Otar IOSSELIANI

Επιμέλεια:
Μιχάλης Δημόπουλος

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ **ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ**

II-000000006364

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΕΙΡΑ: ΜΕΓΑΛΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ
Διευθυντής: *Μιχάλης Δημόπουλος*

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της αναδρομής στο έργο του Οτάρ Ιοσελιάνι, που οργανώθηκε από το 44ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης (21-30 Νοεμβρίου 2003).

Καλλιτεχνική επιμέλεια αφιερώματος: Μιχάλης Δημόπουλος
Συντονισμός αφιερώματος: Αλέξης Γρίβας, με τη βοήθεια της Ilse Acevedo

Διοργάνωση: Υπουργείο Πολιτισμού
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Ευχαριστούμε ιδιαίτερα τη Martine Marignac και τη Nathalie le Toux από την εταιρεία παραγωγής των ταινιών του Ιοσελιάνι Pierre Grise Production [Παρίσι], τις Nathalie Semon και Angélique Oussedik από την Arte France, και τον Bernard Eisenschitz.

Το αφιέρωμα και η μονογραφική αυτή έκδοση δεν θα μπορούσαν να πραγματοποιηθούν χωρίς την πολύτιμη βοήθεια του ίδιου του σκηνοθέτη.

Ευχαριστούμε τις εταιρείες και τους οργανισμούς:
Api (Leon Zuratas, Khadija Masloh, Paris), Aquarelle (Joël Caron, Suresnes), Celluloid Dreams (Hengameh Panahi, Pascale Ramonda, Paris), Cinémathèque Française (Bernard Benoliel, Gaëlle Vidalie, Emilie Cauquy, Paris), Ina (Bernadette Quemener-Dirrix, Paris), MK2 (Marin Karmitz, Yann Marchet, Paris), New Star (Βελισσάριος Κοσσυβάκης, Αθήνα), Sodaperaga (Brigitte Lecuyer, Laurence Schaffhauser, Paris), Studio Παράλληλο Κύκλωμα (Μανόλης Σταυρακάκης, Νίκος Μυλωνάς, Αργυρώ Μεσημέρη, Αθήνα).

Ευχαριστούμε τα περιοδικά: «Cahiers du Cinéma», «Trafic», «Les Inrockuptibles», «Positif».

Το φωτογραφικό υλικό προέρχεται από το αρχείο του περιοδικού «Positif», του ΦΚΘ, του Studio Παράλληλο Κύκλωμα και της εταιρείας Pierre Grise Production.

Στη μετάφραση των κειμένων συνεργάστηκαν οι: Πάνος Ράμος, Έφη Καλλιφατίδου, Geraldine Biencourt, Μαριάννα Κουτάλου, Αριάδνη Λουκάκου, Γιώργος Καλαμαντής, Μυρτώ-Ζωή Ρηγοπούλου, Τιτίκα Δημητρούλια, Τατιάνα Φραγκούλια.

Την επιμέλεια της φιλμογραφίας είχε ο Θωμάς Λιναράς, ο οποίος μετέφρασε και τα σχόλια του Ιοσελιάνι που είναι κυρίως αποσπάσματα από το βιβλίο *Ioseliani secondo Ioseliani – Addio terraferma* (επιμ. Luciano Barcaroli, Carlo Hintermann, Danièle Villa. Ubulibri, Milano 1999).

Φωτογραφίες εξωφύλλου και οπισθοφύλλου: Άγγελος και Βαγγέλης Ρασσιάς

Εξώφυλλο: Δημήτρης Αρβανίτης
Σχεδιασμός, σελιδοποίηση: ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ
Διαχωρισμοί - Ηλεκτρονικό μοντάζ: Colornet Ατελιέ Γραφικών Τεχνών Ε.Π.Ε.
Εκτύπωση: ΕΚΤΥΠΟΝ
Βιβλιοδεσία: Π. Ροδόπουλος, Θ. Ηλιόπουλος Ο.Ε.

© Copyright Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης – Εκδόσεις Καστανιώτη Α.Ε., Αθήνα 2003

Έτος 1ης έκδοσης: 2003

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

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ Α.Ε.
Ζαλόγγου 11, 106 78 Αθήνα
☎ 210-330.12.08 – 210-330.13.27 FAX: 210-384.24.31
e-mail: info@kastaniotis.com

www.kastaniotis.com

ISBN 960-03-3630-X

44ο ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

OTAR IOSSELIANI

ΕΠΙΛΟΓΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ:
Μιχάλης Δημόπουλος – Θωμάς Λιναράς
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ:
Μιχάλης Δημόπουλος
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ:
Αχιλλέας Κυριακίδης

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Χαιρετισμός, *του Οτάρ Ιοσελιάνι* 7

Ένας απαισιόδοξος γλεντζές από τη Γεωργία, *του Μιχάλη Δημόπουλου* 9

Ο κινηματογράφος του Οτάρ Ιοσελιάνι

Ο μετρημένος χρόνος, *του Bernard Eisenschitz* 13
Βγαίνοντας από μιαν άνοιξη, *του Νίκου Κολοβού* 21
Ένας άπατρις κινηματογράφος, *του Enrico Ghezzi* 31
Μαγεύοντας και ξεμαγεύοντας τον κόσμο (Εργοβιογραφία του Οτάρ Ιοσελιάνι), *του Θωμά Λιναρά* 35

Συνεντεύξεις του Οτάρ Ιοσελιάνι

«Ο κινηματογράφος πρέπει ν' αποτυπώνει τη ζωή» – *Συνέντευξη του Οτάρ Ιοσελιάνι στον Michel Ciment* 43
«Πρέπει να διαλέγεις μόνο τα θέματα που μπορείς να γυρίσεις» – *Συνέντευξη του Οτάρ Ιοσελιάνι στον Michel Ciment* 47
Η χαρούμενη γνώση – *Συνέντευξη του Οτάρ Ιοσελιάνι στον Alain Bergala και τον Serge Toubiana* 55
Επιλέγοντας έναν άλλο δρόμο – *Συνέντευξη του Οτάρ Ιοσελιάνι στον Michel Ciment* 63
«Κατασκευάζουμε την πόλη που θέλουμε» – *Συνέντευξη του Οτάρ Ιοσελιάνι στη Françoise Audé και τον Jean-Pierre Jeancolas* 73
Συνέντευξη με τον Gérard Brach, *των Françoise Audé, Michel Ciment, Alain Masson* 83

Κείμενα του Οτάρ Ιοσελιάνι

Για τον Μπορίς Μπαρνέτ 89
Μαθητεύοντας στον Ντοβζένκο 93
Κλέφτες και αμαρτωλοί 95
Αποχαιρετισμός σ' ένα αθώο επάγγελμα 103
Περί ηθοποιών 108
Κινηματογράφος και πολιτική 110
Η ηχητική επένδυση 112
Δευτέρα πρωί – *Αφήγημα* 115

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Ακουαρέλα *(ζενερίκ, σύνοψη)* 128
Σχόλιο του Ιοσελιάνι 128

Το σπάνιο λουλούδι *(ζενερίκ, σύνοψη)* 128
Σχόλιο του Ιοσελιάνι 128
Απρίλης *(ζενερίκ, σύνοψη)* 128
Σχόλιο του Ιοσελιάνι 128

Χυτήριο *(ζενερίκ, σύνοψη)* 130
Σχόλιο του Ιοσελιάνι 130
Άνευ σχολίου, *του Anthony Fiant* 130

Φυλλορροή *(ζενερίκ, σύνοψη)* 132
Σχόλιο του Ιοσελιάνι 133
Η δικτατορία των αδυνάτων, *του Βασίλη Ραφαηλίδη* 133
Ειρωνεία και ελευθερία, *του Μιχάλη Δημόπουλου* 134
Νερό στο κρασί, *του Jean-Louis Bory* 134

Παλιά γεωργιανά τραγούδια *(ζενερίκ, σύνοψη)* 137
Σαν ωδή ανακρεόντεια, *του Anthony Fiant* 137

Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας *(ζενερίκ, σύνοψη)* 137
Σχόλιο του Ιοσελιάνι 137
Ο άνθρωπος που έρχεται απ' το μέλλον, *του Βασίλη Ραφαηλίδη* 138

Παστοράλε (*ζενερίκ, σύνοψη*) 140
Σχόλιο του Ιοσελιάνι 140
Σαν μακρινή νοσταλγία..., *του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου* 140
Τα όρια της τέχνης, *του Βασίλη Ραφαηλίδη* 141
Μια ταινία για το θεατή του αύριο, *του Bernard Eisenschitz* 142
Η σοσιαλιστική ύπαιθρος, *του Michel Cournot* 144

Γράμμα ενός σκηνοθέτη – Επτά κομμάτια για ασπρόμαυρο κινηματογράφο (*ζενερίκ, σύνοψη*) 145
Το Παρίσι όπως το είδε ο Ιοσελιάνι, *του Michel Chion* 145

Καλοκαίρι στη Χώρα των Βάσκων, 1982 (*ζενερίκ, σύνοψη*) 146
Αδιάλειπτη ευαισθησία, *τουYann Lardeau* 146

Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού (*ζενερίκ, σύνοψη*) 147
Σχόλιο του Ιοσελιάνι 147
Ο κανόνας του παιχνιδιού, *του Jean-Pierre Jeancolas* 147
Ελαφράδα και ποίηση, *του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου* 149
Σονάτα υπό το σεληνόφως για μια μείζονα αμαρτία, *του Βασίλη Ραφαηλίδη* 150
Το πορτρέτο που μικραίνει, *του Ανδρέα Τύρου* .....
French Comedy, *του Serge Toubiana* 154

Μικρό μοναστήρι στην Τοσκάνη (*ζενερίκ, σύνοψη*) 156 .....
Σχόλιο του Ιοσελιάνι 156
Ένα μικρό θαύμα, *του Serge Toubiana* 156

Και εγένετο φως (*ζενερίκ, σύνοψη*) 158
Σχόλιο του Ιοσελιάνι 158
Ένα πρωτόγονο ρόντο, *του Antoine de Baecque* 158
Όταν το φως της φωτιάς συμβολίζει τη λογική, *του Alberto Moravia* 161

Το κυνήγι της πεταλούδας (*ζενερίκ, σύνοψη*) 162
Μια ταινία-καλειδοσκόπιο, *του Gérard Legrand* 162
Γαλλικός χορός, *της Laurence Giavarini* 163
Πεταλούδα είναι και πετάει, *του Δημήτρη Δανίκα* 167
Ένας χαριτωμένος και μελαγχολικός πουαντιλιστής, *του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου* 168

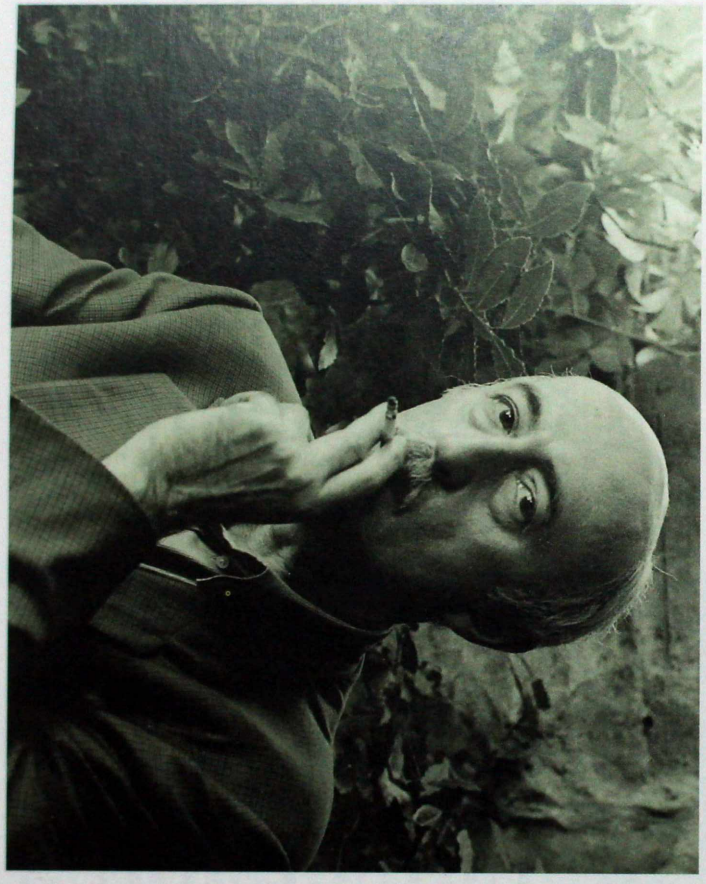
Γεωργία, μόνη (*ζενερίκ, σύνοψη*) 169
Το χρέος, *του Jacques Amalric* 169

Κλέφτες και αμαρτωλοί (*ζενερίκ, σύνοψη*) 170
Σχόλιο του Ιοσελιάνι 170
Η βαρβαρότητα με πρόσωπο μπουρλέσκ, *του Vincent Ostria* 171
Τα πάντα ματαιότης..., *της Ελένης Μαχαίρα* 172

Έχε γειά, γλυκιά στεριά! (*ζενερίκ, σύνοψη*) 175
Σχόλιο του Ιοσελιάνι 175
Μια πολύσημη φαραντόλα, *του Frédéric Bonnaud* 175
Η Κιβωτός του Νώε, *του Alain Bergala* 178
Η ψευδαίσθηση της φυγής, *του Δημήτρη Κερκινού* 179

Δευτέρα πρωί (*ζενερίκ, σύνοψη*) 182
Ο κόσμος είναι όμορφος γιατί είναι θνητός, *του Noël Herpe* 182
Τα καθημερινά μας δεσμά, *του Αλέξη Ν. Δερμεντζόγλου* 184

Ευρετήρια 187



Фот.: Carole Bellaïche

Χαιρετισμός

του Οτάρ Ιοσελιάνι

Μια μέρα, συνάντησα μερικούς ξυλοκόπους που έκοβαν δέντρα. Τους ρώτησα:
– Τι κάνετε;
– Κόβουμε δέντρα. Δε βλέπεις;
Η ερώτησή μου ήταν περισσότερο ηθική παρά πρακτική. Έτσι, χρειάστηκε να προσθέσω:
– Ναι, αλλά γιατί;
Δύο ειδών απαντήσεις ήταν πιθανές. Η μία, απλή:
– Μας πληρώνουν για να το κάνουμε.
Κι άλλες, πιο μεταφυσικές:
– Για να χτιστεί ένα σπίτι, να κατασκευαστούν κατάρτια για ένα πλοίο, να φτιαχτούν έπιπλα...
Στάθηκα λίγο για να τους παρατηρήσω, και κατάλαβα: η μοχθηρή λάμψη που φώτιζε το βλέμμα τους κάθε φορά που έπεφτε ένα μεγάλο δέντρο, μαρτυρούσε την ευχαρίστηση που ένιωθαν καταστρέφοντας.
Στην πρώτη μου ταινία υπήρχε ένα μεγάλο εργοστάσιο επίπλων κι ένα δάσος, όπου μόνο κούτσουρα είχαν απομείνει. Στη δεύτερη, το χορτάρι φύτρωνε μέσα απ' το τσιμέντο. Στις επόμενες, οι νέοι δεν ζούσαν όπως όλος ο κόσμος. Άλλα πρόσωπα μέσα στις ταινίες προσπαθούσαν, όπως και οι ξυλοκόποι που ανέφερα, να τους κουτσουρέψουν, να τους ροκανίσουν, να τους πριονίσουν.
Με τον καιρό, οι χαρακτήρες των ταινιών μου άρχισαν να γερνούν, να διανύουν διαφορετικές εποχές, έγιναν πιο ευάλωτοι, κουράστηκαν, άρχισαν να υποχωρούν: οι ξυλοκόποι ήταν δυνατοί και πολυάριθμοι. Τώρα, που έχω τακτοποιήσει τους λογαριασμούς μου με τους τελευταίους, καιρός είναι ν' ασχοληθώ με την αθωότητα και την αφέλεια, που είναι για μένα τα πιο απεχθή ανθρώπινα χαρακτηριστικά, γιατί από αυτές πηγάζουν η υποταγή και ο κομφορμισμός, ένα από τα πιο διαδεδομένα κακά αυτής της εποχής του ακμάζοντος φιλελευθερισμού...
Η εικόνα που ποτέ δε θα πρόβαλα, αλλά που βρίσκεται πάντα στο βάθος του μυαλού μου, είναι το όργανο, το εργαλείο αυτού του φαινομένου: η κλίνη του Προκρούστη. Έτσι, ωθούμε τους πολύ νέους με τα μεγάλα άπληστα και περίεργα μάτια στους δρόμους μιας μεγάλης πόλης, σε μιαν άλλη χώρα, παραδοσιακά καρτεσιανή, όπως λέγεται.
Αφελείς και αθώους, τους βουτάμε σαν στυπόχαρτο στη γεμάτη ψέματα και απληστία ζωή μας. Κι αυτό δεν είναι τόσο κακό όσο κωμικό (αν και ξέρουμε ότι, μερικές φορές, όσο πιο κωμικό είναι κάτι, τόσο πιο κακό γίνεται).

Χρειάστηκαν περίπου 2600 χρόνια για να ανταποδώσουμε την επίσκεψη των Αργοναυτών στην ιδιαίτερη πατρίδα μου, την Κολχίδα, που μπορεί σήμερα να βρίσκεται πιο κοντά σας, γεωγραφικά, αλλά στην ουσία παραμένει εξίσου μακρινή με πριν. Ο Ιάσων έφερε στην Ελλάδα τη Μήδεια, κάτοχο του μυστικού τού Χρυσόμαλλου Δέρατος, μια τρελή Μαινάδα, που έκανε κόλαση τη ζωή των ελλήνων βασιλέων [το όνομά της ανευρίσκεται στη ρίζα της λατινικής λέξης για την ιατρική (medicina), κάτι που δεν το αναλογίζεται πια κανείς, μια και, δυστυχώς, οι απόγονοί της δε μιλούν πια την ίδια γλώσσα!] Την ίδια περίπου εποχή, ο Προμηθέας χάρισε στους ανθρώπους τη φωτιά· άρα, το φως. Το φως δημιουργεί σκιές· και τώρα, που οι καιροί άλλαξαν, προβάλλουμε τις σκιές σε μια επίπεδη επιφάνεια. Το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς έγινε το επάγγελμά μας. Εξακολουθούμε ν' αγνοούμε πάντα αν ο Προμηθέας ήταν Έλληνας ή Γεωργιανός. Ωστόσο, βρίσκεται ακόμα σε μας, στη Γεωργία, δεμένος στα βράχια, ενώ ο κακός αετός τού τρώει το συκώτι. Δίκαια;
Αφήνω τους φίλους μου από τη Θεσσαλονίκη να το κρίνουν!

Ένας απαισιόδοξος γλεντζές από τη Γεωργία

του Μιχάλη Δημόπουλου

Από πού έρχεται ο Οτάρ Ιοσελιάνι; Από πού κρατάνε οι απροσδόκητες ταινίες του; Από πού η μελαγχολία, η ενατένιση και το «τέλος εποχής» της *Φυλλορροής*, οι παρείσακτοι μουσικοί και η αγιασμένη λάσπη στο *Παστοράλε*, ο φευγάτος *Τραγουδιστής κότσυφας*, οι χαμένοι *Ευνοούμενοι του φεγγαριού*, οι εναλλασσόμενοι και αδεξιοδικοί ήρωες του *Έχε γεια, γλυκιά στεριά!* ή ο άμοιρος ταξιδιώτης του *Δευτέρα πρωί*; Ο ψηλόλιγνος άνδρας, που και άλλοτε έχει βρεθεί στη Θεσσαλονίκη, ακριβός φίλος της πόλης και του Φεστιβάλ, κερδίζει πάντα πολύτιμη θέση στο στοχασμό και την καρδιά μας.

Δουλεύει σαράντα χρόνια στον κινηματογράφο, μαθήτευσε δίπλα στον Ντοβζένκο και διδάχθηκε από τον Bresson, ξεκίνησε από την σοβιετική Γεωργία, πήγε κι έλιωσε τους πάγους στη Μόσχα του Λεονίντ Μπρέζνιεφ, συναντήθηκε με τον Παρατζάνοφ και τον Ταρκόφσκι, έφερε στο κουρασμένο Παρίσι το κέφι και την ορμή του. Στις διαδρομές και τα ταξίδια του, κουβαλάει ορισμένα κρίσιμα εφόδια: την ειρωνεία που τον καθαγιάζει, την Ορθοδοξία που τον απελευθερώνει, την πίκρα που διαποτίζει τη δημιουργία του, και, πάνω απ' όλα, την όρεξη για γλέντι. Ο Ιοσελιάνι είναι ένας γλεντζές της ζωής, των εικόνων και των αισθήσεων, διαρκώς έκπληκτος για το θαύμα της φύσης και την απροσδιοριστία των ανθρώπων.

Ο Serge Toubiana παρατηρεί εύστοχα ότι θα μπορούσε –σε άλλες εποχές και υπό διαφορετικές συνθήκες– να είναι κι ένας παραμυθάς που, με μουσικές, λόγια και ζωγραφιές, σαν τους σοφούς γέροντες των χωριών της πατρίδας του, της Γεωργίας, μεταφέρει τη Γνώση του Κόσμου, με την οικονομία και τη φροντίδα του μύστη, την «ελαφρότητα» που διαθέτουν οι πραγματικά απελπισμένοι, την κίνηση και τη διαρκή αναθεώρηση με τις οποίες είναι εφοδιασμένοι οι ανήσυχοι.

Αυτός είναι ο Ιοσελιάνι: ένας παραμυθάς που αφηγείται με κινηματογραφικές εικόνες, γεμάτες ποίηση, γεμάτες όρεξη, πίστη κι ελευθερία. Κάποιες ταινίες του ξεκινάνε σαν ηθογραφίες, άλλες ακουμπούν τη σάτιρα, αλλά όλες αποκαλύπτουν μια ιδιαίτερη κλίση στην παρατηρητικότητα, μια ιδιοφυή σκιαγράφηση χαρακτήρων και μοναδικών τύπων. Αυτή η ξεχωριστή, αιρετική ματιά στους ανθρώπους και τα πάθη τους δεν ακολουθεί τους μηχανισμούς της τυπικής αφήγησης, διακρίνεται για τη φαντασία της και την ελευθεριότητά της στα ίχνη του σουρεαλισμού, αλλά και διαθέτει μια πειθαρχημένη, εσωτερική δομή, που συγγενεύει με τους κώδικες της μουσικής. Άλλωστε, ο Ιοσελιάνι σπούδασε μουσική και μαθηματικά· γνωρίζει δηλαδή την πειθαρχία και την οικονομία της έκφρασης, ταυτόχρονα με τους δρόμους της χειραφέτησής της, κι έχει το πεφωτισμένο στίγμα που αφήνει το έργο των πραγματικών δημιουργών.

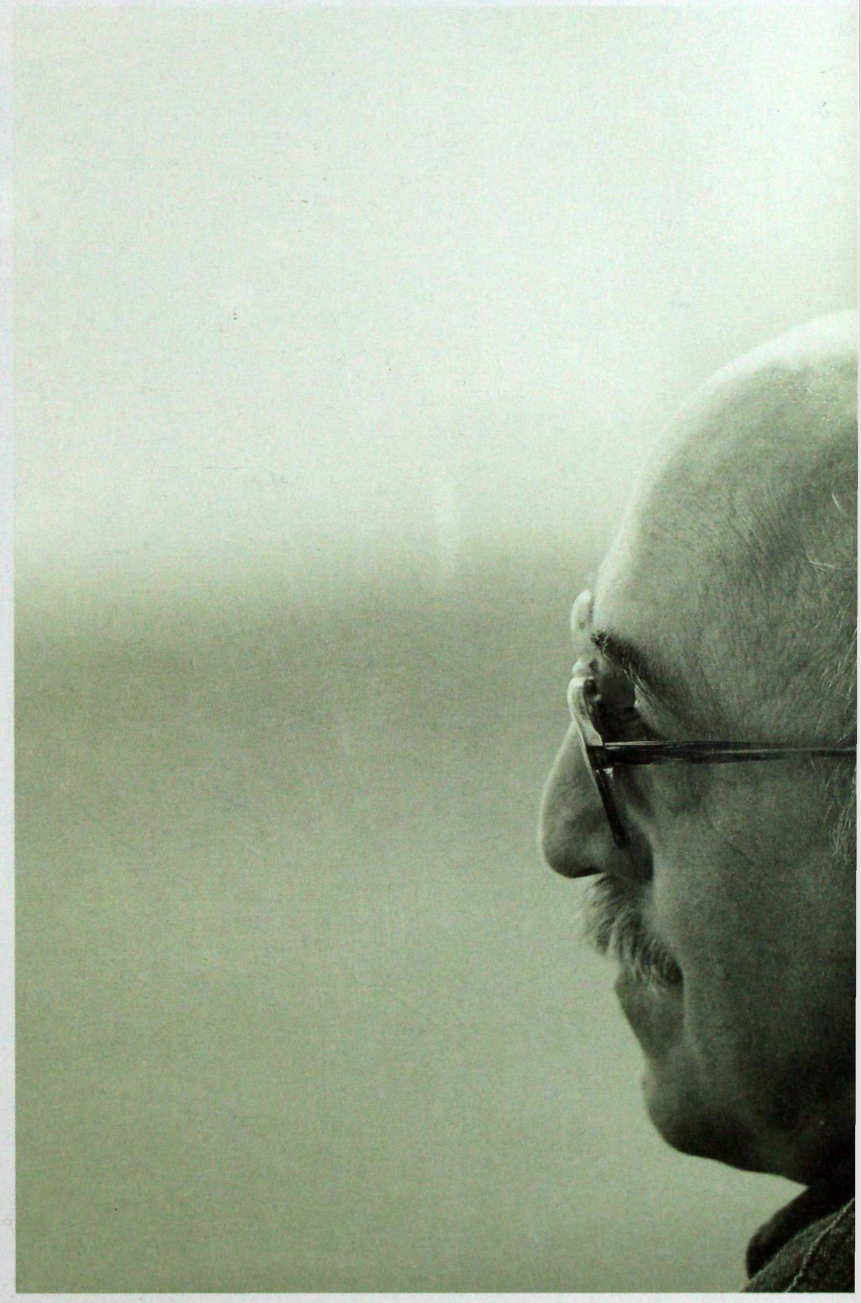
Το δημιουργικό ίχνος του Ιοσελιάνι επαναπροσδιορίζει την κινηματογραφική ποίηση. Το βλέμμα του την αναζητάει και τη βρίσκει στο νερό που κυλάει, στους ανθρώπους που χορεύουν και τραγουδάνε, στα πουλιά που κρεμιούνται από τα δέντρα, στο πλήθος που περπατάει στους μεγάλους δρόμους, στους αγρότες και τις λάσπες, αλλά και στις κοινωνικές τάξεις που διαπλέκονται, ή στη laguna της Βενετίας.

Έχουμε πολλές φορές μιλήσει για το ανθρώπινο τοπίο, τον Τόπο που δικαιώνει όλη την

αγωνία και τη μέθη της αληθινής Τέχνης. Στις ταινίες του Ιοσελιάνι, αυτή η δικαίωση δεν είναι μόνο πλήρης, αλλά και πάντα ανοιχτή. Στην εποχή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ο Ιοσελιάνι βρέθηκε στην αντίπερα όχθη και δεν αποδέχθηκε την πλαστή αισιοδοξία του νέου, σοβιετικού ανθρώπου. Όλες τότε οι ταινίες του αντιμετώπισαν προβλήματα με τη λογοκρισία. Όταν βρέθηκε στη Δύση, αρνήθηκε την επίσης απατηλή προσέγγιση του Καλού και του Κακού, τον εκβιασμό που ασκεί στους θεατές του ο χειραγωγός κινηματογράφος.

«Το κρασί, όπως κι ο άνθρωπος, γερνάει και πεθαίνει» λέει η κοπέλα στη *Φυλλορροή*. Αυτή η πορεία –από το γλέντι και τη χαρά ώς την αναπόφευκτη φθορά, από το φως που λούζει τους ανθρώπους ώς το σκοτάδι που τους καταπίνει– είναι η διπλή όψη του κόσμου, ταυτόχρονα μελαγχολική και ειρωνική, καθώς τη διαπερνούν ο πόνος και η τρυφερότητα, ο σαρκασμός και η μεγαλοψυχία. Ο Ιοσελιάνι χλευάζε τη σιγουριά της σοβιετικής χώρας του, αλλά έχει κι ένα δυνατό, ξεκαρδιστικό και καταλυτικό γέλιο όταν συναντάει στη Δύση τη μανία και τη ρηχότητα της κατανάλωσης. Είναι μαθητής ενός μεγάλου σαρκαστή και σπουδαίου νεωτεριστή, του Tati, κι είναι ταυτόχρονα ένας δημιουργός που βρίσκει τη σοφία και την ουσιαστική, αναδημιουργική απελπισία στην παράδοση του μακρινού, ανατολίτικου χωριού του. Αυτή η ταυτότητα δεν είναι διπλή, σχιζοφρενική· στο έργο του Ιοσελιάνι, η Δύση και η Ανατολή έχουν συνέχεια. Οι αγρότες του *Παστοράλε* είναι και *Ευνοούμενοι του φεγγαριού*, τα δε μοναστήρια της Τοσκάνης έχουν σε κάποιο υπόγειο ένα ανομολόγητο και κρυμμένο φυλαχτό απ' την Ορθοδοξία της Γεωργίας.

Στο έργο αυτού του κεφάτου Γεωργιανού, που περιπλανιέται στη Δύση κι επιστρέφει πάντα στην Ανατολή, οργανώσαμε ένα πλήρες αφιέρωμα στο φετινό Φεστιβάλ. Θα παρακολουθήσουμε τα μεθυστικά ταξίδια του, που έχουν όλες τις εικόνες και τις γεύσεις της ζωής, τις ανοιχτές καρδιές και τα σκοτάδια των ανθρώπων.

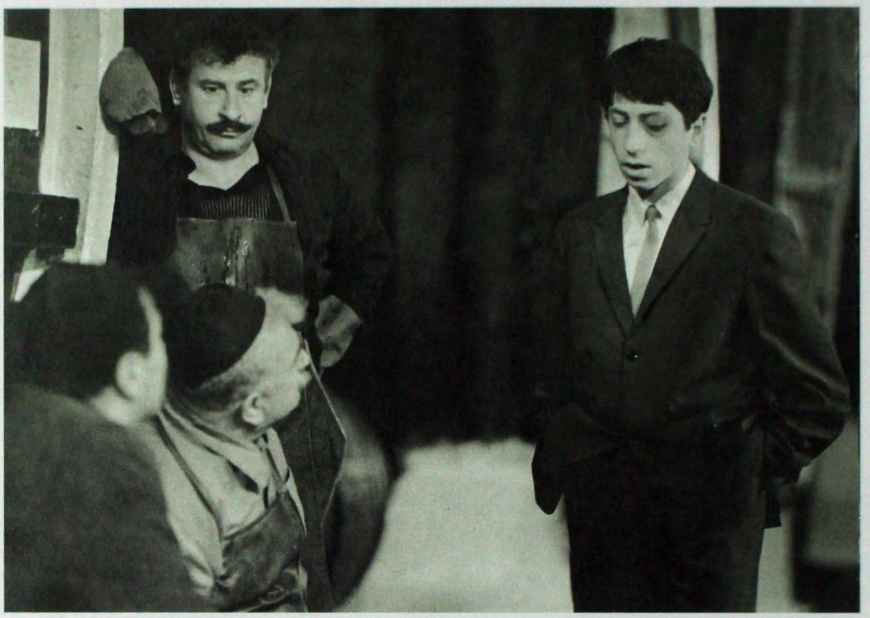


Φωτ.: Αδελφοί Ρασιά

Ο κινηματογράφος του Οτάρ Ιοσελιάνι

Παστοράλε

Φυλλορροή



Ήταν ένας τραγουδιστής
κότσυφας

Ο μετρημένος χρόνος

του Bernard Eisenschitz

Έφτασα στη Μόσχα τον Ιούλιο του 1969. Τρεις κινηματογραφιστές περιφέρονταν στο Ξενοδοχείο Rossia που είχε μόλις εγκαινιαστεί, και περίμεναν τους ξένους για να κουβεντιάσουν μαζί τους: ο Αντρέι Μιχάλκοφ Κοντσαλόφσκι, που ήταν φιλικός και πρόβαλε την εμπνευσμένη απ' τον Τουργκιένεφ ταινία του, χωρίς να πει ούτε λέξη για την απαγορευμένη *Ευτυχία της Άσια*, ο Αντρέι Ταρκόφσκι, που ήταν κακοδιάθετος και που τη διάθεσή του δεν τη βελτίωσε η προβολή, λίγες μέρες αργότερα, της ταινίας του Kubrick *2001, Η Οδύσσεια του Διαστήματος*, και ο Οτάρ Ιοσελιάνι, του οποίου η ταινία *Φυλλορροή* ήταν ήδη γνωστή και αγαπητή στη Γαλλία, και τον οποίο ο Pascal Aubier με είχε συμβουλεύσει να συναντήσω. Η υποδοχή δεν ήταν ευχάριστη. Αφού με ρώτησε, κοιτώντας με στα μάτια, αν ήξερα να πίνω, με παρέσυρε στο σπίτι κάποιων φίλων του για να το εξακριβώσει. Διασχίσαμε το κέντρο της Μόσχας, περάσαμε και πήραμε, μπροστά από το Θέατρο Μπαλσόι, τον Michel Simon, που είχε χαθεί, και περάσαμε ένα μεγάλο μέρος της νύχτας σ' ένα διαμέρισμα της οδού Γκόρκι, ανοίγοντας ένα μεγάλο πλαστικό κουτί από την Τιφλίδα, γεμάτο με μιαν αρκετά λεπτεπίλεπτα αρωματισμένη βότκα. Το πρώτο ποτηράκι συνοδεύτηκε από μια πρόποση για τον αιρετικό ηθοποιό – «Προς τιμήν της *Αταλάντης*» είπε ο Οτάρ. Ένα ζευγάρι Γάλλων, που είχε έρθει μαζί μας, είχε μια αντίδραση πολύ κοσμικής επιδοκιμασίας (προφανώς δε θυμόνταν την ταινία, παρά μόνο, ίσως, τον τίτλο της), αλλά αυτός ο φόρος τιμής τούς φαινόταν γραφικός.

Εκείνη την εποχή, μου φαινόταν ότι οι ταινίες του Ιοσελιάνι εντάσσονταν σ' ένα αρκετά ισχυρό κίνημα του σοβιετικού κινηματογράφου, μια αναγέννηση παρόμοια με εκείνην άλλων ανατολικών χωρών, στα πλαίσια του μεγάλου κινήματος του nouveau cinéma που ξεπρόβαλλε σε ολόκληρο τον κόσμο. Τα προβλήματα που συναντούσαν οι ταινίες του, φαίνονταν σαν το αναμενόμενο αποτέλεσμα μιας αντιπαράθεσης με τη γραφειοκρατία και την εξουσία. Αυτή η αντιπαράθεση έπαιρνε άλλες μορφές, αλλά δεν έμοιαζε θεμελιωδώς διαφορετική από την πάλη, στη Δύση, ανάμεσα στους ανεξάρτητους κινηματογραφιστές και τους παραγωγούς, ιδίως τους διανομείς. Επιπλέον, ο Οτάρ δε φαινόταν να είναι απομονωμένος. Πράγματι, τα επόμενα χρόνια, μας δόθηκε η δυνατότητα να συναντήσουμε στην Τιφλίδα, στη Μόσχα, στο Λένινγκραντ, στην Τασκένδη, κινηματογραφιστές ή θιασώτες του κινηματογράφου για τους οποίους αντιπροσώπευε έναν πόλο έλξης, ένα πρότυπο. Οι κινηματογραφιστές αυτοί έφτιαχναν ταινίες, ενώ υπήρχαν και ενεργοί θιασώτες – κριτικοί, ιστορικοί ή σπουδαστές. Ε λοιπόν, αυτό που υποστήριζε ο Οτάρ, αντέκρουε ευθέως το συλλογισμό μου. Φαινόταν να είναι σε μετωπική σύγκρουση με το σύστημα. Δεν είχε καμιά επιείκεια για τον σοβιετικό κινηματογράφο, λέγοντας ότι είχε να επιλέξει μόνο ανάμεσα σε δύο τάσεις: «την τάση Μπονταρτσούκ και την τάση Ντανέλια»· δηλαδή, το μεγαλόπρεπο επίσημο θέαμα και την κωμωδία που πιθήκιζε την καθημερινότητα. Οι επιδιώξεις του δεν ήταν ιδεολογικές (αντίθετα, ήταν πολύ συγκεκριμένες) και περιέγραφαν με ακρίβεια την καθημερινότητα της πάλης για να μπορέσει να φτιάξει μια ταινία και, αφού το καταφέρει, να μπορέσει και να ζήσει απ' αυτήν. Είχα δει κι αλλού κινηματογραφιστές στυμμένους και τσακισμένους απ' το σύστημα, και μου φαινόταν (ακόμα μου φαίνεται) ότι ακόμα και με αυτό το τίμημα, οι συνθήκες εργασίας στη σοβιετική Γεωργία παρουσίαζαν πλεονεκτήματα· και πρώτα πρώτα, την έλλειψη περιορισμών όσον αφορά στα μέσα και το χρόνο. Οι φίλοι μου κι εγώ δεν είχαμε αντιληφθεί

ότι αυτό που μας φαινόταν μια πραγματική άνθιση το 1969 (είχαμε την ταινία τού Κοντσαλόφσκι και την πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Γκλεμπ Παμφίλοφ, ο Βασίλι Τσούσκιν έκανε γυρίσματα, κινηματογραφιστές εμφανίζονταν στις ασιατικές δημοκρατίες), δεν ήταν μια αρχή, αλλά οι τελευταίες στιγμές μιας ελπίδας πολιτισμού που είχε γεννηθεί το 1956, με την εγκατάλειψη του απομονωτισμού, και επιζούσε μερικά χρόνια μέσα στην πολιτική πραγματικότητα της νέας απομόνωσης του Μπρέζνιεφ.

Πέντε χρόνια αργότερα, σ' ένα άλλο ταξίδι, ξανασυνάντησα τον Οτάρ στο εστιατόριο Dom Kino, την Εστία των Κινηματογραφιστών: ήταν ακόμα πιο αδύνατος, αλλά, αυτή τη φορά, ήταν και κουρασμένος, εξαντλημένος. Η λίστα με τα σχέδιά του που είχαν απορριφθεί ή με τα εγχειρήματα που είχαν αποτύχει, ήταν μεγάλη. Σ' ένα άλλο μου ταξίδι, ήρθε απ' την Τιφλίδα στη Μόσχα με την ταινία *Παστοράλε*, της οποίας είχαμε την ευκαιρία να δούμε τη ρωσική εκδοχή σε μια αίθουσα της Εστίας, αλλά η οποία επρόκειτο να μείνει εκτός αιθουσών για πολλά χρόνια. Ήταν εκπληκτικό να βλέπει κανείς το ότι σ' αυτή την ταινία δεν είχε κάνει την παραμικρή υποχώρηση. Η *Φυλλορροή* παρουσιάζει ένα χαρακτήρα που θα μπορούσαμε ακόμα και να τον χαρακτηρίσουμε «θετικό» ήρωα, γιατί πάλευε ενάντια στην αδιαφορία μέσα στην παραγωγή. Ο Ροστισλάβ Γιουρένεφ είχε χαρακτηρίσει τον ήρωα του *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας* τρελό, κάτι που γι' αυτόν τον κριτικό ήταν ένας τρόπος να κατεβάσει την ταινία σ' ένα ανεκτό επίπεδο, προκειμένου να τη σώσει. Στο *Παστοράλε*, δεν υπήρχε καν κεντρικός ήρωας. Στην ταινία, μας εξήγησε απογοητευμένος ένας γεωργιανός πρώην σκηνοθέτης από τη Sovexport, μια γλώσσα που ούτε οι ίδιοι οι Γεωργιανοί δεν την καταλάβαιναν.

Κατάλαβα ότι τα οκτώ ντοκιμαντερίστικα λεπτά που ανοίγουν τη *Φυλλορροή*, είχαν εξίσου σκηνοθετηθεί (δηλαδή, δεν ήταν εικόνες της πραγματικότητας που είχαν υποστεί επεξεργασία, αλλά είχαν κατασκευαστεί) όσο και η δράση του έργου. Την απόδειξη μας προσφέρουν τα ντοκιμαντέρ που γύρισε ο Ιοσελιάνι στη Χώρα των Βάσκων και την Τοσκάνη, όπου ξαναβρίσκουμε με ακρίβεια πλάνα απ' τις γεωργιανές του ταινίες, όπως τον άντρα που κόβει το χορτάρι με την κόσα στο *Παστοράλε* ή την εκκλησία με την οποία κλείνει η *Φυλλορροή* (ο δημιουργός την επανατοποθέτησε στο αρνητικό στη θέση του πλάνου ενός δέντρου, χάρη στο οποίο είχε μπορέσει να πάρει βίζα για την ταινία). Επιπλέον, αυτά τα οκτώ λεπτά ήταν βουβά. Ήταν ένα μανιφέστο ενάντια σε κάθε καθιερωμένη αντίληψη για τον κινηματογράφο ως φορέα μηνυμάτων και ως λογοτεχνία. Όσο περισσότερες φορές ξαναδούμε τη *Φυλλορροή*, τόσο ανακαλύπτουμε σε ποιο βαθμό αυτή η ταινία –όπως οι άλλες δύο γεωργιανές του ταινίες μεγάλου μήκους, αλλά και για έναν πρόσθετο λόγο: ότι ήταν η πρώτη του– αντιστέκεται σθεναρά στην κινηματογραφική παραγωγή που την περιβάλλει. Το πεισματάρικο πρόσωπο του ήρωα που σαμποτάρει την παραγωγή όχι τόσο για να τη σώσει όσο από λύσσα μπροστά στον κυκεώνα που επικρατεί, την αγεφύρωτη άβυσσο ανάμεσα στις συσκέψεις των γραφειοκρατών και τη ζωή στους δρόμους, τη συνεχή παρουσία του παρελθόντος κι ενός αμετάβλητου τρόπου ζωής, και, τελικά και πάνω από όλα, την άρνηση μιας θεματικής προς όφελος μιας αλληλουχίας δράσεων: τίποτα δεν φέρει την ερμηνεία του, τίποτα δεν πουλά κάποιο μήνυμα.

Στο *Παστοράλε*, δεν είναι απαραίτητο ν' αναζητήσουμε την εθνολογική ακρίβεια στην περιγραφή ενός χωριού της Μιγκρελίας. Το χωριό είναι επινοημένο όσο και τα μουσικά θέματα που επαναλαμβάνουν οι μουσικοί: ψεύτικο χωριό, ψεύτικος Corelli. Προσπαθώντας να συμφιλιώσω τα ασυμφιλίωτα, έγραψα, επιστρέφοντας από τη Μόσχα, στην «Humanité» (σκεφτήκαμε ότι η δημοσίευση στην κομμουνιστική εφημερίδα θα μας έδινε τη δυνατότητα να βοηθήσουμε λιγάκι την ταινία), τα ακόλουθα, που ούτε σήμερα θα τα άλλαζα ουσιαστικά:

«Η περιπέτεια, η ευτυχία, είναι ίσως ένα ανθρώπινο ιδανικό του σοσιαλισμού, που συναντά εκείνο ενός πολύ παλιού πολιτισμού: το να μπορεί κανείς να ζήσει κάθε στιγμή σαν περιπέτεια (με την έννοια που έχουν οι *Περιπέτειες* του Italo Calvino). Στο *Παστοράλε*, βλέπουμε μέσω του κινηματογράφου ότι οι στιγμές –στις οποίες δεν θα στεκόμασταν στην πραγματικότητα– είναι μοναδικές και επικίνδυνες, στο βαθμό που εισάγουν μια συγκεκριμένη αντίληψη

Παστοράλε

για την όραση. Περιπέτεια της μουσικής, που ακούγεται παρά τους θορύβους της εξοχής· περιπέτεια ενός φορτηγού που χρησιμοποιείται για να κλαπούν πέτρες και, στη συνέχεια, για τη μεταφορά εργατών· περιπέτεια ενός γέροντα που, ενώ πάει να κόψει χόρτα, τον εμποδίζει ένας έφιππος φύλακας και του κατάσχει την κόσα, κι αυτός συνεχίζει τη δουλειά του με το δρεπάνι, για να μαζέψει τελικά ένα σωρό λίγο μικρότερο από εκείνον που τα παιδιά, διασκεδάζοντας, αρπάζουν απ' την πλάτη του· περιπέτεια ενός μπουκαλιού, εγκαταλειμμένου στο δρόμο από δύο κορίτσια, που το περισυλλέγει με επιμέλεια ο ίδιος γέροντας· περιπέτεια ενός νεαρού κοριτσιού και ενός έρωτα για τον οποίο τίποτα δεν λέγεται· μιας ισόπεδης διασταύρωσης· ενός δημοσίου υπαλλήλου που πάει να ψαρέψει με δυναμίτη· κ.λπ.

»Κάθε πλάνο περιλαμβάνει αρκετές από αυτές τις περιπέτειες κι αποτελεί αφ' εαυτού μια ενότητα, που συσχετίζεται με όσα προηγούνται και όσα έπονται, καθώς και με τον ήχο που, τις περισσότερες φορές, λέει κάτι διαφορετικό από την εικόνα. Μ' άλλα λόγια, υπάρχουν ένα σωρό πράγματα να δει και να τα καταλάβει κανείς ταυτόχρονα· όμως δεν πειράζει κι αν χάσουμε κάτι, η ευχαρίστηση παραμένει ακέραια – όπως όταν, στο *Playtime* του Tati, ακούμε τους άλλους θεατές να γελάνε, γιατί έχουν εντοπίσει ένα αστείο που εμείς δεν αντιληφθήκαμε. Οι θεατές αυτοί έχουν κατά κάποιο τρόπο το ρόλο εθνολόγων μπροστά στην πανοραμική οθόνη του Tati: δεν είναι εύκολη η δουλειά τους. Και η ταινία του Ιοσελιάνι έχει στοιχεία εθνολογικού ερευνητικού έργου· γκρεμίζοντας την παλιά αντίληψη για την αφήγηση μιας ιστορίας, αφηγείται περισσότερες ιστορίες από όσες περιλαμβάνει ο σύγχρονος κινηματογρά-

φος και τις πολλαπλασιάζει με τις ισχυρές συγκινήσεις του ντοκιμαντέρ – μ' άλλα λόγια, απευθύνεται στο θεατή του αύριο».

Η πρώτη μεγάλου μήκους ταινία του που γυρίστηκε στη Γαλλία, *Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού*, επρόκειτο ν' αποδείξει ότι εκείνη η ντοκιμαντερίστικη τάση των γεωργιανών ταινιών ήταν σε μεγάλο βαθμό θέμα ύφους του κινηματογραφιστή. Εγώ υποδυόμουν έναν κλειδαρά-εφευρέτη, ερωτιάρη και, τελικά, χαφιέ. Παραθέτω κάποιες σημειώσεις μου από εκείνη την εποχή: «Σ' αυτή την ταινία, όλο το Παρίσι θα το κατοικούν κάποια λίγα άτομα που περνούν το χρόνο τους με το να διασταυρώνονται στο δρόμο ή να αγνοεί το ένα το άλλο, αν και είναι γείτονες. Οι μη ηθοποιοί επαναλαμβάνουν ακριβώς την ίδια χορογραφία: στο διάλειμμα για φαγητό, καθένα απ' αυτά τα άτομα ανακαλύπτει ότι κάποιος κύριος τάδε είναι ο πατέρας του, η ερωμένη του, ο σύζυγός του. Καθένα έχει τη "δική του" σκηνή, που προσδιορίζει το ρόλο του. Τη συνολική εικόνα δεν τη γνωρίζει κανείς. Η έκπληξη είναι ακόμα μεγαλύτερη όταν η ταινία τελειώνει» (13.1.1984). Έτσι μάθαμε ότι ήμαστε χαρακτήρες βγαλμένοι απ' τις σοβιετικές ταινίες του Οτάρ, σε μια υποθετική πόλη που, αντίθετα απ' την αρχική μας εντύπωση, ελάχιστη σχέση είχε με το Παρίσι του René Clair ή του Feuillade. «Θα 'λεγε κανείς ότι δεν ξέρει τι κάνει»: αυτή η παρατήρηση ενός θεατή της ταινίας *Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού*, που δεν την εννοούσε εγκωμιαστικά, μου φάνηκε ένα θερμό κομπλιμέντο, μια που είχα παρευρεθεί στο συντονισμό των συναρμοσμένων μονοπλάνων που συνέθεταν μια κατασκευή υψηλής ακριβείας. Η τετριμμένη λέξη «ακρίβεια», ανέκαθεν μου φαινόταν η συμπληρωματική τής ακόμα πιο τετριμμένης λέξης «αδιαφορία», που παραμένει αναπόφευκτη όταν γίνεται λόγος για τις ταινίες του Ιοσελιάνι – τόσο πολύ συγχέει ο κόσμος τη στάση των προσώπων και του κινηματογραφιστή.

Στη διάρκεια των γυρισμάτων (*όλων* των γυρισμάτων του), τα μεγάλα φύλλα από χαρτόνι που κουβαλούσε μαζί του, πάνω στα οποία ήταν σχεδιασμένα όλα τα κάδρα της σκηνής, μαζί μ' ένα διάγραμμα που έδειχνε τις αντίστοιχες θέσεις των ηθοποιών και της κάμερας, πλάι στο κείμενο του ντεκουπάζ, αυτά τα φύλλα επέτρεπαν στη σκηνή να αντιπαρατεθεί με την πραγματικότητα του φυσικού χώρου και με την έμπνευση να εφαρμοστούν με μεγαλύτερη ελευθερία.

Στο ξέφωτο, ο έμπορος όπλων (Pascal Aubier) και ο τεχνικός (εγώ) πουλάνε τον εκρηκτικό μηχανισμό τους σ' έναν μυστηριώδη εξωτικό αγοραστή (Laszlo Szabó), που το δοκιμάζει με επιτυχία σ' έναν απ' τους άνδρες του. Η σκηνή γυρίστηκε στις 6 Δεκεμβρίου 1983. Ξαναγυρίζω στις σημειώσεις μου: «Στη διάρκεια του πρωινού, το προβλεπόμενο τράβελινγκ του μονοπλάνου κατακερματιζόταν σε πολλά πλάνα, εν αναμονή των εξαρτημάτων –μυδραλλιοβόλο και παντόφλες– που, περιέργως, δε βρίσκονταν στη θέση τους. Κατακερματίστηκε εξαιτίας της δυσκολίας των μετακινήσεων και του συγχρονισμού με όχι και τόσο πειθαρχημένους ηθοποιούς, αλλά και γιατί σε κάθε καινούργιο πλάνο ο Οτάρ βρίσκει άλλες λεπτομέρειες, που γίνονται παραλλαγές: κάθε παραλλαγή συνεπάγεται το ρακόρ της, και τα «νούμερο Α», «νούμερο Β» κ.λπ. πολλαπλασιάζονται. Πρόκειται για την ακριβώς αντίθετη διαδικασία από εκείνην των πρώτων ημερών, όταν συσσώρευε στα μονοπλάνα λεπτομέρειες που είχε βρει εκείνη τη στιγμή, για να τις διαγράψει αργότερα κατά τις πρόβες και τις λήψεις. Η επεξεργασία μιας σκηνής μοιάζει με τον τρόπο με τον οποίο διηγείται ιστορίες, υποδυόμενος τα πρόσωπα, ενώ στο μεταξύ φαντάζεται τη χαρακτηριστική λεπτομέρεια που θα ήταν ένας χειρισμός αρκετά ικανοποιητικός για κάποιους άλλους και που σ' αυτή την περίπτωση έχει εξαπολυθεί με όλη της την ταχύτητα, υποβοηθητικά, και μπορεί κάλλιστα ν' αφεθεί κατά μέρος προκειμένου να λυθεί ένα πρόβλημα τεχνικής ή ρυθμού. Ακόμα κι αν δεν έχω τη ματαιοδοξία του ηθοποιού, διαισθάνομαι την απογοήτευση της απώλειας των λεπτομερειών, την ώρα που οι δύο πρωταγωνιστές της σκηνής αγκιστρώνονται με αγριότητα από την εφήμερη κατάσταση της διασημότητας. Ο Laszlo, που εμφανίστηκε το πρωί με κελεμπία, κοιτάζει την

Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού

παντόφλα του ανατιναγμένου τρομοκράτη, αφήνει ένα «Alas, poor Yorick!»[1] για ένα δέκατο του δευτερολέπτου, μπερδεύεται στο ρούχο του την ώρα που το σκάει, κι αυτοσχεδιάζει απ' τη μία λήψη στην άλλη, πράγμα που το καθιστά ακόμα ευκολότερο το γεγονός ότι στην ίδια σκηνή παίζει κι ο ίδιος ο Οτάρ. Κάτι τέτοια τσακίζουν τη σκριπτ...»

Κι όχι μόνο τη σκριπτ, η οποία, μιαν άλλη μέρα, επέστρεψε έντρομη από το σινεμά όπου είχε πάει δει τον *Κότσυφα* και είχε φριξει με τα λάθος ρακόρ. Στην πραγματικότητα, είχε γίνει παρεξήγηση. Ο παραγωγός των *Ευνοουμένων* έκανε ταυτόχρονα την παραγωγή μιας ταινίας του Alain Resnais, και κανείς δεν μπορούσε να αμφισβητήσει τις καλές τους προθέσεις. Άλλωστε, η παρεξήγηση οφειλόταν σε πολλές αιτίες. Οι φίλοι του Οτάρ δεν καταλάβαιναν γιατί δεν γύριζε σε φιλμ 16mm και μ' ένα μικρό συνεργείο, τριών ατόμων, όπως άλλωστε το έκανε την ίδια εποχή για τις ταινίες *Γράμμα ενός σκηνοθέτη – Επτά κομμάτια για ασπρόμαυρο κινηματογράφο* και *Μικρό μοναστήρι στην Τοσκάνη*. Ο κινηματογραφιστής Vincent Blanchet και ο εφευρέτης Jean-Pierre Beauviala, που είχαν προσληφθεί ως ηθοποιοί, έπαιρναν μέρος για πρώτη φορά σε κάτι που γι' αυτούς ήταν «μεγάλη παραγωγή», και τους χρειάστηκε λίγος χρόνος για να καταλάβουν ότι επρόκειτο για «μια μικρή ταινία με τα μέσα μιας μεγάλης παραγωγής» (εξοικειωνόμενοι πάρα πολύ γρήγορα με δύο τύπους τυχοδιωκτών του κινηματογράφου: του Οτάρ και των ιδίων). Όμως, ούτε και οι τεχνικοί που είχε κλείσει ο Philippe Dussart, καταλάβαιναν περισσότερο αυτόν τον άνθρωπο που τους φαινόταν τόσο συμπαθητικός, αλλά δεν τους έδινε σενάριο (κρατούσε για τον εαυτό του τα story-boards) και προσλάμβανε ως ηθοποιούς ανθρώπους που, π.χ., αγνοούσαν τα μαρκαρίσματα απ' τις πρόβες. Οι τεχνικοί καθησυχάζονταν ανάγοντας όλα αυτά σε παλιότερες εμπειρίες τους, που τις είχαν κατατάξει εδώ και καιρό στην κατηγορία των εκκεντρικών: «Είναι σαν τον Bresson: δεν

1. Αγγλικά στο κείμενο: «Αλίμονο, φτωχέ μου Γιόρικ!» – φράση από τον Άμλετ. (Σ.τ.Μ.)

προσλαμβάνει ποτέ επαγγελματίες. Είναι σαν τον Tati: δεν αφηγείται ιστορία». Μόνο οι ταινίες του Ιοσελιάνι στη Σοβιετική Ένωση επαναστατούσαν ενάντια σε όλα τα καθιερωμένα. Στις μεγάλες παύσεις των γυρισμάτων, οι φίλοι «του κινηματογράφου» του Οτάρ εξηγούσαν στους άλλους ότι η ταινία διηγούνταν «τη διαδρομή πολλών αντικειμένων, που περνούσαν από χέρι σε χέρι, αγορασμένα ή κλεμμένα». «Αισθάνεται τόση απέχθεια για την ιδιοκτησία, ώστε είναι πάντα με το μέρος του κλέφτη και όχι με αυτόν που αποκτά ένα ξένο σώμα με χρηματικό αντάλλαγμα. Το αποκορύφωμα αυτής της απέχθειάς του είναι το να έχει κρεμάσει κάποιος στο σπίτι του το πορτρέτο κάποιου που του είναι άγνωστος.» Αυτό ανταποκρίνεται απόλυτα στις πρώτες αναμνήσεις μου από το ταξίδι που είχα κάνει στην Τιφλίδα, το 1969. Κάποιος είχε φέρει στον Οτάρ από τη Δύση, σε τιμή καλή, μια γκραβούρα ενός διάσημου καλλιτέχνη που παρίστανε μια γυναίκα, κι εκείνος έπιανε να μου εξηγεί γιατί δε θα μπορούσε ποτέ να τη βάλει στο σπίτι του: «Τι θα 'λεγα στην οικογένειά μου, στους φίλους μου, που θα με ρωτούσαν ποια είναι;» Έπειτα μας έσυρε βιαστικά στο μουσείο της Τιφλίδας, μας έστησε μπροστά σε δύο γυναικεία πορτρέτα πάνω σε ξύλο που μου θύμιζαν αμυδρά την τέχνη των κοπτών, και μας εξήγησε ότι επρόκειτο για δύο σπανιότατα δείγματα αναπαράστασης ανθρώπινης μορφής στη μουσουλμανική ζωγραφική. Σταθήκαμε εκεί για μισό λεπτό, κι έπειτα ξαναφύγαμε τρέχοντας για το στούντιο, για να δούμε σε πρώτη προβολή την ταινία *Απρίλης*. Αυτή η ιστορία της αναπαράστασης έπρεπε να παραμείνει ένα παιχνίδι. Μια παρατήρηση που έκανε μια κουραστική μέρα, σχετικά με τους *Ευνοουμένους του φεγγαριού*: «Βρίσκω πολύ παιδιάστικο το να πρέπει να επινοήσεις την αναπαράσταση ιστοριών που δεν υπάρχουν». Αυτός ο «βολταιρικός» σκεπτικισμός οδηγεί μερικές φορές τον Ιοσελιάνι στο να μετατρέπει τις ιστορίες του «που δεν υπάρχουν» σε κάτι που, π.χ, στα μάτια των ρώσων φίλων του, φαντάζει σαν γνήσιος διδακτικός μύθος. Ίσως δυσκολεύονται να δουν ό,τι δεν έβλεπαν εδώ και καιρό: τα σώματα και το χρόνο. Τα σώματα τα θεωρεί τόσο σημαντικά, ώστε πρέπει να τα ανανεώνει σε κάθε ταινία, να τα γνωρίζει και ν' απαιτεί απ' αυτά παράξενες διαδρομές. Κατάλαβα (τότε με τους *Ευνοουμένους*) ότι τα πρότυπα μετράνε περισσότερο απ' τους χαρακτήρες, όταν χρειάστηκε να κατρακυλήσω μια κατηφόρα με μηχανάκι και, τη στιγμή που περνούσε ένα λεωφορείο και μ' έκρυβε απ' την κάμερα, να ξεπεζέψω, να το παραδώσω σ' έναν κρυμμένο βοηθό και να ξαπλώσω στη ρίζα ενός δέντρου, πλάι σ' ένα σωσία μου που υποτίθεται ότι είχε χτυπήσει με το μηχανάκι, του οποίου η ρόδα γυρνούσε ακόμα. Ο Οτάρ έβρισκε πολύ διασκεδαστικό το να αντιπαραθέτει τη μέθοδό του της σωματικής δράσης στην «ψυχολογική δράση» του Στανισλάφσκι.

Ο χρόνος είναι προφανώς αυτό που είχε σταματήσει στην κινηματογραφική αντίληψη του σοσιαλισμού: το παρελθόν ήταν μόνο κακό, και το παρόν δεν υπήρχε παρά μόνο σε σχέση με το λαμπρό μέλλον. Ο σοβιετικός κινηματογράφος είχε αρχικά ανασυνθέσει το χρόνο και το χώρο μ' έναν ουτοπικό σκοπό, για να τους αφαιρέσει τελικά κάθε συγκεκριμένη πραγματικότητα. Όμως αυτό το κινηματογραφικό μάθημα δεν πήγε χαμένο για όλους, και σίγουρα όχι για εκείνους που τον απέρριπταν: γιατί ο Ιοσελιάνι είναι ένας σπουδαίος μοντέρ της σοβιετικής σχολής, ένα μεγάλος σκηνοθέτης της σοβιετικής σχολής, που μπόρεσε να κάνει κάτι διαφορετικό. Κι έτσι, το τελευταίο πλάνο του *Κότσυφα*, ένα απ' τα ελάχιστα τρε-γκρο πλάνα του Ιοσελιάνι, συνοψίζει όσα ο σκηνοθέτης θέλει να πει: ένα σταματημένο ρολόι που ξαναλειτουργεί, ενώ ο ιδιοκτήτης του έχει πεθάνει. Αυτός ο ανακτημένος χρόνος είναι που επέτρεψε στον Ιοσελιάνι να πει την ιστορία της πρώην σοβιετικής χώρας του, μερικά μόνο χρόνια μετά την εξαφάνισή της, με την ταινία *Κλέφτες και αμαρτωλοί* (κι όχι μόνο αυτός: επίσης, ο Βαντίμ Αμπντρατσίτοφ με το *Χρόνο του χορευτή* και ο Αλεξέι Γκέρμαν με την ταινία *Χρουσταλιόφ, αυτοκινητάκι μου!*)

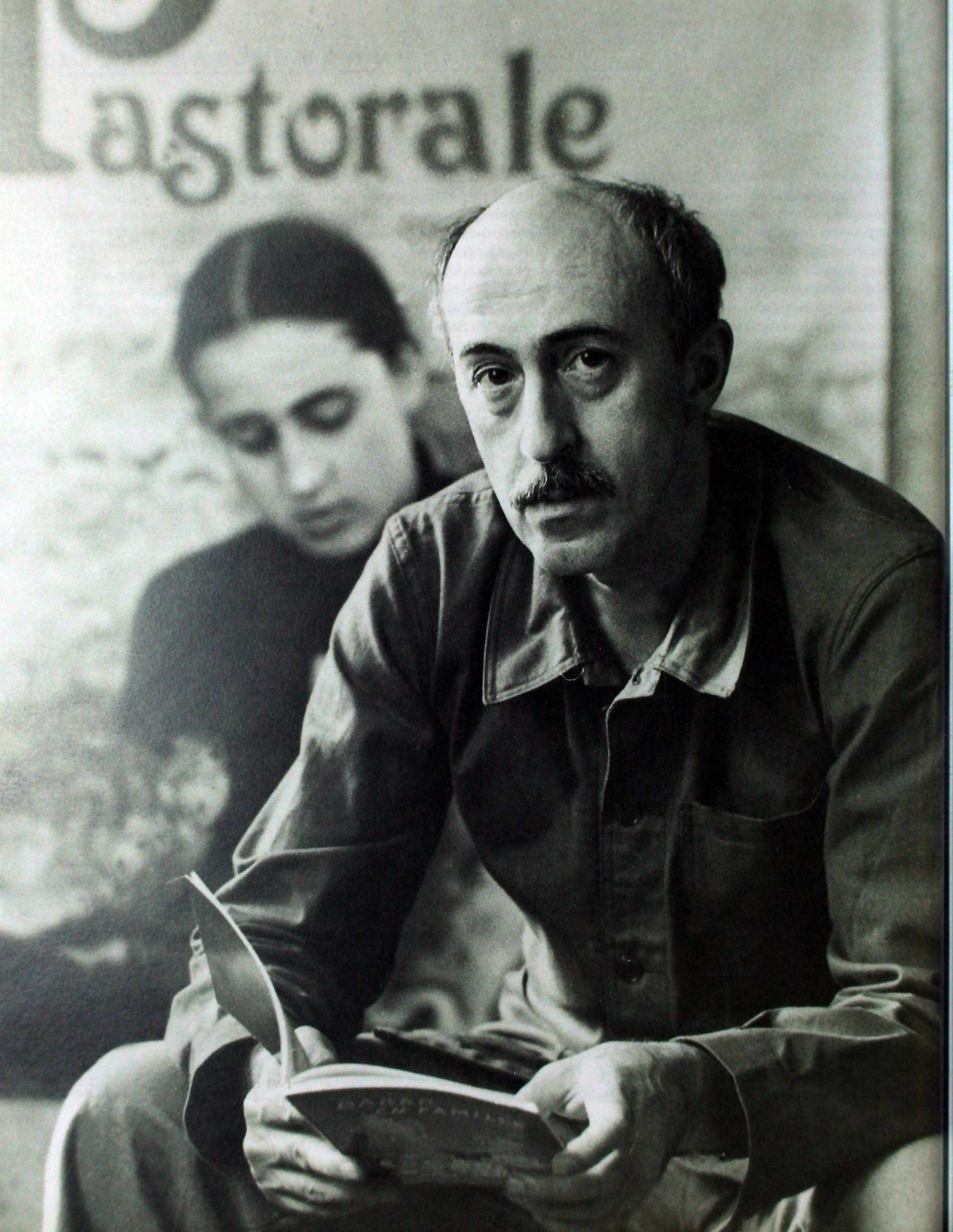
Όμως ο Οτάρ ήταν ήδη κάπου αλλού· δηλαδή, στη βεβαιότητα ότι δεν υπάρχει αυτό το αλλού, ότι «όλα μοιάζουν πάνω σ' αυτή τη Γη», αλλά κι ότι χωρίς την επιθυμία του αλλού η ζωή δεν αξίζει καθόλου να τη ζεις. «Να βλέπεις καινούργια μέρη» λέει ένας χαρακτήρας τής ταινίας *Δευτέρα πρωί*, κουρνιασμένος σε μια σκεπή πίσω απ' την οποία απλώνεται η ονειρι-

κή ομορφιά της Βενετίας. Ο Serge Daney έχει πει για τον Ιοσελιάνι: «Είναι ο πρώτος σοβιετικός κινηματογραφιστής που κοιτάζει τον υπόλοιπο κόσμο»· κάτι προφανώς ασυμβίβαστο με την ποιότητα του σοβιετικού κινηματογραφιστή, γιατί ήταν συνδεδεμένο με την ικανότητα «του να μάθεις να κοιτάς κάτι τη στιγμή που αυτό πρόκειται να εξαφανιστεί» (Daney, στην εκπομπή του *Microfilms*, 24.12.1989). Απ' αυτό πηγάζει το τελευταίο πλάνο της ταινίας *Κλέφτες και αμαρτωλοί* (ευτυχώς, αντικατέστησε ένα άλλο, απόλυτα απαισιόδοξο: το πλάνο ενός σμήνους περιστεριών, πουλιών που ο κινηματογραφιστής απεχθάνεται). Ένα αργό τράβελινγκ κατεβαίνει μια πλαγιά και δείχνει ένα κοπάδι που επιστρέφει με το ηλιοβασίλεμα, δύο άνδρες που πίνουν κάτω από ένα δέντρο, πλάι σε μια φωτιά, κι ύστερα ένα τοπίο με ήρεμα βουνά, όλο και πιο γαλάζια στο βάθος, σε μιαν ατμόσφαιρα που τη μαντεύουμε πάναγνη.

Μια πρώτη εκδοχή του κειμένου πρωτοδημοσιεύτηκε στην ισπανική έκδοση του βιβλίου των Luciano Barcaroli, Carlo Hintermann και Daniele Villa που κυκλοφόρησε στα πλαίσια του Φεστιβάλ Σαν Σεμπαστιάν 2001. Το κείμενο δημοσιεύεται εδώ αναθεωρημένο από τον ίδιο το συγγραφέα.

Μετάφραση: Αντώνης Ιωάννου, Τατιάνα Φραγκούλια

Κλέφτες και αμαρτωλοί


astorale

Βγαίνοντας από μιαν άνοιξη

του Νίκου Κολοβού

Οι δεκαετίες του '60 και του '70 συμπίπτουν με τη μετασταλινική περίοδο – «εποχή της τήξης των πάγων», όπως αποκλήθηκε. Στη Γεωργία και στις πέντε δημοκρατίες της κεντρικής Ασίας έρχονται πολλοί νέοι κινηματογραφιστές που σπούδασαν κινηματογράφο στη Μόσχα· όχι μόνο σκηνοθέτες, αλλά και φωτογράφοι, ηθοποιοί, σεναριογράφοι. Παράλληλα, παρατηρείται μια ανανέωση των όρων της παραγωγής ταινιών. Χρόνια επενδύσεων στον κινηματόγραφο. Καινούργια στούντιο εμφανίζονται, εξοπλισμένα με τα πιο σύγχρονα μηχανήματα.
Η κάθοδος των νέων κινηματογραφιστών έφερε μαζί της μια στιλιστική ρήξη με την ατονία, την ακαμψία, την άπνοια και τη στατικότητα του παρελθόντος. Ο «σταλινικός ακαδημαϊσμός» περιθωριοποιήθηκε.
Η φιλμική γλώσσα άλλαξε. Τα θέματα και οι προβληματισμοί διευρύνθηκαν. Οι ήρωες ήταν «καθημερινοί άνθρωποι σε συγκεκριμένα περιβάλλοντα, περιγραφόμενα μ' έναν οικείο κοινωνιολογικό ή εθνικό τρόπο» (Radvanyi 1977: 652).
Η στάση και η πολιτική της Μόσχας στην εικοσαετία που αναφερθήκαμε και στα χρόνια που ακολούθησαν, διαφοροποιήθηκαν. Οι υπεύθυνες για τον κινηματογράφο Αρχές διαμόρφωσαν ευνοϊκές συνθήκες για την άνθιση του εθνικού κινηματογράφου των μικρών και οικονομικά αδύνατων δημοκρατιών, όπως ήταν και η Γεωργία.
Αυτές οι ευνοϊκές μεταβολές, παρά τις δυσχέρειες που έμπαιναν στην πορεία των σκηνοθετών, οδήγησαν στην ανάδυση «ανθεκτικών εργασιών προσδεδεμένων στις εθνικές πραγματικότητες, κρατημένων μακριά απ' τα στάνταρντ που αντιπροσώπευε ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός» (ό.π., σελ. 652). Ο ιταλικός νεορεαλισμός και η γαλλική νουβέλ βαγκ άφησαν στο έργο της νέας γενιάς κινηματογραφιστών ευδιάκριτα τα ίχνη τους, κυρίως στο στιλιστικό επίπεδο. Απηχήσεις απ' τον νέο ρωσικό κινηματογράφο, επηρεασμένον κι αυτόν απ' τη γαλλική νουβέλ βαγκ, έφτασαν ώς τη γεωργιανή Αναγέννηση. Το έργο και το ήθος π.χ. του Ταρκόφσκι, η ποιητική ευφορία του Μιχάλκοφ Κοντσαλόφσκι, η πικρή γλώσσα του Γκλεμπ Παμφίλοφ και ο τολμηρός λόγος της Λαρίσα Τσεπίτκο δεν πέρασαν αδιάφορα στη λήθη.
Σ' αυτό το κινηματογραφικό περιβάλλον έκανε την εμφάνισή του ο Οτάρ Ιοσελιάνι, κυρίως με τη *Φυλλορροή*, το *Παστοράλε* και το *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας*.

Κινηματογράφος και πολιτική

Ερώτημα από φανταστικό κοινό: «Όλες οι ταινίες μπορούν να είναι πολιτικές, ένα συγκεκριμένο είδος τους ή μόνο μερικές απ' αυτές; Και πώς κρίνεις τις δικές σου ταινίες απ' αυτή την άποψη;»
Ερώτημα προκλητικό, ερεθιστικό, άδειο και αμήχανο. Για τον Ιοσελιάνι, η πολιτική είναι ασύμβατη με την τέχνη ολόκληρη· όχι μόνο με τον κινηματογράφο ως τέχνη. Η συνύπαρξη αποκλείεται. Η εμπλοκή με την πολιτική εξοβελίζει την ελευθερία της δημιουργίας. Η συλλογική ή μαζική καλλιτεχνική δράση έρχεται σε ηχηρή και γκροτέσκα αντίθεση με την έννοια του καλλιτέχνη. Αλλοιώνει τη συνείδηση και το έργο του.
Στο βαρύ και σκοτεινό ακόμα περιβάλλον των μετασταλινικών χρόνων, το έργο του Ιοσελιάνι ήταν αδύνατον να αθωωθεί απ' την κατηγορία του «αντισοβετισμού». «Θα μπορούσε να είναι αληθινός αυτός ο αιχμηρός χαρακτηρισμός με μια επιφύλαξη» λέει. «"Αντισοβιετικό" θέλει να πει ότι επέλεξα να δείξω εκείνο το σύστημα που ήταν σαν να μην υπήρχε. Κι αυτό για

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι, την εποχή του Παστοράλε

τη λογοκρισία ήταν πολύ πιο αλγεινό από έναν ανοιχτό αγώνα εναντίον των δογμάτων του» (Barcaroli 1999:166). Οι δικτάτορες κι ο ολοκληρωτισμός τους αντέχουν στη σοβαρή πολεμική εναντίον τους. Δεν υποφέρουν, όμως, τη γελοιοποίησή τους. Το μεγαλύτερο πλήγμα για τον Hitler προήλθε απ' τον *Μεγάλο δικτάτορα* του Charlie Chaplin. «Η πολιτική είναι προπαντός ένα επάγγελμα και δε δέχεται τη συνύπαρξη με τους ερασιτέχνες. Εξ ορισμού οι καλλιτέχνες είναι όλοι ερασιτέχνες στην πολιτική» (ό.π., σελ. 166).

Ο Ιοσελιάνι, συμπληρώνοντας την απάντησή του στο ερώτημα «Τέχνη ή πολιτική», λέει: «Από την ώρα που θεωρώ όλες τις ταινίες μου κωμωδίες, σας δηλώνω ότι δεν μπερδεύομαι με την πολιτική... Είναι καλύτερο να θέλεις να διατηρήσεις στο μάξιμουμ την ελευθερία σου ως διανοούμενος» (ό.π., σελ. 166).

Οι ταινίες του δεν είναι εμφανώς θεμελιωμένες στο πεδίο του κωμικού με όλες τις παραλλαγές του. Διαποτίζονται, όμως, από μια γελαστή, αθώα και μύχια ευθυμία, ανάμικτη μ' ένα άρωμα μελαγχολίας. Δείχνουν καθαρά μια διάθεση ειρωνείας και σάτιρας· όχι τόσο έναντι των θεσμών, της εξουσίας, των συλλογικών ιδεών ή ιδεοληψιών, αλλά των ανθρώπων ως κοινωνικών όντων· όχι εκδικητικά ή οργισμένα, μοχθηρά ή επιθετικά, αλλά πονετικά, συμπαθητικά.

Η διαμόρφωση μιας μεθόδου

Ο Ιοσελιάνι δεν απέφυγε μόνο τους υψηλούς και δυσπρόσιτους στόχους του «μεγάλου» κινηματογράφου, αλλά ούτε έκανε και «κατάχρηση της δραματουργίας», όπως χαρακτήριζε συλλήβδην τις θεαματικές πράξεις, τις βίαιες δράσεις, τα ερωτόπληκτα παιχνίδια που συνηθίζονται υπό την επήρεια της εμπορικής φρενίτιδας, εύκολες φιλμικές λύσεις και συνήθεις διεξόδους, βασισμένες πάνω σε μια ευπρόσληπτη ιστορία, η οποία, σύμφωνα με τους δραματουργικούς κανόνες, καταλήγει σε μια κορυφαία δραματική στιγμή. Ο Ιοσελιάνι δε θέλει να ψάχνει, ούτε να επιδιώκει κορυφώσεις των αφηγήσεών του. Προτιμά να μένει μέσα στο οπτικό του πεδίο. Ενδιαφέρον πρωταρχικό έχουν γι' αυτόν οι κρυφές επιθυμίες των χαρακτήρων του· που τους φαντάζεται γεμάτους από κρυφά πάθη, και υποχρεώνεται ν' ακολουθήσει τις συγκινήσεις τους και τις πράξεις τους. Οι μουσικοί της ταινίας *Παστοράλε* μένουν στην εξοχή. Δεν μετακινούνται πολύ. Πάνε απ' το ένα σπίτι σε κάποιο άλλο, σε αναζήτηση της γαλήνης. Το ίδιο συμβαίνει με τους κατοίκους του αφρικανικού χωριού στην ταινία *Και εγένετο φως*. Κάτω από το φόβο και την απειλή μιας επικείμενης καταστροφής, μετακινούνται, αναζητώντας την ευτυχία και την ειρήνη. Ο νομαδισμός αποτελεί τυπικό φαινόμενο του καιρού μας, όπου ο κόσμος έχει κυριευτεί απ' τις ιδεολογίες· ιδεολογίες διαφόρων απορρεύσεων, που διασπείρονται όταν δεν υπάρχουν πια αρχαίοι κανόνες ζωής πάνω στη Γη (ό.π., σελ. 168).

Ο Ιοσελιάνι δε θεμελίωσε τη βιοσοφία του ως κοινωνικού ανθρώπου, ούτε και τις ζωτικές αρχές του ως καλλιτέχνη και διανοουμένου πάνω σε ογκόλιθους θεωρητικών συστημάτων, ιδεολογιών και γνώσεων. Η πρώτη –«σχολική»– ταινία του, *Απρίλης*, είναι ένας μοντέρνος μύθος ή παραβολή. Δίνει το στίγμα των ταπεινών σκέψεών του και των απλών κατευθύνσεών του. Η φθαρτή καθημερινότητα φτωχαίνει τα συναισθήματα και μετατρέπει τους ανθρώπους σε σκλάβους των πραγμάτων. Το ζητούμενο, όμως, είναι η ποιότητα της ζωής και οι υγιείς σχέσεις των ανθρώπων. Στην αλλοτρίωση αυτή ο Ιοσελιάνι αντιτείνει με καθαρή σκέψη: «Το να κάθεσαι γύρω από ένα τραπέζι, το να λες στους ανθρώπους ευχάριστα πράγματα, το να τραγουδάς και να πίνεις μαζί τους, αυτό είναι η κουλτούρα» εξομολογείται. «Αυτή η θέληση να κρατήσεις και να εφαρμόσεις μια κάποια τέχνη της ζωής, είναι χαρακτηριστικό του δικού του ανθρωπιστικού "πιστεύω"» γράφει ο γάλλος θεωρητικός του κινηματογράφου Marcel Martin (1986:339).

Ο Georges Sadoul, μαχητικός ιστορικός του κινηματογράφου, συγκλονίστηκε, την εποχή των πρώτων ταινιών του Ιοσελιάνι, απ' τον «προσωπικό και νέο τόνο που αναγνωρίζει πάνω στους ανθρώπους τους παγιδευμένους από μια κάμερα-μάτι, προσεκτική και γεμάτη αληθινό έρωτα» (ό.π., σελ. 339).

Με τον ίδιο τρόπο μπορεί να χαρακτηρίσει κανείς τις τρεις ταινίες μεγάλου μήκους: τη *Φυλ-*

λορροή, όπου ο Ιοσελιάνι αρνείται να διοχετεύσει μηνύματα κατά παραγγελία, και μέσα απ' τα άσχημα επεισόδια της ζωής ενός άσημου εργάτη οινοποιείου, βγάζει μια δηκτική σάτιρα της γραφειοκρατίας και του καριερισμού, ενώ, ταυτόχρονα, προβάλλει τις καλές πλευρές τής αληθινής ζωής με τρυφερότητα και χιούμορ· την ταινία *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας*, που παρουσιάζει έναν «αρνητικό ήρωα», παραβάτη των κοινωνικών κανόνων ζωής, ο οποίος διαβιώνει σαν πουλί, ασεβώντας σε βάρος των άλλων· και το *Παστοράλε*, με ήρωες κάποιους μουσικούς που πάνε να κάνουν πρόβα σ' ένα χωριό, σ' ένα περιβάλλον περισσότερο «θετικό». Οι ταινίες αυτές αντλούν απ' την ίδια ρεαλιστική και οικεία φλέβα, και ωθούν ακόμα μακρύτερα την αποδραματοποίηση, δείχνοντας τις απόψεις της καθημερινής ζωής.
Πρέπει να εκτιμούμε αυτόν τον διακριτικό τρόπο προσέγγισης των υπάρξεων («Αν αγαπάμε τους ανθρώπους, τους πλουτίζουμε»), αυτή τη φυσικότητα στην περιγραφή του καθημερινού («Η τέχνη μου πρέπει να είναι ίδια με τη ζωή»), αυτή την ξανανιωμένη απλότητα στις μαυρόασπρες εικόνες, σαν μια αρμονική του γκρίζου. Στις ταινίες του Ιοσελιάνι υπάρχει μια «μικρή μουσική», πολύ σαγηνευτική, μια ευγένεια ειλικρινής και μια διακριτική τρέλα, αλλά και βαθιά βαρύτητα, κάτι σωστό και αληθινό... (ό.π., σελ. 339)

Η δόμηση του φιλμικού προσώπου

Ο Ιοσελιάνι στέκεται στο θεατρικό πρόσωπο, τη θεατρική «περσόνα», και όχι τόσο στον θεατρικό ρόλο, ο οποίος περιλαμβάνει κι άλλα σημαντικά στοιχεία, όπως η χειρονομία, η ένδυση, η γυμνή ομιλία κ.ά. Στο θέατρο, διακρίνει δύο μεθόδους δόμησης: αυτήν της παράστασης κι εκείνην της μεταμόρφωσης. Στην πρώτη προέχουν οι στίχοι και οι λέξεις του κειμένου – «η ποίησή τους», όπως λέει. Αυτή η μέθοδος, που συναντάται στο θέατρο του Μολιέρου, του Shakespeare, του Goldoni, στην Commedia dell'Arte, δε χρησιμοποιείται στον κινηματογράφο. Η δεύτερη μέθοδος είναι αυτή του Στανισλάφσκι: της μεταμόρφωσης ή της επανενσάρκωσης. Στηρίζεται σε μια απλή βάση: την ενοποίηση και τη συνεκτικότητα των φυσικών πράξεων. Ο ηθοποιός λέει αρχικά: «Τι πρέπει να κάνω;», κι ύστερα αναρωτιέται: «Πώς θα το κάνω;» Αυτή τη μέθοδο χρησιμοποιούν οι σκηνοθέτες του κινηματογράφου. «Η δουλειά του ηθοποιού στον κινηματογράφο συνίσταται περισσότερο στο να είναι ίδιος στη διάρκεια της ενότητας. Αν θέλουμε να δημιουργήσουμε ένα φιλμικό πρόσωπο, πρέπει να έχουμε συνειδητοποιήσει ότι όσο περισσότερο ένα πρόσωπο μένει μυστικό και απόκρυφο, τόσο περισσότερο απομακρύνεται απ' το κοινό. Μόνο χάρη στη μέθοδο της σκηνοθεσίας, διαμέσου του παιγνίου των δυνάμεων που εκδηλώνονται στην οθόνη, μπορείς να φέρεις το θεατή κοντά στην ιδέα ενός δεδομένου φαινομένου. Η τέχνη μας θεμελιώνεται στην ολίσθηση κάτω απ' την επιφάνεια των εικόνων, χωρίς ποτέ να περνάει στο πίσω μέρος τους. Προτιμώ να δημιουργήσω ένα κείμενο με όλα τα μέσα έκφρασης που διαθέτει ένας ηθοποιός, αλλά χωρίς να τον ξεγυμνώσω· γιατί η μέθοδος της αφήγησης είναι ίδια· αυτή δε που απευθύνεται σε κοινό χωρίς ντροπή, δεν είναι ολότελα νατουραλιστική, κι έτσι δεν απομακρύνεται από το φαινόμενο της τέχνης (Barcaroli 1999:181).

