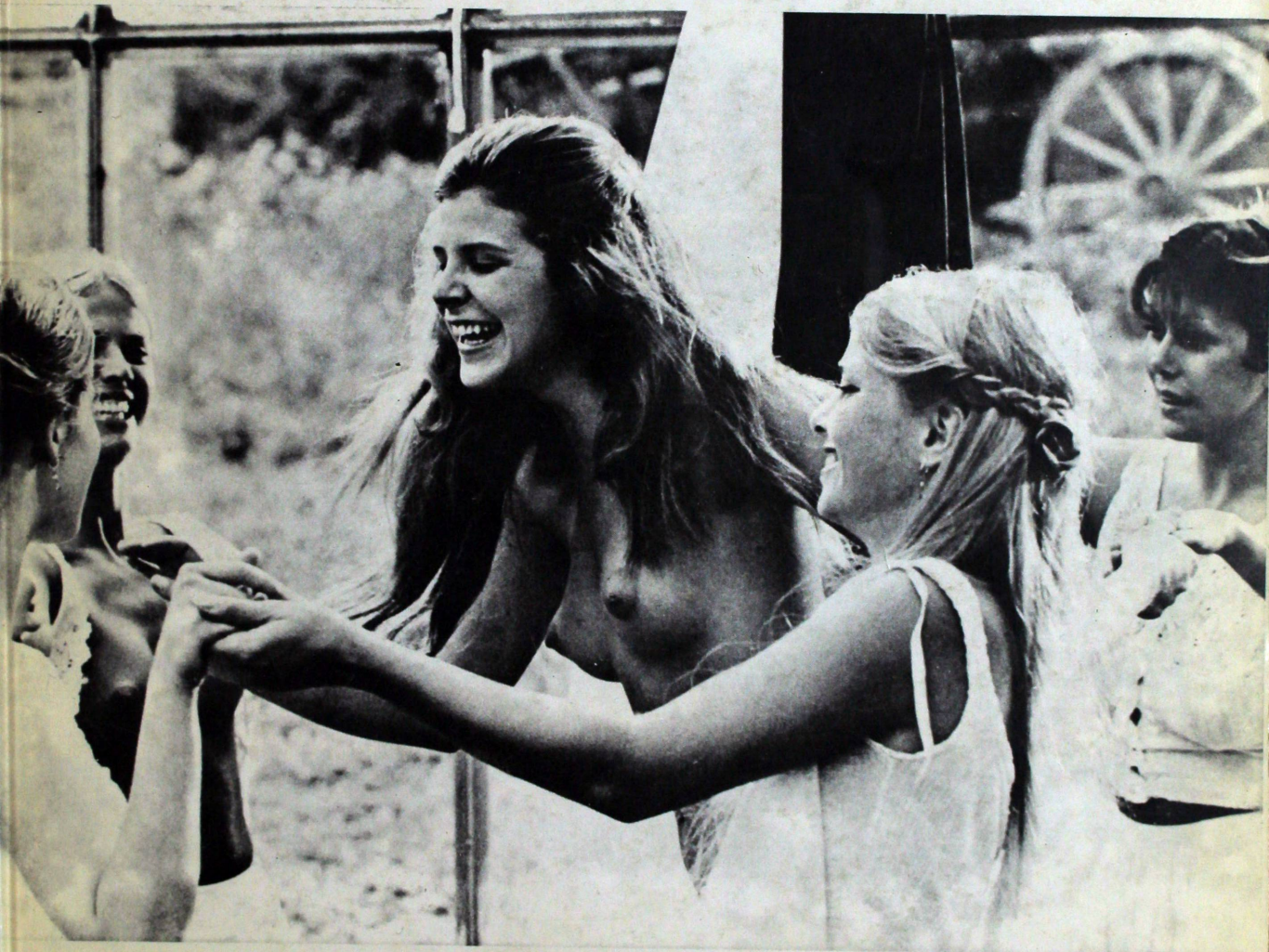


σινεμά

τριμηνιαίο κινηματογραφικό περιοδικό της πρωτοπορίας

4



II-000000004603

film as Film

ormal

xperiment

n film

910-75

ayward Gallery,
outh Bank, London SE1.
May - 17 June 1979

arts Council
GREAT BRITAIN



FILM



ΣΤΟΥΣ Ἀναγνώστες

Μέ τό τεύχος Νο 4 συμπληρώνεται ὁ πρῶτος χρόνος τῆς ἐντυπης δραστηριότητάς μας μέσα ἀπό τό περιοδικό. Ὁ-πωσδήποτε εἶναι νωρίς ἀκόμα γιά νά βγάλουμε συμπερά-σματα, ὅσο χρήσιμα κι ἂν μποροῦσαν νά μᾶς φανοῦν αὐ-τά τούτη τήν ὥρα. Σύντομα ὅμως θά κάνουμε τόν πρῶτο μας ἀπολογισμό.

Ἀπό τό ἐπόμενο τεύχος τό ΣΙΝΕΜΑ θά βγαίνει μέ πε-ρισσότερες σελίδες καί διαφορετική σελιδοποίηση γιά νά μπορέσουμε νά καλύψουμε τήν πληθώρα ὕλης πού πι-στεύουμε ὅτι εἶναι σημαντική γιά τόν Ἑλληνα κινημα-τογραφιστή πρῶτα καί, μετά, γιά τόν φίλο τοῦ κινημα-τογράφου. Κόντρα στήν ἐπιθυμία μας, αὐτό μᾶς ἀναγκά-ζει νά κάνουμε μιά μικρή αὔξηση τῆς τιμῆς τοῦ περιο-δικοῦ ἀπό 60 σέ 70 δρχ., γιά νά καλύψουμε τά γενικά ἔξοδα τῆς ἐκδοσης του.

Θέλουμε νά πιστεύουμε ὅτι τό ἐνδιαφέρον πού δείξατε γιά τά πρῶτα αὐτά τεύχη καί πού τόσο μᾶς βοήθησε μέ-χρι τώρα, θά συνεχιστεῖ ἀμείωτο καί στό μέλλον.

Στό ἐπόμενο τεύχος Νο 5

ΝΕΟΣ

Ἀμερικάνικος

κινηματογράφος

σινεμα

τριμηνιαίο κιν/φικό περιοδικό

έκδοτης: Μάκης Μωραΐτης

Άλκαμένους 20, Αθήνα, τηλ. 8816955

διεύθυνση: Δημήτρης Κολιοδημος -

Μάκης Μωραΐτης

τεύχος 4, Ιούλης - Σεπτέμβρης 1979

δρχ. 60

Π ε ρ ι ε χ ό μ ε ν α

Stan Brakhage

Ζώρζ Μελιές.....σελ.5

Siegfried Kracauer

Τό πειραματικό φίλμ.....σελ.23

Γιάννης Βασιλειάδης

Γιά τόν Μίκλος Γιάντσο.....σελ.35

Μάκης Μωραΐτης

Ή έννοια τής αποκωδικοποίησης στά φίλμ του Βέρνερ
Νέκες.....σελ.44

Βέρνερ Νέκες

Ή διάλεξη, μέρος II.....σελ.49

Γιῶργος Πήττας

Τό στίγμα τής Τρυκέζας.....σελ.64

έξώφυλλο: Από τήν ταινία του Μίκλος Γιάντσο "Ίδιωτικά Βίτσια,
Δημόσια Άρετή".

Ἡ διάλεξη τοῦ Στάν Μπράκχετζ (Stan Brakhage) γιὰ τὸν Ζώρζ Με-
λιές δόθηκε τὸ χειμῶνα τοῦ 1970-71 στὸ Ἰνστιτοῦτο Τέχνης τοῦ
Σικάγου καὶ ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο μέρος ἀπὸ τέσσερις διαλέξεις
ποῦ συνοδεύτηκαν μὲ τίς προβολές ἑνὸς μεγάλου ἀριθμοῦ ταινι-
ῶν. Τίς ἄλλες τρεῖς ποῦ εἶχαν ἀντικείμενό τους τοὺς Κάρλ Ντ-
ράγιερ, Νταϊίβιντ Γουάρκ Γρίφφιθ καὶ Σεργκέι Αἰζενστάιν θά
τίς παρουσιάσουμε σέ προσεχῇ μας τεύχη.

Γιὰ ὅσους ἔχουν δεῖ μεγάλο ἀριθμὸ ταινιῶν τοῦ Μελιές, ἀλ-
λά καὶ γιὰ λόγους ἱστορικότητος, παραθέτουμε ἐδῶ τίς ταινίες
τοῦ Μελιές ποῦ πρόβαλλε ὁ Μπράκχετζ, στή διάρκεια τῆς διάλε-
ξης του.

- Τὸ ὄνειρο τοῦ πρώτου χορευτῆ τοῦ μπαλλέτου (The Ballet Ma-
ster's Dream)
- Τὸ μαγικὸ βασίλειο τῆς Χώρας τῶν θαυμάτων (The Magical King-
dom of Fairyland)
- Ἡ ἐκδίκησις τῆς μάγισσας (The Witch's Revenge)
- Τὸ Ἀφιλόξενο πανδοχεῖο (The Inn where no Man Rests)
- Τὸ καζάνι τῆς κόλασης (The Infernal Cauldron)
- Ἡ καταδίκη τοῦ Θάουστ (The Damnation of Faust)
- Ὁ κεραυνὸς τοῦ Δία (Jupiter's Thunderbolt)
- Ἡ γοργόνα (The Mermaid)
- Ὁ μαγικὸς φανὸς (The Magic Lantern)
- Παράξενες παραισθήσεις (Extraordinary Illusions)
- Τὸ μαγικὸ πηγάδι (The enchanted well)
- Τὸ φάντασμα (The Apparition)

2)

- The Bob Kick
- Ὁ χρησμός τοῦ μαντείου τῶν Δελφῶν (The Delphic Oracle)
- Μάθημα Τέχνης (The Art lesson)
- Ταξίδι στὸ φεγγάρι (A trip to the Moon)
- Ἡ κατάκτησις τοῦ Βόρειου Πόλου (The conquest of the North Po-
le)
- Ἀπὸ τὸ Παρίσι στὸ Μόντε Κάρλο (Paris to Monte Carlo)
- Τὸ ὄνειρο τοῦ Βαρώνου Μυνχάουζεν (Baron Munchausen's dream)
καὶ τὸ φιλμ τοῦ Ζάν Κοκτώ "Τὸ αἷμα ἑνὸς ποιητῆ"

3)

- Τὸ ὄνειρο ἑνὸς ἀστρονόμου (An Astronomer's Dream)
- Ταξίδι στὸ φεγγάρι (μιὰ προηγούμενη κόπια)
- Ἐνα Χριστουγεννιάτικο θαῦμα (A Christmas miracle)
- Ἡ Μεταμόρφωσις (The Transformation)

Ζώρζ Μελιές

Stan Brakhage

Θέλω νά σᾶς τό πῶ ὅσο πιό ἀπλᾶ μπορῶ: ἡ ἀναζήτηση μιᾶς τέχνης....εἴτε στήν κατασκευή, εἴτε στήν ἐκτίμηση....εἶναι ἡ πιό τρομακτική περιπέτεια πού μπορεῖτε νά φανταστεῖτε· πρόκειται γιά μιᾶ ἔρευνα σέ ἀνεξερευνήτες περιοχές πού ἀπειλεῖ τήν ψυχή μέ τρομερό θάνατο κάθε στιγμή· καί ἐξασθενίζει τό μυαλό στό ἐπακρον, καί ἀφήνει τό σῶμα νά κινῆται, νά κινῆται ἀσταμάτητα μέσα ἀπό ὅλο καί περισσότερο ἀγνωστά μέρη. Δέν ὑπάρχει ἐλπίδα γιά ἐπιστροφή ἀπό τήν περιοχή πού ἀνακαλύφθηκε ἐξ'αίτίας τῆς περιπέτειας αὐτῆς· καί δέν ὑπάρχει ἐλπίδα διάσωσης ἀπό τό ἀδιέξοδο στό ὁποῖο ἕνας μπορεῖ νά ἀφεθεῖ ἐγκαταλελειμένος ἀπό μιᾶ τέτοια ἔρευνα.

Δέν εἶναι χωρίς αἰτία τό γεγονός ὅτι οἱ γονεῖς ἀνατριχιάζουν ὅταν τό παιδί τους ἐκφράζει τήν ἐπιθυμία νά γίνεи καλλιτέχνης· θά κάνουν ὅτι τοὺς εἶναι δυνατόν γιά νά προστατεύσουν τό παιδί τους ἀπό μιᾶ τέτια τύχη! θά φτάσουν ἀκόμα καί στό σημεῖο νά τό στείλουν σέ σχολές πού δημιουργοῦν ψεύτικες τέχνες καί ψεύτικη ἐκτίμηση τῆς τέχνης, γιά νά τόν ἀποσπάσουν....μέ τόν ἴδιο τρόπο πού θά στείλουν τό νεαρό πού θέλει νά γίνεи ἐξερευνητής στίς ἀσφαλεῖς ζούγκλες τῆς Ντίσνεϋλαντ- ἢ σ'αὐτές τῆς τηλεόρασης, κ.λ.π.- γιά νά ὑπονομεύσουν κάθε πραγματικό στοιχεῖο περιπέτειας πού ἔχει μέσα του. Ἡ κοινωνία, στήν πραγματικότητα θά παραμορφώσει ὁλόκληρο τό νόημα τῆς λέξης "ἐκτίμηση"...θά τό συγχίσει μέ τήν "ἡδονοβλεψία"...γιά νά δαμάσει τίς ἐνέργειες κάθε ἐνεργητικῆς ἀνάμιξης: γιατί ἡ πραγματική αἰσθητική ἐκτίμηση διατρέχει τοὺς ἴδιους κινδύνους μέ τήν καλλιτεχνική δημιουργία- ὁδηγεῖ μέ τήν ἴδια σιγουριά σ'αὐτό πού ἡ κοινωνία ἀποκαλεῖ "τρέλλα", ὅπως καί κάθε δημιουργική κατασκευή: (ἴσως νά σᾶς φανεῖ δύσκολο νά τό πιστέψετε αὐτό ὅμως συμβαίνει γιατί στή κουλτούρα μας αὐτοί πού παρακολουθοῦν τήν τέχνη εἶναι λιγώτεροι ἀπ'αὐτοὺς πού τή δημιουργοῦν....συνεπῶς ἡ εἰκόνα τοῦ "θεατῆ" εἶναι ἀκόμα πιό ψεύτικη ἀπ'αὐτή τοῦ "καλλιτέχνη"...μιᾶ ἰδεολογία πολλῶν ἑκατομμυρίων ἀνθρώπων πού νομίζουν ὅτι εἶναι σέ θέση νά ἐκτιμῇσουν- πού εἶναι τόσο ἀνόητοι γι'αὐτή τους τήν ἀτίληψη ὅσο καί μιᾶ μεθυσμένη ὁμάδα ὀρειβατῶν πού, ἐνῶ βρίσκονται σ'ἕνα ὕψωμα φτιαγμένο ἀπό χαρτί σέ κάποιο Χολλυγουντιανό στοῦντιο, νομίζουν ὅτι ἀνεβαίνουν ἕνα πραγματικό βουνό.

"Ἄν δέχεστε λοιπόν τό περιπετειώδες αὐτοῦ τοῦ προτσές, σίγουρα θά χάσετε τή θνητὴ ψυχή σας! θά βασανιστεῖτε ἀπό δαίμονες(θὰ σᾶς πονέσουν σωματικά, θὰ σᾶς γαργαλήσουν μέχρι θανάτου, θὰ σᾶς κουράσουν πνευματικά στό βαθμό πού θά κάνετε σκέψεις αὐ-

τοκτονίας), θά ύποφέρετε από τούς άγγελους περισσότερο άπ' ότι από τούς δαίμονες, θά σάς θέσουν στόχους πού είναι πέρα από κάθε αντίληψη ή επίτευξη πού θά μπορούσατε νά φανταστεύτε: θά αλλάξετε τόσο ώστε ή μάνα σας δέ θά σάς αναγνωρίσει ποτέ, τόσο ώστε ό πατέρας σας θά σάς άποκηρύξει, οί φίλοι σας θά σάς προ δώσουν, τό άγαπημένο σας πρόσωπο θά ζεϊ μαζί σας μέ φόβο....

....όμως όλα αυτά θά συμβούν έτσι κι άλλιώς- τί έχετε λοι πόν νά χάσετε;

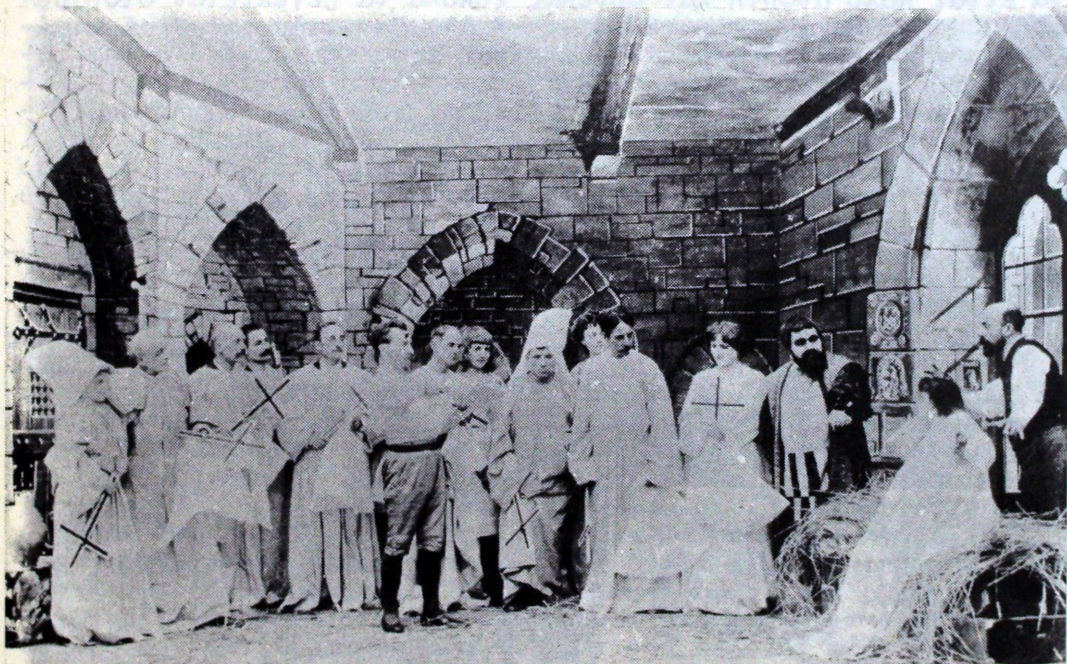
Δέν έχετε όμως καί τίποτα νά κερδίσετε γιατί αυτή έδω, όπως καί κάθε πραγματική περιπέτεια, δέν έχει κανένα σκοπό- μέ άλλα λόγια δηλαδή τό κίνητρο της είναι πέρα από κάθε σκόπιμο προσδιορισμό- τά έπιτεύγματα της είναι κοσμικά (Σ.τ.Μ, ως προς τό σύμπαν)....κωμικά, άν σάς άρέσει ό όρος καλύτερα.... τέλος πάντων όμως, όχι αιτιολογημένης τάξης: (είναι στή μόδα αυτές τίς μέρες γιά τούς τυχοδιώκτες της τέχνης νά λένε ότι ψάχνουν νά βρουν σ' αυτήν γνώση ή νά διασκεδάσουν ή ακόμα καί νά ξεχά- σουν: όμως οί λέξεις αυτές είναι τόσο συμβολικές όσο καί ή λέ- ξη "χρυσάφι" ήταν γιά πολλούς αϊώνες έξερευνητών)...."γιά τό περιπετειώδες της ύπόθεσης"* είναι μιá έξήγηση όπως έπίσης καί κάθε άλλη: γιατί πρώτα έρχεται ή "κόλαση", όπως καί στήν περι- πέτεια του Δάντη: καί οί περισσότεροι, άλλοίμονον, κολλάνε έ- κεϊ χωρίς νά μπορούν νά σωθούν-: παντού έρχεται πρώτα ή κόλα- ση.... (φανταστεύτε τόν Δάντη νά εισέρχεται πρώτα σ' αυτό πού όνόμασε ούρανός....: δέ θά ήταν ένας κολασμένος ούρανός;): καί οί περισσότεροι πάντοτε έχουν κολλήσει από νωρίς σέ οποιαδήπο- τε προσπάθεια ή άδράνεια τους: σάς συμβουλεύω λοιπόν, ότι άν μείνετε πίσω κανένas δέ θά σάς περιμένει κανένas όμως δέ θά σάς περιμένει άν πάλι βρεθείτε μπροστά, ούτε κανένas θά ένδι- αφερθεί γιά τό πού περιπλανείστε: τήν πραγματική έννοια της συντροφιάς θά τή συναντάτε τόσο σπάνια όσο καί τόν Δαίμονα του Μάξγουελ: οί δαίμονες της τέχνης θά σάς τό γνωρίσουν αυτό τήν άπελπισμένη μοναξιά σας- θά σάς τό γνωρίσουν όπως καί όλη τήν αλήθεια μέ τό νά σάς λένε ψέμματα:.... (Αυτός πού έπιζητεί τήν αλήθεια πρέπει, όσο πιο πολύ μπορεί, νά άμφιβάλλει γιά τά πάντα", όπως λέει ό Καρτέσιος): θά περιπλανείστε σέ διαδρόμους πραγματικών αντικειμένων πού θά φαίνονται σάν νά είναι καθρε- φτισμένοι.

"Αν όλα αυτά σάς φαίνονται σάν ρητορική του 19ου αϊώνα, -- σάς συμβουλεύω ότι ΕΙΝΑΙ ρητορική της τάξης του 19ου αϊώνα... Σας παρουσιάζω τόν Ζώρζ Μελιές, καί έτσι τήν άρχή της τέχνης του κινηματογράφου του 19ου αϊώνα.

Θά ήθελα νά σάς παρουσιάσω μιá μυθιστορηματική βιογραφία του Μελιές- ένα ιστορικό μυθιστόρημα σά νά λέμε- όπου έγώ σάν παρουσιαστής θά σάς πω ψέμματα.... θά σάς πω μιá ιστορία, όπως λένε.... γιά νά φθάσω στήν αλήθεια. Η ιστορία μου φυσικά στη- ρίζεται σέ γεγονότα* όμως, ένα γεγονός πού άναφέρεται σέ άνε- ξερεύνητη περιοχή δέν μπορεί παρά νά μάς παραπλανήσει. Σας πα- ρουσιάζω συνεπώς ένα μυθιστόρημα πού βρίσκεται μέσα στό γεγο- νός: άν μέ παρακολουθείτε, αρχίζουμε τήν περιπέτεια μας... τα- ξιδεύουμε στό έσωτερικό της κρύπτης του φωτός, μιá σπηλιά από άσπρο σκοτάδι, μιá σκιά σημαδεμένη από τίς διάστικτες κινή- σεις φωτεινού μαύρου, έναν τετραγωνισμένο διάδρομο πού εύρύ- νεται από τήν είσοδο του σ' αυτό τό δωμάτιο- ή πόρτα αυτής της μηχανής προβολής- μέχρι έναν 'άπίθανο' θάλαμο (της φαντασίας). ...ό έπίπεδος 'κύβος' της όθόνης.... καί έπεκτεινόμενος μέ δια-

κλαδώσεις για να γίνει μιά πολύπλοκη σειρά από τούννελ πού μᾶς είναι γνωστή σάν Λαβύρινθος, κάθε τέρμα τῶν ὁποίων, στά σπειροειδή στροβιλίσματα τοῦ φωτός πίσω ἀπό κάθε ζευγος ματιῶν σ' αὐτό τό δωμάτιο, στούς γιρίζους λόφους καί τίς πεδιάδες κάθε μυαλοῦ πού εἶναι παρών, περιέχει ἕνα πλήθος ἀπαίσιων τεράτων μέ πολλά κεφάλια.... Ἡ (Λερναία) Ὕδρα, πού θεωρεῖται σάν μιά μοναδικότητα τήν ὁποία ὅλοι μας (συνεπῶς) μοιραζόμαστε ἀνάμεσα σ' ἕνα υπερδεμένο κουβάρι ἀπό ἐπικίνδυνη τρίχα ἀγγέλου- αὐτό τό ἡλεκτρικό γυαλί σκέψης πού κόβει τά ἐνστικτώδη νεῦρα σέ κομμάτια ("πού μᾶς κάνει ὅλους δειλοῦς", κληρονομώντας τό πρόβλημα τοῦ Ἀμλετ) σ' αὐτή τήν πιό ἀπαγορευμένη καί πιό ἀπόξενη γῆ.

Ὁ νεαρός Ζώρζ λοιπόν-πού ἔχει ἤδη ἡττηθεῖ ἀπό μερικές τέτοιες ὑπάρξεις, καθῶς μπορούμε νά ἀρχίσουμε νά φανταζόμαστε, στόν ὄγγο πλανήτη τοῦ ἐμβρυϊκοῦ του μυαλοῦ.... κατανικημένος, σχισμένος σέ κομμάτια πρίν ἀπ' αὐτό πού θά ὀνομάζουμε 'γέννησή' του- ἀρχίζει σάν ἕνα παιδί νά ἐπινόει ἕνα πνεῦμα τοῦ ἑαυτοῦ τοῦ πού θά τοῦ πάρει ἐκδίκηση.... ἕναν ἥρωα πού θά ἐλευθερώσει τά μέρη τῆς πραγματικῆς του ὑπαρξης πού ἔχουν γοητευτεῖ μέ πονηρό τρόπο- ἢ πού διαφορετικά ἔχουν καταστραφεῖ- θά ἀναγκάσει τά τέρατα νά ξεράσουν τά μέρη τῆς πραγματικότητάς του· καί ὁ νεαρός Ζώρζ, ἀργότερα ἴσως, ἀρχίζει νά φαντάζεται μιά ἡρωίδα πού θά τόν ἀποκαταστήσει, μιά γυναίκα πού θά τόν συνενώσει ἢ πού θά ἐνδυμηθεῖ τήν πραγματική του ὑπαρξη· δέν μπορεῖ ὅμως νά φανταστεῖ ἐντελῶς τή γυναίκα νά ἀγαπάει αὐτόν καί ὄχι τόν ἥρωα τῆς ἐπινόησής του- δέν μπορεῖ νά τήν φανταστεῖ τίποτα ἄλλο ἀπό ἡρωίδα (για νά πηγαίνει μέ τόν ἥρωα) καί/ἢ Μάνα αὐτοῦ τοῦ Ζώρζ. ... δέν μπορεῖ νά τήν ὀραματιστεῖ τίποτα ἄλλο ἀπό δύναμη τοῦ πνεύματος (ἐκτός κι ἂν αὐτή γίνει Μάνα ξανά- ὁπότε κι αὐτός θά διαμελισθεῖ ὅπως καί πρίν). Ὁ Ζώρζ βρίσκει τήν πρώτη του ἐλπι-



Ζώρζ Μελιές, "Ὁ Πύργος τοῦ Λονδίνου", 1905

δοφόρα λύση γι' αυτό τό δίλημμα σ' ένα σόου μαγικής όπου άπίθανα πράγματα συμβαίνουν και όλες οι άντιθέσεις διαλύονται στά χέρια του ίκανού μάγου.

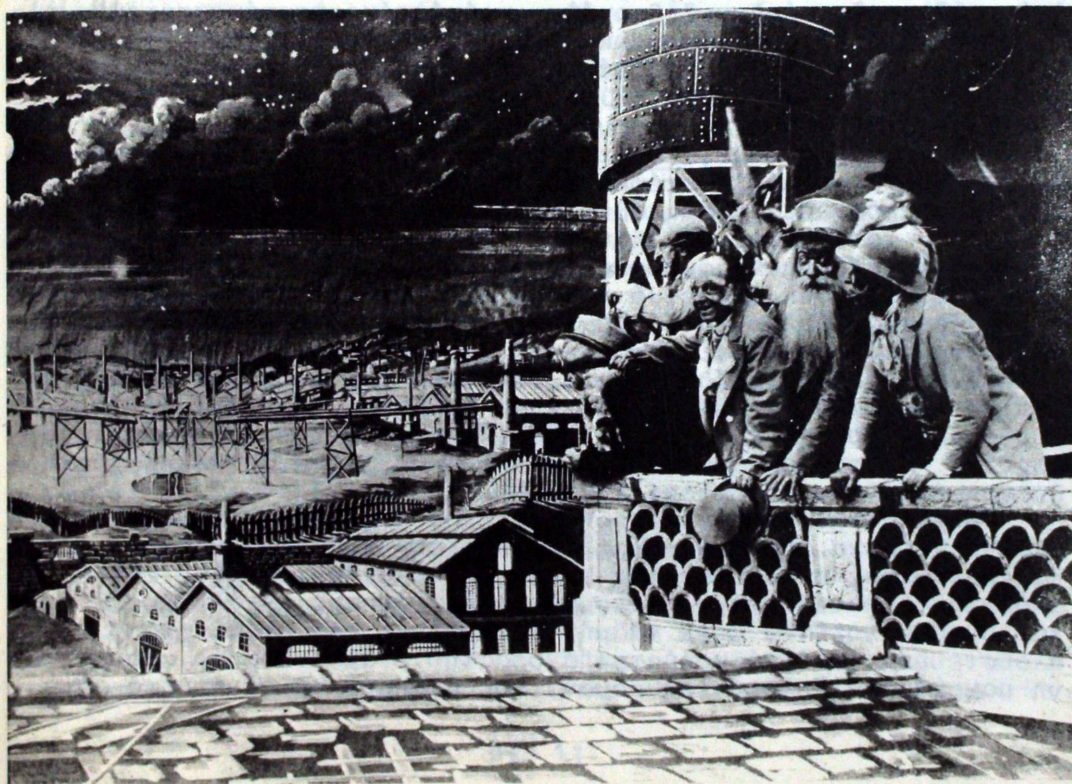
Ο Ιδιος ο Ζώρζ αποφασίζει νά γίνει άκριβώς ένας τέτοιος μάγος· πρώτα όμως πρέπει νά κάνει τόν ήρωα της έπινόησης του μάγο. Καθώς φαντάζεται τή γυναίκα (μᾶλλον αντί νά τήν έπινοεί) αυτή θά είναι πάντοτε τό θύμα αυτής της μαγικής- θά υφίσταται τίς μεταμορφώσεις της: έτσι ο νεαρός Ζώρζ έλπίζει νά άποκτήσει δύναμη πάνω της, ίση μέ τήν άπαραίτητη ικανότητα της νά θυμάται και, σάν Μάνα πιά, νά τόν άποκαταστήσει. Ο Ιδιος πρέπει επίσης νά βρεϊ μιά τελική μαγική γιά τή δική του πραγματική ύπαρξη πού νά μπορεί νά υπερνικήσει τή μαγική πού έδωσε στόν ήρωα της άνακάλυψής του· και άρχίζει έτσι νά δημιουργεί ένα δαιμονιακό έαυτό (άπό τόν έαυτόν του πού φαντάζεται ότι έχει άποκατασταθεί) πού μπορεί νά σχίσει τόν ήρωα του σέ κομμάτια όπως και ο Ιδιος ήταν όταν ήταν έμβρυϊκή κατάσταση· και πρέπει φυσικά, σ' όλη αυτή τήν άπελπισμένη υπόθεση, νά άποκρύψει κάθε γνώση της δαιμονικής έπινόησης άπό τήν ήρωϊκή έπινόηση μέχρι νά έρθει ο κατάλληλος καιρός (όταν θά είναι πιά ολοκληρωμένος) γιά νά άποδεσμεύσει τό τέρας-έαυτό του άπό του νά στήσει παγίδα στόν ήρώα του. Πρέπει επίσης νά άποκρύψει τήν 'σκοτεινή του πλευρά', όπως άποκαλείται, άπό τίς φαντασίες του γιά τήν ήρωίδα, γιατί είναι άπαραίτητο αυτή νά αγαπάει τόν ήρωα μέχρι κάποιο σημείο.... (μ' άλλα λόγια, μέχρι νά έχει εκπληρώσει αυτή τήν ένθύμηση της γιά τήν πραγματικότητα της ύπαρξης του- μιά πολύ δύσκολη υπόθεση γιατί ο δαιμονικός Ζώρζ πρέπει νά τελειώσει σάν ένα άναπόσπαστο μέρος μέ τόν έμβρυϊκό Ζώρζ όπως αυτός υπάρχει στή μνήμη: διαφορετικά ο Ζώρζ θά έχει άπλως έφεύρει ένα άλλο τέρας πού θά τόν διεγείρει άπό τή στιγμή πού ο σωτήρας ήρώας του έχει ήττηθεί: και ή γυναίκα στίς φαντασίες του πρέπει έτσι νά είναι πολύ άνόητη και συνεπώς εύκολα νά ξεγελιέται στό μέσον της πιο μεγάλης μαγικής της- ή άλλιώς.... όπως ο Ζώρζ νομίζει καλύτερα.... αυτή πρέπει νά είναι τόσο υπερβολικά άγνή, τόσο υπερβολικά γεμάτη άπό 'γλυκύτητα και φώς' ώστε νά μήν μπορεί ακόμα και νά άναγνωρίσει τή μαύρη τερατομορφία της σκοτεινής πλευράς της δικής της συρραφής· και, ακόμα και άργότερα... στό θάνατο του ήρωα- πρέπει νά είναι τόσο άφελής ώστε νά μήν μπορεί νά άναγνωρίσει τή κακή πλευρά του πραγματικού Ζώρζ πού έχει άποκατασταθεί).

Οι ύαινες γελᾶνε μᾶλλον παρά γρυλίζουν- τό ίδιο και οι άνθρωποι.... και ο Ζώρζ σύντομα άνακαλύπτει τό χιοῦμορ (αυτός ο ὅρος πού είναι σχεδόν συνώνυμος, ως πρός τόν ήχο, μέ τό ανθρώπινο**.... και πού σημαίνει, σέ άκριβή 'Αγγλική συνώνυμα ως πρός τόν ήχο, ότι έξαπατῶ τήν τρέλλα- μ' άλλα λόγια: "τόν διασκεδάζω")τό χιοῦμορ σάν μιά ίσχυρή μαγική ύποκρισίας....τό χιοῦμορ, αυτή ή παραδοσιακή προσπάθεια νά έπιδείξουμε τά γυμνά μας δόντια μέ τή μορφή του χαμόγελου πού άποκρύβει αυτή τή διεφθαρμένη άπειλή- πού άποκαλύπτει τρομερά μυτερά δόντια, ακόμα κι όταν γίνεται πιο πλατύ γιά νά πεϊ τή λέξη 'φίλε'.... ξεσπάει σέ "έχθρικά" γαυγίσματα "φιλικού" γέλιου καθώς φθάνει στό άποκορύφωμα της ύποκρισίας: και ο νεαρός Ζώρζ αποφασίζει νά γίνει μάστορας αυτής της ίσχυρής μαγικής γιά νά άποκρύψει όσο πιο τέλεια μπορεί τίς τρομερές του προθέσεις, έτσι ώστε νά μπορεί νά έκτελεϊ όλα τά άλλα του τρύκ μέσα στό άντιφατικό περιβάλλον μέ γρυλλίσματα, γαυγίσματα, βρυχηθμούς κι ένα γέλιο πού θά προέρχονται άπό τούς θεατές του πού έχει 'έξαπατήσει' σέ μεγάλο

Βαθμό.

Υπάρχει μιά ιστορική αίτλια στό γιατί πρέπει ὁ Ζώρζ νά γίνει μάστορας τῶν τρύκ τοῦ γέλιου πρίν ἀπό κάθε ἄλλη μαγική: γενήθηκε στή Γαλλία, μέσα στό σκεπτικισμό τοῦ 19ου αἰῶνα: οἱ θεατές δέν ἐβλεπαν πιά τή μαγική μέ καχυποψία: ἡ ἐποχή τοῦ σοβαροῦ μάγου ἀνῆκε ἤδη στό παρελθόν (τουλάχιστον γιά τό παρόν) καί ἀκόμα καί ἡ προοδευτική μαγική τῆς Ἐπιστήμης (μ' ἄλλα λόγια: αὐτή ἡ ἐπιδεξιότητα τῆς τεχνικῆς μαγείας.... αὐτόματη ἀλχημεία... πού γέμισε μέ δέος τήν προηγούμενη γενιά) εἶχε ἀρχίσει νά ἀντιμετωπίζεται σάν ἓνα κλειστό, καί ὀλοκληρωτικά ἐξηγησιμο, σύστημα: ὁ μάγος στά τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα εἶτε γελοῦσε μέ τό ἀκροατήριό, περιορίζοντας ἔτσι τό γέλιο του, ἢ γελοῦσαν σέ βάρος του: οἱ θεατές δέν μποροῦσαν νά ὑπομένουν πιά τήν παραδοσιακή 'μαγική γοητεία'.... δέν ἦταν εὐκολό πιά νά 'γοητευτοῦν' σοβαρά.

Ὁ Ζώρζ ἀνακάλυψε τήν οὐσιαστική αὐτή τρέλλα τοῦ 19ου αἰῶνα ὅτι ἔπρεπε νά ἦταν "διασκεδαστικός" ὅταν ἀκόμα ἦταν μικρό παιδί- σέ μιά ἐποχή πού ἡ δική του καχυποψία ἔσπαζε κάτω ἀπό τό βάρος τῆς συσσωρευμένης γνώσης: καί, ταυτόχρονα, κατάφερνε νά ἀποκρύψει ἀπό τίς δύο πλευρές του, τήν ἡρωϊκή καί τή δαιμονική, τή γνώση τῆς μιᾶς γιά τήν ἄλλη ἐνῶ ἀπόκλειε καί τίς δύο ἀπό κάθε φαντασία γυναίκας· καί ἦταν ἐπίσης σ' αὐτή τή νεαρή ἡλικία ὅταν ἀρχισε νά μελετᾷ τόν μεγαλύτερο μάγο τῆς σκηνῆς ὅλων τῶν ἐποχῶν: τόν μεγάλο Χουντίνι (καμμιά σχέση μέ τόν Ἀμερικάνο μιμητή του, πενήντα χρόνια ἀργότερα)- Χουντίνι, ὁ ἀνθρωπος πού ἐν σωματώσε ὅλη τήν παραδοσιακή ἐξέλιξη αὐτῆς τῆς καθαρά Εὐρωπαϊκῆς, χρονολογούμενης ἀπό αἰῶνες, μορφῆς τῆς μαγικῆς-σάν-διασκέδαση.... ὁ ἀνθρωπος πού τώρα ἀντιπροσωπεύει τό μεσουράνημα αὐτῆς τῆς μορφῆς τῆς μαγικῆς καί πού τό ὄνομα του ἔχει ταυτιστεῖ μ' αὐτήν.



Ὁ Ζώρζ ἀρχισε νά μελετᾷ αὐτή τήν παράδοση γιατί αἰσθάνθη-
κε τήν ἀνάγκη νά ἀποδείξει τίς μαγικές ικανότητες πού εἶχε
χαρίσει στόν ἥρωα του... νά ἐξωτερικεύσει ἔτσι τή μάχη πού ὁ
ἐμβρυϊκός του ἑαυτός ἔχασε σέ ἐσωτερικά πεδία μάχης. Αὐτό πού
στήν ἀρχή δέν κατάλαβε εἶναι ὅτι μόνο τέρατα τῆς δικῆς του πά-
στας θά μπορούσαν ποτέ νά ἐμφανιστοῦν κάτω ἀπό τή δική του σκη-
νική σκηνοθεσία: σάν τό μάγο μέ τό "χορό τῆς βροχῆς" του, ὁ Ζώ-
ρζ ἤλπιζε ὅτι οἱ γελοιοποιητικές μάχες του θά προκαλοῦσαν τήν
"πραγματική" κι ὅτι αὐτή θά ἀκολουθοῦσε τίς ὁδηγίες τῆς ἐπανα-
λambilόμενης ἐπινόησής του- ὅτι οἱ μηχανικοί χειρισμοί του, τά
τρυκ του, θά μετασχηματίζονταν μέσα στίς τάξεις τῆς φαινομενι-
κῆς μαγικῆς ὅταν θά ἀρχιζε ἡ πραγματική μάχη... καί ὅλα αὐτά
στή σιγουριά τῆς παράστασης μέ τούς θεατές.

