράμα κάνοντας θέατρο.

Αν τα γεγονότα ήταν διαφορετικά, το έργο μου θα είχε πάρει άλλο δρόμο. Είναι φανερό, θέλω να πω, ότι τα γεγονότα βάρυναν στην ανάπτυξη των ταινιών μου. Εγώ νοιαζόμουν πάντα για τον άνθρωπο, την επιβίωση, την υπερηφάνειά του, ώστε να μην ξεπέσω στο μονόλογο, να μην είμαι καταδικασμένος να ζω από μένα, για μένα. Ας πάρουμε για παράδειγμα τον πόλεμο. Κατά τη διάρκειά του ήμουν αναγκασμένος να κρύβομαι, και πολλοί από του φίλους μου μπήκαν στις φυλακές ή σκοτώθηκαν. 1943: η αρχή του τέλους. Δε μιλούσα πια. Μια παράξενη αμφιβολία με βάραινε ώς και στον ύπνο μου. Η απόγνωση είναι ο πόνος των αδύναμων. Μήπως η Ιστορία κατάντησε εξαχρείωση της ζωής ή δυστυχία;

Ας ξαναγυρίσουμε στους φίλους μου. Όταν ήμουν άρρωστος, υπέφερα από άγχος, εβδομάδες ολόκληρες αισθανόμουν χαμένος, αποπροσανατολισμένος. Η Marlene Dietrich μου έστελνε μακροσκελή γράμματα, προτείνοντάς μου διάφορες θεραπείες. Αυτό γέννησε μέσα



Από τα γυρίσματα της ταινίας Μακρινά αστέρια της Άρκτου.

μου ένα συναίσθημα ευεξίας και ασφάλειας. Θυμάμαι μια φράση της: «Άσε το χρόνο να κυλήσει – είναι ο καλύτερος τρόπος να τον νικήσεις». Να μην έχω πια συνείδηση του χρόνου... – διόλου εύκολο. Πάνω στο γραφείο μου έχω πάντα μια φωτογραφία της Marlene Dietrich: η Marlene σ' ένα ομιχλώδες φόντο. Λίγο κάτω απ' την παλιά ασημένια κορνίζα, πάνω στο γκρίζο της ομίχλης, μια αφιέρωση γαλλικά στον φίλο Luca: «Σε σκέφτομαι πάντα». Η Marlene είναι χαρούμενη, νεανική: σάρκα και οστά της καλύτερης ποιότητας. Η λευκότητά της θα μπορούσε να προκαλέσει το φθόνο της σελήνης. Σκληρή ή εγωίστρια; Κάθε άλλο! Αξιαγάπητη, ανθρώπινη και πιστή φίλη. Δεν είναι απ' αυτές που φυλάνε την καρδιά τους στο ψυγείο.

Έχω πίσω μου το παρελθόν. Όλα όσα είχα να πω ως σκηνοθέτης, τα είπα. Χάρισα στον εαυτό μου κάποια διαλείμματα, όπως, π.χ. με τις *Λευκές νύχτες*, που δεν είναι μια απαισιόδοξη ταινία. Στη *Γοητεία της αμαρτίας* αντιμετώπισα κάποια θέματα πιο ειδικά και πιο ιδιωτικά. Μέσα μου, όμως, έχω ένα αγωνιστικό παρελθόν που μπορεί να εξηγήσει το γιατί κατέφυγα αργοπορημένα σ' αυτή την privacy[3] που αρνιόμουν επί χρόνια. Οι νέοι σκηνοθέτες, από την άλλη, βρίσκονται σε κρίση πριν ακόμα ξεκινήσουν. Ο ερμητισμός τους, στην πραγματικότητα, οφείλεται στην προσπάθειά τους να κρύψουν την έλλειψη οραμάτων. Κι αν τύχει και η ταινία τους που θ' αναφέρεται στην προσωπική τους κρίση, βγει καλή, αυτό δεν σημαίνει κι ότι έχουν κι άλλα να πουν. Στα τριάντα τους, είναι ήδη παραιτημένοι – σαν ογδοντάρηδες. Και εξακολουθούν να γυρίζουν ασθματικές αυτοβιογραφίες, όταν δεν πέφτουν σε φορμαλιστικές ακροβασίες τύπου άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης ή αγία Κλαίρη. Μα τι σας ήρθε τώρα και θίξατε το θέμα των συναδέλφων μου; Όχι· ο Franco Zeffirelli δεν είναι συνάδελφός μου – κάποτε υπήρξε βοηθός μου. Σήμερα, σημαντικό θεωρώ τον Francesco Rosi, αν και δεν είναι τόσο νεαρός· ανήκει μάλλον στην ενδιάμεση γενιά. Ο Rosi δείχνει ένα πείσμα στη δουλειά του, όπως το δικό μας.

Ο Bernardo Bertolucci με τον *Κομφορμίστα* και το *Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι* γύρισε δύο καλές ταινίες. Εκτιμώ τον Bertolucci. Εκτιμώ επίσης τη Liliana Cavani που έκανε το *Milarepa*, το *Αντιγόνη '72* και, κυρίως, τον *Θυρωρό της νύχτας*, ο οποίος μου άρεσε πολύ. Δε βρίσκω καμία πρωτοτυπία στους νέους σκηνοθέτες. Προσπαθώ να καταλάβω, αλλά δε βρίσκω καμία απάντηση γύρω μου. Η γενιά μας κοντεύει να σβήσει, και δεν υπάρχουν κληρονόμοι. Ο Jean-Luc Godard δημιούργησε σχολή, αλλά δεν υποφέρω τους μαθητές του. Ο Marco Bellocchio ξεκίνησε καλά, αλλά φαίνεται πως «έσκασε» στο δρόμο.

Η γενιά μας επέδειξε πολύ θάρρος – τόσο στην αρχή, όσο και αργότερα, συνεχίζοντας το έργο της σ' ένα δυσμενές περιβάλλον, μέσα σε οικονομικές και πολιτικές αντιξοότητες. Ξεκινήσαμε τρεις συγχρόνως: ο Rossellini, ο De Sica κι εγώ. Αργότερα ήρθαν ο Antonioni και ο Fellini. Με το *Παϊζά*, τον *Κλέφτη των ποδηλάτων* και, ίσως, το *Η γη τρέμει*, πυροδοτήσαμε ένα κίνημα. Όταν ο Fellini γύριζε τους *Βιτελόνι*, αναγκάστηκε να διακόψει δέκα φορές το γύρισμα: δεν είχε χρήματα να συνεχίσει. Δέκα φορές διέκοψε, έψαξε να βρει χρήματα, φώναξε, απείλησε, ξανάρχισε. Η ποίηση του Fellini είναι μια ποίηση της ανάμνησης, της κριτικής των ηθών.

Ξέρω τι πέρασε ο Antonioni για να γυρίσει τις *Φίλες*. Δεν έβρισκε παραγωγό γι' αυτή την πολύ ωραία ταινία. Ο Antonioni είναι μάστορας σε ό,τι αφορά στην καταγραφή του ασύλληπτου της σημερινής εποχής.

3. Αγγλικά στο κείμενο: ηθελημένη μοναξιά, αυτοεγκλεισμός, εσωστρέφεια. (Σ.τ.Μ.)

Ο Roberto Rossellini έχει μια βαθιά ανθρώπινη προσωπικότητα και μιαν αδιάλειπτη ανησυχία για την ακεραιότητα του ανθρώπου. Αυτοί είναι οι στυλοβάτες του κινηματογράφου μας. Παρακολουθώ από κοντά το έργο των άλλων σκηνοθετών. Μ' αρέσουν κάποιες ταινίες του Ken Russell. Βλέπω όλες τις ταινίες του Luis Buñuel. Για τον Buñuel, η οθόνη είναι ένα παράθυρο ανοιχτό στην ποίηση. Η θεματική αυτού του σουρεαλιστή δημιουργού πηγάζει απ' τη δίψα του για αλήθεια, απ' την τάση του να σκανδαλίζει τους αστούς.
Μου άρεσαν υπερβολικά οι ταινίες *Κραυγές και ψίθυροι* και *Σκηνές από ένα γάμο* του Ingmar Bergman. Κανένας άλλος δημιουργός δεν ξέρει να δείχνει τόσο καλά την άσβεστη αγωνία του ανθρωπίνου όντος. Δεν υπάρχει πρόβλημα, δεν υπάρχει χαρακτήρας που ο Bergman να μην μπορεί να τον αποδώσει με εξαιρετική γνώση και ακρίβεια. Εκτιμώ επίσης την ικανότητά του ως θεατρικού σκηνοθέτη.
Ως δημιουργό και σκηνοθέτη προσέλκυαν την προσοχή μου η συνείδηση των ανθρώπων, η ηθική τους κρίση, η δίψα τους να καταλάβουν. Αφιερώθηκα στη μελέτη των σχέσεων των ανθρώπων μεταξύ τους, με την κοινωνία και με τα πράγματα. Είμαι πεπεισμένος (εδώ και καιρό) πως ένας από τους τρόπους παρατήρησης της σύγχρονης κοινωνίας και των προβλημάτων της συνίσταται στη μελέτη της ψυχής ορισμένων αντιπροσωπευτικών χαρακτήρων σε μια δεδομένη κατάσταση και υπό μια ορισμένη γωνία. Στις δικές μου έρευνες ασχολήθηκα με θέματα όπως η αναζήτηση του εποψίου (*Η γη τρέμει*), το φαινόμενο της εσωτερικής μετανάστευσης (*Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του*), το ετρουσκικό αίνιγμα (*Μακρινά αστέρια της Άρκτου*), ένας χορός (*Ο γατόπαρδος*), ακόμα και μια μάχη (*Senso*). Ποια ταινία μου αγαπώ περισσότερο; Όχι· δεν είναι το *Senso*! Είναι *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του*, με όλες αυτές τις μεταπτώσεις που υφίστανται οι νέοι του νότου, ξεριζωμένοι σε μια πόλη τού βορρά. Έχει ειπωθεί ότι, στον *Ρόκο*, μέσω του έρωτα, εξαλείφονται προαιώνιες, αβυσσαλέες διαφορές ψυχολογίας, συνηθειών, αντιθέσεων μεταξύ Βορρά και Νότου. Στην αρχή τής καριέρας μου, το μάθημα του Giovanni Verga υπήρξε εξαιρετικά ωφέλιμο: με εκπληκτική σαφήνεια, το έργο του άνοιξε μια βαθιά ρωγμή στην πραγματικότητα της Σικελίας και του Νότου γενικά.
Πριν μερικά χρόνια, έλεγα ότι οι ταπεινότερες χειρονομίες του ανθρώπου, το βήμα του, οι δισταγμοί του, τα ένστικτά του, αρκούν για να δώσουν έναν παλμό, μια ποίηση στα πράγματα που τον περιβάλλουν και που μέσα τους αποτυπώνονται. Το βάρος του ανθρώπου, της παρουσίας του, είναι το μοναδικό στοιχείο που μπορεί να γεμίσει το κινηματογραφικό καρέ.
Υπάρχει μια λογοτεχνική έμπνευση σε κάθε ταινία μου. Στο *Senso*, ο Φραντς απαγγέλλει Heine: «Είναι η Ημέρα της Κρίσεως: οι νεκροί ανασταίνονται για να χαρούν ή να υποφέρουν για πάντα. Κι εμείς μένουμε αγκαλιασμένοι, αδιαφορώντας για τον Παράδεισο ή την Κόλαση». Στη *Γοητεία της αμαρτίας*, η Λιέτα απαγγέλλει κάποιους στίχους που έγραψε ο Auden λίγο πριν πεθάνει: «Όταν δεις μια ωραία σιλουέτα, / ακολούθησέ την, / κι αν μπορείς, αγκάλιασέ την, / είτε είναι κορίτσι είτε αγόρι. / Μη ντρέπεσαι, να 'σαι φρέσκος και τολμηρός. / Τη ζωή να τη χαρείς: είναι τόσο σύντομη... / Ό,τι αγγίζει η σάρκα σου, / μπορεί να χαθεί σε μια στιγμή. / Στον τάφο δεν υπάρχει σεξουαλική ζωή».
«Είστε, λοιπόν, παρακμιακός;» με ρωτάνε κάποιοι, προσποιούμενοι τους έκπληκτους. Μάλιστα· είμαι παρακμιακός. «Παρακμιακός»: μ' αρέσει πολύ αυτή η λέξη. Θα με διασκέδαζε λιγότερο αν με αποκαλούσαν φουτουριστή. Ένας εστέτ; Μα ναι, ναι! Είμαι ενήμερος ως προς τη φήμη ότι είμαι ένας δημιουργός που δεν είναι ποτέ ευχαριστημένος: τρόμος των ιμπρεσάριων του θεάτρου και των παραγωγών του κινηματογράφου. «Αυτός ο τρελός ο Visconti απαιτεί σαμπάνια Dom Perignon, κοσμήματα του Cartier ή του Bulgari, τριαντάφυλλα από την Κυανή Ακτή και σεντόνια από λινό Φλάνδρας!»
Μ' αρέσουν οι ευρωπαίοι παρακμιακοί: ο Rimbaud, ο Verlaine, ο Baudelaire, ο Huysmans· μα, πάνω απ' όλους, ο Marcel Proust και ο Thomas Mann – ο Mann, ο οποίος στα έργα του υπήρξε καθένας από εμάς, αλλά και η ευτυχία και η δυστυχία συγχρόνως. Τολμώ να πω ότι τον καταλαβαίνω, παρ' όλο που εκείνος είναι ένας Γερμανός από το Λίμπεκ, κι εγώ, ένας Μιλανέζος.

Η γαλλική κουλτούρα επέδρασε πολύ στην πνευματική αγωγή μου, μια και, στα νιάτα μου, έζησα αρκετά χρόνια στη Γαλλία. Τη γερμανική κουλτούρα τη γνώρισα αργότερα: υπήρξε κάτι σαν οξύτερη συνειδητοποίηση, σοβαρότερη, που εξακολουθεί να επηρεάζει το έργο μου. Αισθάνομαι συνδεδεμένος με τη μεγάλη γερμανική λογοτεχνική παράδοση που συνδέεται με τον Goethe και τον Schiller, και τελειώνει με τον Mann. *Οι Μπούντενμπρουκ* είναι ένα μυθιστόρημα που δεν έφυγε ποτέ απ' το νου μου, ενώ η μεταφορά στον κινηματογράφο του *Μαγικού βουνού* είναι ένα σχέδιο που τρέφω από πάντοτε. Το μυστήριο της αρρώστιας, της οδύνης, είναι συγκλονιστικό σ' αυτό το βιβλίο. Τι ύψη κατέκτησαν οι Γερμανοί στις τέχνες, τη λογοτεχνία, τη μουσική...

Α, η μουσική! Ακούω Wagner, Mahler, Mozart, Strauss, Beethoven, Verdi. Αυτό που ανέκαθεν με γοήτευε, είναι το θέμα της σύγκρουσης μεταξύ τέχνης και ζωής· δηλαδή, της αντίθεσης μεταξύ του καλλιτέχνη, των αισθητικών του φιλοδοξιών, και της καθημερινής ζωής· μεταξύ του γεγονότος ότι φαίνεται υπεράνω της Ιστορίας, και της συμμετοχής του στο ιστορικό γίγνεσθαι.

Λένε μερικοί ότι δεν αφήνω χώρο στην ελπίδα. Κι όμως: στις ταινίες μου, η ελπίδα δεν εγκαταλείπει ποτέ τον δυστυχισμένο που την αναζητεί. Ελπίζουμε, ακόμα κι όταν είμαστε απελπισμένοι. Καμιά φορά, η ίδια η προσμονή είναι αυτή καθαυτή μια ευτυχία.

Στους *Καταραμένους*, δεν άφησα το παραμικρό άνοιγμα στην ελπίδα. Ακόμα και μιαν αμυδρή πιθανότητα σωτηρίας αν άφηνα σ' αυτή τη φιδοφωλιά, θα 'ταν σαν να 'λεγα: ας ελπίσουμε ότι αυτά τα τέρατα θα επιστρέψουν στη ζωή. Αντίθετα, η οικογένεια Βαλάστρο στο *Η γη τρέμει* ελπίζει. Κι ο Ρόκο ελπίζει σε μια καλύτερη τύχη για τους Ιταλούς του Νότου. Ακόμα κι ο Άσενμπαχ, στο *Θάνατο στη Βενετία*, ελπίζει σ' ένα μήνυμα ομορφιάς.

Είναι αλήθεια ότι, στις ταινίες μου, οι «θετικοί» ρόλοι δεν είναι αρκετά ανεπτυγμένοι. Προτιμώ να περιγράφω τις ήττες, τις μοναχικές ψυχές, τα πεπρωμένα που τα συνθλίβει η πραγματικότητα. Περιγράφω χαρακτήρες που την ιστορία τους την ξέρω καλά. Κάθε μου ταινία, ίσως κρύβει μιαν άλλη: την πραγματική μου ταινία, που δε γύρισα ποτέ, αυτήν για τους Visconti του χθες και του σήμερα.

Ο σημερινός κόσμος είναι σε κρίση – κρίση ηθική, κοινωνική, πνευματική. Οι ήττες, όμως, δεν είναι πάντοτε απόλυτες, ούτε οριστικές· είναι συνυφασμένες με το χρόνο. Κι από κάθε ήττα γεννιούνται νέες δυνάμεις και νέο σφρίγος. Αυτή είναι η ιδέα που εκφράζουν επίσης μερικοί απ' τους χαρακτήρες μου. Δεν είμαι απαισιόδοξος. Κάθε εποχή έχει τις σκοτεινές της πλευρές. Η συνείδηση βασίζεται πάντα στο μέλλον. Σε λίγο καιρό, όλα αυτά τα συγκεχυμένα χρόνια θα μας φανούν πιο φωτεινά. Νέοι, ελπίζω σε σας. Το έργο μου σας ανήκει. Ας σας ενώσει η αλληλεγγύη. Ζήστε όσο το δυνατόν πιο ενωμένοι. Δεν πρόκειται για δίδαγμα ηθικής, αλλά εντιμότητας. Μετά το δημοψήφισμα, μετά την 15η Ιουνίου, καταλάβαμε ότι η ενότητα του λαού μπορούσε να διώξει τους εμπόρους από το ναό. Ο Θεός υπάρχει μόνο στη συνείδησή μας. Καλύτερα να πιστεύεις παρά να μιλάς.

Η πικρή αλήθεια βρίσκεται στο διχασμό της ανθρώπινης ζωής σε αντίθετα φαινόμενα, όπως έλεγε ο Jung: μέρα-νύχτα, γέννηση-θάνατος, ευτυχία-δυστυχία, Καλό-Κακό· χωρίς να μπορούμε να ξέρουμε αν κάποιο στοιχείο (και ποιο) θα υπερισχύσει του άλλου. Η ζωή είναι ένα πεδίο μάχης. Ας μην ξεχνάμε και το χάσμα των γενεών: από τη μια, οι νέοι με τη γοητεία τους, τη ζωτικότητα, την «τρέλα» τους, το ανυποχώρητο πείσμα τους· κι από την άλλη, οι παλιοί, χωρίς ψευδαισθήσεις, κλεισμένοι στις αναμνήσεις τους, ικανοποιημένοι από τις γνώσεις και την εμπειρία τους...

Μετάφραση: Φανή Μουρίκη, Αντώνης Ιωάννου.

Συνάντηση στην Αθήνα

Μια συζήτηση του Luchino Visconti με τον Γιάννη Μπακογιαννόπουλο και τη Νέλλη Δρακοπούλου

Αθήνα, 1960. Στη διάρκεια μιας ολιγοήμερης επίσκεψης του Luchino Visconti στην Αθήνα, ο νεαρός τότε κριτικός Γιάννης Μπακογιαννόπουλος κατάφερε, με τη βοήθεια της Νέλλης Δρακοπούλου, να του αποσπάσει λίγο χρόνο για μια συνέντευξη γύρω από το μέχρι τότε έργο του.

***Πώς γυρίσατε το πρώτο σας έργο, το* Ossessione;**
Ήταν στα 1941. Ψάχνοντας στα χαρτιά μου, βρήκα μια δακτυλογραφημένη γαλλική μετάφραση του *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές* που μου είχε δώσει ο Renoir. Έγραψα ένα σενάριο με τους De Santis και Puccini, που ήταν οι συνεργάτες μου εκείνη την εποχή, και, εντελώς ανέλπιστα, η φασιστική λογοκρισία επέτρεψε να το γυρίσουμε. Φυσικά, μόλις άρχισε το γύρισμα, άρχισαν και οι επεμβάσεις της. Ζητούσε να γίνουν περικοπές, απειλούσε, προσπαθούσε να με λυγίσει με μια φοβερή ηθική πίεση. Εγώ έκανα τον κουφό και, τελικά, πρόβαλα την ταινία όπως την ήθελα. Ακολούθησε μάχη: έπαινοι και βρισιές παθιασμένες πάνω στο θέμα, στη γραμμή, στο ύφος του έργου. Η λογοκρισία, κατά σειράν, απαγόρευσε την προβολή της, την επέτρεψε και την ξαναπαγόρευσε. Τελικά, μου κατέστρεψαν το «αρνητικό», αλλά, ευτυχώς, είχα φροντίσει να βγάλω μυστικά ένα αντίτυπό του.

Σας επηρέασε καθόλου η δουλειά σας κοντά στο Renoir;
Πώς ήταν δυνατόν να γίνει διαφορετικά; Αφ' ενός ήταν η πρώτη μου ταινία, και πάντοτε κανείς υφίσταται έντονες επιδράσεις στην αρχή της καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας. Ύστερα, ο Renoir είναι μια τόσο γοητευτική και επιβλητική συγχρόνως προσωπικότητα, ώστε, παρ' όλο που δούλεψα πολύ λίγο καιρό μαζί του, έμαθα πολλά, ιδίως σχετικά με τη διεύθυνση των ηθοποιών.

Πώς κρίνετε σήμερα αυτή την πρώτη σας ταινία;
Το πιο ενδιαφέρον στοιχείο για μένα ήταν ο παράξενος αλήτης – ένα αποκλειστικά δικό μου εύρημα. Μέσα απ' αυτόν θέλησα να εκφράσω τα ουσιώδη θέματα του έργου: τα κοινωνικά προβλήματα και την ποίηση που γεννιέται απ' τις ανθρώπινες σχέσεις. Ακόμα και η ερωτική πλοκή της ταινίας έχει, τελικά, σημασία για μένα σαν έρευνα της στενής σχέσης ανάμεσα στα κύρια πρόσωπα: τον Massimo Girotti και την Clara Calamai. Ο αλήτης, στην εποχή του, αποτέλεσε σύμβολο για την επανάσταση και την ελευθερία της σκέψης.

«Κινηματογράφος – Θέατρο», τχ. 3, Ιούλιος-Αύγουστος 1960.



Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του.

***Σε τι σημείο βρίσκεται* Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του;**

Τελείωσαν τα γυρίσματα στο Μιλάνο, και τώρα γίνεται η εργαστηριακή εργασία στη Ρώμη. Μένει όμως ακόμα η αρχική σκηνή της ταινίας, που εκτυλίσσεται σε κάποιο χωριό του νότου, και περιμένω την Κατίνα Παξινού να τελειώσει τις εδώ υποχρεώσεις της.

Ποιο είναι το θέμα και το ύφος της ταινίας;

Ο Ρόκο μπορεί να θεωρηθεί σαν συνέχεια της ταινίας μου *Η γη τρέμει*, κεντρικό θέμα της οποίας, όπως θα θυμάστε, ήταν η πάλη για την επιβίωση πάνω στην άγονη σικελική γη. Οι ψαράδες, που δεν είχαν στην κυριότητά τους ούτε βάρκες ούτε δίχτυα, αγωνίζονταν να σωθούν απ' την εκμετάλλευση των εμπόρων, αλλά, τελικά, αποτύχαιναν. Εδώ, τα μέλη μιας οικογένειας του Νότου, μη μπορώντας ν' αντέξουν άλλο τη μιζέρια τους, μεταναστεύουν στο Βορρά, με την ελπίδα να βρουν δουλειά κι ένα καλύτερο μέλλον. Οι βόρειοι, όμως, δείχνονται κλειστοί κι αδιάφοροι, λες και οι άλλοι δεν είναι άνθρωποι της ίδιας φυλής. Υπάρχει κάτι που θα μπορούσε σχεδόν να το χαρακτηρίσει φυλετική διάκριση. Από κει και πέρα, η βαθμιαία διάλυση και εξαφάνιση της οικογένειας γίνεται αναπόφευκτη. Τα καταστροφικά γεγονότα δεν τους «τυχαίνουν», αλλά αποτελούν την απόλυτα αναγκαία συνέπεια της κοινωνικής θέσης τους. Το έργο μου θα είναι τραγικό, αλλά τα δεδομένα που προκαλούν την πλοκή του δράματος, θα είναι ρεαλιστικά. Αν πετύχω, θα έχω δημιουργήσει μια ρεαλιστική τραγωδία.

Ποια είναι τα στάδια της ζωής αυτής της οικογένειας;

Μια μητέρα με τα πέντε παιδιά της ζει στο Νότο εντελώς εξαθλιωμένα. Ο μεγαλύτερος γιος φεύγει κρυφά για τον πλούσιο Βορρά, και τα υπόλοιπα παιδιά σπεύδουν να τον ακολουθήσουν. Η μητέρα, με την ενστικτώδη πείρα της, θα προτιμούσε να μείνει, αλλά, για να μην αποχωριστεί τα παιδιά της, πηγαίνει μαζί τους. Στο Μιλάνο, όλοι αγωνίζονται να πιάσουν δουλειά, όμως κανείς δε βρίσκει, και σιγά σιγά, η ατμόσφαιρα της πόλης τούς εξευτελίζει και τους λερώνει ηθικά.

Ακόμα και τον Ρόκο;

Όχι. Ο Ρόκο είναι ο αγνός, ο μόνος που προβάλλει μια δύναμη αντίστασης, ο μόνος που αγωνίζεται να διατηρήσει την ακεραιότητά του. Γι' αυτό, άλλωστε, είναι και το πρόσωπο που υποφέρει περισσότερο κι έχει συναίσθηση της τραγωδίας και της ανευθυνότητας που επιδεικνύουν τ' αδέλφια του μέσα στα καταστροφικά γεγονότα. Εκτός απ' το προσωπικό του δράμα σηκώνει στους ώμους του και τη δυστυχία ολόκληρης της οικογένειας. Ο πιο αδύνατος ηθικά από τους αδελφούς, ο Σιμόνε, στην αρχή γίνεται μποξέρ, και ξαφνικά εμφανίζεται ντυμένος στα μεταξωτά. Δε χρειάζεται, βέβαια, να δείξω φανερά ότι έγινε ζιγκολό. Σ' αυτό το σημείο, η οικογένεια θα μπορούσε ακόμα, παρά τις ανταξιότητες, να σωθεί, αν διατηρούσε την ενότητά της. Όμως, ένα άλλο γεγονός θα τη διαιρέσει και θα φέρει τ' αδέλφια αντιμέτωπα. Στην ίδια συνοικία μένει μια κολ-γκερλ: η Νάντια. Κάθε μέρα, περνάει μπροστά στ' αδέλφια – όμορφη, αρωματισμένη, ελαφρώς μυστηριώδης. Επίτηδες κράτησα αυτή τη μυστηριώδη, εξωπραγματική ατμόσφαιρα γύρω από το χαρακτήρα της,

γιατί η Νάντια, σε αντίθεση με το όλο ρεαλιστικό περιβάλλον, εκπροσωπεί την προβολή των ονείρων τους, τον πλούτο και τη μαγεία. Έτσι, τη χρησιμοποιώ σαν αγωγό του τραγικού στοιχείου· τη βάζω να επεμβαίνει συνέχεια στη ζωή των αδελφών, να προκαλεί τις συγκρούσεις, να επιταχύνει την κατάρρευση. Ερωτεύεται τον Ρόκο, τον μόνο που δεν έχει συγκινηθεί απ' τη συνοικιακή γοητεία της. Τις σχέσεις τους, που δημιουργούνται σιγά σιγά, είναι δύσκολο να σας τις διηγηθώ. Το αποτέλεσμα, όμως, είναι φανερό: οι άλλοι ζηλεύουν φοβερά τον Ρόκο, κι εκείνος υποφέρει, γιατί η σωτηρία της οικογένειας τον ενδιαφέρει περισσότερο απ' τον έρωτα της Νάντια. Έχει κρίσεις συνείδησης κι αισθάνεται ενοχές, ιδίως απέναντι στον Σιμόνε, που είναι γεμάτος πάθος για τη Νάντια. Ο Ρόκο, παγιδευμένος στα γρανάζια της υλικής ζωής που τον πολιορκεί καθημερινά, κυνηγημένος από ηθικά προβλήματα για τα οποία δε βρίσκει λύση, και μένοντας πάντα αγνός και αδιάφθορος μπροστά στις υλικές ανάγκες, αρχίζει να χάνει τα λογικά του. Και η οικογένεια οδηγείται προς τον μοιραίο, αργό της θάνατο. Ο Σιμόνε θα 'ναι το αδέξιο όργανο: σπρωγμένος απ' την ακατάσχετη ζήλια (η Νάντια τον κοροϊδεύει κατάμουτρα και του δηλώνει πως προτιμά τον Ρόκο), χάνει εντελώς την ψυχραιμία του και τη σκοτώνει. Τότε πια ο Ρόκο τρελαίνεται τελειωτικά. Και μόνο ο μικρός αδελφός, ωριμασμένος απ' την τραγωδία, λέει πως, μια μέρα, θα γυρίσει πίσω στην πατρίδα με τη μητέρα του.



Η γη τρέμει.

Οπως και στο* Η γη τρέμει*, όπου, μετά την καταστροφή, ο Ντόνι ξαναφτιάχνει τη βάρκα του και ξαναρχίζει το ψάρεμα...

Ακριβώς. Και στα δύο έργα μου, ενώ απεικονίζω μια τραγική ήττα, αφήνω να διαφαίνεται ότι υπάρχει η ελπίδα της επιτυχίας, αν οι άνθρωποι ωριμάσουν και εγκαταλείψουν τον ατομικισμό για μια συνειδητή συλλογική προσπάθεια. Αυτό ελπίζω να το δείξω σε μια μελλοντική, τρίτη ταινία.

Στο* Η γη τρέμει *χρησιμοποιήσατε αποκλειστικά τους σικελούς ψαράδες, ενώ για τους ρόλους του Ρόκο πήρατε επαγγελματίες ηθοποιούς, όπως η Παξινού, ο Delon, ο Renato Salvatori...Πώς θα πετύχετε το ίδιο κλίμα;

Δε θα πετύχω το ίδιο κλίμα, ακριβώς γιατί τα δώδεκα χρόνια που μεσολάβησαν, και η συνεχής καλλιτεχνική δουλειά μού έδωσαν νέα δεδομένα και νέα εμπειρία, που θα καθρεφτίζεται αναγκαστικά στον *Ρόκο*. Όμως, πέρα απ' αυτό, η χρήση μη επαγγελματιών ηθοποιών δεν είναι εκ των ων ουκ άνευ στοιχείων του νεορεαλισμού. Και στο *Bellissima* βασίστηκα στην Anna Magnani, και το έργο παραμένει νεορεαλιστικό.

Κι ο Rossellini χρησιμοποίησε την Bergman...

Φυσικά! Μπορείς να πάρεις ανθρώπους απ' το δρόμο, που να ανταποκρίνονται ακριβώς στο φυσικό παρουσιαστικό του ήρωα, και το πρόβλημα τότε μετατίθεται στο πώς θα τους κάνεις ηθοποιούς. Συνήθως, οι απλοί άνθρωποι –όπως και τα παιδιά– έχουν ένα μεγάλο προσόν: δε σφίγγονται, δε χάνουν τη φυσικότητά τους μπροστά στην κινηματογραφική



Από τα γυρίσματα του Bellissima.

μηχανή. Όταν, λοιπόν, βρεις μερικούς που έχουν και ταλέντο, τότε τα αποτελέσματα είναι εξαιρετικά. Στο *Η γη τρέμει*, οι ψαράδες κατόρθωσαν να μου δώσουν ακόμα και τους διαλόγους. Εγώ τους τοποθετούσα μέσα στην κατάσταση και την ατμόσφαιρα, κι εκείνοι επινοούσαν μόνοι τους τις φράσεις που κανείς σεναριογράφος δε θα μπορούσε να βρει, και δομούσαν σιγά σιγά τις σκηνές. Δεν άλλαξα τίποτα και τους έκανα πρόβες με αυτό το αυτοσχέδιο κείμενο σαν να 'ταν κανονικοί ηθοποιοί· συχνά, επί ώρες ολόκληρες.

Στο* Senso, *το ύφος της ερμηνείας ήταν εντελώς διαφορετικό: στιλιζαρισμένο και σε μείζονα λυρικό τόνο. Μήπως σας είχε επηρεάσει η ενδιάμεση εργασία σας στο θέατρο;

Δεν μπορώ να απαντήσω ακριβώς. Λέγοντας «επηρεάζομαι», εννοούμε μιαν ασυναίσθητη επενέργεια, ενώ εγώ *επιδίωξα* να δώσω μια θεατρική μορφή στους χαρακτήρες· για την ακρίβεια, μάλιστα, μελοδραματική. Γι' αυτό άρχισα το έργο με μια μεγαλειώδη παράσταση όπερας, γι' αυτό χρησιμοποίησα ως υπόκρουση τη βαριά ρομαντική *Εβδόμη Συμφωνία* του Bruckner. Συγχρόνως, βέβαια, προσπάθησα να κρατήσω με μεγάλη συνέπεια το ρεαλισμό μέσα στα πλαίσια της εποχής.

Επιδιώξατε, δηλαδή, ένα συνδυασμό «ιστορικού ρεαλισμού» με μια κοινωνική κριτική της ιστορικής στιγμής; Τότε, όμως, μήπως έπρεπε να επιμείνετε περισσότερο στα γενονότα γενικής σημασίας και λιγότερο στην ιστορία της κόμισσας Σερπιέρι;

Αυτό ήθελα από την αρχή – σκεφτόμουν, μάλιστα, να τιτλοφορήσω την ταινία *Κουστότσα*, απ' τη μεγάλη μάχη που αποτελεί το κεντρικό σημείο του έργου. Δυστυχώς, όλοι εναντιώθηκαν: απ' την παραγωγό εταιρεία Lux μέχρι τη λογοκρισία, γιατί, βλέπετε, επρόκειτο για ήττα του ιταλικού στρατού. Μου αφαιρούσαν συνέχεια σκηνές, τόσο πριν το γύρισμα όσο και μετά, κι έτσι ανατράπηκε η ισορροπία της ταινίας.

Στο θέατρο, μετά από τα σχεδόν σαράντα έργα που σκηνοθετήσατε, ποιες είναι οι προτιμήσεις σας;

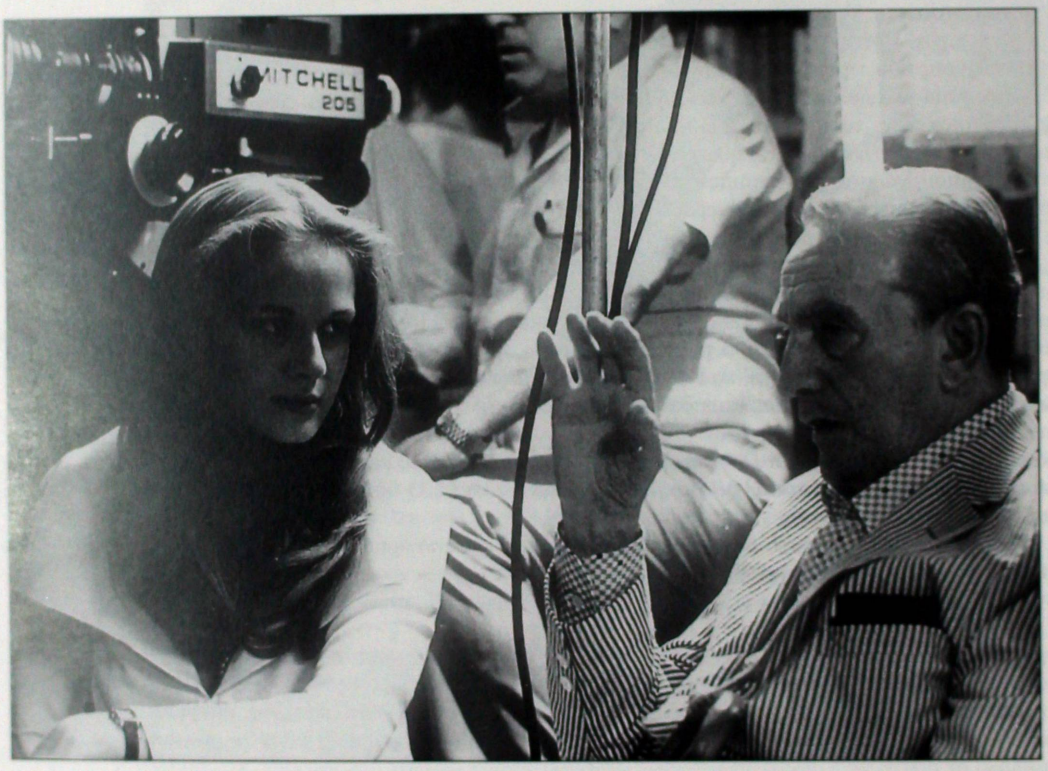
Δύο στοιχεία, ίσης σημασίας, ωρίμασαν την καριέρα μου. Το πρώτο είναι το θέατρο του Τσέχοφ, που το αντιμετώπισα σχετικά αργά, από σεβασμό. Θεωρώ τον Τσέχοφ μείζονα δημιουργό, πλάι στον Shakespeare και τον Verdi. Ο Stendhal είχε ζητήσει να χαράξουν στον τάφο του την ακόλουθη επιγραφή: «Λάτρευε τον Cimarosa, τον Mozart και τον Verdi». Εγώ θα ήθελα να χαράξουν στον δικό μου: «Λάτρευε τον Shakespeare, τον Τσέχοφ και τον Verdi». Ο Verdi και το ιταλικό μελόδραμα ήταν ο πρώτος μου έρωτας και το άλλο στοιχείο που επηρέασε τη καριέρα μου. Συχνά το έργο μου έχει μιαν ανεπαίσθητη γεύση μελοδράματος. Μου το είπαν σαν ψόγο· εγώ, όμως, αντίθετα, το θεωρώ έπαινο.

Παρακολουθήσατε στην Επίδαυρο τις παραστάσεις αρχαίου δράματος; Τι εντύπωση αποκομίσατε;

Ενθουσιάστηκα! Πρέπει να σας πω ότι συγκινήθηκα αφάνταστα από την ερμηνεία της Κατίνας Παξινού, που τη θεωρώ ως τη μεγαλύτερη τραγική ηθοποιό της εποχής μας. Και οι άλλοι ηθοποιοί ήταν εξαιρετικοί, όμως η πραγματική αποκάλυψη για μένα ήταν ο χορός, που είχε αποκτήσει τόση αυθυπαρξία, ώστε να αναπτύσσεται ελεύθερα ο πλούσιος λυρισμός του κειμένου. Έτσι, το συνήθως «πνιγμένο» λυρικό στοιχείο ισορροπούσε με το δραματικό, δημιουργώντας μια θαυμάσια ενότητα. Όταν θα γυρίσω στην Ιταλία, θα πω στον Gassman και στους άλλους που ανεβάζουν τραγωδίες, να έρθουν εδώ για να μάθουν τι θα πει τραγικό ύφος. Ίσως, όμως, ακόμα μεγαλύτερη σημασία απ' όλα αυτά να έχει η συμμετοχή του κοινού. Ένα πλήθος τεράστιο, που μαζεύεται σ' ένα ερημικό μέρος, όπως η Επίδαυρος, απ' όλα τα σημεία της Ελλάδας και που, παρά το πέρασμα των αιώνων και τη διαφορά πνευματικού επιπέδου, παρακολουθεί με θρησκευτική ευλάβεια και πραγματική συγκίνηση, είναι κάτι απίστευτο για μένα. Στην Ιταλία, οργανώνουμε τέτοιες παραστάσεις στην Όστια, λίγα χιλιόμετρα απ' τη Ρώμη, κι έρχονται ελάχιστοι (κι αυτοί από καθήκον), ενώ, εδώ, όλοι μετέχουν σαν σε σπουδαία γιορτή.

Μια τελευταία ερώτηση. Το 1956, ήσαστε μέλος της κριτικής επιτροπής στο Φεστιβάλ της Βενετίας, όταν προβλήθηκε μια ελληνική ταινία:* Ο δράκος *του Κούνδουρου. Μήπως τη θυμάστε;

Τη θυμάμαι πολύ καλά, γιατί, ακριβώς, είχα προσέξει μέσα από ορισμένες ανισότητες ότι ο νέος σκηνοθέτης είχε αναμφισβήτητο ταλέντο.


MITCHELL
205

«Μια ταινία κλειστή και στεγνή...»

Μια συζήτηση με τους Adriano Aprà, Jean-André Fieschi, Maurizio Ponzi και André Techiné με αφορμή τα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου*

Το γεγονός ότι η ταινία* Μακρινά αστέρια της Άρκτου *είναι ασπρόμαυρη, αντιπροσωπεύει για σας την άρνηση του θεάματος ως φαντασμαγορίας, όπως στο* Γατόπαρδο *ή στο* Senso*, ή εξυπηρετεί απλώς την πένθιμη και ζοφερή ατμόσφαιρα της ταινίας;

Είναι κάτι πολύ πιο απλό. Πρέπει να λέμε την αλήθεια ως έχει. Κατ' αρχάς, ήταν θέμα παραγωγής, αφού δεν διαθέταμε πολύ μεγάλο προϋπολογισμό. Έτσι, οι παραγωγοί αποφάσισαν να γυρίσουμε την ταινία ασπρόμαυρη, κι εγώ δεν αρνήθηκα, δεν απαίτησα χρώμα, γιατί, όπως είπατε, σκεφτόμουν πως ίσως έτσι να ήταν πιο σωστό γι' αυτή την ιστορία, αυτό το περιβάλλον.

***Όπως, ας πούμε, στις* Λευκές νύχτες....**

Ακριβώς. Όμως για την επόμενη ταινία μου, τον *Ξένο*, που βασίζεται στο μυθιστόρημα του Camus, θέλω χρώμα. Θα μπορούσαμε κάλλιστα να φανταστούμε αυτή την ταινία ασπρόμαυρη, αλλά θα 'ταν λάθος, γιατί δεν μπορείς να γυρίσεις μια ταινία στην Αλγερία δίχως να σκέφτεσαι το χρώμα. Αυτό δεν σημαίνει ότι σκοπεύω να κάνω κάτι πολύ έντονο χρωματικά, αλλά είμαι σίγουρος πως η ταινία πρέπει να είναι έγχρωμη.

Το θέμα στα* Μακρινά αστέρια της Άρκτου *δεν προσφέρεται ιδιαίτερα για δραματοποίηση, οπότε η σκηνοθεσία σας επικεντρώθηκε στον τονισμό των δραματικών στιγμών· για παράδειγμα, τα ζουμ που κάνετε στα πρόσωπα, προσπαθώντας να δραματοποιήσετε ένα καθόλου δραματικό πλαίσιο...

Πρέπει ν' ανατρέξουμε λίγο πιο πίσω για να εξηγήσουμε το λόγο για τον οποίο συμβαίνει αυτό. Η ταινία έχει μικρή διάρκεια σε σχέση με αυτές που κάνω συνήθως. Είναι περισσότερο ένα διήγημα παρά ένα μυθιστόρημα· μια νουβέλα. Υπάρχει, λοιπόν, ένα είδος σβελτάδας... και σύγχυσης... στον τρόπο αφήγησης. Το ζουμ με βοήθησε να επιταχύνω τη γνωριμία με τους χαρακτήρες – σαν να 'γραφα μια ιστορία επικεντρωμένη σ' έναν ήρωα μέσα σ' ένα δωμάτιο. Δε θα χρονοτριβούσα στην περιγραφή του δωματίου ή του ήρωα, αλλά θα έλεγα: «Τα μάτια του ήταν μπλε... ή πράσινα... ή καστανά...» Εδώ, το ζουμ είναι ο πιο γρήγορος τρόπος προσέγγισης των χαρακτήρων που με ενδιαφέρουν στην ιστορία.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 171, Οκτώβριος 1965.



Μακρινά αστέρια της Άρκτου.

Ωστόσο, υπάρχει μια σκηνή όπου τα πρόσωπα έχουν όλο το χρόνο να εκφραστούν...

Είναι η κεντρική σκηνή της ταινίας. Είναι η στιγμή της εξομολόγησης, της αποκάλυψης. Σε μια δεδομένη στιγμή, κι εκεί όπου έχουν φτάσει τα πράγματα, η ιστορία χρειάζεται ένα είδος... λύσης. Νομίζω ότι είναι η μοναδική σκηνή όπου οι ήρωες επιτρέπουν στους εαυτούς τους να εκφραστούν, να μιλήσουν γι' αυτά που κρύβουν μέσα τους. Στις άλλες σκηνές, μιλάνε λίγο σαν ξένοι... σχεδόν σαν εχθροί. Ακόμα και στη σκηνή του κρεβατιού, οι δύο σύζυγοι λένε ψέματα μεταξύ τους. Εκείνη ψεύδεται όταν του λέει για το σκλάβο που της έδινε ραντεβού στη στέρνα και θα μπορούσε να είναι ο Πιέτρο. Το αντιλαμβανόμαστε αμέσως μετά, επειδή θα πάει να συναντήσει τον αδελφό της. Θέλω να πω ότι, σχεδόν σε όλη την ταινία, οι ήρωες μιλούν «πλαγίως». Αυτή η σκηνή είναι η μόνη όπου τα δύο αδέλφια κουβεντιάζουν πραγματικά.

Υπάρχει, όμως, ένα ζουμ ιδιαίτερα έντονο. Τι ακριβώς εκφράζει;

Εδώ, πραγματικά με πάνετε αδιάβαστο. Δεν έχω ιδέα! Εκείνη τη στιγμή, είχα την ανάγκη να αποσυνδεθώ τελείως από το πρόσωπο και τα μάτια του Τζιάνι, και να επιστρέψω για λίγο στη γενικότερη ατμόσφαιρα. Γι' αυτό η σκηνή ξαναρχίζει: ο Τζιάνι γυρίζει από την άλλη πλευρά, συνεχίζει να μιλάει, και η σκηνή συνεχίζεται. Τον πλησιάζω πολύ, τη στιγμή που λέει: «Γράφω ένα μυθιστόρημα... ένα μυθιστόρημα με τις εφηβικές μου αναμνήσεις». Το λέει μόνο και μόνο για να δει πώς θ' αντιδράσει η αδελφή του. Εκείνη φοβάται και τον ρωτά: «Αλήθεια; Δε μου λες ψέματα, ε;» Τότε εκείνος, τακ, φεύγει, και η σκηνή κόβεται. Είναι, αν θέλετε, μια τεχνική του μοντάζ: αντιστοιχεί σε μια αλλαγή του πλάνου μέσα στη σεκάνς, που γίνεται με ζουμ για να μη χάνουμε χρόνο. Με απασχολούσε συνέχεια η οικονομία του χρόνου, γιατί η ιστορία είναι σύντομη, κι αυτά που πρέπει να συμβούν, πολύπλοκα.

Ορισμένα ελλειπτικά πλάνα στην ταινία σας μας κατέπληξαν, και θα θέλαμε να μάθουμε γιατί· για παράδειγμα, το ελλειπτικό πλάνο στη σκηνή της στέρνας, όπου η κάμερα κατεβαίνει και πάει προς το νερό· ή η σκηνή που κλείνει πάνω στο άγαλμα του Έρωτα και της Ψυχής.

Μιλάτε για τη σκηνή ανάμεσα στα δύο αδέλφια, όταν η κάμερα κατεβαίνει στα πόδια τους και στην εικόνα τους που αντανακλάται στο νερό. Αυτά τα πράγματα είναι πολύ δύσκολο να τα εξηγήσεις. Αν ρωτούσατε, π.χ., τον Rimbaud (όχι πως θεωρώ τον εαυτό μου Rimbaud!)... τελοσπάντων, αν ρωτήσετε έναν ποιητή γιατί είπε κάτι, γιατί χρησιμοποίησε μια συγκεκριμένη λέξη σ' ένα στίχο, θα σας πει ότι δεν έχει ιδέα. Σ' εκείνη τη σκηνή, ήθελα τα πρόσωπα των δύο αδελφών ανεστραμμένα: η εικόνα τους αντιστρέφεται, γίνεται θολή και χάνεται στο νερό, ενώ η αδελφή απομακρύνεται. Ταυτόχρονα, ο αδελφός κοιτάζει το νερό· δηλαδή, την ίδια πραγματικότητα, αλλά ανεστραμμένη. Αισθανόμουν την ανάγκη να το δείξω έτσι. Δεν μπορώ να σας το εξηγήσω... δεν έχω ιδέα.

Όσο για το άλλο πέρασμα, όταν κλείνουμε πάνω στο άγαλμα του Έρωτα και της Ψυχής, ομολογώ ότι δεν είναι πολύ ωραίο... δε μ' αρέσει. Ενώ δεν είχα καμία πρόθεση να συμβολίσω το παραμικρό, το πράγμα πήρε συμβολικές διαστάσεις, κι αυτό μ' εκνευρίζει αφάνταστα. Ήθελα απλώς να δείξω το κομοδίνο απ' όπου το αγόρι βγάζει τα υπνωτικά χάπια, σαν ένα παιδί που παίζει και λέει: «Κοιτάξτε τι έχω μαζέψει! Έχω μαζέψει είκοσι!» Είναι γελοίο – δεν είναι; Είναι το κομοδίνο κι ο θάνατος τον οποίο περιέχει αυτό το κομοδίνο. Δυστυχώς, μετά την έξοδο του ηθοποιού, το πλάνο γίνεται συμβολικό. Κι αυτό, δε μ' αρέσει. Αλλά δεν μπορούσα πια να το κόψω.

Θα 'λεγε κανείς ότι στα έργα σας διακρίνονται δύο τάσεις που συχνά διασταυρώνονται: μια κατά κάποιο τρόπο θεατρική και μια άλλη, πολύ πιο μυθιστορηματική...

Όταν μου λένε για μια ταινία μου: «είναι λίγο θεατρική», ή για μια θεατρική παράσταση: «είναι λίγο κινηματογραφική», γελάω, γιατί, φυσικά, ο ίδιος άνθρωπος έχει σκηνοθετήσει και τις δύο. Κι αν θέλετε, εγώ δεν τα ξεχωρίζω και πολύ αυτά τα πράγματα. Δεν αντιλαμβάνομαι –και δε θέλω να με κάνουν ν' αντιληφθώ– αν υπάρχει κάτι το θεατρικό σε μια ταινία, ή κάτι στο θέατρο που άπτεται της κινηματογραφικής τεχνικής. Δε βλέπω καμία διαφορά. Πιστεύω ότι όλα επιτρέπονται. Εξ άλλου, υπάρχουν γάλλοι σκηνοθέτες που το αποδεικνύουν αυτό κάθε μέρα. Ο Godard, ο πιο μεγάλος απ' όλους, επιτρέπει στον εαυτό του τα πάντα. Κάνει θέατρο, κινηματογράφο, αθλητισμό... ξέρω γω... ζωγραφική... – ό,τι θέλει. Όλα επιτρέπονται, προκειμένου να εκφραστεί. Δεν πρέπει, λοιπόν, να βρίσκουμε διαφορές εκεί όπου δεν υπάρχουν, κι εγώ δεν το κάνω. Όταν βλέπω μια ταινία του Godard, δέχομαι τα πάντα, αν αυτό που βλέπω μου δημιουργεί συγκίνηση, και δεν πρόκειται ν' ασχοληθώ με την (υποτιθέμενη) λογική του κινηματογράφου, της διαφήμισης ή όποιου άλλου πράγματος. Μ' αρέσει αυτό, και γι' αυτό μ' αρέσει κι ο Godard: γιατί τολμά.

Ο τρόπος με τον οποίο σκηνοθετήσατε την Claudia Cardinale, δε θυμίζει αυτόν με τον οποίο συνήθως διευθύνετε τους ηθοποιούς σας· σαν να την ωθείτε σε μια στατικότητα, σ' εκείνες τις προνομιακές στιγμές που την απομονώνετε από τον περίγυρο.

Πρέπει πάντα να γνωρίζουμε καλά το υλικό που έχουμε στη διάθεσή μας, και να ψάχνουμε τον καλύτερο τρόπο να το χρησιμοποιήσουμε. Η Claudia είναι μια ηθοποιός που διαμορφώνεται... θέλω να πω, δεν είναι μεγάλη ηθοποιός, δεν είναι η Annie Girardot ή η Jeanne Moreau· όμως, διαθέτει αυτή την επιβλητική και λίγο ζωώδη ομορφιά που ήθελα για το ρόλο. Γνώριζα ότι δε θα μπορούσα να την κατευθύνω να κάνει τα πράγματα που θα έκανα με την Girardot. Η Girardot θα εξέφραζε εξαίσια πράγματα χωρίς να κάνει τίποτα: με μια απλή ματιά, ένα ανεπαίσθητο χαμόγελο, μια χειρονομία. Όμως η Claudia είναι άλ-

λο πράγμα· ένα εντελώς διαφορετικό ζώο. Και οφείλω να μεταχειρίζομαι ένα άλογο εντελώς διαφορετικά απ' ό,τι μια γάτα. Φυσικά, πρέπει να κάνω ό,τι είναι δυνατόν προκειμένου να εκμεταλλευτώ στο έπακρο τις δυνατότητες ενός ηθοποιού. Πρέπει να εφευρίσκω πλάνα που να με βοηθούν να το πετύχω αυτό. Μερικές φορές, πράγματι, η Claudia δίνει μια εντύπωση στατικότητας, αλλά αυτό γίνεται για να μου επιτρέψει να εκμεταλλευτώ το πρόσωπό της, το δέρμα της, το μάτι της... το βλέμμα της, το χαμόγελό της. Είναι μια καινούργια εμπειρία για την Claudia Cardinale.

***Υπάρχουν ακριβείς αντιστοιχίες ανάμεσα στα* Μακρινά αστέρια της Άρκτου *και στο* Τι κρίμα που είναι πόρνη;**
Όχι· δεν υπάρχουν ακριβείς αντιστοιχίες: στο έργο του Ford, το ίδιο θέμα αγγίζει την υπερβολή. Το ελισαβετιανό θέατρο έχει ανάγκη αυτή τη δραματουργική υπερβολή, που καταλήγει να εξυμνεί την αιμομιξία, έστω και διά του θανάτου: ο αδελφός σκοτώνει την αδελφή του για να την αποσπάσει από τον άντρα της. Εδώ, δεν είναι η ίδια περίπτωση. Στη συνέντευξη Τύπου, μου καταλόγισαν ότι ο κοινωνικός περίγυρος της Βολτέρα δεν εμφανίζεται καθόλου στην ταινία. Στην πραγματικότητα, όμως, αυτός ο κόσμος υπάρχει: σίγουρα δεν βλέπουμε τους κατοίκους της Βολτέρα να βαδίζουν στο δρόμο, αλλά αυτό δε μ' ενδιέφερε καθόλου. Πρέπει να καταλάβουμε, όμως, ότι το συναίσθημα ενοχής που καταπιέζει τα δύο αδέλφια, προέρχεται από τα κουτσομπολιά, την κοινή γνώμη. Το κοινωνικό περιβάλλον υπάρχει μέσα από την αντανάκλασή του. Στο *Τι κρίμα που είναι πόρνη*, όλα είναι βεβιασμένα, εξωστρεφή, κραυγαλέα. Το τελευταίο δείπνο, με την τρυπημένη από το ξίφος καρδιά της αδελφής, παραπέμπει στην υπερβολή της αποθέωσης. Εδώ, υπάρχει μόνο η αντανάκλαση, οι ίσκιοι του εξωτερικού, επαρχιακού περιβάλλοντος. Είναι όπως με το Μιλάνο στη *Δουλειά*: δεν βλέπουμε το Μιλάνο, όμως η πόλη παρουσιάζεται μέσα από τις συζητήσεις, τα ρούχα, την προετοιμασία των ηρώων για να πάνε στη Scala κ.λπ. Διασκεδάζω όταν με ρωτάνε: «Γιατί δεν το βλέπουμε αυτό;» Γιατί να το δούμε; Σε τι χρησιμεύει; Είναι το ίδιο σαν να προσάπτουμε στον Τσέχοφ ότι δεν δείχνει στα έργα του τη Μόσχα ή το Καρκόφ. Δεν είναι απαραίτητο να δούμε τη Μόσχα· αρκεί που ακούμε τις αδελφές να μιλούν γι' αυτήν: «Στη Μόσχα... Στη Μόσχα...», και η δράση τοποθετείται στο χώρο. Με ξαφνιάζει εξίσου όταν με ρωτούν γιατί δεν έδειξα περισσότερο τη Βολτέρα. Μου φαίνεται ότι όσα έδειξα, είναι αρκετά. Βλέπουμε την πόλη μέσα απ' τον νυχτερινό περίπατο του Τζιάνι και του γαμπρού του, που διασχίζουν την ακτή, περίπου όπως στη «Βαλπούργεια Νύχτα»... Το γεγονός ότι ο Τζιάνι οδηγεί τον ξένο σ' αυτό το σκηνικό, υποδηλώνει επαρκώς τις προθέσεις του: «Κοίτα, κοίτα πού ζούμε... Πρόσεξε: εδώ, όλα καταρρέουν» κ.λπ. Κατά τη γνώμη μου, δεν ήταν αναγκαίο να δείξω περισσότερα.

Γιατί η συνάντηση του Τζιλαρντίνι με το σύζυγο γίνεται στο μουσείο;
Δεν υπάρχει ιδιαίτερος λόγος, αλλά αφού ο σύζυγος βγαίνει να γνωρίσει την πόλη, δε νομίζετε ότι το ετρουσκικό μουσείο είναι το πρώτο μέρος στο οποίο θα πήγαινε ένας Αμερικάνος; Αρχικά, η σκηνή ήταν πιο μεγάλη. Ο Τζιλαρντίνι έπαιρνε το σύζυγο από πίσω και, έξω απ' το μουσείο, πεταγόταν μπροστά του. Κράτησα μόνο τη συνάντηση.

Αντιμετωπίζετε λίγο ειρωνικά το χαρακτήρα του Michael Craig, με το να τον παρουσιάζετε να μην αποχωρίζεται τη φωτογραφική του μηχανή...
Φυσικά! Αμερικανός τουρίστας δεν είναι; Χιλιάδες από δαύτους βλέπουμε στην Πλατεία του Αγίου Μάρκου, στην έκθεση του Guardi, στη Βενετία...

Το γεγονός ότι στις δύο τελευταίες σας ταινίες δεν υπάρχουν θετικοί ήρωες, έχει να κάνει με τα θέματα που πραγματεύεστε, ή σηματοδοτεί μια συγκεκριμένη εξέλιξη;
Νομίζω, το πρώτο. Το είπα ήδη: είναι μια ταινία στην οποία δεν ήθελα να παρέμβω προσωπικά – ούτε με τη γνώμη μου, ούτε με την προσθήκη ενός χαρακτήρα που να με εκπρο-

σωπεί. Σε όλες μου τις ταινίες υπάρχει ένας θετικός ήρωας που, προς το τέλος, ανοίγει ένα παράθυρο ελπίδας. Έχω την εντύπωση ότι, εδώ, δεν υπάρχει ελπίδα· εκτός, ίσως, απ' τα λόγια του ραβίνου στα τελευταία πλάνα. Στάθηκα και κοίταζα τους ήρωές μου να δρουν, όπως κάνουμε με κάτι τεράστια έντομα που τα κοιτάμε με ενδιαφέρον, αλλά από μακριά.

Υπάρχει μια θεμελιώδης δειλία στον ανδρικό χαρακτήρα, που δεν είναι καινούργια στο έργο σας. Δίνετε ιδιαίτερο βάρος στην αποκάλυψη της δειλίας του, στη σκηνή του καβγά;

Ήθελα να δείξω πως αυτός ο Ορέστης είναι ένας αντι-ήρωας. Νομίζω ότι η δειλία του έχει αρχίσει ήδη να διαφαίνεται, λίγο πριν απ' τον καβγά. Κάνει ένα είδος εκβιασμού στην αδελφή του, με την ιστορία του μυθιστορήματος κ.λπ. Όμως (έχετε δίκιο), η δειλία του αποκαλύπτεται κυρίως τη στιγμή τού καβγά: όταν ο άλλος τον χτυπά, ο Τζιάνι τον ικετεύει δειλά να σταματήσει, να μην το κάνει. Είναι ένα αίσθημα δειλίας προσωπικής και, ταυτόχρονα, μιας δειλίας γενικότερης, σχεδόν οικογενειακής. Εκείνος που τον χτυπά, αντιπροσωπεύει τον ξένο που μπαίνει σε μια οικογένεια και τα καταστρέφει όλα. Κι ο Τζιάνι προσπαθεί, σαν παιδί, να κλείσει τα μάτια μπροστά στην καταστροφή. Είναι ένα αίσθημα υπεράσπισης του οικογενειακού πυρήνα: ο Τζιάνι ζηλεύει γιατί ο Αμερικάνος τού έκλεψε την αδελφή και θα την πάρει μακριά του. Έτσι, όμως, η οικογενειακή ομάδα που ο Τζιάνι θα ήθελε να αναμορφώσει, όπως και η αδελφή του, καταστρέφεται για πάντα. Δε θα την ξαναβρεί ποτέ.



Η δουλειά.

Για σας,* Η δουλειά *είναι μια ταινία μεταβατική ή ένα πιο σημαντικό έργο; Πολλοί από μας τη θεωρούμε μιαν απ' τις καλύτερες ταινίες σας.

Είναι μια ταινία που κι εγώ αγαπώ πολύ. Νομίζω ότι σκιαγραφεί το χαρακτήρα μιας μοντέρνας γυναίκας, όπως πολλές που έχω γνωρίσει, ιδίως στην κοινωνία του Μιλάνου· μιας μοντέρνας γυναίκας, που δίνει μεγάλη αξία στο χρήμα, στην πολυτέλεια, στο θεωρείο στη Scala κι όλα αυτά, και δεν ενδιαφέρεται για τίποτα απ' όσα έχουν πραγματική σημασία. Με κατηγόρησαν ότι, στο τέλος, η ηρωίδα έχει μια στιγμή συναισθηματισμού. Θεωρώ πως ταιριάζει με το χαρακτήρα της. Η γυναίκα αυτο-οικτίρεται, επειδή αισθάνεται κάπως προσβεβλημένη από τη συμπεριφορά του άντρα της, και καμία λύπη δεν εκφράζει για τη γενικότερη κατάσταση, για την οποία, άλλωστε, δεν καταλαβαίνει τίποτα – όπως και οι ήρωες στο *Βυσσινόκηπο* του Τσέχοφ, που αφήνουν να πουληθούν ο κήπος και η βυσσινιά,



Ο ξένος.

χωρίς να αντιλαμβάνονται πως, την ίδια στιγμή, καταστρέφονται ο τόπος και η κοινωνία τους, κι όχι μόνο ένα πρόσωπο. Χαίρομαι που σας άρεσε ο *Βοκκάκιος '70*, γιατί κι εγώ τον αγαπώ πολύ.

Μια και αναφερθήκατε στον Τσέχοφ, πώς πάει το σχέδιό σας ν' ανεβάσετε τον* Βυσσινόκηπο*;

Δυσκολεύομαι να μιλήσω γι' αυτό πριν το πραγματοποιήσω. Μπορώ μόνο να σας πω ότι αγαπώ ιδιαίτερα αυτό το κείμενο. Έχω δει πολλές παραστάσεις του, όμως καμία δεν ήταν πιστή σ' αυτό που ήθελε να πει ο Τσέχοφ. Γνωρίζουμε, βέβαια, ότι ο Τσέχοφ δεν έμενε ποτέ ικανοποιημένος – ούτε καν από τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας. Δεν ήθελε να θεωρούνται τα έργα του τραγωδίες. Είχε κουραστεί να επαναλαμβάνει ότι δεν είναι τραγωδίες, αλλά ζωή. Η τραγωδία στη ζωή δεν είναι ορατή, δεν εξωτερικεύεται. Στο θέατρο, οι ήρωες του Τσέχοφ δεν κάνουν άλλο απ' το να κλαίνε. Λάθος! Αν έκλαιγαν, θα είχαν επίγνωση των όσων συμβαίνουν, οπότε μπορεί και ν' αντιδρούσαν διαφορετικά. Στην πραγματικότητα, δε συνειδητοποιούν τι συμβαίνει. Στον *Βυσσινόκηπο*, για παράδειγμα, όλοι σκηνοθετούν την τελευταία πράξη με δραματικό και παθητικό τρόπο. Και πάλι λάθος! Οι ήρωες χαίρονται που φεύγουν, που τα εγκαταλείπουν όλα, που αφήνουν το σπίτι να καταρρεύσει και το βυσσινόκηπο να ξεραθεί. Τίποτα απ' όλα αυτά δεν τους ενδιαφέρει. Η γυναίκα πηγαίνει στο Παρίσι, χαίρεται που θα ξαναγυρίσει στο Παρίσι, που θα ξαναβρεί εκεί τον εραστή της. Ο αδελφός είναι ευτυχισμένος, γιατί, επιτέλους, θα ζήσει στην πόλη. Όλοι τους είναι τόσο ενθουσιασμένοι, τόσο ικανοποιημένοι και χαρούμενοι που φεύγουν, ώστε ξεχνούν τον γερο-υπηρέτη. Αν ήταν θλιμμένοι, μπορεί και να καταλάβαιναν, να αντιλαμβάνονταν ότι τον άφησαν πίσω, να αναρωτιόνταν αν τον πήγαν στο νοσοκομείο. Κι έχω δει αυτή την πράξη σκηνοθετημένη πάντα εντελώς αντίθετα: δραματικά, θλιμμένα, πένθιμα. Θα προσπαθούσα να το κάνω όπως ακριβώς σας είπα. Δεν αποκλείεται, βέβαια, να κάνω κι εγώ λάθος...

Είπατε: «αν έκλαιγαν, θα είχαν επίγνωση». Είναι περίεργο που τόσο* Η δουλειά *όσο και* Ο γατόπαρδος *και τα* Μακρινά αστέρια της Άρκτου *τελειώνουν με δάκρυα...

Ίσως ήθελα να δείξω ότι υπήρχε μια αναλαμπή της συνείδησης· ποιος ξέρει... μπορεί και να υπάρχει μια υποσυνείδητη αναλαμπή της συνείδησης. Για παράδειγμα, η Σάντρα, που στο τέλος κλαίει, δε γνωρίζει ότι ο αδελφός της είναι νεκρός· απλώς, προαισθάνεται. Τα δάκρυα στα μάτια του πρίγκιπα, στο *Γατόπαρδο*, είναι για τον ίδιο: λυπάται τον εαυτό του· όχι τους άλλους, για τους οποίους αδιαφορεί πλήρως. Όλοι τους είναι φοβεροί εγωιστές. Αλλά και η Πούπε στη *Δουλειά* λυπάται τον εαυτό της. Όταν λέει: «Πείτε στον πατέρα μου ότι, επιτέλους, βρήκα δουλειά», ταπεινώνεται· άρα, λυπάται για τον εαυτό της κι όχι για την κοινωνική της θέση. Κάτι τέτοιο θα σήμαινε ότι έχει συνείδηση, ενώ η Πούπε δεν έχει παρά ένα... προαίσθημα συνείδησης! Τα δάκρυα είναι ένας βουβός τρόπος για να το δείξει. Κι έχετε δίκιο: όλες μου οι ταινίες τελειώνουν με δάκρυα. Ο Τσίρο είναι βουρκωμένος όταν μιλά για το μέλλον της οικογένειάς του. Τα πρόσωπα των Βαλάστρο σφίγγονται όταν φεύγουν με το πλοίο. Δεν κλαίνε, γιατί είναι σικελοί ψαράδες, κι οι σικελοί ψαράδες δεν κλαίνε ποτέ. Όμως, στα πρόσωπά τους είναι μια λύπη... Και το τελευταίο πλάνο στο *Bellissima*... Ακόμα και στις *Λευκές νύχτες*, ο Mastroianni στο τέλος έχει δάκρυα στα μάτια όταν συναντά το σκυλάκι.

Μπορούμε, λοιπόν, να πούμε ότι οι ταινίες σας δεν είναι καθόλου ταινίες παρακμής...

Ακριβώς.

Πώς σχεδιάζετε να αποδώσετε τον* Ξένο*;

Ακριβώς όπως τον έγραψε ο Camus. Δε θέλω ούτε καν να γράψω σενάριο· πρόθεσή μου είναι ν' ακολουθήσω το βιβλίο. Με τον Alain Delon πρωταγωνιστή και το βιβλίο του Camus στα χέρια, θα το γυρίσω σελίδα σελίδα. Αυτό θέλω να κάνω. Ίσως αποδειχθεί λίγο δύσκολο, εξαιτίας των παραγωγών, αλλά θα προσπαθήσω να τους πείσω ότι δεν πρέπει ν' αλλάξουμε τίποτα, ότι δεν πρέπει να προσπαθήσουμε να γράψουμε σενάριο.

Αυτό έχει καθόλου να κάνει με το ότι δε σας αρέσει να διαχωρίζετε τις τέχνες;

Απολύτως. Νομίζω ότι οι σελίδες του βιβλίου μπορούν να αποδοθούν ως έχουν. Σκεφθείτε την αρχή του μυθιστορήματος: ο θάνατος της μητέρας, το ταξίδι, η ζέστη, η ξαγρύπνια της νεκρής μαζί με όλους τους γέρους, η σιωπή, οι ανεπαίσθητοι θόρυβοι, οι άνθρωποι που περπατούν πίνοντας καφέ με γάλα... Μα... είναι ήδη έτοιμο κι είναι υπέροχο!

Κι η* ουδετερότητα *της γραφής του Camus...; Η «λευκή γραφή», όπως την ονομάζουν...;

Αυτήν ακριβώς πρέπει να προσπαθήσουμε να αποδώσουμε, κι εκεί έγκειται η πραγματική δυσκολία.

Θα είναι η ψυχική ανατομία ενός μυθιστορηματικού χαρακτήρα;

Ναι· θέλω ακριβώς αυτό που υπάρχει στη σελίδα· αυτό που υπάρχει στις γραμμές κι ανάμεσα στις γραμμές. *Αυτό* πρέπει να πραγματώσουμε. Θα 'θελα να 'ναι μια εργασία αναζήτησης της αλήθειας του Camus, χωρίς το πρόσχημα ενός σεναρίου που θα λέει: «ο ήρωας κάνει αυτό, ένα τραμ περνάει κ.λπ.» Θα 'ταν γελοίο.

Αρα, θα γυρίσετε τις σκηνές με τη χρονολογική τους σειρά...

Ακριβώς αυτό σκοπεύω να κάνω.

Σκοπεύετε να καταφύγετε στη λύση της αφήγησης off, προκειμένου να εντάξετε το κείμενο;
Όχι· θα προτιμούσα να το αποφύγω, αλλά ακόμα δεν έχω σκεφτεί πώς. Ίσως να μιλά ο ίδιος ο ήρωας. Δε θέλω να βάλω τον Visconti πάνω απ' τον Camus. Θέλω να είμαι εγώ που κινηματογραφώ τις σελίδες του Camus.

Θα 'λεγε κανείς ότι αναζητάτε πάντα μια λαϊκή φόρμα στον κινηματογράφο, διαμέσου του κινηματογράφου....
Είναι κάτι που ανέκαθεν προσπαθούσα να κάνω, και θα εξακολουθήσω να το προσπαθώ, όχι όμως με τον Camus.

Τα* Μακρινά αστέρια της Άρκτου *έχουν μια κάπως κλειστή φόρμα...
Ακριβώς. Έτσι ήθελα αυτή την ταινία: κλειστή και στεγνή.

Μετάφραση: Γιώργος Κ. Καλαμαντής.

Ανθρωπομορφικός κινηματογράφος

του Luchino Visconti

Τι ήταν αυτό που με οδήγησε να ασχοληθώ δημιουργικά με τον κινηματογράφο; (Δημιουργική ασχολία: έργο ενός ανθρώπου που ζει ανάμεσα σ' άλλους ανθρώπους. Ας διευκρινίσω ότι με τον όρο αυτόν αποφεύγω να προσδιορίσω κάτι που αναφέρεται μόνο στην κυριαρχία του καλλιτέχνη. Κάθε εργαζόμενος, ζώντας, δημιουργεί. «Ζώντας»: δηλαδή, όποτε έχει τη δυνατότητα να ζήσει· δηλαδή, όποτε έχει μια μέρα ελεύθερη, όποτε είναι εύκαιρος. Κι αυτό ισχύει τόσο για τον καλλιτέχνη όσο και για τον τεχνίτη και τον εργάτη.)

Δεν ήταν το ηχηρό κάλεσμα μιας υποτιθέμενης κλίσης, σύμφωνα με μια ρομαντική αντίληψη, ξένη προς τη σημερινή μας πραγματικότητα. Η «κλίση» είναι ένας όρος αφηρημένος, μια συμφεροντολογική κατασκευή των καλλιτεχνών, που θέλουν έτσι να αντιπαραθέσουν την προνομιακή τους δραστηριότητα σε εκείνην των υπόλοιπων ανθρώπων. Αφού, λοιπόν, δεν υπάρχει κλίση, αλλά υπάρχει για τον καθένα η συνείδηση της ύπαρξής του, η διαλεκτική εξέλιξη της ζωής ενός ανθρώπου σε επαφή με τους συνανθρώπους του, πιστεύω ότι μόνο μέσα από μια εμπειρία κι ένα βίωμα που διεγείρεται καθημερινά από την αντικειμενική και συμπάσχουσα ανάλυση των ανθρώπινων υποθέσεων, μπορεί κανείς να φτάσει στην εξειδίκευση.

Μα κι όταν ακόμα φτάσει κανείς εκεί, δε σημαίνει ότι περιχαρακώνεται, διαρρηγνύοντας κάθε συγκεκριμένο κοινωνικό δεσμό, όπως συμβαίνει με πολλούς καλλιτέχνες, όπου η εξειδίκευση συχνά καταλήγει να είναι πρόφαση για ένοχες αποδράσεις από την πραγματικότητα ή, για να το πούμε πιο ωμά, να μετατραπεί σε δειλή αποχή.

Δε θέλω να πω ότι κάθε δουλειά δεν είναι ιδιαίτερη και, κατά μία έννοια, *επάγγελμα*. Πιστεύω, όμως, ότι θα έχει αξία αν είναι το αποτέλεσμα πολλών μαρτυριών της ζωής· αν είναι μια εκδήλωση ζωής.

Ο κινηματογράφος με προσέλκυσε επειδή σ' αυτόν εμπλέκονται και συσχετίζονται παρορμήσεις και ανάγκες πολλών, διαφορετικές απόψεις για μια καλύτερη συλλογική δουλειά. Είναι σαφές ότι η ανθρώπινη ευθύνη του σκηνοθέτη αποδεικνύεται εξαιρετικά έντονη· όμως, αυτή θα τον οδηγήσει στον σωστό δρόμο, εφόσον εκείνος δεν έχει διαφθαρεί από μια παρακμιακή αντίληψη του κόσμου.

Στον κινηματογράφο με οδήγησε κυρίως η προσπάθεια να διηγηθώ ιστορίες ζωντανών ανθρώπων, ανθρώπων που ζούσαν μέσα στα πράγματα, κι όχι αυτά καθαυτά τα πράγματα.

Ο κινηματογράφος που μ' ενδιαφέρει, είναι ανθρωπομορφικός.

Απ' όλα τα καθήκοντα του σκηνοθέτη, παθιάζομαι περισσότερο με τη δουλειά με τους ηθοποιούς, το ανθρώπινο υλικό με το οποίο πλάθονται άνθρωποι καινούργιοι, οι οποίοι, καλούμενοι να ζήσουν την πραγματικότητα, δημιουργούν μια νέα: την πραγματικότητα της

«Cinema», τχ. 173-174, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1943.

τέχνης· γιατί ο ηθοποιός είναι πρώτα απ' όλα άνθρωπος. Κατέχει ανθρώπινες ιδιότητες-κλειδιά. Πάνω σ' αυτές προσπαθώ να βασιστώ, αυτές σταθμίζω όταν κατασκευάζω τους χαρακτήρες μου, σε σημείο που ο άνθρωπος-ηθοποιός και ο άνθρωπος-χαρακτήρας καταλήγουν κάποια στιγμή να είναι ένα και το αυτό.

Μέχρι σήμερα, ο ιταλικός κινηματογράφος δέχτηκε μάλλον παθητικά τους ηθοποιούς, αφήνοντάς τους ελεύθερους να μεγιστοποιούν τις διαστροφές και τις ματαιοδοξίες τους, ενώ το πραγματικό ζητούμενο είναι να πάρεις απ' αυτούς ό,τι συγκεκριμένο και πρωτότυπο φωλιάζει στην ανθρώπινη φύση τους.

Γι' αυτό και, μέχρις ενός σημείου, έχει ενδιαφέρον το να παρουσιάζονται στο σκηνοθέτη οι λεγόμενοι επαγγελματίες ηθοποιοί παραμορφωμένοι από μια λίγο-πολύ μακρά προσωπική εμπειρία που να τους υποβαθμίζει σε σχηματικά πρότυπα, τα οποία προκύπτουν από πολλαπλές τεχνητές επιστρώσεις παρά από την εσωτερική ανθρώπινη φύση τους. Μολονότι είναι –συχνά– εξαιρετικά κοπιώδες το να ξαναβρείς τον πυρήνα μιας αλλοτριωμένης προσωπικότητας, εντούτοις αξίζει τον κόπο, επειδή στο βάθος υπάρχει πάντα η ανθρώπινη ύπαρξη που μπορεί να απελευθερωθεί και να αναμορφωθεί.

Αποσπώντας τον βίαια από προηγούμενα σχήματα, από κάθε ανάμνηση μεθόδου και σχολής, προσπαθείς να κάνεις (επιτέλους!) τον ηθοποιό να μιλήσει τη γλώσσα των ενστίκτων του. Εννοείται ότι η προσπάθεια δε θα μείνει στείρα, μόνον αν αυτή η γλώσσα υπάρχει έστω και αθέλητα, έστω κι αν είναι κρυμμένη πίσω από εκατό πέπλα· αν υπάρχει, δηλαδή, το αληθινό *ταμπεραμέντο*. Φυσικά, δεν αποκλείω την πιθανότητα, *ένας μεγάλος ηθοποιός*, με την έννοια της τεχνικής και της εμπειρίας, να διαθέτει παρόμοιες πρωτογενείς ιδιότητες. Θέλω να πω, όμως, ότι, συχνά, ηθοποιοί λιγότερο διάσημοι, αλλά όχι γι' αυτό ανάξιοι να προσελκύσουν την προσοχή μας, διαθέτουν πάμπολλες. Για να μη μιλήσω για τους μη ηθοποιούς, οι οποίοι, εκτός από το ότι συνεισφέρουν τη γοητεία της απλότητας, συχνά διαθέτουν ιδιότητες πιο αυθεντικές και υγιείς, ακριβώς επειδή, ως παράγωγα κάποιου περιβάλλοντος που δεν έχει συμβιβαστεί, είναι –συχνά– καλύτεροι άνθρωποι. Είναι σημαντικό ν' ανακαλύψεις αυτές τις ιδιότητες και να τις εστιάσεις. Να, λοιπόν, που είναι απαραίτητη η παρέμβαση της ραβδομαντικής ικανότητας του σκηνοθέτη – τόσο στη μία όσο και στην άλλη περίπτωση.

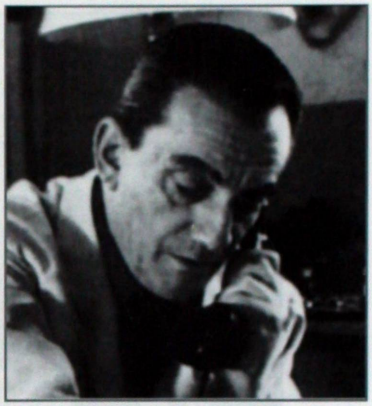
Η εμπειρία με δίδαξε, πάνω απ' όλα, ότι το βάρος του ανθρώπου, η παρουσία του, είναι το μόνο *πράγμα* που γεμίζει πραγματικά το καρέ, ότι το περιβάλλον δημιουργείται απ' αυτόν, απ' τη ζωντανή παρουσία του, κι ότι αποκτά αλήθεια και υπόσταση από τα πάθη που τον ταλανίζουν, ενώ ακόμα και η προσωρινή απουσία του από το καρέ θα οδηγήσει και πάλι καθετί σε μια κατάσταση νεκρής φύσης.

Η ταπεινότερη χειρονομία του ανθρώπου, το βήμα του, οι δισταγμοί και οι παρορμήσεις του, δημιουργούν μόνα τους ποίηση και δονήσεις στα πράγματα που τον περιβάλλουν και τον πλαισιώνουν. Κάθε διαφορετική λύση του προβλήματος θα μοιάζει για μένα πάντοτε ως απόπειρα κατά της πραγματικότητας έτσι όπως αυτή ξετυλίγεται μπροστά στα μάτια μας: φτιαγμένη από ανθρώπους και αδιαλείπτως μεταβαλλόμενη από ανθρώπους.

Ο διάλογος έχει μόλις ξεκινήσει, όμως εγώ, υπογραμμίζοντας την ξεκάθαρη θέση μου, θέλω να καταλήξω λέγοντας (όπως συχνά αρέσκομαι να επαναλαμβάνω): θα μπορούσα να κάνω μια ταινία μπροστά από έναν τοίχο, αν μπορούσα να ξαναβρώ τα στοιχεία της αληθινής ανθρωπιάς κάποιου που τοποθετείται μπροστά στο γυμνό σκηνικό· να τα εντοπίσω και να τα αφηγηθώ.

Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.

Luchino Visconti



Κείμενα και Μελέτες για τον Visconti



Σκιαγραφώντας τον Luchino Visconti

του Gianni Rondolino

Ο εντοπισμός, στο έργο του Luchino Visconti, ρεαλιστικών ή παρακμιακών στοιχείων ή, μάλλον, η σύλληψη των σύνθετων ηθικών και αισθητικών διασυνδέσεων σε μια σταθερή σχέση με τα πιο ζωντανά ρεύματα του ενός όσο και του άλλου, σημαίνει ουσιαστικά να κινηθείς στο εσωτερικό μιας ολόπλευρης ερμηνείας που καταλήγει οπωσδήποτε να υπογραμμίσει τόσο τα πλεονεκτήματα όσο και τα όρια, τόσο τα εξόχως σημαντικά καλλιτεχνικά και πολιτισμικά αποτελέσματα, όσο και τα πλαίσια εντός των οποίων έδρασε. Μ' άλλα λόγια, σε μια πολύπλευρη διερεύνηση της πολυσχιδούς του δραστηριότητας (η οποία, στο δεύτερο μέρος της έντονης ζωής του, επικεντρώθηκε στο χώρο του κινηματογράφου, του θεάτρου, του μελοδράματος) είναι εμφανή τα σημάδια των δεσμών με τη μεταρομαντική παιδεία, στα πλαίσια της οποίας η Παρακμή συνεζεύχθη σιγά σιγά με τα πιο ζωντανά και ζωτικά ρεύματα του ρεαλισμού· σ' αυτήν που η παράδοση του 19ου αιώνα –μυθιστόρημα και μελόδραμα– μεταφυτεύτηκε στις επαναστατικές ζυμώσεις των πρώτων χρόνων τού 20ού, υπό το φως των βαθιών πολιτικών και κοινωνικών μεταβολών που σημάδεψαν τις πρώτες δεκαετίες αυτού του αιώνα.

Με αυτή την έννοια, έζησε μια ζωή υποδειγματική αυτός ο εκπρόσωπος της αριστοκρατίας (αριστοκρατίας εξ αίματος και αριστοκρατίας του πνεύματος), που διάβηκε την ιστορία τής Ιταλίας και της Ευρώπης κατορθώνοντας να συλλάβει τις κοινωνικές αλλαγές, τις πολιτικές διεκδικήσεις, τις ιδεολογικές ζυμώσεις, δίχως ποτέ να σταθεί στο θαυμασμό του παρελθόντος –ακόμα και στις τελευταίες του ταινίες που πλησιάζουν περισσότερο στην υπομνηστική επανεξέταση του παρελθόντος–, αλλά προσπαθώντας κάθε φορά να αμφισβητήσει τα πραγματικά δεδομένα, να εξηγήσει τις σύνθετες δομές, να υπογραμμίσει τις αντιθέσεις και τις αρνητικές πλευρές. Είναι ένας αριστοκράτης που δε σταμάτησε στις όχθες τού μεγάλου ποταμού της Ιστορίας, αλλά τον διάβηκε με τον δικό του τρόπο, ρίχνοντας τη διερευνητική και συχνά ανοικτίρμονα ματιά του όχι μόνο στα κακά της κοινωνίας, αλλά και, κυρίως, στα αίτια αυτής της αρνητικότητας, στα στοιχεία εκείνα του παρελθόντος που καθόρισαν το παρόν, επηρεάζοντας την εξέλιξή του.

Έτσι κατόρθωσε ο Visconti να μας δώσει την αναπαράσταση της αριστοκρατίας στη δύση της ή της αστικής τάξης τη στιγμή της εφήμερης νίκης της· έτσι και την ανασύνθεση του παρελθόντος που έκανε με μεγάλη φροντίδα και προσοχή στις λεπτομέρειες, όχι τόσο για να μείνει πιστός στην καλλιτεχνική αντίληψη του ολικού ρεαλισμού, όσο για να διερευνήσει σε βάθος τα ουσιώδη συστατικά του και να προβάλει τις αντιθέσεις. Έτσι, τέλος, δικαιολογείται το ενδιαφέρον του για τις ανερχόμενες κοινωνικές τάξεις (κάτι που, ορισμένες φορές, αποδίδεται σχηματικά) και, ταυτόχρονα, για τις ατομικές και συλλογικές συ-

Il cinema di Luchino Visconti, *Biblioteca di Bianco & Nero, Quaderni αριθ. 2, Ρώμη 2000.*

νειδησιακές συγκρούσεις, που καλλιτεχνικά αποδίδονται με μια δραματουργική ένταση μεγάλης συναισθηματικής ισχύος. Με τη δουλειά του σε διάφορα καλλιτεχνικά είδη, στο θέατρο, τον κινηματογράφο και το λυρικό θέατρο, άφησε μια σφραγίδα πρωτοτυπίας, η οποία, μολονότι, με την παρέλευση των χρόνων, έχασε τον πρωτότυπο και επαναστατικό, τον καινοτόμο και προκλητικό χαρακτήρα της, διατήρησε, αντιθέτως, στις περισσότερες περιπτώσεις, τη διαχρονική αξία της.

[...]

Μπορούμε να χωρίσουμε τα εβδομήντα χρόνια ζωής του Visconti σε δύο –ουσιαστικά, ίσες– περιόδους. Γεννήθηκε στο Μιλάνο, στις 2 Νοεμβρίου 1906, και πέθανε στη Ρώμη, στις 17 Μαρτίου 1976. Πέρασε την παιδική ηλικία, την εφηβεία και τα χρόνια της νιότης, μέχρι το 1941, δίχως να βγει, παρά μόνον ευκαιριακά και ως αποτέλεσμα μιας μάλλον ηθικής παρά αισθητικής επιλογής, απ' τον χρυσό κόσμο στον οποίο είχε γεννηθεί, από τα ήθη και τις συνήθειες μιας φιλελεύθερης αριστοκρατίας για την οποία η τέχνη και ο πολιτισμός ήταν ταυτόσημα με μια παιδεία αυστηρή και με μιαν αντίληψη ζωής δεμένη με την οικογενειακή παράδοση, αλλά και μ' ένα παρελθόν που συνέδεε την ευγενή καταγωγή με τα νέα πλούτη της αστικής τάξης. Κατόπιν, αρχίζοντας από το 1941, αν παραβλέψουμε τις λίγες «εξόδους» στο θέατρο και τον κινηματογράφο στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '30 [τη γνωριμία με τον Jean Renoir στο Παρίσι, τη συμμετοχή του στα γυρίσματα της *Εκδρομής στην εξοχή* (1936), αλλά και τη συνεργασία του στη σκηνοθεσία της *Τόσκα* (1940), που την ολοκλήρωσε ο Carlo Koch μετά την αποχώρηση του Renoir, τη σκηνογραφική (σχεδόν ερασιτεχνική) δουλειά του στο ανέβασμα των θεατρικών έργων *Carità mondana* (1936) του Giannino Antona Traversi, *Il dolce Aloe* (1936) του Jay Mallory και *Το ταξίδι* (1938) του Henry Bernstein], αφοσιώθηκε με όλο και μεγαλύτερη ένταση και συνέπεια στην κινηματογραφική δουλειά, στο θέατρο πρόζας και στο λυρικό θέατρο. Πρόκειται για μια φιλόδοξη δουλειά, που απορρόφησε τις πνευματικές και καλλιτεχνικές του δυνάμεις. Η ζωή του, που χρονολογικά μπορεί να διαχωριστεί σε δύο ίσες περιόδους, μπορεί να διαχωριστεί και σε δύο περιόδους σαφώς διακριτές από την άποψη ότι στη δεύτερη ολοκληρώνεται η διανοητική, ηθική, πολιτιστική και πολιτική διαμόρφωσή του. Θαρρείς και τις χωρίζει μια παύση, μεταξύ των τριάντα και των τριάντα πέντε του χρόνων, κατά την οποία ο Visconti αποστασιοποιείται σιγά σιγά απ' τον κόσμο της καταγωγής του, δίχως ωστόσο να τον απαρνηθεί, αλλά ενσωματώνοντάς τον σε μια διαφορετική και πιο σύγχρονη καλλιτεχνική διάσταση· θαρρείς και η αγωγή και η παιδεία που έλαβε, η όχι επιπόλαιη (ή όχι *μόνον* επιπόλαιη) κοσμικότητα, το ενδιαφέρον για την ιππασία και την εκτροφή των αλόγων, η παρακολούθηση μουσικών και λογοτεχνικών εκδηλώσεων, αποτέλεσαν μια σταθερή βάση πάνω στην οποία δημιούργησε τη ζωή του, ελεύθερη πλέον από οικογενειακούς δεσμούς, αλλά και, κυρίως, από την παράδοση που κινδύνευε να επιβραδύνει το πνεύμα ανεξαρτησίας (αν όχι εξέγερσης), την πνευματική περιέργεια και την υπαρξιακή περιπέτεια.

Στις αναμνήσεις του Visconti, στα γραπτά του –δυστυχώς, δεν υπάρχει ακόμα πρόσβαση στα γράμματα προς τη μητέρα του και την πιθανή ιδιωτική του αλληλογραφία–, στις μαρτυρίες των συγγενών, των φίλων, των γνωστών και των συνεργατών του, δεν είναι δύσκολο ν' ανακαλύψει κανείς τους σταθμούς μιας ζωής που σημαδεύτηκε από την υπευθυνότητα, από την αίσθηση του καθήκοντος, από τις κοινωνικές υποχρεώσεις που δεν μπορούσε να μην έχει ένας απόγονος του Οίκου των Visconti.

Κι αν στο πρώτο μέρος της ζωής του φαίνεται, υπό μια βιογραφική οπτική γωνία, ότι βαραίνει περισσότερο η εμφάνιση από την ουσία, τα εξωτερικά συμβάντα από τα εσωτερικά κίνητρα, το αποτέλεσμα μιας τυχαίας επιλογής ή ακόμα και μιας *μη*-επιλογής, με την έννοια ότι οι ενασχολήσεις του μοιάζουν περισσότερο με εκείνες ενός εκπροσώπου μιας jeunesse dorée,[1] μια προσεκτικότερη και εις βάθος ανάλυση, η οποία, προφανώς, πρέπει να λάβει υπόψη της και τα έργα που ο Visconti έμελλε να δημιουργήσει στη δεύτερη περίοδο της ζωής του, θα εντοπίσει, πίσω από τις δραστηριότητες και τα ταξίδια του, τις συ-

1. Γαλλικά στο κείμενο: επίχρυση νεολαία. (Σ.τ.Μ.)

ναντήσεις και τις συναναστροφές του, σπαράγματα των όχι τυχαίων ενδιαφερόντων του, της πιο συνειδητής συμμετοχής του στο πεδίο της κοινωνικής και της πολιτιστικής ζωής· καθώς και τα αναγνώσματα, τα γραπτά του και οι πρώτες θεατρικές και κινηματογραφικές εμπειρίες του, που δεν προέρχονται από έναν εκλεπτυσμένο ερασιτεχνισμό, από την απόλαυση του μάλλον εύκολου πειραματισμού, αλλά καταγράφουν μια προσωπική εμπλοκή σε πεδία δραστηριοτήτων που τον οδηγούν ολοένα μακρύτερα από τον κόσμο των ιπποφορβείων και των ιπποδρομιακών αγώνων, από την κοσμική ζωή που κινδύνευε να τον αδρανοποιήσει.

Υπό το πρίσμα της αναζωογόνησης της καλλιτεχνικής και πολιτισμικής του διαδρομής ανάμεσα στους βρόχους μιας άνετης και ουσιαστικά α-πολιτικής ζωής, ακόμα και τα νεανικά δείγματα γραφής (όχι και τόσο νεανικά, αφού ο Luchino ήταν ήδη τριάντα χρόνων) στον κινηματογράφο, το θέατρο και τη λογοτεχνία, είναι στοιχεία που παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον – τόσο βιογραφικό όσο και ερμηνευτικό του μελλοντικού έργου του. Ας αναλογιστούμε την κινηματογραφική συνεργασία με τον Renoir και, ίσως, εκείνη την (όχι και τόσο) ερασιτεχνική ταινία που γύρισε, πιθανόν το 1934 ή το 1935. Ας αναλογιστούμε τις θεατρικές δουλειές του, όπου δοκίμασε στην πράξη τις σκηνογραφικές προτιμήσεις του, την αίσθηση του παλκοσένικου. Ας αναλογιστούμε, τέλος, τα συγκυριακά γραπτά, όπως είναι τα ημερολόγια των ταξιδιών του στην Ελλάδα και τις ΗΠΑ (1937-'38), και το μυθιστόρημα *Angelo*, που η συγγραφή του μπορεί να τοποθετηθεί μεταξύ του 1934 και του 1937. Δεν πρέπει να παραβλέψουμε ούτε τα αναγνώσματά του –που εντοπίζονται μέσω των βιβλίων της προσωπικής του ή της οικογενειακής βιβλιοθήκης–, ούτε το γεγονός ότι παρακολουθούσε αδιάλειπτα θέατρο και όπερα, ούτε και τη μουσική του εκπαίδευση που άρχισε από την παιδική ηλικία, με μαθήματα βιολοντσέλου. Όλα αυτά είναι στοιχεία που δείχνουν μια πολιτισμική διαδρομή, διόλου επιδερμική, αν και όχι κριτική ή μεθοδική. Πρόκειται για μια διαδρομή τόσο εκλεκτική όσο και ανοιχτή στα ερεθίσματα του σύγχρονου πολιτισμού.

Αλλά και στο επίπεδο της πολιτικής και της ιδεολογικής διαμόρφωσης, η δεκαετία του '30 σημαδεύεται αν όχι από μια παύση, οπωσδήποτε από μιαν αλλαγή πορείας, απ' την εμβάθυνση και την υπέρβαση κάποιου συντηρητισμού που δεν μπορούσε παρά να αιωρείται στον Οίκο των Visconti. Ωστόσο, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι μέσα στο κλειστό και επαρχιώτικο πολιτικό και πολιτιστικό περιβάλλον της φασιστικής Ιταλίας, η κοσμική ζωή και τα ταξίδια στο εξωτερικό του Luchino (αλλά και των άλλων μελών της οικογένειας) άνοιγαν μια χαραμάδα στο μοντερνισμό. Ήταν μια εμπειρία υπαρξιακή, που δεν μπορούσε να μην αφήσει τα σημάδια της στην κοσμοθεωρία, την ιδεολογία, την πολιτική. Η διαμονή του στο Παρίσι, η επαφή του με τους πολιτιστικούς συλλόγους της γαλλικής πρωτεύουσας την εποχή του Λαϊκού Μετώπου, η φιλία με τον Renoir, η γνωριμία με άλλους καλλιτέχνες και διανοούμενους, το ταξίδι του στις ΗΠΑ, η δυνατότητα να παρακολουθήσει έργα απαγορευμένα απ' το φασιστικό καθεστώς, να διαβάσει βιβλία απαγορευμένα απ' τη λογοκρισία, είναι οι σταθμοί μιας διαδρομής που είναι *και* πολιτική, ενός ανοίγματος στην κοινωνία και στην ανθρώπινη πολυμορφία της, που ο Visconti δοκιμάζει μέρα με τη μέρα. Σ' αυτό το πλαίσιο, ακόμα και η ομοφυλοφιλία μπορεί να είναι ένας δρόμος προς τη γνώση ενός διαφορετικού κόσμου, έξω απ' την υποκρισία και την ηθική και πολιτισμική εσωστρέφεια της ιταλικής κοινωνίας της εποχής εκείνης· ένα άνοιγμα που ενώνει την προσωπική ελευθερία και την πολιτική σκέψη, έστω κι αν η τελευταία είναι ακόμα αβέβαιη, προσεγγιστική, περισσότερο συναισθηματική παρά ορθολογική. Είναι, όμως, έτσι κι αλλιώς, ένας τρόπος να βλέπεις τα πράγματα με διαφορετική ματιά, πέρα απ' τις σχηματικές αντιλήψεις του μοναδικού κόμματος, και, συνεπώς, ανοιχτός στο διάλογο, στην αναμέτρηση των ιδεών· ένα μάθημα δημοκρατίας και πολιτισμού που ο Visconti θα το εμβαθύνει όταν, με την επιστροφή του στην Ιταλία, θα προσεγγίσει την ομάδα του περιοδικού «Cinema», τους προοδευτικούς (και κομμουνιστές) διανοούμενους, και θα γίνει φίλος τους.



Λευκές νύχτες.

Η πολιτική εμπειρία του Luchino Visconti, η διαμόρφωση των πολιτικών του πεποιθήσεων από την επαφή του με αυτούς τους νέους που «συνωμοτούσαν» εναντίον του φασισμού υπό την –λίγο-πολύ συνειδητή ή εκ πεποιθήσεως– «προστασία» του Vittorio Mussolini, που ήταν τότε διευθυντής του «Cinema», η φιλία του –ιδιαίτερα με τους Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, Pietro Ingrao, Mario Alicata (με τους οποίους θα συνεργαστεί στην προετοιμασία της πρώτης του ταινίας, *Ossessione*, που επρόκειτο να γίνει το μανιφέστο του νέου κινηματογράφου, του οποίου υπέρμαχοι ήταν τα μέλη της ομάδας)– αποτελούν εκ των πραγμάτων τη μετάβαση από μια περίοδο της ζωής του που ακόμα συνδέεται με τους τρόπους και τις φόρμες ενός εκλεπτυσμένου ερασιτεχνισμού, σε μιαν άλλη, που είχε πλέον παγιωθεί σε μια βαθύτερη και συνεπέστερη άποψη για τον κόσμο, τις κοινωνικές σχέσεις, την ανάγκη μιας ριζικής αλλαγής της πολιτιστικής του δράσης. Δε χαρακτηριζόταν πια από την αριστοκρατική διάχυση του ταλέντου του, τη δοκιμή διαφορετικών δρόμων στο χώρο της λογοτεχνίας, του θεάτρου και του κινηματογράφου, παραμένοντας ταυτόχρονα στο περιθώριο μιας συνολικής διανοητικής και ηθικής ένταξης, αλλά από ένα σαφώς καθορισμένο σχέδιο καλλιτεχνικής πρακτικής που στηριζόταν σε μια σοβαρή και εμπεριστατωμένη αντίληψη των μεθοδολογικών ζητημάτων· εξ ου και ένας νέος κύκλος αναγνωσμάτων και συναναστροφών, συζητήσεων και θεωρητικών αντιπαραθέσεων· εξ ου και ένα νέο είδος πνευματικής μαθητείας (με την ευρύτερη σημασία του όρου) που θα τον οδηγήσει να δοκιμάσει, επιτέλους, το δρόμο του επαγγελματικού κινηματογράφου. [...]

Εντέλει, η διετία 1941-'42, κατά την οποία ο Visconti και η ομάδα του «Cinema» εργάζονται εντατικά, ο ένας δίπλα στον άλλον, υπήρξε μια περίοδος όχι μόνο αποδοτική, αφού παρήγαγε ένα αριστούργημα σαν το *Ossessione*, αλλά και ανοιχτή σε πολλαπλές καλλιτεχνικές και λογοτεχνικές επιρροές, προάγγελος των συζητήσεων σε βάθος για τον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία, κίνητρο θαρραλέων πρωτοβουλιών που έβαλαν τις βάσεις όχι τόσο, ίσως, του ιταλικού νεορεαλισμού, όσο, μάλλον, εκείνης της αντίληψης για το κινη-

ματογραφικό και θεατρικό θέαμα που ο Visconti θα υιοθετήσει και θα δοκιμάσει ο ίδιος στην πράξη, αρχής γενομένης από το 1945· γιατί δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το *Ossessione* –όπως σημειώθηκε, ειπώθηκε και επαναλήφθηκε από περισσότερες πλευρές, σε σημείο που να αποτελεί πλέον ιστορικό θέσφατο δυσκόλως αμφισβητήσιμο– δημιούργησε μια τάση στον ιταλικό κινηματογράφο που θα την ακολουθήσει και θα την εμβαθύνει ο μεταπολεμικός νεορεαλισμός, έστω και σε διάφορες, ασύμπτωτες κατευθύνσεις. Ωστόσο, είναι επίσης αλήθεια ότι εκείνη η ταινία ήταν για το δημιουργό της (πολύ περισσότερο απ' ό,τι για τους στενούς του συνεργάτες) η απόδειξη της σκηνοθετικής του δεξιοτεχνίας και, ταυτόχρονα, το ρεπερτόριο των θεμάτων που θ' αναπτύξει και θα διευρύνει στα μελλοντικά έργα του. Οι ιστορίες, τα πρόσωπα, οι χώροι, τα τοπία και, κυρίως, οι τρόποι αναπαράστασης και το σκηνοθετικό ύφος –από τη σύνθεση των κάδρων μέχρι το μοντάζ– που ο Visconti θα χρησιμοποιήσει στο μέλλον, παραπέμπουν σ' αυτή την ταινία, έστω και ασυνείδητα, σαν να 'ταν ένα κείμενο αναφοράς απ' το οποίο μπορείς ν' αντλήσεις δραματουργικά και αφηγηματικά στοιχεία για να τα χρησιμοποιήσεις σε άλλα πλαίσια.

Όμως υπάρχει και κάτι ακόμα: το *Ossessione* μπορεί να ιδωθεί –πέρα από τη θέση και τη σημασία που έχει στην ιστορία του ιταλικού κινηματογράφου– σαν ένα έργο που, παραδόξως, ανήκει στην περίοδο της ωριμότητας του Visconti· με την έννοια ότι, σ' αυτή την ταινία, ο σκηνοθέτης προβάλλει πλήρως τις ικανότητές του ως δημιουργού, έχοντας αφομοιώσει, μέσα σε λίγα χρόνια, όλα όσα έπρεπε να γνωρίζει σε σχέση με την κινηματογραφική γλώσσα. Το μάθημα που πήρε απ' τον Renoir και τον Koch, η συναναστροφή του με τον καλύτερο κινηματογράφο της εποχής εκείνης, τα αναγνώσματα και οι συζητήσεις με τους φίλους, του χρησίμευσαν για να διαμορφώσει ένα είδος «φιλμικής συνείδησης» που δε χρειαζόταν περαιτέρω αποδείξεις και επιβεβαιώσεις. Έμοιαζε, αυτός που είχε φτάσει στην ηλικία των τριάντα πέντε χρόνων –«στο μεσοστράτι της ζωής του»– κι είχε πια επιλέξει το πεδίο της δημιουργικής του δράσης, σαν να μη χρειαζόταν πια πειραματισμούς ή απόπειρες και σαν να μην κατείχε μόνο ένα σύνολο πλούσιων και πολυποίκιλων τεχνικο-εκφραστικών γνώσεων, αλλά και μιαν αντίληψη για τον κόσμο που ωρίμασε και χάρη στην πολιτική ευαισθητοποίηση που του είχαν μεταδώσει οι σύντροφοί του στο «Cinema». Έτσι, το *Ossessione*, που η προβολή του στους ιταλικούς κινηματογράφους συνέπεσε σχεδόν με την πτώση του φασισμού και το αντάρτικο που ακολούθησε εναντίον των γερμανών κατακτητών (στο οποίο έλαβε μέρος κι ο ίδιος ο Visconti), σημάδεψε την παύση μεταξύ ενός «πρώτου» και ενός «δεύτερου» Visconti, και, ουσιαστικά, κατέδειξε τη γέννηση ενός μεγάλου σκηνοθέτη που, λίγο αργότερα, έμελλε να ασκήσει έντονη επίδραση, πρώτα στο εθνικό θέατρο, που ήταν ακόμα εγκλωβισμένο σε παρωχημένα θεατρικά σχήματα, και, στη συνέχεια, στη γέννηση ενός ρεαλιστικού κινηματογράφου που ήταν ακόμα αβέβαιος για το δρόμο που έπρεπε ν' ακολουθήσει.

[...]

Επειδή, όμως, τον καιρό εκείνο,[2] που οι παραγωγικές δομές του ιταλικού κινηματογράφου ήταν ουσιαστικά ανύπαρκτες, το να κάνει κανείς μια ταινία ήταν μια πράξη απόγνωσης (όπως υπενθυμίζει ο Roberto Rossellini στην αυτοβιογραφία του), στον ορίζοντα του Visconti κάνει και πάλι την εμφάνισή του το θέατρο που ανέκαθεν αγαπούσε, το θέατρο που παρακολουθούσε από τα πρώτα χρόνια της νιότης και με το οποίο είχε ενεργά ασχοληθεί τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του '30. Αλλά και για το θέατρο χρειαζόταν μια νέα άποψη. Έπρεπε να εγκαταλειφθεί η ιταλική παράδοση του μεγάλου ηθοποιού, να γίνει ένα άνοιγμα στους ευρωπαϊκούς και τους αμερικανικούς νεωτερισμούς, να υιοθετηθεί και να εκσυγχρονιστεί το μάθημα του γαλλικού θεάτρου, για παράδειγμα, που ο ίδιος είχε γνωρίσει άμεσα κατά τις περιόδους της παραμονής του στο Παρίσι. Εξ ου και η νέα καλλιτεχνική δραστηριότητα που κράτησε τον Visconti μακριά από τον κινηματογράφο για μερικά χρόνια και του 'δωσε τη δυνατότητα ν' ασκήσει βαθύτατη επίδραση στο ιταλικό θέατρο με μια σειρά παραστάσεων που μπορούμε να χαρακτηρίσουμε πραγματικά επαναστατικές, αφού προκάλεσαν σκάνδαλα, έντονες συζητήσεις και πολεμικές. Για τον Visconti,

2. Το 1944-'45. (Σ.τ.Μ.)

το παλκοσένικο, όπως και η οθόνη, είναι ο χώρος των αντιπαραθέσεων, των παθών, των συγκρούσεων: πρέπει να ωθήσει στα άκρα τα στοιχεία του δράματος, προκειμένου να συλλάβει καλύτερα και να αναπαραστήσει την ουσία του και τις πολλαπλές του σημασίες. Υπ' αυτό το πρίσμα, η σκηνοθεσία, εννοούμενη ως καθοδήγηση των ηθοποιών και σκηνογραφική επέμβαση, κριτική ανάγνωση του κειμένου και σκηνική ερμηνεία του, δεν μπορούσε παρά να υιοθετήσει το ρεαλισμό στην αναπαράσταση ως συστατικό στοιχείο του θεάματος που έπρεπε να συγκινήσει τους θεατές πέρα και βαθύτερα απ' την ίδια τη θεατρική παράσταση, ταρακουνώντας τις συνειδήσεις και δημιουργώντας, ενδεχομένως, ζωηρές αντιδράσεις.

Ανατρέχοντας στον κατάλογο με τις θεατρικές παραστάσεις που σκηνοθέτησε ο Visconti μέσα σε δύο χρόνια, απ' τον Ιανουάριο του 1945 μέχρι το Φεβρουάριο του 1947 (προτού αρχίσει η περιπέτεια της ταινίας *Η γη τρέμει*), και, στη συνέχεια, απ' το Νοέμβριο του 1948 μέχρι το Μάρτιο του 1953 (άλλη μια θεατρική περίοδος που διακόπηκε μόνο απ' την ταινία *Bellissima*), μένει κανείς έκπληκτος από την ποικιλία των θεμάτων που χειρίστηκε, των κειμένων και των ηθοποιών που τα απέδωσαν, και, ταυτόχρονα, από την πολλαπλότητα των σκηνοθετικών λύσεων που υιοθέτησε· σαν να επρόκειτο για ένα πειραματικό εργαστήριο, στο οποίο η κάθε παράσταση μπορούσε να χρησιμεύσει σαν δοκιμή: γόνιμο χώμα για να φυτέψεις καινούργια φυτά, καινούργια λουλούδια, για να κλαδέψεις δέντρα φουντωτά ή να ξαναζωντανέψεις ξεραμένα λιβάδια· επειδή ο Visconti, δουλεύοντας την κάθε λεπτομέρεια με τους ηθοποιούς και τους άλλους συνεργάτες της παράστασης, προσπαθούσε πάντα να σκάψει μέσα στο κείμενο, δίχως να ικανοποιείται από τις πιο εύκολες λύσεις που του είχε κληροδοτήσει η παράδοση, παίρνοντας νέους και, συχνά, δύσβατους δρόμους. Κι όταν το θέμα φαινόταν προκλητικό και σκανδαλιστικό (για την ιταλική κοινωνία της εποχής), τότε έδινε τη μεγάλη μάχη του και επέμενε, όχι για να πυροδοτήσει φτηνά σκάνδαλα, αλλά για ν' αναγκάσει το θεατή ν' αναμετρηθεί με την πραγματικότητα και τις καταστάσεις που έθεταν προβλήματα συνείδησης, και γενικότερα πολιτιστικά, πολιτικά και ιδεολογικά ζητήματα. Διάβαζε και ξαναδιάβαζε σε βάθος όχι μόνο τους σύγχρονους συγγραφείς –από τον Jean Cocteau μέχρι τον Ernest Hemingway, από τον Jean Anouilh μέχρι τον Jean-Paul Sartre, απ' τον Marcel Achard μέχρι τον Tennessee Williams και τον Arthur Miller–, αλλά και τους κλασικούς, –από τον Beaumarchais μέχρι τον Ντοστογιέφσκι, από τον Shakespeare μέχρι τον Alfieri, απ' τον Goldoni μέχρι τον Τσέχοφ και τον Ευριπίδη–, για να φέρει στην επιφάνεια εκείνες τις πλευρές του μοντερνισμού που κινδύνευαν να μη βρουν την έκφρασή τους με μια παραδοσιακή παράσταση.

Η πρώτη του παράσταση, με τους *Τρομερούς γονείς* του Jean Cocteau, ανέβηκε στο Θέατρο Eliseo της Ρώμης, στις 20 Ιανουαρίου 1945, κι έκανε πάταγο. Σχεδόν κατ' αναλογία με το ρεαλιστικό μοντέλο του *Ossessione*, χρησιμοποιώντας το παλκοσένικο σαν να 'ταν ένας χώρος της καθημερινότητας όπου αναμετρώνται και κατασπαράσσονται τα μέλη μιας οικογένειας, ο Visconti πραγματοποιούσε μιαν αληθινή επανάσταση, εξάγοντας από ένα θεατρικό κείμενο την εικόνα μιας ανθρώπινης και κοινωνικής κατάστασης σε κρίση. Από ένα κείμενο αρκετά εκρηκτικό, η σκηνοθεσία του Visconti αφαίρεσε τα λογοτεχνικά εκείνα στοιχεία που είναι χαρακτηριστικά του Cocteau, για να επικεντρωθεί περισσότερο στις εμφανώς συγκρουσιακές καταστάσεις. Και οι ηθοποιοί κινούνταν με φόντο τα σκηνικά σαν να βρίσκονταν μέσα σε μια κατάσταση αληθινή, δίνοντας στις κινήσεις και τα λόγια τους την αίσθηση και την έμφαση κινήσεων και λόγων που κάνει και λέει κανείς στ' αλήθεια, σαν να επρόκειτο για μια υποκριτική-αναπαράσταση της καθημερινής ζωής. Ήταν, ωστόσο, μια πραγματικότητα διηθημένη από το στιλ του Visconti και, συνεπώς, ακόμα πιο «αληθινή» και συναρπαστική για ένα κοινό που δεν είχε ξαναδεί τέτοιο θέατρο. Στην ίδια γραμμή κινήθηκε και στις επόμενες θεατρικές δουλειές του, περνώντας από τη «φιδοφωλιά» της αστικής οικογένειας των *Τρομερών γονέων* στο πολιτικό και κοινωνικό δράμα του Ισπανικού Εμφυλίου με την *Πέμπτη φάλαγγα* του Hemingway· από τον επίσης αστικό και βουβό κόσμο της καταστολής στη *Γραφομηχανή* του Cocteau και από το *Κεκλεισμένων των θυ-*

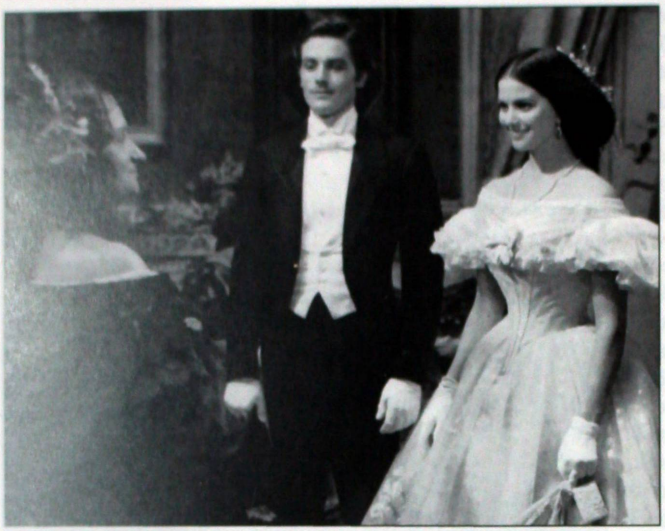
ρών του Sartre στην «ιδεολογική» ανάγνωση της *Αντιγόνης* του Anouilh· από τη «σκανδαλώδη» και προκλητική κατάσταση του *Αδάμ* του Achard στην τραγωδία της «depression»[3] στα *Καπνοτόπια* του Erskine Caldwell, στη θεατρική διασκευή τους από τον John Kirkland – ένα σύνθετο και πολυποίκιλο πανόραμα της σύγχρονης κοινωνίας, που τη διαπερνά το νέο, αλλά είναι ακόμα γερά δεμένη στο παλιό· ένα πανόραμα, που η αναπαράστασή του με τους τρόπους και τις φόρμες ενός θεάματος ήθελε να συγκλονίσει το θεατή στο συναισθηματικό και, ταυτόχρονα, το ορθολογιστικό επίπεδο και, μέσω αυτού, να μεταδώσει μια κριτική άποψη του πραγματικού.

Όμως και η νεωτερική ανάγνωση των κλασικών ακολούθησε, σε γενικές γραμμές, αυτή την αντίληψη ανανέωσης, όπως φάνηκε και στο χαρακτηριστικό παράδειγμα των *Γάμων του Φίγκαρο* του Beaumarchais, που ο Visconti ερμήνευσε κυρίως σαν κοινωνική σάτιρα, στην οποία, μέσα από το τερατώδες και το γκροτέσκο –που υπερτόνιζε η σκηνοθεσία του–, διαφαινόταν «ένα σαφές προαίσθημα της κατάρρευσης μιας κοινωνίας σε αποσύνθεση: της αριστοκρατίας» (τα λόγια είναι δικά του). Ήταν ένα θέμα που όχι μόνο το αγαπούσε, αλλά και έμελλε ν' αναφερθεί ξανά σ' αυτό και να το εμβαθύνει, σε ορισμένες ταινίες της ώριμης περιόδου, όπως το *Senso* και *Ο γατόπαρδος*, προς την κατεύθυνση, πάντως, ενός «ολικού ρεαλισμού». Εδώ, ωστόσο, του γεννούσε τον οίστρο μιας ριζικής στιλιστικής αλλαγής, μιας ανατροπής των ρεαλιστικών απαιτήσεων που προσέγγιζε το νατουραλισμό, με μια παραμόρφωση που έφερνε στο προσκήνιο το τερατώδες και το γκροτέσκο της ιστορικής και της κοινωνικής κατάστασης. Άλλωστε, ο θεατρικός του πειραματισμός δεν περιοριζόταν στα πλαίσια του ρεαλισμού, μολονότι αυτό το μοντέλο –όπως άλλωστε συνέβη και με τις δύο ταινίες του της εποχής εκείνης, *Η γη τρέμει* και *Bellissima*– είχε ίσως μεγαλύτερο αντίκτυπο στο θεατρικό παρά στο κινηματογραφικό κοινό. Το πρόβλημα ήταν να βρει για κάθε κείμενο ένα αντίστοιχο θεατρικό εύρημα που θα μπορούσε ν' αξιοποιήσει την πολιτιστική σπουδαιότητα (με την ευρεία έννοια· συνεπώς, και με την ιδεολογική και την πολιτική, όταν χρειαζόταν)· επειδή το θέαμα, ως γεγονός που συνεπαίρνει συνολικά, έπρεπε να προκαλέσει συναισθήματα και συλλογισμούς, να συγκινήσει και να προκαλέσει, να γοητεύσει και να σκανδαλίσει. Κι αυτό έκανε ο Visconti στις περισσότερες παραστάσεις του, περνώντας από την ηθική αγωνία που είναι διάχυτη στο *Έγκλημα και τιμωρία*, που εμπνεύστηκε ο Gaston Baty από τον Ντοστογιέφσκι, στη βαθιά και αυθεντική μελαγχολία και θλίψη που όχι λίγοι αισθάνθηκαν στον *Γυάλινο κόσμο* του Williams, στην υπαρξιακή ανησυχία που σημάδεψε την παράσταση της *Ευρυδίκης* του Anouilh – θέματα και συγκρούσεις που, σχηματικά, μπορούμε να πούμε ότι αποκαλύπτουν μια υπαρξιακή αμηχανία· θέματα που ο Visconti θα επαναπροσεγγίσει προς το τέλος της ώριμης περιόδου, τόσο στο θεατρικό όσο και, κυρίως, στο κινηματογραφικό του έργο. Φτάνει να θυμηθούμε τις ταινίες *Λευκές νύχτες* (από τον Ντοστογιέφσκι), *Μακρινά αστέρια της Άρκτου*, *Ο ξένος*



Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του.

3. Η μεγάλη οικονομική κρίση στις ΗΠΑ κατά τον μεσοπόλεμο. (Σ.τ.Μ.)



Ο γατόπαρδος.

(από τον Camus), *Θάνατος στη Βενετία* (από τον Thomas Mann), *Η γοητεία της αμαρτίας*, *Ο αθώος* (από τον D'Annunzio) – μια υπαρξιακή αμηχανία που ο ίδιος ο Visconti προσδιόρισε, ένα χρόνο πριν πεθάνει, ως «το δράμα της μοναξιάς».

Η ανάλυση του θεατρικού του έργου (χρειάζεται ιδιαίτερη μελέτη για να το δει κανείς σ' όλη τη διάρθρωση και την ποικιλία του) δεν μπορεί να παραμελήσει μιαν άλλη πλευρά της καλλιτεχνικής του αντίληψης· δηλαδή, την αναγκαιότητα –όπως άλλωστε έγραψε ο ίδιος στο πολύ γνωστό άρθρο του «Ανθρωπομορφικός κινηματογράφος» (1943), στο οποίο ανέλυε τη σχέση ανθρώπου, ηθοποιού και ήρωα στον κινηματογράφο– να δημιουργούνται στη σκηνή ήρωες που να ξεφεύγουν απ' την υποκριτική και να στέκονται ως «πρόσωπα», σε μια εναλλαγή ζωτικών εμπειριών που να ενώνει τους μεν με τους δε. Εξ ου και η ανάγκη μιας σκηνοθεσίας που όχι μόνο συντονίζει, αλλά και, κυρίως, παρακινεί· που μπορεί να κάνει τον ηθοποιό να «βγάλει» τον ήρωα και, ταυτόχρονα, τον άνθρωπο. Τα σχετικά παραδείγματα είναι αρκετά, ιδιαίτερα στην ομάδα των ηθοποιών που δημιούργησε ο Visconti γύρω του και που συνεργάστηκε μαζί τους για πολλά χρόνια. Ήταν ένας «θίασος του Visconti», που μπορεί να ανανεωνόταν μερικές φορές, αλλά διατηρούσε μια σταθερά, σαν εμπορικό σήμα· που αποτελούσε εγγύηση ότι η παράσταση δε θα 'ταν ποτέ κοινότοπη, αλλά πάντα συναρπαστική. Φτάνει να θυμηθούμε, εκτός των προαναφερθεισών, και τις παραστάσεις των έργων *Όπως σας αρέσει* του Shakespeare, *Λεωφορείον ο πόθος* του Williams, *Ορέστης* του Alfieri, *Τρωίλος και Χρυσηίδα* του Shakespeare, *Ο θάνατος του εμποράκου* του Miller, *Η λοκαντιέρα* του Goldoni, *Τρεις αδελφές* του Τσέχοφ, *Μήδεια* του Ευριπίδη. Το ρεπερτόριο αυτό εμπλουτίστηκε τα επόμενα χρόνια, όταν ο Visconti, από τη μια πλευρά επέστρεψε με μεγαλύτερη σταθερότητα και συνέχεια στον κινηματογράφο, κι από την άλλη, αντιμετώπισε το χώρο του λυρικού θεάτρου με αποτελέσματα καινοτόμα έως επαναστατικά και, πάντως, επ' ουδενί κατώτερα από εκείνα που είχε πετύχει στο θέατρο πρόζας.

Στο μεταξύ, μετά την «παύση» των δύο χρόνων θεάτρου, ο Visconti αφοσιώθηκε με πάθος και επιμονή στον κινηματογράφο, σαν ένα εκφραστικό μέσο με το οποίο μπορούσε να αντιμετωπίσει, μ' έναν τρόπο που θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε συμπληρωματικό ως προς το θέατρο, θέματα και ζητήματα ακόμα πιο επίκαιρα και προβληματικά –κυρίως από την άποψη των πολιτικών και των κοινωνικών προεκτάσεων που μπορούσαν να έχουν τα σενάρια– και ν' απευθυνθεί σ' ένα κοινό όχι μόνο ευρύτερο, αλλά και λιγότερο δεμένο με την παράδοση του αγαπημένου θεάματος της αστικής τάξης, περισσότερο ανοιχτό και αδιαφοροποίητο. Έτσι, το 1947, υλοποιήθηκε η ιδέα του *Η γη τρέμει* που, ως ένα βαθμό, αντιποκρινόταν στην παλιά του ιδέα να μεταφέρει στην οθόνη το μυθιστόρημα του Giovanni Verga, *Οι Μαλαβόλια*. Φυσικά, το κλίμα είχε αλλάξει, ο απελευθερωτικός αγώνας και η νίκη των συμμάχων είχαν διώξει το φασισμό, η νέα, δημοκρατική Ιταλία περνούσε μια περίοδο πολιτικών αγώνων και κοινωνικών αντιπαραθέσεων που έκανε πιο έντονες τις ιδεολογικές διαφορές. Τα ζητήματα σχετικά με το ρεαλισμό στην τέχνη (και τον κινηματογράφο) και, γενικότερα, για τον πολιτιστικό του ρόλο, ήταν στην ημερήσια διάταξη και όχι μόνο μεταξύ των δυνάμεων της Αριστεράς και ιδιαίτερα στο Ιταλικό Κομμουνιστικό Κόμμα, στο οποίο ο Visconti ήταν πολύ κοντά. Έπρεπε να ξαναρχίσει ο διάλογος που είχε δια-

κοπεί και που η ομάδα του «Cinema» τον είχε ήδη εμβαθύνει, διευρύνει και προεκτείνει προς διάφορες κατευθύνσεις. Έπρεπε να βρει τη θέση του στα πλαίσια του νεορεαλισμού που, είτε «κίνημα», είτε «τάση», είτε «σχολή», είτε όπως αλλιώς θέλετε, είχε σημαδέψει την αναβίωση του μεταπολεμικού ιταλικού κινηματογράφου.

Με το *Η γη τρέμει*, που προβλήθηκε το 1948 ως το πρώτο μέρος ενός τριπτύχου με θέμα τις συνθήκες υπό τις οποίες ζούσαν οι εργαζόμενοι, και είχε στη συνέχεια μια πορεία μετ' εμποδίων στις αίθουσες, με μία και μόνη καταταλαιπωρημένη κόπια, ο Visconti μοιάζει ν' απομακρύνεται από τον ρομαντικό ρεαλισμό του *Ossessione* και να εμπνέεται από τα μεγάλα μυθιστορήματα του βερισμού του 19ου αιώνα, προσαρμόζοντάς τον ως προς το θέμα της εκμετάλλευσης των ψαράδων που αναγκάστηκαν να υποστούν τους εκβιασμούς των ιχθυεμπόρων. Όμως το στιλ του ανέτρεπε τα σχήματα τόσο του ενός όσο και του άλλου μοντέλου. Υπήρχε η αναζήτηση μιας φόρμας που ξεπερνούσε τα ίδια τα δεδομένα της ιστορίας, το πολιτικό περιεχόμενο του έργου. Και η θεατρική εμπειρία, η δουλειά με τους ηθοποιούς –εδώ είχε να κάνει με ερασιτέχνες–, η αναζήτηση της υπέρβασης του νεορεαλισμού, γεννούσαν στον Visconti τον οίστρο για μια γραφή εντελώς προσωπική, στην οποία δεν είναι δύσκολο να εντοπίσουμε τα μοτίβα εκείνα της τέχνης του που θα ξανασυναντήσουμε σε άλλες ταινίες (όχι μόνο στον *Ρόκο*, αλλά και στο *Γατόπαρδο*, στους *Καταραμένους*, ακόμα και στη *Γοητεία της αμαρτίας*). Ένα από τα βασικά μοτίβα είναι η οικογένεια και η κρίση στο εσωτερικό της, η σύγκρουση μεταξύ γονέων και παιδιών, η διάλυση του μικρού κοινωνικού πυρήνα που για πολλούς αιώνες είχε αποκρούσει τις επιθέσεις της κοινωνίας και της Ιστορίας· άλλο ένα, η συντριβή των αδύναμων χαρακτήρων μπροστά στην κρίση, η ανικανότητά τους να ξεπεράσουν τις αντιξοότητες, το πεπρωμένο τους ως προγεγραμμένων θυμάτων· τέλος, η ανάγκη ενός «υψηλού» στιλ, που θα βοηθούσε το αφηγηματικό και δραματουργικό υλικό να διογκωθεί, και θα το μετέτρεπε σε κάτι μόνιμο, πέρα από τα –χρονολογικά και γεωγραφικά– όρια της Ιστορίας· ένα στιλ που, στην επόμενη ταινία του, *Bellissima*, σε σενάριο του Cesare Zavattini, θα μπορούσε να πει κανείς ότι είναι εμπνευσμένο από τα στερεότυπα του νεορεαλισμού, αν τα νεωτερικά στοιχεία δεν διαχέονταν, και σ' αυτή την περίπτωση, πέρα από το οξύτατα κριτικό πνεύμα της υπόθεσης, την καταγγελία μιας κοινωνικής συμπεριφοράς που στιγματίζεται ως αρνητική, σε μιαν αναπαράσταση που έκανε την πρωταγωνίστρια (την Anna Magnani που οπωσδήποτε θα είχε στο νου του ο Pasolini όταν δημιούργησε την ηρωίδα Μάμα Ρόμα στην ομώνυμη ταινία) κομβικό σημείο του δράματος, θέατρο των αντιθέσεων της ανθρώπινης ύπαρξης.

Αυτή την ανάγκη υπέρβασης των ορίων του ρεαλισμού ή, μάλλον, ενός χρονικογραφικού νεορεαλισμού, ο Visconti όχι μόνο την αισθάνθηκε με την επιστροφή του στον κινηματογράφο, μετά την εμπειρία του στο θέατρο που του είχε ανοίξει νέους ορίζοντες, αλλά και την άφησε να τον ωθήσει να δοκιμάσει τον καθόλου εύκολο δρόμο του λυρικού θεάτρου· ενός θεάτρου που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και «καθολικό» –ή ακόμα και «απόλυτο έργο τέχνης», κατά τον Wagner– και που οπωσδήποτε παρείχε νέες δυνατότητες καλλιτεχνικής έκφρασης. Μπορούσε ν' αποτελέσει μια νέα πρόκληση ενάντια στους περιορισμούς της οθόνης ή του παλκοσένικου, με την έννοια ενός αγώνα ενάντια στους σύμφυτους με το μελόδραμα εξαναγκασμούς, που από τη φύση του περιορίζεται μέσα στο όρια της μουσικής· δηλαδή, του ρυθμού και της μελωδίας. Το μελόδραμα, άλλωστε, και κυρίως το ιταλικό –από τον Spontini μέχρι τον Bellini κι από τον Donizetti μέχρι τον Verdi και τον Puccini (που ανακαλύφθηκε τα τελευταία χρόνια, μαζί με τον D'Annunzio)–, ήταν δομημένο πάνω στη σαφή αντιπαράθεση των χαρακτήρων, στον ξεκάθαρο προσδιορισμό των στοιχείων του δράματος, σε μια μουσική ανάπτυξη που επέτρεπε τη διάρθρωση των σκηνών, τις κινήσεις των πρωταγωνιστών σύμφωνα μ' ένα σχήμα που κάθε φορά προσαρμοζόταν στην ιστορία. Ήταν, εντέλει, η επιστροφή στο παλκοσένικο και, ταυτόχρονα, η υπέρβαση των ορίων του· ή, μάλλον, η διεύρυνση των γνώσεών του κι ένας χώρος αδιάκοπου πειραματισμού, που προστέθηκε στην κινηματογραφική και τη θεατρική πρακτική, τις οποίες, βέβαια, δεν είχε εγκαταλείψει, αλλά, αντίθετα, τις συνέχισε με καινούργια ζωντά-

νια, σε μια εναλλαγή θεατρικών, κινηματογραφικών και λυρικών σκηνοθεσιών μέσα σε μια εικοσαετία, που μπορεί και να είναι η περίοδος της πιο έντονης δραστηριότητας του σκηνοθέτη-δημιουργού.

Ξαναρχίζοντας το 1954 τη θεατρική δραστηριότητα με το *Σαν τα φύλλα* του Giuseppe Giacosa, μετά τη μεγάλη κινηματογραφική επιτυχία του *Senso* –που από πολλές απόψεις προαναγγέλλει τα χαρακτηριστικά του μελοδράματος, τη δραματική του ανάπτυξη και τη φύση των ηρώων–, θα στραφεί στο λυρικό θέατρο, οξυδερκής και ευαίσθητος ερμηνευτής της όπερας *La Vestale* του Spontini, πάντα μέσα στο 1954. Αυτό το μελόδραμα θα είναι το πρώτο μιας σειράς παραστάσεων που κι αυτές θα προκαλέσουν αντιδράσεις και συζητήσεις, και θα επιβληθούν ως οι σημαντικότερες στην ιστορία των λυρικών παραστάσεων του 20ού αιώνα. 1955: *Η υπνοβάτις* του Donizetti και *La Traviata* του Verdi (ο Visconti θα την ξανανεβάσει το 1963 και το 1967), αλλά και *Η δοκιμασία* του Arthur Miller και *Θείος Βάνιας* του Τσέχοφ. 1957: *Άννα Μπολένα* του Donizetti, *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Gluck, αλλά και *Δεσποινίς Τζούλια* του Strindberg, *Ο ιμπρεσάριος της Σμύρνης* του Goldoni, *Μαραθώνιος χορού* του ίδιου του Visconti σε μουσική Hans Werner Henze και, πάνω απ' όλα, η ταινία *Λευκές νύχτες*, που αποτελεί μια σύγχρονη ερμηνεία του Ντοστογιέφσκι, στην οποία το θέατρο, ως κατ' εξοχήν σκηνικός χώρος, μοιάζει να αναμετριέται με την οθόνη σε μια σχέση μάλλον ανταγωνιστική παρά διαλεκτική. 1958: *Ντον Κάρλο* και *Μακμπέθ* του Verdi, αλλά και *Ψηλά απ' τη γέφυρα* του Miller. 1959: *Il Duca d'Alba* του Donizetti. 1960, τέλος: *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του* και *L'Arialda* του Giovanni Testori. Είναι σαν μια επιστροφή στις ρίζες, σ' εκείνον τον ολικό ρεαλισμό του οποίου ο Visconti ήταν υποστηρικτής και μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Αυτό γίνεται, ωστόσο, με μια διαφορετική ματιά και μια διαφορετική στιλιστική έμφαση, που προαναγγέλλουν εκείνη την «αποστασιοποίηση» από τις σύγχρονες αντιλήψεις που θα είναι το χαρακτηριστικό των τελευταίων του χρόνων, παρ' όλο που τα θέματα και τα σενάρια των τελευταίων έργων του διατηρούν μια δική τους επικαιρότητα.

Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του και η όπερα *L'Arialda* θα ξανανοίξουν τους ασκούς του Αιόλου των πολεμικών εναντίον του Visconti, που φαινόταν να έχουν καταλαγιάσει με την πάροδο των χρόνων. Η βιαιότητα του περιεχομένου και του στιλ, που είναι ξεκάθαρο και επιθετικό και σχεδόν υπερβάλλει στην αναζήτηση του ρεαλισμού, θεωρούνταν απαράδεκτο σε μια Ιταλία που ήταν ακόμα δεμένη με τους κανόνες ηθικής και την κοινωνική συμπεριφορά της δεκαετίας του '50· μια Ιταλία χριστιανοδημοκρατική, που δυσκολευόταν να βγει από το καβούκι της. Εξ ου και οι επιθέσεις της λογοκρισίας, οι πολεμικές, οι κριτικές (όπως τότε με το *Ossessione* και τους *Τρομερούς γονείς*)· εξ ου, όμως, και οι κριτικές αναλύσεις που δεν κατόρθωναν πάντα να συλλάβουν τις παραλλαγές του ρεαλιστικού θέματος, τους υπαινιγμούς, τα προσωπικά στοιχεία. Ο Visconti, από τη μια πλευρά αντιμετώπιζε δίχως φαρισαϊσμούς την τραγική πραγματικότητα των κειμένων, κι από την άλλη, εισήγε στοιχεία που προκαλούσαν μεγαλύτερη ανησυχία – όχι κοινωνική, αλλά ενδόμυχη, εσωτερική. Τα θέματα αυτά θα τα βρούμε αργότερα, στη διάρκεια των δεκαετιών του '60 και του '70, όταν θα γυρίσει ταινίες όπως οι: *Ο γατόπαρδος*, *Μακρινά αστέρια της Άρκτου*, *Ο ξένος*, *Θάνατος στη Βενετία*, *Η γοητεία της αμαρτίας*, *Ο αθώος*, και θα ανεβάσει στη σκηνή έργα όπως τα: *Σαλώμη* του Richard Strauss, *Ο βυσσινόκηπος* του Τσέχοφ, *Der Rosenkavalier* πάλι του Strauss, *La Monaca di Monza* του Testori, *Μανόν Λεσκό* του Puccini. Είναι αλήθεια, βέβαια, ότι, την ίδια εποχή, θα γυρίσει και τους *Καταραμένους* και θα έχει τη σκηνοθετική επιμέλεια των *Γάμων του Φίγκαρο* του Mozart και των *Il Trovatore*, *Ντον Κάρλο*, *La Traviata*, *Φάλσταφ* και *Σιμόν Μποκανέγκρα* του Verdi. Όπως είναι επίσης αλήθεια ότι εκείνα τα έργα τοποθετούνται οπωσδήποτε, αν όχι στο πλαίσιο ενός ολοκληρωμένου σχεδίου, πάντως στο γενικότερο πλαίσιο μέσα στο οποίο αντιμετώπιζε (συχνά με δυσκολία κι όχι δίχως πολεμικές), την εμφάνιση νέων τάσεων, τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο.

Όχι πως ο Visconti ήταν αντίθετος, στη δεκαετία του '60, με την εμφάνιση των νέων τά-

σεων (από τη Nouvelle Vague μέχρι το Living Theatre). Οπωσδήποτε, όμως, η παιδεία του και η διαδρομή του, το παρελθόν του και το τεράστιο θεατρικό και κινηματογραφικό του έργο, τον τοποθετούσαν σ' ένα άλλο επίπεδο, εμποδίζοντάς τον, ίσως, να συλλάβει την ουσία εκείνων των καινοτομιών. Το θέμα, όμως, δεν ήταν αν μπορούσε να το κάνει ή όχι, αλλά, μάλλον, αν μπορούσε να συμμεριστεί ή όχι τις νέες απόψεις, ν' αλλάξει το ύφος του, να προσαρμοστεί στις υποτιθέμενες καινοτομίες ή στις νέες προτιμήσεις του κοινού (ποιου κοινού, όμως, απ' όλα αυτά που είχαν ήδη αρχίσει να διαμορφώνονται;). Εκείνος έμεινε πιστός στον εαυτό του και στις απόψεις του. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι μια κάποια κρίση των αξιών που έγινε τότε αισθητή (κι όχι μόνο μεταξύ των νέων γενεών), επέδρασε στο έργο του – και μάλιστα, περισσότερο στο κινηματογραφικό παρά στο θεατρικό· με την έννοια ότι ανέβαιναν στην επιφάνεια και, συχνά, έβρισκαν την κατάλληλη καλλιτεχνική τους έκφραση τα στοιχεία εκείνα της ανησυχίας, αλλά και της υπαρξιακής αμηχανίας που, αν το καλοεξετάσει κανείς, δεν απουσίαζαν από τα προηγούμενα έργα του, αλλά τις περισσότερες φορές περνούσαν ως υπονοούμενα, σε άλλα θέματα και με άλλες μορφές. Ούτε μπορούμε να παραγνωρίσουμε το βασικό γεγονός της ιδεολογικής κρίσης της Αριστεράς· που αναζητούσε (μάταια, ίσως) νέους δρόμους· που ήταν ανίκανη –για πολλούς λόγους που ανάγονται στην πολιτική, όχι μόνο την ιταλική ή την ευρωπαϊκή, αλλά την παγκόσμια– να υπερβεί τους παραδοσιακούς φραγμούς και να επιβληθεί ως κυβερνητική δύναμη. Ήταν μια κρίση που δεν μπορούσε να μην επηρέασει το έργο του Visconti, ενός καλλιτέχνη και ενός πεπαιδευμένου ανθρώπου που ήταν πολύ κοντά στην Αριστερά, αλλά και ευαίσθητος απέναντι στις κοινωνικές αλλαγές, στα σύγχρονα προβλήματα, στα πολιτικά ζητήματα. Ήταν, επομένως, μια κρίση που έπληξε και τον ίδιο, όπως πολλούς άλλους φίλους και συντρόφους του.



Οι καταραμένοι.

Αυτής της κρίσης των αξιών, αυτού του αποπροσανατολισμού που άγγιξε στον ίδιο βαθμό παλιές και νεότερες γενιές, άρχισαν να γίνονται αισθητές οι συνέπειες, τόσο στο ιδεολογικό και πολιτικό επίπεδο, όσο και στο πολιτιστικό και το καλλιτεχνικό (και, γενικότερα, στα κοινωνικά ήθη), στη διάρκεια της δεκαετίας του '60 και τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70, με τα γεγονότα του 1968 και μετά απ' αυτά. Κι είναι μια ιστορική περίοδος που ο Visconti την πέρασε εντατικοποιώντας την κινηματογραφική του δραστηριότητα, ξαναπάνοντας ορισμένα θέματα και έννοιες που είχαν εμφανιστεί σε προηγούμενα έργα του, κι ανοίγοντας νέες προοπτικές. Μετά τη μεγάλη προλεταριακή εποποιία *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του*, με τις τραγικές προεκτάσεις, ιδού το προοπτικό και «απομνημονευματικό» πορτρέτο της ταινίας *Ο γατόπαρδος*. Πρόκειται για δύο ταινίες συμπληρωματικές, από πολλές πλευρές, στις οποίες ο λόγος του Visconti για την οικογένεια, την κρίση των θεσμών, τη σχέση παράδοσης-νεωτερικότητας, βρίσκει τους σωστούς τόνους μιας στέρεης αναπαράστασης, με μεγάλο εύρος, αλλά σοφά διαρθρωμένης, στην οποία, όμως, μπορούν να εντοπιστούν τα σπέρματα μιας ανάλυσης πιο εσωστρεφούς, που τείνει να μεταφέρει τους ήρωες έξω από την Ιστορία, σε μια κατάσταση διαρκών εσωτερικών συγκρούσεων.

Πρόκειται για μια υπαρξιακή κατάσταση που την ξαναβρίσκουμε, σε διαφορετικό βαθμό, τόσο στα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου* όσο και στον *Ξένο* κυρίως, στη δεύτερη ταινία, που βασίζεται στο μυθιστόρημα του Camus και τοποθετείται –όπως ήδη είπαμε για τις *Λευκές νύχτες*– σε θέση ανώτερη σε σχέση με τα άλλα έργα του. Ο Visconti παρατηρεί τους ήρωές του σχεδόν από απόσταση· τους τοποθετεί σ' ένα περιβάλλον, σε μια ιστορική στιγμή, μέσα σ' ένα πλέγμα διαπροσωπικών σχέσεων και, στη συνέχεια, παρακολουθεί τις κινήσεις τους, τις συμπεριφορές τους, για να συλλάβει τις αντιθέσεις τους, τα όριά τους, το αδιόρατο άγχος που τους καταλαμβάνει. Το ίδιο θα συμβεί και στο *Θάνατο στη Βενετία*, όπου η προοδευτική «κατεδάφιση» του κεντρικού ήρωα αποτελεί τον βασικό άξονα μιας αναπαράστασης που κατακερματίζεται συνεχώς μέσα στην αποθέωση της περιβάλλουσας πραγματικότητας· το ίδιο και στο *Λυκόφως των θεών*, όπου η ιστορία του τελευταίου βασιλιά της Βαυαρίας χάνει προοδευτικά τα χαρακτηριστικά της ιστορικής αναπαράστασης –που είναι, ωστόσο, πιστή και ακριβής–, για να κλειστεί στο κέλυφος μιας προσωπικής τραγωδίας, μιας δυστυχισμένης ζωής που κατατρώει τον ήρωα, ο οποίος καταντά να γίνει σύμβολο της κρίσης· το ίδιο και στη *Γοητεία της αμαρτίας*, όπου η ιστορία ενός ανθρώπου που βρίσκεται στο τέλος της ζωής του –πέρα από τις ενδεχόμενες αυτοβιογραφικές αναφορές (τις οποίες ποτέ δεν παραδέχτηκε ο Visconti)–, γίνεται η ευκαιρία για μια γενική αναθεώρηση της ζωής και της σημασίας της· το ίδιο, τέλος, στον *Αθώο*, όπου το ερέθισμα που του δίνει το μυθιστόρημα του D'Annunzio –έστω και με όσα αρνητικά συνεπάγεται η δημιουργία ενός έργου που ο δημιουργός του βρίσκεται σε άσχημη φυσική κατάσταση–, το επεξεργάζεται από μια «μη ιστορική» οπτική γωνία, που υπογραμμίζει την οικουμενική σημασία της κρίσης των αξιών και του υπαρξιακού φόβου.

Ενάντια σ' αυτή την τάση εσωστρέφειας και αναφοράς στο παρελθόν ορθώνεται η μεγάλη ταινία με την οποία επανέρχεται στα θέματα και τις φόρμες που χαρακτηρίζουν τα σημαντικότερα έργα του – από το *Η γη τρέμει* μέχρι το *Senso* και τον *Ρόκο*. Πρόκειται για τους *Καταραμένους*, που τους ήθελε να είναι –και είναι– η μεγάλη τοιχογραφία μιας ιστορικής περιόδου με την άνοδο του ναζισμού στη Γερμανία και το τέλος της δημοκρατίας, την κατάρρευση της φιλελεύθερης παράδοσης και το θρίαμβο του κυνισμού και της βίας, της κτηνωδίας και της μισαλλοδοξίας. Είναι μια ταινία σαφώς χορωδιακή, υψηλής πολιτιστικής αξίας, στην οποία οι συγκρούσεις μεταξύ προσώπων και γενεών συγχωνεύονται με τους πολιτικούς αγώνες. Είναι, όμως, και μια ταινία που διερευνά τις ψυχολογίες, που σκιαγραφεί ήρωες τους οποίους ο σκηνοθέτης συλλαμβάνει στις πιο προσωπικές στιγμές τους, και, τέλος, αφήνει μια αίσθηση αποσάθρωσης που αποπνέουν όχι μόνο η περιγραφόμενη κοινωνία ή/και η εξετασόμενη ιστορική περίοδος, αλλά και, κυρίως, ορισμένοι από τους κεντρικούς ήρωες· μιας αποσάθρωσης, που φαίνεται πολύ περισσότερο στο βλέμμα τού σκηνοθέτη απ' ό,τι στην πραγματικότητα των γεγονότων.