Το μοντάζ

Σε αντίθεση με όσα διδασκόταν στις σχολές της Μόσχας γύρω από τη θεωρία του μοντάζ και τις μοναδικές στιλιστικές και γλωσσικές δυνατότητες που προσέφερε αυτός ο κινηματογραφικός κώδικας, ο Ιοσελιάνι, απροσχημάτιστα και άμεσα, μας προκαταλαμβάνει, λέγοντας: «Πρώτα απ' όλα, σε ό,τι με αφορά, στην πρακτική του μοντάζ δεν υπάρχει καθόλου η σκιά της θεωρίας. Έχω μπροστά στα μάτια μου κάθε δυνατότητα του μοντάζ, αλλά η ποικιλία των μεθόδων είναι τέτοια, ώστε μου είναι κάθε φορά πολύ δύσκολο να εφαρμόσω αυτό το σώμα των κανόνων. Το πρώτο στοιχείο που θα εκτιμήσουμε στο μοντάζ, είναι το μήκος κάθε μεμονωμένου κομματιού. Καθένας μας έχει έναν εσωτερικό ρυθμό μέσω του οποίου βλέπει και αντιλαμβάνεται το περιβάλλον. Είναι πολύ σπάνιο μια δεκάδα προσώπων να διαθέτουν τον ίδιο ρυθμό. Ο ρυθμός είναι μια καθορισμένη ψυχική ικανότητα για αντίδραση. Κατά

πρώτον, ο σκηνοθέτης επιβάλλει στο θεατή το ρυθμό της διαδοχής των εικόνων. Προφανώς, ένα απ' τα στοιχεία που καθορίζουν αυτή τη διαδοχή, είναι το μήκος κάθε μεμονωμένης εικόνας απ' αυτές που τη συνθέτουν. Ο σκηνοθέτης εκτελεί μια πρώτη πράξη βίας πάνω στους θεατές. Το κατόρθωμα που επιτελεί η σκηνοθεσία, είναι να συνδυάσει και να οργανώσει τους ρυθμούς των θεατών, με βασικό άξονα τον δικό του ρυθμό. Στο επάγγελμά μας, είναι πολύ σημαντικό να εξετάζεις το ρυθμό στον οποίο ζει τούτο ή το άλλο πρόσωπο, τούτος ή ο άλλος ηθοποιός. Για μένα, αυτό είναι ουσιώδες (ό.π., σσ. 183-184).
Όσα καταθέτει για το μοντάζ ο Ιοσελιάνι, δε συμποσούνται σε μια θεωρία· απλώς, είναι τα αποκτήματα μιας εντατικής εμπειρίας και μιας επιστημονικής γνώσης που αρχίζουν απ' τα μαθηματικά και φτάνουν στις θεωρητικές απόψεις του Αϊζενστάιν, του Πουντόβκιν και του δασκάλου του, Ντοβζένκο.

Η ηχοποιία
Σε όλες τις ταινίες του, εκτός από αυτές που γύρισε στη Γαλλία, ο Ιοσελιάνι προσθέτει ήχους ντουμπλαρισμένους, ετεροχρονισμένους. Γραμμένοι σε διαφορετικό απ' τα γυρίσματα χρόνο, συνδυάζονται και συγχρονίζονται με τις εικόνες εκ των υστέρων. «Η πείρα που είχαμε απ' αυτή την τεχνική στη Γεωργία» λέει ο Ιοσελιάνι, «μας βοήθησε όλους πολύ στο να την εφαρμόσουμε. Το μοντάζ των ήχων είναι απλό, αλλά και περίπλοκο μαζί» (ό.π., σελ. 189).
Ο Ιοσελιάνι, μάλιστα, συγκέντρωνε τα πάντα από διάφορες πηγές: απ' το πρωινό ξύπνημα της αυγής ή το ζωντάνεμα μιας κοιμισμένης ώς τις διάφορες τρέλες και τις μεγάλες διαδηλώσεις. Το γοητευτικό και πλούσιο αυτό ψάρεμα έγινε με τον καιρό η καθημερινή διασκέδασή του. Του αρέσει, το εικονικό υλικό να πλέει πάνω στα αβαθή κύματα μουσικής, συνήθως χαμηλών τόνων, κι ο ήχος να φτάνει πάντα στην ταινία από πηγές αντιληπτές στους θεατές. Αποκλείει τη σύγχρονη μουσική και περιόρισε στο μηδέν σχεδόν τις μουσικές που γράφτηκαν αποκλειστικά και ειδικά για κάποια ταινία του. Το φόντο της μουσικής επένδυσης των ταινιών του έχει πάντα ενδιαφέρον, γιατί συνοδεύει σκόπιμα ή άσκοπα τις σειρές των αφηγήσεών του.

Δύο περιπτώσεις για ατίθαση σπουδή του ρεαλιστικού–φανταστικού στον Ιοσελιάνι (*Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού*, *Το κυνήγι της πεταλούδας*)
Ο Ιοσελιάνι είναι ένας διαλεκτικός αιρετικός. Ανήκει στις σπάνιες περιπτώσεις των κινηματογραφιστών οι οποίοι εκπατρίστηκαν και ολοκλήρωσαν στους τόπους της αυτοεξορίας τους το έργο που είχαν αρχίσει ή σχεδίαζαν στην πατρίδα τους.
Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού (1984) και *Το κυνήγι της πεταλούδας* (1992) είναι οι σημαντικότερες ταινίες του. Γυρίστηκαν στη Γαλλία· μ' έναν αέρα ελευθερίας κι έναν νεανικό ενθουσιασμό που απογειώνουν την αφηγηματική έμπνευσή του· χωρίς κάποια ιστορία και, βέβαια, χωρίς κεντημένη δραματουργία με κάποιο κεντρικό σημείο κορύφωσης.
Τα δύο φιλμικά κείμενα (κυρίως οι *Ευνοούμενοι*) πλέκονται με την «έννοια του χαλιού»· ενός εργόχειρου, που οι χρωματιστές κλωστές του εναρμονίζονται στο πλαίσιο ενός φαντασμαγορικού κατασκευάσματος. Ένα νεκρό υλικό ζωντανεύει με λουλούδια, αντικείμενα έτοιμα ν' αποδράσουν στους δρόμους, φιγούρες και δράσεις ανθρώπων που εκούσια προτιμούν να ενταχθούν στο στερέωμα μιας δημιουργικής διαδικασίας εξελισσόμενης μέσα στο χρόνο – έτσι, για να μη χαθούν· κυνηγώντας τον εφήμερο πλουτισμό τους, τις πρόσκαιρες χαρές της λείας τους, το ζωηρό τίποτα της κάθε μέρας: τόσα πορτοφόλια στο τρένο, τόσα ρολόγια στην αίθουσα του θεάτρου. Ποιοι ονομάζουν κλέφτες τα παιδιά της Αρτέμιδας, τους «ευνοουμένους του φεγγαριού», με τη βελόνα του ρυθμού και τα εθισμένα, αεικίνητα δάκτυλα, με την αποκτημένη πείρα των «κόλπων» και τους ποικίλους θριάμβους διαφυγής απ' τα χέρια των αστυνομικών; Ένας κόσμος κλεφτών και αστυνόμων, που διασκεδάζουν με το παιχνίδι τους· «κλέφτες» και «κυνηγοί» που χαίρονται το τρεχαλητό και το φόβο τους· αστυνόμοι που φεύγουν τραγουδώντας σαν μαθητές του σχολείου που κίνησαν για εκδρομή στην ομιχλώδη εξοχή· εικόνες μεμονωμένες και ενότητες εικόνων που παρακολουθούν οι μεν τις δε, διαπλεκόμενες

Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού

Το κυνήγι της πεταλούδας

στο «χαλί», σε παρατάξεις· έξω από δοκιμές και αναζητήσεις μέσω του μοντάζ· ένα άλμπουμ ξέχειλο από χαριτωμένη ανηθικότητα· πληρωμένο σεξ με το ερεθιστικό πρόγευμα και την κούφια εισαγωγική φλυαρία σε κάποια γωνιά του ημίφωτος· μυστικότητα που διακοσμεί αγέραστες συναντήσεις και απολαύσεις· μια γελαστή μελαγχολία για την πατρίδα που βρίσκεται κάπου μακριά, στον λευκό βορρά, αλλά και για τη νιότη που είναι αδύνατον να επανακάμψει με την περιστασιακή παρεκτροπή απ' τον στεγνό κώδικα της συζυγικής ζωής· το Παρίσι στις γειτονιές των λογής φυγάδων, των «παρανόμων», των επιπόλαιων τυχοδιωκτών, πτηνών του ουρανού που αναζητούν με ανάλαφρη αγωνία την καθημερινή τροφή τους, τη γεύση της ερωτικής ζωής που θεραπεύει την αθυμία και ξυπνά την ονειροπόληση και την επιθυμία.

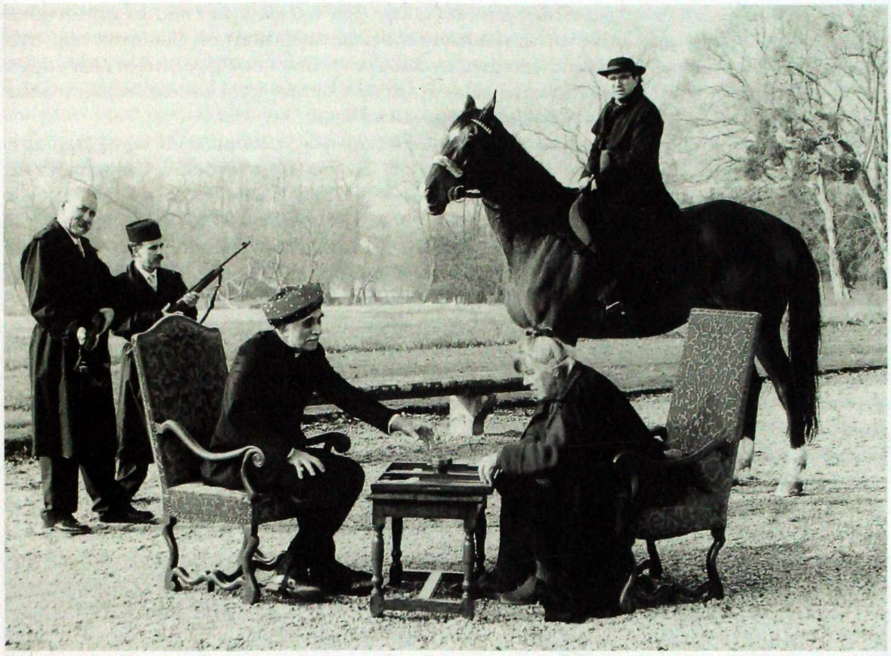
Μακρά πλάνα-σεκάνς, η γοητεία του τεχνικού μοντάζ μέσα σ' αυτά τα πλάνα που αποκαθιστούν την ενότητα των χρόνων και των ρυθμών· το πανοραμικό, περιστροφικό τράβελινγκ που ενοποιεί το χώρο· η μουσική: ένα άλλο ηχητικό χαλί, αποσπασματικό και πολυφωνικό, μια στρώση κάτω από τις τρέχουσες, ακατάπαυστες εικόνες· με ποικιλία μουσικών κομματιών, οργάνων και φωνητικών λαϊκής και έντεχνης προέλευσης: από το ταγκό με τις φυσαρμόνικες και τα ακορντεόν μέχρι τα τρυφερά κουαρτέτα από μουσική δωματίου· ένας άλλος ιστός που συνδέει ή διαπλέκει τη γλώσσα και το έργο του σκηνοθέτη (μια σειρά από fondus en noir ή en blanc), αλλά κυρίως χρωματίζει τη φθινοπωρινή ατμόσφαιρα του Παρισιού και των προαστίων του.

Χρώματα από το πορτοκαλένιο ή το καφέ των ενδυμάτων ή μιας φέτας από πεπόνι, ώς το γαλάζιο των εξωτερικών επιφανειών των παλιών κτισμάτων ή του μπερέ μιας αεικίνητης ξανθιάς που δοκιμάζει κάθε μέρα όλα όσα προσφέρει αυτή η μυθική πόλη, η παντοτινή πόλη τού Παρισιού.

Τα μικρά αντικείμενα κυριαρχούν στο περιβάλλον, αμέσως μετά τις ανθρώπινες φιγούρες: πιάτα ζωγραφισμένα, απομιμήσεις άλλων εποχών, έπιπλα και πίνακες, όπλα και ρούχα· άνθρωποι, άμαξες και ράθυμοι συζητητές, κλεπταποδόχοι και δύσθυμοι «κύριοι» που ανασταίνονται σε σαλόνια και κήπους αρχοντικών· κατάλοιπα άλλων εποχών, ξεχασμένοι στο σήμερα. Τα ονόματα και οι αναγνωρίσεις των προσώπων δεν έχουν καμία σημασία. Προέχει αυτή η τρέχουσα κατάσταση μιας αέναης κίνησης. Μια πόλη που σαπίζει αόρατα, αλλά φαίνεται να διαιωνίζεται εντατικά.

Το κυνήγι της πεταλούδας έχει έναν υποτυπώδη μύθο ή ιστορία: Δύο ηλικιωμένες γυναίκες μένουν σ' ένα αρχοντικό πολύ παλιό, πολύ μεγάλο, γεμάτο από έπιπλα και ακριβά αντικείμενα. Οι κυράδες είναι ζωηρές, διασκεδαστικές, ευκίνητες, ενεργητικές. Η μία είναι η ιδιοκτήτρια του αρχοντικού. Παρακολουθούν κι ακούνε όλη τη μέρα τα γεγονότα στο ραδιόφωνο: καταστροφές, διαδηλώσεις, πολέμους, ιδεολογικούς αγώνες, τρομοκρατία, φανατισμούς, βία. Και οι δύο είναι σεβάσμιες στο χώρο. Η μία κατεβαίνει για ψώνια και φροντίζει τις εργασίες του αρχοντικού. Οι κλέφτες τούς αφαιρούν χρήματα, οι αντικέρ έχουν βάλει στο μάτι τα έπιπλα και τα αντικείμενά τους, γιαπωνέζοι επενδυτές παζαρεύουν το αρχοντικό. Συγγενείς και φίλοι αγωνιούν για την κληρονομιά. Αφού ανοιχθεί η διαθήκη μιας απ' τις κυράδες που πεθαίνει, όλοι και όλες περιμένουν να μάθουν τι θα πάρει ο καθένας τους. Αμέσως μετά, σκορπίζουν πικραμένοι και αδιάφοροι. «Αυτή, σίγουρα είναι μια κωμωδία» μας πληροφορούν οι διανομείς της ταινίας. Κωμωδία, όμως, ήταν και *Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού*, όπου ορισμένοι από τους τύπους της δολοφονούνται, όπως, π.χ., ο επιθεωρητής της αστυνομίας Ντιφούρ-Πακέ και η φίλη του επαγγελματία κλέφτη Κολά – για να μη λείψει ο θάνατος.

Άλλωστε, το υπόγειο και ραφιναρισμένο χιούμορ διαχέεται σε όλη την ατμόσφαιρα – την παλαιική και τη σύγχρονη: απ' τον μικρό γιο της κυρίας επιθεωρητού που δίνει φωτιά για το τσιγάρο στη μητέρα του, ώς τον δάσκαλο-κλέφτη που κρύβεται στον πάτο ενός μπαούλου, συλλαμβάνεται κι αρχίζει το κλαψούρισμα μπροστά στους αστυνομικούς (*Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού*)· ο «τραγουδιστής κότσυφας» δεν προλαβαίνει καμία από τις γκάφες και τα λάθη του· οι μουσικοί του *Παστοράλε* είναι γραφικοί και τροφοδοτούν την εύθυμη διάθεση των θεατών. Όλοι είναι έτοιμοι να διασπείρουν το γέλιο, απωθώντας στη σκιά τις δυσκολίες και τη στενή παρακολούθηση της λογοκρισίας της πατρίδας Γεωργίας.



Το κυνήγι της πεταλούδας

Ο Ιοσελιάνι, παρά ταύτα, κατορθώνει να διασώσει αρκετές δηκτικές σκηνές ή λόγια ενοχλητικά στη *Φυλλορροή*, αλλά και το *Κυνήγι της πεταλούδας* με τις επικοινωνιακές αταξίες. Ευτυχώς για το σκηνοθέτη, του οποίου η επικινδυνότητα είναι κατεβασμένη στο μηδέν.
Στους *Ευνοουμένους του φεγγαριού* και στο *Κυνήγι της πεταλούδας*, όλα είναι παλιά και βεβαρημένα με φορτία κόπωσης και απογοητεύσεων· μυρίζουν ναφθαλίνη και παρακμή· δείχνουν κατευθείαν προς μιαν άλλη, αθέατη εποχή που είναι ανάγκη να μεσολαβήσει. Το αρχοντικό πρέπει να πωληθεί στους Γιαπωνέζους για να περισωθεί. Το Παρίσι πρέπει να ξαναπάρει τη φρεσκάδα του, σαν εκδίκηση για τα παθήματα των «ευνοουμένων του φεγγαριού» του· για να ξαναζήσει ο μυθικός κινηματογράφος του, ξεπροβάλλοντας από μαυρόασπρες φιγούρες του βουβού κινηματογράφου, όπως έγινε αρκετές φορές αιφνίδια στο *Κυνήγι της πεταλούδας*· «...για να ανασταλεί η πτώση του κινηματογράφου και να αναπτερωθεί το ρεαλιστικό-φανταστικό του κινηματογράφου που λίγο λίγο έχασε τη δυνατότητα να φτιάξει μαζί ρεαλιστικά και θαυμαστά τα φιλμαρισμένα φαινόμενα· που εν ονόματι του λεγόμενου "απτού και νατουραλιστικού" ρεαλισμού, έχασε τα αποθέματα των ποιητικών, των μεταφορών, των υπερβολών – κι είναι κρίμα» (Strauss 1990:32).

Η ρευστή ταυτότητα ενός σκηνοθέτη

Ένας κινηματογράφος τοπικότητας και οικειότητας. Η γεωργιανή γη ήταν για τον Οτάρ Ιοσελιάνι, που γεννήθηκε το 1934, στην Τιφλίδα, ένας κόσμος απλωμένος, σχεδόν απέραντος: γη των τεσσάρων οριζόντων· μια άλλη υδρόγειος. Νόμιζε ότι ήταν μια ολόκληρη (ειδικότερα: ανθρώπινη) Ιστορία, που θα μπορούσε να χωρέσει σ' ένα εξάωρο ντοκιμαντέρ. Αυτό ήθελε να δείξει με το *Γεωργία, μόνη*, ένα κινηματογραφικό εθνικό Ευαγγέλιο: φύση· φως και χρώματα που κατέβηκαν απ' τα ορεινά τοπία· νερά και αρρενωποί αέρηδες με απρόβλεπτες ταχύτητες· άνθρωποι γεννημένοι από δυνατά χώματα και ανήμερες ψυχές· άνθρωποι που ήξεραν να

τραγουδούν μοιρολόγια πολυφωνικής μουσικής, την ώρα του φαγητού που το χόρταιναν επί ώρες αμέτρητες· στις στιγμές του πένθους για τους σκοτωμένους που όλοι ήταν νέοι, ανεξάρτητα από ηλικία· στους γάμους που άναβαν και βροντούσαν σαν ηφαίστεια· πολέμαρχοι και άγνωστοι αγωνιστές που έβαζαν στην ίδια μοίρα προσωπική τιμή και ελεύθερη πατρίδα· με χέρια βαφτισμένα στο αίμα και πόδια αγριεμένων αλόγων.

Ένας κινηματογράφος τοπικότητας (régionaliste) ως πρώτο γνώρισμα, αλλά ανοιχτής σαν ένα μεγάλο ορεινό πέλαγος· σαν μια αήττητη πατρίδα. Ένας κινηματογράφος της οικειότητας (intimiste), ως δεύτερο γνώρισμα, όπως το βρήκε ο Jean Tulard. Με επίκεντρο τώρα τους ανθρώπους όλων των ηλικιών, όλων των στρωμάτων, όλων των θυμών· από εκείνους που δαμάζουν τα άλογα παίζοντας με τη μυώδη αγριάδα τους, ώς εκείνους που μαθαίνουν να ιππεύουν σαν οργανοπαίκτες των καλπασμών· ανάμεσα σε διαφανείς ομίχλες και γοητευτικούς φωτισμούς στην αυγή ή το σούρουπο· από θερμόαιμους εραστές και ακαταπόνητους συμμετόχους των ασκεπών εορτών πάνω στη χλόη ή τα πλουμισμένα δώματα· με τη σκιά του Νίκο Πιροσμάνι να διαφεντεύει τις συντροφιές· από παιδιά αιώνια που φωνάζουν τους αγγέλους της θαυμάσιας φύσης για συμπλήρωμα στις συντροφιές τους.

Τα διαστήματα σε όλα τα φιλμικά κείμενα του Ιοσελιάνι γεμίζουν από μουσική έντεχνη, λαϊκή ή «κλασική». Το ποτό πάντα, σχεδόν κάθε ώρα της ημέρας, για να μη λείπει η αναμενόμενη ευθυμία και να μένει λυτή η γλώσσα· το πείραγμα της γλώσσας και οι λέξεις με τα υπονοούμενα· το πλησίασμα των ανθρώπων της παρέας – μια σχέση που αναπτυσσόταν μέσα στη διήγηση της ταινίας, αλλά και μεταξύ ηθοποιών και θεατών· μεταξύ ανθρώπων του έσω χώρου και εκείνων που καταλάμβαναν τον έξω χώρο διασκεδάζοντας, ακούγοντας τους ήχους και βλέποντας τις εικόνες. Θα 'λεγε κανείς: κινηματογράφος που απλοποιεί την επαφή των δύο χώρων στους οποίους αναφερθήκαμε· κινηματογράφος που έρχεται προς προϋπάντηση του κοινού, χωρίς να βάζει όρους στην άμεση επικοινωνία, αλλά, αντίθετα, δυσχεραίνοντάς την με απλοχεριά και γευστικό χιούμορ.

«Ένας κινηματογράφος τοπικότητας και οικειότητας, όπως το πορτρέτο ενός νεαρού άνδρα sans relief στη *Φυλλορροή* ή εκείνο ενός τεμπέλη βυθοκοριστή στο *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας*: ταινίες νωθρές, κατ' εικόνα του δημιουργού τους· αυτού που έρχεται στη Δύση και την κατακτά με τους *Ευνοουμένους του φεγγαριού* και, μετά, με το *Κυνήγι της πεταλούδας*» (Tulard 1999:449)· ταινίες γυρισμένες στη Γαλλία και, παρά ταύτα, τοπικές και πάντοτε εκτεθειμένες στο κλίμα της τοπικότητας και τη θέρμη της αθώας οικειότητας.

Ο Ιοσελιάνι δε διακινδυνεύει να αποκοπεί από τον γνωστό χώρο της δημιουργικής του εργασίας. Δε γίνεται ένας γεωργιανός Γάλλος ή μιμητής των φιλόξενων Παρισινών. Χαίρεται τη δυσκολία της προσαρμογής του και τηρεί τα θέσμια της πατρίδας σαν φρουρός των συνόρων της.

Ο Ιοσελιάνι έζησε και δημιούργησε το σημαντικότερο μέρος του έργου του στη διάρκεια της μεταπολεμικής άνθισης του γεωργιανού κινηματογράφου. Φίλους και συνομιλητές είχε κινηματογραφιστές του μεγέθους του Αντρέι Ταρκόφσκι και του Αντρέι Μιχάλκοφ Κοντσαλόφσκι. Και οι δύο επέκριναν, όπως ο ίδιος ο Ιοσελιάνι επισήμανε, τη δειλία και την αναποφασιστικότητά του· το «λάθος» του να αποστρέψει τα σχέδιά του απ' τον «μεγάλο κινηματογράφο», έναν κινηματογράφο δυνατό και υψηλό, κατά την άποψή του απολύτως ακατόρθωτο και, επιπλέον, αποκρουστικό, αηδιαστικό. «Αυτά είναι τα κριτήριά μου» έλεγε ο Ιοσελιάνι, «δεν μπορώ να κάνω τίποτα. Γι' αυτό και οι ταινίες που αγάπησα πιο πολύ, είναι εκείνες του σοβιετικού κινηματογραφιστή Μπορίς Μπαρνέτ, του Ιταλού Vittorio de Sica, του Γάλλου Jean Vigo και του επίσης Γάλλου René Clair. Δε νομίζω ότι θα γύριζα μια ταινία σαν το *Δρόμο με τον άνεμο*, δεν ξέρω άλλη ταινία σαν το *Σατυρικόν* του Federico Fellini, αλλά, αντίθετα, θα σκεφτόμουν να κάνω ένα έργο σαν το *Και το πλοίο φεύγει* του Fellini» (Barcaroli 1999:31).

Η γνώμη του Ιοσελιάνι για τους φιλόδοξους και οραματιστές φίλους του κινηματογραφιστές ήταν αρνητική όταν αυτοί, μέσα στο σταλινικό περιβάλλον, κατόρθωναν να παράγουν έργο και να πηγαινοέρχονται στο εξωτερικό, χωρίς να είναι αμετάκλητα καταδικαστικός. Ο Ταρκόφσκι περιέπεσε στην αλαζονεία, πράγμα που έπαθε ο Μαγιακόφσκι, αλλά κι ο μεγάλος δά-

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Antoine de Baecque, «Une ronde primitive», «Cahiers du Cinéma», τχ. 427, 1990, σσ. 29-30
- Emmanuel Carrère, «Du rythme nait l'émotion», «Positif», τχ. 287, 1985, σσ. 10-12
- Laurence Giavarini, «Folie Française», «Cahiers du Cinèma», τχ. 461, 1992, σσ. 19-22
- *Ioseliani secondo Ioseliani*, επιμ. Luciano Barcaroli κ.ά., Ubulibri, 1999
- *Le cinéma Russe et Sovietique*, επιμ. Jean-Loup Passek, L'Equerre, Centre Georges Pompidou, 1981
- Jean Radvanyi, στο: *The Oxford History of World Cinema*, επιμ. Geoffrey Nowell- Smith, 1977, σσ. 651-656
- Joël Magny, «La chute des feuilles», «La Revue du Cinéma», τχ. 244, 1970, σσ. 21-24
- Marcel Martin, στο: *Dictionnaire du Cinéma*, επιμ. Jean-Loup Passek, Librairie Larousse, Paris, 1986, σελ. 339
- Frédérique Strauss, «Les deux lumières», «Cahiers du Cinéma», τχ. 427, 1990, σσ. 31-32
- Yann Tobin, *«Adieu, plancher des vaches!»*, «Positif», τχ. 466, 1999, σσ. 28 -29
- Jean Tulard, *Dictionnaire du Cinéma – Les Réalisateurs*, Editions Robert Lafont, Paris, 1999

σκαλός του, Ντοβζένκο. «Παρά ταύτα» λέει, «δεν είμαι βέβαιος ότι διαπράχθηκαν λάθη. Καθένας μας ακολούθησε τη γραμμή της μόρφωσής του. Έπειτα ζήσαμε μαζί τόσο πολύ, μιλήσαμε τόσο πολύ, που γνωριζόμασταν τέλεια» (ό.π., σελ. 31).

Όχι ρωμαλέα έργα από μέρους του Ιοσελιάνι, αλλά ούτε και έργα φτωχά και ασθενικά· απλώς, ένας μέσος όρος, όχι μια ήσσονος σημασίας κινηματογραφική παραγωγή. Το *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας*, το *Παστοράλε*, η *Φυλλορροή* και προπάντων ο λυρικός ρεαλισμός των *Ευνοουμένων του φεγγαριού* και του *Κυνηγιού της πεταλούδας* δίνουν το μέτρο αυτού του κινηματογράφου· αυτού ο οποίος έχει αφετηρία και τελικό προορισμό τη χειροπιαστή γη που σε εξωθεί προς την πλευρά του ονείρου, αλλά και σε συμπαρασύρει στην περιπέτεια της απατηλής δράσης· ακόμα και στο θάνατο. Ο Ιοσελιάνι δεν απέβλεπε στις κορυφές, αλλά ένιωθε ασφαλής ανάμεσα στους τύπους και τους χαρακτήρες των ταινιών του. Στα φευγαλέα πλάσματά του χαιρόταν την αφέλεια, την αποκοτιά και τη ραθυμία τους, την αφόρητη ερωτική επιθυμία και τη φθηνή κοστολόγηση της ζωής τους. Τους έβλεπε όλους να δρουν απροετοίμαστα, οική και ως έτυχε.

Είναι σαφές ότι οι ρόλοι που έπαιζαν όλοι αυτοί, εν ουδεμιά περιπτώσει κατόρθωσαν να διαπλασθούν σε μεγάλες και αλησμόνητες προσωπικότητες, σε ήρωες, σε γιγαντιαία κοινωνικά όντα, σε προφήτες ή υποδείγματα μιας μυθοπλαστικής ζωής. Ο Ιοσελιάνι δεν πρόδωσε τα «κριτήριά του», ούτε τους χαμηλούς, βραχείς στόχους του· ούτε έπαιξε σοβαρά παιχνίδια με τη σοβιετική εξουσία. Μάλλον της υπέκλεψε μια ανοχή σκοτεινή και μια προστασία παράξενη με άκρα επιείκεια – κι αυτό, γιατί την έπεισε ότι ήταν ένα άτακτο παιδί και όχι ένας ανατρεπτικός εχθρός του σοσιαλιστικού κατεστημένου.

Βόλος, Οκτώβριος 2003

Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας

DÉFENSE DE STATIONNER

Ένας άπατρις κινηματογράφος

του Enrico Ghezzi

Κατάπληκτος μαθαίνω ότι δεν υπάρχει (στον κόσμο;!) μονογραφία αφιερωμένη στον Οτάρ Ιοσελιάνι.[1] Φαντάζομαι ότι ο Otar μπορεί να καμαρώνει. Είναι ένας από τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες του κόσμου, που καταξιώθηκε χωρίς το σύνηθες επιστέγασμα της ακολουθίας βιβλίων, λευκωμάτων, αφιερωμάτων και ποικιλμάτων που κρεμούν το συγγραφέα μέσα στις σελίδες τους, που τον μεταμορφώνουν σε άγαλμα –αινιγματικό, ίσως, αλλά αναγνωρίσιμο–, σαν να μην έφταναν τα ήδη συμπυκνωμένα και στερεοποιημένα στην κρυστάλλινη ευθραυστότητα των ταινιών αινίγματα.

Στέκομαι κι αφουγκράζομαι: ο Ιοσελιάνι μιλάει, όπως συνηθίζω να τον ακούω και να τον βλέπω. [...] Είναι τόσο προσγειωμένος και διαφωτιστικός ο λόγος του όταν διηγείται πόσο σοφό ή τυφλό είναι να φτιάχνεις (ή να χαλάς) ταινίες, ή τι πανωλεθρία είναι ο κινηματογράφος (κι όχι αλαζονικό «έργο τέχνης»)... Η απόρριψη του ιδιάζοντος δραματουργικού καπιταλισμού που απλώθηκε σ' ολόκληρο σχεδόν τον κινηματογράφο σαν επιδημία (ή σαν ένα σώμα που προσπαθεί με κάθε τρόπο να δώσει μορφή στην ανεμίζουσα σινδόνη του φαντάσματος), αμβλύνει τα όπλα της διαλεκτικής και της πολιτιστικο-αφηγηματικής κριτικής. Η λεπτομερής, δόλια, απατηλή, τρυφερή, κακεντρεχής αφοσίωση στις *ακατανόητες κινήσεις*, στο detour,[2] κόβει την –ήδη κομμένη– ανάσα (σαν να ήταν στο χείλος του γκρεμού) αυτού που ράθυμα επιμένει ν' αναζητεί κλειδιά και ποιητικο-δομικές λογικές, μετερχόμενος για το σκοπό αυτόν ματογυάλια και χάρτες και προκαθορισμένα περάσματα. [...]

Α, η γεωργιανή νωχέλεια, αυτή η σχεδόν «φυσική» και προνομιακή διανοητική flanerie![3] Δεν πρόκειται για την υποκειμενική, πολιτισμική και ελιτίστικη στάση ορισμένων διανοουμένων της μετά-Baudelaire εποχής που εν συνεχεία υιοθετήθηκε από τον Benjamin και ισοδυναμεί με την αποδοχή των μαζικών κινημάτων που αναπτύχθηκαν στις βιομηχανικές και μεταβιομηχανικές μητροπόλεις. Αγνώστου προελεύσεως μάλλον, είναι μια κατάσταση κατά την οποία μια αταβιστική κουλτούρα, ένας ολόκληρος πολιτισμός, συντέθηκε και αποσυντέθηκε, καταναλώθηκε σε μια ξέπνοη ζωή, και το ξεθώριασμα των πολιτισμικών εποχών και των γενεών κατέληξε στη *μελαγχολική*, αλλά και χαρούμενη, εξάντληση, όπου νιώθεις ως «πολιτισμό» ένα τοπίο ή ένα λουλούδι κι έχεις την πολυτέλεια να διαβάσεις και να αντιληφθείς ως «φύση» ένα κομμάτι σίδερο ή ένα ποτήρι κρασί ή ένα πολλαπλώς μετατονισμένο τραγούδι που έφτασε ώς τα σήμερα απ' τα βάθη των αιώνων. Αυτή η σκεπτικιστική και, ταυτόχρονα, επικούρεια *αίσθηση*, αυτή η μυθική και, ταυτόχρονα, απομυθοποιημένη αντίληψη που διεκδικεί ο Ιοσελιάνι, δεν προέρχεται από (ούτε οδηγεί σε) μια υποκειμενική ιστορικο-ηρωική προέκταση. Κανένας ήρωας (εκτός, ίσως, από την επιφανειακή ελαφρότητα του «τραγουδιστή κότσυφα»), κανένα πλάνο, καμία «δράση», δεν αποτυπώνει αυτόν τον τρόπο αίσθησης/όρασης. Αντιθέτως, η αίσθηση της όρασης και η «άμεση» κριτική που ασκείται με αυτή την όραση, απελευθερώνουν τόσο τους ήρωες και τους τόπους, όσο και τα πιο σωματικά, σαρκικά και προφανή οράματα. Κάθε ταινία του Ιοσελιάνι είναι ταινία φαντασμάτων, τα οποία συμμετέχουν και hantent[4] ένα δείπνο που ολοένα μεταβάλλεται, που ποτέ δεν είναι το πρώτο και ποτέ το τελευταίο. Αυτό το παιχνίδι αρχίζει να είναι εμφανές από την ταινία *Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού* με μια διαύγεια που καταντάει εμμονή. Όμως ο *Απρίλης* είναι ήδη η τέλεια παραίσθηση μιας *ειρωνικής ονειρικής* διαπλοκής, όπου οι ήρωες κινούνται φαντασματικά, ακολουθώντας έναν μουσικό ρυθμό, χορεύοντας για κάποιο χρόνο μεταξύ τους και μέ-

1. Το κείμενο αυτό γράφτηκε πριν κυκλοφορήσει η μονογραφία του Anthony Fiant (Et) le cinéma d'Otar Iosseliani (fut), *Editions L'Age d'Homme, Λωζάννη 2002.*

2. Γαλλικά στο κείμενο: περιστροφή, παράκαμψη. (Σ.τ.Μ.)

3. Γαλλικά στο κείμενο: περιπλάνηση. (Σ.τ.Μ.)

4. Γαλλικά στο κείμενο: στοιχειώνουν. (Σ.τ.Μ.)

νοντας στο σετ γυρισμάτων για χρόνο κατά τι συντομότερο από εκείνον των επίπλων, των καρεκλών, των ντουλαπιών, των αντικειμένων που γεμίζουν τα «δωμάτια», επισημαίνοντας (ελαφρώς, πλην σαφώς) την αβάσταχτη υποχρέωση του «πολιτισμένου βίου».

Δεν έχω δει τις δύο πρώτες του ταινίες μικρού μήκους της δεκαετίας του '50 (*Ακουαρέλα* και *Το σπάνιο λουλούδι*)· ωστόσο, τα λίγα που έχω διαβάσει γι' αυτές, μιλάνε για την ίδια «περίπλοκη χάρη», για το ίδιο πέρασμα μέσα από «γενιές εικόνων», όπου κάθε *κατάσταση* είναι και *μεταβολή*· μια αλλαγή που δεν συντελείται εν χρόνω, ούτε την αλλάζει ο χρόνος, αλλ' είναι αυτή η ίδια ένας/ο χρόνος, μια σπείρα, μια μικρή χρονική δίνη, μια τρύπα γεμάτη τρύπες, ένα λάστιχο, μια τσίκλα που τη μασούν «άλλοι», όπου κάθε *στιγμή* αναδιπλασιάζεται, βλαστάνει, αναπαράγεται, είτε όταν φαίνεται να διαρκεί (και να αναδιπλασιάζει) το χρόνο που διαρκεί ένα μονάχα βλέμμα, είτε όταν φαίνεται ν' αφηγείται έναν «μακρύτερο» βιολογικό ή ιστορικό ή φυσικό χρόνο, την ιστορία ενός χωριού ή κάποιου αγώνα, ή την τεχνική μεταλλαγή μιας συλλογικής ή χειρωνακτικής εργασίας ή το φύτρωμα ενός χόρτου. Πρόκειται για μια πραγματική «αρχή του μη καθορισμού» της ταινίας, που αφήνει στον αυτόματο (αλλά επίσης τυχαίο) κινηματογραφικό προσδιορισμό το ενδεχόμενο καθήκον να μιλήσει και να αρθρώσει, ενώ ασχολείται άμεσα με το (βραχυ)κύκλωμα της *φωνής*, του παλμού/χρόνου, του ακατάληπτου των καθημερινών και «παράλογων» κινήσεων που, μέσα στην παράλογη, ταυτόσημη, ελαφρώς μεταβαλλόμενη ακολουθία τους, αποτελούν τη συνήθεια εκείνη που είναι «ο κόσμος».

Ιδωμένος μέσα απ' την οφθαλμαπάτη που είναι ο κινηματογράφος, ο κόσμος αποκαλύπτεται μελαγχολικά *μη αναγνώσιμος*. Ο Ιοσελιάνι, αντί να προτείνει έναν οδηγό, μια διαδρομή, ένα δραματουργικό ή ιδεολογικό κλειδί, προτείνει την προσεκτική και αφηρημένη, την ψύχραιμη και οξυδερκή παρατήρηση της μη αναγνωσιμότητας. Για να γίνει αυτό το πράγμα, δε χρειάζονται διακηρύξεις και αναζητήσεις, κι ούτε πρόκειται για κάποιο θεμελιώδες θεωρητικό συμπέρασμα. Ακριβώς γι' αυτό, όμως, το έργο του είναι έντονα και επικίνδυνα κινηματογραφικό. [...]

Όπως όλοι οι μεγάλοι δημιουργοί, έτσι και ο Ιοσελιάνι κατακτά το μεταίχμιο «ντοκιμαντέρ» και «μυθοπλασίας» (διακρίνονται μόνον ως μορφές παραγωγής, ως «εμπορικά προϊόντα»). Είτε πρόκειται για «σίδερο», είτε για «παλιά γεωργιανά τραγούδια», είτε για «ένα μικρό μοναστήρι στην Τοσκάνη», είτε για την παρατήρηση επτά στιγμών από την παρισινή ανθρωπολογία, είτε για «ποιμενικές», είτε για το «κυνήγι της πεταλούδας», το πράγμα «ακροβατεί» στο ίδιο μεταίχμιο· οι νότες ανήκουν σε μία και μόνη παρτιτούρα που παίζεται σε διαφορετικούς χώρους γυρισμάτων, και το *Γεωργία, μόνη* (όπως το μυθικό *Historia do Brazil* του Glauber Rocha) αποτελείται αδιακρίτως από μυθοπλασία και πραγματικότητα, αναθέτοντας στις εικόνες να δηλώσουν το ανέφικτο του προσδιορισμού της ίδιας της πατρίδας του ως χώρου και ως χώρου γυρισμάτων που, ταυτόχρονα, χάθηκε και ξαναβρέθηκε, αλλάζει και μένει απαράλλαχτη, βρίσκοντας μια γνήσια αμφισημία σαν το *τραγούδι* (της σειρήνας). Και το τραγούδι συνυφάνθηκε με άλλα τραγούδια (η εικόνα του κινηματογράφου ως *διακριτικής* ταπισερί ανήκει στον Renoir), δεν «εικονογραφεί» τίποτα, δείχνοντας με την ύφανσή του όχι τον κόσμο, αλλά το πώς αυτός ο κόσμος διαπλέκεται, συντίθεται, αποσυντίθεται, στενάζει, βουβαίνεται, μπλοκάρει, μέσα στην απάνθρωπη ροή του.

Η επιφανειακή γαλήνη, το αδιατάρακτο, η μελαγχολική αδιαφορία/χαλαρότητα, μοιάζουν να δίνουν τόπο σ' έναν κινηματογράφο «κατανοητό» και γεμάτο χιούμορ, νευρικά... ήρεμο. Αντίθετα, οι ταινίες του Ιοσελιάνι, επειδή αρνούνται τις ιδεολογικές και δραματουργικές διακρίσεις μεταξύ ντοκιμαντέρ και μυθοπλασίας, επειδή διαλύουν το ιδεολογικό πέπλο για να εισχωρήσουν στην ουσία των πέπλων και στις ατέλειωτες λεπτολογικές παρατηρήσεις, προσφέρονται και αποκαλύπτονται με τη σειρά τους σαν ανοιχτά βιβλία των οποίων, όμως, είναι δύσκολο να εξιχνιάσεις τους κώδικες, είναι αδύνατον να τους υπερβείς, ακριβώς επειδή είναι αθέατοι. Απ' τα διάφορα λεγόμενα του σκηνοθέτη (όχι για τη μέθοδο που ακολουθεί, αλλά για τη δυσπιστία του προς τις μεθόδους) αναδύονται η προσοχή και η προτίμησή του για το υπαινικτικό, για το προ-ιδεολογικό και προ-δραματουργικό, για το κρυμμένο μέσα στο χρόνο που –οιονεί τεχνικά

και υπείκοντας σ' ένα μυστηριωδώς ιστορικό καθήκον– μπορεί ο κινηματογράφος να εκταφιάσει, βυθιζόμενος αυτομάτως στις σπείρες του χρόνου, στα διαλείμματα. [...]
Άπατρις, όθεν, και όχι λόγω της κινηματογραφικής διαδρομής πέρα από τα όρια των «εθνικών» κινηματογράφων μεταξύ Γεωργίας, Ρωσίας και Γαλλίας, ούτε λόγω του τόπου διαμονής: άπατρις, λόγω «ροσελινικής» διάπλασης. Κινηματογράφος άπατρις, επειδή δεν συνδέεται με μία μόνο χώρα, δεν ταιριάζει με τα «χαρακτηριστικά» μιας μόνο χώρας, αλλά, ακριβώς, χαρακτηρίζεται από το απροσδιόριστο, το ειρωνικό και, ξανά, το μελαγχολικό των χώρων όπου γυρίζεται. [...] Ο Ιοσελιάνι βλέπει με διαύγεια τη σχέση μεταξύ του δικού του κινηματογράφου, που είναι πλούσιος σημειολογικά, πλούσιος σε γλώσσες και σε πολιτισμούς, και του κινηματογράφου του νέου Χόλιγουντ που έχει εκμηδενιστεί, είναι και πάλι *άφωνος* και βαρβαρικός, και σήμερα, σαν αντεστραμμένη ουτοπία, δίνεται για να διαβαστεί όχι «από τον κόσμο», αλλά μάλλον σαν να ήταν ο κόσμος.
Η ίδια η μνήμη είναι μια παγίδα κι ο κινηματογράφος είναι μια εξω-ανθρώπινη και εξαιρετικά τρομακτική μηχανή· αν πιστέψουμε ότι είμαστε «ανθρώπινοι», είναι σαν να αυτοοικτιρόμαστε· αν πιστέψουμε ότι ζούμε, δεν έχουμε παρά να επιλέξουμε ανάμεσα στο να αισθανόμαστε σαν φαντάσματα και να δεχόμαστε ότι είμαστε νεκροί. Ο κινηματογράφος δεν δίνει απαντήσεις (δηλαδή αισθήσεις, κατευθύνσεις, εξηγήσεις, ιδεολογίες)· είναι μάλλον η μορφή τής απάντησης – μορφή αινιγματική, που δεν μπορείς να της υποβάλλεις ερωτήσεις. Μεγάλος μάστορας στην αποδόμηση κάθε μορφής γλώσσας και αυταπάτης, εξερευνητής και γνώστης των χιλιετών κύκλων στον κορμό του δέντρου, ο Ιοσελιάνι κρύβεται μέσα σ' αυτούς, εχθρός των βεβαιοτήτων της ίδιας της τεχνητής μνήμης. Οι ταινίες φτιάχνονται και χαλιούνται σαν κουβάρια. Η αίσθηση και η ένταση της νοσταλγικής λύπης (όπως στο *Παστοράλε*) δεν εξαρτώνται από την ποιότητα αυτού που νοσταλγούμε με λύπη, στην ίδια την πράξη της αναπαραγωγής/απώλειας, αλλά από τη *μορφή* της αναπαραγωγής. [...] Αν ο κινηματογράφος είναι κλέφτης, τότε ας τον κλέψουμε κι εμείς κι ας καταστήσουμε τη μνήμη άπατρι, ας τη θεωρήσουμε άπατρι. Όπως έλεγε κάποιος: «Όποιος θυμάται, πάει να πει ότι δεν ήταν εκεί».

Μια πρώτη μορφή αυτού του κειμένου γράφτηκε ως εισαγωγή του βιβλίου Ioseliani secondo Ioseliani – Addio terraferma *[επιμ. Luciano Barcaroli, Carlo Hintermann, Daniele Villa (Ubulibri, Milano 1999)].*

Μετάφραση: Πάνος Ράμος

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι, την εποχή του γυρίσματος της ταινίας Έχε γεια, γλυκιά στεριά!

Φυλλορροή

Παστοράλε

Μαγεύοντας και ξεμαγεύοντας τον κόσμο

(Εργοβιογραφία του Οτάρ Ιοσελιάνι)

του Θωμά Λιναρά

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι γεννιέται σε μια πολυμελή οικογένεια στην Τιφλίδα της Γεωργίας, το 1934. Σπουδάζει στο Ωδείο της γενέθλιας πόλης του πιάνο, σύνθεση, διεύθυνση ορχήστρας και παίρνει το δίπλωμά του το 1953. Αμέσως μετά, γράφεται στη Μαθηματική Σχολή του Πανεπιστημίου της Μόσχας, αλλά, ύστερα από κάποια χρόνια σπουδών, την εγκαταλείπει, για να παρακολουθήσει μαθήματα σκηνοθεσίας στο Ινστιτούτο Κινηματογραφικών Σπουδών τής Μόσχας, το περίφημο VGIK. Η μουσική και μαθηματική του παιδεία θα παίξουν σημαντικό ρόλο και θα επηρεάσουν το κινηματογραφικό του έργο. Με δασκάλους τους Αλεξάντρ Ντοβζένκο και Μιχαήλ Τσιαουρέλι, θα αποφοιτήσει το 1961, σε μια εποχή όπου ο σοβιετικός κινηματογράφος, με ταινίες όπως: *Όταν περνούν οι γερανοί* του Καλατόζοφ, *Ο 41ος* και *Η μπαλάντα του στρατιώτη* του Τσουχράι, έμοιαζε να σπάει δειλά δειλά τα ασφυκτικά δεσμά του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Ο Οτάρ Ιοσελιάνι ανήκει σ' εκείνη τη σπουδαία γενιά των νέων σκηνοθετών που θα' αλλάξουν τη μορφή και την πορεία του σοβιετικού κινηματογράφου: οι συμπατριώτες του Αδελφοί Έλνταρ και Γκεόργκι Σενγκελάια, Τεγκίτζ Αμπουλάτζε, ο Αρμένιος Σεργκέι Παρατζάνοφ, οι Ρώσοι Αντρέι Ταρκόφσκι, Αντρέι Κοντσαλόφσκι, Γκλεμπ Παμφίλοφ, Αλεξέι Γκέρμαν κ.ά., για να αναφέρουμε μονάχα μερικά από τα πιο γνωστά ονόματα.

Το 1958 και το 1959, γυρίζει τις πρώτες του ταινίες μικρού μήκους, *Ακουαρέλα* και *Το σπάνιο λουλούδι*, ενώ, παράλληλα, εργάζεται ως μοντέρ και γυρίζει πολλά κινηματογραφικά Επίκαιρα της εποχής. Ο *Απρίλης*, ταινία μεσαίου μήκους, ένα παραμύθι πάνω «στην αρχή της ηλιθιότητας που κυριαρχεί στη ζωή μας πάνω σ' αυτή τη Γη», όπως έχει πει ο ίδιος, μπλοκάρεται από τη λογοκρισία και απαγορεύεται, γιατί τα κομμένα δέντρα, κάποια λουκέτα και μερικές αλυσίδες ερμηνεύτηκαν από τους γραφειοκράτες ως κριτική στο καθεστώς. Ο Οτάρ, για δύο χρόνια εγκαταλείπει προσωρινά την κινηματογραφική δραστηριότητα, μπαρκάρει ναύτης σ' ένα ψαροκάϊκο και δουλεύει ως βιομηχανικός εργάτης σε μια μεταλλουργία, στην οποία και θα επιστρέψει για να γυρίσει το *Χυτήριο* (1964), μια καταγραφή της σκληρής εμπειρίας του ως μεταλλουργού.

Το 1967, σκηνοθετεί την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, *Φυλλορροή*, η οποία συμμετέχει στην Εβδομάδα της Κριτικής του Φεστιβάλ Καννών, κερδίζοντας το βραβείο της FIPRESCI και το Βραβείο Georges Sadoul για το 1968. Η ταινία εντυπωσιάζει για την κινηματογραφική της διαύγεια, για την τολμηρή αφηγηματική της ελευθερία (ενάντια στα στερεότυπα –που ο Οτάρ θα τα πολεμήσει «μέχρι θανάτου» σ' όλο του το έργο– και τις συμβάσεις τής επίσημης σοβιετικής κινηματογραφίας), για την εντιμότητα και την ηθική ακεραιότητα του κεντρικού της ήρωα. Ο νεαρός οινολόγος που αρνείται πεισματικά να υποταγεί στις επιταγές του σοσιαλιστικού πλάνου και στους χαρτογιακάδες της εξουσίας, και, θέτοντας ζήτημα αρχής, δε βάζει νερό στο κρασί του (κυριολεκτικά), σηματοδοτεί μια στάση ζωής που ο γεωργιανός δημιουργός θα την ακολουθήσει απαρέγκλιτα έως και σήμερα.

Το 1968, γυρίζει το ντοκιμαντέρ *Παλιά γεωργιανά τραγούδια*, γύρω απ' την πανάρχαια μουσική κληρονομιά της πατρίδας του, και, το 1971, το *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας*. Αυτή η ανάλαφρη ταινία με το μεγάλο ηθικό βάρος και το τραγικό τέλος, που αφηγείται την ιστορία ενός «ανεύθυνου», «επιπόλαιου» και, γι' αυτό, αρνητικού ήρωα, ο οποίος δεν δέχεται να λειτουργήσει σαν γρανάζι του μηχανισμού και να γίνει παραγωγικός και χρήσιμος για την κοινωνία, καθιστά τον Οτάρ persona non grata για το καθεστώς. Ο Ιοσελιάνι είναι με την πλευρά τού τζίτζικα που ζει στην κόψη του κύματος της χαράς της ζωής, και όχι με το μυρμήγκι που οικοδομεί το

σοσιαλιστικό μέλλον. Η ταινία μπλοκάρεται από τη λογοκρισία· όχι γιατί είναι πολιτικά αιχμηρή –καθόλου, μάλιστα–, αλλά γιατί (λέει ο ίδιος): «Οι ταινίες μου δεν ήταν ενάντια στο σύστημα. Η πολιτική δεν με ενδιέφερε. Απλώς, ήταν α-σοβιετικές και αδιαφορούσαν για το καθεστώς, σαν να μην υπήρχε. Κι αυτό ήταν κάτι ανεπίτρεπτο». Ο *Κότσυφας* θα προβληθεί στις Κάννες τρία χρόνια αργότερα, το 1974, ως δείγμα ανοχής του σοβιετικού καθεστώτος απέναντι στους διαφωνούντες, κατακτώντας την ομόφωνη αποδοχή των κριτικών και κάνοντας διεθνώς γνωστό το όνομα του δημιουργού της. Τα επόμενα πέντε χρόνια, ο Οτάρ σιωπά. Εξ άλλου, είναι ένας άνθρωπος που γυρίζει ταινίες μόνον όταν έχει κάτι να πει, να εκφράσει το προσωπικό του όραμα, όπως κάθε αυθεντικός δημιουργός· ένας απόλυτα «επαγγελματίας» κινηματογραφιστής όταν δουλεύει, αλλά πάντα με καρδιά ερασιτέχνη και πάντα μακριά από τους εμπόρους και την αγορά της κινηματογραφικής βιομηχανίας· ούτε και θα υιοθετήσει ποτέ για τον εαυτό του (όπως πολλοί συνάδελφοί του εξ Ανατολών) το ρόλο του αντικαθεστωτικού και κυνηγημένου δημιουργού. Η εξορία στις ταινίες του δεν είναι εξωτερικής, αλλά εσωτερικής, φύσεως.

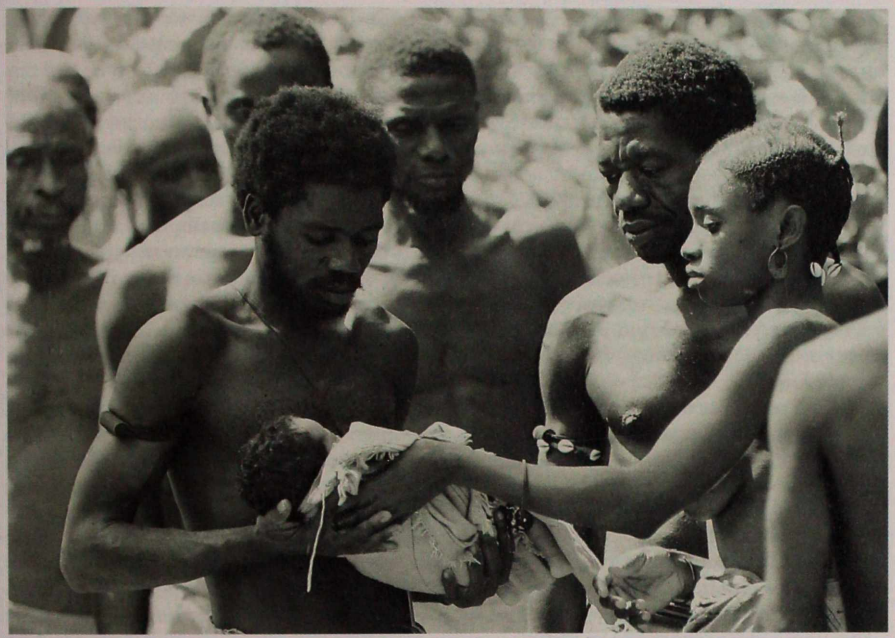
Το 1976, με το *Παστοράλε*, μια ταινία μοναδική στο είδος της, όπου εξαφανίζονται τα σύνορα ανάμεσα στο ντοκιμαντέρ και τη μυθοπλασία (συνοριακή γραμμή πάνω στην οποία κινήθηκε εξαρχής το έργο του), μας βυθίζει στην αγροτική ζωή ενός χωριού κάπου στη Γεωργία. Δεν υπάρχουν ήρωες, δεν υπάρχει ιστορία, δεν υπάρχει τίποτα, παρά μόνον το καθημερινό και αδιατάρακτο πέρασμα του χρόνου. Η κάμερα, αόρατη, συλλαμβάνει κι αποτυπώνει στο σελιλόιντ τους θορύβους της αληθινής ζωής. Οι ήχοι (λόγια, τιτιβίσματα, γαβγίσματα, γρυλλίσματα, κακαρίσματα, μουκανίσματα, μαρσαρίσματα, ο ήχος της βροχής, του αέρα, της μουσικής... της σιωπής), αναδύονται με μιαν απίστευτη διαύγεια και εγκαθίστανται στο κέντρο της εικόνας, «διευρύνοντας το κάδρο». Θέμα της ταινίας, σύμφωνα με τον ίδιο, είναι «οι συναντήσεις και οι αποχαιρετισμοί που συνιστούν ένα πολύ σημαντικό κομμάτι της ζωής μας πάνω σ' αυτή τη Γη». Το μαγεμένο βλέμμα της έφηβης χωριατοπούλας (την ερμηνεύει η κόρη του σκηνοθέτη, Νανά), καθώς κοιτάζει έκθαμβη έναν άλλο κόσμο που μπορεί και να μη τον ξαναδεί ποτέ, είναι το βλέμμα της πραγματικότητας και όχι της αναπαράστασής της – μια μαγική κινηματογραφική στιγμή, που θάβεται για έξι χρόνια, για να κερδίσει, το 1982, το βραβείο της FIPRESCI και τον οικουμενικό θαυμασμό στο Φεστιβάλ Βερολίνου.

Την ίδια χρονιά, ο Ιοσελιάνι φεύγει από τη Γεωργία για το Παρίσι.

Θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ ότι όλες αυτές οι ταινίες (πλην της *Ακουαρέλας*, που γυρίστηκε στα πλαίσια των σπουδών του στη Μόσχα), γυρίστηκαν στα στούντιο της Γκρουτζίγια Φιλμ, στη Γεωργία, μια χώρα με μεγάλη κινηματογραφική παράδοση από την εποχή των Αδελφών Lumière· κι ακόμα, ότι η Γεωργία και η Αρμενία ήταν οι μόνες χώρες της Σοβιετικής Ένωσης που κατάφεραν να διατηρήσουν τη δική τους γραφή και το δικό τους αλφάβητο (πολύ πιο παλιά από το κυριλλικό), δείγμα μιας ισχυρής πολιτιστικής αυτονομίας.

Στη Γαλλία θα «γράψει» μια επιστολή γνωριμίας για το Παρίσι, «μια πόλη στην οποία πρέπει να ζει κανείς»: στην ταινία *Γράμμα ενός σκηνοθέτη – Επτά κομμάτια για ασπρόμαυρο κινηματογράφο*, χάρη στα πιο εξελιγμένα τεχνικά μέσα που έχει στη διάθεσή του, εμβαθύνει στην αντιστικτική σχέση εικόνας-ήχου και μας δίνει ένα εκπληκτικό αστικό πορτρέτο, «κινηματογραφώντας τη μεγαλούπολη όπως καταγράφει την εξοχή· δηλαδή, σαν μια άλλη φύση» (Michel Cion)· επίσης, την ίδια χρονιά, σκηνοθετεί το ντοκιμαντέρ *Καλοκαίρι στη χώρα των Βάσκων, 1982*, γύρω από την πολιτιστική αυτονομία μιας περιοχής που δεν ανήκει ούτε στη Γαλλία ούτε στην Ισπανία, παρά μόνον στον εαυτό της.

Το 1984, με τη συνεργασία στο σενάριο του Gérard Brach, θαμπώνει τους πάντες: στους *Ευνοουμένους του φεγγαριού* (Μέγα Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στο Φεστιβάλ Βενετίας, όπου δικαιούνταν, εν τιμή και δόξη, το Χρυσό Λιοντάρι, που πήγε στη μέτρια ταινία του Krzysztof Zanussi *Η χρονιά του ήσυχου ήλιου*), κινηματογραφεί ένα Παρίσι όπως δεν το είχε δει ποτέ κανείς: μια ταινία-μαγικό χαλί που γλιστρά ένα βήμα πάνω απ' την πραγματικότητα, δομημένη σαν μουσική φούγκα όπου τα θέματα-ήρωες κυνηγούν το ένα το άλλο, διασταυρώνονται, απομακρύνονται, ξανασυναντιούνται στον παρακάτω δρόμο, για να χαθούν και πάλι... και ξανά –



Και εγένετο φως

Καλοκαίρι στη χώρα των Βάσκων, 1982

ένα Παρίσι, που το μόνο του αντίστοιχο (λογοτεχνικό) είναι αυτό που συναντάμε στις σελίδες του αριστουργηματικού *Κουτσού* του Julio Cortázar. Η ταινία είναι ένα καλειδοσκόπιο μέσα απ' το οποίο ο θεατής κοιτάζει το χάος και την πολυπλοκότητα της ζωής της ίδιας, που πλέκεται και, την ίδια στιγμή, ξηλώνεται, σαν ένα παζλ όπου η τελική εικόνα δε φανερώνεται ποτέ· μια ταινία χωρίς λόγια, που μοιάζει να έρχεται από την εποχή του βωβού, όπου ο ήχος των λέξεων χάνεται ανάμεσα σε άλλους ήχους και θορύβους, και τα αντικείμενα ζωντανεύουν, αποκτούν ψυχή, περνούν από τον έναν κόσμο στον άλλον, από τον έναν αιώνα στον επόμενο, τυλίγοντας με την αύρα τους τα πεπρωμένα των ανθρώπων· μια ταινία-«τοπίο μυστικό», ένα αυθεντικό έργο τέχνης, όπως ο πίνακας και το σερβίτσιο Σεβρών που κοσμούν τον πυρήνα της.

Τέσσερα χρόνια σιωπή: ο «τραγουδιστής κότσυφας» δεν κάνει τίποτα, χάνει το χρόνο του, ξεκουράζεται, και σίγουρα πίνει εκλεκτό γαλλικό κρασί, όπως εξ άλλου και οι ήρωες των ταινιών του (από την εποχή της *Φυλλορροής*, όπου ρέει άφθονο το φημισμένο γεωργιανό κρασί). Και είναι ακριβώς η αγάπη του για το κρασί που θα τον οδηγήσει να καταγράψει τον πνευματικό βίο των νεαρών γάλλων μοναχών στο Μονταλτσίνο, μιαν απ' τις καλύτερες οινοπαραγωγικές ζώνες της Ευρώπης. Στο *Μικρό μοναστήρι στην Τοσκάνη*, ένα ντοκιμαντέρ γυρισμένο στον αστερισμό της ρήσης «οίνος ευφραίνει καρδίαν ανθρώπου», το κρασί καταδεικνύεται ως μέσο επαφής και επικοινωνίας με το θείο κομμάτι της ανθρώπινης ύπαρξης. Ακολουθεί το *Και εγένετο φως*, μια ταινία γυρισμένη στη Σενεγάλη, όπου οι κάτοικοι ενός χωριού (σήμερα, δυστυχώς, δεν υπάρχει πια) «παίζουν» τους εαυτούς τους και «υποδύονται» τη ζωή τους. Εφαρμόζοντας κινηματογραφικά το αξίωμα ότι «κουλτούρα είναι ένα σύνολο κανόνων που ρυθμίζουν τις σχέσεις ανάμεσα στις ανθρώπινες υπάρξεις», ο Ιοσελιάνι αναζήτησε, βρήκε και κινηματογράφησε στην καρδιά της Αφρικής μια κοινότητα ανθρώπων στην οποία αυτός ο ορισμός εξακολουθούσε να έχει νόημα ύπαρξης. Σ' αυτή την ταινία, ο Οτάρ, στον αντίποδα του δυτικού ορθολογισμού που, εκπολιτίζοντας τον «άγριο βάρβαρο», κατέστρεψε αρχέγονες μορφές ζωής, πρόλαβε –λίγο πριν τον Κατακλυσμό– να καταγράψει μια κοινωνία όπου τα παλιά μονοπάτια προς την αρχαϊκή γνώση και τη μαγεία ήταν ακόμα ανοιχτά. Διέσωσε, κινηματογραφικά τουλάχιστον (σαν άλλος μάγος της φυλής), έναν διαφορετικό ρυθμό ζωής, μιαν άλλη σχέση του ανθρώπου με τον εαυτό του και τη φύση: και πάλι Μέγα Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στο Φεστιβάλ Βενετίας, σε μια χρονιά όπου το Χρυσό Λιοντάρι πήγε, δίκαια, στο αριστούργημα του Χου Χσιάο Χσιεν *Η πόλη της θλίψης*. Το 1992, επιστρέφει κινηματογραφικά στη γαλλική επαρχία με το *Κυνήγι της πεταλούδας*: το ωραίο παλιό σπίτι, στο οποίο ζουν δύο γηραιές κυρίες, απομεινάρια μιας άλλης εποχής κι ενός άλλου ήθους, είναι πολιορκημένο από την απληστία, τη μεγαλομανία, τη ματαιοδοξία, τη μισαλλοδοξία και τη μοχθηρία ενός κόσμου που, «πλασάροντας» τη βαρβαρότητα για πολιτισμό, δε διστάζει, στο βωμό του κέρδους, να τινάξει τα πάντα στον αέρα. Το βλέμμα του αρχίζει να σκοτεινιάζει, αντανάκλαση ενός κόσμου που γίνεται όλο και πιο πολεμοχαρής και βάρβαρος. Όμως ο Οτάρ δε χάνει ποτέ το οξυδερκές χιούμορ, τη λεπτή –σαν ξυράφι– ειρωνεία και τον ανάλαφρο βηματισμό του «στην ερημιά με χάρη»· κάτι που είναι εμφανές στην επόμενη ταινία του, *Κλέφτες και αμαρτωλοί* (1996), με την οποία επιστρέφει για γυρίσματα στη Γεωργία. Στο ενδιάμεσο, όμως, γυρίζει το *Γεωργία, μόνη* (1994), ένα τετράωρο ντοκιμαντέρ-ποταμό για την ιστορική διαδρομή της πατρίδας του: από την αρχαιότητα έως την κατάκτησή της από τη Ρωσία στις αρχές του 19ου αιώνα και τη δοκιμασία της στη διάρκεια του κομμουνιστικού καθεστώτος, μέχρι τη δύσκολη επιβίωσή της μετά την κατάρρευση του υπαρκτού σοσιαλισμού με το ξέσπασμα των διαφόρων εθνικιστικών κινημάτων. «Είναι μια ταινία για τη χώρα των ονείρων μου: την αγάπη μου, τον πόνο μου, τη χαρά μου, τη μόνη μου ελπίδα» λέει ο ίδιος σ' ένα λυρικό ξέσπασμα· μια χώρα, που δοκιμάζεται σε μια πραγματικότητα όπου όλοι πολεμούν εναντίον όλων, χωρίς προφανείς λόγους· όπως ακριβώς συμβαίνει στους *Κλέφτες και αμαρτωλούς*, ένα κινηματογραφικό δοκίμιο για την εγγενή αγριότητα της ανθρώπινης φύσης, όπου, διαπλέκοντας και γεφυρώνοντας αριστοτεχνικά τρεις διαφορετικές εποχές, μιλά με καυστικότητα κι έναν απολύτως αιτιολογημένο κυνισμό για τον εξανδραποδισμό του ανθρώπου από τους ίδιους (παντού και πάντοτε) μηχανι-

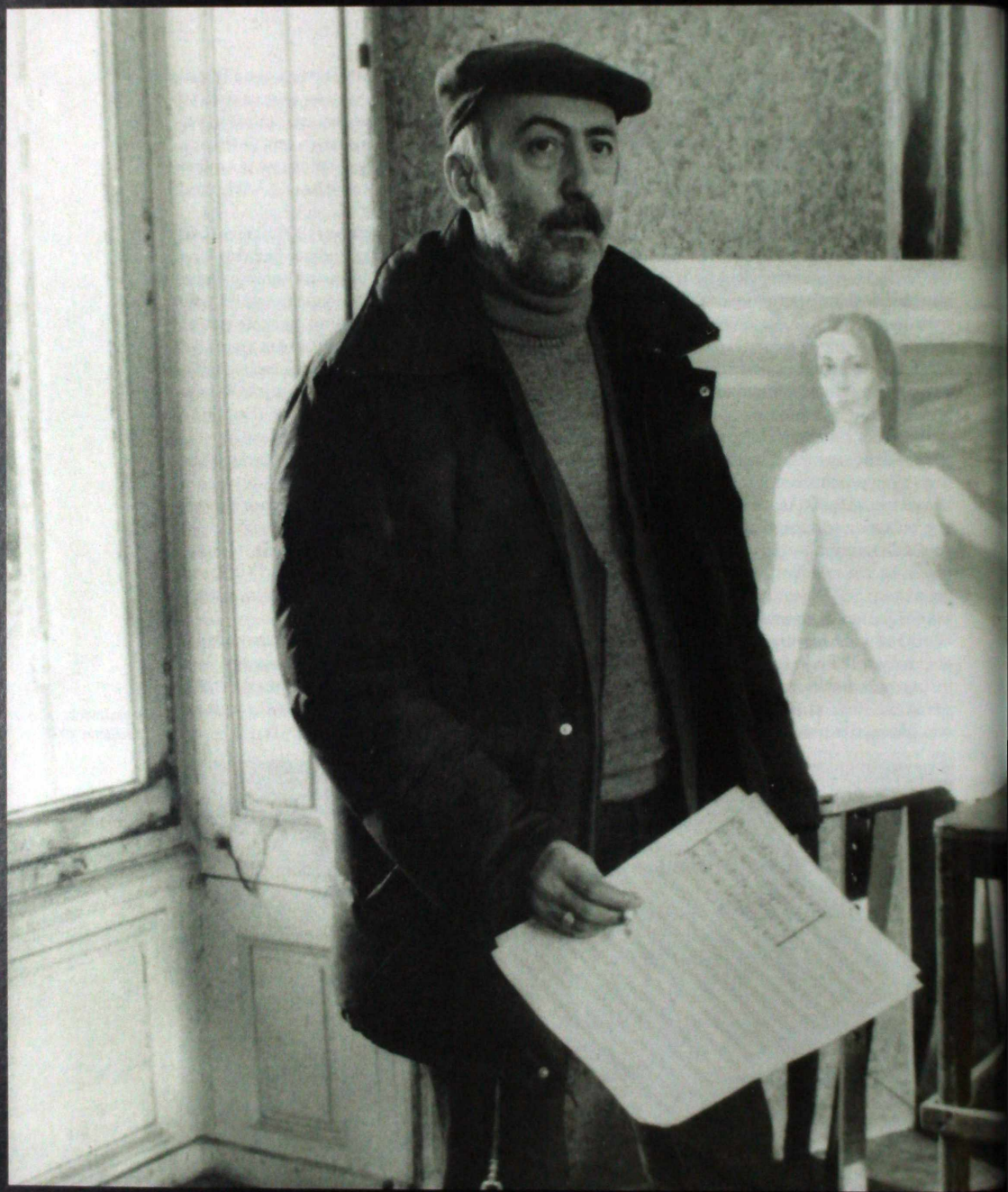
σμούς της εξουσίας· για το πώς οι ιστορικές συνθήκες δημιουργούν τους θύτες και τα θύματα· για το πώς αυτοί οι ρόλοι εναλλάσσονται στο πέρασμα του χρόνου· για το πώς μπορεί τα χθεσινοβραδινά θύματα να γίνουν οι ανελέητοι δήμιοι της επόμενης μέρας· και, κυρίως, για την οικουμενικότητα, την αποτελεσματικότητα και την (αντα)ποδοτικότητα της ιδιότητας του χαφιέ, ως κινητήριου μοχλού του ιστορικού γίγνεσθαι. Και πάλι, για τρίτη φορά, το ίδιο (βαρετό πια) Μέγα Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής του Φεστιβάλ Βενετίας και όχι το Χρυσό Λιοντάρι, που πήγε στην «αγιογραφία» του Neil Jordan *Μάικλ Κόλινς*.

Οι δυο τελευταίες του ταινίες [*Έχε γεια, γλυκιά στεριά!* (1999) και *Δευτέρα πρωί* (2002)] είναι δύο πικρόγλυκες κωμωδίες, ποτισμένες σ' ένα απόσταγμα σοφίας που πηγάζει από μια βαθιά γνώση της ανθρώπινης μοίρας· έργο ενός στωικού φιλόσοφου που «έπιασε το νόημα» από παλιά: όλα επαναλαμβάνονται, οι άνθρωποι δεν αλλάζουν, ούτε καλυτερεύουν, ο δε κόσμος μάλλον πάει προς το χειρότερο. Εδώ, ο Οτάρ μιλά για την υπαρξιακή εξορία και τη φυγή απ' τον ίδιο μας το εαυτό ως τη μόνη δυνατή ταυτότητα σ' έναν σύγχρονο κόσμο κατακερματισμένο και χωρίς έρμα. Στην πρώτη ταινία, η επιθυμία της φυγής συγκρούεται με την επιθυμία της επιστροφής, σύμφωνα με τη γεωργιανή παροιμία «Είμαστε καλύτερα όταν είμαστε αλλού». Ο νεαρός Νικολά (εγγονός του Ιοσελιάνι, ο οποίος παίζει το ρόλο του πατέρα που ζει εξόριστος μέσα στο ίδιο του το σπίτι) θέλει ν' αλλάξει ζωή, και κάθε πρωί μεταμορφώνεται από πριγκιπόπουλο σε λαντζέρη. Ο σκηνοθέτης-παππούς του, όμως, στροβιλίζοντας την ταινία σε μια χρονική δίνη, τον επαναφέρει στην πραγματική του θέση: εκείνην που αφήνει άδεια ο ίδιος, όταν φεύγει παρέα με τον κολλητό του για άλλες θάλασσες και χώρες μακρινές. Στη θάλασσα θ' ανοιχτεί κι ο ταλαίπωρος Βενσάν της δεύτερης ταινίας, όταν, κάποια στιγμή, θα νιώσει τη ζωή του «σαν μια ξένη, φορτική», σ' ένα ταξίδι «μύησης», για ν' ανακαλύψει στο τέλος ότι το όνειρο μιας άλλης ζωής δεν είναι παρά ο εφιάλτης της προηγούμενης, κι ότι «όλα τριγύρω αλλάζουνε κι όλα τα ίδια μένουν». Τι θέλει να πει ο ποιητής; Ότι η συμφιλίωση με την ιδέα της υπαρξιακής ήττας, με την αίσθηση της εσωτερικής εξορίας, είναι ο μόνος τρόπος να κατοικήσουμε ξανά (σ)τον εαυτό μας.

Εξ άλλου (το ξέρουμε καλά), ο ψηλόλιγνος κύριος από τη Γεωργία είναι απρόβλεπτος. Μπορεί, όταν ο Βενσάν ξανασαλπάρει, εγκαταλείποντας τη φυλακή της οικογενειακής του θαλπωρής, να συναντήσει σε κάποιο άγνωστο λιμάνι του Νότου τον νεαρό Νικολά που θα την έχει κοπανήσει κι αυτός όπως ο (μυθοπλαστικός) πατέρας του και (πραγματικός) παππούς του. Ίσως η συνάντηση αυτή να είναι η επόμενη ταινία του Οτάρ Ιοσελιάνι.

Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος 2003

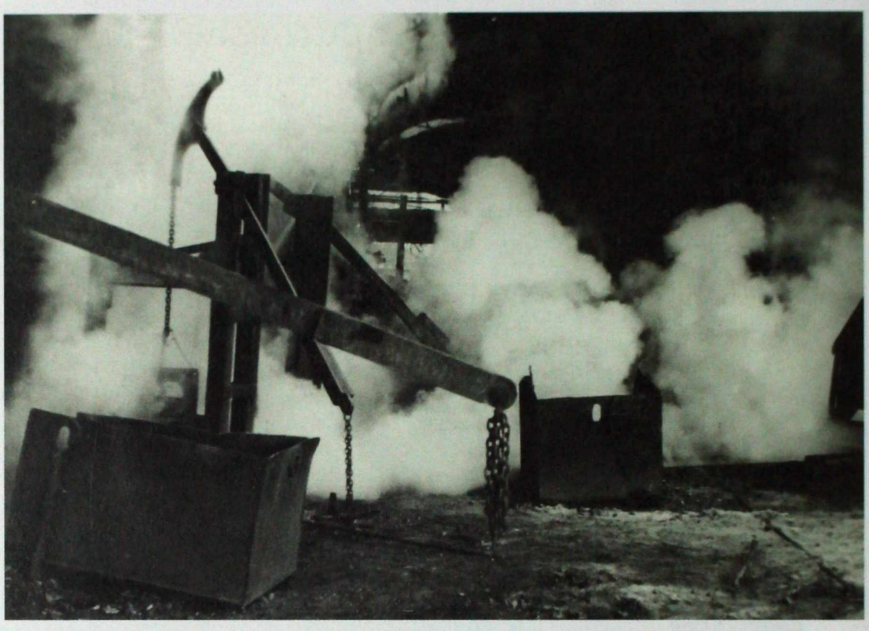
Δευτέρα πρωί

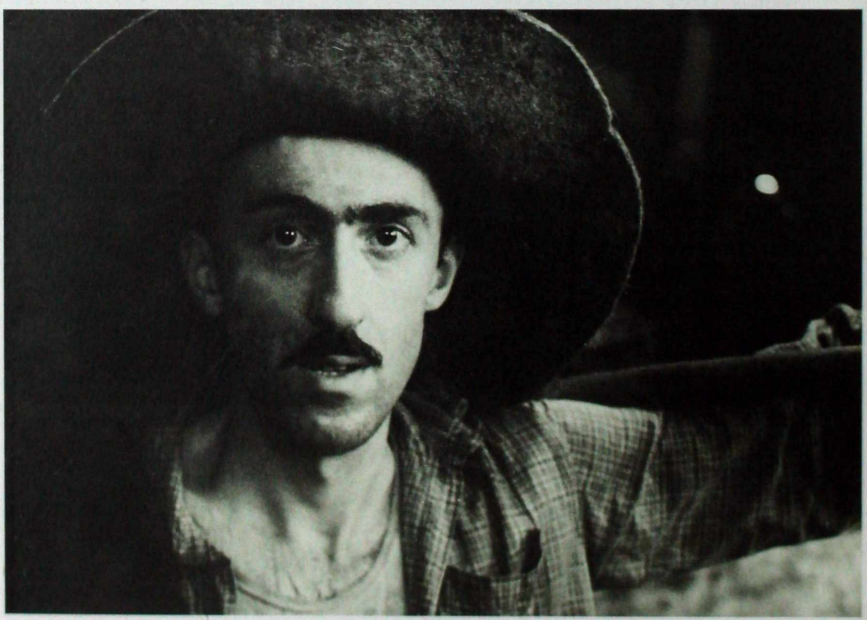


Συνεντεύξεις του Οτάρ Ιοσελιάνι

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι, στη διάρκεια του γυρίσματος της ταινίας Οι ενοούμενοι του φεγγαριού

Χυτήριο





Ο Οτάρ Ιοσελιάνι, την εποχή της ταινίας Χυτήριο

«Ο κινηματογράφος πρέπει ν' αποτυπώνει τη ζωή»

Συνέντευξη του Οτάρ Ιοσελιάνι στον Michel Ciment

– Γεννήθηκα το 1934. Η πορεία μου προς τον κινηματογράφο δεν ήταν απλή. Σπούδασα μαθηματικά στη Μόσχα. Έπειτα, το 1954, μπήκα στο VGIK. Δάσκαλός μου για δύο χρόνια ήταν ο Ντοβζένκο, που μετά πέθανε. Προτού γυρίσω τη *Φυλλορροή*, γύρισα δύο ταινίες μικρού μήκους, το *Σπάνιο λουλούδι* και το *Χυτήριο*, διαρκείας είκοσι λεπτών η καθεμία. Για να γυρίσω το *Χυτήριο*, δούλεψα ινκόγκνιτο σ' ένα εργοστάσιο για τέσσερις μήνες. Ήθελα να γυρίσω μια ταινία μεγάλου μήκους σ' ένα μεταλλουργείο, μα τελικά προτίμησα την ταινία μικρού μήκους. Έπειτα γύρισα την ταινία *Απρίλης*, ένα σύγχρονο παραμύθι. Στην αρχή, το σενάριο της *Φυλλορροής* ήταν γύρω από ένα κοινότοπο θέμα, είχε τίτλο *Οι μηχανικοί* και διαδραματιζόταν σ' ένα εργοστάσιο μετασχηματιστών. Εκεί, ένας νεαρός εργάτης πάλευε για την τεχνική πρόοδο και θριάμβευε. Δυο μήνες αργότερα, το μετέτρεψα σε μια ιστορία που διαδραματιζόταν σ' ένα οινοποιείο. Στην ουσία, αλλάξαμε τα πάντα.

– Το χυτήριο *προανήγγελλε τη* Φυλλορροή, *έτσι όπως έδειχνε τις σχέσεις ανάμεσα στους ανθρώπους στη δουλειά;*
– Ναι· όταν εργαζόμουν ως χειρώνακτας σ' αυτό το εργοστάσιο, το βράδυ δεν έγραφα τίποτα, γιατί ήμουν πτώμα από την κούραση. Ήθελα να κάνω έναν κινηματογράφο που να 'χει πιο βαθιές και, συνάμα, πιο απλές σχέσεις με τη ζωή.

– *Έχουμε την εντύπωση, βλέποντας την ταινία σου, πως δε χάνει ποτέ την ντοκιμαντερίστικη οπτική της. Είναι φανερό στα πρώτα πλάνα, αλλά και στη συνέχεια.*
– Πιστεύω πως είναι πολύ κακή μέθοδος, γιατί η μυθοπλασία δεν πρέπει να δίνει ποτέ την εντύπωση του ντοκιμαντέρ· γιατί δεν είναι παρά εντύπωση. Το κοινό πιστεύει ό,τι θέλεις όταν έχει αυτή την ντοκιμαντερίστικη αίσθηση, και μπορείς να το κοροϊδέψεις εύκολα. Για μένα, ο κινηματογράφος δεν είναι μια πολύ εξελιγμένη τέχνη· μονάχα καμιά δεκαριά κινηματογραφικά έργα μπορούν να λέγονται έργα τέχνης. Όπως και οι υπόλοιπες καλές τέχνες, γεννήθηκε απ' την τάση του ανθρώπου ν' αποτυπώνει τις σκέψεις του, ν' αποτυπώνει τις στιγμές της ζωής που περνά. Είναι μια φυσική τάση το να θέλουμε να μη χάνεται ο χρόνος, η θλίψη, η χαρά. Είναι αυτό που κάνουν η ζωγραφική, η γλυπτική, η λογοτεχνία, ακόμα και η μουσική. Αλλά τα μέσα που έχουν οι άλλες τέχνες, είναι λίγο-πολύ αφηρημένα. Αντίθετα, ο κινηματογράφος έχει ως βάση τη φωτογραφία, που δεν είναι ικανή να γενικεύει, που αποτυπώνει μοναχά το συγκεκριμένο. Ο κινηματογράφος γεννήθηκε ως μέσο αποτύπωσης της πραγματικότητας, για να «παγώνει» μικρά, αληθινά γεγονότα, μακριά από μεγάλες γενικότητες. Όμως, όταν ο κινηματογράφος έγινε «καλλιτεχνικός», αυτές οι απλές μέθοδοι αποτύπωσης της ζωής χρησιμοποιήθηκαν ως μέσο γενίκευσης, και στο σημείο αυτό εγώ βλέπω μιαν απάτη. Όταν γυρίζουμε ένα έργο που μοιάζει στη ζωή, πρέπει να τονίζεται πως είναι η συγκεκριμένη στιγμή της ζωής ενός ηθοποιού που τώρα παίζει ένα ρόλο. Ιδού η αλήθεια. Όμως, αν λες: «Να ένας άντρας, να μια γυναίκα, αγαπιούνται», τότε είναι ένα ψέμα, ακόμα κι αν δίνεις την εντύπωση πως είναι «σαν τη ζωή». Τα πρώτα πλάνα της *Φυλλορροής*, π.χ., δεν είναι ντοκιμαντέρ· είναι μια αναπαράσταση τρύγου όπως τον κάναμε στο τέλος του 19ου αι-

ώνα. Τώρα υπάρχουν μηχανές, μα εκείνη την εποχή ήταν πιο ωραίος. Στην πραγματικότητα, ακόμα και στις σκηνές δρόμου, τα πάντα ήταν προετοιμασμένα, σημειωμένα με κιμωλία στο πεζοδρόμιο, προβαρισμένα νωρίτερα σε ήσυχα μέρη.

