

συγχρονος κινηματογραφος

Ζακ Τατι
Σ. Μ. Αϊζενστάιν
Ντζίγκα Βερτώφ
Βλαντιμίρ Μαγιακόφσκι
Άντρέ Μπαζέν
Ζαν - Λύκ Γκοντάρ
Μίκλος Γιάντσο
Μεξικάνικος κινηματογράφος

19 - 20

Άπρίλιος - Ιούνιος 72



ΠΙ-000000002869

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Από τήν 1 'Ιουλίου, οί αναγνώστες μας μπορούν ν' αλλάξουν τά τεύχη 1-16 (έφόσον βρίσκονται σέ καλή κατάσταση) μέ κομψούς πανόδετους τόμους καταβάλλοντες 50 δραχμές γιά τό κόστος τής βιβλιοδεσίας. 'Η αλλαγή θά γίνεται μόνο στά γραφεΐα τής 'Εταιρείας " Σύγχρονος Κινηματογράφος", Χάρητος 1 καί 'Ηροδότου (Κολωνάκι), δεύ-τερος ὄροφος, τό πρωί από τίς 10 μέχρι τή 1 καί τό απόγευμα από τίς 6 μέχρι τίς 10, πλὴν Σαββάτου. Βιβλιοδετημένοι τόμοι θά διατίθενται πρὸς πώληση καί από τά κεν-τριά βιβλιοπωλεΐα. 'Επίσης στά γραφεΐα τής 'Εταιρείας, οί ἐνδιαφερόμενοι μπορούν νά προμηθευτοῦν παλιά τεύχη πού τυχόν τοῦς λείπουν, καί τό βιβλίο "Τάσεις τοῦ γαλ-λικοῦ κινηματογράφου".

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

№ 19 - 20 Απρίλιος - Ιούνιος 72



«Ο Σάν Μικέλε
είχε έναν κόκορα», των Πάολο
και Βιτόριο Ταβιάνι (Κάννες 72:
Στο επόμενο τεύχος).



1. Ο νέος μεξικάνικος κινηματογράφος, της Κλαίρ Κλουζώ	2
2. Ο μεξικάνικος κινηματογράφος στο φεστιβάλ Καννών 1972, του Τώνη Λυκουρέση ..	8
3. Το εὐρὸν πεδίο. Συζήτηση τοῦ Ζὰκ Τατὶ μὲ τοὺς Ζὰν - Ἀντρέ Φιεσκὶ καὶ Ζὰν Ναρμπονὶ	10
4. Σηειώσεις πάνω στην προβληματική του Τατὶ, τοῦ Τέλη Σαμαντᾶ	18
5. Ζὰκ Τατὶ, βιοφιλμογραφία	24
6. Ἡ ἐξέλιξη τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, τοῦ Ἀντρέ Μπαζέν	26
7. Μαγιακόφοι — Βερτώφ, τοῦ Μπερνάρ Ἀϊζενστάιν	36
8. Κείμενα καὶ Μανιφέστα, τοῦ Νιζίγκα Βερτώφ	40
9. Πῶς εἶστε; (Μιὰ ἡμέρα σὲ πέντε κινηματογραφικὲς λεπτομέρειες), σενάριο τοῦ Βλ. Μαγιακόφοι	48
10. Πάνω στο πρόβλημα μιᾶς ὀλισθητικῆς προσπάθειας τῆς μορφῆς, τοῦ Σ. Μ. Ἀϊζενστάιν	56
11. Ἡ πολιτικὴ στο ἔργο τοῦ Γκονιάρ, τοῦ Κόλιν Α. Γουόστερμπεκ	62
12. «Πλανο—θεσία» (Μαθήματα σκηνοθεσίας μὲ τὸν Ἀϊζενστάιν), τοῦ Ἰβάν Νιζνυ) ..	69
13. Κριτικὴ (Μίκλος Γιάντσο: «Χειμωνιάτικος Σιρόκος»), τοῦ Β. Ραφαηλίδη	90

● Ἰδιοκτησία: Ἐταιρεία γιὰ τὴν Ἀνάπτυξη τοῦ Κινηματογράφου στὴν Ἑλλάδα «Σύγχρονος Κινηματογράφος». ● Ὑπεύθυνοι σύμφωνα μὲ τὸ Νόμο: Ἐκδότης Γιάννης Σμαργδῆς, Δρόση 14. Διευθυντὴς Συντάξεως: Βασίλης Ραφαηλίδης, Ἰ. Δροσοπούλου 223. Ὑπεύθ. Τυπογραφείου, Κώστας Σιμόπουλος, Γερανίου 7, τηλ. 546.855. ● Ἀναπαραγωγή φωτογραφιῶν - ὄφσετ: Στράτος Γιαννατοῆς, Ἄρκαδιος 52, τηλ. 5720545 ● Κασέ: Ρομπέρτα ντέ Κίσις. ● Συντακτικὴ ἐπιτροπὴ: Τώνης Λυκουρέσης, Τώνια Μαρκετάκη, Τάκης Παπαγιαννίδης, Τέλης Σαμαντᾶς. ● Ἐτήσια συνδρομὴ: Ἐσωτερικοῦ δραχμὲς 100, Ἐξωτερικοῦ δολλάρια 7. ● Γραφεία: Χάρητος 1 καὶ Ἡροδότου (τ.τ. 139), τηλ. 718.748 ● Ἐμβάσματα: Γιάννη Σμαργδῆ, Χάρητος 1 καὶ Ἡροδότου (τ.τ. 139) ● Τιμὴ διπλοῦ τεύχους 20 δραχμῆς.

«Cinéma Contemporain», revue mensuelle éditée à Athènes par la Société Cinéma Contemporain ● No 19 - 20 Avril - Juin 1972 ● Abonnement pour l'étranger 7 dollars ● Adresse: Haritos 1 - Herodotou, Athènes 139.

Ο νέος

μεξικάνικος

κινηματογράφος

της Κθαίρ Κλουζώ

Από το τεύχος αυτό αρχίζουμε τη δημοσίευση μιάς σειράς άρθρων για διάφορους έθνικούς κινηματογράφους, βασικά του λεγόμενου «τρίτου κόσμου». Αυτό γιατί πιστεύουμε ότι εκτός απ' την ανάγκη που υπάρχει να γνωρίσουμε αυτούς τους κινηματογράφους, σε πολλές απ' αυτές τις χώρες έχει, πρόσφατα μάλλον, δημιουργηθεί ένα πολύ αξιόλογο κινηματογραφικό κίνημα. Ένα κίνημα που πέρα από τις αισθητικές του ιδιομορφίες έχει αναπτύξει ιδιαίτερες οικονομικές δομές, τέτοιες που πιθανόν να ταιριάζουν, ή απλώς να δείχνουν το δρόμο που θάπρεπε ν' ακολουθηθεί και ο ανεξάρτητος ελληνικός κινηματογράφος.

Τ. Σ.

Έχω μεγάλες αμφιβολίες ως προς την αντίδραση του αναγνώστη καθώς θα βλέπει τον τίτλο τούτου του άρθρου που αναγγέλλει την περιγραφή ενός «νέου» Μεξικανικού κινηματογράφου. Κι' όμως, στη διάρκεια της παραμονής μου στο Μεξικό, είδα 17 θαυμάσιες ταινίες μεγάλου μήκους και ένα πραγματικό άριστούργημα. Κι' έφ' όσον ο Πώλ Ρομπέρ ξγγραψε ότι προορισμός του «Κινηματογράφου 71» είναι «να παρουσιάζει τα έργα των κινηματογραφιστών όλου του κόσμου... να γίνεται μαρτυρία και στήριγμα του νέου κινηματογράφου», θα πρέπει να ένθαρρύνουμε τον Μεξικάνικο κινηματογράφο, δηλαδή να μιλήσουμε γι' αυτόν.

Η σύγχυση στην όποια βρίσκονται ειδικοί και θεατές ως προς την ύπαρξη μιάς κινηματογραφικής πραγματικότητας στο Μεξικό, φαίνεται πως όφειλεται στην πολιτική και κινηματογραφική κατάσταση αυτής της χώρας πού, όπως και σε πολλές άλλες, είναι στενά συνδεμένες μεταξύ τους.

Πολιτικά

Με τα πενήντα χρόνια μεταμφιεσμένης δικτατορίας που φέρνει την έπικέτα της «Όμοσπονδιακής Δημοκρατίας», με το καθεστώς έννομου τάξεως που άπορρέει από την σταθερότητα του μοναδικού κόμματος (του Παραδοσιακού Έπαναστατι-

κού Κόμματος), μόνης παράταξης σ' όλο τον κόσμο που κατώρθωσε να διαβρώσει ακόμα και την έννοια της λέξεως «Έπανάσταση» με τó να τη συμπεριλάβει στην έπίσημη όνομασία της, τó Μεξικό δέν είναι μιά χώρα άνοιχτά φασιστική όπως ή Ίσπανία και ή Πορτογαλία, έχει όμως όλα τά μυστικά γνωρίσματα του φασισμού: λογοκρισία, «φακέλους» και κρατική επέμβαση στα πάντα. Χώρα κατ' έξοχήν καπιταλιστική (βαριά βιομηχανία, γιγαντισμός κεφαλαίου, πολύ έντονες ταξικές διαφορές), προμηθεύεται τó κεφάλαιό της από την ιδιωτική βιομηχανία, βέβαια, αλλά κυρίως από τόν ισχυρό γείτονα, τις Η.Π.Α., που με τόν ένα ή τόν άλλο τρόπο «έχουν βάλεϊ χέρι» σ' όλες λίγο-πολύ τις 28 Έπαρχίες της.

Δουλοπάροικος λοιπόν μιάς Ίμπεριαλιστικής Δύναμης, τó φαινομενικά πλούσιο Μεξικό βρίσκεται να είναι μιά χώρα συγχρόνως ύπανάπτυκτη (άναλφαβητισμός, τεράστια άνεργία που έξαναγκάζει στην μετανάστευση προς την γειτονική Καλιφόρνια) και άποικιοκρατούμενη (κυριαρχία των Βορειοαμερικανικών κεφαλαίων στις οίκοδομικές έπιχειρήσεις, την βαριά και την έλαφρά βιομηχανία, τó έμπόριο κλπ., έκμετάλλευση της χώρας σαν δεξαμενής φθηνής εργατικής δύναμης και τουρισμού) πράγμα που θα μπορούσε άμέσως να την έντάξει στις χώρες του Τρίτου Κόσμου, όπως κι' άλλες χώρες της Β. ΈΑ.

μερικῆς. Ὅμως, μολοντί μὲ τὸ λαό του, τοὺς μετανάστες, τὴν κουλτούρα καὶ τὶς παραδόσεις του, ἀνήκει στὴν Λατινικὴ Ἀμερικὴ, τὸ Μεξικὸ βρίσκεται πάρα πολὺ κοντὰ στὸ μιλῶν τῶν Η.Π.Α. γιὰ νὰ διεκδικήσει τὴν ἔνταξή του στὶς κῶρες τοῦ Τρίτου Κόσμου.

Κινηματογραφικά

Ὁ Μεξικάνικος κινηματογράφος καθρεφτίζει πιστὰ τὴν πολιτικὴ κατάσταση τῆς χώρας. Ἀπὸ τὴ μιά μεριά ἡ τυπικὴ παραγωγή μιᾶς χώρας καπιταλιστικῆς: 70 μὲ 80 ταινίες τὸ χρόνο, σύγχρονα τεχνικὰ μέσα, παντοδυναμία τῶν συνδικάτων πού χωρὶς τὴν ἔγκρισή τους καμιά ταινία δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκτήσει ἄδεια γυρίσματος. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὑπανάπτυξη στὸν τομέα τῆς τεχνικῆς ποιότητας ὅσο καὶ τοῦ περιεχομένου: τὸ 85% τῶν ταινιῶν προορίζονται ἀποκλειστικὰ στὴν ἐσωτερικὴ κατανάλωση καὶ εἶναι φτιαγμένες βιομηχανικά, «στὴ σειρὰ», πάνω σ' ἕνα μοντέλο πού δὲν ἔχει ἀλλάξει ἐδῶ καὶ δεκαετίες: κακὲς ἀπομιμήσεις τοῦ οὐδέστερῶν μὲ θέματα παρμένα ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση τοῦ Μεξικοῦ, σέξυ κωμωδίες, μελοδράματα ἢ δράματα ἠθικολογικά. Μὲ δυὸ λόγια: ἀποικιοκρατία ἐξῶθεν καὶ ἔσωθεν.

Ἐξῶθεν: Η.Π.Α.

Κεφάλαια πού ἐπενδύονται σὲ πλῆθος συμπαραγωγῶν, χρῆση τῶν στούντιο καὶ τοῦ Μεξικανικοῦ τεχνικοῦ προσωπικοῦ ἀπὸ τὶς μεγάλες Ἑταιρίες Παραγωγῆς τοῦ Χόλλυγουντ, πραγματικὴ ληστεία τῶν τοπιῶν τῆς χώρας γιὰ τὸ γύρισμα Χολυγουντιανῶν ταινιῶν βίας μὲ θέμα τὶς ἐπιδρομὲς τῶν ξένων στὸ Μεξικὸ (στρατὸς τῶν Γιάνκηδων, Γαλλικὸς στρατὸς, στρατὸς τοῦ Μαξιμιλιανοῦ ἢ ὑποκείμενα δρῶντα γιὰ λογαριασμό τους) ἢ τὴν ἀδικία πού διαπράττεται σὲ βάρος τῶν «σικάνος», τῶν Μεξικανῶν μεταναστῶν στὶς Η.Π.Α. (ταινίες πού ἱκανοποιοῦν τὶς ἀνήσυχες συνειδήσεις τῶν προσδευτικῶν Ἀμερικανῶν καὶ τῶν ὁποίων τὸ Χόλλυγουντ ἔχει ἀνακαλύψει τὴ χρυσὴ συνταγή.)

Ἐσωθεν

Ὁ κινηματογράφος ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ Κράτος καὶ ἡ Κινηματογραφικὴ Τράπεζα πού χορηγεῖ τὰ πιστωτικὰ δάνεια γυρίσματος διευθύνεται ἀπὸ ἀνώτερος ὑπουργοὺς ὑπαλλήλους οἱ ὁποῖοι κρατοῦν ἐπὶ πλῆθος στὰ χέρια τους τὶς «Θεατρικὲς Ἐπιχειρήσεις» καὶ τὴ «Χρυσὴ Ἀλυσιδα», τὸ δίκτυο ἐκμεταλλεύσεως (ιδιοκτητῆς καὶ διαχειριστῆς τοῦ 90% τῶν κινηματογραφικῶν αἰθουσῶν τῆς χώρας). Ὅπως κι' ἐδῶ ἡ προσπάθεια σταματᾶ στὴ μέση. Τὸ 1968, μετὰ τὴ φοβερὴ καταστολὴ τῆς Φοιτητικῆς Ἐπανάστασης ἀπὸ τὴν Ἀστυνομία, πού εἶχε σὸν ἀπολογισμό 500 νεκροὺς καὶ 400 τραυματίες, ὁ διαγωνισμὸς καταργεῖται. Ἡ πιθανότερη αἰτία αὐτῆς τῆς κατάργησης, ὅπως ψηθυρίζεται παντοῦ, εἶναι ὅτι: «Καθὼς ἡ προβολὴ τῶν ταινιῶν τοῦ διαγωνισμοῦ θὰ γίνετὶ τὸ Νοέμβριο (τοῦ 1968) στὰ πλαίσια τοῦ Διεθνοῦς Φεστιβάλ τοῦ Ἀκαπούλκο

Γεωγραφικὴ καὶ ἰδεολογικὴ ἀπομόνωση

Τὸ Μεξικὸ δὲν βρίσκεται ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τῶν Πυρηναίων ὅπως ἡ Ἰσπανία σὲ σχέση μὲ τὴ Γαλλία. Οἱ ἀνταλλαγὲς μὲ τὶς ὑπόλοιπες κῶρες τοῦ κόσμου —τὶς κῶρες πού ἔχουν μίαν πλούσια ποιοτικὰ κινηματογραφικὴ παραγωγή— εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτες. Ἀπὸ πολιτιστικὴ ἀποψη —καὶ ἰδιαίτερα στὸν τομέα τοῦ κινηματογράφου— τὸ Μεξικὸ εἶναι ἕνας κῶρος ἀποκλεισμένος.

Κίνηση πρὸς τὰ ἔξω

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Τόμας Περέζ Τούρρεντ, δὲν βλέπουμε ποτὲ Μεξικανοὺς δημοσιογράφους στὰ ξένα φεστιβάλ, ὅπως δὲν βλέπουμε καὶ ἐκπροσώπους τοῦ κινηματογραφικοῦ κόσμου. Ἐλαχίστες— ἂν ὄχι ἀνύπαρκτες εἶναι καὶ οἱ παρουσιάσεις Μεξικανικῶν ταινιῶν στὰ σημαντικὰ φεστιβάλ τῆς Εὐρώπης, μὲ ἐξαιρέση ἴσως τὴν Ἀγορὰ τοῦ φίλμ, στὸ περιθώριο τοῦ Φεστιβάλ τῶν Καννῶν. Γενικά, οἱ Μεξικάνοι ὅταν ταξιδεύουν προτιμοῦν τὴν Κούβα πού βρίσκεται πὸ κοντὰ, παρὰ τὴν μακρυνὴ Εὐρώπη. Μόνο τέσσερις ἀπὸ τοὺς «νέους» κινηματογραφιστῆς ἔχουν σπουδάσει στὴν I.D.H.E.C. τοῦ Παρισίου: Ὁ Μανουέλ Μισέλ, ὁ Φελίπε Καζάλς, ὁ Ραφαὲλ Καστανέντο καὶ ὁ Πῶλ Λεντύκ.

Κίνηση ἀπὸ τὰ ἔξω πρὸς τὰ μέσα

Ἀξιοθρήνητὴ ἡ διανομὴ τῶν εὐρωπαϊκῶν ἢ ξένων ταινιῶν (μὲ ἐξαιρέση, φυσικά, τὰ προϊόντα τῶν Η.Π.Α. πού κυριολεκτικὰ κατακλύζουν τὴν ἀγορὰ). Δὲν προβάλλονται παρὰ σὲ μίαν μόνον αἶθουσα τῆς πρωτεύουσας καὶ σὲ μερικὲς ἰδιωτικὲς κινηματογραφικὲς λέσχες (ὅπως στὶς λέσχες τοῦ Αυτόνομου Πανεπιστημίου τοῦ Μεξικοῦ, τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς καὶ τὴ νέα μικρὴ Ταινιοθήκη τοῦ Ἀνθρωπολογικοῦ Μουσείου πού ἰδρύθηκε τὸ 1967).

Ἄν προσθέσουμε σ' αὐτὰ καὶ τὴν κατάργηση, ἀπὸ τὸ 1969, τοῦ Διεθνοῦς Κινηματογραφικοῦ Φεστιβάλ τοῦ Ἀκαπούλκο, καθὼς καὶ τῶν «Ἡμερῶν Διεθνοῦς Κινηματογράφου τοῦ Μέξικο», φθάνουμε σ' ἕναν ἀπολογισμό ἀπελπιστικὰ ἀρνητικὸ.

Οἱ θετικοὶ σταθμοὶ εἶναι λίγοι

1964

Ἰδρυμα τοῦ Πανεπιστημιακοῦ Κέντρου Κινηματογραφικῶν Σπουδῶν καὶ ἀνακοίνωση δύο διαγωνισμῶν (ὁ δεύτερος θὰ διεξαχθεῖ τὸ 1967) πειραματικοῦ κινηματογράφου ἀπὸ τὸ «Συνδικατὸ Ἐργατῶν τῆς Κινηματογραφικῆς Παραγωγῆς». Ὅμως κι' ἐδῶ ἡ προσπάθεια σταματᾶ στὴ μέση. Τὸ 1968, μετὰ τὴ φοβερὴ καταστολὴ τῆς Φοιτητικῆς Ἐπανάστασης ἀπὸ τὴν Ἀστυνομία, πού εἶχε σὸν ἀπολογισμό 500 νεκροὺς καὶ 400 τραυματίες, ὁ διαγωνισμὸς καταργεῖται. Ἡ πιθανότερη αἰτία αὐτῆς τῆς κατάργησης, ὅπως ψηθυρίζεται παντοῦ, εἶναι ὅτι: «Καθὼς ἡ προβολὴ τῶν ταινιῶν τοῦ διαγωνισμοῦ θὰ γίνετὶ τὸ Νοέμβριο (τοῦ 1968) στὰ πλαίσια τοῦ Διεθνοῦς Φεστιβάλ τοῦ Ἀκαπούλκο

καί καθώς ή έπιλογή τών θεμάτων του διαγωνισμού είναι (κατ' άρχήν) έλεύθερη, οί ύψηλά ιστάμενοι φοβούταν μήπως οί ταινίες του διαγωνισμού έχουν σαν θέματα τίς πηγές τής δυσαρέσκειας τών σπουδαστών». Άποτέλεσμα: μ' ένα σμπάρο δυό τριγόνια, καταργείται καί ο διαγωνισμός καί τó Διεθνές φεστιβάλ του Άκαπούλκο!

Έλλείψει διαγωνισμού πειραματικών ταινιών, τó 1965 προκηρύσσεται ένας διαγωνισμός σεναρίων (ύπόσχεση γιά ένίσχυση του γυρίσματος καί έλεύθερη έκμετάλλευση) του όποιου τά άποτελέσματα δέν άνακοινώνονται παρά τόν Σεπτέμβριο του 1966. Άπό τά τρία βραβεία καί τούς 11 έπαίνους εκείνου του διαγωνισμού, μόνο δύο σενάρια γυρίστηκαν ως σήμερα: «Οί άλῆτες» του Χουάν Ίμπάνιες καί «Μαριάννα» του Χουάν Γκουερέρρο, ό όποιος όμως γιά νά γυρίσει τήν ταινία του άναγκάστηκε νά ίδρύσει δική του εταιρία παραγωγής. Άπό τίς δύο ταινίες, μόνο «Οί άλῆτες» γνώρισαν τήν επαγγελματική, έμπορική έκμετάλλευση.

Τó 1969, οί διαγωνισμοί ξαναρχίζουν. Η Γενική Διεύθυνση Κινηματογραφίας δημιουργεί ένα «Ίνστιτούτο γιά τήν Προώθηση τής Κινηματογραφίας» πού «ύπόσχεται έπίσημα τήν άμεση προκήρυξη διαγωνισμού σεναρίων. Τά καλύτερα άπό αυτά θά γυριστούν καθ' όλοκληρίαν με έξοδα του έν λόγω Ίνστιτούτου τó όποίο θά άναλάβει καί τήν έκμετάλλευσή τους». Τά μέλη του Συμβουλίου αυτού του Ίνστιτούτου, πού άποτελούν καί τήν κριτική έπιτροπή του διαγωνισμού, συμβάινει νά προέρχονται άπό τίς Κινηματογραφικές Τράπεζες καί τó κύκλωμα τής έμπορικής διανομής. Γί' αυτό καί, φυσικά, δέν μπορεί κανείς νά περιμένει σπουδαία άποτελέσματα... Πράγματι, ως τó Νοέμβριο του 1970 κανένας ύποψήφιός δέν έχει ακόμα άνακοινωθεί άπό τó Ίνστιτούτο...

Στό μεταξύ, άπό τά έφτά πρώτα βραβεία του διαγωνισμού του 1964, ό Άλμπέρτο Ίσαάκ, ό Χουάν Ίμπάνιες, ό Σέρτζιο Βεζάρ καί ό Χουάν Γκουερέρρο, μὴν έχοντας τί άλλο νά κάνουν, περνούν άμέσως στό θιομηχανικό κινηματογράφο, ό Ρούμπεν Γκαμές έπιστρέφει στις διαφημίσεις, ό Χουάν Χοσέ Γκουρόλα στό θέατρο καί τήν αρχιτεκτονική. Όσο γιά τόν Μανουέλ Μισέλ, ή δεύτερη καί πρόσφατη ταινία του μεγάλου μήκους «Πάτου, άγάπη μου» άποκαλύπτει καί μόνο με τόν τίτλο τής σέ τί είδος πέρασε ό νέος σκηνοθέτης.

Άν έδώ καί πέντε χρόνια δέν ξαναμιλήσαμε πιά καθόλου γιά τó Μεξικό στό περιοδικό μας, τούτο έγινε γιατί, άφού μάταια άναζητήσαμε τούς νέους Μπουνιουέλ άνάμεσα στους «πολλά ύποσχομένους» σκηνοθέτες του 1964, 65, 66, άφού μάταια περιμέναμε νά δούμε τó ταλέντο τους νά έπιβεβαιώνεται, χάσαμε τήν ύπομονή μας. Οί «ύποσχέσεις» τους δέν κρατήθηκαν. Οί «δεύτερες ταινίες» άποδείχτηκαν έπιχειρήσεις έμπορικές πού έπιβεβαίωσαν τήν ένταξη τών νέων αυτών στό ύπάρχον έμπορικό κατεστημένο... Όμως, μέσα στις πολιτικές, κοινωνικές, πολιτιστικές καί

οικονομικές συνθήκες τής χώρας όπως —περίπου — τίς περιγράψαμε πού πάνω, πώς θά μπορούσε νά γίνει διαφορετικά;

Τó χρονολογικό ήμερολόγιο τών γεγονότων (κοινωνικοπολιτικών καί κινηματογραφικών) πού παραθέτουμε πού κάτω, θά μās έπιτρέψει τώρα νά διακρίνουμε πρós ποιά θετική κατεύθυνση προχωρά αυτή τή στιγμή ό Μεξικάνικός κινηματογράφος: πρós μιάν άτομική καί άνεξάρτητη προσπάθεια.

1 9 6 6

Οί όκτώ ταινίες πού βραβεύθηκαν στόν πρώτο διαγωνισμό του «Συνδικάτου Έργατών τής Κινηματογραφικής Παραγωγής» έπρόκειτο, σύμφωνα με τήν προκήρυξη του διαγωνισμού, νά έχουν μιά έμπορική έκμετάλλευση κανονική, δηλαδή έλεύθερη. Πράγματι, πολλοί κινηματογραφιστές «καταπέζονται» άπό τά γραφεία έκμετάλλευσης πού άπαιτούν τεράστια διαφημιστικά μέσα ή δρακόντιους όρους στα συμβόλαια.

Ποιά όμως ήταν ή τύχη τών ταινιών του διαγωνισμού; «Η μυστική συνταγή» του Ρούμπεν Γκαμές, πρώτο βραβείο (πραγματικά άπίστευτο γιά ένα τόσο τολμηρό καί βίαιο έργο) κάνει λαμπρή καριέρα στό φεστιβάλ του έξωτερικού, περνά όμως άπαρατήρητο στό έσωτερικό τής χώρας. Τά υπόλοιπα έφτά βραβεία ένώνονται καί σχηματίζουν δύο σπονδυλωτές ταινίες μεγάλου μήκους γιά νά περάσουν στό έμπορικό δίκτυο προβολών. Η πρώτη, «Οί πολυγαπημένοι», είναι μιά άτυχία. Άποτελείται άπό τó «Ταχυάρα» του Χουάν Χοσέ Γκουρόλα— πού άνάγκασε τόν Γκουρόλα νά έγκταλείψει τόν κινηματογράφο— καί τó «Μία άγνή ψυχή» του Χουάν Ίμπάνιες. Η άλλη, «Μακρινός Άνεμος», έξελίχθηκε σέ τεράστια λαϊκή έπιτυχία, ή πρώτη τής «νέας γενιάς» πού έμεινε έβδομάδες όλόκληρες στην πρώτη προβολή καί προκάλεσε ούρες μπροστά στα ταμεία, όπως καί τά άμερικανικά ούέστερν με τόν Στήβ Μάκ Κουήν. Τήν άποτελούσαν «Αυτό τó βαθύ πάρκο» του Σολομόν Λαίητερ, «Αύγουσιπάτικο άπόγευμα» του Μανουέλ Μισέλ καί ή «Συνάντηση» του Σέρτζιο Βεζάρ. Όσο γιά τó δεύτερο βραβείο του διαγωνισμού, τó «Δέν ύπάρχει κλέφτης σέ τούτο τó χωριό» του Άλμπέρτο Ίσαάκ, δέν είναι έπιτυχία παρά μόνο γιά τούς κριτικούς.

Συμπέρασμα: έκτός άπό τόν Ρούμπεν Γκαμές με τήν πολυ ίσχυρή προσωπικότητα, ό πρώτος διαγωνισμός άποκάλυψε κυρίως άνθρώπους με «τεχνικό» ταλέντο. Οί όκτώ σκηνοθέτες πού βραβεύτηκαν άπέδειξαν ότι ύπάρχουν στό Μεξικό άνθρωποι πού ξέρουν νά φτιάχουν ταινίες.

1 9 6 7

Ό δεύτερος πειραματικός διαγωνισμός δέν παρουσιάζει παρά μετριότητες, βραβεύει τίς κακές

ταινίες και άγνοει την μόνη καλή. Από την πρώτη ομάδα, μόνο ο Σέρτζιο Βεζάρ παίρνει μέρος και στο δεύτερο διαγωνισμό «Το παιγνίδι με τὰ ψέμματα» του Άρτσιμπάλντο Μπέρνς, μοναδική ταινία με ενδιαφέρον που παρουσιάστηκε σ' αυτό το διαγωνισμό, πέρασε απαρατήρητη τόσο για τους κριτές όσο και για τους κριτικούς. Στην πραγματικότητα, ο διαγωνισμός του 1967 είναι μιὰ φάρσα, μιὰ κοροϊδία. Η άποτυχία του σημαίνει τὸ τέλος κάθε επίσημης προσπάθειας για τὴν ἀνανέωση τῆς κινηματογραφίας σὲ μιὰ ἔθνικὴ κλίμακα.

1968

Τὸ κινηματογραφικὸ τμήμα τῆς Ἐπιτροπῆς τῶν Ὀλυμπιακῶν Ἀγώνων, ὑπὸ τὴν διεύθυνση τοῦ Ἄλμπέρτο Ἰσαάκ, προσλαμβάνει ἕνα τεράστιο συνεργεῖο ἀπὸ σκηνοθέτες καὶ ὄπερατέρ πού, ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ χρόνου, ἀναλαμβάνει νὰ φτιάξει μιὰ σειρά ἀπὸ προπαγανδιστικὲς ταινίες γιὰ τὸ Μεξικὸ, τὸν ἀθλητισμὸ του, τὶς τουριστικὲς του ἐγκαταστάσεις κλπ. Ἡ ἸΘ' Ὀλυμπιάδα ἀποκαλεῖται ἔτσι χρήσιμη γιὰ τὸν κινηματογράφο. Γιατὶ ἡ προετοιμασία τῶν Ὀλυμπιακῶν Ἀγώνων κινηματογραφικά, στὴν ὁποία παίρνουν μέρος τὰ «ταλέντα» τοῦ πρώτου διαγωνισμοῦ πού ἔχουν στὸ μεταξύ περάσει στὸ «κατεστημένο» (Μανουέλ Μισέλ, Χουάν Χοσέ Γκουερέρρο) ἐπιτρέπει συγχρόνως τὴν ἀνάδειξη νέων: τοῦ Ραφαὲλ Καστανέντο, τοῦ Πῶλ Λεντὺκ (συνεργατῶν στὴν κατασκευή 16 ταινιῶν μικροῦ μήκους γιὰ τὴν τηλεόραση, μὲ θέμα διάφορες ὄψεις τοῦ Μεξικοῦ) καὶ τοῦ Φελίπε Καζάλς, τοῦ σημαντικώτερου —καὶ πὸ ἀξιοσημείωτου— βοηθοῦ τοῦ Ἰσαάκ στὴν ἐπίσημη ταινία πάνω στοὺς Ὀλυμπιακοὺς Ἀγῶνες.

Αὔγουστος τοῦ ἴδιου χρόνου

Φοιτητικὲς διαδηλώσεις στὸ Μεξικὸ πού διαλύονται ἀπὸ τὴν Ἀστυνομία, τὸ στρατὸ καὶ τὴν Ἐθνικὴ Φρουρά, τάνκς πού ἔρχονται ἐναντίον τῶν σπουδαστῶν καὶ μένουν σταθμευμένα στὴν κεντρικὴ πλατεία. Ἀπαγορεύεται αὐστηρὰ ἡ κινηματογράφηση καὶ φωτογράφιση καὶ κάθε μηχανὴ πού ἀνακαλύπτεται σπάζεται ἐπὶ τόπου. Κί' ὅμως, δύο ταινίες κατορθώνουν νὰ πραγματοποιηθοῦν κρυφὰ: ἡ μία, ἀνώνυμη καὶ συλλογική, γυρισμένη ἀπὸ τὸ κινηματογραφικὸ τμήμα τῆς Ἐθνικῆς Ἐπιτροπῆς Ἀπεργίας· ἡ ἄλλη, «Ἡ κραυγὴ» τοῦ Λομπάρντο Λοπέζ, γυρισμένη σὲ συνεργασία μὲ τοὺς φοιτητὲς τοῦ Αὐτόνομου Πανεπιστημίου τοῦ Μεξικοῦ. Θὰ μπορούσε νὰ πεί κανεὶς γι' αὐτὲς τὶς ταινίες πὼς εἶναι ὁ πρῶτος «ἀγωνιστικὸς κινηματογράφος» στὸ Μεξικὸ, ἂν στὴ χώρα αὐτὴ οἱ ἔννοιες «κινηματογράφος» καὶ «πολιτικὴ» μπορούν νὰ ἔχουν ποτὲ μιὰ πραγματικὴ σχέση μεταξύ τους. Ἄς πούμε λοιπὸν ὅτι προκειται μᾶλλον γιὰ τὴν ἀπαρχὴ ἑνὸς κινηματογράφου «μὲ πολιτικὲς τάσεις» πού ἡ ἀπὴχησὴ του εἶ-



1. Πῶλ Λεντὺκ
«Τὸ Μεξικὸ ἑπαναστατεῖ».
Κλαούντιο Ὀμπρεγκόν, Πῶλ Λεντὺκ.
Στὴν κάμερα, ὁ Ἄλέξης Γοϊβάς.
2. Γκονσάβο Ἀλατριστε
«Ἡ ἐρημικὴ θλίψη τῆς τενεκεδογειονιάς
Νεϊζαχοναλκόγιου».
Στὴν κάμερα, ὁ Τόνι Κούν,
μὲ τὸ μικρόφωνο ὁ Γκ. Ἀλατριστε.

να μεγαλύτερη στο έξωτερικό (όπου οι ταινίες αυτές προβάλλονται ελεύθερα) παρά στο έσωτερικό (όπου απαγορεύονται).

Τὴν προτεραιότητα όμως ἔχει ἡ Ὀλυμπιάδα. Τὸ Μεξικὸ πρέπει να δείξει στὰ πλήθη τῶν ξένων ἕνα πρόσωπο εὐθυμο, νὰ δείξει τὴ λάμψη του καὶ ὅχι τὴς ἐσωτερικῆς του διενέξεις. Ἡ τάξη ἀποκαθίσταται... Λίγες μέρες πρὶν ἀπὸ τὴν ἔναρξη τῶν Ἀγῶνων, οἱ προσώψεις τῶν σπιτιῶν βάφονται μὲ χρώματα χαρούμενα κι' ὅλα γίνονται «ὅπως πρέπει» μέσα σὲ μιὰν ἀτμόσφαιρα φρενίτιδος καὶ παραληρήματος.

Ἡ ἐπίσημη ταινία «Ὀλυμπιακοὶ Ἀγῶνες 1968» ἔχει τὴν ὑπογραφή τοῦ Ἀλμπέρτο Ἰσαάκ.

1 9 6 9

Τὸ σηματικότερο γεγονός τῆς κινηματογραφικῆς χρονιάς περνᾷ ἀπαρατήρητο. Εἶναι ἡ ἴδρυση «χωρὶς μανιφέστο καὶ πομπῶδεις δηλώσεις» τῆς ὁμάδας «Ἀνεξάρτητος Κινηματογράφος». Στὸ περιθώριο τῆς Ἑθνικῆς Βιομηχανίας ἀλλὰ παράλληλα πρὸς αὐτὴν, ὁ Ἀνεξάρτητος Κινηματογράφος ἀποτελεῖται ἀπὸ σκηνοθέτες καὶ τεχνικούς, φίλους μεταξὺ τους, καὶ εἶναι ἕνα εἶδος «Συνεταιρισμοῦ» τῆς παραγωγῆς. Τὰ μέλη του χρηματοδοτοῦν μόνον τὴς ταινίες τους ὅπως μποροῦν, συνεργάζονται μεταξὺ τους χωρὶς νὰ χρησιμοποιοῦν τεχνικούς τῶν Συνδικάτων καὶ προσπαθοῦν νὰ βροῦν μόνον διέξοδο γιὰ τὴν διανομὴ τῶν ταινιῶν τους. Ὁ Ἀνεξάρτητος Κινηματογράφος ἔδωσε μέσα σὲ λίγο χρόνο στὸ Μεξικὸ ταινίες στὰ 16 μ.μ. μιᾶς ποιότητας πρωτοφανοῦς σ' αὐτὸ τὸν τύπο. Πρῶτα μέλη τοῦ Ἀνεξάρτητου Κινηματογράφου: Φελίπε Καζάλς, Ἀρτούρο Ριποστάιν, Ἀλέξης Γρίβας, Ραφαὲλ Καστανέντο, Πέντρο Μιρέτ.

Τὸν ἴδιο χρόνο κάνει τὸ ξεκίνημά του καὶ ὁ Ἀλεζάντρ Ζοροντόφσκυ μὲ τὸ «Φάντο καὶ Λίς», μὰ ἀκόμη ἀνεξάρτητη παραγωγή πού γυρίζεται μὲ περιορισμένο συνεργεῖο καὶ ἀποτελεῖ ἄλλη μιὰ ἀπόδειξη ἀνοχῆς ἀπὸ μέρους τῶν ἐπαγγελματικῶν συνδικάτων.

Ὁ Ἀνεξάρτητος Κινηματογράφος παράγει τὴς «Καθημερινότητες» τοῦ Φελίπε Καζάλς καὶ τὴν «Ἔρω τῶν παιδιῶν» τοῦ Ἀρτούρο Ριποστάιν. Καὶ στὴς δύο ταινίες ὁπερατὲρ εἶναι ὁ Ἀλέξης Γρίβας.

Παράλληλα, οἱ καλύτεροι καὶ οἱ πῶ δυναμικοὶ κριτικοὶ τῆς χώρας (Χοσὲ Ντὲ Λακολίνα, Τόμας Περρὲζ Τοῦρρεντ, Φερνάντο Γκού) ἐνώνονται γιὰ ν' ἀρκίσουν στὴν τηλεόραση ἕνα πρόγραμμα μὲ τὸν τίτλο «Καιρὸς γιὰ Κινηματογράφος». Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία τοῦ Μεξικικοῦ οἱ κριτικοί, ὅχι μόνον μποροῦν νὰ ἐκφράζονται ελεύθερα ἀπὸ τὴν Τηλεόραση καὶ νὰ ὑπερασπιζοῦνται ὅπως τὸν ἀρέσει τὸν πρωτοποριακὸν κινηματογράφου τοῦ Γκοντάρ, τοῦ Γιάντσο ἢ τοῦ Σαντοίνες, ἀλλὰ τὸ ἴδιο κανάλι τηλεόρασης προγραμματίζει, γιὰ μετὰ τὴν ἐκπομπὴ τῶν κριτικῶν, κλα-

σικὲς ταινίες ποιότητος (Βιγκό, Ρενουάρ, Ρούς). Κινηματογράφοφιλοι καὶ Τηλεθεατὲς μποροῦν νὰ δοῦν —δυστυχῶς ὅμως μόνον στὴν πρωτεύουσα— σὲ μιὰ μικρὴ ὀθόνη πού γιὰ πολλὰ χρόνια εἶχε τὸ ρεκόρ τῆς βλακειᾶς σ' ὅλο τὸν κόσμον, ταινίες πού συχνὰ δὲν μποροῦν νὰ δοῦν στὴς ἐμπορικῆς αἰθουσες.

1 9 7 0

Γιὰ δεύτερη φορὰ μέσα σὲ δυὸ χρόνια τὰ μάτια τοῦ κόσμου ὀλόκληρου εἶναι στραμμένα στὸ Μεξικὸ —μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ IX Κυπέλλου Ποδοσφαίρου. Εἶναι τὸ ἴδιο φαινόμενο μὲ τὴν Ὀλυμπιάδα τοῦ 1968: συρροὴ τουριστῶν καὶ κεφαλαίων. Τὸ Κύπελλο φαίνεται νὰ τροφοδοτεῖ μὲ νέο αἷμα τὴν οἰκονομία ἐνῶ συγχρόνως τὴν κάνει νὰ ἐκτελεῖ γιγάντια ἔργα πού δὲν πρόκειται νὰ χρησιμεύουν παρά μιὰ μόνον φορὰ. Ὑπερβάλλει τὸν ἔθνικὸ σωβινισμό χάρη σὲ μερικῆς ἐπιτυχίης τῆς ἔθνικῆς ὁμάδας στοὺς ἀγῶνες. Γιὰ τὸν Μεξικάνικο λαὸ οἱ συνέπειες εἶναι τραγικῆς: μόλις ἢ φρενίτιδα καταλαγιάσει, δὲν μένει πὰ καμιά δόξα νὰ θαυμάσει κανεὶς κι' ὅλοι νοιώθουν περισσότερο ἀπογυμνωμένοι ἀπὸ πρὶν. Ἡ εὐφορία καὶ ὁ ἔθνικὸς ἐγωῖσμός πού ἀναισθητοποιοῦν κάθε κριτικὸ πνεῦμα, βοηθοῦν τὸν μοναδικὸ ὑποψήφιο γιὰ τὴν Προεδρία τῆς Κυβερνήσεως Λούις Ἐτσεβερρία νὰ κάνει μιὰ θριαμβευτικὴ προεκλογικὴ ἐκστρατεία κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Κυπέλλου, καμπάνια πού ὀδηγεῖ, λίγες ἐβδομάδες ἀργότερα, στὴ βέβαιη νίκη. Τὸ Παραδοσιακὸ Ἐπαναστατικὸ Κόμμα θριαμβεύει γι' ἄλλη μιὰ φορὰ.

Στὸ τομέα τοῦ κινηματογράφου, ἡ ἐπίσημη ταινία τοῦ Παγκόσμιου Κυπέλλου «Ποδόσφαιρο-Μεξικὸ 70» φτιάχνεται ἀπὸ τὸν «ἄνθρωπο ἐμπιστοσύνης» τοῦ «κινηματογράφου κατὰ συνταγὴν», τὸν Ἀλμπέρτο Ἰσαάκ, πού ἔχει γίνει στὸ μεταξὺ θαυμάσιος συναγωνιστὴς τοῦ Χόλλυγουντ.

Ὁ Φελίπε Καζάλς κάνει μιὰ πορεία ἀκριβῶς ἀντίστροφη ἀπὸ ἐκείνη τοῦ Ριποστάιν καὶ δέχεται νὰ σκηνοθετήσῃ μιὰ ὑπερπαραγωγή ἐννέα ἐκατομμυρίων πέσος, ἔγχρωμη καὶ Παναβίζιον, τὴν «Ἐμιλιάνο Ζαπάτα», διακόπτοντας τὴς σχέσεις του μὲ τὴν ὁμάδα τοῦ Ἀνεξάρτητου Κινηματογράφου πού ἔχει τώρα συγκεντρωθεῖ στὸ φιλμ 16 μ.μ.

Ὁ Ἀνεξάρτητος Κινηματογράφος, πάλι, παράγει καὶ «γυρίζει» δύο μικρὲς ταινίες τοῦ Ριποστάιν, τὸ «Ἐγκλημα» καὶ τὴν «Καλλονή», ἐνῶ συγχρόνως ἐτοιμάζει γιὰ τὸν Φεβρουάριο τοῦ 71 τὸ γύρισμα τῆς πρώτης ταινίας μεγάλου μήκους τοῦ Ραφαὲλ Καστανέντο.

Τὸν ἴδιο χρόνο ἡ «Ἔρω τῶν παιδιῶν» παρουσιάζεται στὰ πλαίσια τοῦ «Δεκαπενθημέρου τῶν Σκηνοθετῶν» στὴς Κάννες καὶ στὸ Φεστιβάλ τοῦ Λοκάρνο.

Στὴν διάρκεια ἐνὸς προγράμματος «νέου» κινηματογράφου τῆς Ταινιοθήκης τοῦ Μεξικο, ἡ ταινία «Οἱ δικοὶ μας» τοῦ Χάιμε Οὐμπέρτο Χερ-

μοζιλιο (πού έχει μόλις αποφοιτήσει από την Έθνική Σχολή Κινηματογραφίας) γνωρίζει τη θερμή υποδοχή του Μεξικάνικου τύπου. Γυρισμένη στο πνεύμα του «Ανεξάρτητου Κινηματογράφου», τὸ «Οἱ δικοί μας» φτιάχτηκε σὲ 16 μ.μ., μ' ἕνα συνεργεῖο τεσσάρων ἀνθρώπων ἐνῶ σὰν ἡθοποιοὶ ἐμφανίζονται ἡ μητέρα καὶ οἱ φίλοι τοῦ σκηνοθέτη.

Ὁ Ἀρτούρο Ριποταῖν στὰ ξένα φεστιβάλ καὶ ὁ Χερμοζιλιο στὸ ἐσωτερικὸ, ἀποτελοῦν ἕνα θρίαμβο τῆς ἀτομικῆς προσπάθειας σὲ μικρὴ κλίμακα. Ποιὸς ξέρει; Ἴσως αὐτὸ νὰ εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς ἀρχῆς.

Ἀπολογισμὸς

Δύο πράγματα ἀναδεικνύονται ἀπὸ τούτη τὴ μελέτη:

- 1.- Γιὰ νὰ κατορθώσει κανεὶς νὰ κάνει στὸ Μεξικὸ μία ταινία μεγάλου μήκους, δὲν μπορεῖ νὰ ὑπολογίσει παρὰ στὸ προσωπικὸ του θάρρος — ἕνα θάρρος αὐτόχειρα— καὶ τὴν ἀτομικὴ προσπάθεια.
- 2.- Κάτω ἀπὸ τὶς σύγχρονες συνθήκες ἐπίσημης λογοκρισίας καὶ αὐτολογοκρισίας, δὲν μπορούμε νὰ ἐλπίζουμε ὅτι οἱ ταινίες θὰ χειριστοῦν θέματα ἢ θὰ περάσουν «μηνύματα» ἄλλα ἀπὸ μία «μεταμφιεσμένη στράτευση».

«Δὲν ὑπάρχει καμμία δομὴ πού νὰ ἐπιτρέψει σὲ ἕνα κίνημα νὰ ἀναπτυχθεῖ. Δὲν ἔγιναν παρὰ μόνο τυχαῖοι καὶ σποραδικοὶ διαγωνισμοί. Οἱ ἰκανώτεροι, δηλαδὴ οἱ πιὸ καταφερτζήδες καὶ συχνὰ οἱ πιὸ ἀτάλαντοι, προσπάθησαν νὰ ἐπωφεληθοῦν. Οἱ ἄλλοι πρέπει νὰ τὰ θγάλουν πέρα μόνον τους... Δὲν ὑπάρχει ὁμαδικὸ πνεῦμα, κοινὸς ἀγώνας».

Ἡ ὁμάδα τοῦ Ἀνεξάρτητου Κινηματογράφου βρισκόταν στὰ πρῶτα τῆς βήματα ὅταν ὁ Γρίβας ὑπόγραφε τὸν ἀπαισιόδοξο αὐτὸ ἀπολογισμὸ. Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1971, ἔπειτα ἀπὸ ἕξι ταινίες μεγάλου καὶ μεσαίου μήκους καὶ ἄλλες δύο μεγάλου μήκους στὰ σκαριά, μπορούμε νὰ θεωρήσουμε τὸν Ἀνεξάρτητο Κινηματογράφο σὰν τὴν «καρδιά», τὸν πυρήνα τῆς ἀνανέωσης στὸ Μεξικὸ.

Γύρω ἀπὸ αὐτὸ τὸ «κέντρο» βρισκόμαστε σὲ ὁμόκεντρες ἀκτίνες: τὸν Χάιμε Οὐμπέρτο Χερμοζιλιο (μὲ ἰδεολογία πολὺ συγγενῆ καὶ μὲ μέσα ὅμοια μ' ἐκεῖνα τοῦ Ἀνεξάρτητου Κινηματογράφου), τὸν Ἀρτσιμπάλντο Μπέρνς πού δείχνει πῶς τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ ἀναχαιτίσει τὴν διανοητικὴ του ἀναζήτηση, τὸν Γκουσταῦ Ἀλατρίστε πού τὸ κουράγιο του συναγωνίζεται τὸ πολιτικὸ του πάθος, καί, τέλος, τὸν Ἀλεζάντρο Ζοροντόφσκυ πού θὰ μπορέσει νὰ ἀρέσει καὶ στὴν Εὐρώπῃ ὅπως καὶ στὸν ὑπόλοιπο κόσμο καὶ πού —ἐγκερκρμένος ἀπὸ τὴ λογοκρισία— μπορεῖ νὰ γνωρίσει μεγάλη ἐπιτυχία καὶ στὴν πατρίδα του. Ἐφ'τά

σκηνοθέτες; Ἕνα ἄλλο «νέο κύμα», πού ἔγινε στὸ παρελθὸν πολὺ γνωστὸ, ξεκίνησε μόνο μὲ τρεῖς...

Γιὰ νὰ καταλάβουμε τί ἐννοῶ μὲ τὴν «μεταμφιεσμένη στράτευση», θὰ ἀναφερθῶ σ' αὐτὰ πού λέει ὁ Χοσὲ Ντὲ Λακολίνα, θαυμασὸς κριτικὸς πού σ' ἕνα τοῦ ἄρθρου, παραπονιέται μὲ πικρία γιὰ τὴν ἀπουσία γνήσιου ἐπαναστατικοῦ κινηματογράφου στὸ Μεξικὸ, μολοντί αὐτὴ ἡ χώρα εἶναι κυριολεκτικὰ θεμελιωμένη πάνω στὴν ἔννοια τῆς Ἐπανάστασης:

«Στὴν πραγματικότητα ὁ μόνος ἐπαναστατικὸς κινηματογράφος πού ἔγινε ποτὲ στὸ Μεξικὸ εἶναι αὐτὸς τοῦ Μπουγιουέλ, μολοντί θὰ πρέπει νὰ ἐνοήσουμε τὴν ἐπανάσταση πού κηρύττει σὰν ἠθικὴ ἀνταρσία, ἐσωτερικὴ, πού προσπαθεῖ περισσότερο ν' ἀλλάξει τὸν ἀνθρώπο —Ζητᾶ δηλαδὴ μιὰν ἀπόλυτη ἐπανάσταση— παρὰ τὴν κοινωνία...».

Μὲ τὴν ἴδια αὐτὴ ἔννοια ὁ σημερινὸς κινηματογράφος τοῦ Μεξικικοῦ εἶναι ἐπαναστατικὸς ἢ —καλύτερα— «ἀγανακτικὸς». Ἀγανάκτηση ἐναντία στὴν καθημερινότητα (τὸ γάμο, τὸ οἰκογενειακὸ κύτταρο κλπ.): Χερμοζιλιο, Μποζόργκες, Καζάλς. Ἀγανάκτηση ἐναντία στὶς ἀξίες-ταμπού, ἠθικὲς, σεξουαλικές, θρησκευτικές: Ζοντορόφσκυ, Γκέλεσεν Γκάς, Ἀγανάκτηση κοινωνικο-πολιτικὴ: ἐναντία στὶς συνθήκες ἐκμετάλλευσης τοῦ λαοῦ, τὴν ἀτυνομικὴ καταπίεση κλπ.: Ἀλατρίστε, Λεομπάρντο Λοπέζ. Ἀγανάκτηση ἐναντία στὴ κοινωνία γενικά, στὸ σύνολο τῆς: Ὁ Ριποταῖν σὲ ὅλες τὶς ταινίες του. Ὁ «κινηματογράφος τῆς ἀγανάκτησης» καλύπτει λίγο-πολὺ ὅλα τὰ σημαντικὰ ὀνόματα τοῦ καταλόγου τῶν σκηνοθετῶν.

Στὸ ἐξωτερικὸ κατηγοροῦν τὸ Μεξικὸ ὅτι δὲν ἔχει παράγει τὸν δικὸ του Φερνάντο Σολάνας, τὸν δικὸ του Σαντσίνας. Ὅμως ὁ Μεξικάνικος κινηματογράφος θὰ πρέπει νὰ ἀρκεσθεῖ σ' αὐτὰ πού ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ πεῖ «ἀνάμεσα στὶς γραμμές», θὰ πρέπει νὰ ὑπαινιχθεῖ, νὰ ἀρκεσθεῖ στὰ ἔμμεσα ἐκφραστικὰ μέσα, δὲν μπορεῖ νὰ προσφέρει στὸν ἑαυτὸ του τὴν πολυτέλεια οὔτε τοῦ πολιτικοῦ δοκιμίου οὔτε τῆς διδασκαλίας. Καὶ ἐξ ἄλλου, γιατί θὰ ἔπρεπε σώνει καὶ καλὰ νὰ εἶναι πολιτικὸς κινηματογράφος; Γι' αὐτὸν ἐπιβίωση —ζωή— σημαίνει ἀγώνας ἐναντία στοὺς μεγάλους μύθους, σημαίνει ἀνατροπὴ τῶν ἐθνικῶν ταμπού: ἐκκλησία, ἀμαρτία, οἰκογένεια, μητέρα, γυναίκα -ἀντικείμενο κλπ. Ἀπὸ αὐτὸ προκύπτει ὁ ἀπελευθερωτικὸς σαδο-μαζοχισμὸς, ἡ θεραπευτικὴ εἰκονοκλασία, ἡ ἀπαραίτητη βεβήλωση. Τὸ Μεξικὸ δὲν θὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴ γραμμὴ τοῦ Μπουγιουέλ. Ὁ Ἰσπανὸς Δάσκαλος τοῦ ἔχει δεῖξει ἴσως μιὰ γιὰ πάντα τὸ δρόμο τοῦ εἰκονοκλαστικοῦ, βέβηλου κινηματογράφου.

Κλαίρ Κλουζώ (Μὲ τὴν πολύτιμη καὶ ἀπαραίτητη συνεργασία τοῦ Ἀλέξη Γρίβα).
Μετάφραση: ΤΩΝΙΑ ΜΑΡΚΕΤΑΚΗ

Ὁ μεξικάνικος κινηματογράφος στό φεστιβάλ Καννῶν 1972

τοῦ ἀπεσταλμένου μας ΤΩΝΗ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗ

Ὁ ἀριθμὸς τῶν Μεξικάνικων ταινιῶν ποὺ προβλήθηκαν φέτος στό Φεστιβάλ Καννῶν ἦταν περιορισμένος, ἀλλὰ μεγαλύτερος ἀπὸ οποιαδήποτε ἄλλη φορά. Ἀρκετὸς ὅμως μέσα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ του δείγματα, γιὰ νὰ ἀντιληφθεῖ ὁ θεατὴς τὶς ἀνισότητες καὶ τὸ χάος, ἀνάμεσα στὶς ἐπίσημες παραγωγὲς καὶ τὶς ἀνεξάρτητες προσπάθειες.

Τὰ πιὸ σημαντικὰ ἔργα, «Ρήντ: Τὸ Μεξικὸ ἐπαναστατεῖ», τοῦ Πῶλ Λεντύκ, «ΕΛ ΤΟΠΙΟ», τοῦ Ἀλεξάντρο Ζοντορόθσκι καὶ «Οἱ μέρες τοῦ ἔρωτα», τοῦ Ἀλμπέρτο Ἰσαάκ, παίχτηκαν στό Δεκαπενθήμερο τῶν Σκηνοθετῶν, ἐνῶ τὰ ὑπόλοιπα στὴν Ἀγορὰ τοῦ Φιλμ.

Ἀπὸ τὰ τρία πρῶτα, ἀνίσες ἐκφράσεις ἑνὸς σύγχρονου κινηματογράφου, τὸ φιλμ τοῦ Πῶλ Λεντύκ συγκεντρώνει σοβαρὲς ἀρετὲς, σὸ περιεχόμενο ἀλλὰ καὶ στὴ μορφή του, ἐπιθεβαιώνοντας τὶς ἐλπίδες γιὰ τοὺς Ἀνεξάρτητους νέους κινηματογραφιστὲς, στὰ ἀδύναμα θήματα τοῦ Μεξικάνικου κινηματογράφου.

Τὸ «Ρήντ: τὸ Μεξικὸ ἐπαναστατεῖ», καρπὸς μιᾶς συλλογικῆς προσπάθειας, ὅπου σημαντικὸ ρόλο ἔπαιξε ὁ Ἀλέξης Γρίβας, ὁπερατέρ τῆς ταινίας, γυρίστηκε σὲ 16 χλστ., μαυρόασπρο, σὲ μονοχρωμία - σέπια, μὲ σύγχρονο ἦχο, μὲ σχεδὸν ἐρασιτέχνες ἠθοποιούς, μέσα σὲ φυσικὰ ντεκόρ κατὰ τὴ διάρκειά 3 μηνῶν, στοιχεῖα δηλαδὴ πρωτοφανῆ γιὰ τὶς μόλις ἑβδομαδιαίες ἐπίσημες παραγωγές.

Ὁ Λεντύκ, μὲ τὸ πρῶτο του αὐτὸ ἔργο μεγάλου μήκους, μεταφέρει στὴν ὀθόνη τὴν παράλληλη πορεία τοῦ Ἀμερικανοῦ δημοσιογράφου Τζῶν Ρήντ (συγγραφέα τοῦ «Δέκα μέρες ποὺ συγκλόνισαν τὸν κόσμο») καὶ τῶν ὁμάδων τοῦ Πάντσο Βίλλα πρὸς τὶς

Βόρειες Περιοχὲς τοῦ ἐπαναστατημένου Μεξικοῦ. Ὁ Ρήντ, φαινόμενο τῆς ἐποχῆς του, νεαρὸς τότε δημοσιογράφος, μὲ προοδευτικὲς ἰδέες καὶ βαθιὰ αἴσθησι ζωῆς μέσα του, στέλνεται τὸ 1913, ἀπὸ τὸ περιοδικό του, στό Μεξικὸ, σὺν παρατηρητῆς τῆς ὄλης κατάστασης, καὶ μὲ ἐντολὲς νὰ συναντήσῃ καὶ νὰ φωτογραφίσει τὸν Πάντσο Βίλλα καὶ τὰ «κατορθώματά» του. Στὶς πρῶτες του κι ὄλας ἐπαφές, αἰσθάνεται γύρω τὴν ἐπανάσταση νὰ κοχλάζει. Μάχες ἀνάμεσα σὲ Βιλλίστες - χωρικοὺς καὶ κυβερνητικὸ στρατό, διαμάχες ἀτέλειωτες, στρατιωτικῶν καὶ πολιτικῶν ἀρχηγῶν, ὄλα αὐτὰ ἐπέδρασαν οὐσιαστικὰ στοὺς προσωπικοὺς του φόβους καὶ τὶς ἀμφιβολίες γιὰ τὰ γεγονότα ποὺ παρακολουθοῦσε.

Τὸ σενάριο τοῦ Λεντύκ, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ βιβλίο ποὺ ἔγραψε μετὰ ὁ Ρήντ, μὲ τίτλο «Τὸ Μεξικὸ ἐπαναστατεῖ», ἀναλύει αὐτὴν ἀκριβῶς τὴ συνειδητοποίησι μιᾶς πραγματικότητος καὶ τὴ βαθμιαία ἐνεργητικὴ συμμετοχὴ σ' αὐτήν. Στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας ἔχουμε τὴν κριτικὴ ἀντιμετώπιση τῆς ἔννοιας «ἐποποιία» ἀπὸ τὸν δημοσιογράφου - Ρήντ. Ὑπάρχει ἡ διάσταση ἀνάμεσα σὲ μιὰ ἐσωτερικὴ κρίση συνειδήσεως καὶ μιὰ ἐξωτερικὴ πίεσι δράσεως. Ὁ Λεντύκ ἀναδημιουργεῖ τοὺς χώρους καὶ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ γνώρισε ὁ Ρήντ (δὲν τοὺς εἰκονογραφεῖ) κριτικάροντας σὲ δεῦτερο ἐπίπεδο αὐτὴ ἀκριβῶς τὴ διάσταση: «Σημειώνει» τὴ θέση τοῦ Ρήντ, μέσα στὶς φάσεις «μιᾶς ἐπανάστασης καθημερινῆς». Ὁ Ρήντ, συνειδητὰ περνάει ἀπὸ τὴν ἀμφισβήτηση τῆς παρατήρησεως στὴ θιαιότητα τῆς ἐπαναστατικῆς πράξεως. Τὸ τελευταῖο πλάνο τῆς ταινίας τὸν δείχνει νὰ σπάζει τὴ θιτρίνα ἑνὸς φωτογραφείου,

μέ σκοπό νά ἀρπάξει μιὰ νέα φωτογραφική μηχανή, ὄπλο - καταγραφή τῆς πραγματικότητας ὅπου πιά συμμετέχει. Ἔτσι, ὁ θεατῆς ἀντιμετωπίζει τὴ μαρτυρία τοῦ φίλμ σὲ μιὰ τριπλὴ ὑπόσταση. Ἡ ἐπανάσταση, ἡ ἐπανάσταση καὶ ὁ Ρήντ, ὁ Ρήντ καὶ ὁ Λεντίκ. Μοναδική μας (σὺν ἀξία) γέφυρα μὲ τὸν Μεξικανικὸ ἀγῶνα, τὸ «Ρήντ» ἀπαιτεῖ μιὰ δευτεροβάθμια ἀνάγνωση, ποὺ δὲν ἐπέτρεψε δυστυχῶς ἡ μεταμεσονύκτια προβολὴ του.

Ἡ δεύτερη ἐνδιαφέρουσα ταινία εἶναι τὸ «ΕΛ ΤΟ-ΠΟ». Τρίτο ἔργο μεγάλου μήκους τοῦ Ἀλεξάντρο Ζοντορόσκι καὶ παραγωγή τῆς ἐταιρίας APPLE τῶν Μπήτλς, κινεῖται σ' ἓνα κλίμα σουρρεαλιστικοῦ παραλήρηματος.

Ὁ δημιουργὸς του, Χιλιάνος τὴν καταγωγή, μετάναστευσε στὸ Μεξικὸ ὅπου ἔγινε γνωστὸς δουλεύοντας θέατρο, ζωγραφικὴ, γλυπτικὴ, κινηματογράφο. Στενὸς φίλος τοῦ Ἀρραμπάλ, περιγράφει τὴν οὐδέστερν ἱστορία τοῦ ΕΛ ΤΟΠΟ, μὲ τὸν αἰματηρὸ σαδιισμό καὶ τὴν ἀπάνθρωπη ἐκδίκηση ποὺ χαρίζει στὸν ἑαυτὸ του ὁ Ἴσπανὸς συγγραφέας. Ὁ ΕΛ ΤΟΠΟ (τὸν ἐρμηνεύει χαρακτηριστικὰ ὁ ἴδιος ὁ Ζοντορόσκι, ὑπεύθυνος καὶ τῆς μουσικῆς τοῦ φίλμ) τιμωρεῖ καὶ καταδιώκει, θεραπεύει καὶ συγχωρεῖ, μυστικιστικὸς μάρτυρας τῆς ἐσωτερικῆς του ἄρνησης. Βία, νεκροφιλία, λεσβιακὲς αἰματοχυσίες, σημειώνουν τὴ μεγάλῃ (σὲ μήκος φίλμ) πορεία τοῦ ἥρωα, ἀπὸ τὴν δολομαυρὴ ἐκδικητικὴ ἐμφάνιση τῆς ἀρχῆς, στὸ ἀφανισμένο ἀπὸ ληστὲς χωριό, μέχρι τὸ δλοκαῦτωμα τῆς τελικῆς αὐτοπυρπόλησης, κάτω ἀπὸ τὸ θιβετιανὸ χιτῶνιο.

Ὁ Ζοντορόσκι προσπαθεῖ νά δικαιώσει τὸ ἔργο του μέσα ἀπὸ ἀδιάκοπες χρήσεις συμβολισμῶν. Σύντομα ὅμως μετατρέπει τὴν «ἀθῶν - γκάρντ» θέση του σὲ δυσάρεστη αὐταρέσκεια.

Μὲ τὸ «Οἱ μέρες τοῦ ἔρωτα», ὁ Ἀλμπέρτο Ἰσαάκ προσπαθεῖ νά πάρει ἄφεση γιὰ τὶς προηγούμενες κρατικές του ἁμαρτίες (Ὀλυμπιακοὶ ἀγῶνες, παγκόσμιο κύπελλο). Στὴν ταινία του χειρίζεται σεμνὰ τὸ ἐπίπεδο χρῶμα μιᾶς Μεξικανικῆς κωμόπολης. Ὁ πρωταγωνιστῆς, ἓνας νεαρὸς ὄρφανός, μέλος μιᾶς μεγαλοαστικῆς οἰκογένειας, γεμάτης ἀπὸ θεῖες - θεῖους, παποῦδες, ξαδέλφια, ὑπηρέτες, ζῆ τὴ μονότονη καθημερινότητα καὶ τὸν κρυφὸ του ἔρωτα γιὰ τὴν ὁμορφὴ γυναῖκα τοῦ στρατιωτικοῦ διοικητῆ τῆς πόλης. Ἡ δουλειὰ τοῦ Ἰσαάκ πάνω στὴν ἐξέλιξη τῶν χαρακτήρων, περιόρισε ἱκανοποιητικὰ τὶς συναισθηματικὲς δξύνσεις τοῦ σεναρίου. Ἡ ἀνία καὶ ὁ ἐρωτισμὸς δικαιώνονται μὲ μιὰ περιγραφικὴ ἀφαίρεση ποὺ συχνὰ ἔλειπε ἀπὸ τὸ ἀντίστοιχο Ἀμερικανικὸ «Καλοκαίρι τοῦ 42» (Μαζί σου γνώρισα τὸν ἔρωτα).

Ἐκτός ἀπὸ τὶς τρεῖς ταινίες ποὺ εἶδαμε στὶς ἐκδηλώσεις τοῦ Δεκαπενθημέρου, οἱ ὑπόλοιπες, ἔμπορικὲς κρατικὲς παραγωγές, πέρασαν σὲ προβολές τῆς Ἀγορᾶς τοῦ Φίλμ. Τὶς ἀναφέρω ὀνομαστικὰ καὶ μόνο, μὲ ὅσα στοιχεῖα ἔχω γι' αὐτές: «Ὁ οὐρανὸς κι ἐσύ», τοῦ Τζιλμπέρτο Γκαζόν, «Ἡ στρατηγίνα», τοῦ Ἰμπάνιες (φωτογρ. Φιγκουερόα) καὶ τέλος ἓνας ἀκόμη «Ζαπάτα».

ΤΩΝΗΣ ΛΥΚΟΥΡΕΣΗΣ

Πῶλ Λεντίκ

«Τὸ Μεξικὸ ἐπαναστατεῖ»

(Στὴ δεύτερη φωτογραφία, ὁ πρωταγωνιστῆς τῆς ταινίας Κλαούντιο Ὀμπρεγκόν, στὴν τρίτη ὁ Ἕλληνας ὀπερατέρ Ἀλέξης Γρίβας, κατὰ τὸ γύρισμα).



ΕΡ.: 'Η πρώτη ερώτηση που μπαίνει είναι: πώς συλλαμβάνεται, πώς γράφεται ένα φιλμ σαν το Πλαϊν-τάιμ;

ΤΑΤΙ: Πρέπει να κάνουμε μία διάκριση ανάμεσα στο οπτικό φιλμ και το φιλμ σαν σκέψη, σαν γράφημο. Το Πλαϊν-τάιμ είναι το αντίθετο από ένα λογοτεχνικό φιλμ, είναι μάλλον γραμμένο σαν μπαλέτο. Είναι γραμμένο με εικόνες. Τις σχεδιάζω, (άρκετά άσχημα), διηγούμαι την ιστορία μου με εικόνες, και η δραματική κατασκευή πηγάζει απ' αυτήν την οπτική. Ξέρω την ταινία μου απ' έξω και πάνω στο πλατώ, δεν κυττάω ποτέ πιά στο σκρίπτ.

ΕΡ.: Όταν βλέπουμε την ταινία πολύ δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε τη μορφή που μπορεί να έχει το σκρίπτ...

ΤΑΤΙ: 'Η προετοιμασία στο τεχνικό πεδίο δεν διαφέρει καθόλου απ' οποιοδήποτε άλλο φιλμ. Οι σπερατέρ, οι βοηθοί ξέρουν τα πλάνα και τον αριθμό τους. 'Αλλά όταν έχει γίνει πιά αυτή η προκαταρκτική δουλειά, είναι αυτοί υπεύθυνοι για την τεχνική. 'Εγώ φυσικά έπαληθεύω τις γωνίες λήψης. Όταν γίνει αποδεκτή αυτή η αρχή απομένει να δημιουργήσω ένα περιβάλλον, γύρω από τους ήθσοποιούς, τους ανθρώπους που με περιτριγυρίζουν, τέτοιο που να μην νοιώθουν ότι βρισκόμαστε πάνω στο πλατώ και γυρίζουμε. Φωνάζουμε, καλαμπουρίζουμε. Μιλάω δυνατά, πάνω ξανά τύπο που κλείνει άσχημα μιά πόρτα... Έτσι που οι ήθσοποι (κι υπάρχουν αρκετοί μέσα στο φιλμ), μου λένε συχνά στο τέλος της ημέρας: «έχουμε την εντύπωση ότι δεν κόναμε τίποτα». 'Ετσι βγαίνει αυτή η πλευρά, ή παθ φυσική θάλεγα, που έχουν οι άνθρωποι στο Πλαϊν-τάιμ. Δεν υποδύονται. Για να το πετύχω αυτό δεν διαλέγω καλούς ήθσοποιούς, αλλά «φύσεις». 'Αν δώ να μπαίνει, έδω, στο γραφείο μου, ένας κύριος άδύνατος, στεγνός, που μιλάει γρήγορα, σκέφτομαι ότι μπορεί εύκολα να θιμώσει. 'Αντίθετα, αν είναι ναυκελικός και θυμίζεται βαθιά στην πολυθρόνα του, σκέφτομαι ότι αυτόν θα τον βάλω να περιμένει στο γραφείο, καταλαβαίνετε: Στο ξεκίνημα είναι μεγάλη δουλειά το ψάξιμο των προσώπων. Δεν έχω για να μιλήσουμε καθαρά, φίσεις ήθσοπιών, αλλά κάνω τεράστιους περιπάτους. 'Αν δώ δυο αληθινά αλητιάκια, τους ζητάω να κάνουν ένα πέρασμα στην ταινία: δεν τους ζητάω να συνθέσουν, αλλά απλούστατα, να είναι αυτοί που είναι. Κι αυτό τόκανα περισσότερο στις «Διακοπές του κ. 'Υλό» παρά στον «Θεϊο υου» (ό «Θεϊός μου» ήταν μάλλον μιά κωμωδία, με την παραδοσιακή έννοια της λέξης, και γι' αυτό κατά την γνώμη μου γέρασε πολύ λιγότερο απ' τις «διακοπές»). 'Αλλά στον 'Υλό, λοιπόν, οι άνθρωποι πραγματικά νόμιζαν πως βρισκόγονταν σε διακοπές. Ξανάδα το φιλμ έδω και μερικούς μήνες, μαζί με

φοιτητές, και χάρηκα, όχι για μένα αλλά για το γεγονός ότι οι ήθσοποι συμπεριφερόντουσαν τό ίδιο σά να ήταν σήμερα σε μιά άκροθαλασσιά. Αυτό έχει μεγάλη σημασία, με τον καιρό καταλαβαίνουμε τι είναι φορτισμένο σωστά, και τι όχι...

ΕΡ.: Για να ξαναγυρίσουμε στο σκρίπτ. Μας φαίνεται πως η κατασκευή ενός τέτοιου φιλμ θα μπορούσε μιά χαρά να μεταφραστεί, πάνω στο χαρτί με τη μορφή πολύ σύνθετων σχεδιαγραμμάτων...

ΤΑΤΙ: 'Υποθέτω, δυστυχώς, ότι έδωτε τό φιλμ με διάλεγμα. Είχα δυσκολίες με την εταιρία έκμετάλλευσης πάνω σ' αυτό τό θέμα, και προσπαθώ να τό αφαιρέσω με κάθε μέσο. Χωρίς διάλεγμα η κατασκευή θα ήταν πολύ πιο εύαισθητη. Παρατηρούμε καλύτερα βλέποντας τό φιλμ μονοκοπιανίδας πως αυτό που στο πρώτο μέρος είναι οσοδήποτε και πομπώδες, στο δεύτερο μέρος γίνεται άστειο. (Πάστε για παράδειγμα τον γερμανό μίλινεσιαν —τόν τύπο με τη βουθη πόρτα— και την αλλαγή της συμπεριφοράς του στο Ράγαγια Γκάρντεν — ξεπερνάει κι αυτός τό θρία κι όμως δεν είναι κανένας άνθρωπος της πλάκας). Είναι αλήθεια για όλα τό πρόσωπα, για τους αμερικάνους που φτάνοντας βλέπουν τό ίδιο λαμπάτη, τους ίδιους δρόμους, τό ίδιο αεροδρόμιο, και που στο τέλος επειδή τό κειπαρέ δεν έχει άκόμα τελειώσει (πράγμα που συμβαίνει συχνά) θ' αφήσουν ελεύθερους τους εαυτούς τους: επειδή κατασκευάζουν ένα μοντέρνο κτίριο δεν είναι λόγος να μη μπορεί να διασκευάσει κανείς μέσα σ' αυτό τό κτίριο. 'Αρκεί μιά μικρή διαρροή για να ξαναγίνουν όλα φυσιολογικά.

'Εδω είναι αναγκαία η κατασκευή μου. Τά πρόσωπα δεν βρισκονται άναίτια εκεί μέσα. Όταν δεν βλέπουμε παρά μιά διαδοχή σεκάνς ('Ορλύ, τά γραφεία, τά τμήματα πωλήσεων) δεν βλέπουμε τό φιλμ. Είναι σίγουρο, αν θέλετε, πως όταν ό 'Υλό ψάχνει τον υπάλληλο —βαδιστή μέσα στο λαβύρινθο— γραφείο υπάρχει κάποιο μάκρος. 'Ο διοικητής της άστυνομίας παραπονιόταν ότι χρειάστηκε μιά βδομάδα για να προσαρμοστεί στην καινούργια διοίκηση, γιατί χτίστηκε πολύ μοντέρνα κι είχε πολύ μακροίς διαδρόμους. 'Αν χρειάζεται μιά βδομάδα ό διοικητής της άστυνομίας, μπορούμε να δίσουμε στον 'Υλό μερικά λεπτά για να προσαρμοστεί στο κτίριο...

Νά τί πιστεύω για την εξέλιξη του κωμικού κινηματογράφου: τό πρώτο κωμικό φιλμ έγινε από τον όνομαζόμενο «Αιτλ Τίτς». 'Ηταν ένα νούμερο του μουζίκ-κωλ που λεγόταν «μπιγκμπούθ», ένα έξαιρετικό νούμερο που άπλά φιλιμαρίστηκε. 'Υπάρχει τό Λονδίνο, στο Μπρίτζ Φιλμ 'Ινστιτουτ, πρέπει να τό δείτε άπωσδήποτε. Είναι ή άρχή κάθε πράγματος που έγινε στο

Συζήτηση

του Ζάκ Τατι

με τους

Ζάν 'Αντρέ Φιεσκι

και

Ζάν Ναρμπονί

ΤΟ ΕΥΡΥ ΠΕΔΙΟ

κωμικό. Μετά, όλα ήρθαν από το μιούζικ-χάιλ, ή μεγάλη σχολή των Κήτον, Τσάπλιν, Μάξ Λίντερο κλπ. 'Αλλά το κωμικό εξελίχτηκε. 'Αφού υπήρξε ένα πρόσωπο που παρουσιάζοταν μπροστά σας με μιὰ ἐπίκεττα που έλεγε: «είμαι ο παλιάτσος τής βραδυάς, ξέρω να κάνω κόλπα, να έρωτεύομαι, είμαι μουσικός, γκάγκ-μαν κλπ.» Ξαναγυρίσαμε στους Λώρελ και Χάρντυ, δηλαδή σε δυο πρόσωπα αλλά έναν άξονα, όπως στο τσίρκο: ο Χάρντυ ήταν ο λευκός κλόουν, ο Λώρελ ο Αύγουστος. Σ' αυτούς οφείλεται ή εξέλιξη που νομίζω πως είναι κεφαλαιώδης. Δηλαδή αυτό που είχε σημασία δεν ήταν βιι υπήρχε ένας άξονας, αλλά που και οι δυο ταυτόχρονα ήταν και άξονος και Αύγουστος. Μερικές φορές έπαιρνε ο Αύγουστος τη θέση του άξονα, και αντίστροφα. Αυτό το σχήμα εξελίχτηκε περισσότερο και είχαμε τους αδελφούς Ρίτς που ήταν τρεις. "Έδινε ο ένας στον άλλο τα εύρηματα, τα γκάγκ, όπως δίνουμε τη μπάλα στο ράγκμπυ. 'Ο ένας άνοιγε μιὰ πόρτα, ο άλλος έμπαινε κι ο τρίτος έφτιαχνε το αποτέλεσμα. Μετά είχαμε τους Μάρξ: τέσσερις. Μετά φτάσαμε στο «Χελτισόπιν» όπου όλος ο κόσμος συμμετέχει στο γκάγκ και το χρησιμοποιεί.

Στο δικό μου πεδίο ακολούθησα αυτή την εξέλιξη, και αντί να είναι ο 'Υλδ στις «διακοπές» αυτός που δημιουργούσε ή έκτελούσε σχεδόν όλα, τα γκάγκ που υπήρχαν στην ταινία, αφήνω. αν θέλετε, αυτά τα γκάγκ σε άλλους, διαλέγοντας το πιο κατάλληλο πρόσωπο να τα πραγματοποιήσει. Δεν είναι ο 'Υλδ αυτός που πατάει ένα κουμπι για να μάθει πως θ' αναγγείλει ένα πρόσωπο σ' ένα γραφείο διαλέγω το καλύτερο πρόσωπο για να το κάνει, έναν άνθρωπο κοντό, συνταξιούχο, που το κάνει πολύ καλύτερα απ' ότι θα τόκανε ο 'Υλδ. 'Ο 'Υλδ θα τόκανε βέβαια με άλλες δυνατότητες, θα έκανε λάθος στο κουμπι κλπ. Νομίζω πως αυτό είναι ένα από τα σημεία που πολλοί κριτικοί δεν έπιασαν την εξέλιξη που σάς έλεγα. Το αληθινό γκάγκ, το καλό γκάγκ για ένα μαϊτρ-νι' ότελ γίνεται μόνο αν το κάνει ένας μαϊτρ-νι' ότελ. "Αν το ψάρι δεν περνάει στην κουζίνα πρέπει να βρούμε τον υπεύθυνο. Κι ο υπεύθυνος δεν είναι μιὰ ο 'Υλδ, είναι ο μαραγκός που έφτιαξε μιὰ πόρτα 25 εκατοστών ενώ το ψάρι είναι 50. 'Ο 'Υλδ στο Πλαίυ-τάμι δεν είναι σημαντικότερο πρόσωπο από τ' άλλα. Ξαναμπαίνει στη γραμμή κατά κάποιο τρόπο. Δεν ήθελα να λένε: «ο 'Υλδ έκανε αυτό», «ο 'Υλδ έκανε το άλλο...». "Οχι, όχι ο 'Υλδ, το Πλαίυ-τάμι. Τι κάνει ο 'Υλδ; 'Ο 'Υλδ δίνει το πρόσωπό του στους άλλους. 'Υάρχει ο έγγλέζος 'Υλδ, ο 'Υλδ του τμήματος πωλήσεων, ο έργάτης 'Υλδ κλπ. 'Ο 'Υλδ δεν είναι μιὰ βεντέτα, δεν είναι συνταγή. 'Έδω κανένας δεν έκτελεί μιὰ συνταγή. Πρέπει να έναντιωθούμε στο μύθο τής άπαρητητής βεντέτας. Θυμήθηκα το μάθημα του πατέρα όλων μας, του Μάξ Σένετ, και νομίζω πως με τη σειρά μου



'Ο Τατι στο κοθρ - μεριζ' του Νικολά Ριμποσκι «Απογευματινά μαθήματα»

πρόσφερα και γώ κάτι στους νέους κινηματογραφιστές. (Και σ' αυτό το σημείο επίσης βρισκόμαστε μιὰ διαφορά από το «Θείο μου» όπου τα άστεία τα έκανε μόνο ο θεός).

"Ενα από τα όνειρά μου είναι να παίξει ο 'Υλδ σ' άλλα φίλμ, σαν κομπάρσος. Ξαφνικά θά τον βλέπαμε να περιμένει στη στάση του λεωφορείου, ή να τρέχει πίσω από ένα ταξί και θ' αναρωπιόμαστε «για κόττα, τι κάνει αυτός εκεί πέρα;» Και το φίλμ θα συνέχιζε οσά να μη συνέβαινε τίποτε. Θά μ' άρεσε πολύ αυτό. 'Αλλά ξέρετε την κακία των ανθρώπων, θα πίστευαν άμέσως ότι το κάνω για την προσωπική μου διαφήμιση, ενώ άπλως θα πρόκειται για τη θέληση να δω άπομονωμένο τον 'Υλδ σ' άλλα φίλμ απ' τα δικά μου. 'Τόν φαντάζομαι πολύ καλά, για παράδειγμα, σε μιὰ σκηνή έσπατόριου, να περιμένει να τον σερβίσουν... Τη μέρα που θα γελάμε δυνατά μ' αυτό το είδος τής κωμικής κατασκευής θα μάς βαρφαίνεται να γελάμε μ' ένα μόνο πρόσωπο για μιάνου ώρα. Δεν το λέω για να ύποστηρίξω το φίλμ μου, αλλά πιστεύω πως κανένας ήθοποιός δεν θάταν τόσο καλός όσο μερικά πρόσωπα που βρίσκονται εκεί μέσα. Κανένας κωμικός δεν θάταν τόσο καλός όσο το γκαρόνι που χρησιμοποιεί για πόρτμαντι και ρεζέρβα κοστουμιών. "Ενας κωμικός δεν μπορεί να παίξει το ίδιο

καλά έναν κυνηγό, έναν έργατη, ή το ύψηλο πρόσωπο που έκνευρίζεται γιατί δεν του δώσανε το καλό τραπέζι. Στο φίλμ, ύπάρχει ο έμπορικός διευθυντής τής Φόλκς-Βάγκεν, άρκετοί θιομήχανοι κλπ. Στη σκηνή του Ρόγιαλ Γκρόντεν θέλησαν να παίξουν για μένα, αλλά πρέπει να αισθάνεται ο θεατής ότι δεν πρόκειται για άπλη μισηση: βλέπουμε ανθρώπους που ξέρουν πραγματικά να βάζουν το χέρι στην τσέπη για να βγάλουν το πορτοφόλι τους, κι άληθινές κυρίες λιγάκι σόνιπ, που κάνουν πράγματα που κανένας δεν θα μπορούσε να μιμηθεί χωρίς να πέσει στην αηδία. Το ίδιο και για τις 'Αμερικάνες: είναι είκοσιπέντε, γυναίκες των άξιωματώχων του Σέιπ, κι έφτασαν με τα καπέλα τους. Δεν τούς ζήτησα καπέλα με λουλούδια, τους είχα πει μόνο: «Θά πρέπει να φαίνεται χαρούμενο, είναι άνοιξη...». Τελικά συμμετείχαν παγαμιακά, δεν χρειάστηκε να τους πω να κυττάξουν δεξιά για να το κάνουν.

ΕΡ.: Αυτό που είναι άστειο στο φίλμ, δεν είναι τα γκάγκ που προσθέτονται το ένα στο άλλο, αλλά οι πολλαπλές σχέσεις άνάμεσα στο γκάγκ μέσα στο ίδιο το πλάνο. 'Εκει ίσως να βρίσκεται και ένα από

τά κίνητρα της μεγάλης όθνης;

ΤΑΤΙ: Φυσικά. Κυττάζετε, πάντα ξεκινάω απ' αυτό που φαίνεται άστοιό σ' εμένα. Όταν βρίσκομαι δίπλα σ' ένα γκαρσόνι που κάνει γκρμάτσες δέν γελώω τόσο, όσο όταν είμαι μέσα στο καφενεϊς και βλέπω το γκαρσόνι απ' το παράθυρο πρὸς τὸ δρόμο. 'Απ' όπου και ἡ μεγάλη όθνη πού εἶναι αυτό άκοιθῶς τὸ παράθυρο. 'Εμπορικά, αὐτὴ ἡ ὑπόθεση μούβαλε πολλά προβλήματα, ἀλλὰ τὴν εἶχα ἀπόλυτη ἀνάγκη δέν μπορούσα νὰ κάνω κόλλα πάνω σ' αὐτό. Αὐτὸ πού με διασκεδάζει, εἶναι τὸ νὰ σκέφτομαι μέσα μου, αὐτὰ πού λέει ὁ αστυφύλακας σ' ἐκείνον ἐκεῖ τὸν ὁδηγὸ πού πέρασε με κόκκινο, ἐκεῖ κάτω. Αὐτὸ πού με κάνει νὰ γελῶω δέν εἶναι ὁ διάλογός τους, ἀλλὰ ἀκριβῶς τὸ δτι δέν ἀκούω τίποτα. 'Απ' τὴς κινήσεις τους μπορῶ νὰ φανταστῶ πῶς στήν ἀρχὴ εἶναι πολὺ σοβαροί, μετὰ ἡσυχάζει, μετὰ ὁ τόνος ἑνεργεῖται. Κι ἂν προσθέσω σ' αὐτὸ περάσματα ἀνθρώπων, πού σταματοῦν, κυττᾶνε, ἀκούουν, με διάφορες ἀντιδράσεις, ἢ εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ θυγῶν απ' τὸ δρόμο τους γιὰ ν' ἀποφύγουν τὴ συγκεντρωμένη ομάδα, αὐτὲς ἀκριβῶς οἱ διάφορες σκέψεις με κάνουν και γελῶω. 'Υπάρχει μιὰ κυρία πού πάει γιὰ τὸ ψώνια της; ἄφρονε τὸ σκόλο της σὲ σὺπτι, θιάζεται, κάνει μιὰ κίνηση ἀνυπομονησίας... 'Αντίθετα δίπλα της εἶναι ἕνας ὁδηγός, πολὺ ἥρεμος, πού αὐτὸ τὸ μπλέξιμό τὸν βολεύει, βρίσκει εὐκαιρία νὰ κυττάει γύρω του, νὰ δεῖ μιὰ νεαρὴ κοπέλα. Βλέπετε πῶς προχωρῶω. Εἶναι ἀκόμα πού εὐαίσθητο στὴ σκηνὴ τοῦ Ρόαγιαλ Γκάρντεν ὅπου δέν ὑπάρχει οὔτε ἕνα μουσικὸ πλάνο και ὅλα ἐνώνιονται ἄν μαλλέτο. Τὸ γεγονός δτι ἕνας σερβιτόρος ἄνοιξε μιὰ μουσικὰ δημιουργεῖ αὐτόματα κάτι ἄλλο. 'Όλα ὅσα μποροῦν νὰ συμβοῦν σ' ἕνα ρεστωρᾶν. 'Ενας θεατὴς μου εἶπε κάτι πού μ' εὐχαρίστησε, δτι δηλαδὴ ἀπὸ κάποια στιγμή κι ἔπειτα εἶχε ὄρεξη νὰ μρεῖ κι αὐτὸς σ' αὐτὸ τὸ Ρόαγιαλ Γκάρντεν. 'Όταν ὅμως δέν παρατηροῦμε προσεκτικὰ αὐτὰ πού συμβαίνουν, βαρύνουμε, εἶναι φυσικό. 'Αν περνᾶμε τὸν καιρὸ μας περιμένοντας αὐτὸ πού δέν ὑπάρχει στὸ φιλμ, χάνουμε αὐτὸ πού ὑπάρχει. Δέν ὑπάρχει κανένα ἔμφε γιὰ τὸ ἔμφε: τὸ ἀνοιγμα μᾶς ἄφρονε δέν σημαίνει δτι πρόκειται νὰ συμβεῖ μιὰ ληστεία!

'Ο νέος κινηματογράφος δέν ἄρχισε τὴν περασμένη ἑβδομάδα. 'Ο νέος κινηματογράφος ὑπάρχει... ἀπὸ τότε πού ὑπάρχει ὁ κινηματογράφος.

Γυρίσαμε τὸ «Μέρα γιορτῆς» με ὁκτὰ τεχνικούς, σὲ φυσικὰ ντεκόρ. Δέν ἦταν κάτι ἀλλοιώτικο απ' τὴ Νουβέλ Βάγκ, πού ἦταν ἐναντίον τῆς μεγάλης ἐμπορικῆς ὀργάνωσης τοῦ κινηματογράφου. Εἶμαι ἀπόλυτα σύμφωνος πάνω σ' αὐτό. Δέν διαλέγω τὴν Σοφία Λόουεν γιὰ νὰ παίξει τὴ νεαρὴ ἑξὴν πού ἔρχεται νὰ ἐπισκευτεῖ τὸ Παρίσι. Γυρίζω γιὰ νὰ γυρίσω αὐτὸ πού μου κάνει κέφι νὰ γυρίσω. Και δέν ἔ-

χω τὴν ἐντύπωση δτι εἶμαι τμήμα ἐνὸς παλιοῦ κύματος, ἀφοῦ κάνω τὸ ἀντίθετο απ' αὐτὸ πού γίνεται συνήθως σ' ἕνα κωμικὸ φιλμ. 'Αν ἀντίγραφο τοῦς ἄλλους, ἀπλῶς θὰ εἶχα μεταβάλλει κάπως τὸν τύπο τοῦ κωμικοῦ φιλμ πού βλέπουμε σήμερα, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ δουλειὰ δέν μ' ἐνδιαφέρει καθόλου. Δέν θὰ πρόσφερε και πολλὰ πράγματα. Μετὰ τὸ «Πλαίυ - τάμ» ἔχω τὴν ἐντύπωση, κάπως φιλόδοξη ἴσως, δτι πρόσφερε κάτι σὲ τὸ νέο κινηματογράφο: δέν θέλω νὰ πῶ θέβαια δτι οἱ νέοι κινηματογραφιστὲς πρέπει νὰ γυρίζουν τὰ φιλμ τους σὲ 70 κιλ. ἀπλῶς θέλω νὰ πῶ δτι ἀνοίγω μερικὲς πόρτες σὲ ὀρισμένα πράγματα πού δέν γινόντουσαν, και πού εἶναι δυνατόν νὰ γίνων. Αὐτὸ ἀκριβῶς με ἐνόχλησε σὲ ὀρισμένες ἀντιδράσεις τῶν δημοσιογράφων. Τὸ δτι εἶδαν τὰ ἐλαττώματα τοῦ φιλμ, μπράβο, αὐτὸ μπορεῖ νὰ με βοηθήσει γιὰ τὸ ἐπόμενο, (ἂν δέν ἔκανα λάθη στὸ γράφημο, θὰ σταματοῦσα αὐτόματα νὰ γράφω) ἀλλὰ τὸ δτι δέν εἶδαν γιὰ τί ἔγινε τὸ φιλμ, αὐτὸ δέν τὸ καταλαβαίνω καθόλου. Τὸ κατάλαβαν ἄνθρωποι πολὺ πού ἄπλοιοι απ' αὐτούς. Ψάχνουν νὰ βροῦν ψεύτικα σημεῖα στήριξης...

'Αν ἤθελα νὰ στραφῶ ἐναντίον τῆς σύγχρονης ἀρχιτεκτονικῆς, ἔθχα διαλέξει τὴν πού ὄσκημη κατασκευῆ, εἶχα τὰ πάντα γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ στὴ διάθεσή μου, ἀλλὰ τὸ θὰ κριτικάριζα; θὰ γινόμουν δισαιτητής τῶν ἀρχιτεκτόνων, πράγμα πού δέν εἶναι ρόλος μου. 'Α-



τίθετα, κουράστηκα πολὺ γιὰ νὰ μῆ μπορεῖ ἕνας ἀρχιτέκτονας νὰ κατηγορήσει τὸ ντεκόρ μου, διλέξα τὸ πὸ ὠραίο, ἔψωξα σκέδια στὴν Γερμανία, παντοῦ. 'Όσο γιὰ τὸ Ρόαγιαλ Γκάρντεν εἶναι φτιαγμένο καλύτερα και ἀπ' τὸ Λίντο! Αὐτὰ τὰ κτίρια εἶναι ὠραία, οἱ γραμμὲς τους εἶναι ὁμορφες ἀρκεῖ νὰ δεῖ κανεῖς τὴς φωτογραφίες τους. 'Η δουλειὰ μου δέν εἶναι νὰ κριτικάρω, ἀλλὰ νὰ προσφέρω ἕνα χαμόγελο, νὰ πῶ: «'Αν ἐβλεπε τὸν κύριο Μαρσέλ, στὸ 'Ορλύ, πρώτη πόρτα δεξιά!»