Η εμφάνιση σε πρώτο πλάνο των εσωτερικών αναγκών των ηρώων, της σύνθετης ψυχολογίας τους, ίσως να είχε βρει την πειστικότερα ανήσυχη και ανησυχητική αναπαράσταση μιας κοινωνίας στα πρόθυρα της κατάρρευσης, στο απραγματοποίητο σχέδιο της προυστικής *Recherche*.[4] Ήταν ένα σχέδιο που το δούλεψε για πολλά χρόνια, σαν μια ταινία που έπρεπε οπωσδήποτε να γίνει, σημείο άφιξης μιας πολιτιστικής και καλλιτεχνικής διαδρομής που είχε αγγίξει ορισμένες από τις πιο σημαντικές πλευρές της σύγχρονης Ιστορίας και, τώρα, μπορούσε να ολοκληρωθεί μ' ένα είδος γενικής ανακεφαλαίωσης, μ' ένα βλέμμα προς τα πίσω, προς εκείνο τον κόσμο του νεαρού Visconti, που τον είχε όμως σιγά σιγά εγκαταλείψει για να γίνει ο κριτικός παρατηρητής του. Αν και η ταινία δεν έγινε (κι ίσως δε θα μπορούσε να γίνει σύμφωνα με τις προθέσεις του δημιουργού, αν όχι γι' άλλο λόγο, τουλάχιστον εξαιτίας της αδυναμίας να μεταφερθεί στην οθόνη το «βλέμμα» τού Proust το οποίο αγκάλιαζε τα πράγματα, τους τόπους και τα πρόσωπα με τη βοήθεια της γλώσσας των λέξεων που ήταν πραγματικά αδύνατον να μεταφραστεί σε μιαν άλλη γλώσσα όπως η κινηματογραφική), το πνεύμα της αναφοράς στο παρελθόν, όμοιο με του Proust, η αμηχανία που προέρχεται από τη διαπίστωση ότι τα πάντα περνούν, ρέουν, ξε-

4. Γαλλικά στο κείμενο: το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* του Marcel Proust. (Σ.τ.Μ.)

θωριάζουν, δίχως ν' αφήσουν άλλο ίχνος από τις αναμνήσεις, παρέμεινε στον ώριμο Visconti, που το μετέφερε σε ορισμένες από τις τελευταίες του ταινίες. Ήταν η επανεμφάνιση της Παρακμής που ήταν πάντοτε συνδεδεμένη με το ρεαλισμό και, τώρα, έτεινε να υπερισχύσει, όσο τα ιστορικά γεγονότα –από τα ιδεολογικά, πολιτικά και κοινωνικά, μέχρι τα προσωπικά– ασκούσαν βαθιά επίδραση στη ζωή του Visconti. Δεν επρόκειτο, όμως, για φυγή στο παρελθόν, ούτε για περιχαράκωση στον ίδιο του τον εαυτό, αλλά, μάλλον, για μια προσπάθεια να ξαναδιαβάσει την πραγματικότητα με βλέμμα λιγότερο «διάφανο», πιο αποστασιοποιημένο, αλλά και πιο διαπεραστικό.

Όταν πέθανε, σε ηλικία εβδομήντα ετών, στις 17 Μαρτίου 1976, ενώ *Ο αθώος* ήταν ακόμα στη φάση του μοντάζ, έχοντας γίνει ήδη δεκτός στο Φεστιβάλ των Καννών ως φόρος τιμής στον μεγάλο σκηνοθέτη, ο Visconti είχε ήδη στις πλάτες του τριάντα πέντε χρόνια έντονη δραστηριότητα σε διάφορους τομείς του θεάματος (ή, καλύτερα, στην τέχνη της σκηνοθεσίας) – δραστηριότητα, που άφησε ίχνος ανεξίτηλο στην πολιτιστική και καλλιτεχνική ιστορία της Ιταλίας του 20ού αιώνα. Κι η δραστηριότητα αυτή δεν ήταν μόνο προϊόν μιας μακρόχρονης (έστω κι αν όχι πάντα μεθοδικής και συνεχόμενης) καλλιτεχνικής και πολιτιστικής προπαρασκευής· ήταν, πάνω απ' όλα, το αποτέλεσμα μιας άποψης για τον κόσμο, μιας προσπάθειας του καλλιτέχνη να μη σταματήσει προ της πραγματικότητας, αποδεχόμενός την έτσι όπως είναι, αλλά να τη διερευνήσει σε βάθος, προκειμένου να συλλάβει τις αντιφάσεις και τον εσωτερικό παλμό της, τα κίνητρα και τα αποτελέσματα. Έχουμε να κάνουμε μ' ένα έργο που άλλοτε προσανατολίζεται προς έναν ολικό ρεαλισμό και άλλοτε προς μια σχεδόν ειρωνική απομάκρυνση από το πραγματικό, μιαν αποστασιοποίηση, μια προτίμηση προς την Παρακμή· πάντα, όμως, ακόμα και στα μικρότερης σημασίας έργα του, στις πιο μανιερίστικες σκηνοθεσίες του, η τέχνη του Visconti μοιάζει ν' ακολουθεί ένα αυστηρά προκαθορισμένο σχέδιο, τα ίχνη μιας καθόλου επιδερμικής ερμηνείας της πραγματικότητας, μιας κριτικής ανάγνωσης των γεγονότων, των καταστάσεων, των ηρώων, του ιστορικού περιβάλλοντος. Εξ ου και η προτίμηση για το ιδιαίτερο, για τη λεπτομερή περιγραφή των χώρων, την οποία ορισμένοι παρομοίασαν με την ανησυχία που επιδεικνύει ένας «διακοσμητής», και η οποία, όμως, αντιθέτως, αποτελούσε την ουσία της έντονης σχέσης του με την πραγματικότητα. Εξ ου και η επιλογή ορισμένων εκφραστικών προτύπων που ανάγονται περισσότερο στη μεγάλη λογοτεχνική, θεατρική, εικαστική και μουσική παράδοση του 19ου αιώνα, παρά στις διάφορες πρωτοπορίες του 20ού. Εξ ου, τέλος, ο πρωτότυπος και αμίμητος τρόπος του να σχεδιάζει τους χώρους μέσα στους οποίους έβαζε τους ήρωές του να δράσουν, να κατασκευάζει τη σκηνή μέσα στην οποία έπρεπε να εκραγεί το δράμα ή η τραγωδία. Με αυτή την έννοια, το συνολικό έργο του Luchino Visconti, ιδωμένο σε μια ιστορική προοπτική, πέρα από τις μόδες και τις συγκυρίες, παραμένει ανάμεσα στα πιο σημαντικά και αξιόλογα στην ιστορία του ιταλικού θεάτρου και κινηματογράφου.

Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.



Η αποσύνθεση του κρυστάλλου

του Gilles Deleuze

Ο Visconti κατέκτησε την τελειότητα στο έργο του, όταν κατάφερε να διακρίνει τέσσερα θεμελιώδη στοιχεία τα οποία τον κατάτρεχαν, και να τα συνδυάσει παιγνιωδώς και ποικιλοτρόπως μεταξύ τους. Το πρώτο στοιχείο είναι ο αριστοκρατικός κόσμος των πλουσίων, των πάλαι ποτέ πλούσιων αριστοκρατών: ένας κόσμος κρυστάλλινος, αλλά φτιαγμένος από κρύσταλλο συνθετικό, δεδομένου ότι τοποθετείται εκτός της Φύσης και της Ιστορίας, εκτός της Θείας Δημιουργίας. Ο αβάς στο *Γατόπαρδο* θα εξηγήσει το γεγονός: δεν καταλαβαίνουμε τους πλουσίους, επειδή έχουν δημιουργήσει έναν δικό τους κόσμο, του οποίου τους νόμους αδυνατούμε να συλλάβουμε, κι όπου όλα όσα θεωρούμε άνευ αξίας ή ακόμα και άκαιρα, μετατρέπονται σε σημαντικές προτεραιότητες κι αποκτούν τεράστια σημασία, ενώ τα αίτιά τους μονίμως μας διαφεύγουν, σαν τελετές μιας άγνωστής μας θρησκείας (όπως συμβαίνει με τον γηραιό πρίγκιπα που επιστρέφει στην εξοχική του κατοικία και παραγγέλνει το πικνίκ). Ο κόσμος αυτός δεν είναι ο κόσμος του καλλιτέχνη-δημιουργού, παρ' όλο που ο *Θάνατος στη Βενετία* φέρνει στο προσκήνιο έναν μουσικό, το έργο τού οποίου, όμως, είναι υπερβολικά διανοητικό, εγκεφαλικό· κι ούτε είναι ένας κόσμος απλών φιλοτέχνων. Είναι άνθρωποι που μάλλον *περιβάλλονται* από τέχνη, που «γνωρίζουν» εις βάθος την τέχνη ως έργο, αλλά και ως τρόπο ζωής, αλλά που αυτή ακριβώς η γνώση τούς χωρίζει τόσο απ' τη ζωή όσο κι απ' τη δημιουργία, όπως, λ.χ., τον καθηγητή στη *Γοητεία της αμαρτίας*. Δηλώνουν ελεύθεροι, αλλά την ελευθερία τους την απολαμβάνουν ως ένα προνόμιο κενό περιεχομένου που τους έρχεται άλλοθεν: απ' τους προγόνους (από τους οποίους κατάγονται) κι από την τέχνη (η οποία τους περιβάλλει). Ο Λουδοβίκος της Βαυαρίας θέλει να «αποδείξει την ελευθερία του», ενώ ο αληθινός δημιουργός, ο Wagner, ανήκει σε μιαν άλλη φυλή, στην πραγματικότητα πολύ πιο πεζή και λιγότερο αφηρημένη. Ο Λουδοβίκος θέλει να υποδυθεί ρόλους, πολλούς ρόλους, σαν αυτούς που αφαιρεί από τον εξουθενωμένο ηθοποιό. Ο βασιλιάς κυβερνά τους έρημους πύργους του, όπως κι ο πρίγκιπας το πικνίκ του, μ' ένα ρυθμό που αδειάζει την τέχνη και τη ζωή από κάθε εσωτερικότητα. Η ιδιοφυΐα του Visconti φτάνει στο απόγειό της στις μεγάλες σκηνές, τις –συχνά χρυσοπόρφυρες– μεγάλες «συνθέσεις» του: την όπερα του *Senso*, τα σαλόνια του *Γατόπαρδου*, τον πύργο του Μονάχου στο *Λυκόφως των θεών*, τις αίθουσες του μεγάλου ξενοδοχείου στη Βενετία, την αίθουσα μουσικής στον *Αθώο*: εικόνες κρυστάλλινες ενός κόσμου αριστοκρατικού. Κατά δεύτερο λόγο, όμως, αυτό το κρυστάλλινο περιβάλλον, στις ποικίλες εκφάνσεις του, είναι συνυφασμένο με μια μορφή αποσύνθεσης που το υπονομεύει εκ των έσω, και το θαμπώνει, το αμαυρώνει: τα σάπια δόντια του Λουδοβίκου, η εξαχρειωμένη οικογένεια που εισβάλλει στη ζωή του καθηγητή στη *Γοητεία της αμαρτίας*, ο

Cinéma 2: L'image-temps, *Les Éditions de Minuit, coll. «Critique», Παρίσι 1985.*



Το λυκόφως των θεών.

ποταπός έρωτας της κόμισσας στο *Senso*, οι ποταποί έρωτες του Λουδοβίκου, και παντού η αιμομιξία (στον Οίκο της Βαυαρίας, στα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου*, στους *Καταραμένους*), παντού η δίψα του φόνου και της αυτοκτονίας ή η ανάγκη της λησμονιάς και του θανάτου, όπως λέει ο γηραιός πρίγκιπας, αναφερόμενος σε ολόκληρη τη Σικελία. Οι αριστοκράτες αυτοί δεν βρίσκονται απλώς στο χείλος της καταστροφής· η επικείμενη καταστροφή δεν είναι παρά μια συνέπεια· γιατί ένα παρελθόν χαμένο, το οποίο όμως επιβιώνει στον τεχνητό κρύσταλλο, τους αναμένει, τους ρουφά, τους καταβροχθίζει, αφαιρώντας τους κάθε δύναμη την ώρα που βυθίζονται μέσα του. Παράδειγμα, το περίφημο τράβελινγκ στην αρχή των *Μακρινών αστεριών της Άρκτου*, που δε συνιστά μετατόπιση στο χώρο, αλλά κατάδυση σ' έναν απύθμενο χρόνο. Οι μεγάλες συνθέσεις του Visconti χαρακτηρίζονται από έναν κορεσμό, που προσδιορίζει την αμαύρωσή τους. Τα πάντα θολώνουν, σε σημείο που, στον *Αθώο*, οι δύο γυναίκες δε διακρίνονται πια καθόλου. Όπως στο *Λυκόφως των θεών*, όπως στους *Καταραμένους*, ο κρύσταλλος είναι αδιαχώριστος από τη διαδικασία αμαύρωσής του, με αποτέλεσμα να κυριαρχούν πλέον οι γλαυκές, ιώδεις και υποχθόνιες αποχρώσεις, οι αποχρώσεις της σελήνης που αποτελεί το λυκόφως των θεών ή το τελευταίο βασίλειο των ηρώων (η εναλλαγή ήλιου-σελήνης έχει στην προκειμένη περίπτωση μια έννοια εντελώς διαφορετική απ' ό,τι στον γερμανικό εξπρεσιονισμό και, κυρίως, στη γαλλική σχολή).

Το τρίτο στοιχείο στον Visconti είναι η Ιστορία· γιατί η Ιστορία, ασφαλώς, παρακολουθεί την αποσύνθεση, την επιταχύνει ή και την ερμηνεύει: οι πόλεμοι, η ανάρρηση νέων δυνάμεων στην εξουσία, η άνοδος των νεοπλούτων που δεν προτίθενται να διεισδύσουν στους μυστικούς νόμους του παλιού κόσμου, αλλά, απλώς, να τον γκρεμίσουν. Η Ιστορία, εντούτοις, δεν ταυτίζεται με την εσωτερική αποσύνθεση του κρυστάλλου· είναι ένας αυτόνομος παράγοντας με ιδία αξία. Κι ο Visconti, πότε της αφιερώνει εικόνες περίλαμπρες και πότε της προσδίδει μια παρουσία τόσο έντονη όσο και ελλειπτική, εκτός πεδίου. Στο *Λυκόφως των θεών*, η Ιστορία κατέχει ελάσσονα θέση: μαθαίνουμε τη φρίκη τού πολέμου και την κατάληψη της εξουσίας στην Πρωσία εμμέσως μόνο, αφού ο Λουδοβίκος δε θέλει να ξέρει τίποτα: η Ιστορία κρούει τη θύρα. Στο *Senso*, αντιθέτως, η Ιστορία είναι παρούσα: έχουμε το ιταλικό κίνημα, την περίφημη μάχη και την εξόντωση των γαριβαλδικών. Στους *Καταραμένους*, έχουμε την άνοδο του Χίτλερ, την οργάνωση των SS, την εξολόθρευση των Ταγμάτων Εφόδου. Η Ιστορία, όμως, παρούσα ή εκτός πεδίου, δεν απο-

τελεί ποτέ ντεκόρ. Εμφανίζεται πλαγίως, σε μια προοπτική κοφτή, κάτω από μια φθίνουσα ή αύξουσα ακτίνα φωτός, σαν ακτίνα λέιζερ που τεμαχίζει τον κρύσταλλο, τον αποσυνθέτει, επισπεύδει την αμαύρωσή του, διασπείρει τις έδρες του, κάτω από μια πίεση εξωτερική και, γι' αυτό ακριβώς, πιο ισχυρή, όπως η πανούκλα στη Βενετία ή η σιωπηλή άφιξη των SS το ξημέρωμα...

Το τέταρτο στοιχείο, τέλος, είναι και το σημαντικότερο στο έργο του Visconti, αφού διασφαλίζει την ενότητα και τη ροή των υπολοίπων: είναι η ιδέα ή, μάλλον, η αποκάλυψη ότι *κάτι* έρχεται πολύ αργά. Αν ερχόταν στην ώρα του, η φυσική αποσύνθεση και η ιστορική διάσπαση της εικόνας-κρυστάλλου θα μπορούσε ενδεχομένως να έχει αποφευχθεί. Όμως η Ιστορία και η ίδια η Φύση, η δομή του κρυστάλλου, δεν του επιτρέπουν να έρθει στην ώρα του. Στο *Senso*, ο αχρείος εραστής ουρλιάζει: «Πολύ αργά, πολύ αργά!» – πολύ αργά σε σχέση με την Ιστορία που μας διχάζει, αλλά και σε σχέση με τη φύση μας, τη σάπια φύση και των δυο μας. Ο πρίγκιπας στο *Γατόπαρδο* αφουγκράζεται το «πολύ αργά» που απλώνεται σ' ολόκληρη τη Σικελία: το νησί (ο Visconti δε δείχνει ποτέ τη θάλασσα που το περιβάλλει) είναι τόσο πολύ χαμένο μέσα στο παρελθόν της φύσης και της ιστορίας του, που ούτε το νέο καθεστώς θα μπορέσει με κάποιο τρόπο να το βοηθήσει. Το «πολύ αργά» δίνει συνεχώς το ρυθμό στο *Λυκόφως των θεών*, αφού είναι η μοίρα του Λουδοβίκου. Αυτό το *κάτι* που έρχεται πολύ αργά, είναι πάντα η αισθητή και αισθησιακή αποκάλυψη μιας ενότητας της Φύσης με τον Άνθρωπο. Παράλληλα, δεν είναι μια απλή έλλειψη· συνιστά τον τρόπο ύπαρξης αυτής της μεγαλειώδους αποκάλυψης. Το «πολύ αργά» δεν είναι ένα τυχαίο γεγονός που συμβαίνει μέσα στο χρόνο· είναι μια διάσταση του ίδιου του χρόνου· είναι εκείνη η διάσταση του χρόνου που, διαμέσου του κρυστάλλου, αντιπαρατίθεται στη στατική διάσταση του παρελθόντος, όπως αυτό επιβιώνει και βαραίνει στο εσωτερικό τού κρυστάλλου. Είναι μια εξαίσια λάμψη που αντιπαρατίθεται στην αμαυρότητα, αλλά που χαρακτηριστικό της είναι και το ότι έρχεται πολύ αργά. Ως αισθητή αποκάλυψη, το «πολύ αργά» αφορά στην ενότητα της φύσης και του ανθρώπου, ως κόσμου ή περιβάλλοντος· ως αισθησιακή αποκάλυψη, όμως, αυτή η ενότητα αποκτά προσωπικό χαρακτήρα. Είναι η συγκλονιστική αποκάλυψη που βιώνει ο μουσικός στο *Θάνατο στη Βενετία*, όταν το νεαρό αγόρι τού προβάλλει την εικόνα του στοιχείου που λείπει από το έργο του: του αισθησιακού κάλλους· η ανυπόφορη αποκάλυψη που βιώνει ο καθηγητής στη *Γοητεία της αμαρτίας*, όταν ανακαλύπτει ότι ο νεαρός είναι αλήτης, φύσει εραστής του και θέσει γιος του. Ήδη στο *Ossessione*, την πρώτη ταινία του Visconti, η δυνατότητα της ομοφυλοφιλίας αναδυόταν ως ευκαιρία σωτηρίας, απόδρασης από το ασφυκτικό παρελθόν, αλλά πολύ αργά. Παρ' όλα αυτά, δε θεωρούμε ότι η ομοφυλοφιλία αποτελεί εμμονή του Visconti. Μια από τις ωραιότερες σκηνές του *Γατόπαρδου* είναι όταν ο γηραιός πρίγκιπας, ο οποίος έχει συγκατατεθεί στο γάμο του ανιψιού του με την κόρη του νεόπλουτου, για να περισώσει ό,τι μπορεί ακόμα να περισωθεί, βλέπει σ' ένα χορό την κοπέλα με άλλα μάτια: οι ματιές τους σμίγουν, είναι φτιαγμένοι ο ένας για τον άλλον, ανήκουν ο ένας στον άλλον, ενώ ο ανιψιός χάνεται στο βάθος, μαγεμένος κι ακυρωμένος και ο ίδιος απ' το μεγαλείο του ζευγαριού. Όμως, τόσο για τον γέρο άντρα όσο και για την κοπέλα, είναι πολύ αργά.

Ο Visconti δεν ελέγχει πλήρως αυτά τα τέσσερα στοιχεία εξαρχής στο έργο του: συχνά, δεν διακρίνονται ακόμα ξεκάθαρα ή αλληλοεπικαλύπτονται. Ωστόσο, αναζητεί, προαισθάνεται. Είναι συχνή η διαπίστωση ότι, στο *Η γη τρέμει*, τους ψαράδες τούς χαρακτηρίζει μια βραδύτητα, μια ιερατική μεγαλοπρέπεια, που μαρτυρούν μια φυσική αριστοκρατικότητα, σε αντίθεση με τους νεόπλουτους· και οι ψαράδες δεν αποτυγχάνουν στην εξέγερσή τους εξαιτίας των χονδρεμπόρων και μόνο, αλλά και ενός αρχαϊκού παρελθόντος που τους βαραίνει και που καθιστά την προσπάθειά τους να έρχεται πολύ αργά.[1] Ο Ρόκο, πάλι, δεν είναι απλώς ένας «άγιος»· είναι ένας εκ φύσεως αριστοκράτης, μέσα στη φτωχική, αγροτική του οικογένεια. Όμως, είναι πολύ αργά για να γυρίσει στο χωριό, αφού η πόλη έχει διαφθείρει τα πάντα, αφού τα πάντα έχουν αμαυρωθεί, αφού η Ιστορία έχει ήδη αλλάξει το χωριό... Κατά τη γνώμη μου, ο Visconti κατακτά πλήρως τα τέσσερα αυτά στοιχεία και τη

1. Philippe de Lara («Cinématographe», τχ. 30, Σεπτέμβριος 1977): «Αν η ταινία *Η γη τρέμει* ήταν μια ταινία χαρακτήρων, ο βασικός χαρακτήρας της θα ήταν ο χρόνος: [...] αυτός είναι, μέσα στην αφήγηση, η κύρια αιτία της αποτυχίας των ψαράδων».

μεταξύ τους αρμονία στο *Γατόπαρδο*. Το μονότονο «πολύ αργά» αποκτά την ένταση του «ποτέ πια» στον Edgar Allan Poe, αλλά και εξηγεί προς ποια κατεύθυνση θα μπορούσε ο Visconti να μεταγράψει τον Proust.[2] Και δεν μπορούμε να συσχετίσουμε το παράπονο στον Visconti με την εμφανή αριστοκρατική του απαισιοδοξία και μόνο: το παράπονο δημιουργεί το έργο τέχνης με τον ίδιο τρόπο που σμιλεύουμε ένα άγαλμα με πόνους και με βάσανα. Το «πολύ αργά» αποτελεί προϋπόθεση του έργου τέχνης, προϋπόθεση της επιτυχίας του, αφού η αισθητή και αισθησιακή ενότητα της Φύσης και του ανθρώπου συνιστά την κατ' εξοχήν ουσία της τέχνης, στο βαθμό που το κύριο χαρακτηριστικό της είναι ότι έρχεται πολύ αργά από κάθε άποψη εκτός από αυτήν του ξανακερδισμένου χρόνου. Όπως έλεγε ο Baroncelli, στο έργο του Visconti, το Κάλλος γίνεται μια πραγματική διάσταση, «λειτουργεί ως η τέταρτη διάσταση».[3]

Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

2. Μπορούμε να καταρτίσουμε ολόκληρο κατάλογο με τα θέματα που συνδέουν τον Visconti με τον Proust: ο κρυστάλλινος κόσμος των αριστοκρατών· η εσωτερική του αποσύνθεση· η λοξή ματιά στην Ιστορία (η υπόθεση Dreyfus, ο Πρώτος Παγκόσμιος)· το «πολύ αργά» του χαμένου χρόνου (απ' το οποίο, όμως, απορρέει η ενότητα της τέχνης ή ο ξανακερδισμένος χρόνος)· ο προσδιορισμός των τάξεων περισσότερο ως πνευματικών οικογενειών παρά ως κοινωνικών ομάδων... Ο Bruno Villien έκανε μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση του σχεδίου του Visconti σε σύγκριση με αυτό του Losey, σε σενάριο Harold Pinter («Cinématographe», τχ. 42, Δεκέμβριος 1978). Δεν μπορούμε, ωστόσο, να συμφωνήσουμε με την ανάλυσή του, η οποία αποδίδει στους Losey-Pinter μια συνείδηση του χρόνου που, υποτίθεται, απουσιάζει απ' τον Visconti, με αποτέλεσμα, η ανάγνωσή του του Proust να είναι σχεδόν νατουραλιστική. Μάλλον το αντίθετο συμβαίνει: ο Visconti είναι ένας κατ' εξοχήν κινηματογραφιστής του χρόνου, ενώ ο «νατουραλισμός», που χαρακτηρίζει τον Losey, τον οδηγεί στην υπαγωγή του χρόνου σε αρχέγονους κόσμους και στις παρορμήσεις τους. Την ίδια οπτική συναντάμε και στον Proust.

3. «Le Monde», 18 Ιουνίου 1963.

Ο Luchino Visconti και ο ακάθαρτος κινηματογράφος

του Youssef Ishaghpour

Με το *Ossessione* και την πολύπλοκη πραγματικότητά του, ο Visconti υπήρξε ο πρώτος που διαφοροποιήθηκε ριζικά από τον φασιστικό κινηματογράφο· *Η γη τρέμει,* η δεύτερη ταινία του, αφηγείται την ιστορία λίγων σικελών ψαράδων, στο φυσικό τους περιβάλλον· στο *Bellissima,* το σενάριο του Zavattini ήταν εγγύηση. Παρά ταύτα, οι ταινίες τού Visconti, συγκρινόμενες με αυτές του Rossellini και του De Sica, ενοχλούσαν τους καθαρολόγους του νεορεαλισμού. Με το *Senso,* η ρήξη υπήρξε πλέον οριστική: ήδη οι ταινίες του Visconti ξεχείλιζαν από συγκινησιακή φόρτιση και ένταση· τώρα, όμως, σ' αυτή τη δραματική φόρτιση και σ' αυτή τη δραματική ένταση ήρθαν να προστεθούν μια αρχαιοπρεπής ιστορική περιγραφή και μια αμιγώς οπερατική διάσταση. Κατόπιν όλων αυτών, η ετυμηγορία είναι κατ' αρχάς ότι ο Visconti προδίδει την «ιδιαιτερότητα» του κινηματογράφου και, στη συνέχεια, ότι ξεστρατίζει προς την «παρακμιακή τέχνη». Και όμως, σ' αυτές ακριβώς τις «προσμίξεις» έγκειται η αξία και η σημασία των ταινιών του Visconti.

Για να εξετάσουμε το ζήτημα της «κινηματογραφικής ιδιαιτερότητας» και του ακάθαρτου κινηματογράφου του Visconti, πρέπει απαραιτήτως να αναφερθούμε, εν πρώτοις, σ' ένα γεγονός μείζονος σημασίας για την ιστορία της τέχνης, αλλά και για την ίδια την Ιστορία: στην ύπαρξη ορισμένων τεχνικών (στην ουσία, απλών εργαλείων) αναπαραγωγής τής πραγματικότητας, ως συμπτωματικής έκφρασης, ως αιτίας και αιτιατού, μεταξύ άλλων, μιας ριζικής ιστορικής αλλαγής. Είναι προφανές ότι τέχνη άνευ τεχνικής, ουδέποτε υπήρξε, για τον απλούστατο λόγο ότι κύριο χαρακτηριστικό του ανθρώπου είναι η χρήση τού εργαλείου. Όμως, υπήρξαν πολλές και διάφορες τεχνικές. Χωρίς να εμπλακούμε σε μια συζήτηση σχετικά με την κατά Heidegger διαφορά μεταξύ *τέχνης*,[1] η οποία αναδέχεται τα πράγματα και μας τα παρουσιάζει εν τη γενέσει τους, και της σύγχρονης τεχνικής, η οποία μετατρέπει τα πάντα σε απλή χειραγωγήσιμη ύλη και τα καθυποτάσσει, μπορούμε να εξετάσουμε τις διαφορές μεταξύ τεχνικής αναπαραγωγής και *μιμήσεως*.[2]

Τι είναι *μίμησις;* Κατ' αρχάς, στον Πλάτωνα. Ο Πλάτων διακρίνει μεταξύ κάλλους, ποιήσεως και *μιμήσεως*. Η ποίηση είναι αποτέλεσμα έμπνευσης, σύγχυσης, θείου παραληρήματος· ως εκ τούτου, επικίνδυνη. Η *μίμησις* αφορά στη ζωγραφική και τη γλυπτική, που *μιμούνται* τον αισθητό κόσμο. Ο Πλάτων, λοιπόν, την αντιμετωπίζει με περιφρόνηση· πόσο μάλλον αφού ο αισθητός κόσμος αποτελεί ήδη ένα ωχρό είδωλο των ιδεών. Συνεπώς, η *μίμησις*, ως ωχρή αντιγραφή ενός ωχρού ειδώλου, δεν αξίζει τίποτα. Είναι άλλη μια αναπαράσταση των εικόνων του σπηλαίου, την ώρα που σημασία έχει να βγούμε έξω απ' το

«Trafic», τχ. 25, Άνοιξη 1998.

1. Ελληνικά στο κείμενο. (Σ.τ.Μ.)

2. Ελληνικά στο κείμενο. (Σ.τ.Μ.)

σπήλαιο και ν' αναζητήσουμε την πηγή τους. Μόνον ο έρως του *καλού* μπορεί να λειτουργήσει ως δίαυλος μεταξύ των αισθητών και της ιδέας, της επίγειας και της μεταφυσικής πραγματικότητας, του σώματος και της ψυχής, των θνητών και των αθανάτων. Διαμέσου του Πλωτίνου και του νεοπλατωνισμού της Αναγέννησης, η αντίληψη αυτή επιβιώνει ώς το *Θάνατο στη Βενετία* του Luchino Visconti. Ας θυμηθούμε το τέλος της ταινίας. Στο οπτικό πεδίο ανάμεσα στον Άσενμπαχ και τον Τάτζιο υπάρχει μια φωτογραφική μηχανή, η οποία κατέχει μια ενδιάμεση θέση ανάμεσα στην εγγύτητα και την απόσταση· το οπτικό πεδίο του φακού της, όμως, τέμνει και διαπερνά καθέτως την ακτίνα του βλέμματος που ο αγαπών απευθύνει προς τον αγαπώμενο. Έτσι, η μηχανή της αναπαραγωγής υφίσταται, αλλά δεν αρκεί. Παρά ταύτα, θα πει κάποιος, ο Visconti γυρίζει ταινίες. Φυσικά! Οι ταινίες του, όμως, συνιστούν επί της ουσίας ποίηση· μια ποίηση εμπνευσμένη από το κάλλος, η οποία μπορεί να μην είναι θεϊκής και μεταφυσικής φύσεως, είναι όμως σίγουρα διανοητικής και πνευματικής υφής. Σε μια δήλωσή του, ο Luchino Visconti αρνείται κατηγορηματικά «τη θαυματουργό δύναμη της κάμερας, ως μέσου αποκάλυψης της αλήθειας». Κάποιοι άλλοι, αντιθέτως, θεωρούν ότι αυτή η δύναμη της κάμερας διασφαλίζει την καθαρότητα του κινηματογράφου.

Η θεωρία περί *μιμήσεως* σχετίζεται κατά κύριο λόγο με τον Αριστοτέλη. Κατ' αυτόν, η *μίμησις* εμπεριέχει μια απόλαυση, η οποία είναι γνώση. Την αντλούμε όταν, θεωρώντας τα πράγματα, αναλογιζόμαστε την ίδια στιγμή τη σημασία τους. Για το λόγο αυτόν, εξ άλλου, από τη στιγμή που εφευρέθηκε, η φωτογραφία συνδέθηκε με τη μίμηση, ώστε να της αμφισβητηθεί κάθε «καλλιτεχνική» της αξία. Στον Αριστοτέλη, όμως, η κεντρική ιδέα της *μιμήσεως* αφορά στην ποίηση. Η ποίηση είναι (πράγμα) *φιλοσοφώτερον* της Ιστορίας, γιατί η ποίηση μιμείται τα όσα *δύνανται* να συμβούν, ενώ η Ιστορία, τα *συμβεβηκότα*. Πόρρω απέχουμε από την πλατωνική (αλλά και την τρέχουσα) αντίληψη περί *μιμήσεως*. Τα «όσα δύνανται να συμβούν» δεν είναι ουτοπία· είναι τα κατά φύσιν και κατά προορισμόν, ενώ, στην πραγματικότητα, οι συμπτώσεις της συνύπαρξης των πραγμάτων επισκοτίζουν την καθαρότητα της ουσίας τους. Συνεπώς, η καθολική απήχηση της ποίησης εξηγείται από το γεγονός ότι ασχολείται με «όσα δύνανται να συμβούν». Η ταύτιση αυτή είναι θεμελιώδης για το αισθητικό αποτέλεσμα και την *κάθαρσιν*.[3] Η *μίμησις*, συνεπώς, δεν αντιγράφει την εξωτερική ιδιαιτερότητα των πραγμάτων, αλλά την ενυπάρχουσα ιδιαιτερότητα της φύσης, του προορισμού, της ουσίας τους. Δεν θα 'ταν υπερβολή αν λέγαμε ότι η διαφορά μεταξύ *μιμήσεως* και τεχνικής αναπαραγωγής, η οποία αναπαριστά όλα όσα βρίσκονται ενώπιον της κάμερας, εντοπίζεται σ' αυτή τη διάκριση ανάμεσα στα «όσα δύνανται να συμβούν» και στα *συμβεβηκότα*.

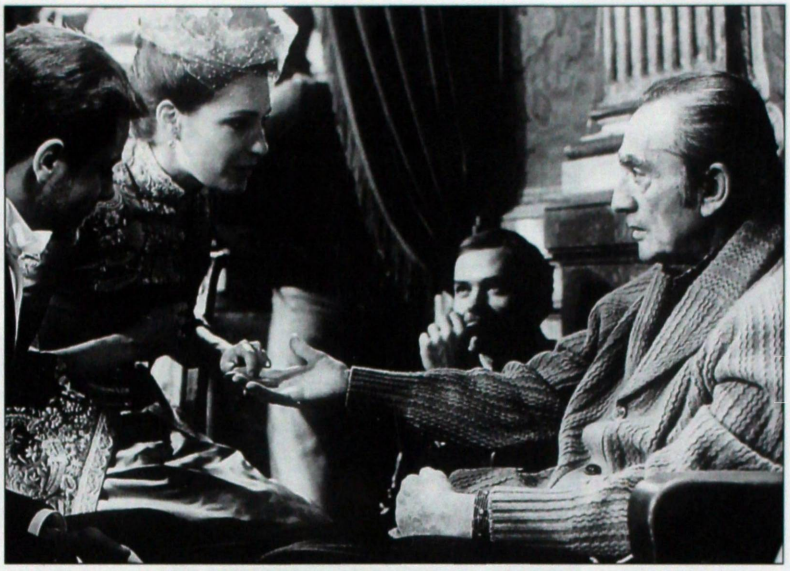
Η *μίμησις*, λοιπόν, δεν είναι μια δουλική αντιγραφή των πραγμάτων· είναι έργο, νοητική δημιουργία. Είναι γνωστές οι συζητήσεις που διεξάγονταν στην Αναγέννηση σχετικά με τη ζωγραφική και τη γλυπτική, και το κατά πόσον αυτές συμπεριλαμβάνονται στις διανοητικές δραστηριότητες. Η όλη συζήτηση είχε ως επίκεντρο την ιδέα του σχεδίου – του σχεδίου ως νοητικής δραστηριότητας, του σχεδίου ως χειρωνακτικής δραστηριότητας και της μεταξύ τους σχέσης. Το σχέδιο, όμως, είναι συλλογισμός, φαντασία. Αυτό αντέταξαν οι ζωγράφοι και οι ποιητές στη φωτογραφία. Γνωρίζουμε εξ άλλου την πληθώρα των προκαταρκτικών σχεδίων που εκπονούσε ο Visconti για τις ταινίες του.

Ο συλλογισμός και η φαντασία, όμως, συνεπικουρούνται και πηγάζουν απ' τα κείμενα. Όλη η δυτική ζωγραφική, ώς τον Manet, βασίζεται στα κείμενα –μυθολογικά και θρησκευτικά– ή, έστω, σε μια φαντασιακή ενόραση της φύσης. Ο Manet έζησε τη γέννηση της φωτογραφίας και καταδίκασε τα κείμενα και τη φαντασία στη σιωπή, αντιμετωπίζοντας τον πίνακα ως απλή ζωγραφική, την ιστορία ως εικόνα, τον άνθρωπο ως θνητό ον, και περιορίζοντας εν γένει τα πράγματα στην εξωτερική τους διάσταση. Όλα αυτά, όμως, είναι αποτελέσματα της δυνατότητας φωτογραφικής αναπαραγωγής της πραγματικότητας.

Ακόμα και στον *Αθώο*, την πιο αντι-χριστιανική και αντι-ουμανιστική ταινία στο έργο τού Visconti, η οποία, προσεγγίζοντας την κομψότητα του Manet, αντιμετωπίζει τον άνθρω-

3. Ελληνικά στο κείμενο. (Σ.τ.Μ.)

πο ως θνητό ον και τον κόσμο ως μετείκασμα, ακόμα και σ' αυτή την ταινία, λοιπόν, στο ζενερίκ, βλέπουμε τα οστεώδη χέρια του σκηνοθέτη να ξεφυλλίζουν ένα βιβλίο. Ολόκληρο το έργο του Visconti δεν απορρέει από μια άμεση ταύτιση του κινηματογράφου με τον κόσμο, αλλά εξαρτάται από τα κείμενα, με την ευρεία έννοια του όρου. Δεν ερμηνεύονται· αποτελούν την πηγή της έμπνευσής του. Κι εκτός απ' τις πολυάριθμες λογοτεχνικές διασκευές, ακόμα και στα πρωτότυπα σενάρια (*Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του, Μακρινά αστέρια της Άρκτου, Οι καταραμένοι, Το λυκόφως των θεών*) σχεδόν κάθε σκηνή, κάθε θέμα ή κίνηση παραπέμπει σε ποικίλες πηγές. Ριζωμένο στην παράδοση της *μιμήσεως*, το έργο του Visconti χρήζει *εικονογραφικής* ανάλυσης.[4]



Από τα γυρίσματα του Αθώου.

Ο κινηματογράφος του Visconti χαρακτηρίστηκε ως ακάθαρτος, σε σχέση με την ιδιαιτερότητα του κινηματογράφου, λόγω των πλούσιων περιγραφών, της συγκινησιακής φόρτισης, της αίσθησης της Ιστορίας και της ομορφιάς που χαρακτηρίζουν τις ταινίες του. Ωστόσο, το ακάθαρτον του κινηματογράφου του εκπορεύεται από τη σχέση που συνδέει τον κινηματογράφο με τις άλλες τέχνες: το έργο του είναι όντως μια κινηματογραφική σύνθεση. Εξ άλλου, η λεγόμενη καθαρότητα του κινηματογράφου είναι, όπως η καθαρότητα σε όλα τα επίπεδα, κάτι το απόλυτο, το σχεδόν ανέφικτο. Ας πάρουμε για παράδειγμα δύο ταινίες: το *Στρόμπολι* και το *Η γη τρέμει*. Στο *Η γη τρέμει*, υπάρχει φυσικά το Άτσι Τρέτσα και οι ψαράδες του, αλλά ανάμεσα σ' αυτούς και σ' εμάς παρεμβάλλεται το νεοκλασικό στιλιζάρισμα του Visconti και ο Verga, η ζωγραφική της Αναγέννησης και οι κοινωνικοπολιτικές θεωρίες. Στο *Στρόμπολι*, αντίθετα, μια άγνωστη συναντά, χωρίς διαμεσολάβηση, σε χρόνο ενεστώτα και άμεσα, με τον τρόπο δηλαδή του κινηματογραφικού βλέμματος, ένα χωριό σ' ένα τοπίο: ολόκληρη η ταινία είναι αυτή η συνάντηση με τον κόσμο, ανέφικτη ώς τη στιγμή της αποκάλυψης. Εντούτοις, ακόμα κι αυτή η κινηματογραφική καθαρότητα του *Στρόμπολι* παραμένει σχετική· γιατί ο Rossellini μπορεί να αυτοσχεδίαζε, είχε όμως πάντα συνείδηση του τελικού προορισμού του. Επιζητούσε αυτή τη στιγμή της αποκάλυψης που καθορίζει τα πάντα, ακόμα και τη δυνατότητα υπέρβασης της διάστασης ανάμεσα στο βλέμμα και τον εξωτερικό του χαρακτήρα, και στον κόσμο. Όμως, σε σχέση με την τεχνική αναπαραγωγή, η οποία δεν καταγράφει παρά μόνο τα ορατά, ο Θεός είναι άλλο ένα κείμενο· μια ενοχλητική και απολύτως ακάθαρτη ιδέα. Έτσι, όποιος δεν διατηρεί μια άμεσα χριστιανική σχέση με τον κόσμο, μοιραία θεωρεί ότι η αμεσότητα του Rossellini προϋποθέτει μια καθ' υπερβολήν διαμεσολάβηση.

Η τεχνική αναπαραγωγή έχει το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό ότι καθιστά τα πάντα ορατά, αφού, μέσα στη ζωή, τα πράγματα δεν είναι ορατά, ακριβώς επειδή είναι δίπλα μας. Όλα τα πράγματα καθίστανται ορατά από τη στιγμή που μεταβάλλονται σε μιαν απόμακρη εικόνα. Στο πλαίσιο της μηχανικής αναπαραγωγής, τα πράγματα περιορίζονται στην καταγραφή τους από τη μηχανή· στο πλαίσιο της *μιμήσεως*, εντάσσονταν σε μια ιστορία και ήταν φορείς νοήματος. Κατά την τεχνική αναπαραγωγή, τα πράγματα μετατρέπονται σε πεπερασμένες μονάδες ή, αν είναι άνθρωποι, σε εφήμερα, θνητά πλάσματα· όπως στο τέλος

4. Εικονογραφία: διερεύνηση των ιδεών και των θεμάτων των έργων τέχνης. (Σ.τ.Μ.)



Λευκές νύχτες.

της ταινίας *Αγαπημένο μου ημερολόγιο* του Nanni Moretti, μιας ταινίας που αντιμετωπίζει με κάποια ειρωνεία το *Στρόμπολι:* αντί για την αποκάλυψη του Θεού στο βουνό, παρακολουθούμε έναν διανοούμενο που έχει προσφάτως ανακαλύψει τις χάρες της τηλεόρασης, να ανυπομονεί να μάθει τη συνέχεια ενός τηλεοπτικού σίριαλ. Ο σκηνοθέτης τα ψέλνει σε όλους ένα χεράκι: στον Rossellini, στο Θεό, στους διανοουμένους και στους κριτικούς. Είναι πλέον αδύνατον για την οποιαδήποτε μονάδα και για την εικόνα που την αναπαριστά, να δεχτεί όλα αυτά τα πράγματα· γιατί, στην τελευταία σκηνή της ταινίας τού Moretti, περί αυτού ακριβώς πρόκειται: βλέπουμε τον Moretti, ο οποίος βρίσκεται σε φάση ανάρρωσης, να πίνει ένα ποτήρι νερό, να κοιτάζει το θεατή και να περιγράφει τις κινήσεις του. Η «καθαρότητα του κινηματογράφου», υπό την επήρεια της τηλεόρασης, έχει φτάσει σ' αυτό το –επί του παρόντος, τουλάχιστον– έσχατο σημείο: έτσι, το *Στρόμπολι* μετατρέπεται, εξ αντανακλάσεως, σε ταινία πλήρη ιστορικών και πολιτιστικών προθέσεων.

Ολόκληρο το κινηματογραφικό έργο του Visconti ορίζεται σε σχέση με αυτή την ακραία θέση που περιορίζει τον κινηματογράφο στην αναπαράσταση του ορατού και μόνον. Ας θυμηθούμε τη μικρή κάμερα του Άντριου στα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου.* Ο Άντριου δε σταματά στιγμή να φωτογραφίζει τη Σάντρα, η οποία τον ικετεύει να σταματήσει, και κρύβει το πρόσωπό της, θεωρώντας ότι η κάμερα το ασχημαίνει. Την ίδια στιγμή, ο Τζιάνι πλάθει έναν ολόκληρο φανταστικό κόσμο για να περιγράψει την ομορφιά της αδελφής του, και ο Visconti βάζει όλη την τέχνη του για να αποδώσει το σώμα της Claudia Cardinale με τον τρόπο του Tiziano.

Αυτή η υποβάθμιση, διά της αναπαράστασης, των ανθρώπων και των πραγμάτων σε πεπερασμένες, φθαρτές, θνητές μονάδες, προϋποθέτει και προκαλεί την κατάρρευση του νοήματος και, μαζί, της ιστορίας που το εξέφραζε. Στην αριστοτελική έννοια του μύθου, της πλοκής, στην ιδέα του Alberti για την *ιστορία,* το διαφορετικό και το ετερογενές συνετίθεντο σ' ένα ενιαίο νόημα. Σε μια πολύ πρώιμη φάση του ουμανισμού, στην ιδέα της *ιστορίας* παρεισέφρησε η απλή Ιστορία, όχι μόνο ως *μίμησις* των αρχαίων, αλλά υπό την έννοια της πραγμάτωσης της Ιστορίας, της παραγωγής του έργου, της δημιουργίας με βάση το αρχαίο πρότυπό τους. Στο έργο του Visconti επιβιώνουν απολύτως συνειδητά όλα αυτά τα

στοιχεία και δεν αφορούν στη σχέση του μόνο με το παρελθόν, αλλά και με τα σύγχρονα ιστορικά γεγονότα της Ιταλίας· ίσως επειδή η εν λόγω παράδοση δημιουργήθηκε και συνέχισε να επιβιώνει στην Ιταλία. Δεν έχει καμία σημασία αν, όταν γεννήθηκε ο Visconti, η παράδοση αυτή απείχε πια πολύ από την αφετηρία της στην Αναγέννηση και αποτελούσε μια έκφραση της παρακμής στον D'Annunzio και μόνον. Ο Visconti θα προσπαθήσει, εκκινώντας από την παρακμή, να επανέλθει σε μια αφετηριακή κατάσταση. Για κάποιο διάστημα, θεωρούσε ότι το εγχείρημα αυτό, μέσα σε μια ιστορική προοπτική, ήταν εφικτό, παρά το γεγονός ότι, ακόμα και στο *Η γη τρέμει*, η στάση του είναι εθελουσιαρχική και νεοκλασική. Ως προς αυτό, όμως, θα πρέπει να διερευνήσουμε τη σχέση προόδου και παρακμής στο έργο του.

Εκ παραλλήλου με την επινόηση και την εξέλιξη της τεχνικής αναπαραγωγής της πραγματικότητας, γεννήθηκαν δύο διαφορετικές και αλληλένδετες τάσεις, για να αντιπαρατεθούν στους θριάμβους της χρησιμοθηρίας, του θετικισμού και της βιομηχανίας. Αναπτύχθηκαν ενάντια στη φωτογραφία και στα μεγάλα συγκροτήματα Τύπου, καθώς και στα φαινόμενα των οποίων οι ίδιες αποτελούσαν συμπτώματα: την απώλεια της εμπειρίας, της συσσώρευσης του χρόνου και της δυνατότητας μιας αφήγησης διαφορετικής από εκείνην που αναζητά τον χαμένο χρόνο. Οι δύο αυτές συγκλίνουσες τάσεις είναι η σύγχρονη τέχνη και η τέχνη της παρακμής, αμφότερες αντιλαμβανόμενες την τέχνη ως απολυτότητα ή ως «θρησκεία». Αν θελήσουμε, όμως, να αναφέρουμε δύο χαρακτηριστικά ιδεώδη του μοντέρνου και του παρακμιακού, θα λέγαμε ότι η διαφορά τους έγκειται στη σχέση τους με το παρελθόν, με την πολιτιστική κληρονομιά. Το μοντέρνο, με την πραγματικά νεωτερική σημασία του όρου, και όχι απλώς ως το νέο που σε όλες τις εποχές αντιπαρατίθεται στο παλιό, εμπεριέχει μια σαφή βούληση κατάργησης του παρελθόντος στο όνομα της ενδεχόμενης ουτοπίας· το παρακμιακό παραμένει δέσμιο του παρελθόντος και της νοσταλγίας.

Δεδομένης της προσκόλλησης του Visconti στην πολιτιστική κληρονομιά του παρελθόντος, αλλά και εξαιτίας του ιδιαίτερου περιεχομένου του έργου του, που πραγματεύεται, θα λέγαμε, τη σχέση της τέχνης με τη ζωή, είναι σαφές ότι μπορούμε να τον χαρακτηρίσουμε παρακμιακό. Το μοντέρνο, στον ιταλικό κινηματογράφο, θα λέγαμε ότι μάλλον το εκπροσωπεί ο Antonioni, ο οποίος διερεύνησε τις συνέπειες της σύγχρονης ζωής σε όλους τους τομείς, έως και τη σχέση της με τα (εξής, κατά βάσιν) θεμελιώδη προβλήματα: την αυτονόμησή της απ' το παρελθόν, τον αθεϊσμό της, την εξάρτησή της απ' την τεχνική και την τεχνικά αναπαραγόμενη εικόνα, η οποία είναι άυλη, δηλητηριώδης, εφήμερη και αφηρημένη. Για τον Rossellini, αντιθέτως, υπάρχει πάντα το καταφύγιο του χριστιανισμού, ενώ ο Fellini, από την άλλη, στο *Και το πλοίο φεύγει* μας παρουσιάζει μια γκροτέσκα εικόνα της παράδοσης, στην οποία εντάσσει και τον Visconti.

Στην προκειμένη περίπτωση, η παρακμιακή τέχνη και ο παρακμιακός καλλιτέχνης δεν έχουν καμία αρνητική διάσταση. Παραφράζοντας τον Adorno, μπορούμε να πούμε ότι παρακμή είναι το νευραλγικό εκείνο σημείο στο οποίο η συνείδηση αντιλαμβάνεται το χάσμα ανάμεσα στην πραγματικότητα της προόδου και στην ουτοπική της έννοια. Ποια είναι, όμως, η ουτοπία της προόδου, της οποίας το μέσο είναι, λογικά, η τεχνική, και στόχος, η κοινωνική μεταβολή; Η ουτοπία της προόδου είναι το τέλος της φτώχειας, της καταπίεσης, της υποταγής· είναι η πανανθρώπινη ευτυχία και η πλήρης διαφοροποίηση των ατόμων· η εξατομίκευση. Στην πραγματικότητα, η πρόοδος μετέτρεψε τα μέσα χειραφέτησης σε νέες μυθικές δυνάμεις, σε εργαλεία καθυπόταξης του εαυτού μας, των άλλων, της φύσης, και σε μέσο αποκλεισμού των πολλών και τυποποίησης της ζωής. Η αισθητική της παρακμής, όμως, επιφανής εκπρόσωπος της οποίας υπήρξε (για τους γάλλους παρακμιακούς, τουλάχιστον) ο Λουδοβίκος της Βαυαρίας, συνδέεται διαλεκτικά με την πρόοδο και επιδιώκει να οικειωθεί, διαμέσου της άρνησης, την ουτοπία της: την ευτυχία.

Παρακμή σημαίνει άρνηση της καθυπόταξης του ανθρώπου και της φύσης, άρνηση της αυτοσυγκράτησης, της μετατροπής του ατόμου σε αντικείμενο και σε χρησιμοθηρικό μέσο. Μπροστά στην ορμητική αυτή θύελλα, την οποία ονομάζουμε πρόοδο και η οποία σωρεύ-

ει, σύμφωνα με τον Benjamin –τον πρώτο θεωρητικό της τεχνικής αναπαραγωγής τής πραγματικότητας–, ερείπια επί ερειπίων, οι παρακμιακοί θεωρούσαν τη συνείδηση του δικού τους θανάτου και του τέλους του κόσμου ως λύτρωση από την αλήθεια. Ήθελαν να πραγματώσουν την ομορφιά μέσα στη ζωή, την ομορφιά ως επαγγελία της ευτυχίας. Επέλεξαν να θέσουν την τέχνη υπεράνω όλων και να υπομείνουν τις συνέπειες της επιλογής τους: επέλεξαν δηλαδή τον αισθητισμό, με όλα τα επακόλουθά του, όσον αφορά στην άρνηση και τη διαστροφή της χρησιμότητας, η οποία ταυτίζεται με την καθημερινότητα, με τη φυσικότητα του αισθητού κόσμου.

Προοδευτικός και παρακμιακός μαζί, δέσμιος της ουτοπίας της πανανθρώπινης ευτυχίας και του παρακμιακού ιδανικού της πραγμάτωσης της ομορφιάς μέσα στη ζωή ως επαγγελίας της ευτυχίας, ο Luchino Visconti αντιπάλεψε τη χρησιμότητα και τη φυσικότητα του αισθητού κόσμου. Το έργο του θεμελιώνεται στην αντίφαση ανάμεσα στην παρακμή και στις προοδευτικές ιδέες. Χωρίς τον παρακμιακό αισθητισμό, ο Visconti δε θα υπήρχε· χωρίς τις προοδευτικές ιδέες, δε θα 'χε γίνει ο Visconti, ο δημιουργός που συνέθεσε τις πένθιμες ελεγείες της συντέλειας. Λόγω των καταβολών του, ο Visconti θα μπορούσε να γίνει ένας μικρός Λουδοβίκος, ένας άεργος ντιλετάντης. Υπήρξε «άρχοντας». Και οι άρχοντες απολαμβάνουν· δεν δουλεύουν· αφήνουν το μόχθο και τη δουλειά στους δούλους τους. Ακόμα και κατά την Αναγέννηση, όταν οι βασιλείς και οι πρίγκιπες καταδέχονταν να θεωρούν τους ιδιοφυείς καλλιτέχνες ως ομοίους τους, κανένας καλλιτέχνης δεν ήταν εκ καταγωγής άρχοντας, φύσει ή θέσει αριστοκράτης. Ο Visconti, πνεύμα ανήσυχο, πήγε στη Γαλλία, όπου ήρθε σε επαφή με τον Jean Renoir και το Λαϊκό Μέτωπο, με την Αντίσταση στη συνέχεια και με όλη την ιστορική εξέλιξη μιας ολόκληρης εποχής, κι έτσι, από παρακμιακός ντιλετάντης, έγινε ένας μεγάλος καλλιτέχνης, που οφείλει την ύπαρξή του αποκλειστικά στις προοδευτικές ιδέες.

Ο Visconti θεώρησε εφικτή μια συναίρεση των αντινομιών ανάμεσα στην πολιτιστική κληρονομιά του παρελθόντος και την τεχνική του κινηματογράφου, όπως πίστεψε κι ότι ο λαός θα ανανέωνε την κληρονομιά της αρχαιότητας και θα την έκανε πράξη. Ο Visconti αποπειράται μιαν ανέφικτη σύνθεση: έναν κινηματογράφο που δεν είναι το κατάλληλο εργαλείο για την αναβίωση του παρελθόντος, αλλά, σύμφωνα με την αντίληψη περί τεχνικής αναπαραγωγής της πραγματικότητας, το εργαλείο με το οποίο ανακαλούμε το παρελθόν, προκειμένου να παραστούμε στην τελευτή του. Τα έργα του Visconti εκπορεύονται από αυτή την αντίφαση ανάμεσα στον πολιτισμό του παρελθόντος και στον κινηματογράφο, ανάμεσα στην παρακμή και τον προοδευτισμό: χαρακτηριστικά τους, η ιστορική και ρεαλιστική οπτική, η απεικόνιση ενός κόσμου όπου το πάθος κυριαρχεί, αλλά και της διάλυσής του, η ως εκ τούτου άρνηση της πραγματικότητας, η επιθυμία του απολύτου, της ομορφιάς που κρύβει ο θάνατος. Ανάμεσα στην κριτική περιγραφή και στην τέχνη τής πραγματικότητας, μια χασμωδία: στο βίωμα του πάθους ταιριάζει το μυθιστόρημα· στην πραγματικότητα της τέχνης, η όπερα. Από αυτή τη διάσταση ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή, από αυτή τη συνείδηση του εκπεσμού πηγάζουν το βλέμμα της ενδοσκόπησης και η χρονικότητα, που αποτελούν ίδιον του έργου του Visconti. Την ίδια αυτή χρονικότητα και το ίδιο βλέμμα έχουμε ήδη συναντήσει στο *Ossessione*, όπου το θέμα δεν είναι ο εκπεσμός, αλλά η διαφορά μεταξύ ενατένισης και ενύπαρξης, μεταξύ τέχνης και ζωής· όπου ο ήρωας, ο Σπανιόλο, εμφανίζεται εξαρχής ως «καλλιτέχνης» που δεν έρχεται ακόμα σε σύγκρουση με τον πολιτικό, όπως ο Λουδοβίκος, στα τελευταία χρόνια της ζωής τού Visconti. Εντούτοις, η παλίνδρομη δυναμική που συνδέει αυτές τις μορφές, δεν είναι απλώς ένα εγγενές στοιχείο της τέχνης και της ζωής του Visconti.

Σκοπίμως (και με κίνδυνο να σκανδαλίσουμε ορισμένους), μπορούμε να συγκρίνουμε δύο ήρωες, τον Σπανιόλο και τον Λουδοβίκο, οι οποίοι, πέραν της ομοφυλοφιλίας, δεν έχουν κανένα άλλο κοινό μεταξύ τους, εκτός απ' τους δεσμούς τους με την τέχνη, γιατί το έργο του Visconti πραγματεύεται εξαρχής –τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή, πολύ πριν απ' το *Θάνατο στη Βενετία*– και το *Λυκόφως των θεών*. Το στοιχείο αυτό διασφαλί-

ζει την ενότητα του έργου του, στις ποικίλες εκφάνσεις του. Μπορούμε αρχικά ν' αναφέρουμε τις ταινίες όπου το ζήτημα τίθεται σαφέστατα, ακριβώς επειδή πραγματεύονται τη διάσταση μεταξύ τέχνης και ζωής. Το *Bellissima* αναφέρεται στη διάσταση ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη ζωή· το *Senso,* στη διάσταση ανάμεσα στην όπερα και τη ζωή· τα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου,* στη διάσταση ανάμεσα στον κινηματογράφο αφ' ενός και στο μυθιστόρημα του Τζιάνι και το ποίημα του Leopardi αφ' ετέρου· *Η γοητεία της αμαρτίας,* στη διάσταση ανάμεσα στα ζωγραφικά έργα και τη ζωή· και *Το λυκόφως των θεών,* στη διάσταση ανάμεσα στο βασιλιά που, ως άλλος Δον Κιχώτης, πιστεύει στην πραγματικότητα της τέχνης και πολύ θα ήθελε να τη ζήσει, και τον ιδιοτελή αστό Wagner, που δημιουργεί τη φανταστική πραγματικότητα της τέχνης χωρίς την παραμικρή προσωπική εμπλοκή.

Ως προς τη σχέση τέχνης και ζωής, έχουμε τρεις ταινίες οι οποίες δείχνουν ισορροπημένες, όπου δεν παρατηρείται ανάλογη διάσταση. Το *Η γη τρέμει* είναι μια σύνθεση της ζωγραφικής της Αναγέννησης και του κινηματογράφου, της τέχνης και της ζωής: μια πραγμάτωση της πολλά υποσχόμενης ανθρωπομορφικής αισθητικής. *Ο αθώος,* αντιθέτως, γράφει, όπως φαίνεται, τον επίλογο αυτής της ανθρωπομορφικής αισθητικής και των επαγγελιών της: ο Τούλιο πραγματώνει την αισθητική φόρμα στη ζωή του, σε επίπεδο εικόνας και φορμαλισμού, με όλα τα συναφή επακόλουθα της αφαίρεσης και της απώλειας της ζωής· ενώ, στους *Δαιμονισμένους,* το παρελθόν, η μουσική του βιολοντσέλου, υποκαθίσταται από την εκφυλισμένη εκδοχή του, μια παράσταση τραβεστί, η οποία για μια στιγμή διακόπτεται, αλλά, στο τέλος, κατακλύζει τελικά όλο το σπίτι των Έσενμπεκ.

Μένουν, λοιπόν, άλλες τρεις ταινίες (αν εξαιρέσουμε τον *Ξένο,* τον οποίο ο Visconti έχει αποκηρύξει, αλλά θα μπορούσαμε να τον συμπεριλάβουμε στο σώμα των ταινιών): οι *Λευκές νύχτες, Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του, Ο γατόπαρδος.* Στις *Λευκές νύχτες,* ο νοικάρης είναι ο άνθρωπος των βιβλίων, ο οποίος πηγαίνει τη Ναταλία στην όπερα, όπου ρίπτεται ο κύβος του πεπρωμένου· σε αντίθεση με το *Senso,* το πεπρωμένο αυτό δεν εκπληρώνεται με την προδοσία και τον εξευτελισμό του εκπεσμού σε σχέση με το πρότυπο, αλλά μέσα σ' ένα χριστουγεννιάτικο παραμύθι (ενώ η άλλη όψη του νοικάρη, ο Μάριο, ήθελε να πάει την κοπέλα σινεμά, κάτι που, συγκρινόμενο με την όπερα –την επαγγελία όλων των θαυμάτων για τον Visconti– έχει αρνητική έννοια). Αν σκεφτούμε ότι ο *Ρόκο* και *Ο γατόπαρδος* συνδέονται με την πρώτη, τη σικελική ταινία του Visconti, το *Η γη τρέμει,* τα πράγματα ξεκαθαρίζουν. Το *Η γη τρέμει* είναι η σύνθεση του παλιού και του νέου, του πολιτισμού των αφεντάδων και του λαού, καθώς και της δυνατότητας υλοποίησής της, στον *Ρόκο* και το *Γατόπαρδο* η ψευδαίσθηση αυτή διαλύεται· μένει μόνο η επίγνωση ότι η πρόοδος δε συναίρεσε τη ζωή του λαού με τον ουμανισμό των πατρικίων, αλλά ταυτίστηκε με την αστική μετεξέλιξη της ιταλικής κοινωνίας. Μ' αυτές τις δύο ταινίες, ο ντορβάς του φτωχού και οι θυρεοί των οικοσήμων διαχωρίζονται πια σαφώς. Στον *Ρόκο,* όταν ο Σιμόνε πηγαίνει να πουλήσει τις υπηρεσίες του στον ατζέντη Μορόνι, βλέπουμε στην τηλεόραση αντίγραφα πινάκων της Αναγέννησης. Έτσι, ο ξεπεσμένος λαός και η ζωγραφική της Αναγέννησης, που το *Η γη τρέμει* είχε προσπαθήσει να συναιρέσει, εδώ ξεχωρίζουν και έρχονται σε σύγκρουση. Τα πράγματα είναι αρκετά σαφή και δε χρήζουν ερμηνείας. Όσο για το *Γατόπαρδο,* ο πρίγκιπας Σαλίνα, κοιτάζοντας έναν ηθογραφικό πίνακα της αστικής τάξης, αντικρίζει την αναπαράσταση του θανάτου του.

Τι συνέβη στο μεσοδιάστημα ανάμεσα στο *Η γη τρέμει* και στο *Γατόπαρδο,* ανάμεσα στο *Senso* και στο *Λυκόφως των θεών;* Δεν μπορούμε ν' αγνοήσουμε τις μεταξύ τους διαφορές, ούτε το γεγονός ότι ο Visconti πέρασε από την αυτοσυγκράτηση και την αυστηρή δομή σε μια γραφή πιο χαλαρή, που προχωρά με βήμα αργό, σαν μια μεγάλη νεκρική πομπή. Στο μεσοδιάστημα, έλαβε χώρα ο εκσυγχρονισμός της Ιταλίας, το λεγόμενο οικονομικό θαύμα, η έκρηξη. Η Ιταλία ήταν μια χώρα κατά κύριο λόγο αγροτική. Η Ιταλία αυτή, όμως, στη δεκαετία του '50, δέχτηκε, όπως η οικογένεια Παρόντι στον *Ρόκο* και ο πρίγκιπας Σαλίνα στο *Γατόπαρδο,* τη χαριστική βολή. Η Ιταλία διαπίστωσε, όπως στα *Μακρινά αστέρια της*

Άρκτου, ότι σε σχέση με τον κύριο εταίρο της, την Αμερική, και ως προς τις σύγχρονες τεχνικές και τέχνες, παραμένει μια επαρχία. Ο εκσυγχρονισμός της Ιταλίας υπήρξε πολύ ταχύτερος σε σύγκριση με άλλες χώρες, και οι συνέπειές του ήταν πολύ πιο άμεσα ορατές. Όταν ο Visconti γυρίζει τις *Λευκές νύχτες*, όπου επιλέγει σαφώς την επιστροφή στο στούντιο και το παραμύθι της επιστροφής του παρελθόντος, οι «δέκα χειμώνες» –για ν' αναφερθούμε στον τίτλο του βιβλίου του Franco Fortini– του αντιφασιστικού και προοδευτικού κινήματος της Ιταλίας είναι πια παρελθόν. Η εποχή του Νότου, του βερισμού, του Risorgimento[5], της ιδέας του έθνους, των λαϊκών αγώνων και του Gramsci έχει παρέλθει ανεπιστρεπτί. Το νέο πολιτικό ιδεώδες είναι το ρεφορμιστικό ιδεώδες των εργατών τής Fiat, όπως το διακηρύσσει ο Τσίρο, στο τέλος του *Ρόκο*. Στις αρχές της δεκαετίας του '60, κάποια πρωτοποριακά κινήματα στην Ιταλία βάζουν στο στόχαστρό τους το *Γατόπαρδο* του Lampedusa και, κυρίως, την κινηματογραφική του εκδοχή. Ο Pasolini κάνει λόγο για το σκάνδαλο του ρεαλισμού. Είναι επίσης η εποχή της αναγέννησης του σύγχρονου κινηματογράφου, με την εφεύρεση της φορητής κάμερας, την επιρροή της τηλεόρασης κ.λπ., την εμφάνιση της νουβέλ βαγκ και τη θεώρηση του Antonioni ως του πραγματικά σύγχρονου ιταλού σκηνοθέτη, ακριβώς λόγω της σχέσης του με τη σύγχρονη ζωή.

Ο Antonioni έλεγε για τον Visconti ότι είχε αποσυρθεί στο παρελθόν και δεν είχε ιδέα για το τι συνέβαινε γύρω του. Εν γένει, υπήρχε μια τάση απόρριψης του Visconti, ως παρακμιακού καλλιτέχνη, αλλά με την αρνητική έννοια του όρου και πολύ πριν οι παρακμιακοί έρθουν και πάλι στη μόδα. Η παρακμή, ωστόσο, και η απόσυρση στο παρελθόν υπήρξαν για τον Visconti τα εργαλεία με τα οποία πρόβαλε τη διαλεκτική της προόδου. Κάθε μορφή Ιστορίας, με την έννοια της ιστοριογραφίας, είναι αναχρονιστική: το *Senso* μιλούσε για το Risorgimento κι αναφερόταν στην Αντίσταση. Ο Visconti θα εξακολουθήσει την τακτική αυτή ώς το τέλος της ζωής του. Ο *Θάνατος στη Βενετία* θα 'ναι μια ταινία για το Μάη του '68, για το θάνατο των διανοουμένων της Αριστεράς και την εκ νέου ανακάλυψη της Παρακμής, η οποία θα κυριαρχεί βαθμιαία όλο και περισσότερο στη σύγχρονη εποχή, ώς τις μέρες μας.

Στη *Γοητεία της αμαρτίας*, ταινία σαφώς «αυτοβιογραφική», ο Visconti διακηρύσσει την επίκαιρη αλήθεια όλης της τελευταίας περιόδου του έργου του και μιλά για την αποτυχία των δύο γενεών, η οποία οφείλεται στο ανέφικτο της συναίρεσης παρελθόντος και παρόντος, τέχνης και ζωής.

Ο Visconti ήλπισε να αναζωογονήσει, διαμέσου του κινηματογράφου, όλα όσα ο ίδιος ο κινηματογράφος, ως τεχνική αναπαραγωγής, και ο σύγχρονος κόσμος έχουν καταστρέψει. Όμως η επιθυμία της σύνθεσης του παλαιού με το νέο ήταν στην ουσία της ουτοπική, ανέφικτη, με δεδομένες τις μεταβολές που σημειώνονται στην αληθινή Ιστορία. Έτσι, η προσδοκία αυτή μετατράπηκε σε επιθυμία για μιαν απραγματοποίητη σύνθεση: για μια διαλεκτική των προοδευτικών αντιλήψεων και της Παρακμής· για τη μνήμη ενός χαμένου ευρωπαϊκού παρελθόντος· για έναν κινηματογράφο της χρονικότητας, της ενθύμησης, όπου στην αίσθηση της συντέλειας του κόσμου –μιας σπαρασσόμενης οικογένειας ή του ατόμου που αυτοκαταστρέφεται για να ξαναβρεί την αλήθειά του– κυριαρχεί ο πόθος και το πάθος. Το «ακάθαρτον» του κινηματογράφου του Visconti εκπορεύεται απ' την ίδια τη σχέση τού κινηματογράφου με το παρελθόν: είναι ένα μέσο ανάκλησης, αποχαιρετισμού, ένα επίμονο βλέμμα σε όλα εκείνα που για τελευταία φορά εμφανίζονται και πεθαίνουν.

Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

5. Ιταλική λέξη που σημαίνει επιστροφή στη ζωή, αναγέννηση. Η πολιτική και ιδεολογική της σημασία αφορά στην ιστορική περίοδο από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1870 (ημερομηνία ίδρυσης του σύγχρονου ιταλικού κράτους), κατά την οποία διαμορφώνεται η εθνική συνείδηση και σφυρηλατείται η ιδέα της ελευθερίας και της συνένωσης των πολλών διαφορετικών κρατιδίων και ιδιαίτερα του Βορρά και του Νότου. Μ' αυτήν τη σημασία, ο όρος πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον ποιητή Vittorio Alfieri.

Τα νεορεαλιστικά ίχνη στον Luchino Visconti

του Γιώργου Μπράμου

Υπάρχουν ορισμένες πεποιθήσεις για τον Luchino Visconti και τη σχέση του με τον ιταλικό κινηματογραφικό νεορεαλισμό: το *Ossessione* θεωρείται η γενέθλια ταινία αυτού του κινηματογραφικού φαινομένου· το *Η γη τρέμει* αποτελεί ένα πρότυπο για επιγονικά κινηματογραφικά κινήματα που στηρίζονται στο ντοκουμέντο και το ρεαλισμό, και συνοψίζει την αντίληψη του (τότε) Ιταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος για τη λειτουργία του κινηματογράφου. Το *Bellissima* είναι η ταινία που, μαζί με τον *Κλέφτη των ποδηλάτων* των De Sica-Zavattini, το *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη* και το *Παϊζά* του Rossellini, ορίζουν αισθητικά, θεματικά, κοινωνικά και πολιτικά τη νεορεαλιστική κινηματογραφική ιστορία. Με σχετική βεβαιότητα ο Visconti θεωρείται ο ένας από τους τρεις κυρίαρχους πόλους τού νεορεαλισμού, καταταγμένος στη μαρξιστική πλευρά του. Οι άλλοι δύο πόλοι είναι ο Rossellini, για τον ηθικό, καθολικό νατουραλισμό του, και οι De Sica-Zavattini που καλύπτουν τη συγκινησιακή προσέγγιση του μικρού ανθρώπινου τόπου.

Οι κατηγοριοποιήσεις, όμως, περισσότερο εγκλώβισαν τους δημιουργούς και αφαίρεσαν παρά πρόσθεσαν στην ιστορική αποτίμηση των έργων τους. Γι' αυτό και, όσο περνάει ο καιρός, αναθεωρούνται και, στη συνέχεια, αξιολογούνται και καταγράφονται νέες, ψυχραιμότερες προσεγγίσεις.

Το πρόβλημα, λοιπόν, στην περίπτωση Visconti δεν είναι αν οι τρεις ταινίες του (*Ossessione*, *Η γη τρέμει* και *Bellissima*) ανήκουν στο νεορεαλισμό (κατά τη γνώμη μου, *ανήκουν*, κάτω από οποιονδήποτε, αναθεωρημένο ή κλασικό, ορισμό του νεορεαλιστικού κινήματος). αλλά πώς εντάσονται στο βισκοντικό corpus, ποια στοιχεία τους μοιάζουν ν' αποκλίνουν απ' αυτό ή ποια θεωρούνται προγονικά τής μετέπειτα προβληματικής που αναπτύχθηκε από τον ιταλό δημιουργό· να το ρωτήσουμε κι αλλιώς, επαναλαμβάνοντας τον Gianni Rondolino: ποια είναι η σχέση ανάμεσα στον Visconti της νεορεαλιστικής οπτικής και θέσης, και στον Visconti της παρακμιακής ελεγείας.

Το *Ossessione* βασίζεται στο μυθιστόρημα του James Cain *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές* και γυρίστηκε το 1941, όταν στην Ιταλία κυριαρχούσε το φασιστικό καθεστώς του Mussolini.

Να υπενθυμίσουμε πως ο κινηματογράφος, την περίοδο του φασισμού, ήταν ο πολιτιστικός τομέας με τη μεγαλύτερη ανάπτυξη. Τότε εγκαθιδρύθηκαν οι περισσότεροι θεσμοί, όπως το πρώτο κινηματογραφικό φεστιβάλ στον κόσμο, η Βενετσιάνικη Μόστρα, και υλοποιήθηκε η βιομηχανοποίηση της κινηματογραφικής παραγωγικής διαδικασίας με τη λει-



Ossessione.

τουργία της Cinecittà, της «πόλης του κινηματογράφου».

Ο Visconti έχει φτάσει απ' το Παρίσι, όπου είχε συνεργαστεί με τον Jean Renoir κι είχε γνωρίσει από κοντά τον πυρετό του Λαϊκού Μετώπου. Ταυτόχρονα, έχει ήδη σκηνοθετήσει στο θέατρο κι είναι μέλος της ομάδας που εκδίδει τη μυθική κινηματογραφική επιθεώρηση «Cinema». Εκεί γνωρίζεται με τους σημαντικότερους διανοουμένους, που αργότερα θα αποτελέσουν τον κορμό του Ιταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος, ανάμεσα στους οποίους και τον Pietro Ingrao. Στο περιοδικό συνεργάζονται ο Mario Alicata, ο Giuseppe De Santis, ο Dario και ο Gianni Puccini. Όλοι τους θα πάρουν μέρος στην Αντίσταση κατά των Γερμανών, και οι περισσότεροι θα γνωρίσουν και τη φυλακή. Ο ίδιος ο Visconti θα συλληφθεί και θα φυλακιστεί.

Να υπενθυμίσουμε, παρεμπιπτόντως, ότι το «Cinema» αποτελούσε μια κλασική ιταλική ιδιαιτερότητα, αφού είχε στη διεύθυνσή του τον ίδιο το γιο του Ντούτσε, Vittorio Mussolini. Ορισμένοι υποστηρίζουν πως ήξερε, αλλά παρείχε πλήρη κάλυψη σ' αυτή την κομμουνιστική σφηκοφωλιά· άλλοι, πως ήταν τελείως ανίδεος και πως, όταν το έμαθε, θρηνούσε για την αφέλειά του.

Το *Ossessione* είναι καρπός της αισθητικής και ιδεολογικής προβληματικής αυτής της ομάδας. Το μυθιστόρημα του Cain επιλέγεται, αφού ο Visconti και οι συνεργάτες του είχαν εργαστεί σε σχέδια που βασίζονταν και σε άλλα λογοτεχνικά έργα, από τον Verga ώς τον Thomas Mann, από τον Guy de Maupassant ώς τον Melville.

Όλες οι κινηματογραφικές μεταφορές του μυθιστορήματος *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές* έχουν ως αφετηρία τη μοιραία συνάντηση δύο ανθρώπων που η φλόγα του έρωτά τους θα τους οδηγήσει στην αποτρόπαια πράξη της δολοφονίας. Στο *Ossessione*, ο Visconti απομακρύνεται απ' αυτή την εκδοχή της μοιραίας συνάντησης: ο έρωτας των δύο δεν είναι μοιραίος, αλλά συμβαίνει από ανάγκη. Όταν απ' τη μια πλευρά υπάρχει ο όμορφος, νεαρός ξένος, όταν απ' την άλλη στέκεται η όμορφη, νεαρή παντρεμένη, κι όταν στη μέση μένει ο θλιβερός, παρείσακτος σύζυγος, δεν μπορεί να γίνει αλλιώς. Η φύση, η ίδια η συνθήκη της ζωής θα οδηγήσει τους δύο εραστές στη συνεύρεση, κι ο φόνος θα είναι η αποκατάσταση της πραγματικής τάξης των πραγμάτων. Η συνενοχή τους δεν είναι απλώς

ένα αστυνομικό πρόβλημα, αλλά έχει να κάνει επίσης (και περισσότερο απ' όλα) με την ικανότητά τους να εισπράξουν το δώρο της φυσιολογικής αγάπης, της αποκατάστασης των πραγμάτων, και, κυρίως, να μην το σπαταλήσουν στη φτήνια της ζήλιας η μια, του φλερτ με άλλη γυναίκα ο άλλος. Είναι μια προσέγγιση υλική, σωματική, φυσική, απαλλαγμένη από κάθε ρητορικό ψιμύθιο – κατάσταση που βαραίνει όλες σχεδόν τις απελπισμένες ερωτικές ιστορίες.

Η αντι-ρητορική ανάγνωση μιας ερωτικής ιστορίας είναι η μία πλευρά της νεωτερικότητας του *Ossessione*· η άλλη έχει σχέση με την επιβολή του τοπίου, του χώρου, ως πρωταγωνιστή του φιλμικού σώματος. Είναι από τα στοιχεία που καθορίζουν τη νεορεαλιστική ταυτότητα, αποτελώντας ένα απ' τα κυριότερα, ανθεκτικότερα και πιο αναγνωρίσιμα χαρακτηριστικά της.

Στο *Ossessione*, ο χώρος καθορίζει την κίνηση και την ακινησία του ανθρώπινου ψυχισμού: ο Πάδος είναι το ποτάμι που κυλάει ράθυμα –η ζωή μοιάζει μ' ένα χαλασμένο, παρατημένο φορτηγό· η εξοχή της Παδανίας και οι δρόμοι της χάνονται στην απεραντοσύνη τους– ένας ξένος έρχεται απρόσμενα κι ανατρέπει την καθημερινή σιγουριά· η Φεράρα είναι μια πόλη που η αρχιτεκτονική της δομή, κλειστή, με τους στενούς δρόμους, στήνει την ασφυξία –ο έρωτας είναι πνιγμός· η πλατεία στην Ανκόνα δείχνει τη διέξοδο– το αγνάντεμα της θάλασσας ανοίγει τους ανθρώπους.

Το *Ossessione*, παρά τις επιτεύξεις του, παρέμεινε μια ταινία ανεπίκαιρη. Όταν πρωτοβγήκε στις αίθουσες, παραξένεψε το κοινό, που είχε συνηθίσει στα μεγαλόπρεπα, εθνικιστικά έπη, τα σπαραξικάρδια μελοδράματα και τις κωμωδίες παρεξηγήσεων που κυριαρχούσαν κατά τη φασιστική περίοδο. Και λίγα χρόνια μετά, με τα τραύματα απ' το φασισμό και τη γερμανική κατοχή, με τη φλόγα της Αντίστασης και της Απελευθέρωσης, και, κυρίως, με τη σύγκρουση στο εσωτερικό της Ιταλίας των δύο μεγάλων κοινωνικών, πολιτικών, ιστορικών και κομματικών της ρευμάτων, της Χριστιανοδημοκρατίας και του Ιταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος, επιβλήθηκε ένας διαφορετικός χειρισμός της κινηματογραφικής διαδικασίας, ενταγμένος, άμεσα ή ανομολόγητα, στην κομματική σκοπιμότητα. Δύο ιερά πολιτικά τέρατα της μεταπολεμικής Ιταλίας, ο κομμουνιστής Pietro Ingrao και ο χριστιανοδημοκράτης Giulio Andreotti, έπαιξαν έναν παρασκηνιακό, αλλά σημαντικό κατά τα άλλα, ρόλο.

Το *Η γη τρέμει* είναι ακριβώς μια κομμουνιστική ταινία, μια ταινία του Ιταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος. Χρηματοδοτήθηκε από το ΙΚΚ για να αποτελέσει πρότυπο της αντίληψής του για την παιδευτική και πολιτική λειτουργία του κινηματογράφου. Η ταινία βασίζεται στο μυθιστόρημα του Verga *Οι Μαλαβόλια* και θα ήταν το πρώτο μέρος μιας τριλογίας για τη σκληρή ζωή των εργατών της Σικελίας. Σ' αυτό περιγράφονται οι ψαράδες, και τ' άλλα δύο, τα ανολοκλήρωτα μέρη, θα αφορούσαν στους αγρότες και τους ανθρακωρύχους.

Ο Visconti χρησιμοποιεί το μυθιστόρημα του Verga ως αφορμή, καθώς απομακρύνεται απ' αυτό – τόσο ιδεολογικά όσο και δραματουργικά. «Η φτώχεια είναι συνήθεια» λέει στην αρχή σχεδόν της ταινίας ένας από τους πρωταγωνιστές. Γι' αυτό και η εξέγερση δεν είναι μόνο μια πράξη ενάντια στους καραβοκύρηδες, αλλά και μια αφύπνιση της ίδιας της κοιμισμένης συνείδησης των ταπεινών.

Η αυθεντικότητα, αδιαπραγμάτευτο στοιχείο για την πειστικότητα και τη λειτουργικότητα της ταινίας, στηρίζεται σε δύο κυρίως υλικά: στους ερασιτέχνες ηθοποιούς-ψαράδες που αναπαριστούν την οικεία καθημερινότητά τους, και στη χρήση της ντοπολαλιάς, της σικελικής διαλέκτου. Σε μιαν άλλη περίπτωση, τα δύο αυτά στοιχεία θα μπορούσαν να είναι συντηρητικά, αποδεικτικά μιας γραφικότητας που κατά τεκμήριο έχει η παράδοση. Ο Visconti τα χειρίζεται διαλεκτικά, τα συνδέει με εκφράσεις του λαϊκού πολιτισμού, με τα τραγούδια και τις χαρές, τα ζυμώνει με την οργή και τον ιδρώτα, τα οδηγεί στην επαναστατική αναγκαιότητα της εξέγερσης.

Στο *Η γη τρέμει*, το αίτημα της αυθεντικότητας δεν οδηγεί αναγκαστικά στο νατουραλι-

σμό. Η τέχνη (ίσως η κινηματογραφική τέχνη περισσότερο απ' όλες) γνωρίζει τα δεσμά ενός νατουραλισμού που επενδύεται σχεδόν πάντοτε με το ένδυμα της «αυθεντικής αναπαραγωγής». Όμως ο Visconti δεν προέρχεται από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, η παιδεία του δεν επιτρέπει μια τέτοια σχηματικότητα, και ο Antonio Gramsci έχει ήδη διατυπώσει μια θεωρία για τη λειτουργικότητα του λαϊκού μυθιστορήματος. Η ταινία συνδέει την ανθρώπινη περιπέτεια με τη σικελική αυγή, τον έρωτα των ζευγαριών με τη θάλασσα και τ' αφρισμένα κύματά της, τα πρόσωπα με το αίσθημά τους. Η ποιητικότητα, μπορεί γενικά να θεωρείται αριστοκρατικής καταγωγής, αλλά ο αριστοκράτης Visconti αναζητεί την αληθινή ποίηση και την ενσωματώνει λειτουργικά και, κυρίως, με σπαραχτική λιτότητα σε κάθε ανθρώπινη χειρονομία.

Ωστόσο, πέρα από κάθε προσδοκία, η ταινία δεν είχε την αναμενόμενη αποδοχή από το κοινό. Το πολιτικά επείγον του εγχειρήματος αποδείχθηκε μάλλον πρωθύστερο. Κατά κάποιο τρόπο, το *Η γη τρέμει* μένει μια δημιουργία που λειτουργεί ως γέφυρα στην πολιτική-ποιητική ιστορία του κινηματογράφου: επιγονική της πολιτικής-ποιητικής αγκιτάτσιας της *Απεργίας* και του *Οχτώβρη* του Σεργκέι Μιχαήλοβιτς Αϊζενστάιν· προγονική της πολιτικής-ποιητικής στράτευσης στον κινηματογράφο· μια ταινία-εργαστήριο (όπως εύλογα χαρακτηρίστηκε) για όλες τις τάσεις και τις σχολές του πολιτικού-ποιητικού κινηματογράφου, όπως, π.χ., του βρετανικού Free Cinema ή των ντοκιμαντέρ του Joris Ivens.

Η τρίτη νεορεαλιστική ταινία του Visconti έρχεται πάλι με αρκετή καθυστέρηση. Από το 1943 ώς το 1948, από το *Ossessione* ώς το *Η γη τρέμει*, κι από κει στο *Bellissima* (1951), τα χρόνια των διαλειμμάτων του Visconti στον κινηματογράφο είναι πολλά. Στο μεταξύ, ο ίδιος έχει αναδειχθεί ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες στην όπερα και το θέατρο· όλες οι δουλειές του έχουν δημιουργήσει αίσθηση, κι αρκετές έχουν προκαλέσει σκάνδαλο. Οι σκηνοθεσίες του σε έργα των Jean Cocteau, Άντον Τσέχοφ, Jean Anouilh, Tennessee Williams, William Shakespeare, Arthur Miller κ.ά. τον έχουν ήδη καθιερώσει.

Το *Bellissima* είναι μια συνάντηση τριών πραγματικών τεράτων, που διεκδικούν –το καθένα για τον τομέα του– την απόλυτη «ιδιοκτησία» της ταινίας: του σκηνοθέτη Visconti, του σεναριογράφου Cesare Zavattini, της ηθοποιού Anna Magnani. Το σενάριο επαναλαμβάνει τα ερωτήματα που διαπερνούν και τον *Κλέφτη των ποδηλάτων*: Είναι μια ταινία που οφείλει την κοσμοαντίληψή της στον Zavattini; Ο Visconti, όπως και ο De Sica, είναι μόνο ο μηχανοδηγός στις ράγες που έστησε ο –έτσι κι αλλιώς– κορυφαίος σεναριογράφος του νεορεαλισμού; Όμως, κυριαρχεί και η Magnani, απόλυτη μορφή της ταινίας· τόσο ισχυρή, ώστε, σχεδόν δέκα χρόνια αργότερα, θα την ανακαλέσει, ατόφια σχεδόν, ο Pier Paolo Pasolini στον επίλογο του νεορεαλισμού, το *Μάμα Ρόμα*.

Η σκηνοθεσία του Visconti μοιάζει ν' ακολουθεί τον Zavattini και τη Magnani, να υποκλίνεται στις δυναμικές τους. Υπάρχει, δηλαδή, μια διακριτικότητά του απέναντι στους δύο άλλους βασικούς συντελεστές της ταινίας. Ο Zavattini είναι πάντα μαχητικός, καταγγελτικός και απέραντα ηθικός όταν αποκαλύπτει τη σκοτεινή, την κυνική πλευρά τής βιομηχανίας του θεάματος. Και η Magnani θερμαίνει το πορτρέτο της Μανταλένα Τσεκόνι, μιας μητέρας που σπαράσσεται απ' την αυταπάτη της. Αυτή η διακριτικότητα του Visconti δε θα επαναληφθεί ποτέ.

Στην ταινία, όμως, κεντρικό βάρος έχει ο σκηνοθέτης Alessandro Blasetti, κινηματογραφικός μύθος της εποχής, ο οποίος, κατά κάποιο τρόπο, ερμηνεύει τον εαυτό του. Στους τίτλους της αρχής, η παρουσία του Blasetti εξαίρεται, αλλά ο ρόλος του, στην εξέλιξή του, δεν απέχει από τη σκιαγράφηση ενός δημιουργού-τέρατος, ικανού να συντρίψει κάθε ανθρώπινη αξιοπρέπεια για να πετύχει το αποτέλεσμα της δικής του φιλοδοξίας. Ίσως εδώ να βρίσκεται η υπογραφή του Visconti: σ' αυτή την κριτική του κόσμου που κατασκευάζει το κινηματογραφικό θέαμα, στη χειραγωγική δύναμη του κινηματογράφου ως της βιομηχανίας που υπεξαιρεί ανθρώπινες ιστορίες και μύθους. Ένα απ' τα –ελάχιστα– θετικά πρόσωπα, για παράδειγμα, είναι η μοντέζ στην Cinecittà, η οποία, απλά και πικρά, μιλάει για



Η γη τρέμει.

τη δική της διαδρομή και διάψευση, όταν της έτυχε να περάσει κάποτε μπροστά απ' τον κινηματογραφικό φακό ως ηθοποιός, για να παραιτηθεί στη συνέχεια και ν' ακολουθήσει τον τεχνικό τομέα στην παραγωγή μιας ταινίας.

Τα νεορεαλιστικά ίχνη στο *Ossessione*, στο *Η γη τρέμει* και στο *Bellissima* δεν είναι μόνο εμφανή, αλλά και αποτελούν ιδρυτικά στοιχεία του πολιτικού-αισθητικού ορισμού αυτού του κινηματογραφικού κινήματος. Καταγράφονται στο τοπίο και τον ερωτικό αντι-ρητορισμό του *Ossessione*· στην πολιτική στράτευση και τη συνειδητοποίηση που συμώνεται με την ανθρωποκεντρική ποίηση του *Η γη τρέμει* στην αυταπάτη και τη διάψευση των ταπεινών ανθρώπων του *Bellissima*.

Ωστόσο, πάντα υπάρχει ένα *βάσανο* γι' αυτόν το δημιουργό, που δε μοιάζει (και δεν είναι) τόσο ευθύγραμμο και άμεσα αποδεκτό. Από το *Η γη τρέμει* ώς τον *Ρόκο και τ' αδέλφια του*, από το *Senso* ώς τους *Καταραμένους* και τον *Αθώο*, σχεδόν πάντα προκαλούσε διχογνωμίες, που είχαν να κάνουν με την εξέλιξη και τη μετατόπισή του από τις σταθερές.

Άλλωστε, ο Luchino Visconti ήταν γόνος της αριστοκρατίας, δηλωμένος ομοφυλόφιλος και ανοιχτά κομμουνιστής. Συνδύαζε, δηλαδή, τρεις «αμαρτίες»: η ταξική καταγωγή τον φόρτωνε με ελιτισμό και, ταυτόχρονα, ενοχή· η ομοφυλοφιλική επιλογή προκαλούσε αποστροφή στους αριστοκράτες προγόνους και τους κομμουνιστές συντρόφους· η κομμουνιστική συνείδηση τον απομάκρυνε από την πλειοψηφούσα χριστιανοδημοκρατική, συντηρητική αντίληψη. Είναι γνωστά τα «μαγειρέματα» που έγιναν στα ευρωπαϊκά φεστιβάλ για να μη βραβευτεί, ενώ, εκτός από το *Ossessione*, και το *Senso*, *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του* και *Οι καταραμένοι* αντιμετώπισαν στη χώρα του σοβαρά προβλήματα με τη λογοκρισία.

Ο νεορεαλισμός του Visconti κατάγεται από και στηρίζεται στη λάσπη της καθημερινότητας, αλλά διαρκώς επεκτείνεται και ανάγεται στην *αρχετυπία*. Κι ακριβώς αυτή η αρχετυπία είναι, κατά τη γνώμη μου, το στοιχείο που διαχωρίζει τον Visconti από τους άλλους δύο, μεγαλύτερους και χαρακτηριστικότερους εκπροσώπους του νεορεαλισμού, τον Roberto Rossellini και τον Vittorio De Sica.

Στο *Ossessione*, οι εραστές δεν μπορούν να γίνουν ανεκτοί, γιατί πάντα ο φόνος κινητοποιεί το κοινωνικά δίκαιο και επιβάλλει την τιμωρία. Η άλλη δικαιοσύνη την οποία υπαι-



Bellissima.

νίσσεται η ταινία με την εκ μέρους του Visconti ανάγνωση του μυθιστορήματος του Cain, αφορά όσους έχουν την αντοχή να υπομείνουν το κόστος της βλασφημίας τους. Το *Η γη τρέμει* είναι ένα ντοκουμέντο για τους ψαράδες και την άδικη μοίρα τους, αλλά η ποίηση των ανθρώπων, το γέλιο και η οργή πάνω στα πρόσωπά τους, επεκτείνει σε απρόσμενα σημεία τον βίαιο πραγματισμό του *Κομμουνιστικού Μανιφέστου*. Και η Μανταλένα-μητέρα στο *Bellissima* κατακτά την πλήρη δικαίωσή της στην τελική έξοδο, στην άρνηση-λύτρωση, στον όγκο της ανθρώπινης αξιοπρέπειας.

Η αρχετυπία του Visconti, ενταγμένη στο νεορεαλιστικό έδαφος που αποθεώνει τη λιτότητα και τη «φτώχεια» των εκφραστικών στοιχείων και των θεματικών προσεγγίσεων, μοιάζει άβολη, σχεδόν αντιφατική. Όταν οι τρεις κορυφαίοι του νεορεαλισμού οδηγηθούν στην αυτονόμησή τους απ' αυτό το κίνημα, τότε θα φανεί ακόμα πιο καθαρά ότι ο Rossellini και ο De Sica εξέλιξαν (ή και μετεξέλιξαν) τις νεορεαλιστικές τους καταγωγές, ενώ ο Visconti φαίνεται σχεδόν σαν να τις απαρνείται και να κρατάει τις γέφυρες με τα αρχετυπικά στοιχεία.

Η υπέρβαση του νεορεαλιστικού ίχνους στον Visconti επιχειρείται, ακριβώς, από το δρόμο της αρχετυπίας. Υπάρχουν τρεις αποχρώντες λόγοι που ενισχύουν αυτές τις διαδρομές: ο αριστοκράτης Visconti γνωρίζει (πολύ καλά) το θέατρο, το σκηνικό, την καλλιέπεια, την εμμονή, το εστέτ στοιχείο, τη γοητεία μιας τάξης που συντηρεί την ευγένεια και ανακαλεί τη βία για να ακινητοποιήσει την Ιστορία· ο κομμουνιστής Visconti γνωρίζει (επίσης πολύ καλά) τη βίαιη ορμή της ιστορικής διαδικασίας· κι ο ομοφυλόφιλος Visconti ξέρει (από τα μέσα) την εξορία του «παράνομου» πόθου.

Στις τρεις νεορεαλιστικές ταινίες του, αυτές οι καταγωγές, οι επιλογές και οι στάσεις μοιάζουν, αλλά δεν είναι, λανθάνουσες. Να το επαναλάβουμε, ακόμα μια φορά: χωρίς το θέατρο, την αντίληψη της σκηνής και του χώρου, το *Ossessione* θα ήταν μία ακόμα κινηματογραφική εκδοχή του μυθιστορήματος του Cain. Χωρίς τον Gramsci και τον Lukács, τη δική τους σκέψη για την έννοια της λαϊκότητας στην τέχνη, το *Η γη τρέμει* και το *Bellissima* θα είχαν στενή συγγένεια με το σχήμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Χωρίς την ανάγκη, την απελπισμένη, μοιραία, αδιέξοδη ανάγκη γιά έρωτα, το *Ossessione*, πάλι, θα έμενε τυπικό, εύκολο, καταναλώσιμο μελόδραμα.

Οι υπερβάσεις αυτές είναι ταυτόχρονα το *βάσανο* και το *προικιό* που θα ακολουθήσουν τον «κόκκινο», ομοφυλόφιλο κόμη και κατά τη μετα-νεορεαλιστική του περίοδο. Δε θα θεωρούνται μεν παρεκτροπές, αλλά θα προκαλούν πάντα αντιπαλότητες.
Αντίθετα, ο Roberto Rossellini, στις ταινίες του με την Ingrid Bergman (*Στρόμπολι, Ευρώπη 51, Ταξίδι στην Ιταλία, Ο φόβος*) μεταλλάσσει το νεορεαλισμό που έρχεται από τη θεματική του πολέμου και της Αντίστασης, από το *Παϊζά* και το *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*, στο τοπίο της ανθρώπινης μοναξιάς, στην ξένη γυναίκα και την περιπέτειά της στους ξένους τόπους των ερώτων και των σχέσεων.
Ο Vittorio De Sica είναι πάντα, κάτω από το φως του Cesare Zavattini, από τον *Κλέφτη των ποδηλάτων* ώς τον *Τελευταίο σταθμό*, το *Θαύμα στο Μιλάνο* και το *Ουμπέρτο Ντι*, ο ποιητής του μικρού, ταπεινού ανθρώπου, της εξέγερσης, της πίκρας, της μοναξιάς και του αδιεξόδου του. Ο Rossellini και ο De Sica θα συναντηθούν το 1959 (ο πρώτος ως σκηνοθέτης και ο δεύτερος ως ηθοποιός), στον *Στρατηγό Ντέλα Ρόβερε*, μια ταινία που θα επαναφέρει την ηθική στάση του νεορεαλισμού, τον αντιφασισμό και την Αντίσταση, σε μια περίοδο όπου η Ιταλία έμοιαζε να ξεχνάει το μουσολινικό τραύμα της.
Η εξέλιξη αυτών των δύο είναι επιβεβαιωτική του νεορεαλισμού· η πορεία του Visconti, όμως, μοιάζει σαν να επιδιώκει τη χειραφέτησή της απ' αυτό το κίνημα, να είναι, κατά κάποιο τρόπο, απελευθερωτική. Να το πούμε κι αλλιώς: ό,τι στον νεορεαλιστή Visconti ήταν στοιχεία διαφοροποίησής του (ταξική προέλευση, μαρξιστική πολιτική και πνευματική στράτευση, ομοφυλοφιλική επιλογή), στις ταινίες που θ' ακολουθήσουν θα αναδειχθούν ακόμα περισσότερο: θα είναι τα κεντρικά, αναγνωρίσιμα στοιχεία, σημεία αναφοράς.
Στο *Senso*, ταινία του 1954, διαφαίνονται αυτές οι απαρνήσεις του νεορεαλισμού. Η ταινία ανοίγει με την παράσταση του *Trovatore*, στο Teatro La Fenice της Βενετίας. Η νεαρή Λίβια Σερπέρι (Alida Valli) θα μετεωριστεί σ' ένα μεγάλο δίλημμα: από τη μια πλευρά είναι ο εξάδελφός της, επαναστάτης του ιταλικού Risorgimento, κι από την άλλη στέκεται ο εραστής, ένας αυστριακός στρατιωτικός. Από όποια πλευρά και να σταθεί η Λίβια, είναι μια προδότρια – της επανάστασης ή του έρωτα. Ο Visconti πατάει στον Verdi, στα μεγάλα αισθήματα του λυρικού μελόδράματος, αλλά και στοχάζεται για το ανεκπλήρωτο, χαμένο Risorgimento.
Στην ταινία κυριαρχεί το στοιχείο που διχάζει: ο Verdi, πρόλογος στην επανάσταση, κι ο δικός του *Trovatore*, θέαμα που ενοποιεί και συμφιλιώνει επαναστάτες και δυνάστες· ο Verdi, επίσης, αντιμέτωπος με τον αυστριακό συνθέτη Anton Bruckner, του οποίου η *Εβδόμη Συμφωνία* διαπερνάει την ταινία· η ήττα των ιταλών πατριωτών και η συντριβή της Αυστροουγγρικής Αυτοκρατορίας· η προδοσία της πατρίδας αντιμέτωπη με την προδοσία της αγάπης.
Ποια στοιχεία, από τις νεορεαλιστικές ταινίες του Visconti, εγγράφονται εδώ; Η θεατρικότητα, το τοπίο, ο εκβιασμός της αγάπης, που συναντήσαμε στο *Ossessione*· η διαλεκτική ανάμεσα στην ήττα και την αναγκαιότητα της εξέγερσης, όπως διατυπώθηκαν στο *Η γη τρέμει* η τραγωδία της αυταπάτης, που χαράχτηκε στο *Bellissima* – όσα, δηλαδή, *υπερβαίνουν* το νεορεαλιστικό ύφος.
Με τις *Λευκές νύχτες*, ταινία του 1956, βασισμένη στον Φιόντορ Ντοστογιέφσκι, ο Visconti θα επιχειρήσει να πάει ακόμα πιο πέρα. Ο σκηνικός χώρος είναι το απόλυτο υλικό της δραματουργίας, κι οι νυχτερινοί δρόμοι ορίζουν τα κλειστά, αδιέξοδα, σκοτεινά αισθήματα. Οι *Λευκές νύχτες* και ο δυσεύρετος *Ξένος* (1967), που βασίζεται στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Camus, θεωρούνται οι πιο παράξενες και δύσκολα προσπελάσιμες ταινίες του Visconti, καρποί μιας, κατά κάποιο τρόπο, γόνιμης αμηχανίας – αισθητικής και πολιτικής.
Οι δύο αυτές ταινίες, θαρρείς και προσπαθούν να γεφυρώσουν τα περάσματα από το νεορεαλισμό στον πολιτικό στοχασμό (*Λευκές νύχτες*), κι από κει στις παρακμιακές ελεγείες (*Ο ξένος*).
Αν όμως με το *Senso* σηματοδοτείται μια απομάκρυνση από το νεορεαλισμό, τόσο θεματι-

κά όσο και αισθητικά, στον *Ρόκο και τ' αδέλφια του* (1960) επιχειρείται μια επιστροφή στις γενέθλιες πηγές αυτού του κινηματογραφικού κινήματος. Η ταινία αναφέρεται σε μια ιστορία εσωτερικών μεταναστών, μιας οικογένειας προλεταρίων που φτάνουν στο βιομηχανικό Μιλάνο. Η Ροζάρια Παρόντι (αξέχαστη η Κατίνα Παξινού σε μια ερμηνεία που σημάδεψε την πλούσια παρουσία της στον παγκόσμιο κινηματογράφο) είναι μια σικελή μητέρα με πέντε γιους. Στη βόρεια μεγαλούπολη, οι ιστορίες θα αναπτυχθούν σαν οικογενειακή σάγκα, για ν' αποκτήσουν κέντρο στα πρόσωπα του Ρόκο (Alain Delon), του Σιμόνε (Renato Salvatori) και της κοινής τους ερωμένης, της Νάντια (Annie Girardot).

Δέκα χρόνια μετά το *Η γη τρέμει*, ο Visconti επανέρχεται σε μια λαϊκή, «αριστερή» θεματολογία. Οι μεσογειακοί προλετάριοι φτάνουν στο Μιλάνο, φορτωμένοι με μπαγκάζια και την άγνωστη σικελική διάλεκτό τους. Είναι ξένοι στην ίδια τους τη χώρα, παιδιά του ιταλικού διχασμού ανάμεσα στον αναπτυγμένο Βορρά και τον υπανάπτυκτο Νότο. Υπάρχουν, λοιπόν, δύο βασικά νεορεαλιστικά στοιχεία, αναγνωρίσιμα κυρίως στη σικελική ντοπολιαλιά, που τη μιλάει κυρίως η μάνα, και στις στάσεις ζωής των γιών, που κλιμακώνονται από την πλήρη σύμβαση του πρωτότοκου, Βιντσέντσο (Σπύρος Φωκάς), μέχρι την ηθική στάση που αναζητεί απεγνωσμένα ο τελευταίος γιος, ο Λούκα.

Όμως θα κυριαρχήσει και πάλι η αρχετυπία: η σύγκρουση του Ρόκο με τον Σιμόνε παραπέμπει στον Κάιν και τον Άβελ. Η Νάντια και η θυσία της είναι μια εκδοχή της *Κάρμεν*. Η πυγμαχία είναι ο τόπος για τις παράλληλες και αντίστροφες πορείες των δύο αδελφών, για την άνοδο του ενός και την κάθοδο του άλλου. Ακολουθώντας τη βίαιη πορεία τής ιστορίας, θα συμβεί η συντριβή και η διάλυση του συνεκτικού δεσμού της οικογένειας.

Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του ενσωματώνει όλες τις οπτικές της βισκοντικής σκηνοθεσίας: θεατρικότητα, με καταγωγές από το λυρικό μελόδραμα· «αριστερή» ιδεολογία, με αναφορές στις θεματικές του λαϊκού μυθιστορήματος (ο Vasco Pratolini, άλλωστε, είναι μαζί με τη μόνιμη σχεδόν σεναριογράφο του Visconti, τη Suso Cecchi D'Amico, συνεργάτης στο σενάριο)· ομοφυλοφιλική ματιά, που αιχμαλωτίζεται –σχεδόν λατρευτικά– στα σώματα των πυγμάχων, στην ιεροτελεστία που διέπει αυτό το καθαρά ανδρικό σπορ (έστω κι αν υπάρχουν σχεδόν ηθικολογικοί υπαινιγμοί για το χαρακτήρα του ομοφυλόφιλου πρώην πρωταθλητή Μορίνι, προστάτη του Σιμόνε).

Με το *Γατόπαρδο* (1963), ξεκινάει η μεγάλη πορεία των παρακμιακών ελεγειών. Βασισμένη στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Giuseppe Tomasi di Lampedusa, η ταινία εμπεριέχει όλες τις σταθερές του βισκοντικού σύμπαντος: το 1860, στη Σικελία, έρχεται η εποχή του Garibaldi – ο θαυμαστός νέος κόσμος που θα σαρώσει τον παλιό.

Εδώ μοιάζουν να συνυπάρχουν πάλι όλα: ο μαρξισμός με τη νομοτέλεια της προόδου και της κίνησης της Ιστορίας· η αριστοκρατική νοσταλγία για την απώλεια της τρυφηλής ζωής· η ανδρική φιλία. Ο Visconti ακολουθεί τον Lampedusa σ' αυτή την ανάγνωση της ιστορικής εξέλιξης, που μοιάζει τόσο με τον χαμένο χρόνο στον Marcel Proust... Ακίνητες ζωές, ανίκανες να συλλάβουν τους βηματισμούς προς τα μπρος...

Μόνο που, πια, ο νεορεαλισμός είναι πολύ μακριά. Η Ιταλία και η Ευρώπη στοχάζονται πάνω στο παρελθόν γιά να καταλάβουν το μέλλον τους, και δεν μπορούν πια να παρηγορηθούν από τις μεταπολεμικές αισιοδοξίες. Τα ανθρώπινα τοπία έχουν μεταλλαγεί· η εποχή των χορτασμένων φτάνει. Η παρακμή είναι πάλι ο εφιάλτης της Ιστορίας. Αυτό το καταλαβαίνει ο Visconti, ίσως περισσότερο απ' τους άλλους δύο. Και θα προχωρήσει. Ο Rossellini θα έχει ήδη ηττηθεί με τις τηλεοπτικές παιδευτικές ουτοπίες, κι ο De Sica μοιάζει εύθραυστος και μελαγχολικός στον *Κήπο των Φίντσι Κοντσίνι*...

Αθήνα, Φεβρουάριος 2001.

Ο κομμουνιστής Visconti

του Paul Louis Thirard

Αυτή η εποχή έχει την ιστορία της. Ας μην ανατρέξουμε στο 1277, όταν οι Visconti βασίλευαν στο Μιλάνο, ούτε καν στο Risorgimento του 1860. Ας θυμηθούμε, όμως, ότι, το 1899 είναι η χρονιά της Β' Διεθνούς, η οποία συγκεντρώνει ισχυρά εργατικά σοσιαλδημοκρατικά κόμματα στη Γαλλία, την Ιταλία και τη Γερμανία, κι ότι, το 1900, παντρεύονται οι γονείς του Visconti: εκείνος, αριστοκράτης· εκείνη, μεγαλοαστή – οικογένεια που διατηρεί κοινωνικές σχέσεις με τη βασιλική.

Ο Luchino γεννήθηκε το 1906. Οι γονείς του χώρισαν το 1926. Η μητέρα του πέθανε το 1939· ο πατέρας του, το 1941.

Κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο (στην Ιταλία κηρύχθηκε το 1915), η οικογένεια Visconti είναι πατριωτική. Αντίθετα από το γαλλικό και το γερμανικό σοσιαλιστικό κόμμα, το ιταλικό είναι κατά του πολέμου και θα προωθήσει τις ειρηνευτικές συναντήσεις στο Τσίμερβαλντ και στο Κίνταλ (όπου θα παρευρεθεί και ο Λένιν). Η εφημερίδα «L'Avanti» υπερασπίζεται τον Λένιν. Κατά τη διάρκεια της Ρωσικής Επανάστασης, η πάλη των τάξεων στην Ιταλία αναζωπυρώνεται, έχουμε οδομαχίες, καταστολές. Το 1919, έχουμε τη Γ' Διεθνή. Η Μόσχα, κατόπιν μελέτης, «αναγνωρίζει» τα εθνικά τμήματα και παροτρύνει τις υπάρχουσες οργανώσεις να διασπαστούν, να ξεφορτωθούν τους «ρεφορμιστές». Στη Γαλλία, έχουμε το συνέδριο της Τουρ. Στην Ιταλία, παρ' όλο που ένα τμήμα του σοσιαλιστικού κόμματος διασπάστηκε, με τον Gramsci, η Μόσχα θ' αναγνωρίσει ως μέλη της Τρίτης Διεθνούς τις δύο οργανώσεις: το Σοσιαλιστικό Κόμμα και το Κομμουνιστικό Κόμμα. Η κατάσταση αυτή, σίγουρα δεν μπορούσε να διαρκέσει, αλλά ο ερχομός του φασισμού θα μεταθέσει τα προβλήματα. Το 1919 είναι η χρονιά κατά την οποία ο Visconti ανακαλύπτει το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο.*

Η πορεία προς τη Ρώμη έγινε το 1922.[1] Η υψηλή κοινωνία του Μιλάνου δεν ομοφωνεί: η Carla Visconti με τον Puccini είναι υπέρ του Mussolini· ο Giuseppe Visconti με τον Toscanini, μάλλον εναντίον. Σίγουρα θα 'ταν κι αυτή μια από τις αιτίες για τις οποίες χώρισαν οι γονείς του Luchino.

Η διαπαιδαγώγηση των παιδιών Visconti είναι συγχρόνως αυστηρή και φωτισμένη. Έχουν ένα δάσκαλο που τα ωθεί να διακινδυνεύουν (ν' ανεβαίνουν στο τραμ ενώ αυτό κινείται, να σκαρφαλώνουν στην πρόσοψη του πατρικού τους σπιτιού...) Το πνευματικό κλίμα είναι ζωντανό, στο σπίτι συχνάζουν καλλιτέχνες, ο Luchino περνάει την εφηβεία του με ελάχιστα τραύματα – κάποιες φυγές, μια κρίση μυστικισμού (ώς το θάνατό του, δεν έπαψε ποτέ να λέει ότι πίστευε στον Θεό). Διάγει τη ζωή του νεαρού αριστοκράτη, υπηρετεί τη στρατιωτική του θητεία στο Πινερόλο από το 1926 ώς το 1928, στο ιππικό, έχει πολ-

Luchino Visconti, *«Caméra/Stylo», τχ. 7, Δεκέμβριος 1989.*

1. Οργανωτής και επικεφαλής της πορείας ήταν ο Benito Mussolini, ο οποίος φιλοδοξούσε να κατακτήσει την εξουσία με τη βοήθεια του λαού. (Σ.τ.Μ.)

λές ερωτικές περιπέτειες με γυναίκες, μαθαίνει να γνωρίζει και ν' αγαπάει τα άλογα. 1933: Ταξιδεύει στη Γερμανία, ζει τη γέννηση του ναζισμού, εντυπωσιάζεται (και όχι αρνητικά). Βλέπει την ταινία της Leni Riefensthal *Ο θρίαμβος της θελήσεως*.

Πώς άλλαξε πολιτικά; Δεν το γνωρίζουμε με ακρίβεια. Ο ίδιος έδωσε πάνω σ' αυτό το θέμα διευκρινίσεις που ελάχιστα έπεισαν τους βιογράφους του. Ας προχωρήσουμε.

Ακόμα και για μια πλούσια και γνωστή οικογένεια, η ατμόσφαιρα του φασισμού, με τον αυταρχισμό, την επαρχιώτικη εσωστρέφεια, είναι αρκετά αποπνικτική από πολιτιστική άποψη. Ο Visconti κάνει ένα ταξίδι στη Γαλλία. Οι άνθρωποι τους οποίους θα συναναστραφεί, αυτοί που περιβάλλουν την Coco Chanel, είναι μάλλον «αριστεροί», χωρίς να πάψουν να συνιστούν την «κρατούσα τάξη». Είναι ευαίσθητοι στον ενθουσιασμό του Λαϊκού Μετώπου. Αργότερα, ο Visconti θα ισχυριστεί ότι εκεί γνώρισε το μαρξισμό και εντάχθηκε σ' αυτόν· ίσως, όμως, να έχουμε να κάνουμε με μια εκ των υστέρων παραποίηση των γεγονότων. Ο Gianni Rondolino σημειώνει ότι, μετά απ' αυτό το ταξίδι στη Γαλλία, ο Visconti επιστρέφει στην Ιταλία χωρίς κανένα πρόβλημα, συνεχίζει ν' ασχολείται με τ' άλογα που εκτρέφει, ταξιδεύει στην Ελλάδα και στο Χόλιγουντ... και δεν υπάρχει ίχνος της παραμικρής πολιτικής του στράτευσης, ενώ ούτε τα γραπτά του εκείνης της εποχής μαρτυρούν τίποτα τέτοιο.

Στην πραγματικότητα, ο Visconti θα πολιτικοποιηθεί χάρη στον κινηματογράφο, γιατί, το 1940, γνωρίζει ορισμένους νεαρούς διανοουμένους, μανιώδεις με τον κινηματογράφο και μαρξιστές. Πρόκειται για τον Alicata, τον De Santis, τους Αδελφούς Puccini, τον Ingrao, τον Casiraghi. Γι' αυτούς, αποτελεί μεγάλη τιμή το να τους προσεγγίσει ο Visconti: είναι μεγαλύτερός τους, είναι πλούσιος, προέρχεται από γνωστή οικογένεια, έχει ήδη ασχοληθεί με τον κινηματογράφο. Το περιοδικό «Cinema» το διευθύνει ο γιος του Duce, ο Vittorio Mussolini, ο οποίος, πριν λίγα χρόνια, σε μια συνέντευξη που έδωσε στον Giuseppe De Santis για το περιοδικό «Bologna Incontri», ομολόγησε ότι σίγουρα δεν γνώριζε πως η σύνταξη του περιοδικού του ήταν φωλιά κομμουνιστών, είχε όμως πλήρη συνείδηση του νεωτεριστικού, επαναστατικού χαρακτήρα αυτών των νεαρών, κι αυτό όχι μόνο δεν του προκαλούσε φόβο, αλλά και θεωρούσε ότι θα βοηθούσε τα μάλα τον ιταλικό κινηματογράφο.

Από την άλλη, για τους νεαρούς στρατευμένους, ο Visconti ήταν ένα βολικό στοιχείο για να «περάσουν» ορισμένα άρθρα που μύριζαν κάπως θειάφι. Μήπως, λοιπόν, κάποια άρθρα δημοσιευμένα στο «Cinema», καίτοι φέρουν την υπογραφή Visconti, δεν είναι δικά του; Θα 'ταν υπερβολικό· γιατί, στην πραγματικότητα, κι ο Visconti έγραφε, όλα τα άρθρα γίνονταν συχνά αντικείμενο συζήτησης μέσα στην ομάδα, και δεν υπάρχει καμία απολύτως μαρτύρια που να λέει, π.χ.: «Αυτό το κείμενο το 'γραψε μόνος του ο Visconti, ενώ εκείνο το γράψαμε όλοι μαζί» κ.λπ.

Για τις σχέσεις του Visconti με τους συντρόφους του έχουμε τη μαρτυρία ενός άλλου μέλους της ομάδας, του Michelangelo Antonioni:

«Στο "Cinema" άρχισα να συνεργάζομαι (προηγουμένως ήμαστε φίλοι) με τον Gianni Puccini. Αυτός και ο De Santis ήταν κομμουνιστές, αλλά το έκρυβαν τόσο καλά, που δεν το ήξερα, παρ' όλο που περνούσαμε καθημερινά το μεγαλύτερο μέρος της ημέρας μας μαζί. Απ' αυτούς άκουσα για τον Visconti. Μιλούσαν γι' αυτόν σαν να 'ταν στενός τους φίλος, ακόμα και σε ιδεολογικό επίπεδο, αλλά δεν καταλάβαινα πώς εφαρμοζόταν πρακτικά αυτή η ιδεολογική ταύτιση. Θυμάμαι πως, όταν είχε πεθάνει ο πατέρας του Visconti, ο Puccini κι ο De Santis το συζήτησαν επί μακρόν: έπρεπε να πάνε στην κηδεία ή όχι; Δεν μπορούσα να καταλάβω ποιο ήταν το πρόβλημα. Υποθέτω ότι η αμηχανία τους ήταν πολιτικό-ηθική: ήταν σωστό για κομμουνιστές να παραστούν σε θρησκευτική κηδεία – και μάλιστα, ενός αριστοκράτη; Τελικά, μόνο ο Puccini πήγε στο Γκρατσάνο για την τελετή, κι όταν επέστρεψε, έπασε να μας αφηγείται μεγαλεία, ανθρώπους με μεσαιωνικά κοστούμια, νάνους μασκαρεμένους στα κόκκινα, μουσικές... [...] Ο Puccini, ο De Santis κι εγώ ήμαστε νεαροί αστοί, και μπροστά στον Visconti αισθανόμαστε τη διαφορά των κοινωνικών τάξεων».[2]

2. Από το: Franca Faldini, Goffredo Fofi, *L'avventurosa storia del cinema italiano*, τ. 1.



Από τα γυρίσματα του Ossessione.

Σ' αυτό το πλαίσιο, είναι σίγουρο ότι ο Antonioni μιλάει για «τάξη» με τη μαρξιστική έννοια και υπονοεί την αριστοκρατική καταγωγή του Visconti.

Με τα άτομα αυτής της ομάδας ο Visconti θα ετοιμάσει πολλά σχέδια ταινιών, μεταξύ των οποίων και το *Ossessione*, το οποίο και θα υλοποιηθεί.

Μετά το *Ossessione*, τα ιστορικά γεγονότα «παίρνουν το πάνω χέρι». Ο Visconti κάνει ριψοκίνδυνη αντίσταση. Συλλαμβάνεται (κάποιος πρέπει να τον «κάρφωσε», αλλά ποτέ δεν μαθεύτηκε ποιος), κι όταν αφήνεται ελεύθερος, γλιτώνει παρά τρίχα από ένα μακελειό ανάλογο με εκείνο της γαλλικής πόλης Οραντούρ. Στη Ρώμη, που έχει απαλλαγεί από τους Γερμανούς, με τους φίλους του, σχεδιάζει διάφορες ταινίες και αγωνίζεται κατά της προσωρινής αμερικανικής κυβέρνησης (η οποία προσπαθεί να εξαφανίσει τον ιταλικό κινηματογράφο). Όμως, πέρα απ' τη συνεργασία του στις *Μέρες δόξας*, δεν καταφέρνει να υλοποιήσει τα σχέδιά του. Παραμένοντας συνδεδεμένος με το Κομμουνιστικό Κόμμα, μέσα σ' αυτό το μεγάλο παγκόσμιο πολιτιστικό, πολιτικό, αντιφασιστικό κίνημα, στρέφεται προς το θέατρο, όπου οι σκηνοθεσίες του δεν είναι διόλου στρατευμένες (με την εξαίρεση, όπως σημειώνει ο Villien, της *Πέμπτης φάλαγγας*). Όλοι τότε μιλούν για νεορεαλισμό, αλλά αναφέρονται στις ταινίες του Rossellini, του De Sica, του De Santis, ενώ κάπου κάπου παραδέχονται ότι το *Ossessione* υπήρξε ένας μεγάλος πρόδρομος (απ' ό,τι φαίνεται, μάλιστα, η λέξη «νεορεαλισμός» επινοήθηκε από τον Mario Serandrei, μοντέρ της ταινίας του Visconti).

Στο πολιτικό πλαίσιο, ο νεορεαλισμός είναι πολύ χαρακτηρισμένος.

Σήμερα, ξαναβλέποντας εκείνες τις ταινίες, ξαναδιαβάζοντας τις αναλύσεις που δημοσίευαν τότε ο André Bazin ή ο Henri Agel, γνωρίζοντας το οδοιπορικό του Roberto Rossellini πριν και μετά την περίοδο 1944-'50, μας φαίνεται παράξενο πως, εκείνη την εποχή, για τους Ιταλούς, νεορεαλισμός και κομμουνισμός ήταν σχεδόν ένα και το αυτό. Οι λόγοι είναι πολλοί. Υπάρχει μια κάποια μυωπία της ιταλικής κυβέρνησης, που είναι χριστιανοδημοκρατική, συντηρητική, πιστή σύμμαχος των ΗΠΑ, και δε θέλει να στενοχωρήσει το Βατικανό, όπου βασιλεύει ο Πίος ΙΒ'. Από την άλλη, οι ιταλοί κομμουνιστές, οι οποίοι υποστήριξαν την επάνοδο της δημοκρατίας, δέχτηκαν τον αφοπλισμό των παρτιζάνων, και τώρα ξαναβρίσκουν την παράδοση ανοίγματος και ευρύτητας πνεύματος, (σε σχέση με άλλα ΚΚ, όπως, π.χ., το γαλλικό). Το ιταλικό ΚΚ, που υπήρξε ο μεγάλος εμψυχωτής της Αντίστασης (οι μη κομμουνιστικές συνιστώσες στην Ιταλία ήταν ελάχιστες σε σύγκριση με τη Γαλλία), βάζει σε πράξη τα μαθήματα του Gramsci για την «ηγεμονία» που πρέπει ν' ασκήσει η εργατική τάξη (και το κόμμα της, το ΚΚ) πάνω σε όλες τις προοδευτικές και πολιτιστικές δυνάμεις. Στο Κόμμα υπάρχουν κινηματογραφιστές όπως ο Lizzani, ο De Santis, ο σεναριογράφος Amidei, ενώ στην ηγεσία του κόμματος είναι οι «παλιοί» του «Cinema» Alicata και Ingrao. Εκείνη την εποχή, το γαλλικό ΚΚ έχει πολύ διαφορετικές σχέσεις με τους διανοούμενους. Θα ήταν αδύνατον να δούμε στην Ιταλία αυτό που είδαμε στη Γαλλία: ένα επίσημο άρθρο του Jean Kanapa, «Φωτιά στην παρακμή», που επετίθετο σε όλα



Senso.

όσα «μετρούσαν» τότε, και εξεθείαζε τον Fougeron στη ζωγραφική και τον André Stil στη λογοτεχνία.

Στην Ιταλία, βέβαια, το ΚΚ δεν απαρνείται το *Ossessione*, παρότι ο Alicata έδωσε στη συνέχεια εξηγήσεις για τις διαφορές που είχαν προκύψει κατά την περιπετειώδη γραφή τού σεναρίου. Οι θεατρικές σκηνοθεσίες, όμως, προκαλούν ορισμένες επιφυλάξεις, είτε για τη μορφή τους είτε για τους συνεργάτες που επιλέγει ο Visconti. Όταν προσλαμβάνει ως σκηνογράφο τον Dalí, ο Franco κυριαρχεί στην Ισπανία, και ο Dalí διακηρύσσει ότι είναι ένθερμος υποστηρικτής του. Όμως ο Terracini, πάντοτε υπερασπίζεται τον Visconti στον Togliatti. Πράγματι, ο Visconti θα απομακρυνθεί από το ΚΚ, μόνο μετά το θάνατο του Togliatti (1963).

Τώρα, όμως, βρισκόμαστε ακόμα στο 1947. Θα γίνουν εκλογές, οι οποίες θα σημαδεύσουν την αρχή του ψυχρού πολέμου και τον περιορισμό του ΚΚ στην αντιπολίτευση. Και το ΚΚ δανείζει στον Visconti μερικά χρήματα για μια ταινία που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί κατά την προεκλογική περίοδο. Είναι η –πολύ γνωστή– ιστορία τού πώς ξεκίνησε να γυρίζεται το *Η γη τρέμει*. Απ' ό,τι γνωρίζω, αυτή είναι και η μοναδική ταινία στην οποία το ΚΚ έδωσε λίγα χρήματα. Δεν έδωσε ποτέ χρήματα στους κινηματογραφιστές του Κόμματος. Στη δεκαετία του '60, το Ιταλικό Σοσιαλιστικό Κόμμα παρήγγειλε την ωραία ταινία των Micciché, Del Fra και Mangini, *All'armi siam fascisti*. Στη δεκαετία του '70, η μαοϊκή ομάδα Κομμουνιστική Ένωση χρηματοδότησε πολλές ταινίες, μεταξύ των οποίων και μερικές του Marco Bellocchio. Η CGIL[3] επίσης χρηματοδότησε μια ταινία του Gregoretti. Όμως, μοναδική χρηματοδότηση ταινίας εκ μέρους του ΚΚ παραμένει αυτή για το *Η γη τρέμει*.

Η ταινία του Visconti υπερβαίνει κατά πολύ τα πλαίσια μιας ταινίας προεκλογικής προπαγάνδας και δεν αργεί να εδραιωθεί ως έργο μείζον – και μαρξιστικό. Συνδέει έτσι τα χρόνια του θεάτρου με το 1941, όταν, για τους νεαρούς της ομάδας «Cinema», ο Verga ήταν ο τυπικός προοδευτικός συγγραφέας, και ήδη υπήρχαν σχέδια κινηματογραφικής μεταφοράς των έργων του. Η ταινία προβλήθηκε το 1950, μετά το πέρασμά της απ' το Φεστιβάλ Βενετίας, το 1948.

3. Γενική Συνομοσπονδία Εργατών Ιταλίας, που πρόσκειται στο ΚΚΙ. (Σ.τ.Μ.)

Εκείνα τα χρόνια, αλλά και τα επόμενα, ο νεορεαλισμός δε δίνει πια κανένα μεγάλο έργο, αλλά παραμένει ένα καυτό θέμα για τον Τύπο. Χαρακτηρίζεται όλο και πιο πολύ κομμουνιστικός, και οι κυβερνητικοί ιθύνοντες τον καταπολεμούν, τον δυσφημίζουν: «Γιατί πρέπει να βγάζουμε τ' άπλυτά μας στη φόρα;» Ακόμα και την εποχή του *La strada* (1954), ο Fellini συντάσσεται με τους Καθολικούς κατά του νεορεαλισμού, ενώ, για πολλά χρόνια, ένα ολόκληρο ρεύμα της ιταλικής κριτικής (η σχολή του *Cinema nuovo* γύρω από τον Guido Aristarco) θα υπερασπιστεί τον Visconti και τον μαρξιστικής έμπνευσης νεορεαλισμό. Θα υπάρξει μια κάποια παρεξήγηση, αλλά ο Visconti δε θα ασχοληθεί με το να τη λύσει. Σίγουρα βρίσκεται στο πλευρό του ΚΚΙ, κι αν δεν είναι γραμμένος στο Κόμμα, είναι γιατί το ΚΚ δεν κρίνει σκόπιμο να τον γράψει, όχι γιατί δεν θέλει εκείνος. Είναι αναμφίβολο ότι η δέσμευσή του είναι ειλικρινής κι ότι η αντιφασιστική του δράση υπήρξε σημαντική και ριψοκίνδυνη, ή ότι η συνάντηση με τους ανθρώπους του «Cinema» υπήρξε για κείνον ένα πραγματικό άνοιγμα που τον ώθησε προς τη δημιουργία, αλλά, από το σημείο αυτό ως το να γίνουν οι ταινίες του πρότυπα μαρξιστικής τέχνης, η απόσταση είναι τεράστια. Σ' ένα δοκίμιό του, ο Sanzio σημειώνει, χαριτολογώντας, ότι θα μπορούσαμε να δούμε στο *Η γη τρέμει* την ιστορία ενός μικρού επιχειρηματία που τον έχουν βάλει στο μάτι οι «μεγαλοκαρχαρίες», ας πούμε σαν σε μια ταινία του Capra!

Οι ταινίες του Visconti, όμως, συμπεριλαμβανομένου και του *Ρόκο*, θα θεωρηθούν παραδειγματικές, με κίνδυνο να υπάρξουν κάποιες διαστρεβλώσεις, όπως, λ.χ., αυτό που γράφτηκε ότι, στον *Ρόκο*, ο κύριος χαρακτήρας είναι ο Τσίρο, γιατί είναι εργάτης, θετικός κ.λπ. Κι ο Visconti, από αφοσίωση ή συνήθεια, αφήνει να λένε και, καμιά φορά, επιβεβαιώνει, ενώ, μέχρι να πεθάνει, θα δηλώνει ότι είναι στρατευμένος και θα υπογραμμίζει την πολιτική πλευρά της *Γοητείας της αμαρτίας* (διότι καταγγέλλει φασιστικές συνωμοσίες).

Αυτή η ερμηνεία των ταινιών του Visconti θα σταματήσει με το *Γατόπαρδο*, προ του οποίου ο Aristarco θα ομολογήσει την απογοήτευσή του. Για το *Senso*, όμως, δόθηκαν ερμηνείες που σήμερα μπορούν να γεννήσουν αμηχανίες. Δεν είναι σίγουρο ότι εμείς έχουμε «δίκιο»: αν ακούστε σήμερα το τραγούδι «Le temps des cérises», θα χρειαστείτε κάποιο επεξηγηματικό σχόλιο για το πολιτικό του νόημα που, τότε, όταν πρωτοκυκλοφόρησε, ήταν σαφές. Όχι όμως και να θεωρούμε τον Ουσόνι[4] κύριο πρόσωπο...

Εκείνη την εποχή, το *Senso* είχε θεωρηθεί κομμουνιστική ταινία. Και, φυσικά, όταν δεν κέρδισε τον Χρυσό Λέοντα στη Βενετία, όλοι έλεγαν ότι είχαν φταίξει τα μαγειρέματα της κυβέρνησης. Κάτι τέτοια πράγματα, σπανίως είναι τεκμηριωμένα και, άρα, χρήσιμα για τους ιστορικούς· εν προκειμένω, όμως, διαθέτουμε τη μαρτυρία ενός από τους άμεσα εμπλακέντες· πρόκειται για τον Piero Regnoli:

«Εκείνη την εποχή, ήμουν κριτικός κινηματογράφου στην εφημερίδα "Osservatore Romano" και, για μερικά χρόνια, μέλος της κριτικής επιτροπής του Φεστιβάλ Βενετίας. Το *Senso* έλαβε μέρος στο διαγωνιστικό, μαζί με το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Castellani. Τότε, η έδρα της Γενικής Διεύθυνσης Κινηματογράφου ήταν στη Βία Βένετο. Ήταν εκεί ο De Piro, ο Scicluna Sorge... Υπουργός Θεαμάτων ήταν ο Ermini, χριστιανοδημοκράτης. Με κάλεσε και μου είπε ότι η δουλειά μου στην Βενετία ήταν, ακριβώς, να πάω και, πάση θυσία (πράγμα που σήμαινε: οποιοδήποτε ποσό), να εμποδίσω το *Senso* να πάρει το βραβείο και να το πάρει οπωσδήποτε το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, γιατί η ταινία του Visconti, τόσο ως προς το περιεχόμενό της όσο και ως προς τις ιδέες του δημιουργού της, ήταν κομμουνιστική. Όταν αντέδρασα με αποφασιστικότητα σ' αυτή την εντολή, λέγοντας: "Μια στιγμή... πρώτα απ' όλα θέλω να δω τις δύο ταινίες, να σχηματίσω γνώμη, και μετά ν' αποφασίσω μόνος μου τι θα κάνω", εκείνοι έστειλαν κρυφά τον Scicluna Sorge, ο οποίος έπιασε ένα δωμάτιο στο Excelsior, ακριβώς πάνω απ' το δικό μου, κι έμεινε εκεί όλη την περίοδο, για να παρακολουθεί τα όσα συνέβαιναν και, ενδεχομένως, να παρέμβει στα άλλα μέλη τής επιτροπής, τα περισσότερα από τα οποία εξαγοράστηκαν, εν αγνοία μου. Και το *Senso* δεν πήρε το βραβείο».[5]

Αυτό, σχεδόν ακυρώνει την εκδοχή που συνδέει τη μη βράβευση του Visconti με την ομο-

4. Ο «πατριώτης» μαρκήσιος στο *Senso*. (Σ.τ.Μ.)

5. Βλ. σημ. 2.

φυλοφιλία του, εφόσον ο καλός Castellani (ο οποίος, όπως όλοι ήξεραν, δεν είχε καμία ανάμιξη στην κομπίνα που του χάρισε τον Χρυσό Λέοντα) ήταν επίσης ομοφυλόφιλος.
Παρ' όλα αυτά, το να δούμε στο *Senso* την εφαρμογή των θέσεων του Lukács μας φαίνεται μια επιχείρηση τόσο επικίνδυνη όσο και η προσπάθεια να παρακολουθήσουμε τον Visconti όταν επέμενε στις συνεντεύξεις για την προοδευτική, αντιναζιστική πλευρά των *Καταραμένων*. Σχετικά με αυτή την ταινία, παρατηρήσαμε ότι αντιπαρέθετε διαλεκτικά την αστική κοινωνία που έβαινε προς το τέλος της, με την άνοδο του ναζισμού· στην πραγματικότητα, όμως, η ναζιστική υπερδομή κατέρρευσε το 1945, ενώ η αστική τάξη των μεγάλων χαλυβουργείων ζει και βασιλεύει.
Τι ήταν, λοιπόν, ο κομμουνισμός για τον Visconti; Σήμερα, το ΚΚ Γαλλίας και το ΚΚ Ιταλίας είναι κόμματα σαν και τ' άλλα, και μόλις που θυμόμαστε τον εκκλησιαστικό, αυταρχικό, εκφοβιστικό χαρακτήρα που είχαν πριν μερικά χρόνια. Ο Visconti στην Αντίσταση με το ΚΚ ήταν πολύ περισσότερο, ας πούμε, απ' ό,τι ο Malraux στην Ισπανία. Όμως, είναι προφανές ότι, λαμβάνοντας υπόψη το ιδιαίτερα ευρύ πνεύμα του ΚΚΙ, ο Visconti δεν ενδιαφέρθηκε ποτέ για τα εσωτερικά προβλήματα του ΚΚ, και επί μακρόν δέχτηκε χωρίς προβλήματα την επίσημη αλήθεια του Κόμματος, όπως, π.χ., για τις συνθήκες ζωής στα κράτη της Ανατολικής Ευρώπης.
Ο Togliatti πέθανε την ίδια χρονιά με τον Kennedy και τον Ιωάννη ΚΓ'. Πέντε χρόνια αργότερα, έρχεται ο Μάης του '68, κι ο Visconti τον «σνομπάρει». Οι ιταλοί διανοούμενοι, οι οποίοι, μετά το θάνατο του Togliatti, βρέθηκαν σαν «νεογέννητα γατάκια στο πανέρι» (η φράση, νομίζω, είναι των Taviani), δεν ομοφωνούν πια. Ο ίδιος ο Visconti αμφισβητείται, αλλά, ενώ οι κριτικοί τον περιβάλλουν με σεβασμό, σαν θεσμό, ο Marco Bellocchio του φέρεται πολύ σκληρά. Ο Visconti αντιδρά και, για να επιτεθεί κατά του Bellocchio, εκθειάζει την αξία της Cavani.
Εν πάση περιπτώσει, αυτή η σχέση Visconti-ΚΚ υπήρξε σημαντική. Από εκεί ξεκινάει όλη η σταδιοδρομία του Visconti, καθώς κι ένα μέρος του σύγχρονου κινηματογράφου. Είναι κάτι που θα εμπλουτίσει το έργο του· δε θα το απισχνάνει. Εμείς, σήμερα, βλέπουμε τις ταινίες του γι' αυτό που είναι, μακριά από το ιστορικοκοινωνικό τους πλαίσιο. Μπορούμε ν' αποτολμήσουμε ένα παιχνίδι: να φανταστούμε τι θα ήταν ο Visconti χωρίς τον κομμουνισμό; Ένας Bolognini; Ένας Zeffirelli; Ή ένας κύριος... Cavani;
Από αυτή τη σχέση, ο καλλιτέχνης Visconti πήρε ό,τι του χρειαζόταν – και δεν το εννοώ διόλου μειωτικά. Δεν υπήρξε ποτέ πειθήνιος οπαδός, δεν έκανε παραχωρήσεις· ή, έστω, ελάχιστες: υποψιάζομαι πως, όταν αποδεχόταν και υποστήριζε τις μαρξιστικές αναλύσεις του *Ρόκο* ή όταν πάσχιζε να τεκμηριώσει την πολιτική διάσταση των *Καταραμένων* και της *Γοητείας της αμαρτίας*, ίσως να μην ήταν απόλυτα ειλικρινής. Και λοιπόν; Ποιος κρίνει έναν καλλιτέχνη για τις δηλώσεις του, όταν υπάρχουν τα έργα του; Τον κρίνουμε απ' τα έργα του. Και τα έργα του Visconti είναι εδώ – και αρκούν.

Μετάφραση: Φανή Μουρίκη.

Visconti, κομμουνισμός και ομοφυλοφιλία

του Pascal Bonitzer

Επιθυμώ να επανέλθω σ' ένα ζήτημα που έθεσε ο Paul Louis Thirard σχετικά με την προβολή του *Senso* στο Φεστιβάλ Βενετίας: τότε, κατά τον Thirard, ο Visconti είχε πέσει θύμα μιας «συνωμοσίας των διαδρόμων», συνεπεία της οποίας το Senso δεν βραβεύτηκε με τον Χρυσό Λέοντα. Ο Thirard υπογράμμισε, σε σχέση με αυτό το επεισόδιο, το γεγονός ότι ήταν ευρέως γνωστό πως ο Visconti ήταν *και* ομοφυλόφιλος *και* κομμουνιστής, κι ότι κάποιοι ενδεχομένως αναρωτήθηκαν ποιον από τους δύο, τον ομοφυλόφιλο ή τον κομμουνιστή, είχαν θελήσει ν' αποκλείσουν. Αυτό το ανέκδοτο είναι ενδιαφέρον για διάφορους λόγους: πρώτα απ' όλα αποδεικνύει ότι, εδώ και περισσότερο από τριάντα χρόνια, ο κομμουνισμός και η ομοφυλοφιλία (όχι κατ' ίσην μοίραν, αλλά δεν έχει σημασία) εκπροσωπούσαν κάτι το διαβολικό, το επικίνδυνο, το διαβρωτικό, για τον επίσημο χώρο ενός φεστιβάλ. Αυτό μας προξενεί κατάπληξη σήμερα, που τα κριτήρια αποκλεισμού είναι μόνο τυπικά και οικονομικά, αλλά, κυρίως, τονίζει το διφορούμενο που ανέκαθεν χαρακτήριζε τον Visconti ως καλλιτέχνη, ως κινηματογραφιστή, κι ήταν επίσης στο επίκεντρο της ζωής του (εξ άλλου, ελάχιστων κινηματογραφικών δημιουργών το σύνολο έργο είναι τόσο στοχαστικό). Το διφορούμενο, το αντιφατικό: τι σήμαινε για τον κινηματογραφιστή, τον καλλιτέχνη Visconti, το να ανήκει συγχρόνως σε μιαν από τις μεγαλύτερες αριστοκρατικές οικογένειες της Ιταλίας, να είναι ομοφυλόφιλος και να έχει επιλέξει τον κομμουνισμό; Ποιο δράμα κρύβει αυτή η τριπλή και αντιφατική ταυτότητα; Ποιο διχασμό, που να εκδηλώνεται στο έργο του;

Είναι γεγονός ότι ο Visconti μπορούσε πράγματι να βρεθεί διπλά αποκλεισμένος, την εποχή του *Senso*, από τις αστικές Αρχές, μέσω των ακαδημαϊκών θυλάκων της Βενετίας, ως ομοφυλόφιλος και ως κομμουνιστής, εφόσον ήταν γνωστό ότι ήταν και τα δύο (πράγμα που αυτό καθαυτό δεν αποτελεί ιδιαιτερότητα – από τότε έχουμε γνωρίσει και άλλα παραδείγματα, συμπεριλαμβανομένων, άλλωστε, και βραβευμένων). Πάντως, παραμένει το γεγονός ότι αυτές οι δύο ιδιότητες δεν είναι, το λιγότερο που μπορούμε να πούμε, ομοιογενείς. Πώς να μη σχολιάσουμε ότι η ομοφυλοφιλία δεν είναι λιγότερο περιθωριακή (για να μην πω, μάλιστα, ότι είναι και περισσότερο) σε σχέση με τη σεξουαλική νόρμα των κομμουνιστών απ' ό,τι για την αντίστοιχη των αστών;

Αν θέλουμε, λοιπόν, να κατανοήσουμε το έργο του Visconti, δεν μπορούμε ν' αποφύγουμε ούτε τον κομμουνισμό του ούτε την ομοφυλοφιλία του. Και τα δύο πρέπει να ληφθούν συγχρόνως υπόψη, σε σχέση με την τάξη ή, έστω, τη γενεαλογία του καλλιτέχνη. Αυτοί οι τρεις όροι συνιστούν την ίδια την προβληματική του έργου.

Για να το πούμε μ' άλλα λόγια, άλλο είναι να εύχεσαι την έλευση του σοσιαλισμού, άλλο

Luchino Visconti, *«Caméra/Stylo»*, τχ. 7, *Δεκέμβριος 1989.*



Οι καταραμένοι.

να ποθείς τους προλετάριους κι άλλο να μπλέκεις και τα δυο. Στην τελευταία περίπτωση, το να ποθείς τους προλετάριους και, *συγχρόνως*, να εύχεσαι την έλευση του προλεταριάτου, σημαίνει ότι εύχεσαι να εξαφανιστείς, τουλάχιστον μέσω της τάξης που ενσαρκώνεις, αν αυτή η τάξη είναι αστική ή, *πόσο μάλλον*, αριστοκρατική. Επιλέγοντας τον κομμουνισμό, ο Visconti δεν είναι απλώς ένοχος «ταξικής προδοσίας», που τότε ήταν συνηθισμένη στους διανοουμένους και τους καλλιτέχνες. [...] Αυτή η ταξική προδοσία, σε ορισμένες περιπτώσεις, δεν μπορεί να αντισταθμιστεί πλήρως με την υιοθέτηση από την αντίπαλη τάξη ή το Κόμμα που την εκπροσωπεί. Ο προδότης παραμένει έγκλειστος στο πεδίο της προδοσίας· ο αποκλεισμένος, στο πεδίο του αποκλεισμού. Το πράγμα θα μπορούσε να διατυπωθεί με όρους της θεωρίας των συνόλων· συνόλων, που θα τα ονομάζαμε *οικογένεια, γενιά, κόμμα*... Εκεί, στο σημείο τομής τους, βρίσκεται αυτό το *χ*, ο ήρωας του Visconti, ο προδότης, που είναι συγχρόνως και προδομένος, όπως η κόμισσα Λίβια Σερπέρι ή ο Λουδοβίκος της Βαυαρίας. Οι ταινίες του Visconti είναι πάντα ιστορίες οικογενειών και ιστορίες προδοσιών.

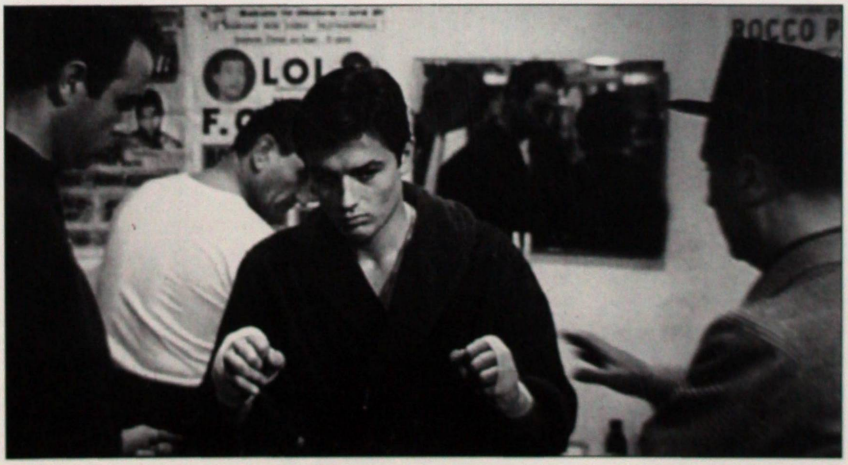
Η προδοσία είναι σημάδι πόθου, ενός πόθου κατ' ουσίαν καταραμένου. Όταν ο Visconti επέλεγε να γίνει κομμουνιστής, ήταν σαν να κατήγγελλε την οικογένειά του, τη γενιά του, την τάξη του. Όμως, αυτός ο δεσμός ήταν ήδη παραχαραγμένος, διαρρηγμένος, προδομένος απ' τον ομοφυλοφιλικό πόθο· έναν πόθο στείρο, που δεν δίνει απογόνους. Η «συνειδητή» προδοσία καλύπτει με διφορούμενο τρόπο έναν ήδη προδοτικό πόθο. Το ίδιο φάντασμα είναι αυτό που κάνει τον αριστοκράτη να ποθεί τους προλετάριους, και τον ηλικιωμένο τους νεαρούς. Και στις δύο περιπτώσεις, ο αριστοκράτης κι ο ηλικιωμένος, γίνονται προδότες προδομένοι. Ο προλετάριος κι ο νεαρός επιμολύνουν ο ένας τον άλλον για να προσφέρουν την εκπορνευόμενη και θανάσιμη μορφή του ζιγκολό, του Farley Granger ή του Helmut Berger. Ο ζιγκολό, ο πόρνος (υπάρχουν πολλοί πόρνοι, άνδρες και γυναίκες, στο έργο του Visconti), σηματοδοτούν το αδιέξοδο και το απατηλό του πόθου, την αδυναμία του προδότη της τάξης του να βρει μια σωτηρία, παραδείγματος χάριν και κατ' εξοχήν, επαναστατική.