— Πώς ετοιμάζεις τα έργα σου; Αυτοσχεδιάζεις καθόλου;
— Δεν είναι δυνατόν ν' αρχίσεις ένα έργο δίχως να ξέρεις πού πηγαίνεις. Μπορεί να γινόταν, μα θα ήταν τόσο ακριβό, που κανείς δε θα σε χρηματοδοτούσε. Έχω ένα φίλο που γυρίζει μια ταινία μικρού μήκους με αυτή τη μέθοδο. Στο χρόνο που δουλεύει, εγώ προφταίνω να γυρίσω δύο ταινίες μεγάλου μήκους. Καταστρέφει την παραγωγή. Ξυπνά διερωτώμενος τι θα κάνει. Μπορούμε να επιτρέπουμε στον εαυτό μας ν' αυτοσχεδιάζει αν ξέρουμε τι θέλουμε. Αλλάζω λεπτομέρειες στη διάρκεια του γυρίσματος, αλλά οι ταινίες είναι γραμμένες, ολότελα, εκ των προτέρων. Στην τελευταία σκηνή, στο γραφείο του διευθυντή, όπου παίζουν μπιλιάρδο και το αγοράκι ψευτο-παίζει, ε, λοιπόν, τούτες οι λεπτομέρειες αυτοσχεδιάστηκαν. Στην αρχή, υπήρχε μονάχα το γραφείο και καμία από αυτές τις δράσεις που έμελλε να δημιουργήσουν την ατμόσφαιρα της σκηνής.

— Όλοι στη Γεωργία έχετε μουστάκι, εκτός από τον ήρωά σου.
— Τα μουστάκι συμβολίζει μια στάση ζωής αστική και συμμαζεμένη. Ο χαρακτήρας μου, που δεν έχει μουστάκι, πρέπει να 'ναι λίγο διαφορετικός από τους άλλους γύρω του. Υπάρχει μια στιγμή που πρέπει να διασχίζουμε τον Ρουβίκωνα. Ο έφηβος είναι άσπιλος σαν άσπρη κόλλα χαρτί. Το Κακό και το Καλό μπορούν να γραφτούν σε τούτο το χαρτί, και οι πρώτες λέξεις που γράφουμε πάνω του, είναι σημαντικές. Ήθελα να φέρω στον κόσμο μας ένα χαρακτήρα αγνό σαν το χαρτί, σαν να μην είχε προηγούμενη ζωή. Μοιάζει χάρτης ηλιοτροπίου, που γίνεται μπλε ή κόκκινος όταν έρθει σε επαφή με ορισμένα χημικά στοιχεία. Ήθελα να έχει αγνό βλέμμα απέναντι στην κοινωνία, θαρρείς και δε γνωρίζει τίποτα για το σύμπαν. Η κοινωνία τον υποχρεώνει να διαλέξει: αν κάνει στην αρχή το παραμικρό λάθος, τούτο το λάθος θα μεγαλώσει, κυλώντας σαν μπάλα χιονιού, και θα 'ναι χαμένος, θα γίνει γραφειοκράτης, κλέφτης. Δεν είναι ο έφηβος, το πέρασμα απ' το κατώφλι της ζωής, που με ενδιαφέρουν ειδικά, μα το να δείξω τη σπουδαιότητα της αγνής ευγένειας και να αντιπαραβάλω την κοινωνία σ' αυτή την ευγένεια.

— Πού ανήκει κοινωνικά αυτός ο χαρακτήρας;
— Στην ιντελιγκέντσια. Όταν η κοινωνία εξελίσσεται, η ιντελιγκέντσια εγκαταλείπει καμιά φορά τις θέσεις της και ξεχνά τα καθήκοντά της. Αυτός, όμως, όχι. Ο χαρακτήρας του είναι αντίθετος από αυτόν του Οτάρ, που τον βρίσκουμε παντού στον κόσμο· του νεαρού αστού, του νεόπλουτου. Σ' αυτή την ιστορία, τα κορίτσια είναι ακόμα κοπέλες του 19ου αιώνα. Η κοινωνία τους είναι διαφορετική. Κατά κανόνα, όμως, οι άνδρες είναι πιο ανόητοι απ' τις γυναίκες. Ασχολούνται με την τεχνική και θαρρούν πως χάρη σ' αυτήν μπορούν να καταλάβουν κάτι απ' τον κόσμο. Η γυναίκα δημιουργεί τη ζωή και γνωρίζει την αλήθεια, κι ας μη καταλαβαίνει πώς λειτουργεί η τηλεόραση. Μπορεί να παραμένει ήρεμη και να κατανοεί τα πάντα δίχως να πει κουβέντα.

— Έχτισες το έργο σου σε «ημέρες», όπως γίνεται καμιά φορά, και συνάμα κατέστρεψες αυτή τη δομή, κατανέμοντας αυτές τις ημέρες αυθαίρετα.
— Ήθελα να σταματήσω την κίνηση του έργου, να δημιουργήσω μιαν ανάσα. Δε μ' αρέσει να παίρνει το έργο ένα ρυθμό που να επιταχύνεται απ' την αρχή ώς το τέλος. Ήθελα ν' αφήσω τη δυνατότητα σε κάποιον να σκεφτεί, να λυπηθεί, να χαρεί. Οι τίτλοι είναι κενοί, δε σημαίνουν τίποτα πέρα από τούτη την ανάσα, η οθόνη είναι μαύρη, κι υπάρχει ένα τραγούδι που κλείνει το επεισόδιο κι επιτρέπει στο θεατή μια στιγμή ξεκούρασης. Είναι ένας ψυχολογικός στόχος του θεάματος.

– Ποιοι είναι οι ηθοποιοί σου;
– Ο νέος και η κοπέλα είναι ερασιτέχνες. Όλοι οι υπόλοιποι είναι επαγγελματίες· έχουν ξαναπαίξει στον κινηματογράφο κι έχουν μεθόδους. Είναι γνωστοί ηθοποιοί στη Γεωργία, και χρειάστηκε μεγάλη προσπάθεια για να «τονίσω» τους ερασιτέχνες μου και να «ελαττώσω» τους επαγγελματίες μου.

– Η ταινία σου είναι καθαρά γεωργιανή: υπάρχει η απόλαυση του κρασιού και η αντιζηλία για μια γυναίκα· μια αντιζηλία, άλλωστε, που την κοροϊδεύεις, την απομυθοποιείς ως φολκλόρ.
– Ήθελα να σώσω αυτό το σενάριο, και το 'σωσα προσθέτοντας κρασί. Το κρασί έχει παλιά παράδοση, κι όταν ανακατεύουμε κρασί με νερό ή όταν φτιάχνουμε κακό κρασί, σημαίνει πως η εθνική κουλτούρα αραιώνεται, διαλύεται. Όσο για την αντιζηλία ανάμεσα στους άνδρες για μια γυναίκα, αυτό «κλείνει το μάτι» στις «ανδροπρεπείς» ταινίες που αρέσκονται να γυρίζουν στη χώρα μου. Όταν παίρνεις ένα χαρακτήρα σαν τον Νίκο, που ανήκει στην ιντελιγκέντσια, δεν είναι δυνατόν να κάνεις ένα έργο σύμφωνα με την παράδοση.

– Νιώθεις κοντά στις μεθόδους του Forman ή του Passer, τις οποίες θυμίζει το έργο σου;
– Οι μέθοδοι δε μ' ενδιαφέρουν. Αυτό που μ' ενδιαφέρει, είναι η οπτική γωνία, η φιλοσοφία, η πρώτη παρόρμηση που κάνει έναν άνθρωπο να θέλει να πει κάτι σ' έναν άλλον. Να ποια μέθοδος μου φάνηκε ιδεώδης γι' αυτή την ταινία. Για μιαν άλλη, μπορεί να επέλεγα μια διαφορετική. Στην ταινία *Απρίλης*, την πρώτη μου μεγάλου μήκους, υπάρχουν θεωρητικά στοιχεία, κι ο χαρακτήρας μου δεν έχει «φυσικό» παίξιμο. Αυτό, όμως, είναι κάτι άλλο. Όπως σου είπα στην αρχή, ο κινηματογράφος δε μου φαίνεται καλό μέσο για να επικοινωνείς με τους ανθρώπους. Η λογοτεχνία είναι πιο βαθιά, κι απ' όλες τις καλές τέχνες η μουσική είναι η βαθύτερη. Ο κινηματογράφος είναι κάτι πιο εύκολο κι επιφανειακό. Προτιμώ τις ταινίες στις οποίες μπορώ να νιώσω το χαρακτήρα και την ψυχή του δημιουργού τους. Όταν ασχολείσαι με τον κινηματογράφο, συχνά αναγκάζεσαι να 'χεις πρακτικό πνεύμα, να γίνεσαι στυγνός επιχειρηματίας, κι αυτό σ' εμποδίζει να 'σαι αξιόλογος άνθρωπος, να σώσεις αυτό που αληθινά μετρά για σένα. Το να χρησιμοποιείς την πολιτική των επιχειρήσεων, καταστρέφει τα πάντα, ώς και την ψυχή. Γινόμαστε «σκηνοθέτες» και, με το που πιάνουμε την κάμερα στο χέρι, είμαστε καταραμένοι. Περισσότερο μ' αρέσει ο Vigo· είναι ο μίτος που πρέπει ν' ακολουθήσουμε στον κινηματογράφο. Μ' αρέσουν επίσης ο René Clair (μέχρι το '40), ο John Ford (*Καπνοτόπια*), ο Orson Welles. Ο Bergman έχει μεγάλη προσωπικότητα, μα ο ψυχισμός του δε με ενδιαφέρει, όπως δε μ' ενδιαφέρει ούτε ο ψυχισμός του Kafka ή του Ντοστογιέφσκι.

– Πώς βλέπεις τον γεωργιανό κινηματογράφο;
– Έχει παλιά παράδοση: υπάρχει εδώ κι εξήντα χρόνια. Στην εποχή του βωβού γυρίζονταν ογδόντα ταινίες μεγάλου μήκους το χρόνο. Υπήρχαν αίθουσες γεωργιανού κινηματογράφου στη Μόσχα, το Λένινγκραντ και το Κίεβο. Ο μεγαλύτερος σκηνοθέτης της εποχής ήταν ο Νικολάι Σενγκελάια, που γύρισε μονάχα τρεις ταινίες, απ' τις οποίες η μία, η *Ελισό*,[1] είναι έργο τέχνης. Έπειτα ήρθε η σταλινική εποχή, κατά την οποία γυρίζαμε ταινίες για το κράτος και ιστορικές. Είναι μια γενιά που δεν μπορούμε να τη σώσουμε. Αυτή τη στιγμή, υπάρχουν καμιά δεκαριά σκηνοθέτες που μπορούν να γυρίσουν ενδιαφέρουσες ταινίες, μα δεν μπορούμε να μιλάμε για γεωργιανή σχολή. Παράγουμε εφτά ταινίες το χρόνο. Απ' τους Ρώσους, εκτιμώ πολύ τον Ταρκόφσκι και τον Κοντσαλόφσκι, κι απ' την άλλη γενιά, τον Ρομ, που 'κανε μια μεγάλη ταινία, με τίτλο *Το όνειρο*, και τον Μπαρνέτ, που σίγουρα ενέπνευσε τον Godard. Ο Αϊζενστάιν είναι επιστήμονας κι ό,τι άλλο θες, μα όχι καλλιτέχνης. Τα υπολογίζει όλα εκ των προτέρων, προβλέπει κάθε αποτέλεσμα. Όμως, του λείπει η ψυχή, η αλήθεια. Τα κατασκευάζει όλα, κι ο ίδιος είναι κάτι κατασκευασμένο. Ένας πελώριος επιστήμονας με μεγάλο κεφάλι και πολύ ταλέντο, μα όχι καλλιτέχνης. Ο Ντοβζένκο είναι άλλη υπόθεση. Ήταν αληθινά ιδιοφυής· για πολλούς, ακατανόητος. Ήταν ο δάσκαλός μου. Ήταν προσεχτικός και σο-

1. Ποιητής, συγγραφέας και σκηνοθέτης θεάτρου, ο Νικολάι Σενγκελάια (1903-1943) σημάδεψε τον βουβό κινηματογράφο της Γεωργίας με την ταινία που αναφέρει εδώ ο Ιοσελιάνι, το Ελισό *(1928), σε σενάριο του Τρετιάκοφ. Οι δύο γιοι του, Εντγκάρ και Γκεόργκι Σενγκελάια, ανήκουν στο βαρύ πυροβολικό του μεταπολεμικού γεωργιανού κινηματογράφου.*

βαρός με όλους, ακόμα και με τους πιο ανόητους. Δεν έκανε ποτέ θεωρητικά μαθήματα· κοίταζε τα σενάρια, κουβέντιαζε μαζί μας, έκανε αληθινό διάλογο.
Είναι αδύνατον για έναν καλλιτέχνη να δημιουργήσει μονάχα για να κερδίσει χρήματα και να πει στον εαυτό του: τώρα θα κάνω κάτι που δεν το θεωρώ σοβαρό, κι αργότερα κάνω αυτό που θέλω. Αυτό, μου το 'μαθε ο Ντοβζένκο. Είχε μια μεγάλη αρχή: «Πρέπει να κάνουμε κάθε βήμα στη ζωή σαν να 'ταν το τελευταίο».

«Positif», τχ. 110, Νοέμβριος 1969

Μετάφραση: Geraldine Biencourt

Τέσσερα πλάνα της Φυλλορροής

«Πρέπει να διαλέγεις μόνο τα θέματα που μπορείς να γυρίσεις»

Συνέντευξη του Οτάρ Ιοσελιάνι στον Michel Ciment

– Πώς σου ήρθε η ιδέα του Παστοράλε *και τι έκανες μετά το* Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας*; Είχες άλλα σχέδια;*

– Ξέρεις, πάντα έχω σχέδια, μα είναι σαν χαμένα στα σύννεφα. Πρέπει να διαλέγεις μόνο τα θέματα που μπορείς να γυρίσεις. Πρέπει να βρίσκεις ένα θέμα κατανοητό για τους γραφειοκράτες. Ειδάλλως, όσο σοβαρό κι αν είναι το θέμα σου, αν δεν καταλαβαίνουν τους λόγους σου, δε θα πετύχεις. Η ιδέα του *Παστοράλε* μου 'ρθε έτσι: σκέφτηκα πως υπάρχουν άνθρωποι με ψυχολογία «καλλιτέχνη», κι όλος ο κόσμος θεωρεί καλή τούτη τη νοοτροπία «μποέμ» του ελεύθερου ανθρώπου. Έτσι, θέλησα να το αναλύσω αυτό, δείχνοντάς το σε σχέση με την καθημερινή ζωή, αντιπαραβάλλοντας μέλη της ιντελιγκέντσιας με χωρικούς. Για μένα είναι το ίδιο: αν θες να 'σαι επαγγελματίας, πρέπει να χάσεις ένα μεγάλο μέρος της ψυχής σου. Ισχύει εξίσου για τον χωρικό και τον καλλιτέχνη, ισχύει για τον χωρικό που πρέπει ν' ακολουθεί όλους τους κανόνες του καλού χωρικού: να σκέφτεται για το αύριο, ν' ασχολείται με τη σοδειά, τη φαμελιά του, να προβλέπει τα οικονομικά, κ.λπ. Το ίδιο ισχύει για τον καλλιτέχνη. Ο μουσικός που 'ναι συνάμα ερμηνευτής, είναι ένας μουσικός β' κατηγορίας. Παίζει κάτι που γράφτηκε από κάποιον άλλον πριν από τετρακόσια χρόνια, δίχως να 'χει σοβαρή σχέση μ' αυτό που ερμηνεύει. Είναι εκλεκτός, πεισματάρης, κομψός, λεπτός, μα έχει χάσει πολλή απ' την ψυχή του παίζοντας κομμάτια που δεν έχουν βαθιά σχέση μαζί του. Επομένως, ο κόσμος είναι γεμάτος μικρούς αστούς· ποιητές και χωρικούς. Όμως, υπάρχουν κι άνθρωποι που, όταν δίνουν, δεν περιμένουν τίποτα σε αντάλλαγμα. Όταν είμαστε ελεύθεροι και χαρούμενοι, δίνουμε· δεν παίρνουμε. Έτσι, θέλησα να γυρίσω μια ταινία για όλα αυτά τα πράγματα.

Όμως, δεν μπορούμε να μιλάμε με λέξεις για μια ταινία. Ό,τι λέω, μπορεί να 'ναι λάθος. Μπορεί να μην άγγιξα αυτά τα θέματα. Ό,τι κι αν γινόταν, χρησιμοποιούνταν ως επιχείρημα απ' τους γραφειοκράτες. Τους είπα πως ήθελα να γυρίσω μια ταινία για την ψυχολογία των μικροαστών, που μας εμποδίζουν στη μάχη μας για το πλάσιμο του νέου ανθρώπου. Κανείς δεν χαμογέλασε, όλοι ήταν πολύ σοβαροί, και μου δόθηκε η άδεια να γυρίσω την ταινία. Μετά, όμως, πρέπει να βγάζουμε από μέσα μας τις ιδέες, πρέπει να νιώθουμε τα πράγματα, πρέπει ν' αναπλάθουμε μια κατάσταση που αγαπήσαμε ή μισήσαμε. Επιπλέον, σκέφτομαι πως, αν είμαστε γενικά εχθρικοί απέναντι στον κόσμο, δε χρειάζεται να δημιουργούμε, να γυρίζουμε μια ταινία, να ζωγραφίζουμε, να γράφουμε.

Στο σταυροδρόμι αυτών των δύο κόσμων για τους οποίους σου 'χω μιλήσει, έβαλα μια νεαρή χωριάτισσα. Θα γίνει κάποια, θα πρέπει να επιλέξει, μα στη διάρκεια της ταινίας βρίσκεται μετέωρη. Η οικογένεια με την οποία ζει, στην οποία ανήκει, της φέρεται πολύ καλά, μα κι οι μουσικοί τής φαίνονται πολύ όμορφοι. Τελικά, μένει μόνη.

Δώσαμε στην ταινία μια μουσική μορφή με δύο θέματα: των συναντήσεων και των αποχαιρετισμών. Ξεκινά με το λεωφορείο που έρχεται, και τελειώνει με το λεωφορείο που φεύγει. Η ταινία είναι φτιαγμένη με φευγαλέες στιγμές, με ανθρώπους που περνούν δίχως να σταθούν, δίχως να 'χουν το χρόνο ν' ασχοληθούν με τους άλλους. Υπάρχει επίσης ένα άλλο θέμα, σε αντίστιξη με το πρώτο: ενός έρωτα που θα μπορούσε να 'χει γεννηθεί. Δεν είχα στα χέρια μου

έναν δυνατό μύθο, όπως υπάρχει σε ορισμένα έργα. Επομένως, χρειαζόταν να 'χω μιαν αυστηρή και σωστή γραμμή, ένα σκελετό που θα στήριζε την ταινία κάνοντάς την ενδιαφέρουσα. Μα αυτό δεν έγινε εν ψυχρώ, θεωρητικά. Γεννήθηκε οργανικά μέσα απ' την ίδια την ταινία.

— Πότε σκέφτηκες αυτό το θέμα; Αμέσως μετά τον Κότσυφα*;*
— Όχι. Ξέρεις... μόλις τελειώσω μια ταινία, συνεχίζω να ζω, ασχολούμαι με την οικογένειά μου, με τις δουλειές μου, πίνω, τραγουδώ. Κι όταν ανακαλύπτω πως δεν υπάρχει πια τίποτα για να φάμε στο σπίτι, τότε ασχολούμαι ξανά με τον κινηματογράφο. Δεν είναι πολύ δύσκολο να βρεις ένα θέμα για ταινία· απλώς, πρέπει να σκεφτείς λίγο.

— Σε ποια περιοχή τη γύρισες;
— Η Γεωργία έχει δεκάξι-δεκαεφτά περιοχές, ολότελα διαφορετικές όσον αφορά στο χαρακτήρα των ανθρώπων. Παραδείγματος χάρη, υπάρχει η περιοχή των αμπελιών, όπου οι άνθρωποι είναι βαρείς. Υπάρχει η περιοχή των βουνών, με τις βεντέτες. Υπάρχουν οι κοιλάδες γύρω απ' την Τιφλίδα, όπου οι άνθρωποι είναι λιγάκι άξεστοι και χαζοί. Η ταινία διαδραματίζεται στην Κολχίδα, όπου βρίσκονται οι Ιμερετιανοί (τέτοιος είμαι κι εγώ) και οι Μιγκρελιανοί, που μιλούν μια γλώσσα λίγο διαφορετική απ' τα γεωργιανά: με ίδια σύνταξη, αλλά διαφορετικές ρίζες λέξεων. Κλέβουν γυναίκες κι άλογα· είναι ληστές. Υπάρχουν επίσης οι Γουριανοί, άνθρωποι που είναι αποφασισμένοι να ανέλθουν γρήγορα, δίχως να σκέφτονται, κι έπειτα ανακαλύπτουν πως αυτό ήταν τρέλα. Στην ουσία, η Γεωργία είναι χωρισμένη σε δύο μέρη: την Ανατολή και τη Δύση (όπου βρίσκεται η Κολχίδα). Οι ανατολικοί είναι (όπως ο Στάλιν) λίγο πιο παχείς, πιο βαρείς, αλλά και πιο ανδροπρεπείς, πολύ χωριάτες, πολύ κτητικοί. Οι δυτικοί είναι πολύ χαρούμενοι, πιο επιπόλαιοι, πιο αυθόρμητοι. Μα ένα πράγμα ενώνει τη Γεωργία: η συνείδηση πως πρέπει να ζήσεις τη ζωή γιατί δε θα διαρκέσει πολύ. Και το κάνουμε με τραγούδι, πιοτό και σκέψη· μ' άλλα λόγια, είμαστε καλλιτεχνικά θλιμμένοι και νοσταλγικοί.
Στην αρχή, λέγαμε να γυρίσουμε αυτή την ταινία στην Καχετία, μα οι καιρικές συνθήκες μάς ανάγκασαν ν' αλλάξουμε τόπο, και τη γυρίσαμε στην Κολχίδα, κάτι που δε δημιούργησε προβλήματα, γιατί ανακάλυψα πως το θέμα του σεναρίου ήταν οικουμενικό. Τα γυρίσματα έγιναν πολύ γρήγορα· δεν κράτησαν ούτε δύο μήνες.

— Συνεργάστηκες με σεναριογράφο;
— Και ναι και όχι. Στην ουσία, δουλεύω μονάχος, μα χρειάζομαι κάποιον να γράφει. Ντρέπομαι πάντα να βάλω στο χαρτί προτάσεις του είδους: «Βρέχει· ο Μάριο βγαίνει από την κάμαρά του». Είναι αληθινά περίεργο που δεν το καταφέρνω. Όμως υπάρχουν επαγγελματίες, που μπορούν να τα γράφουν αυτά δίχως να ντρέπονται. Το συζητώ μ' ένα σεναριογράφο, που 'ναι αληθινός συγγραφέας, αλλά δεν έχει στην πραγματικότητα κάποια ιδέα για το έργο που θα του διηγηθώ. Δουλεύουμε μαζί, κι αυτός προσθέτει πράγματα στο σενάριο· γίνεται συν-συγγραφέας. Έτσι, για το *Παστοράλε*, υπήρξαν τέσσερις. Είναι ανυπόφορο να γράφεις ένα σενάριο! Είναι τρέλα! Είναι γεμάτο ψέμα! Να, όμως, που μπορούμε να δημιουργήσουμε κάτι αληθινό.
Συνεργάζομαι επίσης πολύ σοβαρά με τον υπεύθυνο για το ντουμπλάρισμα, που 'ναι επίσης κειμενογράφος, γιατί αλλάζω πολλούς διαλόγους όταν ντουμπλάρω.

— Ποιοι είναι οι ηθοποιοί της ταινίας σου;
— Δεν είναι επαγγελματίες. Οι χωρικοί είναι χωρικοί. Οι μουσικοί είναι μουσικοί. Είναι Γεωργιανοί κι έχουν κωμική φλέβα – μπορούν να κάνουν οτιδήποτε. Αυτό που χρειάζεται, είναι να μη φοβούνται την κάμερα. Η Νανά, η κόρη μου, που παίζει τη νεαρή χωριάτισσα, δεν ντρεπόταν καθόλου. Οι χωρικοί αρέσκονται στο να φωνάζουν, να τσακώνονται, να κάνουν σαματά. Μ' όλα αυτά, νιώθουν καλά.

Όμως στο ντουμπλάρισμα χρησιμοποίησα επαγγελματίες με μιγκρελιανή καταγωγή και χωριάτικες ρίζες, έτσι ώστε να πετύχω την προφορά της περιοχής. Χρειάστηκα δυο-τρεις μήνες, γιατί έπρεπε να δημιουργήσουμε ένα ρυθμό.

– Πώς σκέφτηκες να 'χεις μια ομάδα πέντε κατοίκων της πόλης, αντί τεσσάρων, αφού στην αρχή υπήρχε ένα κουαρτέτο;
– Κατ' αρχάς, δεν είναι φυσιολογικό κουαρτέτο. Είναι σύνθετο και δεν έχει αναλογία με κουαρτέτο κλασικής μουσικής: δύο βιολοντσέλα, ένα βιολί κι ένα πιάνο. Το δημιούργησα με τους μουσικούς που είχα επιλέξει. Άρα, άλλαξα τη μουσική ειδικά γι' αυτούς, διασκευάζοντας μικρά κομμάτια του Corelli. Το πέμπτο άτομο είναι μια φίλη, γιατί μ' ενοχλούσε να 'χω μια συμμετρική ομάδα: δύο άνδρες, δύο γυναίκες. Δεν ήθελα να σκεφτεί κανείς για ζευγάρια και δεσμούς, για το τι κάνουν τη νύχτα. Βάζοντας πέντε, τους στείρωσα!

– Σ' αυτή την ταινία, πολύ περισσότερο απ' τις άλλες, δίνεις μεγάλη βαρύτητα στον ήχο.
– Αυτή η ιστορία με τον ήχο γίνεται όλο και πιο δύσκολη. Πρέπει να συνδυάζεις τα λαϊκά τραγούδια, τους μηχανικούς θορύβους και τους θορύβους της φύσης, τους ταυτόχρονους ήχους, τη μουσική που παίζεται, τις φωνές. Όμως απορρίπτω τη *συγκεκριμένη* μουσική που δε μ' αρέσει στον κινηματογράφο, γιατί δεν έχει λάιτ-μοτίφ. Μουσική ή αεροπλάνα, είναι ήχοι που μας εμποδίζουν να ζούμε. Αυτή την πραγματικότητα ήθελα να τονίσω. Με τον ήχο, θέλω να διευρύνω το κάδρο. Αν κάτι διαδραματίζεται στο κάδρο, προσθέτω έναν ήχο που υποδηλώνει πως κάτι συμβαίνει off. Τις περισσότερες φορές, ο ήχος δεν ηχογραφείται σύγχρονα. Σηκωνόμουν στις πέντε τα χαράματα, μαζί με την ηχολήπτριά μου, την Κατερίνα Ποπόβα, πολύτιμη συνεργάτιδα, και «γράφαμε» τους ήχους που συνοδεύουν την ανατολή του ήλιου. Καμιά φορά, αντίθετα, πηγαίναμε για ύπνο στις τρεις το πρωί, γιατί θέλαμε να ηχογραφήσουμε τη βροχή που πέφτει στις στέγες ή στα φύλλα των δέντρων. Όμως ο θεατής δεν πρέπει να τα προσέχει αυτά· πρέπει να χάνονται στην ατμόσφαιρα. Ο ήχος της βροχής, π.χ., είναι σύνθεση δεκαοκτώ διαφορετικών ηχογραφήσεων: στο χώμα, στην άσφαλτο, στα δέντρα. Όλα είναι αληθινά κι όλα αναπλάθονται.

– Σκηνοθέτες σαν τον Παρατζάνοφ ή τον Ταρκόφσκι, τους ελκύει η ζωγραφική ή η λογοτεχνία. Εσύ, αντίθετα, εμμένεις στην πραγματικότητα.
– Ανακάλυψα τους κανόνες της τέχνης μου: πρέπει να 'ναι σαν τη ζωή. Το επάγγελμά μου με βοηθά να διαφυλάξω τη συνείδησή μου. Πιστεύω πως, αναπλάθοντας την πραγματικότητα, κρατάμε στη μνήμη μας κάτι που 'ναι πολύ σημαντικό για τον εαυτό μας και που κρίνουμε απαραίτητο να το μεταδώσουμε στο θεατή κουβεντιάζοντας μαζί του. Αν θέλουμε να του δώσουμε λίγη χαρά, πρέπει να δημιουργήσουμε ειλικρινά, μένοντας πιστοί στην αλήθεια κι ακολουθώντας τους κανόνες της τέχνης μας όπως τους όρισα. Είναι αυτό που θαυμάζω ειδικά στον Vigo: όλα είναι αληθινά, όλα εκφράζουν την ύπαρξή του μες στον κόσμο. Ένιωθε έτσι, θλιμμένος, χαρούμενος, σαν το Michel Simon, σαν τη νιόπαντρη. Θέλω να προσθέσω πως ποτέ δεν πραγματεύομαι ένα κοινωνικό πρόβλημα, δε μάχομαι για τίποτα, γιατί γνωρίζω πως δεν μπορώ να βρω το δρόμο. Δεν είμαι μήτε Θεός μήτε Δημιουργός. Θέλω ν' αποτυπώσω στην οθόνη την ευτυχία μου ή την τρυφερότητά μου, για να τις μεταδώσω στους άλλους. Είναι η μόνη στάση που δεν είναι επιθετική. Όταν παίρνουμε μια κοινωνική θέση, είμαστε πάντα ενάντια σ' αληθινούς ανθρώπους που έχουν μιαν άλλη θέση. Στο τέλος, θέλεις να τους σκοτώσεις, δίχως να συνειδητοποιείς πως δεν έκαναν κανένα συγκεκριμένο λάθος· απλώς, έτσι γεννήθηκαν. Γι' αυτό δε θέλω μήτε ν' ακολουθήσω το δρόμο που δείχνουν με το τεντωμένο τους χέρι τ' αγάλματα, μήτε το δρόμο του Σολζενίτσιν, επειδή ήταν επιτηδευμένος. Δε θέλω να διδάξω στους ανθρώπους πώς να ζήσουν. Ο καθένας γεννήθηκε για να πιει το ποτήρι της ζωής.

– Πάντα στη δουλειά σου φοβόσουν τον αυτοσχεδιασμό. Το γύρισμα προετοιμάζεται λεπτομερώς, αντίθετα απ' ό,τι φαίνεται.
– Ναι, μα οι διάλογοι δεν είναι πραγματικά γραμμένοι, γιατί στις ταινίες μου δεν έχουν καμιά ουσιαστική σημασία. Μιλάμε για ένα θέμα. Αυτό που γράφεται, είναι κάτι σαν: «Πρέπει να φύγει, να κάνει τούτο ή τ' άλλο». Ξεκινώ την πρόβα βάζοντας ένα χαρακτήρα να καλημερίσει έναν άλλον. Έπειτα ρωτώ τον δεύτερο τι θ' απαντήσει. Ο ένας λέει: «Δεν κοιμήθηκα καλά». Κι ο άλλος: «Σκοτίστηκα» κ.λπ. Έτσι κτίζω το διάλογο. Μα είναι αδύνατον να βάλεις τους χωρικούς να μάθουν ατάκες· άσε που θα 'ναι άκαμπτοι σαν να 'χουν καταπιεί μπαστούνι...

– Όμως ο επίλογος της ταινίας, π.χ., με τον πρωτευουσιάνο που παίρνει ένα μήλο απ' το καλάθι, με τ' ανθισμένο δέντρο κι έπειτα με τα μουκανίσματα των αγελάδων, ήταν γραμμένος εκ των προτέρων – έτσι δεν είναι;
– Όχι. Στο τέλος του έργου ο πρωτευουσιάνος έτρωγε ένα μήλο που του 'χαν φέρει από την επαρχία. Έπειτα πρόσθεσα το δέντρο και τα μουκανίσματα. Όλα μου 'ρχονται στο μοντάζ. Κι αφού στη διάρκεια του γυρίσματος ήθελα ν' αποτυπώσω πανέμορφες εικόνες της άνοιξης, είχα τραβήξει πλάνα με δέντρα. Μπορεί, όμως, να 'χα στο υποσυνείδητό μου αυτό το μοντάζ...

– Όσο περισσότερο συγκεκριμένη και τοπική είναι μια ταινία, τόσο πιο οικουμενική είναι...
– Αυτή την ταινία, όπως και το *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας*, θα μπορούσα να την έχω γυρίσει παντού. Όμως προτίμησα να τη γυρίσω εδώ. Μέχρι πρόσφατα, είχαμε να κάνουμε με μια γραφειοκρατία που έπρεπε ν' ακολουθεί επί λέξει ό,τι έγραφε η σημαία. Ο γραφειοκράτης είναι αστός. Είναι εναντίον σου, πάντα, γιατί δεν του διευκολύνεις τη ζωή – κάθε άλλο: τον εμποδίζεις να ζήσει, κάνεις την πολυθρόνα του να τρίζει διαρκώς. Ταυτόχρονα, όμως, μπορείς να κουβεντιάσεις τα προβλήματα μαζί του, με βάση τους σοσιαλιστικούς κανόνες που είναι άριστοι: τον ανθρωπισμό, την ισότητα, την ελευθερία. Τυπικά, δεν μπορεί παρά να συμφωνήσει μαζί σου αν τον στριμώξεις στο χαράκωμά του.
Σήμερα όλα άλλαξαν, γιατί μας ζητούν να κάνουμε εμπορικό κινηματογράφο. Πριν, ήμαστε η μοναδική χώρα όπου μπορούσες να ξοδέψεις χρήματα για να γυρίσεις ταινίες σαν τις δικές μου. Όλα ήταν πολύ καλά και πρόσχαρα. Δυστυχώς, δε βλέπω πολλούς σκηνοθέτες γύρω μου που ν' ασχολούνται έτσι με τον κινηματογράφο, ν' ασκούν μ' αυτόν τον τρόπο τούτο το επάγγελμα. Οι κινηματογραφικές εκδοχές, η διασκευή λογοτεχνικών έργων, είναι κάτι πολύ εύκολο στη χώρα μας. Μας *αναγκάζουν* να το κάνουμε, κι αυτό είναι βολικό για το σκηνοθέτη. Κερδίζουμε χρήματα και δεν είμαστε υπεύθυνοι γι' αυτό που 'χουμε γυρίσει: υπεύθυνος είναι ο συγγραφέας.
Ο Παμφίλοφ, όπως κι εγώ, ασχολείται με σύγχρονα θέματα. Στην ουσία, ακόμα και ώς πρόσφατα, ήταν εύκολο να κάνεις κινηματογράφο εδώ· σου 'διναν χρήματα. Το μόνο που έπρεπε να κάνεις, ήταν να 'χεις μια ιδέα και να τη συζητάς έξυπνα· έτσι πάντα κέρδιζες, γιατί δεν μπορούσαν να σου εναντιωθούν αν ήσουν λογικός. Η μαρξιστική αρχή, αυτή η αληθινά ουμανιστική αρχή, υπάρχει όντως στα χαρτιά.
Με λίγα λόγια, δε λέω πως αυτή η δουλειά, η δουλειά του σκηνοθέτη, ήταν χαρούμενη ή εύκολη· ήταν μια μάχη, αλλά μια μάχη που μπορούσες να την κερδίσεις. Αυτό που χρειαζόταν, ήταν να μη σκέφτεσαι τη βολή σου, αλλά, αντίθετα, να ξέρεις πως είναι σημαντικό ν' αφήσεις στην οθόνη ίχνη απ' τη ζωή που έζησες.

– Στην ταινία, η οικογένεια των χωρικών έχει πολύ εγωκεντρική συμπεριφορά: για παράδειγμα, δεν πηγαίνει να δουλέψει στο κολχόζ.
– Στο χωριό όπου τη γυρίσαμε, οι χωρικοί πληρώνονταν σαράντα καπίκια τη μέρα για τη δουλειά τους στο κολχόζ, και τους προσφέραμε τέσσερα ρούβλια για γύρισμα μιας μέρας. Έτσι, παράτησαν το χωράφι του κολχόζ. Το σημαντικότερο είναι να καλλιεργείς το χωρα-

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι, στο γύρισμα της Φυλλορροής

Φυλλορροή

φάκι που 'ναι γύρω από το σπίτι σου, και να δίνεις ένα μέρος των εισπράξεών σου στο κολχόζ. Όσο για το ίδιο το κολχόζ, δε γνωρίζω πραγματικά πώς λειτουργεί! Όπως όλοι οι Γεωργιανοί, οι χωρικοί αυτοί είναι πολύ προσγειωμένοι και ξέρουν πολύ καλά πως το κολχόζ δε θα δώσει τίποτε στη φαμελιά τους. Δουλεύουν εκεί γιατί είναι υποχρεωμένοι, μα δίχως να χαίρονται. Αν λείπουν συχνά, έχουν προβλήματα.

— Αυτό που κάνουν οι κάτοικοι, συνηθίζεται στη Γεωργία;
— Όλη η Γεωργία πάει στην εξοχή για να ξεκουραστεί. Οι κάτοικοι πληρώνουν τους χωρικούς για τη φιλοξενία. Είναι πολύ ευχάριστο, έχουν τα φρέσκα προϊόντα από το αγρόκτημα, το γάλα κάθε πρωί, τα κοτόπουλα, τ' αβγά. Οι σχέσεις είναι πολύ φιλικές κι «ανοιχτές». Οι χωρικοί είναι πλουσιότεροι από μας· τα παιδιά τους σπουδάζουν στο πανεπιστήμιο, στην Τιφλίδα, κι αγοράζουν διαμερίσματα στην πόλη.

— Οι σχέσεις στην ταινία είναι πολύ ευθείες. Έτσι, ο γέροντας χωρικός διώχνει τον επιθεωρητή που 'ρθε να του απαγορεύσει να κόψει το χορτάρι του κολχόζ...
— Ξέρεις... δεν υπάρχει πραγματική εξουσία στη Γεωργία. Αυτό που μετρά, είναι οι σχέσεις ανάμεσα στα σπίτια και στις οικογένειες. Πρέπει να ξέρεις με ποιον έχεις πάρε-δώσε.

— Η μορφή της ταινίας είναι ακόμα πιο ελεύθερη από αυτήν των προηγουμένων, γιατί δεν έχεις ούτε πλοκή ούτε κεντρικό χαρακτήρα.
— Θαρρώ, όμως, πως υπάρχει ένας «μικρός» κεντρικός χαρακτήρας: η κοπέλα, κι ας μη τονίζω το ρόλο της. Ερχόμαστε αντιμέτωποι μαζί της. Καταλαβαίνουμε, όπως κι εκείνη, ό,τι έχει συμβεί.
Όμως, με κάνεις να μιλήσω πολύ σοβαρά για τούτη την ταινία. Δεν πιστεύω πως είναι κάτι τόσο σοβαρό το να γυρίσεις μια ταινία. Όπως λέει η γεωργιανή παροιμία: «Κανείς δεν μπορεί να πηδήξει ψηλότερα απ' τ' αρχίδια του».

— Γιατί θέλησες να βάλεις σε τούτη την «ποιμενική» ταινία δύο σκηνές στην πόλη;
— Για να 'χω μια συσχέτιση, για να δημιουργήσω μιαν απόσταση από την κατάσταση. Ο χαρακτήρας θα μπορούσε να 'ναι κάποιος άλλος· ένας τσαγκάρης, π.χ. Όμως ένας γραφειοκράτης μού φάνηκε πως ήταν κάτι πιο εύθυμο.

— Δε σκέφτηκες να γυρίσεις έγχρωμη την ταινία;
— Όχι· το ασπρόμαυρο είναι πιο αφηρημένο. Επίσης, είναι πλησιέστερα στη φωτογραφία. Το κουβέντιασα πάρα πολύ με τον Cartier-Bresson κι ανακάλυψα πως έχουμε την ίδια άποψη. Το χρώμα στον κινηματογράφο είναι πολύ έντονο.

— Τι σχέσεις βλέπεις ανάμεσα στα τρία κεντρικά πρόσωπα στις τρεις ταινίες σου;
— Δεν είναι δική μου δουλειά να βρίσκω σχέσεις. Στη *Φυλλορροή*, αν θες, ο χαρακτήρας ανήκε στην αριστοκρατία· στο *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας*, κάποιος της καλής κοινωνίας· η κοπέλα στο *Παστοράλε* κατάγεται από την αριστοκρατία της υπαίθρου. Για μένα, όμως, αυτή η αριστοκρατία είναι η πιο σημαντική. Για τη Γεωργία, η ύπαιθρος είναι πολύ ουσιαστική. Έκανε πολλά για την ιντελιγκέντσια. Οι νταντάδες μεγάλωσαν τα πριγκιπόπουλα, τα εκπαίδευσαν.

— Οι ηθοποιοί σου συμμετέχουν πολύ στο γύρισμα της ταινίας;
— Μισώ τα γυρίσματα... Ντρέπομαι τόσο πολύ, που δεν ξέρω πού να κρυφτώ. Είναι τόσο δύσκολο να επικοινωνήσεις με ανθρώπους που δεν είναι ηθοποιοί, αλλά τους αναγκάζεις να λένε ψέματα και να παίζουν ρόλους... Στο τέλος το κάνω, γιατί *πρέπει* να το κάνω. Έπειτα έρχεται η στιγμή που ανακαλύπτεις πως, όταν κατορθώνει ένας χωρικός να υποκρίνεται καλά

και να υπακούει στη θέλησή σου, έχει μετατραπεί σε καλλιτέχνη. Δεν είναι αληθινό επάγγελμα. Καθώς σιχαίνομαι να γράφω σενάρια, η μόνη στιγμή που μ' αρέσει πραγματικά, είναι το μοντάζ. Εκεί, είμαστε αληθινά ελεύθεροι. Μα, για να γυρίσουμε στο ερώτημά σου, οι ηθοποιοί στις ταινίες μου είναι πάντα παθητικοί, κι εγώ φοβάμαι πάντα τις σχέσεις μου μαζί τους. Ο κινηματογράφος είναι κάτι πολύ πρωτόγονο. Αν μπορούσα να ζήσω τη ζωή μου διαφορετικά, δε θα ασχολούμουν με τον κινηματογράφο. Πόσο επιβαρυντικό είναι να αναγκάζεις τους ανθρώπους να μιμούνται!

– Θα μπορούσες, όμως, να 'σαι μουσικός. Σπούδασες διεύθυνση ορχήστρας...

– Σπούδασα τέσσερα χρόνια, από τα δεκαπέντε ώς τα δεκαεννιά, παράλληλα με το λύκειο. Νομίζω πως έχω ελάχιστο ταλέντο. Δεν κατόρθωσα να γίνω μαθηματικός. Κανονικά θα 'πρεπε να είμαι, μα το είδα σαν αμάρτημα, σαν προσωπική συμμετοχή στην εξόντωση του κόσμου. Δεν ήθελα να συμμετάσχω σ' αυτό, και προτίμησα ν' αποτυπώνω τις χαρούμενες στιγμές μου. Ποιος ξέρει, όμως... Μπορεί τα μαθηματικά να με βοήθησαν, γιατί οι μαθηματικοί θαρρούν πως οι λογοτέχνες δεν ξέρουν πώς πρέπει να σκέφτεται κανείς. Το θεωρούμε προνόμιό μας. Ωστόσο, ήξερα πως, αν γινόμουν μαθηματικός, δε θα 'ξερα πώς να σταματήσω, και θα καταντούσα τρελός. Οι άνθρωποι που ασχολούνται με τον κινηματογράφο, δεν έχουν κανένα ταλέντο για να κάνουν κάτι άλλο. Είναι πανεύκολο ν' ασχοληθείς μ' αυτόν. Δυστυχώς, οφείλω να τ' ομολογήσω.

– Νιώθεις συγγένειες με άλλους σοβιετικούς σκηνοθέτες;

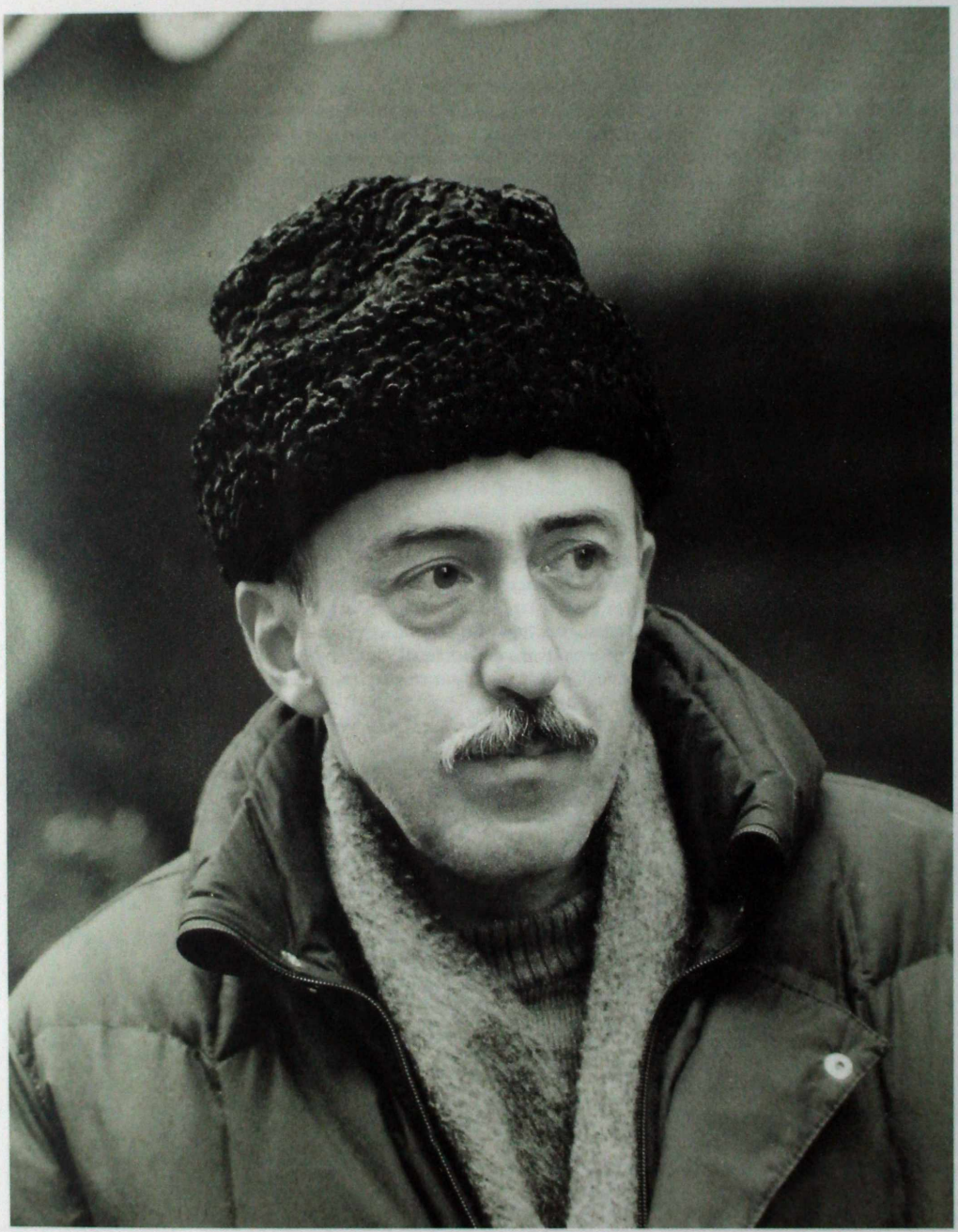
– Μ' αρέσει ο Παμφίλοφ, παρ' όλο που δεν έχει τις ίδιες ρίζες με μένα. Μισεί όπως εγώ τον επιθετικό χαρακτήρα του Ρώσου, που πάει χέρι χέρι με την αδράνεια. Όταν οι γεωργιανοί χωρικοί βλέπουν ρώσους πλάνητες να περνούν πλάι στα χωράφια τους, τους ρωτούν αν θέλουν να δουλέψουν και να πιουν βότκα. Εκείνοι απαντούν καταφατικά. Τότε τους δίνουν λεφτά και βότκα, κι όλοι αναπαύονται. Επίσης, στενοχωριέμαι πολύ για το χαμό του Βασίλι Τσούσκιν. Ήταν πολύ στενός φίλος και εξαιρετικό παιδί.

Τιφλίδα, 25.7.1977

«Positif», τχ. 206, Μάιος 1978

Μετάφραση:
Geraldine Biencourt

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι, στο γύρισμα του Παστοράλε



Ο Οτάρ Ιοσελιάνι, την εποχή των Ευνοουμένων του φεγγαριού

Η χαρούμενη γνώση

Συνέντευξη του Οτάρ Ιοσελιάνι στον Alain Bergala και τον Serge Toubiana

Από την εξίσωση στο story-board

– Πώς γράφεται ένα σενάριο όπως αυτό των Ευνοουμένων του φεγγαριού*;*

– Ξεκινάω πάντα από μια φράση-κλειδί. Για το *Παστοράλε* ήταν: «Πώς οι άνθρωποι διασταυρώνονται, χωρίζουν και δεν ξανασυναντιούνται ποτέ». Γι' αυτή την ταινία η φράση ήταν: «Ματαιότης ματαιοτήτων» ή: «Οι άνθρωποι προσπαθούν ν' αποκτήσουν κάτι στον υλικό κόσμο, κι όσο περισσότερα πράγματα αποκτούν, τόσο πιο μόνοι καταλήγουν». Όσο γεμίζουν το κενό γύρω τους, τόσο απομονώνονται. Είναι πάντα σοβαρά ερωτήματα για μένα· τόσο σοβαρά, που δε θα μπορούσα να βγάλω ένα δράμα, παρά μόνο να διασκεδάσω με αυτά και, διασκεδάζοντας, ν' αγγίξω ένα θέμα χωρίς να γίνω βαρετός. Τα ερωτήματα αυτά βρίσκονται εδώ από πάντα, αλλά κάθε ταινία τούς δίνει μια πιο χειροπιαστή διάσταση που ανταποκρίνεται στην εποχή μας.

Γι' αυτή την ιδέα, τη «ματαιότητα ματαιοτήτων», δε θα μπορούσα ν' αφοσιωθώ σε ένα ή δύο πρόσωπα· έπρεπε να έχω ένα πλήθος μέσα στο οποίο οι χαρακτήρες να πέφτουν ο ένας πάνω στον άλλον. Η άλλη ιδέα είναι η εξής: όποτε κάποιος αποκτά κάτι, αν μπορούσαμε να παρακολουθήσουμε την αλυσίδα, θα διαπιστώναμε ότι κάποιος, στην άκρη αυτής της αλυσίδας, κάτι έχει χάσει. Αυτό που έχει ενδιαφέρον, είναι να τους κάνουμε να συναντηθούν. Ακολουθούμε τον πρώτο, μετά αυτός συναντάει τον δεύτερο, κι εμείς αφήνουμε τον πρώτο για ν' ακολουθήσουμε τον δεύτερο, και πάει λέγοντας, μέχρι που ο κύκλος κλείνει και ξαναφτάνουμε στον πρώτο. Είναι εύκολο να σχεδιάσεις αυτό το σχήμα· μετά, όμως, είναι ανυπόφορο να γράφεις: Ποιος; Πώς είναι; Πώς τον λένε;

– Πώς αποφασίζετε στη συνέχεια για τους χαρακτήρες;

– Δε μ' αρέσει να κάνω τους χαρακτήρες μου πολύ συγκεκριμένους, να περιγράφω τις πράξεις που τους χαρακτηρίζουν προσωπικά. Μ' ενδιαφέρει πολύ περισσότερο ο ρόλος που διαδραματίζουν μέσα στην κοινωνία – κατά κάποιο τρόπο, τους αντιμετωπίζω σαν να ήταν μαριονέτες. Χρειάζομαι κάποιον δίπλα μου με τον οποίο να μπορώ να μιλάω. Για καιρό δεν είχα καταφέρει τίποτα ως προς αυτό, ώσπου έπεσα πάνω στον Gérard Brach. Η μεγαλύτερη αρετή του είναι ότι είναι ταυτόχρονα ευφάνταστος και βαθύς – νομίζω ότι θα έπρεπε να έχει γίνει συγγραφέας, γιατί έχει έναν ενδιαφέροντα τρόπο να βλέπει τα πράγματα. Ο διάλογος με τον Brach είχε ως αποτέλεσμα να προκύψει ένα ενδιάμεσο στάδιο μεταξύ της γενικής ιδέας που είχα γράψει (23 σελίδες που περιγράφει τη δράση) και του τελικού σεναρίου. Προσπάθησε να κάνει πιο συγκεκριμένη τη γενική ιδέα, η οποία παρέμεινε μεν πολύ σχηματική, αλλά βελτιώθηκε, και δώσαμε ονόματα στους χαρακτήρες (για μας, γιατί στην ταινία δεν έχουν όνομα). Αυτό το σενάριο απορρίφθηκε από το Κέντρο Κινηματογράφου, αλλά μας χρησίμευσε ως σκελετός. Μπορεί να είχαν δίκιο, γιατί αυτό το σενάριο δε θα μπορούσα να το γυρίσω. Μετά, ο Brach κι εγώ χωριστήκαμε, γιατί είχαμε γνωριστεί πια καλά και δεν έβγαινε τίποτα καινούργιο. Μου χρειαζόταν νέο αίμα, και συνεργάστηκα με τη Λέιλα Νασκιντατσβίλι, αλλά και πάλι το σενάριο δεν πήρε την τελική του μορφή. Μετά, συνεργαστήκαμε με την Catherine Foulon, αλλάξαμε τα πάντα και γράψαμε ένα σενάριο για να διαβαστεί από τους ανθρώπους που θα αποφάσιζαν να χρηματοδοτήσουν την ταινία. Όμως δεν ήταν ακόμα το

τελικό σενάριο, αυτό που θα γυριζόταν. Φτάνει, λοιπόν, ο φίλος μου Ντιμίτρι Εριστάβι, παλιός μου συνεργάτης, και σχεδιάσαμε μαζί ολόκληρη την ταινία. Του Ντιμίτρι δεν του άρεσε καθόλου η ίδια η βάση της ταινίας, κάτι που με υποχρέωσε να υποστηρίξω με θέρμη τις ιδέες μου. Βρήκε αμέσως τα αδύνατα σημεία (πρόκειται για κάποιον που δεν χτίζει τίποτα· μόνο καταστρέφει). Αυτή η κριτική ματιά, προερχόμενη από κάποιον που δεν έχει συμμετάσχει στην αρχική προετοιμασία, κάνει εμφανή όλα τα ελαττώματα και τις αδυναμίες. Κατά τη διάρκεια αυτής της δουλειάς, που κράτησε δύο μήνες, σχεδιάσαμε την ταινία πλάνο πλάνο, έχοντας στο μυαλό μας αποκλειστικά τη γλώσσα του κινηματογράφου. Όταν σχεδιάζουμε έτσι μια ταινία, βάζουμε στην άκρη οτιδήποτε γίνεται φανερό απ' το λόγο. Σκεφτόμαστε πρώτα αυτό που ο θεατής θα *δει* και θ' *ακούσει*· και πάλι, σε ό,τι αφορά αυτό που ακούγεται, ασχολούμαστε στο τέλος (είναι μια συμπληρωματική «στρώση» που την περνάω εκεί όπου έχω αδυναμίες, για να γεμίσει τα κενά, να ενώσει τα πράγματα, δίνοντάς τους ένα βάθος, μια διάσταση που η εικόνα δεν μπορεί να τη φέρει μόνη της). Αυτή είναι η μέθοδός μου εργασίας: πολύ αργή... πολύ επίπονη... υποφέρεις μονίμως, γιατί ξέρεις ότι είναι σκατά. Δεν τα καταφέρνεις, δεν υπάρχουν λεφτά, πρέπει να πας για γύρισμα – όλα πάνε στραβά. Όταν, όμως, η ταινία σχεδιαστεί, όλα γίνονται πολύ γρήγορα: δεν είχαμε ούτε μία παραπανίσια ώρα. Είχαμε προβλέψει εννέα εβδομάδες και τελειώσαμε στην ώρα μας.

Ο σκελετός και η σάρκα

– *Τα πλάνα στους* Ευνοουμένους του φεγγαριού *είναι προσχεδιασμένα. Παρ' όλα αυτά, η ταινία δίνει την αντίθετη αίσθηση. Η εικόνα έχει ένα είδος ζωντάνιας, μια μεγάλη φρεσκάδα, που δεν τη συναντάμε στον «κινηματογράφο του story-board».*

– Ακολουθώ αυστηρά το σχέδιό μου, το οποίο περιστρέφεται γύρω από το πλάνο-σεκάνς. Θεωρώ ότι το κάθε πλάνο είναι το βασικό κύτταρο. Δεν έχει σημασία αν το πλάνο μου είναι μεγάλο ή μικρό σε διάρκεια· σε καθένα απ' αυτά συμβαίνει κάτι. Ας πάρουμε, π.χ., τη σκηνή στο σπίτι του Pascal Aubier, που παίζει το ρόλο του αφεντικού, αν θυμάστε, όταν σηκώνεται απ' το τραπέζι για να διώξει τον πατέρα του. Γυρίζω αυτή τη σκηνή με τη σκέψη ότι θα υπάρχουν μία, δύο ή τρεις δράσεις κατά τη διάρκεια του δείπνου. Ο παππούς μπαίνει, ο Pascal διακόπτει τη χαζοκουβέντα του, διώχνει τον πατέρα του, η γυναίκα στο τραπέζι βουτάει ένα πιρούνι, και, λίγο πιο κει, τα πιάτα πέφτουν κάτω γιατί τα παιδιά έχουν σπρώξει τον μετρ. Αυτές οι τρεις δράσεις μπορεί να συμβούν ταυτόχρονα ή χωριστά, αλλά η σεκάνς έχει γυριστεί σχεδόν σε ένα πλάνο. Τη γυρίζουμε τρεις-τέσσερις φορές, με μικρές παραλλαγές. Δίνω στους ηθοποιούς την ευκαιρία να μιλήσουν παραπάνω, τους πετάω τον παππού στη μέση της σκηνής, ή πιο νωρίς, και καμία λήψη δεν είναι ίδια και απαράλλαχτη με την προηγούμενη· ακόμα και η διάρκεια είναι διαφορετική από λήψη σε λήψη. Αυτό μου επιτρέπει να διαλέξω στο μοντάζ το πλάνο που θα μείνει στην ταινία.

Επίσης, η προσχεδιασμένη εικόνα αποκτά ζωντάνια, γιατί προσπαθώ κάθε φορά να δημιουργώ μια οικογένεια χαρακτήρων. Οι ηθοποιοί δε χαρακτηρίζονται απ' τις πράξεις τους ή από τον εσωτερικό τους κόσμο, αλλά φέρουν μιαν αναγνωρίσιμη «σφραγίδα» για μας: αν κάποιος είναι μεγαλοαστός, πρέπει αμέσως να φανεί· αν κάποιος είναι κλέφτης, πρέπει να είναι ελκυστικός χάρη στην κρυφή και έντονη ζωή που κάνει. Άρα, δεν θεωρώ αναγκαίο να βασιστώ στη «δουλειά του ηθοποιού», έτσι όπως αντιμετωπίζεται σήμερα. Δεν υποχρεώνω τους ηθοποιούς μου να κάνουν υπεράνθρωπες πράξεις, πράξεις που δεν μπορεί να τις κάνει ένας απλός θνητός. Κάθε ηθοποιός κάνει ό,τι έχει συνηθίσει να κάνει: αν είναι χωρικός, π.χ., δουλεύει, φωνάζει, τρώει, ξυπνάει...

– *Πώς ρυθμίζετε το πλάνο-σεκάνς σας;*

– Προσπαθώ, η κίνηση της κάμερας να μη γίνεται αντιληπτή: στοχεύει, π.χ., κάποιον που βαδίζει στο μέσο του πλάνου, που μετακινείται, που διασταυρώνεται μ' έναν άλλο χαρακτήρα, μένω στον άλλο χαρακτήρα (ο πρώτος έχει βγει από το πεδίο μου), ακολουθώ τον δεύτερο

που διασχίζει το δρόμο, που πάει να μιλήσει σε μια πουτάνα, τους ακολουθώ, περπατούν, μπαίνουν μέσα στο κτίριο, ανεβαίνουν τις σκάλες. Έτσι, δεν προσέχουμε ποτέ την κίνηση της κάμερας, γιατί δεν γίνεται ποτέ στο κενό.

– Μα αυτή είναι και η λογική της ταινίας στο σύνολό της...
– Είναι το οργανικό κύτταρο της ταινίας. Όμως αυτό δεν είναι προϊόν υπολογισμού ή σκέψης· απλώς, μ' αρέσει όταν συμβαίνει έτσι. Ακόμα κι αν έχω πιει πάρα πολύ το προηγούμενο βράδυ, αυτό μου επιτρέπει να φτάνω το πρωί στο γύρισμα, να βγάζω τις σημειώσεις μου και να μη σκέφτομαι. Ξέρω πού θα βάλω την κάμερα, ξέρω πώς θα κινηθούν οι χαρακτήρες μου, τα πράγματα μπαίνουν μόνα τους στη θέση τους. Μετά, μπορείς να ξεκουραστείς. (*γέλια*)

– Νομίζετε πως σε ό,τι αφορά στους Ευνοουμένους του φεγγαριού *μπορούμε να μιλήσουμε για μια δομή σε μορφή μουσικής παρτιτούρας; Έχετε σπουδάσει μουσική;*
– Ναι, όπως έχω σπουδάσει και μαθηματικά, αν και όλα έχουν κρυφτεί στο υποσυνείδητο. Μου μένει ο αλγόριθμος, η μέθοδος της σκέψης είναι εδώ, αλλά δεν αντιμετωπίζω ποτέ το θέμα μου σαν μια μαθηματική πράξη ή μια παρτιτούρα. Όμως, στο συνειδητό μου, έχει κρατηθεί στη μνήμη μου η αντίστιξη, η μορφή σε τρία μέρη, το μουσικό θέμα που επιστρέφει, κάτι που μου επιτρέπει να κρατήσω όρθια μια ετοιμόρροπη ιστορία. Όταν επαναλαμβάνεις το ίδιο θέμα, μετά από λίγο ο θεατής αναγνωρίζει το σκελετό, τη δομή της ιστορίας, κι αυτό δεν τον αφήνει να χαθεί. Είναι εντελώς φορμαλιστικό, αλλά δεν το κάνω επίτηδες. Παρ' όλα αυτά, δεν είναι η μορφή της «σονάτας» αυτή που ακολουθώ κατά γράμμα.

– Στην ταινία σας, σε σχέση με αυτή την εν κινήσει δομή, δεν υπάρχει παρά μόνο ένας χαρακτήρας που δεν μετακινείται: αυτός που υποδύεται ο Bernard Eisenschitz· είναι δυστυχισμένος απ' αρχής μέχρι τέλους, και ξαφνικά, αποκτά ένα ειδικό βάρος.
– Φέρει ένα θέμα, αν θέλετε, μονότονο και επαναλαμβανόμενο: το fatum[1] που βρίσκουμε στον Beethoven, το οποίο, μεταξύ μας, δε μ' αρέσει και πολύ: Τα τα τα τα, τι τι τι τι... Αυτό που έχει ενδιαφέρον για μένα, είναι η δυνατότητα να χειρίζομαι τους χαρακτήρες ή τις δράσεις σαν μουσικά θέματα, κάτι που συντελεί στη δημιουργία μιας ταινίας όπου τα πάντα ρει, τα ποτάμια συναντιούνται και χωρίζονται. Το νερό κυλάει, υπάρχει η παλίρροια... – όλη αυτή η θεματική του υγρού στοιχείου και της ροής ήταν άκρως επιθυμητή. Όμως αυτό είναι εντελώς θεωρητικό – τώρα το καταλαβαίνω. Όταν τελείωσαν τα γυρίσματα της ταινίας, τα πάντα με ενοχλούσαν, τίποτα δεν μου άρεσε, το μοντάζ ήταν ανυπόφορο, αργό, εκνευριστικό...

Το χρώμα των ήχων
– Ας μιλήσουμε για τον ήχο στην ταινία σας: για μας, αυτή η ταινία είναι κατευθείαν απόγονος του κινηματογράφου τού Jacques Tati. Πώς αντιμετωπίζετε τον ήχο, τους θορύβους; Χρησιμοποιείτε τον ήχο απ' τα γυρίσματα, ανεβάζοντάς τον σε κάποια σημεία ή αφαιρώντας τον από αλλού, ή υπάρχουν και ήχοι αυτόνομοι που μοντάρονται όπως μια μουσική;
– Ας ξεκινήσουμε από τον Tati. Όσο περισσότερο τελειοποιούσε τους ήχους του, τόσο οι ταινίες του γίνονταν όλο και πιο φορτωμένες. Η πιο «κουραστική» ταινία του από άποψη ήχου, είναι σίγουρα το *Traffic*. Κι επειδή σε ό,τι έχει να κάνει με θορύβους ή με ήχους από κίνηση αυτοκινήτων δεν μπορούμε να έχουμε μια πολύ μεγάλη γκάμα, υπάρχουν επαναλήψεις. Το αυτοκίνητο έρχεται από μακριά, πλησιάζει, περνάει θορυβωδώς από μπροστά μας κι απομακρύνεται: αυτός είναι ο κυρίαρχος ήχος στο *Traffic*. Κι επειδή ο Tati γοητευόταν πολύ από τις δυνατότητες που του έδινε το παιχνίδι με τους ήχους, έχανε τον αυτοέλεγχο και την αντικειμενικότητά του. Το ίδιο πράγμα συνέβη και σ' εμένα σε όλες μου τις ταινίες, ιδίως στην τελευταία. Στην αρχή, φόρτωνα υπερβολικά τον ήχο· στο μιξάζ είχα μέχρι και 18 μπάντες. Αλλά ανακάλυψα μιαν άλλη μέθοδο για να είναι ο ήχος σωστός και να μη καταντάει εκνευριστικός. Εισήγαγα μέσα στο θόρυβο, κυρίως σ' αυτόν της κίνησης των αυτοκινήτων, έ-

1. Λατινικά στο κείμενο: Μοίρα. Αναφέρεται στη Συμφωνία αριθ. 5 *του Beethoven. (Σ.τ.Μ.)*

ναν απόμακρο μουσικό ρυθμό που τον χρωματίζει ελαφρά, κι έτσι κάθε θόρυβος φέρει μια τονικότητα. Είναι λιγότερο κουραστικό. Η ταινία μου στην αρχή ήταν υπερβολικά φορτωμένη· στο μιξάζ ένιωθα χαμένος. Δούλευα με τον Maumont, έναν μιξέρ που συνηθίζει να ξεκαθαρίζει τα πράγματα: ο θόρυβος, η συζήτηση, πρέπει να είναι καθαρά· η μουσική πρέπει να συνοδεύει το σύνολο, από κάτω. Του ήταν δύσκολο να καταλάβει τους λόγους για τους οποίους χρησιμοποιούσα τη μουσική μαζί με το θόρυβο. Στη Γαλλία, τα πάντα συμβαίνουν στο εσωτερικό συντεχνιών. Μια τέτοια αποτελούν και οι τεχνικοί του ήχου, καθώς πιστεύουν ότι το επάγγελμά τους είναι τόσο σημαντικό, τόσο ιερό, που δεν σου δίνουν καν την πιθανότητα να εξηγήσεις με λέξεις το αποτέλεσμα που προσπαθείς να επιτύχεις... Κι ωστόσο, είναι απλό: το μιξάζ στις ταινίες μου το έκανα πάντα εγώ, δίπλα σ' έναν μιξέρ στον οποίο έδειχνα τι ήθελα, πατώντας εγώ ο ίδιος τα κουμπιά. Είναι μια κονσόλα, όπως σε όλα τα ραδιόφωνα και τους ενισχυτές... έχει πρίμα και μπάσα, έχει ένταση... αυτό είν' όλο – δεν υπάρχει κανένα τρομερό μυστικό. Αλλά υπάρχει ένας πέπλος μυστηρίου γύρω από αυτό το επάγγελμα... Ξανακάναμε τη μίξη και, ξεκινώντας από τις αδυναμίες της ταινίας, έλεγα τι ήθελα να αλλάξει. Βγάλαμε τους περισσότερους ήχους που «βάραιναν» την ταινία. Πρέπει πάντα να σώζουμε την ταινία. Καταλαβαίνω πολύ καλά τους σκηνοθέτες που είναι υποχρεωμένοι να σέβονται τη δουλειά των τεχνικών... κανείς δεν είναι σίγουρος για τίποτα... το μόνο πράγμα για το οποίο μπορούμε να είμαστε σίγουροι, είναι τα λάθη.

– Και τα κομμάτια των διαλόγων που φτάνουν τόσο φυσικά στ' αφτιά μας, είναι γυρισμένα με σύγχρονο ήχο;

– Τίποτα δεν είναι σύγχρονο: οι διάλογοι ντουμπλάρονται από τους ηθοποιούς, και στο σημείο αυτό συνεργάζομαι μ' έναν εξαίρετο κύριο και τεχνικό, τον Jacques Lévy. Εδώ, ανακάλυψα μια τεχνική που δεν υπάρχει στην πατρίδα μου, όπου τα πράγματα είναι πολύ πιο ζωντανά. Οι ηθοποιοί δεν διαβάζουν το γραμμένο κείμενο που παρελαύνει κάτω απ' τις εικόνες, αλλά έχουν το κείμενο μπροστά τους και, κοιτώντας την οθόνη, προσπαθούν να αρθρώσουν τα λόγια τους συντονίζοντάς τα με την κίνηση των χειλιών τους. Έτσι, κοιτάζοντας την οθόνη, βλέπουν πώς παίζει ο ήρωας, κι αυτό όχι μόνο προσθέτει ένα χρώμα, αλλά και τους βοηθάει να βρουν τη σωστή τονικότητα. Η εγγραφή του ήχου στο στούντιο, όπως συμβαίνει στη Γαλλία, αφήνει μια αίσθηση μη πραγματικού. Επειδή ποτέ δεν έχω ένα πολύ αυστηρό κείμενο για τους ηθοποιούς μου –που πολύ συχνά δεν είναι ηθοποιοί–, η εγγραφή του ήχου εκ των υστέρων είναι μια σημαντική στιγμή. Αυτό μας επιτρέπει να είμαστε φυσικοί την ώρα του γυρίσματος, να ανακαλύπτουμε πράγματα, να μην ακολουθούμε το κείμενο κατά λέξη (δεν είμαι δα και ο Shakespeare...) Οι ηθοποιοί μου είναι ελεύθεροι να χρωματίζουν το κείμενο όπως τους αρέσει. Κατά τη διάρκεια, λοιπόν, της εγγραφής του ήχου, πρέπει να σώσουμε την ταινία, να βγάλουμε τους κακούς διαλόγους.

– Ας ξαναγυρίσουμε όμως στον Tati. Είναι πράγματι τόσο σημαντικός για σας, ή εμείς μόνο βλέπουμε μια εκλεκτική συγγένεια;

– Όχι· νομίζω ότι *εσείς* βλέπετε αυτή τη σχέση. Όπως έλεγε και ο Αϊζενστάιν, πιστεύω ότι μπορούμε να κλέβουμε από παντού: απ' τη ζωγραφική, τη μουσική, τη λογοτεχνία, αλλά απαγορεύεται να κλέβουμε απ' τους ίδιους τους συναδέλφους μας, γιατί καταντάει εύκολο και κοινότοπο. Τίποτα δεν είναι χειρότερο απ' το να χάνεις την ευχαρίστηση να δημιουργείς ξεκινώντας από το μηδέν – δε θα έμενε καμία γοητεία στο επάγγελμά μας. Και επίσης, ειλικρινά δε μ' αρέσει να πηγαίνω σινεμά. Υπάρχουν δυο-τρεις ταινίες που μ' αρέσουν πολύ εδώ και καιρό: Τα *Καπνοτόπια* του John Ford, η *Αταλάντη* του Vigo, μια γεωργιανή ταινία [*Ελισό* του Νικολάι Σενγκελάια (1928)], οι ταινίες του Μπαρνέτ, όπως το *Στην όχθη της γαλάζιας θάλασσας*... Ουφ, είναι ευχαρίστηση, με κάνουν χαρούμενο αυτές οι ταινίες, δεν κοιτάζω καν πώς φτιάχτηκαν – είμαι απλώς χαρούμενος που υπάρχουν. Είναι μάταιο να προσπαθείς να τις αντιγράψεις, γιατί δε θα μάθεις και τίποτα.

Από το γύρισμα του Παστοράλε

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι με τον Federico Fellini, τη χρονιά του θανάτου του

Η τύχη ρυθμίζει τα πάντα

– *Υπάρχει στους* Ευνοουμένους του φεγγαριού *ένα κυκλικό μοτίβο. Σε κάποια δεδομένη χρονική στιγμή, η τύχη κάνει ένα πράγμα ή κάποιες συνθήκες να επαναλαμβάνονται. Αυτό προσδίδει στην ταινία σας κάτι το αινιγματικό.*

– Είναι η παλιά, κοινότοπη ιδέα ότι όλα επαναλαμβάνονται: *ουδέν καινόν υπό τον ήλιον.*

– *Όμως είναι μάλλον μαθηματικό παρά μεταφυσικό. Υπάρχει μία πιθανότητα στις x πως σε μια δεδομένη χρονική στιγμή ο ίδιος αστερισμός θα ξαναδημιουργηθεί... μια πολύ μικρή, πολύ εύθραυστη πιθανότητα...*

– Στην άλλη μου ταινία, αν την έχετε δει, το *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας,* είχα την ευχαρίστηση να είμαι πραγματικά εκτεθειμένος στην τύχη. Είναι σαν την ευχαρίστηση που παίρνεις όταν, σε μια σχολική τάξη όπου κανένας μαθητής δεν έχει διαβάσει, ο καθηγητής, καθώς περιδιαβαίνει σιωπηλά ανάμεσα στα θρανία, προφέρει ξαφνικά το όνομα κάποιου. Είναι σαν να σου πέφτει μια κεραμίδα κατακέφαλα. Στον *Κότσυφα,* τα πάντα εξαρτώνται από την τύχη: γλάστρες και κεραμίδια πέφτουν από τις σκεπές των σπιτιών, τρύπες εμφανίζονται στη σκηνή όπου ο χαρακτήρας κινδυνεύει να πέσει, τον παρασύρει ένα αυτοκίνητο. Δεν υπάρχει τίποτα το νέο. Το λέει η Βίβλος. Υπάρχει μια ικανοποίηση στο να πραγματοποιείς κάτι τέτοιο, σαν ένας Δημιουργός στην επιφάνεια της ταινίας, που αναδιοργανώνει τον κόσμο και τον εξαγνίζει.

– *Συνήθως, όμως, η φιλοσοφία σύμφωνα με την οποία η ζωή δεν κάνει τίποτ' άλλο από το να επαναλαμβάνεται, είναι απαισιόδοξη. Η δική σας ταινία είναι μάλλον αισιόδοξη. Η μοίρα του καθένα είναι μάλλον εξατομικευμένη παρά μια μηχανική επανάληψη.*

– Η ζωή θα ήταν πολύ θλιβερή αν αρχίζαμε να λέμε ότι δεν μπορούμε να κάνουμε τίποτα, ότι όλα κάποτε θα τελειώσουν, ότι κάποτε αυτός ο κόσμος θα πεθάνει. Είναι τόσο αυτονόητο, ώστε δεν μπορεί παρά να είναι αστείο· αλλιώς, θα έπρεπε ν' αυτοκτονήσουμε. Δεν είναι στη φύση του ανθρώπου ούτε η αυτοκτονία ούτε οι βαθυστόχαστες σκέψεις... Μπορούμε επίσης να ζούμε πάνω σ' αυτή τη Γη βρίσκοντας τα πάντα διασκεδαστικά, και να είμαστε ευτυχείς που δεν είμαστε μια πέτρα, που μπορούμε ν' αντιδρούμε στη δυστυχία. Μπορεί να συμβεί μια τραγωδία σ' αυτό το δωμάτιο ή να συμβεί κάτι πολύ αστείο, κι αυτό το τραπέζι γύρω απ' το οποίο καθόμαστε, δεν πρόκειται ν' αντιδράσει. Είμαστε διαφορετικοί από το τραπέζι, και αυτό το γεγονός είναι αφ' εαυτού ευτυχές. Αυτός ο τρόπος να βλέπεις τα πράγματα, δεν είναι ίδιον μόνο των Γεωργιανών· ξεκινάει απ' τον Σωκράτη που ζούσε στην Αθήνα πριν από 2000 χρόνια... Η μόνη ευχαρίστηση που υπάρχει σ' αυτή τη ζωή, είναι το να παρατηρούμε αυτόν τον κόσμο, την πορεία του σώματός μας σ' αυτόν τον κόσμο, το να διαπιστώνουμε πως οι σκέψεις μας επηρεάζονται και διαμορφώνονται απ' τα φαινόμενα που μας περιβάλλουν.

Οι μεγάλες πόλεις

– *Στους* Ευνοουμένους του φεγγαριού *υπάρχει πολύ έντονη η αίσθηση της ζωής στο Παρίσι, της κυκλοφορίας στους δρόμους, το άρωμα αυτής εδώ της πόλης. Πώς καταφέρατε αυτή την πραγματικότητα να την κάνετε τόσο γρήγορα δική σας;*

– Απλώς, εκμεταλλεύτηκα την προσωπική μου πείρα. Όλη μου τη ζωή την πέρασα σε μεγάλες πόλεις: στην Τιφλίδα, τη Μόσχα, το Λένινγκραντ, το Κίεβο. Υπάρχουν και πόλεις που είναι ήσυχες και μικρές· η Μασσαλία είναι μεγάλη, αλλά ήσυχη. Δε θα μπορούσα να έχω κάνει την ταινία μου στη Μασσαλία· αυτή η πόλη εμπνέει ηρεμία. Επειδή ήθελα να κάνω μια ταινία για την αναίτια αναστάτωση, μου χρειαζόταν ένας κόσμος που βρίσκεται σε συνεχή κίνηση. Το Παρίσι είναι μια πόλη που κινείται «συμπαθητικά». Δεν είναι σαν τη Μόσχα ή σαν τη Νέα Υόρκη που κινούνται βίαια, ανελέητα. Ακόμα και η αρχιτεκτονική εδώ είναι διαφορετική. Η παρουσία των βιτρινών είναι καθοριστική· υπάρχουν περιοχές όπως το 8ο ή το 16ο Διαμέρισμα, που είναι τελείως νεκρές: περπατάς στο δρόμο και δεν υπάρχει τίποτα. Αλλά

υπάρχουν κι άλλες όπου τα πάντα σου τραβούν την προσοχή, και θα προσέξετε πως εκεί οι άνθρωποι περπατούν πάντοτε με το κεφάλι στραμμένο προς τις βιτρίνες. Δεν μπορείτε να φανταστείτε τη χαρά μου όποτε επιστρέφω στο Παρίσι μετά από καιρό: αμέσως ξυπνάει μέσα μου κάτι... εδώ ξέρω πως, για κάποιο διάστημα, θα ζήσω όπως *πρέπει κανείς να ζει*. Δεν είναι θλιβερά, ακόμα κι όταν είναι δύσκολα, αλλά η ζωή είναι δύσκολη παντού.

– *Υπάρχουν δύο κυρίαρχα θέματα στην ταινία σας που μου φαίνονται πολύ «ρώσικα». Το πρώτο έχει να κάνει με τον τρόπο με τον οποίο χειρίζεστε οτιδήποτε έχει να κάνει με πίνακες, αντικείμενα τέχνης, εικόνες (μου θυμίζει τον κινηματογράφο του Παρατζάνοφ)· το δεύτερο, με τον αναρχισμό –ταυτόχρονα συμπαθητικό και καταστροφικό– των περιθωριακών, που τινάζουν στον αέρα το άγαλμα. Συμφωνείτε;*
– Δε συμφωνώ πως είναι ρώσικα. Ξέρω τι σημαίνει η ανυπακοή στους κανόνες, η καταστροφή που φέρνει η βία. Για παράδειγμα, η ειρηνική ζωή καταστρέφεται από τη βία, από τη διάλυση των κοινωνικών δομών, αλλά καταστρέφεται εξίσου, πολύ απλά, κι απ' το χρόνο που περνάει. Εδώ, στη Γαλλία, καταστρέψαμε τον ειρηνικό τρόπο ζωής της παλιάς μπουρζουαζίας, χωρίς να ξεσπάσει καμιά Οκτωβριανή Επανάσταση. Συνέβησαν άλλα πράγματα την ίδια περίοδο με τη δική μας επανάσταση. Κι επειδή αυτό συνέβη ταυτόχρονα, μου επέτρεψε να μεταφέρω τα συναισθήματά μου για την καταστροφή μέσω της βίας και της δύναμης στην καθημερινή ζωή αυτού του τόπου. Για παράδειγμα, τα πάντα εξαφανίστηκαν: δεν είναι πια στη μόδα πράγματα όπως οι περίπατοι με άλογα στο Δάσος της Βουλόνης, οι παρέες των καλλιτεχνών στη Rotonda ή την Closerie des Lilas, οι ποιητές που απήγγελλαν μπροστά σε κοινό, οι ζωγράφοι που ζωγράφιζαν στους τοίχους, η συντροφιά των ανθρώπων που σύχναζαν σε cafés μόνο και μόνο για την ευχαρίστηση του να βρίσκονται όλοι μαζί. Τώρα, όλο το Παρίσι τρώει. Κάτι εξαφανίστηκε διά παντός, καταστράφηκε. Εγώ, όταν έφτασα στο Παρίσι, *αυτά* έψαχνα να βρω· γιατί απ' αυτά που είχα διαβάσει, φανταζόμουν ότι αυτή η πόλη συνέχιζε να ζει όπως παλιά. Γιατί αυτό το συναίσθημα της καταστροφής μπορούσε να ταυτιστεί με το Παρίσι; Γιατί, βλέποντας τις τεράστιες ποσότητες από αντίκες στα παλαιοπωλεία και στις αγορές, δεν μπορούμε παρά να σκεφτούμε: Από πού προέρχονται; Τι έχει καταστραφεί; Τι έχει σπάσει; Τι ιστορία κρύβεται πίσω από κάθε αντικείμενο που έχει χάσει τον αρχικό του ιδιοκτήτη; Μια μέρα, κατά τη διάρκεια του γυρίσματος του *Παστοράλε*, μια ηθοποιός, πολύ «νεο-αστή», κατέφθασε φορώντας κάτι πάρα πολύ παλιά διαμαντένια σκουλαρίκια. Θεώρησα ότι δεν είχε το ηθικό δικαίωμα να τα φοράει, γιατί αυτά θα πρέπει να ανήκαν σε κάποια που είχε αναγκαστεί να τα αποχωριστεί, σε κάποια που η ζωή της αποτελούνταν από δάκρυα, δράματα και αίμα. Και είπα σ' αυτή τη γυναίκα: «Δεν καταλαβαίνεις πως αυτά τα σκουλαρίκια έχουν κλαπεί από ένα πτώμα;» Μου είναι αδύνατον να έχω στην κατοχή μου παλιά αντικείμενα, καρέκλες, πολυθρόνες ή πίνακες, τραπέζια που κάποτε ανήκαν σε άλλους. Πώς μπορώ να φανταστώ από πού έρχονται, ποιας ζωής έχουν υπάρξει μάρτυρες, πώς έφτασαν ώς εμένα; Δέχομαι τις αντίκες όταν ξέρω την προέλευσή τους, όταν ξέρω ότι ανήκαν στους προγόνους μου. Το ίδιο ισχύει για έναν πίνακα: τον δέχομαι αν προοριζόταν για μένα, αν μου ξυπνάει ευχάριστες αναμνήσεις. Ο Θεός να με φυλάει, αλλά, αν έβρισκα έναν Manet ή έναν Greco, γιατί θα έπρεπε να μου ανήκει; Γι' αυτό και ο πίνακας στην ταινία, με τον οποίο δεν αποκτάς καμία προσωπική σχέση, γίνεται αντικείμενο του πόθου, αλλά αυτός που τον κατέχει, είναι το ίδιο κλέφτης (αν όχι περισσότερο) με αυτόν για τον οποίο η κλοπή αποτελεί επάγγελμα.