Πρὶν ἀπὸ λίγο καιρὸ ἤμουσα στὴν Πορτογαλία στὸ πὸ πολυτελεῆς ξενοδοχεῖο τῆς Λισσαβώνας, ἕνα πολυτελεῆ στατο διαμέρισμα, μ' ἕνα τεράστιο μπάνιο, με τηλεόραση (πού δέν δούλευε), ἕνα ἀληθινὸ μικρὸ Πλαίυ - τάμ. Βαρύμουσα ἐκεῖ μέσα, και ἀποφάσισα νὰ κάνω ἕνα μπάνιο. Τὸ ὅλο σύστημα ἦταν ἀτύπηση, τὸ χρώμιο τῶν ρουμπινέτων πέταγε λάμψεις... 'Όραϊα. 'Ανοίγω τὸ ρουμπινέ, πφφίτ! τὸ νερὸ δέν ἔπεφτε στὴ μπανιέρα ἀλλὰ δίπλα. Τηλεφωνῶντας στὴ ρεσεψιόν, ἐξηγῶντας δτι τὸ νερὸ δέν τρέχει στὴ μπανιέρα ἀλλὰ δίπλα, μου στέλνουν ἕνα παιδί. Διαποτῶναι δτι τὸ νερὸ δέν τρέχει στὴ μπανιέρα, τηλεφωνοῦμε στὸ διευθυντή. Ξαναθρικόμαστε ὅλο στὸ κώλο, ὁ διευθυντής, λιγάκι ἐνοχλημένος, με ρωτᾶει ἂν θέλω ἕνα ποτὸ. Λέω ναί. Πᾶμε ὅλο μαζί, νὰ πάρουμε ἕνα ποτὸ, εἶχαν ἔσθει ἐν τῷ μεταξύ και οἱ καμαριέρες, και σὲ λίγο εἶχε γίνεῖ ἡ ὠραϊότερη κατάρταση τῆς Λισσαβώνας, ἀφοῦ κόντευαν νὰ μῆ ποῦν: «Πηγαινέτε νὰ κάνετε τὸ μπάνιο σας, μῆ σὰς νοιάζει γιὰ μᾶς!» Ἐθέλεα αὐτὸ ἀκριβῶς νὰ νοιώθει κανεῖς στὸ Πλαίυ - τάμ, και σ' αὐτὸ ἀκοιθῶς τὸ σημεῖο εἶναι ἐνοχλητικό τὸ διάλειμα, γιὰτι παρεμβαίνει τὴ στιγμή πού πρόκειται νὰ γίνεῖ ἡ διαροή, και νὰ ἔλευθερωσεῖ τὰ πάντα. Αὐτὴ ἀκριβῶς τὴ στιγμή διαλέγουν γιὰ νὰ στείλουν τοῦς ἀνθρώπους στὸ μπᾶρ νὰ ποῦν ἕνα ποτηράκι, πράγμα πού καλεῖ τὸ ἀποτέλεσμά μου. Τὸ διάλειμα μετατρέπει τὸ φιλμ σὲ δυὸ ἐπεισόδια, ὅν νὰ πρόκειται γιὰ τοῦς «Τρεῖς σωματοφύλακες», και τὸ «Μετὰ εἴκοσι ἔτη». 'Όχι, εἶναι ἕνα σύνολο.

ΕΡ.: Στὸ κλασικὸ γκόγκ, ὅπως στὸν Σένετ, ὑπῆρχε ἡ ἕνας ἀνθρώπος σὲ σχέση μ' ἕνα ἀντικείμενο, ἢ ἕκατὸ ἀνθρώποι, ἀλλὰ ὅλο ἄεξινομένοι στὴν ἴδια κατεύθυνση: στὸς «Κάπς», τοῦ Κῆτον, τὸν βλέπουμε νὰ κατοδιώκεται ἀπὸ πεντακάσιους

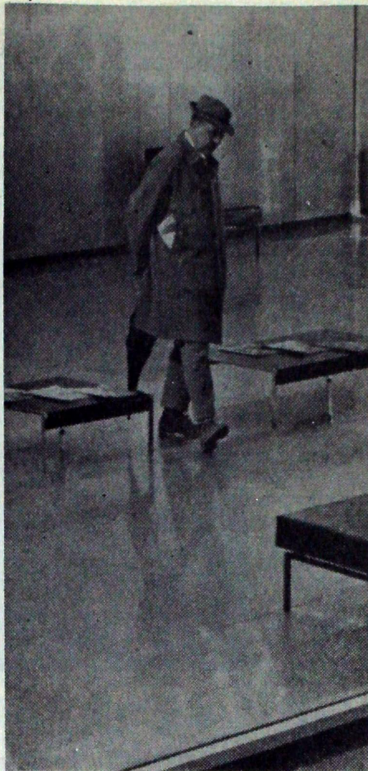
'Ο
Ζᾶν
Τατὶ
στὸ
«Πλαίυ - τάμ»

‘Ο
Ζάκ
Τατί
στό
«Πλαίν - Τάιμ»

άστυνομικούς... Ένω στο Πλαίν -
τάιμ, υπάρχουν συχνά εκατό πρό-
σωπα, αλλά καθένας κινητοποιείται
από διαφορετική δράση, πράγμα που
είναι πολύ καινούργιο.

ΤΑΤΙ: "Ετσι κάπως ήταν ήδη και
στον «Υλό», μόνο που εδώ φυσικά ύ-
πάρχει περισσότερος κόσμος. Αυτό που
λέτε είναι αλήθεια. Άλλα σήμερα θα
ήταν αδύνατο πεντακόσιο άστυνομικοί
να κυνηγάνε τον Κήτον. Γιατί; Γιατί
οί άνθρωποι θα τ'έβρισκαν υπερβολι-
κό. Σήμερα (και μιλάω για μένα) πρέ-
πει να κάνουμε τ' αντίθετο. Ένας τύ-
πος περνάει με κόκκινο φως, ένας ά-
στυφύλακας σφυρίζει, φτάνει ένας άλλ-
λος άστυφύλακας, άρχίζουν να κάνουν
χειρονομίες... Πάντως αυτό γίνεται
στο Πλαίν - τάιμ, υπάρχουν αυτοί που
σερβίρουν, αυτοί που διηγούνται ιστο-
ριορίες, ή σ'όλη κυρία που συναντάει
κάποια άλλη, ή ξετρελλαμένος διευ-
θυντής... Δεν τους παρασύρει ο 'Υλό,
όπως παράσερνε τους άστυφύλακες
ό Κήτον. Τό θέμα, δεν είναι μιά δράση
χωρίς όριο, είναι άπλως (τουλάχιστον
στο δεύτερο μέρος του φιλμ) τ'ό
καινεία ενός μοντέρνου ρεστανάν, μ'ό-
λα όσα άπορρέουν άπ' αυτό. Στο λαθύ-
ρινθο τών γραφείων ή στα τμήματα
πωλήσεων, ίσχυει ή ίδια άοχή. Θά πρέ-
πει να μπορούμε εκεί μέσα μαζί με τόν
'Υλό χωρίς να περιμένουμε ότι αυτό
θα δημιουργήσει έξαιρετικά πράγματα.
Βλέπουμε παντού έναν τύπο να φτά-
νει άπ' τ'ό βάθος ενός διαδρόμου 80
μέτρων. Στο μέγαρο τής "Εσοσ υπάρ-
χουν άκόδια μακρύτεροι διάδρομοι έτσι
που άναρωπιέσαι άν δέ θάπρεπε οί άν-
θρωποι να τρώνε καθ' όδόν. Αυτό που
ύποστηρίζω είναι ότι κάθε πρόσωπο
πρέπει να έχει τ'ό πρόβλημά του. 'Υ-
πάρχει αυτός που είναι εύχαριστημένος
άπ' τ'ό μοντέρνο διαμέριμά του και μό-
λις μπει στο ύλε «για κύττα αυτή τή
θέα». Κυττάς και βλέπεις άκριβώς τ'ό
ίδιο κτίριο μ' αυτό που είσαι μέσα. Στο
Πλαίν - τάιμ όταν ο φίλος του 'Υλό τού
δειχνει άπέναντι, άν δεν σκεφτεί κα-
νείς ότι άπέναντι ύπάρχει άκριβώς τ'ό
ίδιο πράγμα, φυσικά δεν είναι άστειό.

ΕΡ.: Οί γενικές άρχες που άνα-
φέρετε δεν ίσχύουν μόνο για τόν
κωμικό κινηματογράφο. 'Υπάρχει
στό Πλαίν - τάιμ μιά άμφισβήτηση
τού παραδοσιακού ντεκουάζ, που
έχει πολύ μεγάλη σημασία. Θά μπο-
ρούσαμε ν' άναφέρουμε σύνθετα



παραδείγματα, αλλά άρκει ένα ά-
πλό: όταν ο 'Υλό κυττάει τόν 'Α-
μερικάνο μπιζνεσμαν, καθισμένο σε
μιά πολυθρόνα δίπλα στη δική του,
τό βλέμμα τού θεατή ηγνάνει άπ'
τόν ένα στον άλλο χωρίς να μπο-
ρει ν' άγκαλιάσει και τούς δύο ταυ-
τόχρονα. Τό κωμικό λοιπόν γεννιέ-
ται άπ' αυτή τή διαδρομή που έπι-
βάλλεται στο βλέμμα...

ΤΑΤΙ: Ναι, γιατί τή στιγμή εκείνη
τί είναι αυτό που έχει σημασία; Είναι
ότι ο 'Υλό, νομίζω, είναι π'ό ξαφνια-
σμένος άπ' τούς θεατές. Είναι λιγάκι
σάν να ήταν ο ίδιος μέσα στην αίθου-
σα και να ήταν σκεφτόταν βλέποντας τόν
'Αμερικάνο: «Ποτέ δεν θά καταφέρω
να πετύχω ένα τέτοιο νούμερο!» Άλ-
λά έχετε δίκιο, νομίζω πώς οί άρχες
τού Πλαίν - τάιμ ίσχύουν επίσης και για
τόν δραματικό κινηματογράφο. Θά προ-
σπαθήσω να σας δώσω ένα παράδει-
γμα.

"Αν φανταστούμε μιά σκηνή, όπου
μιά κυρία που έχασε τόν σύζυγό της,
γυρίζει όπίτ της μετά τήν τελετή στο
νεκροταφείο. Θά πρέπει να διαλέξου-
με άνάμεσα σε δύο τύπους ντεκου-
πάζ:

1. 'Η κάμερα είναι μπροστά στην
πόρτα. 'Η κυρία άνοίγει τήν πόρτα
(τήν άκολουθήσαμε μέχρι εκεί με
τράβελλινγκ) μετά κάνουμε ένα μικρό

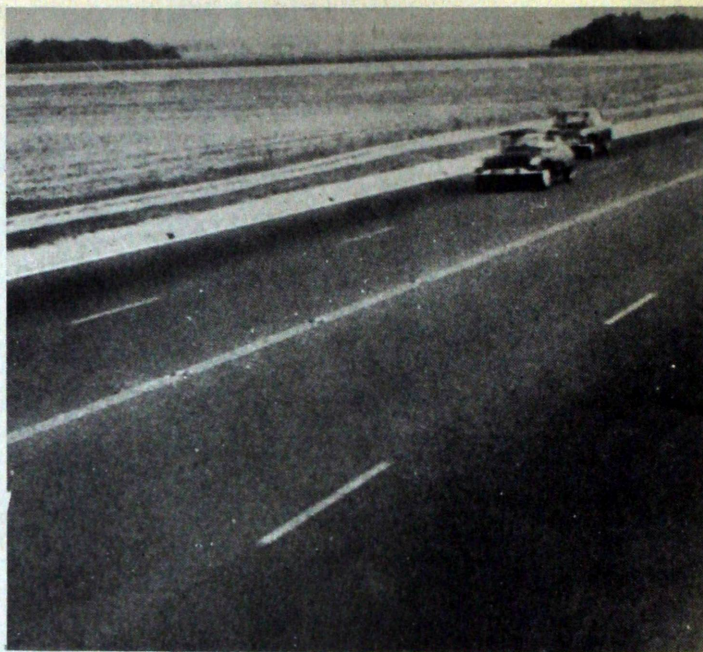
πανοραμικ για να δούμε τ'ό πόρτ - μαν-
τώ που συνήθιζε να κρεμάει ο σύζυ-
γός της τ'ό καπέλλο του. Κρεμάει έ-
κει πέρα τή σάοπα της, πάμε λίγο πί-
σω μαζί της και πλησιάζουμε στην έκ-
φρασή της: είναι θλιμμένη. Κόβουμε,
και άνοιζο - σάμ: τ'ό γραφείο που ο άν-
τρας της δούλευε τ'ά θράδια. Ξαναρ-
κόμαστε σ' αυτήν, προχωρώντας, άφή-
νεται να πέσει σε μιά μεγάλη πολυθρό-
να. Έπειδή διαλέξαμε μιά πολύ καλή
ήθοποιό κουβαλάει όλον τόν νόνο τού
κόσμου μέσα στο βλέμμα της.

Είναι μιά τεχνική. "Αν είχα όμως να
κάνω μιά τέτοια σκηνή θά προτιμού-
σα:

2. (Δεν θάκανα αυτό που σας είπα
γιατί είναι μιά άκαδημαϊκή γλώσσα που
τήν έχουν εκμεταλλευτεί στο έπακρο.
'Η κάμερα βρίσκεται στο έξωτερι-
κό τού σπιτιού σε πλάνο συνόλου. Έ-
κει άνοιζει ή δυσκολία τού πλάνου συν-
όλου, θά πρέπει να βρεθεί τ'ό σημείο
άπ' όπου θά μπορούσαμε να παρακο-
λουθήσουμε όλες τις πράξεις που έ-
παμε παραπάνω. Σε πλάνο συνόλου,
λοιπόν, άκούμε πρώτα τόν ήχο της πομ-
τας π'ό άνοίγει. 'Η γυναίκα μπαίνει
στο διαμέρισμα, σ' αυτό τ'ό διαμέρισμα
που συνήθισε να ζει με τόν άντρα της.
Προχωράει, πάει να κρεμάσει τή σάρ-
πα της στο πόρτ - μαντώ, αλλά δεν κά-
νουμε κόλλο, είναι πραγματικά τ'ό
πόρτ - μαντώ τού διαμερίσματος Και-
νούργια δυσκολία τού πλάνου συνόλου,
θά πρέπει τ'ό γραφείο να όρίσκειται στη
όωστή θέση έτσι που να μην τ'ό «κά-
σει», ρίχνει ένα βλέμμα σ' αυτό τ'ό
γραφείο, περπατάει π'ός τήν πολυθρό-
να και, πλάτη, τ'ά πόδια της τήν
έγκαταλείπουν, πέφτει στην πολυθρό-
να. Γιατί πλάτη θά νιώσουμε περισσό-
τερο τή θλίψη της μπροστά σ' αυτά τ'ά
έγκαταλειμένα άντικείμενα. Έδώ τε-
λειώνει ή ιστορία μου.

"Η μέθοδός μου κρείάζεται πάντως
περισσότερη ποσοχή άπ' τόν κινημα-
τογραφιστή, και λίγο περισσότερη φαν-
τασία άπ' τή μεριά τού θεατή. Τό
πλάνο που σας περιήρασα περιληπτικά
διαρκει οχεδόν ένα λεπτό. "Αν στη
διάρκεια αυτού τού λεπτού δεν συμ-
μετέχουμε, είναι σίγουρο πώς θ' άνα-
ρωτηθούμε τί κάνει εκεί αυτή ή γυναί-
κα, και θά σκεφτούμε πώς όλο αυτό
θά μπορούσε να πάει γρηγορότερα.

Στό Πλαίν - τάιμ αυτό είναι όλο τ'ό
πρόβλημα. Στο καρπαζό θά ήταν π'ό
εύκολο να κόψουμε τή σκηνή, να τή
τεμαχίσουμε φυσιολογικά. "Ομως δεν
αισθάνονται τις λίγες κινήσεις τής μη-
χανής (ύπάρχουν: χωρίς να τ'ό πολυ-
καταλαβαίνουμε πλησιάζουμε κάπως
στο ψάρι, για παράδειγμα): ή δυσκο-
λία, είναι τ'ό να μη μάς «ξεφύγει» ότι
τ'ό ψάρι είναι ψάρι, και τ'ό αεροπλάνο
που λειώνει, αεροπλάνο. "Αν είχα κά-
νει ένα κωμικό πλάν τού αεροπλάνου
όλος ο κόσμος θά τ'όχε δει, αλλά δεν
πρόκειται για ένα γκάγκ για τ'ό γκάγκ,
είναι ένα αεροπλάνο που λυώνει γιατί
κάνει ζέστη, πρέπει λοιπόν, ταυτόχρο-
να, να βλέπουμε τούς ανθρώπους στο
μπάο να θαραναοαίνονται, είναι τμήμα
ένος συνόλου. "Εχουμε τήν αιτία και



Το εὐρὸν (γεωμετρικὸ) πεδίο στὸ «Τράφι».

τὸ ἀποτελέσμα μέσα στὸ ἴδιο πλάνο. Ὅταν βλέπουμε ἕναν πολὺ κακὸ κύριο ν' ἀρπάζει μιὰ τοῦρτα καὶ νὰ τὴν πετάει, καὶ μετὰ βλέπουμε αὐτὴ τὴ τοῦρτα νὰ φτάνει στὸ πρόσωπο ἐνὸς ἄλλου, σ' ἕνα δεύτερο πλάνο, αὐτὸ δὲν ἀρρῶσι, τώρα, καθόλου στοὺς νέους. Ἄρκει ν' ἀκούσει κανεὶς τὶς σκέψεις τῶν παιδιῶν μπροστὰ στὴν τηλεόραση, λένε συνέχεια: «ἂ, καταλάβαμε» καὶ φεύγουν. Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ πιστέψει σήμερα σὲ τέτοιες τεχνικές. Στὸ Πλαῖν-τάμ θὰ μπορούσαμε νὰ σπάσουμε τὴν πόρτα κάνοντας διαδοχικὰ τὸ πλάνο μιᾶς γροθιάς, ἕνα πλάνο τοῦ τζαμιῦ πὸν ραγίζει, ἕνα πλάνο τοῦ προσώπου τοῦ θυρωροῦ κλπ. Ἐκεῖ, βλέπουμε τὸ θυρωρὸ πὸν καθρεφτίζεται στὸ τζάμι, τὴν γροθιά πὸν βρίσκεται μπροστὰ του, δὲν κάνουμε κλόιπο, δὲν κόβουμε, κι ἡ πόρτα πέφτει στὸ ἴδιο πλάνο, εἶναι πὸν ὠραῖο, δὲν εἶναι;

ΕΡ.: Εἶναι μιὰ πολὺ συνηθισμένη ἐρώτηση, ἀλλὰ πῶς σὰς ἔρχονται οἱ ἰδέες γιὰ τὰ γκάγκ; Ἄπο παρατήρησης, ἀπὸ καθαρή φαντασία, ἢ ἀπὸ ἕνα μίγμα καὶ τῶν δύο;

ΤΑΤΙ: Θὰ σὰς δώσω ἕνα παράδειγμα πὸν μοῦ συνέβη στὸ σπιτάκι τοῦ θεῖου τῆς κυρίας Τατί, τοῦ Μισοῦ. Γύρω ἀπ' αὐτὸ τὸ σπιτί ὑπῆρχε ἕνας πολὺ μεγάλος κήπος μὲ πτηνοτροφεῖο, μὲ μιὰ ἀποθήκη ξύλων καὶ ἕνα γκαράζ. Θὰ δεῖτε πόσο καλά κατασκευασμένο εἶναι ἕνα φυσικὸ γκάγκ. Μετὰ τὸ δεῖπνο εἴμασταν στὸ ἰσόγειο, ἔξη-ἔφτὰ ἄτομα, καὶ θέλησαν νὰ παίξουν χαρτιά. Ἐμένα δὲν μ' ἀρρῶσαν καὶ πολὺ

καὶ πῆρα ἕνα βιβλίο καὶ κώθηκα σὲ μιὰ πολυθρόνα. Ἐνας πολὺ ἀπλός, πολὺ εὐγενικὸς κύριος σηκώθηκε καὶ εἶπε: «Μὲ συγκωρεῖτε πολὺ, δὲν θὰ μπορέσω νὰ μείνω, πρέπει νὰ σηκωθῶ νωρὶς αὐριο τὸ πρωῖ». Ἐξω ἔβροχε καταρακτωδῶς. Βγῆκε. Τὸ σπιτί ἦταν καμμιὰ ἐξηνταριά μέτρα ἀπ' τὴν πόρτα τοῦ κήπου, καὶ φυσικὰ ἦταν κατασκέπεινα. Βγῆκε λοιπὸν, κι' ὄλος ὁ κόσμος ξανάρχισε νὰ παίξει χαρτιά. Καὶ σὲ μιᾶ ὥρα περίπου, (δὲν κατασκευάζω τίποτα, αὐτὰ τὰ πράγματα δὲν τὰ κατασκευάζουν), ἀκούμε νὰ χτυπᾶνε τὴν πόρτα. Ἄναρωτιόμαστε, λιγάκι ἀνήσυχτοι ποῖς μπορεῖ νάνα τέτοια ὥρα, πᾶμε ν' ἀνοίξουμε καὶ βλέπουμε τὸν χαριτωμένο κύριο, μούσκεμα μέχρι τὸ κόκκαλο, πὸν λέει πολὺ εὐγενικὰ, πολὺ ἥρεμα: «Μὲ συγκωρεῖτε πολὺ, ἀλλὰ δὲν βροῖακα τὴν πόρτα». Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο παρεμβαίνει ἡ φαντασία τοῦ θεατῆ. Ἐγώ, πὸν ἤξερα τὸν κήπο, διασκεδάσα ξανακάνοντας διανοητικὰ τὴν πορεία του. Ἄπο πὸν διάβολο πέρασε; Ἐπῆσε πάνω στὸ κοτέτι (καὶ θυμάμουνα πραγματικὰ ὅτι εἶχα ἀκούσει ἕνα μικρὸ θόρυβο ἀπὸ κείνη τὴ μεριά πὸν δὲν τοῦ εἶχα δώσει σημασία ἐκεῖνη τὴ στιγμῆ), θάκε πιθανὸν προσπαθήσει νὰ βγεῖ ἀπὸ τὴν ἀποθήκη τῶν ξύλων κλπ. Χωρὶς ἄλλο φαντάστηκε αὐτὴ τὴν προσπάθεια ἐξόδου καὶ τὴ βόλτα στὴν περιοχὴ πὸν πὸν ἄστεια ἀπ' ὅτι θὰ ἔγιναν στὴν πραγματικότητα, ἀλλὰ γνωρίζοντας ὅλες τὶς γαγίδες πὸν ἔθιπε ν' ἀντιμετωπίσει, σκέφτηκε μιὰ περὶφηρη ἱστορία, καὶ κάθε φορὰ πὸν τὴν ἔνασκέφτομαι γελῶ ἀναρωτιόνας τί μπορεῖ αὐτὸς ὁ κύριος νὰ ἔκανε τὴ μιᾶ ὥρα. Ἐπειδὴ, ἐπὶ

πλέον, δίπλα ὑπῆρχαν καὶ κάτι ἀγελάδες, εἶναι μιὰ ἱστορία πὸν γιὰ μένα πέρνει φανταστικὲς διαστάσεις, ἐνῶ πιθανὸν στὴν πραγματικότητα νὰ μὴν συνέβη τίποτα. Πάντως ἐκεῖνη τὴ βραδὺ ἀνακάλυψα μιὰ ἐντελῶς καινούργια κωμικὴ κατασκευή, ἐνῶ πάρα πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς πὸν ἦταν στὸ διαμέριμα δὲν πρόσεξαν ἀπολύτως τίποτα, βροῖσκοντας ὅλ' αὐτὰ πολὺ φυσιολογικὰ. Γιὰ ν' ἀπαντήσω στὴν ἐρωτήσή σας νομίζω πὸν μ' αὐτὸ τὸ παράδειγμα βλέπουμε πῶς ἡ φαντασία βοηθεῖ τὴν παρατήρηση.

ΕΡ.: Τὸ Πλαῖν-τάμ εἶναι γεμῶτο ἀπὸ ἀνθρώπους πὸν ἔξαφανίζονται γιὰ μιᾶ ὥρα, κι' ὁ θεατῆς, ὅπως ἐσεῖς, ἀναρωτιέται τί νὰ γίνανε, καὶ φαντάζεται...

ΤΑΤΙ: Στὴ ζωὴ συμβαίνει συνέχεια αὐτὸ. Κάποιος φτάνει, τοποθετεῖ τὸ αὐτοκίνητό του, ἔξαφανίζεται, τὸν ξεχνᾶτε, ξαναπαρουσιάζεται μετὰ ἀπὸ μιὰ ὥρα, κλπ. Θὰ ἦταν ἐνδιαφέρον νὰ βασίσει κανεὶς πάνω ἐκεῖ μιὰ κατασκευὴ, ὑπολογίζοντας αὐτὰ τὰ φυσικὰ σκῆματα. Εἶναι βέβαια ποσφανές, γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ, ὅτι αὐτὸ ἀπαιτεῖ μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ μορφή προσοχῆς ἀπ' τὴ μεριά τοῦ θεατῆ. Στὴν ποσνιατικότητα πρόκειται γιὰ μιὰ ἰδέα πὸν με πασκολοῦθεῖ ἀπ' ὅταν ἄρχισα, πρὶν ἀκόμα ἀπ' τὴ «Μέρα γιορτῆς», τὰ μικρὰ μήκους μου. Πιθανὸν νὰ δίνω τὴν ἐντύπωση ὅτι ὑπερασπίζω συστηματικὰ αὐτὸ πὸν κάνω, δὲν τὸ κάνω καθόλου ἀπὸ ὑποκοῖσια, ἀλλὰ δὲν θὰ κα ἐμπιστοσύνη σ' ἕνα κινηματογραφικὸ



στή που δεν θα υποστήριζε αυτό που κάνει.

Αυτό που σε σπρώχνει να δουλεύεις είναι το γεγονός, ότι αγαπάς την ταινία σου, ακόμα κι' αν οι άλλοι δεν έχουν όρεξη να την δουν. Κι ένας ζωγράφος θα πρέπει ν' αγαπάει τον πίνακά του ζωτα κι' αν οι άλλοι δεν τον κρεμάνε στο σαλόνι τους. Κι οι εμπροσκιονιστές, όπως ξέρετε καλά, δεν πουλήθηκαν άμεσα... 'Εγώ, όταν παρατηρώ τα φίλμ μου βλέπω πως ή πορεία μου είναι πολύ άσπλη. 'Απομακρύνθηκα πιθανόν λιγάκι με το «Θείο μου» και ξαναγύρισα σ' αυτό που μου άρεσε πραγματικά. Το Πλαίυ - τσίμ είναι πολύ πιο κοντά στις «Διακοπές» απ' ότι στο «Θείο μου». Αισθανόμουν περισσότερο σέ δικό μου περιβάλλον γυρίζοντας το Πλαίυ - τσίμ παρά γυρίζοντας το «Θείο μου». Στο «Θείο μου», επί πλέον, είχα φορηθεί λίγο και το χρώμα, είχα σπρώξει κάπως τους τόνους, το σπίτι του 'Αρπέλ είναι πολύ άσπλη. Φυσικά υπάρχουν ορζ άμια, αλλά δεν είναι άρκετη αίτια για να τις χρησιμοποιούμε σ' ένα φίλμ. Φυσικά, έχοντας πεί αυτό, δεν σημαίνει ότι παίρνω θέση έναντιον της σύγχρονης άοικτεκτονικής. 'Απλώς έπειδη ό 'Αρπέλ ήθελε να ξεφάνισα τους ανθρώπους με τις άλλες σέ σήμα S και με τους πίδακες - ψάρια κατάφερε να κάνει το σπίτι του μη κατοικήοιμο. 'Αν είχαν δώσει το ίδιο σπίτι σέ ανθρώπους πιο άπλους και πιο έξυπνους, όλα θα ήταν διαφορετικά. Δεν είμαι ίδιοφυία, αλλά δεν βλέπω πως θα μπορούσα να πώ σ' ένα άοικτέκτονα: «Κυρίως μη μου φτιάξει το σχολείο έτσι που να μπάνει ό ήλιος. Να μου

κάνεις ένα πολύ άσπλη σχολείο, με μικρά κακόμοια παραθυράκια, με παλιό ξύλο, βαμμένα γκρί, να είναι πολύ θλιβερή ή δλη εικόνα, όπως παλιά, και οι μαθητές να φοράνε μαύρες ποδιές!» Κι αυτό να είναι πολύ ώραίο, κι' όλος ό κόσμος να λέει «'Α μπράβο, είναι θαύμα!» Βρίσκουμαι πολύ μακριά από κάτι τέτοιου είδους πράγματα. Πάοτε έναν άνθρωπο που μένει στον τελευταίο όροφο μιας πολυκατοικίας. 'Απ' τη βεράντα του βλέπει όλο το Παρίσι, πραγματικά δεν βλέπω γιατί θα πήγαινε να κλειστεί σ' ένα υπόγειο. 'Η δική μου δουλειά δεν είναι να κριτικάρω όλ' αυτά, αλλά να τ' άντιμετωπίσω με κάποιο χιούμορ. 'Εχουν μερικοί την έντύπωση πως οι άνθρωποι έχουν άλυσοδεθεί απ' αυτό το ντεκόρ, πως δεν μπόρεσαν να προσαρμοσθούν, και πως έγιναν κακοί γιατί άπόκτισαν έν' αυτοκίνητο! Το πρόβλημα είναι ότι αυτό συμβαίνει μάλλον για τον πρώτο της τάξης, ένω σέ μια τάξη υπάρχουν καμιά σαρανταριά μαθητές. 'Εφαγα, την άλλη φορά, με δυο απ' τους μηχανικούς που κατασκευάζουν το «Κονκόρντ». Αυτοί, έχουν μια έκπληκτική ύπαρξη, ξεπερνάνε δυο φορές την ταχύτητα του ήχου, πιθανόν να την ξεπεράσουν και τέσσερις... Ποτέ δεν θα μπόρσει μια όβίδα των 75 να κτυπήσει το «Κονκόρντ», γιατί το «Κονκόρντ» πεταεί γρηγορότερα από μια όβίδα των 75! 'Αλλά οι άλλοι; Αυτός που χρησιμοποιεί ένα ψυγείο, και που τον διασκεδάζει για καμιά βδομάδα, κι' αν βγάλουν ένα καινούργιο ψυγείο που θα διαφέρει μονάχα στη λαβή, θ' αγοράσει αυτό το καινούργιο ψυγείο, που ή μοναδική του διαφορά είναι ότι για να το άνοίξεις σπρώχνεις άντι να το τραβάς, ή το άντίθετο...

Μέ τα αυτοκίνητα ουβαίνει το ίδιο πράγμα, φτάνουν αυτοκίνητα χωρίς άλλαγές ταχυτήτων, ένω ή καρά του καλού όδηγο είναι να μένει άκριβώς δια δευτερόλεπτα χοειάζεται στην πρώτη, και μετά να περνάει στη δεύτερη... αυτό είναι το ώραίο. Και τελικά ή συμβαίνει; Στην 'Αμερική οι τύποι βαριούνται τ' άμάξια τους και ψάχνουν να βρούν μια 4CV για να χουν ν' αλλάξουν ταχύτητες. Προσπαθούν, πάλι, να σ ο υ μ ε τ έ - χ ο υ ν λιγάκι σ' αυτό που κάνουν.

Μέ το Πλαίυ - τσίμ αυτό άκριβώς ήθελα, να κάνω τους ανθρώπους να συμμετάσχουν λίγο περισσότερο, να τους άφήσω ν' αλλάξουν οι ίδιοι τις ταχύτητες, να μη τους μασάω την τροφή. 'Ολοι οι κίνδυνοι που άάλαθα βρίσκονται σ' αυτή την κατεύθυνση...

ΕΡ.: 'Ο πίνακας που θέλουμε εκεί στον τοίχο, δείχνει πως, πριν το γύρισμα, πιθανόν διατάξατε για το φορμά που θα χρησιμοποιούσατε. Πάντως το Πλαίυ-τσίμ είναι ένα φίλμ που δύσκολα μπορούμε να φανταστούμε σέ ανιμασκόπη, για παράδειγμα...

ΤΑΤΙ: Ναι στην άρχή είχα διαταγούς, έκανα έρευνες πάνω σ' όλα τα φορμά κι' αυτό που βλέπετε, τελικά δεν είναι άκριβώς 70 κλσ. 'Εχω φάει λίγο απ' τ' άριστερά κι' απ' τ' άδεξιά βάζοντας λίγο νεγκατίφ από κάθε μεριά. Πλησίονα έτσι κάπως το Βισταβίζιον, ή όθόνη είναι λίγο πιο τετράγωνη απ' ότι στο πραγματικό 70 κλσ.

Είναι προβλήματα που δεν νομίζω ότι πολυενδιαφέρουν τους ανθρώπους έδωπέρα. Οι 'Αμεοικάνοι όμως έδειξαν έκπληξη με την ποιότητα του 70 κλσ. που πετύχαμε. Κι αυτό γιατί ό ψηλός προύπολογισμός που σ' αυτούς καταναλώνεται στους ήθοποιούς, έδώ άφιερώθηκε όλοκληρωτικά στην τεχνική.

ΕΡ.: 'Εχει κανείς την έντύπωση ότι όλα τα στοιχεία του φίλμ, συναρμολογούνται με μεγάλη ουνοχή, το ένα με το άλλο, ή πλασειά όθόνη, το σχεδόν μονόχρωμο του πρώτου μέρους, τα σταθερά πλάνα κλπ.

ΤΑΤΙ: Στην άρχή του φίλμ θέλησα το ντεκόρ να είναι άοκετά κοϋο, να αισθάνεται κανείς κάπως φυλακισμένος, να προσαρμόζεται άσπλη. Λέτε για τη φωτογραφία. Τι είναι ή έγχρωμη φωτογραφία, για έναν όπερατέο; Είναι το να φιλιάρει τα χρώματα που διαλέξατε. 'Αν του δώσετε να φιλιάρει ένα σαλόνι με μύβ καρέκλες και διολετιές ταπεσαρίες, είναι υποχρεωμένος να φιλιάρει αυτές τις βιολετιές ταπεσαρίες. 'Η ποιότητα της φωτογραφίας είναι ή ποιότητα των τόνων που έχουν χρησιμοποιηθεί στο ντεκόρ. Δεν θέλησα οι θεατές να αισθανθούν έντονα και να έννοχληθούν από το χρώμα. Πριν άρχισα το φίλμ έκανα μερικά τέστ. 'Εβγαλα μια μεγάλη άσπρόμαυρη φωτογραφία του 'Σρλύ, την έδειξα σέ διάφορα πρόσωπα που ήξεραν καλά τον άεροσταθμό και τους ζήτρω να χρωματίσουν με τη μνήμη τη φωτογραφία. 'Εκανα αυτή τη δουλειά με καμιά δεκαριά πρόσωπα, κι' ούτε ένα δεν έβαλε το ίδιο χρώμα στους τοίχους, τα καθήματα κλπ. Ξεκινώντας απ' αυτό άποφάοισα ότι το χρώμα δεν θάπρεπε ν' άποσπάει την προσοχή του θεατή απ' τα πρόσωπα. 'Αν θέλετε να ήπτε καλά έναν άνθρωπο μέσα σ' ένα γραφείο θα πρέπει το χρωματισμένο στοιχείο να είναι αυτός κι' όχι το γραφείο. 'Αν υπάρχουν πολλά πρόσωπα που φορούν όλα γραβάτες, θα πρέπει την κόκκινη γραβάτα να την φοράει αυτός που θέλετε να προσοχεί. 'Αν το κύριο πρόσωπό σας φοράει μια μαύρη γραβάτα, και δίπλα του περάσει ένας διαβάτης που φοράει κόκκινη θα προσέξουν τον διαβάτη και το άποτέλεσμά σας θα χαθεί. Για μένα το χρώμα δεν είναι διακοσμικό στοιχείο, είναι ένα βασικό στοιχείο της ά φ ή ν σ η ρ ε. Το ότι το χρώμα είναι δυσκολότερο να κυριαρχηθεί απ' το άσπρόμαυρο.

αυτό όφειλεται στην ούσιαστικά διασπαστική του πλευρά. Σ' αυτό πού έπέτρεψε στον έαυτό μου είναι, για παράδειγμα, τó δπ, έβαλα ένα κόκκινο απαγορευτικό σήμα, γιατί άν είχα βάλει ένα μαύρο δέν θα τó πίστευε κανείς. Τó ίδιο, και μιá άνισόπεδη διάθεση είναι κόκκινο κ άσπρο, δέν μπορεί να κάνει τίποτε. Και τó λεωφορεία είναι πράσινα, κι οι σημαίες μπλέ, άσπρο, κόκκινο. Αυτό πού είναι χρωματιστό στο φίλμ μου είναι αυτό πού είναι σ ί γ ο υ ρ ο . "Αν, με τήν ιδέα τού τέστ μου, έβαζα τόν κόσμο να μου χρωματίσει ένα απαγορευτικό σήμα, δ λ ο ι θά τó έσφααν κόκκινο. Αυτό άκριβώς μ' όδγησε.

Κι έτσι παρακολουθούμε άνεπιτέρερα τήν όρση, τó κρώμα δέν ένοχλεί πιά, άντίθετα είναι μιá περίφημη ύποστηρίξη, πού μπορεί κανείς να τήν ύπολογίζει. Δέν μιλάω γενικά αύτή τή στιγμή, δέν κάνω μάθημα για τó κρώμα. Γιατί άν θέλυμε να δείξουμε μιá κυρία με κακό γούστο, θα τήν έγκαταστήσουμε σ' ένα πολύχρωμο διαμέρισμα.

ΕΡ.: "Ακόμη και σ' αύτή τή περίπτωση άρνείστε τήν εύκολία. "Όλα μωσ όδηγούν στο να πιστέψουμε, ότι τó έσωτερικό τού σπιτιού τού φίλου από τó στρατό τού 'Υλό είναι κακόγουστο. "Αλλά, θα πρέπει να τó μαντέψει κανείς: γιατί μένετε άπ' έξω.

TATI: Ναι, έξ αίτίας μιάς μικρής δυσκολίας: ό «βασιλιάς - ύπάλληλος» πού καταδίωξε ό 'Υλό σ' όλο τó ποτό τó μέρος τού φίλου μένει άκριβώς στο δίπλανό διαμέρισμα. Θά έπρεπε ν' άπολοποιήσω τó νεκρό ότσι πού με λίγα πράγματα να έχουμε τήν έντύπωση ότι είναι τó ίδιο διαμέρισμα. Θάπρεπε λοιπόν ν' άποψήνω κάθε έκκεντρικότητα. "Έτσι, αύτή ή βραδιά μπροστά στην τηλεόραση, για μένα είναι ή πιο χαρμαυμένη κι ή πιο κακοαναθρεμμένη βραδιά. Οι άνθρωποι πίνου, κρυφά, ένουν τή μύτη τους όταν δέν τους κυτάνε κλπ. "Όπως τó πλάνο γυρίστηκε ότσι πού δέν φαίνεται ή μεσοταξία, οι άνθρωποι πού περνούσαν στο δρόμο θα μоруσαν ό σταματήσουν και να πουν: «Μά τί είναι αύτή ή βραδιά;» "Ισως θάπρεπε να τó κάνω αυτό, να βάλω περαστικούς να έπέρβουν.

ΕΡ.: Δέν νομίζουμε: τó έκπληκτικό σ' αύτή τή σκηνή είναι ότι αύτοι οι άνθρωποι ζουνε σχεδόν μέσα στο δρόμο, κι άκριβώς κανέναν δέ δείχνει ότι τούς προσέχει.

TATI: Για μένα εκεί ύπάρχει κάποιο μάκος. Είναι μιá άπ' τις σκηνές πού θα μεταβληθούν στην καινούργια βερσιόν.

ΕΡ.: Τó πρόβλημα τών μηκών είναι

να πολύ δύσκολο να τó άντιμετωπίσει κανείς, πολύ συχνά πρόκειται για ένα ύποκειμενικό στοιχείο. Είδαμε τó φίλμ τρεις φορές: κάθε φορά φαίνεται συντομότερο.

TATI: Κυττάξετε, είναι γεγονός ότι ύπάρχουν έπαναλήψεις. Πάντως έμένα μ' άρέσουν αύτές οι έπαναλήψεις, αυτό άκριβώς με διασκεδάζει. Μ' άρέσει ένας τύπος πού προσπαθεί ν' άνοίξει μιá πόρτα, δέν τά καταφέρνει, προσπαθεί μιá άκόμα φορά, και πάλι δέν τά καταφέρνει... Τού θεατή όμως δέν τού άρέσουν μάλλον αύτά. Για τó κοινό, τó γκάγκ τού φωτεινού βέλους στην είσοδο τού Ραγιαλ Γκάρντεν είναι δυό φορές παραπάνω άπ' ότι πρέπει.

ΕΡ.: Και σ' αυτό δέν νομίζουμε πως είναι έτσι. Τó ίδιο και για τήν έπίδειξη τής σκούπας με τά φωτα. Τή δεύτερη φορά ύπάρχουν όδες οι στιγμές τής έπίδειξης κι άποχτάει περισσότερο βάρος άπ' τó γεγονός ότι ό 'Υλό, άκριβώς, κυττάει όλο.

TATI: Μ' εύχαριστεί πάρα πολύ αυτό πού λέτε, γιατί πραγματικά είδατε αυτό άκριβώς πού ήθελα να κάνω. "Αλλά, ειλικρινά, είσατε οι μόνοι εύαίσθητοι σε τέτοιου είδους πράγματα. Δέν είστε και πολλοί πού ξέρετε και άγαπάτε τόν κινηματογράφο, όπως τόν ήξερε και τόν άγαπούσε ό Μπαζέν. Συνήθως σε κάτι τέτοιες περιπτώσεις, δέν ψάχνουν, δυστυχώς, να βρουν τήν αίτια πού μ' έσπρωξε να διαλέξω αύτή τήν κατασκευή, κάνου τούς άγριους και τούς κακούς λέγοντας πως έπαναλαμβάνω πολλές φορές αυτό τó γκάγκ γιατί δέν έχω και πολλές ιδέες, ν' αυτό και τις εκμεταλλεύομαι μέχρι τέλους. "Αλλά δέν θέλω να υπερασπισθώ όπωσδήποτε τόν έαυτό μου, και βρισκω κι ένώ ότι ύπάρχουν έπαναλήψεις πού δέν προσφέρουν τίποτα: για παράδειγμα, τó φωτιστέφανο από νέον γύρω άπ' τó κεφάλι τού παπα, πού σίγουρα άρκοϋσε να τó δείξω μιá φορά... Τó Υδιο πράγμα με τόν έργάτη πού χρησιμοποιεί τó σωληνάκι για να κλέψει τó ποτό.

ΕΡ.: "Όχι, είναι πολύ καλά κι έτσι. Αισθανόμαστε ότι πρόκειται για μιá συνήθεια...

TATI: Καλά, θα τά ξαναποιήσω δταν θα όητε τήν καινούργια βερσιόν! "Αλλά δέν μπορώ να κάνω τίποτε, διατάζουν οι εκμεταλλευτές τής ταινίας, τί να γίνει, δέν έχω τά μέσα να πληρώσω μόνος μου τó Πλαίο - τάιμ! Πάντως δέ φοβάμαι, ήμουνα πάντα ύποκρωμένος να κόβω τά φίλμ μου. "Αλλά φυλάω πάντα τó νεγκατίφ και σε λίγο καιρό θα ξαναβάλω όλόκληρη τή βερσιόν τού «Θείου μου» πού, πιστέψτε με, είναι κατά πολύ άνώτε-



«Πλαίο - τάιμ».

τερη άπ' αύτή πού είδατε. "Έκει τά μήκη ήταν πραγματικά άναγκαία, και πιστεύω, μ' όλο πού είναι παράδοξο, ότι τó φίλμ είναι πού μακρό χωρίς αύτά. Με έβγαλε να κόψω τις σκηνές πού ό πιτσιρικάς βαρϋότανε στή βίλλα 'Αρπέλ. Περνούσε πάνω στή βερσιόν τρεις φορές με τó ποδήλατο, πού κόψανε τις δυό. Σόυφονοι, αλλά ότσι δέν βαρϋείται πιά! "Αφαιρώντας μιá άντίθεση, αφαιρούν τó ένδιαφέρον μιáς όλόκληρης σκηνής.

Μ' έβαλαν να κόψω και τή «Διακοπές τού Κου 'Υλό», αλλά εκεί είναι τραγικό γιατί ό παραγωγός είχε τήν περιήρημη ιδέα να πετάξει τά νεγκατίφ. "Όπότε δέν ύπόκει περίπτωση όλοκληρωμένης βερσιόν. "Υπήρχαν εκεί πράγματα πού είμαι σίγουρος ότι θα σάς άρεσαν. Στή σκηνή τού νεκροταφείου, βλέπουμε τó γκάγκ τού στεφανίου, αλλά δέν είναι άρκετό. Μετά, πήγαιναν όλοι στο καφεενείο να πιούν ένα ποτηράκι, και τήν άλλη μέρα ξαναβρίσκουμε τούς τρεις φίλους τής ταφής στην άκρογιαλιά. Αισθανόταν κανείς πραγματικά ότι είχαν άνάγκη τόν 'Υλό για να τελειώσει ή ταφή με εύχάριτο τρόπο. Μάλιστα ό ένας ήταν ακόμα ντυμένος πένθημα, στα μαύρα, στην άκρογιαλιά!

Κάθε φορά πρέπει να δίνεις μάχη, και στην ηλικία μου αυτό άρχίζει να γίνεται κουραστικό. Κάτι άλλο: ήθελα να κάνω τις «Διακοπές», έγχρωμο, αλλά ό παραγωγός δέν είχε άρκετά χρήματα. Πολύ λυπήθηκα γι' αυτό. "Η ιδέα μου ήταν να δείξω στην άρχή τού φίλμ Κιους τούς τύπους με άσπρο δέρμα. Κι' όσο προχωρούσαν οι διακοπές, τόσο μαύριζαν. "Αλλά ύπήρχαν όλλοι πού μαύριζαν όσχημα, όλλοι πού κοκκίνιζαν κλπ. Πρόβλημα λοιπόν χρώματος. Και ζαφνικά βλέπαμε έναν καινούργιο φερμένο, κάτασπρο. Μπρούσε κανείς, νομίζω, να βρει εκεί πολύ ένδιαφέρουσες σκέψεις. Ξέρατε ότι τó «Μέρα γιορτής» γυρίστηκε έξ όλοκληρωτό έγχρωμο; Σήμερα δέν βλέπετε παρά τó άσπρόμαυρο άντίτυπο ένός έγχρωμου φίλμ.

ΕΡ.: Για όρισμένους κινηματογραφιστές, τó χρώμα είναι ένα διακοσμητικό στοιχείο για όσα, μ' όλο τά παραδείγματα πού μας είσατε, είναι σαφές ότι είναι ένα στοιχείο



«Πλαίυ - τάιμ».

σηματοδότησης. "Ετσι και στο Πλαίυ-τάιμ: άς σκεφτούμε τó διακριτικό τής Λεγεώνας τής τιμής στα πορτραίτα τών «σημαντικών προσώπων». Έπίσης είναι ένα σημάδι συνένωσης: οι τουρίστες πού Ξαναβρίσκονται χάρη τού χρώμα τού προσπέκτους τους...

TATI: Τώρα Ξανακάνω μεζάζ έξ αιτίας τών κομμμάτων πού μου ζήτησαν, και δουλεύω με μπουζίνες μαυρόσπρες. Έ, λοιπόν, δέν ν π ά ρ ε κ ε ι κ α θ ό λ ο υ φ ί λ μ ο , δέν λέει άπολύτως τίποτα. Είναι άδύνατο νά σκεφτεί κανείς τó Πλαίυ - τάιμ άσποδύαυρο: άνηρωτίετα κανείς κάθε στιγμή τί συμβαίνει, δέν βλέπει τά κουμπιά πού άνάβουν, δέν βλέπει τά διακριτικά τής Λεγεώνας τής τιμής, δέν άναγνωρίζει πιά τόν υπάλληλο - βαδιστή πού Ξχει χαθεί μέσα στή μάζα, ή σκηνή τού ντράγκορ. πού στήρίζεται στο πράσινο φώς τού νέον, δέ λέει τίποτα πιά...

EP.: Υπάρχει ένα άλλο στοιχείο, πού είναι τó ίδιο άξιόλογο και σημαντικό με τó χρώμα, και πού θά θέλαμε νά μάς μιλήσετε λίγο γι' αυτό. Πρόκειται γιά τόν ήχο, μ' αυτό τó έκπληκτικό παιχνίδι άνάμεσα στις φράσεις πού άκούγονται και σ' αυτές πού δέν άκούγονται.

TATI: Τήν περισσότερη ώρα άκούκομμάτια άπό στερεότυπες φράσεις όπως: «Πωλητή!» ή «Δωμάτιο γιά δύο...» "Έχετε τήν κάρτα σας», άκούγονται όνόματα «Κυρία Ντεβανοίε!» (δέν Ξέρουμε γιати όνομάζεται κυρία Ντεβανοίε!), μετá «Τραπέζι 24, γύρω άπό τήν πύλα»...

Και σ' αυτό άκόμη με κατηγορήσαν λέγοντας ότι δέν άκούνε τίποτα. "Αν δέν χρειάζονται λοιπόν επανάληψεις, άν πρέπει νά τ' άκούνε όλα, άν χρειάζεται δέν Ξέρω και γι' τί άκόμη, δέν θάπρεπε νά κάνω τó Πλαίυ - τάιμ, άλλα ένα μικρού μήκους, κι όλος ό κόσμος θά ήταν ευχαριστημένος.

EP.: Είχατε φανταστεί ότι τó γύρισμα θά τραβούσε τόσο πολύ, πώς θά χρειάζοταν τόσα χρόνια;

TATI: Αυτό πού τράβηξε πολύ δέν είναι άκριβώς τó γύρισμα, άλλα ή κατασκευή τού ντεκόρ. Στην άρχή λέγαμε νά γυρίσουμε σέ φυσικό ντεκόρ, σκεπτόμουνά ότι θά Ξπρεπε νά υπήρχαν άρκετές μοντέρνες κατασκευές γιά νά γυριστρί τó Πλαίυ - τάιμ. "Αλλά λίγο - λίγο είδαμε, ζητώντας άδειες γυρίματος, ότι μπορούσαμε (πληρώνοντας άκριβά βέβαια) νά πάμε στο Όρλύ γιά νά γυρίσουμε μερικά πλάνα, άλλα ότι δέν Ξμπαينة ζήτημα νά γυρίσουμε όλόκληρη σεκάνς, γιати δέν γίνεται νά σταματήσει ή έναερία κυκλοφορία γιά όδομάδες μόνο και μόνο γιати άποφάσισε ό Τατι νά κάνει ένα φίλμ. "Αδύνατο λοιπόν νά γυρίσουμε στο Όρλύ. Μετá είπαμε: «Θά πάμε στη Β.Ρ. γιά νά γυρίσουμε τά γραφεία - λαβύρινθο, είναι υπερμοντέρνα, αυτό κορεάδουασε άκριβώς» και μπήκε τó Ίδιο πρόβλημα. Τό Ίδιο πράγμα και γιά τó σούπερ - μάρκετ, γιά όλα, ήταν άδύνατο νά διακόψουμε Ξτσι τή δουλειά και τή ζωή τών ανθρώπων. Πανικοβλήθήκαμε, γιати είχαμε τά λεφτά γιά νά γυρίσουμε τó φίλι, άλλα μάς Ξλλειπαν οι κώροι. "Ετσι καταλήξαμε σ' αυτό τó περίφημο ντεκόρ στη Ζουανβίλ. Πήραμε τήν άδεια τής πόλης τού Παρισίου, και συνέδρι βέβαια αυτό πού σέ μια άλλη κλίμακα συμβαίνει με τούς άρχιτέκτονες, και τούς ντεκορατέρες, όταν φτιάχνετε ένα διαμέρισμα: «Δέν είναι τίποτε, δύο ήμερών δουλειά.» και τραδιούαστε γιά μήνες. Χρειάστηκε λοιπόν νά ίσοπεδώσουμε τó Ξδαφος, φέραμε μπουλντόζες, και τελικά κατασκευάσαμε σκεδόν μια πόλη, άπ' τó τίποτα: όλη ή άργοπορία όφειλδταν στο ντεκόρ γιати τελικά γυρίκω τόσο γρήγορα όσο σκεδόν και όποιοσδήποτε άλλος... "Υστερα υπήρξαν διακοπές γιά έμπορικούς λόγους, σταματήματα ένδς - δύο μηνών: αυτή είναι ή ιστορία τού Πλαίυ - τάιμ. Αυτό πού με πείραξε είναι ότι ήσαν άπ' όλο τόν κόσμο γιά νά δούν τó ντεκόρ: Ρώσοι, Γερμανοί, "Αμερικάνοι: μόνο οι Παοιζιάνοι δέν ήσαν. Κι όμως οι νέοι θά μπορούσαν νά Ξρθουν νά γυρίσουν εκεί, υπήρχε ότι χρειαζόταν, γιά κάθε γούστο, κι όπως τά κτίρια ήταν πάνω σέ ροδέλλες μπορούσε κανείς ν' άλλαξει όπως ήθελε τó ντεκόρ. Αυτό πού ήταν καταστροφικό, ήταν ότι δέν μπορούσαμε ν' άρχίσουμε γύρισμα πών τελετώσουν όλοκληρωτικά όλα, έξ αιτίας τής ίδιας τής άρχής τού πλάνου - συνόλου. Δέν μπορούσα νά κόβω όβλτες Ξκει μέσα κάνοντας μόνο μερικά κκοδ - πλάνα. Κι όλα είναι γυάλινα, βλέπει κανείς ταυτόχρονα τó έσωτερικό και τó έξωτερικό, τούς ανθρώπους πού περπατάνε μέσα στις πολυκατοικίες και τ' αυτοκίνητα πού τρέχουν στους δρόμους.

"Ησαν μερικοί δημοσιογράφοι και με ρωτούσαν πόσο στοιχίσε. Αυτό τó βρισκω κάπως άνάγωγο. "Όταν οςς καλοτύν γιά φαγητό, ή οικοδόποινα δέν οςς λέει: «Καθιστέ σ' αυτή τήν καρέκλα πού άγόρασε ό άντσας μου τόν περασμένο χρόνο γιά 40.000 παλιά φράγκα, θέλετε άκόμη λίγο γλυκό; τó

άγόρασα άπ' τó άκριβότερο Ξαχαροπλαστείο...» Δέν μπορώ νά δώ σέ τί ένδιαφέρει αυτό, τó Πλαίυ - τάιμ στοιχίσε όσο στοιχίσε, δέν Ξχουν καμιά δουλειά μ' αυτό οι θεατές. Πάντα τó Ίδιο πράγμα, δέν ένδιαφερόμαστε, γιά τούς ανθρώπους παρά μόνο όταν Ξχουν προβλήματα: «Υποθηκένετα τó σπίτι σας, πραγματικά, πώς συνέβη; "Η γυναίκα σας θά κάνει τó Ίδιο, θά ζητήσει διαζύγιο;» Μπαίνουμε σέ λεπτομέρειες πού δέν θάπρεπε νά ένδιαφερόνταν κανένα. Αυτό πού μπορώ νά πώ είναι ότι είμαι ευχαριστημένος πού Ξκανα τó Πλαίυ - τάιμ, άκόμα κι άν μερικοί μου Ξχουν θυμώσει γι' αυτό.

EP.: Μιλάτε συνεχώς γιά τó φίλιμ σας με όρους κωμικού φίλιμ. Κι όμως άπ' τó τέλος γιά νά μιλήσουμε μόνον γι' αυτό, θγαίνει μια πολύ μεγάλη θλίψη.

TATI: Είχα ένα παιπού, Ρώσο, και τού μιούάω πολύ. Αυτή, ή θλίψη πού μου λέτε, είναι κάπως ή σλάβικη πλευρά μου, αυτό τó περίοργο γεγονός νά καίρεσαι γιά τά κακά νέα, γιати Ξχουμε άνάγκη κι' άπό κακά νέα "Αλλά αυτή ή θλίψη νομίζω πώς Ξχει κάποια Ξεστασία, νά παρόδειαγμα τού γαϊτανάκι στο τέλος...

Ξαναρχομαι σ' αυτό πού είπα πριν λίγο, ότι οι άνθρωποι δέν παρατηρούν άρεκτά. Τό κάθε τί κανονικά πρέπει νά μάς κινεί τήν περιέργεια, ένα φύλλο δέντρον, ένα πόμολο πόρτας... Τό πόμολο τής πόρτας τού Ρόγαλι Γκάρντεν βρισκείται Ξκει γιά νά οςς κάνει νά γελάσετε με τó πόμολο τής δικής σας πόρτας.

Περπατώ πολύ, μόνος, και παρατηρώ. Δίνω πολύ μεγάλη προσοχή έπίσης και στους διαλόγους τού κόσμου. Πιστεύω πολύ στο λαϊκό τύπο τού διαλόγου, πγαίνω παντού, στα ποδοσφαιρικά μάτς, κι' άκούω.

EP.: Τί σκέφτεστε γιά τις αντίδρασεις γύρω άπό τó Πλαίυ-τάιμ;

TATI: "Ηταν πολύ διαφορετικές, πολλές αντίθετες ή μια άπό τήν άλλη. "Αλλά αισθάνομαι άρεκτά μόνος. "Εοεΐς ειοτε νέα μπουρείε νά μιλάτε μειαζύ σας, άλλα ένγύ; "Ο Τρυφώ πού Ξγραψε ένα γράμμα πού με συγκίνησε πολύ, όπου - καθόλου κακά - λέει: «Με ποίνθ θα μιλήσει γιά τó φίλιμ τού ό Τατι;» Πραγματικά, με ποίνθ θα μιλήσω γιά τó φίλιμ μου, με ποίνθ κινηματογραφιστή; Υπάρχει βέβαια ό Φελλίνι πού είναι ένας παλιός φίλος, όμως είναι μακριά, είναι στη Ρώμη. Λοιπόν; "Όσο γιά τó Κράτος δέν παίρνε και πολύ στα οσθρα τόν κινηματογράφο, τόν θεωρεί σάν μικρότερης σημασίας τέχνη, πθανών νά Ξχει δικιο, μόνο πού ένγώ, άφοϋ άρχισα, συνεχίζω. Κι είμαι κάπως γέρος γιά ν' άρχίσω νά μαθαίνω γλυπτική.

Μετάφραση: ΚΛΑΙΡΗ ΜΙΤΣΟΤΑΚΗ
ΤΕΛΗΣ ΣΑΜΑΝΤΑΣ

Σημειώσεις πάνω στην προβληματική του Τατί

του Τέηη Σαμαντά

"Αν ή ιδεολογία μπορεί να παρασταθεϊ σαν ένα σύνολο σημασιών, ένα μη-συνηματικό σύνολο, τὸ ἔργο προτείνει μιὰ ἀνάγνωση αὐτῶν τῶν σημασιῶν, δι-αρθρώνοντάς τις σὰ σημεία(SIGNES): ὁ ρόλος τῆς κριτικῆς εἶναι νὰ μᾶς μάθει νὰ διαβάζουμε αὐτὰ τὰ σημεία.

Πιερ Μασπερό¹

Τὸ κείμενο ποὺ ἀκολουθεῖ δὲν ἰσορρίζεται ὅτι ἀποτελεῖ ἀνάλυση τοῦ Τράφικ, καὶ φυσικὰ ἀκόμα περισσότερο ὁλόκληρου τοῦ ἔργου τοῦ Τατί. Προτείνεται νὰ διαβασθεῖ μᾶλλον σὰν μιὰ πρώτη προσπάθεια προσπέλασης ὀρισμένων μόνο ἀπὸ τὰ προβλήματα ποὺ ἐγείρουν τὰ φιλμ τοῦ Γάλλου κινηματογραφιστῆ.

1. Ἄς ξεκινήσουμε ἀπὸ τὸν τίτλο τοῦ φιλμ, πολὺ χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸ περιεχόμενό του, ποὺ ἢ «ἀπόδοσή» του σὰ ἐλληνικὰ βάζει ἤδη τὸν Ἑλληνα θεατῆ σὲ ὀρισμένα πλαίσια ἀντιμετώπισης τοῦ φιλμ.

Τὸ «Τράφικ» λοιπόν, ἔχει βασικὰ δύο σημασίες: α) τὸ ἐμπόριο τῶν ἀγαθῶν, β) τὸ συγκοινωνιακὸ δίκτυο. Σὲ καμιά πάντως περίπτωση δὲν σημαίνει... «Χάος τῆς Κυκλοφορίας». Ἄν στεκόμαστε σ' αὐτὸ εἶναι γιὰ πειστεύουμε πῶς ἡ παραποίηση αὐτῆ τοῦ τίτλου εἶναι πολὺ συγγενικὴ μὲ μιὰ λαθεμένη ἀντιμετώπιση τοῦ φιλμ. Πολλοὶ εἶδαν τὴν ταινία σὰν τὴν «κριτικὴ τοῦ κυκλοφοριακοῦ προβλήματος» ἢ σὰν «τὴν καταπίεση τοῦ ἀ-

1. Ἐπὶ τὸ βιβλίο του: «Γιὰ μιὰ θεωρία τῆς λογοτεχνικῆς παραγωγῆς» ἔκδ. Μασπερό, Παρίσι 1966,σελ. 156.

τόμου από το αυτοκίνητο και την κυκλοφορία»².

Αυτός ο «ουμανισμός» όμως απέχει πολύ από την υλιστική αντιμετώπιση της πραγματικότητας που επιχειρεί ο Τατί.

Δύο είναι τα βασικά σημεία αναφοράς (πυρήνες) που αξιολογούν και την εξέλιξή του. Το πρώτο είναι το αυτοκίνητο. Το αυτοκίνητο όχι σαν υλικό αντικείμενο, αλλά σαν μύθος. «Όχι σαν αγαθό με σκοπό την κάλυψη όρισμένων αναγκών, αλλά σαν σύνολο ιδεολογικών προεκτάσεων, δηλ. μυθολογικών. Ο δρόμος που διάλεξε ο Τατί για να φτάσει σ' αυτό το ιδεολογικό σύνολο είναι η άρνηση του άντικειμένου. Η άρνηση ακριβώς του αυτοκινήτου - φετιχ αποκαλύπτει την ύπαρξη του μύθου του. Πηδ συγκεκριμένα: ο σχεδιαστής Υλό φτιάχνει ένα αυτοκίνητο που μόνο αυτοκίνητο δεν είναι. Σ' όλη τη διαδρομή του φιλμ το αντικείμενο αυτό μεταφέρεται από ένα άλλο όχημα, κι όταν πρέπει να κινηθεί μόνο του το σπρώχνουμε. Οπότε δεν καλύπτει την πρώτη και βασική αίτια ύπαρξής του, της αυτοκίνησης. Δεν είναι όμως ένα «άχρηστο» αντικείμενο: η ύπαρξή του καθορίζεται από την κάλυψη μιας σειράς άλλων ανθρώπινων αναγκών: σε βοηθάει στο ξύρισμα, στο μαγείρεμα, σου προσφέρει μέρος για διαμονή και ύπνο... Κι όμως το περίεργο αυτό κατασκεύασμα δεν μπαίνει στο οικονομικό κύκλωμα με την πραγματική αξία χρήσης του, αλλά με το όνομα που έχει απλώς και μόνο ή εμφάνισή του, ο σκελετός του. Η ανταλλακτική του αξία δεν αντιστοιχεί στην αξία χρήσης του, αλλά στην υποκλοπή μιας έντελως διαφορετικής αξίας χρήσης. Ο «παρалоγισμός» ακριβώς της οικονομίας για την αγορά, και μάλιστα στο σημερινό προχωρημένο της στάδιο που με τη μαζική παραγωγή και την εξαγωγή, μέσω της διαφήμισης, της ιδεολογικής μυθολογίας, ή ανταλλακτική αξία τείνει ν' αντικαταστήσει τελείως τις αξίες χρήσης»³.

Το δεύτερο σημείο αναφοράς, που καθορίζει και την ανάπτυξη του φιλμ στο χρόνο, είναι η διαδικασία της μετάβασης του έμπορεύματος από την παραγωγή στην κατάληψη. Το ιδεατό αυτό σχήμα συμπήττει, στο φιλμ, και με μία πραγματική πορεία: απ' το Παρίσι όπου βρίσκεται το έργοστάσιο της ΑΛΤΡΑ ως το Άμστερνταμ, όπου γίνεται η έκθεση του αυτοκινήτου. Και σ' αυτή την περίπτωση, κατάδειξη-άποκάλυψη της μη-αναγκαιότητας αυτής της διαδικασίας, με την άρνηση του σκοπού της, του χώρου της έκθεσης - πώλησης»⁴.

Η πορεία λοιπόν του έμπορεύματος είναι ο άξονας του προβληματισμού του «Τράφικ». Και η κατάδειξη της μυθολογικής ιδεολογίας (ιδιαιτέρως του αυτοκινήτου) σαν τέτοιας, ή θέση του.

2. Η κατάδειξη όμως του ρόλου της κυρίαρχης ιδεολογίας μέσα στον κόσμο δεν θα άρκουσε από μόνη της να δώσει τον τίτλο του υλιστικού σ' αυτό το φιλμ του Τατί. Χρειάζεται κάτι ακόμη: η κατάδειξη της δικής του (ιδεολογικής) λειτουργίας σαν φιλμ.

Για να ξεκαθαρίσουμε τα πράγματα: ένα φιλμ, έτσι ή αλλιώς, είναι ένα προϊόν της ανθρώπινης δραστηριότητας, που κινείται πολύ κοντά στη σφαίρα της ιδεολογίας. Οποιαδήποτε κατάδειξη αυτού του ρόλου του δεν

2. Σε τέτοιας τάξης θέσεις είναι εύκολη μιά (έμπειρική) απάντηση: βγαίνοντας από το φιλμ ο θεατής δεν νοιώθει «καταπιεσμένος» από την κυκλοφορία. Αυτό που του έχει δώσει το φιλμ δεν είναι ένα συναισθημα «μειονεκτικότητα» απέναντι στην τεχνολογική κοινωνία, αλλά μάλλον ένας καινούργιος τρόπος δράσης της.

3. Τα πρώτα πλάνα της ταινίας είναι χαρακτηριστικά μιας τέτοιας όπτικής: ντοκυμανταίρ απ' την κατασκευή του αυτοκινήτου, κοντινό πλάνο: το προεσόαγμα ενός τμήματος της καρσοσερί. Παραγωγή «έν σειρά» Ξαφνικά ένα κομάτι προεσάρεται άσχημα, στραβώνει, το θνάζουν, το πετάνε. Είναι άχρηστο. Στο τέλος του φιλμ που πιά τα κομμάτια της καρσοσερί έχουν αντικατασταθεί από τα στοιχεία της δομής του μύθου - αυτοκίνητο, το άχρηστο κομμάτι που βγαίνει έξω είναι βέβαια ο Υλό.

4. Αφού κάνει όλη αυτή τη διαδρομή το αυτοκίνητο της Άλτρα φτάνει ενώ μόλις έχει κλείσει η έκθεση. Ακριβώς τότε όμως «δικαιώνεται» η πορεία: το αυτοκίνητο μαζεύει περίεργους κι άρχίζει να πουλάει μπροστά στην κλειστή έκθεση-μύθο της αγοράς.

μεταβάλλει σε τίποτα τη φύση του. "Όντας όμως έργο (τέχνης) ή σχέσει του με την ιδεολογία αποκτάει έναν άλλο χαρακτήρα: χρησιμοποιώντας την ιδεολογία σαν μία από τις πρώτες του ύλες το έργο (τέχνης) αποκαλύπτει το μυθικό της χαρακτήρα. Μ' αυτή την έννοια το έργο (τέχνης) δεν είναι μορφή γνώσης (δηλ. επιστήμη, που θα έσθηνε ολοκληρωτικά την ιδεολογία) αλλά διαδικασία αποκάλυψης του μυθικού χαρακτήρα της ιδεολογίας. Χάνοντας έτσι ή ιδεολογία το βασικό της χαρακτηριστικό το να μένει δηλαδή «κρυμμένη», με την παρέμβαση του έργου μετατρέπεται σε «όρατο αντικείμενο», όπως λέει ο Πιερ Μασράι, άρα μπορεί να αναλυθεί, και σε συνέχεια να αντιμετωπισθεί. Μ' αυτή ακριβώς τη διαδικασία μās αποκάλυψε ο Τατι ένα τμήμα της κυρίαρχης ιδεολογίας, όπως είδαμε πιο πάνω.

Υπάρχει όμως, όπως είπαμε, άλλο ένα σκαλοπάτι: ή δράση (αποκαλυπτική) όχι μόνο πάνω στην κυρίαρχη ιδεολογία αλλά και πάνω στη διαδικασία αναπαράστασης της (που στην περίπτωση μας είναι το φιλμ), με σκοπό την κατάδειξη ακριβώς αυτής της αναπαραστατικής φύσης της. Μ' άλλα λόγια για νάχει κάποια αποτελεσματικότητα το «περιεχόμενο» του φιλμ θα πρέπει να συνοδεύεται από μια «κριτική αποδόμηση του συστήματος της αναπαράστασης»⁵.

Ένα από τα βασικά στοιχεία αυτού του «συστήματος αναπαράστασης» είναι ή προσπάθεια (που καταβάλλεται και από τη συντριπτική πλειοψηφία της κινηματογραφικής παραγωγής, και από το μέγιστο μέρος της κινηματογραφικής κριτικής) της παρουσίασης του φιλμ σαν άπεικόνιση της πραγματικότητας. Η πειθώ της «ρεαλιστικότητας» της κινηματογραφικής εικόνας απ' τη μιά, ή συνεχής χρήση απ' τους κριτικούς «άνθρωπων» δρων για την αντιμετώπιση του φιλμ, απ' την άλλη, δίνουν την ύψη της κυρίαρχης ιδεολογίας, στο επίπεδο της φιλικής μορφής αυτή τη φορά.

Λίγοι είναι οί κινηματογραφιστές που επιχειρούν να αναπτύξουν την προβληματική τους και σ' αυτό το δεύτερο πεδίο. Σ' ένα τέτοιο δρόμο βρίσκεται, με το Πλαύ - Τάμ και τώρα με το Τράφικ, κι ο Τατι. Μās λέει στη συνέντευξη του πως ή κατασκευή του «χρειάζεται περισσότερη προσοχή από τη μεριά του θεατή». Οί άφηρημένες δομές των φιλμ του Τατι δεν χρειάζονται απλώς «περισσότερη προσοχή»: για να αποκτήσουν συγκεκριμένη απόσταση ζητάνε από τον θεατή να γίνει συσκηνοθέτης. Πρόκειται για ένα αίτημα που προϋποθέτει ήδη μια «κριτική αποδόμηση του συστήματος της αναπαράστασης...». Τα φιλμ του Τατι δεν είναι τα φιλμ που επιβάλλουν μια «θεία» άποψη του δημιουργού στο θεατή. Είναι αντικείμενα αναλύσιμα. Δουλειά του σκηνοθέτη είναι ή έκλογη και ή παρουσίαση αυτών των αντικειμένων. Η ανάλυση τους, δηλ., ή αποδόμησή τους για να ανακαλυφθούν τα στοιχεία που τα αποτελούν, και ή αναδόμησή τους είναι δουλειά του θεατή. Αυτή ή προβληματική του Τατι δεν είναι «μια από τις κατευθύνσεις τους», είναι ή βασική, αφού αποτελεί τη ραχοκοκκαλιά του κύριου στοιχείου των έργων του, του κωμικού.

3. Ό Τατι μās λέει στη συνέντευξη του πως ή πηγή έμπνευσής του για τα γκάγκ είναι «ένα μίγμα πα-

5. Από το άρθρο των Ζάν-Λουί Κομολλι και Ζάν Ναρμπονί: «Κινηματογράφος - ιδεολογία - κριτική» μέρος πρώτο. Σύγχρ. Κινηματ. τεύχος 13 σελ. 45.

ρατήρησης και φαντασίας». Αὐτὴ ἡ δύναμη τῆς «παρατήρησής» του εἶναι ἡ «ἐντόπιση»⁶ μέσα στὴν πραγματικότητα λεπτομερειῶν πού τὴ συνθέτουν, ἡ φαντασία ἔρχεται μετὰ καὶ ὀργανώνει αὐτὲς τὶς λεπτομέρειες σ' ἓνα στέρεο σύστημα, σὲ μιὰ δομὴ, πού εἶναι τὸ φιλμ. Καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ὅμως ἔχουμε δείγματα τῆς προβληματικῆς τοῦ Τατί: αὐτὲς οἱ λεπτομέρειες πού «ἐντοπίζε» ἔχουν φυσικὰ κάποια σημασία μέσα στὴν πραγματικότητα. Ἡ χρῆση τους ὅμως μέσα στὰ φιλμ του εἶναι τέτοια πού ἡ ἐξωφιλμικὴ τους σημασία συρρικνώνεται ἐνῶ διαστέλλεται ἡ συμμετοχὴ τους στὴ σημαίνουσα οἰκονομία τοῦ φιλμ⁷.

Ἄν θέλαμε νὰ βροῦμε τοὺς πρόγονους τοῦ Τατί σ' αὐτὸ τὸ πεδίο (τῆς ὀργάνωσης τῶν λεπτομερειῶν - σημείων) θὰ ὀδηγοῦμασταν εὐκολὰ στὸν Γκρίφφιθ καὶ τὸν Κῆτον. Τὰ ντεκόρ τοῦ πρώτου γιὰ τὴ Μισαλλοδοξία ἔχουν μέσα τους σὰν σπέρμα (ἄσχετα μὲ τὴ διαφορετικὴ λειτουργία τους) τὶς ἀρχὲς τῆς Κατασκευῆς πού ἐπιχειρήσε ὁ Τατί μὲ τὸ Πλαίυ - Τάιμ. Μιὰ κατασκευὴ μὲ γεωμετρικὰ πρότυπα, πού οἱ εὐθείες τους κι οἱ τεθλασμένους τους ἔχουν ἤδη ἀκνοχαραχθεῖ ἀπὸ τὸν Κῆτον.

Ὅπως λέει ὁ ἴδιος στὴ συνέντευξή του ἡ πορεία του εἶναι μιὰ πορεία ἐξαφάνισης τοῦ Ἰλὸ σὰν (μοναδικοῦ) δημιουργοῦ τῶν γκάγκ. (Μὲ μιὰ μικρὴ παρέκλιση στὴν περίπτωση τοῦ «θείου μου») Ἡ πορεία αὐτὴ καταλήγει μὲ τὸ Πλαίυ - Τάιμ καὶ τὸ Τράφικ νὰ ἀντιπροσέξουν τὶς σχέσεις πού ὑπῆρχαν στὴν κλασικὴ κωμωδία (καὶ κατὰ ἓνα μεγάλο ποσοστὸ καὶ σὲς προηγούμενες ταινίες τοῦ Τατί). Στὰ φιλμ αὐτὰ δὲν πρόκειται πὰ γιὰ μιὰ μυθολογικὴ σχέση τοῦ Ἰλὸ μὲ τὸν κόσμο, ἀλλὰ γιὰ ἓνα σύνολο σχέσεων τοῦ φιλμικοῦ κόσμου μὲ τὸν Ἰλὸ, γιὰ τὴν ἀκρίβεια μὲ μιὰ ἀπειρία «Ἰλὸ». Τὸ πλέγμα τῶν σχέσεων (καὶ τῶν γκάγκ) πού σὰν ἀκτίνες ξεκινοῦσαν ἀπὸ τὸν Ἰλὸ ἔχει ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ ἓνα ἄλλο πού δὲν εἶναι πλῆγμα πού ἐξαπλώνεται ἀνάμεσα σ' ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ φιλμ⁸.

Αὐτὸ τὸ «ἄπλωμα» τῶν σχέσεων δὲν ἀφορᾷ μόνο τὶς δραματικὲς σχέσεις μέσα στὸ φιλμ. Εἶναι ταυτόχρονα καὶ μιὰ διαστολὴ τοῦ ἴδιου τοῦ γκάγκ. Ἡ πρώτη παρατήρηση πού μπορεῖ νὰ γίνῃ εἶναι ὅτι τὰ γκάγκ στὸ Πλαίυ - Τάιμ καὶ στὸ Τράφικ διαρκοῦν πάρα πολὺ, φτάνοντας νὰ ἀντιστοιχοῦν σὲ διάρκεια μὲ τὶς σεκάνς. Παρατηρώντας ὅμως προσεκτικότερα τὴν ἐξέλιξη τοῦ γκάγκ στὰ φιλμ τοῦ Τατί, μποροῦμε νὰ διακρίνουμε μιὰ σαφῆ προβληματικὴ του πάνω στὴν ἔννοια τοῦ κωμικοῦ.

Θεωρητικὰ, ἡ μονάδα τοῦ κωμικοῦ στοιχείου σ' ὅλα τὰ κωμικὰ φιλμ εἶναι τὸ γκάγκ. Τὸ κλασικὸ γκάγκ πού οἱ ρίζες του συμπύκνουν μὲ τὶς ρίζες τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογράφου ἔχει μιὰ σαφῆ δομὴ, καὶ μ' ὅλες του τὶς παραλλαγὲς δὲν ξέφυγε ποτὲ ἀπὸ τὴν κοίτη πού τὸ εἶχε θάλει ὁ μεγάλος δάσκαλος τοῦ εἴδους, ὁ Μὰκ Σέννερ. Ὅχι ὅτι τὸ κλασικὸ γκάγκ δὲν ἐξελίχτηκε. Ὅλοι οἱ μεγάλοι κωμικοὶ ἦταν σταθμοὶ στὴν ἐξέλιξή του. Ἡ ἐξέλιξη αὐτὴ ὅμως εἶχε μιὰ μόνο κατεύθυνση: τὴν ἐξάντληση τῶν μέσων πού ἔβαζε στὴ διάθεση τοῦ κωμικοῦ ἢ κυρίαρχη δομὴ του. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἐξέλιξη αὐτὴ ἔφτασε σὲ μιὰ ὀριακὴ κατάσταση μὲ τὸ «τέλος τῶν μεγάλων κωμικῶν τοῦ κινηματογράφου». Ἐγίναν ὀρισμένες προσπάθειες γιὰ ἀνανέωση τῆς κλασικῆς κω-

6. Ἡ ἔννοια τῆς «ἐντόπισης» ἔχει πολὺ μεγάλη σημασία καὶ γιὰ τὴν ἀνάγνωση τοῦ φιλμ. Ὁ θεατὴς εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ «ἐντοπίζε» ὀρισμένες ἀπὸ τὶς ζώνες τοῦ κάδρου καὶ μετὰ ξανά νὰ ξεδιαλέξει τὰ στοιχεῖα πού τὸν ἐνδιαφέρουν, μέσα ἀπὸ τὴν «ἐντοπισμένη» ζώνη. Εἶναι ἡ πρώτη αἰτία πού ὀδηγεῖ στὴν ἀνάγκη τῶν διαδοχικῶν (καὶ μάλιστα διαφορετικῶν) ἀναγνώσεων τοῦ φιλμ.

7. Θὰ ἦταν πολὺ ἐνδιαφέρουσα μιὰ ἀνάλυση ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς σημειολογίας τῆς χρήσης τοῦ σημείου (SIGNE) πού ἐπιχειρεῖ ὁ Τατί. Οἱ μετασημάνσεις (μεταβολὲς τοῦ σημαίνονου) εἶναι συνεχεῖς μέσα σ' αὐτά. Ὅπως εἶδαμε πρὸ πάνω γιὰ ν' ἀποκαλύψει ὁ Τατί, τὸ μυθικὸ χαρακτῆρα τῆς ἔννοιας αὐτοκίνητο μετὰβαλλε τὴ σημασιοδότηση του (σχέση σημαίνοντος - σημαίνονου) μέσα στὸ φιλμ. Αὐτὴ ἡ οὐκία τῆς ἐνότητας προϋποθέτει μιὰ μεγάλη κυρίαρχη πάνω στὰ χρησιμοποιούμενα σημεία. Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ σὲς περισσότερες στιγμὲς τοῦ διαλόγου πού δὲν ἀκούμε τὰ ψελλίσματα τῶν ἡθοποιῶν. Ὁ Τατί παραμερίζει τὸ σημαίνονο, καὶ αὐτὸ ὅχι θέβασια γιὰ τὴν θέλει νὰ κερικάρει μιὰ κάποια «ἀνθρωπιστικὴ» ἀσυνεννοησία ἀλλὰ γιὰ τὴν ἀπλοῦστατα τὸ «τί λένε» δὲν ἔχει θέση στὸ φιλμ —σὰν σύνολο σημασιοδοτήσεων.

8. Γι' αὐτὸ εἶναι λάθος ὅταν δίνουμε στὸν κ. Ἰλὸ τοῦ Πλαίυ-τάιμ καὶ τοῦ Τράφικ τὸ χαρακτηρισμὸ τοῦ «καταλύτη». Ὁ Ἰλὸ δὲν δημιουργεῖ τὰ γκάγκ, ἀπλῶς συμμετέχει ἢ καὶ μόνο τὰ παρακολουθεῖ, δὲν «καταλύει» τίποτα, ἔχει τὸ ἴδιο βάρος μ' ὅλα τὰ ἄλλα πρόσωπα τοῦ φιλμ

9. Ἀναφερόμαστε ἐδῶ στὰ βασικὰ γκάγκ τοῦ φιλμ, γιὰ τὴν ὑπάρκxουν πάμπολλα ἄλλα πού ξετυλιγονται στὴ διάρκεια ἐνὸς βασικοῦ γκάγκ, ὅτι πού τὸ κωμικὸ πολλὲς φορὲς νὰ εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς σύζευξης πολλῶν γκάγκ.

10. Οι χαρακτηριστικότερες προσπάθειες σ' αυτή την κατεύθυνση είναι αυτές της λεγόμενης «τρελλής κωμωδίας». Κυριότεροι εκπρόσωποι τους ο Λέστερ (με τὸ «Νάκ» και τὸ «Βίβα Ρόμα») καὶ ὁ Μπλαϊγκ «Έντουαρντς (με τὸ «Πάρτυ»).

11. Ἡ προβληματικὴ αὐτὴ κάνει ἤδη τὴν ἐμφάνιση τῆς σ' αὐτὸ πού ἀναφέραμε προηγουμένως σὰν «πολλαπλασιασμὸ τοῦ φορέα τῶν γκάγκ». Γιὰ νὰ φτάσει ὅμως μέχρι τὸ κρίσιμο σημεῖο τῆς ρήξης μετὰ τὴν ἔννοια τοῦ κλασικοῦ γκάγκ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀναπτύχθει περισσότερο, κάτι πού πραγματικά κάνει ὁ Τατὶ, ὅπως θὰ δοῦμε παρακάτω.

12. Ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Ζάν-Αντρέ Φιεσκι: «Τὸ σταυροδρόμι Τατὶ». Cahiers du Cinema no. 199.

13. Αὐτὴ εἶναι ἡ βασικὴ αἰτία (πέρα ἀπ' τὸν «έντοπιισμό» μέσα ἀπ' τὴν πολυπλοκότητα τοῦ κάδρου, πού ἀναφέραμε προηγουμένως) πού εἶναι ἀναγκαῖο νὰ βλέπει κανεὶς τὰ φιλμ τοῦ Τατὶ τουλάχιστον δυὸ-τρὶς φορές, καὶ σ' αὐτὸ ὀφείλεται ἡ «διαφορετικὴ» ἀνάγνωση ὀρισμένων στοιχείων κάθε φορᾶ

14. Βλέπε τὸ πλάνο πού ὁ Ἰλνὸ κρεμασμένος ἀνάποδα ἀπ' τὸ δέντρο, στὸ πάνω δεξί μέρος τοῦ κάδρου, κάνει ἕνα-ἕνα τὰ πράγματά του, ἐνῶ στὸ κάτω ἄριστερὸ μέρος ὁ νεαρὸς φλερτάρει τὴν κοπέλλα. Ἡ δευτερογενὴς (κωμικὴ) δομὴ θγαίνει ἀκριβῶς ἀπὸ τὴ γνῶση αὐτῆς τῆς σχέσης, πού τὴν ἔχουμε μπροστὰ μας, τὴ βλέπουμε μέσα στὸ ἴδιο κάδρο.

μωδίας¹⁰. Οἱ περισσότερες ὅμως εἶχαν σὰν στόχο τους (μονογραμμικὸ) τὸν μηχανικὸ πολλαπλασιασμὸ τῶν γκάγκ ἢ, στὴν καλύτερη περίπτωση, τὴν ἀνάπτυξη τῶν ἀλληλεξαρτήσεων τους. Ὅπως ἦταν φυσικὸ ὀδήγησαν καὶ αὐτὲς σὲ ἀδιέξοδο ἕνας μόνος δρόμος ἦταν πιά δυνατός. Ὁ δρόμος τοῦ προβληματισμοῦ πάνω στὴν ἴδια τὴ φύση τοῦ γκάγκ καὶ τῆς θέσης του μέσα στὴν ὀργάνωση τοῦ φιλμ. Κι αὐτὸ τὸ δρόμο ἀκολούθησε ὁ Τατὶ. Ἡ δράση του ἀσκήθηκε πάνω στὸ γκάγκ ὅχι σὰν πηγὴ γέλιου, ἀλλὰ σὰν δομὴ¹¹. Γιὰ τὸν Τατὶ πιά τὸ γκάγκ δὲν εἶναι κάτι πού προκαλεῖ τὸ γέλιο, ἀλλὰ κάθε τι πού «συμμετέχει στὴ συνάντηση, ἢ στὴ σύγκρουση, ἀνάμεσα στὴν ἰδέα τοῦ τυχαίου, καὶ στὴν πανίσχυρη ἰδέα τοῦ προγραμματισμοῦ¹².

Κανεὶς δὲν θὰ μπορούσε νὰ ἀπαριθμήσει τὰ γκάγκ πού ὑπάρχουν σ' ἕνα φιλμ τοῦ Τατὶ (κυρίως Πλαϊντάμ καὶ Τράφικ), ἀπλούστατα γιὰ τὸ γκάγκ δὲν ἀποτελεῖ πιά τὴν κωμικὴ μονάδα. Γιὰτὶ γκάγκ εἶναι καὶ οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὰ γκάγκ, πρῶτα μέσα στὸ ἴδιο πλάνο, μετὰ ἀπ' τὸ ἕνα πλάνο στὸ ἄλλο, ἀπ' τὸ ἕνα πλάνο στὴ σεκάνς, ἀπ' τὴ σεκάνς τέλος σ' ὀλόκληρο τὸ φιλμ. Ἔτσι πού τὸ κάθε ξεχωριστὸ κομμάτι (ἂν θεωρήσουμε κάτι σὰν «ξεχωριστὸ κομμάτι») δὲν ἀποκτίνει ὀλόκληρο τὸ βάρος του παρὰ μόνον σὲ σχέση μ' ὀλόκληρο τὸ φιλμ¹³. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ὁ Τατὶ ἐξαπλώνει τὴν ἀρχὴ ὀργάνωσης τοῦ γκάγκ, πού στὴν κλασικὴ κωμωδία λειτουργοῦσαν μόνον στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀτομικοῦ, σ' ὅλο τὸ μῆκος (ἀλλὰ καὶ τὸ «πλάτος») τῶν φιλμ του. Ἔτσι πού μπορούμε εὐκόλα νὰ πούμε ὅτι τὰ φιλμ τοῦ Τατὶ δὲν εἶναι μιὰ διαδοχὴ ἀνεξάρτητων, κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον, γκάγκ (στὴν κλασικὴ κωμωδία) ἀλλὰ ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ γκάγκ πού ἀρχίζει καὶ τελειώνει μετὰ τὸ φιλμ.

Ἐνδεικτικὸ στοιχεῖο αὐτῆς τῆς ἀποδομητικῆς διαδικασίας εἶναι καὶ ἡ συνεχὴς χρῆση ἀπὸ τὸν Τατὶ τῶν γενικῶν πλάνων (καὶ φυσικὰ καὶ ἡ συνεχὴς ἀποφυγὴ τῶν γκρό). Ἡ δράση στὸ φιλμ του δὲν τεμαχίζεται, δὲν ὑποκύπτει σὲ μιὰ λίγο-πολύ «θεϊκὴ» παρέμβαση τοῦ δημιουργοῦ. Ἀρχίζει, ἀναπτύσσεται καὶ σβῆνει συνήθως μέσα σ' ἕνα πλάνο, κι αὐτὸ πού εἶναι καὶ βασικότερο: μπροστὰ στὰ μάτια μας. Τὸ νετακουπάζ τοῦ Τατὶ δὲν εἶναι μιὰ ἀνάλυση τῆς δράσης. Δὲν ἀναπαοκρίνεται σὲ μιὰ κλασικὴ δραματογενετικὴ δομὴ. Ὑπακοῦει περισσότερο σ' αὐτὸ πού πῶ πάνω ὀνομάσαμε «παρουσίαση ἀναλύσιμων ἀντικειμένων», καὶ πολὺ λιγότερο σὲ μιὰ κατατυπικὴ κυριαρχία τῆς ἀφήγησης.

Μερικὲς παρατηρήσεις (περιπτώσεις) γιὰ τὴ χρῆση τῶν γενικῶν πλάνων ἀπὸ τὸν Τατὶ.

α) Τὸ πλάνο, ὄντας γενικὸ, περιλαμβάνει μέσα του ὅλα τὰ στοιχεῖα μιᾶς δευτερογενοῦς δομῆς, σὲ «παθητικὴ» ὅμως κατάσταση πού θὰ πρέπει νὰ τὸ ἐνεργοποιήσει ἢ σκέψη τοῦ θεατῆ. Ἡ δευτερογενὴς δομὴ δὲν εἶναι παρὰ ἀποτέλεσμα αὐτῆς τῆς ἐνεργοποίησης τῶν διαφορετικῶν στοιχείων, πού προϋποθέτει φυσικὰ καὶ τὴ γνῶση τους¹⁴.

β) Τὸ ἀντίθετο ἀπὸ τὸ προηγούμενο ἀποτέλεσμα τοῦ γενικοῦ πλάνου: ὅχι ἡ παρουσίαση ἀλλὰ ἡ ἀπόκρυψη αὐτῆς ἔχει μετὰ τῶν στοιχείων. Ἡ ἀπόκρυψη αὐτῆς ἔχει μετὰ

τή σειρά της δύο αποτελέσματα: 1) αποτελεί (σάν άπόκρυψη) ένα (τό βασικό) στοιχείο της δευτερογενούς δομής¹⁵. 2) Βάζει μπροστά στο θεατή μιá σειρά άπό άλλα στοιχεία (άσχετα με τόν πυρήνα πού μäs άπασχολεί εκείνη τή στιγμή) έτσι πού ή δευτερογενής δομή να βγαίνει άπό τήν προσπάθεια παραμερισμού των «ψευδο-στοιχείων» για να άνακαλυφθεί τό στοιχείο πού έχει άποκρυφτεί¹⁶.

γ) Τό γενικό πλάνο έπιτρέπει στο θεατή να παρακολουθήσει μιá κίνηση πού δέν διακόπτεται έτσι πού μπορεί ή ίδια ή κίνηση μέσα στο χώρο να γίνει στοιχείο της δευτερογενούς δομής¹⁷.

δ) Σχετικό με τό γενικό πλάνο είναι και ή χρήση αυτού πού θα μπορούσαμε να πούμε βάθος πεδίου, πού για τήν άκρίβεια όμως πρόκειται για τήν τοποθέτηση άνάμεσα στον άπ' αριθμόν 1 πυρήνα του κάδρου και στον θεατή ένός άλλου άντικειμένου. Ένα ζήτημα πολύ κοντά στην προβληματική πάνω στην έννοια της άναπαράστασης. Και πάλι δύο αποτελέσματα (χρήσης): 1) κατάδειξη του φιλικού κόσμου σαν φανταστικού¹⁸. 2) Ένίσχυση του αποτελέσματος πού έχει ό «ήπ' αριθμόν 1 πυρήνας» με τήν προσθήκη ένός μεσάζοντα πού βλέπει, τι βλέπει και ό θεατής. Έ δευτερογενής δομή (άναδιπλασιασμός του αποτελέσματος) βγαίνει άπό τή σχέση του πυρήνα με τόν μεσάζοντα. (Σχέση πού και πάλι θα πρέπει να έγκαθιδρύσει ό θεατής)¹⁹.

ΤΕΛΗΣ ΣΑΜΑΝΤΑΣ

15. Βλέπε τα άρχικά πλάνα της έκθεσης πού οι κινήσεις των υπαλλήλων μέσα στην άδεια αίθουσα φαίνονται να ύπακούν σε ακήματα έμπόδια πού έμεις δέν βλέπουμε γιατί τό γενικό πλάνο δέν μäs έπιτρέπει να διακρίνουμε τό σύρμα.

16. Τα πλάνα πού ό κ. Έγλό, ένώ προηγούμενος ήταν σε επρώτο πλάνο, τώρα βρίσκεται στο βάθος του κάδρου, έτσι πού τό κωμικό να βγαίνει άπό τήν άλληλεξάρτηση των διαφορετικών στοιχείων πού έχουν μπει άνάμεσα σ' αυτόν και σε μäs.