Ὅλες οἱ ἱστορίες τῆς παιδικῆς του ἡλικίας, ὅλοι οἱ μῦθοι
καί τά περισσότερα ἀπό τά λεγόμενα βιβλία "φαντασίας", τόν εἴ-
χαν πληροφορήσει ὅτι δέν ἦταν ὁ μόνος πού εἶχε τήν τρομερή ἐ-
μπειρία τοῦ ἐμβρυϊκοῦ διαμελισμοῦ: ὅλες αὐτές οἱ ἱστορίες ἀ-
ποτελοῦσαν μιὰ ἱστορία τῶν διαφόρων ἐπιτυχιῶν καί τήν τελική
ἀποτυχία- μέχρι τώρα- στήν ἀνθρώπινη ἀντιμετώπιση, μέ τή φαι-
νομενικά ἀτέλειωτη στρατιά τεράτων πάνω σ' αὐτόν τόν ξένο χώρο
(ὅπως συνήθως εἶχε εἰκονιστεῖ στούς πίνακες ζωγραφικῆς) μέ τή
μακρινή κορυφογραμμή τῶν βουνῶν πού ἀποτελεῖ τόν ὀρίζοντα, ἀπ'
ὅπου τρεῖς σκιές πού κινοῦνταν πρὸς τό μέρος του εἶχαν προμη-
νύσει τήν ἀρχέγονη καταστροφική ἐπίθεση... κι αὐτή ἡ ἀπόκρη-
μνη κοιλάδα (ἓνα ἰδιαίτερο χαρακτηριστικό τῶν "λαδιῶν" τοῦ
Μεσαίωνα) ὅπου ἡ συλληφθεῖσα ὑπαρξή του βασανίζονταν... κι αὐ-
τή ἡ σπηλιά στήν ὁποία εἶχε διαμελισθεῖ- ὅλες αὐτές τίς εἰκό-
νες τίς μοιράζονταν, στίς διάφορες μορφές τους, μέ πολλούς ἄλ-
λους ἀνθρώπους πού εἶχαν δημιουργήσει ἥρωες γιά νά ἐπιστρέψουν
ἐκεῖ γιά τήν ἀπελευθέρωση τους... ἢ πού εἶχαν φτιάξει χάρτες,
σάν τεράστια πλάνα πολέμου, τῆς ξένης περιοχῆς- πορτραῖτα σάν
ἀφίσεις "καταζητούμενων" δαιμόνων πού ἐπρόκειτο νά σφαχτοῦν...
"χοροί βροχῆς" τῆς γλώσσας καί ζωγραφιές ἀπό λάδι μέ τρομερή
συμπαθητική μαγική (1) πού μέ ἐλπίδα πρόβλεπαν τήν ἐπιτυχία τοῦ
ἥρωα.

Καί ὁ Ζώρζ, πού μεγάλωσε σύμφωνα μέ τή Χριστιανική παράδοση
δέν μπορούσε νά μήν πιστέψει ὅτι ἂν γιά μιὰ φορά ὁ ἥρωας ἐνός
ἀνθρώπου μπορούσε νά ἀναλάβει πάνω του αὐτούς τούς δαίμονες τοῦ
'Κόσμου', τότε αὐτοί θά ἔπαυαν νά ὑπάρχουν στίς διάφορες, ὅμως
καθαρά συσχετιζόμενες, μορφές τους γιά ὅλους τούς ἀνθρώπους- δέν
μποροῦσε νά μήν πιστέψει ὅτι κάθε μέλος τοῦ ἀκροατηρίου ἦταν
ἐπίσης ἓνα σύμβολο γιά τά ἐξαῦλωμένα μέρη αὐτοῦ τοῦ τρομεροῦ
δράματος πού- ἂν ἐβγαίνει ποτέ στήν ἐπιφάνεια- θά τά ἀναγνώριζε
ὁ καθένας, ὁ καθένας θά ἔριχνε τόν ἥρωα του στήν ἀναγκαία μάχη.

Ὁ Ζώρζ δέν τά συνειδητοποίησε ὅλα αὐτά ὅταν ἀρχιζε τή στα-
διοδρομία του σάν ἓνας μάγος τῆς σκηνῆς γιατί ὁ βαθύτερος σκο-
πός του καθιστοῦσε ἀναγκαῖα τήν ἀπόκρυψη τῆς μιᾶς πλευρᾶς τῆς
ἐπινοημένης φύσης του ἀπό τήν ἄλλη.

Ἐπειδή καί οἱ δύο ἐπινοήσεις ἔπρεπε νά παραμείνουν κρυφές
ἀπό τή γυναῖκα τῆς φαντασίας του, τό σέξ τοῦ ἦταν κατανοητό (ὅ-
πως καί στούς περισσότερους νέους τῆς ἐποχῆς του) μόνο σάν μιὰ
ἀπόλυτα ἰδιωτική πράξη, καλυμμένη ἀπό τήν πιό μεγάλη μυστικότη-
τα, ὀχυρωμένη ἔτσι ὥστε νά μήν ἐπεμβαίνει στά σχέδια του... ἀ-
πλουστευμένη ἀπό τά χρήματα ("ἀγοραστή", μ' ἄλλα λόγια), φρουρούμε-
νη μακριά ἀπό ζηλοτυπίες ρομαντικῆς ἀγάπης (πού εἶναι πιό ἀπο-

τελεσματικές όταν προξενούνται από τη γυναίκα) και, τελικά, α-σφαλισμένη (όπως συνέβει) από την αγιοποίηση του γάμου.

Όμως, τα προστατευτικά αυτά μέτρα της σεξουαλικής προ-σέγγισης που λειτουργούσαν στην κοινωνία γύρω του, και τό χυ-δαίο χιοῦμορ που τόσο απελπισμένα κάλυπτε κάθε δημόσια άναφο-ρά στην ιδιωτική πράξη, άπότυχαν στό νά δώσουν στόν Ζώρζ ένα αίσθημα πλήρους ασφάλειας. Οί πρώτες του σχέσεις μέ πραγματι-κά κορίτσια θρυμάτισαν φυσικά τίς φαντασιώσεις του: τά χτυπή-ματα που δέχθηκε άπό την κοινωνία σέ σχέση μέ την πολύπλοκη εικόνα γιά τη γυναίκα που είχε φτιάξει, κατάστρεψαν τό μεγα-λύτερο μέρος της δικής του επινόησης γι' αυτήν, αφήνοντας μόνο μιá σειρά άπό καμπύλες νά άντηχούν σέ μιá θάμβωση πολλαπλής ά-πομίμησης- πολλές γυναίκες μέ χαρακτηριστικά κούκλας και άνα-λογίες που σέ όλες φαίνονται ίδιες και που κινούνται μέ τόν ίδιο τρόπο, οί χορεύτριες.... Αύτή ή δελεαστική Γυναίκα θά μπο-ροῦσε νά ήταν δημόσια σεξουαλική γιατί άποτελείτο μόνο άπό μιá σειρά έναπομένοντων φαντασμάτων κάποιας καταστραμένης προ-έλευσης· και σάν τέτοια φάνηκε νά είναι ένας τέλειος σύντροφος γιά τόν διαμελισμένο μας άνθρωπο. Οί δελεαστικές της κινήσεις είχαν συγχρονισθεί προσεχτικά μέ μοτίβα πολύ γνωστής μουσικής, όλη ή άτομίκευση περιορισμένη στό χορό και όλόκληρη ή άντανά-κλασή της παγιδευμένη στό στολίδια της σκηνής. "Αν ή προσοχή στρεφόταν άποκλειστικά πρόσ αυτήν, θά συστελλοῦσε τό μέσο του χορού νά συγκλίνει κατά συναρπαστικό τρόπο πρόσ την κεντρική εικόνα της κορυφαίας χορεύτριας, ή στάρ, γιατί αύτή ή άτομί-κευση ήταν μόνο μιá άμυδρά υπενθύμιση κάποιου άκέραιου πρότυ-που και την υποστήριζαν οί χορεύτριες που είχαν μιá τέτια γρα-μμή ώστε, στό χορό, νά γίνονται οί δικές άντανakλάσεις. Συχνά τό δεξιό και τό άριστερό μέρος αύτης της γραμμής μέ τίς χο-ρεύτριες έκαναν άντιθετικές κινήσεις, όπως οί όπτικές δονήσεις μιáς καμπάνας είναι δυνατόν νά ποικίλλουν κι άπό τίς δύο πλευ-ρές κάποιου κτυπημένου κέντρου: πόδια κλωτσοῦσαν σάν νά έκτε-λοῦσαν σεξουαλικό χορό πάνω στή σκηνή γιατί δέν υπήρχε μουνί νά γαμηθεί σ' όλη αύτή την φαντασματική μάζα: ή υποτιθέμενη ά-ναγκαία δύναμη της 'Ελκυστικής Γυναίκας ήταν 'νούμερο' μάλλον παρά κάποια τρομακτικά άδιαχώριστη μαγική· τό μακιγιάζ της έ-πρεπε νά ήταν σάν κούκλας- a reductio ad absurdum του προσώ-που· και τό περιβάλλον της ήταν φυσικά χαρούμενο.... μιá χα-ρούμενη άτμόσφαιρα γιά νά καλύψει τόν τρόπο αύτης της άνάπλα-σης ή άναπαράστασης της καταστροφής της γυναίκας.

Όμως ό Ζώρζ, που του άρεσε πολύ ή άκρίβεια, δέν ήταν ι-κανοποιημένος άπ' αύτή τη θάμβωση της γυναίκας: διασταύρωσε τό θεατρικό της φόρεμα μ' ένα κοστούμι μπαλαρίνας- μιá υπενθύμιση της Τσαϊκοφσκιικής τραγωδίας.... ή λυπημένη γυναίκα κῦκνος, ή γυναίκα-μυστήριο, τραγική ήρωίδα- παρά τό ότι έσφυζε άπό ζωή. Τέλος, την ξεχώρισε (συνήθως σέ ρούχα μπαλλέτου) γιά μιá πιό συγκεκριμένη μεταμόρφωση δικής του επινόησης: φαντάστηκε την πολλαπλότητά της μέ την έννοια ότι αύτή θά μπορούσε νά μετα-μορφωθεί σέ ότιδήποτε- σάν μιá ποικιλλία υπάρξεων μάλλον παρά σάν ένα άριθμό εικόνων του είναι.... μιá ποιοτική μεταμόρφωση μάλλον παρά ποσοτική- ένῶ αύτός ό ίδιος, ό Μάγος, μπορούσε νά έλέγχει τίς διάφορες γοητείες αύτης της Femme Fatale (Μοιραία Γυναίκα). Την περιόρισε, στή φαντασία του, στην παράδοση της μαγικής της θεατρικής σκηνής: έτσι αύτή ήταν πάντα ό "βοηθός" του Μάγου: πήρε στοιχεΐα άπό όλόκληρη τη μυθική ιστορία της γυναίκας, άπό τό χρησμό του μαντείου τῶν Δελφῶν μέχρι τη γορ-

γόνα, από τη θεά μέχρι τη μάγισσα. Στίς θεϊκές εμφανίσεις της είχε τό θάρρος νά τῆς δώσει δύναμη πάνω στους ἀνθρώπους- νά ἀφήσει ἐλεύθερους τούς δαίμονες νά πέσουν πένω τους...νά μετατρέψει τούς ἀνθρώπους σέ κτήνη, κ.λ.π...: αὐτή ἦταν ὅμως πάντα τό ἐπίπλασμα στά χέρια τοῦ Μάγου- ἢ σχεδόν πάντα-καί μποροῦσε νά τὴν κάνει νά πηδάει μέσα ἀπὸ στεφάνια σάν τὰ σκυλιά τοῦ τσίρκου, νά ἐξαφανιστεῖ σ' ἓνα σύννεφο καπνοῦ καί στὴν πιὸ μικρὴ ἐνόχληση τοῦ Μάγου: μποροῦσε νά τὴν κάνει νά ἐμφανιστεῖ ξαφνικά, φτιαγμένη ἀπὸ τό τίποτα...λεπτὸς ἀέρας ἢ ἴδια. Ὁ-ποῖος καί νά ἦταν ὅμως ὁ ἐλεγχος τοῦ Ζώρζ πάνω της, αὐτή ἦταν ἓνα θαυμάσιο δημιούργημα- πιὸ σπουδαία κι ἀπὸ τό νά ἦταν ἀπλῶς ἡ δημιουργία τοῦ Ζώρζ- κι αὐτό γιατί εἶχε μιὰ θεϊκὴ ἐμφάνιση τὴν ὁποία ὁ Ζώρζ θαύμαζε καί ἡ ὁποία ἦταν σίγουρα, ἀπ' ὅλες τίς πλευρὲς της, οὐσιαστικὰ "πρωτότυπη": καί σάν τέτοια θὰ τὴν ἀποκαλοῦμε "ὁ Ἐρωτας τοῦ Ζώρζ".

Ὁ μάγος θεατρίνος τοῦ 19ου αἰῶνα ἔπρεπε νά ἦταν ἰδιοφυῖα καί ὁ Ζώρζ δὲν ἀποτέλεσε ἐξαίρεση σ' αὐτό τὸν κανόνα: ὁ ἥρωας τῆς ἐπινόησης του- αὐτό τό πνεῦμα τοῦ ἑαυτοῦ του πού δημιουργήθηκε γιὰ νά πάρει ἐκδίκηση ἀπὸ τούς δαίμονες πού κατὰστροφαν τὸν πραγματικὸ του ἑαυτό του πρὶν τὴ γέννηση- αὐτὸς ὁ ἥρωας λοιπόν, ἦρθε νά προσλάβει τὴ μορφή τοῦ Γκόλεμ...ἓνα εἶδος πέτρινης ἀπάθειας κι ἓνα ὕψος ἀδυσώπητης ὑποτέλειας- ἡ ἀποτραβηγμένη παρουσία καί εὐγένεια τοῦ μάγου τῆς σκηνῆς, νά κινεῖται μὲ γοητευτικὸ ρυθμὸ καί μὲ τὴν ἀκρίβεια μηχανῆς μέσα ἀπὸ τίς πράξεις τῆς παράστασης του καί νά ὑποκλίνεται στους θεατὲς πού μόλις ἔχει γοητεύσει...τούς θεατὲς πού ὁδηγεῖ μέσα στὸ λαβύρινθο τῆς φοβερῆς ἀπιθανότητας- ἢ παίρνοντας πάνω του τό γέλιο τῶν θεατῶν πού μόλις ἔχει γοητεύσει...τούς θεατὲς πού τὴν τρέλλα τους ἔχει "διασκεδάσει" κάνοντας τὸν ἥρωα /ἑαυτό του νά ἐμφανιστεῖ μπροστὰ τους σάν γελωτοποιός. Ὁ Ζώρζ πάλεψε πολλὰ χρόνια προετοιμαζόμενος γιὰ τὴν τρομερὴ πιθανότη-τα τῆς ἐκδίκησης του καί τῆς πιθανῆς σωτηρίας του: καί ὅλο αὐτὸν τὸν καιρὸ ὁ ἥρωας πῆρε τίς μικροσυσκευὲς καί τὰ μηχανήματα τῆς τέχνης τοῦ μάγου σάν προεκτάσεις καί, τέλος, σάν συμπληρώματα τοῦ ἑαυτοῦ...ὅπως οἱ ἱππότες εἶχαν κάποτε τὰ σπαθιά τους, τὰ μαστίγια καί τὰ ὄλογα. Ὁ Ζώρζ ἔφτιαξε τὰ δικά του σκηνικά, ἀποκτώντας τό μεγαλύτερο ἐλεγχὸ τῆς συνθετικῆς mise en scène πού μιὰ μέρα (μέσα ἀπὸ τὴ συμπαθητικὴ μαγικὴ) θὰ γυρῇ μιζε τίς διαπλάσεις τοῦ ἐδάφους τοῦ ἀρχέγονου τρόμου (ἡ πεδι-άδα, ἡ κοιλάδα, ἡ σπηλιά). καί σχεδίασε ὅλα τὰ κοστούμια γιὰ νά τυλίξει μ' αὐτὰ κάθε ζωντανὴ ὑπαρξὴ καί νά τῆς δώσει ἀναγνωρίσιμη μορφή (ἡ παλῆα μαγεία στὸ βιβλίο)· καί χορογράφησε ὅλες τίς κινήσεις γιὰ νά μπορεῖ ἔτσι (γιὰ τὸ 'χορὸ τῆς βροχῆς') νά ἐξασκεῖ ἓναν τέλειο χειρισμὸ σ' ὁλόκληρη τὴ σκηνή....

Καί ἀπότυχε....

Ἀπόκτησε διεθνή φήμη ἡ ὁποία ὅμως δὲν τοῦ χρησίμεψε σέ τίποτα στὸν ἀπελπισμένο του σκοπὸ καί πλούτη μὲ τὰ ὁποῖα ὅμως δὲν μποροῦσε νά δωροδοκῇ τούς δαίμονες, καί κέρδισε τὴν ἐλκυστικὴ Γυναίκα στίς ἀτέλειωτα ἐπαναλαμβανόμενες παραλλαγές της τοῦ εἶναι (καμμιά ἀντανάκλαση τους δὲν πρόσφερε καί τὴν πιὸ μικρὴ ἐλπίδα γιὰ νά φανεῖ ἡ ἡρωίδα μεγαλόπρεπη ἢ ἀποφασιστικὴ στὸν διαμελισμένο του ἑαυτό).

Ἀπότυχε τόσο θλιβερά ὅσο κανένας ποτέ....κυρίως γιατί δὲ μπόρεσε νά πλησιάσει τό "σκοτεινὸ χῶρο" τοῦ διαμελισμοῦ

του Ξανά- είχε φτιάξει ένα συλλαβόγριφο αντί να τον συμβολίσει - μιά άφηρημάδα που έπαναλαμβανόταν κάθε βράδυ μέ γελοιοποιητική επιτυχία μπροστά από ένα άκροατήριο που άσταμάτητα κραύγαζε καί χειροκροτούσε, ένα άκροατήριο από άποκρουστικά κεφάλια καί χέρια που περιφέρονταν στά πίσω καθίσματα τής αίθουσας πέρα από τόν φωτισμένο χώρο τής δικής του πραγματικής ντροπής.

“Αν δέν ήταν για τή μηχανή, ό Ζώρζ θά είχε ίσως παίξει μέ-χρι τέλους αυτό τό χωρίς έλπίδα παιγνίδι για τήν ύπόλοιπη ζωή του: όμως τά σημεία τών καιρών ήταν μέ τό μέρος του καί τόν κατεύθυναν πέρα από τή δική του προσεκτικότητα, τόν δδήγησαν (στό μέσον τής έσωτερικής του άπελπισίας) μέσα από τό πιο φυσικό πέρασμα τής καθημερινής του ύπαρξης- στό κατώφλι τής φι-λίας μ’έναν άνθρωπο που (συμβολικά;) όνομαζόταν Πατέ. Θά ήταν δύσκολο για τόν Ζώρζ (σάν ένας φημισμένος Παριζιάνος μάγος τοϋ 19ου αιώνα) νά μήν έχει γνωρίσει τόν Γάλλο έφευρέτη Πατέ: καί (καθώς ξέρουμε τώρα πόσο δύσκολο θά ήταν για τόν Ζώρζ νά είχε γίνει ότιδήποτε άλλο από μάγος τοϋ 19ου αιώνα) μπορούμε νά πούμε ότι είχε έναν προορισμό...ότι οι δύο αυτοί άνδρες ήταν προορισμένο νά συναντηθούν...ότι τά σημεία τών καιρών- Οι Μοίρες- διαφήμισαν τόν ένα στόν άλλο σ’ένα τέτοιο περιβάλλον πρακτικότητας (λειτουργικότητας) ώστε νά έξασφαλισθεϊ ή φιλία τους: (οι Μοίρες αυτές είναι άπελευθερωτικές από τή στιγμή που καταλαβαίνουμε τά σημόνια καί τά νήματα τής ύφανσης τους). Έν πάσει περιπτώσει, ό Ζώρζ προσκλήθηκε μιά μέρα στό σπίτι τοϋ φίλου του Πατέ για νά δεϊ μιά νέα ανακάλυψη.

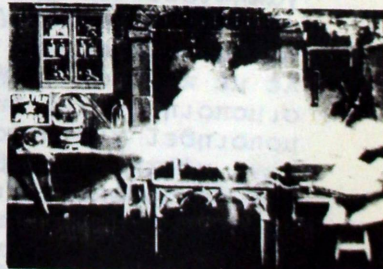
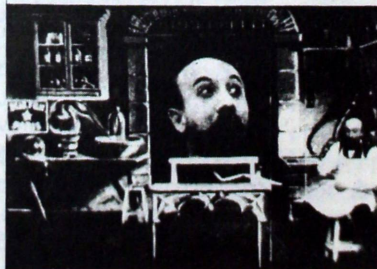
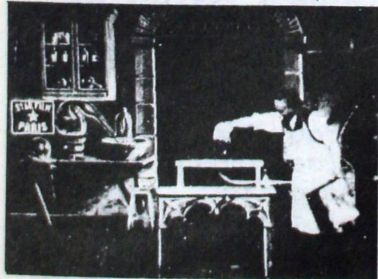
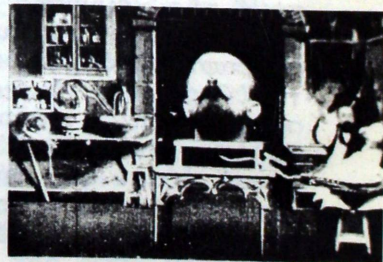
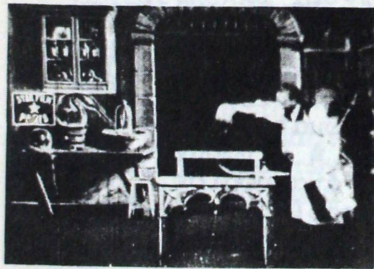
“Ο έφευρέτης έσβησε τό φώς καί μετά έριξε μιά δέση άκτί-νων φωτός κατά μήκος τοϋ δωματίου για νά χαράξει τήν μαυρόασ-πρη εικόνα μιās άκτής καί τοϋ ώκεανού στόν άπέναντι τοίχο. “Ο Ζώρζ δέν έδειξε νά εκπλήσεται” είχε δεϊ “διαφάνειες” καί στό παρελθόν. Τέτοιες “σκιώδεις εικόνες” ήταν, στή πραγματικότητα, παλές από αιώνας: καί οι φωτογραφίες ύπήρχαν ήδη από τήν έ-ποχή τής γέννησής του. Τότε όμως, ξαφνικά, τά κύματα τοϋ ώκε-ανού άρχισαν νά κινούνται πρός τήν άκτή- νά πλαταγίζουν...μιά άστραφτερή όρμητικότητα άσπρου φωτός κατά μήκος μιās γραμμής γκρίζας ύψης: άκόμα κι αν ή ίδια ή “Αφροδίτη έμφανίζονταν μέ-σα άπ’αυτή τή θάλασσα, εκεί μέσα σέ κεϊνο τό δωμάτιο, αυτό δέ θά ήταν για τόν Ζώρζ τόσο συγκινητικό όσο αυτή ή κινούμενη εί-κόνα” γιατί από τήν πρώτη στιγμή θά πρέπει νά αναγνώρισε τή μηχανή σάν τό μέσο για τή γέννηση-σάν-τής-“Αφροδίτης” τής δι-κής του ύπαρξης, ένα μέσο άτέλειωτης μεταμόρφωσης, ή ίδια ή “Α-γάπη του.

“Η πρώτη του ενέργεια, σύμφωνα μέ τό χαρακτήρα του, ήταν νά προσπαθήσει νά αγοράσει τήν έφεύρεση: ό Πατέ όμως δέν ήθε-λε μέ κανέναν τρόπο- έίπε ότι ή έφεύρεση αυτή έπρεπε νά χρη-σιμποιηθεϊ για έπιστημονική έρευνα....όχι, ποτέ! νά μή χρησι-μποιηθεϊ για διασκέδαση. “Η έπόμενη ενέργεια τοϋ Ζώρζ, σύμ-φωνα μέ τήν άκατάβλητη θέληση του, ήταν νά γυρίσει σπίτι του καί νά προσπαθήσει νά κατασκευάσει τή μηχανή μόνος του. Σάν τόν “Ερμή (θεό τών κλεφτών καί τών καλλιτεχνών) ταυτόχρονα έ-κλεψε καί δημιούργησε τή μηχανή τής “Αφροδίτης: σάν τόν Προ-μηθέα έφερε τή θεϊκή αυτή δύναμη στους “άνθρώπους”- τό φώς της (άναμα/σθήσιμο στό φωτισμό άτομικών άκίνητων εικόνων σέ σειρά που νά δίνουν τήν ψευδαίσθηση τής κίνησης) φώτισε τήσκη νή τοϋ μάγου καί θάμβωσε τούς θεατές.

“Όμως ό Ζώρζ, που γνώριζε ότι οι εικόνες αυτές δέν ήταν

κινούμενες εικόνες- ήξερε ότι ήταν 'άκίνητες φωτογραφίες' πού ο ίδιος είχε φωτογραφίσει σέ μιá σειρά ψευδαισθησιακής κίνησης- δέν είχε συγκινηθεί από τήν ικανότητα τής μηχανής περισσότερο άπ'ότι είχε συγκινηθεί από τά άλλα τρύκ τής δημιουργίας του....καί έτσι αυτός, μόνο αυτός, παρατήρησε πρώτος κάτι πολύ περίεργο νά συμβαίνει σέ κάθε προβολή- κάτι πού κανένας άλλος σ'όλοκληρο τόν κόσμο δέν μπόρεσε ν'αναγνωρίσει συνειδητά γιά σχεδόν είκοσι χρόνια: ένα αλλόκοτο αίσθημα....ένα σήκωμα τής τρίχας στό πίσω μέρος τής κεφαλής του....ένas άπροσδιόριστος τρόμος σ'όλοκληρο τό νευρικό του σύστημα- κάτι πού δέν μπορούσε νά εξηγηθεί λογικά- τοῦ προξένησε μιá ὄλο καί μεγαλύτερη άνησυχία κάθε φορά πού ἡ τρεμουλιαστή δέσμη ακτίνων φωτός διέσχιζε τό εργαστήρι του ἡ πετοῦσε πάνω από τά χέρια καί τά κεφάλια τῶν θεατῶν στή σκοτεινή αίθουσα: ήταν λές καί κάποια ὑπαρξη πού αυτός δέν είχε φωτογραφήσει, προσπαθοῦσε νά "κλέψει τήν παράσταση", νά ἀρπάξει διá τής βίας τήν ὁδόν καί νά "άποσπάσει τήν προσοχή τῶν θεατῶν....μέ κάποια ἐφήμερη, ὅμως "πραγματική" ἐνέργεια- ἡ ἀπλῶς μέ τή δύναμη τής "παρουσίας" (αὐτή τήν άπροσδιόριστη ποιότητα πού ἔχουν μερικοί ἡθοποιοί καί γίνονται "στάρ").

Ὁ Ζώρζ συχνά παρατηροῦσε τή μηχανή προβολῆς ἀπό τή θέση του πάνω στή σκηνή, εἶδε τή φωτεινή δέσμη ακτίνων νά πλαταίνει σάν ἕνας διάδρομος μέσα στόν ὁποῖο σχεδόν μπορούσε νά ἀναρριχηθεῖ, μικραίνοντας σέ μέγεθος μέχρι πού τελικά θά μπορούσε νά ἐξαφανιστεῖ μέσα στό τοῦννελ τοῦ φακοῦ: ήξερε ἀπό πείρα ὅτι κάθε βήμα πού θά ἔκανε μέσα σ'αὐτό τό τοῦννελ τό φῶς θά τοῦ ἔπαιρνε τή σκιά του καί θά τήν πετοῦσε στήν ὁδόν πῶς του· καί ἔτσι στήν ἀρχή ἀπέφυγε νά ἐνοχλήσει μέ τή σωματική του παρουσία τά φαντάσματα αὐτῆς τής μηχανῆς. Οἱ σκέψεις του ὅμως εἰσῆλθαν σ'αὐτόν τόν τρεμάμενο διάδρομο καί διαλύθηκαν



σέ υπνωτικούς 'φώτο-εφιάλτες' καθώς συνάντησαν κάποιο ξένο στοιχείο νά κινείται εκεί, νά έρπεται σταθερά πρὸς τὰ κάτω στίς χρονικές σκάλες τοῦ φωτισμοῦ πού ἀναβο-σβύνει, καί νά μαζεύεται μέ φόβο στίς σκοτεινές ὑποδοχές ὅλων τῶν εἰκονογραφικῶν μορφῶν. Ἀρχισε νά τοῦ φαίνεται ὅτι ὑπῆρχε κάποιο ἀπαγορευμένο πέπλο πού ἀποσύρονταν σέ κάθε ἀλλαγὴ τοῦ φωτός.... ἀργά, σταθερά, νά ἀποσχίζεται σέ κάθε ἐπιμονή τοῦ μαύρου. Ἡ ὁθόνη πίσω του κάπνιζε καί σκοτείνιαζε σέ κηλίδες σχημάτων λές καί ἡ ἐστιασμένη ἀκτίνα τήν μετάρεπε σέ καρμπόν· καί ὁμως ἡ ὁθόνη φαινόταν νά αὐτο-ἐπιδιορθώνεται συνεχῶς γιατί οἱ λιθανθρακοφόρες αὐτές κηλίδες ἄλλαζαν θέση ἀσταμάτητα· κατὰ μήκος τῆς ἐπίπεδης ἐπιφάνειας: μήπως συγκρατοῦσαν τόν καπνὸ κάποιας φωτιᾶς πού διατηρεῖται αἰώνια χωρὶς ποτέ νά σβύνει; "Ὁχι! μᾶλλον- ἀντιλήφθηκε ὁ Ζώρζ- ἡ φωτιά αὐτὴ τῶν κινούμενων εἰκόνων ξεσπάει μέσα ἀπὸ τὴ χρονικὴ διάσταση....καί συνεχίζεται νά καίγεται μέσα ἀπὸ ἓναν ἀτέλειωτο ἀριθμὸ ἀπὸ ὁθόνες ἢ πέπλα, κινηματογραφικὲς ταινίες, δηλαδή- πέρα ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη κατανόηση.

"Ἔτσι ὁ Ζώρζ ἔγινε ὁ πρῶτος ἄνθρωπος πού ἀναγνώρισε τίς κινούμενες εἰκόνες σάν ἓνα ἐκφραστικὸ μέσο μέ ὑπερ-φύση κι ἓναν κάτω-κόσμο--καί σάν ἓνα ἐργαλεῖο ἀποκάλυψης τοῦ φυσικοῦ μέσα ἀπὸ τὴν ἀντανάκλαση....ὅπως ἐπίσης καί σάν τὴν εἴσοδο γιὰ ἓνα ξένο κόσμο κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῆς φυσικῆς μας ὀπτικῆς ἱκανότητος--ἓνας κάτω-κόσμος πού ἀναφαίνεται μέσα στό "δικό μας" μέ τὴ βοήθεια κάθε μηχανῆς πού καθιστᾷ ὁρατὸ γιὰ μᾶς ὅτι δέν μπορούμε νά ἀντιληφθοῦμε κατὰ τὸ φυσικὸ τρόπο. Τὸ ἀποκαλούμενο ὑπερφυσικὸ ΕἶΝΑΙ- ὅπως κάθε μάγος γνωρίζει- ἐμφυτα συγκεκριμένο γιὰ τὸ γυμνὸ μάτι....ἡ ἀναγνώρισή του σάν φύση ἀπαιτεῖ μόνο μιὰ ἀλλαγὴ τῆς σκέψης- ἓνα ἐπιδέξιό τέχνημα τοῦ χεριοῦ: ὁμως, ὁ κάτω κόσμος ἔπρεπε νά ἐπι-νοηθεῖ.... μ' ἄλλα λόγια, ἡ ἴδια ἡ πραγματικὴ του ὑπαρξὴ ἔπρεπε νά περάσει μέσα ἀπὸ τὴν ἀνακάλυψη ὥστε νά μπορέσουμε ἐμεῖς νά τὸν συνειδητοποιήσουμε καί νά ἀντιληφθοῦμε τὴν τελειοποίησή του.

Σ' αὐτές τίς ἀναγνωρίσεις ὁ Ζώρζ κληρονόμησε ὅλο τὸ πεπρωμένο ἀπὸ τὸ ὁποῖο καταγόταν πρὶν τὴ φυσικὴ του γέννηση. Τὴ στιγμὴ πού βρῆκε τὸ μέσο ἐκφράσεως του....ἓνα μέσο ἐκφράσεως πού μπορούσε νά συγκαλέσει αὐτὰ πού ἀκόμα δέν ἔχουν γεννηθεῖ....τὸ μοναδικὸ μέσο πού ἔχει τὴν ἱκανότητα νά ἐξωτερικεύει τὴν κινούμενη φαντασία- σ' αὐτὴ τὴ στιγμὴ ὅλη του ἡ ζωὴ παρουσιάστηκε ἐκεῖ μπροστά του: ἔγινε ὁ καλλιτέχνης πού πάντοτε ἦταν- ὁ πρῶτος στὴ σύγχρονη ἱστορία πού μπόρεσε νά μετατρέψει 'ἓνα μέσο' σέ 'μιὰ τέχνη': δελέασε τοὺς δαίμονές του καί τοὺς παγίδεψε μέσα σ' ἓναν κόσμο ὑπερ-αἰσθησης: ὅλες οἱ τερατώδεις ὑπάρξεις πού ἡ ἀθέλητη σκέψη τοῦ ἀγέννητου ἐαυτοῦ του εἶχε ἀμολλήσει πάνω του, ἀμολλήθηκαν ξανά μέσα ἀπὸ τὴν τρομερὴ μηχανὴ τῶν κινούμενων εἰκόνων: καί ἡ μάχη πού ἀπὸ καιρὸ περίμενε ἀρχισε.

Γνωρίζοντας ὅτι οἱ μαύρες περιοχές τῆς πυρακτωμένης ὁθόνης εἶναι στὴ πραγματικότητά οἱ πιὸ στοιχειωμένες, ὁ Ζώρζ δημιουργοῦσε πολλὰ ἀπὸ τὰ φώτο-φαντάσματά του σέ ἄσπρο- ὑπερκθέτοντας τὴν εἰκόνα καί θολώνοντας τίς φαντασματικές μορφές μέ τὸ κούνημα τῆς κάμερας....δημιουργώντας μιὰ ἀντισταθμικὴ δαιμονολογία- μιὰ στρατιά διπλοτυπιῶν πάνω σ' ὅλες τίς σκιές. Δαίμονες σέ μαύρα κοστούμια δικῆς του κατασκευῆς, εὐκολὰ ἔχανανἀνατινάζονταν, συνήθως, σ' ἓνα σύννεφο ὑπέροχου ἄσπρου καπνοῦ.

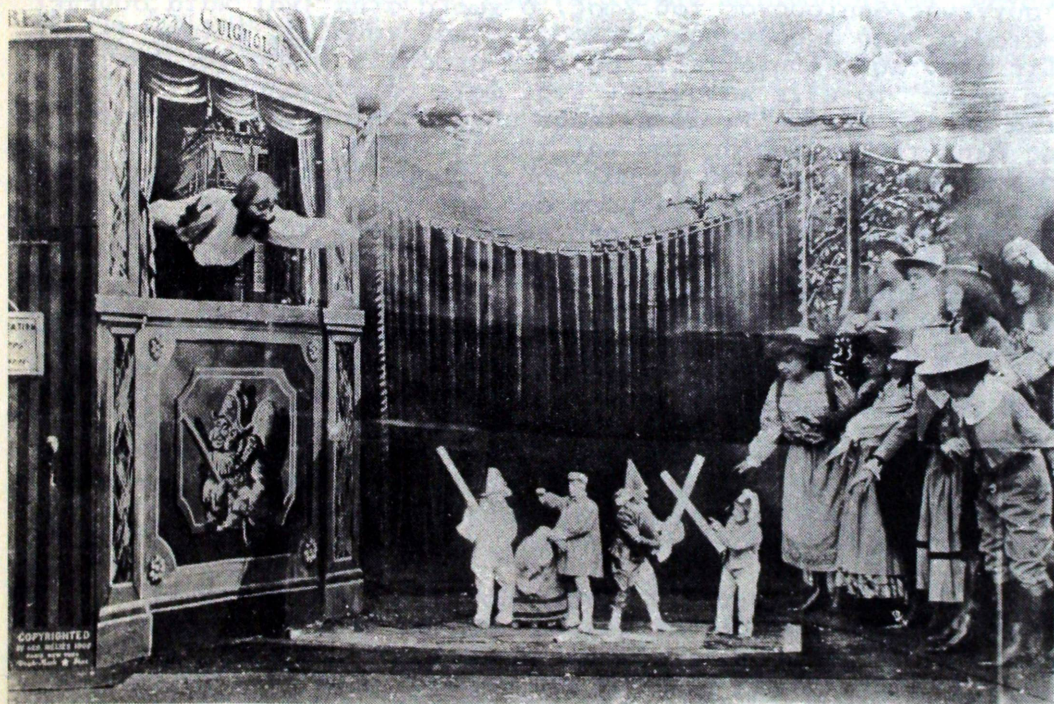
Ο ήρωας των δραμάτων στίς ταινίες ήταν ο ίδιος όπως είχε φωτογραφηθεί, ντυμένος σέ άρκετό μαύρο- τό σμόκιν των μάγων- για νά έπιτρέπει στή φωτο-μορφή του νά κινείται κατά μαγικό τρόπο ανάμεσα στά σκοτεινά έπίπεδα κάθε σύνθεσης...κουβαλό- ντας τά άναγνωριστικά χαρακτηριστικά του για μιá κεφαλή σάν τό κράνος του ήρωα- και άκόμη μερικές φορές μεταμφιεσμένος άπό μιá γέρικη γενειάδα, ρόλο πού είχε δημιουργήσει για τόν ήρωα έαυτό του- και σχεδόν πάντοτε σ'αυτή τή γερασμένη μορφή μεταμφιεσμένος σάν ένα 'βλάκας', 'κλόουν' ή ντυμένος σάν τό διάβολο, παίζοντας τόν άνόητο...λές και ο Ζώρζ πρόσφερε δια- βόλους ή δόλωνε τόν Διάβολο μέ τόν γεροντότερο έαυτό του (κά- ποια παγίδα πού, ίσως, δανείστηκε άπό τόν Θάουστ του Γκαίτε μέ τό γεμάτο άνθρωπιά εύτυχισμένο τέλος του). Σίγουρα ο Ζώρζ δανείστηκε τά στολίδια όλης τής συνομιλίας του Δυτικού ανθρω- που μέ τούς δαίμονες σέ μιá μάχη φωτις μέ φωτιά- άσπρη φωτιά μέ μαύρη φωτιά.

Έπειδή όμως κάθε πραγματική τερατομορφή φαινόταν στόν Ζώ- ρζ νά κατοικεί σέ κάθε παραστατική μορφή- ή σκιά κάθε γραμμής πού καθιστούσε τήν εικόνα άναγνωρίσιμη- ο πόλεμος του απλώθη- κε φυσικά έναντίον κάθε ύπαρξης και κάθε πράγματος πού φωτο- γράφιζε....ή μόνη ασφάλεια του ήρωα-έαυτού του ήταν ή ικανό- τητα νά μεταμορφώνει ένα πράγμα σέ κάτι άλλο- και ειδικά σέ μιá άσπρη μάζα....τό μοναδικό ήρωϊκό του όπλο ήταν, λοιπόν, ή μαγική ράβδος: και τό έσχατο μέσο του Ζώρζ για νά βοηθάει τόν ήρωϊκό του έαυτό ήταν ή ικανότητά του νά μεταμορφώνει όλόκλη- ρο τό πεδίο τής μάχης σέ όποια στιγμή τά πράγματα δέν πήγα- ναν καλά γι'αυτόν. Ήταν αυτή ή τελευταία άνάγκη πού τόν όδή- γησε στό νά κόψει και νά κολλήσει δύο κομμάτια φίλμ για πρώ- τη φορά στήν ιστορία του κινηματογράφου- τό δέσιμο δύο σεκάνς σελλουλόϊντ μέ "άκίνητες φωτογραφίες".

Η ίδια ή φύση του πολέμου άρχισε, όμως, νά αλλάζει στό μέσον τής καριέρας του Ζώρζ σάν κινηματογραφιστή. "Αν κάθε παραστατικότητα άναγνωρίσιμης μορφής ήταν 'καταφύγιο' για τούς δαίμονες, τότε οι άκίνητες φωτογραφίες των αντικειμένων έγιναν τό φρούριο του έχθρου. Κάθε άκίνητο πράγμα ήταν, άλλω- στε, κάτι πού συνεχώς φθειρόταν. Και άν είχε γραμμές και σκι- άσεις πάνω του (σκοτεινές δυνάμεις πού φώλιαζαν), γρήγορα έγι- νε στοιχειωμένο: άκόμα και ή εικόνα του ήλιου- βασική πηγή φω- τός- άπαιτούσε μόνο τίς γραμμές ενός 'προσώπου' πάνω του για νά γίνει κάτι τό έχθρικό. Ή σελήνη, πού είναι σχεδόν συνώνυ- μη μέ τήν κινηματογραφική όθόνη, καταδίωκε τόν Ζώρζ άκριβώς γιατί ή αναπαράσταση της άπαιτούσε ένα 'πρόσωπο'....έτσι αυτά όδήγησαν τόν Ζώρζ νά ύποπτεύεται κάθε φώς στόν ούρανό: δέν ή- ταν όλα τά άστρα- όπως οι πρώτοι άστρονόμοι τά είχαν δεί- ά- πλως τά πιό έστρα- φωτισμένα σημεία πού άμυδρά ύποδεικνυαν τά σχήματα τεράστιων μαύρων ύπάρξεων; Έπειδή ο Ζώρζ αίσθάνθηκε ό- τι όλα τά αντικείμενα μιās άκίνητης φωτογραφίας ήταν φρούρια δαιμόνων, προσπάθησε σάν κινηματογραφιστής νά γεμίσει τίς εί- κόνες του μέ όσο πιό πολύ κίνηση μπορούσε (σάν κάποιον πού παραγεμίζει παλιά σπίτια μέ όσο πιό πολύ ζωή μπορεί για νά έκδιώξει άπ'αυτά τά φαντάσματα)- προσπάθησε νά διατηρήσει τίς ανθρώπινες μορφές του σέ συνεχή κίνηση, σέ αντίθεση μέ τό στα- τικό 'σκηνικό' του περίγυρού τους...Ήταν επίσης αποφασισμένος νά άποδώσει στά άψυχα αντικείμενα τά 'πρόσωπά' τους...σάν προ- ειδοποιητικά σημεία αυτών πού άποκρύπτουν...και μετά συχνά δίνει ζωή σ'αυτά τά πρόσωπα. Είχε τήν έμπνευση, όπως και οι

Ἕλληνες πρίν ἀπ'αὐτόν, νά "γεμίσει" τὰ διαστήματα ἀνάμεσα στὰ ἄστρα μέ ὅσο τό δυνατόν περισσότερο ἄσπρο.

