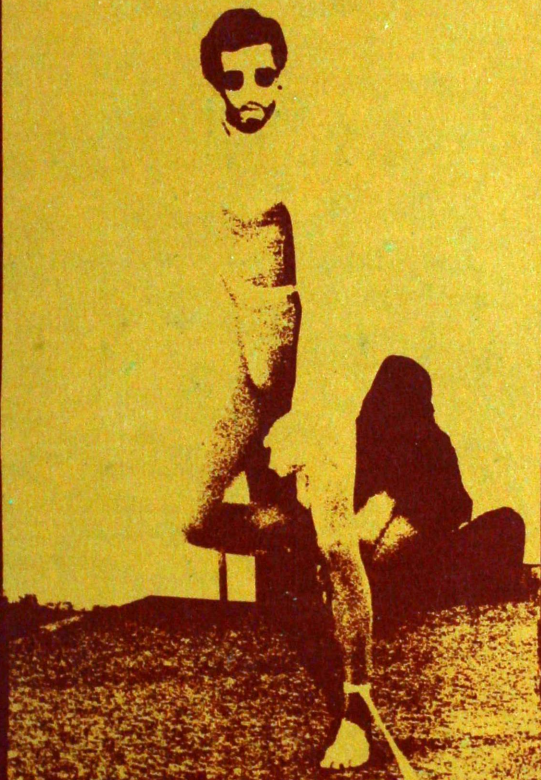
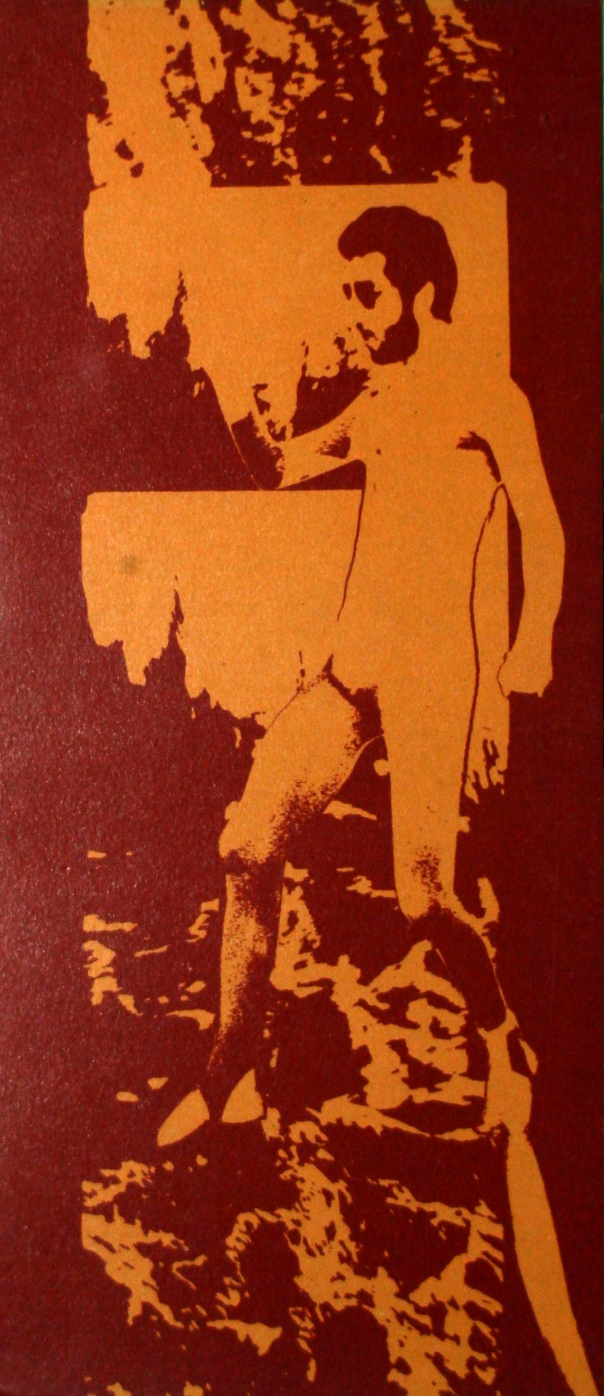
# ФІЛМ



ТЕАТРО
КІНО/ТРАФ

12 • 76/77



II-000000000436

ΘΕΑΤΡΟ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΘΕΑΤΡΟ

ΦΙΛΜ

Γ. Βασιλειάδη

# Ο ΚΙΝΟΥΜΕΝΟ ΣΧΕΔΙΟ

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

# avti

- Μαχητική παρουσία
- Ἐλεύθερη κριτική
- Ἔρευνα
- Κάθε τεῦχος κι ἕνα γεγονός

# ΔΙΕΘΝΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1976 — Νο 1 — 1ος χρόνος

Δρχ. 40

Ἐκδίδεται ἀπό τήν ΞΑΝΤΑΣ ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΕ Διδότου 4, τηλ. 3637107 Ἀθῆνα, Τ.Τ. 144 ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Ἑλληνική ἔκδοση τοῦ LE MONDE diplomatique

ἡ πιό ἐγκυρη διεθνής ἐπιθεώρηση
γιά τά οἰκονομικά, κοινωνικά, πολιτικά
παγκόσμια προβλήματα

*κυκλοφορεί κάθε μήνα*

## ΕΝΑ ΜΕΣΟ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΔΥΝΑΤΟΤΗΤΑ ΣΗΜΑΝΣΗΣ

Ἐνῶ οἱ πηγὲς τῶν ἄλλων τεχνῶν χάνονται στὰ βάθη τῆς ἱστορίας ὁ κινηματογράφος κάνει τὴν παρουσία του μόλις 80 χρόνια πρὶν ἀπὸ σήμερα μέσα σὲ μιὰ ἱστορικὴ καὶ κοινωνικὴ κατάσταση ποὺ γνωρίζουμε πολὺ καλά. Ἔτσι βλέπουμε ἕνα νέο μέσο νὰ ἐμφανίζεται στὸ χῶρο τῆς ἐπικοινωνίας καὶ τῆς τέχνης καὶ στὴ συνέχεια νὰ λειτουργεῖ σὰν τέτοιο. Ἀπ' αὐτὴ τὴ στιγμὴ ἀρχίζει καὶ ἡ λειτουργία τῆς ἀναπαραγωγῆς (μηχανικῆς ὅπως τὴν ὀνόμασε ὁ BENJAMIN) τῶν στοιχείων ποὺ τὸ νέο μέσο μπορεῖ ν' ἀποτυπώσει. Ἀπ' τὴν πλευρὰ τῶν LUMIERES ὅτι μπορεῖ νὰ ἀναπαραχθεῖ εἶναι ὅτι ὑπάρχει μπροστὰ στὴν CAMERA (ἡ πραγματικότητα), ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ MELIES εἶναι ὅτι ἡ φαντασία μπορεῖ ν'ἀποδώσει μπροστὰ στὴ CAMERA καὶ αὐτὴ νὰ τὸ καταγράψει, καθὼς καὶ ἡ δημιουργία πιὸ σύνθετων εἰκόνων μὲ τὴ συμμετοχὴ τῆς CAMERA.

Ἀπ' τὴν πλευρὰ τῶν LUMIERES ἡ CAMERA λειτουργεῖ μόνο ἀποτυπωτικὰ καὶ συνεπῶς ἡ ἐξέλιξή της ἔχει μία μόνο διάσταση τὴν τελείωση τῆς ἀποτυπωτικῆς της δυνατότητας. Ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ MELIES ἡ CAMERA λειτουργεῖ σὲ περισσότερες διαστάσεις. Δὲν ἀναπαράγει ἁπλῶς ἀλλὰ ἀνασυνθέτει πραγματικότητα, κώδικες καὶ προφιλμικὰ κείμενα σὲ μιὰ νέα συνισταμένη. Ὅτι ὑπάρχει πέρα ἀπὸ μιὰ ἄμεση πραγματικότητα δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι μνήμη, κείμενο ἄλλου μέσου/τέχνης ἢ κώδικας διακειμενικός. Ἡ εἰσαγωγὴ τέτοιων στοιχείων στὸν κινηματογράφο σημαίνει αὐτόματα τὴν ἀναπαραγωγή τους.

Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἐρχόμαστε σ' αὐτὸ ποὺ ὁ ENGELS ἔλεγε πὼς κάθε τί νέο ὀφείλει νὰ κάνει ἕνα προτσὲς συντομευμένης ἐπανάληψης. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια ἔχουμε ἕνα μέσο στὸ χῶρο τῆς τέχνης ποὺ ἀναπαράγει μερικὰ ἢ

όλικά τοὺς κώδικες τῶν ἄλλων τεχνῶν μέχρι νὰ φτάσει στὴν ἔκφραση τῆς δικῆς του φύσης ποῦναι ἡ κίνηση — ὄχι τῆς ἀναπαραγωγῆς ἀλλὰ τῆς παραγωγῆς, ὄχι τῆς ἀναδημιουργίας ἀλλὰ τῆς δημιουργίας. Ὅλη αὐτὴ ἡ περίοδος τῆς ἀναπαραγωγῆς ἐκφράστηκε πολὺ σωστὰ ἀπὸ τὸν ABEL GANCE στὸ μικρό του κείμενο «Ὁ καιρὸς τῆς εἰκόνος ἔφτασε» ἀπ' ὅπου βλέπει τὸν κινηματογράφο σὰν ἕνα εἶδος μέσου ἀνασύστασης/ἀνάστασης ὅλων τῶν περασμένων μύθων καὶ ἱστορικῶν μορφῶν ποὺχαν ἤδη διατυπωθεῖ σ' ἄλλες μορφὲς τέχνης ἢ κείμενα καὶ κληρονομηθεῖ μέσω αὐτῶν. Κατὰ κάποιο τρόπο αὐτὸ εἶναι ἕνα εἶδος μεταφορᾶς καὶ τὴν ἀνακωδικοποίηση αὐτῆς τῆς μεταφορᾶς εἶναι ποὺ ἀνασυστήνει ὁ κινηματογράφος. Οἱ κώδικες τῶν ἄλλων τεχνῶν μὲ τὸν τρόπο του ὁ καθένας ἐπέδρασαν στὴν κινηματογραφικὴ ἐξέλιξη καθωριστικά.

Αὐτὸ δὲν σημαίνει βέβαια πὼς ὁ κινηματογράφος ὑπηρέτησε τὶς ἄλλες τέχνες ὅπως θὰ τὸ ἐπιθυμοῦσε ὁ PAGNOL γιὰ τὸ θέατρο ἀλλὰ ἀντίθετα ἐξυπηρετήθηκε ἀπ' αὐτὲς κάνοντας χρήση τῶν στοιχείων ποὺ ὁ ἴδιος χρειάζονταν γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ. Ἀλλὰ μὲ ἄλλους ὅρους καὶ σὲ κατοπινώτερες συνθῆκες τὸ θέατρο ἐπίσης ἐξυπηρετήθηκε ἀπὸ τὸν κινηματογράφο.

Αὐτὲς οἱ ἀπόπειρες ποὺχουν τὴν ἀφετηρία τους στὴν Ρωσικὴ πρωτοπορία * καὶ τοὺς γονιμότατους πειραματισμούς της ὁδήγησαν σὲ μερικὰ σταθερὰ σχήματα συνεργασίας θεάτρου — κινηματογράφου ὅπως ἡ LATERNA — MAGICA ἢ τὰ ποικιλόμορφα MIXED MEDIA.

Θ. Ρ.

---

* Δὲν δημοσιεύουμε ἐδῶ τὸ σχετικὸ κείμενο τοῦ Ἀϊζενστάϊν «Ἀπὸ τὸ Θέατρο στὸν Κινηματογράφο» γιατὶ θὰ ἐκδοθεῖ σύντομα μαζὶ μ' ἄλλα κείμενα σὲ βιβλίο.

# Φιλμ

περιοδικη εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

'Ιδιοκτήτης: ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ
'Εκδότης/Διευθυντής: ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

© ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ
Ζωοδόχου Πηγῆς 3
τηλ. 603.234

| | |
|---|---|
| Τιμή Τεύχους | Δρ.60 |
| Συνδρομή ἐτησία | Δρ.200 |
| Φοιτητική ἐτησία | Δρ.160 |
| — 'Εξωτερικοῦ | $ 8.00 |

ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ γίνονται:
Στήν ΑΘΗΝΑ — Στά Βιβλιοπωλεῖα:
«Α-Ω» — 'Ακαδημίας 57
«ΔΩΔΩΝΗ» — 'Ασκληπιοῦ 3
«ΕΛΠΗΝΩΡ» — Μηλιώνη 4, Κολωνάκι
«ΕΝΔΟΧΩΡΑ» — Σόλωνος 62 & Σίνα
«ΚΑΡΤΙΕ ΛΑΤΕΝ» — Βουκουρεστίου 40
«ΡΟΜΒΟΣ» — Καψάλη 6, Κολωνάκι
«RENCONTRE» — Δημοκρίτου 8
Στήν ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:
«ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» — Χρυσ. Σμύρνης 21
«Χ. ΚΑΡΟΠΟΥΛΟΣ» — 'Ερμοῦ 44
«Ξ. ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ» — 'Αριστοτέλους 6
Καί ΠΑΤΡΑ:
«ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — 'Αγ. Νικολάου 32

'Από ὁποιοδήποτε ἄλλο μέρος τῆς 'Ελλάδος ἤ τοῦ ἐξωτερικοῦ μπορεῖτε ν'ἀπευθύνεσθε στόν:

● Θανάση Καστανιώτη. Ζωοδόχου Πηγῆς 3 — 'Αθήνα 142 ●

φιλμ

ΤΡΙΜΗΝΗ ΕΚΔΟΣΗ:

ΤΟΜΟΣ Γ * ΤΕΥΧΟΣ 12

Χειμώνας '76/77

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

* ΕΦΗΜΕΡΑ

- ΜΝΗΜΗ HENRI LANGLOIS 571
- Φωτογραφίες μουσείου κιν/κῆς τέχνης 575
- Μουσεῖο Μοντέρνας Τέχνης — G. POMBINDOU 586
- Συνέδριο κιν/κῆς ΘΕΩΡΙΑΣ καὶ ΕΡΕΥΝΑΣ 598
- EXPO ARTE — ΟΡΕΣΤΕΙΑ 600
- STRAUB/HUILLET 606
- Κουβανέζικος Κινηματογράφος 608

S. SONTAG — ΦΙΛΜ & ΘΕΑΤΡΟ 614

A. VIRMOUX — Ὁ Ἀρτώ καὶ τὸ Φίλμ 634

B. ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΝΤ — Θέατρο/Κινηματογράφος — 650

B. EISENSCHITZ — Σημειώσεις γιὰ τὸν Μέγιερχολντ 654

L A T E R N A M A G I C A 660

E. BENTLEY — Ρεαλισμὸς καὶ Κινηματογράφος 673

P. HANDKE — Θ./Κ. (ἡ μιζέρια τῆς σύγκρισης) 680

A. ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ — F E K S 699

R. BLOSSOM — FILM STAGE 710

J. MITRY — Φιλμογραφία τῆς Πρωτοπορίας 713

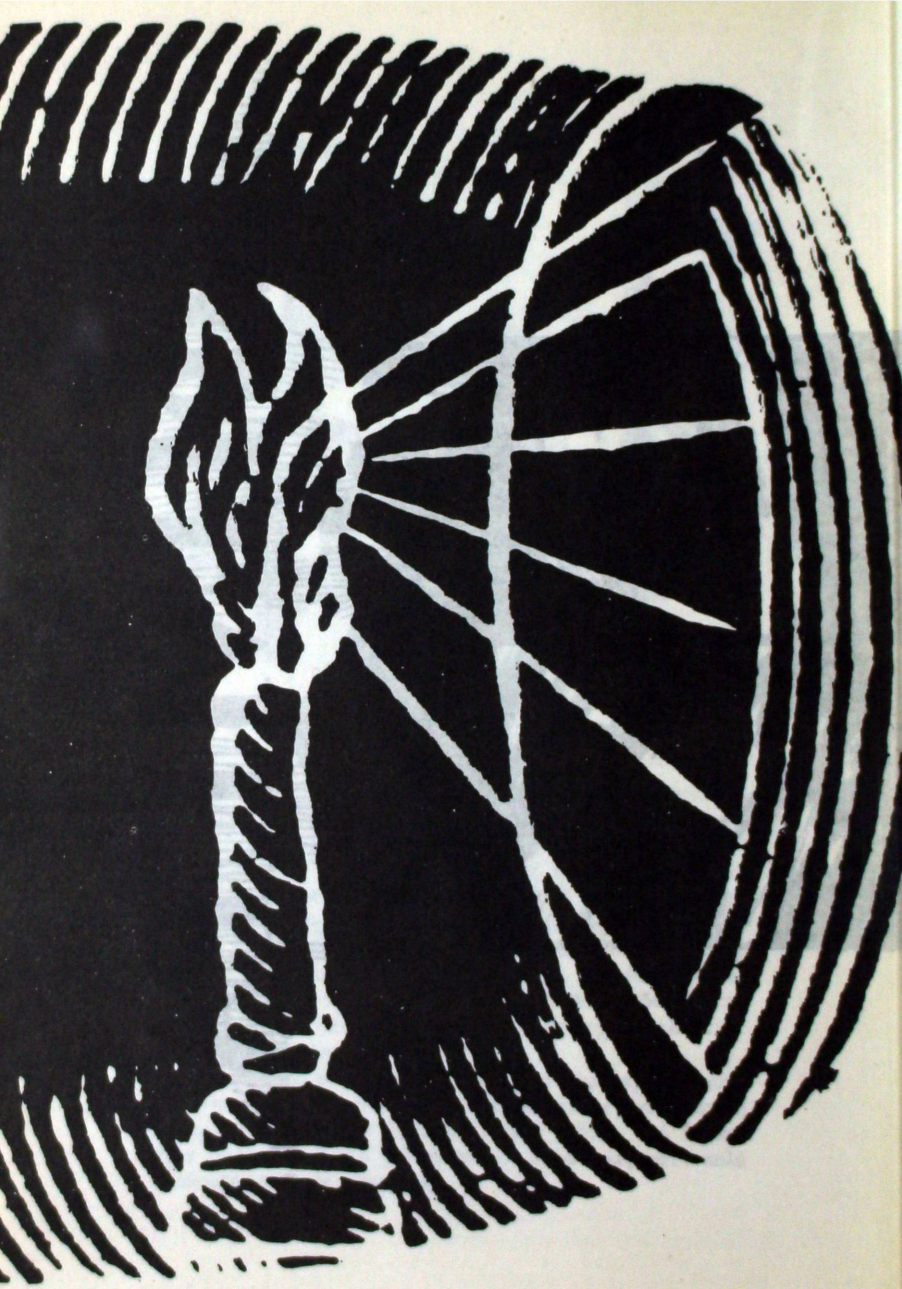
Σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος βοήθησαν ἐπίσης
Μ. Μωραΐτης, Κ. Νάτσης, Γ. Φωτιάδης.

Μὲ τὸ 12ο τεῦχος κλείνει ὁ τρίτος τόμος καὶ ἡ ἀντίστοιχη περίοδος. Ὀφείλουμε νὰ ζητήσουμε συγγνώμη σὲ ἀναγνῶστες καὶ φίλους γιὰ τὴν καθυστέρηση τοῦ παρόντος τεύχους ἀλλὰ αὐτὸ ἔγινε γιατὶ ὁ ἐκδότης ἦταν ἀναγκασμένος νὰ παραμείνει γιὰ ἀρκετὸ διάστημα μακρυὰ ἀπὸ τὴν Ἀθήνα.

Ἀκόμη γνωρίζουμε στοὺς φίλους ἀναγνῶστες ὅτι στὸ ἑξῆς τὸ ΦΙΛΜ εἶναι ἀναγκασμένο νὰ κάνει ἀναπροσαρμογὴ τῆς τιμῆς τῶν τευχῶν. Γιὰ τὰ μονὰ τεύχη 120 ἕως 160 σελίδες ὁρίζεται ἡ τιμὴ τῶν 75 δρχ., γιὰ δὲ τὰ διπλὰ ἀπὸ 160 σελίδες καὶ πάνω 100, 120, καὶ 150 δρχ., ἀνάλογα μὲ τὸν ἀριθμὸ ὑπέρβασης τῶν σελίδων.

Ἐλπίζουμε σὲ κατανόηση γιὰ τὴν ἀναπροσαρμογὴ αὐτὴ ἀπὸ μέρους τῶν ἀναγνωστῶν δεδομένου τοῦ γεγονότος ὅτι ἡ διατίμηση τῶν τευχῶν ἔγινε πρὶν τρία χρόνια, ποὺ ἴσχυαν στὴν τυπογραφικὴ καὶ χαρτεμπορικὴ ἀγορὰ τιμὲς κατὰ πολὺ κατώτερες ἀπὸ τὶς σημερινές.

EDINBURGH

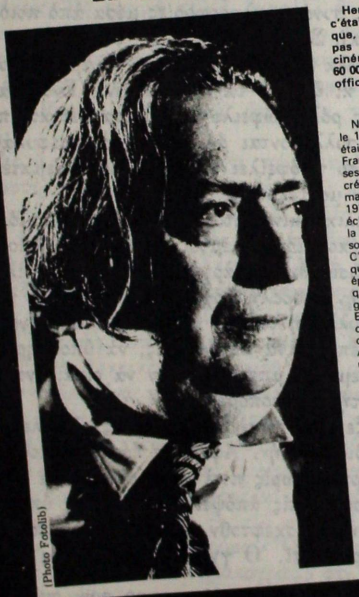


# MNHMH HENRI LANGLOIS

## HENRI LANGLOIS EST MORT

### *La mémoire du cinéma international*

**Henri Langlois est mort. Henri Langlois, c'était la Cinémathèque. Sans la Cinémathèque, deux générations de cinéastes ne seraient pas ce qu'elles sont. Il fut la mémoire du cinéma mondial. En trente ans, il avait réuni 60 000 titres de films, sans argent, sans mission officielle, et presque sans aide de l'Etat.**



(Photo Paolib)

Né à Smyrne (Turquie) le 13 novembre 1914, il était venu très jeune en France, où il avait fait ses études. En 1935, il crée le « Cercle du cinéma » avec G. Franju. En 1936, les premiers échanges de films entre la France et les USA sont organisés par lui. C'est sur son exemple que se créent à cette époque, les cinémathèques américaines, anglaises et soviétiques. En 1938, la Cinémathèque s'installe au musée de l'Homme. 1940, les Allemands saisissent une partie du stock. Langlois entreprend alors de sauver des films de la destruction nazie. On pouvait le rencontrer dans le métro, transportant clandestinement des bobines. Marcel Carné se souvient d'en avoir conservé chez lui. Et puis, en 1944, les premiers ciné-clubs naissent dans l'orbite de la Cinémathèque. Langlois obtient en 1948 de disposer des locaux du fort de Bois d'Arcy, pour entreposer son stock. Il est un des rares amateurs de cinéma à avoir lutté pour la conservation des films, qu'on croyait jusqu'à lui limité dans le temps, à leur usage immédiat. Le principe de Langlois était de tout garder, de ne jamais juger. Et l'avenir lui a donné raison. *« Quand sur dix mille films, il n'en subsiste que dix, cent ou même mille, c'est un scandale et rien n'est sauvé. Honte à tous ceux qui s'abritent derrière des principes de sélection d'une fausse culture pour masquer leur indifférence, leur paresse ».*

Après avoir transité par la rue d'Ulm, la Cinémathèque s'installe en 1964 au palais de Chaillot. Langlois en est nommé secrétaire général.

Γιάννης Φωτιάδης

# Συνέντευξη μὲ τὸν A. Langlois

Τελευταία φορὰ ποὺ ἀκούσαμε, ἐμεῖς ἐδῶ, κάτι γιὰ τὸν Λαγκλουά, τὸν ἱδρυτὴ τῆς Γαλλικῆς Σινεματέκ, τὸν θαυμάσιο καὶ πολύτιμο τοῦτο φίλο τοῦ κινηματογράφου, ἦταν τὴν ἐποχὴ ποὺ κινδύνεψε νὰ χάσει τὴ θέση του, παίρνοντας μέρος στὰ Παρισινὰ γεγονότα τοῦ Μάη τοῦ 1968. Ἔχασε ἐκείνη τὴ θέση, ποὺ μόνος του δημιούργησε, μετὰ ἀπὸ κρατικὴ ἐπέμβαση καὶ τὴν ὁποία σύντομα ξανακέρδισε, μετὰ τὸν παγκόσμιο σάλο ποὺ ξεσήκωσε τούτη ἡ ἀπόλυση.

Ἀποφεύγοντας κάθε δημοσιογραφικὴ ἠθογραφία, θὰ ξαναπαρουσιάσουμε τὸν Ἀ. Λαγκλουά, ὕστερα ἀπὸ τόσο διάστημα σιωπῆς, νὰ μιλᾶ γύρω ἀπὸ τὸ πάθος του, τὸν κινηματογράφο, περιορίζοντας τὶς ἐρωτήσεις μας στὸ ἐλάχιστο. Παραθέτουμε ἕνα ἀπόσπασμα, χαραχτηριστικὸ γιὰ τὸ τί καὶ πῶς σκέπτεται τὴ δουλειά του, ἀπὸ κάποιες τελευταῖες του δηλώσεις στὶς ἐφημερίδες, ποὺ νομίζουμε ἠθογραφεῖ ἀπόλυτα καὶ τὴν προσωπικότητά του, παίρνοντας συνάμα πληροφορίες μέσα ἀπὸ ποιὸ πνεῦμα λειτουργεῖ σήμερα ἡ γαλλικὴ Σινεματέκ.

• «Στὸ ξεκίνημα οἱ Σινεματὲκ μοιάζαν σὰ Σινὲ - Κλὰμπ ὀργανωμένα γιὰ νὰ προβάλουν τὰ φὶλμ κι ὄχι νὰ τὰ περισώζουν. Ἔνοιωσα πολὺ γρήγορα πὼς ὁ ἀρχικὸς τοῦτος ρόλος ὤφειλε νὰ ξεπερασθεῖ καὶ πὼς τὰ φὶλμ ἔπρεπε ὄχι μονάχα νὰ συλλέγονται ἀλλὰ καὶ νὰ προφυλάγονται σωστά. Αὐτὴ ἡ ἀντίληψη γιὰ τὸ τί ὀφείλει νὰ εἶναι μιὰ Σινεματὲκ ἐξυπηρέτησε σὰν παράδειγμα, σὰν μοντέλο.

• »Ὅταν πίστεψα στὸν ἰταλικὸ κινηματογραφικὸ νεορεαλισμό, ἀκριβῶς μετὰ τὸ τέλος τοῦ Β΄ παγκοσμίου πολέμου, κουνήθηκαν ὦμοι ἀδιαφορίας. Στὴ Σινεματὲκ παρουσιάσθηκαν ἀρχικὰ τὰ πρῶτα φὶλμ τῶν Ἰταλῶν νεορεαλιστῶν. Μετὰ τὴν προβολὴ ἄρχισε τὸ ἐνδιαφέρον τῶν ἄλλων (Σινὲ - Κλὰμπ) γιὰ τὴ συλλογὴ τούτων τῶν φίλμ. Δὲν εἶναι ὅμως ἀρκετὸ νὰ συλλέγεις. Πρέπει ἐπίσης νὰ προβάλλεις, νὰ ὑποστηρίζεις τὸ ἔργο τῶν φιλμουργῶν. Ἡ Σινεματὲκ μπορεῖ λοιπὸν νὰ εἶναι ἕνα κέντρο δημιουργίας. Ἕνας χῶρος γιὰ τὴν πρωτοπορεία.

• »Ἐὰν ἡ Σινεματὲκ ὑπῆρξε μιὰ πηγὴ πληροφορίας, ὀφείλεται, στὸ ὅτι ἀρνήθηκε πάντα νὰ εἶναι «διδακτική». Ἀφήσαμε πάντα τὸ κοινό, ἀντιμέτωπο μὲ τὰ προβαλλόμενα ἔργα, χωρὶς ποτὲ νὰ προβάλλουμε τὴν ἀλήθεια τους, χωρὶς νὰ δημοσιεύσουμε τὶς ἀπόψεις μας. Μόλις ὑποβάλουμε στοὺς θεατὲς αὐτὸ ποὺ ὀφείλουν νὰ σκεφτοῦν, ἡ παρθενικότητα τῆς ματιᾶς τους ἔχει ἀπειληθεῖ, ἐξαφανιστεῖ. Ὁ γνήσιος δημιουργὸς ἀνακαλύπτεται».

Ἡ παρούσα συνέντευξη παρθηκε λίγο καιρὸ πρὶν απ τὸ θάνατο τοῦ A. LANGLOIS ἀπὸ τὸν Γ. Φωτιάδη στὸ PALAIS DE CHAILLOT.

Σὲ μιὰ συναντηση ποὺ εἴχαμε λοιπὸν μὲ τὸν Α. Λαγκλουα τοῦ θέσαμε δυὸ - τρεῖς ἐρωτήσεις γύρω ἀπὸ τὸ σύγχρονο γαλλικὸ κινηματογράφο κι εἴχαμε ἕνα χείμαρρο ἀπαντήσεων, ἀτίθασσο, ποὺ σπάζοντας τὰ νοικοκυρεμένα ὅρια τῶν ἐρωτήσεών μας, πότιζε κι ἄλλες περιοχὲς τοῦ κινηματογράφου πιὸ καθολικές.

● Ἐ ρ ώ τ η σ η : Α. Λαγκλουά, βλέπετε τούτη τὴ στιγμή, ἕνα κίνημα ἀνάλογο μ' ἐκεῖνο τῆς «Νουβὲλ - Βάγκ» τῶν Φ. Τρυφφώ, Σαμπρόλ, Γκοντάρ. Τί ἀπέγινε ἔχτοτες στὸ γαλλικὸ κινηματογραφικὸ χῶρο;

● Λ α γ κ λ ο υ ά : Μέχρι τὸ Μάη τοῦ '68 μιλούσαμε ἀκόμα γιὰ τὸν κινηματογράφο τοῦ Ρενουάρ, Μπεκέρ, Ρούς, Ρεναί, Τρυφφώ. Τὸν κινηματογράφο τοῦ Γκοντάρ. Εἶναι ἀλήθεια πὼς ὁ ἀντικομφορμισμὸς κι ἡ ἀνοιχτὴ ἀναζήτηση γιὰ ἕνα πολιτικὸ κινηματογράφο ἀπὸ μέρους τοῦ τελευταίου νομίζω πὼς μαρκάρει ἀκόμα τὸ γαλλικὸ σινεμά. Ἡ περίπτωση τοῦ Γκοντὰρ ἴσως νὰ ὁδηγεῖ σ' ἕνα αἱματηρὸ ἰδεολογικὸ ἀδιέξοδο. Τὸ σίγουρο εἶναι πὼς ὁ Μάης τοῦ '68 ὁροθέτησε κάποιες ἀλλαγές. Τὸ δρᾶμα εἶναι πὼς ἐξαγοράζονται πάντα οἱ πιὸ ἔξυπνοι καὶ δυνατοὶ μὲ παροχές. Ἡ ζωηρότητα μιᾶς ἀναρχίας ἐξαγοράστηκε μὲ τὴν ἐπιτυχία κι ὁδήγησε στὴν ἠρεμία ἑνὸς κινηματογραφικοῦ κομφορμισμοῦ. Τέτοιου ποὺ σὲ ἐπίπεδο κρατικὸ ἀρνεῖται τὴν ἐπιχορήγηση ἑνὸς φίλμ τοῦ Μπρεσσόν. Πρᾶγμα σκανδαλῶδες. Ἀπίστευτο, σὰ ξέρουμε ποῦ πᾶνε οἱ ἄλλες ἐπιχορηγήσεις. Τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Γκαρὲλλ ἢ ὁ Γκοντὰρ φτιάχνουν φίλμ μὲ μέσα ὑποτυπώδη. Ὁδηγούμαστε σ' ἕναν ἀκαδημαϊσμό. Τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Πικασσὸ μπαίνει στὸ μουσεῖο ἢ μιὰ κινηματογραφικὴ κίνηση καταξιώνεται, ἀρχίζει τὸ δρᾶμα τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ. Δηλαδὴ ἡ ἀ π ο μ ί μ η σ η. Ὅταν ὁ Ρασὶν μπῆκε στὴν ὑπηρεσία τῶν Βερσαλλιῶν ἔπαψε νὰναι ποιητής.

● Ἐ ρ ώ τ η σ η : Ἐννοεῖτε πὼς μπαίνοντας κανεὶς στὴν ὑπηρεσία ἑνὸς συστήματος χάνει καὶ τὴν ἀξία του σὰ δημιουργός;

● Λ α γ κ λ ο υ ά : Δὲν ἐννοῶ διόλου αὐτό. Καλλιτέχνες σὰν τὸν Γκόγια ἢ τὸν Βελάσκεθ ἢ τὸν Μολιέρο δούλεψαν μέσα σ' αὐτό. Τὸ ἴδιο ὁ Φρὶτς Λάνγκ ἢ σήμερα ὁ Χέρζοκ. Ἀλλὰ γιὰ νὰ ἐπιστρέψουμε στὸ θέμα τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ. Τὴν πρώτη τριακονταετία τοῦ αἰώνα εἴχαμε πρωτότυπους φιλμουργοὺς πανοίγαν νέους ὁρίζοντες. Ὁ Ἀϊζενστάϊν, ὁ Μπουνουέλ, ὁ Βερτὼφ ἀνατρέπαν τὸ κάθε τι. Ἐδῶ καὶ κάμποσο καιρὸ ἀκοῦμε τὶς φωνὲς ἑνὸς λεκτικοῦ φανατισμοῦ, μιᾶς «πρωτοπορείας», ποὺ σὰν φτάνει στὸ ἔ ρ γ ο, δὲν εἶναι παρὰ ἕνας ἀκαδημαϊσμὸς ποὺ θέλει ἁπλῶς νὰ περάσει. Ὁ Γκοντὰρ ἀρνεῖται νὰ περάσει. Ἂς μὴ ξεχνᾶμε τὴν περίπτωση ἐκείνης τῆς ὁμάδας τῶν φουτουριστῶν τοῦ Μαρινέττι λίγο πρὶν τὸ '22 στὴν Ἰταλία. Ὅλες ἐκεῖνες οἱ κραυγὲς γιὰ ἐξέγερση τῆς φόρμας ἀπὸ τὴ μιὰ μεῖναν κραυγὲς στεῖρες κι ἀπὸ τὴν ἄλλη ἐξυπηρετῆσαν τὸ φασισμό. Ἀναρωτιέμαι πρὸς τὰ ποῦ πᾶμε. Εἶναι ἀπίστευτο τὸ πόσο καθοδηγιέται ἡ σημερινὴ κουλτούρα. Ὅταν κι ὅποτε ὑπάρχει μιὰ κυβερνητικὴ πολιτικὴ γιὰ τὸν κινηματογράφο στὴ Γαλλία δὲν εἶναι παρὰ ἡ καπρίτσιο τῆς «ὑψηλῆς» κουλτούρας ἢ ὡς συνήθως Ντράκστορ «ὑψηλῆς» κατανάλωσης. Δὲν εἶναι διόλου τυχαῖο πὼς μετὰ τὸ Μάη τοῦ '68 μᾶς πε-

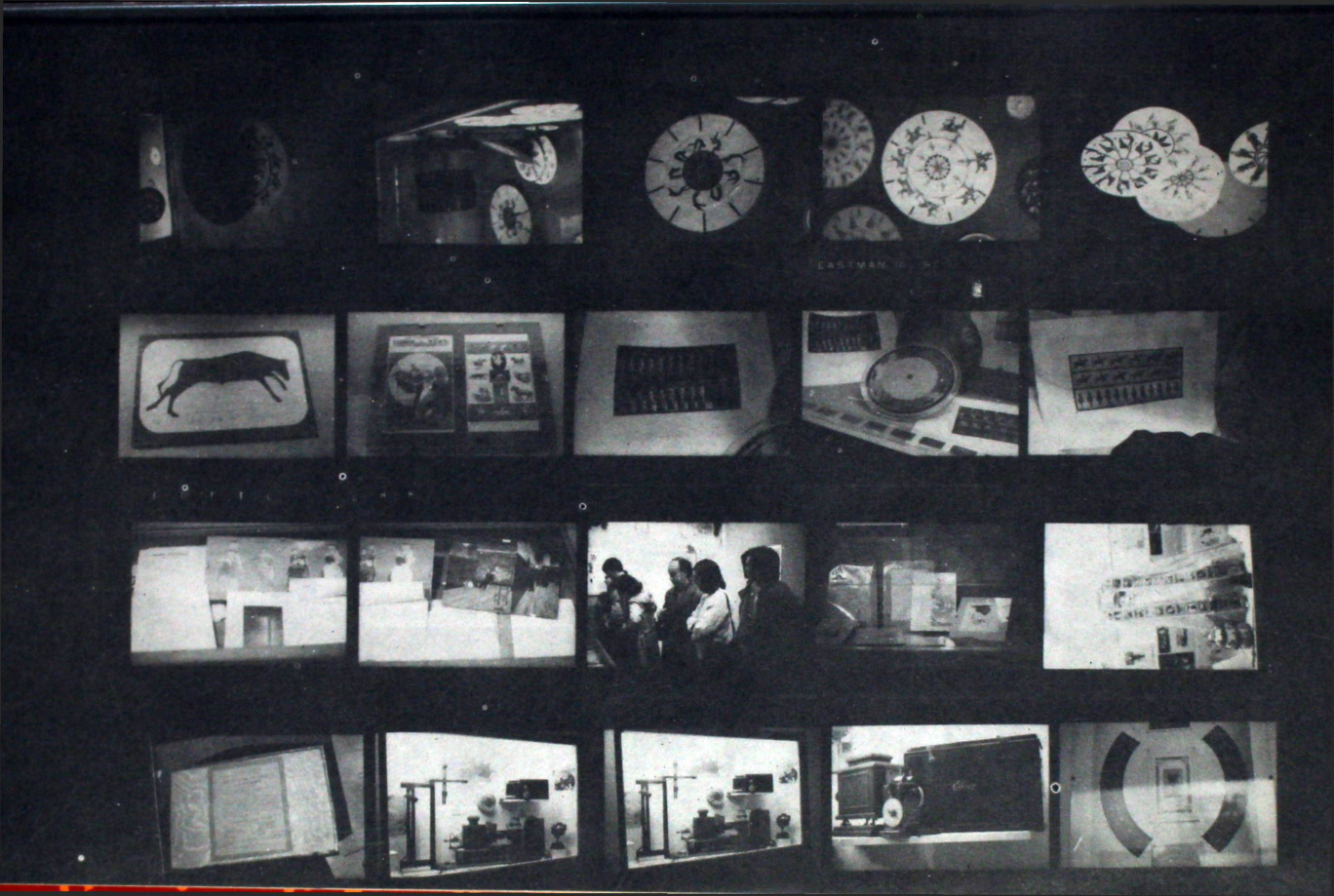
ριορίσαν σὰ Σινεματὲκ εοὼ ψηλὰ (Παλαὶ ντὲ Σαγιὼ) μακριὰ ἀπὸ τὸ κέντρο τοῦ Παρισιοῦ (Ὁδὸς Οὔλμ). Τότε μιὰ ὑπολογίσιμη μάζα ἐργαζομένων εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ βλέπει κινηματογράφο ποιότητας μὲ ἐλάχιστη δαπάνη χρόνου καὶ χρήματος. Μιὰ ψυχαγωγία συμφέρουσα. Τόπος ἑνὸς ραντεβοῦ ὅπου θὰ ξόδευαν μόλις κάτι παραπάνω ἀπ' ἕνα καφέ. Στὸ διάστημα μιᾶς ἐπισκέψεώς μου στὴ Ν. Ὑόρκη ἄκουσα δυὸ ἢ τρεῖς φορὲς ἀπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης πὼς τὸ κινηματογραφικό της τμῆμα, θὰ πραγματοποιοῦσε προβολὲς στὴ φτωχὴ κι ἀναρχούμενη νέγρικη συνοικία τοῦ Χάρλεμ. Ποτὲ δὲν τὸ τολμῆσαν. Ἦταν, εἴμαστε, μᾶς κάνουν νὰ εἴμαστε «τὸ Κινηματογραφικὸ Μουσεῖο». Εἶναι ἀπίστευτο πὼς πλασάρονται τὰ φίλμ καθὼς κι ἡ κουλτούρα.

● Ἐρώτηση: Ἀντιμετωπίζει οἰκονομικὰ προβλήματα ἡ γαλλικὴ κινηματογραφικὴ παραγωγή, ἐπηρεάζει ἡ τηλεόραση τούτη τὴν παραγωγή; Ποιά γνώμη σχηματίσατε γι' αὐτὰ τὰ προβλήματα ποὺ καθημερινὰ ἀκοῦτε γύρω σας Α. Λαγκλουά;

● Λαγκλουά: Τί νὰ σᾶς πῶ τώρα γιὰ τὴν τηλεόραση κι ὅλα αὐτὰ ποὺ ἀκοῦμε γιὰ τὸ τέλος τοῦ κινηματογράφου κι ὅλες τοῦτες τὶς φοβίες ποὺ βγαίνουν σήμερα στὴ φόρα ἀπὸ τὴν ἀνασφάλεια ποὺ δημιούργησε ἡ πρόσφατη παγκόσμια κρίση ἢ ἡ εὐκολία ποὺ ἔχουμε γιὰ συμπεράσματα ὁριστικά. Ὅλα εἶναι ὑπόθεση. Κάτι ποὺ ἀξίζει σὰ θέμα καὶ συνάμα σὰν κινηματογραφικὴ κατασκευὴ ἔχει τὴν ἴδια μοῖρα μ' ἕνα καλὸ κομμάτι κρέας. Δὲν ἀποφεύγει τὶς μῦγες. Τελικὰ οἱ παραγωγοὶ τοῦ κινηματογράφου σήμερα στὴ Γαλλία δὲν ἔχουν τὰ λεφτὰ ποὺ εἶχαν. Ἐὰν προσέξετε τοὺς τίτλους τῶν περισσοτέρων γαλλικῶν φίλμ θὰ διαπιστώσετε τὶς περισσότερες φορὲς πὼς πρόκειται γιὰ συμπαραγωγὴ μὲ ἄλλη χώρα. Παλιότερα οἱ πιστώσεις ποὺ δίναν τὰ κινηματογραφικὰ ἐργαστήρια ἦτανε μακροπρόθεσμες καὶ δὲν ὑπολογίζονταν μὲ τοὺς μῆνες ὅπως σήμερα. Ὅταν λέω παλιότερα, ἐννοῶ πάντα πρὶν τὰ γεγονότα τοῦ Μάη τοῦ '68. Βλέπετε, ὅσο κι ἂν περνάει ντούκου, ἡ ἡμερομηνία αὐτὴ παραμένει τὸ σὸκ μιᾶς ἀνατριχίλας, μιᾶς ἀνασφάλειας ποὺ συνειδητοποίησε ἡ ἀστικὴ γαλλικὴ τάξη καὶ ποὺ ἀκόμα δὲ μπόρεσε νὰ ξεχάσει. Ὅσον ἀφορᾶ τὴν τηλεόραση, σκέφτομαι: τὴν πρόσφατη ἀναγέννηση τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου. Δὲ νομίζω πὼς ἡ γερμανικὴ τηλεόραση ἦταν καχεκτική. Ἐν τούτοις, ἔθρεψε κινηματογραφικὰ ταλέντα, ὅπως τοῦ Φασπίντερ π.χ. ποὺ ξεκινᾶ ἀπὸ τὴν τηλεόραση. Ὁ Γκλοῦγκε, ὁ Χέρζοκ κ.ἄ. δημιουργοῦν ἕνα γερμανικὸ κινηματογράφο, μετὰ ἀπὸ μιὰ μακροχρόνια σιωπή, γιατὶ ἔχουν κάτι ἐνδιαφέρον νὰ ποῦν καὶ τὸ λένε. Τὸ πολὺ τὸ σύστημα νὰ δείχνει τὸ δρόμο τῆς κασέττας ἀλλὰ ὄχι καὶ τὸ θάνατο τοῦ κινηματογράφου. Τὸ πρόβλημα ἴσως δὲν εἶναι μονάχα τεχνικό. Τὸ πρόβλημα εἶναι πὼς παχύναμε ὅταν ἀλλοῦ πεθαίνουν τῆς πείνας. Ὅλα ὅμως «κανονίζονται» μέσα ἀπὸ μιὰ ἀπίστευτη ὑποβολὴ ποὺ γίνεται σήμερα στὴν κουλτούρα. Σημειῶστε παρακαλῶ πὼς ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ ἐκπαίδευση τοῦ σινεμᾶ θὰ ὀργανώνεται ἀπὸ τὰ πανεπιστήμια, μερικὰ πράγματα ποὺ εἴχαμε ἀγαπήσει σ' αὐτόν, θὰ πεθάνουν

EASTMAN
SAFETY FILM
EASTMAN 16 "Hi"

EASTMAN
SAFETY FILM
EASTMAN

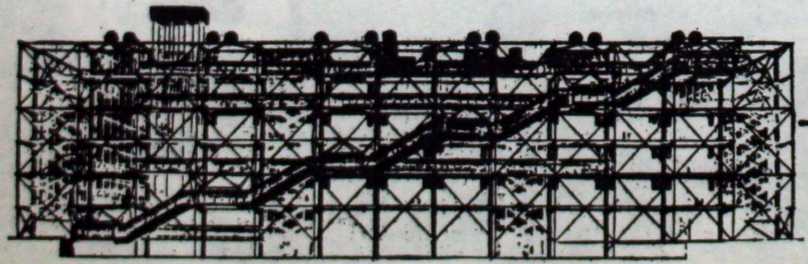


BIOSCOP

KINETOSCOPE

CINÉMATOGRAPHE LUMIÈRE
CINÉMATOGRAPHE LUMIÈRE
LUMIÈRE
LUMIÈRE
Arbuckle
RÉJANE

EASTMAN 16
EASTMAN 16



centre national d'art et de culture

Στὶς ἀρχὲς τοῦ περασμένου Φλεβάρη στὸ Παρίσι εἶχα τὴν εὐκαιρία νὰ παρακολουθήσω ἀπὸ τὴν τηλεόραση τὰ ἐγκαίνια τοῦ Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης ἢ Κέντρον Τέχνης καὶ Κουλτούρας — Ζὼρζ Πομπιντοὺ ὅπως ἀλλοιῶς λέγεται ἢ ἁπλῶς Μπωμποὺρ ἀπ' τ' ὄνομα τῆς τοποθεσίας ποὺ βρίσκεται. Δέκα μέρες ἀργότερα τὸ ἐπισκέφτηκα ὁ ἴδιος.

Ἀκόμα δὲν διέφυγαν τῆς προσοχῆς μου τὰ συχνὰ σχόλια ποὺ δημοσιεύονταν στὸ γαλλικὸ Τύπο καὶ ἀποτελοῦσαν τὸν τρόπο ὑποδοχῆς τοῦ γεγονότος ἀπὸ μέρους τῆς γαλλικῆς κοινῆς γνώμης, τῶν πολιτικῶν φορέων καὶ τῶν διανοουμένων. Ὀφείλω νὰ πῶ ὅτι στὰ σχόλια αὐτὰ περιέχονταν πάντα μιὰ ἀντίδραση πρὸς ἕνα ξάφνιασμα καὶ μιὰ πρόκληση πρὸς τὸ ἀστικὸ παραδοσιακὸ αἰσθητήριο. Ὑπέρμαχος αὐτοῦ τοῦ ἀστικοῦ αἰσθητηρίου στάθηκε ἡ ἐπίσημη ἀριστερὰ ποὺ οὔτε λίγο οὔτε πολύ, τὸ μόνο ποὺ βρῆκε νὰ πεῖ εἶναι ὅτι μ' αὐτὰ τὰ χρήματα θὰ μποροῦσαν νὰ γίνουν δυὸ-τρία πανεπιστήμια. Βέβαια, σὲ κάποιο βαθμό, αὐτὸ εἶναι ἕνα εἶδος ἐξαιρετικὰ ἀμήχανης καὶ μὴ ἐμπεριστατωμένης ἀπάντησης σὲ μιὰ «τόσο κεφαλαιώδη πρόκληση», ἀλλὰ αὐτὸ ποὺ ἐκπλήσσει εἶναι ὁ κατ' ἐξοχὴν ἀστικὸς χαρακτήρας αὐτῆς τῆς ἀντίδρασης ποὺ προβάλλεται ἀπ' τὴν ἀριστερά. Ἄλλες ὁμάδες ἐπίσης τῆς ἀριστερᾶς συγχορδίστηκαν μὲ τοὺς παραδοσιακοὺς Παρισινοὺς ἐστὲτ καὶ ὁμολόγησαν πὼς τὸ «κτίριο» εἶναι καθ' ὅλα ξένο στὸ περιβάλλον του ποὺ τὸ θεωροῦν οὔτε λίγο οὔτε πολύ, γαλλικό. Ἡ πρωτοφανὴς συρροὴ τῶν ἐπισκεπτῶν ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ στάθηκε ὄχι μόνο τὸ ἀντίβαρο σ' ὅλη τὴ γκάφα τῶν ἀστικῶν μεμψιμοιριῶν, ἀλλὰ ἔδειξε καθαρὰ πὼς τὸ Μουσεῖο ἱκανοποιεῖ μιὰ ἀνάγκη στὰ μέτρα τῆς ἐποχῆς.

Πέρα ἀπ' αὐτὰ ὅμως οἱ πραγματικὲς καινοτομίες τοῦ Μουσείου πέρασαν ἀπαρατήρητες. Κανεὶς δὲν σχολίασε ἐπαρκῶς τὸν τρόπο ἐπιλογῆς τῶν ἐκθεμάτων καὶ κανεὶς δὲν εἶδε ὅτι ἡ ΤΕΧΝΗ καὶ ἡ ΤΕΧΝΙΚΗ συνεκτίθενται συμπληρωματικὰ καὶ ἀποτελοῦν οὐσιαστικὰ τὴν ἔκφραση/διατύπωση τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα στὴ μορφὴ καὶ τὸ μήνυμα. Ἡ κυβέρνηση περιορίστηκε νὰ δηλώσει στὰ ἐγκαίνια τόσο μέσῳ τῆς Φρανσουὰζ Ζιροὺ ὅσο καὶ ἀπὸ μέρους τοῦ ἴδιου τοῦ Ζισκὰρ Ντ' Ἐσταὶν ὅτι τὸ Μουσεῖο εἶναι ἕνα βῆμα γιὰ τὴν ἐπανάκτηση ἀπὸ μέρους τῆς Γαλλίας τῆς πρωτοκαθεδρίας στὸν τομέα τῆς τέχνης καὶ τῆς κουλτούρας ποὺ ἐδῶ καὶ ἀρκετὰ χρόνια φαίνεται νἄχει περάσει στὰ χέρια τῶν Ἀμερικανῶν καὶ ἰδιαίτερα τῶν Νεοϋρκέζων. Ἡ ἀριστερά, ὅπως εἴπαμε ἤδη, καθὼς καὶ οἱ διανοούμενοι πλὴν ἐλαχίστων ἐξαιρέσεων ἔνοιωσαν τὸ γεγονὸς σὰν ἀπειλὴ καὶ ἡ ἀντίδρασή τους ἦταν ἀνάλογη. Ὅταν τελικὰ ἐπισκέφτηκα τὸ Μουσεῖο «ἔχοντας ὑπ' ὄψη μου ὅλα αὐτὰ» ἔνοιωσα ἔντονο τὸ αἴσθημα τῆς διάστασης ἀνάμεσα στὸ μύθο καὶ τὴν πραγματικότητα. Τίποτα ἀπ' τὰ λεγόμενα δὲν εἶχε νὰ κάνει μ' αὐτὸ ποὺ ἔβλεπαν τὰ μάτια μου. Τὸ ὅλο πράγμα μοῦ φάνηκε ἐξαιρετικὰ λίγο καὶ ντεμοντέ. Θὰ μποροῦσα νὰ τὸ δεχθῶ ἄνετα σὰν ἕνα κληροδότημα τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνος ποὖναι ἀνεπαρκὲς γιὰ τὶς σημερινὲς ἀνάγκες καὶ προοπτικὲς παρὰ σὰν ἕνα σύγχρονο μοντέλο ποὺ πρόκειται νὰ λειτουργήσει στὸ μέλλον. Αὐτὴ ἡ προοπτικὴ μοῦ φαίνεται ἀδύνατη ἐκτὸς κι' ἂν ὁ ρυθμὸς τῆς προόδου πέσει κυριολεκτικὰ στὸ μηδέν.

*

'Από κινηματογραφικῆς πλευρᾶς τὸ Μουσεῖο ἔκανε ἕνα ἐντυπωσιακὸ ἄνοιγμα ποὺ ξάφνιασε τὴ συντηρητικὴ Γαλλία. Γιὰ πρώτη φορὰ στὸν κόσμο καὶ ἰδιαίτερα στὴ Γαλλία ποὖναι δεμένη μ' αὐτὸ ποὺ λέμε «παράδοση τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου μὲ τὰ μάτια τοῦ Σαντοὺλ» ἐπιχειρήθηκε μιὰ παρουσίαση τῆς πρωτοπορίας ἀπὸ ἱστορικὴ σκοπιὰ ἀπ' τὶς ἀπαρχὲς τοῦ κινηματογράφου μέχρι σήμερα.

Τὸ γεγονὸς αὐτὸ δημιούργησε κατὰ κάποιο τρόπο ἕνα προηγούμενο τοῦ ὁποίου τὰ ἀποτελέσματα δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ προβλεφτοῦν, ἀλλὰ ποὺ ὁπωσδήποτε δὲν θὰ μπορέσουν ν' ἀγνοηθοῦν μὲ τὸν τρόπο ποὺ γίνονταν μέχρι τώρα.

Γιὰ τὴν διοργάνωση τοῦ προγράμματος ποὺ πῆρε τὸ ὄνομα **UNE HISTOIRE DU CINEMA** συνεργάστηκαν ὁ διευθυντὴς τοῦ κινηματογραφικοῦ τμήματος τοῦ Μουσείου Alain Sayag, ἡ Anette Michelson, ὁ P. A Sitney, ἡ Chaudine Ezykman, ὁ Guy Fihman κι' ὁ Perer Kubelka.

'Ο κατάλογος ποὺ ἐκδόθηκε μ' αὐτὴ τὴν εὐκαιρία εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικὸς καὶ θὰ τὸν δημοσιεύσουμε στὸ ἑπόμενο τεῦχος. 'Εδῶ τώρα περιοριζόμαστε στὴ δημοσίευση τοῦ προγράμματος ἔτσι ὅπως κυκλοφόρησε ἀπὸ μέρους τοῦ Μουσείου.

Θ. Ρ.

UNE HISTOIRE
DU CINÉMA

Musée National d'Art Moderne
Centre Georges Pompidou

**JEUDI 17 FÉVRIER 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Viking EGGELING | Diagonal Symphony | 1921 | 7′ |
| Hans RICHTER | Rhythmus 21 | 1921 | 4′ |
| Man RAY | Le retour à la raison | 1923 | 5′ |
| Fernand LEGER | Le ballet mécanique | 1923 ou 24 | 14′ |
| Walter RUTTMANN | Opus II, III, IV | 1924 | 12′ |
| René CLAIR et PICABIA | Entr'acte | 1924 | 20′ |
| Henri CHOMETTE | Jeux de reflets et de vitesse | 1923-25 | 7′ |
| Henri CHOMETTE | Cinq minutes de cinéma pur | 1925 | 5′ |
| Marcel DUCHAMP | Anémic Cinéma | 1926 | 7′ |
| A. CAVALCANTI | Rien que les heures | 1926 | 45′ |

**VENDREDI 18 FÉVRIER 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Man RAY | Emak Bakia | 1926 | 17′ |
| Hans RICHTER | Vormittagsspuk | 1927 | 9′ |
| Luis BUNUEL | Un chien andalou | 1928 | 20′ |
| Man RAY | Etoile de mer | 1928 | 15′ |
| Joris IVENS | Le pont | 1929 | 10′ |
| Man RAY | Les mystères du château de Dé | 1929 | 25′ |

**SAMEDI 19 FÉVRIER 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Hans RICHTER | Alles Dreht Sich Alles Bewegt Sich | 1929 | 28′ |
| Joris IVENS | Regen | 1929 | 10′ |
| Dziga VERTOV | L'homme à la caméra | 1929 | 80′ |

**DIMANCHE 20 FÉVRIER 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Alberto CAVALCANTI | La petite Lily | 1929 | 20′ |
| Jean VIGO | A propos de Nice | 1929-30 | 45′ |
| Luis BUNUEL | L'âge d'or | 1930 | 63′ |

**MERCREDI 23 FÉVRIER 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Jean VIGO | Taris, champion de natation | 1931-32 | 10′ |
| Jean COCTEAU | Le sang d'un poète | 1930 | 55′ |
| Jean VIGO | Zéro de conduite | 1933 | 44′ |

**JEUDI 24 FÉVRIER 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Joseph CORNELL | The Children party | 1930 | 8′ |
| | Cotillon | 1930 | 7′ |
| | The Midnight party | 1930 | 3′ |
| Len LYE | Colour box | 1935 | 5′ |
| Len LYE | Trade Tattoo | 1937 | 5′ |
| Douglas CROCKWELL | Fantasmagoria 1, 2, 3 | 1938-40 | 5′45″ |
| Maya DEREN | Meshes of the Afternoon | 1943 | 12′ |
| Douglas CROCKWELL | Glen falls sequence | 1946 | 10′ |
| Kenneth ANGER | Fireworks | 1947 | 15′ |

**VENDREDI 25 FÉVRIER 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Sidney PETERSON et James BROUGHTON | The potted psalm | 1946 | 25′ |
| Douglas CROCKWELL | The long bodies | 1946-47 | 4′ |
| Sidney PETERSON | The petrified dog | 1947 | 19′ |
| James BROUGHTON | Mother's day | 1948 | 22′ |
| Kenneth ANGER | Puce Moment | 1949 | 8′ |
| Georges FRANJU | Le sang des bêtes | 1949 | 24′ |

**SAMEDI 26 FÉVRIER 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Sidney PETERSON | Mister Frenhofer and the Minotaur | 1949 | 21′ |
| Sidney PETERSON | The Lead Shoes | 1949 | 18′ |
| Kenneth ANGER | Rabbit's Moon | 1950 | 5′ |
| Jean GENET | Un chant d'amour | 1950 | 30′ |
| Kenneth ANGER | Eaux d'artifices | 1953 | 13′ |
| James WHITNEY | Lapis | 1950-55 | 9′ |

**DIMANCHE 27 FÉVRIER 1977**

12 h et 19 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Isidore ISOU | Traité de bave et d'éternité | 1951 | 175′ |

**MERCREDI 2 MARS 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Maurice LEMAITRE | Le film est déjà commencé | 1951 | 60′ |
| | Un soir au cinéma | 1962 | 32′ |

**JEUDI 3 MARS 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Pontus HULTEN et H. NORDENSTROEM | En dag I staden | 1954 | 20′ |
| Stan BRAKHAGE | The wonder ring | 1955 | 4′ |
| Joseph CORNELL | Gnir rednow | 1955 | 4′ |
| Joseph CORNELL | The aviary | 1955 | 10′ |
| Peter KUBELKA | Mosaik in vertrauen | 1954-55 | 16′30″ |
| Harry SMITH | Early abstractions | 1939-56 | 23′ |
| Joseph CORNELL | Nymphlight | 1957 | 7′ |
| Joseph CORNELL | A Legend for fountains | 1957 | 9′ |
| Robert BREER | Jamestown Baloos | 1957 | 6′ |

**VENDREDI 4 MARS 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Robert BREER | A Man and his dog out for air | 1957 | 3′ |
| Mary MENKEN | Glimpse of the garden | 1957 | 4′ |
| Peter KUBELKA | Adebar | 1956 | 1′30″ |
| Peter KUBELKA | Schwechater | 1957-58 | 1′ |
| Agnès VARDA | L'opéra mouffe | 1958 | 20′ |
| Bruce CONNER | A movie | 1958 | 12′ |
| Stan BRAKHAGE | Anticipation of the night | 1958 | 42′ |
| Stan BRAKHAGE | Window water baby moving | 1959 | 12′ |
| Robert BREER | Eyewash | 1959 | 3′ |

**SAMEDI 5 MARS 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Robert FRANK | Pull my daisie | 1959 | 28′ |
| Robert BREER | Inner and outer space | 1960 | 4′ |
| Peter KUBELKA | Arnulf Rainer | 1958-60 | 6′30″ |
| Kurt KREN | 48 Köpfe aus dem szondi-Test | 1960 | 4′ |
| Kurt KREN | Baume Im Herbst | 1960 | 5′ |
| Kurt KREN | Mauern, positif, négatif und weg | 1961 | 6′40″ |
| Mary MENKEN | Arabesque for Kenneth Anger | 1961 | 4′52″ |
| Robert BREER | Blazes | 1961 | 3′ |
| Stan BRAKHAGE | Dog star man, prelude | 1961 | 25′ |
| Diter ROT | Pop I, dock I, Letter, Dot | 1957-62 | 12′ |

**DIMANCHE 6 MARS 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Harry SMITH | Heaven and earth magic feature | 1950-61 | 66′ |
| Robert BREER | Horse over tea kettle | 1962 | 6′ |
| Robert BREER | Breathing | 1963 | 5′15″ |
| Mary MENKEN | Notebook | 1962-63 | 10′ |
| Mary MENKEN | Go! Go! Go! | 1963 | 12′ |

**MERCREDI 9 MARS 1977**

12 h (petite salle) et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Taka IIMURA | Love : Ai | 1962-63 | 11′ |
| Ron RICE | The queen of sheba meets the atom man | 1963 | 70′05″ |
| Kenneth ANGER | Scorpio Rising | 1963 | 31′ |

**JEUDI 10 MARS 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Ken JACOBS | Blonde Cobra | 1959-63 | 25′ |
| Bruce BAILLIE | Mass for the Dakota Sioux | 1963-64 | 24′ |
| Stan BRAKHAGE | Dog star man Part 1 | 1962 | 35′ |
| | Part 2 | 1963 | 7′ |
| | Part 3 | 1964 | 11′ |
| | Part 4 | 1964 | 5′ |

**VENDREDI 11 MARS 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Robert BREER | Fist fight | 1964 | 11′ |
| Andy WARHOL | Kiss | 1963-64 | 15′ |
| Steve DWOSKIN | Alone | 1963-64 | 13′ |
| Steve DWOSKIN | Chinese checkers | 1963-64 | 14′ |
| Andy WARHOL | Eat | 1964 | |
| George LANDOW | Fleming faloon | 1963-64 | 7′ |
| Stan BRAKHAGE | Fire of waters | 1965 | 10′ |
| Mary MENKEN | Andy Warhol | 1965 | 22′ |

**SAMEDI 12 MARS 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Bruce BAILLIE | Quixote | 1964-65 | 45′ |
| Kenneth ANGER | Kustom kar komandos | 1965 | 4′ |
| Kenneth ANGER | Inauguration of the pleasure dome | 1954-66 | 39′ |
| Peter KUBELKA | Unsere afrikareise | 1961-66 | 12′30″ |

**DIMANCHE 13 MARS 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Adolfo ARRIETA | Le crime de la toupie | 1965-66 | 20′ |
| M. et G. KUCHAR | Hold me while I'm naked | 1966 | 15′ |
| George LANDOW | Film in which there appear Sprocket holes, Edge lettering, Dirt Praticles | 1965-66 | 4′30″ |
| Bruce BAILLIE | All my life | 1966 | 3′ |
| Bruce BAILLIE | Castro street | 1966 | 10′ |
| Mary MENKEN | Lights | 1964-66 | 8′05″ |
| Robert BREER | 66 | 1966 | 3′ |
| Ed. EMSHWILLER | Relativity | 1966 | 38′ |

**MERCREDI 16 MARS 1977**

12 h et 19 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Andy WARHOL | The chelsea girls | 1966 | 195′ |

**JEUDI 17 MARS 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Adolfo ARRIETA | L'imitation de l'Ange | 1966-67 | 20′ |
| Pierre CLEMENTI | Visa de censure | 1967 | 60′ |
| M. et G. KUCHAR | Eclipse of the sun virgin | 1967 | 15′ |

**VENDREDI 18 MARS 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Michael SNOW | Standard Time | 1967 | 8′ |
| Kurt KREN | T.V. | 1967 | 4′17″ |
| Michael SNOW | Wavelength | 1967 | 45′ |
| Werner NEKES | Jüm Jüm | 1967 | 10′ |
| Werner NEKES | Schnitte für ababa | 1967 | 11′ |
| Werner NEKES | Hynningen | 1967 | 21′ |

**SAMEDI 19 MARS 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Paul SHARITS | N:O:T:H:I:N:G | 1968 | 36′ |
| Ken JACOBS | Soft Rain | 1968 | 12′ |
| Ernie GEHR | Walt | 1968 | 7′ |
| Joyce WIELAND | Sailboat | 1967-68 | 3′ |
| Robert NELSON | The Great blondino | 1967 | 41′ |
| Bruce BAILLIE | Valentin de las sierras | 1968 | 10′ |

**DIMANCHE 20 MARS 1977**

12 h et 19 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Jonas MEKAS | Diaries, Notes and Sketches | 1965-68 | 183′ |

**MERCREDI 23 MARS 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| George LANDOW | Film that rises to the surface of clarified butter | 1968 | 9′05″ |
| M. et G. KUCHAR | Knocturne | 1968 | 8′30″ |
| W. et B. HEIN | Rohfilm | 1968 | 20′ |
| Jacques MONORY | Ex | 1968 | 4′ |
| Hollis FRAMPTON | Maxwell's demon | 1968 | 4′ |
| Hollis FRAMPTON | Surface tension | 1968 | 10′ |
| Dore O | Alaska | 1968 | 18′ |
| A. LEONARDI | Libro di santi di Roma eterna | 1968 | 14′30″ |

**JEUDI 24 MARS 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| James BROUGHTON | The bed | 1968 | 19′ |
| Paul SHARITS | T.O.U.C.H.I.N.G | 1968 | 36′ |
| Paul SHARITS | S:Stream:S:S:ection:S:S:ectionned | 1968 | 36′ |
| Kenneth ANGER | Invocation of my demon Brother | 1968 | 11′ |

**VENDREDI 25 MARS 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Stan BRAKHAGE | Songs I à XX | 1964-69 | |

**SAMEDI 26 MARS 1977**

12 h et 20 h (entrée du Musée)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Marcel HANOUN | L'hiver | 1969 | 78′ |

**DIMANCHE 27 MARS 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Barry GERSON | Water contemplating | 1969 | 16′ |
| Michael SNOW | Bach and Forth | 1969 | 52′ |
| George LANDOW | Institutional quality | 1969 | 4′45″ |
| Robert BREER | 69 | 1969 | 5′ |
| Michael SNOW | One second in Montreal | 1969 | 26′ |

**MERCREDI 30 MARS 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Ken JACOBS | Tom Tom the piper's son | 1969 | 115′ |

**JEUDI 31 MARS 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Ernie GEHR | Réverbération | 1969 | 25′ |
| Martial RAYSSE | Camembert Martial extra doux | 1969 | 20′ |
| Hollis FRAMPTON | Artificial light | 1969 | 25′ |
| Georges REY | Les sources de la Loire | 1969 | 3′ |
| Georges REY | L'homme nu | 1969 | 3′ |
| Georges REY | La vache qui rumine | 1970 | 3′ |
| George LANDOW | Remedial reading comprehension | 1970 | 5′ |
| George LANDOW | What's wrong with this Picture 1 et 2 | 1970 | 10′05″ |
| Malcolm LEGRICE | Berlin Horse | 1970 | 8′ |

**VENDREDI 1er AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| FLUXUS | Fluxfilm Programm | 1969-70 | 36′ |
| Marcel HANOUN | Le printemps | 1970 | 83′ |

**SAMEDI 2 AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Stan BRAKHAGE | The machine of Eden | 1970 | 11′ |
| Robert BREER | 70 | 1970 | 5′ |
| Barry GERSON | Sunlight, floating, dispersion | 1970 | 23′30″ |
| Hollis FRAMPTON | Zorns Lemma | 1970 | 60′ |

**DIMANCHE 3 AVRIL 1977**

12 h et 20 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Michael SNOW | La région centrale | 1970-71 | 180′ |

**MERCREDI 6 AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Vlado KRISTL | Film Oder Macht | 1970 | 110′ |
| Franz ZWARTJES | Seats two | 1970 | 10′ |

**JEUDI 7 AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Michel BULTEAU | Main Line | 1971 | 20′ |
| Ernie GEHR | Serene velocity | 1970 | 23′ |
| Ernie GEHR | Field | 1970 | 19′ |
| Ernie GEHR | Still | 1971 | 53′ |

**VENDREDI 8 AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Stan BRAKHAGE | Deus Ex | 1971 | 33′ |
| Jonas MEKAS | Reminiscence of a journey to Lithuania | 1971 | 85′ |

**SAMEDI 9 AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| James BROUGHTON | This is it | 1971 | 9′20″ |
| Claudine EIZYKMAN<br>Guy FIHMAN<br>Djourha ABOUDA | Maine Montparnasse | 1970-72 | 15′ |
| Alain BONNAMY | Algérie couleurs | 1970-72 | 15′ |
| Robert BREER | Gulls and buoys | 1972 | 7′05″ |
| James BROUGHTON | Dreamwood | 1972 | 45′ |
| Hollis FRAMPTON | Apparatus sum | 1972 | 2′ |
| Philippe GARREL | Athanor | 1972 | 20′ |

**MERCREDI 13 AVRIL 1977**

12 h et 20 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Hollis FRAMPTON | Hapax Legomena : | | |
| | Nostalgia | 1971 | 36′ |
| | Poetic Justice | 1972 | 31′30″ |
| | Critical mass | 1971 | 25′30″ |
| | Travelling matte | 1971 | 24′ |
| | Ordinary matter | 1972 | 36′ |
| | Remote control | 1972 | 29′ |
| | Special effects | 1972 | 10′30″ |

**JEUDI 14 AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Chantal ACKERMAN | Hôtel Monterey | 1973 | 60′ |
| Warren SONBERT | Carriage trade | 1972-73 | 63′ |

**VENDREDI 15 AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Larry GOTTHEIM | Horizons | 1971-73 | 75′ |
| J.C. PIGOZZI | La vierge de Bagdad | 1973 | 30′ |
| Georges REY | Portrait | 1973 | 3′ |

**SAMEDI 16 AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Adolfo ARRIETA | Les intrigues de Sylvia Couski | 1974 | 130′ |

**DIMANCHE 17 AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Claudine EIZYKMAN | V.W. Vitesses Women | 1969-74 | 36′ |
| Guy FIHMAN | Ultra rouge-infra violet | 1974 | 31′ |
| Djourha ABOUDA<br>Alain BONNAMY<br>Dominique AVRON | Cinécité | 1973-74 | 15′ |
| Bernard BRUNET | Yaa Bôe | 1974 | 12′ |
| MALCOLM LEGRICE | After Lumière | 1974 | 16′ |

**MERCREDI 20 AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Patrick DELABRE | Images morcelées | 1974 | 3′ |
| Patrick DELABRE | Glissements/diaphragme | 1974 | 3′ |
| ROVERE, PIZZORNO, SHAPIRO | Présence | 1972-74 | 5′ |
| Giovanni MARTEDI | Film sans caméra n° 1 | 1974 | 11′ |
| Giovanni MARTEDI | Film sans caméra L.T.R. | 1974 | 3′ |
| Giovanni MARTEDI | Film sans caméra S.T. | 1974 | 3′ |
| Giovanni MARTEDI | Film sans caméra T.W.C. | 1974 | 10′ |
| Georges REY | Ronds dans l'eau | 1974 | 3′ |
| Pierre ROVERE | Black and Light | 1974 | 8′ |
| Ahmet KUT | Regard de ma fenêtre | 1974 | 47′ |

**JEUDI 21 AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Jacques MONORY | Brighton Belle | 1974 | 14′ |
| Kenneth ANGER | Lucifer Rising Part 1 | 1974 | 20′ |
| Babette MANGOLTE | What Maisie Knew | 1974 | 63′ |

**VENDREDI 22 AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| J.C. PIGOZZI | Istambul HRRRR | 1974 | 15′ |
| Jean PASCAL | F 2 | 1974 | 45′ |
| James BROUGHTON | Testament | 1974 | 25′ |

**SAMEDI 23 AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

| | | | |
|---|---|---|---|
| Michel BULTEAU | Asnaviram | 1974 | 25′ |
| R. BOUQUEREL | Robbert F. Lying | 1975 | 66′ |

**DIMANCHE 24 AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

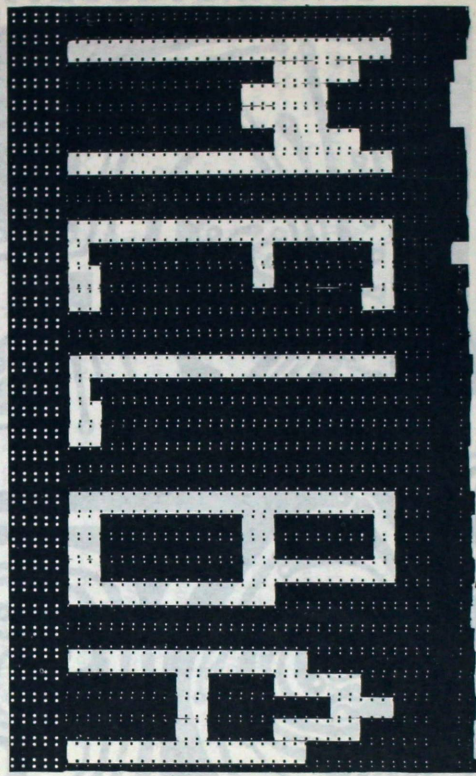
| | | | |
|---|---|---|---|
| Robert BREER | Fuji | 1974 | 8′ |
| Yvonne RAINER | Film about a Woman Who | 1975 | 105′ |

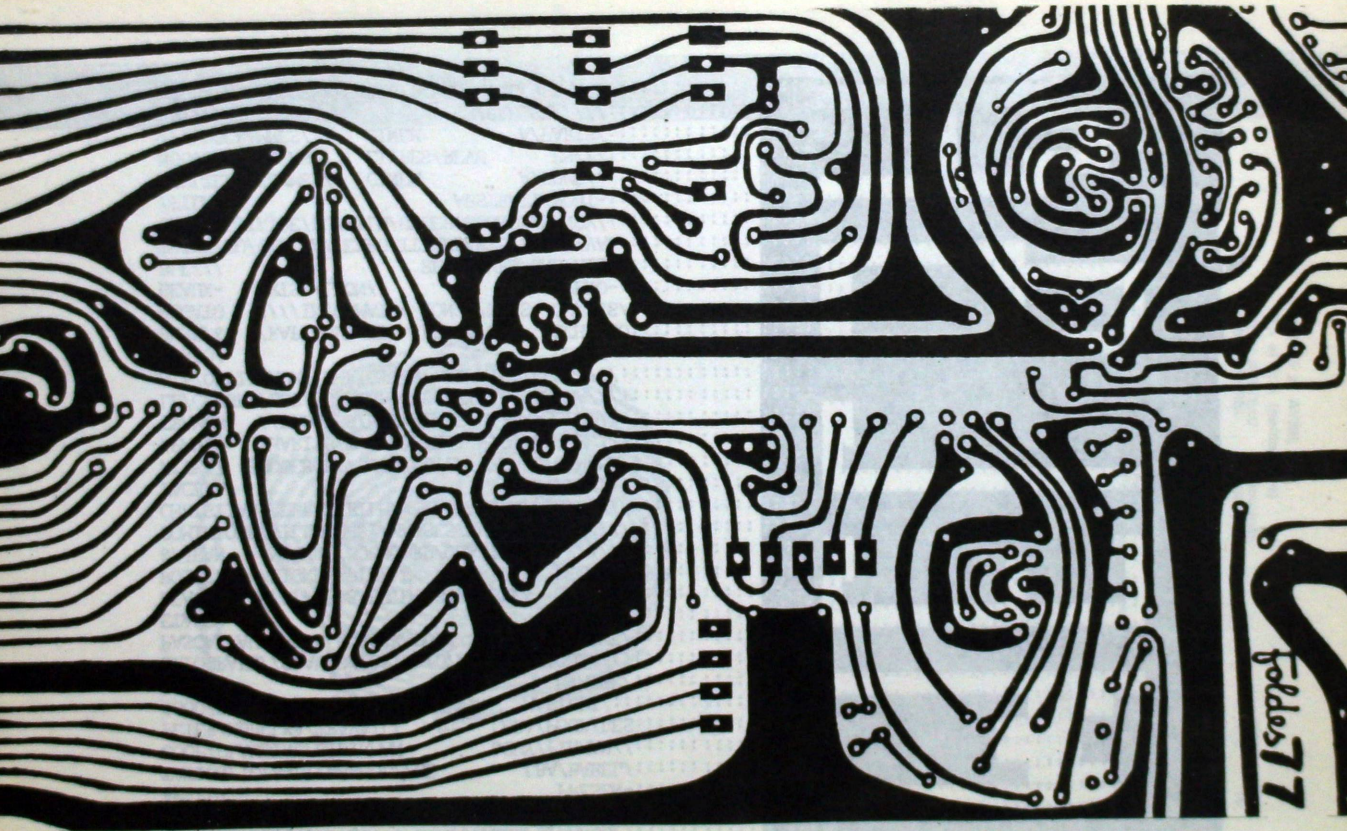
**MERCREDI 27 AVRIL AU DIMANCHE 30 AVRIL 1977**

12 h et 21 h (petite salle)

Films réalisés en 1976

MELBA/N°1/NOVEMBRE1976/BIMESTRIEL/8FRANCS/::::::::::::
SOMMAIRE//WAHROL/TOURNE/EMPIRE//JONAS/MEKAS:::::::::::
AWARD/ PRESEN-::::::::::
TATION/TO/ANDY/WARHOL//ME LBA/BABEL/::::::::::
COOP/CLAUDINE/EIZYKMAN &GUY/FIHMAN//::::::::::
PETER/KUBELKA/TRAVAIL( LER)/POUR/LES::::::::::
1000/PROCHAINES/ANNEES/// MARTEDI/:::::::::::
CINEMA UVAISE/::::::::::
ORTOGRAFE//CLAUDE/POSTEL/O/A/L'EXOTIQUE//:::::::::::
PASCAL/AUGERCOULEURS/KADUK//UNGLEE/SIXIEME/::::::::::
ETAGE/ //YANN/::::::::::
BEAUVA IS/F//ELISABETH STRASSLE& JACQUES/::::::::::
POSTEL /LIGNE+SPIRALE /PATRICK/ DELABRE/::::::::::
&/JEAN -MICHEL/BOUHOURS/CHANTIL LY//////::::::::::
DOMINIQUE/WILLOUGHBY/MASSES/TURBULENTES/////::::::::::
CHRISTIAN/LEBRAT/FILM/N°2//CLAUDE/POSTEL///::::::::::
FACE/A /LA/FI-::::::::::
XITE// SEQUENCE//LYON/OUVERTURE/LE/CINEMA/::::::::::
/PAUL/ SHARITS/T.O.U.C.H.I.N.G./FROZEN/:::::::::::
FRAMES //PROSPER/HILLAIRET/LA/MARGE/ET/:::::::::::
LE/COEUR//LES/SURREALISTES/ET/LE/CINEMA///::::::::::
A/&/O/VIRMAUX//CHRISTIAN/LEBRAT/ITALIE/76/:::::::::::
SIRIO/ LUGIN-:::::::::::
BUHL/& /RAFFAELE/PE RROTA/LO// SCHERMO:::::::::::
NEGATO ////INFORMAT IONS//MAIS ON/DES/:::::::::::
BEAUX- ARTS//LYON// GRENO-:::::::::::
BLE/// BEAUBOURG/UNE/HIS-:::::::::::
TOIRE/DU/CINEMA//EXPO/ITINERANTE//FESTIVAL:::::::::::
UNIVERSITAIRE/DU/FILM/UNDERGROUND//NANCY//:::::::::::
/FILM/ ABSTRAIT/MONT-:::::::::::
PELLIER//FEMMES/ CINEM A/ROME//:::::::::::
NOUVEAUX/FILMS// LIVRES/REVU ES///:::::::::::
///PROGRAMMES/// CINEM A/PARIS/:::::::::::
ARTICL ES/PRESSE/////:::::::::::
MELBA/N°1/NOVEMBRE1976/BIMESTRIEL/8FRANCS:::::::::::






# THÉORIES/RECHERCHES CINÉMATOGRAPHIQUES

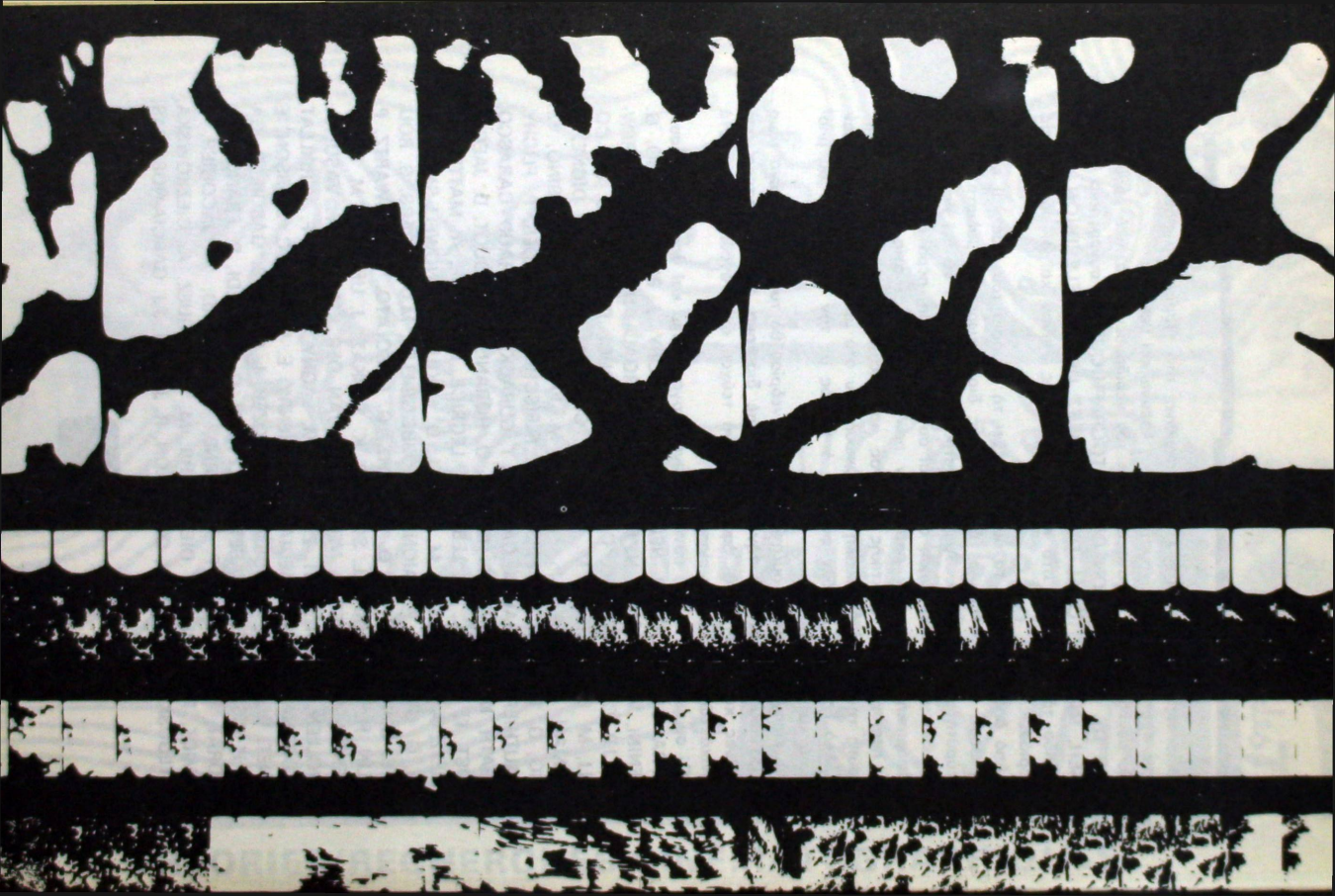
Ἀπὸ τὶς 31-1- ἕως 4-2-'77 διοργανώθηκε στὸ Παρίσι γιὰ πρώτη φορὰ συνέδριο σχετικὰ μὲ τὴν κινηματογραφικὴ ἔρευνα καὶ θεωρία.

Τὸ συνέδριο ἦταν ὀργανωμένο ἀπὸ τὸν νεοϊδρυθέντα γαλλικὸ ὀργανισμὸ OFFICE DE LA CREATION CINEMATOGRAPHIQUE σὲ συνεργασία μὲ τὸ CONSEIL INTERNATIONAL DU CINEMA ET DE LA TELEVISION καὶ μὲ τὴν αἰγίδα τῆς UNESCO στὸ κτίριο τῆς ὁποίας ἔγιναν καὶ οἱ συναντήσεις /συνεδριάσεις.