17. Βλέπε τό πλάνο πού μέσα στο άστυνομικό τμήμα ό Έγλό πάει να δείξει τα καρτιά στον υπέθυνο άστυνομικό: κυττάει τα καρτιά πού κρατάει στο χέρι του, πιγαίνει προς τον υπέθυνο, αλλάζει πορεία, μπαίνει άπ' τήν άνοιχτή πόρτα στο γραφείο του διοικητή, ξανακάνει μιá βόλτα γύρω άπό τόν έαυτό του, βρίσκει τήν πόρτα πού έν τω μεταξύ έκλεισε, τη χτυπάει, άνοίγει και πάει και δίνει τα καρτιά του στον υπέθυνο. Ό Έγλό δέν έκανε καμιά γκάφα! Τό κωμικό βγαίνει άπό τήν πορεία του. Και παρακολουθούμε δλη του τήν πορεία γιατί τό πλάνο είναι γενικό.

18. Οι άντανάκλασεις του δρόμου ή της κυκλοφορίας στις γυαλιστερές καροσερι των αυτοκινήτων.

19. Τό πλάνο πού βλέπουμε άπ' τό παράθυρο τό σκύλο του γκαραζιέρη να άκουμπάει τα πόδια του στο στήθος του τρομοκρατημένου οδηγού του φορτηγού. Ό πυρήνας αυτός είναι κωμικός άπό μόνος του. Τό κωμικό στοιχείο όμως αυξάνει άπό τή στιγμή πού βλέπουμε μέσα στο κάδρο τόν κ. Έγλό να παρσιπεί κα' αυτός τό θέμα άπ' τό παράθυρο.

Με τόν Ζάκ Τατί γεννήθηκε ό γαλλικός νεορεαλισμός. Έ Η «Μέρα γιορτής» σαν έμπνευση έμοιαζε με τή «Ρώμη άνοχύρωτη πόλη». Άγαπήθηκε λιγότερο, γιατί περισσότερο κρυφός, ό Έγλό, μäs προσκαλοῦσε να δοκιμάσουμε τό ίδιο, στα κρυφά, τήν πίκρα και τις χαρές της ύπαρξης. Ναι, ό Ζάκ του φεγγαριού είναι ποιητής όπως ήταν κάποτε ό Τριστάν λ' Έρμίτ. Ψάχνει να βρει μες τα μεσάνυχτα τό μεσημέρι, και τό βρίσκει. Είναι ικανός να γυρίσει ένα πλάνο άκρογαλιαίας μόνο και μόνο για να δείξει ότι τα παιδιά πού φτιάχνουν έναν πύργο στην άμμο φωνάζουν πιό δυνατά άπ' τόν θόρυβο των κυμάτων. Έτσι, τό ίδιο, θα γυρίσει κι ένα τοπίο άποκλειστικά γιατί εκείνη τή στιγμή άνοίγει τό παράθυρο ένός μικρού σπιτιού στο βάθος-βάθος του πλάνου, και γιατί ένα παράθυρο πού άνοίγει, έ, είναι άστείο. Νά τί είναι αυτό πού ένδιαφέρει τόν Τατί. Ταυτόχρονα τα πάντα και τίποτα. Χορταράκια, ένας χαρταετός, αλητάκια, ένας γεράκος, ό,τιδήποτε, ό,τι είναι μαζί πραγματικό, παράξενο, και χαριτωμένο. Ό Ζάκ Τατί έχει τήν αίσθηση του κωμικού γιατί έχει τήν αίσθηση του περίεργου. Είναι αδύνατη μιá συζήτηση μαζί του. Είναι ό κατ' έξοχήν άντιθεωρητικός. Τα φίλμ του είναι ώραία, αντίθετα στις ιδέες του. Άν τα είχαν κάνει άλλοι, τή «Μέρα γιορτής» και τόν «Έγλό», δέν θαλεγαν και πολλά. Με λίγα λόγια, όντας με δύο φίλμ ό καλύτερος κωμικός Γάλλος σκηνοθέτης άπό τήν εποχή του Μάξ Λίντερ, ό Ζάκ Τατί, με τό τρίτο του, τό «Θ ε ί ο μ ο υ» θα γίνει ίσως άπλά ό καλύτερος.

ZAN-ΛΥΚ ΓΚΟΝΤΑΡ

(Λεξικό των Γάλλων κινηματογραφιστών. Cahiers du Cin. 71, Μάης 57).



Ζάκ Τατί

ΒΙΟΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Ο Ζάκ Τατί (το αληθινό του όνομα είναι Τατιτσέφ) γεννήθηκε στις 9 Οκτωβρίου 1908 στο Παρίσι. Ο πατέρας του Τατί ήταν ρωσικής και η μητέρα του γαλλικής καταγωγής. Ο παππούς του, στρατηγός Ντιμίτρι Τατιτσέφ, ήταν πρεσβευτής του Τσάρου στο Παρίσι, και ο άλλος του παππούς ήταν ο κορνιζοποιός του Βάν Γκόγκ. Αφού τέλειωσε τις γυμνασιακές του σπουδές, μη δείχνοντας κανένα ενδιαφέρον για το επάγγελμα του πατέρα του (κορνιζοποιός κι αυτός), στρέφεται προς το μιούζικ - χόλ μετά από σύντομη αθλητική καριέρα (ποδόσφαιρο, ράγκμπυ).

Παίζει στο «GERNY» S, το καμπαρέ του Λουί Λεπλέ (1933), στο RITZ (1934), στο Θέατρο Μι-

σέλ, στο ABC, στο Καζίνο του KNOCKE - LE - ZOUTE (1949). Τον Άπριλη του '61 ο Τατί έχει ένα νούμερο στο Όλύμπια, με τη Μισέλ Μπραμπό και τον Πιέρ Έταιξ και στο δεύτερο μέρος του προγράμματος προβάλλεται το «Μέρα γιορτής» ενώ ο Τατί μιμείται ταυτόχρονα μπροστά στην όθνη.

Έκτος από τα φιλμ που ο Τατί ήταν σεναρίστας τους ή σκηνοθέτης, έπαιξε στο «SYLVIE ET LE FANTOME» (ή Συλβί και το Φάντασμα, 1945) του Κλώντ Ωτάν - Λαρά, το ρόλο του φαντάσματος, και στο «LE DIABLE AU CORPS» (έλλην. τίτλ. Άνεμοδαρμένα νειάτα) πάλι του Λαρά, όπου έκανε έναν φαντάρο που γιόρταζε την άνακωχή.

1932. OSCAR CHAMPION DE TENNIS
(*Ο Όσκαρ πρωταθλητής του τένις*).

Σενάριο και έρμηγεία: Ζάκ Τατί. Έρμηγεία: Ζάκ Τατί.

1934. ON DEMANDE UNE BRUTE (*Ζητείται κτηνος*).

Σκηνοθεσία: Σάρλ Μπαρουά. Σενάριο: Ζάκ Τατί, Άλφρέ Σωδύ. Βοηθός: Ρενέ Κλεμάν. Έρμηγεία: Ζάκ Τατί.

1935. GAI DIMANCHE (*Χαρούμενη Κυριακή, 33'*).

Σκηνοθεσία: Ζάκ Μπέρ. Παραγωγή: Άτλάντικ Φίλμ. Σενάριο: Ζάκ Τατί και ό κλόουν Ρύμ. Έρμηγεία: Ζάκ Τατί, Ρύμ.

1936. SOIGNE TON GAUCHE.

Σκημ.: Ρενέ Κλεμάν. Παρ.: Φρέντ Όραίν, γιά τήν Κάντυ - Φίλμ. Σεν.: Ζάκ Τατί. Μουσ.: Ζάν Ύατόδ. Έρμ.: Ζάκ Τατί.

1938. RETOUR A LA TERRE (*Έπιστροφή στή γή*).

Σεν.: Ζάκ Τατί. Έρμ.: Ζάκ Τατί.

1947. L' ECOLE DES FACTEURS (*Η σχολή των ταχυδρομικών διανομέων, 18'*).

Σκημ.: Ζάκ Τατί (σ' αντικατάσταση του Ρενέ Κλεμάν που άρρώστησε). Παρ.: Φρέντ Όραίν γιά τήν Κάντυ - Φίλμ. Σεν. και διάλογοι: Ζάκ Τατί. Βοηθ.: Άγρι Μαρκέ. Φωτ.: Λουί Φελίξ. Μουσ.: Ζάν Ύατόδ. Έρμ.: Ζάκ Τατί.

1947. JOUR DE FETE (*Ημέρα γιορτής, 70'*).

Παρ.: Φρέντ Όραίν γιά τήν Κάντυ - Φίλμ. Σεν.: Ζάκ Τατί και Άγρι Μαρκέ, με τή συνεργασία του Ρενέ Χουίλερ. Φωτ.: Ζάκ Μερκαντόν. Μουσ.: Ζάν Ύατόδ. Ντεκ.: Ρενέ Μουλαέρ. Έρμ.: Ζάκ Τατί (ό ταχυδρόμος Φρανσουά), Πώλ Φρανκέρ (Μαρσέλ), Γκι Ντεκόμπλ (Ροζέ), Σαντά Ρελλι (ή γυναίκα του Ροζέ), Μαιν Βαλλέ (Ζανέτ), Ροζέ Ραζάλ (ό κομωτής), Μπωβαί (ό καφετζής), Ντελκασάν (κουμπάρα), Βαλύ, Ρομπάρ Μπαλμπό και οι κάτοικοι του Σαιν - Σεβέρ.

Τό φίλμ γυρίστηκε σέ έγχρωμο και σέ ασπρόμαυρο, αλλά άπ' τά δύο άρνητικά χρησιμοποιήθηκε μόνο τό δεύτερο.

1951. LES VACANCES DE M. HULOT (*Οι διακοπές του κ. Ύλό, 96'*).

Παρ.: Φρέντ Όραίν, γιά τήν Κάντυ Φίλμ - Ντισινά. Σεν.: Ζάκ Τατί, Άγρι Μαρκέ. Φωτ.: Ζάκ Μερκαντόν, Ζάν Μουσέλ. Μουσ.: Άλαιν Ρομάν. Ντεκ.: Άγρι Σμίτ, Η. Μπριοκούρ. Έρμ.: Ζάκ Τατί (κ. Ύλό), Ναταλί Πασκώ (Μαρτί), Λουί Περρώ (Φρέντ), Μισέλ Ρολά (ή θεία), Άντρέ Ντυμπούα (ό διοικητής),

Βαλεντίν Καμάξ (ή άγγλίδα), Λουσιέν Φρεζύς (ό ξενοδόχος), Μαρκερίτ Ζεράρ, Ρενέ Λακούρ (τό ζεύγος των περιπατητών), Ραυμόν Κάρλ. Γύρισμα: Ίούλιος του 1951 — Όκτώβρης του 1952.

1958. MON ONCLE (*Ο θείος μου, 120'*).

Παρ.: Σπέκτα - Φίλμ, Γκρέν - Φίλμ, Άλτερ Φίλμ (Παρίσι), Φίλμ ντέλ Τσεντάουρο (Ρώμη). Σεν.: Ζάκ Τατί. Φωτ.: Ζάν Μπουργουέν (Ήστμανκόλορ). Ντεκ.: Άγρι Σμίτ. Μουσ.: Άλαιν Ρομάν, Φράνκ Μπαρσελινί. Βοηθ.: Άγρι Μαρκέ, Πιέρ Έταίξ. Έρμ.: Ζάκ Τατί (θείος Ύλό), Ζάν - Πιέρ Ζολά (κ. Άρπέλ), Άντριέν Σερβανί (κ. Άρπέλ), Άλαιν Μπεκούρ (Ζεράρ), Λουσιέν Φρεζύς (κ. Ρισάρ), Ντομνίκ Μαρι (γειτόνισσα), Μπέτυ Σενετέρ (κόρη του θυρωρού), Ζ. Φ. Μαρτιάλ (Γουώλτερ), Άντρέ Ντινδ (καθαριστής), Μάξ Μαρτέλ (μεθυστακας), Ύδον Άρνώ (όπηρετρια των Άρπέλ), Κλώντ Μπαντόλ (ρακοσυλλέκτης), Νικολά Μπαντάιγ (έργάτης), Ρεζύ Φοντενέ (φιλικατζής), Άντελαίντ Ναγιελί (κ. Ρισάρ), Ντενίξ Περόν (δίδε Φεβριέ), Μισυλ Γκοζιό (πωλητής αυτοκινήτων), Ντομνίκ Ντερλώ (γραμματέας του Άρπέλ), Κλαίρ Ροκά (φίλη του κου Άρπέλ), Μαντσίνι (Ιταλός έμπορος) ...

1967. PLAYTIME (*152' και άπ' τά μέσα του Φιλέδωρη 137'*).

Παρ.: Σπέκτα - Φίλμ. Σεν.: Ζάκ Τατί σέ συνεργασία με τον Ζάκ Λαγκράνξ. Άγγλικοι διάλογοι: Άρτ Μπούχγαλντ - φωτ.: Ζάν Μπαντόλ (Ήστμανκόλορ 70 χιλ.) Ντεκ.: Έζέν Ρομάν. Μουσ.: Φράνσις Λεμάρκ. Έρμ.: Ζάκ Τατί (κ. Ύλό), Μπάρμπαρα Ντέννεκ (ή νεαρή ξένη), Ζακλίν Λεκόντ (ή φίλη της), Βαλερί Καμίγ (γραμματέας του κου Λάκ), Φράντς Ρομιλό (ή πωλήτρια των γυαλιών), Λώρ Παγιέτ και Κολέτ Προύστ (δύο κυρίες με τή λάμπα), Έρικα Ντέντσελ (κα Ζιφάρ), Ζώρζ Μοντάν (κος Ζιφάρ), Λεόν Ντουαγιέν (θυρωρός), Τζών Άμπέ (κ. Λάκ, Ράινχαρτ Κόλντεχοφ (ό Γερμανός διευθυντής), Γκρεγκουάρ Κάτς (έλ. τ.: Ό κ. Ύλό στο χάος της κυκλοφορίας).

1970. TRAFIC.

Παραγωγή: Φίλμ Κορόνα. Σενάριο: Ζάκ Τατί, σέ συνεργασία με τον Ζάκ Λαγκράνξ. Φωτογραφία: Έντουαρ Βάν ντέν Έυτεν και Μαρσέλ Βάις. Ντεκόρ: Άντριέν ντέ Ρβύ. Μουσική: Σάρλ Ντυμό. Έρμηγεία: Ζάκ Τατί (κύριος Ύλό), Μαρία Κίμπερλε (ή έπί των δημοσίων σχέσεων), Μαρσέλ Φρανάλ (ό οδηγός του καμιονιού), Όγορέ Μποστέλ (ό διευθυντής της Άλτρα), Τόνυ Κνέππερς (ό Όλλανδός γκαρτζίστας) ... Διάρκεια: 105'.

Άντρέ Μπαζέν

η εξελίξη της κινηματογραφικής γλωσσας

Αυτή η μελέτη είναι αποτέλεσμα της σύνθεσης τριών άρθρων, το πρώτο γραμμένο για το βιβλίο της επετείου «20 ΧΡΟΝΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗ ΒΕΝΕΤΙΑ» (1952), το δεύτερο με τίτλο «το ντεκουπάζ και η εξέλιξή του», δημοσιεύτηκε στο Νο 93 (Ιούλιος 1955) της επιθεώρησης «Νέα Έποχή», και το τρίτο στα *CAHIERS DU CINEMA* Νο 1, (1950).

Α. Μπ.

Το 1928, η βουδή τέχνη ήταν στο απόγειό της. Και μπορούμε να καταλάβουμε — αν και όχι να δικαιώσουμε — την απελπισία όλων, ακόμα και των καλύτερων, που παραβρέθηκαν στο γκρέμισμα αυτής της τέλει πολιτείας της εικόνας. Τους φαινόταν ότι στον αισθητικό δρόμο που ακολουθούσε τότε ο κινηματογράφος, είχε γίνει μία τέχνη άψογα προσαρμοσμένη στην «ευχάριστη ένδοληση» της σιωπής και άρα ο ήχητικός ρεαλισμός θα τον έριχνε δίχως άλλο στο χάος.

Πραγματικά τώρα που η χρήση του έχει αποδείξει επαρκώς ότι ο ήχος δεν ήρθε να εξαλείψει την κινηματογραφική Παλαιά Διαθήκη, αλλά να την συμπληρώσει, μπορούμε να βάλουμε το ερώτημα αν η τεχνική επανάσταση που έφερε η ήχητική μπάντα αν-

τιστοιχεί σε αλήθεια σε μία αισθητική επανάσταση. Μ' άλλα λόγια αν τα χρόνια 1928—1930 είναι πραγματικά τα χρόνια της γέννησης ενός νέου κινηματογράφου. Είδομένη από την σκοπιά του ντεκουπάζ, η ιστορία του φιλμ δεν αφήνει πράγματι να φανεί λύση της συνέχειας, όπως θα μπορούσε να πιστέψει κανένας, ανάμεσα στον θουθό και στον όμιλουτνα. Άντίθετα θα μπορούσαμε να διακρίνουμε συγγένειες ανάμεσα σε ορισμένους σκηνοθέτες του 1925 και σε σκηνοθέτες του 1935 και κυρίως της περιόδου 1940—1950. Ανάμεσα π.χ. στον Έριχ φον Στροχάιμ και τον Ζάν Ρενουάρ ή τον Όρσον Γουέλλες, τον Κάρλ Τέοντορ Ντράγιερ και τον Ρομπέρ Μπρεσόν. Και αυτές οι λίγο - πολύ ξεκάθαρες συγγένειες αποδεικνύουν κατ' αρχήν ότι μπορεί να ριχτεί μία γέφυρα πάνω

από το ρήγμα της περιόδου τῶν '30, ὅτι μερικές ἀξίες τοῦ θωθοῦ ἐξακολουθοῦν νά υπάρχουν στόν διμλοῦντα. Ἀλλά κυρίως ἀποδεικνύουν ὅτι ἡ ἀντίθεση θρίσκαται λιγώτερο ἀνάμεσα στόν «θωθό» καί τόν «ὄμιλοῦντα» καί περισσότερο —καί στά δύο εἰδη— ἀνάμεσα σέ οἰκογένειες στυλ, σέ θεμελιακά διαφορετικές ἀντιλήψεις γιά τήν κινηματογραφική ἔκφραση.

Χωρίς νά παραβλέπω τήν σχετικότητα πού οἱ διαστάσεις αὐτῆς τῆς μελέτης ἐπιβάλλουν στήν κριτική ἀπλοποίηση, καί θεωρώντας αὐτή τήν ἀπλοποίηση περισσότερο σάν ὑπόθεση γιά τήν ἐργασία μου παρά σάν ἀντικειμενική ἡ πραγματικότητα, θά διακρίνω μέσα στόν κινηματογράφο τῶν 1920—1940 δύο μεγάλες ἀντίθετες τάσεις: τούς σκηνοθέτες πού πιστεύουν στήν εἰκόνα καί τούς σκηνοθέτες πού πιστεύουν στήν πραγματικότητα.

Λέγοντας «εἰκόνα» ἐννοῶ πολύ γενικά κάθε τί πού μπορεῖ νά προσθέσει στό ἀναπαριστώμενο ἀντικείμενο ἡ ἀ ν α π α ρ ἄ σ τ α σ ῆ του πάνω στήν ὀθόνη. Αὐτή ἡ εἰσφορά εἶναι σύνθετη, ἀλλά μποροῦμε νά τήν ἀναγάγουμε οὐσιαστικά σέ δύο ὁμάδες: τήν πλαστικότητα τῆς εἰκόνας καί τὰ τεχνάσματα τοῦ μοντάζ (πού δέν εἶναι τίποτα ἄλλο ἀπό τήν ὀργάνωση τῶν εἰκόνων μέσα στόν χρόνο). Στήν πλαστικότητα πρέπει νά περιλάβουμε τὸ στυλ τοῦ νεκὸρ καί τοῦ μακιγιάζ, καί σέ ἕνα βαθμὸ τὸ στυλ τοῦ παιζίματος, στά ὅποια φυσικά προστίθεται ὁ φωτισμός, καί τελικά τὸ καθάρισμα πού ὀλοκληρώνει τὴ σύνθεση. «Ὅσο γιά τὸ μοντάζ, πού ὅπως ξέρομε βγήκε κυρίως ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα τοῦ Γκριφίθ, ὁ Ἀντρέ Μαλρὼ ἔγραψε γι' αὐτὸ στήν «Ψυχολογία τοῦ Κινηματογράφου» ὅτι συνιστοῦσε τὴ γένεση τοῦ φιλμ σὲν τέχνη, ὅτι ἦταν δηλαδή αὐτὸ πού τὸ διακρίνει ἀληθινὰ ἀπὸ τήν ζωντανεμένη φωτογραφία, αὐτὸ πού τὸ καθιστᾷ τελικὰ γλώσσα.

Ἡ χρησιμοποίηση τοῦ μοντάζ μπορεῖ νά εἶναι «ἀόρατη», καί αὐτὴ ἦταν ἡ πιὸ συχνὴ περίπτωση στὰ προπολεμικά κλασικά ἀμερικάνικα φιλμ. Ἐδῶ τὸ κομμάτιασμα τῶν πλάνων δέν ἔχει ἄλλο σκοπὸ ἀπὸ τὸ νά ἀναλύσει τὸ ἐπεισόδιο σύμφωνα μὲ τὴν ὕλική ἢ δραματικὴ λογικὴ τῆς σκηνῆς. Αὐτὴ ἡ λογικὴ εἶναι πού κάνει τὴν ἀνάλυση ἀνεπίσθητη. Τὸ μυαλὸ τοῦ θεατῆ δέχεται φυσικά τις λήψεις πού τοῦ προτείνει ὁ σκηνοθέτης γιατί δικαιώνονται ἀπὸ τὴν γεωγραφία τῆς δράσης ἢ τὴν μετατόπιση τοῦ δραματικοῦ ἐνδιαφέροντος.

Ἀλλὰ ἡ οὐδετερότητα αὐτοῦ τοῦ «ἀόρατου» νεκουπάζ δέν παίρνει ὑπ' ὄψη ὅλες τις δυνατότητες τοῦ μοντάζ. Ἀντίθετα, αὐτὲς τις ἐκμεταλλεύονται ἀπόλυτα οἱ τρεῖς μέθοδοι πού γενικά εἶναι γνωστὲς μὲ τὸ ὄνομα «παράλληλο μοντάζ», «ἐπιταχυνόμενο μοντάζ» καί «μοντάζ - ἀτραξιὸν». Δημιουργώντας τὸ παράλληλο μοντάζ, ὁ Γκριφίθ κατάφερε νά ἀποδώσει τὴν χρονικὴ ταύτιση δύο δράσεων, ἀπομακρυσμένων μέσα στόν χῶρο, μὲ μιὰ διαδοχὴ πλάνων τῶν δύο δράσεων. Στόν «Τροχὸ» (LA ROUE 1921-24) ὁ Ἀμπέλ Γκάνς μᾶς δίνει τὴν ψευδαίσθηση τῆς ἐπιτάχυνσης μιᾶς ἀτμομηχανῆς χωρὶς νά καταφύγει σέ ἀληθινὲς εἰκόνες ταχύτητας (γιατί στὸ κάτω - κάτω οἱ

τροχοὶ θά μπορούσαν νά γυρίζουν ἐπὶ τόπου), μόνο μὲ τὸν πολλαπλασιασμὸ πλάνων ὄλο καί περισσότερο σύντομων. Τέλος τὸ μοντάζ - ἀτραξιὸν πού δημιουργήθηκε ἀπὸ τὸν Σ. Μ. Ἀϊζενστάιν καί πού ἡ περιγραφή του εἶναι λιγώτερο εὐκόλη, θά μπορούσε νά ὀριστεῖ χοντρικά σάν ἡ ἐνίσχυση τοῦ νοήματος μιᾶς εἰκόνας μὲ τὴν ἀντιπαράθεση μιᾶς ἄλλης εἰκόνας πού δέν ἀνήκει ἀναγκαστικά στὸ ἴδιο ἐπεισόδιο: π.χ. στήν «Γενικὴ Γραμμὴ» (LIGNE GENERALE 1929) τὸ πυροτέχνημα πού διαδέχεται τὴν εἰκόνα τοῦ ταύρου. Σ' αὐτὴ τὴν ἀκραία μορφή τὸ μοντάζ - ἀτραξιὸν σπάνια χρησιμοποιήθηκε ἀκόμα καί ἀπὸ τὸν δημιουργὸ του, ἀλλὰ μποροῦμε νά θεωρήσουμε ὅτι πολὺ κοντὰ σ' αὐτὸ βρίσκονται πράγματα πού ἐφαρμόζονται πολὺ πιὸ γενικά ὅπως ἡ ἔλλειψη, ἡ σύγκριση ἢ ἡ μεταφορά: π.χ. τὰ ἐσώρουχα ριγμένα πάνω στήν πολυθρόνα στὰ πόδια τοῦ κρεβατιοῦ, ἢ ἀκόμα τὸ γάλα πού χύνεται (QUAI DES ORFEVRES τοῦ Κλουζώ). Φυσικά υπάρχουν ποικίλοι συνδυασμοὶ αὐτῶν τῶν τριῶν μεθόδων.

Ἀλλὰ σέ ὅποιοδήποτε συνδυασμὸ μποροῦμε νά ἀναγνωρίσουμε ἕνα κοινὸ χαρακτηριστικὸ πού εἶναι καί ὁ ὀρισμὸς τοῦ μοντάζ: δημιουργία ἐνὸς νοήματος πού οἱ εἰκόνες δέν τὸ περιέχουν ἀντικειμενικά καί πού θγαίνει ἀπὸ μόνη τὴ σχέση τους. Ἡ περιφημὴ ἐμπειρία τοῦ Κουλέσωφ μὲ τὸ ἴδιο πλάνο τοῦ Μοζούκιν τὸ ὅποιο τὸ χαμόγελο ἔμοιαζε νά ἀλλάζει ἔκφραση ἀνάλογα μὲ τὴν εἰκόνα πού εἶχε προηγηθεῖ, συνοψίζει τέλεια τις ἰδιότητες τοῦ μοντάζ.

Τὰ μοντάζ, τοῦ Κουλέσωφ, τοῦ Ἀϊζενστάιν ἢ τοῦ Γκάνς δέν ἔδειχναν τὸ ἐπεισόδιο: τὸ ὑπαινίσσονταν. Ἀναμφισβήτητα τουλάχιστον τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τους τὰ δανείζονταν ἀπὸ τὴν πραγματικότητα πού ὑποτίθεται ὅτι περιέγραφαν, ἀλλὰ ἡ τελικὴ σημασία τοῦ φιλμ θρίσκόταν πολὺ περισσότερο στήν ὀργάνωση τῶν στοιχείων παρά στὸ ἀντικειμενικὸ τους περιεχόμενο. «Ὅποιος κι ἂν εἶναι ὁ ἀτομικὸς ρεαλισμὸς τῆς εἰκόνας, τὸ ὕλικὸ τῆς ἀφήγησης γεννιέται στήν οὐσία ἀπὸ αὐτὲς τις σχέσεις (χαμογελαστός Μοζούκιν + νεκρὸ παιδί = οἶκτος), δηλαδή ἕνα ἀφηρημένο ἀποτέλεσμα, πού οἱ προϋποθέσεις του δέν ἐνυπάρχουν σέ κανένα ἀπὸ τὰ συγκεκριμένα στοιχεῖα. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο μποροῦμε νά φανταστοῦμε: π.χ. κορίτσια + ἀνθισμένες μηλιές = ἐλπίδα. Οἱ συνδυασμοὶ εἶναι ἀναρίθμητοι. Ἀλλὰ ὄλο ἔχουν αὐτὸ τὸ κοινὸ, ὅτι ὑποβάλλουν τὴν ἰδέα μέσω τῆς μεταφορᾶς ἢ τῆς σύζευξης ἰδεῶν. Ἔτσι ἀνάμεσα στὸ καθαυτὸ σενάριο, ἔσοχο ἀντικείμενο τῆς ἀφήγησης, καί στήν καθαυτὴ εἰκόνα παρεμβάλλεται ἕνας ἐπὶ πλέον κόμπος, ἕνας αἰσθητικὸς «μετασχηματιστής». Τὸ ν ὁ η μ α δέν βρίσκεται στήν εἰκόνα, εἶναι ἡ σκιά τῆς εἰκόνας ὅπως αὐτὴ προβάλλεται, μέσω τοῦ μοντάζ, πάνω στὴ συνείδηση τοῦ θεατῆ.

Ἄς ἀνακεφαλαιώσουμε. Τόσο μὲ τὸ πλαστικὸ περιεχόμενο τῆς εἰκόνας ὅσο καί μὲ τὰ τεχνάσματα τοῦ μοντάζ, ὁ κινηματογράφος διαθέτει ἕνα ὀλόκληρο ἀποθεματικὸ μεθόδων γιά νά ἐπιβάλλει στόν θεατῆ τὴν ἔρμηνεία του τοῦ ἀναπαριστώμενου ἐπεισοδίου. Στὸ



τέλος του θωβού μπορούμε να θεωρήσουμε ότι αυτό το άσπασματικό ήταν συμπληρωμένο. Από τη μία μεριά ο σοβιετικός κινηματογράφος ώθησε την θεωρία και την πρακτική του μοντάζ στις έσχατες συνέπειές τους, ενώ η γερμανική σχολή άσκησε πάνω στην πλαστικότητα της εικόνας (ντεκόρ και φωτισμοί) όλους τους δυνατούς βιασμούς. Όπωςδήποτε πέρα από τον γερμανικό και τον σοβιετικό υπήρχαν τότε και άλλοι υπολογίσιμοι κινηματογράφοι, αλλά τόσο στη Γαλλία, όσο και στη Σουηδία ή την Αμερική δεν φαίνεται να λείπουν τα μέσα για να πεί ότι έχει να πεί. Αν το ουσιαστικό της κινηματογραφικής τέχνης έγκαιται σε ότι μπορούν να προσθέσουν ή πλαστική και το μοντάζ σε μια δοσμένη πραγματικότητα, ή βουθή τέχνη είναι μια τέχνη πλήρης. Ο ήχος δεν θα μπορούσε να παίξει παρά δευτερεύοντα και συμπληρωματικό ρόλο: αντίστιξη της όπτικής εικόνας. Αλλά αυτός ο πιθανός εμπλουτισμός που στην καλύτερη περίπτωση δεν θα μπορούσε να είναι παρά ελάσσων, κινδυνεύει να ζυγίσει βαρεια χάρη στο πλεόνασμα πραγματικότητας που εισάγεται ταυτόχρονα από τον ήχο.

Θεωρήσαμε παρά πάνω ότι η ουσία της κινηματογραφικής τέχνης είναι ο έπρεσιονισμός του μοντάζ και της εικόνας. Και άκριβώς αυτή τη γενικά παραδεκτή αντίληψη άμφισθητούν στο θάθος, ήδη από τον βωβό, σκηνοθέτες σαν τον Έριχ φόν Στροχάιμ, τον Φ. Μ. Μουρνάου ή τον Ρ. Φλάερτυ. Στα έργα τους το μοντάζ δεν παίζει πρακτικά κανένα ρόλο, έξω από

τον καθαρά άρνητικό ρόλο της άναγκαίας εξέλιξης από μια πραγματικότητα υπερβολικά πληθωρική. Η κάμερα δεν μπορεί να τα δεί όλα ταυτόχρονα, αλλά προσπαθεί τουλάχιστον να μην χάσει τίποτα από αυτό που διαλέγει να δεί. Για τον Φλάερτυ, όταν βρίσκεται μπροστά στον Νανούκ που κυνηγάει τη φώκια, αυτό που μετράει είναι ή σχέση άνάμεσα στον Νανούκ και το ζώο, το πραγματικό εδρος της άναμονής. Το μοντάζ θα μπορούσε να υποβάλλει τον χρόνο, ο Φλάερτυ περιορίζεται να μάς δ ε ί ξ ε ι την άναμονή, ή διάρκεια του κυνηγιού είναι ή ίδια ή ουσία της εικόνας, το άληθινό της άντικείμενο. Στο φίλμ λοιπόν αυτό το έπεισόδιο δεν έχει παρά ένα μόνο πλάνο.

Άμφισβάλλει κανένας ότι έτσι γίνεται πολύ πιο συγκινητικό από το ότι με ένα μοντάζ - άτραξιόν;

Ο Μουρνάου ενδιαφέρεται λιγώτερο για τον χρόνο και περισσότερο για την πραγματικότητα του δραματικού χώρου. Τόσο στο «Νοσφεράτου» (1922) όσο και στην «Αύγη» (SUNRISE, 1927), το μοντάζ δεν παίζει άποφασιστικό ρόλο. Αντίθετα θα μπορούσαμε να σκεφτούμε ότι ή πλαστικότητα της εικόνας την φέρνει κοντά σε κάποιον έπρεσιονισμό, αλλά τότε θα βλέπαμε έπιφανειακά τα πράγματα. Η σύνθεση της εικόνας του δεν είναι καθόλου γραφική, δεν προσθέτει τίποτα στην πραγματικότητα, δεν την παραμορφώνει. Αντίθετα προσπαθεί να βγάλει από την πραγματικότητα βαθειές δομές, να κάνει να έμφανιστούν προϋπάρχουσες σχέσεις που γίνονται συνιστώσες του δράματος. Έτσι στο «Ταμπού» (TABOU, 1931), ή είσοδος στο πεδίο από άριστερά ενός ίστιοφόρου ταυτίζεται άπόλυτα με το πεπρωμένο χωρίς ο Μουρνάου να κάνει άπάτες ως προς τον άσθητό



1. *Ρομπέρτο Ροσελίνι:*
«Γερμανία έτος μηδέν».

2. *Όρσον Γουέλλες:*
«Ο πολίτης Καίη».

3. *Όρσον Γουέλλες:*
«Οι μεγαλειώδεις Άμπερσονς».

ρεαλισμό του φιλμ που γυρίστηκε καθ' ολοκληρία σέ φυσικά ντεκόρ.

Άλλά σίγουρα εκείνος που αντιτίθεται περισσότερο τόσο στον εξπρεσιονισμό της εικόνας όσο και στα τεχνάσματα του μοντάζ, είναι ο Στροχάιμ. Σ' αυτόν η πραγματικότητα ομολογεί τὸ νόημά της όπως ο ύποπτος ομολογεί κάτω από τὴν ἀκαταπόνητη ἀνάκριση τοῦ ἀστυνομικοῦ. Ἡ σκηνοθετικὴ του ἀρχὴ εἶναι ἀπλή: κυττάζει τὸν κόσμο ἀπὸ ἀρκετὰ κοντὰ καὶ μὲ ἀρκετὴ ὑπομονὴ ὥστε τελικὰ νὰ ἀποκαλύψει τὴ σκληρότητά του καὶ τὴν ἀσχῆμία του. Θὰ μπορούσαμε θαυμάσια νὰ φανταστοῦμε ἕνα φιλμ τοῦ Στροχάιμ πὸ νὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕνα μόνο πλάνο ὅσο μακρὸ καὶ ὅσο κοντινὸ θέλουμε.

Ἡ ἐκλογή αὐτῶν τῶν τριῶν σκηνοθετῶν δὲν ἐξάντλει τὸ θέμα. Σίγουρα θὰ βρῖσκαμε καὶ σέ ἄλλους, ἐδῶ καὶ κεῖ, στοιχεῖα μὴ ἐξπρεσιονιστικοῦ κινηματογράφου καὶ στὰ ὁποῖα τὸ μοντάζ νὰ μὴ συμμετέχει, καὶ στὸν ἴδιο τὸν Γκρίφιθ ἄλλωστε. Ἄλλὰ αὐτὰ τὰ παραδείγματα ἀρκοῦν ἴσως γιὰ νὰ δείξουν ὅτι ὑπῆρχε, στὴν καρδιά τοῦ βωθοῦ, μιὰ κινηματογραφικὴ τέχνη ἐντελῶς ἀντίθετη ἀπὸ αὐτὴ πὸν ταυτίζεται μὲ τὸν κατ' ἐξοχὴν κινηματογράφο. Μιὰ γλώσσα τῆς ὁποίας ἡ σημαντικὴ καὶ συντακτικὴ μονάδα δὲν εἶναι μὲ κανένα τρόπο τὸ πλάνο. Μιὰ τέχνη στὴν ὁποία ἡ εἰκόνα μετράει κατ' ἀρχὴν ὄχι γι' αὐτὸ πὸν π ρ ο σ θ έ τ ε ι στὴν πραγματικότητα, ἀλλὰ γι' αὐτὸ πὸν ἄ τ ο κ α λ ὄ π τ ε ι ἀπὸ αὐτὴ. Γι' αὐτὴ τὴν τάση ὁ βωθὸς κινηματογράφος δὲν ἦταν στὴν πραγματικότητα παρὰ μιὰ ἀναπηρία: ἡ πραγματικότητα μείον ἕνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα της. Τὰ «Ἀρπακτικά» (GREED, τοῦ Στροχάιμ, 1924) καθὼς καὶ ἡ

«Ζάν ντ' Ἄρκ» (1928), τοῦ Ντράγιερ εἶναι λοιπὸν ἤδη δυνάμει ὀμιλοῦντα φιλμ. Ἄν πάψουμε νὰ θεωροῦμε τὸ μοντάζ καὶ τὴν πλαστικὴ σύνθεση τῆς εἰκόνας ὡς τὴν ἴδια τὴν οὐσία τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, ἡ ἐμφάνιση τοῦ ἤχου δὲν εἶναι πιά ἡ αἰσθητικὴ ρωγμὴ πὸν χωρίζει δυὸ ριζικὰ διαφορετικὲς ὀψεις τῆς ἔβδομης τέχνης. Ἐνας ὀρισμένος κινηματογράφος πίστεψε ὅτι πεθαίνει μὲ τὴν ἡχητικὴ μπάντα. Ἄλλὰ δὲν ἦταν καθόλου «ὁ κινηματογράφος». Τὸ πραγματικὸ ἐπίπεδο διαχωρισμοῦ ἦταν ἄλλο, συνέχισε, καὶ συνεχίζει χωρὶς ρῆξη, νὰ διασχίζει τριανταπέντε χρόνια ἱστορίας τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας.

Ἄφοῦ ἔτσι ἀμφισβητήσαμε τὴν αἰσθητικὴ ἐνότητα τοῦ βωθοῦ κινηματογράφου καὶ τὸν χωρίσαμε σέ δύο τάσεις στενὰ ἐχθρικές, ἄς ἐπανεξετάσουμε τὴν ἱστορία τῶν εἰκοσι τελευταίων χρόνων.

Ἄπὸ τὸ 1930, ὡς τὸ 1940, σ' ὅλον τὸν κόσμο, καὶ ἀρχίζοντας κυρίως ἀπὸ τὴν Ἄμερική, φαίνεται νὰ ἔχει ἀποκατασταθεῖ μιὰ κάποια κοινότητα ἔκφρασης στὴν κινηματογραφικὴ γλώσσα. Εἶναι τότε πὸν πέντε-ἕξι μεγάλα εἶδη θριαμβεύουσιν στὸ Χόλυγουντ καὶ ἐπιθεωρῶνουν τὴν συντριπτικὴ ὑπεροχὴ του: ἡ ἀμερικανικὴ κωμῶδια «Ο κ. Σμιθ στὴ Γερουσία» (τοῦ Φρ. Κάπρα, 1936), τὸ μπουρλέσκ (Οἱ Μάρξ), τὸ μουσικο-χορευτικὸ φιλμ (Φρέντ Ἄσταιρ καὶ Τζίντζερ Ρότζερς, τὰ Ζίγκφριντ Φολίς), τὸ ἀστυνομικὸ - γκαγκστερικὸ φιλμ (SCARFACE, 1932, Χ. Χώκς), «Εἶμαι ἕνας δραπέτης», (I AM A FUGITIVE FROM A



Τζών Φόρντ: «STAGECOACH».

CHAIN GANG — Μέρβιν Λερού, 1932), «Ο καταδότης», (THE INFORMER — Τζών Φόρντ, 1935), το ψυχολογικό δράμα και δράμα ήθων (BACK STREET), (Τζών Στάλ, 1932), JEZEBEL (Γ. Γουάιλερ, 1938), το φανταστικό φιλμ ή τρόμου «Δρ. Τζέκυλ και ο κ. Χάυντ» (Μαμουλιάν, 1932), «Αόρατος Άνθρωπος» (1933, Τζ. Γουέις) «Φρανκεστάιν» (1931, Τζ. Γουέις), το γουέστερν (STAGE COACH) (Τζών Φόρντ, 1939). Ο δεύτερος κινηματογράφος στον κόσμο για την ίδια περίοδο είναι αναμφισβήτητα ο γαλλικός. Η ανωτερότητά του επιβεβαιώνεται σιγά - σιγά σε μία τάση που μπορούμε χοντρικά να ονομάσουμε μαύρο ρεαλισμό ή ποιητικό ρεαλισμό, και στην οποία κυριαρχούν τέσσερα όνοματα: Ζάκ Φεντέρ, Ζάν Ρενουάρ, Μαρσέλ Καρνέ και Ζυλιέν Ντυβιθιέ. Έπειδή ο σκοπός μας δεν είναι να κάνουμε πλήρη αξιολόγηση, δεν θα ήταν πολύ χρήσιμο να σταματήσουμε στον σοβιετικό, στον αγγλικό, στον γερμανικό, ή στον Ιταλικό κινηματογράφο που ή σημασία τους γι' αυτήν την περίοδο είναι λιγότερη από ότι την επόμενη δεκαετία. Όπωσδήποτε η αμερικάνικη και η γαλλική παραγωγή άρκουν για να προσδιορίσουν καθαρά τον προπολεμικό όμιλοιντα κινηματογράφο σαν μία τέχνη που έχει φτάσει στην Ισοροπία και στην ώριμότητά.

Κατ' αρχήν ως προς το περιεχόμενο: μεγάλα είδη με καλά έπεξεργασμένους κανόνες, Ικανά να ευχαριστούν το μεγαλύτερο διεθνές κοινό και να ενδιαφέρουν και μία καλλιεργημένη έλίτ, έφ' όσον δεν ήταν A PRIORI έχθρική ως προς τον κινηματογράφο.

Έπειτα ως προς τη μορφή: στύλ φωτογραφίας και ντεκουπάζ άψογα καθαρά και σύμφωνο με το θέμα. Πλήρης συμφιλίωση εικόνας και ήχου. Ξαναθλέπον-

τας σήμερα φιλμ όπως το JEZEBEL του Γουάιλερ, το STAGE COACH (1939) του Τζών Φόρντ, ή το Ξημερώνει του Μαρσέλ Καρνέ, δοκιμάζουμε το συναίσθημα μιάς τέχνης που έχει βρεί την τέλεια Ισοροπία της, την Ιδανική μορφή Έκφρασής της. Και από την άλλη μεριά θαυμάζουμε, σ' αυτά τά φιλμ, δραματικά και ήθικά θέματα τά όποια ο κινηματογράφος δεν ζωντανέψε ίσως δλοκληρωτικά, αλλά τουλάχιστον τά προώθησε σε ένα καλλιτεχνικό μεγαλείο και μία καλλιτεχνική άποτελεσματικότητα που χωρίς αυτόν δεν θά είχαν γνωρίσει ποτέ. Με λίγα λόγια βρίσκουμε δλα τά χαρακτηριστικά τής πληρότητας μιάς «κλασικής» τέχνης.

Καταλαβαίνω ότι δικαιολογημένα μπορεί να υποστηριχτεί τό έξης: ότι ή πρωτοτυπία του μεταπολεμικού κινηματογράφου σε σχέση με τόν κινηματογράφο του 1939 έχει τήν αίτία της στην προώθηση όρισμένων έθνικών παραγωγών και ιδιαίτερα στην έκθαμβωτική άνηση του Ιταλικού κινηματογράφου και στην έμφάνιση ενός πρωτότυπου και άποδεσμευμένου από τίς χολυγουντιανές έπηροές θρεταννικού κινηματογράφου. Όποτε βγαίνει τό συμπέρασμα ότι τό άληθινά σπουδαίο φαινόμενο τών χρόνων 1940—1950 είναι ή εισαγωγή καινούργιου αίματος, άνεξερεύνητου άκόμα ύλικού. Πού σημαίνει ότι ή άληθινή έπανάσταση Ξγινε πολύ περισσότερο στο επίπεδο τών θεμάτων παρά του στύλ, στο επίπεδο του τί έχει πά και ο κινηματογράφος στον κόσμο μάλλον παρά στον τρόπο που του τό λέει. Μήπως ο «νεο-ρεαλισμός» δεν είναι κατ' αρχήν άνθρωπισμός πριν να είναι σκηνοθετικό στύλ; Και αυτό τό ίδιο τό στύλ δεν προσδιορίζεται στην ούσία σαν αυτο-έξάλειψη μπροστά στην πραγματικότητα;

Άπό τήν άλλη μεριά δεν έχουμε πρόθεση να δόσουμε προτεραιότητα στην μορφή ως προς τό περιεχόμενο. Η τάση «τέχνη για τήν τέχνη» στον κινηματογράφο δεν είναι λιγότερο άιρετική. Κάθε άλλο! Άλλά, σε νέο θέμα, νέα μορφή! Και άκόμα, τό να ξέρουμε πώς μās μιλάει τό φιλμ είναι ένας τρόπος για να καταλάβουμε καλύτερα τί προσπαθεί να μās πεί.

Τό 1938 ή τό 1939 λοιπόν ο όμιλών κινηματογράφος, κυρίως στην Γαλλία και στην Άμερική, γνώριζε μία κάποια κλασική τελειότητα που στηριζόταν από τή μία στο ώριμάσασα δραματικών ειδών έπεξεργασμένων έδω και δέκα χρόνια ή κληρονομημένων από τόν θουδό, και από τήν άλλη στην σταθεροποίηση τών τεχνικών προόδων. Γύρω στά '30 είχαν έμφανιστεί ο ήχος όσο και τά παγχρωματικά φιλμ. Αναμφισβήτητα, ο έξοπλισμός τών στούντιο δεν έπαψε να τελειοποιείται αλλά αυτές οι θελτιώσεις δεν ήταν παρά λεπτομέρειες, καμιά τους δεν άνοιξε ριζικά καινούργιες δυνατότητες στη σκηνοθεσία. Αυτή ή κατάσταση άλλωστε δεν έχει άλλάξει μετά τό 1940, εκτός ίσως σ' ότι άφορά τή φωτογραφία χάρη στην άύξηση τής εύαισθησίας του φιλμ. Τό έγχρωμο φιλμ άναστάτωσε τήν Ισοροπία τών αξιών τής εικόνας, τά υπερ-εύαισθητα φωτογραφικά ύγρά έπέτρεψαν να μετατραπεί τό σχέδιο τής εικόνας. Έλεύθερος να κάνει λήψεις σε στούντιο με πολύ πιό κλειστά διαφράγματα,

ὁ ὄπερατὲρ μπόρεσε, ὅταν χρειάζοταν, νὰ ἐξαλείψει ἀπὸ τὸ πίσω πλάνο τὸ φλὸυ πὺ κατὰ κανόνα ὑπῆρχε. Ἄλλὰ θὰ μπορούσαμε νὰ θροῦμε ἄρκετὰ παλιότερα παραδείγματα χρήσης τοῦ θάθους πεδίου (π.χ. στὸν Ζάν Ρενουάρ): ἦταν πάντα δυνατὸ νὰ ἐπιτευχθεῖ στὰ ἐξωτερικὰ καὶ ἀκόμα καὶ στὸ στούντιο, ἂν ξεπερνιόνταν διάφορες δυσκολίες. Ἄρκει νὰ τὸ ἤθελε κανένας. Ἔτσι πὺ στὸ θάθος δὲν πρόκειται τόσο γιὰ τεχνικὸ πρόβλημα — πὺ ἡ λύση του, εἶναι ἀλήθεια, διευκολύνθηκε τὰ μέγιστα — ὅσο γιὰ μιὰ ἀναζήτηση στυλ — καὶ πάνω σ' αὐτὸ θὰ ἐπανεέλθουμε. Συμπερασματικὰ, μετὰ τὴν ἐκλαίκευση τῆς χρήσης τοῦ ἔγχρωμου φιλμ, τὴν γνώση τῶν τεχνασμάτων τοῦ μικροφώνου καὶ τὴν γενικοποίηση τοῦ γερανοῦ στὸν ἐξοπλισμὸ τῶν στούντιο, μπορούμε νὰ θεωρήσουμε ὅτι οἱ ἀναγκαῖες καὶ ἱκανές συνθήκες γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ τέχνη ἔχουν ἀποκτηθεῖ πιά ἀπὸ τὸ 1930.

Ἄφοῦ πρακτικὰ ἐξαλείφθηκαν οἱ τεχνικοὶ προσδιορισμοί, πρέπει λοιπὸν νὰ ἀναζητήσουμε ἄλλοῦ τὰ σημεῖα καὶ τὶς ἀρχές τῆς ἐξέλιξης τῆς γλώσσας: στὴν ἐπαναμισθῆση τῶν θεμάτων καὶ κατὰ συνέπεια τῶν στυλ τῶν ἀναγκαίων γιὰ τὴν ἔκφρασή τους. Τὸ 1939 ὁ ὁμιλῶν κινηματογράφος εἶχε φτάσει σ' αὐτὸ πὺ οἱ γεωγράφοι ὀνομάζουν τομὴ ἰσοροπίας ἐνὸς ποταμοῦ. Δηλαδή σ' αὐτὴ τὴν ἰδανικὴ μαθηματικὴ καμπύλη πὺ εἶναι ἀποτέλεσμα μιᾶς ἐπαρκούς διάθρωσης. Φτάνοντας στὴν τομὴ του ἰσοροπίας ὁ ποταμὸς κυλάει ἀβίαστα ἀπὸ τὴν πηγὴ του ὡς τὴν ἐκβολὴ του καὶ παύει νὰ σκάβει περισσότερο τὴν κοίτη του. Ἄλλὰ ἐπέρχεται κάποια γεωλογικὴ μετακίνηση πὺ ὑπερυψώνει τὴν ἐπιφάνεια τῆς κοίτης, μεταβάλλει τὸ ὑψόμετρο τῆς πηγῆς: τὸ νερὸ ξαναδουλεύει, εἰσβάλλει στὰ γύρω ἐδάφη, χάνεται, φθείρει, σκάβει. Κάποτε, ἂν πρόκειται γιὰ ἀσβεστοῦχα στρώμα, τα, διαγράφεται μιὰ ὀλότελα καινούργια θολωτὴ ἐπιφάνεια σχεδὸν ἀόρατη ἀπὸ τὴν πεδιάδα ἀλλὰ πολὺπλοκὴ καὶ ταραγμένη ἂν ἀκολουθηθεῖ κανένας τὸν ὑδάτινο δρόμο.

ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΝΤΕΚΟΥ- ΠΑΖ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΟΜΙΛΟΥΝΤΑ

Τὸ 1938 λοιπὸν θρίσκουμε σχεδὸν παντοῦ τὸ ἴδιο εἶδος ντεκουπάζ. Ἄν τὸν τύπο τῶν θουθῶν φιλμ πὺ βασίζονται στὴν πλαστικὴ καὶ στὰ τεχνάσματα τοῦ μοντάζ τὸν ὀνομάσουμε, κάπως συμβατικὰ, «ἐξπρεσιονιστικὸ» ἢ «συμβολικὸ», τὴν νέα μορφή ἀφήγησης θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν χαρακτηρίσουμε «ἀναλυτικὴ» ἢ «δραματικὴ». Γιὰ νὰ ξαναπάρουμε ἕνα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τῆς ἐμπειρίας τοῦ Κουλέσωφ, ἔστω ἕνα σερβιρισμένο τραπέζι καὶ ἕνας ταλαίπωρος πεινασμένος. Γιὰ τὸ 1936 μπορούμε νὰ φαντασθοῦμε τὸ ἔξης ντεκουπάζ:

- 1ον. γενικὸ πλάνο καθράροντας συγχρόνως τὸν ἠθοποιὸ καὶ τὸ τραπέζι,
- 2ον. τράβελινγκ μπροστὰ καταλήγον σὲ ἕνα γκρό-πλάνο τοῦ προσώπου πὺ ἐκφράζει μίγμα θαυμασμοῦ καὶ ἐπιθυμίας,
- 3ον. σειρὰ ἀπὸ γκρό-πλάν τῶν φαγητῶν,



Μέριον Λὲ Ρόν: «Εἶμαι ἕνας δραπέτης».

- 4ον. ἐπιστροφή στὸν ἦρωα, καθραρισμένον ὡς τὰ πόδια, πὺ προχωρεῖ ἀργὰ πρὸς τὴν κάμερα,
- 5ον. ἑλαφρὸ τράβελινγκ πίσω ὡστε νὰ ἐπιτευχθεῖ ἀμερικάνικο πλάνο τοῦ ἠθοποιοῦ πὺ ἀρπάζει μιὰ φτεροῦγα πουλερικοῦ.

Ἄποιοι παραλλαγές κι ἂν φανταστοῦμε σ' αὐτὸ τὸ ντεκουπάζ, θὰ μένουν πάντα μερικὰ κοινὰ σημεῖα:

- 1ον. Ἡ ἀληθοφάνεια τοῦ χώρου, μέσα στὸν ὁποῖον ἡ θέση τοῦ ἦρωα εἶναι πάντα προσδιορισμένη ἀκόμα καὶ ὅταν ἕνα γκρό-πλάν ἀπαλείφει τὸ ντεκόρ.
- 2ον. Ἡ πρόθεση καὶ τὰ ἀποτελέσματα τοῦ ντεκουπάζ εἶναι ἀποκλειστικὰ δραματικὰ ἢ ψυχολογικά.

Μὲ ἄλλα λόγια, παιγμένη σὲ ἕνα θέατρο καὶ εἰδωμένη ἀπὸ ἕνα κάθισμα τῆς πλατείας, αὐτὴ ἡ σκηνὴ θὰ εἶχε ἀκριβῶς τὸ ἴδιο νόημα, τὸ ἐπεισόδιο θὰ ἐξακολουθοῦσε νὰ ὑφίσταται ἀντικειμενικά. Οἱ ἀλλαγές γωνίας λήψης τῆς κάμερας δὲν τοῦ προσθέτουν τίποτα. Παρουσιάζουν μόνο τὴν πραγματικότητα μὲ ἕνα τρόπο πὺ ἀποτελεσματικὸ. Πρῶτα μὲ τὸ νὰ ἐπιτρέπουν νὰ τὴν δοῦμε καλύτερα καὶ ἔπειτα μὲ τὸ νὰ ὑπογραμμίζουν ὅτι ἀξίζει νὰ ὑπογραμμιστεῖ.

Βέβαια ὅπως καὶ ὁ σκηνοθέτης τοῦ θεάτρου ἔτσι καὶ ὁ σκηνοθέτης τοῦ κινηματογράφου διαθέτει ἕνα περιθώριο ἐρμηνείας γιὰ νὰ δώσει τὸ νόημα τῆς δράσης. Ἄλλὰ δὲν πρόκειται παρὰ γιὰ περιθώριο πὺ δὲν θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ μεταβάλλει τὴν τυπικὴ λογικὴ τοῦ ἐπεισοδίου. Ἄς πάρουμε ἀντίθετα τὸ μοντάζ τῶν πέτρινων λιονταριῶν στὸ «Τέλος τῆς Ἁγίας Πετρούπολης» (1927 Πουντόβκιν): μὲ ἐπιδέξια παράθεση, μιὰ σειρὰ ἀγαλμάτων δίνει τὴν ἐντύπωση τοῦ ἴδιου ζώου

Zán Penouáz
«Ἡ μεγάλη χίμαιρα»



πού ἐγείρεται (σάν τὸν λαό). Αὐτὸ τὸ ἀξιοθαύμαστο εὐρήμα τοῦ μοντάζ εἶναι ἀδιανόητο πιά τὸ 1932. Στὸ «FURY» ὁ Φρίντς Λάνγκ, τὸ 1935 ἀκόμα, θάζει μετὰ ἀπὸ μιά σειρά πλάνων γυναικῶν ποὺ χορεύουν κἀν-κἀν, τὴν εἰκόνα ἀπὸ κότες ποὺ κακαρίζουν σὲ ἓνα κοτέτσι. Εἶναι ἓνα κατάλοιπο τοῦ μοντάζ - ἀτραξιὸν ποὺ σοκάρισε ἤδη τὴν ἐποχὴ τοῦ φίλμ, καὶ ποὺ σήμερα φαίνεται ὀλότελα ἕτερογενές μετὰ τὸ ὑπόλοιπο φίλμ. Ἡ τέχνη ἐνὸς Καρνέ, ὅσο ἀποφασιστικὴ κι ἂν εἶναι π.χ. στὴν ἀξιοποίηση τῶν σεναρίων τοῦ «Λιμανιοῦ τῶν Ἀποκλήρων» (1938) καὶ τοῦ «Ἐημερώνει», τὸ ντεκουπάζ του παραμένει στὸ ἐπίπεδο τῆς πραγματικότητας ποὺ ἀναλύει, δὲν εἶναι πρᾶ ἓνας τρόπος καλῆς δράσης αὐτῆς τῆς πραγματικότητας. Γι' αὐτὸ βλέπουμε νὰ ἐξαφανίζονται σχεδὸν ὀλότελα τὰ δρατὰ τρῦκ, ὅπως ἡ διπλοτυπία, καὶ ἀκόμα, κυρίως στὴν Ἀμερικὴ, τὸ γκρό - πλάν ποὺ τὸ ὑπερβολικὰ θίαιο φυσικὸ ἐμφέ του κάνει αἰσθητὸ τὸ μοντάζ. Στὴν τυπικὴ ἀμερικάνικη κωμῶδια, ὁ σκηνοθέτης ἐπιστρέφει ὅποτε μπορεῖ στὸ καδράρισμα τῶν ἡρώων πάνω ἀπὸ τὰ γόνατα, ποὺ ἀποδεικνύεται ὅτι εἶναι τὸ πιὸ σύμφωνο μετὰ τὴν αὐθόρμητη προσοχὴ τοῦ θεατῆ, τὸ φυσικὸ σημεῖο ἰσοροπίας τῆς πνευματικῆς του ἀνάπαυσης.

Στὴν πραγματικότητά αὐτὴ ἡ πρακτικὴ τοῦ μοντάζ ἔχει τὶς ρίζες της στὸ θωθὸ κινηματογράφο. Αὐτὸν τὸν ρόλο παίζει π.χ. στὸ «Σπασμένο Κρίνο» τοῦ Γκρίφιθ (γιατὶ μετὰ τὴ «Μισαλλοδοξία» (1916), ὁ Γκρίφιθ εἰσήγαγε ἤδη αὐτὴ τὴ συνθετικὴ ἀντίληψη τοῦ μοντάζ ποὺ ὁ σοβιετικὸς κινηματογράφος θὰ τὴν ὠθήσει στὶς ἔσχατες συνέπειές της καὶ ποὺ θρίσκειται νὰ ἔχει γινεῖ ἀποδεκτὴ, ἂν καὶ λιγότερο ἀποκλειστικά, λίγο πολὺ παντοῦ, στὸ τέλος τοῦ θωθοῦ). Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα καταλαβαίνουμε πῶς ἡ ἠχητικὴ εἰκόνα, πολὺ λιγότε-

ρο εὐέλκτικη ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ εἰκόνα, ἔφερε τὸ μοντάζ πρὸς τὸν ρεαλισμὸ, ἐξαλείφοντας ὄλο καὶ περισσότερο ἔδσο τὸν πλαστικὸ ἐξπρεσιονισμὸ ὅσο καὶ τὶς συμβολικὲς σχέσεις ἀνάμεσα στὶς εἰκόνας.

Ἔτσι, κατὰ τὸ 1938, τὰ φίλμ ντεκουπαρίζταν στὴν πραγματικότητά σχεδὸν ὄλα σύμφωνα μετὰ τὶς ἴδιες ἀρχές. Ἡ ἱστορία περιγραφόταν μετὰ μιά διαδοχὴ πλάνων ποὺ ὁ ἀριθμὸς τους ποικίλλει σχετικὰ λίγο (γύρω στὰ 600). Ἡ χαρακτηριστικὴ τεχνικὴ αὐτοῦ τοῦ ντεκουπάζ ἦταν τὸ σάν - κόντρ - σάν: δηλαδή, σὲ ἓναν διάλογο π.χ., ἡ ἐναλασσόμενη γωνία λήψης —σύμφωνα μετὰ τὴν λογικὴ τοῦ κειμένου— ἀπὸ τὸν ἓνα συνομιλητὴ στὸν ἄλλον.

Αὐτὸν τὸν τύπο ντεκουπάζ, ποὺ ταίριαζε τέλεια στὰ καλύτερα φίλμ τῶν ἐτῶν 30-39, ἤρθε νὰ τὸν ἀμφισθετήσῃ τὸ ντεκουπάζ σὲ θάθος πεδίου τοῦ Ὁρσον Γουέλλες καὶ τοῦ Γουίλιαμ Γουάιλερ.

Ἡ περίπτωση τοῦ «Πολίτη Καίην» (1941), εἶναι ἤδη πασίγνωστη. Χάρη στὸ θάθος πεδίου, ὀλόκληρες σκηνές δίνονται σὲ μιά μόνη λήψη, ἐνῶ ἡ κάμερα μένει ἀκίνητη. Τὰ δραματικὰ ἐμφέ, ποὺ ἄλλοτε περιέμεναν νὰ τὰ δώσει τὸ μοντάζ, ἐδῶ γεννιοῦνται ὄλα ἀπὸ τὴν μετακίνηση τῶν ἠθοποιῶν μέσα στὸ κάδρο ποὺ ἔχει ἐπιλεγεῖ ἄπαξ. Βέβαια ὁ Ὁρσον Γουέλλες δὲν «ἀνακάλυψε» τὸ θάθος πεδίου—ὅπως καὶ ὁ Γκρίφιθ δὲν «ἀνακάλυψε» τὸ γκρό - πλάν: ὄλοι οἱ πρωτοπόροι τοῦ κινηματογράφου τὸ χρησιμοποιοῦσαν, καὶ δικαιολογημένα. Τὸ φλοῦ στὴν εἰκόνα δὲν ἐμφανίστηκε παρὰ μετὰ τὸ μοντάζ. Δὲν ἦταν μόνον μιά τεχνικὴ ὑποταγὴ ποὺ προέρχονταν ἀπὸ τὴν χρῆση τῶν ἐπάλληλων πλάνων, ἀλλὰ ἡ λογικὴ συνέπεια τοῦ μοντάζ, τὸ πλαστικὸ ἰσοδύναμο. Ἄν σὲ μιά στιγμὴ τῆς δράσης, ὅπως π.χ. στὸ ντεκουπάζ ποὺ φανταστήκαμε πιὸ πάνω, ὁ σκηνοθέ-



“Έρχομαι φόν Στροχάμι
 «Τὰ άρπαχτικά» *Α. Ρενουάρ*

της κάνει ένα γκρό-πλάν μιάς φρουτιέρας, είναι φυσικό νά τήν απομονώσει καί μέσα στόν χώρο μέ τήν έστίαση. Τό φλου τών πίσω πλάνων δυναμώνει λοιπόν τό έμφέ τοῦ μοντάζ, δέν ανήκει στό στυλ τής φωτογραφίας παρά μόνο συμπληρωματικά, ανήκει κυρίως στό στυλ τής αφήγησης. “Ηδη ό Ζάν Ρενουάρ τό είχε καταλάβει τέλεια όταν έγραφε τό 1938, δηλ. μετά τό «Ανθρώπινο Κτήνος» (1938) καί τή «Μεγάλη Χίμαιρα καί πριν από τόν «Κανόνα τοῦ παιχνιδιού». «Όσο προχωράω στή δουλειά μου όλο καί οδηγούμαι στό νά κάνω σκηνοθεσία σέ θάθος ώς πρὸς τήν όθόνη, όλο καί περισσότερο εγκαταλείπω τήν προσεγμένη τοποθέτηση δυό ήθοποιῶν έναντι έναντι στόν άλλον μπροστά στήν κάμερα όπως μπροστά στόν φωτογράφο». Καί πράγματι αν αναζητήσουμε έναν πρόδρομο τοῦ “Όρσον Γουέλλες, αὐτός δέν είναι ό Λουί Λυμιέρ ή ό ΖΕCCA, αλλά ό Ζάν Ρενουάρ. Στά έργα τοῦ Ρενουάρ ή αναζήτηση τής σύνθεσης στό θάθος τής εικόνας αντιστοιχεί πραγματικά σέ μερική κατάργηση τοῦ μοντάζ, πού αντικαθίσταται από συχνά πανοραμική καί από εισόδους στό πεδίο. Προϋποθέτει τόν σεβασμό τής συνέχειας τοῦ δραματικοῦ χώρου καί φυσικά τής διάρκειάς του.

Είναι προφανές, γιά όποιον ξέρει νά βλέπει, ότι τά πλάν-σεκάνς τοῦ Γουέλλες στούς «Μεγαλειώδεις “Αμπερσονς» (THE MAGNIFICENT AMBERSONS, 1942), δέν είναι καθόλου ή παθητική «καταγραφή» μιᾶς δράσης φωτογραφημένη σέ ένα κάδρο, αλλά αντίθετα ότι ή άρνηση κοματιασματος τοῦ επεισοδίου είναι μιᾶ θετική ενέργεια πού τό έμφέ τής είναι ανώτερο από εκείνο πού θά μπορούσε νά παράγει τό κλασικό ντεκουπάζ.

“Αρκεί νά συγκρίνουμε δυό φωτογραφίες σέ θά-

θος πεδίου, τήν μιᾶ από φίλμ τοῦ 1910, τήν άλλη από ένα φίλμ τοῦ Γουέλλες ή τοῦ Γουάιλερ, γιά νά καταλάβουμε κοιτάζοντας καί μόνο τήν εικόνα, έστω καί αποχωρισμένη από τό φίλμ, ότι ή λειτουργία τους είναι έντελῶς άλλη. Τό καθράρισμα τοῦ 1910 ταυτίζεται πρακτικά μέ τόν τέταρτο τοίχο τής σκηνής τοῦ θεάτρου ή τουλάχιστον στό έξωτερικά, μέ τό καλύτερο σημεῖο δράσης τής δράσης, ενώ στή δεύτερη περίπτωση τό ντεκόρ, ό φωτισμός καί ή γωνία λήψης υποβάλλουν μιᾶ διαφορετική θεώρηση. Στήν επιφάνεια τής όθόνης, ό σκηνοθέτης καί ό σπερατέρ μόρεσαν νά στήσουν μιᾶ δραματική σκακιέρα από τήν όποία δέν λείπει καμιά λεπτομέρεια. Τό πιό καθάρό, αν όχι τό πιό πρωτότυπο, παράδειγμα τό θρίσκουμε στίς «Μικρές “Αλεπούδες» (Γ. Γουάιλερ, 1914) όπου ό σκηνοθεσία έχει τήν αὐστηρότητα ενός σχεδίου καί δείχνει όλες τίς όψεις ενός αντικείμενου (στά έργα τοῦ Γουέλλες ή μπαρόκ πληθωρικότητα κάνει τήν ανάλυση πιό πολύπλοκη). “Η τοποθέτηση ενός αντικείμενου σέ σχέση μέ τά πρόσωπα είναι τέτοια πού ό θεατής δέν ν μ π ο ρ ε ῖ νά μήν διακρίνει τήν σημασία του. Σημασία πού τό μοντάζ θά έδινε λεπτομερικά σέ ένα ξετύλιγμα διαδοχικῶν πλάνων.

Μ’ άλλα λόγια τό σέ θάθος πεδίου πλάνο-σεκάνς τοῦ σύγχρονου σκηνοθέτη δέν εγκαταλείπει τό μοντάζ —πὼς άλλωστε θά μπορούσε νά τό κάνει χωρίς νά γυρίσει στό πρωτόγονο ψελίσματα— αλλά τό ενσωματώνει στήν πλαστική του. “Η αφήγηση τοῦ Γουέλλες ή τοῦ Γουάιλερ δέν είναι λιγότερο έξωστρεφής από τοῦ Τζών Φόρντ, αλλά έναντι στόν Φόρντ έχει τό πλεονέκτημα νά μήν άμελεί τά ιδιαίτερα έμφέ πού μπορούν νά προκύψουν από τήν ένότητα τής εικόνας μέσα στόν χρόνο καί μέσα στόν χώρο. Δέν εί-



Φρίντριχ - Βίλχελμ Μουρνάου: «Η αυγή».

να πράγματι καθόλου αδιάφορο (τουλάχιστον σε ένα έργο που έχει κατακτήσει ένα στυλ) αν ένα επεισόδιο αναλύεται σε αποσπάσματα ή αναπαρίσταται στην φυσική του ένδοξη. Προφανώς θα ήταν παράλογο να άρνηθοίμε τις αποφασιστικές προόδους που επέφερε ή χρήση του μοντάζ στην γλώσσα της θόνης, αλλά αυτές οι πρόοδοι αποκτήθηκαν σε θάρρος άλλων αξιών, όχι λιγότερο ιδιαίτερα κινηματογραφικών.

Νά γιατί τὸ θάθος πεδίου δέν εἶναι μέθοδος τοῦ ὀπερατέρ, ὅπως ἡ χρήση τῶν φίλτρων ἢ τὸ τάδε στυλ φωτισμοῦ, ἀλλὰ κεφαλαιώδης κατάκτηση τῆς σκηνοθεσίας: διαλεκτικὴ πρόοδος στὴν ἱστορία τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας.

Καὶ δέν εἶναι μόνο τυπικὴ πρόοδος. Τὸ θάθος πεδίου καλὰ χρησιμοποιημένο δέν εἶναι μόνο ἕνας τρόπος πιὸ οἰκονομικός, πιὸ ἀπλὸς καὶ πιὸ κομψὸς γιὰ τὴν ἀξιοποίηση τοῦ επεισοδίου· πέρα ἀπὸ τὶς δομικὲς τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας, ἐπιρεάζει τὶς νοητικὲς σχέσεις τοῦ θεατῆ μὲ τὴν εἰκόνα, καὶ κατὰ συνέπεια μεταβάλλει τὸ νόημα τοῦ θεάματος.

Ἡ ἀνάλυση τῶν ψυχολογικῶν παραλλαγῶν αὐτῶν τῶν σχέσεων, καὶ ἀκόμα τῶν αἰσθητικῶν τους συνεπειῶν, θγαίνει ἔξω ἀπὸ τὰ ὄρια αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου, ἀλλὰ θὰ ἀρκοῦσε ἴσως νὰ παρατηρήσουμε χοντρικά:

1ον. ὅτι τὸ θάθος πεδίου θάζει τὸν θεατῆ σὲ μιὰ σχέση μὲ τὴν εἰκόνα πού εἶναι πιὸ κοντὰ στὴν σχέση πρὸς τὸ θεατῆ ἔχει μὲ τὴν πραγματικότητα. Εἶναι λοιπὸν σωστὸ νὰ ποῦμε ὅτι ἀνεξάρτητα ἀκόμα ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τῆς εἰκόνας, ἡ δομὴ τῆς εἶναι πιὸ ρεαλιστικὴ.

2ον. Ὅτι ἐπομένως συνεπάγεται μιὰ πιὸ ἐνεργητικὴ διανοητικὴ στάση καὶ μάλιστα μιὰ θετικὴ συνεισφορά τοῦ θεατῆ στὴ σκηνοθεσία. Ἐνῶ στὸ ἀναλυτι-

κὸ μοντάζ δέν ἔχει παρὰ νὰ ἀκολουθήσει τὸν ὁδηγὸ, νὰ προσαρμόσει τὴν προσοχὴ τοῦ στὴν προσοχὴ τοῦ σκηνοθέτη πού διαλέγει γι' αὐτὸν τί πρέπει νὰ δεῖ, ἐδῶ τοῦ ἀνατίθεται ἕνα μίνιμουμ προσωπικῆς ἐκλογῆς. Ἀπὸ τὴν προσοχὴ τοῦ καὶ τὴν θέλησή του ἐξαρτᾶται ἐν μέρει τὸ νὰ ἔχει νόημα ἡ εἰκόνα.

3ον. Ἀπὸ τὶς δυὸ προηγούμενες προτάσεις, ψυχολογικῆς τάξης, προκύπτει μιὰ τρίτη πού μπορούμε νὰ τὴν χαρακτηρίσουμε μεταφυσικὴ.

Ἀναλύοντας τὴν πραγματικότητα, τὸ μοντάζ ὑπέθετε, ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν φύση του, τὴν νοηματικὴ ἐνότητα τοῦ δραματικοῦ επεισοδίου. Ἀναμφίβολα ἦταν δυνατό νὰ γίνε ἀνάλυση ἀπὸ ἄλλον δρόμο, ἀλλὰ τότε θὰ ἦταν ἄλλο φίλμ. Τελικά, τόσο στὴν οὐσία ὅσο καὶ ἀπὸ τὴν φύση του, τὸ μοντάζ ἀντιτίθεται στὴν ἔκφραση τοῦ διαφορούμενου. Ἡ ἐμπειρία τοῦ Κουλεσῶφ τὸ ἀποδεικνύει ἀκριβῶς μὲ τὸ παράλογο, δίνοντας κάθε φορὰ ἕνα συγκεκριμένο νόημα στὸ πρόσωπο πού ἡ διαφορούμενη ἔκφρασή του ἐπιτρέπει αὐτὲς τὶς τρεῖς διαδοχικὰ ἀποκλειστικὲς ἐρμηνείες.

Ἀντίθετα, τὸ θάθος πεδίου ξαναθάζει τὸ διαφορούμενο στὴν δομὴ τῆς εἰκόνας, ἀν ὄχι σὰν ἀναγκαιότητα (τὰ φίλμ τοῦ Γουάιλερ δέν εἶναι καθόλου διαφορούμενα), τουλάχιστον σὰν δυνατότητα. Νά γιατί δέν εἶναι ὑπερβολὴ νὰ ποῦμε ὅτι δέν θὰ μπορούσε νὰ φανταστεῖ κανένας τὸ «Πολίτη Καίη» παρὰ σὲ θάθος πεδίου. Ἡ ἀθεβαιότητα στὴν ὁποία μένουμε ὡς πρὸς τὸ διανοητικὸ κλειδί ἢ τὴν ἐρμηνεία θρίσκεται κατ' ἀρχὴν μέσα στὸ ἴδιο τὸ σχέδιο τῆς εἰκόνας.

Ὅχι ὅτι ὁ Γουέλλες ἀποφεύγει νὰ ἀνατρέχει στὶς ἐξπρεσιονιστικὲς μεθόδους τοῦ μοντάζ, ἀλλὰ ἀκριβῶς ἡ ἐπισοδιακὴ χρησιμοποίησή τους ἀνάμεσα στὰ πλάνια σεκάνας σὲ θάθος πεδίου, τοὺς ἀποδίδει ἕνα καινούργιο νόημα. Τὸ μοντάζ συνιστοῦσε ἄλλοτε τὸ ἴδιο τὸ ὄλυκο τοῦ κινηματογράφου, τὸν ἴσο τοῦ σεναρίου. Στὸν «Πολίτη Καίη» μιὰ ἀλυσίδα διπλοτυπιῶν ἀντιτίθεται στὴ συνέχεια μιᾶς σκηνῆς δοσμένης σὲ μιὰ μόνη λήψη, εἶναι ἕνας ἄλλος φανερὰ ἀφηρημένος τρόπος τῆς ἀφήγησης. Τὸ ἐπιταχυνόμενο μοντάζ ξεγέλαγε τὸν χρόνον καὶ τὸν χώρο, τὸ μοντάζ τοῦ Γουέλλες δέν προσπαθεῖ νὰ μᾶς ξεγελάσει, ἀντίθετα προτείνει σὰν χρονικὴ συμπίκνωση, τὸ ἰσοδύναμο π.χ. τοῦ γαλλικοῦ παρατατικοῦ. Ἔτσι τὸ «γρήγορο μοντάζ» καὶ τὸ μοντάζ - ἀτραξιὸν οἱ διπλοτυπίες πού ὁ ὀμιλῶν δέν εἶχε χρησιμοποιήσει ἐδῶ καὶ δέκα χρόνια, ξαναβρίσκουν μιὰ ἐνδεχόμενη χρῆση σὲ σχέση μὲ τὸν χρονικὸ ρεαλισμὸ ἐνὸς κινηματογράφου χωρὶς μοντάζ. Ἄν σταματήσουμε στὴν περίπτωση τοῦ Γουέλλες εἶναι ἐπειδὴ ἡ χρονολογία τῆς εμφάνισής του στὸ κινηματογραφικὸ στερέωμα (1941) σημαδεύει τὴν ἀρχὴ μιᾶς νέας περιόδου, καθὼς καὶ ἐπειδὴ ἡ περίπτωσή του εἶναι ἡ πιὸ θεαματικὴ καὶ ἡ πιὸ σημαδιακὴ ἀκόμα καὶ στὶς ὑπερβολές τῆς. Ἀλλὰ ὁ «Πολίτη Καίη» ἐντάσσεται σὲ ἕνα συνολικὸ κίνημα, σὲ μιὰ εὐρεία γεωλογικὴ μετατόπιση τῶν καθιερωμένων τοῦ κινηματογράφου, πού ἐπιθεβαιώνει λίγο-πολύ παντοῦ, κατὰ κάποιον τρόπο, αὐτὴ τὴν ἐπανάσταση τῆς γλώσσας.

Θὰ μπορούσα νὰ θρῶ ἐπιθεβαιώσει, ἀπὸ ἄλλους δρόμους, στὸν Ἰταλικὸ κινηματογράφου. Στὸ «Παϊζά» καὶ στὸ «Γερμανία ἔτος μηδέν» τοῦ Ρ. Ροσελίνι καὶ στὸ

«Κλέφτης ποδηλάτων» του Β. ντέ Σίκα, ο Ιταλικός νεο-ρεαλισμός αντιτίθεται στις προηγούμενες μορφές του κινηματογραφικού ρεαλισμού με το ξεγύμνωμα από κάθε εξπρεσιονισμό και, ιδιαίτερα, με την ολοκληρωτική απουσία εφέ που να όφειλονται στο μοντάζ. «Ο πω-ο Γουέλλες, και παρά τις αντιθέσεις στο στύλ, ο νεο-ρεαλισμός τείνει να προσδώσει στο φιλμ το αίσθημα του διαφορούμενου που υπάρχει στην πραγματικότητα. Η έγνοια του Ροσελίνι μπροστά στο πρόσωπο του παιδιού στο «Γερμανία έτος μηδέν» είναι άκριβως αντίθετη από την φροντίδα του Κουλεσώφ μπροστά στο γρό-πλάν του Μοζούκιν. Το ζήτημα είναι να διαφυλάξει το μυστήριό του. Το γεγονός ότι η νεο-ρεαλιστική εξέλιξη δεν φαίνεται στην αρχή να μεταφράζεται, όπως στην Αμερική, σε κάποια επανάσταση στην τεχνική του ντεκουπάζ, δεν πρέπει να μας ξεγελάει. Υπάρχουν διάφορα μέσα για να επιτευχθεί ο ίδιος σκοπός. Τα μέσα του Ροσελίνι και του ντέ Σίκα είναι λιγότερο θεαματικά αλλά και αυτά αποβλέπουν να εκμηδενίσουν το μοντάζ και να περάσουν στην όθνη την αληθινή συνέχεια της πραγματικότητας. Το όνειρο του Τζαβατίνι, είναι να γυρίσει 90 λεπτά από τη ζωή ενός ανθρώπου στον όποιον δεν συμβαίνει τίποτα! Ο πιο «εστέτ» από τους νεο-ρεαλιστές, ο Λουκίνο Βισκόντι, άποκόλυψε τόσο καθαρά όσο και ο Γουέλλες το θασικό σχέδιο της τέχνης του στο «Η γη τρέμει», φιλμ που αποτελείται σχεδόν αποκλειστικά από πλάνα-σεκάνς, όπου η έγνοια για άγκάλιασμα της δόλητας του έπισόδιου μεταφράζεται σε θάθος πεδίου και σε άτλειεια πανοραμίκ.

Αλλά δεν θα ήταν δυνατό να αναφέρουμε όλα τα φιλμ που συμμετέχουν σ' αυτήν την εξέλιξη της γλώσσας μετά το 1940. Είναι καιρός να επιχειρήσουμε μία σύνθεση αυτών των σκέψεων. Τα δέκα τελευταία χρόνια μας φαίνεται ότι σημαδεύουν αποφασιστικές πρόδους στον τομέα της κινηματογραφικής έκφρασης. Επίτηδες φανήκαμε να χάνουμε από μπροστά μας μετά το 1930 την τάση του θωθού που έκφραζαν ιδιαίτερα ο Στροχάιμ, ο Μουρνάου, ο Φλάρεττ και ο Ντράγιερ. Όχι επειδή μας φάνηκε να σθήνει με τον όμιλούντα. Γιατί αντίθετα νομίζουμε ότι αντιπροσώπευε την πιο γόνιμη φλέβα του λεγόμενου θωθού κινηματογράφου, την μόνη που, άκριβως επειδή η ουσία της αισθητικής της δεν ήταν δεμένη με το μοντάζ, έπιζητούσε τον ήχητικό ρεαλισμό σαν μία φυσική προέκταση. Αλλά είναι αλήθεια ότι από το 1930 ως το 1940 ο όμιλών δεν όφειλε τίποτα σ' αυτήν την τάση έξω από την ένδοξη και άναδρομικά προφητική εξαίρεση του Ζάν Ρενουάρ, τον μόνον που οι σκηνοθετικές αναζητήσεις του προσπαθούν ως τον «Κανόνα του παιχνιδιού» να ξεαναβρούν, πέρα από τις εύκολιες του μοντάζ, το μυστικό μιάς κινηματογραφικής αφήγησης που να μπορεί να εκφράζει τα πάντα χωρίς να κοματιάσει τον κόσμο, να ανακαλύπτει το κρυφό νόημα των όντων και των πραγμάτων χωρίς να σπάει την φυσική ένότητα.

Δεν πρόκειται θέβια να διαγράψουμε τον κινηματογράφο των 1930-1940, πράγμα που θα το διέψευδε άλλωστε η παρουσία μερικών άριστουργημάτων. Το ζήτημα είναι μόνο να εισαγάγουμε την ιδέα μιάς

διαλεκτικής προόδου της όποιας ο μεγάλος κόμβος σημειώνεται στην δεκαετία των '40. Είναι αλήθεια ότι ο όμιλών σήμανε το τέλος μιάς όρισμένης αισθητικής την κινηματογραφικής γλώσσας, αλλά μόνο αυτής της γλώσσας που τον απομάκρυνε περισσότερο από την ρεαλιστική άποστολή του. Από το μοντάζ ο όμιλών διατήρησε το ουσιαστικό, την άσυνεχη περιγραφή και την δραματική άνάλυση του έπεισοδιού. Έγκατάλειψε την μεταφορά και τον συμβολισμό για να έπιδοθεί στη χίμαιρα της αντικειμενικής άναπαράστασης. Ο εξπρεσιονισμός του μοντάζ έγκαταλείφθηκε σχεδόν ολοκληρωτικά, αλλά ο σχετικός ρεαλισμός του στύλ του ντεκουπάζ που θριαμβεύει γενικά γύρω στα 1937, είχε έγγενή όρια που δεν μπορούσαμε να τα διακρίνουμε όσο τα θέματα που χειριζόταν του ταίριαζαν τέλεια. Όπως με την άμερικάνικη κωμωδία που έφτασε στην τελειότητα της στα πλαίσια ενός ντεκουπάζ στο όποιο ο χρονικός ρεαλισμός δεν έπαιζε κανένα ρόλο. Ούσιαστικά λογική, όπως το θωντεβίλ και τα λογοπαίγνια, τέλεια συμβατική στο ήθικό και κοινωνιολογικό περιεχόμενο της, η άμερικάνικη κωμωδία είχε μόνο να κερδίσει από την περιγραφική και γραμμική αούτηρότητα, από τα ρυθμικά τεχνάσματα του κλασικού μοντάζ.

Αναμφισβήτητα, εδώ και δέκα χρόνια ο κινηματογράφος ξεαναδένει λιγότερο ή περισσότερο συνειδητά με την τάση Στροχάιμ - Μουρνάου κυρίως, τάση που είχε σχεδόν όλοτετα εκλείψει από το 1930 ως το 1940. Αλλά δεν περιορίζεται μόνο στο να την προεκτείνει. Άντλει από αυτήν το μυστικό μιάς ρεαλιστικής άναζωογόνησης της αφήγησης. Η αφήγηση ξεαναγίνεται ίκανή να ένωματώσει τον πραγματικό χρόνο των πραγμάτων, την διάρκεια των έπεισοδιών, που το κλασικό ντεκουπάζ τον άντικαθιστούσε δόλια με έναν χρόνο διανοητικό και άφηρημένο. Αλλά τις κατακτήσεις του μοντάζ όχι μόνο δεν τις εξαλείφει όριστικά, αλλά αντίθετα τους δίνει μιά σχετικότητα και ένα νόημα. Αν είναι δυνατό να έπιτευχθεί επί πλέον άφαιρεση, αυτό γίνεται σε σχέση με τον αυξανόμενο ρεαλισμό της εικόνας. Το ρεπερτόριο του στύλ ενός σκηνοθέτη σαν τον Χίτσκοκ π.χ., άπλώνεται από το σκέτο ντοκουμέντο ως τις διπλοτυπίες και τα πολύ κοντινά πλάνα. Αλλά τα γκρό-πλάν του Χίτσκοκ δεν είναι τα γκρό-πλάν που έχει ο Σ. ντέ Μίλλ στο «THE CHEAT» (1915). Δεν είναι παρά μιά όψη του στύλ άνάμεσα στις άλλες. Με άλλα λόγια, τον καιρό του θωθού το μοντάζ ό π α ν ι ν ί σ σ ο ν τ α ν αυτό που ήθελε να πει ο σκηνοθέτης, το 1938 το ντεκουπάζ π ε ρ ι έ γ ρ α φ ε , σήματα τέλος μπορούμε να πούμε ότι ο σκηνοθέτης γ ρ ά φ ε ι άπ' ευθείας σε κινηματογράφο. Η εικόνα —ή πλαστική δομή της, ή όργάνωσή της μέσα στο χρόνο— επειδή στηρίζεται σε ένα μεγαλύτερο ρεαλισμό, διαθέτει πολύ περισσότερα μέσα για να σκαλλοει, να άλλάξει από τα μέσα την πραγματικότητα. Ο κινηματογραφιστής δεν είναι πιά μόνο ο άνταγωνιστής του ζωγράφου ή του δραματούργου, αλλά επί τέλος είναι ίσος με τον μιστοιογράφο.

Μετάφραση: ΜΠΑΜΠΗΣ ΚΟΛΩΝΙΑΣ

ΜΑΓΙΑΚΟΦΣΚΙ - ΒΕΡΤΩΦ

του Μπερνάρ Άιζενστάιτς

Ο Ντζίγκα Βερτώφ πλησίασε τόν κινηματογράφο με την Όκτωβριανή Έπανάσταση. Την άνοιξη του 1918 μπαίνει στη διάθεση της Επιτροπής Κινηματογράφου (Κίνο - Κομίτετ) της Μόσχας, και αναλαμβάνει τη διεύθυνση των πρώτων κινηματογραφικών επικαίρων της κυβέρνησης των Σοβιετ. Από δω και στο εξής όλη του η ζωή ήταν αφιερωμένη στην οικοδόμηση μις κομμουνιστικής κινηματογραφίας.

Άλλά ο Βερτώφ, από οικογένεια διανοουμένων, θα μείνει για πάντα σηματοδωμένος από τις φουτουριστικές εμπειρίες της νιότης του, χωρίς ποτέ να βρει σ' αυτές αντίφαση με την πολιτική του στρατεύση. Ο βιογράφος του, Ν.Π. Άμπράκωφ δεν κατάφερε να βρει σ' όλα του τα γραπτά παρά ένα μόνο χειρόγραφο που να μοιάζει με κριτική των άκροτήτων της νεότητας. Στην πραγματικότητα αυτές οι άκρότητες είναι άδιαχώριστες, γι' αυτόν, από τη συμμετοχή του στην επανάσταση.

«...Ανακάλυψη των φανταστικών μυθιστορημάτων, δοκιμών, ποιημάτων, επιγραμμάτων και σατιρών σε στίχους.

«...Μετά, από την εφηβική ηλικία, αυτό μεταράπηκε σε αληθινό πάθος για το μοντάζ των στενογραφημάτων. Σε ενδιαφέρον για τη δυνατότητα μεταγραφής του ντοκυμανταριστικού ήχου. Σε πειράματα μεταγραφής με λέξεις και γράμματα του θορύβου ενός καταράχη, ενός πρωιονιστηρίου κλπ. Στο «άκουστικό μου εργαστήριο» δημιουργούσα πραγματικές συνθέσεις και λέξεις - μοντάζ μουσικο-λογιστηρικές.

«...Σε συνείδηση, την άνοιξη του 1918 — αγκά-

λιασμα του κινηματογράφου. Αρχή της δουλειάς στην εφημερίδα «Κίνο - Νενιέλια». Σκέψεις πάνω στο όπλιμένο μάτι, στο ρόλο της κάμερας στην εξερεύνηση της ζωής...»

Η σύγκριση ανάμεσα στην έρευνα του Βερτώφ και στα υπεραφθονούντα μαρτυρήματα του Μαρινέτι υποδεικνύει το μορφικό πεδίο που άνοιξε ή επαναστατική έκλογη στους Ρώσους φουτουριστές. Τυπώνοντας το 1916 ένα μαρτυρήματο για την «φουτουριστική κινηματογραφία», ο Μαρινέτι δίνει ένα δείγμα των εκλάμψεων, που η αδυναμία της προ-φασιστικής φρασεολογίας και ιδεολογίας του, κρατάνε στο πιο στοιχειώδες επίπεδο:

«Στην πρώτη ματιά ο κινηματογράφος μπορεί να φαίνεται ήδη φουτουριστικός, δηλαδή χωρίς παρελθόν και ελεύθερος από παραδόσεις...»

«Ο κινηματογράφος δημιουργεί την πολυκεφρασική συμφωνία.

«Τα φίλμ μας θα είναι:

1. Κινηματογραφικές αναλογίες.
2. Ποιήματα, λόγοι και κινηματογραφημένη ποίηση.
3. Ταυτοχρονία και αλληλοδιαδοχή των διαφόρων κινηματογραφημένων χώρων και χρόνων...»
7. Δράματα κινηματογραφημένων αντικειμένων...»
10. Κινηματογραφημένες μη-πραγματικές ανακατασκευές του ανθρώπινου σώματος...»

«As αποσυνθέσουμε κι ως ανασυνθέσουμε έτσι το Σύμπαν ανάλογα με τις ύπεροχες ιδιοτροπίες μας, για να εκατονηπλασιάσουμε τη δύναμη του Ιταλικού

δημιουργικού πνεύματος και την απόλυτη κυριαρχία του στον κόσμο».

Γιὰ τους Ρώσους φουτουριστές αντίθετα, ή λατρεία του καινούργιου, τής μηχανής, βυθίζεται μέσα σέ μιὰ πραγματικότητα πού έξελίσσεται όλοτακώς: τήν πραγματικότητα τής Ρωσίας τών Σοβιετ όν καθυστερημένης βιομηχανικά χώρας, τού έξηλεκτρισιοϋ, τής άνόρθωσης τώς φραγμάτων, τών εργοστασίων κλπ.

Άλλ' έπίσης, ή περίοδος του στρατιωτικού κομμουνισμοϋ είχε μόνον έναν τύπο κινηματογραφικής παραγωγής διακόπτοντας άπό τήν παράδοση —γιὰ οίκονομικούς (έλλειψη ύλικού φίλμ) και πολιτικούς λόγους (άνάγκη μιās πλατειās προπαγανδιστικής διάδοσης): τόν τύπο τών «άνγκιτ - φίλμ» (φίλμ προπαγάνδας), τών φίλμ για τόν πόλεμο, τών φίλμ τής έπστημολογικής έκλαίκευσης, όπως ή σειρά για τήν έξόρυξη τής τύρβης πού τήν προκάλεσε ό Λένιν. Τήν ίδια έποχή ό Μαγιακόφσκι σχεδιάζει άφίσους ένάντια στον άλκοολισμό και ύπερ τής Ρώσικης Τηλεγραφικής Έταιρίας. Τό ντοκυμανταίρ είναι ή πρώτη μορφή του σοβιετικού κινηματογράφου, άφοϋ μέχρι και τήν τελική έθνικοποίηση του κινηματογράφου, στις 27 Αύγουστου 1919, οι παλιές έταιρίες παραγωγής συνεχίζουν τή δραστηριότητά τους παράγοντας παραδοσιακά φίλμ, θγαλμένα συνήθως άπό τους κλασικούς τής έθνικής λογοτεχνίας. Τόν Ιούνιο του 1918 ή Έπιτροπή Κινηματογράφου άρχίζει να παράγει φίλμ με ήθοποιούς, πού κανένα τους όμως δέν άφησε κανένα χαρακτηριστικό σημάδι. Όλοι οι νέοι κινηματογραφιστές και τεχνικοί πού προσχώρησαν στην Έπανάσταση κατευθύνονται λοιπόν πρός τόν ντοκυμανταίρ.

Ό Σαντουλ έπιμένει στο γεγονός πως ή έννοια τής «Ζωής έξ έπρόσπου» πού παρουσιάζεται τό 1924 μόνο στα γραφτά του Βερτώφ και ίσως όφείλεται στον άδελφό του τόν Μιχαήλ Κάουφμαν, άπέχει πολύ άπ' τό να κατέχει τήν πρώτη θέση στις θεωρητικές του άντιλήψεις. Τό ίδιο, και ή Κινο-Πράβντα δέν είναι σύνθημα, αλλά ό τίτλος ένός κινηματογραφημένου περιοδικού. Μόνο τό 1940 βρίσκει ό Σαντουλ σ' ένα άπό τά γραφτά του τή λέξη «άλήθεια» έκφρασμένη με προγραμματική έννοια.