Ὅλη ἡ Ἀναγεννησιακή (φωτο)σκίαση, πού ἔδινε τήν ψευδαίσθηση τοῦ βάθους, ἀποτελέσει ἐπίσης τό 'κάλυμμα' γιά τοὺς ἐχθρούς του: ἔτσι ὁ Ζώρζ μέ μανία ἐπιτέθηκε ἐνάντια σέ κάθε δυτικοῦ τύπου ζωγραφικά στολίδια- ἐνάντια στήν ἴδια τήν Ἀναγεννησιακή προοπτική, ἄρχισε κατὰ συνέπεια νά συλλαμβάνει τίς κινηματογραφικές σκηνές του σάν μιὰ σειρά ἀπό 'ἐπίπεδα' πού πρόσφεραν ἐλάχιστη προοπτική καί τή μεγαλύτερη δυνατή σχέση μέ τήν ὁθόνη στήν ὁποία θά προβάλλονταν. Αὐτός ὁ ἀπελπισμένος τρόπος ἐνέργειας, κόντρα στά γούστα τῆς ὀπτικῆς ἐξέλιξης στή Δύση πρόσφερε στόν Ζώρζ ἕνα νέο πεδίο μάχης (ὁμοιο τοῦ ὁποίου εἶχε νά φανεῖ ἀπό τότε πού ἡ αἰσθητική τῆς θλωρεντίας κέρδισε αὐτήν τῆς Σιένας). Ἡ φύση τῆς μάχης ἐγινε ἀναμορφική (μᾶλλον παρά μυθική): τό κινούμενο ἐνάντια στό ἀκίνητο· τό γρήγορο ἐνάντια στό νεκρό. Ἔτσι ὅπως ἤξερε ὅτι τό φεγγάρι πρέπει νά ἔχει ἕνα πρόσωπο, ἔτσι, ἐπίσης ἤξερε ὅτι κάθε ἄσπρο πρέπει νά ἔχει τίς μαύρες γραμμές τῆς μορφῆς (ἀν καί αὐτές δέν ἦταν ἀπαραίτητο νά εἶναι χωρικές (φωτο)σκιάσεις....τίς ὁποῖες εἶχε μειώσει στό ἐλάχιστο μέ κατ'ἐυθεΐαν φωτισμό)· καί ἔτσι δημιούργησε τοὺς δαίμονες του σάν διπλο-πράκτορες....κατάσκοποι πού ἦταν μέ τό μέρος του....ἐπιδεικνύοντας, κατὰ κάποιο τρόπο, τήν ἡττα ὅλης αὐτῆς τῆς τερατομορφίας. Στό τέλος ὁ Ζώρζ ἄρχισε νά παίξει τόν ἴδιο τόν Διάβολο ξανά καί ξανά: καί οἱ μάγισσές του πῆραν ἐκδίκηση πού αὐτός ἐπιθυμοῦσε. Μέ μεγάλη μαεστρία προχώρησε ὁ Ζώρζ νά παίξει μέχρι τέλους τόν πόλεμο μέ τοὺς κατάσκοπους καί τοὺς ἀντικατάσκοπους. Οἱ ταινίες του ἐγιναν ἀναγράμματα ἀπίστευτης διπλοπρωσοπίας καθώς ὅλο καί περισσότερο ἀνακαλοῦσε τήν ἰσχύ τῆς μεταμόρφωσης τοῦ ἑαυτοῦ του καί τοῦ ἥρωα μάγου τοῦ ἑαυτοῦ του....ἢ τῆς μάγισσας....ἢ τοῦ δαίμονα....ἢ ἀκόμα καί τοῦ διαβόλου.



Ζώρζ Μελιές "Punch and Judy", 1906

"Όμως ο Ζώρζ δέν μπορούσε νά μεταφέρει μέ τιμιότητα κάθε πλευρά τής διαμελισμένης ύπαρξής του γιά νά ταυτιστεί εΐτε μέ τό άψυχο άντικείμενο εΐτε μέ τό βάθος τοϋ χώρου. Τά 'σκηινικά' ήταν πάντα "παραδομένα" στούς δαίμονες....ο μοναδικός του έλεγχος πάνω σ'αυτά ήταν ή προειδοποιητική πινακίδα τής μορφής τους- δηλαδή ορατότητα- καί ή 'άλλαγή τής σκηνης'. 'Αναπόφευκτα, λοιπόν, ο Ζώρζ αντιμετώπισε κατάφατσα τό ανθρώπινο δίλημμα....ή ήττα του από τήν ίδια τήν ύλη καί τό χώρο τής διαμονής του- κατά διαβόλου!

'Ο Ζώρζ, σέ ήλικία πού οί άνθρωποι άρχίζουν νά αίσθάνονται 'γερασμένοι', θά τά είχε παρατήσει άν δέν έπρόκειτο γιά τήν έμφάνιση τής εικόνας ενός νέου ήρωα στά όνειρά του- ο μόνος ήρωας πού θά μπορούσε ίσως νά περάσει μέσα από τά πέπλα τής ύλικότητας καί νά διασχίσει όλο τό κοσμολογικό γέμισμα...τό τελευταίο (για τόν Ζώρζ) ήρωϊκό τρύκ πού έχει άπομείνει: 'Η Μηχανή: ναί!....ο ήρωας-σάν-μηχανή, ίσως έπίσης, ή νεαρή 'Αφροδίτη πού κάποτε τοϋ είχε δώσει μιá παράταση τής πάλης: 'Η Μηχανή όπως φωτογραφίστηκε....'Η Μηχανή όπως εικονίστηκε μέ τά μέσα τών μηχανών- κατι σάν ένας 'διάδρομος από καθρέφτες' πού άντανakλά καθρέφτες, ad infinitum, γιά νά προκαλέσει σύγχυση σ'όλοκληρη τήν ύλική αΐσθηση καί νά τρυπήσει τήν όλότητα τοϋ χώρου τοϋ σύμπαντος.

Δέν ήταν αυτή ο τέλειος ύπηρέτης ή "βοηθός" τοϋ Μάγου; Δέν ήταν αυτή αυτή ή άπόλυτη άντίθεση πού τάραξε τή δαιμονολογία;- στό βαθμό πού ή Μηχανή ήταν ύλη καί έπί πλέον ζωντανή...πέρα από κάθε ανθρώπινη δυνατότητα....ύπηρχε κανένα όριο ως πρós τό χώρο πού μιá μηχανή μπορεί νά διασχίσει;- ο ίδιος ο κύριος της τελείως μέσα στήν πανωπλία του. Δέν ήταν αυτή ένα πράγμα πού άποτελείτο από πολλά άψυχα μέρη πού είχαν συναρμολογηθεί καί 'ζωντάνευαν' κάθε φορά πού τά τροφοδοτούσαν γιά νά άλληλεπιδροϋν τέλεια τό ένα μέ τό άλλο; 'Η Μηχανή ήταν-ναί! - ο συγγενής/δημιουργός τοϋ Ζώρζ, ο χωρίς αίμα (καί κατά συνέπεια άπρωτος από άνθρώπους) άδελφός....καί γυναίκα, έπίσης (γιατί εΐτε ήταν άυτόκινητο, εΐτε βάρκα ή άεροπλάνο, κάποιος 'άγγραφος νόμος' τό είχε κανονίσει έτσι ώστε νά άποκαλούνται χαΐδευτικά μέ τό 'έκείνη'): αυτή, κάθε μηχανή, ήταν-ναί!- ο θρίαμβος όλης τής φαντασίας του καί τής έπινόησης του....ή πιό άγρια Γαλατεία όλου τοϋ Πυγμαλικοϋ χρόνου- "άφηστε την νά φυλάρει", άν εΐναι δυνατόν, μέσα από τόν ίδιο τό χρόνο, καί όλο τόν μαϋρο χώρο, νά πετάξει από πάνω της όλες τίς σκιές σέ κάθε άλλαγή τών γραναζιών, σέ κάθε στροφή τής ρόδας, περιστροφή τής πρόθεσης τοϋ Μάγου καθώς αυτή/αυτός όρμάει μέσα από τήν ήθοποιΐα τών ταινιών γρήγορα όπως τά καρρέ θά μπορούσαν νά άγγίξουν τίς κινήσεις του/της κατά μήκος τής όθόνης.

'Η Μηχανή τών όνείρων του έγινε ή πρωταγωνίστρια στά δράματά του, περιφρονόντας όλους τούς χλευαστές τών ήθοποιών- ριχνοντάς τους κάτω όταν εμπαιναν στό δρόμο της....μαζί μέ τοίχους, σπίτια....βγάζει έξω τό μάτι τοϋ φεγγαριοϋ.... σπρώχνει τά άστρα πρós τά έξω- καί ταυτόχρονα προστατεύει τό Μάγο (καί τούς φίλους του), τόν μεταφέρει τρυφερά σάν ένα μωρό στήν κούνια....σάν ένα μωρό στή μήτρα....σάν ένας άνθρωπος ένταφιασμένος....

"Όμως- άλλοίμονον- 'Η Μηχανή πρόδωσε τίς προσδοκίες τοϋ Ζώρζ, τελικά....μέ όλη τή ζωτικότητα της ήταν ένα άναγνωρίσιμο σχήμα' καί σάν τέτοια έπεσε μέσα σέ κάθε σκοτεινή παγίδα τοϋ φωτισμοϋ- έπεσε, σάν ένα τραίνο, μιá φορά, στό στόμα τοϋ

ήλιου....καταδικάζοντας όλους όσους ήταν μέσα του. Σάν ένα ά-
ναγνωρίσιμο αντικείμενο, 'Η Μηχανή ποτέ δέ θά μπορούσε νά ή-
ταν κατί περισσότερο από ένα θέμα: έτσι τά φωτο-παιγνίδια του
ζώρζ συνέχιζαν νά περιστρέφονται κατά μαγικό τρόπο, ό χορός
του άστραφτε μαύρα καί άσπρα σέ μιá áδιαπέραστη όδόνη.

Πρός τό τέλος ό Ζώρζ προσπάθησε άπελπισμένα νά χρησιμο-
ποιήσει τό χρώμα- βάφοντας τή σελλουλόιντ- έδωσε άποχρώσεις
σέ εικόνες αντικειμένων (πολύ συχνά τής Μηχανής) πού θά μπο-
ρούσαν νά τίς κάνουν νά ήχήσουν σάν μιá áλλη διάσταση τής σκέ-
ψης....έδωσε άποχρώσεις σέ μαυρόασπρες μορφές κάθε μονού καρ-
ρέ γιά νά άπομακρύνει τήν παγίδα φώς/σκιά τής φωτο-γέννησης .
Τό μόνο πού κατόρθωσε όμως ήταν νά μπερδευτεί: (τό χρώμα εί-
ναι μιá ιδιότητα του φωτός- ένας περιορισμός λοιπόν.... μιá
μείωση όπως είναι βεβαίως καί ή σκιά).

'Ο πόλεμος τέλειωσε- χωρίς νά υπάρξει στήν πραγματικότητα
μιá μάχη- κι αυτό πού άπόμεινε στόν Ζώρζ ήταν μπομπίνες από
χάρτες πού μπορούσαν νά προβληθούν, χάρτες μιáς έκστρατείας
πού τή φαντάστηκε μόνο....ή καταγραφή μιáς συμπαθητικής μαγι-
κής πού άπογοήτευσε τήν έσωτερική του ένταση- δέν μπόρεσε νά
μεταβάλλει γιά χάρη του αυτό πού ήδη υπήρχε.Είχε σκηνοθετήσει
καί παίξει σέ μιá σειρά από διεκδικήσεις' καί είχε (όπως οι
καλλιτέχνες πρίν άπ'αυτόν) άπλώς χρησιμοποιηθεί από δυνάμεις
πέρα από τό φανταστικό "δεύτερο έρχομό" του- τόν 'έρχομό' του
ξανά- τήν κατανόσή του.

Σέ κανέναν καλλιτέχνη δέν έχει έπιτραπεί ποτέ νά κατανοή-
σει τό έργο πού δημιουργεί: μόνο εκείνοι πού δημιουργικά τό
φροντίζουν έπιτρέπονται νά δώσουν μιá δεύτερη είκασία γιά τήν
πραγματική του ύπαρξη....νά τό κάνουν παιγνίδι....νά κυνηγή-
σουν τά θηρία μέχρι τά κρησφύγετα τους. Μόνο εκείνοι πού κα-
ταβάλλουν τόση δημιουργική ενέργεια στήν κατανόηση του έργου
τέχνης όση χρειάστηκε γιά νά φτιάχτει, μπορούν νά σπάσουν τίς
παγίδες τής μορφής πού περιφέρουν ένα σχεδόν άδιαπέραστο κου-
κούλι συνήθειας γύρω από τήν άποκάλυψη. Οι θεατές, όμως, τής έ-
ποχής του Ζώρζ δέν είχαν ΤΙΠΟΤΑ από ΑΥΤΑ, μπορείτε νά είστε
σίγουροι γι'αυτό....όπωςδήποτε ΔΕΝ είχαν κανένα Γόρδιο δεσμό
νά λύσουν στίς 'βραδυνές τους έξόδους'- όχι, ποτέ....ποτέ δέν
είχαν τίποτα πού νά τους θυμίζει τί δικαιώματα έχασαν πρίν ά-
πό τή γέννηση....όχι, γιά χάρη του θεού, κανένas λαβύρινθος
νά διακόπτει τήν άπόλαυση μας-: άφήστε μας, μάλλον, νά είμα-
στε πνεύμα μόνο, νά δραπετεύσουμε σ'ένα άέριο(gas)λέξεων πού
άποσπούν τήν προσοχή μας, μουσική καί εικόνες πού δέ σημαί-
νουν τίποτα: άς αφήσουμε τούς θεούς καί τούς δαίμονες νά έ-
χουν από μάς ότι έπιθυμούν, αυτά πού μάς έχουν πάρει, όσο τό
παιγνίδι μας είναι σίγουρα διασκεδαστικό καί έλεύθερο καί μέ
λογική διαβεβαιώνουμε γιά τήν άθανασία τής ψυχής.

Μιá βιομηχανία από μιμητές άρχισε νά φτιάχνει ταινίες
σάν του Ζώρζ, όπως ταινίες πού δέ μετέφεραν καμμιá έμμονη ί-
δέα, κανένα βάσανο, κανένα στοιχείο τέχνης. Αύτές οι "ταινί-
ες διαφυγής από τήν πραγματικότητα" έλευθέρωσαν τούς θεατές
άπό τίς παράξενες άνησυχίες καί τούς φόβους πού ό Ζώρζ προ-
ξένησε άκόμη καί στήν πιό πυκνή εύαισθησία. 'Ο Ζώρζ δέν μπο-
ρούσε νά συναγωνιστεί τούε μιμητές του κι έτσι έχασε τήν έ-
μπορική του θέση.

Πρός τό τέλος προσπάθησε νά "έπιστρέψει" κι έφτιαξε μιá
σειρά από δραματικές ταινίες πού πρότειναν τήν πρωταρχικά σκη-
νή του του διαμελισμού σάν νά είχε γίνει στά χέρια τών θεατών

στή σκοτεινή πλατεία της αΐθουσας...λές καί τά χέρια καί τά κεφάλια τῶν πλούσιων τῆς κοινωνίας πού χειροκροτοῦσαν καί γελοῦσαν- μέ τά βραδυνά τους φορέματα- εἶχαν σχίσει αὐτόν/ τόν Ζώρζ σέ κομμάτια....ὅπως πράγματι εἶχαν κάνει. Ἡ ἐμπορική του ἀποτυχία- στά χέρια τους- εἶχε διδάξει τόν Ζώρζ μαθήματα πού ἦταν πιό ἄμεσα ὥς πρὸς τὴν καθημερινή του ζωὴ ἀπ'αὐτά πού ἔμαθε στή μήτρα. Ὅμως, τὰ κοινωνικά αὐτά δράματα τῶν τελευταίων χρόνων τῆς δημιουργίας του δέν ἔκφραζαν κανέναν πόλεμο- ὅπως εἶχε συμβεῖ μέτις φαντασίες του στίς προηγούμενες ταινίες του....Ὁ Ζώρζ εἶχε ἡττηθεῖ σέ ὅλα πιά καί δέν εἶχε τὴ δύναμη νά ριχτεῖ ἀκόμα καί σέ μιά φανταστική μάχη. Στό τέλος, χρησιμοποίησε τὴν κινηματογραφικὴ κάμερα σχεδόν λές καί ἤθελε νά γράψει ἕνα γράμμα στοὺς 'πλούσιους κοσμικοὺς'- ὑπερασπίζοντας τὴν κατάσταση τῶν 'φτωχῶν'....ζητώντας καταφύγιο καί τροφή, τουλάχιστον γιὰ τὸ ἐγκαταλελειμένο μωρό ἢ τὸ πεινασμένο παιδί πού τώρα αἰσθανόνταν ὅτι ἦταν ὁ ἴδιος. Μερικὲς φορές ζητοῦσε σ'αὐτά τὰ λογοτεχνήματα, ὅπως εἶχαν γίνει τὰ φίλμ του, νά τὸν καλέσουν πάλι στὸ Βαγκινὸ πάρτυ....ὁ γιορτασμὸς τῆς μέρας τοῦ διαβόλου ἀνάμεσα στοὺς πλούσιους (αὐτοὶ πού ἐκπροσωποῦσαν, γιὰ τόν Ζώρζ, τοὺς διαμελισμένους ἀνθρώπους πού ἔζησαν μέ ἐπιτυχία). Σέ ἄλλες του ταινίες φαντάστηκε, μερικὲς φορές, δυνάμεις τοῦ καλοῦ πού θά λυπόντουσαν τὸν ὀφρανεμένο ἑαυτό του κι ὅλους αὐτοὺς τοὺς ἀπόβλητους μιᾶς Βικτωριανῆς κοινωνίας πού εἶχαν παραδοθεῖ σ'ἕνα κακό πού ὑπῆρξε μέ βάση τὴν ἡθικὴ μάλλον καί ὄχι τὴν κοσμικὴ καταστροφή. Ὁραματίστηκε τὴν ἐκκλησίαν, γιὰ παράδειγμα, σάν ἀκριβῶς ἕνα ἄλλο θέατρο ὅπου οἱ θεατὲς μαζεύονται γιὰ νά δραπετεύσουν....μᾶλλον, καί ὄχι νά παρακολουθήσουν τὰ μηνύματα τῶν ἀγγέλων. Δέν εἶχε πιά κανέναν ἥρωα νά παρουσιάσει, οὔτε καμμιά ἀνακάλυψη. Ὅλα ὅσα ἀπόμειναν στή φαντασία του ἦταν αὐτὴ ἡ παλιὰ 'μητρικὴ' ἡρωίδα: Χριστιανικὴ ἀγάπη. Κάθε πλοκὴ στίς ταινίες του εἶχε τώρα σάν σκοπὸ νά ἐγείρει



αυτό τό αΐσθημα της λύπης σέ κάθε θεατή ή τό λιγώτερο νά κυνηγήσει κάθε μάτι μ'αυτό τό φάντασμα τοῦ καλοῦ. Οἱ σκηνές του ἤταν τώρα βάσεις μιᾶς αἰσθητικῆς προπαγάνδας- γιατί ναι, οἱ ταινίες αὐτές, ἂν καί διαφημίσεις ἀγάπης, ἐξακολουθοῦσαν νά εἶναι "τέχνη" καί γι'αὐτό ικανές νά προκαλέσουν θεωρήσεις πέρα ἀπό τίς ἐπιθυμίες τοῦ Ζώρζ.... ἦταν κάτι περισσότερο ἀπό ἡθικές ἐκκληήσεις ὅπως αὐτός τίς εἶχε φανταστεῖ: πρόβλεψαν, στήν πραγματικότητα, κι αὐτό εἶναι ἀπίστευτο, τό αἰσθητικό περιβάλλον τοῦ ἐπόμενου μεγάλου καλλιτέχνη τοῦ φίλμ, τοῦ Ντ.Γ.Γκρίφιθ, καί προφητικά ἀνῆγγειλαν τό θέμα τό ὁποῖο, περισσότερο ἀπό κάθε ἄλλο, θά εἰσχωροῦσε στό φῶς αὐτῆς τῆς νέας τέχνης γιά τά ἐπόμενα εἴκοσι χρόνια. Ὁ Ντ.Γ.Γκρίφιθ θά πολεμοῦσε γιά τήν ὑπόθεση αὐτή καί θά παράτασε τό εἰκονογραφημένο "γεγονός" σάν τό στρατό κατὰ τῆς κοινωνικῆς ἀδιαφορίας: ὁ Ζώρζ Μελιές ὅμως περιορίστηκε στό νά ἐκληπαρεῖ γιά συμπάθεια.... μᾶλλον παρά στή συμπαθητική μαγεία (1).... καί μέ τό πλευρό του εἶχε μόνο αἶσθημα.

Οἱ ὀπτικές ἐκκληήσεις τοῦ Ζώρζ πέρασαν στήν κυριολεξία πάνω ἀπό τά κεφάλια τῶν θεατῶν, βγάζοντας ἀπό τά μάτια τους δάκρυα ἀντί γιά διαμάντια, εἴτε γι'αὐτόν εἴτε γιά τούς 'φτωχοῦς': ἔτσι, ἀπότυχε ἀκόμα μιᾶ φορά.... δέν μπόρεσε (ὅπως ὅλοι οἱ καλλιτέχνες) νά ἐπιτύχει κάτι λογικό γιά τόν ἑαυτόν του- γιατί ἡ δύναμη τῆς ὀνειροπόλησης σ'έναν ἄνθρωπο χρησιμοποιεῖ μόνο "λογική".... τρέφεται ἀπ'αὐτή ἀπό μέσα πρὸς τά ἔξω, τήν καταστρέφει, ἐνῶ ταυτόχρονα παραδέχεται τό λογικό της σχῆμα... τρέφεται ἀπό τόν κατασκευαστή, τοῦ βγάζει τά μέσα ἔξω- τοῦ καταστρέφει κάθε ἰδέα πού ἔχει γιά τόν ἑαυτόν του, ἀκόμα κι αὐτές πού ἔχει γιά τόν ἑαυτόν του σάν καλλιτέχνη. Ὁ Ζώρζ ἦταν πιό τυχερός ἀπό πολλούς ἄλλους (εἶχε τήν "τύχη" τοῦ σκληροῦ ἐργατή), ἐξάντλησε τίς περισσότερες ἀπό τίς αἰσθητικές του δυνατότητες πρὸς τό τέλος τοῦ μέσου τῆς ἡλικίας του.

Μάγος ὅπως ἦταν, κατόρθωσε νά ἀποσυρθεῖ ἀπό τή λαϊκή θεά, ἀποσύρθηκε ἐντελῶς ἀπό τόν 'κόσμο', ὅπως συνήθως λέγεται, καί ἀπόκτησε, τουλάχιστον, μιᾶ ἰδιωτικὴ ζωή. Ὅλες του οἱ ἀποτυχίες στό χῶρο τῶν ἡρωϊκῶν πράξεων ἀποδείχθηκαν ἐπιτέλους χρήσιμες στήν παραδοχὴ τῆς 'καθημερινῆς ζωῆς': ὁ Ζώρζ εἶχε ταυτιστεῖ ἀρκετά μέ κάθε ὑπαρξὴ πούμποροῦσε νά φανταστεῖ καί μέ κάθε κατάσταση τῶν γεγονότων γιά νά μporέσει νά ἔχει μιᾶ πιό ζωντανή/εὐτυχισμένη προσωπικὴ ὑπαρξὴ πού οἱ περισσότεροι ἄνθρωποι δέ θάμποροῦσαν οὔτε νά ὀνειρευτοῦν. Σίγουρα κανέναν ἐφιάλτη δένμποροῦσε νά τοῦ προκαλέσει ἐκπληξὴ ξανά. Συνέχιζε νά βλέπει τὰ πρόσωπα πού ἀλλαζαν στό σκοτάδι τῆς φωτιᾶς τῆς οἰκογενειακῆς ἐστίας του καί ὅλα αὐτά πού λοξοκοίταζαν ἀπὸ τό σαλόνι του, τοῖχοι, πατώματα, ἐπιπλα- τίς ὀψεις τοῦ ξύλου.... τίς μορφές τοῦ ἀκανόνιστου γύψου, κ.λ.π.: αὐτά ὅμως τοῦ εἶχαν γίνει 'οἴκεϊα', ἄς ποῦμε, καί συχνά πρέπει νά τοῦ φάνηκαν φιλικὰ- φορτισμένα καθὼς ἦταν μέ τή νοσταλγία τῆς ἀναγνωρισμένης ἐξοδ- ρας πού γέρασε.... σίγουρα δέν τόν τρώμαζαν πιά ὅπως ὅταν ἦταν παιδί.

Παντρεύτηκε τήν ἰδιοκτῆτρια ἐνός καταστήματος πού πουλοῦσε γλυκίσματα κι ἔγινε ἔτσι μαγαζάτορας στό κέντρο τοῦ κόσμου τῶν παιδιῶν. Ἀπέκτησε καί δικὰ του παιδιὰ- κι ὅπωςδήποτε ἔκανε ὅτιμποροῦσε γιά νά τὰ προστατεύσει, ὅπως ἐπίσης καί τούς πελάτους του, ἀπὸ τυχὴ παρόμοια μέ τή δική του: ἀκόμη ὅμως καί τότε δέν μπόρεσε νά ἀρνηθεῖ νά κάνει μερικές φορές τόν Μάγο γι'αὐτούς- νά ἐκτελεῖ μικρά τρῦκ γιά νά τοὺς διασκε-

δάσει....μικρές μεταμορφώσεις πού τοῦ επέτρεπε ἡ κατάσταση τῶν γηρασμένων χεριῶν του, παιγνίδια τοῦ 'τώρα τό βλέπεις/τώρα δέν τό βλέπεις': καί τίς περισσότερες φορές θά τοῦς ἔδειχνε πώς τό ἔκανε....ἔτσι ὥστε νά μήν ὑπῆρχε καμμιά εὐαίσθητη παγίδα στό παιγνίδι του μαζί τους.

Όταν ἦταν γέρος πιά- καί τά παιδιά του εἶχαν μεγαλώσει... καί, εὐτυχῶς, κανένα ἀπ'αὐτά καλλιτέχνης....ἤ ἀκόμα καί μάγος...ἀνακαλύφθηκε ξανά, ἀναγνωρίστηκε, στό μαγαζί του ἀπό ἕναν κυβερνητικό ὑπάλληλο. Οἱ ταινίες του, πού εἶχαν μιὰ δική τους ζωὴ ἐντελῶς ξεχωριστὴ ἀπὸ τὴ δική του, εἶχαν στό μεταξὺ καθιερωθεῖ καί γίνει κλασικὲς. Κάτι σέ κάθε μιὰ ἀπ'αὐτές τίς ταινίες τραβοῦσε τόν κόσμο νά τίς δεῖ ξανά καί ξανά: ἀφοῦ τά γέλια εἶχαν ξοδέψει τὴ δύναμη τους καί οἱ ταινίες τοῦς εἶχαν διασκεδάσει στό ἔπακρον, ὑπῆρχε ἀκόμη σ'αὐτές μιὰ γοητεία πέρα ἀπὸ τὴ δημοτικότητά τους- κάποια ἰδιότητα τῆς δυνάμεις τους πού ἀκόμη δέν εἶχε ἀποδεδειχθεῖ....λές καί ἦταν- ὅπως πράγματι εἶναι- μιὰ ἀπὸ τίς μεγαλύτερες ἀνεξάντλητες φυσικὲς πηγές τοῦ κόσμου....ἂν μόνο κάποιος μποροῦσε νά διαπεράσει τὴν ἐπιφάνειά τους καί νά ἐλευθερώσει τὴν πραγματικὴ τους ἐνέργεια. Ὁ Ζώρζ, φυσικά,δέν εἶχε τέτοια ἀντίληψη γιὰ τίς ταινίες του: τόν εἶχαν ἀπογοητεύσει ἔτσι ὅπως τά παιδιά ἀπογοητεύουν τόν πατέρα τους- δέν μπόρεσαν νά νά τοῦ ἀποφέρουν λίγα χρήματα γιὰ νά ζήσει, ἔς ἀφῆσουμε κατὰ μέρος νά τόν καταστήσουν σάν μιὰ ὀλοκληρωμένη ὑπαρξη....νά γιατί ἦταν λίγο ἐκπληκτος ἀπὸ τὴν προσοχή πού τραβοῦσαν οἱ ταινίες του, αἰσθάνθηκε σάν κάποιο παλιό στρατιώτη πού τόν παρασημοφοροῦν εἴκοσι/τριάντα χρόνια μετὰ τὴν ἡττα του στό πεδίο τῆς μάχης.

Στόν Ζώρζ ἀπονειμήθηκε, ὁ θεός ξέρει γιὰ πῶς λόγῳ, τό μετὰλλιον Τιμῆς τῆς Γαλλικῆς Λεγεώνας....

Πέθανε λίγο καιρὸ μετὰ....

Μετάφραση: Μάνης Μωραΐτης

Σημειώσεις

* Ἡ πῶς σωστὴ, νομίζω, μετάφραση γιὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Μπράνκετς "for the hell of it". Hell=κόλαση

** Στὰ Ἀγγλικά ἡ λέξη χιούμορ γράφεται humour καί ἡ λέξη ἀνθρώπινος human. Ὑπάρχει δηλαδὴ ἑδῶ, ὅπως ἄλλωστε καί σέ πολλά ἄλλα σημεῖα τοῦ κειμένου, ἕνα παιγνίδι μέ τίς λέξεις.

(1). Συμπαθητικὴ μαγεία: στηρίζεται στὴν ἀλληλοεπίδραση ἀνάμεσα σέ ἀντικείμενα πού προέρχονται ἀπὸ τό ἴδιο πρόσωπο.

Τό Πειραματικό φίλμ

Siegfried Kracauer

Ἡ καταγωγή

Ἡ κίνηση τῆς πρωτοπορίας

Ἀπό ἱστορική ἀποψη τό πειραματικό φίλμ προέρχεται ἀπό τήν Εὐρωπαϊκή πρωτοποριακή κίνηση τῆς δεκαετίας τοῦ '20 ἡ ὁποία μέ τή σειρά της ἐπηρεάστηκε ἀρκετά ἀπό τή σύγχρονη τέχνη. Οἱ περισσότεροι ἀπό τοὺς μισοὺς καλλιτέχνες τῆς κίνησης αὐτῆς ἦταν συγγραφεῖς καί ζωγράφοι μέ τοὺς τελευταίους νά ἀποτελοῦν τόν κύριο κορμό της. Στά 1921, ὁ Βίκινγκ Ἑγγελινγκ καί ὁ Χάνς Ρίχτερ, δύο φίλοι ζωγράφοι πού δούλευαν μαζί στή Γερμανία, ἀποδέσμευσαν τίς γεωμετρικές συνθέσεις πού εἶχαν φτιάξει μέ κυλίνδρους ἀπό τή στατική ὑπαρξή τους. Ὁ πρῶτος σύνθεσε τή "Διαγώνια συμφωνία" του μέ σπειροειδή καί σχήματα σάν χτένα, ἐνῶ ὁ Ρίχτερ στό "Ρυθμός 21" παρασύρει μαῦρα, γκρίζα καί ἄσπρα τετράγωνα σέ γοητευτικές ρυθμικές κινήσεις. Ἦταν ζωγραφική σέ κίνηση, "σχήματα στά ὁποῖα εἶχε δοθεῖ ζωή". Ὅμως, οἱ ἀφαιρέσεις αὐτές τῶν Ρίχτερ-Ἑγγελινγκ ἐγκαινίασαν μία μόνο ἀπό τίς τάσεις πού ἀποτελοῦν τήν πρωτοπορία. Μέ βάση τό Παρίσι ἡ πολύπλοκη αὐτή κίνηση ἐπηρεάστηκε ἐπίσης δυνατά ἀπό τό σουρεαλισμό στή λογοτεχνία καί στή ζωγραφική, καί φυσικά ἄφησε τόν ἑαυτόν της ἐλεύθερο νά τονωθεῖ ἀπό τίς διάφορες νέες προσεγγίσεις μέσα ἀπό τοὺς ἐθνικοὺς κινηματογράφους, ὅπως ὁ Γερμανικός ἐξπρεσσιονισμός, ἡ Ἀμερικάνικη κωμῶδια, τό Σουηδικό φίλμ μέ τὰ ὄνειρα του καί τίς πολλαπλοτυπίες του καί τίς ἐφευρετικές μεθόδους τοῦ "μοντάζ" τῶν Ρώσων κινηματογραφιστῶν.

Ὁ παραδειγματικός χαρακτήρας τῆς πρωτοπορίας

Ὑστερα ἀπό μιά προσωρινή ἀνάπαυλα, τό πειραματικό φίλμ ἔχει ἐπανεμφανισθεῖ ἀπό τήν ἐποχή τοῦ II παγκοσμίου πολέμου. Στήν Ἀμερικὴ ὑπάρχει πρόσφατα ἓνα μεγάλο ἐνδιαφέρον γι' αὐτό ἀπό μέρους τῶν νέων καλλιτεχνῶν - ἅς σκεφτοῦμε τὰ φίλμ τῶν ἀδελφῶν Χουίτνευ τῆς Μάγια Ντέρεν, τοῦ Σίτνεϋ Πήτερσον, τοῦ Κέρτις Χάρρενγκτον καί ἄλλων. Καί δέν εἶναι οἱ καλλιτέχνες μόνο πού καλλιεργοῦν τό εἶδος αὐτό. Αὐτό πού εἶναι πιο ἐνδεικτικό καί ἀπό τήν ἀναβίωση του, ἂν πρόκειται γιὰ ἀναβίωση, εἶναι μιά αὐξημένη ζήτηση κατανάλωσής του, πρᾶγμα πού μαρτυρεῖ ἡ σταθερὴ αὐξησις στὶς κινηματογραφικὲς λέσχες. Τώρα, τό σημεῖο πού ξεχωρίζει ἐδῶ εἶναι ὅτι ὅλη ἡ σύγχρονη πρωτοπορία ἐμμένει σέ πρότυπα πού ἀναπτύχθηκαν στή

δεκαετία του '20 και ότι εκτός από μια δεύτερης σημασίας προσαρμογή στη σύγχρονη σκηνή και την ένσωμάτωση του φιλμ στην τέχνη, λίγα πράγματα έχουν αλλάξει σε σχέση με τα μοτίβα, τις προτιμήσεις και τους στόχους. Όπως και παλιά, μερικοί πειραματιστές εδικεύονται στην κίνηση άφηρημένων σχημάτων και άλλοι ακολουθούν αυστηρά τη σουρεαλιστική παράδοση προβάλλοντας τα ποιητικά τους δράματα, τους πόθους και τις απογοητεύσεις.

Από εδώ πηγάζει και το γεγονός ότι μπορούμε να μελετήσουμε το πειραματικό φιλμ στις πηγές του. Κι αυτό είναι κάτι που ικανοποιεί περισσότερο από το γεγονός ότι οι καλλιτέχνες της δεκαετίας του '20 σπάνια έχαναν εύκαιρία να έπεξηγήσουν τις ιδέες τους και τις φιλοδοξίες. Πρέπει να σημειώσουμε, όμως, ότι μόνο τέτοιες πρωτοποριακές προθέσεις και φιλμικές τάσεις θά θεωρηθούν ότι χαρακτηρίζουν ολόκληρο το πειραματικό φιλμ.

Οι προθέσεις της πρωτοπορίας

Τό διαμφισβητούμενο στόρυ - "Γνήσιος κινηματογράφος"

Ο πρωτοποριακός καλλιτέχνης ξέφυγε μακριά από τον έμποριοποιημένο κινηματογράφο όχι μόνο σαν αποτέλεσμα της κατώτερης ποιότητας των πολλών προσαρμογών από έργα και μυθιστορήματα που σώρωναν την δόνη αλλά, πού είναι και πιο σημαντικό, και με βάση την πεποίθηση ότι το στόρυ σαν το βασικό στοιχείο των φιλμ είναι κάτι ξένο για το φιλμ, είναι μια απ' έξω έπιβολή. Ήταν μια έξεργεση ενάντια στις ταινίες με στόρυ έτσι όπως είχαν παρουσιασθεί, ήταν μια συντονισμένη προσπάθεια να αποτινάξουν τα δεσμά της πλεκτικής για χάρη ενός γνήσιου κινηματογράφου. Η λογοτεχνία της εποχής είναι γεμάτη από τέτοιου είδους διακηρύξεις; Στα 1921, ο Ζάν Έπστάιν αποκάλυψε τα στόρυ των ταινιών "Ψέματα" και είπε κατηγορηματικά: "δέν υπάρχουν στόρυ. Ποτέ δέν υπήρχαν στόρυ. Υπάρχουν μόνο καταστάσεις χωρίς ούρα ή καφαλή· χωρίς αρχή, μέση και τέλος". Μια δήλωση της Ντυλάκ στα 1927 παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον ως προς το ότι βλέπει το γνήσιο κινηματογράφο να πηγάζει από τον Λυμιέρ και αναφέρεται στο λυπηρό γεγονός ότι τα μαθήματα της "μή άφηγηματικής" ταινίας "Η άφιξη του τραίνου" πέρασαν άπαρατήρητα. Αντί να αναγνωρίσει τη νέα αίσθητική που ένυπάρχει στην κάμερα των Λυμιέρ, υποστηρίζει η Ντυλάκ, ο κάθε ένας ήταν εύχαριστημένος με το να υποτάσσει την αίσθητική αυτή στην παραδοσιακή αίσθητική: "Συγκέντρωναν ζωντανές φωτογραφίες γύρω από ένα έξωτερικό γεγονός... αντί να μελετούν τη σύλληψη της κίνησης στο τραχύ και μηχανικό όπτικό συνεχές της... άφομοίωσαν τον κινηματογράφο στο θέατρο". Συμπερασματικά, η Ντυλάκ κατηγορήσε αυτούς που φυλάκισαν την κινηματογραφική δράση σε μια αφήγηση, ότι διέπραξαν ένα "έγκληματικό λάθος". Ήρθε έτσι σαν λογική συνέπεια ότι όταν η πρωτοπορία ανακάλυψε την ταινία "Η δολοφονία του Δούκα ντέ Γκ-ύζ", "η πρώτη καλλιτεχνική ταινία" και το άρχετυπο όλων των θεατρικών ταινιών που άκολούθησαν, άρχισε να τη δείχνει στις δικές της αίθουσες με τη συνοδεία μουσικής πού τη γελοιοποιούσε.