Ἀπὸ ἄποψη ἱστορικὴ τὸ συνέδριο ἔχει τὴ σημασία του μιᾶς καὶ εἶναι ἡ πρώτη φορὰ ποὺ γίνεται μιὰ τέτοιου εἴδους διοργάνωση καὶ μάλιστα μὲ τέτοια εὐρύτητα συμμετοχῶν. Ἀπὸ οὐσιαστικὴ ἄποψη μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς πὼς ὑπῆρξε ἕνα μέσο γιὰ ἐκτίμηση ἀλλὰ καὶ συνειδητοποίηση, πέρα ἀπὸ μιὰ ἁπλὴ πληροφοριακὴ ἐπαφή, τῶν πραγμάτων ποὺ συντελοῦνται στὶς πιὸ προωθημένες περιοχὲς τῆς πρακτικῆς ἔρευνας καὶ τῆς θεωρητικῆς ἐνασχόλησης. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ἡ τακτικὴ διοργάνωσή του στὸ μέλλον κρίνεται ἀναπαίτητη ἀλλὰ πρὸς στιγμὴν δὲν φαίνεται ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο αὐτὸ θὰ μπορέσει νὰ καταστεῖ δυνατό.

Οἱ εἰσηγήσεις καὶ οἱ συζητήσεις τοῦ συνεδρίου θὰ τυπωθοῦν σ' ἕνα τόμο ποὺ θὰ κυκλοφορήσει ἀπὸ τὴν UNESCO σὲ διάστημα ὄχι μεγαλύτερο ἀπὸ ἕξη μῆνες καὶ τὸ ΦΙΛΜ θ' ἀφιερώσει ἕνα τεῦχος στὴν ἀναδημοσίευση στὰ Ἑλληνικὰ τῶν κυριοτέρων εἰσηγήσεων.

Οἱ συμμετέχοντες στὸ συνέδριο κινηματογραφιστὲς καὶ θεωρητικοὶ ἦσαν: A. APRA, J. AUMONT, R. BELLOUR, J.L. BAUDRY, J. BLUE, Y. BIRO, G. BETTENINI, V. BLANCHET, N. BROWNE, A. BERGALA, N. BURCH, B. BREWSTER, J.P. CASSAGNAC, C. CAVE, M. CHIARRUCI, D. CHATEAU, J.L. COMOLLI, M. DE CERTEAU, M. COLIN, B. CUAU, M. DURAS, D. DIGNE, C. EIZYKMAN, J. DANA, J.P. FARGIER, M. FANSTEN, A. FARASSINO, M. FERRO, G. FIHMAN, J.A. FIESCHI, A. FLEISCHER, P. FOLDES, P. FLICHY, G. GAUTHIER, P. GIDAL, A. GARDIES, T. GUBACK, R. HEBRAUD - CARASCO, S. HEATH, M. HANOUN, H. HECAEN, O. HORANI, B. JACQUOT, D. JAEGGI, F. JOST, T. KUNTZEL, J.P. LEBEL, M. LEGRICE, M. MARIE, A. MATTELART, C. METZ, A. MICHELSON, M. MICHEL, D. NOGUEZ, G. NOWELL-SMITH, R. ODIN, G. O'GRADY, P. PAIONI, A. ROBBE-GRILLET, M.C. ROPARS, S. ROUMETTE, G. RABINOVITCH, Θ. ΡΕΝΤΖΗΣ, G. ROSOLATO, L. SCMWARTZ, P. SORLIN, H. SANTIAGO, J.L. SCHEFER, K. ΣΦΗΚΑΣ, J. URRUTIA, M. SMIHI, E. VERON, M. VERNET, P. VENAULT, J. VAN DER KEUKEN, W. VASULKA, P. WOLLEN, S. WORTH, Π. ΖΑΝΝΑΣ, M. LAGNY, P. BLON, F. VERPILLAT, C. CORONADO, B. PARMEGIANI, J.J. HENRY, E. DONDA, C. SOISSON, E. BENNET, W. NEKES, S. OUSMANE, H. OZEB, I. GAAL, S. GABOR, B. GABOR, P. PISTANIEZI, F. CASETI, R. LEYDEN, G. MARTEDI, R. FRANCO, J.L. PAUDRAT, J.C. RISSET, P. DEMARNE, C. MENARD, A. JACQUIER, E. SCHMIDT, P. WEIBEL, Y. DIEDERICHS, M. RODRIGUEZ, A. CIEZKOWSKA, K. ZYLGUSKI, F. COMPAIN, O. VEILLON, R. JAULIN, J.J. GARCIA-NOBLEJAS.



# ΟΡΕΣΤΕΙΑ

a film by
Thanasis Rentzis

EXPO arte

1977

# EXPO arte

BARI
26 Marzo 3 Aprile
1977

# «L'ORESTIADE, ANCORA»

Ἀπὸ τὶς 26-3 ἕως 3-4-'77 ἔγινε στὸ Μπάρι τῆς Ἰταλίας ἡ δεύτερη διοργάνωση EXPO - ARTE.

Ἡ EXPO - ARTE εἶναι οὐσιαστικὰ μιὰ ἔκθεση πλαστικῶν τεχνῶν στὴν ὁποία κύρια συμμετέχουν γκαλερὶ ἀπ' ὅλο τὸν κόσμο. Ὅμως πέρα ἀπ' αὐτὸ ἡ EXPO - ARTE φέτος εἶχε διοργανώσει μιὰ ἔκθεση μὲ προτάσεις γιὰ τὶς μελλοντικὲς τάσεις τῆς τέχνης μὲ τὸν τίτλο IPOTESI '80.

Ἀκόμα κάθε χρόνο καλεῖται μία χώρα νὰ ἐπιδείξει δείγματα ἀπὸ τὸ σύνολο τῆς καλλιτεχνικῆς της δραστηριότητας καὶ τὶς πιὸ προωθημένες τάσεις της ἀπ' ὅλες τὶς τέχνες. Φέτος αὐτὴ ἡ προσκεκλημένη χώρα ἦταν ἡ ΕΛΛΑΔΑ. Πέρα ἀπὸ τὶς πλαστικὲς τέχνες ποὺ κατὰ κύριο λόγο ἐκπροσωπήθηκαν κι' οἱ ἄλλες τέχνες ἐπεδείχτηκαν ἐπίσης μὲ τὸν ἀναλογοῦντα στὴν κάθε μιὰ τρόπο. Ἀπὸ κινηματογραφικῆς πλευρᾶς προβλήθηκαν ἡ ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ τοῦ Θ. Ρεντζῆ, τὸ ΜΟΝΤΕΛΟ τοῦ κ. Σφήκα καὶ οἱ μικροῦ μήκους «Δοκίμιο 3/4» τοῦ Ν. Γραμματικόπουλου καὶ τὸ «Κιν/κὸ Διαλλεκτικὸ Ἀπόλυτο» τοῦ Φ. Ψυχράμη. Ἡ «Ὄπερα» τοῦ Α. Βελισσαρόπουλου ποὺ εἶχε προγραμματισθεῖ ἐπίσης δὲν προβλήθηκε γιὰ τεχνικοὺς λόγους. Ἀκόμα παρουσιάστηκε ἕνα θέαμα MIXED MEDIA καμωμένο εἰδικὰ γιὰ τὴν EXPO ARTE μὲ τὸν τίτλο «L'ORESTIADE ANCORA». Τὸ θέαμα αὐτὸ πούταν μιὰ μεταγραφὴ τῆς ΟΡΕΣΤΕΙΑΣ σὲ σύγχρονους ὅρους τέχνης καὶ αἴσθησης ἀποτελοῦνταν ἀπὸ ἕνα κομμάτι ἠλεκτρονικῆς μουσικῆς τοῦ Χ. Ξανδουδάκη ποὺ ὑπῆρξε καὶ βάση γιὰ τὰ ὑπόλοιπα στοιχεῖα, μιὰ ἴσης διάρκειας ταινία τοῦ Θ. Ρεντζῆ καὶ μιὰ χορογραφία τοῦ Κ. Τσούμα ποὺ τὴν ἐκτέλεσε ὁ ἴδιος. Πρὶν ἀπὸ τὴν ἔναρξη (σὰν εἰσαγωγή) ἀκούγονταν ἕνα μαγνητοφωνημένο κείμενο στὰ Ἰταλικὰ καὶ στὰ δύο διαλείμματα ἕνα κολὰζ κειμένων στὰ Ἑλληνικὰ ποὺ ἔκανε ὁ Μ. Μήτρας διαβασμένο ἀπὸ τὴν Δ. Τωμαζάνη καὶ τὸν Κ. Τσούμα.

Τὰ σκηνικὰ τῆς παράστασης εἶχε κάνει ὁ Δάνος.

Παρ' ὅλο τὸ σύντομο διάστημα τῆς προετοιμασίας καὶ τὴν πενιχρότητα τῶν μέσων ἡ ἐπιτυχὴς παρουσίαση τοῦ θεάματος ἀπετέλεσε ἔκπληξη ἀκόμα καὶ γιὰ τοὺς ἴδιους τοὺς συντελεστές του. Δυστυχῶς γιὰ λόγους τεχνικοὺς καὶ οἰκονομικοὺς δὲν φαίνεται πιθανὸ νὰ μπορέσει νὰ παρουσιαστεῖ καὶ στὴν Ἑλλάδα τὸ σύνολο τοῦ θεάματος ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ταινία γιὰ τὴν ὁποία θ' ἀσχοληθοῦμε ἐκτενέστερα σ' ἑπόμενο τεῦχος.

Πρὸς κατατοπισμὸ τοῦ κοινοῦ εἶχε διανεμηθεῖ τὸ ἀκόλουθο κείμενο στὰ Ἰταλικὰ ποὺ παρατίθεται ἐδῶ αὐτούσιο.

## Η "ΟΡΕΣΤΕΙΑ", ΠΑΛΙ: ΕΝΑ ΣΧΟΛΙΟ

**Ἡ "Ὀρέστεια", πάλι. Γιατί ὅμως σήμερα;**
**Σ' ἕνα τέτοιο ἐρώτημα ἡ ἀπάντηση εἶναι πολὺ πιθανὸ νὰ μᾶς ὁδηγήσει σέ μιὰ προκατασκευασμένη ἄποψη. Αὐτὸ θέλουμε νὰ τὸ ἀποφύγουμε. Πλησιάζουμε τὸν ἀρχέτυπο αὐτὸ μῦθο τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ κόσμου, μέσα ἀπ' τὰ πιὸ "ἀσεβῆ" ἐρωτήματά μας. Πῶς ἀναποδογυρίζεται ἕνας μῦθος; Ποῦ βασίζει τὴν ἰσχύ του; Στὴν ὑστεροβουλία ἑνὸς μηχανισμοῦ πού τὸν συντηρεῖ ἢ τὸν ἑρμηνεύει, σύμφωνα μὲ τὰ συμφέροντά του; Ἀκόμα καὶ στὴν ἀνοχή μας; Ὁ κόσμος τῆς "Ὀρέστειας" ταξιδεύει μέσα στὶς χιλιετηρίδες. Συντηρημένος προστατευτικὰ στὴ φορμόλη τῆς ἱστορίας πού "γράφει" μιὰ ἄρχουσα τάξη πραγμάτων. Ἔρχεται μέσα ἀπ' τὸ σκοτάδι. Κολυμπᾶ μέσα στό αἷμα. Ἐπικαλεῖται τὴ δικαιοσύνη. Ὑπάρχεται ἰσορροπία ἀντιθέσεων. Ποιό εἶναι ὅμως, τό ἀντίτιμο ὅλων αὐτῶν;**

Πῶς ἐξαγοράζεται τό "πάγιον" τῆς μυθοπλαστικῆς ἑρμηνείας τοῦ κόσμου;

Ἔτος 1977. Νεοελληνική κοινωνία. Στά ὅρια τοῦ δυτικοῦ κόσμου-πολιτισμοῦ. Χῶρος μεταπρατικός κι ἐξαρτημένος. Μηχανισμοί τοπικῆς καί διεθνοῦς ἐξουσίας. Στίς Μυκῆνες τά καυσαέρια τῶν τουριστικῶν πούλμαν μαυρίζουν τούς πυλῶνες τῶν ἀνακτόρων τοῦ Ἀγαμέμνονα. Στά τηλεοπτικά δελτία εἰδήσεων σχολιάζεται ὁ ἐπικίνδυνος ρόλος τοῦ Ὀρέστη, στίς φοιτητικές διαδηλώσεις. Ὁ μῦθος παραβιάζεται. Ἐπισημαίνονται οἱ πρῶτες ρωγμές. Εἶναι ἀκόμα βέβαια, νωρίς. Ὁ πρῶτιμος παγετός ἀπειλεῖ τούς πορτοκαλεῶνες τοῦ Ἄργους. Στά ἐργοστάσια ἡ Ἠλέκτρα μπορεῖ νᾶναι στή νυχτερινή βάρδια τῆς πλεχτομηχανῆς ἤ δαχτυλογράφος στό τμῆμα ἐξαγωγῶν. Ὅμως ἀκούει. Μαθαίνει ν' ἀκούει τί συζητοῦν πίσω ἀπ' τό τζάμι ἡ Κλυταιμήστρα κι ὁ Αἴγισθος. Πολλά τηλεφωνήματα. Καί στό τηλέτυπο καταγράφονται οἱ νέες τιμές ἀξιῶν τοῦ Διεθνοῦς Χρηματιστηρίου.

Ἡ "Ὀρέστεια", πάλι. Γιατί ὅμως σήμερα;

Ν' ἀποπειραθοῦμε μιά νέα ἀνάγνωσή της. Ἀλλά πῶς; Ἀντιστρέφοντας τούς ρόλους; Ἀμφισβητῶντας τή λογικοφάνεια τῶν συμβολισμῶν; Κι ὅλα αὐτά σέ συνέχεια ἤ ἀποσπασματικά; Ἕνας ἐνιαῖος μῦθος καί μιά θραυσματική πραγματικότητα. Ἡ Κλυταιμήστρα κάτω ἀπ' τό σκληρό φῶς τῶν προβολέων, πλησιάζει στό μικρόφωνο τοῦ μαγνητοφώνου μας, γιά νά δώσει ἐξηγήσεις /τίς δικές της ἐξηγήσεις/ γιά τό φόνο τοῦ ἡγεμόνα.

Ἡ ἐξουσία πού καταπιέζει σ' ὅλα τά ἐπίπεδα: κοινωνικό καί ἀτομικό. Ἡ ἐξουσία πού μετέρχεται τή βία. Ἡ βία πού καταλύει μιά ἐξουσία γιά νά ἐπιβάλει μιάν ἄλλη. Ξανά μέ τή βία.

"Τό αἷμα πού χύθηκε ζητᾶ ἄλλο αἷμα"

Στό προσκήνιο τώρα οἱ αἰνιγματικές Ἐρινῦες. Ποῦ ν' ἀποδώσουμε τήν αἰφνιδια μεταστροφή τους; Πῶς ἔγινε καί οἱ ἀμείλικτοι τιμωροί τῶν παραβατῶν τῆς "ἠθικῆς τάξης τοῦ κόσμου", μετατράπηκαν σέ συμβιβαστικές δυνάμεις συμφιλίωσης μέ τήν ἀνερχόμενη "νέα τάξη πραγμάτων"; Κάτω ἀπό ποιά δελεαστική προοπτική, πραγματοποιεῖται αὐτή ἡ ἀποκατάσταση; Μήπως ἔτσι μεθοδεύεται ἡ ἀποδυνάμωση τῆς διαγραφόμενης ἀλλαγῆς; Ἡ ἐξέλιξη τῆς Ἱστορίας μπορεῖ νά ἀργοπορεῖ μέσα στά πλαίσια τοῦ Μύθου. Ἔξω ἀπ' αὐτόν ἡ ροή τῆς πραγματικότητας, δέν συμβιβάζεται μέ προσωρινά μέτρα καί συμβιβαστικές ἀναστολές. Τό ποτάμι κάποτε θά φτάσει στή θάλασσα.

Τό αἷμα τῆς "Ὀρέστειας", χιλιετηρίδες τώρα ἀνακυκλώνεται, διοχετεύοντας στίς φλέβες τοῦ Μύθου τά βασικά συστατικά τῆς συντήρησής του. Ἤδη ὅμως στά κράσπεδα τῆς Ἱστορίας ὁ θρῆνος τῆς Ἠλέκτρας, ἀντηχεῖ ἐκκωφαντικά, πολλαπλασιασμένος ἀπ' τά στερεοφωνικά ἠχεῖα τῆς σημερινῆς πραγματικότητας. Ὁ Ὀρέστης δοκιμάζει τά, τελευταίου τύπου, φονικά του ὅπλα.

Ἡ σκηνογραφία τοῦ φόνου, ξαναστήνεται.

Στό βάθος τῆς νύχτας, οἱ Ἐρινῦες ἀφυπνίζονται καί ρίχνουν μιά τελευταία ματιά στά χειρόγραφα τοῦ ρόλου τους. Χαρτιά μισοκατεστραμμένα ἀπ' τήν πολυκαιρία καί τίς πολλαπλές χρήσεις. Νά μιά εὐκαιρία γιά αὐτοσχεδιασμό καί αὐθαιρεσία. Θά ἐπιχειρήσουν νά παίξουν τό ρόλο τους διαφορετικά;

Ἔχει ἀρχίσει ἡ ἀντίστροφη μέτρηση.

Ἴσως νά μᾶς περιμένουν ἐκπλήξεις.

ΜΙΧΑΗΛ ΜΗΤΡΑΣ

STRAUB/HUILLET/STRAUB/HUILLET/STRAUB/HUILLET/STRAUB

Οἱ ταινίες τῶν STRAUB/HUILLET. (ταινίες ὑπόκωφες, αὐστηρές, ἀκριβολόγες, «γραμμένες» πάνω σὲ μιὰν εὐαίσθητη, κι' ὡστόσο δυναμική, γραμμὴ διαφοροποίησης ἀπὸ τὶς, ὄχι μόνον εἰδικὰ κινηματογραφικές, νόρμες, — ἀλλὰ θὰ μιλήσουμε, ἀλλοῦ καὶ περισσότερο, γι' αὐτὲς τὶς ταινίες), μπόρεσαν νὰ γίνουν θεάσιμες, γιὰ μιὰ ἑβδομάδα, (28 Μάρτη — 2 Ἀπρίλη, Γαλλικὸ Ἰνστιτοῦτο), στὴν Ἀθήνα. Θεάσιμες, ὡστόσο, ἀποκλειστικὰ ἀπὸ ἐκεῖνο τὸ γκέττο παρα-κοσμικῆς καὶ ἢ παρα-διανοούμενης ἀπόκλησης ποὺ εἶναι τὸ λεγόμενο κ ο ι ν ὸ τ ῶ ν ε ἰ δ ι κ ῶ ν π ρ ο β ο λ ῶ ν, γκροτέσκα κοινότητα τοῦ σημαίνοντος «ταινία ποιότητος», ποὺ δὲν παύει, ὅλα αὐτὰ τὰ χρόνια, νὰ στοιχειώνει τὶς αἴθουσες, εἰς ἀναζήτησιν τοῦ κινηματογραφικοῦ CHIC. Ἡ ὑποψία μας ὅτι α ὐ τ ὸ τὸ κοινὸ εἶναι τυφλὸ καὶ κουφό, ὅτι βλέπει κι' ἀκούει μονάχα ὅ,τι τὸ κολακεύει, ἐπιβεβαιώθηκε θλιβερὰ ἀπὸ τὶς περιβόητες, «συζητήσεις μετὰ τὴν προβολή», ὅπου, ἀνάμεσα στὰ QU'EST-CE QUE CA VEUT DIRE, M. STRAUB;, στοὺς σποραδικούς, ὑστερικοὺς ἐπαίνους στὸν Στάλιν, ἢ, ἀπ' τὴ μεριὰ τῶν φάνς, στὶς δογματικὲς ἀναφορὲς τῶν ταινιῶν στοὺς τρόπους τοῦ ὀρθῶς σκέπτεσθαι (παρεμβάσεις τοῦ τύπου: «Μετὰ τὸ Χ ρ ο ν ι κ ὸ τ ῆ ς Ἄ ν ν α — Μ α γ κ ν τ α λ έ ν α Μ π ά χ, κι' οἱ ἐργάτες ἀ κ ό μ α μποροῦν νὰ κάνουν αὐτὴ τὴ μουσικὴ δική τους» — πού κρύβονται, ἀλήθεια, «οἱ ἐργάτες», μέσα στὴν αἴθουσα;), ἔγινε φανερὸ ὅτι αὐτὲς οἱ ὑ π ό κ ω φ ε ς, α ὐ σ τ η ρ έ ς κ ι' ἀ κ ρ ι β ο λ ό γ ε ς ταινίες ἔγιναν ἀντικείμενα μιᾶς ἀπάρνησης, ἔμειναν ἀόρατες καὶ ἀνήκουστες ἢ ὑψώθηκαν ἀπαράδεκτα στὸ βαθμὸ τοῦ φετίχ. Ὅλος ὁ κόσμος ἔφυγε χαμογελαστὸς ἀπὸ τὶς προβολὲς: οἱ παρφουμαρισμένοι νεαροὶ ἐκπορνεύτηκαν λίγο περισσότερο, οἱ δεσποινίδες ἔκαναν τὴ γλυκειά τους παρέλαση, οἱ STANDARD γριοῦλες τῶν ἐκδηλώσεων σκότωσαν δυὸ ὧρες — ὅλος ὁ κόσμος κρατοῦσε τὴν σημαντικὴ ἔκδοση τοῦ «Σύγχρονου Κινηματογράφου» γιὰ τὶς ταινίες τῶν S.—H. σὰν σουβενίρ ἢ ἴσως νὰ κοίταζε, ἁπλῶς, τὶς φωτογραφίες. Ὁ Στρὼμπ εἶχε πεῖ κάποτε ὅτι «κάνει ταινίες γιὰ τὶς μειονότητες, ἐλπίζοντας ὅτι θὰ εἶναι οἱ πλειοψηφίες τοῦ αὔριο»: ὅ,τι μᾶς ἐνοχλεῖ, εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι α ὐ τ ὲ ς οἱ μειονότητες, ποὺ οἱ ταινίες ἀφοροῦσαν, δὲν μπόρεσαν νὰ τὶς δοῦν, ἐνῶ οἱ ἄλλες, — τὰ σινεφιλικὰ ὑπόλοιπα ἑνὸς μέτριου σεξουαλικοῦ παζαριοῦ — μπόρεσαν ν ὰ μ ὴ δ ο ῦ ν κ α ὶ ν ὰ μ ὴ ν ἀ κ ο ύ σ ο υ ν τ ί π ο τ α.

Ν. Π.

# Ο ΚΟΥΒΑΝΕΖΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

## Μιά συζήτηση μέ τόν TOMAS G.ALEA

Ἀπ' τούς σημαντικότερους σκηνοθέτες στήν Κούβα ὁ Tomas Gutierrer Alea, κι' ἕνας ἀπό τούς ἱδρυτές τοῦ Κινηματογραφικοῦ Ἱνστιτούτου. Αὐτός κι' ὁ Alfredo Guevara, διευθυντής τοῦ Ἱνστιτούτου, εἶναι οἱ μόνοι πού σπούδασαν κινηματογράφο. Γνωστός κι' ἔξω ἀπ' τή χώρα του κυρίως ἀπ' τήν ταινία του "Ἀναμνήσεις ἑνός ὑπανάπτυχτου"(1968), πού παίχτηκε σέ πολλά εὐρωπαϊκά φεστιβάλ. Συνδημιουργός ἐπίσης τοῦ ντοκυμανταίρ "El megano" ἀναφερόμενο στή ζωή τῶν ἀνθρακορύχων, ἑνός ἀπ' τά ἐλάχιστα φίλμ γυρισμένα πρίν τήν Ἐπανάσταση. Ἔχει γυρίσει τίς ταινίες: "Αὐτή ἡ γῆ εἶναι δική μας" καί "Γενική συγκέντρωση", δυό ντοκυμανταίρ ἀφιερωμένα σέ κοινωνικά θέματα. Τό 1960 μεταπηδᾶ στόν ἀφηγηματικό κινηματογράφο, μέ τό μεγάλου μήκους "Ἱστορίες τῆς Ἐπανάστασης". Τό '61 γυρίζει τό "Θάνατος στόν κατακτητή","Οἱ 12 καρέκλες"(1962) "Cumbite" (1964) "Ὁ θάνατος ἑνός γραφειοκράτη"(1966). Ἀκολουθεῖ τό 67/68 "Οἱ ἀναμνήσεις ἑνός ὑποανάπτυχτου", ἡ κρίση ἑνός ἀστοῦ διανοούμενου, πού δέ μπορεῖ ἤ δέ θέλει νά ἐνσωματωθεῖ στό ἐπαναστατικό ἱστορικό προτσές. Ἀκολουθεῖ τό "Μιά Κουβανέζικη μάχη κατά τῶν διαβόλων"(1971). Μετά ἕνα μακρύ διάλλειμα, γυρίζει (1976) "Τό τελευταῖο δεῖπνο". Μ' ἀφορμή αὐτή του τήν ταινία πού παίχτηκε μέ πολλή ἐπιτυχία στό φετεινό φεστιβάλ τοῦ Πέζαρο, εἴχαμε μιά μακρυά συζήτηση μέ τόν Alea, ἀπ' τήν ὁποία μεταφέρουμε ἐδῶ τά σημαντικώτερα σημεῖα καί κυρίως ἐκεῖνα πού ἀναφέρονται στήν ὀργάνωση γενικά τοῦ κινηματογράφου στήν Κούβα, γιά νά γνωρίσουμε τό κλῖμα μέσα στό ὁποῖο ζοῦν καί ἐργάζονται οἱ Κουβανοί σκηνοθέτες.

Alea: Στήν Κούβα ὑπάρχει τό Ἱνστιτοῦτο Τέχνης καί βιομηχανίας τοῦ Κινηματογράφου (I.C.A.I.C.) πού ἱδρύθηκε μ' ἕναν ἀπ' τούς πρώτους νόμους, μετά τή νίκη τῆς Ἐπανάστασης (τρεῖς μῆνες μετά). Πρίν τήν Ἐπανάσταση δέν ὑπῆρχε σινεμά στήν Κούβα. Γυρίζονταν βέβαια ταινίες, καθαρά ἐμπορικές, μελό καί τέτοια. Ὑπῆρχε ἀκόμα κι' ἕνα συνδικᾶτο κινηματογραφιστῶν. Παράλληλα μ' αὐτά γύρω στά 1950, εἶχαν ἀρχίσει νά δημιουργοῦνται μικρές ὁμάδες — ἐλάχιστοι ἄνθρωποι — πού ἔφτιαξαν κινηματογραφικές λέσχες. Ἦταν ἄνθρωποι πού ἀγαποῦσαν τό σινεμά, ἤθελαν νά κάνουν σινεμά ἀλλά δέν εἶχαν τά μέσα. Καταφέραμε μόνο τό 1956 νά γυρίσουμε ἕνα φίλμ 16μμ τό "El megano". Ἕνα φίλμ γιά τούς ἀνθρακωρύχους καί τίς πολύ σκληρές καί μίζερες συνθῆκες ζωῆς τους. Ἦταν διάρκειας 40 λεπτῶν καί προβλήθηκε μόνο μιά φορά, γιατί ἀπαγορεύτηκε ἀμέσως ἀπ' τήν ἀστυνομία — τό γραφεῖο ἀντικομμουνιστικῆς δράσης. Τό χτύπημα ἦταν βαρύ γιά μᾶς, ἀλλά καί σημαδιακό. Στίς συγκεντρώσεις πού κάναμε μετά ἀπ' αὐτό, ἀποφασίσαμε νά συνεχίσουμε νά δουλεύουμε. Εἶ-

μασταν έμεῖς πού μετά φτιάξαμε τό 'Ινστιτοῦτο. 'Αλλά καί πρίν τήν ἵδρυση τοῦ 'Ινστιτούτου, ἀμέσως μετά τό θρίαμβο τῆς 'Επανάστασης, δημιουργήθηκε ἕνα τμῆμα κουλτούρας στόν ἐπαναστατικό στρατό, καί μεῖς μπήκαμε γιά νά δουλέψουμε ἐκεῖ.

Βάκκας: 'Εσεῖς οἱ κινηματογραφιστές ὑπήρχατε σάν καλλιτεχνική ὁμάδα, πρίν τήν 'Επανάσταση. Ποιές ἦταν οἱ σχέσεις σας μ'αὐτήν, πρίν τήν ἔναρξη καί κατά τή διάρκειά της;

Alea: Δουλεύαμε στήν παρανομία γιά τήν 'Επανάσταση. 'Ο σημερινός μάλιστα διευθυντής τοῦ 'Ινστιτούτου ὁ Alfredo Guevara, ἀναγκάστηκε νά αὐτοεξαριστεῖ στό Μεξικό. Ἦταν νά γυρίσει γιά νά ἀναλάβει δράση στόν ἐπαναστατικό στρατό. 'Ακολούθησε ὅμως ὁ θρίαμβος, κι'ἔτσι γύρισε γιά τήν ἵδρυση τοῦ 'Ινστιτούτου. Ὅταν δουλεύαμε γιά τόν ἐπαναστατικό στρατό, γυρίσαμε δυό ντοκυμανταίρ, ἕνα πάνω στό πλᾶνο γιά τήν 'Αγροτική μεταρρύθμιση καί τ'ἄλλο πάνω στά προβλήματα τῶν πόλεων. Κατόπιν ἱδρύθηκε τό 'Ινστιτοῦτο. 'Από δῶ ἀρχίζει κι'ἡ ἱστορία τοῦ Κουβανέζικου κινηματογράφου. Εἴμασταν ἐλάχιστοι. Δυό ἀπό μᾶς εἴχαμε σπουδάσει στήν 'Ιταλία στό Centro Sperimentale, οἱ ὑπόλοιποι δέν ἦταν ἐπαγγελματίες. Συνεργαστήκαμε καί μέ τό συνδικάτο πού ὑπῆρχε ἀπό πρίν καί δημιουργήσαμε τό 'Ινστιτοῦτο. Τό 'Ινστιτοῦτο λειτουργεῖ συγκεντρωτικά, ὅτι εἶχε ὁποιαδήποτε σχέση μέ τό σινεμά, πέρασε κάτω ἀπ'τή διεύθυνσή του.

Τούς νέους πού ἤθελαν ν'ἀσχοληθοῦν μέ τόν κινηματογράφο ἤ πού εἶχαν ἤδη δουλέψει στίς κιν/κές λέσχες, τούς ζητήσαμε. 'Αρχισαν νά γυρίζουν ντοκυμανταίρ χωρίς καμιά ἄλλη προπαιδεία πάνω στή δουλειά. Ἦταν στιγμές πολύ ἐνδιαφέρουσες, ἐπαναστατικές στιγμές πού ἄλλαζαν τήν ἱστορία. 'Αν ἔστηνες τή μηχανή νά κινηματογραφίσεις αὐτήν τήν πραγματικότητα, θᾶταν ὁπωσδήποτε ἐνδιαφέρον. Γιατί ἦταν ἡ ἴδια ἡ πραγματικότητα ἐνδιαφέρουσα. Αὐτά ἦταν τά πρῶτα βήματα τοῦ Κουβανέζικου σινεμά.

Γυρίστηκαν οἱ πρῶτες ταινίες. "'Η ἱστορία τῆς Κουβανέζικης 'Επανάστασης" ἦταν ἡ πρώτη πού τή σκηνοθέτησα ἐγώ. Ἦταν μιά τριλογία. Τρεῖς στιγμές τῆς 'Επανάστασης. 'Η πρώτη στήν πόλη, ἡ δεύτερη στό βουνό, κι ἡ τρίτη στήν τελευταία πόλη ὅπου πάρθηκε ἀπ'τούς ἐπαναστάτες καί τέλειωσε θριαμβευτικά ἡ 'Επανάσταση. 'Η ταινία γυρίστηκε ἔχοντας σά μοντέλλο τήν Παῖζά τοῦ Ροσσελίνι, καί διευθυντής φωτογραφίας ἦταν ὁ ἴδιος, τῆς Παῖζά. Γενικά ὅλες οἱ ταινίες τῆς πρώτης περιόδου, ἦταν ντοκυμανταίρ γύρω ἀπ'τήν πραγματικότητα.

'Από τότε τό 'Ινστιτοῦτο ἀναπτύχθηκε πολύ. Τώρα διαθέτει καί τά μέσα γιά τό γύρισμα τῶν ταινιῶν, καί καμιά εἰκοσαριά-τριάντα σκηνοθέτες μέ πεῖρα. Γυρίζοντας γύρω στά 40-50 ντοκυμανταίρ τό χρόνο καί γύρω στίς 10-20 ταινίες μεγάλου μήκους, πού δέν εἶναι πάντα ταινίες μέ ὑπόθεση ἀλλά καί ντοκυμανταίρ.

Μιά "γραμμή" τοῦ 'Ινστιτούτου εἶναι νά φτιάχνει ται-

νίες άσχολούμενες μέ τόν τρίτο κόσμο. Όπως ή τελευταία "Τό τραγούδι τῆς Χιλῆς", πού γυρίστηκε ὁλόκληρο στήν Κούβα μέ τή συμμετοχή ἐξόριστων ἀπ' ὅλη τή Λατινική Ἀμερική, καί ἀναφέρεται σέ μία ἱστορική στιγμή τῆς ἐπαναστατικῆς πάλης στή Χιλή, γύρω στά 1907. Γυρισμένη μ' ἕνα ἀλληγορικό στύλ, ἀφηγεῖται κι' ὅλες τίς σημαντικές στιγμές τῆς σύγχρονης Χιλῆς, ἀπό τότε ὡς σήμερα. Γυρίζουμε ἀρκετές ταινίες γιά τόν τρίτο κόσμο, ὅπως γιά τό Πόρτο Ρίκο γιά παράδειγμα καί τώρα τρεῖς-τέσσερις γιά τήν Ἀγκόλα.

Βάκκας: Γυρισμένες στήν Κούβα ὅλες ἤ καί στήν Ἀγκόλα;

Alea: Οἱ ταινίες γίνονται στήν Κούβα ἀλλά μέ ὑλικό πού γύρισαν οἱ δικοί μας κινηματογραφιστές κατά τή διάρκεια τοῦ πολέμου γιά τήν ἀπελευθέρωση τῆς Ἀγκόλας, ἀλλά καί κατόπι. Καί νομίζω πώς κάποιος γυρίζει — ἤ προγραμματίζει νά γυρίσει — μιά ταινία μέ ὑπόθεση τήν Ἀγκόλα. Ἐγώ τώρα δουλεύω ἤδη ἀπό πέρσυ ἕνα ντοκυμανταίρ γιά τήν Ὑεμένη.

Βάκκας: Θάθελα νά ρωτήσω, τό Ἰνστιτοῦτο δουλεύει ἀκόμα κατά τόν ἴδιο συγκεντρωτικό τρόπο; Δηλαδή εἶναι ἡ διεύθυνση πού δίνει τίς κατευθύνσεις, ἤ ὑπάρχουν μέσα ἤ κι' ἔξω ἀπ' τό Ἰνστιτοῦτο, ἄλλες ὁμάδες πού ἀναπτύσουν πρωτοβουλία:

Alea: Πρῶτα θάθελα νά ὁλοκληρώσω. Εἶπα πώς γυρίζουμε ταινίες ντοκυμανταίρ, ταινίες μέ ὑπόθεση, ταινίες ἀφιερωμένες στά προβλήματα τοῦ τρίτου κόσμου, ἀλλά καί ταινίες ἐκπαιδευτικές. Ὅπως τό περίφημο ἔγχρωμο ντοκυμανταίρ "Τό νέο σχολεῖο" πού παίχτηκε σέ πολλές χῶρες μέ μεγάλη ἐπιτυχία. Τό φίλμ δείχνει ὅτι γίνεται ἀπ' τήν Ἐπανάσταση στόν τομέα τῆς ἐκπαίδευσης. Κι' ἔχουν γίνει πραγματικά θαύματα σ' αὐτόν τόν τομέα. Ἡ ἐκπαίδευση ὅπως κι' ἡ βασική βιομηχανία κι' ἡ δημόσια ὑγεία εἶναι γιά μᾶς θέματα βασικότατα. Εἶχε λάβει μέρος σέ μιά ἑβδομάδα Κουβανέζικου κινηματογράφου στή Βενεζουέλα τό '74 ὅπου παρουσιάστηκαν οἱ καλύτερες ταινίες μας. "Τό νέο σχολεῖο" πού εἶναι μιά ταινία προπαγάνδας — κι' αὐτό θέλει νάναι — εἶχε τή μεγαλύτερη ἐπιτυχία. Παιζόταν ἐπί ἀρκετούς μῆνες σέ ἐμπορικό σινεμά. Ἦταν πραγματικά πρωτοφανές. Κι' αὐτό γιατί ἐμεῖς ἀνακαλύψαμε μιά φόρμουλα ἤ καλύτερα ἐφαρμόσαμε αὐτή τή φόρμουλα, γιατί δέν εἴμαστε ἐμεῖς πού τήν ἀνακαλύψαμε ἀλλά ἄλλοι, ὁ Μάρξ καί πολλοί ἄλλοι, ἀρκετά πρίν... Τήν ἀναγκαιότητα ν' ἀναπτύξεις τήν ἐργασία καί τήν ἐκπαίδευση, ἀρχίζοντας ἀπ' τό δημοτικό σχολεῖο. Νά δείξεις, νά διδάξεις στούς νέους, πῶς γίνονται τά πράγματα πού αὐτοί χρησιμοποιοῦν, γιατί γίνονται κι' ἀπό ποῦ ἔρχονται, καί πόση ἐργασία κοστίζει γιά νά γίνουν. Κι' ἀκόμα — κι' αὐτό ἴσως εἶναι τό σπουδαιότερο, ἀπ' τήν ἄποψη ὅτι δίνει τή δυνατότητα νά γίνονται τά προηγούμενα — οἱ μαθητές παράγουν ἀντικείμενα μέ τά ὁποῖα μποροῦν νά πληρώσουν τό σχολεῖο. Δηλαδή τό σχολεῖο εἶναι αὐτοχρηματοδοτούμενο. Ἴσως νά μήν ἀρκοῦν αὐτά τά χρήματα, ἀλλά βοηθοῦν τό σχολεῖο σημαντικά. Αὐτό τό πείραμα πέτυχε, κι' εἶχε

σάν ἀποτέλεσμα νά δημιουργηθοῦν πολλά σχολεῖα αὐτοῦ τοῦ τύπου. Αὐτή ὅμως ἡ ξαφνική ἀνάπτυξη τῶν σχολείων αὐτῶν, ἔφερε καινούργια προβλήματα. Ὑπάρχουν ἐλείψεις, ὅπως ἔλειψη καθηγητῶν, γι'αὐτό οἱ ἴδιοι οἱ μαθητές πρέπει νά διδάξουν στούς συμμαθητές τους. Χώρα παραδοσιακά ἀναλφάβητη ἡ Κούβα, ἔφτασε σ'αὐτό τό ἐπίπεδο μέ πολλές δυσκολίες.

Λοιπόν, γιά νά ξαναγυρίσουμε σ'αὐτά πού λέγαμε. Ὅσον ἀφορᾶ τό μηχανισμό, νά φτάσεις δηλαδή στό γύρισμα τῆς ταινίας. Πρίν ὑπῆρξε μιά πολύ περίεργη κατάσταση. Ἐμεῖς γνωρίζαμε τή σπουδαιότητα τοῦ σινεμά, γνωρίζουμε ὅτι ἔπρεπε νά κάνουμε σινεμά, δέν εἴχαμε ὅμως σκηνοθέτες. Εἴμασταν μόνο δυό πού εἴχαμε σπουδάσει, οἱ ὑπόλοιποι ἦταν ἄνθρωποι πού δούλευαν πρίν στίς κινηματογραφικές λέσχες, ἤ ἀγαποῦσαν ἁπλῶς τόν κινηματογράφο. Καί μπορεῖ κάποια μέρα νἄταν περαστικοί ἀπ' τό Ἰνστιτοῦτο, τούς παίρναμε λοιπόν ἀπ'τό χέρι καί τούς λέγαμε: κοιτᾶχτε, πρέπει νά γυρίσετε μιά ταινία πάνω σ'αὐτό τό θέμα. Αὐτοί ἔκαναν τήν ταινία, κι'ἔτσι βάφτιζονταν σκηνοθέτες ἀπ'τή μιά μέρα στήν ἄλλη. Ἔτσι γίνονταν τούς πρώτους μῆνες, τώρα δέν εἶναι πιά ἔτσι. Ὑπάρχει μιά ὁλόκληρη γενιά κινηματογραφιστῶν ἔμπειρη πιά, πού δημιουργήθηκε τότε. Τώρα γιά νά μπεῖς στό Ἰνστιτοῦτο χρειάζεται νἄχεις πανεπιστημιακή μόρφωση. Ἡ διεύθυνση τοῦ Ἰνστιτούτου κάνει μιά ἐπιλογή ἀπ' αὐτούς πού προσφέρει τό πανεπιστήμιο, αὐτοί ἀρχίζουν νά δουλεύουν εἴτε σά βοηθοί στό μοντάζ, ἤ τή σκηνοθεσία εἴτε στήν Κριτική. Στή συνέχεια κάνουν ντοκυμανταίρ, γιά νά περάσουν μετά στίς μεγάλου μήκους. Ὅλο τό σύστημα μέχρι τώρα δουλεύει συγκεντρωτικά δηλαδή ὅλα περνᾶνε μέσα ἀπ'τό Ἰνστιτοῦτο, κι'εἶναι ἡ διεύθυνση πού ἀποφασίζει, πού λέει τήν τελευταία λέξη. Ἐμεῖς πού θέλουμε νά κάνουμε μιά ταινία, λέμε τήν ἰδέα μας τήν προτείνουμε, αὐτή συζητιέται ἀπ' τούς ὑπεύθυνους κι'ἄν ἐγκριθεῖ, ἀρχίζει τό γύρισμα. Δέν εἶναι δυνατό κάποιος ἄλλος — ἐρασιτέχνης — ἔξω ἀπ'τό Ἰνστιτοῦτο, νά γυρίσει ταινία. Δυστυχῶς. Κι' αὐτό γιατί δέν ἔχουμε ἀκόμα τά μέσα, ν'ἀναπτύξουμε ἕνα κίνημα κινηματογραφικό σ'αὐτή τήν κατεύθυνση.

Βάκκας: Περίεργο, γιατί εἶναι γνωστό ὅτι ἡ Κούβα ἔχει ἐφαρμόσει ἕνα δικό της μοντέλλο σοσιαλισμοῦ πού βασίζεται στήν πρωτοβουλία τῆς βάσης.

Alea: Ναί, ἀλλά πρέπει νά καταλάβουμε ὅτι δέ βρισκόμαστε σέ μιά ἀστική δημοκρατία. Τό ἰδεῶδες γιά μᾶς θἄταν ν'ἀναπτύξουμε ἕνα κίνημα κινηματογραφικό, πού νά στηρίζεται στή βάση, γιά νά μπορέσει ν'ἀνεβάσει τό ἐπίπεδο τοῦ λαοῦ. Ἔτσι ἐκεῖ — στή βάση — θά βρίσκονταν ἱκανοί πού νά ἔκαναν κινηματογράφο. Αὐτό δέν γίνεται, κι'εἶναι κακό.

Βάκκας: Δέν ὑπάρχει ὁ κίνδυνος μ'αὐτόν τόν συγκεντρωτισμό, νά ὑπάρξει μιά στείρωση ἄς ποῦμε ἰδεῶν. Δηλαδή δημιουργήθηκε αὐτή ἡ πολύ σημαντική Κουβανέζικη σχολή, ἀλλά ἀπό κεῖ καί πέρα τίποτα ἀντίθετο ἤ καί παράλληλο μ'αὐτήν. Ἐπιμένω σ'αὐτό γιατί καί μεῖς στήν Ἑλλάδα ἔχουμε ἕνα παρόμοιο πρόβλημα, θεωρητικά

τουλάχιστο... Συζητιόταν πρίν τή δικτατορία άλλά καί τώρα πάλι, ἄν θά πρέπει τό κράτος νά δημιουργήσει μιά 'Ακαδημία ἄς ποῦμε Κινηματογράφου, γιά νά δοθεῖ τέρμα σ'αὐτό τό χάος τῶν σχολῶν πού ὑπάρχουν σήμερα καί πού εἶναι μιά σκέτη ἐκμετάλλευση τοῦ σπουδαστῆ. 'Υπάρχουν οἱ ὑποστηριχτές αὐτῆς τῆς ἰδέας, ἀλλά κι' οἱ πολέμιοι, ἐκεῖνοι πού "προτιμοῦν" τό χάος, ἀπό φόβο ἀκριβῶς μήπως πέσουμε στή στείρωση κι ἀναγκαστικά στήν ὁμοιομορφία.

Alea: Ναί, καταλαβαίνω εἶναι ἕνας κίνδυνος. 'Αλλά πιστεύω ὅτι κι'ἄν ἀκόμα βλέποντας αὐτές τίς ταινίες καταλαβαίνεις ὅτι προέρχονται ἀπ'τήν ἴδια σχολή, ἡ σχολή αὐτή εἶναι σημαντική καί παίζει ἕνα ρόλο στήν κουλτούρα τῆς χώρας ἄν βέβαια οἱ ταινίες αὐτές εἶναι αὐθεντικές καί ἐκφράζουν τήν πραγματικότητα αὐτῆς τῆς χώρας.

Βάκκας: 'Εγώ δέ συζητάω τή σημαντικότητα τῆς Κουβανέζικης Σχολῆς, ἀλλά ἀναφέρομαι περισσότερο στό μέλλον.

Alea: Ναί, καί μεῖς σκεφτόμαστε τό μέλλον καί θέλουμε ὅλοι νά μποροῦν νά κάνουν ταινίες. 'Αλλ'αὐτό τό μέλλον δέν εἶναι κοντινό. Ὅσον ἀφορᾶ τό τώρα — γνωρίζοντας αὐτόν τόν κίνδυνο, καί προσπαθώντας νά τόν ἀποφύγουμε — δημιουργήσαμε στό ἐσωτερικό βέβαια τοῦ 'Ινστιτούτου, διάφορες ὁμάδες. Αὐτές οἱ ὁμάδες διευθύνονται ἀπό διαφορετικούς σκηνοθέτες καί δέν ἀνταγωνίζονται βέβαια μεταξύ τους, κι'οὔτε ἔχουν διαφορετικά συμφέροντα εἴτε οἰκονομικά εἴτε ἄλλα. Λοιπόν ὑπάρχει μιά ὁμάδα πού διευθύνεται ἀπ'τό διευθυντή τοῦ 'Ινστιτούτου καί ἀσχολεῖται μέτίς μεγάλου μήκους ταινίες. 'Αλλά ἐκεῖνος ἐπειδή ἔχει πολύ διοικητική δουλειά, πολλές φορές περνάει τή δουλειά σέ μένα. 'Εγώ τώρα ἔχω μιά ἄλλη ὁμάδα πού ἀσχολεῖται μέ τό ντοκυμανταίρ. 'Υπάρχουν ἀκόμα ἄλλες δυό ὁμάδες πού διευθύνονται ἀπό ἰσάριθμους σκηνοθέτες. Ὅταν ὅμως ἕνας ἀπό μᾶς γυρίζει ταινία, ἀναγκαστικά ἡ ὁμάδα περνάει σ'ἄλλον.

Βάκκας: Βλέποντας τίς ταινίες σας τώρα ἐδῶ, καί συγκρίνοντάς τες μέ κεῖνες τῆς πρώτης περιόδου μετά τήν 'Επανάσταση, βλέπω μιά τεράστια διαφορά ὡς πρός τήν τεχνική. Δηλαδή ὑπάρχει τώρα ἕνας ἐπαγγελματισμός μιά ἄνεση μέσων, μέ δυό λόγια ὑπερπαραγωγή.

Alea: Ναί, βέβαια, ἀποχτήσαμε πεῖρα ἀπό τότε. Καί τό 'Ινστιτοῦτο ἐξοπλίστηκε μ'ὅλα τά μέσα. Πάντως οἱ διαφορές δέν εἶναι καί τεράστιες. Ἄν πρόσεξες στήν ταινία μου, μερικά ἀπ'τά κοστούμια τῶν ἠθοποιῶν εἶναι σύγχρονα καμουφλαρισμένα. 'Υπάρχει βλέπεις πάντα ἔλειψη χρημάτων. Ἴσως τήν ἐντύπωση νά τή δίνει τό χρῶμα. Τότε οἱ ταινίες ἦταν μαυρόασπρες, τώρα ἔγχρωμες.

Βάκκας: 'Υπάρχει ἰδιαίτερη προτίμηση στίς ἱστορικές ταινίες;

Alea: 'Η ἱστορία μᾶς ἐνδιαφέρει βέβαια, δέν εἶναι ὅμως αὐτή τό κύριο θέμα. 'Εμᾶς τοῦ 'Ινστιτούτου μᾶς ἐνδιαφέρει πάντα ἡ σύγχρονη κοινωνία μας. Νά θέτουμε

τά προβλήματά της καί ν'άσκοῦμε κριτική μποροῦμε νά πᾶμε μπροστά. Κριτική ὅμως "ἀπό μέσα", κι'αὐτό εἶναι δύσκολο. Ἀπαιτεῖ μιά ἀνάπτυξη ἰδεολογική δικιά μας. Ὑπάρχουν πάντα αὐτοί πού προτιμοῦν τό εὔκολο, γυρίζοντας ἱστορικές ταινίες, ἤ ἄλλες ἀφιερωμένες σ' ἄλλες χῶρες.

Βάκκας: Ποιές εἶναι οἱ σχέσεις τοῦ Ἱνστιτούτου μέ τό κόμμα;

Alea: Δέν ἀξίζει νά μιλήσουμε πολύ γι'αὐτό,γιατί βρισκόμαστε τώρα σέ μιά μεταβατική περίοδο. Γίνονται μεταρρυθμίσεις, ἀλλάζει τό σύνταγμα τῆς χώρας, οἱ κοινωνικές δομές. Πάντως - αὐτό σέ γενικές γραμμές - τό κόμμα ἔχει τή διεύθυνση ὄχι ὅμως τή διοίκηση.Χαράζει τίς γραμμές κι αὐτό εἶν'ὅλο. Δέν εἴχαμε ποτέ προβλήματα σοβαρά. Ἀντιθέσεις βέβαια πάντα ὑπάρχουν, ὅμως συζητιοῦνται καί λύνονται.

Βάκκας: Τή διανομή καί τήν ἐκμετάλλευση τῶν ταινιῶν, ποιός τήν κάνει;

Alea: Τό Ἱνστιτοῦτο πάντα. Κι'ὄχι μόνο τῶν Κουβανέζικων ταινιῶν ἀλλά καί τῶν εἰσαγόμενων.

Βάκκας: Τί ταινίες εἰσάγονται στήν Κούβα;

Alea:Κάθε εἴδους κι ἀπό παντοῦ. Κι'ἀπό τήν Ἀμερική. Ἀκόμη καί ταινίες πού ἰδεολογικά δέν μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι συμβάλλουν στήν πρόοδο τῆς κοινωνίας μας. Βέβαια ἐννοεῖται μιά ταινία ἀντιδραστική, ἀντεπαναστατική, δέν τήν προβάλλουμε στήν Κούβα. Ταινίες, ὅμως, πού ἔχουν κάτι νά ποῦνε, κάποιο πρόβλημα νά θίξουν, προβάλλονται. Γίνεται ὅμως ἀπό μᾶς πάρα πολύ δουλειά πάνω σ'αὐτές τίς ταινίες,στήν τηλεόραση κυρίως.Δηλαδή ἀφοῦ παίζεται ἡ ταινία, τήν ἐπόμενη βδομάδα ἤ περίπου, ἀναλύουμε ἀπό τήν τηλεόραση αὐτή τήν ταινία , πῶς ἡ ἀντίθετη ἰδεολογία δουλεύει ἀφανῶς, καί πῶς ὁ θεατής μπορεῖ νά δεῖ κριτικά τήν ταινία καί ν'ἀνακαλύψει ὅλα αὐτά.

Βάκκας: Ἐπιμένω πάνω στή διανομή, γιά νά δοῦμε καί τή διαφορά σ'ἕνα σοσιαλιστικό καθεστώς.Σέ μᾶς ἡ"Διαδικασία" τοῦ θέου ἄς ποῦμε, δέν πρόκειται νἄχει ἐμπορική ἐπιτυχία. Ὁ αἰθουσάρχης δέν θά τήν προβάλλει, ἄν πιστεύει πώς δέν θά τοῦ φέρει χρήματα. Μιά ταινία γιά νά ποῦμε ἄν ἔχει ἤ ὄχι ἐμπορική ἐπιτυχία,θά πρέπει νά παιχτεῖ κι αὐτή τό ἴδιο μέ ὁποιαδήποτε ἄλλη . Γιατί μιά ταινία πού δέν προβάλλεται, δέ μπορεῖ βέβαια νά ἔχει ἐπιτυχία...

Alea: Καί στήν Κούβα ὑπάρχουν οἱ ταινίες πού δέν εἶναι ἀξιόλογες ἀλλά ἔχουν ἐμπορική ἐπιτυχία, κι'ἀντίθετα ἄλλες πού γιά μᾶς ἔχουν τρομερό ἰδεολογικό ἐνδιαφέρον, ὅμως δέν ἔχουν ἐπιτυχία. Γι'αὐτό ἀσκοῦμε ἰδιαίτερη προπαγάνδα γι'αὐτές, τίς προβάλλουμε περισσότερες φορές κι ἄν ἀκόμη δέν πάει πολύς κόσμος.

ΚΩΣΤΑΣ ΒΑΚΚΑΣ

# SUSAN SONTAG

# ΦΙΛΜ & ΘΕΑΤΡΟ

Τὸ μεγάλο ἐρώτημα εἶναι ἂν ὑπάρχει ἕνα ἀγεφύρωτο χάσμα, ἢ ἀκόμα καὶ ἀντίθεση, ἀνάμεσα στὶς δύο τέχνες. Ὑπάρχει πράγματι κάτι ποὺ νὰ θεωρῆται γνήσιο «θεατρικό», διαφορετικὸ ἀπ' αὐτὸ ποὺ θεωρεῖται καθαρὰ «κινηματογραφικό»;

Διάφορες ἀπόψεις συμφωνοῦν ὅτι ὑπάρχει. Πιστεύουν ὅτι ὁ κιν/φος καὶ τὸ θέατρο εἶναι διαφορετικὲς κι' ἀκόμα ἀντιθετικὲς τέχνες, κι' ὅτι ἡ κάθε μιὰ στηρίζεται στὰ δικά της πρότυπα καὶ μορφικοὺς κανόνας. Ἔτσι ὁ ERWIN PANOFSKY γράφει στὸ γνωστό του δοκίμιο «Μορφὴ καὶ ἔκφραση στὸν κινη/φο» (1934), ὅτι ἕνα ἀπὸ τὰ κριτήρια γιὰ νὰ ἐκτιμήσουμε μιὰ ταινία εἶναι ἡ ἐλευθερία της ἀπὸ τὰ θεατρικὰ πρότυπα. Γιὰ νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸ κιν/φο, πρέπει πρῶτα νὰ ὁρίσουμε «τὴ βασικὴ φύση τῆς ἔκφρασής του». Αὐτοὶ ποὺ σκέφτονται γιὰ τὴ φύση τοῦ ζωντανοῦ δράματος, ἀτενίζοντας τὸ μέλλον γιὰ τὴν ἐπιβίωση τῆς τέχνης τους μὲ λιγώτερη ἐμπιστοσύνη ἀπ' ὅτι οἱ κινηματογραφιστὲς στὴ δική τους τέχνη, σπάνια παίρνουν μιὰ συγκριτικὰ λιγώτερο ἀποκλειστικὴ στάση.

Ἡ ἱστορία τοῦ κιν/φου ἀντιμετωπίζεται συνήθως σὰν ἡ ἱστορία τῆς ἀπελευθέρωσης του ἀπὸ τὰ θεατρικὰ πρότυπα. Πρῶτα ἀπ' ὅλα ἀπὸ τὴ θεατρικὴ «μετωπικότητα» (ἡ στατικὴ κάμερα ἀναπαράγει τὴν ἴδια κατάσταση στὸν θεατὴ μ' ἕνα θεατρικὸ ἔργο, ἀφοῦ μένει καρφωμένος στὸ κάθισμά του), μετὰ ἀπὸ τὸ θεατρικὸ παίξιμο (ἀτέλειωτες στυλιζαρισμένες χειρονομίες, ὑπερβολικὲς — χωρὶς νὰ χρειάζεται, γιατὶ τώρα ὁ ἠθοποιὸς μπορεῖ νὰ ἰδωθεῖ σὲ «γκρὸ-πλάν), καὶ τέλος ἀπὸ τὰ θεατρικὰ σκηνικὰ (τὴ μὴ - ἀναγκαία «ἀποστασιοποίηση» τῶν συγκινήσεων τοῦ θεατῆ, παραβλέποντας τὴν εὐκαιρία νὰ ἐμπλέξει τὸ ἀκροατήριο στὴ πραγματικότητα). Οἱ κινηματογραφικὲς ταινίες πιστεύεται ὅτι ἔχουν προχωρήσει πέρα ἀπὸ τὴ θεατρικὴ στασιμότητα στὴ κινηματογραφικὴ ρευστότητα, ἀπὸ τὴ θεατρικὴ καλλιτεχνικότητα στὴ κιν/φικὴ φυσικότητα καὶ ἀμεσότητα. Εἶναι φανερὸ ὅμως ὅτι τούτη ἡ ἄποψη εἶναι πολὺ ἁπλουστευμένη.

Μιὰ τέτοια ἁπλοποίηση συντείνει στὴ διφορούμενη ἔννοια τοῦ ματιοῦ τῆς κάμερας. Ἐπειδὴ ἡ κάμερα μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ γιὰ νὰ προβάλλει ἕνα σχετικὰ παθητικό, μή-ἐκλεκτικό, ὅραμα — καθὼς ἐπίσης κι' ἕνα ὅραμα ὑψηλῆς ἐκλεκτικότητας («μονταρισμένο») ποὺ συνήθως συνδέεται μὲ τὶς ταινίες, — ὁ κιν/φος εἶναι ἕνα «μέσο» καθὼς ἐπίσης καὶ μιὰ τέχνη, στὸ βαθμὸ ποὺ μπορεῖ νὰ ἀπορροφήσει ὁποιανδήποτε ἀπὸ τὶς ἄλλες τέχνες καὶ νὰ τὴν ἀποδώσει μὲ μιὰ κιν/φικὴ μορφή. (Αὐτὸ τὸ «μέσο» ἢ μὴ-καλλιτεχνικὴ ἄποψη τοῦ κιν/φου κατάγραψε αὐτὴ τὴν ἐνσάρκωση/ρουτίνα μὲ τὴν ἐφεύρεση τῆς τηλεόρασης. Γιατὶ τότε, ἀκόμα καὶ οἱ ἴδιες οἱ κιν/φικὲς ταινίες μεταβλήθηκαν σὲ μιὰ ἀκόμη παραστατικὴ τέχνη ποὺ συγκεκριμενοποιήθηκε σὲ φίλμ). Μποροῦμε νὰ κινηματογραφήσουμε ἕνα θεατρικὸ ἔργο, ἢ ἕνα μπαλλέτο, ἢ μιὰ ὄπερα, ἢ ἕνα ἀθλητικὸ γεγονὸς μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε τὸ φίλμ ἀποβαίνει, συγκριτικά, μιὰ διαφάνεια, καὶ φαίνεται σωστὸ νὰ λέμε ὅτι αὐτὸ ποὺ βλέπουμε εἶναι μιὰ κινηματογραφημένη πραγματικότητα. Ὅμως τὸ θέατρο δὲν εἶναι ποτὲ ἕνα «μέσο». Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸν λόγο, ἐπειδὴ δηλαδὴ μποροῦμε νὰ κινηματογραφήσουμε ἕνα θεατρικὸ ἔργο, ὄχι ὅμως τὸ ἀντίθετο, ὁ κιν/φος εἶχε μιὰ πρώϊμη σχέση μὲ τὴ θεατρικὴ σκηνὴ ἡ ὁποία ὅμως, πιστεύω, ἦταν τυχαία. Ὁ DUSE καὶ ὁ BERNHART καὶ ὁ BARRYMORE παρουσιάζονται ἀπὸ τὸν κινηματογράφο μὲ ἔργα τους· ὑπάρχει ἕνα Ἀγγλικὸ φίλμ μὲ τὸν FORBES-ROBERTSON στὸν ρόλο τοῦ Ἄμλετ στὰ 1913, ἕνα Γερμανικὸ μὲ τὸν EMIL JANNINGS στὸ ρόλο τοῦ Ὀθέλλου στὰ 1923. Τελευταῖα, ἡ κάμερα ἔχει «καταγράψει τὴν παράσταση τῆς HELENE WEIGEL τοῦ ἔργου τοῦ Μπρὲχτ Μ ά ν α κ ο υ ρ ά γ ι ο μὲ τὸ BERLINER ENSEMBLE· τὴν παράσταση τοῦ LIVING THEATRE «THE BRIG», ποὺ κινηματογραφήθηκε ἀπὸ τοὺς ἀδελφοὺς MEKAS, καὶ τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου τοῦ WEISS «MARAT SADE» ἀπὸ τὸν Πῆτερ Μπρούκ.

Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὅμως, ἀκόμα καὶ μέσα στοὺς περιορισμοὺς τῆς ἀντίληψης ὅτι τὸ φίλμ εἶναι ἕνα «μέσο» καὶ ἡ κάμερα ἕνα ἐργαλεῖο ποὺ «καταγράφει», πολλὰ ἄλλα θέματα ἀναπτύχθηκαν μέσα ἀπὸ τὸν κιν/φο. Ὅπως καὶ μὲ τὴν φωτογραφία, μερικὰ ἀπὸ τὰ γεγονότα ποὺ ἀποδόθηκαν μὲ κινούμενες φωτογραφίες ἦταν ἀναπαραστατικά, ἄλλα ὅμως ἐκτιμήθηκαν περισσότερο ἀκριβῶς γιατὶ δὲν ἦταν ἀναπαραστατικά — ἡ κάμερα ἐδῶ ἦταν ὁ μάρτυρας, ὁ ἀθέατος θεατής, τὸ ἄτρωτο μάτι ποὺ ταξιδεύει. (Ἴσως τὰ δημόσια γεγονότα, τὰ «νέα», ἀποτελοῦν μιὰ ἐνδιάμεση κατάσταση ἀνάμεσα σὲ παραστατικὰ καὶ μὴ γεγονότα, ὅμως, ἡ χρήση τοῦ φίλμ σὰν ντοκυμανταὶρ, ὑποδηλώνει ὅτι τὸ φίλμ εἶναι ἕνα «μέσο»). Νὰ μεταφερθεῖ στὸ φίλμ ἕνα ντοκουμέντο παροδικῆς πραγματικότητας, εἶναι μιὰ ἀντίληψη ποὺ δὲν σχετίζεται καθόλου μὲ τὸν σκοπὸ τοῦ θεάτρου. Φαίνεται νὰ ὑπάρχει κάποια σχέση μόνο ὅταν τὸ «πραγματικὸ γεγονὸς» ποὺ καταγράφεται εἶναι μιὰ θεατρικὴ παράσταση. Καὶ ἡ πρώτη χρήση τῆς κιν/φικῆς κάμερας ἦταν αὐτὴ τῆς καταστροφῆς εἰκόνων ἀπὸ τὴ πραγματικότητα: οἱ ταινίες τοῦ Λουὶ Λυμιὲρ μὲ εἰκόνες ἀπ' τὴ Νέα Ὑόρκη καὶ τὸ Παρίσι στὴ δεκαετία τοῦ 1890, προχρονολογοῦν τὴν χρήση τοῦ φίλμ στὴν ὑπηρεσία τοῦ θεάτρου.

Ἡ ἄλλη παραδειγματικὴ μή-θεατρικὴ χρήση τοῦ φίλμ, καὶ ἡ ὁποία χρονολογεῖται ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ ἐνεργοποίηση τῆς κάμερας, εἶναι αὐτὴ ποὺ δημιουργεῖ τὴν ψευδαίσθηση, τὴ κατασκευὴ τῆς φαντασίας. Ὁ πρωτοπόρος εἶναι φυσικὰ ὁ GEORGES MELIES. Ξέρουμε, ὅτι ὁ MELIES (ὅπως ἀρκετοὶ σκηνοθέτες μετὰ ἀπ' αὐτόν) δέχτηκε τὸ παραλληλόγραμο τῆς ὀθόνης σὰν μιὰ ἀναλογία μὲ τὸ σκηνικὸ προσκήνιο. Καὶ τὰ γεγονότα ἦταν ὄχι μόνο ἀναπαραστατικά, ἀλλ' ἐπίσης ἡ πηγὴ τῆς ἐφεύρεσης: φανταστικὰ ταξίδια, φανταστικὰ ἀντικείμενα, φυσικὲς μεταμορφώσεις. Αὐτὸ ὅμως, ἀκόμα κι' ἂν ἀναφέρουμε τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ MELIES τοποθετοῦσε τὴν κάμερα μπροστὰ ἀπὸ τὴ δράση καὶ σπάνια τὴ μετατόπιζε, δὲν σημαίνει ὅτι οἱ ταινίες του εἶναι θεατρικές. Μὲ τὴν μεταχείριση τῶν προσώπων σὰν ἀντικείμενα καὶ τὴ διασπαστικὴ παρουσίαση τοῦ χρόνου καὶ τοῦ χώρου, οἱ ταινίες τοῦ MELIES εἶναι πρωταρχικὰ «κινηματογραφικές» — ἂν δεχτοῦμε ὅτι πράγματι ὑπάρχει μιὰ τέτοια ἀντίληψη.

---

Ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὸν κιν/φο βρίσκεται συνήθως στὰ ὑλικὰ ποὺ παρουσιάζονται ἢ ἀποδίδονται. Ποῦ ἀκριβῶς ὅμως βρίσκεται ἡ διαφορά;

---

. .Φαίνεται ὅτι δὲ μποροῦμε νὰ ἀποφύγουμε τὸν πειρασμὸ νὰ τραβήξουμε μιὰ ὡμὴ διαχωριστικὴ γραμμή. Τὸ θέατρο ἀναπτύσσει τεχνάσματα ἐνῶ ὁ κιν/φος εἶναι ἀφοσιωμένος στὴ πραγματικότητα, σὲ μιὰ φυσικὴ πραγματικότητα ποὺ «ἀπολυτρώνεται», γιὰ νὰ χρησιμοποιήσω τὸν ἀξιοθαύμαστο ὅρο τοῦ SIEGFRIED

KRACAUER, ἀπὸ τὴ κάμερα. Ἡ αἰσθητικὴ ἀρχὴ ποὺ ἀκολουθεῖ αὐτὴ τὴ διανοουμενίστικη κατασκευὴ τοῦ σκελετοῦ/χάρτη, εἶναι ὅτι οἱ ταινίες ποὺ ἔχουν γυριστεῖ σὲ πραγματικὰ σκηνικὰ εἶναι καλύτερες (μ' ἄλλα λόγια περισσότερο κινηματογραφικές) ἀπ' αὐτὲς ποὺ ἔχουν γυριστεῖ μέσα σ' ἕνα στούντιο (ὅπου μποροῦμε νὰ ἀνακαλύψουμε τὴ διαφορά). Εἶναι φανερό, ὅτι ἂν ὁ Φλάερτυ καὶ ὁ Ἰταλικὸς νεορεαλισμὸς καθὼς καὶ ὁ κιν/φος ἀλήθεια τῶν Βερτώφ, Ρούς, Μαρκέρ, καὶ Ρούσπολι εἶναι τὰ μοντέλα ποὺ προτιμοῦνται, θὰ κρίνουμε μᾶλλον ἄδικα τὴ περίοδο γύρω στὰ 1920 μὲ τὶς παραγωγὲς τῶν στούντιο ποὺ ἀρχίζουν μὲ τὴν ταινία «Τὸ Ἐργαστῆρι τοῦ Δρα Καλιγκάρι», ταινίες ποὺ καταδείχνουν ἐπιδεικτικὰ τὴ κατασκευὴ τῶν χώρων καὶ τοῦ σκηνικοῦ, ἐνῶ ὁ φωτισμὸς τους εἶναι ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὶς Σουηδικὲς ταινίες. Ἔτσι, ὁ PANOFSKY ἐπιτίθεται στὸ Κ α λ ι γ κ ά ρ ι γιὰ τὴν «προδιαθετημένη πραγματικότητα» του, καὶ παρακινεῖ τοὺς κιν/φιστὲς νὰ κινηματογραφοῦν μιὰ ἀπροσδιόριστη, σὲ σχέση μὲ τὴ μορφή της, πραγματικότητα καὶ μ' ἕνα τέτοιο τρόπο ὥστε τὸ ἀποτέλεσμα νὰ μὴν παρουσιάζει ἔλλειψη φόρμας.

Δὲν ὑπάρχει ὅμως κανένας λόγος νὰ ἐπιμένουμε πάνω σ' ἕνα καὶ μόνο κιν/φικὸ μοντέλο. Κι' εἶναι σημαντικὸ νὰ σημειώσουμε ὅτι, κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος, ἡ ἀποθέωση τοῦ ρεαλισμοῦ, τὸ γόητρο τῆς «μή-παραστατικῆς (στυλιζαρισμένης) πραγματικότητας» στὸ κιν/φο, εἶναι στὴν οὐσία τὸ κάλυμμα μιᾶς πολιτικο - ἠθικῆς θέσης. Οἱ ταινίες ἔχουν πολλὲς φορὲς θεωρηθεῖ σὰν δημοκρατικὴ τέχνη, ἡ τέχνη τῆς μαζικῆς κοινωνίας. Ἂν δεχτοῦμε στὰ σοβαρὰ αὐτὴ τὴ περιγραφή, τότε τείνουμε (σὰν τὸν PANOFSKY καὶ τὸν KRACAUER) νὰ θέλουμε τὶς ταινίες νὰ συνεχίζουν νὰ ἀντανακλοῦν τὴ καταγωγή τους σ' ἕνα χυδαῖο ἐπίπεδο καλλιτεχνικότητας, νὰ παραμένουν πιστὲς στὶς πλατειὲς ἀνεκπαίδευτες μάζες. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἕνας ἀφηρημένος Μαρξιστικὸς προσανατολισμὸς συμφωνεῖ μ' ἕνα θεμελιώδες δόγμα τοῦ Ρομαντισμοῦ. Ὁ κιν/φος, ποὺ εἶναι ταυτόχρονα μιὰ ὑψηλὴ τέχνη καὶ μιὰ τέχνη γιὰ τὶς μάζες, θεωρεῖται ἡ τέχνη τῆς αὐθεντικότητας. Τὸ θέατρο, ἀντίθετα, σημαίνει κοστούμια, προφάσεις, ψέματα. Ἡ γεύση του εἶναι ἀριστοκρατική, εἶναι ἡ γεύση μιᾶς κοινωνικῆς τάξης. Πίσω ἀπὸ τὶς ἀντιρρήσεις τῶν κριτικῶν γιὰ τὰ σκηνικὰ τοῦ Κ α λ ι γ κ ά ρ ι, τὰ ἀπίθανα κοστούμια καὶ τὴν ἠθοποιΐα τῆς ταινίας τοῦ Ρενουὰρ "Νανά," τὴν ὑπερβολικὴ ὁμιλία στὴ ταινία τοῦ Ντράγιερ Γ ε ρ τ ρ ο ύ δ η, σὰν «θεατρικά», κεῖται ἡ ἀντίληψη ὅτι αὐτὲς οἱ ταινίες εἶναι οὐτοπιστικές, ὅτι ἐπιδεικνύουν μιὰ αἰσθητικότητα ποὺ εἶναι καὶ προσποιητὴ καὶ ἀντιδραστική, κι' ὅτι ἐπίσης εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴ δημοκρατικὴ καὶ περισσότερο ἐγκόσμια εὐαισθησία τῆς μοντέρνας ζωῆς.

Ὡστόσο, εἴτε θεωρηθεῖ σὰν αἰσθητικὸ σφάλμα ἢ ὄχι, ἡ συνθετικὴ μορφὴ ποὺ παρουσιάζουν οἱ ταινίες δὲν εἶναι ἀπαραίτητα ἕνας μὴ κατάλληλα τοποθετημένος θεατρικαλισμός. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς ἱστορίας τοῦ κιν/φου, ὑπῆρξαν ζωγράφοι καὶ γλύπτες

ποὺ διεκήρυξαν ὅτι τὸ ἀληθινὸ μέλλον τοῦ κιν/φου κεῖται στὴ καλλιτεχνικότητα, στὴ κατασκευή, στὴν ἀφαίρεση, κι' ὄχι στὴ διήγηση ἢ στὴ ἀναδίπλωση ἑνὸς στόρυ ὁποιασδήποτε μορφῆς (εἴτε ρεαλιστικῆς ὑφῆς εἴτε σουρρεαλιστικῆς). Ἔτσι, ὁ THEO VAN DOESBURG στὰ 1929 στὸ δοκίμιο του «Τὸ φίλμ σὰν μιὰ γνήσια φόρμα», ὁραματίζεται τὸ φίλμ σὰν τὴν ἔκφραση τῆς «ὀπτικῆς ποίησης», «δυναμικὰ φωτισμένη ἀρχιτεκτονική», ἢ «δημιουργία ἑνὸς κοσμήματος». Τὸ φίλμ θὰ πραγματοποιήσει «τὸ ὄνειρο τοῦ Μπὰχ νὰ βρεθεῖ ἕνα ὀπτικὸ ἰσότοπο γιὰ τὴ χρονικὴ (μεταβατική) δομὴ τῆς μουσικῆς σύνθεσης». Σήμερα, μερικοὶ κινηματογραφιστές — γιὰ παράδειγμα ὁ ROBERT BREER — συνεχίζουν νὰ ἐπιδιώκουν αὐτὴ τὴν ἀντίληψη γιὰ τὸ φίλμ, καὶ ποιὸς μπορεῖ νὰ πεῖ ὅτι μιὰ τέτοια ἀντίληψη δὲν εἶναι κινηματογραφική;

Θὰ μποροῦσε νὰ ὑπάρξει μιὰ ἄλλη ἀντίληψη τόσο μακρυὰ ἀπὸ τοὺς στόχους τοῦ θεάτρου ὅσο μιὰ τέτοια ἀφαιρετικὴ ἀντίληψη; Ἐδῶ δὲν πρέπει νὰ ἀπαντήσουμε βιαστικά.

Μερικοὶ τοποθετοῦν τὸν διαχωρισμὸ ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὸν κιν/φο, σὰν τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ θεατρικὸ ἔργο καὶ στὸ σενάριο. Ὁ PANOFSKY συνάγει αὐτὴ τὴ διαφορὰ ἀπ' αὐτὸ ποὺ γι' αὐτὸν εἶναι τὸ πιὸ σημαντικό: ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς συνθῆκες παρακολούθησης ἑνὸς θεατρικοῦ ἔργου καὶ μιᾶς ταινίας. Στὸ θέατρο, λέει ὁ PANOFSKY· «ὁ χῶρος εἶναι στατικός· ὁ χῶρος τῆς σκηνῆς, καθὼς ἐπίσης ἡ σχέση τοῦ χώρου ἀνάμεσα στὸ θεατὴ καὶ στὴ παράσταση, εἶναι ἀμετάβλητα, παραμένουν σταθερά», ἐνῶ στὸν κιν/φο «ὁ θεατὴς κατέχει ἕνα στατικὸ κάθισμα, ὅμως μόνο σωματικά, ὄχι σὰν τὸ ὑποκείμενο μιᾶς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας.» Στὸν κιν/φο, ὁ θεατὴς εἶναι «αἰσθητικῶς... σὲ σταθερὴ κίνηση καθὼς τὸ μάτι του ταυτίζεται μὲ τὸ φακὸ τῆς μηχανῆς, ποὺ σταθερὰ ἀλλάζει διεύθυνση καὶ ἀπόσταση».

Θὰ λέγαμε ὅτι αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια. Ὅμως, αὐτὴ ἡ παρατήρηση δὲν ἐγγυᾶται τὴν ὕπαρξη τοῦ ριζοσπαστικοῦ χάσματος ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὸν κιν/φο. Ὅπως κι' ἄλλοι κριτικοί, ὁ PANOFSKY ἀναφέρεται σὲ μιὰ «λογοτεχνικὴ» ἀντίληψη γιὰ τὸ θέατρο. Σ' ἕνα θέατρο ποὺ θεωρεῖται βασικὰ μιὰ δραματοποιημένη λογοτεχνία, κείμενα, λέξεις, ὁ PANOFSKY ἀντιπαραθέτει τὸν κιν/φο ποὺ εἶναι κυρίως «μιὰ ὀπτικὴ ἐμπειρία». Μ' ἄλλα λόγια δηλαδή, μᾶς ζητάει νὰ ἀναγνωρίσουμε τὴν περίοδο τοῦ βωβοῦ κιν/φου σὰν καθαρὴ κιν/φικὴ τέχνη, καὶ τὸ θέατρο μὲ «ἔργα» ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ στὸν Τέννεσυ Οὐίλλιαμς. Πολλὲς ὅμως ἀπὸ τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες σημερινὲς ταινίες δὲν περιγράφονται σωστὰ ὅταν μιλᾶμε γιὰ εἰκόνες στὶς ὁποῖες ἔχει προστεθεῖ ἦχος. Τί γίνεται ὅμως ὅταν ἀντιλαμβανόμαστε τὸ θέατρο σὰν κάτι περισσότερο ἢ διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ θεατρικὸ ἔργο;

Ὁ PANOFSKY μᾶλλον ἁπλοποιεῖ ὅταν δυσφημεῖ διάφορες ταινίες γιὰ τὰ θεατρικά τους στοιχεῖα, φαίνεται ὅμως νὰ ἔχει δίκηο ὅταν λέει ὅτι, ἱστορικῶς, τὰ θέατρο εἶναι μόνο μιὰ ἀπὸ τὶς τέχνες ποὺ τρέφεται μέσα στὸν κιν/φο. Παρατηρεῖ ὅτι, οἱ ταινίες ὀνομάστηκαν κινηματογραφικὲς ταινίες μᾶλλον παρὰ «φωτοέργα» ἢ «ἔργα τῆς ὀθόνης». Οἱ ταινίες πηγάζουν λιγώτερο ἀπὸ τὸ θέατρο ποὺ εἶναι μιὰ παραστατικὴ τέχνη, μιὰ τέχνη ποὺ ἤδη κινῆται, παρὰ ἀπὸ ἔργα τέχνης ποὺ εἶναι στατικά. Ὁ PANOFSKY παραθέτει σὰν πηγὲς ἀποτυχημένους πίνακες τοῦ 19ου αἰῶνα, POST—CARDS καὶ κέρινες κατασκευὲς ὅπως αὐτὲς τῆς Μαντὰμ Τυσσώ. Αὐτὸ ποὺ προκαλεῖ ἐντύπωση εἶναι ὅτι δὲν βλέπει τὴ σχέση ἀνάμεσα στὶς κιν/φικὲς ταινίες καὶ στὶς προηγούμενες χρήσεις τῆς διηγηματικῆς στατικῆς φωτογραφίας — ὅπως, γιὰ παράδειγμα, τὰ οἰκογενειακὰ πορτραίτα. Ἡ διηγηματικὴ τεχνικὴ ποὺ ἀναπτύχθηκε ἀπὸ ὡρισμένους διηγηματογράφους τοῦ 19ου αἰῶνα, καθὼς ἀναφέρει κι' ὁ Ἀϊζενστάϊν στὸ ὑπέροχο δοκίμιό του γιὰ τὸν Ντίκενς, προμήθευε ἕνα ἀκόμη πρότυπο γιὰ τὸν κινηματογράφο.

Ὅτι οἱ ταινίες εἶναι εἰκόνες (συνήθως φωτογραφίες) ποὺ κινοῦνται, αὐτὸ εἶναι σίγουρο. Ὅμως, ἡ διακριτικὴ μονάδα τῶν κιν/φικῶν ταινιῶν δὲν εἶναι ἡ εἰκόνα ἀλλὰ ἡ ἀρχὴ τῆς σύνδεσης ἀνάμεσα στὶς εἰκόνες, ἡ σχέση τοῦ «πλάνου» μὲ τὸ προηγούμενό του καθὼς καὶ τὸ ἑπόμενό του. Δὲν ὑπάρχει ἰδιαίτερα «κιν/φικὸς» τρόπος σύνδεσης τῶν εἰκόνων ἀντίθετος μὲ τὸν «θεατρικό».

---

Ὁ PANOFSKY δηλώνει τὴν ἀντίθεσή του σὲ κάθε προσπάθεια τοῦ κινηματογράφου νὰ διεισδύσει στὸ θέατρο, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀντίστροφο. Στὸ θέατρο ὁ θεατής, ὄχι μόνο δὲ μπορεῖ νὰ ἀλλάξει τὴν ὀπτικὴ του γωνία, ἀλλὰ ἀντίθετα μὲ τὶς ταινίες, «τὰ σκηνικὰ τῆς σκηνῆς δὲν μποροῦν νὰ ἀλλάζονται κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς πράξης (ἐκτὸς ἀπὸ τέτοια περιστατικὰ ὅπως, ἡ ἐγειρόμενη σελήνη, τὰ σύννεφα, καὶ ἄλλα). Ἐὰν θὰ συμφωνήσουμε μὲ μιὰ τέτοια ἀντίληψη, τότε τὸ ἰδανικὸ ἔργο θὰ ἦταν τὸ NO EXIT, καὶ τὸ ἰδανικὸ σκηνικὸ ἕνα ρεαλιστικὸ σαλόνι ἢ μιὰ ἄδεια σκηνή.

Ὁ PANOFSKY δὲν φαίνεται λιγώτερο δογματικὸς ὅταν συμπληρώνει ὅτι· ἀφοῦ ὅλες οἱ ταινίες εἶναι μιὰ «ὀπτικὴ ἐμπειρία», ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς ταινίας πρέπει νὰ ὑποτάσσονται στὴν εἰκόνα. Καὶ ἰσχυρίζεται: «ἂν αὐτὸ δὲν συμβαίνει τότε ἀκόμα καὶ μιὰ ποιητικὴ συγκίνηση, ἕνα μουσικὸ ξέσπασμα, μιὰ λογοτεχνικὴ ἔπαρση (ἀκόμα, θὰ πρέπει νὰ πῶ, καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ ἀστεῖα τοῦ Γκροῦτσο Μὰρξ) χάνουν ὁλοκληρωτικὰ ἐπαφὴ μὲ τὴν ὁρατὴ κίνηση, ξαφνιάζουν τὸν εὐαίσθητο θεατὴ καὶ φαίνονται ἔξω ἀπὸ κάθε χῶρο». Τί θὰ λέγαμε τότε γιὰ τὶς ταινίες τοῦ Μπρεσσόν, καὶ τοῦ Γκοντάρ, μὲ τὰ ὑπαινικτικά, πυκνά τους κεί-

μενα, καὶ μὲ τὴ χαρακτηριστική τους ἄρνηση νὰ εἶναι ὀπτικὰ ὡραῖες; Πῶς θὰ μποροῦσαμε νὰ ἐξηγήσουμε τὴν ἀσυνήθιστα σωστὴ ἀπόφαση τοῦ Γιασουζίρο Ὄζου νὰ θέλει τὴν κάμερα του στατική;

Ἡ πτώση στὴ ποιότητα τῶν ταινιῶν στὴν ἀρχικὴ περίοδο τοῦ ὁμιλοῦντος (σὲ σύγκριση μὲ τὸ ἐπίπεδο ποὺ ἔφθασαν οἱ ταινίες στὴ δεκαετία τοῦ 1920) εἶναι ἀναμφισβήτητη. Ἂν καὶ θὰ ἦταν εὔκολο νὰ ποῦμε ὅτι αὐτὸ ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι ὁ κιν/φος στράφηκε πρὸς τὸ θέατρο, εἶναι ἐπίσης γεγονὸς ὅτι οἱ κιν/φιστὲς δὲν στράφηκαν πρὸς τὰ θεατρικὰ ἔργα πιὸ συχνὰ ὀπ' ὅτι στὴ προηγούμενη δεκαετία. Ἀναρίθμητες θεατρικὲς ἐπιτυχίες ὅπως «OUTWARD BOUND», «DINNER AT EIGHT», "BLITHE SPIRIT", "FAISONS UN REVE", "TWENTIETH CENTURY" "BOUDOU SAUVE DES EAUX", "SHE DONE HIM WRONG", "ANNA CHRISTIE", "MARIUS", "ANIMAL CRACKERS", "THE PETRIFIED FOREST", γυρίστηκαν σὲ ταινίες. Ἡ ἐπιτυχία αὐτῶν τῶν κιν/φικῶν παραλλαγῶν μετριέται ἀπὸ τὴν ἔκταση μὲ τὴν ὁποία τὸ σενάριο ἀναδιοργανώνει καὶ ἀποβάλλει τὴ δράση καὶ τὸ λεκτικὸ κείμενο — ὅπως σὲ ὡρισμένες ταινίες ἀπὸ θεατρικὰ ἔργα τοῦ WILDE καὶ τοῦ SHAW, τοῦ Σαίξπηρ (HENRY V», καὶ τοῦ SJOBERG (MISS JULIE). Παραμένει ὅμως σταθερὴ ἡ ἐχθρικότητα μὲ τὴν ὁποία ἀντιμετωπίζονται ταινίες μὲ θεατρικὰ στοιχεῖα. Ἕνα τελευταῖο παράδειγμα: ἡ ἐξοργιστικὴ ἐχθρικότητα μὲ τὴν ὁποίαν ἀντιμετώπισαν τὴν τελευταία ταινία τοῦ Ντράγιερ «Γερτρούδη». Τούτη ἡ ταινία, ποὺ πιστεύω ὅτι εἶναι ἕνα μικρὸ ἀριστούργημα, ὄχι μόνο εἶναι βασισμένη σ' ἕνα θεατρικὸ ἔργο τοῦ περασμένου αἰῶνα, ποὺ οἱ χαρακτῆρες του μιλᾶνε πολὺ καὶ ἐντελῶς τυπικά, ἀλλ' ἐπίσης ἔχει κινηματογραφηθεῖ σχεδὸν ὁλοκληρωτικὰ σὲ μέσα πλάνα.