Αυτός πρέπει να 'ναι και ο λόγος για τον οποίο ο κομμουνισμός, όσο κι αν συνιστά το πρόσχημα και την προοπτική του βισκοντικού έργου, δεν παρουσιάζεται ποτέ υπό θετική, αισιόδοξη μορφή, αλλά, κατά βάση, σαν κριτική άποψη και σαν ορίζοντας. Το έργο τού Visconti είναι τραγικό και, ενάντια σε κάθε λογής «ρεαλιστικό σοσιαλισμό», χαρακτηρίζεται από βαθιά απαισιοδοξία. Αρχίζει μ' ένα φόνο και τελειώνει με μια αυτοκτονία. Αυτή η πορεία είναι σίγουρα η πορεία ενός προδότη που ανακαλύπτει ότι έχει προδοθεί και ο ίδιος. Σε τελική ανάλυση, άλλος σύντροφος δε μένει από το Θάνατο: ο κρότος των βημάτων στο ταβάνι, όπως τελειώνει *Η γοητεία της αμαρτίας*.

Εδώ θα μπορούσαμε να κάνουμε μια σύγκριση μ' έναν άλλο καλλιτέχνη που τ' όνομά του είναι συνδεδεμένο με μια επιζητημένη κακοφημία και μια σκανδαλώδη ερωτική απόκλιση: τον Jean Genet. (Ο Pasolini είναι άλλο πράγμα· ο Pasolini δεν είναι προδότης.) Είτε αγαπάει τους αλιτήριους, είτε τους δοσίλογους, τους αστυνομικούς, τους μαύρους αμερικανούς ή τους Παλαιστίνιους, αυτός ο έρωτας εμψυχώνεται πάντα από ένα πνεύμα προδοσίας. Η διαφορά είναι ότι, εδώ, η προδοσία αυτή είναι περιπλανώμενη, νομαδική, αφού ο Genet ούτε πραγματική οικογένεια είχε ποτέ, ούτε σταθερή γενιά. [...] Εξ ου και ο ειρωνικός, «καρναβαλίστικος» χαρακτήρας του έργου του. Αντιθέτως, το γενεαλογικό δέντρο των Visconti είναι ολωσδιόλου σοβαρό, το δε έργο του κινηματογραφιστή, εξίσου σοβαρό. Εκφράζει μια προδοσία «στατική», όπου η ιστορική άποψη και η ατομική άποψη, η κομμουνιστική άποψη και η αριστοκρατική άποψη, νοθεύονται αμοιβαία.

Ο θάνατος του Τούλιο, π.χ., του Λουδοβίκου ή του Άσενμπαχ δεν είναι μόνο ο θάνατος ενός ατόμου, αλλά του κοινωνικού κοιτάσματος το οποίο ενσαρκώνει και το οποίο ιστορικώς εξαντλείται, καθώς και της εποχής που αποτελεί το απόβλητό της. Είναι η άποψη του Κόμματος. Αντίθετα, όμως, καθότι απόβλητο, το άτομο αποδίδεται στη μοναδικότητά του, στην τραγική μοναξιά του την οποία εκπροσωπεί το αδιέξοδο του πόθου του, η αδυναμία του να γεννήσει, να συνεχιστεί, ν' αναπαραχθεί. Είναι η άποψη της Γενιάς.

Έτσι, λοιπόν, ο έρωτας των νέων, έμμονο μοτίβο στο έργο του Visconti, είναι –κι απ' τη μία κι απ' την άλλη άποψη– ένας έρωτας πένθιμος, χωρίς ανταπόκριση, στείρος, που φέρει μέσα του το θάνατο (αυτό είναι το θέμα του *Θάνατος στη Βενετία* και το νόημα της μορφής του Τάτζιο). Δεν είναι το μέλλον του ή τη μετά θάνατον ζωή του που ποθεί ο γηραλέος άντρας μέσω της εικόνας του υπέροχου εφήβου, αλλά την εικόνα του ίδιου του δικού του αποτυχημένου παρελθόντος, μετουσιωμένου και φετιχισμένου. Μέσα απ' την εικόνα τού υπέροχου εφήβου δεν υπάρχει καμία δυνατή συνέχεια, ιστορική ή οικογενειακή, εφόσον –κι απ' τις δύο αυτές απόψεις– ο ποθών είναι καταδικασμένος. Κι αυτή ακριβώς η καταδίκη είναι ό,τι συμβολίζει και επιταχύνει τούτος ο έφηβος – είτε για ένα αδιάφορο αγόρι στην παραλία πρόκειται, είτε για διεστραμμένο ζιγκολό· όργανο δε αυτής της καταδίκης, η ομορφιά του – μια ομορφιά απατηλή και θανάσιμη.



Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του.

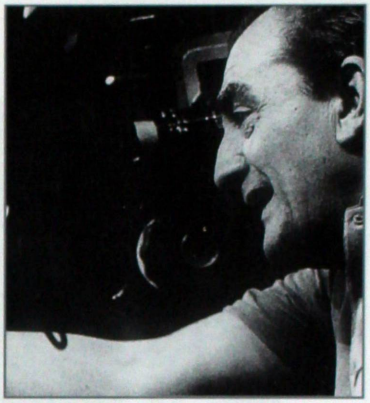
Εδώ ο Visconti συναντάει απροσδόκητα τον Ντοστογιέφσκι. Πρέπει να σημειώσουμε ότι ο μυθιστοριογράφος ενέπνευσε πολλούς κινηματογραφιστές, τους πιο διαφορετικούς, αλλά όχι ελάσσονες. Ο Visconti διασκεύασε σε ταινία μόνον ένα έργο του Ρώσου (*Λευκές*

νύχτες), αλλά ξέρουμε ότι *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του* είναι μερική διασκευή του *Ηλίθιου* (ο Ρόκο είναι μετενσάρκωση του Πρίγκιπα Μίσκιν, ο Σιμόνε του Ρογκόζιν και η Νάντια της Ναστάσια Φιλίποβνα) κι ότι ο δαιμονικός Μάρτιν των *Καταραμένων* είναι σαφώς εμπνευσμένος από τον Σταβρόγκιν, όπως εξομολογείται στο «κομμένο» κεφάλαιο των *Δαιμονισμένων* (πρβλ. την ιστορία του μικρού κοριτσιού). Στον Ντοστογιέφσκι, ο Σταβρόγκιν και ο Μίσκιν, ο καλός και ο δαίμονας, είναι πρόσωπα αντιφατικά, αλλά παραπλήσια· παραπλήσια, εκ του γεγονότος ότι και οι δύο, μπορεί να μην εξιδανικεύονται απ' το συγγραφέα, εξιδανικεύονται όμως απ' όλα τα πρόσωπα που τους πλησιάζουν, με καταστροφικά αποτελέσματα. Η ομορφιά του Alain Delon και του Helmut Berger αντανακλά μια τέτοια εξιδανίκευση. Αυτή η εξιδανίκευση, είτε παραπέμπει στο Καλό, είτε στο Κακό, είναι θανατηφόρα. Η αγγελικότητα του Ρόκο και η ποταπότητα του Σιμόνε συγκλίνουν προς την ίδια καταστροφική συνέπεια, όπως το συνοψίζει ο Τσίρο στον επίλογο του *Ρόκο*, αναφερόμενος στο φόνο της Νάντια. Πρόκειται για το «υλιστικό» τέλος της ταινίας, αλλά αυτό που παρακάμπτει (ή καλύπτει), είναι ο πόθος που εκφράζει αυτή η ποταπότητα κι αποκρυσταλλώνει αυτή η αγγελικότητα. Ο πόθος είναι θνητός.

Από αυτή την άποψη, υπάρχει στο έργο του Visconti μια αξιοπρόσεκτη συνέχεια, και μάταια κάποιοι προσπάθησαν ν' αντιπαραθέσουν τη μαρξιστική θεματική των πρώτων ταινιών με τη διασκευή του D'Annunzio που σηματοδοτεί το τέλος του έργου του. Δεν υπάρχει καμία αντίφαση μεταξύ της κόμισσας Σερπιέρι του *Senso* και του Τούλιο του *Αθώου*, αλλά μια λογική συνέχιση και υπογράμμιση [ο Τούλιο είναι ασφαλώς πιο τρελός (ή πιο λογικός) από την κόμισσα, στο μέτρο που ισχυρίζεται ότι *πράττει γνωρίζοντας τις συνέπειες*]. Είναι η ίδια δολοφονία και η ίδια αυτοκτονία, με φόντο την ίδια ιστορική πτώση. Η κόμισσα και ο δανδής είναι πρόσωπα τελειωμένα, και η προσωπική τους περιπέτεια αντικατοπτρίζει το ιστορικό τους πεπρωμένο. Αυτή η διπλή προοπτική –ερωτική και πολιτική– είναι σταθερή στον Visconti και μας παραπέμπει στο δράμα του: είναι ο ενδείκτης αυτής της προδοσίας που του είναι σύμφυτη, αλλά του ξεφεύγει. Αυτός πρέπει να 'ναι κι ο λόγος για τον οποίο η κομμουνιστική του στράτευση είναι αναπόσπαστη απ' αυτή τη δειλινή αισθητική διάσταση, απ' αυτό το φως του ήλιου που βασιλεύει, προσδίδοντας στις ταινίες του εκείνο το απαράμιλλο πάθος.

Μετάφραση: Φανή Μουρίκη, Αντώνης Ιωάννου.

Luchino Visconti



Μιλούν για τον Visconti



«Έλα να με φιλήσεις, Michele...»

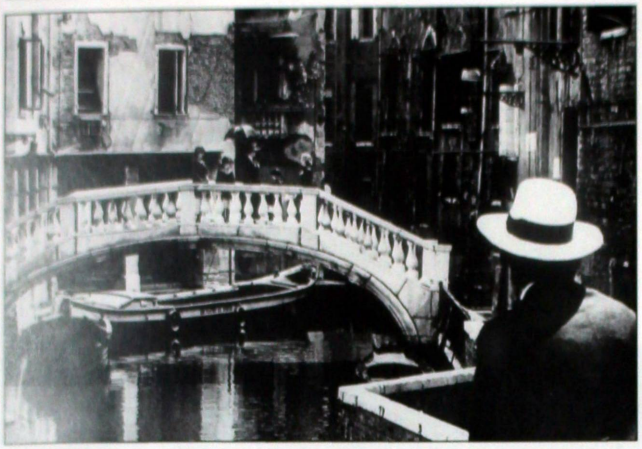
Συνέντευξη με τον Michelangelo Antonioni

«Αυτό που πάντα με ξάφνιαζε και με γοήτευε στον Luchino, ήταν η εκπληκτική ικανότητά του να παίρνει απ' τη ζωή μόνον ό,τι του άρεσε, και ν' αγνοεί όλα τα υπόλοιπα. Ακολουθούσε πιστά το ένστικτό του, κι αυτή την ανεμελιά την είχε κάνει μέθοδο ζωής και δουλειάς· μια μέθοδο πολύ αυστηρή, ακόμα και στην ακαταστασία. Δε χαρακτηριζόταν από αναισφάλειες. Τις έδιωχνε ενοχλημένος, αν τύχαινε να τον επισκεφθούν. Σχημάτιζε για τα πράγματα και τους ανθρώπους μια ολοκληρωμένη προσωπική γνώμη, κι ήταν σχεδόν αδύνατον να τον κάνεις να την αλλάξει. Έτσι, τα λάθη του ήταν βαθύτατα ειλικρινή και μεταμορφώνονταν σε αλήθεια. Από εκεί, νομίζω, προέρχονταν η δύναμη των ταινιών του και η εκπληκτική αφηγηματική του ικανότητα. Όταν τον τσάκισε η αρρώστια, αποκαλύπτοντας πόσο εύθραυστος είναι κατά βάθος, η ζωή δεν τον ευχαριστούσε πια, κι ο Luchino έμεινε να κοιτάζεται που πέθαινε.
Michelangelo Antonioni

Πότε είδατε για πρώτη φορά τον Visconti;
Στη Ρώμη, στη Βία Βένετο, το 1942. Καθόταν σ' ένα café με τον Mario Alicata, έναν διανοούμενο που έμελλε να γίνει αργότερα υπεύθυνος για τα πολιτιστικά του ΚΚΙ. Νομίζω ότι μαζί τους ήταν και ο Antonello Trombadori. Ο Luchino ήταν κάτισχνος και πενθούσε: μαύρα ρούχα και γυαλιά. Το πρώτο πράγμα που με εντυπωσίασε πάνω του, ήταν ο τρόπος με τον οποίο κοιτούσε τους περαστικούς: σαν να 'ταν ιδιοκτησία του.

Είχατε ήδη ακούσει γι' αυτόν;
Ναι, επειδή ήξερα τον Alicata, τον Gianni Puccini, τον Giuseppe De Santis. Οι δύο τελευταίοι ήταν απ' τους πρώτους φίλους μου στη Ρώμη. Είχα πάει στη Ρώμη (απ' τη Φεράρα) για να δουλέψω στο «Ε 42», ένα σχέδιο για μια Διεθνή Έκθεση που η φασιστική κυβέρνηση ποτέ δεν κατάφερε να το ολοκληρώσει. Ήμουν ένας από τους ιδιαίτερους γραμματείς του προέδρου αυτού του οργανισμού, αλλά δεν τον έβλεπα ποτέ. Δεν κάναμε τίποτα, κι από πάνω μάς απαγορευόταν να διαβάζουμε στο γραφείο. Έτσι, αποφάσισα να παραιτηθώ. Έκανα πραγματικότητα τη σκηνή που ονειρεύονται όλοι οι υπάλληλοι: να πάω να βρω τον προϊστάμενό μου και να του πω: «Βαρέθηκα – παραιτούμαι». Αυτή ήταν η πρώτη μου ενέργεια αμφισβήτησης στη Ρώμη. Ο Gino Visentini με βοήθησε να μπω στη σύνταξη του «Cinema», του περιοδικού που διηύθυνε τότε ο γιος του Mussolini, ο Vittorio. Χρωστάω πολλά στον Visentini. Μου έμαθε, πάνω στα ίχνη του Longanesi, πώς να απαλλαγώ από τον τρόπο με τον οποίο έβλεπα τα πράγματα, απ' όλο τον επαρχιωτισμό που έσερνα πίσω μου. Στο «Cinema», ξεκίνησα να συνεργάζομαι με τον Gianni Puccini, που

Η συνέντευξη δόθηκε στην Lietta Tornabuoni και δημοσιεύτηκε στο Album Visconti, *επιμ. Caterina D'Amico de Carvalho, εκδόσεις Sonzogno, Μιλάνο 1978.*



Θάνατος στη Βενετία.

ήταν ήδη φίλος μου. Αυτός και ο De Santis ήταν κομμουνιστές, αλλά κρατούσαν τόση μυστικότητα, ώστε εγώ δεν ήξερα τίποτα, παρ' όλο που ήμαστε μαζί καθημερινά και για πολλές ώρες. Απ' αυτούς άκουσα για τον Visconti.

Μιλούσαν γι' αυτόν σαν να 'ταν στενός φίλος, ακόμα και ιδεολογικά, αλλά εγώ δεν καταλάβαινα πώς επικοινωνούσαν μαζί του. Όταν πέθανε ο πατέρας του Visconti, θυμάμαι ότι ο Puccini και ο De Santis συζητούσαν επί ώρες για το αν θα 'πρεπε να πάνε στην κηδεία ή όχι. Δεν μπορούσα να καταλάβω γιατί τους προβλημάτιζε τόσο αυτό, φαντάζομαι όμως πως το ερώτημα δεν ήταν μόνο πολιτικό, αλλά και ηθικό: ήταν σωστό να παρίστανται οι κομμουνιστές σε θρησκευτικές κηδείες – πόσο μάλλον της αριστοκρατίας; Τελικά, μόνον ο Puccini πήγε στο Γκρατσάνο για την τελετή και επέστρεψε με εκπληκτικές ιστορίες για παραδοξότητες και μεγαλεία, για ανθρώπους ντυμένους με μεσαιωνικά κοστούμια, για νάνους ντυμένους στα κόκκινα, για μουσικούς... Ο Visconti επέστρεψε μετά στη Ρώμη, κι έτσι τον γνώρισα. Μου έκανε αμέσως εντύπωση ως μεγάλη προσωπικότητα. Με συνάρπασε αμέσως. Επέβαλλε το σεβασμό, ακόμα και κάποια υποταγή, με τους δεσποτικούς τρόπους του. Άρχισα να συναναστρέφομαι όλο και περισσότερο τον κύκλο του, μέχρι που φύγαμε για την Κοιλάδα του Πάδου: εκείνος, για να γυρίσει το *Ossessione*· εγώ, τους *Ανθρώπους του Πάδου*.[1] Δουλέψαμε στα ίδια μέρη, αλλά δε συναντηθήκαμε εκεί ούτε μία φορά.

Ποια ήταν η άποψη που είχατε τότε κι οι δυο σας για τον κινηματογράφο;

Μιλούσαμε γι' αυτόν σαν μια τέχνη που θα μπορούσε να συμπεριλάβει και να εκμεταλλευτεί όλες τις άλλες. Αυτή την ιδέα πραγματευόταν και το άρθρο «Κινηματογράφος: ο τρίτος δρόμος» που γράψαμε ο Puccini κι εγώ. Ο Visconti είχε μόλις επιστρέψει απ' τη Γαλλία, όπου ήταν βοηθός του Renoir, όμως ελάχιστες φορές τον άκουσα ν' αναφέρεται σ' αυτή την εμπειρία. Αναζητούσε έναν δικό του τρόπο για να δει τον κόσμο μέσα από τον κινηματογράφο, και φαινόταν σίγουρος για τον εαυτό του. Δεν είχε σκηνοθετήσει ακόμα καμία ταινία, δεν είχε αγγίξει ακόμα κάμερα, αλλά έδινε την εντύπωση έμπειρου επαγγελματία. Έτσι ήταν σε όλα. Στο Μιλάνο, όταν είχε στην ιδιοκτησία του ένα στάβλο, σηκωνόταν στις τέσσερις το πρωί για να γυμνάσει τα άλογα. Τ' αγαπούσε, τα καταλάβαινε όσο κι ένας διάσημος εκπαιδευτής, ο Tesio. Άλλωστε, νίκησε μια μέρα τον Tesio σ' ένα μεγάλο τουρνουά, μ' ένα άρρωστο άλογο που το 'χε αγοράσει απ' αυτόν. Σε όλα όσα έκανε ο Luchino, έβαζε επαγγελματική αφοσίωση και ενστικτώδη ευφυΐα. Όταν άρχισε να προετοιμάζει το *Ossessione*, με τον Libero Solaroli, έπαιρνε αποφάσεις με απόλυτη βεβαιότητα. Έτσι ήταν ο Luchino. Δεν τον είδα ποτέ να διστάζει –ή, έστω, κάτι τέτοιο δεν υπέπεσε ποτέ στην αντίληψή μου.

Πώς ήταν ο χαρακτήρας του;

Ο Puccini, ο De Santis κι εγώ ήμαστε νεαροί αστοί, κι ήταν εμφανής η διαφορά τάξης με τον Visconti. Συμπεριφερόταν όπως ένας άνθρωπος ο οποίος έχει πίσω του μια οικογένεια που κυριάρχησε για αιώνες στο φέουδο του Μιλάνου. Δεσποτικός, αλλά μ' έναν παράξενο τρόπο να δέχεται τις ιδέες των άλλων: αν του άρεσαν, ενστικτωδώς και χωρίς να το συνειδητοποιεί, τις οικειοποιούνταν. Δεν καταφέραμε ποτέ να κυριαρχήσουμε πάνω του, ούτε για μια στιγμή. Προσωπικά, μου ήταν συμπαθής, κι ένιωθα πως ήταν πάντα ειλικρινής.

1. *Gente del Po*: η πρώτη (μικρού μήκους) ταινία του Antonioni (1943). (Σ.τ.Μ.)

Ήταν περίπλοκος άνθρωπος. Ήταν ικανός ν' αγαπήσει βαθιά, αλλά και να μισήσει βαθιά· στην πραγματικότητα, ήταν ικανός να περάσει από τη μια κατάσταση στην άλλη, με μια χειρονομία, μια φράση. Όταν ήθελε, η ειρωνεία του ήταν ανελέητη. Γνώρισα και τον κακό, τον σκληρό Luchino. Όταν όμως έτρεφε συμπάθεια ή αγάπη για κάποιον, τότε το συναίσθημα αυτό τον κυρίευε ολοκληρωτικά. Όσο δυνατός ήταν από φυσική άποψη, τόσο αδύναμος μπορούσε να γίνει συναισθηματικά. Αρκετοί ήταν αυτοί που το εκμεταλλεύτηκαν.

Έτυχε ποτέ να συνεργαστείτε;

Ναι· αργότερα, στα σενάρια δύο ταινιών του που δεν γυρίστηκαν. Κρίμα. Η πρώτη, η ιστορία μιας μικρής γυναικείας ορχήστρας που πήγε στο μέτωπο για να παίξει για τους στρατιώτες, θα μπορούσε, κατά τη γνώμη μου, να είναι το ίδιο σημαντική με το *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*. Στο σενάριο δουλέψαμε ο Vasco Pratolini, ο Gianni Puccini κι εγώ. Τα πρωινά, πηγαίναμε στο σπίτι του Visconti, στην οδό Σαλάρια. Συναντιόμαστε σ' ένα δωμάτιο του μικρού πύργου. Η φωτιά έκαιγε στο τζάκι, και υπήρχε ένα τεράστιο τραπέζι συνεδριάσεων με μπλοκ και μολύβια. Ο Luchino καθόταν στη θέση του προέδρου. Έλεγε: «Ας ακούσουμε τις ιδέες». Ήταν κάπως σαν το σχολείο, όταν δεν έχεις κάνει τα μαθήματά σου, κι εγώ έδινα την εντύπωση του «σπασίκλα», επειδή σηκωνόμουν νωρίς το πρωί κι ήμουν λιγότερο αφηρημένος από τους άλλους. Έπειτα από δύο μήνες δουλειά, ένα απόγευμα, ο Luchino είπε: «Παιδιά μου, διάβασα τους καρπούς των προσπαθειών σας. Νομίζω ότι από δω και μπρος μπορούμε να σοβαρευτούμε». Και κάτω από τα έντρομα βλέμματά μας, πέταξε το χειρόγραφο στο τζάκι, καίγοντας έτσι το μοναδικό αντίτυπο.

Και το δεύτερο σχέδιο...;

Ο τίτλος ήταν *Η δίκη της Μαρίας Ταρνόφσκα*: ένα θέμα που απασχολούσε τον Visconti συνεχώς μέχρι το θάνατό του. Είχαμε γράψει ένα πραγματικά πολύ ωραίο σενάριο, ο Guido Piovene, ο Antonio Pietrangeli, ο Luchino κι εγώ· ένα σενάριο, όμως, που μας είχε δυσκολέψει πολύ. Εκείνο το διάστημα, δεν ξέρω γιατί, ο Luchino δεν είχε λεφτά. Είχε νοικιάσει το σπίτι του της οδού Σαλάρια κι είχε πάσει δύο δωμάτια (ένα γι' αυτόν κι ένα για τους υπηρέτες του) στο Ξενοδοχείο San Giorgio: ένα θλιβερό ξενοδοχείο σ' έναν απ' τους άθλιους δρόμους γύρω από τον Κεντρικό Σιδηροδρομικό Σταθμό της Ρώμης. Τρομαχτικό μέρος. Συναντιόμαστε εκεί το πρωί· μας σερβίριζαν το φαγητό μέσα στο δωμάτιο, κι όταν ο Luchino έπρεπε να βγει, μας κλείδωνε μέσα, για να μας αναγκάσει να δουλέψουμε. Νιώθαμε σαν ζώα στο κλουβί. Για να διασκεδάσει την πλήξη του, ο Piovene πήγαινε στο παράθυρο κι έφτυνε στα κεφάλια όσων περαστικών ήταν φαλακροί. Προς μεγάλη μας τύχη, ήρθε η άνοιξη, οπότε μεταφερθήκαμε για να δουλέψουμε στην Όστια, στην παραλία. Ξεκινούσαμε για τη μεγάλη περιπέτεια εμείς, ο Visconti, ένας φίλος του που ήταν κάτι σαν τελετάρχης στο σπίτι του, κι ο Mario Chiari, ο σκηνογράφος του. Σταματούσαμε σ' ένα μικρό εστιατόριο για να πάρουμε ένα καλάθι με τρόφιμα, και δουλεύαμε στην παραλία μέχρι το ηλιοβασίλεμα. Όλα ήταν πανέμορφα: η θάλασσα, η άμμος –που ήταν καθαρή εκείνο τον καιρό–, ο Luchino και οι φίλοι του που μιλούσαν μεταξύ τους γαλλικά, οι σεζλόνγκ, τα λευκά τραπεζομάντιλα... – τα πάντα, όπως στα πικνίκ των κομψών λουομένων στην παραλία του Λίντο στο *Θάνατο στη Βενετία*. Μια μέρα, έπρεπε να γράψουμε τη σκηνή όπου η Ταρνόφσκα είναι στην παραλία και οι υπηρέτες τής σερβίρουν το πρωινό. Ρωτάει ο Luchino: «Κατά τη γνώμη σας, τι πρέπει να υπάρχει πάνω στο δίσκο;», κι εγώ απαντώ: «Κανείς δεν μπορεί να ξέρει καλύτερα από σένα, Luchino. *Εσύ* πρέπει να γράψεις τη σκηνή». Την έγραψε σε δώδεκα σελίδες. Μόνον ένας κεντροευρωπαίος αριστοκράτης όπως εκείνος μπορούσε να υποδείξει τις πορσελάνες, τις φρυγανιές, το βούτυρο και το μαχαίρι για το βούτυρο, τις μαρμελάδες, τα λουλούδια και τα ασημικά που έπρεπε να υπάρχουν πάνω στο δίσκο. Πάντα ήταν πολύ καλός ντεκοratέρ. Εκείνη τη φορά, όμως, έδειξε απίστευτη σχολαστικότητα: αν έκανε λάθος στα αντικείμενα του δίσκου, ήταν σαν να 'κανε λάθος στην ταινία. Στη *Μαρία Ταρνόφσκα* θα ήμουν βοηθός σκηνοθέτης.

Ένα πρωί, είδαμε στην παραλία μια πανέμορφη κοπέλα – λεπτή, λυγερή. Ο Luchino, που είχε πολύ μεγάλη ικανότητα να αναγνωρίζει και να κρίνει την γυναικεία ομορφιά, μου λέει: «Πήγαινε να της μιλήσεις· πρέπει να παίξει ένα ρόλο στην ταινία». Ήταν η πρώτη φορά που πλησίαζα μια κοπέλα με τέτοιο σκοπό: ένιωθα αμηχανία και δεν κατάφερα τίποτα, επειδή οι γονείς της αρνήθηκαν να την αφήσουν να παίξει. Η κοπέλα ήταν η Paola Mori, που αργότερα έγινε γυναίκα του Orson Welles.

Γιατί δεν γυρίστηκε η ταινία;

Παραγωγός ήταν ο Alfredo Guarini για λογαριασμό της Lux. Πρωταγωνίστρια θα ήταν η γυναίκα του, η Isa Miranda. Ο Luchino την είχε δεχτεί. Αυτό ήταν ένα απ' τα χαρακτηριστικά του: δεχόταν την αναποδιά χωρίς να χάνει το κουράγιο του. Πρέπει να προσθέσω πως, στην προκειμένη περίπτωση, η τύχη δεν είχε σταθεί και τόσο κακή, μια και μπορούμε να πούμε πως η Isa Miranda είχε le physique du rôle.[2] Δεν είχε καθόλου αίσθηση χιούμορ. Καθώς ήταν ευαίσθητη και κάθε άλλο παρά ανόητη, με μια ενστικτώδη, λαϊκή εξυπνάδα, συμπαθέστατη με τον τρόπο της, σκέφτηκε πως μπορεί να 'δειχνε πιο διανοούμενη αν έγραφε ποιήματα. Άρχισε λοιπόν να γράφει ποιήματα σε χαρτάκια, και τα 'στελνε στον Visconti. Ένα έλεγε: «Θεέ μου, κάνει να συμβεί και σ' εμένα / η πραγματική ιστορία τής Μαρίας Ταρνόφσκα!» Μιαν άλλη φορά, στο τηλέφωνο, ο Luchino άκουσε τη Miranda να κλαίει με λυγμούς. «Θεέ μου, θα πρέπει να πέθανε ο Alfredo...» ψιθύρισε, γυρίζοντας προς το μέρος μας. Στην πραγματικότητα, αυτό που είχε προκαλέσει το σπαραγμό τής Miranda, ήταν ένα πουλάκι που είχε ψοφήσει στο περβάζι του παράθυρου της. Τέτοια επεισόδια ενοχλούσαν πολύ τον Luchino. Εμείς ήμαστε ακόμα πιο ενοχλημένοι, επειδή καθυστερούσαν να μας πληρώσουν. Αναγκαζόμαστε να το παίζουμε ζητιάνοι στη Lux, να ικετεύουμε, να επικαλούμαστε πεινασμένες μάνες, εξώσεις, δυστυχίες, ώσπου τελικά να μας πληρώσουν. Ο Piovene ήταν πιο αριστοκράτης –ήταν κόμης– κι έλεγε άλλα πράγματα: «Το ρολόι Vacheron Constantin που φορώ στο χέρι, δε μ' αρέσει πια· θέλω ν' αγοράσω ένα Audemars Piguet». Κι όταν δεν τον πλήρωναν, γινόταν έξαλλος. Ο Visconti, εκνευρισμένος από την υπερευαισθησία της Miranda, αποφάσισε τελικά πως δεν μπορούσε να γυρίσει μαζί της την ταινία. Προσπαθήσαμε, με όλα τα μέσα, να τον κάνουμε ν' αλλάξει γνώμη: τίποτα. Ήταν αδύνατον να κάνεις τον Luchino ν' αλλάξει απόφαση. Μια μέρα (στο μεταξύ, είχαμε επιστρέψει στην οδό Σαλάρια), ο Luchino κάλεσε τον Guarini. Ο Guarini ήταν ήρεμος και πρόσχαρος άνθρωπος – πολύ περισσότερο μαζί μας, λόγω της ταινίας με την Isa. Όταν ο Luchino τού ανακοίνωσε το νέο, τον είδαμε να χλομιάζει και να παραπατάει. Τον ξαπλώσαμε σ' ένα ντιβάνι και βγήκαμε όλοι απ' το δωμάτιο, αφήνοντάς τον εκεί μόνο του, λευκό σαν το πανί.

Διατηρήσατε τις σχέσεις σας με τον Visconti;

Με διάφορους τρόπους. Ο Visconti ξεκίνησε να δουλεύει στο θέατρο, κι εγώ παρακολουθούσα τις αναγνώσεις, τις πρόβες, όλες τις παραστάσεις. Μάθαινα. Είχε μια εκπληκτική ικανότητα να παίρνει ένα θέμα, να το αγκαλιάζει, να το κάνει δικό του. Όταν ετοίμαζε τους *Τρομερούς γονείς* του Cocteau, την πρώτη του θεατρική σκηνοθεσία, θα 'λεγε κανείς πως το κείμενο που σκηνοθετούσε, ήταν δικό του. Δεν είχε κανένα δισταγμό, καμία αμφιβολία: αυτή ήταν η ατάκα, κι έπρεπε να ειπωθεί όπως ήθελε εκείνος· όχι διαφορετικά. Αν τον παρακολουθούσες να δουλεύει στο θέατρο, γέμιζες ενθουσιασμό· επειδή περιβαλλόταν πάντα από πολλούς ανθρώπους κι ήταν πολύ γενναιόδωρος με όλους. Εκείνη την εποχή, ήμαστε πολύ φτωχοί, και τον βλέπαμε ν' αγοράζει τον έναν Guttuso[3] μετά τον άλλον... Μου δάνεισε κι εμένα χρήματα, αρκετές φορές, κι όταν έκανα να του τα επιστρέψω, με σταματούσε σαν να τον είχα προσβάλει.

Τι μάθατε δίπλα στον Visconti;

Τον τρόπο να μιλάω στους ηθοποιούς, επί παραδείγματι· όχι πώς να τους κάνω να παίζουν. Ο Visconti μελετούσε εις βάθος κάθε ατάκα με τους ηθοποιούς και τους την ανέλυε

2. Γαλλικά στο κείμενο: το *φιζίκ*, τη φυσιογνωμία, του ρόλου. (Σ.τ.Μ.)

3. Renato Guttuso: ιταλός ζωγράφος, σύγχρονος του Visconti, ενεργό μέλος του ΚΚΙ. (Σ.τ.Μ.)

επί ώρα, τους έδινε τον τόνο παίζοντάς την μαζί τους. Εγώ, αντίθετα, υιοθετώ σήμερα, εμπειρικά, μια μέθοδο που είναι πιο κοντά σ' αυτήν του Strasberg: να προκαλείς τον ηθοποιό μέχρι να τον οδηγήσεις στο συναίσθημα που πρέπει. Ο Luchino είχε ενστικτώδη ιδιοσυγκρασία: αν ένας ηθοποιός τού ήταν αντιπαθής, μπορούσε να του δυσκολέψει πολύ τη ζωή. Αν είχε έναν καλό ηθοποιό απ' τον οποίο δεν ήταν ικανοποιημένος, ήξερε πώς να τον χειριστεί για να πετύχει το μέγιστο. Συνεννοούνταν περίφημα με τον Paolo Stoppa και τη Rina Morelli, με τους οποίους είχαν κοινές απόψεις που επεκτείνονταν και στην ιδιωτική ζωή. Δεν τον άκουσα ποτέ να τους βάζει τις φωνές. Αντίθετα, όμως, αυτός διαμόρφωσε τον Marcello Mastroianni με τις κραυγές και τις προσβολές του. Το επαναλαμβάνω: ο Luchino μπορούσε να γίνει πολύ ωμός με τους ηθοποιούς όταν δεν του έδιναν αυτό που *εκείνος* απαιτούσε. Είχε πολλές απαιτήσεις, αλλά, τελικά, οι ηθοποιοί έπαιρναν ένα μάθημα απ' αυτή την αυστηρότητα. Ήταν εκπληκτικό να τον βλέπεις να εργάζεται (έτσι, άλλωστε, περνούσα τα βράδια μου). Μέσα απ' αυτόν, γινόμουν κύριος του χώρου όπου οδηγείται ο ηθοποιός για να παίξει, και, μετά, τον προσάρμοζα στη δική μου πραγματικότητα. Από αυτή την άποψη, χρωστάω πολλά στον Luchino.



Ο Luchino Visconti και ο Marcello Mastroianni στα γυρίσματα του Ξένου.

Είχατε κάτι κοινό;

Ίσως τον τρόπο να θεωρούμε τον κινηματογράφο όπως και τη ζωή. Όλα όσα έκανε ο Luchino, ήταν η ζωή του. Δεν υπήρχαν διαφορές ανάμεσα στην ταινία ή το θέατρο και την ύπαρξη, ούτε παρενθέσεις· και για μένα ισχύει το ίδιο. Δεν ένιωσα ποτέ την ανάγκη να ξεκουραστώ μετά από μια ταινία, δεν αισθάνομαι το χάσμα ανάμεσα στο χρόνο εργασίας και τον ελεύθερο – οι ταινίες μου είναι η ζωή μου, και γι' αυτό δεν μ' αρέσει να γυρίζω πίσω και να τις ξαναβλέπω.

Εκπροσωπείτε δύο αντίθετα στιλ στον ιταλικό κινηματογράφο. Ο Visconti ακολουθεί ολοκληρωτικά την ιταλική παράδοση του μελοδράματος, τις «μεγαλοπρεπείς» σκηνικές διευθετήσεις, τη μυθιστορηματική και ρεαλιστική αφήγηση· ο Antonioni, τη διεθνή αβάν-γκαρντ, τον εσωτερικό μονόλογο των χαρακτήρων, την αποστασιοποιημένη εικόνα, τη μορφική και τεχνική αναζήτηση και καινοτομία. Γι' αυτό διαλύθηκε η φιλία σας;

Βλεπόμαστε όλο και λιγότερο στα χρόνια που ακολούθησαν. Ο Luchino είχε κι άλλους συνεργάτες: τη Suco Cecchi D'Amico, τον Enrico Medioli... Όσο για μένα, ποτέ δεν αισθάνθηκα τον κινηματογράφο που κάνω, ως εναλλακτική πολιτιστική πρόταση μ' αυτόν του Visconti· δε θα χρησιμοποιούσα αυτούς τους όρους για ν' αναφερθώ στη δουλειά μου (αν υποθέταμε πως σταματούσα μια στιγμή για να κρίνω τη δουλειά μου σαν κριτικός). Το κάνω τώρα, επειδή με πιέζετε εσείς. Όσο για τον Luchino, δε μου 'πε ποτέ τι σκεφτόταν πραγματικά για τις ταινίες μου. Νομίζω πως *Η περιπέτεια* και το *Blow-up* του άρεσαν πολύ (περισσότερο η δεύτερη). Για το *Επάγγελμα ρεπόρτερ*, μου είπε πως το έβρισκε υπέρο-

χο. Είχε πει επακριβώς: «Όλοι μου μιλούν για την τελευταία σεκάνς – για μένα, όλη η ταινία είναι υπέροχη». Φυσικά, τα λόγια του με χαροποίησαν ιδιαίτερα. Αυτό, όμως, είναι κάτι που πρέπει να το αναγνωρίσουμε στον Luchino: ήξερε να δίνει βάρος στην κρίση του· ίσως εξαιτίας μιας καθαρά βόρειας ειλικρίνειας, ενός ξερού και συχνά δηκτικού λόγου.

Εσάς, σας αρέσουν οι ταινίες του Visconti;
Το *Η γη τρέμει* είναι μια καταπληκτική ταινία, μια από τις μεγαλύτερες στην ιστορία τού κινηματογράφου. Το *Ossessione* είναι πολύ ωραίο. Το *Bellissima*, εντελώς διαφορετικού επιπέδου απ' τις δύο προηγούμενες, χωρίς να παύει να είναι κι αυτή μια πολύ μεγάλη ταινία· όπως και το *Senso*. Στις καλύτερες ταινίες του Visconti, η αφήγηση έχει μεγάλη δύναμη και ρευστότητα: ο Visconti είχε την εκπληκτική ικανότητα να εξελίσσει τους ήρωες μέσα απ' την πλοκή.

Υπάρχουν, κατά τη γνώμη σας, σύγχρονοι κινηματογραφιστές που συνεχίζουν σήμερα το έργο του Visconti; Θα συμφωνούσατε, π.χ., ως προς το ότι ο Bernardo Bertolucci ή η Liliana Cavani είναι πιο κοντά στο έργο του;
Ο Bertolucci, σίγουρα όχι. Όσο για την Cavani, νομίζω πως η ομοιότητα είναι επιφανειακή. Νομίζω ότι οι δυο τους διαφέρουν *και* ως προς τα κίνητρα *και* ως προς τον τρόπο με τον οποίο θεωρούν τον κινηματογράφο. Ο Luchino δεν δημιούργησε σχολή, επειδή άλλαξε η πραγματικότητα, άλλαξε ο κινηματογράφος.

Ποιες είναι οι πρώτες εικόνες από έργα του Visconti που σας έρχονται στο νου;
Η Clara Calamai, στο *Ossessione*, να κάθεται στην κουζίνα, με σκυφτή την πλάτη και τα πόδια να κρέμονται, δίπλα στο τραπέζι που είναι γεμάτο με βρόμικα πιάτα· η πλατεία τού Teatro La Fenice στο *Senso*, με τους λευκούς μανδύες των αυστριακών στρατιωτών και την Alida Valli στο μικρό καμαρίνι· κάποια πολύ κοντινά πλάνα της Magnani στο *Bellissima*· η σεκάνς επιστροφής στο σπίτι του νεαρού ψαρά, κεντρικού ήρωα στο *Η γη τρέμει*, με την κάμερα να προηγείται σταθερά σ' όλο το δρόμο και μέσα απ' το κατώφλι: μια σκηνή, γυρισμένη με εκπληκτικό τεχνικό και συμβολικό αισθητήριο· η συμπλοκή στον *Ρόκο*...

Και οι πρώτες εικόνες απ' τον ίδιο τον Visconti;
Ο Luchino κάτισχνος και πένθιμος στο café της Βία Βένετο, την πρώτη φορά που τον είδα· ο Luchino στην παραλία της Όστια· ο Luchino στο σπίτι του, ανάμεσα στα πράγματά του· ο Luchino στην αίθουσα προβολής, να βλέπει το *Επάγγελμα ρεπόρτερ* (κι εγώ να τον παρατηρώ για να καταλάβω αν του αρέσει)· ο Luchino άρρωστος, σε αναπηρική καρέκλα, στο σαλόνι του τελευταίου σπιτιού του, στη Ρώμη, να μου λέει: «Έλα εδώ, Michele, έλα να με φιλήσεις».

Μετάφραση: Γιώργος Κ. Καλαμαντής.

«Περισσότερο σκηνοθέτης παρά auteur...»

Συνέντευξη με την Suso Cecchi D'Amico

Αν δεν κάνουμε λάθος, αρχίσατε να δουλεύετε με τον Luchino Visconti στο θέατρο, το 1945. Μπορείτε να μας πείτε λίγα πράγματα για το πώς γνωριστήκατε;
Γνώρισα τον Visconti όταν ήρθε απ' το Μιλάνο στη Ρώμη. Μου ζήτησε να μεταφράσω ένα έργο του Hemingway, την *Πέμπτη φάλαγγα*. Γίναμε φίλοι, και μετέφρασα όλα τα αμερικανικά έργα που ανέβασε. Ταυτόχρονα, ξεκινήσαμε να συνεργαζόμαστε στον κινηματογράφο. Η πρώτη δουλειά δεν κατέληξε πουθενά. Ήταν το έργο *Η άμαξα της Αγίας Κοινωνίας*[1] που σκηνοθέτησε μετά ο Renoir, όχι όμως με το σενάριο του Visconti. Από τότε η φιλία μας έγινε πιο στενή. Ήμουν κάτι σαν μόνιμη συνεργάτις του. Έλεγε πως τον ηρεμούσα· δεν ξέρω γιατί. Είναι αλήθεια πως ο χαρακτήρας μου είναι ήρεμος, σε αντίθεση με τον δικό του, που ήταν πολύ οξύθυμος.
Η πρώτη ταινία που κάναμε, ήταν το *Bellissima* με τη Magnani. Ήταν κάτι σαν χρέος του Visconti απέναντί της, επειδή ήταν να παίξει εκείνη στο *Ossessione*, αλλά δεν μπόρεσε τελικά, γιατί είχε μείνει έγκυος. Είχε θυμώσει πολύ που ο Luchino δεν ανέβαλε την ταινία, όμως τα γυρίσματα είχαν ξεκινήσει ήδη όταν εκείνη ήταν έγκυος στον τέταρτο ή τον πέμπτο μήνα, οπότε δεν γινόταν τίποτα. Η Anna, με το χαρακτήρα που είχε, πίστευε πως ο Luchino μπορούσε να σταματήσει τα γυρίσματα του *Ossessione* μέχρι να γεννηθεί το παιδί! Τελικά, ο Visconti της υποσχέθηκε πως θα έκανε μια ταινία μαζί της, κι αυτή η ταινία ήταν το *Bellissima*.

Στη συνέχεια, συνεργαστήκατε σε όλες του τις ταινίες, εκτός από αυτές που γύρισε ανάμεσα στο 1967 και το 1973.
Ο κυριότερος λόγος ήταν ότι, εκείνο τον καιρό, εργαζόμουν πάνω στον Proust. Επιπλέον, πρέπει να πω ότι δεν έχω καθόλου γερμανική κουλτούρα, και καθώς δε μ' αρέσει να κάνω μισές δουλειές, προτίμησα να ξεκινήσω μια τόσο μεγάλη δουλειά όσο το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* – μια δουλειά που, δυστυχώς, δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ.

Για τον ίδιο λόγο δεν συνεργαστήκατε και στο Θάνατο στη Βενετία;
Ο *Θάνατος στη Βενετία* ήταν ένα σενάριο στο οποίο ο Luchino συνεργάστηκε με τον Badalucco· στην ουσία, όμως, το 'γραψε μόνος του.

Η συνέντευξη δόθηκε στα γαλλικά, το Νοέμβριο του 1983, στους Jean-Pierre Joecker και Alain Sanzio. Πρωτοδημοσιεύτηκε στο βιβλίο Luchino Visconti Cinéaste *των Alain Sanzio και Paul-Louis Thirard, εκδόσεις Personna, Παρίσι 1984.*

1. *La carrosse du Saint-Sacrément*: έργο του Prosper Mérimée. Το 1952, ο Jean Renoir το διασκεύασε πολύ ελεύθερα μεταφέροντάς το στον κινηματογράφο [*La carrosse d'or* (*Η χρυσή άμαξα*)]. (Σ.τ.Μ.)



Ο Luchino Visconti και η Suso Cecchi D'Amico.

Η συνεργασία σας στο θέατρο ήταν πιο περιορισμένη, αλλά κάνατε επτά έργα μαζί του...
Ναι· όλα τα αμερικανικά έργα κι ένα μικρό του Gide, *Το δέκατο τρίτο δέντρο.*

Μετά το θάνατο του Visconti, συναντήσατε δυσκολίες στη συνεργασία σας με άλλους σκηνοθέτες;
Μα δεν έπαυα να συνεργάζομαι και με άλλους σκηνοθέτες όσο δούλευα με τον Visconti. Εξ άλλου, ο Visconti δεν έκανε πολλές ταινίες. Ενώ εκείνος γύριζε μια ταινία, εγώ μπορούσα να δουλεύω με τον Monicelli, τον Castellani, τον Rosi...

Ήταν το ίδιο, όμως;
Δεν ήταν το ίδιο, επειδή είχα συνηθίσει να δουλεύω μαζί του. Αφού γινόταν η επιλογή του θέματος, ήξερα επακριβώς τι ήθελε να κάνει. Τον ήξερα τόσο καλά, που ήταν πολύ δύσκολο να πέσω έξω. Αυτό συνέβη, π.χ., στις αρχές, με το *Senso*, επειδή δεν είχα καταλάβει ακόμα πολύ καλά τους κινηματογραφικούς ρυθμούς του Visconti, και χρειάστηκε να κόψουμε το σενάριο. Μετά, κόψαμε κι άλλο, επειδή ήταν υπερβολικά μεγάλο. Όμως, το σφάλμα ήταν δικό μου, επειδή δεν είχα καταλάβει πολύ καλά την Τέχνη που έβαζε στις σκηνές. Μετά, όλα πήγαν κατ' ευχήν.

Είπατε πως ο Visconti είχε να το λέει για την πρεμία σας, ενώ ο ίδιος παθιαζόταν πολύ εύκολα με τα πράγματα. Πώς ήταν στην πράξη η συνεργασία σας;
Ξέρετε, ο Luchino ήταν τελειομανής. Τον καιρό που γράφαμε μαζί το πρώτο σενάριο, ήταν κάπως σαν να πήγαινα σχολείο: είχαμε καθορισμένο ωράριο, δουλεύαμε και μιλούσαμε για δουλειά. Όμως, όσο περνούσε καιρός κι όσο εγώ μάθαινα περισσότερο το επάγγελμα του σεναριογράφου κι εκείνος μου 'δειχνε περισσότερη εμπιστοσύνη, γνωριστήκαμε καλύτερα, βλεπόμαστε συνέχεια, και δεν ήταν πια σαν να πήγαινα σχολείο! Ήταν πολύ ευχάριστο.

Πώς επέλεγε τα θέματά του, αν εξαιρέσουμε τις διασκευές των μυθιστορημάτων;
Τα μόνα πρωτότυπα σενάρια που έγραψα για τον Luchino, ήταν *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του* κι ένα σκετς για τη Magnani, στη σπονδυλωτή ταινία *Εμείς οι γυναίκες*.

***Και τη* Γοητεία της αμαρτίας...**
Ναι· και τη *Γοητεία της αμαρτίας*. Όμως, αυτή η ταινία ήταν μια άλλη αναγκαιότητα. Ο Visconti είχε πάντα τη νοοτροπία του θεατρικού σκηνοθέτη. Υπήρχαν θέματα που τα αρνιόταν επειδή δεν του άρεσαν, κι όλοι αναρωτιόνταν γιατί τα ενδιαφερόντά του είχαν τέτοια ποικιλία. Αυτό συμβαίνει κυρίως με τους σκηνοθέτες του θεάτρου ή της όπερας. Άλλωστε, ήταν περισσότερο σκηνοθέτης παρά auteur.[2] Ο *Ρόκο* ήταν ξεχωριστή περίπτωση, επειδή τον ενδιέφερε πολύ η ιστορία της εσωτερικής μετανάστευσης απ' το Νότο στο Βορρά. Καθώς ήθελε να γυρίσει ένα παρόμοιο θέμα και δε βρήκε τίποτα, το γράψαμε. *Η γοητεία της αμαρτίας* είναι διαφορετική ιστορία. Εκείνο τον καιρό, ο Visconti ήταν ήδη πολύ άρρωστος, και σκεφτήκαμε με τον Enrico Medioli πως ο μοναδικός τρόπος να τον κάνουμε να συνέλθει, ήταν να τον στρώσουμε στη δουλειά. Ήταν μια ιδέα του Medioli που θα γυριζόταν σε ντεκόρ – του άρεσε το θέμα. Είναι κάπως το πορτρέτο του ίδιου του Visconti όταν ήταν άρρωστος.

Σωστά λέτε πως «ήταν περισσότερο σκηνοθέτης παρά auteur», αλλά, αν πάρουμε για παράδειγμα κάποιες μεταφορές λογοτεχνικών έργων, δε θα δούμε τη σφραγίδα Visconti μόνο στη σκηνοθεσία, αλλά και στην επεξεργασία του θέματος...
Μιλάω για σκηνοθέτη-auteur. Του άρεσε πολύ να του προτείνουν θέματα, κι εκείνος να τα οικειοποιείται. Με αυτή την έννοια, ήταν auteur, αλλά όχι όπως, π.χ., ο Fellini, που ήθελε από την αρχή να είναι εντελώς ελεύθερος.

***Και για τα* Μακρινά αστέρια της Άρκτου...;**
Κι αυτό ήταν πρωτότυπο θέμα. Μας ζήτησαν να σκεφτούμε μια ταινία για την Cardinale.

Ας μιλήσουμε για τη φάση της συγγραφής του σεναρίου. Πώς δουλεύατε μαζί;
Είναι δύσκολο να το εξηγήσω. Στην αρχή, κάναμε κάτι σαν σχέδιο. Μετά, αν χρειαζόταν, βρίσκαμε συνεργάτες. Στον *Ρόκο*, για παράδειγμα, ζητήσαμε τη συνεργασία του Pasquale Festa Campanile και του Massimo Franciosa, που κατάγονταν από το Νότο, για το γλωσσικό ιδίωμα και το χαρακτήρα των νότιων. Ύστερα γινόταν κάτι σαν καταμερισμός: ο καθένας αναλάμβανε έναν ήρωα. Εγώ είχα την Annie Girardot και τον Σιμόνε. Ήταν πολύ δύσκολη όλη αυτή η ιστορία του Σιμόνε και της Νάντια. Έπειτα αλλάζαμε, και, στο τέλος, εγώ συναρμολογούσα τα πάντα.

Και ποιους ήρωες είχε διαλέξει ο Visconti;
Εκείνη την εποχή, είχε ήδη αρχίσει να περιορίζει το γράψιμο. Στα πρώτα σενάρια, όμως, ήταν διαφορετικά. Για τον *Ρόκο*, έζησε για μεγάλο διάστημα στο Μιλάνο, ανάμεσα στους μετανάστες και τους πυγμάχους. Συναντούσε διάφορους χαρακτήρες, και μετά μας πήγαινε να δούμε πώς μιλούσαν, πώς κινούνταν, για να καταλάβουμε τη νοοτροπία τους.

Εσείς κάνατε πάντα τη «βαριά δουλειά» της γραφής;
Κάθε σενάριο έχει τη δική του ιστορία. Στις *Λευκές νύχτες*, ήμουν μόνη. Ο Medioli, αν δεν κάνω λάθος, ξεκίνησε με τον *Ρόκο*. Ήταν πολύ νέος· τον προσλάβαμε και του αναθέσαμε την ίδια δουλειά με τους άλλους. Αντίθετα, εκείνος έγραψε το πρώτο σενάριο στο *Λυκόφως των θεών* που εγώ το επεξεργάστηκα στη συνέχεια. Στην αρχή ήταν ο Visconti και ο Medioli, επειδή εμένα δε μ' άρεσε ιδιαίτερα η γερμανική κουλτούρα. Ο Λουδοβίκος ήταν ιστορικό πρόσωπο, κι ο Visconti δεν ήταν ικανοποιημένος απ' το περίπλοκο σενάριο· έτσι, το απλοποιήσαμε. Πραγματικά: κάθε σενάριο έχει τη δική του ιστορία.

2. Με την έννοια του κινηματογραφικού *δημιουργού*, κατά την περίφημη θεωρία. (Σ.τ.Μ.)



Ο Robert Bresson, ο Luchino Visconti και ο Orson Welles, στους οποίους ο De Laurentiis είχε προτείνει να γυρίσουν σε ταινία τη «Βίβλο», σχέδιο το οποίο δεν πραγματοποιήθηκε.

Το ίδιο ίσχυε και για τους διαλόγους;
Απολύτως! Έγραφα πολλούς διαλόγους. Στη *Γοητεία της αμαρτίας*, όπως σας είπα ήδη, η ιστορία είναι του Medioli· όχι δική μου. Την εποχή του *Αθώου*, θέλαμε να κάνουμε την *Ηδονή* του D'Annunzio, που ο Luchino την προτιμούσε απ' τον *Αθώο*. Είχαμε ήδη ξεκινήσει τη δουλειά, όταν χάσαμε τα δικαιώματα. Επιστρέψαμε, λοιπόν, στον *Αθώο*, που μας άρεσε λιγότερο. Δεν μπορώ να κρίνω τις δύο ταινίες, γιατί, για μένα, επιτυχία αποτελεί και μόνο το γεγονός ότι ο Visconti μπόρεσε και τις γύρισε. Υπήρχε μεγάλη ένταση στα γυρίσματα... Μ' αρέσει επίσης πολύ ο χαρακτήρας που υποδύεται ο Lancaster στη *Γοητεία*.

Η αρρώστια του Visconti άλλαξε πολύ την αντίληψή του για το γύρισμα και τις ιδέες που περνούσε στις ταινίες του;
Φυσικά! Ο Visconti, που ήταν πολύ αυταρχικός, έγινε πιο γλυκός όταν αρρώστησε. Ήταν τόσο υπερήφανος ώστε, στα γυρίσματα της *Γοητείας της αμαρτίας*, που γίνονταν σ' ένα θέατρο, ήταν όλη μέρα όρθιος (όπως πάντα), ενώ εμάς μας έτρωγε η αγωνία μη σωριαστεί. Πριν τον *Αθώο*, έπεσε κι έσπασε το μόνο γερό του πόδι. Ήταν, λοιπόν, να πέσει να πεθάνει. Όταν του είπαμε: «Όλος ο κόσμος σπάει τα πόδια του στο σκι...», τον πείσαμε να συνεχίσει το γύρισμα. Για κείνον, όμως, ήταν τρομερό.

Εκτός από το σχέδιο για τον Proust κι εκείνα για τον Thomas Mann, υπήρχαν κι άλλα λογοτεχνικά έργα που θα ήθελε να γυρίσει ο Visconti και δεν μπόρεσε;
Αγαπούσε πολύ τον Thomas Mann και τον Proust. Όταν ο De Laurentiis ήθελε να γυρίσει τη «Βίβλο», κάναμε μια δουλειά πάνω στον *Ιωσήφ και τ' αδέλφια του* του Thomas Mann. Ήθελε να ασχοληθεί με τον Ντοστογιέφσκι – μάλλον θεωρητικά, όμως, γιατί έλεγε πως με τον Ντοστογιέφσκι έπρεπε ν' ασχοληθούν οι Ρώσοι. Ήταν πολύ καλλιεργημένος και δεν είχε πρόβλημα με το *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*. Είχε ζήσει πολύ καιρό στο Παρίσι και τον ήξερε αυτόν τον κόσμο... προερχόταν απ' αυτόν τον κόσμο. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ήταν περισσότερο Γάλλος παρά Ιταλός. Όταν αρρώστησε, όμως, δεν μπορούσε πια να γίνει κουβέντα για το *Αναζητώντας*... δεν ήταν δυνατόν. Ακυρώσαμε την ταινία, κι οι παραγωγοί ήταν τόσο θυμωμένοι μαζί του, ώστε κάλεσαν τον Losey και του ζήτησαν να γράψει ένα άλλο σενάριο. Ο Visconti έγινε έξαλλος, πραγματικά έξαλλος. Ήταν όμως τόσο σίγουρος για τον εαυτό του... ήταν σίγουρος πως θα ξεκινούσε το *Αναζητώντας*... αμέσως μόλις τελείωνε το *Λυκόφως των θεών*. Να, όμως, που, μόλις τελείωσε το *Λυκόφως των θεών*, αρρώστησε, και δεν υπήρχε περίπτωση να γυρίσει μια ταινία τέτοιου μεγέθους. Είχε κάνει ήδη ρεπεράζ, υπήρχαν φωτογραφίες, σχέδια του Tosi... Σήμερα πιστεύω πως η ταινία, έτσι κι αλλιώς δε θα μπορούσε να γυριστεί – για οικονομικούς λόγους. Εν πάση περιπτώσει, δεν ξαναμιλήσαμε ποτέ γι' αυτό.

Οι διασκευές των λογοτεχνικών έργων δεν έμεναν ποτέ πιστές στο πρωτότυπο...
Όχι· όπως σας είπα, ήταν μεν σκηνοθέτης, αλλά σκηνοθέτης-auteur. Το βιβλίο γινόταν δικό του. Εντούτοις, στο *Γατόπαρδο*, για να σας δώσω ένα παράδειγμα, θεωρώ πως η ιδέα του να δείξει το θάνατο μέσα απ' τη χοροεσπερίδα, είναι αρκετά πιστή. Ακολουθώντας ένα βιβλίο κατά γράμμα, το προδίδουμε – πρέπει να κάνουμε το γύρο του κόσμου για να βρούμε την ομοιότητα. Πιστεύω πως, βλέποντας το *Γατόπαρδο*, δεν καταλαβαίνουμε τις αλλαγές· νομίζουμε πως έτσι είναι το βιβλίο. Αυτό δεν είναι αλήθεια· αποδώσαμε το

πνεύμα του βιβλίου με καταστάσεις ελαφρώς τροποποιημένες ή πάρα πολύ διαφοροποιημένες, όπως το παράδειγμα που σας έδωσα πριν: το θέμα του θανάτου μέσω της χοροεσπερίδας. Θα μπορούσε να πει κανείς ότι ακόμα και η ίδια η γραφή διαφέρει από σενάριο σε σενάριο: το λογοτεχνικό ύφος του *Γατόπαρδου* είναι πολύ διαφορετικό από εκείνο του *Ρόκο*. Τελικά, νομίζω πως η κατά γράμμα μεταφορά ενός βιβλίου στην οθόνη είναι αδύνατη και δεν παρουσιάζει κανένα ενδιαφέρον.

[...]



Senso.

Θα σας φέρω ως παράδειγμα μιαν άλλη μεταφορά λογοτεχνικού έργου: νομίζω πως εσείς προτείνατε στον Visconti το* Senso. *Και εδώ εισαγάγατε την Ιστορία, με κεφαλαίο Ι, ενώ δεν υπάρχει καθόλου στο βιβλίο του Camillo Boito.

Σας είπα ήδη πως, στο *Senso*, έπεσα έξω στο ρυθμό. Στην αρχή, όταν γράφαμε το σενάριο, το ιστορικό κομμάτι με τη γυναίκα που διασχίζει με την άμαξά της τον πόλεμο χωρίς να τον δεί, επειδή είναι ερωτευμένη, ήταν το πιο αγαπημένο επεισόδιο του Luchino. Όμως, όλο αυτό το πολύ σημαντικό κομμάτι δε γυρίστηκε ποτέ. Ο παραγωγός θεώρησε πως είχαμε ήδη πολύ υλικό κι είχαμε ξοδέψει πολλά χρήματα. Ο Luchino στενοχωρήθηκε πολύ που δεν είχε καταφέρει να το γυρίσει.

Και πώς αποφασίστηκε να συμπεριληφθεί ολόκληρη η ιστορία της ιταλικής ενοποίησης στην ζωή της κόμισσας Σερπέρι;

Δεν τον ενδιέφερε να έχει απλώς μιαν αστή ηρωίδα, μια μαντάμ Μποβαρί. Ο Visconti ήθελε να κάνει κάτι παραπάνω.

Σκέφτομαι το χαρακτήρα του Ουσόνι στο* Senso. *Δεν υπάρχει στο βιβλίο; Πώς είδατε εσείς αυτόν τον ήρωα;

Ήταν θετικός... ήταν το αντίθετο του Φραντς. Εδώ, η ιστορία είναι πραγματικά αστεία: όπως σας έλεγα, χρειάστηκε να βγάλουμε από το σενάριο τη σκηνή του ταξιδιού της Λίβια Σερπέρι διαμέσου του πολέμου, αλλά τις πολεμικές σκηνές με τον Ουσόνι, όπου βλέπαμε τους αξιωματικούς να διαφωνούν έντονα για το πώς έπρεπε να διεξαχθεί η μάχη της Κουστόζα, τις έκοψε η λογοκρισία, που τις θεώρησε προσβλητικές για τον ιταλικό στρατό! Ήταν γελοίο! Εδώ μιλάμε για μια μάχη που είχε δοθεί πριν από ένα αιώνα και που οι Ιταλοί τη χειρίστηκαν εντελώς λάθος! Υποβάλαμε ένσταση, και το όλο θέμα έφτασε στα χέρια ενός αξιωματικού: ήταν ένας ναύαρχος που τον γνώριζα πολύ καλά. Είδε την ταινία και βρήκε τη σκηνή προσβλητική για τους ιταλούς αξιωματικούς. Η σκηνή, λοιπόν, κόπηκε!

***Η ίδια παράλογη ιστορία επαναλήφθηκε και με τον* Ρόκο;**

Στον *Ρόκο* ήταν οι σκηνές βίας. Δέχτηκαν να τις αφήσουμε, αλλά χρειάστηκε να τις «θολώσουμε» κάπως... Ήταν η εποχή, βλέπετε... Στις επόμενες ταινίες, πάντως, δεν αντιμετωπίσαμε προβλήματα λογοκρισίας.



Θάνατος στη Βενετία.

Στο* Ossessione, *δεν υπήρξε λογοκρισία στο γύρισμα... Μετά άρχισαν τα προβλήματα...

Μάχες... Ο Renoir είχε δώσει το βιβλίο στον Visconti, κατά τη διάρκεια του πολέμου, κι εκείνη την εποχή είχαμε διακόψει σχέσεις με την Αμερική. Γι' αυτό τα γυρίσματα δεν έγιναν εκεί, και γι' αυτό η ταινία δεν παίχτηκε ποτέ εκεί: δεν είχαν ποτέ καταβληθεί τα δικαιώματα...

Συναντήσατε μεγάλα προβλήματα με την πρώτη γραφή του σεναρίου πάνω στον Ξένο του Camus. Αν δεν κάνουμε λάθος, την αποκήρυξε η χήρα του...

Ο Camus ήταν κάτι σαν μύθος στη Γαλλία, κι εκείνη τρόμαζε ακόμα και με την *ιδέα* πως μπορούσαμε ν' αλλάξουμε κάτι. Όμως, για ν' αποδώσεις το πνεύμα ενός έργου, πρέπει ν' αλλάξεις τα πάντα... Κάναμε λοιπόν ό,τι μπορούσαμε. Ίσως κι ο Mastroianni να μην ήταν ακριβώς ο σωστός ηθοποιός, επειδή δεν έχει υπαρξιακά προβλήματα, είναι τεμπέλης, με λίγα λόγια δε δίνει στην ταινία μια σωστή διάσταση. Αν είχαμε γυρίσει την ταινία τότε που γράψαμε το σενάριο, νομίζω πως θα 'ταν καλύτερη· χρειάστηκε, όμως, να περιμένουμε τρία χρόνια. Υπάρχουν μέρη που μου αρέσουν, όπως, π.χ., το φονικό, ο διάλογος ή ο ιερέας, αλλά δε θεωρώ πως είναι μια συνολικά επιτυχημένη ταινία. Δεν την είδαμε ποτέ ξανά με τον Luchino. Όταν αρρώστησε και θέλησε να δει πάλι όλες τις ταινίες του σε βιντεοκασέτες, εκτός απ' το *Λυκόφως των θεών*, που επ' ουδενί λόγω ήθελε να το ξαναδεί, *Ο ξένος* σαν να ξεχάστηκε.

Παρακολουθούσατε τα γυρίσματα;

Ναι· τόσο τις ταινίες του Visconti όσο και τις ταινίες που αγαπώ, που έχω δουλέψει σκληρά γι' αυτές, που νιώθω έναν ιδιαίτερο δεσμό. Βλέπετε, στα γυρίσματα, γίνονται συχνά αλλαγές. Για παράδειγμα, στον *Ρόκο*, αλλάξαμε πολλές φορές τα μέρη που είχαμε επιλέξει, στο Ντουόμο του Μιλάνου, είτε ηθελημένα είτε κατ' ανάγκη, επειδή δεν είχαμε άδεια να γυρίσουμε σε κάποια μέρη, κι όταν έπρεπε να γίνουν αλλαγές, εγώ ήμουν εκεί για να βοηθήσω ώστε να γίνει αυτό που έπρεπε.

Πώς ήταν ο Visconti στο πλατό;

Πολύ ήρεμος. Υπήρχαν πάντα δυο-τρεις καταιγίδες κατά τη διάρκεια μιας ταινίας, αλλά δεν μπορώ να πω ότι ήταν προγραμματισμένες. Ήταν φοβερό: ο Visconti ήταν πολύ αυταρχικός, είχε εντυπωσιακό παράστημα, κι όταν έβαζε τις φωνές, σκορπούσε γύρω του τον

πανικό. Και υπήρχαν πάντα δυο-τρεις καταιγίδες κατά τη διάρκεια μιας ταινίας, επειδή ο Luchino πίστευε πως, για να υπάρχει πειθαρχία, καλό είναι να υπάρξουν μερικές δύσκολες στιγμές. Τα συνεργεία του ήταν πάντα πολύ μεγάλα. Να δείτε, όμως, πόσο τον σέβονταν! Δεν έχω γνωρίσει άλλον άνθρωπο με τόσο κύρος, τέτοια παρουσία. Γι' αυτό δεν μου άρεσε που τον έβλεπα άρρωστο. Την εποχή του *Αθώου*, βλεπόμαστε καθημερινά – για να δουλέψουμε και για να του κρατήσω παρέα. Υπέφερα που τον έβλεπα έτσι· ήξερα πως ήταν τόσο περήφανος, ώστε δύσκολα υπέμενε τη ζωή άρρωστος. Όταν πέθανε, ένιωσα μεγάλη απώλεια, αλλά ήταν κάπως σαν να 'χε συνεχίσει να ζει. Ασχολούμαι πάντα με τις ταινίες του.

Και με τους τεχνικούς (τον οπερατέρ, για παράδειγμα)...; Έλεγχε τα πάντα;
Ναι· όποτε υπήρχαν μεγάλες σκηνές, συζητούσε πρώτα με τον οπερατέρ. Ήταν πολύ σχολαστικός, ακόμα και για τα κοστούμια. Διάλεγε κάθε ύφασμα, και πάντα το ακριβότερο! Τι δράμα! Έβγαζαν τις καρτέλες με τις τιμές, προσπαθούσαν να τον μπερδέψουν, αλλά δεν τον ξεγελούσαν ποτέ. Πάντα τα ακριβότερα! Οι παραγωγοί είχαν απελπιστεί.

Σε μια συνέντευξή του, ο Burt Lancaster μίλησε για όλα τα αντικείμενα εποχής που διάλεγε ο Visconti και που δεν τα βλέπαμε στην οθόνη. Στο* Γατόπαρδο*, για παράδειγμα, τα συρτάρια ήταν γεμάτα με όλα όσα έπρεπε. Αυτό, πώς το δέχονταν οι παραγωγοί;
Ο Visconti έλεγε πως, όταν τα συρτάρια είναι άδεια, αυτό φαίνεται! Όπως σας είπα και πριν, ήταν πολύ αυταρχικός, κι όλα αυτά τα θεωρούσε απολύτως φυσικά! Ήταν η νοοτροπία του αριστοκράτη – δεν αντιμετώπισε ποτέ προβλήματα τέτοιου είδους. Ήταν απίστευτος στην επιλογή της ταπετσαρίας του τοίχου ή στα κοσμήματα για παράδειγμα. Στο *Γατόπαρδο*, θυμάμαι μια σκηνή όπου του έλεγα πως υπήρχε μια ταπετσαρία-εξαιρετική απομίμηση του μπροκάρ... Με κοίταξε σαν να 'μουν τρελή, και μου απάντησε: «Κι εσύ πιστεύεις πως αυτό θα άρεσε στον πρίγκιπα Σαλίνα;» Το ίδιο και με τα κοσμήματα, και νομίζω πως είχε δίκιο. Γυρίσαμε τη σκηνή της ενθρόνισης στο *Λυκόφως των θεών* με κοσμήματα του Bulgari. Υπήρχε αστυνομία – μια τραγωδία για την παραγωγή... Γυρίσαμε τα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου* στη Βολτέρα, στο Palazzo Inghimari. Δεν ήταν ιδιοτροπία του – του φαινόταν απολύτως φυσιολογικό. Δεν μπορούσε να διανοηθεί πως υπήρχε περίπτωση να γίνει διαφορετικά.

Πώς διηύθυνε τους ηθοποιούς;
Δούλευε πολύ με τους ηθοποιούς. Για τον πρίγκιπα Σαλίνα, στο *Γατόπαρδο*, είχε σκεφτεί τον Laurence Olivier. Στην αρχή, η κατάσταση με τον Burt Lancaster ήταν πολύ δύσκολη. Ο Visconti τού έκανε τη ζωή πραγματικά δύσκολη. Όμως ο Lancaster ήταν εξαιρετικός: άρχισε να συναναστρέφεται ό,τι είχε απομείνει απ' τη σικελική αριστοκρατία, να μελετά τη συμπεριφορά των ανθρώπων και, κυρίως, τον Visconti: τις κινήσεις του, τις χειρονομίες του. Μετά, έγιναν στενοί φίλοι, και πρέπει να πω ότι ο Burt Lancaster συμπεριφέρθηκε υπέροχα όταν αρρώστησε ο Visconti. Όταν του τηλεφωνήσαμε με τον Enrico Medioli για να του εξηγήσουμε την κατάσταση, για τους παραγωγούς που δεν ήθελαν να διακινδυνεύσουν να τον αφήσουν να σκηνοθετήσει τη *Γοητεία της αμαρτίας*, φέρθηκε άψογα. Χωρίς να πει τίποτα στον Visconti, προσφέρθηκε να τελειώσει την ταινία και, αν χρειαζόταν, να τη σκηνοθετήσει ο ίδιος. Ήταν γεμάτος κατανόηση, εξαιρετικός, γλυκύτατος.
Στην αρχή, όμως, ήταν δυο αντίθετες δυνάμεις που συγκρούονταν. Όταν γυρίσαμε τη σκηνή του χορού, ο Lancaster ήταν πολύ άρρωστος και πονούσε πολύ στο γόνατο. Ο Luchino αγνόησε τον πόνο μ' έναν σχεδόν σκληρό τρόπο, κάνοντας έξαλλο τον Lancaster. Και όμως έγιναν στενοί φίλοι, πολύ στενοί.

[...]

Μετά το 1960, τους κύριους ρόλους παίζουν ξένοι ηθοποιοί. Αυτό συνέβη εξαιτίας των συμπαραγωγών ή υπήρχαν κι άλλοι λόγοι;

Υπήρχαν λόγοι συμπαραγωγής, αλλά, για τους κύριους ρόλους, ήταν θέμα επιλογής. Για το ρόλο του πρίγκιπα στον *Γατόπαρδο*, ας πούμε, δεν υπήρχε κανείς στην Ιταλία. Ο Visconti είχε ανακαλύψει τον Alain Delon. Επίσης, αγαπούσε πολύ τη Romy Schneider, με την οποία είχε κάνει τη *Δουλειά*, ένα σκετς στο *Βοκκάκιος '70*. Όλοι αγαπούσαν τον Visconti... τον αγαπούσαν πολύ.

Ήταν πολύ απαιτητικός...

Πολύ απαιτητικός, αλλά και πολύ γενναιόδωρος: έκανε εκπληκτικά δώρα. Τα σπίτια τους ήταν γεμάτα δώρα απ' τον Visconti! Ήταν ένας πραγματικός Πρίγκιπας της Αναγέννησης.

Πώς συμβιβαζόταν η ευγενική καταγωγή με την ενασχόλησή του με την πολιτική και το ΚΚΙ;

Ήταν πολύ έξυπνος, γνώριζε την εποχή, καταλάβαινε τα πράγματα – άρα, ήταν «αριστερός». Το έκανε με ακρίβεια, σαν θρησκευτικό καθήκον, όμως η ζωή του, κάθε άλλο παρά ζωή «αριστερού» ήταν. Ήταν η πιο πολυδάπανη ζωή που μπορείτε να φανταστείτε. Τα σπίτια του, που τ' αγαπούσε πολύ, ήταν απίστευτα. Κάθε φορά που ταξίδευα μαζί του, αγόραζε πράγματα σαν να 'χε γίνει σεισμός κι έπρεπε να ξαναρχίσει απ' την αρχή. Άλλαζε συνέχεια το στιλ της βίλας του, αυτής της πανέμορφης βίλας του στην Ίσκια. Και το πατρικό του σπίτι είναι απίστευτο.

Πώς ήταν οι σχέσεις του με τους άλλους ιταλούς σκηνοθέτες· τον Federico Fellini, για παράδειγμα;

Έχουν γραφτεί πολλά για διαμάχες και αντιζηλίες με τον Fellini, όμως οι δυο άνδρες δεν γνωρίζονταν κι έγιναν εχθροί χωρίς να το ξέρουν. Γνωρίστηκαν μια μέρα στη Μόσχα (ήμουν επίσης φίλη με τον Fellini και συνεργαζόμουν μαζί του) κι αγκαλιάστηκαν... Ο Fellini υπήρξε πολύ ευγενικός με τον Visconti όταν αρρώστησε: του 'γραφε, του 'στελνε μηνύματα...

Μετάφραση: Γιώργος Κ. Καλαμαντής.

«Bring the book!»

Ο Burt Lancaster για τον Luchino Visconti

Ένα χειμωνιάτικο βράδυ του 1983, ο κινηματογράφος Nuart του Λος Άντζελες πρόβαλε τους Δολοφόνους[1] *παρουσία του Burt Lancaster, ο οποίος, μετά την προβολή, συζήτησε για πολλή ώρα με τους θεατές για το* Βέρα Κρουζ, *το* The Kentuckian,[2] *αλλά και για το* Γατόπαρδο *και τη* Γοητεία της αμαρτίας *του Luchino Visconti. Ο Philippe Garnier, που ήταν παρών, κατέγραψε τα πάντα. Δημοσιεύουμε εδώ τα αποσπάσματα που αναφέρονται στον Visconti.*

Στο Χόλιγουντ, δε γνώρισα κανέναν σαν τον Visconti, κι αν έχω δουλέψει με μεγάλους σκηνοθέτες... Υπάρχει μια σκηνή στο *Γατόπαρδο* όπου ο πρίγκιπας είναι πολύ θυμωμένος με τον ανιψιό του, τον Τανκρέντι, που θέλει να ενωθεί με τους γαριβαλδίνους. Ο πρίγκιπας αισθάνεται βαθύτατη περιφρόνηση για την ίδια του την τάξη, συνειδητοποιεί πως οι σικελοί ή οι ιταλοί ευγενείς είναι οκνηροί, στερούνται ικανοτήτων, δεν έχουν καμία ζωντάνια – έχουν απολιθωθεί, αν προτιμάτε. Ξέρει, όμως, πως και η κατάσταση δεν πρόκειται ν' αλλάξει. Έτσι, όταν ο νεαρός –ο Delon, ένας πανέμορφος νεαρός εκείνη την εποχή– φιλάει γελώντας το θείο του στο μάγουλο και του λέει: «Πρέπει να φύγω», ο πρίγκιπας του απαντάει μονάχα: «Εντάξει· φύγε». Έχει συγκινηθεί πολύ, αλλά δεν θέλει να το δείξει. Παίζω τη σκηνή, κι ο Visconti μού λέει: «Όχι· δεν είναι καλό. I don't like it. I don't like it... Bring the book![3]» Ένας βοηθός φέρνει το βιβλίο, κι ο Visconti μού δείχνει ένα πολύ μικρό απόσπασμα από το βιβλίο του Lampedusa, όπου διαβάζουμε: «Η καρδιά του πρίγκιπα σφίχτηκε». Οπότε ο Visconti μού λέει με το φυσικότερο ύφος του κόσμου: «Θα 'θελα να το δω αυτό».

Και το πιο ωραίο είναι πως ήξερα ακριβώς τι ήταν αυτό που ζητούσε. Πραγματικά. Τέτοιου είδους υποδείξεις εμπνέουν έναν ηθοποιό. Έπαιξα ξανά τη σκηνή, κι εκείνος είπε απλώς: «is per-fect».[4] Ωστόσο, αυτή ήταν και η μοναδική φορά που με «κατηύθυνε» με τόσο ιδιάζοντα τρόπο.

Η αριστοκρατία του Παλέρμο ήταν κάπως δύσπιστη απέναντί μας, και σχεδόν μας περιφρονούσε· ακόμα κι έναν ευγενή όπως ο Visconti. Οι Σικελοί, που θεωρούν τους εαυτούς τους ως την αφρόκρεμα της ευρωπαϊκής αριστοκρατίας, δεν πίστευαν πως ο Visconti θα μπορούσε ποτέ να τους παρουσιάσει με ακρίβεια. Ο Visconti, όμως, ήξερε, κι εγώ βασιζόμουν πολύ επάνω του για να καταλάβω πώς θ' αντιδρούσε ο πρίγκιπας στη μια ή στην άλλη περίσταση. Υπάρχει, π.χ., μια σκηνή όπου ο πρίγκιπας δέχεται έναν κυβερνητικό απεσταλμένο που πηγαίνει να του προτείνει να κατέβει στις εκλογές. Ο πρίγκιπας, κατά το σενάριο, δεν του δίνει πολλή σημασία και λαγοκοιμάται στην πολυθρόνα του. Δεν το καταλάβαινα. Ρωτάω τον Visconti: «Δεν είναι μεγάλη αγένεια αυτό;» κι εκείνος μου αποκρίνε-

«Libération», 3.2.1984.

1. *The Killers* (1946) του Robert Siodmak: η πρώτη ταινία στην οποία εμφανίστηκε ο Burt Lancaster. (Σ.τ.Μ.)

2. Η πρώτη ταινία που σκηνοθέτησε ο Lancaster (1955). (Σ.τ.Μ.)

3. Αγγλικά στο κείμενο: «Δε μ' αρέσει. Δε μ' αρέσει... Φέρτε μου το βιβλίο!» (Σ.τ.Μ.)

4. Αγγλικά στο κείμενο: «είναι τέλει-ο». (Σ.τ.Μ.)



Ο Burt Lancaster και ο Luchino Visconti στα γυρίσματα του Γατόπαρδου.

ται: «Όχι, όχι! Εσείς είστε θεός, ενώ αυτός μια μύγα! Σας ενοχλεί, αλλά μόλις που υπάρχει». Μόνον όταν ο πρίγκιπας αντιλαμβάνεται πως ο απεσταλμένος είναι ένας απλός, αξιοπρεπής και ειλικρινής άνθρωπος, φέρεται ευγενικά και θερμά, έστω κι αν συνεχίζει ν' αρνείται ν' ασχοληθεί με πράγματα τόσο ασήμαντα όσο η ιταλική πολιτική.

Ο ηθοποιός πρέπει να επανέρχεται σε κάποιες τεχνικές· πρέπει να είναι ο εαυτός του, αλλά όπως ο ήρωας. Να μη χάνει ποτέ την ταυτότητά του, σε καμία περίπτωση, επειδή αυτή είναι ό,τι πιο πολύτιμο διαθέτει· σ' αυτήν ανατρέχει για ν' αναζητήσει τις τεχνικές που θα τον βοηθήσουν. Στην περίπτωση του *Γατόπαρδου*, ήμουν πραγματικά πολύ έξω απ' τα νερά μου κι είχα ανάγκη να βασιστώ στον Visconti, κατά ένα μέρος τουλάχιστον. Αργότερα, έμαθα να τον καταλαβαίνω· ήξερα πως ο ηλικιωμένος άντρας που υποδυόμουν στη *Γοητεία της αμαρτίας*, ήταν ο ίδιος ο Visconti. Άλλωστε, μου 'χε πει ο ίδιος: «Είναι η ζωή μου... είμαι ένας πολύ μοναχικός άνθρωπος... δεν έμαθα ποτέ ν' αγαπώ, κι ούτε είχα ποτέ οικογένεια». Ήθελε να πει πως δεν είχε *δημιουργήσει* ποτέ οικογένεια, κι αναζητούσε τους λόγους. Όμως, υπήρχαν κι άλλες όψεις της ζωής του που δεν άντεχε να τις θίξει, και πιστεύω πως, αν μπορούσε να το κάνει, αυτό θα απέβαινε ευεργετικό για την ταινία.

Αν, αντί γι' αυτόν τον πολιτικό διχασμό ανάμεσα στη Δεξιά και την Αριστερά, είχε επιμείνει λίγο παραπάνω στην ομοφυλοφιλική σχέση ανάμεσα στον ηλικιωμένο άντρα και τον νεαρό, που τον έπαιζε ο Helmut Berger, η ταινία θα μπορούσε να είναι αριστούργημα. Ο Visconti, όμως, φοβόταν να επεκταθεί σ' αυτό το θέμα, φοβόταν να εξερευνήσει τα συναισθήματά του. Δε θα υπήρχαν κατ' ανάγκην μεγάλες διαφορές από τον τρόπο με τον οποίο, τελικά, παρουσίασε τα πράγματα, επειδή, όταν λέω «ομοφυλοφιλία», δεν αναφέρομαι στη σωματική έκφραση της αγάπης – ο άνθρωπος ήταν υπεράνω αυτών των πραγμάτων. Είναι αλήθεια, όμως, πως αυτόν τον νεαρό τον αγαπούσε. Η διαφορά ανάμεσα στο θάνατο του πρίγκιπα, στο τέλος του *Γατόπαρδου*, και σ' αυτόν του ηλικιωμένου καθηγητή δε θα μπορούσε να 'ναι μεγαλύτερη. Ο πρίγκιπας δέχεται το θάνατο σχεδόν με ανακούφιση, επειδή δεν αισθάνεται άνετα σε κανέναν απ' τους δύο κόσμους, σε καμία από τις δύο κοινωνίες που γνώρισε: ούτε ανάμεσα στην τάξη του, που τη βρίσκει κενή και ανόητη, ούτε ανάμεσα στη νέα ιθύνουσα τάξη, που τη θεωρεί χυδαία. Παρά την αγάπη του για τον ανιψιό του, ξέρει πως ο νεαρός δεν είναι παρά ένας αριβίστας, ένας λιμοκοντόρος, ένα άπληστο κωλόπαιδο. Ο ηλικιωμένος άντρας της άλλης ταινίας είναι ένας γέρος στο τέλος μιας διαδρομής, με άρρωστη καρδιά, όπως κι εγώ τώρα (*ξεκαρδίζεται στα γέλια*). Η ζωή του πλησιάζει στο τέλος της, όμως εκείνος βρίσκει κατά μία έννοια τη σωτηρία μέσα από το γεγονός πως, τελικά, καταφέρνει να νιώσει κάτι γι' αυτή την οικογένεια των παρεισάκτων που δεν είναι δική του. Οι παρείσακτοι αυτοί εκπροσωπούν την ανθρωπότητα, και, τελικά, το ότι μπόρεσε να προσφέρει λίγη αγάπη σ' αυτούς τους ανθρώπους, του αρκεί και με το παραπάνω.

Μετάφραση: Γιώργος Κ. Καλαμαντής.

Luchino Visconti



Φιλμογραφία

Ossessione

(Ιταλία, 1943)

Σενάριο: Luchino Visconti, Mario Alicata, Giuseppe De Santis, Gianni Puccini, βασ. στο μυθιστόρημα του James Cain *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές*. (Στο σενάριο συνεργάστηκαν και οι Alberto Moravia, Rosario Assunto.). **Φωτογραφία:** Aldo Tonti, Domenico Scala, με operatér τους Gianni Di Venanzo, Carlo Di Palma. **Σκηνογραφία:** Gino Franzi. **Κοστούμια:** Maria De Matteis. **Μουσική:** Giuseppe Rosati. **Ήχος:** Arrigo Usigli, Tommaso Barberini. **Μοντάζ:** Mario Serandrei. **Βοηθοί σκηνοθέτες:** Giuseppe De Santis, Antonio Pietrangeli. **Ηθοποιοί:** Clara Calamai (Τζοβάνα Μπραγκάνα), Massimo Girotti (Τζίνο Κόστα), Juan De Landa (Τζουζέπε Μπραγκάνα), Dhia Cristiani (Ανίτα, η χορεύτρια), Elio Marcuzzo (Σπανιόλος), Vittorio Duse (αστυνομικός), Michele Riccardini (ντον Ρεμίτζιο). **Παραγωγή:** ICI (Industrie Cinematografiche Italiane). **Διάρκεια:** 141′. Ασπρόμαυρη. 35mm. **Πρώτη προβολή:** Φεράρα, 17 Μαΐου 1943.

Ο νεαρός Τζίνο Κόστα, άνεργος κι αδέκαρος, σταματά σ' ένα βενζινάδικο με πανδοχείο, στο κάτω Πολέζινε. Την επιχείρηση διευθύνει ο Τζουζέπε Μπραγκάνα και η σύζυγός του, Τζοβάνα, μια ελκυστική και αισθησιακή γυναίκα, που ερωτεύεται αμέσως τον νεαρό. Ο Τζίνο δέχεται την προσφορά του Μπραγκάνα να μείνει στο πανδοχείο με αντάλλαγμα να κάνει κάποιες δουλειές, και, κατά τη διάρκεια της απουσίας του αφεντικού του, γίνεται εραστής της Τζοβάνα. Αφού προσπάθησε, μάταια, να πείσει τη γυναίκα να τον ακολουθήσει, ο Τζίνο φεύγει για την Ανκόνα. Στο τρένο συναντά τον Σπανιόλο, και γι' αρκετό καιρό οι δυο τους δουλεύουν σαν πλανόδιοι πωλητές. Ο Τζίνο ξαναβλέπει τυχαία την Τζοβάνα και το σύζυγό της στο πανηγύρι της Ανκόνα, και την ώρα που ο σύζυγός της συμμετέχει σ' ένα διαγωνισμό τραγουδιού, εκείνη πείθει τον νεαρό να τη βοηθήσει να τον ξεφορτωθεί. Το ίδιο βράδυ, ο Μπραγκάνα σκοτώνεται σ' ένα στημένο ατύχημα. Οι δύο εραστές συνεχίζουν τη δουλειά του συζύγου, αλλά, με τον καιρό, απομακρύνεται ο ένας απ' τον άλλον. Ο Τζίνο κατατρώγεται απ' τις τύψεις και την υποψία ότι η Τζοβάνα τον χρησιμοποίησε. Όταν, στη Φεράρα, ανακαλύπτει ότι ο Μπραγκάνα είχε κάνει ασφάλεια ζωής με δικαιούχο τη σύζυγο, την απατά με την Ανίτα, μια νεαρή χορεύτρια, που τον βοηθά να ξεφύγει απ' την αστυνομία. Ο Τζίνο επιστρέφει στο πανδοχείο και συμφιλιώνεται με την Τζοβάνα, που του αναγγέλλει ότι περιμένει παιδί. Οι δυο εραστές προσπαθούν να ξεφύγουν με το αυτοκίνητο, αλλά η Τζοβάνα σκοτώνεται σ' ένα μοιραίο τροχαίο. Ο Τζίνο συλλαμβάνεται από τους αστυνομικούς.

"Με τον Puccini, τον De Santis, τον Alicata και τον Ingrao, αρχίσαμε να καταστρώνουμε σχέδια για ταινίες. Τα θέματα που μας ενδιέφεραν, ήταν εντελώς διαφορετικά από εκείνα που κυριαρχούσαν στην ιταλική παραγωγή της εποχής, όπως, π.χ. ο πόλεμος της Αβυσσηνίας (ο Σκιπίων ο Αφρικανός ήταν η καλύτερη περίπτωση) ή κωμωδίες μπουλβάρ. Το πρώτο μας σενάριο ήταν βασισμένο στο αφήγημα του Verga Ο εραστής της Γκραμίνια. *Ο τότε υπουργός Λαϊκού Πολιτισμού, Pavolini, στον οποίο το παραδώσαμε, το κράτησε πολύ καιρό στα χέρια του και δεν έλεγε να μας δώσει απάντηση. Τελικά, η ταινία δε γυρίστηκε, γιατί το θέμα της θεωρήθηκε ταμπού. Τότε μας έζωσαν τα φίδια: «Τι κάνουμε τώρα; Δεν πρέπει να παραιτηθούμε». Είχα στα χέρια μου μια γαλλική μετάφραση του αμερικανικού μυθιστορήματος* Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές, *και σκεφτήκαμε να μεταφέρουμε τη δράση στον ιταλικό χώρο, σ' ένα συγκεκριμένο κομμάτι της ιταλικής κοινωνίας που είχε μείνει αναλλοίωτο: το υποπρολεταριάτο της Κοιλάδας του Πάδου. Μεταφέραμε την πλοκή της ιστορίας του Cain σ' αυτό το περιβάλλον, γιατί θέλαμε να κάνουμε μια καθαρά ιταλική ταινία. Έτσι γράψαμε το σενάριο του* Ossessione, *προσθέτοντας χαρακτήρες που, φυσικά, δεν υπήρχαν στο βιβλίο του Cain, όπως, π.χ., τον Σπανιόλο. Το πώς αυτή η ταινία πέρασε από τη λογοκρισία, εξακολουθεί ακόμα και σήμερα να μου φαίνεται μεγάλο μυστήριο. Πέρασε, όμως, κι έτσι, με τη χρηματοδότηση της εταιρείας I.C.I., πήγαμε στη Φεράρα για να γυρίσουμε την ταινία. Τα γυρίσματα δεν ήταν και τα πιο ομαλά, εκτός του ότι ήμουν αναγκασμένος να στέλνω όλο το υλικό στη Ρώμη, γνωρίζοντας ότι εκεί θα γινόταν ένα είδος προ-λογοκρισίας, ένας έλεγχος πάνω σε ό,τι γύριζα. Βλέποντας τι είδους δουλειά είχα κάνει, όλοι λίγο-πολύ ανησύχησαν. Ωστόσο, μεταξύ αυτών που έλεγχαν τον ιταλικό κινηματογράφο, υπήρχαν και ορισμένοι που, παρά τις πιέσεις οι οποίες τους ασκούνταν, μου έδιναν πότε πότε μια χείρα βοηθείας... Εν πάση περιπτώσει, τα γυρίσματα ήταν εξαιρετικά δύσκολα και, εκτός αυτού, ήταν και η Ιταλία σε πόλεμο... Η ταινία πέρασε πολύ δύσκολες μέρες. Κοντά στ' άλλα, εκείνη την εποχή, μερικοί φίλοι και συνεργάτες μου αναγκάστηκαν να περάσουν στην παρανομία, όπως, π.χ., ο Mario Alicata και ο Pietro Ingrao, οι οποίοι καταζητούνταν. Είχαμε περάσει όλοι μας στην ενεργό αντιφασιστική δράση. Η Αντίσταση είχε φουντώσει... Η ταινία βγήκε στις αίθουσες κουτσουρεμένη, αλλά υπήρχαν και περιπτώσεις όπου η προβολή της απαγορευόταν τελείως από τοπικές Αρχές λογοκρισίας. [...] Ο όρος «νεορεαλισμός» γεννήθηκε όταν, από τη Φεράρα, έστειλα στη Ρώμη, στον μοντέρ μου, Mario Serandrei, το πρώτο υλικό της ταινίας. Μετά από κάποιες μέρες, μου έγραψε τη γνώμη του για τις σκηνές και πρόσθεσε: «Δεν ξέρω πώς να ορίσω αυτού του είδους τον κινηματογράφο· θα μπορούσα να τον ονομάσω "νεορεαλιστικό"».*"

L.V.

Απόσπασμα από συνέντευξή του στο περιοδικό «Rinascita», τχ. 17, 24.4.1965.


CLARA CALAMAI
MASSIMO GIROTTI
JUAN DE LANDA
Regia: LUCHINO VISCONTI
PRODUZIONE
E DISTRIBUZIONE
ICI
Ossessione
A.P.E. ROMA

Η δύναμη της ένταξης
του Michelangelo Antonioni

Τα έργα που διαρκούν μέσα στο χρόνο, είναι πάντοτε καρπός της διαλεκτικής σχέσης μεταξύ του καλλιτέχνη και του κόσμου. Ο δημιουργός έχει διάφορες προθέσεις: να περιγράψει, να διηγηθεί, να αποκαλύψει, να βλασφημήσει, να συγκινήσει, κι αν, καμιά φορά, μια απ' αυτές τις προθέσεις «μολύνει» την άλλη, εις βάρος της διαύγειας, μικρό το κακό. Η τέχνη *μπορεί* να είναι διαυγής· δεν *πρέπει* να είναι.

Η κριτική, όσον αφορά στον Luchino Visconti, πολύ συχνά παρασύρθηκε σε πολεμικές και ιδεολογικές αντιπαραθέσεις, οι οποίες μάλλον σύγχυση προκάλεσαν παρά διαύγεια ιδεών. Κι όταν απλώς αναγνωρίζουμε ότι το ένστικτο είναι αυτό που ωθεί τον Luchino Visconti να παραποιήσει ένα θεατρικό κείμενο ή ένα σενάριο, αυτό, μόνο κρίση δεν συνιστά.

Αν οι αρετές του Visconti περιορίζονταν σε τούτη την παρεμβατική ικανότητα και δεν ήταν παρά μόνο αυτό, ή, μ' άλλα λόγια, αν δεν μπορούσαμε να θεωρήσουμε αυτή τη στάση σαν μία από τις εξωτερικές εκδηλώσεις μιας εσωτερικής και συγκροτημένης δημιουργικής ικανότητας, το ύφος των λόγων μας θ' αποκτούσε πάραυτα μια χροιά κοσμικότητας.

Είναι προφανές, όμως, ότι ο σκηνοθέτης των *Ossessione*, *Η γη τρέμει*, *Οι τρομεροί γονείς*, *Αδάμ*, *Ο γυάλινος κόσμος*, *Ευρυδίκη*, *Καπνοτόπια*, *Τρωίλος και Χρυσηίδα* κ.ά., αξίζει μια τελείως διαφορετική θεώρηση.

Γιατί αν ο Visconti μάς επιβάλλεται, μας επιβάλλεται κυρίως ως δημιουργός· ειδικότερα, ως δημιουργός του *Η γη τρέμει*, καθότι, εδώ, πρόκειται για μια πνευματική εμπειρία που αγγίζει την ποίηση. Αναμφίβολα, το *Ossessione* είναι πιο «θερμή» ταινία. Την ξαναείδα πρόσφατα. Είναι μια απ' αυτές τις ταινίες που όχι μόνο δεν γερνάνε, αλλά, αντίθετα, με τον καιρό, αποκαλύπτουν ακόμα καλύτερα την αυθεντικότητά τους.

Στο *Ossessione*, εντούτοις, υπάρχει ένα αυτοβιογραφικό αισθηματικό ερέθισμα, το οποίο εμποδίζει τις εικόνες να κατακτήσουν αυτή την «ξεχωριστή» και μοιραία οντότητα, χαρακτηριστική των μεγάλων έργων, όπου ο ήρωας έχει μια μακρινή, ασύλληπτη, μυστική ομοιότητα με το δημιουργό.

Αυτή είναι η περίπτωση της σικελικής ταινίας,[1] όπου όλοι οι ήρωες είναι ψυχοπαίδια του Visconti.

Τα υιοθέτησε κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Σικελία. Διάλεξε αυτά που τα 'νιωθε πιο πολύ δικά του. «Έκανα Χριστούγεννα με τους ψαράδες μου» μου είχε γράψει τότε. Κι εδώ βρίσκεται η πιο κύρια δύναμή του, η ικανότητά του να εντάσσεται, να ενθουσιάζεται, να θυσιάζεται. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι στο ποιητικό όραμα του *Η γη τρέμει* ο Visconti θυσίασε ένα μεγάλο μέρος του εαυτού του: τον κοσμοπολίτη, κεντροευρωπαίο Visconti· όλον εκείνο τον Visconti που θα γύριζε μια ταινία σαν τη *Δίκη της Μαρίας Ταρνόφσκα*, αν οι παραγωγοί είχαν καταλάβει ότι έπρεπε οπωσδήποτε να τον αφήσουν να γυρίσει αυτή την ταινία.

Θα τα 'χε καταφέρει θαυμάσια. Η Άιση Τρέτσα (το ψαροχώρι) δεν είχε, φυσικά, καμία σχέση με τον κόσμο τού Visconti. Οι κάτοικοί της είναι από τελείως διαφορετική ράτσα, αλλά ίσως σ' αυτήν ακριβώς τη θεμελιώδη απόσταση μεταξύ καλλιτέχνη και περιβάλλοντος να μπορούμε ν' αποδώσουμε τη δημιουργία ενός έργου τέτοιας λογικής αγνότητας.

«Bianco & Nero», 1949.
(Μετάφραση από τα γαλλικά: Φανή Μουρίκη.)

1. Εννοεί το *Η γη τρέμει*. (Σ.τ.Μ.)

●

Το θέατρο των σχέσεων
του Leonardo Quaresima

[...]

Η θέση της ταινίας *Ossessione* σε σχέση με το νεορεαλισμό αποτελεί ένα από τα θεμελιώδη ζητήματα που προκύπτουν από την ανάλυσή της και την ιστορική της αξιολόγηση. Μολονότι οι πρωταγωνιστές που βίωσαν την εμπειρία του νεορεαλισμού, καθώς και η κριτική και η ιστοριογραφία που αναφέρονται άμεσα σ' αυτή την κινηματογραφική μήτρα, θεωρούν αυτή τη σχέση οργανική, με την έννοια ότι η ταινία του Visconti πρέπει να θεωρηθεί ως το έργο εκείνο που εγκαινιάζει το μεταπολεμικό «κίνημα»,[1] η νεότερη ιστοριογραφία έθεσε υπό αμφισβήτηση, με τρόπο αποφασιστικό, αυτόν το δεσμό,[2] ή, έστω, εξέφρασε τις έντονες επιφυλάξεις της.[3]

Δε θα επαναλάβω τα επιχειρήματα που διατύπωσα σε άλλη ευκαιρία,[4] αλλά επισημαίνω και πάλι την πεποίθησή μου ότι το σχέδιο ανανέωσης του ιταλικού κινηματογράφου, όπως εκφράστηκε από τους νέους κριτικούς και κινηματογραφιστές που συσπειρώθηκαν γύρω από το περιοδικό «Cinema», στις αρχές της δεκαετίας του '40, αποτελεί το θεμέλιο πάνω στο οποίο βασίστηκε το συνακόλουθο *πρόγραμμα* του νεορεαλισμού για τη δημιουργία ενός κινηματογράφου *εθνικού* και *λαϊκού*, κι ότι το *Ossessione* κατέχει έναν νευραλγικό ρόλο σ' αυτή τη διαδρομή, ως το πρώτο απτό δείγμα υλοποίησης αυτού του προγράμματος.

Αποτελεί, επίσης, το χώρο μέσα απ' τον οποίο μπορεί κάποιος, σήμερα, να παρατηρήσει με απόλυτη διαύγεια το πλαίσιο –δηλαδή τον ιταλικό κινηματογράφο στα τελευταία χρόνια του φασιστικού καθεστώτος– μέσα στο οποίο αυτό το σχέδιο αρχίζει να εμφανίζεται, καθώς και τις πιθανότητες επέκτασής του πέρα από εκείνο τον ορίζοντα. Με αυτή την έννοια, πιστεύω πραγματικά ότι η πρώτη ταινία του Visconti πρέπει να θεωρηθεί ως ένα έργο-μανιφέστο, έστω και αν πρόκειται για μια εμπειρία που δε συμπίπτει καθόλου με εκείνη την οποία εξιδανίκευσαν η μετέπειτα κριτική και ιστοριογραφία· ένα έργο που βγήκε από τη μήτρα του νεορεαλισμού και ήταν, ωστόσο, βασικό σημείο αναφοράς και κατά τη μεταπολεμική εποχή, καθώς και στη συνέχεια, για τις νεότερες δημιουργίες, όπως είναι οι ταινίες των De Sica-Zavattini και του Rossellini.

Πολύ σχηματικά, τα σημεία που βρίσκονται στο επίκεντρο της νέας αντίληψης για τον κινηματογράφο την οποία προδιέγραψαν οι νέοι διανοούμενοι του περιοδικού που διηύθυνε ο Vittorio Mussolini, είναι τα παρακάτω: η οργανική



σχέση ήρωα-τοπίου, η στενή σχέση κεντρικών και δευτερευόντων χαρακτήρων, η αναφορά στον λογοτεχνικό ρεαλισμό (από τον ρωσικό μέχρι τον αμερικανικό, περνώντας, φυσικά, από τον ιταλικό βερισμό) και η χρησιμοποίηση ως προτύπων του αμερικανικού, του σοβιετικού και, κυρίως, του γαλλικού ρεαλιστικού κινηματογράφου. Όλα αυτά τα στοιχεία έχουν αφομοιωθεί και αναπαραχθεί στο *Ossessione*.

Ας αναλύσω το πρώτο στοιχείο. Οι δηλώσεις του Visconti ότι προσπάθησε να δείξει «ζωντανούς ανθρώπους που ζούσαν μέσα στα πράγματα», βρίσκονται, όπως και να 'χει, στο ίδιο επίπεδο με τις απόψεις των De Santis και Alicata.[5] Βέβαια, ο δρόμος που ακολούθησαν ο σκηνοθέτης και οι συνεργάτες του (ο De Santis, κατά κύριο λόγο, και ο Pietrangeli), είναι διαφορετικός από εκείνον που θα προκαλέσει το θαυμασμό του Bazin για τον *Κλέφτη των ποδηλάτων* ή για το *Παϊζά*. Δεν είναι ο δρόμος της «φαινομενικής ακεραιότητας»,[6] αλλά εκείνος της «θεατρικοποίησης» της πραγματικότητας, που αποτελεί, εντούτοις, μια από τις χαρακτηριστικές στρατηγικές του νεορεαλισμού (του οποίου ο ίδιος ο De Santis θα είναι, μετέπειτα, ένθερμος και επινοητικός πρωταγωνιστής του), προσεγγίζοντας, βέβαια, την εμπειρία του νεορεαλισμού ως φαινομένου υβριδικού και σύνθετου (όπως στην πραγματικότητα ήταν) και όχι εντελώς ενιαίου και ομοιογενούς.

Το *Ossessione* είναι και μια υποδειγματική συνεισφορά στη δημιουργία μιας νέας «γλώσσας των σχέσεων», έδωσε ζωή και λόγο σε ήρωες «δευτερεύοντες», δημιούργησε έναν «χορωδιακό» κινηματογράφο, στον οποίο «ακόμα και ο άνθρωπος που στρίβει τη γωνία, στο σοκάκι, στο βάθος, [έχει] σημασία», για να χρησιμοποιήσουμε τη φράση ενός άλλου ντοκουμέντου της εποχής με σημαντική προγραμματική[7] αξία. Είναι αλήθεια ότι η στροφή του ενδιαφέροντος και σε δευτερεύοντες χαρακτήρες μπορεί να οδηγήσει σε «μικρές υπερβολές στο περιεχόμενο της εικόνας» ή και στην ειρωνεία,[8] αλλά είναι πιστή στο πρόγραμμα και καταλήγει σε αναμφισβήτητα και ασυνήθιστα αποτελέσματα, έστω κι αν πρόκειται για τη φευγαλέα εμφάνιση περαστικών ή τυχαίων προσώπων που κοντοστέκονται ν' ακούσουν τον τελάλη του πανηγυριού (όπως αποδεικνύει, με τρόπο μοναδικό και εύγλωττο, και το πλάνο της μικρής υπηρέτριας).

Το μυθιστόρημα *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές* περιλαμβάνεται οπωσδήποτε στις πηγές που αναφέρονται ως πιθανά πρότυπα από την πλευρά των Alicata και De Santis. Η σημασία που απέκτησε, έστω και μετέπειτα, ο Verga (εξαιτίας του εθνικού χαρακτήρα του έργου του), επισκίασε όλο το φάσμα των αναφορών («απ' τον Flaubert ώς τον Τσέχοφ, απ' τον Maupassant ώς τον Verga, απ' τον Dickens ώς

τον Ibsen»[9]). Έτσι εξηγείται η περιθωριοποίηση αυτού του δεσμού από την πλευρά των κριτικών του νεορεαλισμού που, συχνά, έβλεπαν αυτή την παράμετρο ως ένα ατυχές, ανώμαλο και παράξενο συμβάν το οποίο έπρεπε να παραμεριστεί και για το οποίο, σχεδόν αμήχανα, ένιωθαν την ανάγκη να απολογηθούν.[10] Είναι αλήθεια ότι το μυθιστόρημα μπορεί να έγινε γνωστό με τρόπο έμμεσο και περιπετειώδη (φαίνεται ότι ο Visconti είχε στα χέρια του μια δακτυλογραφημένη γαλλική μετάφραση), ωστόσο, η ανάγνωσή του από έναν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της ιταλικής κουλτούρας, θα αποτελέσει για τον Pavese, όπως πολύ καλά γνωρίζουμε, σημαντικό κίνητρο για να γράψει το *Paesi tuoi*.[11] Και η εμπεριστατωμένη ανάλυση, όπως εκείνη που περιλαμβάνεται στο δοκίμιο του Micciché που ήδη αναφέρθηκε, απέδειξε τη στενή σχέση του κειμένου με την ταινία, παρά το γεγονός ότι είχαμε μια «ιταλική» εκδοχή της υπόθεσης. Βρισκόμαστε μπροστά σε μια υποδειγματική διαδικασία «μεταφοράς». Τα βασικά στοιχεία του αρχικού κειμένου μεταφέρθηκαν σ' ένα άλλο σύστημα, έστω και με αλλαγμένη την αρχική τους λειτουργία, έστω κι αν εμπλέκονται σε διαφορετικές διαδικασίες σημασιοδότησης. Ο τόπος όπου εκτυλίσσεται η κινηματογραφική δράση, το «πρώην τελωνείο», κατά το ήμισυ πανδοχείο και κατά το ήμισυ βενζινάδικο, είναι η πιο εξόφθαλμη περίπτωση μεταφοράς. Παρ' όλο που το πρώτο μισό μοιάζει σαν να αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του γεωγραφικού και του οικονομικού-πολιτιστικού περιβάλλοντος της Κοιλάδας του Πάδου, το δεύτερο προέρχεται και αποτελεί αναφορά –και αφηγηματική, συν τοις άλλοις– στον «μυθιστορηματικό» και «παραστατικό» χαρακτήρα της αμερικανικής επαρχίας. Εντούτοις, πέρα από την υπερατλαντική καταγωγή του, επέδειξε μιαν αποτελεσματικότατη λειτουργικότητα στον νέο γεωγραφικό και κοινωνικό ιστό και στις νέες εφαρμογές, σε σημείο ώστε ν' αποτελέσει για τη μετέπειτα κινηματογραφική τέχνη ένα είδος «εικόνας» του νεορεαλιστικού τοπίου, όπως εύγλωττα απέδειξε η χρησιμοποίησή του από τον Antonioni στην *Κραυγή*. Πάρα πολλά, ωστόσο, είναι και τα «μοτίβα» που δανείζεται η ταινία από το έργο του Cain. Η εις βάθος ανάλυση αυτών των διαδικασιών αφομοίωσης θα μπορούσε να έχει εξαιρετικά ενδιαφέροντα αποτελέσματα.

Πολλά γράφτηκαν για τις σχέσεις του *Ossessione* με τον γαλλικό κινηματογράφο του «ποιητικού ρεαλισμού». [...] Οι σχέσεις αυτές, που αντιμετωπίστηκαν επικριτικά στα χρόνια του φασισμού[12] (τότε που ο γαλλικός κινηματογράφος αντιμετωπιζόταν ως *σύμπτωμα* της παρακμής και της διάλυσης –θέσεις τις οποίες απηχούν ακόμα τα γραπτά των Alicata-De Santis ή του Lizzani στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '40), είναι μεταξύ εκείνων που αναφέρονται στην προγραμματική διακήρυξη του περιοδικού «Cinema». Η μετέπειτα κριτική θα αποστασιοποιηθεί από αυτό, κυρίως για ν' αξιολογήσει τα *εθνικά* χαρακτηριστικά της ταινίας κι ολόκληρου του νεορεαλισμού. Το γαλλικό μοντέλο θα συνεχίσει και στη δεκαετία του '50 ν' ασκεί ισχυρότατη επίδραση στον ιταλικό κινηματογράφο και στον Visconti, ο οποίος, σε μια φάση οξείας κρίσης και μετασχηματισμού (μέσα, ακριβώς, στην εθνική διάσταση του κινηματογράφου μας που μετατράπηκε σε επαρχιώτικη), θα κάνει μια ευφυή και φιλόδοξη προσπάθεια «στροφής» με τις *Λευκές νύχτες*.

Βέβαια, αν αναλογιστούμε την εξέλιξη του νεορεαλισμού στα μεταπολεμικά χρόνια, θα πρέπει να τοποθετήσουμε το *Ossessione* πριν απ' τον *νεορεαλιστικό ουμανισμό*. Το 1942, ο Pietrangeli περιγράφει τους ήρωες του Visconti ως «αγνούς στην καρδιά, αθώους, θύματα», «άμωμο κρύσταλλο [...] απλών συνειδήσεων», που έχουν «ανώτερη ηθική υπόσταση». Μετά τον πόλεμο, το 1948, τοποθετεί τις ίδιες κρίσεις σ' ένα πλαίσιο ιδεολογικό. Κάνει λόγο για «αθώες και πληθωρικές λαϊκές εκδηλώσεις», για «ξαφνική και ανεκτίμητη γενναιοδωρία του λαού» ή για «ενστικτώδεις εμμονές των βίαιων προλεταριακών ερώτων».[13] Το 1953, ο Aristarco υπογραμμίζει ότι, πέρα από τη «σκοτεινή και σεξουαλικά θολή υπόθεση», οι ήρωες αντανακλούν «την ιστορική και κοινωνική κατάσταση» και παραπέμπουν στην κατάσταση της εργατικής τάξης (που, όπως ήδη έχουμε πει, είναι προφανής μέσα στην ταινία).[14] Συγκρίνοντας τα δύο κείμενα του Pietrangeli, βλέπουμε ξεκάθαρα τη μετάβαση απ' τον ριζοσπαστικό ουμανισμό, τον ασαφή και αφηρημένο (το ριζοσπαστισμό του Vittorini στο *Συζήτηση στη Σικελία*, για να συνεννοούμαστε), σε μια ιδεολογική εκδοχή του, που είναι χαρακτηριστική της κουλτούρας του νεορεαλισμού στα μεταπολεμικά χρόνια· ιδιαίτερα, της κουλτούρας που είχε τις ρίζες της στην ομάδα του περιοδικού «Cinema».

Η ταινία του Visconti απέχει πάρα πολύ από τον ριζοσπαστικό ουμανισμό και, ταυτόχρονα, είναι κάτι πολύ διαφορετικό από τον νεορεαλιστικό ουμανισμό που προδιέγραψε ο Pietrangeli. Οι «ζωντανοί άνθρωποι» που δίνουν ζωή στην ταινία, εμφανίζονται στα μάτια μας σ' ένα πλέγμα παρορμήσεων και κινήτρων κρυστάλλινων και σκοτεινών, αθώων και θολών. Και η σάρκα τους μεγαλώνει πάνω σ' ένα σκελετό που είναι *και* λογοτεχνικός *και* κινηματογραφικός. Η hard-boiled αμερικανική λογοτεχνία αποτελεί, για το σκηνοθέτη, ένα σημαντικότατο σημείο αναφοράς προς αυτή την κατεύθυνση. Είναι, άλλωστε, το ίδιο λογοτεχνικό είδος από το οποίο ο Pavese άντλησε, όπως ήδη αναφέρθηκε, υλικό (και στιλ) για τα πρώτα έργα του. Αν το *Ossessione* απέχει από τη φαινομενολογική τραγικότητα που χαρακτηρίζει ορισμένους ήρωες των De Sica και Rossellini, απέχει εξίσου από τις απλουστεύσεις του τύπου «η αγάπη για τον άνθρωπο»[15] μέσα σ' ένα ιδεολογικό πλαίσιο, στις οποίες θα οδηγηθούν πολλές ιταλικές ταινίες της μεταπολεμικής εποχής...

Από το βιβλίο *Il cinema di Luchino Visconti*,
Biblioteca di Bianco & Nero, Ρώμη 2000.
(Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.)

1. «Θέλετε να δώσουμε εμείς ένα όνομα στον Τζίνο του *Ossessione*; Θα μπορούσαμε να τον ονομάσουμε ιταλικό νεορεαλισμό» έγραψε ο Pietrangeli το 1948, με φόρτιση προτρεπτική και με δύναμη υποβλητική που επέβαλε αυτή τη φράση περισσότερο ως αδιαμφισβήτητο γεγονός παρά ως ερμηνευτική προσέγγιση. Το διάσημο δοκίμιο, που κυκλοφόρησε αρχικά στη Γαλλία («La Revue du Cinéma», 13 Μαΐου 1948), εμφανίστηκε στην Ιταλία δύο χρόνια αργότερα. Ξαναδημοσιεύτηκε πρόσφατα: Antonio Pietrangeli, *Panoramica sul cinema italiano*, επιμ. Antonio Maraldi, εκδ. Il Ponte Vecchio, Τυεζένα 1995.
2. Βλ., π.χ., τις θέσεις του Geoffrey Nowell-Smith στο: *Luchino Visconti* (1967), εκδ. Secker & Warburg, Λονδίνο 1973.

3. Και ο L. Micciché, στο άρθρο «Ο Visconti και ο νεορεαλισμός». Και στον καθορισμό «στενών» περιόδων που προτείνει ο Farassino στο *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949* (εκδ. Edt, Τορίνο 1989), σαφέστατα δεν περιλαμβάνεται το *Ossessione*.
4. Στο *Il neorealismo nel fascismo* των Mariella Furno, Renzo Renzi (επιμ.), εκδ. Compositori, Μπολόνια 1984.
5. Η φράση του Visconti βρίσκεται στο περίφημο δοκίμιο «Ανθρωπομορφικός κινηματογράφος» (βλ. στο παρόν). Τα κείμενα των Alicata και De Santis δεν είναι λιγότερο γνωστά: «Περιβάλλον και κοινωνία στην κινηματογραφική αφήγηση» του πρώτου («Cinema», τχ. 135, 10 Φεβρουαρίου 1942) και «Για ένα ιταλικό κινηματογραφικό τοπίο» του δεύτερου («Cinema», τχ. 116, 25 Απριλίου 1941).
6. André Bazin, «Κλέφτες ποδηλάτων», στο *Qu'est-ce que le cinéma?*, εκδ. Les Editions du Cerf, Παρίσι 1958-1962.
7. Giuseppe De Santis, «Η γλώσσα των σχέσεων» («Cinema», τχ. 132, 25 Δεκεμβρίου 1941).
8. Pierre Sorlin, *Sociologia del cinema*, εκδ. Garzanti, Μιλάνο 1979, σσ. 185-186.
9. Mario Alicata, Giuseppe De Santis, «Αλήθεια και ποίηση: Ο Verga και ο ιταλικός κινηματογράφος» («Cinema», τχ. 127, 10 Οκτωβρίου 1941).
10. Όχι ο Aristarco, είναι αλήθεια, ο οποίος είχε ανακαλύψει συγκεκριμένα κίνητρα για μια τέτοια μεταφορά.
11. Πρβλ. την επιστολή στον Emilio Cecchi της 17 Ιανουαρίου 1949.
12. «Άσχημο και χυδαίο αντίγραφο των χειρότερων γαλλικών ταινιών»: έτσι χαρακτηριζόταν το *Ossessione* σε μιαν αναφορά (6 Ιουλίου 1943) που προσυπέγραψαν πολλοί θεατές από την Πάντοβα και ζητούσαν να σταματήσει η προβολή της ταινίας. Ένας απολογισμός του τρόπου με τον οποίο υποδέχτηκε το κοινό την ταινία, περιλαμβάνεται στο γνωστό κείμενο του Massimo Mida Puccini (που υπογράφει, όμως, με το ψευδώνυμο «Mestolo») «Σχετικά με το *Ossessione*» («Cinema», τχ. 169, 10 Ιουλίου 1943).
13. Η πρώτη παραπομπή είναι από το: Antonio Pietrangeli, «Ανάλυση του ρεαλιστικού κινηματογράφου» («Cinema», τχ. 146, 25 Ιουλίου 1942)· η δεύτερη, από το: Antonio Pietrangeli, «Επισκόπηση του ιταλικού κινηματογράφου» (ό.π.)
14. Guido Aristarco, «Ο ταχυδρόμος του Cain έγινε Ιταλός» («Cinema Nuovo», τχ. 24, 1 Δεκεμβρίου 1953).
15. «Πώς και γιατί πρέπει να μπορέσουμε να ξανακοιτάξουμε τους ανθρώπους με το βλέμμα της αγάπης» εξηγεί ο Lattuada στην εισαγωγή του βιβλίου του *L'occhio quadrato* (εκδ. Edizioni di Corrente, Μιλάνο 1941).

●

Μια ανάγνωση της ιταλικής κοινωνίας
του Adelio Ferrero

[...] Κατά την άποψή μου, στο *Ossessione*, η παρουσία της αμερικανικής λογοτεχνίας εντοπίζεται μόνον ως σημείο αναφοράς πολύ γενικό, στο επίπεδο των επιδράσεων που ο Visconti –έχοντας μια ιδιόμορφη σχέση με την ομάδα του περιοδικού «Cinema»– μπορούσε να δεχτεί από την ανάγνωση των λογοτεχνικών έργων και από τις προθέσεις ορισμένων από τους συντρόφους του (οι οποίοι, άλλωστε, μίλησαν *και* εύστοχα *και* άστοχα για το ενδεχόμενο να μεταφυτευτεί η αμερικανική λογοτεχνία στην ιταλική κουλτούρα). Όποιος συνδέει το μυθιστόρημα του Cain, από το οποίο ο Visconti εμπνεύστηκε το *Ossessione*, και δει την ταινία δίχως να κάνει ιδιαίτερα προσεκτικές και αυστηρές συγκρίσεις με το κείμενο, διαπιστώνει αμέσως ότι οι σχέσεις τους είναι εντελώς τυχαίες, εξαιρετικά στείρες. Πράγματι, είναι ολοφάνερο ότι, αν ο Visconti δέχτηκε ορισμένες επιδράσεις από το κείμενο (αναφέρομαι ιδιαίτερα στη χρήση του «εσωτερικού μονολόγου» από πλευράς του περιπλανώμενου ήρωα, η οποία, άλλωστε, μπορούσε να προέρχεται από πολυάριθμες άλλες λογοτεχνικές και κινηματογραφικές πηγές), δεν ήταν αυτό που τον επηρέασε έντονα, βαθιά· το μόνο στοιχείο που τον επηρέασε άμεσα, ήταν η ταινία του Renoir *Τονί*, στην οποία είχε δουλέψει ως βοηθός σκηνοθέτης το 1934. [...] Εντούτοις, άλλο είναι αυτό που ενδιαφέρει τον Visconti, απ' τη στιγμή που ήδη σ' αυτή την ταινία βρίσκουμε την εμφάνιση μιας πτυχής του έργου του, ενός θεμελιακού στοιχείου του που, στη συνέχεια, θα εμφανίζεται πάντα. Αυτό που ο Visconti υιοθετεί, επεξεργάζεται και αναπτύσσει, είναι το εύρημα του Renoir αναφορικά με τη σχέση «έρωτας-μοναξιά-ανάγκη», το μοτίβο του πάθους ως τόπου της αυθεντικότητας που γεννιέται από συνθήκες στέρησης και βρίσκει, μέσα στη μοναξιά, ένα κίνητρο εξέγερσης και βίας. Αυτό το θεμελιώδες στοιχείο που δανείστηκε ο σκηνοθέτης, μπορεί, στη συνέχεια, να εμπλουτιστεί με ορισμένες επιλογές και έντονα στοιχεία που είναι ήδη χαρακτηριστικά του Visconti. Τα πρώτο είναι το τοπίο: η πραγματική καινοτομία του *Ossessione* για τον ιταλικό κινηματογράφο της εποχής είναι, πράγματι, η επινόηση-ανακάλυψη ενός αληθινού, συγκεκριμένου, «γήινου» τοπίου, που προσδιορίζεται από μια βαθιά και δηκτική αλήθεια, και, κυρίως, απ' την ικανότητά του να χαράζει στα πράγματα τη θλίψη για την απώλεια ενός ορισμένου τρόπου ζωής. Το δεύτερο στοιχείο, που είναι κι αυτό απαράμιλλα βισκοντικό, είναι η αποσταθεροποιητική και απομυθοποιητική εισβολή τού άλλου: του Τζίνο, του αργόσχολου ήρωα που διακατέχεται από μιαν απροσδιόριστη παραφορά κι από αχαλίνωτα συναισθήματα, την εποχή της υγιούς ηθικής και της αυτάρκειας των συναισθημάτων. Η εισβολή αυτού του ήρωα αποσταθεροποιεί τη γαλήνη της αστικής οικογένειας κι ανατρέπει τα θέσφατα και τους θεσμούς της: ζευγάρι, γάμος, οικογένεια και συζυγική πίστη καταλύονται και αποκαλύπτουν, κατά βάθος, ένα κενό θλίψης και απελπισίας. Προκύπτει μια ανάγνωση της ιταλικής κοινωνίας, αντίθετη ως προς τις προτιμήσεις, το κλίμα, την ηθική του φασισμού, στην οποία αναφέρθηκε με μεγάλη οξυδέρκεια ο Ingrao (που συνεργάστηκε στο σενάριο της ταινίας) σε ένα εμπνευσμένο άρθρο του που εμφανίστηκε στο περιοδικό «Rinascita» (Μάρτιος 1976). Το τρίτο στοιχείο, στο οποίο ήδη αναφέρθηκα, είναι το επινόημα-ανακάλυψη του έρωτα ως στοιχείου αυθεντικότητας, έστω κι αν πρόκειται για ένα εύρημα που, κατά κάποιο τρόπο, ακυρώνεται απ' τις συγκεκριμένες συνθήκες μέσα στις οποίες δημιουργήθηκε η ταινία, απ' τα εμπόδια που κλήθηκε να υπερπηδήσει· και δίχως ακόμα να παραβλέψουμε το γεγονός ότι η νατουραλιστική αιτιοκρατία των πηγών επιρροής, ιδιαίτερα του Renoir, και η ηθικολογική διαλεκτική «έγκλημα-τιμωρία» κατευθύνουν το δημιουργό σε επιλογές προβλέψιμες, συμβατικές, που κι αυτές καταλήγουν να τροχοπεδήσουν την εκρηκτική βιαιότητα του ευρήματος.

Από το κείμενο «Η παραβολή του Visconti», στον συλλογικό τόμο, *Visconti: il cinema*, έκδοση του Κινηματογραφικού Τμήματος του Δήμου της Μόντενα, 1977.
(Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.)

Μέρες δόξας
Giorni di gloria

(Ιταλία, 1945)

Σκηνοθεσία: Mario Serandrei, Luchino Visconti, Marcello Pagliero, Giuseppe De Santis. **Φωτογραφία:** Umberto Della Valle, De West, Gianni Di Venanzo, Angelo Jannarelli, Giorgio Lastricati, Novano, Giovanni Pucci, Reed, Massimo Terzano, Giovanni Ventimiglia, Werdier, Vittoriano, Manlio, Caloz. **Σχόλιο:** Umberto Barbaro, Umberto Calosso. **Μουσική:** Constantino Ferri. **Ήχος:** Bruno Brunacci, Giovanni Paris, Vittorio Trentino. **Μοντάζ:** Mario Serandrei, Carlo Alberto Chiesa. **Παραγωγή:** Fulvio Ricci για την Titanus (Νάπολη, Ρώμη), ANPI (Τμήμα Κινηματογράφου) με τη συμβολή του Υπουργείου Κατεχομένων Εδαφών και τη συνεργασία των CINEAC (Λωζάνη) και PWB Film Division (Ελβετία). **Διάρκεια:** 70′. Ασπρόμαυρη. **Πρώτη προβολή:** 18 Οκτωβρίου 1945.

Επενδυμένο με σχόλιο off και αντάρτικα τραγούδια, το ντοκιμαντέρ παρουσιάζει εικόνες της Αντίστασης και της λαϊκής εξέγερσης, καθώς και τα αντίποινα από την πλευρά των «ναζιστικών και των φασιστικών ορδών»: τα σαμποτάζ, τις ενέδρες κατά του εχθρού, το φασιστικό συνέδριο της Βερόνα, τη διανομή του παράνομου Τύπου, τις απεργίες, τη σφαγή των Αρδεατικών Τάφρων, την εκταφή και την αναγνώριση των πτωμάτων, την απόπειρα της οδού Ρασέλα, τη δίκη του Caruso (και του βοηθού του, Occhetto), την εκτέλεση στο Φόρτε Μπαβέτα των Caruso, Scarpato και Koch, την Ημέρα του Αντάρτη και του Στρατιώτη στην Πιάτσα ντελ Πόπολο (18 Φεβρουαρίου 1945), τον αγώνα των ανταρτών στο πλευρό των συμμαχικών στρατευμάτων, την παράδοση των Γερμανών στη Νοβάρα, τις διαδηλώσεις στο Μιλάνο με την ενθουσιώδη υποδοχή των συμμαχικών στρατευμάτων και των αντάρτικων ταγμάτων. Τέλος, παρουσιάζονται τα πρώτα σημάδια της ανασυγκρότησης: εργάτες που δουλεύουν σε μηχανουργεία και εργοτάξια.



Αιχμηρό βλέμμα
του Gianni Rondolino

Ο ντοκιμαντερίστικος χαρακτήρας των σκηνών αποκτά σταδιακά μια δραματικότητα, χάρη στο αιχμηρό βλέμμα τού Visconti, ο οποίος παρατηρεί τα πρόσωπα σαν να 'ταν ήρωες μιας μεγαλειώδους σκηνικής αναπαράστασης. [...] Το ντοκιμαντερίστικο ύφος δραματοποιείται, και τα κινηματογραφικά επίκαιρα μεταλλάσσονται σε τραγωδία: γεγονότα και ήρωες παρελαύνουν στην οθόνη, σαν να πρόκειται για το πλαστικό υλικό δραματουργικά επεξεργασμένων καταστάσεων. Ακόμα και στην απλή καταγραφή της πραγματικότητας, ο Visconti καταφέρνει να εισαγάγει στοιχεία μιας εγγενούς θεαματικότητας, καθώς και την αναγκαιότητα μιας παρέμβασης στο ρεπορτάζ, φωτίζοντας έτσι τις βαθύτερες καμπές, την ίδια την ιστορία.

Gianni Rondolino, *Luchino Visconti*, Utet, Τορίνο 1981.
(Μετάφραση: Θωμάς Λιναράς.)

●

Η γη τρέμει
La terra trema

(Ιταλία, 1948)

Σενάριο, Διάλογοι, Σχόλιο: Luchino Visconti, Antonio Pietrangeli, βασ. στο μυθιστόρημα *Οι Μαλαβόλια* του Giovanni Verga. **Φωτογραφία:** G.R. Aldo, με οπερατέρ τον Gianni Di Venanzo. **Μουσική:** τοπικά τραγούδια, επιλεγμένα από τους Luchino Visconti, Willy Ferrero. **Ήχος:** Vittorio Trentino, Ovidio Del Grande. **Μοντάζ:** Mario Serandrei. **Βοηθοί σκηνοθέτες:** Francesco Rosi, Franco Zeffirelli. **Ηθοποιοί:** Antonio Arcidiacono (Ντόνι Βαλάστρο), Giuseppe Arcidiacono (Κόλα), Giovanni Greco (παππούς), Nelluccia Giammona (Μάρα), Agnese Giammona (Λουτσία), Nicola Castorina (Νικόλα), Rosario Galvagno (ντον Σαλβατόρε), Lorenzo Valastro (Λορέντσο), Rosa Costanzo (Νέντα), Maria Micale (μητέρα των Βικάρι), Sebastiano Valastro (πατέρας των Βικάρι), Antonino Micale (Βάνι), Salvatore Vicari (Άλφιο), Maria Vicari (ξανθιά), Antonino Valastro (Πάντολα Βαλάστρο), Lorenzo Valastro (Λορέντσο Βαλάστρο), Alfio Valastro (Μπαντιέρα), Raimondo Valastro (Ραϊμόντο), Rosa Catalano (Ρόζα), Ignazio Maccarone (Μακαρόνε), Alfio Fichera (Μικέλε), Angelo Morabito (πελάτης στην ταβέρνα), Venera Bonaccorso (γρια που γελά), Carmela Fichera (βαρόνη), Giovanni Maiorana (μωρό) – όλοι ερασιτέχνες ηθοποιοί, κάτοικοι και ψαράδες του χωριού Άτσι Τρέτσα, κοντά στην Κατάνη της Σικελίας, τα ονόματα των οποίων δεν εμφανίζονται στο ζενερίκ. **Παραγωγή:** Salvo D'Angelo για την Universalia Produzione, Ar.Te.As. **Διάρκεια:** 161′. Ασπρόμαυρη. 35mm. **Πρώτη προβολή:** Φεστιβάλ Βενετίας, 1 Σεπτεμβρίου 1948. **Βραβεία:** Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στο Φεστιβάλ Βενετίας 1948.



Ο νεαρός Ντόνι Βαλάστρο προσπαθεί να πείσει τους υπόλοιπους ψαράδες του Άτσι Τρέτσα να εξεγερθούν ενάντια στη δεσποτική συμπεριφορά των ιχθυεμπόρων. Ακολουθούν αναταραχές, και κάποιοι ψαράδες συλλαμβάνονται. Παρ' όλα αυτά, οι ίδιοι οι χονδρέμποροι φροντίζουν να αφεθούν ελεύθεροι, επειδή τους χρειάζονται. Ο Ντόνι πείθει τους συγγενείς του να δουλέψουν για πάρτη τους και, αν χρειαστεί, να βάλουν σε υποθήκη το σπίτι τους. Στην αρχή, η θαρραλέα επιλογή φαίνεται να κερδίζει: οι Βαλάστρο ευνοούνται από μια εξαιρετική ψαριά αντσούγιας, αλλά, στη συνέχεια, χάνουν τη βάρκα τους σε μια καταιγίδα. Το όνειρο του Ντόνι για χειραφέτηση καταρρέει. Η οικογένεια είναι αναγκασμένη να πουλάει την ψαριά της στους χονδρεμπόρους για ψίχουλα και, μη μπορώντας να πληρώσει την υποθήκη, χάνει και το σπίτι. Η οικονομική καταστροφή εξοντώνει τους Βαλάστρο: ο Ντόνι πίνει, και τον παρατά η αρραβωνιαστικιά του, Νέντα· ο Κόλα εγκαταλείπει το χωριό και γίνεται λαθρέμπορος· ο γάμος της Μάρας μ' έναν οικοδόμο διαλύεται· η Λουτσία ατιμάζεται από έναν ανθυπασπιστή της οικονομικής αστυνομίας. Εντέλει, δεν υπάρχει άλλη λύση για τον Ντόνι απ' το να επιστρέψει για δουλειά στις βάρκες των χονδρεμπόρων, ξαναβγαίνοντας στη θάλασσα με τα μικρότερα αδέλφια του. Παρά την ήττα του, ο Ντόνι σκέφτεται ότι οι ψαράδες δεν πρέπει να παραιτηθούν από τον κοινό αγώνα.

«Επειδή μ' ενδιαφέρουν τα βαθύτερα κίνητρα που προκαλούν στην ιταλική ψυχή ανησυχία, λαχτάρα για καθετί καινούργιο, βρίσκω πάντα στο ζήτημα της σχέσης Βορρά και Νότου στην Ιταλία μιαν από τις κύριες πηγές της έμπνευσής μου. Πρέπει να διευκρινίσω ότι η πρώτη προσέγγιση αυτού του θέματος έγινε από μένα μέσα από ένα δρόμο καθαρά λογοτεχνικό: τα μυθιστορήματα του Verga. Ήταν το 1940-'41 όταν ετοίμαζα το Ossessione. *Από τη στιγμή που, για την πρώτη μου ταινία, είχα αποφασίσει να καταπιαστώ (με όση ελευθερία, βέβαια, μου άφηνε ο φασισμός) μ' ένα θέμα της σύγχρονης ιταλικής ζωής, το μόνο λογοτεχνικό είδος, τα μόνα ιταλικά μυθιστορήματα, αναγνώσματα της νιότης μου, στα οποία θα μπορούσα να ανατρέξω, ήταν το* Μαστροντον Τζεζουάλντο *και το* Οι Μαλαβόλια. *Οι διαφορές, οι αντιπαραθέσεις, οι διαμάχες ανάμεσα στο Βορρά και το Νότο, είχαν αρχίσει να με συναρπάζουν. Ξεπερνούσαν κατά πολύ τη γοητεία που ασκούσε μέχρι τότε σ' εμένα, έναν Ιταλό του Βορρά, το «μυστήριο» του Νότου και των νησιών που φάνταζαν στα μάτια μου σαν τις άγνωστες χώρες που ανακάλυψαν οι Χίλιοι του Garibaldi. Ο Vittorini είχε δώσει το έναυσμα με τη Συζήτηση στη Σικελία. Όμως το μυθικό κλειδί που μέχρι τότε μού άνοιγε την πόρτα για να μπω στα μυθιστορήματα του Verga, δε μου αρκούσε πια. Ένιωθα επιτακτική την ανάγκη να καταλάβω ποια ήταν τα ιστορικά, οικονομικά και κοινωνικά αίτια του δράματος του Νότου. Περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, η αποκαλυπτική ανάγνωση κειμένων του Gramsci μού έδειξε την αλήθεια πάνω σ' ένα πρόβλημα που εξακολουθεί να περιμένει την αποφασιστική αντιμετώπιση και λύση του. Ο*

Gramsci, με την οξυδέρκεια της ιστορικής και πολιτικής του ανάλυσης, μου έδωσε να καταλάβω ότι τα προβλήματα της ιταλικής Μεσημβρίας ήταν τα προβλήματα μιας κοινωνίας εν αποσυνθέσει και μιας αγοράς αποικιακού τύπου την οποία εκμεταλλευόταν η ιθύνουσα τάξη του Βορρά. Κυρίως, όμως (κι εκεί ο Gramsci διέφερε απ' όλους τους άλλους ειδήμονες), μου πρόσφερε μια ρεαλιστική, πρακτική κατεύθυνση για να επιλύσω το σημαντικό θέμα της ενότητας της χώρας μας: τη συμμαχία των εργατών του Βορρά και των αγροτών του Νότου για να διαλυθεί το μαύρο πέπλο που είχαν δημιουργήσει οι Τσηφλικάδες και οι Βιομήχανοι. Μου αποκάλυπτε, επίσης, τον ιδιαίτερο, τον αναντικατάστατο ρόλο που έπαιξαν οι διανοούμενοι του Νότου όταν έμαθαν ν' αντιστέκονται στη φεουδαλική δουλοπρέπεια και στο μύθο της κρατικής γραφειοκρατίας.

[...]

Η ισχύς των απόψεων του Gramsci επιβεβαιώθηκε από τους μεταπολεμικούς αγώνες: τις μεγάλες αλλαγές που έφεραν στο Νότο και στη Σικελία τα αγροτικά κινήματα για την αγροτική μεταρρύθμιση, την αυτονομία και τον εκβιομηχανισμό.

[...]

*Ίσως κάποιος αναρωτηθεί γιατί, στις δύο μου ταινίες με θέμα το Νότο (*Η γη τρέμει, Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του*), περιορίστηκα στην παρουσίαση ψυχολογικών δραμάτων, ακολουθώντας συνεχώς τη θεματική γραμμή τού Verga· μ' άλλα λόγια, τη γραμμή της αποτυχίας... των «ηττημένων». Μια ταινία γεννιέται μέσα σ' ένα γενικότερο κοινωνικό πλαίσιο. Εφόσον ήθελα ν' ασχοληθώ με το ζήτημα του Νότου, δε θα μπορούσα να έχω ως σημείο εκκίνησης παρά την πιο υψηλή καλλιτεχνική έκφραση ενός τέτοιου θέματος: τον Verga. Αν το καλοεξετάσουμε, ακόμα και στο* Η γη τρέμει *προσπάθησα να αναδείξω ως κινούν αίτιον όλης της δραματουργίας μια οικονομική αντιμαχία.*

[...]

Για μένα, λοιπόν, το κλειδί κάθε πνευματικής κατάστασης, ψυχολογίας και διαμάχης είναι κυρίως κοινωνικό, ακόμα κι αν τα συμπεράσματα στα οποία καταλήγω, δεν είναι παρά ανθρώπινα και αφορούν στο χαρακτήρα συγκεκριμένων ατόμων. Ο σπόρος, όμως, το αίμα που χύνεται στην ιστορία, είναι φορτωμένο πολιτικό πάθος και κοινωνικό προβληματισμό...

[...]

Μου είναι αδύνατον να σκεφτώ ποιο θέμα μπορεί να είναι πιο σύγχρονο από αυτό της αποτυχίας, του κοινωνικού χλευασμού που υφίσταται το άτομο για τις πιο γενναιόδωρες προσωπικές του φιλοδοξίες. Θεωρώ, μάλιστα, ότι το θέμα αυτό μπορεί κανείς να το πραγματευτεί με δύο τρόπους: έναν αυτάρεσκο, «εστέτ», που δεν διστάζω να τον χαρακτηρίσω μη-κοινωνικό ή και αντικοινωνικό, κι αυτόν ο οποίος εξετάζει τις συνθήκες τής αποτυχίας στο πλαίσιο των δυσκολιών που επιβάλλει η καθεστηκυία τάξη. Ο δεύτερος τρόπος, που απαιτεί πολύ περισσότερη αισιοδοξία κι ενεργητικότητα από αυτήν που φαίνεται στην όποια καλλιτεχνική απεικόνιση, παρουσιάζει επίσης την πραγματική φύση του εμποδίου και τη φωτεινή εναλλακτική λύση μιας διαφορετικής προοπτικής. Ο Verga εξαντλούσε την εφευρετικότητα και την ανάλυσή του στο πρώτο στάδιο αυτής της μεθόδου. Εγώ προσπάθησα να ξεπεράσω αυτό το στάδιο και να φέρω στο φως τα πρωταρχικά αίτια του δράματος. Στο αποκορύφωμα της καταστροφής (η οικονομική καταστροφή της οικογένειας Βαλάστρο στο Η γη τρέμει*) παρουσίασα έναν ήρωα που, ξεκάθαρα, σχεδόν διδακτικά (δε με φοβίζει η λέξη), εκθέτει αυτά τα αίτια.*"

L.V.

«Πέρα από τη μοίρα των Μαλαβόλια», «Vie Nuove», τχ. 42, 22.10.1960.

●

Ένα επικίνδυνο στοίχημα
του André Bazin

[...] Ο Visconti, όπως και ο Rouquier, επιδίωξε και –αναμφίβολα– πέτυχε μια παράδοξη σύνθεση ρεαλισμού και εστετισμού, αλλά ενώ οι ποιητικές μεταφορές του *Φαρεμπίκ*,[1] ουσιαστικά οφείλονται στο μοντάζ (θυμηθείτε τις σεκάνς του χειμώνα και του φθινοπώρου), οι αντίστοιχες του Visconti δε χρωστούν τίποτα στην αντιπαράθεση των εικόνων. Καθεμιά τους εμπεριέχει τη σημαντική της και εκφράζεται με αυτοτέλεια. Επομένως, η ταινία *Η γη τρέμει* δεν προσεγγίζει παρά σχετικά τον σοβιετικό κινηματογράφο τής περιόδου '25-'30, όπου κυριαρχούσε το μοντάζ. Εδώ, το νόημα δεν αποκαλύπτεται μέσω του συμβολισμού των εικόνων, στο οποίο οι Αϊζενστάιν και Rouquier προσφεύγουν συστηματικά. Την αισθητική της εικόνας του *Η γη τρέμει* χαρακτηρίζει πάντα μια αυστηρή πλαστικότητα, ενώ, συγχρόνως, αποκλείεται κάθε επική μεταφορά: ο στολίσκος των σκαφών που βγαίνει απ' το λιμάνι, μπορεί να παρουσιάζει μια συγκλονιστική ομορφιά, όμως αυτά που βλέπουμε, δεν παύουν να είναι τα καΐκια του χωριού και όχι, όπως στον Αϊζενστάιν, *ο ενθουσιασμός και η ένωση λαού και θωρηκτού*, όταν η πόλη στέλνει μ' όλα της τα πλεούμενα τρόφιμα στους επαναστατημένους. Πού, όμως (θα σκεφθείτε), μετά ένα παρόμοιο αίτημα ασκητικού ρεαλισμού, μπορεί να καταφύγει η τέχνη; Παντού. Πρώτα πρώτα, στη φωτογραφική τελειότητα. Ο συμπατριώτης μας Aldo,[2] που δεν είχε κάνει πριν απ' αυτή την ταινία τίποτα το αξιόλογο και δεν ήταν γνωστός παρά ως φωτογράφος πλατό, πέτυχε ένα ύφος βαθύτατα πρωτότυπο, ανάλογο του οποίου παρουσιάζουν μόνο τα ντοκιμαντέρ μικρού μήκους του Σουηδού Arne Sucksdorff. Στο σημείο αυτό, για να συνοψίσω την άποψή μου, ας μου επιτραπεί να αναφερθώ σ' ένα άρθρο μου σχετικό με την Ιταλική Σχολή της Απελευθέρωσης,[3] όπου εξέθετα ορισμένες απ' τις μορφές που έχει πρόσφατα παρουσιάσει ο κινηματογραφικός ρεαλισμός, για να καταλήξω στο συμπέρασμα ότι οι ταινίες *Φαρεμπίκ* και *Ο πολίτης Κέιν* αντιπροσωπεύουν τους δύο πόλους των τεχνικών του ρεαλισμού. Η πρώτη ται-


la terra trema
UN FILM DI LUCHINO VISCONTI REALIZZATO DALLA FILM UNIVERSALIA
PRODOTTO DA SALVO D'ANGELO

νία συλλαμβάνει την πραγματικότητα στο αντικείμενο· η δεύτερη, στις δομές της αναπαράστασής του. Στο *Φαρεμπίκ*, τα πάντα είναι αληθινά· στον *Κέιν*, τα πάντα έχουν απλαστεί σε στούντιο, αλλά το βάθος πεδίου και η αυστηρότητα στη συγκρότηση της εικόνας αποτελούν στοιχεία που εκτός στούντιο δεν μορφοποιούνται. Μεταξύ *Φαρεμπίκ* και *Πολίτη*, η *Παϊζά*, ως προς την εικόνα, συγγενεύει μάλλον με το *Φαρεμπίκ*, εισάγοντας μια ρεαλιστική αισθητική μες στη συσσώρευση ρεαλισμού, χάρη σ' έναν ειδικό χειρισμό της αφήγησης. Με τις εικόνες του *Η γη τρέμει* πραγματοποιείται το παράδοξο να εισαχθεί στον τεκμηριωμένο ρεαλισμό τού *Φαρεμπίκ* ο αισθητικός ρεαλισμός του *Πολίτη Κέιν*. Αν όχι για πρώτη φορά, πάντως με μεγάλη συστηματική επίγνωση, το βάθος πεδίου χρησιμοποιήθηκε τόσο τέλεια σ' εξωτερικές λήψεις στην ύπαιθρο, με βροχή, ακόμα και σε νυχτερινά πλάνα, καθώς και στα εσωτερικά, στα *πραγματικά* ντεκόρ των σπιτιών των ψαράδων. Δε θα μείνω στα πολλά τεχνικά προβλήματα που εγείρουν όλα αυτά, θέλω όμως να επισημάνω ότι το βάθος πεδίου οδήγησε τον Visconti –όπως τον Welles–, απολύτως φυσιολογικά, όχι μόνο στο να αρνηθεί το μοντάζ, αλλά και να επινοήσει (κυριολεκτικά) εκ νέου το ντεκουπάζ. Τα «πλάνα» του (αν μπορούμε ακόμα να μιλάμε για πλάνα) διαρκούν συνήθως τρία ή τέσσερα λεπτά, και μέσα τους εκτυλίσσονται συγχρόνως πολλές δράσεις. Φαίνεται πως ο Visconti προσπαθεί συστηματικά να δομήσει την εικόνα του πάνω στο γεγονός. Ένας ψαράς στρίβει τσιγάρο; Δεν πρόκειται να μας παραχωρηθεί η παραμικρή έλλειψη· θα παρακολουθήσουμε όλη τη διαδικασία ώς το τέλος, χωρίς, ως συνήθως, το μοντάζ να της προσδώσει την παραμικρή δραματική ή συμβολική σημασία. Τα πλάνα του είναι ως επί το πλείστον σταθερά· τα πρόσωπα εισέρχονται στο κάδρο και παίρνουν τη θέση τους. Βέβαια, ο Visconti δουλεύει επίσης και με πολύ χαρακτηριστικά πανοραμίκ, με πολύ αργή περιστροφή σε μεγάλη ακτίνα. Αυτή είναι και η μοναδική κίνηση μηχανής, αποκλειομένων κάθε τράβελινγκ και κάθε αφύσικης γωνίας.