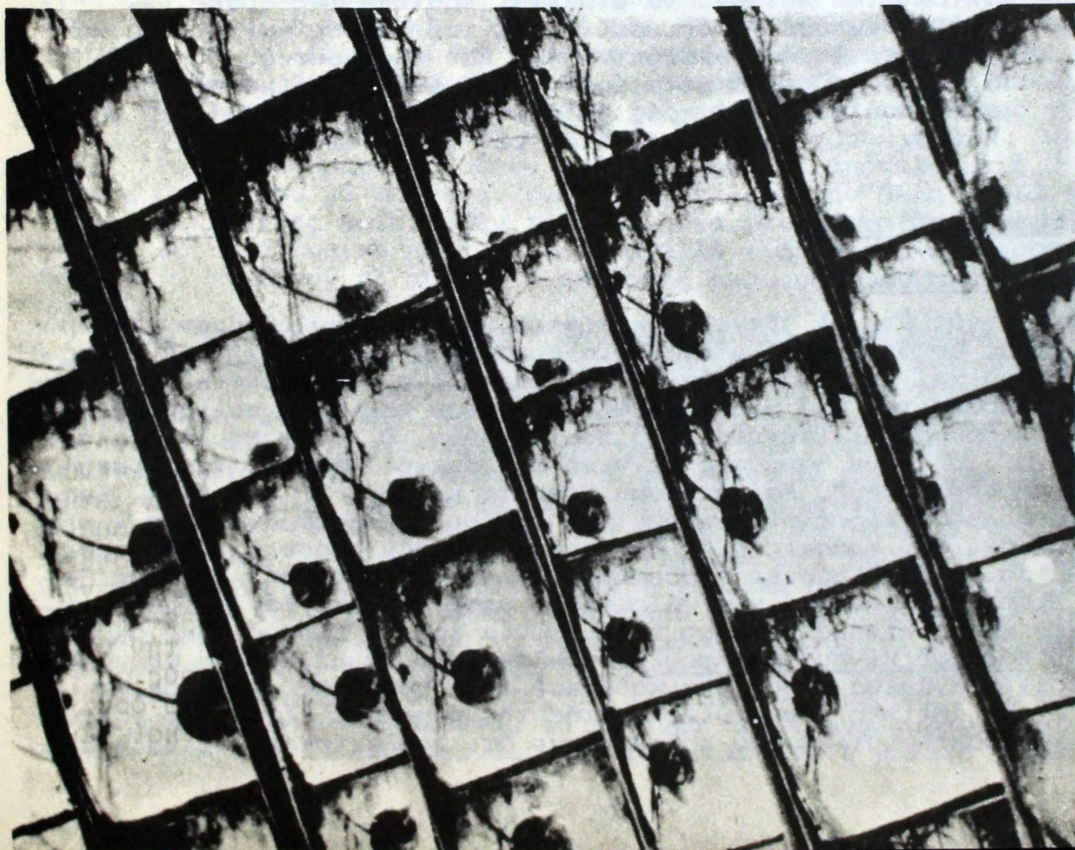
Κινηματογραφική γλώσσα

Αποφασισμένοι να απογυμνώσουν το φιλμ από όλα τα θεατρικά και λογοτεχνικά στοιχεία πού άπειλούσαν να έπικαλύψουν την ουσία του οι καλλιτέχνες του '20 αίσθάνθηκαν την άνάγκη να δουλέψουν με

βάση τής βαθιά ριζωμένες ιδιότητες του έκφραστικού μέσου τους. "Η πρόθεση τους ήταν νά πουν ότιδήποτε ήθελαν μέ μιá γλώσσα χαρακτηριστική γιά τόν κινηματογράφο. Αυτό έξηγεί τήν έντονη ένασχόλησή τους μέ τίσ φιλμικές τεχνικές καί έπινοήσεις, όπως τά γκρό-πλάνα, τά τράββελινγκ, οί άσυνήθιστες γωνίες λήψης, τό γρήγορο μοντάζ, ή άργή κίνηση καί οί παραμορφώσεις. "Όλα τά θέματα δέν είναι τό ίδιο κατάλληλα γιά νά αποδίδονται μέ τούς ίδιους τρόπους έκφρασης. "Έτσι, οί καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν τή γλώσσα πού ανάπτυξαν γιά τήν άναπαράσταση είδικά κινηματογραφικών θεμάτων· ήταν λές καί ή γλώσσα αύτή από μόνη της προσέλκυσε θέματα πού δέ θά μπορούσαν νά αποδοθούν μέ τίσ παραδοσιακές τέχνες. "Έτσι ή όδόνη τής πρωτοπορίας δέν περιορίστηκε σέ ανθρώπινες άλληλοεπιδράσεις μέ τόν τρόπο πού αυτές παρουσιάζονται στόν έμπορικό κινηματογράφο, αλλά παρουσίασε σέ άφθονία γκρό-πλάνα άψυχων αντικειμένων καί έδειξε επίσης μιá σημαδιακή προτίμηση γιά άσυνήθιστες θεάσεις καί γιά πολύ μικρά πράγματα.

Φυσική πραγματικότητα

"Όπως θά μπορούσαμε νά προβλέψουμε, ή άποστροφή τής πρωτοπορίας γιά τήν αφήγηση καί ή ταυτόχρονη ένασχόληση της μέ τίσ φιλμικές έπινοήσεις καί τά θέματα όφέλησε τή ρεαλιστική τάση μέχρι κά-ποιο βαθμό. "Η κινηματογραφική μηχανή καί οί τεχνικές πού είχε στή διάθεση του επέτρεψαν στόν καλλιτέχνη νά πάρει όσα περισσότερα μπορούσε από τή φυσική πραγματικότητα· καί όπως καί ο δημιουργικός φωτογράφος, ένοιωθε μιá ικανοποίηση όταν μπορούσε νά συλλάβει, από ένα συγκεκριμένο ύλικό, μορφές καί κινήσεις πού φαινότουσαν έντελώς μή-πραγματικές. Παρουσιάστηκε μιá στροφή



Germaine Dulac, "Arabesques" 1928-29

πρός τό είκονογραφικό ντοκυμανταίρ γιά νά άποκαλυφθοϋν οί μή-φανερές όψεις τής φύσης.

Όμως καί τό ντοκυμανταίρ αυτό ήταν ένα παρεμπόρευμα γιά τούς πρωτοπόρους κινηματογραφιστές. Σχετιζόμενοι μέ τούς ντανταϊστές, τούς Κυβιστές καί τούς σουρεαλιστές οί πρωτοπόροι κινηματογραφιστές δέν άπαρνήθηκαν τήν ήγεμονία τοϋ στόρυ γιά νά τό αλλάξουν μέ μιá άλλη περιοριστική έπιβολή - αυτή τοϋ άκατέργαστου ύλικοϋ τής φύσης. Γι'αυτούς τό φίλμ ήταν ένα μέσο έκφρασης τής τέχνης μέ τήν καθιερωμένη ένοια καί συνεπώς άπόριψαν τή δικαιοδοσία τής έξωτερικής πραγματικότητας σάν έναν άδικαιολόγητο περιορισμό τής δημιουργικότητας τοϋ καλλιτέχνη, τών διαπλαστικών παρορμήσεων του. Είναι αλήθεια ότι υπεράσπισαν τήν κυριαρχία τής φαντασίας έναντια σέ κείνους πού τήν ύπόταξαν στίς άπαιτήσεις μιáς έντριγκας, άναγνώρισαν τήν όρατή κίνηση σάν κάτι τό ούσιώδες γιά τό φίλμ καί άρνήθηκαν πράγματι νά περιλάβουν στά φίλμ τους ύπάρχοντα φυσικά φαινόμενα· όλα αυτά όμως δέν τούς έμπόδισαν νά άποβλέπουν σέ ολοκληρωτική άνεξαρτησία άπό έξωτερικούς περιορισμούς καί νά άναγνωρίσουν τόν γνήσιο κινηματογράφο σάν ένα μέσο αυτόνομης καλλιτεχνικής έκφρασης. Ό Τσ.Μπρούνιους, πού κάποτε ήταν καί ό ίδιος ένας πρωτοπόρος καλλιτέχνης, συνοψίζει ως έξής τήν αντίληψη τους: "διεκδικούμε τώρα τό δικαίωμα τοϋ φίλμ, όπως ή ποίηση καί ή ζωγραφική, νά ξεφύγει μακριά καί άπό τό ρεαλισμό καί τόν διδακτισμό καί άπό τό ντοκυμανταίρ καί τό φιξιόν, γιά νά άρνηθεί νά πεί ένα στόρυ...καί άκόμη γιά νά δημιουργήσει μορφές καί κινήσεις αντί νά τίς αντιγράψει άπό τή φύση".

Μπορούμε λοιπόν νά άναφέρουμε ότι οί προθέσεις πού όδηγοϋσαν τόν πρωτοπόρο κινηματογραφιστή ήταν:

- (1) Έπιθυμούσε νά όργανώνει ότι ύλικά διάλεγε νά δουλεύει σύμφωνα μέ ρυθμούς πού ήταν τό προϊόν τών έσωτερικών κινήτρων του καί όχι νά μιμείται πρότυπα τής φύσης.
- (2) Έπιθυμούσε νά έπινε ό δικές του μορφές καί όχι νά καταγράψει ή νά άνακαλύπτει τίς ήδη ύπάρχουσες.
- (3) Έπιθυμούσε νά μεταφέρει, μέσα άπό τίς εικόνες του, θέματα πού ήταν μιá πρόσ τά έξω προβολή τών όραμάτων του καί όχι τίς συνέπειες αυτών τών ίδιων τών εικόνων.

"Έμφαση στό ρυθμό

"Όπτική μουσική

Τό γεγονός ότι οί "Έγγελινγκ, Ρίχτερ καί Ρούτμαν όνόμασαν τά πρώτα τους άφηρημένα φίλμ "Διαγώνια συμφωνία", "Ρυθμός 21" καί "Όπους Ι" αντίστοιχα, ύποδηλώνει ότι άπόβλεπαν σ'ένα είδος όπτικής μουσικής. Πρόκειται γιά μιá έπιδίωξη πού ήταν κοινή σέ πολλούς Γάλλους πρωτοπόρους καλλιτέχνες. Άπό τό 1920 ήδη, ό Λούις Ντυλάκ είπε: "Έχω...δεν ένα θαυμάσιο τεχνικό φαινόμενο. Έχω δει τήν διακύμανση τής φωνής". Καί ό Χένρυ Τσομέττ μίλησε γιά ένα νέο φιλμικό είδος οί εικόνες τοϋ όποίου "άκολουθοϋν ή μιá τήν άλλη όχι σάν φράσεις μιáς άφήγησης αλλά σάν φράσεις μιáς μουσικής σουίτας". Υπάρχει ή συμφωνία, ή καθαρή μουσική" ύποστήριξε ή Τζερεμίν Ντυλάκ, γιά νά ρωτήσει μετά: "Γιατί δέν πρέπει νά έχει καί ό κινηματογράφος τή συμφωνία του;" Ένθουσιώδης όπαδός τοϋ καθαροϋ κινηματογράφου ή Ντυλάκ, τόνιζε μέ έμφαση τήν αντίστοιχία ανάμεσα στούς όπτικούς καί τούς μουσικούς ρυθμούς.

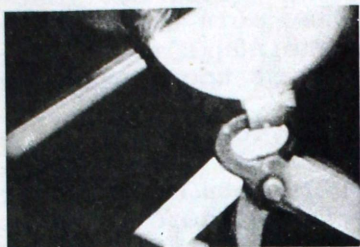
Οί όπτικές "συμφωνίες" αυτής τής περιόδου είχαν δύο όργανωτικά χαρακτηριστικά. Τό πρώτο είναι ότι τουλάχιστον μερικοί άπό

τούς καλλιτέχνες πού ξφτιαχναν αυτά τά φιλμ βρῆκαν ὅτι τούς διευκόλυνε νά ἀκολουθοῦν τήν καθοδήγηση ἑνός μουσικοῦ κομματιοῦ στήν ἀνάπτυξη τῶν εἰκονογραφικῶν τους σεκάνς. Ἡ Ντουλάκ μέ τό φιλμ τῆς "Δίσκος 957" ἐρμήνευσε, ἡ πίστεψε ὅτι ἐρμήνευσε, τό πρελούδιο ἄρ. 6 τοῦ Σοπέν σέ ἕνα συνεχές τῶν ματιῶν καί στόν Ὀσκαρ ὀλσινγκερ ἄρεσε πολύ νά διαμορφώνει τίς ρυθμικές του ἀφαιρέσεις κατ' ἀπομίμηση μιᾶς ὠρισμένης μουσικῆς, κλασικῆς ἢ ὀχι. Δέν χρειάζεται παρὰ νά ἀναφέρουμε τίς περιπτώσεις ὅπου αὐτή ἡ συγχώνευση ἀνάμεσα στή μουσική καί στό φιλμ πραγματοποιήθηκε τό αἰσθητικό πρόβλημα πού ἐγείρουν ἔχει ἤδη συζητηθεῖ σέ προηγούμενα κεφάλαια.

Τό δεύτερο χαρακτηριστικό ἀφορᾷ τή ρύθμιση τοῦ ὕλικου. Ἡ Τζερμέϊν Ντουλάκ τό κατάδειξε ὅταν προσδιόρισε τόν κινηματογράφο σάν "ἡ τέχνη τῆς κίνησης καί τῶν ὀπτικῶν ρυθμῶν τῆς ζωῆς καί τῆς φαντασίας". Ὁ προσδιορισμός τῆς ἐπικύρωσε αὐτό πού τότε ἦταν συνηθισμένη πρακτική· οἱ ὀπτικοί ρυθμοί μεταδόθηκαν μέσα καί ἀπό τά φανταστικά πράγματα καί ἀπό τά φαινόμενα τῆς πραγματικῆς ζωῆς. Τό φιλμ "Ἀνεμικός κινηματογράφος" τοῦ Μαρσέλ Ντυσάμπ μέ τούς ὁμόκεντρος κύκλους του καί τά περιστρεφόμενα σπειράς προχωράει πολύ σ' αὐτήν τήν κατεύθυνση. "Ἀλλά ρυθμικά φιλμ ἦταν λιγώτερο καθαρά ὡς πρός τό ὕλικό τους. "Ἀς πάρουμε γιά παράδειγμα τό φιλμ "Δίσκος 957" καί τό φιλμ τοῦ Ρίχτερ "Φιλμική σπουδή 1926" οἱ κινήσεις πού σχεδιάστηκαν ἐδῶ περιλαμβάνουν ὀχι μόνο ἀφηρημένα σχέδια ἀλλά ἐπίσης καί φυσικά ἀντικείμενα. Μερικές τέτοιες σύνθετες δημιουργίες δείχνουν ἀκόμα ἕνα φανερό ἐνδιαφέρον γιά τή φυσική πραγματικότητα· τό φιλμ τοῦ Λεζέ "Μηχανικό Μπαλλέτο", γιά παράδειγμα, περιλαμβάνει ἕνα μικρό μόνο ἀριθμό ἀπό σχέδια ἢ ζωγραφισμένες γεωμετρικές μορφές.

Ποιά ἀκριβῶς εἶναι ἡ λειτουργία τῶν εἰκόνων ἀπό τήν πραγματική ζωή πού παρεμβάλλονται στά πρωτοποριακά φιλμ πού ἀναπαριστοῦν μιᾶ ὀπτική μουσική; Ἀπό τή μιᾶ μεριά, οἱ δημιουργοί τους πρόσεξαν νά συλλάβουν, μέ τή βοήθεια γνήσιων κινηματογραφικῶν τεχνικῶν, ἐνδιαφέρουσες λεπτομέρειες καί ἀσυνηθιστες ὀψεις κατάλληλες νά διεγείρουν τήν εὐαίσθησία τοῦ κοινοῦ γιά τόν κόσμο γύρω μας· στό φιλμ "Δίσκος 957" σταγόνες νεροῦ στάζουν πάνω στό τζάμι ἑνός παράθυρου καί ρέουν πρός τά κάτω μέ ἀποτέλεσμα ἡ θέα ἑνός δρομίσκου νά φαίνεται μυστηριώδης. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά, οἱ ἴδιοι καλλιτέχνες κατέγραψαν τέτοια ὕλικά φαινόμενα ὀχι γιά νά ἐπιβάλλουν μιᾶ φυσική πραγματικότητα ἀλλά γιά λόγους σύνθεσης : ἤθελαν νά φτιάξουν μέ αὐτά μιᾶ αὐτάρκης ἀκολουθία ρυθμικῶν κινήσεων.

Αὐτό μπορούμε νά τό δοῦμε πολύ καθαρά στό φαινομενικά ρεαλιστικό ἐπεισόδιο τοῦ φιλμ "Μηχανικό Μπαλλέτο" ὅπου μιᾶ πλύστρα ἀνεβαίνει μιᾶ σειρὰ ἀπό σκαλιὰ χωρίς νά φτάνει ποτέ σίγουρα στή κορυφή· μόλις ἀνεβαίνει στό τελευταῖο σκαλί ξαναβρίσκεται πάλι στό σημεῖο πού ξεκίνησε καί ἐπαναλαμβάνει τήν ἀνοδο τῆς. Μέ ἕνα ἀπλό τρῦκ στό μοντάζ ἡ γυναίκα αὐτή φαίνεται νά ἀνεβαίνει μέ κόπο τά ἴδια σκαλιὰ γιά πολλές φορές. Τώρα, ἡ ἐπίμονη ἐπανάληψη τῆς παράστασης τῆς εἶναι φανερό ὅτι δέν ἔγινε μέ πρόθεση νά ἀποτυπώσει πάνω μας τή συγκεκριμένη αὐτή γυναίκα στό ἀνέβασμα τῶν σκαλιῶν· ἂν αὐτή ἦταν ἡ πρόθεση, τότε, ἡ γυναίκα δέν θά συμπεριφερόταν μέ τόν ἴδιο τρόπο ἀλλά ὕστερα ἀπό λίγο θά χαλάρωνε τή προσπάθεια τῆς καί θά ἐδειχνε τά συνηθισμένα συμπτώματα τῆς κουρασῆς. Καί στό βαθμό πού τά πλάνα τῆς γυναίκας δέν πληροφοροῦν γιά τή παρουσία τῆς, ἐμεῖς οἱ θεατές δέ μπορούμε νά βιώσουμε τά πιθανά τους νοήματα· κοιτάζοντας τή γυναίκα πού ἐπαναλαμβάνει τήν κίνησή τῆς ποτέ δέ μᾶς περνάει ἀπό τό μυαλό ὅτι ἡ μάταιη προ-



Fernand Leger, καρρέ από τό φύλμ "Τό Μηχανικό Μπαλλέτο"

σπάθειά της θά μπορούσε νά άντανανιλᾷ τούς μόχθους τοῦ Σίσυφου. Στήν πραγματικότητα, αὐτό πού κοιτάζουμε δέν εἶναι τόσο μιά πραγματική γυναικεία φιγούρα πού άνεβαίνει μιά ἐφιαλτική σκάλα, ὅσο τήν ἴδια τήν κίνηση τοῦ άνεβάσματος. Ἡ ἔμφαση πού ἀποδίδεται στό ρυθμό αὐτῆς τῆς κίνησης ἐξαλείφει τήν πραγματικότητα τῆς γυναίκας πού τήν ἐκτελεῖ, ἔτσι ὥστε ἡ γυναίκα αὐτή ἀπό ἓνα συγκεκριμένο πρόσωπο γίνεται ἓνας ὥχρος μεταφορέας μιᾶς ὠρισμένης μορφῆς κίνησης. Ἡ εἰκόνα της ἀναμιγνύεται μέ σκεπάσματα ἀπό κατσαρόλες καί μίξερ αὐγῶν καί οἱ κινήσεις τους μέσα στήν εἰκόνα εἶναι τέτοιες ὥστε νά φαίνονται σχεδόν σάν ἀφηρημένα σχήματα. Ἐξαφανίζονται ἀπό τήν ὄρασή μας, κατὰ κάποιο τρόπο, κι αὐτό πού μένει εἶναι τό ἴδιο αὐτο ὅσο καί τό πλατύ χαμόγελο τῆς γάτας τσέσιρ. Ὁ ἴδιος ὁ Δεζέ ἀναφέρει ὅτι τό "Μηχανικό μπαλλέτο" φτιάχτηκε σύμφωνα μέ τήν ἐπιθυμία του "νά δημιουργήσω τό ρυθμό τῶν κοινῶν ἀντικειμένων σέ χώρο καί χρόνο, νά τά παρουσιάσω στήν πλαστική τους ὁμορφιά". Δέν παρερμηνεύει ὅμως ἔτσι τό φίλμ του; Τέτοια "πλαστική ὁμορφιά" ὅπως ἴσως αὐτή πού λέει ὅτι παρουσιάζει, ἐνυπάρχει στους ρυθμούς μᾶλλον παρά στά ἀντικείμενα πού ἐπισκιαζονται ἀπό αὐτούς. Ἄν αὐτή ἡ ἐγγενής ὁμορφιά τῶν ἀντικειμένων ὑπάρχει πουθενά, μπορούμε νά τή βροῦμε στήν ταινία τοῦ Ντοβζένκο "Γῆ", ὄχι στό φίλμ τοῦ Δεζέ. Καί ὁ Ντοβζένκο ἀποκαλύπτει τήν ὁμορφιά αὐτή ὄχι μέ τό νά πετυχαίνει στά ἀντικείμενα του ἐντυπωσιακές κινήσεις ἀλλά, ἀντίστροφα, μέ τό νά τά παρουσιάζει σέ μιά κατάσταση ἀπόλυτης ἀκίνησιος.

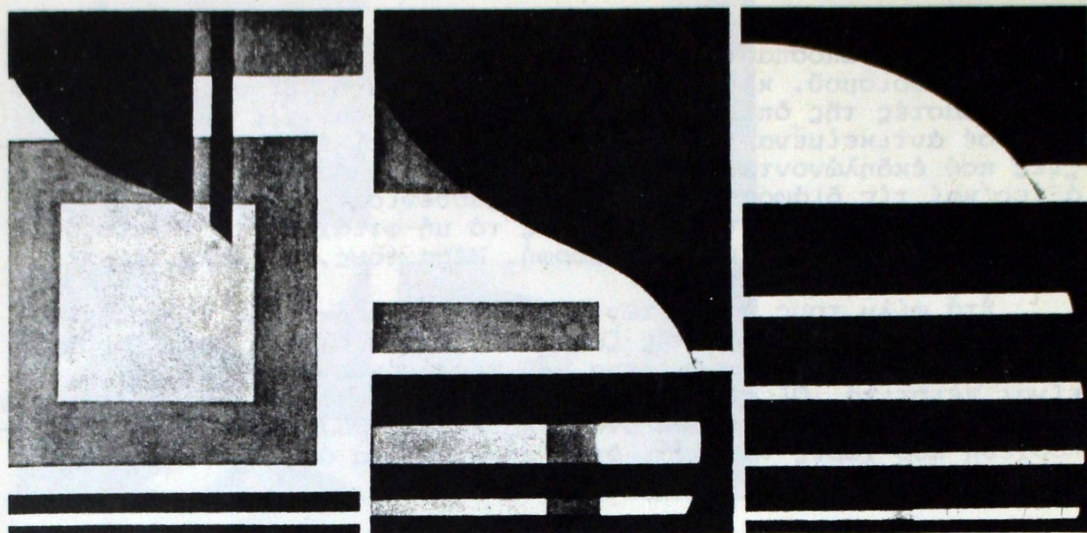
Ὅλα αὐτά σημαίνουν ὅτι τά πλάνα ἀπό τήν πραγματική ζωή πού συναντᾶμε στά πρωτοποριακά ρυθμικά φίλμ, ὑποφέρουν ἀπό εὐνουχισμό. Ἀντί νά προτείνουν τό συνεχές τῆς φυσικῆς ὑπαρξης ἀπό τήν

οποίαν έχουν αποσπαστεί, λειτουργούν σαν στοιχεῖα συνθέσεων τὰ ὅποια, ἐξ ὀρισμοῦ, κλείνουν ἐξω τῇ φύσει γυμνή. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι οἱ θαυμαστές τῆς ὀπτικῆς μουσικῆς ἐκπαίδευσαν τίς ἡμέρες τους πάνω σέ ἀντικείμενα τῆς φύσης, οἱ διαπλαστικές τους ὁμως φιλοδοξίες πού ἐκδηλώνονται σέ μιὰ μόνιμη ἐνασχόληση μέ τίς μορφικῆς ἀξίες καί τίς διαφορές κινήσεις, ἐξασθένισαν τήν ἀντίληψή τους σχετικά μέ τήν ἔλξη τοῦ φίλμ πρὸς τό μή-φτιαχτό, τό τυχαῖο, αὐτό πού ἀκόμα δέν ἔχει πάρει μορφή. Μέσα τους, ὁ "καλλιτέχνης" κέρδισε τόν "ἀναγνώστη".

Στά φίλμ τους ἡ ροή τῶν ρυθμῶν - ἂν πρόκειται γιά ροή-συνεχῶς διασπάζει τῇ ροή τῆς ζωῆς καί ἀπό τῇ στιγμή πού ἀπομονώθηκαν ἀπό αὐτήν, τὰ φαινόμενα πού τῆς ἀνήκουν δέν μποροῦν νά εἶναι πειστικά. Οἱ εἰκόνες μέ τίς σταγόνες τοῦ νεροῦ πού πέφτουν καί ἡ μυστηριώδης κοιλάδα στό φίλμ "Δίσκος 957" προσφέρουν μιὰ ὑπόσχεση πού χωρίς νά εἶναι δικό τους σφάλμα ἀνακαλεῖται ἀμέσως.

Ἡ τάση πρὸς τήν ἀφαίρεση

Μποροῦμε βάσιμα νά ὑποθέσουμε ὅτι τό ἀποκλειστικό ἐνδιαφέρον μέ τό ρυθμικό μοντάζ ὄχι μόνο ἀποδεικνύεται ἕνας ἀγωγός τοῦ ὕλικου ἀπό τήν πραγματικὴ ζωὴ πού ἀναπαρίσταται, ἀλλὰ καί συνεπάγεται μιὰ τάση πού κινῆται ἀκόμα πιὸ μακριά, στήν κατεύθυνση τῆς ἀφαίρεσης. Ἡ ὑπόθεση αὐτὴ πηγάζει ἀπὸ τήν συχνή χρήση πού ὑπάρχει στά σχετικά πρωτοποριακά φίλμ, πλάνων πού ἀπεικονίζουν "τὴν πραγματικότητα μέ μιὰν ἄλλη διάσταση" μ' ἕναν τέτοιο τρόπο ὥστε τὰ πραγματικά ἀντικείμενα πού παρουσιάζουν ἀλλάζουν σέ ἀφηρημένα σχήματα. Ἐχουμε ἤδη ἐπισημάνει ὅτι τέτοιες εἰκόνες εἶναι βασικά διφορούμενες· μέ βάση τό γενικό πλαίσιο μέσα στό ὁποῖο ὑπάρχουν μποροῦν νά ἀναγνωρισθοῦν σάν γνήσιες ἀφαιρέσεις ἢ νά συνεχίσουν νά μᾶς φαίνονται σάν εἰκόνες ἀπὸ τήν πραγματικὴ ζωὴ. Ἀναφέραμε ἐπίσης τό φίλμ τοῦ Ντεσλάφ "Τό μᾶρς τῶν μηχανῶν" (1928) ὅπου μεγάλα γκρό-πλάνα μέ τὰ μέρη μιᾶς μηχανῆς ἐκτελοῦν ρυθμικούς ἐλιγμούς ἀπαρνούμενα ἔτσι τό ρεαλιστικό τους χαρακτήρα. Ἄν δέν εἶναι τὰ μέρη μιᾶς μηχανῆς πού λειτουργοῦν σάν τό σημεῖο ἐκκίνησης γιά τὴ δημιουργία μή-πραγματικῶν μορφῶν, μπορεῖ νά εἶναι ἀντανάκλασεις τοῦ φωτός ἢ κρύσταλλα πού μεγαλώνουν τὰ ἀντικείμενα. Στίς περιπτώσεις πού ὁ ρυθμός εἶναι ἡ αἰτία ὑπαρξης τῶν φίλμ, διαιολογημένα μποροῦμε νά μιλάμε γιά μιὰ ἀμετάκλητη κίνηση ἀπὸ, τὰ φυσικά ἀντικείμενα πρὸς μή-ἀντικειμενικὴς μορφές. Κατὰ σύμπτωση ἡ τάση αὐτὴ βρίσκεται σέ ἀνῆση· (οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς σύγχρονους Ἀμερικάνους πειραματιστές πού ἐνδιαφέρονται γιά τό ρυθμό - οἱ ἀδελφοὶ Χούιτνεϋ, ὁ Ντάγκλας Κρόκγουελ, ὁ Φράνσις Λή, ὁ Τζαίμς Νταίηβις καί ἄλλοι - προσπαθοῦν νά ἀποφύγουν ὁλοκληρωτικά τήν παρεῖσδυση ὁποιουδήποτε στοιχείου τῆς φύσης στὴ δουλειά τους). Ἔτσι, φαίνεται ὅτι ἡ τάση αὐτὴ πρὸς τό ρυθμό φτάνει στό ἀποκορύφωμα τῆς μέ φίλμ τὰ ὅποια - ὅπως τό "Ρυθμός 21", οἱ μελέτες τοῦ Φίσινγκερ ἢ, γιά νά ἀναφέρουμε ἕνα πιὸ σύγχρονο παράδειγμα, τό φίλμ τοῦ Κρόκγουελ "σεκάνς μέ καταρράχτες καί χαράδρες" - παρουσιάζουν αὐτόνομες ἀφαιρέσεις. Ἀπὸ τεχνικῆς πλευρᾶς συχνὰ ἀποτελοῦνται ἀπὸ κινούμενα σχέδια ἢ τουλάχιστον ἀπὸ ὕλικό πού μοιάζει μέ τό κινούμενο σχέδιο ὅταν ἀναπαράγονται σχήματα καί κινήσεις πού ἔχουν φτιαχτεῖ ἀπὸ ἕνα εἰδικά προετοιμασμένο ὕλικό. Ὅταν πετυχαίνουν "πλαστικὴ ὁμορφιά" οἱ δημιουργίες αὐτές εἶναι σίγουρα διασκεδαστικὲς ἀπὸ μόνες τους.



Walter Ruttmann, Σχέδιο για ένα 'Αφηρημένο φιλμ, 1923

Μιά προέκταση της σύγχρονης τέχνης

Τό έρώτημα είναι αν οι ρυθμικές αυτές "συμφωνίες" όλικά άφηρημένες ή όχι, είναι πράγματι κινηματογράφος. Στο μέτρο πού είναι, κινούμενα σχέδια άποτελούν ένα είδος ξεχωρό άπ' αυτό καθαυτό τό φωτογραφικό φιλμ καί κατά συνέπεια μπορούν άμέσως ν' άγνοηθούν. Όσον άφορά τά υπόλοιπα τέτοια φιλμ, είναι άρκετά φανερό ότι οι δημιουργοί τους κατέφυγαν στό φιλμ όχι σάν ένα φωτογραφικό μέσο έκφρασης αλλά σάν ένα μέσον μέ τή βοήθεια του όποίου θά μπορούσαν νά θέσουν σέ κίνηση τά δημιουργικά τους σχέδια, κατά προτίμηση μή-άντικειμενικά. Γενικά, τά φιλμ αυτά δέ φτιάχτηκαν νά είναι φιλμ· ή πρόθεση στή δημιουργία τους ήταν τά φιλμ αυτά νά άποτελέσουν μιά προέκταση της σύγχρονης τέχνης στή διάσταση της κίνησης καί του χρόνου. Κάποιος θά μπορούσε ακόμα νά ισχυριστεί ότι τά φιλμ αυτά είναι κινηματογραφικά στό βαθμό πού πραγματοποιούν τίς βασικές προθέσεις τους μέ τή βοήθεια φιλμικών τεχνικών. Όμως, μέ τό νά κάνουν αυτό παραμελούν τίς βασικές ιδιότητες του έκφραστικού αυτού μέσου καί οι όποιες προηγούνται όπωσδήποτε των τεχνικών του ιδιοτήτων. Δέν είναι τυχαίο ότι τέτοιες συνθέσεις δίνουν τήν έντύπωση ότι είναι πίνακες ζωγραφικής πού έχουν φωτογραφηθεί καί στους όπούς έχει προστεθεί ή χρονική διάσταση- είδικότερα στίς περιπτώσεις πού προτιμάται ή άφαίρεση άπό τίς έξερευνήσεις της κάμερας. Τό φιλμ "Μηχανικό μπαλλέτο" μέ τήν κυβιστική χροιά του φαίνεται νά βγαίνει κατ' εύθειαν άπό τους πίνακες του Δεζέ. Όπως καί οι τυπωμένες φωτογραφίες των πειραματιστών φωτογράφων, τά φιλμ πού προσδίδουν έμφαση στό ρυθμό θά ήταν καλύτερα νά ταξινομηθούν σάν ένας νέος κλάδος των έφηρμοσμένων τεχνών.

"Έμφαση στό περιεχόμενο

Σουρεαλιστικά φιλμ

Στό δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του '20 ή έμφαση όλο καί περισσότερο ύπογράμμιζε τό περιεχόμενο καί όχι τό ρυθμό. Ή σουρεαλι-

στική κίνηση κυριάρχησε τότε και κάτω από την επίδραση της ή πρωτοπορία προσπάθησε να μεταφέρει στην οθόνη όνειρικά έπεισόδια, ψυχολογικές καταστάσεις, άσυνείδητες ή υποσυνείδητες λειτουργίες και τὰ παρόμοια - πολλά απ'αυτά είχαν έμπνευσθει από τόν Φρόυντ και σ'ένα μικρότερο βαθμό από τόν Μαρξισμό. Τό φίλμ της Τζερεμίν Ντουλάκ "Τό κοχύλι και ό κληρικός" μέ κεντρικό θέμα έναν Ιερέα πού άγωνίζεται κατά τών άπηγορευμένων σεξουαλικών έπιθυμιών και τό φίλμ του Μάν Ραίη "Τό άστέρι της θάλασσας", ένα φίλμ πού έρμηνεύει τό έρωτικό ποίημα του Ρόμπερτ Ντένος μέ τόν ίδιο τίτλο και μέ τίς εικόνες του παραμορφωμένες και θολωμένες, σημάδεψαν τήν μετάθεση από ένα ρυθμικό απόλυτο κινηματογράφο, μέ τό ένδι αφέρον του στην άφαίρεση και στην κινηματογραφική γλώσσα, σ'ένα κινηματογράφο πού τόν χαρακτήριζε ή λεγόμενη "σουρεαλιστική" τάση. Η πιο γνήσια και άντιπροσωπευτική σουρεαλιστική δουλειά αυτής της περιόδου είναι τό φίλμ τών Μπουνιουέλ-Νταλί "Ο Άνδαλουσιανός σκύλος". Η έκκεντρική και παράλογη εικόνογραφία του, πού είχε σαν πρόθεση να υποβάλλει τόν θεατή σε μιá σόκ μεταχείριση άλλα ντανταϊσμό, φαίνεται ότι πήγαζε από, κι έπέστρεφε πίσω σε, ένα παιγνίδι μέ διάφορα κίνητρα σε βαθιά ψυχολογικά στρώματα. Τό φίλμ του Κοκτώ "Τό αίμα του ποιητή", ένα φανταστικό λογοτέχνημα σε εικόνες, άνήκει επίσης σ'αυτήν τήν ομάδα αν και ό ίδιος έχει ισχυριστεί τό αντίθετο. Η τάση αυτή δεν έχει ξεθωριάσει καθόλου και ή απόδειξη είναι ότι παρουσιάζει μιá ζωρή άνθηση στην Άμερική από τήν εποχή του ΙΙ παγκοσμίου πολέμου. Πρόσφατα πειραματικά φίλμ από τούς Μάγια Ντέρεν, Κέρτις Χάρρινγκτον Κέννεθ Άνγκερ, Γκρέκορ Μαρκόπουλος και άλλους, έξωτερικεύουν διάφορες άπογοητεύσεις, περιορισμούς και πόθους μέ μιá συγκεκριμένη προτίμηση για τίς συγκινησιακές έμπειρίες τών έφήβων πού μπορεί να είναι και όμοφυλόφιλοι. Σε σύγκριση μέ τὰ φίλμ της παληάς πρωτοπορίας τὰ νέα αυτά φίλμ υπογραμμίζουν πιο έντονα αισθήματα άπομόνωσης, ενώ είναι φτωχότερα ως προς τὰ κοινωνικά και πολιτικά θέματα. Θά μπορούσαμε να άναφέρουμε ότι και ό Ρίχτερ έγινε σουρεαλιστής μέ τό φίλμ του "Τά όνειρα πού μπορούν να άγοράσουν τὰ χρήματα".

"Αν και είναι πιο έλκυστικό να σχολιάσουμε μερικά σουρεαλιστικά φίλμ, ή πρόθεση μας εδώ είναι να έξακριβώσουμε τὰ κοινά χαρακτηριστικά όλάνερης της κατηγορίας. Μόνο τότε θά είναι δυνατόν να έκτιμήσουμε τήν καταλληλότητα του σουρεαλισμού για τόν κινηματογράφο στό φώς τών βασικών μας υποθέσεων. Στην περίπτωση της σουρεαλιστικής τάσης είναι ίσως καλύτερα να έκφράσουμε μέ καθαρό τρόπο αυτό πού ύπονοείται από τήν άρχή - ότι μιá τέτοια άντίληψη δεν χρειάζεται να έχει άμεσο άντίκτυπο πάνω στην άξία τών φίλμ σαν άνθρώπινα ντοκουμέντα και έκδηλώσεις συλλογικών φόβων και έπιθυμιών.

Κοινά χαρακτηριστικά

Σουρεαλισμός - άφαίρεση. Οι σουρεαλιστές στά τέλη της δεκαετίας του '20 γνώριζαν καλά ότι αυτό πού τούς ενδιαφέρει ήταν τό περιεχόμενο μάλλον παρά ή μορφή. Αυτό τό συμπεραίνουμε από τήν έπιμονή μέ τήν όποία άποκήρυξαν τή μονόπλευρη έμφαση στό ρυθμό και τή συνεπακόλουθη χρήση ύποκειμενικού ύλικού. Ο Μισέλ Ντάρντ για παράδειγμα δήλωσε ότι τὰ φίλμ πού περιορίζονται στην έπίδειξη "γεωμετρικών γραμμών πού προσεκτικά διαφοροποιούνται από τὰ διάφορα τρύκ" ήταν χωρίς άμφιβολία γνήσια, όμως ή λέξη "γνήσια" έτσι όπως εφαρμόζεται σ'αυτά "ήταν συνώνυμη μέ κάτι παγωμένο, κάτι πού



Germaine Dulac, "La Coquille et le Clergyman", 1928

δέν αναπνέει καί ἄγονο". Καί σύμφωνα μέ τόν πρωτοπόρο ποιητή "Αντονεν Άρτώ, πού ἔγραψε τό σενάριο τοῦ φίλμ "Τό κοχύλι καί ὁ κληρικός", "παραμένουμε ἀδιάφοροι στίς καθαρά γεωμετρικές μορφές πού ἀπό μόνες τους δέ σημαίνουν τίποτα". Ἀλλά οὔτε καί οἱ σύγχρονοι καλλιτέχνες πού ἀναζητοῦν νά ἐκφράσουν τοὺς ἑαυτοὺς τους διστάζουν νά ἀπαρνηθοῦν τόν ἀφηρημένο φορμαλισμό. Ὅπως λέει ἡ Μάγια Ντέρεν: "Ἡ κύρια κριτική μου κατά τῆς ἀντίληψης πού βρίσκεται πίσω ἀπό τό συνηθισμένο ἀφηρημένο φίλμ εἶναι ὅτι ἀρνεῖται τήν εἰδική ικανότητα τοῦ φίλμ νά χειρίζεται πραγματικά στοιχεῖα σάν πραγματικότητες καί ἀντικαθιστᾷ, ἀποκλειστικά, τά στοιχεῖα τοῦ καλλιτεχνήματος (ἡ μέθοδος τῆς ζωγραφικῆς)". Μαζί μέ τήν ἀφηρημένη τάση ὑπῆρχε, καί ὑπάρχει ἀκόμα, μιὰ παρόρμηση γιά ἐκθέσεις πού εἶναι πλούσιες σέ νοηματικό περιεχόμενο.

Ἡ ἐπικράτηση τῆς ἐσωτερικῆς πραγματικότητας. Τό ἴδιο τό περιεχόμενο ἀνήκει στήν περιοχή τῆς φαντασίας. Μέ περισσότερη ἀκρίβεια, εἶναι ἡ φαντασία πού ἀπαιτεῖ ὅτι εἶναι πιό πραγματική καί μέ περισσότερη βαρύτητα ἀπό τόν κόσμο τῶν αἰσθήσεων μας. Σ' αὐτό προστίθεται καί ἡ, ἀπό μέρους μας κατανοητή, πλήρης ἀδιαφορία τῶν σουρεαλιστῶν γιά τή θεατρικότητα ὅπως εἰκονογραφεῖται ἀπό τά πτώματα τῶν γαϊδάρων πάνω στά μεγάλα πιάνο στό φίλμ "Ὁ Ἀνδalousiανός σκύλος" ἢ τήν καλυμένη μέ χιόνι αὐλή τοῦ δικαστηρίου στό φίλμ "Τό αἷμα τοῦ ποιητή". Ὅμως ἔχουμε ἤδη δεῖ ὅτι ἕνας τέτοιος τύπος φίλμ - θεατρική φαντασία ἀναμφισβήτητης ἰσχύς - δέν μπορεῖ παρά νά δημιουργήσει μιὰ μή-κινηματογραφική ἐντύπωση.

Υπάρχει ὅμως καί τό γεγονός ὅτι τά σουρεαλιστικά φίλμ ἔχουν ἕνα κοινό χαρακτηριστικό πού τά διακρίνει ἀπό τά ὑπόλοιπα φίλμ φαντασίας. Ἀντίθετα μέ τά περισσότερα ἀπ' αὐτά, τά σουρεαλιστικά φίλμ στηρίζονται στήν πίστη ὅτι ἡ ἐσωτερική πραγματικότητα εἶναι ἀπείρως ἀνώτερη ἀπό τήν ἐξωτερική πραγματικότητα. Συνεπῶς, ὁ κύ-

ριος αντικειμενικός τους στόχος είναι να καταστήσουν ορατή, χωρίς τη βοήθεια ενός στόρου ή άλλης τεχνικής επινόησης, τη ροή της έσωτερικής ζωής και όλα όσα μεταφέρει μαζί της σε σχέση με τα ένστικτα, τα όνειρα, τα δράματα κ.λ.π. Δεν είναι ότι οι σουρεαλιστές άρνήθηκαν ότι η "έξωτερική επιδερμίδα των πραγμάτων, η επιδερμίδα της πραγματικότητας... είναι το άκατέργαστο υλικό του κινηματογράφου", αλλά όμοφωνα υποστήριξαν ότι το σκιάδεσ αυτό και έφήμερο υλικό αποκτά σημασία μόνον όταν φτιάχνεται για να μεταφέρει τις έσώτερες παρορμήσεις και τα ενδιαφέροντα του ανθρώπου μέχρι κάτω στις άσυνείδητες ρίζες.