– *Μια τέτοια ταινία δεν πρέπει να στάθηκε εύκολη υπόθεση από άποψη παραγωγής.*
– Ο παραγωγός (Philippe Dussart) γοητεύτηκε και πείστηκε από τη βεβαιότητά μου. Θέλω να κάνω αυτή την ταινία, ξέρω ότι είναι σημαντικό. Αν είμαι ένας από τους μοχλούς που κινούν αυτή την κοινωνία, έχω συνείδηση ότι με αυτή μου την πράξη την εξυπηρετώ, αφήνοντας ένα ειλικρινές ντοκουμέντο που την αφορά. Γνωρίζω ότι το χέρι μου το κινεί η συλλογική συνείδηση. Άμα κάνουμε μια ταινία για να κάνουμε μια ταινία, κάτι που κάνουν οι πε-

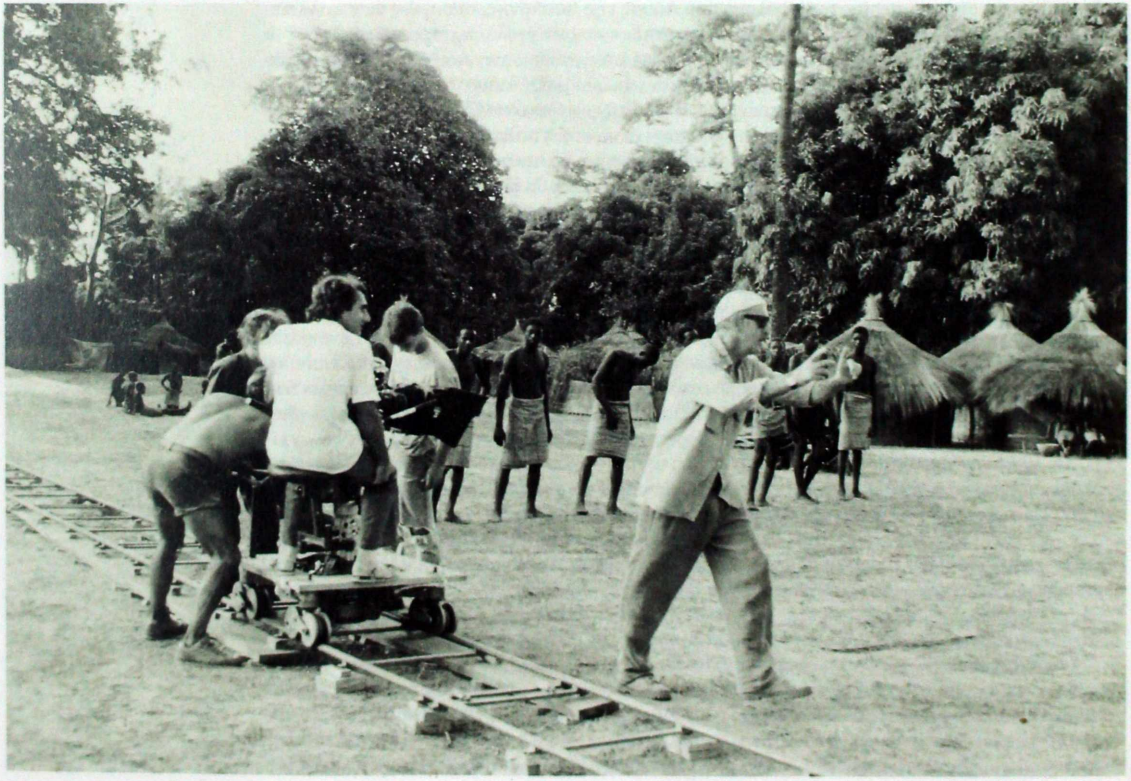
ρισσότεροι συνάδελφοί μου, σημαίνει ότι είμαστε κινηματογραφιστές. Όμως εγώ δεν είμαι κινηματογραφιστής. Δεν είμαι, γιατί δεν έχω εκπαιδευτεί· έτσι, προσαρμόζω αυτό το επάγγελμα στα απολύτως απαραίτητα. Για να είσαι ήσυχος, πρέπει να κάνεις κάτι χρήσιμο πάνω σ' αυτή τη Γη. Αυτό δεν μπορεί να περνά απαρατήρητο από αυτούς που δεν ξέρουν πού να επενδύσουν τα λεφτά τους.

– Τα μελλοντικά σχέδιά σας...;

– Είναι πολύ επώδυνο να ζεις ανάμεσα σε δύο χώρες και να πρέπει ν' αποφασίσεις ν' αποχωριστείς έναν κόσμο που αγαπάς. Αυτός ο κόσμος υπάρχει μέσα στην καρδιά μου όσο και ο τόπος που γεννήθηκα, γιατί εδώ γνώρισα τους φίλους της ενήλικης ζωής μου, κάτι που έχει άλλη αξία. Αν μπορούσα να πάρω ένα αεροπορικό εισιτήριο για να έρθω, θα ήταν καταπληκτικά. Νομίζω πως θα κάνω μια ταινία εκεί, στη χώρα μου, αφήνοντας μια άγκυρα κι εδώ, αλλά δεν ξέρω πραγματικά τι θα γίνει – ούτε εδώ, ούτε εκεί. Πρέπει να σκεφτώ, αλλά έχω αδειάσει από αυτή τη δουλειά, γιατί επενδύω τα πάντα, και δεν μπορώ να έχω πέντε ιδέες ταυτόχρονα. Αντιμετωπίζω κάθε μου πράξη μ' αυτόν τον τρόπο για την περίπτωση που θα μου πέσει μια μέρα μια κεραμίδα στο κεφάλι. Για να έχω ένα άλλο σχέδιο, πρέπει να ζω μια διαφορετική ζωή, να είμαι διαταραγμένος ή όχι, χαρούμενος ή λυπημένος: μέσα από κάθε εμπειρία, κάτι καινούργιο θα βγει.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 368, Φεβρουάριος 1985

Μετάφραση: Αριάδνη Λουκάκου



Ο Οτάρ Ιοσελιάνι, στο σετ της ταινίας Και εγένετο φως

Επιλέγοντας έναν άλλο δρόμο

Συνέντευξη του Οτάρ Ιοσελιάνι στον Michel Ciment

– *Ποια επίδραση είχε η αφρικανική εμπειρία τού* Και εγένετο φως *στο μεταγενέστερο έργο σας;*
– Κανονικά, θα έπρεπε να έχω γυρίσει αυτή την ταινία στα βουνά της Γεωργίας. Είναι μια περιοχή που έχασε τα πάντα με την εξέλιξη των μεταφορών και την άφιξη του τουρισμού. Ξεκίνησαν πουλώντας όλα τους τα αγαθά – έρχονταν συλλέκτες για ν' αγοράσουν τις εικόνες τους. Αναζήτησα μια γωνιά στην Αφρική που θα μου επέτρεπε να διηγηθώ μια ιστορία αυτού του είδους. Άλλωστε, οι φίλοι μου στην Τιφλίδα πιστεύουν πως και το *Και εγένετο φως* είναι η πιο γεωργιανή ταινία μου. Χρειάστηκε να βρω στην Αφρική ανθρώπους που εξακολουθούν να έχουν ανθρώπινη όψη, γιατί οι ευρωπαίοι κερδοσκόποι διέφθειραν αυτούς τους λαούς, καταστρέφοντας τις κοινωνικές δομές τους. Έψαξα για ανθρώπους που δεν είναι υπό προστασία, δεν ζητάνε, δεν είναι επαίτες, πονηροί ή ελεεινοί. Παραλίγο να μην κάνω την ταινία, γιατί είχα απογοητευτεί από τα ρεπεράζ: δεν κατάφερνα να βρω έναν τόπο όπου οι ανθρώπινες σχέσεις διατηρούν ακόμα κάποια αγνότητα ή απλοϊκότητα. Και ξαφνικά, βρήκα κοντά στο Ζιγκουινκόρ, ένα πάμπτωχο κέντρο της Σενεγάλης, ένα χωριό όπου οι κάτοικοι ήταν σωστοί, λαμπεροί, χαρούμενοι, φιλόξενοι, και ζούσαν σύμφωνα με τους δικούς τους κανόνες. Ανήκαν στην εθνότητα των Ντιόλα, ένα παρακλάδι των αρχαίων Αιγυπτίων. Αποφάσισα να γυρίσω εκεί πέρα, αποφεύγοντας κάθε εθνογραφία· σ' έναν τόπο όπου δεν θα με ενοχλούσαν οι παραδόσεις τους. Χρειάστηκε να επινοήσω αληθοφανή τυπικά και παραδόσεις που μπορούσαν να τις δεχτούν.

– *Το* Και εγένετο φως, *όπως και* Το κυνήγι της πεταλούδας, *αναφέρονται στην καταστροφή ενός πολιτισμού με την πυρπόληση του χωριού στο τέλος.*
– Νομίζω ότι αυτό το θέμα σχηματίστηκε στο μυαλό μου με το *Και εγένετο φως*. Στην αρχή μιλούσα για ένα χαρακτήρα και για την κοινωνία στα πλαίσια της οποίας αυτός ο χαρακτήρας εξελισσόταν, όπως στη *Φυλλορροή* και το *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας*. Διατηρούσε ανθρώπινες αρετές απέναντι στη διάχυτη διαφθορά. Έπειτα ήρθε το *Παστοράλε*, όπου εμφανίζονταν δύο τρόποι ζωής που συνυπήρχαν. Ύστερα, με τους *Ευνοουμένους του φεγγαριού*, τα πάντα ήταν ήδη ψεύτικα, έτοιμα να καταστραφούν, με διαλυμένες ή διαστρεβλωμένες ανθρώπινες σχέσεις. Με την αφρικανική ταινία αρχίζω να μιλάω για την εξαφάνιση πραγμάτων που αγαπάμε, αλλά με τη μορφή μιας αγνής παραβολής, με θαύματα, γεγονότα υπερφυσικά αλλά πολύ αληθινά για τους ανθρώπους εκεί πέρα, όπως και για όλους τους αρχαίους πολιτισμούς. Όλα τούτα συγκεκριμενοποιήθηκαν όταν γύρισα το *Κυνήγι της πεταλούδας* στη Γαλλία: οι χαρακτήρες αποκρυσταλλώθηκαν.

– *Το εκπληκτικό στο* Και εγένετο φως *είναι πως κανείς δεν είναι μόνος· υπάρχει μια πραγματική ανθρώπινη κοινότητα.*
– Οι κοινωνίες που ζουν σύμφωνα με τους αρχαίους κανόνες, έχουν μεγάλη εμπειρία στην κοινοβιακή ζωή. Σε μας, στην Ευρώπη, η απελευθέρωση του «εγώ» γίνεται κάτω από ένα αυστηρά αστυνομικό καθεστώς. Ο καθένας φροντίζει για τον εαυτό του, αδιαφορεί για το σύμπαν που τον περιβάλλει, αλλά, επειδή φοβάται μήπως παραβεί κάποιους κανόνες, ολοένα κι αγριεύει βαθιά μέσα του και χάνει κάθε εσωτερική κουλτούρα. Δεν είναι αυτό που αποκαλώ

επίδειξη, αλλά μάλλον μια παράθεση ατόμων, μελών μιας μεγάλης ομάδας που τους συνθλίβει· ενώ η κοινότητα στην Αφρική αποτελείται από ανθρώπους που έχουν μεγαλώσει μέσα στη χαρά της συλλογικής ζωής, με απλές απαγορεύσεις. Στους αρχαίους πολιτισμούς, η εξομολόγηση γίνεται ενώπιον του εαυτού και της συνείδησης, κι αυτό προφυλάσσει τους ανθρώπους από βίαιες πράξεις, δυσάρεστες για τους άλλους. Στην Αφρική ένιωσα για πρώτη φορά πόσο αδύναμη και ευάλωτη είναι μια κοινότητα που προσπαθεί να διατηρήσει την τιμή της απέναντι σ' έναν κόσμο που θα τη συνθλίψει αναπόφευκτα. Χωρίσαμε με δάκρυα στα μάτια, γιατί δεν υπήρχε ψεγάδι στη σχέση μας. Αν δεν κοιταζόμασταν στον καθρέφτη, θα ξεχνούσαμε ότι είμαστε λευκοί. Οι σχέσεις μας βασίζονταν στη φιλία που είχε γεννηθεί στο χωριό αυτό. Κι αυτό φαίνεται στην ταινία: οι άνθρωποι δεν μπορούν να *υποδυθούν* τους ανθρώπους. Η ταινία αυτή αποτύπωσε στο φιλμ την ψυχή μιας κοινότητας – αποτελεί σχεδόν ντοκουμέντο. Εξ ου, κατά τη γνώμη μου, η βαρύτητα της ταινίας που δεν θα είχα μπορέσει να τη γυρίσω πουθενά αλλού: ούτε στην Ελβετία, ούτε στην Ιταλία, ούτε αλλού, γιατί παντού οι άνθρωποι έχουν κλειστεί στον εαυτό τους.

– *Σε σχέση με τις προηγούμενες ταινίες σας, στο* Και εγένετο φως *το γενικό πλάνο χρησιμοποιείται περισσότερο (όπως άλλωστε και στο* Κυνήγι της πεταλούδας*)...*
– Από τη στιγμή που με ενδιέφεραν λιγότερο οι ιδιαιτερότητες, που άρχισα να έχω ως βασική αρχή το ότι είμαστε ίσοι κι ότι καθένας μεταφέρει εκ φύσεως ένα μυστικό, θεώρησα το γκρο πλάνο και το μεσαίο πλάνο άχρηστα. Είναι αδύνατον να εισχωρήσεις μέσα σε κάποιον με μια κάμερα. Πρόκειται για ψευτο-στριπτίζ. Οι χαρακτήρες που τους βλέπουμε ολόσωμους, φέρουν αναγνωρίσιμα σημάδια και μπορούν να εκφραστούν με τις δικές τους χειρονομίες και με τη σκηνοθεσία. Είναι η αντίθετη μέθοδος απ' αυτήν που χρησιμοποιούν οι σκηνοθέτες με κάποιους ηθοποιούς, όπως, επί παραδείγματι, με την Adjani. Προσπαθούν να εξερευνήσουν την εκρηκτική και καυστική φύση της, όμως κανείς δεν ξέρει –ούτε και θα μάθει ποτέ– τι συμβαίνει στο εσωτερικό αυτού του πλάσματος.

– *Το σχέδιο για το* Κυνήγι της πεταλούδας *ακολούθησε αμέσως μετά το* Και εγένετο φως*;*
– Όχι. Για να εξετάσω τη δύναμη καταστροφής, ήθελα να μελετήσω τη δημιουργία μιας κοινωνίας προνομιούχων. Αυτή είναι που αρχίζει τη διάλυση, τη διάσπαση του κόσμου τριγύρω. Στην αρχή είχα στο μυαλό μου τη σοβιετική νομενκλατούρα, αλλά μετά βρήκα το τέλειο παράδειγμα στην αυλή του Λουδοβίκου ΙΔ'. Τούτος ο ηγεμόνας είναι η πεμπτουσία αυτής της ιδέας, στο μέτρο που στέρησε τους ανθρώπους από προσωπικότητα, μεταμόρφωσε αγροίκους ιππότες σε αυλικούς με δαντέλες και κορδελάκια, τους υποχρέωσε να υποστούν τους δικούς τους κανόνες, να γίνουν ικέτες και επαίτες. Στέρησε έτσι μια ολόκληρη χώρα από αληθινή πρωτοτυπία, καθώς και από πραγματικούς προστάτες, δηλαδή ανθρώπους που στα μέρη τους φρόντιζαν για τις υποθέσεις όλων. Από εκεί πήγασε η Γαλλική Επανάσταση που δημιούργησε αυτή την κοινωνία, τους πικρούς καρπούς της οποίας γευόμαστε ακόμα. Ήταν ταινία εποχής, όμως δεν ήθελα καθόλου να παίξει τον Λουδοβίκο ΙΔ' ένας ηθοποιός, όπως έκανε, π.χ., ο Rossellini. Δεν ήθελα να δω το πρόσωπο ενός ηθοποιού που παίζει ένα βασιλιά. Μπορούσα να τον βάλω να φοράει μάσκα, ή να τον δείχνω πάντα από πίσω, αλλά τριγυρισμένο από μισοτελειωμένες προσωπογραφίες του.

– *Γιατί δεν πραγματοποιήθηκε η ταινία;*
– Γιατί η ταινία (*Ο Λουδοβίκος και οι υπήκοοί* του) χρειαζόταν κοστούμια, ιππικό, ντεκόρ – κι όλα αυτά στοίχιζαν εβδομήντα εκατομμύρια [φράγκα]. Βρήκαμε ακριβώς τα μισά. Τότε σκέφτηκα το *Κυνήγι της πεταλούδας*, αλλά χωρίς αυτή τη σημαντική πτυχή. Ήταν πράγματι κάπως λογικό μετά την Αφρική να γυριστεί μια ταινία που να βασιζόταν στην ιδέα της νομενκλατούρας ή της Αυλής, για να βρεθεί το κλειδί ολόκληρου του φαινομένου. Έπειτα,

μπορούσαμε να περάσουμε στο *Κυνήγι της πεταλούδας* για να δούμε το αποτέλεσμα με τον ανηλεή καπιταλισμό που καταβροχθίζει τα πάντα. Λείπει, λοιπόν, ένα κομμάτι.

– Δεν υπάρχει κυνήγι πεταλούδας, αλλά ο τίτλος εκφράζει απόλυτα τον κόσμο που περιγράφει η ταινία.

– Αν *υπήρχε* κυνήγι πεταλούδας, θα έπρεπε να βρεθεί άλλος τίτλος. Σκέφτηκα απ' την πρώτη στιγμή να της δώσω αυτόν τον τίτλο. Υπήρχε ακόμα μια αναδρομή που γύρισα για τα παιδικά χρόνια της Μαρί-Ανιές με γκουβερνάντα, πάρκο, παιδιά. Αρχικά, δεν ήταν Ρωσίδα· η αδελφή της είχε παντρευτεί Ρώσο. Δεν ξέρω γιατί η ιστορία ακολούθησε διαφορετική πορεία. Το σημαντικό για μένα είναι πως δε βλέπουμε αυτή την ταινία σαν ένα πορτρέτο των «Τελευταίων των Μοϊκανών» της αριστοκρατίας, αλλά μάλλον των τελευταίων εκπροσώπων καθωσπρέπει ανθρώπων.

– Αυτή η ζωή στον πύργο αποτελεί κληρονομιά της ταινίας για τις Βερσαλλίες που δεν γυρίστηκε;

– Μπορεί, αν και ασυνείδητα. Σκεφτόμουν πως μου χρειάζονταν δύο τύποι πύργου: ο ένας σε ακμή, ο άλλος ρημαγμένος. Στον έναν κατοικούν αυτοί που συνεχίζουν να ονειρεύονται μια σωστή ζωή· στον άλλον, άνθρωποι που έχουν προσαρμοστεί στο καινούργιο σύγχρονο όνειρο. Αρχικά υπήρχε η ιδέα για δυο γριές που έμοιαζαν με κάτι ηλικιωμένους τους οποίους γνωρίζω και οι οποίοι είναι διάφανοι – τόσο ελάχιστοι είναι στον κόσμο μας. Ήθελα να αποτυπώσω έτσι το θαυμασμό και το σεβασμό που τρέφω γι' αυτούς, γι' αυτά τα όντα που παρέμειναν τίμια μέχρι το δειλινό της ζωής τους, παρ' όλο που ξέρω πως πολλοί ηλικιωμένοι είναι ελεεινοί. Έπειτα, τους έφερα αντιμέτωπους με φαινόμενα ξένα γι' αυτούς, σαν να ανήκαν σε άλλη χώρα· με ανθρώπους που δεν ξέρουν ότι δεν πρόκειται να κερδίσουν τίποτα σ' αυτόν τον κόσμο, γιατί, ό,τι και να κάνουν, θα χάσουν τα πάντα κακογερνώντας. Τους έβαλα, λοιπόν, να περιστοιχίζονται από παλαιοπώλες, από έναν αμφιλεγόμενο συμβολαιογράφο, από καπιταλιστές που εποφθαλμιούν την κληρονομιά. Έπειτα, η μία από τις δύο κυρίες έπρεπε να πεθάνει. Αυτό γράφτηκε σε δυο βδομάδες από τη στιγμή που είχαμε τα βασικά σημεία. Από την ώρα που έχουμε εξαφανίσει τη μία, δημιουργείται η πιθανότητα να οδηγηθούν οι γονείς σπίτι, να γίνει η ταφή, να ξεσπάσει ένας οικογενειακός καβγάς, να πουληθεί ο πύργος και να συνοδευτεί η αφήγηση με πληροφορίες από το ραδιόφωνο που θα προετοιμάσουν την αναπάντεχη έκρηξη του τρένου. Τότε σκέφτηκα την επίσκεψη των νεόπλουτων Ρώσων που αυτοαποκαλούνται «φιλελεύθεροι», αυτών των πρωτόγονων καπιταλιστών που πρόκειται να έρθουν για την κηδεία. Δεν ήθελα να κάνω την τετριμμένη σκηνή του λευκού γάμου ανάμεσα σε μια Ρωσίδα κι έναν γάλλο εργάτη που ήρθε στη Μόσχα για το χτίσιμο του Ξενοδοχείου Cosmos· κάτι που ονειρεύονται όλες οι κοπέλες εκεί πέρα: να φύγουν απ' τη χώρα τους για να πάνε στο εξωτερικό και να ζήσουν σαν παράσιτα, να εκπορνευτούν. Θεώρησα την έκβαση λογική και ειλικρινή: μια κοπέλα που ζούσε στη Μόσχα, σ' ένα κοινοτικό διαμέρισμα με όλες τις δυσχέρειες που συνεπάγεται αυτό, η οποία καταφθάνει στη Γαλλία για μια έτοιμη κληρονομιά και συμπεριφέρεται άθλια. Κι όλα αυτά τελειώνουν με τους Γιαπωνέζους που τους υποδέχονται στο χωριό μετά βαΐων και κλάδων, εκπροσωπώντας ανθρώπους από αλλού. Τελικά, υπάρχει ένα τραγουδάκι που το καταλαβαίνουν μόνο οι Γιαπωνέζοι και που αναφέρεται σ' έναν γιαπωνέζο στρατιώτη στη Μαντζουρία, μακριά απ' τον τόπο του, ο οποίος νοσταλγεί τη μητέρα και την αδελφή του. Έπειτα πρόσθεσα τον άνεμο – σημάδι πως όλα αυτά θα εξαφανιστούν.

– Η σύντομη σεκάνς στη Μόσχα κινηματογραφήθηκε με πολύ ρεαλιστικό τρόπο, σε αντίθεση με την ονειρική, φανταστική Γαλλία.

– Αυτό που έχει ενδιαφέρον, είναι πως, για τους Ρώσους, αυτή η Μόσχα ανήκει ήδη στη σφαίρα του σουρεαλισμού. Δεν υπάρχει πια. Ήθελα να δείξω μια ηλικιωμένη κυρία τριγυρισμένη από φωτογραφίες σ' ένα κοινοτικό διαμέρισμα, όπου οι άνθρωποι ζουν σαν κοπάδι σε πολύ στενό στάβλο και κλοτσάνε ασταμάτητα ο ένας τον άλλον. Δεν επιδίωκα ρεαλισμό στη

Μόσχα, γιατί, ακριβώς, όλος ο κόσμος εκδιώχθηκε από τα παλιά διαμερίσματα που ανάγονται στην εποχή του Μπουλγκάκοφ, στη δεκαετία του '30 ή του '40. Σήμερα, μένουν όλοι σ' ένα κελλί από μπετόν όπου επιστρέφουν το βράδυ για να κλειστούν μόνοι, απομονωμένοι από έναν έξω κόσμο που τον έχουν βαρεθεί. Στο Παρίσι επίσης, μετά τον Πόλεμο, όλος ο κόσμος ζούσε στους δρόμους, στα μπαρ, στα μπιστρό. Σήμερα, δεν ισχύει πια αυτό.

– Πριν το γύρισμα κάνατε story-board, ως συνήθως;

– Τα σκίτσα ανταποκρίνονται απόλυτα στην κινηματογράφηση. Με το διευθυντή φωτογραφίας μου, τον William Lubtchansky, εκπλαγήκαμε πραγματικά από το πόσο πολύ αντιστοιχούσαν οι εικόνες στα σκίτσα. Στο story-board υπάρχουν διακόσια δέκα σκίτσα, και στην ταινία, διακόσια είκοσι πλάνα. Αυτό που θελήσαμε να αποφύγουμε, είναι η επανάληψη ενός πλάνου. Είναι θέμα τιμής για τον μοντέρ. Δεν είναι ωραίο να υπάρχει πολλές φορές το ίδιο πλάνο σε μια ταινία. Ετοιμάζω τις ταινίες μου προσεκτικά, αλλά το πρόβλημα είναι ότι τα οικονομικά της παραγωγής δεν επιτρέπουν να ξεκινήσει δουλειά ο διευθυντής φωτογραφίας από το στάδιο του ντεκουπάζ· κάτι που μπορούσα να επιτρέψω στον εαυτό μου στην Τιφλίδα, όπου ο διευθυντής φωτογραφίας μου κατέφθανε αμέσως με το κατάλληλο οπλοστάσιο. Το δικό μου είναι πιο μειωμένο, αφού δουλεύουμε δύο μαζί. Τείνω περισσότερο προς το εσωτερικό μοντάζ μέσα στο πλάνο, την κατασκευή μιας φράσης σ' ένα μακρύ πανοραμίκ που πρέπει να είναι τόσο ρευστό, ώστε κανείς να μην μπορεί να προσέξει την κίνηση της κάμερας. Αυτή η κινηματογραφική αφήγηση αντιστοιχεί με την ακρίβεια μιας μακράς φράσης. Όταν φτάνουμε στο γύρισμα, είναι απαραίτητο να ξέρει ο διευθυντής φωτογραφίας τι θέλω να κάνω. Ο Lubtchansky είχε διαβάσει και είχε μελετήσει το ντεκουπάζ πριν από ένα μήνα, αλλά δεν είχαμε την ευκαιρία να δουλέψουμε μαζί. Κατά τη διάρκεια του γυρίσματος, μπορέσαμε να κάνουμε κάποιες τροποποιήσεις, πολύ οδυνηρές για μένα, επειδή φοβάμαι διαρκώς ότι θα καταστρέψω τον ιστό που έχει σχηματιστεί στο μυαλό μου. Στο *Και εγένετο φως* είχα δουλέψει με το βοηθό του, τον Robert Alazraki, ο οποίος δεν ήταν ελεύθερος, γιατί λατρεύει να δουλεύει στην Αφρική κι έπρεπε να κάνει μια ταινία με τον Σουλεϊμάν Σισέ. Ο Lubtchansky *ήθελε* να δουλέψει στην ταινία – άλλωστε, διαθέτει εκπληκτικά προτερήματα, αφού δεν διαχωρίζει τη δουλειά του απ' τη δική σου. Μου έλεγε: «Οτάρ, κάνεις βλακείες. Οτάρ, είναι άσχημο. Οτάρ, δε μ' αρέσει αυτό». Εγώ δεν είχα τη δυνατότητα να του ανταπαντήσω, γιατί δεν έχω ιδέα απ' αυτά. Κάτι που αντιπαθώ, είναι ο διευθυντής φωτογραφίας που συμπεριφέρεται εχθρικά, που σου λέει: «Εμείς είμαστε έτοιμοι – εσύ;» ή: «Τι περιμένουμε;» Με τον Lubtchansky δημιουργούσαμε μαζί κάθε κάδρο, κάθε εικόνα. Καθώς δεν είμαστε υστερικοί, ούτε ο ένας ούτε ο άλλος, επιτύχαμε να δημιουργήσουμε στο συνεργείο μιαν ατμόσφαιρα αμεριμνησίας, χαράς – σαν παιδικό παιχνίδι. Ήταν πολύ σημαντικό για τις σχέσεις με τους τεχνικούς και, κυρίως, με τους ηθοποιούς που δεν ήταν επαγγελματίες και δεν έπρεπε να τους δυσκολέψει τίποτα.

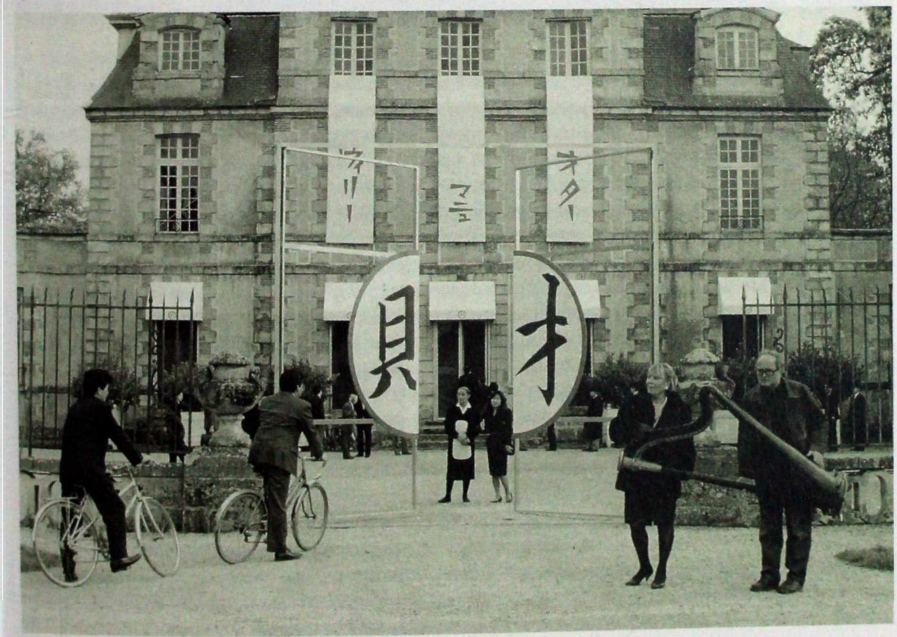
– Πώς ακριβώς βρήκατε την Narda Blanchet και την Ταμάρα Ταρασατσβίλι, τις ηθοποιούς που ερμηνεύουν τις δύο γριές;

– Είναι φίλες μου – τις ξέρω από καιρό. Η Narda Blanchet είναι μητέρα του διευθυντή φωτογραφίας Vincent Blanchet, του πρώτου ανθρώπου που γνώρισα όταν πρωτοήρθα στη Γαλλία, το 1979. Πήγα στο σπίτι της στην εξοχή, ήταν από τα πρώτα άτομα που γνώρισα. Η Ταμάρα Ταρασατσβίλι είναι μητέρα μιας φίλης που γνώρισα επίσης την ίδια εποχή· το ίδιο κι αυτός που παίζει τον κύριο Ζαν (αλλά και το αφεντικό του μπιστρό), ή η Pierrette Pompon Bailhache που έχει έρθει εδώ και καιρό από την Τιφλίδα.

– Στο συνεργείο βρίσκουμε επίσης πολλούς Γεωργιανούς, από τον μουσικό Νίκο Ζουραμπιτσβίλι μέχρι την παλαιοπώλισσα Françoise Tsouladze.

– Όλοι αυτοί είναι είτε μετανάστες πρώτης γενιάς, είτε απόγονοί τους. Κανείς δεν ήρθε από τη Γεωργία ειδικά για την ταινία.

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι με τον διευθυντή φωτογραφίας William Lubtchansky, στο γύρισμα της ταινίας Το κυνήγι της πεταλούδας



– Το σενάριο της ταινίας το γράψατε μόνος σας, ενώ το αντίστοιχο της ταινίας Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού *μαζί με τον Gérard Brach. Ποιος ήταν ο ρόλος των Pierre-André Boutang και Λέιλα Νασκιντατοβίλι, των καλλιτεχνικών συνεργατών σας;*

– Η Λέιλα ερχόταν σπίτι μου, καθόταν στο τραπέζι, και της υπαγόρευα το σενάριο. Με παρακινούσε να προχωράω πιο γρήγορα, κι έκανε μια γκριμάτσα όταν κάτι δεν της άρεσε. Αφού δεν γράφω στη γλώσσα μου, εκείνη φρόντιζε να είναι όλα σε σωστά γαλλικά. Το ίδιο θα κάνει και μ' αυτή τη συνέντευξη! Το στιλ της είναι άψογο, γεγονός που επιτρέπει την καλύτερη αποδοχή του σεναρίου από πιθανούς χρηματοδότες. Ο Pierre-André Boutang ήταν ο υποκινητής. Στην αρχή, ήθελε να κάνει την παραγωγή της ταινίας σε συνεργασία με τη γερμανική εταιρεία που είχε χρηματοδοτήσει το *Και εγένετο φως*, αλλά η εταιρεία χρεοκόπησε. Ο Pierre-André και ο Guy Seligmann είναι αυτοί που βρήκαν τα χρήματα μέχρι το τέλος της προεργασίας. Όταν μας εγκατέλειψαν όλοι, χρειαζόμασταν επαγγελματία παραγωγό, και τότε εμφανίστηκε η Martine Marignac με όλη την τεχνογνωσία της. Για πρώτη φορά στη ζωή μου, είχα έναν παραγωγό που δε με βασάνιζε, αλλά, αντίθετα, με στήριζε. Φοβόμουν κυρίως για τη διάρκεια της ταινίας, γιατί, αν κοβόταν, θα ήταν δραματικό. Η «Humanité» έγραψε πως έπρεπε να επιστρέψω στο μοντάζ. Είναι εντελώς ηλίθιοι και με περνάνε για τρελό. Η αλήθεια είναι πως το κόψιμο είναι δική τους δουλειά!

– Ο διάλογος, που υπακούει σίγουρα σε κάποια λογική, εκπλήσσει με τις παραδοξολογίες του· όπως, π.χ., η παρατήρηση της Μαρί-Ανιές σχετικά με την Ιβόν, την αντικέρ: «Μα καλά, δεν ξέρει τίποτα! Μας έφερε κίτρινα λουλούδια ενώ είναι Τετάρτη!»

– Προφανώς, υπάρχει μια εξήγηση. Σύμφωνα με την ετικέτα, όταν κάποιος πήγαινε στο σπίτι κάποιου, έπρεπε να πάρει λουλούδια που είχαν συγκεκριμένο χρώμα για κάθε μέρα της εβδομάδας, ανεξαρτήτως εποχής. Οι γιαγιάδες μας το ήξεραν αυτό – *έπρεπε* να το ξέρουν. Έτσι, το κίτρινο χρώμα ήταν για τη Δευτέρα, επειδή σηματοδοτούσε την αρχή της εβδομάδας. Είναι σαν το χρώμα των νεοσσών. Το να τα φέρουν Τετάρτη, ήταν τρομερό λάθος.

– Μερικές φορές, το σενάριο είναι πολύ συνοπτικό σε σχέση με τον πλούτο της σκηνής. Έτσι, η σκηνή με τα παντζούρια που ανοίγουν στην αρχή της ταινίας, περιγράφεται σε τέσσερις γραμμές.

– Το σενάριο γράφεται έτσι ώστε ο αναγνώστης να φανταστεί πώς θα είναι η ταινία· δε γράφεται για μας. Αφού πρέπει να πείσουν οι χρηματοδότες, τους προσφέρουμε περιγραφές. Όταν σιγουρευτούμε πως η ταινία θα γίνει, τότε αρχίζω την πραγματική δουλειά στο story-board, που αποτελεί για μένα το σενάριο όπου σχεδιάζονται και περιγράφονται τα πάντα λεπτομερώς. Δίνω αυτά τα χαρτιά στους ηθοποιούς για να δουν περί τίνος πρόκειται. Δεν τους αφήνω ποτέ να δουν όλο το story-board· μόνο ό,τι χρειάζεται πριν από κάθε σκηνή. Περιγράφονται αποκλειστικά και μόνο οι σωματικές κινήσεις. Το «πώς» εξηγείται μόνο τη στιγμή της δουλειάς με τους ηθοποιούς. Δεδομένου ότι δεν είναι επαγγελματίες, δεν τους πιέζω. Η Narda ή η Ταμάρα μού έλεγαν ότι δεν μπορούσαν να κάνουν αυτό ή το άλλο γιατί δεν γινόταν. Έτσι, προσέθεταν στις σκηνές τη δική τους εμπειρία από τη ζωή. Τις περισσότερες φορές, δεν έφερνα καμία αντίρρηση ή, αν είχα, τους εξηγούσα γιατί και πώς, κι έπειτα από μια σύντομη συζήτηση, επιλέγαμε τη λύση τους ή τη δική μου. Δεν τους δίνω ολόκληρο το σενάριο, γιατί δε θέλω να έχουν πλήρη εικόνα του ρόλου τους. Αν η ηρωίδα ξέρει ότι θα πεθάνει, φοβάμαι ότι δεν θα παίξει μια γυναίκα που πρόκειται να πεθάνει. Αν ξέρει ότι θα θυμώσει με κάποιον, φοβάμαι πως θα παίξει εξ αρχής μια γυναίκα που πρόκειται να θυμώσει μ' αυτόν τον κάποιον. Τους στερώ αυτή την εικόνα, για να παίξουν κάθε σκηνή όπως πρέπει να παίξουν αυτή τη σκηνή και μόνο. Σίγουρα είναι διαφορετικό με τους επαγγελματίες ηθοποιούς, όμως μπορεί να είναι επικίνδυνο γι' αυτούς που δεν έχουν παίξει ποτέ στον κινηματογράφο. Επιπλέον, αν πρέπει ν\ αλλάξω κάτι, υποχρεώνομαι να εμπλακώ σε άχρηστες συζητήσεις.

Το κυνήγι της πεταλούδας

– Ο σκηνογράφος Emmanuel de Chauvigny παίζει το ρόλο του εφημέριου...
– Είμαι πολύ ευχαριστημένος μαζί του, γιατί δημιούργησε τα ντεκόρ με μεγάλη προσοχή. Συζητήσαμε τις λεπτομέρειες, αλλά εκείνος ελέγχει απόλυτα τη δουλειά του. Όταν τον είδα, σκέφτηκα πως θα ήταν τέλειος για εφημέριος, κι όταν ανακάλυψα πως κάνει ιππασία, τα πράγματα έγιναν ακόμα καλύτερα.

– Η ταινία είναι πολύ απαισιόδοξη –δεν έχει διέξοδο–, αλλά, στην πραγματικότητα, είναι πολύ ελαφριά.
– Η απαισιοδοξία αποτελεί μόνιμη συντροφιά μας από τη στιγμή που σκεφτόμαστε το μέλλον μας. Όμως, αυτό το προαίσθημα για το τέλος του κόσμου υπάρχει παράλληλα με τη ζωή. Εξακολουθούμε να λειτουργούμε, να ενεργούμε, προσπαθώντας να μη βλάψουμε τους άλλους. Η προοπτική της καταστροφής συνυπάρχει με την ανάγκη για συνέχιση της ζωής. Γι' αυτό προσπαθούμε να κάνουμε ευχάριστη κάθε στιγμή της ζωής μας. Παρ' όλο που *Το κυνήγι της πεταλούδας* μπορεί να είναι καταθλιπτικό στη συνολική του άποψη, θέλησα κάθε κύτταρο να είναι γεμάτο ζωή. Για να δηλώσουμε αυτό που πρόκειται να χάσουμε, πρέπει να το καταστήσουμε εμφανές, να απολαύσουμε αυτό που θα εξαφανιστεί.

– Ζούμε σε μια εποχή μεγάλης ρήξης. Δε νομίζετε πως υπάρχει μια τάση ωραιοποίησης του παρελθόντος που, για όσους το έζησαν, ήταν χωρίς αμφιβολία κατώτερο με τη σειρά του από την προηγούμενη εποχή, και ούτω καθεξής;
– Έχουμε ως αρχή ότι οι γονείς μας και οι παππούδες μας ζούσαν καλύτερα. Δε βυθιζόμαστε στην εποχή του Balzac ή του Dickens, του *Όλιβερ Τουίστ* ή του *Δόμβεϊ και Υιός*, γιατί τα προβλήματα αυτά δεν είναι σημερινά. Και γιατί, παρακαλώ, δικαιούται να υπάρχει αυτή η αρχή;

Γιατί, στις αρχές του [20ού] αιώνα, οι πρόγονοί μας είχαν τη δυνατότητα να επιλέξουν έναν άλλο δρόμο, και απέτυχαν. Αν είχαμε κληρονομήσει όλα όσα δημιουργήθηκαν στις αρχές τού αιώνα, η ζωή θα ήταν πιθανότατα λιγότερο σπαρακτική για μας. Όμως όλοι αυτοί οι κατακλυσμοί που ενέσκηψαν επί της Γης μετά τη δεκαετία του '10, ο χωρισμός του κόσμου σε δύο στρατόπεδα, η γέννηση των απολυταρχικών καθεστώτων, του φασισμού και του κομμουνισμού, μας οδήγησαν εδώ όπου βρισκόμαστε σήμερα. Η ανθρωπότητα επέλεξε την ιδέα τής προόδου – να σε τι οδηγεί αυτό. Μπορούμε να θεωρήσουμε αυτό το σημείο εκκίνησης ως το τέλος κάποιου πράγματος που ήταν ήρεμο και καλό, έστω και αν εκείνη η εποχή ήταν αυτή των ηρώων του Ντοστογιέφσκι. Για να απλοποιηθεί η αφήγηση, παίρνουμε το παρελθόν ως θετικό, αλλά χωρίς να το εξιδανικεύουμε υπερβολικά. Προτεραιότητα έχουν όλα όσα πέρασαν. Το ίδιο εφαρμόζουμε και στη ζωή μας: αντιμετωπίζουμε με τρυφερότητα όλες τις αγάπες ή όλες τις απογοητεύσεις που ζήσαμε όταν ήμαστε νέοι. Φυσικά και μπορούμε να κάνουμε μια ταινία για ανθρώπους που ήταν αισχροί και συνεχίζουν να είναι· στην περίπτωση αυτή, όμως, δε θα υπάρξει σύγκρουση!

– Ο κόσμος της ταινίας είναι φανταστικός, αλλά, ταυτόχρονα, είναι και προϊόν του κινηματογράφου: από το πλοίο που ονομάζεται "Atalante", μέχρι τις αναφορές στον Clair και τον Tati.

– Δε θα με πιστέψει κανείς αν πω ότι το μόνο πλάνο που μπορούσε να χρησιμοποιηθεί απ' όσα γυρίσαμε σ' αυτόν τον υδατοφράχτη απ' όπου περνούσαν τα πλοία κατά δεκάδες, ήταν το πλάνο αυτού του πλοίου. Κάνουμε ένα πανοραμίκ και τι διαβάζουμε γραμμένο πάνω του; «Atalante»! Λέω από μέσα μου: «Γαμώτο, θα σκεφτούν ότι το έκανα επίτηδες», λες και είχα βάλει ένα ολόκληρο πλοίο να κάνει το γύρο της μισής Γαλλίας για να γυρίσει στην αφετηρία του. Ήταν καθαρή σύμπτωση. Σε ό,τι αφορά στην κινηματογραφική κληρονομιά μου, δεν επέλεξα σκόπιμα να χρησιμοποιήσω παραδείγματα ή ν' ακολουθήσω ένα δρόμο που έχει ήδη χαράξει κάποιος άλλος. Είναι μάλλον επειδή είχα την τύχη να έχω στο VGIK έναν καθηγητή του μοντάζ, τον κ. Φελόνοφ, έναν πολύ απλό και αποτραβηγμένο άνθρωπο, ο οποίος, για να μη τον συνθλίψει το σύστημα, ζούσε σ' ένα μικροσκοπικό διαμέρισμα ανάμεσα στα βιβλία και τους δίσκους του. Ασχολούνταν μαζί μας, τους νεαρούς σπουδαστές του, επιλεκτικά. Σε κάποιους έλεγε τα πάντα· σε άλλους, τίποτα. Οι πρώτοι είχαν επιλέξει αυτό το επάγγελμα ως έναν τρόπο πνευματικής ζωής· οι άλλοι ήθελαν να κάνουν καριέρα, να κερδίσουν χρήματα και να γίνουν διάσημοι. Ο Φελόνοφ μας πήγαινε στην κινηματογραφική αρχειοθήκη, στο Γκοσφίλμοφοντ, όπου υπήρχε τεράστιο απόθεμα και επέλεγε για μας. Κάποιες φορές γινόταν παράδοξος και πρόβαλλε βίαιες ταινίες, κακές, για να δει σε ποιον άρεσαν. Μου έδειξε έναν κινηματογράφο όπου ήταν ευδιάκριτα τα ίχνη καλλιτεχνών που ζούσαν «κόντρα» στον σύγχρονο κόσμο: Vigo, René Clair, Μπαρνέτ... Κάποιες φορές, μας έδειχνε μία μόνο ταινία ενός σκηνοθέτη (π.χ. τα *Καπνοτόπια* του Ford) και μας έλεγε πως ο σκηνοθέτης αυτός είχε γυρίσει άλλες ογδόντα ταινίες που, όμως, ήταν όλες σκουπίδια! Αργότερα, όταν ήρθα στη Γαλλία, έγινα φίλος με τον Tati. Ήδη από την πρώτη μου σπουδαστική ταινία επέλεξα την ειρωνεία και το λεπτό χιούμορ. Να γιατί πιστεύω πολύ στην εκπαίδευση των νέων, στα παραδείγματα. Θα εγκατέλειπα αυτό το επάγγελμα αν στον κινηματογράφο υπήρχαν μόνον Orson Welles και Bergman. Αντίθετα, πιστεύω πως αποκρυπτογράφησα την πραγματική φύση τού René Clair, που ήταν απλησίαστος για τον κόσμο γύρω του –ήταν αυστηρός, στεγνός, ψυχρά άψογος–, ενώ, στα κινηματογραφικά έργα του, σε θάμπωνε με την τρυφερότητά του. Αυτό που με εξέπλησσε, είναι ο τρόπος με τον οποίο τον αντιμετώπιζε ο κινηματογραφικός κόσμος στη Γαλλία: σαν να μην μπορούσε να διαβάσει τα κείμενά του, το μήνυμά του, ενώ για μας, τους ξένους, αυτό το μήνυμα ήταν απολύτως ευδιάκριτο. Εκτιμώ πολύ αυτόν τον Κύριο. Το παράξενο είναι πως, το 1974, ενώ παρουσίαζα την ταινία *Ήταν ένας τραγουδιστής κάτσυφας* στο Δεκαπενθήμερο των Σκηνοθετών, εκείνος ήταν πρόεδρος της κριτικής επιτροπής τού Φεστιβάλ των Καννών και κατά τύχην είδε την ταινία μου. Ενώ, λοιπόν, καθόμουν στο «Blue Bar», κοντά στο παλιό μέγαρο των προβολών, κάποιος μ' έπιασε απ' τους ώμους – κί-

νηση αναγνώρισης, εντελώς απρόσμενη από τον René Clair. Σέβομαι το κουράγιο που πρέπει να έχεις για να είσαι μελαγχολικός και αυστηρός στη ζωή, αλλά τρυφερός και χαρούμενος στην τέχνη. Είναι εύκολο να κάνεις μοχθηρά και βίαια έργα όπως ο Kubrick ή ο Coppola (στην περίπτωσή του, όμως, όλα είναι θεωρία – δεν μπορούμε να πούμε τίποτα) ή αιματοβαμμένα έργα όπως οι Γιαπωνέζοι, αλλά είναι πολύ δύσκολο, όταν δέχεσαι συνεχώς κακές κριτικές στη ζωή, να μην απαντήσεις με την ίδια χειρονομία και να μεταφέρεις τη συγγνώμη και μιαν αξεπέραστη τρυφερότητα. Αυτό με συγκίνησε στον Clair και στον Tati. Υπάρχουν κινηματογραφικοί δημιουργοί, όπως ο Bresson, που τους εκτιμώ για τη δεξιοτεχνία τους και την τάση τους για αφηγηματική οικονομία, αλλά που μου φαίνονται πολύ φορμαλιστές.

– *Απουσιάζει η αναφορά στον Renoir...*
– Κατά τη γνώμη μου, ο Renoir είναι άλλο πράγμα από πολιτιστική άποψη. Φυσικά, *Ο κανόνας του παιχνιδιού* είναι αδιαμφισβήτητα μεγάλη ταινία, αλλά, πώς να το κάνουμε, ο Renoir δεν είναι φιλαράκι μου!

– *Γιατί τόσο λίγες ταινίες;*
– Ανέφερα πριν το σχέδιο για την ταινία *Ο Λουδοβίκος και οι υπήκοοί του*, που δεν μπόρεσε να υλοποιηθεί. Όσο για το *Κυνήγι της πεταλούδας*, περιμέναμε τη χρηματοδότηση για ένα χρόνο, αφού πρώτα προτείναμε το ντεκουπάζ. Νομίζω πως γίνεται ολοένα και πιο δύσκολο. Είναι χειρότερα κι από την εποχή της λογοκρισίας στην ΕΣΣΔ. Εκεί, το όχι ήταν οριστικό, και περνούσαμε σε άλλο πράγμα. Εδώ, υπάρχει πάντα μια μικρή ελπίδα, και περιμένουμε ατελείωτα. Πιστεύω πως το σύστημα αυτό φτιάχτηκε για να σου τσακίσει τη ραχοκοκαλιά και να σε οδηγήσει να παρουσιάσεις στην οθόνη τη ζωή της Camille Claudel!

Παρίσι, 16.9 1992

«Positif», τχ. 381, Νοέμβριος 1992

Μετάφραση:
Γιώργος Καλαμαντής

«Κατασκευάζουμε την πόλη που θέλουμε»

Συνέντευξη του Οτάρ Ιοσελιάνι στη Françoise Audé και τον Jean-Pierre Jeancolas

– Δε ζητήσαμε να σας συναντήσουμε τόσο για την ταινία Κλέφτες και αμαρτωλοί, *παρ' όλο που θα θέλαμε να μιλήσουμε και γι' αυτήν, όσο για το* Έχε γεια, γλυκιά στεριά! *Ποιες ήταν οι προθέσεις σας, κάνοντας τα γυρίσματα στο Παρίσι και βρίσκοντας ξανά την προσωπική και όχι πολύ γεωγραφική ματιά των* Ευνοουμένων του φεγγαριού*;*

– Στη φαντασία μου υπήρχε ένα Παρίσι με καλλιτέχνες, ποιητές, μπαρ, cafés, μικρά εστιατόρια, μπιστρό. Θεωρούσα πως εδώ ο τόπος έβραζε και πως είχε μείνει ανέπαφος. Όταν ήρθα, είδα ότι τα πράγματα δεν είναι έτσι, ότι δεν υπάρχει πια ζωή στα μπαρ της Μονμάρτρης, ούτε στα ατελιέ του Μονπαρνάς ή στο παλιό Closerie des Lilas. Επειδή, όμως, είμαι πεισματάρης, προσπάθησα να ανασυστήσω αυτή την πόλη των ονείρων μου και να τη γεμίσω με ανθρώπους που ίσως δεν υπάρχουν πια ή, αν εξακολουθούν να υπάρχουν, αποτελούν μια μικρή μειονότητα. Για παράδειγμα, ο θεσμός των *κλοσάρ* «από κλίση» (όχι των αστέγων που είναι υποχρεωμένοι να κοιμούνται έξω) έχει αλλάξει. Πρόλαβα, ωστόσο, πριν από καιρό, στην Πλατεία Κοντρεσκάρπ και στην οδό Μουφτάρ την τελευταία γενιά των αληθινών *κλοσάρ*. Μ' αρέσει να τα εξετάζω όλα αυτά από πολύ κοντά. Έγινα κι εγώ *κλοσάρ* για δύο μήνες και έκανα εξαιρετικούς φίλους: δυστυχώς, σήμερα, οι *κλοσάρ* δεν ζουν για πολύ – τους έχασα. Ανάμεσά τους υπάρχουν οι απογοητευμένοι απ' τη ζωή και αυτοί που είναι απλώς τεμπέληδες και ανάξιοι· η κατηγορία των ταλαντούχων που διασκεδάζουν, γελάνε και είναι εντελώς ελεύθεροι. Σιγά σιγά, η συγκεκριμένη κατηγορία εκδιώχθηκε απ' αυτούς τους χώρους. Ο χώρος της Πλατείας Κοντρεσκάρπ ήταν κενός – νομίζω πως ο Δήμος έβαλε τριγύρω κάγκελα και φύτεψε κάτι άθλιους θάμνους, ώστε να μην υπάρχει πια χώρος για να ζήσει κανείς φυσιολογικά. Έπειτα, μετακόμισα στη Μονμάρτρη. Εκεί, στην οδό Λεπίκ, είναι ένα café, στους τοίχους του οποίου υπάρχουν ποιήματα, σχέδια: τώρα σκεπάζονται όλα με πλαστικό για να μη τ' αγγίζουν. Δεν πίστευα ότι το Παρίσι σήμερα θα ήταν τόσο μελαγχολικό. Πριν, όταν τα διαμερίσματα δεν είχαν ανέσεις, όταν οι βρύσες ήταν στην αυλή, όταν τα αποχωρητήρια ήταν κοινά, οι άνθρωποι πήγαιναν στα cafés και ζούσαν στο δρόμο. Τώρα, κλείνονται όλοι σπίτι τους και κοιτάζουν τη δουλειά τους.

– Ή χρησιμοποιούν τον υπολογιστή... Το παλιό café σας δεν έχει γίνει internet-café;

– Υπήρχαν ήδη αλλαγές τέτοιου είδους στους *Ευνοουμένους του φεγγαριού*, λιγότερες στο *Κυνήγι της πεταλούδας*. Σε τούτη την ταινία κατάφερα να αποτυπώσω τη συμπάθειά μου, που μπορεί να μην είναι για συμπάθεια για το αληθινό Παρίσι του σήμερα, αλλά, σε μια δεδομένη στιγμή, η πόλη πρέπει να υπήρξε όπως τη φαντάστηκα.

– Κατασκευάζετε το δικό σας Παρίσι και προσθέτετε τη δική σας συμβολή, όπως το άγαλμα του στρατιώτη από τον Πρώτο Παγκόσμιο;

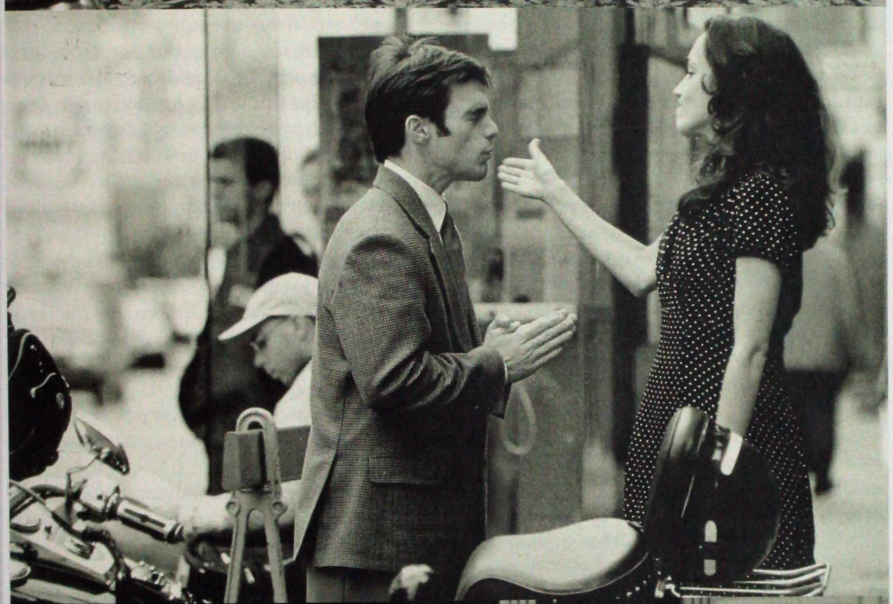
– Στο Παρίσι, όλα τα αγάλματα, εκτός από έναν αξιοθρήνητο Balzac του Rodin στη διασταύρωση Ρασπάιγ-Μονπαρνάς, είναι αγάλματα στρατιωτικών. Όταν γύριζα τους *Ευνοουμένους*..., μου φάνηκε παράξενο το ότι τόσοι δρόμοι έχουν ονόματα στρατιωτικών – Foch, Lanne ή οι Λεωφόροι των Στρατηγών. Έκλεισα τους λογαριασμούς μου βάζοντας στο *Έχε*

γεια, γλυκιά στεριά! το χειρότερο άγαλμα που γινόταν. Επιπλέον, αυτός ο στρατιώτης είναι τοποθετημένος άσχημα, αφού, όπως και όλη η δύστυχη γενιά του Πρώτου Παγκοσμίου, δε χωράει πουθενά. Παραδόξως, η Γαλλία είναι γεμάτη από αγάλματα στρατιωτών – ακόμα και στα πιο απομακρυσμένα σημεία. Θέλησα να βάλω ένα στρατιώτη (τον φτιάξαμε, δεν είναι αληθινός) σε εμφανώς άβολη θέση. Με τον Manu de Chauvigny, το σκηνογράφο, κατασκευάζουμε την πόλη που θέλουμε.

— Ποιος είναι ο σκοπός σας χρησιμοποιώντας αληθινούς τόπους, δρόμους, cafés, που τα φέρνετε κοντά με το μοντάζ;
— Στις ταινίες που γύρισα εδώ, δηλαδή σε μια χώρα διαφορετική απ' αυτήν όπου έχω γεννηθεί, θεωρώ πως το μόνο κοινό σημείο τους, που τίθεται με μεταφυσικούς όρους, είναι πως σε τούτο τον κόσμο αλλάζουν τα πάντα με απίστευτη ταχύτητα. Ήθελα να προσδιορίσω αυτό το συναίσθημα της εξαφάνισης, της αποχώρησης όλων όσα αγαπάμε.

— Αυτό ήταν ήδη φανερό και στο Κυνήγι της πεταλούδας *όπου υπήρχε ένας άλλος τόπος: ο πύργος· όχι ο ίδιος, ούτε και για την ίδια χρήση, αλλά ούτε και με την ίδια έννοια όπως στο* Έχε γεια, γλυκιά στεριά! *Τι λέτε επ' αυτού;*
— Ένας αληθινός πύργος πρέπει να είναι ένας χώρος όπου κατοικούν καθωσπρέπει άνθρωποι, ενώ, στη σημερινή πραγματικότητα, στους πύργους κατοικούν ηλίθιοι. Έβαλα δύο ηλικιωμένες κυρίες σ' έναν πύργο όπου τους άξιζε να ζουν. Ο πύργος τους πρέπει να πουληθεί, πρέπει να εξαφανιστεί ή να αλλάξει χρήση και να τον κατοικήσουν εντελώς ξένοι, Γιαπωνέζοι. Δεν εκπροσωπούν ένα λαό και μια κουλτούρα: έβαλα Γιαπωνέζους, γιατί αποτελούν ένα πολύ εύκολο σύμβολο για μας: έχουν δημιουργήσει για τον εαυτό τους τη φήμη ότι είναι επιχειρηματίες, ρομπότ που βγάζουν χρήματα. Είναι ο καπιταλισμός. Επιπλέον, οι Γιαπωνέζοι χωρίζονται σε κατηγορίες· σε αφεντικά και υπαλλήλους που τρέμουν για το μέλλον τους: τους διώχνουν μόλις περάσουν τα 40, με την πρόφαση ότι είναι εκτός σύγχρονης πραγματικότητας. Έβαλα, λοιπόν, να κατοικήσουν στον συγκεκριμένο πύργο αυτοί οι άνθρωποι που υπακούουν σε κάποιους γεωμετρικούς κανόνες, περπατάνε στη σειρά, παίρνουν όλοι την ίδια απόφαση και βρίσκονται μακριά από τη χώρα τους. Δεν το σκέφτονται, αλλά αυτή είναι η δυστυχία τους. Είναι ξένοι, γεγονός που προκαλεί ένα άλλο βάσανο που δεν το ανέπτυξα. Αν φανταστούμε μια ταινία που αρχίζει από εκεί όπου τελείωσε *Το κυνήγι της πεταλούδας*, θα υπήρχε η τεράστια θλίψη των ανθρώπων που δεν βρίσκονται στην πατρίδα τους χωρίς να είναι οικονομικοί μετανάστες, δεν είναι από τη Βόρεια Αφρική, Μαύροι, άνθρωποι χωρίς χαρτιά. Από υλική άποψη, ζουν άνετα. Η ουσία τού «να μην είσαι σπίτι σου» είναι ένα θέμα που ίσως το θίξω ξανά. Ο κόσμος έχει αρχίσει να κινείται, να μεταναστεύει από το ένα σημείο στο άλλο, οι πλούσιοι αναζητούν τον εξωτισμό στις φτωχές χώρες, οι φτωχοί αναζητούν λίγες ανέσεις και σταθερότητα στις πλούσιες χώρες, κι έτσι δημιουργείται μια ανάμιξη. Όταν άρχισαν να κινούνται οι Μογγόλοι από τα απώτατα βάθη της Σιβηρίας, όταν ήρθαν στην αυτοκρατορία οι Βάρβαροι, η Ρώμη καταστράφηκε. Η κατάσταση αυτή επαναλαμβάνεται· η Ιστορία ακολουθεί σπειροειδή κίνηση. Νιώθω μια βαθιά μελαγχολία που ωθεί τους ανθρώπους σε μετακίνηση.

— Εντούτοις, η τελική αναχώρηση του ήρωά σας και του κλοσάρ *αποτελεί ηθελημένη εξορία – έτσι δεν είναι; Δε φαίνονται δυστυχισμένοι...*
— Φαντάζονται ότι αλλού είναι καλύτερα από εκεί όπου βρίσκονται. Η επιθυμία για αλλαγή περιβάλλοντος συνδέεται με την ελπίδα, γιατί εκεί όπου βρίσκονται, δε νιώθουν άνετα. Η έλλειψη ικανοποίησης από το χώρο όπου μας τοποθέτησε η μοίρα, είναι απατηλή. Η ταινία τελειώνει με την αναχώρηση στη θάλασσα δύο συμπαθητικών τύπων (συμπαθητικών, επειδή δεν θέλουν τίποτα), αλλά ξέρουμε καλά πως δεν θα πάνε πουθενά. Είναι το τέλος των ταινιών του Charlot.



Τρία χαρακτηριστικά πλάνα της ταινίας Έχε γεια, γλυκιά στεριά!

— *Αντίθεται από τον πύργο στο* Κυνήγι της πεταλούδας, *στον άλλο πύργο, αυτόν του* Έχε γεια, γλυκιά στεριά!, *δεν φαίνεται να κατοικούν ούτε οι νόμιμοι κάτοικοί τους ούτε οι «Γιαπωνέζοι»...*
— Οι κάτοικοί του είναι νεοφερμένοι, και οι χώροι αδειάζουν και καταλαμβάνονται από κάτι που δεν έχει καμία μνήμη, κανένα δεσμό με το παρελθόν των χώρων.

— *Με τη διαφορά ότι, όπως και οι προκάτοχοί τους, έχουν χρήματα...*
— Ακόμα και τα χρήματα είναι πολύ φευγαλέα. Τα πάντα είναι προσωρινά.

— *Και οι υπηρέτες...; Αυτοί δεν διασφαλίζουν ένα είδος συνέχειας;*
— Κι αυτούς τους διώχνουν... Όλοι μπορούν να φύγουν, να ξεχαστούν.

— *Ωστόσο, ο πατέρας (εσείς) διατήρησε αντικείμενα από το παρελθόν, φωτογραφίες – το αγαπημένο του ντεκόρ.*
— Είναι σε μόνιμη σύγχυση. Προσπαθούμε να διακοσμήσουμε την κατοικία μας, όμως αυτό δεν προστατεύει πολύ. Όπως και να 'χει, είναι ένας τύπος που το παρελθόν του δεν το γνωρίζουμε. Παίζει σαν παιδί με τρενάκια. Ξέρετε πόσο στοιχίζει μια μικρή αμαξοστοιχία όπως αυτή εδώ; Μπορεί να φτάσει μέχρι 12.000 φράγκα. Είναι ένα πολυτελές παιχνίδι που γυρίζει γύρω γύρω. Ήθελα να κουραστούμε απ' αυτές τις μηχανές που γυρίζουν κυκλικά.

— *Ο χαρακτήρας αυτός δεν είναι κάποιος που θα συμφιλίωνε το σεβασμό για το παρελθόν με το άνοιγμα προς τον εκσυγχρονισμό;*
— Είναι κάπως από άλλο κόσμο. Νομίζω πως σε κάθε εποχή υπάρχουν άτομα που δεν κολλάνε με το παρόν. Δεν μπορεί να συγχρονιστεί με τη φυσιολογική ζωή. Κάνει «μη λογικά» πράγματα. Είναι όπως στην ταινία *Ο θείος μου* του Tati: ο ήρωας δεν μπορεί να συγχρονιστεί με την εποχή του. Η ύπαρξη αυτού του χαρακτήρα οδηγεί στο να ανακαλύψουμε το παράλογο όλων όσα βλέπουμε. Η έλλειψη συγχρονισμού είναι η πιο κλασική μέθοδος: ο Άμλετ, ο Οθέλλος, δεν μπορούν να συγχρονιστούν... ο Δον Κιχώτης, το ίδιο...

— *Και ο Νικολά...; Δείχνει κι αυτός εκτός πραγματικότητας. Στο τέλος της ταινίας, ακολουθεί κι αυτός το δρόμο του πατέρα του...*
— Εκείνος αναζήτησε άλλο πράγμα. Με το που ξεμύτισε, όταν φοβήθηκε, απομονώνεται, όμως το τρένο συνεχίζει να γυρίζει γύρω γύρω. Μπορούμε να φανταστούμε ότι κι αυτός θα βαρεθεί κάποια στιγμή.

— *Το ότι συναντάμε ξανά τον Αμιράν Αμιρανασβίλι, τον* κλοσάρ, *έχει κάποιο νόημα; Καταφθάνει εδώ μεταφέροντας αυτό που ήταν στο* Κλέφτες και αμαρτωλοί*: βασιλιάς, πρίγκιπας,* κλοσάρ, *ένας ήρωας εκτός σύγχρονης πραγματικότητας. Τον αφήσαμε στους δρόμους του Παρισιού στο τέλος του* Κλέφτες και αμαρτωλοί, *τον ξαναβρίσκουμε εδώ, στην ίδια κατάσταση.*
— Η βιογραφία του ξεκινάει στο *Κλέφτες και αμαρτωλοί* και ανάγεται σε πολύ παλιούς καιρούς, όπως ο ήρωας των *Γαλάζιων ανθέων* του Queneau, που έχει κι αυτός μεγάλο παρελθόν. Έχει κάνει σχεδόν τα πάντα· βέβαια, δεν υπήρξε ποτέ Hitler, αλλά υπήρξε βασιλιάς, πράκτορας της Κα-Γκε-Μπε, ό,τι θέλετε: και τώρα ηρεμεί – αυτή είναι η σοφία του. Κατάλαβε ότι τίποτα δεν αξίζει όσο οι συγκινήσεις της στιγμής: η φιλία, η συμπάθεια μ' έναν νέο ή έναν γέρο – δεν έχει σημασία. Με τον πυργοδεσπότη καταλαβαίνονται χωρίς να μιλάνε πολύ. Αισθάνονται κάτι που οι άλλοι αγνοούν, ξέρουν να κάνουν αυτό που οι άλλοι δεν ξέρουν, τραγουδάνε τραγούδια που δεν τα ξέρει κανείς πλέον στη Γαλλία. Όταν πρωτοήρθα στη Γαλλία, ο Pierre-André Boutang με πήγε στη δισκοθήκη του Ραδιοφωνικού Μεγάρου, όπου υπήρχε μια εξαιρετική συλλογή από δίσκους βινυλίου. Πέρασα εκεί ένα μήνα, μαγνητοφωνώντας κάθε μέρα παραδοσιακά τραγούδια από διάφορες επαρχίες. Δημιούργησα μια τεράστια συλλογή από τραγούδια που δεν τα τραγουδάει πλέον κανείς. Όλα τα τραγούδια της ταινίας εί-

ναι γαλλικά. Έβαλα τους ηθοποιούς να λένε αυτά τα παλιά τραγούδια με ρωσικό τρόπο: τα τραγουδάνε σε ντουέτο, κάτι που δεν ταιριάζει με τη γαλλική φωνητική παράδοση. Δύο φωνές, κι αλλάζουν όλα. Τα αγόρια τραγουδάνε κι αυτά σε ντουέτο, κάτι που βελτιώνει την ποιότητα της μουσικής, τη μουσικότητα των τραγουδιών. Ήταν απαραίτητο, γιατί μονοφωνικά θα ήταν επίπεδα. Έτσι, μπορούμε να φανταστούμε πως υπάρχει μια μουσική παράδοση που την κατέχουν οι δύο ηλικιωμένοι. Θεμελιώνουν τη σχέση τους πάνω σ' αυτή την παράδοση. Το τραγούδι είναι ο πιο σύντομος δρόμος.

– Μήπως ο Αμιράν Αμιρανασβίλι εξελίσσεται σ' έναν ήρωα που επαναλαμβάνεται στις ταινίες σας αλά Tati;
– Δεν ξέρω. Ο Tati είναι εκλεπτυσμένος, αναστατώνει· είναι κάποιος σίγουρος πως όλα πάνε καλά ανά πάσα στιγμή, πως όλος ο κόσμος είναι ευγενικός, κι αν είναι αδέξιος, δεν το προσέχει. Φαντάζεται τον κόσμο και τον βλέπει διαφορετικά από μας, ιδιαίτερα στο *Ο θείος μου*. Ο Αμιράν είναι διαφορετικός· είναι ο ελεύθερος άνθρωπος που ξέρει πώς είναι ο κόσμος. Υψώνει γύρω του ένα τείχος για να μην αγγίζει τον κόσμο και για να μη τον αγγίζουν. Μπορούμε να χειριστούμε το χαρακτήρα του *κλοσάρ* διαφορετικά· όπως ο Μπουντί, π.χ.:[1] κακός, παράσιτο, άξεστος, απαιτητικός, πεισματάρης. Για το *Έχε γεια, γλυκιά στεριά!* χρειαζόμουν κάποιον εντελώς ελεύθερο. Όταν με ρωτάτε ποιο Παρίσι φαντάζομαι, φαντάζομαι μια πόλη όπου κατοικεί ένα ελεύθερο άτομο, κάποιος τον οποίο περιποιούνται ηλικιωμένες κυρίες που τον καταλαβαίνουν. Είναι μια αριστοκρατική άποψη. Ο αριστοκράτης δεν είναι αστός. Μπορεί να είναι χωρικός, τεχνίτης, είναι αυτός που δίνει, που προστατεύει, που είναι εξίσου ελεύθερος με όσους είναι στερημένοι από τα πάντα. Ο αριστοκράτης δεν δίνει καμία σημασία στα υλικά αγαθά. Πετάει τα λεφτά από το παράθυρο, είναι παράξενος: αληθινός αριστοκράτης είναι ο Δον Κιχώτης.

– Το αρνητικό είναι η γυναίκα με το πουλί, η μητέρα, η σύζυγος, η επιχειρηματίας. Πώς τη φαντάζεστε;
– Δυστυχώς, είναι σκλάβα ή εξαρτημένη από τα πάντα. Προσπαθεί να ξεκλέψει λίγη ιδιωτική ζωή, όμως η κατάσταση είναι παντού ίδια: ένας ρωμαίος ποιητής έλεγε πως αυτός που διαθέτει πολλούς σκλάβους, είναι πιο σκλάβος κι απ' τους σκλάβους του.

– Μέχρις ενός σημείου! Για σκλάβα, δεν παραείναι δραστήρια; Είναι μια παράξενη επιχειρηματίας.
– Έχει αυτό το τραγουδιστικό νούμερο που αποτελεί το εργαλείο για την παρουσία της στην κοινωνία, τις δεξιώσεις της, τον κοινωνικό χαρακτήρα της. Είναι υποχρεωμένη να ασχολείται με επιχειρήσεις για να συντηρήσει την οικογένεια, τον πύργο, τα παιδιά, αλλά ξέρει και να τραγουδάει. Γνωρίζει μόνο όσα έμαθε πριν από πολύ καιρό, δεν προοδεύει πια, ο παλιός δίσκος γυρίζει κυκλικά, εκείνη τραγουδάει πάντα το ίδιο.

– Το πουλί είναι αντίγραφό της;
– Το πουλί είναι ένας φιλόσοφος, είναι ο Σωκράτης, είναι κάποιος που παρατηρεί τα πάντα, που εκπλήσσεται, που είναι υπερήφανος, που σκέφτεται. Αφού δεν ήθελα να έχω έναν άνθρωπο που θα ένιωθε υποχρεωμένος να μιλήσει, ή που θα είχε παραλύσει, διάλεξα αυτό το πουλί. Ήταν ξαφνικό, αλλά, μόλις το είδα, αντικατέστησα το φιλόσοφο με αυτό το πουλί. Ανήκει στην ιδιωτική ζωή αυτής της γυναίκας, κι εκείνη το σέβεται απόλυτα. Δεν είναι ο σύζυγός της· εκπροσωπεί έναν διαφορετικό κόσμο.

– Στο τέλος της σκηνής της δεξίωσης δίπλα στην πισίνα, γιατί βγαίνει απ' το κλουβί του κι απομακρύνεται;
– Ήθελα να πετάξει όπως ο σύζυγος. Φεύγει. Το πουλί πέταξε, όμως το πλάνο δεν ήταν καλό, και το έκοψα στο μοντάζ.

1. Ο ήρωας της ταινίας του Jean Renoir Boudu sauvé des eaux *[Ο Μπουντί σώθηκε από τα νερά (1932)]. (Σ.τ.Μ.)*

– Τι γίνεται η γυναίκα στο τέλος της ταινίας;
– Μένει μόνη με τους καλεσμένους της, χωρίς να έχει πια το χρόνο να ουρλιάξει πίσω από το θύμα της. Την αποκατέστησα κάπως βάζοντας να σιγοτραγουδάνε, να σφυρίζουν το τραγούδι της με την αναχώρηση του συζύγου στη θάλασσα: είναι μια σκέψη, μια θλίψη, αλλά (ποιος ξέρει...) ίσως η γυναίκα ηρεμεί, ελευθερώνεται... Όλο αυτό ξεκινάει με το κοριτσάκι που παίζει, και συνεχίζεται στο καραβάκι. Παρ' όλ' αυτά, είναι συγκινητική. Δεν είναι μια βρομερή καπιταλίστρια που πίνει αίμα.

– Αυτός είναι ο λόγος που της βάζετε τους λεκέδες από μπογιά στους γλουτούς; Έχει παγιδευτεί στον αληθινό καπιταλισμό;
– Οι λεκέδες αυτοί καταγγέλλουν την αυταρχική στάση της: ό,τι και να 'ναι, δεν παύει να είναι άνθρωπος.

– Σώζετε τους δύο επιβάτες του πλοίου, τη νεαρή καμαριέρα και τον Μαύρο, που σκαρφαλώνουν τα βράχια του ορμίσκου.
– Ο μύθος ή η παραβολή είναι άλλο θέμα. Η ελευθερία τους δεν είναι πραγματική, αλλά είναι σαν να ελευθερώνονταν. Απέχουν πολύ από τη ματαιοδοξία, τα μικρά πάθη, τις ταπεινώσεις. Όσο γι' αυτούς που κάνουν αναρριχήσεις, συνάντησα ορειβάτες που στα ύψη κάνουν απίστευτα πράγματα από αδελφοσύνη, αλληλεγγύη, κουράγιο. Όταν κατεβαίνουν στην πόλη, γίνονται ξανά κανονικοί έως και ελεεινοί.

– Η εκ μέρους τους αναζήτηση της αγνότητας αντισταθμίζει τη διαφθορά που επικρατεί κάτω;
– Ναι, αλλά είναι παιχνίδι. Η ζωή αυτή είναι παιχνίδι. Σ' αυτή την ταινία, αλλά και στις άλλες, όσο πιο πολύ δείχνω τη διασκεδαστική όψη των πραγμάτων, τόσο πιο διάφανο γίνεται το γεγονός πως τίποτα δεν είναι σοβαρό.

– Το ίδιο σκέφτεται και ο ήρωας που ενσαρκώνετε; Αμφιταλαντεύεται, του συμπεριφέρονται άσχημα, είναι αδέξιος.
– Δεν μπορεί να προσαρμοστεί· πρέπει να τον διώξουν. Δε σκόπευα να τον παίξω εγώ, αλλά δεν βρήκαμε κάποιον που να μπορεί να τραγουδάει.

– Είναι επίσης και μια προσωπική δέσμευση που δηλώνει ότι, κατά τη γνώμη σας, βλέπουμε καλύτερα τα πράγματα από μακριά;
– Είναι κι αυτό.

– Ο απαίσιος έμπορος θρησκευτικών αντικειμένων που αγοράζει εικόνες, εξαπατώντας τις γυναίκες που του τις πουλάνε, που ανατινάζει το διαμέρισμα όπου έμεινε η γυναίκα του, δεν αντιμετωπίζεται με σοβαρότητα. Δεν τιμωρείται στο τέλος;
– Υπήρχαν διάφορες καταλήξεις γι' αυτόν. Κουβαλάει λεκάνες τουαλέτας. Όλα έχουν αλλάξει γι' αυτόν· άραγε, όμως, είναι ευχαριστημένος, σε αρμονία με τον εαυτό του; Δημοσίως είχε μια υπέροχη σχέση με τη γυναίκα με την οποία συζούσε. Ανοίγει το γκάζι στο σπίτι του, το διαμέρισμα ανατινάζεται, κι αυτό δεν απαιτεί να εξηγηθούν τα κίνητρά του. Αφαιρέσαμε ένα κομμάτι από την ιστορία τους. Αν υπήρχε ένα «γιατί» στη σχέση τους, η ταινία θα γινόταν ψυχολογική. Καταλαβαίνουμε μόνον ότι υπάρχει ένα μυστικό.

– Η πορεία του νεαρού, του Νικολά, δεν είναι πορεία έκπτωσης· είναι, όμως, μύησης;
– Νομίζετε πως είστε Δημιουργός σ' αυτόν τον μικρόκοσμο, όμως δεν είναι αλήθεια: το μοντέλο μάς κάνει ό,τι θέλει. Προσπαθούμε να οργανώσουμε, να μιμηθούμε, να δημιουργήσουμε για ν' αναλύσουμε καλύτερα, επειδή ένα μοντέλο, όπως μια αεροδυναμική μακέτα, αναλύεται πιο εύκολα. Ο Νικολά είναι ένας νεαρός εξίσου ανικανοποίητος με τον πατέρα του.

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι με τον William Lubtchansky, στο γύρισμα της ταινίας Κλέφτες και αμαρτωλοί

Κλέφτες και αμαρτωλοί

Νομίζει ότι του κρύβουν κάτι, προσπαθεί να βρει τη θέση του. Δυστυχώς, ο κόσμος που φαντάζεται, είναι στην πραγματικότητα ένας βίαιος κόσμος. Όταν το αντιλαμβάνεται, καταφεύγει στα συνηθισμένα τείχη. Γερνάει, ωριμάζει, και οι ώριμοι άνθρωποι είναι ευτυχισμένοι. Έχουν καταλάβει πού καίει και πού όχι. Τα πάντα δημιουργούν ένα παζλ που μας μοιάζει. Πίσω απ' αυτή την ταινία, ο καθένας μας μπορεί να διαβάσει το κείμενο ελεύθερα, να το προσαρμόσει σε μιαν άλλη εμπειρία – καθένας έχει τη δική του εμπειρία.

– Υπάρχει κάτι σαν παιχνίδι ρόλων ανάμεσα στον Νικολά, που αλλάζει ρούχα, και τον υπάλληλο των σιδηροδρόμων, που κι αυτός αλλάζει ρούχα, αλλά ντύνεται αστός, δανείζεται μια μοτοσικλέτα, κάνει τον ωραίο στο café;

– Η αρχή της μεταμφίεσης, η χρήση προσωπίδων, είναι ένα πολύ παλιό παιχνίδι. Εξωτερική εμφάνιση σημαίνει να εγγράφεσαι σ' ένα πλαίσιο αναγνωρίσιμο από τους άλλους και να νιώθεις άνετα. Ο Mark Twain έγραψε ένα μυθιστόρημα για παιδιά, το *Πρίγκηψ και φτωχός*, όπου ο πρίγκιπας μεταμφιέζεται σε φτωχό, κι όλοι συμπεριφέρονται στον πραγματικό αλήτη, το σωσία του, σαν να 'ταν βασιλιάς. Κανείς από τους δύο δεν αντέχει αυτή την κατάσταση.