Αυτή η απίστευτη λιτότητα του ντεκουπάζ δε στηρίζεται παρά στην έξοχη πλαστική ισορροπία που κυριαρχεί και που μόνο μια σειρά φωτογραφιών θα μπορούσε να δώσει κάποια ιδέα περί τίνος πρόκειται. Εκτός όμως από αυτή τη συγκλονιστική σύνθεση των πλάνων, οι δημιουργοί της ταινίας επιδεικνύουν βαθιά γνώση του υλικού τους, προπάντων στα εσωτερικά, όπου οι μέχρι τώρα ταινίες υστερούσαν. Εξηγούμαι: οι δυσκολίες φωτισμού και λήψης καθιστούν τα φυσικά ντεκόρ, όταν πρόκειται για εσωτερικά, εξόχως προβληματικά. Δε λέω ότι δε φτάνουμε σε αποτέλεσμα, αλλά, όπως και να το κάνουμε, το αποτέλεσμα αυτό είναι πολύ χαμηλότερο από αισθητική άποψη. Εδώ, για πρώτη φορά, μια ολόκληρη ταινία, σε ό,τι αφορά στο στιλ του ντεκουπάζ, την ερμηνεία και τη φωτογραφική ποιότητα, δε διαφέρει σε τίποτα intra και extra muros.[4] Ο Visconti στάθηκε στο ύψος τής καινοτομίας αυτής της κατάκτησης. Παρά τη φτώχεια ή, μάλλον, εξαιτίας της αθλιότητας που επικρατεί στο σπίτι των ψαράδων του, απ' την ταινία του αναδύεται μια εκπληκτική ποίηση, ταυτόχρονα «εσωτερική» και κοινωνική.

Αυτό, όμως, που ίσως αξίζει περισσότερο το θαυμασμό μας, είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Visconti δίδαξε τους ερμηνευτές του. Δεν είναι, βέβαια, η πρώτη φορά που στον κινηματογράφο χρησιμοποιούνται ερασιτέχνες, αλλά ποτέ ώς τώρα ηθοποιοί δεν είχαν ενσωματωθεί τόσο τέλεια στα πιο αισθητικά στοιχεία μιας ταινίας, αν εξαιρέσουμε κάποιες «εξωτικές» ταινίες, όπου, όμως, το πρόβλημα της ηθοποιίας παρουσιάζει κάποιες ιδιαιτερότητες. Ο Rouquier, λ.χ., δεν κατόρθωσε να διευθύνει την οικογένεια των χωρικών του χωρίς να γίνεται αισθητή η παρουσία της μηχανής. Η αμηχανία, τα βεβιασμένα γέλια και οι αδεξιότητες «σώζονται» μόνο και μόνο χάρη στο μοντάζ, που κόβει τη δράση στο σημείο που πρέπει. Εδώ, καμιά φορά για ολόκληρα λεπτά, ο ηθοποιός μένει στο κάδρο, μιλάει, μετακινείται, δρα με απόλυτη φυσικότητα και, επιπλέον, με αφάνταστη χάρη. Ο Visconti έρχεται από το θέατρο· κατάφερε, λοιπόν, να μεταδώσει στους ερμηνευτές του, πέρα από τη φυσική συμπεριφορά, το στιλιζάρισμα της έκφρασης που χαρακτηρίζει τον επαγγελματία ηθοποιό. Μένουμε με το στόμα ανοιχτό. Αν οι κριτές του Φεστιβάλ της Βενετίας δεν ήσαν αυτοί που είναι, το βραβείο ερμηνείας θα έπρεπε να δοθεί, ανωνύμως, στους ψαράδες τού *Η γη τρέμει*.

Με τον Visconti, ο ιταλικός νεορεαλισμός του 1946 έχει ξεπεραστεί σε περισσότερα του ενός σημεία. Αν και θεωρώ τις ιεραρχήσεις στην τέχνη μάλλον μάταιες, ο κινηματογράφος είναι πολύ νέος, πολύ αναπόσπαστος απ' την ίδια την εξέλιξή του, για να έχει την πολυτέλεια να επαναλαμβάνεται επί πολύ: στον κινηματογράφο, απ' ό,τι φαίνεται, πέντε χρόνια αντιστοιχούν με μια γενιά λογοτεχνική. Ο Visconti πιστώνεται με το ότι πρώτος ενέταξε διαλεκτικά τις κατακτήσεις του νέου ιταλικού κινηματογράφου στα πλαίσια μιας ευρύτερης, πιο επεξεργασμένης αισθητικής, όπου ακόμα και ο όρος «ρεαλισμός» δε σημαίνει πια τόσο πολλά πράγματα. Δε θέλω να πω ότι το *Η γη τρέμει* είναι ανώτερο της *Παϊζά* ή της *Τραγικής καταδίωξης*,[5] αλλά ότι, αν μη τι άλλο, τις υπερβαίνει ιστορικά. Βλέποντας τις καλύτερες ιταλικές ταινίες τού 1948, είχα την αίσθηση μιας επανάληψης που, μοιραία, θα οδηγήσει στην παρακμή.

Η γη τρέμει είναι το μοναδικό πρωτότυπο αισθητικό άνοιγμα, κάτι που –έστω, υποθετικά– τη φορτίζει με ελπίδα.

Θα εκπληρωθεί άραγε αυτή η ελπίδα; Δυστυχώς, δεν είμαι και τόσο βέβαιος, επειδή, όσο να 'ναι, το *Η γη τρέμει* αντιβαίνει κάποιες κινηματογραφικές αρχές, κι αυτό είναι κάτι το οποίο, στη συνέχεια, θα χρειαστεί ο Visconti να κατανικήσει. Πιο συγκεκριμένα, το ότι δεν στέργει να θυσιάσει τίποτα στις απαιτήσεις της δραματουργίας, έχει ως έκδηλη και μαζική συνέπεια την... πλήξη του κοινού. Η ταινία διαρκεί πάνω από τρεις ώρες, ενώ η δράση είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Αν σ' αυτό προσθέσουμε την προβολή της χωρίς υποτίτλους, χωρίς ούτε οι ίδιοι οι ιταλοί θεατές να καταλαβαίνουν τίποτα απ' τη σικελική διάλεκτο που ακούγεται, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι έχουμε να κάνουμε μ' ένα κινηματογραφικό δημιούργημα μηδαμινής εμπορικής αξίας. Ας ελπίσουμε ότι κάποια... χορηγική διάθεση της εταιρείας Universalia, συμπληρωμένη με την τεράστια περιουσία τού Visconti, θα επιτρέψει την ολοκλήρωση της τριλογίας (το *Η γη τρέμει* αποτελεί το πρώτο μέρος της): θ' αποκτήσουμε τό-

τε ένα είδος κινηματογραφικού τέρατος, που το κατ' εξοχήν κοινωνικό και πολιτικό του θέμα θα παραμείνει ερμητικά κλειστό για το μεγάλο κοινό. Στον κινηματογράφο, η καθολική αποδοχή δεν αποτελεί αναγκαίο κριτήριο οποιουδήποτε έργου, αρκεί αυτή η μη κατανόησή του απ' το κοινό να αντισταθμίζεται από άλλες αξίες· μ' άλλα λόγια, η ασάφεια ή η εσωστρέφειά του να μην είναι ουσιώδεις. Είναι ανάγκη, η αισθητική του *Η γη τρέμει* να χρησιμοποιηθεί για δραματουργικούς σκοπούς, και μόνο έτσι θα συμβάλει στην εξέλιξη του κινηματογράφου· διαφορετικά, θα παραμείνει μια γοητευτική φωνή βωώντος εν τη ερήμω.

Μένει το πρόβλημα (κι αυτό με ανησυχεί λίγο περισσότερο σε σχέση με το τι μπορούμε να περιμένουμε απ' τον ίδιο τον Visconti) μια επικίνδυνη ροπή προς τον εστετισμό. Αυτός ο μέγας αριστοκράτης, καλλιτέχνης μέχρι μυελού οστέων, κάνει, παρ' όλα αυτά, κι ένα είδος κομμουνισμού, τολμώ να πω συνθετικού.

Απ' το *Η γη τρέμει* λείπει μια εσωτερική φλόγα. Θυμίζει αυτούς τους μεγάλους ζωγράφους της Αναγέννησης, που μπορούσαν να δημιουργούν αβίαστα τις πιο θαυμαστές θρησκευτικές τοιχογραφίες, παρά τη βαθύτατη αδιαφορία τους προς το χριστιανισμό. Δεν αμφισβητώ διόλου την ειλικρίνεια του κομμουνισμού του Visconti. Όμως, τι είναι ειλικρίνεια; Σίγουρα δεν είναι μια πατερναλιστική διάθεση έναντι του προλεταριάτου. Ο πατερναλισμός κατάγεται απ' την αστική κοινωνιολογία, κι ο Visconti είναι ένας αριστοκράτης· πιθανότατα, ως προς ένα είδος συμμετοχής της αισθητικής στην Ιστορία. Ό,τι όμως και να 'ναι, βρισκόμαστε πολύ μακριά απ' το *Θωρηκτό Ποτέμκιν* ή το *Τέλος της Αγίας Πετρούπολης* ή (για να μιλήσουμε για μια ταινία με παρόμοιο θέμα) την *Επανάσταση των ψαράδων*.[6] Η ταινία (δεν υπάρχει αμφιβολία) διαθέτει μια κάποια αξία προπαγανδιστική, η οποία, όμως, είναι αντικειμενική, μ' όλη τη ρωμαλεότητα του τεκμηρίου, που καμιά συγκινησιακή καλλιέπεια δεν έρχεται να στηρίξει. Είναι ολοφάνερο ότι έτσι το θέλησε ο Visconti, κι αυτή η αισθητική του άποψη, κατ' αρχήν, δε μας αφήνει ασυγκίνητους. Πρόκειται, όμως, για ένα στοίχημα που δεν είμαι βέβαιος ότι πρέπει να βάζει κανείς, ιδίως όταν έχει να κάνει με τον κινηματογράφο. Ελπίζουμε ότι η συνέχεια του έργου του Visconti θα το δείξει. Και θα το δείξει, αρκεί να μη γείρει οριστικά προς την πλευρά εκείνη προς την οποία ήδη νομίζουμε ότι γέρνει επικίνδυνα.

«Esprit», Δεκέμβριος 1948 (όπως αναδημοσιεύεται στο: André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les Editions du Cerf, 1985).
(Μετάφραση: Αντώνης Ιωάννου.)

1. *Farrebique* (1946): Μεγάλου μήκους ντοκιμαντέρ του Γάλλου Georges Rouquier, με θέμα την αγροτική ζωή στις τέσσερις εποχές του χρόνου. (Σ.τ.Μ.)
2. Διόλου... συμπατριώτης του Bazin, ο διευθυντής φωτογραφίας G.R. Aldo (ψευδώνυμο του Ιταλού Aldo Graziati) σκοτώθηκε σε αυτοκινητικό δυστύχημα το 1953, στη διάρκεια των γυρισμάτων του *Senso*, σε ηλικία 51 ετών. (Σ.τ.Μ.)
3. «Ο κινηματογραφικός ρεαλισμός και η ιταλική Σχολή της Απελευθέρωσης» (1948). (Σ.τ.Μ.)
4. Λατινικά στο κείμενο: εντός και εκτός των τειχών. (Σ.τ.Μ.)
5. *Caccia tragica* (1947): ταινία του Giuseppe De Santis (παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Η μητέρα μου η γη*). (Σ.τ.Μ.)
6. Πρόκειται για τη μοναδική ταινία (γυρισμένη, μάλιστα, στην ΕΣΣΔ, το 1934) του μεγάλου γερμανού θεατρικού σκηνοθέτη Erwin Piscator. (Σ.τ.Μ.)

●

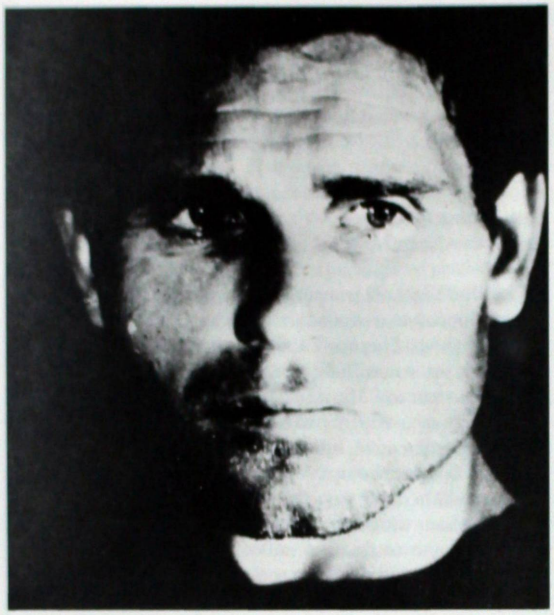
Opus magnum

του Νίκου Κολοβού

Ο Luchino Visconti γνώρισε μερικές απογοητεύσεις, καθώς πελαγοδρομούσε ανάμεσα στα σχέδια μεταγραφής για τον κινηματογράφο διαφόρων λογοτεχνικών κειμένων: από την *Ευρυδίκη* του Anouilh ώς το *Έγκλημα και τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι και τον *Μεγάλο Μολν* του Alain-Fournier, πειραματιζόμενος ανάμεσα στις δύο γλώσσες με φόβο και λατρεία μαζί – όλα αυτά, πριν γυρίσει το *Ossessione* (1942): ένα λαϊκό δράμα, βασισμένο κι αυτό σε ήσσονος λογοτεχνικότητας βιβλίο, το *Ο ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές*, το οποίο έδωσε στον αναζητούντα σκηνοθέτη τη δυνατότητα να μιλήσει για το ερωτικό πάθος, αλλά και τους έρποντες «βραχνάδες» των ανθρώπων του προλεταριάτου.

Ο Visconti, ώς τότε, ακόμα και στη σκέψη των στενών του φίλων, δεν ήταν παρά «ένας αριστοκράτης που διασκέδαζε να κάνει κινηματογράφο» (Schifano 1989:196). Το γύρισμα του *Ossessione*, όμως, έδειξε και μια προσωπικότητα αποφασισμένη να βρει την «αλήθεια» κάτω απ' τα φαινόμενα και έξω απ' τον αμέριμνο δικό του κόσμο. Η ταινία αυτή, κατά τον σεναριογράφο Cesare Zavattini, «αντανακλούσε την πείνα τους για αλήθεια» (Schifano 1989:191). Μ' αυτή τη λέξη, εννοούσε ό,τι κι ο Visconti: τα «πτώματα» της ιταλικής κινηματογραφικής παραγωγής και της αρρωστημένης κοινωνίας την οποία αντιπροσώπευαν· «όσους «ζούσαν όντας κιόλας νεκροί», όπως έγραφε ο ίδιος, «αγνοώντας την πρόοδο των καιρών, [...] είδωλα πραγμάτων ολότελα ξεθωριασμένων... [...] ένας αποχρωματισμένος κόσμος όπου έβαιναν ατιμώρητοι, πάνω σε παρκέ από χαρτόνι και γύψο, όπου τα στιλ και οι εποχές ανακατεύονταν και συγχέονταν, μεγαλόφρονες» [άρθρο στο περιοδικό «Cinema» (Ferrara 1970:108)].

Ο μοντέρ Mario Serandrei, σ' ένα γράμμα του προς τον Visconti, του εκφράζει το θαυμασμό του για την τολμηρότητα του *Ossessione*, προσθέτοντας: «Δεν ξέρω πώς θα μπορούσε κανείς ν' αποκαλέσει αυτόν το τύπο κινηματογράφου, αν όχι "νεορεαλιστικό"». Η τόλμη αυτή, όμως, ξεπέρασε τα όρια του μελλοντικού «νεορεαλισμού» με τη βία και τη σκληρότητα που ενέγραψε ο σκηνοθέτης στην αφήγησή της, και τις ερωτικές σχέσεις (ετερο/ομοφυλοφιλικές) τις οποίες αναπαριστούσε με «ακρίβεια». Ο Visconti, υπερασπιζόμενος την ταινία του, έγραψε: «Το *Ossessione* γυρίστηκε υπό φασιστικό καθεστώς, και το πρόσωπο αυτό (σσ. ο Σπανιόλος, εφεύρημα σεναριακό του ίδιου) ήταν σύμβολο ακόμα και της επανάστασης και της ελευθερίας της σκέψης» (στον Schifano 1989:198). Παρά την οργή των φίλων του Ντούτσε, που εκφράστηκε με το σλόγκαν «Αυτό δεν είναι η Ιταλία», το



Ossessione «έγινε το σύμβολο της εξέγερσης και του αντιφασισμού» (Schifano 1989:201). Παρ' όλα αυτά, ο Visconti, με τις απαγορεύσεις, τους προπηλακισμούς και τους ακρωτηριασμούς της ταινίας του, απογοητεύτηκε βαθειά.

Η γη αρχίζει να τρέμει

Μετά από έξι ολόκληρα χρόνια, στα οποία κυριαρχούσε η θεατρική σκηνοθεσία του, ο Visconti επανέρχεται στον κινηματογράφο με το *Η γη τρέμει* (1948). Κατά την ίδια περίοδο, βρίσκεται κοντά στην ομάδα του περιοδικού «Cinema», όπου δημοσιεύονται μερικά βασικά κείμενά του για τον κινηματογράφο, όπως: «Τα πτώματα», στο οποίο αναφερθήκαμε κιόλας, και «Ανθρωπομορφικός κινηματογράφος».

Τρία σημαντικά γεγονότα έχουν σημαδέψει το σκηνοθέτη κατά την περίοδο αυτή της βαριάς αναμονής. Απ' το καλοκαίρι του 1943, πριν ακόμη ανατραπεί ο Ντούτσε, κάνει την επιλογή του. Στο άρθρο-μανιφέστο του «Ανθρωπομορφικός κινηματογράφος» γράφει με αποφασιστικότητα την ομολογία του για τον κινηματογράφο τον οποίο τάχθηκε συνειδητά να υπηρετήσει. «Δημιουργική ασχολία (γράφει): έργο ενός ανθρώπου που ζει ανάμεσα σ' άλλους ανθρώπους» (στον Ferrara 1970:109-110)· έξω από κάθε βούληση μιας καλλιτεχνικής κυριαρχίας ή επιβεβαίωσης μιας υπεροχής· μακριά από μια υποτιθέμενη ιερή αποστολή· δηλαδή, μια ρομαντική πραγματικότητα, που αποφεύγει αυτή την επαφή με την τρέχουσα πραγματικότητα, με τους ανθρώπους που ζουν και υποφέρουν. Είναι σαν ν' αφήνεσαι να διαφθαρείς από μια παρακμιακή άποψη του κόσμου, να υποχωρείς σ' έναν πειρασμό· αυτό που θα καταγγείλει ο Sartre και που ο Visconti θα αποκαλέσει «αισχρή αποχή». «Στον κινηματογράφο (γράφει), με οδήγησε κυρίως η προσπάθεια να διηγηθώ ιστορίες ζωντανών ανθρώπων, ανθρώπων που ζουν μέσα στα πράγματα, κι όχι αυτά καθαυτά τα πράγματα» (στον Ferrara 1970:110).

Τον καιρό στον οποίο αναφέρεται η αντίσταση κατά του ναζισμού στην Ιταλία, ο Visconti κάνει το μεγάλο βήμα της «αποστασίας» απ' την τάξη του. Συγκεκριμένα, τον Ιούλιο του 1943, «κλείνει» ένα είδος «συμφώνου» με το Κομμουνιστικό Κόμμα Ιταλίας. Δηλώνει δημόσια την αντιφασιστική του θέση και μπαίνει στην επιτροπή συμπαράστασης προς τους πολιτικούς κρατουμένους και τους εξορίστους που επιστρέφουν στην Ιταλία. Γι' αυτή τη συνειδητή και, συνεπώς, πολιτική κίνησή του, οφείλει πολλά στον Antonio Gramsci, η ανάλυση του οποίου σχετικά με το πρόβλημα του Ιταλικού Νότου τον έκανε να κατανοήσει τις αιτίες και να συλλάβει τη γραμμή της πρακτικής ρεαλιστικής δράσης (Visconti στον Ferrara 1970:113-114).

Η σχέση μεταξύ Βορρά-Νότου, θεμελιώδης για τη σύγχρονη Ιταλία, αποτελούνταν, κατά τον Gramsci, «από μιαν αντίθεση ανάμεσα σε πόλη και ύπαιθρο, και δεν μπορούσε να λυθεί παρά με την επαναστατική συμμαχία εργατών και χωρικών, η οποία θα εξάλειφε την ημι-αποικιακή εκμετάλλευση του Νότου και θα ένωνε αληθινά την Ιταλία, δημιουργώντας νέες πολιτιστικές δυνατότητες» (Ishaghpour 1984:174).

Ο εκλεκτισμός και ο κοσμοπολιτισμός που είχαν αιχμαλωτίσει τον Visconti, μέχρι σημείου πρόσκαιρης στειρότητας, απωθήθηκαν με την έντονη επιρροή που δέχθηκε απ' τον Giovanni Verga· ειδικότερα, απ' τον μυθιστορηματικό «βερισμό» του· αυτόν που ανατράφηκε με «την εμπιστοσύνη στην αλήθεια και στην ποίηση της αλήθειας (όπως γράφουν από κοινού ο Marco Alicata και ο Giuseppe De Santis)· ό,τι ζητάμε απ' τον ιταλικό κινηματογράφο, έναν κινηματογράφο κλεισμένο ακόμα μεταξύ του ρητορικού και αρχαιολογικού ντανουντσιονισμού, την *Καμπίρια* και τις διαφυγές στους ανύπαρκτους μικροαστικούς παραδείσους της βία Νατσιονάλε» (Schifano 1989:187). Ο Visconti διεκδικούσε πράγματι «ολόκληρη τη δημιουργία και τα ουσιώδη θέματα που αυτή αντιπροσώπευε, τα κοινωνικά προβλήματα και την ποίηση» (Schifano 1989:198).

Επική τοιχογραφία

Το *Η γη τρέμει* είχε συλληφθεί απ' τον Visconti ως opus magnum. Ο Visconti είχε στο νου του μια πελώρια, επική τοιχογραφία, που θα συνέδεε τα τρία μέρη. Το πρώτο θα αναπαριστούσε τη ζωή μιας οικογένειας ψαράδων στο χωριό Άτσι Τρέτσα της Σικελίας. Το δεύτερο θα εξελισσόταν παράλληλα και συμπληρωματικά με το πρώτο, και θα αναφερόταν στους κοινούς αγώνες αγροτών και ανθρακωρύχων εναντίον των μεγάλων ιδιοκτητών γης και αλυκών· δηλαδή, των εκμεταλλευτών της ανθρώπινης φτώχειας και αθλιότητας. Σ' ένα από τα αλλεπάλληλα επεισόδια των άνισων εκείνων αγώνων, οι αγρότες θα κινούνταν έφιπποι να καταλάβουν τις εκτάσεις που τους ανήκαν. Κάτω απ' τις οπλές των αλόγων τους «η γη (θα) έτρεμε». Το τελευταίο μέρος θα 'ταν διδακτικό, αισιόδοξο και (πάντα) αγωνιστικό. Καταδιωκόμενοι από την αστυνομία, οι εξεγερμένοι, απειλούμενοι από τους αφέντες τους, θα αντιστέκονταν. Οι πόλεις και οι κάμποι θα κινητοποιούνταν να υποστηρίξουν τους αγρότες. Η

μάχη θα κερδιζόταν χάρη στην ενότητα και την αλληλεγγύη των εργαζομένων όλου του νησιού. Η κυβέρνηση θα έδινε λύση. Τα δύο τελευταία μέρη δε γυρίστηκαν ποτέ. Στο πρώτο μέρος έμεινε μόνο ο γενικός τίτλος της μη πραγματοποιηθείσας τριλογίας. Οι λόγοι της αποτυχίας αυτής καταγράφονται από τον Brunetta 1993:443 και 700 (nota 74), (βλ. και Ishaghpour 1984:175).

Ο τελευταίος αυτός γράφει: «Το *Η γη τρέμει*, όπως είναι σήμερα, δεν ανταποκρίνεται στο αρχικό σενάριο και επ' ουδενί αποτελεί ένα πρώτο μέρος τριλογίας: η ταινία αντιφάσκει ακόμα και με τον τίτλο της. Από το αρχικό σχέδιο δε μένει στην ταινία παρά η αποτυχία των ψαράδων στον αγώνα τους εναντίον των χονδρεμπόρων – όλες οι άλλες απόψεις, περιλαμβανόμενης της εμφάνισης της ιχθυοβιομηχανίας, εξαφανίστηκαν» (Ishaghpour 1984:175).

Απ' το ντοκιμαντέρ στη μυθοπλασία

Θα 'ταν μακρύς ο λόγος αν αρχίζαμε μια έρευνα γύρω απ' το ερώτημα: «Το *Η γη τρέμει* αποτελεί τη συνέχεια ή την αρχή του τέλους του ιταλικού νεορεαλισμού;», καθώς και το συναφές του: «Τι διαφορά έχει αυτός ο νεορεαλισμός από τον γαλλικό ποιητικό ρεαλισμό, π.χ., ή τον ινδικό ρεαλισμό;» Η επεικής άποψη του Giuseppe Ferrara: «Με το *Η γη τρέμει*, ο Visconti φτάνει στην άκρη απ' όλες τις προγενέστερες εμπειρίες του» (Ferrara 1970:30).[1]

Κατά τον Ishaghpour 1984:175, «με την κλασική εκδοχή του όρου, η ταινία καθίσταται το "ανάλογον" του σύμπαντος (σ.σ. και όχι του χωριού Άτσι Τρέτσα, όπως δήλωνε ο σκηνοθέτης)· ενός κόσμου κλειστού, όπου η έννοιά του αναδύεται με διαφανή τρόπο. Εξ ου και η ανάγκη αυτής της αισθητικής επεξεργασίας, για την οποία τόσο συχνά έχει ενοχοποιηθεί, σαν να μην ήταν μια εσωτερική και ουσιώδης διάσταση της ταινίας, αλλά ένας δάνειος εστετισμός». (Γενικότερα, ο Brunetta 1993:445 γράφει για το νεορεαλισμό του Visconti: «Έμμεσα μιλάει ακόμα και για το ασύστατο της επαναστατικής ουτοπίας του νεορεαλισμού. Ο κινηματογράφος δεν τροποποιεί την πραγματικότητα· θέλει να έχεις το κουράγιο ν' αρνηθείς τον εκβιασμό».)

1. Το *Η γη τρέμει* είναι η σύμπτωση ενός ντοκιμαντέρ που μεταμορφώνεται προοδευτικά σε μυθιστορία· ένα φιλμικό κείμενο όπου το πραγματικό μεταφέρεται βαθμιαία, με την αφήγηση, πρώτα στα όρια της μυθοπλασίας και, τελικά, στο πεδίο της «τραγωδίας». Η μικρή «τραγωδία» της οικογένειας Βαλάστρο (απ' την ελπίδα στην καταστροφή) αποσπάται από το υπόλοιπο περιεχόμενο του κειμένου, διαγράφοντας μέσα του μιαν άλλη αφηγηματική διάσταση. Ξεφεύγει απ' την πραγματική (factual) αλήθεια, που είναι ο χώρος ενός συγκεκριμένου χωριού της Σικελίας και ορισμένες σκηνές απ' τη ζωή των ανθρώπων του, και μεταστοιχειώνεται σε αλήθεια πλασματική (fictional)· όχι γιατί παύει να είναι πραγματική, αλλά γιατί εξατομικεύεται: μοιάζει ή φαίνεται μοναδική στο θεατή. Σ' αυτό το «μοιάζει», στο «φαίνεται», εντοπίζεται το πλασματικό, το μυθοπλαστικό· όχι εν μέσω των διηγηματικών στοιχείων (πράξεων, τραγουδιών, διαλόγων κ.λπ.)· κι όχι μόνο σ' αυτό, αλλά και στο γεγονός ότι ο σκηνοθέτης Visconti, με βοηθούς τον Francesco Rosi και τον Franco Zeffirelli, με το φωτογράφο G.R. Aldo κι ένα επιτελείο τεχνικών, έβαλε να ζήσουν, να μιλήσουν, να δουλέψουν, να τραγουδήσουν, να παίξουν μουσική, να φιλονικήσουν σ' αυτές τις επιλεγμένες σκηνές, με σκοπό να αναπαραστήσει, να εγγράψει όλα αυτά τα συστατικά της αφήγησης ως διηγηματικά στοιχεία στην ταινία του. Οι κάτοικοι της Άτσι Τρέτσα περνούν στο φιλμικό κείμενο του Visconti ως υποψιασμένοι δράστες και μάρτυρες. Είναι –ώς ένα βαθμό– «ηθοποιοί». Αγγίζουν, έτσι, τα όρια της μυθοπλασίας, μέσω του κινηματογράφου ως μέσου έκφρασης. Δεν επεκτεινόμαστε στη λειτουργία του ντεκουπάζ και του μοντάζ μέσα σ' αυτή την αθέατη διαδικασία της μεταστοιχείωσης του πραγματικού ως μυθοπλαστικού μέσω της σκηνοθεσίας. Η πρόθεση του Visconti δεν ήταν αυτή, αλλά η πιστή καταγραφή ενός συγκεκριμένου χώρου με τα φυσικά και τα ανθρώπινα στοιχεία του. Γι' αυτό, άλλωστε, γράψαμε για «σύμπτωση». Τελικά, όμως, το σχέδιό του υπέκυψε σ' εκείνη την επίκτητη ανάγκη που έχει ο εραστής της κλασικής λογοτεχνίας για μια υποτυπώδη συνέχεια, για μια ιστορική διαδρομή: μια ανάγκη, που αποδείχθηκε παραγωγική στο *Γατόπαρδο* (1963), π.χ., και στο *Θάνατο στη Βενετία* (1971), ενώ, στον *Ξένο* (1967), συγκρούστηκε, χωρίς αποτέλεσμα, μ' ένα λογοτεχνικό κείμενο που πρότεινε μιαν άλλη γραφή.

Έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς αυτή την περίπτωση του Ντόνι Βαλάστρο, καθώς βγαίνει στη σημαίνουσα επιφάνεια του κειμένου και ξαναβυθίζεται σ' αυτό. Στην αρχή, έχουμε τη γνωριμία με τα πρόσωπα και το σπίτι της οικογένειας Βαλάστρο, που ξεχωρίζουν ανάμεσα στο πλήθος και τον σφιχτό οικιστικό χώρο της Άτσι Τρέτσα, με τη συνέργεια του λόγου του αφηγητή και τις περιπλανήσεις τής κάμερας: μια σχέση (διαλεκτική, θα τολμούσε κανείς να πει, αν σε ορισμένες ενότητες το πραγματικό υλικό δεν απωθούνταν σταθερά σε δεύτερο επίπεδο), που καταλήγει στην επάνοδό τους στην ιστορία του πλήθους και του χώρου αυτού, με την αποτυχία της ανταρσίας του Ντόνι και το μπαρκάρισμά του στα ψαράδικα των χονδρεμπόρων της Άτσι Τρέτσα· μια συνέπεια που ταυτίζεται με την επαναφορμοίωση της ατομικής περίπτωσης (μυθοπλαστικό) απ' την κοινωνική κατάσταση (πραγματικό).

2. Στα νεορεαλιστικά φιλμικά κείμενα, τα πρόσωπα και τα σώματα, ο λόγος και η χειρονομία, χαρακτηρίζονται από μια ζωηρότητα, έναν αυθορμητισμό, μια κινητικότητα, μια πληθωρικότητα, στις εκδηλώσεις της χαράς, του πένθους και του μίσους, στη δουλειά και στον έρωτα, στις ανθρώπινες σχέσεις. Μια αχαλίνωτη παρόρμηση για ζωή και η ενστικτώδης αντίσταση απέναντι στο θάνατο, κυριαρχούν στην παρουσία και τη συμπεριφορά τους – κι αυτό, πέρα απ' τον κοινωνικό και τον ταξικό προσδιορισμό τους, που άλλες φορές είναι κατάδηλος και δεδομένος, κι άλλοτε πάλι αόριστος ή λανθάνων. Στο *Η γη τρέμει*, ο κανόνας αυτός παραβιάζεται. Τα στοιχεία που αναφέραμε, ελέγχονται. Τα πρόσωπα φωτίζονται και καδράρονται με επιμέλεια στην κάθε εικόνα. Ο αυθορμητισμός εντάσσεται στους ρυθμούς της σκηνοθεσίας, «ορίζεται» απ' αυτόν.

Η κίνηση, η στάση, η χειρονομία τους, θαρρείς και σχετίζονται με την αθέατη πλευρά της κάμερας, μ' έναν παράγοντα που βρίσκεται εκτός κάδρου. Έχουν μιαν αργή εξέλιξη και

μια τελετουργικότητα στην έκφραση. Δε φτάνουν ποτέ στην υπερβολή κι εκδηλώνουν μια ενδιάθετη αναστολή στη δράση τους. Ο θεατής βρίσκει έναν άλλο ρυθμό μέσα στο φιλμικό κείμενο. Η σιωπή και οι παύσεις έχουν λειτουργική θέση· όπως τα πικρά τραγούδια, οι λαϊκές (π.χ. στα τραγούδια του χτίστη) και οι έντεχνες μουσικές μελωδίες που γεμίζουν, θαρρείς, αυτά τα κενά διαστήματα μέσα στην ίδια εικόνα, στην ίδια σκηνή ή ανάμεσα σε διαδοχικές σκηνές· ακόμα, η λαλιά της θαλασσινής Σικελίας που ανθίζει (κυριολεκτικά) στα άδεια στόματα και εναλλάσσεται με τη μουσική, τους ήχους της καμπάνας, τους φωναχτούς διαλόγους και τα σινιάλα της νύχτας μέσα στο ψαράδικο λιμάνι, το επίμονο, τρανταχτό γέλιο της ειρωνείας και της σύντομης χαράς. Τα λυρικά κομμάτια που μπορεί να διακρίνει κανείς μέσα στο φιλμικό κείμενο του Visconti, οφείλονται, με την ίδια αναλογία, στην αντίθεση της σκιάς με το φως και στις σχέσεις των διαφόρων εκείνων μορφών μουσικής έκφρασης· σε βαθμό ώστε το φιλμικό κείμενο να παραπέμπει στο σενάριο μιας άγραφης λαϊκής όπερας.[2]

Οι ερασιτέχνες (όλοι τους) «ηθοποιοί» έχουν πάντα μιαν αυθεντικότητα, καίτοι «διορθωμένη» από το σκηνοθέτη, για την ανάγκη της λειτουργίας του φιλμικού κειμένου. Ο λόγος είναι δικός τους και, μαζί, αλλότριος. Εκφέρεται με τη δική τους φωνητική και μυϊκή δύναμη, μ' ένα λεκτικό που ανήκει μεν σ' αυτούς, αλλά είναι αναμορφωμένος, υπαγορευμένος απ' την ίδια εκείνη σκηνοθετική ανάγκη. Είναι ανθρώπινος, αλλά γίνεται, χάρη σ' αυτή την επέμβαση, τόσο δραματικός, ώστε να μη διακρίνει κανένας πια αν ανήκει σ' εκείνα τα αυθεντικά πρόσωπα ή αν τους ανατέθηκε απ' το σκηνοθέτη, αν τους προορίστηκε από μια τραγική κοινωνική σύμπτωση, μια «μοίρα». Η σκηνή της επιστροφής απ' το ναυάγιο, η υποδοχή του γιου απ' την αμίλητη ώς τότε μάνα και το «Ανάθεμα την ώρα που έγινα ψαράς!» που ξεστομίζει ο Ντόνι, είναι τα ακραία στοιχεία που ανοίγουν το φιλμικό κείμενο στην αίσθηση του τραγικού. Έτσι έχουμε άλλη μια (και άλλης μορφής) πρόσβαση του πραγματικού, του ντοκιμαντερίστικου, στο μυθοπλαστικό.

3. Ενώ εξελίσσεται όλη αυτή η διαδικασία, ο θεατής αρχίζει να απορεί για τη συνεχή, επίμονη και οχληρή κάποτε παρεμβολή μιας φωνής, όταν μια έγινε αντιληπτή η επικυρίαρχη σχέση του σκηνοθέτη με το σημαίνον υλικό του φιλμικού κειμένου· μιας φωνής κι ενός λόγου που, βέβαια, περιορίζονται σε μια στοιχειώδη λειτουργία: στη διασύνδεση των ενοτήτων και των σκηνών ή σ' ένα σχολιασμό τους. Η αφήγηση, όμως, κινήθηκε κιόλας ακολουθώντας τη ροή των εικόνων, χωρίς τη συνδρομή αυτού του λόγου. Η διαπίστωση αυτή τον καθιστά περιττό για το θεατή, γιατί τον αναγκάζει να τον αντιληφθεί ως ένα στοιχείο ελαφρώς μελοδραματικό, αντίπαλο τόσο στην αυθεντική πραγματικότητα όσο και στην παράγωγη, την κειμενική μυθοπλασία της. Ο Visconti, μεθανόν να σκόπευε, με το ειδικό αυτό εκφραστικό μέσο, να εκλαϊκεύσει τη λειτουργία του κειμένου και να αποτρέψει τη λειτουργία της τελετουργίας,[3] διαθερμαίνοντας την αμεσότητά του. Το αποτέλεσμα, όμως, είναι (σήμερα τουλάχιστον) μια τόσο φανερή δυσχέρανση αυτής της λειτουργίας, ώστε ο θεατής να εύχεται την οριστική απώθησή του από ενότητα σ' ενότητα κι από σκηνή σε σκηνή.

4. Η δυναμική του φιλμικού κειμένου του Visconti βασίζεται στο ιδεολογικό της φορτίο. Τα απλά διαλεκτικά σχήματα του μαύρου και του λευκού, του εκμεταλλευτή και του εκμεταλλευομένου, της επανάστασης και του προσωρινού συμβιβασμού, της συλλογικότητας και της ατομικότητας, εγγράφονται με καθαρότητα μέσα σ' αυτό. Ο Ντόνι συνειδητοποιεί σε ενεργότερο βαθμό την εκμετάλλευση των ψαράδων απ' τους ιχθυεμπόρους. Αποστατεί, αρνείται πρώτος αυτό το σύστημα της εκμετάλλευσης, για ν' αποτύχει και να επανακάμψει σ' αυτό. Ο Visconti είναι διαλεκτικός με τη διπλή έννοια που δίνει στον όρο ο Gramsci, τον οποίο ο Visconti είχε μελετήσει προσεκτικά (ιδιαίτερα το βιβλίο του *Ο ιστορικός υλισμός κι η φιλοσοφία του Benedetto Croce*). Δεν εννοεί την εξουθένωση του ήρωα, αλλά μιαν άλλη αρχή αποστασίας. Ο Ντόνι Βαλάστρο δε συμβιβάζεται για να φιμωθεί και ν' αδρανήσει οριστικά, αλλά για να μείνει στον τόπο τής πάλης, μέσα στην Άτσι Τρέτσα, τους ψαράδες και τους εμπόρους της· να πάρει απ' την αρχή το δρόμο της αποστασίας, της εξέγερσης ή της επανάστασης· σαν ένα σημείο άρνησης μέσα στη διαρκή διαλεκτική διαδικασία. Το «επεισόδιο των ψαράδων» δεν είναι συνηθισμένο.

Είναι μια πραγματική αφήγηση που παίρνει τη διάσταση της μυθοπλασίας, αλλά και παράδειγμα μιας εξελικτικής κοινωνικής διαδικασίας· περιγραφή της και αγωνιστικό κάλεσμα σε ταξική πάλη·[4] η σύμπτωση μιας διαλεκτικής σκέψης για τον κινηματογράφο και μιας διαλεκτικής άποψης για μια συγκεκριμένη κοινωνική κατάσταση· μέσα από ορισμένα ιδεολογικά μηνύματα κι όχι μόνο από την πρόκληση μιας συναισθηματικής συμμετοχής. Μπορούμε να πούμε ότι ο Visconti δεν αποσκοπούσε, όπως όλοι σχεδόν οι νεορεαλιστές σκηνοθέτες, στη συγκίνηση του θεατή που οδηγούσε στην ταύτισή του με τους ήρωες, αλλά στην ιδεολογική αφύπνισή του και τη συναισθηματική του παρακίνηση· σε μια συνειδησιακή δράση παράλληλη προς τη διαδικασία τού φιλμικού κειμένου.

Ο Visconti δεν επιδίωξε ως αισθητικό αποτέλεσμα την μπρεχτική «αποστασιοποίηση». Το κείμενό του, όμως, λειτουργεί τελικά με την ίδια αποτελεσματικότητα σε σχέση με το θεατή – τόσο στο αισθητικό όσο και στο ιδεολογικό επίπεδο.

Το *Η γη τρέμει* είναι ένα εξαιρετικό έργο που ανήκει στην κατά Luchino Visconti νεορεαλιστική άποψη, όπως άλλωστε και το *Ossessione* ως αρχή, το *Bellissima* και *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του* ως η συνέχειά του.

Βόλος, Μάρτιος 2001.

Μια πρώτη μορφή αυτού του κειμένου δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος '83», τχ. 32.

1. Ferrara, 1970:30. Για μια θεωρητική ενημέρωση γύρω απ' το νεορεαλισμό, βλ. μια συνοπτική παρουσίαση του Joël Magny στο «Cinémaction», τχ. 20.
2. Ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον κείμενο του Youssef Ishaghpour για τη σχέση του έργου του Visconti με την όπερα και το μυθιστόρημα, στο «Positif», τχ. 259.
3. Άλλος θα χαρακτήριζε εντονότερα αυτόν τον κίνδυνο φορμαλιστικό. Το παράδειγμα του *Que Viva México* του Αϊζενστάιν είναι χαρακτηριστικό.

Ο Visconti, πάντως, θυμάται σε ορισμένες συνθέσεις του τους ρώσους κλασικούς: δες την τελευταία σκηνή, με τα ιστιοφόρα που φεύγουν για ψάρεμα (*Το θωρηκτό Ποτέμκιν*) ή τις γυναίκες που περιμένουν στα βράχια το γυρισμό του Ντόνι (*Η γη* του Ντοβζένκο και *Η μάνα* του Πουντόβκιν).

1. Συγκρίνοντας το φιλμικό κείμενο με το λογοτεχνικό κείμενο του Giovanni Verga απ' όπου ο Visconti άντλησε ορισμένα στοιχεία, γράφει ο Ferrara: «Θα μπορούσαμε ουσιαστικά να ορίσουμε το *Η γη τρέμει* ως μια μαρξιστική ερμηνεία του μυθιστορήματος του Verga». Εκεί όπου ο σικελός συγγραφέας θεωρεί την ανθρώπινη περιπέτεια σαν πικρή επανάληψη πράξεων υποταγμένων στο «πεπρωμένο», ο σκηνοθέτης ξεκαθαρίζει από την πρώτη ενότητα, σε ριζική αντίθεση με την αρχική εξήγηση, ότι η ιστορία της ταινίας αφορά «ανθρώπους που τους εκμεταλλεύονται άλλοι άνθρωποι· ξεκαθαρίζει δηλαδή ότι η ταξική πάλη θα είναι το κεντρικό θέμα της αφήγησης» (Ferrara 1970:30).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

1. Gian Piero Brunetta, *Storia del Cinema Italiano dal neorealismo al miracolo economico 1945-1959*, Γ' Τόμος, Editori Riuniti, Ρώμη 1970.
2. Giuseppe Ferrara, *Visconti*, εκδόσεις Séghers, Παρίσι 1970.
3. Laurence Schifano, *Visconti – Les feux de la passion*, Champs Contre-Champs, Flammarion, Παρίσι 1984.
4. Youssef Ishaghpour *Visconti – Le sens et l'image*, Editions de la Différence, Παρίσι 1984.
5. Alain Sanzio, Paul-Louis Thirard, *Luchino Visconti*, εκδόσεις Persona, Παρίσι, 1984.

●

Σημειώσεις πάνω σε μια είδηση εφημερίδας

Appunti su un fatto di cronaca

(επεισόδιο του *Documento Mensile n. 2*)

(Ιταλία, 1951)

Σκηνοθεσία: Luchino Visconti. **Κείμενο, Σχόλιο:** Vasco Pratolini. **Φωτογραφία:** Domenico Scala. **Μουσική:** Franco Mannino. **Παραγωγή:** Riccardo Ghione, Marco Ferreri. **Διάρκεια:** 5'. Ασπρόμαυρη.

Η κάμερα επισκέπτεται το χώρο όπου, πριν από λίγο καιρό, δολοφονήθηκε ένα δωδεκάχρονο κορίτσι, η Annarella Bracci. Βρισκόμαστε στην Πριμαβάλε, μια συνοικία της Ρώμης. Οι εικόνες, που συνοδεύονται από σχόλιο του Pratolini, δείχνουν τμήματα της συνοικίας (σπίτια και δρόμους), ενώ, στη συνέχεια, η μηχανή κοντοστέκεται και σκοπεύει προσεκτικότερα ομάδες μικρών και μεγαλύτερων παιδιών που παίζουν. Τέλος, κινηματογραφείται ο χώρος όπου διαπράχθηκε το έγκλημα, που σημειώνεται μ' έναν ξύλινο σταυρό πάνω στον οποίο είναι γραμμένο με το χέρι το όνομα Άννα.

Τραγωδία των φτωχών ανθρώπων
του Luciano De Giusti

Πρώτο από τα δύο μέρη που αποτελούσαν το δεύτερο επεισόδιο του *Documento mensile*,[1] η έρευνα των Visconti-Pratolini αφορμάται από μια είδηση που είχε προκαλέσει μεγάλη εντύπωση στην κοινή γνώμη: τη δολοφονία της μικρής Annarella Bracci, το πτώμα της οποίας βρέθηκε σ' ένα πηγάδι. Ο νεαρός Lionello Egidi, που κατηγορήθηκε για το φόνο, αρχικά ομολόγησε το έγκλημα, αλλά στη συνέχεια το αρνήθηκε, λέγοντας ότι η ομολογία του ήταν προϊόν των βασανιστηρίων που είχε υποστεί. Αντί να εστιάσει στον «ήρωα», το βλέμμα των Visconti-Pratolini εξερευνά το περιβάλλον, τη λαϊκή συνοικία της Ρώμης Πριμαβάλε, αναζητώντας στον κοινωνικό περίγυρο τις αιτίες αυτής της τραγωδίας των φτωχών ανθρώπων. Το αποτέλεσμα είναι ένα μικρό πολιτικό-κοινωνιολογικό δοκίμιο, συναρπαστικό και πολύ αποτελεσματικό, χάρη στη λιτότητα του κριτικού του λόγου και στην ακρίβεια των ατμοσφαιρικών του εικόνων.

Luciano De Giusti, *I Film di Luchino Visconti*,
Εκδόσεις Gremese, Ρώμη 1985.
(Μετάφραση: Θωμάς Λιναράς.)

1. Στις αρχές της δεκαετίας του '50, ο Marco Ferreri και ο Ricardo Ghione ήταν οι εμπνευστές μιας μηνιαίας κινηματογραφικής εφημερίδας, κάτι αντίστοιχο με το σημερινό τηλεοπτικό ρεπορτάζ, το οποίο ονομαζόταν *Documento mensile* (Σ.τ.Μ.)



Bellissima

(Ιταλία, 1951)

Σενάριο: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Rosi, από μια ιδέα του Cesare Zavattini. **Φωτογραφία:** Piero Portalupi, Paul Ronald, με οπερατέρ τους Oberdan Trojani, Idelmo Signorelli. **Μουσική:** Franco Mannino, σε θέματα από το *Ελιξήριο του έρωτα* του Gaetano Donizetti. **Ήχος:** Ovidio Del Grande. **Σκηνογραφία:** Gianni Polidori. **Κοστούμια:** Piero Tosi. **Μοντάζ:** Mario Serandrei. **Βοηθοί σκηνοθέτες:** Francesco Rosi, Franco Zeffirelli. **Ηθοποιοί:** Anna Magnani (Μανταλένα Τσεκόνι), Walter Chiari (Αλμπέρτο Ανοβάτσι), Tina Apicella (Μαρία Τσεκόνι, το κοριτσάκι), Gastone Renzelli (Σπάρτακο Τσεκόνι), Tecla Scarano (δασκάλα της υποκριτικής), Arturo Bragaglia (φωτογράφος), Lola Braccini (σύζυγος του φωτογράφου), Gisella Monaldi (θυρωρός), Linda Sini (Μιμέτα), Liliana Mancini (Ιρις), Teresa Battazzi (σνομπ μητέρα), Alessandro Blasetti, Mario Chiari, Vittorio Musy Glori, Geo Taparelli. **Παραγωγή:** Salvo D'Angelo για τη Film Bellissima. **Διάρκεια:** 115′. Ασπρόμαυρη. 35mm. **Πρώτη προβολή:** Μιλάνο, 27 Δεκεμβρίου 1951.

Ο σκηνοθέτης Blasetti ψάχνει ένα κοριτσάκι για να παίξει σε μια ταινία. Πλήθος μητέρες και κοριτσόπουλα συρρέουν στην Cinecittà, κι ανάμεσά τους, η Μανταλένα Τσεκόνι με την κόρη της, Μαρία. Η Μανταλένα αγωνίζεται για να κάνει η κόρη της ένα δοκιμαστικό. Τη στέλνει σε σχολή χορού και ηθοποιίας, ξεγελιέται και δίνει όλες τις οικονομίες της στον μικροαπατεώνα Αλμπέρτο Ανοβάτσι, με την ελπίδα ότι αυτός θα τη βοηθήσει, τσακώνεται και με το σύζυγό της, Σπάρτακο, που δε θέλει ν' ασχοληθεί η κόρη του με τον κινηματογράφο. Η μικρή γίνεται δεκτή στο δοκιμαστικό, και η μητέρα κατορθώνει να το κρυφοκοιτάξει όταν προβάλλεται. Στην οθόνη βλέπει την κόρη της να κλαίει απελπισμένα. Το κλάμα της μικρής προκαλεί το γέλιο των «σινεματζήδων» που παρακολουθούν την προβολή, αγνοώντας την παρουσία της μητέρας. Πληγωμένη και αγανακτισμένη από τη συμπεριφορά του σκηνοθέτη και των βοηθών του, η Μανταλένα αρνείται να υπογράψει το συμβόλαιο μετά την επιλογή τής Μαρίας. Συμφιλιώνεται με το σύζυγό της και συνειδητοποιεί, όπως κι εκείνος, τους «ψεύτικους μύθους» του κινηματογράφου.

"Ήθελα πολύ καιρό να κάνω μια ταινία με τη Magnani. Μ' ενδιέφερε ιδιαίτερα ν' αποκτήσω μια τέτοια εμπειρία με μια αυθεντική προσωπικότητα, με την οποία θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για τα πιο εσωτερικά μας, τα πιο σημαντικά πράγματα. Μ' ενδιέφερε να δω τι είδους σχέση θα μπορούσε να γεννηθεί ανάμεσα σ' εμένα, το σκηνοθέτη, και την «ντίβα» Magnani. Το αποτέλεσμα ήταν ευτυχέστατο.

Ο Zavattini ήθελε τον κεντρικό ανδρικό του χαρακτήρα υπάλληλο, αλλά στην ταινία τον κάναμε εργάτη, οπότε η δράση, αντί να εκτυλίσσεται στη συνοικία Ανιμπαλιάνο, μεταφέρθηκε στα λαϊκά προάστια· πιο συγκεκριμένα, στο Πρενεστίνο. Από την άλλη, παρότι κατά τον Zavattini το κοριτσάκι έχει μικρή παρουσία, στην ταινία έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, κι η μητέρα είναι αυτή που, αφού αγωνίζεται να κάνει την κόρη της ηθοποιό, στο τέλος συνειδητοποιεί το λάθος της κι αρνείται να υπογράψει το συμβόλαιο.

Η υποκριτική της Magnani χαρακτηρίζεται από ένα λαϊκό ένστικτο που δεν έχει καμία σχέση με το επαγγελματικό θέατρο. Ξέρει να στέκεται στο επίπεδο των άλλων, αλλά και, με κάποιο τρόπο, να φέρνει τους άλλους στο δικό της. Στηρίχτηκα ιδιαίτερα σ' αυτή την αξιοθαύμαστη πλευρά της προσωπικότητάς της. Πρέπει επίσης να πω ότι τόσο ο Gastone Renzilli (εργάτης) όσο και η Tina Apicelli (κοριτσάκι) ανταποκρίθηκαν πλήρως στις προσδοκίες μου. Κυρίως η τελευταία, επέδειξε σπάνια ευφυΐα και ένστικτο. Μέσα σε δεκαπέντε μέρες είχε μάθει όλα τα κόλπα του επαγγέλματος, σε σημείο που, μερικές φορές, μας έκανε να νιώθουμε αμηχανία...

Η μέθοδός μου να δουλεύω με τους ηθοποιούς, είναι να τους εξηγώ περιληπτικά κάθε σκηνή. Εκείνοι προσπαθούν να την εκφράσουν με τον δικό τους τρόπο, κι έτσι, σιγά σιγά, μέσω αυτής της άμεσης συνεργασίας, η σκηνή βρίσκει το κέντρο, το στόχο της. Έπειτα, προκειμένου να κάνω τους ηθοποιούς να νιώσουν ακόμα περισσότερο το μέγεθος της αλήθειας, αφήνω πάντα μεγάλο περιθώριο –τόσο στη δράση όσο και στο διάλογο– πριν και μετά το ωφέλιμο μέρος της σκηνής. Η μέθοδος αυτή ταίριαζε τέλεια στη Magnani, η οποία, αν δεν είχε αυτό το χρονικό περιθώριο, δε θα κατόρθωνε να πει τα λόγια της με την ίδια επιτυχία.

Το σενάριο χρησιμεύει ως βάση, είναι ο σκελετός τής ταινίας, και γι' αυτό πρέπει να το έχουμε πάντα μπροστά μας. Όμως, δεν μπορούμε να προδικάσουμε εξαρχής πώς θα διαμορφωθούν οριστικά η δράση και οι διάλογοι. Σε μια ρεαλιστική ταινία, οι χαρακτήρες μπορούν να μιλάνε μόνο με έναν συγκεκριμένο τρόπο – πρέπει, λοιπόν, να τον βρούμε... Τολμώ να πω ότι η επιλογή των ηθοποιών (δηλαδή των χαρακτήρων) είναι το πιο σημαντικό πράγμα. Μόλις τους βρω, ένα μεγάλο κομμάτι της ταινίας έχει ήδη πραγματοποιηθεί. Ο καθένας έχει τη μέθοδό του, την άποψή του. Όμως, σε ό,τι αφορά στους ηθοποιούς, επιμένω μέχρι να βεβαιωθώ ότι κάποιος έχει ταλέντο, ότι έχει πραγματικά κινηματογραφικό ένστικτο, ότι, αν καθοδηγηθεί σωστά, θα μπορέσει να πει και τις πιο δύσκολες ατάκες. Απλώς, χρειάζεται δουλειά και επιμονή."

L.V.

Αποσπάσματα από μια συζήτηση με τη Michèle Gandin, η οποία έγινε την 1.12.1951 και παρατίθεται στο βιβλίο Visconti: Il cinema, *έκδοση του Κινηματογραφικού Τμήματος του Δήμου της Μόντενα, 1977.*



Το παιχνίδι της αθωότητας
του Jacques Joly

Το *Bellissima* είναι ένας στοχασμός για τις σχέσεις του θεάτρου με τη ζωή· ως προς αυτό, αποτελεί την πιο διάφανη ταινία του Visconti και, δίχως άλλο, ταινία-κλειδί για το σύνολο έργο του. Στον στρατευμένο σκηνοθέτη τού *Η γη τρέμει* και του *Ρόκο*, και στον εκλεπτυσμένο εστέτ που μας έδωσε τις *Λευκές νύχτες* και το *Senso*, υπάρχουν περισσότερα κοινά στοιχεία από μιαν αγωνία για το μορφολογικό κάλλος ή τα παιχνίδια των φωτοσκιάσεων. Ο Visconti παραλληλίζει ευχαρίστως τον *Ρόκο* με τον *Ηλίθιο* ας πούμε ότι ανάμεσα στο *Bellissima* και στο *Η γη τρέμει* υπάρχει η ίδια σχέση με αυτήν ανάμεσα στον *Αιώνιο σύζυγο* και τους *Αδελφούς Καραμάζοφ* – η κλίμακα διαφέρει. Βασισμένος σ' ένα σενάριο του Zavattini, ο Visconti καταπιάνεται με γενικότερα ζητήματα του έργου του και στοχάζεται για την τέχνη του. Το πώς από μια αμφισβήτηση της κοινωνίας δεν μπορεί παρά να φτάσει κανείς σε στοχασμούς περί του θεάτρου: αυτό δείχνει η ταινία κι αυτός είναι ο θεμελιώδης προβληματισμός της τέχνης του Visconti.

Κατ' αρχάς, το *Bellissima* είναι μια ρεαλιστική ταινία: αρχικός πυρήνας της ιδέας του Visconti, η αλλοτρίωση του ανθρώπου. Απ' αυτό απορρέει η σχολαστική προσπάθειά του να τοποθετήσει τους ήρωές του μέσα σ' ένα πολύ συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο. Ο θεατής μαθαίνει τα πάντα για την Anna Magnani: από το πόσες είναι οι οικονομίες της και πόσα βγάζει την ημέρα απ' τις ενέσεις, μέχρι το τι δουλειά κάνουν οι συγγενείς της και ποιες είναι οι σχέσεις της με τους γείτονες. Πάνω απ' όλα, όμως, ο Visconti είναι απαράμιλλος στο να εμφύει τους ήρωές του στο ντεκόρ της ίδιας της ζωής τους, προσδίδοντας έτσι έναν οπτικό ρεαλισμό σε πράγματα τα οποία, στις ταινίες του De Sica ή του Maselli, παραμένουν αυθαίρετες θεματικές επιλογές. Η ίδια πνοή εμψυχώνει το ντεκόρ και τον ηθοποιό· ο άνθρωπος είναι δέσμιος αυτών που τον περιβάλλουν: δεν είναι παρά το άθροισμα των αντικειμένων που χρησιμοποιεί. Εκεί έγκειται η «υλιστική», αν μπορούμε να την πούμε έτσι, πτυχή της τέχνης τού Visconti: τίποτα δεν υπάρχει πέρα απ' αυτό που προσφέρεται στο βλέμμα μας, και η σκηνοθεσία εκφράζει πλαστικά τον αθεϊσμό του Visconti. Η ομορφιά των εικόνων δεν τονίζει τη γραφικότητα ή την αθλιότητα, αλλά υμνεί το μεγαλείο



του ανθρώπου μέσα σ' όλες τις καταστάσεις, όλους τους χώρους. Στον ήρωα που είναι εγκλωβισμένος στο περιβάλλον του, η πλαστική ομορφιά των πλάνων χαρίζει την ελπίδα μιας απελευθέρωσης. Καταδεικνύοντας την ολοκληρωτική απορρόφηση του ανθρώπου από το περιβάλλον του, μεγεθύνει και, ταυτόχρονα, αρνείται την αλλοτρίωσή του κρατώντας μιαν απόσταση, μια αισθητική δέσμευση που χαρίζει στον «παθητικό» άνθρωπο τη δυνατότητα να δράσει, υποδυόμενος.

Πράγματι, για να ξεφύγει κανείς απ' τα δεσμά του περιβάλλοντός του, το όνειρο είναι μια βολική λύση: το *Bellissima* είναι επίσης η ιστορία μιας γυναίκας που υποκαθιστά την ασχήμια της πραγματικότητας με τη φαντασία· μ' άλλα λόγια, μιαν αλλοτρίωση με μιαν άλλη. Για την Anna Magnani, ο κόσμος του κινηματογράφου είναι ο μαγικός κόσμος της απελευθέρωσης, όπως ακριβώς και ο κόσμος τής πυγμαχίας για τον Σιμόνε στον *Ρόκο* ή της αριστοκρατίας για τον Φραντς Μάλερ στο *Senso*. Αυτή η άρνηση των ευθυνών, αυτή η προσφυγή στο όνειρο μεταμορφώνει κάθε άνθρωπο σε ηθοποιό, και τη ζωή, σε σκηνή θεάτρου. Αυτός είναι ο κοινός παρονομαστής όλων των ταινιών τού Visconti: το θέατρο είναι ένας τρόπος ν' αρνηθείς μια τοφερή πραγματικότητα· είναι η συμφιλίωση του πραγματικού με το φανταστικό, ο μετασχηματισμός της ασχήμιας σε ομορφιά, το καταφύγιο της αγνότητας μπροστά στους συμβιβασμούς. Έτσι δικαιολογείται κι ο αισθητισμός της σκηνοθεσίας: εδώ, η ομορφιά είναι η έκφραση της αξιοπρέπειας του ανθρώπου όταν αγωνίζεται να μην είναι πια υπόδουλος στο περιβάλλον του, έστω και μέσω μιας άλλου είδους αποξένωσης. Κάθε ήρωας του Visconti, συνειδητά ή υποσυνείδητα, παίρνει μιαν απόσταση απ' τον εαυτό του κι αρχίζει να υποδύεται. Γι' αυτό και το *Bellissima* είναι μια πινακοθήκη με χιουμοριστικά πορτρέτα μισότρελων, δέσμιων της συνθήκης τους και, πολύ περισσότερο, των ονείρων τους: η θλιβερή χοντρή πόρνη, η γριά ταλαίπωρη ηθοποιός, η εβδομηντάχρονη μπαλαρίνα κ.λπ.

Κι ωστόσο, ο Visconti τρέφει για όλα αυτά τα ανδρείκελα μια τρυφερότητα που είναι εντελώς αντίθετη από τη συγκατάβαση με την οποία ο Fellini αντιμετωπίζει τους γερο-καμποτίνους του στους *Βιτελόνι*. Κι αυτό, γιατί, μέσα απ' τις γελοιογραφίες τους, διαφαίνεται η αγνότητά τους. Το πρόβλημα του θεάτρου και το πρόβλημα της αγνότητας είναι ένα και το αυτό: το να ζεις εν ονείρω σημαίνει πρώτα απ' όλα ότι αρνείσαι να εξευτελιστείς. Το *Bellissima* διατρέχεται υπογείως από το βισκοντικό μοτίβο της δυστυχίας των αγνών ανθρώπων απέναντι στο ψέμα και το αμείλικτο ερώτημα. Ο άντρας της Magnani είναι θύμα της τρέλας της γυναίκας του, όπως ακριβώς η Νάντια ήταν η δυστυχία του Σιμόνε και του Ρόκο στον *Ρόκο*, όπως το δειλό και υστερόβουλο πάθος του Φραντς Μάλερ βασανίζει τη Λίβια στο *Senso*. Όταν μένει μόνος του, με την πατρική του οικογένεια ή με τους φίλους του, ο άντρας της Magnani είναι εντελώς άλλος άνθρωπος: η δυστυχία του προέρχεται απ' το δέσιμό του με μια γυναίκα. Η ίδια η Magnani θ' αγωνιστεί να διασώσει την αγνότητα του παιχνιδιού, να αρνηθεί τον κίνδυνο του πάθους: σε μια από τις ωραιότερες σκηνές της ταινίας, μετά από μια στιγμή αδυναμίας, θα καταφέρει, μ' ένα ξέσπασμα γέλιου, ν' αποφύγει το φλερτάρισμα του Walter Chiari. Μέσα απ' το παιχνίδι, η γυναίκα απελευθερώνεται, ενώ ο άντρας παραμένει ανίκανος ν' απαλλαγεί από την υποτέλεια που εκπροσωπεί γι' αυτόν η γυναίκα: ο άντρας της Anna Magnani δε θα μπορέσει για πολύ να μείνει μακριά απ' το σπιτικό του.

Το πέρασμα από το ρεαλισμό στη θεατρικότητα δεν είναι αξίωμα στο έργο του Visconti: η ίδια η κοινωνική πραγματικότητα καταδικάζει τον άνθρωπο να παίζει ρόλους προκειμένου να διατηρήσει την αγνότητά του. «Παίζεις... Κι εσύ παίζεις» λέει η Magnani στην κόρη της. Μα και το παιχνίδι της αγνότητας έχει τους κινδύνους του: μια νέα αλλοτρίωση παραμονεύει τους ήρωες, όπως ο πειρασμός της αγιότητας τον Ρόκο. Έτσι και ο κόσμος του κινηματογράφου δεν μπορεί παρά να είναι μια οφθαλμαπάτη για την ηρωίδα τού *Bellissima*. Έρχεται η στιγμή όπου τα προσχήματα καταρρέουν, όπου ο άνθρωπος αποκτά συνείδηση της εσωτερικής του αξιοπρέπειας, όπου ο ηθοποιός απελευθερώνεται από τη διπλή αλλοτρίωση που τον κρατάει δέσμιο. Πιστεύω ότι όλες οι ταινίες του Visconti, όπως οι τραγωδίες του Ρακίνα, αφηγούνται την ιστορία μιας εθελοτυφλίας και κλείνουν με μια ξαφνική αποκάλυψη της αλήθειας: η ομολογία του Φραντς στο *Senso*, ο μονόλογος του Τσίρο στο τέλος του *Ρόκο*, η τελική μεταστροφή της Anna Magnani στο *Bellissima* οφείλονται σε μια κρίση συνείδησης των χαρακτήρων. Ο κινη-

ματογράφος του Visconti είναι ένας κινηματογράφος της αξιοπρέπειας και της ελευθερίας του ανθρώπου, ένας κινηματογράφος γνήσια επαναστατικός. Όπως ο Ρόκο ή ο ψαράς του *Η γη τρέμει*, έτσι και η Anna Magnani ανακαλύπτει τελικά το μεγαλείο του ρόλου που της δόθηκε. Διατεθειμένοι ν' αποδεχθούν τη συνθήκη τους, τις ευθύνες και το περιβάλλον τους, οι ήρωες του Visconti μπορούν ν' αντιμετωπίσουν την πραγματικότητα, και ν' αποσπαστούν απ' αυτήν, προκειμένου να κτίσουν τον αυριανό κόσμο. «Θα 'ρθει η μέρα» καταλήγει ο Τσίρο. Και το υπέροχο τελικό τράβελινγκ του *Bellissima* αντιστοιχεί στο μουσικό άνοιγμα της ταινίας: η όπερα έχει ξεχαστεί· κι είναι η πρώτη φορά που η κοιμισμένη μικρούλα μάς αποκαλύπτει την αθωότητα και την ομορφιά της.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 120, Ιούνιος 1961.
(Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη.)

●

Ρεαλισμός και μελόδραμα

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Τριάντα χρόνια από τότε που γυρίστηκε, η πιο ασυνήθιστη ταινία του Luchino Visconti κατορθώνει να μας κάνει να τεντώσουμε την προσοχή μας για ν' ακούσουμε την παλλόμενη ανθρώπινη μουσική του, ενώ οι σύγχρονες ταινίες, με τερτίπια και πολλαπλασιαστικά εφέ, μάταια φουσκώνουν το κούφιο υλικό τους.

Πόσο παράξενη κι απρόβλεπτη (κι όμως, τελικά, γόνιμη) μοιάζει σήμερα αυτή η συνάντηση του σεναριογράφου Cesare Zavattini και του Visconti!

Ο Zavattini, αυστηρός νεορεαλιστής, παρατηρεί προσεχτικά τη ζωή γύρω του, ισορροπώντας το κοινωνικό με το ανθρώπινο και ζητώντας τη χαμηλόφωνη, αποδραματοποιημένη αφήγηση, που ο συνηθισμένος συνεργάτης του, De Sica, τη φροντίζει μ' έναν τρυφερό υπερ-συναισθηματισμό. Κι ο Visconti, τεράστιος, μεγαλόσωμος, μελοδραματικός και ιστορικός, εστέτ της εικόνας...

Ο Zavattini του δίνει ένα σενάριο μιας μικροαστής γυναίκας της Ρώμης, που παρασύρεται από το ασημόχαρτο του κινηματογραφικού θεάματος κι ονειρεύεται για την κόρη της μια καριέρα σταρ. Αυτό που θα ήθελε να πετύχει η ίδια, προσπαθεί να το επιβάλει στο παιδί της. Στο τέλος, φυσικά, βρίσκεται πικραμένη, απογοητευμένη, γελοιοποιημένη. Ηταν μια δραματική καμπύλη αληθοφανής, ρεαλιστική. Όμως ο Visconti έκανε δύο βασικές αλλαγές: η γυναίκα αυτή δεν είναι πια μικροαστή, αλλά λαϊκή, ενώ, στο τέλος, κερδίζει το ρόλο για την κόρη, αλλά τον αρνείται.

Η μετατόπιση προς τη λαϊκότητα οξύνει τη σύγκρουση, μεγαλώνοντας τις αποστάσεις ανάμεσα στην πραγματικότητα και το όνειρο, εντείνει τον κοινωνικό χαρακτήρα και δίνει βάρος στη συνειδητοποίηση του τέλους, που αποτελεί ένα από τα μείζονα θέματα του σκηνοθέτη. Η συνείδηση ότι το όνειρο ήταν απατηλό, ξαναφέρνει τη γυναίκα στη δική της ζωή, αίροντας την κρίση που κατέστρεψε τη σχέση της με τον άντρα της, αλλά και την αληθινή θέση της ως μάνας.

Κυνηγώντας τη χίμαιρα, είχε φτάσει να ξεπουλάει τη λαϊκή της περηφάνια, σχεδόν και τον χυμώδη σεξουαλισμό της, ενώ επέβαλε στο παιδί της πολλαπλές μεταμορφώσεις που το πάγωναν μέσα σε μια μικροαστική ασχήμια. Το κοριτσάκι είναι η «πανέμορφη» του τίτλου μόνο στο φινάλε, που κοιμάται, επιστρέφοντας στη φυσική του ζωή. Αλλά κι η ίδια η μάνα είναι «πανέμορφη» τότε, κι οι δυο τους σχηματίζουν ένα υπέροχο ζευγάρι.

Οι αλλαγές του Visconti δε θ' αρκούσαν, αν δεν πρόσθετε το μέγεθος και την τεράστια δύναμη που υποστηρίζουν τις υψηλές συγχορδίες του. Παρά την ακρίβεια της νεορεαλιστικής εικόνας και την ηθελημένα γκρίζα φωτογραφία, το πρόσωπο της γυναίκας «τρυπάει» την οθόνη. Η ταινία γίνεται το πορτρέτο της Anna Magnani.

Η μεγάλη ηθοποιός προσφέρει τον σύνθετο μύθο της, άσχημη κι όμορφη, μάνα και γυναίκα, αισθησιακή χάρη στο γήινο βάρος της. Η Magnani γεμίζει τον ήχο με την καταρρακτώδη ομιλία της, τις φωνές της (η ταινία είναι εντονότατη ηχητικά) και, προς το τέλος, με τη σιωπή της. Η Magnani, «πανέμορφη» κι αυτή, είναι μια ανθρώπινη οπτικοακουστική άρια.

Κι έτσι φάνηκε στο μελόδραμα. Απλοποίηση και παροξυσμός των δεδομένων, με ή χωρίς τραγούδι και μουσική, είναι φυσική έκφραση για τον Visconti, γιατί του προσφέρει τις εντάσεις και τις κορυφώσεις στις οποίες στηρίζει την τέχνη του. Μελόδραμα σημαίνει «αδιάντροπο», υπέροχο ξέσπασμα των αισθημάτων (σαν το «Βοήθεια!» της Magnani στο φινάλε), αλλά και εξίσου «αδιάντροπη» ανάμιξη του κωμικού με το τραγικό· σημαίνει ένα ποτάμι, με τους χειμαρρώδεις ρυθμούς της Magnani· σημαίνει, όμως, και ψύχραιμη ματιά απ' το σκηνοθέτη, που «θεατροποιεί» αυτόν τον κόσμο και τον κοιτάζει μαζί μας, ειρωνικά, παίζοντας με τα μουσικά θέματα από το *Ελιξήριο του έρωτα*.

Νεορεαλισμός και μελόδραμα: τα άκρα αντίθετα, σε μια στιγμιαία, μοναδική, θαυμάσια ζεύξη. Το στούντιο είναι αληθινό (Cinecittà), κι αυτός που υποδύεται το σκηνοθέτη στην ταινία, είναι αληθινός σκηνοθέτης (ο Blasetti). Κι όμως, κάθε εμφάνισή του, όλο θεατρικότητα, παρακολουθείται απ' το μοτίβο του «τσαρλατάνου» από την όπερα του Donizetti.

Ίσως τώρα καταλαβαίνουμε περισσότερο την αξία αυτής της ταινίας...

«Η Καθημερινή», 29.9.1981.

●

Μια ταινία με πολλαπλά νοήματα

του F.M. De Sanctis

Η ευθύτερη και αμεσότερη σημασία της ταινίας απορρέει από τη μυθοπλαστική ευφορία του κινηματογραφικού κόσμου, ο οποίος αυτήν ακριβώς την ευφορία χρησιμοποιεί για να συσκευάσει και να πουλήσει τα προϊόντα του, κι απ' την εξέγερση της Μανταλένα, η οποία, ενώ στην αρχή την είχε κατακτήσει κι είχε υποδουλωθεί στην κινηματογραφική μυθολογία, στο τέλος, βασιζόμενη στην υγιή λαϊκή κουλτούρα

της, βρίσκει, μετά από μια πικρή εμπειρία, το κουράγιο και τη συνείδηση ν' απορρίψει τις ψευδαισθήσεις μέσα στις οποίες θα μπορούσε να χαθεί και –κυρίως– να χάσει το δρόμο για την αληθινή ευτυχία της κόρης της. Εξ ου και η αυστηρή κριτική στον κόσμο του κινηματογράφου, ο οποίος, μέσα από τους αλλοτριωτικούς μηχανισμούς του, απαξιώνει κάθε πραγματική αντίληψη της ζωής, είτε όταν ξεπουλάει τα προϊόντα του μες στο σκοτάδι της αίθουσας, είτε όταν, για να τα συσκευάσει με τρόπο που να ταιριάζει στη μυθοποιημένη ανθρωπιά, διαφθείρει και μετατρέπει σε συνενόχους του, με το χρήμα και τον ενθουσιασμό των εφήμερων επιτυχιών, τους αδυνάτους. Η δομή της ταινίας, τόσο στο σύνολό της όσο και στα επιμέρους στοιχεία της, δεν κολακεύει το αντικείμενο της αυστηρής κριτικής: από την αρχή ώς το τέλος, βλέπει τον κινηματογράφο από μια οπτική γωνία οξυδερκούς και αμείλικτης απομυθοποίησης των πρωταγωνιστών του, των ανθρώπων που τον υπηρετούν, των υπηκόων του, του βασιλείου του. Η κριτική είναι έντονη και πλήρης, ακριβώς επειδή δεν περιορίζει τη σαρκαστική της διάθεση στο κινηματογραφικό πάνθεον, αλλά αναλύει και τις συνέπειες της πολιτιστικής βιομηχανίας που βιώνει στο πετσί της μια οποιαδήποτε γυναίκα.

Σύμφωνα μ' αυτή την πρώτη, άμεση ανάγνωση, το πρωτεύον νόημα της ταινίας μπορεί να εντοπιστεί σ' ένα «j'accuse»[1] που απευθύνεται στον κινηματογράφο ως βιομηχανία, με τη συνθετότητα και τις αμφισημίες του, σε μια κοινωνία που μπορεί να εκμεταλλευτεί τα πάντα. Άπαξ και δεχθούμε αυτό το νόημα, μπορούμε, παραπλεύρως και εκ παραλλήλου, να εντοπίσουμε άλλα, δευτερεύοντα: η καταδίκη της εύκολης επιτυχίας, του εύκολου χρήματος, της απροκατάληπτης αποδοχής ή επιβολής των συνθηκών και του τρόπου λειτουργίας του συστήματος, η παιδική εκμετάλλευση όχι μόνο απ' την πλευρά των κινηματογραφικών «producers»,[2] αλλά και των γονέων που θέλουν να ικανοποιήσουν τις δικές τους φιλοδοξίες, ο κυνισμός στις ανθρώπινες σχέσεις, η επιδερμικότητα των αποφάσεων, η χρησιμοποίηση των άλλων σαν να ήταν πράγματα· ή, για να περιοριστούμε στον κινηματογράφο, απ' την πλευρά του θεατή: η καταδίκη της στάσης που σε κάνει να χάνεσαι μέσα στα όνειρα που αποτυπώνονται στο σελιλόιντ, η επιθυμία να διαμορφώσεις μια προσωπικότητα με τις παραμέτρους των κινηματογραφικών αστέρων, το να ξεχνάς τη δική σου υπόσταση και τα προβλήματά σου, και να υιοθετείς υποκατάστατα προσωπικότητας που δανείζεσαι απ' τους ήρωες των ταινιών, κι άλλα πολλά. Η ερμηνεία αυτή, άλλωστε, μπορεί να επεκταθεί σε όλες τις μορφές όπου η λεγόμενη «μαζική κουλτούρα» επιβάλλει το εμπόριό της: απ' τα τραγούδια (ο πρωτοποριακός θίασος) μέχρι τα σπορ (ο Σπάρτακος δε λείπει από καμία κυριακάτικη ιεροτελεστία) και τα κόμικς (σήμερα θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και την τηλεόραση).

Νομίζουμε, όμως, ότι, αν μείνουμε μόνο σ' αυτή την πρώτη ανάγνωση της ταινίας ως κριτικής του κινηματογράφου (και των εργαλείων της πολιτιστικής βιομηχανίας), κινδυνεύουμε ν' αφήσουμε αναπάντητο το ερώτημα που προκύπτει από τη συμπεριφορά της Μανταλένα, να μην κατανοήσουμε τα κίνητρα που υπαγορεύουν τη συμπεριφορά της (και, οπωσδήποτε, δεν οφείλονται μόνο στη γοητεία του κινηματογράφου), και να μη συλλάβουμε το νόημα της προσωπικής της ωρίμανσης σε σχέση με τους περιορισμούς της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Ουσιαστικά, δε θα κάνουμε πλήρη ανάλυση, δηλαδή μιαν ανάλυση που θα 'παιρνε υπόψη της την επίδραση του κινηματογράφου και θα μας επέτρεπε να εξηγήσουμε σε βάθος την ιστορία της Μανταλένα, την «ιστορία μιας κρίσης» που, αναμφίβολα, περιέχει ένα λιγότερο καθησυχαστικό (και, νομίζουμε, λιγότερο προφανές) νόημα.

Από τον συλλογικό τόμο *L'opera di Luchino Visconti*, Πρακτικά Συνεδρίου, Φιέζολε, 27-29 Ιουνίου 1966.
(Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.)

1. Γαλλικά στο κείμενο: «κατηγορώ». (Σ.τ.Μ.)
2. Αγγλικά στο κείμενο: παραγωγοί. (Σ.τ.Μ.)

●

Anna Magnani

[Επεισόδιο της σπονδυλωτής ταινίας *Εμείς οι γυναίκες (Siamo donne)*]

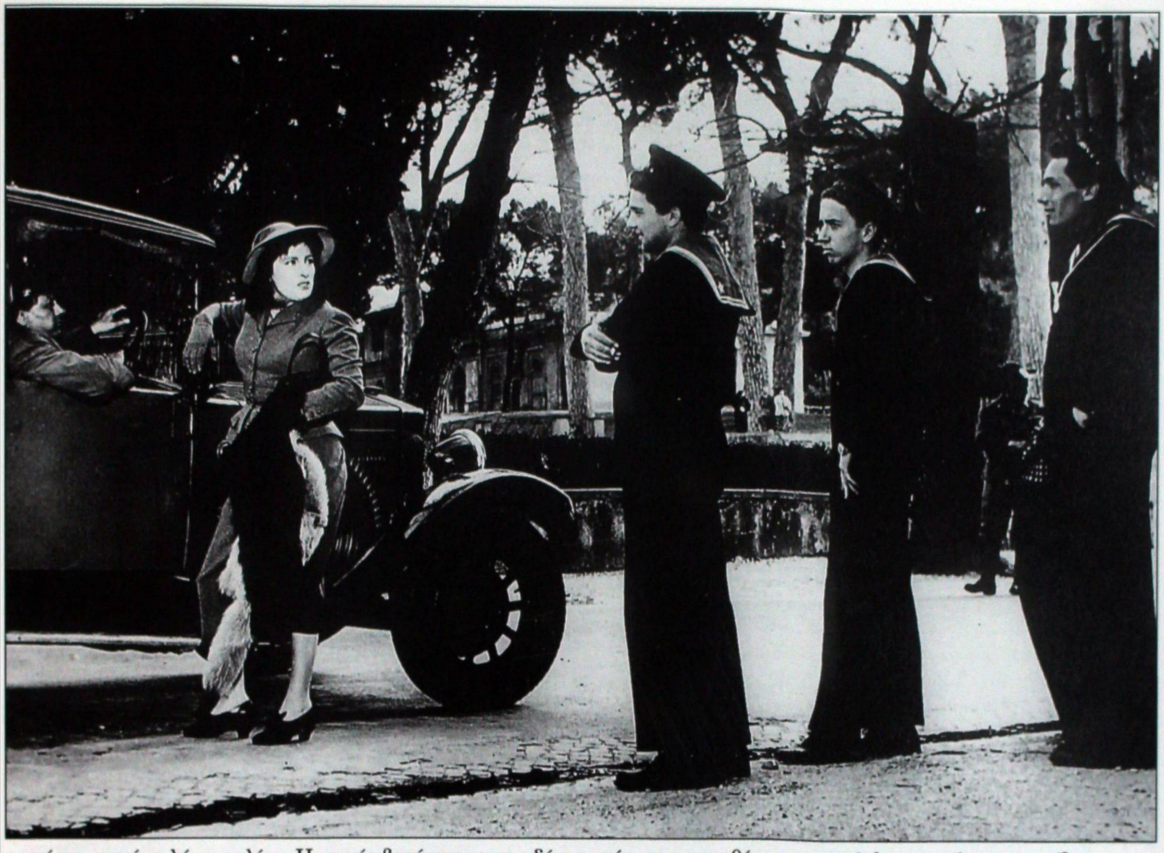
(Ιταλία, 1953)

Σενάριο: Cesare Zavattini, με τη συνεργασία της Suso Cecchi D'Amico. **Φωτογραφία:** Gabor Pogany. **Μουσική:** Alessandro Cicognini. **Μοντάζ:** Mario Serandrei. **Ηθοποιός:** Anna Magnani. **Παραγωγή:** Alfredo Guarini για την Titanus-Film Costellazione. **Διάρκεια:** 22′. Ασπρόμαυρη. (Τα άλλα επεισόδια της ταινίας είναι: *Quatro attrici una speranza* του Alfredo Guarini, *Alida Valli* του Gianni Franciolini, *Ingrid Bergman* του Roberto Rossellini, *Isa Miranda* του Luigi Zampa.) **Πρώτη προβολή:** Λέτσε, 22 Οκτωβρίου 1953.

Ρώμη, 1943. Πηγαίνοντας στο θέατρο, η Anna Magnani λογομαχεί με τον ταξιτζή που της ζητά μία επιπλέον λίρα για το σκυλάκι της. Σύμφωνα με την ηθοποιό, όμως, το ζωντανό δεν πρέπει να πληρώσει, γιατί αυτό προβλέπεται από τον κανονισμό για τα σκυλιά «που τα κρατάς στην αγκαλιά σου». Μη κατορθώνοντας να τον πείσει, του ζητά να την οδηγήσει στην αστυνομία, όπου καταφέρνει ν' αποφύγει την πληρωμή. Όταν φτάνει στο θέατρο, όμως, η διαδρομή με το ταξί είναι τόσο μεγάλη, που πρέπει να πληρώσει έναν τσουχτερό λογαριασμό. Η ταινία τελειώνει με την εμφάνιση της ηθοποιού στη σκηνή: τραγουδά ένα χαρούμενο λαϊκό τραγούδι της Ρώμης, που μαγεύει το κοινό.

Η αυθεντικότητα μιας ντίβας
του Alessandro Bencivenni

Ο παραγωγός Guarini προτείνει στον Visconti να συνεργαστεί σε μια σπονδυλωτή ταινία. Πρόκειται για πρωτοβουλία με φιλανθρωπικό χαρακτήρα, στην οποία ο σκηνοθέτης πή-



ρε μέρος, κυρίως λόγω φιλίας. Η ταινία βασίζεται στην ιδέα του Zavattini να απομυθοποιήσει τη μορφή της ντίβας, ζητώντας από ορισμένες μεγάλες ηθοποιούς να διηγηθούν και να ερμηνεύσουν επεισόδια απ' την ιδιωτική τους ζωή. Η μόνη δυσκολία που έχουν να αντιμετωπίσουν ο Visconti και η D'Amico, είναι ποια απ' όλα τα περιστατικά θα διαλέξουν απ' το πλούσιο ρεπερτόριο της Annarella,[1] που καβγάδιζε συχνά. Όσο κι αν είναι τετριμμένο, το επεισόδιο ταιριάζει απόλυτα με τις μεγάλες ικανότητες της Magnani. Ο Visconti δημιουργεί μια κατάσταση αντίθετη από εκείνην της *Bellissima*. Τοποθετεί την ηθοποιό σ' ένα περιβάλλον σχεδόν αποκλειστικά ανδρικό. Πρόκειται για τον κόσμο τής στολής, της ιεραρχίας και των κανονισμών, που είναι μεν προσφιλής στην ιδεολογία του φασισμού, αλλά γίνεται ηπιότερος χάρη στο κλίμα της άδολης συντροφικότητας των φαντάρων και μια αίσθηση ανθρωπιάς και καλού γούστου, ίδιον των κατοίκων της Ρώμης. Σ' αυτόν τον κόσμο εισβάλλει η ζωντάνια και η λαϊκή διαχυτικότητα της Annarella που συγκρούεται με τους κανόνες (όπως στο γελοίο επεισόδιο του ακίνητου φρουρού) και τις αντιμετωπίζει με το αδάμαστο πείσμα της. Τα άλλα επεισόδια της ταινίας (που υπογράφουν οι Guarini, Franciolini, Rossellini και Zampa) υπογραμμίζουν την αντίθεση μεταξύ της γυναίκας και της ηθοποιού, της σκηνής και της ζωής. Με μια καλή δόση ρητορικής, αντιπαραθέτουν τις επίπλαστες πόζες της ντίβας με την πραγματικότητα της καθημερινής ζωής, με την οικογενειακή θαλπωρή, τα κοινά συναισθήματα.

Ο Visconti αντιμετωπίζει το θέμα της ντίβας με τρόπο εντελώς διαφορετικό: υπογραμμίζοντας τη σχέση ανάμεσα στη ζωή και την ηθοποιία. Στο δικό του επεισόδιο, η Magnani μονοπωλεί την προσοχή των ανδρών ολόκληρου στρατοπέδου καραμπινιέρων με τον ίδιο τρόπο που κατακτά το κοινό του βαριετέ: όχι ως μοιραία γυναίκα, αλλά χάρη στον επιθετικό αυθορμητισμό της. Ο Visconti, λοιπόν, παρακάμπτει τον κοινό τόπο της «ψευτο-ντίβας» (στον οποίο θα πέσει αργότερα, με τη *Μάγισσα στην πυρά*), για να υπογραμμίσει ότι, αν η Magnani είναι ντίβα, το οφείλει στο ότι ξέρει να είναι «αυθεντική». Ξεκινώντας από μια αφορμή νεορεαλιστικού χαρακτήρα, καταλήγει ν' ακολουθήσει ένα δρόμο που του ταιριάζει περισσότερο: τη σχέση ζωής και θεάτρου – ένα θέμα, που θα το αντιμετωπίσει με ακόμα καλύτερους όρους και που θ' αποτελέσει την κεντρική ιδέα της επόμενης ταινίας του.

Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti*, Il Castoro Cinema, εκδόσεις La Nuova Italia, Φλωρεντία 1983.
(Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.)

1. Υποκοριστικό του Anna (ας πούμε, Αννούλα). (Σ.τ.Μ.)

Senso

(Ιταλία, 1954)

Σενάριο: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, βασ. στην ομότιτλη νουβέλα του Camillo Boito. (Στο σενάριο συνεργάστηκαν και οι Carlo Alianelli, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi, και στους διαλόγους οι Tennessee Williams, Paul Bowles.) **Φωτογραφία:** G.R. Aldo και Robert Krasker (στις τελικές σκηνές), με οπερατέρ τον Giuseppe Rotunno. **Σκηνογραφία:** Ottavio Scotti. **Κοστούμια:** Marcel Escoffier, Piero Tosi. **Μουσική:** *Συμφωνία αρ. 7 σε μι μείζονα* του Anton Bruckner. **Ήχος:** Vittorio Trentino, Aldo Calpini. **Μοντάζ:** Mario Serandrei. **Βοηθοί σκηνοθέτες:** Francesco Rosi, Franco Zeffirelli. **Ηθοποιοί:** Alida Valli (Λίβια Σερπιέρι), Farley Granger (υπαξιωματικός Φραντς Μάλερ), Massimo Girotti (Ρομπέρτο Ουσόνι), Heinz Moog (κόμης Σερπιέρι), Rina Morelli (Λάουρα, η γκουβερνάντα), Marcella Mariani (Κλάρα, η πόρνη), Sergio Fantoni (Λούκα), Tino Bianchi (λοχαγός Μεούτσι), Ernst Nadherny (διοικητής της Βερόνα), Tonio Selwart (ταγματάρχης Κλάιστ), Christian Marquand (βοηθός αξιωματικός), Marianna Leibl (σύζυγος του στρατηγού Χάουπτμαν). **Παραγωγή:** Renato Gualino για τη Lux Film. **Διάρκεια:** 121΄. Έγχρωμη. 35mm. **Πρώτη προβολή:** Φεστιβάλ Βενετίας, 3 Σεπτεμβρίου 1954.

Είναι η 27η Μαΐου του 1866. Στο Teatro La Fenice της Βενετίας παίζεται η όπερα *Il Trovatore*. Η παράσταση γίνεται αφορμή να διαδηλώσει το κοινό τον αλυτρωτισμό του, και ο πατριώτης μαρκήσιος Ουσόνι προκαλεί σε μονομαχία το λοχαγό Φραντς Μάλερ. Για να βοηθήσει τον Ουσόνι, η εξαδέλφη του, κόμισσα Λίβια Σερπιέρι –που διακατέχεται και αυτή από φιλελεύθερα αισθήματα, μολονότι ο σύζυγος της είναι πιστός υπήκοος του αυτοκρατορικού καθεστώτος– προσεγγίζει τον Μάλερ. Ο λοχαγός δέχεται να μη μονομαχήσει, αλλά ο Ουσόνι εξορίζεται. Η Λίβια ερωτεύεται το λοχαγό και γίνεται η ερωμένη του. Όταν εκείνος την εγκαταλείπει, εκείνη τον αναζητά σ' όλη τη Βενετία. Παρακολουθούμενη από το σύζυγο, πηγαίνει σ' ένα ραντεβού, όπου, αντί του εραστή, βρίσκει τον εξάδελφό της, ο οποίος της παραδίδει τα χρήματα που συγκεντρώθηκαν για την εξέγερση. Με την έκρηξη του πολέμου, οι Σερπιέρι μετακομίζουν στο Αλντένο. Μια νύχτα, ο Φραντς τρυπώνει στην κρεβατοκάμαρα της Λίβια και της ζητά χρήματα για να δωροδοκήσει τον στρατιωτικό γιατρό, προκειμένου να τον απαλλάξει απ' τη θητεία. Η Λίβια του δίνει τα χρήματα του εράνου. Διεξάγεται η μάχη τής Κουστότσα. Η Λίβια, φοβούμενη ενδεχόμενη νίκη των Ιταλών και, συνεπώς, το χωρισμό απ' τον εραστή της, συναντά τον Φραντς στη Βερόνα. Αυτός, όμως, που βρίσκεται συντροφιά με μια πόρνη, αντιμετωπίζει τη Λίβια με περιφρόνηση. Η Λίβια, με πληγωμένη την υπερηφάνειά της, τον εκδικείται, καταγγέλλοντάς τον ως λιποτάκτη. Τη νύχτα, ενώ οι Αυστριακοί γιορτάζουν τη νίκη τους, ο Φραντς εκτελείται.

"Πρόθεσή μου ήταν να δώσω μια πλατιά τοιχογραφία της ιταλικής Ιστορίας και, στη συνέχεια, να απομονώσω την προσωπική περιπέτεια της κόμισσας Σερπιέρι, αν και, κατά βάθος, η κόμισσα δεν ήταν παρά η εκπρόσωπος μιας συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης. Αυτό που κυρίως μ' ενδιέφερε, ήταν να διηγηθώ την ιστορία ενός άτυχου πολέμου, που προκλήθηκε από μία και μόνο κοινωνική τάξη, αλλά αποδείχθηκε καταστροφικός για όλους.

Το αρχικό τέλος της ταινίας ήταν πολύ διαφορετικό από αυτό που βλέπετε τώρα. Το είχα γυρίσει νύχτα, σ' ένα δρόμο του Τραστέβερε, εκεί ακριβώς όπου, στη δεύτερη εκδοχή, η Λίβια τρέχει και κλαίει. Όμως η πρώτη εκδοχή δεν τελείωνε με το θάνατο του Φραντς, αλλά με το πέρασμα της Λίβια ανάμεσα απ' τους μεθυσμένους στρατιώτες. Στο τελευταίο πλάνο έδειχνα έναν μικροκαμωμένο αυστριακό στρατιώτη, πολύ νεαρό (γύρω στα 16), τύφλα στο μεθύσι, που τραγουδούσε έναν επινίκιο ύμνο, ακουμπισμένος σ' έναν τοίχο. Κάθε τόσο, σταματούσε το τραγούδι, έβαζε τα κλάματα, κι ύστερα σταματούσε να κλαίει, και φώναζε: «Ζήτω η Αυστρία!»

Ο Gualino, ο γερο-Gualino, ο παραγωγός μου, ένας πολύ συμπαθητικός άνθρωπος, είχε έρθει να παρακολουθήσει το γύρισμα, και μουρμούριζε πίσω απ' την πλάτη μου: «Είναι επικίνδυνο! Είναι επικίνδυνο!» Ίσως, αλλά για μένα ήταν ένα πολύ πιο ωραίο τέλος! Αναγκάστηκα να το κόψω. Έγιναν κι άλλες αλλαγές στο σενάριό μου... Αν όμως κόβουμε όλα αυτά που έχουν αξία, τότε τι τ' όφελος να κάνει κανείς κινηματογράφο;"

L.V.

Απόσπασμα από συνέντευξή του στους Jean Domarchi και Jacques Doniol-Valcroze («Cahiers du Cinéma», τχ. 93, Μάρτιος 1959).

●

Η μαρμαρυγή της θρηνωδίας
του Morando Morandini

Γιατί το *Senso* μπορεί να θεωρηθεί, αν όχι το ύψιστο κινηματογραφικό δημιούργημα του Visconti, πάντως το πιο ειλικρινές και το πιο παρορμητικό; Επειδή κατόρθωσε να συνθέσει, σχεδόν τέλεια, την εσωτερική, σταθερή αντίθεση μεταξύ της εγγενούς κλίσης του προς την Παρακμή και την αρνητικότητα απ' τη μια (ως προς αυτό παρουσιάζει πνευματική συγγένεια με τον Stroheim) και τον προγραμματικό μαρξιστικό ιστορικισμό του από την άλλη. Η προδιάθεση στην ωμότητα, η αποστασιοποίηση ή, μάλλον, η έλλειψη αγάπης για τους ήρωές του, η ρομαντική υπερβολή που ωθείται στα όρια του θεατρικού εξπρεσιονισμού (ως προς αυτό παρουσιάζει πνευματική συγγένεια με τον ύστερο Αϊζενστάιν), κι αυτός ακόμα ο ιστορικισμός του, η προτίμηση για το μελόδραμα, αποτελούν για το *Senso* την ιδεώδη πρώτη ύλη. Για τον Visconti, δεξιοτέχνη της αρνητικότητας, οι θετικοί ήρωες είναι επιτυχημένοι μόνο –και πάντα– όταν είναι



καταδικασμένοι σε αποτυχία, όπως στο *Η γη τρέμει* ή στο *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του*. Χλομός κι αναποφάσιστος παρουσιάζεται ο μαρκήσιος Ουσόνι, ο οποίος είναι διαλεκτικά αναγκαίος ως ήρωας στην ταινία που ο Visconti ήθελε να κάνει, κι όχι σ' αυτήν που έκανε και που, επιπλέον, την ακρωτηρίασε η λογοκρισία, κόβοντας μια σεκάνς μάλλον σημαντική, τουλάχιστον ως προς την ιδεολογική άποψη που ήθελε να εκφράσει ο σκηνοθέτης. Όμως και τα μειονεκτήματα της ταινίας, που επισημάνθηκαν από ορισμένους κριτικούς, αφορούν σε ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του έργου τού Visconti: η φορμαλιστική φιλαρέσκεια, η φορτωμένη σκηνογραφία, ορισμένες υπερβολές στην απόδοση του κλίματος της ταραχής ή της συγκινησιακής φόρτισης που επιβάλλει ο σκηνοθέτης στους ηθοποιούς (κυρίως στη Valli), οι ανακολουθίες στην ψυχολογική ανάλυση (κυρίως στο πρώτο μέρος, με την περιγραφή της ερωτικής σχέσης, ή στην τελευταία συνάντηση των δύο εραστών, η υπερβολικά καθυστερημένη αντίδραση της Λίβια στην προκλητική αποστία τού Φραντς), οι διανοουμενίστικες κοκεταρίες των διαλόγων (δεν αποκλείεται να οφείλονται στην επίδραση του Tennessee Williams), οι ιστορικές ασάφειες (ο Μάλερ που προβλέπει μισόν αιώνα νωρίτερα το τέλος της αυστροουγγρικής αυτοκρατορίας). Είτε το δεχτεί κανείς ως κοινωνικό μελόδραμα (όπως εμείς πιστεύουμε ότι πρέπει), είτε, αντίθετα, το θεωρήσει ως ένα διαρθρωμένο ιστορικό μυθιστόρημα (περιγραφικό και συνάμα κριτικό), μας φαίνεται ότι δύσκολα μπορεί να αμφισβητήσει την αξία του. Με ρυθμό που, με προσεκτικά επιλεγμένο μέτρο, υπαγορεύεται από τη στομφώδη και υστερο-ρομαντική έπαρση της *Εβδόμης Συμφωνίας* του Bruckner, στηριζόμενο σε μια υπέροχη χρωματική κλίμακα, το δράμα της Λίβια Σερπιέρι και του Φραντς Μάλερ (τα επανειλημμένα ντουέτα τους) αναπτύσσεται αδυσώπητα, με την αναντίρρητη αναγκαιότητα του δράματος που μεταβάλλεται σε τραγωδία και περιλαμβάνει, στην κατάληξή του, τον ανελέητο αφορισμό του ρομαντικισμού του: η εκτέλεση του Φραντς, που αποδίδεται γρήγορα, βιαστικά, σαν σύντομη είδηση στην εφημερίδα (από εικαστική άποψη, είναι μια σελίδα αντάξια του Goya), είναι εύγλωττη. [...] Γράφτηκαν πολλά για το χρώμα του *Senso*, για την αφομοίωση μέρους της ρομαντικής ζωγραφικής (Hayez) και του ιταλικού ρεαλισμού· για τη χρήση του πότε ψυχολογικά, πότε επικά, πότε απλώς περιγραφικά· για τη διαφορά του τρόπου χρήσης του από τον Aldo και τον Krasker (αν ο Άγγλος μπορεί να καμαρώνει για τα εσωτερικά του στη σκηνή τού ταξιδιού με την άμαξα, πρέπει να του χρεώσουμε την όχι απόλυτα επιτυχημένη νυχτερινή σεκάνς στη Βενετία, που μοιάζει με ελαιογραφία, και την απόδοση του Teatro La Fenice που είναι μεν τεχνικά αξιόλογη, μα όχι εξαιρετικά εκφραστική). Μπορούμε να προσθέσουμε ότι, διαφορετικά από άλλες, χρωματικά αξιοθαύμαστες ταινίες της δεκαετίας του '50 (*Ρωμαίος και Ιουλιέτα* του Castellani, *Η χρυσή άμαξα* του Renoir), που το χρώμα τους είναι στατικό και ρηχό, στιλιζαρισμένο με τη διαδοχή των εικόνων, το χρώμα του Visconti είναι δυναμικό· είναι χρώμα με βάθος: κατορθώνει, χάρη στη δραματική χρήση του φωτός, να εκμεταλλευτεί την πλούσια γκάμα των τόνων και των ημιτονίων, για να εντείνει τη συναισθηματική αντήχηση του αφηγήματος, και αντιπροσωπεύει, όπως έγραψε ο Emilio Cecchi, «μιαν αληθινή κατάκτηση της ατμοσφαιρικής προοπτικής». Ποια θέση κατέχει το *Senso* στο συνολικό έργο του Visconti και στον ιταλικό κινηματογράφο γενικότερα; Θα μπορούσαμε να πούμε ότι συνδέεται με το *Η γη τρέμει* με σχέση ανάλογη εκείνης που, σε ό,τι αφορά στον Αϊζενστάιν, συνδέει τον *Ιβάν τον τρομερό* με το *Θωρηκτό Ποτέμκιν*. Είναι η επιτομή (αν και θα μπορούσαμε να πούμε ότι σημαδεύει την επιστροφή) της κινηματογραφικής εκείνης εποχής που ονομάστηκε «του τρίτου δρόμου» και στην οποία ανήκουν, εκτός απ' τον *Ιβάν*, και οι ταινίες *Ερρίκος ο 5ος*, *Τα παιδιά του παραδείσου*, *Μιτσούριν*.[1] Όπως λέει ο Brunello Rondi, με το *Senso* δεν έχουμε μια οργανική σύλληψη της πραγματικότητας, αλλά οργανικές ιδέες περί της πραγματικότητας: «Πράγματι, τον Visconti –γράφει ο Rondi– δεν τον ενδιαφέρει να ρίξει μια "ματιά" στην πραγματικότητα, ν' ανοίξει μια αντικειμενική προοπτική· δεν τον ενδιαφέρει η ζωντανή αίσθηση της καθημερινότητας όσο η πλήρης απήχηση μιας κατάστασης, που "γκαστρώνει" το έργο, χωρίς σχεδόν ν' αφήσει υπολείμματα». Η ταινία του δεν είναι συνέχιση και εξέλιξη του νεορεαλισμού, αλλά τοποθετείται, με απόλυτη ιδεολογική και μορφολογική συνείδηση, στο πλαίσιο ενός ρεαλισμού παραδοσιακού και ρομαντικού, που, όμως, αναπαριστάται υπό κριτικό πρίσμα. Εξ ου και η μελαγχολική μαρμαρυγή της θρηνωδίας.

Από τον συλλογικό τόμο *L'opera di Luchino Visconti*,
Πρακτικά Συνεδρίου, Φιέζολε, 27-29 Ιουνίου 1966.
(Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.)

1. Η τελευταία ταινία (1949) του Αλεξάντρ Ντοβζένκο. Παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Η ανθισμένη ζωή*. (Σ.τ.Μ.)

●

Η όπερα εκτός σκηνής
του Yves Alix

Η απόλαυση του να ξαναδεί κανείς το *Senso* φέτος το χειμώνα στη Γαλλία,[1] γίνεται ακόμα μεγαλύτερη χάρη στο γεγονός ότι, επιτέλους, κυκλοφόρησε στα γαλλικά η νουβέλα του Boito από την οποία ο Visconti και η σεναριογράφος του Suso Cecchi D'Amico άντλησαν το θέμα της ταινίας τους. Το ενδιαφέρον ενός τέτοιου αναγνώσματος έγκειται κυρίως στο γεγονός ότι αναζητούμε συγκεχυμένα να καταλάβουμε πώς λειτουργεί σε μια τέτοια περίπτωση η μετάλλαξη των βασικών στοιχείων στη μεταφορά από τη μια μορφή τέχνης στην άλλη· πόσο μάλλον στην περίπτωση του *Senso*, όπου οι διαφορές ανάμεσα στις δύο μορφές αυτού του «περιστατικού» (που ενδιαφέρει τον Visconti τόσο γι' αυτά που συμβολίζει, όσο και εξαιτίας των κοινωνικοϊστορικών συμφραζομένων του) είναι τόσο σημαντικές και μεγάλες, ώστε θα μπορούσαν ν' αποτελέσουν ένα σχεδόν τέλειο παράδειγμα για όποιον θέλει να μελετήσει το πρόβλημα της μεταφοράς λογοτεχνικών κειμένων στη μεγάλη



οθόνη. Μια απλή ανάγνωση είναι αρκετή ώστε να δώσει το μέγεθος αυτής της αλλαγής προοπτικής, που δημιουργήθηκε χάρη στην κριτική επιθυμία ενός ανθρώπου του «ολοκληρωτικού» θεάματος, όπως ο Visconti. [...]

Ωστόσο, ξέρουμε ότι το σενάριο πέρασε από ποικίλα στάδια, απομακρυνόμενο όλο και πιο πολύ απ' την αρχική μορφή του. Κατά τον ίδιο τρόπο, έχει σχεδόν αντιστραφεί η ψυχολογία των ηρώων: η κόμισσα στην ταινία, αντί για κυνική, όπως στο βιβλίο, περιγράφεται με όλο το νεανικό της πάθος. Το ιστορικό πλαίσιο, που μετά βίας σκιαγραφείται στον Boito, γίνεται ζωτικό στον Visconti, και οι ήρωες δε σταματούν ποτέ μπροστά στα μάτια μας να κινούνται μέσα σε μια στιγμή συλλογικού πεπρωμένου, του οποίου είναι ταυτόχρονα αυτουργοί, μάρτυρες και θύματα.

[...]

Μία από τις κραυγαλέες διαφορές ανάμεσα στη νουβέλα και την ταινία είναι οι περιστάσεις της συνάντησης των δύο εραστών: μια ελάχιστα πειστική χολιγουντιανή πισίνα στον Boito, ενώ, στον Visconti, η όπερα... μια ιστορική σκηνή, ένα κομμάτι της ιταλικής Ιστορίας. Ας μη συγχέουμε τον Camillo Boito, συγγραφέα των *Νέων μάταιων ιστοριών* (μία από τις οποίες είναι και η νουβέλα «Senso»), με τον αδελφό του, Arrigo, λιμπρετίστα του Verdi και συνθέτη δύο λυρικών έργων. Κι όμως, η συγγένεια αυτή δεν είναι τυχαία· γιατί ολόκληρη η ταινία βρίσκεται στον αστερισμό της όπερας, από την αρχική σκηνή στο Teatro La Fenice. Τη στιγμή που ο τενόρος βγαίνει στο προσκήνιο και στέκεται μπροστά στην ορχήστρα για να πει το «Di quella pira», η κάμερα τον ακολουθεί, τον προσπερνά και βουτά στην πλατεία. Στην ουσία, ο Visconti λέει ότι, εκείνη τη στιγμή, θα 'θελε να ξεφύγουν από τη σκηνή τα συναισθήματα του *Trovatore* για να γίνουν κομμάτι μιας ιστορίας πολέμου και εξεγέρσεων. Μπορούμε να επισημάνουμε και μιαν άλλη μεταφορά, της μιας αισθητικής μέσα στην άλλη: η όπερα, με το τελετουργικό και τις συμβάσεις της, ξεχειλίζει απ' την ορχήστρα και κατακλύζει τους θεατές και την ταινία. Μήπως λίγο αργότερα, η Λίβια, όταν συναντάει τον Φραντς Μάλερ στο θεωρείο του, δεν του λέει ότι δε θα 'θελε να βαδίσει στη ζωή όπως στην όπερα, ότι δεν της αρέσει η όπερα fuori scena;[2] Υπάρχει μια εξαιρετική ειρωνεία στις φράσεις που ανταλλάσσονται, αφού ξέρουμε ήδη ότι συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο: ότι η Λίβια, σαν να την έχει μολύνει το θέαμα που παρακολουθεί (η Τέταρτη Πράξη), έχει ήδη γίνει μια ηρωίδα της όπερας.

Μπορούμε, όμως, να πάμε και πιο μακριά: η ταινία δεν υπαινίσσεται απλώς την όπερα, αλλά και είναι δομημένη σαν όπερα· η δραματουργία και η μουσική δομή της θυμίζει λυρικό δράμα, όπου οι διάλογοι και όλο το ηχητικό υλικό αντικαθιστούν τα ρετσιτατίβι, τα ντουέτα και τις άριες. Ακριβώς τη στιγμή που ξαναρχίζει ο *Trovatore*, μετά τη διαδήλωση, ένα γενικό σταθερό πλάνο μάς βάζει –και μας αφήνει εκεί– στο σκηνικό με τα χρωματισμένα πανιά τού θεάτρου: ένα γκριζογάλανο τείχος. Εντελώς φυσικά, κάνουμε το συσχετισμό ανάμεσα στο σκηνικό και τη μεγάλη νυχτερινή περιπλάνηση στη Βενετία: αυτό το φυσικό ντεκόρ δεν είναι πια στα μάτια μας παρά ένα θεατρικό σκηνικό, με τους γαλάζιους, γκρι, ώχρα και μαύρους τοίχους τονισμένους από ένα ταυτόχρονα εκθαμβωτικό και λεπταί-



σθητο Technicolor: η Βενετία δεν είναι παρά μια σκηνή, τόπος περιπάτου των δύο εραστών, του οποίου ο ορίζοντας είναι ήδη περιγεγραμμένος στο θέατρο του πάθους τους.

Μπορούμε να διακρίνουμε τρεις πράξεις στο δράμα. Η πρώτη εξελίσσεται στη Βενετία και τελειώνει όταν η Λίβια δέχεται να πάρει μαζί της τα χρήματα των παρτιζάνων· η δεύτερη είναι στο Αλντένο και προετοιμάζει την τραγωδία· η τρίτη χωρίζεται σε δύο ταμπλό, από τα οποία το μεν πρώτο, εντελώς ξαφνικά, τινάζει στον αέρα αυτό το σκηνικό πλαίσιο και προβάλλει το θέατρο στην Ιστορία, με τις σεκάνς της μάχης της Κουστότσα και το ταξίδι της Λίβια από το Αλντένο στη Βερόνα (που ολοκληρώνεται με την εξαίσια εικόνα της λασπωμένης άμαξάς της να μπαίνει στην πόλη, ανάμεσα σε δύο φάλαγγες στρατιωτών, ταλαιπωρημένων και νικητών – δυο κόσμοι που διασταυρώνονται, αλλά αγνοεί ο ένας τον άλλον), το δε δεύτερο μας οδηγεί στις εξελίξεις. Ο Visconti διαρθρώνει αυτές τις σκηνές με μιαν αλληλουχία πλάνων σεκάνς, όπου κάθε στοιχείο συνεισφέρει στην εξασφάλιση της δραματουργικής συνέχειας και της τονικότητας ολόκληρης της δράσης: η μουσική, το χρώμα, οι κινήσεις των ηθοποιών στη «σκηνή» και, τέλος, το μοντάζ, που αναδεικνύει τις μεγάλες διάρκειες και δίνει τον κυρίαρχο ρυθμό.

Μεταξύ όλων αυτών των στοιχείων, αυτό που αξίζει ιδιαίτερης προσοχής, είναι η μουσική, κι ας δίνει την εντύπωση του δευτερεύοντος. Το ζενερίκ μιλά για «μουσικό σχόλιο» (ξαναβρίσκουμε τον ίδιο όρο στα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου*, όπου ο Visconti χρησιμοποιεί, με αισθητά διαφορετική προοπτική, το *Πρελούδιο, κοράλε και φούγκα* του César Franck). Εδώ, ο Visconti επέλεξε τη *Συμφωνία αρ. 7* του Bruckner (αρκετά ρηξικέλευθο για το 1953!), από την οποία άντλησε τρία θέματα που έχουν το ρόλο συμβολικών μοτίβων, κάπως σαν τα λάιτ-μοτίφ του Wagner. Το εισαγωγικό θέμα του πρώτου μέρους μιλά για τον έρωτα· υψώνεται για πρώτη φορά στη Βενετία, σαν ν' αναδύεται μέσα απ' τη νυχτερινή σιγαλιά, για να σημάνει το ξύπνημα του πάθους της Λίβια· το δεύτερο, το αντάτζιο, αποκαλύπτει την άλλη πλευρά αυτού του έρωτα, τη σκοτεινή και πένθιμη· το τρίτο είναι ένα φορτίσιμο της ορχήστρας, ένα απότμημα του πρώτου μέρους, φτιαγμένο από μια βίαιη ακολουθία κοφτών ακόρντων, το οποίο ακούγεται στις κρίσιμες στιγμές: στο τέλος της πρώτης πράξης, στο τέλος της δεύτερης κι ανάμεσα στα δύο ταμπλό της τρίτης, αντιπροσωπεύοντας το πεπρωμένο. Τα μουσικά αποσπάσματα είναι κατά κανόνα σύντομα. Σε καθένα απ' αυτά τα θέματα, ο Visconti προσθέτει μερικές φορές κομμάτια της εξέλιξής τους, οικειοποιούμενος έτσι το έργο για να του δώσει το ρόλο που επιτελούν στην όπερα τα ορχηστρικά σχόλια. Για μας, η μουσική γίνεται καθοριστική στην κλιμάκωση της ταινίας, κι όσο η ταινία κλιμακώνεται, τόσο έχουμε την εντύπωση ότι η Συμφωνία κατακλύζει την εικόνα. Όσο για το ρόλο της ως οπερατικού σχολίου, υπάρχει ένα παράδειγμα που τον καταδεικνύει ολοφάνερα: όταν, ένα πρωί στο εξοχικό, η Λίβια, ανάστατη, αποφασίζει να δώσει τα χρήματα των παρτιζάνων στον Φραντς, και τρέχει μες στο σπίτι, διασχίζοντας τους διαδρόμους κι ανοίγοντας τη μία πόρτα μετά την άλλη, αυτό το θέμα του πεπρωμένου στο οποίο αναφέρθηκα προηγουμένως, ξεσπάει όπως ακριβώς θα ξεσπούσε και η ορχήστρα σε μια όπερα του Verdi, για να υπογραμμίσει θορυβωδώς την πιο δραματική στιγμή τής δράσης που εκτυλίσσεται επί σκηνής.

Όμως το *Senso* παραπέμπει στην όπερα *και* εκ του θεματός του, όπως δεν έχουν παραλείψει να τονίσουν όλοι οι αναλυτές του. Η Christiane Baroche, στον επίλογο της γαλλικής έκδοσης της νουβέλας, αναφέρεται στην *Tosca*, λέγο-

ντας ότι η κατάσταση της κόμισσας είναι ακριβώς η αντίθετη από αυτήν της Φλόρια Τόσκα. Κατά τη γνώμη μου, η ταινία θυμίζει μιαν άλλη ηρωίδα της όπερας: την Κάρμεν· ή, μάλλον, την άλλη όψη της Κάρμεν, τον Δον Χοσέ, με τον οποίο όλως παραδόξως μοιάζει η Λίβια Σερπιέρι στο τέλος της ταινίας.

Αρκεί να σκεφτούμε την τελευταία κραυγή του τενόρου, όταν μια έχει μαχαιρώσει εκείνην που έχει πάψει να τον αγαπά: «C'est moi qui l'ai tuée, ma Carmen adorée».[3] Ο Nietzsche θεωρούσε αυτή τη φράση ως μιαν από τις εξοχότερες της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Η Λίβια είναι ακριβώς μια τέτοια φόνισσα («Αυτό που κάνετε, είναι δολοφονία» της λέει ο αυστριακός στρατηγός στον οποίο έχει πάει να καταγγείλει τον Φραντς, τόσο στη νουβέλα όσο και στην ταινία) και –τι ειρωνεία!– οι γάλλοι διανομείς του 1956, που είχαν τιτλοφορήσει την ταινία *Σκότωσα την αγάπη μου*, δεν είχαν πέσει διόλου έξω.

Στο σημείο αυτό, βρισκόμαστε στην ουσία του μελοδράματος, του οποίου το *Senso* αποτελεί εξαιρετικό παράδειγμα, ακόμα και ετυμολογικά: δράμα μετά μέλους. Άλλωστε, αυτός ο όρος δεν καλύπτει μόνο την ταινία, αλλά και ολόκληρη τη ρομαντική όπερα. Ο Visconti εγκαινιάζει ένα είδος, τον *κινηματογράφο-όπερα*, που τοποθετείται στο μεταίχμιο μιας ηθικής, αυτής του «ρομαντικού ρεαλισμού», όπως τον ορίζει ο ίδιος ο σκηνοθέτης, και μιας αισθητικής: αυτής του λυρικού δράματος. Ωστόσο, παρότι το μελόδραμα (που εδώ αγγίζει το οικουμενικό, γιατί δημιουργεί αρχέτυπα με μεγάλα πάθη και ωθεί τους ανθρώπους στη μοίρα που τους έχει ορίσει ένας από μηχανής θεός) τρέφεται απ' τη μυθοπλασία, δεν είναι κατ' ανάγκην άρνηση του ρεαλισμού: τον ενστερνίζεται με τον ίδιο τρόπο που η ενσάρκωση, κατά τη δημιουργία, περικλείει την ιδέα και όχι το αντίστροφο.

Οι περί ρεαλισμού διαμάχες είναι ακόμα πιο μάταιες σήμερα που ξέρουμε όλες τις ταινίες του Visconti και γνωρίζουμε μέχρι ποίου βαθμού καθεμιά απ' αυτές τίναξε στον αέρα τις κατηγορίες στις οποίες θέλησαν να εγκλείσουν το σκηνοθέτη.

Σήμερα, για να διεισδύσουμε σ' αυτό το έργο, θα πρέπει να προσπαθήσουμε να αξιολογήσουμε την επίδραση του θεάτρου, πράγμα που μας φαίνεται ουσιαστικό. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι, σε μια σταδιοδρομία 35 χρόνων, ο Visconti γύρισε μόλις 14 ταινίες μεγάλου μήκους, ενώ στο θεατρικό του έργο, που είναι πολύ μεγαλύτερο, βρίσκουμε 18 σκηνοθεσίες όπερας. Την εποχή του *Senso*, που γυρίστηκε ενώ ο Visconti ανέβαζε *La Vestale*, *Υπνοβάτιδα* και *La Traviata* με τη Maria Callas, η λυρική αυτή εμπειρία ήταν κάτι καινούργιο για τον σκηνοθέτη. Όλα αυτά εξηγούν γιατί το *Senso*, ανάμεσα σε όλες τις ταινίες του Visconti, είναι αυτή στην οποία η επίδραση της όπερας είναι πιο έντονη, και γιατί μέλλει ν' αφήσει ανεξίτηλα ίχνη σε όλες τις επόμενες ταινίες του, ακόμα και σ' αυτές που, εκ πρώτης όψεως, μοιάζουν να συνδέονται με τις προηγούμενες, τις νεορεαλιστικές (έχω στο νου μου τον *Ρόκο*).

Μίλησα για τη μουσική, αλλά υπάρχει και κάτι άλλο που καταδεικνύει τη σπουδαιότητα του θεάτρου: η διεύθυνση των ηθοποιών. Ακόμα και οι μη-βισκοντικοί αναγνωρίζουν ότι πρόκειται για ένα από τα μεγαλύτερα ταλέντα του, κι ότι ο Visconti επιδεικνύει εκπληκτικό δυναμισμό, πειθώ και διαίσθηση στον τρόπο με τον οποίο διευθύνει τους ηθοποιούς· κι ακόμα, μια αφ' υψηλού περιφρόνηση για το «φυσικό». Στο *Senso*, ο σκηνοθέτης δίνει τόση βαρύτητα στις συμπεριφορές, στους τρόπους με τους οποίους κινούνται οι ηθοποιοί, όση και στο πώς λένε τις ατάκες τους. Το γεγονός ότι στην ταινία χρησιμοποιούνται συχνά τα γενικά πλάνα, τονίζει ακόμα περισσότερο αυτή την αίσθηση ότι βλέπουμε ανθρώπους να μετακινούνται πάνω σε μια σκηνή· βλ., π.χ., την τελική σκηνή ανάμεσα στους δύο κεντρικούς χαρακτήρες, όπου η Alida Valli τρέχει πέρα-δώθε στο δωμάτιο, κινηματογραφημένη πάντα από πίσω ή κρυμμένη κάτω από το μαύρο βέλο της. Το γκρο πλάνο δεν παρεμβαίνει πια παρά σαν ένα στοιχείο συμπληρωματικής ενδοσκόπησης, μια ψυχολογική ενέδρα· ή για να τονίσει μια συμβολική λεπτομέρεια, όπως σ' εκείνη τη σκηνή στον αχυρώνα του εξοχικού σπιτιού, όπου ο Φραντς, σε γκρο πλάνο, λέει για πρώτη φορά ότι μπορεί ν' αλλάξει, να γίνει καλύτερος, και τότε μπαίνει στο κάδρο το χέρι της Λίβια κι ακουμπάει απαλά στον ώμο του νέου.

Μια χειρονομία σαν κι αυτή, πέρα από την ομορφιά της, φορτίζει ψυχολογικά τη σκηνή και συμβάλλει στη δραματουργική συνέχεια της αφήγησης. Μια ανάλογη χειρονομία υπάρχει και στα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου*: δίπλα στη φωτιά, ο Jean Sorel αρχίζει να θυμάται μπροστά στην Claudia Cardinale τη μακρινή ευτυχία των παιδικών τους χρόνων· τότε βλέπουμε την Cardinale να γέρνει το κεφάλι και να το ακουμπά τρυφερά στο χέρι του, αίφνης χαλαρωμένη, υποταγμένη, αιχμάλωτη.

Το ίδιο το σκηνικό και τα κοστούμια, που πολύ συχνά θεωρήθηκαν «εστετίστικα», επιτελούν μια λειτουργία που πάει πολύ πιο πέρα απ' αυτά που επιτάσσει η ακρίβεια της ιστορικής αναπαράστασης· γιατί αυτή, για το σκηνοθέτη, δεν είναι παρά το «σουσάμι» που θα εισαγάγει το θεατή, σαν μέσα από μια ενδελεχή εξέταση των αντικειμένων, μέσα στην αναπλασμένη αλήθεια μιας εποχής, όπου ο χρόνος ακυρώνεται και όπου η ιστορία ξετυλίγεται θαρρείς και οι χώροι ή η διάταξη των αντικειμένων στο χώρο την «ξανάβαζαν μπροστά», την ξανάζωντάνευαν και την αποσπούσαν απ' το παρελθόν. Στις ταινίες του Visconti υπάρχουν πολλά πλάνα που συντίθενται σαν πίνακες όπου οι ήρωες έρχονται να ενταχθούν, και ζωντανεύουν μέσα απ' την οικειότητα τους με το χώρο στον οποίο εντάσσονται· στο *Senso*, λ.χ., τα πλάνα των τοπίων δεν «σβήνουν» αν οι ήρωες δεν τα 'χουν διασχίσει πέρα ώς πέρα. Στο *Γατόπαρδο*, στο *Θάνατο στη Βενετία* και στο *Λυκόφως των θεών* (όταν, π.χ., η Ελισάβετ επισκέπτεται τον πύργο του Λουδοβίκου), υπάρχουν αμέτρητες παρόμοιες εικόνες, οι οποίες ευθύνονται σε μεγάλο βαθμό για την εντύπωση της βραδύτητας που αποπνέουν οι ταινίες του Visconti. Το βλέμμα του, με το που προσηλώνεται, αναπλάθει έναν κόσμο. Ας αναλογιστούμε επίσης την τελευταία σκηνή του *Senso*, που είναι γυρισμένη κατά σχεδόν ντοκιμαντερίστικο τρόπο, με τρία γενικά σταθερά πλάνα, το τελευταίο των οποί-

ων, που είναι και η τελευταία εικόνα της ταινίας, δε σβήνει σε μαύρο παρά μόνον όταν ο τελευταίος στρατιώτης έχει βγει απ' το κάδρο, παίρνοντας μαζί του το φως του τελευταίου δαυλού.

Στην πραγματικότητα, αυτή η βραδύτητα είναι μια από τις πλευρές του ρυθμού που χαρακτηρίζει τον Visconti, και την ξαναβρίσκουμε στο θέατρο. Μια από τις αναγκαιότητες του θεάτρου είναι ότι, για να περάσεις απ' τη μια σκηνή στην άλλη, πρέπει κατά κανόνα να βρεις μια συνέχεια. Αντίθετα, ο κινηματογράφος, μέσα από το τέχνασμα του μοντάζ, επιτρέπει τη ρήξη. Ωστόσο, ο Visconti χρησιμοποιεί το μοντάζ με τον ίδιο τρόπο που στο θέατρο θα άλλαζε το σκηνικό μπροστά στους θεατές. Αυτό του δίνει μια επιπλέον μουσικότητα, η οποία, όπως κι όλα τ' άλλα στοιχεία, υποτάσσεται στην ανάγκη συνεχείας μιας όντως μυθιστορηματικής πλοκής, η οποία εξασφαλίζεται χάρη στα πανοραμίκ, το μουσικό σχόλιο, τις μετακινήσεις των ηρώων μέσα σε χώρους δραματικά φορτισμένους (βλ. τις σκηνές τής μάχης), ή το χρώμα, που πρώτη φορά χρησιμοποιείται από τον Visconti σ' αυτή την ταινία: ένα χρώμα που μεταλλάσσεται μέσα στο ίδιο πλάνο, σηματοδοτώντας το πέρασμα από μια ψυχολογική κατάσταση σε μιαν άλλη. Κάθε στοιχείο προσθέτει μια επιπλέον γραμμή στην εξέλιξη της ταινίας, η οποία, τότε, αρχίζει να αποκαλύπτει όλο και πιο πολύ μια δομή σαν παρτιτούρας, που πρέπει να διαβαστεί οριζοντίως για ν' αποκρυπτογραφηθεί η διάρκειά της, και καθέτως για να μετρηθεί ο χώρος.

Ο Visconti, διανοούμενος, με ποικίλες αισθητικές εμπειρίες, δε θα μπορούσε να δημιουργήσει παρά αντικείμενα που να παραπέμπουν πολλαπλά – και χάρη σ' αυτά, ξεφεύγει απ' το ρεαλισμό. Στο *Senso*, εκτός από τον Verdi, υπάρχουν και ισχυρές επιρροές από τον Τσέχοφ. Οι δυο ήρωες διασχίζουν την ταινία σαν να τους έχει ξεχάσει ο κόσμος μέσα στον οποίο κινούνται, χωρίς να πάψουν στιγμή να του ανήκουν. Αποκαθιστώντας (και όχι αναπαριστώντας) την εποχή στην οποία εγγράφεται το πεπρωμένο τους, ο Visconti διδάσκει τέχνη και Ιστορία. Κι απ' αυτή την άποψη, οι αντιστοιχίες αποτελούν ουσιαστικά στοιχεία μιας ταινίας όπου ο κινηματογράφος γεννιέται ακόμα και μέσα απ' αυτά που του είναι ξένα. Ο Visconti, κατά τη γνώμη μου, ένας από τους σπάνιους κινηματογραφιστές που προέγγισαν αυτό το μποντλερικό ιδεώδες των αντιστοιχιών. Οι αντιστοιχίες αυτές αστράφτουν στο *Senso*, σ' αυτή την αρμονική κατασκευή, όπου οι ήχοι, τα χρώματα, η κίνηση και ιστορία συναρθρώνονται χάρη στην ύψιστη ικανότητα της τέχνης να επινοεί την αλήθεια ξεκινώντας από το ψέμα – το ψέμα του μύθου. Το *Senso* είναι ένα καθαρό αντικείμενο τέχνης, κι ο καθένας ας το ερμηνεύσει αυτό όπως θέλει.

«Positif», τχ. 276, Φεβρουάριος 1984.
(Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη.)

1. Το χειμώνα του 1984. (Σ.τ.Μ.)
2. Ιταλικά στο κείμενο: «εκτός σκηνής». (Σ.τ.Μ.)
3. «Εγώ τη σκότωσα, τη λατρεμένη μου την Κάρμεν». (Σ.τ.Μ.)

Λευκές νύχτες
Le notti bianche

(Ιταλία-Γαλλία, 1957)

Σενάριο: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, βασ. στο ομότιτλο διήγημα του Φιόντορ Ντοστογιέφσκι. **Φωτογραφία:** Giuseppe Rotunno, με οπερατέρ τον Silvano Ippoliti. **Σκηνογραφία:** Mario Chiari, Mario Garbuglia. **Κοστούμια:** Piero Tosi. **Μουσική:** Nino Rota. **Ήχος:** Vittorio Trentino, Oscar Di Santo. **Μοντάζ:** Mario Serandrei. **Βοηθοί σκηνοθέτες:** Albino Cocco, Rinaldo Ricci. **Ηθοποιοί:** Maria Schell (Ναταλία), Marcello Mastroianni (Μάριο), Jean Marais (νοικάρης), Clara Calamai (πόρνη), Marcella Rovena (ιδιοκτήτρια της πανσιόν), Dick Sanders (χορευτής), Elena Fancera (ταμίας), Corrado Pani (νεαρός), Sandro Moretti (νεαρός), Ferdinando Guerra (προϊστάμενος του Μάριο), Leonilde Montesi (σύζυγος του προϊσταμένου), Anna Filippini (κόρη του προϊσταμένου), Romano Barbieri (γιος του προϊσταμένου), Giorgio Listuzzi (τελωνοφύλακας). **Παραγωγή:** Franco Cristaldi, Jean-Paul Guibert για την Ci.As. (Cinematografica Associati), Intermondial Films (Παρίσι). **Διάρκεια:** 102′. Ασπρόμαυρη. 35mm. **Πρώτη προβολή:** Φεστιβάλ Βενετίας, 6 Σεπτεμβρίου 1957. **Βραβεία:** Αργυρός Λέων στο Φεστιβάλ Βενετίας 1957.

Αργά μέσα στη νύχτα, κάνοντας τον περίπατό του στη συνοικία Βενέτσια του Λιβόρνο, ο Μάριο συναντά τη Ναταλία, που κλαίει κι αρνείται να μιλήσει. Αφού διώχνει δύο νεαρούς που την ενοχλούσαν, ο Μάριο τη συνοδεύει στο σπίτι της και της δίνει ραντεβού για το επόμενο βράδυ. Την επομένη, παρουσιάζεται όλος αυτοπεποίθηση στο ραντεβού, αλλά η νεαρή τού διηγείται την ιστορία της: είναι ερωτευμένη μ' έναν νοικάρη της γιαγιάς της και τον περιμένει να γυρίσει και να τηρήσει την υπόσχεση που της έδωσε πριν ένα χρόνο. Ο Μάριο βρίσκει την ιστορία παράλογη, αλλά δέχεται να μεσολαβήσει και να παραδώσει ένα γράμμα στον άντρα. Αργότερα, όμως, όταν φύγει η Ναταλία, ταραγμένος και με πληγωμένο τον εγωισμό του, σκίζει το γράμμα. Το επόμενο πρωί, ξυπνά αποφασισμένος να ξεχάσει το κορίτσι, αλλά, το βράδυ, αφού αρχικά την αποφεύγει, στο τέλος την καλεί να πάνε μαζί για χορό. Την προκαθορισμένη ώρα, το κορίτσι εγκαταλείπει τον Μάριο και πηγαίνει στο υποτιθέμενο ραντεβού με τον άλλο. Ο Μάριο δέχεται τις προκλήσεις μιας πόρνης και, εξαιτίας της, μπλέκεται σ' έναν καβγά. Όταν ξανασυναντά τη Ναταλία, της ομολογεί ότι έσκισε το γράμμα κι ότι είναι ερωτευμένος μαζί της. Η Ναταλία, απογοητευμένη απ' τη συνάντηση με τον αγαπημένο της που δεν έγινε, δέχεται τα αισθήματα του Μάριο, παρ' όλο που δεν είναι ακόμα σε θέση να ανταποδώσει την αγάπη του. Εκείνη τη στιγμή ακριβώς, εμφανίζεται ο νοικάρης. Η Ναταλία φεύγει μαζί του, κι ο Μάριο, μελαγχολικός, πάνει να βαδίζει μοναχός του, καθώς ξημερώνει μια καινούργια μέρα.

«Οι Λευκές νύχτες *είναι θεατρικές, στο μέτρο που είναι μια ιστορία με δύο χαρακτήρες, γυρισμένη εξ ολο-*



κλήρου σε στούντιο. Αν δεν υπήρχαν προβλήματα παραγωγής, η ταινία θα μπορούσε κάλλιστα να έχει γυριστεί σε φυσικούς χώρους· π.χ., σε μια συνοικία του Λιβόρνο. Δεν το κάναμε, γιατί συναντήσαμε αξεπέραστα εμπόδια, αφού ήταν χειμώνας, και γυρίσματα μπορούσαν να γίνονται μόνο συγκεκριμένες ώρες, τη νύχτα, μέσα στο κρύο και τον αέρα. Αυτό ήταν αδύνατον να συμβεί, αφού είχαμε «κλείσει» τη Maria Schell για περιορισμένο χρονικό διάστημα, και επηρέασε μεν το ύφος της ταινίας, αλλά πολύ λίγο.

Γνωρίζω πως συχνά χαρακτηρίζουν τις ταινίες μου ελαφρώς θεατρικές και το θέατρό μου ελαφρώς κινηματογραφικό, κι εγώ δεν βρίσκω τίποτα κακό σ' αυτό. Όλα τα μέσα είναι καλά. Δε νομίζω ότι το θέατρο πρέπει να αρνείται αυτά τα μέσα, όταν μπορούν πραγματικά να το βοηθήσουν. Ούτε νομίζω ότι κι ο κινηματογράφος πρέπει να αρνείται τα μέσα που τον υπηρετούν. Βέβαια, όλοι κάνουν λάθη: εγώ, λ.χ., μπορεί να υπερέβαλα στη χρήση μεθόδων που δεν είναι τυπικά κινηματογραφικές. Όμως, το να αποφεύγεις να κάνεις θέατρο, δεν είναι κανόνας, κυρίως αν ανατρέξουμε στις απαρχές του κινηματογράφου, όπως, π.χ., στον Meliès.»

L.V.

Απόσπασμα από συνέντευξή του στους Jean Domarchi και Jacques Doniol-Valcroze («Cahiers du Cinéma», τχ. 93, Μάρτιος 1959).

●

Μετά το 20ό Συνέδριο...
του P. Gobetti

[...] Αντίθετα, μοιάζει αποδοτικότερη η ανάλυση των αναφορών και των επιρροών σ' ένα «έλασσον» έργο όπως οι *Λευκές νύχτες*. Θα μπορούσαμε εδώ να επισημάνουμε ακόμα ένα κοινό σημείο με τον Renoir: όπως ο γάλλος σκηνοθέτης είχε αρχικά την πρόθεση να τοποθετήσει αλλού τη δράση του μυθιστορήματος του Γκόρκι,[1] έτσι κι ο Visconti μεταφέρει την πλοκή από τη Ρωσία του 19ου αιώνα στη σύγχρονη (αν και κάπως παραμυθένια) Ιταλία. Από την άλλη, αξίζει να επισημανθεί ότι πρόκειται για δύο ενέργειες εντελώς διαφορετικές: ενώ, τελικά, ο Renoir διατηρεί μεν τη δράση στη Ρωσία (για διάφορους λόγους, μεταξύ των οποίων και πολιτικούς), αλλά μεταφέρει τη δράση στο 1936, ο Visconti, αντίθετα, τοποθετεί μεν τη δράση στο 1957, αλλά διατηρεί και, όπου είναι δυνατόν, τονίζει ακόμα περισσότερο τον ήδη έντονο ρομαντισμό του έργου. Η αντίφαση αυτή υπογραμμίζεται και από τον Ferrara, που χαρακτηρίζει τις *Λευκές νύχτες* «μιαν από τις πιο αναχρονιστικές ταινίες του ιταλικού κινηματογράφου». Και προσθέτει, κάνοντας μια ενδιαφέρουσα σύγκριση: «Είναι ένα έργο που νομίζεις ότι επαναλαμβάνει, αυτή τη φορά σε ιταλικό χώρο, την ταινία τού Carné *Οι πόρτες της νύχτας* (1946)· τόσο πολύ εστετίστικα είναι φορτισμένη η ατμόσφαιρα, [...] ενώ, από την άλλη, "ολίγος" συμβολισμός και "ολίγον" πεπρωμένον (στον Carné, το πεπρωμένο ήταν ο Jean Villar· στον Visconti, ο Jean Marais) επανεμφανίζονται χωρίς να υπάρχει λόγος». Μ' άλλα λόγια, γίνεται και πάλι αισθητή η επίδραση του προπολεμικού γαλλικού κινηματογράφου, η οποία, μετά την πρώτη εμπειρία του *Ossessione*, είχε εντελώς (ή *σχεδόν* εντελώς) εξαφανιστεί, κι είναι φυσικό να συμβαίνει αυτό σ' ένα έργο που γεννιέται τη στιγμή ενός απροσδιόριστου αποπροσανατολισμού του Visconti. Ας μην ξεχνάμε ότι οι *Λευκές νύχτες* είναι ταινία του 1957· δηλαδή, γυρίστηκε μετά το 20ό Συνέδριο και μετά από όλη την πολιτική (αλλά και συναισθηματική) αναστάτωση που ακολούθησε, στην Ιταλία όπως και αλλού. Οπωσδήποτε, το γεγονός αυτό δεν ήταν για τον Visconti (όπως, αντιθέτως, υπήρξε για άλλους) η ευκαιρία να διαρρήξει τους δεσμούς με την κομμουνιστική πολιτιστική πολιτική. Κάτι τέτοιο θα ισοδυναμούσε με απάρνηση ενός ουσιαστικού μέρους των βιωμάτων του, πόσο μάλλον όταν οι προϋποθέσεις του «ιταλικού δρόμου προς το σοσιαλισμό», τον οποίο ο Visconti είχε υποστηρίξει ένθερμα, επιβεβαιώθηκαν και ενισχύθηκαν από το σοκ του 20ού Συνεδρίου και την αντίδραση του 8ου Συνεδρίου του Ιταλικού Κομμουνιστικού Κόμματος. Αυτά τα γεγονότα, λοιπόν, δεν αποσταθεροποιούν τον Visconti· απλώς, τον αποπροσανατολίζουν. Κι ο Visconti προτιμά να πορευτεί σ' ένα δρόμο που του φαίνεται ότι δεν παρουσιάζει κινδύνους. Επιλέγει, δηλαδή, να συνεχίσει να είναι στρατευμένος, αλλά μόνο σε ό,τι αφορά στις συνθήκες παραγωγής: η ταινία γυρίστηκε με πενιχρά μέσα και σε συνεταιριστική βάση, ενώ, ως προς την ουσία της ταινίας, ο Visconti αφήνεται στις πιο προσωπικές του προτιμήσεις. Δεν είναι τυχαίο το ότι εδώ εντοπίζεται η παρουσία ενός συγγραφέα που η επίδρασή του γίνεται τόσο πιο αισθητή όσο ο Visconti σαγηνεύεται απ' την αίσθηση της Παρακμής που είναι πάρα πολύ ζωντανή στην προσωπικότητά του: του Jean Cocteau. Και στο σημείο αυτό μπορούμε ν' ανατρέξουμε σε άλλη μια παρατήρηση του Ferrara, σχετικά με τα φλασμπάκ της Ναταλίας στην ταινία: «Οι εικόνες αυτές αποπνέουν τόση ηθελημένη ψυχρότητα, που θυμίζουν τον κόσμο του Cocteau, κι όχι μόνον εξαιτίας της παρουσίας του Jean Marais».

Από τον συλλογικό τόμο *L'opera di Luchino Visconti*, Πρακτικά Συνεδρίου, Φιέζολε, 27-29 Ιουνίου 1966.
(Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.)

1. Αναφέρεται στην ταινία του Renoir *Ο υπόκοσμος* [*Les bas-fonds* (1936)], που βασίζεται στο μυθιστόρημα του Μαξίμ Γκόρκι *Ο βυθός*. (Σ.τ.Μ.)

●

Το φως της ουτοπίας
της Veronica Pravadelli

[...] Για να διαπιστώσει κανείς αν οι *Λευκές νύχτες* είναι η ιστορία του Μάριο ή της Ναταλία (ή και των δύο), είναι χρήσιμο να ξεκινήσει από τη σύγκριση ανάμεσα στη νουβέλα του Ντοστογιέφσκι και την ταινία. Όπως και άλλες ταινίες του Visconti που βασίζονται σε λογοτεχνικά κείμενα, έτσι



κι αυτή (το σενάριο είναι του σκηνοθέτη και της Suco Cecchi D'Amico) είναι μια πραγματική επανασυγγραφή τού αρχικού κειμένου και όχι μια απλή προσαρμογή. Παρ' όλο που τα βασικά στοιχεία του δράματος, όπως και πολλοί από τους διαλόγους ανάμεσα στους δύο ήρωες, διατηρούνται ακέραιοι, ο Visconti πραγματοποιεί *μεταθέσεις* τόσο χαρακτηριστικές, που αλλοιώνουν όχι μόνο τα βασικά χαρακτηριστικά της προσωπικότητας του Μάριο, αλλά και την ίδια την ιδεολογία της ταινίας· δηλαδή, την κρίση γύρω από το δίπολο «πραγματικότητα/όνειρο». Μ' άλλα λόγια, ενώ στον Ντοστογιέφσκι υπάρχει (μεταξύ άλλων) και μια σαφής κριτική στην ουτοπία και τον ιδεαλισμό της «ωραίας ψυχής», στον Visconti συμβαίνει το αντίθετο, δεδομένου ότι για τη Ναταλία, την «ονειροπόλα» της ταινίας, το όνειρο εκπληρώνεται. Εξ άλλου, η ήττα του Μάριο δεν μπορεί να θεωρηθεί ως απόδειξη ότι τα όνειρα δεν μπορούν να πραγματοποιηθούν, απλώς και μόνον επειδή ο Μάριο δεν είναι ονειροπόλος. Από δραματουργική άποψη, αυτός αρχίζει να ονειρεύεται «πολύ αργά», όταν πια η μετριότητά του έχει εδραιωθεί –κυρίως μέσα απ' το φλασμπάκ της Ναταλία–, κι έτσι, τελικά, η δήθεν αλλαγή του δεν είναι πειστική.

«Ένας νεαρός γύρω στα 25, σκυφτός, ξεφυσώντας [...], αβέβαιος για το αν και πώς θα συνεχίσει το βράδυ του ή αν θα κατευθυνθεί προς το σπίτι του», αφού πέρασε την Κυριακή του με τον προϊστάμενό του και την οικογένειά του: έτσι αρχίζει στο σενάριο η περιγραφή του Μάριο. Οι πρώτες φράσεις του γραπτού κειμένου (και οι πρώτες σκηνές της ταινίας) αναδεικνύουν αμέσως τα βασικά χαρακτηριστικά τού κεντρικού ήρωα της ταινίας του Visconti. Ο Μάριο ζει μια ζωή κενή από κάθε επιθυμία: περνά τις μέρες του στο γραφείο (δεν το βλέπουμε ποτέ) και, τα βράδια, περιπλανιέται στην πόλη, αναζητώντας κάτι που θα διασκεδάσει την ανία του. Απλοποιώντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Μάριο είναι το αντίθετο του ήρωα του Ντοστογιέφσκι, μιας «ωραίας ψυχής», ενός ονειροπόλου που κινείται πυρετικά στους δρόμους της Αγίας Πετρούπολης, η φρενετική φαντασία τού οποίου παραμορφώνει κάθε στοιχείο της πραγματικότητας σε τέτοιο βαθμό, ώστε ακόμα και τα σπίτια, τουλάχιστον εκείνα που τα θεωρεί «στενούς φίλους» του, να του μιλούν.