Ο Νταλί πανηγυρίζει την πιθανότητα του καλλιτέχνη "να συστηματοποιήσει τη σύγχυση και έτσι να βοηθήσει ώστε να αφαιρεθεί έντελως τό κύρος της πραγματικότητας". Και φυσικά, αυτοί οι όπαδοί του '20 πού πήραν την υπόδειξη τους από τη ψυχανάλυση ήταν σίγουροι ότι ο κινηματογράφος ήταν προωρισμένος να "έκφράσει τούς πιο βαθείς μηχανισμούς της ψυχής μας" και "να είσχωρήσει στα άντρα του άσυνείδητου όπου οι άντιληπτές εικόνες, μέ όλους τούς ίδεατούς συσχετισμούς τους, ταξινομούνται". (Στίς μέρες της πρωτοπορίας οι ίδέες αυτές κυμαίνονταν από την επίθεση του Ντανταϊσμού έναντια στις καθιερωμένες συνήθειες μέχρι τα άναρχικά ξεσπάσματα και τις έπαναστατικές διαμαρτυρίες). Έτσι, για τούς σουρεαλιστές κινηματογραφιστές η πραγματικότητα της κάμερας είναι ένα είδος χώρου για τούς άνεπιθύμητους· άρπάζονται από τα έξωτερικά φαινόμενα μέ τόν άποκλειστικό σκοπό να άναπαραστήσουν τόν έσωτερικό κόσμο στό συνεχές του. Αύτή είναι και η μοναδική πραγματικότητα πού τούς ενδιαφέρει.

Προβληματικός συμβολισμός

Όμως αν πλάνα μέ φυσικά αντικείμενα ή σκηνικές κινήσεις αυτών των αντικειμένων είναι να δηλώνουν γεγονότα της έσωτερικής ζωής γύρω από τα όποια κινούνται τα σουρεαλιστικά φίλμ, άναγκαστικά άναλαμβάνουν να λειτουργήσουν σαν σημεΐα, σαν σύμβολα. Και τα πλάνα αυτά μόνα τους μεταφέρουν τό φορτίο του να σηματοδοτήσουν τά γεγονότα αυτά - έκτός από τις σπάνιες περιπτώσεις όταν τούς προσφύεται κάτι πάνω στό όποιο να άκουμπήσουν μέ τη μορφή ενός ποιήματος πού έχει σχεδιαστεί για να λειτουργήσει σαν ένας μεσάζων άνάμεσα στις εικόνες και στα όνειρα ή δράματα πού οι εικόνες αυτές υποτίθεται ότι καταστούν φανερά. ("Όποτε συμβαίνει αυτό - άς θυμηθούμε τό φίλμ "Τό άστέρι της θάλασσας" μέ τούς τίτλους από τό ποίημα του Ντέσνος - τό ποίημα είναι πιθανόν ότι άνατρέψει τόν σκοπό του κατά δύο έναλλακτικούς τρόπους: ή θά έχει την ίδια τύχη μέ την όπτικοποιημένη μουσική και θά καταλήξει σαν μιá άπαρατήρητη συνοδεία ή θά κυριαρχήσει, πράγμα πού σημαίνει ότι οι εικόνες θά υποβιβασθούν σε άπλές εικονογραφήσεις). Άνεξάρτητα από τό αν τα όπτικά στοιχεΐα στα σουρεαλιστικά φίλμ είναι πάντοτε προορισμένα σαν σύμβολα, είναι άναπόφευκτο ότι οι θεατές πρέπει να τα άντιλαμβάνονται σαν τέτοια.

Η ύπάρχουσα λογοτεχνία είναι γεμάτη από τέτοιες έρμηνείες. Σχολιάζοντας τό φίλμ "Ο Άνδalousιανός σκυλος" ο Ζάκ Μπρουνίους παρατηρεί ότι "στη σκηνή όπου ο νεαρός άντρας είναι έτοιμος για την έρωτική επίθεση κατά του κοριτσιού, αυτά πού σέρνει πίσω του ...στό τέλος δύο σχοιινιών...τάπες, πεπόνια, παπάδες, πτώματα γαϊδάρων πάνω στό πιάνο...είναι οι άναμνήσεις από την παιδική του ηλικία και την άνατροφή του". Ο Τζώρτζ Μόρισσον άπολαμβάνει ως έξής την άποκωδικοποίηση των εικονογραφικών αίνιγμάτων του φίλμ

"Τό αίμα του ποιητή": "ὁ καθρέφτης μέσα ἀπὸ τὸν ὁποῖον ὁ ποιητὴς δραπετεύει ἀπὸ τὴ φυλακὴ του εἶναι ἡ Ἀλήθεια, τὸ στόμα πού ζωντανεύει εἶναι ἡ Ψευδαίσθηση, ἡ ψεύτικη αὐτοκτονία εἶναι ἓνα ψεδές ἰδεώδες, κάτι γιὰ τὸ ὁποῖον δέν ἀξίζει νά πεθάνει (ὁ ποιητὴς)". Λογοτέχνης μᾶλλον παρά κινηματογραφιστής, ὁ ἴδιος ὁ Κοκτώ ἐνθάρρυνε τέτοιες πομπώδεις ὑποθέσεις. Σύμφωνα μέ τὴ δική του μαρτυρία, "ἡ μοναξιά τοῦ ποιητῆ εἶναι τόσο μεγάλη, ζεῖ τόσο ἐντονα ὅτι δημιουργεῖ, ὥστε τὸ στόμα μιᾶς ἀπὸ τίς δημιουργίες του ζεῖ στήν παλάμη τοῦ χεριοῦ του σά μιὰ πληγὴ κι αὐτὸς ἀγαπᾷ τὸ στόμα αὐτό, ἀγαπᾷ τὸν ἑαυτὸν του, ξυπνάει τὸ πρωῒ καί τὸ στόμα τοῦ φωνάζει σάν ἓνα πικάπ καί προσπαθεῖ νά τὸ ξεφορτωθεῖ πάνω σ' ἓνα νεκρὸ ἀγαλμα".

Καί ὁ Χάνς Ρίχτερ ἐρμηνεύει τὸ ἐπεισόδιο μέ τὸν "Νάρκισσο" στό φιλμ του "Ὁνειρα πού μποροῦν νά ἀγοράσουν τὰ χρήματα" ὅτι "ἀκολουθῶ τὸν Γιούγκι μᾶλλον παρά τὸν Φρόυντ ὅταν ὁ Νάρκισσος παύει νά εἶναι ἐρωτευμένος μέ τὸν Νάρκισσο καί εἶναι ἀναγκασμένος νά ἀντιμετωπίσει τὸν πραγματικὸ του ἑαυτό". Μερικὲς φορές αὐθεντικὲς ἐπεξηγήσεις δέν χρειάζονται καθόλου λόγω τῆς διαύγειας μέ τὴν ὁποία τὸ φανερό εἰκονογραφικὸ περιεχόμενον προβάλλει τὴν ἐσωτερικὴ κατάσταση πού ἔχει ὁραματιστεῖ ὁ κινηματογραφιστής τῇ συγκεκριμένῃ στιγμῇ. Ὅταν βλέπουμε, μέ τὰ μάτια τῆς ὄνειρευόμενης ἡρωίδας στό φιλμ τῆς Μάγια Ντέρεν "Παγίδες τοῦ Ἀπογεύματος", μιὰ μαυροντυμένη γυναίκα πού στή θέση τοῦ προσώπου της ὑπάρχει ἓνας καθρέφτης, ἀμέσως ἀντιλαμβανόμαστε ὅτι ἡ γυναίκα αὐτή - πού μπορεῖ νά εἶναι ἡ ἴδια ἡ ὄνειρευόμενη - εἶναι ἓνα σύμβολο, ὅχι ἓνα φάντασμα, καί ὅτι συμβολίζει τὴν ἀντανάκλαση τοῦ ἑαυτοῦ τῆς ἡρωίδας.

Γιὰ φανεροὺς λόγους τὰ σουρεαλιστικὰ φιλμ στηρίχτηκαν πάρα πολὺ γιὰ τίς ρυθμικὲς συνθέσεις τους σέ ὑλικὸ ἀπὸ τὴ πραγματικὴ ζωὴ. Ἐνα γνωστὸ παράδειγμα εἶναι τὸ ἔξοχο καί πραγματικὰ ρεαλιστικὸ πλάνο μέ τὸ πλῆθος στό μικρὸ δρόμο πού ἔχει φωτογραφηθεῖ ἀπὸ πάνω στό φιλμ "Ὁ Ἀνδαλουσιανὸς σκύλος". Ἄν τὸ πλάνο αὐτὸ εἶχε ἐνσωματωθεῖ μέσα σ' ἓνα γενικὸ πλαίσιο πού νά ὑποδήλωνε τὴ πραγματικότητα πού συνέλαβε ἡ κάμερα καί τὴ ροὴ τῆς ζωῆς, θά μᾶς προσκαλοῦσε νά ἐξετάσουμε μ' ἓναν ὄνειρικὸ τρόπο τὰ ἀπροσδιόριστα νοήματα του. Στὴ πραγματικότητα ὅμως δέν μπορούμε νά τὸ ἀποροφήσουμε γιατί ἡ συμβολικὴ λειτουργία τῶν σουρεαλιστικῶν εἰκόνων αὐτόματα τίς ἐμποδίζει νά ἀποκαλύψουν τίς ἐνυπάρχουσες δυνατότητες τους. Πεποισμένοι γιὰ τὴν τεράστια σημασία τῆς ἐσωτερικῆς πραγματικότητας, οἱ πρωτοπόροι σουρεαλιστές - γιὰ νά μιλήσουμε μόνο γιὰ τοὺς πρώτους μυητές τῆς τάσης - τὴν ἐξύψωσαν χρησιμοποιοῦντας ἓνα ἐκφραστικὸ μέσο πού παρουσιάζει μιὰ φυσικὴ συμπάθεια γιὰ τὴν ἐξωτερικὴ πραγματικότητα· οἱ σουρεαλιστές χρησιμοποίησαν τὴν κάμερα λογοτεχνικὰ μᾶλλον παρά γνήσια κινηματογραφικὰ.

(Τὸ κείμενο αὐτὸ εἶναι ἓνα κεφάλαιο ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Κρακάουερ Ἡ θεωρία τοῦ φιλμ)

Μετάφραση: Μάνης Μωραΐτης

Γιά τόν Γιάντσο

Γιάννης Βασιλειάδης

Μέ τήν εύκαιρία τῆς προβολῆς τῆς τελευταίας ταινίας τοῦ Γιάντσο πού γιά πολλούς εἶναι στροφή, γι' ἄλλους καμπή καί γι' ἄλλους κρίση, θεωρήσαμε καλό νά κάνουμε μιά σύντομη ἀναδρομή στό ἔργο του πού μέ πολλούς λόγους ἀσκήσε μιά βαθειά ἐπιρροή στό σύγχρονο κινηματογράφο.

Ὁ Μίκλος Γιάντσο, ἀπό μιά ἀποψη ἡ μεγαλύτερη ἀποκάλυψη τοῦ κινηματογράφου τῆς τελευταίας δεκαετίας, συνεχίζει μιά ἀδιάπτωτη πορεία πνευματική καί δημιουργική, δίπλα στούς πιά μεγάλους φιλμουργούς συναδέλφους του. Εἶναι ταυτόχρονα καί ἀρχηγός τῆς λαμπρῆς ἐκείνης γενιᾶς τῶν νέων Οὔγγρων σκηνοθετῶν πού τό ξεκίνημα τους σημαδεύεται μετά τό 1960: Θέρεντς Κόσα, "Ιστβαν Γκαάλ, "Αντρας Κόβατς, Σάντορ Σάρα, "Ιστβαν Ζάμπο, - γενιά πού κέρδισε μιά ζηλευτή θέση στή διεθνή κινηματογραφία. Ἀνάμεσα στά 1960 καί 1970 ἡ ποιότητα κι ἡ θεματογραφία τῆς οὔγγαρέζικης σχολῆς χαρακτηρίζονται ἀπό μιά ἐκπληκτική ἰδιοσυγκρασιακή ώριμότητα: "Δέκα Χιλιάδες "Ἡλιοι (1967) τοῦ Θέρεντς Κόσα, "Παγωμένες Μέρεις" (1966) τοῦ "Αντρας Κόβατς, ἡ "Τριλογία" (1964-7) καί τό "Νεκρό Τοπεῖο" (1971) τοῦ "Ιστβαν Γκαάλ, ὁ "Νέος Γκιλγκαμπές" τοῦ Μίχαλυ Σέμες, μιά-δυό ταινίες τοῦ Ζόλταν Θάμπρι καί φυσικά ἀρκετές ταινίες - πού θά ἀναφερθοῦν παρακάτω - τοῦ ἴδιου τοῦ Γιάντσο.

"Αν ἀναφερθεῖ σάν μεμονωμένη ἐπιτυχία τό προγενέστερο "Ἕνα μικρό κομμάτι γῆς" τοῦ Φρίγκιες Μπάν, σάν "πατέρας" τοῦ οὔγγρικου κινηματογράφου - τοῦ πιά παραδοσιακοῦ - θά πρέπει νά θεωρηθεῖ ὁ Ζόλταν Θάμπρι ("Petit Carrousel de fete" - 1955 "Ὁ καθηγητής Ἀννίβας", κλπ.). Ὅμως κι αὐτός ὅσο καί ὁ Κάρολυ Μάικ ("Τό σπῖτι κάτω ἀπ' τοὺς βράχους" - 1957), ἡ ὁ Γκυόργκυ Ρέβες δέν σταμάτησαν νά κάνουν σταθερά αἰσθητή τή παρουσία τους καί μέ πρόσφατα ἔργα: Θάμπρι ("Ἡ φράση πού δέ τελείωσε"), Μάικ ("Ἀγάπη γιά ἕναν κρατούμενο") (1970) κλπ. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ξεπετάχθηκαν καί καθιερώθηκαν μετά τό 1970 πολλά καινούργια ὀνόματα: Μάρτα Μέζαρος ("Ἡ Υἱοθεσία) "Ιμρε Γκυονγκυόσσυ, Zoltán Huszarik ("Szindbad"), Peter Bacsó, Πάλ Ζόλναϋ, Γιούντιτ Ἐλεκ, κλπ.

"Αν αναζητήσουμε τή σοβαρότερη αντίδραση-έπίδραση στο νέο αυτό ούγγρικό κινηματογράφο στις αρχές τής δεκαετίας του '60, πρέπει όπωσδήποτε ν'αναφερθεῖ ἡ επίδραση 'Αντονιόνι, ἔμμεση ἢ ἄμεση. Ὁ Γιάντσο ἦταν ἐκεῖνος πού κατάφερε νά τήν ξεπεράσει πιά γρήγορα ἀπ'ὅλους τούς ἄλλους. "Αν στήν "Καντάτα" (1963) ὑπάρχουν ἀκόμα γνωρίσματα 'Αντονιονικοῦ ὄψους, στό "Αὐτός ἦταν ὁ δρόμος μου" (1964) ἀρχίζει νά δημιουργεῖται τό ἀνεξάρτητο καί ἰδιόρρυθμο, τό ἀσυνήθιστο προσωπικό ὄψος. Σ'ὅλους τούς μεγάλους- Γουέλλες, Φελλίνι, Ρενάι, Λόουζυ, Βάυντα, κλπ.- μπορεῖ νά ἐπισημάνει κανεῖς εὐκολα στοιχεῖα ἐξπρεσσιονισμοῦ ἢ κάπως ἐξεζητημένου ἀλλά γοητευτικοῦ μπαρόκ. Ὁ Γιάντσο ἀρνεῖται νά υἱοθετήσῃ ὁποιαδήποτε τάση σύγχρονη ἢ μόδα. Τό ἔργο του ἔχει ἕναν χαρακτήρα ὑπερβατικό, μοναδικό, "ἐκτός χρόνου", πολύ ἰδιόμορφο, μέ κάποια δόση μανιερισμοῦ. Κι ὅμως ἀντλεῖ ἀποκλειστικά ἀπ'τὴν σύγχρονη τραγική ἱστορία τοῦ τόπου του, ἀναφέρεται ἀποκλειστικά στά συγκεκριμένα γεγονότα τῆς.

Θεματική καί Προβληματισμοί

Στό νοηματικό ἐπίπεδο, τό κεντρικό θέμα τῶν ταινιῶν τοῦ Γιάντσο στήν περίοδο 1965-1974 μπορεῖ νά συνοψιστεῖ σάν μιὰ μελέτη τῶν βίαιων, διφορούμενων, καί ἀπελπισμένων σχέσεων-πού φτάνουν ὡς τό παράλογο - οἱ ὁποῖες ἐνώνουν σέ ἐποχές καταπίεσης ἢ ἐμφύλιου πολέμου δήμιους καί θύματα". Σ'ὅλα τά φίλμ ἡ θεματική δόμηση ἀπορρέει ἀπ'τὴ σύγκρουση ἀνάμεσα σ'αὐτές τίς δύο ἰδεολογικά ἀντίθετες παρατάξεις. Στούς "Νικημένους" (1965) περιγράφεται ἡ κατάπνιξη μιᾶς ἐξέγερσης χωρικών ἀπ'τίς αὐστριακές δυνάμεις τόν 19ο αἰώνα. Στό "Κόκκινοι καί Λευκοί" (1967) γίνεται διερεύνηση μιᾶς ταραγμένης περιόδου τῆς Ρωσικῆς ἐπανάστασης τοῦ 1917, ἡ μάχη τῆς λευκῆς στρατιᾶς ἐνάντια στίς λαϊκές δυνάμεις. Στόν "Ἦχο τῆς Σιωπῆς" (1968) (κατά λέξη "Σιωπή καί Κραυγή") φόντο εἶναι ἡ Οὐγγαρία τοῦ 1919 ὅπου ὁ στρατός καταφέρνει νά συντρίψῃ τήν κομμουνιστική ἐξέγερση τοῦ Μπέλα Κούν. Στό "Agnus Dei" (1971) σκηνὴ εἶναι πάλι ἡ Οὐγγαρία τοῦ 1919 μέ τίς δύο ἀντίπαλες (ὑποθετικές) παρατάξεις τοῦ Χόρθου καί τοῦ Μπέλα Κούν πού κατασπαράζουν ἡ μιὰ τήν ἄλλη, μ'έναν τρόπο παγερό καί ἀνελέητο, τήν ἐπαύριο τῆς ἐπανάστασης. Ἡ Ἐκκλησία χρησιμεύει γιά καταφύγιο σ'ὅσους τούς κυνηγᾶνε τά κύματα τῆς βίας. Στόν "Κόκκινο Ψαλμό" (1972) πρόκειται γιά μιὰ ἀγροτική ἐπανάσταση στά τέλη τοῦ 19ου αἰώνα, ὅπου μετά ἀπό μιὰ σύντομη συμφοιλίωση στρατοῦ καί ἀγροτῶν καί παροδική νίκη ἐνάντια στόν "ἄρχοντα", τό κατεστημένο καί τήν Ἐκκλησία, ἡ ἐξέγερση πνίγεται στό αἷμα.

Ἀνακεφαλαιώνουμε: οἱ ἐποχές καί τά γεγονότα ὅπως καί τό ἱστορικό-ἰδεολογικό φόντο εἶναι γνωστά. Στρωτὴ καί "ὀρθόδοξη" ὅμως ἀφήγηση δέν ὑπάρχει: πρόκειται γιά ἕναν κόσμο παράξενα σκοτεινό καί ἀσαφές. Μιά πρώτη αἰτία αὐτῆς τῆς ἀσάφειας εἶναι τό ὅτι μᾶς διαφεύγουν καταστάσεις-γεγονότα πού εἶναι ἀπόλυτα γνωστά μόνο στοὺς Οὐγγρους, δέν γνωρίζουμε καλά οὔτε τό ἱστορικό ἀλλά οὔτε καί τό πολιτικό καί οἰκονομικό ὑπόβαθρο. Ἀνεξάρτητα ὅμως ἀπ'αὐτόν τόν λόγο, ὁ φαινομενικός ρεαλισμός κρύβει ἕναν ἀντι-ρεαλισμό, τήν ἀφηρημένη πραγματικότητα τῶν γεγονότων. Οἱ διάφορες σχέσεις τῶν σκληρῶν αὐτῶν ἀνθρώπων ἔτσι ὅπως ἀναπτύσσονται καί ἡ ψυχο-

λογική ιδιότητα τους δέν προσδιορίζονται ποτέ μέ σαφή τρόπο: δέν υπάρχει αιτιολόγηση γιά τό διφορούμενο καί ἀμφίβολο τῶν πράξεων ἢ τῶν χειρονομιῶν τους. Ἐκεῖνο πού κυριαρχεῖ πάντα εἶναι τό πρόβλημα τῆς ἐξουσίας, τῆς λαϊκῆς καταπίεσης καί τῶν ἰδιαίτερων σχέσεων θύτη καί θύματος. Κόσμος συμπίκνωσης, δραματουργικά σάν ἀφηρημένος, ὅπου τίς ἀγριεσ συγκρούσεις τίς διακόπτουν μεγάλα τμήματα σιωπῆς κάθε τόσο. Ὁ Γιάντσο εἶχε χαρακτηρίσει τίς ταινίες του γενικά σάν "ἀπόπειρες γιά σύγχρονη σκέψη πάνω σέ παλιά προβλήματα".

Γιά τοὺς "Νικημένους"

Ταινία-κλειδί "Οἱ Νικημένοι", ἀπόλυτα ἀντιπροσωπευτική τῆς καλλιτεχνικῆς ἰδιοσυγκρασίας τοῦ δημιουργοῦ της, προσφέρεται ἀπόλυτα γιά μιά ἀνάλυση-πρότυπο:

Στήν εἰσαγωγή, ὁ ἀφηγητής μέ φωνή οὐδέτερη διηγεῖται τήν ἀποτυχημένη ἐπανάσταση τοῦ Κόσσουοθ τό 1948: μιά σειρά ἀπό στατικά πλάνα διαφόρων πολεμικῶν ἐξαρτημάτων (κανόνια, ντουφέκια, σπαθιά, στολές κτλ.) δείχνουν τό πόσο τά πράγματα αὐτά ἔχουν καταντήσει μουσειακά ἀντικείμενα. Ταυτόχρονα γίνεται καί μιά νύξη γιά τήν τύχη πού θάχει κι ἡ δεύτερη ἐπανάσταση τῶν παλληκαριῶν τοῦ Σάντορ. Οἱ κρατούμενοι κι οἱ φρουροί τους ἀρχίζουν μ'αὐτόν τόν τρόπο τό "παιχνίδι", ὅπου μιά ἐξ'αὐθὺν δύναμη (ἡ Ἀρχή-Ἐξουσία, π.χ. Ὁραγκίσκος Ἰωσήφ) ἔχει δώσει τήν ἐξουσία στοὺς μέν νᾶναι οἱ θῦτες, ἐνῶ οἱ ἄλλοι θά εἶναι τά θύματα. "Θύματα" εἶναι τρόπος ἔκφρασης: πρόκειται γιά σκληροτράχηλους ἀνθρώπους τῆς πεδιάδας, πού σχεδόν δέν ὑποκύπτουν καθόλου. Οἱ βασανιστικὲς ἀνακρίσεις, οἱ ἀτέλειωτες ἐρωτήσεις-ἀπαντήσεις, ἡ ἀπόσπαση ὁμολογίας, ἡ συνεχὴς καταπίεση, ἀκόμα κι ὁ καταδότης, δέν μποροῦν νά καταβάλουν τήν γρανιτώδη ἀντίσταση τῶν κρατουμένων.



Πίλλος Γιάντσο, "Οἱ Νικημένοι"

Ἡ συμπεριφορά θυτῶν-θυμάτων διαγράφεται κατά τρόπο ὥριμα πρωτότυπο: ὁ Γιάντισο στούς "Νικημένους" ἔχει ξεπεράσει τήν συνηθισμένη ἔννοια τῶν ὄρων "καλοί" καί "κακοί".

Ἀποκλειστικά ἐρωτήσεις καί ἀπαντήσεις σέ τόνο τραχύ εἶναι ὅλοι οἱ διάλογοι στήν ταινία. (Καί στόν "Ἦχο τῆς Σιωπῆς" ὑπῆρχαν σχεδόν μόνο διαταγές, δηλαδή κυριαρχοῦσε ἡ προστακτική). Ἄλλη μιὰ διαπίστωση εἶναι ὅτι ἡ μουσική σάν ἐκφραστικό μέσο ἢ συνοδεία ἀπουσιάζει τελείως, ἐνῶ τά ἐμβατήρια πού ἀκούγονται εἶναι μουσική περιστάσεων κι ἀποτελοῦν εἴρωνικό σχόλιο τῆς ἐπιμέρους ἀφήγησης. Ἀντίθετα, κάποιο ἄλλο στοιχεῖο τοῦ φιλμ, ἡ ἡχητική κολῶνα εἶναι πλουσιώτατη καί ἐκφραστικά φορτωμένη: ὁ κάθε βηματισμός, τό κάθε τρίξιμο πόρτας ἀποκτοῦν ἰδιαίτερη σημασία.

Ἀπόλυτη εἶναι ἡ ἐκφραστική κυριαρχία τοῦ Γιάντισο πάνω στό ὕλικο του. Τό χαρακτηριστικό μοντάζ - οὔτε ἀργό οὔτε γρήγορο - μέ τά μεγάλης διάρκειας πλάνα, ἀποφεύγοντας τά κιάτ, προτιμάει πάντα τήν κίνηση μηχανῆς μέσα στό πλάνο. Τό ντεκουπάζ του εἶναι στό ἔπακρο καθορισμένο ἀπ'τά πρίν. Ἐκεῖ ἐνσωματώνεται καί ἡ ἔννοια "ντεκόρ": τά ντεκόρ ἔχουν διαμορφωθεῖ, ἡ πιό σωστά ἔχουν "δημιουργηθεῖ" μ'έναν τρόπο μοναδικό πού ἐξυπηρετεῖ τήν ἀφήγηση. Σ'ὅλα τά φιλμ τοῦ Γιάντισο ἐπανέρχονται κάθε τόσο τά ἐπίμονα μοτίβα τοῦ μπάνγκράουντ: εἰδικά στούς "Νικημένους": α) ἡ ἀπέραντη οὐγγρική πεδιάδα, μόνιμος φιλμικός χῶρος (μ'ένα δέντρο στό βάθος, ἡ μιὰ φυλακή-οἰκημα στή μέση). β) οἱ ἄσπρες ἐπιφάνειες καί ὄγκοι (ἀμμόλοφοι, τοῖχοι, πεδιάδα). γ) οἱ τοῖχοι (πού προβάλλουν ἕνα συναίσθημα φυλακῆς, μέ ἄτομα ἢ παράθυρα στή μέση). δ) τά κελλιά φυλακῆς ἢ τά δωμάτια (κι ἡ ἀτέλειωτη οὐγγρική πεδιάδα εἶναι κι αὐτή φυλακή, ὅπου κάθε ἀπόπειρα γιά δραπέτευση εἶναι ἔξαρχῆς καταδικασμένη). Στούς "Νικημένους" οἱ σκάλες, οἱ πόρτες, τά δωμάτια, τό ἀσταμάτητο ἔμπα-ἔβγα κρατουμένων καί στρατιωτῶν, οἱ μετακινήσεις στό χῶρο τῶν κρατουμένων, τοῦ ἱππικοῦ, τοῦ πλήθους, διαμορφώνουν κάθε τόσο νέες σχηματικές διατάξεις καί συνθέσεις. Ὅλα παίρνουν μορφή καί συντελοῦνται μέσα στό πλάνο, ἐκεῖ γίνεται ἡ διαλεκτική σύγκρουση κι ὄχι μέ τήν ἀντιπαράθεση καί τή σύγκρουση τῶν πλάνων μεταξύ τους. Πρόκειται δηλαδή γιά συνθετικό ντεκουπάζ. Ἡ χρήση γιρό πλάνων εἶναι σπάνια, τόν μεμονωμένο ὀπτικό τονισμό ὁ Γιάντισο γενικά τόν ἀποφεύγει. Πάντως ἀπό τήν ἰδιορρυθμία τῆς ἀφήγησης ἀπορρέει ἡ διαπίστωση ὅτιστούς "Νικημένους" ὁ φιλμικός χῶρος δέν εἶναι ἔντονα ἀφηρημένος ὅπως π.χ. στόν "Ἦχο τῆς Σιωπῆς". Τό στυλιζάρισμα τοῦ ὕφους δέν σημαίνει καί ἐκζήτηση ἢ πάντα μανιέρα.

Ὁ φιλμικός μῦθος μοιάζει μ'έναν τεράστιο μηχανισμό πού ἔχει τεθεῖ σέ κίνηση καί λειτουργεῖ στήν ἐντέλεια μ'έναν χαρακτηριστικό οὐδέτερο ρυθμό, πού δέν μπορεῖ νά χαρακτηριστεῖ σάν ἀργός. Ὁ ρυθμός τῆς ταινίας εἶναι ἀνελέητος, ἡδελωμένα μονότονος ἀλλά σαρωτικός: ἀποτυπώνει πιό ἀνάγλυφα τόν μηχανισμό-παιχνίδι τῶν δημίων καί θυμάτων. Ἡ ἀμείλικτη αὐτή πορεία ξεσχίζεται μόνο μιὰ φορά ἀπ'τό οὐρλιαχτό ἐνός φυλακισμένου: σέ στιγμές ἀναμονῆς καί δραματικῆς πύκνωσης εἶναι τό κατακόρυφο σημεῖο. Ὁ φυλακισμένος μή ἀντέχοντας νά βλέπει νά μαστιγώνεται ἡ κοπέλλα, αὐτοκτονεῖ πέφτοντας ἀπό ψηλά.

Στόν έρμητικά κλειστό κόσμο τών "Νικημένων", ή κραυγή αυτή - ούρλιαχτό άγωνίας σ'ένα άτέλειωτο τοϋνελ - παίρνει διαστάσεις φοβερές. Στήν ανέλιξη τοϋ δράματος, παρά τήν άπροσδόκητη φαινομενική έλευθερία πού διαγράφεται, ή άπειλή πλανιέται άκόμα πάνω άπ'τά κεφάλια τών κρατουμένων. Είναι δυνατό νά άντιστραφοϋν οί όροι; Δίνεται στόν Σάντορ έρήμην άμνηστία, οί όπαδοί του πανηγυρίζουν, ή συνέχεια όμως τής άπόφασης λέει πώς γι'αυτούς ίσχύει ή ύπάρχουσα ποινή. "Έτσι τά πρώτα καί τά τελευταία πλάνα τοϋ φίλμ παραμένουν πλάνα -κλειδιά: ή άφιξη τών αίχμαλώτων-φυλακισμένων άπό τή μιά, κι άπό τήν άλλη ή όριστική άπομόνωσή τους στό τέλος. "Ο κύκλος κλείνει. "Ανάμεσα στήν είσαγωγή καί στόν επίλογο, ή τροχιά μιās μοναδικής λειτουργίας πού αναλύεται σέ εϋθεΐες, σέ καμπύλες, σέ κύκλους, σέ ζίκ-ζάκ, σέ έλικοειδείς γραμμές. Μιά τροχιά πού λειτουργεί καί στήν έννοια χϋρος, καί σέ πνευματικό επίπεδο.

Οί ύπόλοιπες ταινίες

Στόν "Ήχο τής Σιωπής", ή καταπιεστική σιωπή γίνεται άβάσταχτη όταν προμηνύει γεγονότα άπρόβλεπτα. Πάλι πρόκειται γιά ταραγμένα χρόνια, γιά περιόδους άστυνομικής καταπίεσης. "Η σιωπή είναι καί ή μόνη στήση πού έπιτρέπει κάποτε νά διαφύγει κανείς τό θάνατο, έπιτρέπει τήν έπιβίωση μιās κοινωνίας. Αϋτή τή σιωπή όμως τήν ύπαγορεύει μιιά όργισμένη έξέγερση πού σιγοβράζει καί πού μόλις συγκρατείται. "Όλη ή δράση ξετυλίγεται μέσα άπό μιιά πλήρη στεγανότητα, σάν στό κενό: νοιώθουμε τήν έλλειψη τοϋ σχετικού όξυγόνου πού χρειάζεται γιά νά λειτουργήσει ή άφήγηση. "Εγκεφαλική καί άχρονική ταινία άπ'όπου όμως δέν άπουσιάζει καί ή έντονη συ-



Μίκλος Γιάντο, "Ο ήχος τής σιωπής"

γκίνηση: η κραυγή του τέλους είναι η σπαρακτική διαμαρτυρία του στρατιώτη. Μιά πράξη-διέξοδο. Ο Γιάντσο απορρίπτει με συνειδητό τρόπο την κλασσική ψυχολογία, την αποφεύγει. Η γεωμετρία του χώρου και η σύνθεση του κάδρου (πάλι οι οριζόντιες γραμμές της ούγγρικης πεδιάδας που καθορίζουν τον παγιδευμένο χώρο), όπως και οι γιρουπαρισμένες φιγούρες σε καθορισμένες στάσεις που η μετακίνησή τους ακολουθεί τροχιά αύστηρά καθορισμένη (αμείλικτο ντεκουπάζ), είναι χαρακτηριστικά του γενικού κλίματος του "Ηχου της Σιωπής".

Η ταινία κλείνει μία τριλογία φρίκης, ντροπής και όργης που είχε αρχίσει με τους "Νικημένους" και είχε συνεχιστεί με τους "Κόκκινους και Λευκούς". Και οι τρεις ταινίες τοποθετημένες σε περιόδους μετά-έπαναστατικής καταπίεσης, τονίζουν όχι τόσο την ωμότητα (κάτι το συνηθισμένο σε παρόμοια φιλμ), όσο το παράλογο των βίαιων συγκρούσεων που ζούν οι κοινοί άνθρωποι.

Στο "Agnus Dei" υπάρχει διανοητική άβεβαιότητα στην ιστορική τεκμηρίωση και μία συνεχόμενη αλληλοεπίδραση της όμορφιας και του κακού. Είναι το δυναμικό δράμα ενός λαού που δένεται από ένα κοινό ένστικτο δικαίου, ένοχης και ντροπής. Όπως σ' όλους τους έμφύλιους πολέμους είναι μάλλον αδύνατο να γίνει διάκριση στις ενέργειες των "Κόκκινων" ή των "Λευκών". Ο θάνατος είναι ο κοινός παρονομαστής, αν και κάθε τυχαία έκτελεση και έλαττώνει αλλά και ένδυναμώνει την ένοχη και όργη.

Στόν "Κόκκινο Ψαλμό", την αγροτική επανάσταση στα τέλη του περασμένου αιώνα, έχουμε τον κύκλο: εξέγερση - θανάτωση - έπιστάτη - τραγούδια και γιορτή - συμβολικός θάνατος του άφεντη - παροδική συμφιλίωση στρατού και αγροτών - νουθεσίες του κλήρου και κάψιμο έκκλησιδας - γιορτή και χοροί - διαταγή πυροβολισμών, σφαγή, θάνατος - συμβολική έκδίκηση. Για πρώτη φορά όμως στο έργο του Γιάντσο εισβάλλει ένας έντονος διδακτισμός: ενώ μέχρι τώρα τά πάντα υπονοούσαν διακριτικά χωρίς τραχείς διαχωρισμούς, και δρούσαν πιο αποτελεσματικά, τώρα απ' την αρχή ως το τέλος επαναλαμβάνονται τά ίδια συνθήματα. Έδώ βρίσκεται όμως η μαεστρία του δημιουργού: πρόκειται για ένα λυρικό μανιφέστο, όπου το νόημα βασικά εκφράζεται και συμπυκνώνεται με τραγούδια ένσωματωμένα στον ρυθμό αφήγησης - επαναστατικά διεθνή ή ούγγρικά. Τά ούγγρικά θυμίζουν τά αντίστοιχα των Μπάρτοκ και Κοντάγυ, με μία τάση επανάληψης. Το φολκλόρ έτσι γίνεται μέσο αφύπνισης της μνήμης εκφράζοντας και τά μακροχρόνια λαϊκά συναισθήματα, αλλά κάνοντας ταυτόχρονα και κοινωνική κριτική. Η μορφή που έδωσε ο Γιάντσο, η τέλεια χορογραφία, ή "τελετουργία" των αδιάκοπα μεταβλητών ρυθμικών πιά σχημάτων, οι πιο σύνθετες κινήσεις μηχανής και θέματος, ή πλαστική φωτογραφία του Γιάνος Κέντε, κοντολογής ή πανδαισία όλων των επί μέρους στοιχείων, πέτυχαν στο να εκφράζεται ο διδακτικός συμβολισμός στόν "Κόκκινο Ψαλμό" μ' έναν απέραντο λυρισμό. Μέσα στην αδιάκοπη ροή της αφήγησης ξαφνικά παρεμβάλλονται και πλάνα τελείως σιωπηλά - νεκρά - όπου ή άργη κίνηση μηχανής δημιουργεί μία άτμόσφαιρα μαγείας. Ο ύμνος της επανάστασης έτσι όπως ψάλλεται στο τέλος είναι μία επίκληση πλατειά και πανανθρώπινη. Ένα όπτικό ποίημα.

Στήν "Ἡλέκτρα" (1975) ἡ φόρμα εἶναι πάλι συμβολική, καί ἀρκετά θεατρική. Τό θέμα ὅμως ἐδῶ σάν μῦθος πανανθρώπινος προσφέρεται πιό ἀνετα σέ μιὰ ἐπεξεργασία λυρική-ἀλληγορική-μυθική. Ὁ Γιάντσο προχωράει ἀκόμα περισσότερο: χρησιμοποιοῦναι μιὰ τολμηρή παραλλαγή τοῦ μύθου, ὅπου μετά τήν δολοφονία τοῦ Αἰγισθοῦ, ὁ Ὁρέστης καί ἡ Ἡλέκτρα, ἀμετακίνητοι στίς ἰδεολογίες τους καί τίς διαφορετικές ἀντιλήψεις τους ἐρχονται σέ σύγκρουση. Ὁ Ὁρέστης σκοτώνεται. Ὑπάρχει κι ἐδῶ ἕνας κύκλος: ἐπιβολή δικαιοσύνης- σύγκρουση, θάνατος - ἀναγέννηση, ἐνῶ τό τό κόκκινο ἐλικόπτερο εἶναι τό κόκκινο πουλί τῆς ἐπανάστασης. Ἄν ὅμως στό πρῶτο μισό τῆς ταινίας ὁ Γιάντσο φτάνει στό ζενίθ τῆς ἐκφραστικῆς πλαστικῆς τελειότητας (ἀκόμα καί εὐρηματικότητας), στό δεύτερο μισό τό ἐνδιαφέρον πέφτει, ὁ διδακτισμός βαραίνει ἀσκοπα ἐνῶ γίνονται ὀρισμένες στιγμές ἀφελῆς, τό σπηκιάζ ἐπαναλαμβάνει κουραστικά τετριμμένες ἀλήθειες. Ἡ πηγὴ σάν νά στέρεψε, ἡ θεματική ἐξαντλήθηκε, ὁ καλλιτέχνης-διανοούμενος βρίσκεται μπρός σ' ἕνα ἀδιέξοδο. Γίνεται προσπάθεια νά διαμορφωθεῖ μιὰ διαλεκτική φόρμα. Ὁ Γιάντσο αὐτοεπαναλαμβάνεται, μοιάζει νά γυρίζει σέ διάφορες παραλλαγές τήν ἴδια βασική ταινία, τήν ἴδια τέλεια χορογραφία. Ὅσοις ὑπάρχει πάντα ἡ ἀσύγκριτη πλαστικότητα τῶν πλάνων.

Μιὰ τελευταία διαπίστωση γιά τήν "Ἡλέκτρα" εἶναι πῶς σάν κατάληξη δέν ὑπάρχει ἡ σκληρὴ ἐκείνη γνωστὴ ἀπαισιοδοξία. Ὁ κύκλος σ' ἕνα σημεῖο ἀνοίγει γιά ἕνα αἰσιόδοξο μέλλον.

Μέ τό "ΙΔΙΩΤΙΚΑ ΒΙΤΣΙΑ, ΔΗΜΟΣΙΑ ΑΡΕΤΗ" ὁ Γιάντσο κάνει μιὰ οὐσιαστική στροφή καί ξεφεύγει ἀπὸ τήν προηγούμενη τροχιά του. Ἡ στροφή αὐτὴ ἤρθε ἀκριβῶς τῇ στιγμῇ πού ὅλοι τήν περίμεναν, ὄχι ὅμως καί ὅπως τήν περίμεναν.

Παρ' ὅλη τὴ μαστοριά καί τήν αἰσθαντικότητα ὁ μάνιερισμός δέν δικαιώνεται καί καταλήγει σ' ἕναν καλλιτεχνικό ναρκισσισμό κι ἕνα ἀδιέξοδο πού ὁ Γιάντσο μ' αὐτό του τό ἐγγείωμα προσπάθησε νά ἀποφύγει.