Μερικὲς ἀπὸ τὶς ταινίες ποὺ ἔχω ἀναφέρει εἶναι ἀσήμαντες· ἄλλες εἶναι ποιοτικῶς τέλειες. (Τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὰ θεατρικὰ ἔργα, ἂν καὶ καμμιὰ συσχέτιση δὲ μπορεῖ νὰ γίνει ἀνάμεσα στὰ πρότυπα τῶν θεατρικῶν ἔργων καὶ στὶς παραλλαγὲς τῶν ταινιῶν). Ὅμως, οἱ ἀξίες καὶ τὰ μειονεκτήματά τους δὲν μποροῦν νὰ ταξινομηθοῦν σὰν ἕνα θεατρικὸ στοιχεῖο ἐνάντιο στὸ κιν/φικό. Εἴτε πηγάζουν ἀπὸ θεατρικὰ ἔργα ἢ ὄχι, ταινίες μὲ πολύπλοκο ἢ τυπικὸ διάλογο, ταινίες στὶς ὁποῖες ἡ κάμερα εἶναι στατικὴ ἢ στὶς ὁποίες ἡ δράση παραμένει μέσα στὸ στούντιο, δὲν εἶναι ἀπαραίτητα θεατρικές. Τὸ ὅτι ἡ κάμερα δὲν πρέπει νὰ εἶναι στατική, δὲ μᾶς λέει τίποτα περισσότερο ἀπ' τὸ ὅτι οἱ ταινίες πρέπει νὰ εἶναι βουβές. Στὴν ταινία τοῦ Κουροσάβα «Τὸ χαμηλώτερο βάθος», μιὰ σχετικὰ πιστὴ μεταφορὰ τοῦ ἔργου τοῦ Γκόρκι, ἡ περισσότερη δράση τῆς ταινίας περιορίζεται μέσα σ' ἕνα μεγάλο δωμάτιο, εἶναι ὅμως τόσο κινηματογραφικὴ ὅσο καὶ ἡ ταινία του «Ὁ Θρόνος τοῦ αἵματος», μιὰ ἐλεύθερη καὶ λακωνικὴ μεταφορὰ τοῦ Μάκβεθ. Ἡ ποιότητα τῆς κλειστοφοβικῆς ταινίας τοῦ Μελβὶλ «Τὰ τρομερὰ παιδιά» εἶναι τόσο ἰδιόρυθμη

γιὰ τὸν κιν/φο ὅσο ἡ ταινία τοῦ Φόρντ «Οἱ ἐρευνητές» ἢ ἕνα ταξίδι μὲ τὸ τραῖνο σὲ σινέραμα.

Αὐτὸ ποὺ χαρακτηρίζει μιὰ ταινία θεατρική, ὑπὸ μιὰ φθονερὴ ἔννοια, εἶναι ὅταν ἡ διήγηση γίνεται συνεσταλτικὴ ἢ αὐτοσυναισθανόμενη: σύγκρινε τὴν ταινία τοῦ AUTANT — LARA «OCCUPE-TOI D'AMELIE», μιὰ περίφημη κιν/φικὴ χρήση τῶν στοιχείων τῆς θεατρικότητας, μὲ τὴν ἀδέξια χρήση τῶν ἴδιων στοιχείων στὴ ταινία τοῦ OPHULS «LA RONDE».

---

Ὁ ALLARDYCE NICOLL, στὸ βιβλίο του «Φίλμ καὶ Θέατρο» (1936), δηλώνει ὅτι ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δυὸ μπορεῖ νὰ κατανοηθεῖ σὰν ἡ διαφορὰ σὲ σχέση μὲ τοὺς χαρακτῆρες· «Πρακτικῶς ὅλοι οἱ χαρακτῆρες τῆς σκηνῆς εἶναι τύποι, ἐνῶ στὸν κιν/φο ζητᾶμε ἀτομικοποίηση... καὶ ἀποδίδουμε μεγαλύτερη δύναμη ἀνεξάρτητης ζωῆς στὶς φιγούρες τῆς ὀθόνης». (Ὁ PANOFSKY, πρέπει νὰ ἀναφέρουμε ἐδῶ, ὑποστηρίζει ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο: ὅτι ἡ φύση τῶν ταινιῶν, ἀντίθετα μὲ τὰ θεατρικὰ ἔργα, ἀπαιτεῖ κοινοὺς χαρακτῆρες).

Ἡ θέση τοῦ NICOLL δὲν εἶναι τόσο αὐθαίρετη ὅσο φαίνεται. Θὰ μποροῦσα νὰ τὴ συσχετίσω μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ ἀκατάλυπτες στιγμὲς μιᾶς ταινίας, καὶ τὰ πιὸ ἱκανὰ στοιχεῖα τοῦ χαρακτηρισμοῦ, εἶναι ἀκριβῶς οἱ «ἄσχετες» ἢ μὴ-λειτουργήσιμες λεπτομέρειες. (Ἕνα τυχαῖο παράδειγμα: τὸ μπαλλάκι τοῦ πίνγκπόνγκ μὲ τὸ ὁποῖο παίζει ὁ καθηγητὴς στὸ ἔργο τοῦ Ἄϊβορι «SHAKESPEARE WALLAH). Οἱ κιν/φικὲς ταινίες ἀναπτύσσονται πάνω σ' ἕνα διηγηματικὸ στοιχεῖο ὅμοιο μ' αὐτὸ τῆς τεχνικῆς τῆς ζωγραφικῆς καὶ τῆς φωτογραφίας τὴν ἀποκεντρικοποίηση. Εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸ ποὺ δημιουργεῖ τὴν εὐχάριστη διάσπαση ἢ τεμαχισμὸ (αὐτὸ ποὺ ὁ NICOLL ἐννοεῖ μὲ τὴ λέξη «ἀτομικοποίηση») τῶν χαρακτήρων σὲ πολλὲς ἀριστουργηματικὲς ταινίες. Ἀντίθετα, ἡ γραμμικὴ «διαύγεια» τῆς λεπτομέρειας (τὸ ὅπλο πάνω στὸν τοῖχο στὴ πρώτη πράξη, πρέπει νὰ ἐξαφανιστεῖ στὸ τέλος τῆς τρίτης) εἶναι ὁ κανονισμὸς στὸ Δυτικὸ διηγηματικὸ θέατρο, καὶ πιστοποιεῖ τὴν ἀντίληψή μας γιὰ τὴν ἕνωση τῶν χαρακτήρων (μιὰ ἕνωση ποὺ μπορεῖ νὰ φαίνεται σὰν τὸν ὁρισμὸ ἑνὸς «τύπου»).

Ὅμως, ἀκόμη καὶ μ' αὐτὲς τὶς τροποποιήσεις ἡ θέση τοῦ NICOLL φαίνεται ἀβάσιμη ὅταν ἀντιληφθοῦμε ὅτι στηρίζεται πάνω στὴν ἰδέα ὅτι «Ὅταν πηγαίνουμε στὸ θέατρο, θέλουμε νὰ δοῦμε θέατρο καὶ τίποτα ἄλλο». Τί σημαίνει αὐτὸ τὸ «θέατρο καὶ τίποτα ἄλλο»; Εἶναι ἡ παληὰ ἀντίληψη γιὰ τὸ καλλιτέχνημα. (Λὲς καὶ ἡ τέχνη ἦταν πάντα κάτι ἄλλο. Λὲς καὶ ὡρισμένες τέχνες ἦταν καλλιτεχνικὲς ἐνῶ ἄλλες ὄχι). Σύμφωνα μὲ τὸν NICOLL, ὅταν βρισκόμαστε στὸ θέατρο «ἡ ψευδαίσθηση τῆς θεατρικῆς παράστασης παρουσιάζεται μπροστά μας, ἔτσι ὥστε εἴμαστε προετοιμασμένοι νὰ μὴ ζητήσουμε τίποτα περισσό-

τερο ἀπὸ τὴ θεατρικὴ ἀλήθεια». Στὸν κιν/φο, ὅμως, κάθε θεατής, ἄσχετα μὲ τὴ μόρφωσή του, βρίσκεται οὐσιαστικὰ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο· πιστεύουμε ὅτι ἡ κάμερα δὲν μπορεῖ νὰ ψεύδεται. Ὅπως ἀκριβῶς σὲ μιὰ ταινία ὁ ἠθοποιὸς καὶ ὁ ρόλος του εἶναι ταυτόσημα, ἔτσι καὶ ἡ εἰκόνα δὲν μπορεῖ νὰ διαχωρισθεῖ ἀπ' αὐτὸ ποὺ ἀπεικονίζει. Ὁ κιν/φος, λοιπόν, μᾶς προσφέρει αὐτὸ ποὺ ἐμπειρικὰ ἀποκαλοῦμε ἡ ἀλήθεια τῆς ζωῆς.

Δὲν θὰ μποροῦσε τὸ θέατρο νὰ διαλύσει τὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν ἀλήθεια τοῦ καλλιτεχνήματος καὶ στὴν ἀλήθεια τῆς ζωῆς; Δὲν εἶναι αὐτὸ ὅτι ἀκριβῶς τὸ θέατρο σὰν τελετουργία προσπαθεῖ νὰ ἐπιτύχει; Αὐτὸ δὲν εἶναι τὸ στοιχεῖο τῆς ἔρευνας ὅταν τὸ θέατρο θεωρεῖται σὰν μιὰ ἀνταλλαγὴ μὲ τοὺς θεατές; — κάτι ποὺ οἱ ταινίες ποτὲ δὲν μποροῦν νὰ γίνουν.

---

Ἐὰν ὑπάρχει πράγματι ἕνας ἀμετάβλητος διαχωρισμὸς ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὸν κιν/φο, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι εἶναι ὁ ἀκόλουθος. Τὸ θέατρο περιορίζεται σὲ μιὰ λογικὴ ἢ συνεχὴ χρήση τοῦ χώρου. Ὁ κιν/φος (μὲ τὸ μοντάζ, δηλαδή, μὲ τὴν ἀλλαγὴ τῶν πλάνων — ποὺ εἶναι ἡ βασικὴ μονάδα κατασκευῆς τοῦ φίλμ) λειτουργεῖ σ' ἕνα χῶρο ποὺ εἶναι μὴ-λογικὸς καὶ ἀσυνεχής. Στὸ θέατρο, οἱ ἠθοποιοὶ εἶναι ἢ «πάνω» στὴ σκηνὴ ἢ «πέρα» ἀπ' αὐτήν. Ὅταν εἶναι «πάνω» στὴ σκηνὴ εἶναι πάντα ὁρατοὶ ἢ παρουσιάζουν μιὰ συνεχικότητα ἀνάμεσά τους. Στὸν κιν/φο, μιὰ τέτοια σχέση δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ εἶναι ὁρατὴ ἢ ἀκόμα καὶ νὰ μπορεῖ νὰ διαφανεῖ σὰν τέτοια. (παράδειγμα: τὸ τελευταῖο πλάνο στὸ φίλμ τοῦ Παρατζάνωφ «Στὶς σκιὲς τῶν προγόνων μας».) Μερικὲς ταινίες ποὺ θεωροῦνται ἀντιφατικὰ θεατρικὲς εἶναι αὐτὲς ποὺ φαίνονται νὰ ἀποδίδουν ἔμφαση στὴ χωρικὴ συνέχεια· ὅπως ἡ ταινία τοῦ Χίτσκοκ «ROPE» ἢ ἡ τολμηρὰ ἀναχρονιστικὴ ταινία τοῦ Ντράγιερ «Γερτρούδη». Ὡστόσο μιὰ βαθύτερη ἔρευνα καὶ στὶς δύο ταινίες θὰ δειχνε πόσο πολύπλοκος εἶναι ὁ χειρισμὸς τοῦ χώρου τους. Τὰ μεγαλύτερα σὲ διάρκεια πλάνα πρὸς τὰ ὁποῖα οἱ ὁμιλοῦσες ταινίες κινοῦνται, δὲν εἶναι οὔτε λιγώτερο οὔτε περισσότερο κιν/φικὰ ἀπὸ τὰ μικρότερα σὲ διάρκεια πλάνα ποὺ χαρακτηρίζουν τὶς βουβὲς ταινίες. Ἔτσι ἡ κιν/φικὴ ἀρετή τους δὲ βρίσκεται στὴ ρευστότητα τῆς τοποθέτησης τῆς κάμερας οὔτε στὴ συχνότητα τῆς ἀλλαγῆς τῶν πλάνων. Συνίσταται ἀπὸ τὴ διάταξη τῶν εἰκόνων καὶ (τώρα) τῶν ἤχων. Ὁ MELIES, γιὰ παράδειγμα, ἂν καὶ προχώρησε πέρα ἀπὸ τὴ στατικὴ θέση τῆς κάμεράς του, εἶχε μιὰ ἐκπληκτικὴ ἀντίληψη γιὰ τὸ πῶς νὰ ἑνώνει τὶς εἰκόνες του. Κατάλαβε ὅτι τὸ μοντὰζ πρόσφερε κάτι ἀνάλογο στὸ θαυματουργὸ χέρι τοῦ μάγου, καὶ γι' αὐτὸ πρότεινε ὅτι ἕνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ κιν/φου (διακριτικὸ ἀπὸ τὸ θέατρο) εἶναι ὅτι ὁτιδήποτε μπορεῖ νὰ συμβεῖ, ὅτι δὲν ὑπάρχει τίποτα ποὺ νὰ μὴν μπορεῖ νὰ παρουσιασσθεῖ πειστικά. Μὲ τὸ μοντάζ, ὁ MELIES παρουσιάζει τὶς ἀσυνέχειες τῆς φυσικῆς ὑ-

πόστασης καὶ συμπεριφορᾶς. Στὶς ταινίες του, αὐτὲς οἱ ἀσυνέχειες εἶναι, ἂς ποῦμε, πρακτικές· λειτουργικὲς· μετατρέπουν τὴν συνηθισμένη πραγματικότητα. Ἡ συνεχὴς ὅμως ἐπανακαθιέρωση τοῦ χώρου (καθὼς ἐπίσης καὶ ἡ ἀντίληψη τῆς μεταβατικῆς ἀπροσδιοριστικότητας) ποὺ χαρακτηρίζει τὴ διήγηση τοῦ φίλμ, δὲν ἀναφέρεται μόνο στὴν ἱκανότητα τοῦ κιν/φου νὰ κατασκευάζει «ὁράματα» καὶ νὰ μᾶς δείξει ἕνα ριζοσπαστικὸ μεταβλητὸ κόσμο. Ἡ πιὸ «ρεαλιστική» χρήση τῆς κιν/φικῆς μηχανῆς περιλαμβάνει ἐπίσης ἕνα ἀσυνεχὲς μέτρημα τοῦ χώρου.

Ἡ φιλμικὴ διήγηση ἔχει ἕνα «συντακτικό» ἡ σύνθεση τοῦ ὁποίου πηγάζει ἀπὸ τὸν ρυθμὸ τῶν ἀναφορικῶν σχέσεων καὶ τῶν διαχωρισμῶν. Ὅπως ἔχει γράψει ὁ Κοκτώ, «τὸ κύριο ἐνδιαφέρον μου σὲ μιὰ ταινία εἶναι νὰ ἐμποδίσω τὶς εἰκόνες νὰ γίνουν ρευστές, νὰ τὶς φέρω ἀντίθετες ἀνάμεσά τους, νὰ τὶς ἀγκυροβολήσω καὶ νὰ τὶς ἑνώσω χωρὶς νὰ καταστρέψω τὴν ἄνεσή τους». (Συνάγεται ὅμως ἀπὸ μιὰ τέτοια ἀντίληψη τοῦ φιλμικοῦ συντακτικοῦ, ὅτι ἀποδοκιμάζουμε τὴν ἰδέα τῆς ταινίας «σὰν ἁπλὴ διασκέδαση ἀντὶ γιὰ ἕνα μέσο σκέψης»;)

Σύροντας μιὰ διαχωριστικὴ γραμμὴ ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὸν κιν/φο, τὸ ζήτημα τῆς συνεχικότητας τοῦ χώρου μοῦ φαίνεται πιὸ θεμελιώδες ἀπὸ τὴ διαφορὰ ποὺ μπορεῖ νὰ ἀναφερθεῖ ἀνάμεσα στὸ θέατρο σὰν μιὰ διάταξη τῆς κίνησης σ' ἕνα τρισδιάστατο χῶρο (ὅπως ὁ χορός) καὶ στὸν κιν/φο σὰν μιὰ διάταξη τοῦ χώρου πάνω σ' ἕνα ἐπίπεδο (ὅπως ἡ ζωγραφική). Οἱ ἱκανότητες τοῦ θεάτρου νὰ χειρίζεται τὸν χῶρο καὶ τὸν χρόνο εἶναι περισσότερο ἀκατέργαστες καὶ ἀπαιτοῦν περισσότερη δουλειὰ ἀπ' ὅτι τοῦ κιν/φου. Τὸ θέατρο δὲν μπορεῖ νὰ φτάσει στὶς ἱκανότητες κι' εὐκολίες τοῦ κιν/φου γιὰ τὸν αὐστηρὸ ἔλεγχο τῆς ἐπανάληψης τῶν εἰκόνων· τὴν διπλὴ ἀναπαραγωγὴ ἢ ἀντιπαράθεση τῆς λέξης καὶ τῆς εἰκόνας, καθὼς καὶ τὴν ἀντιπαραβολὴ τῶν εἰκόνων. (Μὲ τὴν βοήθεια ἀνεπτυγμένων μεθόδων φωτισμοῦ μποροῦμε τώρα νὰ ἔχουμε «φοντού» πάνω στὴ σκηνή. Ὅμως ἀκόμα δὲν ἔχει βρεθεῖ κανένα ἀνάλογο, οὔτε ἀκόμα μὲ τὴν πιὸ ἀνεπτυγμένη χρήση τῆς θεατρικῆς κουρτίνας, τοῦ «LAP DISSOLVE»).

Τὸ θέατρο ἔχει θεωρηθεῖ σὰν μιὰ μεσολαβητικὴ τέχνη, πιθανῶς γιατὶ ἀποτελεῖται συνήθως ἀπὸ ἕνα προϋπάρχον ἔργο ποὺ μεταφέρεται παραστατικά, κι' αὐτὴ ἡ παράσταση εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πολλὲς πιθανὲς ἑρμηνείες του. Ὁ κινηματογράφος, ἀντίθετα, θεωρεῖται μιὰ μὴ-μεσολαβητικὴ τέχνη γιατὶ ἡ ἀκτίνα του εἶναι πιὸ πλατειὰ ἀπ' αὐτὴ τῆς ζωῆς, γιατὶ ἡ ἐπίδραση του στὸ μάτι εἶναι πιὸ ἔντονη, καὶ τέλος γιατὶ (τὰ λόγια εἶναι τοῦ PANOFSKY) «τὸ κιν/φικὸ μέσο εἶναι μιὰ φυσικὴ πραγματικότητα» ὅπου οἱ χαρακτῆρες σὲ μιὰ ταινία «δὲν ἔχουν αἰσθητικὴ ὕπαρξη ἔξω ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς». Ὑπάρχει ὅμως μιὰ ἐξ ἴσου σημαντικὴ ἀντίληψη ὅτι οἱ ταινίες εἶναι μιὰ μεσολαβητικὴ τέχνη ἐνῶ τὸ θέατρο μὴ-μεσολαβητική. Αὐτὸ ποὺ συμβαίνει πάνω στὴ σκη-

νὴ τὸ βλέπουμε μὲ τὰ ἴδια μας τὰ μάτια. Στὴν ὀθόνη βλέπουμε ὅτι ἤδη ἔχει δεῖ ἡ κάμερα. Στὸν κιν/φο ἡ διήγηση ἐξελίσσεται μέσα ἀπὸ ἐλλείψεις (τὸ «κάττινγκ» ἢ ἡ ἀλλαγὴ τοῦ πλάνου)· τὸ μάτι τῆς κάμερας εἶναι μιὰ ἐνοποιημένη ἄποψη ποὺ συνεχῶς αὐτο-εκτοπίζεται. Ἡ ἀλλαγὴ ὅμως τοῦ πλάνου δυνατὸν νὰ ἐγείρει ἐρωτήσεις, ἡ πιὸ ἁπλὴ ἀπὸ τὶς ὁποῖες εἶναι: ἀπὸ ποιοῦ τὴν ἄποψη ἔχει παρθεῖ τὸ πλάνο; Καὶ τὸ διαφορούμενο ποὺ ὑπάρχει ἐδῶ δὲν ἔχει ἀνάλογο στὸ θέατρο.

Πράγματι, πρέπει νὰ δώσουμε ἔμφαση στὸν αἰσθητικὸ θετικὸ ρόλο ἀποπροσανατολισμοῦ ποὺ παρουσιάζει ὁ κιν/φος. Παραδείγματα: Ὁ BUSBY BERKELEY ἐπιχειρεῖ ἕνα τράβελλινγκ πρὸς τὰ πίσω ἀπὸ μιὰ θεατρικὴ σκηνὴ ποὺ ἔχει τριάντα πόδια βάθος, γιὰ νὰ ἀποκαλύψει μιὰ σκηνικὴ περιοχὴ πλάτους 90 μέτρων. Ὁ Ρεναὶ κινεῖ τὴν κάμερα του ἀπὸ τὴν προοπτικὴ τοῦ Χ ἠθοποιοῦ σὲ μιὰ 360° γωνία, καὶ μετὰ πίσω στὸ πρόσωπο τοῦ Χ.

---

Πολλὰ μποροῦν νὰ εἰπωθοῦν ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι στὴ συγκεκριμένη ὕπαρξή του, ὁ κιν/φος εἶναι ἕνα ἀ ν τ ι κ ε ί μ ε ν ο (δηλ. ἕνα π ρ ο ϊ ὸ ν) ἐνῶ τὸ θέατρο εἶναι μιὰ π α ρ ά σ τ α σ η. Μήπως εἶναι σημαντικὸ αὐτό; Ἀπὸ μιὰ ἄποψη, ὄχι. Εἴτε ἀντικείμενα (ὅπως οἱ ταινίες ἢ οἱ πίνακες ζωγραφικῆς) εἴτε παραστάσεις (ὅπως ἡ μουσικὴ ἢ τὸ θέατρο), ἡ τέχνη γενικὰ εἶναι πρῶτα μιὰ διανοητικὴ πράξη, ἕνα γεγονὸς τῆς συνείδησης. Ἡ ἀντίληψη γιὰ τὴν ταινία σὰν ἀντικείμενο, καὶ τοῦ θεάτρου σὰν παράσταση, εἶναι ἁπλῶς τὸ μέσον — τὸ μέσον γιὰ τὴν ἐμπειρία, ἡ ὁποία δὲν εἶναι μόνο «τοῦ» ἁλλὰ καὶ «μέσω» τοῦ κιν/φικοῦ καὶ θεατρικοῦ γεγονότος. Κάθε ὑποκείμενο μιᾶς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας μορφοποιεῖται ἀνάλογα μὲ τὰ δικά του σταθμά. Σέ σχέση μὲ μιὰ ὁποιαδήποτε ἐμπειρία, δύσκολα μετράει τὸ γεγονὸς ὅτι μιὰ ταινία εἶναι συνήθως ταυτόσημη ἀπὸ τὴ μιὰ προβολὴ στὴν ἄλλη, ἐνῶ οἱ θεατρικὲς παραστάσεις δέχονται τὴν ἀλλαγὴ σὲ μεγάλο βαθμό.

Ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν τέχνη — ἀντικείμενο καὶ στὴν τέχνη — παράσταση βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὴν παρατήρηση τοῦ Πανόφσκυ ὅτι «τὸ σενάριο, σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ θεατρικὸ ἔργο, δὲν ἔχει αἰσθητικὴ ὑπόσταση ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ φιλμική του παράσταση» καὶ οἱ χαρακτῆρες στὶς ταινίες εἶναι οἱ ἠθοποιοὶ ποὺ τοὺς προσωποποιοῦν. Ἐπειδὴ τὸ φίλμ εἶναι ἕνα ἀντικείμενο, μιὰ ὁλοκληρία ποὺ ὁρίζεται, οἱ ρόλοι σὲ μιὰ ταινία εἶναι ταυτόσημοι μὲ τὶς παραστάσεις τῶν ἠθοποιῶν· ἐνῶ στὸ θέατρο (ποὺ στὴ δύση τουλάχιστον εἶναι μιὰ μᾶλλον προσθετικὴ παρὰ ὀργανικὴ τέχνη) μόνο τὸ κείμενο εἶναι «σταθερό», ποὺ εἶναι ἕνα ἀντικείμενο καὶ γι' αὐτὸ ὑπάρχει πέρα ἀπὸ κάθε σκηνικὴ παράσταση του. Ἀλλὰ κι' αὐτὴ ἡ διχοτομία δέχεται ἀμφισβήτηση. Ὅπως ἀκριβῶς οἱ ταινίες δὲν εἶναι ἀπαραίτητα προορισμένες νὰ παίζονται σὲ κιν/φικὲς αἴθουσες, ἔτσι καὶ μιὰ ταινία μπορεῖ νὰ μεταβληθεῖ ἀπὸ τὴ μιὰ προβολὴ στὴν ἄλλη. Ὁ

Χάρρυ Σμίθ, ὅταν προβάλλει τὶς δικές του ταινίες, καθιστᾶ κάθε προβολὴ μιὰ ἀνεπανάληπτη παράσταση. Καί, ξανά, δὲν εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὸ θέατρο εἶναι μόνο γύρω ἀπὸ ἔργα, τὰ ὁποῖα μπορεῖ νὰ ἔχουν μιὰ καλὴ ἢ κακὴ παράσταση. Τελευταῖα, παρατηροῦμε ὅτι θεατρικὰ ἔργα εἶναι ταυτόσημα μὲ τὶς παραγωγὲς (παραστάσεις) τους ἔτσι ὅπως τὸ σενάριο εἶναι ταυτόσημο μὲ τὴν κιν/φικὴ ταινία.

Ὡστόσο παραμένει μιὰ διαφορά. Ἐπειδὴ ἡ κιν/φικὴ ταινία εἶναι ἕνα ἀντικείμενο, μπορεῖ νὰ ὑπολογιστεῖ, νὰ ἀντιμετωπιστεῖ σὰν τέτοια. Μὲ μιὰ τέτοια ἔννοια μιὰ ταινία εἶναι σὰν ἕνα βιβλίο, ἕνα ἀντικείμενο τέχνης ποὺ εὔκολα μεταφέρεται: ἡ δημιουργία μιᾶς ταινίας, ὅπως καὶ τὸ γράψιμο ἑνὸς βιβλίου, σημαίνει τὴ κατασκευὴ ἑνὸς ἄψυχου ἀντικειμένου, κάθε στοιχεῖο τοῦ ὁποίου εἶναι προσδιορισμένο. Πράγματι, στὶς κιν/φικὲς ταινίες, αὐτὸς ὁ προσδιορισμὸς ἔχει ἢ μπορεῖ νὰ ἔχει μιὰ σχεδὸν μαθηματικὴ φόρμα, ὅπως ἡ μουσική. ("Ενα πλάνο διαρκεῖ ὡρισμένο ἀριθμὸ δευτερολέπτων, μιὰ ἀλλαγὴ στὴ γωνία λήψης ἀπαιτεῖται νὰ «παραβάλλει» δύο πλάνα). Μὲ τὸν γενικὸ προσδιορισμὸ τοῦ ἀποτελέσματος πάνω στὴ σελουλόϊντ (ὅποιο κι ἂν εἶναι τὸ μέγεθος τῆς συνειδητῆς παρέμβασης τοῦ σκηνοθέτη), ἦταν ἀναπόφευκτο ὅτι μερικοὶ σκηνοθέτες θἄθελαν νὰ βροῦν σχεδιάσματα γιὰ νὰ καταστήσουν τὶς προθέσεις τους περισσότερο ἀκριβεῖς. Γι' αὐτὸ καὶ δὲν ἦταν οὔτε παράλογο οὔτε πειραματικὸ ποὺ ὁ BERKELEY χρησιμοποίησε μιὰ μόνο κάμερα γιὰ νὰ γυρίσῃ ὅλα τὰ φανταστικὰ χορευτικά του νούμερα. Κάθε «σκηνικό» εἶχε ἔτσι κατασκευαστεῖ ὥστε νὰ φιλμαρισθεῖ ἀπὸ μιὰ ἀκριβέστατα ὑπολογισμένη γωνία. Ὁ Μπρεσσόν, ἐργαζόμενος σ' ἕνα βαθύτερο ἐπίπεδο καλλιτεχνικότητας, ἔχει πεῖ ὅτι γι' αὐτὸν ἡ δουλειὰ τοῦ σκηνοθέτη εἶναι νὰ βρεῖ τὸ ἁπλούστερο σωστὸ τρόπο γιὰ τὸ γύρισμα κάθε πλάνου. Μιὰ εἰκόνα δὲν δικαιολογεῖται ἀπὸ μόνη της, σύμφωνα μὲ τὸν Μπρεσσόν· κάθε εἰκόνα παρουσιάζει μιὰ ἀκριβέστατα προσδιορισμένη σχέση μὲ τὶς μεταβατικὲς εἰκόνες ποὺ ἀκολουθοῦν ἢ ἔπονται, κι' αὐτὴ ἡ σχέση ἀποτελεῖ τὸ «νόημά» της.

Τὸ θέατρο ἐπιτρέπει μόνο μιὰ χαλαρὴ προσέγγιση μιᾶς τέτοιας φορμαλιστικῆς προσπάθειας. (Καὶ ὑπευθυνότητα. Σωστὰ οἱ Γάλλοι κριτικοὶ μιλᾶνε γιὰ τὸν σκηνοθέτη μιᾶς ταινίας σὰν τὸν «συγγραφέα» της). Οἱ θεατρικὲς παραστάσεις εἶναι πάντα κάτι «ζωντανό», γι' αὐτὸ καὶ εἶναι δύσκολο νὰ δεχθοῦν ἕνα τέτοιο συγκριτικὰ βαθμὸ ἐλέγχου, οὔτε μιὰ μὲ ἀκρίβεια ὁλοκλήρωση τῶν σχεδίων τους.

Θὰ ἦταν ἀβάσιμο νὰ συμπεραίνουμε ὅτι οἱ καλύτερες ταινίες εἶναι αὐτὲς ποὺ ἔχουν προσχεδιασθεῖ μέχρι τὴν τελευταία λεπτομέρειά τους· μιὰ τέτοια μέθοδος μπορεῖ νὰ ἀποβεῖ λανθασμένη· καὶ σὲ μερικοὺς σκηνοθέτες τὸ ἔνστικτο δουλεύει καλύτερα ἀπ' ὁποιονδήποτε προσχέδιο. Πολλοὶ εἶναι οἱ σκηνοθέτες ποὺ βασίζονται περισσότερο ἢ καὶ ἀποκλειστικὰ στὸ ἔνστι-

κτό τους. (Πρέπει νὰ τοὺς ξεχωρίζουμε ἀπὸ ἄλλους, ὅπως ὁ Γκοντάρ, ποὺ πίσω ἀπὸ ἕνα ἐπιφανειακὸ αὐτοσχεδιασμὸ κρύβουν ἕνα καλὰ μελετημένο σχέδιο). Ὡστόσο, φαίνεται ἀδιάψευστο ὅτι ὁ κιν/φος, ὄχι μόνο δυνητικὰ ἀλλὰ κι' ἀπὸ τὴ φύση του, εἶναι μιὰ περισσότερο αὐστηρὴ τέχνη ἀπὸ τὸ θέατρο.

Ἔτσι, ἀκόμα καὶ μιὰ ἀποτυχία τῶν νεύρων συντείνει στὸ γεγονὸς ὅτι τὸ θέατρο· αὐτὴ ἡ ἐποχιακὴ τέχνη, ποὺ ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ἀκόμα ξοδεύει πολύτιμο χρόνο σὲ ξένες δουλειές — θέσπιση ἱερῶν τελετῶν, ἐνίσχυση τῆς πίστης στὴν κοινωνία, ὁδηγὸς στὰ ἤθη, καθησύχασμα βιαίων συγκινήσεων, βοήθεια στὴν κοινωνικὴ κατάσταση, ὁδηγίες, συμβουλές, ἀνατροπὴ τῆς ἐξουσίας — βρίσκεται τώρα στὴν ἄμυνα ἀφοῦ ὁ κιν/φος, αὐτὴ ἡ τέχνη μὲ τὸ πλατύ, ἄμορφο, παθητικὸ κοινό της, βρίσκεται στὴν ἐπίθεση. Παράλληλα, οἱ κιν/φικὲς ταινίες συνεχίζουν τὴν ἀνοδικὴ πορεία τους τῆς φορμαλιστικῆς ἄρθρωσης τῆς γραφῆς των. (Ἂς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὸν ἐμπορικὸ κιν/φο τῆς Εὐρώπης, τῆς Ἰαπωνίας, καὶ τῶν Ἡνωμένων Πολιτειῶν ἀπὸ τὸ 1960: παρατηροῦμε ὅτι τὸ κοινὸ ἔχει συνηθίσει τὸν ὅλο καὶ πιὸ ἀνεπτυγμένο τρόπο ἐλλειπτικῆς γραφῆς τοῦ στόρυ καὶ τῆς ὀπτικῆς ἀπεικόνισης.

---

Πρέπει ὅμως νὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ κιν/φος, ἡ νεώτερη ἀπὸ τὶς τέχνες εἶναι ἐπίσης ἡ πιὸ βαρειὰ φορτωμένη μὲ τὸ ὑλικὸ τῶν ἀναμνήσεων. Ὁ κιν/φος εἶναι μιὰ χρονικὴ μηχανή. Οἱ ταινίες διαφυλάττουν τὸ παρελθόν, ἐνῶ τὸ θέατρο — ἄσχετα μὲ τὸ βαθμὸ ἀφιέρωσης του στὰ κλασσικὰ ἔργα — μπορεῖ μόνο νὰ «πρωτοπορεῖ». Οἱ ταινίες ἀνασταίνουν τὸν ὥμορφο νεκρό· παρουσιάζουν ἀκέραιες χαμένες ἢ κατεστραμένες ἀτμόσφαιρες· χρησιμοποιοῦν, χωρὶς εἰρωνία, μορφὲς καὶ ἐκφράσεις ποὺ σήμερα φαίνονται ἀστεῖες: Ἡ ἱστορικὴ γεύση κάθε ὑλικοῦ ποὺ καταγράφεται στὴ σελιουλόϊντ εἶναι τόσο ζωντανὴ ὥστε πρακτικῶς ὅλες οἱ ταινίες ποὺ ἔχουν δημιουργηθεῖ πρὶν δύο χρόνια καὶ μετὰ διαβρέχονται μ' ἕνα εἶδος πάθους. (Τὸ πάθος ποὺ περιγράφω, καὶ τὸ ὁποῖο ἀναφέρεται καὶ σὲ κινούμενα σχέδια ἀφηρημένες ταινίες, δὲν εἶναι ἁπλῶς αὐτὸ τῶν παληῶν φωτογραφιῶν). Δὲν ὑπάρχει τὸ πάθος τῆς θνητότητας στὴ θεατρικὴ «πραγματικότητα» σὰν τέτοια· σὲ μιὰ καλὴ παράσταση ἔργου τοῦ Μαγιακόφσκι δὲν νοιώθουμε τὴν ἴδια συγκίνηση νοσταλγίας ὅπως σὲ μιὰ ταινία τοῦ Πουντόβκιν.

Κάτι ἄλλο ποὺ πρέπει νὰ σημειωθεῖ εἶναι ὅτι οἱ καινοτομίες ἀπορροφοῦνται στὸν κιν/φο πιὸ εὔκολα ἀπὸ τὸ θέατρο, διαδίδονται πιὸ γρήγορα. Ἐπίσης, ἐπειδὴ οἱ κιν/φικὲς ταινίες συμβουλεύονται τὸ παρελθὸν γιὰ νὰ εἶναι εὔστοχες, οἱ περισσότεροι κιν/φιστὲς γνωρίζουν περισσότερα γιὰ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης τους, ἀπ' ὅτι οἱ θεατρικοὶ σκηνοθέτες γιὰ τὸ παρελθὸν τῆς δικῆς τους τέχνης.

Ἡ λέξη κλειδὶ σὲ πολλὲς συζητήσεις γιὰ τὸν κιν/φο εἶναι «πιθανότητα». Τὴν συναντᾶμε συχνὰ στὸ δοκίμιο τοῦ Πανόφσκυ, ὅπως «μέσα στοὺς αὐτο-ἐπιβαλλόμενους περιορισμούς τους, οἱ πρῶτες ταινίες τοῦ Ντίσνεϋ... ἀντιπροσωπεύουν μιὰ χημικὰ καθαρὴ ἀπόσταξη τῶν πιθανοτήτων τοῦ κιν/φου». Ὅμως, πίσω ἀπ' αὐτὴ τὴ σχετικὰ οὐδέτερη ἀντίληψη ὑποκρύπτεται μιὰ περισσότερο πολεμικὴ ἀντίληψη τῆς κινηματογραφικῆς «πιθανότητας». Αὐτὸ ποὺ συνήθως ὑπαινίσσονται εἶναι ὅτι τὸ θέατρο εἶναι ἀπηρχαιωμένο, ὅτι ἔχει ξεπεραστεῖ ἀπὸ τὸν κιν/φο.

Ἔτσι, ὁ Πανόφσκυ περιγράφει τὴ μεσολάβηση τοῦ ματιοῦ τῆς κάμερας σὰν τὸ ἄνοιγμα «στὸν κόσμο τῶν πιθανοτήτων καὶ τὸν ὁποῖον ἡ θεατρικὴ σκηνὴ δὲν μπορεῖ οὔτε κὰν νὰ ὀνειρευτεῖ». Πρὶν ἀπ' αὐτόν, ὁ Ἀρτὼ πίστευε ὅτι οἱ κιν/φικὲς ταινίες ἔχουν καταστήσει τὸ θέατρο κάτι τὸ ἀπηρχαιωμένο. Οἱ ταινίες «περιέχουν ἕνα εἶδος τελικῆς δύναμης ποὺ ἐρευνᾶ τὸ μυαλὸ καὶ ἀποκαλύπτει τὶς ὑπάρχουσες πιθανότητες... Ὅταν ἡ ἐπιτάχυνση τῆς τέχνης ἔχει συγχωνευθεῖ σὲ σωστὲς ἀναλογίες μὲ τὸ ψυχικὸ ὑλικὸ ποὺ ἀπαιτεῖται, τότε τὸ θέατρο θὰ μείνῃ πολὺ πίσω κι' ἐμεῖς θὰ τὸ μεταθέσουμε στὸ βασίλειο τῶν ἀναμνήσεων».

Ὁ Μέγιερχολντ, μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴν πρόκληση, σκέφτηκε ὅτι ἡ μόνη ἐλπίδα τοῦ θεάτρου νὰ ξεπεράσει αὐτὴ τὴν κρίση θὰ μποροῦσε νὰ βρεθεῖ στὴν ἔννοια τῆς ἄμιλλας ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὸν κιν/φο.» «Ἂς κινηματογραφοποιήσουμε τὸ θέατρο» παρότρυνε. Ἡ παράσταση τῶν θεατρικῶν ἔργων πρέπει νὰ «βιομηχανοποιηθεῖ», τὰ θέατρα πρέπει νὰ ἀποκτήσουν χωρητικότητα γιὰ δεκάδες χιλιάδες θεατῶν κι' ὄχι ἁπλῶς ἑκατοντάδες. Ὁ Μέγιερχολντ φαίνεται ἐπίσης νὰ εὕρισκε κάποια ἀνακούφιση στὴν ἰδέα ὅτι ὁ ἐρχομὸς τοῦ ἤχου θὰ σήμαινε τὴ πτώση τοῦ κιν/φου. Πιστεύοντας ὅτι τὸ πρόβλημα τῆς γλώσσας δὲν θὰ μποροῦσε νὰ λυθεῖ κι' ἔτσι ὁ κόσμος θ' ἀδιαφοροῦσε γιὰ μιὰ ταινία ποὺ δὲν μιλοῦσε τὴ δική του γλώσσα, ὁ Μέγιερχολντ δὲν μποροῦσε νὰ φανταστεῖ τὸ 1930 ὅτι, κι' ἂν ἀκόμα ἡ γλώσσα δημιουργοῦσε ἕνα τέτοιο πρόβλημα, ἡ τεχνολογία (ὑπότιτλοι, ντουμπλάρισμα) θὰ μποροῦσε νὰ τὸ λύσει.

Τί εἶναι λοιπὸν ὁ κιν/φος, ὁ διάδοχος, ὁ ἀντίπαλος, ἢ ὁ ἀνανεωτὴς τοῦ θεάτρου;

Διάφορες ἐκφραστικὲς μορφὲς ἔχουν ἐγκαταλειφθεῖ (ἂν ἔχουν ξεπερασθεῖ, αὐτὸ εἶναι μιὰ ἄλλη ὑπόθεση). Δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε σίγουρα ὅτι τὸ θέατρο δὲν βρίσκεται σὲ μιὰ κατάσταση ἀθεράπευτης παρακμῆς, χωρὶς νὰ χρειάζεται νὰ ἀναφέρουμε τοπικὲς ἐκλάμψεις. Ὅμως γιατὶ νὰ εἶναι ἀπηρχαιωμένο ἐξ αἰτίας τοῦ κιν/φου; Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ θυμόμαστε ὅτι οἱ προβλέψεις σχετικὰ μὲ τὸ ἂν κάτι εἶναι ἀπηρχαιωμένο, ἀναφέρονται στὸ ὅτι αὐτὸ τὸ κάτι ἔχει ἕνα συγκεκριμένο (εἰδικὸ) σκοπό. Ἔχει ὅμως τὸ θέατρο μόνο ἕνα συγκεκριμένο (εἰδικὸ) σκοπὸ ἢ φυσικὴ ἁρμοδιότητα (κλίση);

Αὐτοὶ ποὺ προβλέπουν τὴ καταστροφὴ τοῦ θεάτρου, ὑποστηρίζουν ὅτι ὁ κιν/φος ἔχει ἐγκολπωθεῖ τὴ λειτουργία του, τείνουν νὰ ἀποδώσουν μιὰ σχέση ἀνάμεσα στὸν κιν/φο καὶ τὸ θέατρο ποὺ θυμίζει ὅτι εἰπώθηκε γιὰ τὴ σχέση ἀνάμεσα στὴ φωτογραφία καὶ τὴ ζωγραφική. Ἂν ἡ δουλειὰ τοῦ ζωγράφου δὲν ἦταν παρὰ ἡ κατασκευὴ ὁμοιοτήτων, ἡ ἀνακάλυψη τῆς κάμερας θὰ μποροῦσε πράγματι νὰ καταστήσει τὴ ζωγραφικὴ ἀπηρχαιωμένη. Ὅμως ἡ ζωγραφικὴ δὲν εἶναι ἁπλὸς «εἰκόνες», περισσότερο ἀπ' ὅτι ὁ κιν/φος εἶναι τὸ θέατρο γιὰ τὶς μάζες.

Στὴν ἀφελὴ συζήτηση περὶ φωτογραφίας καὶ ζωγραφικῆς, ἡ ζωγραφικὴ ἀνέστειλε τὸ τέλος της ὅταν μπῆκε μέσα σ' ἕνα καινούργιο βασίλειο, αὐτὸ τῆς ἀφαιρετικότητας. Ὅπως ὁ ρεαλισμὸς τῆς φωτογραφίας ὑποτέθηκε ὅτι θὰ ἀπελευθέρωνε τὴ ζωγραφική, ἐπιτρέποντας της νὰ γίνει ἀφηρημένη, ἔτσι καὶ ἡ ἀνώτερη δύναμη τοῦ κιν/φου νὰ ἀναπαριστᾶ τὴν φαντασία μπορεῖ νὰ φαίνεται ὅτι ἔχει ἐνθαρρύνει τὸ θέατρο νὰ κινηθεῖ πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση, προκαλόντας ἔτσι τὴ σταδιακὴ ἐξάλειψη τοῦ συνηθισμένου «στόρυ».

Στὴ πραγματικότητα, ἡ ζωγραφικὴ καὶ ἡ φωτογραφία παρουσιάζουν μιὰ παράλληλη ἀνάπτυξη μᾶλλον, παρὰ ἕνα συναγωνισμὸ ἢ ἀχρήστευση. Τὸ ἴδιο συμβαίνει μὲ τὸ θέατρο καὶ τὸν κιν/φο. Οἱ πιθανότητες τοῦ θεάτρου νὰ φθάσει πέρα ἀπὸ τὸν ψυχολογικὸ ρεαλισμό, στὴν ἀναζήτηση μιᾶς πλατύτερης ἀφαιρετικότητας, δὲν εἶναι λιγώτερο ἀδιάφορα γιὰ τὸ μέλλον τῶν διηγηματικῶν ταινιῶν. Ἀντίστροφα, ἡ ἀντίληψη ὅτι οἱ ταινίες εἶναι οἱ μάρτυρες τῆς πραγματικότητας, μιὰ ἐπικύρωση μᾶλλον παρὰ μιὰ ἀνακάλυψη, ἡ μεταχείριση ὁμαδικῶν καταστάσεων μᾶλλον παρὰ ἡ περιγραφὴ προσωπικῶν «δραμάτων», εἶναι ἐξ ἴσου βάσιμη καὶ στὸ θέατρο. Γι' αὐτὸ καὶ δὲν μᾶς ἐκπλήσσει τὸ γεγονὸς ὅτι μερικὰ χρόνια μετὰ τὴν ἄνοδο τοῦ κινηματογράφου ἀλήθεια, ποὺ εἶναι ὁ πιὸ ἄμεσος ἀπόγονος τοῦ ντοκυμανταίρ, αὐτὸ ποὺ ἀκολούθησε στὸ θέατρο εἶναι κάτι ἀνάλογο τοῦ ντοκυμανταίρ, «τὸ θέατρο τοῦ γεγονότος». (Ἡ ἔ ρ ε υ ν α τοῦ WEISS, πρόσφατες παραστάσεις τοῦ ROYAL SHAKESPEARE COMPANY στὸ Λονδῖνο).

Ἡ ἐπιρροὴ τοῦ θεάτρου πάνω στὸν κιν/φο εἶναι γνωστή. Σύμφωνα μὲ τὸν KRACAUER, ὁ διακριτικὸς φωτισμὸς τῆς ταινίας «Τὸ ἐργαστήρι τοῦ Καλιγκάρι» (καὶ ἄλλων βουβῶν Γερμανικῶν ταινιῶν) μπορεῖ νὰ εἰπωθεῖ ὅτι προέρχεται ἀπ' ἕνα πείραμα μὲ τὸν φωτισμὸ ποὺ ἔκανε ὁ MAX REINHART λίγο νωρίτερα, στὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου τοῦ SORGE «Ὁ Ζητιάνος». Τὰ τεχνάσματα τοῦ «ἐξπρεσσιονιστικοῦ κιν/φου» ἀπορροφήθηκαν ἀμέσως ἀπὸ τὸ ἐξπρεσσιονιστικὸ θέατρο. Ὅπως ἀκριβῶς μὲ τὴν κιν/φικὴ τεχνικὴ τοῦ «IRIN-IN», ὁ φωτισμὸς τῆς σκηνῆς μπορεῖ νὰ ἀπομονώσει τώρα ἕνα μόνο ἄτομο ἢ κάποιο χῶρο, ἀποκρύπτοντας τὸ ὑπόλοιπο τῆς σκηνῆς. Μὲ κινητὰ σκηνικὰ προσπάθησαν νὰ πετύχουν τὴν στιγμιαία ἀλλαγὴ χώρου ποὺ πε-

τυχαίνει ἡ κάμερα (πιὸ πρόσφατα, μποροῦμε νὰ ἀναφερθοῦμε στὶς περίφημες τεχνικὲς φωτισμοῦ ποὺ χρησιμοποίησε τὸ θέατρο Γκόρκυ στὸ Λένινγκραντ, καὶ τὸ ὁποῖο διευθύνει ἀπὸ τὸ 1956 ὁ GEORGI TORSTOROGOV, καὶ ποὺ ἐπιτρέπει τὴν ἀπίστευτα γρήγορη ἀλλαγὴ σκηνικῶν πίσω ἀπὸ μιὰ ὁριζόντια κουρτίνα φωτός). Ἡ πορεία σήμερα φαίνεται νὰ ἔχει ἕνα μόνο δρόμο: ἀπὸ τὸν κιν/φο στὸ θέατρο. Εἰδικὰ στὴν Γαλλία καὶ στὴν Κεντρικὴ καὶ Ἀνατολικὴ Εὐρώπη, τὸ ἀνέβασμα πολλῶν ἔργων ἔχει ἐπηρεασθεῖ ἀπὸ τὶς ταινίες. Ἡ χρήση κιν/φικῶν τεχνασμάτων πάνω στὴ σκηνὴ (ἐδῶ δὲν περιλαμβάνω τὴν ἐξοργιστικὴ χρήση ταινιῶν μέσα στὴ παράσταση) φαίνεται νὰ καθιστᾶ πιὸ ἔντονη τὴ θεατρικὴ ἐμπειρία, καὶ νὰ μετυχαίνει τὸν ἀπόλυτο ἔλεγχο τῆς προσοχῆς τοῦ θεατῆ ὅπως ἀκριβῶς κι' ὁ κιν/φος. Τούτη ἡ ἀντίληψη ὅμως μπορεῖ νὰ γίνει κιν/φικὰ πιὸ δυναμική. Παράδειγμα: ἡ παράσταση τοῦ ἔργου τῶν ἀδελφῶν CAPEK «THE INSECT PLAY» ἀπὸ τὸ ἐθνικὸ θέατρο Τσεχοσλοβακίας στὴν Πράγα, προσπάθησε μ' ἕνα γνήσιο τρόπο νὰ δημιουργήση ἕνα μεταβατικὸ ὅραμα πάνω στὴ σκηνή, ἰσότιμο μὲ τὴν ἀσυνεχὴ ἔνταση τοῦ ματιοῦ τῆς κάμερας. Σύμφωνα μ' ἕνα κριτικὸ τοῦ Λονδίνου, «τὸ σκηνικὸ ἀποτελεῖτο ἀπὸ δύο τεράστιους καθρέφτες κρεμασμένους στὴ μιὰ πλευρὰ τῆς σκηνῆς, ἔτσι ὥστε νὰ ἀντανακλοῦν ὁτιδήποτε συμβαίνει μεταμορφωμένο σὰν μέσα ἀπὸ μιὰ φιάλη ἢ τὸ τεράστιο μάτι μιᾶς μύγας. Κάθε φιγοῦρα ποὺ τοποθετεῖται στὴ βάση τῶν γωνιῶν τους, πολλαπλασιάζεται ἀπὸ τὸ πάτημα στὸ προσκήνιο (ὁ χῶρος ἀνάμεσα στὴ σκηνικὴ κουρτίνα καὶ στὰ πρῶτα καθίσματα)· ἐπὶ πλέον βρίσκεις τὸν ἑαυτόν σου νὰ κυττάζει τὴ παράσταση πρόσωπο μὲ πρόσωπο, ἀλλὰ κι' ἀπὸ πάνω τὸ πλεονεκτικὸ σημεῖο τῆς κάμερας ποὺ κρέμεται ἀπὸ ἕνα γερανὸ ἢ ἕνα ἑλικόπτερο»:

---

Ὁ πρῶτος, ἴσως, ποὺ πρότεινε τὴ χρήση τοῦ φίλμ σὰν ἕνα στοιχεῖο στὴ θεατρικὴ ἐμπειρία, ἦταν ὁ Μαρινέττι. Μὲ τὰ γραφτά του, ἀνάμεσα στὰ 1910 καὶ 1914, ὁραματίστηκε τὸ θέατρο σὰν τὴ τελικὴ σύνθεση ὅλων τῶν μορφῶν τῆς τέχνης: καὶ φυσικά, σὲ μιὰ τέτοια σύνθεση δὲν μπορεῖ νὰ ἀπουσιάζει ἡ νεώτερη ἀπ' αὐτὲς τὶς μορφές, ὁ κιν/φος. Ἕνας ἄλλος λόγος γι' αὐτὴ τὴ συμμετοχὴ τοῦ κιν/φου, ἦταν χωρὶς ἀμφιβολία, ἡ προτίμηση ποὺ ὁ Μαρινέττι ἔτρεφε γιὰ τέτοιες μορφὲς μαζικῆς διασκέδασης, ὅπως τὸ θέατρο ποικιλιῶν καὶ τὸ CAFE-CHANTANT (Ἀποκάλεσε μιὰ τέτοια ἕνωση «τὸ φουτουριστικὸ θέατρο ποικιλιῶν». Κι' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ὁ κιν/φος ἐθεωρεῖτο χυδαία τέχνη).

Ἀμέσως μετὰ ὅμως, αὐτὴ ἡ ἀντίληψη μπαίνει στὴν πράξη. Στὰ θεατρικὰ ἔργα τῆς ὁμάδας τοῦ BAUHAUS στὴ δεκαετία τοῦ 1920 (GROPIOUS, PISCATOR, E.T.C.) τὸ φίλμ συμμετεῖχε πάντα. Ὁ Μέγιερχολντ ἐπέμενε ὅτι τὸ φίλμ ἔχει θέση στὸ θέατρο (περιέγραψε τὸ πρόγραμμά του σὰν τὴν ἐκπλήρωση τῶν «ὁλοκληρωτικὰ οὐτοπιστικῶν» προτάσεων τοῦ Βάγκνερ «νὰ

χρησιμοποιήσει ὅλα τὰ ὑπάρχοντα μέσα τῶν ἄλλων μορφῶν τέχνης»). Στὴ πραγματικότητα, ἡ χρήση τοῦ κιν/φου στὸ θέατρο ἔχει ἤδη μιὰ σχετικὰ μακρὰ ἱστορία ποὺ περιλαμβάνει «τὴ Ζωντανὴ ἐφημερίδα», «τὸ ἐπικὸ θέατρο», καὶ «τὰ περιστατικά». Φέτος, ἔγινε ἡ χρήση μιᾶς φιλμικῆς σεκάνς σ' ἕνα θέατρο τύπου Μπροντγουαίη. Σὲ δυὸ ἐπιτυχημένα μιούζικαλς: «Ἔλα γίνε κατάσκοπος μαζί μου» στὸ Λονδίνο καὶ «Ὑπεράνθρωπος» στὴ Νέα Ὑόρκη, μ' ἕνα τόνο παρωδίας ἡ δράση διακόπτεται γιὰ τὸ χαμήλωμα μιᾶς ὀθόνης καὶ τὴν προβολὴ μιᾶς ταινίας μὲ θέμα τὶς ἐπιτυχίες ἑνὸς πὸπ τραγουδιστῆ.

Μέχρι τώρα, ἡ προβολὴ ταινιῶν μέσα σὲ θεατρικὲς παραστάσεις τείνη νὰ γίνῃ στερεότυπη. Τὸ φίλμ χρησιμοποιεῖται σὰν ἕνα ντοκουμέντο ποὺ ὑποστηρίζει ἢ περισσεύει στὴ παράσταση (ὅπως στὶς παραστάσεις τοῦ Μπρὲχτ στὸ Ἀνατολικὸ Βερολῖνο), ἢ σὰν στοιχεῖο παραισθήσεων, πρόσφατα παραδείγματα εἶναι τὸ «Περιστατικά» τοῦ BOB WHITMAN, κι' ἕνα νέο εἶδος ἀτμόσφαιρας νάϊτ—Κλάμπ, ἡ δισκοθήκη τοῦ MIXED-MEDIA (τοῦ Ἄντυ Γουώρχολ «THE PLASTIC INEVITABLE» καὶ τοῦ Μώρρεν «K'S WORLD»). Ἡ ἀλληλοπόλωση τοῦ φίλμ μέσα στὴ θεατρικὴ ἐμπειρία μπορεῖ νὰ εὑρύνεται ἀπὸ τὴν προοπτικὴ τοῦ θεάτρου. Ὅσον ἀφορᾶ ὅμως τὸ τί θὰ μποροῦσε νὰ πετύχει, ἡ τωρινὴ χρήση του φαίνεται περιορισμένη, μονότονη.

---

Κάθε ἐνδιαφέρουσα αἰσθητικὴ τάση εἶναι τώρα ἕνα εἶδος ριζοσπαστικότητας. Τὸ ἐρώτημα ποὺ πρέπει νὰ θέσει κάθε καλλιτέχνης εἶναι: Τί εἶναι ὁ ριζοσπαστισμός μου, μήπως κάτι ποὺ ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὰ φυσικά μου χαρίσματα καὶ ἰδιοσυγκρασία; Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ὅλοι οἱ σύγχρονοι καλλιτέχνες πιστεύουν ὅτι ἡ τέχνη βαδίζει μπροστά. Μιὰ ριζοσπαστικὴ θέση δὲν εἶναι ἀπαραίτητα μιὰ θέση ποὺ βλέπει μπροστά.

---

Ἂς θεωρήσουμε τὶς δύο πιὸ ριζοσπαστικὲς καλλιτεχνικὲς θέσεις σήμερα. Ἡ μιὰ προτείνει τὸ σπάσιμο τοῦ διαχωρισμοῦ ἀνάμεσα στὰ εἴδη· οἱ διάφορες τέχνες θὰ μποροῦσαν νὰ ὀργανωθοῦν σὲ μιά, ποὺ νὰ ἀποτελεῖτο ἀπὸ πολλὰ διαφορετικὰ εἴδη συμπεριφορᾶς ταυτόχρονα, ἕνα τεράστιο μῖγμα συμπεριφορᾶς ἢ συναίσθησης. Ἡ ἄλλη θέση προτείνει τὴ διατήρηση καὶ διαύγεια τῶν διαχωριστικῶν θέσεων ἀνάμεσα στὶς τέχνες, ἀπὸ τὴ δημιουργία ἔντασης σχετικὰ μὲ τὸ τί διακριτικὸ κατέχει κάθε τέχνη· ἡ ζωγραφικὴ πρέπει νὰ χρησιμοποιεῖ μόνο αὐτὰ τὰ μέσα ἔκφρασης ποὺ τῆς ἀνήκουν· ἡ μουσικὴ μόνο αὐτὰ ποὺ εἶναι μουσικά, τὰ μυθιστορήματα μόνο αὐτὰ ποὺ ἀνήκουν στὸ μυθιστόρημα καὶ σὲ καμμιὰ ἄλλη μορφὴ λογοτεχνίας, κ.λ.π.

Καὶ οἱ δυὸ παραπάνω θέσεις εἶναι, κατὰ κάποια ἔννοια, ἀσυμβίβαστες. Καὶ οἱ δυὸ ὅμως ὑποστηρίζουν τὴν μοντέρνα ἔρευνα — τὴν ἔρευνα γιὰ τὴν ὁριστικὴ μορφὴ τῆς τέχνης. Μιὰ

τέχνη μπορεῖ νὰ προταθεῖ σὰν ὁριστικὴ γιατὶ θεωρεῖται ἡ πιὸ αὐστηρή, ἢ ἡ πιὸ θεμελιώδης. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ Σοπενχάουερ πρότεινε καὶ ὁ PATER διαβεβαίωσε ὅτι κάθε μορφὴ τέχνης φιλοδοξεῖ νὰ φθάσει τὴ μουσική. Τελευταῖα, ἡ θέση ὅτι ὅλες οἱ τέχνες πορεύονται πρὸς τὴ συγχώνευση τους σὲ μιά, ὑποστηρίζεται μὲ ἰδιαίτερη θέρμη ἀπὸ τοὺς φίλους τοῦ κιν/φου. Ἡ ὑποψηφιότητα τοῦ κιν/φου σὲ σχέση μ' αὐτὸ βασίζεται στὸ ὅτι εἶναι μιὰ ἀκριβὴς καί, δυνητικά, τόσο πολύπλοκη — μιὰ αὐστηρὴ συνένωση τῆς μουσικῆς, τῆς λογοτεχνίας, καὶ τῆς εἰκόνας. Κατὰ μιὰ ἄλλη ἔννοια, μιὰ μορφὴ τέχνης μπορεῖ νὰ προταθεῖ σὰν ὁριστικὴ γιατὶ εἶναι ἡ πιὸ περιεκτική. Αὐτὴ εἶναι ἡ βάση τοῦ προορισμοῦ τοῦ θεάτρου γιὰ τὸν Βάγκνερ, τὸν Μαρινέττι, τὸν Ἀρτώ, τὸν Κέϊτζ — ὅπου ὅλοι τους ὁραματίστηκαν τὸ θέατρο ὄχι λιγώτερο ἀπὸ μιὰ ὁλοκληρωτικὴ τέχνη, μιὰ τέχνη ποὺ δυνητικὰ στρατολογεῖ ὅλες τὶς μορφὲς τέχνης στὴ δική της ὑπηρεσία. Καὶ καθὼς οἱ ἰδέες γιὰ τὴ συναίσθηση συνεχίζουν νὰ εὐδοκιμοῦν ἀνάμεσα σὲ ζωγράφους, γλύπτες, ἀρχιτέκτονες, καὶ συνθέτες, τὸ θέατρο παραμένει ὁ εὐνοούμενος ὑποψήφιος γιὰ τὸν ρόλο τῆς προσθετικῆς τέχνης. Μὲ μιὰ τέτοια διατύπωση γίνεται φανερὸ ὅτι οἱ ἐπιδιώξεις τοῦ θεάτρου ἔρχονται σὲ ἀντίθεση μ' αὐτὲς τοῦ κιν/φου. Οἱ θιασῶτες τοῦ θεάτρου θὰ ὑποστήριζαν ὅτι ἐνῶ ἡ μουσική, ἡ ζωγραφική, ὁ χορός, ὁ κιν/φος, ἡ ὁμιλία, κ.λ.π., μποροῦν νὰ συγκλίνουν πάνω στὴ «σκηνή», ἡ ταινία-ἀντικείμενο μπορεῖ μόνο νὰ ἐπεκταθεῖ (πολλαπλὲς ὀθόνες, 360° προβολή κλπ.) ἢ μπορεῖ νὰ ἀρθρωθεῖ καλλίτερα ἐσωτερικὰ καὶ νὰ γίνει πιὸ πολύπλοκη. Τὸ θέατρο μπορεῖ νὰ γίνει ὁτιδήποτε, τὰ πάντα· στὸ τέλος, οἱ κιν/φικὲς ταινίες μποροῦν μόνο νὰ γίνουν κάτι περισσότερο ἀπ' ὅτι εἰδικότερα εἶναι.

---

Ὑπογραμμίζοντας τὶς συναγωνιζόμενες ἀποκαλυπτικὲς προσδοκίες καὶ γιὰ τὶς δύο τέχνες, μποροῦμε νὰ διακρίνουμε ὅτι ὑπάρχει μιὰ κοινὴ ἔχθρα. Τὸ 1923 ὁ BELA BALAZS, προβλέποντας μέχρι καὶ τὴ τελευταία λεπτομέρεια τὴν θέση τοῦ MARSHALL MCLUHAN, περιέγραψε τὶς ταινίες σὰν τὸν κήρυκα μιᾶς νέας «ὀπτικῆς κουλτούρας» ποὺ θὰ μᾶς ἐπιστρέψει τὰ σώματά μας, καὶ εἰδικὰ τὰ πρόσωπά μας, ποὺ ἔχουν καταντήσει ἀσήμαντα, ἄψυχα, ἀνέκφραστα ἀπὸ τὴν παμπάλαια ὑπεροχὴ τοῦ «τύπου». Μιὰ ἔχθρα ἐνάντια στὴν λογοτεχνία, ἐνάντια «στὸν τυπογραφικὸ τύπο» καὶ στὶς «ἀντιλήψεις τῆς κουλτούρας» του, περιλαμβάνεται (ἀναφέρεται) ἐπίσης στὴ σύγχρονη σκέψη γιὰ τὸ θέατρο.

Τὸ πιὸ σημαντικὸ ἀπ' ὅλα εἶναι ὅτι κανένας ὁρισμὸς ἢ χαρακτηρισμὸς γιὰ τὸ θέατρο καὶ τὸν κιν/φο δὲν πρέπει νὰ γίνη δεκτὸς σὰν ἱκανὸς νὰ σταθεῖ μόνος του, χωρὶς καμμιὰ ἐπεξήγηση.

---

Γιὰ παράδειγμα: καὶ ὁ κιν/φος καὶ τὸ θέατρο εἶναι χρονικὲς τέχνες. Ὅπως καὶ στὴ μουσικὴ (καὶ ἀντίθετα ἀπὸ τὴ ζωγραφική) ἡ παρουσίαση δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ ταυτόχρονα.

Θὰ μπορούσαμε νὰ τροποποιήσουμε τούτη τὴν ἀντίληψη; Ὁ δελεασμὸς γιὰ τὶς φόρμες τοῦ MIXED-MEDIA στὸ θέατρο προτείνει ὄχι μόνο ἕνα πιὸ παρατεταμένο καὶ πιὸ πολύπλοκο «δράμα» (ὅπως μιὰ Βαγκνερικὴ ὄπερα) ἀλλὰ ἐπίσης μιὰ πιὸ συμπαγῆ θεατρικὴ ἐμπειρία ποὺ πλησιάζει τὴ κατάσταση τῆς ζωγραφικῆς. Αὐτὴ ἡ ἀντίληψη γιὰ τὴν ἀνεπτυγμένη πυκνότητα ἀνεπτύχθηκε ἀπὸ τὸν Μαρινέττι· τὴν ἀποκαλεῖ ταυτοχρονία, μιὰ πρωτοποριακὴ ἰδέα τῆς Φουτουριστικῆς αἰσθητικῆς. Μὲ τὸ νὰ γίνει ἡ τελικὴ σύνθεση ὅλων τῶν τεχνῶν, λέει ὁ Μαρινέττι, τὸ θέατρο θὰ χρησιμοποιήσει τὰ πιὸ ἀνεπτυγμένα τεχνάσματα τοῦ κιν/φου· αὐτὸ θὰ καταστήσει τὸ θέατρο ἱκανὸ νὰ παρουσιάσει ἕνα ἔργο σὲ σύντομο χρόνο, κι' αὐτὸ γιατὶ «ὅλα αὐτὰ τὰ τεχνικὰ μέσα θὰ ἐπιτρέψουν στὴν θεατρικὴ σύνθεση νὰ ὁλοκληρωθεῖ σύντομα, καθὼς ὅλα τὰ στοιχεῖα θὰ παρουσιάζονταν ταυτόχρονα».

---

Μιὰ ἄλλη ἀντίληψη γιὰ τὸν σύγχρονο κιν/φο καὶ τὸ θέατρο, εἶναι ὅτι ἡ τέχνη εἶναι μιὰ πράξη βίας. Ἡ πηγή της βρίσκεται στὴν αἰσθητικὴ τοῦ φουτουρισμοῦ καὶ τοῦ σουρρεαλισμοῦ· τὰ βασικὰ «κείμενά» της εἶναι, γιὰ τὸ θέατρο, τὰ γραφτὰ τοῦ Ἀρτώ, καὶ γιὰ τὸν κιν/φο, οἱ δύο κλασσικὲς ταινίες τοῦ Λουὶς Μπουνουὲλ «L'AGE D'OR» καὶ «UN CHIEN ANDALOU» (πιὸ πρόσφατα παραδείγματα: τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Ἰονέσκο· ὁ κιν/φος τῆς σκληρότητας» τῶν Χίτσκοκ, Κλουζώ, Φρανζού, Ἄλντριχ Πολάνσκι· ἡ δουλειὰ τοῦ LIVING THEATRE). Ἡ σχέση τῆς τέχνης μὲ τοὺς θεατὲς ποὺ ἔχει κατανοηθεῖ σὰν παθητική, ἀδρανής, ἀδηφάφος, μπορεῖ μόνο νὰ γίνει προσβλητική. Ἡ τέχνη ταυτίζεται μὲ τὴ βαναυσότητα.

Αὐτὴ ἡ θεωρία τῆς τέχνης σὰν μιὰ προσβολὴ κατὰ τῶν θεατῶν — ὅπως καὶ ἡ ἄλλη ποὺ θεωρεῖ τὴν τέχνη μιὰ τελετουργία — εἶναι κατανοητὴ καὶ πολύτιμη. Δὲν πρέπει ὅμως νὰ ξεχνᾶμε ὅτι πρέπει νὰ τὴν ἐρευνήσουμε, καὶ εἰδικότερα στὸ θέατρο. Κι' αὐτὸ γιατὶ μπορεῖ μὲ τὴ σειρά της νὰ γίνει μιὰ ἀκόμα συνήθεια καί, ὅπως ὅλες οἱ θεατρικὲς συνήθειες, νὰ ἐνισχύει τὴν νεκρότητα τῶν θεατῶν. (Ὅπως ἡ ἰδεολογία τοῦ Βάγκνερ γιὰ ἕνα ὁλοκληρωμένο θέατρο ἔπαιξε τὸν ρόλο της στὴν διατήρηση τῆς βλακείας καὶ τῆς κτηνωδίας τῆς Γερμανικῆς κουλτούρας).

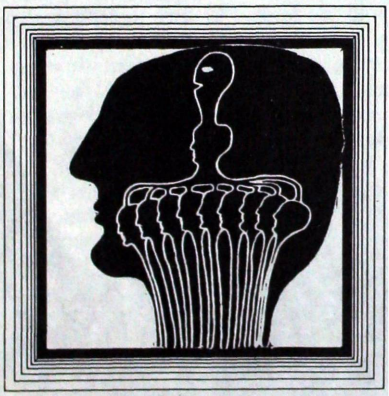
Προσέτι, τὸ βάθος τῆς προσβολῆς πρέπει νὰ ἐκτιμηθεῖ τίμια. Στὸ θέατρο, αὐτὸ συνεπάγεται ὅτι δὲν «διαλύουμε» τὸν Ἀρτώ. Τὰ γραφτὰ τοῦ Ἀρτὼ ἀντιπροσωπεύουν τὸ αἴτημα γιὰ μιὰ ὁλοκληρωτικὰ ἀνοιχτὴ (δηλαδή, βασανιστική, αὐτο-σκληρή) συνείδηση τῆς ὁποίας τὸ θέατρο θὰ ἦταν ἕνα ἐπιπρόσθετο

στοιχεῖο ἢ ἐργαλεῖο. Καμμιὰ δουλειὰ στὸ θέατρο μέχρι τώρα δὲν ἔχει φθάσει μέχρι ἐδῶ. Ἔτσι, ὁ Πῆτερ Μπρούκ ἔχει ἔξυπνα καὶ ἄμεσα ἀρνηθεῖ ὅτι ἡ δουλειὰ τῆς ὁμάδας του στὸ «θέατρο τῆς σκληρότητας» τοῦ Λονδίνου ποὺ μεσουράνησε μὲ τὴν πανηγυρικὴ παράσταση τοῦ ἔργου τοῦ WEISS MARAT/SADE, εἶναι γνήσια Ἀρτωϊκή. Εἶναι Ἀρτωϊκή, λέει, μόνο μὲ μιὰ ἀσήμαντη ἔννοια (ἀσήμαντη ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ Ἀρτώ, ὄχι τὴ δική μας).

---

Γιὰ ἀρκετὸ καιρό, ὅλες οἱ χρήσιμες ἰδέες γιὰ τὴν τέχνη ἔχουν ἀποβεῖ παραπλανητικές. Ὅπως αὐτὴν ποὺ ὑποστηρίζει ὅτι κάτι εἶναι αὐτὸ ποὺ εἶναι καὶ τίποτε ἄλλο. Ἕνας πίνακας ζωγραφικῆς εἶναι ἕνας πίνακας ζωγραφικῆς. Ἡ γλυπτικὴ εἶναι γλυπτική. Ἕνα ποίημα εἶναι ἕνα ποίημα, ὄχι πεζὸς λόγος. Καὶ ἡ φιλοφρονητικὴ ἰδέα: ἕνας πίνακας ζωγραφικῆς μπορεῖ νὰ εἶναι «λογοτεχνικός» ἢ γλυπτικός, ἕνα ποίημα μπορεῖ νὰ εἶναι σὲ πεζὸ λόγο, τὸ θέατρο μπορεῖ νὰ χρησιμοποιήσει τὸν κιν/φο, ὁ κιν/φος μπορεῖ νὰ γίνη θεατρικός.

Χρειαζόμαστε μιὰ καινούργια ἀντίληψη (ἰδέα). Ἴσως νὰ εἶναι πολὺ ἁπλή. Θὰ μπορέσουμε ὅμως νὰ τὴν ἀναγνωρίσουμε;



# ALAIN VIRMOUX

## Ο ΑΡΤΩ ΚΑΙ ΤΟ ΦΙΛΜ

Ἀπὸ τὸ θάνατό του ἐδῶ καὶ εἴκοσι χρόνια, ἡ φήμη τοῦ Ἀρτὼ ἔχει αὐξηθεῖ σημαντικά. Κάθε ἕνας τὸν θεωρεῖ σὰν τὸν προκάτοχό του· λογοτεχνικὰ περιοδικὰ καὶ θεατρικὰ προγράμματα διαδίδουν τ' ὄνομά του· τοῦ ἀποδίδουν πράγματα ποὺ ποτὲ δὲν εἶπε καὶ ἐπίσης, χρησιμοποιοῦν τὸ ὄνομά του σὰν ὁδηγὸ στοὺς χειρότερους ἐξτρεμισμούς. Μετὰ τὰ μῦθο τοῦ RIMBAUD τώρα ἔχουμε τὸ μῦθο τοῦ Ἀρτώ· γιὰ νὰ ἀποκαλύψουμε τὴν ἀσυδοσία χρειαζόμαστε ἕνα νέο ETIEMBLE.

Στὸ μεταξύ, ἡ προσεγμένη ἔκδοση τοῦ οἴκου GALLIMARD τῶν ὁλοκληρωμένων ἔργων τοῦ Ἀρτώ, μᾶς δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκτιμήσουμε ἀντικειμενικὰ τὰ κείμενα ποὺ ἔχουν διαστρεβλωθεῖ ἀπὸ τὴ φαντασιοπληξία. Οἱ ἕξη τόμοι ποὺ ἔχουν ἐκδοθεῖ μέχρι τώρα διαφωτίζουν αὐτὰ τὰ λανθασμένα συμπεράσματα. Ὁ τρίτος τόμος ἀποκαλύπτει πόσο δημιουργικὸς ἦταν ὁ Ἀρτὼ στὸν κιν/φο· μέχρι τώρα ὅλοι οἱ ἱστορικοὶ τοῦ κιν/φου ἤξεραν τὸν Ἀρτὼ σὰν ἠθοποιό. Πολὺ σπάνια ἀνέφεραν τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ἀρτὼ ἦταν ὁ βασικὸς δημιουργὸς τῆς ταινίας «Τὸ ὄστρακο καὶ ὁ κληρικός», καὶ συνήθως τὴν ἀπέρριπταν σὰν ἀσήμαντη. Αὐτὴ ἡ ἄποψη εἶναι ἐντελῶς ἀβάσιμη τώρα πιά. Ἔτσι ὁ GEORGES SADOUL παραδέχεται ὅτι ἡ πρώτη του κρίση γι' αὐτὴ τὴν ταινία ἦταν ἄδικη καὶ ὅτι ἡ ταινία «ἀξίζει νὰ τοποθετηθεῖ ἀνάμεσα στὶς κλασσικὲς ταινίες τοῦ σουρρεαλιστικοῦ κιν/φου».

Ἔχει φθάσει πιὰ ὁ καιρὸς γιὰ μιὰ γενικὴ ἐπανεκτίμηση τῆς προσφορᾶς τοῦ Ἀρτὼ στὸν κιν/φο καὶ τὴ θέση ποὺ αὐτὴ πῆρε στὰ γραφτά του. Ἡ βία τῆς ἀντίδρασης πρὸς τοὺς συρρεαλιστὲς καὶ ἡ ἐχθρότητα μὲ τὴν ὁποία ἀντιμετωπίστηκε αὐτὴ ἡ κίνηση, ἐμπόδισαν κάθε προσπάθεια σοβαρῆς ἔρευνας. Σήμερα, σαράντα χρόνια μετά, ὅλα αὐτὰ ἔχουν κοπάσει. Ὁ Ἀρτὼ διεφώνησε μὲ τοὺς σουρρεαλλιστὲς πάνω σ' ἀρκετὰ ζητήματα, ὡστόσο, θεωρεῖται σουρρεαλιστὴς ἀπὸ τοὺς σημερινοὺς κριτικούς.

"Οταν ὁ Ἀρτὼ ἐξήγησε γιατὶ ὁ κιν/φος ἦταν ἀνώτερος ἀπὸ τὶς ἄλλες παραδοσιακὲς μορφὲς τέχνης, ἔκφραζε τὴν ἴδια ἔντονη γοητεία ποὺ ἔνοιωθαν καὶ οἱ ἄλλοι σουρρεαλιστὲς γιὰ τὸν κινηματογράφο:

> Ὑπάρχει στὸν κιν/φο ἕνα στοιχεῖο μυστηρίου καὶ γοητείας ποὺ δὲν βρίσκεται στὶς ἄλλες τέχνες.... Ἡ καθαρὴ σκέψη δὲν εἶναι ἀρκετή. Μιὰ ὅπιασητη οὐσία μορφοποιεῖται καὶ προσπαθεῖ νὰ ἀναφανεῖ μέσα στὸ φῶς. Ὁ κιν/φος μᾶς φέρνει πιὸ κοντὰ σ' αὐτὴ τὴν οὐσία. Ἐὰν μιὰ ταινία δὲν ἔχει φτιαχτεῖ γιὰ νὰ μεταφράσει τὰ ὄνειρα ἢ ὅτι φαίνεται ὀνειρικὸ στὴ ζωή, τότε οὔτε ποὺ ὑπάρχει. Δὲν εἶναι διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ θέατρο. Εἶναι τὸ διακριτικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ κιν/φου, μιὰ καὶ εὐθεία γλῶσσα, ποὺ δὲν χρειάζεται μιὰ βαριὰ καὶ ἀργὴ λογικὴ γιὰ νὰ ἐπιβιώσει καὶ νὰ ἀναπτυχθεῖ. Ὁ κιν/φος θὰ ἔρθει ὅλο καὶ πιὸ κοντὰ στὸ βασίλειο τοῦ φανταστικοῦ, ποὺ δὲν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὴν ὁλότητα τῆς πραγματικότητας, διαφορετικὰ δὲν θὰ ἐπιζήσει. Ἢ μᾶλλον θὰ ἔχει τὴν ἴδια τύχη μὲ τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴν ποίηση. Αὐτὸ ποὺ εἶναι σίγουρο εἶναι ὅτι πιὸ πολλὲς ἀναπαραστατικὲς μορφὲς τέχνης ἔχουν φτάσει σ' ἕνα τέλος.

Ὡστόσο ὁ Ἀρτὼ δὲν δέχτηκε ὅλα τὰ ἀφηρημένα φίλμ ἀπὸ τὴν ἀρχή. Γιὰ παράδειγμα, ἡ γνώμη του γιὰ τὰ φίλμ τοῦ Ρίχτερ καὶ τοῦ Ρούτμαν εἶναι ξεκάθαρη: «ἄσχετα μὲ τὸ πόσο εὔκολα ὁ ἄνθρωπος μπορεῖ νὰ συλλάβει καὶ νὰ δεχθεῖ τὸ ἀφηρημένο, καθαρὰ γεωμετρικὲς γραμμὲς ποὺ στεροῦνται νοήματος δὲν θὰ προκαλέσουν καμμιὰ ἀντίρδαση στοὺς θεατές». Μὲ τὸν ἴδιο σκεπτικισμὸ ἀντιμετώπισε καὶ τὶς προσπάθειες τοῦ HENRI CHOMETTE γιὰ ἕνα «ἀπόλυτο κιν/φο: «Ἡ ὅλη ἀντίληψη γιὰ ἕνα ἀπόλυτο κιν/φο εἶναι λανθασμένη, ὅπως ἀκριβῶς καὶ κάθε προσπάθεια σὲ κάθε τέχνη πρὸς τὴν οὐσία αὐτῆς τῆς τέχνης καὶ σὲ βάρος τῶν ἀντικειμενικῶν της μέσων ἀναπαράστασης». Γιὰ τὴν ἴδια αἰτία, οἱ σουρρεαλιστὲς ἀρνήθηκαν νὰ ἐπιδοκιμάσουν τὰ φίλμ τῶν ντανταϊστῶν, ὅπως καὶ τὸ BALLET MECANIQUE τοῦ Φερνὰντ Λεζέ. Μετὰ τὴν ἀπόρριψη τῶν ἀφηρημένων φίλμ, τοῦ «ἀπόλυτου» κιν/φου, καὶ τὰ ντανταϊστικὰ φίλμ, δὲν ὑπάρχουν παρὰ ἐλάχιστα σουρρεαλιστικὰ φίλμ. Πράγματι, μόνο τρία: Ὁ Ἀνδαλουσιανὸς σκύλος καὶ Ἡ ἐποχὴ τοῦ Χρυσοῦ ἀπὸ τὸν Μπουνουέλ, καὶ τὸ φίλμ τοῦ Ἀρτὼ Τὸ ὄστρακο καὶ ὁ κληρικός. Χρονολογικὰ τὸ φίλμ τοῦ Ἀρτὼ ἔρχεται πρῶτο καὶ ὁπωσδήποτε ἡ συγγένεια του μὲ τὰ φίλμ τοῦ Μπουνουὲλ δυσκολεύει κατὰ πολὺ τὴ θέση του. Ὁ Κοκτὼ ἔχει ἀναγνωρίσει τὸ χρέος του στὸν Μπουνουὲλ γιὰ τὸ φίλμ του Τὸ αἷμα τοῦ Ποιητῆ — γιατὶ νὰ μὴν ἀναγνωριστεῖ κι' αὐτὸ τοῦ Μπουνουὲλ πρὸς τὸν Ἀρτώ;

Τὸ γνωστὸ σκάνδαλο τοῦ «URSULINES CLUB» ἴσως νὰ ἐξηγεῖ γιατὶ ὁ Ἀρτὼ ποτὲ δὲν παινέθηκε σχετικὰ μ' αὐτὸ τὸ φίλμ. Ἀμέσως μετὰ τὴν πρεμιέρα τοῦ φίλμ, τὸ Φλεβάρη τοῦ 1928, ὁ Ἀρτὼ δημόσια κατηγόρησε τὴν GERMAINE DULAC ὅτι ἀγνόησε καὶ διεστράβλωσε τὸ σενάριό του. Σημειώθηκε μεγάλη

ἀναταραχὴ καὶ ἡ σχέση τους διακόπηκε. Οἱ σουρρεαλιστές, ξεχνόντας παληὲς διαφορές, ὑποστήριξαν τὸν Ἀρτὼ κι' αὐτὴ ἡ ἐνέργεια ἔδωσε τροφὴ στὴν ἄποψη ὅτι τὸ φίλμ δὲν ἦταν σουρρεαλιστικό, οὔτε κὰν τοῦ Ἀρτώ. Ἡ μελλοντικὴ καριέρα τοῦ Ἀρτὼ δὲν ἔκανε τίποτα γιὰ νὰ ξεκαθαρίσει αὐτὸ τὸ ζήτημα. Ὅταν ἕνας φίλος τοῦ κιν/φου μιλάει γιὰ τὸν Ἀρτώ, δὲν ἀναφέρεται στὸ Ὄστρακο καὶ στὸν Κληρικό. Θυμᾶται τὸ χαρακτῆρα τοῦ Μαρὰ στὴ ταινία τοῦ ABEL GANCE Ν α π ο λ έ ω ν, κι' ἐπίσης τὸ ρόλο τοῦ ἀδελφοῦ Μάθιους στὴ ταινία τοῦ Ντράγιερ JEAN D'ARC. Ὁ JEAN HORT γράφει: «Αὐτοὶ οἱ δύο ρόλοι, τυπικοὶ τοῦ ἠθοποιοῦ/ποιητῆ μας, συνοψίζουν μὲ ἀκρίβεια τὴ ποικιλία τῶν στὺλ ποὺ χαρακτήρισαν τὴ πρώτη μεταπολεμική μας περίοδο». Ὁ ρόλος τοῦ ἠθοποιοῦ μᾶς ἔχει κάνει νὰ ξεχάσουμε τὸ σεναριογράφο καὶ τὸ θεωρητικὸ τοῦ κιν/φου· προσέτι, οἱ πιὸ πολλοὶ ἄνθρωποι θυμοῦνται τὴ θεατρικὴ δουλειὰ τοῦ Ἀρτὼ καὶ ἀγνοοῦν τὴν κιν/φική. Ἀκόμα κι' ἂν ἔχει παρεξηγηθεῖ, τὸ «θέατρο τῆς σκληρότητας» εἶναι παγκόσμια γνωστό. Ὅποιος ξέρει τὸν Ἀρτώ, ξέρει τὸ Θ έ α τ ρ ο κ α ὶ ὁ σ ω σ ί α ς τ ο υ. Ὅποιος ἔχει ἀσχοληθεῖ σὲ βάθος μαζί του γνωρίζει ὅτι ἀφοῦ κατηγόρησε τὸ «πρώϊμο γῆρας» τοῦ κιν/φου στὰ 1933, ὁ Ἀρτὼ ἔχασε κάθε ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν κιν/φο, γιατί, καθὼς ἔγραψε στὸν LOUIS JOUVET, «δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ δουλέψει στὸ κιν/φο χωρὶς νὰ νοιώθει ντροπὴ γι' αὐτό». Ἂν προσθέσουμε σ' αὐτὸ καὶ τὶς φιλονεικίες του μὲ τοὺς σουρρεαλιστὲς πρὶν καὶ μετὰ τὸ φίλμ, τότε ἡ σιωπὴ τῶν ἱστορικῶν τοῦ κιν/φου σχετικὰ μὲ τὸν Ἀρτὼ σὰν κιν/φιστὴ ἀποβαίνει κατανοητή. Πράγματι, ἀφοῦ κατήγγειλε τὸ φίλμ του δημόσια, ὁ Ἀρτὼ προέκτεινε τὸ κατηγορητήριό του καὶ κατὰ τοῦ κιν/φου. Πέρα ἀπ' αὐτά, τὸ φίλμ Τὸ ὄστρακο κι' ὁ κληρικὸς κατέχει μιὰ σημαντικὴ θέση. Ὁ Ἀδώνις Κύρου σημειώνει ὅτι «θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ ὁ πατέρας ἑνὸς τέτοιου φίλμ ὅπως Ἡ ἐ π ο χ ὴ τ ο ῦ Χ ρ υ σ ο ῦ». Μπορεῖ νὰ ἀποροῦμε σχετικὰ μὲ τὸ ἂν τὸ φίλμ εἶναι περισσότερο σουρρεαλιστικὸ ἀπ' ὅτι συνήθως εἶναι παραδεχτό· ἴσως εἶναι περισσότερο ἕνα φίλμ τοῦ Ἀρτὼ ἀπ' ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Ἀρτὼ σκέφτηκε γι' αὐτό.