Ο ρομαντικός ονειροπόλος του Ντοστογιέφσκι προσδίδει ανθρώπινα χαρακτηριστικά στα αντικείμενα, απ' τη στιγμή που η άρνηση της καθημερινής πραγματικότητας τον οδηγεί σε μια ολοκληρωτική απομάκρυνση από τα ανθρώπινα όντα, σε μια ριζική μοναξιά. Η δράση υποκαθίσταται απ' την ενατένιση και τη χίμαιρα. Η συνάντησή του με τη Ναστένκα[1] ξυπνά μέσα του (μέσω της συμπόνιας για την οδύνη του άλλου) το συναίσθημα της αγάπης και τη δυνατότητα της ευτυχίας. Όμως, πρόκειται για όνειρο, αφού η κοπέλα είναι ερωτευμένη με κάποιον άλλο. Μετά την καινούργια απογοήτευση, η απόσταση από την πραγματικότητα θα γίνει ακόμα μεγαλύτερη. Στον ονειροπόλο δε μένει παρά η ανάμνηση μιας σύντομης ευτυχισμένης στιγμής, η θύμηση αυτού που έμοιαζε αληθινό και δυνατό, και, αντίθετα, δεν αποδείχθηκε παρά ψευδαίσθηση. Το πρόβλημα του ονειροπόλου είναι ακριβώς αυτό, αφού η κατάστασή του είναι συνδεδεμένη με μια διάσταση σχεδόν τραγική: όταν είναι «μέσα στον εαυτό του», βλέπει τον ίδιο του τον εαυτό σαν έναν «άνθρωπο γελοίο», ενώ, όταν ονειρεύεται, «αισθάνεται πως έχει το δικαίωμα να πιστεύει ότι αυτή η ονειρική ζωή δεν είναι το αποτέλεσμα μιας διέγερσης, μια αυταπάτη, μια πλάνη της φα-



ντασίας, αλλά κάτι αληθινό, πραγματικό, υπαρκτό». Καμιάν αξία δεν έχει η συνειδητοποίηση της διάψευσης· τουναντίον, κάθε αποτυχία οδηγεί τον ονειροπόλο σε μια όλο και πιο ριζική μοναξιά, κι αυτό, με τη σειρά του, κάνει πιο εύκολη και αυτόματη την ενεργοποίηση της ονειρικής διάστασης. Ο διχασμός τού «εγώ» είναι πολύ βαθύς, για να μπορεί να θεραπευτεί.

Αν είναι αλήθεια ότι ο Ντοστογιέφσκι ασκεί μια κριτική στον ιδεαλισμό (γιατί το όνειρο του ήρωά του διαψεύδεται, κι ο ίδιος ο ονειροπόλος έχει συνείδηση των ορίων του), άλλο τόσο είναι αλήθεια ότι η γοητεία αυτής της νουβέλας (ή, έστω, η ταύτιση του αναγνώστη) δεν μπορεί παρά να οφείλεται στον (ή να είναι με τον) ονειροπόλο – κι αυτό, γιατί το κείμενο δεν αποδεικνύει, ούτε προβλέπει κάποια συμφιλίωση με την πραγματικότητα. Πρόκειται για μια κατάσταση διφορούμενη, αλλά διαφορετική από εκείνην της ταινίας του Visconti: πράγματι, στον Ντοστογιέφσκι αφορά σε μιαν αντίφαση που σχετίζεται αποκλειστικά με το γεγονός της ονειροπόλησης, και δεν υπάρχει το παραμικρό πρόβλημα ταύτισης, απ' τη στιγμή που η Ναστένκα δε γίνεται ποτέ «ο κεντρικός ήρωας» της αφήγησης. Αντίθετα, στον Visconti, είναι πολύ πιο δύσκολο να καθορίσει κανείς ποιος είναι ο *αληθινός* κεντρικός ήρωας, πράγμα που σημαίνει ότι είναι προβληματικός ο εντοπισμός του κυρίαρχου μηνύματος της ταινίας. Αυτό οφείλεται στις μεταθέσεις που έγιναν σε σχέση με το αρχικό κείμενο και στις στρατηγικές της σκηνοθεσίας.

[...]

Σ' αυτό το σημείο, είναι σημαντικό να αναλυθούν οι παραλλαγές του Visconti σε σχέση με το αρχικό κείμενο, οι οποίες είναι ουσιαστικά τριών τύπων και αφορούν: στην αφηγηματική δομή, τη δόμηση των κεντρικών ηρώων και την εισαγωγή από τον Visconti δευτερευόντων χαρακτήρων που δεν υπάρχουν στον Ντοστογιέφσκι. Όπως έχουμε ήδη πει, η πιο προφανής μετάθεση αφορά στον κεντρικό ήρωα: ο Μάριο δεν είναι ένας ρομαντικός ονειροπόλος, αλλά ένας τυχαίος άντρας, ένας μικροαστός που ζει μια αδιάφορη ζωή χωρίς επιθυμίες, στην οποία κυριαρχεί η ανία. Η επιλογή ενός τέτοιου ήρωα επιβάλλει ουσιαστικές αλλαγές σε σχέση με το πρώτο μέρος της νουβέλας, το οποίο χαρακτηρίζεται από την πρωτοπρόσωπη αφήγηση που κάνει ο κεντρικός ήρωας για την κατάστασή του ως ονειροπόλου. Αυτό αφορά όχι μονάχα στις στιγμές που προηγούνται της συνάντησής του με τη Ναστένκα την πρώτη νύχτα, αλλά και, κυρίως, το πρώτο μισό της επόμενης νύχτας. Στον Ντοστογιέφσκι, πράγματι, η ιστορία της νεαρής –η γνωριμία της με τον νοικάρη και η αναμονή της επιστροφής του– προηγούνται της μακροσκελούς ιστορίας που αφηγείται ο κεντρικός ήρωας στην κοπέλα. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο ο ονειροπόλος περιγράφει το αγεφύρωτο χάσμα ανάμεσα στα «καθημερινά και χυδαία» και στα «καθαρώς φανταστικά» στοιχεία της ύπαρξης· τη δύναμη του ονείρου να επιβάλλεται ως αληθινό την ίδια στιγμή που λαμβάνει χώρα, καθώς και το γεγονός ότι ο άνθρωπος, παρ' όλο που, εν εγρηγόρσει, συνειδητοποιεί το απατηλόν του πράγματος, εξακολουθεί να (θέλει να) ονειρεύεται. Η παραφορά, η υποβλητική και επικλητική δύναμη του μο-

νολόγου, καθιστούν σαφή την κατάσταση έξαψης στην οποία βρίσκεται ο ονειροπόλος.
Παρουσιάζοντας τον ήρωά του, ο Visconti πρέπει οπωσδήποτε να πραγματοποιήσει χαρακτηριστικές αλλαγές, εκτός απ' τις προσαρμογές που οφείλονται στους παράγοντες του χώρου και το χρόνου (το Λιβόρνο της δεκαετίας του '50, αντί της Αγίας Πετρούπολης των μέσων του 19ου αιώνα). Στην αρχική σκηνή βλέπουμε να φτάνει ένα λεωφορείο απ' το οποίο κατεβαίνουν διάφορα πρόσωπα. Μετά από κάποιες φιλοφρονήσεις, η οικογένεια με την οποία ο Μάριο πέρασε την Κυριακή του, κατευθύνεται προς το σπίτι της. Η τρίτη σκηνή «ορίζει» τον Μάριο ως κεντρικό ήρωα, πρώτα διαμέσου ενός μεσαίου πλάνου, και μετά, με μια σύνθετη κίνηση τράβελινγκ και πανοραμίκ, που παρακολουθεί τον Mastroianni καθώς βαδίζει στον «καινούργιο δρόμο». Είναι έκδηλη η αναποφασιστικότητά του για το πώς να συνεχίσει το βράδυ του: περπατά μπρος-πίσω, για να κατευθυνθεί κατόπιν προς την παλιά πόλη. Ο Μάριο περιπλανιέται στην έρημη (τώρα πια) συνοικία, και το βλέμμα του πέφτει σε μια γυναικεία φιγούρα που βρίσκεται σε απόσταση. Τα επόμενα πλάνα καταγράφουν τη συνάντηση του Μάριο και της Ναταλία. Μέχρι αυτή τη στιγμή, λοιπόν, το μοναδικό χαρακτηριστικό του Μάριο το οποίο αναδύεται, είναι εκείνο της άχαρης μοναξιάς του· μιας μοναξιάς, που προσπαθεί να τη γεμίσει με τη «μικροαστική» επιθυμία μιας νυχτερινής περιπέτειας. Και πράγματι, όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς απ' το διάλογό του με τη Ναταλία, προτού ακούσει τα αναφιλητά της, την είχε περάσει για κάποια «πεταλούδα» της νύχτας. Αυτό ενισχύεται απ' την παρουσία της Calamai, που εμφανίζεται ακριβώς σ' αυτό το σημείο. Και μόνον όταν βλέπει μια «αληθινή» πόρνη (η Calamai τους πλησιάζει, ενώ εκείνοι την κοιτάζουν), ο Μάριο παραδέχεται πως «πέρασε» τη Ναταλία για μια πόρνη.
Ένα άλλο στοιχείο που θα πρέπει να αναλυθεί, είναι η σχέση της ταινίας με το σενάριο. Στην ταινία, ο Visconti αφαίρεσε ολόκληρη τη σκηνή που ακολουθούσε την άφιξη του λεωφορείου και προηγούνταν της συνάντησης με τη Ναταλία. Σ' εκείνο το σημείο, ο Μάριο κατευθυνόταν σε μια καντίνα για να πιει κάτι κι ίσως ανταλλάξει μια-δυο κουβέντες. Μη έχοντας καμιά διάθεση να αναβάλει το κλείσιμο της καντίνας, το αφεντικό τού έδινε απρόθυμα μια μπίρα και τον υποχρέωνε να την πιει στα γρήγορα. Λαμβάνοντας υπόψη και το διάλογο ανάμεσα στον ιδιοκτήτη και σ' έναν τελωνοφύλακα, η λειτουργία αυτής της σκηνής ήταν να υπογραμμίσει τη μοναξιά του Μάριο και να «υποχρεώσει» το θεατή να πάρει το μέρος του και να ενισχύσει τη συμπάθειά του γι' αυτόν, απ' τη στιγμή που η κακή συμπεριφορά του καντινιέρη απέναντί του ήταν εντελώς αδικαιολόγητη. Μ' άλλα λόγια, ο Visconti θα μπορούσε ν' ανατρέξει (όπως το κάνει, άλλωστε, στο σενάριο) σε μια διαδικασία παρόμοια μ' εκείνην της «επανάληψης» (μιας μεθόδου που συναντάμε στον κλασικό κινηματογράφο, όπου υπάρχει ένας υψηλός βαθμός παροχής πληροφοριών κι όπου οι σημαντικές για την αφήγηση πληροφορίες δίνονται πάνω από μια φορά). Στον κλασικό κινηματογράφο, η επανάληψη εξασφαλίζει ότι ο «απρόσεκτος» θεατής θα συλλάβει τα χαρακτηριστικά στοιχεία της αφήγησης. Στις *Λευκές νύχτες*, δε θα λειτουργούσε μόνο δίνοντας στο κοινό κάποιες «πληροφορίες» για τον ήρωα –τη μοναξιά του–, αλλά και, κατά τη γνώμη μου, θα έκανε το θεατή *συμμέτοχο* της μοναξιάς του, κι ίσως έτσι περνούσε σε δεύτερο πλάνο το χαρακτηριστικό που έπρεπε να αναδειχθεί ως το ουσιαστικό του ήρωα: η μετριότητά του.
Στη διάρκεια της πρώτης συνάντησης με τη Ναταλία, οι «σχέσεις εξουσίας» ανάμεσα στους δύο βασικούς ήρωες είναι αρκετά ισοροπημένες, αν και ήδη διαφαίνεται in nuce[2] μια κάποια «προσέγγιση» του Visconti στην ηρωίδα. Σε κάποια πλάνα, η κοπέλα είναι περισσότερο φωτισμένη από τον Μάριο, και το πρόσωπό της «λούζεται» από μια δέσμη φωτός. Αυτό είναι πολύ σημαντικό, αν λάβει κανείς υπόψη του ότι οι φωτισμοί είναι από τα πιο σχολαστικά προσεγμένα και πιο «επιστημονικά» μελετημένα στοιχεία της ταινίας, με αποτέλεσμα να δημιουργείται μια πραγματική «φωτιστική σκηνογραφία». Εξ άλλου, δεν μπορεί να είναι τυχαίο ότι η Ναταλία είναι «φωτισμένη», ενώ ο Μάριο βρίσκεται πάντα στη σκιά, όπως συμβαίνει ήδη από την πρώτη νύχτα. Άλλο ένα χαρακτηριστικό που δεν πρέπει να υποτιμηθεί, είναι το διαμετρικά αντίθετο ερμηνευτικό στιλ των δύο ηθοποιών και, κυρίως, οι «στάσεις των σωμάτων». Η κατάσταση έξαψης στην οποία βρίσκεται η Ναταλία, αναδεικνύεται από τον τρόπο με τον οποίο τρέχει (απότομες κι ακανόνιστες κινήσεις) κι απ' τη συνεχή της κίνηση, ενώ ο Μάριο μοιάζει στατικός, ακόμα κι όταν βαδίζει. Ο Visconti και η Schell, λοιπόν, απέδωσαν πολύ αποτελεσματικά την κατάσταση της αέναης ενεργητικότητας του ονειροπόλου. Η εικόνα, μάλιστα, δείχνει ακόμα καλύτερα τον τρόπο με τον οποίο η επιθυμία «κατεργάζεται» το σώμα. Ας σημειωθεί, επίσης, ότι η πρώτη νύχτα δεν «κλείνει» πάνω στον Μάριο, αλλά στη Ναταλία. Αφού ο νεαρός την έχει συνοδεύσει κι έχει απομακρυνθεί, η κοπέλα βγαίνει από το σπίτι και πηγαίνει να δει, όπως θα μάθουμε μετά, αν ο νοικάρης πήγε στο ραντεβού. Όλα όσα ξέρουμε για τη Ναστένκα του Ντοστογιέφσκι, διηθούνται απ' τη φωνή του ονειροπόλου που «αφηγείται» τις συναντήσεις του με την κοπέλα. Εξ άλλου, η χρήση της πρωτοπρόσωπης αφήγησης περιορίζει όσα γνωρίζουμε για την κοπέλα, σε όσα αυτή η ίδια διηγείται στον ονειροπόλο. Αντιθέτως, στην τελευταία σκηνή της πρώτης νύχτας της ταινίας, η Ναταλία είναι ένα αυτόνομο υποκείμενο σε σχέση με τον Μάριο. Σ' αυτό το σημείο, όσα γνωρίζει ο θεατής για την κοπέλα, είναι περισσότερα από εκείνα που αφορούν στον ήρωα τον οποίο ερμηνεύει ο Mastroianni: σαν επιβεβαίωση του κλάματος της Ναταλία, που ο Μάριο μοιάζει να μην του δίνει καμία σημασία, οι θεατές καταλαβαίνουν ότι η κοπέλα βασανίζεται από «κάτι» που η καινούργια γνωριμία δεν τη βοηθά να το ξεπεράσει.
[...]
Σ' αυτό το σημείο, είναι αναγκαίο να προσδιοριστεί με ακόμη μεγαλύτερη σαφήνεια η ηρωίδα, η σχέση της με την αντίστοιχη του Ντοστογιέφσκι και, σε τελική ανάλυση, το μέγεθος και η σημασία της επανασυγγραφής που επιχειρεί ο Visconti. Κατ' αρχάς, η σκιαγράφηση της προσωπικότητας της Ναταλία είναι απόρροια μιας διαδικασίας συμπύκνωσης, απ' τη στιγμή που στο πρόσωπό της συναντιούνται η α-

φηγηματική τροχιά της Ναστένκα (η γνωριμία, ο έρωτας και η αναμονή του νοικάρη) και η προδιάθεση για ονειροπολήσεις. Η Ναταλία είναι διαφορετική απ' το λογοτεχνικό της πρότυπο, γιατί, ανεξάρτητα απ' την ιστορία την οποία ζει, η Ναστένκα δεν παρουσιάζεται ως ονειροπόλος, τουλάχιστον σε σχέση με τον ήρωα. Παρ' όλο που ο Visconti σέβεται τους βασικούς αφηγηματικούς κόμβους της πλοκής, η –οπτική– αφήγηση της Ναταλία έχει πολλά διαφορετικά χαρακτηριστικά (κι όχι μονάχα γιατί το εκφραστικό μέσο είναι διαφορετικό) από εκείνην της Ναστένκα. Όμως η Ναταλία είναι διαφορετική (κι αυτό είναι, ίσως, το πιο σημαντικό) από τον ονειροπόλο: στον Visconti απουσιάζει κάθε κριτική στάση απέναντι στο όνειρο, και γι' αυτό η πραγματοποίηση του ονείρου γίνεται πιστευτή. Αναδιατυπώνοντας αυτή την έννοια, μπορεί να πει κανείς ότι, διαμέσου της Ναταλία, ο Visconti επανασυγγράφει το «ιδεολογικό» corpus του λογοτεχνικού κειμένου. Στον Ντοστογιέφσκι, η διαλεκτική διαδικασία «ρεαλισμός/ιδεαλισμός» εξαντλείται: αποκλείεται η πρώτη κατηγορία, υπέρ της δεύτερης· υπάρχει το βίωμα και η πίστη στην ιδέα, για να ανακαλυφθεί, μετά, το ανέφικτό της. Η νουβέλα (δεν κάνει κακό να το θυμίσουμε) προϋποθέτει (αλλά δεν περιγράφει) αυτή τη διαδικασία, γιατί στην ντοστογιεφσκική αφήγηση του ονειροπόλου υπάρχει ήδη η συνείδηση ή το έντονο προαίσθημα της ήττας. Αντίθετα, στην ταινία, η Ναταλία δεν έχει καμιά αμφιβολία για την επιστροφή του νοικάρη (εκτός, ίσως, από τη μικρή χρονική περίοδο που προηγείται της άφιξης του αγαπημένου). Αυτό υποδηλώνεται από συγκεκριμένες αφηγηματικές και στιλιστικές επιλογές, χάρη στις οποίες ο Visconti διαγράφει τις χωροχρονικές διαφορές ανάμεσα στο παρελθόν –η βιωμένη ιστορία– και το παρόν – η στιγμή της αφήγησης. Μ' άλλα λόγια, για τη Ναταλία, το βιωμένο δεν αποτελεί «παρελθόν», αλλά συνεχίζει να είναι ενιαίο με το παρόν. Κατά συνέπεια, δεν υπάρχει διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο όνειρο (παρελθόν) και στην πραγματικότητα (παρόν), ή, μάλλον, η μοναδική πραγματικότητα είναι εκείνη του ονείρου.

Έχουμε ήδη πει ότι, αντίθετα από τον Μάριο, η Ναταλία ζει μονάχα τη νύχτα: αν και ξέρουμε πώς περνά τις μέρες της (μαντάρει χαλιά μαζί με τη γιαγιά της), τη βλέπουμε μονάχα στις μικρές ώρες. Η διαφορά ανάμεσα σ' αυτό που η ταινία γνωστοποιεί στο θεατή, και σ' εκείνο που του δείχνει, είναι ένα θεμελιακό επικοινωνιακό στοιχείο κι αποτελεί σαφώς ένα ενδογενές χαρακτηριστικό της εικαστικής τέχνης (σε σχέση με τη λογοτεχνία). Άρα, λοιπόν, οι νυχτερινές της εμφανίσεις –και μάλιστα, στην παλιά πόλη– είναι σημάδι μιας ουσιαστικής ομογενοποίησης ανάμεσα στο παρόν και στο όνειρο (παρελθόν). Η ακύρωση των χωροχρονικών παραμέτρων γίνεται ακόμα πιο σαφής χάρη στο φλασμπάκ. Η Ναταλία αρχίζει να διηγείται την οικογενειακή της ιστορία σ' ένα μακρόσυρτο μεσαίο πλάνο, και συνεχίζει, ενώ βαδίζει με τον Μάριο. Όταν φτάνει στο σημείο της γνωριμίας της με τον νοικάρη, απομακρύνεται από τον Μάριο και πηγαίνει να καθίσει σ' ένα ξεχαρβαλωμένο «παράθυρο», τόπο του τελευταίου της ραντεβού μαζί του και προκαθορισμένη τοποθεσία της πολυπόθητης συνάντησης. Η μετακίνηση της Ναταλία και το βλέμμα της προς τον –εκτός πεδίου– Μάριο τοποθετούν το συνομιλητή της σε μια θέση όμοια μ' εκείνην του θεατή που βρίσκεται στην κινηματογραφική αίθουσα· όμοια μεν, αλλά με μια βασική διαφορά, η οποία αφορά στο «συγκεκριμένο» της κινηματογραφικής εικόνας. Ο Μάριο, πράγματι, δεν μπορεί παρά να είναι ένας απλός «ακροατής»: μαθαίνει την ιστορία της Ναταλία, αλλά, αντίθετα από το κοινό, δεν μπορεί να τη δει. Μ' αυτόν τον τρόπο, ο θεατής γίνεται κοινωνός της εμπειρίας της Ναταλία και συμμέτοχος της ιστορίας και της επιθυμίας της. Αντιθέτως, σε καμιά στιγμή της ταινίας δεν εμπλεκόμαστε σε τέτοιο βαθμό στη (μη) ιστορία του Μάριο.

[...]

Αυτή η ώσμωση ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν εξηγείται από την πίστη της Ναταλία στο όνειρο, στη βεβαιότητα ότι ο νοικάρης θα τηρήσει την υπόσχεση. Αν ο Μάριο ακούει «μια παράλογη ιστορία», «ένα παραμύθι», η ιστορία που ο θεατής βλέπει, είναι, κατά την άποψή μου, αρκετά πιστευτή. Σχετικά με την ηρωίδα που ερμηνεύει, η Maria Schell δήλωσε: «Αν, στη διάρκεια της ταινίας, η Ναταλία πιστεύει στ' αλήθεια ότι ο νοικάρης θα επιστρέψει, η ταινία θα είναι επιτυχημένη. Αν, αντίθετα, σκεφτεί κανείς ότι μπορεί να κατακτηθεί ολοκληρωτικά από τον Μάριο, τότε το τέλος της ταινίας θα φανεί ψεύτικο». Η θέαση της ταινίας επιβεβαιώνει και τις δύο όψεις. Η Ναταλία δε φαίνεται να «κατακτάται ολοκληρωτικά» από τον Μάριο· σε αντίθεση με το λογοτεχνικό πρωτότυπο, όπου η Ναστένκα υπόσχεται στον ονειροπόλο την προοπτική ενός ήρεμου οικογενειακού *ménage*,[3] στην ταινία, η κοπέλα είναι πολύ πιο συνετή. Για παράδειγμα, στην ερώτηση του Μάριο: «Μ' αγαπάς... έστω και λίγο;», απαντά: «Δεν ξέρω». Στα σχέδια για το μέλλον που της υπόσχεται ο νεαρός στη διάρκεια της βαρκάδας, μένει σιωπηλή. Το μοναδικό αβέβαιο «ναι» έρχεται μετά από μια ακόμα απομάκρυνσή της από τον Μάριο και λίγο πριν από την άφιξη του αγαπημένου. Εξ άλλου, στις σκηνές που ακολουθούν την προσωρινή απογοήτευση (μετά το χορό) γύρω από τον ερχομό ή όχι του νοικάρη, η συμπεριφορά τής Ναταλία απέναντι στον Μάριο δε δείχνει έρωτα, αλλά μάλλον την αναζήτηση κάποιας παρηγοριάς. Σε αντίθεση, ο έρωτας της Ναταλία για τον νοικάρη είναι απόλυτος. [...]

Εν κατακλείδι, το ζήτημα του αν η ιστορία της Ναταλία είναι πιστευτή ή όχι, έχει δύο όψεις: από τη μια πλευρά, η ίδια η ηρωίδα πρέπει να πιστέψει στο όνειρο· από την άλλη, για να είναι η ταινία πειστική, πρέπει κι ο θεατής να πιστέψει την ιστορία. Αυτές οι δύο όψεις, δεν μπορεί παρά να είναι στενά συνδεδεμένες: για να πιστέψει το κοινό στο όνειρο της ηρωίδας, είναι απαραίτητο να ταυτιστεί μαζί της και με τον πόθο της για τον νοικάρη. Ταυτόχρονα, είναι αναγκαίο, για να θυμηθούμε και τα λόγια της Schell, η Ναταλία να μη φανεί ερωτευμένη με τον Μάριο. Συνεπώς, η ιστορία της Ναταλία είναι πιστευτή, μόνο αν ο θεατής ταυτιστεί με την ηρωίδα, κάτι που σημαίνει πως δύσκολα θα συμμετάσχει στην ιστορία του Μάριο, αφού η ήττα του νεαρού εξαρτάται απ' την πραγματοποίηση του ονείρου της κοπέλας. Μ' αυτή την έννοια, λοιπόν, θα μπορούσε να μιλήσει κανείς για μια αλλοίωση της ισορροπίας ανάμεσα στο αφηγηματικό και το μορφικό επίπεδο: η ταινία *θα έπρεπε* να είναι η ιστορία τής

ήττας του Μάριο, αλλά *είναι* κυρίως η ιστορία της πραγμάτωσης της ουτοπίας της Ναταλία. Λέγαμε πριν ότι αυτή η αλλοίωση έχει ως αποτέλεσμα ένα διφορούμενο τέλος, γιατί ο θεατής χαίρεται για τη Ναταλία και πικραίνεται για τον Μάριο. Στην πραγματικότητα, αν υπάρχουν κάποιες αμφιβολίες για το προνόμιο που χορηγείται στην ηρωίδα, αυτές προέρχονται από το αντικείμενο του πόθου της, δηλαδή από τον νοικάρη, ο οποίος όχι μόνο δε μοιάζει να είναι ερωτευμένος με τη Ναταλία, αλλά ούτε καν να ενδιαφέρεται σοβαρά γι' αυτήν. Εκτός από τα βλέμματα που της απευθύνει όταν βρίσκονται στο δωμάτιο των χαλιών, όπου την προσκαλεί στο θέατρο μαζί με τη γιαγιά της, σ' όλες τις άλλες περιπτώσεις, ο Marais μοιάζει να είναι μονίμως «εκτός ρόλου». Είναι εντυπωσιακός, π.χ., ο ναρκισσισμός του όταν βρίσκεται στο δωμάτιο της κοπέλας, όταν σχεδόν «ποζάρει» μπροστά στην κάμερα, και μετά κοιτάζεται στον καθρέφτη για να χτενιστεί, αδιαφορώντας παντελώς για την παρουσία και τα αισθήματα της Ναταλία. Ο ένοικος θυμίζει τον Φραντς Μάλερ,[4] αν και, σε αντίθεση μ' εκείνον, ο Visconti δεν αποκαλύπτει την ψυχολογία του. Γενικότερα, ο ήρωας που ερμηνεύει ο Marais, προκαλεί εντύπωση για την αποστασιοποίηση και την ψυχρότητά του. Ακόμα, τα χαρακτηριστικά της φυσιογνωμίας του αποδεικνύονται αντιθετικά μ' εκείνα της Ναταλίας· αν η νεαρή κοπέλα με τα χρυσά μαλλιά και το αιώνια φωτεινό πρόσωπο ενσαρκώνει την αγνότητα, ο νοικάρης παραπέμπει στο εντελώς αντίθετο: στη διαστροφή, στα σκοτεινά συναισθήματα, στο «διεφθαρμένο σώμα» και, ίσως, στην ομοφυλοφιλία. Η «σημειωτική παρέκκλιση» της ταινίας οφείλεται, λοιπόν, στο ότι ενώνει δύο ήρωες που παραπέμπουν σε διαφορετικά σημασιολογικά πεδία. Το κοινό τού Φεστιβάλ Βενετίας «έπασε» αμέσως αυτό το στοιχείο. Κι όπως είπε και η Suso Cecchi D'Amico, «στο τέλος ένιωσε για τον Marais ένα μίσος χωρίς όρια». Άρα, δεν ενοχλεί τόσο το γεγονός ότι η Ναταλία δεν επιλέγει τον Μάριο, όσο το ότι είναι ερωτευμένη μ' έναν άντρα που φαίνεται να μην την αγαπά, αν και αυτό το δηλώνει (πριν την αναχώρησή του) και το αποδεικνύει (με την επιστροφή του). Ο Marais είναι απλώς μια εικονογραφημένη παρουσία, για το παρελθόν τού οποίου δε μας αποκαλύπτεται τίποτα, ούτε και για τις τρέχουσες δραστηριότητές του: ο νοικάρης, όπως έχει πει ο Renzi, είναι «ένα φάντασμα, ένα όνειρο της Ναταλία». Επίσης, θα πρόσθετα, μπορεί να τον δει κανείς και σαν μεταφορά. Η λειτουργία του νοικάρη μπορεί να εννοηθεί λιγότερο (και όχι μόνον) στο αφηγηματικό και περισσότερο σ' ένα συμβολικό επίπεδο· ακριβώς γιατί, παρ' όλο που μοιάζει ο λιγότερο πιθανός σύντροφος ζωής, στο τέλος, καταλαμβάνοντας αυτή τη θέση στο πλευρό της Ναταλία, αποδεικνύει ότι ακόμα και οι πιο μεγάλες ουτοπίες, τα πιο απραγματοποίητα όνειρα, μπορούν να γίνουν πραγματικότητα.

Μ' αυτή την έννοια, μπορεί ν' αντιληφθεί κανείς το νόημα μιας από τις λίγες (αλλά πολύ βασικές) διαφορές της ταινίας απ' το σενάριο. Αρχικά, η σκηνή της φιλονικίας του Μάριο με τον προστάτη της πόρνης (μετά τη φυγή της Ναταλία απ' το χορό για να πάει στο ραντεβού) ήταν πολύ πιο σύνθετη και επεξεργασμένη απ' όσο φαίνεται στην ταινία, ενώ προέβλεπε και την παρουσία του νοικάρη, ο οποίος, περνώντας τυχαία από το χώρο, έπαιρνε μέρος στη συμπλοκή. Επιπλέον, ο Μάριο τον εκλάμβανε σαν συνεργό του προστάτη τής πόρνης. Στο σενάριο διαβάζουμε ότι ο Μάριο, νομίζοντας ότι είναι θύμα εκβιασμού, επιτίθεται στον νοικάρη και τον χτυπά. Όταν τους χωρίζουν και η άφιξη της αστυνομίας βάζει τέλος στην bagarre,[5] οδηγούνται όλοι στο Τμήμα. Αφού τους αφήσουν κι αφού ο Μάριο έχει δει κάποια στοιχεία ταυτότητας, καταλαβαίνει το λάθος του και ζητά συγγνώμη απ' τον νοικάρη. Κατόπιν, αποχαιρετιούνται μ' ένα νεύμα και χωρίζουν. Είναι προφανές ότι αυτή η σκηνή είχε ως στόχο να υπογραμμίσει την αφηγηματική λειτουργικότητα του νοικάρη εις βάρος της αντίστοιχης μεταφορικής: από τη μια θα έπρεπε να αιτιολογήσει και να προετοιμάσει την τελική του εμφάνιση, κι από την άλλη, η συμπλοκή του με τον Μάριο δεν μπορούσε παρά να παραπέμπει στην αρχική πλοκή· δηλαδή, στην «αντιδικία» για την αγάπη της Ναταλία. Αντιθέτως, η δύναμη του τέλους προέρχεται από την απλή αναγκαιότητα αυτού που φαινόταν εντελώς απίθανο να συμβεί: της άφιξης του νοικάρη. Έτσι, λοιπόν, η αφαίρεση του νοικάρη απ' τη σκηνή της συμπλοκής ήταν απολύτως απαραίτητη. Συνεπώς, η αφηγηματική αναληθοφάνεια συμβάλλει στο να περάσει σε πρώτο πλάνο το συμβολικό επίπεδο, ούτως ώστε να αναδειχθεί το «αληθινό» μήνυμα της ταινίας, που είναι, κατά την άποψή μου, η πρόσκληση να πιστέψουμε, όπως η Ναταλία, στην ουτοπία.

Il cinema di Luchino Visconti,
Biblioteca di Bianco & Nero, Ρώμη 2000.
(Μετάφραση: Θωμάς Λιναράς.)

1. Το όνομα της ηρωίδας στη νουβέλα του Ντοστογιέφσκι. (Σ.τ.Μ.)
2. Λατινικά στο κείμενο: εν σπέρματι. (Σ.τ.Μ.)
3. Γαλλικά στο κείμενο: νοικοκυριό. (Σ.τ.Μ.)
4. Ο κεντρικός ανδρικός χαρακτήρας στην ταινία του Luchino Visconti *Senso*. (Σ.τ.Μ.)
5. Γαλλικά στο κείμενο: συμπλοκή. (Σ.τ.Μ.)



Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του
Rocco e i suoi fratelli

(Ιταλία-Γαλλία, 1960)

Σενάριο: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli. **Φωτογραφία:** Giuseppe Rotunno, με οπερατέρ τους Franco Delli Colli, Nino Cristiani, Silvano Ippoliti. **Σκηνογραφία:** Mario Garbuglia. **Κοστούμια:** Piero Tosi. **Μουσική:** Nino Rota. **Ήχος:** Giovanni Rossi. **Μοντάζ:** Mario Serandrei. **Βοηθοί σκηνοθέτες:** Rinaldo Ricci, Lucio Orlandini, Jerzy Macc. **Ηθοποιοί:** Alain Delon (Ρόκο Παρόντι), Renato Salvatori (Σιμόνε Παρόντι), Κατίνα Παξινού (Ροζάρια Παρόντι), Annie Girardot (Νάντια), Roger Hanin (Μορίνι), Paolo Stoppa (Τσέκι), Claudia Cardinale (Τζινέτα), Σπύρος Φωκάς (Βιντσέντσο Παρόντι), Max Cartier (Τσίρο Παρόντι), Rocco Vidolazzi (Λούκα Παρόντι), Corrado Pani (Ίβο), Alessandra Panaro (Φράνκα, αρραβωνιαστικιά του Τσίρο), Adriana Asti (υπάλληλος του καθαριστηρίου), Nino Castelnuovo (Νίνο Ρόσι), Suzy Delair (ιδιοκτήτρια του καθαριστηρίου), Renato Terra Caizzi (Αλφρέντο, αδελφός της Τζινέτα), Enzo Fiermonte (προπονητής του μποξ), Rosario Borelli. **Παραγωγή:** Goffredo Lombardo για την Titanus, Films Marceau (Παρίσι). **Διάρκεια:** 177'. Ασπρόμαυρη. 35mm. **Πρώτη προβολή:** Φεστιβάλ Βενετίας, 6 Σεπτεμβρίου 1960. **Βραβεία:** Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στο Φεστιβάλ Βενετίας 1960.

Την επομένη του θανάτου του συζύγου της, η Ροζάρια Παρόντι εγκαταλείπει την Καλαβρία, τον γενέθλιο τόπο της, και μαζί με τους τέσσερις γιους της –Σιμόνε, Ρόκο, Τσίρο και Λούκα– πηγαίνει να εγκατασταθεί στο Μιλάνο, όπου ήδη ζει και δουλεύει ο πρωτότοκος της οικογένειας, ο Βιντσέντσο. Ο Βιντσέντσο, αρραβωνιασμένος με μια νεαρή Μιλανέζα, την Τζινέτα, βλέπει έκπληκτος, την ημέρα που επισημοποιεί τους αρραβώνες του, να καταφθάνει ολόκληρη η οικογένειά του. Η σύγκρουση μεταξύ της μιλανέζικης οικογένειας κι αυτής που έρχεται απ' το Νότο, είναι σφοδρή. Ο Βιτσέντσο εξασφαλίζει τελικά ένα άθλιο κατάλυμα για τους δικούς του, στο υπόγειο μιας πολυκατοικίας του δήμου. Ο Σιμόνε αρχίζει ν' ασχολείται με την πυγμαχία, και τα καταφέρνει· ο Ρόκο, ο οποίος επίσης προπονείται στην πυγμαχία, δουλεύει σ' ένα βαφείο· ο Τσίρο προσλαμβάνεται ως ειδικευμένος εργάτης αυτοκινητοβιομηχανίας· ο Λούκα, που είναι πολύ μικρός, κάνει καμιά φορά θελήματα για τους μαγαζάτορες της γειτονιάς. Σε λίγο καιρό, η Ροζάρια και οι γιοι της εγκαθίστανται σ' ένα άλλο, πιο άνετο διαμέρισμα. Στο μεταξύ, ο Σιμόνε έχει γνωρίσει τη Νάντια, μια πόρνη. Για χάρη της, δε διστάζει να διαπράξει κλοπή στο βαφείο όπου εργάζεται ο Ρόκο. Αυτός φεύγει σε λίγο από το Μιλάνο και πηγαίνει στη Γένοβα να υπηρετήσει τη θητεία του. Εκεί ξαναβρίσκει τη Νάντια, η οποία, στο μεταξύ, έχει καταδικαστεί σ' ένα χρόνο φυλάκιση. Η κοπέλα συγκλονίζεται από την αγνότητα και τη γλυκύτητα του Ρόκο, αλλά ο Σιμόνε δεν μπορεί να υποφέρει την ιδέα ότι την έχει χάσει, παρ' όλο που

έχει δύο χρόνια να τη δει· έτσι, ένα βράδυ, πηγαίνει και βρίσκει το ζευγάρι σε μια αλάνα και βιάζει την πρώην φιλενάδα του μπροστά στα μάτια του αδελφού του. Ο Ρόκο ερμηνεύει τη συγκεκριμένη πράξη ως καθαρή απόδειξη του έρωτα του αδελφού του για τη Νάντια και αποχωρεί. Απελπισμένη, η κοπέλα συζεί και πάλι με τον Σιμόνε, στο διαμέρισμα της Ροζάρια, ενώ ο Ρόκο βρίσκει καταφύγιο στο σπίτι του Βιντσέντσο, που έχει παντρευτεί τη Ζινέτ, έχει ένα παιδί και περιμένει κι άλλο. Από κει και πέρα, ο Σιμόνε ξεπέφτει όλο και περισσότερο, ενώ ο Ρόκο αναδεικνύεται φέρελπις πυγμάχος και, παρ' όλο που απεχθάνεται το συγκεκριμένο άθλημα, καταλήγει να υπογράψει ένα δεκαετές συμβόλαιο, για να εξοφλήσει τα χρέη του Σιμόνε προς τον ατζέντη του, τον Μορίνι. Η Νάντια, τέλος, μετά από έναν γενναίο καβγά με τη Ροζάρια, εγκαταλείπει τον Σιμόνε. Αυτός την ακολουθεί στα έρημα προάστια όπου η Νάντια αρχίζει και πάλι να εκδίδεται, και, σε μια στιγμή παραφροσύνης, τη μαχαιρώνει. Μάταια ο Ρόκο θα προσπαθήσει να σώσει γι' άλλη μια φορά τον αδελφό του. Ο Τσίρο, έχοντας συνείδηση ότι ο Σιμόνε είναι αμετάκλητα χαμένος, τον καταγγέλλει στην αστυνομία, κι ο Ρόκο, χωρίς τη θέλησή του, θ' ακολουθήσει το πεπρωμένο του πρωταθλητή...

"Νομίζω ότι αυτό που νιώθει ο καθένας απ' τους δυο αδελφούς όταν συγκρούονται, είναι πολύ ξεκάθαρο: ο ένας είναι βυθισμένος στο σύμπλεγμα ενοχής του – λιγάκι ντοστογιεφσκικός, αν θέλετε, αλλά και πολύ «νότιος»· στον άλλο υπάρχει αυτό το συναίσθημα του έκπτωτου αγγέλου που έχει ανάγκη να επιβεβαιώνεται με τη βία. Να, λοιπόν, ο λόγος της αντιπαράθεσής τους και να γιατί τα πράγματα έγιναν έτσι κι όχι αλλιώς. Εκείνη τη νύχτα, στην Γκιζόλφα, έρχονται αντιμέτωποι δύο διαφορετικοί χαρακτήρες (τίποτα λιγότερο, τίποτα περισσότερο), κι η αντιπαράθεσή τους πρέπει να γίνει έτσι, μ' αυτή την τρομερή βιαιότητα.

Είναι αλήθεια πως, στον Ρόκο, *καταφεύγω σε ορισμένα μέσα που δεν τα είχα ανάγκη στο* Η γη τρέμει, *όπου είχα απαγορεύσει στον εαυτό μου οτιδήποτε θα μπορούσε να κάνει εντύπωση.*

Ήθελα την Κατίνα Παξινού ακριβώς έτσι: μελοδραματική, αγχώδη, πληθωρική, δεσποτική – όλα αυτά που ξέρει να τα κάνει τόσο καλά... Δεν ξέρω αν προσέξατε ότι, στην οικογενειακή φωτογραφία, ο πατέρας σχεδόν δεν διακρίνεται· είναι ένα ανθρωπάκι τσσοδά. Ό,τι έχουν και δεν έχουν οι γιοι, το 'χουν απ' τη μάνα τους. Αυτή είναι η αφέντρα των παιδιών της, σ' αυτήν χρωστούν όση δύναμη έχει ο καθένας τους. Είναι φανερό πως δεν μπορεί πια να τους ελέγξει, αλλά δεν ήθελα να την απαλλάξω απ' τις ευθύνες της. Η μητέρα είναι συνυπεύθυνη για όλα όσα συμβαίνουν. Κι αυτό νομίζω ότι το αισθανόμαστε με την Παξινού. Δεν ξέρω αν θα μπορούσα να φτάσω στο ίδιο αποτέλεσμα με μιαν άλλη ηθοποιό."

L.V.

Απόσπασμα από συνέντευξή του στο περιοδ. «Schermi», Δεκέμβριος 1960. Παρατίθεται και στο Leggere Visconti, *Παβία 1976.*

Αμνοί και ερίφια: Τελετουργικές θυσίες στην πόλη

του Δημήτρη Μπάμπα

Ο Βιντσέντσο συναντιέται στο διάδρομο μιας λαϊκής πολυκατοικίας με μια κοπέλα, τη Νάντια. Γοητευμένος, της προσφέρει προστασία απέναντι στην επιθετικότητα του πατέρα της και προσωρινή φιλοξενία στο υπόγειο όπου διαμένει με την οικογένειά του. Όμως, η είσοδος της κοπέλας στο μικρό διαμέρισμα της οικογένειας Παρόντι είναι ένα γεγονός σημαντικό. Στον στενό χώρο του διαμερίσματος, όπου η μόνη γυναικεία παρουσία είναι η μητέρα, το ημίγυμνο σώμα τής Νάντια γίνεται το αντικείμενο του πόθου. Η σαγηνευτική παρουσία της βρίσκεται στο κέντρο της προσοχής όλων (δηλαδή, των υπολοίπων μελών της οικογένειας Παρόντι: του Σιμόνε, του Ρόκο, του Τσίρο και του μικρού Λούκα), υποσχόμενη τις απολαύσεις μιας άλλης, γλυκιάς ζωής. Η ακτινοβολία του προσώπου της επισκιάζει –στα μάτια των θεατών, αλλά και των αδελφών Παρόντι–, για πρώτη φορά, ίσως, μα όχι και τελευταία, τη δυναστική μητρική παρουσία: μπροστά στα θέλγητρα και τη σαγήνη της Νάντια, η Ροζάρια Παρόντι ως πρόσωπο «ξεθωριάζει», και η εξουσία της υποχωρεί. Μόνο όταν η Νάντια αποχωρήσει από το χώρο, το πρόσωπο της μητέρας θ' αποκατασταθεί, και ο λόγος της θ' αποκτήσει και πάλι κύρος.

Αυτό το μικρό διάλειμμα στη μητρική κυριαρχία εμπεριέχει «εν σπέρματι» όλες τις βασικές συγκρούσεις που αργότερα θ' αναπτυχθούν στη δραματική πλοκή, αλλά απεικονίζει και τη θέση που θα πάρει κάθε μέλος της οικογένειας Παρόντι: εδώ, τα ισχυρότερα και με μεγαλύτερη ένταση ανδρικά βλέμματα, αυτά τα οποία επιζητούν την προσοχή της ηρωίδας, είναι του Ρόκο και του Σιμόνε – οι υπόλοιποι έχουν τη θέση ενός παρατηρητή και θεατή (της ηρωίδας), κι αυτή τη θέση θα τη διατηρήσουν λίγο-πολύ αναλλοίωτη καθ' όλη τη διάρκεια της δραματικής πλοκής. Όμως, αυτή η σκηνή, στην αρχή της ταινίας *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του*, είναι σημαντική και για έναν επιπλέον λόγο: συνιστά το πρώτο μιας ολόκληρης σειράς από τραυματικά συμβάντα· το πρώτο ρήγμα στην οικογενειακή ενότητα. Η «ανήθικη» γυναικεία παρουσία που μολύνει το χώρο, η υπαινικτική έκφραση του ερωτικού πόθου (που προκαλείται από την έκδηλη σεξουαλικότητα της Νάντια), αλλά και η σύμπτωση των ερωτικών βλεμμάτων στο ίδιο γυναικείο πρόσωπο, συνιστούν την πρώτη Ύβρη απέναντι στη μητρική παρουσία, την πρώτη (αλλά όχι και τελευταία) σημαντική αμφισβήτηση των μητρικών νόμων και ηθών.[1] Η είσοδος της Νάντια στον περίκλειστο χώρο όπου διαμένει η οικογένεια της Ροζάρια Παρόντι κι όπου επικρατούν ακόμα τα αγροτικά ήθη, ισοδυναμεί με εισβολή ενός αστικού πνεύματος, παρείσφρηση των ηθών της πόλης. Η Νάντια είναι το πρώτο πρόσωπο της πόλης με το οποίο έρχονται σε συνάφεια και το οποίο, εισάγοντας καινά δαιμόνια, αφαιρεί σε συμβολικό επίπεδο (κι αργότερα, σε πραγματικό) τη μητρική εξουσία της Ροζάρια Παρόντι. Κι έτσι, αυτή η γυναικεία παρουσία γίνεται (όχι παράδοξα) ένας προάγγελος του Κακού, ένα ευχάριστο στην όψη προμήνυμα τραγικών γεγονότων.

Απόκληρα, ανέστια και ανυποψίαστα, τα μέλη της οικογέ-

νειας Παρόντι θα βρουν καταφυγή στον περιορισμένο χώρο του υπογείου της λαϊκής πολυκατοικίας. Φορείς ενός άλλου πνεύματος ζωής, αναζητούν στο Μιλάνο τον φιλόξενο χώρο όπου θα μπορέσουν να υπάρξουν. Η ταινία καταγράφει τα πολλά επεισόδια της δύσκολης προσαρμογής στον νέο τόπο, καθώς ο αφηγηματικός της ιστός συγκροτείται από τις διάφορες φάσεις της σταδιακής αστικοποίησης μιας αγροτικής οικογένειας: η άφιξη στο σταθμό, η αναζήτηση ενός πρόχειρου καταλύματος, η περιφρόνηση και η απαρέσκεια με την οποία αντιμετωπίζεται η παρουσία της στην πόλη από τους μόνιμους κατοίκους, οι περιστασιακές εργασίες για την επιβίωση, η κοινωνική άνοδος και η ένταξη στον ιστό της πόλης (που συντελείται μέσα από τη μόρφωση ή τα σπορ), η εγκληματικότητα και η ηθική έκπτωση, και, τέλος, η προλεταριοποίησή της.[2]

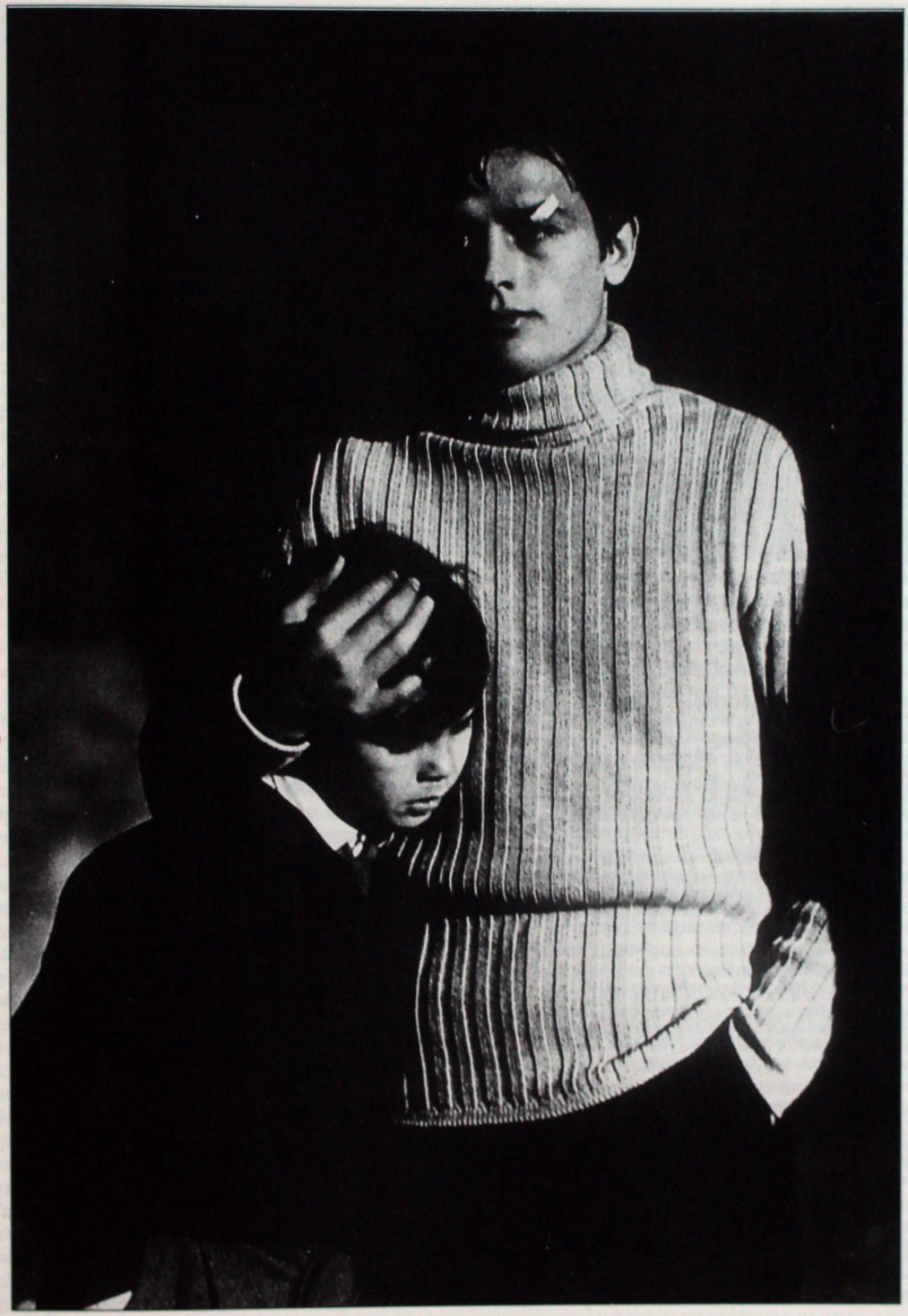
Σ' αυτή την αργή διαδικασία προσαρμογής στα ήθη της πόλης, ένα φάντασμα πλανιέται στην ατμόσφαιρα, μια αυταπάτη κυριαρχεί μέχρι τέλους: ότι η οικογενειακή ενότητα μπορεί να διαφυλαχθεί, ότι οι οικογενειακοί δεσμοί μπορούν να διατηρηθούν ακέραιοι. Στη μακρά αφηγηματική διαδρομή της ταινίας, δύο είναι οι παράγοντες που καθορίζουν τις πράξεις και τις δράσεις των αδελφών Παρόντι: ο πρώτος ορίζεται από την κοινωνική αποδοχή, την ένταξή τους μέσα στο αστικό τοπίο (κι είναι ο δρόμος της εργασίας, της μόρφωσης, των σπορ)· ο δεύτερος υποδεικνύει –σαν μια γραμμή άμυνας απέναντι στον αστικό πολιτισμό– τη διαφύλαξη της οικογενειακής ενότητας, τη διατήρηση των δεσμών αίματος και συναισθήματος που τους ενώνουν, την επιβίωση της συλλογικής ταυτότητας. Όμως, αυτός ο δεύτερος παράγοντας, μόνο στην αρχή υποδεικνύει τον ίδιο δρόμο: οι ήρωες θα βαδίσουν κατ' αρχάς δρόμους παράλληλους, οι οποίοι, όμως, γρήγορα γίνεται φανερό ότι αποκλίνουν. Τα τέσσερα βασικά ανδρικά πρόσωπα της ταινίας –Βιντσέντσο, Τσίρο, Σιμόνε, Ρόκο–, για να υπάρξουν στην πόλη, οφείλουν να απομακρυνθούν από το οικογενειακό κέντρο, να διαμορφώσουν μιαν ατομική συνείδηση και ταυτότητα, ν' απαρνηθούν τη συλλογική συνείδηση (και ό,τι αυτή επιβάλλει) που η οικογένεια, αντανακλώντας τα αγροτικά ήθη, εκφράζει.

Έτσι, δεν είναι περίεργο που τα πέντε κεφάλαια της αφήγησης (με τίτλο κάθε φορά το όνομα ενός διαφορετικού αδελφού) ξεκινούν με την έκφραση αυτής της ατομικότητας: τη δήλωση της σχέσης του με μια γυναίκα.[3] Ο κάθε αδελφός, στο σταυροδρόμι της ζωής, μετά τον απογαλακτισμό του και την αποχώρηση από τις επικράτειες της οικογενειακής θαλπωρής, καλείται να επιλέξει το δρόμο που θ' ακολουθήσει. Για τους δύο πρώτους (τον Βιντσέντσο και τον Τσίρο), αυτό σημαίνει τη δημιουργία οικογένειας και την ένταξή τους στον κοινωνικό καταμερισμό εργασίας, στη θέση που έχει προβλεφθεί, από την ταξική οργάνωση της κοινωνίας, για τους εσωτερικούς μετανάστες.[4] Όμως, τ' άλλα δύο (ο Σιμόνε και ο Ρόκο) είναι αυτά που αποτελούν τα πραγματικά δραματικά πρόσωπα της αφήγησης. Στις αρχικά παράλληλες και συμπληρωματικές, αλλά, στο τέλος, αντίθετες διαδρομές ζωής που θα ακολουθήσουν, θα βιώσουν με τον πιο έντονο τρόπο τις αντιφάσεις, αλλά και τις εσωτερικές συγκρούσεις, που ένας εσωτερικός μετανάστης –ο «ξένος» στην πόλη– αντιμετωπίζει.

Αντικείμενα του πόθου, αλλά και πρόσωπα που προκαλούν το ερωτικό βλέμμα των κατοίκων της πόλης,[5] εραστές της ίδιας γυναίκας, της Νάντια, τα δύο αδέλφια θα διεκδικήσουν με δυναμικό τρόπο τη θέση τους στο κέντρο της πόλης. Αρνούμενοι την προβλεπόμενη προλεταριοποίησή τους –άλλοτε εξ ανάγκης (Ρόκο) και άλλοτε από επιλογή (Σιμόνε)–, μάχονται στο ρινγκ της ζωής. Αυτοί οι πυγμαχικοί αγώνες που υπάρχουν διάσπαρτοι στη διάρκεια της αφήγησης, συνιστούν τόσο μια μεταφορά για τις συνθήκες επιβίωσης (υλικής, συναισθηματικής, αλλά και ηθικής) των εσωτερικών μεταναστών όσο και τα οδόσημα της διαδρομής τους μέσα στον αστικό ιστό.[6] Από τη σκηνή του πρώτου θριάμβου του Σιμόνε μέχρι τη σκηνή της νίκης του Ρόκο, μια σημαντική εξέλιξη έχει σημειωθεί: η ηθική έκπτωση του Σιμόνε και η αντίστοιχη ανύψωση του Ρόκο. Αν η νίκη του Σιμόνε ορίζει για πρώτη φορά τη δυναμική διεκδίκηση και, τελικά, την κατάκτηση της πόλης από ένα μετανάστη,[7] η αποχώρησή του από την αγωνιστική δράση και η αντικατάστασή του από τον Ρόκο αποτελούν την κορύφωση του δράματος: καταγράφουν τη συντριβή τόσο της οικογενειακής αλληλεγγύης (η οποία στάθηκε αδύναμη να προστατεύσει το μέλος της οικογένειας από την ηθική έκπτωση) όσο και της ατομικής ταυτότητας που ο Σιμόνε διεκδίκησε για τον εαυτό του.

Ο Σιμόνε, κεντρικό πρόσωπο του δράματος, είναι το μόνο πρόσωπο στο οποίο μπορούμε να αναγνωρίσουμε μια επιθετικότητα απέναντι στην πόλη: εκφράζοντας με καθαρότητα τις επιθυμίες του (αλλά και τους πόθους του), αγνοώντας τα θέσμια της πόλης, διεκδικεί πάση θυσία την εκπλήρωση των συναισθηματικών ή άλλων αναγκών του. Είναι το πρόσωπο με την πιο έντονη και καθαρή έκφραση ατομικότητας, και είναι αυτός που διαπράττει μια διπλή Ύβρη: τόσο απέναντι στην οικογένεια και τη μητέρα (είναι ο αδελφός με τους ισχνότερους συναισθηματικούς δεσμούς), όσο και απέναντι στην πόλη (αφού αρνείται τους νόμους και τα ήθη της). Ερίφιο ή αποδιοπομπαίος τράγος, τίθεται (με βάση τόσο την αστική όσο και την οικογενειακή ηθική) όχι μόνο εκτός του οικογενειακού κύκλου, αλλά και εκτός πόλης. Διπλά παραβάτης, θ' αποχωρήσει με τον πιο τελετουργικό τρόπο απ' τη σκηνή του δράματος, ως θύτης και ως θύμα, ως μοιραίο πρόσωπο: η απόλυτη και χωρίς όρια έκφραση του ερωτικού του πόθου συνιστά το μέγιστο των αμαρτημάτων του – και γι' αυτό πρέπει να τιμωρήσει και να τιμωρηθεί. Έτσι, ο τελευταίος εναγκαλισμός του με τη Νάντια, η ύστατη ερωτική συνεύρεσή τους, αποτελεί την κορύφωση αυτής της πορείας εξόδου από την οικογένεια και την πόλη, της διαδρομής τού Σιμόνε απ' τη συλλογική οικογενειακή ταυτότητα στην ατομική. Σκηνοθετημένη με τελετουργικό τρόπο, αυτή η σκηνή είναι στην κυριολεξία μια σκηνή κάθαρσης:[8] το αντικείμενο του πόθου εκμηδενίζεται, και ο θύτης σημαδεύεται με το αίμα του σφαγίου.

Ταυτόχρονα, το παράλληλο μοντάζ αυτής της σκηνής με τον πυγμαχικό αγώνα ταυτίζει, για πρώτη και τελευταία φορά, το σφάγιο της θυσίας, τη Νάντια, με τον Ρόκο: αυτά τα δύο πρόσωπα συνιστούν τους αμνούς που θα άρουν τόσο τις αμαρτίες του Σιμόνε όσο και την «προμητορική» αμαρτία· δηλαδή, τη μετάβαση της οικογένειας από το χωριό στην πόλη. Ταυτόχρονα,



η σκηνή υπενθυμίζει στο θεατή, με έντονο τρόπο, ότι αυτής της θυσίας έχει προηγηθεί μία άλλη: στη στέγη του Ντουόμο, η τελευταία συνάντηση της Νάντια με τον Ρόκο αποκαλύπτει ένα πρόσωπο που κατάγεται από τις επικράτειες της χριστιανικής θεολογίας: η προφανής αναντιστοιχία και ασυμφωνία του ρόλου και του ηθοποιού που τον υποδύεται (η παντελώς ακατάλληλη για πυγμάχο σωματική διάπλαση του Alain Delon), υποδηλώνουν μιαν αγγελική διάσταση στο χαρακτήρα.

Στη στέγη, λοιπόν, του Ντουόμο, του καθεδρικού ναού τού Μιλάνου και με φόντο όλη την πόλη, ο Ρόκο, προσφέροντας την αγαπημένη του στον Σιμόνε, θα απαρνηθεί τον έρωτα και τον πόθο, αποστρέφοντας το βλέμμα από την ερωμένη του. Είναι προφανές ότι αυτή η εκούσια αγαμία του αποτελεί και την υπέρτατη θυσία ενός προσώπου απέναντι στο σύμπλεγμα σχέσεων και συναισθηματικών δεσμών που συνιστά την οικογένεια. Αναχωρητής της αστικής ζωής, αρνούμενος την ατομική συνείδηση (γιατί σημαίνει τη συντριβή του αδελφού και την κατάλυση των δεσμών αίματος), νοσταλγός της αγροτικής κοινότητας (γιατί εκεί διασώζεται η εικόνα της οικογενειακής ενότητας), ο Ρόκο είναι το μόνο από τα πρόσωπα του δράματος που αποστρέφεται την πόλη και τα ήθη της. Ευρισκόμενος σε διάσταση με το χώρο, είναι και ο μόνος που έχει αληθινά τη διάθεση να επωμιστεί και να πληρώσει το οποιοδήποτε τίμημα, όσο βαρύ κι αν είναι· ακόμα κι αν, τελικά, χάσει την ψυχή του.

Αυτό είναι και το έσχατο τίμημα που η οικογένεια Παρόντι θα καταβάλει ως ενοίκιο στο ταμείο της πόλης.

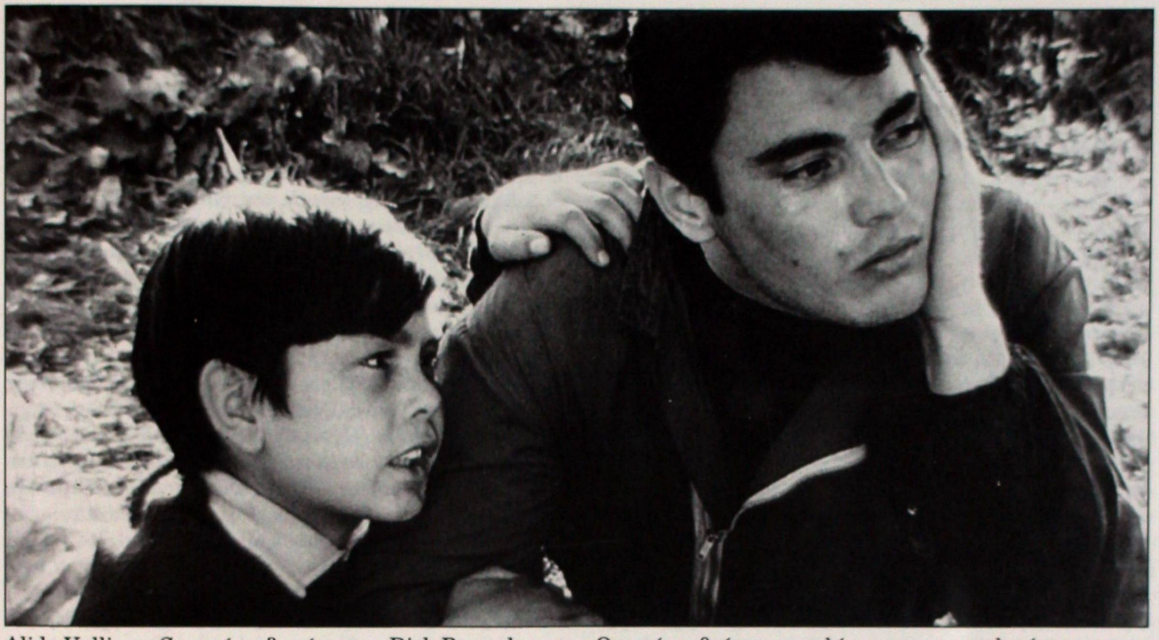
Θεσσαλονίκη, Φεβρουάριος 2001.

1. Η πρώτη αμφισβήτηση έχει προκληθεί από τον αρραβώνα του Βιντσέντσο, χωρίς την έγκριση της μητέρας. Αυτή η απόπειρα «εξέγερσης» του πρωτοτόκου θα συντριβεί εν τη γενέσει της: η μητέρα θα επικαλεστεί τις υποχρεώσεις που ο γιος έχει αναλάβει απέναντι στη μητρική του οικογένεια, και θα διαλύσει τον αρραβώνα.
2. Το τέλος της ταινίας –με τον Τσίρο να κατευθύνεται στο εργοστάσιο, ενώ η σειρήνα ηχεί– επισφραγίζει το τελευταίο επεισόδιο αυτής της διαδικασίας.
3. Στην περίπτωση του Βιντσέντσο, είναι ο αρραβώνας του με την Τζινέτα που ανοίγει το κεφάλαιό του· για τον Σιμόνε και τον Ρόκο, η σχέση τους με τη Νάντια· για τον Τσίρο, η σκηνή με την κοπέλα του· τέλος, στην περίπτωση του μικρού Λούκα, η συνειδητοποίηση για πρώτη φορά των συνεπειών της τραγωδίας που έχει ήδη παιχθεί.
4. Τη στιγμή που η οικογενειακή κρίση κορυφώνεται, ο Βιντσέντσο θ' αρνηθεί κάθε είδους βοήθεια στον Σιμόνε: δεν μπορεί να βοηθήσει, γιατί έχει δημιουργήσει τη δική του οικογένεια· ανήκει αλλού.
5. Χαρακτηριστική είναι η σκηνή στα αποδυτήρια του γυμναστηρίου (όπου τα δύο αδέλφια προκαλούν το βλέμμα του μάνατζερ), αλλά και στο καθαριστήριο όπου δουλεύει ο Ρόκο (κι όπου γίνεται το αντικείμενο σκωπτικών σχολίων).
6. Είναι εμφανείς και προφανείς οι αντανακλάσεις αυτής της ταινίας στις εικόνες μιας μεταγενέστερης, με ανάλογο θέμα: της ταινίας *Οργισμένο είδωλο* του Martin Scorsese.
7. Η οποία τελείται εν μέσω αποδοκιμασιών από τους συμπατριώτες του, εσωτερικούς μετανάστες, αφού ο νικητής, αρνούμενος την ταυτότητά του, αγωνίζεται με τα χρώματα του μιλανέζικου συλλόγου του.
8. Αυτή η σκηνή αποκαθαίρει και τη δραματική πλοκή από τις όποιες υπαρκτές μελοδραματικές παρεκβάσεις της, τονίζοντας τις τραγικές διαστάσεις του μύθου. Έτσι, οι υπερβολές και οι ακρότητες στην υποκριτική των ηθοποιών ας μη θεωρηθούν μελοδραματικές· είναι σύμφωνες με την κατανόηση των προσώπων: από το Νότο, όπου το συναίσθημα βιώνεται και εκφράζεται με τρόπο έντονο.

Η διαλεκτική της γλυκύτητας και της βίας
του Jean-Claude Guiguet

Προσπαθώντας να μιλήσει κανείς για μια ταινία τού Luchino Visconti, ανακαλύπτει γι' άλλη μια φορά πόσο ξεχωριστό είναι το έργο του με την καθολική συνοχή που το χαρακτηρίζει. Του *Ξένου* εξαιρουμένου (κι αυτό, για λόγους εντελώς άσχετους με το σκηνοθέτη), μπορούμε να πούμε ότι, από το *Ossessione* ώς το *Λυκόφως των θεών*, όλες οι ταινίες του δημιουργού του *Γατόπαρδου*, ακόμα και οι πιο ανόμοιες επιφανειακά μεταξύ τους, διατηρούν στενούς, επίμονους, υπόγειους δεσμούς. Είναι ένα ορμητικό κύμα, μέσα στο οποίο τα θέματα συναντιούνται, γίνονται ένα, συνομιλούν, γαληνεύουν και εξαφανίζονται, για να επανεμφανιστούν μερικές φορές μετά από χρόνια σιωπής. Αν ξαναδούμε, π.χ., το *Ossessione* μετά τους *Καταραμένους*, διαπιστώνουμε ότι, παρά τα τριάντα χρόνια που χωρίζουν τις δύο ταινίες, το φως που κατακλύζεται απ' τη σκιά και την αδυσώπητη προέλασή της, είναι ήδη εκεί· ότι η σάρκα έχει την ίδια βαρύτητα· η παρουσία, τον ίδιο αισθησιασμό· ο εκστασιασμός με τις χαμένες υποθέσεις, το ενδιαφέρον για τους καταπεσμένους του κόσμου είναι τα ίδια και εγγράφονται σ' ένα κινηματογραφικό υλικό το οποίο κατακτά, με μια γαλήνια και μεγαλόπρεπη αμεριμνησία, το απόγειο της έκφρασης. Η πορεία του Visconti, ο οποίος δεν φοβάται τη σύζευξη των αντιθέτων και των αντιφατικών, και, συνεπώς, συνδυάζει με εκπληκτική άνεση τα κουρέλια του νεορεαλισμού (ή, μάλλον, του νεο-νατουραλισμού) με τη χλιδή της όπερας, έχει ως άμεσο και διαρκές αποτέλεσμα ότι το έργο του, ατίθασο, δεν μπορεί να υπαχθεί σε κανενός είδους θεώρηση: ηγεμονικό και περήφανο, ξεφεύγει από τις υπεραπλουστεύσεις όσων λατρεύουν τις ετικέτες.

Έτσι, *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του* παραπέμπει ευθέως στο *Η γη τρέμει*, το οποίο ο Visconti γύρισε το 1948, και αποτελεί συνέχειά του υπό την έννοια ότι περιγράφει τη μετανάστευση μιας οικογένειας του ιταλικού Νότου προς τον εκβιομηχανισμένο Βορρά. «Ο *Ρόκο*» λέει ο Visconti, «εκθέτει ένα πολύ σοβαρό σύγχρονο πρόβλημα: την εσωτερική μετανάστευση των νοτίων, που κατευθύνονται προς το Βορρά για να γλιτώσουν από τη μιζέρια τους. Μακριά από τον γενέθλιο τόπο τους, προσαρμόζονται με δυσκολία στις νέες συνθήκες ζωής, και οι σχέσεις τους με την πόλη και τη σύγχρονη κοινωνία είναι ενίοτε σωτήριες και συνήθως τραγικές. Θέλησα να δείξω τις δύσκολες αυτές σχέσεις και τη βαθιά κρίση που προκαλούν σε μια αλληλέγγυα και ενωμένη οικογένεια.» Το σενάριο είναι θαυμάσια οργανωμένο και δομημένο· η εξέλιξη της πλοκής, γραμμική· ο σεναριογράφος πολλαπλασιάζει τα πρόσωπα και τις εντάσεις που βιώνουν, αλλά ο σκηνοθέτης δεν ξεχνά ούτε στιγμή την οπτική του πιο απλού και του πιο ταπεινού θεατή. Το αστικό ντεκόρ των προαστίων του Μιλάνου, με τα γιαπιά και τους γεμάτους λακκούβες δρόμους αναπαράγεται με ευλαβική προσοχή· το ίδιο και τα μαγαζιά και όλοι οι χώροι τους οποίους περιηγείται η ταινία. Έτσι, το υγρό υπόγειο στο οποίο καταλύει η οικογένεια Παρόντι, αναπαριστάται με την ίδια προσοχή και λεπτομέρεια όπως το διαμέρισμα της



Alida Valli στο *Senso* ή το δωμάτιο του Dirk Bogarde στο *Θάνατο στη Βενετία*. Αυτή η μέριμνα για το πραγματικό ή, μάλλον, για την αλήθεια των χώρων δεν απορρέει μόνο από μιαν αδιαπραγμάτευτη επιλογή αυθεντικότητας. Το σύμπαν του Visconti αποτελεί πάντα το πεδίο δράσης ενός συνόλου, εμψυχωμένου από μια ζωτική ενέργεια που προσδίδει σε όλες τις ταινίες του μια διάσταση, την οποία διευρύνει και βαθαίνει ο χρόνος. Έτσι, *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του* αποτελεί μιαν από τις ακριβέστερες αναπαραστάσεις μιας συγκεκριμένης κοινωνίας σε κρίση. Δεν πρόκειται να απαλειφθεί καμιά πλευρά, κανένα ενδεχόμενο, κανένας προσανατολισμός προς όφελος μιας κατευθυντήριας θεώρησης, μιας θέσης, προς την οποία τόσοι και τόσοι ελάσσονες σκηνοθέτες οδηγούν τις ταινίες τους, στριμώχνοντάς τες στα όρια μιας προκαθορισμένης απόδειξης. Στον *Ρόκο*, μοιραία, η κρίση γενικεύεται· γίνεται οικονομική, κοινωνική, ηθική, ψυχολογική και ιδεολογική μαζί. Η ταινία είναι σημαντική, κατ' αρχάς λόγω της συγκεκριμένης τοποθέτησης. Έτσι, η πρώτη διάσταση της ταινίας, την οποία αντιλαμβάνεται κανείς αμέσως, είναι η κοινωνιολογική, αλληλένδετη με την οικονομική. Η ταινία προσεγγίζει μια σειρά οξυμμένα προβλήματα που σχετίζονται άμεσα με την κοινωνική κατάσταση στη σύγχρονη Ιταλία, όπως η μετανάστευση, το διευρυνόμενο χάσμα ανάμεσα στον αγροτικό και φτωχό Νότο και τον εκβιομηχανισμένο και εύπορο Βορρά, η ηθική εξαχρείωση που απορρέει απ' τον ξεριζωμό, οι δυσκολίες τής στέγασης σε μια μεγαλούπολη όπως το Μιλάνο, το πρόβλημα της απασχόλησης, ο υποδόριος ρατσισμός των βορείων απέναντι στους «χωριάτες της Καλαβρίας ή της Απουλίας». Σ' αυτό το επίπεδο της αφήγησης, η ταινία είναι εξαιρετικά ακριβής, ενημερωμένη και τεκμηριωμένη, αλλά ο σκηνοθέτης προχωράει παραπέρα.

Ορισμένοι θεώρησαν καλό να του το καταλογίσουν ως αρνητικό. Στην ουσία, πρόκειται για ψευδοπρόβλημα. Ο Visconti δεν είναι μόνο ιστορικός και κοινωνιολόγος· είναι και δημιουργός. Στην πορεία της ταινίας, η ζωή αποκτά όλο και μεγαλύτερο ειδικό βάρος, καθώς παρεισφρέουν πάθη, μίση, απέχθειες ή ενθουσιασμοί. Σιγά σιγά, σε κάθε πρόσωπο –μητέρα, Ρόκο, Νάντια, Τσίρο, Βιντσέντσο κ.ά.– που θα μπορούσε να παγιωθεί ως ψυχρή και συμβολική εκδήλωση ενός αρχετύπου φορτισμένου να μεταδώσει συγκεκριμένες ιδέες, ώστε να επιβάλει ένα δεδομένο μήνυμα, σε κάθε χαρακτήρα, αντιθέτως, εμφυσείται μια δική του, αυτόνομη ζωή. Κάθε χαρακτήρας αρχίζει να συγκρούεται με τον εαυτό του ή με τους γύρω του. Έτσι, η κοινωνιολογική τεκμηρίωση αποχωρεί από το προσκήνιο, όταν η ενεργητικότητα των υποδουλωμένων στις επιθυμίες τους χαρακτήρων εισάγει στον κινηματογραφικό χώρο τις εντάσεις που είναι σύμφυτες με τις συγκρούσεις και τα πάθη.

Σ' αυτό το σημείο, παρεμβαίνει με μοναδική δεξιοτεχνία η τέχνη του σκηνοθέτη. Η κάμερα που, ώς εκείνη τη στιγμή, κατέγραφε με σχεδόν ουδέτερο τρόπο τις προσπάθειες μιας οικογένειας να ξεπεράσει τις υλικές δυσκολίες της καθημερινής ζωής, θα υπερβεί την αντικειμενική οπτική της κοινωνικής καταγραφής, εισερχόμενη στην υποκειμενικότητα του εσωτερικού δράματος. Αυτή η ανεπαίσθητη μεταστροφή αναγγέλλει τη στιγμή κατά την οποία ο σκηνοθέτης περνά από την παρατήρηση στην προσωπική εμπλοκή: μια σημαντική συναρμογή, αφού επιτρέπει την ανάδυση του μυστικού και βασανισμένου ιδιωτικού βίου του δημιουργού. Στον *Ρόκο*, η απαρχή αυτής της μεταστροφής αποτυπώνεται με εξαίσια αναίδεια στο αλησμόνητο τράβελινγκ προς στο πρόσωπο του Ρόκο, όταν στρέφεται προς τον αδελφό του, τον Σιμόνε, το βράδυ που η Νάντια του παραδίδει τα κλεμ-

μένα κοσμήματα. Αυτό το μεγάλο γκρο πλάνο στον Alain Delon, το οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί περιττό, αποτελεί μια εξαιρετικά σημαντική στιγμή, αν θέλουμε να προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τη φύση των υπογείων παρορμήσεων που δονούν τον κόσμο – έναν κόσμο, για τον οποίο δεν μπορούμε να πούμε απλώς, χωρίς καμία περαιτέρω εξήγηση, ότι φέρει τη σφραγίδα της απελπισίας, της αποσύνθεσης και του θανάτου. Η κατάρα που συνιστά το υπόβαθρο στο έργο του Luchino Visconti (που και ο Ρόκο φέρει το ανεξίτηλο σημάδι της), είναι της ιδίας φύσεως με την κατάρα που διατρέχει απ' άκρη σ' άκρη το προυστικό οικοδόμημα: η ομοφυλοφιλία.

Η λειτουργία της σκηνοθεσίας, η οποία σε πρώτη φάση συνίστατο στο να παραμονεύει το πάθος για να αποπειραθεί να το οροθετήσει, αργότερα θα το ακολουθήσει, με μια σχεδόν νευρωτική έκσταση, ώς τις πιο παράφορες και παροξυστικές του εκδηλώσεις. Αποτελώντας τη συνέχεια του *Η γη τρέμει*, *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του* είναι την ίδια στιγμή μια σύνθεση του *Ossessione* και του *Senso*, στο βαθμό που η ουσία του νατουραλιστικού δράματος του πρώτου αγγίζει το επίπεδο της τραγωδίας και επανασυνδέεται με τον φορμαλιστικό λυρισμό που συνέπαιρνε το παράφορο πάθος στο δεύτερο. Με δύο κουβέντες του, ο Visconti δε μας αφήνει καμία αμφιβολία ως προς αυτό: «Προσπάθησα να δημιουργήσω μια ρεαλιστική τραγωδία, που να στηρίζεται στα κοινωνικά προβλήματα, σε πρόσωπα και σε πραγματικά γεγονότα. Όποτε μπορώ, μένω όσο πιο πιστός γίνεται στην αλήθεια, χωρίς να επιζητώ να τη φωτογραφίσω, αλλά, αντιθέτως, βάζοντας τα δυνατά μου να την αναβιώσω, να την αναδημιουργήσω διαμέσου της προσωπικής μου ευαισθησίας».

Θα ήταν εντελώς γελοίο να μεμφθεί κανείς τον Visconti, επειδή απομακρύνθηκε από την αρχική του πρόθεση, η πορεία της οποίας ήταν στενά συνδεδεμένη με μια ακριβή κοινωνική καταγραφή, και προσανατολίστηκε προς την όπερα. Αν η καθαρότητα του πολιτικού λόγου διαταράσσεται, αν υποχωρεί μπροστά στις σεκάνς όπου αναδύεται η τραγική ιδιοφυΐα ενός δημιουργού στο ύψος του Shakespeare και του Ντοστογιέφσκι, αυτό συμβαίνει για δύο λόγους: αφ' ενός επειδή η πολιτική πραγματικότητα της σύγχρονης Ιταλίας είναι πιο δυσανάγνωστη από την αντίστοιχη στο *Η γη τρέμει*, κι ο σημερινός εχθρός είναι πιο ύπουλος και τόσο πονηρός, ώστε να παριστάνει τον έντιμο άνθρωπο (π.χ. οι πατερναλιστικοί ατζέντηδες στα γυμναστήρια πυγμαχίας, που εκμεταλλεύονται τον Σιμόνε και τον Ρόκο) και, αφ' ετέρου, επειδή ο σκηνοθέτης εκφράζεται με βάση τη δική του ευαισθησία· δηλαδή, υποτάσσοντας τη φόρμα στις παρορμήσεις της ιδιοσυγκρασίας του. Ο Visconti είναι αξεπέραστος σε στιγμές όπου οι συγκρούσεις οξύνονται, ώσπου, τελικά, να ξεσπάσουν, όπου η βία κορυφώνεται μέσα στη φρίκη. Στον *Ρόκο* υπάρχουν καταπληκτικές μέσα στον παροξυσμό τους σεκάνς, οι οποίες αποτελούν κομμάτια για ανθολόγηση: ο βιασμός της Νάντια, ο φόνος κάτω από τον μολυβένιο ουρανό και μες στις λάσπες... Αυτές οι απίστευτης αγριότητας σεκάνς γίνονται υποφερτές μόνο και μόνο χάρη στην αξιοπρέπεια της σκηνοθεσίας, η οποία καταφέρνει και ελέγχει θαυμάσια τις εντάσεις που εμπεριέχουν, με τη μεγαλόπρεπη και εκλεπτυσμένη βραδύτητά της, όπου αναγνωρίζουμε τη σφραγίδα του Luchino Visconti ως μεγάλου σκηνοθέτη της όπερας.

Αν έπρεπε να επιλέξουμε μια σεκάνς, προκειμένου να κατανοήσουμε σωστά την τεχνοτροπία του δημιουργού της ταινίας *Θάνατος στη Βενετία* και ν' ανακαλύψουμε τη μοναδικότητα και την πρωτοτυπία του απαράμιλλου ύφους του, δηλαδή της ιδιαίτερης οπτικής του, θα χρειαζόταν να δούμε και να ξαναδούμε τις σκηνές του χωρισμού του Ρόκο και της Νάντια (Alain Delon, Annie Girardot, στη στέγη του Ντουόμο) και να προσέξουμε το ντεκουπάζ τους. Με την επιλογή του ντεκόρ, την πλαστική χρήση της αρχιτεκτονικής, τη διάρθρωση του χώρου, την κίνηση των προσώπων στο πλάνο (συμπεριλαμβανομένων των μικροσκοπικών περαστικών που κυκλοφορούν στο βάθος του πλάνου, στο προαύλιο), την τόλμη με την οποία ο σκηνοθέτης υιοθετεί ένα διάλογο ηθελημένα δραματοποιημένο από τη διάχυτη οδύνη που χωρίζει αυτό το σπαραχτικό ζεύγος, την πένθιμη και αργή κωδωνοκρουσία, το μουσικό σχόλιο, το εντυπωσιακό βερτικάλ προς τα πάνω που αποκαλύπτει στο τέλος της σεκάνς ολόκληρη την πρόσοψη του Ντουόμο, ο Visconti εξυψώνει μια μελοδραματική κατάσταση, ανάλογη με εκείνες που περνούν στα ψιλά των εφημερίδων, η οποία αγγίζει το μεγαλείο και την οικουμενικότητα του υψιπετέστερου λυρικού δράματος.

Ωστόσο, αυτές οι λαμπρές στιγμές, που μεγαλύνουν και τις πιο επώδυνες καταστάσεις, δεν αφαιρούν τίποτα από τη διαύγεια ενός δημιουργού που δεν υπερβαίνει το αρχικό του σχέδιο παρά για να το εντυπώσει καλύτερα στη μνήμη τού θεατή, μεταμορφώνοντάς το, όπως στη σκηνή στο Ντουόμο, με τη μεγαλοπρέπεια των πλάνων. Στον Visconti, το νόημα δεν είναι οριστικό και αμετάκλητο. Άλλες φορές αποτελεί αντανάκλαση ενός πράγματος· άλλες, πάλι, προβολή σ' ένα ευρύτερο πεδίο, πάντα όμως μεταφορικό, ακόμα και στο επίπεδο της στοιχειωδέστερης περιγραφής· όπως συμβαίνει, στην προκειμένη περίπτωση, με την πυγμαχία, η οποία κατέχει εξέχουσα θέση στην ταινία. Ο κόσμος των ατζέντηδων, ο αναβρασμός στα αποδυτήρια, οι τεχνικές της πάλης, το κοινό της παλαίστρας, περιγράφονται με την αλήθεια του ντοκιμαντέρ, η οποία, όμως, δεν αρκεί για να ικανοποιήσει την απαίτηση του σκηνοθέτη, που είναι μεγαλύτερη. Γύρω από το συγκεκριμένο άθλημα θα διαρθρωθεί μια σύνθετη και πυκνή διαλεκτική της γλυκύτητας και της βίας. Η διαλεκτική αυτή συνδέεται αρχικά με τις προσωπικές συγκρούσεις τού ατόμου, της οικογένειας και όλων όσοι αναγκάζονται, λόγω των συνθηκών ζωής, να μεταναστεύσουν, και, τελικά, αγκαλιάζει την εκμετάλλευση ανθρώπου από άνθρωπο· μια εκμετάλλευση, την οποία ο Visconti περιγράφει, αναλύει και κρίνει στη σημαντικότατη αυτή ταινία του, ένα από τα ελάχιστα αριστουργήματα της εποχής μας.

Dossiers du Cinéma, Films III,
Casterman, Παρίσι 1975
(Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.)

Η δουλειά
Il lavoro
[επεισόδιο της σπονδυλωτής ταινίας *Βοκκάκιος '70 (Boccaccio '70)*]

(Ιταλία-Γαλλία, 1962)

Σενάριο: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, βασ. στο διήγημα «Au bord du lit» του Guy de Maupassant. **Φωτογραφία:** Giuseppe Rotunno. **Σκηνογραφία:** Mario Garbuglia. **Μουσική:** Nino Rota. **Μοντάζ:** Mario Serandrei. **Ηθοποιοί:** Romy Schneider (Πούπε), Tomas Milian (Οτάβιο), Romolo Valli, Paolo Stoppa (δικηγόροι), Amedeo Girard. **Παραγωγή:** Carlo Ponti, Tonino Cervi για την Concordia Compagnia Cinematografica, Cineriz, Francinex (Παρίσι), Gray Film (Παρίσι). **Διάρκεια:** 54'. Έγχρωμη. 35mm. (Τα άλλα επεισόδια της ταινίας είναι: *La riffa* του Vittorio De Sica, *Le tentazioni del dottor Antonio* του Federico Fellini, *Renzo e Luciana* του Mario Monicelli.) **Πρώτη προβολή:** Παλέρμο, 23 Φεβρουαρίου 1962.

Ο νεαρός κόμης Οτάβιο βρίσκεται μπλεγμένος σ' ένα κύκλωμα πορνείας «υψηλού επιπέδου». Η είδηση δημοσιεύεται σε μια σκανδαλοθηρική εφημερίδα, και οι δικηγόροι τού κόμη εισβάλλουν στη μιλανέζικη έπαυλη όπου ο Οτάβιο ζει με τη σύζυγό του, Πούπε. Ο πεθερός του που, με τη διάδοση της είδησης, δέσμευσε τον τραπεζικό τους λογαριασμό, βομβαρδίζει με τηλεφωνήματα την κόρη του. Η Πούπε δεν κάνει στον άντρα της «σκηνές»· δίνει εντολή στους υπηρέτες να σερβίρουν το γεύμα, κουβεντιάζει με το σύζυγό της σαν να μη συμβαίνει τίποτα, κάνει επί ώρες μπάνιο για να χαλαρώσει, κι όταν ο σύζυγος της δείχνει ότι θέλει να κάνει έρωτα μαζί της, η Πούπε ζητάει να πληρωθεί…

«Το επεισόδιο είναι η ζωγραφική μινιατούρα της κοινωνίας του Μιλάνου, την οποία γνωρίζω πολύ καλά: πλούσιες γυναίκες που δεν ασχολούνται με τίποτα, και, ένα ωραίο πρωί, τους μπαίνει η ιδέα να κάνουν κάτι, να γίνουν εργαζόμενες. Ο σπόρος του σεναρίου βρίσκεται σ' ένα διήγημα του Maupassant, με τίτλο «Au bord du lit» («Στην άκρη του κρεβατιού»). Τη μετέφερα στην κοινωνία του Μιλάνου, για να διηγηθώ την ιστορία μιας νέας γυναίκας που θέλει μεν να δουλέψει, αλλά δε θα κάνει ποτέ τίποτ' άλλο εκτός από έρωτα με τον άντρα της.»

L.V.

●

«Ένα σωρό συγγραφείς…»
του Guido Fink

Έστω κι αν απουσιάζει απ' τη σπονδυλωτή ταινία *Βοκκάκιος '70*, μολονότι στο αρχικό σχέδιο του Zavattini προβλεπόταν να γυρίσει κι αυτός ένα επεισόδιο, το βάρος της παρουσίας του Antonioni είναι αισθητό στη *Δουλειά*. Αναφερόμαστε στον Antonioni της *Νύχτας*, της τελευταίας του ταινίας, την εποχή εκείνη. Η Πούπε εμφανίζεται στην ταινία γυρίζοντας από έναν περίπατο σε στιλ Lidia Pontano: «Γύρισα. Είδα τόσα πράγματα. Σκέφτηκα. Πήρα σημαντικές αποφάσεις. Έμεινα ακίνητη μια αιωνιότητα μπροστά σ' έναν τοίχο, έναν μεγάλο άσπρο τοίχο…»· και, πιο κάτω, στο τηλέφωνο, όταν λέει στο δικηγόρο της ότι έχει μείνει μόνη, παρά το γάμο της, απελπιστικά μόνη: «Άλλωστε, μη νομίζετε πως, όταν παντρεύτηκα, είχα την ψευδαίσθηση ότι θα κατέρριπτα το φράγμα της μη επικοινωνίας…». Όμως κι ο ίδιος ο Οτάβιο, όταν η Πούπε τού υπενθυμίζει πόσο λίγο τον εκτιμούσε ο πατέρας του, αναφέρεται, για να υπερασπιστεί τον εαυτό του, σ' «ένα σωρό συγγραφείς». «Ο πατέρας σου πιστεύει» λέει η Πούπε στον άντρα της, «πως ένας σαν κι εσένα, που πληρώνει εφτακόσιες χιλιάδες λιρέτες για να πάει με μια κοπέλα, το κάνει για να διασκεδάσει κι όχι επειδή πλήττει.» «Αν δεν πιστεύεις αυτά που λέω, τουλάχιστον διάβασε!» της αντιτείνει ο Οτάβιο. «Ένα σωρό συγγραφείς το λένε: η γενιά μας είναι μια γενιά που διασκεδάζει!» Το σενάριο προέβλεπε και μια συνέντευξη του Αντόνιο, του αρχιθαλαμηπόλου, για θέματα σχετικά με την εργασία, την πλήξη και το άγχος, αλλά και μια φευγαλέα αναφορά της Πούπε όταν σταματάει σ' ένα περίπτερο, στο Σαν Τζιοβάνι, για να πιει ένα αναψυκτικό. Και οι δύο σκηνές κόπηκαν, ίσως για ν' αποφευχθεί μια ταπεινωτική παρωδία, αλλ' αυτό που μένει, νομίζουμε ότι είναι περισσότερο από αρκετό. Εννοείται ότι δε θα είχαμε καμία αντίρρηση αν ο Visconti σατίριζε (ή προσπαθούσε να σατιρίσει) τον μοναδικό σκηνοθέτη που μπορεί να συγκριθεί μαζί του στο μίζερο πανόραμα του ιταλικού κινηματογράφου. Είναι σαφές, άλλωστε, ότι πρόκειται για ιδεολογική και όχι για προσωπική πολεμική. Ούτε πρέπει να μας δυσαρεστεί το γεγονός ότι *Η δουλειά* αποκαλύπτει τη δοκιμιακή της φύση, κάτι σαν «μανιφέστο ποιητικής» ή ακόμα και κινηματογραφικής κριτικής, δεδομένου ότι ορισμένοι από τους σκηνοθέτες τους οποίους εκτιμούν πάρα πολύ οι κριτικοί, αυτοί που βρίσκονται στο προσκήνιο, φαίνεται να μη μπορούν ή να μη θέλουν να κάνουν κάτι άλλο (αναφέρομαι στον Godard και, εν μέρει, στον Pasolini). Πάντως, το ανησυχητικό στη *Δουλειά* έχει να κάνει με αυτήν ακριβώς την αντι-απολογητική φροντίδα. Η προαίρεση είναι μεν εξαιρετική [πώς να παραβλέψουμε ότι πολλές φορές ο Antonioni κάνει το αντίθετο λάθος (εμπιστεύεται δηλαδή υπερβολικά τους ανικανοποίητους ήρωές του, με τον ίδιο τρόπο που ο James εμπιστευόταν υπερβολικά τους ρωμαίους αριστοκράτες και πρίγκιπές του…)], αλλά κινδυνεύει να μετατραπεί σε ουσιαστική ακινησία, σε επικίνδυνη πενιχρότητα. Η Πούπε κλαίει όταν ανακαλύπτει ποια είναι η δουλειά της. Τα δάκρυά της, όμως, δε μας συγκινούν: Ποια άλλη λύση θα ήταν εφικτή; Ποιο διαφορετικό πεπρωμένο θα μπορούσαμε, ειλικρινά, να της προτείνουμε; Μέσα στο ανώφελο και κάπως παθητικό κλάμα της Πούπε, μέσα στα λόγια της που χωλαίνουν, μέσα στην ακατάσχετη φλυαρία της που είναι σαν να βγαίνει από κάποιο λεξικό κοινοτοπιών, μέσα στη γοητεία της που, σε τελευταία ανάλυση, προκύπτει μόνο από τα φυσικά της χαρίσματα, σβήνουν ο θυμός της Τζοβάνα



Μπραγκάνα, η απόγνωση της Μανταλένα, το παραλήρημα της Λίβια Σερπέρι, το τραγικό γέλιο και το αίμα της Νάντια. Κατόπιν έρχεται ο αυθεντικός μισογυνισμός, όταν η Αντζέλικα θα ασχημύνει και θα εκχυδαϊστεί στο επίπεδο μιας μέτριας κοπελίτσας, όταν η ίδια η Σάντρα, μ' όλους τους αιμομικτικούς και σοφόκλειους ταλανισμούς της, θα εμφανιστεί ως η απροσδόκητη εκδίκηση της καλής συζύγου του μεγαλύτερου αδελφού του Ρόκο. Θα ακολουθήσει η εποχή τής αδιαφορίας, της γατοπαρδικής αποστασιοποίησης: γι' αυτές τις φάσεις, πρέπει, μερικές φορές, να μιλήσουμε για ιδεολογική υπαναχώρηση, για προδοσία των διακόνων. Εδώ, όμως (κι αυτό ακριβώς μας διδάσκει *Η δουλειά*), πρέπει, αντιθέτως, να κάνουμε λόγο για υπερβολική σοφία. «Το μόνο που μας χρειάζεται» δήλωσε ο Visconti την εποχή που γύριζε τη *Δουλειά*, «είναι μια μεγάλη εκκαθάριση, αλλά μας λείπει ο Ροβεσπιέρος». Όταν σβήνουν οι ελπίδες για την επανάσταση, που τόση ένταση μετέδιδαν στις τελευταίες εικόνες τού *Η γη τρέμει*, δε μένει παρά ο τραχύς, απελπισμένος πόθος για να κάψει τους μύθους του χθες και του σήμερα, για ν' ανοίξει το δρόμο για τον μεγάλο, κενό χώρο που μπορεί να είναι το καλύτερο αύριο (*Bellissima*, *Senso*, *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του*). Φταίει ο Visconti; Φταίμε όλοι εμείς; Όποια κι αν είναι (ή μπορεί να είναι) η απάντηση, *Η δουλειά* είναι το τελευταίο (για την ώρα) δεξιοτεχνικό έργο του Visconti και, ταυτόχρονα, το πρώτο αυτοαναφορικό του: η ψυχρή του λάμψη κλείνει ένα διάλογο ασύγκριτου πλούτου και εμπεριέχει τις επαγγελίες μιας κρίσης που θα θέλαμε να είναι προσωρινή και όχι καταληκτική.

Από τον συλλογικό τόμο *L'opera di Luchino Visconti*, Πρακτικά Συνεδρίου, Φιέζολε, 27-29 Ιουνίου 1966. *(Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.)*

●

Ο γατόπαρδος
Il gattopardo
(Ιταλία-Γαλλία, 1963)

Σενάριο: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Enrico Medioli, Massimo Franciosa, βασ. στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Giuseppe Tomasi di Lampedusa. **Φωτογραφία:** Giuseppe Rotunno, με οπερατέρ τους Nino Cristiani, Enrico Cignitti, Giuseppe Maccari. **Σκηνογραφία:** Mario Garbuglia. **Κοστούμια:** Piero Tosi. **Μουσική:** Nino Rota κι ένα ανέκδοτο βαλς του Giuseppe Verdi. **Ήχος:** Mario Messina. **Μοντάζ:** Mario Serandrei. **Βοηθοί σκηνοθέτες:** Rinaldo Ricci, Albino Cocco, Francesco Massaro, Brad Fuller. **Ηθοποιοί:** Burt Lancaster (πρίγκιπας ντον Φαμπρίτσιο ντι Σαλίνα), Alain Delon (Τανκρέντι), Claudia Cardinale (Αντζέλικα), Rina Morelli (Μαρία Στέλλα, σύζυγος του πρίγκιπα), Paolo Stoppa (ντον Καλότζερο Σεντάρα), Romolo Valli (πατήρ Πιρόνε), Lucilla Morlacchi (Κοντσέτα), Ida Galli (Καρολίνα), Pierre Clémenti (Φραντσέσκο Πάολο), Carlo Valenzano (Πάολο), Serge Reggiani (ντον Τσίτσο Τουμέο), Giuliano Gemma (αξιωματικός των γαριβαλδίνων), Mario Girotti (κόμης Καβριάγκι), Brock Fuller (μικρός πρίγκιπας), Ivo Garrani (στρατηγός Παλαβιτσίνο), Leslie French (Σεβαλέι), Ottavia Piccolo (Κατερίνα), Rina De Liguoro (πριγκίπισσα του Πρέσιτσε), Lola Braccini (ντόνα Μαργκερίτα), Olimpia Cavalli (Μαριανίνα), Howard W. Rubien (ντον Ντιέγκο), Giovanni Melisenda (ντον Ονόφριο Ρότολο), Marino Mase (επίτροπος). **Παραγωγή:** Goffredo Lombardo για την Titanus, SGC, SN Pathé Cinéma (Παρίσι). **Διάρκεια:** 187'. Έγχρωμη. 35mm. **Πρώτη προβολή:** Ρώμη, 28 Μαρτίου 1963. **Βραβεία:** Χρυσός Φοίνικας στο Φεστιβάλ Καννών 1963.

Σικελία, 1860. Η είδηση της απόβασης των γαριβαλδίνων διακόπτει την προσευχή στην έπαυλη του πρίγκιπα ντον Φαμπρίτσιο ντι Σαλίνα. Υποκινούμενος από καιροσκοπισμό, ο ανιψιός του πρίγκιπα, Τανκρέντι, κατατάσσεται στους εθελοντές, με την έγκριση του «μεγάλου θείου». Παρά το επαναστατικό κλίμα, οι συνήθειες του ντι Σαλίνα δεν αλλάζουν. Όπως κάθε χρόνο, η οικογένεια πηγαίνει για διακοπές στο ιδιόκτητο φέουδό της, στην Ντονάφουγκάτα. Στο δημοψήφισμα που ακολουθεί, ακόμα και ο πρίγκιπας ψηφίζει υπέρ της υπαγωγής του φέουδού του στο κράτος της Σαβοΐας. Το αποτέλεσμα είναι ομόφωνο· στη συνέχεια, όμως, θα αποκαλυφθεί ότι είχε νοθευτεί. Ο νέος «ισχυρός ανήρ» της περιοχής είναι ο δήμαρχος ντον Καλότζερο Σεντάρα, άνθρωπος άξεστος και νεόπλουτος. Όταν ο πρίγκιπας τον καλεί σε γεύμα, ο ντον Καλότζερο εμφανίζεται συνοδευόμενος από την πανέμορφη κόρη του, Αντζέλικα. Ο Τανκρέντι, που στο μεταξύ έχει αρχίσει την κοινωνική του αναρρίχηση στο κράτος της Σαβοΐας, την ερωτεύεται, όχι χωρίς ανταπόκριση. Ο πρίγκιπας στηρίζει την απόφαση του ανιψιού του –που είναι νέος, αλλά χωρίς περιουσία– να την αρραβωνιαστεί, μολονότι η κόρη του, Κοντσέτα, είναι από καιρό ερωτευμένη με τον εξάδελφό της. Στον πρίγκιπα προσφέρεται μια έδρα στη Γερουσία, αλλά αυτός δεν την αποδέχεται, πεπεισμένος ότι τίποτα δεν μπορεί ν' αλλάξει τη Σικελία και τους Σικελούς. Κατά τη διάρκεια μιας χοροεσπερίδας στο Παλέρμο, όπου η τοπική αριστοκρατία γιορτάζει την αποτυχία της επανάστασης (και σηματοδοτεί, επίσης, την ένταξη της Αντζέλικα στην κοινωνία), ο πρίγκιπας καταλαβαίνει ότι ο κόσμος του βαδίζει προς τη δύση του. Αφού χορέψει με την Αντζέλικα, απομονώνεται από τους υπόλοιπους καλεσμένους. Ενώ η εκτέλεση των γαριβαλδίνων από τον τακτικό στρατό καθησυχάζει τον Τανκρέντι και τον ντον Καλότζερο, ο ντον Φαμπρίτσιο φεύγει απ' το χορό και τραβάει μόνος, με τα πόδια, για το σπίτι...

«Συμφωνώ με αυτούς που θεωρούν το Risorgimento μια χαμένη ή, μάλλον, προδομένη επανάσταση... Η ταινία μου δεν είναι –και δε θα μπορούσε να είναι– μια μεταγραφή σε εικόνες του μυθιστορήματος του Lampedusa. Δεν ανήκω στους υπέρμαχους μιας γερασμένης και ξεπερασμένης πια πρωτοπορίας, οι οποίοι, προσκολλημένοι στην αντίληψη του «ειδικού χαρακτή-



ρα» της ταινίας, πιστεύουν βαθύτατα στις μαγικές ιδιότητες της κάμερας και θεωρούν ότι δημιουργούν πραγματικό κινηματογράφο μόνον όταν μεταφέρουν αυτούσια στο πανί όλα τα στοιχεία ενός βιβλίου. Μια ταινία, για ν' αξίζει, οφείλει να διατηρεί τα δικά της εκφραστικά μέσα, παραμένοντας πιστή στο μυθιστόρημα που την ενέπνευσε (όπως ελπίζω ότι έγινε και με το Γατόπαρδο*). Και δεν μιλώ μόνο για το οπτικό στοιχείο.*

Ούτε ο Verga, ούτε ο Pirandello, ούτε ο De Roberto τα είπαν όλα για το ιταλικό δράμα του Risorgimento και για τη γοητευτική, συναρπαστική και σύνθετη σικελική πραγματικότητα που το πυροδότησε. Κατά μία έννοια, την τελευταία λέξη σ' αυτό το θέμα την έχει πει ο Tomasi di Lampedusa. Με ενέπνευσαν καθαρά ποιητικά συναισθήματα (οι χαρακτήρες του βιβλίου, τα τοπία, η σύγκρουση νέου-παλιού, η ανακάλυψη της μυστηριώδους νήσου, οι περίπλοκοι δεσμοί Εκκλησίας-φεουδαρχίας, το ασυνήθιστα υψηλό ηθικό ανάστημα του πρίγκιπα, η απεχθής υστεροβουλία των νεοπλούτων, η ομορφιά της Αντζέλικα, η διπροσωπία του Τανκρέντι), αλλά και κάποια άλλα, εξίσου έντονα, κριτικο-ιδεολογικής φύσης, τα οποία χρονολογούνται στο έργο μου από την εποχή του Η γη τρέμει *και του* Senso...

Ο γατόπαρδος είναι η ιστορία ενός γαμήλιου συμβολαίου: η ομορφιά της Αντζέλικα γίνεται βορά στην απληστία του Τανκρέντι. Όμως η Αντζέλικα δεν περιορίζεται στην ομορφιά της, κι ούτε ο Τανκρέντι είναι μόνο ένα ον κυνικό και αδηφάγο.

Έχει γραφτεί ότι ανέκαθεν με γοήτευαν η «μνήμη» και το «προαίσθημα», η σπαρακτική φυγή από την πραγματικότητα κι η καταφυγή στο παρελθόν, τα σκοτεινά, ανομολόγητα, παράλογα προμηνύματα μιας απροσδιόριστης καταστροφής. Εδώ, κινούμαι σ' ένα κλίμα που είναι πολύ πιο κοντινό στον Marcel Proust απ' ό,τι, φέρ' ειπείν, στον Verga. Ουσιαστικά, συμφωνώ με όποιον πιστεύει ότι υπάρχει σημείο συνάντησης ανάμεσα στα θέματα της κοινωνικής ζωής και υπόστασης, όπως παρουσιάζονται π.χ. στον Verga, και στην προυστική «μνήμη», και πως αυτό το σημείο βρίσκεται στον Lampedusa και στον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο τα συνδέει. Μ' αυτό το βλέμμα διάβασα και ξαναδιάβασα το βιβλίο, μ' αυτό το βλέμμα το έκανα ταινία...

Το κεντρικό θέμα του Γατόπαρδου *(«Για να μείνουν όλα ίδια, είναι αναγκαίο ν' αλλάξουν όλα») δε μ' ενδιέφερε μόνο ως ανηλεής κριτική της προόδου, ως απόλυτη άρνηση κάθε είδους μεταμόρφωσης που, σαν μαύρο σύννεφο, σκεπάζει τη χώρα μας και εξακολουθεί να εμποδίζει μέχρι και σήμερα κάθε πραγματική αλλαγή. Από μια πιο οικουμενική και –φευ!– πολύ επίκαιρη οπτική, μ' ενδιέφερε και ως τάση κάθε νέας, ανερχόμενης τάξης να υποτάσσεται κατά κάποιο τρόπο στους κανόνες τής παλιάς.»*

L.V.

Απόσπασμα από συνέντευξή του στον Antonello Trombadori, που περιλαμβάνεται στο Il Gattopardo, Dal soggetto al film, *Εκδ. Cappelli, Μπολόνια 1963.*

Ο διχασμός και το μεταίχμιο

του Τάσου Γουδέλη

> *Ο πρίγκιπας ήταν αποκαρδιωμένος. Σκεφτόταν: Όλα αυτά δε θα διαρκέσουν για πολύ ακόμα. Κι όμως, θα διαρκέσουν για πάντα – «πάντα», σύμφωνα με τους ανθρώπινους νόμους, που σημαίνει ένα-δύο αιώνες. Έπειτα θ' αλλάξουν όλα, αλλά προς το χειρότερο. Εμείς ήμαστε οι γατόπαρδοι, οι λέοντες· εκείνοι που θα μας αντικαταστήσουν, θα 'ναι τα τσακάλια, οι ύαινες, κι όλοι μαζί –γατόπαρδοι, τσακάλια και πρόβατα– θα εξακολουθήσουμε να πιστεύουμε ότι είμαστε το άλας της γης...*
>
> Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ο γατόπαρδος*

Κάνοντας έναν πρόχειρο απολογισμό του έργου τού Luchino Visconti, μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι αυτός ο «κόκκινος» (πολιτικά στρατευμένος) πρίγκιπας του Μιλάνου και σκηνοθέτης (του κινηματογράφου και της όπερας) προσπάθησε να εικονοποιήσει ιστορικές περιόδους στο σημείο τομής τους με εκείνες που τις αντικαθιστούν. Μ' άλλα λόγια, ο δημιουργός του *Bellissima* ήταν ένας καλλιτέχνης τον οποίο έθελγε το «σκοτεινό σημείο» της μετάβασης από μια κατάσταση (κοινωνικοπολιτική, ψυχολογική, ιδεολογική, αισθητική) σε μιαν άλλη.

Αν δεχτούμε ότι οι ταινίες τού αριστοκρατικής καταγωγής Visconti είναι ένα κάτοπτρο μέσα στο οποίο ο δημιουργός τους συνεχώς εικόνιζε το είδωλό του (σε ορισμένες απ' αυτές, μάλιστα, με μεγάλη ευκρίνεια), τότε δεν θα ήταν άστοχο να πούμε ότι στη συγκεκριμένη ανάκλαση παρακολουθήσαμε τη διαδικασία της αντίθεσης/αντίφασης ανάμεσα στο παλιό και στο νέο· ότι γίναμε μάρτυρες ταυτόχρονων εικόνων μιας πτώσης και μιας ανόδου, μιας περιοχής σκοτεινής που περικλείει μέσα της το φως, όπως είναι η στιγμή της εναλλαγής της νύχτας με την ημέρα, αναγκασμένοι να μην μπορούμε ν' αποφασίσουμε με ποια πλευρά είμαστε.

Ο Visconti δεν έπαψε ποτέ, ευθέως ή εμμέσως, από την πρώτη έως την τελευταία του ταινία, να καταγράφει με ενάργεια (ίσως με τη μεγαλύτερη –καλώς εννοούμενη– φωτογένεια στην ιστορία του κινηματογράφου) αυτόν τον μυστικό σπασμό και να καθιστά ορατά τα καρέ αυτής της κλίσης των γεγονότων και των ψυχικών δεδομένων προς κάτι που ταυτοχρόνως τα αναιρεί και τα επικυρώνει. Όχι ότι δεν ήταν, ο δημιουργός των *Καταραμένων*, όσο έπρεπε πολιτικά καταγγελτικός εναντίον της κοινωνικής ταξικότητας, του φασισμού και του ναζισμού· όμως, όσον αφορά ειδικά στη στάση του απέναντι στην ευγενική του καταγωγή (η οποία, έτσι κι αλλιώς, γεννά ως δικούς της κλώνους «μαύρες» ιδεολογικές αποφύσεις, κάτι που επίσης καταγγέλλει ο Visconti), ο κριτικός του ρεαλισμός μπορεί και συγκατοικεί μ' έναν αισθητισμό και μια συναισθηματική στάση ανοιχτά απολογητική απέναντι στις οικογενειακές του ρίζες.

Δεν είναι τυχαίο ότι η «πραγματικότητα» του νεορεαλισμού αναγγέλθηκε από μα νουάρ ταινία του Visconti: το *Ossessione*· μια ταινία σκοτεινή, που συνεχώς κινείται στο «αρνητικό» μέρος μιας εποχής δήθεν «λαμπρής» και «ηρωικής», αυτής του μουσολινικού «μεγαλείου». Ο σκηνοθέτης του, παρακολουθώντας τους παρακμιακούς ήρωές του σε τοπία ανοιχτά, ρευστά (το ντεκόρ του βενζινοπωλείου στον κόμβο των αυτοκινητοδρόμων είναι σαφέστατο σημειολογικά), έτοιμα να υποδεχθούν το «άλλο» (μια σχεδόν απειλητική έκφραση της μετεξέλιξής τους σε κάτι διαφορετικό), δηλώνει εντός ενός ημίφωτος τη σχέση του με την Ιστορία και, ειδικότερα, με τη δική του πραγματικότητα.

Ο Visconti χαρακτηρίστηκε «σκοτεινός αισθητιστής» και «συγκεχυμένος ιδεολογικά», τότε που μέρος της ευρωπαϊκής κριτικής του '70, προτιμώντας σαφέστατα τον Antonioni, δεν έβρισκε σ' αυτόν τον «μεγάλο σκηνογράφο» (όπως τον αποκαλούσε επίσης) τίποτα περισσότερο από μια κλασικότροπη στιλιστική. Σήμερα, όμως, εκτός των άλλων, μια ταινία όπως *Ο γατόπαρδος*, κάθε άλλο παρά μπορεί να διαβαστεί με τον ίδιο τρόπο.

Είναι μια ταινία-ρέκβιεμ, μεγάλης εσωτερικής μουσικής αυστηρότητας και ρυθμών, ένα μπαρόκ αρχιτεκτόνημα, διαυγέστατο και άμεσο ως προς τον ιδεολογικό και συναισθηματικό διχασμό του σκηνοθέτη του (όπως προσπαθήσαμε να τον περιγράψουμε) απέναντι στη σχέση του με την Ιστορία και στα υποκείμενά της.

Ο σικελός πρίγκιπας και συγγραφέας Giuseppe Tomasi di Lampedusa, στο ομότιτλο βιβλίο του οποίου βασίστηκε η ταινία, ήταν –ώς έναν μεγάλο βαθμό– περσόνα του Visconti: οι κοινωνικές του αντιλήψεις συστοιχούσαν με μια πλευρά της συνείδησης του τελευταίου: την αριστοκρατική – καθόλου αμελητέο μέγεθος. Επιπλέον, η αναπαράσταση της μετάβασης απ' τη φεουδαρχία στον αστισμό περνάει στις σελίδες του βιβλίου με τρόπο γλαφυρό, αν και εντελώς μονομερή. Ο Visconti, με τη σειρά του, στηριγμένος στο ιστορικό φόντο, τόνισε, φυσικά, τη θετική πλευρά της ρήξης των νέων δυνάμεων με τις παλιές, ακόμα και με περιγραφές συρράξεων επινοημένων σεναριακά. Παράλληλα, όμως, επιτρέπει να συμμεριστούμε την –αντίστοιχη με του Lampedusa– μελαγχολία του για την «αλλαγή της φρουράς».

Ο δημιουργός του *Senso* διασκεύασε το μυθιστόρημα, που είχε κυκλοφορήσει το 1957, αφήνοντας στη μέση άλλα σχέδια· ίσως επειδή είχε αποφασίσει ν' αρχίσει έναν κύκλο ταινιών περισσότερο αυτοβιογραφικών, που θα σκιαγραφούσαν τα ιστορικά και ψυχολογικά διλήμματα της τάξης του και του ίδιου απέναντι στη νέα κατάσταση πραγμάτων του 20ού αιώνα: *Οι καταραμένοι*, *Ο ξένος* (δεν είναι αποξενωμένος, αλήθεια, ο Visconti λόγω εξελίξεων;), *Θάνατος στη Βενετία*, *Η γοητεία της αμαρτίας*. Έτσι, λοιπόν, ο αριστοκράτης ντον Φαμπρίτσιο, του σικελικού Οίκου των Σαλίνα, χαρακτηρολογικά και ιδεολογικά απηχεί και εικονίζει σε μεγάλο βαθμό τις απόψεις και το προφίλ των Visconti και του ίδιου του Luchino, ο οποίος, όπως προαναφέρθηκε, ταυτόχρονα ως «διχασμένο υποκείμενο της Ιστορίας», συμμερίζεται τις απόψεις των αστών εναντίον της τάξης του. Αυτοί οι τελευταίοι εκφράζονται στο βιβλίο (και, βέβαια, στην ταινία) μέσω του Garibaldi, ο οποίος, το 1860, αποβιβάστηκε στη Σικελία και πολέμησε τους φεουδάρχες. Όμως, προϊόν αυτής της σύγκρουσης υπήρξε ο περίφημος συμβιβασμός των δύο αντιπάλων, η συρρίκνωση της αριστοκρα-

τίας και η πλαισίωσή της από τους «εξευγενισμένους» (πλην «άξεστους») αστούς. Ο νεαρός αριστοκράτης Τανκρέντι, που συμμαχεί με τους τελευταίους, εκφράζει τη διάθεση της τάξης του να διατηρήσει κάποια απ' τα προνόμιά της, έστω και με πύρρεια νίκη: «Για να μείνουν όλα ίδια, είναι αναγκαίο ν' αλλάξουν όλα»...

Ο πρίγκιπας ντι Σαλίνα δεν έχει ψευδαισθήσεις σχετικά με την ηθική του νέου status: υποστηρίζει με πάθος τις απερχόμενες αξίες και βλέπει με συντριβή τη μίζερη και απαίδευτη τάξη των αστών να επέρχεται. Ο Visconti, σίγουρα γοητεύτηκε από τα στοιχεία που δραματουργικά συνθέτουν το πορτρέτο του σικελού γαιοκτήμονα: ο τελευταίος είναι αστρονόμος και διαθέτει ποιητική όραση επί των εγκοσμίων. Στην ωριμότητά του, πλήρης απολαύσεων, δεν είναι δυνατόν να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα με τα σύνδρομα στέρησης που διακρίνουν τους επαναστάτες. Δεν αναμένει το θαύμα, δεν κινδυνεύει από κάποια *ύβριν* του ή από την *άτη* απλώς, είναι προορισμένος ν' αποχωρήσει απ' το προσκήνιο με αξιοπρέπεια και με όσο αυτοσεβασμό τού επιτρέπουν οι συνθήκες. Ο προβληματισμός του για τη στάση της τάξης του εκφράζεται από το σεφερικό αδιέξοδο: «...δεν ξέρουν πια πώς να πεθάνουν». Βλέπει να παρελαύνουν μπροστά του οι πιο αντιφατικές φιγούρες, σε μια πρωτοφανή γι' αυτόν ηθική ακαταστασία και σύγχυση μεγεθών: ο αγαπημένος ανιψιός και παρηκμασμένος αριστοκράτης, ο Τανκρέντι, που ο πρίγκιπας τον λατρεύει σχεδόν ερωτικά, γίνεται γαριβαλδικός και παντρεύεται την κόρη του πρώην εποστάτη τού ντι Σαλίνα, του ντον Καλότζερο Σεντάρα, ενός τυχοδιώκτη, δουλοπρεπή τύπου, που αρχίζει γελοία να ξιπάζεται (στην ταινία, ο αξέχαστος Paolo Stoppa υπερθεματίζει ως καρικατούρα του νέου κοινωνικού χαρακτήρα που ανατέλλει).

Ο πρίγκιπας έχει έναν ακόμα σοβαρό λόγο ν' αποσυρθεί από τη σκηνή. Η αίσθηση του θανάτου κυκλοφορεί εντατικά απ' ακρη σ' άκρη της ταινίας, όχι μόνον ως εντύπωση από το χρώμα της σέπιας που υιοθέτησε ο Visconti, αλλά και από τις αργές, κυκλικές κινήσεις μιας κάμερας με διάθεση πολιορκίας του κεντρικού, ασφυκτιούντος ήρωα...

Ο Visconti διατηρεί τον κυρίως τόπο της μυθιστορηματικής δράσης, το αγαπημένο κτήμα των Σαλίνα, στην Ντοναφουγκάτα, κοντά στο θέατρο των πολεμικών εξελίξεων, στις οποίες δεν διστάζει να προσθέσει μάχες, όπως είπαμε, προκειμένου να δώσει έμφαση στην επικείμενη κοινωνική αλλαγή. Στο συγκεκριμένο κτήμα θα φτάσει στην αρχή της ταινίας η οικογένεια του πρίγκιπα με τις άμαξες, σ' αυτή την υπέροχη σεκάνς του ταξιδιού και της υποδοχής την οποία σφραγίζει το κυκλικό τράβελινγκ της Λειτουργίας, όπου οι Σαλίνα κάθονται στα στασίδια γεμάτοι σκόνη: πρόσωπα, θαρρείς, συμβολικά, αποσπασμένα από μια παλιά τοιχογραφία.

Η αναπαράσταση των χώρων είναι εντυπωσιακά πιστή στην πραγματικότητα. Εδώ, η μαεστρία του οπερατικού Visconti στην ανασύνθεση σκηνικών εποχής έχει φτάσει στο απόγειό της. Τα εσωτερικά της έπαυλης θυμίζουν με τη μουσειακότητά τους μαυσωλείο, ενώ, παράλληλα, με την εντυπωσιακή τους όψη, επιβάλλουν το «εξ ύψους»: επίπεδο από το οποίο πίπτει ο πρίγκιπας. Είναι πλέον ανθολογημένες οι σκηνές του φλερτ των δύο νεαρών ερωτευμένων, του Τανκρέντι και της κόρης του Σεντάρα, σ' αυτό το κτίριο-μουσείο με τις τεράστιες τοιχογραφίες, τις απέραντες αίθουσες, τα δαιδαλώδη δωμάτια και τις ατελείωτες πόρτες (πηγή εικαστικής και ατμοσφαιρικής έμπνευσης πολλών μεταγενέστερων σκηνοθετών). Το ίδιο θρυλικές πια είναι οι σκηνές του χορού: μ' ένα εξαιρετικό τάιμινγκ, οι εικόνες αποκτούν απόλυτα εσωτερικό ρυθμό, σαν ένα χρονόμετρο που μετράει με μελαγχολική επισημότητα τις τελευταίες ώρες του ντι Σαλίνα, ξεπροβοδίζοντάς τον στην έξοδο της σεκάνς σ' εκείνα τα αναπεπταμένα –από εικαστική και πλαστική άποψη– πλάνα της αναχώρησης του εξωτερικά αγέρωχου, πλην εσωτερικά συντετριμμένου, Burt Lancaster μέσα στους δρόμους, την αυγή. Δικαίως το συγκεκριμένο μέρος της ταινίας συσχετίστηκε με την ατμόσφαιρα του χορού στα δώματα της πριγκίπισσας ντε Γκερμάντ που περιγράφει ο Proust στο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*: και εδώ, η αίσθηση της φθοράς και του θανάτου τυλίγει τα πάντα.

Ο ίδιος ο Visconti, επίσης, είχε μιλήσει για τις προθέσεις του να μεταγγίσει στην ταινία του, εκτός απ' το συντελεστή Μνήμη/Χρόνος, που θεμελιώνει τον Proust, κι έναν άλλον, αυτόν της Ιστορίας, όπως εισέρχεται στην αφήγηση του Stendhal: μια μορφή γι' αυτόν εμβληματική, ήδη απ' την περίοδο του *Senso* όταν, δηλαδή, αποφάσισε να στραφεί και σε θέματα εποχής. Όλα τα προηγούμενα συνδυάζονται στην ταινία δημιουργικά: το ιστορικό φρέσκο λειτουργεί δυναμικά, ενώ οι ψυχογραφικές παράμετροι δίνουν το απαραίτητο βάθος και τονίζουν τις απαραίτητες σκοτεινές αποχρώσεις σ' αυτό το μεγαλοπρεπές συμφωνικό έργο.

Αθήνα, Φεβρουάριος 2001.







Ομοίωμα και απεικόνιση: Στρατηγικές σκηνοθεσίας

του Paolo Bertetto

[...] Ο Visconti έχει εξαρχής την επίγνωση ότι, για μια κινηματογραφική δημιουργία, δε χρειάζεται μόνο να επεξεργαστεί κανείς την αφηγηματική πλοκή του μυθιστορήματος, αλλά και να φανταστεί σφαιρικά τον οπτικοακουστικό μετασχηματισμό του σαν μια αμιγώς οπτική επινόηση που τον αφορά άμεσα και τον βάζει προσωπικά στο παιχνίδι. Ήδη η διασκευή του μυθιστορήματος στη φάση του σεναρίου πραγματοποιείται με μια έντονη οπτική λογική, όπου αναμιγνύονται αντικειμενικές απαιτήσεις και γούστα. Οι αλλαγές σε σχέση με το λογοτεχνικό κείμενο δίνουν βαρύτητα αφ' ενός στις πιο θεαματικές σκηνές και αφ' ετέρου στην ιστορική κατάσταση με τα πιο έντονα πολιτικο-ιδεολογικά συστατικά της. Πρόκειται για μια διαδικασία που συνεπάγεται την ολοκληρωτική απάλειψη ορισμένων κεφαλαίων του βιβλίου και τη συμπύκνωση μεγάλων αποσπασμάτων σε ελάχιστες δομές, γύρω απ' τις οποίες τοποθετούνται συντονισμένα και διαλεκτικά οι άλλες σεκάνς. Μπορεί τα κεφάλαια 5, 7 και 8 του βιβλίου να περιορίζονται ή να παραλείπονται, αλλά η μακρά σεκάνς της χοροεσπερίδας και η σεκάνς της μάχης του Παλέρμο αποκτούν μια ιδιαίτερη συμβολική βαρύτητα. Μπορεί ν' απαλείφεται το κεφάλαιο του θανάτου του πρίγκιπα και το τελευταίο κεφάλαιο των γηρατειών της Κοντσέτα και της Αντζέλικα, αλλά υπάρχουν άλλα αποσπάσματα της αφηγηματικής διαδρομής που συνενώνονται συμβολικά στη χοροεσπερίδα, η οποία φαίνεται να συμπυκνώνει το νόημα ενός τέλους εποχής και της επικείμενης αρρώστιας του πρίγκιπα. Είναι επιλογές που δεν αποσκοπούν μόνο στην ενίσχυση του στοιχείου της θεαματικότητας, αλλά και στη δόμηση μιας ξεκάθαρης «οπτικοποίησης» του μυθιστορήματος και της εποχής· μιας οπτικοποίησης, που χαρακτηρίζεται από τις αισθητικές επιλογές του σκηνοθέτη και παίρνει δυναμικές φαντασιακές διαστάσεις μέσα απ' το σημαίνον «κινηματογράφος». Οι απαλειφές και οι προσθήκες του Visconti συντελούν ώστε να δοθεί μορφή σ' ένα σύμπαν που είναι μεν μια μεγάλη ευκαιρία αναβίωσης του Risorgimento, αλλά και, ταυτόχρονα, μια σύνοψη και υλοποίηση των προτιμήσεων, των εντυπώσεων, των προσωπικών εικόνων του σκηνοθέτη.

Πράγματι, η επιθυμία για αναβίωση μιας ολόκληρης εποχής χαρακτηρίζεται από μια εντελώς ιδιαίτερη εσωτερική διαλεκτική. Από τη μια πλευρά, ο Visconti δρα με κατεύθυνση να δώσει συγκροτημένη ζωή σε μια ιστορική ανάμνηση, όπως υπάρχει στην ιστοριογραφία, σε απομνημονεύματα και στην εικονογραφία· απ' την άλλη, όμως, ξέρει καλά ότι το ιστορικό σύμπαν που θέλει να αναβιώσει, είναι τόσο ευρύ, απαιτητικό και υπερμέγεθες, ώστε μπορεί να δομηθεί μόνο σαν μια τεράστια τοιχογραφία, σαν κάτι διαφορετικό από την πραγματικότητα, σαν συμπλήρωμά της, σύνοψη του κόσμου που εμφανίζεται ως επιπρόσθετος διπλασιασμός του κόσμου, σαν ένα σύμπαν ειδώλων όπου κάθε αντικείμενο, κάθε σενάριο, κάθε ήρωας βρίσκουν έναν νέο λόγο ύπαρξης. Η προοπτική μιας ανασύστασης του ιστορικώς ορατού διαρθρώνεται συνεπώς μέσα από ιδιαίτερη διαλεκτική σχέση ανάμεσα στη διάσταση των απομνημονευμάτων και του ντοκιμαντέρ, και στην επιθυμία να δημιουργηθεί ένας μακρόκοσμος που θα υποκαταστήσει τον αληθινό και τον κόσμο των αναμνήσεων· ένας μακρόκοσμος, που χαρακτηρίζεται επίσης από τα υποκειμενικά στιγμιότυπα του σκηνοθέτη. Είναι μια πορεία που διαφοροποιείται από τις συνηθισμένες ταινίες ιστορικού περιεχομένου, εξαιτίας της απόλυτης δέσμευσης του Visconti να αναβιώσει σφαιρικά την εποχή, και της διεύρυνσης του υποκειμενικού και του δημιουργικού ρόλου που σκοπεύει να της προσδώσει ο δημιουργός. [...]

Ο *Γατόπαρδος* του Lombardo[1] και του Visconti παρουσιάζεται επομένως σαν ένας ιδιαίτερος τόπος συνάντησης ανάμεσα σε μια οικονομία του εξωτερικώς συναρπαστικού (ή μια ποιητική του παραγωγού), η οποία εκφράζεται με όρους ιδιαίτερα δεσμευτικούς, και σ' ένα σχέδιο επινόησης του ορατού, το οποίο βασίζεται στις πιθανές τροπές ιδιαιτέρων προτιμήσεων. Πράγματι, *Ο γατόπαρδος* είναι μια ιδιαίτερη σύγκλιση ποικίλων σκοπών, που καθίσταται δυνατή χάρη σ' ένα σύνολο περιστάσεων, οι οποίες υπεισέρχονται σε όλες τις φάσεις της παραγωγής· η ταινία είναι ένα σημείο συνάντησης και σύνθεσης της ποιητικής του παραγωγού και της ποιητικής του δημιουργού με την αντίσταση και τη μεταβλητότητα του χρησιμοποιούμενου υλικού, πράγμα που καταδεικνύεται με τη χρήση ενός απτού και, ταυτόχρονα, φαντασιακού κράματος, το οποίο χαρακτηρίζεται όχι απλώς από μιαν απλή επιθυμία να δείξει τα πράγματα, αλλά απ' την υπερβολή αυτής της επιθυμίας, που φτάνει στην πρόθεση να δημιουργηθεί ένα αντίγραφο του ιστορικού κόσμου όπως τον φανταζόμαστε.

Αυτή η συνάντηση γίνεται εφικτή χάρη στη φύση των ομοιωμάτων των στοιχείων που υπάρχουν στο φιλμικό κείμενο· γιατί το ομοίωμα (όπως ευρύτατα αναλύθηκε θεωρητικά από τους Klossowski, Deleuze, Foucault και Baudrillard), προτού αποδώσει σημασία, κάνει κάτι εμφανές, το καταδεικνύει, είναι ένας ορατός και υπαινικτικός ορισμός, πριν ακόμα γίνει σημασιολογική σχέση, παραπέμπει στη μίμηση και στο τεχνητό της φύσης της, κι όχι τόσο σε πραγματικές οντότητες, άμεσα συνδεδεμένες με μια νοηματοδότηση.

[...]

Στο *Γατόπαρδο* επισημαίνουμε όχι μόνο τα χαρακτηριστικά της παραγωγής, αλλά και τις μοναδικές περιπέτειες που σημάδεψαν την επεξεργασία του και ανάγονται εν γένει στην τελειομανία του Visconti. Πρόκειται για εξαιρετικά σημαντικές διεργασίες, δύο τουλάχιστον όψεις των οποίων αξίζει να φωτίσουμε.

Η πρώτη είναι η πολιτική υπερβολής και σπατάλης τού Visconti: μια πολιτική χρηματικών δαπανών, μεγαλύτερων ακόμα κι απ' τις πιο δαπανηρές ανάγκες της παραγωγής. Τα πεντακόσια φρέσκα λουλούδια που στέλνονταν κάθε μέρα αεροπορικώς από τη Λιγουρία, η εγκατάσταση στο Palazzo Gangi, όπου γυρίστηκε ο μεγάλος χορός, η οργάνωση ενός πλυντηρίου με πενήντα πλύστρες για να είναι πάντα κατάλευκα τα γάντια των πρωταγωνιστών και των κομπάρσων, τα χιλιάδες κεριά που έκαιγαν κι ανανεώνονταν συνεχώς σε όλες τις αίθουσες, οι καμινάδες απ' τα τζάκια των σπιτιών του Παλέρμο που κάπνιζαν στη διάρκεια των καλοκαιρινών

γυρισμάτων [...] είναι καταφανώς δείγματα μιας πολιτικής της σπατάλης, που μοιάζει ν' αντανακλά όχι τόσο μια τελειομανία όσο μια εμμονή στη λεπτομέρεια, μια υπερβολική μεγέθυνση της σημασίας του απειροστού. Αυτή η εκδοχή δεν αποκαλύπτει μιαν ανάγκη απλής διακοσμητικής επιθυμίας, αλλά το συνδυασμό μιας φιλοσοφίας του διακόσμου μ' ένα συγκεκριμένο απεικονιστικό πρότυπο.

Η δεύτερη σημαντική όψη έχει σχέση με την ευρύτερη σύλληψη της αναπαράστασης του ορατού· δηλαδή, μια τεράστια δουλειά πάνω στην αρχιτεκτονική και τη σκηνογραφία που έγινε από τον Visconti και τον Garbuglia.[2] [...] Η ιστορία του κινηματογράφου, φυσικά, είναι γεμάτη από αυθαίρετες ή λειτουργικές αναστηλώσεις χώρων και τοπίων άλλων εποχών, κι ο ίδιος ο Visconti είχε πειραματιστεί στο *Senso* πάνω στη σχέση με το παρελθόν. Ωστόσο, η δουλειά για το *Γατόπαρδο* ήταν καταφανώς άλλου είδους· γιατί δε χρησιμοποιεί κατασκευές από πεπιεσμένο χαρτόνι, ούτε εκμεταλλεύεται απλώς τις υπάρχουσες αρχιτεκτονικές δομές, αλλά *παρεμβαίνει* σε υπάρχουσες αρχιτεκτονικές δομές με έντονα σημάδια φθοράς και τις αναστηλώνει, για να ξαναβρεί το ιστορικό μοντέλο που κατέλυσε ο χρόνος. Είναι μια δουλειά ενάντια στη φθορά του χρόνου, ενάντια στην επιδείνωση των πραγμάτων που επιφέρει η Ιστορία. Και, ταυτόχρονα, είναι η αναζήτηση μιας ιστορικά τεκμηριωμένης εικόνας, που έχει μείνει πια στα χαρτιά και στο νου· μια εργασία μετατροπής της πυκνότητας των πραγμάτων, υπέρβασης της αντίστασης της πέτρας, που επαναφέρει το παρελθόν και δίνει όλο το βάρος της αρχιτεκτονικής σ' ένα άπιαστο σκαρίφημα που δημιουργήθηκε στο νου μας. Αυτή η δουλειά, που αποσκοπεί στην επιστροφή του παρελθόντος, στην ανασύσταση της ενότητας μέσα από την αναστήλωση και την έκθεση των υπολειμμάτων του, είναι και πάλι μια αντιμετώπιση σύμφωνη με τις δομές του ομοιώματος (ας υπενθυμίσουμε ότι είναι μια έννοια που επαναπροτείνεται στη σύγχρονη φιλοσοφία από τον Nietzsche): πράγματι, το ομοίωμα δεν εγγράφεται στον γραμμικό και διαδοχικό χρόνο, αλλά στο πλαίσιο της έκρηξης του χρόνου και της αιωνίας επιστροφής.

[...]

Αυτή η περίπλοκη διαδικασία ανάκτησης της Ιστορίας μέσα από την αναστήλωση, αποσκοπεί εμφανώς στην κατασκευή μιας αλήθειας πιο αληθινής από την αλήθεια, μιας πλαστής πραγματικότητας, αλλ' εντελώς όμοιας με την αυθεντική (ιστορική) πραγματικότητα που έχει πια χαθεί. Καθήκον τού Visconti είναι να αναπαραγάγει ένα τέλειο αντίγραφο του παρελθόντος, να οργανώσει μια διαδικασία αναπαραγωγής, επανάληψης της χαμένης ή φθαρμένης πια ιστορικής πραγματικότητας, να πραγματοποιήσει το ακριβές αντίγραφο ενός πρωτοτύπου που εξαφανίστηκε πια και μπορεί να εμφανιστεί μόνο στα εκτοπλάσματα μιας συγκεκριμένης (ή, μάλλον, ιστορικά τεκμηριωμένης) φαντασίας· ακριβές αντίγραφο ενός χαμένου πρωτοτύπου, «απεικόνιση κάποιου πράγματος μέσα στο οποίο καταδεικνύει τον εαυτό του και, ταυτόχρονα, αποτραβιέται και κατά κάποιο τρόπο κρύβεται», για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του Foucault· αναπαραγωγή κάποιου πράγματος που το γίγνεσθαι το έχει υποβαθμίσει βαθύτατα ή το έχει σβήσει· επανάληψη μιας οντότητας που ρίχτηκε στην ανυπαρξία: ομοίωμα. Ο ορίζοντας του θέματος της ταινίας συμπληρώνει τη διαλεκτική σχέση πραγματικού-μη πραγματικού, πραγματικού που γίνεται μη πραγματικό και μη πραγματικού που έχει την όψη πραγματικού· μια σχέση που χαρακτηρίζει την ταινία μ' ένα τελευταίο στοιχείο ασάφειας και, επομένως, γοητείας: το ορατό του *Γατόπαρδου* έχει υβριδική μορφή, αφού βασίζεται σ' ένα πραγματικό και ιστορικό θέμα που αναπαριστάται και, άρα, χειραγωγείται, για να γίνει αυθεντικό: φέρει μέσα του ταυτόχρονα την αυθεντικότητα και τη μη-αυθεντικότητα.

[...]

Η δουλειά του Visconti, του Grabuglia και του Rotunno[3] στα εξωτερικά των λαϊκών συνοικιών του Παλέρμο και της Ντοναφουγκάτα υπογραμμίζει σκόπιμα την αστική υποβάθμιση και τη διάχυτη αθλιότητα, που εγγράφεται στα ίδια τα σημεία των φτωχικών σπιτιών, των ξεφτισμένων τοίχων. Το παιχνίδι των σκιών κάνει πιο υποβλητική την αίσθηση της νυχτερινής σεκάνς στο Παλέρμο, αλλά και η σεκάνς της αναχώρησης του Σεβαλέι από την Ντοναφουγκάτα δείχνει με ποικίλους τρόπους τη φτώχεια, μέσα απ' τη χρωματική επεξεργασία των χώρων. Ασφαλώς, πέρα απ' τα ευρήματα των λαϊκών περιοχών της Σικελίας, οι ζωγραφικές αναφορές είναι έντονες και παραπέμπουν στη ζωγραφική των macchiaioli[4] του τέλους του 19ου αιώνα, οι οποίοι αφομοιώθηκαν απ' τη βεριστική ζωγραφική του νότου: απ' τη μια, ο Cabianca κι ο Signorini· απ' την άλλη, ο Merelli κι ο Altamura. Η αίσθηση του βερισμού και η μαρτυρία της αστικής εξαθλίωσης αποτελούν βάση για τη χρωματική επεξεργασία της εικόνας, που δομεί μιαν ατμόσφαιρα απαλών τόνων, θεμελιωμένη περισσότερο στις βαθμιαίες αλλαγές του χρώματος και τις παραλλαγές της χρωματικής γκάμας, παρά στην αντίθεση και στην καθαρότητα των χρωμάτων. Είναι ένα σύμπαν που κυριαρχείται από την ώχρα, το καφετί και τις παραλλαγές του, το μουσταρδί, κι όπου τα έντονα και ζωηρά χρώματα υποκύπτουν σ' ένα απαλό ξεθώριασμα των χρωματικών τόνων. Το φως ευνοεί αυτές τις εντυπώσεις, τονίζοντας την πυκνή ατμόσφαιρα των φυσικών αστικών χώρων: ο Rotunno δίνει ιδιαίτερο βάρος στους φωτισμούς, ερμηνεύοντας με μεγάλη επαγγελματική δεξιότητα το σχέδιο του Visconti. «Τα εξωτερικά γυρίσματα στη Σικελία δεν είναι εύκολα (λέει ο Rotunno). Το φως στη Σικελία είναι όπως στην Αφρική. Οι σκιές αλλάζουν χρώμα ξαφνικά και σχεδόν βίαια, απ' τη μια ώρα στην άλλη κι απ' τη μια μέρα στην άλλη. Είναι σχεδόν αδύνατον να πετύχεις δύο φορές τις ίδιες αποχρώσεις.»

[...]

Τα τοπία που φαίνονται από το παράθυρο του γραφείου ή από την ταράτσα της βίλας των Σαλίνα, ή τα τοπία που φαίνονται από ψηλά απ' την Ντοναφουγκάτα, παρουσιάζουν μια Σικελία άγονη, αλλά, κάπου κάπου, υποβλητική και πράσινη: είναι τοπία που εναλλάσσονται με άλλα προφιλμικά σημεία και ολοκληρώνουν την εικόνα, χρωματίζοντάς την χωρίς να παίζουν ουσιαστικό ρόλο. Σε άλλες περιπτώσεις, αντίθετα, κυρίως στο ταξίδι της οικογένειας στην Ντοναφουγκάτα, όταν διασχίζουν τη Σικελία, το τοπίο αποκτά έναν κεντρικό ρόλο και μια ιδιαίτερη οπτική και συναισθη-



ματική ένταση: πραγματική «μουσική του τοπίου», για να επαναλάβουμε τη συνοπτική διατύπωση του Αϊζενστάιν. Η μεγάλη σεκάνς του ταξιδιού στην Ντοναφουγκάτα ανοίγει με fade-in, πράγμα που συνδέει απατηλά το τελευταίο πλάνο της μάχης, με τον Τανκρέντι να καταφεύγει στο μοναστήρι, και το ταξίδι του καραβανιού των αμαξών των Σαλίνα στην ξερή γη της Σικελίας. Ο καπνός της μάχης απλώνεται για μια στιγμή στην εξοχή που κατακαίγεται απ' τον ήλιο και κυριαρχείται από το έντονο κίτρινο των ξερών χόρτων. Το καραβάνι προχωρεί αργά στο δρόμο που μόλις ξεχωρίζει, κι αποτελεί ένα μικρό κινούμενο στοιχείο στον υπερχρωματικό ορίζοντα. Η σειρά αυτών των πέντε πλάνων δεν τονίζει τόσο την αργή προέλαση της πομπής όσο τη χρωματική τοιχογραφία ενός κόσμου. Το τοπίο κάτω απ' τον ήλιο, η ζέστη και η ατμόσφαιρα αποκτούν συμβολική αξία, γίνονται οπτικό σημείο ενός ιδιαίτερου σύμπαντος, που χαρακτηρίζεται απ' την ευφορία της γης και την καταλυτική παρουσία τού κλίματος. Είναι ένα σύνολο εικόνων που έχουν τη δύναμη της αποκάλυψης και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα ενός θεάματος από φως και χρώμα.

Το πικνίκ κατά τη διάρκεια του ταξιδιού έχει επίσης μια ιδιαίτερη οπτική ένταση μες στην επίμονη κυριαρχία του κίτρινου των μεγάλων σταροχώραφων και των καμένων αχύρων. Στη συνέχεια, όμως, στο επεισόδιο του προγεύματος στο κτήμα του Ραμπιτσάνι, το οποίο ανοίγει μ' ένα κοντινό πλάνο στο άσπρο τραπεζομάντιλο που καλύπτει ολόκληρη την οθόνη, επιβεβαιώνεται μια πιο σύνθετη προτίμηση και άποψη για το τοπίο, η οποία δεν παραμένει στην καθαρά γήινη αμεσότητά του, αλλά περνάει από μια πιο εξεζητημένη επεξεργασία, που μπορεί να αναχθεί στα ζωγραφικά πρότυπα της γαλλικής σχολής – από τον Courbet ώς τον Manet και τον ιμπρεσιονισμό. Η σύνθεση του χώρου και η διάταξη των προσώπων θυμίζει ζωγραφική απεικόνιση και ενοποιείται με τα χρώματα της ατμόσφαιρας, όπου επικρατεί το κίτρινο, το πανίσχυρο φως του ήλιου που μοιάζει να διεισδύει παντού και να δίνει έναν ιδιαίτερο τόνο σε ρούχα και αντικείμενα.

Εξίσου σημαντική είναι η σκηνογραφική επέμβαση στους εσωτερικούς χώρους, προκειμένου να επιδειχθούν όχι μόνο ο πλούτος, αλλά και το λεπτό γούστο. Εδώ, ο Visconti μοιάζει να προβάλλει προσωπικές του προτιμήσεις και επιλογές: εξόχως σημαντικά είναι τα πλάνα των εσωτερικών χώρων της βίλας Σαν Λορέντσο κοντά στο Παλέρμο, του μεγάρου της Ντοναφουγκάτα, καθώς και εκείνα της μεγάλης σεκάνς του χορού, στο Palazzo Ponteleone.

Η κατασκευή των εικόνων των εσωτερικών χώρων δείχνει να ακολουθεί μια σειρά συγκεκριμένων κριτηρίων και σχέσεων:

α. Ο μεγάλος σκηνογραφικός πλούτος χαρακτηρίζει όλους σχεδόν τους χώρους του μεγάρου, υπογραμμίζοντας τον ευτυχή συνδυασμό διαφορετικών πολιτισμικών αντιλήψεων που πέτυχε ο Visconti με τη συνεργασία των Grabuglia, Pes και Hercolani.[5] Έπιπλα, πίνακες, εργόχειρα, ποικίλα διακοσμητικά αντικείμενα είναι τοποθετημένα σε σαλόνια και δωμάτια, σε μια επιθυμία να γεμίσουν απόλυτα οι χώροι – επιθυμία, που μοιάζει ν' αντλεί την έμπνευσή της από ένα βαθύτατο horror vacui.[6] [...]