Τό 1913, ό Μαγιακόφσκι έπιτίθεται στον Στατισολάφσκι μ' αυτές τις λέξεις:

«Μιμείται στα πάντα δουλικά τή φύση.(...). Διαλέγει κυρίως έργα με καθημερινό χαρακτήρα και προσπαθεί να μεταφέρει άμεσα στή σκηνή ένα κομμάτι του δρόμου, δίχως τήν έλάχιστη ώραιοποίηση.»

Στις 20 Ιανουαρίου του 1923 ή «Σοβιετική Τρόικα» (Συμβούλιο τών τριών: Βερτώφ, ή γυναίκα του Έλισαβέτα Σβιλόβα και ό Μιχαήλ Κάουφμαν) ρίχνει ένα παρόμοιο σύνθημα:

«Οί προ-επαναστασιακοί "καλλιτεχνικοί πίνακες" είναι κρεμασμένοι πάνω σας σαν εικόνες, και πρός αυτές τις εικόνες κατευθύνονται τά θεία σας ένόσθια.(...). Κυματίζουν κιάλας στον άέρα οι θεατρικές σκηνοθεσίες, τά δράματα, τά ποιήματα. Στήν

Όσκρανία όπως και στή Μόσχα άρχίζουν να κάνουν φίλμ ακολουθώντας όλα τά δεδομένα τής άδυναμίας.»

Στόν άντίποδα τής πρακτικής του Βερτώφ, ό Μέγιερχολντ, αντίτιθεται κι αυτός θεμελιακά στή νατουραλιστική τέχνη. Ό Φεβράλσκι βεβαιώνει πως ό Βερτώφ τόν θαύμαζε πολύ. "Άν αυτό είναι σωστό, πέρα άπό τις διαφωνίες, μπορούμε να σκεφθούμε πως ό Βερτώφ άναγνώρισε στο «θεατρικό θέατρο» μιὰ θέληση συγγενική με τήν δική του, να πάρει τά περισσότερα άπό τά στοιχεία του άπό τό πραγματικό χωρίς όμως να τό μιμηθεί, αλλά διαλύοντάς τα, άποσπθόντάς τα και ξανασυνθέτοντάς τα σέ μιὰ άυστηρή κατασκευή: μετατρέποντάς τα. Τά χαρακτηριστικά αυτά είναι περισσότερο σαφή στή συνεργασία του Μέγιερχολντ με τόν Μαγιακόφσκι για τό «Μυστήριο - Μπούφ» (δύτερη βερσιόν 1920):

«Λίγο νοιάζονται —τά άλλα θέατρα— να κάνουν θέατρο — γι' αυτά — ή σκηνή είναι μιὰ κλειδαρό-κουρα — κάισε ήσυχος — και κοίτα — κατευθείαν ή άπό μέσα — μιὰ μικρή φέτα — άπό τή ζωή κάποιου άλλου.(...). Κι έμεις έπίσης — θα δείξουμε τήν άληθινή ζωή — άλλα μεταμορφωμένη άπό τό θέατρο — σέ έκπληκτικό θέαμα.»

Σ' αυτόν τόν πρόλογο του «Μυστήριο - Μπούφ» άπαντά ή κραυγή του Βερτώφ: «Κάτω τά άστικά σενάρια - μύθοι! Ζήτω ή ζωή όπως είναι!» Σ' όλο τό μήκος του «Άνθρωπου με τήν κάμερα», και γι' αυτό τό λόγο κατηγορήθηκε για φορμαλισμό, ό Βερτώφ καταγγέλλει τόν νατουραλισμό και τόν σύμφυτο και άναπόφευκτο ήδονοβλεπτισμό στα φίλμαρσιμένα άποσπάσματα.

Στις 14 του Νοέμβρη του 1922, οι εικοσιπέντε ιδρυτές του «προντοκπιτισμοϋ» δήλwan: «Κάθε καλλιτεχνική δραστηριότητα πού δέν έχει σαν σκοπό τήν παραγωγή είναι περιττή».

Ό Βερτώφ συμμερίζεται αυτήν τήν έπαναστατική ιδέα μιās «παραγωγικής τέχνης» σέ μιὰ χώρα βιομηχανικά καθυστερημένη και μαζί της και τήν ριζική άρνηση του παρελθόντος πού συνεπάγεται —άλλ' αυτός ό τελευταίος όρος έχει πολύ δευτερεύουσα και καθαρά πολεμική σημασία. Για τόν Βερτώφ :ό ζήτημα είναι να παράγει τά γεγονότα όπως μαρτυρεί ένα γείμενο του 1926 με τίτλο «Τό εργοστάσιο τών κεινότων», όπου βάζει στο ίδιο σακούλι τό «Έργοστάσιο του έκκεντρικού ήθοποιού», τό «Έργοστάσιο τών άτραξιόν» του Άϊζενστάιν, τό εργοστάσιο τών φιλιών και τών περιστριών (και τών κινηματογραφιστών πού τό φτιάχνουν και δέν πέθαναν άκόμα!).

Ένα άπό τά σοβαρότερα σφάλματα όσον άφορά τόν Βερτώφ είναι όταν τόν βλέπουν σαν πρωτόπορο τών ντοκυμανταίρ, ξεκινώντας άπό τή συστηματική αντίθεση πού έκδήλωνε, μαζί με τήν έπιθεώρηση «Κινο - Φύτ» του Άλεξέι Γκάν (αυτός δημοσίεψε τό 1922 τό «Έμεις» του Βερτώφ, και τό «Κινηματογράφος και Κινηματογράφος» του Μαγιακόφσκι), με τους κονστρουκτιβιστές (ό

Ὁ Νιζίγκα
Βερτώφ
στό ἐργαστήριό
τοῦ μοντάζ



Ροντσένκο δουλεύει μαζί με τὸν Βερτώφ ἀπὸ τὴν 13ῃ Κινοπράβντα καὶ μετὰ) καὶ μετὰ τὸ ΛΕΦ, ἐνάντια σὲ κάθε δουλειὰ ὅπου διακρινόντουσαν ἴχνη δραματουργίας. Τὸ ΛΕΦ δημιουργήσε ὀρισμένα ἔργα ἐξαιρετικὰ ἐπεξεργασμένα, βασισμένα πάνω στὸ μοντάζ τῶν πραγματικῶν γεγονότων: τὰ ἔργα τοῦ Τρεπιάκωφ, καὶ τὸ πρῶτο μυθιστόρημα τοῦ Τυνιάνωφ. Σήμερα ἡ πολεμικὴ ἀνάμεσα στὸν Βερτώφ καὶ τὸν Ἀϊζενστάιν ἐκπλήσσει ἀκόμα περισσότερο, ἀλλὰ κι οἱ ἐπιθέσεις τοῦ Μαγιακόφσκι, τῆς Μπρίκ καὶ τοῦ Σκλόβσκι ἐνάντια στὸν Ὁκτώβρη δὲν ἔχουν ἄλλη αἰτία. Νά τί βλέπουμε στὸ πρῶτο τεῦχος τοῦ ΛΕΦ:

«Τὸ ΛΕΦ θὰ παλέψει γιὰ μιὰ τέχνη — κατασκευὴ — τῆς — ζωῆς».

Καὶ στὸ μανιφέστο ποὺ δημοσιεύτηκε στὸ δεύτερο τεῦχος:

«Αὐτοὶ οἱ λεγόμενοι σκηνοθέτες: Πότε πιά θὰ σταματήσετε ἐσεῖς κι οἱ ποινικοὶ νὰ ἀσχολεῖστε μετὰ τὰ ἀξεσουὰρ τῆς σκηνῆς; Ἀσχοληθῆτε μετὰ τὴν ὁργάνωση τῆς πραγματικῆς ζωῆς».

Ὁ Σκλόβσκι τονίζει πῶς τὸ ΛΕΦ ἀντιθέτει στὴν πραγματικότητα τὸ μοντάζ στὴ δημιουργία, καὶ πλέκει τὸ ἐγκώμιον τοῦ φιλμ τοῦ μοντάζ γιατί χρησιμοποιεῖ τὴ δουλειὰ τοῦ παρελθόντος.

Γιὰ τὸν Μαγιακόφσκι, ὁ κινηματογράφος γιὰ πολὺ καιρὸ εἶναι περισσότερο ἢ μηχανικὴ καταγραφή τῶν πειραμάτων του παρὰ ἕνα ὄργανο αὐτόνομο τῆς γνώσης. Παρόλως τὶς ἐκδηλώσεις ἀγάπης γιὰ τὸ καινούργιο ἐκφραστικὸ μέσο, πάντοτε θὰ διατηρεῖ μιὰ προτίμηση γιὰ τὸ ντοκυμανταίρ. Τὸ 1914 παίξει ἕνα ρόλο μαζί με τὸν Λαριόνωφ καὶ τὴν Γκοντοάροβα στὸ «Δράμα στὸ φουτουριστικὸ καμπαρέ Νο 13». Τὸ 1918 γυρίζονται τὰ τρία

τοῦ φιλμ: «Δὲν γεννήθηκα γιὰ τὰ λεφτά», «Ἡ δεσποινὶς κι ὁ ἀλήτης», καὶ «Ἄλυσσοδεμένοι ἀπ' τὸ φιλμ». Εἶναι ἐνδεικτικὸ ὅτι ὁ Μαγιακόφσκι φτιάχνει μόνο τὸ σενάριο καὶ παίξει ἕνα ρόλο ἀφήνοντας σ' ἄλλους (Νικάντερ Τουρκὶν καὶ Εὐγκένη Σλαβίνσκυ) τὴ δουλειὰ τῆς σκηνοθεσίας καὶ τῆς φωτογραφίας. Παρ' ὅλο πὺ τὰ φιλμ εἶναι γεμάτα ἀπὸ τρύκ, ἀπ' ὅτι φαίνεται ἐμπνευσμένα ἀπ' τὸν Μὰκ Σένετ καὶ τὸν Τσάπλιν, ἡ δουλειὰ τους ὅσον ἀφορᾷ τὴν κάμερα δὲν παρουσιάζει κανενὸς εἶδους ἔρευνα, καὶ δὲν ἀποτελοῦν παρὰ τὴν καταγραφή —ἀξιοσημείωτη ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ ντοκυμανταίρ— τῆς θέσης τοῦ Μαγιακόφσκι.

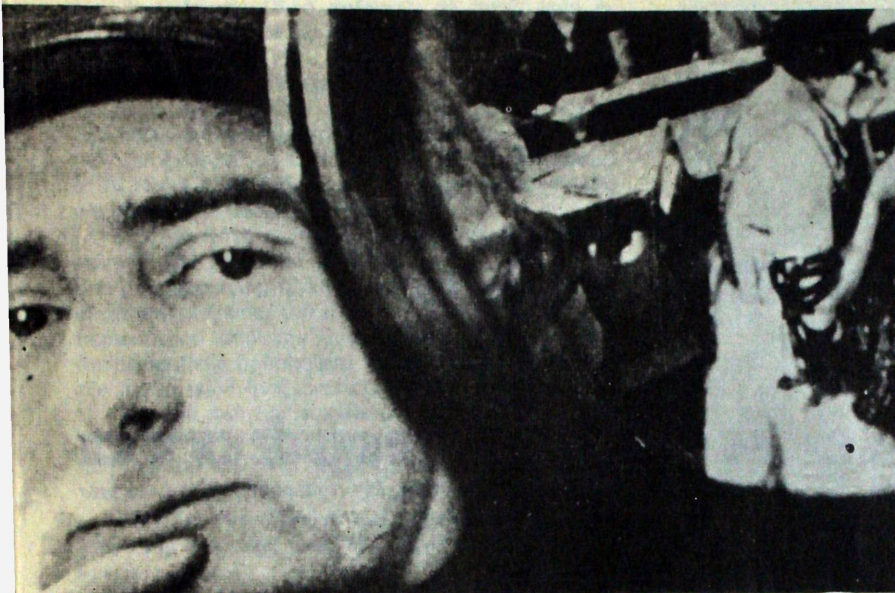
Πρέπει νὰ περιμένουμε τὸ «Πῶς εἶστε;» γιὰ νὰ βροῦμε στὸν Μαγιακόφσκι μιὰ προβληματικὴ πάνω στὸν κινηματογράφο. Ἄλλὰ ἀκόμα κι οἱ ἐρωτήσεις ποὺ βάζει φαίνονται λίγο ξεπερασμένες γιὰ τὸ 1927. Ἄς σημειώσουμε τὴν ἀρχὴ τοῦ δοκίμιου «Βοήθεια!», ποὺ ὁ ἀναχρονισμὸς του συγκρούεται μετὰ τὴν κυριαρχία (πολὺ κοντὰ στὸ πνεῦμα τοῦ «Ἀνθρωποῦ μετὰ τὴν κάμερα») τοῦ ἴδιου τοῦ σενάριου.

«Ἐργασιὰ ἕνα σενάριο, τὸ “Πῶς εἶστε;”

Αὐτὸ τὸ σενάριο ἦταν βασισμένο πάνω σὲ ἀρχές. Πρὶν τὸ γράψω ἔβαλα στὸν ἑαυτὸ μου μιὰ σειρά ἀπὸ ἐρωτήσεις.

ΠΡΩΤΗ ΕΡΩΤΗΣΗ: *Γιατί τὰ ξένα φιλμ εἶναι ἀνώτερα ἀπ' τὰ δικά μας, γενικὰ σὰν καλλιτεχνικὴ ποιότητα;*

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: *Γιατί τὸ ξένο φιλμ θρῶσκει καὶ χρησιμοποιεῖ εἰδικὰ μέσα ποὺ ἀπορέουν ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ τεχνικὴ, καὶ δὲν ὑπάρχει περίπτωση νὰ βρεθοῦν σὲ κανένα ἄλλο μέσο ἔκφρασης (τὸ ἱεραῖο τοῦ Ἡ φιλοξενία μας, ἡ μεταίωσή τοῦ Τσάπλιν*



Φωτομονιάς
σὲ διαφημιστική
ἀφίσα γιὰ
τὸ φιλμ τοῦ Βερτώφ
«Ὁ ἄνθρωπος μὲ
τὴν κάμερα».

σὲ κόκορα στὸν Χρυσοθήρα, τὰ φῶτα τοῦ τραίνου ποὺ κινεῖται σὲ Μιὰ γυναίκα ἀπ' τὸ Παρίσι).

ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΡΩΤΗΣΗ: Γιατί πρέπει νὰ ὑποστηρίξουμε τὰ ἐπίκαιρα ἐνάντια σὲ φιλμ μὲ ἠθοποιούς;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Γιατί τὸ φιλμ ἐπικαίρων δείχνει ἀντικείμενα καὶ γεγονότα πραγματικά.

ΤΡΙΤΗ ΕΡΩΤΗΣΗ: Γιατί εἶναι ἀδύνατον νὰ ἀνεχθεῖ κανεὶς ἐπίκαιρα μίᾱς ὥρας;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Γιατί τὰ ἐπικαιρά μας εἶναι τυχაῖες ἀντιπαράθεσις πλάνων καὶ συμβάντων. Ἡ ἐπικαιρότητα πρέπει νὰ εἶναι ὀργανωμένη καὶ νὰ ὀργανωθεῖ. Αὐτὸ τὸ εἶδος τῶν ἐπικαίρων θὰ μπορούμε νὰ τὸ ἀνεχθοῦμε. Οἱ ἐφημερίδες προσφέρουν ἔνα τέτοιο εἶδος ὀργάνωσης συμβάντων, καὶ δὲν μπορούμε νὰ ζήσουμε χωρὶς ἐφημερίδες. Τὸ νὰ ἀποκλείσει μιά τέτοια ὀργάνωση εἶναι τὸ ἴδιο ἔξυπνο μὲ τὸ νὰ προτείνεις νὰ κλείσουν ἡ «Ἰσθόστια» ἢ ἡ «Πράβντα».

ΤΕΤΑΡΤΗ ΕΡΩΤΗΣΗ: Γιατί τὸ Μιὰ γυναίκα ἀπ' τὸ Παρίσι εἶναι τόσο ἐκτυφλωτικά ὀμορφο;

ΑΠΑΝΤΗΣΗ: Γιατί, χάρις στὴν ὀργάνωση ἀπλῶν γεγονότων, πετυχαίνει τὸν πῶδ μεγάλο συγκινησιακὸ κορεσμό.

Τὸ σενάριο «Πῶς εἶστε;» ἐπινοήθηκε σὰν μιὰ ἀπάντηση σ' αὐτὲς τὶς ἐρωτήσεις πάνω στὴ γλώσσα τοῦ κινηματογράφου.»

Ὁ Βερτώφ, ἀντίθετα, εἶχε βάλει πρὸ πολλοῦ, μὲ δρους τοῦ κινηματογράφου, τὶς ἐρωτήσεις ποὺ ὁ Μαγιακόφσκι συζητοῦσε σὲ λογοτεχνικὸ πεδίο, καὶ κατὰ πρῶτον πρόβλημα τῆς προσιότητας τοῦ θεατῆ. Μιὰ παρατήρηση πάνω σὲ «Τρία τραγούδια γιὰ τὸν Λένιν» ἐπαναλαμβάνει σχεδὸν παράλλη-

λα μερικὲς ἀπὸ τὶς διαμαρτυρίες τοῦ Μαγιακόφσκι.

«Κατάφερα νὰ κάνω τὸ «Τρία τραγούδια γιὰ τὸν Λένιν» προσιτό, κατανοητὸ στὰ ἑκατομμύρια τῶν θεατῶν. Ἀλλὰ ὄχι μὲ τὸ ἀντίτιμο τῆς ἄρνησης τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας. Ὅχι μὲ ἀντίτιμο τοὺς δρόμους ποὺ ἀνακαλύψαμε νωρίτερα.»

Ἀναφερόμενος στὸν Μαγιακόφσκι, ὁ Βερτώφ ἐπαναλαμβάνει τὸ κείμενο τοῦ Λένιν σὲ περιοδικὸ «Σβομπόντα», ποὺ ἀντιθέτει τὸν διδακτισμὸ τοῦ λαϊκοῦ συγγραφέα στὸν खुδαῖο διδακτισμὸ. Γιὰ τὸν Βερτώφ ὁ Μαγιακόφσκι «εἶναι τὸ Κινογκλάς», καὶ ἀντιπροσωπεύει τὸ πρότυπο μίᾱς πραγματικῆς λαϊκῆς τέχνης. Μέσα στὴν ἐρευνητικὴ δουλειὰ γιὰ τὸ «Τρία τραγούδια γιὰ τὸν Λένιν», ἀνακαλύπτει μέσα στὰ λαϊκὰ τραγούδια τοὺς ρυθμοὺς τοῦ «Βλαντιμῆρ Ἰλιτς Λένιν».

Αὐτὸ τὸ κείμενο δὲν εἶχε σὰν στόχο παρὰ νὰ ὑποδείξει δυὸ ἄξονες ποὺ ἔπρεπε νὰ ἀκολουθήσει μιὰ ἔρευνα. Μαγιακόφσκι - Βερτώφ, μιὰ σχέση ψευδο - φυσιολογικὰ ταυτόσημη, ἀλλὰ ποὺ οἱ ἀποκλίσεις καὶ οἱ διακλαδώσεις εἶναι τελικὰ πολυπληθεῖς. Καὶ δεύτερον νὰ δώσει μερικὰ δείγματα αὐτῆς τῆς ἄσχημα καθορισμένης ἀντίθεσης τοῦ «πραγματικοῦ» καὶ τῆς «δραματογραφίας», καὶ ποὺ ἦταν ἡ ρίζα πολλῶν συγκρούσεων τῆς ἐποχῆς τοῦ '20 μέσα καὶ γύρω ἀπ' τὸ ΔΕΦ. Ὁ Ἀϊξενστάιν ἔβλεπε σ' αὐτὸ μιὰ παρεξήγηση, μιὰ λαθεμένη ἀνάλυση (τὸ 1945, πάντως). Εἶναι ὅμως γεγονὸς ὅτι αὐτὴ ἡ διχοτομία ἀντανაკλᾷ μιὰ ἀπ' τὶς πρῶτες συστηματικὲς ἀπόπειρες ἐφαρμογῆς τῆς Λενινιστικῆς θεωρίας τῆς γνώσης μὲ μιὰ ὀπτικὴ ἀναλυτικῆς ἔρευνας, σὲ μορφικὸ πεδίο.

Μετάφραση: ΤΕΛΗΣ ΣΑΜΑΝΤΑΣ

Ντζίγκα Βερτώφ

Κείμενα και Μανιφέστα

1 'Εμείς

ΕΜΕΙΣ όνομαζόμαστε «Κινός» για να ξεχωρίζουμε από τους «κινηματογραφιστές», κοπάδι ρακοσυλλεκτών που ξέρουν ν' άνασκαλεύουν καλά τις παλιασοαρίες

Δέν βλέπουμε καμιά σχέση άνάμεσα στις άπάτες και τους λογαριασμούς τωνπραματευτάδων και τόν άληθινό κινηματογράφο των Κινός.

Τό ρωσο-γερμανικό ψυχολογικό σινέ-δράμα βαρυσμένο με τά όράματα και τις παιδικές άναμνήσεις είναι για μς μιá βλακεία.

Στά άμερικάνικα φίλμ περιπέτειας, αυτά τά γεμάτα θεαματικό δυναμισμό φίλμ, σίς άμερικάνικες σκηνοθεσίες άλά Πίνκερτον, ό «Κίνος» λέει εύχαριστώ για τήν ταχύτητα περάσματος των εικόνων, για τά γκρό - πλάν. Αυτό είναι καλό, άλλά άνοργάνωτο, δέν είναι θεμελιωμένο σέ μιá άκριβή μελέτη τής κίνησης. Μιά βαθμίδα πάνω από τό ψυχολογικό δράμα: παρολαυτά του λείπει ή θεμελίωση. Συνηθισμένη δουλειά. Άντιγραφή μιás Άντιγραφής.

ΕΜΕΙΣ δηλώνουμε ότι τά παλιά μυθιστορηματικά φίλμ, θεατρικά και άλλα, έχουν λέπρα.

- Μήν τά πλησιάζετε!
- Μήν τ' άγγίζετε με τά μάτια!
- Κίνδυνος - θάνατος!
- Κολλητικά!

ΕΜΕΙΣ βεβαιώνουμε ότι τό μέλλον τής κινηματογραφικής τέχνης είναι ή άρνηση του παρόντος της.

Ό θάνατος τής «κινηματογραφίας» είναι άπαραίτητος για να ζήσει ή κινηματογραφική τέχνη. ΕΜΕΙΣ έλπίζουμε να έπιταχύνουμε τό θάνατό της.

Έμείς διαμαρτυρόμαστε για τό κράμα των τεχνών που πολλοί όνομάζουν σύνθεση. Τό κράμα των άσχημων χρωμάτων, άκόμα και άν είναι ιδανικά διαλεγμένα σίς άποχρώσεις του φάσματος, δέν θά δώσει ποτέ άσπρο, άλλά βρωμιά.

Θά φτάσουμε στή σύνθεση, σ τ ό ζ ε ν ι θ των πραγματοποιήσεων κάθε τέχνης ξεχωριστά και όχι πρίν.

ΕΜΕΙΣ θά καθαρίσουμε τόν κινηματογράφο των Κινός από τους παρείσακτους: μουσική, λογοτεχνία και θέατρο, άναζητούμε τόν ιδιαίτερο ρυθμό μας που δέν θά είναι κλεμμένος από πουθενά, και τόν βρίσκουμε μέσα στην κίνηση των πραγμάτων.

ΕΜΕΙΣ έλπίζουμε.

—να άποφύγουμε—

τους γλυκερούς δεσμούς του ρομάντζου, τό δηλητήριο του ψυχολογικού μυθιστορήματος, τό σφικταγκάλιασμα του θεάτρου του έρασιτ, να γυρίσουμε τήν πλάτη στή μουσική,

—να άποφύγουμε—

άς κερδίσουμε τό εύρύ πεδίο, τό κώρο των τεσσά-

ρων διαστάσεων (3+ό χρόνος), σε αναζήτηση ενός ύλικου, ενός μέτρου κι ενός ρυθμού καταδικώμας.

Τό «ψυχολογικό» εμποδίζει τόν άνθρωπο νά εΐναι τόσο άκριβής όσο ένα χρονόμετρο, εμποδίζει τήν τάση του νά συγγενέψει με τήν μηχανή.

Δέν έχουμε κανένα δικαίωμα νά προσοδίδουμε στήν τέχνη τής κίνησης τό ούσιώδες τής προσοχής μας για τόν σημερινό άνθρωπο.

Η άνικανότητα τών ανθρώπων νά συμπεριφέρονται, μās κάνει νά αισθανόμαστε ντροπή μπροστά στίς μηχανές, άλλα τί θέλετε νά κάνουμε, άν οί αλάθητοι τρόποι του ήλεκτρισμού μās συγκινούν περισσότερο από τήν αναργάνωτη άνατροπή τών ανθρώπων τής δράσης και τή διαβρωτική άδράνεια τών παθητικών ανθρώπων.

Η χαρά που μās προκαλούν οί χοροί τών πριονιών στο πριονιστήριο είναι περισσότερο κατανοητή και πιο κοντινή από αυτή που μās δίνουν τά τακούνια τών ανθρώπων στο χορό.

ΕΜΕΙΣ δέν θέλουμε πια (χρονικά) νά φιλιμάροουμε τόν άνθρωπο, γιατί δέν ξέρει νά διευθύνει τίς κινήσεις του.

Πηγαίνουμε, διά μέσου τής ποίησης τής μηχανής, από τό νωθρό πολίτη στον τέλειο ήλεκτρικό άνθρωπο.

Φέρνοντας στο φώς τήν ψυχή τής μηχανής, κάνοντας τόν εργάτη ν' αγαπήσει τόν πάγκο τής δουλειās του, τήν χωριάτσια τό τρακτέρ της, τό μηχανικό τήν άτμομηχανή του,

είσάγουμε τή δημιουργική χαρά σε κάθε μηχανική εργασία,

συγγενεύουμε τούς ανθρώπους με τίς μηχανές, έκπαιδεύουμε καινούργιους ανθρώπους.

Ό νέος άνθρωπος, που θα έχει ξεπεράσει τήν άδεξιότητα και τήν άνευπειδιότητα, και θα έχει τίς ανάλαφρες και άκριβείς κινήσεις τής μηχανής, θα είναι τό ευγενές θέμα τών φίλι.

ΕΜΕΙΣ προχωράμε, με τό πρόσωπο άκάλυπτο, προς τήν άναγνώριση του ρυθμού τής μηχανής, με θαυμασμό για τήν μηχανική εργασία, προς τήν παραδοχή τής όμορφιάς τών χημικών αντιδράσεων, τραγουδάμε τούς σεισμούς, συνθέτουμε σινε-ποιήματα με τίς φλόγες και τούς σταθμούς παραγωγής ήλεκτρικής ένεργείας, θαυμάζουμε τίς κινήσεις τών κομητών και τών μετεώρων, και τίς κινήσεις τών προβολέων που φωτίζουν τ' άστρα.

Όσοι αγαπούν τήν τέχνη τους αναζητούν τήν βαθύτερη φύση τής τεχνικής της.

Η κινηματογράφια, που έχει τά νεύρα της κουβάρι, έχει ανάγκη από ένα άυστηρό σύστημα άκριβών κινήσεων.

Τό μέτρο, ό ρυθμός, ή φύση τής κίνησης, ή άκριβής της τοποθέτηση σε σχέση με τούς άξονες τών συντεταγμένων τής εικόνας, και ίσως, τούς παγκόσμιους άξονες τών συντεταγμένων (τρεις διαστάσεις+ή τέταρτη, ό χρόνος) πρέπει νά άπογραφούν και νά μελετηθούν από όλους τούς δημιουργούς του κινηματογράφου.

Άναγκαιότητα, άκρίβεια και ταχύτητα: τρεις



Νιζίγκα Βεργίω: «Ο άνθρωπος με τήν κάμερα».

προσταγές που επιβάλλουμε στην άζια νά φιλιμαρστεί και νά προβληθεί κίνηση.

Νά είναι τό γεωμετρικό έξαγόμενο τής κίνησης με μέσο τήν συλλαμβάνουσα έναλλακτικότητα τών εικόνων, νά τί ζητάμε από τό μοντάζ.

Ό κινηματογράφος τών Κίνουκ είναι ή τέχνη τής όργάνωσης άναγκαίων κινήσεων τών πραγμάτων μέσα στο χώρο, χάρη στή χρησιμοποίηση ενός συνόλου ρυθμικού καλλιτεχνικού, άνάλογο με τίς ιδιότητες του ύλικού και τόν έσωτερικό ρυθμό του κάθε πράγματος.

Τά διαστήματα (περάσματα από μία κίνηση σε μία άλλη), ό δχι οί ίδιες οί κινήσεις, συνιστούν τό ύλικό (στοιχείο τής τέχνης τής κίνησης). Εΐναι αυτά (τά διαστήματα) που έλκουν τήν δράση προς τήν κινητική έκβαση. Η όργάνωση τής κίνησης, είναι ή όργάνωση τών στοιχείων της, δηλαδή τών διαστημάτων, μέσα στή φράση. Διακρίνουμε μέσα σε κάθε φράση τή φορά, τήν έπίτευξη και τήν πώση τής κίνησης (που εκδηλώνεται στον άλφα ή βήτα βαθμό). Ένα έργο είναι καμμένο από φράσεις όπως και μία φράση από τά διαστήματα τής κίνησης.

Έχοντας άντιληφθεί ένα σινε-ποίημα ή ένα άπόσπασμα, ό Κινούκ πρέπει νά ξέρει νά τό σημειώσει με άκρίβεια, με σκοπό νά του δώσει ζωή πάνω στην όθόνη όταν θα έμφανισθούν οί εύνοιές τεχνικές συνθήκες.



Ο Βερτώφ κατά το γύρισμα της ταινίας «Τρία τραγούδια για τον Λένιν» (1933).

Φυσικά και το πιο άριστο σενάριο δεν θα αναπληρώσει αυτές τις σημειώσεις, όπως το λιμπρέτο δεν αναπληρώνει την παντομίμα, όπως τα φιλολογικά σχόλια πάνω στα έργα του Σκριάμπιν δεν δίνουν καμιά ιδέα για τη μουσική του.

Για να μπορείς ν' αναπαραστήσεις μια δυναμική μελέτη πάνω σ' ένα φύλλο χαρτί, πρέπει να κατέχεις τα γραφικά σημεία της κίνησης.

ΕΜΕΙΣ αναζητούμε την κινηματογραφική γκάμα.

ΕΜΕΙΣ πέφτουμε, ξανασηκωνόμαστε με το ρυθμό της κίνησης, ρελαντί και άξελερέ, που τρέχει δίπλα μας, μακριά μας, πάνω μας, κυκλικά, προς τα δεξιά, έλλειπτικά, δεξιά και αριστερά, με τα σημεία ούν ή πλήν, οί κινήσεις κάμπτονται, ανασηκώνονται διαμοιράζονται, τεμαχίζονται, πολλαπλασιάζονται μόνες τους διαπερνώντας σιωπηλά το χώρο.

Ο κινηματογράφος είναι ακόμα και ή τέχνη να φαντάζεσαι τις κινήσεις των πραγμάτων στις προσαγές της έπιστήμης, είναι ή ένσάρκωση του όνειρου του έφευρέτη, ό,τι κι αν είναι, σοφός, καλλιτέχνης, μηχανικός ή μαρκαός: ό κινηματογράφος πραγματοποιεί χάρη στο έργο των Κινός ότι είναι άπραγματοποίητο στη ζωή.

Σχέδια μέσα στην κίνηση. Σκιαγραφήματα

μέσα στην κίνηση. Άμεσα σχέδια για το μέλλον. Θεωρία της σχετικότητας στην όθόνη.

ΕΜΕΙΣ χαιρετούμε την φανταστική κανονικότητα των κινήσεων. Μεταφερόμενα από τις φτερούγες της ύπθεσης, τα μάτια μας, που κινούνται από έλικες, διακένονται μέσα στο μέλλον.

ΕΜΕΙΣ πιστεύουμε ότι είναι κοντά ή στιγμή που θα μπορούμε να έξαπολύσουμε μέσα στο χώρο τις καταγίδες των κινήσεων που κρατήθηκαν από το λάσσο της τακτικής μας.

Ζήτω ή δυναμική γεωμετρία, οί κούρσες των σημείων, των γραμμών των έπιφανειών, των όγκων.

Ζήτω ή ποίηση των μηχανών που κινούν και κινούνται, ή ποίηση των μοχλών, της ρόδας και των φλεγόμενων βολίδων. —1920.

(Τό κείμενο πάρθηκε από την έπιθεώρηση Κινοφώτ Νο 1 — 1922). Είναι τό πρώτο πρόγραμμα που δημοσιεύτηκε στον Τύπο της όμάδας των ντοκουμενταλιστών Κινός που ιδρύθηκε από τον Νιζίγκα Βερτώφ τό 1919.

2 Ή γέννηση του κινηματογράφου - μάτι (ΚΙΝΟ - ΓΚΛΑΣ)

Αυτό άρχισε πολύ νωρίς. Άπό τη σύνταξη διάφορων φανταστικών μυθιστορημάτων, (Τό σινδερένιο χέρι, Έξέγερση στο Μεξικό). Άπό μικρά όκίμια (Στό κυνήγι της Φάλαινας, Στό ψάρεμα). Άπό ποιήματα (Μάσσα). Άπό σατιρικά έπιγράμματα και ποιήματα (Πουρίσκεβιτς, Τό κορίτσι με τις φακίδες).

Κατόπιν, αυτό μετατράπηκε σε πάθος για τό μοντάζ στενογραφημένων σημειώσεων, έγγραφών για γραμμόφωνο. Σ' ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τό πρόβλημα της δυνατότητας έγγραφής ντοκουμανταιριστικών ήχων. Σε άπόπειρες να σημειωθεί με μέσο τις λέξεις και τα γράμματα ό θόρυβος ένός καταράκτη, οί ήχοι ένός πριονιστήριου, κλπ.

Και μία μέρα της άνοιξης του 1918, γύριζα άπό τό σταθμό. Είχα ακόμα σ' αυτία μου τους στεναγμούς, τό θόρυβο του τραίνου που άπομακρύνονταν... κάποιος βλαστημάει... ένα φιλί... κάποιος ξεσπάει... Γέλια. σφύριγμα, φωνές, χτυπήματα της καμπάνας του σταθμού, ή άτιμομηχανή άσθμαίνει... Μουρμουρίσματα, καλέσματα, άποκαιρητισμοί... Στο δρόμο σκέπτομαι: τελικά πρέπει να βρω μία συσκευή που δεν θα περιγράφει αλλά θα έγγράφει, θα φωτογραφίζει αυτούς τους ήχους. Άλλωώς είναι άδύνατο να τους όργανώσω, να τους μοντάρω. Φεύγουν και χάνονται όπως φεύγει ό χρόνος. Ο κινηματογράφος, ίσως. Να έγγράψω ότι είδα... Να όργανώσω έναν κόσμο όχι άκουστικό, αλλά όπτικό. Ίσως έδώ βρίσκεται ή λύση...

Έκείνη τη στιγμή συναντώ τον Μιχαήλ Κολτώφ που μου προτείνει να κάνω κινηματογράφο.

Έτσι άρχίζει, στην όδο άρχιστράτηγου Γκενεζνικόβσκι αριθμός 7, ή δουλειά μου στην έπιθεώρηση Κινο - Νεντέλια. Δεν είναι

παρά μιὰ πρώτη μαθητεία. Είναι μακρυνὰ ἀκόμη ἀπὸ ἐκεῖνο πὸν ἐπιθυμῶ. Γιατὶ τὸ μάτι τοῦ μικροσκοπίου εἰσχωρεῖ σὲ μέρη πὸν δὲν εἰσχωρεῖ τὸ μάτι τῆς κάμερας. Γιατὶ τὸ τηλεσκόπιο ἀγγίζει μακρινούς κόσμους, ἀπλησίαστους γιὰ τὸ γυμνὸ μάτι. Τί νὰ κάνω μὲ τὴν κάμερά μου; Ποιὸς εἶναι ὁ ρόλος τῆς στῆν ἐπίθεση πὸν ἐξαπολύω ἐνάντια στὸν ὄρατὸ κόσμο;

Σκέφτομαι τὸν κινηματογράφο-μάτι. Γεννιέται σὰν ἓνα γρήγορο μάτι. Στὴ συνέχεια, ἡ ἰδέα τοῦ κινηματογράφου-μάτι πλαταίνει:

Κινηματογράφος-μάτι σὰν σινε-ἀνάλυση

Κινηματογράφος-μάτι σὰν «θεωρία τῶν διαστημάτων»

Κινηματογράφος-μάτι σὰν θεωρία τῆς σχετικότητας στῆν ὀθόνη κλπ.

Καταργῶ τῆς συνηθισμένες 16 εἰκόνες τὸ δευτερόλεπτο. Αὐτὲς γίνονται ἀπὸ δῶ καὶ πέρα συνηθισμένες μέθοδοι γυρίσματος, πλάι στῆ γρήγορη λήψη, στὶς λήψεις μὲ κινούμενη κάμερα, κλπ.

Ὁ κινηματογράφος-μάτι ὀρίζεται σὰν «αὐτὸ πὸν δὲν βλέπει τὸ μάτι» σὰν τὸ μικροσκόπιο καὶ τὸ τηλεσκόπιο τοῦ χρόνου, σὰν τὸ ἀρνητικὸ τοῦ χρόνου, σὰν τὴ δυνατότητα νὰ βλέπουμε χωρὶς ὄρια οὔτε ἀποστάσεις,

σὰν τὴ διεύθυνση μιᾶς συσκευῆς λήψεων,

σὰν τὸ τηλε-μάτι,

σὰν τὴν ἀκτίνα-μάτι,

σὰν «τὴν αὐτοσχέδια ὄραση» κλπ.

Ὅλοι αὐτοὶ οἱ διαφορετικοὶ ὀρισμοὶ ἀλληλοσυμπληρώνονται γιὰ τὸ κινηματογράφος-μάτι ὑπονοοῦσε ἀκόμη καί:

ὅλα τὰ κινηματογραφικὰ μέσα

ὅλες τῆς κινηματογραφικὲς ἐφευρέσεις

ὅλες τῆς διαδικασίες καὶ τῆς μεθόδους

ὅ,τι μποροῦσε νὰ χρησιμεύει στῆν ἀνακάλυψη καὶ τὴν κατάδειξη τῆς ἀλήθειας.

Ὅχι κινηματογράφος-μάτι γιὰ τὸν κινηματογράφος-μάτι, ἀλλὰ γιὰ τὴν ἀλήθεια, χάρη στὰ μέσα καὶ τῆς δυνατότητες τοῦ κινηματογράφου-μάτι, δηλ. τοῦ σινεμά - βεριτέ.

Ὅχι αὐτοσχέδιες λήψεις «γιὰ τῆς αὐτοσχέδιες λήψεις», ἀλλὰ γιὰ νὰ δεῖξουμε τοὺς ἀνθρώπους χωρὶς μάσκα, χωρὶς μακιγιάζ, νὰ τοὺς πιάσουμε μὲ τὸ μάτι τῆς κάμερα τῆ στιγμῆ πὸν δὲν παίζουν θέατρο, νὰ διαβάσουμε τῆς σκέψεις τοὺς γυμνωμένες ἀπὸ τὴν κάμερα.

Ὁ κινηματογράφος-μάτι: δυνατότητα νὰ καταστήσουμε ὄρατὸ τὸ ἀόρατο, νὰ φωτίσουμε τὸ σκοτάδι, νὰ ξεσκεπάσουμε ὅτι εἶναι σκεπασμένο, νὰ παίζουμε χωρὶς παιχνίδι, νὰ κάνουμε ἀπὸ τὸ ψέμα τὴν ἀλήθεια.

Ὁ κινηματογράφος-μάτι, συμμαχία τῆς ἐπιστῆμης καὶ τῶν κινηματογραφικῶν ἐπικαίρων μὲ σκοπὸ νὰ ἀγωνιστοῦμε γιὰ τὴν κομμουνιστικὴ κατανόηση τοῦ κόσμου: ἀπόπειρα γιὰ



Ὁ Βερτόφ κατὰ τὸ μονιὰς τῆς ταινίας «Ἐνθουσιασμός» (1930).

νὰ καταδειχθεῖ ἡ ἀλήθεια στῆν ὀθόνη ἀπὸ τὸ σινεμά-βεριτέ.—(1924).

(Θέσεις γιὰ ἓνα ἄρθρο μὲ τὸν ἴδιο τίτλο. Ἡμερομηνία 1924. Πρῶτη ἐκδόση στῆ συλλογὴ DJIGA VERTOV, STAY, DEVNIKI, ZAMYOTY, πὸν ἐκδόθηκε μὲ ἐπιμέλεια τοῦ Σεργεῖ Ντρομπασένκο, Μόσχα 1966).

4 Ὁ κινηματογράφος - ἀλήθεια (ΚΙΝΟ - ΠΡΑΒΝΤΑ)

Ἡ Κινο-Πράβντα εἶναι συνδεμένη ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά μὲ τὰ ἐπίκαιρα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἡ Κινοπράβντα εἶναι ὁ φορέας τοῦ προβληματισμοῦ τῶν Κινόκς. Θέλω νὰ ἐξετάσω στῆν εἰσηγησή μου αὐτὲς τῆς δύο ὄψεις.

Τὰ ἐπίκαιρα Πατὲ καὶ Γκωρνὸν καὶ τὰ ἐπίκαιρα τῆς Ἐπιτροπῆς Σκομπέλεφ (I) ἀντικαταστάθηκαν μετὰ τὴν Ὀκτωβριανὴ Ἐπανάσταση ἀπὸ τὴν Κινο-Νεντέλια τοῦ τομέα κινηματογράφου καὶ φωτογραφίας τῆς Ρωσίας.

Ἡ Κινο-Νεντέλια δὲν διακρινόταν καθόλου ἀπὸ τὰ προηγούμενα ἐπίκαιρα: μόνον οἱ ὑπότιτλοι ἦταν «σοβιετικοί». Τὸ περιεχόμενο δὲν εἶχε ἀλλάξει! Πάντα οἱ ἴδιες παράτες, οἱ ἴδιες κηδεῖες. Ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ ἔκανα τὸ ντεμποῦτο μου στὸν κινηματογράφο. Οἱ τεχνικὲς μου γνώσεις ἦταν γενικὲς. Παρόλο πὸν ἦταν ἀκόμη νέος, ὁ κινηματογράφος εἶχε ἤδη ἐπιβάλλει τὰ ἀμετακίνητα κλισέ του. Ἐξω ἀπὸ αὐτὰ ἦταν ἀπαγορευ-



«Ο άνθρωπος με την κάμερα». Άφισα του 1929.

μένο να δουλέψεις. Από εκείνη την εποχή χρονολογούνται οι πρώτες μου δοκιμές. Συνένωνα φιλμαρισμένα κομμάτια που εύρισκα στην τύχη, σέ μονταρισμένα σύνολα, των οποίων «ή συνήκηση» ήταν λίγο ως πολύ μεγάλη.

Όταν μιά από τις απόπειρές μου πέτυχε απόλυτα, άρχισα να άμφιβάλλω για την αναγκαιότητα ενός λογοτεχνικού συνεκτικού ίστού άνάμεσα σέ διαφορετικές όπτικές σκηνές κολημένες τή μιά πλάϊ στην άλλη. Πρός στιγμήν χρειάστηκε να σταματήσω τò πείραμα για να γυρίσω ένα φίλμ άφιερωμένο στην επέτειο τής Όκτωβριανής Έπανάστασης.

Αύτì ή δουλειά ήταν ή άφετηρία τής νέας μου δραστηριότητας στην Κινοπράβντα.

Έκεινο τόν καιρό δημοσιεύτηκε και τò πρώτο σχέδιο τού μανιφέστου τών Κινόκς που προξένησε τόσο θόρυβο άλλά και τóση θλίψη στους σινε-άποστολους.

Μετά από μιá μακρυά διακοπή (άναχώρηση για τò μέτωπο), Ξανάπασα δουλειά στòν Τομέα κινηματογράφου και φωτογραφίας και σέ λίγο με Ξανάβαλα στá έπίκαιρα. Δυναμωμένος από τή θλιβερή μου έμπειρία, έδειξα μεγάλη φρόνηση στá πρώτα νούμερα τής Κινοπράβντα. Άλλά άσο άποκτούσα τήν πεποίθηση ότι είχα τή συμπάθεια, άν όχι τής όλότητας, τουλάχιστον ενός μέρους τών θεατών, ζόριζα όλο και περισσότερο τò ύλικό.

Παράλληλα με τò στήριγμα που εύρισκα στò πρόσωπο τού κονστρουκτιβιστì Άλεξέϊ Γκάν, που

είχε τότε άναλάβει τήν επιθεώρηση Κινοφίλτ έπρεπε ν' άντιμετωπίσω τήν άντίθεση στò έσωτερικό και στò έξωτερικό που όλοένα αύξανε.

Στò δέκατο νούμερο τής Κινοπράβντα τά παθη άποδοσεμύτηκαν.

Τò δέκατο τρίτο νούμερο είχε, για μεγάλη μας έκπληξη, τήν εύνοϊκή ύποστήριξη τού Τύπου. Μόλις θγήκε τò δέκατο τέταρτο νούμερο, ή σχεδόν όμόφωνη διάγνωση «είναι λιγάκι τρελλάς», με γέμισε άμυχανία. Αύτì ήταν ή παύ κριτική στιγμή στην ύπαρξη τής Κινοπράβντα.

Ή δέκατη τέταρτη Κινοπράβντα δέν έμοιαζε καθόλου με τις προηγούμενες. Οι φίλοι δέν με καταλάβαιναν, οι έχθροι μου χαίρονταν, οι όπερατέρ δέν δέχονταν να γυρίσουν για τήν Κινοπράβντα και ή λογοκρισία τήν επέτρεψε άφου έκοψε τò μισό φίλμ, πράγμα που ίσοδυναμούσε με σφαγιασμό. Όμολογώ ότι είχα κλονιστεί. Ή δομή τού φίλμ μου φαινόταν άπλη και καθαρή. Δέν είχα καταλάβει άμέσως ότι οι περιφρονητές μου συνηθισμένοι από τή λογοτεχνία δέν μπορούσαν να ξεπεράσουν, από τή δύναμη τής παράδοσης, τήν έλειψη συνδετικών κειμένων άνάμεσα στá θέματα.

Στì συνέχεια ή σύγκρουση έξομαλύνθηκε. Οι νέοι και οι εργατικές λέσχες υποδέχτηκαν θαυμάσια τò φίλμ. Όσο για τούς Νέπμαν, δέν είχα άνάγκη να φροντίσω για τή γνώμη τους: ό πομπόδης Τάφος τού Ίνδοϋ τούς έσφιγγε στá μπράτσα του.

Όσο μέτριος κι άν ήταν ό ρόλος τής Κινοπράβντα στì δημιουργία (μιás εύρύτερης εργατικής θεματογραφίας,) ή προπαγανδιστική της δράση κόντρα στì θεματογραφία τών έμπορικών κινηματογράφων ήταν αντίθετα πολύ σημαντική. Οι πò έξυπνοι άπό αύτòους που μās κακολογούσαν βάλθηκαν να μās μισούνται. Παρολαυτά πολλοί άλλοι έμειναν έχθροι μās.

Μιá κούφτα συντηρητικοί συγγραφίσκοι, όχι και πολύ έξυπνοι, ψέλλουν καθημερινά ύμνους στá κονσερβαρισμένα φίλμ (τá περισσότερα άπό αύτá είναι εισαγόμενα έμπορεύματα). Αύτοι στήριζον επì πλέον, και τήν παραγωγή, στì χώρα μās, τών σινε-άναπληρωμάτων (στìν πραγματικότητα καθαρά κατώτερης ποιότητας). Με τις άδέξιες φροντίδες τους πνίγεται στì γέννησή της κάθε έπαναστατική προσπάθεια. Χάρη στις προσπάθειες αύτών τών κριτικών ή μεγαλόψυχη φιγούρα τού άμερικάνου έκατομμυριούχου λάμπει μέσα στìν τραχεία καρδιά τού ρώσικου προλεταριátu.

Άκόμα, σχεδόν όλοι όσοι εργάζονται στòν καλλιτεχνικό κινηματογράφο είναι, άνοιχτá ή καλυμένα, έχθροι τής Κινοπράβντα και τών Κινόκς. Αύτò είναι άπόλυτα όμαλό, όίότι, άν ή γνώμη μās θριάμβευε, αύτòι θά έπρεπε έίτε να Ξαναμάθουν τò επάγγελμά τους έίτε να έγκαταλείψουν τόν κινηματογράφο.

Όύτε ή μιá, ούτε ή άλλη ομάδα θάζουν σέ κίνδυνο τήν άγνότεια τής γραμμής τών Κινόκς.

Ένω οι ένδιάμεσες όππορουνιστικές ομάδες

πού σχηματίστηκαν τελευταία, πού θά μπορούσαμε νά τίς ονομάσουμε «συμφιλιωτικές», εἶναι οἱ πού ἐπακίνδυνες. Ἀντιγράφοντας τίς μεθόδους μας, τίς μεταφέρουν στό καλλιτεχνικό δρᾶμα, πράγμα πού ἔχει σάν ἀποτέλεσμα τήν ἐνδυνάμωση τῶν θέσεων του.

(...)

Οἱ κριτικοί μας, πέφτοντας πάνω στήν Κ 1 - ν ο π ρ ἄ β ν τ α ἐξηγοῦν πονηρᾶ ὅτι εἶναι κατασκευασμένη ἀπό ἕνα ὑλικό φιλμαρισμένο ἀπό τὰ πρίν, καί κατά συνέπεια, «συμπωματικό».

Πράγμα πού σημαίνει γιά μᾶς ὅτι τὰ ἐπίκαιρα εἶναι κατωμένα ἀπό κομμάτια τῆς ζωῆς ὄργανωμένα σέ ἕνα θέμα καί ὄχι τὸ ἀντίθετο. Αὐτό σημαίνει ἐπίσης ὅτι ἡ Κ 1 ν ο π ρ ἄ β ν τ α δὲν προδιαγράφει τή ροή τῆς ζωῆς σύμφωνα μέ τὸ σενάριο τοῦ συγγραφέα, ἀλλά παρατηρεῖ καί ἐγγράφει τή ζωὴ ἔ τ σ ι ὅ π ω ς ε ἶ ν α ι καί βγάζει ἀργότερα τὰ συμπεράσματα τῶν παρατηρήσεών της.

Λοιπόν, ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται ἡ ποιότητά μας καί ὄχι τὸ λάθος μας.

Ἡ Κ 1 ν ο π ρ ἄ β ν τ α εἶναι φτιαγμένη ἀπὸ τὸ ὑλικὸ ὅπως τὸ σπῆτι εἶναι φτιαγμένο ἀπὸ τὰ τοῦβλα. Μὲ τὰ τοῦβλα μπορούμε νά χτίσουμε διάφορα πράγματα. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο μέ τὴ φιλμαρισμένη ζελατίνα μπορούμε νά κατασκευάσουμε διάφορα πράγματα. Ὅπως τὸ σπῆτι χρειάζεται γερὰ τοῦβλα, ἔτσι χρειαζόμαστε ἕνα καλὸ κινηματογραφικὸ ὑλικὸ γιά νά ὀργανώσουμε καλὰ φιλμ. Γι' αὐτὸ πρέπει νά μεταχειριστοῦμε μέ σοβαρότητα τὰ κινηματογραφικὰ ἐπίκαιρα, αὐτὸ τὸ ἐργοστάσιο ὑλικοῦ, ὅπου ἡ ζωὴ, περνώντας ἀπὸ τὸν φακὸ τῆς κάμερα, δὲν χάνεται γιά πάντα χωρὶς νά ἀφήσει ἴχνη, ἀλλὰ ἀφήνει ἀντίθετα ἕνα ἀκριβὲς καί ἀμίμητο ἴχνος.

Ἀπὸ τὸν τρόπο πού θά ἀφήσουμε τὴ ζωὴ νά περάσει μέσα ἀπὸ τὸ φακὸ, ἀπὸ τὴ στιγμή πού θά ἐκλέξουμε αὐτὸ, ἀπὸ τὸν τρόπο πού θά συλλάβουμε τὸ ἴχνος πού θά ἔχει ἀφήσει, ἐξαρτᾶται ἡ τεχνικὴ ποιότητα, ἡ ἱστορικὴ καί κοινωνικὴ ἀξία τοῦ ὑλικοῦ καί τελικά, ἡ ποιότητα ὀλόκληρου τοῦ φιλμ.

Ἡ δέκατα τρίτη Κινοπράβντα πού βγῆκε γιά τὴν ἐπέτειο τοῦ Λένιν εἶναι κατωμένη ἀπὸ ὑλικὸ πού ὀρίζει τίς ἀμοιβαίες σχέσεις τῶν δύο κόσμων: τοῦ καπιταλιστικοῦ καί τῆς Ε.Σ.Σ.Δ. Ἄν καί τὸ ὑλικὸ εἶναι ἀνεπαρκές, ἔχει τουλάχιστον μιὰ ἀξία γενικευτικῆ.

Ἡ δέκατη ἔβδομη Κ 1 ν ο π ρ ἄ β ν τ α βγῆκε τὴ μέρα τῶν ἐγκαινίων τῆς Ἀγροτικῆς Ἐκθεσῆς τῆς Ρωσίας. Δείχνει λιγότερο τὴν ἴδια τὴν ἐκθεση καί περισσότερο τὴν «κυκλοφορία τοῦ αἵματος» πού δημιουργήσε τὴν ἰδέα τῆς Ἀγροτικῆς Ἐκθεσῆς.

Ἐνα μεγάλο βῆμα πού συνδέει τὰ χωράφια μέ τὴν πόλη: τὸ ἕνα πῶδι εἶναι φυτεμένο μέσα στὰ δημητριακὰ, ἀνάμεσα στὰ χωριά, ἐνῶ τὸ ἄλλο ἀκουμπάει πάνω στὸ κῶρο τῆς Ἐκθεσῆς.

Στὴ δέκατα ὄγδοη Κ 1 ν ο π ρ ἄ β ν τ α , ἡ κάμερα ξεκινάει ἀπὸ τὸν πύργο τοῦ Ἀίφελ



«Ο ἄνθρωπος με τὴν κάμερα» Ἀφίσα τοῦ 1924.

στὸ Παρίσι, διασχίζει τὴ Μόσχα καί σταματᾶει στὸ μακρινὸ ἐργοστάσιο τοῦ Ναντεζντίνοκ. Αὐτὴ ἡ κούρσα στήν καρδιά τῆς ἐπιστημονικῆς ζωῆς ἄσκησε γοητευτικὴ ἐπίδραση στοὺς εἰλικρινεῖς θεατές. Μὴ νομίζετε, σύντροφοι, ὅτι καυχιέμαι, ἀλλὰ κάμποσα πρόσωπα μούβανε ὅτι ἀπὸ τὴν ἡμέρα πού εἶδαν τὴ δέκατη ὄγδοη Κ 1 ν ο π ρ ἄ β ν τ α , ἡ σοβιετικὴ πραγματικότητα ἐμφανίστηκε κάτω ἀπὸ νέο φῶς.

Σύντροφοι, σὲ λίγο καιρὸ, ἴσως καί πρὶν ἀπὸ τίς νέες μας δημιουργίες θά δῆτε στὶς σοβιετικὲς ὁθόνες μιὰ σειρά ἀναπληρωμάτων, μιὰ σειρά ἀπομιμήσεις τῶν φιλμ τῶν Κινόκς. Στὰ πρῶτα, οἱ ἠθοποιοὶ θά σκηνοθετήσουν τὴν πραγματικὴ ζωὴ σὲ ὀλοκληρωμένες περιστάσεις, στὰ δευτέρα, πραγματικὰ πρόσωπα θά παίξουν ὀρους πού θά ἔχουν ὑπαγορευθεῖ ἀπὸ τὸ σενάριο.

Αὐτὰ εἶναι τὰ ἔργα τῶν συμφιλιωτῶν, τῶν «σινε-μενσεβίκων». Αὐτὰ τὰ ἔργα μοιάζουν μέ τὰ δικὰ μας, ὅσο μοιάζουν τὰ ψεύτικα χαρτονομίσματα μέ τὰ ἀληθινὰ, ὅσο μοιάζουν οἱ μεγάλες μηχανικὲς κοῦκλες μέ τὰ μικρὰ παιδιὰ.

Ἡ παγκόσμια πурκαγιά τῆς «τέχνης» πλησιάζει. Οἱ ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου, οἱ καλλιτέχνες, οἱ συγγραφεῖς, οἱ χορογράφοι καί ἄλλα καναρινία, προσεσθάνονται τὸ θάνατό τους καί τρέχουν πανικόβλητοι. Ψάχνοντας γιά καταφύγιο, εἰσβάλλουν στὸν κινηματογράφο. Τὸ κινηματογραφικὸ ἐργαστήρι εἶναι τὸ τελευταῖο μετερίζι τῆς τέχνης.

Ἐδῶ, ἀργὰ ἢ γρήγορα, θά προστρέξουν οἱ κάθε λογῆς ἐξυγαιαντὲς μέ τὰ μακρὰ μαλλιά. Ὁ καλλιτεχνικὸς κινηματογράφος θά δεχθεῖ ἀφθονες



Ο Μαγιακόφσκι, η Λίλι Μπρίζ, ο Πάστερνακ και ο Αϊζενστάιν, κατά την περίοδο του LFF.

ένισχύσεις: παρολαυτά δέν θά σωθεῖ, ἀλλά θά καθεῖ ταυτόχρονα, μαζί με τοὺς βοηθητικούς του λόχους.

Θά τινάξουμε στὸν ἀέρα τὸν πύργο τῆς Βαβέλ τῆς τέχνης. —(1924).

(1) Ἀντιδραστικὴ μορφωτικὴ ὀργάνωση, πού ὑπῆρχε μέχρι τὸ 1918.

(Συντόμευση στενογραφημένης εἰσήγησης τοῦ Βερτώφ στὸ συνέδριο τῶν Κινόκς, στίς 9 Ἰουνίου 1924. Πρώτη ἐκδοσὴ στὸ DJIGA VERTOV, κτλ., 1966).

4 Ἀπαντήσεις σὲ ἐρωτήσεις

Στὴ σύνταξη τῆς ἐφημερίδας Κινο - φρόντ. Τὸν τελευταῖο καιρὸ δούλευα πολὺ, νύχτα - μέρα. Ἐπρεπε νὰ ἐκδόσω χωρὶς ἀλλαγές καὶ ἀναπτυγμένες τὶς ἀπαντήσεις μου στίς ἐρωτήσεις. Κι αὐτὸ γιατί οἱ βλακώδεις ἀπόπειρες νὰ με κατηγορήσουν γιὰ φορμαλισμὸ συνεχίζονται, καὶ γιατί δέν μπορῶ νὰ ἐξηγήσω τὶς ἐρωτήσεις τῶν συντρόφων διανοητικὰ, παρὰ σὰ συνέπεια ὀλοκληρωτικῆς ἀγνοίας καὶ ξλειψῆς πληροφόρησης.

Ἐρώτηση: Ὑποστηρίζετε, σήμερα, τὸ καλλιτεχνικὸ πρόγραμμα πὸν δημοσιεύτηκε στὸ μανιφέστο σας τοῦ 1922;

Ἀπάντηση: Προφανῶς πρόκειται γιὰ τὸ Μανιφέστο πᾶνω στὸν μὴ - φτιαχτὸ κινηματογράφο: Κινόκς - Ἐπανάσταση, πὸν γράφτηκε τὸ 1922 καὶ δημοσιεύτηκε στὴν ἐπιθεώρηση ΛΕΦ Νο 3, στίς ἀρχές τοῦ 1923. Δέν πρέπει φυσικὰ νὰ κρίνουμε αὐτὸ τὸ μανιφέστο, πὸν κήρυξε τὴν ἐπίθεση τῶν κινηματογραφικῶν καὶ ραδιοφωνικῶν ἐπι-

καίρων; μόνον ἀπὸ στατικὴ ἀποψη, δηλαδὴ σὰ νὰ μὴν ὑπάρχει, κατόπιν καμιά δῆλωση ἢ λήψη θέσης.

Οἱ ὀδηγίες γιὰ τοὺς κύκλους τοῦ «Κινηματογράφου - Μάτι», τὸ πρόγραμμα τοῦ πρώτου πειραματικοῦ σινε-σταθμοῦ γιὰ τὸ γύρισμα ταινιῶν ντοκυμανταίρ, ἢ πρόταση γιὰ τὴν ὀργάνωση ἐνὸς ἐργοστασίου Φίλμ-ντοκυμανταίρ, τὸ πρόγραμμα γιὰ τὴν ἀναδιοργάνωση τῆς σοβιετικῆς κινηματογραφίας πᾶνω στὴ βάση τῆς λενινιστικῆς ἀναλογίας, τὰ πολυάριθμα ἄλλα ἄρθρα πὸν γράψαμε στὴν Πράβντα, στὸ περιοδικὸ Κίνο, σὲ διάφορες συλλογές κειμένων (τῆς Προλετκούλτ κ.λ. π.), καὶ ταυτόχρονα ἢ πρακτικὰ με δραστηριότητα (περίπου 150 ντοκυμανταίρ κάθε εἶδους, μήκους καὶ μορφῆς), ἀδιάκοπα βελτίωσαν, διευκρίνησαν, ξεπέρασαν τὰ λάθη καὶ τὶς ἀνακρίβειες τῆς δήλωσῆς μας, ἢ ὅποια, ἤδη ἀπὸ τὸ 1924—25, πλάταινε πρὸς ἓνα πλῆρες ἐπιθετικὸ πρόγραμμα, καὶ ἐξακοῦσε σημαντικὴ ἐπίδραση ὄχι μόνον στὸν ντοκυμανταϊριστικὸ κινηματογράφο ἀλλὰ καὶ στὸν κινηματογράφο με ἡθοποιούς.

Ἐμεῖς, οἱ Κινόκς, συμφωνήσαμε νὰ ὀνομάζουμε αὐτὸ ἐντικὸν κινηματογράφο, ἐκατὸ τὰ ἑκατὸ, ἓναν κινηματογράφο δομημένο πᾶνω στὴν ὀργάνωση τοῦ ὑλικοῦ πὸν τράβηξε ἡ κάμερα.

Ὅσον ἀφορᾷ τὸν κινηματογράφο πὸν εἶναι θεμελιωμένος πᾶνω στὴν ὀργάνωση τοῦ ὑλικοῦ πὸν παρέχουν οἱ ἡθοποιοὶ πὸν παίζουν καὶ φιλάει ἡ κάμερα, ἐμεῖς τὸν θεωροῦμε φαινόμενο δευτερογενοῦς θεατρικῆς τᾶξης.

Ἀναγνωρίζουμε ὅτι κατὰ τὴ διάρκεια τῆς μάχης μας ἐνάντια στίς πομπώδεις ὑποδιαίρεσεις τῶν ὀπαδῶν τοῦ θεατρικοῦ κινηματογράφου (τέχνη - μὴ τέχνη, φίλμ καλλιτεχνικὸ - φίλμ μὴ καλλιτεχνικὸ) βάλουμε αὐτὲς τὶς ἐκφράσεις μέσα σὲ εἰσαγωγικὰ καὶ γελοιοποιήσαμε «τὴ λεγόμενη τέχνη» καὶ «τὸ λεγόμενο καλλιτεχνικὸ φίλμ».

Αὐτὸ με κανένα τρόπο δέν ἀναιρεῖ τὴν ἐκτίμηση πὸν τρέφουμε γιὰ ὀρισμένα δείγματα (πραγματικὰ πολὺ σπάνια) φίλμ με ἡθοποιούς. Φυσικὰ δέν λέμε: εἶναι ἓνα καλὸ φίλμ γενικὰ. Πάντοτε διευκρινίζουμε: ἓνα καλὸ φίλμ με ἡθοποιούς, ἓνα καλὸ θεατρικὸ φίλμ.

Ἀναγνωρίζουμε ὅτι κατὰ τὴ διάρκεια τῆς μάχης γιὰ τὴν πρόοδο καὶ τὴν ἀνθιση τοῦ φίλμ ντοκυμανταίρ, δέν ταμπουρωθήκαμε πίσω ἀπὸ ἄδρους πλατὰ διαδεδομένους, πὸν ὅμως ἐρμηνεύονται με διαφορετικὸ τρόπο κάθε φορὰ, ὅπως: «τέχνη» «καλλιτεχνικὸ». Αὐτὴ τὴ στιγμή ἀντίθετα ὑπογραμμίζουμε με πείσμα τὸν ἐφευρετικὸ, παθητικὸ - ἐπαναστατικὸ χαρακτῆρα (τῆς μορφῆς καὶ τοῦ περιεχομένου) τῶν φίλμ ντοκυμανταίρ πὸν γυρίστηκαν ἀπὸ τοὺς Κινόκς. Παρουσίασαμε αὐτὰ τὰ φίλμ σὰν τὸ ξεπερτικὸ, γεγονότων, τὸν ἐνθουσιασμὸ τῶν γεγονότων. Στίς ἐπιθέσεις τῆς κριτικῆς ἀπαντήσαμε λέγοντας ὅτι τὸ φίλμ ντοκυμανταίρ τοῦ Κινηματογράφου - Μάτι δέν εἶναι

μόνον μιὰ διάλεξη - ντοκυμανταίρ, ἀλλὰ μάλλον ἕνας ἐπαναστατικὸς φάρος πού ὑψώνεται στὸ βάθος τῶν θεατρικῶν κλισιῶ τῆς παγκόσμιας κινηματογραφικῆς παραγωγῆς.

Ἀκόμα σήμερα, κρίνουμε ὅτι ἡ μέθοδος τοῦ φιλμ ντοκυμανταίρ εἶναι ἡ θεμελιακὴ μέθοδος τοῦ προλεταριακοῦ κινηματογράφου, ὅτι τὸ γύρισμα τῶν ντοκουμέντων πού μᾶς παρέχει ἡ σοσιαλιστικὴ ἐπίθεση, τὸ πεντάχρονο πλάνο μας συνιστᾷ τὸ θεμελιακὸ καθῆκον τοῦ σοβιετικοῦ κινηματογράφου.

Αὐτὸ δὲν σημαίνει καθόλου ὅτι τὸ θέατρο ἢ ὁ θεατρικὸς κινηματογράφος ἀπαλλάσσονται, μέχρι ἕνα βαθμοῦ, ἀπὸ τῆ συμμετοχῆ τους στοὺς ἀγῶνες γιὰ τὸ σοσιαλισμὸ. Ἀντίθετα, ὅσο πὺθ γρήγορα ὁ θεατρικὸς κινηματογράφος γυρίσει τὴν πλάτη στὴν πλαστογράφηση τῆς πραγματικότητος, στὴ στείρα ἀπομίμηση τοῦ φιλμ ντοκυμανταίρ, γιὰ νὰ στραθευθεῖ στὸν εἰλικρινῆ ἀγῶνα, τόσο περισσότερο τίμιες καὶ δυνατὲς θὰ εἶναι οἱ πράξεις του στὸ σοσιαλιστικὸ μέτωπο.

Ἐρώτηση: Ταυίεις ὅπως «Ὁ ἄνθρωπος μετὴν κάμερα» ἀνταποκρίνονται, κατὰ τὴ γνώμη σας στὶς πολιτικὲς ἐπιταγὲς πού τέθηκαν στὴν ἐπαναστατικὴν κινηματογραφίαν;

Ἀπάντηση: Κανένα φιλμ, ντοκυμανταίρ ἢ θεατρικὸ δὲν ἀνταποκρίθηκε πλήρως σ' αὐτὲς τὶς πολιτικὲς ἐπιταγὲς. «Ὁ ἄνθρωπος μετὴν κάμερα» πού γυρίστηκε σὲ μιὰ περίοδο κρίσης τοῦ κινηματογράφου (κρίσης ὅχι θεματικῆς, γιὰτὶ ὑπῆρχαν θέματα πού ἔπρεπε νὰ διεκδικήσουμε, ἀλλὰ κρίσης στὰ μέσα ἔκφρασης), πού γυρίστηκε μετὴν ιδιότητα ἐνὸς φιλμ πού εἶχε εἰδικὸν προορισμὸ ν' ἀποτελέσει σφήνα στὸν τομέα τῆς σινε-γλώσσας, νὰ διαδώσει στὴ χώρα τὴν κινηματογραφίαν, δὲν ἰσχυρίζεται ὅτι ἀντικαθιστᾷ ἢ ἐπισκιαρίζει τὶς ἄλλες μας δουλειές. Τὸ σύνολο αὐτῶν τῶν φιλμ δὲν τολμᾷ νὰ ἐλπίζει ὅτι ἀνταποκρίθηκε (ἢ ὅτι ἀνταποκριθεῖ) πλήρως καὶ τὸν καιρὸ πού ἔπρεπε, στὸ σύνολο τῶν πολιτικῶν ἐπιταγῶν πού τὸ Κόμμα ἔπρεπε νὰ θέσει, καὶ ἔθεσε στὴν ἐπαναστατικὴν κινηματογραφίαν.

Πρέπει νὰ τριπλασιάσουμε τὴν ἐνεργητικότηταν, νὰ ἀναδιοργανώσουμε τὴν κινηματογραφικὴ παραγωγή καὶ τὰ κυκλώματα διανομῆς στὴ βάση τῆς «λενινιστικῆς ἀναλογίας», νὰ κατασκευάσουμε ἐργοστάσια γιὰ φιλμ ντοκυμανταίρ, νὰ καταμερίσουμε τὸ προσωπικὸ τῆς παραγωγῆς στὸ σύνολο τοῦ μετώπου τοῦ πεντάχρονου πλάνου. Ἡ μέθοδος τῆς σοσιαλιστικῆς ἀμύλλας θὰ βοηθήσει τοὺς σκηνοθέτες τῶν ντοκυμανταίρ νὰ πλησιάσουν στὴν πραγματοποίησιν τῶν πολιτικῶν ἐπιταγῶν τοῦ Κόμματος.

Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὸν ἡχητικὸν κινηματογράφον (ἀπαντῶ στὴν ἐρώτησιν πού ἀφορᾷ τὸ ἡχητικὸν ντοκυμανταίρ). Στὸν καιρὸν του, τὸ «Ράδιο-Μάτι» εἶχε προβλέψει τὴν «λενινιστικὴν ἀναλογίαν» στὰ θεατρικὰ του προγράμματα.

Σ' ὅτι ἀφορᾷ τὸ ρόλον τοῦ ἡχου στὸ φιλμ ντοκυμανταίρ, διατηροῦμε τὶς παλιὰς μας θέσεις. Ἐμεῖς θεωροῦμε τὸ «Ραδιόφωνο - Μάτι» ὡς ἕνα ἀπὸ τὰ ἰσχυρότερα ὄπλα στὰ χέρια τοῦ προλεταριάτου, ὡς μιὰ δυνατότητα πού δίνεται στοὺς προλετάρους ὄλων τῶν χωρῶν καὶ ὄλων τῶν ἐθνῶν γιὰ νὰ συνεννοοῦνται καὶ νὰ συναντιῶνται μετὰ ὄργανωμένον τρόπον, ὡς μιὰ δυνατότητα διαφωτισμοῦ ἀπεριόριστη μέσα στὸν χρόνον, ὡς μιὰ δυνατότητα νὰ ἀντιθέτουν τὰ ραδιο-ντοκουμένα πού ἀναφέρονται στὴν οἰκοδόμησιν τοῦ σοσιαλισμοῦ στὰ κατοικυμένα κατὰ τῆσιν καὶ ἐκμετάλλευσιν τοῦ καπιταλιστικοῦ κόσμου.

Ἡ δῆλωση γιὰ τὴν ἀναγκαιότητα τῆς μὴ συμφωνίας ἡχου καὶ εἰκόνας, ὅπως καὶ οἱ δηλώσεις γιὰ τὴν ἀναγκαιότητα τῆς παραγωγῆς μόνον ἡχητικῶν φιλμ ἢ ὁμιλούντων φιλμ, δὲν ἀξίζουν, ἐπιτρέψτε μου τὴν ἔκφρασιν, ὅστε φράγωκα. Στὸν ἡχητικὸν κινηματογράφον ὅπως καὶ στὸν βωβὸν κινηματογράφον, ἐμεῖς διακρίνομε αὐστηρὰ δύο εἶδη φιλμ: τὰ ντοκυμανταίρ (μετὰ διαλόγους, αὐθεντικοὺς ἡχους κ.τ.λ.) καὶ τὰ θεατρικὰ φιλμ (μετὰ διαλόγους, τεχνητοὺς ἡχους πού ἔχουν φτιαχτεῖ γιὰ τὸ γύρισμα, κ.τ.λ.).

Ἡ συμφωνία ἢ ἡ μὴ συμφωνία ἡχου καὶ εἰκόνας δὲν εἶναι καθόλου ὑποχρεωτικὴ ὅτε γιὰ τὰ ντοκυμανταίρ ὅτε γιὰ τὰ θεατρικὰ φιλμ. Οἱ εἰκόνας μετὰ ἡχου ὅπως καὶ οἱ βωβὲς εἰκόνας μοντάρονται μετὰ ταυτόσημης ἀρχῆς: τὸ μοντάζ μπορεῖ νὰ τὶς κάνει νὰ συμφωνοῦν ἢ νὰ μὴ συμφωνοῦν, ἢ νὰ τὶς ἀναμίξει σὲ διάφορους ἀναγκαίους συνειρμούς. Πρέπει ἐπίσης νὰ βάλομε στὴν ἄκρην μετὰ κάθε μέσον αὐτῆ τῆς ἡλίθια σύγχισιν πού συνίσταται στὴν ὑποδιαίρεσιν τῶν φιλμ σὲ φιλμ ὁμιλούντα μετὰ θοροῦβους ἢ ἡχητικὰ.

Ἐρώτηση: Ἔχετε τὴν πρόθεσιν νὰ τροποποιήσετε τὴν μέθοδον καὶ τὴν γενικὴν σας τοιοθέτησιν σὲ σχέση μετὰ τὸν κινηματογράφον, σὲ συνάρτησιν μετὰ τὰ νέα καθήκοντα πού μπαίνουν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς σοσιαλιστικῆς ἀνοικοδόμησιν;

Ἀπάντηση: Ἡ μέθοδος τοῦ φιλμ ντοκυμανταίρ, αὐτὴ τοῦ Κινηματογράφου - Μάτι καὶ τοῦ «Ράδιο - Μάτι», πού γεννήθηκε ἀπὸ τὴν Ὀκτωβριανὴν Ἐπανάστασιν, διαμορφώθηκε στὸ μέτωπον τοῦ ἐμφυλίου πολέμου καὶ τῆς οἰκοδόμησιν τοῦ σοσιαλισμοῦ, δὲν εἶναι δυνατόν νὰ μὴ ἀνθίσῃ τὴν ἐποχὴ τῆς σοσιαλιστικῆς ἀνοικοδόμησιν, ὅταν, γιὰ νὰ πραγματοποιηθοῦν τὴν «λενινιστικὴν ἀναλογίαν» στὸν χρόνον τοῦ κινηματογράφου, τὰ ἐργοστάσια φιλμ ντοκυμανταίρ θὰ ξεπεταχθοῦν ἀπὸ τὴν γῆν, ὅταν οἱ ἀνταγωνιζόμενες ὀμάδες λήψωσιν θὰ πολλαπλασιαστοῦν καὶ θὰ ἐξασκηθοῦν στοὺς ἀδιάκοπους ἐπαγγελματικούς τους ἀγῶνες γιὰ τὸν σοσιαλισμὸν.

• (1930).

Μετάφραση: ΧΡΗΣΤΟΣ ΛΑΖΟΣ

Πώς είστε;

Μια ημέρα

σέ πέντε κινηματογραφικές

λεπτομέρειες

Το σενάριο «Πώς είστε;» ήταν η τελευταία απόπειρα του Μαγιακόφσκι στο πεδίο του κινηματογράφου. Τό έκτο από τὰ σενάρια πού ἔγραψε στό διάστημα τοῦ 1926 καί 1927 κι ἓνα ἀπ' αὐτά πού ὁ ἴδιος ἔνοιωθε πιό δικά του. Σ' ἓνα δοκίμιο μέ τίτλο «Βοήθεια!» πού δημοσίεψε μαζί μέ τό σενάριό του στό 2ο τεῦχος (Φεβρουάριος 1927) τοῦ «Νόβυ Λέφ», ἐξιστορεῖ τὰ διαβήματά του στό Σοβκίνο, τοῦ ὁποῖου οἱ ὑπεύθυνοι στό τμήμα τῆς λογοτεχνίας (κι ἀνάμεσά τους ὁ Σκλόβσκι) ἀντέδρασαν μ' ἐνθουσιασμό, ἐνώ οἱ γραφειοκράτες κατάφεραν τελικά νά ἐμποδίσουν τήν πραγματοποίηση, μέ τήν περίφημη ἀπάντηση τοῦ Σβέντσικωφ: «Ἡ τέχνη εἶναι ἀντανάκλαση τῆς πραγματικότητας. Αὐτό τό σενάριο δέν ἀντανάκλᾷ τήν πραγματικότητα. Δέν τό χρειαζόμαστε. Ἀκολουθήστε τὰ ἴχνη τοῦ «Ράφτη τοῦ Τοργιόκ». Τοῦτο εἶναι ἓνα πείραμα καί δέν ἔχουμε λεφτά γιά Εὐόδεμα». Μετά ἀπ' αὐτό ὁ Μαγιακόφσκι παρουσίασε τό σενάριό του στό Μεjτaβpοm - Ρous.

Τό φιλμ θά γυριζόταν ἀπό τόν Κουλεσῶφ καί μέ τόν Μαγιακόφσκι καί τήν Κόχλοβα στούς βασικούς ρόλους. Τελικά τό σχέδιο ἐγκαταλείφτηκε.

Αὐτή εἶναι ἡ τρίτη καί ὀριστική γραφή τοῦ «Πώς είστε;». Ὑπάρχει στόν 11ο τόμο τῶν Ἀπάντων τοῦ Μαγιακόφσκι. Ἐχει ἀντιγραφεῖ πιστά ἀπό τό πρωτότυπο, ὅπου δέν ὑπάρχει σαφής διάκριση ἀνάμεσα στίς φράσεις τοῦ διαλόγου τούς διατίτλους τῆς ταινίας ἢ τούς τίτλους τῶν μερῶν.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

1. Δρόμος. Ἐνας κανονικός ἄνθρωπος περπατᾷ: εἶναι ὁ Μαγιακόφσκι. Πανόραμα.
2. Πανόραμα ἀπό τήν ἄλλη μεριά. Ὁ ἄνθρωπος συνεχίζει νά περπατᾷ στό ἴδιο φόντο, μπροστά στά ἴδια σπίτια.
3. Κόσμος
4. Αὐτοκίνητα
5. Τρόμ
6. Λεωφορεῖα
7. Ἐνας ἄλλος ἄνθρωπος σχεδόν ἴδιος περπατᾷ.

Τό φόντο

8. Περπατᾷ μέ τόν ἴδιο σχεδόν τρόπο κάνοντας κύκλους μέ τό χέρι του.
9. Τό χέρι του.
10. Οἱ εἰκόνες ἀπό 1—6.
11. Ὁ πρῶτος ἄνθρωπος προχωρᾷ, τό ἴδιο κι
12. ὁ δεύτερος. (Ἐναλλακτικό μοντάζ, πού προετοιμάζει τή συνάντηση)
- 13.
- 14.
15. Ὁ Μαγιακόφσκι σταματᾷ, κοιτάζει γύρω του, ἀρχίζει νά κάνει κύκλους μέ τό χέρι του καί προχωρᾷ πάλι.
16. Ὁ δεύτερος Μαγιακόφσκι εἶδε τή σκηνή, στα-

μάτησε ένα λεπτό, και μετά Ξαναπροχώρησε.

17. Οί κύκλοι πού κάνει με τὰ χέρια του ὁ πρῶτος Μαγιακόφσκι.

18. Οί κύκλοι πού κάνει με τὰ χέρια του ὁ δεύτερος Μαγιακόφσκι.

19. Τὸ πρῶτο χέρι χτύπησε τὸ ἄλλο κι ἀπὸ τίς παλάμες Ξεπήδησαν πιτσιλιές πρὸς ὄλες τίς κατευθύνσεις.

20. Οί δύο τους σφίγγουν τὰ χέρια, καρφωμένοι στὸ χῶμα, ἀκίνητοι, ὅπως μπροστὰ σ' ἐπαρχιακὸ φωτογράφο. Τὸ πλάνο διαρκεῖ ἀρκετὴ ὥρα (ὅσο γιὰ μιὰ φωτογραφία). Στὸ βάθος ἡ κυκλοφορία συνεχίζεται πολὺ πιὸ πυκνῆ.

21. Στὸ ἀνέκφραστο πρόσωπο τοῦ πρώτου διαγράφεται ἓνα χαμόγελο (τύπου: Τικομίρωφ).

22. Στὸ ἀνέκφραστο πρόσωπο τοῦ δεύτερου διαγράφεται ἓνα χαμόγελο.

23. Ὁ πρῶτος τραβᾷ τὸ χέρι του.

24. Ὁ δεύτερος τραβᾷ τὸ χέρι του.

25. Ὁ πρῶτος ἀνασηκώνει τὸ καπέλο του.

26. Ὁ δεύτερος ἀνασηκώνει τὸ καπέλο του.

27. Ὁ γιακᾶς τοῦ πρώτου σηκώνεται ἀπὸ χαρὰ.

28. Τὰ μουστάκια τοῦ δεύτερου σηκώνονται.

29. Κι οἱ δύο τους δείχνουν ἀνείπωτη χαρὰ. Ἐνα «Πῶς...» Ξεφεύγει ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ πρώτου. Ἀμέσως τὰ λόγια «Πῶς εἴστε;» θγαίνουν ἀπὸ τ' ἄλλο.

«Πῶς εἴστε;»

30. Οἱ μύτες τους ἀγγίζουν, κοιτάζονται ἔντονα στὰ μάτια περιμένοντας ἀπάντηση.

31. Κι οἱ δύο ὀπισθοχωροῦν ταυτόχρονα πρὸς τὰ ἄκρα τῆς εἰκόνας. Τεντώνουν τὸ χέρι καὶ δείχνουν με τὸ δάχτυλο.

32. Στὸ χῶρο ἀνάμεσα στὶς ἄκρες τῶν δαχτύλων τους παρουσιάζεται:

Π Ρ Ὠ Τ Ο Μ Ε Ρ Ο Σ

Ἅλλοι οἱ ἄνθρωποι ἐκτὸς ἀν εἶναι πλούσιοι ἢ νεκροὶ προκαλοῦν ἔτσι τὸ πρῶνὸ τους:

33. Μαῦρη ὀθόνη. Βλέπουμε σχεδιασμένα με κι-

μωλία: μιὰ γιαγιὰ πού πίνει τὸν καφέ της' ἡ καφετιέρα μεταμορφώνεται σὲ γάτα. Ἡ γάτα παίζει μ' ἓνα κουβάρι κλωστή. Οἱ κλωστὲς Ξεφεύγουν ἀπ' τὸ κουβάρι σὲ Ζιγκ-Ζαγκ μ' ἐνδεικτικὰ τοξάκια ὡς τὸ μέτωπο τοῦ κοιμισμένου Μαγιακόφσκι (τὸ περιγραμμά του σχεδιάζεται σιγὰ-σιγὰ).

34. Κρεβάτι. Στὸ κρεβάτι ὁ Μαγιακόφσκι. Τὸ φόντο πίσω ἀπὸ τὸ κρεβάτι μεταμορφώνεται σὲ θάλασσα.

35. Ἡ θάλασσα. Ὁ δίσκος τοῦ ἡλίου ἀνεβαίνει στὸν ὀρίζοντα.

36. Ὁ ἡλιος σκεπάζεται ἀπὸ παχειὰ σύννεφα. Ἀνάμεσά τους γλιστρᾷ μιὰ ἄκτινα.

37. Πάνω στὴ μαῦρη ὀθόνη, πού στενεύει πρὸς τὸ παράθυρο καὶ πλαταίνει πρὸς τὸ κρεβάτι, ἡ ἄκτινα γίνεται ὄλο καὶ πιὸ ἔντονη.

38. Μέσα στὴ φωτεινὴ ἄκτινα βλέπουμε καθαρὰ ἓνα μέρος ἀπὸ τὸν Ξαπλωμένο ἄνθρωπο.

39. Μέσα στὴ φωτεινὴ ἄκτινα περνοῦν διαβάτες κι ἀπομακρύνονται.

40. Βήματα.

41. Τὰ βήματα κάνουν τὸ κρεβάτι νὰ τρέμει.

42. Ὁ ἄνθρωπος γυρνᾷ ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά.

43—50. Στὸ χῶρο τῆς φωτεινῆς ἄκτινας περνοῦν μεμονωμένα αὐτοκίνητα καὶ καμιόνια φορτωμένα τρόφιμα.

51. Ἡ φωτεινὴ ἄκτινα καλύπτει τὴν ἀνακατωσούρα τῆς πόλης με τ' αὐτοκίνητά της, τὰ τράμ της καὶ τοὺς διαβάτες της.

56. Ὁ ἄνθρωπος μας στριφογυρίζει συνέχεια.

57—61. Τὰ κλάξον τῶν αὐτοκινήτων, τὰ κουδούνια τῶν τράμ, οἱ σειρήνες τῶν πλοίων καὶ τῶν ἐργαστασίων οὐρλιάζουν τὸ ἓνα μετὰ ἀπὸ τ' ἄλλο.

62. Φῶς στὸ δωμάτιο. Ὁ ἄνθρωπος μισανοίγοντας τὰ μάτια του κοιτάζει τὸ ρολοὶ του με σηκωμένο τὸ χέρι του. Δείχνει 8 παρὰ τέταρτο.

63. Οἱ δείκτες τῶν λεπτῶν καὶ τῶν δευτερολέπτων εἶναι κολλημένοι στὸ πάνω καὶ στὸ κάτω βλέφαρό του. Οἱ δείκτες ἀνοίγουν, ἀνοίγοντας μαζὶ καὶ τὸ

μάτι (κάθε φορά που κάνει κάτι το ρολόι πρέπει να φαίνεται αληθινό, αλλά όταν οι δείκτες μετακινούνται το καντράν φωτίζεται ελαφρά).

64. Ο άνθρωπος ηηδᾶ ὄρθιος, μισανοίγει τὴν πόρτα κι ἀπὸ τὸ ἄνοιγμα βάζει μιὰ φωνή.

65. Τὸ ἄνοιγμα. Τὸ δωμάτιο τοῦ Μαγιακόφσκι. Ἄν' τὸ στόμα του ξεπηδοῦν τὰ γράμματα:

«Τὴν ἔφημερίδα!»

66. Τὰ γράμματα σκορπίζουν μέσα στὸ δωμάτιο καὶ στὸ διάδρομο, ηηδοῦν μέσα στὴν κουζίνα καὶ πᾶνε καὶ στέκονται τὸ ἓνα δίπλα στὸ ἄλλο πάνω στὸ κεφάλι τῆς μαγειρίσας πού φτιάχνει τὸ σαμβόρι. Τέλος ἐξαφανίζονται μέσα στὸ κρανίο τῆς.

67. Ὁ Μαγιακόφσκι βάζει τὴν ἠλεκτρικὴ του κατσαρόλα στὴν πρίζα.

68—69. Ἡ μαγειρίσα φεύγει τρέχοντας καὶ κατεβαίνει βαριά τὰ σκαλοπάτια.

70. Ὁ ἄνθρωπος ξεαναμπαίνει στὸ δωμάτιο του τρίβοντας τὰ μπράτσα του καὶ τὸ πρόσωπό του.

71. Ἡ μαγειρίσα σταματᾷ μπροστὰ σ' ἓνα περίπτερο μ' ἔφημερίδες.

Ὁ κόσμος σὲ χαρτί.

72. Ὁ ἔφημεριδοπῶλης δίνει μερικὲς ἔφημερίδες στὴ μαγειρίσα.

73. Ἡ μαγειρίσα κρεμᾷ στὸ δεξιὸ τῆς ὦμο τὸ καλάθι μὲ τὰ ψῶνια πού σκεπάζονται ἀπὸ τὶς ἔφημερίδες. Ἀπομακρύνεται.

74. Δυὸ κοσμομῶλοι σταματοῦν μπροστὰ στὸν ἔφημεριδοπῶλη. Ἀγοράζουν δυὸ ἔφημερίδες. Ριχνουν γρήγορες ματιές ἐδῶ κι ἐκεῖ ψάχνοντας τὴ στήλη μὲ τοὺς στίχους. Σηκώνουν τὰ χέρια πρὸς τὸν οὐρανὸ...

«Πάντα χωρὶς στίχους. Τί ξερῆ ἔφημερίδα!»

75—80. Ἡ μαγειρίσα προχωρᾷ. Οἱ ἔφημερίδες στὸν ὦμο τῆς μεγαλώνουν. Τὴν κάνουν νὰ σκύβει ὡς τὴ γῆ. Στὸ βάθος τὰ στίγια ἄν' ἴδου περνᾷ ἡ μαγειρίσα, συνέχεια μικραίνουν. Ἡ μαγειρίσα κουβαλᾷ στοὺς ὦμους τῆς μιὰ τεράστια ὑδρόγειο σφαῖρα. Τόσο βαρεῖά πού ἡ μαγειρίσα στενάζει γιὰ νὰ κουνήσει.

81. Ὁ δρόμος σὲ προοπτικὴ. Οἱ ράγες τοῦ τράμ μέσα στὴν κάμερα. Στὸ βάθος φαίνεται μιὰ ὑδρόγειος σφαῖρα πού κυλᾷ πρὸς τὴ μηχανή. Ἡ σφαῖρα μεγαλώνει μὲ ταχύτητα.

82. Ἡ σκάλα τοῦ σπιτιοῦ. Οἱ πόρτες ἀνοίγουν μόνες τους. Ἡ ὑδρόγειος σφαῖρα κυλᾷ μέχρι ἐκεῖ. Μικραίνει ὅσο νὰ χωρέσει νὰ μπεῖ μέσα.

83. Μόλις μπεῖ κυλᾷ μόνη τῆς στὶς σκάλες.

84. Ἡ πόρτα ἐνὸς διαμερίσματος. Ἀπέξω γράφει «Μηρὶκ-Μαγιακόφσκι». Ἡ μαγειρίσα μὲ τὰ ψῶνια μπαίνει ἄν' τὴν πόρτα.

85—86. Βάζει τὴν ἔφημερίδα στὸ ἄνοιγμα τῆς πόρτας τοῦ Μαγιακόφσκι, πού ἀπασχολεῖται μὲ τὸ πλύσιμο τῆς ἑυριστικῆς του μηχανῆς. Τὴν παίρνει καὶ κάθεται στὸ γραφεῖο του.

87. Ὁ Μαγιακόφσκι γυρίζει τὸ κεφάλι του καὶ κοιτάζει:

88. Λεπτομέρεια τοῦ γραφείου του.

89. Ἐνας πυλῶνας τοῦ Τ.Σ.Φ.

90. Ὁ Μαγιακόφσκι γυρίζει τὴ σελίδα τῆς ἔφημερί-

δας.

91. Πίσω ἀπὸ τὴ σελίδα τῆς ἔφημερίδας ξεπηδᾷ ἓνα τραῖνο καὶ χάνεται ἄν' τὴ δεξιὰ μεριὰ τῆς κάμερας.

92—93. Λεπτομέρεια τῆς μηχανῆς τοῦ σιδηροδρόμου.

94. Ὁ Μαγιακόφσκι ἀπομακρύνεται λίγο ἀπὸ τὴν ἔφημερίδα του. Πηγαίνει στὸν φεγγίτη, τὸν ἀνοίγει.

95. Ἐνα ἀεροπλάνο πετᾷ.

96—97. Λεπτομέρεια ἀπὸ μηχανὴ ἀεροπλάνου.

98. Ὁ Μαγιακόφσκι μπροστὰ στὸ τραπέζι του. Ἀπλώνει τὴν ἔφημερίδα.

99. Τὰ μάτια τοῦ Μαγιακόφσκι.

100. Λεπτομέρεια τῆς ἔφημερίδας: κύριο ἄρθρο: «Ἡ ἐξαγωγή τοῦ σταριοῦ μας».

101. Ἀπὸ τίς στήλες τοῦ κύριου ἄρθρου βγαίνει ἓνας ἀνθρωπάκος πού μοιάζει ζωγραφιστός, διορθώνει τὰ γυαλάκια του ὄρθιος πάνω στὰ φύλλα σάν σὲ βῆμα, καὶ ηηδᾷ ἔξω ἀπὸ τὴν ἔφημερίδα.

102. Πιάνει τὸ χέρι τοῦ Μαγιακόφσκι, τὸ κουνᾷ, τὸν παροτρύνει. Τσιτάτα κι ἀριθμοὶ γλιστροῦν ἀπὸ τὸ στόμα του.

103. Οἱ ἀριθμοὶ πετοῦν καὶ μπαίνουν μέσα στ' αὐτιά τοῦ Μαγιακόφσκι, σχηματίζοντας ἓνα οἴφουνα πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του.

104—106. Ὁ Μαγιακόφσκι ἀρχίζει νὰ Ζαρώνει, χαμουριέται καὶ λέει «Ξέρω, Ξέρω». Τελικὰ βάζει ἡρεμα καὶ πρᾶς τὸ χέρι του στὸν ὦμο τοῦ ἐκδότη καὶ τὸν στέλνει Ξανά μέσα στὴν ἔφημερίδα.