Ἡ σημασία τοῦ ἐπεισοδίου στὸ URSULINES CLUB δὲν πρέπει νὰ σμικρυνθεῖ. Οἱ λεπτομέρειες ἀνήκουν στὴ σελίδα κουτσομπολιοῦ τῆς ἱστορίας, ὅμως τὸ ἴδιο τὸ σκάνδαλο ἔχει ἐπηρεάσει τοὺς ἱστορικούς. Γνωρίζουμε τί συνέβη ἀπὸ ἀναφορὲς μαρτύρων — ἀναφορὲς ποὺ συχνὰ ἀλληλοσυγκρούονται. Ἕνας δημοσιογράφος εἶπε ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Ἀρτὼ ὁδήγησε τὴ διαμαρτυρία. Ἄλλοι λένε ὅτι οὔτε ὁ Ἀρτὼ οὔτε ἡ DULAC ἦταν παρόντες. Ὁ GEORGES SADOUL, ποὺ ἦταν ἀνάμεσα στὸ πλῆθος, εἶπε πρόσφατα ὅτι στὴν ἀρχὴ πίστεψε ὅτι ἡ διαμαρτυρία εἶχε σὰν στόχο τὸν ἴδιο τὸν Ἀρτώ. Ὁ ἴδιος λέει ὅτι, ἀντίθετα μ' ὅτι ἔγραψε, οἱ θεατὲς δὲν πετάχτηκαν ἔξω ἀπὸ τὴν αἴθουσα. Ἀνάμεσα στὶς ἀναμνήσεις τοῦ SADOUL, μιὰ λεπτομέρεια φαίνεται

σημαντική: φαίνεται ὅτι τὸ φίλμ Ὁ Ἀνδαλουσιανὸς σκῦλος μόλις καὶ διέφυγε μιὰ παρόμοια τύχη. Κάποιος μπορεῖ νὰ πεῖ ὅτι τὸ ἐπεισόδιο στὸ URSULINES CLUB δὲ δείχνει τίποτα. Ὁ Ἀρτὼ ποτὲ δὲν ζήτησε νὰ διαγραφεῖ τὸ ὄνομά του ἀπὸ τὸ ζενερίκ τοῦ φίλμ, ὅπως συνήθως συμβαίνει σὲ τέτοιες περιπτώσεις, καὶ τὸ σενάριο καθὼς κι' ἀρκετὲς ἐπεξηγηματικὲς σημειώσεις, ἀνάμεσα στὰ 1927 καὶ 1928, ἀποδεικνύουν τὴ πατρότητά του στὸ φίλμ. Ἡ διάσπαση τῆς σχέσης μπέρδεψε τοὺς ἱστορικοὺς πιὸ πολύ, καὶ ἑρμήνευσαν αὐτὸ τὸ γεγονὸς σὰν μιὰ ἀπόδειξη ὅτι ἡ DULAC διεστρέβλωσε τὸ σενάριο τοῦ Ἀρτὼ ὅτι τὸ φίλμ δὲν εἶχε καμμιὰ σχέση μὲ ὅτι ἤθελε νὰ πεῖ ὁ ποιητής, ἂν καὶ τὸ ὄνομά του παρέμενε στὸ ζενερίκ τοῦ φίλμ. Αὐτὸ εἶναι μιὰ ὑπερβολικὴ ἁπλοποίηση. Στὴ πραγματικότητα, τὸ τέλος τῆς συνεργασίας δὲν ἦταν τίποτα ἄλλο παρὰ ἕνα ἀνθρώπινο νευρικὸ ξέσπασμα. Ἄλλωστε ἡ διαφορὰ παρουσιάστηκε ἀρκετὰ ἀργότερα. Στὰ ἀδημοσίευτα γράμματα ποὺ ἔστειλε ὁ Ἀρτὼ στὴ DULAC — φανήκαμε ἀρκετὰ τυχεροὶ ποὺ τὰ μαζέψαμε — δὲν ἀναφαίνεται καμμιὰ διαφωνία. Ἀντίθετα, ὁ Ἀρτὼ παρουσιάζεται ἀνυπόμονος νὰ ἐπιτρέψει ὁτιδήποτε εἶναι ἀπαραίτητο στὴ πραγματοποίηση τοῦ ὀνείρου (δηλαδ. τῆς κατασκευῆς τοῦ φίλμ). Ἔστειλε στὴ DULAC μιὰ ἀναθεωρημένη μορφὴ τοῦ σεναρίου του, ἀπὸ τὸ ὁποῖο εἶχε «περικόψει ὁτιδήποτε θὰ μποροῦσε νὰ φανῆ ποιητικοῦ ἢ λογοτεχνικοῦ χαρακτήρα». (11/5/27). Διέψευσε τὶς διαδόσεις περὶ βασικῶν διαφωνιῶν ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ στὴ DULAC, καὶ προτίμησε νὰ παραμείνη στὸ βάθος, ἀμέτοχος:

> Δὲν ἔχω τὴν παραμικρὴ πρόθεση νὰ γίνω συνεργάτης σου. Κάτι τέτοιο θάταν μιὰ ἀνόητη πρόθεση (Ἀπὸ ἕνα γράμμα του). Ἡ σκηνοθεσία δὲν εἶναι ὁ χῶρος μου καὶ δὲν σκοπεύω νὰ τὸν ξεπεράσω (17 τοῦ Ἰούνη, 1927).
>
> Σοῦ ἔδωσα τὸ σενάριό μου χωρὶς κανένα φόβο καὶ μὲ ἀπόλυτη ἐμπιστοσύνη (22 Ἰουνίου, 1927).

Ὅμως, ἂν καὶ διαβεβαίωσε τὴν DULAC, ποτὲ δὲν σταμάτησε νὰ προωθεῖ προτάσεις οἱ ὁποῖες, γι' αὐτόν, ἀφοροῦσαν τὴ «σύλληψη» καὶ ὄχι τὴ κατασκευὴ τοῦ φίλμ:

> Ἔτσι, γιὰ παράδειγμα, στὴ σκηνὴ τοῦ χοροῦ, ἀφοῦ ἔχεις τραβήξει μερικὰ πλάνα ἀπὸ πολὺ μακρυὰ καὶ ψηλά, ἀκριβῶς ὅπως εἶχες προτείνει, θἄθελα μερικὰ ἀκόμη πλάνα μὲ τὴ κάμερα στὸ ἔδαφος νὰ σκοπεύει εὐθεῖα πάνω, νὰ φιλμάρει τὸ σαγόνι καὶ τὸ μέρος κάτω ἀπὸ τὰ μάτια στὰ πρόσωπα τῶν ἠθοποιῶν... Καὶ αὐτοὺς τοὺς ἴδιους τοὺς χορευτές, τοὺς βλέπω νὰ χορεύουν μὲ μιὰ ἀδιάφορη, ἀνέκφραστη στάση ἢ μὲ σημάδια θυμοῦ σὲ βαθμὸ παροξυσμοῦ, τὰ πρόσωπά τους σπασμωδιά, ἐνῶ τὰ σώματά τους κινοῦνται κανονικά· ἔπειτα, μὲ μιὰ ἔκφραση ἀπόλυτης εὐχαρίστησης, ἐρωτικῆς ἔκστασης, ὅμως ἐντελῶς στερεοτυπικά (17 Ἰουνίου, 1927).

Τέτοιες προτάσεις φαίνεται νὰ προχωροῦν πέρα ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς «σύλληψης». Ὁ Ἀρτὼ ἦταν μᾶλλον ἐνήμερος τοῦ

γεγονότος γιατί συνεχῶς προσπαθοῦσε νὰ δικαιολογηθεῖ: «Γνωρίζω ὅτι ἔχω ὑποσχεθεῖ νὰ μὴν μεταβάλλω τὸ σενάριό μου. Πιστεύω ὅμως ὅτι ἂν ἔχω μερικὲς ἐνδιαφέρουσες ἰδέες ποὺ δυνατὸν νὰ τὸ βελτιώσουν, δὲν πρέπει νὰ τὶς ἀγνοήσω» (17 Ἰουνίου, 1927). Ζήτησε νὰ συναντηθοῦν γιὰ νὰ ἐξηγήσει καλύτερα ὅτι εἶχε στὸ μυαλό του. Τελικὰ συναντήθηκαν στὶς 13 Ἰουλίου 1927. Τὸ ἴδιο βράδυ ὁ Ἀρτὼ ἔγραψε τὸ μεγαλύτερο σὲ ἔκταση γράμμα στὴν DULAC. Εἶναι φανερὸν ὅτι ἡ ζωντανὴ συζήτηση ἐπέφερε νέες ἰδέες τὶς ὁποῖες ὁ Ἀρτὼ ἐπέκτεινε καὶ σφυρηλάτησε μὲ σχεδιαγράμματα. Σύμφωνα μὲ τὸ ὅραμά του, τὸ σκηνικὸ τοῦ φίλμ θἄπρεπε νὰ εἶναι «ἐντελῶς συνηθισμένο καὶ σύμφωνο μὲ τὴ πραγματικότητα». Γιὰ παράδειγμα:

...πάνω στὴν πλατφόρμα, δύο κλασσικοὶ θρόνοι, χωρὶς καμμιὰ μετατροπή, ἀπὸ πάνω ἕνα στέγασμα κλίνης, ὅλα παρουσιασμένα ἐντελῶς φυσιολογικά. Ἄσχετα μὲ τὸ πόσο βαθειὰ κυττάζω μέσα στὸν ἑαυτό μου, εἶναι αὐτὴ ἡ εἰκόνα ποὺ ἀναφαίνεται συνεχῶς. Οἱ πόρτες ἐπίσης δὲν θὰ ἔχουν κανένα ἰδιαίτερο σχέδιο. Τίποτα μὲ ἀνατολίτικο χαρακτῆρα... Τέλος, πιστεύω ὅτι τὸ σκηνικὸ θὰ εἶναι περισσότερο ἀόρατο ὅσο πιὸ κοντὰ βρίσκεται στὴν εἰκόνα τῆς καθημερινῆς ζωῆς.

Μήπως ἡ GERMAINE DULAC φοβήθηκε ἀπὸ τὴ συζήτηση καὶ τὸ γράμμα ποὺ ἀκολούθησε; Μήπως ἦταν μόνο προσεχτικὴ στὸ νὰ διατηρήσῃ τὴν αὐτονομία της σὰν καλλιτέχνις; Ὅποια κι' ἂν ἦταν ἡ αἰτία ποτὲ δὲν δέχτηκε νὰ συναντηθοῦν γιὰ δεύτερη φορά. Ἀνάμεσα στὰ πέντε πρῶτα γράμματα, ἀπὸ τὸ Μάη στὸ Ἰούλιο τοῦ 1927, καὶ τὸ τελευταῖο στὶς 25 Σεπτεμβρίου 1927, ὑπάρχει μιὰ ξαφνικὴ σιωπὴ δυόμισυ μηνῶν. Ὁ Ἀρτὼ αἰσθάνθηκε ὅτι ἔμενε ἀπ' ἔξω κι' ἄρχισε ν' ἀνησυχεῖ. Στὸ τελευταῖο γράμμα του, αὐτὴ ἡ ἀνησυχία εἶναι ἀρκετὰ ἔκδηλη. Εἶναι ἕνα ἐνδιαφέρον γράμμα, καὶ περιέχει μερικὲς ἀπαραίτητες σκέψεις γιὰ τὴν κατανόηση τοῦ φίλμ:

Θἄθελα πάρα πολὺ νὰ ξέρω τί γίνεται μὲ τὸ φίλμ. Πρέπει νὰ τελειώνει τώρα καὶ περίμενα νὰ μοῦ πεῖς νὰ ἔρθω καὶ νὰ τὸ δῶ. Θὰ μποροῦσες νὰ μοῦ πεῖς πῶς εἶναι τὰ πράγματα, κι' ἂν ἡ προβολὴ θὰ γίνει στὶς 25 Ὀκτωβρίου ὅπως συμφωνήσαμε; Κάποιος μοῦ ζήτησε ἕνα ἐπεξηγηματικὸ κείμενο νὰ τοποθετηθῇ στὴν ἀρχὴ τοῦ φίλμ, ὅμως αὐτὴ ἡ ἰδέα δὲν μ' ἐνδιαφέρει καθόλου. Νομίζω ὅτι τὸ φίλμ εἶναι ἱκανὸ νὰ γίνει κατανοητὸ ἀπὸ μόνο του καὶ δὲν ὑπάρχει περίπτωση παρερμηνείας. Ποτὲ δὲν ἀντιμετώπισα τοῦτο τὸ φίλμ σὰν τὴν προβολὴ (ἐπίδειξη) ὁποιασδήποτε θεωρίας. Εἶναι ἕνα φίλμ μὲ καθαρὲς εἰκόνες. Τὸ νόημα πρέπει νὰ ἀναφανεῖ ἀπὸ τὴ σύγκρουση αὐτῶν τῶν εἰκόνων. Δὲν ὑπάρχει κανένα ψυχοαναλυτικό, μεταφυσικό, ἢ ἀνθρώπινο νόημα ποὺ νὰ ὑπογραμμίζει τὶς εἰκόνες. Τὸ φίλμ περιγράφει ἀληθινὲς καταστάσεις τοῦ μυαλοῦ χωρὶς καμμιὰ προσπάθεια ἐπεξήγησης ἢ ἐπίδειξης. Μὲ ρωτοῦν πῶς πάει ἡ ὅλη πορεία καὶ ἀναγκάζομαι νὰ λέω ὅτι δὲν ξέρω. Ὅμως, πιστεύω ὅτι ἔχει ἔρθει ὁ καιρὸς γιὰ νὰ προβληθεῖ. Τὰ θέματα μὲ τὰ ὁποῖα ἀσχολεῖται εἶναι ἐπίκαιρα καὶ ὑπάρχει κίνδυνος νὰ χάσουμε τὸ πλεονέκτημα τοῦ νεωτερισμοῦ. Πρὶν ὁρισθεῖ καμμιὰ ἡμερο-

μηνία, χρειάζονται μερικά άρθρα πού νά έξηγοῦν τί προσπαθεῖς νά κάνεις. Τί πιστεύεις γι' αὐτό;

Αἰσθανόμαστε ὅτι ὑπάρχει μιά ἔντονη ἀπογοήτευση σ' αὐτές τίς γραμμές. "Ενα μῆνα πρίν, ἀκριβῶς στό μέσο τῆς σιωπῆς τῆς DULAC, ὁ Ἀρτώ ἔγραψε στόν JEAN PAULHAN ὅτι εἶχε «μερικά προβλήματα» μέ τό φίλμ καί ὅτι θά ἐκτιμοῦσε τή δημοσίευση ἑνός ἄρθρου στή NOUVELLE REVUE FRANÇAISE «νά ὑπερασπίσω τό φίλμ μου χωρίς νά προσβάλλω κανένα, νά καθαρίσω τή θέση μου ἐντελῶς». Ὑπάρχει ἕνα τελευταῖο γράμμα στήν DULAC στό ὁποῖο ὁ Ἀρτώ ἐξέφραζε τά αἰσθήματα μετά τήν προβολή τοῦ φίλμ; Δέν ὑπάρχει καμμιά ἀπόδειξη γι' αὐτό. Τό σπάσιμο στή σχέση τους ἔγινε στό τελευταῖο στάδιο τῆς παραγωγῆς τοῦ φίλμ. Ὁ Ἀρτώ διεπίστωσε ξαφνικά ὅτι τόν κρατοῦσαν συνειδητά ἔξω ἀπό τό στούντιο καί ἀπό τό χῶρο τοῦ μοντάζ. "Ενοιωσε πίκρα γι' αὐτό, κι' αὐτή ἡ πίκρα φαίνεται νά εἶναι ἡ πιό πιθανή αἰτία τῆς στάσης του.

Ποιά ἦταν ἀκριβῶς τά σημεῖα τῆς διαφορᾶς των; Εἶναι βασικά αὐτά τῆς φόρμας: ἡ λέξη «ὄνειρο» εἶχε χρησιμοποιηθεῖ γιά νά χαρακτηρίσει τό σενάριό του· ὁ Ἀρτώ ἀνέχτηκε αὐτή τήν ἑρμηνεία γιά λίγο καιρό, ἔπειτα ὅμως διαμαρτυρήθηκε ἔντονα ἐνάντια σ' αὐτό. Τ' ἀποτέλεσμα ἦταν νά παραληφθεῖ ἡ λέξη ἀπό τό ζενερίκ τοῦ φίλμ. Γιατί ὅμως ἐναντιώθηκε σ' αὐτό; Γιατί ἡ ἰδέα τοῦ φίλμ σάν ἕνα ὄνειρο ἦταν μόνο τό πρῶτο βῆμα πρός τή δημιουργία τοῦ ποιητικοῦ φίλμ. Εἶχε γίνει συνήθεια νά παρουσιάζονται σάν ὄνειρα φίλμ ἤ σεκάνς πού φαίνονταν παράλογα. Αὐτό ἦταν τό ἄλοθι· ἕνας τρόπος γιά νά γίνονται οἱ ὀπτικές θρασύτητες περισσότερο ἀποδεκτές. "Οταν τό παράλογο ἀποδίδονταν στά ὄνειρα ἤ στήν τρέλλα (περίπτωση Κ α λ ι γ κ ά ρ ι) δέν ἐνοχλοῦσε κανέναν. Κι' αὐτό ἀκριβῶς ἦταν κάτι πού ὁ Ἀρτώ δέν μποροῦσε νά δεχτεῖ. Εἶναι φανερό ὅτι ὁ Ἀρτώ ἔκαμε στήν ἀρχή ὁρισμένες παραχωρήσεις γιά νά βοηθήσει στή παραγωγή καί στή διανομή τοῦ φίλμ. Ἀργότερα τίς ἀνεκάλεσε ἔτσι ὥστε τά πράγματα χειροτέρεψαν.

Τό δεύτερο σημεῖο τῆς διαφορᾶς τους εἶναι πιό σοβαρό. Ἡ DULAC χρησιμοποίησε μιά σειρά ἀπό τεχνικές χωρίς νά καταλαβαίνει τή σημασία τους καί τό φίλμ ἐπικρίθηκε πολλές φορές γι' αὐτό. Εἰπώθηκε ὅτι ἡ DULAC «θηλυκοποίησε» τό σενάριο τοῦ Ἀρτώ καί «τό ἔπνιξε μέσα σ' ἕνα ὄργιο τεχνικῶν ἐφφέ ἀπό τά ὁποῖα μόνο μερικές ἀξιοθαύμαστες ἀλλά διασκορπισμένες εἰκόνες λειτουργοῦν σωστά». Ἡ κατηγορία εἶναι βαρειά, γιατί ὁ Ἀρτώ εἶχε πρόθεση νά δημιουργήσει ἕνα φίλμ «στό ὁποῖο οἱ καινοτομίες δέν θά εἶναι μιά σειρά ἀπό σύγχρονα τεχνικά ἐφφέ, περιττά παιγνίδια μέ τή φόρμα, ἀλλά μιά σέ βάθος ἀνανέωση τῆς ὀπτικῆς οὐσίας τῶν εἰκόνων». Ἡ ἀξία τοῦ φίλμ τοῦ Μπουνουέλ Ὁ Ἀ ν δ α λ ο υ σ ι α ν ὸ ς σ κ ῦ λ ο ς ἦταν ἀκριβῶς, τό γεγονός ὅτι, ἀντίθετα μέ τή Γαλλική πρωτοπορία, ἀπέφυγε τά περιττά τεχνικά ἐφφέ καί τήν ὑπερβολική

δεξιοτεχνία τῆς φόρμας. Ὡστόσο αὐτὴ ἡ κατηγορία ἐπιδέχεται ἐρωτήσεις. Ἡ DULAC δύσκολα θὰ μποροῦσε νὰ προδώσει τὸ «γράμμα» ἑνὸς σεναρίου τὸ ὁποῖο ἀκολούθησε βῆμα πρὸς βῆμα. Μήπως ὅμως πρόδωσε τὸ «πνεῦμα»; Τὸ κείμενο τοῦ Ἀρτὼ σταθερὰ προτείνει τεχνικὰ ἐφφὲ ὅπως:

> Σὲ γκρὸ-πλὰν τὸ κεφάλι τοῦ κληρικοῦ, νὰ βρίσκεται στὸ ἔδαφος, φαίνεται νὰ ἀναπνέει. Ἀπὸ τὰ χείλια του καὶ τὰ μάτια του βγαίνει μιὰ λαμπερὴ ὁμίχλη ποὺ μαζεύεται στὴ μιὰ γωνία τῆς ὀθόνης σχηματίζοντας μιὰ μικρὴ πόλη. Τελικὰ τὸ κεφάλι ἐξαφανίζεται ἐντελῶς καὶ τὰ σπίτια κυνηγᾶνε τὸ ἕνα τὸ ἄλλο.

Θὰ ἦταν πιὸ σωστὸ νὰ λέγαμε ὅτι ἡ DULAC παρέμεινε πιστὴ στὶς «τεχνικὲς» προτάσεις τοῦ Ἀρτώ.

Παρ' ὅλα αὐτά, τὸ φίλμ φτιάχτηκε. Ἄσχετα μὲ τὸ ἂν ἀρέσει ἢ ὄχι στοὺς κριτικούς, φέρει καθαρὰ τὴ σφραγῖδα τοῦ Ἀρτώ. Ἱστορικά, Τὸ "ὄστρακο καὶ ὁ κληρικός" παραμένει τὸ πρῶτο σουρρεαλιστικὸ φίλμ καὶ δὲν ἔχει καμμιὰ σχέση μὲ τὰ φίλμ τοῦ «ἀπόλυτου κιν/φου». Οἱ καταστάσεις καὶ οἱ κυριαρχοῦσες ἰδέες του φαίνονται γνωστὲς σ' ὁποιον ἔχει δεῖ τὰ πρῶτα φίλμ τοῦ Μπουνουέλ.

Ὁ κληρικὸς κι' ὁ ἀξιωματικός — ποὺ εἶναι ἡλίθιος, ὑποκριτής, πρησμένος μὲ τὴν αὐτο-σπουδαιότητά του, καὶ γεμᾶτος μετάλλια — φαίνονται νὰ ἀνήκουν στὴ μυθολογία τοῦ Μπουνουέλ· ἄλλωστε ὁ ἀξιωματικὸς συχνὰ μεταμορφώνεται σὲ ἱερέα. Ὑπάρχουν βαθύτερες συγγένειες: γιὰ παράδειγμα, ἡ σκηνὴ στὴν ὁποία ὁ ἀναμμένος κληρικὸς ρίχνεται στὴ γυναῖκα «καὶ σχίζει τὸ στηθόδεσμό της σὰν νὰ ἤθελε νὰ κατασπαράξει τὰ στήθη της.

Λίγο ἀργότερα, ὁ ἴδιος χαρακτήρας: «Μετά, σὰν τὸν κυρίευσε ἕνα αἴσθημα σεμνότητας, ἀρχίζει καὶ μαζεύει τὰ ροῦχα του. Καθὼς ὅμως πιάνει τὰ κορδόνια τοῦ ράσου του γιὰ νὰ τὰ δέσει γύρω ἀπὸ τοὺς μηροὺς του, αὐτὰ φαίνονται νὰ ἐπεκτείνονται σὲ ἔκταση, σχηματίζοντας ἕνα ἀτέλειωτο δρόμο μέσα στὴ νύχτα». Τελικὰ βρίσκεται μόνος του σ' ἕνα δωμάτιο: «Ἁπλώνει τὰ χέρια του σὰν νὰ ἀγκαλιάζει τὸ σῶμα μιᾶς γυναίκας. Καὶ ὅταν κρατᾶ αὐτὴ τὴ σκιά, αὐτὴ τὴν ἀόρατη φιγοῦρα· ἐντελῶς σίγουρα, τότε ρίχνεται πάνω της, τὴν πνίγει. Τὸ πρόσωπό του καὶ οἱ χειρονομίες του εἶναι ἐντελῶς σαδιστικά. Ἔπειτα σπρώχνει τὸ κτυπημένο κεφάλι της μέσα στὴ κούπα». Σύγκρινε αὐτὲς τὶς εἰκόνες μὲ τὸ σενάριο τοῦ φίλμ Ἕ ν α ς Ἀ ν δ α λ ο υ σ ι α ν ὸ ς σ κ ῦ λ ο ς, ὅπου ἀρκετὲς σεκάνς ἀποκαλύπτουν (περιέχουν) ἕνα ἐρωτισμὸ καὶ μιὰ καταστροφικὴ βία ὁμοια μ' αὐτὴ τοῦ Ἀρτώ — γιὰ παράδειγμα, ἡ σκηνὴ στὴν ὁποία ὁ πρωταγωνιστὴς χαϊδεύει μιὰ γυναίκα ποὺ ἐμφανίζεται ντυμένη καὶ μετὰ γυμνή. Ἡ σύγκριση ἀποδείχνει ὅτι ἡ νευρωτικὴ ζήλεια δὲν ἦταν ἡ βάση ὅσων εἶπε ὁ Ἀρτὼ ὅταν τόνισε τὴ «σχέση ἀνάμεσα στὸν κληρικὸ καὶ στὸν Ἀ ν δ α λ ο υ σ ι α ν ὸ σ κ ῦ λ ο». Ἀργότερα γράφοντας γιὰ τὸ φίλμ Τ ὸ α ἷ μ α

τοῦ ποιητῆ καὶ Ἡ ἐποχὴ τοῦ χρυσοῦ, ἀναφέρθηκε ξανὰ στὴν ἀδικία ποὺ τοῦ ἔγινε:

"Οτι ἦταν ἐνδιαφέρον στὰ 1927 — ὁ κληρικὸς ἦταν πράγματι τὸ πρῶτο φίλμ στὸ εἶδος του, ἕνας πρωτοπόρος — στερεῖται κάθε ἐνδιαφέροντος στὰ 1932, πέντε χρόνια ἀργότερα... Γιὰ νὰ ἀποδοθεῖ δικαιοσύνη, οἱ κριτικοί, ἂν ἀπόμεινε κανένας, πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουν τὴ συγγένεια ὅλων αὐτῶν τῶν φίλμ καὶ νὰ ποῦν ὅτι ὅλα πηγάζουν ἀπὸ τὸ "Οστρακο καὶ τὸν κληρικό, χωρὶς ὅμως τὸ πνεῦμα τούτου τοῦ φίλμ, ποὺ ἀπέτυχαν νὰ ξαναπιάσουν.

Ἡ θέση τοῦ Ἀρτὼ εἶναι δίκαιη, καὶ ἡ ἀλληλοεπίδραση σ' αὐτὰ τὰ φίλμ εἶναι φανερή. Ἡ γυάλα ποὺ περιέχει τὸ «ἀστερόψαρο» στὸ φίλμ τῶν ROBERT DESNOS καὶ MAN RAY «STARFISH,» μᾶς θυμίζει τὸ κουτὶ μὲ τὸ κομμένο χέρι στὸν Ἀνδαλουσιανὸ σκῦλο, καὶ τὴ κρυστάλλινη γυάλα στὸ φίλμ τοῦ Ἀρτώ. Προσέτι, τὸ ἀστερόψαρο καὶ τὸ στρεῖδι ἀνήκουν στὸ ἴδιο ποιητικὸ ὁπλοστάσιο. Οἱ ἴδιες εἰκόνες φυσικά, καθὼς καὶ οἱ ἔμμονες ἰδέες, μπορεῖ νὰ εἶναι κοινὲς στοὺς συγγραφεῖς μιᾶς περιόδου, καὶ τὸ ὁμαδικὸ πνεῦμα τῶν σουρρεαλιστῶν, ἡ συνήθειά τους νὰ μοιράζονται τὰ πειράματά τους καὶ τὰ ὄνειρά τους ἀνάμεσά τους, μεγάλωσε τὴ περίπτωση τῆς ἀλληλοεπίδρασης.

Παρ' ὅλα αὐτὰ ὅμως, ὁ ρόλος τοῦ Ἀρτὼ δὲν πρέπει νὰ ἀγνοηθεῖ. Ὁ Μπουνουὲλ δὲν εἶναι ὁ μόνος καλλιτέχνης ποὺ δέχτηκε τὴν ἐπιρροή του, καὶ τὸ φίλμ ὁ Κληρικὸς δὲν διασαφηνίζει ἀρκετὰ τὴν ἐπιρροὴ ποὺ εἶχε ὁ Ἀρτὼ στὸν κιν/φο τοῦ καιροῦ του. Καὶ τὰ ἄλλα του σενάρια εἶναι σημαντικά· γιὰ παράδειγμα, ἡ κεντρικὴ ἰδέα τοῦ πρώτου σεναρίου του, Τὰ δεκαοκτὼ δευτερόλεπτα: «Σ' ἕνα δρόμο.... ἕνας ἄντρας στὰ μαῦρα κυττάζει προσεκτικὰ ἕνα ρολόϊ κρέμεται ἀπ' τὸ ἀριστερό του χέρι... Γκρὸ-πλὰν τοῦ ρολογιοῦ καὶ φαίνονται τὰ δευτερόλεπτα... Στὸ δέκατο-ὄγδοο δευτερόλεπτο τὸ δράμα ἔχει τελειώσει... Αὐτὸ ποὺ ἐκφράζεται ἐδῶ εἶναι ὅτι τὰ γεγονότα ποὺ περιγράφονται πάνω στὴ σκηνὴ σὲ μιὰ ἢ δυὸ ὧρες, συμβαίνουν σὲ δεκαοχτὼ δευτερόλεπτα». Ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ πραγματικὸ καὶ στὸ φανταστικὸ χρόνο δὲν ἦταν κάτι καινούργιο, ἦταν ὅμως ἡ πρώτη φορὰ ποὺ παρουσιάστηκε πάνω στὴ σκηνή, ὅπου βρῆκε τὸ σταθερό της χῶρο: τὸ φίλμ περιορίστηκε στὴ γρήγορη ἀναλογία τοῦ ὀνείρου. Τὸ δεκαοχτὼ δευτερόλεπτα δὲν φτιάχτηκε ποτέ, ἡ ἰδέα ὅμως τοῦ ὑποκειμενικοῦ χρόνου δὲν χάθηκε. Ἀνασύρθηκε ξανὰ μερικὰ χρόνια ἀργότερα, ἐπιδέξια ἀφομοιωμένη, στὸ φίλμ Τὸ αἷμα τοῦ Ποιητῆ καὶ ἀργότερα στὸν Ὀρφέα.

Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ σενάρια τοῦ Ἀρτὼ εἶναι πραγματικὰ σενάρια, ποὺ σημαίνει ὅτι ὁ Ἀρτὼ προσπάθησε ὅσο μποροῦσε νὰ τὰ φτιάξει ταινίες.

Τὸ ὄνομα τοῦ RUTTMAN ἀναφέρθηκε στὴ παραγωγὴ τοῦ 3 2, ἡ ἱστορία ἑνὸς δράκουλα μ' ἕνα ἐξπρεσσιονιστικὸ ὕφος, τὸ

ὁποῖο ὁ Ἀρτὼ θεώρησε πολὺ κατώτερο τοῦ δικοῦ του φίλμ. Ὁ JULES KRUGER, ὁ περίφημος ὀπερατέρ, εἶχε ὑποσχεθεῖ νὰ βοηθήσει γιὰ τὴ μεταφορὰ στὴν ὀθόνη τοῦ ἔργου τοῦ STEVENSON THE MASTER OF BALLANTRAE. Ὁ Ἀρτὼ εἶχε ἀρχίσει νὰ γράφει ἕνα σενάριο βασισμένο στὸ ἔργο τοῦ LEWIS THE MONK καὶ μάλιστα εἶχε ἀρχίσει νὰ τὸ γυρίζει. Τοῦ ἄρεσε πάρα πολὺ μιὰ ἀπὸ τὶς ἱστορίες τοῦ DIABOLIQUES τοῦ BARBEY D'AURERILLY «THE SCARLET CURTAIN»· ὁ ANDRE BRETON καὶ ὁ ALBERT VALENTIN δὲν μπόρεσαν τελικὰ νὰ τὸ γυρίσουν (Αὐτὴ ἡ ἱστορία ἔγινε τελικὰ ταινία στὰ 1952 ἀπὸ τὸ ALEXANDRE ASTRUC). Κανένα ἀπὸ τὰ σχέδια τοῦ Ἀρτὼ δὲν πραγματοποιήθηκε. Ἡ ματαιότητα τῶν προσπαθειῶν του γιὰ νὰ γυρίσει τὸ THE REVOLT OF THE BUTCHER φαίνεται καθαρὰ στὴν ἀλληλογραφία του. Τοῦτο τὸ σενάριο ἦταν αὐτὸ ποὺ ἀγαποῦσε πιὸ πολὺ ἀπ' ὅλα καὶ φαίνεται ὅτι πράγματι ἦταν τὸ πιὸ σπουδαῖο. Σχετικὰ μὲ τὸ φίλμ ὁ Κληρικὸς ὁ Ἀρτὼ ἔγραψε στὴ NOUVELLE REVUE FRANCAISE τὸν Ἰούνιο τοῦ 1930, «...μόνο γιὰ νὰ χρονολογηθεῖ καὶ γιὰ νὰ σιγουρευτῶ ὅτι οἱ λίγες καινοτομίες ποὺ περιέχει δὲν θὰ ἀντιγραφοῦν ἀπὸ ἄλλους». Ὁ τόνος, ἐδῶ ὅπως καὶ σὲ ἄλλα γράμματά του ἀποκαλύπτει τὸ αἴσθημα καταδίωξης ποὺ κατεῖχε τὸν Ἀρτὼ ἐξ αἰτίας τῆς παραγωγῆς. Αἰσθάνθηκε ὅτι τοῦ ἔκλεβαν ὅλες τὶς νέες ἰδέες ποὺ ἔλπιζε ὅτι θὰ γύριζε ταινίες. Νὰ μιλᾶμε γιὰ νεύρωση εἶναι μιὰ εὔκολη ἐξήγηση. Ἀφοῦ διαβάσουμε τὸ THE REVOLT OF THE BUTCHER, μποροῦμε νὰ καταλάβουμε τὴ πίκρα τοῦ Ἀρτώ. Ἐὰν εἶχε γίνει ταινία θὰ μποροῦσε νὰ ἦταν γιὰ τὴν Ἐποχὴ τοῦ χρυσοῦ ὅτι τὸ ὁ Κληρικὸς στὸ Ἀνδαλουσιανὸς σκύλος. Μ' ἄλλα λόγια, ὁ Ἀρτὼ ἦταν ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἄνοιξε τὴν πόρτα στὸν ὁμιλοῦντα σουρρεαλιστικὸ κιν/φο, ὅπως εἶχε καὶ μὲ τὸν βουβό. Αὐτὸ ποὺ εἶναι αὐθεντικὸ μὲ τὸ THE REVOLT εἶναι ὁ τρόπος ποὺ χρησιμοποιεῖται ὁ ἦχος: Οἱ λέξεις δὲν λειτουργοῦν σὰν ἕνα σχόλιο, ἀλλὰ «δίνουν μιὰ ἀναπήδηση στὴν εἰκόνα». Προσέτι, ὁ Ἀρτὼ πειραματίζεται μὲ συγκρούσεις ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα καὶ στὸν ἦχο. Αὐτὸ εἶναι κάτι τὸ συνηθισμένο τώρα πιά, κεῖνο τὸν καιρὸ ὅμως, πιστοποιοῦσε τὴν ἀσυνήθιστη δημιουργικὴ ἱκανότητα τοῦ Ἀρτώ.

"Ενας τρελλὸς λογομαχεῖ σ' ἕνα καφενεῖο καὶ ξαφνικὰ τὸ γκαρσόνι ρίχνει τὸ δίσκο του:

> Ἡ ἀντήχηση τοῦ σπασίματος ἐπιδρᾶ ἐπικίνδυνα πάνω στὸν τρελλό. Ὁ ζιγκολὸ γίνεται λάσπη στὰ χέρια του. "Οταν ὅμως ὅλοι οἱ θαμῶνες τοῦ καφενείου τὸν περιτριγυρίζουν, τὸ μυαλό του σταματᾶ νὰ δουλεύει. Τὰ πάντα σταματοῦν καὶ ἀκοῦμε τὴν ὑπόκωφη βοὴ ἀπ' τὸ κάρρο τοῦ χασάπη καθὼς τὰ πέταλα τοῦ ἀλόγου κτυπᾶνε τὴν ἄσφαλτο. Ὁ θόρυβος ἐπανέρχεται στὸ καφενεῖο. Ὁ τρελλὸς ἔχει ἀνακτήσει τὴν εὐφυΐα του, μπροστὰ στὰ μάτια του ὅμως βλέπει τὴν εἰκόνα τοῦ κάρρου νὰ κινῆται κατὰ μῆκος, πηδόντας κατὰ διαστήματα σὰν μινιατοῦρες ριγμένες στὸ ταβάνι ἑνὸς σκοτεινοῦ δωματίου ἀπὸ τὸ φῶς ποὺ ἔρχεται ἀνάμεσα ἀπὸ τὶς χαραμάδες τῆς κουρτίνας...

Τὸ σενάριο τοῦ φίλμ THE REVOLT περιέχει ἕνα σημαντικὸ ἀριθμὸ στοιχείων ποὺ προϋπῆρχαν στὸν Κληρικό, ὅμως ἐδῶ κορυφοῦνται: «ἐρωτισμός, ἀγριότητα, λαγνεία γιὰ αἷμα, ὁ πόθος γιὰ βία, μιὰ μονομανία μὲ τὴ φρίκη, κοινωνικὴ ὑποκρισία, ψευδορκία, σαδισμός, ἐξαθλίωση κλπ. κλπ.». Αὐτὰ ἐδῶ θὰ μποροῦσαν νὰ ὁρίσουν τὴ δουλειὰ τοῦ Μπουνουέλ. "Ολα ὑπάρχουν σ' αὐτὸ τὸ σενάριο. Φυσικά, τὸ διάβασμα τοῦ σεναρίου δὲν δίνει τὴν ἀκριβὴ εἰκόνα σχετικὰ μὲ τὸ φίλμ· ὡστόσο ἀπὸ τὶς πρῶτες του κιόλας λέξεις, εἶναι ἀσυνήθιστα ἐντυπωσιακὸ («ἕνας ἄντρας στὴν ἀγωνία του νομίζει ὅτι θ' ἀρχίσει νὰ δαγκώνει»).

Εἶναι εὔκολο νὰ φανταστοῦμε τὴ σεκάνς ὅπου:

μιὰ γυναίκα τρέχει ἔξω ἀπὸ ἕνα ἀστυνομικὸ τμῆμα... μὲ ὅλους τοὺς ἀστυνόμους νὰ τὴ κυνηγᾶνε ἐνῶ ταυτόχρονα φορᾶνε τὰ σακκάκια τους. Διασκορπίζονται χωρὶς νὰ τὴν πιάσουν τελικά, καὶ τοὺς ξαναβλέπουμε νὰ ἐπιστρέφουν ἀργὰ-ἀργὰ ὅλοι μαζί, ἀστειευόμενοι. Κάπου ἀλλοῦ, μερικοὶ στρατιῶτες ποὺ βγαίνουν ἔξω ἀπὸ τὸ στρατόπεδό τους, κάνουν τὸ ἴδιο.

Μετὰ τὸν Μπουνουὲλ ἔχουμε τὸν Φρανζύ, καὶ πρέπει νὰ ἀναφέρουμε τὶς σκηνὲς στὸ σφαγεῖο ὅπου ὁ χασάπης κόβει «πτώματα ζώων σὲ τέσσερα κομμάτια ποὺ πέφτουν γύρω του σὰν κλαδιὰ δέντρου». Τὰ σχόλια τοῦ ἴδιου τοῦ Ἀρτὼ γιὰ τὸ THE REVOLT φαίνονται ἐντελῶς ἀκριβῆ: «εἶναι ἕνα «ὑποκειμενικὸ σενάριο», ποὺ, ἀκόμα καὶ στὰ κωμικά του μέρη, ποτὲ δὲ χρησιμοποιεῖ τὸ χιοῦμορ σὰν ἕνα ἐργαλεῖο διάκρισης καὶ ἀπόκλισης. Παράλληλα τὸ σενάριο τοῦ TWO NATIONS AT THE OUTER EDGE OF MONGOLIA φανερὰ ἀνήκει στὸ εἶδος μπουρλέσκ, ἢ μᾶλλον στὸ ἱστορικὸ-μπουρλέσκ. Δύο κράτη φιλονεικοῦν «γιὰ αἰτίες ἀνεξιχνίαστες στοὺς Εὐρωπαίους». Ὁ σύνδεσμος τῶν Ἐθνῶν ἐπεμβαίνει, μάταια ὅμως: «ὑπάρχει μόνο ἕνας τρόπος γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ εἰρήνη: στεῖλε σ' αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους ἕνα σουρρεαλιστικὸ ποίημα· μιὰ προσπάθεια ἔχει γίνει γιὰ νὰ σταλεῖ τηλεγραφικῶς· ὅμως τὸ ἀπατηλό, κολοβὸ ποίημα βοηθᾶ στὴ φωτιά...». Τοῦτο τὸ θέμα ἔχει ἀναπτυχθεῖ κατὰ μῆκος μιᾶς φανταστικῆς φάρσας, μὲ γκάνγκς ἀπὸ τὴν Ἀμερικάνικη κωμωδία καὶ τὰ κινούμενα σχέδια («τὸ τσιγάρο τοῦ Μπράϊαντ ἐξογκοῦται στὶς διαστάσεις τῆς προβοσκίδας ἑνὸς ἐλέφαντα»). Ἡ πρωτοτυπία ἐδῶ εἶναι ἡ ἰδέα τῆς μετατροπῆς ἑνὸς ποιήματος σ' ἕνα χαρακτῆρα. Τὸ σενάριο εἶναι καθαρὰ σουρρεαλιστικὸ καὶ δὲν εἶναι τόσο πρωτότυπο ὅσο τὰ ἄλλα. Ὡστόσο δείχνει τὸ πλοῦτο καὶ τὶς ἀπεριόριστες δυνατότητες τῆς ἔρευνας τοῦ Ἀρτώ.

Δυστυχῶς, ὅλα αὐτὰ παρέμειναν ἁπλῶς στὸ χαρτί. Ὁ Ἀρτὼ ἀπογοητεύθηκε καὶ ἐγκατέλειψε τὸν κιν/φο, ὅπως καὶ ἄλλοι καλλιτέχνες, γύρω στὰ 1930. Ἡ ἄφιξη τοῦ ἤχου ἀναφέρεται συνήθως σὰν ἡ αἰτία αὐτῆς τῆς ἐγκατάλειψης, ὅμως αὐτὸ δὲν εἶναι ἀλήθεια (τουλάχιστον στὸ βαθμὸ ποὺ ἐννοεῖται) ἀλλὰ μᾶλλον ἡ αἰτία βρίσκεται στὴν αἰσθητικὴ ὀπισθοδρόμηση ποὺ ἦρθε μαζὶ μὲ τὸν ἦχο. Παρὰ τὴν ἀρχικὴ ἔλλειψη ἐμπιστοσύνης, μιὰ προσπάθεια ἔγινε νὰ βρεθεῖ ἕνας συμβιβασμὸς μὲ τὸν ἦχο. Τὸ L'AGE

D'OR εἶναι ἕνα ὁμιλοῦν φίλμ, καὶ τὸ ἴδιο θὰ ἦταν καὶ τὸ THE REVOLT OF THE BUCHER ἂν εἶχε φτιαχτεῖ. Αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ὁ Ἀρτὼ δέχτηκε εὐνοϊκὰ τὴ νέα τεχνική· ἡ πρώτη του ἀντίδραση ἦταν ἐχθρική. Γρήγορα ὅμως συμβίβασε τὸν ἑαυτό του μ' αὐτὴ χρησιμοποιόντας «περιοδικά, λέξεις καὶ ἤχους ποὺ νὰ δημιουργοῦν ὡρισμένα ἐφφέ». Αὐτὸ δὲν ἦταν φυσικὰ μιὰ μεγάλη ἀλλαγή, μόνο ἕνας συμβιβασμός· ὁ Ἀρτὼ ἔλπιζε ὅτι ὁ κιν/φος θὰ παρέμενε «βουβός στὴν οὐσία του». Ἐξηγεῖ: «Ὁ κιν/φος θὰ εἶναι πάντα ὀπτικός, μ' ἕνα τρόπο ὅμως ποὺ νὰ ἐπιτρέπει τὴ χρήση λέξεων χωρὶς νὰ ἀλλάζει ἡ ἀνάπτυξη τῶν εἰκόνων». Ἕνα ἀπὸ τὰ γράμματα του μᾶς λέει περισσότερα πάνω στὸ ἴδιο θέμα: «Δέχτηκα νὰ βάλω ἤχους σ' ὅλα τὰ σενάριά μου, ἀκόμα καὶ λέξεις, γιατὶ ὑπάρχει μιὰ τέτοια ἔντονη κλίση πρὸς τὰ ὁμιλοῦντα φίλμ, ὥστε γιὰ ἕνα ἢ δύο χρόνια κανένας δὲν θὰ θέλει νὰ δεῖ βουβὲς ταινίες. Εἶναι λυπηρό· ὅμως ἔτσι εἶναι... Πρέπει νὰ ἀκολουθεῖς τὸ πλῆθος γιὰ νὰ μπορέσεις νὰ τὸ ὁδηγήσεις· παραδέξου τὰ πάντα γιὰ νὰ μπορέσεις νὰ τὰ ἐπανακερδίσεις». Τούτη ἡ ἐλπίδα ὅμως σύντομα ἀποδείχτηκε λανθασμένη. Ὅλοι ἔπρεπε νὰ ἀντιμετωπίσουν τὰ γεγονότα: ἡ κιν/φικὴ βιομηχανία ἔγινε, μέσα σὲ λίγους μῆνες, ὁ ἴδιος ὁ κιν/φος στὴν ὁλότητά του. Οἱ κινηματογραφικὲς λέσχες διασκορπίστηκαν, οἱ πλούσιοι προστάτες ἀποσύρθηκαν, καὶ τὰ ἀνεξάρτητα, πειραματικὰ «μικροῦ μήκους» φίλμ ἐξαφανίστηκαν γιὰ πολὺ καιρό. Ὁ Ἀρτὼ σταμάτησε νὰ γράφει σενάρια. Τόσο ἀργὰ ὅσο μέχρι τὸ 1935 ἐμφανίστηκε στὴν ὀθόνη σὰν ἠθοποιὸς σὲ μικροὺς ρόλους του ὁποίους δέχτηκε σὰν οἰκονομικὴ βοήθεια. Ἡ ἀντιπάθειά του ὅμως γιὰ τὸν κιν/φο ὅλο καὶ μεγάλωνε. Τὸ 1931 θρηνοῦσε «τὴ πρόστυχη καὶ σκανδαλώδη κλίση του». Τὸν ἑπόμενο χρόνο εἶπε στὸν LOUIS JOUVET ὅτι «ὁ κιν/φος εἶναι καὶ θὰ παραμείνει μιὰ τέχνη ποὺ ἀνήκει στὸ παρελθόν».

Γιὰ μιὰ ἀκριβὴ ἐκτίμηση μιᾶς τέτοιας ριζοσπαστικῆς θέσης, πρέπει νὰ θυμόμαστε δυὸ πράγματα. Μετὰ τὸν καλλιτεχνικὸ πυρετὸ τῆς βουβῆς περιόδου, ἡ περίοδος 1930—39 φαινόταν τόσο ἄγονη ὥστε πολλοὶ καλλιτέχνες ἀπελπίστηκαν.

Τὸ 1933, ὁ GEORGES NEVEUX, γράφοντας στὸ περιοδικὸ LES CAHIERS JAUNES, ἀποκάλεσε τὴν περίοδο ἕνα «τοῦνελ». Καὶ ἡ προσωπικότητα τοῦ Ἀρτὼ εἶναι κάτι ποὺ πρέπει νὰ ἐρευνηθεῖ. Ἦταν πύρινος καὶ γρήγορος στὸ ταμπεραμέντο του: εἶπε γιὰ τὸν ἑαυτό του στὰ 1934, «Δὲν μπορῶ νὸ γράψω χωρὶς ἐνθουσιασμό, καὶ πάντα τραβάω μακρυά». Στὴν ἀρχὴ ὁ κιν/φος τοῦ φάνηκε σὰν ἕνα «ἀξιοσημείωτο διεγερτικό». Οἱ σουρρεαλιστὲς ἔτρεφαν τὰ ἴδια αἰσθήματα. Ὁ Ἀντρὲ Μπρετόν, ἀνακαλόντας τὶς Κυριακὲς ποὺ περνοῦσε στὴ NANTES, πηγαίνοντας ἀπὸ κιν/φο σὲ κιν/φο, μὲ τὴ σωτροφιὰ τοῦ JACQUES VACHE, λέει ὅτι ποτὲ δὲ βρῆκε κάτι τόσο «μαγνητικό», καὶ προσθέτει: «Τὸ σημαντικὸ στοιχεῖο εἶναι ὅτι ὅταν βγήκαμε ἔξω νοιώθαμε «ψηλά» γιὰ ἀρκετὲς μέρες». Ἐθεωροῦσαν τὸν κιν/φο σὰν ἕνα

χάπι, σάν ένα σουβλί, μ' άλλα λόγια σάν ένα έργαλείο καί όχι σάν μιά δημιουργική φόρμα. Ό Μπρετόν καί ή όμάδα του δέν προσπάθησαν νά δημιουργήσουν μέσα άπ' αύτόν. Ήθελαν νά αίσθάνονται καί νά δέχονται μέ σκοπό νά χρησιμοποιοῦν κάπου άλλοῦ τή ποιητική ένέργεια πού συσσώρευαν. Ό Άρτώ όμως, πού ήδη είχε έγκαταλείψει τόν κιν/φο, άρνήθηκε άκόμα κι' αύτή τή παθητική άξία πού είχε προηγουμένως παραδεχτεί:

> Ή άποκαλούμενη μηχανιστική μαγική ένός άδιάσπαστου όπτικοῦ γουργουρίσματος δέν μπόρεσε νά έπιζήσει μετά τήν ήττα της άπό τή λέξη, πού άποκάλυψε αύτή τή «μηχανιστική μαγική» σάν μιά καθαρά φυσιολογική έκπληξη τῶν αίσθήσεων. Οί άνθρωποι κουράστηκαν γρήγορα άπό τίς έπικίνδυνες όμορφιές τοῦ κιν/φου. Ένα περισσότερο ή λιγώτερο εύχάριστο γαργάλισμα άπό τήν ξαφνική καί άπροσδόκητη έμφάνιση μιᾶς παρέλασης εικόνων πού δέν βασίζονται στούς νόμους τῆς λογικῆς σκέψης, θά μποροῦσε νά άπευθυνθεῖ μόνο στούς λίγους ώραιολάτρες (AESTHETES) τοῦ σκοτεινοῦ καί τοῦ άνέκφραστου, πού έπίτηδες έψαχναν γι' αύτό τό είδος αίσθησης ένῶ ποτέ δέν ήταν σίγουροι ότι θά τό εύρισκαν. Αύτός ό έπικίνδυνος καί άνέκφραστος χαρακτήρας ήταν μέρος τῆς σκοτεινῆς καί λεπτῆς μαγείας πού έπέβαλλε ό κιν/φος πάνω στό μυαλό... Ή ποίηση πού μπορεῖ νά προκύψει άπ' όλα αύτά είναι μόνο δυνητική ποίηση, ή ποίηση τοῦ τί μπορεῖ νά γίνει. Γι' αύτό λοιπόν δέν μποροῦμε νά προσδοκοῦμε ότι ό κιν/φος θά διατυπώσει γιά μᾶς τούς μύθους τοῦ μοντέρνου άνθρώπου.

Αύτή ή ριζική καταδίκη είναι ή άνάμνηση πού οί μεταγενέστεροι θά διαφυλάξουν άπό τή παρεξήγηση (διαφωνία) άνάμεσα στόν Άρτώ καί στόν κιν/φο. Ή σχέση άνάμεσα στόν ποιητή καί στό φίλμ δέν ήταν παρά μιά σειρά άπό άπογοητεύσεις κι' έτσι δικαιολογεῖται ή τελική έχθρότητα. Ή άποτυχία ήταν άναπόφευκτη έξ αίτίας τῆς ίδιοσυγκρασίας τοῦ Άρτώ. Πάντα πίστευε ότι άνῆκε στό θέατρο, κι' αύτή ή βαθειά καί διαρκής άγάπη γιά τή σκηνή πιστοποιοῦσε αύτή τήν ίδέα.

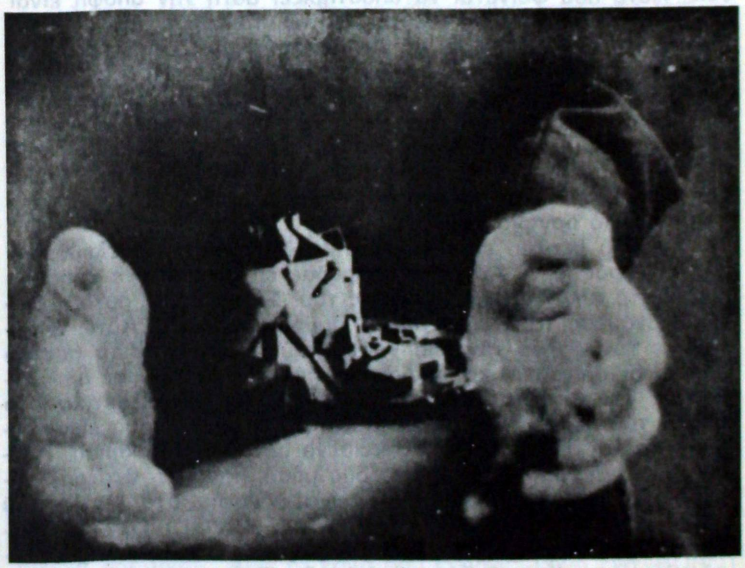
Ήταν όμως τό θέατρο τό μοναδικό πάθος τοῦ Άρτώ; Ήταν ό κιν/φος μιά δεύτερη έκλογή κι' ένα νεκρό τέλος; Ή έρώτηση είναι λεπτή καί ή άπάντηση δέν πρέπει νά είναι σύντομη. Ό Άρτώ άρχισε τή σταδιοδρομία του στή σκηνή καί στήν όθόνη σάν ήθοποιός καί στό θέατρο καί στό κιν/φο άπέτυχε νά έπιβάλλει τίς δικές του ίδέες γιά τή σκηνή καί τήν όθόνη. Τό ALFRED JARRY THEATRE έδωσε μόνο μερικές παραστάσεις, καί τό Θέατρο τῆς Σκληρότητας μόνο μία. Πολλά άλλα σχέδια άπέτυχαν. Άπό τά έργα πού έγραψε, μόνο ένα, BURNT BELLY ή Ή Τρελλή Μητέρα, τό κείμενο τοῦ όποίου έχει χαθεῖ, άνεβάστηκε άπό τόν ίδιο τόν Άρτώ. Έχθρότητα, παρεξήγηση καί σκάνδαλο περιέβαλλαν αύτές τίς λίγες προσπάθειες καί καμμιά άπ' αύτές δέν ήταν έπιτυχής. Είναι αύτή ή αίτία άρκετή νά άρνηθεῖ τήν άξία τῆς έπιρροῆς τοῦ Άρτώ πάνω στό θέατρο τότε καί τώρα; Ή άποτυχία τῶν προσπαθειῶν του δέν έμπόδισε τίς άντιλήψεις του νά είσχωρήσουν στό μοντέρνο θέατρο.

Κάποιος μπορεῖ νὰ τραβήξει μιὰ παραλληλία σὲ σχέση μὲ τὸν Ἀρτὼ καὶ τὸν κιν/φο, ὅμως αὐτὸ εἶναι ἀβάσιμο καὶ συζητιέται. Ὁ Ἀρτὼ ποτὲ δὲν ἐγκατέλειψε τὸ θέατρο ὅπως ἔκανε μὲ τὸν κιν/φο. Μέχρι τὶς τελευταῖες μέρες τῆς ζωῆς του, τὸ πάθος του γιὰ τὸ θέατρο παρέμεινε σταθερό. Ἀκόμα καὶ τὰ κείμενα ποὺ δὲν ἔγραψε γιὰ τὸ θέατρο ἔχουν μιὰ θεατρικὴ γεύση.

Εἶναι οἱ ἱστορικοὶ καὶ οἱ οἰκονομικοὶ παράγοντες ὑπεύθυνοι γιὰ τὴν ἀπόφαση τοῦ Ἀρτὼ νὰ στραφεῖ ἐνάντια στὸ φίλμ; Ὁ Ἀρτὼ ἐργάστηκε γιὰ τὸ φίλμ τόσο ὅσο πίστευε ὅτι ἕνας ἄνθρωπος σὰν κι' αὐτὸν θὰ μποροῦσε νὰ ἐκφραστεῖ ἐλεύθερα μέσα ἀπ' αὐτὸ τὸ μέσο. Ἐγκατέλειψε τὴν ὀθόνη μόλις ἡ βιομηχανοποίηση τοῦ κιν/φου ἀπέκλεισε κάθε ἀτομικὸ δαιμόνιο. Τότε ἐπέστρεψε στὸ θέατρο γιατί, ἂν καὶ παρουσίαζε ἐμπορικὲς ἀδυναμίες, δὲν ἦταν τόσο ὑπόδουλο στὸ χρῆμα, ὑπῆρχε χῶρος γιὰ ἰδιωτικὴ πρωτοβουλία μὲ μικρὰ ποσά, καὶ ἐπέτρεπε σὲ μιὰ μοναχικὴ φωνὴ νὰ ἀκουστεῖ. Μ' ἄλλα λόγια, εἶναι ἐντελῶς πιθανὸν ὅτι ἡ ἐκλογὴ τοῦ Ἀρτὼ ὑπαγορεύτηκε ἀπὸ τὶς καταστάσεις. Αὐτὸ ποὺ φαίνεται νὰ ὑποστηρίζει αὐτὴ τὴν ἄποψη εἶναι ὅτι τὸ θέατρο δὲν εἶναι γιὰ τὸν Ἀρτώ, τὸ τέρμα τοῦ δρόμου. Εἶναι ἕνα ὅπλο, ἕνα μέσο γιὰ τὴν «ἀλλαγὴ τῆς ζωῆς» ὅπως συνήθιζαν νὰ λένε οἱ σουρρεαλιστὲς φίλοι του: Πρέπει νὰ πιστεύουμε σ' ἕνα νόημα γιὰ τὴ ζωὴ ποὺ νὰ ἔχει ἀναζωογονηθεῖ ἀπὸ τὸ θέατρο, ὅπου ὁ ἄνθρωπος ἄφοβα κυριαρχεῖ καὶ ἐξουσιάζει ὅτι δὲν ὑπάρχει ἀκόμα σὰν τέτοιο καὶ τοῦ δίνει ζωή. Καὶ αὐτὸ ποὺ ἀκόμα δὲν ἔχει γεννηθεῖ, μπορεῖ νὰ γεννηθεῖ, ὑπὸ τὴν προϋπόθεση ὅτι δὲν εἴμαστε εὐχαριστημένοι μὲ τὸ νὰ ζοῦμε σὰν ἁπλὰ ὄργανα καταγραφῆς».

"Αν τὸ θέατρο εἶναι οὐσιαστικὰ ἕνα ὄργανο ἀπελευθέρωσης καὶ δράσης, ὁ Ἀρτὼ θὰ μποροῦσε ἐπίσης νὰ εἶχε χρησιμοποιήσει τὸ φίλμ γιὰ τὶς προθέσεις του. Σὲ σχέση μ' αὐτὸ ἡ διαφορὰ ἀνάμεσά τους εἶναι μικρή. Θυμόμαστε ὅτι ὁ Ἀρτὼ ἀπαρνήθηκε τὸν κιν/φο τὸν ἴδιο χρόνο ποὺ ἀπαρνήθηκε τὸ θέατρο ποὺ εἶναι ἀποκλειστικὰ βασισμένο πάνω στὴν ὁμιλία. Δὲν ἐννοοῦμε ὅτι τὸ θέατρο καὶ ὁ κιν/φος εἶναι συναλλακτικὰ στὸ μυαλὸ τοῦ ποιητή· στὴ πραγματικότητα ἡ σχέση τους εἶναι πολύπλοκη καὶ δὲν εἶναι τὸ ἀντικείμενο αὐτοῦ τοῦ δοκίμιου. Πρέπει ὅμως νὰ θυμόμαστε ὅτι τὰ δύο μέσα (κιν/φος, θέατρο) ἐμφανίζονται περισσότερο σὰν δίδυμα ἀδέρφια στὸ μυαλὸ τοῦ Ἀρτώ. Μιὰ σύγκριση ἀνάμεσα στὸ THE REVOLT OF THE BUTCHER καὶ στὸ «Ἀνάβλυσμα τοῦ Αἵματος» θὰ ἀπέδειχνε αὐτὴ τὴ σχέση. Καὶ τὰ δύο σενάρια βασίζονται στὴν ἴδια σχέση ἀνάμεσα στὶς λέξεις ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ καὶ στὶς χειρονομίες ἢ στὶς εἰκόνες ἀπὸ τὴν ἄλλη, μὲ κάθε στοιχεῖο νὰ ἐναλλάσεται στὴ πορεία τῆς γραφῆς. Ἀκόμα κι' ὅταν τὰ συστατικὰ ποικίλλουν, ἡ σχέση παραμένει σταθερή, ἔτσι ὥστε ποιητὴς καταλήγει σὲ κάτι ποὺ δὲν εἶναι οὔτε θέατρο οὔτε κιν/φος, ἀλλὰ συμμετέχει στὴν ἐξαφανιζόμενη πραγματικότητα τοῦ ὀνείρου.

Ὁ κόσμος τοῦ Ἀρτώ, στὴ σκηνὴ καὶ στὴν ὀθόνη, φαίνεται πράγματι νὰ εἶναι οὐσιαστικὰ ποιητική. Οἱ ἐνθουσιασμένοι κριτικοὶ γύρω ἀπ' αὐτὸν στὰ τελευταία χρόνια ἔχουν τονίσει μὲ ἔμφαση τὴ θεατρική παραγωγή του. Αὐτὸ εἶναι δικαιολογητικό, ὅταν σκεφτοῦμε ὅτι αὐτὴ ἡ ἀναγνώριση δὲν ὑπῆρχε στὴ διάρκεια τῆς ζωῆς τοῦ ποιητή. Ὅμως, ἡ θεατρική παραγωγή του δὲν πρέπει νὰ ἐπισκιάσει τὴ σημασία τῆς προσφορᾶς του στὸν κινηματογράφο.



le studio des ursulines projettera en répétition générale, ce jeudi 9 février, à 21 h. 15, deux films inédits.

## la coquille et le clergyman

d'antonin artaud

réalisé par germaine dulac

## la tragédie de la rue

d'après william braun

réalisé par bruno rahn

les fauteuils vous seront réservés

---

"studio des ursulines" " un art naît. ."

*direction :* a. tallier
l. myrga
10, rue des ursulines

à partir du lundi 14 mai
tous les soirs à 21 h. 15

en exclusivité

deux films inédits

## la coquille et le clergyman

scénario de a. artaud

réalisé par g. dulac

## trois heures d'une vie.....

de james flood

*au début :* 10 minutes du cinéma d'avant-guerre
films documentaires et scientifiques.

*on peut louer au studio :* danton 81-69
*et à* " la semaine à paris "

# Β. ΜΕΓΙΕΡΧΟΛΝΤ

## Θέατρο/Κινηματογράφος

Τὸ ἀναδιοργανωμένο θέατρο, πέρα ἀπὸ τὰ τεχνικὰ μέσα ποὺ ἔχει στὴ διάθεσή του, θὰ πρέπει νὰ χρησιμοποιήσει καὶ τὸ φίλμ, ἔτσι ὥστε ἡ παράσταση τοῦ ἔργου πάνω στὴ σκηνὴ θὰ ἐναλλάσσεται μὲ φιλμικὲς εἰκόνες ποὺ θὰ προβάλλονται σὲ μιὰ ὀθόνη. Προσέτι, μιὰ δραματικὴ παράσταση μπορεῖ νὰ γίνει ἕνα εἶδος ἐπιθεώρησης ὅπου ὁ ἠθοποιὸς χρησιμοποιεῖ δραματικές, μελοδραματικές, καὶ φιλμικὲς μεθόδους, καθὼς ἐπίσης καὶ μεθόδους ποὺ χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ τὸν χορευτὴ μπαλλέτου, τὸν ἀκροβάτη, τὸ γυμναστή, τὸ γελωτοποιό. Καὶ φυσικά, ὁ χωρισμὸς τοῦ ἔργου σὲ πράξεις, ἡ ἀκαμψία τῆς παραδοσιακῆς δραματικῆς δομῆς, πρέπει νὰ ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ ἐπεισόδια σύμφωνα μὲ τὸ Σαιξπηρικὸ μοντέλο καὶ τοὺς δραματιστὲς τοῦ παληοῦ Ἰσπανικοῦ Θεάτρου, γιὰ νὰ εἶναι δυνατὸν νὰ ἐγκαταλειφθεῖ ἡ ἀπαρχαιωμένη ψευδο-κλασσικὴ ἕνωση τοῦ χρόνου καὶ τῆς πλοκῆς. Βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ νέα φάση θεατρικῆς γραφῆς. Δημιουργοῦμε ἕνα νέο εἶδος θεατρικοῦ ἔργου.

Σ' αὐτὴ τὴ φάση τῆς ἀλλαγῆς, ἡ μάχη ἀνάμεσα στὸν κινη/φο καὶ στὸ θέατρο βρίσκεται σὲ μεγαλύτερη ἔκταση ἀπ' αὐτὲς ποὺ ἔχουν προηγηθεῖ. Στὴ Δύση, εἰδικὰ στὴν Ἀμερικὴ καὶ στὴ Γερμανία, οἱ κινηματογράφοι εἶναι πολὺ περισσότεροι ἀπὸ τὰ θέατρα καὶ τὶς ὄπερες, καὶ τὸ κοινὸ ποὺ πηγαίνει στὸν κινη/φο εἶναι συγκριτικὰ μεγαλύτερο ἀπ' αὐτὸ τοῦ θεάτρου. Μὲ βάση αὐτὴ τὴ διαπίστωση πολλοὶ βιάστηκαν νὰ συμπεράνουν ὅτι ὁ κινη/φος διαφαίνεται σὰν ἕνας σοβαρὸς ἀνταγωνιστὴς τοῦ θεάτρου. Δὲ νομίζω ὅτι πρέπει νὰ συμφωνήσω.

✱ Οἱ κινη/φικοὶ αἰθουσάρχες, ποὺ γιὰ πολὺ καιρὸ τραβοῦσαν μεγάλα πλήθη κόσμου, παρατήρησαν μιὰ μέρα ὅτι τὸ κοινό τους εἶχε ἀρχίσει νὰ κουράζεται. Ὁ κόσμος ἀπαιτοῦσε κάτι περισσότερο ἀπὸ βουβὲς φιγοῦρες σὲ κίνηση, καὶ ἡ τεχνολογία ἔπρεπε νὰ ἱκανοποιήσει αὐτὲς τὶς ἀπαιτήσεις. Ἔτσι, γιὰ νὰ συναγωνιστεῖ ὁ κινη/φος τὸ θέατρο, (ἰδιαίτερα τὸν ζωντανὸ ἠθοποιό) γεννήθηκαν οἱ ὁμιλοῦσες ταινίες· αὐτὸ ὅμως δὲν ἀντιπροσώπευε μιὰ νίκη τοῦ κινη/φου. Γιατί, ἂν καὶ ἦταν ἐλκυστικὴ ἡ ἐλευθερία καὶ ἡ ἄνεση τοῦ κινη/φου νὰ προωθεῖ τὴν πλοκὴ ἀπὸ τὸ ἕνα μέρος στὸ ἄλλο, νὰ ἀλλάζει ἀπὸ μέρα σὲ νύχτα, νὰ κατασκευάζει θαύματα ἢ νὰ μεταμορφώνει τὸν ἠθοποιό, ὅμως, ὅλα αὐτὰ δὲν ἦταν ἀρκετά. Τὸ κοινὸ μὲ ἐπιμονὴ ζητοῦσε ὅτι ὁ ἠθοποιός, μὲ τὸν ὁποῖο ταυτιζότανε καὶ τὸν ὁποῖο εἰδωλοποιοῦσε, ἔπρεπε νὰ μιλάει, καὶ τελικὰ τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ χάσει ὁ κινη/φος τὴ διεθνῆ του ἐπικοινωνία. Ὁ Τσάπλιν ποὺ εἶχε γίνει δεκτὸς μ' ἐνθουσιασμὸ στὴν Ἀμερική, στὴ Ρωσία, στὴν Ὁλλανδία, ἔγινε ξαφνικὰ ἀκατάληπτος γιὰ τὸ ἴδιο κοινὸ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἄρχισε νὰ μιλάει Ἀγγλικά. Ὁ Ρῶσος γεωργὸς ἀρνεῖται τώρα νὰ δεχτεῖ τὸν Τσάπλιν, τὸν Ἄγγλο, ἂν καὶ λίγο πρὶν ὁ Τσάπλιν τοῦ ἦταν κατανοητὸς καὶ τὸν ἔνοιωθε κοντὰ ὅταν αὐτὸς μιμόταν. Ἔτσι φαίνεται ὅτι ἡ ἐξέλιξη τοῦ φίλμ εἶναι ἕνα βῆμα πρὸς τὰ πίσω...

✱ Τὰ θέατρα ποὺ ξέρουμε στὴ πατρίδα μας δὲν εἶναι αὐτὰ ποὺ θὰ ἔχουμε στὸ μέλλον. Θὰ ἐγκαταλείψουμε τὶς δομὲς ποὺ κληρονομήσαμε ἀπὸ τὴ Τσαρικὴ περίοδο, ὅπως ἡ ψευδαίσθηση τοῦ χώρου καὶ ἡ παράσταση ποὺ ἐπιτρέπει στὸν θεατὴ νὰ ξεκουράζεται, νὰ μισοκοιμᾶται, νὰ ἐρωτοτροπεῖ, νὰ φλυαρεῖ. Σήμερα, ἐμεῖς ποὺ χειριζόμαστε τὸ θέατρο σὲ συναγωνισμὸ μὲ τὸν κινη/φο, λέμε: «νὰ κινηματογραφοποιήσουμε» τὰ θέατρα — ὄχι ὅμως μὲ τὴν ἔννοια ὅτι θὰ τοποθετήσουμε μιὰ ὀθόνη πάνω στὴ σκηνή. Πρέπει νὰ προωθήσουμε ἕνα νέο θεατρικὸ θέαμα καὶ νὰ ἀνεβάσουμε ἔργα ποὺ νὰ τραβοῦν πλατειὲς μάζες θεατῶν, ὅπως καὶ ὁ κινη/φος. Ἡ ἐπανάσταση τῆς «ἀναδιοργάνωσης» τοῦ σύγχρονου θεάτρου σὲ μορφὴ καὶ περιεχόμενο, βρίσκεται σὲ στασιμότητα μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ στερούμεθα τὰ μέσα γιὰ νὰ ξαναεφοδιάσουμε τὴ σκηνή.

✱ Πρέπει νὰ ἱκανοποιήσουμε τὴν ἀνάγκη τοῦ σύγχρονου θεατὴ νὰ δεῖ ἕνα ἔργο ὄχι στὴ συντροφιὰ τριῶν ἢ πέντε ἑκατοντάδων ἀνθρώπων — τὸ προλεταριάτο δὲ πηγαίνει σὲ «οἰκεῖα» ἢ «μικρογραφικὰ» θέατρα — ἀλλὰ στὴ συντροφιὰ δεκάδων χιλιάδων. Στὴ θέση τοῦ σημερινοῦ παδοσφαίρου, ἐμεῖς πρέπει νὰ ἐπινοήσουμε τὸ αὐριανὸ θεατρικοποιημένο «ἄθλημα». Ἡ ἠλεκτρικὴ ἐπιφόρτηση ποὺ ὁ σύγχρονος θεατὴς ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸ θέατρο, πρέπει νὰ αὐξηθεῖ στὸ πιὸ ψηλὸ βαθμὸ κατάλληλο γιὰ τὶς πλατειὲς μάζες ἀνθρώπων. Ἡ τεχνικὴ τῆς σύγχρονης δραματικῆς γραφῆς, καὶ ἡ σκηνοθεσία, χρησιμοποιοῦν τὸ ἀκροατήριο ὅπως

καὶ τοὺς ἠθοποιοὺς καὶ τὰ σκηνικά. Ἐγώ, προσωπικά, συνειδητὰ ἀνεβάζω ἔργα ποὺ φαίνονται ἀνολοκλήρωτα, γιατὶ ξέρω ὅτι ἡ πιὸ σημαντικὴ ἀναθεώρηση τοῦ ἔργου γίνεται ἀπὸ τοὺς θεατές. Ὁ δραματικὸς συγγραφέας καὶ ὁ σκηνοθέτης, θεωροῦν τὶς δοκιμὲς πρὶν τὴ πρώτη παράσταση τοῦ ἔργου σὰν προπαρασκευὴ στὴ δουλειὰ ποὺ γίνεται κάθε μέρα κατὰ τὴ διάρκεια τῶν παραστάσεων, ἀπὸ τὶς δυὸ πιὸ ἀποτελεσματικὲς δυνάμεις στὸ θέατρο: τοὺς ἠθοποιοὺς καὶ τὸ κοινό. Ἡ παράσταση δὲ πρέπει νὰ ἐπιβάλλεται, ἀλλὰ νὰ ἀναπτύσσεται ἐλεύθερη συνεργασία ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς δυὸ δυνάμεις. Ὅλα ὅσα ἔχουν σκιαγραφηθεῖ κατὰ τὶς δοκιμὲς εἶναι σχετικά, γι' αὐτὸ κι' ἔχει σημασία νὰ εἶναι τὸ ἀκροατήριο μεγάλο.

✱ Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὶς ταινίες. Ὅταν μιὰ σπουδαία ταινία παράγεται στὸ Χόλλυγουντ, τὴν προβάλλουν ξαφνικὰ γιὰ μερικὲς μέρες σὲ μεγάλες αἴθουσες. Λίγο πρὶν ἀρχίσει ἡ προβολή, ἀναγγέλλουν ὅτι ἡ κανονικὴ ταινία ποὺ θἄπρεπε νὰ προβληθεῖ ἔχει ἀναβληθεῖ καὶ στὴ θέση της προβάλλουν τὴν ταινία ποὺ θέλουν νὰ δοκιμάσουν. Ἄνθρωποι τοῦ στούντιο παραγωγῆς ποὺ ἔχουν τοποθετηθεῖ ἀνάμεσα στοὺς θεατὲς σημειώνουν τὴν ἀντίδραση τοῦ κοινοῦ, ἑνὸς κοινοῦ ποὺ εἶναι ἀπροκατάληπτο, κι' ὄχι «ἐκλεγμένο» ὅπως στὴ πρεμιέρα ἑνὸς θεατρικοῦ ἔργου. Μετὰ ἀπ' αὐτὸ ἡ ταινία ἀναθεωρῆται καὶ μόνο τότε τὴ διανέμουν.

✱ Ποιὰ θὰ εἶναι ἡ μελλοντικὴ ἀνάπτυξη τῆς ὀθόνης καὶ τῆς σκηνῆς; Εἶναι φανερὸ ὅτι τὸ θέατρο δὲν μπορεῖ νὰ ἐγκαταλείψει τὴν προσπάθειά του τώρα ἀκριβῶς ποὺ εἶναι σὲ θέση νὰ χρησιμοποιήσει τεχνικὰ ὑλικὰ γιὰ τὴ σκηνή. Τὸ θέατρο πρέπει νὰ προχωρήσει σὲ μιὰ «κινηματογραφικοποίηση», ὁ κινη/φος ὅμως, φοβᾶμαι ὅτι θὰ συναντήσει τὸ ἐμπόδιο ποὺ ἤδη ἀνέφερα: ὁ ἠθοποιὸς ποὺ παίζει σὲ ὁμιλοῦσες ταινίες θὰ καταλάβει μιὰ ὡραία μέρα ὅτι χάνει τὸ διεθνὲς κοινό του, καὶ τότε θὰ θελήσει νὰ ἐπιστρέψει στὶς βουβὲς ταινίες.

✱ Ὅταν προσπαθοῦμε νὰ ἀναδιοργανώσουμε τὴ σκηνὴ μὲ τὸ μοναδικὸ κατάλληλο τρόπο γιὰ τὴ παρουσίαση ἐπαναστατικῶν ἔργων, ἀντικρύζουμε τὴ τρομακτικὴ δυσκολία ὅτι τὸ θέατρό μας δὲν ἔχει ἀκόμα ἐκβιομηχανοποιηθεῖ. Δὲν ἔχουμε τὰ ἀπαραίτητα μέσα γιὰ νὰ τελειοποιήσουμε τὴ σκηνή. Ὁ Γκοβόζντεφ λέει: «Ὁ Πισκάτορ δὲν φοβᾶται νὰ ἀναμίξει τὸ θέατρο καὶ τὸν κινη/φο». Μποροῦμε νὰ κάνουμε τὸ ἴδιο;

Ὁ Μέγιερχολντ σὲ ταινία τοῦ Προτοζάνωφ — 1928

# Bernard Eisenschitz

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ γιὰ τὸν Μέγιερχολντ καὶ τὸν κινηματογράφο

«Τὴν ἄνοιξη τοῦ 1941 ὁ Ἀϊζενστάϊν καὶ ἐγὼ πήραμε τὰ πρῶτα μας κρατικὰ βραβεῖα ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ Νεμίροβιτς - Νταντσένκο μέσα στὴν αἴθουσα τοῦ Θεάτρου Τέχνης, στὴν ἴδια αἴθουσα ποὺ ἄλλοτε εἴχαμε ἀγωνισθεῖ γιὰ τὸ ἐπαναστατικὸ θέατρο ἐνάντια στὸ νατουραλιστικὸ θέατρο καὶ τὴν νατουραλιστικὴ τέχνη — καὶ ὅταν γιὰ γοῦστο μετρήσαμε ὅσους τιμήθηκαν μ' αὐτὰ τὰ βραβεῖα, φάνηκε, πὼς τὸ ὀγδόντα τοῖς ἑκατὸ ἦταν καλλιτέχνες τῆς δικιᾶς μας γενιᾶς καὶ ὅλοι μαθητὲς τοῦ Μέγιερχολντ».

Αὐτὴ ἡ ἀναφορὰ τοῦ Γιούτκιεβιτς δείχνει τὸ δρόμο μέσα ἀπὸ τὸν ὁποῖο θὰ μπορούσαμε σωστὰ νὰ προσδιορίσουμε τὴ σχέση τοῦ Μέγιερχολντ μὲ τὸν κινηματογράφο, δηλαδὴ τὴν ἄμεση ἢ ἔμμεση ἐπίδραση ποὺ εἶχε σὲ μιὰ σειρὰ ταινιῶν (ἀνάμεσα στοὺς μαθητὲς τοῦ Μέγιερχολντ εἶναι οἱ Ἀϊζενστάϊν, Νικολάϊ Ἐκ., Γιούτκιεβιτς, Νικολάϊ Ὀκλοπκώφ κ.ἄ.).

Γιὰ τὸν Μέγιερχολντ ὑπάρχουν πληροφορίες ἔστω καὶ λίγες πάνω στὴ θεατρική του δουλειά, στὴν προσωπικότητά του σὰ δάσκαλου, στὶς προεκτάσεις τῆς μεθόδου του, ἐνῶ μᾶς λείπουν τὰ ἀντίστοιχα στοιχεῖα γιὰ τὴ δουλειά του στὸν κινηματογράφο.

Στὴν περίπτωση τοῦ Ἀϊζενστάϊν ἡ ἐπίδραση γρήγορα ἔγινε ἀμοιβαία καὶ πολὺ πιὸ περίπλοκη ἀπ' αὐτὴ τοῦ δάσκαλου στὸ μαθητή. Σ' ἕνα κείμενο τοῦ 1946 καὶ συγκεκριμένα σ' ἕνα ἀπ' αὐτὰ ποὺ τιτλοφοροῦνται «Πῶς νὰ τὸ πῶ στὸ παιδί μου;» (τίτλος δανεισμένος ἀπὸ ἕνα γερμανικὸ βιβλίο πάνω στὴ σεξουαλικὴ ἀγωγὴ ποὺ ἀπευθύνεται στοὺς γονεῖς), ὁ Ἀϊζενστάϊν μ' ἕνα παράλληλο μοντάζ μεταξὺ «Μιχαὴλ Ὀσσίποβιτς» (ἐμιγκρὲ πατέρα του) καὶ τοῦ «Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς» προσπαθεῖ ἀκριβῶς ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὸν ὑποκατάστατο ρόλο τῆς πατρικῆς μορφῆς ποὺ ἔπαιξε ὁ Μέγιερχολντ γι' αὐτὸν (ἀποσπάσματα ἀπ' αὐτὸ τὸ κείμενο ὑπάρχουν στὸ «Ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος ἀπ' αὐτοὺς ποὺ τὸν ἔκαναν»). Σ' αὐτὸ τὸ κείμενο ὑπάρχει τὸ πρόβλημα ἀγάπη - μίσος τοῦ Ἀϊζενστάϊν γιὰ τὸν Μέγιερχολντ καθὼς καὶ ἡ πιθανότητα πὼς μπορεῖ μιὰ μέρα νὰ τὸν διαδεχθεῖ:

«Μήπως ἕνας ἀπὸ τοὺς μαθητές μου πεῖ μιὰ μέρα τὰ ἴδια καὶ γιὰ μένα; Ὄχι, δὲν θὰ τὰ πεῖ. Γιατί, ἐγὼ δὲν εἶμαι ἄξιος νὰ λύσω τὰ κορδόνια τῶν παπουτσιῶν τους».

Στὴν ἴδια αὐτοβιογραφικὴ συλλογὴ (ποὺ ἀποτελεῖ τὸ δεύτερο μέρος τοῦ τόμου 1 «Ἐκλεκτὰ Ἔργα», ὁ Ἀϊζενστάϊν ἀναπτύσσει αὐτόνομα

τὴ διεθνικὴ ἀναφορὰ ποὺ στὸ πρῶτο κείμενο τὴν περιέχει σὰ σχέδιο μέσα στὸ κεφάλαιο «Τσᾶπλιν - Μπαμπὲλ - Τόλλερ - Μέγιερχολντ - Φρόϋντ». Αὐτὴ τὴ φορὰ πρόκειται γιὰ τὶς σχέσεις ἀνάμεσα στὸ Μέγιερχολντ καὶ τὸν Στανισλάφσκυ. Ὁ Ἀϊζενστάϊν ἀψηφώντας τὴ θεωρητικὴ διάσταση ποὺ χώρισε τὸ 1902 τοὺς δύο ἄνδρες (στὴν πραγματικότητα τοὺς εἶχε γνωρίσει τὴν ἐποχὴ τῆς συμφιλίωσής τους ποὺ βασίσθηκε σὲ προσωπικὰ καὶ ὄχι θεωρητικὰ αἴτια) βλέπει μιὰ ἀναλογία μὲ τὴν ἐξέγερση τοῦ σατανᾶ ἐνάντια στὸν Ἰεχωβᾶ. Ἀλλὰ γιὰ τὸν Ἀϊζενστάϊν ἡ σύγκρουση τοῦ Μέγιερχολντ μὲ τὸ δάσκαλό του προανήγγειλε προπάντων τὴ δικιά του σύγκρουση:

«Μετὰ ἀπὸ καιρὸ καὶ ἀφοῦ ξεπέρασα τὸ πλῆγμα, συμφιλιώθηκα μαζί του καὶ ξαναγίναμε φίλοι. Εἶχα ὅμως πάντα τὴν ἐντύπωση πὼς στὶς σχέσεις του μὲ τοὺς μαθητές του καὶ τοὺς συναδέλφους ξαναζοῦσε τὸ δικό του τραῦμα: τὴ ρήξη ποὺ εἶχε μὲ τὸν πρῶτο του δάσκαλο. Σ' αὐτοὺς ποὺ ἀπωθοῦσε ξαναζοῦσε ἡ δικιά του θλίψη ποὺ τὸν κατέτρωγε. Ἀπωθώντας τους γινόταν ὁ τραγικὸς Ρουστέμ, ὁ πατέρας ἐκεῖνος ποὺ κτυπάει τὸ Ζορὰμπ γιὰ νὰ βρεῖ μιὰ δικαίωση καὶ γιὰ νὰ ὁλοκληρώσει τὸν χαρακτήρα ποὺ κατέληξε νὰ γίνει, χωρὶς σ' αὐτὸ νὰ ἔχει συντείνει ὁ «πατέρας», ἀλλὰ ἀποκλειστικὰ σὰ συνέπεια τοῦ δημιουργικοῦ καὶ ἀνεξάρτητου πνεύματος τοῦ «πολὺ περήφανου γιοῦ»».