β. Οι γωνίες λήψης δεν είναι σχεδόν ποτέ μετωπικές, αλλά σχεδόν πάντα ελαφρώς λοξές. Έτσι, σπανίως τα κάδρα έχουν μια συμμετρική ή γεωμετρική δομή και διατάσσουν τα σκηνογραφικά στοιχεία με διαφορετική ισχύ κάθε φορά, με τον πιο συνεκτικό πυρήνα τους όχι στο κέντρο, αλλά στο πλάι, στα τρία τέταρτα του κάδρου. Αυτή η τοποθέτηση των σκηνογραφικών στοιχείων επιτρέπει, ίσως, να δοθεί μεγαλύτερη οπτική επαφή με τους χώρους, οι οποίοι, παρά τον πλούτο τους, φαίνονται λιγότερο τυποποιημένοι και στιλιζαρισμένοι. [...]

γ. Ο Visconti και ο Rotunno χρησιμοποιούν ένα διπλό μοντέλο για τους φωτισμούς των εσωτερικών χώρων, που άλλοτε χαρακτηρίζονται από ένα κυρίαρχο κίτρινο χρώμα, όπως ήδη φάνηκε στα τοπία, κι άλλοτε από παιχνίδια με τις σκιές και το σκοτάδι. Ο Rotunno υιοθετεί φωτισμούς που διευκολύνουν το φως του σικελικού ήλιου να πλημμυρίσει τους εσωτερικούς χώρους, κατακλύζοντας δωμάτια, έπιπλα, ρούχα και πρόσωπα. [...]

δ. Περισσότερα και πιο ποικίλα είναι τα παραδείγματα των φωτισμών στη σκιά, σε εικόνες που κυριαρχούνται από σκουρότερα χρώματα. Είναι διαφορετικές καταστάσεις, χώροι και εσωτερικά, όπου τα παιχνίδια του φωτός και της σκιάς διαρθρώνονται με ελεγχόμενη και διαφοροποιημένη εκφραστικότητα. Ο Rotunno δε χρησιμοποιεί έντονα κοντράστ, δεν κόβει ζώνες φωτός μέσα στη σκιά, δε «γράφει» την ιδέα του με το φως και το σκοτάδι κατά τα εξπρεσιονιστικά πρότυπα, αλλά δουλεύει με το μισοσκόταδο και το *κιαροσκούρο* μέσα σε μιαν απαλή διάχυση σκοτεινών χώρων, δίπλα σε χώρους θαμπού τεχνητού φωτός. Το φάσμα των σκιερών εικόνων ή των σκοτεινών εικόνων διαρθρώνεται σε πλήθος παραλλαγές. Από τις εικόνες μες στο πυκνό σκοτάδι στη νυχτερινή σεκάνς στο χάνι, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού, ή σ' εκείνη μέσα στο μέγαρο της Ντοναφουγκάτα, όπου το σκοτάδι είναι μεν αυξομειούμενο, αλλ' ασφαλώς επικρατεί του φωτός, ώς τις σκιερές εικόνες μέσα στη βίλα των Σαλίνα στο Παλέρμο, στην πρώτη συνάντηση με τον Τανκρέντι στα ιδιαίτερα του πρίγκιπα, υπάρχει ένα ολόκληρο μεταβλητό φάσμα φωτισμών που υπογραμμίζει τη σημασία της σκιάς και του σκοταδιού ως σημείων ενός προστατευμένου χώρου, απομονωμένου από τον έξω κόσμο και την πολιορκία του ήλιου. Σε κάθε περίπτωση, τα σκιερά κάδρα προτείνονται με μια τονικότητα που μοιάζει να διατηρεί κάτι από το χρώμα και την πυκνότητα των εικόνων που λούζονται στο φως. Οι αντιθέσεις φωτός και σκιάς δεν είναι ξεκάθαρες, και η γενικότερη εντύπωση είναι ότι υπάρχει μια αργή αλλαγή των σκούρων τόνων από τη μία γκάμα στην άλλη, λες και ο ατμοσφαιρικός χαρακτήρας του φωτός και του χρώματος που υπάρχουν στους σημαντικότερους εξωτερικούς χώρους, διεισδύει και στα λιγότερο φωτεινά πλάνα.

ε. Ξεχωριστή αντιμετώπιση απαιτεί η μεγάλη σεκάνς της χοροεσπερίδας, όπου το παιχνίδι και η ποικιλία των φωτισμών αποκτούν μια ιδιαίτερη διάρθρωση. Αντί να γυρίσει τη σκηνή στο στούντιο, όπου οι κινητοί τοίχοι και η απουσία οροφής θα επέτρεπαν το στηθούν σκαλωσιές, στηρίγματα και βάθρα για τα ρεφλεκτέρ, ο Visconti αποφάσισε να κάνει τα γυρίσματα στο Palazzo Gangi, προκειμένου να μη χάσει

την ιδιαίτερη αίσθηση των χώρων της εποχής. Τα συστήματα φωτισμού των δεκατεσσάρων σαλονιών είναι αναμφιβόλως περίπλοκα και συνδυάζουν το τεχνητό φως με το φως χιλιάδων κεριών. Βάσει του σχεδίου του Visconti, η οπτική αίσθηση «θα έπρεπε να εξασφαλίζει την ψευδαίσθηση ότι οι χώροι φωτίζονταν μόνο από κεριά», πράγμα που θα κάνουν αργότερα[7] ο Kubrick και ο Alcott σε ορισμένες περίφημες σεκάνς του *Μπάρι Λίντον*, με ακόμα πιο εντυπωσιακά αποτελέσματα, χάρη στη χρήση προχωρημένων τεχνολογιών. Έτσι, η χρωματική ποιότητα της εικόνας είναι μοναδική και καταφέρνει ν' αποδώσει το ελαφρώς αβέβαιο, θαμπό και ανομοιογενές φως των κεριών, διασφαλίζοντας ταυτόχρονα την απόλυτη ορατότητα των χώρων. Το φως διαφέρει ελαφρά από αίθουσα σε αίθουσα, αλλά διατηρεί παντού τη ζεστασιά που δίνουν τα κεριά. Τα μεγάλα σαλόνια όπου οι προσκεκλημένοι χορεύουν βαλς και μαζούρκα, είναι πιο φωτεινά από τη σκάλα της εισόδου, το χολ ή τις αίθουσες όπου συνομιλούν οι ήρωες. Τα μεγάλα σαλόνια με τα ζευγάρια των χορευτών του βαλς είναι μια σκόπιμη επίδειξη κομψότητας και αριστοκρατικού γούστου. Η τοποθέτηση των επίπλων, των κουρτινών, των κηροπηγίων, των πινάκων, καθώς και των πρωταγωνιστών και των κομπάρσων, το παιχνίδι της αλληλεπίδρασης ανάμεσα στις εικόνες των προσκεκλημένων και στα πρόσωπα που απεικονίζονται στους πίνακες των τοίχων, οι προγραμματισμένες κινήσεις του χορού – όλα συντελούν ώστε να δημιουργηθεί μια τοιχογραφία όπου εμφανώς επιδεικνύεται ένα γούστο και μια κομψότητα που ο Visconti τ' ανακαλεί και τα θεωρεί με νοσταλγία κι αίσθημα συμμετοχής. Οι σεκάνς που αφιερώνονται στον πρίγκιπα, στην κακή φυσική του κατάσταση και στην απόσταση που σκόπιμα τηρεί απ' τον κόσμο της αριστοκρατίας, περιγράφουν έναν ιδιαίτερο χώρο αναπαράστασης μέσα στη χορική δομή της κοσμικής συγκέντρωσης. Ο πρίγκιπας παθαίνει την κρίση του όταν κοιτάζει το αντίγραφο του πίνακα του Greuze, *Ο θάνατος του δίκαιου*, στη βιβλιοθήκη του Palazzo Ponteleone, και μετά τη συζήτηση που έχει με τον Τανκρέντι και την Αντζέλικα. Βυθισμένος ο ίδιος στη σκιά, προσπαθώντας να διαπιστώσει το δικό του πεπρωμένο θανάτου μέσα στη φανταστική αναπαράσταση του πίνακα, ο πρίγκιπας μοιάζει ν' αφήνεται στο χάδι, να τυλίγεται από μια σκιά απαλή και ζεστή που υπογραμμίζει οπτικά την προσέγγιση του τέλους: μια συμβολική εικόνα, που συγκεφαλαιώνει το βαθύτερο νόημα της ταινίας. [...]

Il cinema di Luchino Visconti,
Biblioteca di Bianco & Nero, Ρώμη 2000.
(Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη.)

1. Goffredo Lombardo: ο παραγωγός της ταινίας. (Σ.τ.Μ.)
2. Mario Garbuglia: ο σκηνογράφος της ταινίας. (Σ.τ.Μ.)
3. Giuseppe Rotunno: ο διευθυντής φωτογραφίας της ταινίας. (Σ.τ.Μ.)
4. Οι ζωγράφοι που αποδίδουν το θέμα τους με λίγες πινελιές. (Σ.τ.Μ.)
5. Giorgio Pes, Laudomia Hercolani: βοηθοί σκηνογράφου, αρμόδιοι για την επίπλωση και τη διακόσμηση των εσωτερικών χώρων. (Σ.τ.Μ.)
6. Λατινικά στο κείμενο: τρόμος του κενού. (Σ.τ.Μ.)
7. Το 1975. (Σ.τ.Μ.)

Μακρινά αστέρια της Άρκτου
Vaghe stelle dell'Orsa...

(Ιταλία, 1965)

Σενάριο: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli. **Φωτογραφία:** Armando Nannuzzi, με οπερατέρ τους Nino Cristiani, Claudio Cirillo. **Σκηνογραφία:** Mario Garbuglia. **Κοστούμια:** Bice Brichetto. **Μουσική:** *Πρελούδιο, κοράλε και φούγκα* του César Franck. **Ήχος:** Claudio Maielli. **Μοντάζ:** Mario Serandrei. **Βοηθοί σκηνοθέτες:** Rinaldo Ricci, Albino Cocco. **Ηθοποιοί:** Claudia Cardinale (Σάντρα), Jean Sorel (Τζιάνι), Michael Craig (Άντριου), Marie Bell (μητέρα), Renzo Ricci (Τζιλαρντίνι), Fred Williams (Πιέτρο Φορνάρι), Amalia Troiani (Φόσκα), Renato Moretti, Vittorio Manfrino, Giovanni Rovini, Paola Pescini, Isacco Politi, Ferdinando Scarfiotti. **Παραγωγή:** Franco Cristaldi για την Vides Cinematografica. **Διάρκεια:** 100'. Ασπρόμαυρη. 35mm. **Πρώτη προβολή:** Φεστιβάλ Βενετίας, 3 Σεπτεμβρίου 1965. **Βραβεία:** Χρυσός Λέων στο Φεστιβάλ Βενετίας 1965.

Η Σάντρα και ο σύζυγός της, Άντριου, φεύγουν από τη Γενεύη για μια σύντομη διαμονή στη Βολτέρα, γενέθλια πόλη της γυναίκας. Το ταξίδι γίνεται με την ευκαιρία της δωρεάς του κήπου της οικογενειακής έπαυλης που θα γίνει δημόσιο πάρκο και θα φέρει το όνομα του πατέρα της Σάντρα, ενός διανοουμένου εβραϊκής καταγωγής που πέθανε σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Η επιστροφή προκαλεί αναστάτωση στη γυναίκα, κυρίως όταν ξαναβλέπει τον αδελφό της, Τζιάνι, και τη μητέρα της που νοσηλεύεται σε ψυχιατρική κλινική. Με τον Τζιάνι θυμάται και ξαναζεί το παρελθόν, τη συνενοχή και τη μνησικακία απέναντι στη μητέρα και τον δεύτερο σύζυγό της, το δικηγόρο Τζιλαρντίνι, τους οποίους υποπτεύονται ότι προκάλεσαν την εκτόπιση του πατέρα τους. Αναβιώνει, επίσης, η νοσηρή σχέση των δύο αδελφών, την οποία ο Τζιάνι περιέγραφει σ' ένα χειρόγραφο με τίτλο *Μακρινά αστέρια της Άρκτου*... Νιώθοντας αμηχανία και αποκομμένος από δυναμικές που δεν καταλαβαίνει, ο Άντριου προσπαθεί να ξεκαθαρίσει το παρελθόν της συζύγου του και, προκειμένου να πετύχει τη συμφιλίωση της Σάντρα και του Τζιάνι με τον θετό πατέρα τους, καλεί τον Τζιλαρντίνι σε γεύμα. Η σύγκρουση κορυφώνεται, κι ο Τζιλαρντίνι κατηγορεί τα αδέλφια για αιμομιξία. Ο Τζιάνι αρνείται να δώσει εξηγήσεις, και δέχεται την επίθεση του γαμπρού του. Ο Άντριου εγκαταλείπει τη Βολτέρα και καλεί τη Σάντρα να ξεχάσει το παρελθόν και να τον ακολουθήσει. Ο Τζιάνι καίει το μυθιστόρημα για να κάνει το χατίρι της Σάντρα, και ικετεύει την αδελφή του να μείνει μαζί του, απειλώντας ότι θ' αυτοκτονήσει. Η Σάντρα, όμως, φαίνεται αποφασισμένη ν' ακολουθήσει το σύζυγό της. Ο Τζιάνι δηλητηριάζεται, και η αδελφή του, αγνοώντας το συμβάν, συμμετέχει στην επιμνημόσυνη τελετή για τον πατέρα της που γίνεται στον κήπο της έπαυλης.



«Θέλω, πρώτα απ' όλα, να εξηγήσω γιατί δεν μιλώ ποτέ με προθυμία για τις ταινίες μου, κάτι που συμβαίνει και τώρα, για τα Μακρινά αστέρια της Άρκτου. *Όταν μιλώ για κινηματογράφο, προτιμώ να αρκούμαι σε απόψεις γενικής φύσης, ακόμα κι όταν αναφέρομαι στη δουλειά μου. Αυτό αποτελεί ένα είδος σεβασμού απέναντι στο κοινό, που το υποτιμούν αν πιστεύουν ότι πηγαίνει στον κινηματογράφο απλώς και μόνον για να παρακολουθήσει μια ιστορία και την έκβασή της. Στην πραγματικότητα, ο σημερινός θεατής πληρώνει το εισιτήριο για να μάθει επίσης τι θέλει να του πει ο σκηνοθέτης, αλλά να το μάθει μέσα απ' την οθόνη και όχι από δηλώσεις.*

Νομίζω, ωστόσο, ότι στην περίπτωση των Μακρινών αστεριών της Άρκτου *έχω καταρρίψει κάθε ρεκόρ λακωνικότητας· γι' αυτό, λέω να σεβαστώ έστω και για μία φορά τους κανόνες του παιχνιδιού που ζητούν απ' το σκηνοθέτη να εξηγήσει τι είναι η ταινία του και γιατί τη γύρισε. Απαντώ, λοιπόν, στην πρώτη ερώτηση, λέγοντας πως αυτή η ταινία είναι ένα ασυνήθιστο «αστυνομικό» έργο. Την αποκάλεσαν «μοντέρνα ηλέκτρα», αλλά, για να εξηγήσω τι εννοώ εγώ με τον όρο «αστυνομικό», θα αναφέρω μιαν άλλη τραγωδία: τον* Οιδίποδα Τύραννο, *ένα από τα πρώτα «αστυνομικά έργα». Εκεί, ο ένοχος είναι ο λιγότερο ύποπτος (ο Οιδίπους ορίζει τον εαυτό του στην αρχή της τραγωδίας ως τον «μόνο ξένο».)*

Ίσως οι θεατές της εποχής του Σοφοκλή να έβγαιναν από το θέατρο με την πεποίθηση ότι ο αληθινός ένοχος δεν ήταν ο Οιδίπους, αλλά η μοίρα· αυτή η τόσο βολική εξήγηση δεν αρκεί στον σημερινό θεατή. Απαλλάσσει από την ενοχή τον Οιδίποδα, μόνο στο μέτρο που η ιστορία αγγίζει προσωπικά τον ίδιο, τον κάνει να νιώθει σχεδόν ένοχος.

Έτσι, στην ταινία μου υπάρχουν θάνατοι και κάποιοι πιθανοί υπεύθυνοι γι' αυτούς, όμως πουθενά δεν λέγεται πως είναι οι πραγματικοί ένοχοι και τα πραγματικά θύματα. Μ' αυτή την έννοια, η αναφορά που εγώ ο ίδιος έκανα στην Ορέστεια, *δεν είναι παρά μια απλή αναφορά. Ας πάρουμε για παράδειγμα τη Σάντρα και τον Τζιλαρντίνι: εκείνη μοιάζει με την Ηλέκτρα, λόγω των περιστάσεων που καθορίζουν τη συμπεριφορά της· εκείνος, με τον Αίγισθο, λόγω της εκτός οικογενείας θέσης του. Αυτές οι αναλογίες, όμως, είναι σχηματικές. Η Σάντρα έχει τα χαρακτηριστικά του δικαστή και ο Τζιλαρντίνι του κατηγορουμένου, αλλά, στην πραγματικότητα, οι ρόλοι τους θα μπορούσαν κάλλιστα να αντιστραφούν. Το διφορούμενο είναι η αληθινή όψη όλων των ηρώων του έργου εκτός από έναν: τον Άντριου, τον άντρα της Σάντρα. Ο Άντριου θα ήθελε μια λογική εξήγηση για όλα, αλλά συγκρούεται μ' έναν κό-*

σμο που τον κυβερνούν τα πιο βαθιά, αντιφατικά και ανεξήγητα πάθη. Είναι ο πιο κοντινός χαρακτήρας στη συνείδηση του θεατή, ο οποίος, ακριβώς επειδή αδυνατεί κι αυτός να βρει μια λογική εξήγηση στα γεγονότα, μπορεί τελικά να αισθανθεί άμεσα υπόλογος και να αναρωτηθεί όχι τόσο αν ο Τζιλαρντίνι και η μητέρα είναι υπεύθυνοι για το θάνατο του πατέρα ή αν η Σάντρα είναι υπεύθυνη για το θάνατο του Τζιάνι, αλλά, κυρίως, αν υπάρχει εδώ κάποιο λάθος και ποιο, κι αν όλοι κουβαλάμε μέσα μας μια Σάντρα, έναν Τζιάνι, έναν Τζιλαρντίνι.

Τελικά, πρόκειται για μια «αστυνομική ταινία» όπου όλα είναι ξεκάθαρα στην αρχή και σκοτεινά στο τέλος, όπως κάθε φορά που κάποιος εμπλέκεται στο δύσκολο εγχείρημα κατανόησης του εαυτού του –με την τολμηρή βεβαιότητα ότι δεν έχει τίποτα να μάθει– κι ύστερα έρχεται αντιμέτωπος με την αγωνιώδη προβληματική της μη-ύπαρξης.

Νομίζω ότι, με όσα είπα, μπήκα ήδη στο θέμα που αφορά στο «γιατί» της ταινίας μου. Είμαι πεπεισμένος –κι αυτό δεν έγινε σήμερα– πως ένας από τους καλύτερους τρόπους για να παρατηρήσεις τη σύγχρονη κοινωνία, τα προβλήματά της, και να προσπαθήσεις να βρεις μιαν απάντηση που να μην είναι ούτε συμβατική ούτε στερεότυπη, είναι να μελετήσεις την ψυχή κάποιων αντιπροσωπευτικών χαρακτήρων που βρέθηκαν μαζί με τον έναν ή τον άλλο τρόπο κι αντιμετωπίζονται μέσα από μια συγκεκριμένη οπτική. Δε συμμερίζομαι, λοιπόν, την έκπληξη εκείνων που, από ενδιαφέρον για τη δουλειά μου, αναρωτιούνται γιατί μετά το ιστορικό πνεύμα ταινιών όπως Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του και Ο γατόπαρδος επέλεξα μια ιστορία εσωτερική, συγγενή σχεδόν με το kammerspiel.

Αν πέτυχα να αποδώσω αυτό που ήθελα, τα Μακρινά αστέρια της Άρκτου μοιάζουν περισσότερο απ' όσο πιστεύει κανείς σήμερα με τις προηγούμενες ταινίες μου κι αποτελεί τη συνέχεια μιας πραγματείας που έχω αρχίσει εδώ και πάνω από 20 χρόνια. Από τα παλιά kammerspiel των Mayer και Lupu Pick, η ταινία μου έχει κρατήσει μόνο τη σχετική ενότητα του χώρου και του χρόνου, την υπερτονισμένη δραματική σύγκρουση, τη συχνότητα των κοντινών πλάνων – εντελώς τυχαία στοιχεία.

Στην πραγματικότητα, όλη μου η προσοχή επικεντρώνεται στη συνείδηση της Σάντρα, στην ψυχική κρίση της, στο ίδιο θέμα που εμψύχωσε κάποτε τον Ντόνι, τη Λίβια, τον Ρόκο ή τον πρίγκιπα ντι Σαλίνα. Αν αλλού χρησιμοποίησα ένα χορό, μια μάχη, το φαινόμενο της εσωτερικής μετανάστευσης, την εξασφάλιση του επιούσιου, αυτό που με παρακίνησε εδώ, ήταν το αρχαίο ετρουσκικό αίνιγμα –η Βολτέρα αποτελεί την τέλεια έκφρασή του– το σύμπλεγμα ανωτερότητας της εβραϊκής φυλής, η γυναικεία προσωπικότητα. Αυτά είναι τα βασικά και, ως ένα βαθμό, ουσιαστικά «ιστορικά» στοιχεία που καθόρισαν τη γέννηση της ταινίας μου, μαζί με τα ψυχολογικά στοιχεία: την ομολογημένη απαίτηση για δικαιοσύνη και αλήθεια, το συναισθηματικό και σεξουαλικό ανικανοποίητο της Σάντρα, την κρίση του γάμου της, καθώς και το οικογενειακό δράμα (κοινό και στους ήρωες των άλλων μου ταινιών).

Η συνείδηση της Σάντρα, παρακινημένη από το «επεισόδιο» (την επιστροφή στο πατρικό σπίτι), καταπιάνεται με τη δύσκολη πορεία αναζήτησης της αλήθειας· μιας αλήθειας βαθύτατα διαφορετικής από εκείνην που πίστευε πως ήταν ακλόνητα ριζωμένη μέσα της· μιας αλήθειας οδυνηρής και, ίσως, μιας αλήθειας που ένας τέτοιος χαρακτήρας δε θα κατορθώσει ποτέ να κατακτήσει εξ ολοκλήρου.

Έτσι, η Σάντρα και τα θύματά της (ή οι διώκτες της) βρίσκουν τη θέση τους στο πλαίσιο της σημερινής κοινωνίας ή, μάλλον, ανακαλύπτουν πως δεν έχουν πια θέση εκεί, και, μέσα από την τραγωδία τους, μας βοηθούν να καταλάβουμε καλύτερα την πραγματικότητα της ιστορικής μας κατάστασης, το νόημά της.

Αν μου επιτρέπεται να καταπιαστώ ξανά μ' ένα θέμα που αγαπούσα στην αρχή της καριέρας μου, θα έλεγα ότι, σήμερα, περισσότερο από ποτέ, μ' ενδιαφέρει ένας ανθρωπομορφικός κινηματογράφος. Τα Μακρινά αστέρια της Άρκτου είναι μια επιβεβαίωση –και όχι μια εξαίρεση– αυτού του κυρίαρχου ενδιαφέροντος. Να «γιατί» γύρισα αυτή την ταινία.

Σε ό,τι αφορά στην επεξεργασία της ταινίας (το πέρασμα, δηλαδή, «από το σενάριο στο φιλμ», τα Μακρινά αστέρια της Άρκτου ίσως είναι η πιο δύσκολη ταινία μου. Πολλά άλλαξαν, ακόμα και στη διάρκεια των γυρισμάτων. Το υλικό της ταινίας έπαιρνε μορφή μέρα με τη μέρα. Πρέπει να πω ότι σ' αυτό συντελούσε και η ίδια η διαμονή μας στη Βολτέρα: από τη μια, η ατμόσφαιρα στο Palazzo Inghirami, όπου γύρισα τις περισσότερες σκηνές, η αργή εξέλιξη του φθινοπώρου στη διάρκεια των γυρισμάτων· κι από την άλλη, η προοδευτική γνωριμία των ηθοποιών, μερικοί από τους οποίους επιλέχθηκαν την τελευταία στιγμή. Για τον πρωταγωνιστικό ρόλο σκεφτόμουν από την αρχή την Claudia Cardinale. Ο χαρακτήρας της Σάντρα γράφτηκε ξεκινώντας από την Claudia, όχι μόνο για το αίνιγμα που κρύβει η φαινομενική απλότητα αυτής της ηθοποιού, αλλά κι από το παρουσιαστικό της (κυρίως το πρόσωπό της), που συγγενεύει με την εικόνα των γυναικών της Ετρουρίας, όπως αυτή μας έχει παραδοθεί. Επίσης, δεν είχα κανέναν ενδοιασμό να δώσω στην αγαπημένη μου φίλη Marie Bell το ρόλο τής μητέρας, ούτε στον Ricci το ρόλο του Τζιλαρντίνι. Περισσότερο δυσκολεύτηκα να βρω τον Τζιάνι. Δεν είχα ποτέ δουλέψει με τον Sorel, οπότε χρειάστηκε να τον γνωρίσω αφού τον είχα επιλέξει, και, κατά συνέπεια, να προσαρμόσω καθημερινά την προσωπικότητα του Τζιάνι επάνω του. Ακόμα πιο περιπετειώδης ήταν η επιλογή του Michael Craig, που έφτασε στην Ιταλία μια μέρα πριν αρχίσει το γύρισμα. Κι εκεί αντιμετώπισα το ίδιο πρόβλημα, αλλά νομίζω πως αυτή η περίπλοκη κύηση δεν ήταν διόλου τυχαία. Ίσως ήταν μέσα

στην ίδια τη φύση της ταινίας να γεννηθεί κάπως κομπασιτικά, έτσι ακριβώς όπως αναπτύσσονται οι χαρακτήρες της: επίπονα.
[...]
Δεν έχω κάτι άλλο να πω. Άλλωστε, τι θα μπορούσε να πει ένας σκηνοθέτης για την ταινία του, χωρίς να κατηγορηθεί για υπερβολές ή για έπαρση; Ο Jean Renoir, που ασχολούνταν από νέος παθιασμένα με την κεραμική, συνήθιζε να λέει πως η κεραμική και ο κινηματογράφος έχουν κάτι κοινό: ο δημιουργός ξέρει πάντα τι θέλει να φτιάξει, αλλά, άπαξ και το έργο μπει στο φούρνο, δε γνωρίζει ποτέ αν θα βγει έτσι όπως το ήθελε. Εγώ άφησα πολλή ώρα στο «φούρνο» τα Μακρινά αστέρια της Άρκτου. *Η κύηση είχε μεγάλη διάρκεια· μετά δε τα γυρίσματα, μεσολάβησε πολύς χρόνος μέχρι ν' αρχίσει το μοντάζ. Κανείς δεν έχει περισσότερο άγχος από μένα να μάθει αν αυτή η αβέβαιη «συγκέντρωση ψυχών» ψήθηκε στη σωστή θερμοκρασία.*
Τελειώνοντας, θέλω να ευχαριστήσω όλους μου τους συνεργάτες, τόσο τους «τακτικούς» (βοηθούς, σκηνογράφους, κομμωτές, μοντέρ και, κυρίως, τη σεναριογράφο) όσο και τους «καινούργιους» (το διευθυντή φωτογραφίας, το διευθυντή παραγωγής, την ομάδα παραγωγής, τους ηχολήπτες), γιατί, χάρη σ' αυτούς, τούτη η περίπλοκη και βασανισμένη ταινία γεννήθηκε με τον πιο απλό και γαλήνιο τρόπο.»

L.V.

Πρόλογος στην έκδοση του σεναρίου της ταινίας Μακρινά αστέρια της Άρκτου, *εκδ. Cappelli, 1965.*
(Μετάφραση: Γιώργος Κ. Καλαμαντής.)

●

Οι απουσίες της Σάντρα
του Jean Collet

Ένα νεαρό ζευγάρι δέχεται τους φίλους του στο διαμέρισμά του, στη Γενεύη. Η οικοδέσποινα (Claudia Cardinale) *παίζει* το ρόλο της: μιλά γαλλικά, χαμογελά διαρκώς, κινείται με υπερβολικό ζήλο στο μεγάλο σαλόνι – όλα αυτά, ώς τη στιγμή που η μουσική σκεπάζει τη βουή απ' τις φωνές: οι πρώτες νότες από ένα πρελούδιο του César Franck γεμίζουν την ατμόσφαιρα με τον βίαιο ρομαντισμό τους. Αίφνης, το βλέμμα της Σάντρα ακινητοποιείται και χάνεται. Η κάμερα σταματά πάνω της σ' ένα κοντινό πλάνο· ένα ατέλειωτο πλάνο, σαν πρόκληση στο μυστήριο αυτού του βλέμματος. Κι ενώ αδημονούμε για τη συνέχεια, ο σύζυγος της Σάντρα, ο Άντριου (Michael Craig), καταστρέφει τη μαγεία με την είσοδό του στο χώρο. «Questa musica...»[1] ψιθυρίζει η Σάντρα αντί για απάντηση, ενώ το πιάνο ξεδιπλώνει τις σπαραχτικές του μελωδίες. Αμέσως ο Visconti περνά στο σαλόνι – γενικό πλάνο: οι καλεσμένοι που φεύγουν... οι καθιερωμένες φράσεις αποχαιρετισμού. Ξαφνικά, ο τεράστιος χώρος μένει κενός. Η Σάντρα σωριάζεται σε μια πολυθρόνα και με κοριτσίστικη χάρη πετά τα παπούτσια της στον αέρα. Ο άντρας της την πλησιάζει για να την αγκαλιάσει – το τραντα-χτό και βραχνό γέλιο της Claudia Cardinale. Όμως η αδιάκριτη παρουσία του σερβιτόρου, που ξεστρώνει το τραπέζι στο βάθος, τους απαγορεύει ν' αφεθούν: μια φευγαλέα ενόχληση σ' αυτή την πρώτη στιγμή οικειότητας.
Ίσως να μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε αν μια ταινία είναι σημαντική, από τα τρία πρώτα πλάνα της. Μέχρι τώρα, ήξερα πως μόνον ο Hitchcock (π.χ. στο *Μάρνι*, μια ταινία που συγγενεύει κάπως με τα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου*) ήταν ικανός να δημιουργήσει μια τόσο πυκνή και τόσο απαραίτητη εισαγωγική σεκάνς· να πει τα πάντα χωρίς να εξηγεί τίποτα· να αιχμαλωτίσει μια στιγμή που να εμπεριέχει όλο το μυστήριο της ταινίας. Εδώ, όμως, αντίθετα από τον Hitchcock, που επικαλείται τη συνέργεια του θεατή για να φωτίσει λίγο το μυστήριο, προκειμένου να το καταστήσει ακόμα πιο σκοτεινό στη συνέχεια, έχουμε να κάνουμε μ' έναν κόσμο κλειστό που μόλις τον αιφνιδιάσαμε· μ' ένα μυστικό που χάθηκε κάτω απ' τα μάτια μας και βρίσκεται πολύ μακριά μας, ακριβώς τη στιγμή που πιστέψαμε ότι το είχαμε αποκαλύψει. Εδώ, δεν υπάρχει ανάγκη να κινηματογραφήσουμε την ηρωίδα με γυρισμένη την πλάτη, ούτε να την αφήσουμε ν' απομακρυνθεί για να κερδίσει την προσοχή μας. Ακόμα και σ' ένα κοντινό πλάνο κατορθώνει να βρίσκεται μίλια μακριά απ' την κάμερα και να μας ξεφεύγει.
Η εισαγωγή αυτής της ταινίας είναι αξιοθαύμαστη, γιατί είναι το ακριβώς αντίθετο μιας εισαγωγής. Παρουσιάζει μιαν απουσία. Δείχνει το σκοτάδι. Είναι αυτό το μικρό δάκρυ που θαμπώνει προς στιγμήν το βλέμμα της Claudia Cardinale και μετά χάνεται. Πρέπει ν' ακολουθήσουμε αυτό το δάκρυ, αυτό το φευγαλέο δάκρυ που σιγά σιγά θα κυριεύσει ολόκληρη την ταινία με την ταχύτητα της μουσικής· μιας μουσικής που δεν είναι για μας, αλλά για τη Σάντρα και μόνο για τη Σάντρα.
Τα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου* είναι μια ταινία γοργή και σύντομη. Πριν η άσπρη BMW μας πάρει μαζί της, η ταινία έχει ήδη ξεκινήσει. Αυτή η νευρώδης αφήγηση κάνει πιο αισθητές τις απότομες στροφές, τους ξαφνικούς κραδασμούς, την αγκίστρωση σ' ένα μυστικό – σαν να τρέχουμε σε μια πίστα χωρίς έξοδο. Ξεκινάμε. Ορμάμε. Χτυπάμε πάνω σε τοίχο. Ξεκινάμε ξανά. Έπειτα λέμε ότι αυτή η αίσθηση ταχύτητας ήταν τόσο απατηλή όσο και η αίσθηση ότι προχωρούσαμε. Η κίνηση που διαπερνά την ταινία, μου θυμίζει τον ιστό της αράχνης που πάλλεται μόλις φυλακιστεί μέσα του ένα έντομο κι αρχίσει να τρέμει προσπαθώντας να ελευθερωθεί.
Αυτός ο τρόμος, αυτός ο σφυγμός, είναι κατ' αρχάς το παιχνίδι του σκοταδιού με το φως. Από αυτή την άποψη υπάρχει μια παράξενη συγγένεια ανάμεσα στο *Αλφαβίλ* και στα *Μακρινά αστέρια...*: τα αστέρια και των δύο ταινιών τρεμοπαίζουν με φόντο τη νύχτα. Και τις δύο ταινίες καθορίζει ο ίδιος ρυθμός εναλλασσόμενης διαδοχής του λευκού με το μαύρο, της μέρας με το σκότος, του ψέματος με την αλήθεια – οδυνηρή ταλάντωση ανάμεσα στο σκληρό φως, το εκτυφλωτικό λευκό και το αδιαπέραστο μαύρο.
Σ' όλες τις ταινίες του Visconti (εδώ, ακόμα περισσότερο), ο τόπος, το κλίμα, ο περίγυρος, βαραίνουν πάνω στα όντα. Η Βολτέρα είναι ένας κόσμος κλεισμένος πίσω από τοίχους, α-



πρόσβλητος από τα βλέμματα. «Ήξερες εσύ ότι το φως επιδρά στη φυσιολογία;» ρωτά ένας χαρακτήρας λίγο μετά αφότου είδαμε τον Τζιάνι να αλλάζει τις λάμπες στο σπίτι κι ακριβώς πριν τη μεγάλη σκηνή της ταινίας, όπου οι ήρωες σταματούν επιτέλους να λένε ψέματα. Δεν υπάρχει κανένας συμβολισμός εδώ· μόνο η υπόκωφη, αύξουσα αγωνία μπροστά στο σκοτάδι που κερδίζει έδαφος και πρέπει να το καταπολεμήσουμε γρήγορα.

Το σκοτάδι, η άβυσσος, η απουσία ή, μάλλον, οι απουσίες τής Σάντρα. Όπως στην πρώτη σεκάνς, έτσι και στην υπόλοιπη ταινία, τα τράβελινγκ προς το πρόσωπο της Σάντρα μάς κάνουν να νομίζουμε ότι την πλησιάσαμε, για ν' ανακαλύψουμε τελικά ότι δεν είναι εκεί, ότι το σώμα της είναι ένα «πουκάμισο αδειανό»... Ίσως εδώ να βρίσκεται το μυστικό του εξαίσιου αισθησιασμού που ο Visconti εμφύσησε στην πρωταγωνίστριά του. Η σάρκα είναι παρούσα, χίλιες φορές πιο υπαρκτή όταν το πνεύμα είναι αλλού, όταν τα βλέφαρα χαμηλώνουν πάνω σ' ένα βλέμμα που έχει χαθεί· όταν οι φωνές γύρω σβήνουν κι ανοίγεται ένα κενό πλάι σ' ένα σώμα ζωντανό κι ευαίσθητο μες στην ακινησία του.

Στο τέλος της πρώτης σκηνής, η Σάντρα είναι μόνη στην κάμαρά της, πάνω στο κρεβάτι της. Η κάμερα πλησιάζει το πρόσωπό της. Η μουσική του Franck ξεχύνεται στο χώρο. Ανσενέ: μια χυδαία μουσική από τρανζίστορ. Μέσα απ' το φακό της φωτογραφικής μηχανής του Άντριου βλέπουμε μιαν άλλη Σάντρα: κοκέτα, σκερτσόζα, γελαστή. Το γέλιο της είναι ίδιο μ' εκείνο στην αρχή της ταινίας, μετά την αποχώρηση των καλεσμένων. Είναι το γέλιο ενός ανθρώπου που ξυπνά από έναν εφιάλτη. Όλη η ταινία είναι αυτά τα περάσματα, αυτές οι ανατροπές.

Απουσία. Παρουσία. Αγωνιώδης εναλλαγή φωτός και σκότους. «Μου φαίνεται ότι είδα κάποιον» λέει ο Άντριου όταν επισκέπτεται τον πύργο. Εκείνη τη στιγμή, η Σάντρα ξεμακραίνει από τον άντρα της για να πάει στο σκοτεινό πάρκο. Το πανί που σκεπάζει το άγαλμα του πατέρα της, ανεμίζει σαν φάντασμα. Η Σάντρα σταματά. Το πρόσωπο του Τζιάνι ξεπροβάλλει απ' το σκοτάδι και συναντά το πρόσωπο της Σάντρα. Η σιλουέτα του Άντριου διακρίνεται στο βάθος της αλέας. Γενικό πλάνο. Ο Τζιάνι σφίγγει το χέρι του Άντριου. Η Σάντρα τούς πλησιάζει. Πού βρίσκεται η αληθινή Σάντρα; Ο Visconti κρύβει καλά την απάντηση. Κινηματογραφεί τη Σάντρα που παραπαίει, όπως ακριβώς κι ο κόσμος στον οποίο ανήκει. Ο λόφος γλιστράει, όπως εκείνος στη *Μιριέλ*.[2] «Ας ζήσουμε εδώ για πάντα» έλεγε η Σάντρα λίγο πρωτύτερα. Όμως πώς να ριζώσεις σ' αυτό το ασταθές σύμπαν;

Όλες οι ταινίες του Visconti εξιστορούν μιαν αυταπάτη· τον διάπλου των φαινομένων· ένα ταξίδι στην άκρη της νύχτας. Κάθε ήρωας του Visconti είναι πάντα κάποιος που ακούει φωνές, που παρασύρεται στην αναζήτησή τους μέχρι να καταποντιστεί, που βυθίζεται στ' όνειρό του μέχρι ν' αποτύχει. Η κόμισσα Σερπέρι, στο *Senso*, αποφεύγει τον εραστή της, φτάνοντας ώς το έσχατο όριο της δειλίας, και μετά, όταν όλα ξεκαθαρίζουν, περνά στην άλλη όχθη.

Η αναφορά μου στο *Senso* ήταν λίγο τυχαία, αλλά θ' αποδειχθεί χρήσιμη, γιατί, αν εξετάσουμε τις δύο ταινίες σε συσχετισμό, θ' αντιληφθούμε τον ριζοσπαστικό νεωτερισμό των *Αστεριών*... Στο *Senso*, βιώνουμε την αυταπάτη *μαζί* με τους ήρωες. Όλη η ταινία οδηγείται προς τη μεγάλη σκηνή της απομυθοποίησης, όταν ανακαλύπτουμε, συγχρόνως με την κόμισσα, ποιος πραγματικά είναι ο Φραντς. Συμμεριζόμαστε το πάθος των ηρώων μέχρι τη βάναυση πτώση.

Στα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου*, αγνοούμε τελείως το πάθος του Τζιάνι για την αδελφή του· ή, καλύτερα, κανένας απ' τους ήρωες δεν πέφτει θύμα αυτού του πάθους. Ο Τζιάνι προσπαθεί απεγνωσμένα να ξανακερδίσει τη Σάντρα. Εκείνη νομίζει ότι θα καταποντιστεί σ' αυτή την άβυσσο. Όμως, είναι ήδη μακριά. Ο Άντριου προσπαθεί να καταλάβει, και μετά αγωνίζεται εναντίον του αντιπάλου του. Κινηματογραφεί. Κι ο ίδιος ο Τζιάνι ομολογεί ότι, γράφοντας το μυθιστόρημά του, λυτρώνεται απ' το πάθος του. Έτσι, όλοι α-



πομακρύνονται απ' την άβυσσο, μόλις αυτή κάνει να εμφανιστεί. Η γοητεία και η αποστροφή εναλλάσσονται με αυξανόμενη ταχύτητα. Η κίνηση των τράβελινγκ, μπρος και πίσω, αντιστοιχεί στους δύο χρόνους αυτής της ταλάντωσης. Δεν υπάρχει πια εδώ ούτε ευγένεια, ούτε αδιαφορία· μόνο ένας παθιασμένος αγώνας για μια εντελώς ελεγχόμενη απόσταση.

Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο εδώ, αντίθετα απ' ό,τι στο *Senso*, η μεγάλη σκηνή της εξήγησης ανάμεσα στ' αδέλφια δεν έχει πια δραματική αξία. Δίνει μια τελευταία ευκαιρία στη Σάντρα και στον Τζιάνι ν' αναμετρηθούν μεταξύ τους. Δε μας μαθαίνει τίποτα, δεν επιλύει τίποτα – κανένα απροσδόκητο γεγονός· όλα τα απροσδόκητα συνέβησαν στην αρχή. Και η ταινία –όπως κι η κάμερα στα αποφασιστικής σημασίας πλάνα– προχωρεί οπισθοχωρώντας. Για το μυστήριο της αρχής, μας λένε μόνο ότι είναι ένας μόνιμος κίνδυνος. Μπορούμε να τον αποφύγουμε ή να πέσουμε στη δόλια παγίδα του. Τα *Μακρινά αστέρια...* είναι ταυτόχρονα αυτή η φυγή κι αυτή η πτώση. Οι έντονες ψυχικές μεταβολές που ζωντανεύουν τα φαντάσματα της Βολτέρα, τα κάνουν ν' απομακρύνονται το ένα απ' τ' άλλο, ενώ θα 'πρεπε να συγκρουστούν. Σιγά σιγά, καθένας παίρνει τις αποστάσεις του. Η Βολτέρα μοιάζει με θολό νερό όπου οι πεταλούδες της νύχτας νομίζουν ότι βρήκαν τον ήλιο τους, και πλησιάζουν λίγο παραπάνω απ' όσο θα 'πρεπε. Η επιφάνεια του νερού αναρριγά, ο ήλιος πνίγεται, ο καθρέφτης σπάει, κι οι πεταλούδες αναζητούν αλλού το φως.

Έτσι, ολόκληρη η ταινία περικλείεται στη σκηνή της στέρνας. Πρέπει να φτάσουμε σ' αυτό το νευρικό κέντρο, να πέσουμε σ' αυτή την άβυσσο, για να βρούμε έπειτα τη δύναμη να ξεφύγουμε. Όλοι οι ήρωες θα επιχειρήσουν αυτή τη φυγή. Ο Άντριου φεύγει. Ο Τζιάνι καίει το χειρόγραφό του. Η Σάντρα εγκαταλείπει τον Τζιάνι. Όμως ο Τζιάνι δεν μπορεί να ζήσει μακριά απ' το άντρο του.

Το μυθιστόρημα, που φέρει τον τίτλο της ταινίας, είναι προφανώς η ίδια η ταινία, η οποία απ' την αρχή προσπαθεί να κρατηθεί μακριά απ' το θεατή. Οι ήρωες απουσιάζουν· η ταινία απομακρύνεται. Θυμίζει την κίνηση που διείπε τη *Μιριέλ*: η ίδια αναζήτηση ενός κέντρου όπου ταλαντεύεσαι χωρίς να το καταλαβαίνεις, η ίδια διασπορά των ηρώων, η ίδια έκρηξη που φαίνεται να «πάνει» το ίδιο το έργο. Ίσως όλα αυτά συμβαίνουν για να φτάσουμε στον πραγματικό απόντα: τον πατέρα. Ίσως, κατά τον ίδιο τρόπο, η ταινία απομακρύνεται απ' το δημιουργό της για να δώσει την πιο αντιπροσωπευτική εικόνα του.

Αν η τελετή για τα αποκαλυπτήρια του αγάλματος στο τέλος είναι τόσο συγκινητική, δεν είναι μόνο γιατί τη μουσική έχει διαδεχθεί η ανθρώπινη φωνή, η φωνή του ραβίνου, η φωνή του ποιητή, του μόνου που ξέρει να συναντά το παρελθόν χωρίς να πνίγεται μέσα του. Αυτή η σκηνή μάς θυ-

μίζει την οικογενειακή φωτογραφία στις *Τελευταίες διακοπές*.[3] Η κάμερα βρίσκεται ήδη πολύ μακριά από τους ανθρώπους. Είναι μια στιγμή της ζωής που ήδη μεταμορφώνεται σε ανάμνηση. Νιώθουμε εδώ, όπως και στην ταινία τού Leenhardt, ότι μπορούμε να βρίσκουμε μόνο αυτά που ξέρουμε να εγκαταλείπουμε. Το μεγάλο παράδοξο της απουσίας επιλύεται. Ποτέ ο Άντριου δεν ήταν τόσο κοντά στη γυναίκα του, κι εκείνη δεν ήταν ποτέ τόσο κοντά στον πατέρα της. Η ταινία μπορεί να απομακρυνθεί με τη σειρά της και, μ' αυτή της την κίνηση, να βρει τη θέση και την αξία της.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 174, Ιανουάριος 1966.
(Μετάφραση: Γιώργος Κ. Καλαμαντής.)

1. Ιταλικά στο κείμενο: «Αυτή η μουσική...» (Σ.τ.Μ.)
2. *Muriel, ou Le temps d'un retour* (1963): ταινία του Alain Resnais (παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Ο γυρισμός του αγαπημένου*). (Σ.τ.Μ.)
3. *Les dernières vacances* (1948): ταινία του Roger Leenhardt. (Σ.τ.Μ.)

●

Πεισιθάνατη μεγαλοπρέπεια

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Ο Luchino Visconti, όπως έχει σημειωθεί πολλές φορές, δημιουργεί τυραννισμένος από μια φοβερή εσωτερική διελκυστίνδα: από τη μια, είναι ο προοδευτικός άνθρωπος, με την καθαρή λογική και τη θέληση να προσφέρει μια κριτική και ρεαλιστική απεικόνιση της δυτικής κοινωνίας· κι από την άλλη, ο «εστέτ» καλλιτέχνης, που μεγάλωσε μέσα στα θαυμαστά ραφιναρισμένα παλάτια και συλλαμβάνει, ίσως μόνος αυτός, την πεισιθάνατη μεγαλοπρέπεια ενός κόσμου που καταρρέει. Η ματιά του είναι στραμμένη στο μέλλον, ενώ τα χέρια του χαϊδεύουν ακόμα τα χρυσοσκάλιστα κρύσταλλα του παρελθόντος.

Τα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου* μάς οδηγούν στην ίδια την καρδιά αυτής της δεύτερης τάσης του Visconti. Οι *Λευκές νύχτες* ήταν τυλιγμένες σε μιαν αχλύ παραμυθιού, όπου η προσπάθεια του σκηνοθέτη να συλλάβει τον αγνό ρομαντισμό και τη βαθιά καλοσύνη της αυταπάρνησης, στόμωναν αθεράπευτα την οξύτητά του. Εδώ, η νύχτα απελευθερώνει όλους τους κρυμμένους δαίμονες του Visconti, χωρίς φραγμούς, χωρίς ντροπή, σαν μια ατελείωτη, πνιγηρή, ψυχαναλυτική εξομολόγηση.

Σπάνια ταινία άφησε να ξεχυθούν με τέτοια ένταση τα ένοχα όνειρα, σπάνια ταινία δανείστηκε με περισσότερη αρπακτικότητα απ' τις άλλες τέχνες (ποίηση, μουσική, θέατρο), μα κι από άλλα κινηματογραφικά είδη (το αστυνομικό αίνιγμα, τη θανατερή ατμόσφαιρα του φιλμ νουάρ, τις φανταστικές προεκτάσεις των ταινιών τρόμου). Κι όμως, η μορφή ισορροπεί με θαυμαστό τρόπο (όπως ποτέ σχεδόν μέχρι σήμερα στον Visconti), κάπως σαν τον ακροβάτη που δήθεν χάνει την ισορροπία του, για να την αποκαταστήσει ύστερα θριαμβευτικά.

Όλο το έργο είναι μια πορεία προς το παρελθόν και, μαζί, η διαπίστωση πως κάτι τέτοιο είναι ολότελα αδύνατον. Η πορεία αρχίζει στο φως, στον σύγχρονο γνώριμο κόσμο μας, τον οροθετημένο με ενδεικτικές πινακίδες, μ' ένα σπορ άσπρο αυτοκίνητο που το οδηγεί ο καθαρός, απλός σύζυγος. Και ξαφνικά, βυθιζόμαστε στην ανήσυχη νύχτα των καταραμένων ποιητών της ύστερης ρομαντικής περιόδου. Τα επίμονα ακόρντα του César Franck (εντελώς ασυνήθιστα για μουσική υπόκρουση) επιβάλλουν από την αρχή τον πένθιμο τόνο και προετοιμάζουν την παρουσία της σκοτεινής Βολτέρα, πόλης με πρόσωπο φαγωμένο απ' τους αιώνες. Εκεί, πίσω από τις μακρινές παιδικές αναμνήσεις, αχνοφαίνονται οι εικόνες που διαμόρφωσαν τις υπάρξεις της Σάντρα και του Τζιάνι: ο χαμένος πατέρας, η φοβερή υποψία για τη μητέρα, το μίσος που στάλαξε αργά μέσα τους, η ενστικτώδης αμυντική προσέγγισή τους που, σιγά σιγά, έφτασε στα όρια του αιμομικτικού πάθους.

Η Σάντρα βρίσκεται στο μεταίχμιο των κόσμων· ανάμεσα στο παρόν, που τη μετέβαλε σε μια ζωντανή, φυσιολογική ύπαρξη, δίπλα στον χωρίς συμπλέγματα Αμερικάνο, και στο παρελθόν όπου ο Τζιάνι κλείνεται πεισματικά και την καλεί με ραβασάκια μέσα στα παλιά μπιμπελό, με κρυψώνες παιδικές. Γύρω, οι χώροι την πιέζουν αφάνταστα: έρημα δωμάτια, διάδρομοι του παλιού αρχοντικού, έπιπλα πανάρχαια και βαριά κηροπήγια, κι ακόμα, ένας κήπος όπου κινούνται ίσκιοι, μαζί με τις φυλλωσιές που θροΐζουν από έναν μυστηριακό άνεμο.

Γύρω της, όπως και μέσα της, τη νύχτα διαδέχεται αναπάντεχα η ημέρα, σε δραματικές αντιθέσεις του άσπρου και του μαύρου. Στη δεύτερη νύχτα, ο Τζιάνι ζητά σπασμωδικά την ολοκλήρωση μιας σχέσης που είναι γι' αυτόν το τελευταίο κίνητρο της επιβίωσης. Η κρίση ξεσπάει ασυγκράτητη. Όμως, αν η λάσπη που τινάζεται, τη λερώνει, αν ο άντρας της την αφήνει προσωρινά, η Σάντρα βρίσκει εκεί και την έξοδο. Το λαμπρό ξημέρωμα, που βρίσκει τον Τζιάνι στην αγωνία του θανάτου και τη μητέρα στη μόνιμη τυραννία μιας πιθανής τύψης, δίνει στη Σάντρα το καθαρό φως μιας ολόλευκης, ακηλίδωτης παρουσίας.

Ναι, αλλά τι μας ενδιαφέρει αυτή η άρρωστη, ναρκισσιστική έκθεση;

Πρώτα, γιατί, πέρα απ' τον παρακμιακό ρομαντισμό, η ταινία περιέχει και την κριτική του αδιεξόδου. Ύστερα, γιατί ο Visconti (κι αυτό συμβαίνει σε πολύ λίγους κινηματογραφιστές) ενσαρκώνει με εκπληκτικό τρόπο τις αφηρημένες δυνάμεις της τραγωδίας. Ελλειπτικός εκεί όπου οι άλλοι εξηγούν με ψυχολογικές παρατηρήσεις, δημιουργεί τις σχέσεις μέσα στο χώρο, όπου τα όντα αντιμετωπίζονται με την υλική τους ύπαρξη, με τις ματιές, με τις κινήσεις των χεριών που φτάνουν ώς το χάδι. Οι κραυγές, τα κλάματα, η σιωπή, δένονται οργανικά με τις κουρτίνες, τα πολύφωτα, το φως, το σκοτάδι. Η πλαστική σύλληψη, η φόρμα, δεν είναι ωραία, δεν είναι διακοσμητική· είναι το ίδιο το δράμα. Κι ακόμα, ο ιταλός σκηνοθέτης, σκαλίζοντας έτσι τα παιδικά όνειρα και τους φόβους, μας βοηθά ν' ανακαλύψουμε, στο βάθος των αναμνήσεών μας, κάποιο άγχος, κάποια ανομολόγητη ενοχή, και, με την τέχνη του, την εξορκίζει.

«Ελευθερία», 19.1.1966.

Ποιητική της παρακμής και του θανάτου
του Lino Micciché

[...] Πολλές είναι και οι λογοτεχνικές επιδράσεις που βρίσκονται στη βάση της ταινίας *Μακρινά αστέρια της Άρκτου* (1965), με την οποία ο Visconti, δύο χρόνια μετά το *Γατόπαρδο*, κερδίζει (επιτέλους), στο 26ο Φεστιβάλ Βενετίας, τον Χρυσό Λέοντα που αδίκως του τον είχαν αρνηθεί τόσο το 1954 (για το *Senso*) όσο και το 1960 (για τον *Ρόκο*). Παρ' όλο που δεν μπορεί να γίνει λόγος για άμεση και μονόδρομη λογοτεχνική έμπνευση, σ' αυτή, την όγδοη ταινία μεγάλου μήκους του Visconti, συρρέουν, σωρεύονται και σχεδόν πάντα δημιουργούν ένα επιτυχημένο αμάλγαμα, θέματα που συναντάμε στον Mann και τον Proust, απόηχοι απ' τον Σοφοκλή και τον D'Annunzio, αλλά και μοτίβα και αφορμές που παραπέμπουν στον ελισαβετιανό John Ford (του οποίου το *Τι κρίμα που είναι πόρνη* είχε σκηνοθετήσει ο Visconti πριν από τέσσερα χρόνια στο Παρίσι), στον O'Neill του *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*, στον Bassani του *Ο κήπος των Φίντσι Κοντίνι*, κι ακόμα πιο πέρα, στα διεστραμμένα παιχνίδια του Tennessee Williams και τα σκοτεινά ερεθίσματα του Huysmans – κι όλα αυτά, μαζί με τις αισθησιακές υπερβολές του *Πρελούδιου, κοράλε και φούγκα* του César Franck, που λειτουργούν σαν σημασιολογική αντίστιξη, κάνουν τα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου* να μοιάζουν περισσότερο σαν εγχείρημα πολιτιστικό παρά ποιητικό, παρ' όλο που στηρίζονται σ' έναν στέρεο και αυστηρό στιλιστικό κώδικα. Στην πραγματικότητα, απ' το πορτρέτο της Σάντρα (και τη φιλοδοξία της να εκδικηθεί τη μητέρα της και τον εραστή της μητέρας της, που τους υποπτεύεται ότι κατέδωσαν τον πατέρα της στους Γερμανούς), αλλά κι απ' αυτό του αδελφού της, Τζιάνι (και το αδιάκοπο κυνηγητό που υφίσταται από τα φαντάσματα του αιμομικτικού του πάθους, σύμπτωμα της ανυπέρβλητης παιδικής ηλικίας, της μοναξιάς που μετριάζεται από την αμφίσημη αδελφική παρηγοριά και που δεν τον οδήγησε στην ωριμότητα της ενηλικίωσης), δε λείπουν ούτε το μοντέρνο χρώμα ούτε προτρεπτικές υπομνήσεις. Για να φτάσουμε, ωστόσο, στον πυρήνα αυτής της εκδοχής του σοφόκλειου μύθου που διηθείται μέσω του Freud, πρέπει να περάσουμε από την καλλιεπή λεπτότητα και τη λογοτεχνική αβρότητα με την οποία επένδυσε ο Visconti πρόσωπα και γεγονότα, μέχρι σημείου να τα καταστήσει μηχανισμούς ενός μπαρόκ μελοδράματος που περιβάλλεται από το φωτοστέφανο μιας αυτάρεσκης Παρακμής, όπου πολύτιμα και σχεδόν πάντα γοητευτικά φορμαλιστικά ξεσπάσματα, συχνά καλύπτουν μια οπισθοδρομική ποιητική αδράνεια. Από μιαν άποψη, λοιπόν, ο σκηνοθέτης επιδεικνύει αξιοθαύμαστη συνέπεια στα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου*, καθώς, για ακόμα μια φορά, σ' αυτή την ταινία επανεμφανίζεται σαφέστατα, έστω κι αν μετατοπίζεται σε ψυχαναλυτικό επίπεδο, το θέμα της παρακμής και του θανάτου ως τραγικών σταθερών, τρόπου ζωής της «αστικής οντότητας». Ο αντιφατικός θαυμασμός της απολιθωμένης οντότητας (μέσα σ' ένα μίγμα αποστροφής και συγκίνησης, καταδίκης και συμμετοχής) αποτελεί, άλλωστε, ένα από τα πιο σημαίνοντα στοιχεία του κινηματογράφου του Visconti, που είναι «αμφίσημα» ζωντανός, ακριβώς επειδή είναι έμπλεος θανάτου. Με αυτή την έννοια, είναι προτιμότερες οι ασυνεχείς υπερβολές τούτης της ταινίας από τη φορμαλιστική πληρότητα του *Γατόπαρδου*, όπως επίσης είναι πιο παρακινδυνευμένο, αλλά οπωσδήποτε πιο συνεπές, το γεγονός ότι τοποθετείται στη βισκοντική ποιητική της παρακμής και του θανάτου.

Il cinema italiano degli anni '60, εκδ. Marsilio, Ρώμη 1975.
(Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.)

•

Η μάγισσα στην πυρά
La strega bruciata viva

[επεισόδιο της σπονδυλωτής ταινίας *Οι μάγισσες (Le streghe)*]

(Ιταλία-Γαλλία, 1967)

Σενάριο: Guiseppe Patroni Griffi, Cesare Zavattini. **Φωτογραφία:** Giuseppe Rotunno, με operatér τον Giuseppe Maccari. **Σκηνογραφία:** Mario Garbuglia, Piero Poletto. **Κοστούμια:** Piero Tosi. **Μουσική:** Piero Piccioni. **Ήχος:** Vittorio Trentino. **Μοντάζ:** Mario Serandrei. **Βοηθός σκηνοθέτης:** Rinaldo Ricci. **Ηθοποιοί:** Silvana Mangano (Γκλόρια), Annie Girardot (Βαλέρια), Francisco Rabal (Πάολο), Massimo Girotti (αθλητής), Elsa Albani (φίλη), Clara Calamai (ηλικιωμένη πρώην ηθοποιός), Leslie French (βιομήχανος), Nora Ricci (γραμματέας της Γκλόρια), Bruno Filippini (τραγουδιστής), Dino Mele (υπηρέτης), Marilù Tolo (η υπηρέτρια), Helmut Berger (Βολφ). **Παραγωγή:** Dino De Laurentiis για την Dino De Laurentiis Cinematografica (Ρώμη), Productions Artistes Associés (Παρίσι). **Διάρκεια:** 40΄. Έγχρωμη. 35mm. (Τα άλλα επεισόδια της ταινίας είναι: *Senso civico* του Mauro Bolognini, *La terra vista della luna* του Pier Paolo Pasolini, *La Siciliana* του Franco Rossi, *Una sera come le altre* του Vittorio De Sica.) **Πρώτη προβολή:** Μιλάνο, 22 Φεβρουαρίου 1967.

Η ηθοποιός Γκλόρια φτάνει στο Κίτσμπόχελ, στο σαλέ της φίλης της, Βαλέρια, που γιορτάζει την επέτειο του γάμου της με κάποιους καλεσμένους. Κατά τη διάρκεια ενός ομαδικού παιχνιδιού, η Γκλόρια αισθάνεται άσχημα. Προστρέχοντας να τη βοηθήσουν, οι παρόντες παρατηρούν τα πρόσθετα ομορφιάς της πανέμορφης ντίβας: τα βαμμένα μάτια, τις ψεύτικες βλεφαρίδες. Κατά τη διάρκεια της νύχτας, η Βαλέρια προσπαθεί να πλησιάσει το σύζυγο με τον οποίο κοιμούνται χώρια εδώ και πολύ καιρό, ενώ η Γκλόρια παίζει με δυο θαυμαστές της που την πολιορκούν. Η ντίβα λιποθυμάει ξανά, και η Βαλέρια καταλαβαίνει ότι είναι έγκυος. Η Γκλόρια τηλεφωνεί στο σύζυγό της, στην Αμερική, και τον ενημερώνει, αλλά εκείνος πιστεύει ότι η εγκυμοσύνη θα φέρει εμπόδια στην κερδοφόρα καριέρα της συζύγου του. Το άλλο πρωί, οι υπεύθυνοι της παραγωγής έρχονται να παραλάβουν την Γκλόρια με το ελικόπτερο. Η ντίβα εγκαταλείπει



το σαλέ κουκουλωμένη, με το πρόσωπο κρυμμένο πίσω από μαύρα γυαλιά και περπατώντας σαν ρομπότ, ενώ τα φλας των φωτογράφων απαθανατίζουν γι' άλλη μια φορά τη γοητεία της.

●

Ένας παλιός, νεκρός κόσμος
της Sylvie Pierre

Η ταινία του Visconti ανήκει σ' έναν παλιό, νεκρό κόσμο (όπως ο δικός μας), όπου οι πλούσιοι μαζεύονται το χειμώνα σε σαλέ για να χαζολογήσουν, να κάνουν όργια και να αλληλοσπαραχθούν με χάρη. Σε συμφωνία μ' αυτόν τον κόσμο, η μυθοπλασία και η αφήγηση σ' αυτό το σκετς του Visconti συναγωνίζονται σε «ασημαντότητα» Όμως, με πόση ευφυΐα ένα εντελώς συμβατικό αρχικά σενάριο (μια πολύ όμορφη σταρ βασανίζεται απ' τον πόθο των ανδρών και το φθόνο των γυναικών) στρέφεται σε εντελώς αναπάντεχες κατευθύνσεις! Έτσι, όταν η Silvana Mangano απογυμνώνεται απ' το μακιγιάζ και τα στολίδια της, αποκαλύπτεται παράξενα, διαφορετικά όμορφη, ενώ περιμέναμε την αποκάλυψη μιας φυσικής δυσμορφίας.
Όσο για τη ρευστότητα, για την ακρίβεια της σκηνοθεσίας τού Visconti, ποτέ άλλοτε δεν ήταν τόσο οξύ, τόσο διαπεραστικό, ένα βλέμμα που αναλύει και αγκαλιάζει ταυτόχρονα, όπως οι σφαιρικοί καθρέφτες στους φλαμανδικούς πίνακες που κι αυτοί αποκαλούνταν «Μάγισσες»...
Θέλω ακόμα μια φορά να τονίσω την ομορφιά και, κυρίως, την ευφυΐα της φωτογραφίας του Rotunno, που χαρίζει την οξύτητα των χρωμάτων στο σκετς του Pasolini και τις διακυμάνσεις της σκιάς σ' αυτό του Visconti.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 203, Αύγουστος 1968.
(Μετάφραση: Γιώργος Κ. Καλαμαντής.)

●

Ο ξένος
Lo straniero
(Ιταλία-Γαλλία, 1967)

Σενάριο: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Georges Conchon, με τη συνεργασία του Emmanuel Roblès, βασ. στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Albert Camus. **Φωτογραφία:** Giuseppe Rotunno, με οπερατέρ τους Giuseppe Maccari, Mario Capriotti. **Σκηνογραφία:** Mario Garbuglia. **Κοστούμια:** Piero Tosi. **Μουσική:** Piero Piccioni. **Ήχος:** Vittorio Trentino. **Μοντάζ:** Ruggero Mastroianni. **Βοηθοί σκηνοθέτες:** Rinaldo Ricci, Albino Cocco. **Ηθοποιοί:** Marcello Mastroianni (Μερσό), Anna Karina (Μαρία), Georges Wilson (ανακριτής), Bernard Blier (συνήγορος), Jacques Herlin (διευθυντής του γηροκομείου), Georges Géret (Ρεμόν), Bruno Crémer (ιερέας), Alfred Adam (εισαγγελέας), Jean-Pierre Zola (διευθυντής του γραφείου), Pierre Bertin (πρόεδρος του δικαστηρίου), Angela Luce (κυρία Μασόν), Mimmo Palmara (Μασόν), Vittorio Duse (ένας δικηγόρος), Marc Laurent (Εμανουέλε), Joseph Marechal (Σαλαμανό), Jacques Monod (αρχιφύλακας), Mohamed Cheritel, Saada Rahlem, Brahim Hadjadj (τρεις Άραβες). **Παραγωγή:** Dino De Laurentiis για την Dino De Laurentiis Cinematografica, Master Film, Marianne Productions (Παρίσι), Casbah Film (Αλγέρι). **Διάρκεια:** 108΄. Έγχρωμη. 35mm. **Πρώτη προβολή:** Φεστιβάλ Βενετίας, 6 Σεπτεμβρίου 1967.

Αλγέρι, 1939. Ο Μερσό, δημόσιος υπάλληλος γαλλικής καταγωγής, πηγαίνει στο Μαρένγκο και παρίσταται, χωρίς καμία ιδιαίτερη συντριβή, στην κηδεία της μητέρας του. Την επομένη, συναντά τη Μαρί, πρώην συνάδελφο. Μεταξύ τους αρχίζει μια σχέση. Ένα βράδυ, ο Μερσό συναντά ένα γείτονά του, τον Ρεμόν, και τον προσκαλεί σε δείπνο. Ο Ρεμόν, άνθρωπος κατωτάτης υποστάθμης, του λέει ότι έχει προβλήματα με την ερωμένη του. Ένα πρωί, ο Μερσό και η Μαρί ακούνε γυναικείες κραυγές απ' το διαμέρισμα του Ρεμόν. Η Γιασμίν, η ερωμένη του, δηλώνει ότι τη χτύπησε. Στο τμήμα, ο Μερσό καταθέτει υπέρ του Ρεμόν. Ο τελευταίος προσκαλεί, την επόμενη Κυριακή, τον Μερσό και τη Μαρί στην καλύβα ενός φίλου του, στην παραλία. Οι τρεις άνδρες δέχονται την επίθεση δύο Αράβων. Ο ένας τους, που είναι αδελφός της Γιασμίν, μαχαιρώνει τον Ρεμόν. Ο Μερσό, φοβούμενος το χειρότερο, παίρνει το πιστόλι του φίλου του και, όταν ο Άραβας του επιτίθεται με το μαχαίρι, πυροβολεί και τον σκοτώνει. Ο Μερσό δικάζεται, αλλά αρνείται να υπερασπιστεί τον εαυτό του. Κατηγορείται μάλλον για έλλειψη ευαισθησίας απέναντι στη μητέρα του, παρά για το φόνο. Καταδικασμένος σε θάνατο, ο Μερσό περιμένει στο κελί του την ημέρα της εκτέλεσης.

«Ο ξένος ήταν ένα μεγάλο θέμα στο σενάριο που είχα γράψει και που ήθελα αρχικά να γυρίσω, αλλά η χήρα του συγγραφέα, η Francine Camus, πρόβαλε βέτο, λέγοντας ότι δεν ήταν δυνατόν να μ' αφήσουν να γυρίσω μια ταινία που δε θα 'ταν πια Ο ξένος *του συζύγου της, αλλά μια μοντέρνα εκδοχή του. Προσπάθησα να της εξηγήσω ότι το μυθιστόρημα θα φαινόταν πολύ φτωχό αν το μεταφέραμε στον κινηματογράφο χωρίς να εξωτερικεύσουμε και να αποδώσουμε οπτικά και δραματουργικά όλες τις σκέψεις και τις παρατηρήσεις του Μερσό, αλλά δεν εννοούσε να καταλάβει. Μπροστά σε μια τέτοια στάση, έχοντας ήδη υπογράψει συμβόλαιο με τον De Laurentiis, που ήθελε πάση θυσία η ταινία να γυριστεί, μ' ένα σωρό πιεστικά προβλήματα (μεταξύ άλλων, την τελευταία στιγμή έχασα και τον Delon από πρωταγωνιστή, που τον θεωρούσα πολύ πιο κατάλληλο από τον Mastroianni για να παίξει τον Μερσό), δέχτηκα να γυρίσω την ταινία που ήθελαν, ακολουθώντας τη γραμμή του μυθιστορήματος. Κάτι ήταν κι αυτό. Όμως η δική μου εκδοχή, το σενάριο που είχα γράψει μαζί με τον Georges Conchon, υπάρχει ακόμα κι είναι κάτι εντε-*



λώς διαφορετικό: μια ταινία που θα είχε αποήχους απ' τον Ξένο του Camus, αλλά αποήχους που θα έφταναν μέχρι σήμερα, μέχρι τον OAS και τον πόλεμο της Αλγερίας – κι αυτό ακριβώς ήταν το νόημα του μυθιστορήματος. Για να το πω αλλιώς, το μυθιστόρημα του Camus προέβλεπε όλα όσα θα συνέβαιναν, κι εγώ ήθελα ν' αποδώσω κινηματογραφικά αυτές τις προβλέψεις. Τώρα, η ταινία Ο ξένος *είναι απλώς η εικονογράφηση του βιβλίου· δεν υπάρχει ουσιαστική δική μου συμμετοχή όπως στις άλλες μου ταινίες, ούτε καν με την έννοια της ερμηνείας της πραγματικότητας.*
Ο ξένος *δεν είναι μόνο ένα παιδί που γεννήθηκε κάτω από άσχημες συνθήκες, αλλά κι ένα παιδί που γεννήθηκε μέσα σε περιορισμούς. Ακόμα κι έτσι, όμως, νομίζω ότι είναι μια ταινία που αξίζει να την ξαναδούμε, μια διόλου ελάσσων ταινία. Χάρηκα όταν έμαθα ότι όσοι την ξαναείδαν, την κατάλαβαν καλύτερα. Ξέρω πολύ καλά πως αυτό που ήθελα εγώ να κάνω, θα ήταν διαφορετικό· πολύ πιο σημαντικό. Δυστυχώς, δεν έμεινε παρά η εικονογράφηση ενός πολύ ωραίου και σημαντικού βιβλίου, κι αυτήν ακριβώς τη σημασία του είχα προσπαθήσει να αναδείξω.»*

L.V.

Απόσπασμα απο συνέντευξή του στον Stefano Roncoroni, που περιέχεται στην έκδοση του σεναρίου της ταινίας Οι καταραμένοι, *εκδ. Cappelli, Μπολόνια 1969.*

●

Απ' το βάθος του μέλλοντος
του Pio Baldelli

«*Ο ξένος* ήταν ένα μεγάλο θέμα στο σενάριο που είχα γράψει και που ήθελα αρχικά να γυρίσω, αλλά η χήρα του συγγραφέα, η Francine Camus, πρόβαλε βέτο, λέγοντας ότι δεν ήταν δυνατόν να μ' αφήσουν να γυρίσω μια ταινία που δε θα 'ταν μια *Ο ξένος* του συζύγου της, αλλά μια μοντέρνα εκδοχή του.»
Μάταια ο σκηνοθέτης προσπαθεί να εξηγήσει στη Francine πως, όταν το μυθιστόρημα μεταφράζεται σε εικόνες, φτωχαίνει αν οι σκέψεις και οι συλλογισμοί του κεντρικού χαρακτήρα δε συγκεκριμενοποιούνται σε εικόνες και γεγονότα. Και, σαν να μην έφτανε αυτό, στην υπόθεση βάραινε και η συμβατική υποχρέωση έναντι του De Laurentiis, που απαιτούσε να γυριστεί η ταινία πάση θυσία. Την τελευταία στιγμή, έφυγε και ο Delon («τον θεωρούσα πολύ πιο κατάλληλο από τον Mastroianni για να παίξει τον Μερσό»). Τότε ο σκηνοθέτης αναγκάστηκε να αποδεχθεί να γυρίσει την ταινία «που ήθελαν, ακολουθώντας τη λογική του μυθιστορήματος. Κάτι ήταν κι αυτό». Μ' άλλα λόγια, το μόνο που έμεινε από το αρχικό σχέδιο, σύμφωνα πάντα με το σκηνοθέτη, ήταν «η εικονογράφηση ενός βιβλίου». Να εικονογραφήσεις τι; Και πώς; Είναι γνωστό πως ό,τι συμβαίνει στο εσωτερικό της αφήγησης του Camus, έχει μια φυσιολογική εξέλιξη – σαφή και απέριττη. Το παράλογο βρίσκεται, ακριβώς, στο ότι οι αξίες δεν έχουν νόημα και, συνεπώς, συμβαίνουν πράγματα σ' ένα χρόνο «αχρονικό»: τίποτα δεν έχει σημασία. Και η γαλήνη, λευτερωμένη από το βάρος της ελπίδας, έρχεται με τη διαπίστωση της «γλυκιάς αδιαφορίας του κόσμου», του ότι ο κόσμος σού μοιάζει, είναι ένας κόσμος αδελφικός. Πρόκειται για την ανακεφαλαίωση της ζωής, όπως βγαίνει από τα χείλη του κεντρικού ήρωα που οδεύει για την κρεμάλα: «Απ' το βάθος του μέλλοντός μου, σ' όλη τη διάρκεια της παράλογης ζωής που έζησα, ένα σκοτεινό φύσημα ερχόταν προς το μέρος μου, μέσα από χρόνια που δεν είχαν έρθει ακόμα, και το φύσημα αυτό ισοπέδωνε στο πέρασμά του καθετί που συναντούσα στα όχι λιγότερο ανύπαρκτα χρόνια που ζούσα».

Pio Baldelli, *Luchino Visconti*,
εκδ. Mazzotta, Μιλάνο 1973.
(Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.)

●

«Η περίπτωσή μου...»
του Leonardo De Franceschi

Το τελευταίο πλάνο-σεκάνς του *Ξένου* ανοίγει υπό τον αστερισμό του σκότους και της φωνής. Αναφέρομαι στον εσωτερικό μονόλογο του Μερσό: μυστηριώδης, ανεξήγητη επιστροφή, με δεδομένο το προβληματικό κλείσιμο του φλασμπάκ. Πράγματι, δε χρειαζόμαστε πια τον εισαγγελέα για να μας περιγράψει τα γεγονότα. Τώρα πια, απ' αυτό το κελλί που η κάθε πέτρα του αποπνέει θάνατο, ο Μερσό μιλάει απευθείας σε μας, όπως επιβεβαιώνει το τελευταίο βλέμμα στην κάμερα με το οποίο θαρρείς και μας καλεί να παραστούμε στην επικείμενη εκτέλεση. Πριν απ' αυτό, όμως, γινόμαστε μάρτυρες της *αγωνίας* σε κατάσταση πνευματικής διαύγειας («αγωνίας», με την έννοια της *διαπάλης*) μεταξύ των φαντασμάτων του θανάτου που τον περιζώνουν, και των μεταφυσικών πειρασμών που υπονοεί ο ιερέας.
Αυτή η κατάληξη, πλούσια σε συμβολικές και φιλοσοφικές αξίες, η αναπαράσταση της οποίας γίνεται με τρόπο ουσιαστικό που αγγίζει την αφαίρεση, είναι ριζικά αντίθετη με τον πρόλογο της ταινίας, τόσο ως προς το περιεχόμενο (ένας άντρας συλλαμβάνεται, προσάγεται στον ανακριτή κι ετοιμάζεται για την πρώτη ανάκριση) όσο και ως προς τον τρόπο της αναπαράστασης (στα πλαίσια ενός αυστηρού ρεαλισμού). Αυτή η εξόφθαλμη δυσκρασία αφήνει να διαφανεί η άλυτη αντίθεση πάνω στην οποία μου φαίνεται ότι έχει στηθεί ο λόγος του Visconti στην ταινία του. Πολύ συνοπτικά, *Ο ξένος* είναι η αναπαράσταση μιας δικαστικής υπόθεσης στην Αλγερία, υπό το καθεστώς γαλλικής αποικίας, στα τέλη της δεκαετίας του '30, και, ταυτόχρονα, η φιλοσοφική παραβολή ενός ανθρώπου που καταδικάζεται επειδή αγαπά την αλήθεια. Οι υπαρξιακές προεκτάσεις ανάγονται στα υλικά αίτια, δίχως όμως τα τελευταία να εξηγούν το νόημα των πρώτων, ή οι πρώτες να ερμηνεύουν τα δεύτερα, υπερβαίνοντάς τα. Η σχέση που καθορίζεται ανάμεσα στα δύο επίπεδα ανάγνωσης της ταινίας, είναι σχέση αντιμετάθεσης: σαν να λέμε ό-

τι η ιστορία του Μερσό είναι η ιστορία ενός pied noir[1] της εποχής του, *καίτοι* είναι και η ιστορία ενός προσώπου που ενσαρκώνει τη φιλοσοφία του Παραλόγου του Camus.

[...]

Όταν ξεκινάει το φλασμπάκ κι αρχίζει το κεφάλαιο του Μαρένγκο, η πληροφόρηση αρχίζει αμέσως να μας προβληματίζει, όσο αναδύεται σιγά σιγά στην επιφάνεια η σχέση τού Μερσό με το περιβάλλον: μια σχέση επικίνδυνη, που ο σκηνοθέτης την παρουσιάζει συνδέοντας παράλληλα το ρεαλισμό με το συμβολισμό, δίνοντας στη βία της επενέργειας του ήλιου μια σημασία συγκεκριμένη και, ταυτόχρονα, αφηρημένη, που αγγίζει τη φυσιολογία και, μαζί, την ψυχολογία. Στο δικό του αντίτυπο του βιβλίου, ο Visconti υπογράμμισε το σημείο όπου ο Μερσό λέει ξεκάθαρα στο δικηγόρο: «Η φύση μου είναι τέτοια, ώστε, συχνά, η φυσική μου κατάσταση επηρεάζει τα αισθήματά μου»· μ' άλλα λόγια, ο ήρωας περιγράφεται σαν να διαθέτει ένα είδος φυσικής υπερευαισθησίας, που μπορεί, ωστόσο, να ερμηνευτεί και ως σημάδι μιας ασύνειδης μαντικής ικανότητας. Μπορούμε, πιο απλά, να πούμε ότι ο Μερσό καταδιώκεται απ' τον ήλιο, όμως η σκηνή του φονικού μάς υποβάλλει κάτι διαφορετικό: μια σχέση αποστολέα-παραλήπτη. Σε τελευταία ανάλυση, μοιάζει να είναι ο ήλιος ο ηθικός αυτουργός του φονικού.

Άλλωστε, ο Μερσό τον ήλιο τον έχει ήδη εγγεγραμμένο στον γενετικό του κώδικα, στο ίδιο του το όνομα, το οποίο (πέρα από το γεγονός ότι είναι το ψευδώνυμο με το οποίο ο Camus υπέγραφε τις δημοσιογραφικές του έρευνες στην εφημερίδα «Alger républicain») ο Roblès το ερμηνεύει ως mer (θάλασσα) + soleil (ήλιος), ενώ ο ποιητής Jean Sénac, ως mort (θάνατος) + soleil (ήλιος).[2] Και οι δύο συνδυασμοί περιέχουν ενδιαφέροντα στοιχεία. Ο δεύτερος προβάλλει τη θανατηφόρα ιδιότητα του ήλιου, έτσι όπως εμφανίζεται στο επεισόδιο στο Μαρένγκο και στο φονικό. Ο πρώτος, που μοιάζει πιο καθησυχαστικός, στην πραγματικότητα μας υποδεικνύει, έμμεσα, μια διπλή εικόνα της φύσης, με μια αρνητική, ανδρική διάσταση (ο ήλιος, ως ψυχαναλυτική προέκταση του ανδρισμού[3]) και με μια θετική, γυναικεία [la mère (η μητέρα), ως φωνητική[4] και συμβολική αντιστοιχία που είναι ακόμα πιο εμφανής]. Υπάρχουν τα αναγκαία στοιχεία για να ερμηνεύσουμε την ιστορία του Μερσό σαν μια περίπτωση απωθημένου οιδιπόδειου συμπλέγματος που αποκαλύπτεται με αφορμή το φόνο, ο οποίος αποτελεί έναν ενδιάμεσο σταθμό στην πορεία τής αργής επιστροφής στη Μητέρα, που ολοκληρώνεται με την αντήχηση των σειρήνων των πλοίων, στο εσωτερικό του κελλιού του θανάτου. Η ερμηνεία των υπολοίπων στοιχείων μού φαίνεται ότι ισχύει και για την ταινία: τόσο στη σεκάνς τής παραλίας στο Αλγέρι όσο και στο πρώτο μέρος του πλάνου-σεκάνς του φονικού, η παρουσία της Μαρίας καθορίζει την υπεροχή του γυναικείου παράγοντα στο δίπολο «θάλασσα-ήλιος» – στοιχείο, που επιβεβαιώνεται αργότερα απ' το βλέμμα του κρατουμένου, το οποίο, απ' το παράθυρο του κελλιού τής απομόνωσης, κατευθύνεται προς τη θάλασσα.

Ιδού, λοιπόν, που ο Μερσό, τη στιγμή που αρχίζει να ξανασκέφτεται τα γεγονότα της ζωής του, ανακαλύπτει αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «διπλή ζωή»· ή, ακριβέστερα, μια ζωή που μπορεί να διαβαστεί παράλληλα. Από τη μια, είναι σαν να εκτυλίσσεται σ' ένα συγκεκριμένο αιτιοκρατικό πλαίσιο, ενώ, ταυτόχρονα, από την άλλη, μοιάζει να έχει μετατεθεί σε μια διάσταση λανθάνουσα, μεταφυσική, που ορίζεται απ' τον μοναδικό νόμο του Τυχαίου.

[...]

Θα μπορούσε κάποιος να παρατηρήσει, κακόβουλα, ότι, σύμφωνα με τον Visconti, ο Μερσό καταδικάζεται σε θάνατο εξαιτίας μιας ασήμαντης αφορμής: επειδή τον τύφλωσε ο ήλιος. Κάτι τέτοιο θα συμφωνούσε με την ορθόδοξη ερμηνεία του Roblès, εκπροσώπου και μέντορα της οικογένειας







Camus, που έγραψε στο πρώτο του σχόλιο: «Είναι προφανές ότι ο Μερσό έπεσε θύμα της ηλίασης».[5] Βέβαια, είναι αληθές ότι ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται ο Camus το θέμα στο κείμενό του, προσδίδει σ' ολόκληρο το επεισόδιο το χαρακτήρα μιας ιστορίας που κύριο σημείο της είναι η κίνηση του σώματος, η οποία προκαλείται από την ιμπρεσιονιστική ευαισθησία του ήρωα, στην οποία έρχονται να προστεθούν μια σειρά από παράγοντες σχετικούς με τη φυσιολογία του: η βαρυστομαχιά μετά το γεύμα, η αίσθηση της αποπνικτικής ζέστης και το θάμπωμα απ' την αντηλιά, η δύσκολη αναπνοή, η κούραση απ' το συνεχές πηγαινέλα απ' την καλύβα στην πηγή. Κι αυτός ακόμα ο πυροβολισμός αποσυντίθεται κι ανασυντίθεται μες στη *μηχανικότητά* του: η αντανάκλαση από τη λεπίδα του μαχαιριού, σε συνδυασμό με τον ιδρώτα που τσούζει στα μάτια, προκαλεί το τέντωμα του σώματος που καταλήγει στο τράβηγμα της σκανδάλης. Από την άλλη πλευρά, πουθενά αλλού όσο σ' αυτό το κεφάλαιο, η πρόζα του Camus δεν είναι τόσο πυκνή σε αναφορές (σκεφθείτε ότι χρησιμοποιεί τη λέξη «soleil»[6] 25 φορές), περιττές μεταφορές και λυρικές πτώσεις που εμπλουτίζουν την αφήγηση με προφανείς μυθικο-συμβολικές παραπομπές.

Όσον αφορά στην ταινία, μπορούμε να υποστηρίξουμε (κρίνοντας απ' τα μισόλογα που κατορθώνει να ψελλίσει στη διάρκεια της δίκης ο Μερσό) ότι ο ίδιος αποκαλύπτει –ασυναίσθητα– μιαν άρρηκτη σχέση μεταξύ του ήλιου και της τύχης, της εμπειρίας και της μεταφυσικής. Η άποψη του Visconti είναι εξαιρετικά σύνθετη. Μέσα στο πλάνο-σεκάνς, ο Visconti πραγματοποιεί, με πολύ αργό ρυθμό, την ανατροπή των αξιών του διπόλου «ήλιος-θάλασσα», ανακτώντας τη θανατηφόρα ιδιότητα του ήλιου, όπως περιγράφεται στο κεφάλαιο του Μαρένγκο. Η πρόοδος είναι αργή και ακανόνιστη, διαρθρώνεται σε τέσσερις χρόνους (θετικότητα, συναγερμός, κρίση, αρνητικότητα), με μερικές σημαντικές παύσεις. Ο πρώτος χρόνος είναι ο χρόνος του μπάνιου και των περιπτύξεων ανάμεσα στον Μερσό και τη Μαρία, τους οποίους περιβάλλουν, με τρόπο νατουραλιστικό, το ζεστό φως του ήλιου και το κύμα. Το σύντομο επεισόδιο του γεύματος λειτουργεί σαν παύση. Ο πρώτος περίπατος στην παραλία και η συνακόλουθη σύγκρουση με τους Άραβες διαταράσσουν εμφανώς την ισορροπία του τοπίου, αλλά αυτό που δίνει την αίσθηση της επερχόμενης κρίσης, είναι το κοντινό πλάνο του Μερσό που καπνίζει ατενίζοντας τη θάλασσα, πάνω από τις πλάτες του θεατή, με μια σκυθρωπή έκφραση. Ακολουθεί ένας τρίτος χρόνος, ο οποίος κορυφώνεται με τη σύγκρουση που αποφεύχθηκε κοντά στην πηγή, [...] και τελειώνει μ' ένα πολύ γενικό πλάνο που ανασυνθέτει την εικόνα της παραλίας με τον καθησυχαστικό τρόπο μιας καρτποστάλ και προαναγγέλλει το κλείσιμο ολόκληρης της σεκάνς. Το αμέσως επόμενο πλάνο, ένα πολύ κοντινό πλονζέ που, από πίσω, συνθλίβει τον Μερσό ο οποίος στέκεται στα σκαλοπάτια της καλύβας, είναι το προοίμιο της τελευταίας διαδρομής. Τον ακολουθούμε (με τράβελινγκ), με τα μάτια του να βασανίζονται απ' τον ανυπόφορο ήλιο (υποκειμενικό πλάνο πάνω στην πύρινη σφαίρα) και τις μυστηριώδεις αντανακλάσεις του στην άμμο, και τα βήματά του να βαραίνουν. Στέκεται, ακουμπώντας, εξαντλημένος, σ' ένα βράχο. Λίγο πιο κει, η πηγή κι ο αδελφός της Γιασμίν που, μόλις τον βλέπει, σηκώνεται όρθιος. Ο Μερσό δεν μπορεί ν' αντισταθεί στον πειρασμό: το τελευταίο βήμα που κάνει προς την πηγή του γλυκού νερού (υποκειμενικό πλάνο που γίνεται πιο έντονο από την επιθυμία και καταλήγει σε πανοραμίκ προς τα κάτω, σαν να βυθίζεται) τρομάζει τον Άραβα, που τραβάει το μαχαίρι. Η αντανάκλαση του φωτός πάνω στη λεπίδα τυφλώνει τον Μερσό, κι από δω και πέρα, σύμφωνα με το ντεκουπάζ του Visconti, ο φόνος μετατρέπεται σε μια ιστορία με λεπτομέρειες σε αντικριστά πλάνα: μια το πιστόλι του Μερσό, μια τα άκαμπτα χέρια του Άραβα. Μετά τον πρώτο πυροβολισμό, ο Μερσό κατευθύνει και πάλι το βλέμμα προς τον ήλιο, κι ύστερα πυροβολεί ξανά το κορμί που πέφτει μπρούμυτα, αδρανές, σαν να βυθίζεται σ' έναν ύπνο που δεν μπορεί πια να τον ταράξει ούτε η αποφασιστικότητα του Μερσό. Ένα πολύ γενικό πλάνο, από ψηλά, πλαισιώνει ειρωνικά την εικόνα της παραλίας, σ' ένα τοπίο που έχει ξαναγίνει χλευαστικά ειδυλλιακό, μέσα στο ζεστό φως ενός καλοκαιρινού απομεσήμερου.

Ο Visconti, λοιπόν, κρατά μεν στην αφήγησή του και τα δύο επίπεδα ανάγνωσης που συναντάμε στον Camus [τη νατουραλιστική ανάγνωση (ο φόνος ως ατύχημα) και τη μυθικο-συμβολική (ο φόνος ως εμφάνιση του Παραλόγου)], αλλά προτείνει κι ακόμα μία. Αν αναλύσουμε σημειολογικά τη σκηνή του φονικού, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο φόνος μπορεί να ερμηνευτεί ως αποτέλεσμα παραβίασης του δικαιώματος κατοχής ενός χώρου. Πράγματι, η πηγή, πόλος

της τόσο έντονης έλξης που νιώθει ο διψασμένος Μερσό, φαίνεται ότι ανήκει στον Άραβα, που έχει το καθήκον να τη φυλάει, και την υπερασπίζεται όταν ο άλλος κάνει ένα ακόμα βήμα προς το νερό. Η ρεαλιστική ταχύτητα με την οποία ο Άραβας τραβάει το μαχαίρι, έρχεται σε αντίθεση με την ιεροτελεστική χειρονομία με την οποία δείχνει την απαστράπτουσα λάμα στον pied noir, σαν να πρόκειται για μαγική τελετή που επιβάλλει την απαγόρευση της πρόσβασης.
[...]
Πέρα από οτιδήποτε υποβάλλουν οι εικόνες, εκείνο που μ' ενδιαφέρει ν' αποδείξω είναι ότι «οι Άραβες» του Visconti (όχι κάτι pieds noirs σαν τον Ρεμόν, να εξηγούμαστε) δεν έχουν κανένα σχεδόν κοινό σημείο με την Αλγερία της εποχής της αποικιοκρατίας της δεκαετίας του '30· μοιάζουν σαν να ζουν σε μιαν άλλη διάσταση: την αφηρημένη διάσταση του μύθου. Η παρουσία τους, όμως, που δε στερείται καθόλου συμβολικών αξιών και δεν είναι οργανικά ενταγμένη στην ταινία, αποτυπώθηκε με τον τρόπο που μπορεί να αποδοθεί· δηλαδή, σαν ένα πλήθος σιωπηλό, ακίνητο, ένα πλήθος που είναι μάρτυς της κατάστασης και περιμένει τη στιγμή της λύτρωσης. Η ανάγνωση του φόνου την οποία προτείνω, μπορεί να μας δώσει μια ιδέα για τις συμβολικές σχέσεις που φαίνεται να έχουν οι Άραβες με τη φύση. Αν θέλουμε να πάμε το συλλογισμό μας λίγο πιο πέρα, ο ήλιος είναι η φωνή του πατέρα που υποκινεί για το έγκλημα, ενώ η θάλασσα είναι η φωνή της μητέρας που δέχεται στα σπλάχνα της τον παραμυθητικό θάνατο: «le type de Raymond»[7] είναι το θύμα ενός παιχνιδιού που παίζεται πολύ ψηλά, πάνω απ' το κεφάλι του. Αυτή η ερμηνεία (κατ' ουσίαν μυθικο-συμβολική) επηρεάζει, με τρόπο αποφασιστικό, μία από τις δύο κατευθυντήριες γραμμές που ακολουθεί ο Visconti στη δεύτερη ανάγνωση του *Ξένου*, η οποία δεν ανάγεται σε πρωτεύουσα ερμηνεία, παρ' όλο που και ο επίλογος μοιάζει να κινείται προς αυτή την κατεύθυνση.
Μέσα στη θεατρικότητα που χαρακτηρίζει όλο το πλάνο-σεκάνς της δίκης, τα δύο επίπεδα που διαγράφονται (ρεαλισμός και μύθος), φαίνεται σαν να διακόπτονται από την αυθαίρετη εισβολή ενός τρίτου, βαρύτερου, με τόνους και φόρμες γκροτέσκου, που δε μεταβάλλει τη μέχρι τώρα ισορροπία, αλλά απομονώνει, ενδεχομένως, αυτό το τμήμα της ιστορίας σαν να ήταν αυτόνομο. Και σ' αυτό το τελευταίο κεφάλαιο, ο Visconti χρησιμοποιεί το θέατρο, αλλά, αυτή τη φορά, δουλεύει μάλλον με τους κώδικες που ο κινηματογράφος δανείστηκε απ' την αδελφή τέχνη (σκηνογραφία και φωτισμός) και με εντελώς διαφορετικά αποτελέσματα. Χρωματίζοντας τη σκηνή με το χρώμα του θανάτου κι αφήνοντας μόνο ένα μικρό άνοιγμα προς την κατεύθυνση του ουρανού, ο Visconti θέτει τον Μερσό επιτέλους μόνο, μπροστά στον ίδιο του τον εαυτό, δίχως το παραμικρό άλλοθι.
Αυτή ακριβώς η ατμόσφαιρα αυτοσυγκέντρωσης φέρνει στην επιφάνεια τις δύο ψυχές του ήρωα, που είναι αμφότερες γήινες κι ανθρώπινες: τη βιταλιστική, που τον κάνει να τρέμει από φόβο, άγχος και θυμό ενάντια στην τύχη του, και την υπαρξιακή, την οποία ανακαλύπτει τη στιγμή που βρίσκεται *in limine mortis*[8] και του επιστρέφει την αίσθηση της ομοιότητας με τους άλλους και με τη φύση, με την έννοια της κοινής αδιαφορίας. Στην εκδοχή του Visconti για τον *Ξένο*, δεν υπάρχει καμία περίπτωση να συντεθούν αυτές οι δύο ψυχές. Η *ευτυχία* του λογοτεχνικού Μερσό είναι ξένη προς το αινιγματικό βλέμμα του κινηματογραφικού Μερσό, στον οποίο συνυπάρχουν ένα δάκρυ και η υποψία ενός χαμόγελου.
Το βλέμμα αυτό αποκτά τη *μορφή* ενός οξύμωρου σχήματος: του ασυμβίβαστου ανάμεσα στις δύο αναγνώσεις του μυθιστορήματος από τον Visconti. Η αναπαράσταση του ιστορικού πλαισίου δεν εξηγεί τη φιλοσοφική διάσταση της ιστορίας του Μερσό, περιορίζοντάς την σ' ένα ευτελές fait divers.[9] Η μυθικο-συμβολική ανάγνωση, παρ' όλο που ξεπερνά κατά πολύ το κείμενο του Camus, δεν κατορθώνει να εξάρει το ρεαλισμό των αφηγηματικών προθέσεων και της ηθοποιίας. Ο Visconti δεν ξέρει, δεν μπορεί, ή, ίσως, δεν θέλει να διαλέξει μιαν από τις δύο εναλλακτικές ερμηνείες. Η *περίπτωση* Μερσό μοιάζει να υποβαθμίζεται επίτηδες σ' ένα γεγονός του αστυνομικού δελτίου, ένα συνηθισμένο παράδειγμα της ύπαρξης του *Παραλόγου* («Η περίπτωσή μου... είναι τόσο απλή», όπως λέει ο Μερσό στον ανακριτή). Αυτή η μετριότητα, άλλωστε, περικλείει τη μετριότητα ενός μεμονωμένου πεπρωμένου (του ατόμου Μερσό, που ενσαρκώνει με υποκριτικό βερισμό ο Mastroianni) και τη μετριότητα ενός ιστορικο-κοινωνικού πεπρωμένου (του Μερσό ως Γάλλου petit blanc[10] από την Αλγερία, όπως μας υπενθυμίζει η ακριβής αναπαράσταση της ατμόσφαιρας).
Ίσως, για τον Visconti, από αυτή την παραβολή να προκύπτουν φιλοσοφικές αξίες σε πείσμα των ιστορικών. Είναι θαρρείς και ο Visconti μάς προτείνει την εκδοχή πως, ίσως, η αλήθεια του *Ξένου*, 25 χρόνια μετά την έκδοσή του, βρίσκεται στο άλυτο των αντιθέσεων που ο σκηνοθέτης αποκαλύπτει, πολύ περισσότερο απ' ό,τι στο λόγο του Παραλόγου τον οποίο, υποτίθεται, θέλει να μεταφέρει.

Il cinema di Luchino Visconti,
Biblioteca di Bianco & Nero, Ρώμη 2000.
(Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.)

1. Έτσι αποκαλούνταν οι Γάλλοι που ζούσαν στην Αλγερία, όταν η χώρα αυτή ήταν γαλλική αποικία. (Σ.τ.Μ.)
2. Jean Sénac, *Notes sur «L'étranger» d'Albert Camus*, χειρόγραφο που φυλάσσεται στο Ίδρυμα Visconti.
3. Αναφέρομαι, ιδιαίτερα, στην ανάγνωση της νουβέλας του E.T.A. Hoffman «Ο μάγος της άμμου» από τον Freud, όπως περιγράφεται στο δοκίμιό του «Das Unheimlich» (1919).
4. Υπονοείται το ομόηχο των λέξεων mer (θάλασσα) και mère (μητέρα). (Σ.τ.Μ.)
5. Συγκρ. με το χειρόγραφο που φυλάσσεται στο Ίδρυμα Visconti με τον κωδικό C33-009321.
6. Γαλλικά στο κείμενο: ήλιος. (Σ.τ.Μ.)
7. Γαλλικά στο κείμενο: «ο τύπος του Ρεμόν». (Σ.τ.Μ.)
8. Λατινικά στο κείμενο: στα όρια, στα πρόθυρα του θανάτου. (Σ.τ.Μ.)
9. Γαλλικά στο κείμενο: ειδησούλα, απ' αυτές που περνούν στα «ψιλά» των εφημερίδων. (Σ.τ.Μ.)
10. Γαλλικά στο κείμενο: μικρός λευκός. (Σ.τ.Μ.)

Οι καταραμένοι
La caduta degli dei

(Ιταλία-Γερμανία, 1969)

Σενάριο: Luchino Visconti, Nicola Badalucco, Enrico Medioli. **Φωτογραφία:** Armando Nannuzzi, Pasqualino De Santis, με οπερατέρ τους Nino Cristiani, Giuseppe Berardini, Mario Cimini. **Σκηνογραφία:** Enzo Del Prato. **Κοστούμια:** Piero Tosi, Vera Marzot. **Μουσική:** Maurice Jarre. **Ήχος:** Vittorio Trentino. **Μοντάζ:** Ruggero Mastroianni. **Βοηθοί σκηνοθέτες:** Albino Cocco, Fanny Wessling. **Ηθοποιοί:** Dirk Bogarde (Φρίντριχ Μπρούκμαν), Ingrid Thulin (Σοφία φον Έσενμπεκ), Helmut Griem (Άσενμπαχ), Helmut Berger (Μάρτιν φον Έσενμπεκ), Umberto Orsini (Χέρμπερτ Τάλμαν), Renaud Verlay (Γκίντερ φον Έσενμπεκ), René Kolldehoff (Κονσταντίν φον Έσενμπεκ), Albrecht Schönhals (Γιόακιμ φον Έσενμπεκ), Florinda Bolkan (Όλγκα), Nora Ricci (γκουβερνάντα), Irina Vanka (Λίζα), Wolfgang Hillinger (Γιάνεκ), Werner Hasselmann (αξιωματικός της Γκεστάπο), Mark Salvage (επιθεωρητής της αστυνομίας), Ernst Kuhr (αξιωματικός SA), Karin Mittendorf (Τίλντε Τάλμαν), Valentina Ricci (Έρικα Τάλμαν), Peter Dane (υπάλληλος του χαλυβουργείου), Richard Beach (στρατιωτικός), Ester Carloni (Εστερίνα), Antonietta Fiorito (καμαριέρα), Jessica Dublin (νοσοκόμα). **Παραγωγή:** Ever Haggiag, Alfred Levy για την Italnoleggio Cinematografico, Pegaso, Praesidens Film, Eichberg Film (Μόναχο). **Διάρκεια:** 156'. Έγχρωμη. 35mm. **Πρώτη προβολή:** Γκροσέτο, 14 Οκτωβρίου 1969.

28 Φεβρουαρίου 1933. Κατά τη διάρκεια μιας οικογενειακής συνάθροισης, ο ηλικιωμένος πατριάρχης της οικογενείας Γιόακιμ φον Έσενμπεκ ορίζει αντιπρόεδρο της χαλυβουργίας τον αξιωματικό των SA Κονσταντίν για να εξευμενίσει το ναζιστικό κόμμα. Η απόφαση αναγκάζει τον φιλελεύθερο Χέρμπερτ να παραιτηθεί. Την ίδια νύχτα, ο Γιόακιμ δολοφονείται, και το έγκλημα αποδίδεται στον Χέρμπερτ. Στην πραγματικότητα, οι φυσικοί αυτουργοί της δολοφονίας, που έγινε ύστερα από προτροπή του αξιωματικού των SS Άσενμπαχ, είναι η Σοφία φον Έσενμπεκ και ο εραστής της, Φρίντριχ Μπρούκμαν. Την πλειοψηφία των μετοχών αποκτά ο Μάρτιν, ανιψιός του Γιόακιμ και γιος της Σοφίας, ο οποίος, όντας υποχείριο της μητέρας του, ορίζει πρόεδρο της εταιρείας τον εραστή της. Για να κατακτήσει το επίζηλο αξίωμα, ο Κονσταντίν εκβιάζει τον Μάρτιν με όπλο την αυτοκτονία μιας Εβραιοπούλας την οποία είχε αποπλανήσει. Όμως, κατά τη σφαγή των SA (30 Ιουνίου 1934), ο Φρίντριχ δολοφονεί τον Κονσταντίν. Τώρα, όλη η εξουσία βρίσκεται στα χέρια της Σοφίας και του εραστή της, οι οποίοι, για ν' αναγκάσουν τον Χέρμπερτ να γυρίσει πίσω και να παραδοθεί, εξοντώνουν τη σύζυγό του και κλείνουν σε άσυλο τις μικρές του κόρες. Ανήσυχος από την άνοδο των δύο εραστών, ο Άσενμπαχ υποστηρίζει τον Μάρτιν. Υπό το βάρος ψυχο-σεξουαλικών διαταραχών και γεμάτος οργή, ο Μάρτιν βιάζει τη μητέρα του, κι αφού συναινέσει στο γάμο της Σοφίας με τον Φρίντριχ, τους αναγκάζει ν' αυτοκτονήσουν.

«Η ιδέα μου ήταν να δείξω την ιστορία μιας οικογένειας, στους κόλπους της οποίας συμβαίνουν εγκλήματα που, ουσιαστικά, μένουν ατιμώρητα. Πού και πότε, στη σύχρονη Ιστορία, θα μπορούσε να συμβεί κάτι τέτοιο; Μόνο επί ναζισμού με τις μαζικές σφαγές και τις δολοφονίες που μένουν ακόμα ατιμώρητες. Γι' αυτό τοποθέτησα την ιστορία αυτής της οικογένειας, που έπρεπε να είναι η ιστορία του χάλυβα, στη Γερμανία, στη διάρκεια της ανόδου του ναζισμού...

Σ' όλες μου τις ταινίες υπάρχει ένας νεκρός πατέρας. Ο νεκρός πατέρας συμβολίζει μεν το παρελθόν, αλλά και αποτελεί το σημείο εκκίνησης της ιστορίας. Σε κάθε ιστορία, όμως, τον πραγματεύομαι αλλιώς, λαμβάνοντας υπόψη μου τον διαφορετικό προσωπικό και κοινωνικό περίγυρο.

Στα Μακρινά αστέρια της Άρκτου, *ο νεκρός πατέρας παραπέμπει, κάπως θολά, στον Αγαμέμνονα ή, μάλλον, στα παιδιά που εκδικούνται τη μητέρα τους μετά το θάνατο του πατέρα, όπως στην* Ορέστεια. *Εδώ, αντίθετα, ο θάνατος του Γιόακιμ είναι ένα πολιτικό γεγονός: η εξόντωση των φιλελευθέρων στη Γερμανία...*

Η ιδέα της αιμομιξίας γεννήθηκε σιγά σιγά, κατά τη διάρκεια της συγγραφής του σεναρίου, και υπήρξε καρπός μιας εντελώς ελεύθερης δραματουργικής-αφηγηματικής ανάπτυξης. Είναι το τελευταίο βήμα που κάνει ο Μάρτιν για να κατακτήσει το δικαίωμα να είναι ένας πραγματικός ναζί· δηλαδή να μη διστάζει μπροστά σε τίποτα, μπροστά σε κανένα έγκλημα. Στην αρχή, ο ναζισμός επιλέγει για πιόνι του, απ' όλα τα μέλη της οικογένειας, τον βίαιο, θορυβώδη, ζωώδη Κονσταντίν, ο οποίος, όμως, αδυνατεί να αρθεί στο ύψος των περιστάσεων. Γι' αυτό και, στη συνέχεια, οι ναζί χρησιμοποιούν έναν τεχνικό, τον Φρίντριχ, που αποδεικνύεται εξίσου λάθος επιλογή, όχι μόνο γιατί μερικές φορές δειλιάζει μπροστά στο έγκλημα (διατηρεί κάποιες αναλαμπές συνείδησης), αλλά και γιατί έχει την αξίωση να κρίνει τα πράγματα με τον δικό του τρόπο. Στο τέλος, τελευταία λύση, ο ναζισμός διαλέγει τον Μάρτιν (ένα ασυνείδητο τσογλάνι, έναν έκφυλο, ένα σκουλήκι, που δεν κάνει καμία διάκριση ανάμεσα στην ξαδέλφη του και σε μιαν άγνωστη), για να τον κάνει άβουλο όργανό του.»

L.V.

Απόσπασμα από συνέντευξή του στον Stefano Roncoroni (1970), που παρατίθεται και στο Leggere Visconti, *Παβία 1976.*

●

Η ευγλωττία του ύφους
του Gianni Rondolino

Η κλίση του προς το μεγάλο μυθιστόρημα και, ταυτόχρονα, προς το μελόδραμα του 19ου αιώνα, με σαφείς αναφορές στην



κλασική τραγωδία και το ελισαβετιανό θέατρο, που αποτελούν την κεντρική τάση της ποιητικής του Visconti (αρχής γενομένης από το *Η γη τρέμει*), φαίνεται ότι βρήκε σ' αυτή την ταινία την πιο ολοκληρωμένη (ή, έστω, την πιο σημαντική) έκφρασή της, σε σημείο που να αποτελεί, κατά μία έννοια, μια θεμελιώδη φάση στην καλλιτεχνική καριέρα τού σκηνοθέτη. *Οι καταραμένοι*, ως έργο που συμπυκνώνει, από την άποψη τόσο του περιεχομένου όσο και της μορφής, όλες τις προηγούμενες εμπειρίες του, σε σημείο ώστε ν' «ανατρέπεται» στο επίπεδο του θεάματος (σαν να 'ταν feuilleton[1]), κλείνουν μια περίοδο εντονότατης και πολλαπλώς διαρθρωμένης δουλειάς του Visconti, κι ανοίγει μιαν άλλη, στην οποία ο σκηνοθέτης φαίνεται να δίνει μεγαλύτερη προσοχή στον ψυχολογικό προσδιορισμό των ηρώων και στην αποκάλυψη του εσωτερικού, του υπαρξιακού τους δράματος, εις βάρος, ενδεχομένως, του περιβάλλοντος, αλλά και της Ιστορίας, που ήταν η αληθινή μούσα, πηγή έμπνευσης όλων των προηγούμενων έργων του δημιουργού. Σ' αυτή την ταινία, το δράμα μιας οικογένειας, με την έννοια ενός συνόλου ατόμων, αλλά και μιας «σταθεράς» της κοινωνικής ιστορίας, και το συλλογικό δράμα μιας ολόκληρης κοινωνίας ή, μάλλον, μιας ολόκληρης ιστορικής περιόδου, σαφώς καθορισμένης (η άνοδος του ναζισμού στη Γερμανία), συμπλέκονται σε μία και μοναδική αφήγηση, όπου τα πρόσωπα, τα γεγονότα, οι τόποι, το περιβάλλον, αποτελούν τα αποκαλυπτικά στοιχεία.

Κάπου μεταξύ ενός μυθιστορήματος του Thomas Mann, μιας τραγωδίας του Shakespeare και ενός μελοδράματος του Verdi (των αγαπημένων κλασικών του Visconti), η ταινία απεικονίζει με αδρές πινελιές, σε μια μεγάλη τοιχογραφία, τη σύνθετη οικονομικο-πολιτικο-κοινωνική κατάσταση μιας δεκαετίας της ευρωπαϊκής και παγκόσμιας Ιστορίας που χαρακτηρίστηκε από την ανατροπή της ηθικής και του δικαίου, και την επικράτηση της δύναμης και του μίσους, της περιφρόνησης και της αυθαιρεσίας, που αποδίδονται με άφθονες διαφωτιστικές λεπτομέρειες, ενώ, παράλληλα, αφηγείται την ιστορία του αλληλοσπαραγμού των μελών τής πλούσιας και ισχυρής οικογένειας φον Έσενμπεκ, παράλληλα με διάφορα επεισόδια που αναπαράγουν την ιστορική συγκυρία (από τις προφανείς αναφορές στην κατάκτηση της εξουσίας από τον Hitler, μέχρι τη σεκάνς της εξόντωσης των μεθυσμένων και εν κραιπάλη SA). Προκύπτει ένα άθροισμα έντονων συναισθημάτων, εξαιρετικά δραματικών στιγμών, με σκηνές ωμές και εμετικές, τις οποίες ο Visconti, ως μεγάλος μάστορας της σκηνοθεσίας, συνθέτει δίχως να νοιάζεται τόσο για τη ρεαλιστική πιστότητα όσο για τη φαντασμαγορία του θεάματος και την αποδοχή του εκ μέρους του κοινού. Η απήχηση της ταινίας στο κοινό (που μπορεί να θεωρηθεί αποτέλεσμα της μη φορμαλιστικής αυστηρότητας και της θεματικής εμβάθυνσης) οφείλεται εξίσου στην ισχυρή έλξη που προκαλεί ένα θέμα όπως αυτό, όπου αναμιγνύονται πονηρία και συναίσθημα, έρωτας και πολιτική, Ιστορία και ρομάντζο, και στην ευγλωττία ενός ύφους που δεν μπορεί να κάνει δίχως τη «σκηνή-μητέρα» ή την τέλεια ενορχηστρωμένη ανατροπή.

Κατάλογος του Ιταλικού Κινηματογράφου,
επιμ. Gianni Rondolino, εκδ. Bolaffi, Τορίνο 1975.
(Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.)

1. Γαλλικά στο κείμενο: επιφυλλίδα. (Σ.τ.Μ.)

●

Αυτό το φανάρι της μοτοσικλέτας...
του Pier Paolo Pasolini

Αγαπητέ Visconti,
Θα σε δυσαρεστούσε αν σου μιλούσα ειλικρινά, σαν φίλος, και μ' αυτή την υπερβολική ελευθερία λόγου και την έλλειψη διακριτικότητας που χαρακτηρίζουν τις παρεμβάσεις



των φίλων; Γιατί, πριν από καθετί άλλο, θα 'θελα να σου πω ξεκάθαρα ότι μου είναι αδύνατον να μη σε θεωρώ φίλο μου και να μη με θεωρώ φίλο σου. Μου μοιάζει φυσικό, σαν να προκύπτει μόνο του. Το βλέπω στη φυσική σου παρουσία, στην αύρα σου και στη φύση σου. Το νιώθω όταν με σκέφτομαι να σε σκέφτομαι. Η συμπάθειά μου για σένα είναι αναλλοίωτη. Δε σου κράτησα κακία (παρά μόνο –σου μιλάω αληθινά– για δυο-τρία λεπτά) όταν μου είπαν τι είχες δηλώσει στη γαλλική τηλεόραση: ότι είχες πει στην Callas πως θα την απέτρεπες απ' το να κάνει μια ταινία μαζί μου· ούτε κι όταν μου είπαν ότι ήσουν στη Βενετία, στο πλευρό τού Fellini, και μιλήσατε κι οι δυο άσχημα, χωρίς να τον κατονομάσετε, για τον απόντα (δηλαδή, για μένα, που ήμουν απών για να διαμαρτυρηθώ για δύο δίκες που οφείλονταν στην παρουσία μου στη Βενετία την προηγούμενη χρονιά. Δεν είχα ποτέ την απαίτηση να με υποστηρίξει ο Fellini, το «καλό παιδί». Εσύ, όμως...)

Τελοσπάντων, θέλω να σου μιλήσω για την ταινία σου και γι' αυτό που συγκροτεί την αντικειμενική της λειτουργία, όπως λέμε, στη σημερινή πραγματικότητα του ιταλικού κινηματογράφου.

Η ταινία σου αδυνατίζει στο δεύτερο μέρος· απ' το σημείο όπου, σ' ένα σκοτεινό δρομάκι, που μόλις φωτίζεται από μιαν απαίσια αυγή, αναδύεται, αδιαπέραστο, το φως του φαναριού μιας μοτοσικλέτας («υπέροχη στιγμή», όπως θα 'λεγε μ' ένα στιλ κάπως «δήθεν» κάποιο από τα σχολιαρόπαιδα των «Cahiers», κι όπως το λέω σοβαρά εγώ ο ίδιος). Από κείνο το σημείο και μετά, η έμπνευσή σου, κατά κάποιον τρόπο, σου σώνεται: η σφαγή σκηνοθετήθηκε «κινηματογραφικά», χωρίς μυστήριο, με λίτρα κόκκινης μπογιάς πάνω στα σώματα των κομπάρσων· ο SS Άσενμπαχ αποσυντίθεται, καταλήγοντας, από πιστευτός χαρακτήρας, σε ήρωα φωτορομάντζου, φτάνοντας μέχρι του σημείου να τσιμπολογάει ένα τσαμπί σταφύλι την ώρα που ο γιος βιάζει τη μητέρα με την ηρεμία ενός ακαδημαϊκού ήρωα του Sade. Με τον ίδιο τρόπο διαλύονται και οι υπόλοιποι χαρακτήρες, χάνοντας όλο το μυστήριό τους: φτάνουν στο σημείο να εξηγούν τον εαυτό τους και να εξηγούν τα συναισθήματά τους επίπεδα και παιδαγωγικά, όπως ο Μάρτιν μπροστά στον SS, ή καταλήγουν να γίνονται καρικατούρες του ίδιου του εαυτού τους, όπως η μητέρα, που γίνεται μια φιγούρα του Ensor, έχοντας πρώτα υπάρξει του Thomas Mann (ελαφρώς αναπλασμένη, φυσικά). Η κατάληψη της «έπαυλης των θεών» γίνεται μ' έναν τρόπο σαν να την ξεπετάς: αναγγέλλεται όπως στα b-movies από μερικούς κομπάρσους ντυμένους SS, που χαιρετιούνται μεταξύ τους φτάνοντας με μοτοσικλέτες ή πεζή. Κοντά στ' άλλα, υπάρχει κι αυτή η ανεξήγητη αιμομιξία. Κατάλαβέ με: δε λέω «ανεξήγητη» επειδή έχω ανάγκη από λογικές εξηγήσεις (απ' αυτές η ταινία διαθέτει αρκετές: φράσεις, όπως: «Θέλω να σε καταστρέψω, μαμά»), αλλά ανεξήγητη από ψυχολογική άποψη («Όλα μπορούν να επινοηθούν» έχει πει ο Τολστόι, «εκτός απ' την ψυχολογία»). Ένας «ανώμαλος» άντρας, που του αρέσουν τα οκτάχρονα κοριτσάκια, είναι «μπλοκαρισμένος»· η λίμπιντό του είναι κρυσταλλωμένη: ο νους του δεν μπορεί να συλλάβει τίποτ' άλλο εκτός απ' αυτό· αντιμέτωπος με άλλες σχέσεις (κυρίως, με ανώμαλες σχέσεις), είναι αδύναμος. Δε λέω ότι η αιμομικτική πράξη με τη μητέρα είναι κάτι που επ' ουδενί μπορεί να συμβεί, αλλά, για να πραγματοποιηθεί, χρειάζεται ένα εντελώς διαφορετικό πλέγμα συναισθημάτων απ' ό,τι ένας απλός πόθος για εκδίκηση που έρχεται ως αποτέλεσμα μιας χυδαίας εκμυστήρευσης σ' έναν SS, σαν να παίζουν ξαφνικά θέατρο (ίσως θα φαινόταν πιο αληθινό και πιο δικαιολογημένο, αλλά και πιο τρελό, αν του Μάρτιν, αντί να του αρέσουν τα κοριτσάκια, του άρεσαν τ' αγόρια). Αντιθέτως, το πρώτο μέρος της ταινίας, μέχρι το περίφημο φανάρι της μοτοσικλέτας πάνω στη λίμνη, είναι πολύ όμορφο, ισάξιο του *Senso* (που είναι η πιο ωραία σου ταινία, πιο ωραία κι απ' το *Η γη τρέμει*). Κι είναι πολύ όμορφο, γιατί δε στηρίζεται σ' ένα σενάριο φτιαγμένο από παλιά σχήματα και σκηνές, αλλά γιατί είναι ένα μωσαϊκό, ένα έργο εξ ολοκλήρου δικό σου.

Θα μπορούσα να σου μιλώ επί πολύ ακόμα για την ταινία σου. Όμως θα περιοριστώ σε μία ακόμα παρατήρηση: η χρήση του ζουμ. Είναι μια στιλιστική ανανέωση στο έργο σου: η υιοθέτηση ενός εκφραστικού μέσου που δεν είναι αυστηρά παραδοσιακό και που οι μέτριοι κινηματογραφιστές το χρησιμοποιούν με αρκετή επιπολαιότητα. Εσύ, όμως, το έχεις εντάξει ολοκληρωτικά μέσα στο στιλ που είχες ανέκαθεν, φτιάχνοντας απ' αυτό ένα καθαρό λούστρο εκφραστικής καινοτομίας, μια μικρή παραχώρηση στην εποχή σου. Το κωδικοποίησες.

Και να που φτάνουμε στο κρίσιμο σημείο: η ταινία σου (που κωδικοποίησε το νέο και επανεπιβεβαίωσε το παλαιό) προσφέρεται για μια επιχείρηση αποκατάστασης. Δεν είναι τυχαίο που είδα, εμβρόντητος, ένα απ' αυτά τα φριχτά κινηματογραφικά επίκαιρα, τα γεννημένα στην πίσω αυλή της εξουσίας, να σε δείχνουν να πηγαίνεις, νομίζω, σ' ένα défilé,[1] κάνοντας το ακόλουθο σχόλιο: «Ω, τι έχουμε εδώ; Έναν αληθινό σκηνοθέτη!» Αυτό θα μπορούσε να υπονοεί μιαν αντίδραση σε όλα αυτά που ο κινηματογράφος έχει επιτελέσει κι έχει ανακαλύψει τα τελευταία χρόνια· μιαν αντίδραση κινηματογραφική που, πάνω απ' όλα, είναι πολιτική. Βλέπε τα μέτρα για την προστασία της δημόσιας τάξης· βλέπε τη νεκρανάσταση της λογοκρισίας· βλέπε τις εκστρατείες για την προστασία των ηθών· βλέπε, τέλος, το πνεύμα εκδίκησης που έχει το κατεστημένο του παλιού κινηματογράφου. Φαντάζομαι ότι η γενική συναίνεση, που εκτείνεται, όπως και για το *Σατυρικόν*, από τα δεξιά μέχρι τα αριστερά, δεν μπορεί, θα 'χει κινήσει τις υποψίες σου. Όλος ο κόσμος, στην πραγματικότητα, κατά μια διαβολική σύμπτωση, ενδιαφέρεται για την αποκατάσταση. Δεν μπορεί, π.χ., να σου 'χει ξεφύγει ότι, στα πλαίσια αυτής της ηθικολογικής εκστρατείας, οι εφημερίδες της Δεξιάς και οι εφημερίδες της Αριστεράς συνέπραξαν με μια συμμαχία συγκινητική. Δεν ξέρω μέχρι ποιου σημείου είσαι υπεύθυνος γι' αυτή την αντικειμενική σημασία που πήρε η ταινία σου· αν, δηλαδή, είχες υπολογίσει ένα είδος «επιστροφής στην τάξη», μαζί με τα συμπαρομαρτούντα της: τα κομπλιμέντα απ' όλες τις πλευρές· ή, πάλι, αν πρόκειται για μια παρόρμηση που σε ώθησε να πραγματωθείς όπως *όφειλες* να πραγματωθείς: μένοντας πιστός στις πραγματικές εμπειρίες σου. Αυτό, μόνο εσύ μπορείς να

μας το πεις. Εγώ δεν θέλω να σε κρίνω, αλλά να διαφωτίσω κάτι για χάρη σου που, ίσως, είναι δίκαιο να το διαφωτίσω και για χάρη μου.

«Tempo Illustrato», 22.11.1969.

Αγαπητέ Visconti,
Τώρα συνειδητοποίησα πως, αντιγράφοντας το γράμμα που σου απήυθυνα (και που δημοσιεύτηκε σ' αυτή την ίδια στήλη), ξέχασα μια φράση απ' το χειρόγραφο· αυτήν εδώ: «βασισμένο σε εμπειρίες που έγιναν οιωνοί».
Η φράση ολόκληρη, λοιπόν, πρέπει να διαβαστεί ως εξής: «Κι είναι πολύ όμορφο, γιατί δε στηρίζεται σ' ένα σενάριο φτιαγμένο από παλιά σχήματα και σκηνές, αλλά γιατί είναι ένα μωσαϊκό, ένα έργο εξ ολοκλήρου δικό σου, βασισμένο σε εμπειρίες που έγιναν οιωνοί».
Είναι μια φράση σιβυλλική, μια σύνθεση αντάξια ενός ερμητικού ποιήματος – το παραδέχομαι. Επιδέχεται πολλές ερμηνείες. Η μία είναι κυριολεκτική: «Για τους έφηβους ήρωές σου, οι αυτοβιογραφικές εμπειρίες σου απ' όταν *ήσουν* νέος, *θα γίνουν* εμπειρίες· κατά συνέπεια, είναι οιώνοί και όχι αναμνήσεις». Ταυτόχρονα, υπό το φως μιας άλλης ερμηνείας, όχι κυριολεκτικής, η φράση μπορεί να σημαίνει: «Οι εμπειρίες σου απ' όταν πίστευες στη διάρκεια ενός κόσμου, γίνονται οιωνοί της διάλυσης αυτού του κόσμου»· ή: «Δεν υπάρχει παρελθόν, ούτε μέλλον: οι εμπειρίες είναι πράγματα του μέλλοντος· οι οιωνοί, του παρελθόντος: στην πραγματικότητα, το σήμερα είναι το μέλλον του χθες· και το χθες ήταν ένα παρόν μέσα στο οποίο συνθέταμε εμπειρίες που έμοιαζαν αιώνιες»· κ.ο.κ. Αν σου τα λέω όλα αυτά, είναι γιατί ξέρω καλά ότι το γράμμα που σου 'γραψα τις προάλλες, ήταν σκληρό... μπορεί και επώδυνο. Κι αν υπάρχει έστω και μία πιθανότητα ν' αποκατασταθεί μια ισορροπία, δε θα 'θελα να τη χάσω.
Το ηθικό δίδαγμα είναι ότι ακόμα κι ένα «κομμάτι» κινηματογράφου που αποτελεί μέρος μιας εμπειρίας ξεπερασμένης από τους άλλους (οι οποίοι απλώς την έμαθαν· δεν τη βίωσαν!), μπορεί ακόμα να είναι ένα ποιητικό έργο· κι ότι καθένας μας, λοιπόν, πρέπει να φτάνει στην πραγμάτωση μέσα απ' τις δικές του εμπειρίες και να μην τις απαρνείται. Αυτά, όσον αφορά σ' εκείνο το πρώτο «κομμάτι» της ταινίας σου. Όσο για το δεύτερο, όμως, τα πράγματα παρουσιάζονται διαφορετικά· γιατί στην επιθυμία να φτάσουμε στην πραγμάτωση σύμφωνα μ' αυτό που μοιραία είμαστε, προστέθηκε μια «αντιδραστική» επιθυμία να πραγματοποιήσουμε εκουσίως αυτή τη λειτουργία.

«Tempo Illustrato», 6.12.1969.
(Μετάφραση: Χριστιάνα Γαλανοπούλου.)

1 Γαλλικά στο κείμενο: επίδειξη μόδας. (Σ.τ.Μ.)

●

Θάνατος στη Βενετία
Morte a Venezia

(Ιταλία-Γαλλία, 1971)

Σενάριο: Luchino Visconti, Nicola Badalucco, βασ. στην ομότιτλη νουβέλα του Thomas Mann. **Φωτογραφία:** Pasqualino De Santis, με operatér τους Mario Cimini, Michele Cristiani. **Σκηνογραφία:** Ferdinando Scarfiotti. **Κοστούμια:** Piero Tosi. **Μουσική:** αποσπάσματα από τις *Συμφωνίες αρ. 3 και 5* του Gustav Mahler. **Ήχος:** Vittorio Trentino. **Μοντάζ:** Ruggero Mastroianni. **Βοηθοί σκηνοθέτες:** Albino Cocco, Paolo Pietrangeli. **Ηθοποιοί:** Dirk Bogarde (Γκούσταφ φον Άσενμπαχ), Björn Andresen (Τάτζιο), Silvana Mangano (μητέρα του Τάτζιο), Romolo Valli (διευθυντής του ξενοδοχείου), Mark Burns (Άλφριντ), Nora Ricci (γκουβερνάντα του Τάτζιο), Marisa Berenson (σύζυγος του Άσενμπαχ), Carole André (Εσμεράλντα), Franco Fabrizi (κουρέας), Marco Tulli (λιπόθυμος άντρας στο σταθμό), Sergio Garfagnoli (Γιασού), Luigi Battaglia (ηλικιωμένος τραβεστί στο πλοίο), Carlo Cristofoletti (υπάλληλος του ξενοδοχείου), Dominique Darel, Masha Predit, Antonio Apicella, Leslie French, Marcello Bonini. **Παραγωγή:** Luchino Visconti για την Alfa Cinematografica (Ρώμη), PECF – Production Edition Cinématographiques Francaises (Παρίσι). **Διάρκεια:** 133'. Έγχρωμη. 35mm. **Πρώτη προβολή:** Λονδίνο, 1 Μαρτίου 1971. **Βραβεία:** Μεγάλο Ειδικό Βραβείο Εικοσιπενταετίας του Φεστιβάλ Καννών 1971.

1911. Μετά από μια κρίση δημιουργικότητας, ο μουσικός Γκούσταφ φον Άσενμπαχ φτάνει στο Λίντο της Βενετίας για να περάσει μόνος του μια περίοδο διακοπών· όχι μόνο για να στοχαστεί, αλλά κι επειδή είναι κουρασμένος και άρρωστος. Στο ξενοδοχείο στο οποίο καταλύει, την προσοχή του προσελκύει μια οικογένεια πολωνών τουριστών· ιδιαίτερα, ένας πανέμορφος έφηβος, ο Τάτζιο, για τον οποίο νιώθει αμέσως μεγάλη έλξη. Έχοντας σε αντάλλαγμα μιαν αμφίσημη ανταπόκριση, ο Γκούσταφ ακολουθεί με το βλέμμα τον νεαρό στο ξενοδοχείο και στην παραλία, και, αναστατωμένος απ' το πάθος, αποφασίζει να φύγει, όταν ένα μπέρδεμα με τις αποσκευές τον αναγκάζει να επιστρέψει στο ξενοδοχείο. Ακολουθώντας τον νεαρό στα στενοσόκακα της Βενετίας, ο Άσενμπαχ ανακαλύπτει ότι στην πόλη έχει ξεσπάσει επιδημία πανούκλας. Οι Αρχές αποκρύπτουν την κατάσταση, επειδή φοβούνται μην πληγεί ο τουρισμός. Ο Άσενμπαχ σκέφτεται να ειδοποιήσει την πολωνική οικογένεια, αλλά σωπαίνει, γιατί θέλει να συνεχίσει να βλέπει τον αγαπημένο του. Έχοντας μακιγιαριστεί για να κρύψει τα σημάδια των γηρατειών και της αρρώστιας, ο Γκούσταφ παρακολουθεί τον Τάτζιο στην παραλία για τελευταία φορά. Ενώ ο νεαρός μοιάζει να του δείχνει ένα σημείο στον ορίζοντα, ο Άσενμπαχ πεθαίνει.

«Με την ταινία μου αυτή, πραγματοποίησα μιαν από τις πιο παλιές μου επιθυμίες. Ανέκαθεν με γοήτευε το θέμα της διαφοράς ανάμεσα στις αισθητικές αναζητή-



σεις και τη ζωή ενός καλλιτέχνη, ανάμεσα στην ύπαρξή του που υπερβαίνει την Ιστορία, και τη συμμετοχή του σε «ιστορικές», αστικές καταστάσεις. Ποτέ πριν δεν είχα τολμήσει να προσεγγίσω αυτό το θέμα. Στην πραγματικότητα, παρότι με απασχολούσε για καιρό, το ανέβαλλα συνεχώς. Περίμενα μέχρι ν' αποκτήσω την αναγκαία ωριμότητα και εμπειρία που απαιτεί ένα τέτοιο θέμα: το θέμα του απολογισμού μιας ζωής, όπως παρουσιάζεται στη νουβέλα του Mann.

Σκέφτηκα πόσο πιο βολικό είναι, ο ήρωας μιας ταινίας να είναι μουσικός απ' ό,τι άνθρωπος των γραμμάτων, γιατί είναι πολύ εύκολο να βάλεις να ακούγεται η μουσική κάποιου συνθέτη, ενώ, αν είναι συγγραφέας, υποχρεώνεσαι να καταφύγεις σε βαρετές λύσεις όπως η φωνή off ή οι σελίδες ενός βιβλίου. Ένα άλλο στοιχεία που βάρυνε σ' αυτή μου την απόφαση, είναι το γεγονός ότι ο Mann εμπνεύστηκε εν μέρει τον ήρωά του από τον Gustav Mahler...»

L.V.

Απόσπασμα από συνέντευξή του στον Lino Micciché: «Μια μαγνητοφωνημένη συνάντηση με τον Luchino Visconti», Morte a Venezia, Dal soggetto al film, εκδ. Cappelli, Μπολόνια 1971.

Σπαραχτική ομορφιά
του Berthélémy Amengual

Ο Γκούσταφ Άσενμπαχ είναι ένας συνθέτης στο λυκόφως της ζωής του. Ο Dirk Bogarde παίζει εξαιρετικά (αν και με κάποια υπερβολή μερικές φορές) τον ντροπαλό αστό, την επιτηδευμένη, κατηφή, κάποτε περιφρονητική, οξύθυμη πλευρά του –αυτό που ο Lukács ονόμασε «συμπεριφορά»–, αλλά και την αδεξιότητά του, ακόμα και την αφέλειά του, όταν, στη Βενετία, τον κυριεύει ξαφνικά ο δαίμονας του πάθους. Είναι ένας μυστικιστής και ιδεαλιστής δημιουργός, όπως πολλοί άλλοι στα τέλη του 19ου αιώνα (ο συμβολισμός, η ευρωπαϊκή Παρακμή). Παθιασμένος με το Απόλυτο, με τις αγνές ιδέες, τις υπέρτατες αξίες, θεωρεί πως η τέχνη δεν έχει καμία σχέση με τις αισθήσεις, τη χυδαιότητα του σώματος, την καθημερινότητα της ύπαρξης, αλλά με το μεγαλείο, το εξαίσιο της ψυχής. Αυτή η ηθική της αισθητικής αποτελεί το θέμα έντονων συζητήσεων μ' ένα φίλο του που είναι κι αυτός μουσικός (η σφοδρότητα και η βιαιότητα αυτών των συζητήσεων εξηγούνται μόνον όταν ο Άσενμπαχ τις ξαναζεί με τη φαντασία του). Ο αντίπαλός του αντιτείνει ως μοναδικές αυθεντικές και γόνιμες πηγές της δημιουργίας το σαρκικό πάθος, το συγκεκριμένο συναίσθημα, έστω και το χυδαίο· το *βίωμα*, όπως θα λέγαμε σήμερα.



Ήδη, πριν την άφιξή του στη Βενετία, η αρρώστια και η εξάντληση επιβάλλουν στον Άσενμπαχ την πρώτη παρέκκλιση, την πρώτη «υποταγή» του πνεύματος στο σώμα. Βιολογικές ανάγκες ευνοούν την ανάδυση του απωθημένου: τη λανθάνουσα ομοφυλοφιλία του συνθέτη. Έτσι και ο αποκρουστικός τέως γόης που είναι συνέχεια δίπλα του στο καράβι και, μετά, στην αποβάθρα, αναγγέλλει τον «κωμικό βαρύτονο» του πλανόδιου θιάσου τραγουδιστών, προμηνύοντας τον ηττημένο Άσενμπαχ-ανδρείκελο του τέλους (θυμόμαστε τους κλόουν του Sternberg στον *Γαλάζιο άγγελο* ή στο *Ο διάβολος είναι γυναίκα*). Μετά τη συνάντηση με τον Τάτζιο (που πασχίζει να τον προκαλέσει «αθώα), κυριαρχεί μέσα του το σεξ με όλη του τη σκληρότητα κι ανατρέπει όλη την ισορροπία της προσωπικότητάς του. Όπως και ο σεβάσμιος καθηγητής στον *Γαλάζιο άγγελο*, έτσι και ο Άσενμπαχ βλέπει να καταρρέουν όλες οι ηθικοκοινωνικές αξίες που αποτελούσαν την πανοπλία και την αισθητική του (ο Τάτζιο συμπεριφέρεται μ' έναν τρόπο που βλέπουμε κυρίως στα κορίτσια: δοκιμάζει τις νεαρές δυνάμεις του, γεύεται και εξερευνά τη γοητεία του, αναζητεί τον εαυτό του –η φιλαρέσκεια δεν αποκλείει την ειλικρίνεια– μέσα σ' αυτές τις νέες, παράξενες σχέσεις). Στην αρχή, ο Άσενμπαχ προσπαθεί να αντιμετωπίσει αυτή την κατάρρευση σαν μια καλλιτεχνική κρίση, ένα καλλιτεχνικό γεγονός. Αν και δεν συνθέτει καθόλου ή σχεδόν καθόλου, βυθίζεται ξανά στο «θεωρητικό» πρόβλημα της ζωής του ως δημιουργού στη Γερμανία: ο Άλφρεντ, ο φίλος του είχε δίκιο, είχε προβλέψει σωστά; Είναι μάταιο να υποκριθούμε ότι τοποθετούμε την τέχνη πολύ παραπάνω απ' τη ζωή; Όλα όσα ο Άσενμπαχ εξιδανίκευσε με τη μουσική του, ξεπροβάλλουν σήμερα, αδιαμφισβήτητα, όμως το απωθημένο μπορεί να αποδεσμευτεί ολοκληρωτικά απ' την εξιδανίκευση; Απεκδύεται κανείς της κουλτούρας του τόσο εύκολα; Παραμένουν τα ταμπού, το αίσθημα του λάθους, η ένοχη ντροπή. Όταν ο Άσενμπαχ ονειρεύεται τον Τάτζιο, βλέπει τον εαυτό του στο μπορντέλο (το οπτικό και το ηχητικό ρακόρ επιτυγχάνονται μ' ένα πιάνο), όπου η διαφθορά τον είχε κάποτε απωθήσει, τον είχε αναγκάσει να φύγει. Το ίδιο υπερ-εγώ βαραίνει πάντα. Ο Άσενμπαχ ονειρεύεται επίσης τη σύζυγό του, ξαναβλέπει τα παιχνίδια με τη χαμένη κόρη του. Θα μπορούσε ο Τάτζιο να 'ναι γιος του, και το πάθος του, καθαρά πατρικό; Θέλει να το πιστέψει· το σκέφτεται όταν ο διευθυντής της Τράπεζας του ψιθυρίζει την αλήθεια για την πανούκλα στην Βενετία και του συνιστά να εγκαταλείψει την πόλη όσο το δυνατόν πιο γρήγορα (παρ' όλο που και οι δύο το αγνοούν, πρόκειται για μια ηθική διάσωση). Σ' ένα βίαιο φλας-φόργουορντ, βλέπουμε τον Άσενμπαχ να πλησιάζει τη μητέρα του Τάτζιο και να την

ικετεύει δακρυσμένος να οδηγήσει το γιο της όσο το δυνατόν πιο γρήγορα στην Πολωνία, να τον σώσει. Και μετά, έτοιμος να κάνει το αποφασιστικό βήμα, φαντάζεται πως έχει συνθέσει μια μουσική αντίστοιχη με τα καινούργια συναισθήματά του: σαρκική, αισθησιακή, μεθυστική, οργιαστική. Και το κοντσέρτο δημιουργεί σκάνδαλο: η μουσική αυτή καταδικάζεται το ίδιο άγρια όσο και η επιθυμία του, η αγάπη του για ένα νεαρό αγόρι που είναι όμορφο σαν θεός. Χειρότερο! Ο φίλος που κάποτε τον ωθούσε προς αυτή την κατεύθυνση, είναι ο πρώτος που του επιτίθεται, που τον χαρακτηρίζει πορνογράφο, που τον θεωρεί χαμένο για την τέχνη (είναι αλήθεια πως, για τον Άσενμπαχ, το μόνο που «μετράει» στη Βενετία, είναι το παρόν του, η διαμάχη, η εσωτερική σύγκρουση· δεν έχουν σημασία οι «θεωρητικές» μεταστροφές του αντιπάλου). Στο βάθος όλων αυτών των σπαραγμών, «η επιδημία» είναι επίσης εδώ για κάποιο λόγο. Ο Άσενμπαχ τα χάνει· η καρδιά του τον εγκαταλείπει· βυθίζεται, αλλά μπροστά σε μια ύστατη θεώρηση του Ωραίου.

Η εικόνα της Βενετίας, έτσι όπως την παρουσιάζει η ταινία, είναι τουλάχιστον παράξενη. Η πόλη είναι καταθλιπτική, βρόμικη: σκουπίδια στοιβαγμένα σε κάθε γωνία· τα απολυμαντικά που ρίχνουν, βρομίζουν την πόλη περισσότερο· καίνε τις ακαθαρσίες (για να τις καταστρέψουν ή, ακολουθώντας αρχαίες πρακτικές, για να διώξουν το μίασμα απ' την πόλη;) Ωστόσο, στο ξενοδοχείο δεν παίρνουν καμιά ιδιαίτερη προφύλαξη· ούτε και στο σταθμό ή την Τράπεζα. Εκτός από έναν-δυο περαστικούς, κανείς δε νιώθει το κακό που πρέπει να έχει γεμίσει, όπως λένε, νεκροτομεία και νοσοκομεία. Όλοι δείχνουν μια εκπληκτική ζωντάνια, αρχής γενομένης απ' την πιο φανερή, την πιο επιθετική: τη ζωντάνια των πλανόδιων μουσικών, που η βδελυρότητά τους αποτελεί για τον Άσενμπαχ μεταφορά και μετωνυμία της γενικής σήψης και αποσύνθεσης. Άλλωστε, η οικογένεια του Τάτζιο φεύγει απ' το ξενοδοχείο όπως είχε προβλεφθεί: η διαμονή τους έφτασε στο τέρμα της· όπως, άλλωστε, και η σεζόν. Οι μόνοι που έχουν απομείνει στην παραλία, είναι οι Ρώσοι που (προφανώς) δεν φεύγουν ακόμα, που με τσεχοφικό τρόπο κλαίνε για έναν άλλο θάνατο, διαφορετικό απ' αυτόν που απειλεί τη Βενετία: την επανάσταση του '17, το τέλος μιας κάστας, το τέλος ενός τρόπου ζωής, το θάνατο ενός κόσμου.

Γιατί, λοιπόν, αυτή η θλιβερή Βενετία; Το δίχως άλλο, επειδή καθρεφτίζει την εικόνα του Άσενμπαχ, καταβεβλημένη, γερασμένη, βασανισμένη (ο καθρέφτης του περουκέρη το επιβεβαιώνει). Πολιτιστική πραγματικότητα. Η Βενετία, «η μεγάλη κοκότα», με τα βρόμικα κανάλια της, το βυζαντινό παρελθόν της, είναι *ήδη* Ανατολή: βρόμικη, κουρελιασμένη, δύσοσμη, πονηρή και γλιστερή. Ο Άσενμπαχ αναγνωρίζει σ' αυτήν τα δικά του βάσανα, την αηδία του, την αδύναμη επανάστασή του, την έλξη του θανάτου. Ένας κινηματογραφιστής λιγότερο ρεαλιστής από τον Visconti θα την είχε ζωγραφίσει με τον τρόπο του Bosch. Στα σοκάκια, στους δαιδάλους, στις στοές της Βενετίας, ο Άσενμπαχ προβάλλει το δικό του χάος, μορφοποιεί το *εαυτό*. Ρεαλισμός: Ο *Θάνατος στη Βενετία* είναι το πραγματικό «προυστικό» έργο του Visconti, σίγουρα περισσότερο αυθεντικό απ' όσο θα ήταν η μεταφορά του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*. Η χειρονομία ενός μετρ, η χυδαιότητα ενός μπάτλερ, η αυστηρή ευγένεια του διευθυντή της Τράπεζας, η στάση προσοχής ενός γκρουμ, η απόσταση ενός γονδολιέρη, η αγέρωχη αδιαφορία μιας αριστοκράτισσας που διασχίζει μια τραπεζαρία γεμάτη κόσμο, η ποιότητα του αέρα, του φωτός, μιας στιγμής – όλα αυτά, εγκλωβισμένα στο βλέμμα του μεγαλοαστού, της μεγάλης εποχής της αστικής κατάρρευσης· όλα αυτά, αναφορές στις μνήμες τού Visconti. Υπάρχει τίποτα πιο ρεαλιστικό απ' αυτή την προυστική αναπαράσταση του κόσμου τού *Αναζητώντας*;

Τι σκέφτεται, τι νιώθει ο Άσενμπαχ όταν, στο τέλος, λίγο πριν φύγει απ' τη ζωή, βλέπει τον Τάτζιο ν' αγκαλιάζεται, να χαϊδεύεται και να νικιέται από ένα μεγαλύτερο αγόρι, λιγότερο αγγελικά πλασμένο, λιγότερο όμορφο, αν και πρόκειται για έναν τύπο ομορφιάς που δε θ' άφηνε αδιάφορο κανέναν ομοφυλόφιλο; Υποφέρει από ζήλια βλέποντας έναν νεαρό αγροίκο να κατακυριεύει και να αλλοιώνει τη λεπτότητα και την τελειότητα, έναν νεαρό που αγνοεί την ομορφιά, που τη μεταχειρίζεται τόσο άσχημα; Ή καταλαβαίνει πικραμένος πως αυτή η ομορφιά τού είναι απαγορευμένη από μιαν άλλη ηλικία, πως οι επιθυμίες του θα διαλυθούν μπροστά στην ίδια του την αδυναμία, την –κυρίως φυσική– ανικανότητα, πως το καλύτερο (και το περισσότερο) που μπορεί ν' αποκτήσει, είναι η ενατένιση; Έτσι, στο τέρμα του ταξιδιού, θα επιστρέψει παραδόξως στις παλιές, τις πρώτες ιδέες του: η μουσική του, η αισθητική του, που βασίζονταν στην εξιδανίκευση, στο πλατωνικό ιδεώδες, σε μια μεταφυσική αντίληψη για την τέχνη, δεν ήταν τόσο μάταιες! Η επιθυμία δε φτάνει ποτέ στο στόχο της: η ομορφιά, οι ηδονές, η μέθη που αναμένει κανείς, θα παραμείνουν Γη της Επαγγελίας, θα βρουν τη δύναμη και τη δικαίωσή τους σ' αυτή τη γοητευτική, τη «θεϊκή» απομάκρυνση. Ο Rimbaud έλεγε: «Μια μέρα, έβαλα την Ομορφιά να καθίσει στα γόνατά μου και την βρήκα πικρή. [...] Αυτό πέρασε. Σήμερα, ξέρω να χαιρετώ την ομορφιά». Πριν κλείσει οριστικά τα μάτια του, ο Άσενμπαχ γεμίζει το βλέμμα του με ομορφιά, μ' έναν Τάτζιο που χάνεται στους ιριδισμούς της θάλασσας: «Βρέθηκε! – Τι; – Η Αιωνιότητα. Είναι η θάλασσα που γίνεται ένα με τον ήλιο». Μυθική όπερα, που η Εισαγωγή της, η άφιξη του «Esmeralda» στο λιμάνι της Βενετίας, την είχε ήδη προαναγγείλει.