107. Ὁ Μαγιακόφσκι διπλώνει τὴ σελίδα τῆς ἔφημερίδας. Συνεχίζει τὴν ἀνάγνωση.

108. Τὰ μάτια τοῦ Μαγιακόφσκι ἀνοίγουν: βυθίζεται σὲ μιὰ πολυθρόνα καὶ περιφέρει τὸ βλέμμα του μέσα στὸ δωμάτιο.

109. Τὰ πράγματα πάνω στὸ γραφεῖο του ἀρχίζουν νὰ τρέμουν.

110. Ἡ λάμπα σπάει.

111. Τὸ ἡμερολόγιο γίνεται στοιβα χαρτιά. Πάνω στὸ γραφεῖο του τὰ κομμάτια καὶ τ' ἀπομεινάρια ἄν' τὰ γράμματα τῆς ἔφημερίδας μαζεύονται καὶ σχηματίζουν τὴ φράση: «Σεισμοὶ στὸ Λενινσκάν». Ὁ ἄνθρωπος βουτᾷ μέσα στὶς γραμμὲς τῆς ἔφημερίδας. Τὰ χέρια του κι οἱ ὦμοι του τρέμουν. Στῆνει τὸ αὐτί του.

112. Γυρίζει ἄλλου.

113. Ἡ κατσαρόλα θράζει.

114. Ὁ Μαγιακόφσκι παίρνει τὴν κατσαρόλα, τὴ βάζει πάνω στὸ γραφεῖο ἀνάμεσα στὰ ἀπομεινάρια τῆς λάμπας. Ἡ κατσαρόλα σφυρίζει, τρέμει, ἀνασηκώνεται σὰ νᾶθελε νὰ μιμηθεῖ τὴν ἐκρηξη ἠφαιστείου. Ὁ ἄνθρωπος μας κοιτάζει τὸ θραστὸ νερὸ, χαμογελᾷ, μαζεύει τὰ ἀπομεινάρια τῆς λάμπας καὶ τὰ τυλίγει μ' ἓνα κομμάτι ἔφημερίδας. Ἡ ἔφημερίδα ξεανασηκώνεται καὶ παίρνει πάλι τὴν κανονικὴ τῆς θέση.

115. Ὁ Μαγιακόφσκι συνεχίζει τὴν ἀνάγνωση.

116. «Ἡ πρόδος τῆς γραφειοκρ...». Ἀπὸ τὸ «α» βγαίνει ἓνα μικρὸ κεφάλι μὲ μιὰ πένα στὸ αὐτί. Τὸ «α» φτάνει μὲ τὰ ποδαράκια του στὴ ἄκρη τοῦ γραφείου, τότε μεγαλώνει καὶ ἀρχίζει νὰ κραδαίνει πέ-

νες και μολύβια.

117. Ο άνθρωπός μας κάνει μερικά θήματα πίσω, μετά μ' ένα πήδημα τόν άρπάζει από τόν λαιμό, τόν πνίγει και τόν Ξαναστέλνει με κόπο πίσω στην έφημερίδα.

118—119. Ο άνθρωπος σερβίρεται τόν τσάι του, καταπίνει μιά γουλιά και κοιτάζει με προσοχή τίς «Μικρές ειδήσεις».

120. Κάθεται, άναπνέει με δυσκολία. Διορθώνει τί τσαλακωμένη του γραβάτα. Διαβάζει.

121. «'Απόπειρα αύτοκτονίας». Χθές στις 6 ώρα νεαρά 29 ετών... με περιστροφή... κατάσταση άπελπ...».

122. Η έφημερίδα σηκώνεται και πάει και στέκεται σε μιά γωνιά σαν γιγάντιο παραθάν.

123. Από τί σκοτεινή γωνιά τίς έφημερίδας παρουσιάζεται ή σιλουέτα τίς νέας. Με μιά άπελπισμένη κίνηση σηκώνει τόν χέρι της πού κρατά όπλο, τόν φέρνει στόν κρόταφό της, τ' άκουμπά στο κρανίο της.

124. Ο Μαγιακόφσκι όπως ό σκύλος του τσίρκου τρυπά τόν χαρτόνι του τσερκιού έτσι και αυτός τρυπά τήν έφημερίδα και βρίσκεται στη γωνιά πού σχηματίζουν τά φύλλα της.

125. Θάθελε ν' άρπάξει και νά τραθήξει τόν όπλισμένο χέρι της, αλλά είναι άργά. Η κοπέλα έχει πέσει κάτω.

126. Ο άνθρωπός μας κάνει πίσω. Η φρίκη ζωγραφίζεται στο πρόσωπό του.

127. Ο Μαγιακόφσκι μέσα στο δωμάτιο. Άγκαλιάζει τήν έφημερίδα, απλώνει τόν τσάι με μορφασμό άηδίας και πέφτει άνάσκελα στην καρέκλα του.

128. Σιγά σιγά τόν πρόσωπό του Ξαναβρίσκει τήν ήρεμία του. Ξαναστρέφει τά μάτια του στην έφημερίδα.

129. «'Αγγελίες».

«Τά ρούχα σας πάντοτε από τόν
Ράφτη τίς Μόσχας».

130. Σε μιά γωνιά είναι κρεμασμένο ένα άντρικό παλτό. Τόν στρίφωμο του άπ' τή μιά μεριά περισεύει. Ο γιανός του είναι τριμμένος. Σηκώνει τόν παλτό με τά δυό του δάχτυλα και άνοίγει τίς τρύπες.

131. «'Αγγελίες». «Τά ρούχα σας πάντοτε». Ένας δρόμος. Στο δρόμο προχωρούν παλτά και κοστούμια: παντελόνια, σακάκια, γιλέκα, όλοκαίνουργια και φρεσκοσιδερωμένα. Περιπατάνε μόνά τους, κανείς δέν τόν φορά και γιά κεφάλι έχουν ζωγραφισμένα ένα χρηματικό ποσό.

132. Οι τίμες άνοιγοκλείνουν τά μάτια τους.

133. Ο άνθρωπός μας σκεπτικός κουβά τά χείλια του κάνοντας με τόν μυαλό του προσθαφαιρέσεις.

134. Οι άριθμοί παύουν ν' άνοιγοκλείνουν τά μάτια τους, μπαίνουν στη σειρά και φτιάχνουν ένα άστρονομικό ποσό.

135. Ο άριθμός αυτός μεταβάλλεται σε πάκο από χαρτονομίσματα.

136. Ο πάκος χαρτονομίσματα σεϊέται μπροστά στα μάτια του Μαγιακόφσκι.

137. Ο άνθρωπός μας σηκώνεται και τόν κοιτάζει στοχαστικά.

138. Μπροστά του, τά φύλλα μιάς συλλογής ποιη-

μάτων γυρίζουν μόνά τους. Βρίσκεται στην άκρη τίς εικόνας μπροστά από τά χρήματα. Τόν διβλιό άκουμπά κάτω και άλλα πολλά έρχονται νά φτιάξουν ένα σωρό από πάνω του.

139. Άνάμεσα στα χρήματα και τά ποιήματα παρουσιάζονται δυό κοντυλοφόροι πού μεταμορφώνονται σ' ένα άσπρο «Ίσον».

140. Ο άνθρωπός μας άρπάζει τούς κοντυλοφόρους—«Ίσον».

«'Αδύνατο νά μη δουλέψεις»

Τέλος πρώτου μέρους.

Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Ο Μ Ε Ρ Ο Σ

1. Ο άνθρωπός μας όρθιος μπροστά στο παράθυρο Εύνει ένα μολύβι μ' ένα Ευραφάκι.

2. Καρφώνει τόν βλέμμα στο παράθυρο. Τόν σκοπεύει με τόν Ευσμένο του μολύβι.

«'Δώσε μου στίχους!»

3. Μιά οίκογένεια με κεφάλια γουρουνιών πίνει τόν τσάι της.

4. Σε πρώτο πλάνο ό πατέρας

«'Δέν χρειάζομαι στίχους».

5. Δυό τρεις νεαροί, τίς Κοσμομόλ όλοι, στο σελήνωφωτο. Η κοπέλα άπομακρύνεται με σκεπτικό ύφος

«'Δώσε μου στίχους!»

6. Ο πατέρας -Γουρούνι χωρίς κολάρο, με γένεια, και στο χέρι πού κρατά τόν φυτζάνι άρχίζουν νά φυτρώνουν τρίχες.

«'Δέν χρειάζομαι στίχους»

7. Οι κοσμομόλοι μπροστά στόν έφημεριδοπώλη:

«'Δώσε μου στίχους!»

8. Έν ριπή όφθαλμού μεταμορφώνεται σε ούρακοτάγκο.

«'Δέν έχω άνάγκη τούς στίχους σας».

9. Μιά άφισσα. Ποιητικός διαγωνισμός: Άσέγιεφ, Κιράνόφ, Μαγιακόφσκι, Πάστερνακ.

10. Η αίθουσα του Έργατικού Πανεπιστήμιου όρθια χείροκροτά.

11. Ο Μαγιακόφσκι σηκώνεται και κοιτάζει γύρω του.

12. Ο Μαγιακόφσκι σηκώνει άποφασιστικά τά μανίκια του.

13. Ο Μαγιακόφσκι σαλιώνει τόν μολύβι του.

14. Κατεβάζει τόν μολύβι του στο χαρτί

«'Μιά φάμπρικα χωρίς καπνό και καμινάδες».

15. Χτυπά τόν μείωπό του. Κουβά τόν χέρι σά νά θέλει νά τόν θάλει μπρός.

16. Από τόν κεφάλι του άρχίζουν νά Ξεπηδούν γράμματα πού μεγαλώνουν μέσα στην αίθουσα.

17. Ο Μαγιακόφσκι ηηδ ό άρπάζει με τόν μολύβι του τά γράμματα.

18. Μαζεύει τά γράμματα σαν άρνιά με τόν ραβδί και με δυσκολία τά στρώνει πάνω στο χαρτί.

19. Τά γράμματα πού πετούσαν μαζεύονται και φτιάχνουν φράσεις. Μετά άρχίζουν πάλι νά πετάνε.

20. Φράσεις όπως: «Τά ρόδα ήταν όμορφα και όμορφα», «Τόν μικρό πουλί του Θεού δέν Ξέρει» με-

νουν μιὰ στιγμή γραμμένα.

21. Ὁ Μαγιακόφσκι μὲ τὸ μολύβι τοῦ ὀπομακρύνει τὰ γράμματα τὸ ἓνα ἀπ' τ' ἄλλο, κι ἀρχίζει νὰ διαλέγει αὐτὰ ποὺ τοῦ κάνουν.

22. Σκύβει πάλι πάνω στὸ χαρτί του.

23. Θαυμάζει αὐτὰ ποὺ μόλις ἔγραψε.

24. Πάνω στὸ χαρτί μὲ λαμπερὰ γράμματα «Ἄριστερά, ἀριστερά, ἀριστερά».

25. Ὁ Μαγιακόφσκι ἀκίνητος μπροστὰ στὸ παράθυρο μὲ τὸ εὐσμένο μολύβι στὸ χέρι, ἀποφασισμένος καὶ χαμογελαστός.

26. Μαζεύει τὰ εὐσιμάτα μ' ἓνα χαρτί καὶ τὰ πετᾷ ἀπὸ τὸ φεγγίτη. Ἐκεῖ βάζει ἓναν ἀνεμιστήρα.

27. Παίρνει ἀπὸ τὸ τραπέζι ἓνα χαρτί καὶ τὸ χαιδεύει ἑρωτικά.

28. Ὁ ἀνεμιστήρας γυρίζει.

29. Ὁ ἀέρας τοῦ ἀνεμιστήρα σφυρίζει ἔτοιμες ρίμες: πάθος, λάθος, τάφος· ἰσότητα, ἀδελφότητα· κοπέλα, κορδέλα.

30. Ὁ ἄνθρωπός μας τελειώνει τὸ φύλλο. Βάζει τὴν ὑπογραφή του καὶ σηκώνεται ἱκανοποιημένος. Ὁ τίτλος του εἶναι: «Ἄν' τὴ χαρὰ του πιά δὲν ἐνοιωθε τὰ πόδια του».

31. Μὲ πρόσωπο ποὺ λάμπει ἀπὸ ἐλπίδα, παίρνει τὸ χαρτί ποὺ ἔγραψε, τὸ κάνει ρολὸ καὶ τὸ τυλίγει μὲ μιὰ κορδέλα, καὶ

32. κατεβαίνει τίς σκάλες χωρὶς τὰ πόδια του ν' ἀκουμποῦν τὰ σκαλοπάτια.

33—34—35. Περπατᾷ στὸ δρόμο μὲ τεράστια πηδήματα καὶ τὰ πόδια ἀνοιχτὰ κι ἀκίνητα. Περνᾷ τοὺς ἄλλους περαστικούς ἓνα - δυὸ κεφάλια. Οἱ διαβάτες γυρίζουν καὶ τὸν κοιτοῦν. Οἱ ἄκρες τοῦ πάλτου του ποὺ ἀνεμίζουν στὸν ἀέρα τοῦ δίνουν δαιμονικὴ ὄψη.

36. Ὁ Μαγιακόφσκι στὴν αἴθουσα ἀναμονῆς μπρὸς στὸ γραφεῖο τοῦ ἀρχισυντάκτη. Γύρω του κάθεται ἓνας ὀλόκληρος κύκλος ἀπὸ ἐπισκέπτες μὲ σχεδὸν ὅμοιο πρόσωπο ποὺ κρατοῦν ἓνα ἴδιο ρολὸ τυλιγμένο μὲ μιὰ ἴδια κορδέλα.

37. Κάποιος φωνάζει τὸν Μαγιακόφσκι.

38. Ὁ Μαγιακόφσκι μπαινεὶ στὸ γραφεῖο τοῦ ἀρχισυντάκτη. Τὴν ὥρα ποὺ στέκεται στὸ κατώφλι μεγαλώνει καὶ σιγὰ σιγὰ καλύπτει ὀλόκληρὴ τὴν εἴσοδο.

39. Ὁ ἀρχισυντάκτης κι ὁ ἄνθρωπός μας σφιγγοῦν τὰ χέρια. Ὁ ἄνθρωπός μας μικραίνει κι ἔρχεται στὸ ὕψος τοῦ ἀρχισυντάκτη, τοῦ γραφειοκράτη τοῦ τύπου. Ἐκεῖνος προτείνει στὸ Μαγιακόφσκι νὰ τοῦ ἀπαγγεῖλει τοὺς στίχους του.

40—41—42. Ὁ ἀρχισυντάκτης ἀπὸ τὸ ὕψος τοῦ Μαγιακόφσκι ποὺ βρισκόταν ἀρχίζει νὰ μικραίνει, νὰ μικραίνει ὥσπου γίνεται μιὰ μπουκιά. Ὁ Μαγιακόφσκι προχωρᾷ πρὸς τὴ μεριά του μὲ τὸ χειρόγραφο στὸ χέρι, γιγάντιος, τέσσερις φορές μεγαλύτερος ἀπ' τὸν συντάκτη. Στὴν πολυθρόνα τοῦ ἀρχισυντάκτη βρίσκεται καθισμένο ἓνα μικρὸ πόνι τοῦ σκακιῦ.

43. Ὁ ποιητὴς ἀπαγγέλλει τοὺς στίχους τοῦ μπροστὰ σὲ ἄκροστήριο.

44. Ἄφου τὸ ἄκουσε ὁ ἀρχισυντάκτης ἑαναπαίρνει τὸ κανονικὸ του ὕψος, προσηλώνει τὰ μάτια του στὸ

χειρόγραφο καὶ μ' ἐξαγριωμένη φυσιολογία προχωρᾷ καταπάνω στὸν ποιητὴ. Ὁ Μαγιακόφσκι μικραίνει, ὁ ἀρχισυντάκτης γίνεται τεράστιος ἴσως με τέσσερις φορές μεγαλύτερος ἀπ' αὐτόν. Ὁ ποιητὴς βρίσκεται ὀρθιος πάνω στὴν καρέκλα του σὰν πόνι τοῦ σκακιῦ.

45. Ὁ συντάκτης τὸν κριτικάρει στὸ βάθος τῆς οἰκογένειας τῶν γουρουνιῶν.

46. Ὁ ποιητὴς σηκώνει ἓνα χαρτί μὲ τίς λέξεις «Τὸ χρέος μου».

47. Ὁ ποιητὴς ὀρμᾷ μὲ γενναιότητα καταπάνω στὸν ἀρχισυντάκτη μεγαλώνοντας πάλι ἀλλὰ χωρὶς νὰ θρεῖ τὸ ἀρχικὸ τὸ ὕψος.

48. Οἱ κοσμομῶλο ἀκολουθοῦν κι αὐτοὶ πίσω του.

49. Ὁ ἀρχισυντάκτης γίνεται πάλι τεράστιος. Ὁ μικρὸς ποιητὴς εἶναι ὀρθιος πάνω στὴν καρέκλα του κι ὁ ἀρχισυντάκτης τοῦ γλυστρᾷ μέσα στὰ χέρια του ἓνα χαρτί μὲ ὑπογραφή.

50. Οἱ οὐρακοτάγκοι πίσω ἀπ' τὸν συντάκτη δειχνουν σημάδια χαρᾶς.

51. Ὁ ἀρχισυντάκτης γράφει: «Ἄξια 10 ρουβλίων».

52. Ὁ Μαγιακόφσκι βγαίνει ἀπὸ τὸ γραφεῖο τόσο μικρὸς ποὺ στὸ κατώφλι μόλις ποὺ διακρίνεται.

53. Ὁ ποιητὴς χώνεται στὴν οὐρὰ ποὺ περιμένει μπροστὰ στὸ ταμεῖο.

54. Στὸ ταμεῖο ἡ ἐπιγραφή: «Ὁ ταμίας ἐπιστρέφει ἐντὸς ὀλίγου».

55. Ὁ ποιητὴς ἀρχίζει νὰ χασμουριέται.

56. Ὁ ποιητὴς ἀποκοιμίζεται.

57. Τὰ κάγκελα τοῦ ταμείου μεταμορφώνονται σὲ φράκτιν σκεπασμένο μὲ λουλούδια.

58. Ὁ ἀνεμιστήρας μεταμορφώνεται σὲ πουλί.

59. Ὁ Μαγιακόφσκι κοιμισμένος ἀναποδογυρίζει τὸ μελανοδοχεῖο. Τὸ μελάνι χύνεται πάνω στὸ χαρτί.

60—61. Τὰ χαρτιά ποὺ εἶναι στὸ γραφεῖο τοῦ ταμῆ καὶ στὰ γύρω γραφεῖα ἀνακατεῦνται καὶ φτιάχνουν ὀλόδια μιὰ Μαύρη Θάλασσα.

62. Ἐνας φοίνικας κυματίζει στὸν ἄνεμο.

63. Ὁ Μαγιακόφσκι εὐπνᾷ. Μπρὸς τὴ μύτη του βρίσκεται ἡ ἄκρη τῆς σκούπας τῆς καθαρίστριας.

«Τί κάθασαι; Ὁ ταμίας δὲν θέρβει πιά.

Θὰ δεχτεῖ πάλι τὴν Τετάρτη».

65. Ὁ Μαγιακόφσκι προχωρᾷ στὸ δρόμο. Κοιτάζει γύρω του.

66. Ἡ διτρίνα τοῦ «Ράφτη τῆς Μόσχας».

67. Ὁ Μαγιακόφσκι βγάζει τὸ ρολοὶ ἀπ' τὸ τσεπάκι καὶ τὸ κοιτᾷ στὸ ὕψος τῆς κοιλιᾶς του. 5 καὶ μισή. Οἱ δείχτες βρίσκονται ὁ ἓνας δίπλα στὸν ἄλλο. Ξαναβάζει τὸ ρολοὶ στὴ τσέπη του.

68. Οἱ δείχτες φαίνονται νὰ βυθίζονται μέσα στὴν κοιλιὰ του. Τὸ στομάχι του γουργουρίζει διαμαρτυρόμενο.

69. Ὁ Μαγιακόφσκι σταματᾷ στὴ διτρίνα ἐνὸς φουρνάρικου, βγάζει μερικὰ φιλά ἀπ' τὴ τσέπη του καὶ τὰ παίζει στὰ χέρια του.

70—71—72. Μπαινεὶ στὸ φουρνάρικο, ρωτᾷ τίς τιμὲς κι ἀγοράζει ἓνα πακετάκι. Ἐνα σάντουιτς μὲ λουκάνικο.

Τέλος δευτέρου μέρους.

Τ Ρ Ι Τ Ο Μ Ε Ρ Ο Σ

Τὸν ἄρτον ἡμῶν τὸν ἐπιούσιον

1. Ὁ Μαγιακόφσκι στὸ δωμάτιό του. Κάθεται στὸ γραφεῖο του καὶ πίνει τὸ τσάι του χωρὶς νὰ τὸ ἀπολαμβάνει, μὲ τὰ μάτια καρφωμένα στὴν ἔφημερίδα. Πιάνει τὴν ἄκρη τοῦ ψωμιοῦ καὶ τὴν φέρνει στὸ στόμα του. Δὲν τρώγεται! Κοιτᾷ τὸ κομμάτι τὸ ψωμί μὲ μάτια ποῦ βγάζουν φλόγες καὶ κἀνει μιὰ γκριμάτσα. Τὸ πετᾷ μὲ σιχασιά.

«Πόση δουλειὰ γιὰ μιὰ μπουκιὰ ψωμί!»

2. Τὸ μισοφαγωμένο κομμάτι πέφτει χάμω.
3. Ὁ ἀνθρωπάκος τοῦ κύριου ἄρθρου θγαίνει ἀπ' τὴν ἔφημερίδα, πιάνει ἀπ' τὸ χέρι τὸν Μγιαϊκόφσκι καὶ μὲ τὸ ἄλλο δεῖχνει τὸ πάτωμα.

«Πόση δουλειὰ γιὰ μιὰ μπουκιὰ ψωμί!»

4. Τὸ κομμάτι τὸ ψωμί στὸ πάτωμα.
5. Ἀναηδῶ καὶ πέφτει στὸ χέρι του.
6. Ἡ φαγωμένη μπουκιὰ θγαίνει ἀπ' τὸ στόμα του καὶ κολλᾷ μὲ τὸ ὑπόλοιπο ψωμί.
7. Τὸ χέρι ἀφήνει τὸ ψωμί στὸ τραπέζι, κι αὐτὸ ἐνώνεται μὲ τὸ σάντουιτς.
8. Ὁ ἀνθρωπὸς μας Ξανσάζει τὸ παλτό του καὶ πάει πισωπατώντας μέχρι τὴν πόρτα.
9. Κατεβαίνει πισωπατώντας τὴ σκάλα.
10. Περπατᾷ στὸ δρόμο.
11. Μπαίνει στὸ φουρνάρικο.
12. Ἐπιστρέφει τὸ ψωμί.
13. Πηγαίνει πισωπατώντας στὸ ταμεῖο.
14. Ἡ ταμίας τοῦ ἐπιστρέφει τὸ λεφτά..
15. Βγαίνει ἀπ' τὸ φουρνάρικο.
16. Τὸ ψωμί ἀνεβαίνει πάλι στὸ ράφι.
17. Τὸ ψωμί κατεβαίνει ἀπ' τὸ ράφι καὶ πέφτει σ' ἓνα σωρὸ ἄλλα ψωμιά.
18. Τὰ ψωμιά μπαίνουν στὸν φοῦρνο.
19. Τὰ ψωμιά θγαίνουν ἀπ' τὸν φοῦρνο μὲ μορφὴ ζύμης.

20. Τὰ ψωμιά γίνονται ἀλεύρι.
21. Τὸ ἀλεύρι χύνεται σ' ἓνα σακί.
22. Ἐργάτες κουβαλᾶνε τὰ σακιά καὶ τὰ πηγαίνουν σ' ἓνα καμιόνι.
23. Τὸ σακί φορτώνεται στὸ καμιόνι.
24. Τὸ χαρτί περιτυλίγματος τοῦ ψωμιοῦ ξεδιπλώνεται.
25. Τὸ χαρτί περιτυλίγματος γίνεται στοιβά.
26. Οἱ στοιβες τοῦ χαρτιοῦ τοποθετοῦνται σ' ἓνα κιθώτιο.
27. Τὰ κιθώτια μπαίνουν τὸ ἓνα πάνω σ' ἄλλο.
28. Τὰ κιθώτια στοιβάζονται σ' ἓνα ἄμαξι.
29. Τὸ ἄμαξι πηγαίνει μὲ τὴν ὀπισθεν στὸ χαρτοπωλεῖο.
30. Τὸ καμιόνι μὲ τὸ ἀλεύρι γυρίζει στὴν ἀποθήκη.
31. Στὴν ἀποθήκη παραλαμβάνουν τὸ ἀλεύρι.
32. Τὸ ἀλεύρι φεύγει μὲ τὴν ὀπισθεν γιὰ τὸ μύλο.
33. Οἱ ἀγρότες παίρνουν τὸ σᾶρι στὰ σακιά.
34. Οἱ ἀγρότες μεταφέρουν τὸ σᾶρι σ' ἄλωνι.
35. Τὸ σᾶρι γίνεται στάχυ.
36. Τὰ στάχυα γίνονται δεμάτια.
37. Τὰ δεμάτια πάνε στὸ χωράφι.
38. Κάτω ἀπὸ τὰ δεμάτια φυτρᾶνε ἰσάλα.

39. Σ' ἓνα μονοπάτι μέσα στοὺς κάμπους περπατᾷ ἡ κοπέλα ἀπ' τίς «εἰδήσεις» κρατώντας τὸν Μαγιακόφσκι ἀπ' τὸ μπράτσο..

40. Ἡ σίκαλη μικραίνει.
41. Γίνεται πρᾶσινάδα.
42. Ἡ ὀργωμένη γῆ.
43. Τὰ αὐλάκια μικραίνουν.
44. Ὁ ἀγρότης κουράστηκε.
45. Χωριάτες ἐρχονται νὰ τὸν θροῦν τρέχοντας.
46—47—48. Κάποιος ἐπετέθηκε στὸ χωριό. Ἔβαλε φωτιά.
49—50—51. Οἱ παρτιζάνοι ἀποκρούουν τὴν ἐπίθεση.
52. Ἡ πόλη πλημμυρισμένη ἀπὸ διαδηλωτές.
53—54—55. Ὅλοι τοὺς κρατοῦν πανῶ καὶ σημαίες.

«Ψωμί καὶ Εἰρήνη»

(Κυκλικὸ κάς)

56. Βγαίνει τὸ κάς. Ὁ Μαγιακόφσκι στὸ δωμάτιό του μπροστὰ σ' ἓνα φλυτζάνι τσάι καὶ μιὰ μπουκιὰ ψωμί.
57. Ὁ ζωγραφιστὸς ἀνθρωπάκος τῆς ἔφημερίδας τοῦ σφίγγει τὸ χέρι καὶ μπαίνει πάλι στὸ ἄρθρο.
58. Ὁ Μαγιακόφσκι κοιτᾷ τὸ ψωμί ποῦ πέταξε.
59. Τὸ μαζεύει μὲ φροντίδα.
60. Φυσᾷ τὴ σκόνη ἀπὸ πάνω του.
61. Ὁ Μαγιακόφσκι ἀφήνει τὸ ξεροκόμματο σ' ἓνα πολυτελέστατο βάζο. Τρίβει τὸ βάζο μὲ τὸ μανίκι του καὶ ξεδιπλᾶνε τὸ μαντήλι του σὸν πετσότς. Στέκεται λίγο πιὸ πέρα καὶ θαυμάζει τὸ ἔργο του.

Τέλος τρίτου μέρους.

Τ Ε Τ Α Ρ Τ Ο Μ Ε Ρ Ο Σ

Φυσικὸς Ἔρωτας

Ἡ πέτρα

1. Μερικὲς κανονικὲς ἀκίνητες πέτρες.

Τὸ ἔλος

Τὸ συμβᾶν

2. Μερικὰ κανονικὰ ἀσάλευτα ἔλη.

3. Ἐνα χέρι ἀρπάζει μιὰ πέτρα.

4. Τὴν πετᾷ στὸ νερὸ.

Τὸ ἀποτέλεσμα

5. Στὴν ὀθὸν φαίνονται οἱ ὀμόκεντροι κύκλοι τοῦ νεροῦ τοῦ ἔλους.

Οἱ ἄνθρωποι

6—7—8. Σ' ἓνα δωμάτιο κάποιος ἀναποδογυρίζει μιὰ λάμπα. Ἡ λάμπα βάζει φωτιά σὲ μιὰ κουρτίνα καὶ πίσω τῆς φωτίζεται ἓνα δωμάτιο.

9—10—11. Ἐνα ἄλλο δωμάτιο. Ὁ γαμπρὸς κι ἡ νύφη ἔτοιμοι γιὰ τὸν γάμο δέχονται συγχαρητήρια.

Τὸ συμβᾶν

12. Τὸ σπῖτι καίγεται.

13—14—15. Τὸ αὐτοκίνητο τῆς πυροσβεστικῆς θγαίνει ἀπ' τὸ γκαράζ.

16—17. Ὁ κόσμος πετιέται ἔξω ἀπ' τὸ σπῖτι.

18—20. Ὁ κόσμος περικυκλώνει τὸ σπῖτι καὶ γυρίζει γύρω σὲ ὁμάδες.

20—24. Στὰ διάφορα διαμερίσματα οἱ ἄνθρωποι στολίζονται διαβάζοντας τὴν πρόσκληση τοῦ γάμου.

25—28. Οἱ ἄνθρωποι θγαίνουν ἀπ' τὸ σπῖτι.

29—32. Τὸ ζευγάρι τῶν νεονύμφων μπαίνει σὲ μιὰ ἄμμοξα.

33—35. Οἱ καλεσμένοι ἀκολουθοῦν μὲς στὴν ἄμμοξα ἢ σὲ αὐτοκίνητα. Οἱ περαστικοὶ προφταίνουν τὴν ἄμμοξα.

36. Τὸ σπῖτι τῆς νιόνυμφος.

37. Διάφοροι ἄνθρωποι ἐρχονται συνεχῶς καὶ κοιτάζουν ἀπ' τὰ παράθυρα.

38. Οἱ καλεσμένοι καταφθάνουν.

39. Ἡ πόλη ἀπὸ ψηλά.

40—41. Ὁ κύκλος αὐτῶν ποὺ χαζεύουν τὸ σπῖτι ποὺ καίγεται.

42—43. Ὁ κύκλος γύρω ἀπ' τὸ σπῖτι τῶν νεονύμφων.

Μιά κοπέλα τοῦ κύκλου

44. Ὁ κύκλος γύρω ἀπ' τὸν γάμο. Μὲς στὸ πλήθος μιὰ κοπέλα θιαστική ποὺ πλήττει.

Ἐνα ἀγόρι ἀπὸ τὸν κύκλο.

45. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ποὺ χαζεύουν τὴ φωτιά κι ὁ Μαγιακόφσκι ποὺ κοιτάζει καὶ θαριέται.

Οἱ κύκλοι ἐνώνονται.

46—47. Ὁ κύκλος σὲ γκρὸ. Ἐνα μέρος τοῦ κύκλου ὅπου βρίσκεται ἡ κοπέλα κι ἕνα μέρος τοῦ κύκλου μὲ τὸν Μαγιακόφσκι.

48—49. Οἱ δύο κύκλοι μπλέκονται.

50. Ἡ κοπέλα ρίχνει μιὰ ματιά στὸν Μαγιακόφσκι, κι ὁ Μαγιακόφσκι τὴν κοιτᾷ κ' αὐτός. Εἶναι μιὰ σάν τις ἄλλες.

51. Ἡ κοπέλα βγαίνει ἀπ' τὸν κύκλο τῆς.

52. Ὁ Μαγιακόφσκι βγαίνει ἀπ' τὸν κύκλο του.

53. Ὁ Μαγιακόφσκι ἀκολουθεῖ τὴν κοπέλα. Τὴν κοιτάζει. Γιὰ μιὰ στιγμή γίνεται ἡ κοπέλα τῶν «μικρῶν εἰδήσεων».

54. Τὴν προφταίνει.

«Δὲν θὰ σοῦ πῶ τίποτε»

55. Ἡ κοπέλα ἀπομακρύνεται, γυρίζει μερικές φορές πίσω τὸ κεφάλι καὶ γνέφει ἄρνητικά.

56. Τέλος τῆς λέει.

«Δὲν θὰ σᾶς ἀκολουθήσω πάνω ἀπὸ δύο θήματα».

57. Προχωρᾷ ἕνα βῆμα στὸ πλάι τῆς.

58. Μετὰ τὴν πιάνει ἀπὸ τὸ μπράτσο καὶ περπατοῦν μαζί.

59—60—61. Ὁ Μαγιακόφσκι μαζεύει ἀπ' τὸ δρόμο ἕνα λουλούδι ποὺ δὲν ἔξερουμε πῶς φύτρωσε.

62. Ὁ Μαγιακόφσκι μπρὸς στὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ τῆς.

«Δὲν θάρθετε σπῖτι παρὰ γιὰ ἕνα λεπτό».

63—89. Παντοῦ γύρω χειμῶνας, ἀλλὰ μπροστὰ ἀκριβῶς ἀπ' τὸ σπῖτι ἕνας μικρὸς κήπος μὲ λουλούδια, μὲ δέντρα γεμάτα πουλιά, κι ἡ πρόσοψη τοῦ σπιτιοῦ γεμάτη τριαντάφυλλα. Καθισμένοι σ' ἕναν πάγκο ὁ πορτιέρης μὲ κοντομάνικο ἀκουπίζει τὸν ἰδρώτα του ποὺ τρέχει καταράχτης.

«Μὲ τὰ φτερά τοῦ ἔρωτα»

70—72. Στὰ πλευρὰ τῆς κοπέλας καὶ τοῦ Μαγιακόφσκι φυτρῶνουν φτερά ἀεροπλάνου.

73—74. Ἡ κοπέλα κι ὁ ἄντρας ἀνεβαίνουν τίς σκάλες φτερουγίζοντας.

75—80. Τὰ πράγματα μέσα στὸ δωμάτιο ἀνθίζουν. Στὸ μελανοδοχεῖο φυτρῶνουν κρίνα. Ἡ ταπεσαρία

βγάζει τριαντάφυλλα. Ἡ λάμπα γίνεται πολυέλαιος.

81. Ὁ Μαγιακόφσκι χύνει τὸ νερὸ τῆς καράφας.

«Δὲν θὰ πιοῦμε παρὰ ἕνα ποτηράκι»

82. Ἡ κοπέλα λέει

«Τί δυνατὸ πού εἶναι τὸ νερὸ σας!»

83—84. Τῆς παίρνει τὸ ποτήρι καὶ πάει γλυκὰ πλάι τῆς.

«Δὲν θὰ φιληθοῦμε!»

85. Τὰ χεῖλια τους ἐνώνονται.

86—89. Ἡ πρόσοψη τοῦ σπιτιοῦ. Τὰ λουλούδια πέφτουν. Χιονίζει. Ὁ πορτιέρης μὲ τὰ κοντομάνικα φορᾷ τὴ βαρειά του γούνα.

90—93. Ἡ κάμαρα γίνεται πάλι ὅπως ἦταν, θρώμικη ὅπως συνήθως.

94—96. Βγαίνουν ἀπὸ τὸ σπῖτι. Ἐκεῖνος φορᾷ μπότες κι ἐκεῖνη στραβοπατημένα παπούτσια. Τὰ φτερά ἔχουν διπλωθεῖ κάτω ἀπ' τὰ μπράτσα τους. Γλυστοροῦν. Χαμουριοῦνται.

97. Σὲ μερικά θήματα ἀπόσταση, ὁ Μαγιακόφσκι βγάζει τὸ ρολόι του.

98—101. 9 & 22. Οἱ δειχτές ἀποκλίνουν. Ὁ ἄντρας δεῖχνει τοὺς δειχτές στὴν κοπέλα. Χαιρετιοῦνται. Καθένας παίρνει τὸ δικό του δρόμο.

Τέλος τετάρτου μέρους

Π Ε Μ Π Τ Ο Μ Ε Ρ Ο Σ

Τὴ μέρα ὅπως καὶ τὴ νύχτα.

1—11. Ἡ ἐντατική ἐργασία στοὺς μεγάλους ἀγῶγους τοῦ νεροῦ. Ἡ μάζα τοῦ νεροῦ Ἐφευγεί ἀπὸ τὰ φίλτρα. Οἱ φλέβες τῆς διοχετεύσης. Ἡ κεντρικὴ ἄρτηρια.

Αὐτοὶ ποὺ σπαταλοῦν τὸ νερὸ.

12. Μιά θρῦση φοβερὰ λιγνίτη.

13. Ἡ κουζίνα. Ὁ Μαγιακόφσκι παίρνει τὸ νερὸ καὶ τὸ βάζει στὸ σαμβόρι.

Τὸ τοπικὸ χρῶμα

14—16. Ἡ κουζίνα. Ἡ μαγειρίσσα κάνει φιλοφρονήσεις στὸν ἀστυφύλακα. Βγάζει τὴ στολή του.

17—18. Ὁ Μαγιακόφσκι ψηλώνει τὴ φλόγα τοῦ σαμβοριοῦ μὲ τὸ παπούτσι του.

Τὸ πρῶι

19—27. Τὸ τεράστιο κτίριο τοῦ τηλεφωνικοῦ κέντρου. Οἱ ὑπάλληλοι (γυναῖκες) δουλεύουν χωρὶς σταματημό. Τὰ σύρματα τῶν τηλεφῶνων εἶναι μπλεγμένα.

Αὐτοὶ ποὺ σαμποτοῦν τὸ τηλέφωνο.

28. Στὸ τηλέφωνο ἡ χακερτικὴ κυρία τοῦ σπιτιοῦ. Πῶς τῆς στὴ σειρὰ, ὁ πατέρας, ἡ μεγάλη κόρη τρία παιδιὰ καὶ δύο σκυλάκια. Ἡ αὐζήτηση:

«Θὰ σᾶς ἐπισκεφθοῦμε ἐπὶ τῆ ἐπετειῶν τῶν γενεθλίων τοῦ Ροβεσπιέρου».

29. Στὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ αὐραματος ὁ Μαγιακόφσκι μὲ πολὺ εὐγενικό ὄφρος λέει:

«Ἐλάτε! Θὰ σερβιριστοῦμε ταῖι!»

30. Ὁ Μαγιακόφσκι ἀφήνει τὸ ἀκουστικό καὶ μουρμουρίζει ἔξαλλος:

«Καὶ θὰ τὸ πιοῦμε ὅταν θὰ φύγετε».

31—33. Ἡ οἰκογένεια στὸ δρόμο.

34—35. Ὁ Μαγιακόφσκι σηκώνει τὴ φλόγα τοῦ

σαμοβαριού με τὸ παπούτσι του ἀλλὰ δὲν τὰ καταφέρει. Κοιτάζει τὸ ρολόι του. Τραβᾷ τὸ παπούτσι του ἀπ' τὸ σαμοβάρι και τὸ φορᾷ. Πάιρνει τὴ μπότα τοῦ ἀστυφύλακα κι ἀρχίζει νὰ μεγαλώνει τὴ φλόγα.

36. Τὸ τηλέφωνο.

37. Κάποιος ἀπὸ ἐργατικὸ Πανεπιστήμιο.

38. Τὸ πλήθος πλημμυρίζει τὴν αἶθουσα.

39. Ὁ Μαγιακόφσκι στὸ τηλέφωνο:

«Ἄν μπορέσω νὰ τοὺς Εξφορτωθῶ θάρρω».

40. Κτυπᾷ τὸ κουδούνι.

41—42. Ἡ οἰκογένεια και τὸ σκυλάκι ὁρμοῦν μέσα στὸ δωμάτιο.

43—45. Ὁ ἄνθρωπὸς μας μ' ἓνα ὑπερτροφικὸ χαμόγελο προσφέρει θέσεις στοὺς ἐπισκέπτες του.

46—47. Τοὺς προσφέρει τσάι.

48—50. Οἱ καλεσμένοι ἀρχίζουν τὶς προσφιλεῖς τοὺς ἐρωτήσεις: Ὁ πατέρας:

«Κυκλοφορεῖ ἡ φήμη ὅτι οἱ τιμὲς τῶν

χοιρινῶν ἐντέρων βρίσκονται πάλι σὲ κάμψη»:

Ἡ κόρη:

«Πῆτε μου, γνωρίσατε ποτὲ τὸν ἀληθινὸ ἔρωτα;»

51. Ὁ μικρὸς μιλά γιὰ τὸ σκυλί του:

«Ἔερετε, τὸ σκυλάκι μου τόχω ντρασάρει και δὲν κάνει νιπὶ του ὅταν ἔχει ἀνάγκη ἀλλὰ ὅταν τὸ διατάσσω ἐγώ».

52. Ἡ μητέρα θαυμάζοντας:

«Ὁ Τσὸς μου εἶναι πολὺ χαριτωμένο παιδί, δὲν νομίζετε; Και πολὺ προχωρημένος γιὰ τὴν ἡλικία του».

53—55. Ὁ Μαγιακόφσκι ἀπαντᾷ πολὺ εὐγενικὰ σ' αὐτὲς τὶς ἐρωτήσεις, μόλις ὅμως ὁ συνομιλητὴς του στρέφει ἀλλοῦ τὸ κεφάλι του, κάνει ἓνα μορφασμὸ ἀπελπισίας.

56. Ἡ αἶθουσα γεμίζει.

57. Στὸ τηλέφωνο τρία παιδιά ἀπὸ τὸ ἐργατικὸ Πανεπιστήμιο.

58. Ὁ Μαγιακόφσκι στὸ τηλέφωνο.

«Ἐχω κόσμο».

59. Οἱ καλεσμένοι τελειώσαν τὸ τσάι τους.

60. Ὁ Μαγιακόφσκι σηκώνεται τρίζοντας μὲ χαρὰ τὰ χέρια του.

61—63. Οἱ καλεσμένοι εὐχαριστοῦν. Ξανακάθονται ὅμως γύρω γύρω στὸν καναπέ. Λέγοντας:

«Μὰ τί εὐχάριστα πού εἶναι τὸ σπίτι σας, και τί ἄνεσις!»

64. Ἡ αἶθουσα. Ὁ κόσμος εἶναι ἔξω φρενῶν.

65. Σπρώχνονται μπροστὰ στὸ τηλέφωνο.

66. Ὁ Μαγιακόφσκι ἔξουθενώνεται ἀπ' τὸ κουδούνισμα.

67. Τὸ σκάει ἀπ' τὸ δωμάτιο.

68. Ἀκουμπᾷ στὸ τραπέζι τῆς κουζίνας και κλαψουρίζει.

69. Σηκώνει τὸ κεφάλι.

70. Στὸ καρφὶ κρέμεται ἡ στολή τοῦ ἀστυφύλακα πού ἔμεινε στὸ σπίτι τῆς μαγειρίσας.

71. Οἱ καλεσμένοι σὲ κατάσταση εὐδαιμονίας στὸ ντιθάνι.

72. Ἐμφανίζεται ἓνας ἀστυνόμος μὲ μουστάκια. Κρατᾷ ἓνα χαρτί.

«Κατηγορεῖσαι διότι δέχεσαι κόσμο».

73. Οἱ καλεσμένοι χωρὶς νὰ καταλαβαίνουν παίρνουν τὸ χαρτί και διαβάζουν:

«Ἀνακοίνωση τῆς ἐπιτροπῆς κτηρίων. Ὑπηρεσία σεισμολογίας. Λόγω τῆς ἐπαναλήψεως στὴ Μόσχα τῶν σεισμῶν τοῦ Τόκουο, παρακαλεῖσθε νὰ μείνετε τὴν ἐπομένη νύκτα ἐκτὸς τῶν οἰκείων σας, εἰς τὸν δρόμον».

Τὴν ὑπογραφή σας:

74—76. Ὁ ἀστυφύλακας καρφώνει τὸ βλέμμα του στὸ χαρτί. Φοροῦν γρήγορα τὰ καπέλα τους ὅπως τύχει. Ἐνα χέρι γλιστρᾷ μέσα στὸ μανίκι τοῦ παλτοῦ, τὸ ἄλλο χαράζει μερικὰ ὀρνιθοσκαλίσματα πάνω στὸ χαρτί. Ἡ οἰκογένεια ἐξαπνιζέται τραδώντας τὸ σκυλί ἀπὸ τὴν οὐρά.

77. Ὁ σύζυγος τελείως διαλυμένος λέει στὴ γυναίκα του:

«Θὰ ἔπρεπε νὰ πάρουμε ἄδει...».

78. Ἡ γυναίκα του τὸν τραβάει παραγμένα ἀπὸ τὸ σκακί:

«Ἀῦριο, Ἀῦριο!»

79. Ὁ Μαγιακόφσκι ρίχνει μιά ματιά γύρω γύρω, βγάζει τὸ μουστάκι και τὴ στολή και φεύγει σκάνοντας σὰ γέλια.

80. Βάζει μ' εὐγνωμοσύνη τὰ τρία ρούθλια στὴν τσέπη τοῦ πανταλονιοῦ του.

81. Ὁ Μαγιακόφσκι κατεβαίνει τὴ σκάλα μὲ ταξί.

82. Ὁ Μαγιακόφσκι κυλά.

83. Ὁ Μαγιακόφσκι στὴν ἐξέδρα.

84. Κάποιος μέσα στὴν αἶθουσα μιλά.

85. Κάποιος μέσα στὴν αἶθουσα κοιμάται.

86. Ὁ Μαγιακόφσκι ὁρμᾷ.

87. Διάφοροι ἐξεργισμένοι μέσα στὴν αἶθουσα.

88. Ὁ Μαγιακόφσκι τελείωσε. Τὰ εἰσιτήρια περπατᾷ μέσα στὴν αἶθουσα.

89. Χειροκροτήματα.

90. Ὁ Μαγιακόφσκι κατεβαίνει τὶς σκάλες.

91. Ἡ ἐπιστροφή τοῦ Μαγιακόφσκι.

92. Ὁ Μαγιακόφσκι ὁρμᾷ μέσα στὸ δωμάτιο του.

93. Κάβεται στὸ κρεβάτι του. Βγάζει τὶς μπότες του.

94. Ὁ Μαγιακόφσκι στὸ κρεβάτι του μ' ἓνα βιβλίο στὸ χέρι.

95. Ἡ κάμαρα γίνεται φλοῦ.

96. Μιά μέρα θὰ εἶναι ἔτσι:

97. Ὁ ἄνθρωπὸς μας ὑπαγορεύει στὸ μικρόφωνο.

98. Τὸ ἀκροστήριο κι ὁ κόσμος ἀκούει τὰ μεγάφωνα.

99. Τὰ εἰσιτήρια εἰσβάλλουν πάνω σὲ κάμπιες και σύρματα. Ἡ νύκτα πέφτει.

100. Πέφτει.

101. Ἡ νύκτα.

102. Ἡ οἰκογένεια κοιμάται στὴν ἐξοχὴ κάτω ἀπὸ μὴν ὁμπρέλα.

103. Τὰ ἀστέρια.

104. Ὁ Μαγιακόφσκι κοιμάται.

105. Ὁ ὄπνος.

106. Ὁ ἥλιος ἀνεβαίνει πίσω ἀπὸ τὴ θάλασσα.

Τέλος.

Μετάφραση: ΚΛΑΙΡΗ ΜΙΤΣΟΤΑΚΗ

πάνω στο πρόβλημα μιας ύληστικῆς προσπέλασης τῆς μορφῆς

Σ. Μ. ΑΪ·ΖΕΝΣΤΑ·Ι·Ν

Ἡ θερμὴ κι ὁμόφωνη ὑποδοχὴ πού ἔκανε ὁ τύπος στὴν Ἀπεργία, κι ἡ φύση ἀκόμα τῶν κρίσεων πού διατύπωσε, μᾶς δίνουν τὸ δικαίωμα νὰ θεωρήσουμε τὴν Ἀπεργία ὄχι μόνο σὰν ἐπαναστατικὴ νίκη καθαυτὴ, ἀλλὰ καὶ σὰν ἰδεολογικὴ νίκη στὸ πεδίο τῆς μορφῆς. Τοῦτο ἔχει ἰδιαίτερη σημασία σὲ μιὰ στιγμή σὰν αὐτή, πού εἴμαστε ἕτοιμοι νὰ καταδιώξουμε μὲ φανατισμὸ κάθε δουλειὰ στὸ πεδίο τῆς μορφῆς μὲ τὴν καταγγελία τοῦ «φορμαλισμοῦ», προτιμώντας ἀντὶ γι' αὐτό... τὸ τελείως ἄμορφο. Μὲ τὴν Ἀπεργία, ἀντίθετα, ἔχουμε τὸ πρῶτο παράδειγμα ἐπαναστατικῆς τέχνης ὅπου ἡ μορφή ἀποδεικνύεται πῶς ἐπαναστατικὴ ἀπὸ τὸ περιεχόμενο.

Γιατὶ ὁ ἐπαναστατικὸς νεωτερισμὸς τῆς Ἀπεργίας δὲν ἀπορῆει καθόλου ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι τὸ περιεχόμενό της —τὸ ἐπαναστατικὸ κίνημα— ὑπῆρξε ἰστορικὰ ἕνα μαζικὸ καὶ ὄχι ἀτομικὸ φαινόμενο —ἄλλα αὐτά: ἡ ἀνυπαρξία παρασκηνίων, πρωταγωνιστῶν κλπ. χαρακτηρίζουν τὴν Ἀπεργία σὰν «πρῶτο προλεταριακὸ φιλμ»—, ἀλλὰ ἀντίθετα ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι τὸ φιλμ προτείνει μιὰ καλὰ καθ' ὁρισμὸν μορφικὴ διαδικασία γιὰ ν' ἀνταποκριθοῦμε στὴν ἀνακάλυψη μιᾶς τεράστιας ποσότητας ἱστορικο-ἐπαναστατικοῦ ὕλικου, στὸ σύνολό της.

Γιὰ πρώτη φορὰ τὸ ἱστορικο-ἐπαναστατικὸ ὕλικό, δηλ. τὸ παρελθόν πού «παρήγαγε» τὴ σύγχρονη ἐπαναστατικὴ πραγματικότητα, ἐξετάστηκε

ἀπὸ σωστὴ ὀπτικὴ γωνία: οἱ χαρακτηριστικὲς του στιγμὲς ἐξετάστηκαν σὰν ἀνάλογες φάσεις μιᾶς ἐνιαίας διαδικασίας ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς «παραγωγικῆς» τους φύσης. Νὰ ἀνακαλύψουμε τὴν παραγωγικὴ λογικὴ καὶ νὰ ἐκθέσουμε μιὰ τεχνικὴ τῶν μεθόδων ἐνὸς ἀγώνα πού τὸν ἀντιλαμβανόμαστε σὰν «ζωϊκὴ» καὶ παραλλάζουσα ἐξελικτικὴ διαδικασία πού δὲν γνωρίζει ἀπαρβαίσιμους κανόνες ἔξω ἀπὸ τὸν τελικὸ στόχο, μεθόδων πού τροποποιοῦνται καὶ προσαρμόζονται ἀνάλογα μὲ τὶς συνθήκες καὶ τὶς σκέψεις τῶν δυνάμεων πού ὑπάρχουν σὲ κάθε συγκεκριμένη φάση τοῦ ἀγώνα, καὶ πού παρουσιάζουν αὐτὸν τὸν ἀγώνα σ' ὄλο τὸν τεράστιο ζωϊκὸ του πλοῦτο: αὐτὴ εἶναι ἡ μορφικὴ ἀπαίτηση πού διατύπωσε στὴν Προλετκοῦλτ, στὸ στάδιο τοῦ προσδιορισμοῦ τοῦ περιεχομένου τῶν ἑπτὰ μερῶν τοῦ κύκλου «Πρὸς τὴ δικτατορία».

Εἶναι φανερό ὅτι ἡ ἰδιαιτερότητα τοῦ ἴδιου τοῦ (μαζικοῦ) χαρακτήρα αὐτοῦ τοῦ κινήματος δὲν παίζει ἀκόμα κανένα ρόλο στὴν κατασκευὴ τῆς λογικῆς ἀρχῆς πού διατυπώθηκε, εἶναι ἐπίσης φανερό ὅτι δὲν τὴν καθόρισε. Ἡ μορφή τῆς ἐπεξεργασίας σὲ συνάρτηση μὲ τὸ ὑποκειμένο —στὴν περίπτωσή μας ἡ μέθοδος τοῦ μοντάζ τοῦ σεναρίου, πού ἐφαρμόστηκε γιὰ πρώτη φορὰ, (δηλ. τὸ ὅτι τὸ σενάριο δὲν οἰκοδομήθηκε πάνω στὴ βάση ὀρισμένων δραματικῶν κανόνων παγκοσμίων ἀναγνωρισμένων, ἀλλὰ ἐκθέτοντας τὸ περιεχόμενο μὲ μεθόδους πού καθορίζουν τὴν κατασκευὴ τοῦ μοντάζ σὰν τέτοιο π.χ. μὲ βάση τὴν ὀργάνωση



«Ο Άιζενστάιν με τους μαθητές του στο Ίνστιτούτο Κινηματογραφίας της Μόσχας (1941).

«Οχτώβρης» (1927).



του ύλικου των έπικαίρων), κι ή, σωστή κι αύτή, έκλογή τής όπτικής γωνίας σέ σχέση με τó ύλικό— άποδείχτηκαν συνέπεια τής *θ ε μ ε λ ι α κ ή ς μ ο ρ φ ι κ ή ς κ α τ α ν ό η σ η ς τ ο υ δ ο - σ μ έ ν ο υ ύ λ ι κ ο υ*, δηλαδή συνέπεια τού βασικού νεωτεριστικού μορφικά, «τεχνάσματος» που δίνει ή σκηνοθεσία στην κατασκευή τού φίλμ, ένός τεχνάσματος που καθορίστηκε (ίστορικά) κατά πρώτο λόγο.

Έπιβεβαιώνοντας μιá καινούργια μορφή κινηματογράφου σάν συνέπεια ένός νέου τύπου κοινωνικής έπιταγής (με φτωχά λόγια: «καθεστώς παρανομίας») ή σκηνοθεσία τής *Ά π ε ρ γ ί α ς* διέτρεξε τó δρόμο που διατρέχει κάθε έπαναστατική έπιβεβαίωση τού καινούργιου στο πεδίο τής τέχνης—δηλαδή τó δρόμο που οδηγεί στη *δ ι α - λ ε κ τ ι κ ή* ένσωμάτωση, μέσα σέ μιá σειρά ύλικών, μεθόδων έπεξεργασίας που δέν άνήκουν σ' αύτήν τή σειρά, αλλά σέ κάποια άλλη, συγγενική ή αντίθετη.

Μ' αύτón τόν τρόπο είδε τήν ένσωμάτωση τών έξωτερικών χαρακτηριστικών διαφόρων «συγγενικών» τεχνών ή αισθητική «έπαναστατικοποίηση» τών θεατρικών μορφών που πέρασαν διαδοχικά από τά μάτια μας στο διάστημα τών 25 τελευταίων χρόνων (διαδοχικές δικτατορίες: τής λογοτεχνίας, τής ζωγραφικής, τής μουσικής, τών διαφόρων τύπων έξωτικού θεάτρου κατά τήν έποχή τού συμβατικού θεάτρου· τού τσίρκου, τών κινηματογραφικών τρϋκ και πολλών άλλων σέ συνέχεια). Μ' αύτón τόν τρόπο γονιμοποιήθηκαν μιá σειρά αισθητικά φαινόμενα από μιá τελείως άλλη σειρά (με τήν έξαίρεση μισθάνον τού ρόλου που έπαιξε τó τσίρκο και τά σπόρ στην άνανέωση τής τέχνης τού ήθοποιού). Ό έπαναστατικός χαρακτήρας τής *Ά π ε ρ γ ί α ς* όφείλεται στο γεγονός ότι αύτό τó φίλμ άντλεί τή νεωτεριστική του αρχή, όχι από μιá σειρά «καλλιτεχνικών φαινομένων», αλλά από μιá σειρά φαινομένων *ά μ ε σ α ώ φ ε λ ι - μ ι σ τ ι κ ῶ ν*—ειδικά τή δομική αρχή που συνίσταται στο να παρουσιάζεις μέσα στο φίλμ τις διαδικασίες παραγωγής—, έκλογή σημαντική στο βαθμό που ξεπερνά τά όρια τής αισθητικής σφαίρας (πράγμα άρκετά λογικό καθαυτό μέσα στις έργασίες μου που είναι πάντα και σέ κάθε περίπτωση προσανατολισμένες, σύμφωνα με τις άρχές τους, όχι πρὸς τόν αισθητισμό, αλλά πρὸς τόν δυναμισμό), αλλά ακόμα πιο σημαντική στο βαθμό που έξετάζεται, ύλιστικά, αύτή άκριβώς ή σ φ α ί ρ α, που οί άρχές τής είναι οί μόνες που μπορούν νά καθορίσουν τήν ιδεολογία τών μορφών μιáς έπαναστατικής τέχνης, καθώς έπίσης έχουν καθορίσει τήν έπαναστατική ιδεολογία γενικά, δηλ. ή βαρεία βιομηχανία, ή έργοστασιακή παραγωγή κι οί μορφές τής διαδικασίας παραγωγής.

Στό ζήτημα τής μορφής τής *Ά π ε ρ γ ί α ς*, μόνο οί πολύ άγράμματοι μπορούν νά μιλήσουν για τις εánτιφάσεις άνάμεσα στις ιδεολογικές απαιτήσεις και τις μορφικές παρεκκλίσεις τού σκη-

νοθέτη» είναι καιρός για μερικοί να καταλάβουν ότι η μορφή καθορίζεται σ' ένα επίπεδο πολύ βαθύ κι όχι από τίποτε επιφανειακά μικρο-«τρύκα», λιγότερο ή περισσότερο πετυχημένα.

Μπορούμε και πρέπει από δω και μπρός να μιλήσουμε όχι βέβαια για μιὰ «επαναστατικοποίηση» των μορφών —των κινηματογραφικών στην περίπτωση μας— αφού πρόκειται για μιὰ έκφραση που στερείται κοινής λογικής από παραγωγική άποψη — αλλά για μιὰ περίπτωση επαναστατικής κινηματογραφικής μορφής με τὴ γενική έννοια, γιατί δὲν είναι οὔτε στο ἐλάχιστο τὸ ἀποτελεσματικὸν τσαρλατάνικων «ἐρευνῶν», ἀλλὰ μᾶλλον μιὰ «ἀριστοτεχνική σύνθεση τῆς μορφῆς με τὸ περιεχόμενό μας» (ὅπως ἔγραψε ὁ Πλέτνεφ στο «Νέο Παρατηρητή»). Ἡ ἐπαναστατικὴ μορφή εἶναι τὸ προϊόν σωστῶν τεχνικῶν μεθόδων ποὺ καταλήγουν στὴ συγκεκριμενοποίηση μιᾶς νέας ὀπτικῆς καὶ μιᾶς νέας προσπέλασης πραγμάτων καὶ φαινομένων — ἡ νέα ταξικὴ ιδεολογία, ποὺ εἶναι ὁ αὐθεντικὸς ἀνανεωτὴς ὅχι μόνο τῆς κοινωνικῆς σημασίας, ἀλλὰ καὶ τῆς ὑλικῆς καὶ τεχνικῆς φύσης τοῦ κινηματογράφου ποὺ ἐκδηλώνεται μέσα σ' αὐτὸ ποὺ ὀνομάζεται «περιεχόμενό μας». Ὁ σιδηρόδρομος δὲν ἦταν καρπὸς μιᾶς «επαναστατικοποίησης» των μορφῶν τῆς παλιᾶς ἄμαξας, ἀλλὰ καρπὸς ἑνὸς σωστοῦ τεχνικοῦ ὑπολογισμοῦ των πρακτικῶν δυνατοτήτων μιᾶς νέας καὶ ὅχι παλιᾶς μορφῆς ἐνέργειας: τοῦ αἰμοῦ. Ἐκεῖνο ποὺ θὰ δώσει αὐτὴν τὴ μορφή ἐπαναστατικῆς τέχνης, ποὺ ἀκόμα σήμερα θέλουμε νὰ «μαντέψουμε» κατὰ ἕνα σπιριτουαλιστικὸ τρόπο, δὲν εἶναι μιὰ «ἀναζήτηση» μορφῶν ποὺ νὰ ἀντιστοιχοῦν σ' ἕνα καινούργιο περιεχόμενο, ἀλλὰ ἡ λογικὴ κατανόηση ὅλων των φάσεων τῆς τεχνικῆς παραγωγῆς ἐνὸς ἔργου τέχνης ποὺ ἀντιστοιχεῖ σὲ μιὰ «νέα μορφή ἐνέργειας» —τὴν κυρίαρχη ιδεολογία.

Ἔτσι ἡ ἀρχὴ προσπέλασης ποὺ ἐξέθεσα καὶ ἡ ὀπτικὴ γωνία ποὺ διάλεξα γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ χρησιμοποίησιν τοῦ ἱστορικο-ἐπαναστατικοῦ ὑλικοῦ ἀποδείχτηκε σωστὴ ἀπὸ ὑλιστικὴ ἄποψη, καὶ ἀναγνωρίστηκε ὡς τέτοια ἀπὸ τὴν Πράβντα—ὅπως θὰ μπορούσαμε νὰ περιμένουμε— ἀλλὰ ὅχι, βέβαια, μέσα ἀπὸ τὴς ἐπαγγελματικῆς κινηματογραφικῆς κριτικῆς (ποὺ δὲν βλέπουν πέρα ἀπὸ τὴ μύτη τους, καὶ στὴν περίπτωσιν τὴ δική μου τὸν «ἐκκεντρισμό» μου). Ἀναγνωρίστηκε ὡς ὑλιστικὴ παρόλη τὴν ἀδυναμία τοῦ φιλμὸς στὸν προγραμματικὸ τομέα καὶ στὸ θέμα — μ' ἄλλα λόγια, παρὰ τὴν ἀπουσία τοῦ ὑλικοῦ ποὺ θὰ εἰκόνιζε με ἐξαντλητικὸ τρόπο τὴν τεχνικὴ τῆς παράνομης δράσης των Μπολσεβίκων καὶ τὴς οικονομικῆς προϋποθέσεως τῆς ἀπεργίας, πράγμα ποὺ σίγουρα ἀποτελεῖ ὄσοβαρὸ μειονέκτημα τοῦ περιε-



Ἡ Ἀϊζενστάιν με τὴν Μάολεν Ντὴτριχ καὶ τὸν Γιόζεφ φὸν Στέρνμπεργκ (Χόλλυγουντ, 1930).

«Θωρηκτὸ Ποτέμιν» (1925).



χόμενου στο επίπεδο του θέματος και της ιδεολογίας, αν και στην περίπτωση αυτή όλα ταυτά θεωρούνται μονάχα σαν «μη πλήρης έκθεση της διαδικασίας παραγωγής» (δηλ. της διαδικασίας του αγώνα). Η αρχή μου υπήρξε καθοριστική για μερικές περιπτώσεις λεπτολογίες μέσα σε μια μορφή απλή και αυστηρή καθαυτή.

Το μαζικό πνεύμα — το δεύτερο συνειδητό τέχνασμα της σκηνοθεσίας — όπως βλέπουμε από τα προηγούμενα δεν είναι καθόλου απαραίτητο στο λογικό επίπεδο: Και πραγματικά, από τα έπτα μέρη του Πρώτου δικτατορία δύο μόνο δεν έχουν πρωταγωνιστή — τα μέρη της μάζας. Και δεν είναι τυχαίο που η Απεργία, το ένα από τα δύο και πέμπτο κατά σειρά, διαλέχθηκε για πρώτο. Το υλικό της μάζας προσφέρεται σαν το πιο κατάλληλο εξαιτίας του μεγαλείου του να επικυρώσει την ιδεολογική αρχή, που αναφέραμε πριν, της προσέλασης της μορφής για να επιτευχθεί ένα καθορισμένο αποτέλεσμα, καθώς επίσης και σαν συμπληρωματικό στοιχείο, της διαλεκτικής αντίθεσης αυτής της αρχής σε σχέση με το ατομικό μυθολογικό υλικό που ιδιάζει στον αστικό κινηματογράφο. Το «μαζικό» υλικό διαλέχθηκε με πλήρη συνείδηση και στον τομέα της μορφής, δημιουργώντας έτσι μια λογική αντίθεση με την αστική Δύση, με την οποία δεν έχουμε με κανένα τρόπο σκοπό να μετρηθούμε, αλλά της αντίτασμάς.

Το «μαζικό πνεύμα» προξενεί μια εξαιρετικά έντονη συγκινησιακή επίρροια πάνω στο κοινό, πράγμα που για την τέχνη γενικά και για την επαναστατική τέχνη ακόμα περισσότερο είναι αποφασιστικό.

Αυτή η κυνική ανάλυση της οικοδόμησης της Απεργίας, ανάλυση που ίσως να υποτιμά λιγάκι τις μεγάλες κουθέντες για τον «αυθόρμητο» ή «συλλογικό» χαρακτήρα της «δημιουργίας» της, δίνει ωστόσο στο φιλμ, σ' αντίλλαγμα αυτού που του αφαιρεί, μια πολύ σοβαρή και συγκεκριμένη βάση, και επιβεβαιώνει το ότι μια αντίληψη για τη μορφή θεμελιωμένη πάνω σε αυθεντικές μαρξιστικές βάσεις οδηγεί σε αποτελέσματα και ιδεολογικά ισχυρά και κοινωνικά απαραίτητα.

Όλα αυτά μας παρέχουν το δικαίωμα να δώσουμε στην Απεργία το όνομα που για μας δηλώνει κάθε επαναστατική στροφή στο πεδίο της τέχνης: Οκτώβρης.

Η Απεργία είναι ο Οκτώβρης του κινηματογράφου.

Ένας Οκτώβρης που είχε κι αυτός τον Φλεβάρη του: πραγματικά τί άλλο είναι το έργο του Βερτώφ παρά η «ανάτροπή της μοναρχίας» του κινηματογράφου - τέχνης, και... τίποτε περισσότερο: Αυτή η κουθέντα πάει αποκλειστικά στον μοναδικό μου προκάτοχο, την Κινοπράβντα

(Κινηματογράφος 'Αλήθεια). Αντίθετα, το Κινογκλάζ (Κινηματογράφος - Μάτι) προβλήθηκε όταν είχα ήδη τελειώσει το γύρισμα κι ένα μέρος του μοντάζ της Απεργίας κι έτσι δεν μπόρεσε να ασκήσει καμιά επίρροια πάνω μου — άλλωστε, σε καμιά περίπτωση δεν μπορώ να μιλώ για μέγεθος επηρεάσεως, για το λόγο ότι το Κινογκλάζ είναι μια εις άτοπον απαγωγή τεχνικών μεθόδων που ισχύουν για τα επίκαιρα — παρόλο που οι μέθοδοι του θα μπορούσαν να επηρεάσουν για να δημιουργηθεί ένας καινούργιος κινηματογράφος. Στην πρακτική, πρόκειται μονάχα για μια πράξη άρνησης μιας μερικής όψης της κινηματογραφίας, κινηματογραφημένης με μια «μεταμφιεσμένη κάμερα».

Χωρίς ν' αρνιέμαι την ύπαρξη μιας μερικής γενετικής σχέσης με την Κινοπράβντα (τα πολυβόλα ρίχνανε το ίδιο καλά το Φλεβάρη όσο και τον Οκτώβρη, μα πρέπει να δούμε ενάντια σε ποιόν!) — κι εκτός αυτού κι αυτή όπως και η Απεργία προέρχεται από επίκαιρα πάνω στην παραγωγή — θεωρώ απαραίτητο να υπογραμμίσω τη ριζική διαφορά άρχων, δηλ. τη διαφορά των μεθόδων ανάμεσα στα δύο έργα. Η Απεργία δεν «αναπτύσσει» τις «μεθόδους της Κινοπράβντα» (Κερσόνοκι) ούτε είναι «μια απόπειρα μολιάσματος του κινηματογράφου - τέχνης με όρισμένες μεθόδους κατασκευής της Κινοπράβντα» (Βερτώφ). Κι αν, στην έξωτερική μορφή βρίσκουμε μια κάποια ομοιότητα, στο ουσιαστικότερό της μέρος — στη μορφική μέθοδο κατασκευής — η Απεργία αποδεικνύεται αντίθετα ότι είναι ακριβώς το αντίθετο του Κινογκλάζ.

Πρώτα απ' όλα λέμε ότι η Απεργία δεν ισχυρίζεται ότι βγαίνει έξω από την τέχνη, κι εκεί βρίσκεται η δύναμή της.

Έτσι όπως έμεις το αντιλαμβανόμαστε, το έργο τέχνης (τουλάχιστο μες στα πλαίσια των δύο ειδών που δουλεύει, το θέατρο και τον κινηματογράφο) είναι κυρίως ένα τρακτέρ που οδηγεί σε βάθος τον ψυχισμό του θεατή. μέσα σ' ένα δεδομένο ταξικό προσανατολισμό.

Οι παραγωγές των Κινόκς δεν έχουν όμοιο χαρακτήρα ούτε όμοιο προσανατολισμό και σκέφτομαι πως αυτό είναι αποτέλεσμα τούτου του σπουδαίου εγρήγορου — που δεν βρίσκεται και σε μεγάλη αρμονία με την εποχή που ζούμε — των δημιουργών τους: άρνιούνται την τέχνη αντί να κατανοήσουν, αν όχι την υλιστική της ουσία, τουλάχιστο ότι υπάρχει μέσα της, και που είναι πάντα υλιστικό, στο χρησιμοθηρικό επίπεδο.

Αυτή η επιπολαιότητα βάζει τους Κινόκς

σὲ μιὰ ἀρκετὰ γελοία θέση ἀπὸ τὴν ἄποψη ὅτι, ἂν ἀναλύσουμε τὴ δουλειὰ τους ἀπ' τὴν πλευρὰ τῆς μορφῆς, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι τὰ ἔργα τους ἀνήκουν χωρὶς καμιά ἀμφιβολία στὸ κῶρο τῆς τέχνης, ἀλλὰ μονάχα σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς λιγότερο ἔγκυρες ἰδεολογικὰ ἐκφράσεις τῆς: τὸν πρωτόγονο ἱμπρεσιονισμό.

Μέσα ἀπὸ τὸ μονιὰζ κομμάτιων τῆς αὐθεντικῆς ζωῆς (αὐθεντικῶν τονικοτήτων θὰ ἔλεγαν οἱ ἱμπρεσιονιστές), ποὺ ἔχει γίνεи χωρὶς νὰ ὑπολογιστοῦν τὰ ἀποτελέσματα του, ὁ Βερτώφ ἔχει ὑφάνει ἕναν ποαντιγιστικὸ πίνακα.

Βέβαια, ἀνάμεσα σ' ὄλους τοὺς τύπους τῆς ζωγραφικῆς τοῦ καβαλέτου, τούτη ἐδῶ εἶναι χωρὶς συζήτηση ἢ πὸ «διασκεδαστικὴ» κι ἔπειτα ὅσον ἀφορᾷ τὰ θέματα εἶναι τουλάχιστο τὸ ἴδιο «ἐπαναστατικὴ»... ὅσο καὶ ἡ ΑΧΡΡ ποὺ ἔχει νὰ παινεύεται γιὰ τοὺς «περεντβίζινικι τῆς». Ἐκτὸς αὐτοῦ ἡ ἐπιτυχία χαμογελᾷ στὴν Κινοπράβντα, ποὺ εἶναι πάντα ἐπίκαιρη, δηλαδὴ ἀποτελεσματικὴ χάρη στὰ θέματά της, μὰ δὲν χαμογελᾷ στὸ Γκλάζ (Μάτι), ποὺ εἶναι λιγότερο πετυχημένο στὴν ἐκλογή ἀκριβῶς τῶν θεμάτων, καὶ κατὰ συνέπεια, βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὶς ἀφελέστερα προπαγανδιστικὲς στιγμὲς (μ' ἄλλα λόγια, τὸν περισσότερο καιρὸ), κι ἔτσι γκρεμίζεται ἐξαιτίας τῆς ἀνικανότητάς της μορφῆς του ν' ἀσκήσει κάποια ἐπιρροή.

Ὁ Βερτώφ παίρνει ἀπὸ τὸν κόσμον ποὺ τὸν περιβάλλει αὐτὸ ποὺ τὸν ἐντυπωσιάζει, ἐκεῖνον, καὶ ὄχι αὐτὸ μὲ τὸ ὀπιοῖο, ἐντυπωσιάζοντας τὸν θεατῆ, θὰ ὀργώσει σὲ βάθος τὸν ψυχισμό του.

Σὲ τί συνίσταται πρακτικὰ ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν δική του προσπέλαση, μπορούμε νὰ τὸ δοῦμε ἀκόμα πὸ καθαρὰ στὸ σημεῖο ὅπου ξνα ὄχι καὶ τόσο μεγάλο μέρος ἀπὸ τὸ ὑλικὸ τῆς Ἀπεργίας συμπίπτει μὲ τοῦ Γκλάζ, κι ὁ Βερτώφ πρακτικὰ τὸ θεωρεῖ κλεμένο (λὲς καὶ τὸ ὑλικὸ ποὺ χρησιμοποιήσαμε στὴν Ἀπεργία ἦταν πολὺ σπάνιον καὶ θάπρεπε νὰ τρέξουμε νὰ τὸ πάρουμε ἀπ' τὸ Κινογκλάζ!) καὶ εἰδικὰ στὴ σκηνὴ τῆς σφαγῆς, ποὺ στὸ Κινογκλάζ ἔχει στενογραφηθεῖ, ἐνῶ στὴν Ἀπεργία ἔχει μιὰ ἐντυπωσιακὴ ὠμότητα. (Ἄλλωστε σὲ τί ἄλλο χρωστᾷ ἡ Ἀπεργία τὸ πενήντα τοῖς ἑκατὸ τῶν ἐχθρῶν τῆς ἂν ὄχι στὸ γεγονός ὅτι δὲν φροντίζει νὰ καταπραῦνει τὶς ὤμεις ἐντυπώσεις ποὺ ἀποκομίζει ὁ θεατῆς).

Τὸ Κινογκλάζ, σὰν καλὸς ἱμπρεσιονιστῆς, μὲ τὸ μικρὸ του καρνὲ στὸ χέρι (!) τρέχει πίσω ἀπὸ τὰ γεγονότα ἔτσι ὅπως ἔχουν, χωρὶς νὰ στρέφεται μ' ἐπαναστατικὴ ὀρμὴ ἐνάντια στὴν ἀναπόφευκτὴ στατικότητα τῶν αἰτιακῶν



Ὁ Ἀίξενσιάν κατὰ τὸ μονιὰζ τοῦ «Ὀχιώδρη» (1927).

«Ἡ ἀπεργία» (1924)



τους σχέσεων, ούτε να την ξεπερνά εν όνόματι του έπιτακτικού σκοπού της κοινωνικής οργάνωσης, άλλ' αντίθετα υποτασσόμενο στην «κοσμική» πίεση αυτής της σχέσης. Παγιώνοντας την έξωτερική δυναμικότητα αυτής της σχέσης, ο Βερτώφ καλύπτει μ' αυτόν τον τρόπο τον στατικό χαρακτήρα του πανθεισμού (που στην πολιτική αντιστοιχεί με τη θέση του όποτουισμού και του μενοεικισμού) κάτω από τη δυναμική, μέσα από διαδικασίες του έ-λογου (που έδω είναι καθαρά αίσθητικές: ο χειμώνας - καλοκαίρι της Κινοπράβντα Νο 19), ή απλά μέσα από τη συντομία των κομματιών του μοντάζ και την αναπαράγει πιστά, κομμάτι - κομμάτι, μέσα στην αγαθή πληθώρα της ίσοροπίας του.

Η Απεργία, αντίθετα, παίρνει όρισμένα κομμάτια από το περιβάλλον, σύμφωνα μ' ένα θελημένο και συνειδητό ύπολογοισμό, που έχει γίνει εκ των προτέρων με σκοπό να κατακτήσει τον θεατή, άφου αυτά τα κομμάτια με την καταλληλότερη άντιπαράσταση, συνδέονται με τον κατάλληλο τρόπο με τον τελικό έδεατό στόχο.

Αυτό βέβαια δεν σημαίνει καθόλου πως δεν σκέφτομαι να καταργήσω τελείως στις έπομενες δουλειές μου τα κατάλοιπα των θεατρικών στοιχείων που δεν συμβιβάζονται όργανικά με τον κινηματογράφο, κι ίσως ούτε με αυτό το ίδιο το άπόγειο του θελημένου ύπολογοισμού: την «κινηματογράφηση», γιατί το σημαντικότερο πράγμα, ή σκηνοθεσία, ή όργάνωση δηλ. του θεατή με ένα όργανωμένο ύλικό —το κινηματογραφικό ύλικό στην περίπτωση μας— γίνεται δυνατή όχι μόνο με την ύλική όργάνωση των φιλμιαρισμένων πά φαινομένων, άλλα και με την όπτική όργάνωσή τους —με τη λήψη. Κι αν στο θεάτρο, ό σκηνοθέτης μεταβάλλει με την έρμηνεία (το στατικό) δυναμικό του δραματουργού, του ήθοποιού κλπ. σε μία κατασκευή, που λειτουργεί κοινωνικά, στον κινηματογράφο, αντίθετα, μεταβάλλει με το μοντάζ την πραγματικότητα και τα πραγματικά φαινόμενα μες στα πλαίσια του ίδιου προσανατολισμού, έρμηνευόντας την με την έκλογή που κάνει. Αυτό δεν παύει να είναι σκηνοθεσία και δεν έχει τίποτε το κοινό με την άπαθη εικονιστικότητα (φικκυρατισμό) των Κινός, με το σύστημα δηλ. της παγίωσης των φαινομένων, που το πολύ - πολύ να καταφέρει να προσηλώσει την προσοχή του θεατή και τίποτε περισσότερο².

Το Κινογκλάζ δεν είναι μόνο το σύμβολο μιάς όπτικής, είναι και μιά θέση. Άλλα δεν είναι καιρός για θεωρήσεις, είναι καιρός για πράξη.

Δεν μας χρειάζεται ένας «Κινηματογράφος - Μάτι», άλλα ένας «Κινηματογράφος - Γροθιά».

Ο Σοβιετικός κινηματογράφος πρέπει ν' ανοίγει κεφάλια! «Τόν άστικό κόσμο δεν θα τον πολεμήσουμε συγκεντρώνοντας τα βλέμματα έκατομμυρίων ματιών», όπως λέει ο Βερτώφ —θα μās φυτέψουν άμέσως έκατομμύρια λαμπιόνια κάτω από τα έκατομμύρια μάτια!

Πρέπει ν' ανοίγουμε κεφάλια με τον κινηματογράφο - γροθιά, να είσχωρούμε βαθιά μέσα τους μέχρι την τελική νίκη, και ακόμα περισσότερο σήμερα που η επανάσταση άπειλείται να μολυνθεί από το πνεύμα της «καθημερινότητας» και του μιχροαστισμού.

Ζήτω ο κινηματογράφος - γροθιά!

Σ.Μ. Α-Ι-ΖΕΝΣΤΑ-Ι-Ν (1925).

(1). Τα μέλη της ΑΧΡΡ (Ένωση Έπαναστατών Καλλιτεχνών, 1922) αναφερόντουσαν στις παραδόσεις του ρεαλισμού του 19ου αι., ειδικότερα μάλιστα της ομάδας των «περενβίζνικι» (περιπλανώμενοι ζωγράφοι).

(2) Για να είμαστε δίκαιοι, πρέπει να πούμε ότι ο Βερτώφ πέτυχε μιά άπόπειρα να όργανώσει το ύλικό με διαφορετικό τρόπο, δηλ. ένεργητικό, ειδικά στο δεύτερο μέρος της Κινοπράβντα του Λέινιν (Ιανουάριος 25). Στην πραγματικότητα, αυτή ή διαφορετική όργάνωση του ύλικού εκδηλώνεται έδώ προς το παρόν σαν ένα διστακτικό βήμα προς την κατεύθυνση του «γαργαλισματος» των συγκινήσεων και της δημιουργίας «ψυχικών καταστάσεων», χωρίς όμως να υπάρχει σσφής πρόθεση να τις χρησιμοποιήσει. Όταν ο Βερτώφ θα έχει έσπεράσει αυτό το πρώτο έπίπεδο κυριαρχησης της πράξης, και θα έχει μάθει να ευπνά στους θεατές του τις ψυχικές καταστάσεις που θα τους χρησιμέψουν, και, μοντάροντάς τες, να μεταδίδει σ' αυτό το κοινό μιά προκαθορισμένη παρόρμηση, τότε... θα είναι αρκετά δύσκολο να δημιουργούνται ακόμα ανάμεσά μας διαφωνίες, άλλα τότε ο Βερτώφ θα έχει πάψει να είναι ένας Κινοκ και θα έχει γίνει σκηνοθέτης κι ίσως κιόλας «καλλιτέχνης».

Τότε θα μπορούμε να συζητάμε για τη χρήση από τον ένα των μεθόδων του άλλου (άλλα ποιός είναι ο ένας και ποιός είναι ο άλλος;) γιατί μόνο τότε θα είναι δυνατό να μιλάμε σε οθαρα για μιά μέθοδο του Βερτώφ, που προς το παρόν περιορίζεται άπλα σε μιά διαισθητική διαδικασία που ηηγάζει από την πρακτική των κατασκευών του (είναι άλλωστε πιθανό να τις έχει κι ο ίδιος σχετικά συνειδητοποιήσει).. Δεν μπορούμε να όρίζουμε σαν μέθοδο το σύνολο των διαδικασιών που ηηγάζουν από μιά καλή πραχτική γνώση του έπαγγέλματος του. Από θεωρητική άποψη, ή θεωρία της «κοινωνικής όπτικής» δεν είναι παρά ένα άσυνάρτητο μοντάζ έξογκωμένων φράσεων που ηηγάζουν, που είναι πολύ καλύτερο, σ' ό,τι άφορά το μοντάζ, από τον άπλο «χειρισμό» του μοντάζ που άγωνίζεται, όλοτελα άγονα, να αίπολογηθεί «στο κοινωνικό έπίπεδο» και να έξαρθεί.

(«Διαλεχτά έργα», Τόμος Ι, σελ. 109—116).

μετάφραση από τα γαλλικά: ΚΛΑΙΡΗ ΜΙΤΣΟΤΑΚΗ

Στά 1962, τρία χρόνια άφ' ότου ή σκηνοθεσία είχε τραθήξει όλη του τή προσοχή άπό τήν κριτική, ό Ζάν Λυκ Γκοντάρ μπορούσε νά πεί: «'Αν-τί νά γράφω ένα κριτικό δοκίμιο, γυρίζω μία ταινία και δίνω στον ίδιο τόν κινηματογράφο μία κριτική διάσταση. Θεωρώ τόν έαυτό μου δοκιμιογράφος». Σάν κριτικός ό Γκοντάρ άποκήρυξε τήν άστική τέχνη και θαύμασε τις ταινίες Β' κατηγορίας μερικών μη διανοούμενων 'Αμερικάνων σκηνοθετών. Του άρεσε πού συγκέντρωναν τό ένδιαφέρον τους περισσότερο στή σκηνοθεσία και λιγότερο στό στήσιμο χαρακτήρων. Οί ταινίες αυτές τόν διδάξαν πώς, μέσα άπό τό μοντάζ ή τή σύνθεση ενός πλάνου, ό σκηνοθέτης μπορεί νά αξιοποιεί τά σκηνικά έξαρτήματα του ντεκόρ και τά πρόσωπα — μπορεί νά κάνει «κόλπα» όπως λέει ό Χίτσκοκ— με τρόπο πού νά δίνει στις ταινίες του τό προσωπικό του στύλ. Σά σκηνοθέτης λοιπόν ταινιών ό Γκοντάρ άρχισε τή σταδιοδρομία του εκεί πού είχε σταματήσει σάν κριτικός. Στο έργο του ύπηρες μία μεθοδική συνέχεια και συνέπεια.

Όστόσο, άκόμα και στό είδος του κινηματογράφου πού θαύμαζε, ύπήρχαν συμπάσεις πού ένιωσε πώς θάπρεπε νά τις μεταμορφώσει για νά δημιουργήσει ένα μοναδικό και προσωπικό δοκιμιογραφικό κινηματογράφο (CINEMA D' ESSAI) (και με τις δύο έννοιες τής γαλλικής αυτής λέξης). "Όταν άρχισε νά γυρίζει έγχρωμες ταινίες ό Γκοντάρ έπινόησε μία μέθοδο χρήσης του χρώματος πού θά μπορούσε νά τήν έκμεταλλεύεται με τήν ίδια σιγουριά πού ένα γουέστερν Β' κατηγορίας έκμεταλλεύεται τό τοπίο. "Όπου ήταν δυνατό αυτός και ό Ρασούλ Κουτάρ φωτογράφιζαν βασικά χρώματα —μιά γαλάζια πετσέτα, ένα κίτρινο φρέμα, ένα κόκκινο άμάξι— πάνω σέ λευκό φόντο. (Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα στήν «Περιφρόνηση» του 1963, πού έχει για θέμα τό γύρισμα μιάς ταινίας). 'Η μέθοδος αυτή τής χρήσης βασικών χρωμάτων είναι ένδεικτική του τί προσπαθούσε νά πετύχει ό Γκοντάρ γενικά: νά περιορίσει τόν κινηματογράφο στά πιό βασικά του στοιχεία πού δέν επιδέχονται άλλη σμίκρυνση. Στις ρίζες τής αισθητικής του βρίσκεται ή άναρχία.

Ό Γκοντάρ άπομορφοποίησε σιγά σιγά τις ταινίες του σέ βαθμό πού νά έξαφανιστεί άπ' αυτές ή πλοκή. Στο «Με κομμένη τήν άνάσα» (1959) τό μοντάζ χαρακτηρίζεται ήδη άπό μία άυστηρότητα χωρίς προηγούμενο. Μετά άπό ένένα χρόνια και δεκαπέντε ταινίες μεγάλου μήκους έχει άδηγήσει τόν κινηματογράφο σέ μία καθαρά διαλογική μορφή χωρίς ίχνος πλοκής. Το «LE GAI SAVOIR» «'Η χαρομένη

γνώση» (1968) έχει μόνο δύο ήρωες: έμφανίζονται μπρός άπό ένα σκοτεινό φόντο και δέν κάνουν τίποτα άλλο άπό τό νά μιλούν συνέχεια, άν και όχι άναγκαστικά ό ένας πρός τόν άλλο. Το περιεχόμενο τής ταινίας, ένα κολλάζ τών σκέψεών τους, έχει μία καθαρά άφηρημένη δομή. 'Η ταινία είναι ένα «δοκίμιο» εικόνων με τήν ίδια έννοια πού είναι μονόλογος είναι δοκίμιο.

'Επιπλέον, τό νόημα, με τήν έννοια πού παίρνει ό όρος στις έμπορικές ταινίες όσον άφορά τις ψυχολογικές σχέσεις ανάμεσα στους χαρακτήρες, τείνει όλο και περισσότερο νά εξαλειφτεί άπό τις ταινίες του Γκοντάρ. 'Η σχέση πού ένδιαφέρει τις ταινίες αυτές είναι ή σχέση ανάμεσα σέ κάθε πρόσωπο και στις σκέψεις του σκηνοθέτη. 'Ο Γκοντάρ έφτασε στό σημείο νά τοποθετήσει ένα μικροσκοπικό δέκτη πίσω άπό τ' αυτή μιάς ήθοποιού. Με τόν τρόπο αυτό μπορούσε νά τής κάνει έρωτήσεις και νά τής δίνει όδηγίες, ενώ αυτή ή ίδια ήταν μπροστά στήν κάμερα. 'Η έρμηνεία τότε, άντί τής προσχεδιασμένης προσπάθειας άπόδοσης συναισθημάτων, έπαιρνε τό χαρακτήρα τής προσπάθειας σύνθεσης μιάς αυτοπροσωπογραφίας.

Πρόκειται για νατουραλισμό τής πιό άκραίας μορφής. Το άναπόδραστο πεπρωμένο του ήρωα δέν είναι τίς εκείνο πού ήταν στή γκαλοτελική ταινία του Χόλλυγουντ —δέν είναι πιά ό ίστός τών περιστάσεων όπου τόν μπλέκει ή Ιστορία. 'Η μόιρα του ήρωα γίνεται τώρα ή ίδια ή κάμερα. 'Ο Γκοντάρ έφτασε στό σημείο νά κάνει τήν υπερβολική παρατήρηση πώς «μιά κάμερα πού αυτοκινηματογραφείτα μέσα άπό ένα καθρέφτη θά ήταν ό άπόλυτος κινηματογράφος». Θά ήταν άπό αυτή τήν άποψη ή άπόλυτη συγχύευση μορφής και περιεχομένου.

Δέν είναι τυχαίο πού ό διάλογος στις ταινίες του Γκοντάρ συνοδεύεται με άναφορές γεμάτες θαυμασμό στό Λυμιέρ και τόν Μελιές. 'Ο ίδιος ό Γκοντάρ προσπαθεί νά επιτρέψει σέ μία άρχέτυπη κινηματογραφική μορφή. Το έργο του Λυμιέρ και του Μελιές έχει έξελιχτεί σέ δυο διαφορετικά είδη πού αυτός θέλει νά τά ξαναενώσει. 'Ο ίδιος επιδιώκει νά δημιουργήσει ένα τρίτο είδος πού θά συνδυάζε πάλι τ' άλλα δυο, τό ντοκυμανταίρ και τή φαντασία, άλλα πού δέν έχει αξιοποιηθεί ως τώρα. Αυτό πού ύπόσχετα τό καινούργιο αυτό είδος, τό λέει με τόν πιό άπλό τρόπο ή Ζυλιέτ Ζανσόν, ή ήρωίδα του «Δυό ή τρία πράγματα πού ξέρω γι' αυτήν» (1966). «'Η τέχνη», λέει ή Ζυλιέτ στή μέση ενός μονόλογου, «είναι ό έξάνθρωπισμός τών άντικειμένων».

Στις καλύτερες στιγμές του, είτε

Κόθιν Α. Γουέστερμπεκ

Η ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΓΚΟΝΤΑΡ

σκοπεύει σέ ψηλούς στόχους είτε δ-χι, ό κινηματογράφος έχει τήν τάση νά είναι μιά τέχνη άντικειμένων: Ένα παιδικό καρτσάκι πού κατακυλά τις σκάλες, δυό πιρουνία πού έχουν καρφωθεί σέ πατάτες πού χορεύουν σάν πόδια, Ένα ύπιοπο ποτήρι γάλα, μιά γυάλινη μπάλα από αυτές πού στερεώνεις τά χαρτιά μ' Ένα μικροσκοπικό χιονάνθρωπο στό έσωτερικό της, Ένας μαύρος μονόλιθος, Οι μεγάλοι κωμικοί τής θόδνης έπρεπε νά είναι ταχυδακτυλουργοί και οι δραματικοί ήθοιοι νά ξέρουν καλά νά χειρίζονται τό όπλο ή τό ξίφος. 'Αλλά γι' αυτή άκριβώς τή γοητεία πού έξασκούν πάνω τους τ' άντικείμενα όι ταινίες, ιδιαίτερα εκείνες οι κλασικές τής Β' κατηγορίας, έτειναν πρós μιά τέχνη όπου οι άνθρωποι μεταβάλλονταν και αυτοί σέ άπλά άντικείμενα. 'Η άνθρωπιά πού θά μετάδινε ό Γκοντάρ σ' αυτά τά άντικείμενα, άψυχα ή έμψυχα χωρίς διάκριση, είναι ή δικιά του. 'Η κάμερα πού άποτυπώνει τόν έαυτό της μέσα από τόν καθρέφτη είναι στην πραγματικότητα ή προτελευταία ταινία πού πρόκειται νά γυριστεί. Στην τελευταία, στόν καθρέφτη θά πρέπει νά φανεί ό ίδιος ό σκηνοθέτης. 'Η δικιά του φαντασία είναι αυτή πού προβάλλεται στην θόδνη.

Τό «Δυό ή τρία πράγματα πού ξέρω γι' αυτήν» είναι ή έπιτομή τής αίσθητικής του έργου του Γκοντάρ. 'Ο ίδιος έχει πει πώς τό «Αυτήν» τού τίτλου άναφέρεται στό Παρίσι και όχι στην Ζυλιέτ. Αυτό τό είπε όχι γιά νά δώσει σαφείς εξηγήσεις, αλλά γιά νά άναγκάσει τό θεατή νά φύγει μέ διφορούμενες έντυπώσεις. Γιατί τό «Αυτήν» άναφέρεται και στό Παρίσι και στην ήρωίδα. 'Η ιδέα γιά τήν ταινία γενήθηκε στόν Γκοντάρ από Ένα άρθρο πού είχε διαβάσει σέ Ένα στατιστικό πίνακα γιά τό Παρίσι πού άνέβαζε τό θιστικό έπίπεδο σέ τέτοια ύψη ώστε οι παντρεμένες τής μέσης άστικής τάξης άναγκάζονταν νά καταφεύγουν στην πορνεία γιά νά καλύπτουν τά οικογενειακά τους έξοδα. 'Η ταινία είναι, έπομένως Ένα ντοκουμανταίρ γύρω από τό Παρίσι —γύρω από Ένα άντικείμενο— μέ τή συγκεντρωτική έννοια του ούσιαστικού. Ταυτόχρονα είναι και μιά φαντασία γύρω από Ένα πλασματικό πρόσωπο. 'Αντί γιά τίτλους ό Γκοντάρ θάζει τή Μαρίνα Βλαντύ νά παρουσιάζει πρώτα τόν έαυτό της και έπειτα τήν ήρωίδα Ζυλιέτ τήν όποια παίζει. 'Η φαντασία γίνεται σύντομα άποδεκτή σταν τέτοια.