– Η συμπεριφορά του Νικολά δείχνει τη θέλησή του να γίνει πιο «λαϊκός», στη λάντζα στο υπόγειο του café ή όταν κουβαλάει τεράστια κομμάτια κρέας με την κουκούλα του μετανοούντος;

– Προσπαθήσαμε να τον βάλουμε να περάσει από μια σειρά μεταμφιέσεων μέχρι το πολυτελές αυτοκίνητο στην έξοδο της φυλακής. Ξέρουμε τι έμαθε στη «στενή»; Δεν ξέρουμε. Διέκοψε τις σχέσεις του με τον πραγματικό αλήτη, το φίλο του. Για μένα, η ταινία δεν είναι βιογραφική· κάποια ψήγματα μόνο. Δεν εξηγώ από πού και πώς συμβαίνει αυτό. Δεν έχουμε δει τι του συνέβη στη φυλακή. Αν ξέραμε τι συνέβη, θα ήταν μια ταινία που θα βασιζόταν στη διαμάχη ανάμεσα στους χαρακτήρες. Διώχνουν τη μικρή υπηρέτρια, καταλαβαίνουμε κάπως το κίνητρο της κυρίας που τη διώχνει, αλλά δεν ξέρουμε την αφορμή (είδε τίποτα; τη συνέλαβε να κάνει κάτι;). Αποφεύγω τις εξηγήσεις, για να κάνω πιο κατανοητό το μυστικό τής ζωής. Από τη στιγμή που δείχνουμε το γιατί και το πώς, το πράγμα γίνεται επίπεδο, κι αυτό το φοβάμαι πολύ. Δεν έχει σημασία το πώς κατάφερε ο τύπος με τη μηχανή να παντρευτεί την κόρη του καφετζή, το πώς πέθανε ο πατέρας της κοπέλας. Είναι η δική μου μέθοδος για να κάνω πιο σύντομη τη διήγηση.

– Έχετε κάποια ιδιαίτερη μέθοδο γυρίσματος που βασίζεται ίσως στη σύμπνοια;

– Σπάνια συμβαίνει σε συνεργείο να γυρίσει όπως σε τούτη την ταινία, σιγοσφυρίζοντας. Εξαρτάται πιθανότατα από την ατμόσφαιρα που βασιλεύει στο σετ. Όπως και να 'χει, δεν μπορείς να ζητήσεις από τους ανθρώπους ανέφικτα πράγματα· αρκούμαι σε ό,τι είναι αποδεκτό. Ήμαστε πολύ γρήγοροι. Είχαμε ντεκουπάζ, τα πάντα είχαν σχεδιαστεί σαφέστατα. Ξέρετε, έπινα κι είχα βάλει το μπουκάλι μου δίπλα στην κάμερα. Όταν δουλεύει κανείς έντονα, το αλκοόλ καίγεται γρήγορα στο σώμα, και γυρίζαμε χωρίς να μεθύσω ποτέ: τους άρεσε που δεν κρυβόμουν. Όταν υπήρχε κάποιο πρόβλημα, ο Willy Lubtchansky μου έλεγε: «Άντε, Οτάρ, πιες μια γουλιά!»

– Υπάρχουν μόνον 163 κολλήσεις στην ταινία σας...

– Είναι πολύ σημαντικό. Τα πλάνα είναι πολύ μεγάλα. Αυτό δίνει στους ηθοποιούς τη δυνατότητα να κάνουν μια σκηνή χωρίς να τους διακόψουν. Κάνω δύο ή τρεις λήψεις. Έχω ως αρχή επίσης, στο μοντάζ, να μην επαναλαμβάνω ποτέ το ίδιο πλάνο.

– Ποιος έχει το story-board; Γίνονται πρόβες στα πλάνα-σεκάνς;

– Κανονικά, οι ηθοποιοί δεν πρέπει να έχουν διαβάσει το σενάριο, ώστε να μην μπορούν να προετοιμάσουν κάποιο κόλπο που θα είναι πάντα ένα κλισέ. Είναι καλύτερο να με κοιτάζουν. Γίνονται πρόβες στα πλάνα, αλλά δεν είναι πρόβα ψυχοδραματικού τύπου. Κάνουμε πρόβα

στις κινήσεις. Αφού το casting μου βασίζεται στην προσωπικότητα του καθενός, δείχνω τι πρέπει να κάνει ο καθένας και πώς να το κάνει. Στη δουλειά με τον ηθοποιό υπάρχουν δύο πράγματα: ή μιλάς μαζί του κι εκείνος κάνει ό,τι του αρέσει, ή του δείχνεις κι εκείνος καταλαβαίνει τι θέλεις. Εγώ του διηγούμαι τι πρέπει να κάνει, πώς να το κάνει και, για να κερδίσουμε χρόνο, του δείχνω, κι εκείνος με μιμείται, ανάλογα με τις δυνατότητές του.

– Τι σκέφτεστε σήμερα για τη Γεωργία;

– Ο λαός της Γεωργίας δεν είναι ομοιογενής. Στη Γεωργία είναι όλοι πρίγκιπες. Είναι πολύ ατομιστές. Όταν μαζέψετε τους πρίγκιπες όλους μαζί, τότε η κατάσταση γίνεται εκρηκτική. Οι Γεωργιανοί δεν έχουν λογική, είναι γενναιόδωροι και ταυτόχρονα φιλάργυροι, γεμάτοι θάρρος και ταυτόχρονα αλήτες. Είναι πότες: όταν ένας λαός πίνει, ξέρει τι σημαίνει ματαιότητα. Προσπαθούν να βολευτούν, και μετά χάνουν τα πάντα.

– Είναι και παίκτες, ε;

– Α, ναι! Είναι μια αρχαία παράδοση ανθρώπινων σχέσεων που έμεινε ανέπαφη ώς τις μέρες μας. Αλλού, η αρχαία παράδοση εξαφανίστηκε. Τα λατινικά δεν υπάρχουν πια, τα αρχαία ελληνικά είναι μια νεκρή γλώσσα. Εμείς, οι Γεωργιανοί, διαβάζουμε κείμενα από προ Χριστού και μας είναι απολύτως κατανοητά. Μιλάμε πάντα την ίδια γλώσσα κι έχουμε τη δική μας, ιδιαίτερη γραφή.

– Ποια η σχέση ανάμεσα στο κρασί και τη γραφή;

– Είναι εντελώς ιερή. Μας έζωναν πάντα μουσουλμάνοι γίγαντες: το Ιράν, η Τουρκία, στο βορρά η Τσετσενία, οι Αζέροι. Οι Αρμένιοι έχασαν την αρχαία γλώσσα τους, και το μόνο που διατήρησαν, είναι η Εκκλησία τους – η Εκκλησία είναι ακλόνητη, ακόμα και στη Ρωσία. Οι Γεωργιανοί μιλάνε τη γλώσσα τους, έχουν καμιά δεκαπενταριά διαλέκτους, οκτώ γεωγραφικές περιοχές, καθόλου διασπορά. Αν ισοπεδώσετε το βουνό τους, τότε θα έχετε μια τεράστια περιοχή.

– Μπορεί η Γεωργία να ξαναγίνει χώρα που παράγει ταινίες;

– Σήμερα, η τεχνογνωσία κινδυνεύει να χαθεί. Έχουμε καμιά εκατοστή σκηνοθέτες που μπορούν να κάνουν πραγματικά καλό κινηματογράφο, αλλά δεν γυρίζουν. Η λογοτεχνία πέθανε, γιατί οι μπολσεβίκοι αντιμετώπιζαν το λόγο ως κίνδυνο. Πετύχαμε να ξεγλιστρήσουμε στην εικόνα. Οι υπάλληλοι δεν μπορούν να αποκρυπτογραφήσουν την εικόνα· ξύπνησαν μόλις στην τρίτη μου ταινία. Απαγόρευσαν τις υπόλοιπες, αλλά οι ταινίες υπήρχαν. Σήμερα, στην Τιφλίδα, υπάρχει μόνον ένας κινηματογράφος. Οι Γεωργιανοί βλέπουν βίντεο, τις τελευταίες κυκλοφορίες του αμερικανικού κινηματογράφου. Τις βλέπουν, όμως, όλο και λιγότερο – αδιαφορούν. Πίνουν κρασί, και το κρασί δεν μπορείς να το πιεις μόνος σου. Γύρω από το τραπέζι είναι ο χώρος όπου συμβαίνει κάτι. Θα το ξεπεράσουμε, όμως – υπήρξαν περίοδοι πιο σκληρές απ' αυτήν. Το φράγμα της γλώσσας κλείνει ερμητικά τη Γεωργία στο καβούκι της.

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι, στο μιξάζ της ταινίας Έχε γεια, γλυκιά στεριά!

«Positif», τχ. 466, Δεκέμβριος 1999

Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι στο Μικρό μοναστήρι στην Τοσκάνη

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι με τους γεωργιανούς φίλους του στη Θεσσαλονίκη, στο Φεστιβάλ του 1996

Συνέντευξη με τον Gérard Brach

των Françoise Audé, Michel Ciment, Alain Masson

– [...] Τον Ιοσελιάνι, που το έργο του δεν το γνώριζα, τον έμαθα από τον Κοντσαλόφσκι, όταν τον ρώτησα: «Ποιον ξεχωρίζεις στη Σοβιετική Ένωση από τους λιγότερο γνωστούς σκηνοθέτες;» Μου απάντησε: «Υπάρχει κάποιος εκπληκτικός, ένας πολύ ιδιαίτερος Γεωργιανός: ο Οτάρ Ιοσελιάνι». Μετά από τέσσερα περίπου χρόνια, μου τηλεφώνησε ο Pierre-André Boutang και μου είπε: «Θα ήθελες, αγαπητέ μου Gérard, να γνωρίσεις έναν καταπληκτικό Γεωργιανό, ένα σκηνοθέτη;» Ξέρω καλά τον Pierre-André Boutang. Ξέρω ότι σε κάτι τέτοιες περιπτώσεις δεν κάνει λάθος. Πράγματι, ο Γεωργιανός αυτός ήρθε έπειτα από δυο-τρεις ώρες. Η γυναίκα μου τον οδήγησε στο δωμάτιό μου. Είδα έναν ψηλό κύριο (ψηλό, σε σύγκριση με μένα), που έσκυψε λιγάκι για να περάσει την πόρτα: «Ο Οτάρ Ιοσελιάνι – ο Gérard Brach». Έγιναν όλα πολύ γρήγορα: με πονούσε η πλάτη, και σ' ένα τέταρτο της ώρας εκείνος είχε ανέβει στο κρεβάτι, είχε καθίσει ιππαστί στην πλάτη μου και μου έκανε γεωργιανό μασάζ, όπως είπε. Μου είπε πως είχα άμμο στις αρθρώσεις, κάτι που μου φάνηκε κάπως κομπογιαννίτικο. Δεν έχω και πολλές ιατρικές γνώσεις, αλλά άκου «άμμο στις αρθρώσεις»... Μ' έτριβε με εντελώς γεωργιανή δύναμη που μου 'κοβε την ανάσα, κι άρχισα να φωνάζω: «Με πονάς!» – «Μα περίμενε! Θα δεις!» Τελικά, σταμάτησε. Αρχίσαμε να μιλάμε, κι από τότε δε σταματήσαμε.
[...]
Ο Οτάρ είχε γράψει σε τρεις-τέσσερις σελίδες μια πολύ απλή ιστορία. Στο μεταξύ, όμως, είχα δει τις ταινίες του σε βίντεο και τις είχα βρει θαυμάσιες, πραγματικά ξεχωριστές.
Η πλοκή που μου πρότεινε, είχε να κάνει με κάτι λαϊκά χειροτεχνήματα που, ακολουθώντας περίπλοκους δρόμους, περνούν από έναν κόσμο σ' έναν άλλον. Το θέμα είναι εξαιρετικά ασαφές, αλλά και εξαιρετικά ενδιαφέρον. Έπρεπε να γραφούν τα πάντα. Ξεκίνησα να δουλεύω μαζί του με μια μέθοδο που μου ήταν πρωτόγνωρη. Κάθε σκηνοθέτης έχει τη δική του μέθοδο δουλειάς· έχω κι εγώ τη δική μου, αλλά πρέπει να υπακούσω σ' αυτό που θέλει ο σκηνοθέτης. Η μέθοδος του Ιοσελιάνι μοιάζει στην τελική μορφή της ταινίας του, στην αποσπασματική, εκρηκτική όψη που, όμως, έχει συνοχή, με δεσμούς λίγο-πολύ ορατούς – είτε πολύπλοκους είτε απλούς. Η κατεργασία συνίσταται στο να καθοριστεί ένας πολύ μεγάλος αριθμός σκηνών, και μετά η θέση τους ν' αλλάξει, πριν περάσουμε σε μια πιο προσεκτική γραφή. Καταλήγουμε σε πολλά χρωματιστά χαρτάκια που τα κολλάμε σ' έναν πίνακα· γιατί, πρέπει να σας πω, από τη στιγμή που γνωριστήκαμε, μου έμαθε κατηγορίες χαρτιών που αγνοούσα. Όπως βλέπετε, τα υλικά μου είναι λευκά χαρτιά και μαρκαδόροι.

– Δεν υπάρχει γραφομηχανή;
– Η γυναίκα μου, η σκλάβα μου, έχει μια πολύ εξελιγμένη γραφομηχανή. Γράφω πάντα στο χέρι, έπειτα αρχίζει η δακτυλογράφηση κ.ο.κ. Ο Ιοσελιάνι μαγεύτηκε απ' τα γαλλικά χαρτιά. Όλα αυτά δείχνουν ένα χαρακτήρα αντίθετο από τον δικό μου. Εγώ είμαι μινιμαλιστής. Έχω κι άλλα κόλπα εδώ πέρα. Δεν είναι για μένα τα πολύχρωμα χαρτάκια. Όμως, συμμορφώθηκα. Άρχισα να νιώθω ευχαρίστηση αλλάζοντας θέση στα χαρτιά. Οι σεκάνς περνούσαν από το ένα μέρος στο άλλο, αλλά έπρεπε να μένουν ενωμένες. Αυτό κράτησε πολύ. Έπειτα, άρχισα το γράψιμο: έπρεπε να μεταγραφεί σε αναγνώσιμη μορφή όλο αυτό το πράγμα που μπορούσαμε να το καταλάβουμε μόνον εγώ κι εκείνος. Στην ανάγκη, θα μπορούσε να κάνει

την ταινία του και με την πρώτη μορφή, αλλά σκεφτήκαμε πως δε θα 'βλαπτε να τη γράψουμε και στο χαρτί.

– Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού *είναι μια ταινία πιο πολυφωνική από τη* Φυλλορροή *ή το* Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας *ή το* Παστοράλε, *που είναι πιο γραμμικές. Επιπλέον, ο τόνος είναι πιο καυστικός.*
– Μπορούν να δοθούν δύο απαντήσεις. Πρώτον, επειδή ο Ιοσελιάνι δε βρίσκεται στην αγαπημένη του Γεωργία. Δεύτερον, τα πράγματα πήραν χρόνο, υπήρξαν πολλές περιπέτειες, αντικρουόμενες απόψεις. Όταν διαβάζεις το σενάριο, δεν καταλαβαίνεις αμέσως πολλά πράγματα. Ο Οτάρ βρισκόταν εδώ, δεν ένιωθε αυτή την τεράστια τρυφερότητα που έχει για τη γενέθλια χώρα του, τη Γεωργία, για την οποία μιλάει πολύ και συχνά: τα βράδια στη Γεωργία, το κρασί της Γεωργίας – τα ξέρω όλα απέξω κι ανακατωτά. Η πρώτη απάντηση, λοιπόν, είναι: η δράση τοποθετείται στο Παρίσι. Από την άλλη, είμαι κι εγώ: που δεν είμαι Γεωργιανός, που δεν νιώθω τυπικά Γάλλος, αλλά δεν παύω να υπάρχω: έφερα κι εγώ τα δικά μου στοιχεία, κάποια από τα οποία, άλλωστε, δεν μπήκαν στην ταινία. Οι Μαύροι, για παράδειγμα, κατείχαν πιο σημαντική θέση στην αρχική αφήγηση. Εισχωρούσαμε στον κόσμο τους με ανέκδοτα γι' αυτούς, ιστορίες που σχηματίζουν έναν μικρο-πολιτισμό μέσα σ' αυτό το μεγάλο παριζιάνικο μπορντέλο. Αυτό με ενδιέφερε πολύ, αλλά καταλάβαινα και πως δεν μπορούσε η ταινία να διαρκεί μια αιωνιότητα..

– *Διαρκούσε πολύ περισσότερο. Υπήρξε πράγματι μια τρίωρη βερσιόν;*
– Ναι, βέβαια! Είναι το είδος της ταινίας που μπορεί να διαρκεί αιώνια.

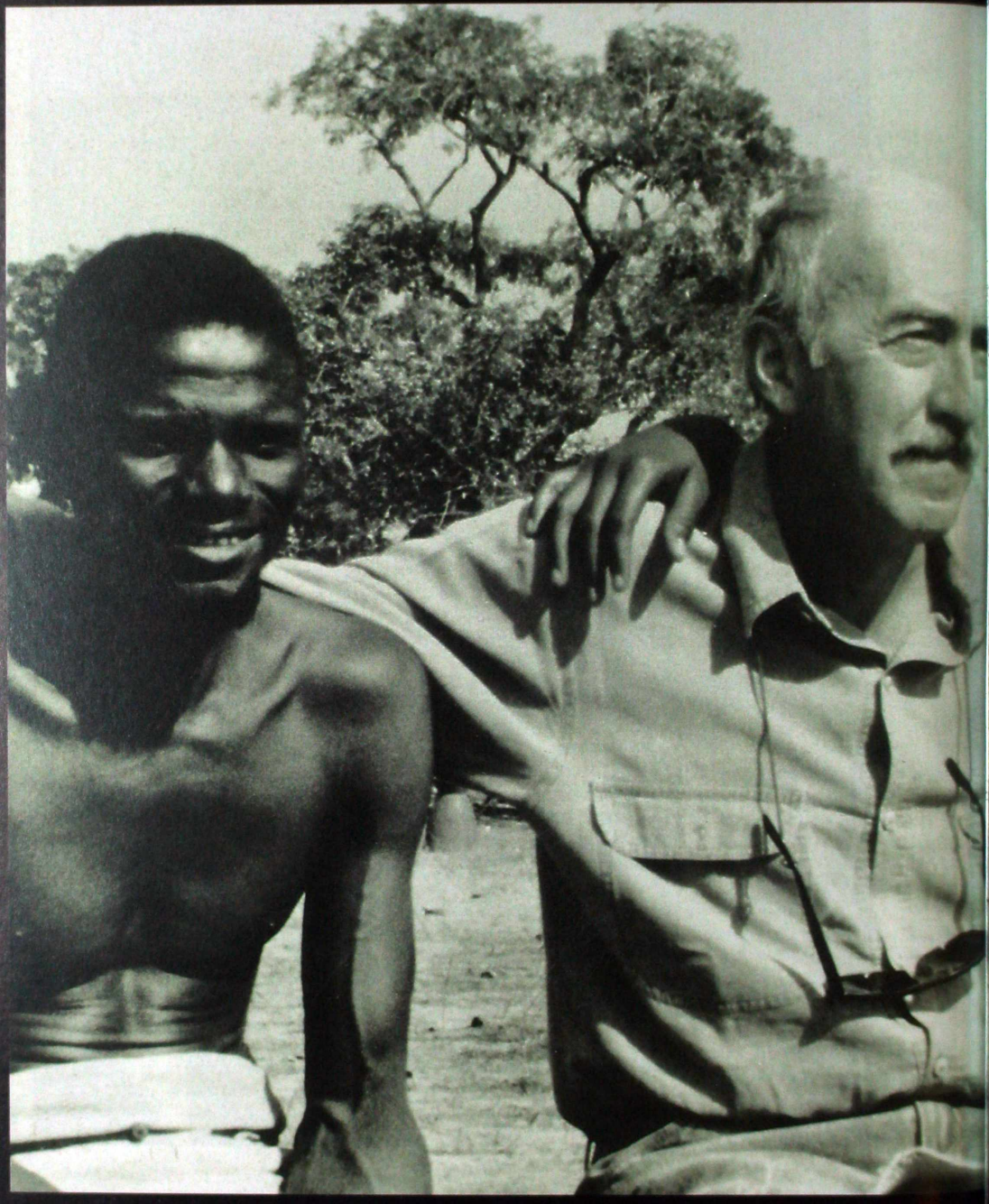
– *Πώς χαρακτηρίζετε τον Κοντσαλόφσκι και τον Ιοσελιάνι από πλευράς ιδιοσυγκρασίας, τρόπου δουλειάς;*
– Παρά τις ομοιότητές τους –είναι φίλοι από παλιά– είναι εντελώς διαφορετικοί. Δεν έχουν την ίδια άποψη για τον κόσμο. Από πολιτιστική άποψη, ο Ιοσελιάνι ανήκει σε μια απ' αυτές τις σοβιετικές δημοκρατίες που βρίσκονται υπό καθεστώς εξάρτησης. Παραδοσιακά, οι Γεωργιανοί νιώθουν υποταγμένοι στη ρωσική κουλτούρα, ενώ δεν συμβαίνει το αντίθετο.

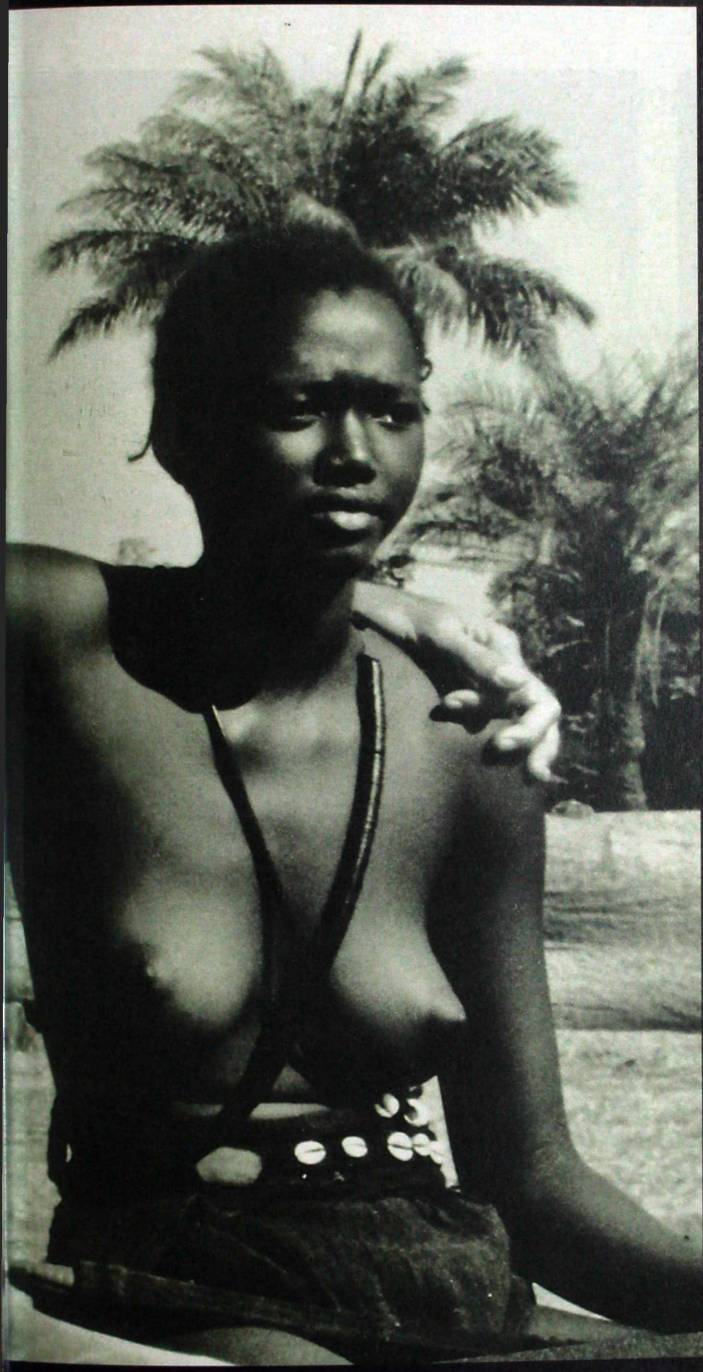
– *Τι σας προσφέρουν, όμως, ως σεναριογράφο;*
– Όλοι μου προσφέρουν και σε όλους προσφέρω κάτι ξεχωριστό. Με τον Ferreri και τον Antonioni είναι εντελώς διαφορετικά. Μπορώ να δουλέψω με τόσο διαφορετικούς ανθρώπους –ένας Πολωνός δεν είναι Ρώσος, ούτε ένας Ρώσος Γεωργιανός– γιατί είμαι χαμαιλέων· για να συνεργαστώ μαζί τους, βάζω στην άκρη κάποια πράγματα. Αυτό αληθεύει πολύ περισσότερο σε ψυχολογικό επίπεδο. Δεν μπορώ να είμαι ο ίδιος με καθέναν απ' αυτούς. Η καλύτερη απόδειξη είναι πως δεν θα μπορούσαν να συνεργαστούν μεταξύ τους. Δεν μπορούν να συνεννοηθούν – ούτε πολιτιστικά ούτε κοινωνιολογικά. Δεν μπορώ να φανταστώ τον Ferreri να συνεργάζεται με τον Polanski. Αυτό με ενδιαφέρει πιο πολύ: το ότι δε θα μπορούσα ποτέ να κάνω τις ταινίες που κάνουν. Ξέρω ποιες ταινίες μπορώ να κάνω (ίσως να μην είναι πολύ καλές, αλλά είναι μάλλον καλύτερες από κάποιες ταινίες που βλέπω, και κάποιες ταινίες που έχω γράψει εγώ και τις έχουν γυρίσει κάποιοι σκηνοθέτες: όταν βλέπω το αποτέλεσμα, νιώθω μεγάλη απογοήτευση κι είμαι απολύτως σίγουρος πως εγώ θα τα είχα καταφέρει καλύτερα). Όταν συνεργάζομαι με αυτούς που εγώ αποκαλώ μεγάλους σκηνοθέτες, είναι πάντα *κάτι παραπάνω*. Εγώ δεν θα τα κατάφερνα τόσο καλά. Αυτή είναι η μεγάλη μου ικανοποίηση. Για να επιστρέψουμε στις διαφορές, δεν έχουν τέλος. Θα πω μόνο: δείτε τις ταινίες τους, και τότε θα δείτε και τις διαφορές...

«Positif», τχ. 287, Ιανουάριος 1985

Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής

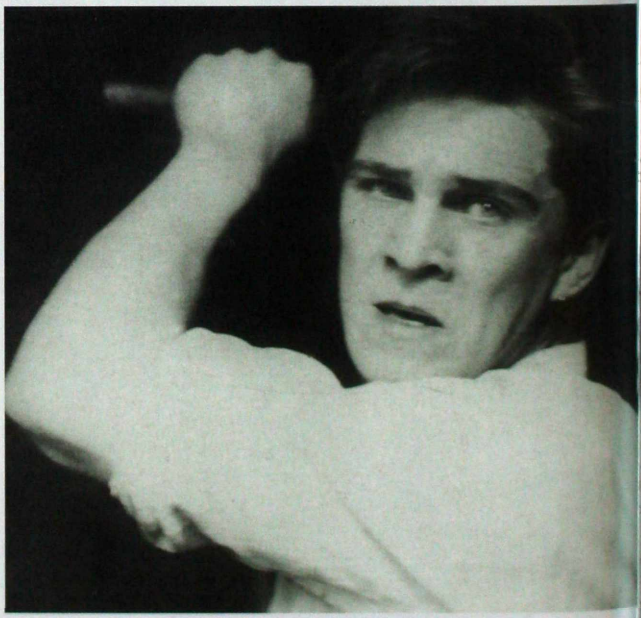
Ο Ιοσελιάνι με τον Fellini





Κείμενα του Οτάρ Ιοσελιάνι

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι στο Και εγένετο φως



Ο Μπορίς Μπαρνέτ

Για τον Μπορίς Μπαρνέτ

Προκειμένου να επιλέξω έναν κινηματογραφιστή που εκτιμώ και στον οποίο χρωστάω τη χαρά και την αγάπη μου γι' αυτό το επάγγελμα, πρέπει να εμμείνω σε μερικά κριτήρια. Θα μπορούσε να είναι καλλιεργημένος, χωρίς αυτό να είναι απαραίτητο. Πρέπει να είναι ειλικρινής: αναγκαίο, αλλά όχι επαρκές. Προτιμώ να επιλέξω το κριτήριο του Cauchy για τη μαθηματική ανάλυση που απαιτεί από το υποκείμενο να είναι ταυτόχρονα αναγκαίο και επαρκές. Πρέπει να είναι, μέσα στα ανθρώπινα όρια, καλός, σοβαρός, να μην εξαπατά τους άλλους, να ξέρει για τι μιλάει, πώς να περάσει το μήνυμά του και γιατί ασχολείται με αυτό με το οποίο ασχολείται. Πρέπει επίσης να είναι, απ' την αρχή ώς το τέλος της ζωής του, κύριος της σκέψης του και του έργου που πραγματοποιεί. Επ' ουδενί πρέπει ν' ακολουθεί στερεότυπα, ούτε να σπαταλά την ενέργειά του εφαρμόζοντας μεθόδους που άλλοι έχουν επινοήσει. Και, πάνω απ' όλα, πρέπει να δείχνει φαντασία και επινοητικότητα στη δουλειά του, και ν' αρνείται να κάνει, π.χ., προσαρμογές διάσημων έργων ή να κινηματογραφεί τη βιογραφία επιφανών ανθρώπων. Αυτό είναι θέμα ηθικής. Απ' τη στιγμή που έχουμε μπροστά μας ένα σπουδαίο κείμενο, μπορούμε να είμαστε βέβαιοι ότι ο συγγραφέας εκφράστηκε πλήρως κι ότι δε χρειάζεται να το ξαναμεταφράσουμε σε μια γλώσσα πολύ πιο πρωτόγονη από τη δική του.

Για όλους αυτούς τους λόγους επιλέγω να μιλήσω για τον Μπορίς Μπαρνέτ. Είναι ένας άνθρωπος μεγάλου αναστήματος, σε αρμονία με τη σωματική κατασκευή του, που είναι σκοπίμως πληθωρική. Μια που ο Θεός του πρόσφερε τεράστια χαρίσματα, δε θα μπορούσε να είναι ούτε μικροπρεπής, ούτε τσιγκούνης, ούτε κλέφτης των ιδεών των άλλων.

Το πιο σημαντικό απ' όλα είναι ότι κατοικούσε στη Σοβιετική Ένωση κι έκανε σαν αυτή να μην υπήρχε, παρά μόνον ως παράδοξο. Για παράδειγμα, στην ταινία του *Οκράινα* πραγματεύεται τις σχέσεις ενός Γερμανού και μιας Ρωσίδας στη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Επίσης, μιλά για ράφτες και τσαγκάρηδες, τεχνίτες που φτιάχνουν πράγματα μαζί και, εκ των πραγμάτων, δεν μπορεί να είναι εχθροί. Αυτή ήταν η αντίθετη στάση από εκείνη των κομμουνιστών, που πίστευαν ότι μόνοι τους οι προλετάριοι, ακόμα και χωρίς να ξέρουν να κάνουν τίποτα, θα μπορούσαν να ενωθούν και να οικοδομήσουν τον σοσιαλιστικό παράδεισο πάνω στην Γη. Ο Μαγιακόφσκι, που ήταν επίσης άνθρωπος χαρισματικός και επαρκώς γενναιόδωρος, ως ποιητής είχε παγιδευτεί σ' αυτό το όνειρο και το είχε πιστέψει λόγω έλλειψης παιδείας. Ο Μπαρνέτ εμβάθυνε στο παρελθόν και ήξερε ότι όλα είναι μάταια σ' αυτόν τον κόσμο κι όλα θα τελειώσουν άσχημα, αλλά ο Μαγιακόφσκι πίστευε πως όχι, πως αυτή ήταν η αποφασιστική καμπή. Παίρνοντας αυτό σαν αξίωμα –δυστυχώς, λανθασμένο– έγραψε συγκλονιστικά ποιήματα. Ο Μπαρνέτ δεν έκανε αυτό το λάθος. Ο Ντοβζένκο διέπραξε κι αυτός το ίδιο λάθος γιατί ήταν χωρικός και είχε ενθουσιαστεί που έμαθε να διαβάζει και να γράφει. Τον είχαν δεχτεί στο κύκλο τους μεγάλες προσωπικότητες που τον εντυπωσίαζαν, άνθρωποι όπως ο Πουντόβκιν, ένας φανατικός όπως ο Μαγιακόφσκι, ή ο Αϊζενστάιν, ένας άνθρωπος πείσμων, κυνικός και ψυχρός, που σκόρπιζε παραδοξολογίες δεξιά κι αριστερά, παραποιώντας τις εικόνες, τις λέξεις και τα λόγια, αλλά ιδεολογικά κενός, που θεωρούσε ότι η τέχνη μπορούσε να υπάρχει αποκλειστικά και μόνο χάρη στη φόρμα.

Όταν ο Μπαρνέτ κατάλαβε ότι δεν μπορούσε πια να ασκεί το μόνο επάγγελμα που ήξερε καλά, κατέφυγε στις ταινίες είδους – περιπετειώδεις, αστυνομικές και κατασκοπικές. Ενώ ο Μιχαήλ Ρομ –ένας άνθρωπος άξιος σεβασμού–, που είχε μεταφέρει στον κινηματογράφο το

Boule de Suif του Maupassant, αλλά στη συνέχεια τσακίστηκε από το σύστημα λόγω αδυναμίας, φόβου ή υπακοής, και επιθυμούσε πάντα να επιστρέψει στις ρίζες του αφού γύρισε ταινίες για τον Λένιν, ο Μπαρνέτ, απ' τη μεριά του, σταμάτησε να ασκεί την τέχνη του. Περνούσε τον καιρό του κάνοντας πλάκες. Ο Νικολάι Σενγκελάια, που ήταν φίλος του, μας διηγείται μια πολύ διασκεδαστική. Ο Ρομ γύριζε τους *Δεκατρείς* στην έρημο Καρακούμ. Εκείνη την εποχή,[1] ο Ρομ συζούσε με μια πολύ ωραία γυναίκα, την Ελένα Κουζμίνα, μια διάσημη σοβιετική ηθοποιό, που έπαιζε στην ταινία. Πάνω από τον τόπο των γυρισμάτων πέρασε ένα μικρό αεροπλάνο και, την ίδια στιγμή, η Κουζμίνα εξαφανίστηκε πίσω απ' τους αμμόλοφους. Μια εβδομάδα αργότερα, το ίδιο μικρό αεροπλάνο έσκισε και πάλι τον ουρανό, προς την αντίθετη κατεύθυνση. Ανακάλυψαν, λοιπόν, πίσω απ' τους αμμόλοφους δεκάδες άδεια μπουκάλια σαμπάνιας, βότκας και μπίρας. Ο Μπαρνέτ και η Κουζμίνα, που είχε ανταποκριθεί στο σινιάλο του συντρόφου της μέσα απ' το διπλάνο, είχαν περάσει όλο αυτό το διάστημα πίνοντας και κάνοντας έρωτα σ' εκείνο το προστατευμένο μέρος! Και τα γυρίσματα μπόρεσαν να συνεχίσουν όταν ο Μπαρνέτ απομακρύνθηκε με το αεροπλάνο! Ο Μπαρνέτ, άνθρωπος γοητευτικός, ειλικρινής και χωρίς πόρους, αγαπιόταν από αυτό το είδος των γυναικών που είναι αναγκασμένες να ζουν με μετριότητες, τις οποίες ναι μεν συντηρούν, αλλά κατά βάθος τις σιχαίνονται.

Έπειτα έζησε με μια μοντέζ από τα στούντιο Mosfilm, τριάντα χρόνια νεότερη, η οποία μου μίλησε πολύ γι' αυτόν και μου εξομολογήθηκε ότι στη ζωή της δεν είχε ξανασυναντήσει τέτοιον άνθρωπο.

Γιατί πρέπει ν' ακολουθήσουμε το παράδειγμα του Μπαρνέτ; Γιατί πάντα τα έκανε όλα με τα ίδια του τα χέρια, χωρίς να προσαρμόσει κανένα απολύτως έργο. Πίστευε ότι δεν έπρεπε να προδώσει τον εαυτό του, αλλά να φτιάξει μια ταινία σαφή, διαυγή, εύγλωττη, και να προσφέρει ένα περιεχόμενο ανάγλυφο και χειροπιαστό. Του ήταν αδύνατον, κατά τις αρχές του, να μη μείνει πιστός στο σχέδιό του, γιατί αυτή ήταν η «τάξη του κόσμου». Την ίδια ιδέα άκουσα και από τον Ντοβζένκο, τον καθηγητή μου στο VGIK, που μου είπε ότι κάθε πράξη στη ζωή μας πρέπει να την πραγματοποιούμε σαν να ήταν η τελευταία. Μπορεί, έλεγε, όταν βγείτε στον δρόμο να σας πατήσει ένα τραμ, οπότε θα εγκαταλείπατε τον κόσμο πάνω σε μια κακή πράξη. Δεν πρέπει να πιστεύουμε ότι μπορούμε να επανορθώσουμε μια κακή μας πράξη, γιατί ο θάνατος μπορεί να έρθει ανά πάσα στιγμή.

Από τα έργα του Μπαρνέτ μου αρέσει ιδιαίτερα το *Στην όχθη της γαλάζιας θάλασσας*, μια ονειρική ταινία γεμάτη θαυμασμό για τη ζωή, την αγάπη, την επιθυμία, την πίστη – σε φόντο... κολχόζ! Αυτό το κολχόζ ο Μπαρνέτ το τοποθέτησε σ' ένα νησί, για να είναι απομονωμένο από τον κόσμο. Πρόκειται για μια κοινότητα ψαράδων που συνδέεται με μια θάλασσα ισχυρή, όμορφη, σπινθηροβόλα, που αυλακώνεται από ιστιοφόρα και στεφανώνεται από σύννεφα. Δύο άνδρες ερωτεύονται την ίδια γυναίκα, για ν' ανακαλύψουν στη συνέχεια ότι εκείνη περιμένει κάποιον που έχει φύγει μακριά. Στην ταινία αυτή, ανά πάσα στιγμή, τα πάντα μπορεί να γίνουν. Τη μια στιγμή νομίζουμε ότι η ηρωίδα θα ερωτευτεί τον έναν άντρα, έπειτα τον άλλον, τελικά ούτε τον έναν ούτε τον άλλον. Ο πόνος που προκύπτει από την ανανταπόδοτη αγάπη, μεταμορφώνεται σε ομορφιά. Υπάρχει επίσης μια σκηνή στη οποία οι δύο άνδρες, δυστυχισμένοι από αυτό που τους συμβαίνει, τρώνε ένα λεμόνι που τους κάνει να μορφάζουν, ή μια άλλη, εξίσου υπέροχη, όπου, κατά τη διάρκεια μια καταιγίδας, ένα πελώριο κύμα πετάει τη νεαρή γυναίκα στο αμπάρι του πλοίου και την προσγειώνει στα χέρια των ανθρώπων που κάθονται εκεί.

Τον Μπαρνέτ τον γνώριζα λίγο. Κάναμε μια δυο-συζητήσεις γύρω από ένα μπουκάλι βότκα. Μιλούσαμε για ασήμαντα πράγματα. Μου έδειξε πώς να νικήσω στο μπρα-ντε-φερ, μου διηγήθηκε ανέκδοτα από την εποχή των Τσάρων. Πίναμε, και ξαφνικά ξεπηδούσε μια πρόταση: «Η ευχαρίστηση του να αρνηθείς ένα δώρο, είναι μια πολυτέλεια που δεν ξέρουμε σε ποιο βαθμό μπορεί να μας αρέσει». Πράγματι, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε κάτι για εκείνον: δε διέθετε εκείνη τη γοητεία που προκαλούσε να τον σκοτώσουν και γοήτευε τους μπολ-

1. *Το 1937. (Σ.τ.Μ.)*

σεβίκους. Ο Μπουλγκάκοφ, φέρ' ειπείν, η άλλη μεγάλη μορφή εκείνης της εποχής, προκαλούσε τις Αρχές και σχεδόν τις έσπρωχνε να τον σκοτώσουν. Ο Μπαρνέτ, από την άλλη, απουσίαζε από το κοινωνικό προσκήνιο. Δεν ήθελε ούτε διαμέρισμα, ούτε ειδική μεταχείριση από τον Λένιν, ούτε χάρες· τίποτα απ' όλα αυτά που οδηγούσαν τους Ρώσους στους συμβιβασμούς και την ανανδρία. Ο Μιχαήλ Ρομ, ο μόνος κινηματογραφιστής που αργότερα παραδέχτηκε δημόσια, για να χρησιμεύσει ως παράδειγμα, τα λάθη της ζωής του, έλεγε ότι είχε λάβει από το Κράτος ένα σπίτι στα προάστια σαν ευχαριστία για τις ταινίες που είχε γυρίσει με θέμα τον Λένιν. Όταν ρώτησε το δασοφύλακα γιατί δεν υπήρχαν πια φτελιές γύρω από το σπίτι, εκείνος του απάντησε: «Γιατί ήταν όμορφες». Κι ο Ρομ πρόσθετε ότι ο Μπαρνέτ δεν ήταν ένα δέντρο που θα μπορούσαν να το κόψουν· ήταν ένα φαινόμενο εντελώς ξεχωριστό, γιατί δεν ζητούσε τίποτα.

Τίποτα απ' όσα έκανε ο Μπαρνέτ στη συνέχεια δεν μπορεί να σβήσει το *Στην όχθη της γαλάζιας θάλασσας*, το *Οκράινα* ή το *Κορίτσι με το χάρτινο καπέλο*. Κάποιοι κινηματογραφιστές είναι στοχαστές, αλλά ο υπερβολικός στοχασμός στερεί απ' το σκηνοθέτη την ελαφρότητα που υπάρχει στη φύση του επαγγέλματός μας. Στο έργο του Μπαρνέτ μαντεύουμε τη μεταφυσική και σοβαρή διάσταση του στοχασμού, αλλά αυτή δεν κυριαρχεί ποτέ στην τέχνη του, που είναι αμέριμνη και επιφανειακή όσο και η ζωή, και δεν εξαντλείται στη σοβαρότητα των ιδεών, όπως συμβαίνει μερικές φορές στο έργο του Thomas Mann ή του Τολστόι. Κατά περίεργο τρόπο, ο Μπαρνέτ μου θυμίζει το ύφος του Anatole France, ιδίως στο έργο του *Οι απόψεις του Ζερόμ Κουανιάρ*. Γι' αυτό, λοιπόν, απ' όλους τους σκηνοθέτες που με επηρέασαν, τον René Clair, τον Vigo ή τον Tati, θέλησα να ανακαλέσω τον Μπαρνέτ, που είναι λιγότερο γνωστός από αυτούς, αν και ανήκουν στην ίδια οικογένεια.

«Positif», τχ. 400, Ιούνιος 1994

Μετάφραση:
Τατιάνα Φραγκουίλια

Στην όχθη της γαλάζιας θάλασσας *του Μπορίς Μπαρνέτ*

Ο Αλεξάντρ Ντοβζένκο

Η γη *του Αλεξάντρ Ντοβζένκο*

Μαθητεύοντας στον Ντοβζένκο

Δε γνώριζα τον Ντοβζένκο πριν μπω για να σπουδάσω στο VGIK, την κινηματογραφική σχολή της Μόσχας, το 1955. Επιθυμούσα να ξεφύγω απ' τις σπουδές μου στα μαθηματικά, δεν ήθελα να καταταγώ στο στρατό, αλλά και φοβόμουν τις εξετάσεις, γιατί υπήρχαν ογδόντα υποψήφιοι για μία μόνο θέση. Κατέληξα, με 19 ακόμα φοιτητές, στο τμήμα που διηύθυνε. Ήταν ένας πολύ ωραίος άνδρας με άσπρα μαλλιά, κάποιος πολύ ανοιχτόκαρδος και συμπαθητικός που έμελλε να πεθάνει αιφνίδια τον επόμενο χρόνο, όχι πριν σημαδέψει ανεξίτηλα τους μαθητές του. Μερικούς, όπως τη Λαρίσα Τσεπίτκο και τον Ρόλαντ Σεργκιένκο, Ουκρανούς σαν τον ίδιο, τους επηρέασε για όλη τους τη ζωή. Ο Ντοβζένκο είχε υποφέρει πολλά χρόνια, ακριβώς γιατί ήταν σοβαρός, ειλικρινής και δεν ήξερε να ψεύδεται.

Ήταν επικεφαλής του τμήματος σκηνοθεσίας και περιστοιχιζόταν από πολύ καλούς καθηγητές που τους είχε επιλέξει για τη διεύθυνση των ηθοποιών, το σενάριο, το μοντάζ και τη σκηνοθεσία. Καθόριζε τη γενική κατεύθυνση των σπουδών μας και παρίστατο σε όλα σχεδόν τα μαθήματα. Είχε πολύ δυνατή προσωπικότητα, κι όλοι αισθάνονταν ότι τους αγαπούσε πάρα πολύ, καθώς διατηρούσε με τον καθένα τους μια προσωπική και διαφορετική σχέση. Είναι εξίσου αλήθεια πως ήταν πολύ αυστηρός και δεν ανεχόταν την ποταπότητα και το κακό γούστο. Δεν δίδασκε τόσο τεχνική (όπως έκαναν ο Μιχαήλ Ρομ και ο Σεργκέι Γιούτκεβιτς, καθηγητές της ίδιας εποχής)· μας μιλούσε περισσότερο για τον τρόπο με τον οποίο δούλευε, για το πώς έβλεπε τον κόσμο, ποιοι ήταν οι στόχοι του. Μας μιλούσε για το Θεό, την ομορφιά της φύσης, τα δεινά της ανθρωπότητας.

Όπως και στις ταινίες του, εμπνεόταν από τη ζωή. Όσο ήμουν φοιτητής, ήμουν λίγο δυσαρεστημένος γιατί είχα την εντύπωση πως δεν μάθαινα τον κινηματογράφο με επαγγελματικό τρόπο, κι έτσι, καμιά φορά, παρεξέκλινα και προς την πλευρά του Ρομ. Οι περισσότεροι μαθητές του τον λάτρευαν, αλλά ο Γκεόργκι Σενγκελάια κι εγώ (ίσως επειδή ήμαστε Γεωργιανοί και μας είχε ελαφρώς κουράσει η ρομαντική λογοτεχνία της χώρας μας) επιζητούσαμε πρακτικές και χειροπιαστές επαγγελματικές εμπειρίες.

Για να συγκροτήσει την τάξη μας, επέλεξε φοιτητές απ' όλες τις εθνικότητες: Ουζμπέκους, Κιργίσιους, Εσθονούς, Λετονούς, Λευκορώσους, Ουκρανούς, Γεωργιανούς, έναν Τσέχο, έναν Γερμανό, έναν Πολωνό και μια Ισπανίδα. Φαινόταν σαν να ήθελε ένα όσο το δυνατόν πιο σύνθετο ακροατήριο. Ένας απ' τους ρώσους φοιτητές πήγε φυλακή, ένας άλλος έγινε ηδονοβλεψίας, ο τρίτος άρχισε να πίνει, ο τέταρτος εξαφανίστηκε, ο πέμπτος κλείστηκε σε μοναστήρι. Μας υποχρέωνε όλους να φυτεύουμε δέντρα στον περίβολο του VGIK. Για εκείνον, το δέντρο έδινε σκιά, έβγαζε καρπούς, αντιπροσώπευε το μέλλον: αυτός ήταν ο κλειστός κύκλος της σκέψης του. Ήταν λίγο υπερβολικός, όπως πολλοί ουκρανοί συμπατριώτες του (αρκεί να διαβάσεις μερικές νουβέλες του Γκόγκολ για να το καταλάβεις αυτό – άλλωστε, ο Ντοβζένκο ήθελε να μεταφέρει στον κινηματογράφο το *Τάρας Μπούλμπα*).

Θυμάμαι πως ένα βράδυ (μια εβδομάδα πριν το θάνατό του, νομίζω), με φώναξε να πάω στο σπίτι του. Μου ζήτησε να του δείξω τι έγραφα και τι σχεδίαζα, και με ρώτησε τι σκεπτόμουν και ποιες ήταν οι καταβολές μου. Έπειτα μου είπε: «Δεδομένου του τι είστε, δεν θα είναι εύκολο για σας· σκεφθείτε το, κι ίσως πρέπει ν' αλλάξετε επάγγελμα». Πολύ προσβεβλημένος, εξέλαβα την παρατήρησή του σαν να μου έδειχνε την πόρτα. Σηκώθηκα, λέγοντάς του πως, αν δεν με ήθελε, δεν είχα παρά να φύγω. Μου απάντησε: «Δεν είμαι εγώ που δεν σας θέλω, αλλά θα υπάρξουν πολλοί που δε θα σας θελήσουν, και θα πληγωθείτε πολύ». Του είπα, λοιπόν,

ότι κανείς δε θα μπορούσε να με πληγώσει, γιατί ήμουν Γεωργιανός, περιστοιχισμένος απ' τους φίλους μου και την οικογένειά μου, που μου χάριζαν πάντα τη φιλία και την αγάπη τους. Όσο για τη λογοκρισία, προσέθεσα, θα έβρισκα τρόπους να την παρακάμπτω, αφού ήμουν μαθηματικός. Δεν ήμουν ακόμα ούτε είκοσι δύο χρονών και, στην πραγματικότητα, δεν είχα ιδέα για το τι επρόκειτο να κάνω.

Υπάρχει μια ιστορία που δείχνει επακριβώς το χαρακτήρα του Ντοβζένκο. Μια μέρα, ενόσω ήταν παντρεμένος, συνάντησε σ' ένα τρένο –λίγο αφού είχε γυρίσει το *Βουνό με το θησαυρό*– την πιο όμορφη γυναίκα που είχε δει ποτέ: τη Γιούλια Σόλντσεβα. Της δήλωσε, χωρίς κανένα δισταγμό, ότι ήθελε να την παντρευτεί, προσθέτοντας πως δεν υπήρχε κανένα εμπόδιο, και ζήτησε απ' τον οδηγό να σταματήσει το τρένο στον επόμενο σταθμό. Τηλεφώνησε, λοιπόν, στη γυναίκα του και της ανακοίνωσε ότι την εγκατέλειπε! Ένα βράδυ, που ήμουν σπίτι του, είδα από το άνοιγμα της πόρτας τη Γιούλια Σόλντσεβα, κυράτσα πια, να χαζολογάει με τις φιλενάδες της. Ο Ντοβζένκο, έξαλλος που τον ενοχλούσαν στη συζήτηση μ' ένα φοιτητή του, με προειδοποίησε να προσέχω τις γυναίκες!

Δε γνώριζα τις ταινίες του πριν παρακολουθήσω τα μαθήματά του του, κι όταν τις ανακάλυψα, μου άρεσαν πολύ *Το οπλοστάσιο* και, κυρίως, *Η γη* και το *Αέρογκραντ*. Από τις βουβές του ταινίες, οι δύο τελευταίες βρίσκονται κατά τη γνώμη μου στο ίδιο επίπεδο με την *Οκράινα* του Μπορίς Μπαρνέτ, χάρη στο νεωτερισμό της κινηματογραφικής γλώσσας. Στο *Ξεσήκωμα ενός λαού* υπάρχουν κομμάτια καθαρής σκηνοθεσίας, όπως η σεκάνς με τα άλογα που μπαίνουν στο σαλόνι. Είναι ένας υψηλής ποιότητος «χειροτεχνικός» κινηματογράφος, αλλά, προφανώς, όταν μια ταινία γίνεται κατά παραγγελία, όπως *Η ανθισμένη ζωή*, είναι ένας πραγματικός εφιάλτης!

Ο Ντοβζένκο ήταν ένας αυτοδίδακτος που προερχόταν από ένα πολύ φτωχό και απλό περιβάλλον, και όφειλε τα πάντα στην επανάσταση των μπολσεβίκων. Πίστεψε αληθινά σ' αυτό το ιδανικό. Όταν αυτός ο ευθύς, ειλικρινής και άμεσος άνδρας άρχισε να καταλαβαίνει τι συνέβαινε, ήταν πολύ αργά. Είχε υποφέρει πολύ, γιατί δεν ήταν κομφορμιστής. Αυτό που έφερε σε αδιέξοδο τον Αϊζενστάιν, ήταν η αγάπη του για τον αισθητισμό, αλλά, πέραν αυτού, καταλάβαινε πολύ καλά με ποιανού το μέρος ήταν και ποιον υπηρετούσε. Είναι ξεκάθαρο πως, με τον *Ιβαν τον Τρομερό*, π.χ., ήθελε να κάνει την απολογία του ολοκληρωτισμού. Αντίθετα, ο Ντοβζένκο δεν είχε καμία τέτοια επιτήδευση. Πίστευε πως οι εργάτες και οι αγρότες ήταν στην υπηρεσία της εξουσίας για να φέρνουν, εσαεί, την ευτυχία πάνω στη Γη. Η παντελής απαιδειά του και η ανικανότητά του να δει πως δεν υπάρχει τίποτα καινούργιο στο παρόν σε σχέση με το παρελθόν, τον εμπόδισαν να κάνει τους απαραίτητους παραλληλισμούς και να κατανοήσει έτσι την πραγματικότητα που τον περιστοίχιζε. Ήταν ένας άνθρωπος πληγωμένος στις πιο καλές του προθέσεις, καθώς η επαγγελθείσα ευτυχία δεν ερχόταν. Για καιρό, δεν είχε καταλάβει πως το καθεστώς δε χρησιμοποιεί το δυναμικό του για να δημιουργήσει το μέλλον, και θεωρούσε πως έφταιγαν συγκεκριμένοι άνθρωποι που ασκούσαν εξουσία, η κακοβουλία του τάδε ή του δείνα γραφειοκράτη, κι όχι η ατέλεια του συστήματος. Γι' αυτό και, όπως τα βλέπω σήμερα τα πράγματα, μου φαίνεται πως ο Σενγκελάια κι εγώ είχαμε κάπως δίκιο όταν μειδιούσαμε ελαφρά ακούγοντάς τον. Ίσως αυτό να μας έσωσε και δεν γίναμε κι εμείς υπέρμαχοι του συστήματος.

Το οπλοστάσιο του *Αλεξάντρ Ντοβζένκο (1929)*

Κλέφτες και αμαρτωλοί

1. Πρελούδιο

Δυστυχώς, δεν μπορούμε να διανοηθούμε να προσλάβουμε έναν μεγάλο και διάσημο βιολοντσελίστα για να εκτελέσει τα κομμάτια ως μεγάλος καλλιτέχνης που αντιδρά και εκφράζεται απέναντι στα μεγάλα γεγονότα της εποχής μας. Το Τείχος του Βερολίνου πέφτει; Αυτός είναι μπροστά στο Τείχος και παίζει Wagner. Ένας μεγάλος ρώσος αντικαθεστωτικός συγγραφέας πεθαίνει; Αυτός βρίσκεται στα σκαλιά της ρωσικής εκκλησίας στο Παρίσι, στην οδό Νταρί, και παίζει Σοστακόβιτς. Το πραξικόπημα της Μόσχας; Πάλι αυτός είναι εκεί και παίζει Μουσόργκσκι. Δεν μπορούμε να ενοχλήσουμε αυτόν τον εξαιρετικό καλλιτέχνη για να του ζητήσουμε να παίξει στην ταινία μας και να κάνει αυτό που κάνει στη ζωή του. Πρώτον, δεν είναι δυνατόν από οικονομική άποψη, ακόμα κι αν καταφέρναμε να τον πείσουμε· δεύτερον, δε θα δεχόμασταν τις υπηρεσίες του, ακόμα κι αν μας τις προσέφερε δωρεάν, αφού δεν έχουμε σκοπό να τον παρουσιάσουμε ως συμπαθητικό και γενναιόδωρο. Θα τον δείξουμε περισσότερο ως γελοίο, ματαιόδοξο και απόλυτα κακομαθημένο με όλα αυτά τα καραγκιοζιλίκια που κάνει.

Όταν υπάρχει ένα πραγματικό δράμα, ένας θάνατος ή μια καταστροφή, σωπαίνουμε. Δε γράφουμε ποιήματα για την εξόντωση των εβραίων στα στρατόπεδα συγκέντρωσης (ούτε καν, πολλά χρόνια μετά, σαν τον Mosche Fleischmann), δε γράφουμε όπερα για τη Ζαν ντ' Αρκ στην πυρά (όπως ο Arthur Honegger, πάνω στους στίχους του Paul Claudel, αδελφού τής Camille, ειδικά μετά από αυτά που έκανε στην αδελφή του). Όταν μας έχει εγκαταλείψει η αγαπημένη μας, δε γράφουμε όπως ο Chopin ένα μακρύ κομμάτι μουσικής ψευτο-παθιασμένο και ταραγμένο για να το ονομάσουμε (και να το μετανιώσουμε αργότερα) *Επαναστατική σπουδή* και όχι «Το πάθος μου μετά τον αποχαιρετισμό της Γεωργίας Σάνδη».

Μπορεί να κάνω λάθος, μπορεί να είμαι προκατειλημμένος, αλλά αποφάσισα να γυρίσω –και πάλι– μια κωμωδία, και χρειάζομαι για την ταινία μου αυτόν το βιολοντσελίστα, έναν μουσικό που θα παίζει εδώ κι εκεί μουσικές επιλεγμένες με φροντίδα, με αφορμή τραγικές περιστάσεις: Bach (φυσικά), Schubert και τα διάφορα ρέκβιεμ: Verdi, Mozart, Schnittke. Με το που μαθαίνει ότι κάποια τραγωδία συμβαίνει κάπου, τρέχει να παραβρεθεί – σαν τα κοράκια. Θα προσλάβουμε, λοιπόν, έναν μέτριο βιολοντσελίστα, με αρτίστικο παρουσιαστικό, θα του βάλουμε μια ξεμαλλιασμένη περούκα, ένα παλιό βρόμικο σακάκι γεμάτο λεκέδες από σάλτσα που θα ταιριάζει περίφημα μ' ένα λεκιασμένο μαύρο παπιγιόν. Ως κακός μουσικός (εκφράζω εδώ την περιφρόνησή μου για τους κακούς μουσικούς, γιατί καλούς μουσικούς έχω γνωρίσει μόνο δύο σε όλη μου την καριέρα απελπισμένου ακροατή) θα βάζει πάντα τα δυνατά του για να παίζει εκεί όπου ξέρει ότι υπάρχει ένα πλήθος θεατών που, χωρίς να πληρώσει, θα υποχρεωθεί, θέλοντας και μη, να τον ακούσει. Και καθώς η κίνησή του αυτή δεν μπορεί παρά να φανεί ανυστερόβουλη, ο εγωισμός του ήρωά μας θα είναι απόλυτα ικανοποιημένος.

Και τα δράματα... Η ταινία μας θα έχει δράματα. Αυτά ως προς τον μουσικό μας. Όσο για τον μεγάλο και διάσημο βιολοντσελίστα μας, ίσως καταφέρουμε να βρούμε κάποιο αρχειακό υλικό (Ω, το Τείχος του Βερολίνου πέφτει! Τι χαρά! Τι καλλιτέχνης!) και να το εντάξουμε διακριτικά στον αφηγηματικό ιστό μας για να μιλήσουμε γι' αυτό το θλιβερό, αλλά και διασκεδαστικό, φαινόμενο στην παραβολή μας για τη ματαιότητα των ανθρώπινων πράξεων.

Γιατί (και εδώ κοιτάζω τον εαυτό μου στον καθρέφτη) παίζουμε εμείς οι ίδιοι, κατά κάποιον τρόπο, το ρόλο αυτού του χαρακτήρα. Κάνουμε την εμφάνισή μας ως «καλλιτέχνες» την ώρα που η γη τρέμει κάτω από τα πόδια των συνανθρώπων μας, όταν τα μακρινά ουρλιαχτά

** Το κείμενο αυτό αποτελείται από δύο μέρη που έγραψε ο Ιοσελιάνι στα τέλη του 1994 και στις αρχές του 1995, για να διευκρινίσει, όπως συνηθίζει, τις προθέσεις του απέναντι σε παραγωγούς και σε διάφορους φορείς που θα μπορούσαν να χρηματοδοτήσουν την ταινία του. Το πρώτο (Πρελούδιο) είναι πιο γενικό· το δεύτερο (Παρουσίαση) μιλάει με περισσότερη ακρίβεια για την ταινία που θέλει να γυρίσει, και, βέβαια, έχει σημαντικές διαφορές από την ίδια την ταινία, η οποία βραβεύτηκε με το Ασημένιο Λιοντάρι στη Μόστρα της Βενετίας 1996.*

της φρίκης αντηχούν κοντά στους τοίχους τού μέχρι τότε ειρηνικού και αναπαυτικού σπιτιού μας.

Καθυστέρησα πολύ μέχρι να ξεκινήσω αυτό το έργο, γιατί δεν ένιωθα καλά, ήμουν ανήσυχος, η συνείδησή μου μ' έτρωγε, η μούσα με απέφευγε, εξίσου με μένα ενοχλημένη με όλα όσα συνέβαιναν γύρω μας, και ειδικά στη χώρα όπου γεννήθηκα, τη χώρα των ονείρων μου: την αγάπη μου, τον πόνο μου, τη χαρά μου, τη μόνη μου ελπίδα. Κι αυτή η εικόνα του βιολοντσελίστα, αδέξιου και νάρκισσου, που γρατσουνίζει τις χορδές με το δοξάρι του σε στιγμές όπου δεν ταιριάζουν τραγούδια... Και να που, χθες το βράδυ, μετά το ένατο ποτήρι κρασί, με επισκέφθηκαν κάποιες απλές ιδέες. Δεν υπήρχε τίποτα το καινούργιο, δεν ήταν καν δικές μου αυτές οι ιδέες, ήταν σχεδόν τίποτα αυτές οι απλές ιδέες:

«Γιατί οι παλιές μέρες είναι καλύτερες από τις τωρινές;» Και η απάντηση: Γιατί δεν τις έχουμε ζήσει. Ή, ακόμα: «Σήμερα ζούμε αυτό που άλλοι το έζησαν χθες, κι αύριο, το σήμερα θα είναι χθες». Για να μη μιλήσω για μια τρίτη ιδέα, πασίγνωστη: «Ουδέν καινόν υπό τον ήλιον».

Αμέσως, εμπνευσμένος από αυτά τα μικρά τίποτα, πήρα το στιλό μου για να γράψω μια κωμωδία γεμάτη δυστυχίες, με ήρωες κτηνώδεις και μοχθηρούς, με δάκρυα, με «αχ!» και «βαχ!». Τα θύματα, που συνηθίζουμε να τα αντιμετωπίζουμε σαν κακόμοιρα και συμπαθητικά, θα γίνονται άγρια κτήνη μόλις βρουν την ευκαιρία να πάρουν εκδίκηση ή να ξαναπάρουν πίσω ό,τι έχασαν, και οι ισχυροί και τρομακτικοί ηγέτες θα γίνονται αδύναμοι και αξιολύπητοι ζητιάνοι.

Όμως γιατί χρειαζόμαστε τον μεγάλο και διάσημο βιολοντσελίστα; Γιατί ίσως έχει δίκιο να κάνει αυτά που κάνει. Για να μη ξεχάσουμε πως μπορεί κι εμείς με τη σειρά μας να γινόμαστε γελοίοι· και επίσης πως είμαστε όλοι άδικοι – απ' τη φύση μας.

Για το λόγο αυτόν θα εντάξουμε στην ιστορία μας κι ένα φιλόσοφο· όχι έναν *πραγματικό* φιλόσοφο, αφού, δυστυχώς, δεν μπορεί να είναι πιο έξυπνος από το συγγραφέα του (αν και πρέπει να ομολογήσουμε ότι δεν είναι και πολύ). Αντιθέτως, θα μπορούσε να πίνει μετά μανίας κρασί –λευκό και κόκκινο–, καθώς και διάφορα οινοπνεύματα. Θα έχει πολύ μεγάλη όρεξη, θα καταβροχθίζει με απληστία πλούσια γεύματα, και μετά θα ξεραίνεται στον ύπνο. Θα φλυαρεί, τρώγοντας και πίνοντας: «Ο παραλογισμός των επαναστάσεων είναι ότι μια ομάδα σχετικά νέων ανθρώπων αποφασίζει να επιβάλει την αρετή και την ευτυχία σε ολόκληρη τη Γη. Όταν, όμως, επιθυμούμε να μετατρέψουμε τους ανθρώπους σε πλάσματα δίκαια, ελεύθερα και γενναιόδωρα, τότε γεννιέται και η επιτακτική επιθυμία να τους εξαφανίσουμε όλους, μέχρι τον τελευταίο».

Όλοι οι τόποι ερημώνουν. Η παρουσία μας σ' αυτή τη Γη είναι προσωρινή. Οι ήρωές μας θα πεθάνουν, θα βγουν από τα σπίτια τους με τα πόδια μπροστά, μέσα σ' ένα φέρετρο. Με ελάχιστες εξαιρέσεις, θα πεθάνουν όλοι νέοι. Ο χαμός τους θα είναι πάντα ένα απρόβλεπτο γεγονός – κι όλα αυτά, γιατί όλοι οι χαρακτήρες θα είναι –από μια συγκεκριμένη άποψη– ανήθικοι.

2. Παρουσίαση

«Γιατί οι παλιές μέρες είναι καλύτερες από τις τωρινές;» αναρωτιέται η Βίβλος.[1] Η απάντηση είναι: Γιατί δεν τις έχουμε ζήσει. Η ελαττωματική μας μνήμη επιλέγει να λειαίνει όλες τις τραχιές επιφάνειες.

Η παρουσία μας στη Γη είναι προσωρινή. Όλοι οι χαρακτήρες στην ταινία μας θα πεθάνουν, θα εγκαταλείψουν το σπίτι τους μέσα σ' ένα φέρετρο, με τα πόδια μπροστά. Θα υπάρχουν πολλά φέρετρα στην ταινία. Θα πεθάνουν, κατά προτίμηση με ηρεμία, χωρίς αιματοχυσίες, καρκίνους, φονικά. Επειδή θεωρείται ανήθικο να πεθαίνεις νέος, θα πεθάνουν νέοι, με ελάχιστες εξαιρέσεις· γιατί οι χαρακτήρες μας είναι από διάφορες απόψεις ανήθικοι. Η εξαφάνισή τους θα είναι πάντα ένα απρόβλεπτο γεγονός.

Οι άνθρωποι ζουν μια ειδυλλιακή και ήσυχη ζωή μέσα στο σπίτι τους, ενώ η δυστυχία τούς έχει ήδη χτυπήσει. Όμως δεν το ξέρουν. Η γυναίκα σιδερώνει, ο άντρας διαβάζει την εφημε-

1. *«Μη είπης τι εγένετο ότι αι ημέραι αι πρότεραι ήσαν αγαθαί υπέρ ταύτας;»* (Εκκλησιαστής, Ζ10). *(Σ.τ.Μ.)*

Δύο εποχές από την ταινία
Κλέφτες και αμαρτωλοί

ρίδα του, η ηλικιωμένη γυναίκα ετοιμάζει το φαγητό, τα παιδιά παίζουν. Όμως ένα φέρετρο βρίσκεται ήδη μπροστά στην πόρτα τους, και οι γείτονες δεν τολμούν να μπουν μέσα. Και η σκηνή μας τελειώνει εδώ, η ιστορία για μας έχει τελειώσει. Επίσης, δε θα επιχειρήσουμε να εξηγήσουμε πώς οι άλλοι θα μπουν και θα ανακοινώσουν την καταστροφή (φέρετρο, σύλληψη από την αστυνομία, περικύκλωση – δεν έχει σημασία). Αυτή η αντιστοιχία των δύο τόπων, των χωρισμένων από τα λεπτά όρια της πόρτας, θα αρκέσει.

Οι τοίχοι και οι πέτρες δεν μπορούν να μας διηγηθούν τίποτα. Παρ' όλα αυτά, τα σπίτια ζουν πολύ περισσότερο από τους ιδιοκτήτες τους. Κάθε φορά τα άδεια διαμερίσματα καταλαμβάνονται από νέους ενοικιαστές, οι οποίοι, πεπεισμένοι ότι η δυστυχία δεν πρόκειται να τους αγγίξει, θ' αρχίσουν να κάνουν τα ίδια λάθη, τις ίδιες βλακείες με τους προηγουμένους.

Η πόρτα: μας χωρίζει από τη μυστική και προσωπική ζωή των άλλων. Η πόρτα είναι κλειστή. Πίσω από αυτήν κατοικεί ένα μυστήριο: αγάπη ή μίσος, συγκρούσεις, χαρές, απελπισία – όλα όσα δε θα μάθουμε ποτέ.

Όταν η πόρτα ανοίγει, οι άνθρωποι που κατοικούν από πίσω της, βγαίνουν στο δρόμο για να ακολουθήσουν τους ίδιους κανόνες και να γίνουν σαν όλο τον κόσμο. Η πόρτα ανοίγει επίσης για να επιτρέψει σε κάποιους ευνοουμένους να μπουν μέσα στο διαμέρισμα. Τότε, όμως, όλα τα κρυφά ίχνη της προσωπικής ζωής θα έχουν κρυφτεί με προσοχή, και το διαμέρισμα δε θα είναι παρά ένας απόλυτα συνηθισμένος χώρος. Οι ίδιοι χαρακτήρες περνούν από τη μία εποχή στην άλλη με μιαν απλή κίνηση: κάποιος ανοίγει μια πόρτα κι έχει ήδη μπει σε μιαν άλλη εποχή· ή ρίχνεις μια ματιά από το παράθυρο, κι ο δρόμος ανήκει σε μιαν άλλη εποχή· ή, ακόμα, κάποιος αλλάζει κοστούμι, βγαίνει έξω, κι αμέσως βρίσκεται ανάμεσα σε ανθρώπους που φορούν ρούχα της εποχής μας. Οι συνήθειες, τα τικ από τα οποία αναγνωρίζεις διάφορες κατηγορίες χαρακτήρων, περνούν από γενιά σε γενιά.

Η ταινία θα δείξει έναν έρωτα που δεν υπήρξε ποτέ, μεταξύ ενός άντρα που είναι ήδη νεκρός, και μιας γυναίκας που δεν έχει ακόμα γεννηθεί. Δεν αποκλείεται, στο τέλος της ταινίας, να συναντηθούν: τους βλέπουμε καθισμένους μαζί, και μετά οι χώροι αδειάζουν.

Υπάρχουν ακόμα δυο-τρεις χαρακτήρες που σαρκάζουν ό,τι συμβαίνει γύρω τους. Κάθονται πάνω σ' ένα χαλί, στη ρίζα μιας αμυγδαλιάς, πίνουν το κρασί τους, τρώνε το ψωμί τους και τραγουδούν με θεία φωνή. Αν όλα πάνε καλά, η ταινία θα έπρεπε να γυριστεί στη Γεωργία, την οποία γνωρίζουμε καλύτερα: όμως, ακόμα κι αν αυτό δεν καταστεί δυνατόν, αυτά που ακολουθούν, θα μπορούσαν να ισχύουν σε οποιαδήποτε χώρα.

Θα ξεκινήσουμε από μια πολύ μακρινή εποχή. Θα υποκριθούμε ότι ξεκινάμε μια ταινία σοβαρή, με ηρωικό περιεχόμενο· μια διπλωματική δεξίωση, μια ταινία με ευγενείς που διαδραματίζεται σ' ένα εξιδανικευμένο παρελθόν. Υπάρχει ένας βασιλιάς, αλλά είναι πολύ νέος και κάνει τις βλακείες που αρμόζουν στην ηλικία του, η δε μνηστή του είναι μία αθεόφοβη παλαβιάρα. Τα ρούχα τους τους ενοχλούν, κάνουν αστεία, κάποιος καρφώνει ένα πανί, κάποιος άλλος κλείνει μια κλειδαριά. Κόβουν ένα κεφάλι, ίσως και περισσότερα. Τα πάντα μπορεί να συμβούν – ακόμα κι ένα δηλητηριασμένο μήλο ή και μια μυστηριώδης ανάρρωση χάρη σ' ένα βάλσαμο. Κάνουν βλακείες αυτοί οι άνθρωποι μιας άλλης εποχής. Είναι χαρούμενοι, αφελείς, αλλά, αν και νεότατοι, αναλαμβάνουν αμέσως τις ευθύνες τους όταν συμβαίνει κάτι σοβαρό. Αυτή η πρώτη σεκάνς τελειώνει με μια φριχτή προδοσία: προδοσία μιας γυναίκας ή ενός ευγενή ή ίσως και τα δύο, ή ακόμα μια ολόκληρη σειρά από προδοσίες που αποκαλύπτονται ξαφνικά και διαταράσσουν αυτή την ειδυλλιακή εικόνα... και τότε εγκαταλείπουμε αυτόν τον αιώνα.

Όσο πιο ρομαντικές και παραδοσιακές θα είναι αυτές οι σκηνές, τόσο αυτή η αίσθηση θα διαψεύδεται από την ασκήμια αυτού που θα εμφανίζεται στο εσωτερικό τους. Είναι η αρχή μιας σειράς από πράξεις καταστροφής, και το πιο τρομακτικό είναι ότι, πολλές φορές, αυτές οι πράξεις διαπράττονται με τις καλύτερες προθέσεις. Θα είναι η κόκκινη γραμμή αυτής της ταινίας, ένα απ' τα μοτίβα που διατρέχουν την αφήγηση: η καταστροφή κάθε δημιουργίας – σχέσεις, αντικείμενα, οικογένεια...

Η κατάσταση πηγαίνει έτσι απ' το κακό στο χειρότερο. Τότε κάνουν την εμφάνισή τους οι

διεφθαρμένοι: τόσο αυτοί που η διαφθορά τους γίνεται φανερή στους κατακτητές, όσο κι αυτοί που, για να διατηρήσουν την ηρεμία τους και τα αγαθά τους, συντάσσονται με τους κατακτητές. Κάνουν τρομερές προσπάθειες για να αποκομίσουν όσο περισσότερα μπορούν σ' αυτόν τον κόσμο. Κι όταν καταφέρουν αυτό που επιδιώκουν, γίνονται ευγενείς, τέλειοι. Τότε, όμως, αμέσως εμφανίζεται κάποιος άλλος που συμπεριφέρεται με τρόπο φριχτό απέναντί τους. Οι κατακτητές σκοτώνουν, καταστρέφουν, και μετά μετατρέπονται στους καινούργιους κατοίκους αυτής της χώρας. Τα παιδιά τους, με τη σειρά τους, θα υποφέρουν τα πάνδεινα από τους καινούργιους κατακτητές.

Έτσι κάπως φτάνουμε σε μια εποχή όπου το μίσος κυριαρχεί κι έχει γίνει ο μόνος κανόνας επιβίωσης. Από φόβο ή από αδυναμία, οι άνθρωποι δημιουργούν ομάδες, συμμορίες, που θα είναι τα κύτταρα από τα οποία θα ξεπηδήσουν οι οργανωμένες ομάδες: το Κόμμα, η Κα-Γκε-Μπε, η νομενκλατούρα...

Κάποιοι άνθρωποι αυτοκυριαρχούνται κι αντιστέκονται σε όλα τα κακά παραδείγματα που τους περιβάλλουν. Αυτοί θα αποτελούν και τη μοναδική ελπίδα όταν θα φτάσουμε στην εποχή μας. Είναι το παράδειγμα των νέων ανθρώπων, των παιδιών που θα παραμείνουν τίμια, γενναιόδωρα, απονήρευτα, αφού όλα αυτά είναι αφύσικα για την ηλικία τους. Όταν τους παίρνουν κάτι μέσα από τα χέρια, όταν τους παίζουν ένα κακό παιχνίδι, το δέχονται με κατανόηση και χαρά.

Απ' την άλλη μεριά, υπάρχουν κι αυτοί που συνεχώς κάτι κτίζουν. Κτίζουν με την έννοια του να κάνουν καλό στον τόπο τους «γενικά», στο λαό «γενικά», σε ηλίθιες μεγαλοστομίες όπως «οι επερχόμενες γενεές». Τα παιδιά αντιμετωπίζονται ως η ελπίδα του τόπου, «θα ζήσουν καλύτερα από μας», κ.λπ. Ακριβώς αυτά τα αθώα πλάσματα είναι που θα υποκύψουν στη γοητεία της νέας ιδεολογίας η οποία θα κυριαρχήσει απ' τη δεκαετία του '20 και μετά.

Βλέπουμε τα παιδιά που έχουν μεγαλώσει με το καινούργιο σύστημα, που έχουν διδαχθεί το χαφιεδισμό. Κανείς δεν μιλάει μπροστά τους – αυτά τα δραστήρια διαβολάκια βρίσκονται παντού, κρυφακούν τις κουβέντες, τρομοκρατούν τους γείτονες. Ένα παιδάκι μαθαίνει να γράφει με τη δασκάλα του, και μετά την καταγγέλλει γραπτώς!

Αυτά τα «καινούργια παιδιά» αντιμετωπίζουν τους γονείς τους με περιφρόνηση· τους γονείς, που συμπεριφέρονται μέσα κι έξω από το σπίτι με ιδιαίτερα δυσάρεστο τρόπο. Καθώς εξευτελίζονται όλη τη μέρα στη δουλειά τους – θα δείξουμε τον εξευτελισμό του καθένα μπροστά σ' έναν ανώτερο, τον εξευτελισμό του ανωτέρου μπροστά σε κάποιον ακόμα πιο ανώτερο, και πάει λέγοντας... Με το τέλος της ημέρας και την επιστροφή στο σπίτι, ο άντρας έχει το ύφος αυτού που κουράζεται και δουλεύει μόνο «για την οικογένεια», που κάνει τα πάντα γι' αυτήν ενώ κανείς δεν του αναγνωρίζει την αξία του και τις θυσίες μιας ολόκληρης ζωής. Υπάρχει εκνευρισμός, ακούγονται ουρλιαχτά...

Η εκπαίδευση των παιδιών στο παλάτι των Πιονιέρων: θεάματα όπου συμμετέχουν πολλά παιδιά, οι γονείς είναι πολύ ευχαριστημένοι, χοροί, ποίηση, τα πάντα δοξάζουν το σύστημα.

Ένας άντρας φέρνει το γιο του –ένα αγοράκι έξι ετών– στη δουλειά. Είναι αστυνομικός και του δείχνει πώς διεξάγει την έρευνά του, πώς τρομοκρατεί ανυπεράσπιστους ανθρώπους κ.λπ. Είναι ο μόνος τρόπος που έχει για να δείξει στο γιο του ότι ο πατέρας του είναι ένας άνθρωπος ισχυρός και δυνατός.

(Ποτέ δε θα δείξουμε τις λεπτομέρειες μιας πράξης: συλλήψεις, ανακρίσεις, βασανιστήρια. Θα δείχνουμε τα αποτελέσματα: πώς οι άνθρωποι συνεχίζουν τη ζωή τους στη θέση των άλλων, χωρίς αυτό να τους φαίνεται –έστω και στο ελάχιστο– δυσάρεστο.)

Οδηγούμε κάποιον σ' ένα μέρος που μοιάζει με κουζίνα. Φέρνουμε κατόπιν τα εργαλεία: πένσα, τσιμπίδα – όλα, ήδη πυρακτωμένα. Επικρατεί μια αναστάτωση στο διάδρομο. Ένα φωτάκι ανάβει πάνω από την πόρτα. Τα πάντα συμβαίνουν πίσω απ' αυτή την κλειστή πόρτα· εμείς δεν βλέπουμε παρά τη φόρμα εργασίας, γεμάτη αίματα. Είναι ένα πραγματικό εργαστήριο, όπου καθένας έχει τα δικά του εργαλεία, που μοιάζουν περισσότερο με όργανα οδοντιάτρου, μέσα σε μια ιατρική τσάντα. Κάποιος περνά, κάποιος άλλος του δίνει μια διαταγή.

Στις παλιές εγκυκλοπαίδειες, όπως την Brockhaus, μπορούμε να βρούμε όλα τα μεσαιωνικά εργαλεία βασανιστηρίων. Ο ίδιος άντρας τα μελετά με προσοχή, παίρνει σημειώσεις, πάει στη βιβλιοθήκη για να τελειοποιήσει την έρευνά του.

Στα αρχοντικά των προνομιούχων, τα παιδιά παίζουν βασανιστήρια: ανακρίσεις, εκτελέσεις...

Δύο φίλοι συναντιούνται, πίνουν μαζί, μιλούν με δύο άλλους φίλους που συναντούν, τους κερνούν κρασί, γράφουν μια ιστορία ή σχεδιάζουν κάτι πάνω στο τραπέζι του café. Αμέσως μετά, η ίδια σκηνή επαναλαμβάνεται, σύμφωνα με την καταγγελία που έχουν κάνει οι κατάσκοποι: βλέπουμε πώς ένα μήνυμα μεταφέρθηκε από τα μπουκάλια του κρασιού ή πάνω στις ετικέτες. Οι χαφιέδες ξεσκεπάζουν μια συνωμοσία. Οι πότες της προηγούμενης σκηνής γίνονται όργανα του ιμπεριαλισμού, πράκτορες που δέχονται οδηγίες από τον Churchill ή τον Clémenceau.

Η τρέλα των καταγγελιών θα διαδοθεί ακόμα και ανάμεσα στους φοιτητές που δικάζουν τους συντρόφους τους. Με το που τελειώνει η δίκη, οι κατάδικοι μεταφέρονται με κλούβες είτε στη φυλακή είτε στο εκτελεστικό απόσπασμα.

Τα διαμερίσματα επιτάσσονται από την «κόκκινη ιντελιγκέντσια». Κόκκινοι καθηγητές, κόκκινοι συγγραφείς... Θαρρείς και οι μπολσεβίκοι, μέσα στη λογική της πάλης των τάξεων, θεωρούν ότι οι εκπρόσωποι των κατώτερων τάξεων είναι αφ' εαυτών φορείς προόδου.

Μερικές φορές, οι υπηρέτες καταλαμβάνουν τα οικήματα που μόλις άδειασαν. Οι νέοι ιδιοκτήτες κάνουν την είσοδό τους αμέσως μετά από μια έφοδο της αστυνομίας. Το κρεβάτι είναι ακόμα ζεστό, η σούπα ζεσταίνεται στο γκαζάκι.

Σιγά σιγά, οι χαφιέδες γίνονται κι αυτοί θύματα του συστήματος. Δε θα μείνει κανένας «για να φάει τον καρπό ώς το τέλος».

Οι μόνοι που δε θίγονται απ' το σύστημα, είναι οι κουρείς και οι ράφτες. Κόβουν τα μαλλιά των διαφορετικών ανθρώπων που διαδέχονται ο ένας τον άλλον στην ιεραρχία. Το απλό γεγονός της επίσκεψης στον κουρέα γίνεται σύμβολο κοινωνικής επιτυχίας. Όλες οι άλλες κατηγορίες εργαζομένων θίγονται από τις εκκαθαρίσεις.

Η περιγραφή μας μπορεί να φτάσει μέχρι την κορυφή της ιεραρχίας. Ο ανώτατος άρχοντας βρίσκεται σε μόνιμη επαφή με άτομα που ανήκουν σε διάφορες κατηγορίες, με κατασκευαστές, με μηχανικούς... και καταφέρνει να διαφθείρει με μιαν απλή επίσκεψη. Ένα χτύπημα στον ώμο, κι ο άλλος του χρωστάει τα πάντα. Έτσι κάνει με τις ηθοποιούς, με τις τραγουδίστριες, σαν αυτήν που εγκαταστάθηκε στο διαμέρισμα ενός μεγάλου διευθυντή ορχήστρας, ο οποίος, στη συνέχεια, συλλαμβάνεται και βασανίζεται.

Περνάμε σε μιαν άλλη εποχή. Πλήθη πρόσφυγες σέρνονται στην πρωτεύουσα χωρίς να θέλουν να ξαναφύγουν, χωριάτες που βρίσκονται στην πόλη σαν ψάρια έξω από το νερό. Οι αγορές είναι γεμάτες προϊόντα, αλλά τα πάντα στοιχίζουν τόσο ακριβά, που δύο αγγούρια αντιστοιχούν σ' ένα μηνιάτικο. Όλοι κλέβουν.