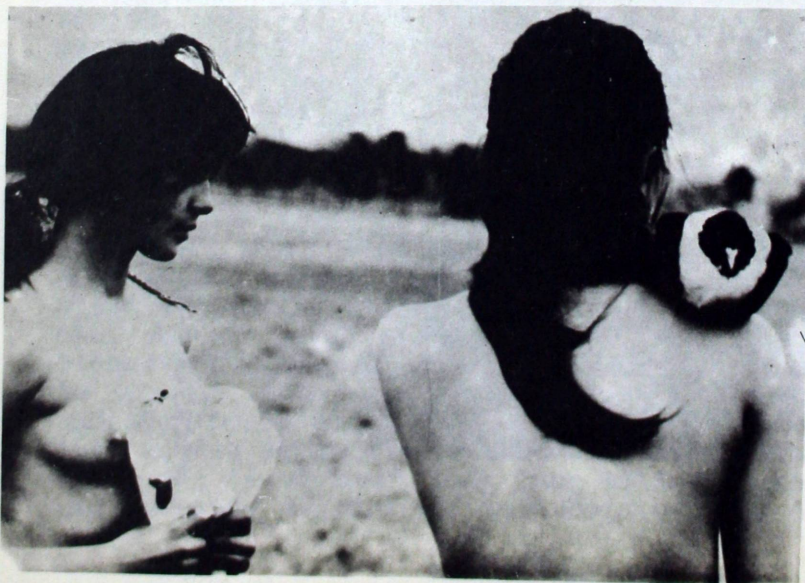
Μίλτος Γιάντσο, "ἩΛΕΚΤΡΑ"

Προσπάθησε νά ξεφύγει απ' τήν άκαμψία τών προηγούμενων ταινιών του άπ' τά κυκλοτερή περιγράμματα καί τά μονοπλάνα καί δέν μπορεί νά πεί κανείς πώς δέν τά κατάφερε αλλά τό άποτέλεσμα δέν δικαίωσε τό έγχείρημα.

Γενικά χαρακτηριστικά σκηνοθετικής έκφρασης καί αισθητικής

Ή ιστορία γιά τόν Γιάντσο δέν είναι ένα άπόθεμα άπό γεγονότα άπ' όπου άντλεί καί επιλέγει γιά νά χρησιμοποιήσει αύτά σάν δραματουργικό ύλικό στίς ταινίες του, αλλά μιά άφορμή γιά μιά σειρά στοχασμούς πάνω στά ίδια αύτά ιστορικά γεγονότα. Πρόκειται γιά μιά άναπαράσταση, ενώ τό σταθερό ύπόβαθρο είναι ή πειθώ μιås σκληρής καί άμετάθετης ιστορικής κριτικής. Ή κάθε ταινία μέ τή δομή της λειτουργεί καί μ' έναν διαφορετικό τρόπο άπ' ότι υπαγορεύει ή συγκεκριμένη ιστορική άναφορά. Κατά κάποιον τρόπο άναιρείται αύτή ή ιστορικότητα. Ο γεωμετρικός κόσμος του Γιάντσο πού τόν χαρακτηρίζει ή μορφική σαφήνεια, δίνει τήν έντύπωση τής άσάφειας, του άφηρημένου χρονικού. Στήν άφήγηση ύπάρχει μιά άρνηση στό νά δοθούν πληροφορίες ή έξηγήσεις, άπ' όπου πηγάζει καί μιά ιδιότητα συγκεχυμένης θεματικής. Αυτό πού έμφανίζεται στήν όδόνη μ' έναν άφηρημένο τρόπο συσχετίζεται μέ μιάν άλλη πραγματικότητα, άποικτάει μιά σημασία μεταφορική καί υπερβατική γιά τόν θεατή. Στο καινούργιο αύτό περιεχόμενο τών γεγονότων τό σημαϊνον γίνεται σμαινόμενο, ή άρκετές φορές τό σμαινόμενο έξαφανίζεται.

Τά ντεκόρ παίζουν πάντα σημαντικό ρόλο. "Θέατρο" τών γεγονότων είναι πάντα ή άπέραντη ούγγρική πεδιάδα. Ο χώρος είναι μέν συγκεκριμένος, τό ντεκόρ όμως στήν πλατεία του έννοια σάν φόντο δράσης είναι ούδέτερο: σ' όλα τά φίλμ αύτά τά ντεκόρ είναι "κατασκευασμένα" κι ένσωματώνονται στίς άύστηρες άνάγκες τής άφήγησης. Γι' αύτό καί ή κινησιολογική άνταπόκριση μηχανής καί ήθοποιών μέσα στόν προκείμενο χώρο άποικτάει σημασία ξεχωριστή καί προσδιορίζεται κατά ένα μεγάλο ποσοστό άπ' τό όπτικό πεδίο.



Μίκλος Γιάντσο, "Ο Κόκκινος Ψαλμός"

Στά συνεχή εὑρήματα τῆς πλαστικότητας στά πλάνα ὑπάρχει μιὰ ἐκζήτηση, αὐτό ὅμως δέν ἀποκλείει τόν ἄγριο λυρισμό. Ἐνῶς λυρισμό γεμάτο συσπάσεις. Μεγάλα πλάνα-σήκουανς κατακερματίζονται μέ τήν ἀέναη κίνηση τῆς κάμερας. Ἡ συνδυασμένη κίνηση κάμερας- ἡθοποιῶν εἶναι σέ τέτοιο σημεῖο καθορισμένη καί μελετημένη ὥστε δίνει τήν ἐντύπωση εἴτε μιᾶς ἐκπληκτικῆς χορογραφίας εἴτε μιᾶς ἀργῆς τελετουργίας πού ὑπνωτίζει. Κάμερα καί ἡθοποιοί εἶναι σάν δεμένοι μέ νήματα μεταξύ τους: ἀλληλοδιαδοχικά πλησιάζουν, ἀπομακρύνονται, ἡ κάμερα παρακολουθεῖ, τούς ἐξαφανίζει ἀπό τό κάδρο ἢ τούς ξαναπαίρνει. Κανένας δέν μπορεῖ νά ξεφύγει ἀπό τήν προκαθορισμένη τροχιά του: οἱ ἡθοποιοί συμπεριφέρονται λίγχι σάν μαριονέττες, δέν μποροῦν νά κινηθοῦν μ' ἕναν τρόπο πιό ἐλεύθερο καί ἄνετο. Ἡ κίνηση στίς ταινίες τοῦ Γιάντσο δέν εἶναι ποτέ ρεαλιστική, ἐξυπηρετεῖ συγκεκριμένους σκοποῦς κινηματογραφικῆς ἀφήγησης. Αὐτό πού τόν ἐνδιαφέρει ἄμεσα εἶναι ἡ κινηματογραφική γραφή.

Ὁ ἴδιος εἶχε πεῖ: "Αὐτό πού ἐπιδιώκω εἶναι νά λύσω τό πρόβλημα τῆς συντομίας, μέσα στό ἐσωτερικό μιᾶς σκηνῆς. Ἡ συνεχῆς κίνηση ἀνταποκρίνεται περισσότερο στή ζωή. Θά πρέπει κατὰ τή διάρκεια μιᾶς μεγάλης σεκάνς νά διαλέξω καί νά ἐπιβάλλω μιὰ λεπτομέρεια, κάποια στάση, μιὰ χειρονομία. Ὁχι μετά, κατὰ τή διάρκεια τοῦ μοντάζ, ὁπότε προσφέρονται μέν πολλές δυνατότητες καί εὐκολίες, πιστεύω ὅμως ὅτι ἡ ἐπέμβαση αὐτή σπάει τήν κίνηση, τήν "ἀνάσα" τῆς σκηνῆς. Ὁ "ἦχος τῆς Σιωπῆς" π.χ. εἶναι ἕνα δοκίμιο "κάμερας σέ συνεχή κίνηση". Θέλησα νά διαπιστώσω ἂν ἦταν δυνατό νά πετύχω ἕναν ὁρισμένο ἀριθμό δυναμικῶν ἐφφέ ἀποκλειστικά καί μόνο μέ ἐσωτερικό μοντάζ. Τό σημαντικό εἶναι νά ἀπαλλαγεῖ κανεῖς ἀπ' τά λεπτομέρειακά περιγραφικά σχήματα τά ὁποῖα ἐνδέχεται νά ἀποσπάσουν τήν προσοχή τοῦ θεατῆ ἀπό τό οὐσιαστικό"

Ὁ προβληματισμός, ἡ ἰδεολογική συγκρότηση, ἡ μεθοδολογία, ἡ ἰδιόμορφη κινηματογραφική γραφή, ἡ εἰλικρίνεια καί συνέπεια ἐκφρασης τοῦ Μίκλος Γιάντσο βρῆκαν εὐτυχῶς - ἀπόλυτα δικαιολογημένα - παγκόσμια ἀπήχηση, ξεπερνώντας γρήγορα τά σύνορα τῆς πατρίδας του καί ἐπισκιάζοντας πολλοῦς ἀξιόλογους συμπατριῶτες του σκηνοθέτες. Τό πρόβλημα εἶναι πῶς θά ξεπεράσει τόν ὁριακό στόχο στόν ὁποῖο ἔχει ἤδη φτάσει καί τόν σκόπελο τῆς αὐτοεπανάληψης. Πῶς θά προσανατολισθεῖ σέ μιὰ ἀνανεωτική θεώρηση στήν ἐκφραση καί στό ἰδεολογικό-ψυχολογικό-ὑπαρξιακό περιεχόμενο. Ἡ προσφορά του μέχρι σήμερα στήν ἐξέλιξη τῆς σύγχρονης κινηματογραφικῆς σκέψης εἶναι τεράστια.

Ἡ ἔννοια τῆς ἀποκωδικοποίησης στό φιλμ τοῦ Βέρνερ Νέκες

Μάκης Μωραΐτης

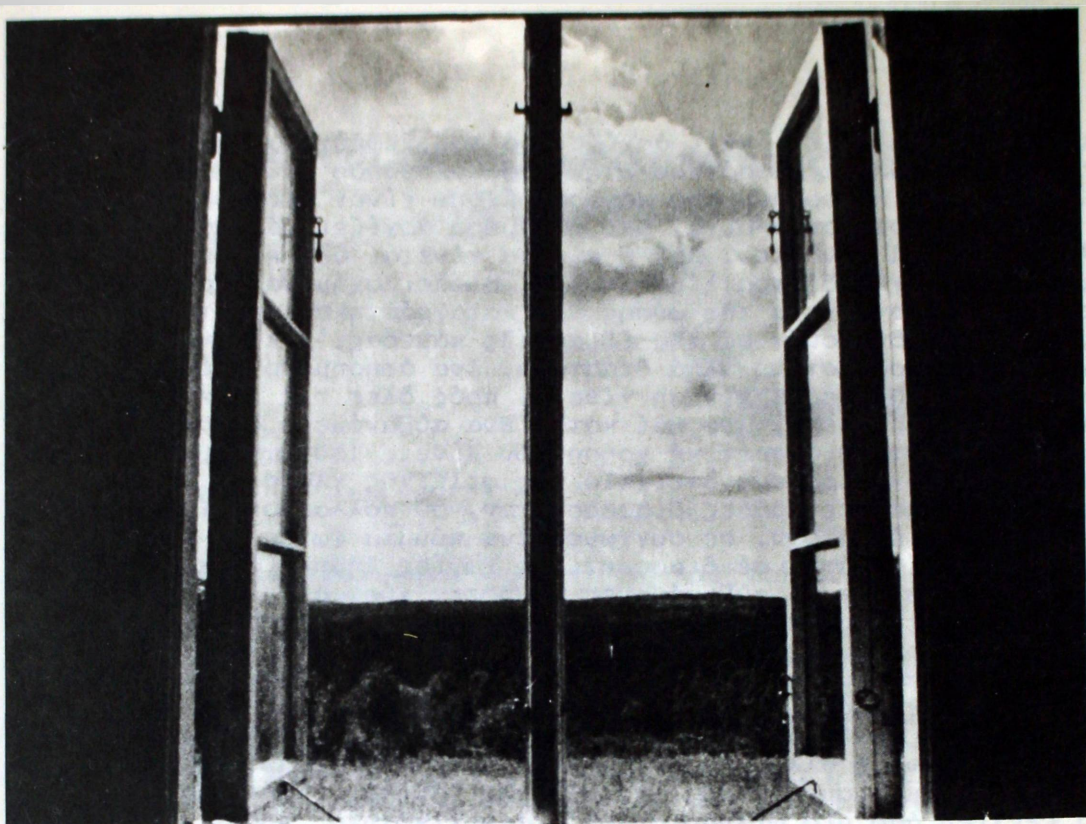
Ὑπάρχει ὅπωςδήποτε μιὰ στροφή πρὸς τὰ πίσω. Ἡ φιλμική ἔρευνα καί ὁ πειραματισμός τῆς σύγχρονης πρωτοπορίας χαρακτηρίζονται ἀπὸ μιὰ διάθεση νὰ ἐρευνηθοῦν οἱ πηγές σωστότερα καί σέ μεγαλύτερο βάθος. Ἀπὸ τὰ ξυσίματα πάνω στό φιλμ τοῦ Μπράνχετζ καί τὴν ἔκφραση τοῦ Μαρκόπουλου "τό φιλμ σάν φιλμ", μέχρι τὴ φιλμική δουλειὰ τῶν Σνώου, Θράμπτον, Σάρριτς, Νέκες καί ἄλλων, παρατηροῦμε μιὰ ὅλο καί πιό ἐμφατική ἀντανάκλαση τοῦ ἴδιου τοῦ φιλμ-σάν-ὕλινε ἀπογυμνωμένου ἀπὸ λογοτεχνικά ἢ θεατρικά στοιχεία. Τοῦ φιλμ ἔτσι ὅπως ἐμφανίστηκε στό πρῶτα ἐκεῖνα χρόνια ὅταν δέν ὑπῆρχε καμμιά ἔννοια κωδικοποίησης(1). Νὰ μιὰ σχέση: εἶναι ὅπωςδήποτε ἐξαιρετικά σημαντικό ὅτι περίμεναν μέχρι τό 1909 γιά νὰ διορθώσουν τό ὀπτιρατέρ τῆς κάμερας- καί πού εἶναι πολύ ἀπλό- ἔτσι ὥστε νὰ μὴν "πηδᾶνε" τὰ καρρέ. Σήμερα, ἕνα μεγάλο μέρος τῆς σύγχρονης πρωτοπορίας ἐνδιαφέρεται ἀκριβῶς γι' αὐτό: ἡ ἐντύπωση πού δημιουργεῖται ἀπὸ τὰ πηδηχτά καρρέ στή διάρκεια τῆς προβολῆς(flicker cinema). Ὑπάρχουν παραλληλισμοί ἀνάμεσα στό Λυμιέρ καί στό Γουῶρχολ πού εἶναι πολύ φανεροί. Ὑπάρχουν ἀπότομα κοψίματα στό Λυμιέρ πού παρουσιάζουν μεγάλο ἐνδιαφέρον. Ὁ Λυμιέρ ἔκοβε τό φιλμ· δέν τόν ἐνοχλοῦσαν τὰ κοψίματα αὐτά. Διαπιστώνουμε ὅτι αὐτή ἡ τάση πρὸς τὰ πίσω εἶναι ἐπίσης καί μιὰ τάση ἀποκωδικοποίησης(2). Σ' αὐτό ἀκριβῶς τό σημεῖο εἶναι πού θά μέ ἀπασχολήσει ὁ Βέρνερ Νέκες.

"Ἀς πάρουμε τό φιλμ τοῦ Makimono". Πρόκειται γιά ἕνα φιλμ σχετικά μέ τό ξεδίπλωμα μιᾶς συνεχῶς μεταβαλλόμενης ἔκφρασης τῆς παρουσίας ἑνός τοπίου. Ὅλο τό φιλμ ἔχει γυριστεῖ σέ μιὰ σταθερή τοποθεσία καί γίνεται χρήση κάθε πιθανοῦ ἄξονα(ὄρασης) τῆς κάμερας ἀπὸ τό σταθερό αὐτό σημεῖο. Δείχνει ἀπὸ τό τί περιβάλλεται ἡ κάμερα: τοπίο, σπίτια, πρόσωπα, κ.λ.π. Αὐτή ἡ ἀρχή τοῦ φιλμ καθορίζεται ἀπὸ μιὰ εἰκόνα πού εἶναι κλασικά ἀναπαραστατική, ἔτσι ἀκριβῶς ὅπως ἀπὸ ἕνα φιλμ τοῦ Λυμιέρ - ἂν ἀπουσίαζε, φυσικά, τό χρῶμα καί τό πανοραμικ. Τὰ πρὸς τὰ δεξιά ἢ ἀριστερά πανοραμικ τῆς κάμερας ἀναπαριστοῦν τό φυσικό τοπίο πού κατέγραψε σέ μιὰ πραγματική χρονική στιγμή. Ἐτσι ἀργά ὅπως κινεῖται ἡ κάμερα, ὁ θεατὴς δέ βρίσκει καμμιά δυσκολία στό νὰ ἀπολαμβάνει τό τοπίο, νὰ διακρίνει τίς λεπτομέρειές του, νὰ τό συγκρίνει μέ ἄλλα, κ.λ.π. Εἶναι σέ θέση δηλαδή νὰ ἐρμηνεύει αὐτά πού βλέπει σάν τοπίο, λίμνη, δέντρα, κ.λ.π. Ξαφνικά ὅμως ἀντιλαμβάνε-

ται ότι κάτι αλλάζει, κάτι αρχίζει να του ξεφεύγει, κάτι τον δυσκολεύει όλο και περισσότερο στην παρακολούθηση του φιλμ. Διαπιστώνει ότι τα πανοραμικά της κάμερας έχουν γίνει πιο γρήγορα και τό τοπίο θολώνει σιγά-σιγά, ότι η κάμερα αρχίζει να αποσυνθέτει μάλλον αντί να συνθέτει. Και η εικόνα γίνεται όλο και πιο άφηρημένη. Αντί για δέντρα, λίμνη, κ.λ.π., βλέπει σχήματα, χρώματα, κίνηση όχι σάν στοιχεΐα της φύσης που καταγράφτηκαν από την κάμερα, αλλά σάν δημιουργίες της ίδιας της κάμερας. Η εικόνα δεν είναι πιά τρισδιάστατη αλλά διάστατη, ένα άφηρημένο κάδρο/καρρέ/πίνακας του Νέκς. Η κίνηση γίνεται προς όλες τις κατευθύνσεις: δεξιά, αριστερά, πάνω και κάτω. Ένα αύξανόμενο δυναμικό προξενείται από τη διαφορετική χρήση των Κίνεις (σύμφωνα με τον Νέκς: Κίνη=τό μικρότερο στοιχείο της φιλμικής γλώσσας). Τίς βρίσκουμε σέ διάφορες ομάδες διαφοροτήτων, σέ πολλαπλοτυπίες δύο και τεσσάρων επιπέδων, σέ συγχωνευμένα κύματα φωτός με διαφορετικά μήκη και πλάτη, σέ διαφορετικές γωνίες λήψης, διαφορετικές έστιακές αποστάσεις· αύξανόμενες κινήσεις γύρω από ένα κέντρο· κινήσεις στατικές, πανοραμικές, πανοραμικές 180 μοιρών· πλάνα ενός καρρέ που συνεχώς αποδίδουν με έμφαση τίς αποστάσεις ανάμεσα στίς τοποθεσίες και τίς χρονικές διαφορές ανάμεσα στά πλάνα, πλάνα μεγάλης διάρκειας και πολλαπλοτυπίες του ενός καρρέ. Αποδίδοντας με έμφαση τίς χωροχρονικές διαφορές ανάμεσα στά καρρέ, οί Κίνεις αλλάζουν συνεχώς κατά τέτοιο τρόπο που η έντύπωση της φιλμαρισμένης πραγματικότητας χάνεται. Υπάρχει, δηλαδή, μια εξέλιξη από μιá φιλμαρισμένη "πραγματικότητα" προς μιá "πραγματικότητα" του φιλμ. Τί βλέπουμε τώρα πιά; Τίποτα; ΟΧΙ, βέβαια. Βλέπουμε μιá κάμερα να "φιλμάρει τό φιλμ" της ή, όπως λέει ο Νέκς, ένα φιλμ να μās μιλάει για τον έαυτόν του. Βλέπουμε μιá κάμερα να αποσυνθέτει δεκάδες χρόνια ψευδαισθητικής αντίληψης. Ο θεατής δεν μπορεί πιά να έρμηνεύσει τίς εικόνες του φιλμ με τη βοήθεια των κωδίκων που έχουν γίνει συμβατικοί. Αύτή είναι η πρόκληση του φιλμ για τό θεατή: να αναδιοργανώσει τη δραστηριότητα της αντίληψής του και της κατανόησης του για τό φιλμ. Απ' αύτή την έννοια τό "Makimono" είναι μιá παρέμβαση ενάντια στους τυποποιημένους κώδικες και πρότυπα της νόησης.

Μπορούμε να θεωρήσουμε τό "Makimono" σάν ένα φιλμ καθαρά αποκωδικοποιητικό, σάν μιá σπουδή πάνω στην εξέλιξη της κωδικοποίησης της χωροχρονικής άρθρωσης των καρρέ σύμφωνα με τά στοιχεΐα που ο κινηματογράφος δανείστηκε από τη ζωγραφική. Γιατί είναι γνωστό βέβαια ότι τό φιλμ δανείστηκε τούς χωρικούς κώδικες της ζωγραφικής για να αποδώσει τίς αναπαραστάσεις του: τό αποτέλεσμα ήταν ότι αναπτύχθηκε μέσα στους κόλπους του ένα παράσιτο.

Τό παράδοξο ίσως με τη ζωγραφική είναι ότι αύτή η ίδια κατάρρε να αναιρέσει τούς δικούς της, γέννημα θρέμμα, κώδικες: η λεγόμενη άφηρημένη ζωγραφική έσπασε κάθε δεσμό με τό παρελθόν της. Νά και ο παραλληλισμός της με τό "Makimono": και οί δύο άπορρίπτουν την κωδικοποιημένη αναπαράσταση της προοπτικής, άφαιρούν τό ψέμα, αποκαλύπτουν την αλήθεια: δεν υπάρχει - ποτέ δεν υπήρξε - αναπαράσταση, αλλά μόνο παράσταση· ο πίνακας, τό καρρέ έχουν δύο μόνο διαστάσεις, όχι τρεΐς. Βλέποντας τό "Makimono" η θέση του θεατή γίνεται θέση κριτικής: κριτική για τη γνώση ή την αντίληψη του ως προς τό φιλμ. Γιατί τουτο τό φιλμ με σοβαρότητα αντιμετώπιζει τό θεατή σάν τον παραγωγό της αίσθησης. Δεν πρόκειται για άνάπαυση: ο θεατής πρέπει να δουλέψει για να καταλάβει και αντιλαμβάνεται ότι κατανόηση σημαίνει δουλειά.



Βέροε Νέκες, "Divan"

"Ας πάρουμε ένα άλλο φιλμ του Νέκες, τό "Abbandono", μιά άλλη ένδιαφέρουσα περίπτωση. Πρόκειται για ένα φιλμ πού ξεγελάει. Σέ μερικούς ίσως νά φανεί σάν ένα home movie κάποιου έρασιτέχνη: ένα φιλμ/πορτραίτο τής γυναίκας του Νέκες, Ντόρ Ο, δοσμένο μέσα από τίς τέσσερεις εποχές. Πρόκειται όμως για ένα φιλμ/πορτραίτο άφαιρεσης: όλα τά έσωτερικά πλάνα παρουσιάζουν μιά έκπληκτική λειτουργία του off-screen χώρου. Ποτέ δέ ξέρουμε τί ακριβώς γίνεται μέσα σέ κείνο τό δωμάτιο: βλέπουμε πόδια νά κινούνται μπροστά από τήν κάμερα, ανθρώπινες φιγουρές νά κάνουν κάτι. Ένα πολύ κοιντό πλάνο ενός μέρους του δωματίου άφαιρεί από μās κάθε πιθανότητα επέμβασης στό χώρο του. Τούτη ή μετωνυμία λειτουργεί αποκωδικοποιητικά: αυτό πού μās προσφέρεται νά δούμε δέν είναι ή κύρια πράξη τών προσώπων πού μπαίνουν καί βγαίνουν από τό δωμάτιο, αλλά αντίθετα ένα άσήμαντο μέρος τής. Από τά πολλά έσωτερικά πλάνα δέν ύπάρχει ούτε ένα πού νά μās δείχνει τό πρόσωπο τής Ντόρ Ο. Λές καί τό μόνο πού ένδιαφέρει είναι εκείνη ή σόμπα στό κέντρο του κáδρου.

Τά έξωτερικά πλάνα, αντίθετα, είναι όλα σχεδόν μακρινά πλάνα, ή Ντόρ Ο βαθειά μέσα στή φύση, ακίνητη ή νά βηματίζει άργά στό χιόνι του χειμώνα, νά τρέχει-μαζί τής καί ή κάμερα- τήν άνοιξη καί τό καλοκαίρι. Νά λοιπόν πού βρίσκουμε έδω τίς αντιθετικές έννοιες ανάμεσα στίς Κίνεις: έσωτερικός χώρος-έξωτερικός χώρος, γκρό-πλάνα - έξωτερικά μακρινά πλάνα, κρυο-ζέστη, άφαίρεση-σύνθεση.

Ή έννοια τής αποκωδικοποίησης είναι διάχυτη στά φιλμ του Νέκες. Τό φιλμ του "Jum-Jum" μās φέρνει πίσω στίς πηγές του: Τζίγκα Βερτώβ καί "Ο Άνθρωπος μέ τήν κινηματογραφική μηχανή". Κόβοντας τό φιλμ του σέ κάθε τέσσερα καρρέ καί μοντάροντας το έτσι ώστε οί κινήσεις τής Ντόρ Ο πάνω στήν κούνια νά είναι αντιθετι-

κές, ὁ Νέκες διασπάει τὸ συνεχιζόμενο τῆς κίνησης καὶ στρέφει τὴν προσοχή μας ἀκριβῶς σ'αὐτὸ πού ἀπουσιάζει: τὸ ὑπόλοιπο τῆς κίνησης. Ἡ ἀποκωδικοποίηση συνίσταται ἐδῶ στὸ ὅτι καθιστᾷ φανερό γιὰ τὸ θεατὴ τὴ ψευδαίσθηση τῆς ἀδιάσπαστης ροῆς τῶν καρρὲ πού τοῦ ἔχει ἐπιβάλλει ὁ ἐμπορικὸς κινηματογράφος γιὰ νὰ τοῦ ἀποκρύψει τὴ βασικὴ ἀλήθεια πού διέπει τὸ φιλμ/ὕλικό: ἂν δηλαδή προβάλλουμε τὰ ξεχωριστὰ καρρὲ ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀποτελεῖται τὸ φιλμ μεμονωμένα, τὸ ἀποτέλεσμα θὰ εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἴδιο μέ τὸ φιλμ τοῦ Νέκες· ἡ μόνη διαφορά εἶναι ὅτι στὸ φιλμ τοῦ Νέκες ὑπάρχουν ὁμάδες ἀπὸ 4 καρρὲ καὶ ὄχι ἀπὸ ἓνα μόνο. Τὸ ἐρώτημα πού πρῶτος ἔθεσε ὁ Βερτῶβ, εἶναι: τί γίνεται ἀνάμεσα στὰ καρρὲ ἐνός φιλμ;(3). Αὐτὸ τὸ "flicker cinema", ὅπως ἀποκαλεῖται, φαίνεται νὰ ἐμφανίστηκε γιὰ πρώτη φορά στὴν Ἀμερικὴ στὴ δεκαετία τοῦ '60 μέ τούς Πῶλ Σάρριτς, Τζῶρτζ Λαντάου, Κέν Τζάκομπς καὶ ἄλλους καὶ στὴν Ἀγγλία μέ τούς Μάλκολμ Λέ Γκράϊς, Πήτερ Τζιντάλ.

Τὴν ἀποθέωση αὐτοῦ τοῦ "flicker effect" τὴ βρίσκουμε σὲ ἓνα ἄλλο φιλμ τοῦ Νέκες: "T-wo-men". Ἡ κινηματογράφηση ἐνός μεγάλου μέρους τοῦ ἔγινε ὄχι σὲ ὁμάδες καρρὲ ἀλλὰ καρρὲ πρὸς καρρὲ. Ἀπὸ τὴ στιγμή πού τὸ μάτι τοῦ θεατῆ δέν μπορεῖ νὰ συλλάβει τὸ χῶρο τους, τὸ χῶρο πού τὰ καρρὲ αὐτὰ κατέγραψαν κάποτε, καὶ πού αὐτὸ ἀκριβῶς ἀναιρεῖ κάθε ἔννοια χρόνου καὶ κατὰ συνέπεια ἀφήγησης, αὐτὸ πού βασικά ἀντιλαμβανόμαστε καὶ πού εἶναι τὸ μόνο πού μᾶς ἐνδιαφέρει, εἶναι ἡ πληροφόρηση πού δεχόμαστε ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο τοῦ κᾶδρου: πρόκειται γιὰ πληροφόρηση πού λειτουργεῖ ἀποκωδικοποιητικὰ: τὸ νὰ ἀντιλαμβανόμαστε ὅτι ἡ κινηματογραφικὴ ταινία ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀκίνητες φωτογραφίες/καρρὲ πού ὅπωςδήποτε διαφέρουν χρονικά μεταξὺ τους, ἀκόμα κι ὅταν ἔχουν φωτογραφῆσει τὸ ἴδιο ἀκίνητο ἀντικείμενο- ἡ μιὰ τραβήχτηκε ἀκριβῶς στίς 3 καὶ 2', ἡ ἄλλη στίς 3 καὶ 2' καὶ 1"- ἔχω συλλάβει τὴν οὐσία τοῦ κινηματογράφου. Εἶναι χαρακτηριστικὸ νὰ ἀναφέρουμε ὅτι αὐτὸ πού εὐκόλα παρατηροῦμε στοὺς σκηνοθέτες τοῦ ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ σκέπασμα τῆς ἀλήθειας ἐνῶ ταυτόχρονα ἀδιαφοροῦν νὰ προσπαθῇσουν νὰ ἀντιληφθοῦν τὴν ἰδεολογία πού κρύβεται πίσω ἀπ'αὐτό.(4)

Σημειώσεις

(1). Αὐτὴ ἡ ἀνυπαρξία τῆς κωδικοποίησης παρουσιάζεται καθαρά στὰ φιλμ τοῦ "Εντγουν Πόρτερ "Ἡ ζωὴ ἐνός Ἀμερικάνου Πυροσβέστη" καὶ " Ἡ καλύβα τοῦ Μπάρμπα Θωμᾶ". Ἀρκετὴ θεωρητικὴ δουλειὰ πάνω σ'αὐτὰ τὰ φιλμ ἔχει κάνει ὁ Noel Burch. Τὸ φημισμένο φιλμ τοῦ Πόρτερ "Ἡ μεγάλη ληστεία τοῦ Τραίνου" ἔχει γυριστεῖ σὲ πολὺ μακρινὰ πλάνα. Ἀπουσιάζει ἐδῶ κάθε ἔννοια χαρακτήρα ἢ προσωπικότητας. Θαίνεται ὅτι ὁ Πόρτερ τὸ ἀντιλήφθηκε γι' αὐτὸ καὶ πρόσθεσε τὸ γνωστὸ ἐκεῖνο πλάνο μέ τὸν κάου-μπόου νὰ πυροβολεῖ πρὸς τὴν κάμερα. Στὸ "Ἡ καλύβα τοῦ μπάρμπα Θωμᾶ" ὁ θεατῆς δέν μπορεῖ νὰ καταλάβει τί γίνεται στὸ φιλμ ἂν προηγουμένως δέν ἔχει διαβάσει τὸ βιβλίο.

(2). Χρησιμοποιῶ τὴ λέξη ἀποκωδικοποίηση μέ τὴν ἔννοια πού πηγάζει ἀπὸ τὴ σχολὴ τῆς Πράγας καὶ τοὺς Γιακόμπσον καὶ Μουκαρόφσκυ καὶ τὴ δουλειὰ πού ἔχει γίνεи στὴ σημειωτικὴ. Πρόκειται γιὰ τὴν ἀντίληψη ὅτι ὑπάρχει ἓνα αἰσθητικὸ μήνυμα πού παράγεται ἀπὸ τὴν ἀνατροπὴ, ἀπὸ τὴ διάσπαση, ἀπὸ τὴ δημιουργία κρίσης σὲ αὐτὸ πού ὀνομάζουμε κυρίαρχους κώδικες τῆς ἀναπαράστασης σ'ἓνα μέσο ἔκφρασης. Στὸν κινηματογράφω, ἡ περίοδος ἀπὸ τὸ 1905 μέ-

χρι τό 1920 είναι ή περίοδος τής κωδικοποίησης, φτιάχνονται οί κώδικες μέ τούς όποιους ή ιδεολογία φανερώνει τόν έαυτό της στό φίλμ. Υπάρχουν κύριοι κώδικες, δευτερεύοντες κώδικες, υπάρχουν κώδικες όλων τών ειδών. Μερικοί άπ'αυτούς δέν έχουν αλλάξει ά-κόμα.

(3). "Ο"κινηματογράφος-μάτι" άπαιτεϊ ή κατασκευή ενός φίλμ νά βασίζεται στά "διαλείμματα" τής κίνησης ανάμεσα σέ διαφορετικά επίπεδα, στή σωστή σχέση ανάμεσα τους καί στή κίνηση μιās όπτι-κής έντύπωσης πρός μιά άλλη... (Τζίγκα Βερτώβ).

(4). "Η άφήγηση είναι μιá μορφή έρμηνείας. Είναι ένα μέσο έπι-λογής καί διάταξης τής έμπειρίας έτσι ώστε κατοπινά γεγονότα έρμηνεύονται σέ σχέση μέ τά προηγούμενα. Τό νά άφηγΐσαι σημαί-νει νά αίτιολογεΐς, νά προσφέρεις ένα είδος έρμηνείας. Υπονο-μεύοντας τήν άφήγηση στό φίλμ "Entr'acte" ό Κλαίρ όχι μόνο προσβάλλει ένα καλλιτεχνικό θεσμό, αλλά προσβάλλει επίσης τήν πιό συνηθισμένη πρακτική τής λογικής σκέψης στήν άστική κουλ-τούρα (Noel Carroll: "Entr'acte", βλ. Σινεμά τ.1, σελ.22).

ΠΕΤΡΟΥ ΠΙΚΡΟΥ

ΤΟΥΜΠΕΚΙ



KAKTOS

Ἡ διάλεξη τοῦ

Βέρονερ Νέκες

II

Ἑρώτηση: Θά μπορούσες νά ἐξηγήσεις λίγο περισσότερο τή διαφορά ἀνάμεσα στή δική σου ἐννοια γιά τήν Κίνη καί τήν ἀντίστοιχη τοῦ Κουμπέλκα ἀπό πλάνο σέ πλάνο;

Νέκες: Θέλει νά μάθει τή διαφορά ἀνάμεσα στό τί κάνει ὁ Κουμπέλκα καί τί σκέφτομαι ἐγώ (γέλια).

Ἑρώτηση: Δέν εἶπα τέτοιο πράγμα, μά δέν πειράζει.

Νέκες: Ὁ Κουμπέλκα, ἔτσι ὅπως τόν κατάλαβα, στίς συζητήσεις πού εἶχαμε μαζί ὅταν τόν προσκάλεσα νά δώσει μιὰ διάλεξη στό Ἀμβουῦργο, δουλεύει ἀκριβῶς πάνω στήν Κίνη τοῦ μοντάζ α/β, ὅτι καί ἡ καραμπίνα καί ὁ λαιμός τῆς καμηλοπάρδαλης νά βρίσκονται στήν ἴδια θέση στά καρρέ. Τήν ἀντίθεση αὐτή τήν ὀνομάζει φιλμική ἀρθρωση. "Ἐδωσε προσοχή στό νόημα τοῦ πλάνου α/ν-α/ι σέ σχέση μέ τό πλάνο β/ν-β/ι. Γιά μένα, ὁ τρόπος πού χρησιμοποιεῖ τίς Κίνεις, σέ σχέση μέ τό σχῆμα τῶν ἀντικειμένων στό μοντάζ, εἶναι ἓνα σημαντικό βῆμα. Σ' ὅτι ἀφορᾷ τή δική μου δουλειά, ἔχω ὀρίσει τήν Κίνη σάν τή βασική μονάδα τῆς φιλμικῆς γλώσσας τήν ὁποία μπορεῖτε νά βρεῖτε ὄχι μόνο στήν ἀρχή καί τό τέλος μιᾶς σκηνῆς· μπορεῖτε, ἢ πρέπει, νά δουλέψετε πάνω σέ κάθε διαφορά ἀνάμεσα σέ κάθε ἓνα ἀπό τά καρρέ. Αὐτή ἡ σταθερή ἀρθρωση θά μπορούσε νά γενῇ ἓνα νέο κινηματογράφο τόν ὁποῖο θά ἀποκαλούσαμε, λόγω τῆς ταχύτητας τῶν Κίνεις μέ ὑψηλό ἐπίπεδο πληροφόρησης, δονούμενο κινηματογράφο (κινηματογράφο τῆς δόνησης). Ἡ πρώτη μου προσπάθεια σ' αὐτή τήν κατεύθυνση ἦταν τό φίλμ μου "Spacecut" (1971) στό ὁποῖο χρησιμοποίησα 40.000 Κίνεις γιά νά περιγράψω μιὰ ἀρχαιολογική ἐσκαφή. "Ἐφτιαξα ἓνα Γουέστερν γιά τά μάτια. "Ἐσκαψα μέσα στό ἐκφραστικό μου μέσο ἔτσι ὅπως οἱ χρυσοθήρες εἶχαν σκάψει τό τοπίο. Αὐτό πού βρῆκα ἦταν ἐπίσης ἓνα εἶδος χρυσοῦ· σήμαινε ὀπτικό χρυσάφι γιά μένα.

"Ἐνα ἄλλο παράδειγμα εἶναι νά σᾶς περιγράψω τί ἔκανα στό τελευταῖο μέρος τοῦ φίλμ "TWO-MEN". Γυρίστηκε κατά τόν ἀκόλουθο τρόπο:

1. Ἐπίπεδο εἰκόνων	A	X	A	X	A	X	A	X	A	X
2. Ἐπίπεδο εἰκόνων	B	B	X	X	B	B	X	X	B	B
3. Ἐπίπεδο εἰκόνων	Γ	Γ	Γ	X	X	X	Γ	Γ	Γ	X

4. Επίπεδο εικόνων	Δ	Δ	Δ	Δ	Δ	X	X	X	X	X
άθροισμα επιπέδων (κατακόρυφες συγχωνεύσεις)	4	3	3	1	3	1	2	1	3	1
άθροισμα επιπέδων (κατακόρυφες και οριζόντιες συγχωνεύσεις καρρέ των δέκα πρώτων καρρέ).	7	6	4	4	4	3	3	4	4	

(Τά Α, Β, Γ, Δ είναι καρρέ πού φωτογράφισαν· τό Χ σημαίνει καρρέ πού δέν ξεκθασα στο φώς).

Αυτή ή πολλαπλοτυπία τοῦ μονοῦ καρρέ εἶναι μέρος αὐτοῦ πού θά ονόμαζα δονούμενο φίλμ. Φυσικά τό μέρος αὐτό εἶναι μόνο μιά ἀρχή. "Αν σκεφτοῦμε τίς πιθανότητες πού θά μπορούσε νά δημιουργήσει αὐτή ή μέθοδος ἐργασίας, μιά νέα κινηματογραφική γλῶσσα θά μπορούσε νά ἀναπτυχθεῖ. "Ομως, τό μέρος αὐτό τοῦ "T-WO-MEN" ἔχει τήν ὁμορφιά ἐνός ἀπό τά πρῶτα τραῖνα. Αὐτή εἶναι ἐπίσης ή αἰτία τοῦ γιατί ἤμουν λίγο νευριασμένος χθές μέ τήν ἀδύναμη ἐνταση τῆς λάμπας τῆς προβολῆς. Δέν μπορεῖτε νά δεῖτε τά διαφορετικά ἐπίπεδα καλά ἀν δέν ὑπάρχει μεγάλη ὁδὸνη καί μιά πολύ δυνατή λάμπα στή μηχανή προβολῆς. Χάνετε τήν πιθανότητα νά δεῖτε τό πῆδημα ἀνάμεσα στά διαφορετικά ἐπίπεδα ὅταν ή ἐνταση τοῦ φωτός εἶναι χαμηλή. Ἐτσι λοιπόν τό φώς εἶναι ἀπαραίτητο γιά τόν κινηματογράφο (γέλια).