Καθώς όμως προχωρεί ή ταινία ή φαντασία και τό ντοκουμανταίρ γίνονται Ένα. 'Ο Γκοντάρ έχει παρουσιάσει πόρνες σέ παλιότερες ταινίες, και σ' αυτήν έδώ άνακεφαλαιώνει τις προηγούμενες παρατηρήσεις του, κάνοντας τήν παρνεία θέ-



μα του και άλληγορία. 'Η Ζυλιέτ είναι φυσικά μιά νοικοκυρά πού στρέφεται στην πορνεία και σάν πόρνη, κινηματογραφικά και σεξουαλικά, μετατρέπεται και αυτή σέ άντικείμενο. Σέ μιά σκηνή πρós τό τέλος τής ταινίας Ένας 'Αμερικάνος πελάτης άναγκάζει τή Ζυλιέτ και άλλη μιά κοπέλλα νά 'βάλουν στό κεφάλι τους δυό άεροπορικούς έκδρομικούς σάκκους. Τό παλιό κλισιέ τής γυναικίας-άντικείμενο γίνεται Ένα εϊρωνικό και πικρό όπτικό γκάγκ. 'Αλλά ένώ ή Ζυλιέτ ταπεινώνεται μ' αυτό τόν τρόπο, ό Γκοντάρ παρεμβάλλει σκηνές από τήν κατεδάφιση και άνοικοδόμηση του Παρισιού. Στό δωμάτιο του ξενοδοχείου του πελάτη ή κάμερα θλέπει τήν Ζυλιέτ από τήν δική του όπτική γωνία. 'Αλλά τό κοφτό μοντάζ πού θυμίζει σχεδόν 'Αϊζενστάϊν άπελευθερώνει τόν Γκοντάρ άπ' αυτή τή γωνία. Και από τή στιγμή πού ή κάμερα άρνείται νά συνεργαστεί άλλο μέ τόν πελάτη, τό ίδιο συμβαίνει και μέ τή Ζυλιέτ.

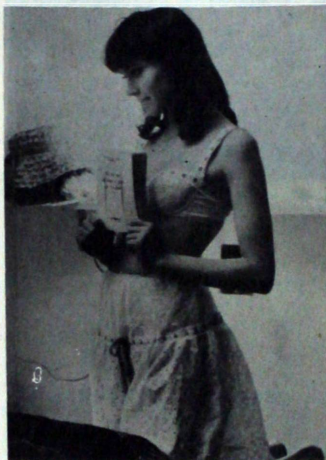
Παρόλο πού ή άρνησή της γίνεται χωρίς μελοδραματισμούς και έσως κλείνει και κάποια άπελπισία, νοιάζομαι πώς δέν είναι μόνο δική της. Επεε όχι σέ μιά διαδικασία άπανθρωπισμού πού ύπάρχει πέρα από τις σχέσεις της μέ τόν πελάτη. 'Υπάρχει στην κοινωνία έξω από τό δωμάτιο του ξενοδοχείου, και θά μπορούσε νά έχει ύπάρξει μέσα σ' αυτή τήν ταινία πού περικλείνει και τήν ίδια τήν κοινωνία. 'Η άρνησή της γίνεται και από τό μέρος του Γκοντάρ και από τό μέρος μας. Δέν είναι μιά έπική χειρονομία. 'Ο Γκοντάρ είναι τίμιος και μέ τό ντοκουμανταίρ και μέ τή φαντασία. Δέν προσποιείται πώς ή ταινία θά μεταβάλλει τή σύγχρονη ιστορία. Δέν ύπονοεί καν πώς ή πράξη τής Ζυλιέτ θά μεταβάλλει τή ζωή της. 'Η άρνησή της δέν είναι τίποτα άλλο από Ένα γεγονός πού καταγράφεται άνάμεσα σέ πολλά άλλα, σέ μιά στιγμήμια παρουσία άνθρώπινου πνεύματος.

Παρά τόν ύπαινιγμό του τίτλου τής πώς ή ταινία είναι μιά τυχαία παράθεση των σκέψεων του Γκοντάρ, τό «Δυό ή τρία πράγματα» έπιθεβαιώνει πολλά άπ' όσα έχουν προηγηθεί τής ταινίας. 'Ενα τέτοιο φίλμ κάνει τό «κριτικό δοκίμιο» του Γκοντάρ Ένα ούσιαστικό κινηματογραφικό νεωτερισμό. 'Ωστόσο είναι δύσκολο μερικές φορές νά άποφύγει τις ύποψίες ως πρós τό πού μπορεί νά τόν άδηγήσουν οι τοιμηρότητες του. Στην «Περιφρόνηση» στην θόδνη τής αίθουσας προβολών εμφανίζεται Ένα άπόφθεγμα του Λυμιέρ: «'Ο κινηματογράφος είναι μιά έφεύρεση χωρίς μέλλον». Φαίνεται λογικό νά άναρωτηθούμε μήπως καταλήξει και τό σινεμά του Γκον-



τάρ σε μία έφεύρεση χωρίς μέλλον, από τη στιγμή που γυρίζει αυτός την πλάτη του στο παρελθόν. Την ίδια εποχή που γύριζε το «Δυό ή τρία πράγματα» δούλευε και σε μία άλλη ταινία, το «MADE IN USA» που στο μεγαλύτερο μέρος της ήταν η κινηματογράφηση ενός μαγνητοφώνου που έπαιζε την ήχητική μπάντα της ταινίας. "Ενοιωθε κανείς την άησυχία πώς το έπόμενο θήμα θα ήταν το REDUCTIO AD ABSURDUM της κάμερα που θα κινηματογραφούσε τον έαυτό της. Το «LE GAI SAVOIR» (ή χαρούμενη γνώση) γελοιοποιεί πράγματι όλες τις παραδοσιακές κινηματογραφικές συμβάσεις. Ή αισθητική αναρχία πόσο πιο πέρα θα μπορούσε να προχωρήσει;

Ο Γκοντάρ είπε κάποτε, σαν απόηχος της παρατήρησης του Λυμιέρ, πώς ο κινηματογράφος είναι ή τέχνη του παρόντος. Τέλειωσε το «LE GAI SAVOIR» στις αρχές του 1968 και άμέσως ξεκλείσε συμβόλαιο για να αρχίσει την «Συμπόνοια για το Διάβολο» ("Ένα συν ένα) στο Λονδίνο, τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς. Άλλά στο μεταξύ πήρε μέρος στις φοιτητικές διαδηλώσεις και στη γενική άπεργία στο Παρίσι. Και σαν αποτέλεσμα αυτής της έμπειρίας φαίνεται πώς ο κινηματογράφος έγινε γι' αυτόν ένα μέρος του ιστορικού παρόντος με τρόπο που δεν είχε υπάρξει πιο πριν. Σαφηνικά άρχισε να χαρακτηρίζει το έργο του από καινούργια σκοπιά—σαν πολιτική δραστηριότητα. Αυτό δεν σημαίνει πώς ή πολιτική δεν έπαιξε κανένα ρόλο στις προηγούμενες ταινίες του. "Αν το «Δυό ή τρία πράγματα» έχει ένα κακό ήρωα αυτός είναι ο καπιταλισμός. Ο Άμερικάνος πελάτης της Ζυλιέτ, ένας δημοσιογράφος που μόλις έχει γυρίσει από το Βιετνάμ, δεν είναι τίποτα άλλο από την ενσάρκωση του καπιταλιστικού Ιμπεριαλισμού. Σύγχρονα πολιτικά προβλήματα θίγονται με σαφή τρόπο σε πολλές ταινίες του Γκοντάρ και σ' όλες τους υπάρχει, σαν υπόβαθρο τουλάχιστον, μία πολιτική συνείδηση. Ο Μισέλ Πουακάρ στο «Με κομμένη την ανάσα» δεν είναι άπλά μία ανάμνηση της γκαγκστερικής ταινίας του 1930. Στην πραγματικότητα είναι ένας παράγοντας του άντάρτικου της πόλης. Ο Γκοντάρ έβρει πολύ καλά τη σημασία που δίνουν σε τέτοιους τύπους οι σύγχρονοι θεωρητικοί της επανάστασης. Σύμφωνα με τον Μάο Τοέ Τούγκ το απόβλητα στοιχεία της κοινωνίας—οι κακοποιοί και οι πόρνες—είναι ανάμεσα σ' εκείνους που στρατολογούνται με την μεγαλύτερη ποσότητα στο άπελευθερωτικό μέτωπο.



Σε μερικές ταινίες που γύρισε ο Γκοντάρ στην περίοδο από το 1965—68 ή καπιταλιστική κοινωνία εκφυλλίζεται περισσότερο προς την αλλοτρίωση κι οδηγείται στην επανάσταση άπ' ότι στο «Δυό ή τρία πράγματα». Ο «Τρελλός Πιερό» (1965) άρχίζει με μία εύγενική παραλλαγή της άστικής κουλτούρας και τελειώνει όταν ο μεσοαστός ήρωας θάζει δυναμίτη με στόχο τον ίδιο τον έαυτό του. Το «Γουήκ Έντ» (1967) άρχίζει με παρόμοιο τρόπο και τελειώνει με ένα δίχως προσχήματα άνταρτοπόλεμο. Άφ' ότου έρριξε τον θλέμα του στο πολιτικό μέλον με την «Άλφραβίλλ» (1965), ο Γκοντάρ άρχισε να νοιάθει όλο και πιο έντονα τις πιέσεις του παρόντος. Στο σκέτος του «Μακριά από το Βιετνάμ» που γύρισε ο ίδιος, έδωσε ένα υπόδειγμα της άπόλυτης αυτής ταινίας όπου ο σκηνοθέτης παίρνει συνέντευξη από τον έαυτό του.

Το άποτέλεσμα ήταν να διαπιστώσει πώς ή πολιτική είχε καταλάβει την πρώτη θέση στις επιδιώξεις του. Μετά όμως από την άνοιξη του 1968 ή πολιτική άρχισε να μην δέχεται κανενός είδους συμβιβασμό στη συνείδηση του Γκοντάρ σαν κινηματογραφιστή. Ή κρίση στο Παρίσι όδηγησε σε μία κρίση στη σταδιοδρομία του. Ή «Συμπάθεια για το Διάβολο» που άρχισε να γυρίζεται τον Ιούνιο (του ίδιου έτους) άποδείχτηκε μεταβατική ταινία. Είναι μία αναμέτρηση ανάμεσα στον κινηματογραφιστή και τον πρόσφατα ένεργοποιημένο επαναστάτη. Το άποτέλεσμα είναι δυο στην ουσία ταινίες μονταρισμένες σε μία. Ή πρώτη είναι ένα ντοκιμανταίρ από μία ήχογράφηση των Ρόλλινγκ Στόουνς. Ή άλλη είναι μία φαντασία γύρω από μερικούς μαύρους μισθοφόρους, μία αναρχική λευκή και ένα δεξιό θιθλιώδη πορνογραφικών θιθλιών.

Ο Γκοντάρ ένδιαφέρθηκε για τους Στόουνς καθαρά από την άποψη της δημιουργίας μιας αναλογίας ανάμεσα στη δική τους μέθοδο αυτοσχεδιασμού και την αντίστοιχη δική του. Μία ταινία μπορεί να αντιπαραθέσει τα άμοντάριστα πλάνα της με τον ίδιο τρόπο που ένας ήχοληπτης μπορεί να «μιξάρει» σε μία ήχογράφηση τις ήχητικές μάντες. Άλλά στη «Συμπάθεια» δεν υπάρχει σύνθεση, ούτε ντοκιμανταίρ με φαντασία ούτε πολιτική μ' αισθητική. Ήπειδή είχε γυρίσει σχεδόν ταυτόχρονα το «Δυό ή τρία πράγματα» και το «MADE IN USA», ο Γκοντάρ ήθελε πάντα να παίζονται αυτές οι δυο ταινίες μαζί: πρώτα μία μομπίνια άπ' τη μία, κι έπειτα μία μομπίνια άπ' την άλλη. Πιθανό να ένοιωσε πώς ή έλλειψη συνέχειας που θα προέκυπτε να δημιουργούσε ένα σωστό κλίμα αυτό-

βιογραφικής αλήθειας. Ή έντύπωση που προκαλεί ή «Συμπάθεια» είναι αυτό άκριτως το είδος του δυισμού. Ή ένότητα που επιτυγχάνεται στο «Δυό ή τρία πράγματα» εδω διαλύεται.

Στο τέλος της «Συμπάθειας» ξαναμαύρος μισθοφόρος κυνηγά τη λευκή άναρχική μέχρι μια παραλία και την πυροβολεί. Ο ίδιος ο Γκοντάρ θγαίνει τότε πίσω από την κάμερα και χύνει πάνω της ένα κουβά τοματοπολτό, άρνούμενος χαρακτηριστικά κάθε είδους δραματικό ρεαλισμό και θυμίζοντας μας ποιά είναι ή πραγματική Νέμεση της ήρωιδας. "Ετσι στο τέλος προσπαθεί μια άκμή φορά να συνδυάσει τή πολιτικά προβλήματα με τή στάση του άπέναντι στον κινηματογράφο. Άλλά καθώς κυττά μέσα στην κάμερα το άθέθαιο, άμήχανο χαμόγελο του Γκοντάρ φαίνεται να λέει πως ξέρει ότι το κόλπο δεν πιάνει άλλο πιά. Το σώμα του κοριτσιού τοποθετείται πάνω σ' ένα κοντάρι ενός μικροφώνου και ύψνεται από άέρα. Δυό σημαίες κρέμονται στον τό κοντάρι —μιά κόκκινη και μια μαύρη— σαν σύμβολο μιας διχασμένης πολιτικής πεποίθησης.

Στο τέλος των ταινιών που γύρισε ο Γκοντάρ ένα χρόνο άργότερα περίπου, το «Θά σέ δω στο Μάο» (ή «Ήχοι της Άγγλιας») — Μάρτιος 1969— και «Πράβδα» — Ιούλιος 1969— ξαναυψώνονται οι σημαίες, αλλά ενός χρώματος μόνο, ή κόκκινη. Αυτό δεν είναι μια τυχαία συμβολική χειρονομία. Και οι δυό αυτές ταινίες πραγματοποιούν μια στροφή 180 μοιρών. Ή διαφορά δεν θρίσκει στο ότι ο Γκοντάρ άνακάλυψε καινούργια κοινωνικά προβλήματα για να δείξει στίς ταινίες του. Για παράδειγμα στην «Πράβδα» που είναι μια μελέτη της σύγχρονης Τσεχοσλοβακίας κάνει μια κριτική του προλεταριάτου. Είναι κάτι που είχε κάνει πάλι στους «Καραμπινιέρους», την ταινία του 1963 με θέμα δυό νέους που αναγκάζονται να πολεμήσουν σ' ένα ύποθετικό παγκόσμιο πόλεμο. Άλλά ή «Πράβδα» άποτελεί, όπως είπε ο Γκοντάρ, μια έμμεση έπιθεση στο σοσιαλισμό. Έρμηνεύει την ύποχρεωτική προσαρμογή του σοσιαλισμού σέ προδιαγραμμαμένα σχήματα σαν μια μορφή στενόμαλου κυριαλεκτισμού, σαν έλλειψη φαντασίας. Είναι το σχόλιο του καλλιτέχνη πάνω στην πολιτική. Ή «Πράβδα» είναι ένα πολιτικό σχόλιο. Ή έπιθεση που έπιχειρείται σ' αυτήν άπυθνεται όχι άκριτως στο σοσιαλισμό αλλά στο ρεβιζιονισμό.

Άπό τις προηγούμενες ταινίες του Γκοντάρ ή «Κινέζα» (1967) θρίσκει πιο κοντά στα νέα ενδιαφέροντά του. Ο «Μάο» άναφέρεται στην προοπτική της ένωσης των φοι-



νό άγωνα. "Ετσι ο Γκοντάρ άνανεώνει τις άπόψεις του για το άναρχικό κίνημα των φοιτητών της Νέας Άριστερας, σέ σχέση με το πως το είχε δει στην «Κινέζα». Μετά από πολλές ιδεολογικές άμφιταλαντεύσεις οι φοιτητές στην «Κινέζα» άποτητών και των εργατών σ' ένα κοιφασίζουν τελικά να δράσουν. Θά δολοφονήσουν κάποιον. Άλλά όπως συνήθως ο Γκοντάρ φυλάει για τον έαυτό του το δικαίωμα να δώσει αυτός λύση στα έπιχειρήματα που προσάλλουν οι χαρακτήρες και να καταστρέψει τις έλπίδες τους να παίξουν τον ρόλο του ήρωα, είτε στην ιστορία είτε στον κινηματογράφο. Οι φοιτητές δολοφονούν λάθος πρόσωπο. Ή προσπάθειά τους να άναλάβουν άποφασιστική δράση δεν δικαιώνεται παρά σαν μια προέκταση της άπραξίας τους. Ή κάμερα κυττά με κενό βλέμμα την πρόσοψη του ξενοδοχείου που πίσω του κρύβεται από τα μάτια μας ή άτυχη άπόπειρά τους. Ή μόνη ένδειξη που έχουμε γι' αυτήν θρίσκειται στην μπάντα του ήχου όπου οι φοιτητές συζητούν για τή σύγχυση τους και παραδέχονται το σφάλμα τους. Ή δολοφονία στην πραγματικότητα δεν έχει μεγαλύτερη σημασία άπό τις άτέλειωτες συζητήσεις τους. Ή ταινία είναι ένα «κριτικό» δοκίμιο της ρητορικής. Αυτό που έπιθάλλεται στο τέλος είναι το πρόγραμμα δράσης του Γκοντάρ, ο αίθητικός άναρχισμός του.

Ή «Πράβδα» και το «Θά σέ δω στο Μάο» άσχολούνται με την ίδια ρητορική με όρους που γελοιοποιεί στην «Κινέζα». Μεταφράζουν την αισθητική του Γκοντάρ με όρους αυτής της ρητορικής. Έπιθεβαιώνει όσα είπε στή συνέντευξή του στους «Τάιμς» της Νέας Ύρκης πέρυσι: πως άποκηρύσσει πολιτικά τις περισσότερες άπό τις ταινίες που γυρίσθηκαν ως τώρα, συμπεριλαμβάροντας και τις δικές του. Γι' αυτόν, ή μέρα που άρχισε να γυρίζει το «Μάο», είναι ή πρώτη μέρα του επαναστατικού έτους "Ενα. Ή αυξανόμενη πολιτική σημασία των ταινιών του κάνει ενοϊκή αυτή την εξέλιξη. Είναι εύκολο και με κλειστά τα μάτια να ποΐμε ότι ή επανάσταση αυτή είχε άρχισει να ζυμώνεται εδω και πολύ καιρό. Παρ' όλα αυτά φαίνεται να έχει άπαλλάξει τον Γκοντάρ από όρισμένα συναισθήματα που πρώτα έπαιξαν σπουδαίο ρόλο στή σταδιοδρομία του σαν κινηματογραφιστή. Μεταφρασμένη κατ' εϋθειαν με πολιτικούς όρους, ή αισθητική του άρχίζει να χάνει τον αυστηρό κινηματογραφικό της χαρακτήρα. Στ' όνομα μιας νέας κοινωνικής τάξης προδίνει τους κινηματογραφικούς κανόνες για τους όποιους δημιουργήθηκε.

Στον «Μάο» και στην «Πράβδα»

τά ανθρώπινα όντα γίνονται ξανά κινηματογραφικά αντικείμενα. Στις προηγούμενες ταινίες του ο Γκοντάρ χειρίστηκε την γυναικεία ψυχολογία με μεγαλύτερη συμπάθεια και γνώση από όποιοδήποτε άλλο άντρα σκηνοθέτη. "Αν ή «Παντρεμένη γυναίκα» γυρίστηκε το 1964, πολύ πριν από το κίνημα της "Απελευθέρωσης των Γυναικών, είναι μια ευγλωττη και συγκινητική άπολογία αυτού του κινήματος. Στο «Θά σέ δώ στο Μάο» ένα μεγάλο μέρος της μπάντας του ήχου αφιερώνεται ξανά σε μια συζήτηση γύρω από την καταπίεση και την εκμετάλλευση των γυναικών. "Η εικόνα όμως που την συνοδεύει στην όθνη είναι ενός γυμνού κοριτσιού που άνεθοκατεβαίνει μερικά σκαλοπάτια. "Αν και ή πρόθεση έδω είναι σατιρική, ή σάτιρα έχει αντίθετα άποτελέσματα. "Η ειρωνική πορνογραφία κάνει μάλλον φτηνό χιούμορ με τό πραγματικό πολιτικό πρόβλημα που θίγεται. Στην «Πράβδα» άμφιβάλλει κανείς άκόμη λιγότερο για τις προθέσεις. Οί Τσέχοι έργατές παρουσιάζονται στην όθνη μονάχα για να καταδικαστούν πώς δέν έχουν σωστό πολιτικό πρόβληματισμό. Κι οι δύο ταινίες πάσχουν άπ' όλες τις υπερβολές ενός σωστού κατά τ' άλλα ένθουσιασμού για ήδεολογία.



"Ακόμα κι έτσι, οι δύο ταινίες δέν κάνουν ολοκληρωτική στροφή από τό παρελθόν τό Γκοντάρ. "Έχουν ένα άναγνωρίσιμο γκονταρικό στυλ. "Έχουν επίσης μια συνέχεια με τά προηγούμενα έργα του γιατί προχωρούν πέρα από τό «LE GAI SAVOIR» στην εξέλιξη των παραδοσιακών άφηγηματικών στοιχείων. "Ενώ τό «GAI SAVOIR» έγκαταλείπει κάθε κλισέ έκτός από ένα ζευγάρι κεντρικών χαρακτήρων, οι ταινίες αυτές άπαλλάσσονται άκόμα κι άπ' αυτούς. Δέν χρειάζονται πιά παρόμοιοι μεσάζοντες άνάμεσα στη φαντασία του Γκοντάρ και την δική μας. Τό ντοκιμανταίρ και ή φαντασία δέν είναι πιά άνάγκη να άλληλοσυμπληρώνονται ή να ένσωματώνεται τό ένα μέσα στο άλλο. "Ενώ σχεδόν κάθε σκηνή είναι γυρισμένη σε στυλ ντοκιμανταίρ σ' αυτές τις ταινίες, τό συνολικό ντοκιμεντο αντιπροσωπεύει τη φαντασία. Ντοκιμεντο και φαντασία συγγενεύονται με τόν ήδεολογικό μύθο της Ιστορίας. "Η ήδανική ένωση των δύο έπιτυγχάνεται στο άπόλυτο.

"Αλλά εκεί που τό «Θά σέ δώ στο Μάο» και ή «Πράβδα» άποτυχαίνουν σαν άνθρωπιστική τέχνη, άποτυχαίνουν επίσης και σαν προπαγάνδα. Βασίζονται στις πύο δοκιμασμένες μεθόδους προπαγάνδας και θυσιάζουν όσα κάνουν την προ-

παγάνδα άποτελεσματική στην έπίδρασή της πάνω σ' ένα μαζικό κοινό. Στην προπαθείά τους να γίνουν διδακτικές, και οι δύο ταινίες γίνονται μονότονα έπαναληπτικές. Μερικά πλάνα ή σκηνές — ένας Τσέχος που φτιάχνει ένα άντιαεροπορικό όπλο για τούς Βόρειους Βιενναμέζους, μια γροθιά που άνοίγει μια τρύπα σε μια άμερικάνικη πολιτική άφίσα — έρχονται και επανέρχονται σε κάθε ταινία. "Η κινηματογραφική εικόνα μάχεται να γίνει σλόγκαν στο στόμα ενός μαχητή. "Ωστόσο οι ταινίες παραμένουν σκοτεινές και έκλεκτικές. "Ο Γκοντάρ άρνήθηκε να πειθαρχήσει στο είδος των άπλών θεμάτων που μπορούν μερικές φορές, όπως στα έπη της Ρίφενσταλ, να κάνουν τις ταινίες προπαγάνδας να προκαλούν δυνατές συγκινήσεις. "Αν και στή συνέντευξή του προς τούς «Τάιμς» έλεπε πώς είναι έτοιμος να έγκαταλείψει τελείως τόν κινηματογράφο, αυτό δέν φαίνεται να σημαίνει πώς είναι παρόμοια έτοιμος να άφιερώσει τό ταλέντο του στη διάθεση της επανάστασης.

"Όταν έγινε μια συζήτηση γύρω από τό «Θά σέ δώ στο Μάο» στο άγγλικό πρόγραμμα τηλεόρασης «Ακουάριους» οι πύο φαρμακερές επιθέσεις στην ταινία έγιναν άπο ριζοσπάστες νέους έργατές. Τό όψησαν σαν προσβλητική μορφή παρακμής και σκοταδισμού, και δήλωσαν πώς δέν πρόκειται να συμπεριλάθουν τούς έαυτούς τους σε κανένα κοινό από αυτά που άπειθύνεται ο Γκοντάρ. "Από ποιους θα μπορούσε να άποτελείται αυτό τό κοινό, άποτελεί πρόβλημα. "Αρχίζοντας τη σταδιοδρομία του γυρίζοντας την πλάτη ένάντια στην άστική τέχνη, τώρα στρέφεται ένάντιον της ήδίας της άστικής τάξης. "Ο Γκοντάρ ξέρει καλά, πώς σύμφωνα με τά δικά του λόγια, «ο κινηματογράφος είναι ο ήδιος παντού. "Ανήκει στην άστική τάξη, στην πνευματικότητα των άστών». "Ο άστος διανοούμενος που παρακολουθεί τις ταινίες του Γκοντάρ ήταν άνέκαθεν ύποκριτης ώστε να θαυμάζει μια τέχνη που σατιρίζει άγρια τη ζωή που ζει ο ήδιος. Πιθανόν να συνεχίσει να άπολαμβάνει αυτήν την ύποκρισία έστω κι άν ο Γκοντάρ δέν συνεχίσει. "Η μπορεί και να πάψει.

Κανένας άλλος δέν θα είχε μεγαλύτερο δικαίωμα να άπογοητευθεί με την άποκήρυξη που έκανε ο Γκοντάρ στις προηγούμενες ταινίες του, από τόν Άνρι Λανγκλουά. Σαν ίδρυτής της Σινεματέκ ο Λανγκλουά μπορεί να θεωρηθεί ο πρώτος πατέρας του Γκοντάρ, καθώς και, στην ούσια, όλης της Νουβέλ Βάγκ. "Ωστόσο δέν είναι καθόλου



άπογοητευμένος, γιατί κι έμεις οι υπόλοιποι πρέπει να κρίνουμε με περισσότερες επιφυλάξεις. «Ο Γκοντάρ έγινε σαν τον "Άγιο Παύλο» είπε ο Λανγκλουά σε μία πρόσφατη συνέντευξη «και δεν είναι ο ίδιος με τον άνθρωπο που γύριζε μέχρι σήμερα ταινίες. Τώρα φτιάχνει άλλο, και μ' αρέσει αυτό πάρα πολύ. Ο κόσμος λέει πως θρίσκει στο δρόμο για την αυτοκτονία, αλλά αυτό δεν είναι αλήθεια». Όταν τον ρώτησαν αν αυτό σήμαινε πως ο Γκοντάρ θρίσκόταν πριν στον δρόμο για την αυτοκτονία, ο Λανγκλουά πρόσθεσε: «Ναι, και τώρα αποδειχني πως ένας επαγγελματίας κινηματογραφιστής μπορεί να αποφύγει τους συμβιβασμούς».

"Αν το σινεμά του Γκοντάρ ήταν μία εφεύρεση χωρίς μέλλον ο Λανγκλουά ίσως να έχει δίκιο. Αντί να θυσιάσει την σκηνοθετική του σταδιοδρομία ο Γκοντάρ θρήκε πιθανό τρόπο να σώσει αυτή τη σταδιοδρομία και να την αναζωογονήσει. «Ο Ανατολικός Άνεμος δείχνει το δρόμο προς μία πιθανή σωτηρία. Τό έαν ή ταινία κάνει καμιά νέα πρόοδο απομένει να τό διαπιστώσουμε. Φαίνεται πιο ασπτό να πούμε προς τό παρόν πως είναι ένα ελπιδοφόρο και δίχως συμβιβασμούς θέμα προς τό πίσω» πίσω από τό χείλος ενός μέλλοντος όπου τό σινεμά δεν θα είχε θέση.

Πριν από μία δεκαετία ο Γκοντάρ είχε πει σ' ένα δημοσιογράφο: «Θά ήθελα να χρησιμοποιήω μία συμβατική πλοκή σαν σημείο εκκινήσεως και μετά να ξαναγυρίσω, με τελείως διαφορετικό τόπο, ύπως, όλες τις ταινίες που έχουν γυριστεί ως τώρα.» Αυτά τά σχόλια έγιναν με άφορη τό «Με κομμένη την ανάσα». Θά μπορούσαν όμως να γίνουν με την ίδια ακρίβεια για τό «Ανατολικός Άνεμος», καθώς ο Γκοντάρ έχει επαναλάβει εδω τό ίδιο σχεδόν πράγμα. Γυρίζει πίσω και ξαναρχίζει όχι με μία γκαγκστερική ταινία αυτή τη φορά, αλλά με ένα Γουέστερν. Ο Γκοντάρ χρησιμοποιεί τό Γουέστερν σαν παρωβλή του Ιμπεριαλισμού. "Ενας αξιωματικός του Ιππικού προσπαθεί να μεταφέρει έναν Ινδιάνο που έχει συλλάθει κι ο Ινδιάνος επαναστατεί ενάντια στον καταπιεστή του. Οι χαρακτήρες στην πλοκή είναι ακραίοι τύποι που ανταποκρίνονται στους χαρακτήρες που συναντά κανείς σε πολλές από τις ταινίες του Γκοντάρ της δεκαετίας 1960-1970. Ο Ινδιάνος είναι φυσικά μία άλλη έκδοση του κακοποιού —μία έκδοση πιο συγγενική απ' ό,τι οι προκατοχοί του με τό πρότυπο του Φράντς Φανόν. Τό περιβάλλον του αξιωματικού περιλαμβάνει ακόμη μία πόρνη.



"Αν αυτά ήταν όλα τά νέα στοιχεία του «Ανατολικού Άνεμου» θά έμοιαζε κάπως ύπερβολικά με τό «Με κομμένη την ανάσα», αν και δεν θά τό έφτανε σε αξία. Άλλά τό Γουέστερν είναι ο πυρήνας της ταινίας. Αυτό που τό περιβάλλει είναι μία ριζοσπαστική έρμηνεία του περιεχομένου του. Οι ήθοιοι δίνουν συνεντεύξεις σχετικά με τους ρόλους τους και τη λειτουργία της αστικής τέχνης. Άπό καιρού εις καιρό εμφανίζονται χαρακτήρες ξένοι προς την πλοκή του Γουέστερν. Και με την φωνή ενός αφήγητη ακούγονται, εκτός όθνης, ανέκδοτα από την ιστορία της επανάστασης και της γενικής άπεργίας. Τό αποτέλεσμα είναι μερικές φορές άπελπιστικά άφηρημένο όπως όταν δύο τμήματα της ταινίας τιτλοφορούνται «Θεωρία Α» και «Θεωρία Β». Άλλά αφήνοντας κατά μέρος τό θέμα της κινηματογραφικής αφήγησης, τό φίλμ άποτελεί άναμφισβήτητη πρόοδο στη νέα πολιτική προβληματική του Γκοντάρ.

Ο Γκοντάρ συνεργάστηκε στο σενάριο με τον Ντανιέλ Κόν-Μπεντίτ κι ή έπίδραση του τελευταίου φαίνεται καθαρά. Κρίνοντας κι από τό βιβλίο του Κόν-Μπεντίτ «Ο άριστρισμός, φάρμακο στην άρρώστεια γήρατος του κομμουνισμού», θλέπουμε πως παίρνει στα σοβαρά τό πρώτο καθήκον ενός ριζοσπάστη, την αυτοκριτική. Η ταινία του Γκοντάρ έπιχειρεί επίσης μ' έντιμο τρόπο μία ριζική κριτική του κινηματογράφου, συμπεριλαμβανοντας τον κινηματογράφο του ίδιου του Γκοντάρ. Αυτό τό είδος της έντιμότητας σχετικά με τό ρόλο που παίζει ο καθέννας στην επανάσταση δεν καταχτιέται εύκολα. Με εξαίρεση τον Λένιν και τον Φιντέλ Κάστρο ακόμα κι έπιτυχημένοι επαναστάτες σπάνια έπιχείρησαν να τό εφαρμόσουν.

Ο τρόπος που χειρίζεται ο Γκοντάρ τό γουέστερν φανεώνει την έπιθυμία του να κάνει μία ριζοσπαστική κριτική του κινηματογράφου. Οι πρώτες σκηνές για παράδειγμα είναι από τις πιο φιλόδοξες. Σ' αυτές ή σχέση που έχει δημιουργηθεί στο έργο του Γκοντάρ ανάμεσα στο ντοκυμανταίρ και την φαντασία επεκτείνεται περισσότερο. Ο Γκοντάρ προσπαθεί να άποκαταστήσει μία σχέση παρόμοια σύνθετη, ώστόσο ρέουσα, ανάμεσα στην Ιστορία και την τέχνη. Όταν συναντάμε για πρώτη φορά τον αξιωματικό, θαδίζει μπροστά από ένα τοίχο κάνοντας περιπολία. Ο τοίχος είναι ένα χορταριασμένο έρείπιο. Έχει στην κυριολεξία σωριαστεί κάτω από τά πόδια του χωρίς αυτός να τό έχει πάρει είδηση, ή έτσι φαίνεται. Παίζει τό ρόλο του αντιδραστικού και στην Ιστορία και στην τέχνη. Ο

ρόλος του στην πρώτη έχει καταστήσει ένας αναχρονισμός. Μόνο που στη δεύτερη το άποικιακό σύστημα που αντιπροσωπεύει εξακολουθεί να ύφιστάται. Η φαντασία διαχωρίζεται από το ζωντανό ντοκουμέντο, όπως στις προηγούμενες ταινίες του Γκοντάρ. Εισάγονται και άλλοι χαρακτήρες με τρόπο που τους τοποθετεί όχι μόνο στο γουέστερν αλλά γενικά μέσα στην ταινία. Βλέπουμε πρώτα μία κομψή κυρία που ταξιδεύει στην παρέα του αξιωματικού ενώ μακιγιάρεται για το ρόλο της. Ο μακιγιέρ σκορπίζει προσεκτικά πούδρα στο πρόσωπό της. Ταυτόχρονα παρεμβάλλονται πλάνα του Ίνδιάνου καθώς μακιγιάρεται μόνος του, χρησιμοποιώντας πολεμική μπουγιά αντί για κινηματογραφική. Βάφεται μόνος του γιατί προετοιμάζεται για έναν καινούργιο ρόλο στην ιστορία όχι μόνο στην τέχνη. Βάζει πάνω του το ένα στρώμα μετά το άλλο τη μπουγιά μέχρις ότου το πρόσωπό του μεταμορφώνεται από αυτό του εκπροσώπου μιας ύπαρκτης φυλής σ' ένα ιδιότροπο σύγχρονο πινάκιο, μία λεπτομέρεια από μία έπαναστατική άφισσα. Σε λίγες απλές σκηνές σαν κι αυτή, ο Γκοντάρ κάνει σαφείς τις πολιτικές του απόψεις ως προς την ταινία, και για το γουέστερν και για την κριτική του. Τουλάχιστον προς το παρόν έχει ένσωματώσει την πολιτική σκέψη στην κινηματογραφική έκφραση. Οι σκηνές αυτές με τις όποιες αρχίζει ο «Ανατολικός "Ανεμος"» είναι κλασσικός Γκοντάρ.

Έκτός από τόν υπαινιγμό πώς ο Γκοντάρ μπορεί να αναθεωρήσει τώρα την καριέρα του αντί να την εγκαταλείψει, ο «Ανατολικός "Ανεμος"» δείχνει έμμεσα πώς έχει ανανεώσει αντί να ακυρώσει το συμβόλαιό του με την Νουβέλ Βάγκ. Τό έκανε γυρίζοντας το πρώτο του δράμα έποχής, και επιστρέφοντας στα προβλήματα που τόν απασχολούσαν στην αρχή της σταδιοδρομίας του. Γιατί κι ο Φρανσουά Τρυφώ έχει κάνει αυτό το καιρό ακριβώς το ίδιο. Με την έννοια που το «Ανατολικός "Ανεμος"» επαναλαμβάνει το «Με κομμένη την ανάσα» το «Αγρίμι» μπορεί να πει κανείς πως επαναλαμβάνει τα «Τετρακόσια Χτυπήματα». Η αναλογία δεν θα πρέπει να τονιστεί υπερβολικά. Ο Τρυφώ γυρίζει ταινίες ακόμα, ο Γκοντάρ όχι, όπως παρατήρησε ο Ανρί Λανγκλουά.

Ο «Ανατολικός "Ανεμος"» δριζεί με ακρίβεια που θρίσκεται ο Γκοντάρ αυτή τη στιγμή. Όταν γύριζε τις προηγούμενες ταινίες του που έπασαν τώρα στην επίσημη δυσμένειά του, θεωρούσε τόν κινηματογράφο σαν μία δραστηριότητα που

παρέχει τό πλαίσιο για την απόδοση της σύγχρονης ιστορίας και πολιτικής. Τά «Δύο ή τρία πράγματα» έντυπωσιάσουν γιατί έχουν αυτή τη καλλιτεχνική αξία: απόδιδοντας τό παρόν δικαιολογούν τόν ίσχυρισμό του Γκοντάρ πως ο κινηματογράφος είναι ή τέχνη του παρόντος. Στις νέες ταινίες ή προοπτική αλλάζει. Η πολιτική και ή ιστορία έχουν γίνει τό πλαίσιο για τόν κινηματογράφο, όπως ο «Ανατολικός "Ανεμος"» αποτελεί τό πλαίσιο για τό γουέστερν. Έπομένως, ο «Ανατολικός "Ανεμος"» δέν είναι ταινία, ή τουλάχιστον δέν είναι άπλως ταινία. Είναι αυτό τό «κάτι άλλο» για τό όποιο μίλησε ο Λανγκλουά.

Γιά να καταλάβουμε καλύτερα τί είναι, θα πρέπει άπλως να περιμένουμε και να δούμε. Ο ίδιος ο Γκοντάρ φάσκει και αντίφασκει όσον άφορά ή σχέση ανάμεσα στην πολιτική και τόν κινηματογράφο. Από τη μία έχει πεί, «Χρωστώ τό σχηματισμό της πολιτικής μου συνείδησης στόν κινηματογράφο». «Αν είναι έτσι μπορεί τώρα να ξεπληρώσει τό χρέος του με περισσότερες ταινίες. Άλλά έχει επίσης πεί πως «Υπάρχει στην πραγματικότητα ένα τρομερό χάσμα ανάμεσα στόν κινηματογράφο και στην πολιτική: αυτοί που καταλαβαίνουν από πολιτική δέν καταλαβαίνουν από σινεμά και τό αντίθετο». «Αν έτσι έχουν τά πράγματα θα πρέπει τέλος πάντων να εγκαταλείψει τόν κινηματογράφο όπως είπε πως θα κάνει. Ίσως ή καλύτερη παρατήρηση για τόν περίπτωση είναι αυτή που έκανε ο ίδιος σαν άπάντηση σε κάτι που είχε γράψει ο Λένιν. «Ίσως είναι άλήθεια... πρέπει κανείς να διαλέξει ανάμεσα στην ήθική και την αισθητική αλλά δέν είναι λιγώτερο άλήθεια πως ότι και να διαλέξει κανείς θα βρει τό άλλο στό τέρμα τό δρόμου». Άρκει να αλλάξουμε τη λέξη ήθική με την πολιτική σ' αυτή τη φράση και θα δούμε πως ή σταδιοδρομία του Γκοντάρ δέν θα μπορούσε να είναι άλλη από αυτή που ήταν ως τά σήμερα.

Μετάφ: ΑΚΗΣ ΚΑΛΟΜΟΙΡΑΚΗΣ

Μαθήματα σκηνοθεσίας με τὸν Ἀϊζενστάιν

“ ΠΛΑΝΟ-ΘΕΣΙΑ,,

Τὸ κείμενο πὸν ἀκολουθεῖ ἀποτελεῖ τὴν τελευταία ἐνόητα μαθημάτων, ἀπ’ τὴς παραδόσεις τοῦ Ἀϊζενστάιν στὸ Ἰνστιτούτο Κινηματογραφίας τῆς Μόσχας. Τὴς παραδόσεις αὐτὴς τὴς συγκέντρωσε σὲ βιβλίο, με βάση τὴς πολὺ λεπτομερειακὲς σημειώσεις του, ὁ βοηθὸς τοῦ σοῦδ δασκάλου στὸ Ἰνστιτούτο, Βλαντιμίρ Νίζνυ. Τὸ βιβλίο τοῦ Νίζνυ, μοναδικὸ σὲ εἶδος του στὴν παγκόσμια κινηματογραφικὴ βιβλιογραφία, κυκλοφόρησε σὲ πολλὰς γλώσσες. Ἡ ἑλληνικὴ μετάφραση ἔγινε ἀπὸ τὴν ἀμερικανικὴ ἔκδοση τῶν Ἄιβος Μόνταγκιου καὶ Τζαίη Λέντια πὸν θεωρεῖται καὶ ἡ πῦθ ἔγκυρη. “Ὅλη ἡ σειρὰ τῶν μαθημάτων, μαζὶ με τοὺς προλόγους καὶ τὰ σχόλια τῶν Μόνταγκιου καὶ Λέντια θὰ ἐκδοθεῖ ἀπὸ τὴν Ἑταιρεία «Σύγχρονος Κινηματογράφος» σὲ μερικὸς μῆνες. (Τὰ ἐπεξηγηματικὰ σχέδια ἔγιναν ἀπ’ τὸν Νίζνυ με βάση σχεδιάσματα τοῦ Ἀϊζενστάιν στὸν μαρσοπίνακα).

Ἡ δουλειὰ τοῦ Σεργκέι Μιχαήλοβιτς Ἀϊζενστάιν στὸν VGIK ἀπὸ τὸ 1932 ὡς τὸ 1935 εἶναι ἰδιαίτερα ἀξιοσημείωτη γιὰτὶ καθιέρωσε τὸ μάθημα τῆς κινηματογραφικῆς σκηνοθεσίας.

Τὸ πρόγραμμα καὶ τὸ σχέδιο τοῦ μαθήματος καταστρώθηκε στὸ τέλος τοῦ 1932 καὶ στὴν ἀρχὴ τοῦ 1933. Ὅμως, οἱ ἀρχικὲς παραδόσεις τοῦ μαθήματος δὲν ἦταν ἀπλῶς ἡ ἐκτέλεση ἐνὸς προετοιμασμένου σχεδίου. Τὴς χαρακτήριζε ἡ ἔρευνα γιὰ νέες δυνατότητες διδασκαλίας, κι ἀποτελοῦσαν ἕνα εἶδος δημιουργικῆς ἀναθεώρησης τοῦ προγράμματος. Αὐτὰ ἦταν τὰ χρόνια τῆς καθιέρωσης τοῦ μαθήματος.

Τὸν καιρὸ γιὰ τὸν ὁποῖο γράφουμε, ἡ σπουδὴ τῆς εἰδικότητάς τους ἀπὸ μέρους τῶν μελλοντικῶν σκηνοθετῶν τοῦ κινηματογράφου ἀρχίζει μόνο στὸ δεύτερο ἔτος τῆς μαθητείας τους στὸ Ἰνστιτούτο. Τὸν πρῶτο χρόνο τῶν κινηματογραφικῶν σπουδῶν τους τὸν περνοῦσαν στὸ μεγαλύτερο μέρος με τὸ πρόβλημα τῆς «σκηνο-θεσίας».

Σὰν θάση, μιὰ ἀπλὴ δραματικὴ κατάσταση —π.χ. ἕνας στρατιώτης πὸν γυρίζει ἀπὸ τὸν πόλεμο θρῖσκει στὸ σπῆτι τοῦ ἕνα νεογέννητο μωρὸ— παρουσιαζόταν σὲ μιὰ θεατρικὴ σκηνή. Μιὰ τέτοια διδασκαλία ἔδινε τὴν εὐκαιρία στοὺς σπουδαστὲς νὰ ἔρθουν ἄμεσα σὲ ἐπαφὴ με τὰ στοιχεῖα τῆς πρακτικῆς δραματοποιήσεως (ἐξέλιξη τῆς κατάστασης σ’ ἕνα δραματικὸ συμβάν), νὰ δουλέψουν με τοὺς ἠθοποιούς (ποῦ ἔπαιζαν στὰ σκέτες), καὶ νὰ λύσουν προβλήματα τῆς «σκηνοθεσίας» δουλειᾶς τοῦ σκηνοθέτη. Ὁ Ἀϊζενστάιν κατεῦ-

θυνε τὰ μαθήματά του πάνω σὲ συγκεκριμένα παραδείγματα τέτοιας σκηνοθετικῆς δουλειᾶς.

Στὸ πρῶτο στάδιο τῆς διδασκαλίας του πάνω στὴν κινηματογραφικὴ σκηνοθεσία, οὔτε οἱ παραδόσεις οὔτε ἡ πρακτικὴ δουλειὰ δὲν ἀγγίζαν τὴς ἰδιαιτητεῖες τῆς κινηματογραφικῆς ἔκφρασης. Ὁ τονισμὸς τῆς δράσης (τὸ δικὸ του γκρό-πλάν) πετυχαίνονταν με τὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν, με τοὺς φωτισμούς, ἢ με ἄλλα σαφῶς θεατρικὰ μέσα. Μεγάλῃ προσοχῇ δινόταν στὴς ἐκάστοτε συνθετικὲς ἀνάγκες σχετικὰ με τὴν τοποθέτηση τῶν ἠθοποιῶν στὸ χῶρο τῆς σκηνῆς, ἀλλὰ ὁ «τεμαχισμὸς» τοῦ ὠφέλιμου μέρους τῆς δράσης, ἡ ἔμφαση με τὰ μέσα τῶν πλαισίων τοῦ κάδρου (τὰ συνθετικὰ ὄρια τοῦ πλάνου) δὲν παίρνονταν ὑπ’ ὄψη.

Τὴν ἱστορία τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ στρατιώτη, καθὼς καὶ τὰ ἄλλα σκέτες, τὸν πρῶτο χρόνο τὰ σκηνοθετοῦσαμε σὰν καθαρὸ θέατρο. Οἱ λειτουργίες τῶν προσώπων δίνονταν ὡς πρὸς τὴ λογικὴ καὶ τὴν ἔκφραση. Ἡ «σκηνο-θεσία» χτιζόταν στὸ ὀριζόντιο ἐπίπεδο τοῦ πατώματος τῆς σκηνῆς.

Μὲ προβλήματα τῆς κινηματογραφικῆς σκηνοθεσίας ἀσχοληθήκαμε μόνο τὸ δεύτερο χρόνο τῶν σπουδῶν. (Στὸ τμῆμα ἀριθμὸς 3 ἐκείνη τὴν ἐποχὴ). Μ’ αὐτὸν τὸν διακανονισμὸ, οἱ ἰδιαιτητεῖες τῆς κινηματογραφικῆς ἔκφρασης νοοῦνταν ὄχι μόνο σὰν ξεχωριστὲς ἀπὸ τὴς ἀντίστοιχες ἑκφραστικὲς μεθόδους τῆς λογοτεχνίας, τῆς ζωγραφικῆς, τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ θεάτρου, ἀλλὰ καὶ σὰν ἕνα στάδιο στὴν ἐξέλιξη ὄλων αὐτῶν τῶν μέσων, σὲ μιὰ νέα ποιότητα.

Τὰ ειδικὰ χαρακτηριστικά τῆς κινηματογραφικῆς σκηνοθεσίας ἐξετάζονταν ἀπὸ δυὸ ἀπόψεις: κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἀνάπτυξης τῆς σκηνοθεσίας, ἀπὸ τὴ μιά τὴν παρουσίασὴ τῆς μετὰ τὸ μοντάζ, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη σὲ σχέση μετὰ τὴν εἰδική, —σὲ διαχωρισμὸ μετὰ τὴ θεατρική— τοποθέτησὴ τῆς μέσα στὸ πλάνο. Αὐτὸ ἤδη ἔκανε ἀπαραίτητη τὴν ἐκτίμησιν τοῦ πῶς σχετίζονται μετὰ τὰ πλάσια τῆς ὁθόνης ἡ δρᾶσις καὶ ἡ τοποθέτησις τῶν προσώπων. Κατὰ τὴ διάρκεια αὐτῶν τῶν μαθημάτων, ὁ Σ.Μ. ἐπιστοῦσε τὴν προσοχὴ τῶν σπουδαστῶν στὶς δλόττελα νέες δυνατότητες ποὺ παρουσιάζονται στὴν ἀνάπτυξιν τῆς δρᾶσις στὰ διάφορα ὀπτικά ἐπίπεδα τοῦ κάδρου, καὶ τόνιζε τὴν ἀναγκαιότητα τοῦ νὰ παίρνεται ὑπ' ὄψιν τὸ κάθετο ἐπίπεδο τῆς ὁθόνης, κατὰ τὴν δημιουργίαν τῆς κινηματογραφικῆς σκηνοθεσίας.

Ἡ σκηνοθεσία τοῦ ἐπεισοδίου ἀπὸ τὴν ἱστορίαν τῆς ἐξέγερσις τῆς Ἀιτῆς (Ντεσσαλιν) χρησίμισε ὡς ἓνα γραφικὸ παράδειγμα τῆς διαδικασίας τῆς κινηματογραφικῆς μεταφορᾶς μιᾶς σκηνοθεσίας, μετὰ τὴ διάρρησὴ τῆς σὲ πλάνο. Ἡ ἀκόλουθη ἐργασία πάνω σ' ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Ντοστογιέφσκυ «Ἐγκλημα καὶ Τιμωρία» μπορεῖ νὰ μᾶς δώσει μιὰ μαρτυρίαν γιὰ τὴν εἰδικὴ δομὴ τῆς σκηνοθεσίας μέσα στὰ ὄρια τοῦ κάδρου.

Τὸ καινούργιον σχολικὸ ἔτος ἄρχισε τὶς λαμπρῆς, ἡλιόλουστες καὶ ἀκόμα πολὺ ζεστὲς μέρες τοῦ Σεπτεμβρίου τοῦ 1933.

Ὅπως πάντα, οἱ πρῶτες συναντήσεις τοῦ Σ.Μ. μετὰ τοὺς μαθητὰς τὸν δὲν εἶχαν τὴν παραμικρὴν σχέση μετὰ τὰ προκαθορισμένα κανονικὰ μαθήματα. Ἦταν λαμπρῆς καὶ γοητευτικῆς συνομιλίας σχετικὰ μετὰ τὸ τί εἶχαν δεῖ καὶ μάθει οἱ σπουδαστῆς, τί εἶχαν σημειώσει στὰ τετράδιά τους ὡς ἓνα στὸκ δημιουργικῶν παρατηρήσεων.

Ἱστορίες ἀπὸ τὴ ζωὴ σὲ μιὰ κολλεκτιβιστικὴ φάρμα στὸ Ἀτζερπαϊτζάν, ἀπὸ τὴν κατασκευὴ ἐνὸς γιγάντιου ἐργαστασίου στὸ Σβερντλόφσκ, διαδέχονταν εἰκόνες ἀπὸ τὴν Ἄπω Ἀνατολή ἢ ἀπὸ ἓνα ρωσικὸ χωριό...

Ὁ Σ.Μ. δὲν ἔπαιξε μονάχα τὸ ρόλο τοῦ σχολιαστή. Στὸ γενικὸ ρεῦμα γεγονότων καὶ γνωμῶν, πρόσθετε τὶς δικῆς του ἀναμνήσεις καὶ τὶς νέες του ἐντυπώσεις. Σὰν μιὰ συναρπαστικὴ ἱστορικὴ ἡχώ, κάτι ποὺ εἶχε συμβεῖ τελευταία στὰ δάση τῆς Ὀζέτια ἔμοιαζε ἐπιφανειακά, ἂν καὶ κατὰ θάθος ἦταν διαφορετικὸ, μετὰ μιὰ περιττώσιν στὸ Μεξικό.

Σ' αὐτὲς τὶς συζητήσεις ὄχι μόνον ὁ κόσμος ἔμοιαζε μεγαλύτερος καὶ πλατύτερος — ἀλλὰ καὶ ἡ κατανόησις τοῦ κόσμου ἔπαιρνε θάθος καὶ νόημα.

Καὶ τώρα, ὁ Σ.Μ. μᾶς λέει πῶς στὸ ἐπόμενο μάθημά μας θ' ἀρχίσουμε μετὰ τὴν πρακτικὴ δουλειὰ — νέα δημιουργικὴ δουλειὰ σχετικὰ μετὰ τὴν κινηματογραφικὴ ἔκφρασις.

Τρεῖς μέρες ἀργότερα, ὁ Σ.Μ. ἔρχεται στὴν τάξιν μετὰ τὸν πελώριον, παραφουσκωμένον κίτρινον χαρτοφύλακα του.

Αὐτὸς ὁ χαρτοφύλακας εἶναι ἓνα καλὸδεχτο θέαμα γιὰ τοὺς σπουδαστῆς... Τὸ περιεχόμενον τοῦ εἶναι πάντα γεμάτο ἐνδιαφέρον. Ἀπὸ κεῖ μέσα ἔχουν βγεῖ σκίτσα τοῦ Χοκουσάι, χαρακτηριστικὰ τοῦ Ντωμιέ, ρεπρουντυζιὸν ἔργων τοῦ Σερώφ. Τελετουργικῆς μάσκας χοροῦ ἀπὸ διάφορες χώρες καὶ λαοὺς συνωθοῦνται ἐκεῖ μέσα μετὰ μικροὺς τόμους ποηρῶν ρώσικων παραμυθιῶν.

Τὶ ἔχει μέσα σήμερα;

Ὁ Σ.Μ. βγάζει ἀπὸ τὸ χαρτοφύλακα ἓνα μικρὸ βιβλίον μετὰ ὀρισμένα σημεῖα τοῦ προσεχτικὰ σημειωμένα.

«Γιὰ τὴν καινούργια μας δουλειὰ, προτείνω νὰ πάρομε μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Φιοντόρ Ντοστογιέφσκυ «Ἐγκλημα καὶ Τιμωρία», λέει. «Ὁ Ρασκόλνικωφ, μετὰ ἀπὸ μακροὺς καὶ θαθεῖς ψυχολογημένους συλλογισμοὺς ἀποφασίζει ἐπὶ τέλους νὰ βγάλει ἀπὸ τὴ μέση τὴ γριά τοκογλύφα. Πῶς ἦθε σπῆτι τῆς, πῶς ἀνέθηκε τὶς σκάλες, τί εἶδε στὰ διάφορα πατώματα, πῶς χτύπησε τὸ κουδούνι, — μ' αὐτὰ δὲν θ' ἀσχολληθοῦμε. Θ' ἀρχίσουμε τὴν παρουσίαν τοῦ ἐπεισοδίου μας τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Ρασκόλνικωφ μπαίνει στὸ δωμάτιον».

Ὁ Σ.Μ. ἀνοίγει τὸ βιβλίον καὶ διαβάζει:

«... Ὅταν ὄμως κατάλαβε, ὅτι ἐκεῖνη στεκόταν στὸ κατώφλι καὶ τοῦ ἔφραζε τὸ δρόμον, προχώρησε ἴσια καταπάνω τῆς. Ἐκεῖνη πήδηξε πίσω πανικόβλητη, προσάκρουσε κάτι νὰ τοῦ πεῖ, ἀλλὰ ἦταν ὄπως φαινόταν ἀνίκωνη νὰ βγάλει λέξη, καὶ ἀρκέστηκε νὰ τὸν κοιτᾶ μετὰ ὀρθάνοιχτα μάτια.

— Καλησπέρα, Ἀλυόνα Ἰθάνοθνα, ἄρχισε, μιλώντας ὅσο πιὸ ἀδιάφορα μποροῦσε, ἀλλὰ ἡ φωνὴ τοῦ δὲν τὸν ὑπάκουσε, τραυλίζε καὶ ἔτρεμε.

— Σὰς - ἔ - σὰς ἔφερα κάτι, ἀλλὰ ἴσως εἶναι καλύτερα νὰ πάμε μέσα - στὸ φῶς.

Καὶ παρατώντας τὴν τράθηξε ἴσια στὸ δωμάτιον, χωρὶς νὰ περιμένει νὰ τὸν καλέσει. Ἡ γριά ἔτρεψε πίσω του. Ἡ γλώσσα τῆς εἶχε τώρα λυθεῖ.

— Γιὰ ὄνομα τοῦ Θεοῦ, τί θέλεις; Ποιὸς εἶσαι; Τί θέλεις;

«Ἐγὼ ἔρχεται ἡ περιγραφή τοῦ πῶς ὁ Ρασκόλνικωφ ἔδωσε τὸ ἐνέχυρον στὴ γριά», λέει ὁ Σ.Μ., καὶ συνεχίζει ἀπὸ τὸ βιβλίον:

«— Τί εἶναι; ρώτησε ρίχνοντας ἄλλη μιὰ διαπεραστικὴ ματιὰ στὸν Ρασκόλνικωφ καὶ ζυγίζοντας τὸ πακετάκι στὸ χέρι τῆς.

— Ὡ, εἶναι - ἔ - μιὰ ταμπακέρα - ἀσημένια - ρίξτε μιὰ ματιὰ.

— Δὲ μοιάζει γι' ἀσημένια. Τὸ ἔχεις δέσει καλά, ἔτσι;

Προσπαθώντας νὰ λύσει τὴν κορδέλλα καὶ γυρίζοντας πρὸς τὸ φῶς (ὄλα τῆς τὰ παράθυρα ἦταν κλειστά, παρὰ τὴν ἀποπνικτικὴ ζέση), τὸν ἄφησε ἐντελῶς μόνον γιὰ μερικὰ δευτερόλεπτα, γυρίζοντάς του τὴν πλάτη. Ξεκούμπωσε τὸ παλτό του, ἔβγαλε τὸ τσεκούρι ἀπὸ τὴ θηλειὰ, χωρὶς ὄμως νὰ τὸ βγάλει ἐντελῶς ἔξω, κρατώντας τὸ ἀπλῶς μετὰ τὸ δεξιὸν τοῦ χέρι κάτω ἀπὸ τὸ παλτό. Τὰ χέρια του ἦταν τρομερὰ ἀδύνατα· ἔνοιθε καὶ ὁ ἴδιος πῶς μούδιαζαν καὶ νεκρῶ-

νονταν κάθε στιγμή και πιά πολύ. Φοβόταν μην αφήσει το τσεκούρι να του πέσει. Ξαφνικά ένοιωσε το κεφάλι του να γυρίζει.

— Γιατί τό 'δεσες έτσι; φώναξε ή γριά με όργισμένη φωνή, κάνοντας μια κίνηση σαν να ήταν έτοιμη να γυρίσει πρὸς τὸ μέρος του.

Δὲν είχε ούτε στιγμή γιά χάσιμο. "Έβγαλε τὸ τσεκούρι του, τὸ σήκωσε με τὰ δύο του χέρια, σχεδὸν χωρίς να καταλαβαίνει τί κάνει, και σχεδὸν χωρίς προσπάθεια, σχεδὸν μηχανικά, τὴ χτύπησε στὸ κεφάλι με τὸ πίσω μέρος του. "Έμοιαζε νὰ μὴν ἔχει μείνει καθόλου δύναμη μέσα του καθὼς σημάδευε τὸ χτύπημα, ἀλλὰ τὴ στιγμή πὸυ κατέβασε τὸ τσεκούρι δλη του ἡ δύναμη τοῦ ξανάρθε.

"Όνας μιά κοντὴ γυναίκα, τὸ χτύπημα τὴ θρήκε ἴσια στὴν κορφή τοῦ κεφαλιῦ της. "Έβγαλε μιά φωνή, πολὺ σθημένη, και ξαφνικά σωριάστηκε στὸ πάτωμα, προφταίνοντας ἀκόμα νὰ σηκώσει τὰ χέρια της ὡς τὸ κεφάλι της. Στὸ ἕνα της χέρι κρατοῦσε ἀκόμα τὸ «ένεχυρο». Τότε τὴν χτύπησε ξανά μ' ὄλη του τὴ δύναμη, και ξανά, κάθε φορά με τὸ πίσω μέρος τοῦ τσεκουριῦ και πάνω στὴν κορφή τοῦ κεφαλιῦ της. Αἷμα ξεχύθηκε σαν ἀπὸ ξεχειλισμένο ποτήρι και ἔπεσε ξερὴ ἀνάσκελα. Ὑποχώρησε γιά νὰ τὴν ἀφήσει νὰ πέσει, και ἀμέσως ἔσκυψε πάνω ἀπὸ τὸ πρόσωπό της, ἦταν νεκρή...

"Άφησε τὸ τσεκούρι στὸ πάτωμα δίπλα στὴν πεθαμένη και ἔβαλε ἀμέσως τὸ χέρι του στὴν τσέπη της, προσέχοντας μὴ λερωθεί ἀπὸ τὸ αἷμα πὸυ κυλοῦσε — στὴν ἴδια ἐκείνη δεξιά τσέπη ἀπ' ὅπου εἶχε βγάλει τὰ κλειδιά τὴν τελευταία φορά... "Έβγαλε ἀμέσως τὰ κλειδιά της: ὅπως πρὶν, ἦταν ὄλα σὲ μιά ἀρμαθιά, περασμένα σ' ἕναν ἀτσάλινο κρίκο.

Οἱ σπουδαστὲς ἀκοῦν προσεχτικά τὸ ἀπόσπασμα και τὸ σκέφτονται. Μερικοὶ ἔχουν ἀμέσως δημιουργικά σχέδια, ἰδέες, λύσεις, πὸυ θέλουν νὰ τὶς ποῦν. "Όμως ὁ Σ.Μ., με τὸν κατηγορηματικότερο τρόπο τὰ τορπιλίζει ὄλα αὐτὰ.

"Αναγγέλλει ὅτι ἡ σκηνοθετικὴ λύση πρέπει νὰ ἐκτελεστεῖ μέσα στὰ ὄρια μιάς και μόνης θέσης τῆς κάμερα, γιά ὀλόκληρο τὸ κομμάτι.

Οἱ σπουδαστὲς ἀποροῦν. Εἶναι πεπεισμένοι ὅτι τὸ νὰ σκηνοθετηθεῖ ἡ σκηνὴ σ' ἕνα πλάνο τέτιου μήκους θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἀντι-κινηματογραφική.

«Δὲν νὰ εἶναι συναρπαστικό...!»

«Τὸ πλάνο θὰ εἶναι πολὺ μεγάλο...!»

«Θα εἶναι θαρετό...!» ἀκούγεται ἀπ' ὄλες τὶς πλευρές.

"Αλλὰ ὁ Σ.Μ. ἐξηγεῖ με πείσμα τὴν ἐπιμονή του νὰ γυριστεῖ ὀλόκληρη ἡ σκηνὴ ἀπὸ μιά και μόνη θέση.

«"Αν αὐτὸ τὸ κομμάτι θγει πολὺ μεγάλο», λέει, «κι ἀκόμα, ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν ἀρχῶν μας «ἀντι-κινηματογραφικό», δὲν πειράζει. Γιά μὰς αὐτὴ τὴ στιγμή δὲν εἶναι τοῦτο πὸυ μὰς ἐνδιαφέρει περισσότερο. Αὐτὸ πὸυ εἶναι σημαντικό εἶναι νὰ μάθουμε πὼς νὰ τακτοποιοῦμε τὴ δράση στὸ χῶρο τοῦ πλάνου, ἄσχετα με τὸ μήκος του. "Όταν γίνετε σκηνοθέτες τοῦ κινηματογράφου, θὰ χρειαστεῖ νὰ κινήσετε ἀνθρώπους

μέσα στὸ πλάνο, ἄσχετα με τὸ μήκος του, φέροντάς τους κοντὰ στὴν κάμερα ἡ τοποθετώντας τους μακριὰ ἀπ' αὐτὴν σύμφωνα με δεδομένες ἀρχές, διαφορετικὲς ἀπ' αὐτές πὸυ ἰσχύουν γιά τὴν θεατρικὴ σκηνή. "Ετσι, ἡ δουλειά μας τώρα εἶναι νὰ κάνουμε αὐτὴ τὴν ἐργασία ἐνδιαφέρουσα, στὴ μορφή μιάς ἄσκησης. Πρέπει ν' ἀνακαλύψουμε τὸ μάλιστα τῶν δυνατοτήτων προγραμματισμοῦ, μέσα σὲ μιά και μόνη γωνία τῆς κάμερα, χωρίς νὰ διαιρέσουμε τὴ σκηνὴ σὲ πλάνα, γιὰτὸ αὐτὸ εἶναι τὸ ἀντικείμενο μιάς ἄλλης ἄσκησης.

«Σ' αὐτὴν ἐδῶ τὴν ἄσκηση, συνεχίζει, «δὲν θὰ πέσουμε με τὸ κεφάλι στὶς ψυχολογικὲς ἀποχρώσεις, γι' αὐτὸ διάλεξα εἰδικὰ αὐτὸ τὸ εἶδος ἀποσπάσματος ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα γιά τὴν τωρινὴ ἐκπαιδευτικὴ δουλειά μας. Θὰ ἦταν διαφορετικὰ ἂν εἶχαμε πάρει, ἄς ποῦμε, τὴ σκηνὴ ὅπου ὁ Ρασκόλνικωφ πλησιάζει στὸ σπίτι, και τὶς ἐσωτερικὲς διαμάχες του. Τότε θὰ ἔπρεπε νὰ βασιστοῦμε, σ' ἕναν πολὺ πλατύτερο κύκλο προκαταρκτικῶν σκέψεων γιά ἀφορμές και αἰτίες. "Όμως παίρνουμε μὰ σκηνὴ δράσης σαν κι αὐτὴν, ἔτσι πὸυ, ἀκόμα και με τὴν μερικὴ «σχολικὴ» σας γνώση τοῦ μυθιστορηματος και τῶν προσώπων του, νὰ μπορέσουμε ν' ἀρχίσουμε ἀμέσως τὴ δουλειά μας, χωρίς εἰδικὲς προκαταρκτικὲς ἐτοιμασίες.»

Κι ὁ Σ.Μ. προτείνει στοὺς μαθητές του ν' ἀρχίσουν νὰ διαλέγουν τὴ γωνία τῆς κάμερα γιά τὴ σκηνή.

"Αμέσως οἱ σπουδαστὲς προτείνουν μιά ὀπτικὴ γωνία, ὅπως λένε, «λίγο ἀπὸ πάνω». "Όλοι συμφωνοῦν πὼς μιά τέτεια γωνία εἶναι καλὴ γιά ν' ἀποδοθεῖ «ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς σκηνῆς», και ὅτι εἶναι χρήσιμη γιά νὰ μεταφερθεῖ ἡ τακτοποίηση τῆς ὀριζόντιας σκηνῆς στὴν κάθετη ὄθονη.

«Πάντως κάνατε καλά», λέει ὁ Σ.Μ., «πὸυ κάνοντας σας δὲν πρότεινε μιά κατὰ μέτωπο γωνία. Φανταστεῖτε μιά τέτεια σκηνὴ τραηγμένη κατὰ μέτωπο — ἡ δράση θὰ ἀπεικονιζόταν χωρίς ὁ δημιουργὸς νὰ ἔχει οἰουδήποτε εἶδους σχέση μ' αὐτὴν.»

«Μιά λήψη ἀπὸ ἴσο ἐπίπεδο θὰ ἦταν ἐπίσης κακή, γιὰτὸ τὰ πρόσωπα θὰ κρύβανε τὸ ἕνα τ' ἄλλο», λέει ἕνας σπουδαστῆς.

«Ναί, σ' ἕναν μεγάλο ἀριθμὸ περιπτώσεων», τοῦ ἀπαντᾷ ὁ Σ.Μ., «οἱ θέσεις τῶν προσώπων σ' ἕνα πλάνο εἶναι τέτοιες ὄστε πραγματικὰ κρύβουν τὸ ἕτ' ἄλλο. "Ενα τέτεια κρυφτὸ στὸ θέατρο εἶναι ἀνεπίτρεπτο, αὐτὸς εἶναι ὁ νόμος. "Αλλὰ στὸν κινηματογράφο αὐτὸ μποροῦμε νὰ τὸ ἐκμεταλλευτοῦμε σαν μιά ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα δυνατότητα τακτοποίησης. "Εκτὸς ἀπ' αὐτὸ, σ' ἕνα πλάνο πὸυ ἔχει γίνε ἀπὸ μιά κατὰ μέτωπο γωνία, ἡ διάταξη τῶν προσώπων σὲ θάθος μπορεῖ νὰ γίνε μιά πολὺ συμφέρουσα μορφή δομῆς τῆς σκηνοθεσίας, γιὰτὸ δίνει τὴ δυνατότητα νὰ γίνε χρήση τοῦ ἐναλασσόμενου σχετικῶν μεγέθους τῶν προσώπων.»

«Θὰ ἦθελα νὰ κατανοήσετε», συνεχίζει ὁ Σ.Μ., «ὅτι ἡ ἀπόρριψη μιάς κατὰ μέτωπο ὀπτικῆς γωνίας σὲ ἴδιο ἐπίπεδο γιά τὴ σκηνὴ μας ὀφείλεται ὄχι σὲ κανένα μυστηριακὸ μειονέκτημα μιάς τέτειας θέσης, ἀλλὰ σὲ σκέψεις σχετικὰ με τὴν ἐπεξεργασία τοῦ ἀντικειμένου, γιὰτὸ νὰ γυρίσουμε ἐλαφρὰ ἀπὸ πᾶ-

νω» ταιριάζει πλαστικά στη φύση του δεδομένου αποσπάσματος και στο θέμα «Ταπεινοί και καταφρονημένοι» του Ντοστογιέφσκυ.

“Υστερα ο Σ.Μ. ξηγηεί πώς οι δυνατότητες να δοθεί το παίξιμο σε διαφορετικά μεγέθη και όγκους, εξακολουθούν να ισχύουν κι όταν γυρίσουμε «έλαφρά από πάνω». “Όταν τὰ πρόσωπα θὰ πλησιάζουν τὴν κάμερα θὰ μεγαλώνουν, όταν θ' ἀπομακρύνονται θὰ μικραίνουν.

«Τί θὰ μᾶς ταιριάζει περισσότερο συνθετικά», ρωτάει, «νά μεγαλώσουμε τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ μπρῶς καὶ τὸ μέσα μέρος τοῦ πλάνου ἢ νά τὴν κάνουμε λιγότερο αἰσθητή;»

Οἱ σπουδαστές εἶναι τῆς γνώμης ὅτι ἡ ἀντίθεση τῆς κλίμακας θὰ πρέπει νά εἶναι ὅσο πιὸ ὀξεία γίνεται. Γι' αὐτὸ συμφωνοῦν νά χρησιμοποιήσουν ἕνα φακὸ εὐρυγώνιο, μὲ ἔστιακή ἀπόσταση 28 χλμ. Τὸ πρότερο αὐτοῦ τοῦ φακοῦ εἶναι ὅτι όταν τὰ πρόσωπα ὀπισθοχωροῦν τρία τέσσερα θήματα ἀπὸ τὴν κάμερα εἶναι ὁρατὰ σχεδὸν σ' ὅλο τους τὸ ὕψος, καὶ πλησιάζοντας τὴν κάμερα γίνονται γκρὸ-πλάν. Ἐκτός ἀπ' αὐτὸ ἕνας τέτοιος φακὸς δίνει δυνατότητα ὄχι μόνον νά μεγαλώσει ἡ ἀντίθεση τῆς κλίμακας, ἀλλὰ καὶ νά περιληφθεῖ μεγαλύτερος χώρος στὸ πλάνο.

Ὁ Σ.Μ. θγάζει ἀπὸ τὸ χαρτοφύλακά του ἕνα μᾶτσο φωτογραφίες καὶ δείχνει στοὺς μαθητές του λήψεις μὲ εὐρυγώνιους φακοὺς (ὅπως εἶναι π.χ. ἕνας 28άρης φακός), καθώς καὶ μὲ φακοὺς μεγάλης ἔστιακῆς ἀπόστασης (τηλεφακοὺς).

«Ἔτσι», λέει, ξαναμαζεύοντας τὶς φωτογραφίες, «ἀποφασίσαμε νά χρησιμοποιήσουμε γιὰ τὴν ἀσκῆσή μας ἕναν 28άρη φακὸ. Τώρα, θὰ ἤθελα νά στρέψω τὴν προσοχή σας σ' ἕναν κάπως νέο παράγοντα ποὺ παρουσιάζεται στὴ μεταγλώττιση μιᾶς θεατρικῆς λύσης σὲ κινηματογραφική».

Μιὰ παρένθεση τύπου συμβατικῆς παράδοσης ὑπεισέρχεται τώρα στὴν ἀσκῆση πρακτικῆς ἐργασίας. Ὁ Σ.Μ., ὅπως συνηθίζει γενικεύει μιὰ συγκεκριμένη περίπτωση γιὰ νά μεταδώσει στοὺς μαθητές του τὶς ἀπόψεις του γιὰ τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη δημιουργικὴ ἀρχή.

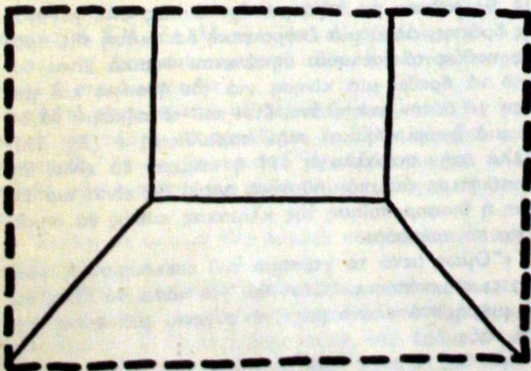
Μιλáει γιὰ τὸ γεγονός ὅτι ἡ θεατρικὴ σκηνὴ ἀποτελεῖ ἕνα ἀμετάβλητο δεδομένο. Μποροῦμε νά ἀλλάξουμε καὶ νά μεταπλάσουμε τὸ σχῆμα τῆς ὅσο θέλουμε, ἀλλὰ σὲ σχέση μὲ τὸ θεατὴ παραμένει πάντα ἡ ἴδια. “Ὁμως τὸ πρῶτο πράγμα ποὺ προκύπτει στὴν κινηματογραφία εἶναι ὅτι σὲ κάθε σκηνὴ τῆς δράσης ἔχουμε τὸ δικὸ της εἰδικὸ πεδίο.

«Στὴν περίπτωση τῆς θεατρικῆς παράστασης, ἡ τῶν ἀσκήσεων ποὺ ἀπορρέουν ἀπ' αὐτὴν, στὶς ὁποῖες ἐντρυφήσαμε πέραν», λέει ὁ Σ.Μ. «λάθρα ἐπ' ὄψης μας τὸ σταθερὸ κουτὶ τῆς σκηνῆς καὶ θρήκαμε μέσα σ' αὐτὸ τὶς κατάλληλες συνθετικὲς δυνατότητες. Τώρα ποὺ περνᾶμε στὸν κινηματογράφο, τὸ πρῶτο ποὺ προκύπτει εἶναι τὸ νά προσδιορίσουμε, εἰδικὰ γιὰ κάθε πλάνο, τὸν δικὸ του ἰδιαίτερο χώρο, ἢ «κουτὶ». Κι αὐτὸ τὸ κουτὶ θὰ συνθεθεῖ ὄχι μόνον μὲ ὑπολογισμοὺς κάποιας ὀπτικῆς γωνίας γιὰ τὸ γεγονός, ἀλλὰ ἐπίσης μὲ τὸν προγραμματισμὸ τῆς ὀπτικῆς τάξης του. Ἄ-

κόμα περισσότερο, ὁ χώρος τῆς δράσης καθορίζεται ἐπίσης ἀπὸ τὸν «ὀπτικὸ σχεδιαστή». Στὸν κινηματογράφο, ἡ σκηνὴ τῆς δράσης κι ἡ ἴδια ἡ δράση, ὄχι μόνον ὀργανώνονται μπροστὰ στὴν κάμερα, ἀλλὰ συνθέτονται ἐπίσης ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν κάμερα, παίρνοντας ὅπ' ὄψη τὶς ιδιότητες ἐκείνου ἢ ἐτότου τοῦ φακοῦ».

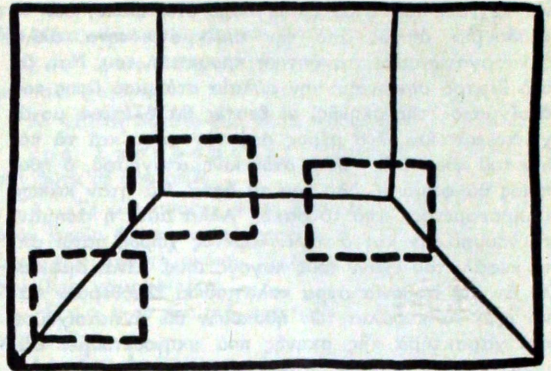
«Πρέπει νά σημειωθεῖ», συνεχίζει, «ὅτι ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ ἔγιναν προσπάθειες νά ἐπινοηθοῦν εἰδικὰ πεδία γιὰ δεδομένα δραματικὰ θεάματα, ἀκόμα καὶ στὸ θέατρο. Ὀλόκληρη ἡ ἱστορία τῆς δημιουργίας ὑπαίθριων θεάτρων, οἱ προσπάθειες γιὰ παραστάσεις μπροστὰ σὲ μεγάλο κοινὸ σὲ ἐργοστάσια (ὅπως παραδείγματος γάρη προσπάθησα νά κάνω ἐγὼ, σκηνοθετώντας τὶς «Ἀντιασφυξιογόνες Μάσκες» ὄχι σὲ θέατρο, ἀλλὰ στὸ κτίριο ἑνὸς ἐργοστασίου) — ὅλα αὐτὰ, στὴν οὐσία, ἦταν ἀπόπειρες δραπέτευσης ἀπὸ τὸ κλουβὶ τοῦ θεάτρου, μιὰ φιλοδοξία νά δημιουργηθεῖ ἕνας νέος χώρος, κατάλληλος γιὰ τὸ δεδομένο ἔργο. Συνήθως, ὁ σκηνοθέτης σκηνοθετεῖ τὸ ἔργο σ' ἕνα εἰδικὸ «κουτὶ» μὲ μιὰν αὐλαία. Μετὰ, στὴν ἱστορία τῆς θεατρικῆς σκηνοθεσίας, παρουσιάζονται ἀπόπειρες νά σκηνοθεθῶν ὀρισμένα ἀποσπάσματα τοῦ ἔργου μπροστὰ στὸ κοινὸ. Τέλος, ἕνας ἀριθμὸς σκηνοθετῶν μοιάζουν σὰ νά προσπαθοῦν νά καταστρέψουν τὸ κτίριο τοῦ θεάτρου, καὶ νά θγάλουν ἔξω τὸ ἔργο, στὶς πλατεῖες καὶ στὰ ἐργοστάσια. “Ὁμως ὅλη αὐτὴ ἡ τάση, ἡ τόσο φοβερὰ περίπλοκη γιὰ τὶς δυνατότητες τῆς θεατρικῆς σύνθεσης, εἶναι γιὰ τὸν κινηματογράφο, τὸ πρῶτο γράμμα τοῦ ἀλφαθήτου. Στὸν κινηματογράφο ἀρχίζουμε κάθε πλάνο, ἀφοῦ πρῶτα τακτοποιήσουμε γι' αὐτὸ τὸν δικὸ του, εἰδικὸ χώρο δράσης. Αὐτὸ ποὺ γιὰ τὸ θέατρο, ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ἀνάπτυξης καὶ τῆς κατασκευῆς τοῦ χώρου γιὰ τὴ δράση, ἀποτελεῖ τὸ ὑψηλότερὸ του σημεῖο, γιὰ τὸν κινηματογράφο εἶναι τὸ σημεῖο ἐκκίνησης. Τὸ θέατρο, στὴν ἐξέλιξή του, ἔφτασε αὐτὸ τὸ ὄριο καὶ δὲν μπόρεσε νά τὸ ξεπεράσει. Ἡ μεταφορὰ ἔγινε ἀπ' εὐθείας στὸν κινηματογράφο. Σὰς εἶπα νά προσέξετε ὅτι στὸν κινηματογράφο, μιὰ σειρά θεατρικῶν ἐκφραστικῶν μέσων ἀποκτᾶ ἕνα νέο χαρακτήρα. “Ἐνα τέτοιο πῆδημα ἀπὸ τὴ «σκηνο-θεσία», τὴ χειρονομία, τὴ μιμικὴ καὶ τὴν ὑπόκρουση στὴ διαίρεση σὲ πλάνο καὶ στὸ μοντᾶζ θὰ τὸ προσέξουμε συχνά. Αὐτὴ εἶναι μιὰ πρωταρχικὴ ἐξέλιξη τῶν ἐκφραστικῶν μέσων σὲ μιὰ νέα ποιότητα. “Ὁμως τὸ νά ξαναγυρίσουμε στὸ θέατρο καὶ νά υλοθετήσουμε ξανά αὐτὰ τὰ ἀρχικὰ μέσα, προσθέτωντας τὶς ποιοτικὰ νέες φόρμες ἀπεικόνισης ποὺ ἀποκτήσαμε στὸν κινηματογράφο, εἶναι ἕνα παλινδρομικὸ φαινόμενο. “Όταν, στὴν παράσταση τοῦ Γκόρκυ «Ἐχθροὶ» σ' ἕνα θέατρο τοῦ Λένινγκραντ, κατακευάστηκε στὴ σκηνὴ ἕνα τεράστιο σκηνικό, καὶ στὴν αὐλαία ἔγινε ἕνα ἀνοιγμα στὸ μέγεθος τῆς κινηματογραφικῆς δόθνης, κι αὐτὸ τὸ ἀνοιγμα μετακινιόταν κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ἔργου σὲ διάφορα μέρη τοῦ σκηνικοῦ, αὐτὸ ἔμοιαζε σὰν μιὰ σκέτη πρόθεση πρωτοτυπίας, ἦταν ἀπλῶς ἕνας μηχανικὸς καὶ στυλιζαρισμὸς δανεισμὸς μεθόδων τῆς κινηματογραφίας, ποὺ ἀγνοοῦσε τὶς ἰδιότητες τοῦ θεάτρου».

«'Αλλά ἄς ξαναγυρίσουμε στὴν ἀσκήσή μας», λέει ὁ Σ.Μ., σχεδιάζοντας στὸν πίνακα. «Τραβηγμένο ἐλαφρῶς ἀπὸ ψηλά, τὸ δωμάτιο θὰ εἶναι κάπως ἔτσι (Σχ. 1). Ἄκόμα κι ἕνας τόσο ἀσήμαντος περιορισμὸς θὰ ἦταν πολὺ περίπλοκο νὰ ἐπιχειρηθεῖ στὸ θέατρο. Ἄλλὰ θὰ προχωρήσουμε ἀκόμα περισσότερο. Δὲν χρειάζεται νὰ πάρουμε ὀλόκληρο τὸ δωμάτιο. Θὰ εἶναι σημαντικὰ καλύτερο ἂν περιλάβουμε μόνον ἕνα μέρος του στὸ πλάνο. Ἄν τὰ πλαίσια τοῦ κάδρου εἶναι σὲ ἀναλογία τρία πρὸς τέσσερα, καὶ τὸ κινήσουμε γύρω γύρω γιὰ νὰ μᾶς δώσει διάφορες ὄψεις, θὰ πάρουμε διάφορα μέρη τοῦ δωματίου. Κάθε κομμάτι θὰ εἶναι μέρος ἑνὸς καὶ μόνου δωματίου, ἀλλὰ στὸ χαρακτήρα του καὶ στὴν ἐκφραστικὴ του ἐτύπωση, θὰ εἶναι διαφορετικὸ. Πάλι στὴν ἀσκήσή μας—χάρη στὸν 28άρη— ἕνα πλῆσισμα τῆς κάμερα σημαίνει μιὰ ἄμεση αὐξηση μεγέθους, κάθε ἀπομάκρυνση, μιὰ ἐλάττωσή του. Αὐτὸ εἶναι μέρος ἀπὸ τὸ ἄλφα-βῆτα τοῦ κινηματογράφου. Ἄλλὰ ὁ δανεισμὸς γιὰ τὸ θέατρο τέτοιων ὀπτικῶν ἰδιοτήτων τοῦ πλάνου εἶναι ἀδύνατος, παραδείγματος χάρι, ὅταν κάποιον μικρὸ ἀντικείμενο σὲ μιὰ μεγαλωμένη κλίμακα μπαίνει στὸ μπροστινὸ μέρος τῆς σκηνῆς. Σὲ μιὰ παράσταση μιὰ γιγάντια γαλότσα εἶχε τοποθετηθεῖ στὸ μπροστινὸ μέρος τῆς σκηνῆς, καὶ σὲ μιὰ ἄλλη μιὰ τεράστια προτομὴ μὲ σπασμένη μύτη. Ἐδῶ ἔχουμε πάλι ἕνα εἶδος μηχανικῆς εἰσαγωγῆς κινηματογραφικῶν μεθόδων στὸ θέατρο, μεθόδων πού δὲν ἔχουν καμιὰ ἀπολύτως σχέση μὲ τὴν ὀργανικὴ φύση τοῦ θεάτρου. Τέτοιοι δανεισμοὶ ἐξωτερικῶν φαινομένων ἔχουν πάντα τὸ χαρακτηριστὴρ τῆς ἀδέξιας μίμησης. Τὸ ἀντίστροφο λάθος εἶναι νὰ υἱοθετοῦνται θεατρικὲς μέθοδοι γιὰ τὸν κινηματογράφο, χωρὶς πρὶν νὰ μεταφράζονται στὰ ποιητικὰ νέα τους μέσα ἀπεικόνισης. Σὰν παράδειγμα γι' αὐτὸ, μπόρῳ ν' ἀναφέρω τὸν τύπο τοῦ πλάνου, πού στὴν οὐσία εἶναι μιὰ φωτογραφία τῆς ἀψίδας τοῦ προσκήνιου. Αὐτὸ πού στὴ σκηνὴ καμιὰ φορὰ μπορεῖ νὰ φανεῖ θαυμάσιο, στὴν ὀθόνη καταλύεται σὰν ἕνα εἶδος φτηνῆς κάρτ-ποστάλ».



Σχῆμα 1.

Τώρα ἀρχίζει ὁ καθορισμὸς τοῦ πλάνου γιὰ τὴν ἀσκηση. Γιὰ νὰ καθρίσει τὰ πλαίσια του καὶ τὸ χῶρο του ὁ Σ.Μ. δείχνει τὶς διάφορες πιθανὲς «τομές», κινώντας στὸ δωμάτιο πλαίσια πού περικλείουν μιὰ ὄψη (Σχ. 2).



Σχῆμα 2.

«Φυσικὰ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ τὸ χωρίσει μ' ἕνα σημαντικὰ μεγαλύτερο ἀριθμὸ τομῶν», λέει, «ἀλλὰ νομίζω πὼς μιὰ τομὴ μ' ἕνα τοῖχο νὰ κυριαρχεῖ (Σχ. 3α), μιὰ τομὴ μ' ἕνα τοῖχο καὶ τὸ πάτωμα σχεδὸν ἴσια (Σχ. 3β) καὶ μιὰ μὲ τὸ πάτωμα νὰ κυριαρχεῖ καὶ τὸν τοῖχο μικρὸ (Σχ. 3γ) θὰ εἶναι ἀρκετὲς παραλλαγές γιὰ τὸ σκοπὸ μας. Στὴν πραγματικότητα, στὶς παραλλαγές πού ἐξετάζουμε, τὰ προβλήματα πού παρουσιάζονται δὲν ἀφοροῦν τὴν ποσοτικὴ ἀλλὰ τὴν ποιοτικὴ διαφορά. Ἐτσι, π.χ. μιὰ τομὴ χωρὶς καθόλου γωνία (Σχ. 3δ) εἶναι μιὰ παραλλαγή πού σίγουρα δὲν μᾶς κάνει».

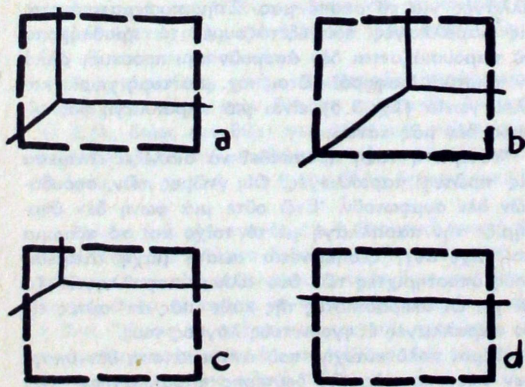
«Ὑστερα ἡ τάξη προσπαθεῖ νὰ διαλέξει ἀνάμεσα στὶς πρώτες παραλλαγές. Οἱ γνώμες τῶν σπουδαστῶν δὲν συμφωνοῦν. Ἐνῶ οὔτε μιὰ φωνὴ δὲν ὑποστήριξε τὴν παραλλαγή μὲ τὸ τοῖχο καὶ τὸ πάτωμα ἴδιο (Σχ. 3β), ξεσηκώνεται σωστὴ μάχη ἀνάμεσα στους ὑποστηρικτὲς τῶν δύο ἄλλων παραλλαγῶν (α καὶ γ). Οἱ ὑπερασπιστὲς τῆς κάθε μιᾶς ἀπ' αὐτὲς τὶς δυὸ παραλλαγές ἐξηγοῦν τοὺς λόγους τους.

«Εἶμαι πολὺ εὐτυχῆς πού ἀνάμεσά σας δὲν ὑπάρχουν ὑποστηρικτὲς τῆς δεύτερης παραλλαγῆς», λέει ὁ Σ.Μ. σταματώντας τὸν ἀγῶνα. «Εἶναι μιὰ μέση λύση, ὅλα εἶναι ἴσια. Ἐχετε ἀκούσει τὴν ἔκφραση «Χρυσὴ τομὴ». Στὴν τέχνη, ἐγὼ προσωπικὰ, αὐτὸ τὸ ὄνομάζω «χρυσὴ μετριότητα». Ὅταν, ἀσχολούμενοι μ' ἕνα καλλιτεχνικὸ πρόβλημα πού ἔχει δυὸ παραλλαγές, διαλέγουμε τὴ μέση λύση, τότε σ' αὐτὴ τὴ λύση ὑπάρχουν πάντα στοιχεῖα καλλιτεχνικοῦ ὀππορτουισμού. Νομίζω πὼς ἡ καλύτερη γιὰ μᾶς θὰ εἶναι ἡ παραλλαγή III (Σχ. 3γ)».

Οἱ ὑπερασπιστὲς τῆς πρώτης παραλλαγῆς δὲν εἰργεύουν.

«Στην παραλλαγή III ή ανθρώπινη φιγούρα θα κόβεται στα δύο, και πρέπει να έχουμε χώρο πάνω από το κεφάλι για να δείξουμε το σήκωμα του τσεκουριού», λέει τη γνώμη του ο σπουδαστής Πκ.

«Πρέπει ν' αναλύσουμε αυτό που λέει ο φίλος μας ο "Όλεγκ», δηλώνει ο Σ.Μ. «Είναι φανερό ότι έχει μια λαθεμένη ιδέα για την κινηματογραφική προοπτική. "Η μάλλον, για να το τοποθετήσω πιό άληθινα, ξεχνάει πώς όταν διαλέγουμε ένα πλάνο, δεν το «κόβουμε» άπλως από την πραγματικότητα, αλλά ξαναοργανώνουμε την όπτική προοπτική του. Ναι, αν στο θέατρο σηκώναμε την αύλαία στο μισό ύψος του ανοίγματος της σκηνής, οι θεατές θα βλέπανε μονάχα το πάτωμα, ένα μέρος από τόν τοίχο και τὰ πόδια του ήθοποιού. Άλλά στον κινηματογράφο, ο ήθοποιός θα φανεί σ' όλο του το ύψος. Θα ήταν κάπως «συμπιεσμένος» από το φακό. Άλλά αυτή ή άσήμαντη «συμπίεση» και ο περιορισμένος χώρος πάνω άπ' το κεφάλι του έχουν τούς λόγους τους. Είναι άμφισβόλο άν μία άφθονία άέρα «πλατιού κι ελεύθερου» πάνω από τὰ κεφάλια τών ήθοποιών θα άντιστοιχούσε στο χαρακτήρα της σκηνής που σκηνοθετούμε. Θυμηθείτε: «...όλα τὰ παράθυρά της ήτανε κλειστά, παρά την άποπνικτική ζέση». Το να δώσουμε την άποπνικτικότητα άμεσα στην δθόνη είναι άδύνατο. Άλλά πρέπει να θρεθούν εϊκαστικά στοιχεία που θα προκαλέσουν την άίσθηση της άποπνικτικότητας.



Σχήμα 3.