Παλιά, επικρατούσε μια ατμόσφαιρα φυλακής ή στρατοπέδου συγκεντρώσεως, όμως κανείς δεν ήταν πλούσιος· ανάμεσα στους ανθρώπους υπήρχε η αλληλεγγύη εκείνη που βλέπουμε ανάμεσα στους φυλακισμένους. Παρά τα προβλήματα, οι σχέσεις ήταν πιο ανθρώπινες. Σήμερα, οι σχέσεις έχουν γίνει τόσο ψυχρές, που είναι χειρότερες από αυτές του καπιταλισμού. Οι άνθρωποι δε συναναστρέφονται παρά εκείνους που είναι «άξιοι της συντροφιάς τους»· μιας «συντροφιάς», που δημιουργείται ακριβώς όπως στην εποχή της νομενκλατούρας. Μόνο που, τότε, οι άνθρωποι ζούσαν φυσιολογικά. Σήμερα είναι λυπημένοι, γιατί έχουν χάσει ακόμα κι αυτό: τη δυνατότητα να μοιράζονται τη δυστυχία τους.

Το ένα και μοναδικό κόμμα δεν υπάρχει πια· η εξουσία, όμως, πέρασε στη μαφία. Αυτοκίνητα πολυτελείας, σωματοφύλακες: η πιο απίστευτη χλιδή συνυπάρχει με την απόλυτη φτώχεια, όπου οι άνθρωποι πίνουν χλιαρό νερό και τρώνε κακοψημένο ψωμί.

Οι νέοι, έχοντας επιστρέψει απ' τα πεδία των μαχών, αποτελούν μια χαμένη γενιά. Έχουν ζήσει τη βία, τις λεηλασίες, το θάνατο των φίλων τους, είναι απογοητευμένοι από τα πάντα.

Μοιάζουν τώρα με επαγγελματίες γκάνγκστερ. Είναι σεμνοί και ήσυχοι, πολύ τρυφεροί, πολύ απαλοί, όμως τα πάντα με αυτούς μπορεί να καταλήξουν σ' ένα μαχαίρι που, σε ελαφρώς αργή κίνηση, χώνεται σε κάποιου την κοιλιά.
Αφού παίζουμε με το χρόνο και τον τόπο, θα περάσουμε και από τη Μόσχα. Θα ξαναβρούμε τους χαρακτήρες μας. Κάνουν ένα πέρασμα σ' ένα απόσπασμα από ένα ντοκιμαντέρ, τους βλέπουμε σε μια αγορά.
Στη Μόσχα βρίσκουμε τη μεγάλη μαφία. Οι αρχηγοί της καταστρώνουν τα σχέδιά τους μέσα στα λουτρά. Παρακολουθούμε μια συμπλοκή μεταξύ των μαφιόζων και των γκάνγκστερ.
Βλέπουμε τους μαφιόζους να βρίσκουν καταφύγιο στο Παρίσι, με τις γυναίκες τους σκεπασμένες με γούνες, έτσι όπως τις βλέπουμε κάθε μέρα στο δρόμο, να τριγυρνάνε ανάμεσα σε γκρουπ από τουρίστες που πλήρωσαν πολύ ακριβά για να επισκεφθούν την πρωτεύουσα.
Μετά, εγκαταλείπουμε αυτές τις ιστορίες κι επιστρέφουμε στο παρελθόν που βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με αυτές τις τελευταίες σκηνές. Καταλήγουμε στο συμπέρασμα της ταινίας: Να τι έγινε με όλα αυτά τα όνειρα για ένα «λαμπρό μέλλον», τα όνειρα κάποιων διανοουμένων που νόμιζαν πως ήξεραν τη λύση για να σώσουν την ανθρωπότητα. Το πιο σημαντικό στη ζωή δεν είναι να κραδαίνεις σαν ένα λάβαρο την ιδέα πως θα χτίσεις ένα μέλλον για ανθρώπους που δεν ξέρεις (ακόμα κι αν, για να γίνει αυτό, χρειάζεται να σκοτώσεις όλους τους δικούς σου), αλλά να είσαι υπεύθυνος για την κάθε σου πράξη.

«Positif», τχ. 429, Νοέμβριος 1996

Μετάφραση: Αριάδνη Λουκάκου

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι, στο γύρισμα του Κλέφτες και αμαρτωλοί

Αποχαιρετισμός σ' ένα αθώο επάγγελμα

Μερικοί άνθρωποι είναι σαν παχύδερμα. Κατά κανόνα, όμως, οι άνθρωποι είναι ευαίσθητοι, και η φαντασία τους ανεπτυγμένη. Όσοι έχουν πολύ ανεπτυγμένη φαντασία, δεν μπορούν, π.χ., να φάνε κρέας των ζώων. Τέτοιος ήταν ο Τολστόι... που ονειρευόταν να τους προσηλυτίσει όλους στον ειρηνισμό, τη χορτοφαγία και την καλοσύνη, ακόμα και απέναντι στα πιο μοχθηρά πλάσματα. Ωστόσο, ακόμα κι ο Τολστόι έχανε μερικές φορές τη φαντασία του, ξεχνούσε τις θεωρίες του και απολάμβανε μια φέτα χοιρομέρι (αν και, λένε, ντρεπόταν τόσο πολύ γι' αυτό, που την έκρυβε κάτω απ' το μαξιλάρι του).

Δεν υπάρχει έντιμος άνθρωπος που να κάνει το Καλό χωρίς να κάνει το Κακό. Οι ευαίσθητοι που αμαρτάνουν, υποφέρουν για τις αμαρτίες τους. Φτάνει να έχουν λίγο ταλέντο, και γίνονται μεγάλοι φιλόσοφοι ή μεγάλοι συγγραφείς, και τα μαλλιά τους ασπρίζουν στην προσπάθειά τους να μεταδώσουν την πείρα τους στους αναγνώστες. Οι μεγάλοι συγγραφείς είναι αμαρτωλοί που κηρύσσουν την ηθική. Για να αναλύσουν πράξεις ανάγωγες ή αδέξιες, έγραψαν κωμωδίες. Για να φοβίσουν τους αναγνώστες και να τους αποτρέψουν από το να κάνουν κακές πράξεις, εφηύραν τις τραγωδίες. Μαθαίνει καλύτερα κανείς ό,τι «είναι ορατό»: έτσι γεννήθηκε το θέαμα.

Χάρη στο θέαμα διηγούμαστε τις κακές πράξεις και τη δίκαιη τιμωρία που τους αξίζει· ακόμα κι αν τα θύματα συνήθως είναι άνθρωποι «αγαθοί» και χωρίς κακία. Οι πρώτοι θεατές ήταν αυτοί που παρακολουθούσαν τις δημόσιες εκτελέσεις. Για να τους εκπαιδεύσουν, τους φόβιζαν. Ο σκοπός ήταν να τους εντυπωσιάσουν: η ετυμηγορία «διαβαζόταν δημοσίως», για να γίνει γνωστό ποιες πράξεις οδηγούσαν σ' αυτό το δυσάρεστο τέλος. Η απόφαση ενός δικαστηρίου έχει μια λειτουργία καθαυτό δραματική. Αυτό ισχύει ακόμα κι αν η ετυμηγορία είναι άδικη και προκαλεί καχυποψία και αποστροφή προς τους δικαστές. Πράγματι, ποιος μπορεί να μείνει καθιστός ακούγοντας το «Κύριοι, οι Δικαστές!». Η ίδια η δίκη είναι ένα θέαμα κατά το οποίο οι ρόλοι διανέμονται σε ερμηνευτές που έχουν τα απαραίτητα προσόντα. Μια δίκη: να ποια πρέπει να ήταν η πρώτη επαγγελματική θεατρική παράσταση, αφού μερικές φορές συμβαίνει όλοι οι συμμετέχοντας να ψεύδονται. Ο εισαγγελέας δε θα είχε πια όρεξη να κατηγορεί, ο δικηγόρος δε θα ήθελε πια να υπερασπίζει, αν δεν μπορούσαν να παραιτηθούν. Τους έχει ανατεθεί ένα είδος αέναου έργου. Το κοινό τούς περιμένει και χειροκροτεί κάθε εξαιρετική απάντηση, κάθε πρωτότυπη αγόρευση· όπως ακριβώς συγχαίρουμε τους ηθοποιούς για την τάδε ατάκα, για τον δείνα ιδιαίτερα επιτυχημένο μονόλογο. Έτσι, όλοι υπεκφεύγουν – κι ο κατηγορούμενος, περισσότερο από κάθε άλλον. Ακόμα κι αν ένας έλεγε την αλήθεια, κανείς δε θα τον πίστευε. Έτσι συνηθίζεται. Για τους μάρτυρες, ο όρκος είναι απλώς μια δραματουργική παγίδα· ένας από τους κανόνες του παιχνιδιού. Ο ποινικός κώδικας είναι μια συλλογή δραματουργικών θεμάτων με προκαθορισμένη έκβαση. Ιδού περί τίνος πρόκειται.

Καίνε μια γυναίκα στην πυρά – μάγισσα, λένε. Κι όλοι τρέμουν από φόβο. Σταυρώνουν έναν άνδρα «για τις ιδέες του»: θέαμα εξίσου τρομακτικό, αλλά ενδιαφέρον. Στέλνουν κάποιον στην γκιλοτίνα, κι αυτό είναι ένα ακόμα θέαμα για το οποίο θα έχει κανείς πολλά να πει γυρνώντας σπίτι του.

Το θύμα έπαιξε το ρόλο του. Υποταγμένο, έχει γίνει ένα από τα πρόσωπα της παράστασης· θέλοντας και μη, έχει αποκτήσει κάποια φήμη. Όσο πιο πικρά είναι τα βάσανα, τόσο πιο μεγάλη είναι η δόξα. Ελάχιστοι είναι οι καταδικασμένοι που ανέβηκαν στο ικρίωμα χωρίς να συλλογιστούν το διάβημά τους, χωρίς να υψώσουν το ανάστημά τους για τελευταία φορά, χωρίς να προφέρουν μια τελευταία φράση, όλο πάθος: «Ζήτω ο βασιλεύς!» ή: «Ζήτω η τάδε δημο-

κρατία!» Στην προσπάθειά τους να συγκαλύψουν τον τρόμο τους, να κρατήσουν την αξιοπρέπειά τους και την ψυχραιμία τους, οι καταδικασμένοι παίζουν έναν ακόμα ρόλο, δίνοντας την εντύπωση ότι δεν είναι αυτοί που ήταν ώς τότε.

Δεν μπορεί κανείς να κρατήσει, να ερμηνεύσει ένα ρόλο, παρά μόνο αν υπάρχει ένας θεατής. Είτε αυτός είναι ένας μόνο και οικείος, είτε άγνωστος ανάμεσα σε πολλούς, ο σκοπός είναι να τον οδηγήσουμε σε μια πλάνη, να τον εξαπατήσουμε. Πάρτε για παράδειγμα δύο άνδρες που παλεύουν· αν έστω και μία γυναίκα βρίσκεται στο ακροατήριο, αλλάζουν συμπεριφορά: γίνονται κοκόρια. Ξαφνικά, αποκτούν στιλ· γίνονται ταλαντούχοι.

Ο πιο συνηθισμένος και ο λιγότερο προικισμένος άνθρωπος, ο πιο ανίκανος να εξαπατήσει, αν κοκκινίσει από την αδεξιότητά του, ακόμα και τότε φορά μια μάσκα: ακόμα και η ταπεινοφροσύνη του είναι μια μάσκα, πίσω από την οποία μπορεί να κρύψει τις πραγματικές του σκέψεις, μπροστά σ' έναν ενδεχόμενο θεατή. Η πιο συνηθισμένη μορφή του ψέματος είναι η ευγένεια: χαμογελάμε στον τάδε άνθρωπο που περιφρονούμε. Να τι καταγγέλλουν τα θεατρικά έργα: το ψέμα των ανθρώπων και τα θλιβερά αποτελέσματα της συστηματικής υποκρισίας. Οι δημιουργοί, το πιθανότερο είναι ότι δε μας ξεγελούν, αλλά συνάπτουν μια συμφωνία μαζί μας για να μας διηγηθούν κάτι «μη-αληθινό»: ο Δον Κιχώτης γελοιοποιήθηκε και ο Οθέλλος δυστύχησε, εξαιτίας της ανικανότητάς τους να πουν ψέματα.

Εν τέλει, αυτοί που ψεύδονται λιγότερο, είναι οι ηθοποιοί: ξέρουμε εκ των προτέρων ότι δεν έχουν καμία σχέση με τα πρόσωπα που ερμηνεύουν στο έργο. Μας προσφέρουν προς παρατήρηση τις τεχνικές της υποκρισίας. Δείχνουν σε ποιο βαθμό ο άνθρωπος είναι ανίκανος ν' αλλάξει προσωπικότητα. Η μεταμφίεση είναι αυτό ακριβώς το παιχνίδι που επιτρέπει στους ανθρώπους να είναι ειλικρινείς. Στο θέατρο, η μάσκα απελευθερώνει τον ηθοποιό από κάθε ευθύνη. Έτσι και στην πραγματικότητα, η μάσκα ελευθερώνει πάντα τον άνθρωπο από την ευθύνη αυτών που λέει, αυτών που κάνει. Φορώντας τη στολή του, ένας στρατιώτης μπορεί να σκοτώσει, και κανείς δε θα τον πει δολοφόνο. Στη Δίκη της Νυρεμβέργης, οι εγκληματίες πολέμου υποστήριξαν την αθωότητά τους: δεν αισθάνονταν ένοχοι. Φορώντας τη στολή τους, είχαν εκπληρώσει έντιμα το ρόλο τους. Από τη στιγμή που μια μετριότητα, ένας άξεστος, δειλός και φοβισμένος προστατεύεται από τη στολή του αστυνομικού, δεν τίθεται πια θέμα τακτοποίησης προσωπικών διαφορών μαζί του. Δεν είναι τυχαίο το ότι οι αδύναμοι, οι στρατιωτικοί ή οι άχρηστοι μπαίνουν σε συμμορίες, ούτε το ότι οι δειλοί αισθάνονται την ανάγκη να ανήκουν σ' ένα πολιτικό κόμμα ή να φορέσουν μια στολή. Η συμμορία, η ομάδα, θα είναι πάντα εκεί για να τους προστατεύει. Θα τους υποστηρίξουν, κι έτσι θα μπορέσουν να υπακούσουν – η δουλεία είναι η φυσική τους κατάσταση. Ο άτολμος θα μεταμορφωθεί σε άνθρωπο θαρραλέο και δυνατό. Επωμίδες, ένα σπαθί στη μέση, και θα ασκεί πάνω στους πολίτες ένα μερίδιο εξουσίας που δεν του αξίζει.

Ο άνθρωπος που φορά στολή, δεν είναι κατ' ανάγκην ψεύτης. Μπορεί να είναι ακόμα και ειλικρινής, λίγο-πολύ. Ο χειρότερος είναι αυτός που κρύβεται: ο αστυνομικός που μεταμφιέζεται σε αλήτη. Οι ηθοποιοί είναι αθώοι· αγνοί (θεωρητικά)· ανίκανοι για οποιαδήποτε επιθετική πράξη. Διαβάζοντας το έργο ενός δημιουργού, μπορεί να κρίνουν ότι πρέπει να χοντρήνουν την κοιλιά τους μ' ένα μαξιλάρι, να βάλουν καμπούρα, να μιμηθούν το περπάτημα ενός κουτσού, να φορέσουν ψεύτικο μουστάκι για να μεταμορφωθούν σε καρδιοκατακτητές. Όλες αυτές οι ασχολίες είναι απόλυτα αβλαβείς σε σύγκριση με εκείνες των ανθρώπων που φορούν μια μάσκα ανάλογα με τη διάθεσή τους να ξεγελάσουν, που παίζουν το ρόλο του εραστή, του φίλου, του εχθρού, του αρχηγού, του υπηρέτη, του ζητιάνου, ακόμα και του απλού περαστικού... όλοι αυτοί που, διαλέγοντας μια μάσκα για να μας κολακεύσουν, μας καλημερίζουν, μας μιλάνε, αστειεύονται, απαιτούν, προσβάλλονται, μας παρηγορούν, φεύγουν για πάντα, επιστρέφουν, κλαίνε, φωνάζουν, μας εκμυστηρεύονται, μας ψιθυρίζουν μυστικά, μας μιλάνε ψυχρά ή ευγενικά, μας υπόσχονται ή μας εξαπατούν, μας γοητεύουν, μας ξαφνιάζουν – όλα αυτά είναι το ψέμα. Το ψέμα. Η Εκκλησία συγχωρεί σε όλους αυτό το αμάρτημα εκτός από τους ηθοποιούς. Η Εκκλησία δεν αποδέχθηκε ένα επάγγελμα που συνίσταται στη μετα-

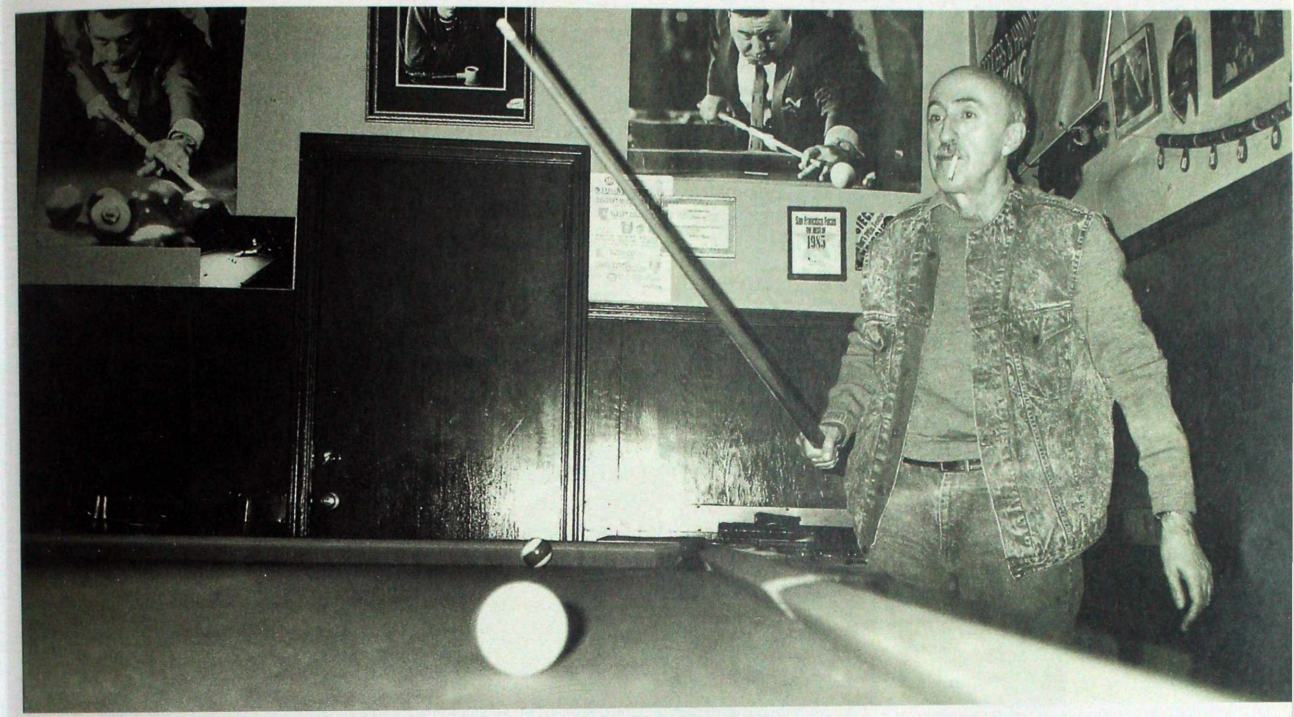
μόρφωση ενός ανθρώπου σ' έναν άλλον. Κι όμως, η αρχιερατική ράβδος, η μίτρα, το πετραχήλι, δεν είναι κι αυτά μάσκες;
Και οι υπηρέτες του Θεού, δε μοιάζουν άραγε με ηθοποιούς, αφού, ανεβαίνοντας στον άμβωνα, φωτισμένοι και αναμάρτητοι, ψέλνουν το κείμενο της Αγίας Γραφής μπροστά σ' ένα ποίμνιο ενημερωμένων αμνών (που γνωρίζουν το κείμενο όπως οι απαιτητικοί φιλόμουσοι το λιμπρέτο μιας όπερας); Ο Μολιέρος έγραφε ο ίδιος τα κείμενά του, και οι άνθρωποι της Εκκλησίας τού επιφύλαξαν μια εκδίκηση μεταξύ επαγγελματιών, μη επιτρέποντάς του να ταφεί στο ιερό χώμα ενός κοιμητηρίου. Τα παραπτώματα του Μολιέρου ήταν ασυγχώρητα· συγκρινόμενα με αυτά, τα παραπτώματα του Μαζαρίνου δεν ήταν τίποτα.
Οι τεύτονες ιππότες φορούσαν μάσκες με κέρατα, οι Ινδιάνοι έχωναν φτερά στο δέρμα των αλόγων τους και άλειφαν το πρόσωπό τους με χρώματα, οι μάγοι βουντού δημιουργούσαν ορατές εικόνες πνευμάτων-τιμωρών. Κάτω απ' τη χλομή μάσκα ενός πιερότου κρύβεται μερικές φορές ένας αχρείος. Μόνο ένας μεγάλος ηθοποιός είναι εξίσου σπουδαίος και εκτός σκηνής – ελεύθερος σαν άλογο. Μπορούμε να εξημερώσουμε ένα άλογο, να του βάλουμε χαλινάρι, να το δέσουμε, αλλά μόνο του δεν δένεται. Ωστόσο, υπάρχουν ελάχιστοι σπουδαίοι ηθοποιοί, μα δεν μπορούμε να κλείσουμε τα θέατρα. Ο ηθοποιός εξαρτάται από το κείμενο του έργου, όσο κι ο πιανίστας απ' την παρτιτούρα του. Άλλωστε, ο ηθοποιός υπόκειται στην ερμηνεία του σκηνοθέτη, στις παραξενιές του· έτσι, λοιπόν, μερικές φορές αναγκάζεται να αναζητήσει άλλους στόχους από αυτούς που υποδεικνύονται στο κείμενο. Ο ηθοποιός γλιστρά μέσα στο ρόλο όπως μια γυναίκα στη γούνα της. Ο ρόλος τον ντύνει, του ταιριάζει, κι αν τον συναντούσατε στο δρόμο, δε θα ήσαστε απόλυτα σίγουροι αν είναι πράγματι ο Πρίγκηψ της Δανιμαρκίας ή ο Δον Ζουάν. (Το να έχει κανείς θαυμαστές, είναι μερικές φορές ευνοϊκό, μερικές φορές απλώς ευχάριστο. Όπως και να 'χει, του επιτρέπει τουλάχιστον να υπολογίζει σε μια μικρή προστασία.) Μόνο που... να: όλα έχουν αλλάξει. Δεν πάει πολύς καιρός που οι στρατιώτες έφευγαν για τον πόλεμο οπλισμένοι με τόξα, λόγχες ή σπαθιά. Για ν' αντιμετωπίσουν τον εχθρό και να τον νικήσουν, τους χρειαζόταν τόλμη και δύναμη. Αυτές οι αρετές έχουν πέσει πια σε αχρηστία· επειδή αρκεί να πατήσει κανείς ένα κουμπί. Η αναστάτωση του επαγγέλματος του ηθοποιού είναι παρόμοιας περίπου φύσης: από τότε που ο κινηματογράφος και η τηλεόραση μας έδωσαν τη δυνατότητα να εξετάσουμε από κοντά, σαν με μεγεθυντικό φακό, τα πάθη και τις ανθρώπινες σχέσεις, το ουσιώδες έχει χαθεί, γιατί η μάσκα έχει πέσει. Ο ηθοποιός στο εξής είναι αναγκασμένος να γυμνωθεί. Έτσι, όταν βγαίνει στο δρόμο, φορά μαύρα γυαλιά για να μη τον αναγνωρίσουν.
Το ίδιο συμβαίνει και στον πολιτικό κόσμο, όπως αυτός σήμερα προσφέρεται σε κοινή θέα. Βλέπουμε τους ηγέτες στην τηλεόραση, παρατηρούμε από κοντά τα μάτια τους, και τα βλέμματά τους δε μας εμπνέουν εμπιστοσύνη. Κοιτάμε τα χαμόγελά τους και βλέπουμε μόνο μορφασμούς. Η αλαζονεία τους και η σιγουριά τους δε μας πείθουν. Τα λόγια τους, οι δηλώσεις τους, δεν αλλάζουν τις εντυπώσεις μας ούτε στο ελάχιστο. Στη μεγάλη αίθουσα της Εθνοσυνέλευσης ηχούσε η βροντερή φωνή του Danton, τον ακούγαμε, αισθανόμασταν το δυναμισμό των χειρονομιών του, γιατί κοιτούσαμε από μακριά. Το μικρόφωνο, η τηλεόραση, έβαλαν τέλος στο επάγγελμα των δημαγωγών.
Ο Aragon, αυτός ο σπεσιαλίστας του ψεύδους, κατάλαβε καλά την απατηλά φυσική πλευρά μια τηλεοπτικής συζήτησης: όταν το δεύτερο κανάλι πρόβαλε τη συνέντευξή του σε συνέχειες, έκρυψε το πρόσωπό του πίσω από μια μάσκα από καουτσούκ.

Ο Orson Welles, ο Keaton, ο Vigo, ο Bresson, ο Clair, ο Tati, έχουν δημιουργήσει «πρότυπα»· πρότυπα ανθρώπινων παθών (με την αφηρημένη έννοια). Η βαθιά, αλγεινή, προσεκτική αναζήτησή τους αφορά στο πανανθρώπινο. Οι εικόνες τους δεν είναι ούτε φλύαρες, ούτε αδιάκριτες, ούτε επιδεικτικές. Η εύπλαστη εικόνα έχει περιοριστεί στη σφαίρα της ομιλίας και των χειρονομιών. Αφυπνίζει τη σκέψη και τη φαντασία, που με αυτή την αφετηρία επινοεί και συνάγει συμπεράσματα.

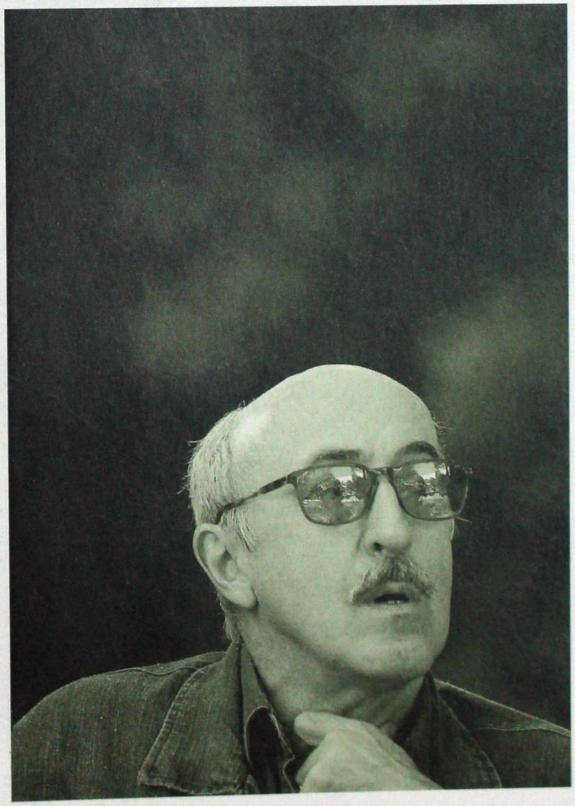
Συνάγει ηθικά κριτήρια· γιατί αυτά τα κριτήρια ηθικής φύσης μάς βοηθούν να συγκρατήσουμε την παρόρμησή μας προς την εξαχρείωση.
Αυτό που συμβαίνει σήμερα στον ηθοποιό, είναι ότι το θεατή-στοχαστή, το θεατή-πολίτη, τον έχει διώξει από τον κινηματογράφο ο θεατής-μικροαστός. Αυτός ο τελευταίος ενδιαφέρεται μόνο να κοιτάει από την κλειδαρότρυπα την ιδιωτική ζωή των γειτόνων του. Αυτό που περισσότερο τον ενδιαφέρει, είναι να μάθει με ποιον, πότε και πώς οι άλλοι συνουσιάζονται.
Λοιπόν, στον κινηματογράφο, το χαστούκι είναι πάντα αληθινό: ο ηθοποιός πονάει. Κατά τον ίδιο τρόπο, κάθε επαφή –είτε είναι χάδι είτε φιλί ή γροθιά– αντανακλά μια επίθεση στην προσωπικότητα του άλλου. Αυτές οι πράξεις δεν είναι προσποιητές. Να τι κάνει ο μικροαστός: καθισμένος άνετα στην πολυθρόνα του, μοιάζει με κάποιον που ρουφά φρέσκο αίμα. Λαμβάνει τον αληθινό παλμό της ζωής των πραγματικών χαρακτήρων που, μπροστά στα μάτια του, εξαναγκάζονται να λάβουν μέρος σε διεστραμμένες σχέσεις· διεστραμμένες, γιατί αυτά τα πλάσματα –οι ηθοποιοί– είναι ξένοι μεταξύ τους. Είναι άγνωστοι, που τους περιορίζουμε στη μοναδικότητά τους· μέσα σ' αυτές τις σκηνές, άνθρωποι απτοί. Και η εικόνα, το πρότυπο, εξαφανίζεται. Λες και ο ηθοποιός, αφού είναι αδύνατον να γενικεύσει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται, θα έπρεπε να δώσει την εντύπωση ότι, σε ό,τι αφορά στις πράξεις του, δεν υπάρχει κανένας μάρτυρας. Έκτοτε, τα πικρά δάκρυα, η ωμότητα, η υστερία, το γεμάτο εμπιστοσύνη βλέμμα στα μάτια του/της παρτενέρ, το παθολογικό ή το παιδιάστικο, δε γίνονται πια πιστευτά. Έκτοτε, κάθε μέρα της ζωής του, αλλάζοντας μονάχα το όνομα του χαρακτήρα, ο ηθοποιός προσφέρει τα μύχιά του βορά στους ξένους. Είναι αναγκασμένος να του μείνει μια τραχιά γεύση· να τροποποιηθεί ή να διαταραχθεί ο ψυχισμός του.
Αν ο ηθοποιός χάσει την ταυτότητά του, είναι πιθανό να τα κάνει όλα στη ζωή όπως και στον κινηματογράφο. Στη Φύση, όπου δεν υπάρχει ακαλαισθησία, τα άγρια ζώα γνωρίζουν το αίσθημα της ντροπής. Τα κατοικίδια ζώα, που δεν μπορούν να κρυφτούν από το βλέμμα τού ανθρώπου, έχουν χάσει αυτή την ιδιότητα – όλα, εκτός από τις γάτες. Η απόλυτη αδιαντροπιά δεν αφήνει καμία ελπίδα για μια καλύτερη ηθική.
Ηθοποιοί όπως ο Jules Berry –που δημιούργησε το χαρακτήρα, το πνεύμα του Κακού– ενοχλούν σήμερα τον μικροαστό: εκείνος χρειάζεται τη Miou-Miou – κι αυτό, γιατί η γκάμα τού υποκριτικού παιχνιδιού έχει τροποποιηθεί. Είναι πια τετριμμένο στον κινηματογράφο να κόβουν πραγματικά τα δέντρα, να βασανίζουν και να σκοτώνουν πραγματικά τα ζώα, να ξυλοκοπούν τα παιδιά, να ασκούν βία στις γυναίκες: για μια κάμερα που γουργουρίζει. Υπάρχουν παραδείγματα παιδιών που, επειδή συμμετείχαν σε τέτοιου είδους γυρίσματα, γέμισαν ψυχικά τραύματα.
Αυτό μου φέρνει στο νου εκείνη την *Κάρμεν* που είδα στις αρένες της Νιμ, με την πραγματική θανάτωση του ταύρου στα πλαίσια της όπερας. [...] Σε καιρούς παρακμής, η αιμοχαρής αγαλλίαση των θεατών εκδηλώνεται όταν άλλα όντα γελοιοποιούνται και εξευτελίζονται. Οι μονομάχοι στις αρένες μάχονται μέχρι θανάτου. Δεν υπάρχει πια προσποίηση. Η διαστροφή παρουσιάζεται στη σκηνή, οι σκηνοθέτες είναι σαν πειρατές ή σαν αυτούς τους «εργοδότες» που προσλάμβαναν στα λιμάνια ανθρώπους ελεύθερους και αφελείς, μεθώντας τους. Από τη στιγμή που βρίσκονταν στο καράβι, μετατρέπονταν σε σκλάβους, που τους χρησιμοποιούσαν για να σκαρφαλώσουν στο κατάρτι και για να χειρίζονται το βαρούλκο.
Λοιπόν, ένας ηθοποιός είναι ένα αδύναμο πλάσμα που, από σχεδόν παθολογική τάση, αναζητεί τη δόξα, αυτό το ποτό που του προσφέρουν. Μπαίνοντας στα αστραφτερά ρούχα ενός άλλου, νιώθει ένα παράξενο σύμπλεγμα κατωτερότητας. Το επάγγελμα –που ήταν συνδεδεμένο με εκείνο του δημιουργού, που δεν απείχε από εκείνο του αρχαίου μαντείου, ικανού να πει ό,τι του κατέβαινε–, αυτό το επάγγελμα άλλαξε· αναγνωρίζουμε ακόμα τους κανόνες του και τις δομές του, αν και φαίνεται δύσκολο να το κάνουμε να ξαναγεννηθεί.

«Positif», τχ. 287, Ιανουάριος 1985

Μετάφραση: Τατιάνα Φραγκούλια



Ο Οτάρ Ιοσελιάνι στο Σαν Φρανσίσκο



Ο Οτάρ Ιοσελιάνι
(φωτ.: Αδελφοί Ρασιά)

Περί ηθοποιών

΄Εχω ως αρχή μου να μη δουλεύω με γνωστούς ηθοποιούς, ιδίως όχι με τους πολύ γνωστούς, και να γιατί:

Είμαι πεπεισμένος ότι το επάγγελμα του ηθοποιού στερεί από το άτομο την προσωπικότητά του. Κατά τη γνώμη μου, έχει ενδιαφέρον η παρατήρηση της μοναδικής και ανεπανάληπτης προσωπικότητας του ατόμου.

Η παρουσία γνωστών προσώπων, που έχουν ενσαρκώσει δεκάδες χαρακτήρες, είναι για μένα σαν τη χρήση παραπομπών. Ο ηθοποιός μπαίνει στο κινηματογραφικό μου κείμενο μαζί με όλα όσα φέρει από χαρακτήρες που έχει παλιότερα ερμηνεύσει, και είναι παρόντα στη φαντασία των θεατών.

΄Οπως δεν κάνω προσαρμογές λογοτεχνικών κειμένων, έτσι δεν χρησιμοποιώ επαγγελματίες ηθοποιούς, για να μη καταστρέψω τον ιστό του έργου.

΄Ολες τις ταινίες μου τις έχω κάνει έτσι: με πραγματικούς χωρικούς, πραγματικούς μουσικούς, πραγματικούς αλήτες...

Αυτή τη φορά,[1] έχω να κάνω και με πολύ νέους ανθρώπους: ο Νικολά, ο Γκαστόν και η Πολέτ είναι μεταξύ 18 και 20 ετών· επιπλέον, διατηρούν ακόμα κάτι από την παιδική ηλικία στο βλέμμα τους και τη συμπεριφορά τους, κι αυτό δεν διδάσκεται σε κανένα μάθημα για την κωμωδία.

Ο Νικολά είναι υιός καλής οικογενείας, ο Γκαστόν προέρχεται από κατώτερο κοινωνικό στρώμα, η Πολέτ είναι κόρη μικροεμπόρων, και τα κακά παιδιά είναι κακά παιδιά.

Είναι αλήθεια ότι χρειάζεται διαφορετική μεθοδολογία δουλειάς με τους μη-επαγγελματίες, όπως και ότι συχνά έχω οδηγηθεί στην ανακάλυψη ταλαντούχων ανθρώπων, που στη συνέχεια έγιναν επαγγελματίες.

Μέχρι σήμερα, δεν απογοητεύτηκα ποτέ από τα αποτελέσματα.

1. Στην ταινία ΄Εχε γεια, γλυκιά στεριά! (Σ.τ.Μ.)

«Positif», τχ. 492, Φεβρουάριος 2002

Μετάφραση: Ταπιάνα Φραγκούλια

Фот.: Carole Bellaïche

Κινηματογράφος και πολιτική

Είναι αλήθεια πως υπάρχουν ορισμένοι που πιστεύουν ότι κάνουν πολιτικές ταινίες. Είναι θλιβερό, επειδή, όταν συμμερίζεσαι μια πολιτική πεποίθηση, είναι απολύτως αδύνατον να είσαι καλλιτέχνης. Η πολιτική πεποίθηση είναι ένα «πιστεύω» που είμαστε υποχρεωμένοι να το συμμεριζόμαστε· συνεπώς, αποκλείει την ελευθερία μας. Γινόμαστε μέλη μιας οργάνωσης, κι αυτό έρχεται σε μεγάλη και εξόφθαλμη αντίφαση με τον ορισμό του καλλιτέχνη. Αναπόφευκτα διαπράττουμε το μεγαλύτερο σφάλμα απέναντι στη συνείδησή μας.
Ταυτόχρονα, ο καθένας από μας έχει τις πεποιθήσεις του, που τις προβάλλει και που αναπόφευκτα αντανακλώνται στο έργο που δημιουργούμε: αυτό μεταφράζεται απλώς σε ό,τι μας αρέσει και σ' ό,τι δεν μας αρέσει. Θα 'ταν καλύτερα να μη θεωρηθεί ότι επιτελούμε μια πολιτική λειτουργία μέσα από το έργο μας.
Όταν στη Σοβιετική Ένωση είπαν ότι οι ταινίες μου είναι αντι-σοβιετικές, σκέφτηκα: «Ναι, μπορεί να είναι αλήθεια· αλλά με μια μικρή διόρθωση: οι ταινίες μου είναι α-σοβιετικές». Αν με είχε συνεπάρει το πάθος για τον αγώνα των αντιφρονούντων κατά της σοβιετικής εξουσίας, αυτό θα ήταν τόσο αρνητικό για το έργο μου όσο και το αν είχα στρατευτεί για να το υποστηρίξω.
«Α-σοβιετικό» σημαίνει ότι επέλεξα ν' αποδείξω πως, για μένα, αυτό το σύστημα ήταν σαν να μην υπήρχε. Κι αυτό ήταν πολύ πιο οδυνηρό για τη λογοκρισία από έναν αγώνα που γινόταν ανοιχτά εναντίον των δογμάτων του. Αυτή η περιφρόνηση ήταν ανυπόφορη. Η μεγαλύτερη οδύνη που προκάλεσε ο κινηματογράφος στον Hitler, ήταν με τον *Μεγάλο δικτάτορα* του Chaplin. Ούτε η Κα-Γκε-Μπε ούτε η μαφία ανέχονται να τις λοιδορούν. Όταν αυτές τις οργανώσεις τις παίρνουν στα σοβαρά, τότε νιώθουν περήφανες. Ναι, είν' αλήθεια ότι είναι κακές, βίαιες, αλλά δεν ανέχονται να τις γελοιοποιούν.
Από τη στιγμή που θεωρώ ότι όλες μου οι ταινίες είναι κωμωδίες, σας λέω να μη τις ερμηνεύετε πολιτικά. Αν άλλαζα γνώμη σε τρεις μήνες, σε τρία ή σε τριάντα χρόνια, τι θα συνέβαινε; Είναι καλύτερα να προσπαθήσεις να διατηρήσεις όσο το δυνατόν περισσότερο την ελευθερία της σκέψης. Η πολιτική είναι πάνω απ' όλα ένα επάγγελμα, και δεν είναι δυνατόν ν' ασχοληθεί κανείς μαζί της ερασιτεχνικά. Οι καλλιτέχνες είναι –εξ ορισμού– ερασιτέχνες της πολιτικής.

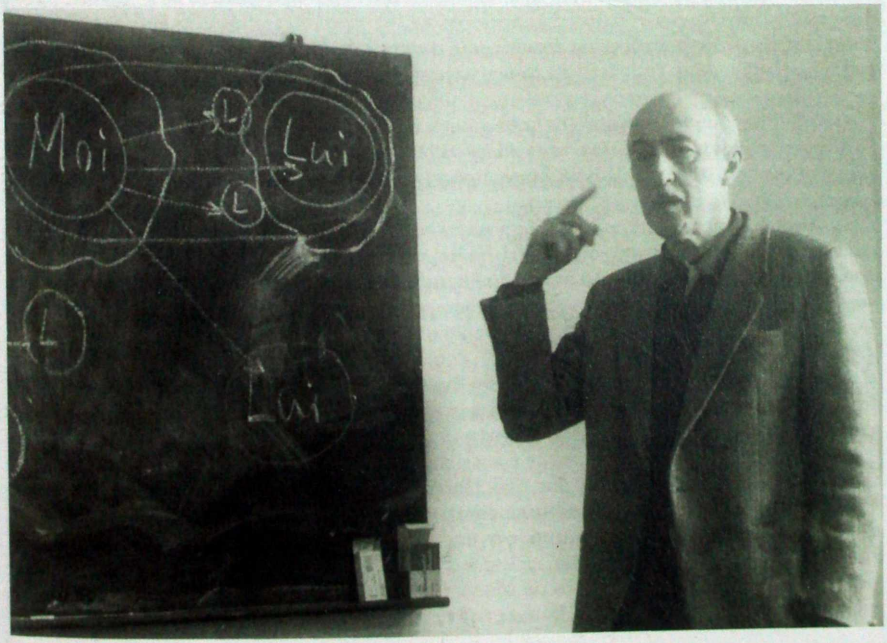
Προσπαθώ ν' αποφεύγω τις θεαματικές σκηνές, τις βίαιες, τις ερωτικές σκηνές που συνήθως βλέπουμε στον κινηματογράφο, επειδή τις γνωρίζουμε πολύ καλά. Αυτό που είναι πολύ εύκολο και σύνηθες, είναι το να στήσεις μια ταινία πάνω σε μια ιστορία στην οποία, όπως υπαγορεύουν οι κανόνες της δραματουργίας, υπάρχει πάντα μια στιγμή κορύφωσης. Εγώ προσπαθώ να μην υπάρχει στις ταινίες μου μια στιγμή κορύφωσης, ή, αν υπάρχει, να βρίσκεται έξω από το οπτικό μου πεδίο. Το μειονέκτημα των έργων του Beethoven είναι ότι ολόκληρη η λογική του μουσικού κομματιού οδηγείται σ' ένα σημείο κορύφωσης που είναι και το πιο δραματικό. Το πιο απλό παράδειγμα είναι η «Ωδή στη Χαρά», που αποτέλεσε και το σκοπό ολόκληρης της *Ενάτης Συμφωνίας*. Δεν είναι τυχαίο το ότι σε όλες τις πολιτικές εκδηλώσεις ή κατά τη διάρκεια των μεγάλων, περίλαμπρων εορτών, ξεχνάμε την υπόλοιπη Συμφωνία και χρησιμοποιούμε μόνο αυτή τη στιγμή της κορύφωσης.
Αυτό το μέρος, μόνο του, δεν έχει τίποτα το ενδιαφέρον. Η προετοιμασία, όμως, των τριών προηγούμενων μερών είχε έναν συγκεκριμένο δραματουργικό στόχο: την πάλη των αντίπα-

λων δυνάμεων, των φανερών και των καταχθόνιων, κι επειδή ο Beethoven ήταν Γερμανός, αποφάσισε ότι το Καλό θα θριαμβεύσει επί του Κακού. Το έκανε, όμως, με τρόπο εντελώς αηδιαστικό, επειδή σημείωσε στην παρτιτούρα ότι το κομμάτι όπου το Καλό θριαμβεύει επί του Κακού πρέπει να εκτελεστεί από μια χορωδία ογδόντα τουλάχιστον ατόμων, κι είναι προφανές ότι μια τέτοια εκτέλεση χρησιμοποιείται κατάλληλα από την Άκρα Δεξιά στη Γαλλία, απ' το κόμμα του Le Pen.

Σ' ένα θεαματικό κομμάτι υπάρχει πάντα ο κίνδυνος της κατάχρησης της δραματουργίας: όσο πιο θεαματικό είναι, τόσο περισσότερο είναι απομονωμένο από το υπόλοιπο έργο. Για παράδειγμα, το πιο θεαματικό σημείο της *Μισαλλοδοξίας* του Griffith, όπου παρακολουθούμε τη διάσωση της τελευταίας στιγμής, συμπεριλήφθηκε στη χρηστομάθεια της ιστορίας τού κινηματογράφου. Αποτελεί κλασικό παράδειγμα παράλληλου μοντάζ, όπου από τη μια πλευρά βλέπουμε τη διαδικασία της προετοιμασίας του τόπου της εκτέλεσης, κι από την άλλη, την οικογένεια του καταδίκου που του έχει ήδη δοθεί χάρις. Και γίνεται ένα ρυθμικό παιχνίδι με το αυτοκίνητο που τρέχει για να φτάσει την τελευταία στιγμή, λίγο πριν η λεπίδα κόψει το σκοινί που συγκρατεί την καταπακτή. Κανένας πια δε θυμάται τη *Μισαλλοδοξία* του Griffith, παρά μόνο αυτό το κομμάτι, κι αυτό το κομμάτι είναι τόσο καλοφτιαγμένο, που στη συνέχεια το αντέγραψαν άλλοι χίλιοι σκηνοθέτες. Όμως, έχει ένα μειονέκτημα: θα 'ταν καλύτερα (αν γύριζα εγώ τη σκηνή, θα την είχα γυρίσει έτσι) να πέθαινε ο ήρωας στην κρεμάλα, και το αυτοκίνητο να έφτανε κατόπι. Αν είχε γυριστεί έτσι, αυτό το κομμάτι δε θα έμπαινε ποτέ στην ιστορία του κινηματογράφου. Ακριβώς πάνω σ' αυτό βασίζεται όλη η θεωρία του αμερικανικού happy ending. Όταν ξέρουμε από την αρχή ότι ο Τζέιμς Μποντ δε θα πεθάνει ποτέ, ξέρουμε επίσης ότι και όλες οι καταδιώξεις, όλες οι ανταλλαγές πυροβολισμών, θα έχουν αίσιο τέλος. Κανονικά, όμως, θα προκαλούσε πολύ μεγαλύτερη έκπληξη αν, όταν έφτανε το αυτοκίνητο, ο τύπος ήταν ήδη νεκρός.

Απόσπασμα από ένα σεμινάριο του Οτάρ Ιοσελιάνι στο Cinema Lumière στη Μπολόνια, τον Αυγουστο 1997. Αναδημοσιεύεται από το βιβλίο Ioseliani secondo Ioseliani – Addio terraferma *[επιμ. Luciano Barcaroli, Carlo Hintermann, Daniele Villa (Ubulibri, Milano 1999)].*

Μετάφραση: Πάνος Ράμος



Ο Οτάρ Ιοσελιάνι σ' ένα σεμινάριο στη Μπολόνια

Η ηχητική επένδυση

Εκτός απ' τις ταινίες που έκανα στη Γαλλία, ποτέ δεν «έγραψα» σύγχρονο ήχο· σε όλες τις ταινίες ο ήχος «γραφόταν» εκ των υστέρων, επειδή στη Γεωργία είχαμε παράδοση στο ντουμπλάρισμα, που γινόταν πολύ αποτελεσματικά – όπως στην Ιταλία.
Η εγγραφή του ήχου μπορεί να είναι κάτι τόσο απλό όσο και περίπλοκο. Μπορεί να είναι απλό, επειδή, τη στιγμή που γυρίζεις ένα πλάνο, αφήνεις έναν κενό χρόνο στην εικόνα σου, ώστε να γεμίσει με τον ήχο που δεν γνωρίζεις ακόμα ποιος είναι, αλλά που θα υπάρξει.
Σηκώνομαι πολύ νωρίς το πρωί, ξυπνώ μέσα στη νύχτα και προσπαθώ να πάω μακριά ή να βρεθώ στη σιωπή του δρόμου για να συλλάβω ήχους καθαρούς. «Γράφω» τους νυχτερινούς ήχους, κι αν βρέχει, τον ήχο της βροχής πάνω στα φύλλα, στις στέγες, στο χορτάρι, στην άσφαλτο. Έτσι, με τα χρόνια, δημιούργησα ένα προσωπικό αρχείο ήχων.
Ηχογραφώ κυρίως τα μεγάλα πλήθη, τις δε διαδηλώσεις δεν τις χάνω ποτέ. Έχω μαζί μου ένα μηχάνημα αρκετά αξιόπιστο, αποκλειστικά για την εγγραφή των ήχων. Αν βρίσκομαι μέσα σ' ένα μπαρ, σ' ένα καφενείο ή σ' ένα θορυβώδες εστιατόριο, πηγαίνω στην κουζίνα, ηχογραφώ τις φωνές των σερβιτόρων, το θόρυβο των πιάτων, τους ψιθύρους των μαγείρων... Έχει γίνει η καθημερινή μου διασκέδαση. «Γράφω» τους καθαρούς ήχους των κινητήρων, των διαφόρων κινητήρων. Μ' αρέσει πολύ ο θόρυβος των αεροπλάνων που πετούν μοναχικά μέσα στη νύχτα, αγαπώ πολύ τους ήχους που κάνουν οι διάφορες πόρτες, αγαπώ πολύ τους ήχους που κάνουν τα κλειδιά κι οι κλειδαριές. Το μοναδικό πράγμα που δε μ' αρέσει, είναι ο ήχος των βημάτων.
Έτσι, λοιπόν, όταν μοντάρω τις ταινίες μου, ακούω πάντα τους ήχους που διαθέτω. Και το καθήκον μου είναι να τοποθετήσω τους ήχους εδώ κι εκεί μέσα στην ταινία, με τόση λεπτότητα, ώστε να μη γίνονται ποτέ αντιληπτοί, μέχρι το σημείο που να δημιουργούν μιαν ατμόσφαιρα διεύρυνσης του κάδρου. Σε κάθε εικόνα προσθέτω ήχους που η πηγή τους δεν εμφανίζεται στην οθόνη. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο κόσμος που περιβάλλει τη σκηνή, είναι ταυτόχρονα παρών και αόρατος. Πάντα, όμως, πρέπει να ξέρουμε τι είδους κόσμος πρέπει να περιβάλλει την εικόνα μας.
Όσον αφορά στη μουσική που δεν έχει γραφεί ειδικά για τις ταινίες μου, προσπαθώ πάντοτε να αποκλείσω τη λεγόμενη «σύγχρονη» μουσική. Γεμίζω τις ταινίες μου με μουσικές που προέρχονται από πηγές εύκολα αντιληπτές: από ένα παράθυρο, από το ραδιόφωνο, από ένα περαστικό αυτοκίνητο, αλλά ποτέ δεν επενδύω μουσικά τη σεκάνς από την αρχή ώς το τέλος. Αν κάποιος παίζει κάποιο όργανο ή τραγουδάει, εγώ τον δείχνω, και στη συνέχεια μπορεί να φύγω απ' αυτόν και, με φόντο το τραγούδι του, ν' αναπτύξω μιαν άλλη σεκάνς. Οι ήχοι, ποτέ δεν πρέπει να είναι ουρανοκατέβατοι, να βγαίνουν από κάποιο απροσδιόριστο μέρος, επειδή, από τη στιγμή που η ταινία είναι τεχνητό προϊόν, προσπαθώ να χρησιμοποιήσω τον ήχο αντιστικτικά· δηλαδή, να θυμίσω στο θεατή ένα γεγονός που να συνοδεύεται, που να είναι ένα με τον ήχο: να είναι μια εικόνα με έναν ήχο. Έπειτα, για κάποιο χρόνο, δείχνω άλλες εικόνες, στις οποίες προσθέτω τον ίδιο ήχο. Πρέπει πάντα να παίρνουμε υπόψη μας το υποσυνείδητο, επειδή το υποσυνείδητο δημιουργεί μια συνθετική ενότητα.
Ξέρετε πώς φτιάχνονται οι γραμμικές ταινίες. Από την αρχή ώς το τέλος της ταινίας ακούγεται πάντα μουσική. Αυτό σημαίνει, απλούστατα, ότι δεν υπάρχει περιεχόμενο σ' αυτή την αφήγηση. Η μουσική συνδέει τα πάντα. Μπορείτε να βάλετε το ίδιο μουσικό φόντο σε μία σκηνή και στην επόμενη, κι ο θεατής θα έχει την εντύπωση ότι οι εικόνες έχουν μονταριστεί σω-

στά· θα πρόκειται, όμως, για εσφαλμένη εντύπωση. Ο θεατής εθίζεται σ' αυτή την ψευτο-συνοχή των εικόνων μέσω της μουσική, αλλά η συγκρότηση της σκέψης είναι εντελώς απούσα, όπως και η ανάγνωση του σεναρίου. Πρόκειται για εξαπάτηση.

Συνήθως, όταν φτάνω στο μιξάζ, έχω στη διάθεσή μου σχεδόν τριάντα ή σαράντα ηχητικές μπάντες που σε καθεμιά υπάρχει ένα κομματάκι που θα πρέπει να το χρησιμοποιήσω και να αναμίξω με τα άλλα. Είναι σαν να κατασκευάζεις κοσμήματα. Μπορεί να φαίνεται περιττό, αλλά, όταν γίνεται αντιμετωπίζοντας το θεατή με σύνεση και προσοχή, αυτοί οι ήχοι, κατά τη γνώμη μου, είναι φορείς πληροφοριών που εμπλουτίζουν πάντοτε τη σκέψη του θεατή και τον βοηθούν να κατανοήσει καλύτερα το κείμενο που του προτείνεται.

Δεν υπάρχει κανένα δραματουργικό ενδιαφέρον στις ταινίες μου· δεν υπάρχει μια ιστορία που αφηγούμαι ή η σύμπλεξη των πεπρωμένων κάποιων ανθρώπων. Ξέρω, όμως, ότι υπάρχει *περιεχόμενο*. Μοιάζει, όπως ήδη προανέφερα, με τη χρησιμοποίηση μιας μουσικής φόρμας για μιαν αφήγηση που αναπτύσσεται εν χρόνω· μιαν αφήγηση που γενικώς ενδιαφέρεται να κάνει το θεατή ν' ακούει και να παρατηρεί μάλλον, παρά να παρακολουθεί τη γραμμική εξέλιξη της δράσης, γιατί η περιέργεια να μάθει τι θα συμβεί στη συνέχεια, είναι η κινητήρια δύναμη όλων των ταινιών που βασίζονται στην αφήγηση μιας ιστορίας. Όταν έχουμε δει μια ταινία που αφηγείται μια ιστορία, όταν μας έχει αποκαλυφθεί το απρόσμενο φινάλε, δεν υπάρχει πια καμιά επιθυμία να την ξαναδούμε.

Το πιο ενδιαφέρον στον κινηματογράφο είναι το *πώς* κι όχι το *τι*. Αν πάρουμε, π.χ., τις ταινίες του René Clair, που για μένα είναι ένα λαμπρό παράδειγμα κινηματογράφου, αν αναλογιστούμε την *Αταλάντη* του Jean Vigo, αν μιλήσουμε για το *Θαύμα στο Μιλάνο* [του De Sica] ή για τα *Καπνοτόπια* του John Ford, το πώς γίνεται η αφήγηση της ιστορίας, είναι πιο σημαντικό από την ίδια την ιστορία. Το σενάριο θα μπορούσε να είναι πολύ λιτό και πρωτόγονο.

Γι' αυτόν το λόγο, είμαι απόλυτα βέβαιος πως δεν μπορείς να διηγηθείς μια καλή ταινία με τα λόγια· γιατί, όταν μπορείς να διηγηθείς μια ταινία, δεν υπάρχει τίποτ' άλλο εκτός από μια ιστορία. Κι αφού τη δεις, την ξεχνάς. Έχετε δει την *Αταλάντη*; Είναι ένα μυστικό. Είναι μια ταινία πολύ απλή: η γυναίκα το σκάει, ο σύζυγός της υποφέρει, στο τέλος ξανασμίγουν. Αυτό είν' όλο. Όμως, έτσι όπως την έκανε ο Vigo, είναι ένα μυστικό, δημιούργησε ένα κλίμα μυστηρίου. Η γοητεία της ταινίας *Θαύμα στο Μιλάνο* δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να μεταφραστεί σε λόγια. Για παράδειγμα, ο νεαρός τρέχει προς τις γραμμές για ν' αυτοκτονήσει και ο Τοτò τον αρπάζει την τελευταία στιγμή και του λέει: «Η ζωή είναι ωραία! Εμπρός! Λα-λα-λα-λα!», κι ο άλλος, με κλαψιάρικη φωνή: «Λα...λα...λα...λα...», κι εκείνος: «Άντε! Τραγούδα! Λα-λα-λα-λα!». Αυτό είναι το *πώς*. Γιατί δε συμβαίνει τίποτα. Τι συμβαίνει; Υπάρχει μια σκηνή στην ταινία *Βιτελόνι* [του Fellini], στην οποία οι κεντρικοί ήρωες, μεθυσμένοι, επιστρέφουν στο σπίτι με το αυτοκίνητο. Στο δρόμο συναντούν τους εργάτες που δουλεύουν, κι ένας απ' αυτούς τους κοροϊδεύει. Αυτό ανήκει στην καθημερινότητα· ταυτόχρονα, όμως, υπάρχουν ολόγυρα το κελάηδισμα των πουλιών, ο τέλειος και καθαρός ήχος του κινητήρα που σταματάει, τα πουλιά κελαηδούν, οι εργάτες παρατούν τα εργαλεία τους και προχωρούν. Αυτό είναι το ευχάριστο στο επάγγελμά μας.

Όσον αφορά στο μοντάζ του ήχου, πρόκειται για μια εργασία καθαρισμού, επειδή στη διάρκεια του μιξάζ υπάρχει πάντα... πολύς ήχος. Αν αλλάξεις ιδέα... Εγώ προετοιμάζομαι, εφοδιάζομαι, κι έτσι, αν στη διάρκεια του μιξάζ θελήσω να χρησιμοποιήσω κάτι άλλο, διαθέτω εναλλακτικούς ήχους. Τα φόντα αλλάζουν, τα θέματα αλλάζουν. Για παράδειγμα, στο *Παστοράλε*, στη σκηνή του ραδιοφώνου, θα μπορούσα να βάλω μια ήρεμη και απαλή μουσική – και την είχα γυρίσει με την πρόθεση να βάλω μια τόσο ωραία μουσική, ώστε το κορίτσι που την ακούει, να γοητευτεί. Μετά, άλλαξα τα πάντα κι έβαλα ένα ναζιστικό εμβατήριο.

Απόσπασμα από ένα σεμινάριο του Οτάρ Ιοσελιάνι στο Cinema Lumière στη Μπολόνια, τον Αυγουστο 1997. Αναδημοσιεύεται από το βιβλίο Ioseliani secondo Ioseliani – Addio terraferma *[επιμ. Luciano Barcaroli, Carlo Hintermann, Daniele Villa (Ubulibri, Milano 1999)].*

Μετάφραση: Πάνος Ράμος

Δευτέρα πρωί

Δευτέρα πρωί

Αφήγημα

Ο Βενσάν μένει σ' ένα χωριό, στα μακρινά περίχωρα του Παρισιού. Κάθε πρωί ξυπνάει απότομα από το ανελέητο κελάηδισμα του ξυπνητηριού του, υστερόβουλου δώρου της Ζοζεφίν, της γλυκιάς και γεματούλας γυναίκας του. Έξω, είναι ακόμα νύχτα· η γυναίκα του και τα δύο μεγάλα του αγόρια ροχαλίζουν μακάρια. Κάθε πρωί, ο Βενσάν έχει κακή διάθεση. Για να πάει στη δουλειά, πρέπει να κάνει είκοσι χιλιόμετρα με το αυτοκίνητο μέχρι το σταθμό, και μετά, ακόμα τρία τέταρτα μέσα σ' ένα βαγόνι κατάμεστο με μουτρωμένους, αγουροξυπνημένους επιβάτες. Ανάβει το πρώτο του τσιγάρο και βάζει μπρος το αυτοκίνητο.

Καπνίζει το δεύτερο τσιγάρο του στην αποβάθρα του σταθμού, ανάβει ένα ακόμα κατεβαίνοντας από το τρένο, το οποίο και σβήνει καθώς ανεβαίνει στο λεωφορείο. Στην είσοδο του εργοστασίου υπάρχει ένα μεγάλο τασάκι, πάνω από το οποίο υπάρχει η εξής επιγραφή: «Απαγορεύεται αυστηρά το κάπνισμα στους χώρους της επιχείρησης».

Το εργοστάσιο είναι τεράστιο κι έχει παντού σωλήνες: χοντρούς, λεπτούς, όλων των χρωμάτων. Κι όλες αυτές οι διακλαδώσεις από αέρια, υγρά, δηλητήρια όλων των ειδών, σπάνε, ανοίγουν, τρυπούν συχνά-πυκνά. Υπάρχει δουλειά, κι ο Βενσάν, ο οξυγονοκολλητής, μισεί τη δουλειά του...

Δεν υπάρχει παρά ένα μονάχα μέρος όπου μπορείς να καπνίσεις μέσα στο εργοστάσιο, δίπλα στις τουαλέτες, μέσα στα σκουπίδια, αλλά δε γίνεται να καθίσεις πολύ, άσε που πρέπει να κρύβεσαι κι από τους επιστάτες. Ο Βενσάν έχει την εντύπωση ότι η μόνη χαρά των προϊσταμένων του είναι να του κάνουν συνεχώς παρατηρήσεις. Μερικές φορές, καταφέρνει να τραβήξει μερικές τζούρες κάτω από τη μάσκα του, και καταστρέφει το αποτσίγαρο με τη φλόγα της οξυγονοκόλλησης.

Ο ΝΕΑΡΟΣ ΧΗΜΙΚΟΣ: Ξεκουράζεστε; Πολύ καλά κάνετε... Πριν από λίγο, σας είδα να καπνίζετε. Αν ρίξετε μια ματιά στα αριστερά σας, θα δείτε μια σπασμένη γρίλια – δεν τη φτιάχνετε; Με συγχωρείτε που σας ενοχλώ, αλλά, αν παίρνατε κι εσείς καμιά πρωτοβουλία, δε θα παραπονιόταν κανείς.

Έτσι περνάει η μέρα... και ξανά λεωφορείο, τρένο, αυτοκίνητο... Ουφ, γυρνάει στο παλιοχώρι του.

Στο σπίτι, είναι προτιμότερο να αποφεύγει κανείς την πόρτα στα δεξιά, αυτήν της μαμάς του, της «Γιαγιάκας»: «Κοιμήθηκα άσχημα, δεν μπορώ να χωνέψω, πονάει η πλάτη μου, τα παιδιά κάνουν φασαρία, η σούπα ήταν κρύα κ.λπ.» Μέσα στην κουζίνα, η Ζοζεφίν μιλάει στο τηλέφωνο. Πλέκει, με τη συσκευή γαντζωμένη στον ώμο. Ο Βενσάν είναι δύο φορές πιο κοντός και τέσσερις φορές πιο αδύνατος από το έτερόν του ήμισυ. Έχει τα νεύρα του: «Ποιος άφησε το φως αναμμένο στο χολ;» – «Μη με πρήζεις με τις βλακείες σου...» Χωρίς ν' αφήσει τη συσκευή, η Ζοζεφίν βάζει μια κατσαρόλα στη φωτιά και δείχνει στον άντρα της τα μαχαιροπίρουνα στην άκρη του τραπεζιού. Ο Βενσάν πηγαίνει στο άλλο δωμάτιο. Ο Γκαστόν, ο μικρότερος γιος του, είναι μ' ένα κόμικ στο χέρι. Ο Νικολά, ο μεγάλος, φτιάχνει τις ρυθμίσεις σε μια μηχανή προβολής. Τα παιδιά δε γυρνάνε καν το κεφάλι με την είσοδο του πατέρα τους. Συνεχίζουν τις ασχολίες τους. Ο Βενσάν βγαίνει απ' το δωμάτιο.

Υπάρχουν πολλά που πρέπει να γίνουν στο σπίτι: η βρύση που τρέχει, ο θερμοσίφωνας που χάλασε... κι άλλα τόσα στον κήπο: να κλαδέψει τη μηλιά, να συνεφέρει τη δαμασκηνιά, να σκαλίσει το περιβόλι, να ποτίσει, να σκαρφαλώσει στον τοίχο για να ξαναβάλει την υδρορρόη

στη θέση της, να επωφεληθεί της ευκαιρίας για να την καθαρίσει. Όπως κάθε βράδυ, δε θα έχει χρόνο ν' ασχοληθεί με τον πίνακά του· ίσα που θα προλάβει ν' ανασηκώσει το κάλυμμά του και να του ρίξει μια μακριά, παραπονεμένη ματιά.
Έχει πέσει η νύχτα. Ο γιος του, ο Νικολά, γλιστράει έξω από το σπίτι. Η φιλεναδούλα του, Μπερτ, μένει σ' ένα σπίτι στην άκρη του χωριού. «Μαμά» λέει, «θα κάνω μια βολτίτσα.» Δήθεν τυχαία, ο Νικολά και η Μπερτ συναντιούνται στην πλατεία. Μιλάνε για επιστήμη και λογοτεχνία. Όταν ο Νικολά προσπαθεί να τη φιλήσει, η Μπερτ τον απωθεί.
Ο Βενσάν καπνίζει, αποχαυνωμένος. Μελετάει το χάρτη του κόσμου, που είναι κολλημένος με πινέζες αντίκρυ στο κρεβάτι. Η Ζοζεφίν ανάβει την τηλεόραση, κι αυτός σκεπάζει το κεφάλι του μ' ένα μαξιλάρι.
Η Γιαγιάκα χτυπάει το ταβάνι με το κοντάρι της σκούπας, η Ζοζεφίν χαμηλώνει τον ήχο, ο Βενσάν ήδη κοιμάται βαθιά.
Το πρωί, το ξυπνητήρι κελαηδάει. Ο Βενσάν ανάβει το πρώτο του τσιγάρο και βάζει μπρος το αυτοκίνητο.
Όμως σήμερα, φτάνοντας στην πόλη (δεν μπορείς να καπνίσεις ούτε στο τρένο, ούτε στο λεωφορείο, ούτε στο εργοστάσιο), ο Βενσάν προσέχει για πρώτη φορά τον αριθμό των απαγορεύσεων που βαραίνουν τη ζωή του ως καπνιστή –καπνιστή αληθινού και παθιασμένου–, και κάνει στροφή επιτόπου. Δε σβήνει το τσιγάρο του, δεν μπαίνει στο εργοστάσιο, δεν θα δουλέψει ολόκληρη τη μέρα. Κι απόψε δεν θα γυρίσει στο σπίτι του· δε θα γυρίσει ούτε σε μία βδομάδα, ούτε σ' ένα μήνα.
Στο αγαπημένο του μπιστρό, αυτό της νιότης του, όλος ο κόσμος είναι εδώ. «Πού ήσουν όλον αυτόν τον καιρό;»
Τον χτυπούν στον ώμο. Κάποιοι θαμώνες, ο γέρος μπάρμαν που δεν έχει κουνηθεί από τη θέση του, κάποιοι επαγγελματίες μεθύστακες... Ο Βενσάν τσουγκρίζει το ποτήρι του μαζί τους. Μετά, πάει σ' ένα café· μετά, σ' ένα μπαρ· μετά, σε μια παμπ... Καταλήγει μπροστά σε μια πολυτελή ιδιωτική κατοικία, όπου –σύμφωνα με τις αναμνήσεις του– μένει ο γεννήτοράς του: ένας αργόσχολος, που η μητέρα του, εδώ και καιρό, δε θέλει να τον δει ούτε ζωγραφιστό.

Η Ζοζεφίν δεν ξέρει ακόμα πως ο άντρας της δε θα γυρίσει στο σπίτι. Κάθε τόσο, κοιτάζει απ' το παράθυρο, τραβώντας ελαφρά τις κουρτίνες, για να μη τη δουν. Τα παράθυρα της απέναντι φάρμας είναι διάπλατα ανοιχτά. Η Οντίλ, με το μπουρνούζι της, συζητάει με τον Μισέλ, τον άντρα της, έναν πλούσιο αγρότη. Ο Μισέλ φωνάζει και κάνει μεγάλες χειρονομίες. Η Ζοζεφίν, περίεργη, δεν τους αφήνει από τα μάτια της. Η Οντίλ ξέρει καλά πως την παρακολουθούν. Κλείνει τα παράθυρα, το ένα μετά το άλλο, κι εμφανίζεται στον πάνω όροφο. Βγάζει το μπουρνούζι της, ξαφνικά, μια αστραπή ροδαλής σάρκας: γλουτοί και στήθη, Το στόρι ξαναπέφτει απότομα.
Η ίδια σκηνή και μέσα από ένα ζευγάρι κιάλια. Ο πατήρ Φρανσουά, ο παπάς του χωριού, ξεκολλάει τα μάτια του από τους φακούς.
Ο Φρεντερίκ, ο βοηθός του, αφήνει κι αυτός τα κιάλια του και πάει να χτυπήσει τις καμπάνες.
Η Ζοζεφίν μπαίνει στο δωμάτιο της Γιαγιάκας κρατώντας ένα δίσκο. Το δωμάτιο είναι γεμάτο παλιατσαρίες. Σ' έναν τοίχο, μια παλιά αφίσα από ένα καφωδείον δείχνει μια νέα και ευλύγιστη χορεύτρια που κάνει entrechats.
Μέσα στην εκκλησία, ο Νικολά σκαρφαλώνει με φόρα σε μια σκαλωσιά που τρίζει, και σχεδιάζει τη μορφή ενός καβαλάρη οπλισμένου μ' ένα σπαθί. Μια κυρία βγαίνει από το εξομολογητήριο: «Τι 'ν' αυτό;»
ΝΙΚΟΛΑ: Είναι ο Άγιος Γεώργιος, κυρία.
Σχεδιάζει ένα φωτοστέφανο γύρω από το κεφάλι του Αγίου και του προσθέτει μουστάκια.
Η Γιαγιάκα, μ' ένα τσιγάρο στο στόμα, βγαίνει για βόλτα με το ανοιχτό της αυτοκίνητο. Βγαίνοντας απ' την ορθάνοιχτη πύλη, επιταχύνει· τα λάστιχα σπινάρουν.

Οι γέροι του χωριού βρίσκονται στο café. Πίνουν αργά, χωρίς να μιλούν μεταξύ τους, και παρατηρούν το δρόμο. Η Γιαγιάκα περνάει από μπροστά τους με όλο της το μεγαλείο. Το θέαμα είναι συνηθισμένο· κανείς δεν αντιδρά.

Ο Αλμπέρ, ο πατέρας του Μισέλ, είναι πολύ πολύ γέρος. Βηματίζει διστακτικά στο δρόμο, παραπαίει, βρίσκει στήριγμα στον τοίχο. Ψάχνει μέσα στην τσέπη του και, με χέρια τρεμάμενα, βγάζει ένα τσιγάρο. Μια νεαρή ποδηλάτισσα τον αντιλαμβάνεται, σταματάει, του προσφέρει φωτιά.

Ο γέρος τραβάει μια γερή ρουφηξιά από αυτόν τον θείο καπνό, εκπνέει αργά και μεταμορφώνεται: δεν τρέμει πια, δεν παραπατάει· σηκώνει τους ώμους του και παρακολουθεί με βλέμμα λαμπερό και ονειροπόλο τον πισινό της νεαρής που κάνει ποδήλατο.

Όταν τελειώνει το τσιγάρο, ένας πολύ πολύ γέρος άντρας ξαναπάνει να βαδίζει.

Γύρω από ένα μεγάλο τραπέζι, τρεις γυναίκες διαφορετικών ηλικιών, σιωπηλές και συγκεντρωμένες, πλέκουν. Μερικές φορές, τσιμπιούνται («Άι!») ή κάνουν λάθος («Ωχ!», ακόμα και «Γαμώτο!»)

Ο Μπερνάρ, δάσκαλος, αδελφός του Μισέλ και μικρότερος γιος του Αλμπέρ, διαβάζει στην τουαλέτα του κήπου του. Τον βλέπουμε ανάμεσα από τις σανίδες της καλύβας. Ο ήχος ενός αυτοκινήτου και μια χαρούμενη σειρήνα ακούγονται στον διπλανό λόφο. Ο Μισέλ κολλάει στον τοίχο της τουαλέτας. Το μάτι του γυαλίζει.

Ένα όχημα με κίνηση στους τέσσερις τροχούς, γεμάτο φασαριόζικες κοπέλες, μπαίνει στην αυλή της φάρμας. Η Οντίλ, με κιμονό, κατεβαίνει τα σκαλιά και φιλάει τις νεοφερμένες. Ένα απ' τα κορίτσια ανοίγει το πορτ-μπαγκάζ: ένα τεράστιο ιγκουάνα βγάζει το κεφάλι του και διασχίζει το πεζοδρόμιο με αργό και αδέξιο βήμα.

Μια γυναίκα βγάζει τα παπούτσια της. Μια άλλη πετάει το πουλόβερ της. Ο Μισέλ καταπάνεται με την ψησταριά. Τεράστιες κολοκύθες απλώνονται πάνω στο χορτάρι. Μέσα απ' τα φυλλώματα, χέρια, ώμοι, πισινοί, στήθη, εμφανίζονται αποσπασματικά.

Η σκηνή παρακολουθείται από το διπλανό σπίτι, από τη Ζοζεφίν, καθισμένη στο παράθυρό της, με τη δουλειά της στο χέρι.

Ο πατήρ Φρανσουά κάνει το ίδιο, με το μάτι κολλημένο στο τηλεσκόπιο.

Πάνω στον μικρό λόφο υπάρχει μια μεγάλη πέτρα. Στον γερο-Αλμπέρ αρέσει πολύ να κάθεται πάνω της.

Το ανοιχτό αυτοκίνητο της Γιαγιάκας γυρνάει με ταχύτητα γύρω από την πλατεία και εξαφανίζεται από την πύλη.

Όλες οι πόρτες του χωριού κλείνουν, τα στόρια χαμηλώνουν, οι δρόμοι αδειάζουν – είναι η ώρα του μεσημεριανού. Παντού τρώνε, μπουκώνονται, καταβροχθίζουν... Όταν το γεύμα τελειώνει, βγαίνουν οι πίπες και τα τσιγάρα, κι ο κόσμος μιλάει για τ' αμπέλια, για το κόψιμο του ξύλου, για το ταβάνι που θέλει επιδιόρθωση...

Ο Μπερνάρ, ο μικρός γιος του Αλμπέρ, διασχίζει την κουζίνα οπλισμένος με μια μυγοσκοτώστρα. Έχει μια φιλοσοφική διάθεση: παρατηρεί για ώρα το θύμα του που έχει κολλήσει στο πλακάκι. Σκέφτεται: «Υποφέρω βλέποντας αυτό το ηλίθιο ζωύφιο· ή του ανοίγω το παράθυρο να φύγει, ή το σκοτώνω». Το σκοτώνει. Μετά, κατεβαίνει στο υπόγειο, για να ξαναβρεί το παράνομο αποστακτήριό του που βράζει απαλά. Ενώ το αλκοόλ κυλάει, διορθώνει τα τετράδια των μαθητών του.

Τα γέλια των γυναικών φτάνουν σ' αυτόν απ' το παράθυρό του.

Το υπόλοιπο της ημέρας περνάει όπως κάθε άλλη μέρα:

– ένας χοντρός κύριος παραμονεύει τους περαστικούς για να τους υποχρεώσει να κάνουν πικνίκ μαζί του, υπό την απειλή της καραμπίνας του·

– ένας βδελλοσυλλέκτης, μισοβυθισμένος στη λάσπη, περιμένει να κολλήσουν πάνω του τα θηράματά του, κι ύστερα βγαίνει έξω και τις ξεκολλάει από πάνω του μ' ένα μαχαίρι·

– λίγο έξω απ' το χωριό, υπάρχει ένα ξυλουργείο· εδώ, δε φτιάχνουν ούτε ντουλάπες, ούτε ράφια· τα λιγοστά προϊόντα τους προορίζονται για να δεχτούν στο εσωτερικό τους πελάτες ο-

ριζόντιους και ακίνητους· οι τεχνίτες ξύνουν και τρίβουν το ξύλο· η δουλειά γίνεται σωστά·
– ένας κλειδαράς βάζει μια κλειδαριά στην πόρτα του σπιτιού τού Μισέλ. Ο Μισέλ είναι ένας πελάτης με απαιτήσεις, αλλά δεν παύει να είναι ένας πελάτης τακτικός, που συμφέρει, αφού είναι τσιγκούνης, φοβιτσιάρης και ανήσυχος για την περιουσία του·
– όταν τα καραβάνια με τους τσιγγάνους εγκαθίστανται στην απέναντι όχθη του ποταμού, ο Μισέλ (πάλι), ιδιαίτερα ανήσυχος, στήνει στα παράθυρά του τρεις καραμπίνες οπλισμένες με χοντρό αλάτι·
– ακούμε το πιάνο από το ανοιχτό παράθυρο της Γιαγιάκας, που τραγουδάει με φωνή αδύναμη, αλλά ευχάριστη. «Je sens mon coeur qui bat, qui bat, je ne sais pas pourquoi...»
Πάνω στη σκεπή, ο Νικολά ξεδιπλώνει την κεραία του πομπού του. Στην άλλη άκρη του χωριού, η Μπερτ τον παρακολουθεί από το παράθυρό της. Ο Νικολά της γνέφει. Σχεδόν αμέσως, ακούγονται σήματα μορς: «—-,-,.-,.-.»
Μια όμορφη τσιγγάνα αφήνει την αυλή της Ζοζεφίν λικνίζοντας τους γοφούς της. Κουβαλάει κάποια φρούτα στο κάτω μέρος της φούστας της.
«Μη πλησιάζετε, γιατί θα πυροβολήσω!» φωνάζει ο Μισέλ όταν σταματάει μπροστά στην πόρτα της αυλής του. Γνωρίζοντας εκ πείρας πως οι χωριάτες είναι ικανοί για όλα, η τσιγγάνα αλλάζει πεζοδρόμιο.
Ο Μισέλ μιλάει στον μικρό του γιο: «Δάνεισες το ποδήλατό σου στο γείτονα;» – «Ναι, μπαμπά.» – «Ξέρεις πόσο στοιχίζει ένα ποδήλατο; Να μη δανείζεις σε κανέναν! Ούτε τα ποδήλατα ούτε τα παιχνίδια που σου 'χω χαρίσει. Ξέρεις τι είναι καλό να κάνεις; Να φέρνεις στο σπίτι ό,τι βρίσκεις στο δρόμο σου. Ακόμα κι ένα καρφί μπορεί να σου φανεί χρήσιμο! Κατάλαβες;» – «Ναι, μπαμπά.» Ο Μισέλ ορμάει σε μια τεράστια θεριστική μηχανή και ξεκινάει απότομα.
Ο τηλεφωνικός θάλαμος της πλατείας έχει καταληφθεί από δύο κορίτσια που γελάνε, φλυαρούν και τσακώνονται ποια θα πάρει τη συσκευή.
Στην άλλη άκρη της γραμμής, ο Μπαρτελεμί ακουμπάει τους αγκώνες του στον τοίχο τού στάβλου του. Είναι ψηλός, μεγαλόσωμος, με φαρδιούς ώμους και τεράστια χέρια. Κλείνει το τηλέφωνο. Οι αγελάδες, μέσα στη λάσπη ώς την κοιλιά, μουκανίζουν μακάρια. Ο Μπαρτελεμί τους μοιράζει σανό και πηδάει πάνω στο τρακτέρ του.
Σταματάει μπροστά στην εκκλησία. Ένα μικρό ποδήλατο είναι ακουμπισμένο πάνω στον τοίχο. Ο Μπαρτελεμί βγάζει τις μπότες του και μπαίνει μέσα.
Ο Γκαστόν, ο μικρός γιος της Ζοζεφίν, παρατηρεί προσεκτικά την ανάπτυξη της τοιχογραφίας που αναπαριστά τον Άγιο Γεώργιο. Του Νικολά τού αρέσει να υπάρχουν μάρτυρες την ώρα που δημιουργεί – τον εμπνέει.
Λίγες στιγμές αργότερα, ο αγελαδάρης και ο Νικολά απομονώνονται μέσα στο ιερό. Ο Μπαρτελεμί, που είναι αναλφάβητος, υπαγορεύει στον Νικολά ένα ερωτικό γράμμα το οποίο τελειώνει κάπως έτσι: «Χηνούλα μου, παντρέψου με. Πάρα πολύ σε αγαπώ. Ο Μπαρτελεμί σου».
Ο Μισέλ σταματάει με τη θεριστική του μηχανή μπροστά στην εκκλησία και παίρνει πίσω το ποδήλατο.
Μετά τον συνηθισμένο τους περίπατο, ο Νικολά πηγαίνει την Μπερτ στο σπίτι της. Στο γυρισμό, δέχεται επίθεση από δύο εφήβους. Οι τρεις τους κυλιούνται στο έδαφος, σχηματίζουν σύμπλεγμα. Του ενός από τα αγόρια τού ανοίγει η μύτη. Ο Νικολά αποκτά μια ωραία μελανιά στο μάγουλο.
Όταν η Μπερτ ανοίγει το παράθυρο, ο δρόμος είναι άδειος.
Το βράδυ, ο ταχυδρόμος κλείνεται μέσα στο ταχυδρομείο. Το πάθος του είναι να διαβάζει τα γράμματα των άλλων· κυρίως, τα ερωτικά. Το ποίημα του Μπαρτελεμί τον κάνει να χαμογελάσει.
Είναι αργά, κι ο Βενσάν δεν έχει γυρίσει ακόμη. Η Ζοζεφίν πάει να τον ψάξει στο μπιστρό. «Ο σύζυγός μου είναι εδώ;» – «Δεν τον έχουμε δει, κυρία.» Ο Βενσάν δε σκέφτεται ούτε για ένα λεπτό την πιθανότητα να γυρίσει στο σπίτι του. Ανεβαίνει τα μαρμάρινα σκαλοπάτια και γί-

νεται δεκτός από μια νοσοκόμα που του ανακοινώνει πως ο πατέρας του είναι στα τελευταία του. Οι κληρονόμοι στο σαλόνι θυμίζουν κοπάδι από όρνια που περιμένουν το θύμα τους να βγάλει την τελευταία του πνοή. Ο Βενσάν καταφέρνει να μπει στο δωμάτιο. Πάνω απ' το κρεβάτι του πατέρα του υπάρχει η ίδια αφίσα που έχει και η Γιαγιάκα: αυτή με την όμορφη χορεύτρια. Ο Μισέλ ψιθυρίζει στο αυτί του γεράκου: «Σκέψου τη χαρά τους όταν τα τινάξεις. Άνοιξε τα ωραία μεγάλα μάτια σου και πέτα τους έξω!»
Η επιμονή του κάνει θαύματα: ο άρρωστος εισβάλλει στο σαλόνι με τη νυχτικιά του και πετάει τα αρπακτικά έξω από το σπίτι.
ΠΑΤΕΡΑΣ: Βάλε μου να πιω... (Δείχνει την αφίσα.) Τι κάνει;
ΒΕΝΣΑΝ: Κάποιες μέρες τραγουδάει.
ΠΑΤΕΡΑΣ: Κι εσύ; Για λέγε...
Κι ο Βενσάν του λέει για τη δουλειά του (είναι βαρετή και στενάχωρη) και για το χωριό του: πως είναι όλοι κακοί και τσιγκούνηδες, και δεν ξέρει τι να κάνει. Ο πατέρας του ανοίγει το χρηματοκιβώτιο: «Παράτα τα όλα. Πήγαινε να δεις λιγάκι τον κόσμο... τη Νάπολη, την Κωνσταντινούπολη, την Αλεξάνδρεια...»