Τὸ 1936 ὁ Μέγιερχολντ ἔγραψε στὸν Ἀϊζενστάϊν τὴν παρακάτω φιέρωση: «Εἶμαι περήφανος γιὰ τὸν μαθητὴ ποὺ ἔγινε δάσκαλος. Ἀγαπῶ τὸν δάσκαλο ποὺ δημιούργησε κιόλας τὴ δικιά του σχολή. Σ' αὐτὸν τὸν μαθητή, σ' αὐτὸν τὸν δάσκαλο, μὲ σεβασμό». Ὁ Λεονὶντ Κοζλὼφ διατύπωσε τὴν τολμηρὴ ὑπόθεση πὼς αὐτὴ ἡ σχέση, ποὺ εἶναι θεμελιωμένη πάνω στὴν ἰσοδυναμία ἀποκτοῦσε τὴ μεγαλύτερή της ἔκφραση στὸν «Ἰβὰν τὸν Τρομερὸ» ὅπου ὄχι μόνο ὁ κεντρικὸς ἥρωας ἀλλὰ καὶ αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ διαλεκτικὴ τοῦ ὕφους βρίσκονται σὲ ἀναφορὰ πρὸς τὸν Μέγιερχολντ.

Ὅσο γιὰ τὶς ἄμεσες σχέσεις τοῦ Μέγιερχολντ μὲ τὸν κινηματογράφο ὑπάρχουν λίγες πληροφορίες. Οἱ κόπιες ἀπὸ τὶς ταινίες ποὺ γύρισε ὁ ἴδιος δὲν ὑπάρχουν καὶ οἱ μαρτυρίες, τόσο πλούσιες γιὰ τὸ Θέατρο, εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτες γιὰ ὅ,τι ἔκανε στὸν κινηματογράφο. Κινηματογραφικὴ κριτικὴ δὲν ὑπάρχει πρὶν τὸ 1917. Ἔχουμε μονάχα μερικὰ κείμενα τοῦ ἴδιου τοῦ Μέγιερχολντ γιὰ τὸν κινηματογράφο. Καὶ ὅπως συμβαίνει μὲ τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦ Μέγιερχολντ εἶναι καὶ αὐτὰ γρήγορα φτιαγμένα καὶ ἀρκετὰ φλοῦ (καὶ ἐδῶ ἀκόμα περισσότερο ἀφοῦ πρόκειται γιὰ συνεντεύξεις, γιὰ διαλέξεις, γιὰ ἀποσπασματικὲς συζητήσεις). Ἐπὶ πλέον στὴν περίπτωση τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἀδύνατο νὰ διαφωτίσουμε τὶς σχέσεις τοῦ Μέγιερχολντ μ' αὐτὸν βασισμένοι σὲ ἀκριβεῖς πληροφορίες ἀπὸ τὴ σκηνοθετική του πρακτική — γιατὶ δὲν ὑπάρχουν.

Ἕνα πρῶτο γκρούπ κειμένων (1915 - 1917) προλέγει, περιγράφει καὶ βγάζει συμπεράσματα γιὰ τὴ δουλειὰ τοῦ Μέγιερχολντ στὸν κινηματογράφο, ὁ ὁποῖος ἄρχισε νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸν κινηματογράφο γύρω

στὰ 1915. Αὐτὴ τὴ χρονιὰ γυρίζει γιὰ λογαριασμὸ τῆς «Θῆμαν καὶ Ράϊνχαρτ» τῆς Μόσχας τὸ «Πορτραῖτο τοῦ Ντόριαν Γκρέϋ». Γράφει ὁ ἴδιος τὸ σενάριο καὶ ὑποδύεται τὸ ρόλο τοῦ λόρδου Χένρυ. Τὴν ἑπομένη χρονιὰ εἶναι σκηνοθέτης, σεναρίστας καὶ ἠθοποιὸς στὸ «Δυνατὸ Ἄνθρωπος» ποὺ βασίζεται σ' ἕνα μυθιστόρημα τοῦ Στανισλὰς Πρζυμπυζέφσκι. Μετὰ τὴν ἐπανάσταση τοῦ Φεβρουαρίου ὁ Μέγιερχολντ συναντάει τὸν Ἀλεξάντερ Μπλὸκ μὲ σκοπὸ νὰ διασκευάσει ἕνα καινούργιο ἔργο τοῦ Μπλὸκ τὸ «Τριαντάφυλλο καὶ Σταυρός». Ἐν τούτοις ἀρχίζει τὸ γύρισμα μιᾶς διασκευῆς τοῦ μυθιστορήματος «Τσαρικὸ ναυτικὸ» τοῦ Φιοντὸρ Σολογκούμπ. Γυρίστηκαν μονάχα τὰ ἐξωτερικὰ γιατὶ ἡ παραγωγὴ ἀναστέλλεται μὲ τὴν ἐπανάσταση τοῦ Ὀκτώβρη.

Οἱ πρῶτοι βιογράφοι τοῦ Μέγιερχολντ βεβαιώνουν πὼς τὸ «Πορτραῖτο τοῦ Ντόριαν Γκρέϋ» καὶ «Ὁ δυνατὸς ἄνθρωπος» εἶναι ἀνάμεσα στὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσες παραγωγὲς τοῦ κινηματογράφου ποὺ ἔγιναν πρὶν τὴν ἐπανάσταση.

Μιὰ συνέντευξη ποὺ δόθηκε μιὰ ἑβδομάδα πρὶν τὸ γύρισμα, δείχνει τὴν ἀβεβαιότητα τοῦ Μέγιερχολντ ἀλλὰ συγχρόνως καὶ τὴν ἀπόφασή του ν' ἀσχοληθεῖ συστηματικὰ μὲ τὸν κινηματογράφο.

«Τὸ τεχνικὸ μέρος τοῦ κινηματογράφου ἔχει μιὰ σημασία πολὺ μεγαλύτερη ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα μέρη του. Ἡ προσπάθειά μου εἶναι ν' ἀνακαλύψω κατὰ κάποιον τρόπο αὐτὴ τὴν τεχνική, ἡ ὁποία δὲν ἔχει ἀκόμη καθέλου χρησιμοποιηθεῖ. Θὰ ἤθελα πρῶτα ἀπ' ὅλα νὰ μελετήσω καὶ ν' ἀναλύσω τὸ στοιχεῖο «κίνηση» μέσα στὸν κινηματογράφο.

Ὁ κινηματογράφος ἀπαιτεῖ ἠθοποιοὺς μὲ διαφορετικὲς ἱκανότητες. Βλέπουμε συχνὰ ἐξαίρετους ἠθοποιοὺς τοῦ Θεάτρου νὰ δείχνουν πολὺ ἄπειροι πάνω στὸ πανί. Οἱ κινήσεις τους ἄλλοτε εἶναι πολὺ πλατιὲς καὶ ἄλλοτε πολὺ σύντομες καὶ τὸ παίξιμό τους ὑπερβολικό. Γιὰ μένα αὐτὴ ἡ τεχνικὴ εἶναι ἀκόμα terra incognita.

Στὴν κινηματογραφία πρέπει νὰ διακρίνουμε δυὸ σκέλη·

1. τὴν κινούμενη φωτογραφία, ἀναπαραγωγὴ τοῦ πραγματικοῦ κλπ. καὶ 2. τὴν καλλιτεχνικὴ σκηνοθεσία τῶν γεγονότων ὅπου ὁ ντεκορατὲρ πρέπει νὰ προσθέσει τὸ εἰκονικὸ στοιχεῖο.

Θεωρῶ μεγάλο λάθος τὴ μεταφορὰ ἔργων στὸν κινηματογράφο, ὅμοια ὅπως τὰ βλέπουμε στὸ Θέατρο ἢ τὴν Ὄπερα. Καθὼς τὸ χρῶμα λείπει ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀναπαραγωγή, γεννιῶνται νέα πλαστικὰ προβλήματα γιὰ τὰ ὁποῖα καμιὰ ἀπὸ τὶς προηγούμενες πλαστικὲς μεθόδους δὲν θὰ χρησιμοποιηθεῖ.

Ἔχω τὴ δικιά μου θεωρητικὴ ἄποψη γιὰ τὸ πρόβλημα καὶ ἔχω σκοπὸ νὰ τὴν ἐφαρμόσω ἀλλὰ εἶναι ἀκόμα πολὺ νωρὶς νὰ μιλήσω γι' αὐτό.

Ἀπορρίπτω ἐξ ὁλοκλήρου τὸν κινηματογράφο ὅπως εἶναι σήμερα. Στόχος τῆς δουλειᾶς μου εἶναι νὰ ἐξερευνήσω τὰ μέσα ἐκεῖνα τὰ ὁποῖα δὲν εἶναι ἀπαραίτητα νὰ χρησιμοποιηθοῦν ἀλλὰ θὰ μποροῦσε ὁ κινηματογράφος νὰ τὰ ἐκμεταλλευθεῖ.

Τὴν προσεχὴ ἑβδομάδα ἀρχίζω τὸ γύρισμα τῆς ταινίας «Πορτραῖ-

το τοῦ Ντόριαν Γκρέϋ». Ἔγραψα τὸ σενάριο μὲ τέτοιο τρόπο ὅπου ὅλα κατανέμονται σὲ αὐτόνομα μέρη. Οἱ ἠθοποιοὶ σ' αὐτὸ βρίσκουν τοὺς διαλόγους τους, ὁ σκηνοθέτης, ὁ ντεκοράτερ καὶ ὁ ὀπεράτερ ὁδηγίες γιὰ τὴ δουλειά τους.

Μιὰ τέτοια παρτιτούρα εἶναι ἀπαραίτητη. Θὰ δημοσιεύσω τὴν ἐργασία μου σὰν δεῖγμα γραφῆς σεναρίου. (...)»

Ὁ Μέγιερχολντ αἰσθάνεται προφανῶς πολὺ λίγο ἱκανοποιημένος ἀπὸ τὴν ταινία ποὺ ἔγινε, ἀλλὰ παθιασμένος ἀπὸ τὴν ἐμπειρία. «Ἀνώφελο νὰ μιλήσω γιὰ τὰ τεχνικὰ λάθη τῆς σκηνοθεσίας, εἶναι προφανῆ. Διαγράφοντας τὶς θέσεις πάνω στὴν ταινία, θὰ περάσω ἀμέσως στὸ γενικὸ πρόβλημα ἀρχῆς», διακηρύσσει στὴν ἀρχὴ μιᾶς σειρᾶς παραδόσεων πάνω στὸ Ντόριαν Γκρέϋ ποὺ ἔγινε μετὰ τὸν Δυνατὸ Ἄνθρωπο (χωρὶς ἀμφιβολία στὰ 1918).

Σ' αὐτὴ τὴ σειρὰ μαθημάτων, ἐπαναλαμβάνει τὴν πεποίθησή του γιὰ τὴν ἀνάγκη ὅλα νὰ βασισθοῦν πάνω σ' ἕνα κινηματογραφικὸ ρυθμό. Καὶ ἔχει ἀνακαλύψει ὁρισμένους τρόπους γιὰ νὰ τὸ ἐπιτύχει.

«Ἡ κατανομὴ τοῦ φωτισμοῦ στὸ πλάνο, ἡ ἔμπνευση τοῦ ὀπερατὲρ νὰ φθάσει σ' αὐτὸ ποὺ στὴ γλώσσα του ὀνομάζεται «τέλεια φωτογραφία», ἡ γνώση τοῦ φιλμικοῦ ὑλικοῦ καὶ τῶν ὁρίων τῆς εὐαισθησίας του, μᾶς ὁδηγεῖ νὰ ἐπισημάνουμε τὸ ὑψηλὸ ἐπίπεδο ποὺ μποροῦμε νὰ πετύχουμε σ' αὐτὸ τὸν τομέα. Ἐὰν (οἱ εἰκόνες) σᾶς προκαλοῦν αὐτὸν ἢ ἐκεῖνον τὸ συνειρμό, ἀρχίζετε νὰ μπαίνετε στὸ πνεῦμα τοῦ μυθιστορήματος μέσα ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα ἢ μέσα ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ τοῦ σκηνοθέτη, ὅπως αὐτὸς τὸ ἑρμηνεύει».

Μποροῦμε νὰ ποῦμε, πὼς ἐκεῖνο ποὺ ἔσπρωξε τὸν Μέγιερχολντ, ὅπως καὶ τὸν Βέγκενερ τὴν ἴδια ἐποχή, στὸν κινηματογράφο εἶναι ἡ ἀδυναμία τῆς θεατρικῆς τεχνικῆς μπροστὰ σ' ὁρισμένα προβλήματα. Αὐτὰ ποὺ πραγματικὰ τὸν παθιάζει στὸν κινηματογράφο εἶναι μιὰ δουλειὰ πάνω στὸν ἠθοποιὸ ποὺ νάναι στενὰ συνδεμένη μὲ μετρήσιμα στοιχεῖα: ρυθμὸς καὶ τεχνικὴ τῶν λήψεων. Θεωρεῖ τὸν Ντόριαν Γκρέϋ σὰν μιὰ ἀποτυχία ἐξ αἰτίας τῆς σύγκρουσης ποὺ εἶχε μὲ τὸν ὀπερατὲρ Λεΐτσκυ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος. Καθένας τους πίστευε πὼς τοῦ ἀνήκει ἡ ἐπίβλεψη τοῦ φωτισμοῦ (ὁ Λεΐτσκυ ἔδωσε τὴ δική του ἄποψη στὸ βιβλίο του «Ρασκάζ: ὁ Κινηματογραφιστής», 1964). Πάντως, στὴ σειρὰ τῶν μαθημάτων τοῦ 1918 περιέχονται μερικὲς παρατηρήσεις σχετικὲς μὲ τὴ διεύθυνση τῶν ἠθοποιῶν καὶ τοῦ προσδιορισμοῦ τοῦ ρυθμοῦ στὴν ταινία, ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ εἶναι ἀποκαλυπτικὰ γιὰ τὸν σοβιετικὸ κινηματογράφο:

«Προσβλέπουμε σὲ μιὰ ἀνανέωση τοῦ Θεάτρου, ἀλλὰ ἐφ' ὅσον δὲν ἔχουμε καταλήξει, τὸ θέμα παραμένει ἀνοιχτό. Ἐρευνοῦμε τὸ σύστημα τῆς συγκίνησης καὶ τὸ σύστημα τῆς ἔκφρασης τῆς συγκίνησης.

Καὶ γιὰ τοὺς ἠθοποιούς τοῦ κινηματογράφου αὐτὸ τὸ πρόβλημα πρέπει νὰ εἶναι κιόλας λυμένο. Τὸ πανὶ δείχνει καθαρὰ ποιός παίζει μ' ἀκρίβεια ἢ ὄχι.» (...)

«Σὲ μιὰ ταινία, οἱ ἐνδιάμεσοι τίτλοι ἔχουν ἐπίσης τὴ σημασία τους.

Ἕνας ἀποτυχημένος ἐνδιάμεσος τίτλος εἶναι ἡ φράση τοῦ Ντόριαν Γκρέϋ: «Νά, τὸ πρῶτο παθητικὸ γράμμα ποὺ ἔγραψα. Παράξενο, τὸ πρῶτο μου παθητικὸ γράμμα ἀπευθύνεται σ' ἕνα νεκρό!». Οἱ δυὸ φράσεις πλατιάζουν τὸ ἀποτέλεσμα, τὸ ὁποῖο θὰ ἦταν πιὸ δυνατὸ ἐὰν ὑπῆρχε μονάχα ἡ μία φράση: «Παράξενο, τὸ πρῶτο μου παθητικὸ γράμμα ἀπευθύνεται σ' ἕνα νεκρό!». Ὁ ἐνδιάμεσος τίτλος δὲν μπαίνει μονάχα γιὰ νὰ ἐξηγήσει τὸ ἀνεξήγητο. Ὅλα μαζὶ συνιστοῦν τὴν κίνηση».

Μετὰ τὴ σκηνοθεσία τῆς ταινίας «Ὁ δυνατὸς ἄνθρωπος» ὁ Μέγιερχολντ ἐπιστρέφει στὰ ἴδια θέματα σὲ μιὰ νέα συνέντευξη. «Σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ τὸν τομέα τοῦ ντεκὸρ στὴ σκηνοθεσία, θρῆκα στὸ πρόσωπο τοῦ ζωγράφου Β. Ἐγκόρωφ ἕνα συνεργάτη ἐφευρετικό. Συμφωνήσαμε γιὰ νὰ δείξουμε σὲ κάθε ταμπλὼ ὄχι τὸ σύνολο, ἀλλὰ ἕνα μέρος τοῦ συνόλου, νὰ ἀξιοποιήσουμε τὶς λεπτομέρειες. Ἀφήνοντας στὴν ἄκρη μερικὰ ἀπὸ δευτερεύοντα στοιχεῖα, δώσαμε τὸ βάρος νὰ τραβήξουμε τὴν προσοχὴ σ' ὅ,τι εἶναι πιὸ σημαντικὸ μέσα στὸ ξετύλιγμα τῆς δράσης. Καὶ αὐτὸ ἐπιβαλλότανε ἰδιαίτερα γιὰ ἕνα ἔργο πλούσιο σὲ περιπέτειες καὶ μὲ πολύπλοκους ἥρωες ὅπως ἦταν «Ὁ δυνατὸς ἄνθρωπος».

Ἡ ἐπανάσταση ἀπομακρύνει τὸν Μέγιερχολντ ἀπὸ τὸν κινηματογράφο ποὺ ἀπασχολήθηκε περισσότερο μὲ τὸ στήσιμο τοῦ ἐπαναστατικοῦ θεάτρου. Ὁ Μέγιερχολντ ἀναζητεῖ τὴν εὐκαιρία νὰ μεταφυτεύσει στὸ χῶρο τοῦ θεάτρου μερικὰ εἰδικὰ στοιχεῖα τοῦ κινηματογράφου: εἶναι ἡ περίοδος τῆς «κινηματογραφοποίησης» (1923 - 1924) ποὺ προκάλεσε ἡ ΝΕΡ μαζὶ μὲ τὸν ἔρχομὸ τοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου.

Ὁ Μέγιερχολντ ἐντυπωσιάσθηκε ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν Κριούζ, τὸν Γκρίφφιθ, τὸν Κῆτον, τὸν Φαίρμπανκς καὶ τὸν Τσάπλιν (γιὰ τὸν ὁποῖον καὶ θὰ κάνει μιὰ διάλεξη στὰ 1936). Μέσα στὸ σκηνικὸ χῶρο, ὅμως, ὁ Μέγιερχολντ προσκρούει πάνω στὶς φυσικὲς δυνατότητες τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ τὴ στατικότητα τῶν σκηνικῶν ὑλικῶν.

Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς δεκαετίας τοῦ 20 πολλὰ σχέδια ποὺ κάνει ὁ Μέγιερχολντ γιὰ ταινίες ἀποτυγχάνουν: «Οἱ δέκα μέρες ποὺ συγκλόνισαν τὸν κόσμο» τοῦ Τζὼν Ρὴντ (1925). «Ὁ δρόμος τοῦ χάλυβα» (σχετικὸ μὲ τὴ μάχη τῶν ἐργατῶν στοὺς σιδηρόδρομους ἀπὸ τὸ 1814 ἕως τὸ 1905, μὲ συνεργάτες σ' αὐτὸ τοὺς Ν. Ὀκζοπκώφ, Φιοντόρωφ, καὶ Νικολάι Ἐκ., 1925). Ὁ «Μίτια» ἀπὸ ἕνα θεατρικὸ ἔργο τοῦ Ἔρντμαν (τελικὰ τὸ σκηνοθέτησε ὁ Ν. Ὀκζοπκώφ, μαθητὴς τοῦ Μέγιερχολντ). Τὸ «Δάσος» (1926). «Οἱ εἴκοσι ἕξη κομμισάριοι» (1928, γυρίσθηκε τὸ 1932 ἀπὸ τὸν Ν. Σενζελαΐα). «Πατέρες καὶ γυιοὶ» τοῦ Τουργκιένιεφ (1930). «Ὁ Δρόμος τῆς δόξας» (σενάριο τοῦ Γιούρι Ὀλέχα, 1933).

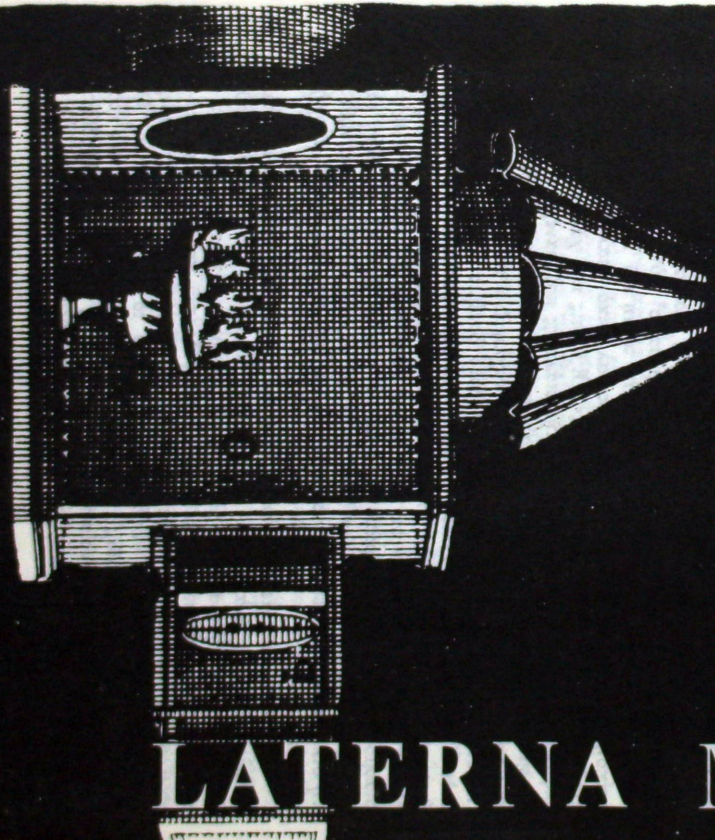
Τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ Μέγιερχολντ δημοσιεύει μερικὲς κριτικὲς γιὰ ταινίες καὶ ἔπειτα μάλιστα ἀπὸ μιὰ παραμονή του στὸ Παρίσι κριτικὴ γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Γκάνς, τοῦ Ἐπστάϊν καὶ Ντράγιερ. Τέσσερα τεύχη τῆς ἐπιθεώρησής του «Ἀφίσσα ΤΙΜ» ποὺ κυκλοφοροῦν τὸ 1926 - 27 ἀφιερώνουν ἕνα μεγάλο μέρος γιὰ τὸν Ἀΐζενστάϊν, τὸν Βερτώφ, τὸν Τσάπλιν καὶ τὸν Κῆττον. Ὑποδύεται ἀκόμα ἕνα ρόλο στὴν ταινία «Ἄσπρος ἀετὸς» ποὺ γυρίζει ὁ Προταζάνωφ τὸ 1928.

Ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 30 μᾶς εἶναι γνωστὰ δυὸ κείμενα τοῦ Μέγιερχολντ γιὰ τὸν κινηματογράφο. Τὸ πρῶτο εἶναι μιὰ διάλεξη ποὺ ἔγινε τὸ 1936 μὲ θέμα «Ὁ Τσάπλιν καὶ ἡ τέχνη του», ἕνα κείμενο ἀπὸ τὰ πιὸ συνεκτικὰ ποὺ ἄφησε. Εἶναι μιὰ ἀνάλυση γιὰ τὶς δομὲς τοῦ κωμικοῦ στὸν Τσάπλιν ποὺ βασίζεται, ὅπως καὶ τὸ «Μοντὰζ 38» τοῦ Ἄϊζενστάϊν δυὸ χρόνια ἀργότερα, σὲ μιὰ σύγκριση μὲ τὸν Πούσκιν. Ὁ Μέγιερχολντ δείχνει σ᾽ αὐτὸ τὸ ἄρθρο τὴν ἐθνικὴ σημασία ποὺ ἔχουν οἱ κωμικοὶ τύποι καὶ οἱ μάσκες γιὰ νὰ ἑρμηνεύσει τὴν ἀποτυχία ποὺ εἶχαν οἱ σοβιετικὲς ἀπομιμήσεις τοῦ Τσάπλιν. Τὴ σημασία τῆς λαϊκῆς τέχνης τὴν δείχνει πάρα πολὺ καλὰ τὸ παράδειγμα τοῦ Τσαπάγιεφ.

Ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ δοκιμίου εἶναι ἀφιερωμένο στὸν Ἄϊζενστάϊν, τοῦ ὁποίου ὁ Μέγιερχολντ ἀναλύει συνοπτικὰ τὸ ὕφος ξεκινώντας ἀπὸ μιὰ διπλὴ σύγκριση μὲ τὸν Τσάπλιν καὶ μ᾽ αὐτὸν τὸν ἴδιον. Λυπᾶται ποὺ ἡ πολεμικὴ ἀνάμεσα στὸν Ἄϊζενστάϊν καὶ τὸν Πουντόβκιν δὲν προχώρησε περισσότερο καὶ δὲν πλούτισε τὸν κινηματογράφο τῆς δεκαετίας τοῦ 30. Μὲ τὸ πρόσχημα πὼς κάνει τὴν ἀπολογία τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ ὁ Μέγιερχολντ ὑποστηρίζει τελικὰ μιὰ τέχνη τοπικιστική: «δὲν εἶναι λογικὸ νὰ βεβαιώνουμε πὼς ἡ τέχνη τῶν Κοζάκων εἶναι ρεαλιστικὴ καὶ ἡ κινέζικη τέχνη φορμαλιστική», καὶ καταλήγει μ᾽ ἕναν ὁρισμὸ ριζοσπαστικό: «τί σημαίνει, λοιπόν, σοβιετικὸς ρεαλισμὸς στὸν κινηματογράφο; Θὰ προτιμοῦσα ν᾽ ἀπαντήσω ἔμμεσα σ᾽ αὐτὸ τὸ πρόβλημα.

Αὐτὸ ποὺ ἔχει τὴ μεγαλύτερη ἀξία στὴν τέχνη τοῦ Τσάπλιν εἶναι ἡ ποίηση. Πρέπει νὰ προσεγγίσουμε τὸ σοσιαλιστικὸ ρεαλισμὸ χρησιμοποιώντας ὅλες τὶς αἰσθητικὲς κατηγορίες». Οἱ θέσεις ποὺ χαράκτηκαν καὶ ἐκφράσθηκαν ἐδῶ, καθὼς καὶ ἡ δομὴ τῆς διάλεξης ποὺ φανερὰ εἶναι ἐπιρεασμένη ἀπὸ τὰ φορμαλιστικὰ δοκίμια ἦσαν κάτι ἐντελῶς ἀσυνήθιστο γιὰ τὴν ἐποχή. Καὶ αὐτὸ φαίνεται ἀπὸ τὸν ἐνοχλημένο τόνο τοῦ ἴδιου τοῦ Ἄϊζενστάϊν σ᾽ ἕνα παραπλήσιο καὶ σύγχρονο δοκίμιο «Ἀπὸ τὸ Θέατρο στὸν Κινηματογράφο», στὸ ὁποῖο συνοψίζει τὰ συμπεράσματά του ἀπὸ τὴν θεατρική του ἐμπειρία. Εἶναι προφανὲς πὼς ὁ Μέγιερχολντ ὑπερασπίζεται κατὰ βάθος τὸν ἑαυτόν του ὅταν διακηρύσσει ἕναν ἀνανεωμένο ἐνθουσιασμὸ γιὰ τὸν κινηματογράφο (φυσικὰ καὶ γιὰ τὸ Θέατρο) μὲ βάση τὰ διδάγματα τοῦ 1920 καὶ ὅταν δὲν δέχεται μὲ κανένα τρόπο ν᾽ ἀπαρνηθεῖ τὴ δίαιτη πολεμικὴ ποὺ εἶχαν οἱ παρεμβάσεις του τὴν ἴδια ἐκείνη ἐποχὴ πάνω στὸ θέατρο.

Τὸ τελευταῖο κείμενο τοῦ Μέγιερχολντ ποὺ περιλαμβάνεται στὰ «Ἐκλεκτὰ ἔργα» ἀναφέρεται στὴν ταινία «Στσόρς», τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1929 (συνελήφθηκε στὶς 20 Ἰουνίου). Στὸ κείμενο ἐγκωμιάζει τὸν ὀπτισμὸ τῆς ταινίας ἡ ὁποία «δὲν διεγείρει τὸ φόβο τοῦ πολέμου ὅπως κάνουν οἱ σκηνοθέτες τῶν καπιταλιστικῶν χωρῶν, παραδείγματος χάρη στὴν πασιφιστικὴ ταινία «Οὐδὲν νεώτερον ἀπὸ τὸ δυτικὸ μέτωπο». Ὁ Ντοβζένκο εἶναι ἐνθουσιώδης, διαπνέεται ἀπὸ τὸ πάθος τῶν ἀγώνων τοῦ λαοῦ καὶ τῆς ἔνοπλης ἀντίστασης». Τὴ μοναδικὴ μομφὴ ποὺ ἀποδίδει στὴν ταινία, ποὺ ἡ διάρκεια της ξεπερνάει τὶς δυόμισυ ὧρες, εἶναι «Ἦταν λιγάκι σύντομη».



# LATERNA MAGICA

# LATERNA MAGICA

Μέχρι τώρα τὸ ὄνομα LATERNA MAGIKA ἐπικαλοῦσε μόνο ἀναμνήσεις ἀπὸ ἕνα εὐχάριστο παιγνίδι ἢ τὶς πρῶτες προσπάθειες προβολῆς εκόνων. Ἀπὸ τὸ 1958, μὲ τὴν πρώτη παράσταση τοῦ LATERNA MAGIKA στὸ Τσεχοσλοβάκικο παρίπτερο στὴ Παγκόσμια Ἔκθεσης τῶν Βρυξελλῶν, σημαίνει μιὰ παράσταση στὴν ὁποία τὸ φίλμ, τὸ θέατρο, καὶ ὁ διάλογος ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς δυὸ μορφὲς τέχνης, χρησιμοποιοῦνται σὰν ἰσότιμα συνθετικά.

Τὸ πρόγραμμα στὶς Βρυξέλλες, ὅπως καὶ τὸ πρόγραμμα μὲ τὸ ὁποῖο περιόδευσαν ἀργότερα, χρησιμοποίησε ποίηση, στατιστική, ζωντανοὺς καὶ φιλμαρισμένους χορευτές, ζωντανὴ καὶ καταγραμμένη μουσική, προβολὴ στατικῶν εἰκόνων, ζωντανοὺς καὶ φιλμαρισμένους ἠθοποιούς, ὅλ' αὐτὰ μὲ μιὰ αἴσθηση ζωῆς ποὺ προῆρθε ἀπὸ τὴν ἱκανότητα νὰ δωθεῖ ἡ πραγματικότητα ἀπὸ διαφορετικὲς γωνίες, σὲ διάφορα χρονικὰ ἐπίπεδα, συνδέοντας εἰκόνες ποὺ δὲ μποροῦν νὰ ἑνωθοῦν στὸ περιορισμένο «πραγματικό» κόσμο μας. Αὐτὰ τὰ δυὸ προγράμματα ἦταν βασικὰ ἐπιθεωρήσεις, μὲ ἔμφαση σὲ τρία ἐναλλακτικὰ θέματα: τὴ σημερινὴ ζωὴ στὴ Τσεχοσλοβακία, Τσέχικα καὶ Σλάβικα λαϊκὰ τραγούδια καὶ χοροὺς καὶ μιὰ ρομαντική/εἰρωνικὴ κωμωδία ἀπὸ μοντὰζ καὶ διάφορα τρύκ.

Τὰ τεχνικὰ ὑλικὰ ποὺ χρησιμοποιήθηκαν στὴν περιοδεία ἦταν δύο ξεχωριστὰ τμήματα, ἕνα γιὰ τὴ σκηνὴ κι' ἕνα γιὰ τὴ προβολὴ ταινιῶν. Αὐτὸ τῆς σκηνῆς ἦταν μιὰ πολύπλοκη κατασκευὴ ἀπὸ δέκα ἢ περισσότερες κινητὲς ὀθόνες προβολῆς σὲ διάφορες μορφὲς καὶ μεγέθη, δύο κινητὲς ζῶνες, μία τεράστια κουρτίνα, καὶ στερεοφωνικὰ ἐφόδια. Ὅλ' αὐτὰ συναρμολογήθηκαν κατ' εὐθεῖαν πάνω στὴ σκηνή, καὶ ἦταν δυνατὸν νὰ χρησιμοποιηθοῦν ἐπίσης σὲ αἴθουσες ποὺ δὲ διέθεταν σκηνές. Σχετικὰ μὲ τὰ μηχανήματα προβολῆς ὑπῆρχε μιὰ κλειστὴ καμπίνα μὲ προβολεῖς, DIA-PROJECTORS, καὶ ἄλλα μηχανήματα, ἠχητικὰ μονωμένα. Ὅλα τὰ μηχανήματα μαζὶ μὲ τὰ ἐξαρτήματα καὶ τὰ διάφορα ἄλλα ἐργαλεῖα ζύγιζαν 15.000 πάουντς, ἦταν δυνατὸν ὅμως νὰ συναρμολογηθοῦν καὶ νὰ διαλυθοῦν μέσα σὲ λίγες μέρες.

## JOSEF SVOBODA: Από μιά συνέντευξη ■

Η τεχνική της LATERNA MAGIKA πιθανόν νά τρέφει κινδύνους γιά τή MISE-EN-SCENE, όμως άν όδηγηθεί κατάλληλα, είναι ένα θαυμάσιο καλλιτεχνικό στοιχείο. Παρατηρούμε τή ζωή διαφορετικά σήμερα· ή άντίληψή μας γιά τήν πραγματικότητα έχει έπιταχυνθεί. Δέν κυττάζουμε μιά πεδιάδα έτσι όπως οί ζωγράφοι τοῦ 19ου αἰῶνα, δηλαδή λίγο-λίγο καί άργά, άλλά σάν μιά γρήγορη διαδοχή εἰκόνων, σάν ένα φίλμ. Ώστόσο, τό θέατρο δέν είναι κιν/φος ή τηλεόραση, άν καί μπορεί νά τά χρησιμοποιεί, γιατί πρέπει νά διατηρεί ένα καλλιτεχνικό χ ῶ ρ ο. Τό θέατρο δέ μπορεί νά έπιστρέψει σέ μιά έκφραση σέ χῶρο δύο διαστάσεων όπως είναι ή όθόνη, άλλά πρέπει νά άναζητᾶ τρόπους γιά τήν έπέκταση καί τήν ἄρθρωση τοῦ σκηνικοῦ χώρου.

Ό κιν/φος μπορεί μόνο νά άντιγράφει, ένῶ τό θέατρο παράγει πάντα μιά αἴσθηση χώρου πού εὔκολα μεγεθύνεται μέ πολλούς τρόπους. Η LATERNA MAGIKA είναι μιά θεατρική σύνθεση εἰκόνων καί συγχρονισμένης θεατρικῆς καί κιν/φικῆς ήθοποιΐας. Τό σκηνικό πρέπει νά ἔχει μιά τέτοια μηχανική εὐκαμψία στό σκηνικό χῶρο ὥστε νά μπορεί νά χρησιμοποιεῖ τό φίλμ χωρίς νά κινδυνεύει νά καταβληθεῖ ἀπ' αὐτό. Η σκηνή πρέπει νά είναι ἱκανή νά άνταποκρίνεται αὐτομάτως στή πορεία τῶν εἰκόνων, νά παράγει τό ἰσοδύναμο τῆς γρήγορης φιλμικῆς ἐναλλαγῆς, τοῦ κάττινγκ· μέχρι τώρα τά πιό χρήσιμα τεχνάσματα είναι ή μεταφορική ζώνη καί ή παγίδα, όμως, τελευταία όδηγούμαστε στήν έντατική σπουδή τῆς όθόνης, στίς ποιοτικές καί τεχνικές πιθανότητες γιά τή διάχυση καί διεύθυνση τοῦ φωτός, καθώς καί γιά τή μηχανική έγκατάσταση τους. Δυστυχῶς, ὅλες οί προσπάθειες μας πάνω σ' αὐτό τό ζήτημα ἔχουν γίνει σέ συνηθισμένα θέατρα πού δέν έπιτρέπουν νά προχωρήσουμε σέ βάθος. Γιά νά έρευνήσουμε σέ βάθος τίς πιθανότητες τῆς LATERNA MAGIKA καί τή τεχνική γιά τίς πολλαπλές όθόνες, χρειαζόμαστε ένα εἰδικό χῶρο.

Παρουσιάζει σημαντικό ένδιαφέρον ὅτι μιά «πιστή άναπαραγωγή» μᾶς φαίνεται «φυσική» μόνο ὅταν δουλεύουμε μέ λεπτομέρειες πού ἔχουν κατασκευαστεῖ ἀπό ἀνθρώπους. Προσπάθειες γιά μίμηση τῆς φύσης πάνω στή σκηνή ἔχουν ἀποτύχει. Η φύση ἔχει τό δικό της ρυθμό. Τά δέντρα σείονται — είναι ένας δυναμικός όργανισμός. Νά γιατί ένα «νατουραλιστικό» σκηνικό δέν ἔχει θέση σέ μᾶς· δέν μποροῦμε νά άντιγράψουμε τή φύση ἔτσι εὔκολα. Ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκονται τά σύνορα πού τό μοντέρνο θέατρο παλεύει νά δρασκελίσει.

■ Ἀπό μιά συνέντευξη στό περιοδικό LE THEATRE EN TCHECOSLOVAQUIE, Πράγα 1962.

## ΤΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ ΤΟΥ ΧΟΦΦΜΑΝ

Μετὰ τὴν παράσταση τῆς LATERNA MAGIKA στὶς Βρυξέλλες καὶ τὴν περιοδεία ποὺ ἀκολούθησε, ἡ ὁμάδα ἄρχισε μιὰ περίοδο πειραματισμοῦ μὲ σκοπὸ νὰ βρεῖ τὸ δικό της χῶρο ἀναφορᾶς καὶ ἀποτελεσματικότητας. Τ ὰ π α ρ α μ ύ θ ι α τ ο ῦ Χ ό φ φ μ α ν, μιὰ ὁλοκληρωμένη μουσικὴ καὶ δραματικὴ παραγωγὴ στὸ στὺλ τῆς LATERNA MAGIKA, σχεδιάστηκε μὲ σκοπὸ νὰ δοῦμε ἂν εἴμαστε ἱκανοὶ νὰ διαπραγματευθοῦμε τὰ τεχνικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ προβλήματα μιᾶς τέτοιας μεγάλης δραματικῆς δουλειᾶς. Αὐτὸ ἦταν μιὰ προϋπόθεση γιὰ τὰ σημερινά μας σχέδια νὰ δημιουργήσουμε μιὰ πρωτότυπη σύγχρονη παράσταση — καὶ αὐτὸ εἶναι ἐπίσης ἡ προσφορὰ τῆς LATERNA MAGIKA στὶς σύγχρονες ἰδέες γιὰ τὴν ὄπερα.

Ἡ μουσικὴ ἐπένδυση ἀποτελεῖται ἀπὸ τὶς σημειώσεις γιὰ πιάνο κι' ἀπὸ ἄλλα ἔργα ποὺ ἄφησε ὁ Ὄφφενμπαχ — μὲ διευθέτηση καὶ ἐνορχήστρωση ἀπὸ διάφορους Γάλλους καὶ Γερμανοὺς συνθέτες ἀπὸ τὴν πρώτη παρουσίαση τοῦ ἔργου τὸ 1881, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Ὄφφενμπαχ. Γι' αὐτὸ νοιώσαμε τὴν ἀνάγκη νὰ ξαναδουλέψουμε τοῦτο τὸ μουσικὸ κομμάτι. Ὅλες οἱ περιγραφικὲς λεπτομέρειες ἀφαιρέθηκαν ἀπὸ τὸ στόρυ καὶ τὴν παράσταση, ἀπογυμνώνοντας το κάτω στὴ βασική του ποίηση, φαντασία, καὶ ἀνθρώπινες σχέσεις. Ἡ ὀρχήστρα καὶ ὁ διευθυντής της δὲν ἦσαν ὁρατοὶ στοὺς θεατές.

## ΤΟ ΣΕΝΑΡΙΟ

Μιὰ κυρία τῶν σαλονιῶν παρουσιάζει ἕνα νέο καὶ ἀφελῆ ποιητή, τὸν Χόφφμαν, στὴ φαντασία τοῦ ὁποίου ἀνοίγει μιὰ πόρτα στὸ σπίτι τοῦ ἐφευρέτη SPALANZANI. Ὁ SPALANZANI, ποὺ εἶναι παράλυτος, ἔχει κατασκευάσει μιὰ κούκλα ποὺ χορεύει, τὴν Ὀλυμπία, ποὺ ἀντιπροσωπεύει μιὰ ὅμοια μηχανιστικὴ Παριζιάνικη κοινωνία, μὲ τὶς στυλιζαρισμένες κινήσεις της, τὶς μάσκες της ποὺ μοιάζουν τοῦ DAUMIER, τὴ ματαιότητα καὶ τὴ κενότητά της. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μέχρι τὸ τέλος τοῦ ἔργου ὁ SPALANZANI ἐπαναεμφανίζεται — πάνω στὴν ὀθόνη, στὴ φαντασία τοῦ Χόφφμαν — σὲ πολλὲς δαιμονιακὲς μορφές. Στὸ πρῶτο ἐπεισόδιο ἔχει τὴ μορφὴ τοῦ COPPELIUS, ἑνὸς κατασκευαστὴ ὀπτικῶν ποὺ ἐμπορεύεται τὰ πάντα, ἀπὸ ἀνθρώπινα μάτια καὶ ἀνθρώπινες ψευδαισθήσεις μέχρι πολέμους καὶ ζωές· πουλάει στὸν Χόφφμαν εἰδικὰ γυαλιὰ ἔτσι ὥστε νὰ νομίζει ὅτι ἡ Ὀλυμπία εἶναι μιὰ ἀνθρώπινη ὕπαρξη καὶ χορεύει μαζί της. Τοῦτο τὸ ἐπεισόδια ξεδιπλώνεται σ' ἕνα φανταστικὸ χῶρο μὲ μουσικὰ ὄργανα, καθρέφτες, κηροπήγια, ρολόγια τοίχου. Στὸ τέλος ἡ κούκλα/Ὀλυμπία διαλύεται σὲ κομμάτια.

Στὸ δεύτερο ἐπεισόδιο ὁ Χόφφμαν βρίσκει τὴν ἀγάπη του, τὴν Ἀντωνία. Ὁλόκληρο τὸ ἐπεισόδιο εἶναι ἕνα μαυρόασπρο φίλμ, καὶ οἱ σκηνὲς τοῦ ἔρωτα στεροῦνται κάθε σκηνικοῦ ἐκτὸς ἀπὸ τὰ πιὸ ἀπαραίτητα στοιχεῖα. Ἀντίθετα, τὸ ὄνειρο τοῦ Χόφφμαν, μὲ τὸν ψευτογιατρὸ Δρ Θαῦμα, εἶναι ἕνα κράμμα θεατρικῶν σκηνικῶν μὲ πολύπλοκες κιν/φικὲς σεκάνς ποὺ δείχνουν τὰ δωμάτια τοῦ συμβούλου CRESPEL, ἑνὸς Γερμανοῦ γραφειοκράτη, γεμάτα μὲ κλουβιὰ πουλιῶν ποὺ κελαϊδᾶνε, μουχλιασμένα στεφάνια, παληὰ τρόπαια, σκονισμένα τραπέζια, συλλογὲς ἀπὸ πεταλούδες. Ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ παληοπράγματα κινεῖται ἡ Ἀντωνία, κυριευμένη ἀπὸ τὴν ἔμμονη ἰδέα νὰ γίνει μιὰ διάσημη τραγουδίστρια ὅπως ἡ μάνα της. Τὸ τελευταῖο μέρος τοῦ ἐπεισοδίου παρουσιάζει τὴν Ἀντωνία στὴν ἀναπαυτικὴ πολυθρόνα της ἐνῶ πίσω της ἕνα φίλμ μᾶς δείχνει τὴν εἰκόνα τοῦ θανάτου της, καθὼς ὁ Δρ Θαῦμα μεταφέρει στὴ ζωὴ τὴ μάνα της, μέσα ἀπὸ τὴ φωτογραφία, καὶ τὴν ἀναγκάζει νὰ τραγουδήσει.

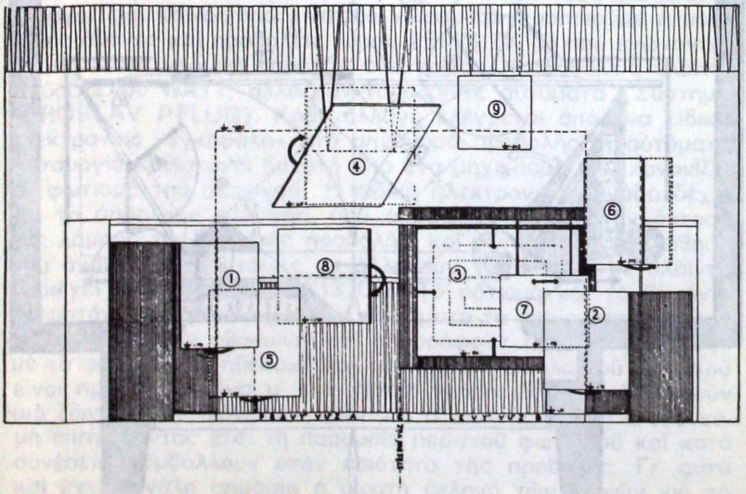
Τὸ τελευταῖο ἐπεισόδιο δείχνει τὸν Χόφφμαν νὰ ψάχνει γιὰ ἀγάπη στὴν Βενετία καὶ νὰ συναντᾶ μιὰ πόρνη. Οἱ κιν/φικὲς σεκάνς ἔχουν τοποθετηθεῖ σὲ τεράστιες ἐκτάσεις μὲ νερό, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἐγείρονται τὰ διάφορα σύμβολα τῆς Βενετίας — — κτίρια καὶ καθρέφτες, γόνδολες καὶ κόκκινα ὑπνοδωμάτια. Ἡ πρώτη βαρκαρόλλα ποὺ βλέπουμε εἶναι γεμάτη ἀπὸ ὁλόγυμνες ἑταίρες. Ὁ Χόφφμαν ἀπορρίπτει τὸν ὠμὸ ἐρωτισμό τους γιὰ νὰ ἔρθει σ' ἕνα φεστιβὰλ μὲ μάσκες, χαρτοπαίγνια, ποτὰ καὶ χορό. Ὁ κυβιστὴς προγυμναστὴς τοῦ μάγου/πειρατὴ Ντεπαρτοῦττο ἐγείρεται (ἀναφαίνεται) ἀπὸ τὰ νερὰ τῆς λιμνοθάλασσας· τότε τραγουδιέται ἡ περίφημη μελωδία τοῦ καθρέφτη. Ὁ Χόφφμαν τρέφει ἕνα τρελλὸ πάθος γιὰ τὴν πόρνη Τζουλιέτα ἡ ὁποία καταφέρνει νὰ τοῦ ἐκμηδενίσει τὴ λογική του, τὴν προσωπικότητά του, καὶ τὸν χαρακτῆρα του μ' ἕνα τρύκ: πρόσφερε στὸν Ντεπαρτοῦττο τὴν ἀντανάκλαση τοῦ Χόφφμαν. Μιὰ ἄγρια μονομαχία ἀνάμεσα στὸν Χόφφμαν καὶ στὸν ἀντίπαλό του τὸν Σχλέμιλ διεξάγεται πάνω στὶς γόνδολες καὶ τελικὰ ὁ Σχλέμιλ σκοτώνεται. Ὁ Χόφφμαν τρέχει γρήγορα στὴν Τζουλιέτα ὅμως, τὴν βρίσκει νὰ ντύνεται γιὰ νὰ φύγει μ' ἕνα νάνο. Πετώντας μακρυὰ τὸ ξίφος του, πηδάει ἔξω ἀπὸ τὸ φίλμ καὶ πάνω στὴ σκοτεινὴ σκηνή, ἀπελπισμένος, γιὰ νὰ τελειώσει τὴν ἱστορία του μέσα σ' ἕνα κελλὶ γεμᾶτο ἀπὸ μαῦρα καπέλλα καὶ ρολόγια τοῦ τοίχου. Ἀρχίζοντας νὰ μεθάει τραγουδᾶ ἕνα ἀπελπισμένο τραγούδι, ὅμως μιὰ ὁμάδα σπουδαστῶν τὸν διακόπτει καὶ τὸν παροτρύνει νὰ προσπαθήσει νὰ βρεῖ ἕνα νόημα στὴ ζωή. Τὸν παίρνουν ἔξω μακρυά, στὸν ἀέρα τοῦ πρωϊνοῦ, σὲ μιὰ σκηνὴ ἀπὸ πραγματικὰ ἐξωτερικὰ πλάνα.

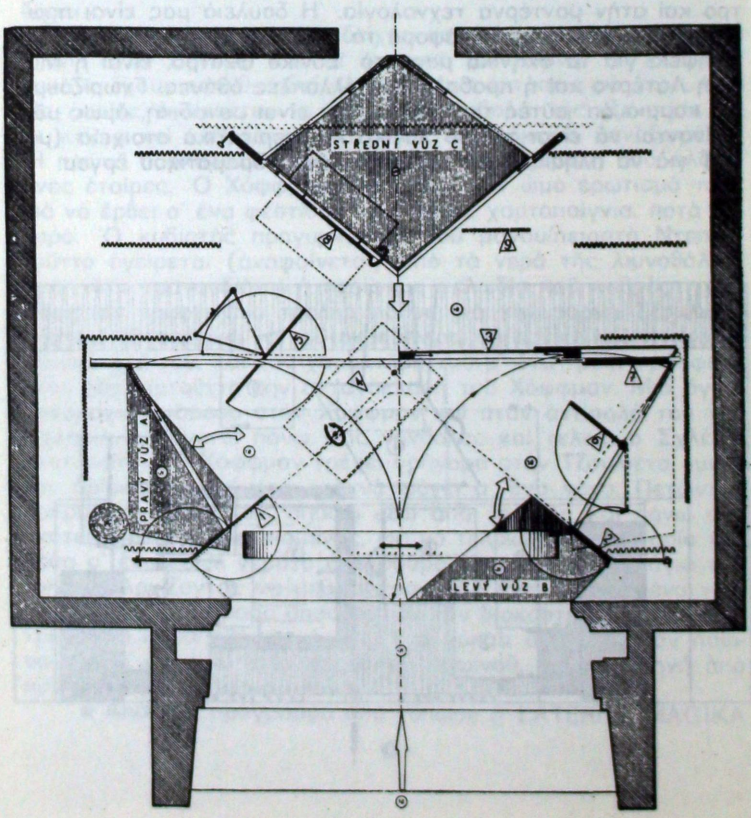
■ Ἀπὸ ἕνα πρόγραμμα ποὺ τύπωσε ἡ LATERNA MAGIKA

o

## JOSEF SVOBODA: Νέα στοιχεῖα στὴν σκηνογραφία

Ὑπάρχει μιὰ ριζοσπαστικὴ δυσαναλογία ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ στὴν μοντέρνα τεχνολογία. Ἡ δουλειά μας εἶναι πρωτίστως μιὰ ὑπόθεση ποὺ ἀφορᾶ τὸ φῶς, καὶ οἱ πιὸ γνωστὲς ἀντιλήψεις γιὰ τὰ σκηνικά μας στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, εἶναι ἡ Μαγικὴ Λατέρνα καὶ ἡ προβολὴ σὲ πολλαπλὲς ὀθόνες. Γνωρίζουμε ὅτι καμμιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς μορφὲς δὲν εἶναι μοναδική, ὅμως μᾶς φαίνονται νὰ εἶναι τὰ πιὸ λογικὰ καὶ περιεκτικὰ στοιχεῖα (μέσα) γιὰ νὰ πλησιάσουμε τὴν οὐσία ἑνὸς δραματικοῦ ἔργου.




STŘEDNÍ VŮZ C
PRAVÝ VŮZ A
LEVÝ VŮZ B

## Σχέδιο: LEUR JOURNEE

Τὸ σύστημα τῆς πολλαπλῆς προβολῆς εἶναι ἡ βασικὴ σκηνογραφικὴ ἀρχὴ τῆς MISE-EN-SCENE τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Τοπὸλ LEUR JOURNEE. Ἔχουμε ἐγκαταλείψει τὴν σταθερὴ προβολὴ σὲ ἐπιφάνειες ὅπως τὴν παρουσιάσαμε στὶς Βρυξέλλες, καὶ τώρα χρησιμοποιοῦμε τέσσερις ὀθόνες ποὺ ἐμφανίζονται καὶ ἐξαφανίζονται μὲ διάφορους τρόπους. Αὐτὲς οἱ ὀθόνες λειτουργοῦν παράλληλα πρὸς τὸ ρυθμὸ τῶν τριῶν εἰδικὰ ἐξοπλισμένων σκηνικῶν βαγονιῶν ποὺ μεταφέρουν τὰ σκηνικὰ τῶν τριῶν διαστάσεων. Σ' αὐτὴ τὴ παράσταση, χρησιμοποιοῦμε ἐννιὰ ὀθόνες, κάθε μιὰ μὲ δύο προβολεῖς σλάϊντς· τρεῖς ἀπ' αὐτὲς τὶς ὀθόνες ἔχουν συγχρονισμένους κιν/φικοὺς προβολεῖς ποὺ ἐπιτρέπουν τὴ παρουσίαση πολλαπλῶν εἰκόνων. Οἱ ὀθόνες παρουσιάζονται εἴτε πάνω σὲ ὁριζόντιους καὶ κατακόρυφους ἄξονες, εἴτε ἀποκαλύπτονται μὲ τὴν ἀνάρτηση μιᾶς κουρτίνας. Ἡ ὀθόνη ἀριθμ. 3 βρίσκεται ἀνάμεσα σὲ τέσσερις κουρτίνες ἔτσι ὥστε νὰ μποροῦμε νὰ σμικρύνουμε ἢ νὰ μεγενθύνουμε τὴν εἰκόνα. Ἡ ὀθόνη ἀριθμ. 7 μπορεῖ νὰ κινῆται παράλληλα κατὰ μῆκος τῆς σκηνῆς. Τούτη ἡ σκηνὴ δουλεύει ἀπὸ μόνη της· τὸ σκηνικὸ εἶναι σκοτεινὸ καὶ ὁ χῶρος καλύπτεται ἀπὸ τὴν προβολὴ ἑνὸς σλάϊντ — ἡ κινούμενη ὀθόνη συλλαμβάνει καὶ ἀποκαλύπτει μέρη τῆς εἰκόνας στὴ πορεία της κατὰ μῆκος τῆς ὀθόνης. Αὐτὸς ὁ τρόπος, ποὺ δίνει ζωὴ στὴ προβολὴ ἑνὸς σταθεροῦ σλάϊντ, μαζὶ μὲ τὴ σχέση του μὲ τοὺς ἠθοποιούς, παράγει ἕνα καινούργιο κινητικὸ χῶρο. Χρησιμοποιοῦμε πτυσσόμενες ὀθόνες καὶ προβολεῖς τύπου ZEISS TK 35 ποὺ ἑνώνονται σὲ μιὰ κοινὴ γραμμὴ παροχῆς ἐνέργειας. Οἱ προβολεῖς σλάϊντ, ἰσχύος 2.000 WATT, ἀλλάζουν τὰ σλάϊντς αὐτόματα (Σύστημα MIROSLAV PFLUG). Κάθε ἀλλαγὴ ἐλέγχεται ἀπὸ ἕνα εἰδικὸ ἠλεκτρονικὸ «ἐγκέφαλο» στὸ μηχάνημα προβολῆς· ἡ αὐτόματη λειτουργία καθίσταται δυνατὴ ἀπὸ ἕνα μηχανισμὸ ποὺ κανονίζει τὸ φωτισμὸ τοῦ σκηνικοῦ. Ἡ εἰδικὴ ἠλεκτρονικὴ μονάδα δέχεται τὸ σῆμα τῆς ἀλλαγῆς, ποὺ ἀποφασίζεται ἀπὸ τὴν ἔνταση τῆς λάμπας τῆς μηχανῆς προβολῆς, καὶ μεταβιβάζει μιὰ ὥθηση ποὺ ἀναγκάζει τὰ στάϊντς νὰ ἀλλάζουν. Κάθε θήκη μὲ σλάϊντς περιέχει δέκα σλάϊντς 13X13 CM. Τὸ πάτωμα καὶ τὰ βαγόνια καλύπτονται μὲ μαῦρα μάλλινα ὑφάσματα τὰ ὁποῖα ἀπορροφοῦν τὸ φῶς. Σύμφωνα μὲ τὸ φωτισμό, οἱ ἠθοποιοὶ καὶ τὰ διάφορα ἐπίπλα τοῦ σκηνικοῦ εἶναι προσαρμοσμένα μ' ἕνα τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ διατηροῦν μιὰ ζώνη «σκοτεινότητας» ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς καὶ στὶς ὀθόνες, μὴ ἐπιτρέποντας ἔτσι τὴ παρουσία περιττοῦ φωτισμοῦ καὶ κατὰ συνέπεια συμβάλλουν στὴν ποιότητα τῆς προβολῆς. Γι' αὐτὸ καὶ ἔχει μεγάλη σημασία ἡ σωστὴ ἐκλογὴ τῶν ὑλικῶν γιὰ τὸ ντεκὸρ καὶ τὰ κοστούμια.

## Σχέδιο: ΑΜΛΕΤ

Στην παράσταση τοῦ "Α μ λ ε τ, ὁ χῶρος παρουσιάστηκε μέσα ἀπὸ τὴν ἀντανάκλαση τοῦ φωτὸς πάνω στὶς ἐπιφάνειες εἴκοσι-τεσσάρων πλαισίων (4Χ9 Μ.), ποὺ ἦταν καλυμμένα μὲ μιὰ εἰδικὴ οὐσία ποὺ λέγεται PLASTILAC, ἡ ὁποία ἔχει σχεδὸν τὴν ἴδια ἀντανακλαστικὴ ἱκανότητα ἑνὸς μαύρου καθρέφτη. Οἱ προβολεῖς φωτισμοῦ ἔριχναν τὸ φῶς πάνω στοὺς καθρέφτες, ἀπὸ τὰ στηλώματα ποὺ εἶχαν τοποθετηθεῖ στὸ κάτω μέρος τῆς σκηνῆς, ἔτσι ὥστε οἱ ἠθοποιοὶ καὶ τὸ ντεκόρ φωτίζονταν κατ' εὐθεῖα ἀπὸ μπροστά. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μπορούσαμε νὰ χρησιμοποιοῦμε γωνίες ἀντανάκλασης ἀπὸ σημεῖα ποὺ πρακτικὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ κρεμούσαμε φῶτα, φωτίζοντας ἔτσι τὸ σκηνικὸ ἀπὸ μπροστά, κατ' εὐθεῖαν στὴν πρόσοψη.

Αὐτὴ ἐδῶ ἡ λύση ἴσως νὰ μὴ φαίνεται λογικὴ ἂν δὲ προσθέσουμε ἕνα ἀκόμη τέχνασμα ποὺ χρησιμοποιήσαμε: τὰ 24 πλαίσια ἀντανάκλασης τοῦ φωτὸς ἦταν συνδεδεμένα μὲ τὸ μηχανισμὸ ἀλλαγῆς τοῦ σκηνικοῦ μέσω πέντε γραμμῶν, ἐπιτρέποντας ἔτσι τὴν ἀλλαγὴ καὶ στὴ γωνία καὶ στὴ θέση τους. Χωρὶς νὰ χαμηλώνουμε τὴν ἔνταση τοῦ φωτισμοῦ ἢ νὰ κατεβάζουμε τὶς κουρτίνες, τὸ σκηνικὸ μποροῦσε εὔκολα νὰ ἀλλάξει εἴκοσι-τέσσερις φορές. Γι' αὐτὸ ὁ ἀπαραίτητος φωτισμὸς εἶχε πάντα μιὰ πλαστικότητα, καὶ τὰ εἰδικὰ ἐφφέ, ὅπως ἡ ἐμφάνιση τοῦ φαντάσματος, ἔγιναν πολὺ πιὸ εὔκολα ἀπὸ ἄλλες φορές.

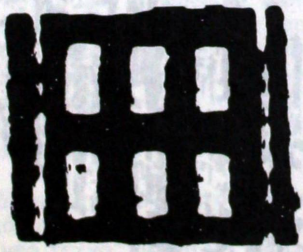
## Σχέδιο: Ο ΓΛΑΡΟΣ

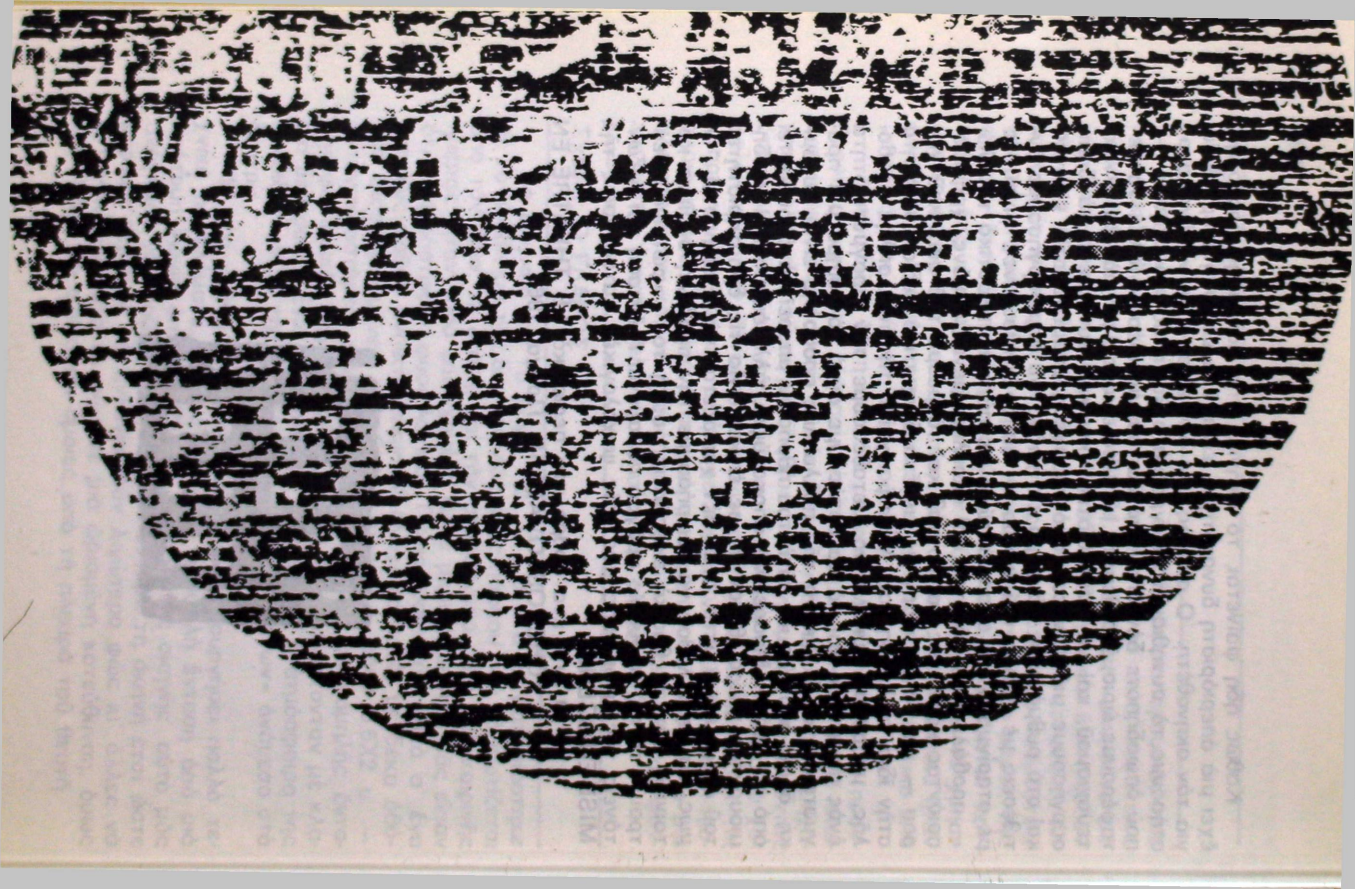
Τὸ σκηνικὸ γιὰ τὸ ἔργο Ὁ Γ λ ά ρ ο ς καταπιάστηκε μὲ τὸ πρόβλημα τῆς δημιουργίας ἑνὸς πάρκου ποὺ νὰ φωτίζεται ἀπὸ τὸν ἥλιο, τὴ ζέστη, καὶ τὴν ἀτμόσφαιρα μιᾶς καλοκαιρινῆς ἡμέρας: ἦταν τόσο ἐπιτυχημένο ὥστε μερικοὶ θεατὲς μᾶς εἶπαν ὅτι ἐπηρεάστηκαν φυσιολογικά. Περιορίσαμε τὰ ὑλικὰ σ' ἕνα ἐντελῶς μαῦρο ἀνοικτὸ σκηνικό, ἐλαφρῶς λοξό, μὲ δέκα ὀθόνες διασκορπισμένες στὸ βάθος μικροὶ — μόνο 5,5Χ2 μ. — ἀντανακλαστῆρες, εἰδικὰ συναρμολογημένοι μὲ χαμηλῆς ἔντασης φωτιστικὲς πηγὲς (200 W, 24 V) ποὺ καλύπτονταν μὲ κλαδιὰ δέντρων. Ἔτσι ἡ σκηνὴ τοῦ πάρκου καὶ ἡ ἀτμόσφαιρα της ἀποδίδονταν μὲ τὴν διαπέραση «ἡλιακῶν ἀκτίνων» ἀνάμεσα στὰ δέντρα.

Ἡ νέα χρήση τοῦ φωτισμοῦ ἔχει δημιουργήσει πολλὰ τεχνικὰ προβλήματα. Πρῶτα ἀπ' ὅλα, ἡ ὑψηλὴ ἔνταση ἀπὸ μιὰ ἀπότομη γωνία ὑπερφωτίζει τὸ πάτωμα τῆς σκηνῆς· αὐτὸ μᾶς ἀνάγκασε νὰ βροῦμε ὑλικὸ νὰ σκεπάσουμε τὴ σκηνὴ ἔτσι ὥστε μερικὲς περιοχὲς νὰ ἀντανακλοῦν λιγώτερο φῶς κι' ἄλλες νὰ ἀντανακλοῦν αὐτὸ τὸ φῶς σὲ μιὰ ὡρισμένη κατεύθυνση, ὅμως καὶ οἱ δυὸ νὰ φαίνονται ὅμοιες ἀπὸ τὴ πλευρὰ τοῦ θεατῆ.

Καθώς ἤδη φαίνεται, τὸ σκηνικὸ τῆς πολλαπλῆς προβολῆς ἔχει μιὰ ἀπεριόριστη δυνατότητα, εἶναι ἕνα εὐαίσθητο ἐργαλεῖο γιὰ τὸν σκηνοθέτη. Ὁ σκοπός μας δὲν εἶναι μόνο νὰ ἀντικαταστήσουμε τὸ συνηθισμένο ζωγραφιστὸ καὶ πλαστικὸ σκηνικὸ — ποὺ ὁπωσδήποτε δὲν εἶναι μιὰ καινούργια ἰδέα — ἀλλὰ νὰ μεταφέρουμε ὡρισμένα θέματα μὲ νέες εἰκόνες, μὲ μιὰ νέα ἔννοια τεμαχισμοῦ, καὶ μὲ ἀσυνήθιστες σκηνικὲς συνθέσεις· νὰ δημιουργήσουμε μιὰ σύνθεση ἀπὸ τὴ σχέση ἀνάμεσα στὶς εἰκόνες καὶ στὸ ρυθμό τους σὲ χῶρο καὶ χρόνο· νὰ δημιουργήσουμε ἀντιθέσεις μὲ χρῶμα καὶ μαῦρο — ἄσπρο, ἀνθρώπινες φιγοῦρες μὲ στηρίγματα· νὰ συσσωματώσουμε αὐτὰ τὰ πλαστικὰ ταμπλὼ — προβάλλοντας εἰκόνες καὶ ὁλοκληρωμένες σεκάνς, χρησιμοποιώντας κάττινγκς καὶ μοντὰζ καὶ τὸ ρυθμὸ τοῦ σκηνικοῦ χώρου — καὶ νὰ δημιουργήσουμε ἕνα δραματικὸ πεδίο εὐαίσθητο στὴν ἴδια τὴ δράση του. Μὲ τὴ τεχνικὴ τῆς πολλαπλῆς προβολῆς, μποροῦμε εὔκολα νὰ μεταθέσουμε τὴν πραγματικότητα ἑνὸς ποιήματος καὶ νὰ καταστήσουμε αὐτὸ τὸ ποίημα μιὰ πραγματικότητα. Ἡ εἰκόνα τῆς πολλαπλῆς προβολῆς εἶναι δυναμική, ὅπως ἀκριβῶς κι' αὐτὴ τοῦ ἠθοποιοῦ μπορεῖ νὰ ἀποσβηστεῖ ἀπὸ τὸ χρόνο. Μπορεῖ νὰ ἀποκαλύψει, ἀλλ' ἀκόμα καὶ νὰ δημιουργήσει χῶρο, θέτοντας σὲ ἐπικοινωνία τὶς δραστηριότητες τοῦ ἀτόμου, καὶ μετά, ὅταν δὲν χρειάζεται, νὰ ἐξαφανιστεῖ. Ὅμως, θὰ ἦταν λάθος νὰ θεωρήσουμε τὴν προβολὴ σλάϊντς καὶ ταινιῶν σὰν τὴ βασικὴ ἐκφραστικὴ ἀρχὴ τοῦ «φωτεινοῦ θεάτρου»: τὸ πιὸ σπουδαῖο πρᾶγμα παραμένει ἡ ἔνταση καὶ ἡ ζωντάνεια τῆς ἀπόκρισής μας στὶς ψυχολογικὲς καταστάσεις τῆς MISE-EN-SCENE.

■ Ἀπὸ ἕνα ἄρθρο στὸ περιοδικὸ LE THEATRE EN TCHECOSLOVAQUIE, Πράγα, 1962.





# ERIC BENTLEY

## ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ καὶ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Ἂν καὶ ὁ ρεαλισμὸς ἔχει γίνει γιὰ ἀρκετὸ καιρὸ ὁ κύριος τρόπος σκέψης τοῦ μοντέρνου δράματος, ὑπάρχουν δύο ἐφευρέσεις ποὺ θὰ μποροῦσαν — καὶ, σύμφωνα μὲ πολλὲς ἀπόψεις, πρέπει — νὰ δώσουν ἕνα τέλος στὸ ρεαλισμὸ τοῦ θεάτρου. Ἡ μία εἶναι ὁ κιν/φος. Ἡ ἄλλη εἶναι ἡ ἠλεκτρικὴ λάμπα.

Ὅπως ἀκριβῶς ὁ ζωγράφος τῆς ἀφηρημένης ζωγραφικῆς προτείνει τὴν ἄποψη ὅτι ἡ φωτογραφία κατήργησε τὴν ἀνάγκη γιὰ ἀναπαραστατικὴ ζωγραφικὴ ἀφοῦ ἡ ἴδια ἐκτελεῖ τὴ δουλειὰ πολὺ καλύτερα, ἔτσι καὶ ἡ κινηματογραφία καταργεῖ τὴν ἀνάγκη γιὰ ρεαλιστικὸ θέατρο. Περίπου τὴν ἴδια ἐποχὴ ποὺ ἄρχισε νὰ χρησιμοποιεῖται ἡ κινηματογραφία — γύρω στὰ 1900 — ἡ ἠλεκτρικὴ λάμπα ἄρχισε σταδιακὰ νὰ ἀντικαθιστᾶ τὴ λάμπα τοῦ γκαζιοῦ πάνω στὴ σκηνή. Αὐτὸ ἐπαναστατικοποίησε τὸ θεατρικὸ μέσο. Δημιούργησε μαγικὲς νέες λέξεις. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ποὺ ἡ σκηνὴ ξεπεράστηκε ἀπὸ τὶς ταινίες στὴν ἀναπαράσταση τῶν ἀντικειμένων, τῆς δόθηκε ἕνα νέο θετικὸ στοιχεῖο στὸ χῶρο τοῦ μὴ-ρεαλιστικοῦ μέσω τοῦ ἠλεκτρικοῦ. Τὰ θεατρικὰ ἔργα πρέπει — λέγεται — νὰ ξεμάθουν τὸ ρεαλισμό, νὰ ξαναζωντανέψουν τὸ ποιητικὸ δράμα ἢ νὰ δημιουργήσουν νέες μορφὲς γιὰ τὰ νέα σκηνικά.

Ἐπειδὴ εἶναι γνωστὸ ὅτι οἱ φυσικὲς ἀλλαγὲς στὸ θέατρο καὶ στὴ κοινωνία ἔχουν πολλὲς φορὲς στὸ παρελθὸν τροποποιήσει καὶ ἀκόμα ἐπαναστατικοποιήσει τὴν τέχνη τοῦ δράματος, ἀπαιτεῖται νὰ δώσουμε σ' αὐτὲς τὶς δυὸ πρόσφατες ἀνακαλύψεις μεγαλύτερη προσοχή. Πρῶτα, ὁ κιν/φος. Τί ἐπιρροὲς ἔχει πάνω στὴ τέχνη τοῦ δράματος γενικά; Καὶ ἔχει πράγματι ξεπεράσει τὴ σκηνὴ στὸ βαθμὸ ποὺ νὰ τὴν ἔχει καταστήσει ἀπηρχαιωμένη;

Ὅταν ἡ ἀνακάλυψη τῆς κινηματογραφίας στὸ 19ο αἰῶνα ὁδήγησε στὴν ἀνακάλυψη τοῦ κινηματογράφου στὸν 20ὸ αἰῶνα δημιουργήθηκε μιὰ νέα τέχνη, γιὰ νὰ μὴ πῶ μιὰ νέα ἐπιχείρηση, ἡ ὁποία ἀπὸ πολλὲς ἀπόψεις μποροῦσε νὰ μεταφέρει τοὺς στό-

χους ὡρισμένων μορφῶν τῆς δραματικῆς παράστασης περισσότερο ὁλοκληρωμένα ἀπό τό θέατρο. Μερικοί ἔνοιωσαν ἀπό τήν ἀρχή ὅτι ὁ κιν/φος θά γινόταν ἡ δραματική τέχνη τοῦ 20οῦ αἰῶνα, κι' αὐτή ἡ ἄποψη βρῆκε πολλούς ὑποστηριχτές ἀκόμα καί τήν ἐποχή τοῦ βωβοῦ κιν/φου. Πρίν ἀκόμα οἱ ὁμιλοῦσες ταινίες συμπληρώσουν μιά δεκαετία, πολλοί πίστεψαν ὅτι ἡ ὀθόνη θά διαδεχόταν τό ζωντανό ἠθοποιό τῆς σκηνῆς. Πιστεύοντας τό ἴδιο, ὁ CLIFFORD ODETS ἄφησε τό Μπροντγουαίη γιά τό Χόλλυγουντ: Τό δρᾶμα ἀνῆκε στό παρελθόν, τό μέλλον ἀνήκει στόν κιν/φο. Μιά πιό λεπτή ἀνάλυση τῆς σχέσης τῆς σκηνῆς καί τῆς ὀθόνης δόθηκε ἀπό τόν ALLARDYCE NICOLL στό ἐνδιαφέρον καί πληροφοριακό του βιβλίο ΦΙΛΜ καί ΘΕΑΤΡΟ. Ὁ NICOLL προσπαθεῖ νά βρεῖ ἕνα χῶρο καί γιά τή σκηνή καί γιά τήν ὀθόνη ἀπονέμοντας καί στίς δυό τή κατάλληλη μορφή τους. Ἡ μορφή τῆς ὀθόνης εἶναι ὁ ρεαλισμός, τό θέατρο πρέπει ἀκολούθως νά μήν εἶναι ρεαλιστικό. Τούτη ἡ ἄποψη πρέπει νά παρουσιασθεῖ σέ ὅλη της τήν ἔκταση:

'Ἐάν ἐπιθυμοῦμε ἕνα θέατρο τόσο ποιοτικό πού νά μπορέσει νά ἐπιζήσει γιά πολλές γενιές, χωρίς ἀμφιβολία πρέπει νά πιστέψουμε ὅτι τό νατουραλιστικό θεατρικό ἔργο, πού ἔγινε δημοφιλές στό τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα καί ακόμα παραμένει ἀνάμεσά μας, δέν ὑπολογίζεται νά ἐκπληρώσει αὐτές τίς ἐπιθυμίες μας.

Περισσότερο σημαντικό εἶναι νά ρωτήσουμε τή θέση πού τοῦτο τό .νατουραλιστικό ἔργο κατέχει στίς σχέσεις του μέ τόν κιν/φο. Πρός τό παρόν διατηρεῖ τή δημοσιότητά του, ἀλλά ὅμως, θά πρέπει νά ρωτήσουμε μήπως ὁ συναγωνισμός τοῦ κιν/φου ἐπιφέρει μιά σταδιακή πτώση στή δημοτικότητά του. Τό φίλμ ἀποδίδει τόσο καθαρά τό κόσμο τῆς πραγματικότητας, μπορεῖ καί δημιουργεῖ μιά ἔκφραση τόσο ζωτική σέ σχέση μέ τή καθημερινή ζωή, ὥστε τό ρεαλιστικό θεατρικό ἔργο μπορεῖ νά φαίνεται τετριμμένο, ψευδές, καί μέ χωρίς συνέπειες. Ἡ ἀλήθεια εἶναι, φυσικά, ὅτι ὁ νατουραλισμός πάνω στή σκηνή πρέπει νά εἶναι πάντα περιορισμένος καί ἀνειλικρινής. Πολλές χιλιάδες θεατές ἔχουν δεῖ τό 'Η ὥ ρ α τ ῶ ν Π α ι δ ι ῶ ν καί ὅλοι πίστεψαν ὅτι αὐτό πού εἶδαν εἶναι ἡ ἴδια ἡ ζωή· δέν ἔχουν καταλάβει ὅτι κι' ἐδῶ ἐπίσης οἱ γνωστές ἀρχέτυπες φιγοῦρες, οἱ τυπικοί χαρακτῆρες τοῦ θεάτρου ἔχουν παρουσιασθεῖ μπροστά τους σέ τροποποιημένες μορφές. 'Αη' αὐτό τό δράμα δέν μπορεῖ νά ξεφύγει· λίγες εἶναι οἱ πιθανότητες γιά νά εἰσχωρήσει μέσα στίς περιοχές τοῦ ἀτομικοῦ πνεύματος. Αὐτό εἶναι ἡ περιοχή ποὺ θά γίνει ἐκμεταλεύσιμη ἀπό τόν κιν/φο καί καθώς ἡ ἔρευνα θά οπλώνεται ὅλο καί περισσότερο σ' αὐτή τή περιοχή, δέν φαίνεται πιθανόν ὅτι τό θεατρικό κοινό θά βαρεθεῖ νά παρακολουθεῖ παραστάσεις πού, ἄν καί προσποιοῦνται ὅτι εἶναι ὅμοιες μέ τήν «πραγματικότητα», ὅμως εἶναι σταθερά περιορισμένες ἀπό τά ὅρια τῆς σκηνῆς; Συνεχίζοντας τόν ἴδιο δρόμο, τό θέατρο φαίνεται ἀληθινά καταδικασμένο σέ μιά ἀναπόφευκτη καταστροφή. Εἴτε στή προσπάθεια του νά ἀναπαραστήσει τήν πραγματικότητα καί νά δώσει τήν ψευδαίσθηση τοῦ πραγματικοῦ γεγονότος εἴτε στή ψευδαίσθηση τοῦ βάθους καί στή παρουσίαση τῶν χαρακτήρων, ἡ σκηνή σημαδεύει σέ στόχους ξένους πρός τό πνεῦμα της, ἐνῶ αὐτά περισσότερο εὔκολα ἐπιτυγχάνονται

καὶ ἀποδίδονται μέσω τοῦ φίλμ στὸ βαθμὸ ποὺ ἡ παρουσίασή του ἀπὸ τὴ σκηνὴ δίνει τὴν ἐντύπωση μιᾶς μάταιης προσπάθειας.

Βρίσκεται λοιπὸν τὸ θέατρο πράγματι στὸ τέλος του; Πρέπει νὰ ὑποκύψει στὸ συναγωνισμὸ τοῦ κιν/φου; Ἡ ἀπάντηση σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα βρίσκεται στὸ τί τὸ θέατρο θὰ κάνει τὰ ἐπόμενα δέκα ἢ εἴκοσι χρόνια. Ἐὰν ἐπιδιώξει περισσότερο νατουραλισμὸ τότε χωρὶς ἀμφιβολία λίγη ἐλπίδα ὑπάρχει...

Τοῦτες οἱ προτάσεις μεταφέρουν κάποιο βάρος· δὲν θὰ πρέπει ὅμως νὰ τὶς ἐπερωτήσουμε; Κάποιος θὰ μποροῦσε νὰ ἀναρωτηθεῖ ἂν τὸ δράμα ἦταν πράγματι πάντοτε ἀνίκανο νὰ ἀναζητήσει αὐτὰ τὰ «καταφύγια τοῦ ἀτομικοῦ νεύματος», κι' ἂν ὁ κιν/φος, ἀκόμα καὶ στὶς καλλίτερες περιπτώσεις, εἶναι πράγματι περισσότερο ἱκανὸς γιὰ κάτι τέτοιο. Τὸ βασικὸ ἐνδιαφέρον μου ὅμως βρίσκεται στὶς παρατηρήσεις τοῦ NICOLL γιὰ «νατουραλισμό». Μιὰ ὁλόκληρη παραγωγὴ ἀπὸ ταινίες ἔχει δώσει στὸ «νατουραλισμό» μιὰ τέτοια λαϊκὴ ἐπιτυχία ποὺ καμμιὰ δραματικὴ μορφὴ δὲ μπόρεσε νὰ φτάσει. Ἡ κιν/φικὴ ἔκδοση τοῦ "Ε ν α δ έ ν τ ρ ο μ ε γ α λ ώ ν ε ι σ τ ὸ Μ π ρ ο ύ κ λ ι ν εἶναι, μποροῦμε νὰ ποῦμε, ἕνας καθαρὸς Ζολᾶ. Τὸ πιὸ ἰσχυρὸ σημεῖο τῆς θέσης τοῦ NICOLL εἶναι, ἴσως, ὅτι ἡ ὀθόνη δίνει τὴ ψευδαίσθηση τῆς πραγματικότητας. Ὁ ἠθοποιὸς τοῦ κιν/φου δὲν θεωρεῖται ὅτι παίζει κάποιο ρόλο. Αὐτὸ ποὺ παίζει εἶναι ὁ ἑαυτός του καί, σύμφωνα πάντα μὲ τὸν NICOLL, αὐτὸ εἶναι σωστὸ ἀφοῦ ἡ ὀθόνη πρέπει νὰ φαίνεται ὅτι εἶναι ἡ ἴδια ἡ ζωή. Τέτοια εἶναι ἡ δύναμη τῆς Ζωῆς. Γιὰ νὰ ὑποστηρίξει τὴ θέση του ὁ NICOLL προσάγει τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ θεατρικὰ ἔργα δὲ γίνονται κιν/φικὲς ἐπιτυχίες καὶ ὅτι οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ κιν/φου δὲν ἔχουν ἕνα στὺλ ποὺ μπορεῖ νὰ γίνει παρωδία ὅπως τοῦ Χένρυ "Ιρβινγκ. Τὸ σενάριο, περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη μορφὴ τέχνης, εἶναι ἕνα τέτοιο «κομμάτι τῆς ζωῆς» ὅπως ἀκριβῶς οἱ νατουραλιστὲς πάντα τὸ ἤθελαν.