Στο σημείο αυτό, ο *Θάνατος στη Βενετία* συναντά τη ζωή του Visconti, γίνεται η πραγματική διαθήκη του. Και ο Visconti καταπίεσε την ομοφυλοφιλία του, κι αυτός την εξιδανίκευσε σε έργα τέχνης και, παρ' όλο που η στέρηση τον έκανε να υποφέρει, βρίσκει εδώ την επιβεβαίωση για την ορθότητα των επιλογών του, της ζωής του: η μοναδική «πρόσβαση» στην ομορφιά είναι η ενατένιση. Έζησε καλά. Μπορεί να πεθάνει ήρεμος.

Ανοίγουμε μια παρένθεση, για ν' αποφύγουμε τις παρεξηγήσεις. Ο Visconti δεν ήταν οπαδός της ιδεαλιστικής τέχνης και φιλοσοφίας – κάθε άλλο: ήταν μαρξιστής και θεμελιωτής του *νεορεαλισμού*. Παρ' όλα αυτά, στο τέλος, βρίσκεται ενώπιον μιας κατάληξης παρόμοιας με αυτήν του

Άσενμπαχ: η ομορφιά είναι απλησίαστη, άπιαστη. Πίσω της, ο Άσενμπαχ διακρίνει τον Θεό και τους θεούς: ο Visconti δεν μπορεί παρά να αναγνωρίσει τους σπαραχτικούς περιορισμούς του ανθρώπου, για τον οποίο το μεγαλύτερο Καλό είναι προορισμένο να παραμείνει μια ιδέα (όχι πλατωνική), επώδυνη, χιμαιρική, ουτοπική.
Στις τελευταίες εικόνες της ταινίας, η φωτογραφική μηχανή πάνω στο τρίποδο (υπάρχει στο βιβλίο του Thomas Mann) είναι, προφανώς, η υπογραφή του Visconti. Ο κινηματογραφιστής βλέπει, είδε, όπως ο συνθέτης, και δικαιώθηκε. Ο Τάτζιο, με το δεξί χέρι τεντωμένο, δείχνει προς τα ανοιχτά, στο προπέτασμα των αχνών που φωσφορίζουν. Γίνεται παγανιστική φιγούρα, «πολιτιστική» μυθολογία, περαματάρης, μεσολαβητής· τοποθετεί την ομορφιά του (άδικη, μοιραία, δεδομένη) στα σύνορα του πραγματικού και του δικού του επέκεινα, ανάμεσα σ' αυτό που είναι ορατό και σ' αυτό που διακρίνει κανείς πέρα από το ορατό. Προς τι, λοιπόν, ο ρεαλισμός, που βλέπει, αγγίζει και μιμείται τον πραγματικό κόσμο; Γι' αυτό ακριβώς που προσεγγίζει και γι' αυτό που είναι ανέγγιχτο μέσα στην πραγματικότητα.

«Positif», τχ. 295, Σεπτέμβριος 1985.
(Μετάφραση: Γιώργος Κ. Καλαμαντής.)

●

Το ζουμ και η Ομορφιά
του Augusto Sainati

Στην αρχή της νουβέλας *Θάνατος στη Βενετία*, ο κεντρικός ήρωας, ο συγγραφέας Γκούσταφ φον Άσενμπαχ, αποφασίζει να φύγει ταξίδι ύστερα από έναν περίπατό του κοντά στο νεκροταφείο του Μονάχου, όπου του εμφανίστηκε η φιγούρα ενός ανθρώπου με αρκετά παράξενη όψη, πιθανόν ξένου, με αποφασιστικό ύφος και στητό παράστημα. Η όψη αυτού του παράξενου ανθρώπου προκαλεί στον Άσενμπαχ μια παράξενη αίσθηση ταραχής, «μια νοσταλγία για μακρινές αποστάσεις (όπως γράφει ο Mann), γεμάτη δίψα και νεανικότητα», η οποία αμέσως ερμηνεύεται σε επιθυμία να ταξιδέψει «που τον ξεσηκώνει μέχρι το πάθος, μέχρι την πλάνη των αισθήσεων».[1] Ο Άσενμπαχ του Mann ξεκινά το ταξίδι που θα τον οδηγήσει στο θάνατο στη λιμνοθάλασσα, εξαιτίας μιας ζωτικής παρόρμησης, μιας αέναης ανάγκης που θ' αναστατώσει την ελεγχόμενη και ανιαρή ζωή τού καλλιτέχνη. Αυτή η ανάγκη δεν είναι μόνο προμήνυμα θανάτου, μα ορίζεται κι από έναν υπαινικτικό άγγελο του θανάτου, τον απειλητικό χαρακτήρα που εμφανίζεται στο συγγραφέα. Εισάγεται έτσι στη νουβέλα μια διαλεκτική ανάμεσα στη ζωή και το θάνατο, μια ένταση ανάμεσα στην κίνηση και την αδράνεια, που θα εξελιχθεί αργότερα σ' ένα σύστημα πολικότητας ανάμεσα στην ανακάλυψη της κατατροπωμένης απ' την επιδημία πόλης και την ανακάλυψη της εσωτερικής ήττας του Άσενμπαχ.
Ωστόσο, ο *Θάνατος στη Βενετία* του Visconti μάς δείχνει τον Άσενμπαχ να βρίσκεται ήδη στο πλοίο με προορισμό τη Βενετία και να πλησιάζει σχεδόν το λιμάνι της πόλης. Ο Visconti, στην αρχή της ταινίας,[2] παρουσιάζει τον Άσενμπαχ, μουσικό πλέον, να 'χει ήδη παραδοθεί στο θάνατο χωρίς να υπάρχει κάποιος εξωτερικός παράγοντας που να έχει διαταράξει την πειθαρχία και την ηθική αυστηρότητα του κεντρικού ήρωα, κατευθύνοντάς τον προς τη μοίρα του: έχοντας παραλείψει τον περίπατο και τη συνάντηση με τον ξένο, τον δείχνει ήδη υποταγμένο σε μια καρτερική ακινησία, καθισμένο στη γέφυρα του πλοίου με μια κουβέρτα στα πόδια του, βυθισμένο στις σκέψεις του. Απ' την αρχή ακόμα, η ταινία δίνει έμφαση στον εσωτερικό χαρακτήρα της περιπέτειας του Άσενμπαχ στη Βενετία: αν ο συγγραφέας της νουβέλας του Mann φτάνει στη Βενετία ψάχνοντας κάτι το εξωτικό, και με τον τρόπο αυτό ανοίγεται το προσωπικό του δράμα σε μια πόλη εν αποσυνθέσει, που το εξαθλιωμένο σκηνικό της σκιαγραφεί τα στάδια της πορείας του καλλιτέχνη προς το τέλος του, ο μουσικός τής ταινίας του Visconti βρίσκεται σε μια κατάσταση ικεσίας. Εδώ, το μέτρο της προσέγγισης του Άσενμπαχ στο θάνατο δεν είναι τα τοπία της πόλης, αλλά οι αναμνήσεις, οι συζητήσεις με το alter ego του, τον Άλφριντ, οι εφιάλτες, το παρελθόν γενικά, μέσα από φλασμπάκ που δίνουν το ρυθμό της ιστορίας.
Είναι φυσικό, λοιπόν, η πρώτη εικόνα του Άσενμπαχ στην ταινία να είναι ένα ζουμ που καταλήγει να καδράρει τον κεντρικό ήρωα βυθισμένο στις σελίδες ενός βιβλίου, έχοντας ως μουσική υπόκρουση την *Πέμπτη Συμφωνία* τού Mahler. Σ' αυτό το ταξίδι που είναι γεμάτο από οιωνούς θανάτου (ο μαύρος καπνός του πλοίου που κατακλύζει την εικόνα, το σκοτεινό τοπίο της Βενετίας κατά την άφιξή του, ακόμα και το σκούρο μπαούλο του Άσενμπαχ με το τόσο παράξενο σχήμα που θυμίζει φέρετρο, και τα αρχικά τού ιδιοκτήτη του σκαλισμένα πάνω, καθώς και άλλα στοιχεία, που υπάρχουν και στη νουβέλα του Mann: ο μεταμφιεσμένος νέος-γέρος στο πλοίο, ο γονδολιέρης-Χάροντας που θα μεταφέρει τον Άσενμπαχ στο Λίντο κι ύστερα θα εξαφανιστεί, κ.λπ.), ο κεντρικός ήρωας θα πεθάνει, γιατί θα συνειδητοποιήσει την ανικανότητά του να βρει μια ισορροπημένη επαφή με τα όσα τον περιβάλλουν: τους ανθρώπους, το τοπίο, τη ζωή. Όταν βρεθεί μπροστά στην Ομορφιά με ανθρώπινα χαρακτηριστικά, όπως την ενσαρκώνει ο αισθαντικός Τάτζιο, θα παθιαστεί: κυρίως για τον ταυτόχρονα αισθησιακό, ευαίσθητο και απρόσιτο χαρακτήρα αυτής της εικόνας. Ο Τάτζιο δίνει σάρκα και οστά στην Ομορφιά, και γι' αυτό, όπως παρατηρεί ο Visconti, γίνεται για τον Άσενμπαχ η «σπίλωση» της ζωής, ανοίγοντας το δρόμο στο θάνατο, γιατί, σύμφωνα με τους στίχους του August von Platen (που τους υιοθετεί ο Mann, αλλά, στη συνέχεια, κι ο Visconti), «όποιος είδε με τα ίδια του τα μάτια την ομορφιά, είναι ήδη καταδικασμένος σε θάνατο».[3]

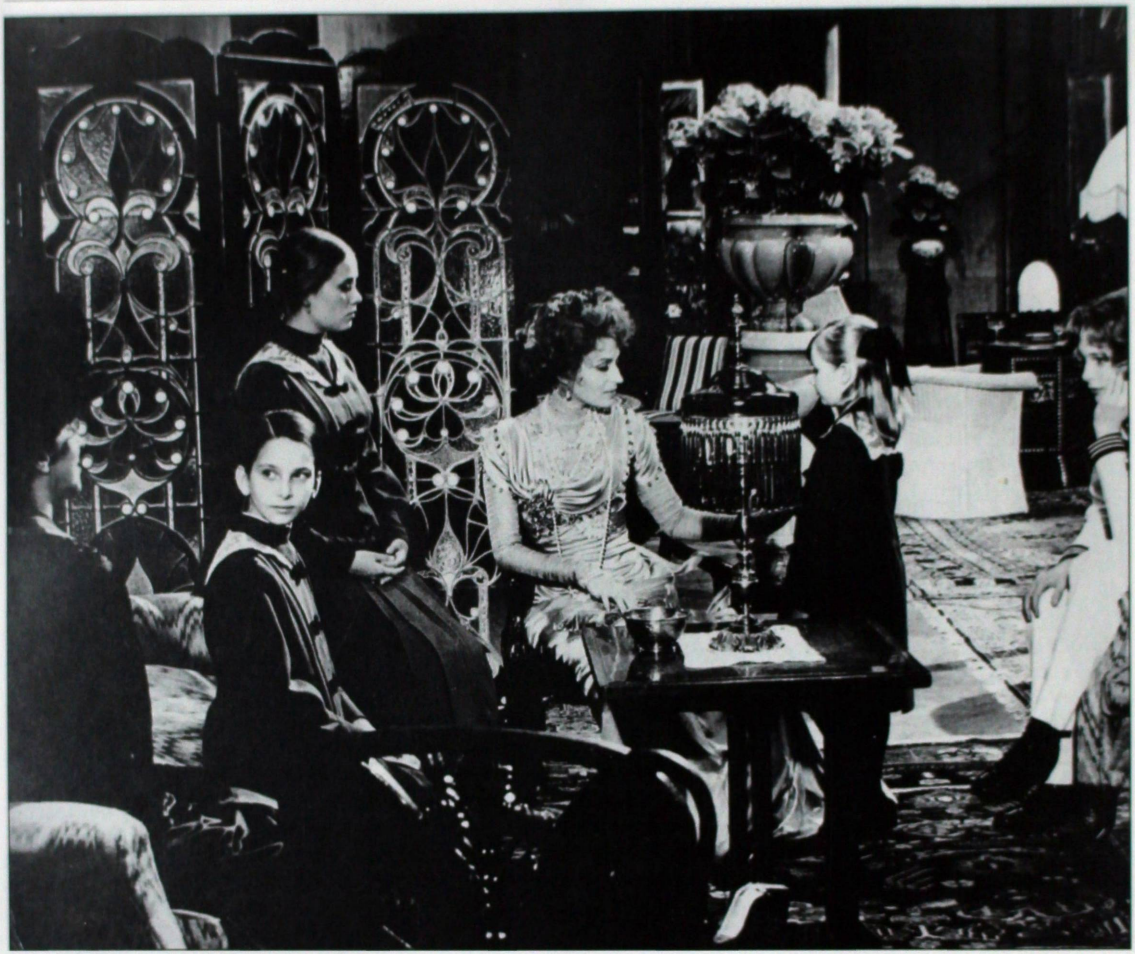
Εφόσον, λοιπόν, ο πυρήνας του δράματος βρίσκεται στην εσωτερική πάλη του Άσενμπαχ, όπου υπάρχει η αντιπαράθεση ανάμεσα στην αναζήτηση μιας (πρώτα) διανοητικής και (ύστερα) καλλιτεχνικής ηθικής, και στην ερωτική έλξη, το ζουμ είναι ο μηχανισμός που χρησιμοποιείται στην ται-



νία για να απεικονιστεί αυτή ακριβώς η διττή στάση τού Άσενμπαχ. Αυτή η τεχνική ελαττώνει ή αυξάνει τις αποστάσεις, προσεγγίζει ή απομακρύνει, δυναμώνει ή εξασθενεί σχέσεις, διεισδύει ή αποξενώνει: σε γενικές γραμμές, μετακινεί την εικόνα από το «στάδιο μηδέν», χρωματίζοντάς την ποικιλότροπα με αποχρώσεις υποκειμενικότητας – «πλεονάζουσας», θα μπορούσαμε να πούμε. Είναι μια τεχνική διφορούμενη, γιατί, αποσκοπώντας στο να καθορίσει μιαν *άποψη*, όχι απαραίτητα συνδεδεμένη με κάποιον από τους ήρωες, να δώσει μορφή όχι μόνο σ' ένα οπτικό foyer,[4] αλλά και, ευρύτερα, στη λειτουργία μιας συνείδησης, ενός φίλτρου που οργανώνει την αντίληψη, μπορεί να πάρει ποικίλες σημασίες. Εδώ, το ζουμ λειτουργεί σε τρία επίπεδα:

1) Σ' ένα πρώτο επίπεδο, καταδεικνύει τη μοναξιά τού Άσενμπαχ, το μαρτύριό του, ακόμα και την αποξένωσή του από τον κόσμο – πλευρές που, άλλωστε, υποδηλούνται και με τη συχνή χρήση κοντινών πλάνων, που μοιάζουν ν' αποκλείουν στον Γκούσταφ κάθε δυνατότητα δράσης και αλληλεπίδρασης. Ο Άσενμπαχ είναι μόνος και βασανισμένος, γιατί (όπως του θυμίζει, επιπλήττοντάς τον, ο φίλος του ο Άλφριντ σ' ένα φλασμπάκ) είναι υπερβολικά ευθύς, συνετός και σεμνότυφος. «Εσύ (λέει ο Άλφριντ) φοβάσαι οποιαδήποτε επαφή, ακόμα και την πιο φυσιολογική. Με την άκαμπτη ηθική σου, θέλεις να συνδυάσεις οπωσδήποτε την τελειότητα των έργων σου με αυτήν της συμπεριφοράς σου... Κάθε υποχώρηση την ερμηνεύεις σαν καταστροφή, σαν ανίατη μόλυνση...».[5] Γι' αυτό ο Άσενμπαχ δυσκολεύεται να κάνει σχέσεις με τον κόσμο· τελικά δε, κανένας κόσμος δεν του ανήκει. Εξ ου και η απομόνωσή του· πρώτα απ' όλα, οπτική. Και δεν είναι τυχαίο το ότι η χρήση τού ζουμ, που υποδηλώνει την απόσταση του μουσικού από όσα τον περιβάλλουν, εντοπίζεται κυρίως –αν και όχι αποκλειστικά[6]– στο κομμάτι της ταινίας που προηγείται της συνάντησης με τον Τάτζιο (ο οποίος εμφανίζεται στο πλάνο 72)· δηλαδή, πριν ο Άσενμπαχ, βλέποντας τον νεαρό, αρχίσει ν' «ανακαλύπτει» τον κόσμο ως αντικείμενο των αισθήσεών του.

Στα είκοσι δύο ζουμ που υπάρχουν σ' αυτά τα είκοσι πέντε λεπτά της ταινίας (σε σχέση με τα εκατό που υπάρχουν στα τετρακόσια είκοσι οκτώ πλάνα του *Θάνατος στη Βενετία* – σχεδόν το ένα τέταρτο της ταινίας), τα δεκαεπτά περίπου γίνονται στον Άσενμπαχ. Προφανώς, δεν παραπέμπουν όλα στην ίδια υφολογική αντιμετώπιση, ούτε στην ίδια σφαίρα σημαινομένων, αλλά η ιδέα της μοναξιάς του καλλιτέχνη επιστρέφει συνεχώς, είτε με τη μορφή ενός πλάνου που κλείνει πάνω του (σε μεσαίο ή σε μεσαίο πρώτο πλάνο: βλέπουμε, π.χ., τα προαναφερόμενα αρχικά πλάνα τού Άσενμπαχ στο πλοίο ή το πλάνο σεκάνς 66, το οποίο, φεύγοντας με πανοραμίκ από τον Άλφριντ, που παίζει στο πιάνο Mahler, καταλήγει με ζουμ στον Άσενμπαχ, ο οποίος, φέρνοντας στη μνήμη του την εικόνα της κλεψύδρας, ομο-



λογεί τη δυσκολία του ν' ακολουθήσει με αρμονία το πέρασμα του χρόνου)· είτε, από την άλλη, παρουσιάζεται ως σάστισμα του Άσενμπαχ, μια δυσκολία του να κατανοήσει αυτά που συμβαίνουν (όπως τα δύο πλάνα 42 και 44, όπου ο βαρκάρης εξηγεί στον Γκούσταφ την ξαφνική φυγή τού γονδολιέρη που τον μετέφερε, και το διαδοχικό ζουμ που μοιάζει σχεδόν να εγκαταλείπει έναν εμβρόντητο Άσενμπαχ στη μέση της πλατείας)· είτε, τέλος, ερμηνεύεται με ευρύτερα πλάνα, γεμάτα ανθρώπους, ανάμεσα στους οποίους ο Άσενμπαχ μοιάζει να χάνεται.

[...]

Σ' ένα γενικότερο επίπεδο, η δυσαναλογία μεταξύ του Άσενμπαχ και του κόσμου, που καταδεικνύεται με το ζουμ, ερμηνεύει με ορατούς όρους το απέραντο χάσμα ανάμεσα στο όραμα του Άσενμπαχ για την τέχνη και το κάλλος, και στο όραμα του Άλφριντ. Σ' ένα φλασμπάκ όπου ο Άσενμπαχ αναθυμάται μια συζήτηση με τον Άλφριντ για το κάλλος (πλάνο σεκάνς 104), η κάμερα «ρέει» ανάμεσα στους δύο άνδρες που είναι τοποθετημένοι στα δύο άκρα της εικόνας (ο Άσενμπαχ, όρθιος, στα δεξιά του κάδρου· ο Άλφριντ, καθισμένος και σκεπτικός, στα αριστερά), και, μ' ένα απαλό ζουμ, πλησιάζει πρώτα τον έναν κι έπειτα τον άλλον: όπως οι απόψεις τους, έτσι και οι εικόνες τους είναι ανταγωνιστικές, σε μια λεπτή ιδεολογική διαμάχη, που γίνεται ξεκάθαρη με τη χρήση του ζουμ.

2) Σ' ένα δεύτερο επίπεδο, το ζουμ παραπέμπει στο βλέμμα του Άσενμπαχ ή, πιο συγκεκριμένα, στην οπτική του δράση. Τότε, η κάμερα μοιάζει σαν να υποκαθιστά το βλέμμα του Γκούσταφ, κυρίως όταν ο μουσικός ποθεί τον Τάτζιο. Ωστόσο, αν, σε ορισμένες περιπτώσεις, η κάμερα και το ζουμ ταυτίζονται πλήρως με το βλέμμα του Άσενμπαχ προς τον νεαρό Πολωνό [κυρίως, στις επαναλαμβανόμενες σκηνές των συναντήσεών τους στο ξενοδοχείο· για παράδειγμα, οι δύο διαδοχικές εμφανίσεις του Τάτζιο στο εστιατόριο του ξενοδοχείου, όπου το ζουμ υποκαθιστά το βλέμμα ενός Άσενμπαχ ολοφάνερα αναστατωμένου από το θέαμα (πλάνα 91, 117)], σε άλλες περιπτώσεις έχουμε μια περιορισμέ-

νη εκφραστικότητα, ένα δισταγμό της κάμερας να ταυτιστεί τελείως με το βλέμμα του Άσενμπαχ. Θαρρείς και η αφήγηση προσπαθεί να απεμπλακεί απ' την ιστορία. Αυτή η απόσταση μεταξύ των δύο επιπέδων ποικίλλει, ανάλογα με τη μικρότερη ή μεγαλύτερη ταύτιση του ζουμ με το βλέμμα του Γκούσταφ.

Η πιο απλή μορφή αποτελείται από ημι-υποκειμενικά πλάνα, όπου η άποψη της κάμερας *μοιάζει* με αυτήν του Άσενμπαχ, αλλά παραμένει εν μέρει ορατή στην εικόνα – είτε γιατί το ζουμ, αρχικά τον πλησιάζει, για να εστιάσει έπειτα στον Τάτζιο (για παράδειγμα, το πλάνο 201, όπου ο Άσενμπαχ, έχοντας μόλις επιστρέψει στο ξενοδοχείο, παρατηρεί από το δωμάτιό του τον νέο στην παραλία), είτε γιατί ο Άσενμπαχ παραμένει φευγαλέα μόνον στο πεδίο, όπως στο πλάνο 274, όπου ένα διπλό ζουμ, πρώτα προς τα εμπρός κι έπειτα προς τα πίσω, μοιάζει να πλησιάζει και, ταυτόχρονα, να απομακρύνει τον Γκούσταφ (αρχικά αποκλείοντας, κι έπειτα εντάσσοντάς τον στην εικόνα) και την ομάδα του Τάτζιο, σε δύο απέναντι γέφυρες, ανάμεσα στα δρομάκια της Βενετίας.

[...]

Τέλος, ό,τι θα μπορούσαμε να ορίσουμε ως τελευταίο στάδιο αυτής της προοδευτικής αποστασιοποίησης του βλέμματος, αποτελείται από πλάνα που, όπως και πριν, αλλά με την παρέμβαση μιας μεγάλης απόστασης, αρνούνται να υποκαταστήσουν το βλέμμα του Άσενμπαχ, αν και εξακολουθούν να υιοθετούν τη θλίψη του. Όταν, για παράδειγμα, ο Άσενμπαχ είναι ξαπλωμένος σε μια σεζλόνγκ, στην παραλία του ξενοδοχείου, και παρατηρεί τον Τάτζιο που κυλιέται στην άμμο παίζοντας με κάποια παιδιά, δεν τον βλέπουμε σε μετωπική λήψη. Ο Τάτζιο μπαίνει ξαφνικά στο πλάνο από αριστερά· η κάμερα, μ' ένα αποφασιστικό ζουμ από πίσω κι ένα γρήγορο πανοραμίκ προς τα δεξιά, ακολουθεί τον νεαρό που διασχίζει το κάδρο, λες και αυτή η ξαφνική εισβολή την «παρέσυρε» και την «περιέσπασε»· στη συνέχεια, ένα άλλο ζουμ περιορίζει το πλάνο στον Τάτζιο, μεταφέροντας την αναστάτωση και την προσήλωση της ψυχής του Άσενμπαχ. Εδώ, λύεται πια κάθε ταύτιση της αντίληψης, και το πλάνο σκιαγραφεί με τρόπο πολύ ελεύθερο την οπτική του Άσενμπαχ, μεταφέροντας το πάθος της, φιλτραρισμένο αισθητά απ' τη συνείδηση του κεντρικού ήρωα.

Το σύνολο αυτών των μορφών, οι οποίες αποτελούν μια διαρθρωμένη δομή στο εσωτερικό της σχέσης Άσενμπαχ-Τάτζιο, ένα ραφινάτο πλέγμα από παραλλαγές στο ίδιο λάιτ-μοτίφ, περιγράφουν μιαν αναλογία ανάμεσα στο δίλημμα που βιώνει ο Γκούσταφ χωρίς να το λύσει μέχρι το θάνατό του, και τη μετάδοση των βλεμμάτων. Ο Άσενμπαχ αναλώνεται βιώνοντας τη σύγκρουση ανάμεσα στην ιδέα του για την ομορφιά (μια ομορφιά αλώβητη από την πραγματικότητα και, κυρίως, απ' τις αισθήσεις, μια ομορφιά κλασικής προέλευσης, απτή μόνο μέσω της αναζήτησης και του μόχθου του καλλιτέχνη, μοναχικού κυνηγού που αναζητά με βάσανα το στόχο του[7]) και την ενσάρκωση αυτής ακριβώς της ιδέας, που μοιάζει να παίρνει σάρκα και οστά στο πρόσωπο του Τάτζιο, ενός άψογου αντικειμένου θαυμασμού, αλλά και κινδύνου για τις αισθήσεις,[8] που συνθλίβει όλες τις βεβαιότητες του Άσενμπαχ. Έτσι, οι μορφές αυτές του βλέμματος αντιπροσωπεύουν τη διστακτική προσκόλληση του Γκούσταφ στο αντικείμενο του πόθου του, μια προσκόλληση *άτοπη*, επίπονη, αμφιλεγόμενη. Ούτε ένα επίμονο βλέμμα δεν ρίχνει προς τον Τάτζιο. Αντιθέτως, υπάρχει μια πληθώρα από βλέμματα που εκτοξεύονται και αποτραβιούνται, βλέμματα δυνατά και, ταυτόχρονα, ανολοκλήρωτα.

3) Ακριβώς από μια παρόμοια μετατόπιση βλέμματος δημιουργείται η τρίτη τεχνική του ζουμ στο *Θάνατο στη Βενετία*, η οποία, εν προκειμένω, δεν αφορά πλέον άμεσα στον Άσενμπαχ, ούτε ως αντικείμενο ούτε ως υποκείμενο του βλέμματος (ή, έστω, ως *σαφές* υποκείμενο). Πρόκειται για μια τεχνική πιο διάχυτη, σχεδόν αφαιρετική, την οποία μπορούμε να συσχετίσουμε με την ιδέα του Pasolini για την έμμεση ελεύθερη υποκειμενική ματιά· δηλαδή, στην εμφάνιση ενός υφολογικού τρόπου, ικανού να αναπαραστήσει (αντίστοιχα με τον «ελεύθερο έμμεσο λόγο» της λογοτεχνίας) το βλέμμα ενός ήρωα. Σύμφωνα με τον Pasolini, ο σκηνοθέτης πρέπει να «βουλιάξει» και, στη συνέχεια, να «μεταδώσει» τους κανόνες με τους οποίους λειτουργεί αυτός ο τρόπος, κατ' αρχάς μέσα από την αυξημένη κατάδειξη της επέμβασης της μηχανής [ο Pasolini κατατάσσει ανάμεσα στα τεχνάσματα που έχουν ως σκοπό την κατάδειξη αυτής της επέμβασης, και τη «σπατάλη του ζουμ (sic) με τους ειδικούς φακούς του, που προσεγγίζει τα πράγματα, μεγεθύνοντάς τα σαν παραφουσκωμένα ψωμιά»[9]]. Στο *Θάνατο στη Βενετία*, δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου τα πλάνα και το ίδιο το ζουμ μοιάζουν να μορφοποιούνται απ' την ευαισθησία του Άσενμπαχ. Μπορούμε να μιλήσουμε για έναν *διάχυτο ερωτισμό του πλάνου*, εννοώντας, με την έκφραση αυτή, το συναισθηματικό και ερωτικό φορτίο που αναβλύζει μέσα απ' την αντιμετώπιση πολλών εικόνων.

[...]

Γενικότερα, πολλά περιγραφικά πλάνα σεκάνς είναι φορτισμένα με νοσηρό αισθησιασμό, ο οποίος μοιάζει να προδίδει την ηδονοβλεπτική στάση του Άσενμπαχ απέναντι στον Τάτζιο. Για παράδειγμα, πλάνα στο ξενοδοχείο ή στη θάλασσα, όπου η κάμερα διασχίζει χώρους σαν να «ψάχνει» κάποιον ή κάτι, περιπλανώμενη άσκοπα (το πλάνο 133 –στην παραλία– ξεκινά από ένα κοντινό πλάνο στο χέρι μιας ζωγράφου, για να μεγεθυνθεί στη συνέχεια με μια κυκλική κίνηση). Εξ άλλου, αυτός ο ερωτισμός του πλάνου δεν εκδηλώνεται μόνο μέσα από το ζουμ: υπάρχουν και άλλες επιλογές που δημιουργούν την ίδια εντύπωση. Σε μια σεκάνς, προς το τέλος της ταινίας, όταν πλέον ο θάνατος έχει αναγγελθεί στον Άσενμπαχ κι έχει ήδη αποτυπωθεί στο καλλωπισμένο και κέρινο πρόσωπό του, όμοιο με πρόσωπο νεκρού, ο Γκούσταφ ακολουθεί για πολλοστή φορά στα στενά δρομάκια της Βενετίας το νεαρό αντικείμενο του πόθου του, διακρίνοντάς το ανάμεσα στους καπνούς της φωτιάς που έχουν ήδη πλημμυρίσει την πόλη. Ο Τάτζιο είναι μακριά, κι όμως μοιάζει να προσεγγίζει περισσό-

τερο από ποτέ το ιδανικό της Ομορφιάς (δεν φέρει τυχαία το χέρι στη μέση, θυμίζοντας τον *Δαβίδ* του Andrea Verrocchio[10]): φαίνεται δύσκολο για τον Άσενμπαχ να τον κοιτάει με την ευφορία με την οποία τον κοιτούσε τις πρώτες ημέρες. Η γκουβερνάντα φωνάζει τον νεαρό, κι εκείνος εμφανίζεται ξαφνικά ολόλαμπρος σ' ένα κοντινό πλάνο, ενώ γυρίζει για ν' απαντήσει στο κάλεσμα: μια εικόνα εξίσου πλούσια σε αισθησιασμό, στην οποία το υποκείμενο του βλέμματος δεν είναι άλλο από την ίδια την κάμερα. Δε θα μπορούσαμε να διακρίνουμε καλά τον Τάτζιο, αν παραμέναμε στη θέση του Άσενμπαχ: έτσι, η μηχανή μοιάζει να παίρνει την άδεια να αποκολληθεί από το βλέμμα του μουσικού, για να στηθεί ακριβώς απέναντί του και να τον περιλάβει μετά στην εικόνα, σαν μια φευγαλέα άσπρη κηλίδα που χάνεται στο φόντο.

Η πλούσια γκάμα των δυνατοτήτων του ζουμ καθιστά αυτόν το μηχανισμό ευνοούμενο τόπο του πολλαπλού νοήματος, της διεύρυνσης του νοήματος. Επανερχόμενοι στα λόγια του Άλφριντ, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, στο *Θάνατο στη Βενετία*, το ζουμ εκφράζει την ασάφεια της τέχνης. Σ' ένα απ' τα φλασμπάκ της ταινίας, όπου ο Άλφριντ συζητά με τον Άσενμπαχ για την ομορφιά, υποστηρίζει, σε αντίθεση με τον φίλο του, την άποψη πως η τέχνη είναι φύσει ασαφής:[11] «Μα η τέχνη είναι πάντα ασαφής. Και η μουσική είναι η ασαφέστερη όλων των τεχνών... Ναι, Γκούσταφ· είναι η ασάφεια με τη μορφή συστήματος. Περίμενε... Άκου... Άκου αυτό το ακόρντο... [*ακολουθεί ένα ακόρντο στο πιάνο*] ή αυτό... [*άλλο ακόρντο*]. Μπορείς να το ερμηνεύσεις όπως σου αρέσει... έχεις μπροστά σου μια ατέλειωτη σειρά μαθηματικών συνδυασμών, απρόβλεπτων... ανεξάντλητων... έναν παράδεισο διπλών νοημάτων στον οποίο εσύ ο ίδιος βουτάς περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον, σαν.... σαν μια... φώκια στο ενυδρείο της...»

[...]

Δύο αντιλήψεις συγκρούονται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας· δύο τρόποι προσέγγισης της τέχνης (και, εμμέσως, του κινηματογράφου): αν ο Άσενμπαχ είναι το έμβλημα μιας μορφής που αρνείται την ασάφεια, την πολλαπλότητα και το ακαθόριστο των εννοιών, και στρέφεται στην ιδανικά «αμόλυντη πλήρωση», τότε ο θάνατός του γίνεται νύξη για αλλαγή μιας εποχής στον τρόπο με τον οποίο γίνεται ο κινηματογράφος. Ο κινηματογράφος όπου όλα εξηγούνταν απόλυτα, ο κινηματογράφος της πρόζας, όπως θα έλεγε κι ο Pasolini, παραχώρησε τη θέση του, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60, σ' έναν κινηματογράφο πιο ποιητικό, έναν κινηματογράφο που άφησε τη φόρμα να προσαρμοστεί πιο ελεύθερα στην αντίληψη των συντελεστών του.. Η πολλαπλή χρήση του ζουμ, το οποίο, στο *Θάνατο στη Βενετία*, ξεφεύγει από ένα απλό παιχνίδι βλεμμάτων ανάμεσα στους δύο πρωταγωνιστές του βουβού πάθους, ερμηνεύει ένα βλέμμα όχι πια σταθερό, αλλά ρευστό και αμερόληπτο. Κατά βάθος, το δράμα του Άσενμπαχ είναι ένα δράμα που αγγίζει *και* την κινηματογραφική φόρμα: αυτός ακριβώς, που υποστηρίζει ότι ο καλλιτέχνης πρέπει να ελέγχει τις αισθήσεις του, απλώνει το βλέμμα του σε μια ποικιλία μορφών, γεμάτων συνέπειες, πολλές φορές αόριστες. Και η ταινία δεν μπορεί παρά να δώσει λύση σ' αυτή την αβάσταχτη αντίφαση, βάζοντας μιαν απόσταση ανάμεσα στο βλέμμα και το υποκείμενό του.

Il cinema di Luchino Visconti,
Biblioteca di Bianco & Nero, Ρώμη 2000.
(Μετάφραση: Δέσποινα Χαραυγή.)

1. Thomas Mann, *Θάνατος στη Βενετία.*
2. Όντως γνωρίζουμε ότι ο Visconti είχε προβλέψει και γυρίσει αμέσως τη σκηνή της συνάντησης με τον ξένο, η οποία, όμως, σύμφωνα με το αρχικό σενάριο, έπρεπε να μπει σ' ένα φλασμπάκ, ενώ ο Άσενμπαχ κάθεται σκεφτικός στο πλοίο. Η σκηνή, όμως, καταργήθηκε, γιατί, όπως είπε και ο Visconti, κατακερμάτιζε υπερβολικά την αφήγηση, χωρίς να καταφέρει να μεταφέρει τα κίνητρα, όπως φαίνονται στο βιβλίο, που κάνουν τον Άσενμπαχ να φύγει.
3. Ο Visconti έχει δηλώσει ότι ήθελε να έχει αυτούς τους στίχους στην ταινία του, γιατί περιλαμβάνουν το κύριο νόημα του έργου.
4. Γαλλικά στο κείμενο: εστία. (Σ.τ.Μ.)
5. Πλάνο 160. Βλ. *La sceneggiatura desunta* του Lino Micciché (επιμ.), από το οποίο στο εξής αντλούνται όλα τα αποσπάσματα του σεναρίου.
6. Για παράδειγμα, το πλάνο 254, όπου ο Άσενμπαχ ομολογεί μ' έναν πικρό αναστεναγμό τον έρωτά του για τον Τάτζιο.
7. Βλ. το απόσπασμα του διαλόγου μεταξύ του Άλφριντ και του Γκούσταφ, δηλαδή τα πλάνα 94-100 της ταινίας (ό.π., σημ. 4), που δείχνει καθαρά τις αντίθετες ιδέες των δύο καλλιτεχνών:
   Άλφριντ: Πιστεύεις πραγματικά ότι η ομορφιά μπορεί να είναι...συνέπεια κούρασης;
   Γκούσταφ: Ναι...ναι...το πιστεύω.
   Ά.: Η ομορφιά γεννιέται έτσι...αυθόρμητα...σε πείσμα των δικών σου ή των δικών μου κόπων. Προϋπάρχει της καλλιτεχνικής οίησής μας. [...] Δεν έχεις δίκιο, φίλε μου, να θεωρείς τη ζωή... την πραγματικότητα... φυλακή.
   Γκ.: Λες να μην είναι έτσι; Η πραγματικότητα μας περισπά και μας υποβαθμίζει πάντα. Μερικές φορές, σκέφτομαι πως... μερικές φορές σκέφτομαι πως ο καλλιτέχνης είναι σαν τον κυνηγό που κινείται στο σκοτάδι. Δεν ξέρει αν ή τι πυροβολεί. Μα δεν μπορεί να είναι η πραγματικότητα... που θα μας φωτίσει το στόχο και θα μας οδηγήσει σ' αυτόν. Η γέννηση της ομορφιάς, της αγνότητας, είναι μια πράξη πνευματική.
   Ά.: Όχι, Γκούσταφ, όχι. Η ομορφιά ανήκει στις... αισθήσεις. Μόνο στις αισθήσεις!
   Γκ.: Όχι, όχι! Δεν πιστεύω ότι μπορείς να φτάσεις στο πνεύμα... Δεν μπορείς να φτάσεις στο πνεύμα μέσα απ' τις αισθήσεις. Δε γίνεται. Μόνο με... με τον απόλυτο έλεγχο των αισθήσεων... μπορεί ο καλλιτέχνης να κατακτήσει τη σοφία... την αλήθεια... την ανθρώπινη αξιοπρέπεια.
8. Ως προς αυτό, βλ.: Lino Micciché, «Visconti e le sue ragioni» στο *Θάνατος στη Βενετία*, σσ. 64-65· Geoffrey Nowell-Smith, *Visconti*, Secker & Warburg, Λονδίνο 1973, σσ. 198-200· Gaetana Marrone Puglia, «Metafore della visione in *Morte a Venezia*» στο *Studi viscontiani* των David Bruni, Veronica Pravadelli (επιμ.), Marsilio, Βενετία 1997, σ. 147.
9. Pier Paolo Pasolini, «Il cinema di poesia» (1965), στο *Empirismo eretico*, Garzanti, Μιλάνο 1977, σ. 185. Ο Pasolini αναφέρει και μια σημαντική διαφορά στον ελεύθερο έμμεσο λόγο, ο οποίος «είναι απλώς η διείσδυση του συγγραφέα στην ψυχή του χαρακτήρα που πλάθει, και, επομένως, η αποδοχή όχι μόνο της ψυχολογίας αυτού του χαρακτήρα, αλλά και της γλώσσας του» (ό.π., σ. 176), καθώς και την έμμεση ελεύθερη υποκειμενική μιτιά, η οποία θα πρέπει να λειτουργήσει σ' ένα υφολογικό επίπεδο αντί για γλωσσικό, εξαιτίας της δυσκολίας να εντοπιστεί μια πιθανή «θεομοθετημένη κινηματογραφική γλώσσα» με τις πιθανές παραλλαγές της.
10. Βλ. Roberto Campari, *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Βενετία 1994, σσ. 64-65
11. Πλάνο 104 (ό.π., σημ. 4).

Το λυκόφως των θεών Ludwig

(Ιταλία-Γαλλία-Γερμανία, 1973)

Σενάριο: Luchino Visconti, Enrico Medioli. **Φωτογραφία:** Armando Nannuzzi, με οπερατέρ τους Nino Cristiani, Giuseppe Berardini, Federico Del Zoppo. **Σκηνογραφία:** Mario Chiari, Mario Scisci. **Κοστούμια:** Piero Tosi. **Μουσική:** αποσπάσματα από έργα των Schumann, Wagner, Offenbach. **Ήχος:** Vittorio Trentino, Giuseppe Muratori. **Μοντάζ:** Ruggero Mastroianni. **Βοηθοί σκηνοθέτες:** Albino Cocco, Giorgio Ferrara, Fanny Wessling, Luchino Gastel, Louise Vincent. **Ηθοποιοί:** Helmut Berger (Λουδοβίκος Β΄), Trevor Howard (Richard Wagner), Silvana Mangano (Κόζιμα φον Μπίλοου), Romy Schneider [Ελισάβετ (Σίσι), αυτοκράτειρα της Αυστρίας], Helmut Griem (Ντίρκχαϊμ), Gert Fröbe (πατήρ Χόφμαν), Isabella Telezynska (βασιλομήτωρ), Umberto Orsini (φον Χόλσταϊν), John Moulder-Brown (Όθων), Sonia Petrova (πριγκίπισσα Σοφία), Adriana Asti (Λίλα φον Μπουλιόφσκι), Marc Porel (Ρίτσαρντ Χόρνιγκ), Marc Burns (Χανς φον Μπίλοου), Nora Ricci (Ίντα Φερέντσκι), Folker Bohnet (Γιόζεφ Κάιντ), Bert Bloch (Βέμπερ), Alberto Plebani (αρχιεπίσκοπος), Jan Linhart (Μασιμιλιάνο), Anna Maria Hanschek (Λουδοβίκα), Gunnar Warner (Κάρλο Τέοντορ), Clara Moustawcesky (Έλεν), E. Tavella (Μαρία), Rayka Yurit (Ματίλντε), Karl Heinz Peters (Ουάσινγκτον), Karl Heinz Windhorst (δόκτωρ Μίλερ), Clara Colosimo (αδελφή), Gernot Mohner, Helmut Stern, Wolfram Schaerf. **Παραγωγή:** Ugo Santalucia για τη Mega Film (Μπάρι, Ρώμη), Cinétel (Παρίσι), Dieter Geissler Filmproduktion (Μόναχο), KG Divina Film (Μόναχο). **Διάρκεια:** 237΄. Έγχρωμη. 35mm. **Πρώτη προβολή:** Βόννη, 18 Ιανουαρίου 1973 (εκδοχή των 150΄).

1864. Ο δεκαοκτάχρονος Λουδοβίκος στέφεται βασιλιάς της Βαυαρίας. Λάτρης της τέχνης και φιλοδοξώντας να γίνει μαικήνας, καλεί στην αυλή του τον Richard Wagner. Ο Λουδοβίκος δεν καταλαβαίνει ότι πίσω από τη γοητευτική μουσική του Wagner κρύβεται ένας καιροσκόπος που, ανάμεσα στ' άλλα, εγείρει τεράστιες οικονομικές απαιτήσεις γιατί πρέπει να εξοφλήσει υπερβολικά χρέη. Η εξαδέλφη Ελισάβετ (Σίσι), αυτοκράτειρα της Αυστρίας, είναι το «δεύτερο πάθος» του Λουδοβίκου, που είναι πλατωνικά ερωτευμένος μαζί της. Η Σίσι που, όπως και ο Λουδοβίκος, αισθάνεται αμήχανα στον αυτοκρατορικό θρόνο, προσπαθεί να κατευθύνει τον εξάδελφό της προς την αδελφή της, Σοφία. Μετά την πρεμιέρα του Τριστάνου και κατόπιν πιέσεων της Αυλής, ο Λουδοβίκος διατάζει τον Wagner ν' απομακρυνθεί από το Μόναχο. Η Βαυαρία μπαίνει στον αυστρο-πρωσικό πόλεμο. Ο Λουδοβίκος, που είναι αντίθετος, αρνείται να πάει να πολεμήσει, και αναθέτει αυτό το καθήκον στον μικρότερο αδελφό του, Όθωνα. Αφού ο πιστός του κόμης Ντίρκχαϊμ του μεταφέρει την είδηση της παράδοσης της Πρωσίας και, σ' έναν περίφημο διάλογο, επικρίνει την επιλογή του βασιλιά να ζει στη μοναξιά, μακριά από τον πόλεμο και τους υπηκόους του, ο βασιλιάς αναγγέλλει ξαφνικά το γάμο του με την πριγκίπισσα Σοφία. Αυτό, όμως, δεν είναι παρά μια τυπική ανακοίνωση, αφού ο Λουδοβίκος, που στο μεταξύ έγινε εραστής του υπηρέτη του, Χόρνιγκ, αναβάλλει το γάμο και, στη συνέχεια, διαλύει τον αρραβώνα. Ταυτόχρονα, η διανοητική κατάσταση του Όθωνα χειροτερεύει, και η μητέρα τους αναζητά παρηγοριά στη μεταστροφή της στον καθολικισμό. Ο Λουδοβίκος αναγκάζεται να εντάξει τη Βαυαρία στα τιμάρια της Πρωσίας. Πικραμένος και γερασμένος, βρίσκει καταφύγιο στα παλάτια του, τις τέχνες και τα όργια με τους υπηρέτες, αρνούμενος να δεχτεί την Ελισάβετ που μάταια ζητάει να τον δει. Μια κυβερνητική επιτροπή υπό την προεδρία τού Χόλσταϊν αποπειράται να τον καθαιρέσει, με το αιτιολογικό της άνοιας. Ο Λουδοβίκος, ενώ στην αρχή συλλαμβάνει τα μέλη της επιτροπής, στη συνέχεια συλλαμβάνεται ο ίδιος. Τη νύχτα της 13ης Ιουνίου 1866, ο ψυχίατρος Γκούντεν συνοδεύει τον Λουδοβίκο σ' έναν περίπατο στο πάρκο. Λίγο αργότερα, βρίσκονται κι οι δυο νεκροί, στις όχθες της λίμνης Στάρνμπεργκ.

«Το σχέδιο της ταινίας Το λυκόφως των θεών *γεννήθηκε μέσα μου πολύ πριν τους* Καταραμένους. *Μετά, για να μπορέσω να το πραγματοποιήσω, συνέτρεξαν πολλοί παράγοντες: η ταινία που ετοίμαζα, βασισμένη στο* Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο *του Proust και η οποία δεν έγινε τελικά για οικονομικούς λόγους, και το ταξίδι που έκανα στη Γερμανία για τα εξωτερικά των* Καταραμένων *και που με οδήγησε στα μέρη όπου έζησε ο Λουδοβίκος. Ο Λουδοβίκος είναι ένα πρόσωπο που μου είναι συμπαθές, γιατί είναι ένας ηττημένος, ένα θύμα της πραγματικότητας, ανυπεράσπιστος μπροστά στα γεγονότα που συσσωρεύονται στην αυτοκρατορική Αυλή του. Έδωσα πραγματικές μάχες για να μπορέσω να κάνω την ταινία, γιατί, μαζί με τους* Καταραμένους *και το* Θάνατο στη Βενετία, *θα ήταν μια τριλογία αντιπροσωπευτική της σύγχρονης Γερμανίας: η ριζική μεταμόρφωση μιας κοινωνίας που χάνει το παιχνίδι και παραχωρεί τη θέση της σε μια νέα που αναδύεται, η αποσύνθεση μιας μεγάλης οικογένειας και η ψυχολογική εξέλιξη ενός προσώπου εξαιρετικά σύνθετου και πολύπλοκου, με την έννοια ότι είναι –ευτυχώς– έξω από κάθε φυσιολογική νόρμα.»*

L.V.

●

Αυτοπροσωπογραφία του σκηνοθέτη ως ηγεμόνα της παλιάς εποχής
του Olivier Assayas

Το λυκόφως των θεών του Luchino Visconti ανήκει αναμφίβολα στην κατηγορία εκείνων των ταινιών που είναι πιο μεγαλειώδεις από τον κινηματογράφο και πιο τολμηρές από την εποχή τους, η δε ύπαρξή τους και μόνο αποτελεί μια πρόκληση στην πεζότητα της καθημερινότητας, στον



υλισμό του αιώνα. Η ιδιοτυπία του εγχειρήματος είναι τόσο μεγάλη, που σε καμία περίπτωση δε θα μπορούσε να ενταχθεί στο τρέχον σύστημα της κινηματογραφικής διανομής. Υπερβολικά εκτενές, υπερβολικά αφηρημένο, οικοδομημένο πάνω σε μια αλλόκοτη ιστορία, *Το Λυκόφως των θεών* είναι *εξαρχής* μια ταινία που δεν προσπαθεί απλώς να δραπετεύσει από τους τεχνολογικούς περιορισμούς τής εποχής της, αλλά θέλει ν' απορρίψει και τη στοιχειώδη λογική. Είναι ολοφάνερο ότι η φιλοδοξία του Visconti ήταν να είναι όσο αναχρονιστικός ήταν κι ο Λουδοβίκος στην εποχή του. Διαμέσου των χρόνων, συνομιλεί ως ίσος προς ίσον με τον τελευταίο βασιλιά της Βαυαρίας. Στέκει εμπρός στον τελευταίο εκπρόσωπο της αριστοκρατικής απολυτοκρατίας και θέλει να είναι ο τελευταίος του βιογράφος. Σ' αυτή την υπέρμετρα φιλόδοξη ταινία, ο σκηνοθέτης δεν μπορεί να είναι κατώτερος του ήρωά του: όπως ο πύργος του Λίντερχοφ, έτσι και το *Το λυκόφως των θεών* δε φτιάχτηκε για τη συναναστροφή των ανθρώπων.

Ο Λουδοβίκος Β' της Βαυαρίας γεννιέται το 1845 – ήδη πολύ αργά. Το 1864, που ανεβαίνει στο θρόνο της Βαυαρίας, είναι μόλις δεκαεννιά χρονών. Κατάγεται από μια Αυλή «αρχαϊκή», έχει γαλουχηθεί με τα ιδεώδη του ύστερου ρομαντισμού, θα είναι ο τελευταίος απόλυτος ηγεμόνας έναντι της αστικής ιδεολογίας του Κράτους, η οποία, ιστορικά, έχει ήδη κερδίσει το παιχνίδι. Το 1870, πραγματοποιείται η ενοποίηση της Γερμανίας, και ο Bismarck πείθει τον Λουδοβίκο να αναγνωρίσει ως αυτοκράτορα τον Γουλιέλμο Α' της Πρωσίας. Το βασίλειο της Βαυαρίας δεν υπάρχει πια παρά κατ' επίφασιν. Ο Λουδοβίκος, πάντως, θα βασιλεύσει γι' άλλα δεκαέξι χρόνια, παραχωρώντας την πραγματική πολιτική εξουσία σε μια κυβέρνηση την οποία περιφρονεί και η οποία θα τον ανατρέψει. Αρχικά θα καταπιαστεί με το κτίσιμο των πύργων του, στους οποίους και θα κλειστεί, για να ζήσει μια μοναχική ζωή, να παραδοθεί στις ομοφυλοφιλικές του κλίσεις και σ' έναν αισθητισμό που θα τον χαρακτηρίζαμε, το λιγότερο, νοσηρό. Ο Λουδοβίκος δεν είναι καθόλου τρελός – τη θέση αυτή την απορρίπτει εξαρχής ο Visconti· αντιθέτως, είναι απολύτως διαυγής. Δεν πιστεύει στο Κράτος, δεν πιστεύει στην πολιτική· γι' αυτόν, απλώς, τα ιδεώδη της αριστοκρατίας δεν έχουν πια λόγο ύπαρξης: έχουν διαλυθεί κι έχουν γίνει αξίες πλαστικές, αξίες ηθικές, έθιμα· υπάρχει μόνο η σκόνη τους σ' ένα σάπιο σύστημα, την καλύτερη μαρτυρία για το οποίο μας παρέχει η ρομαντική τέχνη. Ο ρομαντισμός είναι η νεκρώσιμη τελετή μιας εποχής, κι αυτήν ακριβώς την τελετή έχει αποφασίσει ο Λουδοβίκος να βιώσει. Αποφασίζει να γίνει η ύπαρξή του το ρέκβιεμ για την παλιά εποχή που φεύγει για πάντα. Σε μια κρίσιμη ιστορική καμπή για τη Γερμανία, ενσαρκώνει τον παλιό κόσμο που κανείς δεν τον θέλει και που τη θέση του παίρνει το σύγχρονο Κράτος. Ο Λουδοβίκος είναι μόνος... περιπαθώς μόνος. Οι ενδεχόμενοι συνομιλητές του είναι πλέον ανύπαρκτοι, οπότε τους δημιουργεί ο ίδιος, τον Wagner ή τον Κάιντς, ταυτίζοντας τα πρόσωπα με την τέχνη τους. Έχει μόνο την εξαδέλφη του, την Ελισάβετ, με την οποία αισθάνεται ενστικτωδώς ότι τον συνδέει μια εκλεκτική συγγένεια.

Δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε την έλξη του Luchino Visconti για τον Λουδοβίκο. Οι ομοιότητες ανάμεσά τους είναι πολλές. Αυτό δεν σημαίνει, βεβαίως, ότι ταυτίζονται· εκτός αυτού, ο Visconti, όχι μόνο δεν ήταν ξεκομμένος απ' την εποχή του, αλλά, αντιθέτως, ερχόταν μονίμως σε σύγκρουση μαζί της. Υιοθέτησε τις ιδεολογίες, τα γούστα, τις επιλογές της. Θέλησαν να τον ανακηρύξουν πρόδρομο του νεορεαλισμού, κι ο κινηματογράφος του, πριν γίνει σύγχρονος, υπήρξε ηθελημένα κοινωνικός. Στη δύση του βίου του, όμως, όπου αναρωτιέται για την ύπαρξή του, το έργο και τη σκοπιμότητα της κινηματογραφικής του πρακτικής, βγάζει τα διαδοχικά προσωπεία πίσω απ' τα οποία κρυβόταν στις διάφορες ταινίες του. Ο André Bazin, αναφερόμενος στο *Η γη τρέμει*, έθετε με πολλή ευθυκρισία το ζήτημα της διάστασης ανάμεσα στην καινοτομία της εικόνας στο έργο του Visconti και στον πιο συμβατικό χαρακτήρα τού κοινωνικού του λόγου. Η εξέλιξη του κινηματογράφου του απέδειξε πως, όταν ο Visconti δείχνει το αληθινό του πρόσωπο, είναι ο αριστοκράτης που έγινε καλλιτέχνης. Είναι γνωστό το ανέκδοτο ότι ο Visconti, πρώτα παθιάστηκε με τα άλογα, κι ύστερα με την ιππασία. Όμως, στην τέχνη αυτή αποφάσισε ν' αφιερώσει τη ζωή του και, κατά τη γνώμη μου, στο *Λυκόφως των θεών* εξηγεί το γιατί.

Θα ήμαστε υπερβολικοί αν θεωρούσαμε ότι το πραγματικό είδωλο του Visconti το συναντάμε μόνο στις ταινίες εποχής, όπως το *Senso* (1954), *Ο γατόπαρδος* (1963), *Το Λυκόφως των θεών* (1972); Είναι σαφές ότι ο Visconti, ως σκηνοθέτης, βρίσκεται στο φυσικό του περιβάλλον όταν καταγράφει τον επιθανάτιο ρόγχο της ευρωπαϊκής αριστοκρατίας από την οποία προέρχεται. Βαθιά μέσα του, ξέρει ότι ανήκει στον περασμένο αιώνα. Φυσικά, μπορεί και προσποιείται, αλλά σ' όλη του τη ζωή πενθεί για έναν πολιτισμό ο οποίος πέθανε πριν γεννηθεί ο ίδιος και του οποίου θα παρακολουθήσει τη διάλυση εις τα εξ ων συνετέθη. Η ενδιάθετη μελαγχολία των ταινιών του, η ευχαρίστηση με την οποία παρακολουθεί ως θεατής τη συντέλεια του κόσμου, εκφράζονται με τον καλύτερο δυνατόν τρόπο, με τεράστια διαύγεια και γαλήνη στην αξιοθαύμαστη *Γοητεία της αμαρτίας*. Στο *Λυκόφως των θεών*, αντιθέτως, ο Visconti δεν είναι ποτέ θεατής, ει μη μόνον του εαυτού του. Ο αναχρονισμός αυτού του μονάρχη, που ζει σ' έναν αιώνα ο οποίος δεν του ταιριάζει, εκφράζει ένα κομμάτι του εαυτού του. Του επιστρέφει το είδωλο των πιο κρυφών του κλίσεων· γιατί είναι σαφές ότι ο Λουδοβίκος σκηνοθέτησε ένα δικό του σύμπαν που το είχε στερηθεί επειδή έτυχε να γεννηθεί λάθος στιγμή, επειδή απέρριπτε την εποχή του. Αυτό δεν κάνει κι ο Visconti, όταν ανασυνθέτει με κάθε λεπτομέρεια τη χοροεσπερίδα στο *Γατόπαρδο* ή τη στέψη του Λουδοβίκου, όταν διαλέγει σχολαστικά έπιπλα και κοστούμια; Μήπως η ζωή του δεν υπήρξε, όπως του Λουδοβίκου, μια μόνιμη αναζήτηση ενός παρωχημένου παρελθόντος και της ανάκλησής του διά της μιμήσεως; Ο Visconti δεν είναι σκηνοθέτης εξ επαγγέλματος· είναι σκηνοθέτης εξ επιλογής, δεδομένου ότι ασχολήθηκε με τη συγκεκριμένη τέχνη για ίδιον όφελος: για κάποιους λόγους που υπερβαίνουν το στενό

πλαίσιο της κινηματογραφικής βιομηχανίας. Για το έργο του ισχύει ό,τι και για τους πύργους της Βαυαρίας: οι ταινίες του κληροδοτούνται μεν στις επόμενες γενεές, αλλά η δημιουργία τους οφείλεται σε λόγους καθαρά εγωιστικούς. Άραγε υπάρχει ωραιότερη εικόνα από τη σκηνή όπου ο Λουδοβίκος οδηγεί τον Κάιντς μέσα στη νύχτα στο χιονισμένο βασίλειό του, ακούγοντάς τον να απαγγέλλει Schiller μέχρι τελικής πτώσεως; Το ίδιο δεν κάνει ο Visconti με τον Helmut Berger, τον οποίο έκανε σταρ από μια ιδιοτροπία και μόνο (εδώ, πάντως, είναι εξαιρετικός), όταν σε ολόκληρη την τελευταία περίοδο του έργου τον επέβαλε ως τον κατ' εξοχήν ηθοποιό του; Ο κινηματογράφος υπήρξε γι' αυτόν μια ευκαιρία να δημιουργήσει κάποιες στιγμές, να δώσει ζωή στα όνειρά του και, εντέλει, να νικήσει την εποχή του, κτίζοντας έναν δικό του κόσμο.

Το Λυκόφως των θεών αποτελεί για τον Visconti ένα καταληκτικό σημείο. Επιτυγχάνει την τέλεια ώσμωση ανάμεσα στην ταινία και την επιθυμία που τη γεννά· ανάμεσα στον κινηματογράφο και τον ίδιο. Στο εξής, το μόνο σημαντικό θα είναι η συνάντηση: η ύπαρξη της ταινίας περνάει σε δεύτερη μοίρα, εφόσον έχει ήδη βιωθεί. Το φιλμ γίνεται μια ένα τεκμήριο, το οποίο είναι μοιραία ατελές και σχετικά ανακριβές. Η περαιτέρω πορεία του δεν παρουσιάζει κανένα ενδιαφέρον. Όπως ο Λουδοβίκος, έτσι κι ο Visconti δεν είχε καμία ψευδαίσθηση σχετικά με τη στενότητα των αντιλήψεων των συγχρόνων του και θεωρούσε κατά κάποιο τρόπο αυτονόητο το γεγονός ότι η ταινία του, την οποία οι παραγωγοί δεν κατάλαβαν και το κοινό απέρριψε, δε θα μπορούσε τελικά να επιβιώσει παρά υπό μορφήν ερειπίου, υπό μορφήν ιστορικού μνημείου, όπως οι πύργοι τής Βαυαρίας που, με το θάνατο του ιδιοκτήτη τους, έχασαν τη ζωντάνια τους κι έγιναν μουσεία. Αυτό υπήρξε το τίμημα του μεγαλείου τους.

Το 1971, αφού έχει γυρίσει το *Θάνατο στη Βενετία*, ο Visconti αναζητά μια σύνθετη ιστορία και καταπιάνεται να διασκευάσει τα *Σόδομα και Γόμορρα*,[1] πάνω στα οποία η Suso Cecchi D'Amico είχε γράψει ένα σενάριο. Κάνει ρεπεράζ στο Παρίσι και στο Κομπούρ, αλλά η ταινία δε γυρίστηκε ποτέ, λόγω των ανυπέρβλητων δυσκολιών που παρουσίαζε, όπως φαίνεται, η χρηματοδότησή της. Ο πειρασμός να διαβάσουμε το *Λυκόφως των θεών*, το οποίο ο Visconti γύρισε αντί για το έργο του Proust, είναι μεγάλος. Τα γυρίσματα, όπως γνωρίζουμε, πραγματοποιήθηκαν στις αντίστοιχες ιστορικές τοποθεσίες, στις αρχές τού 1972, και διήρκεσαν τέσσερις μήνες. Στις 27 Ιουλίου, κι ενώ η ταινία βρίσκεται ακόμα στο στάδιο του μοντάζ ο Visconti πέφτει ξαφνικά άρρωστος. Συνέρχεται τον Οκτώβριο και, παρά τις συμβουλές των γιατρών του, αναπτύσσει μια ξέφρενη δραστηριότητα, δουλεύει για να ολοκληρώσει το *Λυκόφως των θεών*, προετοιμάζει μια σκηνοθεσία για τη Scala, αντιμετωπίζει διάφορα οικογενειακά προβλήματα και γράφει τη *Γοητεία της αμαρτίας* – όλα μαζί. Πολύ γρήγορα, τα προβλήματα που παρουσιάζει *Το λυκόφως των θεών* αποδεικνύονται ανυπέρβλητα: παρ' όλες τις προσπάθειες, η ταινία διαρκεί πάνω από τέσσερις ώρες, πράγμα απαράδεκτο από κάθε άποψη. Ο σκηνοθέτης προτείνει να βγει η ταινία σε δύο συνέχειες, αλλά δεν πείθει κανέναν για την επιτυχία ενός ανάλογου εγχειρήματος. Οι παραγωγοί πανικοβάλλονται, κι έτσι καταλήγουμε στο γνωστό «πετσόκομμα» και τις πολλαπλές εκδοχές της ταινίας, διαφορετικής διάρκειας και σε διάφορες γλώσσες, μοναδικό κοινό σημείο αναφοράς των οποίων θα είναι η αποτυχία τους. Βρισκόμαστε στις αρχές του 1973: ο Visconti έχει άλλα τρία χρόνια ζωή κι άλλες δύο ταινίες να γυρίσει. Αφήνει το *Λυκόφως των Θεών* πίσω του – ημιτελές.

Η πρωτοβουλία των συνεργατών του ν' αγοράσουν, τη χρονιά του θανάτου του, από τον χρεοκοπημένο παραγωγό τα δικαιώματα του *Λυκόφωτος των θεών* είναι από κάθε άποψη παραδειγματική. Ο μοντέρ Ruggero Mastroianni και η σεναριογράφος Suso Cecchi D'Amico ήταν οι δύο μοναδικοί άνθρωποι που έζησαν από τόσο κοντά τον Visconti, ώστε να γνωρίζουν τα πάντα για την ταινία: ήταν οι μόνοι που μπορούσαν να συνθέσουν τα πλάνα του *Λυκόφωτος* και ν' αποκαταστήσουν την ταινία σε μια μορφή την οποία μπορούμε ανεπιφύλακτα να αποδεχθούμε ως οριστική – οριστική και αξιοθαύμαστη, εξαιτίας της ίδιας της ατέλειάς της.

Στο εκπληκτικό σύστημα αναλογιών που συνδέουν αδιάρρηκτα το *Λυκόφως των θεών* με τη μοίρα του δημιουργού του, η ομοιότητα ανάμεσα στο τέλος της ταινίας και τον επίλογο των γυρισμάτων είναι η πιο συγκλονιστική. Τα δύο όνειρα, ανέφικτα και τα δύο, έρχονται στο τέλος σε σύγκρουση με την πραγματικότητα. Η ανυπόφορη σεκάνς του (παρα)ψυχιατρικού εγκλεισμού του Λουδοβίκου από την αστική κυβέρνησή του αποπνέει μια φρικιαστική ψυχρότητα. Είναι ανάλογη της πρόκλησης που ο ηγεμόνας απηύθυνε στην εποχή του. Από την άλλη, η αρρώστια του Visconti και ο διαμελισμός της ταινίας μαρτυρούν με τον τρόπο τους την απόλυτη πίστη του σκηνοθέτη στο σχέδιό του και κατακυρώνουν την επιτυχία του: *Το Λυκόφως των θεών* υπερβαίνει την εποχή του.

Η αποκατεστημένη εκδοχή που μπορούμε σήμερα να παρακολουθήσουμε, παρουσιάζει μια σειρά προβλήματα: φέρει τη σφραγίδα του ημιτελούς. *Το Λυκόφως των θεών* είναι μια ταινία φτιαγμένη ξανά από την αρχή, και γι' αυτό διαθέτει μια δική της, ιδιαίτερη πατίνα, μια δική της υφή: είναι μια ταινία που κέρδισε κυριολεκτικά τη μάχη με την ανυπαρξία. Η ομορφιά της έγκειται, μέχρις ενός σημείου, στην τυχαία διάρθρωση των πλάνων, στην αυθαίρετη συναρμογή των σεκάνς, στην παρουσία αυτόνομων, μεμονωμένων, σχεδόν προαιρετικών σκηνών. Στην εποχή μας, όπου η εικόνα είναι ολοκληρωμένη, ελεγχόμενη, παγιωμένη, οποιοδήποτε στοιχείο παραπέμπει στον αστάθεια, στον εφήμερο χαρακτήρα της, μας είναι εντελώς απαραίτητο. Σ' αυτή δε την ταινία, έχουμε ανά πάσα στιγμή κάθε λόγο να εικάζουμε την απουσία της. Η προσοχή που αποδίδουμε στη σοβαρότητα του ζητήματος, ο δρόμος που, ως θεατές, είμαστε διατεθειμένοι να διανύσουμε για να συναντήσουμε την εικόνα, είναι ανάλογος του δρόμου της εικόνας για να φτάσει ώς εμάς – και των κινδύνων τους οποίους διέτρεξε για να μας συναντήσει.



Την πρώτη φορά που είδα το *Λυκόφως των θεών*, καλά καλά δεν τη θυμάμαι. Ένα πράγμα, όμως, μου έχει εντυπωθεί: ότι η αφήγηση άρχιζε με τη σύλληψη του Λουδοβίκου στο Νόισβανστάιν: στοιχείο ενισχυτικό για τη χρησιμοποίηση των πολλών και διαφορετικών αφηγητών στη διάρκεια της ταινίας, αν και αυτή η πολλαπλή αφήγηση δε χρειαζόταν, ως εκφραστικό σχήμα, την παραμικρή αιτιολόγηση. Πολλές σεκάνς έλειπαν κι οι περισσότερες ήταν πετσοκομμένες: η διάρκειά τους δεν είχε καμία σχέση με την πραγματική. Η πρώτη δουλειά που έκαναν ο Mastroianni και η D'Amico, ήταν ν' αποκαταστήσουν τη χρονολογική σειρά που ήθελε ο Visconti, και ν' αποδώσουν σε κάθε ενότητα την προκαθορισμένη της διάρκεια· γιατί η πρωτοτυπία του εγχειρήματος συνίστατο στην απόρριψη της παραδοσιακής δραματουργίας, υπέρ μιας σύνθεσης με ευρείς πίνακες, υπνωτιστικής σαγήνης, το μοναδικό συνεκτικό στοιχείο των οποίων θα έπρεπε να είναι η προσωπογραφία που προκύπτει απ' τη συναρμογή τους. Αληθινή αφήγηση δεν υπάρχει, ούτε ιστορία, ούτε τα αφηγηματικά υποκατάστατα που συνήθως συνδυάζονται με τα γεγονότα στις κινηματογραφικές βιογραφίες. Ο Visconti κολλάει πάνω στον ήρωά του· τον ακολουθεί βήμα προς βήμα. Εξάγει υπομονετικά, από κάθε χωριστή σκηνή, ένα ψήγμα της αλήθειάς του. Οικοδομημένο σε κεφάλαια, σε ενότητες, όπως οι μουσικές συνθέσεις, *Το Λυκόφως των θεών*, μια ταινία ασυνεχής, διέπεται από ένα σύνθετο σύστημα σημείων, χρωμάτων, θεμάτων στα οποία στηρίζεται, και προχωρά με τον τρόπο των ποιημάτων: συνειρμικά. Καθώς κλείνεται σταδιακά στον εαυτό του, κατατρυχόμενος από την έμμονη ιδέα τής όσο το δυνατόν πιο πιστής ενσάρκωσης των φαντασμάτων του, ο Λουδοβίκος εξυψώνεται. Με τον καιρό, φυσικά, τα γούστα του αποκαλύπτονται, ενώ η έλξη του για τον 18ο αιώνα, έναυσμα της δημιουργίας των όμορφων πύργων του Λίντερχοφ και του Χέρενσίμζεε, εκλείπει και δίνει τη θέση της σ' έναν άκρατο βαγκνερισμό. Σε λίγο, ο Λουδοβίκος θα χάσει πια κάθε ίχνος λογικής και θα καταπαστεί να δημιουργήσει την Wagnerland. Και να ο πύργος-αετοφωλιά του Νόσβανστάιν, το σπήλαιο του Λόενγκριν, το επεισόδιο στο καπηλειό των ομοφυλοφίλων. Στην πραγματικότητα, αυτή η παλίνδρομη πορεία είναι μια αδυσώπητα ανοδική, ελικοειδής κίνηση, που θα οδηγήσει τον ηγεμόνα της Βαυαρίας στο σημείο όπου η πραγμάτωση των ονείρων καταργεί τα όρια ανάμεσα στα όνειρα και την πραγματικότητα· ή όπου η αυτοπραγμάτωση και η παραφροσύνη ταυτίζονται πια – μια παραφροσύνη όχι κλινικού, αλλά ηθικού, χαρακτήρα, εφόσον συνιστά ρήξη με την κοινωνία, χωρίς καμία ελπίδα επιστροφής. Την ώρα που ο Λουδοβίκος απομακρύνεται απ' τον κόσμο, η κάμερα, αντιθέτως, τον πλησιάζει, σχεδόν κολλάει πάνω στο πρόσωπό του, λες και κρύβεται εκεί κάποιο μυστικό και θέλει να το ξεδιαλύνει. Το τελευταίο ξέσπασμα της ταινίας, από τη σύλληψη του Λουδοβίκου ώς το θάνατό του, είναι κυριολεκτικά επιβλητικό. Ο Visconti, συνεπαρμένος απ' την τραγωδία τού ήρωά του, δεν τον αφήνει από τα μάτια του. Όλα γύρω του σβήνουν, όλα δίπλα του μοιάζουν πολύ μικρά, πολύ ευτελή. Οι γιατροί, οι πολιτικοί, οι υπηρέτες θριαμβεύουν· έχουν φέρει τον Λουδοβίκο πίσω, σ' έναν κόσμο κομμένο και ραμμένο στα δικά τους μέτρα. Ο Visconti καταγράφει την ευτέλεια του κόσμου τους ακατάπαυστα, εμμόνως: ο Λουδοβίκος είναι εκεί, γυρίζει γύρω γύρω, το μόνο του όνειρο δεν είναι να πάει στους πύργους του ή να παλινορθώσει τη βασιλεία του, αλλά να ξαναβρεί το καταδικό του ρομαντικό τοπίο και μόνο, να ξαναβρεί τη νύχτα, τις λίμνες και την ποίησή τους, που αποτελεί τη μοναδική του διάσταση.

[...]

Η ταινία του Visconti, όμως, είναι και εξαιρετικά τολμηρή, επειδή τα πάντα είναι ιδωμένα αποκλειστικά μέσα από την οπτική του Λουδοβίκου: μια επιλογή, η οποία, ασφαλώς, συνέβαλε τα μάλα στην κατάργηση της ελάχιστης σύμβασης που συνδέει το σκηνοθέτη μιας φαντασμαγορικής ταινίας με το κοινό της. Το Χόλιγουντ έχει ειδικευτεί στην απεικόνιση των μεγάλων αρχιτεκτονικών έργων τής



αρχαιότητας, σε σημείο που τα έργα αυτά αποτελούν πλέον στοιχεία εκ των ων ουκ άνευ στις μεγάλες παραγωγές. Η παρατήρησή μου είναι κοινότοπη, δεν μπορώ όμως να μη συνδέσω την άρνηση με την οποία αντιμετώπισε ένα μεγάλο μέρος του κοινού το *Λυκόφως των θεών*, με την επιδεικτική απουσία απεικόνισης των *έργων*. Οι πύργοι κτίζονται χωρίς μόχθο και παρουσιάζονται έτσι, ως αυτό που όντως είναι, ως προϊόντα της φαντασίας και όχι ως αποτέλεσμα μιας συλλογικής βούλησης ή προσπάθειας. Το ίδιο ισχύει και για τις σκηνές του πολέμου με την Πρωσία ή τις μυστικές διαπραγματεύσεις με τον Αυτοκράτορα Γουλιέλμο: ανήκουν στην πραγματικότητα που ο Λουδοβίκος θέλει να εξαλείψει και που εναντίον της εξεγείρεται όλη του η ύπαρξη – ο Visconti, από σεβασμό για τον ήρωά του, τις αποσιωπά. Η μόνιμη άρνηση των θεαματικών εικόνων αποτελεί το αποκορύφωμα της μέριμνας για τους χαρακτήρες: μέσα σε επιβλητικά τοπία, μέσα σε μια κυριολεκτικά εξωφρενική πολυτέλεια, ο Λουδοβίκος είναι πάντα μόνος. Μαζί με την εξαδέλφη του, μαζί με τον Wagner, μαζί με τη μητέρα του, μαζί με την πριγκίπισσα Σοφία, είναι μόνος. Κι όλα όσα έκτισε γύρω του, δεν είναι παρά ένα παραπέτασμα, με το οποίο θέλει να διασφαλίσει ότι θα έχει τον έλεγχο του πεπρωμένου που έχει επιλέξει. Έτσι, την ώρα που όλα έχουν πια χαθεί, ο Visconti τοποθετεί τη θαυμάσια σκηνή, όπου διακυβεύεται η ίδια η φύση του Λουδοβίκου: ο συνταγματάρχης Ντίρκχαϊμ, τον οποίο υποδύεται ο έξοχος Helmut Griem, έρχεται να προτείνει στο βασιλιά την υποστήριξη του στρατού. Στρατιωτικός, οπαδός της καθεστηκυίας τάξης, έχει παραμείνει πιστός στα ιδεώδη της αριστοκρατίας. Παροτρύνει με ζήλο τον Λουδοβίκο, ή να τον ακολουθήσει στο Μόναχο και να ανακαταλάβει την εξουσία ή να επιλέξει την εξορία, προκειμένου να υποστεί την ατίμωση μιας σύλληψης. Ο βασιλιάς μοιάζει πελαγωμένος... τίποτα απ' αυτά δεν του ταιριάζει... δεν ξέρει τι να κάνει... ή, μάλλον, το ξέρει πολύ καλά, κι ο Visconti, δεξιοτεχνικά, μας το αποκαλύπτει την ώρα που ο θεατής αμφιβάλλει πια πραγματικά για τη διανοητική του ισορροπία: ο Λουδοβίκος είναι διαυγέστερος παρά ποτέ κι έχει προ πολλού χάσει κάθε ελπίδα: το μέλλον δεν του επιφυλάσσει πια τίποτα. Η μόνη διέξοδος στην εκ των προτέρων βέβαιη ήττα του σε σχέση με την εποχή του είναι ο θάνατος.

Σ' αυτόν το θάνατο ο Λουδοβίκος θα ξεπεράσει τον ίδιο του τον εαυτό, καθώς μπαίνει πια στο μύθο πάνω στον οποίο έκτισε ολόκληρη τη ζωή του.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 350, Αύγουστος 1983.
(Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.)

1. Τέταρτη ενότητα του *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο* του Marcel Proust. (Σ.τ.Μ.)

Εγκώμιο ενός μύθου

του Alessandro Bencivenni

Η ιστορία του Λουδοβίκου της Βαυαρίας εμπεριέχει όλα τα στοιχεία του αισθητισμού fin-de-siècle:[1] από την τρέλα μέχρι την ταύτιση τέχνης και ζωής· απ' τη λατρεία του σκότους και του θανάτου μέχρι το μύθο της αριστοκρατίας. Το πρότυπο του ιδεώδους βασιλιά ήταν γι' αυτόν ο ομώνυμός του, Λουδοβίκος ΙΔ', που η εξύμνησή του επαναλαμβάνεται με τρόπο ιδεοληπτικό στη διακόσμηση των ανακτόρων που κατασκευάστηκαν καθ' ομοίωση των Βερσαλλιών. Ενώ, όμως, οι τελετουργίες στην αυλή του Βασιλιά Ήλιου λειτουργούσαν ως μηχανισμοί εξουσίας με στόχο να εγκλωβιστεί η αριστοκρατία στο πλέγμα των σχέσεων και των υποχρεώσεών της προς το στέμμα, οι αντίστοιχες τελετουργίες του Λουδοβίκου ήταν μια αναχρονιστική, τυπολατρική τελετουργία. Πρόκειται για έναν αφηρημένο ύμνο της αριστοκρατικής εξουσίας, τη στιγμή που ο Bismarck επικύρωνε την de facto κατάλυσή της, καταβροχθίζοντας το μικρό βασίλειο και ανοίγοντας το δρόμο στον αστικό καπιταλισμό. Ο Λουδοβίκος προσπάθησε να ερμηνεύσει το ρόλο του βασιλιά ως φορέα δημιουργίας και προστάτη των τεχνών και των γραμμάτων έξω από την Ιστορία, καθώς και να μετασχηματίσει το Ηθικό κράτος σε Αισθητικό. Γι' αυτό, οι τελετουργίες στην Αυλή του κατέληγαν να είναι απλά, τυπικά σημεία που αντιστοιχούσαν στη γλώσσα της παρακμής· δηλαδή, τεχνητά, μανιερίστικα στοιχεία, αποκομμένα απ' την πραγματικότητα. Πράγματι, στη μεγάλης διάρκειας αρχική σκηνή της στέψης, ο Visconti δε δίνει την αίσθηση της κατοχής μιας πολιτικής εξουσίας, αλλά την αίσθηση ενός τυπικού χωρίς περιεχόμενο, που εορτάζεται στο εσωτερικό του παλατιού και σχολιάζεται με τον σχεδόν αφηρημένο απόηχο μιας αόρατης φανφάρας. Όλη του η προσοχή εστιάζεται στη λάμψη του περιβλήματος: στις δαμασκηνές ταπισερί που κοσμούν τους τοίχους, στις γαλάζιες λιβρέες των υπηρετών, στα πολυτελή άμφια των καθολικών επισκόπων, στις επίσημες στολές των αξιωματικών, στα φορέματα και τις εσάρπες των γυναικών, στους αργούς και πανηγυρικούς χρόνους του τελετουργικού. Ένα κάθετο πανοραμίκ αφιερώνεται στον χρυσοκέντητο μανδύα από ερμίνα που φορά ο Λουδοβίκος για τη στέψη. Μετέπειτα, στη σκηνή της συνομιλίας της Ελισάβετ με τη Σοφία, θα υπάρξει ένα αντίστοιχο πανοραμίκ πάνω στα μακριά, λυτά μαλλιά της αυτοκράτειρας. Αμφότερες οι λήψεις ισοδυναμούν με σύμβολα της τέλειας ομορφιάς, χαρακτηριστικά των βασιλέων στις παρελάσεις. Στον ίδιο τόνο είναι και η σκηνή όπου ο Λουδοβίκος βάζει τη Σοφία να δοκιμάσει την κορόνα και τα κοσμήματα των βασιλισσών της Βαυαρίας, κι όπου η δυστυχής, pro forma[2] μνηστή παίρνει, στον καθρέφτη, την όψη ενός πονεμένου, παράλογου, αναθηματικού ειδώλου. Στο πρόσωπο του Λουδοβίκου, η παρακμάζουσα βασιλική εξουσία προσλαμβάνει την πιο «αλλοτριωμένη» μορφή της. Ο βασιλιάς αυτός, ένας φαντασιόπληκτος εστέτ, που απαξιοί να συμμορφωθεί με τους κανόνες, μετατρέπει την εξουσία σε σκανδαλώδη και παράδοξη καρικατούρα. Ενσαρκώνει την απύθμενη και αναρχική φιλοδοξία για το απόλυτο: άλλο ένα χαρακτηριστικό μοτίβο υστερο-ρομαντικής προέλευσης. Για τον μακρύ, θεατρικό διάλογο μεταξύ του κόμη Ντίρκχαϊμ και του βασιλιά, ο Visconti χρησιμοποιεί αυτούσιες φράσεις από τον *Καλιγούλα* του Camus και αναπτύσσει το κεντρικό του θέμα, που είναι η αναζήτηση της «ελευθερίας μέσα στο ανέφικτο»· μιας ελευθερίας ξένης προς την κοινωνική συνύπαρξη, που χαρακτηρίζεται τρέλα.

[...] Όπως και στο *Senso*, έτσι κι εδώ, οι χαρακτήρες καταλήγουν να ταυτιστούν με ήρωες μελοδραμάτων. Το πάθος καταντά θεατρικότητα: όταν η Ελισάβετ φιλά τον Λουδοβίκο, που είναι ντροπαλός σαν τον Ζίγκφριντ, ο Visconti τους τοποθετεί σε μια πόζα σαν σε πίνακα του Hayez. Ο Λουδοβίκος πιέζεται να «υποδυθεί» τους ρόλους του ερωτευμένου, του βασιλιά, του καλλιτέχνη, αναζητώντας την απόλυτη ταύτιση ηθοποιού και ήρωα, με το είδωλό του να καθρεφτίζεται στη μουσική του Wagner ή στις απαγγελίες τού Γιόζεφ Κάιντς, σαν να κοιτάζεται σε κάποιον από τους επίχρυσους καθρέφτες του. Το πιο υποβλητικό κομμάτι της ταινίας είναι η απόπειρα του Λουδοβίκου να υποκαταστήσει την τέχνη του Wagner με τα εξεζητημένα και παιδαριώδη ομοιώματά του, τα οποία, εντέλει, δεν είναι παρά η αναζήτηση της αναποτελεσματικής αισθητικής αποθέωσης. Το αποτέλεσμα της επιθυμίας να εγγράψει στην πραγματικότητα αυτό το τεχνητό κατασκεύασμα είναι, στο αισθητικό επίπεδο, το «κιτς»: κάτι που, στο ψυχολογικό επίπεδο, αντιστοιχεί στην τρέλα.

[...] *Το Λυκόφως των θεών* αποτελεί την πιο αμφιλεγόμενη, την πιο αυθαίρετη, την πιο ανεξέλεγκτη συνάντηση του Visconti με την κουλτούρα της Παρακμής. Είναι, όμως, και μια από τις πιο ειλικρινείς και γοητευτικές ταινίες του· μια θλιβερή και παθητική μαρτυρία για τον ίδιο του τον αισθητισμό, για την αποστασιοποίησή του από τη σύγχρονη πραγματικότητα. Χειρίστηκε την ιστορία του βασιλιά με λυρική ορμή μάλλον, παρά με τη διαύγεια του κριτικού πνεύματος. Οι μουσικές επιλογές –η αίσθηση του θριαμβικού, οδυνηρού, αναπότρεπου πεπρωμένου, που είναι ένα από τα χαρακτηριστικά της μουσικής του Wagner– υπερισχύουν των ιστορικών αναφορών. Το κομμάτι της ανάκρισης (που ο Visconti γύρισε την τελευταία στιγμή, προσπαθώντας να προσδώσει μια κάποια αφηγηματική συνοχή σ' ένα τεράστιο υλικό), ενώ θέλει να δώσει στην ταινία έναν τόνο «αναπαράστασης της αλήθειας», καταλήγει στο εγκώμιο ενός μύθου.

Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti*,
Il Castoro Cinema, εκδ. La Nuova Italia, Φλωρεντία 1983.
(Μετάφραση: Παναγιώτης Ράμος.)

1. Γαλλικά στο κείμενο: τέλος του (19ου) αιώνα. (Σ.τ.Μ.)
2. Λατινικά στο κείμενο: κατά παραγγελίαν. (Σ.τ.Μ.)

Η γοητεία της αμαρτίας
Gruppo di famiglia in un interno

(Ιταλία-Γαλλία, 1974)

Σενάριο: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli. **Φωτογραφία:** Pasqualino De Santis, με οπερατέρ τους Nino Cristiani, Mario Cimini. **Σκηνογραφία:** Mario Garbuglia. **Κοστούμια:** Vera Marzot, Piero Tosi. **Μουσική:** Franco Mannino και αποσπάσματα από τη *Συμφωνία Concertante K364* του W.A. Mozart. **Ήχος:** Decio Trani. **Μοντάζ:** Ruggero Mastroianni. **Βοηθοί σκηνοθέτες:** Albino Cocco, Louise Vincent, Giorgio Treves, Alessio Girotti. **Ηθοποιοί:** Burt Lancaster (καθηγητής), Silvana Mangano (μαρκησία Μπάνκα Μπρουμόντι), Helmut Berger (Κόνραντ), Claudia Marsani (Λιέτα), Stefano Patrizi (Στέφανο), Elvira Cortese (Ερμίνια), Romolo Valli (Μικέλι), Dominique Sanda (μητέρα του καθηγητή), Claudia Cardinale (σύζυγος του καθηγητή), Philippe Hersent (Ντομένικο, θυρωρός), Umberto Raho (Μπερνάι, αξιωματικός της αστυνομίας), Enzo Fiermonte (αρχιμάστορας), Valentino Macchi. **Παραγωγή:** Giovanni Bertolucci για τη Rusconi Film, Gaumont International (Παρίσι). **Διάρκεια:** 121'. Έγχρωμη. 35mm. **Πρώτη προβολή:** Μιλάνο, 10 Δεκεμβρίου 1974.

Ένας ηλικιωμένος καθηγητής ζει απομονωμένος σ' ένα διαμέρισμα στην παλιά Ρώμη, περιτριγυρισμένος από οικογενειακές φωτογραφίες. Η Μπάνκα Μπρουμόντι, μια «καθωσπρέπει» κυρία, τον πείθει να της νοικιάσει το διαμέρισμα του πάνω ορόφου, στο οποίο προτίθεται να εγκαταστήσει τον νεαρό εραστή της (Κόνραντ), την κόρη της (Λιέτα) και το μνηστήρα της κόρης της (Στέφανο). Οι άνθρωποι αυτοί είναι θορυβώδεις και χυδαίοι, και η εισβολή τους ταράζει την ήρεμη ρουτίνα του καθηγητή. Ωστόσο, μένει έκπληκτος από την ειλικρίνεια της Λιέτα και την αντιφατική προσωπικότητα του Κόνραντ, που ήταν φοιτητής με πολιτική δράση. Τώρα, ο Κόνραντ είναι μπλεγμένος σε σκοτεινά κυκλώματα. Ένα βράδυ, δέχεται επίθεση και τραυματίζεται, κι ο καθηγητής τον κρύβει στο διαμέρισμά του. Ανάμεσά τους φαίνεται ότι αναπτύσσεται μια ιδιαίτερη σχέση, αλλά ο Κόνραντ δεν αργεί να επιστρέψει στις παλιές του συνήθειες. Ο καθηγητής κουράζεται από τους νέους ενοίκους, από τις «ανήθικες» συμπεριφορές τους, και δηλώνει ότι δε θέλει να τους ξαναδεί. Διαπιστώνει, όμως, ότι αποτελούν πλέον την οικογένειά του, και τους καλεί σε δείπνο, για να συμφιλιωθούν, αλλά τα αποτελέσματα της συνεύρεσης είναι πενιχρά. Ο Κόνραντ δηλώνει ότι κατήγγειλε το σύζυγο της Μπάνκα, ενώ, λίγο αργότερα, ο καθηγητής βρίσκει τον νεαρό νεκρό. Μένοντας και πάλι μόνος, ο καθηγητής δεν έχει τίποτ' άλλο να περιμένει παρά το τέλος του.

"Δεν υπάρχει κανένα αυτοβιογραφικό στοιχείο στην ταινία. Δικές μου μπορεί να είναι η διάθεση και η ευαισθησία, αλλά ποιος διαφωνεί ως προς το ότι, όταν δημιουργείς ένα έργο, πάντα ανακαλύπτεις εκεί μέσα εκ των υστέρων πως έχεις μεταφέρει ένα κομμάτι του εαυτού σου εκεί; Αυτό είν' όλο.

Τι είναι ο ήρωας της ταινίας μου; Ένας καθηγητής. Ζει για να συλλέγει πίνακες – αυτό είναι το μόνο που τον ευχαριστεί. Εγώ, αντίθετα, είμαι σκηνοθέτης· κάθε μέρα πάω στο πλατό... ακόμα και τώρα που η αρρώστια μ' έχει τόσο ταπεινώσει... με καταλαβαίνετε... μ' έχει πληγώσει... Ο ήρωας, λοιπόν, είναι ένας μοναχικός άνθρωπος, αποκομμένος απ' τον κόσμο, γιατί, όπως λέει, αν, αντί ν' ασχολείται με πίνακες, ασχολούνταν με τους ανθρώπους, θα έκανε τα προβλήματά τους δικά του και θα κατέληγε να χαθεί μέσα σ' αυτά. Εγώ, αντίθετα, έχω τη δουλειά μου, τον περίγυρό μου, μ' αρέσει πολύ να 'μαι με κόσμο, ασχολούμαι πρώτα με τους άλλους και δευτερευόντως με το έργο μου. Ανέκαθεν απέφευγα την ολοκληρωτική μοναξιά. Έχω δέκα-δεκαπέντε ανθρώπους που τους αγαπώ και μ' αγαπούν πολύ κι ήταν πάντα πιστοί και ειλικρινείς απέναντί μου. Όπως γνωρίζετε, ήμουν πολύ άρρωστος, κι αυτό μ' έκανε να καταλάβω ακόμα καλύτερα την αξία των συναισθημάτων τους. Για παράδειγμα, ο Helmut Berger, ενώ δείχνει τόσο δύσκολος, τόσο οξύθυμος, μέσα του είναι τόσο τρυφερός, γενναιόδωρος και πιστός! Κι ο Delon, αν θέλετε να μάθετε, θα 'δινε και τη ζωή του ακόμα για να σε βοηθήσει, να σ' απαλλάξει απ' τις σκοτούρες σου.

Ούτε η ηλικία, ούτε η αρρώστια έκαμψαν τη θέλησή μου για ζωή και δημιουργία. Αισθάνομαι έτοιμος να γυρίσω όχι μία, αλλά δέκα καινούργιες ταινίες! Θέλω να κάνω κινηματογράφο, να σκηνοθετήσω στο θέατρο, ν' ανεβάσω μιούζικαλ! Θέλω ν' αναμετρηθώ με όλα, με όλα! Και με το γνωστό πάθος. Πρέπει να φλεγόμαστε από πάθος όταν καταπιανόμαστε με οτιδήποτε. Εξ άλλου, γι αυτό υπάρχουμε: για να καούμε ώσπου η ζωή να μεταμορφώσει σε στάχτες το έργο μας, ολοκληρώνοντάς το...

Πριν την αρρώστια ήμουν ελεύθερος. Υπέβαλλα το σώμα μου σε σκληρές δοκιμασίες, σαν να 'ταν το πιο φυσικό πράγμα στον κόσμο. Κι έπειτα, ξαφνικά, το χαστούκι, η αναθεώρηση: η ξαφνική ανακάλυψη ότι δεν μπορούσα πια να κάνω ορισμένα πράγματα· ότι η ελευθερία είχε χαθεί για πάντα. Γι' αυτό μισώ την αρρώστια: για τη χαμένη μου ελευθερία· επειδή με ταπείνωσε, επειδή με ταπεινώνει διαρκώς. Έπρεπε να μάθω ξανά να περπατώ, να κουνώ τα χέρια μου, να τα χρησιμοποιώ.

Σ' αυτή την ταινία υπάρχουν δικά μου πράγματα, δικές μου ιστορίες· ιστορίες οικογενειών που οδεύουν στην καταστροφή. Θυμηθείτε το Γατόπαρδο, *τους* Καταραμένους... *Είναι αλήθεια πως ανέκαθεν οι ιστορίες μου ήταν αρνητικές. Πραγματικά, μ' αρέσει να διηγούμαι τραγωδίες: σχέσεις που οξύνονται σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μην προμηνύουν τίποτα καλό. Ωστόσο, οι προσωπικές μου αναμνήσεις, οι επιρροές μου από το παρελθόν, είναι εντελώς διαφορετικές. Είχα μια καταπληκτική και πολύ ενωμένη οικογένεια. Και τα επτά παιδιά μεγαλώσαμε με μια αξιοθαύμαστη μητέρα κι έναν ευαί-*



σθητο, καλλιεργημένο πατέρα, που μας βοήθησε να καταλάβουμε και ν' αγαπήσουμε την τέχνη. Μεγάλωσα με τη μυρωδιά της σκηνής στα ρουθούνια μου...»

L.V.

Απόσπασμα από συνέντευξή του στη Lina Coletti («L'Europeo», 21.11.1974). Παρατίθεται και στο Leggere Visconti, *Παβία 1976.*

●

Το κατειλημμένο σπίτι[1]
του Θωμά Λιναρά

Η μοναξιά μου είναι φτιαγμένη όχι από αυτό που μου λείπει, αλλ' από εκείνο που δεν υπάρχει
Antonio Porchia, *Φωνές*

Η εισβολή

Ένα πρωί, στο αρχοντικό και σιωπηλό διαμέρισμα του καθηγητή –εξαιρετική ερμηνεία από τον Burt Lancaster– εισβάλλει αιφνίδια, με τη μορφή τεσσάρων απρόσκλητων επισκεπτών, η ίδια η ζωή: με την αγένεια, τη βαρβαρότητα και τον αμοραλισμό του εισβολέα, αλλά και με τα πάθη, τους πόθους, τον ερωτισμό, την ακόρεστη δίψα και τη ζωτική της ενέργεια. Ο ιδιοκτήτης του σπιτιού, ο οποίος ζει στη σκιά της ζωής, σχεδόν εκτός τόπου και χρόνου, βυθισμένος σε μια χειμερία νάρκη, με μόνη συντροφιά «τα έργα των ανθρώπων, αλλά όχι με τους ίδιους τους ανθρώπους», αναστατώνεται απ' αυτή την αλλόκοτη ομάδα που παραβιάζει τον ιδιωτικό του χώρο. Η ενατένιση του Υψηλού, η καλλιέργεια της ψυχής και του πνεύματος, η αναζήτηση της Ομορφιάς και της Αρμονίας που παρέχει η Τέχνη (τα διανοητικά και ψυχικά «σπορ» στα οποία επιδίδεται ο καθηγητής) προσβάλλονται όταν εισβάλλει ο ορμητικός χείμαρρος της πραγματικότητας. Το διαμέρισμα, από χώρος πνευματικότητας και στοχασμού, μετατρέπεται σε μια θεατρική σκηνή, όπου θα παιχτεί το δράμα της ύπαρξης και της ύστατης αγωνίας, με αόρατο σκηνοθέτη τον «μεγάλο εχθρό».[2] Σ' αυτό το εσωτερικό τοπίο, θα συγκρουστούν δύο κόσμοι διαμετρικά αντίθετοι, κι από τη σύγκρουση θα γεννηθεί η χίμαιρα μιας ψευδεπίγραφης οικογένειας, το φευγαλέο όνειρο μιας άλλης ζωής, που γρήγορα θα αποδειχθεί –με τρόπο μοιραίο και τραγικό– άλλη μια οικτρή πλάνη.

Conversation Pieces

Οι πίνακες που κοσμούν τους τοίχους του σπιτιού και απεικονίζουν πορτρέτα οικογενειών του 17ου και του

18ου αιώνα, δεν αντιπροσωπεύουν μονάχα την εξιδανικευμένη οικογένεια που ο κάτοχός τους δεν απέκτησε ποτέ, αλλά είναι και οι μοναδικοί σιωπηλοί συνομιλητές και σύντροφοι της μοναξιάς του. Μέσα από την άφθαρτη και αχρονική παρουσία τους, αυτές οι μορφές αλλοτινών καιρών υψώνουν ένα τείχος ανάμεσα στον καθηγητή και στον κόσμο, ενώ, ταυτόχρονα, «κατοικούν» το χώρο και συνιστούν τη βαθύτερη ουσία του σπιτιού: την ίδια του την ψυχή. Αν το σπίτι είναι ένα καράβι που, με μοναδικό επιβάτη τον καθηγητή, ταξιδεύει στο μεταφυσικό ποτάμι του χρόνου, οι πίνακες είναι τα πανιά του, και η θεϊκή μουσική του Mozart, ο άνεμος που τα φουσκώνει. Ο ηλικιωμένος, γοητευτικός άντρας ζει με το βλέμμα στραμμένο στον εσωτερικό του κόσμο, στις παρυφές του παρόντος, αποσυρμένος από την πραγματικότητα – ζει ή μπορεί και να ονειρεύεται τη ζωή μέσα σε μια παγίδα-κιβωτό που ο ίδιος έχει κατασκευάσει για τον εαυτό του, όπου το μέσα είναι το έξω και η μορφή ταυτίζεται απόλυτα με το περιεχόμενο. Σ' αυτή την τέλεια προσομοίωση ζωής, ο καθηγητής βιώνει την υπέρτατη ψευδαίσθηση: ο χρόνος μοιάζει να μην περνά, και οι χαραμάδες απ' τις οποίες θα μπορούσε να διεισδύσει το φως ή η σκοτεινιά του έξω κόσμου, φαίνεται να είναι οριστικά κλειστές. Το βιολογικό του ρολόι χτυπά μονάχα στον παρελθόντα χρόνο, και τα μάτια της ψυχής του λάμπουν απ' το άσβεστο φως της μνήμης. Το βασίλειό του μοιάζει με νησί στη μέση ενός άγνωστου ωκεανού, κατοικημένο μονάχα από τις αναμνήσεις του μοναδικού επιζήσαντα από κάποιο ξεχασμένο υπαρξιακό ναυάγιο.

Μοιάζει, αλλά δεν είναι. Η πραγματικότητα καραδοκεί· είναι εκεί έξω, εισβάλλει –προκλητική και βίαιη– και, υψώνοντας τη νάιλον σημαία μιας «οικογένειας», κλονίζει συθέμελα το οχυρωμένο καταφύγιο του καθηγητή. Τα οικογενειακά πορτρέτα στον τοίχο «νιώθουν» πάνω τους βλέμματα ξένα και ανοίκεια, που τα κοιτάζουν χωρίς να τα βλέπουν πραγματικά (πλην ενός), από ένα εχθρικό μέλλον. Με «τρόμο» οι άφθαρτες μορφές «βλέπουν», με τη σειρά τους, τη ζωντανή τους μετεξέλιξη και τη φθοροποιό δύναμη του χρόνου. Ένας παράδοξος αγώνας αρχίζει: από τη μια μεριά, τα αναλλοίωτα οικογενειακά αρχέτυπα· από την άλλη, μια οικογένεια με σάρκα και οστά, φθαρμένη ώς το μεδούλι, που τρέφεται απ' τις ίδιες της τις σάρκες. Ανάμεσά τους, βέλος και στόχος ταυτόχρονα, ο καθηγητής, μετέωρος, θ' αναγκαστεί να βγει απ' τη μεταφυσική του κάψουλα για να δώσει μια άνιση μάχη, με τα μόνα όπλα που διαθέτει: την Ηθική και το Καθήκον. Άλλωστε, όλοι οι ήρωες του Visconti είναι μαχητές: ποτέ δεν αποστρέφουν το βλέμμα απ' τον «εχθρό» και πολεμούν μέχρις εσχάτων για το όνειρό τους.

Οικογενειακή πλάνη

Αν όλες σχεδόν οι ταινίες του Visconti είναι οικογενειακά πορτρέτα, εδώ κινηματογραφείται μια οικογένεια που είναι και, ταυτόχρονα, *δεν* είναι: μια οικογένεια-φάντασμα. Για απροσδιόριστο χρονικό διάστημα, ο καθηγητής (το παρελθόν του μοιάζει απόμακρο και ξεθωριασμένο[3]) ζει βουτηγμένος σε μια οικεία οικογενειακή φαντασίωση, και ξαφνικά, συναντά μέσα στο ίδιο του το σπίτι τα σπαράγματα μιας οικογένειας που *θα μπορούσε* να είναι αυτή την οποία δεν απέκτησε ποτέ του. Απέναντι στην *εξαίσια* οικογενειακή πλάνη που στολίζει τους τοίχους του σπιτιού –και της ψυχής του–, μια νέα οικογενειακή χίμαιρα ξεπροβάλλει. Ο καθηγητής, αλλά και τα υπόλοιπα μέλη αυτής της οικογένειας-replica, που γεννιέται την ίδια στιγμή κατά την οποία διαλύεται, παγιδεύονται στην αδύνατη αναζήτηση ανύπαρκτων ρόλων. Ένα επικίνδυνο υπαρξιακό παιχνίδι έλξης-απώθησης αρχίζει, αφού όλοι ξέρουν (κι ο καθηγητής καλύτερα απ' όλους) ότι κυνηγούν τη σκιά ενός ονείρου. Το ερώτημα που τίθεται, είναι: Πώς μπορεί να θεμελιωθεί μια οικογένεια χωρίς δεσμούς αίματος, χωρίς τα σημάδια της ζωής που αφήνει πάνω στο σώμα της το πέρασμα του χρόνου; Πώς μπορούν να αναδειχθούν οι οικογενειακοί ρόλοι, αν δεν δοκιμαστούν απ' την πραγματικότητα, αν δεν αποκτήσουν το νόημα και την αλήθειά τους, τη δικαίωση ή τη διάψευσή τους μέσα από το βλέμμα του Άλλου; Η πρόκληση και το μέγεθος μιας τέτοιας πλάνης συνιστά Ύβριν και προσδίδει στην ταινία μια τραγική διάσταση. Πρόκειται για τη μεγάλη χίμαιρα, για τη φασματική λάμψη μιας μεγάλης φωτιάς, που η αντανάκλασή της «περνάει» φευγαλέα απ' τον εξαρχής θρυμματισμένο οικογενειακό καθρέφτη της ταινίας: «Άλλωστε, το να σκεφτεί κανείς μια δομή –όπως η οικογένεια– χωρίς γέννηση, χωρίς τον αναγκαίο χρόνο για τη διαμόρφωσή της, είναι σαν μια θεατρική πρεμιέρα χωρίς πρόβες, καταδικασμένη στην αποτυχία».[4]

Ο καθηγητής, βγαίνοντας απ' την ασφάλεια της αυταπάτης μέσα στην οποία έχει κλείσει τον εαυτό του, «πέφτει» σ' ένα παρόν που όχι μόνο δεν το κατανοεί, αλλά και δεν το αναγνωρίζει.[5] Το αβυσσαλέο ρήγμα που τον χωρίζει από τους υπολοίπους, δεν οφείλεται μονάχα στο χάσμα των γενεών ή στην απόσταση ανάμεσα στα γηρατειά και στα νιάτα, αλλά και, κυρίως, στην αντιδιαμετρική αντίληψη για τον τρόπο με τον οποίο κανείς «κατοικεί τον κόσμο». Καθώς αιωρείται, λοιπόν, ανάμεσα στον παλιό κόσμο –της μνήμης και του παρελθόντος– και στον νέο –της αφασίας και της φθοράς–, εγκλωβίζεται σε μια νέα, άγνωστη παγίδα, που τον απομακρύνει ιλιγγιωδώς από τα γνώριμα εσωτερικά τοπία, για να τον οδηγήσει, όχι στην επιφάνεια της πραγματικότητας, αλλά στο κατώφλι του θανάτου. Οι γέφυρες επικοινωνίας που προσπαθεί να «ρίξει» προς αυτόν τον νέο κόσμο, ο οποίος δεν είναι ζημωμένος από τα άφθαρτα υλικά της Ομορφιάς και της Αλήθειας, αλλά από εκείνα της φθοράς που προκαλεί το πέρασμα του χρόνου, του πάθους, του ενστίκτου, του σπέρματος, του αίματος και του ιδρώτα, αποδεικνύονται σαθρές και εύθραυστες. Ο φωτεινός ουρανός του καθηγητή, όπου πετούν περήφανα οι αετοί μέσα στη μοναξιά τους, θα μολυνθεί απ' τα κοράκια που κυκλοφορούν, κράζοντας κακόηχα, στον σκοτεινιασμένο ουρανό της «οικογένειας» Μπρουμόντι· μόνο που... να... κάποιο απ' τα κοράκια θα μπορούσε... ίσως... να 'ναι ένας λαβωμένος αετός που, με τσακισμένα τα φτερά του, πετάει σε λάθος ουρανό...

Κόνραντ

Το βλέμμα του αυστηρού και άκαμπτου καθηγητή χαλαρώνει, γλυκαίνει, καθώς «πέφτει» πάνω στον Κόνραντ (ο «θε-



ός» Helmut Berger, ίσως στην καλύτερη στιγμή της σύντομης καριέρας του): είναι ο μόνος που κρύβει μια εσωτερικότητα, μια ευαισθησία πίσω απ' το κυνικό προσωπείο, και το έμπειρο μάτι του καθηγητή διακρίνει αμέσως το διαμάντι που λάμπει μες στο βούρκο. Πράγματι: ένας δίαυλος επικοινωνίας ανοίγει ανάμεσά τους (ο Κόνραντ συζητά μαζί του για ζωγραφική, γνωρίζει Ιστορία Τέχνης, αγαπά τον Mozart) κι ένα ισχνό μονοπάτι ουσιαστικής επαφής χαράζεται, προσδίδοντας στην πλάνη τη διάσταση ενός εφικτού ονείρου. Κυρίως, όμως, είναι κάτι άλλο: η σεξουαλική αύρα του Κόνραντ τυλίγει τον γέρο-καθηγητή, ξυπνώντας μέσα του τη μακρινή μνήμη της σωματικής ηδονής και τη «γοητεία της αμαρτίας». Μια λανθάνουσα, αλλά ορατή, ομοφυλοφιλική επιθυμία αναδύεται, η οποία και υπογραμμίζεται από το ποίημα που έγραψε ο Auden λίγο πριν το θάνατό του και που το απαγγέλλει η Λιέτα στον καθηγητή.[6] Μια από τις απατηλές μορφές που κρέμονται στους τοίχους, δραπετεύει από το χρόνο και ζωντανεύει μπροστά στα μάτια του καθηγητή, μαγεύοντάς τον, σχεδόν αποπλανώντας τον ερωτικά. Ο Κόνραντ μεταμορφώνεται σε «σκοτεινό αντικείμενο του πόθου», και η «θανάσιμη» ομορφιά του σπρώχνει τον καθηγητή να κοιτάξει το πρόσωπο της αβύσσου. Ο ισχυρός στρόβιλος των παθών που δημιουργείται ανάμεσά τους, και ο ξεκάθαρος υπαινιγμός μιας ανομολόγητης σχέσης («φύσει εραστής του και θέσει γιος του»[7] θα παρασύρουν και τους δυο στο χαμό. Ο Κόνραντ είναι ο μόνος από τους τέσσερις εισβολείς που κουβαλά ένα υπαρξιακό φορτίο: αντιφατικός, ιδεαλιστής, πολυδιάστατος (οι άλλοι τρεις, έξοχα σκιαγραφημένοι, αλλά μονοδιάστατοι και αβαθείς), γενναιόδωρος, φιλότεχνος, οξυδερκής, ανυπεράσπιστος και, ταυτόχρονα, κυνικός, «βρόμικος», αλαζόνας, ψεύτης, φιλήδονος, αριβίστας, που ξεπουλάει στο παζάρι της αγοράς το κορμί και την ψυχή του. Στο θεατρικό έργο της οικογενειακής φαντασίωσης που διαδραματίζεται, δεν μπορεί παρά να είναι ο άσωτος υιός, το απολωλός πρόβατο που αναζητά έναν πατέρα τον οποίο δε γνώρισε ποτέ. Σε συμβολικό επίπεδο, ακόμα και οι δεσμοί αίματος αποκαθίστανται, αφού ο καθηγητής σκουπίζει, με τα ίδια του τα χέρια, το αίμα τού πληγωμένου «γιου». Παράλληλα, του ανοίγει την καρδιά της καρδιάς του (βάζοντας σε κίνδυνο την άμεμπτη υπόληψή του), όταν τον εγκαθιστά στο πιο μύχιο σημείο του κόσμου του: στο μυστικό δωμάτιο του σπιτιού, που αντιπροσωπεύει το θεολογικό κέντρο της ύπαρξής του.

Ο Κόνραντ παρουσιάζεται στα μάτια του καθηγητή, όχι μόνον ως το ζωντανό και ποθητό σύμβολο της απόλυτης Ομορφιάς που δραπέτευσε από την κορνιζαρισμένη φυλακή του, αλλά και ως αγγελιοφόρος του «μεγάλου εχθρού», που εγκαθίσταται –οριστικά πια– στο πάνω πάτωμα. Το κυνήγι της ομορφιάς έχει τελειώσει πριν καλά καλά αρχίσει, κι ο καθηγητής οδεύει προς την άλλη όχθη του καιρού, με μόνη αποσκευή ένα σημείωμα υπογεγραμμένο από ένα γιο που έχασε χωρίς ποτέ του να τον έχει αποκτήσει.

Τα βήματα στο πάνω πάτωμα

Η δομή της ταινίας αποτελείται από ένα ιδιόμορφο σταυροειδές σχήμα: ένας άξονας οριζόντιος –το μέσα και το «έξω»– κι ένας κάθετος – το πάνω και το κάτω· ιδιόμορφος, γιατί το «έξω» απουσιάζει, καθώς είναι κυριολεκτικά αποκλεισμένο απ' τις εικόνες της. Ακόμα και κάποια εξωτερικά της Ρώμης που διακρίνονται φευγαλέα, είναι κατασκευασμένα στο στούντιο[8] και δεν ανταποκρίνονται –σύμφωνα με τις δηλώσεις του μόνιμου συνεργάτη του Visconti, σκηνογράφου Mario Garbuglia– στην πραγματική εικόνα της Ρώμης. Κι όμως, αυτό το αόρατο «έξω» εισβάλλει και εγκαθίσταται (θεωρητικά) στο πάνω πάτωμα, ενώ, στην ουσία, καταλαμβάνει το μέσα, το πάνω, το κάτω, το σπίτι, τη ζωή και τον κόσμο του καθηγητή· ένας λεκές που απλώνεται ποτίζοντας και διαβρώνοντας τα πάντα (η υγρασία που εμφανίζεται απειλητική στο γραφείο του καθηγητή)· μπορεί, όμως, κι αυτό το «έξω» –οι Άλλοι– να ήταν ήδη εγκιβωτισμένο εξαρχής στο διαμέρισμα, κρυμμένο στα υπόγεια της ψευδαίσθησης του ομοιώματος ζωής του ιδιοκτήτη του. Γι' αυτό και έχει κανείς την εντύπωση ότι αυτά τα πρόσωπα, που εισβάλλουν ξαφνικά, είναι σαν να κατοικούσαν από πάντα εκεί κι ότι απλώς επέστρεψαν, μετά από μια μακρά απουσία, για την τελική συνομιλία με τον πατέρα-αφέντη. Αυτοί, λοιπόν, οι Άλλοι, το «έξω», η πραγματική ζωή, ίσως να μην είναι παρά μια μεταφορά του Χρόνου που επιστρέφει, για να ξυπνήσει τον καθηγητή απ' τη χειμερία νάρκη του και για να πιάσει δουλειά: να ροκανίσει, να φθείρει, να ξηλώσει την αυταπάτη μέσα στην οποία ζει ο καθηγητής, και να τον προσγειώσει στο «πύρινο έδαφος της πραγματικότητας».[9]

Όταν, στη διάρκεια του «οικογενειακού» δείπνου, αφού η οικογένεια έχει για μία ακόμα φορά αλληλοσπαραχτεί άγρια, ο «πατέρας» αναφέρεται στην ιστορία που αφηγείται ο αγαπημένος του συγγραφέας (Proust), για τα βήματα του ενοίκου στο πάνω πάτωμα και για το τι σημαίνουν,[10] ουσιαστικά συμπυκνώνει σε μια σύντομη διήγηση την αλήθεια της δικής τους περιπέτειας και τους προαναγγέλλει το θάνατό του.

Ανάμεσα σε δύο καρδιογραφήματα, που αναπαριστούν στην οθόνη τους αδύναμους χτύπους μιας ραγισμένης, αλλά περήφανης μέχρι τέλους, καρδιάς, κινηματογραφώντας μια ομάδα (gruppo) που δεν καταφέρνει να γίνει οικογένεια (famiglia), σ' ένα εσωτερικό (interno) που δεν άντεξε την εξωτερική πίεση, ο Luchino Visconti συνθέτει ένα σπαραχτικό οπτικό requiem για τις χαμένες δυνατότητες της ύπαρξης, για ό,τι θα μπορούσε να έχει συμβεί, αλλά δεν συνέβη ποτέ.

Θεσσαλονίκη, Μάρτιος 2001.

1. Τίτλος διηγήματος του Julio Cortázar από την πρώτη του συλλογή, *Bestiario* (1951).
2. Ορισμός του θανάτου κατά τον Elias Canetti.
3. «Σιούβασα, ταξίδεψα, πολέμησα. Πανηρεύτηκα και στάθηκα άτυχος.»
4. Roberto Gaetano, *Il cinema di Luchino Visconti*, Biblioteca di Bianco & Nero, Ρώμη 2000.
5. «Μα όταν βρήκα το χρόνο να κοιτάξω γύρω μου, βρέθηκα ανάμεσα σε ανθρώπους που δεν τους καταλάβαινα πια...»
6. «Όταν δεις μια ωραία σιλουέτα, / ακολούθησέ την, / κι αν μπορείς, αγκάλιασέ την, / είτε είναι κορίτσι είτε αγόρι. / Μη ντρέπεσαι, να 'σαι φρέσκος και τολμηρός. / Τη ζωή να τη χαρείς: είναι τόσο σύντομη... / Ό,τι αγγίζει η σάρκα σου, / μπορεί να χαθεί σε μια στιγμή. / Στον τάφο δεν υπάρχει σεξουαλική ζωή.»
7. Βλ. Gilles Deleuze, «Η αποσύνθεση του κρυστάλλου», σελ. 55 του παρόντος βιβλίου.
8. Ο Luchino Visconti, σοβαρά άρρωστος, σκηνοθέτησε την ταινία από το αναπηρικό του καροτσάκι, κι αυτός είναι ένας απ' τους λόγους για τους οποίους *Η γοητεία της αμαρτίας* γυρίστηκε αποκλειστικά σε εσωτερικούς χώρους.
9. Η φράση είναι του Δημήτρη Πικιώνη.
10. «Υπάρχει ένας συγγραφέας, που τα βιβλία του τα διαβάζω και τα ξαναδιαβάζω. Αυτός, λοιπόν, ο συγγραφέας διηγείται πως, μια μέρα, κάποιος εγκαθίσταται στο διαμέρισμα πάνω απ' το δικό του. Ο συγγραφέας τον ακούει να κινείται, να βηματίζει, να τριγυρίζει. Ξαφνικά, εξαφανίζεται, κι ο συγγραφέας, για μεγάλο διάστημα, ακούει μόνο τη σιωπή. Αίφνης, όμως, εκείνος επιστρέφει. Στη συνέχεια, οι απουσίες του γίνονται όλο και πιο σπάνιες και η παρουσία του πιο σταθερή. Είναι ο θάνατος...»

●

Πειραματισμοί
του Jean-François Buiré

«Πολύ νέοι, δεν κρίνουμε σωστά·
πολύ γέροι, το ίδιο.»

«Έτσι και με τους πίνακες, όταν τους κοιτάζουμε από πολύ μακριά ή από πολύ κοντά· διότι υπάρχει ένα και μόνο ένα σωστό σημείο ενατένισής τους. Όλα τ' άλλα βρίσκονται πολύ κοντά στον πίνακα ή πολύ μακριά, πολύ ψηλά ή πολύ χαμηλά. Στην τέχνη της ζωγραφικής, το σωστό σημείο το προσδιορίζει η προοπτική· στην αλήθεια και την ηθική ποιος θα το προσδιορίσει;»

«Ο άνθρωπος είναι ένα πλάσμα φύσει ατελές, και η ατέλειά του δεν εξαλείφεται ει μη μόνο με τη Χάρη. Τίποτα δεν του δείχνει την αλήθεια. Τα πάντα τον ξεγελούν. Απ' τις δύο πηγές της αλήθειας, τη λογική και τις αισθήσεις, καμιά δεν είναι ελικρινής· χώρια απ' αυτό, ξεγελούν συνεχώς η μία την άλλη: οι αισθήσεις ξεγελούν τη λογική με τα φαινόμενα που απατούν. Και την ίδια απάτη που προσπορίζουν στην ψυχή, τη λαμβάνουν ως απάντηση – η ψυχή εκδικείται. Τα πάθη τής ψυχής συσκοτίζουν τις αισθήσεις και τους δημιουργούν ψευδείς εντυπώσεις. Συναγωνίζονται μεταξύ τους στο ψέμα και την απάτη.»

Pascal, *Στοχασμοί*, κεφάλαιο «Ματαιότης».

Ο γαλλικός τίτλος της προτελευταίας ταινίας του Luchino Visconti [*Violence et passion* (*Βία και πάθος*)], η οποία προβλήθηκε το 1974, επικρίθηκε πολύ συχνά λόγω της εμφατικής χροιάς του και σε σύγκριση με την πιο συγκρατημένη πραγματικότητα της ταινίας. Κάποιοι υποψιάστηκαν ότι ο σκηνοθέτης είχε θελήσει να καρπωθεί τα οφέλη από τις μπεργκμανικές συνδηλώσεις ενός τέτοιου τίτλου, αφού οι

Κραυγές και ψίθυροι είχαν κάνει μεγάλη αίσθηση, ένα χρόνο νωρίτερα, στους κύκλους των κινηματογραφοφίλων. Εν ολίγοις, ο εν λόγω τίτλος χαρακτηρίστηκε άσχετος με την ταινία, σε αντίθεση με τον αγγλικό και τον ιταλικό τίτλο: *Conversation Piece*[1] και *Gruppo di famiglia in un interno*[2] αντίστοιχα – αμφότεροι, όροι της ζωγραφικής.

Αν ξεχάσουμε, όμως, τη σχεδόν ομόφωνη αποδοκιμασία με την οποία έγινε δεκτός ο γαλλικός τίτλος της ταινίας, δικαιούμαστε να αναρωτηθούμε κατά πόσον είναι πραγματικά άστοχος. Κι αν σταθούμε στον υπερβολικά περιπαθή του χαρακτήρα, με τη ρομαντική έννοια του όρου, είναι όντως άστοχος· ενώ, αντιθέτως, υπερβαίνει τις προθέσεις του και μπορεί να εκφράζει μιαν αλήθεια της ταινίας, αν εννοήσουμε το «πάθος» με την έννοια της «παρεκτροπής» που του προσέδιδε ο Pascal, και τη βία, όχι με τη συγκινησιακή της έννοια, αλλά με την έννοια που έχει στην έκφραση «βιάζω τον εαυτό μου»· δηλαδή, υιοθετώ μια συμπεριφορά διαφορετική από αυτήν που θα είχα αυθορμήτως, ή, έστω, πειραματίζομαι. Ο πειραματισμός ισχύει τόσο για τον Visconti όσο και για τον καθηγητή, τον οποίο υποδύεται ο Burt Lancaster, αλλά σε διαφορετικό επίπεδο: ο Visconti υιοθετεί ηθελημένα μια μέθοδο πειραματική· ενώ, στην περίπτωση του καθηγητή, ο πειραματισμός είναι σε μεγάλο βαθμό καταναγκαστικός, επιβεβλημένος απ' τα γεγονότα. Και οι δύο, όμως, έχουν να αντιμετωπίσουν μιαν ανοίκεια γι' αυτούς πραγματικότητα, χωρίς καμία εγγύηση για το αποτέλεσμα της αντιπαράθεσής τους μαζί της. Το άγνωστο αυτό έδαφος το αντιλαμβάνονται ως μια έκφανση της σύγχρονης χυδαιότητας. Ο Visconti, υιοθετώντας αυτή την πειραματική στάση, απορρίπτει δύο αντιδιαμετρικώς αντίθετα σχήματα, εξίσου ανέντιμα σε επιστημολογικό επίπεδο. Με βάση το πρώτο, θα μπορούσε να «δει» (και να κινηματογραφήσει) αυτή τη χυδαιότητα αφ' υψηλού· με βάση το δεύτερο, να προσποιηθεί ότι την προσεγγίζει σαν ίσος προς ίσον, παριστάνοντας ότι είναι πιο νέος κι ότι την κατανοεί καλύτερα απ' ό,τι στην πραγματικότητα. Δεν υπάρχει καμία περίπτωση ο Visconti να υποκριθεί ότι γνωρίζει κάτι που δεν το γνωρίζει, ή να προσπαθήσει να κρύψει το αίσθημα του ανοίκειου που του δημιουργεί η σύγχρονη κοινωνία. Αντιθέτως, ξέρει ότι «έχει χάσει επαφή» (για να χρησιμοποιήσουμε τα λόγια του καθηγητή), και θεωρεί (όπως εκείνος, που σκάει στα γέλια όταν το διαπιστώνει) ότι είναι προτιμότερο να διασκεδάζει και να διδάσκεται κανείς παρατηρώντας τη δυσαρμονία του με τα πράγματα. Όταν, λοιπόν, ειρωνευόμαστε τον γαλλικό τίτλο, επειδή τάχα δεν είναι ο πιο κατάλληλος, παραγνωρίζουμε τελικά, μέσα από μια πορεία ελικοειδή, μια πτυχή του δημιουργού και του κεντρικού ήρωα της ταινίας, οι οποίοι είναι επίσης «εκτός τόπου».

Έτσι, το γεγονός ότι συλλαμβάνουμε επ' αυτοφώρω τον Visconti, τον αριστοκράτη του κινηματογράφου, να χειρίζεται αδέξια ένα μέσο το οποίο ανέκαθεν ήλεγχε απολύτως (το zoom-in), είναι τουλάχιστον συγκινητικό. Στη συγκεκριμένη ταινία, αυτή η σύντομη και πολύ κοντινή εστίαση στα πρόσωπα δίνει μερικές φορές μια εντύπωση αγένειας, όπως στη σκηνή όπου ο Κόνραντ βγαίνει απ' το δωμάτιο πετώντας στον καθηγητή μια πολύ χυδαία κουβέντα για τη μαρκησία Μπρουμόντι· μια κουβέντα που δε βρίσκεται στο ύψος τής συγκίνησης και της δραματουργίας την οποία, λόγω αυτής της αιφνίδιας εστίασης στο πρόσωπο του νεαρού, προσδοκούμε: «...θα σας σπάσει τ' αρχίδια». Θα 'λεγε κανείς ότι ο Visconti, μόνο εκ των υστέρων αντιλήφθηκε ότι το zoom-in δεν ταίριαζε με αυτή την αναπάντεχη ατάκα. Φυσικά, η σύγχυση είναι στην πραγματικότητα σκηνοθετημένη· εντούτοις, γίνεται αισθητή και, κυρίως, εκφράζει με ένταση τη σύγχυση του καθηγητή τη συγκεκριμένη εκείνη στιγμή. Ως εκ τούτου, *Η γοητεία της αμαρτίας* υπερβαίνει τη γελοιότητα που συχνά της προσάπτουν, όσον αφορά στον τρόπο με τον οποίο περιγράφει τη σύγχρονη κοινωνία, επειδή ακριβώς αποδέχεται συνειδητά να εκτεθεί στον κίνδυνο της γελοιοποίησης.

Μια αίσθηση ρετρό

Επομένως, η ταινία δεν το κρύβει ότι, κατά κάποιον τρόπο, υστερεί ως προς την κατανόηση του σύγχρονου κόσμου. Μπορούμε να συγκρίνουμε τον καθηγητή με τον ήρωα που υποδύθηκε ο James Stewart στον *Σιωπηλό μάρτυρα*:[3] είναι και οι δύο αποκλεισμένοι στο διαμέρισμά τους –ο Stewart, λόγω μιας προσωρινής σωματικής αναπηρίας· ο καθηγητής, λόγω μιας μόνιμης ψυχολογικής-διανοητικής αναπηρίας–, κάθονται δε και παρατηρούν την εξωτερική πραγματικότητα. Η διάφορά τους, όμως, έγκειται στο εξής: ο Stewart κατευθύνεται ο ίδιος προς τα έξω (έμμεσα, ίσως, και για τις πιο ανομολόγητες αιτίες), ενώ, αντίθετα, στην περίπτωση του καθηγητή, η εξωτερική πραγματικότητα του επιβάλλει την παρουσία της, μέσα στο ίδιο του το σπίτι, παίρνοντας τη μορφή της φάρας των Μπρουμόντι, που τον πιέζουν συνεχώς να συναινέσει, να τους δώσει το πολύτιμο διαμέρισμά του της Ρώμης: η μητέρα (μαρκησία το επάγγελμα), η κόρη της (Λιέτα) κι ο αρραβωνιαστικός της (Στέφανο), και, τέλος, ο Κόνραντ, ο νεαρός εραστής της. Η αναπηρία του καθηγητή γίνεται εμφανής από τον τρόπο με τον οποίο μονίμως η παρέα τον καταλαμβάνει εξ απροόπτου, παρά την παιδεία και την πνευματική του ενάργεια. Κάθε φορά που, δικαίως, εξοργίζεται και τα ψέλνει σε κάποιον της παρέας, οι επιπλήξεις του ανασκευάζονται ποικιλοτρόπως, ενώ, άλλες φορές, οι συνομιλητές του αντιστρέφουν ασύστολα το νόημα της μορφής του, κι ο καθηγητής, από θέσει κατήγορος, γίνεται ο ίδιος κατηγορούμενος.

Κατά βάθος, το πρόβλημα του καθηγητή, το οποίο μπορεί να θεωρηθεί αρετή, αλλά δεν παύει την ίδια στιγμή να συνιστά και την αναπηρία του, οφείλεται στο γεγονός ότι, ενώ οι συνομιλητές του δεν πιστεύουν αυτά που λένε και κάνουν ότι τα πιστεύουν για πολύ λίγη ώρα, εκείνος παίρνει τα πάντα πολύ στα σοβαρά, αρχής γενομένης απ' τα ίδια του τα λόγια. Οι ακροατές του έχουν πάντα όλη την καλή διάθεση ν' ακούσουν προσεκτικά τα λεγόμενά του, αλλά πολύ γρήγορα φτάνουν στα όρια της αντοχής τους. Έχουμε δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις. Στην πρώτη, ο καθηγητής έχει αποκαλύψει στον Κόνραντ το παρελθόν του ως επιστήμονα κι αρχίζει να αγορεύει περί των βλαβερών συνεπειών της επιστήμης. Αποτέλεσμα: τον νεαρό τον παίρνει ο ύπνος, πριν καλά καλά ακούσει τα πρώτα επιχειρήματα. Στη δεύτερη, στη διάρκεια ενός γεύματος, η Λιέτα λέει ότι η θάλασσα θα είναι

υπέροχη, κι ο καθηγητής δράττεται της κοινότοπης αυτής παρατήρησης για ν' αναπτύξει τις ποιητικές, αισθητικές και ιστορικές της προεκτάσεις στους συνδαιτυμόνες του, που δεν έχουν καμία όρεξη να τις ακούσουν.

Ο καθηγητής δε στέκεται ποτέ στην επιφάνεια των πραγμάτων, γιατί είναι άνθρωπος του βάθους· ενός βάθους, το οποίο αυτός ο επαΐων της Αναγεννησιακής τέχνης ονομάζει προοπτική. Πολύ διαφορετικός είναι και ο τρόπος με τον οποίο ο ίδιος και οι Μπρουμόντι αντιμετωπίζουν το διαμέρισμά τους. Η διαρρύθμιση του διαμερίσματος του καθηγητή είναι ιδανική για να χάνεται κανείς, με τον μακρόστενο προθάλαμό του, τις παραφορτωμένες εταζέρες, τα πολλά δωμάτια και τις πολλές πόρτες. Οι Μπρουμόντι, αντίθετα, όπου βρουν χώρισμα, το γκρεμίζουν και μετατρέπουν το διαμέρισμα σ' έναν μεγάλο φωτεινό χώρο [κατ' εικόνα του ονόματος της μαρκησίας Μπρουμόντι: Μπιάνκα, (λευκή)]. Κάποια στιγμή που οι Μπρουμόντι λείπουν και ο εργολάβος ρωτάει τον καθηγητή σχετικά με τα υλικά που θα χρησιμοποιήσει στο διαμέρισμά τους, ο καθηγητής αποφαίνεται ότι θα μπορούσε ν' αποφασίσει, έστω και στην τύχη, για τους τοίχους, αλλά για τα πλακάκια (δηλαδή την αμιγή επιφάνεια), αισθάνεται μάλλον ακατάλληλος. Τελικά, διαλέγει για τα πλακάκια «έντονα χρώματα», χρώματα που, με την έντασή τους, υποκαθιστούν το βάθος.

Δυστυχώς, το γεγονός ότι είναι άνθρωπος του βάθους, της *προσεπίθεσης*, δε βοηθά τον καθηγητή να κατανοήσει καλύτερα τα επιφανειακά πλάσματα, τα πλάσματα της *παράθεσης*, γιατί η κοσμοαντίληψή του χωρά μόνο μία αλήθεια τη φορά (όσο βαθιά κι αν είναι), η οποία μπορεί, στην καλύτερη περίπτωση, να διαθέτει ένα δεύτερο πάτο, έναν δεύτερο θύλακο, όπως το κρυφό δωμάτιο πίσω από τη βιβλιοθήκη του ή η κρυφή καμαρούλα όπου φυλάει τ' αλλαντικά του. Ο ίδιος, άλλωστε, διαθέτει μία και μοναδική ταυτότητα, η οποία στερείται ονόματος: είναι ο καθηγητής. Ως σωστός ουμανιστής, είχε ενδιαφερθεί για την επιστήμη, στην οποία αφιέρωσε τη ζωή του και την οποία συνέχεια εγκατέλειψε προς χάριν τής ιστορίας της τέχνης, επειδή προφανώς κατάλαβε ότι η επιστήμη δεν επρόκειτο να του χαρίσει την απόλυτη αλήθεια που επιζητούσε, αλλά κι επειδή η επιστήμη τού επέβαλε τον πειραματισμό, χωρίς να του παρέχει κανένα εχέγγυο για το αποτέλεσμα. Οι Μπρουμόντι, πάλι, περιβάλλονται από πολλές και διάφορες αλήθειες, που παρατίθενται συνεχώς η μία δίπλα στην άλλη, η μία ολόιδια με την άλλη. Η σχέση τού καθηγητή με τους ενοίκους του θυμίζει, θα λέγαμε, τη σχέση του Visconti (ενός σκηνοθέτη ελάχιστα κινητικού) με το *ζάπινγκ* και το ψηφιακό μοντάζ. Ποτέ δεν επιτρέπει στα ασήμαντα πράγματα να τον αποσπάσουν από αυτά που ίδιος θεωρεί σημαντικά, σε αντίθεση με τον Κόνραντ, ο οποίος, τη μια στιγμή ακούει πολύ ευχαρίστως (όπως δείχνει) Mozart, και την αμέσως επόμενη, επιστρέφει με μεγάλη άνεση στις τηλεφωνικές του κομπίνες· ή, την ώρα που παρατηρεί προσεκτικά έναν πίνακα μαζί με τον καθηγητή, γυρίζει ξαφνικά προς τη Λιέτα και της λέει δυο σκαμπρόζικα λογάκια. Εξ ου και η σύγχυση του ηλικιωμένου λογίου όταν βλέπει τον Κόνραντ και την Μπρουμόντι να φιλιούνται παθιασμένα τη μια στιγμή, και την άλλη να τρώγονται σαν τα σκυλιά· ή όταν, στο τέλος της ταινίας, ο Κόνραντ και ο Στέφανο συμπεριφέρονται εχθρικά ο ένας στον άλλον, ενώ νωρίτερα έλεγαν ότι αγαπιόνταν.

Η προοπτική και η γοητεία του σημείου φυγής του προϋπέθεταν ένα μυστήριο, αλλά αυτό το μυστήριο παρέμενε πάντα δυνάμει εξιχνιάσιμο. Όταν οι αλήθειες αρχίζουν να έρχονται στο φως η μία μετά την άλλη, δεν υπάρχει πια τίποτα προς εξιχνίαση· μένει μόνο η έλλειψη νοήματος. Και οι αλήθειες συνεχίζουν να πολλαπλασιάζονται, σε σημείο που η ομιλία καταλήγει να μοιάζει με θόρυβο, χωρίς χειροπιαστό νόημα. Το αποκορύφωμα είναι η σκηνή της ιδεολογικής διαμάχης: όποιος καταλάβει έστω και μία λέξη απ' αυτό το μπερδεμένο πολιτικό-αισθηματικό κουβάρι των ασαφών υπαινιγμών, στους οποίους ο Visconti προσθέτει, περιχαρής με την κατεργαριά του, ορισμένες συγκεχυμένες αναφορές στην ταραγμένη Ισπανία του 1974, μπερδεύοντάς το ακόμα περισσότερο, όποιος καταλάβει κάτι απ' όλα αυτά, είναι στ' αλήθεια πάρα πολύ έξυπνος. Κατά τον ίδιο τρόπο, το τελειωτικό χτύπημα για τον κλινήρη καθηγητή στο τέλος της ταινίας είναι η απορία που αναπόφευκτα του δημιουργεί ο θάνατος του Κόνραντ, την οποία επιτείνουν, καθιστώντας την ανυπόφορη, οι δύο διαδοχικές και αντιφατικές αλήθειες γι' αυτόν το θάνατο που του πετούν στα μούτρα πρώτα η μαρκησία και μετά η Λιέτα, αφήνοντάς τον ανίσχυρο κι απελπισμένο.

Παρ' όλο που διαπιστώνουμε ότι οι δύο κόσμοι, του καθηγητή και των Μπρουμόντι, είναι «μη διαπερατοί», η μελετημένη εξέλιξη της αφήγησης, η οποία μας παροτρύνει να την παρακολουθήσουμε εκ του σύνεγγυς, μας αποκαλύπτει ότι οι επιφυλάξεις του καθηγητή ως προς την αποδοχή της εισβολής των Μπρουμόντι στη ζωή του είναι πολύ λιγότερο στέρεες απ' όσο δείχνουν στην αρχή. Παρ' όλα όσα τον χωρίζουν από τους παράξενους επισκέπτες του, και παρά το προσωπικό κόστος που θα έχει γι' αυτόν η ενδεχόμενη εισβολή τους, την απορρίπτει, όπως φαίνεται, όλο και λιγότερο. Όμως, για ν' ανοιχτεί ο καθηγητής και να αποδεχθεί τους Μπρουμόντι, χρειάζεται ένα διαμεσολαβητή, ο οποίος με το ένα πόδι θα πατά στον κόσμο του καθηγητή, και με το άλλο, στη σύγχρονη κοινωνία.

Το πρώτο γκρο πλάνο του Κόνραντ μας φέρνει στα χείλη το ρεφρέν του Louis Prima «Just a Gigolo», αφού ο Κόνραντ, στην αρχή μάς παρουσιάζεται σαν ένας τυπικός εκπρόσωπος των νέων των καλών οικογενειών, ανεπαισθήτως γελοίος, με το βαμμένο ξανθό μαλλί και τη φροντισμένη κόμμωσή του. Στη συνέχεια της ταινίας, όμως, αυτή η αρχική εντύπωση θα γίνει πολύ πιο σύνθετη, και η αρχική αγνή του εικόνα θα έρχεται σε μόνιμη σύγκρουση με την πορνική του θέση. Πάντα στην κόψη του ξυραφιού, κυριευμένος από ένα θυμό που ζητά αφορμή για να ξεσπάσει, ο Κόνραντ περνά συνεχώς από τη μία αλήθεια στην άλλη, συνθέτοντας από ποικίλα θραύσματα ένα χαρακτήρα ασύλληπτο, με τον τρόπο με τον οποίο ένας υστερικός μοντέρ ενώνει τα πλάνα μιας ταινίας. Είναι ένας ιδεαλιστής, προδομένος από τη ζωή; Ένας μανιοκαταθλιπτικός; Ένας μυθομανής; Ένας κυνικός ωφελιμιστής; Δε θα μάθουμε ποτέ την αλήθεια. Όμως, απ' όλες αυτές τις μεταμορφώσεις του, μία μόνο του επιτρέπει ν' αγγίξει την καρδιά του καθηγητή και να παίξει το ρόλο τού



διαμεσολαβητή: η μεταμόρφωσή του σε *έργο*. Αν ταυτίσουμε σε μεγάλο βαθμό τον καθηγητή με τον Visconti, επηρεασμένοι και από το γεγονός ότι τον Κόνραντ υποδύεται ο Helmut Berger, ο ηθοποιός-δημιούργημα του Visconti, θα καταλήξουμε σε μια συζήτηση περί ομοφυλοφιλίας. Ωστόσο, η ελάχιστη ταραχή που χαρακτηρίζει τη σκηνή όπου ο νεαρός κάνει ντους μπροστά στον οικοδεσπότη του, αποδεικνύει ότι, εν προκειμένω, δεν έχουμε να κάνουμε με μια σεξουαλική έλξη, στην κυριολεκτική σημασία του όρου· εκτός κι αν φανταστούμε μια ομοφυλοφιλία απολύτως εξιδανικευμένη, αφού ο καθηγητής είναι ερωτευμένος με τον Κόνραντ (επ' αυτού δεν υπάρχει καμία αμφιβολία), αλλά μ' έναν έρωτα σαν αυτόν που συνδέει τον αισθητή με το έργο τέχνης: το zoom-in στον καθηγητή, την πρώτη πρώτη φορά που εμφανίζεται ο νεαρός, είναι διαφωτιστικό, καθώς αποτυπώνει τη συγκίνηση του καθηγητή, ανάλογη με εκείνην που του προκαλεί ένας πίνακας, αλλά, εν προκειμένω, μια συγκίνηση αναζωογονημένη, αφού για πρώτη φορά αντικρίζει έναν *ζωντανό* πίνακα. Όταν κάποιοι άγνωστοι σπάζουν τα μούτρα του Κόνραντ, είναι σαν κάποιοι να επενέβησαν στο πορτρέτο του, κι όταν κοιτάζεται οργισμένος στον καθρέφτη, η οργή του είναι ίδια με αυτόν που θ' αντίκριζε ένα κατεστραμμένο έργο τέχνης. Ο λόγος είναι διπλός: αφ' ενός, ο Κόνραντ έχει συνείδηση του ότι αποτελεί ένα ζωντανό έργο τέχνης· αφ' ετέρου, διαθέτει κάποιες –γενικές– γνώσεις περί τέχνης, κάτι που επιτείνει το ενδιαφέρον του καθηγητή για το πρόσωπό του. Όμως, ακόμα και η πατρική αγάπη που μπορεί να αισθάνεται ο καθηγητής για τον Κόνραντ, ίσως και να μην υπήρχε αν ο Κόνραντ ήταν πολύ μικρότερης ηλικίας, οπότε ο καθηγητής θα έπρεπε να τον διαπαιδαγωγήσει απ' την αρχή· μ' άλλα λόγια, αν δεν ήταν (όπως είναι) ολοκληρωμένος.

Ζωγραφική: οποία ματαιότης...

Η σκηνή με τον Κόνραντ που επιθεωρεί τα τραύματά του, συνδέει την ταινία με τη ζωγραφική της ματαιότητας· ένα ζωγραφικό ρεύμα που υποβαθμίζει, μέχρις ενός σημείου, τη θαυμαστή τοις πάσι ικανότητα της ζωγραφικής να αναπαριστά τη ζωή. Εν προκειμένω, τίθεται το ζήτημα της σχέσης της εικαστικής αναπαράστασης (και, γενικότερα, του Μείζονος Καλλιτεχνήματος) με το θάνατο· βλ., π.χ., τη στιγμή όπου ο καθηγητής ευχαριστεί τους Μπρουμόντι που τον επανέφεραν στη ζωή: την ίδια στιγμή, η κίνηση της κάμερας διατρέχει τη συλλογή των κλασικών ζωγράφων και μοιάζει



να πετάει έξω τους Μπρουμόντι, λες και η αναπαράσταση της οικογένειας παίρνει, με θανατηφόρα παραφορά, την εκδίκησή της και εξοντώνει την οικογένεια των ανθρώπων. Ας αναλογιστούμε, επίσης, τη στάση του καθηγητή στην κλίνη του πόνου, στο τέλος: ξαπλωμένος, σε θέση προοπτική, θυμίζει τον *Νεκρό Χριστό* του Mantegna ή το *Μάθημα ανατομίας* του Rembrandt· στη συνέχεια, όταν η Λιέτα φεύγει και τον αφήνει, καθώς τεντώνει τα χέρια του σε μια κίνηση ικεσίας, παραπέμπει στην εικονογραφία της Πιετά: σημεία εξωτερικά μιας εικαστικής τέχνης υψηλού επιπέδου, τα οποία αγκαλιάζουν τον καθηγητή και προεικονίζουν τον επικείμενο θάνατό του.

Πράγματι, από τη στιγμή όπου οι χαρακτήρες εγκλωβίζονται αναπόδραστα σε μιαν απ' αυτές τις δύο συνιστώσες (Μείζον Καλλιτέχνημα απ' τη μια, σύγχρονη χυδαιότητα απ' την άλλη), μετά το θάνατο του Κόνραντ, η μεταξύ τους επικοινωνία καθίσταται αδύνατη, και σπαράσσονται μεταξύ τους. Γι' αυτόν το λόγο, προκειμένου να διατηρήσει τις ζωτικές της δυνάμεις, *Η γοητεία της αμαρτίας* δεν παύει ούτε στιγμή να εκτελεί μια παλινδρομική κίνηση από τη μία συνιστώσα στην άλλη, αποφεύγοντας έτσι τη δυστοκία που χαρακτηρίζει το *Θάνατο στη Βενετία*, όπου υποτίθεται ότι λαμβάνεται υπόψη η χυδαιότητα, αλλά κατά τρόπο θεωρητικό, διακριτό, αισθητικά εξιδανικευμένο. Η διττή θέση του Κόνραντ καταγράφεται με μεγαλύτερη φυσικότητα απ' ό,τι η αντίστοιχη του Τάτζιο. Ο Visconti προσέχει πάρα πολύ να μη διαχωρίσει την πλευρά του Κόνραντ ως «καλλιτεχνικού έργου» (όπως τον βλέπει ο καθηγητής) από τη χυδαιότητα που ενδεχομένως την ίδια στιγμή αντιπροσωπεύει· κι ενώ θα μπορούσε κάλλιστα να θεωρηθεί ένας πλασιέ έργων τέχνης στον κινηματογράφο, αφήνει να εννοηθεί σαφώς ότι και τα έργα τέχνης είναι προϊόντα που εκπορνεύονται, εκτίθενται και πουλιούνται. Εξ άλλου, αυτή είναι και η έννοια της εναρκτήριας σκηνής της ταινίας, με τους δύο γκαλερίστες δίπλα στον πίνακα που θέλουν να πουλήσουν στον καθηγητή – είναι μια σκηνή σαφούς εμπορικής χροιάς, η οποία μεταδίδεται στην υπόλοιπη αφήγηση, αφού, σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, επιμέρους ομάδες των δύο, των τριών ατόμων θα προσπαθούν, σε τακτά χρονικά διαστήματα και με τον φυσικότερο τρόπο του κόσμου, να πουλήσουν κάτι στον καθηγητή ή ν' αγοράσουν οτιδήποτε από αυτόν: χώρους, τρόφιμα, τις υπηρεσίες της παραδουλεύτρας Ερμίνια, αγάπη, σεβασμό, μια εικόνα δική του ή των άλλων. Αν η ταινία εμπεριέχει μια δριμεία κριτική τού καπιταλισμού, η κριτική εντάσσεται σ' αυτή τη συγκεκριμένη λογική και είναι πλήρως εσωτερικευμένη.