Το τρένο βγαίνει από το τούνελ. Ένα σφύριγμα αντηχεί στην πεδιάδα. Έξω από τα τζάμια παρελαύνουν οι όμορφοι λόφοι της Λομβαρδίας, στολισμένοι με μικρές εκκλησίες και κοκέτικες βιλίτσες. Ο Βενσάν νιώθει χάλια απ' τα πολλά ποτά της προηγούμενης μέρας. Δεν κοιτάζει το τοπίο.
Κατεβαίνει τα σκαλιά του σταθμού της Βενετίας και σταματάει μπροστά στο κανάλι. Τα palazzi, οι τοξωτές γέφυρες, οι πύργοι, τα μπαλκόνια, τα σοκάκια, τα χαλιά που κρέμονται από τα παράθυρα, ο θόρυβος από τα βαπορέτα, οι φωνές των μικροπωλητών, οι μουσικές από τα ακορντεόν και τις κιθάρες... Μες στα στενά δρομάκια περνάει δίπλα από λούστρους, από πωλητές σουβενίρ, από μικρά εστιατόρια όπου τηγανίζουν το φαγητό στο πεζοδρόμιο, διασταυρώνεται με γυναίκες που είναι όμορφα ντυμένες και περιποιημένες. Και πάντα, παντού, το νερό.
Φτάνει έτσι σ' ένα μικρό ναυπηγείο, όπου δύο άνδρες προσπαθούν να κολλήσουν μια έλικα στη βάση της. Ο Βενσάν παρεμβαίνει, αυτοί κοιτούν τον ξένο με βλέμματα γεμάτα ειρωνεία, αλλά, όταν του εμπιστεύονται τη φλόγα της οξυγονοκόλλησης, βλέπουν καλά πως πρόκειται για συνάδελφο, για έμπειρο επαγγελματία. Η οξυγονοκόλληση γίνεται με ακρίβεια και φινέτσα. Ο Κάρλο σηκώνει τον αντίχειρά του σε ένδειξη αναγνώρισης. Ο Λουτσιάνο συστήνεται. Περνάει μια βάρκα φορτωμένη με σάκους τσιμέντο. Ο καπετάνιος χαιρετά τους τρεις άνδρες που κάθονται στην αποβάθρα, με τα πόδια τους να κρέμονται πάνω απ' το νερό, και πίνουν περνώντας το φλασκί από τον έναν στον άλλον. Ο Βενσάν προτείνει το φλασκί με το αλκοόλ στον καπετάνιο, σαν να του λέει: «Στην υγειά σου».
Ο Βενσάν και οι καινούργιοι φίλοι του παίρνουν ένα σκαφάκι με μηχανή κι αρχίζουν μια βόλτα μέσα στην πόλη. Επιβιβάζουν τους περαστικούς, φίλους όλων των ηλικιών: το λούστρο, το γονδολιέρη, τον παπά... Παίρνουν προμήθειες, φαγητά και ποτά, και ορίστε που όλος αυτός ο μικρόκοσμος πάει εκδρομή σ' ένα νησάκι στη λιμνοθάλασσα. Σ' αυτό το νησί υπάρχει ένα νεκροταφείο. Μαζεύονται όλοι και κάνουν πικνίκ πάνω από τον τάφο κάποιου Ρικάρντο, πίνοντας το σκασμό. Η εκδρομή τελειώνει σε μια trattoria όπου συνεχίζεται το φαγοπότι. Ο Βενσάν μοιράζεται κάποιες τρυφερές στιγμές με την κυρία που κάθεται δίπλα του. Η γιορτή τελειώνει... Ο Κάρλο και ο Βενσάν βουτάνε μια μεγάλη σκάλα που τους επιτρέπει ν' ανέβουν σε μιαν από τις πιο ψηλές σκεπές της πόλης, και ρεμβάζουν.
Το άλλο πρωί, στο σπίτι του Κάρλο, αντηχεί το ξυπνητήρι. Έχει ακριβώς τον ίδιο ήχο με αυτόν που έκανε τον Βενσάν να αναπηδά κάθε πρωί· οπότε, αναπηδάει. Είναι ακόμα νύχτα. Του παίρνει λίγη ώρα μέχρι να καταλάβει πού βρίσκεται και τι του συμβαίνει. Τεντώνεται, ντυμένος πάνω στον καναπέ.
Στο δρόμο, οι συνάδελφοι ανάβουν τσιγάρα πριν αποχωριστούν.

Το λεωφορείο φέρνει τον Κάρλο μπροστά στο εργοστάσιο. Ξανανάβει τη γόπα του, τραβάει μια τελευταία βαθιά ρουφηξιά και το σβήνει σ' ένα μεγάλο τασάκι που γράφει πάνω: «Vietato fumare».[1]
Το εργοστάσιο είναι τεράστιο κι έχει παντού σωλήνες: χοντρούς, λεπτούς, όλων των χρωμάτων. Κι όλες αυτές οι διακλαδώσεις από αέρια, υγρά, δηλητήρια όλων των ειδών, σπάνε, ανοίγουν, τρυπούν συχνά-πυκνά. Υπάρχει δουλειά, κι ο Κάρλο, ο οξυγονοκολλητής, μισεί τη δουλειά του...
Ο Βενσάν στηρίζει τους αγκώνες του στον πάγκο ενός μπαρ, πάνω στο κανάλι. Κάποιοι σιωπηλοί γέροντες πίνουν αργά τα ποτά τους και χαζεύουν τα λιγοστά πλεούμενα που περνάνε. Είναι Δευτέρα, οι περαστικοί είναι βιαστικοί, τα πρόσωπά τους είναι σκυθρωπά. Ο Βενσάν πηγαίνει στο λιμάνι κι ανεβαίνει σ' ένα μεγάλο πλοίο. «Πού πάει αυτό το πλοίο;» ρωτάει έναν άντρα που μοιάζει το ίδιο μόνος με αυτόν, αλλά δε φαίνεται να καταλαβαίνει γαλλικά. Η σειρήνα ηχεί, και το πλοίο απομακρύνεται από την αποβάθρα.

Εδώ και καιρό, η Ζοζεφίν έχει χάσει κάθε ελπίδα ότι ο άντρας της μπορεί να επιστρέψει. Όπως πάντα, η Γιαγιάκα τριγυρνάει με το ανοιχτό της αυτοκίνητο, το τσιγάρο στο στόμα, και περνάει μπροστά από το café όπου οι γέροι θαμώνες αράζουν, ο καθένας πάνω στο σκαμνί του. Μια σκύλα διασχίζει το δρόμο.
«Έχει αδυνατίσει πολύ αυτή!» μουρμουρίζει ένας από τους θαμώνες. «Ποια; Η σκύλα ή η γρια;» απαντάει ένας άλλος μετά από μια παύση.
Ένα περιστατικό: Χωροφύλακες μπαίνουν στην τάξη που διδάσκει ο Μπερνάρ και τον συλλαμβάνουν. Η παράνομη απόσταξη αλκοόλ διώκεται ποινικά. Δεν έχει σχολείο για σήμερα, τα παιδιά γυρνάνε σπίτια τους με τα ποδήλατά τους.
Περνούν μπροστά από την εκκλησία. Ο Μπαρτελεμί, ο αγελαδάρης, και η αγαπημένη του εμφανίζονται στο πλατύσκαλο ντυμένοι γαμπρός και νύφη, κάτω από μια βροχή από ρύζι και μπροστά από μια τιμητική σειρά από ψαράδες.
Μέσα στην εκκλησία, ο Άγιος Γεώργιος είναι τέλειος, μυστακοφόρος, επιβλητικός, το σπαθί του διαπερνά τη σάρκα του δράκοντα, το αίμα κυλά, ο δράκοντας ουρλιάζει... Περιέργως, μοιάζει εξαιρετικά με το ιγκουάνα της νεαρής γειτόνισσας...
Ο Νικολά μπαίνει στο δωμάτιο της Γιαγιάκας. «Α! Πάλι γεμάτος μελανιές! Έπαιξες ξύλο;» Ο Νικολά δεν απαντάει· χώνεται στην αγκαλιά της γιαγιάς του κι ακουμπάει το κεφάλι του στον ώμο της. «Καλά έκανες. Ένα αγόρι πρέπει να δέρνεται πού και πού!»
Ο μικρός Γκαστόν φτιάχνει πανοπλίες από χαρτόνι: κόβει, ταιριάζει τα κομμάτια μεταξύ τους, τα βάφει και τα κολλάει. Εφαρμόζει ένα κεφάλι αλόγου πάνω στο κοντάρι μιας σκούπας.
Η Ζοζεφίν καθαρίζει το σπίτι του Μισέλ και της Οντίλ.
Ο Νικολά, υπό τις οδηγίες της Γιαγιάκας, ξεθάβει από τον κήπο ένα μικρό δοχείο γεμάτο χρυσά φλουριά. «Πάρε αυτά τα πέντε ναπολεόνια. Θα μας δώσουν να φάμε για κάμποσο καιρό.»
Ο Νικολά τελειώνει την κατασκευή ενός δελταπλάνου. Μαζί με την Μπερτ, τραβάνε την κατασκευή απ' όλες τις μπάντες για να δοκιμάσουν την αντοχή της. «Σήμερα το βράδυ πετάμε!» – «Και σπάμε τα μούτρα μας...» – «Μα όχι! Έχουμε ελέγξει τα πάντα...»
Πάνω στο λόφο, κάποιοι έφηβοι παίζουν με τη μεγάλη πέτρα. Μεταξύ των νεαρών αρρένων του χωριού, η πέτρα αυτή είναι αντικείμενο συναγωνισμού. Ποιος θα μπορέσει να τη σηκώσει; Τα κορίτσια, αναστατωμένα, χοροπηδάνε χαρούμενα, περιμένοντας να δουν το κατόρθωμα που θα επιχειρήσουν να κάνουν τα αγόρια.
Ο Νικολά προχωρά προς την πέτρα με βήμα ελαφρύ. Σκύβει, ανοίγει τα πόδια κι αγκαλιάζει την πέτρα όπως θ' αγκάλιαζε κανείς ένα μωρό. Χωρίς ούτε μία κραυγή, ούτε έναν αναστεναγμό, τη σηκώνει από το έδαφος. Είναι αλήθεια πως δεν τη σηκώνει πολύ ψηλά και πως την αφήνει να πέσει σχεδόν αμέσως. Τότε είναι που γίνεται το θαύμα: παρασυρμένη απ' τον ενθουσιασμό της, η Μπερτ δίνει μια κλοτσιά στην πέτρα που, μ' ένα μόνο χτύπημα, ξεκολλάει,

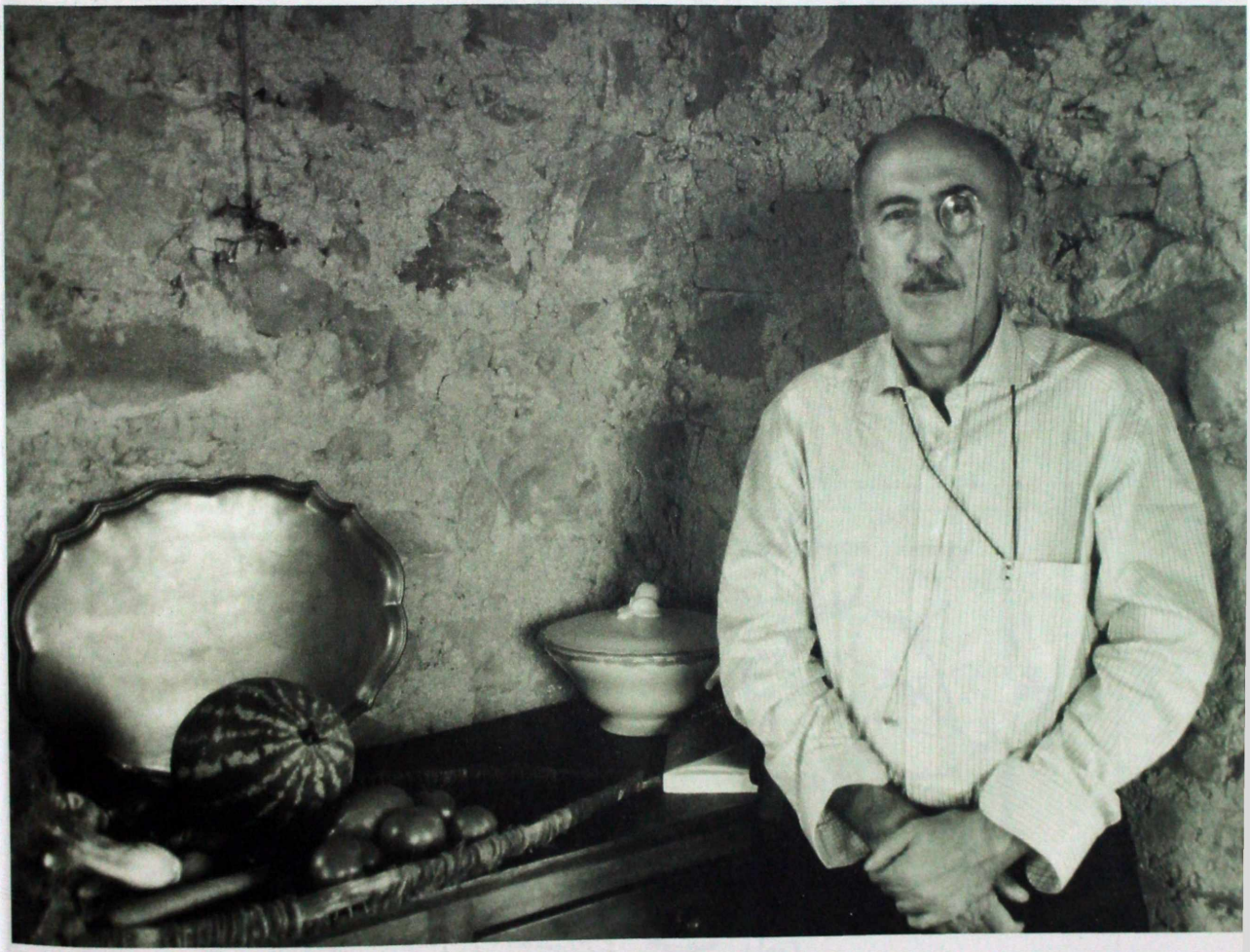
1. Ιταλικά στο κείμενο: «Απαγορεύεται το κάπνισμα». (Σ.τ.Μ.)

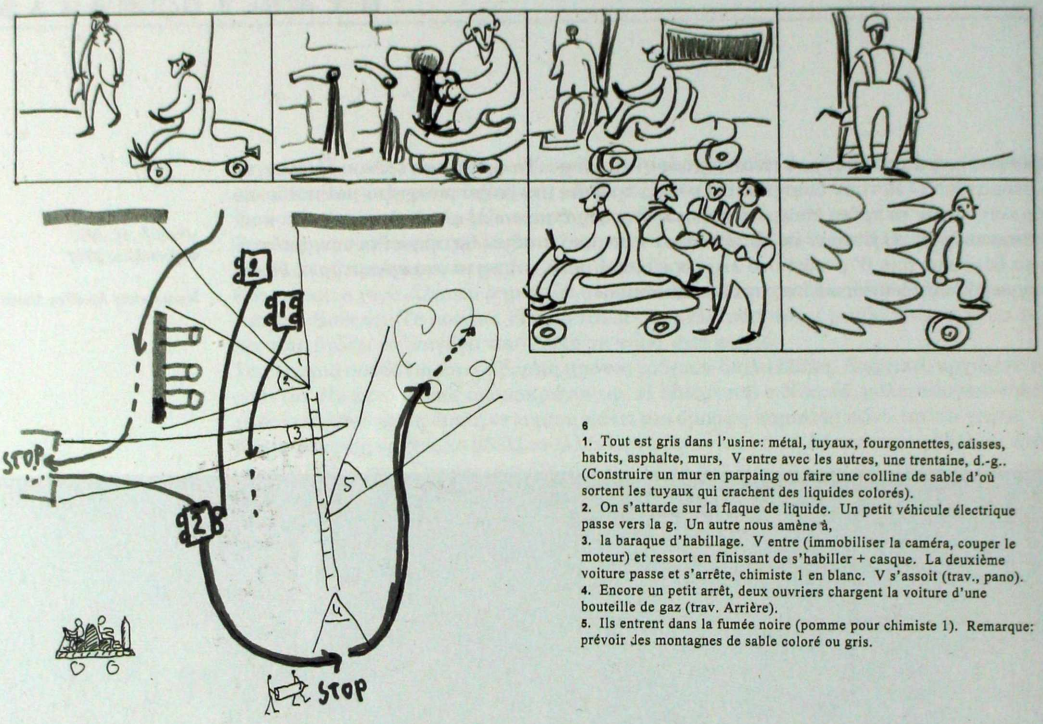
κατρακυλάει το λόφο, τραυματίζει ρίζες και χαλίκια, σπάει ένα φράχτη, συνεχίζει να κυλάει, και στο τέλος ακινητοποιείται στη μέση ενός μονοπατιού.
Τα πουλιά κελαηδούν, οι μέλισσες ζουζουνίζουν, η πέτρα μένει ακίνητη.
Τα ελαφριά σανδάλια της Μπερτ ακουμπούν απαλά στη βάση της πέτρας· μετά, οι μπότες τού Νικολά την προσπερνούν με ένα μόνο βήμα.
Και να που ο γερο-Αλμπέρ βηματίζει στο μονοπάτι. Τι τύχη! Μια πέτρα! Μπορούμε να καθίσουμε... Κάθεται. Τα πουλιά: «Τσίου τσίου»· οι μέλισσες: «Μπιζ μπιζ». Ψάχνει μέσα στις τσέπες του, βγάζει τα τσιγάρα του. Αυτή τη φορά, *έχει* φωτιά.
Τα ελαφριά σανδάλια και οι βαριές μπότες τρέχουν δίπλα δίπλα. Ξαφνικά, αρχίζουν να αιωρούνται στο κενό καθώς απομακρύνονται. Η Μπερτ και ο Νικολά, μόλις απογειώθηκαν, και το δελταπλάνο με τη διπλή ενίσχυση κάνει μια όμορφη καμπύλη πάνω απ' το χωριό.
Κάτω, μπορείς να δεις το βδελλοσυλλέκτη να βγαίνει από τη λάσπη με τις βδέλλες κολλημένες στο δέρμα του. Στο χορτάρι δίπλα στο στάβλο του Μπαρτελεμί, τα τραπέζια του γάμου είναι στρωμένα. Η κοπέλα βγάζει βόλτα το ιγκουάνα της με το λουρί του. Οι ξυλουργοί λουστράρουν ένα φέρετρο στην αυλή του εργαστηρίου τους. Ο κλειδαράς δοκιμάζει μια καινούργια κλειδαριά στο σπίτι του Μισέλ.
Ο Νικολά και η Μπερτ πετούν πάνω απ' τα σπίτια και το λόφο... «Κοίτα! Ο μπαμπάς σου!» λέει η Μπερτ. «Δε μας νοιάζει – συνεχίζουμε.»
Ο Γκαστόν, ο μικρός αδελφός του Νικολά, τοποθετεί τη φωτογραφική του μηχανή πάνω σε τρίποδο, και μετά φοράει τη χαρτονένια πανοπλία του. Είναι η ώρα που η κοπέλα βγάζει το ήρεμο και υπάκουο ιγκουάνα της βόλτα, πάντα με λουρί. Δεν έχει αντίρρηση για μια φωτογραφία: «Εντάξει». Ο Γκαστόν καβαλάει το ξύλινο άλογό του και κραδαίνει το σπαθί του, όπως στην καινούργια τοιχογραφία στην εκκλησία. Ο δράκοντας είναι τρομακτικός· ο Άγιος Γεώργιος, επιβλητικός· η πριγκίπισσα, εύθραυστη.
Η νύχτα πέφτει. Το δελταπλάνο προσγειώνεται με τη μύτη, αλλά χωρίς μεγάλες απώλειες, στο χωράφι με τα καλαμπόκια.
Στο café, οι γέροι απολαμβάνουν το ποτό τους – όπως πάντα, σιωπηλοί. Ο Βενσάν κάθεται σε μια γωνία, πίσω από ένα ποτήρι. Δε θέλει να πιει. Σηκώνεται, βγαίνει έξω και κατευθύνεται προς το σπίτι του. Σταματάει, ακουμπάει στο φράχτη και κοιτάει προς τα παράθυρα.
Τα παιδιά τρώνε μέσα στην κουζίνα. Η Γιαγιάκα, στο δωμάτιό της, ξεφυλλίζει ένα άλμπουμ με φωτογραφίες. Η Ζοζεφίν ραντίζει τα τζάμια με καθαριστικό κι αρχίζει να τα τρίβει με μια εφημερίδα. Διακρίνει μια σιλουέτα πίσω απ' το παράθυρο: «Μπα; Γεια σου! Πέρασε μέσα...»
Ο Βενσάν περνάει μέσα.
Τα παιδιά βρίσκονται ήδη στο σαλόνι για να δουν θέατρο σκιών. Ο Νικολά κατάφερε να φτιάξει στην εντέλεια τη μηχανή προβολής. «Γεια σου, μπαμπά!» Ο Βενσάν πηγαίνει στην κουζίνα κι ανοίγει το ψυγείο. «Δεν έχει αβγά;» – «Όχι.» – «Ούτε ζαμπόν;» – «Ούτε.» Σε μια γωνία, ο πίνακάς του: σκεπασμένος. «Στάζει μέσα στο μπάνιο, έχουνε σκάσει οι σωλήνες. Στη σκεπή, μια από τις σανίδες κουνιέται, λείπουν κεραμίδια, η υδρορρόη είναι γεμάτη μούχλα. Δε θα πας να χαιρετήσεις τη μητέρα σου;» Όμως πριν πάει στο δωμάτιο της μητέρας του, ο Βενσάν δεν μπορεί να κρατηθεί, και ρωτάει: «Ποιος άφησε το φως του χολ αναμμένο;» – «Ρώτα τους γιους σου.»
Ο Βενσάν χτυπάει την πόρτα της Γιαγιάκας. «Περάστε.» Ο Βενσάν ρίχνει ένα βλέμμα στην αφίσα, στις φωτογραφίες... «Δεν ξέρω τι μ' έπιασε, μαμά...» – «Ό,τι και να 'ταν, πάντως, σου πήρε οχτώμιση μήνες! Είδες τουλάχιστον τον πατέρα σου;» – «Δεν είναι πολύ καλά.» – «Τι σου είπε;» – «Ότι ήσουν μια ωραία τσούλα!»
Όπως κάθε πρωί, το ξυπνητήρι χτυπάει. Ο Βενσάν αναπηδάει. Τα παιδιά κοιμούνται ακόμα. Η Ζοζεφίν, που τέλειωσε το πλέξιμο μιας μακριάς εσάρπας, του την περνάει γύρω απ' το λαιμό. Ο Βενσάν ανάβει ένα τσιγάρο και βάζει μπρος το αυτοκίνητό του.
Στο διπλανό σπίτι, η Οντίλ, που έχει τελειώσει κι αυτή το πλεκτό της, δένει γύρω απ' το λαιμό του Μισέλ μια μακριά, κόκκινη και μπλε εσάρπα. Το τρακτέρ του μουγκρίζει στο ρελαντί.

Η αποβάθρα του μικρού σταθμού είναι πήχτρα στον κόσμο. Τα φρένα του τρένου τρίζουν, το τρένο σταματάει. Ο Βενσάν διασχίζει τις ράγες, τραβάει μια βαθιά ρουφηξιά και πετάει το τσιγάρο του. Όταν το τρένο εξαφανίζεται στη στροφή, ένας υπάλληλος του σταθμού σκουπίζει τα αποτσίγαρα. Ο Βενσάν θα κατέβει στον κεντρικό σταθμό, θα σβήσει το τσιγάρο ανάμεσα στα δάχτυλά του, θ' ανέβει στο λεωφορείο, και μετά, μπροστά στο εργοστάσιο, θα δει την επιγραφή: «Απαγορεύεται αυστηρά το κάπνισμα».

«Positif», τχ. 492, Φεβρουάριος 2002

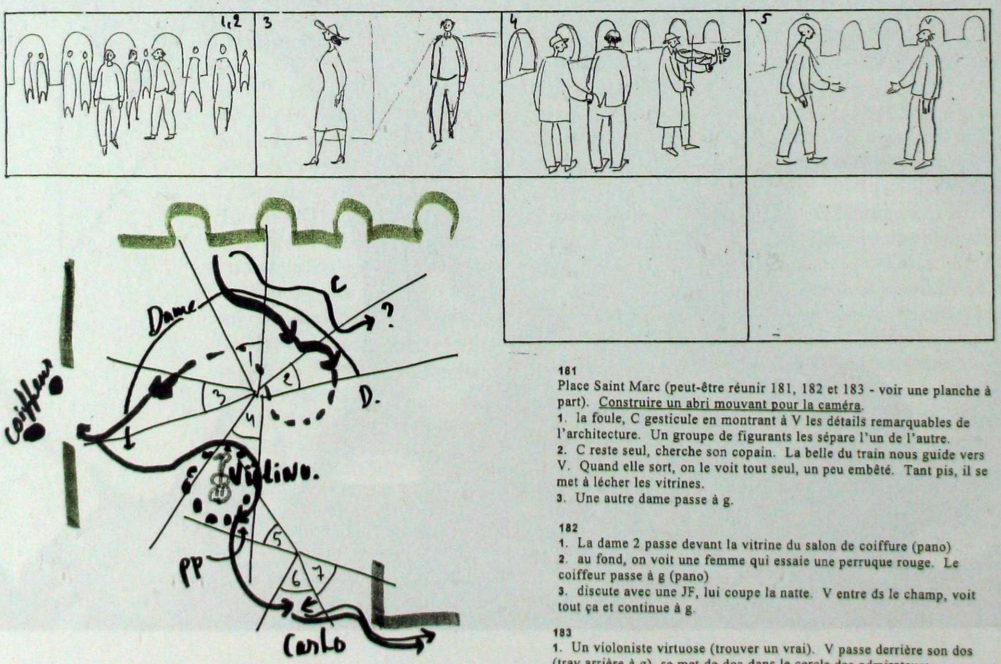
Μετάφραση: Αριάδνη Λουκάκου





6

1. Tout est gris dans l'usine: métal, tuyaux, fourgonnettes, caisses, habits, asphalte, murs, V entre avec les autres, une trentaine, d.-g.. (Construire un mur en parpaing ou faire une colline de sable d'où sortent les tuyaux qui crachent des liquides colorés).
2. On s'attarde sur la flaque de liquide. Un petit véhicule électrique passe vers la g. Un autre nous amène à,
3. la baraque d'habillage. V entre (immobiliser la caméra, couper le moteur) et ressort en finissant de s'habiller + casque. La deuxième voiture passe et s'arrête, chimiste 1 en blanc. V s'assoit (trav., pano).
4. Encore un petit arrêt, deux ouvriers chargent la voiture d'une bouteille de gaz (trav. Arrière).
5. Ils entrent dans la fumée noire (pomme pour chimiste 1). Remarque: prévoir des montagnes de sable coloré ou gris.



181

Place Saint Marc (peut-être réunir 181, 182 et 183 - voir une planche à part). Construire un abri mouvant pour la caméra.

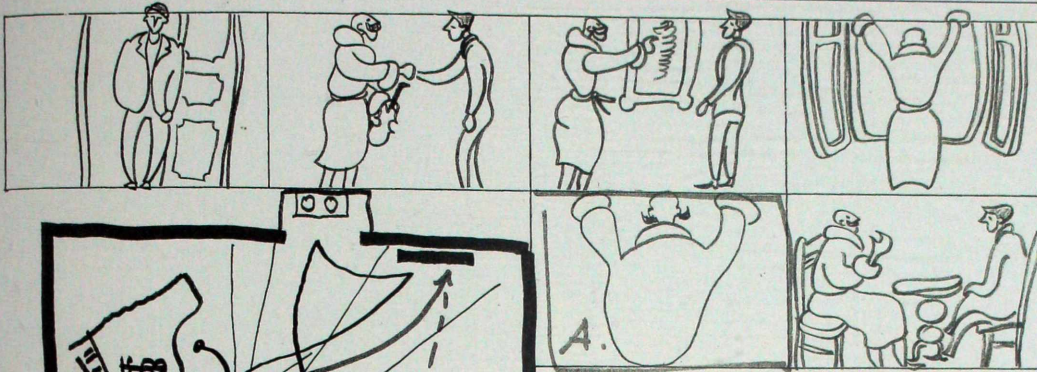
1. la foule, C gesticule en montrant à V les détails remarquables de l'architecture. Un groupe de figurants les sépare l'un de l'autre.
2. C reste seul, cherche son copain. La belle du train nous guide vers V. Quand elle sort, on le voit tout seul, un peu embêté. Tant pis, il se met à lécher les vitrines.
3. Une autre dame passe à g.

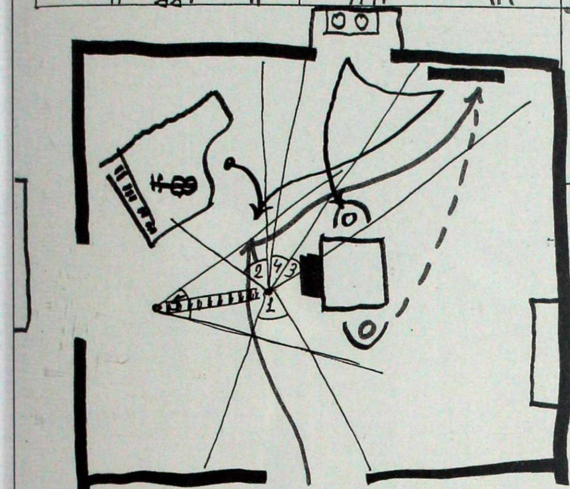
182

1. La dame 2 passe devant la vitrine du salon de coiffure (pano)
2. au fond, on voit une femme qui essaie une perruque rouge. Le coiffeur passe à g (pano)
3. discute avec une JF, lui coupe la natte. V entre ds le champ, voit tout ça et continue à g.

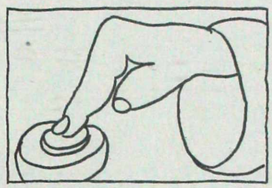
183

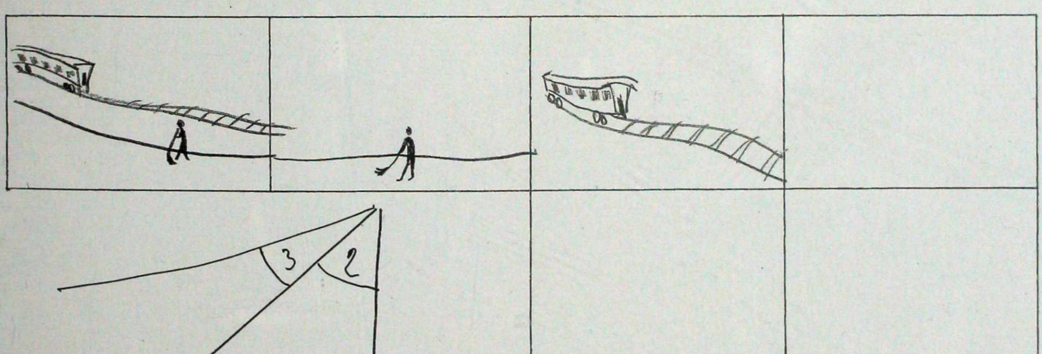
1. Un violoniste virtuose (trouver un vrai). V passe derrière son dos (trav arrière à g), se met de dos dans le cercle des admirateurs.
2. Pickpocket
3. V quitte le cercle, passe à g, se heurte nez à nez avec C (T?)
4. ils disparaissent derrière le coin à g.

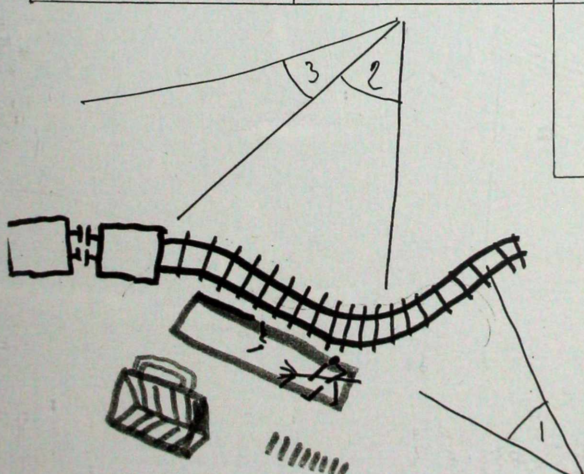




162
1. V entre par la grande porte
2. s'approche de Mart qui fait encore quelques mouvements d'archet, éteint discrètement la musique grâce à la télécommande, lui serre la main (T)
3. amène V à la photo de safari, actionne à nouveau la télécommande
4. va saluer la foule imaginaire au balcon. Au passage, il désigne un siège à V
5. (trav) revient de la fenêtre et s'assied en face de V de l'autre côté de la table basse, tape dans ses mains ou appuie sur un bouton (prévoir GP de la télécommande).







239
Vu de haut (hélico), le balayeur balaie la plateforme de la gare (pano), le train s'éloigne.

Τέσσερα φύλλα του story-board της ταινίας Δευτέρα πρωί

Φιλμογραφία

Έχε γεια, γλυκιά στεριά!

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ

ΑΚΟΥΑΡΕΛΑ (1958)
Ακβαρέλι

Σκηνοθεσία: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Σενάριο:** Οτάρ Ιοσελιάνι, βασισμένο σ' ένα διήγημα του Αλεξάντρ Γκριν. **Παραγωγή:** VGIK (Κινηματογραφική Σχολή της Μόσχας). Διάρκεια: 10 λεπτά. Ασπρόμαυρη. 35mm. Ρωσία.

Σε μια πολυμελή και φτωχή οικογένεια, η μητέρα δουλεύει πλύστρα και συντηρεί το σπίτι, ενώ ο πατέρας τεμπελιάζει και ξοδεύει όλα τα λεφτά στο πιοτό. Απελπισμένη, η γυναίκα αποφασίζει να τον παρακολουθήσει, και τον βρίσκει αραγμένο σ' ένα μουσείο, ανάμεσα στους πίνακες, στους ξεναγούς και στους επισκέπτες. Οι σύζυγοι μένουν μόνοι μπροστά σ' έναν πίνακα που απεικονίζει το σπίτι τους, κι αρχίζουν να σχολιάζουν τις λεπτομέρειες της ζωγραφιάς. Ενώ συζητούν, υποδεικνύουν τον πίνακα σ' έναν επισκέπτη του μουσείου, εξηγώντας του περί τίνος πρόκειται. Τελικά, όλη η οικογένεια συγκεντρώνεται στο μουσείο, μπροστά στον πίνακα, κι ένας ζωγράφος ετοιμάζεται να τους απεικονίσει, ενώ αυτοί χτενίζονται επιμελώς.

«Εκείνα τα χρόνια, ήταν υποχρεωτικό να κάνεις μια ταινία μικρού μήκους, ένα δοκίμιο, κι εγώ έκανα αυτό. Σε ό,τι αφορά στη φόρμα, με ενδιέφερε να εφαρμόσω όλες τις μεθόδους σύνθεσης. Πειραματίστηκα με το μοντάζ και με τις διαφορετικές οπτικές γωνίες. Είναι μια ταινία πάνω στη δυστυχία, μέσα στην οποία, όμως, γεννιέται και μια πιθανότητα παρηγοριάς και ανακούφισης. Δεν πρόκειται για μια ελπίδα που έχει σχέση με τα υλικά αγαθά· είναι άλλης τάξεως. Όταν η γυναίκα ακολουθεί τον μεθύστακα σύζυγό της και τον βρίσκει μέσα στο μουσείο, μπροστά σ' έναν πίνακα που απεικονίζει το σπίτι τους, αρχίζουν να σχολιάζουν τις λεπτομέρειες. Λέει ο ένας: «Εκεί, πίσω απ' τις σκάλες, υπάρχει ένας σκουπιδοτενεκές, αλλά δε φαίνεται», κι ο άλλος απαντά: «Πάλι καλά που δε φαίνεται», και το πράγμα πάει έτσι. Στο τέλος, ένας ζωγράφος ζωγραφίζει όλη την οικογένεια μπροστά στον πίνακα που απεικονίζει το σπίτι τους... Αυτό είν' όλο. Δε θυμάμαι περισσότερα, αλλά νομίζω ότι ο Ντοβζένκο είπε: «Αυτό, τουλάχιστον, κάτι λέει...»"

Ο.Ι.

ΤΟ ΣΠΑΝΙΟ ΛΟΥΛΟΥΔΙ (1959)
Σαποβνέλια – Πέσνια ο σβέτκε, κατορί νίκτρο νε μόζετ ναϊτί

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Παραγωγή:** Γκρουτζίγια Φιλμ-Καρτούλι Φιλμ. **Διάρκεια:** 20 λεπτά. Έγχρωμη. 35mm. Γεωργία.

Ένας γέρος, ζωγράφος τοπίων, δημιουργεί υπέροχες συνθέσεις από λουλούδια του κήπου του, που ακολούθως αποκαλύπτεται ότι είναι νεκρικά στεφάνια. Ξαφνικά, μπουλντόζες καταστρέφουν τον κήπο και τα λουλούδια, και στη θέση του κήπου κατασκευάζεται ένας ασφαλτοστρωμένος δρόμος, πάνω στον οποίο τρέχουν αυτοκίνητα. Η χλόη και τα λουλούδια έχουν εξαφανιστεί. Κάποια στιγμή, η άσφαλτος αρχίζει να ραγίζει, και χορταράκια ξεμυτίζουν απ' τις χαραματιές.

Όταν προβλήθηκε *Το σπάνιο λουλούδι*, το είδαν μονάχα τρεις θεατές. Η ιστορία με την άσφαλτο που σπάει, κι απ' τις ρωγμές ξεπετάγεται το χορτάρι, δεν ήταν παρά ένα αστείο για να διασκεδάσουμε εκείνη την εποχή, στη Σοβιετική Ένωση. Όμως τίποτα δεν ξέφευγε από τη λογοκρισία, που έσπευσε να ρωτήσει: «Ποιος είναι η άσφαλτος και ποιος το χορτάρι;»"

Ο.Ι.

ΑΠΡΙΛΗΣ (1962)
Απρίλι

Σκηνοθεσία: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Σενάριο:** Οτάρ Ιοσελιάνι, Ερλόμ Αχβλεντιάνι. **Φωτογραφία:** Γιούρι Φέντνεφ. **Μουσική:** Νατέλα Ιοσελιάνι, Σούλχαν Νασίτζε. **Ηθοποιοί:** Τατιάνα Καντούρια, Γκία Σιρακάτζε, Αλεξάντρ Τσικβάιτζε, Β. Μαισουράτζε, Α. Γκιορμπενάτζε. **Παραγωγή:** Γκρουτζίγια Φιλμ-Καρτούλι Φιλμ. **Διάρκεια:** 30 λεπτά. Ασπρόμαυρη. 35mm. Γεωργία. (Απαγορεύτηκε από τη λογοκρισία· πρωτοπροβλήθηκε δημόσια στο Φεστιβάλ των Καννών 2000.)

Ένας νεαρός και μια κοπέλα τρέχουν στους δρόμους της Τιφλίδας και μπερδεύονται συνεχώς με ανθρώπους που κουβαλούν έπιπλα. Καταλήγουν σ' ένα διαμέρισμα, όπου επιτέλους μένουν μόνοι τους. Όταν έρχεται φως, νερό και γκάζι, εμφανίζεται ένας άντρας που τους κάνει κήρυγμα γύρω από τους κανόνες του ιδιωτικού βίου. Γρήγορα το σπίτι γεμίζει από έπιπλα με τη συναίνεση και των υπόλοιπων κατοίκων της πολυκατοικίας, και δεν υπάρχει πια χώρος για να στεγάσουν οι δυο νέοι τον έρωτά τους...

Η ιστορία του *Απρίλη* είναι πολύ απλή: αφορά στο κόψιμο των δέντρων ενός δάσους και των επίπλων που θα γίνουν απ' αυτά και θα γεμίσουν ένα πολύ μικρό διαμέρισμα. Έτσι, το νεαρό ερωτευμένο ζευγάρι που ζει εκεί, δεν έχει χώρο για τον έρωτά του, αφού όλο το χώρο τον έχουν καταλάβει τα έπιπλα. Δεσπόζουσα, επίσης, είναι η παρουσία κλειδαριών και αλυσίδων που συμβολίζουν τη μανία της ιδιοκτησίας και την έμμονη ιδέα ότι τα υλικά αγαθά πρέπει να κλειδώνονται και να φυλάγονται καλά πίσω από τις πόρτες. Πρόκειται για μια μικρογραφία τής ανθρωπότητας: ένας μικρόκοσμος που δεν μπορεί να επιβιώσει, γιατί είναι πλημμυρισμένος από άχρηστα πράγματα. Στη θέση των δέντρων και του δάσους δεν υπάρχουν παρά οι κομμένοι κορμοί. Το συμβολισμό μπορεί κανείς να τον ερμηνεύσει όπως

Απρίλης

θέλει, αλλά η ταινία δεν έχει στοιχεία μιας συγκεκριμένης κριτικής στην κοινωνία. Τότε ήμουν ένας πολύ νεαρός σκηνοθέτης, που δεν τον ένοιαζε καθόλου η πολιτική. Ακολούθως, όμως, έγινα –τόσο για το κοινό όσο και για την εξουσία– κάποιος που ασκούσε κριτική σ' ένα αυταρχικό καθεστώς. Για να ξαναγυρίσουμε στον *Απρίλη*, το μόνο που εγώ ήθελα να κάνω, ήταν να διηγηθώ ένα τραγικό παραμύθι γύρω απ' τη βλακεία που κυριαρχεί στη ζωή μας πάνω σ' αυτή τη Γη, σε κάθε τόπο.

Νομίζω ότι ο *Απρίλης* είναι μια ταινία που έχει πλάκα, αλλά αυτή η μανία να βρεθούν οπωσδήποτε συμβολισμοί ενάντια στο σύστημα, προσέδωσε στην ταινία μια διογκωμένη πολιτική διάσταση που δεν ήταν στις προθέσεις της. Αν οι γραφειοκράτες έψαχναν συμβολισμούς στο δικό τους επίπεδο αντίληψης, το ίδιο έκανε και το κοινό από τη μεριά του. Εμείς, οι δημιουργοί, δεν είχαμε καμία σχέση μ' αυτό που συνέβαινε. Όσο περισσότερο προσπαθούσαμε να εξηγήσουμε ότι δεν ήταν έτσι τα πράγματα, τόσο εκείνοι πείθονταν για το αντίθετο. Δεν έβγαινε άκρη, και τελικά η ταινία απαγορεύτηκε διά παντός.

[...]

Ήταν ένα παραμύθι για το πέρασμα αθώων ανθρώπων στη μικροαστική νοοτροπία· μιαν, ας την πούμε, νοοτροπία καταναλωτικής μανίας. Υπήρχε ένα δάσος, το έκοψαν κι έφτιαξαν ένα έπιπλο που μάγεψε τα πλήθη, κι έπειτα, μπορεί να εξαφανίστηκαν τα δάση, αλλά τα σπίτια γέμισαν έπιπλα. ”

ΧΥΤΗΡΙΟ (1964)

Τούτζι – Τσουγκούν

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Φωτογραφία:** Κάλβα Σιοσβίλι. **Παραγωγή:** Γκρουτζίγια Φιλμ-Καρτούλι Φιλμ. **Διάρκεια:** 20 λεπτά. Ασπρόμαυρη. 35mm. Γεωργία.

Η ταινία καταγράφει τη ζωή σ' ένα εργοστάσιο μεταλλουργίας στην πόλη Ρουστάβι.Η εργασία είναι σκληρή, εντατική, διαρκής και κουραστική. Όμως, δίπλα στη δύσκολη καθημερινότητα της δουλειάς ξεδιπλώνεται και μια άλλη διάσταση του χρόνου: στην ανάπαυλα, οι εργάτες μαγειρεύουν πάνω σε μια πλάκα από μαντέμι ακόμα καυτή, αδιαφορώντας για τους σταχανοβιστές «ήρωες της εργασίας» που επιβραβεύονται από το καθεστώς. Έτσι, η εμπειρία της συλλογικής ζωής μέσα στην κοινότητα υπερβαίνει τις αντίξοες εργασιακές συνθήκες. Το επάγγελμα του κινηματογραφιστή και του μεταλλουργού συνυπάρχουν και συσχετίζονται σε μια κατάσταση αλληλεγγύης.

Αμέσως μόλις απαγορεύτηκε η ταινία *Απρίλης*, πήγα στο στούντιο και είπα στους υπευθύνους: «Ίσως έχετε δίκιο (η κατηγορία που μου είχαν απευθύνει για την ταινία, ήταν ότι δε γνώριζα τη ζωή). Αφού, λοιπόν, όντως δε γνωρίζω τη ζωή, πρέπει να πάω να τη μάθω στη φάμπρικα». Διάλεξα την πιο δύσκολη δουλειά: στο χυτήριο. Μου είπαν: «Σύμφωνοι». Όμως, δεν ήταν μια επιλογή που την έκανα με στωικότητα· την έκανα, ας πούμε, με κάποια επισημότητα... Κι εκείνοι πρέπει να σκέφτηκαν: «Α! Ένας σκηνοθέτης που πάει να μάθει τη ζωή... Ένας σκηνοθέτης!» Ο τομέας ιδεολογίας της Κεντρικής Επιτροπής του Κομμουνιστικού Κόμματος της Γεωργίας κάλεσε τον πρόεδρο των κομμουνιστών της πόλης των χυτηρίων... Εντέλει, πήγα στην επιτροπή πόλης του Κομμουνιστικού Κόμματος του Ρουστάβι, μίλησα μ' αυτούς τους ανθρώπους που δεν καταλάβαιναν γιατί είχα επιλέξει αυτό που είχα επιλέξει, και τους είπα: «Για να μάθω τη ζωή!» Άρα, τη στιγμή εκείνη, έπρεπε να μπω στη φάμπρικα δίχως κανένα προνόμιο. Το μόνο που χρειαζόμουν, ήταν ένα δωμάτιο στο ξενοδοχείο.

Πήγα, λοιπόν, και το πρώτο πράγμα που μου είπαν, ήταν το εξής: «Πρόσεχε, νεαρέ! Μπαίνεις στη βιομηχανία, αλλά έχε υπόψη σου πως δεν μπορείς να βγεις πριν περάσουν πέντε χρόνια». Επρόκειτο για μια μορφή σκλαβιάς, κι η δουλειά ήταν πάρα πολύ σκληρή· πάνω απ' όλα, ήταν ένας συνεχής αγώνας κατά της διαρροής των ειδικευμένων εργατών που αναζητούσαν καλύτερες δουλειές.

Έμαθα αμέσως το σύστημα. Επρόκειτο για το σταχανοβισμό: υπήρχε ένας εργάτης, ήρωας της εργασίας, κι ολόκληρη η ομάδα ήταν υποχρεωμένη ν' ακολουθήσει το παράδειγμά του. Οι σχέσεις μέσα στην ομάδα ήταν τέλειες, κι εκείνος ο μοναδικός *ήρωας της εργασίας* ήταν αποδέκτης όλων των σαρκασμών, γεγονός που του προκαλούσε αμηχανία. Είχε, όμως, ωραίο διαμέρισμα κι όλα τα προνόμια. Ήταν και βουλευτής. Η ιστορία κράτησε αρκετά. Η δουλειά ήταν πολύ επικίνδυνη: δεν είναι εύκολο να δουλέψεις το λιωμένο σίδερο. Εγώ δούλευα σ' ένα τμήμα απ' όπου το στέλναμε σ' ένα άλλο για να πάρουν το ατσάλι. Σε μια μέρα βγάζαμε τόση ποσότητα όση τρεις φορές αυτό το διαμέρισμα. Ήταν πολύ επικίνδυνο, επειδή κάτω, χαμηλά, υπήρχε ένα τρένο με μεγάλα κεραμικά δοχεία, τεράστια δοχεία, όπου χυνόταν το λιωμένο σίδερο. Υπήρχαν και κανάλια όπου μαζεύαμε τα σκουπίδια. Μερικές φορές έμεναν απομεινάρια λιωμένου σίδηρου που είχε κρυώσει· τα μαζεύαμε μ' ένα μαγνήτη και τα πετούσαμε πάλι μέσα.

Ο χώρος εργασίας ήταν τεράστιος και παγωμένος, αλλά κοντά στους φούρνους γινόταν ανυπόφορα ζεστός. Εκείνο τον καιρό δουλεύαμε φορώντας γάντια, ένα ρούχο πολύ βαρύ και ξύλινα παπούτσια για να μη καίγονται τα πόδια μας, επειδή, όταν το λιωμένο σίδερο ξεχειλίζει, συχνά συμβαίνουν ατυχήματα. Πάρα πολύ επικίνδυνο. Είναι μια πάρα πολύ βαριά δουλειά.

Μια φορά, ετοιμαζόμασταν να πετάξουμε ένα μεγάλο κομμάτι χυτοσιδήρου, και κάτω, στις ράγες, ήταν το δοχείο που έβραζε σαν το Βεζούβιο. Το γάντι μου κόλλησε πάνω στο σίδερο, κι εγώ ακολουθούσα στο κατόπι· ευτυχώς, ο σύντροφός μου με κράτησε, αρπάζοντάς με από το παντελόνι. Το γάντι μου, όμως, είχε φύγει.

Ήταν πολύ διασκεδαστικό. Μετά τη δουλειά τα πίναμε... ακόμα κι αν δουλεύαμε οκτώ ώρες δίχως διακοπή. Οκτώ ώρες επί τέσσερις μέρες το πρωί, κι άλλες τέσσερις μέρες το βράδυ, κι άλλες τέσσερις μέρες τη νύχτα. Είχαμε γίνει φίλοι με τα παιδιά και, ειλικρινά, είχα ξεχάσει για ποιο λόγο είχα πάει εκεί. Ζούσα μαζί τους· τρεις απ' αυτούς ήταν αξιαγάπητοι, ήταν όμως κι ένας εντελώς ηλίθιος. Έπρεπε οπωσδήποτε να υπάρχει ένας ηλίθιος... *ο εκ καθήκοντος ηλίθιος*.

Μια μέρα, δεν άντεξα, πήγα στο γραφείο των διευθυντών και είπα: «Τέρμα. Φεύγω». Εκείνοι μου απάντησαν: «Δεν μπορείς να φύγεις. Αλλιώς, θα σου καταστρέψουμε τη ζωή... δε θα βρεις δουλειά πουθενά». Ως εκ τούτου, αναγκάστηκα να ξαναπάω στην επιτροπή πόλης του κόμματος και να τους πω ότι είχα τελειώσει.

Το πιο δυσάρεστο πράγμα σ' αυτή την ιστορία (το κατάλαβα μόνο αργότερα) ήταν ότι είχα πει ψέματα στους συντρόφους μου. Είχαν πιστέψει ότι ήμουν ένα φτωχόπαιδο που προσπαθούσε να βολευτεί. Τους μάζεψα, ήπιαμε λίγο και τους είπα ότι έκανα άλλη δουλειά. Το μόνο πράγμα που δεν καταλάβαιναν, ήταν: «Αφού έχεις άλλη δουλειά, γιατί ήρθες εδώ; Είσαι δημοσιογράφος; Όχι. Το λοιπόν, τι ήθελες να κάνεις;»

Κατόπιν ξαναγύρισα για να κάνω την ταινία. Σιγά σιγά συμφιλιωθήκαμε και πάλι, επειδή στην αρχή δεν με εμπιστεύονταν. Αργότερα, όμως, με είδαν να δουλεύω στα γυρίσματα. Και με την ευαισθησία που διακρίνει όλους τους μαστόρους, μου είπαν: «Κι αυτή η δουλειά είναι δύσκολη». Έτσι, με συγχώρεσαν, κι από τότε μείναμε φίλοι για πάντα. ❞

Ο.Ι.

Άνευ σχολίου

του Anthony Fiant

Ο Ιοσελιάνι ασχολείται περισσότερο με τις μικρές, καθημερινές και εκ πρώτης όψεως αστείες πράξεις κάποιων εργατών παρά με την επικινδυνότητα της εργασίας τους. Αιχμαλωτίζει έτσι διασκεδαστικές κι ασυνήθιστες σκηνές, όπως αυτή όπου ένας εργάτης στεγνώνει τα ρούχα του μ' έναν τεράστιο ανεμιστήρα

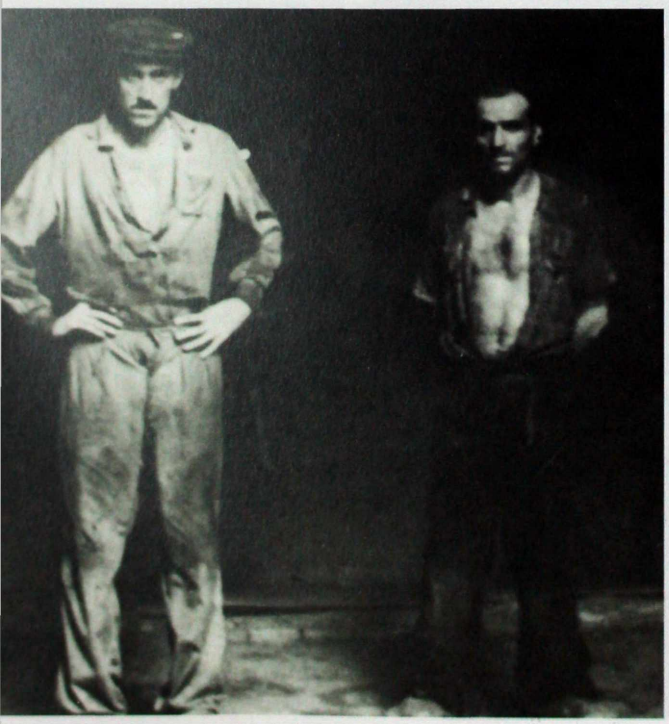
Χυτήριο

Ο Ιοσελιάνι με του εργάτες στο Χυτήριο

(το ξαναδείχνει 35 χρόνια αργότερα, στο *Δευτέρα πρωί*) ή, ακόμα, εκείνη όπου κάποιοι εργάτες ψήνουν σουβλάκια στα κάρβουνα. Μέσα απ' αυτές τις εικόνες αποκαλύπτεται η φαντασία και η ικανότητα των ανθρώπων ν' αλλάζουν τη συνήθη χρήση ορισμένων συσκευών και να αξιοποιούν ένα χώρο που ελάχιστα ευνοεί αξιοπρεπείς συνθήκες εργασίας. Σκοπός του, ωστόσο, δεν είναι τόσο να καταγγείλει τις τελευταίες, όσο να τιμήσει τους ανθρώπους που τις υφίστανται.

Στερημένη από κάθε διάλογο ή σχόλιο, η ηχητική μπάντα προικίζεται απ' τη μουσική (διακριτική στα πλάνα όπου οι εργάτες ξεκουράζονται, πιο ρυθμική σ' εκείνα όπου εργάζονται) κι από την καλή επεξεργασία της έντασης των ήχων. Αν οι θόρυβοι των μηχανών και του χυσίματος του μετάλλου έχουν στην πραγματικότητα μετριαστεί, αυτοί που προκαλούνται από τις πράξεις και τις μετακινήσεις των εργατών, έχουν ενισχυθεί, για να τονιστεί το ενδιαφέρον που προκαλούν στο σκηνοθέτη. Εύκολα καταλαβαίνουμε, παρακολουθώντας την ταινία, πως αυτά που θέλει να μας μεταδώσει ο Ιοσελιάνι, περνούν αποκλειστικά μέσα απ' το βλέμμα και δεν υπάρχει ανάγκη παρεμβολής του παραμικρού σχολίου...

Απόσπασμα από το βιβλίο (Et) le cinema d'Otar Iosseliani (fut), *L'Age d'Homme, Λωζάνη 2002*
Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου



Χυτήριο

ΦΥΛΛΟΡΡΟΗ (1967)

Γκιοργκομπίστβε – Λίστοπαντ

Σκηνοθεσία: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Σενάριο:** Οτάρ Ιοσελιάνι, Αμιράν Σιτσινάτζε. **Φωτογραφία:** Αμπεσαλόμ Μαϊσουράτζε. **Σκηνικά:** Ντιμίτρι Εριστάβι. **Μουσική:** Νατέλα Ιοσελιάνι. **Ήχος:** Βάγια Ματσάιτζε. **Μοντάζ:** Τζούλια Μπεζουασβίλι. **Ηθοποιοί:** Ραμάζ Γκιοργκομπιάνι (Νίκο), Μαρίνα Καρτσιβάτζε (Μαρίνα), Γκόγκι Χαραμπάτζε (Οτάρ), Μπαντούρ Τσουλάτζε, Νταβίντ Αμπασίτζε, Ακάκι Κβανταλιάνι. **Παραγωγή:** Γκρουτζίγια Φιλμ-Καρτούλι Φιλμ. **Διάρκεια:** 100 λεπτά. Ασπρόμαυρη. 35mm. Γεωργία. **Βραβεία:** Βραβείο της Διεθνούς Συνομοσπονδίας των Κριτικών (FIPRESCI) στο Φεστιβάλ Καννών 1968, Βραβείο Georges Sadoul 1968.

Η ταινία ξεκινά ως ντοκιμαντέρ, καταγράφοντας τους παραδοσιακούς τρόπους παραγωγής κρασιού στη Γεωργία, μια περιοχή με μακραίωνη οινοπαραγωγική παράδοση, η αμπελουργική ζώνη της οποίας ήταν (και συνεχίζει να είναι) μια από τις καλύτερες σε ποιοτικά χαρακτηριστικά στην Ανατολική Ευρώπη, η οποία προμήθευε με εξαιρετικό κρασί ολόκληρη τη Σοβιετική Ένωση.

Δύο νεαροί οινολόγοι, ο Νίκο και ο Οτάρ, αρχίζουν την επαγγελματική τους εκπαίδευση σ' έναν οινοπαραγωγικό συνεταιρισμό. Ο πρώτος είναι διακριτικός, σοβαρός, ντροπαλός, με αισθήματα συναδελφικότητας και αλληλεγγύης· ο δεύτερος, οπορτουνιστής και αριβίστας, αποφασισμένος να πετύχει πάση θυσία. Οι διαφορετικοί τους χαρακτήρες και οι επιδιώξεις τους σκιαγραφούνται αμέσως από την πρώτη τους επαφή με τους αδιάφορους γραφειοκράτες που διευθύνουν το συνεταιρισμό. Ο Οτάρ τοποθετείται στο εργαστήριο, ενώ ο Νίκο, στο χώρο όπου γίνεται η ζύμωση του κρασιού, στα βαρέλια. Στο εργοστάσιο δουλεύει ακόμα και η όμορφη Μαρίνα, γραμματέας και ξεναγός όσων επισκέπτονται το οινοποιείο, η οποία φλερτάρει συνεχώς με κάθε αρσενικό που την πλησιάζει, κι είναι μονίμως περιτριγυρισμένη από έναν κύκλο θαυμαστών. Και με τους δύο νεοφερμένους η Μαρίνα αρχίζει να παίζει το γνωστό της παιχνίδι. Ο Νίκο, εσωστρεφής και μοναχικός, κοιτάζει τη δουλειά του, γνωρίζεται και δημιουργεί μια στέρεα και ειλικρινή σχέση με τους εργάτες, ενώ ο Οτάρ προσπαθεί να αναρριχηθεί, κερδίζοντας την εύνοια του Διευθυντή, η μόνη έγνοια του οποίου είναι να καλύψει το πλάνο παραγωγής, αδιαφορώντας για την ποιότητα του κρασιού. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο ο Νίκο έρχεται σε σύγκρουση με τα υπόλοιπα στελέχη, όταν αρνείται να συναινέσει να εμφιαλωθεί το κρασί που περιέχεται στο βαρέλι 49 (για να καλυφθεί το περίφημο πλάνο παραγωγής), υποστηρίζοντας ότι το κρασί είναι ακόμα σε φάση ζύμωσης. Οι πάντες προσπαθούν να τον μεταπείσουν, αλλά αυτός εμμένει στις αρχές του και αρνείται να υπογράψει. Συναντιέται τυχαία με τη Μαρίνα και πηγαίνουν για καφέ, όταν κάποιος από τους αμέτρητους θαυμαστές της, ένας βίαιος τύπος, τον πλησιάζει και τον απειλεί. Η κατάσταση στο οινοποιείο παραμένει στάσιμη, αφού ο Νίκο παραμένει αμετάπειστος για το βαρέλι 49. Κάποια στιγμή, η Μαρίνα που διασκεδάζει παίζοντας με τους θαυμαστές της, τους καλεί στο σπίτι της (ανάμεσά τους και τον Νίκο), αλλά στην εξώπορτα είναι ο βίαιος τύπος που απείλησε τον Νίκο, και δεν τους επιτρέπει την είσοδο. Παρ' όλα αυτά, ο Νίκο καταφέρνει να ανεβεί, και περνά λίγη ώρα μαζί με τη Μαρίνα και μια φίλη της, οι

οποίες μάλλον σπάνε πλάκα μαζί του. Όταν φεύγει, ο τύπος τον χτυπά και του μαυρίζει το μάτι. Εν τω μεταξύ, η Διεύθυνση του εργοστασίου αποφασίζει να ρίξει στην παραγωγή το βαρέλι 49 για να καλυφθεί το πλάνο, αγνοώντας την αντίθετη γνώμη του Νίκο. Ο Νίκο, οργισμένος, καταφθάνει στο οινοποιείο, διακόπτει τη διαδικασία, ανεβαίνει πάνω στο τεράστιο βαρέλι και ρίχνει μέσα κόλλα. Η εμφιάλωση διακόπτεται οριστικά, η Διεύθυνση αναγκάζεται να αποδεχθεί το γεγονός, κι ο αγώνας του ανυποχώρητου στις αρχές του νεαρού οινολόγου δικαιώνεται.

Χρησιμοποίησα ελάχιστες φορές επαγγελματίες ηθοποιούς. Στη *Φυλλορροή* αναγκάστηκα να το κάνω, γιατί ήταν η πρώτη μου ταινία μεγάλου μήκους, και υπήρχε μια ισχυρή παράδοση χρησιμοποίησης επαγγελματιών ηθοποιών που δεν μπορούσα να την αγνοήσω. Συνεργάστηκα, λοιπόν, με ηθοποιούς διάσημους στη Γεωργία (όπως ο Τοτὸ στην Ιταλία, για να συνεννοούμαστε) και τους έβαλα να παίξουν σε πολύ μικρούς, περιφερειακούς ρόλους εργατών στον οινοπαραγωγικό συνεταιρισμό. Σε σας που δεν τους γνωρίζετε, θα μπορούσε να σας φανούν και ερασιτέχνες, αλλά οι γεωργιανοί θεατές, απ' τη στιγμή που τους αναγνώρισαν, υπέθεσαν αμέσως ότι η ταινία θα ήταν πολύ διασκεδαστική. Και περίμεναν με αγωνία το κωμικό στοιχείο, αλλά επειδή αυτό δεν ερχόταν ποτέ, απογοητεύτηκαν πλήρως. Εγώ τους γνώριζα καλά αυτούς τους ηθοποιούς. Είχαμε φάει και πιει παρέα, ήταν φίλοι μου και ήξερα πως συμπεριφέρονταν στην καθημερινή τους ζωή. Δουλεύοντας μαζί τους, «τράβηξα» αυτό ακριβώς το κομμάτι της προσωπικότητας τους, αφαιρώντας κάθε κλισέ.

Ο.Ι.

Η δικτατορία των αδυνάτων
του Βασίλη Ραφαηλίδη

«Φυλλορροή» στα γεωργιανά σημαίνει «φθινόπωρο» (συνεπώς, ο τίτλος δεν είναι συμβολικός, όπως θα νόμιζε κανείς). Το φθινόπωρο είναι ο καιρός του τρύγου, και η Γεωργία με τους απέραντους αμπελώνες της είναι η «κάβα» ολόκληρης της Σοβιετικής Ένωσης. Σ' ένα πρώτο επίπεδο, λοιπόν, η ταινία είναι ένα ντοκιμαντέρ με θέμα τη ζωή στα οινοπαραγωγικά κολχόζ της Γεωργίας, όπου η δουλειά εξακολουθεί να γίνεται με τους παραδοσιακούς τρόπους: πάτημα των σταφυλιών με τα πόδια, παρακολούθηση της ζύμωσης του μούστου με τη γλώσσα (όχι με όργανα) κ.λπ. Αυτό σημαίνει ότι το προϊόν δεν έχει φετιχοποιηθεί εντελώς· συνεπώς, ο εργαζόμενος στην οινοπαραγωγή μπορεί και να μην έχει αλλοτριωθεί.
Κι όμως, αυτό δεν συμβαίνει. Γιατί; Την απάντηση θα τη δώσει το δεύτερο δραματουργικό επίπεδο της ταινίας: ένα χρονικό σε μορφή ημερολογίου, όπου παρακολουθούμε την αδυναμία προσαρμογής στις συνθήκες παραγωγής ενός νεαρού οινολόγου και την παράλληλη και ταυτόχρονη ευκολία προσαρμογής ενός συμφοιτητή-συναδέλφου του.
Σ' ένα τρίτο δραματουργικό επίπεδο παρακολούθουμε την αδυναμία προσαρμογής του νεαρού οινολόγου Νίκο στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο, μέσα από τη δειλή-πλατωνική ερωτική ιστορία του με την όμορφη ξεναγό του εργοστασίου. Άρα, η αδυναμία προσαρμογής στη δουλειά είναι συνέπεια της αδυναμίας προσαρμογής στον κομφορμιστικό περίγυρο που απέχει πολύ απ' το να είναι αυτός που κυοφορεί τον «νέο άνθρωπο».
Όμως ο Νίκο είναι όντως ο «νέος άνθρωπος», κυριολεκτικά και μεταφορικά: πανέντιμος, ανυποχώρητος, ειλικρινής, θαρραλέος. Ο Νίκο ξέρει ότι η έννοιες «υπακοή» (στη γραφειοκρατική και κοινωνική ιεραρχία) και «πρωτοβουλία» είναι ασυμβίβαστες. Και αρνείται να εκτελέσει ένα «πλάνο» σε βάρος της ποιότητας του κρασιού, όπως προτείνουν οι αργόσχολοι αστοποιημένοι προϊστάμενοί του που παίζουν μπιλιάρδο όλη μέρα και μαθαίνουν στους γιους τους «και ολίγον πιάνο».
Μετά από μια πράξη «αναρχική», ο Νίκο επιβάλλει τις απόψεις του και καταργεί την ιεραρχία, αλλά η νίκη του είναι πικρή και στυφή. Πάντως, είναι μια νίκη επί της γραφειοκρατίας, η ιστορική σημασία της οποίας επιτείνεται από δύο στοιχεία: τις γεμάτες ζωντάνια και δύναμη παραδόσεις του γεωργιανού λαού –λαού περήφανου και ανυπότακτου (βλ. το ντοκιμαντερίστικο επίπεδο της ταινίας)– και τα πικρόχολα, αλλά καίρια, σχόλια του πιτσιρικά πιανίστα για τον αρχιγραφειοκράτη αστοποιημένο πατέρα του.
Στο τρίτο επίπεδο, το κοινωνικό, η έννοια της αυταρχικότητας αποκτά τις πλήρεις διαστάσεις της: ο γραφειοκράτης, ο εξουσιαστής πατέρας, το εξουσιάζον διά του φύλου του θηλυκό (πρόκειται για τη «δικτατορία των αδυνάτων» του Nietzsche), ο γκρινιάρης γέρος του λεωφορείου – όλοι αυτοί είναι γρανάζια του ίδιου καταπιεστικού μηχανισμού, του μηχανισμού της καισαρικής αυταρχικότητας που απέχει έτη φωτός τόσο από τον μαρξισμό (ο Ιοσελιάνι είναι φανατικά μαρξιστής) όσο και απ' τον επαγγελλόμενο απ' αυτόν «νέο άνθρωπο». Με εξαίρεση τους γέρους εργάτες-υφισταμένους του νεαρού Νίκο, οι άλλοι είναι τόσο παλιοί άνθρωποι όσο και ο παλιωμένος αστικός κόσμος στον οποίο ανήκουν, τουλάχιστον από πλευράς νοοτροπίας και συμπεριφοράς.
Είναι καταπληκτική η ευχέρεια με την οποία ο Ιοσελιάνι κινείται ταυτοχρονικά και στα τρία (φαινομενικά μόνο ασύνδετα) επίπεδα της ταινίας, επικαθορίζοντας το ένα με τ' άλλα δύο. Θα 'λεγες πως δούλεψε στη βάση της μαθηματικής «θεωρίας των ομάδων» όπου οι όροι είναι αμοιβαία μεταθετοί, αλλά πάντα μέσα στα πλαίσια που ορίζουν τα όρια της ομάδας. Για να περάσει από κει στη μαθηματική «θεωρία των συνόλων», όπου η έννοια του ορίου έχει μικρότερη σημασία – κι αυτό, χωρίς να φανερώσει ούτε προς στιγμήν την εγκεφαλική αρχική σύλληψη. Το χυμώδες, αλλά διακριτικό, χιούμορ, οι γλυκόπικροι τόνοι που αυτό δημιουργεί, και η διεισδυτική ματιά ενός συνεπούς ρεαλιστή που αρνείται ν' ακολουθήσει τις αστείες φόρμουλες του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού», φτιάχνουν μια ταινία παλλόμενη και ολοζώντανη, βαθιά ριζωμένη στη γεωργιανή γη και τους ανθρώπους της, που σέβεται και τιμά τις παραδόσεις (η ταινία αρχίζει και τελειώνει με το πλάνο μιας εκκλησίας, που είναι, ακριβώς, μια τυπική κοινωνική φόρμα της παράδοσης, αλλά όχι κατ' ανάγκην και της συντήρησης), αλλά ούτε σέβεται ούτε τιμά τις γραφειοκρατικές διαστρεβλώσεις που επανεγκαθιστούν το παλιό όνομα στο καινούργιο.

«Το Βήμα», 23.11.1976

Ειρωνεία και ελευθερία
του Μιχάλη Δημόπουλου

Είναι μια ευχάριστη έκπληξη, αλλά και μια ανακούφιση, να διαπιστώνει κανείς ότι μετά από μια «υπέρ-επίσημη» Εβδομάδα Σοβιετικού Κινηματογράφου, γεμάτη τιμές και δόξες, μια γεωργιανή ταινιούλα κατάφερε να «γλιστρήσει» μέχρι εδώ· μια ταινία με καυστικό χιούμορ, που βγήκε από τα στούντιο της Τιφλίδας το 1966 και, χωρίς να της πολυφαίνεται, χαρακτηρίζεται από μια ριζική αντίθεση με την άρχουσα τα τελευταία χρόνια θριαμβολογία του σοβιετικού κινηματογράφου κι από μιαν ασέβεια και μιαν ανεμελιά ιδιαίτερα απολαυστικές.
Μετά από την ντοκιμαντερίστικη αρχή που αποτελείται από σταθερά και βουβά πλάνα των αμπελιών και της οινοπαραγωγής, η δράση εστιάζει στο ξεκίνημα της επαγγελματικής σταδιοδρομίας δύο νεαρών διπλωματούχων στον οινοπαραγωγικό συνεταιρισμό της Τιφλίδας. Η αφήγηση υιοθετεί τότε τον νωχελικό ρυθμό ενός χρονικού με πολύ ανορθόδοξες χρονικές ενδείξεις, όπου οι μέρες της εβδομάδας διαδέχονται η μία την άλλη ακολουθώντας μια εντελώς φαντεζίστικη λογική. Ο Οτάρ, σίγουρος για τον εαυτό του, είναι το αποφασιστικό «μεσαίο τεχνικό στέλεχος», ο άνθρωπος του πλάνου· ο Νίκο είναι ντροπαλός, αδέξιος, επαφίεται στην πείρα των παλιών εργατών του συνεταιρισμού. Ο ένας είναι πειθαρχημένος, υποταγμένος στην εξουσία τού «άνωθεν» επιβαλλόμενου νόμου· ο άλλος παραξενεύεται από μερικές αποφάσεις που δε διστάζει να τις αμφισβητήσει, να τις τοποθετήσει σε μιαν άλλη βάση, ακολουθώντας μια πιο συγκεκριμένη ανάλυση της πραγματικότητας. Όμως, σ' αυτή την επαγγελματική διαπαιδαγώγηση έρχεται να προστεθεί και μια άλλη, συναισθηματική, αλλά περισσότερο χαοτική, γεμάτη καπρίτσια κι απογοητεύσεις, ριζωμένη μέσα στον όλο εκπλήξεις περίγυρο μιας Γεωργίας γεμάτης ανθρωπιάς και χιούμορ, την οποία ανακαλύπτει κανείς σιγά σιγά και με αμείωτη περιέργεια.
Ο Ιοσελιάνι στήνει τη μυθοπλασία του με μια ειρωνεία και μια ελευθερία που μεταφέρουν την ταινία έξω απ' τα πεπατημένα μονοπάτια του νατουραλισμού, χωρίς ωστόσο να τη ρίχνουν στην τραγική παγίδα της ποιητικής εγκαρτέρησης.
Ευέλικτο, αστείο, συγκινητικό, απρόσμενο, αυτό το ημερολόγιο μιας εφηβείας, παρά το σχετικά απαισιόδοξο και λυπημένο τέλος του (η διεύθυνση του συνεταιρισμού εκμεταλλεύεται την «εξέγερση» του Νίκο για λογαριασμό της· η κοπέλα την οποία φλερτάρει ο Νίκο, κερδίζεται από κάποιον άλλον), είναι το σημείο εκκίνησης ενός «προσγειωμένου», αλλά και διαυγούς, προβληματισμού.

«Το Μάτι της Εβδομάδας», τχ. 3, 21.11.1976

Νερό στο κρασί
του Jean-Louis Bory

Η ταινία αυτή επισημαίνει ένα προφανές γεγονός: το *σοβιετικό* δεν είναι συνώνυμο του *ρωσικού*. Όπως υπάρχουν σοβιετικές λογοτεχνίες (δηλαδή όχι μόνο *μία*), έτσι υπάρχουν και σοβιετικοί κινηματογράφοι (δηλαδή όχι μόνο *ένας*)· μεταξύ αυτών, και ο γεωργιανός: η ταινία *Φυλλορροή* είναι εκατό τα εκατό γεωργιανή.
Έχει τη μορφή ενός χρονικού ενσωματωμένου σ' ένα ντοκιμαντέρ. Κατ' αρχάς, το ντοκιμαντέρ ασχολείται με την εποχή τού τρύγου και την παραγωγή του κρασιού, όπως αυτή γίνεται στις περιοχές πέρα από τον Καύκασο. Με πολλή ευσυνειδησία και προσοχή παρουσιάζονται οι αυτόχθονες να εκθέτουν τα τοπικά προϊόντα: σταφύλια και ασκιά από κατσικίσιο δέρμα, με ηχητικό φόντο τα μουκανίσματα των αγελάδων. Παρελαύνουν στην οθόνη τα εργαλεία τους και οι τρόποι χρήσης τους: πατητήρια και βαρέλια. Πλανιέται ένα γλυκό άρωμα απαρχαιωμένης χειροτεχνίας (τα σταφύλια τα πατούν ακόμα με τα πόδια). Κάθε δραστηριότητα συνοδεύεται από ένα λυρισμό αποκλειστικά αγροτικό: κληματσίδες, λίγο-πολύ μεθυσμένες χορωδίες και μεγάλα κάρα που στενάζουν επιστρέφοντας το βράδυ. Όλα αυτά συνδέονται με την προσέλκυση τουρισμού –επισκεφθείτε τη Γεωργία, τ' αμπέλια και τους λόφους της– και με τη γεωργιανή γεωργία (εννοώ την επίσημη, με τις στατιστικές μετρήσεις).
Πίσω απ' αυτές τις συμβατικές εικόνες ο Οτάρ Ιοσελιάνι παρουσιάζει ένα από τα κύρια θέματα της ταινίας του: την επιβίωση των αμπελουργικών παραδόσεων και της πατροπαράδοτης χειροτεχνίας στο περιθώριο του εκσυγχρονισμού, οι οποίες προσδιορίζουν το χαρακτήρα της Γεωργίας, μακριά από κάθε ξένη επιρροή (ιδίως τη ρωσική). Ο Ιοσελιάνι δίνει ιδιαίτερη έμφαση σ' αυτό το θέμα, κυρίως στην αρχή και στο τέλος του χρονικού, δείχνοντας πλάνα από εκκλησίες· όχι ως σύμβολο μιας αναζωπύρωσης του χριστιανισμού, αλλά ως κατ' εξοχήν εικόνα του γεωργιανού πολιτισμού.
Η ντοκιμαντερίστικη εισαγωγή της ταινίας δίνει τον τόνο για όσα πρόκειται να ακολουθήσουν. Ντοκιμαντέρ, λοιπόν, μόνο κατ' όνομα, αφού η εξέλιξη του χρονικού προσδίδει αναδρομικά στην ταινία διαβρωτική πονηριά. Απεικονίζεται το επίσημο πρόσωπο μιας πραγματικότητας, όμως, μέσα από το χρονικό, θα αποκαλυφθεί ένα πρόσωπο ελαφρά διαφορετικό. Ο Ιοσελιάνι διατηρεί την παρουσία της επίσημης πραγματικότητας καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας μέσω της φωνής του κρατικού ραδιοφωνικού σταθμού (που, σαν βρύση με χλιαρό νερό, περιλούει τους ακροατές και τους αναισθητοποιεί) και μέσω των σχολίων των ξεναγών των (ρώσων) τουριστών που περιηγούνται τις οιναποθήκες.
Όταν ολοκληρώνεται το ντοκιμαντέρ, αμέσως μετά το πλάνο του εκκλησιαστικού οργάνου που διαγράφεται σαν φρουρός πάνω στο βάθρο του, αρχίζει το χρονικό, που καλύπτει αρκετές μέρες στα μέσα του Αυγούστου. Η διαδοχή των ημερών σημειώνεται με μεσότιτλους: Πέμπτη, Τετάρτη, Σάββατο, Κυριακή. Ο χρόνος δηλώνεται – και μάλιστα, με χρονολογική σειρά (αλλιώς, δε θα μιλούσαμε για χρονικό). Ο χρόνος παίζει σημαντικό ρόλο: το πέρασμά του θεμελιώνει την εκπαίδευση ενός νεαρού άντρα· μια γρήγορη εκπαίδευση, αφού δεκαπέντε μέρες μοιάζουν να αρκούν – μήπως, όμως, ο Οτάρ Ιοσελιάνι μας παρουσιάζει ένα ξεκίνημα στη ζωή, το πέρασμα απ' την εφηβεία στην ενηλικίωση, κατά το οποίο συνωθούνται ανακαλύψεις, εντυπώσεις, επαναστάσεις και απογοητεύσεις, τόσες όσα και τα φύλλα που πέφτουν;
Η εκπαίδευση του νεαρού Νίκο γίνεται σε δύο επίπεδα: εκείνο της ιδιωτικής και εκείνο της επαγγελματικής ζωής. Ιδιωτική

Σκηνές από τη Φυλλορροή

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι με τους δύο πρωταγωνιστές της Φυλλορροής

ζωή: η οικογένεια εξακολουθεί να ασκεί την πίεσή της, ιδίως αν είναι πολυμελής (όπως είναι και η περίπτωση του Νίκο, που οφείλει να συνοδεύει όλες τις μικρές του αδελφές κάθε Κυριακή!) Πέρα από την οικογένεια υπάρχουν οι φίλοι· ιδίως ένας φίλος, συμμαθητής, συνομήλικος και συνάδελφος, ο Οτάρ. Επίσης θα υπάρξει η γυναίκα –ένα νεαρό κορίτσι– και, για τον νεαρό πρωτάρη, όπως συμβαίνει πάντα, θα γεννηθεί κάτι που ίσως λέγεται έρωτας.

Επαγγελματική ζωή: ένας ολόκληρος κόσμος προς ανακάλυψιν. Ο Νίκο πρέπει να μάθει να καθορίζει τις δόσεις της υπακοής και της προσωπικής πρωτοβουλίας, της επιβολής και της συναδελφικότητας, της ευθύνης και της έννοιας της ιεραρχίας. Οι σχέσεις με τους συναδέλφους (ένας από τους οποίους είναι και ο φίλος Οτάρ) και με τους υφισταμένους δεν είναι τόσο απλές όσο θα νόμιζε κανείς. Τίθεται το ευαίσθητο θέμα των ηλικιών: ο Νίκο είναι νέος και είναι προϊστάμενος. Οι εργάτες του είναι πιο μεγάλοι· μερικοί, μάλιστα, παππούδες. Έτσι, ο νεόφυτος αντιμετωπίζει τη σύγκρουση της θεωρίας με την πράξη, της τεχνικής με την πείρα, του ενθουσιασμού με τον απολυταρχισμό· οι δε «παλιές καραβάνες», τη σύγκρουση του σκεπτικισμού με τη σχετικότητα.

Ανάμεσα σε συναισθηματικές ανησυχίες και επαγγελματικούς προβληματισμούς, η διπλή εκπαίδευση οδηγεί, καθώς περνούν οι μέρες, σε μια διπλή σειρά περιπετειών, που καταλήγουν σε μια διπλή απογοήτευση. Η συνταγή είναι γνωστή: η καρδιά θρυμματίζεται ή σκληραίνει – συνταγή, μάλλον οδυνηρή για τον νεαρό Νίκο, αλλά η σκληραγώγηση, όσο σταδιακά κι αν γίνεται, είναι πάντα δύσκολη. Ο Νίκο, επειδή είναι έντιμος, σέβεται τον εαυτό του κι επιθυμεί να επιβεβαιωθεί ως άντρας σ' ένα χώρο όπου όλοι του φέρονται σαν σε παιδί (όπως συμβαίνει και με τη μικρή Δημοκρατία της Γεωργίας μέσα στους πανίσχυρους σοβετικούς κόλπους), αντιστέκεται, ακόμα και με κίνδυνο να μείνει μόνος του.