Αὐτὴ εἶναι ἡ θέση τοῦ NICOLL, εἶναι ὅμως σωστὴ στὸ σύνολό της; "Ας μὴ ξεχνᾶμε ὅτι ἐπαινοῦμε τὴν ἠθοποιΐα στὴν ὀθόνη· πολλοὶ ἀπὸ τοὺς καλύτερους ἠθοποιοὺς τοῦ κιν/φου εἶναι ἐπίσης ἀστέρια τῆς σκηνῆς καὶ δὲν εἶναι πάντα σημαντικὰ διαφορετικοὶ στὰ δύο μέσα· μποροῦν νὰ γίνουν παρωδία, καὶ ἡ παρωδία τοῦ Τσὰρλς Λῶτον σὰν ἠθοποιοῦ τῆς ὀθόνης δὲν διαφέρει πολὺ ἀπ' αὐτὴ τοῦ ἴδιου σὰν ἠθοποιοῦ τῆς σκηνῆς· καὶ τὰ καλὰ θεατρικὰ ἔργα — βλέπε Π υ γ μ α λ ί ω ν τοῦ Σῶ ἔχουν μεταφερθεῖ στὴν ὀθόνη μὲ ἐπιτυχία χωρὶς καμμιὰ σπουδαία ἀλλαγή. Οὔτε ποὺ οἱ θεατὲς πιστεύουν πὼς ὅ,τι συμβαίνει στὴν ὀθόνη συμβαίνει στὴ πραγματικότητα ἢ ὅτι ἔχει συμβεῖ — τουλάχιστον ὄχι περισσότερο ἀπ' ὅτι πιστεύουν οἱ θεατὲς τοῦ θεάτρου. "Ας μὴ ξεχνᾶμε, ὅτι ἦταν στὸ θέατρο ποὺ ὁ παροιμιακὸς ἄνθρωπος στὴ γκαλλερὶ εἶπε στὸν Ὀθέλλο νὰ ἀφήσει τὴ γυναίκα μόνη της, καὶ ἦταν στὸ ραδιόφωνο ποὺ ἡ εἴδηση γιὰ τὸ τέλος τοῦ κόσμου ἔγινε ἀπόλυτα πιστευτή. Αὐτὲς οἱ ἀντι-

δράσεις ήσαν άνώμαλες. Κανονικά ένα κοινό δέν πιστεύει στίς φαντασιώσεις τών θεαμάτων. Έχω δεΐ τό κοινό ένός κιν/φου νά πιάνει τήν άνάσα του στή θέα ένός τραυματισμένου στρατιώτη σ' ένα ντοκυμανταίρ, καί νά μήν ένοχλεΐται καθόλου μέ τήν ΐδια θέα σ' ένα φανταστικό φίλμ.

Σέ συντομία, πιστεύω ότι δέν ύπάρχει βασική διαφορά άνάμεσα στίς ψευδαισθήσεις τής σκηνής καί τής όθόνης. Στή καλύτερη περίπτωση είναι διαφορά βαθμοΰ. Τό συνηθισμένο προϊόν τοΰ Χόλλυγουντ ζητεΐ πράγματι νά είναι μιά πειστική ψευδαίσθηση τής πραγματικότητας, τό ΐδιο προσπαθεΐ όμως καί τό προϊόν τοΰ Μπροντγουαίη. Αύτό δέν είναι μιά ύπόθεση τής σκηνής ή τής όθόνης, άλλά τό στύλ πού διάλεξε ό σκηνοθέτης ή ό παραγωγός ή ό συγγραφέας. Είτε στήν όθόνη ή στή σκηνή μπορεΐ νά διαλέξει (προτιμήσει) νά είναι «νατουραλιστής» ή τό άντίθετο. Είναι έπίσης μιά ύπόθεση τοΰ κοινοΰ. Ένα άνεκπαίδευτο κοινό, ένα κοινό μέ παιδιά, μπορεΐ νά θέλει νά σωθεΐ ή ζωή τής Δεισδεμόνας στό θέατρο, όπως στό κιν/φο μπορεΐ νά πιστεύει ότι βρίσκεται πράγματι στό ύπνοδωμάτιο τής Γκρέτα Γκάρμπο. Αύτό είναι τό πρόβλημα μ' ένα άνεκπαίδευτο καί παιδικό κοινό.

Αύτά πού λέει ό NICOLL είναι άλήθεια όσον άφορά πρόσφατες ταινίες καί πολλά άκροατήρια, όχι όμως όλες οί ταινίες ούτε όλα τά άκροατήρια. Είναι άλήθεια ότι πηγαίνουμε στό κιν/φο γιά νά γίνουμε μάρτυρες ώρισμένων ψευδαισθήσεων καί νά τίς μοιραστοΰμε. Δέν πηγαίνουμε πρός χάριν τής έμπειρίας τής φαντασίας. Πρίν άρκετά χρόνια ό LYNDS άνακάλυψε πώς οί διαφημισταί ταινιών προσελκύουν τά πλήθη τοΰ MIDLETOWN μέσω τής έφημερίδας SATURDAY EVENING POST, μέ τέτοιες διαφημίσεις όπως αύτή:

Πήγαινε νά δεΐς μιά ταινία... καί άφησε τόν έαυτό σου νά παρασυρθεί. Πρίν τό καταλάβεις ζεΐς τό στόρυ — γελάς, άγαπάς, μισεΐς, παλεύεις, κερδίζεις. Όλη ή περιπέτεια, όλη ή ρωμάντζα, όλη ή έξαψη πού στερείσαι στή ζωή σου βρίσκεται στίς ταινίες. Σέ παρασύρουν κυριολεκτικά έξω άπό τόν έαυτό σου σέ ένα νέο φανταστικό κόσμο... Έξω άπό τό κλουβί τής καθημερινής έπιβίωσης. Έστω καί γιά ένα άπόγευμα ή ένα βράδυ—δραπέτευσε!

Αύτό έδώ δέν είναι ό νατουραλισμός τοΰ Ζολά σχετικά μέ τήν ύπόθεση καί τό σκοπό γιατί είναι άπελπιστικά «ρομαντικό» καί άπομακρυσμένο άπό τή καθημερινή ζωή. Είναι ό νατουραλισμός τών ταινιών. Είναι ό νατουραλισμός τοΰ NICOLL. Καί δέν πηγάζει, όπως νομίζει ό NICOLL, άπό τό ΐδιο τό μέσο έκφρασης, άλλά καθαρά άπό κοινωνικούς παράγοντες. Ή κιν/φική ταινία είναι μιά προέκταση κουτσομπολιοΰ καί όνειροπόλησης. Έπηρεάζει τή ζωή όσο καμμιά άλλη τέχνη γιατί έπηρεάζει όχι σάν τέχνη άλλά σάν παρόρμηση, σχεδόν σάν ύπνωτισμός. Δείχνουν τόν Κλάρκ Γκέϊμπλ χωρίς έσώρρουχα καί τό έμπόριο έσωρούχων πέφτει στίς πωλήσεις του κατά 50%. Δείχνουν τήν Ίνγκριντ Μπέργκμαν μέ κοντά μαλλιά καί οί κομμώτριες τής

χώρας δέν προλαβαίνουν νά άγοράζουν ψαλίδια. Όχι ότι τό θέατρο παραμένει μακρυά άπό τέτοιες μή-καλλιτεχνικές ύποθέσεις. Ήθοποιοί τοῦ θεάτρου έχουν συχνά γίνει έπίκεντρα μαζικῆς συγκίνησης καί όδηγοί στή μόδα. Αύτό πού τό Χόλλυγουντ προσέχει περισσότερο εἶναι νά συστηματοποιήσει αύτή τή πλύση καί νά δημιουργήσει μιά άνθρωπομανία.

Ό ρεαλισμός τῆς διαφυγῆς τῶν ταινιῶν εἶναι μοναδικό χαρακτηριστικό τῆς πιό δημοφιλοῦς τέχνης. Ή ταινία τοῦ Γουίλλιαμ Ντίτερλε THE HUNCHBACH OF NOTRE DAME δέν εἶναι διαφορετική στό εἶδος άπό τό ἔργο τοῦ Σαρντοῦ PATRIE. Τό καινούργιο εἶναι ότι έχουμε στίς ταινίες μιά μορφή τέχνης τόσο άποκλειστικά δοσμένης στό Σαρντουντλεντόμ ὥστε κάποιος μπορεῖ νά νομίσει ότι τό Σαρντουντλεντόμ εἶναι έμποτισμένο στή σελλιουλόϊντ. Τό Σαρντουντλεντόμ — ἤ ὁ ρεαλισμός τῆς διαφυγῆς — πάντα άπόκρυπτε μελοδραματικά άερολογήματα σ' ένα σκηνικό στερεότυπου καί χονδροειδοῦς ρεαλισμοῦ, μεταφέροντας ἔτσι μ' αύτά τά άερολογήματα τήν κατάσταση τοῦ πραγματικοῦ. Αύτό, εἶναι ἀλήθεια, τό φίλμ μπορεῖ νά τό πετύχει καλύτερα άπό τόν DAVID BELASCO, γιατί ὁ ρεαλισμός του μπορεῖ νά γίνη άμέσως περισσότερο οἰκεῖος καί μέ περισσότερες παραλλαγές. Ή κάμερα μπορεῖ νά βρεῖ τή βελόνα άνάμεσα στά χόρτα, καί τή μυῖγα στήν άλοιφή, καί πάνω άπ' όλα ή κάμερα δέν μπορεῖ νά ψεύδεται. Βοηθούμενος άπό τή κάμερα καί ύποκινούμενος άπό τή προκατάληψη τοῦ κοινοῦ πρός χάριν τοῦ χειροπιαστοῦ, ένας σκηνοθέτης εἶναι ἱκανός νά περιτυλίξει ένα μεγάλο βαθμό άνοησίας σέ μιά πειστικότητα ἀληθοφάνειας, ένας συνδυασμός τόσο έπικίνδυνος ὅσο μιά άτομική μπόμπα.

Πρέπει νά κάνουμε ένα διαχωρισμό άνάμεσα στίς προτιμήσεις τοῦ Χόλλυγουντ καί στή φύση τοῦ έκφραστικοῦ μέσου. Έάν ή όθόνη εἶναι ἱκανή νά εἶναι πιό ρεαλιστική άπό τή σκηνή, εἶναι έπίσης ἱκανή νά εἶναι πιό φανταστική. Έάν ὁ Σκηνοθέτης τοῦ Χόλλυγουντ εἶναι ένας σοῦπερ—BELASCO, τό καρτοῦν τοῦ Ντίσνεϋ εἶναι ένα σοῦπερ PUNCH-AND-JUDY, καί ὁ Αἰζενστάϊν εἶναι ένας σοῦπερ GORDON CRAIG.

Ό NICOLL, ὕστερα άπό όλα αὐτά, κάνει τό φίλμ νά φαίνεται τόσο φυσικό ὥστε δέν εἶναι τέχνη πιά. Παίρνει πολύ στά σοβαρά τή θεωρία τοῦ «κομμάτι άπ' τή ζωή». Έάν θέλουμε ζωή, τήν έχουμε χωρίς νά φτιάχνουμε ἔργα τέχνης. Δέν χρειάζεται νά πληρώνουμε λεφτά γι' αύτό· όπωσδήποτε πληρώνουμε τό αἷμα τῆς καρδιᾶς μας. Ή θ ε ω ρ ί α τοῦ νατουραλισμοῦ τοῦ Ζολᾶ ἔχει σχεδόν πάντα παρερμηνευθεῖ έδῶ, ἄν καί ὁ ἴδιος ὁ Ζολᾶ εἶχε προετοιμαστεῖ γιά νά ὁρίσει τήν τέχνη «σάν τμῆμα τῆς ζωῆς πού παρουσιάζεται μέσα άπό ένα ταμπεραμέντο» καί οἱ τρεῖς τελευταῖες λέξεις εἶναι μιά σημαντική ἔκφραση. Ύπάρχει τέχνη μόνο ἄν τό ὑλικό τῆς ζωῆς εἶναι διαλεγμένο καί ἔξυπνα διευθετημένο. Μιά τέτοια διευθέτηση εἶναι φυσικά καλλι-

τεχνική (μή πραγματική). Ἐπιβάλλει μιά φόρμα σὲ ὑλικό πού τή στερεῖται. Καί ἡ κατανόηση τῆς τέχνης στηρίζεται στή προηγούμενη κατανόηση αὐτοῦ τοῦ γεγονότος. Δέν σημαίνει λοιπόν ὅτι ἐπειδή δεχόμαστε κάτι σάν πραγματικό μποροῦμε νά τό δεχτοῦμε καί σάν καλλιτεχνικό. Σὲ μιά καλή ταινία, ὅπως σὲ κάθε καλό ἔργο τέχνης, ε ἴ μ α σ τ ε ἐνήμεροι τῶν (καλλι) τεχνικῶν στοιχείων — δομή, ἐπιλογή, χαρακτηρισμός, κάττινγκ — ἤ μᾶλλον, μποροῦμε νά γίνουμε. Στήν πραγματικότητα ὅμως πολύ λίγοι ἀπό τούς θεατές τοῦ κιν/φου γνωρίζουνε αὐτά τά πράγματα· τό ἴδιο συμβαίνει ὅμως καί μὲ τούς ἀναγνώστες μυθιστορημάτων καί μὲ τό κοινό τοῦ θεάτρου.

Ἕνας περισσότερο ὀξύς τρόπος κατάδειξης ὅτι τό φίλμ καί τό θέατρο εἶναι ἐντελῶς διαφορετικά εἶναι νά ἀναφερθοῦμε στίς συνθῆκες παραγωγῆς. Μιά ταινία κατασκευάζεται ἀπό μικρά κομμάτια· πάνω στή σκηνή ἡ ἑνότητα μιᾶς ὁλοκληρωμένης παράστασης εἶναι ὁ κύριος στόχος τοῦ σκηνοθέτη. Αὐτός ὁ διαχωρισμός ἀνάμεσα στά δύο μέσα ἔκφρασης, ὅπως καί οἱ ἄλλες πού ἔχουμε ἐξετάσει, δέν εἶναι ἀπαραίτητοι. Γίνονται γιά νά ἐξισώσουμε τά πραττόμενα στά στούντιο μὲ τίς ἐπείγουσες ἀνάγκες τοῦ ἐκφραστικοῦ μέσου. Ὁ βαθμός ἀποκεντρικοποίησης πού ὑπάρχει στό Χόλλυγουντ δέν εἶναι μιά τεχνική ἀναγκαιότητα. Πολλοί Ρῶσοι σκηνοθέτες, γιά παράδειγμα, μοντάρουν οἱ ἴδιοι τά φίλμ τους. Καί ἡ ἀπό κοινοῦ κυριότητα, μὲ τή μορφή ἀναίσχυντων ἀναθεωρήσεων πού διαπράττονται ἀπό ἐπιχειρηματίες, καθώς καί ἡ ἔλλειψη ἀκεραιότητας στή σκηνοθεσία καί στή παραγωγή θεατρικῶν ἔργων — αὐτοί εἶναι οἱ ὄλεθροι τοῦ Μπροντγουαίη καθώς ἐπίσης καί τοῦ Χόλλυγουντ.

Ποιό ε ἶ ν α ι τότε ἡ διαφορά ἀνάμεσα στό θέατρο καί στόν κιν/φο; Ἤ πρέπει μᾶλλον νά ρωτήσουμε: ποιές εἶναι οἱ διαφορές; Ἄς μείνουμε εὐχαριστημένοι μὲ τήν ἀπάντηση ὅτι ἡ ὀθόνη ἔχει δύο διαστάσεις καί ἡ σκηνή τρεῖς, ὅτι ἡ ὀθόνη παρουσιάζει φωτογραφίες καί ἡ σκηνή ζωντανούς ἠθοποιούς. Ὅλες οἱ λεπτότερες διαφορές προέρχονται ἀπ' αὐτές. Ἡ κάμερα μπορεῖ νά μᾶς δείξη τά πάντα — ἀπό γκρό-πλάνα μὲ ἔντομα σὲ πανοράματα πεδιάδων — πού ἡ σκηνή οὔτε κἀν μπορεῖ νά πλησιάσει, καί μπορεῖ νά κινῆται ἀπό τό ἕνα στό ἄλλο μὲ πολύ περισσότερη ἐπιδεξιότητα ἀπ' ὅτι ἡ σκηνή. Ἡ σκηνή, ἀπό τό ἄλλο μέρος, λειτουργεῖ στήν ἀξεπέραστη ὠμορφιά τρισδιάστατων μορφῶν, καί ὁ ἠθοποιός της ἐπιβάλλει ἀνάμεσα σ' αὐτόν καί τούς θεατές μιά ἐπαφή πού εἶναι τόσο πραγματική ὅσο τό ἠλεκτρικό. Ἀπ' αὐτές τίς βασικές διαφορές μπορεῖ νά ξεπηδήσουν ἄλλες. Ἐδῶ ἐπιθυμῶ νά ἐπαναλάβω ὅτι δέν ὑπάρχει τέτοια διαφορά ὅπως προτείνεται ἀπό τήν ἀντίθεση ἀνάμεσα σὲ ρεαλιστικό καί μή - ρεαλιστικό θέατρο. Δέν εἶναι σωστό νά λέμε, ὅπως ὁ NICOLL, ὅτι ἡ ἀστόλιστη πραγματικότητα ἀνήκει στήν ὀθόνη καί ὁ περίφημος λόγος στό θέατρο. Μιά τέτοια πίστη ἔχει φτάσει μέχρι ἐδῶ ἀπό τήν ἐποχή τοῦ βωβοῦ κιν/φου.

Στην ομιλούσα οθόνη το ακουστικό δεν υποτάσσεται απαραιτήτως στο οπτικό. Κάποιος θα μπορούσε εύκολα να πεί ότι η σκηνή θα πρέπει να μένει κολλημένη στή πραγματικότητα, γιατί πάνω στή σκηνή οι πιθανότητες του φανταστικού είναι φυσικά περιορισμένες, ενώ η οθόνη πρέπει να προχωρήσει με τή δημιουργία ποιητικής φαντασίας, γιατί μπορεί να δείξει τα πάντα. Όλοι αυτοί οι διαχωρισμοί είναι αυθαίρετοι. Η αλήθεια είναι ότι η δραματική τέχνη λειτουργεί και στην σκηνή και στην οθόνη. Και στις δύο μπορεί να εκπληρώνει τη λειτουργία της που είναι να παρουσιάζει το μέγεθος της ανθρώπινης εμπειρίας βαθειά και αληθινά. Και στις δύο απαιτείται οι υπηρεσίες του καλλιτέχνη — νομίζω πώς μπορούμε να λέμε του δραματοποιού — να σχεδιάζει όλη τη δουλειά σαν μιά ενότητα. Και ένός ερμηνευτή ή σκηνοθέτη που φροντίζει ώστε αυτή η ενότητα ν' αναπαράγεται με πιστότητα.

Είναι λοιπόν το φίλμ η δραματική τέχνη του 20ού αιώνα ή όχι; Εάν ακόμη δεν είναι, θα μπορέσει να γίνει; Οι απαντήσεις μου σ' αυτές τις ερωτήσεις, από τις αποίες κι' αρχίσαμε, πρέπει να είναι ήδη γνωστές. Ο κιν/φος γενικά, όπως το θέατρο γενικά, είναι μιά υπόθεση εμπορίου, καθόλου τέχνης. Η σταδιακά καλλιτεχνική ταινία, όπως και το σταδιακά καλλιτεχνικό θεατρικό έργο, είναι μιά νόμιμη και καλοπρόσδεκτη φόρμα τέχνης του 20ού αιώνα. Δεν είναι η μοναδική. Προσέτι, ενώ οι συγγραφείς θεατρικών έργων έχουν γιά ολόκληρους αιώνες επιδείξει τις δυνατότητες της σκηνής, η οθόνη είναι ακόμα μιά σχετικά άγνωστη περιοχή. Ακόμα δεν ξέρουμε τις δυνατότητές της. Έχω παραδεχτεί ότι αυτές οι δυνατότητες της είναι διαφορετικές απ' αυτές της σκηνής, ειδικά σε ωρισμένα είδη έμφασης. Δεν είναι όμως τόσο διαφορετικές όσο πολλοί έχουν υποθέσει. Και δεν υπάρχει καμμία αιτία γιά να υποθέσουμε ότι η τέχνη της οθόνης είναι μιά απειλή γιά την τέχνη της σκηνής, είτε είναι νατουραλιστική είτε όχι. Ας επερωτήσουμε λοιπόν την αναμφισβήτητη πρόταση του NICOLL. Αν και η κιν/φική βιομηχανία μπορεί να απειλήσει την θεατρική βιομηχανία, η μία τέχνη δεν μπορεί να απειλήσει την άλλη. Όσο μιά τέχνη είναι ζωντανή θα εύδοκιμεί και θα συνεχίζεται από την μειοψηφία που ενδιαφέρεται γιά τις τέχνες. «Η απάντηση», είπε ο NICOLL, «βρίσκεται στο τί το θέατρο θα κάνει τα επόμενα δέκα ή είκοσι χρόνια. Εάν προχωρήσει μακρύτερα με το νατουραλισμό, χωρίς αμφιβολία δεν θα υπάρξει καμμιά ελπίδα...». Περίπου δέκα χρόνια έχουν περάσει από τότε που γράφτηκαν αυτές οι λέξεις. Σήμερα ένα από τα λίγα ζωντανά σημεία στο δράμα είναι το Επικό θέατρο του Μπέρτολτ Μπρέχτ, το οποίο είναι μιά νέα μορφή ρεαλισμού. Ότι ο Επικός δραματουργός πιστεύει στο συνδυασμό της χρήσης σκηνής και οθόνης μαζί στο θέατρο είναι ένα προσθετικό σημάδι ότι τα δυό εκφραστικά μέσα δεν χρειάζεται να διαχωριστούν σύμφωνα με τις συνταγές των γιατρών.

# PETER HANDKE

## Θέατρο/Κινηματογράφος

## (ἡ μιζέρια τῆς σύγκρισης)

Εἶπε, περίπου, ὁ Πασκάλ: ὅλη ἡ μιζέρια προέρχεται ἀπὸ τὴ σταθερὴ τάση τοῦ ἀνθρώπου νὰ πιστεύει ὅτι πρέπει νὰ συγκρίνει τὸν ἑαυτό του μὲ τὸ ἄπειρο. Καὶ μιὰ ἄλλη μιζέρια —αὐτὸ δὲν τὸ εἶπε ὁ Πασκάλ— προέρχεται ἀπὸ τὴν πίστη τοῦ ἀνθρώπου ὅτι πρέπει, γενικά, νὰ συγκρίνει.

Καθὼς γράφω τοῦτο τὸ σημείωμα, βλέπω, ἔξω στὸ δρόμο, δυὸ ὁδοκαθαριστὲς νὰ καθαρίζουν τὸ πεζοδρόμιο μὲ μεγάλες σκοῦπες. Καὶ οἱ δυὸ φοροῦνε πορτοκαλὶ φόρμες σὰν νὰ εἶναι ποδηλάτες, καὶ οἱ δυὸ φοροῦνε ἄσπρες κάλτσες σὰν ἀλῆτες ἢ σὰν χαρακτῆρες σ' ἕνα ἔργο τοῦ Μπέκετ, καὶ οἱ δυὸ φαίνονται νὰ εἶναι: ντόπιοι, καὶ οἱ δυὸ φοροῦνε καπέλλα σὰν κι' αὐτοὺς σὲ παληὲς φωτογραφίες φυλακισμένων ἀπὸ τὸν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο, καὶ οἱ δυὸ περπατᾶνε σὰν τεμπελχανάδες, καὶ οἱ τρεῖς —ἕνας τρίτος ἐνώθηκε μαζί τους, καὶ τώρα ἕνας τέταρτος— φοροῦνε μαῦρα γάντια σὰν τοὺς ὁδοκαθαριστὲς τοῦ χιονιοῦ τὸ χειμώνα, καὶ οἱ πέντε φαίνονται ὅμοιοι μὲ τὶς τεράστιες σκοῦπες τους καὶ τὰ φτιάρια τους, ποὺ τοὺς κάνουν νὰ φαίνονται μικροί, σὰν φιγοῦρες σὲ μιὰ ζωγραφιὰ τοῦ Breughel.

Ὅμως — ἕνας ἀπὸ τοὺς ὁδοκαθαριστὲς σαρώνει πιὸ γρήγορα ἀπὸ τὸν ἄλλον, καὶ ὁ ἄλλος ὁδοκαθαριστὴς φοράει τὸ καπέλιο του μαμηλότερα ἀπὸ τὸν ἄλλον, καὶ ὁ ἄλλος, ἄλλος ὁδοκαθριστής, ἔχει ἕνα πρόσωπο ποὺ φαίνεται πιὸ Γερμανικὸ ἀπὸ τὸν ἄλλο ὁδοκαθαριστή, καὶ ὁ ἄλλος, ἄλλος, ἄλλος ὁδοκαθαριστὴς φαίνεται νὰ δουλεύει πιὸ ἀπρόθυμα ἀπὸ τὸν ἄλλο, ἄλλο ὁδοκαθαριστή, καὶ τελικὰ —στὸ μεταξὺ δὲν τοὺς βλέπω πιὰ— ὁ τελευταῖος ὁδοκαθαριστὴς μοῦ ἔμεινε πιὸ ἔντονα στὸ μυαλὸ γιατὶ ἔσπρωχνε τὴ σκούπα μπροστὰ πιὸ γρήγορα ἀπὸ τοὺς ἄλλους.

Πῶς φθάνουμε σ' αὐτὴ τὴν ἀνάγκη γιὰ σύγκριση, σ' αὐτὴ τὴν ἔρευνα; (Ἐγὼ τὸ ἀποκαλῶ ἔρευνα). Μήπως προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀνικανότητά μας νὰ διακρίνουμε τὰ ἀτομικὰ στοιχεῖα (πράγματα) ἀμέσως; Καὶ πῶς γίνεται, ἐνῶ συγκρίνουμε, νὰ θέλουμε νὰ ἐκτιμοῦμε κάθε φορὰ ταυτόχρονα; Δὲν εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἐκτιμοῦμε ἐπειδὴ εἴμαστε ἀνίκανοι νὰ ἀντιληφθοῦμε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἕνα ἀντικείμενο ἀνεκτίμητο ἀπὸ τὴ σύγκριση; Γιατί, σὲ συντομία, τὸ κυττάζουμε στὰ τυφλὰ· καὶ ἐξ αἰτίας μιᾶς ἀπόλυτης ἀδυναμίας, ἐὰν δὲν μποροῦμε νὰ τὸ ἀντιληφθοῦμε ἔτσι, καταφεύγουμε ἀμέσως στὴ σύγκριση; Τὰ ἀντικείμενα φαίνονται νὰ εἶναι ἐκεῖ μόνο γιὰ νὰ γίνει ἡ ἀντιπαράθεση τοῦ ἑνὸς μὲ τὸ ἄλλο. Γίνονται ἀφηρημένα στὶς πιθανότητες τῆς σύγκρισης: ἀποφεύγουμε νὰ τὰ διευκρινίζουμε μὲ τὸ νὰ καταφεύγουμε σὲ μιὰ ἀσυλλόγιστη ἀντιπαράθεσή τους. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο μιὰ ἱεραρχία ἀπὸ ἀντικείμενα δημιουργεῖται μηχανικὰ στὴ συνείδηση τοῦ ἀτόμου ποὺ δέχεται, καὶ πού, σὰν ἕνα πελάτη, συλλέγει τὰ ἀντικείμενα. Ἡ πρώτη σκέψη ποὺ ἀκολουθεῖ τὴν ἀντίληψη δὲν εἶναι μιὰ πρώτη σκέψη, ἀλλὰ ἀντίθετα, μιὰ ἀντανάκλαση τῆς σύγκρισης, σὰν νὰ εἴμαστε ἀγοραστὲς σ' ἕνα κατάστημα, ποὺ παρουσιάζεται ὄχι τόσο μὲ ἕνα κόσμο ἀτομικῶν ἐμπορευμάτων ὅσο μ' ἕνα κόσμο πιθανοτήτων γιὰ σύγκριση. Καὶ γὼ ἐπίσης εἶμαι ἱκανὸς νὰ βοηθήσω τὸν ἑαυτό μου μόνο μὲ σύγκριση: ναί, ἡ σύγκριση βοηθάει.

Καὶ τὰ πρότυπα γιὰ σύγκριση στὰ ὁποῖα ὅλες οἱ συγκρίσεις καὶ ὑποτιμήσεις μπορεῖ νὰ περισταλοῦν εἶναι τὰ ἀκόλουθα: «Θὰ προτιμοῦσα αὐτὸ ἀπὸ τὸ ἄλλο», καὶ «Θἄθελα νὰ ἤμουν αὐτὸ ἀπὸ κεῖνο». Καὶ τελικά: «Μοῦ ἀρέσουν οἱ Νέγροι πιὸ πολὺ ἀπὸ τοὺς Κινέζους», «Προτιμῶ τὶς πεδιάδες ἀπὸ τὰ βουνά», «Ἡ μουσικὴ μοῦ ἀρέσει πιὸ πολὺ ἀπὸ τὴ ζωγραφική», «Προτιμῶ τὴ δημοκρατία ἀπὸ τὶς ἐπαναστάσεις», «Προτιμῶ τὴν ἀσφάλεια ἀπὸ τὴν ἀνασφάλεια», «Ἡ γυναίκα μου μοῦ ἀρέσει περισσότερο ἀπὸ ὅλες τὶς στὰρ μαζὶ πού.....» — μπορεῖς νὰ συμπληρώσεις τὶς προτάσεις γιὰ τὸν ἑαυτό σου. Φαίνεται λοιπὸν ὅτι συγκρίνουμε μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ σχηματίσουμε μιὰ πρόταση μὲ τὸ ἀντικείμενο ποὺ συγκρίνεται. Μιὰ βαθύτερη ἀνάλυση αὐτοῦ τοῦ ἀντικειμένου δὲν χρειάζεται: ὑπάρχει μόνο σὰν ἕνα ἀντικείμενο γιὰ σύγκριση, σὰν ἕνα ἀντικείμενο ἀξίας, σὰν ἕνα ἀντικείμενο τοῦ αἰσθήματος. Αὐτὸ τὸ ἀντικείμενο αὐτομεταβάλλεται — γίνεται ἕνα ἀντικείμενο ἀποστροφῆς. Καὶ ἡ μιζέρια καὶ ἡ μεγαλειότης τῆς τέχνης τῆς σύγκρισης εἶναι ὅτι, μὲ τὴ βοήθειά του, κάθε ἀντικείμενο μορφοποιεῖται στὴ συνείδηση σὲ ἕνα ἀντικείμενο ἀξίας καὶ αἰσθήματος. Κάθε ἀντικείμενο. Κάθε πράγμα μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μ' ὁποιοδήποτε ἄλλο — τίποτα δὲν παραμένει ἔξω ἀπὸ τὴ συνείδηση μόνο γιατὶ εἶναι ἀκατάληπτο, παράξενο, καὶ πολύπλοκο. Ἀκριβῶς γιατὶ εἶναι ἀκατάληπτο, παράξενο καὶ πολύπλοκο, δὲν ὑπάρχει ἄλλη λύση παρὰ μόνο ἡ σύγκριση. Ἡ σύγκριση συνεπάγεται τὴν ἔλλειψη σωστότερης γνώσης τοῦ ἀντικειμένου. Τὸ ἀκατάληπτο ἀντικείμενο γίνεται ἕνα ἀντικείμενο αἰσθήματος· ἐπειδὴ εἶναι ἀκατάληπτο ἄλλα ἀντικείμενα προτιμοῦνται ἀπ' αὐτό. Γιὰ παράδειγμα, ἡ ἐπιδερμίδα ἑνὸς ἀτόμου, ποὺ τὴν ξέρει καλά: τὰ πάντα μπορεῖ εὔκολα νὰ συγκριθοῦν

στὴν ἐπιδερμίδα κάποιου, καὶ ἀπὸ τὴ σύγκριση ὑπάρχει ἐπίσης στὴν πραγματικότητα ἀνάξια ἐμπιστοσύνη. Ἡ ὑγιὴς ἀντίληψη παντηγυρίζει τὸ θρίαμβό της — μποροῦμε νὰ τὸ ἀποδείξουμε ἀργότερα— στὴ μεγάλη μιζέρια τῆς σύγκρισης.

Τοῦτος ὁ φαινομενικὰ μακρὺς πρόλογος πρέπει νὰ μᾶς κάνει σκεπτικοὺς καὶ νὰ καθαρίσει τοὺς μηχανισμοὺς τῆς ἀντίδρασης σὲ μιὰ καὶ ἁπλὴ πρόταση. Καὶ εἶναι ἡ πρόταση τῆς ὁποίας τὸ μοντέλο ζητοῦσα, πεισματικά, νὰ πλησιάσω ὅλο καὶ πιὸ κοντά. Εἶναι αὐτή: «Μοῦ ἀρέσει νὰ πηγαίνω στὸν κινηματογράφο πιὸ πολὺ ἀπὸ τὸ θέατρο». (Θὰ μοῦ ἄρεσε νὰ ξεδίπλωνα τούτη τὴν πρόταση διαφορετικὰ ὅμως κι' ἔτσι εἶναι ἀρκετὰ καλή). Τί ριψοκινδυνεύουμε ἀλήθεια μὲ μιὰ τέτοια ἀθῶα πρόταση! «Μοῦ ἀρέσει νὰ πηγαίνω στὸν κινηματογράφο πιὸ πολὺ ἀπὸ τὸ θέατρο». Θυμᾶμαι ὅτι καὶ γὼ ὁ ἴδιος τὴν ἔχω χρησιμοποιήσει πολλὲς φορές. Λέω «θυμᾶμαι» γιατὶ δὲν τὴ χρησιμοποιῶ πιά. Μήπως αὐτὸ σημαίνει ὅτι τώρα προτιμῶ τὸ θέατρο; Ὄχι, σημαίνει μόνο ὅτι δὲ χρησιμοποιῶ τὴν πρόταση πιά, ὅτι μιὰ τέτοια πρόταση μὲ ρίχνει σὲ ἀμηχανία. Μοῦ ἀρέσει περισσότερο νὰ πηγαίνω στὸν κινηματογράφο. Ἔτσι, τώρα ἔχω χρησιμοποιήσει αὐτὴ τὴν πρόταση, ὅμως ὅσο πιὸ συχνὰ τὴ χρησιμοποιῶ τόσο πιὸ πολὺ μὲ ἐνοχλεῖ. Μοῦ φαίνεται ὅτι, ὅπως μπορεῖς νὰ περάσεις τὸ ἴδιο ρεῦμα μιὰ φορά, ἔτσι μπορεῖς νὰ χρησιμοποιήσεις τὴν ἴδια πρόταση μιὰ φορά. Τὴ δεύτερη φορὰ θὰ εἶναι λάθος ἤδη· τὴν ἑπόμενη φορὰ θὰ εἶναι μιὰ λύπηση· καὶ τέλος, θὰ εἶναι μιὰ ἠλιθιότητα.

Καὶ καθὼς ὑπάρχει μιὰ σοφὴ παρατήρηση τοῦ Kierkegaard ὅτι δὲν εἴμαστε ἱκανοὶ νὰ περάσουμε τὸ ἴδιο ρεῦμα ἔστω καὶ μιὰ φορά; ἴσως νὰ εἶναι σοφὴ καὶ ἡ παρατήρηση ὅτι ὑπάρχουν εἰδικὲς προτάσεις ποὺ δὲν μποροῦμε νὰ τὶς χρησιμοποιήσουμε ἔστω καὶ μιὰ φορὰ χωρὶς νὰ κάνουμε λάθη. Καὶ ὑπάρχουν ὅλες αὐτὲς οἱ προτάσεις τῶν ὁποίων τὰ πρότυπα εἶναι μεταφορικὰ προϊόντα τῆς συνείδησης. Μιὰ ἄλλη πρόταση εἶναι αὐτὴ σχετικὰ μὲ τὸ θέατρο καὶ τὸν κινηματογράφο, ἡ ὁποία καὶ γίνεται ἀντιληπτὴ σὰν μιὰ κραυγή, ὅπως «Ὦ!» ἢ «Ἀχά!» ἢ «Θεέ μου!» Σὰν μιὰ πρόταση, ὅμως, δὲν μοῦ λέει τίποτα, μπορῶ νὰ τὴν ἀναφέρω, ἀλλὰ ὅμως, δὲν μπορῶ νὰ τὴν ἀκούω πιά.

Προσέτι, ἡ πράταση ἔχει γίνει κάτι σὰν μιὰ πρώτη καὶ τελευταία κραυγή. Μ' αὐτή, τὰ πάντα ἔχουν εἰπωθεῖ γιὰ τὸ θέατρο καὶ τὸν κινηματογράφο, ἀρχὴ καὶ τέλος. Εἶναι μιὰ πρόταση - πρότυπο, ἕνα πρότυπο γιὰ νέους συγγραφεῖς, νέους κινηματογραφιστές, ἀκόμα καὶ γιὰ νέους δραματουργούς. Πρὸς τὸ παρόν, τὸ θέατρο βρίσκεται στὴν ἄμυνα, προσπαθώντας νὰ ὑπερασπίσει τὸν ἑαυτό του. Τί εἶναι ὅμως τὸ θέατρο; Τὸ θέατρο, ἔτσι ὅπως τὸ ἐννοοῦν οἱ ἀντίπαλοί του, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ τελετὴ ποὺ σταδιακὰ ἐξαλείφεται. Οἱ διαμάχες ποὺ παρουσιάζονται σ' αὐτὸ μὲ τὴ μορφὴ διαλόγων, συγκρούσεων, σκηνικοῦ γέλιου, παλλόμενες φωνές, πληκτικὴ σιωπή, εἶναι —κι' αὐτὸ εἶναι τὸ παράδοξο— στὴν πραγματικότητα φανερὲς διαμάχες, καὶ τὰ πιὸ μαλακὰ καὶ συγκρατημένα ἔργα δωματίου εἶναι σὰν ὑλικὸ τίποτα περισσότερο ἀπὸ ἐπιδεικτικές.

Ἀρκετὰ μὲ τὶς μεταφορές, ἀρκετὰ μὲ τὶς φιλονεικίες, γιατὶ ὅλα αὐτὰ εἶναι τόσο πληκτικὰ ὅσο αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ θέατρο. Πρὶν λίγο καιρὸ οἱ σπουδαστὲς στὸ Παρίσι, μ' ἕνα κυκλικὸ καὶ αὐτοσύστημα μεταφορᾶς, καθάρισαν καὶ κατέλαβαν τὸ Theâtre Odéon. Ὅμως, οἱ φωτογραφίες δείχνουν ὅτι ἡ ποιότητα τοῦ χώρου τῆς παράστασης εἶναι ἀκόμα ἀφόρητη, ὅτι οἱ ἴδιοι οἱ συμμετέχοντες εἶναι ρομαντικὰ στολίδια: τόσο εὔκολα ἡ συζήτηση γύρω ἀπὸ τὶς παληὲς μεταφορὲς μπορεῖ νὰ διαστρεβλωθεῖ. Ἀλλά, ὅπως εἶπα, δὲν ἔχω καμιὰ διάθεση νὰ ἀναμιγνύω προτάσεις ποὺ εἶναι ἀληθινὲς μὲ αὐτὸ τὸ εἶδος θεάτρου. Πιστεύω ὅμως, ὅτι πιὸ σπουδαῖο ἀπὸ ὅλα αὐτὰ εἶναι ἡ ὑπερανάπτυξη τοῦ κινηματογράφου, στὸ βαθμὸ ποὺ μόνο ὁ προσδευτικὸς κινηματογράφος φαίνεται νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ μεγάλο δίλημμα τοῦ κινηματογράφου. Τοῦτο τὸ δίλημμα εἶναι ὅτι τὸ φίλμ, γιὰ ἕνα μεγάλο διάστημα, δείχνει εἰκόνες καὶ δὲν περιγράφει μ' ἕνα λογοτεχνικὸ τρόπο, ἔτσι ὥστε ἔχει φθάσει διαδοχικά, μὲ κάθε νέο φίλμ, σὲ μιὰ διάταξη τῶν εἰκόνων ποὺ μποροῦμε νὰ ὀνομάσουμε φιλμικὴ σύνταξη. Μιὰ φιλμικὴ εἰκόνα δὲν εἶναι πιὰ μιὰ καθαρὴ εἰκόνα· ἔχει γίνει, μέσα ἀπὸ τὴν ἱστορία τῶν φιλμικῶν εἰκόνων ποὺ ἔχουν προηγηθεῖ, ἕνα «πλάνο» ἢ μιὰ προοπτική. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι δείχνει τὴ συνειδητὴ ἢ ἀσυνείδητη ἄποψη τοῦ κινηματογραφιστῆ πρὸς τὸ φιλμικὸ ἀντικείμενο, τὸ ὁποῖο μ' αὐτὸ τὸν τρόπο γίνεται τὸ ἀντικείμενο τοῦ κινηματογραφιστῆ. Φιλμαρισμένο, τὸ ἀντικείμενο καθίσταται ἀφηρημένο ἀπὸ τὸ πλάνο, χάνει τὴν ὑλική του ὑπόσταση — τὸ πλάνο τοῦ ἀντικειμένου ἀποβαίνει ἡ ἔκφραση τοῦ κινηματογραφιστῆ. Μὲ βάση τὴ σειρὰ τῶν πλάνων ποὺ μεταφέρουν τὸ ἴδιο νόημα, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ πλάνο εἶναι μιὰ φιλμικὴ πρόταση, ἡ ὁποία εἶναι φτιαγμένη στὸ πρότυπο τῶν φιλμικῶν προτάσεων ποὺ ὑπάρχουν ἤδη. Τὸ πλάνο, ἡ φιλμικὴ πρόταση, στέκεται τώρα σὲ κανονικὲς σχέσεις μὲ τὰ προηγούμενα καὶ τὰ ἑπόμενα πλάνα καὶ τὶς φιλμικὲς προτάσεις. Ἡ ἱστορία τοῦ κινηματογράφου, εἶναι ἀλήθεια, εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ σχηματισμοῦ ἑνὸς σταθεροῦ φιλμικοῦ συντακτικοῦ. Στὴν ἀρχὴ θὰ μποροῦσε κάποιος νὰ ἰσχυρισθεῖ ὅτι ἕνα φίλμ δὲν χρειάζεται περιγραφή. Μέχρι τότε, ὅμως, τὸ φίλμ ἔχει τὴ δική του ἱστορία καὶ οἱ εἰκόνες τῶν ἀντικειμένων, τὰ πλάνα τῶν ἀντικειμένων παρουσιάζονται στὸν ἐπιδέξιο παρατηρητὴ σὰν περιγραφὲς αὐτῶν τῶν ἀντικειμένων! Αὐτὸ ἰσχύει κυρίως γιὰ τὰ φίλμ ποὺ ἀνήκουν σὲ ἕνα ὁρισμένο εἶδος καὶ ἀκολουθοῦν κατὰ γράμμα τοὺς κανόνες αὐτοῦ τοῦ εἴδους, ὅπως τὸ ἀστυνομικὸ φίλμ, τὰ γουέστερν, τὰ φίλμ τρόμου, τὰ φίλμ κατασκοπείας κ.λ.π. Κάθε εἰκόνα σ' αὐτὰ τὰ φίλμ εἶναι μιὰ εἰκονιστικὴ πρόταση ἡ ὁποία βασίζεται στὸ συντακτικὸ ποὺ ἤδη ἔχει καθιερωθεῖ. Σκέφτομαι τὸ πλάνο στὶς ταινίες τρόμου, ὅπου ἕνα ἄτομο βαδίζει πρὸς τὴν κάμερα, καὶ καθὼς τὸ πρόσωπό του ὅλο καὶ μεγαλώνει ὁ φόβος μας αὐξάνει, καὶ ξαφνικὰ μισὸ μέτρο μπροστὰ ἀπὸ τὴ κάμερα κάτι τρομακτικὸ τοῦ συμβαίνει, καὶ σύμφωνα μὲ τὸν κανόνα (Λέω: κανόνας!) τοῦτο τὸ τρόμαγμένο πρόσωπο πρέπει νὰ φωνάξει ἀνατριχιαστικὰ ἐνῶ τὰ μάτια του δείχνουν τὸν τρόμο του, καὶ τότε ἕνα χέρι, ἴσως

μὲ γάντια, γρήγορα ἁπλώνεται στὸ πρόσωπό του. Τὸ πλάνο θὰ ἔχει, φυσικά, κάποιο ἄλλο νόημα ἂν τὸ ἄτομο, μερικὰ μέτρα μπροστὰ ἀπὸ τὴν κάμερα ἐξαφανιστεῖ στὰ δεξιὰ ἢ στὰ ἀριστερὰ τοῦ κάδρου: ἡ φιλμικὴ πρόταση μᾶς καθησυχάζει — τίποτα δὲ θὰ τοῦ συμβεῖ.

Θὰ ἀναφέρω μιὰ φράση τῆς φιλμικῆς γραμματικῆς ποὺ εἰσήχθηκε στὸν κινηματογράφο ἀπὸ τὸν Ἄλφρεντ Χίτσκοκ. Αὐτὸς ὄχι μόνο δείχνει γκρὸ - πλάνα ὡραίων γυναικῶν, ὅπως ἡ Γκρέϊς Κέλλυ ἢ ἡ Κὶμ Νόβακ «θολά», ἀλλὰ ἐπίσης καταφέρνει νὰ παρουσιάζει πλάνα τρόμου νὰ φαίνονται ὅτι εἶναι «πίσω ἀπὸ ἕνα κάλυμμα», ἀνακριβῆ. Τὸ ἀναφέρω γιὰ τὸν ἑξῆς λόγο: εἰπώθηκε πρὶν λίγο καιρὸ ὅτι μπροστὰ σὲ μιὰ ἐπικίνδυνη κατάσταση, τὸ τρομαγμένο ἄτομο τὰ ἔχει τόσο χαμένα ὥστε δὲν ξέρει πῶς νὰ ἀντιδράσει. Ὁ Χίτσκοκ ἔχει μετασχηματίσει λοιπὸν τὶς ψυχικὲς καταστάσεις σὲ μιὰ πρόταση τῆς εἰκόνας.

Μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ εἴδη τοῦ κινηματογράφου ποὺ ἀναφέραμε, ἡ γλώσσα τῆς εἰκόνας μπορεῖ νὰ ἔχει καλλεργηθεῖ νωρίτερα καὶ νὰ ἀποτελεῖ ἕνα σταθερὸ κανόνα ποὺ δὲν ἀλλάζει καὶ ποὺ παρουσιάζει μεγάλη ἀνεκτικότητα. Μοῦ φαίνεται ὅμως ὅτι ὅλο καὶ περισσότερο —καὶ γι' αὐτὴ τὴν αἰτία μὲ ἐνδιαφέρει ἐδῶ— τὰ ἀποκαλούμενα ἀμερόληπτα φίλμ (σωστὰ τὰ ἀποκαλοῦμε προβληματικὰ ἢ καλλιτεχνικὰ φίλμ), τὰ ὁποῖα ἰσχυρίζονται ὅτι δείχνουν ἀμερόληπτες εἰκόνες, μὴ - εὐχάριστα, στεῖρα πλάνα ποὺ ἐπαναλαμβάνονται μηχανιστικά, καὶ ποὺ ἰσχυρίζονται ὅτι δὲν περιγράφουν κι' ὅτι δὲν ἔχουν κανονικὴ γλώσσα, ἔχουν πράγματι ξεπεραστεῖ. Αὐτὰ τὰ καλλιτεχνικὰ φίλμ, ἐνῶ προφασίζονται ὅτι ἐπιστρέφουν τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο τοῦ φιλμικοῦ ἀντικειμένου σὲ εἰκόνες, στὴν πραγματικότητα ἐπιστρέφουν μόνο τὸν ἐσωτερικὸ κόσμο, τὴν ἄκαμπτη γραμματικὴ τῆς φιλμικῆς φόρμας. Γνωστοὶ κινηματογραφιστές, ὅπως ὁ Ἰνγκμαρ Μπέργκμαν, ἐργάζονται μ' αὐτὸ τὸν τρόπο· ἐπίσης ὁ Ἀλὲν Ρεναὶ ποὺ μὲ τὸ τελευταῖο του φίλμ, La Guerre est Finie, καὶ τώρα μὲ τὸ Σ' ἀγαπῶ, σ' ἀγαπῶ δὲν μπόρεσε νὰ ἐπαναλάβει τὶς δικές του παληότερες προσπάθειες, ποὺ μετὰ τὸ Χιροσίμα, ἀγάπη μου ἦταν ἤδη ἀρκετὰ δυσάρεστες. Ἡ τελικὴ γραμματικὴ αὐτῶν ταινιῶν καταλήγει τελικὰ νὰ γίνει χρησιμοποιήσιμη μόνο γιὰ τὸ πιὸ ἀνευχάριστο, δηλαδὴ τὸ πιὸ ἁπλὸ νόημα: δηλαδή, γιὰ τὰ πιὸ ἀμετρίαστα σκουπίδια. Ἡ φιλμικὴ γραμματικὴ τοῦ Γκοντὰρ ἔχει γίνει κι' αὐτὴ «στερεότυπη». Οἱ σεκάνς ποὺ ὁ Γκοντὰρ ἔχει ἀναπτύξει εἶναι τόσο εὔκολες στὴν προσαρμογή τους ὥστε μὲ τὴ βοήθεια τους μπορεῖ κάποιος νὰ καθιερώσει ἕνα νέο εἶδος φιλμικῆς γραφῆς —ὄχι ἕνα γουέστερν, οὔτε ἕνα φίλμ τρόμου— αὐτὸ τοῦ Γκοντάρ. Τὸ δίλημμα τοῦ κινηματογράφου εἶναι ὅτι τὸ συντακτικό του γίνεται ὅλο καὶ πιὸ σκληρό. Ὁ δρόμος ποὺ ὁδηγεῖ ἔξω ἀπ' αὐτὸ τὸ δίλημμα εἶναι ὅτι αὐτὸ τὸ συντακτικὸ χρειάζεται νὰ ἐρευνηθεῖ, ὅτι πρέπει νὰ παρουσιάζεται συνειδητὰ μαζὶ μὲ τὸ φίλμ, ὅτι πρέπει νὰ παρουσιάζεται· ὅτι τὸ συντακτικὸ τῶν φίλμ πρέπει νὰ φαίνεται τόσο ἀφηρημένο ὥστε αὐτὸ τὸ ἴδιο θὰ δείχνεται: ὅπως τὸ φίλμ. Ἐδῶ μποροῦμε νὰ ἀναφέρουμε ὁρισμένα παραδείγματα.

Ἡ ταινία τοῦ Φρανσουὰ Τρυφφὼ «Ἡ νύφη φορούσε μαῦρα μοῦ φαίνεται ὅτι εἶναι ἕνα ἄκακο φίλμ. Ἡ πλοκή του εἶναι πρωτοποριακή. Τὸ στόρυ δὲν ἔχει κατασκευαστεῖ, ἔχει βρεθεῖ — εἶναι γνωστὸ στοὺς θεατοὺς ἀπὸ ἄλλες ταινίες. Ἐδῶ προσφέρεται στὸ θεατὴ σὰν ἕνα φιλμικὸ στόρυ· τὰ φορμαλιστικὰ συμπεράσματα εἶναι τόσο φανερὰ ὥστε οὔτε μιὰ ἁπλῆ παραλλαγὴ δὲν φαίνεται πιθανή. Ὅταν μιὰ παραλλαγὴ εἶναι πράγματι πιθανὴ (στὸ πλάνο ποὺ ὁ πραγματικὸς δολοφόνος τοῦ γαμπροῦ συλλαμβάνεται ἀπὸ τὴν ἀστυνομία λίγο πρὶν ἡ νύμφη μπορέσει νὰ τὸν πυροβολήσει), ἀπογοητευόμαστε γιατὶ δεχόμαστε αὐτὸ τὸ συμβὰν σὰν μιὰ ἀντιστροφὴ στὸ μῦθο. Ἀργότερα, φυσικά, τὰ πάντα ἐπανέρχονται στὸ κανονικό τους ρυθμό. Μοῦ φαίνεται ὅτι ὁ Τρυφφώ, ἂν καὶ βλέπει καθαρότερα ἀπὸ ἄλλους, δὲ βλέπει μακρυά· ἡ δραματουργία τοῦ φίλμ δὲν εἶναι μὲ κανένα τρόπο ἀφηρημένη, ἀλλὰ λειτουργεῖ ἐντελῶς ἁπλά. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ἐνάντια σίγουρα στὴν ἐπιθυμία τοῦ συγγραφέα, τὸ φίλμ γίνεται μιὰ παρωδία, καὶ συχνὰ ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν εἰδυλλιακὴ ποιότητα τοῦ πραγματικοῦ πλάνου καὶ τὴν τρομάζουσα ποιότητα ὁλόκληρου τοῦ φίλμ, μοῦ θυμίζει τὸ παληὸ φίλμ Δολοφόνοι Γυναικῶν: Τὸ εἰδυλλιακὸ ἦταν μόνο κωμικό, μὲ τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ κωμικοῦ Ἀγγλικοῦ ἐγκλήματος. Ἐνῶ ἡ κωμωδία παρουσιάζει τὴ δραματουργία καθαρά, ἡ δραματουργία δὲν μετατρέπει ἕνα φίλμ σὲ κωμωδία. Ἡ ταινία τοῦ Τρυφφὼ δὲν εἶναι λιγότερο ἄκακη σὰν μιὰ κωμωδία· στερεῖται τῆς ἀκριβοῦς εἰλικρινείας τοῦ Χίτσκοκ. Ἀκόμα καὶ ἡ σκηνὴ ὅπου ἡ Ζὰν Μορὼ σφραγίζει μὲ ταινία τὴν πόρτα πίσω ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἔχει κρύψει ἕνα ἀπὸ τὰ θύματά της εἶναι, μ' ἕνα παράξενο τρόπο, κωμική, χωρὶς ἐν τούτοις νὰ λειτουργεῖ κωμικά. Φυσικά, τὰ προηγούμενα πλάνα τῆς ταινίας ἐπιτρέπουν σ' αὐτὸ τὸ πλάνο νὰ λειτουργεῖ σὰν ἕνα παραμύθι.

Ἄλλες προσπάθειες νὰ καταστήσουν τὸ φίλμ ἀφηρημένο στὸ συντακτικό του καὶ μετὰ νὰ δείξουν εἰκόνες σὰν παραδείγματα τοῦ συντακτικοῦ, ἔτσι ὥστε τὸ πλάνο νὰ δείχνει καθαρὰ τὴν καλλιτεχνικότητα τῶν εἰκόνων, εἶναι ριζοσπαστικές. Τὸ φίλμ τοῦ Ζὰν-Μαρὶ Στράουμπ Τὸ χρονικὸ τῆς Ἄννας Μαγδαλένα Μπὰχ ἔχει καταδείξει τὶς ἀπεριόριστες πιθανότητες τοῦ κινηματογράφου, συνδέοντας τὸν πιὸ δυναμικὸ καὶ ἀκριβὴ ὑπολογισμὸ τῶν πλάνων μὲ τὴν πιὸ δυναμικὴ καὶ ἀκριβὴ χάρη — ἢ καλλίτερα, τοῦτο τὸ φίλμ ἔχει ἀποδείξει ὅτι ἡ πιὸ ἀκριβέστατη καλλιτεχνικότητα ὁδηγεῖ στὴν πιὸ δυναμικὴ τελειότητα. Σὲ ὅμοια συμπεράσματα μᾶς ὁδηγεῖ ἡ πρώτη ταινία τοῦ Κλάους Λέμκε 48 ὧρες στὸ Ἀκαπούλκο· ἡ δεύτερη ταινία τοῦ Negresco, πῆγε στραβὰ γιατὶ οἱ εἰκόνες πῆγαν ἐπίσης στραβά· δηλαδή, παραδουλεύτηκαν καὶ ὁ διάλογος ἦταν πολὺ φλύαρος.

Παραδείγματα ποὺ δείχνουν τὸ συντακτικὸ τοῦ φίλμ σὰν τὸ ἴδιο τὸ φίλμ βρίσκονται στὴν Ἀμερικάνικη πρωτοπορία. Τὸ The Illiac Passion ἀπὸ τὸν Grecory Marokopoulos εἶναι δομημένο ἔτσι ὥστε μιὰ σειρὰ ἀπὸ πλάνα παρουσιάζονται μ' ἕνα τρόπο ὅμοιο μὲ μιὰ διάλεξη μὲ σλάϊντς. Αὐτὰ τὰ πλάνα δὲν παρουσιάζονται ἔτσι ἁπλᾶ τὸ ἕνα μετὰ

τὸ ἄλλο πάνω στὴν ὀθόνη, ἀλλὰ σταδιακά, ἀτομικά, ἐπαναλαμβανόμενα ρυθμικὰ καὶ μὲ βάση αὐτὴ τὴν ἐπανάληψη σχηματοποιημένα σὲ μιὰ σεκάνς. Μόλις αὐτὴ ἡ σεκάνς γίνει ἀντιληπτή, ὁ ρ α τ ὴ στὸ ρυθμό της, μιὰ παράξενη εἰκόνα εἰσέρχεται στὴ σεκάνς, ξένη πρὸς αὐτήν· αὐτὴ ἡ παράξενη εἰκόνα λειτουργεῖ τώρα σὰν τὴν εἰκόνα ποὺ ρυθμικὰ θὰ ἐπαναληφθεῖ στὸ ἑπόμενο πλάνο, ὅπου μιὰ ἄλλη καινούργια εἰκόνα θὰ ἐμφανισθεῖ ἐπίσης καὶ ἡ ὁποία θὰ ἐπαναληφθεῖ στὴν ἑπόμενη ρυθμικὴ φιλμικὴ ἑνότητα, καὶ τότε ὁ Θεατής, ποὺ τώρα συλλαμβάνει τὸ συντακτικό, περιμένει μὲ ἔνταση γιὰ τὴν παράξενη εἰκόνα αὐτῆς τῆς σεκάνς, κι' ἔτσι συνεχίζεται. Ἡ τεράστια ἐ π ι τ ή δ ε υ σ η αὐτῶν τῶν φίλμ π ρ ο ω θ ε ῖ μιὰ ἐμπειρία τὴν ὁποία ἐ π η ρ ε ά ζ ε ι καὶ ὁ ἴδιος ὁ θεατής, καὶ στὴν ὁποία τ ε λ ι κ ὰ συμμετάσχει. Μιὰ παρόμοια ἔνταση στὴν παρατήρηση λειτουργεῖ στὸ ὑπέροχο φίλμ τοῦ Μάϊκελ Σνόου W a v e l e n g t h, ὅπου γιὰ 45 λεπτὰ βλέπουμε μόνο ἕνα ἄδειο δωμάτιο. Τοῦτο τὸ φίλμ παρουσιάζεται σὰν ἐ π ι τ η δ ε υ μ έ ν ο· ἄνθρωποι καὶ ἀντικείμενα δὲν ἐπιτρέπονται νὰ δροῦν, ἀλλὰ ἀντὶ γι' αὐτό, τὸ ἴδιο τὸ φίλμ δρᾶ, — ὁ φωτισμὸς ἀλλάζει ρυθμικά, τὸ χρῶμα ἀλλάζει, ἔτσι ὥστε βλέπουμε τὰ λεωφορεῖα νὰ π ε ρ νᾶνε στὸ δρόμο ἔ ξ ω ἢ τὴν πινακίδα τοῦ δρόμου ἔξω· μετὰ ὅμως τὸ παράθυρο πρὸς τὸ δρόμο ἐξαφανίζεται, καὶ μόνο τὸ ἐ σ ω τ ε ρ ι κ ὸ τοῦ δω τίου μπορεῖ νὰ εἰδωθεῖ. Προσέτι, ἕνας φρικαλέος θόρυβος συνεχῶς μεγαλώνει στὴ διάρκεια τοῦ φίλμ, μέχρι ποὺ φτάνει στὴν κορύφωσή του. Λίγο πρὶν τὸ τέλος τοῦ φίλμ, ὅταν ἡ κάμερα ἔχει φτάσει σὲ μιὰ φωτογραφία πάνω στὸν τοῖχο, ὁ θόρυβος σταματᾶ. Ἡ φωτογραφία στὸν τοῖχο εἶναι ἀκριβῶς ἡ φιλμικὴ εἰκόνα: μιὰ φωτογραφία τῆς θάλασσας τὴν ὁποία ὁ θεατὴς παρατηρεῖ γιὰ μερικὰ λεπτά: ἡ ὀθόνη τρίζει, εἶναι τόσο ἀκίνητη τώρα.

Ἡ ἀνοδικὴ πορεία τοῦ φίλμ συνεχίζεται, αὐτὸ εἶναι σίγουρο. Τὴ θεωροῦμε πολιτική, ἂν καὶ ταυτόχρονα ἀντικοινωνικὴ — περισσότερο ἀντικοινωνικὴ ἀπὸ αὐτὴ τοῦ θεάτρου, στὸ ὁποῖο ἀκόμα δὲν ἔχουμε ἀναφερθεῖ. Ὅπως καὶ στὸ θέατρο, τὰ σπουδαῖα «προβληματικὰ φίλμ» —αὐτὰ ποὺ καταπιάνονται μὲ (δυστυχῶς) πραγματικὰ αἰώνιες ἐρωτήσεις— θεωροῦνται καλλιτεχνικὰ φίλμ. Δὲν εἶναι ἀλήθεια πιά, ὅπως παρατήρησε ὁ Walter Benjamin, ὅτι σὰν μιὰ συνέπεια τῆς τεχνικῆς ἀναπαραγωγῆς, τὸ φίλμ δὲν ἔχει τίποτα ἀπὸ τὴν τελετουργικὴ αὐρα. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ ἦταν σωστὸ στὰ 1930· σήμερα, ὅμως, φαίνεται ὅτι ἡ τεχνικὴ ἀναπαραγωγὴ τοῦ φίλμ τοῦ ἔχει δώσει τὴν ἱκανότητα νὰ δημιουργεῖ αὐτοπάτες δεύτερου βαθμοῦ, ἀφελεῖς αὐτοπάτες ποὺ τὸ θέατρο δὲ μπορεῖ νὰ ἐπιτύχει σήμερα. Πόσο συχνὰ ἀκοῦμε, γιὰ παράδειγμα, τοὺς ἀνθρώπους νὰ λένε, αὐτοὶ ποὺ ἰσχυρίζονται ὅτι ἔχουν καταφέρει νὰ διακρίνουν μέσα ἀπὸ τὰ προσχήματα τοῦ θεάτρου σχετικὰ μὲ τὴν Τέχνη, ὅτι «προτιμοῦν νὰ πᾶνε στὸν κινηματογράφο μόνο ὅταν ἕνα πραγματικὰ καλλιτεχνικὸ φίλμ παίζεται»; Τὸ B l o w - U p, οἱ ταινίες τοῦ Μπέργκμαν, οἱ ταινίες τοῦ Γκοντὰρ ἀντικαθιστοῦν, γι' αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους, τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ Ἄμλετ, τὴν ὁποία ὅπως καταλαβαίνουμε δὲν μποροῦν πιὰ νὰ ἀνεχθοῦν. Αὐτὲς οἱ ταινίες, ἀκριβῶς γιατὶ εἶναι ἀναπα-

ραγωγικές και δυο - διαστάσεων, θέτουν γιά τους θεατές το μεγάλο ερώτημα τῆς ὕπαρξης (τριῶν - διαστάσεων). Φαίνεται ὅτι τὸ φορμαλιστικὸ τρισδιάστατο τοῦ συνηθισμένου θεάτρου συγκρούεται μὲ τὸ προωθούμενο τρισδιάστατο τοῦ θέματος. Ἡ καλλιτεχνικὴ ποιότητα τῆς ἐπίπεδης δθόνης, ὅμως, ἀπομακρύνει καὶ ἐπιτρέπει στὸν ἀπομένοντα χῶρο ὅλα τὰ μεγάλα ἐρωτήματα. Τὰ φίλμ ποὺ καταπιάνονται μὲ προβλήματα εἶναι πιὸ ἀνέντιμο εἶδος κινηματογράφου γιατὶ —σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ γκαγκστερικὰ καὶ τὰ ὅμοια— ἰσχυρίζονται (προσποιοῦνται) ὅτι εἶναι ἐντελῶς πραγματικὰ καὶ φυσικὰ γιατὶ χρησιμοποιοῦν τοὺς κανόνες τοῦ θεατρικοῦ ἔργου, χωρὶς ὅμως νὰ τοὺς καθιστοῦν ἀναγνωρίσιμους: ἕνα φίλμ γιὰ τὸν ἔρωτα, ἕνα φίλμ γιὰ τὸν πόνο, ἕνα φίλμ γύρω ἀπὸ τὸ θάνατο — κάθε ἕνα ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος. Ὁ θάνατος, ὅποτε κινηματογραφεῖται, ἔχει τοὺς κανόνες τοῦ θεατρικοῦ ἔργου· οἱ πιὸ πολλὲς ἀπ' αὐτὲς τὶς ταινίες δὲ τὸ δείχνουν. Ἔχουν ἀποδεῖ πιὰ ἐποικοδομητικὲς ἐμπειρίες· ἀκόμα καὶ τὸ εἰσιτήριο τοῦ κινηματογράφου εἶναι σχεδὸν ἴδιο μ' αὐτὸ τοῦ θεάτρου.

Τὶς ἐπιπτώσεις ἀπὸ τοὺς περιορισμοὺς στὴν παραγωγὴ δὲν τὶς ξέρω, οὔτε ἐπίσης ἂν εἶναι πιὸ σοβαρὲς στὸ θέατρο ἀπ' ὅ,τι στὸν κινηματογράφο. Ἤδη τὰ ἔξοδα παραγωγῆς ὁδηγοῦν στὴν κατεύθυνση ὅπου ὁ παραγωγός, ἂν θέλει νὰ συνεχίσει τὴν παραγωγή, πρέπει νὰ ἐξαλείψει κάθε προοδευτικὴ σκέψη λόγω τῶν οἰκονομικῶν συνθηκῶν. Τὸ μὴ - κοινωνικὰ ὑπάρχον κοινωνικὸ φίλμ —τὸ ὑπόγειο (undergraund) φίλμ— ἐπιζεῖ λιγότερο εὔκολα ἀπὸ τὸ μὴ - κοινωνικὰ ὑπάρχον κοινωνικὸ θέατρο. Τὸ θέατρο μπορεῖ, ἀπὸ οἰκονομικὴ ἄποψη, νὰ ζεῖ λίγο μὴ - κοινωνικά· ἀκόμα καὶ τὸ μικρὸ θέατρο ἔχει μιὰ κάποια σπουδαία θέση στὴ δομὴ τῆς ἐπιχείρησης. Τὰ ὑπόγεια φίλμ, ὅμως, δὲν ἔχουν ἀκόμα δημιουργήσει μιὰ τέτοια σπουδαία θέση στὴν ἐπιχείρηση. Δὲν τοὺς ἀρνεῖται μόνο ἡ δημοσιότητα· τοὺς ἀρνεῖται καὶ ἡ δημοσίευση. Τὸ αὐτο - ἀποκαλούμενο, καθὼς ἐπίσης καὶ τὸ πραγματικά, προσδευτικὸ θέατρο, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, μπορεῖ νὰ στηριχθεῖ σὲ παγκόσμια δημοσίευση ἂν ὄχι καὶ σὲ δημοσιότητα. Τὸ πρωτοποριακὸ φίλμ, δυστυχῶς, δὲν ἔχει μπορέσει νὰ ἐγείρει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ. Τὸ φίλμ τοῦ Στράουμπ μπορεῖ νὰ παιχτεῖ μόνο τὶς Κυριακὲς σὲ θεατὲς ποὺ ἀγαπᾶνε τὴ μουσικὴ τοῦ Μπάχ.

Τὸ θέατρο, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἔχει δημοσιότητα. Τὸ σύστημα τῆς ἐπιχείρησης εἶναι τέτοιο ὥστε ὅ,τι καὶ νὰ συμβεῖ στὴ σκηνὴ θὰ γίνει ἀντικείμενο συζήτησης. Τὸ τί συμβαίνει στὸ θέατρο γίνεται γρήγορα γνωστὸ στὸ κοινό. Τὸ θέατρο ἀπαιτεῖ δημοσιότητα λόγω τῆς παράδοσής του. Μὲ βάση τὴ συνήθεια τὸ θέατρο ἔχει γίνει καὶ παραμένει ἕνα ἔμμεσο μέσο μαζικῆς ἐπικοινωνίας. Ἐὰν στερηθεῖ (χάσει) αὐτὴ τὴν ἀπάντηση, λόγω τῆς ἀντιδραστικῆς μεθόδου ἐπικοινωνίας του, θὰ χρειαζόταν τὴ διαχείριση τῆς πολιτείας καὶ ἔτσι δὲν θὰ μποροῦσε νὰ στηριχθεῖ στὴν ὕπαρξη διαφορετικῶν γνωμῶν. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὸ θέατρο ἔχει ἕνα μὴ - κερδισμένο δίκηο γιὰ δημοσιότητα, τὸ ὁποῖο φυσικά, οἱ ἄνθρωποί του κατάφεραν νὰ κερδίσουν. Ὁ διαχειριστὴς πρέπει νὰ κερδίζει αὐτὸ τὸ δικαίωμα γιὰ δημοσιότητα. Τὸ θέατρο ἔχει πολλὲς πιθανό-

τητες νὰ ξεγλιστρᾶ ἀνάμεσα ἀπὸ ἐμπόδια, γιατὶ ἀρέσκεται νὰ τὸ περιφρονοῦν σὰν ἕνα θεσμό. Τὸ θέατρο μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ἔξυπνα —μ' αὐτὸ ἡ ἔκφραση δὲν εἶναι μόνο ἰδιωτική: εἶναι καὶ δημόσια. Φυσικά, μιὰ τυφλὴ αὐτο-ἐπίδειξη εἶναι ἀσήμαντη στὴ δραματουργία καὶ πιὸ ὀδυνηρὴ ἀπ' ὅ,τι στὸν κινηματογράφο. Ὑπάρχουν, ὅμως, παραδείγματα τῶν πιθανοτήτων τοῦ θεάτρου νὰ ἐπιδείξει ἄμεσες —ὄχι ἀναπαραγωγικές— κινήσεις, λέξεις καὶ πράξεις, ποὺ ἔχουν κάποιες ἐπιπτώσεις μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ παρουσιάζονται ζωντανές, ὄχι ἀναπαραγωγικές. Ἐὰν εἶχαν κινηματογραφηθεῖ, θὰ ἦσαν τεχνικὲς μ' ἕνα ἐντελῶς φυσικό, συνηθισμένο τρόπο, ἐνῶ στὸ θέατρο λειτουργοῦν ἀμέσως, κατ' εὐθεῖαν, χωρικά. Εἶναι τεχνικῶς τεχνικές· βρίσκονται στὴν κατασκευή καὶ ὄχι στὸ κατασκεύασμα. Εἶδα στὸ Παρίσι τελευταῖα τὸ Bread and Puppet Theatre ἀπὸ τὴ Νέα Ὑόρκη, καὶ μὲ ἔπεισε γιὰ τὶς πιθανότητες, ὄχι τοῦ θεάτρου, ἀλλὰ τῆς κατ' εὐθεῖαν παρουσίασης τῆς δράσης. Ἡ παραδοσιακὴ δραματουργία, ποὺ ἀναγνωρίζει μόνο λέξεις καὶ πράξεις ποὺ ἐξυπηρετοῦν τὸ στόρυ, περιορίζεται σὲ λέξεις, πράξεις, θορύβους: γίνονται γεγονότα ποὺ δὲν δείχνουν τίποτα ἀλλὰ ἁπλῶς αὐτο-παρουσιάζονται σὰν θεατρικὲς καταστάσεις. Οἱ πράξεις παίζονται, οἱ λέξεις λέγονται. Ὁ θεατής, ποὺ περιμένει στὸ θέατρο τὴν ἀπόφαση κάθε πράξης, τὴ θεματικὴ ἔννοια, τὴν ἱστορία, θὰ ἐγκαταλειφθεῖ μὲ τὴ δράση μόνο. Τὸ σήκωμα ἑνὸς χεριοῦ εἶναι μιὰ ἱστορία. Τὸ κάθισμα, τὸ σήκωμα εἶναι ἱστορίες. Μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα ἱστορία εἶναι τὸ κτύπημα τοῦ σφυριοῦ πάνω στὸ σίδερο. Κάθε λέξη, κάθε ἦχος, κάθε στιγμὴ εἶναι μιὰ ἱστορία: ὅλα αὐτὰ δὲν ὁδηγοῦν πουθενά, παραμένουν ὁρατὰ μόνο γιὰ τοὺς ἑαυτούς των. Κάθε ἔκφραση εἶναι κατασκευασμένη· τίποτα δὲν προκύπτει φυσιολογικὰ ἀπὸ τὰ προηγούμενα· καμιὰ ἔκφραση δὲ σημαίνει κάτι περισσότερο ἀπὸ τὸν ἑαυτό της — εἶναι τὸ σημαῖνον τοῦ ἑαυτοῦ της. Ὁ χῶρος σχηματίζει μιὰ θεατρικὴ ἑνότητα ὅπου ὅλο καὶ περισσότερο συνειδητοποιοῦμε καὶ μὲ ἔνταση, στὸ βαθμὸ σχεδὸν ποὺ ἡ κοινωνικὰ προστατευμένη ἐπικολλητικὴ ταινία, μὲ τὴν ὁποία ὁ καθένας ἔχει τυλίξει τὸν ἑαυτό του, ἔχει σχιστεῖ, δὲν εἶναι πιὰ ὁρατή, ὄχι μόνο ἀπ' ἔξω ἀλλὰ καὶ ἀπὸ μέσα, στὴ συνείδηση τοῦ θεατῆ.

Αὐτὴ ἡ ἔντονη (καλλι) τεχνικότητα ἀντικαθιστᾶται στὶς ταινίες ἀπὸ μιὰ τεχνικὴ (καλλι) τεχνικότητα: ἐδῶ τὸ θέατρο, σὰν μιὰ κατ' εὐθεῖα παρουσίαση, ἔχει μιὰ πιθανότητα περισσότερη ἀπὸ τὸν κινηματογράφο. Τὸ θέατρο ἔχει τὴν πιθανότητα νὰ γίνει περισσότερο (καλλι) τεχνικό, καὶ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο εἶναι ἀτέλειωτα ἀσυνήθιστο, ἄγνωστο. Μπορεῖ ἄνετα νὰ χρησιμοποιήσει τὸ μηχανισμὸ τοῦ θεατῆ γιὰ νὰ τὸν ὁδηγήσει σὲ σύγχυση. Ὅσο καιρὸ θὰ δουλεύει μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, προτιμῶ φυσικὰ νὰ πηγαίνω στὸν κινηματογράφο. Προτιμῶ νὰ γράψω ὅμως ἕνα θεατρικὸ ἔργο ἀπὸ ἕνα σενάριο. Ἡ μιζέρια τῆς σύγκρισης.

# ЭКСЦЕНТРИЗМ

ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ

ГЕОРГИЙ КРЫЖИЦКИЙ

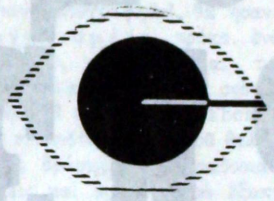
ЛЕОНИД ТРАУБЕРГ

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

1921

ЭКСЦЕНТРОПОЛИС

(БЫВШ. ПЕТРОГРАД)



# ΑΛΙΝΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ

## Η ΦΑΜΠΡΙΚΑ ΤΟΥ ΕΚΚΕΝΤΡΙΚΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ·FEKS

Στὴν τσαρικὴ Ρωσία, ἕως τὸ 1907 παίζονται ταινίες τῆς Γκωμὸν καὶ κυρίως τῆς Πατέ. Τὸ χρόνο αὐτὸ ὁ Ντράνκωφ, ἐπίσημος φωτογράφος τῆς Δούμα, γυρίζει ἐπίκαιρα καὶ τὸ 1908 κάνει τὴν πρώτη ρωσικὴ ταινία τέχνης «Στένκα Ραζίν». Τὸ 1908 ὑπάρχουν 70 αἴθουσες προβολῆς στὴ Μόσχα καὶ 150 αἴθουσες στὴν Πετρούπολη. Τὸ 1917 παράγουν ταινίες ἡ Πατὲ καὶ ἡ Γκωμὸν μὲ παράρτημά τους στὴ Ρωσία, 4 μεγάλες ρωσικὲς ἑταιρεῖες καὶ 20 μικρότερες. Ὑπάρχουν 70 γραφεῖα διανομῆς καὶ 2000 αἴθουσες προβολῆς. Οἱ ταινίες ποὺ ἦταν ἀρχικὰ διασκεδαστικές, γίνονται τώρα συστηματικὰ μὲ μεταφορὲς ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα: «Ντάμα Πίκα», «Σονάτα Κρόϋτζερ», «Ταρὰς Μπούλμπα» Ταυτόχρονα ἀναπτύσσεται ὁ καλλιτεχνικὸς κινηματογράφος καὶ ἐπικρατοῦν δύο τάσεις: ὁ νατουραλισμὸς τοῦ Προτοζάνωφ καὶ ὁ ἐξπρεσιονισμὸς τοῦ Μπάουερ. Γιὰ νὰ κρατήσει τὸ ἠθικὸ τοῦ στρατοῦ ἱδρύει τὴν ἑταιρεία «Σκομπέλεφ» ποὺ γυρίζει «ἰδεολογικὲς» δῆθεν ταινίες μὲ θέματα σωβινισμοῦ.

Στὴν ἐπανάσταση τοῦ 1917 οἱ Καλίνιν καὶ Λουνατσάρσκυ διακηρύσσουν πὼς ὁ κινηματογράφος ποὺ ἦταν ἰδεολογικὸ ὄργανο τοῦ ἀστισμοῦ, θὰ γίνει ὄχημα γιὰ τὶς ἰδέες τοῦ προλεταριάτου. Ὁ Λουνατσάρσκυ διευθύνει τὶς Ἐπιτροπὲς Κινηματογράφου ποὺ τὸ 1918 σχηματίζουν τὴν ἕνωση «Σεβσαπκινό». Οἱ ἀντιδραστικοὶ ἑνώνονται στὴν Ἕνωση τῶν ἐργατῶν κινηματογραφικῆς τέχνης χρησιμοποιώντας ὀνόματα - δεντέτες.

Οἱ ἱδρυτὲς τῆς FEKS, Τράουμπεργκ, Γιούτκεβιτς, καὶ Κόζιντσεφ τὸ 1922.

Οἱ περισσότεροι ρῶσοι κινηματογραφιστὲς καταφεύγουν στὴ Δύση, μαζὶ καὶ ὁ Πρωτοζάνωβ — ὁ Μπάουερ πέθανε πρόωρα. Ὁ Λένιν κάλεσε τὸ 1923 τὸν Γκρίφφιθ, ἀλλὰ χωρὶς ἀποτέλεσμα. Στὶς 19-12-1922 ἱδρύεται ἡ «Γκοσκινὸ» (Κινηματογράφος τοῦ κράτους) ποὺ στὰ 1924 ἀρχίζει νὰ παράγει ταινίες, ἀλλὰ ἀπέτυχε καὶ ἀντικαθίσταται στὰ 1925 ἀπὸ τὴν «Σόβσινο». Δημιουργοῦνται καὶ ἄλλες ἑταιρεῖες ποὺ ἀσχολοῦνται ὅμως κυρίως μὲ εἰσαγωγὴ δυτικῶν ταινιῶν — τὸ 1921 εἰσάγεται καὶ ἡ «Μισαλλοδοξία» τοῦ Γκρίφφιθ. Ἀπὸ τὶς 350 ταινίες ποὺ γυρίζονται στὰ 1915, ρεκὸρ τῆς τσαρικῆς παραγωγῆς, τὸ 1924 παράγονται μόνο 94 ταινίες.

Μέσα ἀπ' αὐτὲς τὶς δύσκολες συνθῆκες στὰ πρῶτα χρόνια τῆς ἐπανάστασης γεννήθηκε ὁ σοβιετικὸς ρεαλισμός, ποὺ ὀνομάσθηκε «χρυσὴ ἐποχὴ» στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. Οἱ ἄνθρωποι ποὺ τὸν ἔκαναν ἀνῆκαν στὴν Ἀβὰν Γκὰρντ τῆς τέχνης ἢ ἐπηρεάστηκαν ἄμεσα ἀπ' αὐτήν. Αὐτὸ δὲν σημαίνει πὼς ἡ Ἀβὰν Γκὰρντ ἦταν κοινωνικὰ ἐπαναστατική, γιατὶ ὅπως θὰ δοῦμε, ἀναγκάστηκαν, φανερὰ ἢ ὄχι, νὰ τὴν ἐγκαταλείψουν καὶ γιατὶ οἱ κύριες πηγές της ἀνῆκαν στὸν φουτουρισμὸ ποὺ δέθηκε ἰδεολογικὰ μὲ τὸν ἰταλικὸ φασισμό. Ἡ ἐξήγηση ὀφείλεται στὸ ὅτι ἡ Πρωτοπορεία ἀναζητοῦσε διέξοδο στὸ νέο μέσον ἀναπαράστασης, στὴν 7η τέχνη καὶ ἡ διέξοδος αὐτὴ τῆς δόθηκε γιατί, ἀντίθετα μὲ ὅ,τι ἔγινε στὴ Γαλλία, ὁ ἐμπορικὸς κινηματογράφος εἶχε σχεδὸν ἐκμηδενιστεῖ.

## Η ΑΒΑΝ ΓΚΑΡΝΤ ΚΑΙ Η ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ

Ἡ Ἀβὰν Γκὰρντ διογκώθηκε αἰφνίδια στὴ Ρωσία στὰ χρόνια τοῦ πολέμου. Ὁ Μέγιερχολντ πρωτοπόρος στὴ σκηνοθετικὴ ἀνανέωση τοῦ θεάτρου καὶ ἱδρυτὴς τοῦ κονστρουκτιβισμοῦ, στρέφεται τὸ 1915 στὸν κινηματογράφο γιὰ νὰ λύσει προβλήματα ποὺ τοῦ ἔμειναν ἄλυτα στὸ θέατρο. Ἀναζητάει τὴν ἐξερεύνηση τῶν τεχνικῶν δυνατοτήτων τοῦ κινηματογράφου: φῶς, χρόνος, ρυθμός, κινήσεις τοῦ ἠθοποιοῦ. Πιστεύει πὼς «ὅλη ἡ δθόνη εἶναι κίνηση», καὶ γυρίζει τὶς ταινίες «Ντόριαν Γκρέυ» (1915) καὶ «Ὁ δυνατὸς ἄνθρωπος» (1917). Μετὰ τὴν ἐπανάσταση ἐπιχείρησε νὰ γυρίσει πολλὲς ταινίες καὶ ἔγραψε κείμενα θεωρητικὰ καὶ κριτικὲς ταινιῶν.

Στὰ 1915 ἱδρύεται ἡ φορμαλιστικὴ σχολὴ τῆς Μόσχας ποὺ ἀνανεώνει τὴν αἰσθητικὴ ἀνάλυση τῆς ποίησης. Ἐκεῖνο ὅπως ποὺ ἐπικρατεῖ περισσότερο στὴ ρωσικὴ Ἀβὰν Γκὰρντ εἶναι ὁ φουτουρισμός. Τὸ ρεῦμα αὐτὸ ξεκινάει στὴν Ἰταλία στὰ 1909 ἀπὸ τὸν Μαρινέτι καὶ προπαγανδίζει τὸν πόλεμο, τὴ σκληρότητα καὶ τὸν φασισμὸ — στὰ 1911 ὁ Μαρινέτι γράφει ποίημα γιὰ τὴν κατάκτηση τῆς Λιβύης. Ἐκθειάζει τὸν αἰώνα τῆς μηχανῆς καὶ τὴν ἐξομοίωση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὴ μηχανή: «δημιουργοῦμε τὸ μηχανικὸ ἄνθρωπο». Κηρύσσει τὸν πόλεμο στὴν παραδοσιακὴ τέχνη καὶ τὴν καταστροφὴ τῶν μουσείων, γιατὶ ἀνήκουν στὴν παραδοσιακὴ λογική. Ταυτόχρονα στρέφεται στὸ μυστικισμό, διακηρύσσει τὴν κατάργηση τῆς γραμματικῆς σύνταξης (1912), «τὸ μίσος στὴ διάνοια καὶ τὴν ἀφύπνιση τῆς θείας ἔμπνευσης». Ὑποστηρίζει ἀκόμα πὼς ὁ λόγος πρέπει νὰ δοθεῖ στὰ ἀντικείμενα καὶ στὶς μηχανές. Σὲ προέκταση ὑποστηρίζει πὼς «ὁ κινηματογράφος δείχνει τὶς κινήσεις τῆς ὕλης, ἔξω ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς λογικῆς». Στὰ 1913 ὁ Μαρινέτι βλέπει τὸν κινηματογράφο σὰν ἐξάρτημα τοῦ μιούζικαλ. Ἡ ἰδέα αὐτὴ καλλιεργεῖται ἐπίσης στὴν πρώτη περίοδο τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου ἀπὸ τὸν Κουλέχωφ, τὸν Ἀϊζενστάϊν καὶ τὴν ὁμάδα F.E.K.S.