Ὁ ὑπότιτλος τοῦ "T-WO-MEN" εἶναι "τί συνέβει ἀνάμεσα στίς εἰκόνες"; Τί συμβαίνει ἀνάμεσα στίς εἰκόνες, νά τί εἶναι ὁ κινηματογράφος. Στή συνέχεια ἀρχισα νά ρωτῶ, τί συμβαίνει μέσα σέ μιά εἰκόνα; Στή διάρκεια τῆς προβολῆς ἐνός καρρέ, ὁ συνηθισμένος κινηματογραφικός μηχανισμός γιά ταχύτητα μέ ἥχο, στά 24 καρρέ τό δευτερόλεπτο, διακόπτει τή δέσμη ἀκτίνων φωτός γιά τή μεταφορά τοῦ καρρέ καί ἐπίσης διακόπτει τήν προβολή κάθε καρρέ μιά φορά μέ τό ὀπτιρατέρ. "Ἐτσι κάθε καρρέ προβάλλεται δύο φορές. Αὐτό γίνεται γιά νά ἀποφεύγεται νά τρεμοπαίζουν τά καρρέ. Τή συγχώνευση ἐνός καρρέ μέ τόν ἑαυτό του δέ θά τή θεωροῦσα μιά Κίνη. Τή θεωρῶ σά μιά σταθερά τῆς τεχνικῆς μεταφοράς τῆς φιλμικῆς πληροφορήσης. Αὐτή ή διαφορά, δο, ἀντιστοιχεῖ μέ τίς δύο ἐγγραφές μιᾶς τηλεοπτικῆς εἰκόνας. Πρῶτα ἐγγράφονται οἱ ἀνισες γραμμές καί μετὰ οἱ ἴσες. Τό τράβηγμα τῆς εἰκόνας στήν τηλεόραση ἰσοδυναμεῖ μέ τήν ἀναπαραγωγή/προβολή τῆς εἰκόνας. Ἡ διαδικασία τῆς ἀνίχνευσης εἶναι ή ἴδια. Νά σημειωθεῖ ὅτι τό τράβηγμα ἐνός καρρέ μέ τήν κινηματογραφική κάμερα δέ διακόπτεται ἀπό τό ὀπτιρατέρ.

"Αν ὅμως συνδέσω τήν ἐρώτηση μέ τό γύρισμα ἐνός καρρέ τοῦ φίλμ: τί συμβαίνει μέσα σέ μιά εἰκόνα; "Η, ποιά εἶναι ή διαφορά ἀνάμεσα σέ μιά εἰκόνα; Αὐτό μπορεῖ νά φαίνεται λίγο ἀνόητο, ὁδηγεῖ ὅμως σ' ἓνα σημαντικό σημεῖο σχετικά μέ τόν ὀρισμό τῆς φωτογραφικῆς πληροφορήσης. Βλέπετε, θά μπορούσα νά πάρω ἓνα καρρέ ἀπό ὁποιοδήποτε φίλμ καί νά ρωτήσω, τί σημαίνει αὐτό τό καρρέ; Τί σημαίνει σέ σχέση μέ τό χρόνο; Κάθε καρρέ ἀποθηκεύει μιά ποσότητα χρόνου. Αὐτός εἶναι ὁ χρόνος τῆς κατασκευῆς ή τῆς γέμισης, ή τῆς μη-κατασκευῆς καί μη-γέμισης τοῦ καρρέ. "Αν συγκεντώσουμε ὅμως τήν προσοχή μας στο συνηθισμένο χρόνο, εἶναι ὁ χρόνος ἐκθεσης ἐνός καρρέ. Ὁ



χρόνος αυτός είναι συνήθως $1/50$ του δευτερόλεπτου. Μέ τις συνηθισμένες ταινίες έχουμε συνηθίσει τόσο πολύ τη διάρκεια αυτή ώστε ξεχνάμε πολύ εύκολα ότι η χρονική αυτή διάρκεια είναι πολύ σχετική. Η σχετικότητα αυτή γίνεται πιο φανερή αν σκεφτεί κανείς ότι ένα καρρέ, ως ποῦμε από μιά Χολλυγουντιανή ταινία, θά μπορούσε νά είναι ταυτόχρονα ένα φίλμ διάρκειας μιᾶς ἢ δύο ὥρων, ἢ, ἂν ἡ χρονική διαδικασία ἀντιστραφεί, αυτό τό ένα καρρέ θά μπορούσε νά ἐκτεθεῖ στό ὥς ὅσο καί ἡ διάρκεια μιᾶς Χολλυγουντιανῆς ταινίας.*

Όταν βλέπουμε ταινίες έχουμε συνηθίσει νά σκεφτόμαστε ὅ τι βλέπουμε κάτι πού σχετίζεται μ' ὅτι θά βλέπαμε ἂν ἤμασταν ἐκεῖ. Ἀπό τή μιά μεριά αυτό μπορεῖ νά ἀληθεύει μέχρι κάποιο βαθμό, ἀπό τήν ἄλλη ὅμως πρέπει νά θυμώμαστε ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι μία γλῶσσα ἢ ἕνα ἐργαλεῖο πού ἔχει σχεδιαστεῖ γιά νά δίνει μιά ἀντανάκλαση, ἢ μιά ψευδαἰσθηση, τῆς πραγματικότητας: ἢ, ἕνα ἐργαλεῖο πού καθιστᾷ τό ἀόρατο ὁρατό: ἕνα ἐργαλεῖο γιά τήν ἀποθήκευση ὀπτικῆς πληροφόρησης σέ χρόνο. Όταν εἶπα ὅτι ἕνα καρρέ θά μπορούσε νά εἶναι μιά ταινία μέ διάρκεια μία ἢ δύο ὥρες, ἀναφερόμουν στήν ἀποθήκευση τοῦ χρόνου. Ὁ χρόνος καί ἡ ὀπτική πληροφόρηση πού ἀποθηκεύονται σ' αὐτό τό ένα καρρέ ἰσοδυναμεῖ μέ τή ποσότητα χρόνου μέ τήν ὁποία μιά ἐξαιρετικῆς ποιότητας, ὑψηλῆς ταχύτητας κάμερα μπορεῖ νά γυρίσει ἕναν ἀριθμό καρρέ πού χρειάζονται μία ἢ δύο ὥρες γιά προβολή. Ὁ ὅρος ἐδῶ εἶναι φυσικά ὅτι προβάλλεις καί τά δύο μέ τήν ἴδια ταχύτητα. Εἶναι πιθα-

*Αὐτό θά ἦταν ἀλήθεια ἂν οἱ Χολλυγουντιανές αὐτές ταινίες ἐπρόκειτο νά μεταφέρουν μεγάλο ἀριθμό ἀπό πολλαπλοτυπίες, ἢ νά ἐπιδέχονται "κάθετη ἀναγνωστικότητα" (βλέπε "σινεμά", τ.3). Ἄν ἕνα καρρέ διαρκεῖ $1/24$ τοῦ δευτερόλεπτου καί ἂν στοιβάσουμε πολλαπλές εἰκόνες σ' αὐτό τό χῶρο, τότε έχουμε μεταβάλλει τό χρόνο προσθέτοντας χῶρο (Σ.τ.Μ)

νόν ότι αν είχαμε συνηθίσει ταινίες πού είχαν φτιαχτεί από κάμερες ύψηλης ταχύτητας, ταινίες πού γυρίστηκαν μέ τήν συνηθισμένη ταχύτητα θά μάς φαινόntonτουσαν σάν έξαιρετικά άργές λές καί τά καρρέ είχαν έκτεθει στό φώς γιά "χρόνια".

Ή δυσκολία πού συναντοϋσαν οί φωτογράφοι όταν άνακαλύφτηκε ή φωτογραφία, ήταν ή χαμηλή εύαισθησία τοϋ υλικοϋ στό όποιο έκθεταν τίς φωτογραφίες τους. Χρειαζόντουσαν μεγάλες διάρκειες στην έκθεση τοϋ φίλμ. "Ήθελαν τό αντίκειμένο τους νά είναι άκίνητο γιά νά άποφεϋγεται ή θόλωση τής εικόνας." Ο μως, τί λανθασμένο ύπάρχει σ'αϋτή τή θόλωση; Τίς πολύ γρήγορες κινήσεις τίς αντίλαμβάνομαστε επίσης σάν θολώσεις. Αϋτό σημαίνει: Ή αντίληψη μας έξαρτάται από τό χρονικό τεμαχισμό. Πρόκειται γιά μιά βιολογική σταθερά τών όργάνων μας τής όρασης. Ή φωτογραφία καί τό φίλμ μιμοϋνται τήν ταχύτητα τής αντίληψης από τά όργανα. Ή μίμηση αϋτή έπιτεϋχθηκε καί έπεκτάθηκε άκόμη από τήν τεχνολογία τής άργής καί γρήγορης ταχύτητας. Έπειδή μάς έχουν προδιαθέσει οί αίσθήσεις μας, τό φίλμ έχει βασικά παραμελήσει τήν άποθήκευση μεγάλων χρονικών μονάδων σ'ένα καρρέ. Χρησιμοποιείται κυρίως κάτω από φτωχές συνθήκες φωτός. Έπειδή όμως τό φίλμ είναι μιά τεχνητή γλώσσα, δέν ύπάρχουν κανόνες πού πρέπει νά ύπακοϋμε. Αντίθετα, πρέπει νά χρησιμοποιοϋμε όλες τίς πιθανότητες του.

Ένα σημείο πού κινείται στη διάρκεια τής έκθεσης ενός καρρέ γίνεται μιά γραμμή, μιά κινούμενη γραμμή γίνεται ένα έπίπεδο, ένα κινούμενο έπίπεδο προτείνει χώρο. Χρησιμοποίησα τήν όμορφιά τής θόλωσης στό "T- WO-MEN", μέρος 4. Προσφέρει ένα διαφορετικό είδος πληροφορησης, κίνηση πού σχετίζεται μέ τό χρόνο. Γιά νά τό καταλάβετε καλύτερα θά σάς δώσω ένα φιλμικό παράδειγμα. "Ας ποϋμε ότι κανονίζω μιά σκηνή πού θέλω νά φιλμάρω. Ή σκηνή αϋτή διαρκεί 9 λεπτά. Γιά νά τή φιλμάρω μέ ταχύτητα 24 καρρέ τό δευτερόλεπτο χρειάζομαι γύρω στά 10.000 καρρέ. Αϋτό ίσοδυναμεί μέ 9 λεπτά προβολής σέ 24 καρρέ τό δευτερόλεπτο. Τελειώνω τό φίλμ καί τό βάζω στην άκρη. Φιλμάρω τήν ίδια σκηνή ξανά μόνο πού τώρα χρησιμοποιώ ταχύτητα 240 καρρέ τό δευτερόλεπτο, πού σημαίνει 100.000 καρρέ γιά ένα λεπτό φιλμαρίσματος. Στη προβολή αϋτό θά ήταν 90 λεπτά. Τώρα, όταν αντιγράψω κάθε δέκατο καρρέ αϋτής τής λωρίδας τοϋ φίλμ πού διαρκεί 90 λεπτά σ' ένα διαφορετικό ρόλο φίλμ, θά έχω ένα ρόλο μέ τίς εικόνες 1,11, 21,31, κ.λ.π., ένα δεύτερο ρόλο μέ τίς εικόνες 2,12,22, κ.λ.π. Θά έχω 10 διαφορετικούς ρόλους μέ 10 διαφορετικά φίλμ." Ύστερα από όλα αϋτά, έχουμε 11 διαφορετικά φίλμ τά όποια μπορούμε νά προβάλλουμε μέ 11 μηχανές προβολής στην ίδια ταχύτητα. Τί θά δείξουν τότε; Θά δοϋμε τό ίδιο φίλμ; Θά δοϋμε τίς διαφορές άνάμεσα στά φίλμ; Ύστερα από τή δουλειά πού έχει γίνει γνωρίζουμε ότι τά φίλμ αϋτά είναι διαφορετικά. Όμως ποιός μπορεί νά μάς πεί ότι είναι διαφορετικά;

Ο θεατής πού θά μπορούσε νά ξεχωρίσει τά φίλμ είναι μόνο ή μυϊγα. Γιατί ή μυϊγα μπορεί νά δει 10 φορές πιο γρήγορα από μάς. Νά γιατί οί μυϊγες νοιώθουν άνία πάντα όταν κάθονται πάνω στην όθόνη τής τηλεόρασης, γιατί ή μεταφορά τής πληροφορησης γίνεται πολύ άργά (γέλια).

Βλέπουμε λοιπόν ότι ή έπίδραση τών φίλμ μας έξαρτάται από τόν θεατή. Καί πρέπει επίσης νά αντιμετωπίσουμε τους έαυτούς μας σάν άρχαριους πού μαθαίνουν τή γλώσσα τοϋ φίλμ. Όπως έδειξα μέ τήν τάση τής φιλμικής ιστορίας, έχουμε ήδη

μάθει νά έπιταχύνουμε τήν ικανότητα μας νά δεχθούμε πληρο-
φορίες. Καί είμαι σίγουρος ότι άκόμα δέν έχουμε φθάσει στά
σύνορα τής αντίληψής μας. Τό πιο σημαντικό έμπόδιο στό νά
άντιλαμβανόμαστε τέτοια φίλμ μέ ύψηλό επίπεδο πληροφόρησης
είναι, πιθανώς, ή στάση μας πρός τά νέα αίσθητικά προϊόντα.
Μπροστά από τό καινούργιο, τό άπρόβλεπτο, ό θεατής νευριάζει
καί άρνεϊται νά τό κυτάξει. Όμως, αυτό πού έκανε ή κα-
τασκευή τών φίλμ από τήν άρχή ήταν νά έπιταχύνει τή μετάδο-
ση τών πληροφοριών. Έπιφανειακά κάποιος θά μπορούσε νά πεί
ότι πρόκειται γιά πολύ γρήγορες ταινίες, όμως αυτό δέν εί-
ναι άλήθεια, έκφράζεται λανθασμένα. Οι διαφορές άνάμεσα στά
καρρέ έχουν έπεκταθεί, είναι πιο πλατιές. Όλα τά καρρέ προ-
βάλλονται στην ίδια σταθερή ταχύτητα στή μηχανή προβολής. Δέ
θάθελα νά διακρίνω τώρα άνάμεσα στίς διαφορετικές ταχύτητες
τής μηχανής προβολής· αυτό θά μάς όδηγοΰσε σέ μιá άλλη πε-
ριοχή πού είναι επίσης πολύ σημαντική. Έκανα μιá γρήγορη
έπισκόπηση γιά κάτι πού είναι έντελώς σημαντικό πρίν προχω-
ρήσουμε σέ είδικές έρωτήσεις γιά κάθε φί-
λμ.

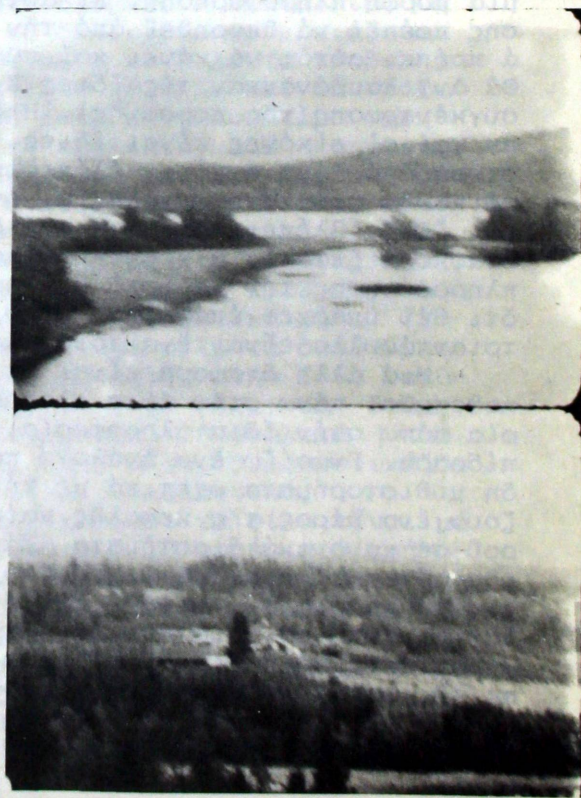
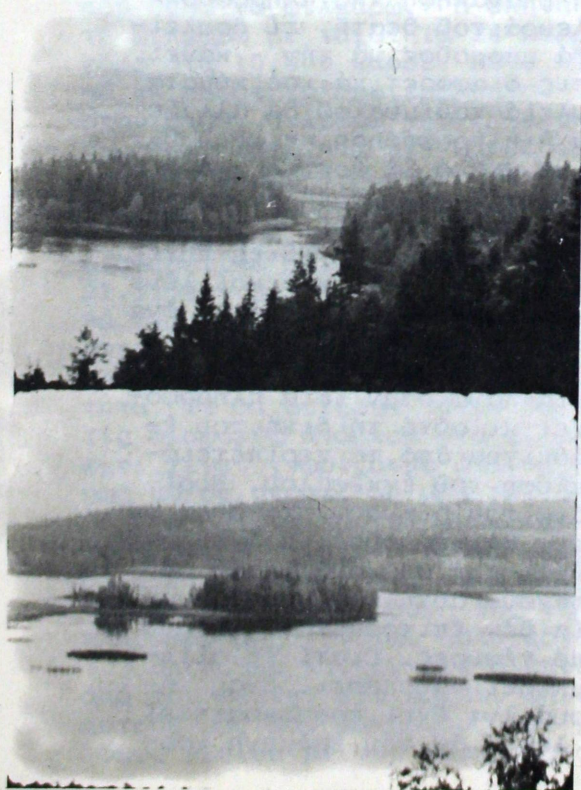
Ερώτηση: "Ας υποθέσουμε ότι έχουμε μιá Κίνη, μιá σεκάνς
άπό δύο καρρέ, καί ότι ή ίδια αυτή σεκάνς επανέρχεται, άς
υποθέσουμε ότι είναι μιá κλειστή λούπα· θά ήταν τή δεύτερη
φορά μιá διαφορετική Κίνη, ή ή ίδια;

Νέκας: "Αν όνομάσουμε τά δύο αυτά καρρέ Α καί Β καίφτιά-
ξουμε μιá λούπα μ'αυτά, τότε έχουμε τά Α καί Β σάν μιá Κίνη
πού άκολουθεϊται άπό τά Β καί Α καί λοιπά. Θά έλεγα όμως
γιά νά άπαντήσω στην έρώτηση σου, ότι οι Κίνεις είναι οι ίδιες
σέ σχέση μέ τό επίπεδο τής πληροφόρησης. Αυτό πού δια-
φέρει μέ τή λούπα είναι πρώτα ότι ή επανάληψη είναι επίσης
μιá μορφή πληροφόρησης. Κι αυτή ή επανάληψη τής πληροφόρη-
σης πρέπει νά θεωρηθεί άπό τήν πλευρά τοΰ θεατή, τί δουλειά
πρέπει αυτός νά κάνει καί πώς θά μπορούσε νά τήν κάνει.
Θά άντιλαμβάνονταν τίς ίδιες Κίνεις διαφορετικά, σέ κύματα
συγκέντρωσης (τής προσοχής). Η δουλειά τοΰ μυαλοΰ θά άλλαζε
άν καί οι εικόνες είναι ίδιες. "Αν ή πληροφόρηση μειωθεί ύ-
στερα άπό λίγο ή γίνεται έλάχιστη, τό μυαλό θά άρχιζε μιá δι-
αδικασία πού, στή ψυχολογία, όνομάζεται κοινωνική προσαρμο-
γή. Ένας βλέπει πράγματα πού δέ βρίσκονται εκεί, ή προσοχή
διασκορπίζεται. Η χρονική διαφορά άνάμεσα στίς ίδιες πηγές
πληροφόρησης τήν καθιστά διαφορετική. Νά γιατί μερικοί λένε
ότι δέν ύπάρχει επανάληψη όταν ή Γερτρούδη Σταϊν γράφει ένα
τριαντάφυλλο είναι ένα τριαντάφυλλο είναι ένα τριαντάφυλλο.

Μιá άλλη διαφορά είναι ότι ή ίδια πληροφορία έχει το-
ποθετηθεί πάνω στην ίδια πληροφορία πάνω στην ίδια πληροφο-
ρία πάνω στην ίδια πληροφορία, έχει κι αυτό τή δική του έ-
πίδραση. Γνωρίζω ένα άνάλογο παράδειγμα άπό τά περιπετειώ-
δη μυθιστορήματα σχετικά μέ τήν πλύση τοΰ έγκέφαλου. Ξυρί-
ζουν ένα έναρος τής κεφαλής καί πάνω του ρίχνουν σταγόνες νε-
ροΰ σέ κανονικά διαστήματα. Κάποιος θά μπορούσε νά άντιλη-
φθεί ότι μιá σταγόνα νεροΰ δέν είναι μιá σταγόνα νεροΰ δέν
είναι μιá σταγόνα νεροΰ· ότι ή σταγόνα αυτή τοΰ νεροΰ τρε-
λαίνει κάποιον. Γιά τήν ίδια αίτία δέν έπιτρέπεται στους
στρατιώτες νά παρελαύνουν πάνω άπό γέφυρες. Γιατί έξ'αίτί-
ας τής κανονικής όρμής ή γέφυρα μπορεί νά σπάσει. Ένας ή-
ρωας σέ μιá ιστορία τοΰ "Όσκαρ Γουάιλντ έχει τρομοκρατηθεί
τόσο πολύ άπό τήν επανάληψη ώστε λέει: άν τήν επόμενη χρο-

νιά τό γρασίδι θά εἶναι πράσινο ξανά, θά σκοτώσω τόν ἑαυ-
τό μου. Γνωρίζετε μέ ποιόν τρόπο ἀναγκάστηκε νά τερματίσει
τή ζωή του.

Γιά νά συσχετίσω αὐτά μέ τό πῶς ἀντιλαμβανόμαστε τά
φίλμ θέλω νά πῶ ὅτι δέν μπορεῖτε νά δεῖτε, γιά παράδειγμα,
τό φίλμ "Jump-Jump" πάντα μέ τήν ἴδια προσοχή, στήν ἴδια τα-
χύτητα. Σ' αὐτό τό φίλμ δείχνω μιὰ ἐπαναληπτική κίνηση: ἡ
Ντόρ πάνω σέ μιὰ κούνια, τά κάτ εἶναι κάθε τέσσερα καρρέ.
Δύο κινήσεις συγκρούονται ἡ μιὰ μέ τήν ἄλλη: ἡ κίνηση τῆς
κούνιας καί ἡ τεχνητή ἀναπήδηση πού προξενεῖται ἀπό τό
γρήγορο μοντάζ. Ἡ ἀναπήδηση εἶναι ἡ προσπάθεια πού πρέ-
πει νά καταβάλλει ὁ θεατής γιά νά συνδυάσει ἡ νά δεῖ τήν
ταχύτητα τοῦ ρυθμοῦ κόντρα στήν ταχύτητα τοῦ ρυθμοῦ τοῦ
ἤχου. Ἐνας, συγκεντρώνει τήν προσοχή του σ' αὐτήν τή δο-
νούμενη ὁπτική ἐπίδραση πρῶτα, μετά ἔχει χαλαρώσει κάπως
καί κοιτάζει σέ ἄλλα μέρη τῆς ὁθόνης καί ἀνακαλύπτει ἄλλα
πράγματα. Μετά ἡ συγκέντρωση ἐπανέρχεται κι ἔτσι συνεχίζε-
ται. Ἐτσι λοιπόν ἡ ἀντίληψη γιά τό φίλμ ἀλλάζει, ἂν καί τό
ἔχω δεῖ πολλές φορές. Ἐνα τέτοιο φίλμ ἀπαιτεῖ μιὰ ἀντίλη-
ψη πού νά εἶναι πολύ περισσότερο δομικά προσανατολισμένη.
Ἄν μοῦ ἐπιτρέπετε θάθελα νά κάνω τήν ἐξῆς μεταφορά γιά τά
ἐπίπεδα τῆς ἀντίληψης: μπορῶ νά περπατήσω μέσα ἀπό μιὰ χώ-
ρα καί νά δεχθῶ πληροφορίες, ἡ μπορῶ νά πετάξω πάνω ἀπό
τήν ἴδια χώρα. Βλέπω τή χώρα διαφορετικά. Πετώντας πάνω ἀ-
πό τή χώρα αὐτή ἀναγνωρίζω τίς διάφορες δομές πιό εὐκολα.
Μέ τό παράδειγμα αὐτό δέ θέλω νά συγκρίνω, νά κρίνω, τά δι-
αφορετικά χαρακτηριστικά. Αὐτό πού λέω ἀπλᾶ εἶναι ὅτι πρό-
κειται γιά διαφορετικά ἐπίπεδα τῆς συνείδησης. Ὑπάρχει
μιὰ σταθερή σχέση ἀνάμεσα στήν ἀντίληψη τῶν λεπτομερειῶν



καί τήν αντίληψη τῶν δομῶν. Ἀπάντησα τήν ἐρώτηση σου;
Ἑρώτηση: Αὐτό πού ρωτῶ εἶναι: εἶναι ἡ Κίνη ἀπλῶς μιᾶ λει-
τουργία τῶν καρρέ καί τῆς σεκάνς τους, ἔτσι ὥστε ὅταν ἐπα-
νέρχεται ἡ ἴδια σεκάνς πρόκειται γιά τήν ἴδια Κίνη; Ἡ μή-
πως ἐξαρτᾶται ἐπίσης ἀπό τή θέση αὐτῆς τῆς σεκάνς τῶν καρ-
ρέ μέσα στό ὅλο, ἔτσι ὥστε ἔν ἡ ἴδια σεκάνς τῶν δύο καρρέ
ἐπανεέλθει θά μπορούσε νά θεωρηθεῖ σάν μιᾶ διαφορετική Κίνη;
Νέκς: Τό νόημα τους σέ σχέση μέ τό πλαίσιο μπορεῖ νά εἶναι
διαφορετικό. Ἡ Κίνη εἶναι ἡ ἴδια ὅσον ἀφορᾷ τό ἐπίπεδο τῆς
φιλμικῆς πληροφόρησης πού μεταδίδεται. Ὅμως, φυσικά, ὑπάρ-
χει μιᾶ ἐπηρεή πάνω στήν Κίνη ἀπό τήν πληροφόρηση πού τήν
περιβάλλει. Ἐξαρτᾶται ἐπίσης ἀπό τό τί ὑπάρχει στό καρρέ
μιᾶς Κίνη. Ἄν ἔχουμε τή σειρά τῶν καρρέ α,β,γ, τό α συνδέ-
εται μέ τό β καί τό β συγχωνεύεται μέ τό γ. Ἡ Κίνη α/β ἐ-
πηρεάζει φυσικά τήν αντίληψη τῆς Κίνη β/γ. Ἡ ἐπηρεή ἐξαρ-
τᾶται ἐπίσης ἀπό τό τί μπορεῖ νά εἰδωθεῖ στά καρρέ. Ἄν ὑ-
πάρχουν μαῦρα καρρέ, γιά παράδειγμα, ἡ ἐπηρεή διαρκεῖ περι-
σότερο. Δέν μπορούμε νά ἀντιληφθοῦμε ἔτσι ἀπλᾶ μιᾶ πληροφο-
ρία ὑπάρχουν κι ἄλλα στοιχεῖα πού συνενώνονται.

Ἑρώτηση: Αὐτό φαίνεται νά ἀλλάζει τήν ἰδέα ὅτι ἡ Κίνη προ-
σδιορίζεται ἀπλῶς ἀπό τά δύο καρρέ. Τώρα λές ὅτι ὑπάρχουν
καί ἄλλοι παράγοντες πού ἐπηρεάζουν τόν καθορισμό μιᾶς Κί-
νη;

Νέκς: Ἡ Κίνη καθορίζεται ἀπό δύο καρρέ, ὅμως δέν ὑπάρχουν
ταινίες πού νά ἀποτελοῦνται ἀπό δύο καρρέ. Μπορεῖς νά ξεχω-
ρίσεις μιᾶ Κίνη ἀπό μιᾶ σειρά καρρέ καί νά προσδιορίσεις τή
φιλμική της πληροφόρηση, ταυτόχρονα ὅμως ἡ πληροφόρηση αὐτή
πρέπει νά εἰδωθεῖ σέ σχέση μέ τίς ἄλλες πού τήν περιβάλλουν
γιά νά κρίνουμε τήν πιθανότητα τῆς ἐμφάνισής της πού μέ τή
σειρά της καθορίζει τό νεωτεριστικό χαρακτήρα της. Μπορεῖ
κάποιος νά βρεῖ σέ ταινίες σεκάνς στίς ὁποῖες οἱ διαφορές ἄ
νάμεσα στά καρρέ, σέ ποιότητα καί χαρακτήρα, εἶναι οἱ ἴδιες
ἔτσι αὐτός θά μπορούσε νά ἀποδώσει ἕνα χαρακτηρισμό γιά
ἕναν ἀριθμό ἀπό Κίνεις. Αὐτά τά ὅμοια χαρακτηριστικά θά
προσδιορίσουν τήν ταξινόμηση τῶν Κίνεις. Καί θά μπορούσατε
νά βρεῖτε ταξινομήσεις ὁμάδων Κίνεις, γιὰτί οἱ Κίνεις θά
ἐμφανιστοῦν σέ τομεῖς. Θά μπορούσατε νά βρεῖτε νόμους γιά
τήν ἐμφάνιση αὐτή, μέχρι πού νά ἔχετε μιᾶ ἄλλη γραμματική.
Ὅπως στή θεωρία τοῦ πεδίου δέν κοιτάζεις μόνο ἕνα ἡλεκτρό-
νιο γιά νά περιγράψεις, γιὰτί δέν μπορεῖς νά τό περιγράψεις
ἀπό μόνο του· πρέπει ταυτόχρονα νά δεῖς καί τή σχέση του μέ
ἄλλα. Κατά συνέπεια μπορεῖς νά περιγράψεις τή σχέση τῆς
μιᾶς Κίνη πρὸς τόν τομέα της καί τή σχέση τοῦ τομέα αὐτοῦ
μέ τοὺς ἄλλους.

Ἑρώτηση: Δέν ὑπάρχει κανένας περιορισμός ὡς πρὸς τή δυνη-
τική ἱκανότητα τοῦ θεατῆ στή γλῶσσα τοῦ φίλμ; Δέν ὑπάρχει
κανένας περιορισμός στόν ἀριθμό τῶν διαφορῶν πού μποροῦν
νά γίνουν ἀντιληπτές ἂν κάθε καρρέ εἶναι διαφορετικό; Δέν
πρέπει νά ἐνδιαφερθεῖ ὁ κινηματογραφιστής γιά τή σχέση τοῦ
α μέ τό δ καί λοιπά;

Ἑρώτηση: Θά ἤθελα νά κάνω τήν ἴδια ἐρώτηση λίγο μετατοπισ-
μένη. Νομίζεις ὅτι εἶσαι ὑποχρεωμένος νά ἀσχοληθεῖς μέ τήν
ἐπανάληψη, μέ τόση ποσότητα πληροφόρησης σέ κάθε καρρέ καί
σέ κάθε ἕνα ἀνάμεσα σέ δύο καρρέ; Νομίζεις, ὅπως στό τελευ-
ταῖο μέρος τοῦ φίλμ "T-10-MEN", ὅτι εἶσαι ὑποχρεωμένος νά
ἀσχοληθεῖς μέ τήν ἐπανάληψη;

Νέκες: 'Ακόμη δέν ξέρουμε τήν ικανότητα τοῦ θεατῆ. Μπορεῖ νά ὑπάρξουν ὑποκειμενικοί περιορισμοί στήν αντίληψη, ἀπ' ὅτι μπορῶ νά δῶ ὅμως, εἴμαστε ἀκόμη πολύ μακριά ἀπό τά σύνορα. 'Εργάστηκα πρὸς αὐτή τήν κατεύθυνση γιατί τό ὄργανό μου τῆς αντίληψης, τό μάτι, δυσαρεστήθηκε, ἐνοιώσε ἀνία ἀπό τό ὅτι δέν εἶχε τίποτα νά κάνει σέ ἄλλα φίλμ. Ἦταν ἀνάγκη νά ἐρευνηθεῖ ἡ ικανότητα του, μιά προσπάθεια νά γίνεи κάποια δουλειά. Ἡ ὀπτική αὐτή αντίληψη θάφτηκε σέ ἄλλα φίλμ ἀπό τή μετάδοση τῆς λογοτεχνίας. Ὄταν παρατηροῦμε δονούμενα φίλμ, τὰ περισσότερα προβλήματα πιθανῶς νά προξενοῦνται ἀπό τίς προσδοκίες μας. Ὅσον ἀφορᾷ τήν τεχνική τοῦ κυτάγματος, κάποιος μπορεῖ νά κουρασθεῖ λίγο στήν ἀρχή, ὅμως αὐτό εἶναι ἐντάξει γιατί πρόκειται γιά μιά προϋπόθεση πού συσχετίζεται πρὸς τὰ πάντα πού χρειάζονται συγκέντρωση τῆς προσοχῆς. Ὄταν κάποιος ἀρχίζει νά κουράζεται τότε συνήθως κλείνει λίγο τό βλέφαρο γιά νά συγκεντρωθεῖ περισσότερο. Ἀνακάλυψα ὅτι αὐτό εἶναι λανθασμένο. Εἶναι πολύ πιό εὐκολο νά ἀφήσουμε τὰ μάτια ἐντελῶς ἀνοιχτά καί νά ἐπιτρέψουμε στίς εἰκόνες νά χυθοῦν μέσα στό μυαλό μας. Τί μποροῦμε νά δοῦμε τότε; Νά μιά σημαντική (ὡς πρὸς τήν ὑπόθεση) ἐρώτηση. Πιστεύω ὅτι ἡ ἐξάσκηση αὐτή βελτιώνει τήν αντίληψη.

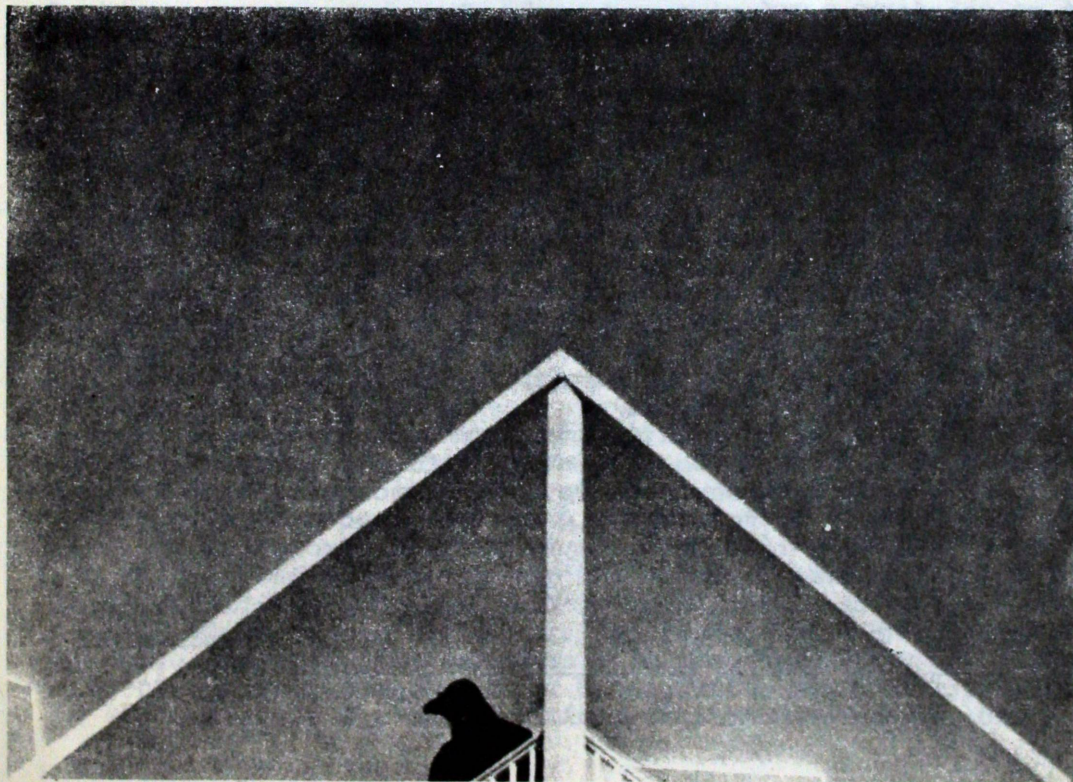
Βλέπετε, ὅταν ἔδειξα γιά πρώτη φορά τό "Jump-Jump" τό 1967, σχεδόν ὅλοι μᾶς εἶπαν ὅτι ἦταν πάρα πολύ γρήγορο, πολύ στροβοσκοπικό. Αὐτή τήν ἴδια ἐποχή ἦταν πολύ γρήγορο καί γιά μένα. Μοῦ φάνηκε ὅμως σάν κάτι καινούργιο. Τώρα οἱ θεατές ἔχουν συνηθίσει τήν ταχύτητα του καί ἀκόμη μιά Κίνη εἶναι ἤδη μιά μεγάλη χρονική μονάδα. Ἴσως ἡ τηλεόραση μέ τίς 625 γραμμές της νά φέρει μιά ἄλλη ἐπιτάχυνση. Αὐτό πού συνέβει μέ τό φίλμ "T-WO-MEN" ἦταν ὅτι προσέγγισα μερικά σύνορα τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας χρησιμοποιώντας τήν κάμερα κατὰ ἓνα εἰδικό τρόπο, γιά νά ἀντιληφθῶ ὅτι ἡ καθιερωμένη κάμερα ἦταν ἀκατάλληλη γι' αὐτό πού ἤθελα νά κάνω. Ἀναγκάστηκα τότε νά χρησιμοποιήσω ἓνα παλιότερο μέσο ἐκφρασης, τή φωτογραφία, γιατί τράβηξα τὰ καρρέ σάν φωτογραφίες.

Ὅμοιες διαδικασίες συμβαίνουν σέ κάθε μέσο· πρέπει νά πᾶμε πάρα πολύ πίσω ἂν θέλαμε νά προχωρήσουμε μπροστά. Στήν τηλεόραση τὰ πιό προχωρημένα προγράμματα εἶναι οἱ κινηματογραφικές ταινίες. Ἡ τηλεόραση ἀκόμη δέ χρησιμοποιεῖ τίς δικές της δυνατότητες. Σάν δυνατότητες ἐννοῶ τή μετάδοση τῆς τηλεοπτικῆς πληροφόρησης, τή ροή τῶν εἰκόνων μέ ἡλεκτρονική ταχύτητα. Ἴσως τὰ μέρη 2 καί 5 τοῦ φίλμ "T-WO-MEN" νά ἦταν καλύτερα ἂν εἶχαν φτιαχτεῖ μέ βίντεο. Θά ἤθελα νά πῶ ἐδῶ ὅτι δέν ὑπάρχει κανένα καρρέ πού νά ἐπαναλαμβάνεται σέ αὐτά τὰ δύο μέρη. Μπόρεσα νά πετύχω μέ τὰ χέρια μου ὅτι θά μπορούσα νά πετύχω μέ τὰ πιό τέλεια ἡλεκτρονικά ἐξαρτήματα. Ἡ χειρονακτική δουλειά ἔχει τή χάρη τῆς ἀνακρίβειας. Γιά τή τηλεοπτική δραματολογία ἦταν ἓνα τεράστιο βῆμα στή δεκαετία τοῦ '30 ὅταν γιά πρώτη φορά γύρισαν μιά σκηνή μέ μιά κάμερα γιά κάθε γωνία. Ἀκόμη καί τώρα γνωρίζουμε ἀπό τὰ καθημερινά τηλεοπτικά προγράμματα αὐτές τίς τρεῖς μέχρι πέντε ἀλλαγές στήν κάμερα.

Ερώτηση: Εἶναι ὁ ἀριθμός τῶν διαφορετικῶν ἐπιπέδων πού ἐσύ βλέπεις σ' ἓνα φίλμ ἀπειρος, ἢ πιστεύεις ὅτι τότε οἱ θεατές δέν μπορούσαν νά ἀντιληφθοῦν τό "Jump-Jump" καί τώρα μποροῦν ἐπειδὴ ἔχουν ἐκπαιδευθεῖ κατάλληλα;

Νέκες: Ἀνάφερα ὅτι ἡ ικανότητα νά βλέπουμε ἔχει πολλά νά

κάνει μέ τίσ προσδοκίεσ. Έπειδή ήταν πολύ νέο γιά μερικούσ ανθρώπουσ, είχαμ φοβηθεΐ, δέν ήθελαμ νά τό δοΰμ, δέν μποροΰσαμ νά βροΰμ σ'αυτό μιά ίστωρία. "Αν δείξεσ τέτοια φίλμ σέ παιδιά, πού δέν έχουμ άκόμη παραμορφωθεΐ τόσο από τήμ κουλτούρα, θά τοΰσ φανοΰμ πολύ πιό εύκολα. "Όταν έδειξα τό φίλμ "Spacecut", ύπήρχε ένα μικρό κορίτσι τριών χρόνων πού βρισκόταν στό σινεμά γιά πρώτη φορά στή ζωή της άφοΰ κύταξε μέ μεγάλο ένδιαφέρον γιά μεγάλο διάστημα, ρώτησε τοΰσ γονεΐσ της: "Δέν είμαι τό μέρος αυτό εκεί πού πήγαμε στή Δανία γιά διακοπές"; "Υστερα από λίγο βρήκε ότι οι καρτέκλεσ της αΐθουσας είχαμ μεγαλύτερο ένδιαφέρον. "Ήταν γι'αυτήν κάτι πιό καινούργιο. Γι'αυτό πιστεύω ότι οι δυσκολίες πηγάζουμ κυρίως από ψυχολογικά αίτια και όχι από τήμ πραγματική δυσκολία τοΰ νά δοΰμε τί είμαι πάνω στήν όθόνη. Τώρα, σέ σχέση μέ τό έρώτημα γιά τόν άριθμό τών διαφορετικών έπιπέδων : αν αυτά μποροΰμ νά είμαι άπειρα, θά έλεγα ναι, πρόκειται όμως γιά μιά θεωρητική άπάντηση. Στο πρώτο φίλμ τοΰ "Diwan", πού άποκαλείται Sun-A-Mul πού στή Γαελική γλώσσα σημαίνει "ή γή πού ξεπλένεται από τόν ήλιο" και πού είμαι ή όνομασία τοΰ μικροΰ νησιοΰ Outer Hebrides όπου γύρισα αυτό τό φίλμ, ήθελα νά ξεπλύνω τό σπίτι μέ τοΰσ ανθρώπουσ, τήν άμμο, τό γρασίδι τόν οΰρανό, τήν άναγνωρίσιμη είκόνα μέ τό φώς, μέ τόν άριθμό τών έπιπέδων, τών πολλαποτυπιών. Κατέληξα νά έχω 16 διαφορετικά έπίπεδα, παρ'όλα αυτά όμως άκόμη βλέπεισ μιά όμως άναγνωρίσιμη είκόνα. "Έπρεπε νά τελειώσω μ'αυτό τόν άριθμό γιατί τό φίλμ δέν είμαι φτιαγμένο γιά νά περνάει μέσα από τήν κάμερα πολλές φορές. "Η έμουσιόν χαλαρώνει και έξ'αΐτίας αΐτοΰ παράγονται πολλοί κόκκοι μέσα στήν κάμερα πού είμαι δυνατόν, μέ τό ξύσιμο, νά καταστρέψουμ τίς είκόνεσ. "Ήμουμ άρκετά άνήσυχος γιατί τά κάνω όλα μέσα στήν κά-



Βέρνερ Νέκεσ, "Diwan"

μερα και όχι στο εργαστήρι.