«Είμαι σίγουρος πώς θυμόσαστε», συνεχίζει ο Σ. Μ., «πώς σε μία μελέτη που κάναμε πέρου προσπαθήσαμε ν' ανακαλύψουμε τί φόρεμα θα έπρεπε να φοράει ή ήρωίδα. Για ν' άποφασίσουμε τί ύφασμα να χρησιμοποιήσουμε γι' αυτό, ξεκινώντας από τη φράση «ή κοπέλα ταραχτηκε», καταλήξαμε σ' ένα έλαφρό ύφασμα, το όποιο εύκολα θα μπορούσε να δώσει την

ταραγμένη κίνηση που χρειαζόμαστε. "Όταν λέμε πώς ή επιφάνεια του νερού είναι ταραγμένη περιγράφουμε μ' αυτόν τόν τρόπο κάτι το φυσικό. Άλλά ή χρήση της λέξης «ταράχτηκε» για τὰ έσωτερικά συναισθήματα μιας κοπέλας — αυτό είναι ήδη ως ένα βαθμό μια μεταφορά. Συναηθίσαμε όμως τόσο να το λέμε, ώστε έπαψε να λειτουργεί σαν μεταφορά».

«Υστερα ο Σ.Μ. έξηγει ότι μία τέτοια φράση συχνά δίνει το κλειδί για την εϊκαστική λύση του σκηνοθέτη.

Έτσι, στην ταινία «Το θωρηκτό Ποτέμκιν» από μία φράση τών άπομνήμονευμάτων ένος από αυτούς που συμμετείχαν στην άνταρσία, βγήκαν οι κρεμάμενες πτυχές του μουσαμά που ρίχτηκε πάνω στους ναύτες που θα ντουφεκίζονταν. "Όμως σ' αυτόν το δρόμο ύπάρχει ένας κίνδυνος, αντί να ένωματώσει την ιδέα της φράσης στη διαδικασία του γεγονότος, ο σκηνοθέτης να θυθιστεί στο συμβολισμό. Θα ήταν έσκεμμένος συμβολισμός αυτού του είδους άν, στο έπεισόδιο από τόν «Άσπρο Άετό», αντί ή «ταραχή» να χρησιμοποιηθεί στίς γραμμές και στίς πτυχές του φορέματος, είχαν παρεμβληθεί π.χ. πλάνια μιας ταραγμένης θάλασσας. "Όταν το κάνετε αυτό, δεν έχετε μία όπτική ένωμάτωση, αλλά μία μηχανική άναλογία, ακριβώς όπως το παιδί λέει: «Ήρθε βροχή και δυο φοιτητές».

«Η κάμερα είναι από πάνω, όπως σημειώσαμε», συνεχίζει ο Σ.Μ., «και ή «συμπίεση» πρός τὰ κάτω μάς δίνει κατά κάποιον τρόπο τη δυνατότητα να μεταδώσουμε την άίσθηση της «άποπνικτικότητας». Αύτη ή άποπνικτικότητα και το στρίμωγμα θα μπορούσαν να ένισχυθούν με μία πλάγια «συμπίεση», και θα μπορούσε να δημιουργήσει άπουσία βάθους — όλα στριμωμένα στους τοίχους... Άλλά δεν έχουμε μόνο να παραστήσουμε την άποπνικτικότητα, αλλά συγχρόνως πρέπει να έχουμε στη διάθεσή μας ένα σχετικά μεγάλο χώρο, όπως συμφωνήσαμε πιό πρίν. "Ετσι, θα κρατήσουμε μονάχα την συμπίεση από πάνω. "Ο "Όλεγκ έθεσε θέμα για το σήκωμα του τσεκουριού. "Όμως ακριβώς οι συνθήκες της παραλλαγής III θα κάνουν το σήκωμα όχι άπλως ένα γεγονός της δράσης, αλλά μία έκφραστική διεύρυνση της πράξης καθώς το τσεκούρι σηκώνεται. Φυσικά είναι δυνατό να θρεθεί μία κίνηση για τόν ήθοποιό και μία θέση γι' αυτόν στο πλάνο, έτσι που το σήκωμα να δίνει μία διεύρυνση και στην παραλλαγή I (Σχ. 3α). Άλλά στην παραλλαγή III ή κάμερα θα είναι σημαντικότερη από τόν ήθοποιό, γιατί θα είναι πιό έντονη ή διαφοροποίηση της κλίμακας καθώς θα σηκώνεται το τσεκούρι.

«Όμως μετά το χτύπημα του τσεκουριού ή γρια πέφτει στο πάτωμα. "Όταν θα 'ναι κάτω θα είναι πολύ μικρή στο πλάνο μας», άκούγεται μία φωνή από την τάξη.

«Τί θές να πείς, Μπλ.;» ρωτάει ο Σ.Μ. το σπουδαστή που έκανε αυτήν την παρατήρηση.

«Ο Μπλ. είναι απισηλός. "Ο σπουδαστής Κς. έρχεται σε βοήθεια του.

«Ήθελε νὰ πεί», ἐξηγεί ὁ Κς., «ὅτι δὲν μᾶς συμ-
φέρει νὰ τὴν δεῖξουμε μικρότερη καθὼς θὰ πέφτει.
Αὐτὴ εἶναι ἀκριβῶς ἡ στιγμή πού θὰ ἔπρεπε νὰ δεῖ-
ξουμε τὸ ματωμένο τῆς πρόσωπο, τὰ μάτια τῆς κλπ.»

«Ὅχι τόσο γρήγορα», λέει ὁ Σ.Μ. «Ὅταν φτάσου-
με σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο τῆς ἱστορίας μας θ' ἀποφασί-
σουμε πῶς νὰ δεῖξουμε τὴ γριά. Ἄν θὰ πρέπει νὰ τῆς
δώσουμε ματωμένα χαρακτηριστικά ἀνθρώπου σὲ θα-
νάσιμη ἀγωνία, ἢ ν' ἀπεικονίσουμε τὸ θάνατό τῆς μὲ
κάπως πιὸ κομψὰ μέσα. Ὅμως τώρα ἡ δουλειά μας
εἶναι νὰ συμφωνήσουμε γιὰ τὶς ἀρχὲς τῆς σκηνοθε-
τικῆς ἀπόφασης γι' αὐτὸ τὸ θέμα. Εἶναι σημαντικό
γιὰ μᾶς, ἢ γριά, καθὼς ἐπίσης κι ὁ ἠθοποιὸς πού παί-
ζει τὸν Ρασκόλνικωφ, νὰ μπορέσουν νὰ δεχτοῦν σὲ
ἀντιθέσεις, γκρὸ-πλάν καὶ μακρινὰ πλάνα —μέσα
στὴν ἴδια μονάδα μοντάζ— χωρὶς ν' ἀλλάξει ἡ θέση
τῆς κάμερα. Αὐτὴ εἶναι ἡ θάση γιὰ τὴν ἐκλογή μας
τῆς δεδομένης γωνίας τῆς κάμερα καὶ τῶν δεδομένων
ὀπτικῶν συνθηκῶν. Καὶ στὸ θέατρο μπορούμε νὰ φέ-
ρουμε τὸν ἠθοποιὸ καὶ τὸ ἀντικείμενο (σ' αὐτὴν τὴν
περίπτωσιν τὸ τσεκούρι) πιὸ κοντὰ στὸ θεατῆ. Ἄλλὰ
ἡ μεγέθυνση τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ τοῦ ἀντικειμένου ἐ-
κεῖ θὰ εἶναι τόσο κοινῶς, πού εἶναι ἀδύνατο νὰ ἔ-
χει καμιὰ ἐκφραστικὴ σημασία. Στὸν κινηματογράφο,
ἡ ἐκλογή τῆς ὀπτικῆς γωνίας καὶ τῶν δεδομένων συν-
θηκῶν ὅπως, στὴν περίπτωσή μας, τὸ «ἐλαφρῶς ἀπὸ
πάνω» καὶ ὁ 28άρης— δὲν εἶναι ἀπλῆς τεχνικὲς πα-
ρατηρήσεις. Καί, ἂν καὶ θρήκαμε, ἐπιθυμῶντας νὰ με-
ταφερθοῦμε ἀπὸ ἕνα σύστημα ὀριζόντιου ἐπιπέδου
σ' ἕνα κάθετο, ἕνα λόγο γιὰ τὴν «συμπύεση», παρ' ὅ-
λα αὐτὰ κύρια καὶ ἀποφασιστικὴ γιὰ τὸ θέμα δὲν
εἶναι αὐτὴ ἡ τεχνικὴ-διδασκαλικὴ παρατήρηση, ἀλ-
λὰ τὸ περιεχόμενο τοῦ ἀποσπάσματος. Ὅπως εἶπα-
με, αὐτὴ ἡ πλαστικὴ συμπύεση πού ἀποφασίσαμε ται-
ριάζει μὲ τὸ χαρακτηριστὰ αὐτοῦ τοῦ ἀποσπάσματος, κα-
θὼς καὶ μὲ τὸ θέμα τῶν «Ταπεινῶν καὶ Καταφρονημέ-
νων».

«Ἀποφασίσαμε γιὰ τὰ πλαίσια τοῦ πλάνου. Τί θὰ
κάνουμε τώρα;» ρωτᾷ ὁ Σ.Μ. τοὺς σπουδαστές.

«Νὰ ξεκαθαρίσουμε πού πρέπει νὰ στέκονται τὰ
πρόσωπα», προτείνει κάποιος ἀπὸ τὴν αἴθουσα.

«Δὲν πρέπει νὰ στέκονται, ἀλλὰ νὰ κινούνται», ἀ-
παντᾷ ὁ Σ.Μ. «Ἄλλὰ πρὶν ἀπ' αὐτὸ πρέπει...».

«... ν' ἀποφασίσουμε πού εἶναι ἡ πόρτα», παρα-
τηρεῖ ὁ σπουδαστὴς Κτ.

«Αὐτὸ εἶναι, πρέπει νὰ ξεκαθαρίσουμε πού θὰ θά-
λουμε τὴν πόρτα, τὸ παράθυρο, κι ἄλλα στοιχεῖα τοῦ
σκηνικοῦ. Ἄς ἀρχίσουμε ἀπὸ τὸ παράθυρο, μιά κι ἐ-
κεῖ θὰ γίνουν πράγματα πολὺ σημαντικὰ γιὰ τὴ δρᾶ-
ση».

Ἐκείνη τὴ στιγμή ἕνα δυνατό κουδούνισμα ἀναγ-
γέλλει τὸ τέλος τοῦ μαθήματος.

«Καθὼς θυμᾶμαι, ἡ τοκογλύφα, δταν παίρνει τὸ
ψεύτικο ἐνέχυρο, γυρίζει καὶ πηγαίνει στὸ παράθυρο.
Σκεφτεῖτε το αὐτό, κι ἐτοιμαστεῖτε, στὸ ἐπόμενο μά-
θημα, νὰ προτείνετε πού θὰ πρέπει νὰ μπεῖ τὸ παρᾶ-
θυρο», λέει ὁ Σ.Μ., καθὼς ἀφήνει τοὺς μαθητὲς του.

«Λοιπὸν», ἀρχίζει στὸ ἐπόμενο μάθημα ὁ Σ.Μ.,

«πού ἀποφασίσατε νὰ θάλετε τὸ παράθυρο...;»

Ἐ ν α ς σ π ο υ δ α σ τ ῆ ς : «Στὸν ἀριστερὸ
τοῖχο».

Α : «Ποῦ ἀκριβῶς;»

Σ π ο υ δ α σ τ ῆ ς : «Κοντὰ στὴν ἄκρη τοῦ πλά-
νου».

Α : «Ἀφεῖστε με νὰ σᾶς ρωτήσω, σὲ ποῖο ὕψος ἀ-
πὸ τὸ πάτωμα πρέπει νὰ κάνουμε αὐτὸ τὸ παράθυρο
γιὰ νὰ εἶναι ὀρατό; Γιατί τὸ πάνω μέρος τοῦ τοίχου
δὲν εἶναι μέσα στὴν εἰκόνα μας».

2 ο ς Σ π ο υ δ α σ τ ῆ ς : «Πρέπει νὰ τὸ θάλου-
με πολὺ χαμηλὰ».

Α : «Εἶναι δυνατὸ ἕνα τόσο χαμηλὸ παράθυρο;»

2 ο ς Σ π ο υ δ α σ τ ῆ ς : «Ἐπάρχουν παράθυρα
σὰν αὐτὰ σὲ σοφίτες».

Α : «Σὲ μιὰ σοφίτα, εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι ὁ τοῖχος
στὸν ὁποῖο θρίσκεται τὸ παράθυρο, μπορεῖ νὰ προε-
ξέχει ἔξω ἀπὸ τὴ σκεπὴ. Ἄλλὰ τὸ ἴδιο τὸ παράθυρο
δὲν εἶναι χαμηλότερο».

Ἐ ν α ς σ π ο υ δ α σ τ ῆ ς : «Σ' ἕνα ἡμιῦπό-
γειο...!»

Α : «Στὰ ἡμιῦπόγεια τὰ παράθυρα εἶναι ψηλὰ ἀ-
πὸ τὸ πάτωμα».

Ἡ φ ω ν ῆ κ ἄ π ο ι ο υ : «Δὲν μπορούμε νὰ
θάλουμε χαμηλὸ παράθυρο...!»

Α : «Τὸ ἀντίθετο, θὰ μπορούσαμε νὰ θάλουμε!
Δὲν θέλουμε χαμηλὸ παράθυρο, ἀλλὰ θὰ μπορούσα-
με κάλλιστα νὰ τοποθετήσουμε ἕνα. Γιὰ ποῖο κτίριο
θὰ ἦταν χαρακτηριστικὸ ἕνα τέτοιο παράθυρο; Γιὰ
ποῖα λεπτομέρεια, τίνος ἀρχιτεκτονικοῦ στυλ θὰ ἦταν
κατάλληλο ἕνα παράθυρο τοποθετημένο χαμηλὰ στὸ
πάτωμα, καὶ ποῖο θὰ ἦταν τὸ σχῆμα του;»

Ἐ ν α ς σ π ο υ δ α σ τ ῆ ς : «Γοτθικὸ ἢ ρο-
μανικὸ στυλ».

Ἡ ματιά πού ρίχνει ὁ Σ.Μ. σ' αὐτὸν πού ἔκανε
αὐτὴν τὴ τελευταία παρατήρηση εἶναι τέτοια πού προ-
καλεῖ θρυληθμούς ἀπ' ὅλην τὴν τάξη.

«Ἐχετε ἀκούσει ποτέ», ρωτᾷ ὁ Σ.Μ., «γιὰ μιὰ
ἀρχιτεκτονικὴ λεπτομέρεια πού δνομάζεται FRON-
TON; Θὰ τὸ βρεῖτε σὲ κτίρια στυλ ἀμπὶρ, πάνω ἀπὸ
κολώνες. Τὸ φροντὸν ἔχει ἕνα ἡμικυκλικὸ παράθυρο,
τοποθετημένο μέσα στὸ σπίτι —χαμηλὸ, σχεδὸν ὡς τὸ
πάτωμα. Καθὼς ἡ ὑπόθεση διαδραματίζεται στὴν Πε-
τρούπολη, ὅπου ὑπάρχουν πολλὰ τέτοια κτίρια, θὰ
μποροῦσε νὰ μᾶς ἔρθει ἡ ἰδέα νὰ διαλέξουμε ἕνα τέ-
τοιο. Ὅμως στὸ μυθιστόρημα ἡ ὑπόθεση δὲν διαδρα-
ματίζεται σὲ ἕνα μέγαρο ἀμπὶρ, ἀλλὰ στὸν τέταρτο
δροφο μιᾶς πολυκατοικίας. Αὐτὸ εἶναι μιὰ ἀπαίτηση
τοῦ περιεχομένου. Καὶ γι' αὐτὸ, ἂν κι ἕνα τέτοιο πα-
ράθυρο εἶναι δυνατὸ, δὲν μᾶς ταιριάζει».

«Γιατί νὰ μὴν κάνουμε τὸ πλάνο χωρὶς παρᾶθυ-
ρο...; Θὰ μπορούσαμε νὰ ἐκπροσωπήσουμε τὸ παρᾶ-
θυρο μὲ μιὰ πηγὴ φωτὸς», προτείνει ὁ σπουδαστὴς Βκ.

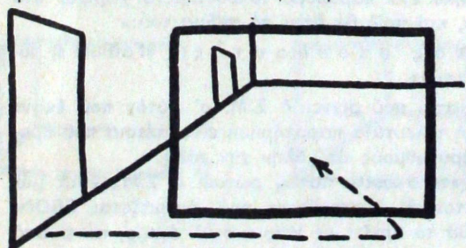
«Μὰ δὲν θὰ ἦταν καλύτερα ἂν τὸ ρόλο τοῦ παρᾶ-
θυρου τὸν ἔπαιζε τὸ ἴδιο τὸ ἀνοιγμα τοῦ πλάνου...;»
ὑποβάλλει ὁ Σ.Μ. «Θὰ μπορούσατε νὰ δώσετε τὸ πλαι-
σιο τοῦ παραθύρου σὲ πρῶτο πλάνο, ἀλλὰ οὔτε κι αὐ-
τὸ δὲν εἶναι ἀπαραίτητο, ἂν ἀπλῶς τοποθετήσετε τὸ

φακό σαν να ήταν ένα τζάμι. Τότε κάθε πλησίασμα σε γκρό-πλάν θα παιχτεί σαν πλησίασμα προς το παράθυρο. Ύπέρ αυτής της λύσης είναι το γεγονός ότι όλες οι δραματικές στιγμές θα πραγματοποιηθούν μπροστά, και η αφηγηματική δράση των προσώπων θα καθορίσει πότε θα πλησιάζουν στο φακό και πότε θ' απομακρύνονται.

«Καλύτερα να κρεμάσουμε μια λάμπα!» προτείνει ένας σπουδαστής.

«Μπορείτε να έχετε μια πηγή φωτός σε πρώτο πλάνο, ως πούμε μια κρεμασμένη λάμπα. Όμως θά 'πρεπε να προτιμήσουμε το παράθυρο, γιατί η δράση που περιγράφεται στο άποσπασμα ξετυλίγεται την ημέρα. Αυτό είναι τόσο πολύ αιτιολογημένο, ώστε έδω άποκλείεται ν' αλλάξουμε το χρόνο της δράσης», επεμβαίνει ο Σ.Μ. «Τώρα, ως αρχίσουμε ν' αποφασίζουμε πού θα είναι ο κύριος χώρος της δράσης κοντά στο παράθυρο. Είπαμε πώς το παράθυρο καταλαμβάνει ολόκληρο το άνοιγμα του πλάνου, αλλά είναι ουσιαστικό να καθορίσουμε σε ποιο μέρος του μπροστινού μέρους θα διαδραματιστεί αυτή ή η άλλη πράξη».

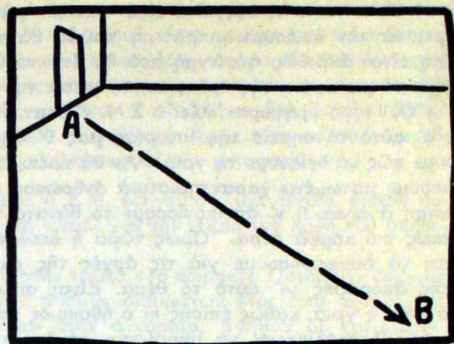
Οι σπουδαστές, ξεετάζοντας τις δυνατότητες του χώρου, διαλέγουν σαν τον βασικό χώρο της τοκογλύφας το δεξιό μέρος του πλάνου. Ύστερα παρουσιάζεται το ερώτημα για τη θέση της πόρτας. Αρχίζει μια συζήτηση ανάμεσα στους σπουδαστές. Ένας επιμένει ή πόρτα να μπει στο θάθος, άλλοι τη θάζουν έξω από το πλάνο, έτσι ώστε ο Ρασκόλνικωφ και η γριά να παρουσιαστούν ξαφνικά σε γκρό-πλάν. (Σχ. 4). Το μόνο για το οποίο συμφωνούν όλοι είναι ότι η πόρτα πρέπει να τοποθετηθεί στ' αριστερά του πλάνου.



Σχῆμα 4.

«Ας μὴν ἔχουμε πόρτα», ἀκούγεται ξαφνικά ἡ θαθεῖα φωνὴ τοῦ Νζ.

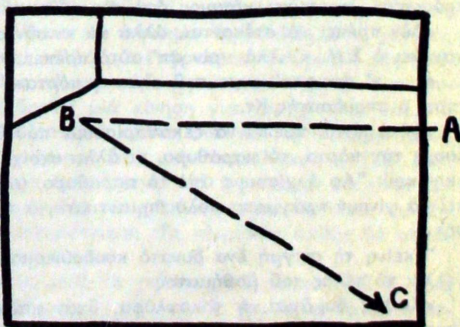
«Όχι, πρέπει να τὴν ἔχουμε τὴν πόρτα, ἡ ὑπαρξὴ τῆς αἰτιολογεῖται ἀπὸ τὸ περιεχόμενο», τοῦ ἀπαντᾷ ὁ Σ.Μ. «Εἶναι ἄλλο ἂν χρησιμοποιοῦντας μονάχα ἓνα μέρος τοῦ δωματίου, μπορούμε νὰ τοποθετήσουμε τὴν πόρτα ἔξω ἀπὸ τὴν εἰκόνα. Μποροῦμε ἀκόμα νὰ δώσουμε στὰ πρόσωπά μας τὴν εἰσοδὸ τους ὄχι μέσα ἀπὸ τὴν πόρτα, ἀλλὰ μέσα στὸ πλάνο. Ἐδῶ ἔχουμε πάλι μιὰ νέα ποιότητα στὴν κινηματογραφικὴ σύνθεση. Ἐχουμε ὄχι μονάχα τοὺς τέσσερις τοίχους τοῦ δωματίου, ἀλλὰ καὶ τοὺς τέσσερις «τοίχους» τοῦ πλάνου — τὶς πλευρὲς του, τὸ πάνω καὶ τὸ κάτω μέρος. Ἄν τὰ πρόσωπα μποῦν ἀπὸ ἀριστερά, κι ἔρθουνε κοντὰ στὴν κάμερα μπροστὰ στὸν 28άρη, δὲν θὰ εἶναι πελώρια;»



Σχῆμα 5.

«Δὲν κάνει!» φωνάζουν ἓν χορῶ οἱ σπουδαστές.

«Ναί, δὲν μᾶς συμφέρει ν' ἀρχίσουμε μὲ γκρό-πλάν. Τὸ γκρό-πλάν πρέπει νὰ τὸ φυλάξουμε γι' ἀργότερα, γιὰ μιὰ πιὸ σημαντικὴ στιγμὴ», δηλώνει ὁ Σ.Μ. «Ὅσο γιὰ τὴν ἄλλη πρόταση, νὰ θάλουμε τὴν πόρτα στὴν ἴδια, δεξιὰ πλευρά, ἀλλὰ στὸ θάθος, αὐτὸ προέρχεται ἀπ' τὴν ἐπιθυμία, ἀφοῦ τοποθετοῦμε τὴ δράση στὸ δεξιὸ μέρος τοῦ πλάνου, νὰ δεῖξουμε τὴν εἴσοδο ἀριστερά. Μιὰ τέτοια λύση, πού προέρχεται ἀπὸ τὴ λεγόμενη «κοινὴ λογικὴ», θὰ ἦταν τὸ μεγαλύτερο λάθος πού θὰ μπορούσατε νὰ κάνετε. Σὰς ζητῶ νὰ θυμόσατε ὡς τὸ «Πάτερ ἡμῶν» αὐτὸ πού ἔγραψε γιὰ τὴν κοινὴ λογικὴ ὁ Ἐγκελς. Ἡ κοινὴ λογικὴ εἶναι πολὺ καλὴ γιὰ τὶς καταστάσεις τῆς καθημερινῆς μας ζωῆς, ἀλλὰ ὅταν τεθοῦν ἐρωτήματα πιὸ δύσκολα, θαυότερα, καὶ προσπαθήσουμε νὰ τὰ λύσουμε, ἡ κοινὴ λογικὴ συχνὰ μᾶς ὀδηγεῖ σὲ παραλογισμοὺς. Ἔτσι κι ἐμεῖς. Ἄν πρέπει νὰ γίνῃ μιὰ κίνηση ἀπὸ τὴν πόρτα στὸ παράθυρο, τότε, κατὰ κανόνα ἡ κίνηση αὐτὴ εἶναι εὐθεῖα. Πρέπει ν' ἀρχίσετε κινώντας τοὺς ἡθοποιοὺς πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση, καὶ μόνο μετὰ νὰ τοὺς δώσετε νὰ προχωροῦν πρὸς τὸ παράθυρο, στὴν περίπτωσή μας πρὸς τὰ ὄρια



Σχῆμα 6.

τοῦ πλάνου», λέει ὁ Σ.Μ. καὶ σχεδιάζει στὸν πίνακα (Σχ. 5), ὕστερα σθῆναι τὴ γραμμὴ AB καὶ ξανασχεδιάζει μέσα στὸ πλάνο μιὰ νέα, διαφορετικὴ γραμμὴ κίνησης (Σχ. 6).

Μετά από συζήτηση, θγαίνει η αρχή της δράσης του έπεισοδίου, με τον Ρασκόλνικωφ και τη γριά να κινούνται από το Α στο Β (Σχ. 6) μαζί, κι η γριά να προχωρεί μόνη της ως το C. Ύστερα, καθώς παλεύει με το πακέτο, αφού δείξουμε πώς είναι έντελως απασχολημένη μ' αυτό, ο Ρασκόλνικωφ ξεκουμπώνει το παλτό του και θγαίνει έξω το τσεκούρι.

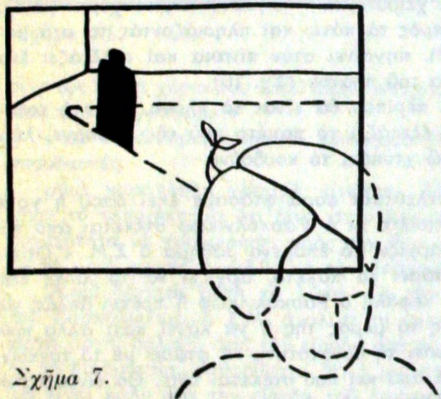
Τίθεται το έρώτημα πού περίπου στο πλάνο πρέπει να τοποθετηθεί η γριά.

«Θά πρέπει να τραθηχτεί από τη μέση και πάνω περίπου», προτείνει ένας σπουδαστής.

«Πρώτα», λέει ο Σ.Μ., «άποφασίστε τί θέλετε να δείξετε στο θεατή».

«Το πακέτο...» «Τά χέρια της να το ξετυλίγουνε...» «Τό κεφάλι της...» ακούγονται φωνές.

«Τά μάτια της», όρίζει ο Σ.Μ. «Τό κυριώτερο είναι τά μάτια της. Γι' αυτό τό να δείξουμε τό μέρος του σώματός της ανάμεσα στην κοιλιά της και στο σαγόνι της. Δηλαδή τό να τραθήξουμε την τοκογλύφα από τη μέση και πάνω δέν θά έχει νόημα. Τά χέρια με τό πακέτο πρέπει να έρθουν κοντά στο πρόσωπο. Μ' αυτόν τον τρόπο, όχι μόνο διαλέγουμε και παρουσιάζουμε απαραίτητα στοιχεία, αλλά επίσης κάνουμε οικονομία στην κλίμακα. Έτσι λοιπόν έδω θά τραθήξουμε την τοκογλύφα σε γκρό-πλάν».



Σχήμα 7.

Άνοίγει μία συζήτηση για τις πράξεις της γριάς τοκογλύφας σ' αυτό τό γκρό-πλάν. Χαρακτηρίζονται «τό λύσιμο του πακέτου», και, έπειδή ο Ρασκόλνικωφ τό έχει τυλίξει με πολλά χαρτιά, «έλεγχος», «δύσπιστη προσπάθεια να μαντέψει» τό περιεχόμενο του πακέτου. Όμως οι σπουδαστές άνησυχούν μήπως, ξετυλίγοντας τό πακέτο ή τοκογλύφα σκύφει και τό πρόσωπό της θγει από την εικόνα. Γίνονται διάφορες προτάσεις για τό πώς να γίνει ώστε τό κεφάλι της να είναι όρατό καθώς θά ξετυλίγει. Ό Σ.Μ. κάθεται κι άκούει ύπομονετικά, γράφοντας και σχεδιάζοντας δλη την ώρα σ' ένα τυχαίο κομμάτι χαρτί. Ή συζήτηση τραβάει σε μάκρος. Άνάμεσα στους φοιτητές ζυπνάει ή άίσθηση μιάς άξεπέραστης αντίθεσης. Όλοι σωπαίνουν.

Τότε ο Σ.Μ. σηκώνεται και μιλάει.

«Πέρου ήδη, έπέστησα επανειλημμένα την προσοχή σας στο γεγονός ότι ή ουσία της δουλειάς του σκη-

νοθέτη είναι ή έπανακατασκευή διαδικασιών. Πρέπει να σκεφτόμαστε σε στάδια διαδικασιών κι όχι σε μεμονωμένα κομμάτια δράσης ενός ήθοποιού. Τό πρόσωπό της κρύβεται όταν άρχίζει να λύνει τό πακέτο. Άλλά αυτό καθόλου δέν άποκλείει τό γεγονός ότι, στην αρχή, ξεετάζει τό πακέτο, ύπολογίζει την άξια του πράγματος πού είναι τυλιγμένο μέσα, κι ύστερα σκύφει και τό λύνει. Τί μās δίνει μιά τέτοια τάξη των πράξεών της;» ρωτάει ο Σ.Μ.

«Όταν ξεετάζει τό πακέτο, ό θεατής θά θλέπει τό πρόσωπό της», λέει ό σπουδαστής Πκ. «Άλλά όταν άρχίζει να τό λύνει, και σκύφει πάνω του, τό κεφάλι της θά θγει από την εικόνα κι ό θεατής θά δει τον Ρασκόλνικωφ».

«Σωστά», έπιβεβαιώνει ό Σ.Μ. «Όταν εκείνη ξετυλίγει, μεταφέρουμε την προσοχή του θεατή στον Ρασκόλνικωφ. Άλλά είναι καλό τό κεφάλι της να θγει έντελως έξω από την εικόνα; Ή στιγμή πού τό κεφάλι της θγαίνει έξω από τό πλάνο, είναι μιά δυνατή στιγμή. Δέν θά είναι καλύτερα να κρατήσουμε αυτήν την δυνατότητα γι' άργότερα; Τώρα όμως θά είναι καλύτερα, τό κεφάλι της τοκογλύφας να μείνει —έτσι», λέει ό Σ.Μ. και σχεδιάζει ένα διάγραμμα του πλάνου στον πίνακα (Σχ. 7).

«Ξέρουμε», συνεχίζει ό Σ.Μ., άφήνοντας την κιωλία, «πώς τό πακέτο είναι μιά παγίδα. Άλλά σκεφτείτε για μιά στιγμή ότι ό Ρασκόλνικωφ δέν έφερε ένα ψεύτικο ένέχυρο αλλά ένα άληθινό άντικείμενο. Τί θά διαλέγατε γι' αυτό...; Τί θά ταίριαζε γι' αυτήν την περίπτωση...; Σκεφτείτε! Γιατί σε σχέση με τις ιδιότητες και τη μορφή του άντικειμένου, και έπίσης με τη στάση του προσώπου προς αυτό, παρουσιάζεται τά έρώτημα της φύσης της σύνθεσης του γκρό-πλάν και ή τοποθέτηση του προσώπου και των χειρών στο πλάνο».

«Άς της φέρι ένα στρογγυλό άντικείμενο», προτείνει ξαφνικά ό σπουδαστής Γκρ.

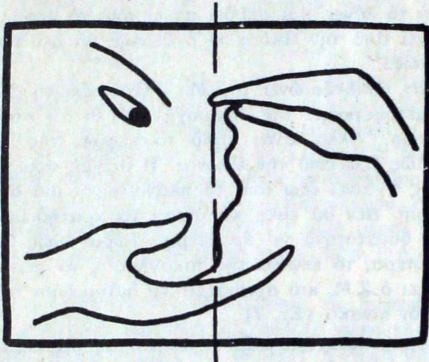
«Τί τό θές αυτό;» ρωτάει έκπληκτος ό Σ.Μ.

«Ό Ρασκόλνικωφ θά την χτυπήσει στο κεφάλι, κι ένα στρογγυλό άντικείμενο μοιάζει με κεφάλι», έξηγει πειστικά ό Γκρ.

Ή χειρονομία του Σ.Μ. είναι δύσκολο να περιγραφεί. Είναι συγχρόνως μιά έκφραση της θαυότερης άπελπισίας και μιά παρωδία του πιό έρασιτεχνικού τύπου τραγικού ήθοποιού. Σάν να ζωντάνεψε ένας από τους θεατρικούς πίνακες του Ντωμιέ. Μετά από μιά παύση, τό άκροατήριο ξεσπάει σε καλόβουλα γέλια. «Όταν ήσυχάζουν ό Σ.Μ. γυρίζει στους σπουδαστές:

«Άν σ' άλήθεια θέλετε να έχετε μιά σχέση με την έπικείμενη τραγωδία, δέν θά πρέπει να πάρετε ένα στρογγυλό άντικείμενο, αλλά μάλλον ένα ραγισμένο, ένα σπασμένο. Όμως αυτός θά είναι ένας συχετισμός μιάς πραγματικά έπιφανειακής τάξης. Κατά τη γνώμη μου, ό Γκρ. έπεσε θύμα του φτηνότερου είδους συμβολισμού. Την άπόλυτα έπιτρεπτή πρόθεσή του, προσπαθεί να την δώσει σ' ένα έπιφανειακό φαινόμενο. Αυτό είναι ένα καθαρά φορμαλιστικό πλησίασμα. Άν έπρεπε να σκεφτούμε μιά σύνθεση για τό πλάνο, όπου τό έπικείμενο σπάσιμο του κεφαλιού θά

πρέπει να προεικονίζεται από τη δομή του πλάνου, από την αρχή της κατασκευής του. "Ας δούμε τί μπορούμε να θγάλουμε, π.χ. από κάποιο κρεμαστό αντικείμενο, ως πούμε ένα ρολόι με άλυσσίδα. "Ένα τέτοιο αντικείμενο και ή αντίστοιχη κίνησή της καθώς το έξετάζει, θα μπορούσε να μās επιτρέψει να θάλουμε τὰ χέρια τής γριάς τὸ ένα πάνω και τ' ἄλλο κάτω», συνεχίζει ὁ Σ.Μ. σχεδιάζοντας στὸν πίνακα, «και τὸ πρόσωπο χωρίζεται ἀπὸ τὴν ἄλυσσίδα σχεδὸν στὸ κέντρο τοῦ πλάνου, κι ἐδὼ ἔχετε ἕνα μάτι πὸ ἐξετάζει τὴν ἄλυσσίδα (Σχ 8).



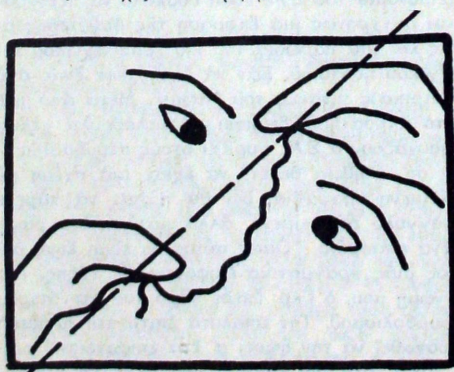
Σχῆμα 8.

«Ἀλλὰ τὸ ἀντικείμενο στὴν ἄσκηση ἡμᾶς εἶναι ἐπίπεδο κι ὄχι κρεμαστό», συνεχίζει ὁ Σ.Μ. «Τέτοιο εἶναι τὸ ἀντικείμενο πὸ περιγράφεται στὸ κείμενο. "Ὁμως πὼς θὰ εἶναι σ' αὐτὴν τὴν περίπτωση τὸ πλάνο ἡμᾶς...»

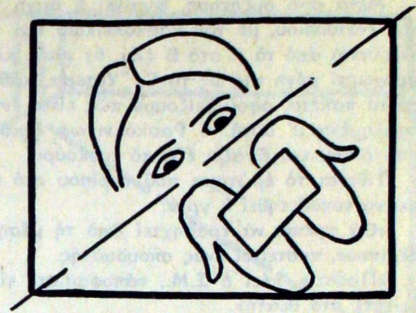
Οἱ σπουδαστὲς μένουν σιωπηλοί.

«Σκεφτεῖτε τὴ χειρονομία», τοὺς παρακινεῖ ὁ Σ.Μ. «Γιὰ τὴ σύνθεση τέτοιων γκρὸ-πλάν, τὸ κυριότερο εἶναι νὰ θρεθῆ ἡ σωστὴ χειρονομία. "Ἄν πούμε ὅτι ἔχουμε μιὰ διαφορετικὴ κίνηση μὲ τὸ ρολόι και τὴν ἄλυσσίδα, τότε, τὸ πλάνο μπορεῖ νὰ εἶναι ἔτσι», λέει ὁ Σ.Μ. και γρήγορα-γρήγορα σχεδιάζει στὸν πίνακα (Σ.Χ. 9).

Ὁ Σ.Μ. περιμένει μιὰν ἀπάντηση, ἀλλὰ οἱ σπουδαστὲς συνεχίζουν νὰ μὴ μιλοῦν. Τότε λέει:



Σχῆμα 9.



Σχῆμα 10.

«Ποτὲ μὴν ἀρχίζετε νὰ συνθέτετε τὸ πλάνο σας ἀπὸ καθαρὰ συνθέσεις χώρου. Ἀπ' τὴν ἀρχή, γυρέψτε μιὰ φυσιολογικὴ ἐμφάνιση τοῦ ἀνθρώπινου πλάσματος, κι ὕστερα ἀποφασίστε πὼς θὰ τὸ τραβήξετε. Βρεῖτε τὸ πλάνο πὸ ζητᾶτε ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴ χειρονομία. Προσπαθεῖτε νὰ τὸ παίξετε οἱ ἴδιοι... Πὼς θὰ ἐξετάξετε ἕνα ἀντικείμενο πάνω στὶς παλάμες σας;»

Ἄφου οἱ περισσότεροὶ σπουδαστὲς ἔκαναν μιὰ σχεδὸν ὁμοια χειρονομία — σηκώνοντας τὰ χέρια μὲ τὶς παλάμες πρὸς τὰ πάνω και πλησιάζοντας τα στὰ μάτια, ὁ Σ.Μ. πηγαίνει στὸν πίνακα και σχεδιάζει ἕνα διάγραμμα τοῦ πλάνου (Σχ. 10).

«Ἔτσι περίπου θὰ εἶναι τὸ πλάνο, ὅταν ἡ τοκογλύφα θὰ ἐξετάζει τὸ πακέτο πὸ τής ἔδωσαν», λέει ὁ Σ.Μ. ἐνῶ χτυπάει τὸ κουδούνι.

«Τὴν τελευταία φορά φτάσαμε ἐκεῖ ὅπου ἡ γριά λύνει τὸ πακέτο κι ὁ Ρασκόλνικωφ στέκεται ἀπὸ πίσω της», ἀρχίζει τὸ ἐπόμενο μάθημα ὁ Σ.Μ. «Ὅταν, ἀφου ἐξετάσει τὸ πακέτο, ἀρχίζει νὰ τὸ λύνει και σκύβει τὸ κεφάλι, ὁ Ρασκόλνικωφ ἢ πρέπει ἀπλῶς νὰ ἔρθει πρὸς τὸ μέρος τής ἢ νὰ κάνει κάτι ἄλλο πού θὰ τοῦ δώσει τὴ δυνατότητα νὰ φτάσει μὲ τὸ τσεκούρι τὴ γριά ἀπὸ κεί πὸ στέκεται τότε. Θὰ εἶναι καλὸ ἂν τὸν θάλουμε νὰ πλησιάσει σχεδὸν στὴ μέση τής ἀπόστασης ἀνάμεσά τους...»

«Αὐτὸ θ' ἄφηνε τὸ ἀριστερὸ μισὸ τής εἰκόνας ἄδειο», λέει ἕνας ἀπὸ τοὺς σπουδαστὲς.

«Αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια», ἐπιβεβαιώνει ὁ Σ.Μ. «Τὸ ἀριστερὸ μισὸ θὰ εἶναι ἄδρανές. Ἄλλὰ τί ἄλλο θὰ ἔλειπε σὲ μιὰ τέτοια κίνηση...; Ἄκόμα και γραφικά...»

«Ὁ Ρασκόλνικωφ ἀκολουθεῖ τὰ θήματα τής τοκογλύφας, κι αὐτὸ θὰ φέρει σύγχυση στὴ σαφήνεια τής κληροθεσίας», λέει ὁ Πκ., κάπως ντροπαλά.

«Ὁ "Ὀλεγκ ἔχει δίκη», λέει ὁ Σ.Μ. «Σὰ νὰ λέμε περπατᾶν στὴ γραμμὴ. Ἄλλὰ τί νὰ κάνουμε...; Ὁ βασικὸς σκοπὸς τοῦ Ρασκόλνικωφ εἶναι νὰ προσπεράσει τὴ γριά, ἀλλὰ δὲν μās κάνει μιὰ κίνηση κατ' εὐθείαν ἀπὸ πίσω της...»

Ὁ σπουδαστὴς Πς. προτείνει, ὁ Ρασκόλνικωφ νὰ πλησιάσει σὲ ζιγκ-ζάγκ, σὲ μιὰ γραμμὴ πὸ τὴν ὀνομάζει «σερπαντῖνα». «Ὅταν ὁ Σ.Μ. τοῦ ζητᾶει νὰ

σχεδιάσει τη διαδρομή προτείνει για τόν Ρασκόλνικωφ στὸν πίνακα τὸ (Σχ. 11).

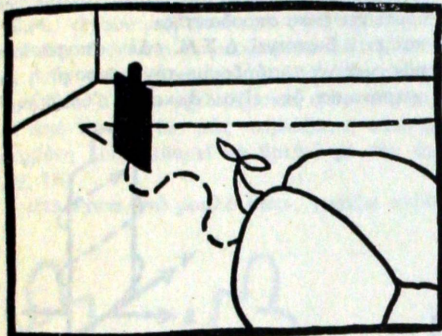
« Σ.Μ. ἐξηγεί ὅτι ἓνα τέτοιο σχέδιο τῆς μετακίνησης θὰ ἦταν σωστό, ἂν ἦταν ἀναγκαῖο νὰ δεῖξουμε ὅτι ὁ Ρασκόλνικωφ, ἐξ αἰτίας ἐσωτερικῶν ἀμφιταλαντεύσεων, ἦταν ἀνίκανος νὰ σκοτώσει τὴ γριά.

Οἱ σπουδαστὲς προτείνουν πρόχειρα ἓναν ἀριθμὸ προτάσεων.

«Πίσω ἀπὸ κεῖ πού ἦρθε...!»

«Μπροστὰ σὲ μιὰ διαφορετικὴ γραμμὴ...!»

«Πίσω ἀπὸ κεῖ πού ἴρθε δὲν εἶναι λύση», λέει ὁ Σ.Μ. «Ἄλλὰ πῶς θὰ ὀνομάζατε αὐτὸ πού ὁ Λμπ. πε-



Σχῆμα 11.

ρίγραψε μὲ τὰ χέρια του ὅταν εἶπε: «Μπροστὰ, σὲ μιὰ διαφορετικὴ γραμμὴ»;»

«Μιὰ παράλληλη κίνηση!» φωνάζουν ὅλοι μαζί οἱ σπουδαστὲς.

«Μιὰ παράλληλη γραμμὴ κίνησης», λέει ὁ Σ.Μ. «ἔχει τὸ πλεονέκτημα ὅτι δίνει στὸν Ρασκόλνικωφ τὴ δυνατότητα νὰ προχωρήσει πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση μὲ τὴ γριά, χωρὶς ἀκριβῶς νὰ τὴν ἀκολουθεῖ.

Ἄφοῦ δέχεται αὐτὴ τὴ λύση γιὰ τὴν πρῶτη σκηνὴ τοῦ Ρασκόλνικωφ, ὁ Σ.Μ. ἀναλύει τὴ σκηνὴ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἀρχῆ, δηλαδὴ ἀπὸ τὴν εἴσοδο στὸ πλάνο. Σ' αὐτὴ τὴ διαδικασία, καθορίζεται ὅτι ἡ μιὰ καὶ μόνη σειρά εἶναι καλὴ γιὰ τὴν εἴσοδο τοῦ ζευγαριοῦ. Ὅπως σχεδιάζει ἡ σκηνοθεσία γιὰ δυὸ πρόσωπα, μπορεῖ νὰ εἶναι ἴδια ὅταν τὸ ἓνα ὀδηγεῖ τὸ ἄλλο. Σ' αὐτὸ τὸ μέρος τῆς δράσης, ὁ Ρασκόλνικωφ τρέχει μπροστὰ καὶ παρασύρει τὴν τοκογλύφα πίσω του, στὸ θάθος τοῦ δωματίου. Ἄλλὰ ἀφοῦ ἐκείνη προχωρήσει πρὸς τὰ ἔμπροσ, μποροῦμε ν' ἀφήσουμε τὸν Ρασκόλνικωφ νὰ κινηθεῖ σὲ μιὰ παράλληλη γραμμὴ (Σχ. 12).

«Ναί, μὰ στὴν ἀρχὴ ὁ Ρασκόλνικωφ προχωρεῖ ὀρμητικά, καὶ ἡ γριά τὸν ἀκολουθεῖ μὲ ἀβεβαιότητα γιατί τὸν φοβᾶται λίγο», διαφωνεῖ ὁ σπουδαστὴς Βς. «Ἡ μόνη γραμμὴ θὰ εἶναι κακὴ κι ἐδῶ».

«Ἄν ἀποφασίσετε νὰ τὴν θάλετε νὰ κάνει τὴν κίνησή της πίσω ἀπὸ τὸν Ρασκόλνικωφ δείχνοντας ἀβεβαιότητα, λέει ὁ Σ.Μ., «τότε δὲν θὰ εἶναι σωστὸ νὰ κινεῖται κατ' εὐθείαν».

«Ἐδῶ θὰ εἶναι σωστὸ ν' ἀκολουθήσει τὴ γραμμὴ -σερπαντίνια», προτείνει ὁ Βς.

«Ἰσως», φαίνεται νὰ συμφωνεῖ ὁ Σ.Μ., «ἀλλὰ

σκεφεῖτε», συνεχίζει, «ὅτι ἐκείνη μπορεῖ νὰ πραγματοποιεῖ αὐτὴν τὴν σερπαντινοειδῆ κίνηση μὲ διαφορετικὸ τρόπο. Μιὰ τέτοια κίνηση μπορεῖ νὰ παρασταθεῖ γραφικά, ἀλλὰ μπορεῖ ἐπίσης νὰ μεταφερθεῖ στὰ ἀπαραίτητα χαρακτηριστικὰ τοῦ παιξίματος τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ στὸ ρυθμὸ τῆς κίνησης. Ἔτσι, ἂν ἓνα πρόσωπο προχωρεῖ μ' ἐμπιστοσύνη σὲ εὐθεία γραμμὴ, θὰ προχωρήσει κατ' εὐθείαν καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ χρόνου. Ἄλλὰ ἂν ὑποθέσουμε ὅτι προχωρεῖ μὲ παύσεις, ἡ κίνηση αὐτὴ θὰ περιλαμβάνει τὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ἀβεβαιότητας. Ἡ γραμμὴ -σερπαντίνια, μεταφράζεται ἀπὸ χαρακτηρισμὸς χώρου σὲ χαρακτηρισμὸ χρόνου».

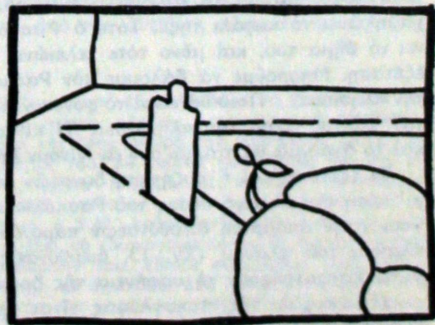
«Θυμηθεῖτε», συνεχίζει ὁ Σ.Μ., «πῶς ἓνα καὶ τὸ αὐτὸ χαρακτηριστικὸ μπορεῖ νὰ ἀναπτυχθεῖ σὲ διαφορετικὲς σφαίρες ἐκφραστικῆς ἀπεικόνισης. Σὲ μιὰ περίπτωση μπορεῖ νὰ ἀπεικονισθεῖ μὲ μιὰ γραφικὴ διαγραφή τῆς σκηνοθεσίας, σὲ μιὰ ἄλλη μὲ τὴ χειρονομία, σὲ μιὰ τρίτη μὲ τὸν λόγο πού τραυλίζεται, ὅταν ἓνα πρόσωπο μοιάζει νὰ μιλάει μὲ προτάσεις γεμάτες σημεῖα στίξης...», «Ἄν θέλετε, μπορεῖτε νὰ δώσετε συγχρόνως διάφορες ἀπ' αὐτὲς τὶς ἐκφράσεις. Ὅμως νομίζω ὅτι ὅπως δίνουμε ἐμεῖς τὸ χαρακτήρα τῆς κίνησης τῆς τοκογλύφας, ὁ δισταγμὸς κι ὁ φόβος της πρέπει ν' ἀποδοθοῦν μὲ τὸ ρυθμὸ, ἐνῶ ἡ ἴδια ἡ κίνηση θὰ εἶναι εὐθεία, σὲ μιὰ καὶ μόνη γραμμὴ».

Οἱ σπουδαστὲς ξαναπερνοῦν τὴν ἀρχὴ τῆς σκηνῆς καὶ τὴν ἀντιγράφουνε στὰ τετράδιά τους. Σταματοῦν ὅταν φτάνουμε στὸ πρῶτο πλάνο πῶς θὰ χαμηλώσει τὸ κεφάλι της ἡ τοκογλύφα καὶ θὰ θγάλει ἔξω τὸ τσεκούρι τοῦ ὁ Ρασκόλνικωφ. Τότε ὁ Σ.Μ. θέτει αὐτὴν τὴν ἐρώτηση: πρέπει νὰ ἀφήσουμε τὸ θεατὴ νὰ μεταφέρει τὴν προσοχὴ του στὸν Ρασκόλνικωφ μὲ δικιά του πρωτοβουλία; Ἀποφασίζεται νὰ θρεθεῖ μιὰ κίνηση ἢ μιὰ χειρονομία γιὰ τὸν ἠθοποιοῦ πού θὰ κάνει τὸ θεατὴ νὰ στρέψει τὴν προσοχὴ του στὸ Ρασκόλνικωφ, καὶ μόνο τότε νὰ θγάλει τὸ τσεκούρι ἐκείνος.

«Βάλτε τον ν' ἀνοίγει ἀπότομα τὸ παλτό του!» προτείνει κάποιος ἀπὸ τὴν αἴθουσα.

Ὁ Σ.Μ. θεωρεῖ πῶς τὸ ἀνοίγμα τοῦ παλτοῦ εἶναι ἤδη ἡ ἀρχὴ τοῦ θγαλισίματος τοῦ τσεκουριοῦ. Πρῶτα πρέπει νὰ τραθηγεῖ ἡ προσοχὴ τοῦ κοινοῦ καὶ μετὰ ν' ἀνοίξει τὸ παλτό.

«Νὰ ξεκουμπώσει τὸ παλτό!» προτείνει ἓνας σπουδαστὴς.



Σχῆμα 12.

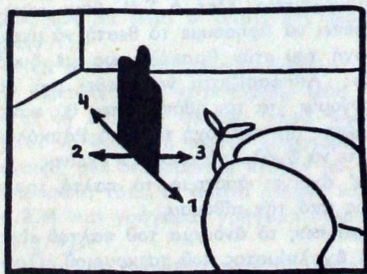
‘Ο Σ.Μ. εξηγεί ότι τὸ νὰ ξεκουμπώσει τὸ παλτό θὰ εἶναι χειρότερο κι ἀπὸ τὸ νὰ τ’ ἀνοίξει ἀπότομα. Ἐνῶ ἂν τὸ ἀνοίξει ἀπότομα θὰ προσελκυστεῖ τουλάχιστον ἢ προσοχὴ τοῦ θεατῆ, ἂν τὸ ξεκουμπώσει δὲ θὰ γίνεῖ οὔτε αὐτό.

«Τὸ σχεδῖό μας πρέπει νὰ περιλαμβάνει ἕναν τρόπο γιὰ ν’ ἀλλάξει ἢ θέσει τοῦ Ρασκόλνικωφ, μιά χειρονομία δὲν θὰ εἶναι ἀρκετὴ ἐδῶ, λείπει ὁ σπουδαστὴς Υρ.

«Σωστά», τὸν ὑποστηρίζει ὁ Σ.Μ. «ἐδῶ θὰ εἶναι καλύτερα νὰ ἔχουμε ἕνα εἶδος μετακίνησης τῆς φιγούρας. Ἄς πούμε ὅτι ὁ Ρασκόλνικωφ κάνει ἕνα βῆμα καὶ μετὰ ἀρχίζει νὰ ξεκουμπώνει τὸ παλτό του...».

Τότε ἀρχίζουμε νὰ ψάχνουμε πρὸς ποιὰν κατεύθυνση θὰ πρέπει νὰ γίνεῖ αὐτὸ τὸ βῆμα. Οἱ σπουδαστὲς τονίζουν ὅτι δὲν ἔχει καθοριστῆ ὁ χρόνος, ἢ ἀκριθὴς στιγμή κατὰ τὴν ὁποία ὁ Ρασκόλνικωφ κάνει τὴν κίνησή του. Ὁ Σ.Μ. εξηγεί ὅτι ἂν ἡ κίνηση τοῦ Ρασκόλνικωφ ἔρθει ἀμέσως ἀφοῦ ὀλοκληρωθεῖ ἡ κίνηση τῆς γυριᾶς, θὰ χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἕνα εἶδος παραλληλισμοῦ στὸ χρόνο, πράγμα πού, μαζί μὲ τὸν παραλληλισμὸ τῆς κατεύθυνσής του στὴ σκηνοθεσία θὰ φανεῖ πολὺ μελετημένο. Γιὰ νὰ σπάσει ἢ αἰσθησθῆ τοῦ ἀκριβοῦς παραλληλισμοῦ, ὁ Σ.Μ. προτείνει νὰ τοῦ δοθεῖ μιά τομῆ, μιά διασταύρωση τῶν γραμμῶν, ὡς ἀντίπαρο. Ἀλλὰ εἶναι ἀδύνατο νὰ τοῦ δοθεῖ μιά τομῆ στὸ χῶρο, στὴν κατάστασι τῆς ὑπάρχουσας σκηνοθεσίας. Αὐτὸ πού ἀπομένει εἶναι μιά διαφοροποίησι τοῦ χρόνου.

«Γιὰ νὰ διατρέξουμε αὐτὸ τὸ σημεῖο κάπως χον-



Σχῆμα 13.

δρικά», συνεχίζει ὁ Σ.Μ., «θὰ κάνουμε τὸ ἐξῆς: ἡ τοκογλύφα παίρνει τὸ τυλιγμένο ἐνέχυρο, προχωρεῖ, χαμηλώνει τὸ κεφάλι της... Τότε ὁ Ρασκόλνικωφ κάνει τὸ βῆμα του, καὶ μόνο τότε τελειώνει ἢ γυρίζει τὴν ἐξέτασι. Μποροῦμε νὰ θάλουμε τὸν Ρασκόλνικωφ νὰ τὴν πλησιάσει... Ποιὸ θὰ εἶναι τὸ φόντο γιὰ τὸ ἀνοίγμα τοῦ παλτοῦ ἀφοῦ τὴν πλησιάσει; Ἡ κίνηση μπροστὰ καὶ τὸ ἀνοίγμα θὰ ταυρίζουν ἂν γίνουν ἔτσι;»

Ἡ ἐξέτασι καὶ ἡ συζήτηση δυνατῶν παραλλαγῶν γι’ αὐτὴ τὴν ἀλλαγὴ θέσης τοῦ Ρασκόλνικωφ καταλήγουν στὴν ἀπόρριψι διευθύνσεων παράλληλων μὲ τὰ πλάσια τοῦ πλάνου (Σχ. 13, διευθύνσεις 2 καὶ 3), γιὰ τὴν καταστρέφουσι τὴ σαφήνεια τῆς δράσης.

«Τὸ κεφάλι τῆς τοκογλύφας εἶναι χαμηλωμένο. Γυρίζοντας πρὸς τὰ πίσω ὁ Ρασκόλνικωφ θὰ μικρῆνε, καὶ μετὰ θὰ ξαναμεγαλώσει. Ἀπὸ μιά φιγούρα

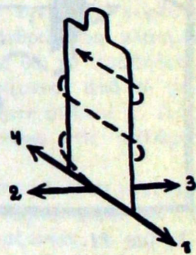
μεσαίου μεγέθους, ὁ Ρασκόλνικωφ, πηγαίνοντας πίσω, θὰ ἔχει γίνεῖ μικρός, κι ἀπὸ μικρός, πλησιάζοντας γιὰ τὸ χτύπημα φτάνει σὲ πρῶτο πλάνο καὶ γίνεται μεγάλος», ἔτσι ὑπερασπίζει τὴν κατεύθυνση 4 κάποιος ἀπὸ τοὺς ὑποστηρικτὲς τῆς.

Ἡ πλειοψηφία τῶν σπουδαστῶν συμφωνεῖ μ’ αὐτὴ τὴ γνώμη καὶ τὰ ἐπιχειρήματα γι’ αὐτὴν. Τότε ὁ Σ.Μ. ἐπεμβαίνει.

«Γιὰ τὴν παραλλαγή 4», λέει, «φαίνεται νὰ ὑπάρχουν τὰ περισσότερα ἐπιχειρήματα. Ἀλλὰ ἂν ὁ Ρασκόλνικωφ ὑποχωρεῖ στὸ θάθος θὰ εἶναι καταφανὴς ὁ ὀπισθοδρομὸς του μὲ τὸ τσεκούρι».

«Ἀφήστε τον ἐκεῖ πού εἶναι καὶ θάλτε τον νὰ παίξει λίγο», προτείνει ἕνας σπουδαστὴς.

«Τί νὰ παίξει;» διαφωνεῖ ὁ Σ.Μ. «Δὲν ἀποφασίσαιμ κιάλας πῶς γιὰ νὰ τραθῆξουμε τὴν προσοχὴ ἢ μιμικὴ κι ἡ χειρονομία δὲν εἶναι ἀρκετὴς; Ὀλόκληρο



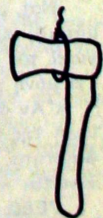
Σχῆμα 14.

τὸ σῶμα του πρέπει νὰ κινήθει».

«Τότε τί νὰ κάνουμε;» ἐπεμβαίνει κάποιος. «Καμὰ ἀπὸ τίς παραλλαγὲς δὲν φαίνεται σωστὴ».

Ἄντι ν’ ἀπαντήσει, ὁ Σ.Μ. πηγαίνει στὸ πίνακα καὶ δείχνει τὴν κίνησι τοῦ Ρασκόλνικωφ (Σχ. 14).

«Ἄν γυρίσει γύρω-γύρω», ἐξηγεῖ ὁ Σ.Μ., «ἡ κίνηση δὲν θὰ περιλαμβάνει μόνο ὅ,τι καλύτερο εἶχαν κι οἱ τέσσερις παραλλαγὲς, ἀλλὰ θὰ εἶναι κι ἡ πιὸ αἰτιολογημένη ἀπὸ τὴν ἀποψη περιεχομένου, γιὰ τὸ Ρασκόλνικωφ δὲν θέλει νὰ δεῖ τὸ τσεκούρι ἢ τοκογλύφα. Ἡ στροφή του θὰ εἶναι συγχρόνως ἡ κίνηση μὲ τὴν ὁποία τραθάει τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ στὸν ἑαυτὸ του. Τότε ἀρχίζει νὰ θγάξει τὸ τσεκούρι. Σύμφωνα μὲ τὸ μυθιστόρημα, ὁ Ρασκόλνικωφ ἔχει κάνει μέσα ἀπὸ τὸ παλτό του μιά θηλειὰ ἀπὸ ἕνα παλιὸ πουκάμισο. Τὸ πιθανώτερο εἶναι τὸ τσεκούρι νὰ κρεμόταν ἔτσι», λέει ὁ Σ.Μ. καθὼς σχεδιάζει στὸν πίνακα (Σχ. 15).



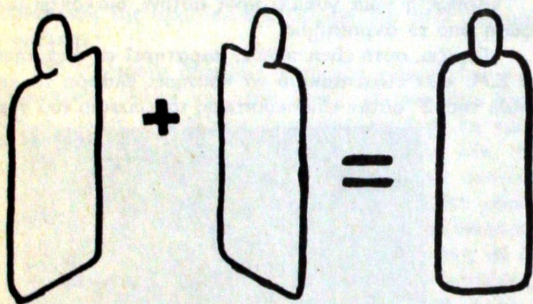
Σχῆμα 15.

Τώρα τίθεται το ερώτημα: Κάτω από ποιά πλευρά του παλτού, τη δεξιά ή την αριστερή έχει κρεμάσει το τσεκούρι ο Ρασκόλνικωφ. Όπως συνήθως οι γνώμες της τάξης είναι διαιρεμένες. Πολλοί προτείνουν το τσεκούρι να κρυφτεί κάτω από την αριστερή πλευρά του παλτού, και βρίσκουν κάθε είδους λόγους γι' αυτό, οι άλλοι — στη δεξιά.

«Γι' αυτό πρέπει να δοκιμάσουμε μία γενικοποιημένη λύση, που να καλύπτει όλες τις δυνατότητες», ακούγεται η φωνή της Χα., μιάς σπουδάστριας, «ακριβώς όπως κάναμε με τη στροφή του Ρασκόλνικωφ».

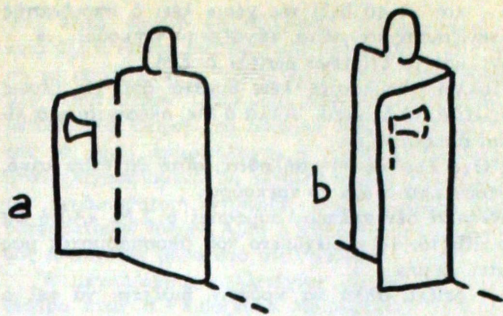
«Αυτά που ονομάζονται γενικοποιημένες λύσεις, με τον τρόπο —ξανά— της «χρυσής τομής», της απαντάει ο Σ.Μ., «έχουν μία ιδιαίτερα δηλητηριώδη ιδιότητα — ποτέ δεν άπτονται συγκριμένα με το δεδομένο θέμα. Άς πούμε πώς έχουμε δυο θέσεις ενός προσώπου», λέει ο Σ.Μ. σχεδιάζοντας στον πίνακα, «και καμιά από τις δυο δεν μας ταιριάζει, ή αύστηρά γενικοποιημένη λύση μπορεί να βρεθεί με την αριθμητική» (Σχ. 16).

«Νά έχετε στο μυαλό σας», γυρίζει στους σπουδα-



Σχήμα 16.

στές, «δτι ή στροφή του Ρασκόλνικωφ δεν θγήκε και δεν προτάθηκε σαν συμβιβασμός, ή μέσος όρος, αλλά σαν μία νέα λύση που εκπλήρωνε ένα συγκεκριμένο σκοπό, την απόκρυψη... Έτσι γεννήθηκε. Άλλά μία κίνηση που θρέθηκε σωστά, πάντα ποιάζει να είναι επίσης μία γενικοποιημένη κίνηση. Ποτέ όμως δεν θρίσκειται σαν ένας αριθμητικός μέσος όρος. Η αντικατάσταση με μία στροφή των τεσσάρων κατευθύνσεων που είχαν προταθεί για την κίνηση του Ρασκόλνικωφ, δεν ήταν μία συνταγή ή μία «μέθοδος», αλλά μία συγκεκριμένη κατάσταση. Θυμηθείτε δτι μόλις άρχισατε να χρησιμοποιείτε τις εμπειρίες σας σαν μέθοδος δεν μένει τίποτα από την τέχνη. Ο Χέγκελ στην «Αισθητική» του, μιλώντας για την πραγματική πρωτοτυπία του καλλιτέχνη, το τοποθετεί έξαιρετικά καλά. Λέει, αναφερόμενος στο έργο του Όμηρου, του Σοφοκλή, του Ραφαήλ και του Σαίξπηρ: «ή μοναδική μεγάλη μέθοδος — είναι να μην έχεις καμιά μέθοδο». Έτσι, στην άτομική δημιουργική δουλειά σας πρέπει κάθε φορά ν' άρχίζετε από την Ιστορία, τη μορφή τέχνης, την πολιτική Ιδέα και την άποψη για τον κόσμο. Αν θέλετε να έχετε μία μέθοδο, τότε καταλάβετε καθαρά το στόχο σας και γυρέψτε άκούραστα



Σχήμα 17.

και συγκεκριμένα για τη λύση του. Μονάχα μ' αυτό το μονοπάτι πετυχαίνονται τα δημιουργικά άποτελέσματα που είναι άναγκαία».

«Λοιπόν έχουμε ακόμα να κανονίσουμε σε ποιά πλευρά είναι καλύτερα να κρεμάται το τσεκούρι», ξαναγυρίζει πίσω στην άσκηση ο Σ.Μ.

«Έγώ είμαι για την παραλλαγή Ι», λέει ο σπουδαστής Γκρ.

«Ποιά ήταν ή Νο 1; Τά έχω μπερδέψει. Σχεδιάσε το σε παρακαλώ, ζητάει ο Σ.Μ.

«Δεν ξέρω να σχεδιάζω», απάντησε ο Γκρ.

Ο Σ.Μ. λέει πώς ένας σκηνοθέτης θά πρέπει να είναι Ικανός να τοποθετήσει τις Ιδέες των εικαστικών του λύσεων σε σχέδια. Γενικά, αυτό δεν σημαίνει πώς θά πρέπει να σχεδιάζει σαν ζωγράφος. Άλλά όταν κάποιος αισθάνεται μία κίνηση που χρειάζεται, όταν φαντάζεται όλες τις σχέσεις στο χώρο, τότε μπορεί πάντα να θάλει στο χαρτί αυτό που βλέπει και αισθάνεται*.

Ο Σ.Μ. δείχνει πώς είναι δυνατόν να μεταδώσει κανείς τις προθέσεις του, γραφικά με άρκετη άκρίβεια, σ' ένα διαγραμμικό σχέδιο (Σχ. 17).

Ο σπουδαστής Γκρ. δείχνει την παραλλαγή «α» και έξηγει τους λόγους για την έκλογή του, αλλά άλλοι σπουδαστές διαφωνούν μ' αυτήν την παραλλαγή. Λένε δτι ή κίνηση του φύλλου του παλτού, αν άκολουθήσει τη στροφή του Ρασκόλνικωφ θά δώσει την εντύπωση μιάς συμβατικοποιημένης κίνησης, σαν μπαλέτο. Η μεγάλη πλειοψηφία των σπουδαστών προτιμούν την παραλλαγή «β» και προτείνουν την άκόλουθη σειρά κινήσεων για τον Ρασκόλνικωφ: στρίβει, κι άνοίγει το παλτό από την αντίθετη πλευρά της στροφής του.

* Πολλοί δημιουργοί έξακολουθούν να τοποθετούν τις Ιδέες τους σε σκίτσα πλάνων λεπτομερειακά έπεξεργασμένων, ακόμα και σαν άφορά την ύπόκριση. Στις άρχές της δεκαετίας του '30, πολλοί σκηνοθέτες άρχισαν να παραγγέλλουν σχέδια πλάνων σε ειδικούς ζωγράφους. Σαν μελλοντικός αντίπαλος μιάς τέτοιας «μεθόδου» διαίρεσης σε πλάνα, ο Σ.Μ., καθορίζοντας πώς, κατά τη γνώμη του, θά πρέπει να εικονογραφούνται τα στενογραφήματα των παραδόσεων του, έδειξε συγχρόνως πώς μπορεί ένας σκηνοθέτης να σχεδιάσει ένα πλάνο. Μία φωτιστική του σημειώματός του γι' αυτό το θέμα δίνεται στον πίνακα (Σχ. 18). Η ήβηλημένη δρόττητα του σχεδίου άφείλεται στους σκοπούς αντίκρουσης που άναφέρθηκε πιο πάνω. —B.N.

κουριού εκθέτει ακόμα πιό τέλεια την άναποφασιστικότητα του Ρασκόλνικωφ. Μετά θά πρέπει νά έρθει ή στιγμή πού ό Ρασκόλνικωφ έτοιμάζεται γιά τό χτύπημα, τό άποφασίζει και — τότε έκείνη γυρίζει πρós τό μέρος του. Μονάχα μετά άπό όλ' αυτά μπορεíte νά δώσετε τήν κίνηση πρós τά πάνω του τσεκουριού πού τελειώνει με τό χτύπημα».

«Παρά τόν κανονισμό μας — ότι έρωτήσεις ύποβάλλονται μονάχα κατά τή διάρκεια τών μαθημάτων», άρχίζει τό έπόμενο του μάθημα ό Σ.Μ., «ό σύντροφος Λμπ., μου έθεσε μιά έρώτηση στό διάδρομο. Ένδιαφέρεται γιά τήν άρχιτεκτονική μπαρόκ και προσπάθησε νά θρει μιά σχέση ανάμεσα στην διακοσμητική τεχνική του μπαρόκ και σ' αυτό πού κάνουμε τώρα...».

Και, μ' όλο πού ή πλειοψηφία τών σπουδαστών θεωρήσε τήν έρώτηση παρατραηγμένη και άχρηστη, ό Σ.Μ. άσχολήθηκε μ' αυτήν. Η άπάντηση στην έρώτηση προκάλεσε μιά άπρόοπτη σύντομη παράδοση σχετικά με τήν άνάπτυξη του θεάτρου και τή σχέση της με τόν κινηματογράφο, ή, όπως τό έθεσε ό Σ.Μ. «Σύγκριση τής προόδου στό θέατρο και τόν κινηματογράφο».

Στό σύγχρονο θέατρο ό σκηνικός χώρος είναι καθορισμένος. Άλλά γιά κάθε πράξη με νέο τόπο δράσης, ό χώρος καθορίζεται διαφορετικά. Στην 1η πράξη — ένα σκηνικό: στη 2η Πράξη ένα άλλο κλπ. Έτός άπ' αυτό κάθε πράξη περιλαμβάνει ένα σκηνικό κουτί, ή όπως τό έκφράζει ό Σ.Μ. ένα σκηνικό χώρο, πού αλλάζει συνέχεια. Άν τρία πρόσωπα σε διαφορετικούς τόπους τής σκηνης δώσουν τή θέση τους σε ένα, κι άν μετά παρουσιαστεί στη σκηνη ένα πλήθος, στην ουσία ό χώρος τής σκηνης αλλάζει κάθε φορά.

Άν ριζούμε μιά ματιά στό θέατρο του χτές, μπορούμε νά θρούμε μιά περίοδο στην εξέλιξη του, πού ό σκηνικός χώρος ήταν τακτοποιημένος μ' ένα δεδομένο τρόπο, γιά όλόκληρη τήν παράσταση. Τό έργο παιζόταν σ' ένα σκηνικό. Αυτό τό χαρακτηριστικό θεωρείται στη δραματουργία σαν μιά άπό τίς τρεις ένότητες, ή ένότητα του χώρου.

Άκόμα νωρίτερα, τά έργα, ότιδήποτε κι άν ήταν, παιζονταν σ' ένα σκηνικό, κοινό γιά όλα. Έτσι, οι παλιές Ήθικολογίες παιζονταν όλες στον ίδιο χώρο, μπροστά στο θωμό, ή στην είσοδο τής εκκλησίας.

«Και θέλω», συνεχίζει ό Σ.Μ. «νά θάλετε άπόλυτα και άνεξίτηλα στό μυαλό σας, τήν άκολουθία και τήν σχέση προόδου ανάμεσα στό «πλάσιο», όπου παιζόταν ή δράση του μεσαιωνικού έργου, και στό ειδικό «πλάσιο» του σύγχρονου θεατρικού «κουτιού». Γι' αυτό τό σκοπό άς χρησιμοποιήσουμε τήν έρώτηση του Λμπ. γιά τήν μπαρόκ σκηνική τεχνική».

Ό Σ.Μ., πού παίζει στα δάχτυλα τόσα πολλά στοιχεία τής Ιστορίας τής τέχνης, αρχίζει νά περιγράφει με ένθουσιασμό τά Ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τής θεατρικής παραγωγής στην έποχή του Μπαρόκ. Άπό καιρό σε καιρό με μερικές γραμμές με κιωollia, σχεδιάζει διαγράμματα και σχέδια σκηνικών τόν πίνακα.

Λέει ότι στό θέατρο μπαρόκ, τά σκηνικά ένός έρ-

γου, κατά κανόνα δέν άλλαζαν. Έστερα, στη διάρκεια τής Ιστορίας του θεάτρου παρουσιάστηκε μιά τάση νά μοιράζεται ή δράση όχι σ' έναν τόπο, αλλά σ' μιά σειρά τόπων. Πριν γίνει αυτό, όμως, ύπήρξε μιά μεταβατική σκηνη: τό σκηνικό κουτί, έξακολουθώντας νά μένει άπαράλλαχτο σ' όλην τήν παράσταση, ήταν ζωγραφισμένο με τέτοιο τρόπο ώστε νά δίνει τήν ψευδαισθητική έντύπωση, ένός μεγάλου αριθμού διαφορετικών τόπων. Αυτή ή τάση είχε τό δικό της είδος άνάπτυξης μέσα στό στυλ μπαρόκ.

Ό μεγαλύτερος καλλιτέχνης αυτού του στυλ στό θέατρο ήταν ό Γκιουζέππε Μπιμπιένα — πού συνθέτει τά σκηνικά του συμμετρικά. Άλλά ό Πιρενέζι έκανε τό έπόμενο βήμα: εισάγει τή μη-συμμετρική κατασκευή του σκηνικού.

Άφού σχεδιάζει, δίπλα άπό ένα διάγραμμα τής σκηνης με τόν τρόπο του Μπιμπιένα, τό άδρό σκίτσο ένός σκηνικού του Πιρανέζι, ό Σ.Μ. συνεχίζει.

«Οι περίφημες φυλακές του Πιρανέζι είχαν ήδη ξεπεράσει τά όρια του θεατρικού του σκηνικού. Συμφωνούμε ότι ή μη-συμμετρική κατασκευή είναι πιό δυναμική άπό τή συμμετρική. Στο ρωσικό θέατρο τέτοια σκηνικά κυριαρχούσαν άξιοσημείωτα ως τήν άρχή του δέκατου ένατου αιώνα, όταν χτίστηκε ή Άλεξανδριανή Πετρούπολη. Στη Ρωσία εργάστηκε ό Κουαρέγκι, πού συνέχισε τό στυλ του Πιρανέζι...»

«Άπ' αυτήν τήν παρένθεση», τελειώνει ό Σ.Μ., «ας παρακαλώ νά ξεχωρίσετε και νά θυμηθείτε, σαν τό κυριώτερο, τή γραμμή τής μετάβασης βήμα με βήμα άπό τό ένα φαινόμενο στό άλλο. Όποιος άπό σας έχει διαβάσει τά γραπτά μου θά θυμηθεί τήν όμολογία ότι τό μοντάζ είναι τό στάδιο τής διάσπασης του πλάνου. Όταν ή ένταση μέσα σ' ένα πλάνο φτάσει στα όρια της, και δέν μπορεί νά αυξηθεί άλλο μέσα στό ίδιο πλάνο, τότε τό πλάνο αυτό διασπάται, και χωρίζεται σε δυό κομμάτια. Δέν ξέρω πώς τό βλέπετε έσεις, αλλά γιά μένα ή άναλογία ανάμεσα στην Ιστορία τής άνάπτυξης του χώρου δράσης σε μιά θεατρική παράσταση και ή μετάβαση άπό τό πλάνο στό μοντάζ είναι άναμφισβήτητη. Τό πλάνο και τό μοντάζ δέν μπορούν νά μπουν άντιμέτωπα τό ένα με τό άλλο σαν διαφορετικές ένότητες, πρέπει νά μελετηθούν σαν στάδια μίας και τής αúτης διαδικασίας, αλλά με ένα διαλεκτικό πήδημα άπό τήν ποσότητα στην ποιότητα. Ύπάρχουν περιπτώσεις πού μπορεíte νά δώσετε τή δράση μέσα σ' ένα πλάνο με δυναμισμό τόσο κορεσμένο όσο και στό μοντάζ. Άλλά μιά κατανόηση τής σχέσης ανάμεσα στό πλάνο και στό μοντάζ σάς βοηθάει έπίσης νά χαράξετε τό δρόμο σας γιά τήν άπαραίτητη μετάβαση άπό τήν «σκηνη-θεσία» στό μοντάζ, μέσω τής σκηνοθεσίας του μεμονωμένου πλάνου.

«Τώρα», λέει ό Σ.Μ., «ας ξαναγυρίσουμε στό πλάνο μας. Στα προηγούμενα μαθήματα προγραμματίσαμε τό περίγραμμα μιάς λύσης. Άς ξαναγυρίσουμε στην έπεξεργασία της».

Ένας άπό τούς σπουδαστές ζητάει νά μιλήσει.

«Στην πράξη του Ρασκόλνικωφ νά κρύψει πίσω του τό τσεκούρ: ύπάρχει τυχότητα», λέει. «Χάρη στην ταχύτητα, δηλαδή τό τέμπο, δείχνεται άποφασισμέ-

νος. Γι' αυτό, αφού κρυφτεί το τσεκούρι, θά είναι άναγκαίο να γίνει κάποια άλλη πράξη που θ' άπεικονίσει την άναποφασιστικότητα του Ρασκόλνικωφ.

«Συμφωνείτε μ' αυτό;» ρωτάει ο Σ.Μ. τους σπουδαστές.

«Όχι», λέει ο σπουδαστής Κτ. «Ο Ρασκόλνικωφ έβριξε μια κάποια άποφασιστικότητα μόνο όταν έβγαλε το τσεκούρι από το παλτό του. Όταν έκρυψε το τσεκούρι αυτό ήταν καθαρή άναποφασιστικότητα».

«Άς αναλύσουμε το χαρακτήρα της κίνησης του Ρασκόλνικωφ», προτείνει ο Σ.Μ. «Έχει ένα διπλό χαρακτήρα. Η ταχύτητα είναι ένα ένεργητικό χαρακτηριστικό, αλλά ή βασιική μορφή της κίνησης — το κρύψιμο του τσεκουριού— μπορεί να χαρακτηριστεί σαν ούσιαστικά παθητικό. Το βασικό στοιχείο της κίνησης είναι ή αυτο-άναχαίτηση. Και ή επόμενη κίνηση του Ρασκόλνικωφ έχει διπλή φύση. Άλλά αυτή τη φορά, ή ένεργητική της ούσία...».

«... είναι όρατη στο σήκωμα του τσεκουριού», άκούγεται από την τάξη.

Μ' άλλα λόγια, αυτή τη φορά ή ένεργητική ούσία εκφράζεται στην κατεύθυνση της κίνησης», συμπληρώνει το σχόλιο ο Σ.Μ. «Και ή άναχαίτηση...».

«Στο ότι τραβιέται πίσω...!» «Στο ότι έλέγγει το χέρι του...!» «Στο ότι σταματάει...!», λένε οι σπουδαστές.

«Δέν πρέπει να λογαριάζετε μονάχα την κατεύθυνση της κίνησης», τους θυμίζει ο Σ.Μ., «άλλά και το τέμπο της. Η τελευταία μας κίνηση ήταν παθητική στην κατεύθυνσή της και, μπορούμε να πούμε, ένεργητική στο τέμπο της. Και τώρα έχουμε μια κίνηση ένεργητική στην κατεύθυνση και παθητική στο τέμπο της. Ο Ρασκόλνικωφ θά σηκώσει το τσεκούρι, αλλά με δισταγμό. Κι όσο πιο ψηλά το σηκώνει τόσο πιο άργη θά είναι ή κίνηση. Όσο περισσότερο πλησιάζει ο Ρασκόλνικωφ στην εκτέλεση του σχεδίου του, τόσο πιο πολύ ταραζεται και συγχίζεται».

Ο Σ.Μ. δείχνει και έξηγει αυτήν την κίνηση. Ο Ρασκόλνικωφ μετακινεί το μπράτσο του προς τα πάνω, αλλά όχι μ' όλη τη φόρα του μπράτσου — κουνώντας το μόνο από τον άγκώνα. Και καθώς το μπράτσο άνεβαίνει ψηλότερα, ο άγκώνας τραβιέται όλο και πιο πολύ προς το σώμα. Ο Ρασκόλνικωφ είναι σαν να πιέζει σφιχτά το τσεκούρι στο σώμα του. Αυτό είναι ή χαρακτηριστική κίνηση ένός άνθρώπου που θέλει να πληγώσει, αλλά φοβάται να χτυπήσει.

«Τι πρέπει να παρεμβληθεί άνάμεσα στη λάμψη — στο κρύψιμο— και στο σήκωμα του τσεκουριού;» ρωτάει ο Σ.Μ.

«Η κίνηση της γριάς», προτείνει κάποιος από την αίθουσα.

«Τό είπαμε αυτό ήδη», άπαντάει ο Σ.Μ. «Σε άναπαύση προς την κίνηση του κεφαλιού της κρύθει το τσεκούρι ο Ρασκόλνικωφ».

«Πρέπει να δείξουμε την ψυχολογική του κατάσταση!», προτείνει ο σπουδαστής Κντ.

«Ποιά είναι ή ψυχολογική του κατάσταση;», ζητάει άκριβεία ο Σ.Μ.

«Ο Ρασκόλνικωφ θά έπρεπε να καταλαβαίνει ότι τίποτα τό άπειλητικό γι' αυτόν δέν συνέβη», άπαντάει ο Κντ.

«Μ' άλλα λόγια, ο φόβος του ήταν άβάσιμος — έτσι του φαίνεται», συμπληρώνει την άπάντηση του σπουδαστή ο Σ.Μ. «Αυτό είναι άλήθεια σύμφωνα με τό περιεχόμενο της σκηνής, αλλά πώς τό παίζετε...; Ποιά είναι ή δράση εδώ;».

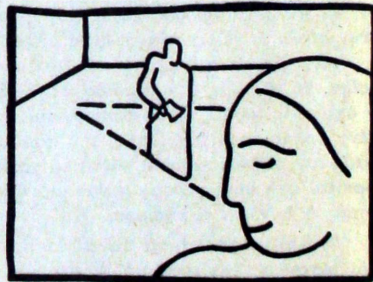
«Ένας κρύος ιδρώτας περιχύνει το Ρασκόλνικωφ και τόν σκουπίζει από τό μέτωπό του», προτείνει ο Βκ.

«Δέν είναι άσχημο», λέει εύχαριστημένος ο Σ.Μ.

«Όμως μια τέτοια χειρονομία θά χαλάρωνε την ένταση», διαφωνεί ή σπουδαστρια Χα.

Ο Σ.Μ. έξηγει ότι μετά από μια τόσο δυνατή ένταση που έχουμε εδώ, και πριν δυναμώσει κι άλλο, συμφέρε μια στιγμή έλαφριάς χαλάρωσης. Άλλά ή ίδια χειρονομία, τό σκούπισμα του ιδρώτα, συμβουλεύει να παιχτεί όχι μόνο στο φυσικό της επίπεδο, αλλά έτσι ώστε εικαστικά να δίνει την έντύπωση ότι σβύνει από πάνω του κάτι φρικιαστικό, φοβερό. Μια τέτοια χειρονομία θά ταίριαζε άπόλυτα με τη διανοητική κατάσταση του Ρασκόλνικωφ.

«Έτσι, μόνο τώρα ή τοκογλύφα θά σηκώσει τό κεφάλι της και θά γυρίσει προς αυτόν», συνεχίζει ο Σ.Μ. σχεδιάζοντας στον πίνακα. (Σχ. 20). Και ρωτάει: «Άλλά σε ποιά άκριβώς στιγμή της κίνησης του Ρασκόλνικωφ πρέπει να γυρίσει ή γριά;».



Σχήμα 20.

«Όταν θά έχει σηκώσει τό τσεκούρι στο ύψος του ώμου του», προτείνει ο σπουδαστής Κντ.

Ο Σ.Μ. συμφωνεί.

«Κι όταν έκείνη γυρίζει, ο Ρασκόλνικωφ ύποχωρεί προς τα πίσω», προτείνει ο Κντ.

«Κρύθει ξανά τό τσεκούρι», συμβουλεύει ο Σ.Μ. «Η λάμψη που είχαμε πρωτότερα θά δοθεί ξανά, και δυνατότερη».

«Σεργκέι Μιχαήλοβιτς», λέει ξαφνικά ο σπουδαστής Υρ., είλικρινά μπερδεμένος, «ο σκοπός μας είναι να δώσουμε ένταση στο βρασιμό ψυχής του Ρασκόλνικωφ. Όμως τόν βάζουμε να κρύψει πάλι τό τσεκούρι...!».

«Επιτρέψτε μου να σās ρωτήσω, αγαπητέ μου Κάζπι, για ποιό βρασιμό ψυχής μιλάτε», ρωτάει με υπερβολική εγγύτητα τον Υρ. ο Σ.Μ. «Υστερα, με δυνατώτερη φωνή, συνεχίζει: «Θά υπήρχε θρασμος ψυχής αν ο Ρασκόλνικωφ, ως πούμε, μισούσε προσωπικά τη γριά, κι αυτό το μίσος μέσα του μεγάλωνε... Μά αντίθετα, πρέπει να δώσουμε ένταση στην κατάσταση σύγχισης στην όποια θρίσκειται. Για να μιλήσω μεταφορικά, το σενάριο μās αναθέτει όχι να δέσουμε έναν άνθρωπο, αλλά να τον διαλύσουμε, να δείξουμε το «σπāsισμο» της Ιδέας του. Στη σκέψη του, όταν άμεσα μετά, το τσεκούρι σπάει το κεφάλι της γριάς, αυτό που σπάει είναι ή θέλησή του, και μαζί της δλόκληρη ή φιλοσοφία του του «υπεράνθρωπου».

Η δολοφονία της τοκογλύφας είναι το έξωτερικό αντικείμενο της σκηνής. Το πραγματικό, έσωτερικό αντικείμενο είναι ή «πτώση» κι ο έκθρονισμός του Ρασκόλνικωφ. «Έλευθερία και δύναμη — δύναμη πάνω απ' όλα τα τρεμουλιάρικα σκουλήκια, και πάνω απ' όλες τις μυρμηκοφωλιές» — αυτό είναι το σύνθημά του. Κι άκριβώς σ' αυτό το απόσπασμα που επεξεργαζόμαστε γίνεται ο ίδιος ένα από τα «τρεμουλιάρικα σκουλήκια...».

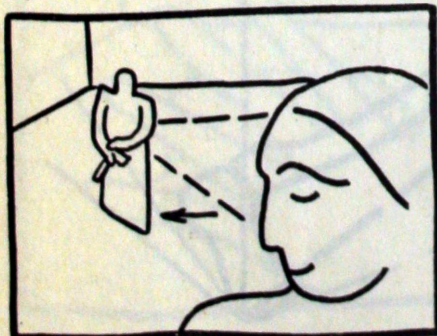
Παρασυρμένος καθώς μιλάει από το στόχο που θέτει ή σκηνή, ο Σ.Μ. άμέσως παριστάνει τη δράση του Ρασκόλνικωφ. Χαμηλώνοντας το τσεκούρι, τραβάει την προσοχή της τάξης στην κίνηση του άριστερου του χεριού.

«Ο Ρασκόλνικωφ», λέει, «κρύβοντας το τσεκούρι, το σπρώχνει πίσω του άπελπισμένα με το άριστερο του χέρι. Η κίνηση που δίνει στο σώμα του λειτουργεί επίσης στη γραμμή της χρειαζόμενης Ιδέας, της «πτώσης του Ρασκόλνικωφ».

Η Πκα., μία άλλη σπουδάστρια, προτείνει σ' αυτό το σημείο ο Ρασκόλνικωφ να μην τραβάει πίσω μονάχα το τσεκούρι, αλλά και τον έαυτό του, κάνοντας ένα βήμα προς τα πίσω.

Ο Σ.Μ. τροποποιεί έλαφριά την παρατήρηση: «Όταν ή τοκογλύφα σηκώνει το κεφάλι της, μπορεί να κρύψει τη φιγούρα του Ρασκόλνικωφ. Γι' αυτό εκείνος θά πρέπει να μετακινηθεί λιγάκι, όμως όχι προς τα πίσω αλλά προς το πλάι».

Καθώς σχεδιάζει το πλάνο (Σχ. 21) ο Σ.Μ. έξηγει ότι το βήμα είναι μία καθαρά συνθετική διόρθωση.

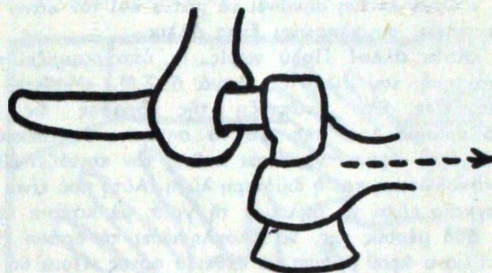


Σχήμα 21.

«Τώρα άρχίζει ένας πιο άκριβής καθορισμός της πράξης της τοκογλύφας», συνεχίζει.

«Η γριά γυρίζει κρατώντας το ένέχυρο στα χέρια της. Καθώς γυρίζει, χωρίς να κοιτάζει τον Ρασκόλνικωφ μουρμουρίζει: «Τί σου'ρθε να το δέσεις έτσι δά;». Ο Ρασκόλνικωφ τρομάζει απ' αυτήν την κίνηση της γριάς και ξανακρύβει —τραβάει πίσω— το τσεκούρι. Καθώς το κάνει αυτό γυρίζει έλαφρά προς το πλάι: τότε ή τοκογλύφα σηκώνει το κεφάλι της».

«Γυρίζει, ο Ρασκόλνικωφ κρύβει το τσεκούρι», ο σπουδαστής Κντ., που τον φώναξε πάνω ο Σ.Μ., συσχετίζει και έπιδεικνύει. «Τώρα το τσεκούρι γλυστράει μέσα από την παλάμη του Ρασκόλνικωφ από την κορφή στο τέλος της λαβής... Ο Ρασκόλνικωφ το σηκώνει, αλλά όχι προς τα μπρός, σείοντάς το πάνω από τον ώμο του...».



Σχήμα 22.

«Αυτό είναι μία άσημαντη λεπτομέρεια», δηλώνει κάποιος από τους σπουδαστές. «Σε μία τέτοια έντονη στιγμή, ο θεατής ούτε που θά το προσέξει».

«Πρώτα αποφασίστε αν ή λεπτομέρεια χρειάζεται ή όχι», λέει μάλλον με δεύτητα ο Σ.Μ., «και μετά σκεφτείτε πώς θά κάνετε ώστε ο θεατής να τη δει. Σās έχω πει έπανελλημμένα, και δε θά σταματήσω να σās το λέω και να σās το ξαναλέω, ότι μονάχα άχρηστες λεπτομέρειες δέν χρειάζεται να γίνουμε...»

«Είναι άπαραίτητο να μεταφερθούν τα χέρια του Ρασκόλνικωφ στην άκρη της λαβής για το χτύπημα;» ρωτάει ο Σ.Μ. ξαναγυρίζοντας στη σκηνή. «Φυσικά, είναι άπαραίτητο. Για να χτυπήσει τη γριά ο Ρασκόλνικωφ πρέπει να κάνει ένα μεγάλο παλμό, και αυτό είναι δυνατό μονάχα αν το τσεκούρι το κρατάει από την άκρη της λαβής. Από την άποψη αυτής της αναγκαιότητας ή πρόταση του Κντ. είναι σωστή. Άλλά το να γλυστρήσει κανείς στην παλάμη του ένα βαρύ τσεκούρι και να το πιάσει άκρη άκρη στη λαβή — αυτό είναι σχεδόν άκροβασία! Για δοκιμάστε να το κάνετε...! Το τσεκούρι θά σās γλυστρήσει, θά φύγει από το χέρι σας... Έτσι, πώς να βρούμε μία φυσική και άπλη λύση...; Ήδη τραθήξαμε την προσοχή σας στη δράση του άριστερου χεριού — άς μās βοηθήσει λοιπόν άκόμα πιο πολύ».

Ο Σ.Μ. δείχνει την κίνηση κι έξηγει ότι δέν θά

πρέπει να είναι απλώς μια μεταφορά της λαθής, αλλά ένα τραβηγματο από τσεκουριού από τη λάμα του.

Αυτή η κίνηση δλόκληρη από σχετικά άργο τέμπο, δεν θα είναι μόνο δραστή, αλλά θα κάνει και μεγάλη έντύπωση στο θεατή.

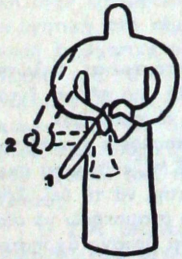
Στη διάρκεια της έπεξεργασίας της κίνησης, κανονιστηκε, τó άρισττό χέρι να μñν τραθήξει τó τσεκούρι πρós τά πάνω, αλλά να τó γυρίσει άμέσως δριζόντια. Τó δεξί χέρι θά γλυστρήσει πρós τά κάτω στήν άκρη της λαθής. Ό άγκώνας, ως αυτή τή στιγμή λυγισμένως, τεντώνεται (Σχ. 22), και σ' αυτή τή θέση, σά να μένει μουδιασμένως ό Ρασκόλνικωφ. Δεν τού έχει μένει δύναμη να κάνει τίποτ' άλλο.