Τὸ Σεπτέμβρη τοῦ 1917 ἱδρύεται μὲ πρωτοβουλία τοῦ Λουνατσάρσκυ ἡ «Προλετκούλτ» μὲ σκοπὸ νὰ ἐνθαρρύνει τοὺς νέους ἐργάτες ν' ἀναπτύξουν μιὰ προλεταριακὴ κουλτούρα. Σ' αὐτὴν μετέχουν οἱ Καλίνιν καὶ Σαμοΐλωφ καὶ μέσα στὸ πρόγραμμά της ἐντάσσεται καὶ ἡ μετατροπὴ τοῦ κινηματογράφου σὲ ὅπλο γιὰ τὴ συνειδητοποίηση καὶ τὴν πάλη τῆς ἐργατικῆς τάξης. Ὁ ἴδιος ὁ Λουνατσάρσκυ εἶχε πλούσια κλασικὴ παιδεία, ἀλλὰ συμπαθοῦσε τὰ νέα ρεύματα. Κάποτε ὁ Λένιν μπροστὰ σ' ἕνα φουτουριστικὸ γλυπτὸ εἶπε: «δὲν καταλαβαίνω τίποτα, ρωτῆστε τὸν Λουνατσάρσκυ».

Οἱ διακηρύξεις τῆς «Προλετκούλτ», ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὸν ἐμπειροκριτικιστὴ Μπογδάνωφ, τόνιζαν πὼς ἡ τέχνη εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ ἰσχυρὰ ὄργανα τῶν ταξικῶν δυνάμεων καὶ πὼς τὸ προλεταριάτο μπορεῖ νὰ δημιουργήσει τὴ νέα κουλτούρα μὲ τὴν αὐθόρμητη ἐνέργειά του καὶ τὴ βοήθεια τοῦ ἐπαναστατικοῦ πνεύματος. Ἀποτέλεσμα ἦταν νὰ δημιουργηθοῦν μέσα στὴν Προλετκούλτ δύο τάσεις: 1) τῶν προλεταρίων συγγρα-

φέων καὶ 2) τῶν φουτουριστῶν, ἀπὸ ἐκπροσώπους τῆς προεπαναστατικῆς κουλτούρας καὶ τῆς Ἀβὰν Γκάρντ ποὺ προσχώρησαν ἐκεῖ.

Οἱ Καλίνιν, Λένιν καὶ Τρότσκυ ἐπέκριναν τὸν φουτουρισμὸ καὶ ὁ Μπογκτάνωφ εἶχε ἐπιτεθεῖ στὸν κύριο ἐκπρόσωπό του, τὸν Μαγιακόφσκυ. Οἱ φουτουριστὲς εἶχαν κοινὸ μὲ τὴν «Προλετκοὺλτ» τὴν ἐπανάσταση στὴν παραδοσιακὴ κουλτούρα, ὅπου ὅμως ἔπαιζαν τὸ ρόλο τοῦ προφήτη μὲ βερμπαλιστικὰ μέσα. Ὅμοια μὲ τὸν Μαρινέτι, ὁ Μαγιακόφσκυ ἀπέρριπτε ὅλους τοὺς κλασικούς (1912). Τὸ 1918 οἱ φουτουριστὲς συμμάχησαν μὲ τὴν ἐπανάσταση καὶ ἔκαναν τὴν ὁμάδα Konfuts (=κομμουνιστὲς - φουτουριστές). Τὸν ἴδιο χρόνο ἱδρύεται ἡ ΙΖΟ (Κρατικὴ Ἐπιτροπὴ Λαοῦ καὶ Παιδείας) ποὺ ἐκφράζει τὴν ἔγκριση τῆς ἐπανάστασης σ' ὅλες τὶς τάσεις τῆς Ἀβὰν Γκάρντ. Στὴν ἵδρυση τῆς ἐφημερίδας της «Ἡ Τέχνη καὶ ἡ Κοινωνία» μετέχει ὁ Μαγιακόφσκυ, ποὺ σὲ ποίημά του ζητάει τὴν καταστροφὴ τῶν μουσείων.

Ὁ Λένιν θεωροῦσε πὼς ἡ Ἀβὰν Γκάρντ ἀποτελοῦσε ἄσκοπη σπατάλη καὶ πὼς ἡ καταπολέμηση τοῦ ἀναλφαβητισμοῦ ἦταν πολὺ πιὸ ἐπείγον. Ἡ Προλετκοὺλτ ὁδηγήθηκε σὲ ὑπερθέματα μὲ μυστικισμὸ καὶ στὰ 1926 ἔσβυσε.

Στὴ διάρκεια τῆς ἐπανάστασης ὁ Κουλέχωφ, ὁ Βερτὼφ καὶ ὁ Τισὲ (κατοπινὸς ὀπερατὲρ τοῦ Ἀϊζενστάϊν) γυρίζουν ἐπίκαιρα ἀπὸ τὶς μάχες. Ἡ μεγάλη ἔλλειψη τοῦ φίλμ τοὺς ἀναγκάζει νὰ καταφύγουν στὸ μοντάζ. Ἡ δυσκολία αὐτὴ ἦταν ἕνας ἀπὸ τοὺς πολλοὺς λόγους ποὺ συνέβαλαν στὴν ἀνάπτυξη τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου.

Στὸ τέλος τοῦ πολέμου διαμορφώνονται τρεῖς ὁμάδες ποὺ ἀνήκουν στὸν πειραματικὸ κινηματογράφο καὶ στὴν Ἀβὰν Γκάρντ: «Οἱ «Κινόκς τοῦ Βερτώφ, Τὸ «Πειραματικὸ ἐργαστήριο» τοῦ Κουλέχωφ καὶ «Ἡ Φάμπρικα τοῦ Ἐκκεντρικοῦ Ἠθοποιοῦ»: F.E.K.S.

## Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ - ΜΑΤΙ

«Κινόκς». Ὁ Βερτὼφ ξεκίνησε νὰ πειραματίζεται στὴ μουσικὴ ἤχων μὲ τὴ βοήθεια τοῦ φωνογράφου. Τὴ «μουσικὴ τῶν θορύβων» εἶχε δημιουργήσει στὰ 1913 ὁ ἰταλικὸς φουτουρισμός. Συσκευὲς γιὰ τὴν παραγωγὴ θορύβων εἶχαν ἀπὸ τὸν 19ον αἰώνα, τὰ παρασκήνια τῶν θεάτρων (ρίχνοντας χαλίκια σὲ ξύλινο κύλινδρο παράγεται ὁ ἦχος τῆς βροχῆς) κι αὐτὸ τὸ μιμήθηκε ὁ βουβὸς κινηματογράφος. Ἡ μουσικὴ τῶν θορύβων ἀνοίγει τὴν προοπτικὴ σὲ ἄπειρη ποικιλία ἤχων, ἀλλὰ ὁ φουτουρισμὸς ἀποσκοποῦσε στὴν ἀφαίρεση καὶ γι' αὐτὸ ἀπέκλεισε τὴν ἐγγραφὴ ἤχων ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ σὲ γραμμόφωνο. Αὐτὸς ποὺ πρῶτος ἀσχολήθηκε μὲ τὸ ἠχητικὸ μοντάζ στὸ γραμμόφωνο ἦταν ὁ Γκυγιὼμ Ἀπολλιναὶρ στὰ 1914. Ὁ Βερτὼφ ἀγνοοῦσε τοὺς πειραματισμοὺς τοῦ Ἀπολλιναὶρ, στὰ 1917 ἐγκατέλειψε τὸ ἠχητικὸ μοντάζ καὶ στράφηκε στὸν κινηματογράφο.

Στὰ 1850 - 70 ἐμφανίζεται τὸ φωτομοντάζ καὶ στὰ 1912 τὸ κολλάζ ὑλικῶν ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τῆς Ἀβὰν Γκάρντ, Ματὶς καὶ Μπρὰκ καὶ κυ-

ρίως ἀπὸ τοὺς κυβιστές, ἀργότερα καὶ ἀπὸ τοὺς νταναϊστές.

Τὸ μοντὰζ τοῦ ζωγραφικοῦ πίνακα ἀπὸ πραγματικὰ ἀντικείμενα (σπίρτα, χαρτιὰ κ.ἄ.) ἀναπτύσσεται τὸ 1918 ἀπὸ τὸν γερμανὸ Χέρφηλντ. Στὰ 1912 - 20 ὁ Βερτὼφ εἰσάγει τὴν ἴδια μέθοδο στὸ φίλμ, ἀλλὰ στὰ 1922 ὁμολογεῖ πὼς ἔνανε λάθος. Καταδικάζει τὸν ἀστικὸ κινηματογράφο τῶν σκηνοθετῶν», τὴν F.E.K.S. καὶ τὴν «παραγωγὴ ἀτραξιὸν» τοῦ Ἀϊζενστάϊν. Διατηροῦσε ὅμως τὴν ἐπιροὴ τοῦ φουτουρισμοῦ καὶ σκεπτόταν τὴν παραγωγὴ ἑνὸς «μηχανικοῦ μπαλέτου». Ἐπὶ πλέον ἀρνιόταν νὰ σενάριο καὶ τὴ μεταφορὰ ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα.

Ὁ Βερτὼφ συνδέει τὴν ἐπαναστατικότητα τῆς Πρωτοπορείας μὲ τὴ δημιουργία τοῦ ντοκυμανταίρ. Τὸ 1923 ἱδρύει τὴν ὁμάδα τῶν Κινόκς, ποὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὴν καταγραφὴ τῶν γεγονότων. Ἀνοίγει ἔτσι ἕνα νέο δρόμο γιὰ τὸν κινηματογράφο, ποὺ τὸν ὀνομάζει «Κινηματογράφος - μάτι» (ὑποστηρίζει πὼς ἡ κάμερα μπορεῖ νὰ συλλάβει αὐτὰ ποὺ δὲν βλέπει τὸ ἀνθρώπινο μάτι). Πολεμάει τὸν καλλιτεχνικὸ κινηματογράφο, τὴν ἀστικὴ τέχνη, τὰ στούντιο, τὸ ντεκὸρ καὶ τοὺς ἠθοποιούς. Ταυτόχρονα ξεχωρίζει τὸν «Κινηματογράφο - μάτι» ἀπὸ τὸν ἐπιστημονικὸ καὶ παιδαγωγικὸ κινηματογράφο. Τὸ 1926 γράφει: «Δὲν ἔχουμε καμιὰ ἀνάγκη γιὰ ἀπέραντα ἀτελιέ, ἐπιβλητικὰ ντεκόρ, «μεγαλοπρεπεῖς» σκηνοθέτες καὶ «αἰσθησιακὲς» στάρ. Ἀντίθετα ἔχουμε ἀπόλυτη ἀνάγκη γιά: 1) γρήγορα μέσα μεταφορᾶς, 2) φίλμ μεγάλης εὐαισθησίας, 3) μικρὲς καὶ ἐλαφρὲς χειροκίνητες μηχανές, 4) ἐλαφρὰ φωτιστικά, 5) ταχυκίνητο συνεργεῖο σινε - ρεπόρτερ καὶ 6) πλῆθος «παρατηρητῶν».

Βασικοὶ ἄξονες γιὰ τὸν «Κινηματογράφο - μάτι» εἶναι: 1) ἡ συνεχὴς ἐπεξεργασία τοῦ μοντὰζ πρὶν καὶ μετὰ τὸ γύρισμα, 2) ἡ συνεχὴς ἀναζήτηση καὶ αὐτοσχεδιασμὸς (κυριαρχία τοῦ τράβελιν, εἰδικὲς λήψεις, ὅπως π.χ. ἡ τοποθέτηση τῆς κάμερα στὶς γραμμὲς κάτω ἀπὸ τὸ τραῖνο, τρυκὰζ ὅπως ἡ διπλοτυπία κ.ἄ.), 3) ἡ καταγραφὴ τῆς ἀληθινῆς κοινωνικῆς ζωῆς. Γι' αὐτὸ τὸ τελευταῖο ἀναζήτησε πολλοὺς τρόπους νὰ κινηματογραφεῖ γεγονότα χωρὶς νὰ τὸν ἀντιλαμβάνονται οἱ ἄνθρωποι γιὰ νὰ μὴ στρέφουν τὴν προσοχή τους στὴ μηχανὴ καὶ νὰ «στήνονται». Ἄλλο πρόβλημα ποὺ ἀντιμετώπισε ἐπίσης ἦταν νὰ ἐπιλέγει ἢ νὰ «προκαλεῖ» τὰ πιὸ σημαντικὰ γεγονότα. Στὴν ταινία του «ὁ ἄνθρωπος καὶ ἡ κάμερα» (1928) κάνει ἀποστασιοποίηση, δηλαδὴ μᾶς δείχνει τὴν ἐπεξεργασία στὰ ἐργαστήρια τοῦ φίλμ ποὺ προβάλλει κ.λ.π. Γύρισε πολλὰ ἐπίκαιρα γιὰ λογαριασμὸ τοῦ κράτους. Ἡ ταινία του «Συμφωνία τοῦ Κάτω Ντὸν» (1930) ἦταν ἡ δεύτερη ὁμιλοῦσα καὶ ἔγινε στὴν ΕΣΣΔ. Καλύτερη ταινία του εἶναι «Τρία τραγούδια γιὰ τὸν Λένιν» (1934).

Παρὰ τὴν ἐπιμονή του στὸ γεγονὸς τῆς ζωῆς, ὁ Βερτὼφ ἀναζητάει μέσα ἀπ' αὐτὸ τὴν ποίηση. Ἔβλεπε τὴν ταινία μόνο σὰν θέαμα καὶ δὲν διανοήθηκε ποτὲ αὐτὸ ποὺ τόλμησε ὁ Μεντβέκιν, δηλαδὴ νὰ τὴ χρησιμοποιήσει σὰν ὄργανο γιὰ τὴ ζωή. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἡ ἀπέχθειά του στὴν ἀφήγηση καὶ οἱ πειραματισμοί του δὲν τὸν βοήθησαν νὰ πάρει θέση πλάϊ στοὺς ἄλλους σοβιετικοὺς σκηνοθέτες. Δὲν εἶναι ἄσχετος ὁ πα-

ραμερισμὸς τοῦ Βερτὼφ μὲ τὴν περίπτωση Πορτοζάνωφ.

Γιὰ νὰ ἀνταδράσει στὴν εἰσροὴ τῶν δυτικῶν ταινιῶν καὶ γιὰ νὰ καλύψει τὶς αὐξημένες ἀνάγκες τοῦ κοινοῦ γιὰ τὸν ἀφηγηματικὸ κινηματογράφο, ποὺ προκάλεσε ἡ διομηχανοποίηση καὶ ἡ ἀλλαγὴ τῆς ζωῆς, ἡ Κυβέρνηση πέτυχε τὴν ἐπιστροφὴ τοῦ Προτοζάνωφ τὸ 1924 καὶ τοῦ διέθεσε ὅλα τὰ μέσα. Ὁ Προτοζάνωφ ξεπερνάει τὸ μελοδραματισμὸ τῶν προεπαναστατικῶν ταινιῶν του καὶ εἰσάγει τὴ «μεγαλοπρεπὴ» σκηνοθεσία τῶν δυτικῶν, ὁπότε κερδίζει τὴ δημόσια ἐπιτυχία μὲ τὴν ταινία «Αἴλίτα» (1924) καὶ τὸ «Κάλεσμά του» (1925), ταινία ἀφιερωμένη στὸ Λένιν. Στὶς ταινίες του «Ὁ ράφτης τοῦ Ρορζὸκ» (1925) καὶ «Ἡ δίκη τῶν τριῶν ἑκατομμυρίων» (1926) ἀναπτύσσει τὸ χιουμοριστικὸ πνεῦμα ποὺ θυμίζει τὸν Ρενὲ Κλαίρ. Ὁ «48ος» (1927), ταινία ποὺ θὰ ξαναφτιάξει τὸ 1927 ὁ Τσουχράϊ ἐπιστρέφει στὰ ἀνθρώπινα συναισθήματα. Ἀλλὰ ὁ Προτοζάνωφ ἀποτελεῖ μιὰ καλὴ ἔκδοση τοῦ τυποποιημένου κινηματογράφου.

## ΤΟ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ

Στὸν κινηματογράφο μπῆκε ὁ Κουλέχωφ στὰ 1916, σὰν βοηθὸς τοῦ Μπάουερ στὸ ντεκὸρ καὶ κάνει τὴν πρώτη του ταινία «Τὸ σχέδιο τοῦ μηχανικοῦ Πράϊτ» τὸ 1917, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Μπάουερ. Στὰ 1918 - 20 βρίσκεται στὶς γραμμὲς τοῦ Κόκκινου Στρατοῦ καὶ μαζὶ μὲ τὸν Τισσὲ ταυτόχρονα πολεμοῦν καὶ γυρίζουν ἐπίκαιρα: «...σὰν σκηνοθέτης εἶχα ἕνα πολυβόλο καὶ ὁ Τισὲ ἦταν ὁ ὀπερατέρ μου. Μιὰ μέρα ἑτοιμαζόμαστε νὰ τραβήξουμε πάνω ἀπ' ἕνα καμιόνι, ὅταν βλέπουμε μπροστά μας, τριάντα μέτρα ἀπὸ ἐμᾶς, ἕνα κανόνι τῶν Λευκῶν. Τὸ κανόνι ἀρχίζει νὰ μᾶς βαράει. Ἀπαντάω μὲ τὸ πολυβόλο. Οἱ ὀβίδες δὲν πετυχαίνουν τὸ καμιόνι καὶ ὁ Τισὲ κρατώντας μιὰ βαριὰ μηχανὴ μὲ μανιβέλα δὲν ἐγκαταλείπει τό καμιόνι, μονάχα τραβάει τὶς βόμβες ποὺ πέφτουν. Ἔπειτα ἀπὸ λίγο ἀφίνουμε τὸ καμιόνι. Ἡ τελευταία βόμβα βρίσκει τὸ στόχο της, πέφτει πάνω στὸ καμιόνι. Πράγματι ἦταν δύσκολη δουλειά».

Στὰ 1920 ὁ Κουλέχωφ διδάσκει στὴ «Σχολὴ Κινηματογραφίας» τῆς Μόσχας. Στὰ 1922 ἱδρύει τὸ «Πειραματικὸ Ἐργαστήριο» ποὺ ἦταν μᾶλλον σχολὴ ἠθοποιῶν, γιατὶ δὲν ὑπῆρχε φίλμ. Στοὺς μαθητὲς περιλαμβάνονται ὁ Πουντόβκιν, ἡ Χόχλοβα, ὁ Κομάρωφ κ.ἄ. Στὰ 1923 ἀποκτοῦν φίλμ καὶ ἕως τὰ 1927 γυρίζουν τὶς ταινίες: «Ὁ κ. Οὐέστ στὴ χώρα τῶν μπολσεβίκων», «Ἡ ἀκτίνα τοῦ θανάτου» καὶ «Ντούρα Λέξ». Μετὰ τὸ 1927 τὸ Ἐργαστήριο διαλύεται, ὁ Κουλέχωφ γυρίζει ἄλλες δυὸ ταινίες καὶ στὸν πόλεμο 1941 - 45 γυρίζει ἐπίκαιρα ἀπὸ τὸ μέτωπο. Στὰ 1923 παίρνει μέρος στὸ Ἐργαστήριο κι ὁ Ἀϊζενστάϊν, ὥστε ὁ Κουλέχωφ θεωρεῖται δάσκαλος τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου.

Ὁ Κουλέχωφ πειραματίστηκε ἐντατικὰ στὸ μοντὰζ καὶ ἐπηρέασε τοὺς Ἀϊζενστάϊν, Πουντόβκιν, Μπάρνετ. Ὅταν γύριζε τὸ «Σχέδιο τοῦ μηχανικοῦ Πράϊτ», ἐπρόκειτο νὰ πάρει ἕνα πλάνο ὅπου ἄνθρωποι κοιτάζουν ψηλὰ τὰ ἠλεκτρικὰ καλώδια. Ἐπειδὴ αὐτὸ ἦταν δύσκολο τεχνι-

κά, γύρισε χωριστὰ καὶ σὲ ἄλλο μέρος ἠλεκτρικὰ καλώδια. Ἀργότερα πειραματίστηκε στὸ γνωστὸ μοντὰζ (ἢ κολὰζ) τῶν πλάνων μὲ τὸν Μοζούκιν καὶ ὁδηγήθηκε στὸ «γεωγραφικὸ μοντάζ»: μὲ τὴ βοήθεια τοῦ μοντὰζ μποροῦσε νὰ συνθέσουμε μὲ λήψεις ἀπὸ διάφορα σημεῖα ἕνα νέο χῶρο. Οἱ διαφορὲς τοῦ Κουλέχωφ μὲ τὸν Βερτὼφ εἶναι: 1) Ὁ Βερτὼφ ὑπερβάλλει τὸ μοντὰζ πέρα ἀπὸ τὸ χῶρο καὶ στὸ συνδυασμὸ χώρου - χρόνου. 2) Ὁ Βερτὼφ ἀρνιέται τὸν ἠθοποιὸ ἐνῶ ὁ Κουλέχωφ, ἂν καὶ τὸν ἀφτικαθιστᾶ μὲ τὸν ὅρο «ζωντανὸ μοντέλο» ἐκπαίδευε ἐπαγγελματίες ἠθοποιοὺς τοῦ κινηματογράφου. Τυποποιοῦσε τὴ λειτουργία τους σὰν μηχανικὸ παιχνίδι.

F.E.K.S.

Ἡ «Φάμπρικα τοῦ Ἐκκεντρικοῦ Ἠθοποιοῦ» ἱδρύθηκε τὸ 1921 στὸ Λένινγκραντ, σὲ μιὰ περίοδο στερήσεων, ἐπαναστατικοῦ πυρετοῦ καὶ ρομαντικῆς πίστης στὸ ἀπεριόριστο. Ὁ ἐνθουσιασμὸς τῆς ἐπανάστασης εἶχε γκρεμίσει τοὺς φραγμοὺς τῆς παράδοσης καὶ εἶναι ἀνοικτὸς ὁ δρόμος στὸν πειραματισμό. Ἐνῶ τὰ ἐργοστάσια δὲν ἄρχισαν ἀκόμα νὰ δουλεύουν, οἱ φουτουριστὲς κολλοῦν ἀφίσες στὶς πλατεῖες καὶ ἕνα ἔργο τοῦ Τολστόϊ μετατρέπεται σὲ θέαμα τσίρκου. Τὸ 1922 ἡ F.E.K.S. τοιχοκολλάει τὸ μανιφέστο της, μεταφρασμένο σὲ πολλὲς γλῶσσες ὅπου δίνουν τὸ σύνθημα:

«...Στὶς μηχανές, ὑμάντες μετάδοσης, ρόδες, χέρια, πόδια, ἠλεκτρισμό, ρυθμὸ παραγωγῆς.

Χθές: μουσεῖα, καθεδρικοί, βιβλιοθῆκες.

Σήμερα: φάμπρικες, ἐργαστήρια, ναυπηγεῖα».

Στὴ μουσικὴ ἀναγνωρίζουν τὴ «νέγρικη μουσικὴ καὶ τὰ μιὰρ τοῦ τσίρκου». Στὸ θέατρο ἀναγνωρίζουν τὸ «μιούζικαλ, τὸν κινηματογράφο, τὸ λούνα πάρκ, τὸ θαυματοποιό, τὸ μπόξ».

Τὴν ὁμάδα τῆς F.E.K.S. ἵδρυσαν οἱ Κόζιντσεφ, Τράουμπεργκ καὶ Γιούτκιεβιτς. Οἱ πρῶτοι ὀπαδοί της ποὺ παρουσιάστηκαν ἦταν ἕνας τραγουδιστής, ἠθοποιὸς τσίρκου καὶ ἕνας γιαπωνέζος ζονγκλέρ. Στὰ κείμενά της συναντοῦμε τὶς ἰδέες τοῦ φουτουρισμοῦ γιὰ τὴν ἀποθέωση τῶν μηχανῶν καὶ τὴ διάλυση τῶν μουσείων, καθὼς καὶ τὸν πολυφωνισμὸ τῆς Ἀβὰν Γκὰρντ ὅπου ἀνακατεύονται ἡ ἐπανάσταση τῶν μορφῶν, τὸ λαϊκὸ θέαμα καὶ ἡ μαγεία.

Ἡ τάση πρὸς τὸ μυστικὸ ποὺ χαρακτηρίζει τὸ ντανταϊσμὸ καὶ τὴν ἐξέλιξή του πρὸς τὸ σουρεαλισμό, βρίσκεται μέσα στὴν καρδιὰ τῆς ἔννοιας τοῦ «ἐκκεντρικοῦ». Ἡ F.E.K.S. διακηρύσσει: «τὸ κανκὰν στὸ νῆμα τῆς λογικῆς· τὸ πέρασμα στὸ ἐκκεντρικό, μέσα ἀπὸ τὸ ἀδιανόητο καὶ τὸ ἀδύνατο». Καὶ ὁ Κόζιντσεφ διευκρινίζει: πῶς ἐκκεντρικὸ εἶναι: «ἡ λογικὴ τοῦ ἀνοητικοῦ», «ἡ σατυρικὴ στάση καὶ ἡ προσπάθεια ν' ἀντιστραφεῖ ἐντελῶς, νὰ παραμορφωθεῖ καὶ νὰ ἀποδειχτεῖ ὁ παραλογισμὸς ἐκείνου ποὺ στέκει σὰν κανόνας».

Ἐκεῖνο ποὺ δίνει τὸ χαρακτήρα τοῦ μυστικοῦ στὸ κίνημα τῶν καλ-

λιτεχνῶν κατὰ τῆς λογικῆς εἶναι ἡ ἔλξη στὸ μαγικό. Εἶναι γνωστὴ ἡ στροφὴ τῆς γαλλικῆς Ἀβὰν Γκὰρντ στὸ μαγισμὸ τοῦ Μελιὲς καί, λίγο ἀργότερα, ὁ ἐνθουσιασμὸς τοῦ σουρεαλισμοῦ γιὰ τὸ «ρεαλιστικὸ» μυστηριῶδες τοῦ Φεγιάντ. Εἶναι χαρακτηριστικὸς ἐπίσης ὁ κοινὸς προσανατολισμὸς τῆς γαλλικῆς καὶ τῆς ρωσικῆς Ἀβὰν Γκὰρντ στὸν κινηματογράφο. Ἡ νέα γενιὰ ἔβλεπε σ' αὐτὸν «κάτι σὰν Ἐλντοράντο» κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Κόζιντσεφ, ἀπὸ τὸ πάθος της νὰ σπάσει ὁριστικὰ τοὺς δεσμοὺς μὲ τὸ παρελθὸν τῆς τέχνης στὰ πρῶτα μετεπαναστατικὰ χρόνια.

Στὴν ἀνακάλυψη τοῦ κινηματογράφου ἀπὸ τὴν Ἀβὰν Γκὰρντ ὑπάρχουν πολλὲς «σύνδρομες» αἰτίες: ἡ ἀναζήτηση μοντέρνων ἐκφραστικῶν μέσων, ἡ κατάκτηση τοῦ μεγάλου λαϊκοῦ κοινοῦ, ἀλλὰ καὶ ἡ τάση στὸ μυστικό. Πρέπει νὰ δεχθοῦμε πὼς τὸ φαινόμενο ἀναπτύχθηκε μὲ ἀμοιβαιότητα γιατὶ ὁ κινηματογράφος ἐπιτάχυνε τὸν προσανατολισμὸ αὐτό. Ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς ζωῆς του προκάλεσε σοβαρὴ ἀναστάτωση, ποὺ τὸν ἔφερε σὲ ρήξη μὲ τὴν καθιερωμένη τέχνη. Ἀντικατάστησε τὰ διάφορα εἴδη λαϊκοῦ θεάματος, ἐνσωμάτωσε τοὺς διάσπαρτους μύθους καὶ ἔγινε ὁ κύριος φορέας ψυχαγωγίας τῆς πλατειᾶς μάζας. «Ὁ ταχυδακτυλουργὸς Μελιὲς ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ κατανόησε τὶς δυνατότητες τοῦ νέου αὐτοῦ θαύματος, τοῦ κινηματογράφου καὶ κυρίως τὶς «ὑπερφυσικές του δυνατότητες» γράφει ὁ Κόζιντσεφ. Ἂς μὴ ξεχνᾶμε ὅτι τὸ λαϊκὸ σινεμὰ καὶ ἡ πρωτοπορεία εἶχαν κοινὸ ἀντίπαλο τὴν ἀκαδημαϊκὴ τέχνη. Ἀκόμα τὸ μπουρλέσκ, τὸ φανταστικὸ καὶ τὸ σήριαλ ἀποτελοῦσαν τὰ βασικὰ εἴδη τῆς λαϊκῆς μυθολογίας ποὺ ἀναπτύχθηκαν ἀπὸ τὸν κινηματογράφο.

Ἡ F.E.K.S. στηρίζει τὸ ἐκκεντρικὸ σὲ μιὰ σύνθεση τῶν εἰδῶν μπουρλέσκ, φανταστικὸ καὶ σήριαλ, ἀλλὰ δίνοντας τὸ κέντρο βάρους στὸ πρῶτο. Στὸ ἄρθρο του «Ὁ Σαρλὼ καὶ τὸ ἐκκεντρικὸ» ὁ Κόζιντσεφ διευκρινίζει τὸν προσανατολισμὸ στὸ μπουρλέσκ. Πίσω ἀπὸ τὸν Σαρλὼ ἀνακαλύπτει «τὴν ἄδοξη γενεαλογία τῶν μπουφόνων καὶ τῶν παλιάτσων τῶν μίμων τοῦ τσίρκου καὶ τῆς φαρσοκωμωδίας».

Στὸ μπουρλέσκ συμπλέκονται τρεῖς κύριες κατηγορίες ποὺ εἶναι διαφορετικὲς καὶ συχνὰ συγχέονται μεταξύ τους ἢ καὶ μὲ τὶς ὑποκατηγορίες τους: 1) Ἡ κοινωνικὴ σάτυρα, ποὺ ἔχει περιεχόμενο ἀρνητικὸ ὡς πρὸς τὶς καθιερωμένες ἀξίες — ὁ «τρελλὸς» τῆς σαιξπηρικῆς κωμωδίας καὶ ὁ Καραγκιόζης εἶναι τροποποιήσεις τῆς κατηγορίας αὐτῆς ὅταν ἐντάσσεται σὲ κοινωνικοὺς ρόλους καὶ «νομιμοποιεῖται». 2) Τὸ σκῶμμα, ποὺ λειτουργεῖ σὰ μηχανισμὸς ἐλέγχου καὶ ἐπιδοκιμασίας στὶς ἀποκλίσεις ἀπὸ τὶς καθιερωμένες ἀξίες καὶ ἔχει θετικὸ περιεχόμενο προσαρμογῆς σ' αὐτές. 3) Ἡ ἱλαρότητα ποὺ προκαλεῖται ἀπὸ τὸ ἀπρόοπτο στὶς σχέσεις τῶν πραγμάτων, ἄσχετα ἀπὸ κάθε κοινωνικὸ περιεχόμενο, θετικὸ ἢ ἀρνητικό.

Στὸ ἀμερικάνικο μπουρλέσκ ἐπικρατεῖ ἡ τρίτη κατηγορία, γιατὶ ἀναφέρεται, ἔστω καὶ ἔμμεσα, στὴ διαδικασία τῶν χειρισμῶν καὶ στὸ μηχανιστικὸ ἰδεῶδες τῆς βιομηχανικῆς ἐποχῆς. Ἡ Ἀβὰν Γκὰρντ πρώτη δέχθηκε τὴν ἀξία τοῦ μπουρλέσκ γιατὶ συμφωνοῦσε μὲ τὸ μηχανιστι-

κὸ ἰδεῶδες ὅπως θὰ τὸ ἐκφράσει μ' ἔμφαση ὁ φουτουρισμὸς καὶ θὰ τὸ πραγματοποιήσει στὴν ταινία του «Τὸ μηχανικὸ μπαλέτο» ὁ Λεζὲ καὶ στὶς πρῶτες της ταινίες ἡ F.E.K.S.

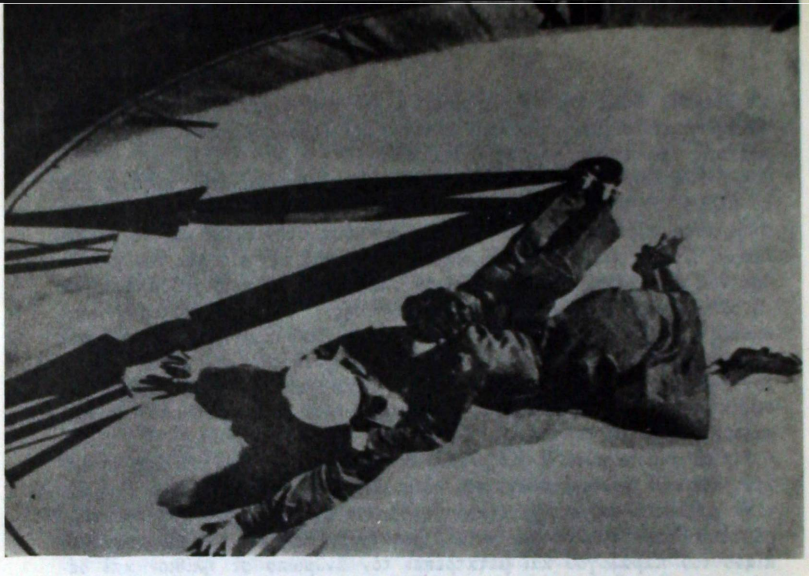
Ἡ στάση τῆς F.E.K.S. γιὰ τὸ μπουρλέσκ φαίνεται καθαρὰ ἀπὸ τὸ ἄρθρο τοῦ Κόζιντσεφ γιὰ τὸν Σαρλώ: «τὸ γκάγκ εἶναι ἕνας τρόπος ἀπόκλισης τῆς σκέψης, μιὰ σύγχιση ἀνάμεσα στὴν αἰτία καὶ τὸ ἀποτέλεσμα. Στὴν ἐξέλιξη ἀπὸ τὴν καρικατούρα καὶ τὴν εἰρωνία τοῦ μπουλβὰρ ἕως τὸ γκάγκ, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ οἰκοδομικὸ στοιχεῖο τοῦ μπουρλέσκ «ἡ σάτυρα ἀδειάζει ἀπὸ τὸ περιεχόμενό της.... ὁ παραλογισμὸς γίνεται σκοπὸς τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ του... Τὸ ἐκκεντρικὸ ποὺ ἦταν μιὰ μέθοδος ἀντίφασης μὲ τὸ σκοπὸ νὰ κάνει πιὸ ἔντονη τὴ σάτυρα, καταλήγει νὰ καταβροχθίσει τὴν ἴδια τὴ σάτυρα. Τὸ ἐκκεντρικὸ δὲν εἶναι πλέον παρωδία στὸ γερασμένο καὶ στὰ τερατουργήματα τοῦ κοινωνικοῦ συστήματος.

Στὸ σημεῖο αὐτό, ὁ Κόζιντσεφ διαχωρίζει τὴ θέση του ἀπὸ τὸ ἐκκεντρικὸ τῶν φουτουριστῶν, ποὺ «ἔτσι ἀπογυμνωμένο ἀπὸ ὅλα τὰ ζωντανὰ σατυρικά του στοιχεῖα καὶ ξεκομμένο ἀπὸ τοὺς δεσμοὺς ποὺ εἶχε μὲ τὸ πλατὺ δημοκρατικὸ κοινό, μετασχηματίστηκε σ' ἕνα μηχανικὸ πιάνο τοῦ παράλογου καὶ μετατρέπει τὸν ἄνθρωπο σὲ ἠλίθιο» καὶ δέχεται τὸ ἐκκεντρικὸ τοῦ Σαρλὼ ποὺ ἀγνοεῖ τὴν κοινωνικὴ παρωδία, ἀλλὰ εἶναι παρωδία τοῦ ἀνθρώπου.

Οἱ συνθῆκες τῆς ἐπανάστασης ἔπαιξαν τὸ ρόλο τοῦ καταλύτη. Ἡ Ἀβὰν Γκὰρντ θὰ ἔπρεπε νὰ διοχετεύσει τὰ ἐκφραστικὰ μέσα της στὶς ἀνάγκες ἑνὸς σοσιαλιστικοῦ κόσμου καὶ συνεπῶς ν' ἀλλάξει ἢ νὰ διατηρήσει τὴν αὐθεντία τῆς φορμαλιστικῆς ἀναθεώρησης σὰν σκοπὸ καὶ συνεπῶς νὰ σβύσει. Γιὰ νὰ δοῦμε τὴν ἐξέλιξη αὐτὴ θὰ πρέπει νὰ ἐξετάσουμε ὅλα τὰ ρεύματα ποὺ πῆραν μέρος.

Ὁ Μπούς κινηματογράφος ἔφερε σὲ κρίσιμο σημεῖο τὸ πρόβλημα τοῦ ἠθοποιοῦ, γιατὶ τοῦ ἀφαιροῦσε τὴ λειτουργία τοῦ λόγου καὶ περιόριζε τὴν ἐκφραστικότητα τῶν μεγάλων κινήσεων ποὺ ἀπαιτοῦσε ἡ θεατρικὴ σκηνή. Γι' αὐτό, ἔπαιξε κατὰ κάποιο τρόπο τὸ ρόλο ἑνὸς σχολείου παντομίμας. Αὐτὸς ὅμως δὲν ἦταν ὁ κύριος λόγος γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς παντομίμας. Ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα μας εἶχε ἐμφανιστεῖ στὸ θέατρο ἡ ἀντίδραση στὸ λόγο καὶ στὸ κείμενο τοῦ συγγραφέα, παράλληλα μὲ τὴ στροφὴ στὴν κυριαρχία τῆς σκηνοθεσίας καὶ στὴ διερεύνηση νέων ἐκφραστικῶν μέσων. Ἡ ἀντίδραση αὐτὴ ἀποτελεῖ μιὰ συγκεκριμένη συνιστώσα στὸν προσανατολισμὸ τῆς Ἀβὰν Γκὰρντ πρὸς τὸν κινηματογράφο. Τὴ συναντοῦμε στοὺς πειραματισμοὺς τοῦ ρωσικοῦ θεάτρου, στὸν Μέγιερχολντ, στὸν Ἀννένκωφ καὶ στὸν Ραντλώφ.

Ὁ Μέγιερχολντ εἰσάγει τὸ ἐκκεντρικὸ στὸ θέατρο, παρεμβάλλοντας στὴ σκηνὴ τὸ τσίρκο καὶ τὸ μιούζικαλ. Πρὶν τὴν ἐπανάσταση ἀνέβασε μιὰ παντομίμα μὲ τίτλο «Ἡ ἐσάρπα τῆς Κολομπίνας». Ἀργότερα θὰ τὸν μιμηθοῦν ὁ Ἀΐζενστάϊν καὶ ὁ Γιούτκιεβιτς μὲ τὴν παντομίμα «Ἡ ζαρτιέρα τῆς Κολομπίνας» ἐμπνευσμένο αὐτὴ τὴ φορὰ ἀπὸ τὰ σήριαλ «Φαντομὰ» καὶ «Ζουντζὲ» ποὺ ὅμως δὲν πραγματοποιήθηκε.



Η ΡΟΔΑ ΤΟΥ ΔΙΑΒΟΛΟΥ (Κόζιντσεφ – Τράουμπεργκ) 1926

ΤΟ ΠΑΛΤΟ (Κόζιντσεφ – Τράουμπεργ) 1926

Τὸ ἐκκεντρικὸ εἶχε πάρει στὶς ταινίες τῆς FEKS τὴ μορφὴ ποὺ εἶχαν οἱ ἀτραξιὸν στὸ θέατρο ποικιλιῶν. Συγκέντρωσε τὴν προσοχὴ στὰ ὑλικὰ καὶ στὸν τρόπο δόμησής τους. Ἔτσι δὲν ὑπῆρχε μεγάλη ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸ μοντὰζ τῶν ἀτραξιὸν τοῦ Ἀϊζενστάϊν καὶ στὴ θεωρία τῆς FEKS γιὰ τὸ ἐκκεντρικό. Ἐξ ἄλλου, στὴν περίοδο αὐτὴ (1923 - 24), ὁ Ἀϊζενστάϊν καὶ ὁ Γκιούτκεβιτς, μαθητὲς καὶ οἱ δυὸ τοῦ Μέγιερχολντ, δούλευαν ἀκόμη ὡς ντεκορατὲρ γιὰ θεάματα ἐκκεντρικά. Ἀπὸ τὸν ἑπόμενο χρόνο ὅμως θ' ἀλλάξουν ριζικὰ κατεύθυνση καὶ σὲ λίγα χρόνια θὰ τοὺς ἀκολουθήσει καὶ ἡ FEKS, ὥστε ἀπὸ τὸ κίνημα τοῦ ἐκκεντρικοῦ καὶ τῶν ἀτραξιὸν δὲν θὰ μείνει σχεδὸν τίποτα. Ὅπως φαίνεται ὅμως ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς ρωσικῆς πρωτοπορείας, σ' ἕνα μεγάλο μέρος του, ὁ ὄγκος τῶν πειραματισμῶν αὐτῶν καταναλώθηκε γιὰ ν' ἀποκτήσει ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος τὴ γνωστή του ἐκφραστικὴ ποιότητα. Αὐτὸ ἔγινε ὅπως θὰ δοῦμε καὶ μὲ τὴ FEKS.

Πρώτη ταινία τῶν Κόζιντσεφ καὶ Τράουμπεργκ ποὺ ἔγινε δεκτὴ ἀπὸ τὸ κοινὸ ἦταν ἡ «Ρόδα τοῦ διαβόλου» (1926), ποὺ ἀρχικὸς τίτλος της ἦταν «Ὁ ναύτης τῆς Ὠρόρα». Ὁ χῶρος ποὺ ἀναπτύσσεται τὸ θέμα τῆς ταινίας εἶναι ὁ τυπικὸς χῶρος τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ, δηλαδὴ ἡ διασταύρωση τοῦ τερατώδους μὲ τὸ ἐξωτικό: χωλοί, δύσμορφοι κρετίνοι, νάνοι, γενικὰ ἡ κατώτερη κοινωνικὴ στιβάδα, ποὺ ἀποτέλεσε ἀρχικὰ καὶ τὸν κόσμο τοῦ Μαγιακόφσκυ. Οἱ σκηνοθέτες τῆς FEKS διάλεξαν τοὺς ἀνθρώπους μέσα ἀπὸ τὰ νυχτερινὰ ἄσυλα ποὺ ὑπῆρχαν ἀκόμη στὸ Λένινγκραντ. Στὸ χῶρο αὐτὸ προστίθεται ὁ χῶρος τοῦ Λούνα Πὰρκ μὲ τὰ γιγάντια μηχανικὰ παιχνίδια καὶ τὴν πολυχρωμία του, τυπικὸς χῶρος τῶν ἀτραξιόν.

Μέσα σ' ἕνα τέτοιο φόντο τοῦ ἐκκεντρικοῦ, ποὺ ἔχει διαποτισθεῖ ὅμως ἀπὸ τὸν ἐξπρεσσιονισμό, ξετυλίγεται ἡ ἐρωτικὴ περιπέτεια ἑνὸς ναύτη λιποτάκτη μὲ μιὰ νέα. Ἡ σύνθεση τῶν πειραματισμῶν εἶναι ἐντυπωσιακή. Στὸ μοντὰζ διατηρεῖται ἡ μέθοδος τοῦ ἐκκεντρικοῦ, ἐνῶ τὸ περιεχόμενο πλουτίζεται ἀπὸ στοιχεῖα νατουραλιστικά. Ἐπὶ πλέον, ἡ ἀνάμιξη τῶν ἡρώων καὶ τῶν μηχανικῶν ἀντικειμένων τοῦ Λούνα Πὰρκ ἀποκτάει λυρικὸ χαρακτήρα. Στὴ δουλειά τους αὐτή, οἱ σκηνοθέτες τῆς FEKS δέχτηκαν ἄθελά ἐπίδραση ἀπὸ τὸ «Πειραματικὸ Ἐργαστήριο» τοῦ Κουλέχωφ καὶ ἀπὸ τὴν ταινία του «Οἱ ἀπίθανες περιπέτειες τοῦ κ. Οὐέστ στὴ χώρα τῶν μπολσεβίκων», ἐπίδραση στὴ μιμική, στὶς σκηνικὲς κινήσεις, στὶς σχέσεις μὲ τὸ ἀντικείμενο ποὺ ἀφαιροῦσαν τὴ συναισθηματικὴ καὶ ψυχολογικὴ διάσταση κ.ἄ.

Πάνω στὶς ἴδιες γενικὲς γραμμὲς τοῦ «πολυφωνισμοῦ» γυρίζεται καὶ ἡ ταινία «Ὁ μικρὸς ἀδελφὸς» (1927). Σ' αὐτὴ διαδραματίζεται τὸ εἰδύλλιο ἑνὸς σωφὲρ μὲ τὴν εἰσπράκτορισα ἑνὸς τράμ, γεμάτο ἀντιθέσεις καὶ μὲ φόντο τὰ νεώτερα μέσα μεταφορᾶς, ἕνα νεκροταφεῖο αὐτοκινήτων κ.ἄ.

Στὴν ταινία «Τὸ παλτὸ» (1926) γίνεται στροφή. Ἡ FEKS ἐγκαταλείπει τὸ πολυφωνισμὸ τῆς μορφῆς (πολυφωνισμὸ τοῦ μεγάλου λαϊκοῦ θεάματος καὶ τοῦ τσίρκου) καὶ τείνει στὴν ἀναζήτηση ὁμογενοῦς ὕφους.

Οἱ μεταρρυθμίσεις τοῦ Μέγιερχολντ στὴ δραματουργία παρουσιάζονται ἀπὸ τὸ 1906. Εἶναι πειραματισμοὶ μὲ τὴν παντομίμα, τὸν αὐτοσχεδιασμό, τὸ λαϊκὸ θέατρο, τὶς μαριονέτες καὶ τὴν παράγκα τῶν πανηγυριῶν. Στὸ «Θαῦμα τοῦ Ἁγίου Ἀντωνίου» ἐπιβάλλει στοὺς ἠθοποιοὺς μηχανιστικὲς κινήσεις μαριονέτας, ποὺ προκαλοῦν τὸ κωμικὸ ἀλλὰ καὶ τὴν ἐφιαλτικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ τερατώδους ποὺ θυμίζουν τὰ «Παραμύθια» τοῦ Ὄφφμαν. Μὲ τὴ δημιουργία του αὐτὴ ὁ Μέγιερχολντ πλησιάζει στὴν περιοχὴ τοῦ γκροτέσκου.

Ἡ σχέση τοῦ Μέγιερχολντ μὲ τὸν κινηματογράφο, θεωρητικὴ καὶ πρακτική, πηγάζει ἀπὸ τὴν προβληματικὴ καὶ τὶς καινοτομίες του στὸ θέατρο. Ζητοῦσε ἀπ' αὐτὸν νὰ στηριχθεῖ στὴν τεχνική του ἀλλὰ καὶ νὰ πλουτισθεῖ μὲ νέα ἐκφραστικὰ στοιχεῖα. Ἐπέδρασε ἔμμεσα στὸν Ἀϊζενστάϊν καὶ ἔμμεσα στὴ FEKS, γιατὶ τῆς ἄνοιξε τὸ δρόμο στὴν ἀνάπτυξη τῆς ἐκφραστικῆς παντομίμας ἀφοῦ εἶχε ἐξοικειώσει τὸ κοινὸ μ' αὐτήν.

Οἱ κριτικοὶ συναντοῦν στὰ πρῶτα μετεπαναστατικὰ χρόνια μεγάλη ἐπιρροὴ στὴ ρώσικη Ἀβὰν Γκάρντ ἀπὸ τὸν ἰταλικὸ φουτουρισμό. Κατὰ μεγάλο μέρος, αὐτὸ ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι ὁ φουτουρισμὸς διατύπωσε συστηματικὲς προτάσεις καὶ βοήθησε μ' αὐτὸν τὸν τρόπο νὰ σχηματοποιηθοῦν ἀντίστοιχα μοντέρνα ρεύματα ποὺ ἐκυοφοροῦντο ὅμως ἀνεξάρτητα ἀπ' αὐτόν. Βασικὴ ἀδυναμία του ἦταν ὅτι περιορίστηκε στὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα καὶ στὶς διατυπώσεις. Ἔκανε περισσότερα μανιφέστα παρὰ δημιουργικὲς πραγματοποιήσεις. Μιὰ χαρακτηριστικὴ διαφορὰ εἶναι ἐπίσης πὼς ὁ ἰταλικὸς φουτουρισμὸς δὲν ἔδωσε στὸν κινηματογράφο τὴν κεντρικὴ θέση ποὺ τοῦ ἔδωσε ἡ γαλλικὴ καὶ ἡ ρωσικὴ Ἀβὰν Γκάρντ.

Στὶς 21 Νοεμβρίου 1913 ὁ Μαρινέτι δημοσιεύει τὸ μανιφέστο γιὰ τὸ «Θέατρο Ποικιλιῶν» ποὺ οἱ βασικὲς θέσεις εἶναι συνεπτυγμένα οἱ ἑξῆς:

1) γεννήθηκε ἀπὸ τὸν αἰώνα τοῦ ἠλεκτρισμοῦ καὶ δὲν ἔχει οὔτε παράδοση οὔτε δασκάλους
2) εἶναι ἀπόλυτα πρακτικό, γιατὶ σκοπεύει στὴν ψυχαγωγία τοῦ κοινοῦ
3) ἐπινοεῖ ἀκατάπαυστα νέα στοιχεῖα ἔκπληξης
4) χρησιμοποιεῖ τὸν κινηματογράφο
5) δημιουργεῖ τὸ «φουτουριστικὸ θαυμαστὸ» ὡς προϊὸν τῆς σύγχρονης μηχανικῆς
6) ἀποσυνθέτει εἰρωνικὰ τὶς ἀξίες τοῦ ὡραίου τοῦ ὑπέροχου, τοῦ θρησκευτικοῦ κ.λ.π.
7) σαγηνεύει μὲ τὸ ρυθμὸ τοῦ γρήγορου ρυθμοῦ
8) χρησιμοποιεῖ τὴ συμμετοχὴ τοῦ κοινοῦ
9) ἀξιοποιεῖ τὶς ζωώδεις ποιότητες τῆς γυναίκας
10) ἀποτελεῖ σχολὴ ἠρωϊσμοῦ καὶ θεαμάτων κινδύνου (π.χ. τὸ λεύπιν μὲ μοτοσυκλέτα)
11) χρησιμοποιεῖ τοὺς κλόουν, μάγους, θαυματοποιοὺς κ.ἄ.
12) ἐξηγεῖ τὰ σοναισθηματικὰ καὶ τὰ πολιτικὰ προβλήματα μὲ κατανοητὸ τρόπο στοὺς νέους διανοούμενους
13) ἀπαξιώνει συστηματικὰ τὸν ἰδανικὸ ἔρωτα, ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἀπομυστικοποιεῖ τὴ σεξουαλικὴ λειτουργία.

15) ἰσοπεδώνει τὰ ἀριστουργήματα, σὰν ἕνα τυχαῖο νούμερο ἀτραξιόν,
16) διαλύει τὶς ἔννοιες τῆς προσπτικῆς τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου
17) παρουσιάζει τὶς ἀκροβατικὲς καὶ μυϊκὲς ἱκανότητες τοῦ ἀνθρώπου καθὼς καὶ τὶς διανοητικὲς ἱκανότητες τῶν ἐκπαιδευμένων ζώων
18) δίνει τὸ λόγο στὸ ἔνστικτο καὶ στὴ διαίσθηση
19) Προσφέρει παντοῦ τὴ ραφιναρισμένη ψυχαγωγία τοῦ Παρισιοῦ.

Πρέπει νὰ παραδεχθοῦμε ὅτι τὸ μανιφέστο αὐτὸ ἀποτελεῖ ἕνα ὁπλοστάσιο ἰδεῶν γιὰ ὅλα σχεδὸν τὰ καλλιτεχνικὰ κινήματα, ἀπὸ τὸν Πισκάτορ ἕως τὸ λήβιν θήατερ. Ὅσο γιὰ τὸν ἀντι-διαφωτιστικό του χαρακτήρα εἶναι πιὸ κυνικὸ ἀπ' αὐτὸν ποὺ θὰ δείξουν τὰ μαζικὰ μέσα ψυχαγωγίας ἂν κρίνουμε ἀπ' ὅσα ἀναφέρει γιὰ τὸ «ἔνστικτο», «τὶς ζωώδεις ποιότητες τῆς γυναίκας» κ.λ.π. Ἂς περιοριστοῦμε ὅμως στὸ ἱστορικὸ τῶν ἐπιδράσεων.

Στὶς 11 Γενάρη τοῦ 1915 ὁ Μαρινέτι μαζὶ μὲ τοὺς Σεττιμέλλι καὶ Κόρρα δημοσιεύουν νέο μανιφέστο γιὰ τὸ «Συνθετικὸ φουτουριστικὸ Θέατρο», ὅπου κτυπάει τὴν ἀληθοφάνεια καὶ τοὺς νόμους τοῦ κλασσικοῦ θεάτρου καὶ διακηρύσσει ἕνα θέατρο τῶν αἰσθήσεων ποὺ ἀποτελεῖ ἕνα προοίμιο τοῦ Ἀρτώ.

Τὸ Σεπτέμβρη τοῦ 1916, ἡ ὁμάδα τῶν ἰταλῶν φουτουριστῶν διατυπώνει τὸ μανιφέστο τῆς «Φουτουριστικῆς Κινηματογραφίας» ὅπου διακηρύσσει πὼς οἱ ταινίες πρέπει νὰ εἶναι:

1) φιλμαρισμένα ἀνάλογα τῆς πραγματικότητας
2) κινηματογραφικὰ ποιήματα
3) ταυτόχρονο διαφόρων χωρῶν «Θὰ δώσουμε στὸ ἴδιο πλάνο δύο ἢ τρεῖς διαφορετικὲς ὄψεις, τὴ μιὰ πλάϊ στὴν ἄλλη
4) μουσικὲς ἀναζητήσεις (συμφωνίες νευμάτων, χρωμάτων, γραμμῶν)
5) ψυχολογικὲς καταστάσεις
6) ἀσκήσεις γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὴ λογικὴ
7) δράματα κινηματογραφημένων ἀντικειμένων (ἐμψυχωμένα ἀντικείμενα, σὲ ἀφύσικες συνθῆκες)
8) ἀφίσες ἰδεῶν
9) ἀνάμιξη μορφασμῶν
10) φανταστικὲς ἀποσυνθέσεις τοῦ ἀνθρώπινου σώματος
11) δράματα δυσαναλογιῶν
12) στρατηγικὴ αἰσθημάτων
13) ἰσοδυναμίες γραμμικές, χρωματικὲς κ.ἄ.
14) φιλμαρισμένα γράμματα.

Μέσα στὸ πρόγραμμα αὐτὸ περιέχονται: ὁ Ἀμπὲλ Γκὰνς (στὸ ἄρθρο 3), ἡ Ζερμαὶν Ντυλὰκ (στὸ 4), ὁ Λεζὲ καὶ ἡ FEKS (στὸ 7), ὁ Ἀϊζενστάϊν (στὸ 8), ὁ Γκοντὰρ (στὸ 14) ἀκόμα καὶ ὁ ἐμπορικὸς κινηματογράφος.

Γίνεται φανερὸ ἀπὸ τὰ παραπάνω ὅτι εἶναι προτιμότερο νὰ μιλᾶμε γιὰ ἀναλογίες παρὰ γιὰ ὀργανικὲς ἐπιδράσεις τοῦ ἰταλικοῦ φουτουρισμοῦ. Τὸ φαινόμενο τῆς Πρωτοπορείας ξεπερνάει τὰ στενὰ ὅρια τῶν πειραματισμῶν τῆς μορφῆς στοὺς ὁποίους ἀναφέρεται. Ἔχει πλατύτερες

ἐξαρτήσεις κοινωνικοῦ χαρακτήρα καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο τα ρεύματα καὶ οἱ σχολὲς συμπλέκονται μεταξύ τους. Στὶς ἐξαρτήσεις αὐτὲς μποροῦμε νὰ ποῦμε, ὅπως δείχτηκε προηγούμενα, ὅτι ἡ ἐμφάνιση τοῦ κινηματογράφου ἔπαιξε σημαντικὸ ρόλο. Γενικώτερος ὅρος ἦταν ἡ ἀνάπτυξη τοῦ βιομηχανικοῦ συστήματος.

Ἔτσι, συναντοῦμε στὴ FEKSἰ ἐκτὸς ἀπὸ τὸ φουτουρισμὸ καὶ ἀπὸ τὸν ἠθοποιὸ - μαριονέτα τοῦ Μέγιερχολντ, κάτι ποὺ συνδέεται περισσότερο μὲ τὸν κινηματογράφο καὶ ποὺ εἶχε ἐπηρεάσει ἐπίσης τὸν Κουλέχωφ, τὸ ἀμερικάνικο λαϊκὸ περιπετειῶδες. Σὲ μανιφέστο τοῦ 1922 δίνει στὸν ἐκκεντρισμὸ τὸν τίτλο «Κινηματογραφικὸ ϑαριετὲ Πιγκερτόνωφ» ἀπὸ τὸ σήριαλ τοῦ Νὰτ Πίγκερτον ποὺ μπῆκε τὸ 1907 στὴ Γαλλία μέσω ἑνὸς ἐκδότη τῆς Δρέσδης.

Στὶς 25 Σεπτέμβρη τοῦ 1922 ἡ FEKS κάνει τὴν πρώτη ἐμφάνισή της στὴν αἴθουσα τῆς Πρόλετκουλτ μὲ τὸ «Γάμο» τοῦ Γκόγκολ. Τὸν ἀνέβασαν οἱ Τράουμπεργκ καὶ Κόζιντσεφ διαλύοντάς τον σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ νούμερα τοῦ μιούζικαλ. Στὸ ντεκουπάζ τῆς παράστασης παρελαύνουν στὴν τύχη παράδοξα, κλόουν, αἰνίγματα ἀστυνομικῶν μυθιστορημάτων, ἐπιδείξεις ζογκλέρ, τραγουδίστριες καμπαρέ, ἐπίδειξη τσάρλεστον, ὁ Νὰτ Πίγκερτον ποὺ κυνηγάει τὸν Σαρλώ, μέχρι καὶ ἀγγεῖα νυχτερινῆς χρήσης καὶ ὅλα αὐτὰ μὲ ἐκδηλώσεις ἐνθουσιασμοῦ γιὰ τὸν ἀμερικανικὸ βιομηχανισμό.

Στὸ «Ἐξωτερικὸ ἐμπόριο στὸν Πύργο τοῦ Ἄϊφφελ» ποὺ ἀνέβασαν οἱ ἴδιοι σκηνοθέτες τῆς FEKS στὶς 4 Ἰουνίου 1923, παρεμβάλλουν κινηματογραφικὰ «ταμπλὼ» ἀνάμεσα σὲ μπαλέτο, ὅπως ἀκριβῶς θὰ κάνει ἕνα χρόνο ἀργότερα ὁ Ρενὲ Κλαίρ μὲ τὸ «Διάλειμμα».

Ἀπὸ τὰ «ταμπλὼ» αὐτὰ θὰ ὀγεῖ ἡ ταινία «Οἱ περιπέτειες τῆς Ὀκτωμπρίνας» ποὺ προβάλλεται τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1924. Ἀποτελεῖ μιὰ συσσώρευση ἀπὸ γκάγκ, εὑρήματα καὶ τρὺκ στὸ στὺλ τοῦ ἀμερικάνικου μπουρλέσκ. Ἡ ἡρωΐδα Ὀκτωμπρίνα κυνηγιέται μ' ἕνα ἐκπρόσωπο τοῦ διεθνοῦς ἰμπεριαλισμοῦ στὴ στέγη τοῦ τράμ, στὸν τροῦλο ἐκκλησίας, στὸ ἀεροπλάνο κλπ. Ἡ ταινία περιέχει ρελαντί, ἀξελερέ, καρτούν, πολυτυπίες κ.λ.π. Εἶναι: ἀποθέωση τοῦ ἐκκεντρικοῦ ὅπου τὰ ἀντικείμενα βρίσκονται σὲ συνθῆκες ἀφύσικες, πρᾶγμα ποὺ θυμίζει τὸ μανιφέστο τῶν φουτουριστῶν — ταυτόχρονα ὅμως παίζουν μέσα στὸν κόσμο τοῦ αὐτοματισμοῦ. Σὲ μιὰ σκηνὴ τῆς ταινίας βρίσκονται πάνω σὲ μιὰ μοτοσυκλέτα: ἕνα θρανίο, μιὰ μηχανὴ ραψίματος, ἕνα μελανοδοχεῖο καὶ τὸ σύνολο ἀποτελεῖ κινούμενο γραφεῖο. Τὸ μηχανιστικὸ ἰδεῶδες τοῦ μπουρλέσκ προεκτείνεται στὴ σφαίρα τοῦ σουρεαλισμοῦ.

Τὸν ἑπόμενο χρόνο τὸ 1925, οἱ σκηνοθέτες τῆς FEKS Κόζιντσεφ καὶ Τράουμπεργκ γυρίζουν τὴν ταινία «Ὁ Μίτσκα κατὰ τοῦ Γιούντενιτς» ποὺ ἡ δράση του ξετυλίγεται στὴν ἔδρα τοῦ λευκοῦ στρατηγοῦ Γιούντενιτς ὅταν, στὰ 1919 προχωροῦσε κατὰ τῆς Πετρούπολης. Συνέχιζε ἡ ἴδια κυριαρχία τοῦ τρυκάζ, τῶν εἰδικῶν γωνιῶν λήψης καὶ τῆς μανιέρας τοῦ ἐκκεντρικοῦ, ποὺ ἦσαν κουραστικὰ γιὰ τὸ θεατή. Ἔτσι, ὅπως καὶ ἡ προηγούμενη ταινία δὲν εἶχε καμιὰ ἐπιτυχία.

Μετὰ ἀπ αυτὸ ἡ FEKS βρέθηκε μπροστὰ σὲ σοβαρὴ κρίση. Οἱ πειραματισμοί της παρέμειναν πάντα στὴ φορμαλιστικὴ σφαίρα. Ἀπὸ τὸ ἐκκεντρικὸ τῶν πρώτων ταινιῶν της πέρασε στὸν ἐξπρεσσιονισμὸ μὲ τὸ «Παλτό», στὸ ρομαντισμὸ μὲ τὰ «Ματωμένα Χιόνια» καὶ στὸν ἰμπρεσσιονισμὸ μὲ τὴ «Νέα Βαβυλώνα» χωρὶς νὰ μπορέσει νὰ φθάσει στὸ ρεαλισμό. Εἶναι φανερὸ πὼς δὲν ἐπρόκειτο ἁπλὰ γιὰ πρόβλημα ἔκφρασης καὶ ὕφους, ἀλλὰ γιὰ πρόβλημα ἄλλης τάξης, ἰδεολογικό.

Τὸ συνεργεῖο τῆς FEKS εἶχε ἀποκτήσει ἐξαιρετικοὺς ἡθοποιοὺς καὶ μιὰ τέτοια ἐμπειρία στὰ ἐκφραστικὰ μέσα, ὥστε μποροῦσε νὰ πετύχει ἐξαιρετικὰ ἀποτελέσματα μορφῆς — ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ἡ «Νέα Βαβυλώνα» ἦταν μιὰ σημαντικὴ ταινία τῆς σοβιετικῆς παραγωγῆς. Ὁ ἰδεολογικὸς πυρήνας ποὺ τὴν περιόριζε στὸ φορμαλισμὸ εἶναι ὁ ἴδιος ποὺ διαποτίζει τὴν Ἀβὰν Γκάρντ, τὸ μοναχικὸ ἄτομο.

Ἡ κοσμοαντίληψη τοῦ μοναχικοῦ ἀτόμου ἐκδηλώνεται μὲ πολλὲς παραλλαγές, ποὺ ἀρθρώνονται ὅμως πάντα γύρω ἀπὸ δυὸ ἀντίθετους πόλους: 1) τὸ μοναχικὸ ἄτομο σὰ σύμβολο καὶ ἐρημίτης ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ δημιουργοῦ καὶ τοῦ ἥρωα, 2) τὸ μοναχικὸ ἄτομο σὰ μέρος τῶν αὐτοματικῶν μηχανῶν καὶ τῶν ἀντικειμένων καταναλώσης, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ κοινοῦ. Καὶ οἱ δυὸ πόλοι συνδέονται μὲ τὴν μὴ-ἐπικοινωνία ποὺ χαρακτηρίζει τὸ μοναχικὸ ἄτομο. Εἶναι βυθισμένοι στὸν ἴδιο ἀ-φατικὸ κόσμο, δὲ δημιουργὸς ἀπὸ τὴν ὄχθη τῆς ἐνέργειας καὶ τῆς μυστικῆς ἔμπνευσης, τὸ πλατὺ κοινὸ ἀπὸ τὴν ὄχθη τῆς μαγείας καὶ τοῦ ἐνστίκτου. Μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν ὀπτικὴ καὶ μὲ τὸ δίδυμο σχῆμα λαϊκισμὸς-μαγισμός, εἶδαν τὴν κατάκτηση τοῦ κοινοῦ καὶ τὴν ἀπόσπασή του ἀπὸ τὸν ἐμπορικὸ κινηματογράφο ἡ γαλλικὴ Ἀβὰν Γκάρντ, ὁ ἰταλικὸς φουτουρισμὸς καὶ ἡ ρωσικὴ πρωτοπορεία.

Τὸ κήρυγμα τοῦ Μουσινὰκ «ὁ κινηματογράφος θὰ γίνει λαϊκὸς ἢ δὲν θὰ ὑπάρξει» εἶχε ἀμφισήμαντο χαρακτήρα. Ἂν ἀκολουθοῦσε τὴν κατεύθυνση τῆς Ἀβὰν Γκάρντ, ἔμπαινε σὲ μιὰ ἀτέρμονη διαδικασία ποὺ κατάληγε στὴν αὐτοκαταστροφή του, στὴν ἀποδιάρθρωση — ἡ αὐτοκαταστροφὴ θὰ ἦταν ἡ καλύτερη ὑπηρεσία ποὺ μᾶς χάριζε ἡ πρωτοπορεία στὴ μάχη ἐναντίον τῶν ἐμπορικῶν κυκλωμάτων ἂν δὲν ἐρχόταν πάντα πολὺ ἀργά. Ὁ Μουσινὰκ ὅμως ἐπέμενε στὴ ρεαλιστικότητα τοῦ κινηματογράφου καὶ ἡ ἐπιμονή του αὐτὴ βρῆκε ἔκφραση στοὺς μεγάλους δημιουργοὺς τοῦ σοβιετικοῦ ρεαλισμοῦ: Ἀϊζενστάϊν, Πουντόβκιν, Ντοβζένκο κ.ἄ.

Ἀντιμετωπίζοντας τὴν κρίση της ἡ FEKS ἀποφάσισε νὰ διαλυθεῖ. Τελικὰ στράφηκε στὴ σοβιετικὴ πραγματικότητα καὶ πραγματοποίησε τὴν ἰδεολογικὴ στροφὴ ἀπὸ τὸ μοναχικὸ ἄτομο πρὸς «τὸν ἄνθρωπο ποὺ δὲν εἶναι μόνος στὴ σοβιετικὴ χώρα». Μὲ τὸ πνεῦμα αὐτὸ οἱ Κόζιντσεφ καὶ Τράουμπεργκ γυρίζουν τὴ «Μόνη» (1931) πρώτη ὁμιλοῦσα ταινία τῆς FEKS μὲ μουσικὴ Σοστάκοβιτς. Εἶναι ἀφιερωμένη σὲ μιὰ νέα δασκάλα ποὺ ἀρχίζει τὴν καριέρα της σ' ἕνα χωριὸ στὰ βουνὰ Ἀλτάϊ μέσα σὲ φεουδαρχικὲς συνθῆκες. Γυρισμένη ἐπὶ τόπου ἡ ταινία ἦταν γεμάτη ἀνθρωπιὰ καὶ εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία.

Η ΝΕΑ ΒΑΒΥΛΩΝ (Κόζιντσεφ – Τράουμπεργκ) 1929

Τὸ «Παλτὸ» εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ δύο διηγήματα τοῦ Γκόγκολ καὶ τὸ σενάριο τὸ ἔγραψε ὁ Τυνιάνωφ «τῆς Φορμαλιστικῆς Σχολῆς» τοῦ Λένινγκραντ. Ἀντίθετα μὲ τὴν ἀντίληψη τοῦ Κουλέχωφ γιὰ τὴν οὐδέτερη σχέση μὲ τὰ ἀντικείμενα, ποὺ ἐπικρατεῖ στὶς δυὸ ἄλλες ταινίες, στὸ «Παλτὸ» ἀποκτοῦν συμβολικὴ σημασία ὄχι μόνο τὰ ἀντικείμενα ἀλλὰ καὶ ὁ ἴδιος ὁ χῶρος. Τὸ ἐκκεντρικὸ μεταμορφώνεται σὲ ἐξπρεσσιονιστικὸ ποὺ ἐκφράζεται ἀπὸ τὴν ἀντίθεση τοῦ μικρόσωμου πρωταγωνιστῆ πρὸς τὰ τεράστια ντεκόρ, ἀπὸ τὴ σχέση τοῦ ἁπλοῦ ὑπάλληλου (τοῦ ἥρωα) πρὸς τοὺς ἰσχυροὺς ἄρπαγες, ἀπὸ τὸ μυστικὸ καὶ γκροτέσκο τοῦ φωτισμοῦ καὶ ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ γούνινο παλτὸ ποὺ λειτουργεῖ σὰν φετίχ. Ἔρημες πλατεῖες, μυστηριώδη πρόσωπα, διαδρομὲς σπιράλ ποὺ θυμίζουν τὸ ὁμάξι τοῦ Νοσφεράτου, καὶ ὅλα αὐτὰ σὲ συνδυασμὸ μὲ τολμηρὲς λήψεις τῆς κάμερας συμπληρώνουν τὴν ἐφιαλτικὴ εἰκόνα τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ. Ὁ φτωχὸς ὑπάλληλος φιλμάρεται σὲ κοντρ πλονζὲ ὅταν κατέχει τὸ παλτό, ἐνῶ ὅταν τὸ χάνει συνθλίβεται σὲ γωνιὲς πλονζέ. Ἡ κάμερα παρακολουθεῖ σὲ γκρὸ πλάνο τὸ ἀνέβασμα τῶν ποδιῶν στὴ σκάλα μὲ τράβελιν ἀπὸ μπρὸς ἢ κρατιέται στὸ χέρι μὲ τρέμουλο γιὰ νὰ δείξει, σὲ ὑποκειμενικὸ πλάνο, τὴν ψυχολογικὴ κατάσταση τοῦ ἥρωα.

Ὁρισμένοι συνδέουν τὸν ἐξπρεσσιονισμὸ τῆς ταινίας μὲ τὸν Μέγιερχολντ καὶ μὲ τοὺς πειραματισμοὺς τοῦ ρωσικοῦ θεάτρου στὰ 1920. Πάντως ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς τῆς FEKS διαθέτει μιὰ πλαστικότητα ποὺ εἶναι ξένη πρὸς τὸ καλιγκαρικὸ πνεῦμα τοῦ γερμανικοῦ κινηματογράφου τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Στοιχεῖα ἀπὸ τὶς μαριονέτες καὶ ἀπὸ τὸ τσίρκο —σὲ μιὰ σκηνή, ὁ ράφτης φοράει παντελόνι κλόουν καὶ ἡ γυναίκα του κάνει κινήσεις θηριοδαμάστριας— διαμορφώνουν κάποιο παίξιμο μεταξὺ τοῦ γκροτέσκου καὶ τῆς παρωδίας. Ὑπάρχει λοιπὸν ἕνα πνεῦμα συγγενικὸ μὲ τὴ φορμαλιστικὴ σχολή, ἀλλὰ ποὺ ὀφείλεται περισσότερο στὴν προσπάθεια τῆς FEKS γιὰ τὴν ἀναζήτηση ἑνὸς νέου στύλ, ἀναζήτηση ποὺ βρίσκεται ἀκόμα στὴ φορμαλιστικὴ σφαῖρα καὶ ὄχι σὲ «σκέψη πάνω σὲ στρουκτουραλιστικὲς μεθόδους» ὅπως ὑποστηρίζει ὁ Ἀμενγκὰλ (1970).

Εἶναι ἀξιοσημείωτο, γιὰ τὸ ἐπίπεδο πειραματισμοῦ τῆς FEKS ὅτι οἱ δυὸ σκηνοθέτες, ὁ σκηνογράφος Ἐνέϊ καὶ ὁ ὀπερατὲρ Μόσκβιν συνεργάζονται σὲ μιὰ συντονισμένη ἑνότητα ποὺ μόνο ὁ «Τελευταῖος ἄνθρωπος» τοῦ Μουρνάου εἶχε πετύχει. Παρόλα αὐτά, καὶ αὐτὴ ἡ ταινία τῆς FEKS δὲν εἶχε ἀνταπόκριση στὸ κοινό. Μετὰ ἀπ' αὐτὸ ὁ Κόζιντσεφ καὶ ὁ Τράουμπεργκ ἐγκαταλείπουν τὸν ἐξπρεσσιονισμό, ποὺ ἦταν τελευταία κατάληξη τοῦ ἐκκεντρικοῦ.

## ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΒΑΝ ΓΚΑΡΝΤ ΣΤΟ ΡΕΑΛΙΣΜΟ

Στὴν ἐπόμενη ταινία τους «Ματωμένα Χιόνια» ἢ «S.V.D. Ἡ Ἕνωση γιὰ τὴν μεγάλη ὑπόθεση» ποὺ γυρίστηκε τὸ 1927 καὶ μὲ σενάριο πάλι τοῦ Τυνιάνωφ, ἀντικαθιστοῦν τὸν ἐξπρεσσιονισμὸ μὲ τὸ ρωμαντισμὸ τῆς ρώσικης ζωγραφικῆς τοῦ 19ου αἰώνα. Τὸ θέμα περιέχει μελοδραματισμοὺς ἀλλὰ ἀναπτύσσεται πάνω στὰ ἱστορικὰ γεγονότα τῶν δεκεμβρι-

στῶν ποὺ συνωμότησαν κατὰ τοῦ τσάρου Νικολάου τοῦ 1ου στὰ 1825. Οἱ καινοτομίες καὶ τὰ εὑρήματα τοῦ ἐκκεντρικοῦ ἔχουν περιορισθεῖ. Ταυτόχρονα ἔχουν γίνει δυὸ μεγάλες παραχωρήσεις στὸ κοινό: 1) ἡ ἐπαναστατικὴ θεματογραφία καὶ 2) ἡ χρησιμοποίηση κατανοητῶν κωδίκων.

Παρόλα αὐτὰ εἶναι νωρὶς ἀκόμα νὰ ποῦμε πῶς ἡ FEKS ξεπέρασε τὸν φορμαλισμό. Ἐπιχειρεῖ νὰ δουλέψει πάνω στὸ δυνατὸ θέμα τῆς ἐποχῆς, τὴν ἐπανάσταση, ἀλλὰ τὸ διαπραγματεύεται μέσα ἀπὸ τὸ παρελθόν, ἀπὸ τοὺς δεκεμβριστές. Ἐξ ἄλλου συνεχίζει τὸ παιχνίδι, ποὺ αὐτὴ τὴ φορὰ γίνεται ἀνάμεσα στὴ μελοδραματικὴ πλοκὴ (ἔρωτας τοῦ ἥρωα μὲ τὴ γυναίκα τοῦ στρατηγοῦ), στὰ δραματικὰ γεγονότα (ὁ ἥρωας χαιρετάει στρατιωτικὰ τὰ πτώματα τῶν συντρόφων του) καὶ τὰ ἀπρόσπτα (ὁ σπιούνος ἀφοῦ κτυπάει τὸν ἥρωα, τοῦ καρφιτσώνει ἕναν ἄσσο κούπα).

Στὴν ἑπόμενη ταινία, οἱ Κέζιντσεφ καὶ Τράουμπεργκ δουλεύουν πάλι τὸ θέμα τῆς ἐπανάστασης ἀπὸ τὸ παρελθόν, ἀπὸ τὴν Παρισινὴ Κομμούνα. Αὐτὴ τὴ φορὰ ἔχουν μιὰ τομή. Ξεχωρίζουν τὸ «μεγάλο θέαμα» τοῦ τσίρκου ἀπὸ τὸ ρεαλισμὸ καὶ συνδέουν τὸ πρῶτο μὲ τὴν ἀστικὴ τάξη καὶ τὸ δεύτερο μὲ τὴν ἐργατική.

Ἡ ταινία γυρίστηκε στὰ 1929 μὲ τίτλο «Ἡ Νέα Βαβυλώνα». Τὸ σενάριο ποὺ τὸ ἔγραψαν οἱ ἴδιοι σκηνοθέτες καὶ τὸ ἐπεξεργάστηκαν πάνω σὲ ἱστορικὰ ντοκουμέντα, εἶναι ὡς ἑξῆς: Ἐνῶ διεξάγεται ὁ γαλλοπρωσικὸς πόλεμος τοῦ 1871, τὰ μεγάλα καταστήματα «Ἡ νέα Βαβυλώνα» ἀνθίζουν, ἡ γαλλικὴ μπουρζουαζία πλουτίζει ἀπὸ τὴν ἄνοδο τῶν τιμῶν καὶ ἡ ζωὴ τοῦ Παρισιοῦ συνεχίζει τὸν εὔθυμο ρυθμό της. Κάτω ἔμως ἀπὸ τὴν ἀπειλὴ τῆς γερμανικῆς προέλασης, ἡ μπουρζουαζία καὶ ὁ στρατὸς ἀποσύρονται στὶς Βερσαλλίες καὶ ἀφήνουν ἀπροστάτευτο τὸ Παρίσι. Τότε ἀποφασίζει νὰ τὸ ὑπερασπιστεῖ ἡ ἐργατικὴ τάξη μὲ τοὺς Κομμουνάρους, ἀλλὰ ὁ στρατὸς ἐπιτίθεται καὶ πνίγει τὴν Κομμούνα στὸ αἷμα. Ἂν καὶ συνεχίζει τὸ δρόμο ποὺ χάραξε στὰ «Ματωμένα χιόνια», ὁ Λέμπεντεφ διακρίνει στὴν ἱστορία τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου ποὺ ἔγραψε στὰ 1947, δυὸ βασικὲς ἀδυναμίες:

1) Οἱ σκηνοθέτες τῆς FEKS ἔδωσαν μεγάλο βάρος στὴν ἀνάπλαση τῆς ἀτμόσφαιρας τῆς ἐποχῆς μὲ βάση τὰ φιλολογικὰ κείμενα (Ζολά, Μωπασάν) καὶ τοὺς πίνακες τῶν ἰμπρεσσιονιστῶν (Μανέ, Ντεγκά, Ρενουάρ). Τὰ πλάνα συνθέτουν ἕνα πραγματικὸ φεστιβὰλ ἰμπρεσσιονισμοῦ, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ φιλολογικὴ ἐπεξεργασία τοῦ κάδρου ἀποτελοῦσε μιὰ ἔντονη ἀνισομέρεια πρὸς τὸ τραγικὸ βάρος τοῦ περιεχομένου, ὅπου κυρίως ἔστρεφε τὴν προσοχή του τὸ κοινό. Οἱ πλούστρες καὶ τὰ καφενεῖα τοῦ Παρισιοῦ ἀποκτοῦσαν αὐτόνομη ἀξία ὡς πρὸς τὰ γεγονότα, ὥστε τὰ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα ἔμπαιναν μέσα σ' ἕνα φορμαλιστικὸ παιχνίδι.

2) Οἱ κοινωνικὲς τάξεις ἐκπροσωποῦνται ἀπὸ τύπους ἡρώων. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο οἱ κοινωνικὲς ἔννοιες προσωποποιοῦντο, καὶ τὰ ἄτομα ἔπαιρναν συμβολικὸ χαρακτήρα. Ἔλειπε ὁ πλοῦτος τοῦ μερικοῦ ποὺ γεμίζει τὰ πλάνα τοῦ Ἀϊζενστάϊν.

Μὲ τὴ «Μόνη» ἡ FEKS κατακτάει ὁρισμένες βασικὲς προϋποθέσεις τοῦ ρεαλισμοῦ: 1) τὴ στροφὴ στὸ παρόν, 2) τὴν ἀντιμετώπιση τῆς μοναξιᾶς στὶς συγκεκριμένες κοινωνικὲς συνθῆκες. Ἡ FEKS περνοῦσε ἀπὸ τὸ Καθαρτήριο τὸν πυρήνα τῆς ἰδεολογίας της.

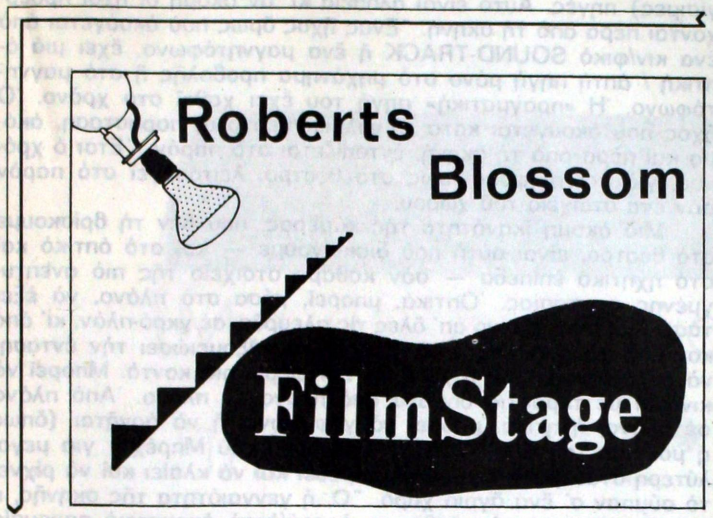
Νέα δύναμη ἔδωσε στὸ σοβιετικὸ ρεαλισμὸ ἡ ταινία «Τσαπάγιεφ» (1934) τῶν Βασίλιεφ. Τὸν ἑπόμενο χρόνο οἱ Κόζιντσεφ καὶ Τράουμπεργκ πραγματοποιοῦν τὴν ὁριστικὴ στροφὴ καὶ παρουσιάζουν τὸ πρῶτο μέρος τῆς «Τριλογίας τοῦ Μαξίμ», «Παιδικὰ χρόνια τοῦ Μαξίμ» (1935). «Ἡ ἐπιστροφὴ τοῦ Μαξίμ» (1937) ὁ «Τὰ προάστεια τοῦ Βίμπεργκ» (1939). Εἶναι ἡ ἱστορία ἑνὸς νεαροῦ ἐργάτη ἀπὸ τὸ Λένινγκραντ, ποὺ παίρνει μέρος στὴν ἐπανάσταση, μετατρέπεται σὲ ἀγωνιστὴ καί, τέλος, γίνεται ἀντιπρόσωπος τῆς νέας δημοκρατίας. Ἦταν τέτοια ἡ ἀπήχηση τῆς Τριλογίας, ὥστε τὸ κοινὸ ζήτησε νὰ γίνει καὶ τέταρτο μέρος.

Οἱ σκηνοθέτες τῆς FEKS χρησιμοποίησαν μὲ συστηματικότητα αὐθεντικὰ στοιχεῖα καὶ προσπάθησαν ν' ἀποφύγουν κάθε ρητορικὸ σχῆμα. Γιὰ νὰ τὸ πετύχουν αὐτὸ ἀντικατέστησαν τὸν ἀρχικὸ πρωταγωνιστὴ τῆς Τριλογίας μὲ ἐρασιτέχνη. Ἡ ἔρευνά τους σὲ αὐθεντικὰ γεγονότα τοὺς βοήθησε νὰ δώσουν τὴν πηγαία ἀτμόσφαιρα αἰσιοδοξίας καὶ γιουμορ ποὺ συνόδευε τὸν ἠρωϊσμὸ τῶν ἐπαναστατῶν καὶ ποὺ ἦταν ἀπόλυτα ξένες μὲ τὸ ἀσκητικὸ πνεῦμα τῆς θυσίας. Ἔτσι ὁδηγήθηκαν νὰ δώσουν στὴν Τριλογία τὴ μορφὴ κοινωνικοῦ ἔπους.

Ἡ συνεργασία τῶν δύο σκηνοθετῶν ποὺ χαρακτηρίζει τὴ FEKS εἶναι κάτι σπάνιο γιὰ τὸν δυτικὸ κινηματογράφο — ἡ συνεργασία τῶν Φλάερτυ καὶ Μουρνάου στὸ «Ταμπού» κατέληξε σὲ διάσταση. Γιὰ τὸν σοβιετικὸ κινηματογράφο ἦταν κάτι φυσικὸ καὶ εἶχε ξανασυμβεῖ μὲ τοὺς Βασίλιεφ, τοὺς Ἀλὸφ καὶ Νασούμωφ κ.ἄ. Οἱ Κόζιντσεφ καὶ Τράουμπεργκ συνεργάστηκαν μέχρι τὸ 1944 στὴν ταινία «Οἱ ἁπλοὶ ἄνθρωποι» μὲ θέμα τὸ ἐσωτερικὸ μέτωπο κατὰ τὸν πόλεμο ἐναντίον τῶν Ναζί. Μέχρι τότε δούλευαν πάντα μὲ κρατικὴ χρηματοδότηση. Μετὰ τὸ χωρισμό τους συνέχισαν νὰ δουλεύουν σὰν ἀνεξάρτητοι σκηνοθέτες. Ἀπὸ τὸν Κόζιντσεφ εἶναι γνωστὲς οἱ ταινίες του: «Πιρόγκωφ» (1948), «Δὸν Κιχώτης» (1957), «Ἄμλετ» (1963) καὶ Βασιλιὰς Λὴρ» (1971).