Ερώτηση: Δέν υπάρχει κανένας περιορισμός σχετικά μέ τό πόσο χρόνο χρειάζεται τό μυαλό γιά νά δεχτεί μιά εικόνα;

Νέκες: Πρόκειται γιά τήν ταχύτητα τοῦ φωτός και τήν ταχύτητα τοῦ μυαλοῦ, ὑποθέτω ὅμως ὅτι τό μυαλό μας δουλεύει τόσο πιό γρήγορα ἀπό τήν ἀργή μηχανή προβολῆς ὥστε μπορούμε νά τήν ξεχάσουμε. Ἕνας πιό σημαντικός παράγοντας εἶναι ὅτι χρειάζεταιαι ὥρες γιά νά δεῖς μία λέξη ταμποῦ πού προβάλλεται σέ σύγκριση μέ τό χρόνο πού χρειάζεταιαι ἂν βλέπεις κάτι πού θέλεις νά δεῖς, ὅπως γιά παράδειγμα τό φίλο σου.

Ερώτηση: Ἡ ἰδέα ὅτι εἶμαι ἐξαιρετικά κουρασμένος, εἶναι ψυχολογική;

Νέκες: Δέν εἶναι αὐτή ἡ πρόθεση, ἀλλά ἴσως μιά μεταβατική ἐπίδραση. Ἄν μπορῶ νά διαλέξω ἀνάμεσα, ἄς ποῦμε, τοῦ νά ἀντιληφθῶ τήν ἴδια πληροφορία μέσα σέ 10 λεπτά ἢ σέ 10 ὥρες θά προτιμοῦσα τά 10 λεπτά. Καθώς ἡ κατανόηση γίνεται ὅλο και πιό διαφοροποιήσιμη, τό μέσο ἔκφρασης και συνεπῶς ἡ ἀντίληψη γίνεται ὅλο και πιό σύνθετη.

Ερώτηση: Ἐχουμε μιλήσει ἀρκετά γιά τήν πιό μικρή δομική ἀρχή τοῦ φίλμ, τήν Κίνη...

Νέκες: Μιά Κίνη δέν μπορεῖ νά εἶναι μιά δομική ἀρχή τοῦ φίλμ. Εἶναι τό πιό μικρό στοιχεῖο τῆς φιλμικῆς γλώσσας.

Ερώτηση: Τότε, ὅταν ἔχεις ἕνα εἰκοσάλεπτο ἢ δεκάλεπτο φίλμ, μπορεῖς νά μάς πεῖς πῶς χειρίζεσαι τίς μεγαλύτερες μονάδες; Δέν ξέρω ἂν ὁ ὅρος αὐτός ταιριάζει στίς προθέσεις σου, ὅτι ἡ Κίνη εἶναι μιά μονάδα, ἡ πιό μικρή μονάδα τοῦ φίλμ. Θά μπορούσες ἴσως νά μιλήσεις λίγο περισσότερο σχετικά μέ τό πῶς κτίζονται τά φίλμ; Ὑπάρχουν μεγαλύτερες μονάδες; Σέ σχέση μέ τή γλωσσολογία, γιά παράδειγμα, θά μπορούσες νά συγκρίνεις τήν Κίνη μ' ἕνα φῶνημα; Ὑπάρχουν φιλμικά ἀντίστοιχα γιά τά μορφήματα, γιά τό συντακτικό, κ.λ.π;

Νέκες: Εἶναι μιά ἀναλογία ὅταν χρησιμοποιοῦ τή λέξη "γλώσσα" γιά τό φίλμ και βεβαίως κάποιος θά μπορούσε νά βρεῖ στό φίλμ τά ἀντίστοιχα τῶν φωνημάτων, μορφημάτων, ὅπως ἐπίσης και τοῦ συντακτικοῦ. Πρὸς τό παρόν ὅμως δέν μπορῶ νά σοῦ δώσω ἀκριβεῖς ὁρισμούς γι' αὐτά μέσα στή φιλμική γραμματική. Χρειάζεται τελειοποιημένη ἔρευνα πρὶν χρησιμοποιήσουμε τέτοιες ταξινομήσεις, πρὶν φθάσουμε σέ πιό πολύπλοκες μονάδες. Κάποιος θά μπορούσε ἀκόμη νά ἐπεξεργαστεῖ μιά γεννητική (γενεσιουργή) γραμματική γιά τό φίλμ. Τό νά καταγράψεις ὅμως κάθε πιθανή ὀπτική σκέψη στό φίλμ μέ κανόνες, περιλαμβάνει τή σκέψη ὅτι ὑπάρχουν παρεκκλίσεις πού δέν εἶναι νόμιμες στή γλώσσα τοῦ φίλμ. Αὐτό θά εἶναι πιθανόν γιά ταινίες στήν παράδοση τοῦ ἀφηγηματικοῦ κινηματογράφου ὅπως καταλαβαίνουμε τό ἱστορικό Χολλυγουντιανό φίλμ.

Σέ σύγκριση μέ τή γραπτή ἢ τήν ὁμιλούμενη γλώσσα, ἡ γλώσσα τοῦ φίλμ εἶναι τόσο νέα ὥστε νομίζω ὅτι εἶναι πολύ νωρίς γιά νά κατασκευάσουμε τό ἐργαλεῖο αὐτό τῆς νόησης. Θά ἦταν ἀνόητο γιατί οἱ παρεκκλίσεις ἀπό τόν κανόνα θά εἶναι οἱ τρόποι ἔκφρασης τοῦ αὐριοῦ. Ἀντίθετα, τά ἔκφραστικά μας μέσα εἶναι τόσο περιορισμένα στή χρήση τοῦ φίλμ ἀπό τή βιομηχανία τοῦ φίλμ, ὥστε πρέπει νά ἐνδιαφερόμαστε πολύ περισσότερο γιά τίς παρεκκλίσεις ἀπ' ὅτι γιά τίς συνήθειες, ἂν θέλουμε νά καταλαβαίνουμε τό φίλμ σάν κάτι τό ζωντανό. Οἱ ταξινομήσεις τῶν Κίνεις δέν πρέπει νά περιλάβουν μόνο τίς Κίνεις πού χρησιμοποιοῦνται ἤδη, ἀλλά ἐπίσης και τίς πιό δύ-

σκολες, αυτές πού ακόμα δέν έχουμε δεϊ, πού πρός τό παρόν εϊναι μόνο θεωρητικές.

Ερώτηση: 'Η διάρκεια τών φίλμ σου εϊναι έντελώς αύθαίρετη;

Νέκες: Καθόλου. Έξαρτάται κυρίως από τή φύση τοῦ ἴδιου τοῦ φίλμ/ὕλικου, από τίς φιλμικές διαδικασίες πού χρησιμοποιοῦ, από τό χαρακτήρα τών νόμων τῆς αντίληψης μέ τήν ὁποία δουλεύω. "Ετσι θά ἀπαντοῦσα γιά κάθε φίλμ ξεχωριστά. Αὐτό πού εϊναι ἐπίσης σημαντικό ἐδῶ εϊναι ἡ προσπάθεια τοῦ θεατῆ νά ἀντιληφθεῖ τίς εἰκόνες, ἡ προσπάθεια πού προκαλεῖται ἀπό τή δομική ἔννοια. 'Η ἀντιληψιακή αὐτή προσπάθεια ἀποτελεῖ μέρος, ὄχι ὅμως τό μοναδικό σημαντικό μήνυμα τοῦ φίλμ. Μπορεῖ νά μεταβληθεῖ ἀπό τούς χρονικούς παράγοντες, τίς διαθέσεις, ἀπό τόν ἴδιο τό θεατῆ. Τά φίλμ εϊναι δυνατόν νά χάσουν τή νεωτεριστική ποιότητά τους, πού μπορεῖ νά γίνει αἰσθητή ἀπό τό θεατῆ σάν ἕνα εἶδος ἐπιθετικότητας, ὅπως τό περιέγραψα μέ τό φίλμ "Jump-Jump" στά 1967. Μέ τίς ὁμοίες ἐμπειρίες ὅμως πού οἱ θεατές μποροῦν νά ἔχουν, ὁ παράγοντας αὐτός εϊναι δυνατόν νά ἐξαφανιστεῖ. Σάν συνέπεια τῆς συσσωρευμένης ὀπτικῆς ἐμπειρίας τών θεατῶν, τό φίλμ αὐτό ἐκτιμᾶται ὅλο καί περισσότερο καί ἡ αντίληψη του γιά τήν ὀπτική ἐπίδραση σήμερα γίνεται ὅλο καί πιό συγκρίσιμη μέ τήν ἀντίληψη ἑνός ἔργου τέχνης μέσα στίς ἱστορικές του διαστάσεις.

Ερώτηση: Θά ἤθελα νά σέ ρωτήσω κάτι πού θά μάς γυρίσει πίσω καί πού θά ἀλλάξει τό θέμα τῆς συζήτησης. 'Η κατακόρυφη ἀνάγνωση, ἀκόμα καί σέ μιὰ μουβιόλα, φαίνεται πολύ δύσκολη ὅταν ὑπάρχουν ἐπτά ἢ ὀκτώ ἢ ἐνιά ἐπίπεδα πολλαπλοτυπίας κι ἔτσι τό ἔργο τοῦ κριτικοῦ τοῦ κινηματογράφου, σ' αὐτό τό σημεῖο, γίνεται πολύ, πολύ δύσκολο, ἂν ὄχι ἀδύνατο, ἐκτός κι ἂν ὁ κινηματογραφιστής τοῦ δώσει τίς σημειώσεις του.

Νέκες: Φυσικά καί οἱ σημειώσεις θά τόν βοηθοῦσαν, ὅμως θάμποροῦσε ἤδη νά ἔχει κάνει μιὰ ἀνάλυση τοῦ φίλμ. Οἱ σημειώσεις ὅμως δέν εϊναι ἀπαραίτητες γιά νά κατανοήσῃ τό φίλμ κατὰ ἕνα ικανοποιητικό τρόπο. "Ὅπως εἶπα πρίν, γνωρίζω ὅτι κύματα τῆς συγκέντρωσης τῆς προσοχῆς παρακωλύουν τήν ἀντίληψη καί πρέπει νά τά προσέχω ὅταν δουλεύω μ' ἕνα μεγάλο ἀριθμό διαφορετικῶν ἐπιπέδων σέ διαφορετικούς ρυθμούς. 'Η ὀριζόντια ἀνάγνωση συντελεῖται μέσα σέ κύματα φωτός μέ διαφορετικά μήκη καί πλάτη. Μ' ἄλλα λόγια, χρειάζομαι μιὰ ὀρισμένη ποσότητα πλεονασμοῦ γιά νά μεταδόσω τήν πληροφορία μου. Νά σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι ἡ λατινική λέξη "unda" πού ὑπάρχει στή λέξη "redundance" (=πλεονασμός) σημαίνει κύμα. Σχετικά μέ τή διαδικασία τῆς ἀντίληψης θά ἔλεγα ὅτι ἕνας μπορεῖ μερικές φορές νά δεῖ ὁλόκληρη τήν εἰκόνα μέ ὅλα τά ἐπίπεδα ταυτόχρονα, καί ἀπό τήν ἄλλη μεριά ὁ θεατῆς ἔχει τή δυνατότητα νά πηδαίει ἀνάμεσα στά διαφορετικά ἐπίπεδα. Πρόκειται γιά μιὰ διαδικασία πού θά τή σύγκρινα μέ τό κύταγμα μιᾶς ἐφημερίδας, ὅταν πηδάω ἀπό αὐτή τή γραμμή πού βρίσκεται στήν κορυφή τῆς σελίδας σέ μιὰ ἄλλη πού βρίσκεται στό κάτω μέρος ἢ μέ τήν περιπλάνηση τῆς ματιᾶς ἀνάμεσα στά διάφορα σημεῖα ἑνός πίνακα ζωγραφικῆς.

Ερώτηση: Νομίζω ὅτι αὐτό εϊναι πολύ σημαντικό, αὐτή ἡ κυκλοφορία μέσα στήν εἰκόνα. Γιά παράδειγμα, στό πρῶτο μέρος τοῦ "Diwan", Sun-A-Mul, διάλεξα ἕνα ἐπίπεδο πού θάμποροῦσα νά δῶ. Διάλεξα ἕνα γιά τίς εἰκόνες, καί μετά ἕνα ἄλλο καί

πιστεύω ότι αυτό είναι κάτι που φορτίζει πλήρως τους νόμους της αντίληψης.

Νέκες: Θέλω να σχολιάσω σύντομα τη χρήση του ήχου. Στο "jump-jump" προσθέσαμε τον ήχο, αυτό το ρυθμικό ήχο, αφού είχαμε φτιάξει τις εικόνες, τα καρρέ. Το φιλμ αρχίζει μετά τον τίτλο- το βουβό μέρος που προηγείται είναι το προσωπικό μου MGM λιοντάρι- και μετά τον τίτλο υπάρχει ένα κατ' κάθε τέσσερα καρρέ, ένας οπτικός τεμαχισμός της κίνησης της κούνιας. "Όλες οι μονάδες έχουν το ίδιο μήκος. Τα μικρά χρονικά διαστήματα στο ρυθμό του ήχου παίζουν γύρω από αυτές τις χρονικές μονάδες των εικόνων." Αν συγκρίνουμε τώρα τη δουλειά που κάνει το μάτι μ' αυτή του αυτιού, θα βρούμε ότι τα μάτια είναι τεμπέλικα, ότι θέλουν να αναπαύονται πάνω στον ήχο κι αυτό είναι που σε κάνει να πιστεύεις ότι είναι σύγχρονος. "Όμως δεν είναι σύγχρονος: οι οπτικοί και ακουστικοί ρυθμοί είναι έντελώς διαφορετικοί οι μόν από τους δέ. Και αυτό που μέ ενδιαφέρει για την αντίληψη των ρυθμών αυτών είναι η παρεμβολή ανάμεσα τους- να αφήσεις το μάτι να δει έναντι στο αυτί και το αυτί να ακούσει έναντι στους τεχνιτούς ρυθμούς των εικόνων. Μοῦ αρέσει να επιταχύνω τις δυνατότητες της ματιᾶς. Ύστερα από λίγο όμως αυτή η ικανότητα επιτάχυνσης χάνεται και τον βλέπω σαν σύγχρονο ξανά και μετά επαναλαμβάνεται η ίδια διαδικασία. Αυτό είναι ένα άλλο παράδειγμα για τα κύματα της συγκεντρωμένης αντίληψης. Κι αυτό είναι μία αίττια του γιατί χρειάζομαι 10 λεπτά για το φιλμ. Πρέπει να έχω κάποιο χρόνο στη διάρκεια του φιλμ να πιάσω δύο κύματα. Διάλεξα μία όμοια σχέση ανάμεσα στον ήχο και την εικόνα στο "TWO-MEN" μέρη 2 και 5.

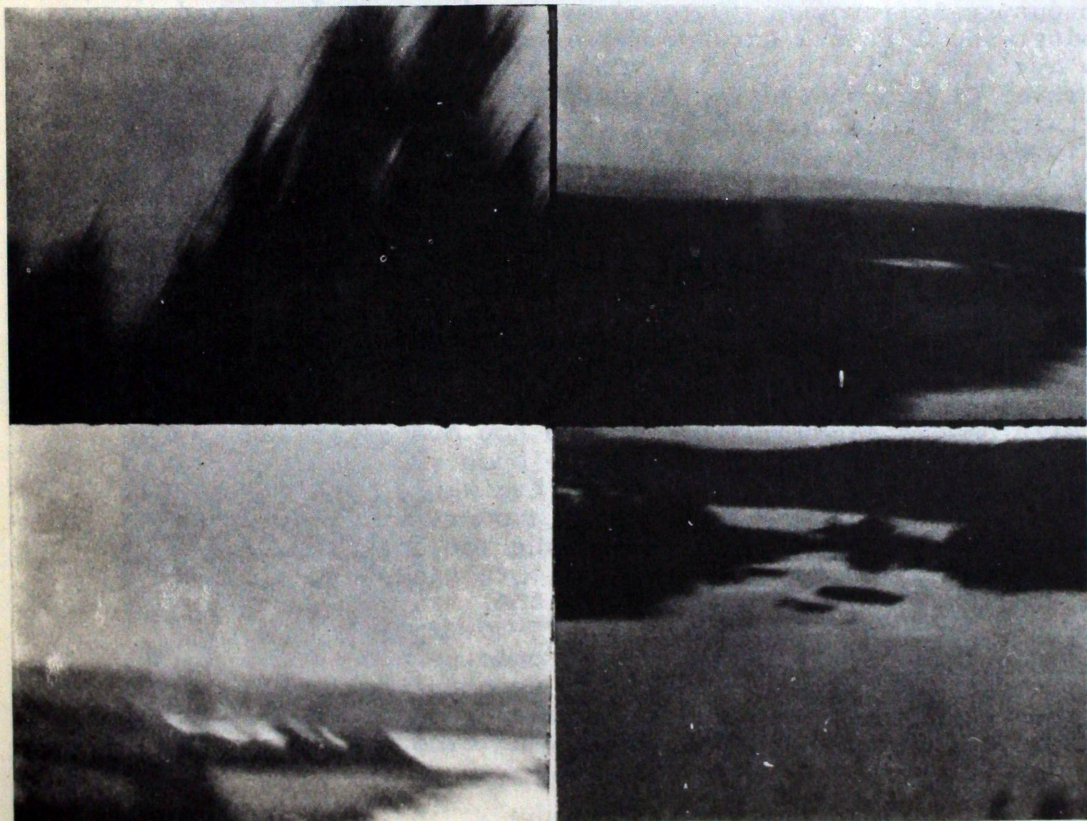
Ερώτηση: Στο "Diwan", μέρος 2 Alternatim, χρησιμοποιείς τον ήχο κατά ένα διαφορετικό τρόπο, μέ υψηλή ήχητική ταχύτητα, πολύ γρήγορες εικόνες και μετά συνεχίζεις μέ πολύ στατικές εικόνες και έχεις έτσι μία πλήρη αντίθεση ανάμεσα στο χειρισμό της εικόνας και του ήχου.

Νέκες: Νά σημειωθεί ότι "diwan" είναι μία περσική λέξη που χρησιμοποιείται στην Εύρώπη για μία ανθολογία ποιημάτων. "Alternatim" είναι μία μουσική έκφραση για δύο χορούς που τραγουδούν εναλλακτικά. Διάλεξα την έκφραση αυτή για την απότομη αλλαγή από τις σχεδόν "στατικές εικόνες" στις σεκάνς μέ τις τρεμοσβύνουσες εικόνες που δείχνουν ένα Έλληνικό κάστρο σ' ένα μικρό νησί στο οποίο οι άνθρωποι έφερναν τους λεπρούς σε παλιότερους καιρούς. Ο ήχος είναι πολύ απλός μέ ένα γρήγορο σύνθετο ρυθμό, ένα είδος μουσικής ελαχιστοποίησης.

Ερώτηση: Εναλλάσσεις δύο διαφορετικά είδη πλάνων: το ένα είναι πολύ γρήγορο και το άλλο πολύ στατικό και το οποίο έχει τον ίδιο συνεχόμενο ήχο. Εάν θεατή μέ ενόχλησε πολύ αυτός ο ίδιος ήχος που συνεχίζεται από τις σύνθετες εικόνες στα καρρέ που δεν παρουσιάζουν σχεδόν καμιά διαφορά ανάμεσά τους.

Νέκες: Πρόκειται για το ίδιο ήχητικό ύλικό σε ελάχιστα διαφορετική ταχύτητα, και οι ταχύτητες αλλάζουν την εμφάνιση του ρυθμού, μέ το να φθάνουν σ' ένα σημείο συγχρονισμού, να το πλησιάζουν, να το φθάνουν, να απομακρύνονται απ' αυτό. "Ετσι πάντοτε φαίνεται να είναι ο ίδιος ήχος, ενώ είναι το ίδιο ήχητικό ύλικό που συνεχώς μετατρέπεται. Χρησιμοποιώντας τον ήχο ενδιαφέρθηκα για τη λειτουργία του σε σχέση μέ

τίς εικόνες. Πώς επηρεάζει ο ήχος την αντίληψη των εικόνων; Έτσι έχουμε από τη μιά μεριά αυτή την επιταχυνόμενη δραση μ' ένα μάξιμουμ διαφορᾶς στίς κίνεις: μιά Κίνη πού δείχνει δύο διαφορετικές πλευρές τοῦ κάστρου, δύο γωνίες, κ.λ.π, ἢ σέ ἕνα καρρέ μιά εικόνα τοῦ κάστρου καί τό δεύτερο καρρέ μαῦρο, ἢ μιά ἄλλη Κίνη στήν ὁποία ὁ χώρος πού συνήθως καλύπτει τό ἕνα καρρέ στή σελλουλόιντ ἔχει ἐπενταθεῖ μέχριτό μέγεθος σχεδόν δύο καρρέ. Αυτό τό τελευταῖο γίνεται ὅταν ἀφήσεις ἀνοικτό ἢ βγάλεις τό ὀπτιρατέρ στήν κάμερα τήν ὥρα πού γυρίζεις ἕνα μονό καρρέ. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι τό φιλμ πηδαίει μέσα στήν κάμερα καί ἐκτίθεται στό φῶς κατ' αὐτό τόν εἰδικό τρόπο. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἔχουμε αὐτές τίς σεκάνς πού δέν ἔχουν σχεδόν καθόλου κίνηση μέσα στίς εἰκόνες, μέ ἐλάχιστη διαφορά ἀνάμεσα στά καρρέ. Ἐχουμε λοιπόν αὐτές τίς ὁμορφες, ζωντανά φωτισμένες εἰκόνες σέ ἀντίθεση μ' αὐτό τόν πηδηχτό, γρήγορο ρυθμό τῶν εἰκόνων. Ἡ δρασή σας ἐπιταχύνεται καί δουλεύει ὅσο πιό γρήγορα μπορεῖ καί ξαφνικά ἀκολουθεῖ μιά ἄλλη διαδικασία πού δέν ἀπαιτεῖ καθόλου ὀπτική προσπάθεια. Ἐπειδή τό μυαλό σας ἔχει ἤδη ἰδρώσει ἐξ αἰτίας τῆς ταχύτητας μέ τήν ὁποία πρέπει νά δουλεύει, δέν μπορεῖ νά σταματήσει ἀμέσως κι ἔτσι τό μυαλό συνεχίζει νά τρέχει πάνω στίς εἰκόνες μέ τίς ὁποῖες θά μπορούσε νά δουλέψει ἀργά. Περνάει λίγη ὥρα μέχρι τό μυαλό νά ἐλαττώσει τό ρυθμό του ξανά, καί μετά ἀκολουθεῖ τό γρήγορο μέρος καί τό μυαλό χρειάζεται πάλι λίγη ὥρα μέχρι νά ἐπιταχύνει. Έτσι δέχεστε δύο διαφορετικές γραμμές: ἀπό τή μιά μεριά ἡ ἀποτελεσματικότητα τῆς δράσης, πού ἡ πληροφόρηση πού παρέχει τό φιλμ ἀπαιτεῖ ἀπό τό θεατή, καί ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἡ γραμμή πού ἐπιδεικνύει τήν ἐπιβράδυνση τῆς ἀντίληψης πού εἶναι ἔ-



Βέρνερ Νέικς, "Makimono"

νας σταθερός παράγων και πού όλα τὰ φιλμ πρέπει νά λάβουν υπ' όψη τους.

Ερώτηση: Νομίζω ότι παίζεις και στά δύο επίπεδα- μέ τις Κίνεις, και σ' ένα άλλο τύπο άρθρωσης μέ τόν ήχο, πού έπι- τρέπει τήν επικάλυψη τών δύο μερών, τών δύο διαφορετικών τύπων τών Κίνεις, και πρόκειται για ένα επίπεδο πού είναι πέρα από τό επίπεδο τών Κίνεις.

Νέκας: Σίγουρα. Ταυτόχρονα, όταν έμφανίζονται οι στατικές εικόνες και ή όπτική αντίληψη τείνει νά έπιβραδύνει ύπάρ- χει ή δυνατότητα, λόγω του έπικαλυπτόμενου ήχου, νά έπι- ταχυνθούν οι διαδικασίες τής όρασης λόγω τής ταχύτητας τών σύντομων χρονικών διαστημάτων. "Αν και ύπάρχει μιá φανερή διαφορά ανάμεσα στά όπτικά ύλικά, ξέρουμε ή αίσθανόμαστε τό ψευδαισθησιακό χαρακτήρα τής ροής τής πληροφόρησης. "Η ροή αύτή έχει τήν ίδια ταχύτητα και στίς δύο περιπτώσεις. "Η χρήση του ήχου μάς βοηθάει νά τό καταλάβουμε. "Η έπίδρα- ση του ήχου είναι ένα είδος έκτεταμένης αντίληψης.

Βλέπουμε ότι ύπάρχει μιá άμεση αντίληψιακή άλληλεξάρ- τηση ανάμεσα στίς διαστάσεις τών σημάτων του ήχου και τών σημάτων τής εικόνας. Θά μπορούσε κάποιος νά πει ότι κάθε διάσταση του σήματος επηρεάζει τήν αντίληψη όλων τών άλ- λων διαστάσεων του σήματος. Καί αυτό συμβαίνει όχι μόνο σ' ένα αντίληψιακό επίπεδο, μέσα στην Κίνη τής εικόνας ή μέ- σα στην αντίληψη του ίδιου του ήχου, αλλά έπίσης μέσα στη συγχώνευση τής όπτικής και άκουστικής αντίληψης. Πρέπει νά προσέξουμε τή σχέση κάθε διάστασης του σήματος προς τις άλλες μέσα σέ μιá Κίνη και τις σχέσεις προς τις προηγούμε- νες και τις επόμενες Κίνεις.

Οι σχέσεις αυτές παρέχουν πληροφορίες για τις άλληλε- ξαρτόμενες λειτουργίες τών σημάτων. "Ο σύγχρονος ήχος, για παράδειγμα, έχει ένα έπικυρωτικό χαρακτήρα- σταθεροποιεί τήν αντίληψη για τις σχέσεις χώρος/ήχος/χρόνος σάν μιá ό- ντότητα. Οι τροποποιημένες σχέσεις μάς δίνουν νέες τοπο- λογικές όντότητες. "Αφοϋ ό ήχος έκτελεί τόσες διαφορετικές λειτουργίες, άφοϋ μπορεί νά χρησιμοποιηθεί για τόσους πο- λλούς σκοπούς, έμεϊς πρέπει νά αναλύσουμε τις μονάδες και τις άλληλεσχετίσεις τους για νά μπορέσουμε νά δουλέψουμε μέ χρήσιμες ταξινομήσεις. Πρόκειται για μιá τεράστια πο- σότητα δουλειάς, αν θέλουμε νά αντιμετωπίσουμε τό φίλμ σοβαρά. Καί όπωσδήποτε φαίνεται ότι τό άξίζει.

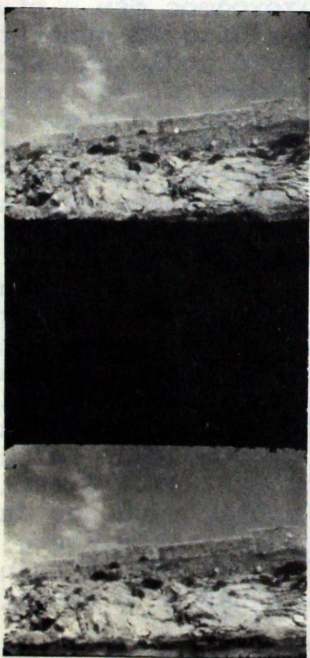
Ερώτηση: Νομίζω ότι ή έμφαση έχει άποδωθεί θεωρητικά στη συνεχιζόττητα τής ολοκλήρωσης μιās μορφής, όμως για μένα, και μπορώ νά δώ τό πώς αυτό έπαληθεύεται στην Κίνη, στο πα- ράδειγμα πού έδωσες, μου προκάλεσε έκπληξη σέ πολλά από τά φίλμ σου τό παραδειγματικό, ή αυτό πού όνομάζεις κατακό- ρυφο σπάσιμο ή κατακόρυφη άνάγνωση- όπως για παράδειγμα, όταν ό όρίζοντας κουνιέται, μέσα σ' ένα καρρέ, ένώ περιμέ- νουμε ότι ή γραμμή του όρίζοντα θά παράμενε σταθερά εύθει- α. Μάς σοκάρει τό σπάσιμο τής γραμμής του όρίζοντα. Δέν προσπαθούμε νά φτιάξουμε έναν εύθύ όρίζοντα, όμως ή θεω- ρία τής τέλειας μορφής δέ δουλεύει έδω.

Νέκας: Μιλās για τόν όρίζοντα στό "T-NO-MEN";

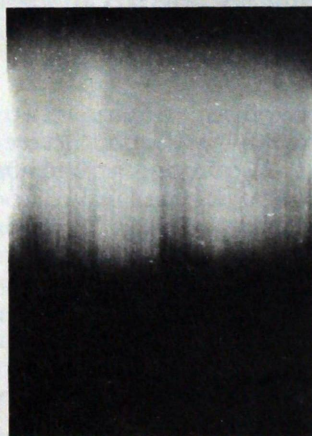
Ερώτηση: Ναί. "Αντιλαμβανόμαστε τό σπάσιμο μέσα στά παρα- δειγματικά διαλείμματα. Νομίζω ότι μπορούμε πολύ καλά νά άνταποκριθούμε στά συνταγματικά διαλείμματα" αυτό έχει γί- νει στη συνηθισμένη ιστορία του κινηματογράφου. "Όμως ποτέ

πρίν δέν έχω δεῖ ἕνα παραδειγματικό διάλειμμα (σπάσιμο), τόν ὀρίζοντα νά σπάει τό καρρέ. Καί νομίζω ὅτι δέν πρόκειται γιά μιὰ ὑπόθεση συνέχειας ἀλλά ἀσυνέχειας.

Νέκες: Συνέχεια καί ἀσυνέχεια εἶναι ἀκριβῶς οἱ δύο ἄξονες τῆς φιλικῆς πληροφόρησης. Δέν εἶναι ἀντίθετοι. Αὐτά πού ὀνομάζεις συνταγματικά καί παραδειγματικά διαλείμματα ἐγώ τά ὀνομάζω ὀριζόντια καί κατακόρυφη ἀνάγνωση. "Ίσως οἱ δικοί μου ὅροι νά μὴ ταιριάζουν τόσο πολύ ὅσο οἱ σημιολογικοί. Νομίζω ὅμως ὅτι ἡ ἐρώτηση σου ὁδηγεῖ στόν τομέα: Τί σημαίνει στό θεατή ἂν ἐγώ ἐκτείνω τίς διαφορές ἀνάμεσα σέ δύο καρρέ, ἀνάμεσα σέ χῶρο καί χρόνο; Τί σημαίνει στό θεατή ἂν ἐγώ προσθέτω πληροφορίες σ' ἕνα παραδειγματικό ἐπίπεδο; Τό φίλμ αὐτό μᾶς περιβάλλει μ' ἕνα νέο κύκλιο, μέ μιὰ νέα χωρο/χρονική σχέση, διαφορετική ἀπό αὐτή πού ἔχουμε συνηθίσει. Καί ὁ κινηματογράφος εἶναι ἀκριβῶς αὐτό· τό φίλμ εἶναι ἕνα ἐργαλεῖο πού καθιστᾷ ὁρατό κάτι πού κανονικά δέν μπορούμε νά δοῦμε κάτι γιά τό ὅποιο μπορούμε νά σκεφτοῦμε, ἐνῶ διαφορετικά δέ θά μπορούσαμε. Συνήθως ὁ κινηματογράφος χρησιμοποιεῖται γιά νά ἐπεξηγήσει αὐτό πού φυσιολογικά βλέπουμε, μιὰ ψευδαῖσθηση τῆς πραγματικότητας καί ὄχι αὐτό πού θά μπορούσε νά εἶναι: μιὰ νέα πραγματικότητα πού θά μᾶς προμήθευε νέες ἐμπειρίες. Ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι ἕνα ἐργαλεῖο πού μπορεῖ νά καταστήσει τό ἄορατο ὁρατό. Εἶναι μιὰ προέκταση, ὅπως ἕνα μικροσκοπιο εἶναι μιὰ προέκταση. Ὅταν τό χρησιμοποιήσεις βλέπεις πολλά μικροσκοπικά πράγματα πού δέν μπόρεσες νά τά δεῖς πρίν. Αὐτό τό χωρο/χρονικό ἐργαλεῖο ἀνάλυσης, τό φίλμ, εἶναι δυνατόν νά ἀλλάξει τήν ἀντίληψή μας γιά τίς χωρο/χρονικές σχέσεις στόν κόσμο. Ἔτσι μπορούμε νά ρωτήσουμε τούς ἑαυτούς μας, τί μπορεῖ αὐτό νά σημαίνει γιά μᾶς, ἢ τί μπορεῖ νά προσθέσει ἕνας διασπασμένος ὀρίζοντας στό διανοητικό μας ὀρίζοντα;



Μετάφραση: Μάνης Μωραΐτης



Βέρνερ Νέκες, "Diwan"

Τό στίγμα τῆς τρυκέζας

Γιώργος Πήττας

Τό φῶς πού ξεκινάει ἀπό τή μηχανή προβολῆς εἶναι τό μόνο πού ἔχει θέση σέ μιά αἰθουσα κινηματογράφου. Αὐτό τό φῶς φθάνει στά μάτια καί τό μυαλό ἀφοῦ περάσει ἀπό τήν ὁθόνη. Ἐκεῖ μπορεῖ νά ὑπάρχουν δεκάδες μαῦρες καί ἄσπρες γραμμές, ὀριζόντιες καί κάθετες. Ἀκόμα μπορεῖ νά ἔρχονται σιγά σιγά χιλιάδες ἄλλες ἀπ' ὅλες τίς μεριές. Καί μετὰ μπορεῖ μέσα ἀπό μικρές γωνιές χρώματα νά ξεπηδήσουν καί νά λούσουν μαγευτικά τό ἀσπρόμαυρο σχῆμα.

αὐτό μπορεῖ νά εἶναι ἓνα ὄνειρο, μπορεῖ νά εἶναι ὅμως καί μιά ταινία τοῦ κινηματογράφου. Γιά νά γίνει πραγματικότητα ὁρατή αὐτό τό ὄνειρο κι ὁποιαδήποτε ἄλλη παράσταση πού ὑπάρχει στό κεφάλι τοῦ κινηματογραφιστή, καί πού δέν ὑπάρχει ἔξω ἀπό τήν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ του, ἔτσι ὅπως ἀκριβῶς τή βλέπει αὐτός, τότε ἔρχεται ἡ ἀναγκαιότητα τοῦ ἐργαλείου, τοῦ μέσου. Αὐτό λέγεται Τρυκέζα.

Αὐτό μπορεῖ νά σέ κόψει στά δυό, νά σέ τεμαχίσει καί νά σέ κολλήσει ξανά τέλεια. Ἡ μπορεῖ νά σέ πάει χίλια χρόνια πίσω καί μπροστά χωρίς νά χρειαστεῖ νά χτίσεις κάποιο κάστρο ἢ κάποια ἀποικία στόν οὐρανό.

Ἡ Τρυκέζα εἶναι ὁ κινηματογράφος. Ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι ἀναπαράσταση ἀλλά παράσταση, καί ὄνειρο χωρίς αὐτό νά σημαίνει ὅτι ταυτόχρονα δέν εἶναι καί πραγματικότητα. Τό μυαλό μας κάθε στιγμή φορτίζεται μέ χίλια χρώματα πού ἀποτυπώνονται καί σχηματοποιοῦνται σέ παραστάσεις διαφορετικές ἀπό αὐτές πού τίς γένησαν. Ὅμως αὐτό δέ σημαίνει καθόλου ὅτι τό ἀποτέλεσμα δέν ἔχει σχέση μέ τό ἐρέθισμα. Ἡ Τρυκέζα εἶναι ὁ κάθετος καί ὀριζόντιος καί σφαιρικός ἀναλυτής καί διεισδυτής ὅλων αὐτῶν τῶν παραστάσεων καί ἀποτελεσμάτων.

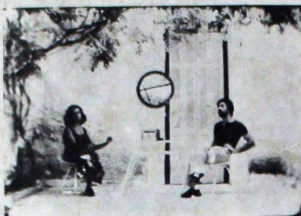
Ὁ κινηματογράφος εἶναι εἰκόνα καί ἡ τέχνη εἶναι γλῶσσα. Εἶναι ὅμως μιά "ἄλλη" γλῶσσα. Γιατί ἄλλιῶς δέ θά ὑπῆρχε ἡ ἀναγκαιότητα της, καί ἡ ἀνάγκη τοῦ ἀνθρώπου γι' αὐτή. Ἐτσι λοιπόν ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι μόνο πρόσωπα, τοπία, ἀντικείμενα καί ἀνάλυση αὐτῶν μέσω αὐτῶν. Ἡ Τρυκέζα μπορεῖ νά διαρῇξει τό κρανίο, τόν ἐγκέφαλο καί νά εἰσχωρήσει στά ἄπειρα ἠλεκτροφόρα σύρματα καί νά ταξιθεύσει μέσα τους γιά νά δεῖ τίς ἀποτυπωμένες καί παραλαγμένες εἰκόνες τοῦ "πραγματικοῦ" μέσα ἀπό τό πλεον ὑποκειμενικό σέ σχέση μέ τό προηγούμενο. Ὁ ἥλιος χύθηκε μέσα μου ἀπό χίλιες πληγές. Αὐτό εἶναι ποίηση. Ἡ ποίηση εἶναι παραστάσεις ὅπως ὁ κινηματογράφος. Ὅμως νά πού μπορῶ αὐτό πού λέει ἡ ποίηση νά τό γράψω στό φίλμ ἔχοντας γιά μολύβι τήν Τρυκέζα. Ἡ Τρυκέζα εἶναι τό μέλλον τοῦ κινηματογράφου.

Ὁ κινηματογράφος εἶναι εἰκόνα. Ἐμεῖς λοιπόν θέλουμε νά δοῦμε ὅσο γίνεται περισσότερα, ἀν ἦταν δυνατόν ὅλα. Ἐτσι λοιπόν ζήτω ἡ Τρυκέζα.

σινεμά

τεύχος 1
δρχ 60

τριμηνιαίο κινηματογραφικό πρωτοποριακό περιοδικό



Μελίτζ • Μάν Ραίη • Κλαίρ • Γκοντάρ • Γουώρχολ • Σνώου •
Πώλ Σάρριτς

σινεμα 1

- Ζώρζ Μελιές
- Μάν Ραίη
- Κλαίρ και Ντανταϊσμός
- Ήντυ Γουώρχολ
- Μάικλ Σνώου
- Ζάν-Λύι Γκοντάρ
- Πώλ Σάρριτς

σινεμά

τριμηνιαίο κινηματογραφικό πρωτοποριακό περιοδικό

• Αφιέρωμα στη δεκαετία του '20
• Ντοβζένκο - Βερτώφ
• Σουρεαλισμός και κινηματογράφος
• Μοχόλυ-Νάγκυ
• Νέος Έλληνικός κινηματογράφος
• Peter Wollen - Christian Metz

2



σινεμα 2

- ΄Αφιέρωμα στή δεκαετία του '20
- Ντοβζένκο - Βερτώφ
- Σουρεαλισμός και κινηματογράφος
- Μοχόλυ Νάγκυ
- Νέος Έλληνικός κινηματογράφος
- Peter Wollen
- Christian Metz

σινεμά

τριμηνιαίο κινηματογραφικό περιοδικό της πρωτοπορίας



3

σινεμα 3

- Κινηματογράφος και Ποίηση
- Βέρνερ Νέικες