Η παλινδρομική κίνηση ανάμεσα στην τέχνη και τη χυδαιότητα αποτελεί τον θεμέλιο λίθων ορισμένων σκηνών της ταινίας, όπως εκείνη όπου ο καθηγητής, ξαπλωμένος στο κρεβάτι του, ακούει το συγκλονιστικό andante της *Συμφωνίας Concertante* του Mozart και τείνει να μεταβληθεί ο ίδιος σε Μείζον Καλλιτέχνημα, με τις στιλιζαρισμένες κινήσεις αδυναμίας του, καθώς θυμάται τη νεκρή γυναίκα του. Τότε, ακούγεται μια φωνή από μακριά, η οποία καλύπτει τη μουσική και μοιάζει στην αρχή σαν άρια της όπερας. Τελικά, δεν είναι τίποτα άλλο από ένα ιταλικό slow, από τα πιο τυπικά του είδους, που βάζει τέλος στις εικαστικής υφής πόζες του καθηγητή. Αυτή η παλινδρόμηση γίνεται επίσης εμφανής στο επίπεδο της σύνθεσης της ταινίας. Πράγματι, η ταινία εξελίσσεται με τρόπο κατ' επίφασιν αντιδραματικό, χαλαρό, ελεύθερο σχεδόν. Εκ πρώτης όψεως, είναι αδύνατον να διακρίνει κανείς τις κύριες κατευθυντήριες γραμμές της. [...] Η δραματουργική δομή της αποκαθίσταται ξανά, μαζί με την εικαστικότητα, στις τελευταίες σκηνές της ταινίας, όταν καταλαβαίνουμε ότι ο ήχος της έκρηξης που εισήγαγε τους τίτλους της αρχής, όπως και το ηλεκτροκαρδιογράφημα που ακολούθησε αμέσως μετά, προανήγγελλαν το θάνατο του Κόνραντ και την ασθένεια του καθηγητή αντίστοιχα. Έτσι, λοιπόν, η τραγική διάσταση της ταινίας διαφαίνεται κυριολεκτικά την τελευταία στιγμή, αναιρώντας την «ασημαντότητα» της υπόλοιπης αφήγησης. Τραγικότητα, θεατρικότητα, μέχρι και οπερατική διάσταση – αναφέρομαι σε ορισμένα τεχνάσματα που δεν κρύβουν την ι-

διότητά τους (χωρίς, πάντως, την ίδια στιγμή να την προβάλλουν): το τέχνασμα του ήχου της έκρηξης, ο οποίος δεν παρουσιάζεται καθόλου ρεαλιστικά, και το οπτικό τέχνασμα των εξωτερικών χώρων της Ρώμης, που ενισχύουν το αίσθημα ότι ο καθηγητής ζει σ' έναν κόσμο περίκλειστο, η εξωτερική διάσταση του οποίου είναι εικαστικού χαρακτήρα. Τραγωδία, ζωγραφική, όπερα, θέατρο: τα αντιστικτικώς επαναλαμβανόμενα μοτίβα που χαρακτηρίζουν τον Visconti, επανέρχονται δριμύτερα, και η ταινία δεν τα χαλιναγωγεί διά του παραλόγου ή του σουρεαλισμού, ούτε πάλι με την προκλητική αντι-αφήγηση, αλλά ενσωματώνοντάς τα σε μια τραγωδία «σε ελάσσονα τόνο», μορφικά εκχυδαϊσμένη. Ξαφνικά, οφείλουμε να πάρουμε πολύ στα σοβαρά την «επιπόλαιη» φράση της Λιέτα: «Ανά πέντε λεπτά συμβαίνει και μία τραγωδία», η οποία μας δίνει την εντύπωση ότι «δεν συμβαίνει τίποτα» το σημαντικό, ή μπορεί και να μας δίνει κάποια χειροπαστά στοιχεία, για να μας τα πάρει πίσω στη συνέχεια χωρίς να το καταλάβουμε, και να πολλαπλασιάσει τις όψεις, τα προσωπεία, τις αλήθειες· όπως και να 'χει, όμως, μέσα απ' τη συγκεκριμένη φράση μπορούμε να προσεγγίσουμε, όπως και στην *Όπερα της πεντάρας*, το νόημα που σηματοδοτεί ο υπότιτλος της *Γοητείας της αμαρτίας*: «Μια ασήμαντη τραγωδία»: μια τραγωδία, την οποία ο καθηγητής προτιμά να αντιμετωπίσει με το γέλιο παρά κλαίγοντας, όταν, πολύ νωρίς για τον ίδιο, εκφράζει τη σχέση του με τους Μπρουμόντι: «Δεν υπάρχει η παραμικρή πιθανότητα να συνεννοηθούμε... η παραμικρή!» Τραγωδία τραγωδία, αλλά δε θα βάλουμε και τα κλάματα...

Αυτή λοιπόν η τραγωδία σε ελάσσονα τρέφεται από μια υπέρτατη αφηγηματική συμπύκνωση. Είναι πραγματικά απαραίτητο να μελετήσουμε τον ταχύτατο ρυθμό με τον οποίο, σε ορισμένες σκηνές, άπειρα μικρο-συμβάντα, διαφορετικές και σύνθετες ψυχολογικές καταστάσεις, διαδέχονται μέσα σε ελάχιστο χρόνο το ένα το άλλο, με ελάχιστο κόστος σε επίπεδο φόρμας. Άλλα παραδείγματα της υψηλής αυτής αφηγηματικής συμπύκνωσης είναι η σχεδόν ασύνειδη επιλογή της Dominique Sanda για το ρόλο της μητέρας και της Claudia Cardinale για το ρόλο της νεκρής συζύγου του καθηγητή· το ίδιο και η μεταφορά του παπαγάλου που ο Κόνραντ προσφέρει στον οικοδεσπότη του: μια μεταφορά που αναφέρεται στον ίδιο τον Κόνραντ και εγγράφεται στον πυρήνα της ταινίας. Σε ολόκληρη την ταινία, η συμπύκνωση αυτή υλοποιείται με μια πολύ δεξιοτεχνική χρήση της έλλειψης: δεν είναι ποτέ επιδεικτική, με τον ίδιο τρόπο που κι ο εγκλεισμός, καίτοι ιδιαιτέρως έντονος, δεν τονίζεται ποτέ ως σκηνογραφικό επίτευγμα. Θα αναφέρω τρεις τέτοιες ελλείψεις, τις οποίες επίσης πρέπει να χαρακτηρίσουμε ως ασύνειδες και εκ των οποίων οι δύο πρώτες χωρίζουν τρεις διαδοχικές σκηνές: την επίσκεψη στο διαμέρισμα του πρώτου ορόφου με τους Μπρουμόντι, το τηλεφώνημα του καθηγητή που ζητάει ν' αγοράσει τον πίνακα τον οποίο είχε αρνηθεί ν' αγοράσει στην αρχή, την άφιξη της Λιέτα και του Στέφανο στο γραφείο του με τον πίνακα. Στο τέλος της πρώτης σκηνής, βλέπουμε τον καθηγητή να κλειδώνει το διαμέρισμα του επάνω ορόφου, και, στην αρχή της δεύτερης, τον βλέπουμε καθισμένο στο γραφείο του να εργάζεται. Έχουμε, λοιπόν, ρακόρ του καθηγητή με τον καθηγητή, χωρίς καμία χρονική ένδειξη. Η δεύτερη έλλειψη, που ακολουθεί αμέσως μετά και που ο χρονικός προσδιορισμός της είναι ακόμα πιο ασαφής, συνδέει τον καθηγητή στο γραφείο του με τον καθηγητή στο γραφείο του! Ο χρόνος που κυλά, σημαίνεται υπαινικτικά από τα διαφορετικά ρούχα που φορά ο ήρωας στις δύο σκηνές – μια οπτικής φύσεως και ελάχιστα εμφανής λεπτομέρεια. Χωρίς τη διαμεσολάβηση μιας πολύπλοκης χρονικότητας τύπου Proust, η συγκεκριμένη μορφή της διπλής έλλειψης δημιουργεί την αίσθηση ότι ο καθηγητής ζει μέσα σ' ένα χρόνο συνεχή, αδιατάρακτο, μέσα στο χρόνο του διαμερίσματός του, στον οποίο συγχωνεύονται όλες οι εποχές, από την αρχαιότητα ώς τον 19ο αιώνα, περνώντας απ' την Αναγέννηση, χωρίς να λησμονούμε τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, μνημείο του οποίου θα μπορούσε να πει κανείς ότι αποτελεί το κρυφό δωμάτιο. Άλλωστε, οι διάφορες εποχές μοιάζουν τόσο πολύ μεταξύ τους, ώστε, τελικά, το παρόν και το παρελθόν συγχέονται σ' ένα champs-contrechamps, όταν ο καθηγητής απαντά στη μητέρα και τη σύζυγό του που έχουν πεθάνει, με εμβόλιμες αναμνήσεις. (Αντίθετα, η βιογραφία των Μπρουμόντι είναι ρευστή, χαοτική, κινείται στο ρυθμό των άκαιρων αναχωρήσεων και επιστροφών, και δεν έχει καμία επαφή με το παρελθόν, παρά τη δήθεν αριστοκρατική καταγωγή τους.)

Η τρίτη έλλειψη, που οι συμπυκνωμένες χρονικές της προεκτάσεις την καθιστούν τρομακτική, είναι η σκηνή που ακολουθεί αμέσως μετά την υποδοχή των Μπρουμόντι στο σπίτι του καθηγητή. Εκ πρώτης όψεως, ο θεατής είναι πεπεισμένος ότι το πρώτο πλάνο της σκηνής που ακολουθεί την εν λόγω έλλειψη, μια κίνηση της κάμερας που διατρέχει τους πίνακες του καθηγητή, ο οποίος ρητορεύει σχετικά με το θάνατο, και καταλήγει στον ίδιο τον καθηγητή που κοιτάζει έξω απ' το παράθυρο, είναι στην πραγματικότητα το τελευταίο πλάνο της προηγούμενης σκηνής (που προηγείται της έλλειψης), στο τέλος της οποίας ο καθηγητής απηύθυνε στους Μπρουμόντι το πένθιμο λογύδριό του, με την πλάτη γυρισμένη προς το ίδιο παράθυρο· η έλλειψη δεν γίνεται ακόμα αισθητή ως έλλειψη. Τόσο η απαράλλαχτη θέση τού καθηγητή πριν και μετά την κίνηση της κάμερας που διατρέχει τους πίνακες (με τη διαφορά ότι πριν κοιτάζει προς το παράθυρο, ενώ μετά του έχει γυρισμένη την πλάτη, κι ότι έχει νυχτώσει), όσο και η συνέχεια του λόγου του (σε σημείο ώστε ν' αναρωτιόμαστε εκ των υστέρων αν επρόκειτο για μονόλογο ή για ανάμνηση υπό μορφήν εσωτερικού μονολόγου) δημιουργούν μια τέτοια σύγχυση, ώστε μένουμε κατάπληκτοι όταν, στο επόμενο πλάνο, ανακαλύπτουμε ότι οι Μπρουμόντι δε βρίσκονται πια εκεί και δεν ακούνε τον καθηγητή, κι ότι έχει κυλήσει τουλάχιστον μια ολόκληρη νύχτα. Είναι η τεταμένη σύγχυση ενός χρόνου που συσπειρώνεται γύρω από τον εαυτό του: του χρόνου των γηρατειών και της μελαγχολίας.

Συνοπτική ιστορία της τέχνης

Θα κλείσω με μιαν αναφορά στην ιστορία της τέχνης, που κι αυτή με τη σειρά της εκχυδαΐζεται· σε μια συνοπτική ιστορία

της τέχνης δίκην μίτου της Αριάδνης στη *Γοητεία της αμαρτίας*, που είναι η ίδια ένα δαιδαλώδες διαμέρισμα (ο Κόνραντ είναι ο Ίκαρος, ενώ ο καθηγητής, ο Δαίδαλος).

Στην αρχή της ταινίας, ο καθηγητής, ως πεφωτισμένος φιλότεχνος, βλέπει έναν πίνακα που του προτείνουν να αγοράσει: ένα «ομαδικό πορτρέτο οικογενείας σ' ένα εσωτερικό». Βλέπουμε ένα παιδί να σουφρώνει ένα γλυκό από ένα πιάτο, με τον ίδιο τρόπο που ο Στέφανο θα «κλέψει» μια κουταλιά από το ραγού που ετοιμάζει η Ερμίνια. Εκτός από τον πίνακα και τους δύο πωλητές, παρούσα είναι επίσης και μια άγνωστη γυναίκα, της οποίας το ωραίο, αλλά διόλου προσηνές, πρόσωπο, δεν προοιωνίζεται τίποτα καλό.

Ο καθηγητής βρίσκει τον πίνακα υπέροχο, αλλά αρνείται να τον αγοράσει, γιατί, όπως λέει, δε θέλει να πάρει την ευθύνη. Πριν φύγει, ο ένας πωλητής τολμά και εκφράζει την ελπίδα ότι ο καθηγητής θ' αλλάξει γνώμη, κι εκείνος απαντά πως όχι· δεν αλλάζει ποτέ γνώμη. Παρ' όλα αυτά, ο πίνακας παραμένει προσωρινά στο διαμέρισμα, για ν' ανακαλύψουμε, αφού φύγουν και οι πωλητές, ότι έχει παραμείνει και η άγνωστη, που δεν είναι άλλη από τη μαρκησία Μπρουμόντι.

Τελικά, αφού γνωρίζει τον Κόνραντ, τον «πρωτότοκο» της οικογενείας Μπρουμόντι, ο καθηγητής αλλάζει γνώμη κι αποφασίζει ν' αγοράσει το έργο. Αμέσως (ως διά μαγείας, θαρρείς), ο πίνακας επανεμφανίζεται στο διαμέρισμα, αχώριστος πάντα από τους εκπροσώπους των Μπρουμόντι: της κόρης (Λιέτα) και του Στέφανο, του «μικρού γιου» εν προκειμένω. Από την άλλη, ο νόμιμος πατέρας παραμένει απών – ένα φάντασμα.

Στη συνέχεια, βλέπουμε τον καθηγητή να ξεσκονίζει ευλαβικά τον νέο του πίνακα, ακουμπισμένο σ' έναν τρίποδα.

Παραδόξως, όμως, ενώ ο πίνακας εικονίζει μια γαλήνια οικογένεια, συγκεντρωμένη σ' ένα κάδρο, η οικογένεια Μπρουμόντι, καθώς φαίνεται, δεν απεικονίζεται ποτέ σε ανάλογη στάση στην ταινία: παρά το εύρος του Cinemascope, πάντα ένα μέλος της μένει εκτός πεδίου, είτε επειδή πραγματικά απουσιάζει είτε επειδή κινηματογραφείται αμόρσα· ίσως γιατί, αλλιώς, η οικογενειακή συγκέντρωση θα ήταν εκρηκτική.

Παρ' όλα αυτά, υπάρχει μία στιγμή όπου πραγματικά όλη η οικογένεια είναι συγκεντρωμένη στο ίδιο κάδρο, αποπνέοντας μια γαλήνη: η σκηνή όπου η μητέρα φτάνει καθυστερημένη στο γεύμα που παραθέτει ο καθηγητής, την ώρα τού επιδορπίου. Η σκηνή διαρκεί όσο ένα φευγαλέο σταθερό πλάνο, όσο και η εικόνα του πίνακα στην αρχή της ταινίας, αλλά παρευρίσκονται όλα τα μέλη της επανασυνδεθείσας οικογένειας, με τον καθηγητή να υποκαθιστά τον απόντα πατέρα. Είναι η ηρεμία πριν από τη θύελλα· μια σύντομη στιγμή χάριτος (στους αντίποδες των παύσεων στο *Θάνατο στη Βενετία*), και η φευγαλέα υφή της υπογραμμίζεται από την άφιξη της μαρκησίας, η οποία φτάνει κυριολεκτικά την τελευταία στιγμή. Σε λίγο, οι δύο «γιοι» θα τσακωθούν, θα διαλύσουν ξανά την οικογένεια και θα σπάσουν τον τρίποδα πάνω στον οποίο ο καθηγητής είχε στηρίξει τον πίνακα για να τον ξεσκονίσει. Τουλάχιστον, έστω και σε ένα μόνο πλάνο, έστω κι αν πρέπει να αρκεστούμε σε μια οικογένεια «κινηματογραφική», αφού οι γιοι και ο πατέρας δεν είναι αληθινοί, η «οικογένεια [συγκεντρωμένη] σ' ένα εσωτερικό» υπήρξε όντως μέσα στην πραγματικότητα της ταινίας, στο γεύμα που παρέθεσε ο καθηγητής – ένα επίτευγμα, που ακόμα κι αυτό αποτελεί ευόδωση των προσπαθειών ενός φιλότεχνου.

«Trafic», τχ. 36, Χειμώνας 2000.
(Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.)

1. «Είδος ομαδικού πορτρέτου, αρκετά συνηθισμένο τον 18ο αιώνα. Συνήθως, απεικονίζονται τα μέλη μιας οικογένειας ενώ επιδίδονται στις καθημερινές τους ασχολίες, καθισμένα στη βιβλιοθήκη ή στον κήπο του σπιτιού τους» (Herbert Reed κ.ά., *Λεξικό Εικαστικών Τεχνών*, μτφρ.: Ανδρέας Παππάς, Υποδομή, Αθήνα 1986). (Σ.τ.Μ.)
2. «Ομαδικό πορτρέτο οικογενείας σ' ένα εσωτερικό». (Σ.τ.Μ.)
3. *Rear Window*: ταινία του Alfred Hitchcock (1954). (Σ.τ.Μ.)

●

Ο αθώος
L'innocente
(Ιταλία-Γαλλία, 1976)

Σενάριο: Luchino Visconti, Enrico Medioli, Suso Cecchi D'Amico, βασ. στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Gabriele D'Annunzio. **Φωτογραφία:** Pasqualino de Santis, με οπερατέρ τους Mario Cimini, Giuseppe Berardini. **Σκηνογραφία:** Mario Garbuglia. **Κοστούμια:** Piero Tosi. **Μουσική:** Franco Mannino, Chopin, Mozart, Liszt, Gluck. **Ήχος:** Mario Dallimonti. **Μοντάζ:** Ruggero Mastroianni. **Βοηθοί σκηνοθέτες:** Albino Cocco, Giorgio Treves, Alain Sens Cazeneuve. **Ηθοποιοί:** Giancarlo Giannini (Τούλιο Χέρμιλ), Laura Antonelli (Τζουλιάνα Χέρμιλ), Jennifer O'Neill (Τερέζα Ράφο), Rina Morelli (μητέρα του Τούλιο), Massimo Girotti (κόμης Στέφανο Εγκάνο), Marie Dubois (πριγκίπισσα), Didier Haudepin (Φεντερίκο Χέρμιλ), Claude Mann (πρίγκιπας), Roberta Paladini (Ελβιρέτα), Marc Porel (Φίλιπο ντ' Αρμπόριο), Elvira Cortese (ηλικιωμένη καμαρίερα), Alessandra Vazzoler (τροφός), Vittorio Zarfatti (γιατρός της οικογένειας), Margherita Horowitz. **Παραγωγή:** Giovanni Bertolucci για τη Rizzoli Film (Ρώμη), Les Films Jacques Leitienne (Παρίσι), Francoriz Production (Παρίσι), Imp.Ex.Ci. (Νίκαια). **Διάρκεια:** 129′. Έγχρωμη. 35mm. **Πρώτη προβολή:** Φεστιβάλ Καννών, 15 Μαΐου 1976.

Ρώμη, 1891. Ο Τούλιο Χέρμιλ και η σύζυγός του, Τζουλιάνα, διατηρούν, από καιρό, εντελώς τυπικές σχέσεις. Κι ενώ η Τζουλιάνα φαίνεται να δέχεται παθητικά τη σχέση του συζύγου της με την κόμισσα Τερέζα Ράφο, κάποτε, στη διάρκεια μιας απουσίας του Τούλιο, γνωρίζει το συγγραφέα Φιλίπο Ντ' Αρμπόριο και γίνεται ερωμένη του. Όταν ο σύζυγος επιστρέφει, η Τζουλιάνα μετακομίζει στην έπαυλη της πεθεράς της. Ο Τούλιο αντιλαμβάνεται την απόσταση που υ-



πάρχει ανάμεσά τους, αισθάνεται εκ νέου γοητευμένος και της προτείνει να ξαναρχίσουν μαζί μια νέα ζωή. Μαθαίνει, όμως, ότι η Τζουλιάνα έχει στα σπλάχνα της το παιδί του Ντ' Αρμπόριο. Η γυναίκα αρνείται να κάνει έκτρωση, ενώ, στο μεταξύ, ο Ντ' Αρμπόριο πεθαίνει. Ο Τούλιο αναγκάζεται να δεχθεί την εγκυμοσύνη, αλλά τον κατατρώει η ζήλια. Τη νύχτα των Χριστουγέννων, ενώ η Τζουλιάνα και η τροφός είναι στην εκκλησία, εκθέτει το βρέφος στον παγωμένο αέρα. Το νεογέννητο πεθαίνει, και η Τζουλιάνα μπορεί επιτέλους ν' αφήσει να ξεσπάσει το μίσος για το σύζυγό της. Ο Τούλιο ομολογεί το έγκλημα στην Τερέζα, που κατακρίνει τη θηριωδία του εραστή της. Χωρίς να έχει στήριγμα από κανέναν, ο Τούλιο αυτοκτονεί μπροστά στα μάτια της Τερέζα.

●

Η ευφυΐα των λουλουδιών
του Νίκου Λυγγούρη

Το πραγματικό πρόβλημα που διαταράσσει τη σχέση τού ζευγαριού της ταινίας του Visconti, ας το πούμε απ' την αρχή, δεν είναι η απιστία του συζύγου, αλλά ο έρωτάς του για τον εραστή της γυναίκας του: πρόβλημα της ανδρικής ομοφυλοφιλίας, λοιπόν, που υπήρξε για τον Visconti η βασική πηγή ολόκληρης της θεματικής και της ιδεολογικής του παραγωγής, και που εδώ εισάγεται σαν αστραπή και αποκάλυψη μέσα στη μυθοπλασία, τη στιγμή που ο εραστής της γυναίκας του βγαίνει γυμνός απ' το λουτρό. Από δω και πέρα, ο σύζυγος θ' αρχίσει να ζει μέσα στον πανικό μπροστά στην ανάδυση της αλήθειάς του· μιας αλήθειας, που θα πάρει την όψη της *ζήλιας* (ο Freud δεν έπαψε να τονίζει ότι η ζήλια είναι η κλασική εκδήλωση της ομοφυλοφιλίας) και, παράλληλα, τη μορφή της ψυχικής, ηθικής και σωματικής *αγωνίας* (ανησυχία, απαισιοδοξία, φιλοσοφική αναζήτηση, ιδρώτας...) Το πρόβλημα τώρα για το σύζυγο είναι ν' απαρνηθεί την αλήθειά του με όλα τα μέσα, το τελευταίο των οποίων είναι η φιλοσοφική ιδέα του ελεύθερου ανθρώπου (στο *Θάνατο στη Βενετία*, το ρόλο της έπαιζε η Ομορφιά, αδέξια ιδεαλιστικοποίηση του ομοφυλοφιλικού πόθου), δηλαδή το πρόβλημα της μοίρας: είμαι ή όχι ελεύθερος να διαλέξω τη ζωή μου, τον πόθο μου; Γνωρίζοντας πολύ καλά ότι ο πόθος του έχει διαλέξει ήδη γι' αυτόν, ο Τούλιο απαρνείται αυτή τη γνώση του, λέγοντας «όχι» στην αλήθειά του. Η αυτοκτονία του, λοιπόν, είναι η απάρνηση της ομοφυλοφιλίας του, συγχέεται δε αξεδιάλυτα με την ιδέα του νιτσεϊκού ανθρώπου, η οποία είναι μάλλον η εξιδανίκευσή της. Εδώ, όμως, η απάρνηση κι η εξιδανίκευση δεν κατορθώνουν να σκεπάσουν την αλήθεια, όπως στις προηγούμενες ταινίες του Visconti: η μυθοπλασία δεν αποτελεί πια κανένα *άλλοθι* της απάρνησης (εννοώ ότι η ιστορία είναι τόσο απλή και συμπυκνωμένη, ώστε να μη μας μένει πια καμία αμφιβολία για την αλήθεια των προσώπων – και του σκηνοθέτη). Καμία αιτία δε συνδέεται πια με το θάνατο του Τούλιο, εκτός απ' τη σκηνή του λουτρού, η οποία είναι η αιτία της διαμόρφωσης του πό-



θου του Τούλιο, αλλά και μια ευκαιρία, μια αφορμή, για την ανάδυση της απωθημένης αλήθειάς του. Η *πραγματική* αιτία, λοιπόν, κρύβεται στο παρελθόν ή, καλύτερα, βρίσκεται *παντού* και *πάντοτε*: ο Freud είχε ήδη πριν μισό αιώνα το θάρρος να τοποθετήσει την ανδρική ομοφυλοφιλία στη βάση κάθε κοινωνικού σχηματισμού[1] (αλήθεια που σήμερα τη χρησιμοποιούν τα φεμινιστικά κινήματα στην πάλη τους ενάντια στην πατριαρχία), κι ο Visconti δεν παύει να την εγγράφει παντού μέσα στον κόσμο της «ανδρικής φιλίας»: εδώ, π.χ., βλ. το ρόλο της ξιφομαχίας. Αν στην ταινία η ξιφομαχία είναι η πραγματοποίηση της κοινότητας των ανδρικών ιδανικών και ποθών (η περίφημη ανδρική φιλία), αυτή θα εγγραφεί τη δεύτερη φορά μέσα στην ταινία σαν το αποκορύφωμα της *παράνοιας* του Τούλιο, ο οποίος προσπαθεί να σκοτώσει τον αδελφό του, γιατί νομίζει ότι πίσω από τη μάσκα του κρύβεται ο εραστής της γυναίκας του.

Για τον Visconti, λοιπόν, η ανδρική φιλία είναι μια απωθημένη ομοφυλοφιλία και, παράλληλα, ένα παρανοϊκό παραλήρημα που εγγράφεται στο βάθος όλων των κοινωνικών σχέσεων (βλ. εδώ την άποψη του Claude Lévi-Strauss ότι οι γυναίκες, μέσα στις στοιχειώδεις σχέσεις της συγγένειας, αποτελούν αντικείμενα ανταλλαγής ανάμεσα στους άνδρες, καθώς και την άποψη του Jacques Lacan ότι, στο ερωτικό παιχνίδι, το μόνο αντικείμενο που έχει αξία για τον άνδρα και για τη γυναίκα, είναι το ανδρικό γεννητικό όργανο και όχι το γυναικείο).

Η ταινία θ' αποσυνδέσει τη μυθοπλασία απ' την αλήθεια του Τούλιο και, ταυτόχρονα, θ' αυξήσει τις εντυπώσεις *ομορφιάς* και *γνώσης*, οι οποίες, εδώ, δεν είναι πια μονάχα εξιδανικεύσεις του σεξουαλικού πόθου, αλλά και παραπληρωματικά χρωματικά, διακοσμητικά στρώματα. Ας μη λησμονήσουμε ότι τους χώρους της ταινίας γεμίζουν πάντοτε άφθονα *λουλούδια*, τα οποία δεν είναι παρά η ύψιστη απάρνηση της αλήθειας του Τούλιο – και του κόσμου του: αλήθεια του σκατολογικού συμπτώματος [βλ. τον ιδρώτα του ή την αποσύνθεση της Βενετίας στο *Θάνατο*, αλλά και την επανεμφάνιση της βενετσιάνικης χολέρας (εδώ, με τη μορφή του αφρικανικού πυρετού που θανατώνει τον εραστή της γυναίκας του Τούλιο στην Αφρική...)], αλήθεια του θανάτου, της καταστροφής που, δυστυχώς, δείχνεται πάντα απ' τον Visconti σαν δύση, σαν λυκόφως (θα μπορούσε να είναι κι επιθετικότητα, αρνητικότητα, ανατροπή...)

Ο Visconti, βέβαια, δεν παραλείπει ούτε εδώ ν' απαρνηθεί κι αυτός την αλήθεια, όπως και στις άλλες ταινίες του: βλ. το τελευταίο μέρος της ταινίας, τη συζήτηση ανάμεσα στον Τούλιο και την ερωμένη του, η οποία κτίζεται με εκπληκτικά έξυπνους διαλόγους, που δεν κάνουν τίποτ' άλλο απ' το να *επιβεβαιώνουν αρνητικά* το μυστικό του Τούλιο. Σ' αυτό δε το επίπεδο εγγράφεται κάτι στην ταινία που θα το ονομάζαμε *ευφυΐα*: η αρνητική επιβεβαίωση της αλήθειας, το «όχι» που αποτελεί τον απαραίτητο όρο του συλλογισμού· πράγμα που σημαίνει ότι η ταινία είναι με τη σειρά της ευφυής, διαυγής, στο μέτρο που η αλήθεια εισάγεται ανά πάσα στιγμή μέσα της, καταστρέφοντας κάθε πιθανή ψευδαίσθηση του θεατή (βλ. τη σκηνή όπου ανακαλύπτουμε έκπληκτοι ότι ο Τούλιο επισκέπτεται κρυφά το βρέφος, ενώ νομίζαμε ότι το μισεί).

Η διαφορά απ' το *Θάνατο στη Βενετία* είναι ότι ο Visconti δεν κατορθώνει ν' αποκρύψει τόσο τέλεια όσο εκεί τη φύση του πόθου των ηρώων του (με μέσο την τέχνη ή τον πολιτισμό) κι ότι, εδώ, ο ήρωάς του περιγράφεται ως ετεροφυλόφιλος άνδρας (σε αντίθεση με τις άλλες ταινίες του, όπου το διφορούμενο του πόθου ήταν πιο ισχυρό), κατάσταση από την οποία πηγάζει πιο καθαρά η *κοινωνικότητα* του προβλήματος του Visconti· δηλαδή, ο *αποκλεισμός* κάθε ψυχολογικού, προσωπικού και βιολογικού καθορισμού του δρώντος προσώπου: ο Τούλιο είναι τέλειος ετεροφυλόφιλος και, ακριβώς γι' αυτό, ομοφυλόφιλος άνδρας – διαλεκτική του προφανούς και του μυστικού, που κατά κάποιο τρόπο είναι εδώ *δομική* (ο Τούλιο είναι το μοντέλο κάθε «κανονικού» άνδρα), γεγονός που εντείνεται κι από το ότι το μυθολογικό στοιχείο *αποκλείεται* κι αυτό, διώχνεται έξω απ' τη σκηνή: η Αφρική, όπου πεθαίνει ο εραστής, είναι ό,τι έχει απομείνει απ' τη χολέρα της Βενετίας...

«Σύγχρονος Κινηματογράφος '77», τχ. 13-14, Μάρτιος-Ιούλιος 1977.

1. Βλ. *Συλλογική ψυχολογία και ανάλυση του Εγώ*.

Η ιστορικότητα της αφήγησης στον *Αθώο* του Visconti

του Youssef Ishaghpour

Ο ψίθυρος της αιωνιότητας

Ο Visconti προσδιόριζε ως εξής τις προθέσεις του, το 1943: «Στον κινηματογράφο με οδήγησε κυρίως η προσπάθεια να διηγηθώ ιστορίες ζωντανών ανθρώπων, ανθρώπων που ζουν μέσα στα πράγματα, κι όχι αυτά καθαυτά τα πράγματα. Ο κινηματογράφος που μ' ενδιαφέρει, είναι ανθρωπομορφικός. [...] Θα μπορούσα να κάνω μια ταινία μπροστά από έναν τοίχο, αν μπορούσα να ξαναβρώ τα στοιχεία της αληθινής ανθρωπιάς κάποιου που τοποθετείται μπροστά στο γυμνό σκηνικό· να τα εντοπίσω και να τα αφηγηθώ». Στον *Αθώο*, η δαψίλεια των πραγμάτων, που άφησαν πίσω τους άνθρωποι νεκροί, υπογραμμίζει την έλλειψη της «αληθινής ανθρωπιάς», αλλά ως φάσης στην εξέλιξη του ουμανισμού, ο οποίος διέπει το σχέδιο του ανθρωπομορφικού κινηματογράφου· γιατί ο Visconti δε θεωρούσε την αληθινή αυτή ανθρωπιά, η οποία θα όφειλε να εκδηλωθεί μπροστά σ' ένα γυμνό σκηνικό, ως μια ουσία που μπορεί να αποκαλυφθεί άμεσα. Είχε εναντιωθεί στη νεορεαλιστική φιλοδοξία της καθαρής βίωσης της πραγματικότητας, η οποία, εξ άλλου, σήμερα, τόσα χρόνια μετά, δίνει την εντύπωση ότι εμφορείται απ' την αισθητική της εξαθλίωσης[1] και τη χριστιανοδημοκρατική ιδεολογία. Για τον επίγονο του ιταλικού ουμανισμού, η ενασχόληση με την πραγματικότητα προϋπέθετε απαραιτήτως την ύπαρξη μιας ιστορίας. «Κι αυτό σημαίνει» είχε πει ο Visconti πριν φύγει για να γυρίσει το *Η γη τρέμει* στη Σικελία, με ερασιτέχνες ηθοποιούς και στην τοπική διάλεκτο, «ότι λαμβάνουμε υπόψη μας την καλύτερη δυνατή πολιτιστική διερμήνευσή της: λαμβάνουμε υπόψη μας τον Verga και τον Gramsci.» Η στάση του αυτή αποτελούσε μια αναγκαία άμυνα κατά του υποκειμενισμού της αμεσότητας και εμπεριείχε τον κίνδυνο της παλινδρόμησης στο παρελθόν. Το *Η γη τρέμει*, όμως, δεν είχε επιτυχία (το θέμα των ιταλών ψαράδων δεν ήταν «εμπορικό»), και έμελλε να περάσουν πολλά χρόνια ώσπου η αγορά των πολιτιστικών αγαθών ν' αφομοιώσει τον «χρονικογράφο της αριστοκρατίας», θεωρώντας τον ως μία από τις σταθερότερες αξίες της. Σιγά σιγά, στις τελευταίες του ταινίες, καταλήξαμε να παρακολουθούμε πολιτιστικές τελετουργίες και μόνο. Αυτή η παλινδρόμηση στην κουλτούρα, την οποία ήδη του καταλόγιζαν από την εποχή του *Senso*, αποκτά στον *Αθώο* τη βαρύτητα της εξωμοσίας. Γνωρίζουμε ότι ο Visconti στράφηκε προς την αμερικανική λογοτεχνία, όπως ο Pavese, ο Vittorini, ο Pintor και άλλοι, για να δώσει νέα πνοή στον περίκλειστο κόσμο του D'Annunzio, των «ντανουντσιακών» και της φασιστικής Ιταλίας. Να, όμως, που ο Visconti, στα τελευταία του, παρά το παρελθόν και τις πολιτικές του πεποιθήσεις, δηλώνει παρακμιακός και φυλλομετρά με τρυφερότητα, στο ζενερίκ της τελευταίας του ταινίας, το βιβλίο του D'Annunzio, προτείνοντάς το ως πρότυπο στον κινηματογράφο. Οι ανατροπές είναι πολλές, το εγχείρημα «βαραίνει», αυτή τη φορά «η αρχοντιά ενοχλεί», και το μελόδραμα προσεγγίζει τόσο πολύ την καθημερινότητα, ώστε η τελετουργία χάνει όλη τη γοητεία της. Θαυμάζαμε στις ταινίες του Visconti το ντεκόρ, που θύμιζε μουσείο, και την εξιδανικευμένη και συγκινητική εικόνα του μεγαλόψυχου άρχοντα, του πρίγκιπα ντι Σαλίνα ή του Λουδοβίκου, που τόσο άδικα τον εξοντώνει η Ιστορία: η νοσταλγική εξύμνηση της κουλτούρας λειτουργούσε ως εξιλέωση για την «πρόοδο». Με τον *Αθώο*, δυσφορούμε, γιατί η σιγανή φωνή της αιωνιότητας δεν ακούγεται πια: ο ψίθυρος του Visconti έχει σωπάσει. Ο εκθρονισμένος άρχοντας, τον οποίο, ελλείψει ηρωικής δράσης, απαθανατίζει ο Visconti με το στόμφο του, έχει μετατραπεί στον *Αθώο* σ' έναν οιηματία, μικροπρεπή, απωθητικό αντιήρωα, ο οποίος αυτοκτονεί. Το άκομψο αυτό τέλος, όπου ο Visconti μας δείχνει, θα λέγαμε, το πραγματικό του πρόσωπο, ενοχλεί. Θα προτιμούσαμε, η αυλαία να πέσει με τον πλατωνισμό του Σαλίνα και του Λουδοβίκου, με τον καλλιτέχνη στο *Θάνατο στη Βενετία* που κεραυνοβολείται από την ομορφιά, ή με τον ουμανιστή διανοούμενο στη *Γοητεία της αμαρτίας*, απελπισμένο από την αποτυχία της κουλτούρας του τόσο σε πολιτικό όσο και ανθρώπινο επίπεδο, κι όχι με αυτή τη γελοία επιβεβαίωση της εμμένειας.

Το πάθος της εμμένειας

Ο αθώος είναι η στιγμή της αλήθειας στην εξέλιξη ενός έργου που είχε επίσης αρχίσει με μια μοιχεία κι ένα φόνο. Στο *Ossessione*, όμως, υπό το φασιστικό καθεστώς, η ενατένιση της δυνατότητας, φορέας της οποίας ήταν ένα πρόσωπο αινιγματικό, ένας πλατωνικός καλλιτέχνης και τυχοδιώκτης που αναζητούσε το διαφορετικό, ερχόταν σε σύγκρουση με το πάθος της εμμένειας και όλα της τα στοιχεία: το status quo, την ατομική ιδιοκτησία και τη βία της. Η διάσταση αυτή ανάμεσα στον πλατωνισμό και στο πάθος της εμμένειας, δύο αντίθετες και συμπληρωματικές αντιλήψεις, θ' αποτελέσει τη σημαντικότερη αντίφαση και το εσωτερικό έρεισμα του έργου του Visconti. Αργότερα, θα μας αποκαλύψει την ιστορική της γένεση, εντοπισμένη στην παρακμή της ανθρωπιστικής παιδείας και της αριστοκρατίας, ως αντίθεση μεταξύ της έννοιας και του αισθητού, την οποία εκφράζει θαυμάσια ο τίτλος ενός αριστουργήματός, του *Senso*. Στη διάσταση αυτή θα θεμελιωθεί η θεματική του alter ego και των ομοφυλοφιλικών της εκφάνσεων, την οποία συναντάμε ακόμα και στην αιμομικτική και αδελφοκτόνο σύγκρουση του Ρόκο και του Σιμόνε. Την αφόρητη αυτή αντίφαση, η οποία δεν έχει καμία σχέση με την ηθική της αστικής ζωής, παρ' όλο που γεννήθηκε στο πεδίο της, θα βιώσει ο αστός καλλιτέχνης στο *Θάνατο στη Βενετία*. Με την Απελευθέρωση, ωστόσο, ο Visconti είχε πιστέψει, όπως και πολλοί άλλοι διανοούμενοι του ευρύτερου μαρξιστικού χώρου, ότι στο πλαίσιο της Ιστορίας μπορούσε να πραγματοποιηθεί μια συμφιλίωση· ότι η δυνατότητα και η πραγματικότητα μπορούσαν να σταματήσουν να αλληλοαναιρούνται· ότι η ανθρωπιστική παιδεία μπορούσε να περιέλθει στο λαό, ο οποίος θα υλοποιούσε τα σχέδιά της· ότι το παλιό και το καινούργιο θα μπορούσαν να ενωθούν στο μέλλον, όπως ενώνονται στο έργο αυτού του φιλοκομμουνιστή αριστοκράτη: εξ ου και η απόδοση της πάλης των σικελών ψαράδων με

φόρμες της φλωρεντινής ζωγραφικής. Η Ιστορία δεν πήρε τη μορφή αυτής της συμφιλίωσης, αλλά ταυτίστηκε με την επέλαση της αστικής τάξης: από το Risorgimento στο *Senso* ώς το νεοφασισμό, η αστική τάξη κατέστρεψε το παλιό, φράζοντας παράλληλα το δρόμο στο καινούργιο. Στο *Senso,* η ουτοπία και η εμμένεια συγκρούονται γι' άλλη μια φορά, για να καταστραφούν κι οι δυο: ο ιταλικός στρατός νικάει τον επαναστάτη μαρκήσιο Ουσόνι (μια σκηνή που έκοψε η λογοκρισία) και ο παρακμιακός αριστοκράτης Φραντς Μάλερ τουφεκίζεται απ' τον αυστριακό στρατό· στο τέλος του *Γατόπαρδου,* οι αντάρτες τουφεκίζονται, ενώ ο πρίγκιπας Σαλίνα, ηδιασμένος απ' τη νίκη της αστικής τάξης και των στρατηγών της, απομονώνεται για να στοχαστεί το θάνατο. Την ίδια ελκτική δύναμη ανάμεσα στο παλιό και το καινούργιο, τα οποία προσδιορίζονται απ' τους ίδιους –αντίστοιχα– περιορισμούς, τον ίδιο θάνατο (ο οποίος, όμως, χρεώνεται στο νεοφασισμό), συναντάμε και στη *Γοητεία της αμαρτίας*: μια ταινία που, λόγω της κλασικότροπης αισθητικής τού Visconti και των ακραίων χαρακτήρων της, παρέμεινε ακατανόητη για το κοινό: ο διανοούμενος-θεματοφύλακας της Αντίστασης, έγκλειστος στον κόσμο των έργων τέχνης, κι ο αντι-διανοούμενος επίγονος του Μάη του '68, ο οποίος, χωρίς να απεμπολεί τις πολιτικές του πεποιθήσεις, έλκεται από μια άμεση ανατροπή της ζωής, με όποιους κινδύνους παρεκτροπής μπορεί αυτή να εμπεριέχει. Καταστρέφονται κι οι δυο, γιατί παρέμειναν ξένοι μεταξύ τους. Πλατωνισμός και ενύπαρξη, ουτοπία και πραγματικότητα, ουμανιστική παράδοση και λαός, παρελθόν και μέλλον, με τις διάφορες έννοιες που τους αποδίδονται: αυτή η –θεμελιώδης για το έργο του Visconti– αντίφαση, την οποία συναντάμε από το *Ossessione* ώς τις *Λευκές νύχτες* και τα *Μακρινά αστέρια της Άρκτου,* είναι παρούσα και στον *Αθώο,* παρά το γεγονός ότι ελλείπει η διάσταση της πολιτικής ιστορίας: συνιστά την ουσία της ύπαρξης της κεντρικής ηρωίδας της ταινίας. Η δυνατότητα και η πραγματικότητα, τα δύο αντίθετα, λειτουργούν στην προκειμένη περίπτωση και πάλι ως αρχέτυπα, τα οποία ο αστικός κόσμος έχει δανειστεί από τον ιπποτικό έρωτα: ο εραστής και ο σύζυγος, ο φτωχός ποιητής και ο γαιοκτήμονας, αυτοκτονούν κι οι δυο, και το παιδί που θα μπορούσε να συμφιλιώσει τη δυνατότητα των φτωχών με την πραγματικότητα των πλουσίων, δολοφονείται. Φτάνοντας στο τέλος της διαδρομής του, ο Visconti έχει αλλάξει οπτική γωνία: το πάθος της μοιχείας, το οποίο πραγματευόταν συνήθως από τη σκοπιά της γυναίκας ή του εραστή, αντιπαρέθετε τη δυνατότητα στην πραγματικότητα της ιδιοκτησίας και της εξουσίας: αυτό ήταν το θέμα και του *Ossessione. Ο αθώος,* όμως, είναι το κλειστό και χωρίς μέλλον σύμπαν του άρχοντα και όλων όσοι του ανήκουν. Στην ταινία, η εμφανής εξωτερική άρνηση έχει εκλείψει, επειδή η άρνηση έχει κατακλύσει αυτόν τον κόσμο απ' άκρου εις άκρον. Μπορεί η αναζήτηση του διαφορετικού και η συνείδηση της αληθινής Ιστορίας να μην αναπτύσσονται σε επίπεδο περιεχομένου, αλλά προσδιορίζουν αυτή την αποτίμηση διαμέσου της φόρμας, η οποία βρίσκεται στους αντίποδες της πρωτοπρόσωπης αφήγησης του D'Annunzio, με το χαρακτηριστικό, αυτάρεσκο και προκλητικό ύφος του.

Κριτικός ρεαλισμός

Ο κινηματογράφος του Visconti υπήρξε η κατακλείδα τού κλασικού κινηματογράφου της δεκαετίας του '30. Μας αποκάλυψε τα θεμέλιά του, τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική του 19ου αιώνα, αναδημιουργώντας τον ιστορικό κόσμο που αποτελεί το έρεισμά τους, κι οδήγησε αυτόν τον κινηματογράφο στην τελείωσή του, πραγματώνοντας τις δυνατότητές του, οι οποίες εκπληρώθηκαν όψιμα στο δικό του έργο και μόνον: από τη διαλεκτική της ενατένισης και της ενύπαρξης προέκυψε η μυθιστορηματική αφήγηση· απ' τη συνείδηση της αληθινής Ιστορίας, ο κριτικός ρεαλισμός· το πάθος της ενύπαρξης αποτέλεσε τη λύτρωση της αισθητής πραγματικότητας, των ορατών πραγμάτων και της *μιμήσεως.*[2] Την ώρα που αλλού γεννιόταν ο αναστοχαστικός ως επί το πλείστον σύγχρονος κινηματογράφος, με αφετηρία τον *Πολίτη Κέιν,* ο οποίος απέρριπτε τη *μίμηση,* τον ορατό κόσμο και την αφήγηση, έθετε υπό αμφισβήτηση την εικόνα του άρχοντα και την παντοδυναμία της εικόνας, της ομορφιάς και της τέχνης, ο Visconti αναγκάστηκε, όπως ακριβώς και ο Mann αντιμετωπίζοντας τη λογοτεχνική πρωτοπορία, να περιχαρακωθεί στην Ιστορία, για να συνεχίσει την πολιτιστική και καλλιτεχνική παράδοση του ουμανισμού. Μπορεί η ιστοριοκρατία, στο πλαίσιο της σύγχρονης πραγματικότητας, να συνεχίζει να τροφοδοτείται από την Ιστορία και μόνο, αλλά η ουμανιστική κουλτούρα διαγράφει, στο έργο του Visconti, μια πορεία σταδιακής αποσύνθεσης και απώλειας της αποδεικτικής της αξίας: η υπονόμευσή της υπήρξε πολύ συστηματική, με αποτέλεσμα να μην αποτελεί πια καταφύγιο για τις διαυγείς συνειδήσεις. Είναι γεγονός ότι ο Visconti δεν υπέκυψε στη δημαγωγία της άκαιρης θριαμβολογίας, ούτε δήλωσε κομμουνιστής για να καλύψει τον παλαιότροπο κινηματογράφο του και τις ελλείψεις του σε επίπεδο περιεχομένου· ούτε και διοργάνωσε συναυλίες με υποχρεωτικό επίσημο ένδυμα και υπό το φως των κεριών: τα έργα του είναι η προέκταση και η θανάτωση του παρελθόντος, που ανασυντίθεται εκ των έσω ώς την τελική εκμηδένισή του. Ο Visconti δεν προσπάθησε ποτέ ν' αποκρύψει το γεγονός ότι η «κουλτούρα» σήμερα είναι μια παράσταση. *Ο αθώος* και το *Senso* αρχίζουν με παραστάσεις του είδους, τις οποίες αναιρούν στη συνέχεια οι μελοδραματικές εξελίξεις· γιατί, από τη Γαλλική Επανάσταση και μετά, η αστική τάξη οικειοποιήθηκε την Ιστορία, επιβεβαιώνοντας την κυριαρχία της. Αν η όπερα του Verdi ζωντάνεψε το Risorgimento, οι ιστορικές ταινίες του Visconti συνθέτουν τη μυθολογία της εποχής μας: διαπιστώνουν την επέλαση της αστικής τάξης, του εθνικού κράτους και του νεοφασισμού, κι αναπαριστούν το τέλος των υποχρεώσεων της Απελευθέρωσης. Συνειδητοποιώντας αυτόν τον αμετάκλητο θρίαμβο της αστικής τάξης, η αριστοκρατία και οι συνεχιστές της, οι καλλιτέχνες και οι διανοούμενοι, εξορίζονται απ' την Ιστορία στη σφαίρα της ιδιώτευσης. Μετά το Λουδοβίκου εγκώμιον, το οποίο ο Visconti, άρρωστος, άφησε επί της ουσίας ανολοκλήρωτο, στον *Αθώο* μένουν μόνο οι αριστοκράτες-αστοί, που ζουν, ως ασυμβίβαστοι, τη ζωή της αστικής τάξης –γάμος, πίστη, μοιχεία– και τη σημερινή της κρίση, επιβεβαιώνοντας τα όριά της. Έτσι, η προϊστορία του παρόντος εντάσσεται σιγά σιγά



στη σημερινή πραγματικότητα. Η σχέση του παρελθόντος με το παρόν, που μονίμως αποτελεί το αγκάθι των ιστορικών ταινιών (πρέπει ν' αποφύγουν τη διακοσμητική χρήση τής Ιστορίας, αλλά και την υποβάθμιση της σύγχρονης πραγματικότητας σε σχέση με τα διδάγματα της Ιστορίας, ν' αποφύγουν την παγίδα του χρήσιμου και του ευχάριστου της πολιτιστικής βιομηχανίας και των συν αυτή), η σχέση αυτή, λοιπόν, είναι, στον *Αθώο,* σαφέστατη στο μέτρο του δυνατού. Εντούτοις, πρόκειται για μια ταινία που μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί από τη μια ως ντοκουμέντο για έναν κόσμο του παρελθόντος και από την άλλη ως μια συγκαλυμμένη εκδοχή των σύγχρονων πραγμάτων. Μια κυνική φράση στον *Αθώο* καταγγέλλει την ουσία της ταινίας «ρετρό»: «Στους χωριάτες αρέσει να βλέπουν τους κυρίους τους καλοντυμένους» λέει ο Τούλιο. Έτσι, ο Visconti διακηρύσσει ότι μια πλευρά των ιστορικών του ταινιών είναι ο δοξασμός των αρχόντων. Απούσης της Ιστορίας, μυθικές διαστάσεις αποκτά πλέον το περίβλημα, το οποίο είναι ιδιαιτέρως σημαντικό για τη δημιουργία του έργου. Δεν παύει, ωστόσο, να είναι ένας αμιγώς μορφικός προσδιορισμός.

Η Ιστορία ως πάλη των τάξεων, πολιτική πάλη, αλλαγή του τρόπου και των σχέσεων παραγωγής, υπήρξε πάντα παρούσα στο έργο του Visconti, αλλά διαμέσου των επιπτώσεών της στις παλαιότερες «τάξεις», της προκαπιταλιστικής κοινωνίας: στους αριστοκράτες, τους αγρότες, τους ψαράδες· η εργατική τάξη συνδέεται πάρα πολύ στενά με την απεχθή μπουρζουαζία και τη σύγχρονη πόλη της, κατέχοντας, ως εκ τούτου, δευτερεύουσα θέση στο έργο του: το αισιόδοξο και κάπως χολιγουντιανό τέλος του *Ρόκο* ένα στόχο είχε: να τονώσει το ηθικό στους εργάτες της Fiat... Δεδομένου ότι ο μεν «λαός» έχει προλεταριοποιηθεί και δε γνωρίζει τίποτ' άλλο εκτός από δικαιώματα και υποχρεώσεις, η δε αριστοκρατία έχει αστικοποιηθεί, το ποιητικό στοιχείο, η ομορφιά που, σε αντίθεση με την αστική ζωή, αποτελεί για τον Visconti εκδήλωση της έννοιας και της δυνατότητας, ενδύθηκε αναγκαστικά άλλες μορφές στο έργο του. Έτσι, η θεματική της ομοφυλοφιλίας και των γηρατειών, με την οποία ταυτίστηκαν ως επί το πλείστον οι τελευταίες του ταινίες, αποκτά μια εντελώς διαφορετική έννοια στον *Αθώο,* όπου τους νεαρούς διαδέχονται οι γυναίκες. Στους κόλπους των τάξεων, η εξουσία ασκείται στις γυναίκες και στην επόμενη γενιά: άρχοντας, οικογένεια, ιδιοκτησία – ιδού το περιεχόμενο αυτού του στρυφνού μελοδράματος. Στον *Αθώο,* δε συναντάμε τον Visconti των τελευταίων του ταινιών, τον αριστοκράτη, τον καλλιτέχνη, επειδή η «διαθήκη» του, άμεσα σχετιζόμενη με τον κόσμο που τον γέννησε, επανασυνδέεται με το *Ossessione* κι εξετάζει έναν κόσμο στην ουσία του, έξω από τους άμεσους ιστορικούς και κοινωνικούς προσδιορισμούς. Η λειτουργία της αριστοκρατίας, στην προκειμένη περίπτωση, είναι ανάλογη με τη λειτουργία της βασιλείας στην τραγωδία: μας επιτρέπει να καταργήσουμε όλους τους δευτερεύοντες προσδιορισμούς. Η ιστορική διάσταση δεν γίνεται μια ειδική διερμήνευση του τρόπου ιδιοκτησίας, αλλά μας παρουσιάζει έναν κόσμο όπου η ιδιοκτησία εκτίθεται αυτούσια, μέσα στη λαμπρότητα των πραγμάτων που τόσο μας έχουν απασχολήσει. Δημιουργεί μιαν αποστασιοποίηση και μια καθολικότητα ανάλογες με αυτές του κλασικισμού, με αποτέλεσμα η Ιστορία να παρουσιάζεται ως διάκοσμος, όπως η μυθολογία στον ύστερο κλασικισμό, ακυρώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την ιστοριοκρατία απ' την οποία εκπορεύεται.

Η ρηγμάτωση της εμμένειας

Ποτέ ο Visconti δεν έχει παρουσιάσει την αλαζονεία του άρχοντα με τόση σκληρότητα, χωρίς καμία προσπάθεια εξιδανίκευσής της. Ο φόνος του παιδιού, στη διάρκεια της Λειτουργίας των Χριστουγέννων, αποτελεί μιαν αλλόφρονα επιβεβαίωση της πραγματικότητας: το νόθο, δώρο ενός φτωχού, δεν έχει θέση σ' αυτόν τον κλειστό κόσμο, που δεν μπορεί να έχει μέλλον, αλλά κι αρνείται την ελπίδα του μέλλοντος. Αποτελώντας, όμως, σε μόνιμη βάση τον αντίλογο, η εμμένεια έχει ρηγματωθεί: ο άρχοντας είναι ένας απλός επιζών, ένας φαφλατάς και αντιπαθής γαιοκτήμονας, που βασανίζεται απ' τη ζήλια, τη μνησικακία. Αυτός ο εγωπαθής άνθρωπος δεν επιθυμεί τίποτ' άλλο εκτός από το αντικείμενο της επιθυμίας του



άλλου. Τον βασανίζει το πάθος, γιατί δεν μπορεί να εξουσιάσει την ερωμένη του, και γυρίζει στη γυναίκα του αμέσως μόλις αισθανθεί ότι την επιθυμεί κάποιος άλλος, και διαπιστώσει ότι κι η ίδια τον επιθυμεί. Η ερωτική του επανάκαμψη συνοδεύεται από μίσος και, παράλληλα, ομοφυλοφιλική έλξη για τον άλλον· θέλει να σφετεριστεί το μυστικό του αντιζήλου του, να τον εξοντώσει, ενώ παρατηρεί όλο προσοχή τη γυναίκα του και το παιδί που το αφήνει να ξεπαγιάσει. Ανάκτηση του δικαιώματος επί της γυναίκας του, διαφύλαξη της κληρονομιάς και του οικογενειακού θεσμού: οι αντινομίες μιας συμβατικά κατοχυρωμένης ελευθερίας, οι οποίες σκοπό είχαν την άσκηση της εξουσίας του, εμφανίζονται η μία μετά την άλλη. Η αλήθεια, όμως, είναι ότι ο άρχοντας δεν έχει εξουσία, πράγμα που θα του διαμηνύσουν οι δύο γυναίκες. Από τις δύο γυναίκες που του εναντιώνονται, συμπληρωματικές μορφές της συζύγου-μητέρας και της ερωμένης-πόρνης, η πρώτη αποτελεί αδιαμφισβήτητα το πιο σύνθετο πρόσωπο της ταινίας. Είναι μια αστή σύζυγος, συγκλονισμένη από έναν απόλυτο έρωτα που της αποκάλυψε τον ίδιο της τον εαυτό, και δεμένη, παρ' όλα αυτά, με το σύζυγό της· θέλει να κρατήσει το παιδί τού άλλου και, την ίδια στιγμή, το μισεί, επειδή παρεμβάλλεται ανάμεσα σ' αυτήν και το σύζυγό της· ζει καταδυναστευμένη απ' τη θρησκεία (το άλλο θεμέλιο του οικογενειακού θεσμού), σε μια αιμομικτική συνενοχή με το σύζυγό της, η οποία καταρρέει με το φόνο του παιδιού. Θέλησε να συναιρέσει τη δυνατότητα με την πραγματικότητα, και, στο τέλος, αντί να παραμείνει συνένοχος του πραγματικού, καταλήγει να πενθεί για το δυνατόν γενέσθαι. Η Τζουλιάνα είναι πραγματικά η τέλεια έκφραση της αισθητικής του *Αθώου*, η οποία δεν αρκείται στα παρατεταγμένα θραύσματα της αναστοχαστικής συλλογιστικής. Είναι όμορφη όπως οι εικόνες της ταινίας, οι οποίες εκδηλώνουν το μεγαλείο τους μόνο εξ αποστάσεως· προσεγγίζοντάς την, διαπράττει κανείς μια χυδαία και άσχημη πράξη κατοχής, βίας, με την οποία ο σύζυγος την αποκτά εκ νέου, ανάλογη της επίθεσης κατά των εικόνων. Στο σημείο αυτό, ίσως ξαναβρίσκουμε στον Visconti (τα έργα του οποίου είναι σαν ζωγραφικοί πίνακες που αναπαριστούν μια οικογενειακή καθημερινότητα, αλλά, στην ουσία, πραγματεύονται την καταστροφή της οικογένειας, με επίκεντρο κάποιες τρομερές μητέρες) μια ιδεώδη εικόνα της μητέρας, μιας μητέρας που της μέλλεται να παντρευτεί έναν άγγελο και που τη χαϊδεύει με το βλέμμα και τη γονιμοποιεί με το τραγούδι του ο Ορφέας κι όχι ο ρομαντικός ποιητής, μαζί με τον οποίο δεν τη βλέπουμε ποτέ στη ταινία. Όσο για την ερωμένη, την Τερέζα, που τη βλέπουμε να ξεμακραίνει αναμαλλιασμένη την αυγή μέσα στη φύση, ίδια ο θάνατος, είναι η αρωγός της μοίρας: θ' αρνηθεί τον Τούλιο στο όνομα μιας ελευθερίας που ο άρχοντας ποτέ δεν την απέκτησε, αν και προσπάθησε, μέσω των άλλων. Η τελευταία τους συνάντηση και η κατάληξή της αποτελούν προσθήκες του Visconti: ο άρχοντας αρνείται την καταδίκη κι αισθάνεται αθώος, ακριβώς γιατί αγνοεί τις τύψεις. Όμως, άρχοντας χωρίς αναγνώριση της ιδιότητάς του δεν υπάρχει. Η αναγνώρισή του απ' τις γυναίκες είναι το τελευταίο πεδίο έκφρασης της κυριαρχίας του, η οποία, ως εκ τούτου, είναι τελείως αμφισβητήσιμη: ο Τούλιο δεν έχει καμία υποχρέωση και καμία εξουσία, μιλά δε και πράττει σαν να 'ταν ο ίδιος το αίτιο και το αιτιατό· προσδιορισμένος απ' τον αστικό κόσμο, από το αίτημά του για ελευθερία, αντιβαίνει στους κανόνες του, αποκαλύπτοντας –διά της εις άτοπον– τα όριά του. Η αυτοκτονία του θα είναι η γελοία επιβεβαίωσή του και, παράλληλα, η τελευταία κίνηση εξιδανίκευσης των αρχόντων εκ μέρους του Visconti, την οποία το κοινό ερμήνευσε ως προδοσία και αδυναμία ανάξια του ήρωα, ξεχνώντας ότι ο λεγόμενος «υπεράνθρωπος» του D'Annunzio οδήγησε άμεσα στο φασισμό. Ο Visconti δεν παραμέρισε τη διάσταση της πολιτικής ιστορίας επειδή επιθυμούσε τη διατήρηση του status quo, αλλά επειδή η υπάρχουσα κατάσταση, η κυρίαρχη τάξη, λόγω της εσωτερικής της ένδειας, δεν μπορεί με καμία δύναμη να διαιωνιστεί. Για τον Visconti, δεν υπάρχει καμία ελπίδα διαφορετικής προοπτικής. Θα μπορούσε, ίσως, να τον μεμφθεί κανείς επειδή δεν κατάλαβε ότι ήταν ανάγκη η παλιά ουτοπία –η αναδοχή της ανθρωπιστικής παιδείας απ' το λαό– να δώσει τη θέση της στον ιστορικό συμβιβασμό, και βυθίστηκε στην απελπισία και την παρακμή. Ο συμβιβασμός αυτός, όμως, θέτει άπειρα πολιτικά προβλήματα –όπως καταδεικνύει ο Francesco Rosi, βοηθός του στο παρελθόν, ο οποίος συνέχισε τον κινηματογράφο της περιόδου του *Η γη τρέμει* και του *Senso*, αν και σ' ένα άλλο πολιτικό

πεδίο–, είναι ελάχιστα ριζοσπαστικός, δεν μπορεί να αποτελέσει το έναυσμα για τη δημιουργία έργων, και βρίσκεται σε αναντιστοιχία με την προβληματική του Visconti. Επιπλέον, μια υποκειμενική πεποίθηση δεν μετατρέπεται αυτομάτως σε αντικειμενική αισθητική. Όταν ο άρχοντας απειλείται, και ο Τούλιο βιώνει την απειλή αυτή από την αρχή ώς το τέλος τής ταινίας, το κύριο χαρακτηριστικό της κατάστασής του είναι ότι εμποδίζει τη γέννηση της δυνατότητας και, ως εκ τούτου, οδηγείται μοιραία στην αυτοκαταστροφή. Αυτή είναι η ουσία του λόγου που απευθύνει ο Visconti στην ίδια του την τάξη, των αριστοκρατών και των μεγαλοαστών, απ' τους *Καταραμένους* και μετά.

Η γοητεία του αναχρονισμού

Ο λόγος αυτός θεωρήθηκε αμφίσημος. Πρόκειται, όμως, για το εσωτερικό όριο της ανθρωπιστικής παράδοσης, του «ανθρωπομορφισμού»: υμνεί το αντικείμενό του και δεν εκφέρει κρίση. Η αμφισημία εκφράζει την εκπόρευση αυτού του ορίου από την ανθρωπιστική κουλτούρα, ως κουλτούρα κυριαρχίας και αποκλεισμού. Είναι δύσκολο να αναδεχθεί ο λαός την παράδοση των αρχόντων, παρ' όλο που, στο *Η γη τρέμει,* λόγω της ιδιοφυΐας του Visconti, τίποτα δεν ψευτίζει. Ακόμα και σ' αυτή την ταινία, όμως, μιαν από τις πιο ριζοσπαστικές ταινίες της Δυτικής Ευρώπης στην εποχή της, η αισθητική του Visconti περιόριζε την πολιτική της εμβέλεια.[3] Η εξέλιξη της αληθινής Ιστορίας πίεσε στην πορεία τον Visconti και τον ανάγκασε να αποδώσει στην εν λόγω παράδοση τον ύστατο ιστορικό της χώρο: στον *Αθώο,* άπειροι καθρέφτες επιστρέφουν στους άρχοντες το είδωλό τους. Η καθυπόταξη των εικόνων, όμως, εμποδίζει το θεατή να προβάλει τη δική του εικόνα στον καθρέφτη. Ο Visconti δεν προκαλεί άμεσα ούτε νοσταλγία ούτε ικανοποίηση· ως εκ τούτου, η αποστασιοποίηση μέσα στην οποία εξελίσσεται το έργο του, μπορεί κάλλιστα να χρησιμεύσει ως άμυνα κατά του περιεχομένου του. Η ταινία, λοιπόν, προκαλεί μια δυσθυμία που οφείλεται σε μια δισυπόστατη κατάσταση: έχουμε απ' τη μια μεριά έναν κόσμο κλεισμένο στον εαυτό του και βιωμένο εκ των έσω, κι απ' την άλλη, ένα βλέμμα που αναζητούσε το διαφορετικό και χαϊδεύει στην ταινία έναν κόσμο πραγμάτων τα οποία έχουν καταλίπει πίσω τους άνθρωποι νεκροί. Τα πανοραμικά τράβελινγκ που στην αρχή τοποθετούν τα πρόσωπα στο ντεκόρ με πλάνα συνόλου και καταλήγουν να τα πολιορκούν με κοντινά πλάνα, το απλούστερο μέσο του κλασικού κινηματογράφου, χρησιμοποιούνται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας για να συνθέσουν μια ταυτότητα: «Το σπίτι σου σου μοιάζει, Τούλιο: έχει όλα τα καλά σου και τα κακά σου». Ο Visconti δεν προτίθεται ούτε να κρίνει ούτε να συνηγορήσει· απλώς, ασχολείται με τις εσωτερικές σχέσεις. Σε μια εποχή διχασμού, αναστοχασμού, πληθωρισμού των σημείων, ο Visconti είναι αναχρονιστικός: ασχολείται ακόμα με την επεξεργασία του *καθόλου* των πραγμάτων. Είναι *ναΐφ,* υπό την έννοια της παλαιότερης αισθητικής: δίνει σε κάθε αντικείμενο την πλήρη του έκφραση και του επιτρέπει ν' αγγίξει την τελειότητα της ουσίας του, η οποία γίνεται η λυδία λίθος της ύπαρξής του. Αν απαραίτητο στοιχείο για τη λειτουργία της εν λόγω αισθητικής ήταν το κενό, θα έπρεπε να έχει ωραία όψη. Ως ακραίο σημείο της ουμανιστικής κουλτούρας, αλλά και ως συντέλειά της επίσης, με την κατάρρευση των αρχόντων, της μυθολογίας τους, της ιστορίας τους, το έργο μετατρέπεται στην προκειμένη περίπτωση σε απλή εικόνα: η μόνη σωτηρία για την ενύπαρξη στην οποία κινούνταν ο κόσμος τους, είναι η ενύπαρξη των ορατών πραγμάτων, που υπερβαίνουν την αμεσότητά τους, παραπέμποντας στην ιδία πλήρωσή τους και μόνο. Το νόημα του έργου είναι η παρουσία του· εντός και εκτός αυτού δεν υπάρχει άλλο νόημα. Έχουμε να κάνουμε με την αμιγή αισθητική: τη μεταμόρφωση του αντικειμένου σε εικόνα, τη *μίμηση,* όπου το άλλο αντικείμενο είναι ενέργεια. Από αυτή τη μίμηση, από τη δυνατότητά της, αντλεί το έργο την ουσία και την αποτελεσματικότητα της επαγγελίας του. Η σύνθεση των αντιθέτων που αυτή προϋποθέτει, πραγματώνεται με μια περιορισμένη και εύθραυστη εξουδετέρωση της αντίθεσής τους. Η συνένωση αυτή της ομορφιάς των εικόνων και της εσωτερικής ασχήμιας έχει κάτι το αφόρητο· όμως, σ' αυτή τη συνένωση εκφράζεται –αποτιμώντας την ένδοθεν– και το περιεχόμενο της αλήθειας της ουμανιστικής παράδοσης. Ο Visconti ολοκλήρωσε το σχέδιό του γι' αυτή την παράδοση με μιαν ακραία –και ασυγχώρητη– λογική. Επιστρέφοντας στις ρίζες του, καταφέρθηκε κατά της αστικής ζωής, η οποία τελεί σε κρίση και, μέσα στην κοινωνία που η ίδια εξουσιάζει, καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη μοίρα όλων. Συνεπώς, δεν έχουμε να κάνουμε με μια αισθητική αποστασιοποίηση η οποία επιτρέπει τη φυγή, αλλά μπορούμε να ξεφύγουμε χαρακτηρίζοντας την ταινία «μελόδραμα». Επειδή, όμως, η αποστασιοποίηση αυτή είναι δεδομένη κι απαιτεί απ' το θεατή μιαν «ανιδιοτελή» προσπάθεια (μ' άλλα λόγια, δεν τον καταλαμβάνει εξαπίνης και δεν τον ικανοποιεί όπως ο σημερινός κινηματογράφος), το έργο του Visconti ενοχλεί. Από την άλλη, η ύπαρξη αυτού του άλλου κινηματογράφου αποδεικνύει τη μη-αλήθεια της ταινίας του Visconti: η καταστροφή των εικόνων ταιριάζει σ' έναν κόσμο βίας και βαρβαρότητας, που στερείται κάθε αρμονίας. Ωστόσο, τόσο οι ταινίες ρετρό της εμπορικής παραγωγής όσο και ορισμένα αριστουργήματα της πρωτοπορίας, όπως το *India Song,*[4] αναζητούν (αδιαμφισβήτητα) την ομορφιά: επειδή, παρ' όλα αυτά, η ομορφιά διασώζει την επαγγελία της ευτυχίας. Κάνοντας πράξη αυτή την επαγγελία, διαμέσου της πλήρωσης των ορατών πραγμάτων και της απόλυτης ποιότητας του χρώματος, ο συνεχιστής του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη» εν μέσω θριαμβεύοντος μοντερνισμού, καταγγέλλει, με την ιστορική πραγματικότητα της τελευταίας πράξης του έργου του, μια δηλητηριασμένη ευτυχία.

«Les Temps Modernes», τχ. 364, 1976.
Συμπεριλαμβάνεται και στο *D'une image l'autre. La nouvelle modernité du cinéma,*
Bibliothèque Médiations,
εκδ. Denoël/Gonthier, Παρίσι 1982
(Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.)

1. Στο πρωτότυπο: misérabilisme (κίνημα απεικόνισης των πιο άθλιων όψεων της ζωής). (Σ.τ.Μ.)
2. Ελληνικά στο κείμενο. (Σ.τ.Μ.)
3. Βλ. Yves Guillaume, *Luchino Visconti,* Παρίσι 1966.
4. Ταινία της Marguerite Duras (1976). (Σ.τ.Μ.)

Il progetto Visconti

Πρωτοβουλία για την αναπαλαίωση των ταινιών του Luchino Visconti

Το 1991, η ιστορική ομάδα των «βισκοντικών», η σεναριογράφος Suso Cecchi D'Amico, ο Lino Micciché, η Caterina D'Amico (υποδιευθύντρια του Centro Sperimentale di Cinematografia) και ο Giuseppe Rotunno (διευθυντής φωτογραφίας πολλών ταινιών του Luchino Visconti), προτείνουν στην Εθνική Ταινιοθήκη το φιλόδοξο σχέδιο της αναπαλαίωσης όλων των ταινιών του ιταλού δημιουργού. Το εγχείρημα είναι δύσκολο και πολύπλοκο, αφού, εκτός απ' τις επίπονες και χρονοβόρες τεχνικές διαδικασίες, περιλαμβάνει επαφές με τις εταιρείες παραγωγής σ' όλο τον κόσμο, άδειες πρόσβασης σε αρχειακό υλικό, διεθνείς διπλωματικές σχέσεις, αναζήτηση, εύρεση και επανάκτηση χαμένου υλικού, και αποκατάσταση των ταινιών σύμφωνα με τις αρχικές προθέσεις του σκηνοθέτη. Η αρχή γίνεται με το *Γατόπαρδο*. Η πρόταση βρίσκει σύμφωνο τον παραγωγό της ταινίας Goffredo Lombardo της Titanus Film, ο οποίος δίνει την άδεια πρόσβασης στο υλικό που είναι αποθηκευμένο στην Technicolor, στο Λονδίνο. Την τεχνική διαδικασία διευθύνει ο Rotunno (τεχνικός υπεύθυνος και ψυχή του προγράμματος), ο οποίος ήταν και ο διευθυντής φωτογραφίας της ταινίας, καταφέρνοντας να αποδώσει και να επαναφέρει στην αρχική τους κατάσταση τους φωτογραφικούς τόνους και τις διαβαθμίσεις του φωτός. Το 1992, σειρά έχουν *Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του* και οι *Λευκές νύχτες* (κι αυτές φωτογραφημένες από τον Rotunno). Τα αρνητικά των ταινιών βρίσκονται στα χέρια της Titanus και της Cristaldi Film, αντίστοιχα. Σε ό,τι δε αφορά στον *Ρόκο*, προστίθενται και οι δύο σκηνές που είχαν λογοκριθεί την εποχή της προβολής της ταινίας: πρόκειται για το βιασμό και τη δολοφονία της Annie Girardot από τον Renato Salvatore στην Υδρόσκαλα του Μιλάνου. Μάλιστα, έγινε και ψηφιακή αναπαραγωγή της γυναικείας κραυγής, η οποία είχε «ξεθωριάσει» ηχητικά στην αρχική κόπια της ταινίας. Το 1993, με τη χορηγία της Philip Morris, αρχίζει η αναπαλαίωση της ταινίας *Η γη τρέμει*, το αρνητικό της οποίας βρισκόταν μεν στην Εθνική Ταινιοθήκη, αλλά παρουσίαζε σοβαρά σημάδια αλλοίωσης. Ο Rotunno διευθύνει τις εργασίες αποκατάστασης, που γίνονται στην Cinecittà με εξαιρετικά αποτελέσματα. Άλλωστε, εκτός από βαθύς γνώστης της μεθόδου Visconti, ο Rotunno, στην αρχή της καριέρας του, υπήρξε βοηθός του διευθυντή φωτογραφίας της ταινίας, G.R. Aldo.

Το 1993, αρχίζει η πιο δύσκολη και σύνθετη αναπαλαίωση: αυτή του *Senso*, 40 χρόνια μετά το γύρισμά του. Μετά από μια σχεδόν περιπετειώδη αναζήτηση, τα αρνητικά βρέθηκαν στις αποθήκες της Lux Film, σε μια τοποθεσία λίγο έξω από τη Ρώμη. Για να αποκτηθούν, όμως, έπρεπε να υπάρχει άδεια από τον εκκαθαριστή της χρεοκοπημένης εταιρείας πετροχημικών SIR, η οποία είχε τον έλεγχο της κινηματογραφικής εταιρείας παραγωγής της ταινίας. Τελικά, κι αφού ξεπεράστηκαν τα πολύπλοκα νομικά προβλήματα, η ανασύνθεση και η απόδοση των χρωμάτων έγινε σε ειδικό εργαστήριο στο Λονδίνο κι αποκαταστάθηκε –πάντως, όχι απόλυτα– το μεγαλείο και η χρωματική πανδαισία της ταινίας.

Αντίθετα, τα αρνητικά της ταινίας *Το λυκόφως των θεών* ήταν διατηρημένα σε εξαιρετική κατάσταση, αλλά προέκυψε η αναγκαιότητα να καθοριστεί, με την καθοδήγηση του διευθυντή φωτογραφίας της ταινίας, Armando Nannuzzi, μια νέα κινηματογραφική εκδοχή τής ταινίας, μεγαλύτερης διάρκειας (με βάση την τηλεοπτική της έκδοση), που να ανταποκρίνεται πλήρως στις αρχικές προθέσεις του Visconti – κι αυτό, γιατί η ταινία, στην εποχή της, βγήκε στις αίθουσες με μικρότερη από την αρχική της διάρκεια, ενάντια στην επιθυμία τού δημιουργού της.

Το 1995, είναι η σειρά του *Ossessione*. Το αρχικό αρνητικό της ταινίας είχε χαθεί, και η μοναδική πηγή ήταν μια κόπια που είχε τυπώσει ο ίδιος ο Visconti στις αρχές της δεκαετίας του '50 και που είχε κατατεθεί στην Εθνική Ταινιοθήκη από την Caterina D'Amico, μετά από συμφωνία με τους κληρονόμους του Visconti. Σ' αυτή την περίπτωση, τα βασικά προβλήματα ήταν να αποκατασταθούν ένα ομοιογενές φωτογραφικό ύφος, ο ήχος της ταινίας και η μουσική επένδυση, πράγμα που έγινε με επιτυχία στα εργαστήρια της Cinecittà.

Ακολουθεί η αποκατάσταση του ντοκιμαντέρ *Μέρες δόξας*, με το οποίο η Εθνική Ταινιοθήκη συμμετέχει στον εορτασμό για τα 50 χρόνια από την Απελευθέρωση. Στην αναπαλαίωση (κυρίως, στην ανασύνθεση του ηχητικού υλικού) βοήθησαν και δύο κόπιες της ταινίας που ανακαλύφθηκαν τυχαία σχεδόν, στις ταινιοθήκες της Πράγας και της Βαρσοβίας.
Το 1996 –και πάλι με χορηγό τη Philip Morris–, αναπαλαιώνεται, με τη συνεργασία τής Εθνικής Ταινιοθήκης, η μικρού μήκους ταινία *Σημειώσεις πάνω σε μια είδηση εφημερίδας*, ενώ, από το 1998, επιταχύνεται η διαδικασία αναπαλαίωσης και αποκατάστασης και των υπολοίπων ταινιών, ώστε να ολοκληρωθεί μέχρι το 2000 (όπως και έγινε) το φιλόδοξο αυτό πρόγραμμα.
Για το *Bellissima*, το αρχικό αρνητικό παραχωρήθηκε από την Compass Film, και η επεξεργασία έγινε στο Studio Cine στη Ρώμη, ενώ, για το επεισόδιο *Anna Magnani* της σπονδυλωτής ταινίας *Εμείς οι γυναίκες*, η Ripley's Film παραχωρεί το υλικό, και η επεξεργασία γίνεται στο εργαστήριο της Hage Film, στο Άμστερνταμ.
Σε ό,τι αφορά στην περίπτωση της ταινίας *Μακρινά αστέρια της Άρκτου*, η κατάσταση είναι κάπως πιο δύσκολη: το αρνητικό της αρχικής κόπιας, που υποτίθεται ότι βρισκόταν στα αρχεία της Columbia, στο Λος Άντζελες, αποδεικνύεται ότι έχει χαθεί. Παρ' όλα αυτά, οι Rotunno και Nannuzzi (διευθυντής φωτογραφίας της ταινίας) καταφέρνουν να βρουν ένα αντίτυπο πρώτης γενιάς από την Εθνική Ταινιοθήκη και να το επεξεργαστούν με ικανοποιητικά αποτελέσματα.
Η αναπαλαίωση των *Καταραμένων* ξεκινά από τα αρχικά αρνητικά που είχαν διατηρηθεί στην Technicolor, στη Ρώμη, και διατέθηκαν από την AFI του Roberto Haggiag, το Istituto Luce, κι από ένα αντίτυπο της Ταινιοθήκης. Και σ' αυτή την περίπτωση, εκτός απ' αυτή καθαυτή την αποκατάσταση, επανεντάχθηκε στην ταινία και η λογοκριμένη σκηνή της αιμομιξίας.
Το 2000, το σχέδιο αναπαλαίωσης βαδίζει προς το τέλος του. Την άνοιξη του 1999, ο Rotunno επεξεργάζεται από το αρχικό αρνητικό μια καινούργια κόπια του *Ξένου*, ταινίας φωτογραφημένης από τον ίδιο, με τη συνεργασία της Cinecittà Holding, του Dino De Laurentiis, και με την άδεια πρόσβασης στα αρνητικά –διατηρημένα στην Technicolor, στη Ρώμη– από την International Investment LTD του Χονγκ Κονγκ. *Ο ξένος* πρωτοπαρουσιάστηκε, σε ειδική προβολή, στο Φεστιβάλ Βενετίας 1999.
Στα τέλη του 1999, είναι η σειρά της *Γοητείας της αμαρτίας*. Το αρχικό αρνητικό παραχωρείται απ' τη Minerva Film στην Ταινιοθήκη, η οποία και αποκτά τα δικαιώματα εμπορικής εκμετάλλευσης της ταινίας.
Επίσης, η Mediaset δίνει την άδεια πρόσβασης στο υλικό του *Αθώου*, ενώ η Surf Film και η Mediaset παραχωρούν το αρχειακό υλικό που αφορά στο επεισόδιο *Η δουλειά*, της σπονδυλωτής ταινίας *Βοκκάκιος '70*.
Τέλος, για το επεισόδιο *Η μάγισσα στην πυρά*, της σπονδυλωτής ταινίας *Οι μάγισσες*, η Ταινιοθήκη είχε στην κατοχή της το αρνητικό σε πολύ καλή κατάσταση, ενώ, για το *Θάνατο στη Βενετία*, η Warner Bros στο Λος Άντζελες, που είχε στα χέρια της τα αρχικά αρνητικά και τα δικαιώματα της ταινίας, προχωρά μόνη της στην αναπαλαίωση και την αποκατάσταση της ταινίας.
Έτσι, λοιπόν, 10 χρόνια μετά την έναρξη των εργασιών, η Εθνική Ταινιοθήκη (Cineteca Nazionale) της Εθνικής Σχολής Κινηματογράφου (Scuola Nazionale di Cinema) ολοκληρώνει την αναπαλαίωση όλων των ταινιών του Luchino Visconti, εκπληρώνοντας με επιτυχία το βασικό της θεσμικό καθήκον: να συντηρήσει, να αποκαταστήσει και να προβάλει τα αριστουργήματα της ιταλικής κινηματογραφίας, διασώζοντας έτσι τους θησαυρούς μιας ανεκτίμητης πολιτιστικής κληρονομιάς.

Επιμέλεια: Θωμάς Λιναράς.

Κινηματογραφικές συνεργασίες

Μια εκδρομή στην εξοχή
Une partie de campagne (Γαλλία, 1936)

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Jean Renoir, βασ. στο ομότιτλο διήγημα του Guy de Maupassant.
Φωτογραφία: Claude Renoir, Jean Bourgoin.
Σκηνογραφία: Robert Gys.
Κοστούμια: Luchino Visconti.
Μουσική: Joseph Kosma.
Ήχος: Jo de Bretagne.
Μοντάζ: Marguerite Houle-Renoir, Marinette Cadix.
Βοηθοί σκηνοθέτη: Yves Allegret, Jacques Becker, Jacques B. Brunius, Henri Cartier-Bresson, Claude Heymann, Luchino Visconti.
Ηθοποιοί: Sylvia Bataille, Georges Saint-Saëns, Jacques Borel, Jeanne Marken, Gabriello, Paul Temps.
Παραγωγή: Pierre Braunberger για την Les Films du Panthéon.
Διάρκεια: 40′. Ασπρόμαυρη. 35mm.

La Tosca (Ιταλία, 1940)

Σκηνοθεσία: Jean Renoir, Carl Koch.
Σενάριο: Carl Koch, Jean Renoir, Luchino Visconti, βασ. στο θεατρικό έργο του Victorien Sardou.
Φωτογραφία: Ubaldo Arata.
Μουσική: Giacomo Puccini.
Μοντάζ: Gino Bretone.
Βοηθός σκηνοθέτη: Luchino Visconti.
Ηθοποιοί: Imperio Argentina, Michel Simon, Rossano Brazzi, Carla Candiani, Juan Calvo, Adriano Rimoldi, Nicolas Perchicot.
Παραγωγή: Scalera Film.
Διάρκεια: 92′. Ασπρόμαυρη. 35mm.

Σχέδια που δεν ολοκληρώθηκαν

1939. *La Tosca*, από το θεατρικό έργο του Victorien Sardou: συνεργάζεται στο σενάριο με τον Carl Koch, ξεκινάει την ταινία ο Renoir το 1940, την τελειώνει ο Carl Koch όταν ο Renoir φεύγει για την Αμερική.

1942. *Ο εραστής της Γκραμίνια*, από το ομότιτλο βιβλίο του Giovanni Verga: λογοκρίθηκε από τον Υπουργό Πολιτισμού επί φασισμού, τον Pavolini. Το γύρισε ο Carlo Lizzani, το 1969.

1942. *Ο μεγάλος Μολν*, από το ομότιτλο μυθιστόρημα του Alain-Fournier.

1942. *Οι Μαλαβόλια*, από το ομότιτλο βιβλίο του Giovanni Verga.

1945. *Η δίκη της Μαρίας Ταρνόφσκα*: η ταινία (που το σενάριό της το έγραψε σε συνεργασία με τον Antonioni, τον Guido Piovene και τον Antonio Pietrangeli, για λογαριασμό της μεγάλης εταιρείας παραγωγής Lux) δεν γυρίστηκε τότε, γιατί του Visconti δεν του άρεσε η πρωταγωνίστρια, Isa Miranda, γυναίκα του παραγωγού Alfredo Guarini. Στα μέσα της δεκαετίας του '60, ξανάπιασε το σχέδιο, που τον ενδιέφερε πολύ – και μάλιστα, σκεφτόταν για το ρόλο τη Romy Schneider.

1947. Το 2ο και το 3ο μέρος του *Η γη τρέμει*, που είχε σχεδιαστεί ως τρίπτυχο.

1949. *Pensione Oltremare*: οι εμπειρίες του Visconti από τον αντιφασιστικό αγώνα στη Ρώμη, αμυδρά εμπνευσμένο από το διήγημα «Boule de suif» του Guy de Maupassant.

1949. *Το χρονικό των φτωχών εραστών*, από το ομότιτλο μυθιστόρημα του Vasco Pratolini: το γύρισε ο Carlo Lizzani, το 1954.

1949. *Η άμαξα της Αγίας Κοινωνίας*, από το βιβλίο του Prosper Merimée: το γύρισε ο Renoir (*Η χρυσή άμαξα*).

1949. *Άνθρωποι και όχι*, από το βιβλίο του Elio Vittorini.

1950. *Γαμήλιο εμβατήριο*: σενάριο γραμμένο σε συνεργασία με τη Suso Cecchi D'Amico.

1955. *Lee B. Thompson*: πρωτότυπο σενάριο.

1956. *Ο νεαρός Τέρλες*, από τη νουβέλα του Robert Musil: το γύρισε ο Volker Schlöndorff, το 1966.

1961-1971. *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο*, από το ομότιτλο μυθιστόρημα του Marcel Proust: εγκαταλείπεται το 1971, ενώ ήταν πολύ προχωρημένο. Στη διασκευή είχαν συνεργαστεί οι Enzo Siciliano, Francois Letterier, Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli· παραγωγοί ήταν οι Nicole Stéphane και Robert Dorfmann· στο cast είχαν προβλεφθεί οι Alain Delon, Silvana Mangano, Edwige Feuillère, Charlotte Rampling κ.ά.

1962. *Η Βίβλος*, παραγωγή Dino De Laurentiis, επεισόδιο «Ο Ιωσήφ και τ' αδέλφια του», από τη νουβέλα του Thomas Mann.

1963. *Ο χορός του κόμη ντ' Ορζέλ*, από το μυθιστόρημα του Raymond Radiguet.

1966. *La monaca di Monza*, από τον Giovanni Testori: το γύρισε ο ανιψιός του, Eriprando Visconti, το 1969.

1967. *Μακμπέθ*, από το θεατρικό έργο του William Shakespeare.

1968-1972. *Το μαγικό βουνό*, από το ομότιτλο μυθιστόρημα του Thomas Mann.

1972. *Ritratto di sconosciuto*: βιογραφία του Giacomo Puccini.

Ταινίες για τον Luchino Visconti

Luchino Visconti, Αναζητώντας τον Τάτζιο, RAI TV 1970.

Giorgio Ferrara, Luca de Mata: *Luchino Visconti*, RAI TV 1975.

Michel Random, *Luchino Visconti ou La puissance d'être*, RTF 1977.

Walter Licastro, *Luchino Visconti: Ricordo in musica*, RAI TV 1977.

Θεατρικές συνεργασίες

1936

Carità mondana του Giannino Antona Traversi. *Σκηνικά*: Luchino Visconti. Θίασος Teatro di Milano, υπό τη διεύθυνση του Romano Caló. *Πρεμιέρα*: Κόμο, Teatro Sociale, 20 Οκτωβρίου 1936.

Sweet Aloes (*Il dolce Aloe*) του Jay Mallory. *Σκηνικά*: Luchino Visconti. Θίασος Teatro di Milano, υπό τη διεύθυνση του Romano Caló. *Πρεμιέρα:* Μιλάνο, Teatro di Via Manzoni, 5 Νοεμβρίου 1936.

1938

Le voyage (*Το ταξίδι*) του Henry Bernstein. Σκηνικά: Luchino Visconti. Θίασος Renato Cialente. *Πρεμιέρα:* Σαν Ρέμο, Teatro del Casinó Municipale, 4 Μαρτίου 1938.

1947

Life with father (*Η ζωή με τον πατέρα*) των Howard Lindsay και Russel Crouse, βασ. στο μυθιστόρημα του Clarence Day. *Σκηνοθεσία*: Gerardo Guerrieri. *Καλλιτεχνική επιμέλεια*: Luchino Visconti. Θίασος Compagnia Italiana di Prosa, υπό τη διεύθυνση του Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Eliseo, 28 Ιανουαρίου 1947.

1954

Festival των Age, Scarpelli, Verde και Vergani. Καλλιτεχνική επιμέλεια: Luchino Visconti. Θίασος Wanda Osiris. *Πρεμιέρα:* Μιλάνο, Teatro Nuovo, 13 Οκτωβρίου 1954.

Θεατρικές σκηνοθεσίες

1945

Les parents terribles (*Οι τρομεροί γονείς*) του Jean Cocteau. Θίασος του Teatro Eliseo. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Eliseo, 30 Ιανουαρίου 1945.

The fifth column (*Η πέμπτη φάλαγγα*) του Ernest Hemingway. *Σκηνικά*: Libero Petrassi, σχεδιασμένα από τον Renato Guttuso. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Quirino, 23 Μαρτίου 1945.

La machine à écrire (*Η γραφομηχανή*) του Jean Cocteau. *Σκηνικά*: Luchino Visconti. Θίασος Adani-Calindri-Carraro-Gassman, υπό τη διεύθυνση του Ernesto Sabbatini. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Eliseo, 2 Οκτωβρίου 1945.

Antigone (*Αντιγόνη*) του Jean Anouilh. Θίασος Morelli-Stoppa. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Eliseo, 18 Οκτωβρίου 1945.

Huis clos (*Κεκλεισμένων των θυρών*) του Jean-Paul Sartre. Θίασος Morelli-Stoppa. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Eliseo, 18 Οκτωβρίου 1945.

Adam (*Αδάμ*) του Marcel Achard. *Σκηνικά*: Luchino Visconti. Θίασος Adani-Calindri-Carraro-Gassman, υπό τη διεύθυνση του Ernesto Sabbatini. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Quirino, 30 Οκτωβρίου 1945.

Tobacco road (*Καπνοτόπια*) του John Kirkland, βασ. στο μυθιστόρημα του Erskine Caldwell. Θίασος Adani-Calindri-Carraro-Gassman, υπό τη διεύθυνση του Ernesto Sabbatini. *Πρεμιέρα:* Μιλάνο, Teatro Olimpia, 4 Δεκεμβρίου 1945.

1946

Le mariage de Figaro (*Οι γάμοι του Φίγκαρο*) του P.A. Caron de Beaumarchais. Θίασος Spettacoli «Effe», υπό τη διεύθυνση του Oreste Biancoli. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Quirino, 19 Ιανουαρίου 1946.

Έγκλημα και Τιμωρία του Gaston Baty, βασ. στο μυθιστόρημα του Φιόντορ Ντοστογιέφσκι. Θίασος Compagnia Italiana di Prosa, υπό τη διεύθυνση του Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Eliseo, 12 Νοεμβρίου 1946.

The glass menagerie (*Ο γυάλινος κόσμος*) του Tennessee Williams. *Μουσική*: Paul Bowles. Θίασος Compagnia Italiana di Prosa, υπό τη διεύθυνση του Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Eliseo, 13 Δεκεμβρίου 1946.

1947

Eurydice (*Ευρυδίκη*) του Jean Anouilh. Θίασος Compagnia Italiana di Prosa, υπό τη διεύθυνση του Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Φλωρεντία, Teatro La Pergola, 28 Φεβρουαρίου 1947.

1948

As you like it (*Όπως σας αρέσει*) του William Shakespeare. *Σκηνικά-κοστούμια*: Salvador Dalí. Θίασος Compagnia Italiana di Prosa, υπό τη διεύθυνση του Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Eliseo, 26 Νοεμβρίου 1948.

1949

A streetcar named Desire (*Λεωφορείον ο Πόθος*) του Tennessee Williams. Θίασος Compagnia Italiana di Prosa, υπό τη διεύθυνση του Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Eliseo, 21 Ιανουαρίου 1949.

Oreste (*Ορέστης*) του Vittorio Alfieri. Θίασος Compagnia Italiana di Prosa, υπό τη διεύθυνση του Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Quirino, 9 Απριλίου 1949.

Troilus and Cressida (*Τρωίλος και Χρυσηίδα*) του William Shakespeare. *Σκηνικά*: Franco Zeffirelli. *Πρεμιέρα:* Φλωρεντία, Giardino di Boboli, 21 Ιουνίου 1949 (Μουσικός Μάιος της Φλωρεντίας).

1951

Death of a salesman (*Ο θάνατος του εμποράκου*) του Arthur Miller. Θίασος Compagnia Italiana di Prosa, υπό τη διεύθυνση του Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Roma, Teatro Eliseo, 10 Φεβρουαρίου 1951.

A streetcar named Desire (*Λεωφορείον ο Πόθος*) του Tennessee Williams. Θίασος Compagnia Italiana di Prosa, υπό τη διεύθυνση του Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Μιλάνο, Teatro Nuovo, 28 Απριλίου 1951 (2η εκδοχή).

Il seduttore (*Ο γόης*) του Diego Fabbri. Θίασος Compagnia Italiana di Prosa, υπό τη διεύθυνση του Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Βενετία, Teatro La Fenice, 4 Οκτωβρίου 1951 (Διεθνές Φεστιβάλ Θεάτρου).

1952

La locandiera (*Η λοκαντιέρα*) του Carlo Goldoni. *Σκηνικά-κοστούμια*: Luchino Visconti, Piero Tosi. Θίασος Teatro Stabile της Ρώμης, υπό τη διεύθυνση του Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Βενετία, Teatro La Fenice, 2 Οκτωβρίου 1952.

Τρεις αδελφές του Άντον Τσέχοφ. Θίασος Teatro Stabile της Ρώμης, υπό τη διεύθυνση του Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Eliseo, 20 Δεκεμβρίου 1952.



1953

Οι βλαβερές συνέπειες του καπνού του Άντον Τσέχοφ. Θίασος Teatro Stabile της Ρώμης, υπό τη διεύθυνση του Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Μιλάνο, Teatro di Via Manzoni, 6 Μαρτίου 1953.

Μήδεια του Ευριπίδη. Θίασος Teatro Stabile της Ρώμης, υπό τη διεύθυνση του Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Μιλάνο, Teatro di Via Manzoni, 6 Μαρτίου 1953.

1954

Come le foglie του Giuseppe Giacosa. Θίασος Compagnia Italiana di Prosa των Brignone-Randone-Santuccio-Volonghi. *Πρεμιέρα:* Μιλάνο, Teatro Olimpia, 26 Οκτωβρίου 1954.

1955

The crucible (*Η δοκιμασία*) του Arthur Miller. *Σκηνικά*: Luchino Visconti. Θίασος Compagnia Italiana di Prosa των Brignone-Santuccio-Pilotto-Albertini-D'Angelo. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Quirino, 15 Νοεμβρίου 1955.

Θείος Βάνιας, του Άντον Τσέχοφ. Θίασος Morelli-Stoppa. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Eliseo, 20 Δεκεμβρίου 1955.

1956

Death of a salesman (*Ο θάνατος του εμποράκου*) του Arthur Miller (νέα εκδοχή).

La locandiera (*Η λοκαντιέρα*) του Carlo Goldoni (νέα εκδοχή).

1957

Fröken Julie (*Η δεσποινίς Τζούλια*) του August Strindberg. *Σκηνικά-κοστούμια*: Luchino Visconti. Θίασος Brignone-Girotti-Ninchi. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro delle Arti, 11 Ιανουαρίου 1957.

L'impresario delle Smirne (*Ο ιμπρεσάριος της Σμύρνης*) του Carlo Goldoni. *Σκηνικά-κοστούμια*: Luchino Visconti. Μουσική: Nino Rota. Θίασος Morelli-Stoppa. *Πρεμιέρα:* Βενετία, Teatro La Fenice, Αύγουστος 1957.

1958

A view from the bridge (*Ψηλά απ' τη γέφυρα*) του Arthur Miller. Θίασος Morelli-Stoppa. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Eliseo, 18 Ιανουαρίου 1958.

Immagini e tempi, βραδιά αφιερωμένη στη μνήμη της Eleonora Duse. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Quirino, 3 Οκτωβρίου 1958.

Look homeward, angel (*Γύρνα πίσω, άγγελέ μου*) της Ketti Frings, βασ. στο μυθιστόρημα του Thomas Wolfe. *Μουσική*: Nino Rota. Θίασος Lilla Brignone. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Quirino, 10 Οκτωβρίου 1958.

Two for the seesaw (*Δύο στην κούνια*) του William Gibson. *Σκηνικά*: Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Παρίσι, Théâtre des Ambassadeurs, 13 Νοεμβρίου 1958.

Mrs. Gibbons' boys των Will Glickman και Joseph Stein. Θίασος Morelli-Stoppa. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Eliseo, 20 Δεκεμβρίου 1958.

1959

Figli d'arte του Diego Fabbri. Θίασος Morelli-Stoppa. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Eliseo, 1 Μαρτίου 1959.

1960

L'Arialda του Giovanni Testori. *Σκηνικά*: Luchino Visconti. *Μουσική*: Nino Rota. Θίασος Morelli-Stoppa. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Eliseo, 22 Δεκεμβρίου 1960.

1961
'tis pity she's a whore (*Τι κρίμα που είναι πόρνη*) του John Ford. *Σκηνικά*: Luchino Visconti. *Πρεμιέρα:* Παρίσι, Théâtre de Paris, 29 Μαρτίου 1961.

1963
Le treizième arbre (*Το δέκατο τρίτο δέντρο*) του André Gide. *Πρεμιέρα:* Σπολέτο, Teatro Caio Melisso, 9 Ιουλίου 1963 (Φεστιβάλ των Δύο Κόσμων).

1965
After the fall (*Μετά την πτώση*) του Arthur Miller. *Κοστούμια*: Christian Dior. *Πρεμιέρα:* Παρίσι, Théâtre du Gymnase, 19 Ιανουαρίου 1965.

Ο βυσσινόκηπος του Άντον Τσέχοφ. *Σκηνικά-κοστούμια*: Luchino Visconti, Ferdinando Scarfiotti. Θίασος Teatro Stabile της Ρώμης, υπό τη διεύθυνση του Vito Pandolfi. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Valle, 26 Οκτωβρίου 1965.

1967
Egmont του Wolfgang von Goethe. *Πρεμιέρα:* Φλωρεντία, προαύλιο του Palazzo Pitti, 6 Ιουνίου 1967 (Μουσικός Μάιος Φλωρεντίας).

La Monaca di Monza του Giovanni Testori. Θίασος Brignone-Fortunato-Fantoni-Ronconi. *Πρεμιέρα:* Τσεζένα, Teatro Bonci, 28 Οκτωβρίου 1967.

1969
L'inserzione της Natalia Ginzburg. Θίασος Compagnia Stabile del Teatro S. Babila, υπό τη διεύθυνση του Fantasio Piccoli. *Πρεμιέρα:* Μιλάνο, Teatro S. Babila, 21 Φεβρουαρίου 1969.

1973
Old times (*Οι παλιοί καιροί*) του Harold Pinter. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro Argentina, 3 Μαΐου 1973.

Σκηνοθεσίες λυρικού θεάτρου

1954
La Vestale. Μουσική: Gaspare Spontini. *Λιμπρέτο*: Etienne de Jouy. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Antonino Votto. *Ερμηνευτές*: Μαρία Κάλλας, Franco Corelli, Enzo Sordetto. *Πρεμιέρα:* Μιλάνο, La Scala, 7 Δεκεμβρίου 1954.

1955
La sonnambula (*Η υπνοβάτις*). *Μουσική*: Vincenzo Bellini. *Λιμπρέτο*: Felice Romano. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Leonard Bernstein. *Ερμηνευτές*: Μαρία Κάλλας, Giuseppe Modesti, Gabriella Carturan. *Πρεμιέρα:* Μιλάνο, La Scala, 3 Μαρτίου 1954.

La Traviata. Μουσική: Giuseppe Verdi. *Λιμπρέτο*: Francesco Maria Piave. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Carlo Maria Giulini. *Ερμηνευτές*: Μαρία Κάλλας, Giuseppe Di Stefano, Silvana Zanolli. *Πρεμιέρα:* Μιλάνο, La Scala, 28 Μαΐου 1955.

1957
Anna Bolena. Μουσική: Gaetano Donizetti. *Λιμπρέτο*: Felice Romani. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Gianandrea Gavazzeni. *Ερμηνευτές*: Μαρία Κάλλας, Nicola Rossi Lemeni, Gianni Raimondi. *Πρεμιέρα:* Μιλάνο, La Scala, 14 Απριλίου 1957.

Ιφιγένεια η εν Ταύροις. Μουσική: Christoph Willibald Gluck. *Λιμπρέτο*: Nicolas-François Guillard. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Nino Sanzogno. *Ερμηνευτές*: Μαρία Κάλλας, Francesco Albanese, Dino Dondi. *Πρεμιέρα:* Μιλάνο, La Scala, 1 Ιουνίου 1957.

1958
Don Carlo. Μουσική: Giuseppe Verdi. *Λιμπρέτο*: Joseph Méry και Camille du Locle, βασ. στο θεατρικό έργο του F. Schiller. *Σκηνικά*: Luchino Visconti, M. Chiari. *Κοστούμια*: Luchino Visconti, Filippo Sanjust. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Carlo Maria Giulini. *Ερμηνευτές*: Gre Brouwenstijn, Fedora Barbieri, Giulietta Simionato. *Πρεμιέρα:* Λονδίνο, Covent Garden, 9 Μαΐου 1958.

Macbeth (*Μακμπέθ*). *Μουσική*: Giuseppe Verdi. *Λιμπρέτο*: Francesco Maria Piave, βασ. στο θεατρικό έργο του William Shakespeare. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Thomas Schippers. *Ερμηνευτές*: Shakeh Vartenissian, Carmine Torre, William Chapman, Dino Dondi. *Πρεμιέρα:* Σπολέτο, Teatro Nuovo, 5 Ιουνίου 1958 (Φεστιβάλ των Δύο Κόσμων).

1959
Il Duca d'Alba. Μουσική: Gaetano Donizetti. *Λιμπρέτο*: Eugène Scribe. *Σκηνικά-κοστούμια*: Luchino Visconti, Filippo Sanjust. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Thomas Schippers. *Ερμηνευτές*: Renato Cioni, Wladimiro Ganzarolli, Luigi Quilico. *Πρεμιέρα:* Σπολέτο, Teatro Nuovo, 11 Ιουνίου 1959 (Φεστιβάλ των Δύο Κόσμων).

1961
Salomè (*Σαλώμη*). *Μουσική*: Richard Strauss. *Λιμπρέτο*: Hedwig Lachmann, βασ. στο θεατρικό έργο του Oscar Wilde. *Σκηνικά*: Luchino Visconti. *Κοστούμια*: Peter Hall, σχεδιασμένα από τον Luchino Visconti. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Thomas Schippers. *Ερμηνευτές*: Margaret Tynes, Lili Chookasian, George Shirley. *Πρεμιέρα:* Σπολέτο, Teatro Nuovo, 30 Ιουνίου 1961 (Φεστιβάλ των Δύο Κόσμων).

1963
Il diavolo in giardino (*Ο διάβολος στον κήπο*). *Μουσική*: Franco Mannino. *Λιμπρέτο*: Luchino Visconti, Filippo Sanjust, Enrico Medioli. *Σκηνικά-κοστούμια*: Luchino Visconti, Filippo Sanjust. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Franco Mannino. *Ερμηνευτές*: Jolanda Gardino, Glauco Scarlini, Enrico Campi. *Πρεμιέρα:* Παλέρμο, Teatro Massimo, 28 Φεβρουαρίου 1963.

La Traviata. Μουσική: Giuseppe Verdi. *Λιμπρέτο*: Francesco Maria Piave. *Σκηνικά*: Luchino Visconti. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Robert La Marchina. *Ερμηνευτές*: Franca Fabbri, Daniela Dinato, Sally Silver. *Πρεμιέρα:* Σπολέτο, Teatro Nuovo, 20 Ιουνίου 1963 (Φεστιβάλ των Δύο Κόσμων).

1964

Le nozze di Figaro (*Οι γάμοι του Φίγκαρο*). *Μουσική*: W.A. Mozart. *Λιμπρέτο*: Lorenzo Da Ponte, βασ. στο θεατρικό έργο του Pierre A. de Beaumarchais. *Σκηνικά-κοστούμια*: Luchino Visconti, Filippo Sanjust. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Carlo Maria Giulini. *Ερμηνευτές*: Ugo Trama, Ilva Ligabue, Rolando Panerai. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro dell'Opera, 21 Μαΐου 1964.

Il Trovatore. *Μουσική*: Giuseppe Verdi. *Λιμπρέτο*: Salvatore Cammarano, βασ. στο θεατρικό έργο του Antonio García Gutiérrez. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Gianandrea Gavazzeni. *Ερμηνευτές*: Piero Capuccilli, Gabriella Tucci, Giulietta Simionato. *Πρεμιέρα:* Μόσχα, Θέατρο Μπαλσόι, 10 Σεπτεμβρίου 1964.

Il Trovatore (νέα εκδοχή). *Μουσική*: Giuseppe Verdi. *Λιμπρέτο*: Salvatore Cammarano, βασ. στο θεατρικό έργο του Antonio García Gutiérrez. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Carlo Maria Giulini. *Ερμηνευτές*: Joseph Rouleau, Gwyneth Jones, Elizabeth Bainbridge. *Πρεμιέρα:* Λονδίνο, Covent Garden, 19 Νοεμβρίου 1964.

1965

Don Carlo. *Μουσική*: Giuseppe Verdi. *Λιμπρέτο*: Joseph Méry και Camille du Locle, βασ. στο θεατρικό έργο του F. Schiller. *Σκηνικά-κοστούμια*: Luchino Visconti. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Carlo Maria Giulini. *Ερμηνευτές*: Cesare Siepi, Gianfranco Cecchele, Κώστας Πασχάλης. *Πρεμιέρα:* Ρώμη, Teatro dell'Opera, 20 Νοεμβρίου 1965.

1966

Falstaff (*Φάλσταφ*). *Μουσική*: Giuseppe Verdi. *Λιμπρέτο*: Arrigo Boito. *Σκηνικά-κοστούμια*: Luchino Visconti, Ferdinando Scarfiotti. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Leonard Bernstein. *Ερμηνευτές*: Dietrich Fischer-Dieskau, Rolando Panerai, Regina Resnik, Ilva Ligabue. *Πρεμιέρα:* Βιέννη, Staatsoper, 14 Μαρτίου 1966.

Der Rosenkavalier. *Μουσική*: Richard Strauss. *Λιμπρέτο*: Hugo von Hoffmannsthal. *Σκηνικά-κοστούμια*: Luchino Visconti, Ferdinando Scarfiotti. *Διεύθυνση ορχήστρας*: George Solti. *Ερμηνευτές*: Sena Jurinac, Josephine Veasey, Winston Brown, Clifford Starr, Wilfred Jones. *Πρεμιέρα:* Λονδίνο, Covent Garden, 21 Απριλίου 1966.

1967

La Traviata. *Μουσική*: Giuseppe Verdi. *Λιμπρέτο*: Francesco Maria Piave. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Carlo Maria Giulini. *Ερμηνευτές*: Mirella Freni, George McPherson, David Kelly. *Πρεμιέρα:* Λονδίνο, Covent Garden, 19 Απριλίου 1967.

1969

Simon Boccanegra. *Μουσική*: Giuseppe Verdi. *Λιμπρέτο*: Francesco Maria Piave και Arrigo Boito. *Σκηνικά-κοστούμια*: Luchino Visconti, Ferdinando Scarfiotti. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Josef Krips. *Ερμηνευτές*: Gundula Janowitz, Carlo Cossutta, Eberhard Wächter. *Πρεμιέρα:* Βιέννη, Staatsoper, 28 Μαρτίου 1969.

1973

Manon Lescaut (*Μανόν Λεσκό*). *Μουσική*: Giacomo Puccini. *Λιμπρέτο*: Marco Praga, Domenico Oliva, Giulio Ricordi, Luigi Illica. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Thomas Schippers. *Ερμηνευτές*: Nancy Shade, Angelo Romero, Harry Theyard, Carlo Del Bosco. *Πρεμιέρα:* Σπολέτο, Teatro Nuovo, 21 Ιουνίου 1973 (Φεστιβάλ των Δύο Κόσμων).

Μπαλέτα

1956

Mario e il mago (*Ο Μάριο και ο μάγος*), βασισμένο στο ομότιτλο διήγημα του Thomas Mann. *Μουσική*: Franco Mannino. *Χορογραφία*: Leonide Massine. *Διδασκαλία*: Luchino Visconti. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Luciano Rosada. *Ερμηνευτές*: Jean Babilée, Salvo Randone, Luciana Novaro, Ugo Dell'Ara. *Πρεμιέρα:* Μιλάνο, La Scala, 25 Φεβρουαρίου 1956.

1957

Maratona di danza (*Μαραθώνιος χορού*). *Μουσική*: Hans Werner Henze. *Λιμπρέτο*: Luchino Visconti. *Χορογραφία*: Dick Sanders. *Διεύθυνση ορχήστρας*: Richard Kraus. *Ερμηνευτές*: Jean Babilée, Marion Schnelle, Gundula von Woyna, Friedel Herfurth. *Πρεμιέρα:* Δυτικό Βερολίνο, Städtische Oper, 24 Σεπτεμβρίου 1957.

Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος, Θωμάς Λιναράς.

Luchino Visconti



Βιβλιογραφία

Επιλεκτική βιβλιογραφία από τον τεράστιο όγκο άρθρων και βιβλίων αφιερωμένων στον μεγάλο ιταλό δημιουργό.

Κείμενα του Luchino Visconti

«Cadaveri» («Πτώματα»), στο «Cinema», τχ. 119, 10 Ιουνίου 1941.

«Tradizione ed invenzione» («Παράδοση και επινόηση»), στο *Stile italiano nel Cinema*, τομ. VIII, Μιλάνο, D. Guarnati, 1941.

«Cinema antropomorfico» («Ανθρωπομορφικός κινηματογράφος»), στο «Cinema», τχ. 173-174, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1943.

«Sul modo di mettere in scena una commedia di Shakespeare» («Πάνω στον τρόπο σκηνοθεσίας μιας κωμωδίας του Shakespeare»), στο «Rinascita», τχ. 12, Δεκέμβριος 1948.

«Che cosa penso del pubblico» («Τι σκέφτομαι για το κοινό»), στο «Cinema», τχ. 85, Μάιος 1952.

«Lei sarà il mio operatore» («Εσείς θα είστε ο οπερατέρ μου»), στο «Cinema Nuovo», τχ. 25, Δεκέμβριος 1953.

«Dichiarazioni sul neorealismo» («Σχόλια για το νεορεαλισμό»), στο «Rivista del cinema italiano», τχ. 3, Μάρτιος 1954. .

«Regia cinematografica e regia teatrale» («Κινηματογραφική σκηνοθεσία και θεατρική σκηνοθεσία»), στο «Lo spettatore critico», τχ. 1, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1957.

«Oltre il fato dei Malavoglia» («Πέρα απ' τη μοίρα των Μαλαβόλια»), στο «Vie nuove», τχ. 42, Οκτώβριος 1960.

«Visconti spiega perche scelse *Il gattopardo*» («Ο Visconti εξηγεί πώς επέλεξε τον *Γατόπαρδο*»), στο «Paese sera libri», 19 Απριλίου 1963.

«Il lavoro con gli attori» («Η δουλειά με τους ηθοποιούς»), στο «Sipario», τχ. 236, Δεκέμβριος 1965.

«Vent'anni di teatro» («Είκοσι χρόνια θέατρο»), στο «L'Europeo», τχ. 13, 24 Μαρτίου 1966, και τχ. 14, 31 Μαρτίου 1966.

«Je raconte des histoires comme je raconterais un requiem» («Αφηγούμαι ιστορίες όπως θα αφηγούμην ένα requiem»), στο «L'avant-scène du cinéma», τχ. 159, Ιούνιος 1975.

Angelo, επιμ. René de Ceccatty, Ρώμη, εκδ. Riuniti, 1993.

Μονογραφίες για τη ζωή και το έργο του Luchino Visconti

Luchino Visconti, επιμ. Lorenzo Pellizzari, «Quaderni del CUCMI, 2», Μιλάνο 1960.

Luchino Visconti, «Premier Plan», τχ. 17, επιμ. Giulio Cesare Castello (περιέχει κείμενα και κριτικές των Nino Frank, Roland Barthes, Antonio Pietrangeli, Alain Tanner, Karel Reisz, Guido Aristarco, Robert Benayoun, Georges Sadoul κ.ά.), Serdoc, Λιόν 1961.

Luchino Visconti, L'histoire et l'esthétique, επιμ. Michel Estève (περιέχει κείμενα και κριτικές των Jean Bastaire, Jean Gili, Guido Aristarco, François Debreczeni, Vincent Pinel, Claude Beylie, Bernard Cuau, Michel Estève, Alain Marie, René Duloquin, Michel Mesnil), «Études Cinématographiques», τχ. 26-27, Παρίσι 1963.

Giuseppe Ferrara, *Luchino Visconti*, Cinéma d'aujourd'hui, εκδ. Séghers, Παρίσι 1963.

Yves Guillaume, *Luchino Visconti*, Éditions Universitaires, Παρίσι 1966.

L'opera di Luchino Visconti, επιμ. Mario Sperenzi. Εισηγήσεις του Συνεδρίου του Φιέζολε (27-29 Ιουνίου 1966), με μελέτες των Guido Aristarco, Pio Baldelli, Edoardo Bruno, Francesco Calderone, Alfonso Canziani, Fedele D'Amico, Filippo Maria De Sanctis, Giuseppe Ferrara, Adelio Ferrero, Guido Fink, Paolo Gobetti, Ernesto Guido Laura, Cecilia Mangini, Ferruccio Marotti, Lino Micciché, Antonio Miccolo, Raffaele Monti, Morando Morandini, Istvàn Nemeskurty, Drahomira Olivovà, Renzo Renzi, Vittorio Spinazzola, Giorgio Tinazzi, Mario Verdone, Φλωρεντία 1969.

Geoffrey Nowell-Smith, *Luchino Visconti*, Cinema One, εκδ. Secker & Warburg, Λονδίνο 1973.

Pio Baldelli, *Luchino Visconti*, εκδ. Gabriele Mazzotta, Μιλάνο 1973 και 1982.

Leggere Visconti, επιμ. Nuccio Lodato, Amministrazione Provinciale di Pavia, Παβία 1976.

Costanzo Costantini, *L'ultimo Visconti*, εκδ. Sugarco, Μιλάνο 1976.

Visconti: il teatro. Catalogo della mostra, επιμ. Caterina D'Amico de Carvalho, Teatro Municipale του Ρέτζιο Εμίλια, 1977.

Visconti: il cinema. Catalogo critico, επιμ. Adelio Ferrero, Δήμος της Μόντενα, 1977.

Album Visconti, επιμ. Caterina D'Amico de Carvalho, εκδ. Sonzogno, 1978.

Monica Stirling, *A Screen of Time. A Study of Luchino Visconti*, εκδ. Harcourt Brace Jovanovich, Νέα Υόρκη-Λονδίνο 1979.

Luchino Visconti, Il mio teatro, επιμ. Caterina D'Amico de Carvalho και Renzo Renzi, εκδ. Cappelli, 1979.

Gaia Servadio, *Luchino Visconti*, εκδ. Mondadori, Μιλάνο 1980.

Gianni Rondolino, *Visconti*, εκδ. Utet, Τορίνο 1981.

Visconti e il suo lavoro: Catalogo della mostra, επιμ. Caterina D'Amico de Carvalho, εκδ. Electa, Μιλάνο 1981.

Ναόκι Τατσικάουα και Τοσίτσι Νακατζίμα, *Το άγνωστο πρόσωπο του Luchino Visconti*, εκδ. Shôgaku-Kan, Τόκιο 1981.

Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti,* Il Castoro Cinema, εκδ. La Nuova Italia, Φλωρεντία 1983.

Claretta Micheletti Tonetti, *Luchino Visconti,* Twayne's Filmmakers Series, Βοστόνη 1983.

Alain Sanzio και Paul-Louis Thirard, *Luchino Visconti cinéaste,* εκδ. Persona, Παρίσι 1984.

Alfredo Canziani, *Visconti Oggi,* Piovan Editore, Abano Terme (Πάντοβα) 1984.

Youssef Ishaghpour, *Luchino Visconti: Le sens et l'image,* εκδ. La Différence, Παρίσι 1984.

Luciano De Giusti, *I Film di Luchino Visconti,* σειρά Effetto Cinema 11, Gremese Editore, Ρώμη 1985.

Bruno Villien, *Luchino Visconti,* εκδ. Calmann-Lévy, 1986.

Laurence Schiffano, *Visconti, les feux de la passion,* Librairie Académique Perrin, Παρίσι 1987 (επανεκδόθηκε στη σειρά «Champs Contre-Champs», Flammarion, Παρίσι 1989).

Luchino Visconti, «Caméra-Stylo», τεύχος 7, επιμ. Jean Durancon, Παρίσι, Δεκέμβριος 1989.

Visconti. Classicisme et subversion, «Théorème», τχ. 1, επιμ. Michèle Lagny, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Παρίσι 1990.

Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima,* εκδ. Marsilio, Βενετία 1990.

«La terra trema» di Luchino Visconti. Analisi di un capolavoro, επιμ. Lino Micciché, Associazione Philip Morris Progetto Cinema, Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, εκδ. Lindau, Ρώμη-Τορίνο 1993.

Renzo Renzi, *Visconti segreto,* εκδ. Laterza, Μπάρι 1994.

Luchino Visconti. Un profilo critico, Lino Micciché, εκδ. Marsilio, Βενετία 1996.

Studi viscontiani, επιμ. Veronica Pravadelli, εκδ. Marsilio, Βενετία 1997.

Claude Schwartz, Jean-Jacques Abadie, *Luchino Visconti à la recherche de Proust,* εκδ. Findakly, Παρίσι 1997.

Henry Bacon, *Visconti: Explorations of Beauty and Decay,* Cambridge University Press, 1998.

Leonardo De Franceschi, *Il film* Lo straniero *di Luchino Visconti. Dalla pagina allo schermo,* Biblioteca di Bianco & Nero, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Ρώμη 1999.

Il cinema di Luchino Visconti, επιμ. Veronica Pravadelli, Biblioteca di Bianco & Nero, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Ρώμη 2000.

Σενάρια

Με εξαίρεση τα σενάρια του Ξένου και του Αθώου, όλα τα υπόλοιπα δημοσιεύτηκαν από τις εκδόσεις Cappelli στη σειρά «Dal soggetto al film».

Ossessione, επιμ. E. Ungari και G.B. Cavallaro, Μπολόνια 1977.

Η γη τρέμει, επιμ. E. Ungari, C. Battistini και G.B. Cavallaro, Μπολόνια 1977.

Bellissima, επιμ. E. Ungari, Μπολόνια 1978.

Senso, επιμ. G.B. Cavallaro, Μπολόνια 1954.

Λευκές νύχτες, επιμ. R. Renzi, Μπολόνια 1957.

Ο Ρόκο και τ' αδέλφια του, επιμ. G. Aristarco και G. Cavancini, Μπολόνια 1960.

Το επεισόδιο *Η δουλειά* της σπονδυλωτής ταινίας *Βοκκάκιος '70,* επιμ. C. di Carlo και G. Fratini, Μπολόνια 1962.

Ο γατόπαρδος, επιμ. Suso Cecchi D'Amico, Μπολόνια 1963.

Μακρινά αστέρια της Άρκτου, επιμ. P. Bianchi, Μπολόνια 1965.

Οι καταραμένοι, επιμ. S. Roncoroni, Μπολόνια 1969.

Θάνατος στη Βενετία, επιμ. L. Micciché, Μπολόνια 1971.

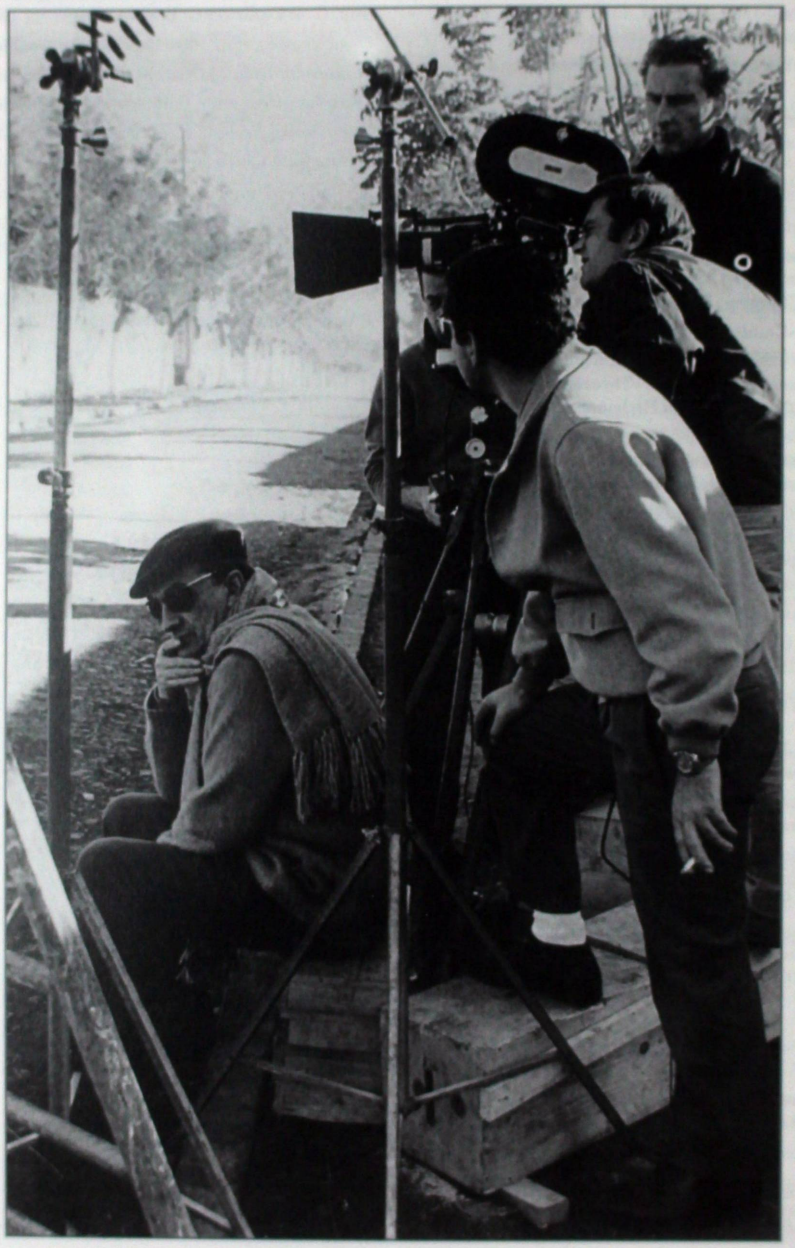
Το λυκόφως των θεών, επιμ. G. Ferrara, Μπολόνια 1973.

Η γοητεία της αμαρτίας, επιμ. G. Treves, Μπολόνια 1975.

Το σενάριο βασισμένο στο *Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο,* γραμμένο από τους Suso Cecchi D'Amico και Luchino Visconti, εκδόθηκε από τις Εκδόσεις Persona, 1984.

Το λιμπρέτο *Ο διάβολος στον κήπο,* των Luchino Visconti, Filippo Sanjust και Enrico Medioli, εκδόθηκε από τις Εκδόσεις Curci, Μιλάνο 1963.

Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος, Θωμάς Λιναράς.



Luchino Visconti



Ευρετήρια

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΟΤΕΡΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Αγαπημένο μου ημερολόγιο, 60
Αδάμ, 45, 104
Αδελφοί Καραμάζοφ, Οι, 119
Αθώος, Ο, 7, 11, 46, 48, 50, 51, 54, 58, 63, 69, 82, 94, 97, 200-207, 209
Αϊζενστάιν Σεργκέι, 68, 126, 154
Αιώνιος σύζυγος, Ο, 119
Άμαξα της Αγίας Κοινωνίας, Η, 91
Αναζητώντας τον χαμένο χρόνο, 15, 73, 91, 94, 150
Ανθρώπινο κτήνος, Το, 15
Άνθρωποι του Πάδου, 86
Άννα Μπολένα, 48
Αντιγόνη (του Anouilh), 45
Αντιγόνη '72, 18
Απεργία, 68
Αριστοτέλης, 57, 58

Βιτελόνι, Οι, 18
Βοκκάκιος '70, 32, 209
Βυσσινόκηπος, Ο, 31, 32, 48

Γαλάζιος άγγελος, Ο, 176
Γάμοι του Φίγκαρο, Οι (του Beaumarchais), 45
Γάμοι του Φίγκαρο, Οι (του Mozart), 48
Γατόπαρδος, Ο, 7, 14, 16, 19, 27, 33, 45, 47-49, 53, 55, 56, 63, 64, 72, 77, 94, 95, 97-100, 115, 129, 142, 147-155, 157, 162, 185, 190, 208
Γη τρέμει, Η, 7, 16, 18, 19, 20-24, 44-47, 50, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67-72, 76, 77, 90, 108-117, 119, 121, 126, 139, 144, 147, 148, 171, 173, 185, 203, 207, 208
Γκόρκι Μαξίμ, 132
Γοητεία της αμαρτίας, Η, 7, 14, 18, 19, 46-48, 50, 53, 55, 63, 64, 77, 78, 81, 93, 94, 97, 99, 100, 149, 185, 186, 190-200, 204, 209
Γουλιέλμος ΑΫ της Πρωσίας, 185
Γραφομηχανή, Η, 44
Γυάλινος κόσμος, Ο, 45, 104

Δαιμονισμένοι, Οι, 82
Δέκατο τρίτο δέντρο, Το, 92
Δεσποινίς Τζούλια, 48
Διάβολος είναι γυναίκα, Ο, 176
Δίκη της Μαρίας Ταρνόφσκα, Η, 87, 104
Δοκιμασία, Η, 48
Δουλειά, Η, 30, 31, 33, 98, 145-147, 209
Δράκος, Ο, 25

Έγκλημα και τιμωρία, 45, 113
Εκδρομή στην εξοχή, 40
Ελιξήριο του έρωτα, Το, 121
Ελισάβετ της Αυστρίας (Σίσι), 129, 183, 185, 189
Εμείς οι γυναίκες, 17, 93, 209
Επάγγελμα ρεπόρτερ, 89, 90
Επανάσταση των ψαράδων, Η, 113
Εραστής της Γκραμίνια, Ο, 15, 102
Ερρίκος ο 5ος, 126
Ευριπίδης, 44, 46
Ευρυδίκη, 45, 104, 113
Ευρώπη 51, 71

Ηλέκτρα, 156
Ηλίθιος, Ο, 82, 119

Θάνατος στη Βενετία, 14, 20, 46, 48, 50, 53, 55, 58, 62, 64, 81, 87, 91, 96, 115, 129, 143, 144, 149, 174-182, 186, 198, 200-203, 209
Θάνατος του εμποράκου, Ο, 46
Θαύμα στο Μιλάνο, 71
Θείος Βάνιας, 48
Θρίαμβος της θελήσεως, Ο, 74
Θυρωρός της νύχτας, Ο, 18
Θωρηκτό Ποτέμκιν, Το, 113, 126

Ιβάν ο τρομερός, 126
Ιμπρεσάριος της Σμύρνης, Ο, 48
Ιστορικός υλισμός κι η φιλοσοφία του Benedetto Croce, Ο, 116
Ιφιγένεια η εν Ταύροις (του Gluck), 48
Ιωσήφ και τ' αδέλφια του, Ο, 94

Και το πλοίο φεύγει, 61
Καλιγούλας, 17
Καμπίρια, 114
Καπνοτόπια, 45, 104
Καταραμένοι, Οι, 7, 13-15, 20, 47, 48, 50, 54, 59, 63, 69, 78, 80, 82, 142, 149, 170-174, 183, 190, 207, 209
Κεκλεισμένων των θυρών, 44
Κήπος των Φίντσι Κοντίνι, Ο (η ταινία του De Sica), 72
Κήπος των Φίντσι Κοντίνι, Ο (το μυθιστόρημα του Bassani), 162
Κλέφτης των ποδηλάτων, Ο, 18, 65, 68, 105
Κομφορμίστας, Ο, 18
Κούνδουρος Νίκος, 25
Κραυγές και ψίθυροι, 19
Κραυγή, Η, 106

Λένιν Βλαδίμηρος, 73
Λευκές νύχτες, 18, 27, 33, 42, 45, 50, 60, 63, 64, 71, 81, 93, 119, 130-137, 161, 204, 208
Λεωφορείον ο πόθος, 46
Λοκαντιέρα, Η, 46
Λουδοβίκος ΒΫ της Βαυαρίας, 53, 54, 61, 62, 80, 81, 129, 183-189
Λυκόφως των θεών, Το, 12, 14, 50, 53-55, 59, 62, 63, 93, 94, 97, 129, 142, 183-189, 208

Μαγικό βουνό, Το, 14, 20
Μάγισσα στην πυρά, Η, 162-164, 209
Μάγισσες, Οι, 209
Μακμπέθ (του Shakespeare), 13
Μακμπέθ (του Verdi), 48
Μακρινά αστέρια της Άρκτου, 14, 19, 27, 28, 30, 33, 34, 45, 48, 50, 54, 59, 60, 63, 93, 97, 128, 129, 155-162, 204, 209
Μαλαβόλια, Οι, 46, 67, 109
Μανόν Λεσκό, 48
Μαραθώνιος χορού, 48
Μάρνι, 158
Μαστρο-ντον Τζεζουάλντο, 109
Μεγάλη χίμαιρα, Η, 15
Μεγάλος Μολν, Ο, 113
Μέρες δόξας, 108, 209
Μήδεια (του Ευριπίδη), 46
Μιριέλ, 159, 160
Μιτσούριν, 126
Μπάρι Λίντον, 155
Μπούντενμπρουκ, Οι, 20

Νέες μάταιες ιστορίες, 127
Ντον Κάρλο, 48
Ντοστογιέφσκι Φιόντορ, 8, 44, 45, 71, 81, 82, 94, 119, 133-136, 144
Νύχτα, Η, 145

Ξένος, Ο, 32, 33, 45, 48, 50, 63, 71, 89, 96, 115, 164-169

Οιδίπους Τύραννος, 156
Όπερα της πεντάρας, Η, 199
Όπως σας αρέσει, 46
Ορέστεια, 156
Ορέστης (του Alfieri), 46
Ουμπέρτο Ντι, 71
Οχτώβρης, 68

Παιδιά του παραδείσου, Τα, 126
Παϊζά, 18, 65, 105, 112
Παξινού Κατίνα, 22, 23, 25, 72, 139
Πέμπτη φάλαγγα, Η, 44, 75, 91
Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα, Το, 162
Περιπέτεια, Η, 89
Πλάτων, 57
Πλωτίνος, 58
Πολίτης Κέιν, Ο, 110, 112, 204
Πόρτες της νύχτας, Οι, 132

Ρακίνας, 120
Ροβεσπιέρος, 147
Ρόκο και τ' αδέλφια του, Ο, 7, 14, 15, 19, 20, 22, 23, 47-50, 55, 59, 63, 64, 69, 72, 77, 78, 82, 90, 93, 95, 96, 110, 116, 119-121, 126, 129, 138-144, 147, 157, 162, 203, 205, 208
Ρωμαίος και Ιουλιέτα (του Castellani), 77, 126
Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη, 65, 87

Σαλώμη (του Strauss), 48
Σατυρικόν (του Fellini), 173
Σημειώσεις πάνω σε μια είδηση εφημερίδας, 117, 209
Σιμόν Μποκανέγκρα, 48
Σκηνές από ένα γάμο, 19
Σοφοκλής, 156
Στρατηγός ντέλα Ρόβερε, Ο, 71
Στρόμπολι, 59, 60, 71
Συζήτηση στη Σικελία, 106, 109

Ταξίδι, Το, 40
Ταξίδι στην Ιταλία, 71
Ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δύο φορές, Ο, 15, 21, 65, 66, 102, 105, 113
Τελευταίες διακοπές, Οι, 161
Τελευταίο ταγκό στο Παρίσι, Το, 18
Τελευταίος σταθμός, Ο, 71
Τέλος της Αγίας Πετρούπολης, Το, 113
Τι κρίμα που είναι πόρνη, 30, 162
Τονί, 107
Τραγική καταδίωξη, 112
Τρεις αδελφές, 46
Τρομεροί γονείς, Οι, 17, 44, 48, 88, 104
Τρωίλος και Χρυσηίδα, 46, 104
Τσέχοφ Άντον, 8, 25, 30-32, 44, 68, 130

Υπνοβάτις, Η, 48, 129

Φάλσταφ (του Verdi), 48
Φαρεμπίκ, 110, 112
Φίλες, Οι, 18
Φόβος, Ο, 71
Φωκάς Σπύρος, 72

Χρυσή άμαξα, Η, 126

Ψηλά απ' τη γέφυρα, 48

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΥΡΙΟΤΕΡΩΝ ΞΕΝΩΝ ΚΑΙ ΜΗ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Achard Marcel, 44, 45
Agel Henri, 75
Alberti Leon Battista, 60
Alcott John, 155
Aldo G.R., 110, 126, 208
Alfieri Vittorio, 44, 46
Alain-Fournier, 113
Alicata Mario, 42, 66, 74-76, 85, 102, 105, 114
All'armi siam fascisti, 76
Amidei Sergio, 75
Andreotti Giulio, 67
Angelo, 41
Anna Magnani, 122, 123, 209
Anouilh Jean, 44, 45, 68, 113
Antonioni Michelangelo, 18, 61, 64, 74, 75, 106, 145
Apicelli Tina, 118
Arialda, L', 48
Aristarco Guido, 77, 106
Asti Adriana, 15
Auden W.H., 19, 193

Badalucco Nicola, 91
Baroche Christiane, 128
Baroncelli Jacques de, 56
Bassani Giorgio, 162
Baty Gaston, 45
Baudelaire Charles, 19
Baudrillard Guy de, 151
Bazin André, 75, 105, 185
Beaumarchais Pierre-Augustin Caron, 44, 45
Beethoven Ludwig van, 20
Bell Marie, 157
Bellini Vincenzo, 47
Bellissima, 15-17, 23, 33, 44, 45, 47, 57, 63, 65, 68-72, 90, 91, 116, 118-123, 147, 149, 209
Bellocchio Marco, 18, 76, 78
Benjamin Walter, 62
Berger Helmut, 80, 82, 100, 186, 190, 193, 197
Bergman Ingmar, 19
Bergman Ingrid, 23, 71
Bernstein Henry, 40
Bertini Francesca, 13
Bertolucci Bernardo, 18, 90
Bismarck Otto von, 185, 189
Blasetti Alessandro, 68, 118, 121
Blow-up, 89
Bogarde Dirk, 143, 175
Boito Arrigo, 127
Boito Camillo, 95, 126, 127
Bolognini Mauro, 78
Borelli Lyda, 13
Bosch Hieronymous, 177
Bracci Annarella, 117
Bruckner Anton, 24, 71, 128
Buñuel Luis, 19

Cain James, 15, 65, 66, 70, 102, 106, 107
Calamai Carla, 21, 90, 135
Caldwell Erskine, 45
Callas Maria, 8, 129, 173
Campanile Pasquale Festa, 93
Camus Albert, 17, 27, 33, 34, 50, 71, 96, 166-169, 189
Camus Francine, 164, 166
Capra Frank, 77
Cardinale Claudia, 29, 30, 60, 93, 129, 157, 158, 199
Carità mondana, 40
Carné Marcel, 132
Castellani Renato, 77, 78, 92, 126
Cavani Liliana, 18, 78, 90
Cecchi Emilio, 126
Cervi Gino, 17
Chanel Coco, 74
Chiari Mario, 87
Chiari Walter, 120
Cimarosa Antonio, 25
Cocteau Jean, 17, 44, 68, 88, 132
Conchon Georges, 164
Costa Orazio, 17
Courbet Gustave, 154
Craig Michael, 30, 158

D'Amico Caterina, 208
D'Amico Suso Cecchi, 15, 72, 89, 123, 126, 133, 137, 186, 187, 208
D'Annunzio Gabriele, 8, 13, 46, 47, 50, 61, 82, 94, 162, 203, 204, 206
Dalí Salvador, 76
De Laurentiis Dino, 164, 166, 209
De Santis Giuseppe, 21, 42, 66, 74, 75, 85, 86, 102, 105, 106, 114
De Sica Vittorio, 18, 57, 65, 68-72, 75, 104, 106, 119
Deleuze Gilles, 8, 151
Delon Alain, 23, 33, 72, 82, 98, 99, 142, 144, 164, 166, 190
Dickens Charles, 105
Dietrich Marlene, 17, 18
Dolce Aloe, Il, 40
Donizetti Gaetano, 47, 48, 121
Duca d'Alba, Il, 48

Ensor James, 173

Fellini Federico, 18, 61, 77, 93, 98, 120, 173
Ferrara Giuseppe, 115, 132
Flaubert Gustave, 105
Ford John, 30, 162
Fortini Franco, 64
Foucault Michel, 151
Franciolini Gianni, 123
Franciosa Massimo, 93
Franck César, 128, 158, 159, 161, 162
Franco Francisco, 76
Freud Sigmund, 162, 201, 202
Garbuglia Mario, 152, 194
Garibaldi Giuseppe, 72, 109, 149
Gassman Vittorio, 25
Genet Jean, 81
Giacosa Giuseppe, 48
Giannini Ettore, 17
Gide André, 92
Girardot Annie, 29, 72, 93, 144, 208
Girotti Massimo, 21
Gluck Christoph Willibald, 48
Godard Jean-Luc, 18, 29, 145
Goethe Johann Wolfgang von, 20
Goldoni Carlo, 44, 46, 48
Goya Francisco, 126
Gramsci Antonio, 64, 68, 70, 73, 75, 109, 110, 114, 116, 203
Granger Farley, 80
Gregoretti Ugo, 76
Greuze Jean-Baptiste, 155
Griem Helmut, 188
Gualino Renato, 124
Guarini Alfredo, 88, 122
Guttuso Renato, 88

Hayez Francesco, 126, 189
Heidegger Martin, 57
Hemingway Ernest, 44, 91
Henze Hans Werner, 48
Hercolani Domietta (Laudomia), 15, 154
Hitchcock Alfred, 158
Hitler Adolf, 54, 171
Huysmans Joris-Karl, 19, 162

Ibsen Henrik, 106
India Song, 207
Ingrao Pietro, 42, 66, 74, 75, 102, 107
Ishaghpour Yussef, 8
Ivens Joris, 68

James Henry, 145
Jung Karl, 20

Kanapa Jean, 75
Kennedy John, 78
Kirkland John, 45
Koch Carl, 43
Krasker Robert, 126
Kubrick Stanley, 155

Lacan Jacques, 202
Lampedusa Giuseppe Tomasi di, 8, 64, 72, 99, 147-149
Lancaster Burt, 14, 94, 97, 150, 191, 195
Leenhardt Roger, 161
Leopardi Giacomo, 63
Lévi-Strauss Claude, 202
Lizzani Carlo, 75, 106
Lombardo Goffredo, 151, 208
Losey Joseph, 94
Lukács Georg, 70, 78, 175

Magnani Anna, 16, 17, 23, 47, 68, 90, 91, 93, 118-123
Mahler Gustav, 20, 175, 178, 179
Mallory Jay, 40
Malraux André, 78
Manet Edgar, 58, 154
Mangano Silvana, 14, 164
Mann Thomas, 8, 14, 19, 20, 46, 66, 94, 162, 171, 173, 175, 178
Mantegna Andrea, 198
Marais Jean, 132, 137
Maselli Francesco, 119
Mastroianni Marcello, 33, 89, 96, 135, 164, 166, 169
Mastroianni Ruggero, 186, 187
Maupassant Guy de, 66, 105, 145
Mayer Karl, 157
Mazza Laura, 15
Medioli Enrico, 15, 89, 93, 97
Méliès Georges, 132
Melville Herman, 66
Micciché Lino, 76, 106, 208
Milarepa, 18
Miller Arthur, 44, 46, 48, 68
Miranda Isa, 88
Monaca di Monza, La, 48
Monicelli Mario, 92
Moreau Jeanne, 29
Morelli Rina, 17, 89
Moretti Nanni, 60
Mori Paola, 88
Mozart Wolfgang Amadeus, 20, 25, 48, 192, 193, 196, 198
Mussolini Benito, 65, 66, 73, 74, 85
Mussolini Vittorio, 42, 66, 74, 85, 104

Nannuzzi Armando, 208, 209
Nietzsche Friedrich, 129, 152

O'Neill Eugene, 162
Olivier Laurence, 97
Ossessione, 7, 15, 42-44, 47, 48, 55, 57, 62, 65-71, 75, 76, 86, 90, 91, 96, 102-107, 109, 113, 114, 116, 132, 142, 144, 149, 203-205, 208

Paesi tuoi, 106
Pascal Blaise, 195
Pasolini Pier Paolo, 47, 64, 68, 81, 145, 164, 181, 182
Patroni Griffi Giuseppe (Peppino), 15
Pavese Cesare, 106, 203
Pes Giorgio, 154
Pick Lupu, 157
Pietrangeli Antonio, 87, 105, 106
Piovene Guido, 87, 88
Pirandello Luigi, 148
Platen August von, 178
Poe Edgar Allan, 56
Pontano Lidia, 145
Pratolini Vasco, 72, 87, 117
Prima Louis, 196
Proust Marcel, 8, 15, 19, 50, 56, 72, 91, 94, 148, 150, 162, 183, 186, 194, 199
Puccini Dario, 66, 74
Puccini Giacomo, 21, 47, 48, 73
Puccini Gianni, 42, 66, 74, 85-87, 102

Regnoli Piero, 77
Rembrandt Harmensz van Rijn, 198
Renoir Jean, 15, 21, 40, 41, 43, 62, 66, 86, 91, 96, 107, 126, 132, 158
Renzilli Gastone, 118
Ricci Nora, 15
Riefenstahl Leni, 74
Rimbaud Arthur, 19, 29, 177
Roblès Emmanuel, 167
Rondi Brunello, 126
Rondolino Gianni, 65, 74
Rosenkavalier, Der, 48
Rosi Francesco, 18, 92, 115, 207
Rossellini Roberto, 18, 19, 23, 43, 57, 59-61, 65, 69, 70-72, 75, 104, 106, 123
Rotunno Giuseppe, 152, 154, 164, 208, 209
Rouquier Georges, 110, 112
Russell Ken, 19

Sade Marquis de, 173
Salvatori Renato, 23, 72, 208
Sanda Dominique, 199
Sartre Jean-Paul, 44, 45, 114
Schell Maria, 132, 135, 136
Schiller Friedrich, 20, 186
Schneider Romy, 98
Sénac Jean, 167
Senso, 7, 16, 19, 24, 27, 45, 48, 50, 54, 55, 57, 63, 69, 71, 76-79, 82, 90, 95, 119, 120, 124-130, 144, 147-150, 152, 159, 160, 162, 173, 185, 189, 203, 204, 207, 208
Serandrei Mario, 75, 102, 113
Shakespeare William, 25, 46, 68, 144, 171
Siciliano Enzo, 15
Siciliano Flaminia, 15
Solaroli Libero, 86
Sorel Jean, 129
Sorge Scicluna, 77
Spontini Gaspare, 47, 48
Stendhal, 25, 150
Sternberg Josef von, 176
Stewart James, 195
Stil André, 76
Stoppa Paolo, 89, 150
Strada, La, 77
Strasberg Lee, 89
Strauss Richard, 20, 48
Strehler Giorgio, 17
Strindberg August, 48
Stroheim Erich von, 124
Sucksdorf Arne, 110

Taviani Αδελφοί, 78
Testori Giovanni, 48
Thirard Paul Louis, 79
Tiziano, 60
Togliatti Palmiro, 16, 76, 78
Tosca, La (η ταινία), 40
Tosca (η όπερα), 128
Toscanini Arturo, 13
Toscanini Wanda, 12
Tosi Piero, 94
Traversi Giannino Antona, 40
Traviata, La, 8, 11, 48, 129
Trombadori Antonello, 85
Trovatore, Il, 48, 71, 124, 127

Valli Alida, 8, 71, 90, 126, 129, 143,
Vestale, La, 48, 129
Verdi Giuseppe, 8, 11, 20, 25, 47, 48, 71, 130, 171, 204
Verga Giovanni, 16, 19, 46, 59, 66, 67, 76, 105, 109, 110, 114, 148, 203
Verlaine Paul, 19
Verrocchio Andrea, 182
Villar Jean, 132
Visconti Carla, 73
Visconti Edoardo, 12
Visconti Giuseppe, 73
Visconti Ida, 12
Visconti Uberta, 12, 14
Visentini Gino, 85
Vittorini Elio, 106, 109, 203

Wagner Richard, 13, 20, 47, 53, 63, 128, 183, 185, 188, 189
Welles Orson, 88, 112
Williams Tennessee, 44-46, 68, 126, 162

Zampa Luigi, 123
Zavattini Cesare, 47, 65, 68, 71, 104, 113, 119, 123, 145
Zeffirelli Franco, 18, 78, 115, 121

ΤΙΜΗ: 6.000 ΔΡΧ.

ISBN 960-86572-8-1

9 789608 657267

ΜΕ ΤΗΝ ΥΠΟΣΤΗΡΙΞΗ ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