Ὁ Τράουμπεργκ μετὰ τὸν χωρισμὸ ἔκανε γιὰ ἕνα διάστημα τὸν σεναρίστα καὶ μετὰ γύρισε τὶς ταινίες: «Οἱ στρατιῶτες προχωροῦσαν» (1958), «Οἱ νεκρὲς ψυχὲς (1960) καὶ «Ἐλεύθερος ἄνεμος» (1961). Οὐσιαστικὰ ἡ FEKS διαλύθηκε μετὰ τὸ 1944 ἐνῶ ὁ Γιούτκιεβιτς εἶχε ἀποχωρήσει ἀπὸ τὸ 1924.

« A Rehearsal »




Τί εἶναι ἡ κάμερα; Ἕνα πιστὸ ἐργαλεῖο ὀπτικῆς καταγραφῆς. Καὶ τὸ μηχάνημα προβολῆς; Ἕνα πιστὸ ἐργαλεῖο ποὺ ἐπαναλαμβάνει ὅτι ἔχει καταγραφεῖ. Καὶ τὸ SOUND-TRACK; Μὲ τὴ κάμερα, ἕνας πιστὸς ἀκροατὴς ποὺ καταγράφει ὅτι ἀκούει. Μὲ τὸ μηχάνημα προβολῆς, ἕνας πιστὸς ἐπαναφορέας αὐτοῦ ποὺ ἔχει καταγραφεῖ (ἀκουστικά). Τὸ SOUND-TRACK εἶναι μιὰ φωνὴ γιὰ τοὺς θεατές. Ἡ εἰκόνα εἶναι μιὰ σειρὰ ἀπὸ ὁράματα, δυναμικὰ ἢ ἀδύνατα δεμένα μεταξύ τους. Τὸ SOUND - TRACK λειτουργεῖ μαγικὰ (σὰν ἕνα πρᾶγμα) στὸ αὐτὶ ποὺ τὸ δέχεται. Ἡ εἰκόνα λειτουργεῖ μαγικὰ στὸ μάτι ποὺ τὴ δέχεται. Κάθεσαι κάπου καὶ ἀκοῦς ὅ,τι ἀκοῦς. Κάθεσαι σ' ἕνα μέρος καὶ βλέπεις ἄλλα μέρη. Ὅτι βλέπεις στὴ πραγματικότητα προσφέρεται γιὰ ἐπαφή. Ὅτι βλέπεις στὶς ταινίες ἔχει προσφερθεῖ γιὰ ἐπαφή, ἔχει ὅμως ἀπαγκιστρωθεῖ ἀπὸ τὴ πραγματικότητα γιὰ πάντα ἀπὸ τὴ κάμερα. Ὁ ἦχος ὅμως, ποὺ ποτὲ δὲ προσφέρεται γιὰ ἐπαφή, παραμένει ἀξιόπιστα ὁ ἴδιος. Ὡστόσο, καὶ ἡ εἰκόνα καὶ ὁ ἦχος ἔχουν τοῦτο τὸ κοινό: εἶναι καὶ τὰ δυὸ περασμένες ἐμπειρίες ποὺ ἀναπαρουσιάζονται στὸ παρόν.

Ὅταν συνδέουμε μιὰ τωρινὴ ἐμπειρία (τὴ σκηνή), ποὺ ἂν καὶ κάθε παράσταση προέρχεται ἀπ' ἕνα ἀριθμὸ δοκιμῶν ὅμως διατηρεῖ τὸ στοιχεῖο τῆς ἐπαφῆς, μὲ μιὰ περασμένη ἐμπειρία (τὸ φίλμ) ποὺ παρουσιάζεται σὰν τωρινή, εἶναι σὰν νὰ συνδέουμε τὸ ἀσυνείδητο (καταγραμμένο) μὲ τὸ συνειδητὸ (παρόν).

Διάφοροι ἦχοι ποὺ ἀκούγονται ἀπὸ τὴ περιοχὴ τῆς σκηνῆς, μπορεῖ νὰ προέρχονται μόνο ἀπὸ ὁρατὲς ἢ κρυμένες (ὅμως ὑπολογίσιμες) πηγές. Αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια κι' ἂν ἀκόμη οἱ ἦχοι προέρχονται πέρα ἀπὸ τὴ σκηνή. Ἕνας ἦχος ὅμως ποὺ ἀκούγεται ἀπὸ ἕνα κιν/φικὸ SOUND-TRACK ἢ ἕνα μαγνητόφωνο, ἔχει μιὰ ὀπτικὴ / ἀπτὴ πηγὴ μόνο στὸ μηχάνημα προβολῆς ἢ στὸ μαγνητόφωνο. Ἡ «πραγματική» πηγή του ἔχει χαθεῖ στὸ χρόνο. Ὁ ἦχος ποὺ ἀκούγεται κατὰ τὴ φιλμικὴ/θεατρικὴ παράσταση, ἀκόμα καὶ πέρα ἀπὸ τὴ σκηνή, ἐντοπίζεται στὸ παρόν. Ἔτσι ὁ χρόνος, γιὰ πρώτη φορὰ ἴσως στὸ θέατρο, λειτουργεῖ στὸ παρὸν σὰν ἕνα στοιχεῖο τοῦ χώρου.

Μιὰ ἀκόμη ἱκανότητα τῆς κάμερας, ποὺ δὲν τὴ βρίσκουμε στὸ θέατρο, εἶναι αὐτὴ ποὺ διακρίνουμε — καὶ στὸ ὀπτικὸ καὶ στὸ ἠχητικὸ ἐπίπεδο — σὰν καθαρὸ στοιχεῖο τῆς πιὸ ἀνεπτυγμένης φαντασίας. Ὀπτικά, μπορεῖ, μέσα στὸ πλάνο, νὰ ἐξετάσει ἕνα ἀντικείμενο ἀπ' ὅλες τὶς πλευρές, σὲ γκρό-πλάν, κι' ἀπὸ κοντὰ ἢ μακρυά. Ἠχητικά, μπορεῖ νὰ αὐξομειώσει τὴν ἔνταση, νὰ ἀπομακρύνει τὸν ἢ χο ἢ νὰ τὸν φέρει πιὰ κοντά. Μπορεῖ νὰ κινῆται μὲ τεράστια βήματα ἀπὸ πλάνο σὲ πλάνο. Ἀπὸ πλάνο σὲ πλάνο, ἠχητικά, μπορεῖ νὰ γεφυρώνει ἢ νὰ ἀρνῆται (ὅπως ἡ μουσικὴ τοῦ KURT WEILL στὰ ἔργα τοῦ Μπρέχτ) γιὰ μεγαλύτερη σταθερότητα — ἢ νὰ χορεύει καὶ νὰ κλαίει καὶ νὰ ρίχνει τὸ σύμπαν σ' ἕνα ἄγριο χορό. Ὤ, ἡ γενναιότητα τῆς σκηνῆς, ἡ συνηθισμένη γιὰ τὸν ἄνθρωπο ὁρατὴ/ἀπτὴ ἀκουστικὴ παρουσία ποὺ μπορεῖ νὰ στέκεται, νὰ βαδίζει (ἀπολογητικά, ἀλὰ Ἀμερικάνικα) νὰ φωνάζει, νὰ τραγουδᾶ, νὰ κλαίει, νὰ μουρμουρίζει, ἢ αὐτὴ ἡ θεϊκὴ ὀχλαγωγία τῆς πορείας, (παράστασης), χαμηλὸς ρυθμός, ὑπαινιγμοί. Γιατὶ δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι κυττάζουμε σὲ μιὰ ὀθόνη πού, ἐπειδὴ δὲν προσφέρεται γιὰ ἐπαφή, ἔχει συμπληρώσει τὸ κενὸ μὲ ἀσυνήθιστες δυνατότητες, μ ι μ ο ύ μ ε ν η τ ὴ σ υ ν ε ί δ η σ η.

Καὶ ὁ ἄνδρας πάνω στὴ σκηνή, ἡ γυναίκα πάνω στὴ σκηνή; Τί εἶναι αὐτὸ ποὺ γίνονται στὴ παρουσία αὐτῆς τῆς ἐκπληκτικῆς ἐλευθερίας ὁλόγυρά τους, τῆς πλατύτερης συνείδησης τους; Δὲν εἶναι παρὰ λάμπες ἰσχύος 50W ποὺ περιμένουν νὰ τοποθετηθοῦν στὴ πηγή τους γιὰ νὰ λάμψουν τὸ φῶς ποὺ εἶναι διαρκὲς (πίσω τους, ὁλόγυρά τους) καὶ ποὺ μποροῦν νὰ τὸ μεταδώσουν μόνο μὲ ἰσχὺ 50W. Αὐτὸ εἶναι τὸ δράμα. Ἡ ἀνθρώπινη κατάσταση — ὅραση, ἀκοή, ἐπαφή, ὄσφρηση, γεύση — στὴ παρουσία μέρους τῆς δυναμικότητας της, στὴν ἔξοδο (ἀποφοίτηση) της ἀπὸ τὸν ἀρχικὸ καταναγκασμὸ (πίεση) τοῦ κτήνους μὲ τὶς πέντε αἰσθήσεις, τὴν ἀθῶα ἄγνοια. Ἐπικίνδυνο μυστικιστικὸ παιγνίδι — νὰ μετατρέψεις τὸ χρόνο σὲ χῶρο καὶ τὴν ἐπαφὴ σὲ φαντασία καὶ μετὰ νὰ συγκρίνεις καὶ τὰ δυό. Ἡ παρουσία μας σὰν σώματα ἀρχίζει νὰ γίνεται ὕποπτη, ἡ παρουσία μας σὰν συνείδηση εἶναι πιὸ πραγματική.

# jean mitry

# (Μια Φιλμογραφια της ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΣ*)

Απ' τις ταινίες που συνέβαλαν στή μορφοποίηση, τήν έξέλιξη καί τήν ...ότητα τῆς φιλμικῆς γλώσσας ἀπό τό 1910 μποροῦμε νά προτείνουμε:

ΕΜΠΟΡΙΚΕΣ» ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

1910. *Il Meccanico* (Le Mécanicien) - Ubaldo del Colle - Italie.

1911. *The Lonedale operator* (La Télégraphiste de Lonedale) - D.W. Griffith - U.S.A.
*The Battle* (La Bataille) - D.W. Griffith - U.S.A.
*The Battle Hymn of Republic* (Pour la démocratie) - Larry Trimble - U.S.A.
*The Fox is not a Coward* (La Grève tragique) - Van Dyke Brooke - U.S.A.
*Afgründen* (L'Abîme) - Urban Gad - Danemark.
*De Fire Djaevle* (Les Quatre Diables) - Robert Dinesen - Danemark.

1912. *The Musketeers of Pig Alley* (Cœur d'Apache) - D.W. Griffith - U.S.A.
*Custer's last fight* (Le Dernier Combat du lieutenant) - Thomas H. Ince - U.S.A.
*Nozze d'Oro* (Les Noces d'or) - Luigi Maggi - Italie.
*Quo Vadis?* (id.) - Enrico Guazzoni - Italie.
*Les Misérables* - Albert Capellani - France.

1913. *Judith of Bethulia* (Judith de Béthulie) - D.W. Griffith - U.S.A.
*Traffic in Souls* (Trafic d'âmes) - George Loane Tucker - U.S.A.
*Ingeborg Holm* (id.) - Victor Sjöström - Suède.

*Der Student von Prag* (L'Etudiant de Prague) - Stellan Rye - Allemagne.
*Det Hemmelighetsfulla X...* (L'X mystérieux) - Benjamin Christensen - Danemark.
*Germinal* - Albert Capellani - France.

1914. *The Battle of Gettysburg* (Le Désastre) - Thomas Ince - U.S.A.
*The Avenging Conscience* (La Conscience vengeresse) - D.W. Griffith - U.S.A.
*The Fugitive* (La Capture de Rio Jim) - R.C. Smith - Réginald Barker - U.S.A.
*The Spoilers* (id.) - Colin Campbell - U.S.A.
*Sperduti nel buio* (Perdus dans les ténèbres) - Nino Martoglio - Italie.
*Cabiria* (id.) - Giovanni Pastrone - Italie.
*Spiritisten* (Les Spirites) - Holger Madsen - Danemark.
*Evangelimandensliv* (Le Prêcheur d'Evangiles) - Holger Madsen - Danemark.
*Fantômas* - Louis Feuillade - France.
*Der Golem* (Le Golem) - Henrik Galeen - Allemagne.

1915. *The Birth of a Nation* (Naissance d'une Nation) - D.W. Griffith - U.S.A.
*The Coward* (Un Lâche) - Reginald Barker - U.S.A.
*The Italian* (L'Italien) - Reginald Barker - U.S.A.
*The Cheat* (Forfaiture) - Cecil de Mille - U.S.A.
*La Folie du docteur Tube* - Abel Gance - France.
*Chaplin Comedies* - Série Essanay - Charles Chaplin - U.S.A.

1916. *Intolerance* (id.) - D.W. Griffith - U.S.A.
*The Aryan* (Pour sauver sa race) - R.C. Smith - Reginald Barker - U.S.A.
*Chaplin Comedies* - Série Mutual - Charles Chaplin - U.S.A.
*Sennett Comedies* - Mack Sennett - U.S.A.
*Terje Vigen* - (id.) - Victor Sjöström - Suède.
*Lounaïa Krassaviza* (Beauté lunaire) - Eugène Bauer - Russie.
*Il Re le Torri e gli Alfieri* (Echec au roi) - Lucio d'Ambra - Italie.
*Karlek och Journalistik* (Amour et Journalisme) - Mauritz Stiller - Suède.
*Piccovaïa Dama* (La Dame de Pique) - Jacob Protozanov - Russie.

1917. *Berg Ejvind och hans hustru* (Les Proscrits) - Victor Sjöström - Suède.
*Chaplin Comedies* - Série Mutual - Charles Chaplin - U.S.A.
*The Blue Bird* (L'Oiseau bleu) - Maurice Tourneur - U.S.A.
*A Sister of Six* (La Conquête de l'or) - Sidney Franklin - U.S.A.
*Mater Dolorosa* - Abel Gance - France.
*Otietz Serguei* (Le Père Serge) - Jacob Protozanov - Russie.

1918. *Chaplin Comedies* - Série First National - Charles Chaplin - U.S.A.
*Waggon Tracks* (La Caravane) - Lambert Hillyer - U.S.A.

*Don't change your Husband* (Après la pluie, le beau temps) - Cecil de Mille - U.S.A.
*La Dixième Symphonie* - Abel Gance - France.
*Ingmarsonerna* (La Montre brisée) - Victor Sjöström - Suède.
*Sangen om den Eldroda bloman* (A travers les rapides) - Mauritz Stiller - Suède.

1919. *Broken Blossoms* (Le Lys brisé) - D.W. Griffith - U.S.A.
*True Heart Suzy* (Le Pauvre Amour) - D.W. Griffith - U.S.A.
*Her Arnes Pengar* (Le Trésor d'Arne) - Mauritz Stiller - Suède.
*Blind Husbands* (La Loi des montagnes) - Erich Von Stroheim - U.S.A.
*Das Kabinet der Dr Caligari* (Le Cabinet du Dr Caligari) - Robert Wiene - Allemagne.
*Chaplin Comedies* - Série First National - Charles Chaplin - U.S.A.
*J'accuse* - Abel Gance - France.

1920. *The Kid* (Le Gosse) - Charles Chaplin - U.S.A.
*Keaton Comedies* - Buster Keaton - Eddie Cline - U.S.A.
*Way down East* (A travers l'orage) - D.W. Griffith - U.S.A.
*Humoresque* (id.) - Frank Borzage - U.S.A.
*The Mark of Zorro* (Le Signe de Zorro) - Fred Niblo - U.S.A.
*The Miracle Man* (Le Miracle) - George Loane Tucker - U.S.A.
*Der Golem* (Le Golem) - Henrik Galeen - Paul Wegener - Allemagne.
*Körkarlen* (La Charrette fantôme) - Victor Sjöström - Suède.

1921. *Der Müde Tod* (Les Trois Lumières) - Fritz Lang - Allemagne.
*Sherben* (Le Rail) - Lupu Pick - Allemagne.
*El Dorado* - Marcel L'Herbier - France.
*Häxan* (La Sorcellerie à travers les âges) - Benjamin Christensen - Suède.
*Vem Dömer* (L'Epreuve du feu) - Victor Sjöström - Suède.
*Keaton Comedies* - Buster Keaton - Eddie Cline - U.S.A.
*Tol'able David* (id.) - Henry King - U.S.A.

1922. *Foolish Wives* (Folies de femmes) - Erich Von Stroheim - U.S.A.
*Nosferatu* (id.) - F.W. Murnau - Allemagne.
*Schatten* (Le Montreur d'ombres) - Arthur Robison - Allemagne.
*La Femme de nulle part* - Louis Delluc - France.
*La Roue* - Abel Gance - France.
Série des *Kino-Pravda* - Dziga Vertov - U.R.S.S.

1923. *Public Opinion* ou *A Woman of Paris* (L'Opinion publique) - Charles Chaplin - U.S.A.
*Die Niebelungen I* (La Mort de Siegfried) - Fritz Lang - Allemagne.
*Die Strasse* (La Rue) - Karl Grune - Allemagne.
*Sylvester* (La Nuit de la St Sylvestre) - Lupu Pick - Allemagne.

*Cœur fidèle* - Jean Epstein - France.
*Le Brasier ardent* - Ivan Mosjoukine - France.
*La Cité foudroyée* - Luitz Morat - France.

1924. *Die Niebelungen II* (La Vengeance de Kriemhilde) - Fritz Lang - Allemagne.
*Der Letzte Man* (Le Dernier des hommes) - F.W. Murnau - Allemagne.
*Chronik Von Grieshuus* (La Chronique de Grieshuus) - A. Von Gerlach - Allemagne.
*Greed* (Les Rapaces) - Erich Von Stroheim - U.S.A.
*Statchka* (La Grève) - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
*Visages d'enfants* - Jacques Feyder - France.
*Sherlock junior* (id.) - Buster Keaton - U.S.A.
*The Thief of Bagdad* (Le Voleur de Bagdad) - Raoul Walsh - U.S.A.

1925. *Bronenosetz Potemkine* (Le Cuirassé Potemkine) - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
*Variétés* (id.) - Ewald A. Dupont - Allemagne.
*Du Skal aere din hustru* (Le Maître du logis) - Carl Dreyer - Danemark.
*The Gold Rush* (La Ruée vers l'or) - Charles Chaplin - U.S.A.
*Beggar on Horseback* (Jazz) - James Cruze - U.S.A.
*The Merry Widow* (La Veuve joyeuse) - Erich von Stroheim - U.S.A.

1926. *Matt* (La Mère) - Vsevolod Poudovkine - U.R.S.S.
*Faust* (id.) - F.W. Murnau - Allemagne.
*Der Student von Prag* (L'Etudiant de Prague) - Henrik Galeen - Allemagne.
*Moana* (id.) - Robert J. Flaherty - U.S.A.
*The General* (Le Mécano de la Général) - B. Keaton et Clyde Bruckman - U.S.A.

1927. *Sunrise* (L'Aurore) - F.W. Murnau - U.S.A.
*The Wedding March* (Symphonie nuptiale) - Erich von Stroheim - U.S.A.
*Octjabr* (Octobre) - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
*Konietz Sangt Petersburga* (La Fin de St Pétersbourg) - V. Poudovkine - U.R.S.S.
*Napoléon* - Abel Gance - France.

1928. *The Crowd* (La Foule) - King Vidor - U.S.A.
*The Wind* (Le Vent) - Victor Sjöström - U.S.A.
*The Docks of New York* (Les Damnés de l'océan) - Josef von Sternberg - U.S.A.
*The River* (La Femme au corbeau) - Frank Borzage - U.S.A.
*La Passion de Jeanne d'Arc* - Carl Th. Dreyer - France.
*Odinnatsati God* (La Onzième Année) - Dziga Vertov - U.R.S.S.
*Steamboat Bill, jr* (Cadet d'eau douce) - B. Keaton - Charles Reisner - U.S.A.
*The Battle of the Century* (La Grande Bagarre) - Laurel-Hardy et Clyde Bruckman - U.S.A.

1929. *Generalnaïa Linija* (La Ligne générale) - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
*Arsenal* (L'Arsenal) - Alex Dovjenko - U.R.S.S.
*Turksib* (id.) - Victor Tourine - U.R.S.S.
*Oblomok Imperiji* (Un débris de l'empire ou l'homme qui a perdu la mémoire) - Friedrik Ermler - U.R.S.S.
*Novyi Babylon* (La Nouvelle Babylone) - Kozintzev et Trauberg - U.R.S.S.
*Hallelujah* (id.) - King Vidor - U.S.A.
*Broadway Melody* (id.) - Harry Beaumont - U.S.A.

1930. *Zemlia* (La Terre) - Alex Dovjenko - U.R.S.S.
*City Lights* (Les Lumières de la ville) - Charles Chaplin - U.S.A.
*Der Blaue Engel* (L'Ange bleu) - Josef Von Sternberg - Allemagne.

1931. *Tabou* (id.) - F.W. Murnau - U.S.A.
*M.* (Le Maudit) - Fritz Lang - Allemagne.
*Dreigroschenoper* (L'Opéra de quat' sous) - G.-W. Pabst - Allemagne.
*Broken Lullaby* (L'homme que j'ai tué) - Ernst Lubitsch - U.S.A.
*Street Scene* (id.) - King Vidor - U.S.A.
*Putowka w Zjisn* (Le Chemin de la vie) - Nicolas Ekk - U.R.S.S.
*Le Million* - René Clair - France.

1932. *I am a Fugitive from a Chain Gang* (Je suis un évadé) - Mervyn Le Roy - U.S.A.
*One Way Passage* (Voyage sans retour) - Tay Garnett - U.S.A.
*Scarface* (id.) - Howard Hawks - U.S.A.
*Que viva Mexico* (id.) - S.M. Eisenstein - Mexique.
*Libelei* (id.) - Max Ophuls - Allemagne.

1933. *The Power and the Glory* (Thomas Garner) - William K. Howard - U.S.A.
*Man's Castle* (Ceux de la Zone) - Frank Borzage - U.S.A.
*Cavalcade* (id.) - Frank Lloyd - U.S.A.
*Okraïna* (id.) - Boris Barnett - U.R.S.S.
*Duck Soup* (Soupe au canard) - Leo Mc Carey - U.S.A.

1934. *Man of Aran* (L'Homme d'Aran) - Robert J. Flaherty - U.S.A.
*The Scarlet Empress* (L'Impératrice rouge) - Josef Von Sternberg - U.S.A.
*Our Daily Bread* (Notre pain quotidien) - King Vidor - U.S.A.
*No Greater Glory* (Comme les grands) - Frank Borzage - U.S.A.
*L'Atalante* - Jean Vigo - France.
*Toni* - Jean Renoir - France.

1935. *Modern Times* (Les Temps modernes) - Charles Chaplin - U.S.A.
*Peter Ibbetson* (id.) - Henry Hathaway - U.S.A.
*The Whole Town's Talking* (Toute la ville en parle) - John Ford - U.S.A.

1936. *Fury* (Furie) - Fritz Lang - U.S.A.
*The Good Earth* (Visages d'Orient) - Sidney Franklin - U.S.A.
*Prisoner of Shark Island* (Je n'ai pas tué Lincoln) - John Ford - U.S.A.
*Desire* (id.) - E. Lubitsch et F. Borzage - U.S.A.
*Lest Nocht* (La Dernière Nuit) - J. Raizman - U.R.S.S.

1937. *You only live once* (J'ai le droit de vivre) - Fritz Lang - U.S.A.
*Besjine Louj* (Le Pré de Besjine) - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
*Belegt parous Odinsky* (Au loin, une voile) - V. Legotchine - U.R.S.S.
*Dead End* (Rue sans issue) - William Wyler - U.S.A.
*La Grande Illusion* - Jean Renoir - France.

1938. *Alexandre Nevsky* (id.) - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
*Dietstvo Gorkono* (L'Enfance de Maxime Gorki) - Mark Donskoï - U.R.S.S.
*Jezebel* (L'Insoumise) - William Wyler - U.S.A.

1939. *Chtchors* (id.) - Alex. Dovjenko - U.R.S.S.
*V lioudiakh* (En gagnant mon pain) - Mark Donskoï - U.R.S.S.
*Stagecoach* (La Chevauchée fantastique) - John Ford - U.S.A.
*Only Angels have Wings* (Seuls les anges ont des ailes) - Howard Hawks - U.S.A.
*La Règle du jeu* - Jean Renoir - France.
*Le jour se lève* - Marcel Carné - France.

1940. *The Great Dictator* (Le Grand Dictateur) - Charles Chaplin - U.S.A.
*The Long Voyage Home* (Le Long Voyage) - John Ford - U.S.A.

1941. *Citizen Kane* (id.) - Orson Welles - U.S.A.
*The Little Foxes* (La Vipère) - William Wyler - U.S.A.

1942. *The Magnificent Ambersons* (La Splendeur des Ambersons) - Orson Welles - U.S.A.
*To be or not to be* (id.) - Ernst Lubitsch - U.S.A.
*Kings' Row* (Crime sans châtiment) - Sam Wood - U.S.A.
*Ossessione* (id.) - Luchino Visconti - Italie.
*Lumière d'été* - Jean Grémillon - France.

1943. *Vredens Dag* (Jour de Colère) - Carl Dreyer - Danemark.
*Le ciel est à vous* - Jean Grémillon - France.
*Le Corbeau* - H.-G. Clouzot - France.

1944. *Ivan Grosny* (Ivan le terrible) - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
*Henry V* (id.) - Laurence Olivier - Angleterre.

1945. *La Bataille du rail* - René Clément - France.
*Farrebique* - Georges Rouquier - France.
*Roma, città aperta* (Rome, ville ouverte) - Roberto Rossellini - Italie.

1946. *Ivan Grosny II* (Ivan le terrible - II) - S.M. Eisenstein - U.R.S.S.
*Païsa* (id.) - Roberto Rossellini - Italie.

*My darling Clementine* (La Poursuite infernale) - John Ford - U.S.A.

1947. *Monsieur Verdoux* (id.) - Charles Chaplin - U.S.A.
*Louisiana Story* (id.) - Robert J. Flaherty - U.S.A.
*Lady from Shanghaï* (La Dame de Shanghaï) - Orson Welles - U.S.A.
*Treasure of the Sierra Madre* (Le Trésor de la Sierra Madre ) - John Huston - U.S.A.
*Les Dernières Vacances* - Roger Leenhardt - France.

1948. *La terra trema* (La terre tremble) - Luchino Visconti - Italie.
*Ladri di biciclette* (Le Voleur de bicyclette) - Vittorio de Sica - Italie.
*Macbeth* (id.) - Orson Welles - U.S.A.

1949. *The Heiress* (L'Héritière) - William Wyler - U.S.A.
*The Set up* (Nous avons gagné ce soir) - Robert Wise - U.S.A.
*Stalingrad* (La Bataille de Stalingrad) - Vladimir Petrov - U.R.S.S.

1950. *Rashomon* (id.) - Akira Kurosawa - Japon.
*Los Olvidados* (id.) - Luis Bunuel - Mexique.

1951. *The Red Badge of Courage* (La Charge victorieuse) - John Huston - U.S.A.
*Strangers on a Train* (L'Inconnu du Nord Express) - Alfred Hitchcock - U.S.A.
*Der Untertan* (Pour le roi de Prusse) - Wolfgang Staudte - Allemagne.
*Le Journal d'un curé de campagne* - Robert Bresson - France.

1952. *Limelight* (Les Feux de la rampe) - Charles Chaplin - U.S.A.
*Ikiru* (Vivre) - Akira Kurosawa - Japon.
*Il Cappotto* (Le Manteau) - Alberto Lattuada - Italie.
*Le Carrosse d'or* - Jean Renoir - France.

1953. *Ugetsu Monogatari* (Contes de la lune vague après la pluie) - Kenji Mizoguchi - Japon.
*I Vitelloni* (id.) - Federico Fellini - Italie.
*Gyclarnas Afton* (La Nuit des forains) - Ingmar Bergman - Suède.
*Les Vacances de M. Hulot* - Jacques Tati - France.

1954. *Sansho Dayu* (L'Intendant Sansho) - Kenji Mizoguchi - Japon.
*Senso* (id.) - Luchino Visconti - Italie.
*Ordet* (La Parole) - Carl Dreyer - Danemark.

1955. *Sommarnattens Leende* (Sourires d'une nuit d'été) - Ingmar Bergman - Suède.
*Il Bidone* (id.) - Federico Fellini - Italie.
*Rebel without a Cause* (La Fureur de vivre) - Nicholas Ray - U.S.A.

1956. *Il Grido* (Le Cri) - Michelangelo Antonioni - Italie.
*Det Sjunde inseglet* (Le Septième Sceau) - Ingmar Bergman - Suède.
*Un condamné à mort s'est échappé* - Robert Bresson - France.

1957. *Smulstronstallet* (Les Fraises sauvages) - Ingmar Bergman - Suède.
*Dorogoï tsénoï* (Au prix de la vie) - Mark Donskoï - U.R.S.S.
*Paths of Glory* (Les Sentiers de la gloire) - Stanley Kubrick - U.S.A.
*Seven Men from Now* (Sept hommes à abattre) - Bud Boetticher - U.S.A.

1958. *Touch of Evil* (La Soif du mal) - Orson Welles - U.S.A.
*Nazarin* (id.) - Luis Bunuel - Mexique.
*The Left Handed Gun* (Le Gaucher) - Arthur Penn - U.S.A.
*Popol i diament* (Cendres et diamant) - Ladislas Wajda - Pologne.

1959. *Hiroshima, mon amour* - Alain Resnais - France.
*L'Avventura* (id.) - Michelangelo Antonioni - Italie.
*Rio Bravo* (id.) - Howard Hawks - U.S.A.
*Thomas Gordeiev* (id.) - Mark Donskoï - U.R.S.S.
*Le Pickpocket* - Robert Bresson - France.

1960. *Matka Joanna od Aniolow* (Mère Jeanne des Anges) - Jerzy Kawalerowicz - Pologne.
*Rocco e i suoi fratelli* (Rocco et ses frères) - Luchino Visconti - Italie.
*Saturday night, Sunday morning* (Samedi soir, Dimanche matin) - Karel Reisz - Angleterre.

1961. *L'Année dernière à Marienbad* - Alain Resnais - France.
*Viridiana* (id.) - Luis Bunuel - Espagne.
*Salvatore Giuliano* (id.) - Francesco Rosi - Italie.
*West Side Story* (id.) - Robert Wise et Jerome Robbins - U.S.A.

1962. *Le Procès* - Orson Welles - France.
*El Angel Exterminador* (L'Ange exterminateur) - Luis Bunuel - Mexique.
*Sasom i en Spegel* (A travers le miroir) - Ingmar Bergman - Suède.
*Ride the High Country* (Coups de feu dans la Sierra) - Sam Peckinpah - U.S.A.

1963. *America, America* (id.) - Elia Kazan - U.S.A.
*Otto e Mezzo* (Huit et demi) - Federico Fellini - Italie.
*Harakiri* (id.) - Masaki Kobayashi - Japon.
*The Servant* (id.) - Joseph Losey - Angleterre.

1964. (? ? ?) (Le manuscrit trouvé à Saragosse) - Wojciech Haas - Pologne.
*Husz Ora* (Vingt heures) - Zoltan Fabri - Hongrie.
*Suna no Onna* (La Femme du sable) - Iroshi Teshigahara - Japon.
*King and Country* (Pour l'exemple) - Joseph Losey - Angleterre.
*Marnie* (id.) - Alfred Hitchcock - U.S.A.

1965. *La guerre est finie* - Alain Resnais - France.
*Au hasard Balthazar* - Robert Bresson - France.

*Pierrot le Fou* - Jean-Luc Godard - France.
*The Collector* (L'Obsédé) - William Wyler - U.S.A.

1966. *Falstaff* (id.) - Orson Welles - U.S.A.
*Accident* (id.) - Joseph Losey - Angleterre.
*Persona* (id.) - Ingmar Bergman - Suède.
*The Chase* (La Poursuite impitoyable) - Arthur Penn - U.S.A.

1967. *Bonnie and Clyde* (id.) - Arthur Penn - U.S.A.
*Point Blank* (Le Point de non retour) - John Boorman - U.S.A.
*Our Mother's House* (Chaque soir à neuf heures) - Jack Clayton - Angleterre.
*? ? ? ? ?* (La Bataille d'Alger) - Gillo Pontecorvo - Italie.

1968. *2.001, a Space Odyssey* (2.001, odyssée de l'espace) - Stanley Kubrik - U.S.A.
*Once upon a Time in the West* (Il était une fois dans l'ouest) - Sergio Leone - U.S.A.
*Hell in the Pacific* (Duel dans le Pacifique) - John Boorman - U.S.A.
*Je t'aime, je t'aime* - Alain Resnais - France.

1969. *Adalen 31* (id.) - Bo Widerberg - Suède.
*The Wild Bunch* (La Horde sauvage) - Sam Peckinpah - U.S.A.
*They shoot horses, don't they ?* (On achève bien les chevaux) - Sidney Pollack - U.S.A.
*Midnight Cow Boy* (Macadam cow boy) - John Schlesinger - U.S.A.
*Butch Cassidy and the Sundance Kid* (Butch Cassidy et le Kid) - George Roy Hill - U.S.A.
*Tristana* - Luis Bunuel - France.

1970. *Morte a Venezia* (La Mort à Venise) - Luchino Visconti - Italie.
*Little Big Man* (id.) - Arthur Penn - U.S.A.
*Il Conformista* (Le Conformiste) - Bernardo Bertolucci - Italie.
*Viva la Muerte* - Francesco Arrabal - France.
*Figures in a Landscape* (Deux hommes en fuite) - Joseph Losey - Angleterre.

1971. *Joe Hill* (id.) - Bo Widerberg - U.S.A.
*A Clockwork Orange* (Orange mécanique) - Stanley Kubrik - U.S.A.
*Summer of '42* (Un été 42) - Robert Mulligan - U.S.A.
*The Go-between* (Le Messager) - Joseph Losey - Angleterre.
*Sozosha et Agt* (La Cérémonie) - Nagisa Oshima - Japon.

1972. *Images* (id.) - Robert Altman - U.S.A.
*Deliverance* (Délivrance) - John Boorman - U.S.A.
*Cabaret* (id.) - Bob Fosse - U.S.A.
*Fellini Roma* (id.) - Federico Fellini - Italie.
*Last tango in Paris* (Le Dernier Tango à Paris) - B. Bertolucci - Italie.
*Le Charme discret de la bourgeoisie* - Luis Bunuel - France.

1973. *Viskningar och Rop* (Cris et chuchotements) - Ingmar Bergman - Suède.

*Utvandrarna* (Les Emigrants) - Jiri Troell - Suède.
*Sleuth* (Le Limier) - Joseph L. Mankiewicz - U.S.A.
*Duel* (id.) - Steven Spielberg - U.S.A.
*The Scarecrow* (L'Epouvantail) - Jerry Schatzberg - U.S.A.
*Some call it loving* (Sleeping beauty) - James B. Harris - U.S.A.
*La Nuit américaine* - François Truffaut - France.

1974. *The Conversation* (Conversation secrète) - Francis Ford Coppola - U.S.A.
*The Sugarland express* (id.) - Steven Spielberg - U.S.A.
*Amarcord* (id.) - Federico Fellini - Italie.
*The Sting* (L'Arnaque) - George Roy Hill - U.S.A.
*Lacombe Lucien* - Louis Malle - France.

### B. «ΑΦΗΡΗΜΕΝΕΣ» ΤΑΙΝΙΕΣ ΚΑΙ «ΡΥΘΜΙΚΑ» ΔΟΚΙΜΙΑ

1913. *L'Arc-en-Ciel* - Bruno Corra et Arnaldo Ginna - Italie.
*La Danse* - Bruno Corra et Arnaldo Ginna - Italie.

1914. *Rythmes colorés* - Leopold Survage - France - (inachevé).

1919-1923. *Symphonie diagonale* - Vicking Eggeling - Allemagne.
*Rhytmus 21* - Hans Richter - Allemagne.

1922-1924. *Opus* (1 à 3) - Walter Ruttmann - Allemagne.
*Le Ballet mécanique* - Fernand Léger - France.
*Entracte* - René Clair - France.
*Photogénies* - Jean Epstein - France.
*Cinq minutes de cinéma pur* - Henri Chomette - France.

1925. *Opus IV et V* - Walter Ruttmann - Allemagne.
*Photogénies mécaniques* - Jean Grémillon - France.
*Jeux et reflets de la lumière et de la vitesse* - Henri Chomette - France.

1926. *Studien* (1 à 5) - Oskar Fischinger - Allemagne.
*Emak Bakia* - Man Ray - France.
*Anemic Cinéma* - Marcel Duchamp - France.
*Filmstudie* - Hans Richter - Allemagne.

1927. *Inflation* - Hans Richter - Allemagne.
*Vormittagsspük* - Hans Richter - Allemagne.

1928. *Rennsymphonie* - Hans Richter - Allemagne.
*Uberfall* - Erno Metzner - Allemagne.
*Studien* (Cinérythmes) - 6 et 7 - Oskar Fischinger - Allemagne.
*Arabesques* - Germaine Dulac - France.
*Familles de droites et de paraboles* - Marc Cantagrel - France.

1929. *L'Etoile de mer* - Man Ray - France.
*Romance sentimentale* - S.M. Eisenstein - France.
*Studien* (Cinérythmes) - 8 et 9 - Oskar Fischinger - Allemagne.
*Tusalava* - Len Lye - Angleterre.
*Thème et variation* - Germaine Dulac - France.

1930. *Studien* (Cinérythmes) - 10 et 11 - Oskar Fischinger - Allemagne.
*Light Rhythms* - Oswel Blakeston et F. Bruguière - Angleterre.
*Rhythms* - Jiri Lenovec - Tchécoslovaquie.

1931. *Studien* (Cinérythmes) - 11 et 12 - Oskar Fischinger - Allemagne.
*Colorature* - Oskar Fischinger - Allemagne.
*Fall of the House of Usher* - Melville Weber et Sibley Watson - U.S.A.

1932. *Studien* (Cinérythmes) - 13 et 14 - Oskar Fischinger - Allemagne.
*Forest murmures* - Slavko Vorkapich - U.S.A.
*Fingall's Cave* - Slavko Vorkapich - U.S.A.

1933. *Komposition in Blau* - Oskar Fischinger - Allemagne.
*Circle* - Oskar Fischinger - Allemagne.
*Lot in Sodom* - Weber et Watson - U.S.A.

1934. *Nuit sur le Mont Chauve* - Alexandre Alexeieff - France.
*Lichtkonzert n° 1* - Oskar Fischinger - Allemagne.
*Colour Box* - Len Lye - Angleterre.

1935. *Kaleidoscope* - Len Lye - Angleterre.
*Birth of a Robot* - Len Lye - Angleterre.
*Colour Cocktail* - Norman McLaren - Angleterre.

1936. *Allegretto* - Oskar Fischinger - U.S.A.
*Rainbow Dance* - Len Lye - Angleterre.
*Rhythm in Light* - Marie Ellen Bute et Ted Nemeth - U.S.A.
*Anita's dance* - Marie Ellen Bute et Ted Nemeth - U.S.A.

1937. *Optical Poem* - Oskar Fischinger - U.S.A.
*Evening Star* - Ted Nemeth - U.S.A.
*Hen-Hop* - Norman McLaren - Angleterre.
*Trade Tatoo* - Len Lye - Angleterre.

1938. *Parabola* - Marie Ellen Bute - U.S.A.
*H²O* - Ralph Steiner - U.S.A.

1939. *American March* - Oskar Fischinger - U.S.A.
*Tanz der Farben* - Hans Fischinger - Allemagne.

1940. *Toccata and Fugue* - Ted Nemeth - U.S.A.
*Glenn Falls Sequence* - Douglas Crockwell - U.S.A.

1941. *Tarantella* - Marie Ellen Bute - U.S.A.

1943. *Dollar dance* - Norman McLaren - Canada.

1944. *C'est l'aviron* - Norman McLaren - Canada.
*The Lambeth Walk* - Len Lye et Humphrey Jennings - Angleterre.

1946. *Hoppity Pop* - Norman McLaren - Canada.

1947. *Fiddle de Dee* - Norman McLaren - Canada.
*Jammin' the Blues* - Gjon Mili - U.S.A.

1948. *Motion Painting n° 1* - Oskar Fischinger - U.S.A.
*Begone dull Care* (Caprice en couleurs) - Norman McLaren - Canada.
*Painting and plastics* - James Davis - U.S.A.
*Color Designs* - Hugo Latelin - U.S.A.

1949. *Pacific 231* - Jean Mitry - France.

1930. *Color and Light* - James Davis - U.S.A.

1951. *Around is Around* - Norman McLaren - Canada.
*Refractions n° 1* - James Davis - U.S.A.
*Form evolution* - Frank Stauffacher - U.S.A.

1952. *Images pour Debussy* - Jean Mitry - France.
*Fumée* - Alexandre Alexeieff - France.
*Pure beauté* - Alexandre Alexeieff - France.
*Neighbours* (Voisins) - Norman McLaren - Canada.
*Color Cry* - Len Lye - U.S.A.
*Color dances* - James Davis - U.S.A.

1953. *Blinkity Blank* - Norman McLaren - Canada.
*The Fox Chase* - Len Lye - U.S.A.
*Sève de la terre* - Alexandre Alexeieff - France.
*Lumière et reflets* - Etienne Raïk - France.
*Quatorze juillet* - Abel Gance - France - (Polyvision).

1954. *Abstract in Concrete* - John Arvonio - U.S.A.
*Evolutions* - James Davis - U.S.A.
*Through the looking Glass* - James Davis - U.S.A.
*Image by Image* - Robert Breer - U.S.A.

1956. *Symphonie mécanique* - Jean Mitry - France - (Polyvision).
*J'accuse* - Abel Gance - France - (Polyvision).
*Rythmetic* - Norman McLaren - Canada.

1957. *Yantra* - John et James Whitney - U.S.A.
*Jamestown Baloos* - Robert Breer - U.S.A.
*Surprise Boogie* - Albert Pierru - France.
*Verre* - Bert Haanstra - Hollande.
*Arnulf Rainer* - Peter Kubelka - Autriche.
*Adebar* - Peter Kubelka - Autriche.

1958. *Chairy Tale* (Histoire d'une chaise) - Norman McLaren - Canada.
*Le Chant du Styrène* - Alain Resnais - France.
*Free Radicals* - Len Lye - U.S.A.
*Colour Rhapsody* - Marie Ellen Bute - U.S.A.
*Schwechater* - Peter Kubelka - Autriche.

1959. *Dance Chromatic* - Ed Emshwiller - U.S.A.
*Transfigurations* - Ed Emshwiller - U.S.A.

1960. *Life Lines* - Ed Emshwiller - U.S.A.
*Inner and Outer Space* - Robert Breer - U.S.A.

1961. *Particles in space* - Len Lye - U.S.A.
*Structure* - Piotr Kamler - France.
*Danse* - Piotr Kamler - France.

1962. *Thanatopsis* - Ed Emshwiller - U.S.A.
*Reflets* - Piotr Kamler - France.
*Lignes et points* - Piotr Kamler - France.

1964. *Re-Entry* - Jordan Belson - U.S.A.

1965. *Phenomena* - Jordan Belson - U.S.A.
*Impulses* - James Davis - U.S.A.

*The Flicker* - Tony Conrad - U.S.A.
*Phenomenon* - Stan Van der Beek - U.S.A.

1966. *Relativity* - Ed Emshwiller - U.S.A.
*Lapis* - John et James Whitney - U.S.A.
*Spirale* - Robert Beavers - U.S.A.

1967. *Permutations* - John Whitney - U.S.A.
*Winged Dialogue* - Robert Beavers - U.S.A.
*The Eye of Count Flickerstein* - Tony Conrad - U.S.A.

1969. *Pas de deux* - Norman McLaren - Canada.
*Momentum* - Jordan Belson - U.S.A.
*Image, Flesh and Voice* - Ed Emshwiller - U.S.A.
*Metanomen* - Scott Bartlett - U.S.A.

1970. *Still Light* - Robert Beavers - U.S.A.

1971. *Work Done* - Robert Beavers - U.S.A.

1972. *Région Centrale* - Michael Snow - U.S.A.

## Γ. ΤΑΙΝΙΕΣ ΟΝΕΙΡΙΚΟΥ ΚΑΙ ΣΟΥΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ

1911. *Morfinisten* (Les Morphinomanes) - Van der Aa Kuhle - Danemark.

1913. *De Döddes O* (L'Ile des morts) - Van der Aa Kuhle - Danemark.

1914. *Opiums drommer* (Rêves d'opium) - Holger Madsen - Danemark.
*Spiritisten* (Les Spirites) - Holger Madsen - Danemark.
*Guldhornene* (La Corne d'or) - Van der Aa Kuhle - Danemark.
*Jiszn v Smerti* (La Vie dans la mort) - Evgueni Bauer - Russie.

1916. *Lounaja Krassaviza* (Beauté lunaire) - Evgueni Bauer - Russie.
*Thaïs* (Les Possédés) - A.-G. Bragaglia - Italie.

1917. *Perfido Incanto* (Charme pervers) - A.-G. Bragaglia - Italie.

1919. *Phantasmes* - Marcel L'Herbier - France.

1920. *Le Lys de la vie* - Loïe Fuller - France.

1923. *Le Retour à la raison* - Man Ray - France.

1924. *Faits divers* - Claude Autant-Lara - France.

1927. *La Coquille et le Clergyman* - Antonin Artaud et Germaine Dulac - France.
*Vormittagsspük* - Hans Richter - Allemagne.
*The Love of Zero* - Robert Florey - U.S.A.
*Hollywood Extra* - Robert Florey - U.S.A.

1928. *Un Chien andalou* - Luis Bunuel - France.
*The Last Moment* - Paul Fejos - U.S.A.
*The Coffin Maker* - Robert Florey - U.S.A.

1929. *L'Etoile de mer* - Man Ray - France.

1930. *L'Age d'or* - Luis Bunuel - France.
*Le Sang d'un poète* - Jean Cocteau - France.

1931. *The Fall of the House of Usher* - Melville Weber et Sibley Watson - U.S.A.

1932. *Zéro de conduite* - Jean Vigo - France.
*L'Affaire est dans le sac* - Jacques et Pierre Prévert - France.

1933. *Lot in Sodom* - Melville Weber et Sibley Watson - U.S.A.
*L'Idée* - Berthold Bartosch et Franz Masereel - France.

1942. *La Fuite* - Jorgen Röss - Danemark.

1943. *Meshes of the Afternoon* - Maya Deren - U.S.A.

1944. *At Land* - Maya Deren - U.S.A.

1945. *Drastic Demise* - Kenneth Anger - U.S.A.

1946. *Dreams that Money can buy* - Hans Richter - U.S.A.
*Ritual in transfigured Time* - Maya Deren - U.S.A.
*Fragment of Seeking* - Curtis Harrington - U.S.A.
*Och efter skimning kommer morker* (Après le crépuscule vient la nuit) - Rune Hagberg - Suède.
*The Potted Psalm* - Sidney Peterson et James Broughton - U.S.A.
*Lueur* - René Thévenard - France.

1947. *Fireworks* - Kenneth Anger - U.S.A.
*Introspection* - Sarah Arledge - U.S.A.
*The Cage* - Sidney Peterson - U.S.A.

1948. *Horror Dream* - Sidney Peterson - U.S.A.
*The Petrified Dog* - Sidney Peterson - U.S.A.
*Picnic* - Curtis Harrington - U.S.A.
*Study of a dance* - Yail Woll - U.S.A.
*Psyché - Lydis - Charmides* - Gregory Markopoulos - U.S.A.
*Meditation on Violence* - Maya Deren - U.S.A.

1949. *On the Edge* - Curtis Harrington - U.S.A.
*The Lead Shoes* - Sidney Peterson - U.S.A.

1950. *Prometheus* - Gregory Markopoulos - U.S.A.
*Légende cruelle* - Gabriel Pomerand - France.

1951. *Four in the Afternoon* - James Broughton - U.S.A.

1952. *Bells of the Atlantis* - Ian Hugo - U.S.A.

1953. *Pleasure Garden* - James Broughton - U.S.A.
*Dance in the Sun* - Shirley Clarke - U.S.A.

1954. *Inauguration of the Pleasure Dome* - Kenneth Anger - U.S.A.

1955. *Bullfight* - Shirley Clarke - U.S.A.

1957. *A Moment in Love* - Shirley Clarke - U.S.A.
*Il était une fois* - Walerian Borowczyck et Jan Lenica - Pologne.
*Crépuscule d'hiver* - Stanislas Lenartowicz - Pologne.

1958. *Eldora* - Gregory Markopoulos - U.S.A.
*The Very Eye of Night* - Maya Deren - U.S.A.

*Le Dernier Jour de l'été* - Tadeusz Konwicki - Pologne.
*Deux hommes et une armoire* - Roman Polanski - Pologne.

1959. *Trève jusqu'à cinq heures* - Denis Sanders - U.S.A.
*La belle saison est proche* - Jean Barral - France.
*Quand les anges tombent* - Roman Polanski - Pologne.
*Le Couteau dans l'eau* - Roman Polanski - Pologne.
*Bridges Go-Round* - Shirley Clarke - U.S.A.

1960. *Foule* - Robert Lapoujade - France.

1961. *La Rivière du hibou* - Robert Enrico - France.
*Le Gros et le Maigre* - Roman Polanski - Pologne.

1962. *Prison* - Robert Lapoujade - France.
*La Chevelure* - Ado Kyrou - France.
*Mammifères* - Roman Polanski - Pologne.
*Le Labyrinthe* - Jan Lenica - Pologne.

1963. *Twice a Man* - Gregory Markopoulos - U.S.A.

1964. *Scorpio Rising* - Kenneth Anger - U.S.A.
*Kustom kar Kommandos* - Kenneth Anger - U.S.A.

1966. *The Illiac Passion* - Gregory Markopoulos - U.S.A.
*Night Tide* - Curtis Harrington - U.S.A.

1968. *Le Socrate* - Robert Lapoujade - France.
*Hérakles* - Gregory Markopoulos - U.S.A.
*Lucifer Rising* - Kenneth Anger - U.S.A.

1969. *Himself and Herself* - Gregory Markopoulos - U.S.A.

1970. *Eros o Basilus* - Gregory Markopoulos - U.S.A.

1972. *Gammelion* - Gregory Markopoulos - U.S.A.

1973. *Sourire vertical* - Robert Lapoujade - France.

Δ. ΠΟΙΗΤΙΚΑ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ

1903-1906. *Documentaires scientifiques de Martin Duncan* - Angleterre.

1904-1910. *Documentaires scientifiques du Dr Doyen* - France.

1904-1910. *Documentaires scientifiques de Roberto Omegna* - Italie.

1910-1925. *Documentaires scientifiques du Dr Commandon* - France.

1922. *Nanouk* - Robert J. Flaherty - U.S.A. - (L.M.).

1924. *The Twenty Four Dollars Island* - Robert J. Flaherty - U.S.A.

1925. *Moana* - Robert J. Flaherty - U.S.A. - (L.M.).
*L'Exode* - Cooper et Schœdsack - U.S.A. - (L.M.).

1926. *La Sixième Partie du monde* - Dziga Vertov - U.R.S.S. - (L.M.).

1928. *Le Pont d'acier* - Joris Ivens - Hollande.
*La Tour* - René Clair - France.
*La Zone* - Georges Lacombe - France.

1929. *Tourksib* - Victor Tourine - U.R.S.S. - (L.M.).
*Brumes d'automne* - Dimitri Kirsanoff - France.
*Pluie* - Joris Ivens - Hollande.
*Les Hommes le dimanche* - Robert Siodmak et Edgar Ulmer - Allemagne.
*La Marche des machines* - Eugène Deslaw - France.

1930. *Le Sel de Svanetie* - Michel Kalatozov - U.R.S.S.
*Nogent, Eldorado du dimanche* - Marcel Carné - France.

1932. *La Lumière bleue* - Leni Riefenstahl et Bela Balazs - Allemagne - (L.M.).
*Ombres fuyantes* - Colin Ross - Allemagne.
*La Vie d'un fleuve* - Jean Lods - France.

1933. *Le Mont Saint-Michel* - Maurice Cloche - France.

1934. *L'Homme d'Aran* - Robert J. Flaherty - U.S.A. - (L.M.).
*Song of Ceylon* - Basil Wright - Angleterre.
*L'Hippocampe* - Jean Painlevé - France.

1936. *Night Mail* - Harry Watt et Basil Wright - Angleterre.

1937. *Records 37* - Bernard Brunius - France.

1938. *Les Dieux du Stade* - Leni Riefenstahl - Allemagne - (L.M.).
*North Sea* - Harry Watt - Angleterre.

1939. *Violons d'Ingres* - Bernard Brunius - France.

1941. *The Land* - Robert J. Flaherty - U.S.A. - (L.M.).

1942. *Vent d'Ouest* - Arne Sucksdorff - Suède.
*L'Animal d'acier* - N. Zielke - Allemagne.
*Le Tonnelier* - Georges Rouquier - France.
*Listen to Britain* - Humphrey Jennings - Angleterre.
*Les Gens du Pô* - Michelangelo Antonioni - Italie.
*Ceux du rail* - René Clément - France.

1943. *Le Charron* - Georges Rouquier - France.
*La Grande Pastorale* - René Clément - France.
*Fires were started* - Humphrey Jennings - Angleterre.

1944. *The Silent Village* - Humphrey Jennings - Angleterre.
*La Mouette* - Arne Sucksdorff - Suède.

1945. *Farrebique* - Georges Rouquier - France - (L.M.).
*Epaves* - Jacques Yves Cousteau - France.
*Ombres sur la neige* - Arne Sucksdorff - Suède.
*Le Sacrifice du sang* - Gösta Werner - Suède.
*Steel* - Ronald Ridley - Angleterre.
*Le Vampire* - Jean Painlevé - France.

1946. *Le Train* - Gösta Werner - Suède.
*Assassins d'eau douce* - Jean Painlevé - France.

1947. *Louisiana Story* - Robert J. Flaherty - U.S.A. - (L.M.).
*Rythme de la ville* - Arne Sucksdorff - Suède.
*Paysages du silence* - J.-Y. Cousteau - France.

1948. *Autour d'un récif* - J.-Y. Cousteau - France.
*Le Tempestaire* - Jean Epstein - France.

*Combourg, visage de pierre* - Jacques de Casenbroot - France.
*Goémons* - Yanick Bellon - France.

1949. *Le Sang des bêtes* - Georges Franju - France.
*Le Chaudronnier* - Georges Rouquier - France.

1950. *L'Epeire* - Roberto Anciloto - Italie.

1951. *Miroirs de Hollande* - Bert Haanstra - Hollande.
*Les Hommes de la nuit* - Henri Fabiani - France.
*Cité du Midi* - Jacques Baratier - France.

1952. *Hôtel des Invalides* - Georges Franju - France.
*Jetons les filets* - M. Van der Horst - Hollande.
*Ces gens du Nord* - René Lucot - France.
*Pantha Rei* - Bert Haanstra - Hollande.
*Le Printemps* - Gösta Werner - Suède.

1953. *La Mante religieuse* - Roberto Anciloto - Italie.

1954. *La Grande Pêche* - Henri Fabiani - France.
*La Mouche bleue* - René Thévenard - France.
*L'Ile du feu* - Vittorio de Seta - Italie.

1955. *Le Monde du silence* - Jacques-Yves Cousteau - France - (L.M.).

1957. *Les Femmes de Stermetz* - Louis Grospierre - France.
*Capitale de l'or* - Colin Low - Canada.

1958. *Des hommes dans le ciel* - Jean-Jacques Languepin - France.
*Vivre* - Carlos Villardebo - France.
*O Dreamland* - Lindsay Anderson - Angleterre.
*Opéra Mouffe* - Agnès Varda - France.

1960. *Paris la Belle* - Pierre Prévert - France.

1965. *Soixante cycles* - Jean-Claude Labrecque - Canada.

1971. *Des insectes et des hommes* - Wally Green - U.S.A. - (L.M.).

## Ε. ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΑΙΡ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΑ

1902. *Dans les Alpes* - Ormiston Smith - Angleterre.

1903. *Bornéo* - H.-M. Lomas - Angleterre.

1906. *Du Cap au Caire* - Ridder Noble - Angleterre - (L.M.).

1911. *L'Eternel Silence* (Scott au pôle Sud) - Herbert Ponting - Angleterre - (L.M.).

1912. *Oiseaux sauvages de l'Afrique* - Cherry Kearton - U.S.A. - (L.M.).
*Le Voyage du «Snark» dans les mers du sud* - Martin Johnson - U.S.A. - (L.M.).

1914. *Au pays des chasseurs de têtes* - Edward S. Curtiss - U.S.A. - (L.M.).

1915. *A travers le continent noir* - Cherry Kearton - U.S.A. - (L.M.).

1917. *Endurance* (Shakleton au pôle Sud) - X... - U.S.A. - (L.M.).

1920. *L'Océan* - Ernest et George Williamson - U.S.A. - (L.M.).

1921. *Aventures de la jungle* - Martin Johnson - U.S.A. - (L.M.).

1922. *Southward on the « Quest »* (Shakleton au pôle Sud - II) - X... - U.S.A. - (L.M.).
*Au cœur de l'Afrique sauvage* - Oscar Olsson - Danemark - (L.M.).
*Le Dernier Voyage de Rasmussen au Groenland* - X... - Danemark - (L.M.).

1923. *Les Grandes Chasses de l'Afrique équatoriale* - H.-A. et Sidney Snow - Suède - (L.M.).
*Chez les chasseurs de têtes des mers du sud* - Martin Johnson - U.S.A. - (L.M.).
*L'Australie inconnue et sauvage* - M.-P. Adam et W.-J. Shepard - U.S.A. - (L.M.).
*La Traversée du Sahara en auto-chenille* - Paul Castelnau - France - (L.M.).
*La Croisière blanche* - A. Kleinschmidt - Allemagne - (L.M.).
*Milak, chasseur du Groenland* - George Asagaroff - Allemagne - (L.M.).
*L'Expédition Vandenberg dans le centre africain* - George B. Schattuck - U.S.A. - (L.M.).

1924. *Le Continent mystérieux* - Paul Castelnau - France - (L.M.).
*Face aux fauves* - Martin Johnson - U.S.A. - (L.M.).

1925. *Au centre de l'Amérique du sud inconnue* - M. de Wavrin - Belgique - (L.M.).

1926. *La Croisière noire* - Léon Poirier - France - (L.M.).
*Mons* - Walter Summers - Angleterre - (L.M.).

1927. *Chang* - Meriam Cooper et Ernest B. Schœdsack - U.S.A. - (L.M.).
*Cimbo, l'éléphant* - Martin Johnson - U.S.A. - (L.M.).
*Voyage au Congo avec André Gide* - Marc Allegret.
*Document de Shanghaï* - Yakob Bliokh - U.R.S.S.

1928. *Le Pamir inexploré* - George Schneideroff - U.R.S.S. - (L.M.).
*Terre de Feu* - Paul Castelnau et J. Lesaint - France - (L.M.).
*Au pays des mangeurs d'hommes* - André P. Antoine et Robert Lugeon - France - (L.M.).

1929. *Finis Terrae* - Jean Epstein - France - (L.M.).
*Pori* - A. Van Dungen - Allemagne - (L.M.).
*La Chasse au tigre aux Indes* - Dal Clawson - U.S.A. - (L.M.).

1930. *L'Expédition Byrd au pôle sud* - Willard Van den Veer et J.-T. Ruckles - U.S.A. - (L.M.).
*L'Afrique vous parle* - Paul Höfler et Walter Futter - Allemagne - (L.M.).
*Symphonie de la forêt vierge* - Auguste Bruckner - Allemagne - (L.M.).

*Chez les Jivaros* - M. de Wavrin - Belgique - (L.M.).
*Mor-Vran* - Jean Epstein - France - (L.M.).
*Nord 70° - 22°* - René Ginet - France - (L.M.).
*A propos de Nice* - Jean Vigo - France.

1931. *Rango* - Ernest B. Schœdsack - U.S.A. - (L.M.).
*Kriss* - André Roosevelt - U.S.A. - (L.M.).

1932. *Zuiderzee* - Joris Ivens - Hollande - (L.M.).
*Congorilla* - Martin Johnson - U.S.A. - (L.M.).
*Ramenez les vivants* - Frank Buck et Clyde Elliott - U.S.A. - (L.M.).
*La Croisière jaune* - André Sauvage - France - (L.M.).
*Chez les buveurs de sang* - Baron Gourgaud - France - (L.M.).
*L'Afrique indomptée* - Wynant Hubbard et Earle Frank - U.S.A. - (L.M.).
*En survolant l'Afrique avec Cobham* - R.-S. Bonnet - U.S.A. - (L.M.).
*Los Hurdos* (Terre sans pain) - Luis Bunuel - Espagne.
*Les Petits Métiers de Paris* - Pierre Chenal - France.

1933. *Seigneurs de la jungle* - Frank Buck et Clyde Elliott - U.S.A. - (L.M.).
*Indiens, nos frères* - Titayna et Jimmy Berliet - France - (L.M.).
*Borinage* - Joris Ivens et Henri Stork - Hollande.

1934. *Les Hommes de la forêt* - A. Litvinov - U.R.S.S. - (L.M.).
*L'Odyssée du « Tchéliouskine »* - Ivan Posselski et Trojanovski - U.R.S.S. - (L.M.).

1935. *Le Triomphe de la volonté* - Leni Riefenstahl - Allemagne - (L.M.).
*Baboona* - Martin Johnson - U.S.A. - (L.M.).
*Quatre du Groenland* - Fred Matter - Allemagne - (L.M.).
*Hunger* - Leo Hurwitz - U.S.A.
*Coal Faces* - Alberto Cavalcanti - Angleterre.
*L'Ile de Pâques* - John Ferno et Henri Stork - Hollande.

1936. *Karakoram* - Marcel Ichac - France - (L.M.).
*The Plough that broke the Plains* - Pare Lorenz - U.S.A.

1937. *Terre d'Espagne* - Joris Ivens - Hollande.
*The River* - Pare Lorentz - U.S.A.

1938. *Heart of Spain* - Paul Strand et Leo Hurwitz - U.S.A.
*Crisis* - Herbert Kline - U.S.A.
*The City* - Willard Van Dyke - U.S.A.

1939. *Marajó* - Richard Eichborn - Allemagne - (L.M.).
*400 millions* - Joris Ivens - Chine - (L.M.).
*Spare Time* - Humphrey Jennings - Angleterre.

1940. *L'Enfer de la forêt vierge* - Schulz Kampfhankel - Allemagne - (L.M.).
*The Power of the Land* - Joris Ivens - U.S.A.

1941. *The Forgotten Village* - Herbert Kline - U.S.A.

1942. *Native Land* - Paul Strand et Leo Hurwitz - U.S.A. - (L.M.).
*The Battle of Midway* - John Ford - U.S.A. - (L.M.).
*Haut Amazone* - Fred Matter - France - (L.M.).
*24 heures de guerre en U.R.S.S.* - R. Karmen et M. Slutski - U.R.S.S. - (L.M.).
*Défaite allemande devant Moscou* - Kopaline et Varlamov - U.R.S.S. - (L.M.).
*Christmas under fire* - Harry Watt - Angleterre.

1943. *Victoire du désert* - Roy Boulting - Angleterre - (L.M.).
*L'Ukraine en flammes* - A. Dovjenko et Y. Solntseva - U.R.S.S. - (L.M.).
*Stalingrad* - Varlamov - U.R.S.S. - (L.M.).
*La Bataille d'Orel* - Gubovkine et Stepanova - U.R.S.S. - (L.M.).
*Sables de mort* - A. Zgouridi - U.R.S.S. - (L.M.).
*A l'assaut des aiguilles du diable* - Marcel Ichac - France.
*World of Plenty* - Paul Rotha - Angleterre.

1944. *Maïdanek* - Alexandre Ford - Pologne.
*Le Petit Renard* - S. Skitev - U.R.S.S.

1945. *La Bataille du rail* - René Clément - France - (L.M.).
*Indonesia Calling* - Joris Ivens - Indonésie.
*Aubervilliers* - Eli Lotar - France.

1946. *La Tragédie du Japon* - Tetsu Kamei - Japon - (L.M.).
*Le 6 juin à l'aube* - Jean Grémillon - France.
*Suite Varsovienne* - Tadeusz Makarczinski - Pologne.

1947. *Sertao* - G. Vasconcelos - Brésil - (L.M.).
*La Faune de Kirghizie* - Anton Dolline - U.R.S.S.

1949. *La Montagne est verte* - Jean Le Herissey - France.

1950. *Turay* - Enrico Gras - Italie.
*Painel* - Lima Barreto - Brésil.

1951. *La Vie des grands étangs* - Istvan Homogy-Nagy - Hongrie - (L.M.).
*Groenland* - Marcel Ichac - France - (L.M.).

1952. *Les Roseaux du lac Balaton* - Istvan Homogy-Nagy - Hongrie - (L.M.).
*Des hommes qu'on appelle sauvages* - P. Gaisseau et Alain Gheerbrant - France - (L.M.).
*Terre Adélie* - Mario Marret - France.
*Reveron* - Margot Benacerraf - Venezuela.

1955. *Nuit et Brouillard* - Alain Resnais - France.

1957. *Rio, zone nord* - Santos Pereira - Brésil - (L.M.).
*Toute la mémoire du monde* - Alain Resnais - France
*La Galère engloutie* - Jacques Ertaud - France.

1958. *Les Rendez-vous du diable* - Haroun Tazieff - France - (L.M.).
*Visages de Bronze* - Bernard Taizant - France - (L.M.).

1959. *Les Etoiles du Midi* - Marcel Ichac - France - (L.M.).
*Araya* - Margot Benacerraf - Venezuela - (L.M.).

1961. *Histoire des années de feu* - Youlia Solntseva - U.R.S.S. - (L.M.).

ΣΤ. ΑΜΕΣΟΣ ΚΑΙ ΕΛΕΥΘΕΡΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

1918-1920. *Kino Nedelia* - Dziga Vertov - U.R.S.S.

1922. *Kino Pravda* - Dziga Vertov - U.R.S.S.
*Manhatta* - Paul Strand - U.S.A.

1927. *Berlin, Symphonie einer Grossstadt* - Walter Ruttmann - Allemagne.

1928. *Prelude to Spring* - John Hoffman - U.S.A.
*Automn Fire* - Herman G. Weinberg - U.S.A.
*A City Symphony* - H.-G. Weinberg - U.S.A.

1929. *A Bronx morning* - Jay Leyda - U.S.A.
*Land of the Sun* - Seymour Stern - U.S.A.

1931. *Footnote to Fact* - Lewis Jacobs - U.S.A.
*Breakwater* - Mike Seibert - U.S.A.
*Portrait of a Young Man* - H. Rodakiewicz - U.S.A.
*Another day* - Leslie Thatcher - U.S.A.

1934. *Broken Earth* - Roman Freulich et Clarence Muse - U.S.A.
*Underground Printer* - Thomas Bouchard - U.S.A.

1935. *Synchronisation* - Joseph Schillinger et Mary Ellen Bute - U.S.A.
*Olivera Street* - Mike Seibert - U.S.A.

1950. *The Quiet One* - Sidney Meyers - U.S.A. - (L.M.).
*La Circoncision* - Jean Rouch - France.

1953. *The Little Fugitive* (Le Petit Fugitif) - Morris Engel - U.S.A. - (L.M.).
*The Wakefield Express* - Lindsay Anderson - Angleterre.

1954. *Toby* - Richard Leacock - U.S.A.

1955. *Tuesday's Children* - Lindsay Anderson - Angleterre.
*Jaguar* - Jean Rouch - France.

1956. *Together* - Lorenza Mazetti - Angleterre - (L.M.).
*On the Bowery* - Lionel Rogosin - U.S.A. - (L.M.).
*Lovers and Lollipops* - Morris Engel - U.S.A. - (L.M.).
*Un Dimanche à Pékin* - Chris Marker - France.
*O Dreamland* - Lindsay Anderson - Angleterre.
*Momma don't allow* - Karel Reisz et Tony Richardson - Angleterre.

1957. *Les Maîtres fous* - Jean Rouch - France.
*Les Marines* - François Reichenbach - France.
*Every day except Christmas* - Lindsay Anderson - Angleterre.

1958. *Shadows* - John Cassavetes - U.S.A. - (L.M.).
*Weddings and Babies* - Morris Engel - U.S.A. - (L.M.).
*Lettre de Sibérie* - Chris Marker - France.
*Pull my Daisy* - A. Leslie et Robert Frank - U.S.A.
*We are the Lambeth Boys* - Karel Reisz - Angleterre.
*The March to Aldermaston* - Lindsay Anderson - Angleterre.
*Blood and Fire* - Wolf König et Michel Brault - Canada.

1959. *Come back Africa* - Lionel Rogosin - U.S.A. - (L.M.).
*Moi, un Noir* - Jean Rouch - France - (L.M.).
*Bientôt Noël* - Wolf König et Michel Brault - Canada.

1960. *Yankee, No* - Richard Leacock - U.S.A.

1961. *The Connection* - Shirley Clarke - U.S.A. - (L.M.).
*Chronique d'un été* - Jean Rouch et Edgar Morin - France - (L.M.).
*La Pyramide humaine* - Jean Rouch - France - (L.M.).
*Les Inconnus de la terre* - Mario Ruspoli - France.
*Cuba, si...* - Chris Marker - France.
*Primary* - Richard Leacock - U.S.A.
*Eddie Sachs at Indianapolis* - Richard Leacock - U.S.A.
*David* - D.-A. Pennebaker - U.S.A.

1962. *La Punition* - Jean Rouch - France.
*Regards sur la folie* - Mario Ruspoli - France.
*La Lutte* - Claude Jutra - Canada.
*Les Bûcherons de la Manouane* - Arthur Lamothe - Canada.
*Lonely Boy* - Wolf König et Norman Kroïtor - Canada.
*The Chair* - Richard Leacock - U.S.A.
*Showman* - Albert et David Maysles - U.S.A.
*Jane* - D.-A. Pennebaker - U.S.A.

1963. *Pour la suite du monde* - Pierre Perrault - Canada - (L.M.).
*The Cool World* - Shirley Clarke - U.S.A. - (L.M.).
*A tout prendre* - Claude Jutra - Canada.
*A Happy Mother's day* - Richard Leacock et D.-A. Pennebaker - U.S.A.

1964. *The Beatles in New York* - Albert et David Maysles - U.S.A.
*The Brave don't cry* - Philip Leacock - Angleterre.

1966. *Faces* - John Cassavetes - U.S.A. - (L.M.).
*Le Ciel, la Terre* - Joris Ivens - France.

1967. *Le Règne du jour* - Pierre Perrault - Canada - (L.M.).
*Portrait of Jason* - Shirley Clarke - U.S.A. - (L.M.).
*La Bombe* - Peter Watkins - Angleterre.
*Warrendale* - Alan King - Canada.

1968. *L'Heure des brasiers* - Fernando Solanas et Octavio Getino - Argentine - (L.M.).

1969. *Le Chagrin et la Pitié* - Marcel Ophuls - France - (L.M.).
*Les Voitures d'eau* - Pierre Perrault - Canada - (L.M.).

1970. *Les Années « Lumière »* - Jean Chapot - France - (L.M.).
*Angela Davis* - Yolande du Luart - U.S.A. - (L.M.).
*Woodstock* - Michael Wadleigh - U.S.A. - (L.M.).

1971. *Le Bonheur dans vingt ans* - Alfred Knobler - France - (L.M.).
*Coup pour Coup* - Roland Karmitz - France - (L.M.).
*Richard « Millhouse » Nixon* - Emile de Antonio - U.S.A.
*Un membre de la famille* - Paul Ronder - U.S.A.

1972. *La Guerre d'Algérie* - Yves Courrière et Philippe Monnier - France - (L.M.).
*La Première Année* - Patricio Guzman - Chili - (L.M.).

1973. *Français, si vous saviez* - André Harris et Alain de Sedouy - France - (L.M.).

Z. ΑΝΤΕΡΓΚΡΑΟΥΝΤ

1950. *Un Chant d'amour* - Jean Genet - France.

1955. *Mechanics of Love* - Willard Maas et Ben Moore - U.S.A.

1957. *Flesh of Morning* - Stan Brakhage - U.S.A.
*Shadows* - John Cassavetes - U.S.A.
*The Naked and the Nude* - George et Mike Kuchar - U.S.A.

1958. *Pull my Daisy* - Robert Frank et Alfred Leslie - U.S.A.

1959. *Private Property* - Leslie Stevens - U.S.A.
*Window Water Baby Moving* - Stan Brakhage - U.S.A.

1960. *The Connection* - Shirley Clarke - U.S.A.
*I was a Teen-age Rumpot* - George et Mike Kuchar - U.S.A.

1962. *Guns of Trees* - Jonas Mekas - U.S.A.
*Hallelujah, the Hills* - Adolphas Mekas - U.S.A.
*The Queen of Sheba meets the Atom Man* - Ron Rice et Taylor Mead - U.S.A.
*Senseless* - Ron Rice - U.S.A.
*Court-Bouillon* - Silvio Loffredo - Italie.

1963. *Greenwich Village* - Jack O'Connell - U.S.A.
*Sirius Remembered* - Stan Brakhage - U.S.A.
*Flaming Creatures* - Jack Smith - U.S.A.
*Goldstein* - Philippe Kaufman et Ben Manaster - U.S.A.
*Lust for Ecstasy* - George Kuchar - U.S.A.
*The Cool World* - Shirley Clarke - U.S.A.
*Duo Concertante* - Larry Jordan - U.S.A.
*Sleep* - Andy Warhol - U.S.A.
*Eat* - Andy Warhol - U.S.A.
*Herostratus* - Don Levy - Angleterre.

1964. *Chumlum* - Ron Rice - U.S.A.
*Blow Job* - Andy Warhol - U.S.A.
*The Brig* - Jonas Mekas - U.S.A.
*Dog, Star, Man* - Stan Brakhage - U.S.A.
*Echoes of Silence* - Peter Emmanuel Goldman - U.S.A.
*Open the door and see all the people* - Jerome Hill - U.S.A.
*The Troublemaker* - Theodore J. Flicker - U.S.A.
*Sins of Fleshapoids* - Mike Kuchar - U.S.A.
*Oh ! dem Watermelons* - Robert Nelson - U.S.A.
*Empire State building* - Andy Warhol - U.S.A.

1965. *My Hustler* - Andy Warhol - U.S.A.
*Who's Crazy* - Tom White et Allen Zion - U.S.A.
*Corruption of the Damned* - George Kuchar - U.S.A.
*La Verifica incerta* - Gianfranco Barucello - Italie.

1966. *Chelsea Girls* - Andy Warhol - U.S.A.
*All my Life* - Bruce Baillie - U.S.A.
*Termination* - Bruce Baillie - U.S.A.
*Secret of Wendel Samson* - Mike Kuchar - U.S.A.
*Hold me while I'm naked* - George Kuchar - U.S.A.
*Cosmic Ray* - Bruce Conner - U.S.A.
*Faces* - John Cassavetes - U.S.A.
*Where did our Love go* - Warren Sonbert - Allemagne.
*Der Brief* - Vlado Kristl - Allemagne.
*L'Inconscient se rebelle* - Alfredo Leonardi - Italie.

1967. *Portrait of Jason* - Shirley Clarke - U.S.A.
*Soul Freeze* - Bob Cowan - U.S.A.
*The Big Shave* - Martin Scorsere - U.S.A.
*Eclipse of the Sun Virgin* - George Kuchar - U.S.A.
*Wavelength* - Michael Snow - U.S.A.
*Sailboat* - Joyce Wieland - U.S.A.
*Death Watch* - Vic Morrow - U.S.A.
*Ray gun Virus* - Paul Sharits - U.S.A.
*Peace mandala* - Paul Sharits - U.S.A.
*Eisenbahn* - Lutz Mommartz - Allemagne.

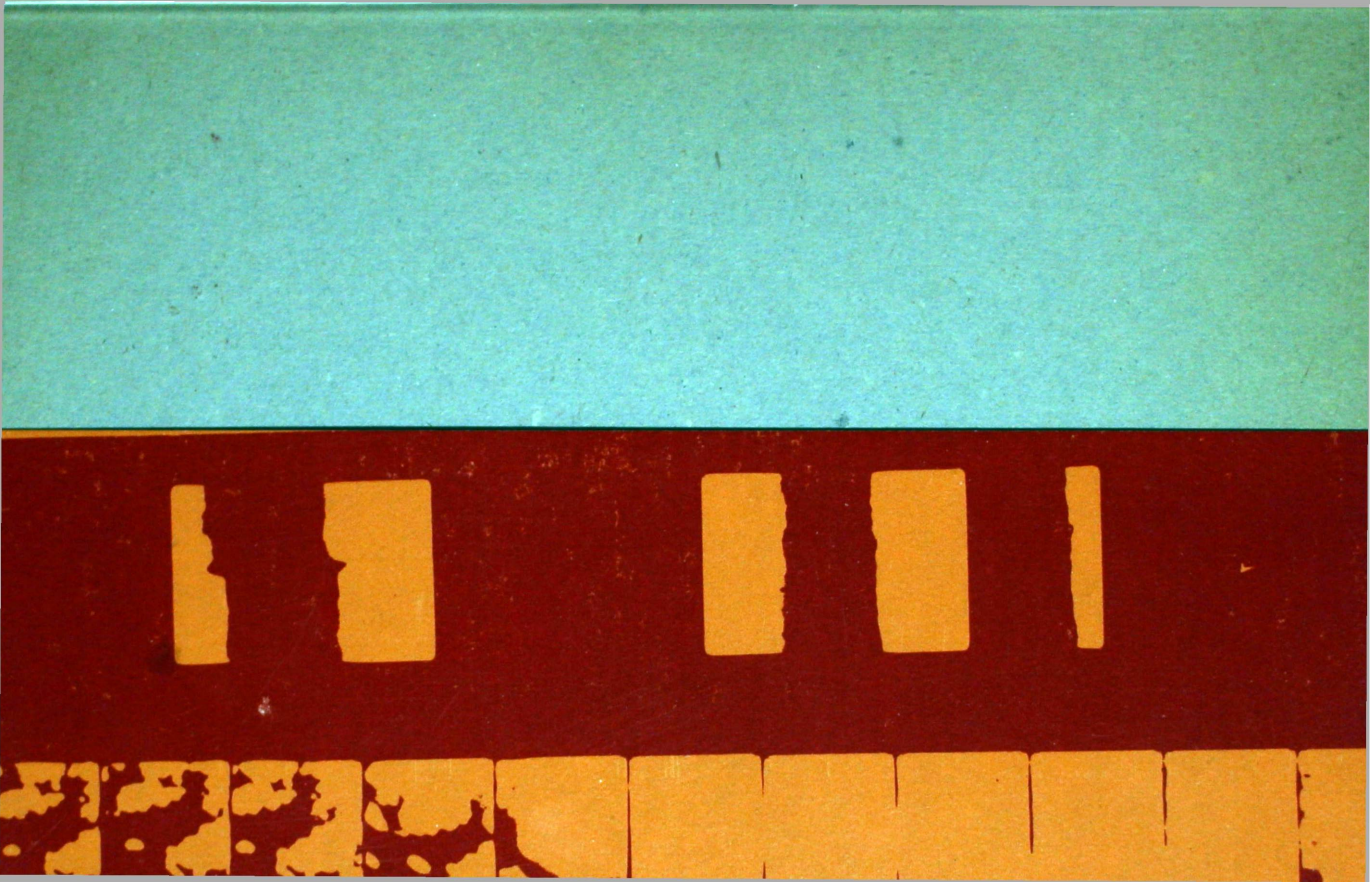
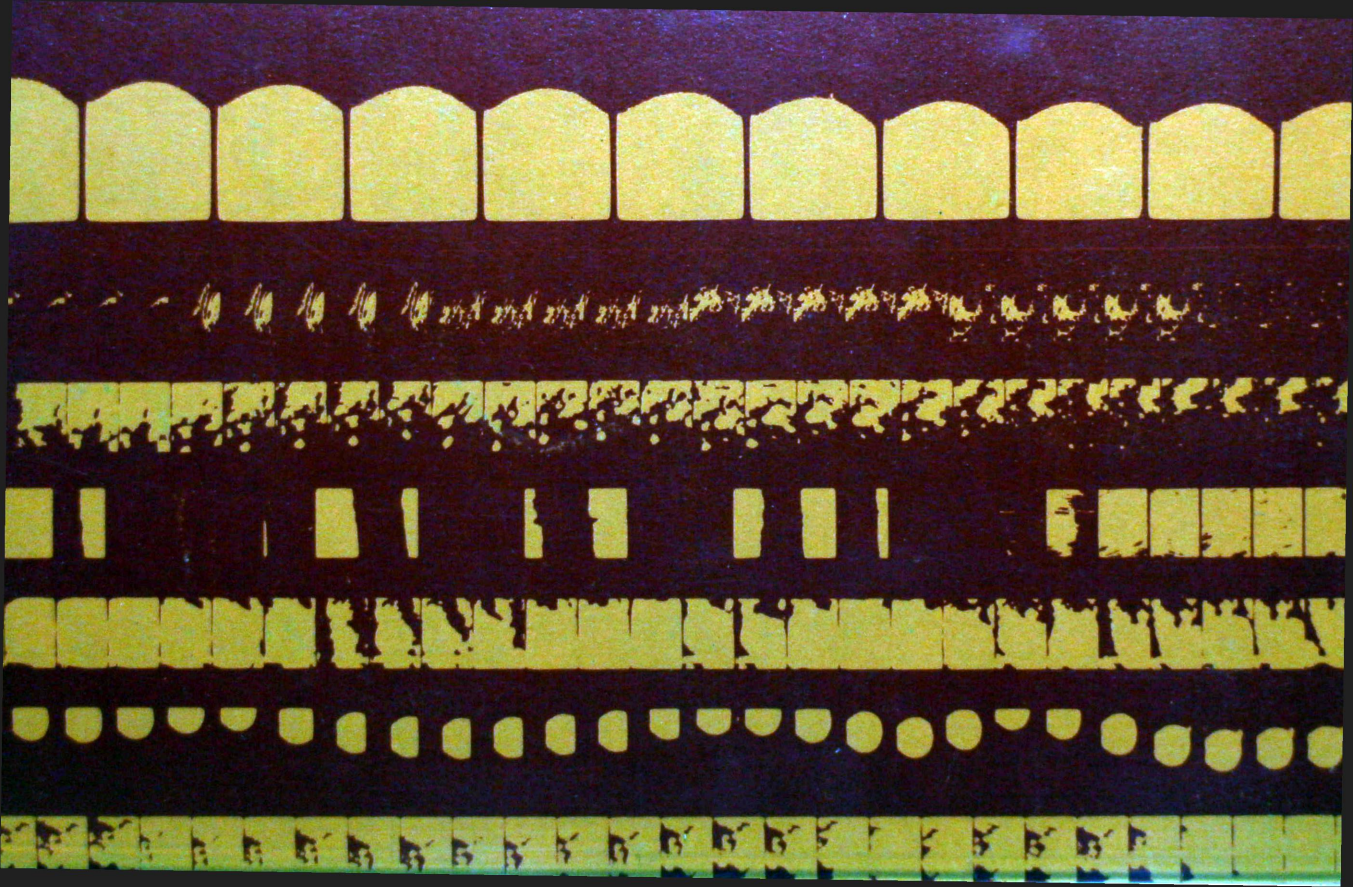
1968. *The Crazy Quilt* - John Korty - U.S.A.
*Wheel of Ashes* - Peter Emmanuel Goldman - U.S.A.
*Stranded* - Julien Compton - U.S.A.
*Nothing* - Paul Sharits - U.S.A.
*Sisters of Revolution* - Rosa von Prauheim - Allemagne.
*Perforce* - Gianfranco Barucello - Italie.
*Sviluppo n° 2* - Guido Lombardi - Italie.
*Dei* - Antonio de Bernardi - Italie.

1969. *Flesh* (La Chair) - Andy Warhol et Paul Morrissey - U.S.A.
*Improvisation* - Mike Kuchar - U.S.A.
*Artificial Light* - Hollis Frampton - U.S.A.
*Sidomma* - Otto Muehl - Allemagne.
*Eika Katappa* - Werner Schrœter - Allemagne.

1970. *Trash* - Andy Warhol et Paul Morrissey - U.S.A.
*La Région centrale* - Michael Snow - U.S.A.
*Abbandono* - Werner Nekes - Allemagne.

1971. *Heat* - Andy Warhol et Paul Morrissey - U.S.A.
*Salome* - Werner Schrœter - Allemagne.

1972. *Requiem pour un roi vierge* - Werner Syberberg - Allemagne.
*La Mort de Maria Malibran* - Werner Schrœter - Allemagne.
*Willow Springs* - Werner Schrœter - Allemagne.
*T.-Wo-Men* - Werner Nekes - Allemagne.

1973. *Spacecut* - Werner Nekes - Allemagne.
*Axel von Auersberg* - Rosa von Prauheim - Allemagne.
*Birth of a Nation* - Klaus Wyborny - Allemagne.

1974. *Pictures of the lost World* - Klaus Wyborny - Allemagne.