«Γώρα τó τσεκούρι έχει φανερωθεί. Αυτή είναι ή πρώτη φορά πού βρίσκεται σε τέτοια θέση», άνακεφαλαιώνει ό Σ.Μ. «Τώρα, ή τοκογλύφα μπορεί να σηκώσει τά μάτια της πρós τόν Ρασκόλνικωφ και...».

«Πότε σηκώνει ό Ρασκόλνικωφ τó τσεκούρι;», φωνάζει σχεδόν ένας σπουδαστής.

«Όταν εκείνη σηκώνει τά μάτια και τόν κάνει να χτυπήσει», συμπληρώνει ένας άλλος.

«Κάθε άλλο! Προλύ νωρίς...!», ύπογραμμίζει τήν άπάντησή του μιλώντας άργα ό Σ.Μ. «Μάθετε να προωθήτε τήν ανάπτυξη της δράσης ως τó πιό κρίσιμο όριο της. Τό να σηκώσει τó τσεκούρι και να τó άφήσει να πέσει καθώς τόν κοιτάζει είναι ή εύκολότερη και ή ώμότερη λύση. Αυτό πού είναι άναγκαίο είναι να βάλουμε τή γριά, με κάποια πράξη από μέρος της, να δλοκληρώσει τή δράση της, και μόνο άφου δράσει να έρθει ό φόνος. Ποιά θά είναι αυτή ή πράξη;».



Σχήμα 23.

Ό Σ.Μ. θυμίζει στους σπουδαστές μια σκηνή από τήν ταινία τού Ντοθζένκο «Άρσενάλ»: «Ένας μινσεβικός δεν καταφέρνει να σκοτώσει έναν κομμουνιστή έργάτη, πού τόν κοιτάζει θαρραλέα στά μάτια. Έτσι κι ό Ρασκόλνικωφ είναι τόσο άναποφάσιτος πού ή ματιά της γριάς σχεδόν τόν παραλύει. Τό θλέμμα της, αυτό τó αποτέλεσμα έχει και πρέπει να χρησιμοποιηθεί. Η γριά βλέπει τó τσεκούρι... Αυτή θά είναι μια στιγμή παύσης με ένταση. Φαίνεται σαν ό Ρασκόλνικωφ να μñν μπορεί ν' άντέξει τó βλέμμα της, και να είναι έτοιμος να παρατήρει τó σχέδιό του και να τó βάλει στά πόδια. Άλλά εκείνη τή στιγμή, ή γριά φοβισμένη, άνοίγει τά χέρια της και πέφτει τó περίφημο ένέχυρο. Άκούγεται ό θόρυθος πού κάνει. Αυτό για τόν Ρασκόλνικωφ είναι σαν πυροβολισμός.

ή μάλλον σαν τó χτύπημα μ' ένα μαστίγιο. Τό τσεκούρι ύψώνεται σ' δλο του τó ύψος! Η γριά τοκογλύφα κλείνει τά μάτια και...».

«Ούρλιάζει...!». «Προσπαθεί να προστατέψει τόν εαυτό της...!», φωνάζουν οι σπουδαστές.

Α: «Πώς να προστατέψει τόν εαυτό της;».

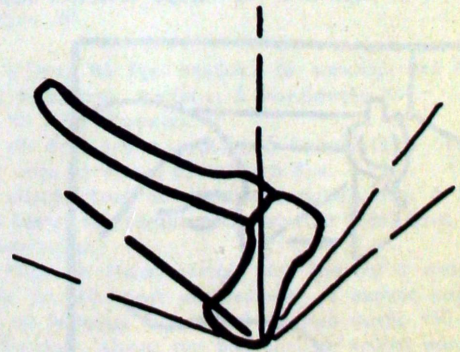
ΟΙ ΣΠΟΥΔΑΣΤΕΣ: «Τό κείμενο λέει ότι σηκώσε και τά δυό της χέρια στο κεφάλι της».

Α: «Και πού πάει τó κεφάλι της;».

«Κάτω...!». «Σύμφωνα με τó κείμενο πέφτει στο πάτωμα...» ξεσπών φωνές άπ' όλες τες μεριές.

«Γιά μäs αυτό σημαίνει πώς θγαίνει έξω από τó κάδρο», τó κάνει άκριθέστερο ό Σ.Μ. «Τώρα ό Ρασκόλνικωφ μπορεί να χτυπήσει με τó τσεκούρι πρós τά κάτω έξω από τó πλάνο, σ' δλο τó μήκος τού παλμού του. Άν δλη μας ή άσκηση έξαρτηθεί άκριθώς από τó κείμενο, τότε, εκεί πού άρχίζει αυτό τó μέρος του, ή τοκογλύφα μωρμουρίζει τήν άμφιβολία της για τήν άξία τού ένέχυρου πού της έφεραν, και προτείνει τó άντικείμενο για να τó δώσει πίσω στόν Ρασκόλνικωφ, χωρίς να τόν κοιτάζει. Όμως έμεις πρέπει να τήν θάλουμε, καθώς δεν άκούει καμμιάν άπάντηση, να σηκώνει τά μάτια της και να θλέπει τó τσεκούρι. Τά χέρια της άνοίγουν από φόθο, τó πακέτο πέφτει στο πάτωμα, άκούγεται ό θόρυθος... Τώρα ό Ρασκόλνικωφ σηκώνει ψηλά τó τσεκούρι, και τά μάτια της άνεβαίνουν ψηλά, στο τσεκούρι. Γι' αυτούς πού θέλουν να φωνάξει, μπορεί έδω να θγάλει μια κραυγή, ωλλά όχι δυνατά, σαν θογγητό. Μ' αυτή τή φωνή, σκεπάξει τó πρόσωπό της με τά χέρια της και πέφτει, έξω από τó πλαίσιο τού κάδρου, και στήν εικόνα, ή φιγούρα τού Ρασκόλνικωφ και τó τσεκούρι καταβαίνουν μετά άπ' αυτήν. Η δομή σχηματίζεται με άρκετή άκρίθεια. Τώρα τίθεται τó έπόμενο σκηνοθετικό πρόβλημα. Πρέπει να δοθεί έμφαση στο χτύπημα τού τσεκουριού. Πώς θα γίνει αυτό...».

Οί σπουδαστές είναι σιωπηλοί, είναι φανερό ότι δεν έχουν έντελως καταλάβει τήν έρώτηση... Τότε ό Σ.Μ. πηγαίνει στόν πίνακα και σχεδιάζει κάτι πού μοιάζει σαν ή γελοιογραφική άπόδοση ενός χτυπήματος με τσεκούρι (Σχ. 23).



Σχήμα 24.

«Πώς και με τί μπορούμε να κάνουμε κάτι παρόμοιο;» ρωτάει.

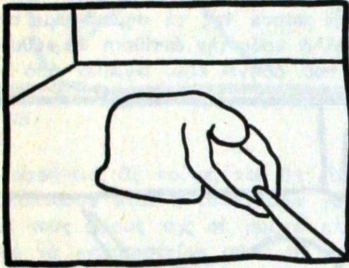
«Τό τσεκούρι γυαλίζει και τό πέρασμά του σχηματίζει μιὰ άστραφτερή γραμμή» προτείνει Ένας σπουαστής.

«Μήν προχωρείτε στή γραμμή τών έξωτερικών όπτικών παραγόντων», παρατηρεί ό Σ.Μ. «Προσέξτε τήν άρχή. Βάλτε τό τσεκούρι ν' άστράφτει και να θγαίνει έξω άπό τήν εικόνα. Άλλά τί πρέπει να γίνει για να πεταχθούν σπίθες άπό κεί πού πέφτει; Τί μπορεί να ξεπεταχτεί άπό κεί...;»

«Τά χέρια της.» φωνάζει κάποιος δυνατά.

«Φυσικά, τά χέρια. Άφου ή γριά πέσει κάτω, άπό τήν άκρη του πλάνου, δηλαδή μετά τό χτύπημα, ό Ρασκόλνικωφ σχεδόν πέφτει κι αυτός», κι ό Σ.Μ. σχεδιάζει στον πίνακα (Σχ. 24).

«Τότε», συνεχίζει, «σε μιὰ διαγώνιο τά χέρια πετώνται μέσα στήν εικόνα και κυριολεκτικά κρύ-



Σχήμα 25.

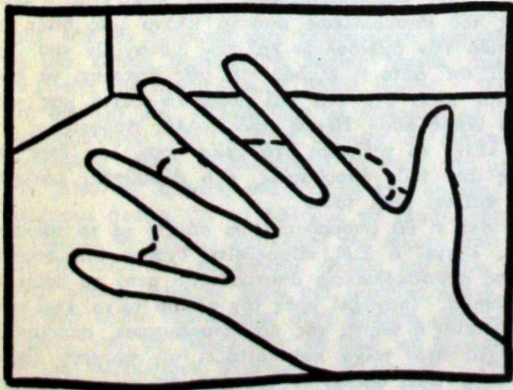
θουν τόν Ρασκόλνικωφ (Σχ. 25). Τά χέρια άρχίζουν να παίξουν τό ρόλο τους. Τί έρχεται μετά...;»

«Τό δεύτερο χτύπημα» προτείνουν οι σπουδαστές.

«Καλά, θα κάνουμε χρήση αυτού του δεύτερου χτυπήματος», λέει ό Σ.Μ. και ρωτάει: «Στό κείμενο τί έρχεται μετά άπό τό δεύτερο χτύπημα;»

«Ό Ρασκόλνικωφ ψάχνει για τά κλειδιά», απαντάει ή τάξη.

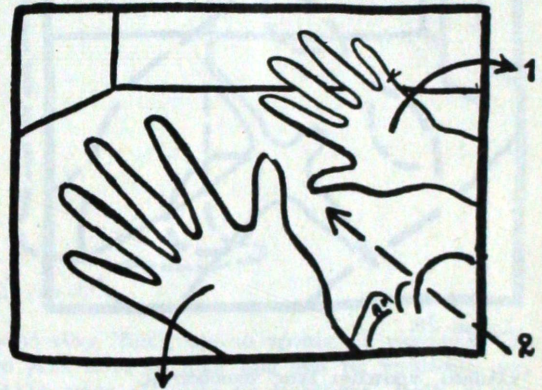
«Άλλά για ν' άσχοληθεί ό Ρασκόλνικωφ με τήν έρευνα για τά κλειδιά, ή γριά πρέπει να είναι όρα-



Σχήμα 26.

τή», ύπενθυμίζει ό Σ.Μ. «Και δέν θα μετακινήσουμε τήν κάμερα για να πάρουμε Ένα νέο πλάνο. Έτσι πρέπει να προγραμματίσουμε τή δράση ώστε να πέσει ξανά μέσα στήν εικόνα. Γι' αυτό πρέπει να χρησιμοποιήσουμε τό δεύτερο χτύπημα. Άφου «παίζει» με τό χέρι της, ή με τά δυό της χέρια, ό Ρασκόλνικωφ τής δίνει τό δεύτερο χτύπημα.

«Αν θέλετε να πάτε άμέσως στο γκρό-πλάν, δείτε μονάχα Ένα χέρι, να γεμίζει όλόκληρη τήν όθόνη. Άλλά καλύτερα τραβήξτε και τά δυό χέρια. Στήν άρχή μπαίνει στο πλάνο Ένα χέρι, μετά τό άλλο... Τότε τά χέρια χωρίζονται θγαίνοντας άπό τήν εικόνα, αλλά πριν θγοϋν έντελώς μπαίνει στήν εικόνα τό πρόσωπό της στήν ίδια διαγώνιο. Γεμίζει τό πλάνο σχεδόν έντελώς κι ύστερα ή γριά σωριάζεται στο πάτωμα —Έτσι πού τό σώμα της να μπει στήν εικόνα και μετά, καθώς πέφτει γίνεται μικρότερο. Αυτό δίνει μιὰ έξαιρετικά καθαρή σύνθεση του πλάνου. Δυό στοιχεία, τά χέρια, θγαίνουν άπό τό πλάνο —



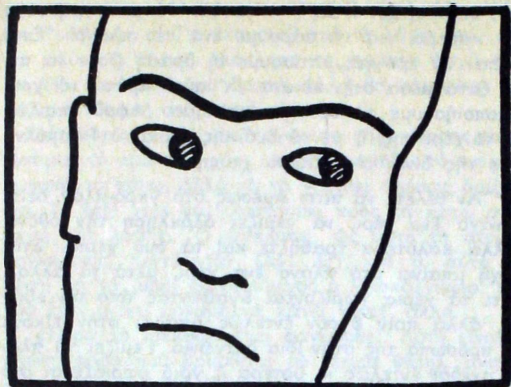
Σχήμα 27.

Ένα τό κεφάλι, μπαίνει (Σχ. 26). Καθώς τά χέρια άνοίγουν, θα είναι άκόμα καλύτερα να φανεϊ μεγάλο τό κεφάλι τής τοκογλύφας καθώς μπαίνει στο πλάνο.

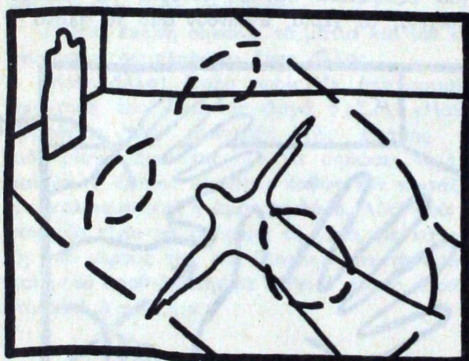
«Έτσι, ή γριά καθώς έρχεται μέσα στο πλάνο χτυπιέται για δεύτερη φορά. Πριν άπό τό δεύτερο χτύπημα, ό Ρασκόλνικωφ ήταν όρατός στο θάθος, άνάμεσα στα δυό χέρια τής τοκογλύφας πού γέμιζαν τό μπροστινό μέρος του πλάνου. Ύστερα, καθώς χτυπάει για δεύτερη φορά τό πρόσωπό του έρχεται σε πρώτο πλάνο. (Σχ. 27).

Για τό θουδό παίξιμο του ήθοποιού αυτή είναι μιὰ πολύ σημαντική σκηνή. Η μεγένθυση μάς δίνει τή δυνατότητα να δείξουμε τά πυρετικά, άστραφτερά μάτια του Ρασκόλνικωφ και τή θασανιστική άπελπισία πού άρχίζει να τόν κυριεύει. Μετά άπ' αυτό πηγαίνει πρός τά πίσω και φτάνει στο θάθος του πλάνου. Πιάση... Μέσα στο σχεδόν άδειο πλάνο έρχεται τό τεράστιο κεφάλι τής γυναίκας πού πεθαίνει και τό σώμα της πέφτει στο πάτωμα (Σχ. 28).

«Τώρα ό Ρασκόλνικωφ μπορεί να ψάξει για τά



Σχῆμα 28



Σχῆμα 29.

κλειδιά», προτείνει ἕνας σπουδαστής.

«Τὰ κλειδιά εἶναι στὴν τσέπη της, δὲν ἔχει ἀνάγκη νὰ τὰ ψάξει», διαφωνεῖ ἡ σπουδαστριά «Αννα. «Φυσικά», τὴν ὑποστηρίζει ὁ Σ.Μ. «Ὁ Ρασκόλνικωφ πηγαίνει στὴ γριά καὶ παίρνει τὰ κλειδιά ἀπὸ τὴν τσέπη της, μὰ πού ξέρει ἦδη πὼς εἶναι ἐκεῖ».

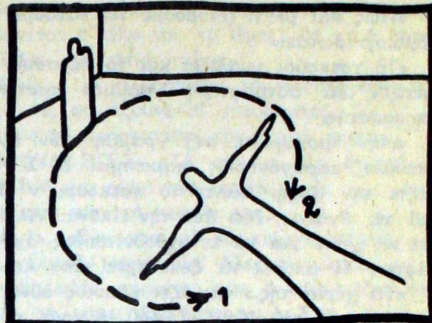
Μπαίνουν μπροστὰ δυὸ παραλλαγές γιὰ τὸ πλησίασμα τοῦ Ρασκόλνικωφ (Σχ. 29).

Γιὰ νὰ βρεθεῖ ἡ λύση αὐτοῦ τοῦ μέρους τῆς δράσης, ὁ Σ.Μ. σηκώνει δυὸ σπουδαστές καὶ τοὺς θάζει νὰ παίξουν τὸ πλησίασμα τοῦ Ρασκόλνικωφ, τὸ πάρισμο τῶν κλειδιῶν, τὴν ἐξοδὸ του...

Καὶ μ' ὄλο πού τὸ τέλος τοῦ μαθήματος μᾶς θρῖσκει ὄλους ἐξαντλημένους, ἀκόμα καὶ τὸν Σ.Μ., ἐκεῖνος συνεχίζει πεισματάρικα τὶς δοκιμές. Καθένας πού δὲ θὰ ἔξερε καλὰ τὸν Σ.Μ., θὰ νόμιζε ὅτι μολὶς ἀρχίζαμε τὴ δουλειά.

Συμφωνήθηκε ὁ Ρασκόλνικωφ νὰ πάει κατ' εὐθείαν στὸ σῶμα, χωρὶς καμμιά κίνησὴ γύρω γύρω. Γονατίζει, (ἀλλοιῶς δὲν θὰ μπορούσε νὰ φτάσει), καί, γιὰ νὰ μὴ λεκιάσει μὲ αἷμα, προσεχτικὰ υποθέτει τὸ θάρος του στὸ πάτωμα μὲ τὸ ἕνα χέρι, καὶ θγαρίζει τὰ κλειδιά μὲ τὸ ἄλλο (Σχ. 30).

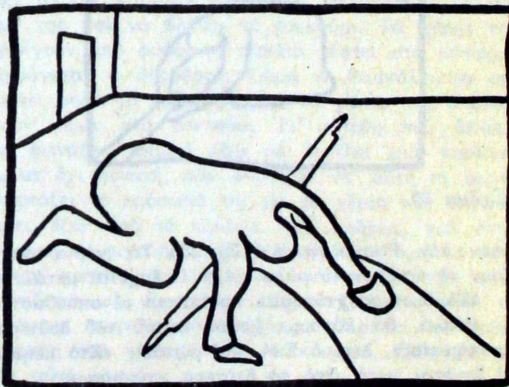
Μετὰ ἀπ' αὐτό, ὁ Ρασκόλνικωφ σηκώνεται, κἀνει ἕνα θῆμα, καὶ χάρη στὶς ἰδιότητες τοῦ 28άρη,



Σχῆμα 30.

μπαίνει σὲ γκρό πλάν. (Σχ. 31).

«Τώρα ὁ Ρασκόλνικωφ θρῖσκειται σὲ κατάσταση πανικόβλητης σύγχυσης», λέει ὁ Σ.Μ. «Ἔτσι δὲν πάει ἀμέσως στὸ ἄλλο δωμάτιο, τὴν κρεβατοκάμαρα, πού τὴν πόρτα της τὴ σημειώσαμε στὸ θάθος (Σχ. 32), ἀλλὰ πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση, πρὸς τὴν πόρτα πού ὁδηγεῖ ἔξω. Βγαίνει ἀπὸ τὸ πλάνο



Σχῆμα 31

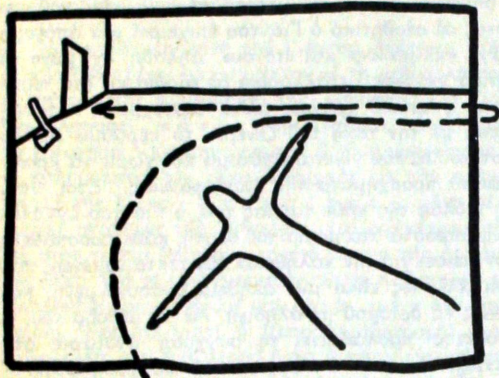
καὶ μετὰ ξαναμπαίνει καὶ πηγαίνει στὸ θάθος στὴν πόρτα τῆς κρεβατοκάμαρας. Ἄν γίνει ἔτσι, ἡ ἐξοδος τοῦ Ρασκόλνικωφ ἀπὸ τὸ πλάνο μᾶς δίνει τὸ μοτίβο τῶν ἀμφιβολιῶν καὶ τῶν δισταγμῶν του. Ἐκτός ἀπ' αὐτὸ ἡ ἐξοδὸς του μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δώσουμε μέσα στὸ ἔνα καὶ μοναδικὸ πλάνο μᾶς καὶ μιὰ νεκρὴ φύση. Νεκρὴ ἀπὸ πολλές ἀπόψεις...».

«Ἔιχε τὸ τσεκούρι στὰ χέρια του», λέει ἕνας ἄνας ἀπὸ τοὺς σπουδαστές. «Τὸ ἀκουμπάει κάτω ἢ τὸ παίρνει μαζί του;»

«Νὰ τί θὰ μπορούσατε νὰ κάνετε μὲ τὸ τσεκούρι», ἐξηγεῖ ὁ Σ.Μ. «Θυμηθεῖτε, ἔχουμε ἕνα σημεῖο ὅπου ὁ Ρασκόλνικωφ ἀποτραβιέται μετὰ τὸ δεύτερο χτύπημα. Ὑποχωρεῖ πρὸς τὸν πλαϊνὸ τοῖχο, ἐκεῖ πού θρῖσκειται ἡ πόρτα τῆς κρεβατοκάμαρας, ἀκουμπάει σφικτὰ στὸν τοῖχο καὶ κοιτάζει τὴν πεσμένη τοκογλύφα. Ἐκεῖ ἀφήνει τὸ τσεκούρι καὶ τὸ στήνει στὸν τοῖχο, ἀνάμεσα στὴν ἄκρη τοῦ πλάνου καὶ στὴν πόρτα».

Καθώς μιλάει ο Σ.Μ. σχεδιάζει το τσεκούρι στο πλάνο που ήταν ήδη σκιτσαρισμένο (Σχ. 33).

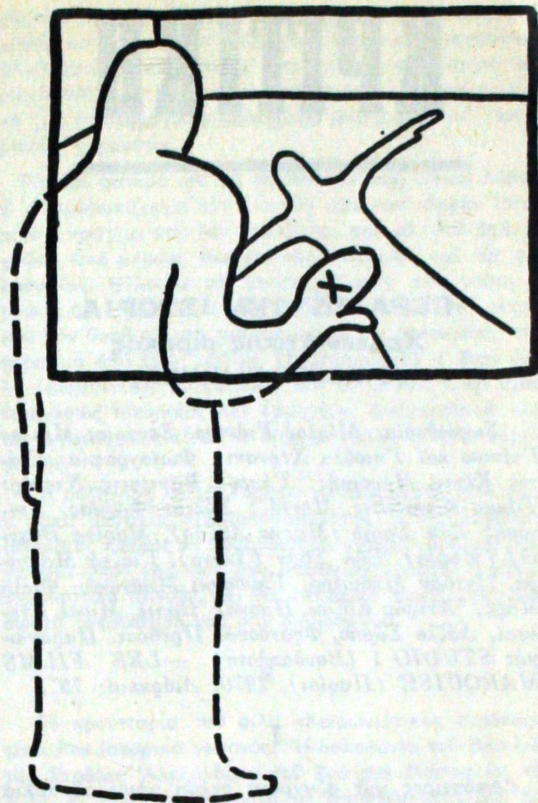
«Για το επόμενο μάθημα», λέει, θα ζητήσω απ' όλους σας ανεξαιρέτως να σκιτσάρετε τις θέσεις από τις οποίες περνάει ή σκηνή, άρχίζοντας από τη στιγμή που ύψώνεται το τσεκούρι. Δεν σας ζητώ καλλιτεχνικές άπεικονίσεις. Άλλά το σχέδιο ή το σκίτσο που θα κάνετε θα πρέπει όπωσδήποτε να δεί-



Σχήμα 33.

χνει με σαφήνεια, ως πούμε, που θα είναι τα χέρια του Ρασκόλνικωφ όταν ή τοκογλύφα γυρίζει το κεφάλι και τους ώμους της σε πρώτο πλάνο. Είναι σημαντικό να καθοριστούν αυτά τα πράγματα, κι αν μπορείτε να τα φανταστείτε, αυτό σημαίνει πως μπορείτε να τ' άπεικονίσετε».

«Βλέποντας την ουσία της άσκησης μας», άνακεφαλαιώνει ο Σ.Μ., «μου φαίνεται πως ή έγνοια που κατάρωγε πολλούς από σας, ότι το να σκηνοθετήσουμε τα πάντα σ' ένα και μόνο πλάνο θα ήταν πληκτικό και όχι ένδιαφέρον, άποδείχτηκε άθάσιμη. Έκτός άπ' αυτό, πειστήκατε ότι για τόν κινηματογραφικό προγραμματισμό, με κίνηση προσώπων άπό το μπροστινό μέρος στο θάθος, κι άπό τη μέση μπροστά, χρειάζεται και κάτι άλλο, έκτός άπό το μοντάζ. Θα μπορούσατε να τó ονομάσετε «κρυφó μοντάζ». Παραδείγματος χάρη, αν κόθατε τó φιλμ πριν άπό τήν πώση τής τοκογλύφας και παρεμβάλατε έδω τó πρόσωπό της, τραθηγμένο χωριστά άπό μία κάπως διαφορετική όπτική γωνία, άμέσως θα είχατε μία σαφή ένδειξη δομής μοντάζ. Όμως στη δουλειά μας, καταφέραμε να καθορίσουμε όλες τις σημαντικές και κριτικές στιγμές σε αντίστοιχα γκρό-πλάν, χωρίς ν' αλλάξουμε τή θέση τής μηχανής. Δίνοντας έμφαση στα άπαραίτητα σημεία, καταφέραμε άκόμα και να θάλουμε τó κεφάλι τής τοκογλύφας να γεμίζει όλόκληρη τήν όθόνη, πριν πέσει. Κι αυτό δέν τó κάναμε άπλωσ και μόνο άπό φόβο μήπως μείνουμε πολύ στο μακρινό πλάνο. Με τόν ίδιο τρόπο περίλάθαμε στην άσκηση μας λεπτομέρειες που θα μπορούσαν έξ ίσου να ξεχωρίσουν σε μία παρουσίαση φτιαγμένη με μοντάζ. Παραδείγματος χάρη, ή άλλαγή άπό τó ένα χέρι στο άλλο τής λαθής του τσεκουριού, είναι ένα τυπικό



Σχήμα 32.

γκρό-πλάν. Έμεις δέν τó κάναμε με γκρό-πλάν μόνο γιατί αυτό θα ήταν έξω άπό τις προθέσεις μας. Άλλά χάρη σ' αυτές τις προθέσεις, έσεις, έλπίζω να καταλάβετε πως γίνεται ή μετάβαση άπό έναν προγραμματισμό «σκηνοθεσίας» στη σκηνή, σε μία σκηνοθεσία στο πλάνο, λαμβάνοντας ύπ' όψη τήν κάθετη όθόνη. Πειστήκατε ότι ή σκηνοθεσία περιλαμβάνει μέσα της όλα τα στοιχεία τής διαίρεσης σε πλάνα με τó μοντάζ. Γιατó, όπως στη διάρκεια τής δράσης, έρχεται μία στιγμή που ή σκηνοθεσία περνάει στην ήθοποιία με χειρονομία και μιμική, έτσι ή ροή τής δράσης μπορεί να κάνει άναγκαία μία σκηνοθεσία όπου έχει κανείς να κάνει με μεσαία και κοντινά πλάνα. Τέλος, σας έγινε μία στοιχειώδης έπίδειξη τών σχετικών δεσμών άνάμεσα στο μεμονωμένο πλάνο και στο ντεκουπάζ σε πλάνα όπου στα κατάλληλα σημεία τó πλάνο χωρίζεται, «σπάζει» σε μία σειρά πλάνων του μοντάζ.

«Για τόν καθορισμό τών ίδιοτυπιών που παρουσιάζει ή κινηματογραφική σκηνοθεσία», τελειώνει ο Σ.Μ., «θα ήθελα να καθιερώσω έναν ειδικό όρο, άνυπαρκτο ως τώρα στην κινηματογραφική πρακτική. Άν σκηνοθεσία σημαίνει σκηνοθεσία σε μία σκηνή, τακτοποίηση μιας σκηνής, τότε τή σκηνοθεσία ένός πλάνου ως τή λέμε στο έξής «πλάνο-θεσία».

Μετάφραση: Άγγέλα Άρτέμη

ΚΡΙΤΙΚΗ

ΠΕΡΑ ΑΠ' ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ Χειμωνιάτικος σιρόκος (SIROCCO D' HIVER)

Σκηνοθεσία: Μίκλος Γιάντσο. Σενάριο: Μίκλος Γιάντσο και Γκιούλα Χέροντι. Φωτογραφία: Γιάνος Κέντε. Μουσική: Τάμερ Βάγιτους. Ντεκόρ: Τάμας Μπάνοβιτς. Μοντάζ: Ζόλιαν Φάρκας. Διανομή: Ζάν Σαριέ (Μάρο Λαζάρ), Μαρίνα Βλαντ (Μαρία), Έβα Σβάν (Ίλινα), Γιόζεφ Μάνταρα, Ίσταν Μπούιτορ, Γκρόργκι Μπάνφφου, Φίλιπ Μάος, Αντρεας Κόζακ, Πασκάλ Όμπιέ, Μισέλ Νελααί, Δάζλο Σάμπο, Φρανσουάζ Πρεβόστ. Παραγωγή: STUDIO 1 (Βουδαπέστη) — LES FILMS MARQUISE (Παρίσι), 1970. Διάρκεια: 79'.

1

«Απόπειρες για σύγχρονη σκέψη πάνω σε παλιά προβλήματα», χαρακτηρίζει ο ίδιος ο Γιάντσο τις ταινίες του. Όσοσο θα βρισκόταν κοντύτερα στη μονοθεματική προβληματική του αν έλεγε: πάνω σ' ένα παλιό πρόβλημα, πολύ άπλο και πολύ κοινό: Το πρόβλημα της εξουσίας και της σχέσης θύτη/κράτους-θύματος/ατόμου. Πάντως, δεν έχει και τόσο σημασία η θεματική καθεαυτή του Γιάντσο, όσο η «σύγχρονη σκέψη» πάνω σ' αυτή τη θεματική, όπως διαμορφώνεται στα φιλμ του από ένα «σχόλιο» όπτικο.

Στις ταινίες του Γιάντσο, το ιστορικά καθορισμένο θέμα τίθεται, κατά κανόνα, πριν απ' το ζενερίκ, ώστε ν' αποκοπεί έντελως απ' το κυρίως φιλμ. Με τον τρόπο αυτό, το αδιάφυστο (με τη χρήση ντοκουμέντων) ιστορικό γεγονός βγαίνει στο «περιθώριο» της ταινίας χωρίς, ωστόσο, ν' αποτελεί την έκτος δραματουργικού άξονα εισαγωγή της — όπως γίνεται συνήθως όταν προηγείται του ζενερίκ ένα σύντομο προλόγιο, είτε καθαρά ενημερωτικό είτε ένδειχτικό του στυλ ή του κλίματος του κορμού της ταινίας. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, ή πριν απ' το ζενερίκ εισαγωγή παίζει, κατά κάποιον τρόπο, τον ίδιο ρόλο με το «κλειδί» που σημειώνεται στην αρχή της παρτιτούρας ενός μουσικού κομματιού, ή με την εισαγωγή μιάς όπερας, όπου η ιδέα του λιμπρέτου (γλωσσικός κώδικας) τίθεται κατ' αρχήν με δρους του μουσικού κώδικα, ώστε να δημιουργεί το αναγκαίο για την εκκόλαψη των ιδεών στη νόηση του θεατή/άκροατή συναισθηματικό κλίμα.

Οι συγκεκριμένες ιστορικές αναφορές στα φιλμ του Γιάντσο λειτουργούν έντελως διαφορετικά, και έν πάση περιπτώσει όχι σαν εισαγωγή στο κυρίως φιλμ: Δεν προτοιμάζουν το θεατή ούτε έννοιολογικά ούτε συναισθηματικά, δηλαδή δεν είναι προσδεμένες στην αρχή του δραματουργικού άξονα. Με δρους της σημειολογίας, ή σύζευξή τους με το κυρίως φιλμ δεν είναι «συνταγματική», αλλά «παραδειγματική», πράγμα που σημαίνει ότι με την μετατροπή του ιστορικού γεγονότος σε αισθητικό ο Γιάντσο επιχειρεί μιά απότομη άλλαγή «κλίματος» και «τόνου». Δηλαδή, όχι μόνο το ιστορικό γεγονός μεταλλάσσει σε αισθητικό στα πλαίσια του φιλικού χρόνου, αλλά ταυτόχρονα καταδεικνύεται, με την τομή του ζενερίκ το πέρασμα απ' το ένα στ' άλλο, που γίνεται απότομα και χωρίς να κρατούνται τὰ προσηγήματα της αλληθοφάνειας. Έτσι, στην αρχή κιόλας της κάθε ταινίας του, ο Γιάντσο έγκαταλείπει, μπροστά στα μάτια του θεατή, κάθε προσπάθεια να τον πείσει για την «άληθεια» των τεκταινομένων, που έτσι κι αλλιώς είναι μιά άληθεια άνασυνθεμένη, και συνεπώς έξ όρισμού μη-άληθινή. Με τη μέθοδό του, ο σκηνοθέτης προλαβαίνει τη σύγχυση ανάμεσα στο «πραγματικό» και το «φανταστικό»-σύγχυση στην όποία μās συνήθισε ή παραδοσιακή δραματουργία, μ' αποτέλεσμα να μην είμαστε σε θέση, π.χ., να ξεχωρίσουμε τον χαρακτήρα που ύποδύεται κάποιος ήθοποιός απ' τον ίδιο τον ήθοποιό, ή το πρωτογενές ύλικό του σεναρίου (όταν ύπάρχει) απ' το ίδιο το σενάριο, νοούμενο σαν θελημένη κατασκευή, σαν επέμβαση κάποιου ανθρώπου πάνω στο γεγονός, σαν μορφοποίηση του άμορφου γεγονότος. Άλλωστε, για τον Γιάντσο, ή 'Ιστορία δεν είναι ένα απόθεμα γεγονότων απ' τὰ όποία θά μπορούσε να άντλήσει το δραματουργικό ύλικό του ο σεναριογράφος, όπως π.χ. στις άμερικάνικες πολεμικές ταινίες της περιόδου 1940-50 ή στο γουέστερν (τό όποιο, όστόσο, επιχειρεί μιά στοιχειώδη θελημένη άπομάκρυνση απ' το άρχικό ιστορικό γεγονός, χωρίς και να το ξεπερνάει) αλλά μιά άφορμή για σκέψη πάνω στο ιστορικό γεγονός. Οι ταινίες του Γιάντσο είναι τό αποτέλεσμα αυτού του στοχασμού πάνω στην 'Ιστορία, και όχι ή 'Ιστορία φιλμαρισμένη.

Αυτό ύποθέτουμε πως έννοει ό Γιάντσο μιλώντας για «σύγχρονη σκέψη πάνω σε παλιά προβλήματα». Με τον τρόπο αυτό ή 'Ιστορία, αισθητικά «μεταγλωτισμένη», χάνει τό νόημα της σαν έπιστήμη που μελετάει την παρωχημένη ανθρώπινη δραστηριότητα και γίνεται, με την αισθητική της μετάπλαση, έργαλειό για την ένσυνείδητη επέμβαση στο ιστορικό γίνεσθαι, ή πιό άπλά, στην 'Ιστορία που άκόμα δεν τ ε λ έ σ τ η κ ε και ή όποια θά μπορούσε, στη γενική κατευθυντήρια γραμμή της να προκαθοριστεί απ' την ανθρώπινη συνείδηση, πριν απ' την τέλεσή της. Έτσι, αυτό που ό Ιδεαλιστές ιστορικοί όνομάζουν «ιστορικό σχέδιο», έννοώντας μ' αυτό την χειρκελιανή πραγμάτωση της 'Ιδέας ή τη θεϊκή βούληση, γίνεται σχέδιο στην κυριολεξία, δηλαδή ένσυνείδητη έκλογη ή τουλάχιστον ένσυνείδητη προσπάθεια πραγμάτωσης αυτής της έκλογής. Τό άριστοτελικό «πρώτον κινούν άτιον» παύει νάχει νόημα σαν κινητήρας της 'Ιστορίας και καταμε-

ρίζεται σαν «ένεργοιοιόν αίτιο» στις ανθρώπινες συνειδήσεις που δρούν έλλογα, και συνεπώς διαφοροποιούν κατ' έκλογήν την υπό τέλεση 'Ιστορία. 'Η τέχνη, στο σύνολό της, πρέπει να αντιμετωπίζεται σαν μιά απ' τις πολλές μορφές επέμβασης στο Ιστορικό γίνεσθαι. 'Ο Γιάντσο τή δική του επέμβαση τήν έπιχειρεί απ' εύθείας στο χώρο τής 'Ιστορίας-νοούμενης έδω σαν επιστήμης. 'Αλλά ή επέμβασή του δέν είναι όμοια μ' αυτή του επιστήμονα.

'Η τοποθέτητη αυτή του Γιάντσο άπέναντι στην 'Ιστορία δέν πρέπει να συγχέεται με τή μεθοδολογία των μελετητών τής φιλοσοφίας τής 'Ιστορίας: 'Ο Γιάντσο δέν φιλοσοφεί π ά ν ο τήν 'Ιστορία, προσπαθώντας να έρευνησει τούς μηχανισμούς ή τούς νόμους της, διότι απλούστατα δέν είναι Ιστορικός με τήν τρέχουσα έννοια τής λέξης. Σ τ ο χ ά ζ ε τ α ι μόνο σέ όρισμένους σταθερές τής 'Ιστορίας, και συγκεκριμένα πάνω στον τρόπο έπενέργειας στο άτομο τής οργανωμένης βίας: Για τόν Οδύγγο σκηνοθέτη, ή 'Ιστορία πραγματώνεται έρήμην αλλά και δ ι ά μ έ σ ο υ του άτόμου. 'Ερήμην γιατί ή 'Ιστορία άδιαφορεί για τήν ψυχολογία, και διά μέσου διότι ή πραγματώσή της είναι κοινωνικό φαινόμενο. "Αν ό μελετητής τής 'Ιστορίας τοποθετηθεί απ' τή μεριά τής ψυχολογίας, σίγουρα έχει να αντιμετωπίσει μιά παράξενη αντίφαση - όμοια άκριβώς μ' αυτήν που αντιμετωπίζει και τó άτομο όταν τοποθετείται άπέναντι σ' ένα Ιστορικό γεγονός που τó υπερβαίνει. Αυτή άκριβώς ή «υπερβατικότητα» του Ιστορικού γεγονότος, κοίταγμένου απ' τή σκοπιά του άτόμου, κάνει τó άτομο να μοιάζει με τó πιό εύτελές πιόνι (τό «στρατιώτη») τής Ιστορικής σκακιέρας: Τó «μύτ» πετυχαίνεται όταν έχουν θυσιαστεί ήδη όι περισσότεροι στρατιώτες, δηλαδή όταν ό άγώνας έκπέσει σέ μιά μονομαχία ανάμεσα στους «βασιλιάδες».

'Η Ιστορική σκακιέρα του Γιάντσο έχει μόνο «στρατιώτες» και «άξιωματικούς» - ποτέ «βασιλιάδες» και «βασιλισσες». 'Η Ιστορική του έρευνα σταματάει σέ μιά απ' τις πρώτες φάσεις τής ανάπτυξης του Ιστορικού γεγονότος, χωρίς ποτέ να τó ολοκληρώνει. Αυτό άκριβώς τόν ξεχωρίζει απ' τόν επιστήμονα Ιστορικό, που όφείλει να προσέξει τις κινήσεις όλων των πιονιών τής σκακιέρας. Όι «βασιλιάδες» του Γιάντσο κινούνται πάντα στο περιθώριο του φίλμ (πριν απ' τó ζενερικ), και άποσύρονται άπτότομα μόλις άρχισι τó παιχνίδι (τό φίλμ). 'Απ' τή στιγμή που τó Ιστορικό γεγονός ένεργήσει σαν έναυσμα, ό Γιάντσο έγκαταλείπει τήν 'Ιστορία και περνάει ι ά π ό τ ο μ α (χωρίς καμιά προσπάθεια δικαιολόγησης του φιλικού μύθου με μιά άυστηρή Ιστορική τεκμηρίωση) στη φιλίον (φτιαχτή Ιστορία) ή όποια ώστόσο έχει ήδη φορτισθεί απ' τó Ιστορικό γεγονός στο όποιο αναφέρεται, και τó όποιο, φυσικά, δέν είναι φτιαχτό.

'Η άρχική ώθηση που πήρε ή ταινία απ' τήν 'Ιστορία, κάνει τήν Ιστορία τής ταινίας να κινείται αυτόδύναμα - χωρίς μιά συνεχή Ιστορική ύποστήλωση, όπως στα Ιστορικά φίλμ. 'Ο «κινητήρας» του φίλμ είναι τάξης αισθητικής και όχι Ιστορικής. Δηλαδή, ή «μετα-

σήμεση» είναι ριζική και ολοκληρωτική: 'Ο φιλικός μύθος κρατάει τά «σημεία» του Ιστορικού γεγονότος αλλά αυτά φορτίζονται μ' ένα έντελώς καινούργιο περιεχόμενο, που είναι αυτό που επιβάλλει ή ύποκειμενική (μη έπιστημονική) δράση του αντικειμενικού (Ιστορικού) γεγονότος.

'Γίνεται φανερό απ' τά παραπάνω πώς θάταν λάθος ν' αντιμετωπίζουμε τόν Γιάντσο σαν κατ' άρχην Ιστορικό - πράγμα που δέν άποκλείει, φυσικά, μιά βαθειά γνώση άπό μέρους του και τής 'Ιστορίας και τής φιλοσοφίας. 'Θέλουμε να τονίσουμε μόνο πώς τούτη ή γνώση δέν χρησιμεύει στο σκηνοθέτη παρά στο μέτρο που τόν βοηθάει στη μετασήμεση τής 'Ιστορίας, στο πέραςμα άπό έναν κώδικα (έπιστημονικό) σ' έναν άλλο (αίσθητικό). Τό γεγονός πώς ό Γιάντσο είναι ένας θαυμάσιος Ιστορικός δέν έρμηνεύει άναγκαστικά και τó γεγονός πώς είναι κι ένας μεγάλος κινηματογραφιστής.

'Η συζήτηση λοιπόν, πρέπει να περιοριστεί στο γιατί είναι μεγάλος κινηματογραφιστής κι όχι μεγάλος Ιστορικός - έκτός κι αν πρόκειται για μιά κριτική βιογραφία (που έδω δέν μäs άπασχολεί) όποτε ή προϊστορία των ταινιών του θά ένδιέφερε άμεσα για μιά σωστή τοποθέτησή του σαν δημιουργού.

2

'Η προϊστορία του φίλμ «Χειμωνιάτικος σιρόκος» είναι ένα Ιστορικό γεγονός: 'Η δολοφονία του βασιλιά τής Σερβίας 'Αλεξάνδρου του 2ου στη Μασσαλία, τó 1934. Σ' αυτό αναφέρονται τά άποσπάσματα απ' τά έπικαιρα, που τοποθετούνται πριν απ' τó ζενερικ.

Τό κυρίως φίλμ μοιάζει σαν ένα τεράστιο φλάς-μπάκ μιάς Ιστορικής ταινίας που δέν γ υ ρ ι σ τ η κ ε , με θέμα τή δολοφονία του παραπάνω βασιλιά. (Σ' ένα Ιστορικό φίλμ, ό «Χειμωνιάτικος σιρόκος» θά μπορούσε να πάρει θεματικά τή θέση μιάς προεισαγωγικής σεκάνς).

'Ο Γιάντσο, όπως και στις προηγούμενες ταινίες του άντιστρέφει και πάλι τούς Ιστορικούς δρους, κάνοντας τó αίτιατό αίτιο, ή μάλλον άπωθώντας τó αίτιο σαν εύκολονόητο ή πάρα πολύ γνωστό απ' τήν 'Ιστορία, στο περιθώριο τής ταινίας. "Έτσι, σαν αίτιο τής δολοφονίας του βασιλιά δέν προβάλλεται «ή καταστροφική μανία» των άναρχικών Ουστάτσι αλλά ό βιος ό β α σ ι λ ι ά ς , κι αυτό δέν πρέπει να θεωρηθεί σαν παραδοξολογία: 'Ο βασιλιάς, με τήν ιδιότητά του και μόνο, κουβαλάει τó σπέρμα τής καταστροφής του κάτω απ' τó στέμμα του (Αυτή ή άποψη μäs παραπέμπει αυτόματα στον πανάρχαιο άρχετυπικό μύθο του β α σ ι λ ι ά που π ρ έ π ε ι ν ά π ε θ ά ν ε ι για τήν προκοπή των ύπηκόων του). Μ' αυτή τή θέση, τή δανεισμένη απ' τήν έθνολογία, ό Γιάντσο ξεφλάει τούς λογαριασμούς του με τήν 'Ιστορία, και άντιστρέφοντας τή λογική σειρά των Ιστορικών γεγονότων παραμένει στο αίτιο (προετοιμασία τής δολοφονίας) αντιμετωπίζοντάς το σαν αίτιατό (συνέπεια ένός Ιστορικού γεγονότος που δέν τ ε λ έ σ τ η κ ε ά κ ό μ α). Μ' άλλα λόγια, έπιχειρεί να μελετήσει

τις συνέπειες που έχει η ύπαρξη ενός βασιλιά που πρέπει να πεθάνει πάνω στη συμπεριφορά μερικῶν ὑπηκόων του που προσπαθοῦν νὰ τὸν βοηθήσουν στὸ νὰ πεθάνει γρηγορότερα, γιὰ νὰ ἐκπληρωθεῖ ἡ παλιά ἀθετημένη ὑπόσχεση τῆς «προστασίας τῶν ὑπηκόων». Τὸ ὅτι ὑπάρχει ἕνας βασιλιάς που ἀρνείται νὰ παίξει σωστά τὸ ρόλο του (δηλαδὴ νὰ αυτοκτονήσει γιὰ νὰ προστατέψει τοὺς ὑπηκόους του, ἀφοῦ αὐτὸς εἶναι ὁ «δεδηλωμένος» ρόλος του) ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα τὴ συγκρότηση τῆς ἀναρχικῆς ομάδας τῶν Οὐστάται. Ὁ προσδοκώμενος θάνατος τοῦ βασιλιά εἶναι ἡ ἀτία τῆς δράσης τῶν ἀναρχικῶν — ἐνῶ γιὰ τὸν ἱστορικό, πού ἀναγκαστικά παραμένει προσκολλημένος στὴν ἐπισημονικὴ δεοντολογία, ὁ θάνατος τοῦ βασιλιά εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα τῆς δράσης τῶν ἀναρχικῶν. Εἶναι φανερό πὼς μιὰ τέτοια συλλογιστικὴ δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴν ἐπισημονικὴ μεθοδολογία τοῦ ἐπιστήμονα ἱστορικοῦ. Ἐξίσου φανερό εἶναι πὼς ἡ ἴδια συλλογιστικὴ θρῖσκει τὴν πλήρη τῆς δικαίωση στὸ χῶρο τῆς φιλοσοφίας ἢ τῆς ποίησης.

Αὐτὸ εἶναι τὸ γενικό-θεωρητικό πλαίσιο τῆς προβληματικῆς τοῦ Γιάντσο, πού ξεκινώντας ἀπ' τὴν ἱστορία τὸν ὑπερβαίνει μὲ τὴν ἀισθητικὴ. Ὡστόσο, μέσα σὲ τοῦτο τὸ πλαίσιο, ὁ φιλικὸς μῦθος (ἡ ἱστορία πού ἡ ταινία διηγείται) δημιουργεῖ μιὰ δευτέρη σειρά μερικότερων προβλημάτων, παράγωγων τῆς φιλοσοφικῆς τοποθέτησης τοῦ σκηνοθέτη καὶ παράλληλων πρὸς τὸ ἀρχικὸ ἱστορικὸ γεγονός. Ὡστόσο, αὐτὴ τὴ φορά, τὰ προβλήματα μπαίνουν ἀπ' τὴν ἴδια τὴ λειτουργία τοῦ φιλικοῦ μῦθου ὁ ὁποῖος, ἀφοῦ δέχθηκε μιὰ ἀρχικὴ ὄθηση ἀπ' τὴν ἱστορία, λειτουργεῖ λίγο ὡς πάλιν αὐτόνομα.

Δραματοουργικά, τὸ σενάριο δομεῖται μὲ θάση τὸ ἐρώτημα: Τί εἶναι ὁ «ἀναρχικός» καὶ ἀπὸ ποιά γνωρίσματα γίνεται φανερὴ ἡ συμπεριφορά του; (Μὲ τὴν εὐκαιρία πρέπει νὰ τονισθεῖ ἐδῶ ὅτι μερίδα τῆς κριτικῆς ἀντιμέτωπος τὸ φιλικὸ μῦθο σὰν μορφή ἢ πρόσχημα διαμαρτυρίας τοῦ Γιάντσο στὸν καταπιεστικὸ μηχανισμό τοῦ Κόμματος, καὶ τὸν Μάρκο Λαζάρ - Ζάκ Σαριε σὰν τυπικὸ θῦμα αὐτοῦ τοῦ μηχανισμοῦ. Νομίζουμε πὼς μιὰ τόσο εὐκόλη ἐρμηνεία καθίσταται διαθέσιμη ἀπ' τὴν ἴδια τὴν ὄργανωση τοῦ φιλικοῦ μῦθου, ὅπως θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια).

Ὁ Γιάντσο δὲν ἐπιχειρεῖ μιὰ συναισθηματικὴ δικαίωση τοῦ Λαζάρ, διότι ἀπλούστατα δὲν τὸν ἀντιμεταπίζει σὰν μάρτυρα, θῦμα ἢ ἥρωα. Ὅπως ὁ βασιλιάς, ἔτσι κι αὐτὸς «πρέπει νὰ πεθάνει» γιὰ τὸ λόγο πὼς (ὅπως ὁ βασιλιάς) οἰκειοποιήθηκε τὴν ἐκχωρημένη ἐξουσία, παραγνωρίζοντας τὴν ἀρχικὴ ἐντολή: Δὲν νοιάζεται πιά γιὰ τὴν προκοπὴ τῆς ομάδας, ἀλλὰ γιὰ τὴ σωστὴ θέωση τῆς ἰδεολογίας τῆς ομάδας σὲ ἀτομικὸ ἐπίπεδο. Ὁ Μάρκο Λαζάρ, στὴν ἀρχὴ κιόλας τῆς ταινίας, ἐμφανίζεται σὰν ἕνα τέλειο μορφὸτυπο τοῦ ἰδανικοῦ ἀναρχικοῦ, ὅπως αὐτὸ καθορίστηκε κατ' ἀρχὴν ἀπ' τὸν Προυντόν.

Ὁ Προυντόν καὶ οἱ πνευματικοὶ του ἐπίγονοι (κυρίως ὁ Μπακούνιν καὶ ὁ Κροπότκιν) προσπάθησαν μάταια νὰ συμβιβάσουν τὰ ἀσυμβίβαστα: τὸν ἄκρα-

τὸ ἀτομικισμό μὲ τὴν κοινωνικοποίηση τῶν μέσων παραγωγῆς. Σύμφωνα μὲ τὸν Κροπότκιν, ὁ καθένας πρέπει νὰ κυβερνεῖται ἀπ' τὴν ἴδια του τὴ βούληση. Τὸ νομικὸ πλέγμα δὲν εἶναι ἀπλὰ ἡ ἔκφραση τῆς βούλησης τῆς κυριαρχούσας τάξης ἀλλὰ θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ἡ συνισταμένη ἐλεύθερων ἀτομικῶν βουλήσεων, ἐλεύθερα δρώντων ἀτόμων. Ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴς ἀτομικὲς βουλήσεις ὑπερπηδᾶται ὄχι μὲ τὸν νομικὸ καταναγκασμὸ ἀλλὰ μὲ τὴν ἐγγενῆ στὸν ἄνθρωπο καλωσύνη καὶ τὴ σύμφυτη σ' αὐτὴν ἀλληλεγγύη, ἢ ὅποια πάλι, στὸ ἐπίπεδο τῆς κρατικῆς ὀργανώσεως πρέπει νὰ ἐκφράζεται μὲ τὸ σύστημα τῆς ὁμοσπονδιοποίησης. Τέτοιες ὀργανωτικὲς μέθοδοι ξεκινοῦν ἀπ' τὴν «διαλεκτικὴ» τοῦ Προυντόν: Ἡ Κοινότητα τῶν Ἐλευθέρων Ἀτόμων ἀποτελεῖ τὴ θέση, ἡ ἰδιοκτησία τῆς ἀντίθεσης καὶ ἡ βουλησιαρχικὰ καθορισμένη ἀταξικὴ κοινωνία τὴ σύνθεση. Στὴν παραπάνω πρόταση, εἶναι ὀλοφάνερο καὶ τὸ συλλογιστικὸ λάθος καὶ ὁ ἰδεαλισμὸς τοῦ Προυντόν: Ἡ ἰδιοκτησία εἶναι αὐτὴ πού δημιούργησε τὸ «ἐλεύθερο ἄτομο» καὶ ὄχι ἀντίστροφα, ὅπως φαίνεται νὰ ἰσχυρίζεται ὁ Προυντόν. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ κοινωνικοποίηση τῶν μέσων παραγωγῆς (συλλογικὴ ἰδιοκτησία) ἀποτελεῖ προϋπόθεση τῆς ἀτομικῆς ἐλευθερίας, καὶ δὲν εἶναι παράγωγο τῆς. Βλέπουμε λοιπὸν πὼς ὁ ἀτομικισμὸς —κοινὴ συνιστώσα καὶ στὸν ἀναρχισμό καὶ στὸν ἀστισμό— ἔχει τὶς ρίζες του στὴν ἰδιοποίηση τοῦ κοινωνικοῦ προϊόντος μιᾶς δουλειᾶς πού ἀναγκαστικά εἶναι συλλογικὴ. Ἡ ἀταξικὴ κοινωνία τοῦ Προυντόν, ἀποτελούμενη ἀπὸ ἄτομα θεληματικὰ παραιτημένα ἀπ' τὴν ἰδιοκτησία, ἢ περιστασιακοὺς ἰδιοκτῆτες πού θὰ μπορούσαν, ἀρκεῖ νὰ τὸ ἤθελαν, νὰ παραιτηθοῦν ἀνὰ πάσα στιγμή ἀπ' τὰ δικαιώματά τους, δὲν εἶναι παρά μιὰ εὐχή. Ἡ ἰδιοκτησία εἶναι κοινωνικὸ φαινόμενο καὶ καθόλου ψυχολογικὸ ὅπως ἀφήνει νὰ διαφανεῖ ὁ Προυντόν.

Ὁ Μάρκο Λαζάρ τῆς ταινίας πιστεῖται φανατικὰ στὴ δυνατότητα ἀλλαγῆς τῶν πραγμάτων μέσα ἀπὸ «τὸ ζῆν κατὰ τὰς γραφάς». Ἄλλωστε, εἶναι ὁ μόνος στὴν ομάδα του πού σ' ἀλήθεια ζεῖ σύμφωνα μὲ τὰ δόγματα τοῦ δασκάλου του. (Ἡ παράθεση τσιτάτων ἀπ' τὸ ἔργο τοῦ Προυντόν δὲν εἶναι τυχαία. Ἐπίσης δὲν εἶναι τυχαία ἡ φροντίδα του γιὰ τὰ παιδιά, πού προσπαθεῖ νὰ τὰ «μυήσει» στὶς ἀπόψεις του γιὰ τὴν ἀταξικὴ κοινωνία, μεταθέτοντας ἔτσι τὸ πρόβλημα, κατὰ τὰ ἀναρχικά-θεωρητικά πρότυπα, στὴ σφαῖρα τῆς συνείδησης). Ὁ Λαζάρ κάνοντας ἕνα τεράστιο ἄλλα μὲσα στὴν ἱστορία, δηλαδὴ ἀγνοώντας τὶς παρούσες, συγκεκριμένες ἱστορικὲς συνθήκες, ἐφάρμοσε γιὰ τὸν ἑ α υ τ ὸ τ ο υ μ ὀ ν ο τὰ δόγματα τῆς ἀταξικῆς κοινωνίας, πράγμα πού σὲ τελικὴ ἀνάληψη σημαίνει ὅτι οἰκειοποιήθηκε, γιὰ προσωπικὸ του λογαριασμό, μιὰ θεωρία πού, ἂν μὴ τὸ ἄλλο, προϋποθέτει τὴν ἴδια συμπεριφορά ἀπ' τοὺς πάντες πού τὴν πιστεύουν. Ἀπὸ ἄλλο δρόμο καὶ μὲ διαφορετικὰ προσήματα κατάληξε καὶ πάλι στὴν ἀτομικὴ ἰδιοκτησία, μπαίνοντας στὸ ἀστικὸ σύστημα ἀπ' τὴν πίσω πόρτα του. Στὰ μάτια τῶν συντρόφων του, μιὰ τέτοια συμπεριφορά σημαίνει πεντακάθαρα προδοσία, ἔστω κι ἂν αὐτὴ ἢ προδοσία εἶναι συνέπεια ἑνὸς υπερβάλλοντος



ζηλου για τὰ ἀναρχικά - θεωρητικά δόγματα. Παράλληλα, ἡ χρεωκοπία του δηλώνει καὶ τὸ ἔωλο τῆς προσπάθειας γιὰ μιὰ ἀπόλυτα συνεπῆ πρὸς τὴ θεωρία πράξη, μέσα σ' ἕνα κοινωνικὸ σύστημα πού ἀποκλείει τούτη τὴ συνέπεια, διότι ἀπλούστατα αὐτὸ δὲν καθορίστηκε μὲ θάση κάποια ἰδεολογικὰ μοντέλα.

Ἡ συνείδηση τοῦ «τέλειου ἀναρχικοῦ» Λαζάρ προσδιορίζεται ἀπ' τὰ παρακάτω ἑτερόκλητα καὶ ἀντιφατικὰ στοιχεῖα, πού ἀκριβῶς γιὰ εἶναι ἀντιφατικά, ἑτερόκλητα καὶ ἐνστικτώδη δημιουργοῦν τὸ μοντέλο τοῦ τέλειου ἀναρχικοῦ: 1) Εἶναι ἐκ πεποιθήσεως καθολικός. (Ὁ Γιάντσο φροντίζει νὰ τὸν θάλει νὰ κάνει τὸ σταυρὸ του μὲ τὸν εἰσάγει στὴ δράση). 2) Εἶναι φανατικὸς ἐθνικιστὴς (ἐμφανίζεται σὰν τὸ σύμβολο τῶν αὐτονομιστῶν Κροατῶν). 3) Εἶναι παθολογικὰ ἐγωιστὴς. (Μεταξὺ ἄλλων, ἐνδυματολογικῶν κυρίως σημαινόντων, ὁ ἐγωισμὸς του ὑπερτονίζεται ἀπ' τὸν Γιάντσο μὲ τὴν «ἰδιοκτητική» του συμπεριφορὰ ἀπέναντι στὶς δυὸ γυναῖκες, ἀνάμεσα στὶς ὁποῖες ὑπάρχει ἴσως μιὰ ὁμοφυλοφιλικὴ σχέση γιὰ νὰ ὑπογραμμιστεῖ τὸ μέγεθος τῆς ἀντιφατικότητας μεταξύ τῆς δικῆς του «ἐλευθερίας» καὶ τῆς «ἐλευθερίας» τῶν ἄλλων νὰ κάνουν ὅ,τι θέλουν) 4) Πιστεύει στὴν κοινωνικοποίηση τῶν παραγωγικῶν μέσων.

Ἐντίθετα, ἡ ομάδα τῶν Κροατῶν ἀναρχικῶν πού διευθύνει ὁ Λαζάρ, ὄντας πολιτικὴ ομάδα μὲ σαφὲς πρόγραμμα, ὀφείλει νὰ κινεῖται ἔξω καὶ πέρα ἀπ' τὴν ἀπόλυτα ἐγωιστικὴ συμπεριφορὰ τοῦ «τέλειου ἀναρχικοῦ», πού ἀποκλείει τὴν ὁμαδικὴ δράση. Σ' αὐτοὺς, ἡ θεωρία τοῦ ἀναρχικοῦ ἰσχύει μόνον μέχρι πού ἀποτελεῖ τὸ ἔναυσμα γιὰ μιὰ συγκεκριμένη δράση. Πρὸς τὸ παρόν, τὸ μόνον πού ἀπασχολεῖ τὴν ομάδα δὲν εἶναι τὸ «ζῆν ἀναρχικά» (ὅπως τὸν ἀρχηγό τους) ἀλλὰ τὸ «πράττειν ἀναρχικά»: Γι' αὐτοὺς, πάνω ἀπ' ὅλα το-

ποθετεῖται ἡ σκέψη πὼς ὁ «βασιλιάς πρέπει νὰ πεθάνει», σκέψη πού ἤδη ἔπαψε νὰ ἀπασχολεῖ τὸν Λαζάρ. Γι' αὐτὸ πρέπει νὰ πεθάνει. Μ' ἄλλα λόγια, ἡ πολιτικὴ πράξη ἀποκλείει τὸ ὁλοκληρωμένο βίωμα τοῦ «ἀναρχικοῦ ἰδανικοῦ»: Ὁ δρῶν ἀναρχικὸς ἀ π ο κ λ ε ῖ ε τ α ἰ νά ναι ὁ Ἄναρχικός, ὅπως τὸν φαντάστηκε ὁ Προυντόν. Δράση σημαίνει σύγκρουση μὲ ἄλλες ἀτομικότητες, καὶ ἡ προσβολὴ τῆς ἀτομικότητας γιὰ ἕναν συνεπῆ ἀναρχικὸ εἶναι τὸ ὑπ' ἀριθμὸν ἕνα ἀμάρτημα. Τὸ ἰδανικὸ τοῦ ἀναρχισμοῦ αὐτοκαταλύεται ἀπ' τὴν ἀναρχικὴ πράξη, ἀποδεικνύοντας ἔτσι καὶ τὸν ἐγγενῆ του ἰδεαλισμὸ, παρόλες τὶς περὶ τοῦ ἀντιθέτου διαθεβαιώσεις τοῦ Καμὺ στὸν «Ἐπαναστατημένο Ἄνθρωπο» τοῦτο τὸ λυρικὸ μανιφέστο τοῦ χρεωκοπημένουπραχτικά καὶ θεωρητικὰ ἀναρχισμοῦ, πού μόνον σὰν ρομαντικὸ κατάλοιπο τοῦ περασμένου αἰῶνα εἶναι δυνατὸν νὰ ἀντιμετωπίζεται σήμερα. Γιὰ τὸ ἀναρχικὸ κίνημα, ἡ ἀναρχικὴ θεωρία εἶναι ἕνα ἀναγκαῖο ἰδεολογικὸ προκάλυμμα, στερημένο ἀπ' τὸ πραχτικὸ του ἀντίκρουσμα (τὸ ζῆν ἀναρχικά).

Σύμφωνα μὲ τὰ παραπάνω, ὅταν τὸ «ζῆν ἀναρχικά» ἔχει καταντήσει τὸν Μάρκο Λαζάρ ἀχρηστο γιὰ πολιτικὴ δράση, οἱ σύντροφοί του, ἔχοντας στερθεῖ τὶς ὑπηρεσίες του σὰν ἀρχηγοῦ, κάνουν μιὰ τελευταία ἀπόπειρα νὰ τὸν ἐντάξουν ξανά στὸ δρῶν κίνημά τους —ἀλλὰ αὐτὴ τὴ φορὰ πεθαμένον: τὸν σκοτώνουν γιὰ νὰ τὸν ἡρωοποιήσουν, καὶ νὰ τὸν κάνουν παντιέρα, δηλαδὴ «ἐργαλεῖο» χρῆσιμο γιὰ σκοπὸ πραχτικὸ. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ὁ πρῶν ἀρχηγὸς ἐκπληρώνει ἀκούσια (ὅπως κι ὁ βασιλιάς) τὴν ἀθετημένη ὑπόσχεση γιὰ τὴν ὑπηρετση τῆς ομάδας.

Περνώντας ἀπ' τὸν βασιλιά Ἀλέξανδρο στὸν Μάρκο Λαζάρ, τὸ ἀρχικὸ ἱστορικὸ γεγονός, ἀφοῦ ἐνεργοποιήσει τὸ φιλικὸ μῦθο «σθῆνεται» ἀφήνοντας

τό μύθο νά λειτουργήσει αυτόνομα. "Ετσι, ή ιδέα πού παράγει ό φιλικός μύθος είναι ή ίδια άκριβώς μέ τήν ιδέα πού έχει ό Γιάντσο γιά τήν 'Ιστορία. Τά δυό επίπεδα τοῦ φιλμ (Ιστορικό καί μυθοπλαστικό) συναντῶνται καί πάλι στό τέλος τής ταινίας, όταν οί Ουστάτσι ξεκινοῦν γιά τή Μασσαλία, όπου θά δολοφονήσουν τόν 'Αλέξανδρο.

3

Τόσο τό πρώτο επίπεδο ὅσο καί τό δεύτερο στό ὁποῖο μετατίθεται ὁ ρόλος τής παραστατικοποίησης τοῦ πρώτου —δεδομένου ὅτι τό πρώτο μόνο μέσα ἀπ' τή συμπεριφορά κάποιων χαρακτήρων θά μπορούσε νά γίνει ὀπτικά ἀντιληπτό, ἀφοῦ τό φιλμ δέν είναι γραπτό φιλοσοφικό δοκίμιο καί συνεπῶς οί ιδέες ἀναγκαστικά πρέπει νά ὑποβληθοῦν σέ μιά διαδικασία «εἰκονοποίησης» — πρέπει νά νοοῦνται ὡς τά σημανόμενα ἑνός συστήματος σημασιοδότησης (ποῦναι ή ταινία στό σύνολό τής), τοῦ ὁποῖου ἀπομένει νά προσδιορισσομε τά σημερινά.

1) Τό ντεκόρ. Εἶναι ἐντελῶς οὐδέτερο. Δέν προσδιορίζει κανέναν συγκεκριμένο χῶρο. Δέν καταλαβαίνουμε καν πού βρίσκεται ή κύρια εἰσοδος, ὅτε πῶσα πατώματα έχει τό κυνηγητικό περίπτερο (ἀν εἶναι τέτοιο) ὅπου τοποθετεῖται ή δράση. Τό ντεκόρ ἀποκλείει τήν τοποθέτηση τής δράσης σέ συγκεκριμένο χῶρο. 'Η σύγχυση τοῦ θεατῆ ὡς πρὸς τή «λειτουργικότητα» αὐτοῦ τοῦ χῶρου είναι ἀπόλυτη: Δέν ξέρει ἀν χτίστηκε γιά κατοικία, γιά φυλακή, γιά κυνηγητικό περίπτερο, γιά ξενώνα. "Ὅπως πάντα στόν Γιάντσο, ὁ χῶρος είναι κι ἐδῶ ὀλοκληρωτικά κατασκευασμένος, σύμφωνα μέ τίς ιδέες πού πρέπει νά ἐκμαιεῦτοῦν ἀπ' αὐτόν κι ὄχι σύμφωνα μέ τίς ἀνάγκες τής ἀφήγησης. Μέσα σ' ἕνα τέτοιο ντεκόρ, ἐκ κατασκευῆς διαισθητικές, κάθε στρατήγημα είναι ἀπ' τήν ἀρχή καταδικασμένο: κανείς ἐκεῖ μέσα δέν θά μπορούσε νά προσδιορίσει τοὺς «φίλους» καί τοὺς «ἐχθρούς», ὥστε νά γίνει δυνατή ή ἀνάπτυξη ἑνός σχεδίου τόσο γιά τήν ἀνέλιξη τοῦ μύθου ὅσο καί γιά τοὺς ἴδιους τοὺς ἥρωες αὐτοῦ τοῦ μύθου. 'Η μόνη ἐντύπωση πού δημιουργεῖ τό ντεκόρ είναι αὐτή μιάς καλοστημένης στό ὕπαιθρο παγίδας γιά ἀλεπούδες.

Τό πέρασμα ἀπό «μέσα», «ἐξω» — καί ἀντίστροφα, δέν έχει κανένα νόημα, ἀφοῦ ὁ χῶρος εἶναι κατασκευασμένος μέ θάση τίς ἀρχές τής πολυδιάστατης γεωμετρίας τοῦ Ρήμαν. Τοῦτος ὁ μὴ-εὐκλείδειος χῶρος ἀποτελεῖ τή σκακιέρα γιά τήν ὁποία μιλήσαμε στήν ἀρχή: 'Η εἰσοδος καί ή ἐξοδος τῶν πιονιῶν στά τετράγωνα είναι δυνατή τόσο ἀπ' τίς τέσσερις πλευρές ὅσο καί διαγώνια. "Ετσι, ή ποικιλία τῶν κινήσεων γίνεται κατά τό δυνατόν μεγαλύτερη.

2) Οἱ κινήσεις τής κάμερα καί τῶν ἀντικειμένων μέσα στό ὀπτικό τής πεδίο ὑπαγορεύονται καί προσδιορίζονται ἀπ' αὐτόν τόν χωρῆς ὄρια χῶρο. Τά δώδεκα ὄλα καί ὄλα πλανά-σεκάνς τής ταινίας κατακερματίζονται μέ τήν ἀσταμάτητη κίνηση σέ μιά ἐντελῶς ρευστή καί διαρκῶς μεταβαλλόμενη σειρά γω-

νῶν, ὡς νά ἐπρόκειτο γιά μιά παραστατικοποίηση ἀρχῶν τής τοπολογικῆς γεωμετρίας. ('Ὁ Γιάντσο πρέπει νά γνωρίζει καλά τήν τοπολογία, πού ἀποτελεῖ προϋπόθεση γιά μιά σοβαρότερη γνώση τοῦ στρουκτουραλισμοῦ πού είναι δημιουργημα τής μαθηματικῆς ἐπιστήμης) Στή στρουκτουραλιστική του λειτουργικότητα, τό ὀπτικό πεδίο «γεννιέται» ἀπ' τήν κάμερα κάθε στιγμή — καί κάθε στιγμή καταστρέφεται γιά νά ἐμφανιστεῖ στή θέση του ἕνα καινούργιο, ἐλαφρά παραλλαγμένο σέ δυό κοντινά σημεία τής κίνησης, καί ἐντελῶς διαφορετικό σέ δυό ἀπομακρυσμένα σημεία τής ἴδιας κίνησης.

Εἶναι ὀλοφάνερο πῶς τό ντεκόρ κατασκευάστηκε σύμφωνα μέ τίς ἀνάγκες ἑνός αὐστηροῦ ντεκουπάζ κι ὅτι, ἀντίστροφα, τό ντεκουπάζ δέν καθορίστηκε ἀπ' τό χῶρο — ὅπως γίνεται συνήθως.

'Η κάμερα σπάνια κινεῖται εὐθύγραμμα: οἱ ράγες τοῦ τράβελλινγκ τοποθετοῦνται ή σέ ἔλλειψη ή σέ κύκλο, ἐνῶ στίς σπάνιες περιπτώσεις πού πρόκειται γιά ἕνα ἐντελῶς εὐθύγραμμο τράβελλινγκ, μιά ταυτόχρονη κίνηση τής κάμερα περὶ τόν κάθετο ή τόν ὀριζόντιο ἀξονά τής ἀπαλίνει τήν ἐντύπωση τής εὐθύγραμμης κίνησης.

Οἱ ἥθοποιοί κινεῦνται κι αὐτοί εἴτε κατά τή φορά τής κάμερας εἴτε ἀντίστροφα, ἀλλά ἀκολουθώντας πάντα τό γεωμετρικό σχῆμα πού καθορίζεται ἀπ' αὐτήν. 'Η συνδυασμένη κίνηση κάμερα καί ἥθοποιῶν, δημιουργεῖ τήν ἐντύπωση μιάς ἀδιάσπαστης καί τέλεια μελετημένης, ὅσον ἀφορᾶ τίς πιέσεις ἀντιρρόπων δυνάμεων, διεκυστίνας: Εἶναι ὡς ή κάμερα καί οἱ ἄνθρωποι πού βρίσκονται μπροστά τής νά ἔλκονται καί νά ἀπωθοῦνται ἀμοιβαῖα. Μ' ἄλλα λόγια, ή κάμερα δέν καταγράφει μόνο, ἀλλά μετέχει ἐνεργητικά στό «παιχνίδι», εἶναι ἕνας ἀπ' τοὺς «ἥθοποιούς».

Θάλεγε κανείς πῶς ἀπ' τό φακό τής κάμερα ἐκινεῦν νοητά νήματα, μέ τά ὅποια οἱ ἥθοποιοί, ὡς μαριονέτες, είναι δεμένοι πάνω τής: Κάθε φορά πού τά νήματα χαλαρώνουν οἱ μαριονέτες ἀπομακρύνονται ἀπ' τήν κάμερα, καί κάθε φορά πού σφίγγονται πλησιάζουν σ' αὐτήν. Τοῦτη ή διπλῆς φορᾶς κίνηση δέν είναι, ποτέ ρεαλιστική. Οἱ χαρακτήρες, δανείζονται τήν κίνησή τους ὄχι ἀπ' τίς προσαγῆς τοῦ φιλικοῦ μύθου ἀλλά ἀπ' τίς ἀνάγκες τής ἔκφρασης κάποιων συγκεκριμένων ἰδεῶν, δηλαδή ἀπ' τό σκηνοθετη πού δέν ἐνεργεῖ ὡς μισοπλάστης ἀλλά ὡς δοκιμιογράφος.

3) 'Η υἰοθέτηση ἑνός τέτοιου «χορευτικοῦ» στόλ στο ντεκουπάζ δημιουργεῖ στόν πολὺ ἐξοικειωμένο μέ τό ρεαλισμό θεατῆ μιά ἐντύπωση παρωδίας. "Ετσι, αὐτός, ἐξαναγκάζεται νά μὴ συγγεί τὸ γεγονός καθ' αὐτό μέ τήν ἀναπαράστασή του, πράγμα πού τοῦ δημιουργεῖ κάποια δυσφορία. "Ὡστόσο, ὁ πληροφορημένος θεατῆς ξέρει ἀπ' τήν ἀρχή πῶς πρόκειται γιά ἀ-ν-α-π-α-ρ-α-σ-τ-α-σ-η, δηλαδή γιά μιά ἱστορία πού φτιάχτηκε ἀπό κάποιον ὄχι γιά νά μᾶς πείσει μέ τήν ἀληθοφάνεια αὐτῆς τής ἱστορίας (ἄλλωστε, ἔτσι κι ἀλλοιῶς τό δεύτερο συνθετικό τής λέξης «ἀληθοφάνεια» ἀναιρεῖ τήν ἔννοια τοῦ πρώτου) ἀλλά γιά νά

μάς κοινοποιήσει κάποιες απόψεις του, που για να γίνουν αποδεκτές δεν επικαλούνται το συναισθηματικό μας.

Συχνά το στροβίλισμα μās εμποδίζει να καταλάβουμε ποιός ακριβώς μιλάει. 'Ο άποπροσανατολισμός μας συντείνει στο να χάσουν οι χαρακτήρες την ψυχολογική τους αναγλυφικότητα, αφού ο προσωπικός λόγος είναι αυτός που κυρίως χρησιμοποιείται σαν δχημα της ψυχολογίας. "Άλλωστε, αυτό που ενδιαφέρει σε μιά ταινία του Γιάντσο απ' την οποία έχει αποκλειστεί, κατά το δυνατόν, ή ψυχογραφία δεν είναι το ποιός μιλάει αλλά το τί λέγεται όταν κάποιος μιλάει.

4

Τά ψήγματα ψυχολογικής ανάλυσης που αναγκαστικά μένουν, έφθσον ή άφαίρεση δεν προωθείται μέχρι την παντελή άπουσία των ανθρώπων απ' το όπτικό πεδίο, δεν ξέρουμε ποτέ αν αναφέρονται σε μιάν ένσυνειδητη ή άσυνειδητη συμπεριφορά. Στόν Γιάντσο δεν υπάρχουν όρια ανάμεσα στο συνειδητό και το άσυνειδητό. Π.χ., δεν ξέρουμε ακριβώς τί είδους είναι οι σχέσεις που υπάρχουν ανάμεσα στις δυο γυναίκες, ούτε ανάμεσα στόν Σάφι και τη Βλαντύ. Στήν πρώτη περίπτωση ύποπτευόμαστε μιά όμοφυλοφιλική σχέση και στή δεύτερη μιά σχέση καταναγκασμού, χωρίς νάμαστε θέβαιοι για το θάσιμο της ύποψίας μας.

Τούτη ή «έρμαφρόδιτη» ψυχολογία των ήρώων του Γιάντσο είναι μόνο —και άσπτηρα— φιλική: Τό διφορούμενο είναι μιά νοητική στάση που υιοθετεί ό Γιάντσο — πράγμα που σημαίνει ότι οι χαρακτήρες του συμπεριφέρονται όπως αυτός θέλει κι όχι όπως τό έπιβάλλει ή άνέλξη του μύθου, όπως συμβαίνει στόν άκαδημαϊκό κινηματογράφο, όπου πρώτα καθορίζονται οι χαρακτήρες μέ σαφήνεια και μετά, κατά κάποιον τρόπο αυτόματα, δηλαδή άνεξάρτητα απ' τη θούληση του δημιουργού, οι χαρακτήρες αυτοί δημιουργούν ανάμεσα τους σχέσεις που ύπαγορεύονται απ' την προεπιλεγμένη ψυχολογία τους.

Στόν Γιάντσο, οι μαριονέτες παραμένουν μέ συνέπεια μαριονέτες μέχρι τό τέλος της «παράστασης». Σε μιά τεχνική σαν αύτή του Γιάντσο όπου ή μυθοπλασία δεν ίσχυρίζεται ότι δημιουργεί όντα έκ του μη όντως (άποψη άνομολόγητη στις περισσότερες περιπτώσεις αλλά έξαιρετικά διαδομένη στην άστική τέχνη, μέ άκραία και πολύ χαρακτηριστική περίπτωση τόν Ούναμοόνο και την «Καταχνιά» του όπου ό φανταστικός ήρωας γίνεται πραγματικός και συνδιαλέγεται μέ τόν συγγραφέα, ό όποιός μέ τη σειρά του γίνεται φανταστικό πρόσωπο) θά ήταν άκατανόητη ή οποιαδήποτε άυτοτέλεια στή χαρακτηρισολογία, που έτσι κι άλλοίως είναι καθαρή άπάτη μιά και ή τέχνη είναι ανθρώπινο π ρ ο ι ό ν — μέ την πλήρη και τρέχουσα έννοια της λέξης «προιόν». Στήν τέχνη, «πραγματικοί» χαρακτήρες υπάρχουν μόνο στό μέτρο που πίσω τους κρύβεται ένας π ρ α γ μ α τ ι κ ό ς άνθρωπος ό όποιός και τούς δανείζει, κατά κάποιον τρόπο, τη δική του ύπόσταση. Δηλαδή τό «πραγματικό» των φανταστικών χαρακτήρων είναι συνάρτηση

όχι της άληθοφάνειάς τους, αλλά της ειλικρίνειας και της ίδεολογικής συγκρότησης του δημιουργού.

Εύκολα συμπεραίνουμε απ' τά παραπάνω πώς τόν Γιάντσο τόν ενδιαφέρει μόνο ή γ ρ α φ ή και καθόλου ή άφήγηση. Αυτό που έπιδιώκει μέ τις ταινίες του δεν είναι να πεί μιά ίστορία, αλλά να έκθέσει μιά άποψη χρησιμοποιώντας, στή θέση του μολυβιού, μιά κάμερα. Μαζί μέ τόν 'Αιζενστάιν παλιότερα και τόν Γκοντάρ στις μέρες μας, είναι οι μόνοι που κατάφεραν να γράψουν τις ίδέες τους κατ' ε υ θ ε ι α ν σε εϊκόνες, χωρίς την άποκρυπτογραφική μεσολάθηση ή τη βοήθεια άκουστικών-λεκτικών κωδικών συστημάτων, τά όποια ώστόσο ένσωματώθηκαν άρμονικά σ' έννα ένιαίο κωδικό σύστημα, τό φιλικό. Τούτο δεν σημαίνει, θέβαιοι, αναγκαστικά, πώς ό κινηματογράφος είναι ό ιδανικός κινηματογράφος. Σημαίνει μόνο πώς στόν τομέα της διερεύνησης του κινηματογραφικού όργάνου προσέφεραν τά περισσότερα.

ΒΑΣΙΑΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

ΣΑΦΤ, Ο ΜΑΥΡΟΣ ΠΑΝΘΗΡ (SHAFT)

Σκηνοθεσία: Γκρόργιον Πάρκς.

Έρμηνεία: Ρίτσαρντ Ράουντνυ.

Τίτλος παραπλανητικός στόν έξελληνισμό του. (Σάφτ θά πεί θέλος και δεν έχει καμιά σχέση μέ την γνωστή νέγκρικη όργάνωση). 'Η ταινία αναφέρεται στή δράση ενός νέγρου ιδιωτικού ντέτεκτιβ που κρατεί τά προσήματα μέ τούς λευκούς, αλλά και μιά περιέργη στάση μέ τούς νέγρους. 'Ο μύθος: "Ένας μεγιστάνας νέγρος, έμπορος ναρκωτικών, χάνει την κόρη του. Κατηγορεί μιά όργάνωση νέγρων. 'Ο Σάφτ θ' ανακαλύψει την έμπλοκή της Μαφίας. Μετά ποταμούς αίματος και διάφορες έντυπωσιακές κομπίνες, έρχεται πό αίσιο τέλος. Νύξεις για τό φυλετικό πρόβλημα, όπου κατανέμονται ίσόποσα ευθύνες σε λευκούς και νέγρους. 'Ο Σάφτ άδιάλλακτος κατά τ' άλλα παραμένει ούδέτερος ίδεολογικά. Μισεί τις θίαιες λύσεις αυτός ό «κατά συνθήκη» άτοσαμνόμενος. 'Έτσι τό θέαμα περιορίζεται στό συχνό ξυλοφόρτωμα.

ΜΠΙΛΛΥ ΤΖΑΚ (BILLY JACK)

Σκηνοθεσία: Τ. Σ. Φράνκ.

Έρμηνεία: Τόμ Λάφλιν, Νιλόλδρε Τένιλορ,

Κλάρκ Χάουαρτ.

'Ο Μπιλλυ Τζάκ, καλός άγγελος των κατατρεγμένων έγχρωμων της 'Αμερικης, γύρισε φιλειρηνιστής απ' τό Βιετνάμ, κατέχει τό καράτε και άποτελεί πρόβλημα για τούς πούρχοντες της έπαρχίας όπου ζεί. Τό πνεύμα του φίλμ συναισθηματικό. 'Η έπέμβαση του Μπιλλυ σε κάθε έκτροπή είναι λυτρωτική.

Τό τέλος συμβιβαστικό. 'Ο άνένδοτος Μπίλλυ θά πιστεῖ ἀπ' τίς προτάσεις τῆς Κυβέρνησης καί θάρθει σέ συμβιβασμό. Ἀκόμα μιά φορά τό προαίτιο πρόβλημα τῆς Ἀμερικῆς θά βρεῖ τήν (κινηματογραφική) λύση του.

ΝΤΟΚ (DOC)

Σκηνοθεσία: Φράνκ Πέρρυν.

Ἑρμηνεία: Σέιους Κέητς — Φαίη Ντιναγοαίη.

Τό «Ντόκ» ἀπό ἀποψη τοῦ μύθου ἀνήκει στήν γενικότερη προσπάθεια τῆς ἰδεολογικῆς ἀπελευθέρωσης πού παρατηρεῖται στούς διάδοχους τοῦ Χόλλυγουντ.

Ἡ «Ντόκ» Χολλυταίη ἕνας διεφθαρμένος πιστολάς («ἥρωας» ἀπ' τίς ἀντίθετες τοῦ καλοῦ συνιστάμενες) θρῖσκεται μπλεγμένος σέ μιά περιπέτεια ὅπου ἡ ἠθική συμπληρώνει σέ δεδομένες στιγμές τήν ἀνηθικότητά του.

Οἱ ὑπόλοιποι ἥρωες μονοσήμαντοι: ὁ καιροσκόπος μέλλον σερπίφης, μιά πόρνη μέ αἰσθήματα, μιά σπεῖρα ἀσούδωτων κακοποιῶν.

Οἱ ἀναγκαῖες ψυχολογικές μεταβολές ἐπέρχονται μέ τή ληστεία τῆς ἀμαξας. Ὁ Ντόκ θά τεθεῖ στό πλευρό τοῦ Νόμου πού ἡ ἰσχύς του δημιουργεῖ μιάν ἀπόλυτη ἀξία πάνω ἀπό τήν ἠθική ἢ τή θέληση. («Ἀμεση μελέτη αὐτῆς τῆς σχέσης στίς ταινίες «Ἀνθρώπος ἀπ' τή Γαλλία» ἢ «Ἐπιθεωρητής Κάλλαγκαν»). Στό τέλος ὁ Ντόκ ξεμακραινέει ἀφήνοντας πίσω του ἄλυτα προβλήματα.

Ἡ κινηματογράφηση στηρίζεται σέ ἀφηγηματικά μέσα ἢ πρῶτα πλάνο ἰσοπεδώνοντας τήν ψυχολογική περιγραφή τοῦ ἥρωα (ἀντίθετα μέ τήν προσπάθεια τοῦ Σίντνεϋ Φιούρι στό «Ἀπαλούζα» ὅπου τό γκρό-πλάνο χρησιμοποιοῦσαν σά μέσο ψυχολογικῆς ἀνάλυσης).

ΤΟ ΑΠΟΡΡΗΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΜΙΑΣ ΠΑΝΤΡΕΜΕΝΗΣ (DIARY OF A MAD HOUSEWIFE)

Σκηνοθεσία: Φράνκ Πέρρυν.

Ἑρμηνεία: Ρίτσαρντ Μπενζαμίν — Καθριν Σπίγκρες — Φράνκ Λανγκέλλα.

Περιγράφοντας τή συζυγική ζωή ἑνός ζευγαριοῦ τῆς ἀνερχόμενης νέας Ἀμερικάνικης ἀστικῆς τάξης ὁ Πέρρυν, δίνει ἕναν ἀποκριτογραφημένο κώδικα κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς.

Ἡ «ἕνας κόσμος τραηγμένος σά ἄκρα, τρεῖς περιπτώσεις ἀνθρώπων μέσα ἀπό στυλιζαρισμένη ἠθοποιία, μιά προσπάθεια μίξης Χολλυγουντιανοῦ σινεμά μέ τήν ἀδιόρατη παρουσία τοῦ Γκονταρικοῦ «Μιά γυναίκα παντρεμένη».

Ἡ ταινία ἀρχίζει σά μονογραφία τῆς καταπιεσμέ-

νης «τρελλῆς νοικοκυρᾶς» πού ἀντιπαλεῖ ἀνάμεσα στή χάνωση καί τίς συναισθηματικές ἐξάρσεις. Ὁ καταπιεστής σύζυγος (πού περιγράφεται σάν ἕνα μῦθο τῆς κοινωνικῆς καταπίεσης μέσα στήν κουζίνα), ἀποχτᾶ χάρη στό στοιχεῖο τῆς «ἐκπληξης» μεγάλες διαστάσεις καί μετατρέπεται σέ καταλύτη. Πιό χαρακτηριστική περίπτωση τῆς ἰδεολογικῆς γραμμῆς τοῦ φιλμ ὁ νεαρός συγγραφέας πού ἡ δημοφιλὴ του ἀπόσταση μεταβάλλει τό φιλμ ἀπό ἔρευνα σέ φεξιόν. Παρ' ὅλες τίς μεταπτώσεις, τό φιλμ τοῦ Πέρρυν, περιέχει ὅλα τά στοιχεῖα πού ἐντάσσονται στίς γενικότερες ἀναζητήσεις γιά ἀλήθεια, μέσα ἀπ' τούς νόμους τοῦ Χόλλυγουντ.

ΧΑΡΡΥ ΜΟΥΝΤΕΡ (HARRY MUNDER)

Σκηνοθεσία: Τοῦλλ Γκρένιτ.

Ἑρμηνεία: Γιάν Νίλοσεν, Κάθλ Γκονοιάθ Λίντσιον, Γκόντ Τζόνσον, Τζῶριζ Ἀνιελ.

Ἡ Χάρρυ Μούντερ χάρη σέ μιά ἰδιαίτερη πνευματική ἐπάρκεια, γίνεται στόχος τῶν Ἀμερικανῶν πού προτείνουν στούς γονεῖς τήν πνευματική του ἀνάπτυξη, μ' ἀντάλλαγμα τήν παραχώρηση τῶν καταναλωσιμῶν ἀγαθῶν.

Ἡ κοινωνική κατάταξη τῆς οἰκογένειας Μούντερ: Ὁ πατέρας ἐργάτης, ἡ μητέρα γραμματέας, δύο κατώτερα μῦρια τῆς ἀναπτυσσόμενης Σουηδικῆς κοινωνίας. Τό ὄνειρο τῆς εὐκολῆς διαθίωσης προωθείται μέ τήν προθυμία τῶν Ἀμερικανῶν.

Ἡ συναισθηματική ζωή τοῦ Χάρρυ πού ὄντας ἐφθος δέν συνειδητοποιεῖ τήν ἐμπορικὴ ἀξία τῆς ἰδιοφυίας του. Ὁ κόσμος του μυστικιστικός, κόσμος τοῦ θανάτου (ἢ γιὰ γιὰ), τῆς φθορᾶς (Μάνε) τοῦ ἀγχους (ἢ κοπέλα) καί τῆς ἀπώλειας τοῦ παιδικοῦ κόσμου (ἢ πρώτη ἐρωμένη).

Στὴν παράλληλη ἐξιστόρηση τῶν δύο περιπτώσεων τοποθετεῖται ἡ ταινία. Ὁ Χάρρυ «δραπετεύει» ἀπὸ τοὺς μελλοντικούς κηδεμόνες καί μετὰ ἀπὸ μιά ἀποτυχημένη ἀπόπειρα αὐτοκτονίας θά προσπαθῆσει νὰ συνταιριάξει στὴ φαντασία τὴν ἀρμονία πού τοῦ στερεῖ ἢ πραγματικότητα.

Μορφικὰ ἡ ταινία εἶναι δισυπόστατη. Ὑπάρχουν ὅλα τὰ ἀντιπεργκαμνικά στοιχεῖα πού καταλογίζονται στό «νέο Σουηδικό» κινηματογράφο (Βίτεπεργκ, Σγιόμαν κλπ.). Ἀκόμα σαφεῖς ἐπιδράσεις ἀπὸ τὸν «Πιερρό» τοῦ Γκοντάρ. Στό πρῶτο πλάνο βλέπουμε τὸν Χάρρυ Μούντερ νᾶρχεται ἀπ' τὸ θάθος θαδίζοντας μέ τεράστια ἐξυλοπόδαρα καί θαμμένο πρόσωπο μέ τὸ ἴδιο χρῶμα πού θάφεται ὁ Μπελμοντό πρὶν αὐτοκτονῆσει.

Ἀντίθετα ὅλη ἡ ἐξιστόρηση τῶν καταστάσεων τοῦ Μούντερ (θάνατος γιὰ γιὰς, Μάνε κλπ.) ἔντονα θυμίζει τὴν παρουσία τοῦ πατριάρχη Μπεργκμαν.

ΤΑΚΗΣ ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΙΔΗΣ

Ανδρική
BOUTIQUE
Pierre Cardin

Για
καθε
κομψο
ανδρα

ΑΠΟΚΛΕΙΣΤΙΚΗ ΠΩΛΗΣΙΣ
ΜΕΓΑΛΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ

Athénée



MONDADORI-ΦΥΤΡΑΚΗΣ

ΤΑ ΜΕΓΑΛΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

ΤΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝ
ΟΙ ΙΔΙΟΙ ΟΙ ΔΙΕΥΘΥΝΤΕΣ ΤΩΝ

12 ΥΠΕΡΠΟΥΤΕΛΕΙΣ ΤΟΜΟΙ
1650 ΠΟΛΥΧΡΩΜΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ
2500 ΣΕΛΙΔΕΣ
300 ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

ΛΟΥΒΡΟ-ΠΑΡΙΣ
ΠΡΑΝΤΟ-ΜΑΔΡΙΤΗ
ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΟΥΦΙΤΣΙ-ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ
ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΑΜΣΤΕΡΤΑΜ
ΠΑΛΑΙΑ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ-ΜΟΝΑΧΟ
ΜΟΥΣΕΙΟ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΕΧΝΗΣ-ΒΙΕΝΝΗ
ΒΡΕΤΑΝΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΛΟΝΔΙΝΟ
ΜΟΥΣΕΙΑ ΒΑΤΙΚΑΝΟΥ-ΡΩΜΗ
ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ-ΟΥΑΣΙΓΚΤΩΝ
ΕΡΜΙΤΑΖ-ΑΔΕΝΙΓΚΡΑΝΤ
ΕΘΝΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΤΟΚΙΟ
ΕΘΝΙΚΟ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ-ΑΘΗΝΑ



ΜΕ 200 ΔΡΧ. ΤΟΝ ΜΗΝΑ

έγγραφεστε συνδρομητής
γιά ολόκληρο τό έργο

Τηλεφωνήστε σήμερα
στό 315-363 - 621-762

καί όμóσωσ θά σάσ έπισκεφθώ
άντιπρόσωπόσ μασ
γιά νά σάσ έπίδειξώ τούσ τόμouσ
χωρίς ύποχρέωση έκ μέρουσ σασ

ΕΚΔΟΣΙΣ ΦΥΤΡΑΚΗ-ΣΤΑΔΙΟΥ 33-ΑΘΗΝΑΙ