Σ' αυτά τα ήθη της αγαπημένης του Γεωργίας ο Ιοσελιάνι ρίχνει μια ματιά γεμάτη σκωπτική τρυφερότητα και χαρμόσυνη φρόνηση – τέτοια είναι και η ματιά του Νίκο, που η ατολμία του τον κρατά σε κάποια απόσταση από ανθρώπους και πράγματα. Η οικογένεια, που εύκολα γίνεται ασφυκτική, η εξουσία του πατέρα, η δυσκολία των σχέσεων μεταξύ ανδρών και γυναικών σε μια κοινωνία επηρεασμένη απ' την εγγύτητά της με την Ανατολή, ατελείωτες οινοποσίες μεταξύ φίλων και μακριά από τις γυναίκες, τραγούδια και προπόσεις και γερά μεθύσια, μια μεσογειακή χαρά της ζωής και ευδαιμονία της φλυαρίας – όλα αυτά ζωντανεύουν στην οθόνη. Επίσης βλέπουμε εικόνες απ' τα καφενεία και τους δρόμους της μεγάλης πόλης, μέσα από ρεαλιστικά πλάνα, όπως και μια πολύ πετυχημένη (πολύ κοντά στην πραγματικότητα) περιγραφή της Κυριακής στη Γεωργία, γιορτής της αστικής ευπρέπειας, τελετουργικού της ανίας και του κοινωνικού κομφορμισμού.

Όμως ο Οτάρ Ιοσελιάνι μας οδηγεί πέρα από τον τοπικιστικό σχολιασμό, όσο ευχάριστος κι αν είναι αυτός. Αρνείται να περιορίσει την ταινία του σ' ένα τοπικό ανέκδοτο, γραφικό μόνο λόγω του εξωτισμού του· αρνείται να υιοθετήσει τη ματιά των ρώσων τουριστών. Το κριτικό του βλέμμα τον οδηγεί και στο σοσιαλισμό· όχι ότι προτίθεται να καταδικάσει το μαρξισμό-λενισμό – ούτε κατά διάνοια. Καταγγέλλει τα προβλήματα που ενυπάρχουν σε κάθε δημόσια διοίκηση (σπατάλη, αδιαφορία, ευθυνοφοβία, μικροψυχία των ιθυνόντων κ.λπ.) και επιδεινώνουν τα κακώς κείμενα της γραφειοκρατίας, της οποίας τα «πανίερα» έγγραφα θα υπερισχύουν πάντα της ανθρώπινης πραγματικότητας, όπως και η τυφλή υπακοή στις επιταγές ενός προγράμματος θα υπερισχύει των απαιτήσεων της πραγματικότητας. Ασκεί κριτική στον μικροαστικό ευπρεπισμό των στελεχών (με ιδιωτικό αυτοκίνητο και μαθήματα πιάνου για τα παιδιά). Αυτός ο μικροαστικός ευπρεπισμός καταλήγει στη δημιουργία μιας τάξης που, με τη σειρά της, διψά για καθωσπρεπισμό κι επιθυμεί να διατηρήσει απόσταση από τους εργάτες, την οποία και φροντίζει να «επιβάλλει» μέσω εξωτερικών διακριτικών σημείων της κοινωνικής της προαγωγής, όπως η γραβάτα ή η ολόλευκη μπλούζα.

Πιο συγκεκριμένα, ο Ιοσελιάνι ασκεί κριτική σ' εκείνον το σοσιαλισμό που απλώς κατάφερε να φέρει αντιμέτωπες δύο λαϊκές παραδόσεις: τη γεωργιανή με τη σοσιαλιστική που, όμως, ήταν εισαγόμενη και ένθετη στην εθνική παράδοση. Είναι απαραίτητο να εγκλιματιστεί ο σοσιαλισμός, να εξειδικευτεί χωρίς να προδώσει τις αρχές του και όχι να γίνει το όργανο μιας νεοαποικιοκρατίας.

Στην κριτική του αυτή ο Οτάρ Ιοσελιάνι δεν προσθέτει το δηλητήριο του λίβελλου. Προτιμά να διασκεδάσει. Η σημασία είναι στη λεπτομέρεια: όπως, π.χ., στα βέλη που εξακοντίζει στους ρώσους συντρόφους –το παιχνίδι ανάμεσα στη γεωργιανή και τη ρωσική γλώσσα αποκτά όλη του τη σημασία– και στους λεπτούς υπαινιγμούς, τους ευγενικά προσβλητικούς, προς τη νέα μικροαστική τάξη των δημοσίων υπαλλήλων. Το χιούμορ δεν είναι πικρό. Απαλύνεται από μια ευαισθησία, όπου βρίσκουμε ξανά τα χαρακτηριστικά της γεωργιανής προσωπικότητας: τη χαρά της ζωής (στο έργο του Ιοσελιάνι μεταμορφώνεται σε ευτυχία να κοιτάζεις τη ζωή και να δίνεις ζωή στην οθόνη) και την πονηριά του αφηγητή. Εξ ου και αυτός ο γλυκόπικρος τόνος, που θυμίζει αρκετά την καλή εποχή του ιταλικού νεορεαλισμού ή τον τσεχοσλοβακικό κινηματογράφο μέσα από τα έργα του Forman και του Passer. Happy ending. Φρόνηση; Ελπίδα; Διάθεση να μη δραματοποιηθούν υπερβολικά τα πράγματα και να παραμείνουν μέσα στα όρια της κωμωδίας χαρακτήρων; Η έκβαση της ταινίας είναι ταυτόχρονα ρόδινη (ο μικρός «επαναστάτης» δέχεται τα συγχαρητήρια του διευθυντή του, του οποίου έχει αφυπνίσει την επαγγελματική συνείδηση) και γκρίζα (ο μικρός «επαναστάτης» έχει καταλάβει ότι πρέπει κι αυτός να βάλει νερό στο κρασί του).

Dossiers du cinéma, Films I, εκδ. Casterman, Παρίσι 1971
Μετάφραση: Τατιάνα Φραγκούλια

ΠΑΛΙΑ ΓΕΩΡΓΙΑΝΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ (1968)

Τζβέλι καρτούλι σίμγκερα – Σταρινάγια γκρουζίνσκα-για πέσνια

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Παραγωγή:** Γκρουτζίγια Φιλμ-Καρτούλι Φιλμ. Ασπρόμαυρη. 35mm. Γεωργία.

Μαρτυρία της αρχαίας γεωργιανής μουσικής, καθώς και της σύγκρουσης και της αντιπαράθεσής της με τις σύγχρονες τάσεις της σοβιετικής μουσικής. Η ταινία αποτελεί ένα θεμελιακό ντοκουμέντο για την επιβίωση αυτής της σπουδαίας πολιτιστικής κληρονομιάς.

Σαν ωδή ανακρεόντεια...
του Anthony Fiant

Με τη μορφή ενός κινηματογραφικού ποιήματος, ο Ιοσελιάνι αποτίει εδώ φόρο τιμής στον τρόπο ζωής και στον πολιτισμό που έχουν αναπτύξει οι μάστορες και οι τεχνίτες ενός γεωργιανού χωριού. [...] Η ταινία, μουσικά ντυμένη από τραγουδιστές, λυρική, χωρισμένη σε στροφές χάρη στους μεσότιτλους που εξυμνούν τις χαρές της ζωής και τις εφήμερες ηδονές, η ταινία δομείται με τον τρόπο μιας ωδής· πιο συγκεκριμένα, μιας ωδής ανακρεόντειας. Ο Ανακρέων έπλεκε το εγκώμιο των επίγειων απολαύσεων, και η επιρροή του έφτασε μέχρι ορισμένους, «ελαφρούς» ποιητές του 19ου αιώνα.

Απόσπασμα από το βιβλίο (Et) le cinema d'Otar Iosseliani (fut), *L'Age d'Homme, Λωζάνη 2002*
Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

ΗΤΑΝ ΕΝΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΣΤΗΣ ΚΟΤΣΥΦΑΣ (1971)

Ίκο οάσβι μγκαλομπέλι – Ζιλ πέβλι ντροζντ

Σκηνοθεσία: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Σενάριο:** Οτάρ Ιοσελιάνι, Ντιμίτρι Εριστάβι. **Φωτογραφία:** Αμπεσαλόμ Μαϊσουράτζε. **Σκηνικά:** Ντιμίτρι Εριστάβι. **Μουσική:** Τεμούρ Μπακουράτζε. **Ήχος:** Βάγια Ματσάιτζε, Μ. Νιζαράτζε. **Μοντάζ:** Τζούλια Μπεζουασβίλι. **Ηθοποιοί:** Γκέλα Καντελάκι (Γκία), Ιρίνα Γκιαντιέρι (Λία), Γκιανσούγκ Καχίτζε, Μαρίνα Καρτσιβάτζε, Ζουράμπ Νιζαράτζε, Μάκα Μαχαράτζε. **Παραγωγή:** Γκρουτζίγια Φιλμ-Καρτούλι Φιλμ. **Διάρκεια:** 82 λεπτά. Ασπρόμαυρη. 35mm. Γεωργία. **Βραβεία:** Βραβείο Καλύτερης Ξένης Ταινίας στην Ιταλία το 1974.

Ο νεαρός Γκία είναι τυμπανιστής στην ορχήστρα του θεάτρου τής Τιφλίδας. Στη διάρκεια της μέρας του ασχολείται με τα πιο διαφορετικά πράγματα. Η έλλειψη οργάνωσης του προσωπικού του χρόνου και αυτοπειθαρχίας που τον χαρακτηρίζει, τον κάνει να φτάνει στη συναυλία πάντα την τελευταία στιγμή. Στο τέλος της παράστασης, όμως, ο διευθυντής της ορχήστρας τον παρατηρεί αυστηρά για τις συνεχείς καθυστερήσεις του. Αυτός αδιαφορεί (όπως πάντα), κλείνει ραντεβού με τη Λία, μια χορεύτρια του θιάσου, αλλά το ξεχνά και φεύγει μ' ένα φίλο του. Η προσπάθειά του να αποκαταστήσει τη σχέση του με τη Λία αποτυγχάνει, και τότε ο Γκία προσκαλεί τους φίλους του στο σπίτι του αργά τη νύχτα, όπου, με τη φασαρία που κάνουν, ξυπνούν τους πάντες. Όλοι ανησυχούν για την ανευθυνότητά του, για την επιπολαιότητά του και για το γεγονός ότι χάνει τον καιρό του χωρίς να κάνει τίποτα. Ο διευθυντής της ορχήστρας τού κλείνει μια συνάντηση με το διευθυντή του θεάτρου για να συζητήσουν για το μέλλον του. Ο Γκία πηγαίνει, αλλά ξεχνιέται φλυαρώντας με τη γραμματέα, κι ο διευθυντής φεύγει. Ένας ωρολογοποιός, στο εργαστήριο του οποίου συχνάζει, τον παρατηρεί για τον τρόπο με τον οποίο ζει. Ο Γκία, όχι μόνο βρίσκει ένα σωρό δικαιολογίες, αλλά και του λέει ότι δεν του φτάνει ο χρόνος για να ασχοληθεί με όλα τα πράγματα που τον ενδιαφέρουν. Κάποια στιγμή, συναντά στη Βιβλιοθήκη μια παλιά του γνώριμη και τη συνοδεύει στο μικροβιολογικό εργαστήριο όπου εκείνη εργάζεται. Εκεί, δε χάνει την ευκαιρία να αναλύσει κάτι που τον ενδιαφέρει, ενώ συνεχίζει να συμπεριφέρεται με τον συνηθισμένο του τρόπο: απουσιάζει από τις πρόβες της ορχήστρας, ξεχνά την υπόσχεσή του να συνοδεύσει κάποιους καλεσμένους του για μια βόλτα στην πόλη, και καθώς διασχίζει ένα δρόμο, έχοντας στραμμένο το βλέμμα του σε τρεις όμορφες κοπέλες, τον χτυπά ένα φορτηγό. Στην επόμενη σκηνή, στο ωρολογοποιείο, ένα χαλασμένο ρολόι αρχίζει να λειτουργεί ξανά...

Ο ήρωας της ταινίας δεν μπορεί να εκληφθεί σε καμιά περίπτωση ως χαρακτήρας. Είναι περισσότερο ένας «τύπος», χωρίς τίποτα που να τον χαρακτηρίζει: δεν είναι καμπούρης όπως ο Κουασιμόδος, δεν είναι όμορφος, χαριτωμένος, γοητευτικός όπως η Εσμεράλντα· είναι ένας τυπικός ήρωας, όπως, π.χ., ο Γκομπσέκ του Balzac η ο Δον Κιχώτης. Ακόμα και ο Άμλετ δεν έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά· απλώς, θέλει να ξέρει γιατί ο κόσμος είναι φτιαγμένος έτσι. Αυτός ο «τυπικός ήρωας» του *Κότσυφα* είναι ένα φαινόμενο της ζωής, δεν είναι προορισμένος για τη δουλειά, ξεχνά και αμελεί τα καθήκοντά του, ζει σε μια συνεχή κατάσταση ρευστότητας κι είναι προσκολλημένος στη ζωή με τον στοιχειωδέστερο τρόπο: κάθε στιγμή της ζωής που ανοίγεται μπροστά του, τον μαγεύει. Δεν είναι ένας ήρωας με ψυχολογικό υπόβαθρο: είναι ένα φαινόμενο, ένα συμβάν που μπορεί να το παρατηρήσει κανείς για μεγάλο χρονικό διάστημα από κάθε πλευρά και να διαπιστώσει την ύπαρξή του πάνω στη Γη.
Σε ό,τι αφορά στο τέλος, εγώ δεν ξέρω αν αυτός ο ήρωας ζει ή πεθαίνει· ξέρω ότι ο ηθοποιός που τον υποδύεται, είναι ζωντανός. Δε θεωρώ ότι είναι καθήκον μου να εξηγήσω κάτι που δεν το καταλαβαίνω ούτε εγώ ο ίδιος. Είναι απλώς ένα σήμα που προτείνω στο θεατή να το ερμηνεύσει κατά βούληση. Δεν ήθελα να είναι προφανές ότι ο πρωταγωνιστής πέθαινε, γιατί το γεγονός αυτό δεν αλλάζει σε τίποτα το περιεχόμενο της ταινίας. Επίσης, η εικόνα του μηχανισμού του ρολογιού υποδεικνύει την αλληλεξάρτηση όλων αυτών των μικροσκοπικών τροχών που θέτουν το μηχανισμό σε λειτουργία και συνιστούν μια

μορφή αρμονίας· γιατί, όταν κανείς γνωρίζει την εσωτερική εικόνα ενός ρολογιού, κατανοεί –ασυνείδητα σχεδόν– ένα κρυμμένο μυστικό σ' αυτόν τον παμπάλαιο μηχανισμό. Είναι, αν θέλετε, ένα ιερογλυφικό, το οποίο ουσιαστικά μπορεί να διαβαστεί ανάλογα με τις προθέσεις του θεατή. Δεν είναι ότι αποφεύγω ν' απαντήσω, αλλά αδυνατώ να το κάνω. Αν μπορούσα να εκφραστώ τόσο ξεκάθαρα με τα λόγια, δε θα 'χα γυρίσει την ταινία.

Για μας, τους Γεωργιανούς, ο Γκία είναι ένας θετικός ήρωας, αλλά για τη λογοκρισία της εποχής ήταν ένας ήρωας προβληματικός, για να μην πω αρνητικός: του έλειπε η απαραίτητη αυτοσυγκέντρωση και υπευθυνότητα για την οικοδόμηση του σοσιαλισμού, έχανε τον καιρό του κι αποτελούσε παράδειγμα προς αποφυγήν. Για το κοινό, αντίθετα, ήταν ένας καταπληκτικός ήρωας, γιατί ήταν πολύ καλύτερα να μη κάνεις τίποτα απ' το να κάνεις μια τρύπα στο νερό. Η ταινία προβλήθηκε μονάχα για μία εβδομάδα και απαγορεύτηκε. Όμως, για προπαγανδιστικούς λόγους, επετράπη η έξοδός της στο εξωτερικό. Ήταν σαν να ήθελαν να πουν οι Αρχές: «Κοιτάξτε: υπάρχουν και σ' εμάς, όπως και σ' εσάς, ήρωες αυτού του τύπου». Δεν ξέρω σε τι τους βοήθησε αυτή η τακτική (δε νομίζω ότι ωφελήθηκαν σε κάτι), αλλά για μας, τους κινηματογραφιστές εκείνης της εποχής, ένας τέτοιος ήρωας ήταν απολύτως απαραίτητος για τη λαχτάρα μας να εκφραστούμε. Άλλωστε, δεν είναι και τόσο κακό να μη κάνεις τίποτα... υπάρχουν πολλά άτομα που δεν κάνουν τίποτα απολύτως...»

Ο.Ι.

Ο άνθρωπος που έρχεται απ' το μέλλον
του Βασίλη Ραφαηλίδη

Ποιο θα 'ναι το αποτέλεσμα αν στο σύνολο των σημερινών σοσιαλιστικών οργανωτικών δομών παρεισφρήσει ένας σχεδόν φανταστικός (για τα τωρινά δεδομένα) χαρακτήρας, που έρχεται από το ιστορικό μέλλον των σοσιαλιστικών λαών, όπως το ορίζουν οι κλασικοί του μαρξισμού, κι όπου όλα τα αστικά κατάλοιπα στο εποικοδόμημα θα έχουν εξαφανιστεί για πάντα; Αν το προς απόδειξιν θεώρημα μπει με τον παραπάνω τρόπο, οι πιθανές λύσεις θα είναι δύο: μια αισιόδοξη και μια απαισιόδοξη. Η αισιόδοξη λύση προτείνεται απ' τον Ιοσελιάνι στη *Φυλλορροή*. Το ήθος, η εντιμότητα και η υπευθυνότητα, ίσως επιβληθούν στον τρελό γραφειοκρατικό μηχανισμό και ίσως τον διαβρώσουν απ' τα μέσα.

Η απαισιόδοξη και πιο πιθανή λύση του ίδιου θεωρήματος αποτελεί το θέμα της αμέσως επόμενης ταινίας του, γυρισμένης το 1970, τρία χρόνια μετά την πρώτη. Το *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας* είναι μια συγκλονιστική ιλαροτραγωδία, στην οποία «ο άνθρωπος που έρχεται απ' το μέλλον» είναι εντελώς αδύνατον να επιβιώσει σ' ένα παρόν κυριαρχούμενο απόλυτα απ' τις αλλοτριωτικές έννοιες της «οργάνωσης», της «παραγωγικότητας», της «μεθοδικότητας», της «τάξης». Ο άνθρωπος που εισβάλλει στο γραφειοκρατικοποιημένο σοσιαλιστικό παρόν απ' το ιδανικό κομμουνιστικό μέλλον, απεχθάνεται την οργάνωση σαν ευνουχιστική της προσωπικότητάς του, αδιαφορεί για την παραγωγικότητα της δουλειάς του, γιατί η διανομή θα ήθελε να γίνεται σύμφωνα με την αρχή «στον καθένα κατά τις ανάγκες του», και μισεί όσο τίποτα την τάξη, γιατί η τάξη παραπέμπει πάντα σ' έναν καταναγκασμό.

Ακριβώς ένας τέτοιος πρόωρος και, συνεπώς, ουτοπιστής κομμουνιστής είναι ο ήρωάς μας, ο απίθανος μουσικός Γκία. Το γεγονός πως η μυθοπλασία τον θέλει μουσικό, είναι απολύτως καθοριστικό της ιδέας που αυτή εκπέμπει: το επάγγελμα του μουσικού είναι εξ ορισμού ευχάριστο, άνετο και δημιουργικό. Ο Γκία παίζει κρουστά· που σημαίνει πως καταναλώνει το μίνιμουμ των δυνάμεών του μέσα στη συμφωνική ορχήστρα, όπου τα κρουστά δεν πρωταγωνιστούν σχεδόν ποτέ.

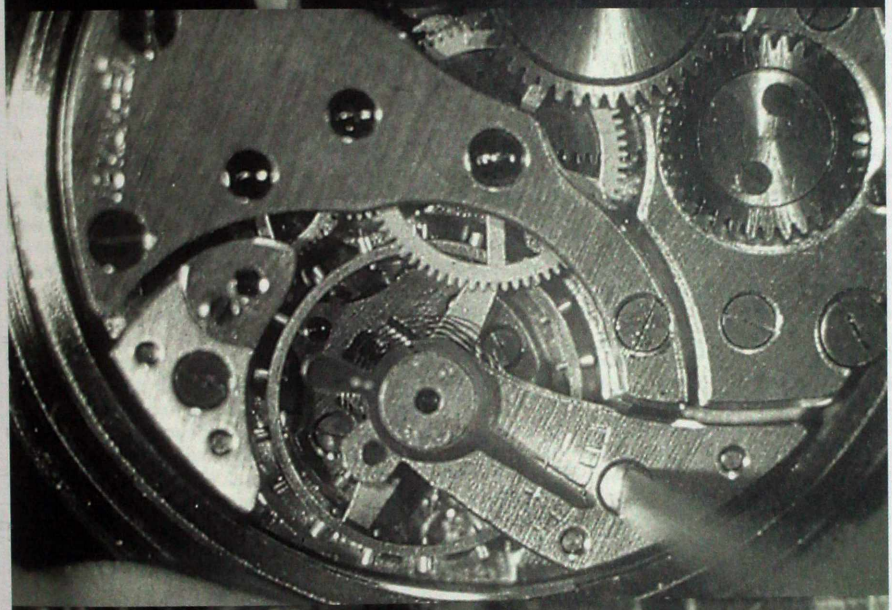
Εντούτοις ο Γκία αρνείται, με την απόλυτα ελεύθερη και σκανδαλωδώς άνετη συμπεριφορά του, κάθε δέσμευση που επιβάλλει η λιγοστή δουλειά του, όταν δεν είναι απολύτως αναγκαία για να λειτουργήσει σωστά η ορχήστρα. Ωστόσο, αυτό το μίνιμουμ αναγκαίο το προσφέρει με απίθανη συνέπεια και ακρίβεια. Ποτέ και σε καμιά περίπτωση η ορχήστρα δεν παθαίνει «ατύχημα» εξαιτίας του. Ο Γκία είναι ο τέλειος εργάτης και, μαζί, ο πλήρης άνθρωπος, που έχει κάνει βίωμα την πρόταση του Γκόρκι για την αντικατάσταση της καταναγκαστικής ηθικής απ' την επιβεβαιωτική της ελευθερίας αισθητική: η ίδια η ζωή του είναι ένα έργο τέχνης, κι απ' αυτή την άποψη πραγματώνει την απαίτηση του Nietzsche για το «αισθητικώς ζην».

Γι' αυτούς τους λόγους, ο υπέροχος Γκία είναι καταδικασμένος σε θάνατο. Καθώς αδυνατεί απ' τη φύση του να γίνει γρανάζι, τα γρανάζια, που κινούνται με την ακρίβεια (αλλά και την «απάθεια») ωρολογιακού μηχανισμού (το τελευταίο πλάνο τής ταινίας είναι απολύτως εύγλωττο), θα τον συντρίψουν στο τέλος – όχι από απανθρωπιά, αλλά από κατασκευαστική αδιαφορία για τα ανθρώπινα. Άλλωστε, ο Γκία θα πεθάνει σε αυτοκινητικό δυστύχημα· δηλαδή θα τον σκοτώσουν το καλοκουρδισμένο σύστημα και οι σηματοδότες που κάποιος τους ελέγχει για λογαριασμό όλων και ερήμην των επιθυμιών του ποιητή-πεζού.

Πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα πως τον Γκία δεν τον σκοτώνει η σοσιαλιστική γραφειοκρατία, αλλά η απανθρωπιά της «οργανωμένης ζωής», κι απ' αυτή την άποψη θα μπορούσε θαυμάσια η ιστορία της ταινίας να τοποθετηθεί όπου υπάρχει φανερός ή λανθάνων καταναγκασμός. Ακόμα πιο σωστά, τον Γκία τον σκοτώνει η πρόωρη γέννησή του μέσα σ' έναν κόσμο στον οποίο οι θεσμοί και οι νόμοι προϋπάρχουν του συγκεκριμένου ατόμου, που καλείται να τους αποδεχθεί ερήμην των υπαρξιακών του αναγκών.

Γίνεται φανερό απ' τα παραπάνω πως το *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας* είναι μια σύγχρονη τραγωδία με την πιο πλήρη και απόλυτη έννοια· μια τραγωδία, ωστόσο, με ρίζα σαιξπηρική και όχι ελληνική: αυτό που λέμε Μοίρα, κατονομάζεται με σαφήνεια και είναι τάξεως κοινωνικής και όχι μεταφυσικής.

«Το Βήμα», 23.10.1979



Η αμείλικτη μοίρα: Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας

ΠΑΣΤΟΡΑΛΕ (1976)

Παστοράλι

Σκηνοθεσία: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Σενάριο:** Οτάρ Ιοσελιάνι, Ρέζο Ινασιβίλι, Οτάρ Μεχρισβίλι. **Φωτογραφία:** Αμπεσαλόμ Μαϊσουράτζε. **Σκηνικά:** Βάχτανγκ Ρούρουα. **Μουσική:** Τεμούρ Μπακουράτζε. **Ήχος:** Εκατερίνα Ποπόβα. **Μοντάζ:** Τζούλια Μπεζουασβίλι. **Ηθοποιοί:** Ρέζο Καρχαλατσβίλι, Λία Τοχάτζε-Γκιουγκέλι, Μαρίνα Καρτσιβάτζε, Ταμάρα Γκαμπαρασβίλι, Νανά Ιοσελιάνι, Λέρι Ζαρντιασβίλι, Νέστορ Πιπία, Ξένια Πιπία, Μιχαήλ Νανεϊσβίλι, Νούκρι Νταβιτατσβίλι, Πάβλε Καντάρια, Μπάγια Ματσαμπερίτζε. **Παραγωγή:** Γκρουτζίγια Φιλμ-Καρτούλι Φιλμ. **Διάρκεια:** 98 λεπτά. Ασπρόμαυρη. 35mm. Γεωργία. **Βραβεία:** Βραβείο της Διεθνούς Συνομοσπονδίας των Κριτικών (FIPRESCI) στο Φεστιβάλ Βερολίνου 1981.

Καλοκαίρι. Ένα κουαρτέτο εγχόρδων κλασικής μουσικής φτάνει σ' ένα χωριό για να κάνει πρόβες, και φιλοξενείται στο σπίτι μιας οικογένειας. Η έφηβη κόρη της οικογένειας μαγεύεται από τη διαφορετικότητά τους και τη μουσική τους, τους παρακολουθεί συνεχώς και τους ξεναγεί στις ομορφιές του τόπου της. Το βλέμμα της αντιπροσωπεύει το έκπληκτο βλέμμα του χωρικού πάνω στον άνθρωπο της πόλης. Μια μέρα, καταφθάνουν ένας θείος της οικογένειας από την πόλη και κάποιοι κομματικοί αξιωματούχοι: αμέσως στήνεται ένα γλέντι με κρασί, ψητά γουρουνόπουλα και τραγούδια, το οποίο καταλήγει σ' ένα γλυκό μεθύσι. Οι μουσικοί έρχονται σε επαφή και γνωρίζουν το ηχόχρωμα της τοπικής λαϊκής μουσικής, ενώ οι άνθρωποι της πόλης ψαρεύουν στο ποτάμι με δυναμίτη, δείχνοντας έτσι την καταγωγή τους. Στο χωριό ξεσπά μια διαμάχη, γιατί κάποιος σηκώνει έναν δεύτερο όροφο στο σπίτι του, βάζοντας και παράθυρο, το οποίο προκαλεί την οργή της γειτόνισσας, που διαμαρτύρεται ασταμάτητα, λέγοντας ότι έτσι θα παρακολουθούν τι γίνεται μέσα στην αυλή της. Οι πρόβες των μουσικών συνεχώς διακόπτονται από τους θορύβους της αγροτικής ζωής: κραυγές ζώων, ένα φορτηγό που πηγαινοέρχεται θορυβωδώς κουβαλώντας για δουλειά (πάντα σε λάθος μέρος) τους κατοίκους του χωριού, τρακτέρ και αγροτικά μηχανήματα, οι φωνές και τα παιχνίδια των παιδιών. Η ταινία τελειώνει με την αναχώρηση των μουσικών για την πόλη, κάτω από το βλέμμα της νεαρής χωριατοπούλας.

Στο *Παστοράλε* υπάρχουν στοιχεία της ζωής του κολχόζ, αλλά σε δεύτερο πλάνο, στη σκιά. Υπάρχει κάπου μια Διεύθυνση, υπάρχουν οι φτωχοί χωρικοί που μεταφέρονται από δω κι από κει, πεταμένοι σαν σακιά σ' ένα φορτηγό, και πάντα σε λάθος κατεύθυνση. Δεν υπάρχει κανένα φως στο μέλλον που περιμένει τη νεαρή χωριατοπούλα. Τη βλέπουμε να τη σπρώχνουν για ν' ανεβεί στο φορτηγό μαζί με τους άλλους, αλλά αφού, μέσα απ' τη γνωριμία της με τους μουσικούς, έχει αγγίξει μιαν άλλη ζωή, διαφορετική, πιο εκλεπτυσμένη.
Πρόκειται για ένα μικρόκοσμο ο οποίος αποκαλύπτεται και στον οποίο προσεγγίζεται το θέμα της συνάντησης και του αποχωρισμού. Στην πραγματικότητα, πρόκειται ακριβώς γι' αυτό: τη συνάντηση, τη γοητεία, το χωρισμό και τον τελικό αποχαιρετισμό – ένα φαινόμενο πολύ σημαντικό, παρόν σε κάθε βήμα της ζωής μας.

Το σημείο εκκίνησης ήταν απλό: προσπάθησα να εκφράσω το νόημα της παροιμίας «Είμαστε καλύτερα εκεί όπου δεν ανήκουμε». Για τους μουσικούς, το χωριό είναι ένας παράδεισος που, όμως, θα πρέπει να τον εγκαταλείψουν, κι ο κόσμος που έφεραν μαζί τους είναι εξαιρετικά ραφινάτος για τους χωρικούς, οι οποίοι ποτέ δεν θα μπορέσουν να τον κατακτήσουν. Ανάμεσα στους μουσικούς δεν υπάρχουν χαρακτήρες, κι αυτό ισχύει και για τους χωρικούς. Πρόκειται για ομάδες που ανήκουν σε διαφορετικούς κόσμους και που, απλώς, κάποια στιγμή διασταυρώνονται, χωρίς να συγκεραστούν. Είναι ένα φαινόμενο της ζωής. Ο καθένας είναι υποχρεωμένος, καταδικασμένος, ν' ακολουθήσει τη μοίρα του. Συναντιούνται, και μετά ο καθένας παίρνει το δρόμο του. ❞

Ο.Ι.

Σαν μακρινή νοσταλγία...
του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

[...]
Το *Παστοράλε* δεν έχει ιστορία· σχεδόν ούτε αφήγηση. Δεν υπάρχει δραματουργία, πρόοδος μέσα από συγκρούσεις, χαρακτήρες με ψυχολογία, ούτε καν γεγονότα με «σημασία». Η μόνη εξέλιξη είναι ο χρόνος της ζωής. Οι νεαροί μουσικοί ενός κουαρτέτου έρχονται σ' ένα χωριό για να κάνουν διακοπές και, μαζί, μελέτη. Παρακολουθούμε στιγμές απ' τη ζωή τους, παράλληλα (και με απόμακρες διασταυρώσεις) με τη ζωή των χωρικών. Ένα κοριτσάκι της οικογένειας που τους φιλοξενεί, επηρεάζεται. Ψιλοερωτεύεται έναν μουσικό. Φεύγουν.
Αλλά κι αυτή η αφήγηση είναι απόρροια του νου μας κι όχι πράξη της ταινίας, που δεν κινείται ευθύγραμμα ή συμπλεκτικά, αλλά σχεδόν κυκλικά, σε σχήμα μουσικό.
Η παρατήρηση είναι εθνογραφική, αλλά με κάποια απόσταση, που ορίζεται απ' το χιούμορ και την καλοκάγαθη σάτιρα. Δύο κόσμοι αντιπαρατίθενται. Οι μουσικοί, που είναι «τιτλούχοι» καλλιτέχνες, ξεχωρίζουν την οργανωμένη, τακτική ζωή τους απ' την τέχνη τους· εκτελούν τη σύνθεση άλλων· το συναίσθημα, ο παλμός της μουσικής, ο πολιτισμός της, δεν είναι ο δικός τους, βιωμένος πολιτισμός. Οι χωριάτες ζουν σε χαώδη αταξία, αλλά ενεργά· ακόμα με ρυθμούς της φύσης και της προφορικής, εγγενούς παράδοσης. Όμως ίσως κι αυτοί να χάνουν, σιγά σιγά, το βίωμα του αρχαίου πολιτισμού τους. Το κοριτσάκι περνάει από τον έναν κόσμο στον άλλον, σε μια αισθηματική και καλλιτεχνική-αισθητική αγωγή.
Όμως, πάλι, αυτές οι παρατηρήσεις είναι πολύ ξεκάθαρες, ως έννοιες, ενώ η ταινία πορεύεται με ημιτόνια και αποχρώσεις, και δε δείχνει κανέναν τέτοιο προγραμματισμό.
Δεν παρακολουθούμε πρόσωπα, αλλά πάντα καταστάσεις, ανθρώπους σε συγκεκριμένες, μικρογραφικές καταστάσεις, που δεν εκπορεύονται από καμιά προϋπάρχουσα δραματουργία. Έχεις την ψευδαίσθηση του απόλυτου ρεαλισμού, σαν να παρακολουθείς πουαντιλιστικά τη ζωή εν τω γίγνεσθαι. Οι αισθήσεις είναι όλες «ορθάνοιχτες»· η φύση, η ζωή, οι άνθρωποι, σχηματίζουν το σώμα της ταινίας.
Κι όμως, προσέχοντας τις σκηνές, διαπιστώνεις πως η ταινία

δεν έχει καμιά σχέση με άμεση καταγραφή, αυτοσχεδιασμό και ντοκιμαντέρ. Είναι μια ανάπλαση της πραγματικότητας με λεπτολογία και ακρίβεια, αλλά και με επιμελές «σβήσιμο» των ιχνών αυτής της εργασίας, ώστε η τελική εντύπωση να τείνει προς την πιστότητα και την αυθεντικότητα. Ο θεατής μένει με την αίσθηση αθωότητας της πρωτογενούς ματιάς, σαν η πραγματικότητα να παραδίδεται μόνη της, «παρθένα», χωρίς στόχο την παραγωγή συγκεκριμένου νοήματος.

Εκεί όπου ο Ιοσελιάνι διατηρεί τη μορφολογική του «εξουσία», δεν είναι στο επίπεδο της σκηνής, αλλά στο επίπεδο της δομής, στην επιλογή της τάξης και των ρυθμών, με το μοντάζ σε αναλογία με τους μουσικούς ρυθμούς.

Ο χιουμοριστικός μικρο-ρεαλισμός του Ιοσελιάνι έχει ομοιότητα με εκείνον του Βαφέα στο *Ρεπό*. Ο Βαφέας, όμως, κινηματογραφεί τις σκηνές σε μεγάλες διάρκειες, που συντίθενται σε μιαν αυξανόμενη τυπική αρρυθμία και εκκρεμότητα. Ο Ιοσελιάνι, από την άλλη, τέμνει σε συντομότερες διάρκειες, που τις οργανώνει ρυθμικά, με αρμονικές εναλλαγές.

Γι' αυτό η μουσική απουσιάζει στον Βαφέα, ενώ στον Ιοσελιάνι είναι κυρίαρχη. Ο Γεωργιανός την εντάσσει στο ίδιο το θέμα, ώστε να τη χρησιμοποιεί άνετα ως ρεαλιστικό και, μαζί, δομικό στοιχείο, γιατί, βέβαια, δε θα 'φτανε ποτέ στην «προδοσία» τής υπόκρουσης.

Έτσι, η δομή του *Παστοράλε* είναι αυτός ο ίδιος ο μουσικός ρυθμός, με τις μελωδίες, τους φυσικούς ήχους, αλλά και τις «παύσεις», που προεκτείνουν συνεχώς τις εικόνες σε ολότητα «εκτός πεδίου», τις συνδέουν μεταξύ τους, πλάθουν έναν κόσμο ενιαίο και κυκλικό.

Απουσία δράματος στο περιεχόμενο, αλλά και απουσία κλιμάκωσης σ' αυτή τη μουσική δομή. Κανένα φινάλε «συμφωνικό», αλλά, σαν τους ήχους του κουαρτέτου, ήρεμη, με έκθεση των θεμάτων, παραλλαγές, επαναλήψεις και μεταμορφώσεις – μια διεργασία ώς το σβήσιμο, ώς την «κόντα».

Στο τέλος, σου απομένει η εντύπωση από ένα πυκνό υφάδι, μια ήσυχη, πυκνή διαλεκτική της τάξης και της αταξίας, της φύσης και του ανθρώπου, της πόλης και του χωριού, της παράδοσης και της αλλαγής, της εξουσίας και της αναρχίας, της αθωότητας και της πονηριάς, της τιμιότητας και της ιδιοτέλειας... – κι όλα αυτά, με κριτική ματιά και αγάπη, που σου αφήνει μια γεύση πλούσια, ευφορία και, μαζί, υπολανθάνουσα θλίψη, σαν μακρινή νοσταλγία.

«Η Καθημερινή», 1.2.1983

Τα όρια της τέχνης
του Βασίλη Ραφαηλίδη

Γνωρίζουμε ήδη αρκετά καλά τον κινηματογράφο της σοβιετικής Γεωργίας, ιδιαίτερα αυτόν του Οτάρ Ιοσελιάνι, ίσως του πιο γνωστού μετά τον Στάλιν Γεωργιανού. [Είδαμε πριν από λίγα χρόνια τη *Φυλλορροή* (1967) και το *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας* (1973).] Γνωρίζουμε, ακόμα, πως τούτο το μικρό αριστούργημα, το *Παστοράλε*, είχε κάποια προβλήματα με τη σοβιετική λογοκρισία, που το κράτησε κλειδωμένο στα συρτάρια για τέσσερα χρόνια περίπου. Γιατί; Διότι, απλούστατα, οι απανταχού της Γης λογοκριτές δε φημίζονται για την εξυπνάδα τους. Τους χρειάστηκαν τέσσερα χρόνια, εκεί πέρα, για να καταλάβουν πως τούτη η ταινία είναι «δική τους»· κατάδική τους· δική τους, απ' το πρώτο μέχρι το τελευταίο καρέ.

Όμως, ο Ιοσελιάνι είχε την «απρονοησία» να γυρίσει την ταινία σ' ένα πραγματικό γεωργιανό κολχόζ, πράγμα που συνεπάγεται μια κάποια έλλειψη «μακιγιάζ» στο ντεκόρ. Αν έχτιζε το ντεκόρ στο στούντιο, ο αρχιτέκτων-ντεκορατέρ θα φρόντιζε να το «καλλιγραφήσει» τόσο όσο χρειάζεται για να αναπαραχθεί εργαστηριακά ο μακάριος «σοσιαλιστικός ρεαλισμός», που απαστράπτει από «μεγαλείο» κι άλλα τέτοια ηχηρά. Τι μπορεί να σημαίνει, λοιπόν, τούτη η αστίλβωτη ταινία; Και γιατί δεν μπορεί να είναι αποτελεσματική ιδεολογικά, παρά μόνο παραμένοντας αστίλβωτη; Ας δούμε, κατ' αρχάς, πριν απαντήσουμε, το εντελώς στοιχειώδες στόρι:

Μια παρέα νεαρών πρωτευουσιάνων μουσικών, που αποτελούν ένα συγκρότημα μουσικής δωματίου, έρχονται σ' ένα χωριό για να περάσουν τις διακοπές τους, αλλά και, κυρίως, για να κάνουν πρόβες σε περιβάλλον ήρεμο και ειδυλλιακό. Στο χωριό συμβαίνουν ένα σωρό μικρά καθημερινά περιστατικά, και τίποτα το ιδιαίτερα σημαντικό. Τελικά, οι μουσικοί επιστρέφουν στην πόλη, αφήνοντας πίσω κάτι, αυτό ακριβώς που δεν είδαν οι λογοκριτές: τον πολιτισμό (με τη μορφή της αγάπης για τη σοβαρή μουσική), χωρίς αυτό σε καμιά περίπτωση να σημαίνει πως τούτο το μπόλιασμα εκτόπισε ή παραμέρισε τον λαϊκό πολιτισμό, που ειδικά στη Γεωργία έχει ρίζες τριών χιλιάδων ετών.

Η ταινία, λοιπόν, δεν είναι παρά μια ιδιοφυής περιγραφή τής «σύγκρουσης» ανάμεσα στα δύο πολιτιστικά παρακλάδια: τον «μητρικό» λαϊκό πολιτισμό, όπου έχουν τη ρίζα τους τα πάντα, και τον «θυγατρικό» πολιτισμό με την τρέχουσα έννοια, που επιδρά ακατάπαυστα πάνω στον λαϊκό και τον διαφοροποιεί. (Κάθε κλαψούρισμα για τούτη την αναπόφευκτη διαφοροποίηση δεν είναι παρά περιφρόνηση των πιο στοιχειωδών νόμων της διαλεκτικής: η κοινωνική σημασία του λαϊκού πολιτισμού βρίσκεται στη λειτουργία του ως πηγής των πάντων και στο ότι είναι σταθερό σημείο αναφοράς των πάντων, και όχι στην αυτονομία του· γιατί μια τέτοια αυτονομία δεν υπάρχει: ο πολιτισμός είναι ένα ενιαίο και αδιαίρετο φαινόμενο.)

Η εισβολή των μουσικών στο χωριό είναι η εισχώρηση της έντεχνης μουσικής μέσα στη λαϊκή, αλλά και το μπάσιμο στο χωριό της σύγχρονης τεχνολογίας των ήχων: το ηλεκτρόφωνο, το μαγνητόφωνο και το ραδιόφωνο εκτοπίζουν το παραδοσιακό γραμμόφωνο-βαλίτσα που, στο τέλος, μετά την αναχώρηση των μουσικών, θα ηχεί πια εντελώς φάλτσα. Η καινούργια τεχνολογία του ήχου, που ήδη λαϊκοποίησε, ώς ένα βαθμό, στα αστικά κέντρα τη συμφωνική μουσική, θα τη φέρει και στο χωριό, ενώ οι κάτοικοι των αστικών κέντρων, σαν τους μουσικούς μας, έχουν τώρα την ευκαιρία να καταγράφουν στο μαγνητόφωνό τους την πιο γνήσια λαϊκή μουσική: Η τεχνολογία, μοιάζει να λέει ο Ιοσελιάνι, ένωσε δύο πολιτισμούς, που κάποτε πρέπει να συμφιλιωθούν οριστικά. Άλλωστε, τούτη η συμφιλίωση γίνεται στην ταινία ήδη από τα πρώτα πλάνα και μ' έναν άλλο, ουσιαστικότερο τρόπο: η χωριατοπούλα που «υιοθετεί» και περιποιείται τους μουσικούς, που μπαίνει στην παρέα τους με πολύ μεγάλη άνεση, που αρχίζει να μαθαίνει πιάνο κι ανακαλύπτει την κοκεταρία χάρη στο ενδιαφέρον γι' αυτήν ενός μουσικού, αυτή η χω-

ριατοπούλα με το πρόσωπο της Αναγεννησιακής μαντόνας και τους φίνους τρόπους, είναι η πρώτη που θα υποκύψει στα θέλγητρα ενός πολιτισμού που δεν είναι του περιβάλλοντός της.
Για κλασική μουσική ενδιαφέρονται ομοίως και τα πιτσιρίκια της οικογένειας, που δεν ενοχλούνται απ' τους πρωτάκουστους ήχους του κουαρτέτου. Αντίθετα, αδιαφορούν γι' αυτήν όλοι οι ενήλικες, μόλις περάσει το πρώτο ξάφνιασμα. Είναι οι «πολιτιστικά ανεπίδεκτοι», που δεν παύουν μ' αυτό να είναι άνθρωποι υπέροχοι μέσα στη βαθιά και γνήσια λαϊκότητά τους.
Αν οι χωριάτες αδιαφορούν για την κλασική λεγόμενη μουσική, δεν αδιαφορούν καθόλου για τη λαϊκή οι «σπουδαγμένοι» μουσικοί. Αντίθετα, μοιάζουν να τη σέβονται περισσότερο απ' τους ντόπιους· τουλάχιστον οι περισσότεροι. (Πάντως, όχι όλοι: ο Ιοσελιάνι δε θέλει να φανεί μανιχαϊστής.)
Ερχόμαστε τώρα στην τελική σεκάνς, την τελείως ξένη προς τον αφηγηματικό κορμό της ταινίας. Έχουμε εδώ ένα φανερό «αισθητικό λάθος»: δεν μπορείς ν' αλλάξεις ξαφνικά το ύφος της ταινίας και να την «αστικοποιείς» απότομα. Ένας κινηματογραφιστής της αξίας του Ιοσελιάνι, αποκλείεται να κάνει τέτοια λάθη.
Συνεπώς, το «λάθος» αποσκοπεί ιδεολογικά κάπου. Συγκεκριμένα, στην κατάδειξη της ψυχολογικής στέρησης (και της υστερίας) που συνεπάγεται και επιβάλλει η «έντεχνη τέχνη»: η βιολοντσελίστα, που τη βλέπουμε στην τελική σεκάνς, στο πατρικό της σπίτι, ολικά αφοσιωμένη στο βιολοντσέλο, έχει μια υστερική σχέση με το όργανό της, που την ξέρουμε ήδη κι απ' όλα όσα προηγήθηκαν. Αυτή η κοπέλα χρησιμοποιεί την τέχνη σαν άνετο και πολιτισμένο τρόπο φυγής από τα εγκόσμια. (Σύμφωνα με τον Freud, «η αρχή της πραγματικότητας» λειτουργεί πάντα σε βάρος της «αρχής της ηδονής», ενώ ο πολιτισμός είναι αδύνατος χωρίς αυτή την κοινωνική «αξιοποίηση» της ηδονής.) Συνεπώς, το ταξίδι στο χωριό είχε και την έννοια μιας «θεραπείας»: η λαϊκή τέχνη θα έπρεπε να διδάξει στους καλλιτέχνες μας πως, σ' αυτήν, η σχέση του λαϊκού καλλιτέχνη με την τέχνη του είναι απλή, φυσιολογική και αβίαστη, και δεν έχει τίποτα το υστερικό. Η λαϊκή τέχνη δείχνει στην «έντεχνη τέχνη» τον τρόπο για μια κοινωνική και όχι ψυχοπαθολογική λειτουργία της τέχνης. Τούτο το μεγάλο δίδαγμα, ωστόσο, δεν περνάει εύκολα σε καλλιτέχνες ήδη φθαρμένους από την «υπογραφή», δηλαδή την ιδιωτικοποίηση του έργου τους. Ο λαϊκός καλλιτέχνης δεν κάνει το έργο για να το «υπογράψει»· το κάνει, για να χαρεί την πράξη της δημιουργίας και για να την κοινοποιήσει και σ' άλλους.

«Το Έθνος», 13.2.1983

Μια ταινία για το θεατή του αύριο
του Bernard Eisenschitz

[...] Η τρίτη ταινία του Οτάρ Ιοσελιάνι [...] αποφεύγει την κοινωνιολογική ανάλυση ή την ανάλυση περιεχομένου στην οποία μας προτρέπουν άλλες ταινίες: απουσιάζει αυτό που συνήθως ονομάζουμε «θέμα». Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι μια ταινία που μιλά για την καθημερινή ζωή σ' ένα χωριό της Γεωργίας. Καταφθάνουν μερικοί μουσικοί για να εκτελέσουν ένα κουαρτέτο· όταν τελειώνουν οι κουραστικές διακοπές τους, ξαναφεύγουν για την πόλη: μουσική και εξοχή, εξ ου και ο τίτλος, *Παστοράλε*. Όταν γνωρίζουμε τον τίτλο, έλεγε ο Ντοβζένκο, γνωρίζουμε τη μισή ταινία.
Αν θελήσουμε να αναζητήσουμε αναλογίες σε άλλο χώρο, μπορούμε να συνδέσουμε το *Παστοράλε* περισσότερο με μουσικά σχήματα παρά με λογοτεχνικά· να μιλήσουμε για κινήσεις και πολυφωνία. Είναι προτιμότερο να πάρουμε ως αφετηρία ένα ιδιαίτερο είδος κινηματογράφου: τον ερασιτεχνικό ή οικογενειακό κινηματογράφο. Κατά κανόνα, αυτό το είδος κινηματογράφου δεν περιλαμβάνεται σε ό,τι έχει καθιερωθεί να θεωρούμε καλλιτεχνικό, και δεν έχει την ίδια λειτουργία με τον κινηματογράφο που πληρώνουμε για να τον δούμε. Όμως, γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, αντιπροσωπεύει –ιδανικά– μια πολύ υψηλή μορφή δημιουργίας, γιατί δεν προσπαθεί να πουλήσει τίποτα. Ιδανικά: κινηματογραφούμε τις διακοπές, θεωρώντας ότι ο κινηματογράφος, ως μέσο μηχανικής αναπαραγωγής, μπορεί να καταγράψει, μαζί με τις εικόνες, την ευτυχία που νιώθουμε. Προφανώς, αυτό είναι αδύνατον: σήμερα, αυτή η ευτυχία «περνάει» μόνο χάρη σε πολύ περίπλοκες παρεμβάσεις.
[...]
Η περιπέτεια, η ευτυχία, είναι ίσως ένα ανθρώπινο ιδανικό τού σοσιαλισμού, που συναντά εκείνο ενός πολύ παλιού πολιτισμού: το να μπορεί κανείς να ζήσει κάθε στιγμή σαν περιπέτεια (με την έννοια που έχουν οι *Περιπέτειες* του Italo Calvino). Στο *Παστοράλε*, βλέπουμε μέσω του κινηματογράφου ότι οι στιγμές –στις οποίες δεν θα στεκόμασταν στην πραγματικότητα– είναι μοναδικές και επικίνδυνες, στο βαθμό που εισάγουν μια συγκεκριμένη αντίληψη για την όραση. Περιπέτεια της μουσικής, που ακούγεται παρά τους θορύβους της εξοχής· περιπέτεια ενός φορτηγού που χρησιμοποιείται για να κλαπούν πέτρες και, στη συνέχεια, για τη μεταφορά εργατών· περιπέτεια ενός γέροντα που, ενώ πάει να κόψει χόρτα, τον εμποδίζει ένας έφιππος φύλακας και του κατάσχει την κόσα, κι αυτός συνεχίζει τη δουλειά του με το δρεπάνι, για να μαζέψει τελικά ένα σωρό λίγο μικρότερο από εκείνον που τα παιδιά, διασκεδάζοντας, αρπάζουν απ' την πλάτη του· περιπέτεια ενός μπουκαλιού, εγκαταλειμμένου στο δρόμο από δύο κορίτσια, που το περισυλλέγει με επιμέλεια ο ίδιος γέροντας· περιπέτεια ενός νεαρού κοριτσιού και ενός έρωτα για τον οποίο τίποτα δεν λέγεται· μιας ισόπεδης διασταύρωσης· ενός δημοσίου υπαλλήλου που πάει να ψαρέψει με δυναμίτη· κ.λπ.
Κάθε πλάνο περιλαμβάνει αρκετές από αυτές τις περιπέτειες κι αποτελεί αφ' εαυτού μια ενότητα, που συσχετίζεται με όσα προηγούνται και όσα έπονται, καθώς και με τον ήχο που, τις περισσότερες φορές, λέει κάτι διαφορετικό από την εικόνα. Μ' άλλα λόγια υπάρχουν ένα σωρό πράγματα να δει και να τα καταλάβει κανείς ταυτόχρονα· όμως δεν πειράζει κι αν χάσουμε κάτι, η ευχαρίστηση παραμένει ακέραια – όπως όταν, στο *Playtime* του Tati, ακούμε τους άλλους θεατές να γελάνε, γιατί έχουν εντοπίσει ένα αστείο που εμείς δεν αντιληφθήκαμε. Οι θεατές αυτοί έχουν κατά κάποιο τρόπο το ρόλο εθνολόγων μπροστά στην πανοραμική οθόνη του Tati: δεν είναι εύκολη η δουλειά τους. Και η ταινία του Ιοσελιάνι έχει στοιχεία εθνολογικού ερευνητικού έργου· γκρεμίζοντας την παλιά αντίληψη για την αφήγηση μιας ιστορίας, αφηγείται περισσότερες ιστορίες από όσες περιλαμβάνει ο σύγχρονος κινηματογράφος και

Το κουαρτέτο στο χωριό (Παστοράλε)

τις πολλαπλασιάζει με τις ισχυρές συγκινήσεις του ντοκιμαντέρ – μ' άλλα λόγια, απευθύνεται στο θεατή του αύριο.

«L'Humanité», 11.5.1977
Μετάφραση: Ταπάνα Φραγκούλια

Η σοσιαλιστική ύπαιθρος
του Michel Cournot

Οι μουσικοί ενός κουαρτέτου εγχόρδων έρχονται σ' ένα χωριό τής Γεωργίας για να κάνουν με την ησυχία τους πρόβες για την επόμενη συναυλία τους. Ο Οτάρ Ιοσελιάνι, κατά τη διαμονή αυτών των μουσικών, κινηματογραφεί ένα απλό χρονικό του χωριού.
Η καθαυτό εικόνα της ταινίας δεν είναι καθόλου γοητευτική. Η ταινία είναι ασπρόμαυρη, αλλά με θολά γκρίζα, χωρίς ωραία μαύρα, χωρίς κοντράστ. Εξ άλλου, αυτός ο γκρίζος, φτενός, ακαθόριστος χυλός αντιστοιχεί πράγματι στα «χρώματα» και την όψη της γεωργιανής εξοχής που επέλεξε ο Ιοσελιάνι· πόρρω απέχουμε από την άμεση ποίηση των ρωσικών χωριών με τις υπέροχες εκκλησίες τους, τις ξύλινες ίσμπες τους από δω κι από κει, στους δρόμους με το παχύ χορτάρι· υπάρχουν «ωραία» χωριά και στη Γεωργία, που θυμίζουν λιγάκι τη δική μας Άνω Προβηγκία: βρίσκονται ψηλά στην κορυφή ενός κάβου, σ' ένα τοπίο με ρόδινα βουνά, που λες και τα «προσέχει» μια αριστουργηματική κιστερκιανή εκκλησία, και τα σπίτια τους είναι ξύλινα, με μεγάλα μπαλκόνια, όπου κρέμονται τσαμπιά τα φρούτα και τα παράξενα περιδέραια που φτιάχνουν οι Γεωργιανοί, ανακατεύοντας τριμμένα καρύδια με μούστο.
Ο Οτάρ Ιοσελιάνι, όμως, ως γνήσιος Γεωργιανός, επέλεξε ένα χωριό λιγότερο φολκλόρ – μια πραγματική τρύπα, πραγματικά στην άκρη του κόσμου: ούτε κιστερκιανές εκκλησίες, ούτε πανοραμική θέα, ούτε μπαλκόνια· μόνο άχρωμα σπίτια, παλιωμένα, χωρίς στιλ, αυτοσχέδιοι φράχτες και, κυρίως, –χαρακτηριστικό των χωριών αυτών– γκρίζο, λασπωμένο χώμα, που κυλάει και διειοδύει παντού, επειδή βρέχει συχνά.

Ο Ιοσελιάνι μελετάει το σενάριο στη διάρκεια του γυρίσματος του Παστοράλε

Όποιος βλέπει το *Παστοράλε*, καταλαβαίνει αμέσως ότι ο Οτάρ Ιοσελιάνι είναι κυριολεκτικά ερωτευμένος με αυτή τη γεωργιανή εξοχή. Την κινηματογραφεί χαϊδεύοντάς την ελαφρά, απαλά. Κατά πάσα πιθανότητα, οι περισσότερες προθέσεις, οι περισσότερες καταγραφές του, μας διαφεύγουν. Η ταινία γίνεται πιο παράξενη όσον αφορά στη συλλογική ζωή, τη ζωή στο κολχόζ. Όμως, αυτό ακριβώς το σύγχρονο χρονικό μάς ενδιαφέρει πιο πολύ. Ο Ιοσελιάνι καταγράφει τους ανθρώπους που φεύγουν με τα φορτηγά, πολλοί μαζί, και πάνε να δουλέψουν στο ένα ή στο άλλο χωράφι που ανήκει στο κολχόζ. Μας τους δείχνει να δουλεύουν – και μάλιστα, έχει βάλει τα δυνατά του για να μας παρουσιάσει τις διασυνδέσεις του μηχανισμού της κολεκτίβας με τις ιδιωτικές πρωτοβουλίες. Βλέπουμε έναν πολύ γέρο χωρικό να θεριζει ένα χωραφάκι, κι έναν νεαρό, καβάλα σε άλογο, να του βουτάει το δρεπάνι από το χέρι· ο καβαλάρης, καθώς φαίνεται, είναι ο ιδιοκτήτης του χωραφιού, αλλά δεν το εκμεταλλεύεται κι αφήνει τα στάχυα να σαπίσουν.
Στην ταινία, οι παραδοξότητες του συστήματος οργανώνονται κυρίως με άξονα την ιστορία ενός αυθαίρετου οικήματος. Ένας κολχόζνικος κουβαλάει με το φορτηγό του κολχόζ τούβλα, τα οποία δεν έχει πληρώσει. Με τα τούβλα αυτά, χτίζει ένα σπίτι δίπλα στο παλιό, με αποτέλεσμα ο γείτονάς του ν' αρχίσει να ουρλιάζει, επειδή ένα παράθυρό του βλέπει στον δικό του κήπο και δεν θα αισθάνεται μια άνετα στο σπίτι του. Η υπόθεση εμπίπτει στην αρμοδιότητα του γραφείου του κολχόζ· κι απ' ό,τι καταλαβαίνουμε από τους ελάχιστους υπότιτλους που μας παρέχονται, τα ανθρωπάκια του Κόμματος, τα ανθρωπάκια του κολχόζ, δωροδοκούνται από τον κατασκευαστή του αυθαιρέτου: κρασί, φρούτα, χοιρομέρια...
Στην ταινία αυτή, η τέχνη του Ιοσελιάνι είναι εξαιρετικά λεπταίσθητη. Ο σκηνοθέτης συλλαμβάνει εικόνες ανάλαφρες, συγκρατημένες. Κατά την προσφιλή του συνήθεια, λ.χ., μας δείχνει την αντανάκλαση μιας γιαγιάς που μαντάρει ένα μαξιλάρι στην οθόνη μιας κλειστής τηλεόρασης, για ένα δευτερόλεπτο· όλη η ταινία είναι φτιαγμένη από ανάλογες καταγραφές. Όσο για τους μουσικούς του κουαρτέτου, ανάμεσα στις πρόβες τους, γράφουν σε κασέτες τα παλιά τραγούδια της υπαίθρου, με τη συνοδεία των τοπικών οργάνων.
Αν έπρεπε να κάνουμε μια παρατήρηση στον Ιοσελιάνι, αυτή θα ήταν ότι είναι υπερβολικά τέλειος, υπερβολικά λεπταίσθητος, υπερβολικά έντιμος, υπερβολικά απόλυτος ποιητής. Η ταινία του, ακριβώς επειδή είναι τέλεια, αγγίζει ενίοτε τα όρια της πλήξης. Παρ' όλα αυτά, το *Παστοράλε* μας μαθαίνει να κοιτάζουμε τα πράγματα με βλέμμα αυστηρό και, μαζί, καθαρό. Κι αυτό είναι σπουδαίο.

«Le Nouvel Observateur», 13.9.1980
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια

ΓΡΑΜΜΑ ΕΝΟΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ – ΕΠΤΑ ΚΟΜΜΑΤΙΑ ΓΙΑ ΑΣΠΡΟΜΑΥΡΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ (1982)

Lettre d'un cinéaste – Sept pièces pour cinéma noir et blanc

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Φωτογραφία:** Lionel Cousin. **Ήχος:** Michel Vionnet. **Μοντάζ ήχου:** Chantal Colomer. **Μιξάζ:** J.-P. Loublier. **Μοντάζ:** Οτάρ Ιοσελιάνι. **Ηθοποιοί:** Οτάρ Ιοσελιάνι, Antonine Katzeflis, Philippe Cousin, Daniel Bouche-Billy. **Παραγωγή:** Roselin Vincent, για τη ρουμπρίκα "Lettre d'un cinéaste" της εκπομπής Cinéma-Cinémas του γαλλικού τηλεοπτικού καναλιού Antenne-2. **Διάρκεια:** 25 λεπτά. Ασπρόμαυρη. 16mm. Γαλλία.

Το Παρίσι μέσα από την οπτική ενός κινηματογραφικού δημιουργού που ρίχνει το βλέμμα του πάνω στα πιο διαφορετικά στοιχεία, έχοντας ως σταθερό σημείο αναφοράς και κοινό άξονα μια προοπτική σύνθεσης αυτών των ετερογενών πραγμάτων και μιας συγκεκριμένης ηχητικής διαδρομής.

Το Παρίσι όπως το είδε ο Ιοσελιάνι

του Michel Chion

Στις 14 Απριλίου [1982], στο [γαλλικό] κανάλι Antenne 2, στη θαυμάσια εκπομπή *Cinéma Cinémas* των Michel Boujut, Anne Andreu και Claude Ventura προβλήθηκε το *Γράμμα ενός σκηνοθέτη* του Οτάρ Ιοσελιάνι, αποτέλεσμα μιας εξουσιοδότησης που δόθηκε εν λευκώ στον γεωργιανό σκηνοθέτη για να φτιάξει μια μικρού μήκους ταινία στο Παρίσι. Ο Ιοσελιάνι κινηματογράφησε στους δρόμους ανθρώπους να τρώνε, τις βεράντες των cafés, ανθρώπους και σκύλους (το Παρίσι είναι μια πόλη κατειλημμένη από σκύλους, όλος ο κόσμος το ξέρει, αλλά ποιος το έχει δείξει σαν τον Ιοσελιάνι;), ένα Παρίσι όπως φαίνεται μέσα απ' το βλέμμα ενός σκηνοθέτη. Και ο ήχος! Ο Ιοσελιάνι αναπτύσσει μια μέθοδο επίφοβη και εξαιρετικά ευνοϊκή για ψευτοωραίες ιδέες, τη μέθοδο της «οπτικοακουστικής αντίστιξης», όπου ο ήχος υποβάλλει παράλληλες εικόνες και μνήμες που δεν αντιστοιχούν αναγκαστικά μ' αυτό που εμφανίζεται στην εικόνα. Εδώ, π.χ., στις εικόνες της πόλης βάζει γαλλική φολκλορική μουσική, τραγούδια και χορούς: μια ιδέα πολύ απλή που, όμως, δημιουργεί έναν καινούργιο χώρο, κι *αμέσως*, χωρίς να χρειαστεί να μεταφραστεί σε λέξεις η πρόθεση, έχουμε ένα είδος εθνολογικού βλέμματος πάνω στο Παρίσι και στους Γάλλους.

Ταυτόχρονα, όμως, ο γεωργιανός σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τους θορύβους της κυκλοφορίας της πόλης μ' έναν τρόπο ασυνήθιστο. Συνήθως, οι θόρυβοι των οχημάτων χρησιμοποιούνται με δύο τρόπους: δίνοντας την αίσθηση της βίας (λάστιχα που τρίζουν, θόρυβοι, μηχανές που στριγκλίζουν, όπως στις ταινίες δράσης) ή της απονέκρωσης, κατά τα πρότυπα του γαλλικού ρεαλισμού: η κυκλοφορία χρησιμοποιείται για να θολώσει το λόγο των ηθοποιών, να προσδώσει αληθοφάνεια, να ενοχλήσει. Έτσι, όμως, στερούν απ' αυτούς τους ήχους των αυτοκινήτων τη ζωηρότητα και το ρυθμό που τους χαρακτηρίζει: δεν τους αφήνουν καθόλου δική τους ζωή, πρέπει να είναι γκρίζοι και μελαγχολικοί, και υποπτεύομαι ότι οι ηχολήπτες τούς ηχογραφούν συνειδητά *άσχημους* για να ικανοποιήσουν την επιθυμία του σκηνοθέτη: είναι συμφωνημένο ότι ένας ήχος αυτοκινήτου δεν μπορεί να είναι συμπαθητικός και απλώς ζωντανός. Ο Ιοσελιάνι κάνει ακριβώς το αντίθετο: με την παθιασμένη περιέργεια ενός περαστικού που σουλατσάρει στο δρόμο, αφήνει αυτούς τους θορύβους να είναι ωραίοι και ζωντανοί, χωρίς καμία υποτιμητική διάθεση απέναντί τους.

Η αντίστιξη ήχου/εικόνας, μια τεχνική ύφους με μεγάλη πέραση στις αρχές του ομιλούντος, την οποία υπερασπίστηκε η ρωσική πρωτοπορία αλλά, τελικά, σπάνια χρησιμοποιήθηκε μετά το '40 [εκτός από μερικές εξαιρέσεις: από τον Κιρσάνοφ, από τον Cocteau (σποραδικά) και, στις μέρες μας, από τους Robbe-Grillet/Fano, Belvienne/Fano κ.λπ.), είναι μια τακτική με ρητορική και πουριτανική τάση: ρητορική, γιατί λειτουργεί συχνά ως εικονογράφηση ιδεών, μεταφορών, θεματικών αντιθέσεων: πόλη/εξοχή, εσωτερικό/εξωτερικό, ειρήνη/πόλεμος κ.λπ.· πουριτανική, γιατί συχνά υποβιβάζει τον ήχο σε όχημα μιας ιδέας και του στερεί την αμεσότητά του, μεταβάλλοντάς τον σε κάτι που *διαβάζεται* μάλλον παρά γίνεται αισθητό.

Στον Ιοσελιάνι υπάρχει μια χαρούμενη ρητορική (κατά τη «χαρούμενη γνώση» του Nietzsche), αλλά όχι πουριτανισμός. Υπάρχει μια άμεση απόλαυση του ήχου, όποιος κι αν είναι. Ήταν καθιερωμένο, ο ήχος της πόλης να είναι βρόμικος και γκρίζος, βίαιος και τραγικός. Χρειάστηκε το αφτί του Ιοσελιάνι για να τον ξανακούσουμε τόσο καθαρό και (σχεδόν) διάφανο, σαν τους ήχους που βγάζουν τα κουδουνάκια των κοπαδιών ψηλά στα βουνά: με το ίδιο βουκολικό πνεύμα, ο δημιουργός του *Παστοράλε* κινηματογραφεί και καταγράφει τη μεγάλη πόλη, όπως καταγράφει την εξοχή: σαν μια άλλη φύση.

«Les Cahiers du Cinéma», τχ. 336, Μάιος 1982
Μετάφραση: Μαριάννα Κουτάλου

Ο Ιοσελιάνι στο γύρισμα του Παστοράλε

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΣΤΗ ΧΩΡΑ ΤΩΝ ΒΑΣΚΩΝ, 1982

(1982)

Euskadi, été 1982

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Φωτογραφία:** Philippe Théaudière, Jacques Pamart. **Ήχος:** André Siekierski. **Μιξάζ:** Gérard Lamps. **Μοντάζ:** Dominique Belfort. **Παραγωγή:** Claude Guisard, για την εκπομπή "Regards sur la France" του γαλλικού τηλεοπτικού καναλιού FR3. **Διάρκεια:** 55 λεπτά. Έγχρωμη και Ασπρόμαυρη. 16mm. Γαλλία.

Στη (γαλλική) Χώρα των Βάσκων, στο χωριό Παγκόλ, μέσα απ' την κινηματογράφηση μιας πανάρχαιας παγανιστικής γιορτής, καταγράφεται η καθημερινότητα της ζωής των κατοίκων, ήθη, έθιμα, συνήθειες και παραδόσεις, ζωντανά ακόμα μέσα στο πέρασμα του χρόνου. Το ντοκιμαντέρ αποτυπώνει ένα πεδίο όπου συναντιούνται και διαπλέκονται η τέχνη, η ζωή και η Ιστορία, απόδειξη της βαθιάς πολιτιστικής αυτονομίας της συγκεκριμένης περιοχής.

Αδιάλειπτη ευαισθησία

του Yann Lardeau

Με το *Καλοκαίρι στη χώρα των Βάσκων, 1982*, ο Οτάρ Ιοσελιάνι επέλεξε να γυρίσει ένα ντοκιμαντέρ cinéma direct με μια πιο κλασικότροπη δομή, τουλάχιστον επιφανειακά, όπου η στενή σχέση του γεωργιανού σκηνοθέτη με τη Χώρα των Βάσκων και τους κατοίκους της υπογραμμίζεται διακριτικά, αλλά με αδιάλειπτη ευαισθησία. [...] Ο Ιοσελιάνι κινηματογράφησε μια γιορτή και τις προετοιμασίες της, καταφεύγοντας στο ασπρόμαυρο για ό,τι αφορά στον ανθρώπινο μόχθο και την ύλη, και στο έγχρωμο για τον ιερό, πνευματικό, υπερβατικό και κλειστό χώρο της γιορτής: το θέατρο. Το θέαμα της γιορτής, έτσι όπως αυτή προετοιμάζεται από ολόκληρο το χωριό, θυμίζει πόλεμο πατριών, *βεντέτα*, μέσα από μια πομπή με τελετουργικά βήματα χορού και απαγγελία σε τοπικό ιδίωμα εξίσου κωδικοποιημένο-φολκλόρ, αναμφιβόλως, το οποίο, για να διαιωνιστεί, απαιτεί δουλειά, πρόβες κ.λπ, έναν δεξιοτέχνη δάσκαλο τραγουδιού και χορού, γνώση της τεχνικής και των συμβόλων, την οποία η κάμερα εντοπίζει και διαχωρίζει με μεγάλη προσοχή. Μ' αυτόν τον τρόπο, η ταινία, ξεκινώντας απ' τη μόνη υλική πραγματικότητα, την εργασία των βοσκών, αναδίδει προοδευτικά μια θρησκευτική, πνευματική διάσταση: αυτήν ενός εκκλησιαστικού ύμνου ή ενός ποιήματος που δοξάζει τους αμνούς του Θεού. Σπάνια κινηματογραφήθηκε τόσο καλά, με τέτοια ακρίβεια, η ενσωμάτωση του θρησκευτικού και των χριστιανικών συμβόλων στην καθημερινή ζωή, η διαχεόμενη παρουσία του ιερού στην κοινοτοπία των κινήσεων, των πράξεων και των καθημερινών αντικειμένων. [..] Ο Οτάρ Ιοσελιάνι κινηματογραφεί μια κοινότητα και μια περιοχή, ενωμένες και κλειστές από μια ξεχωριστή γλώσσα που αποτελεί αφ' εαυτής αίνιγμα και αποκόβει απ' τον υπόλοιπο κόσμο αυτούς που τη μιλούν. Τα τρία τελευταία πλάνα μάς δείχνουν διαδοχικά: το πρώτο (έγχρωμο), αρνιά που γυρίζουν στο μαντρί τους· το δεύτερο (ασπρόμαυρο πανοραμίκ 360 μοιρών), τις κορυφές των Πυρηναίων· και το τρίτο (σταθερό και γκρίζο), τους Βάσκους μεταξύ τους. Το ότι όλο αυτό φέρνει στο νου έναν κινηματογράφο εθνικό, έναν κινηματογράφο μειονοτήτων (σε αντίσταση προς την κεντρική εξουσία) κινηματογράφου (μ' άλλα λόγια, τη συνέχιση με άλλα μέσα, στην εξορία, ενός προσωπικού έργου), είναι τόσο εμφανές όσο και το γεγονός πως ο σκηνοθέτης κάνει σαφή αναφορά σ' αυτό, όταν, παρεκκλίνοντας απ' την πομπή, δείχνει κάποιους τελωνειακούς να επωφελούνται από την επιβράδυνση της κυκλοφορίας λόγω της γιορτής στο χωριό και να επιτείνουν τον έλεγχο των τουριστών που επιστρέφουν απ' την Ισπανία.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 354, Δεκέμβριος 1983
Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

Καλοκαίρι στη Χώρα των Βάσκων, 1982

ΟΙ ΕΥΝΟΟΥΜΕΝΟΙ ΤΟΥ ΦΕΓΓΑΡΙΟΥ (1984)
Les favoris de la lune

Σκηνοθεσία: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Σενάριο:** Οτάρ Ιοσελιάνι, Gérard Brach. **Φωτογραφία:** Philippe Théaudière. **Μουσική:** Νίκο Ζουραμπισβίλι. **Ήχος:** Alix Comte. **Μοντάζ:** Dominique Belfort. **Ηθοποιοί:** Katja Rupe (Κλερ), Alix de Montaigu (Ντελφίν Λαπλάς), Pascal Aubier (κύριος Λαπλάς), Hans-Peter Cloos (αστυνομικός επιθεωρητής Ντιφούρ-Πακέ), Maité Nahyr (Μαντλέν Ντιφούρ-Πακέ), Jean-Pierre Beauviala (Κολά), Bernard Eisenschitz (Γκιστάβ), Mathieu Amalric (Ζιλιέν), François Michel (Φιλίπ, πατέρας της Κλερ), Vincent Blanchet, Fanny Dupin. **Παραγωγή:** Philippe Dussart για τη SARL-FR3. **Διάρκεια:** 105 λεπτά. Έγχρωμη. 35mm. Γαλλία. **Βραβεία**: Μεγάλο Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής, Βραβείο O.C.I.C. στη Μόστρα Βενετίας 1984, Ευρωπαϊκό Βραβείο της C.I.C.A.E., Βερολίνο 1985.

Στο εργαστήριο ενός κεραμοποιού κατασκευάζεται και διακοσμείται ένα σερβίτσιο πιάτων από πορσελάνη. Στο ατελιέ του ένας ζωγράφος ζωγραφίζει έναν πίνακα που απεικονίζει μια ξαπλωμένη γυναίκα. Κάποια στοιχεία παραπέμπουν στις εποχές: 17ος αιώνας για το σερβίτσιο, 19ος για τον πίνακα. Αρχίζει η ζωή των αντικειμένων μέσα στο πέρασμα του χρόνου. Στο Παρίσι του σήμερα, η μοίρα πολλών ανθρώπων διασταυρώνεται και διαπλέκεται με την κυκλοφορία τους. Σε μια δημοπρασία, το σερβίτσιο πιάτων καταλήγει στην κυρία Λαπλάς, κι ο πίνακας, στον αστυνομικό επιθεωρητή Πακέ. Ο έμπορος όπλων Λαπλάς (σύζυγος της κυρίας) κλείνει μια συμφωνία μ' έναν Άραβα, ο οποίος αγοράζει μια ποσότητα εκρηκτικών από τον πυροτεχνουργό και κατασκευαστή όπλων Γκιστάβ, συνεργάτη του Λαπλάς. Η Κλερ, σύντροφος του Γκιστάβ, η οποία εργάζεται σ' ένα ινστιτούτο αισθητικής, έχει σχέση με τον επιθεωρητή Πακέ, με τον οποίο συναντιέται κρυφά, ενώ, παράλληλα, η κυρία Λαπλάς συνδέεται με τον Γκιστάβ. Στην πολυκατοικία του τελευταίου κατοικούν ο επαγγελματίας διαρρήκτης Κολά με το γιο του, Ζιλιέν, και μια γυναίκα ελευθερίων ηθών, γειτόνισσα, φίλη και συνένοχός τους. Ο Κολά καταφέρνει να γοητεύσει την κυρία Λαπλάς, ενώ ο Γκιστάβ πουλάει εκρηκτικά στον Φιλίπ, δάσκαλο μουσικής, πατέρα της συντρόφου του, Κλερ. Οι Κολά και Ζιλιέν έχουν βάλει στο μάτι το διαμέρισμα του επιθεωρητή Πακέ, στο οποίο μπαίνουν και κλέβουν τον πίνακα. Ο πίνακας καταλήγει στο διαμέρισμα μιας τραγουδίστριας πανκ, συλλέκτριας έργων τέχνης. Ο μάγειρας της οικογένειας Λαπλάς, στη διάρκεια ενός δείπνου στο οποίο είναι καλεσμένη η οικογένεια Πακέ, πέφτει πάνω στα παιδιά που κυνηγιούνται μέσα στο σπίτι, και σπάει το σερβίτσιο πιάτων, το οποίο καταλήγει στα σκουπίδια.. Ένας σκουπιδιάρης θα μαζέψει μερικά από τα σπασμένα πιάτα και θα τα χαρίσει στην ελευθερίων ηθών γειτόνισσα και φίλη του Κολά. Μετά από έναν καβγά με το σύντροφό της, Γκιστάβ, η Κλερ καταφεύγει στο σπίτι του πατέρα της, Φιλίπ. Εκεί, βρίσκει τον πατέρα της παρέα με δύο κλοσάρ, να συζητούν τις τελευταίες λεπτομέρειες μιας ενέργειας που ετοιμάζουν: να ανατινάξουν (με τα εκρηκτικά που ο Φιλίπ προμηθεύτηκε από τον Γκιστάβ) ένα άγαλμα που βρίσκεται στο πάρκο μπροστά στο σπίτι, επειδή είναι ακαλαίσθητο. Η επιχείρηση στέφεται με επιτυχία, και οι τρεις τους τρέπονται σε φυγή. Σύντομα, όμως, θα συλληφθούν από τον επιθεωρητή Πακέ, ο οποίος παρακολουθούσε τον ηλικιωμένο δάσκαλο μουσικής εδώ και καιρό, ενώ και ο έμπορος όπλων Λαπλάς συλλαμβάνεται από την αστυνομία, μετά από καταδίωξη. Οι δύο συλληφθέντες θα συναντηθούν στη φυλακή, όπου ο Φιλίπ θα αρχίσει να κάνει μαθήματα μουσικής στους κρατουμένους. Στο μεταξύ, ο Κολά γοητεύει και την Κλερ, ενώ το σπίτι του Λαπλάς σφραγίζεται από την αστυνομία. Κάποιος άνθρωπος του υποκόσμου, με όπλα που έχει αποκτήσει από τον Λαπλάς, δολοφονεί τον επιθεωρητή Πακέ, κι ενώ αποπειράται να σκοτώσει και τον Άραβα, δολοφονεί κατά λάθος την ελευθερίων ηθών φίλη του Κολά. Παράλληλα, οι Κολά και Ζιλιέν κλέβουν ξανά τον πίνακα από το σπίτι της τραγουδίστριας πανκ, ενώ ο σκουπιδιάρης βρίσκει μια μεγάλη ποσότητα χρημάτων που ο Λαπλάς είχε κρύψει σε μια σακούλα σκουπιδιών. Στο τέλος, μια μπουλντόζα γκρεμίζει το σπίτι που φιλοξενούσε τα αντικείμενα (σερβίτσιο πιάτων-πίνακας), απ' τα οποία δεν μένει παρά η ανάμνησή τους.

Γύρισα αυτή την ταινία στο Παρίσι σαν να τη γύριζα στη χώρα μου, χωρίς να ανακατευτώ με τα προβλήματα της καθημερινότητας στη Γαλλία· προβλήματα, κυρίως κοινωνικο-πολιτικο-ηθικά. Η ταινία, ωστόσο, έπρεπε να μοιάζει κάπως με την πραγματικότητα, οι δε κάτοικοι της πόλης να είναι αναγνωρίσιμοι. Όταν δεν αναγνωρίζεις κάτι, δεν το πιστεύεις. Η παραβολή της ταινίας επιτρέπει ν' αλλοιώσουμε ελαφρώς την πραγματικότητα, χωρίς να καταστρέψουμε τα αναγνωρίσιμα ίχνη.
Δεν είμαι ένας ξένος που κινηματογραφεί τη Γαλλία: και στη χώρα μου επίσης οι άνθρωποι έλεγαν πως τους κοιτούσα σαν ξένος. Η Γαλλία είναι μια χώρα ακμάζουσα και δημοκρατική, αλλά είναι και μια χώρα άρρωστη, μέσω της οποίας μπορούμε κάλλιστα να μαντέψουμε το μέλλον της δικής μου. Οι άνθρωποι που αγαπώ εδώ, είναι ίδιοι μ' αυτούς που αγαπούσα στη Γεωργία: δεν υπάρχει καμία διαφορά μεταξύ τους. Δεν υπάρχει αυτό που λένε «ξένη χώρα». [...] Γύρισα αυτή την ταινία για να ξεπληρώσω ό,τι οφείλω στον γαλλικό κινηματογράφο των Vigo, Clair, Renoir και Tati. Μ' αρέσει αυτός ο ηθικός και χαρούμενος κινηματογράφος.

Ο.Ι.

Ο κανόνας του παιχνιδιού
του Jean-Pierre Jeancolas

Nous partagions ce fruit des féeries

La lune amicale aux insensés
Paul Valéry

1. Η παρισινή μπαλάντα που μας προτείνει ο Οτάρ Ιοσελιάνι, ξεκινάει από μια διαδρομή στο χρόνο, αλλά αυτό είναι μια επίφαση. Το βάρος του παρελθόντος, η κληρονομιά των γενεών, η επιδεξιότητα ενός βιοτέχνη του 18ου αιώνα ή ενός ζωγράφου του 1880, προσδίδουν μόνο μια σοβαρότητα ψευδο-ιστορική (και φευγαλέα: ο Ιοσελιάνι αγγίζει επιφανειακά τα πράγματα και ξεγλιστράει πριν το δράμα γίνει αντιληπτό). Οι αδέξιες, αξιόμεμπτες ή ιερόσυλες χειρονομίες σύγχρονων ηρώων, που οι

περιπέτειές τους είναι πλεγμένες σαν τα νήματα ενός ανατολίτικου χαλιού, αποτελούν το πραγματικό υλικό των *Ευνοουμένων του φεγγαριού*.

2. Η γαλλική μπαλάντα που μας προτείνει ο Ιοσελιάνι, αρχίζει με μιαν αναφορά στον Shakespeare (*Ερρίκος Δ'*, Πράξη Πρώτη, Σκηνή 2): «Γιατί μας αποκαλούν κλέφτες; Εμάς, που είμαστε οι σωματοφύλακες της Άρτεμης στα δάση, οι ιππότες του σκότους, οι ευνοούμενοι του φεγγαριού;» (στα αγγλικά είναι πιο ωραία: «minions of the moon»), αλλά μετά παρεκκλίνει προς το ύφος του Raymond Queneau. Ο μαθηματικός απ' την Τιφλίδα κατασκευάζει την ιστορία του με την ακρίβεια του μελλοντικού ουλιπιανού[1] που σχεδιάζει τη δομή της *Αγριάδας* (*Le chiendent*). Η ίδια εντύπωση ευκολίας, τυχαίας παρέκκλισης, η οποία διαψεύδεται από μια αυστηρή παρατήρηση του έργου. Είναι πασίγνωστο ότι ο Ιοσελιάνι βάζει ένα φίλο του ζωγράφο (έναν Γεωργιανό ονόματι Ντιμίτρι Εριστάβι) να ζωγραφίζει κάθε πλάνο, κάθε κίνηση της μηχανής των ταινιών του. Το τυχαίο που φαίνεται να κυριαρχεί στην ηθελημένα εκκεντρική ύπαρξη των πλασμάτων του, είναι απατηλό: είναι όλοι αιχμάλωτοι μιας συνειδητής και αυταρχικής οργανωτικής θέλησης. Η μπαλάντα είναι ένα λογοτεχνικό είδος που διέπεται από αυστηρούς κανόνες.

3. Η αφήγηση των *Ευνοουμένων του φεγγαριού* βασίζεται σε μια μορφή πρωτότυπης γραφής που αρνείται να καταφύγει στο παραδοσιακό μοντάζ και που θα μπορούσαμε να την ονομάσουμε «ρακόρ μέσα στο πλάνο». Ένα παράδειγμα: σ' ένα δρόμο τού Παρισιού, το φορτηγάκι που οδηγεί ο κλέφτης (Jean-Pierre Beauviala), διασταυρώνεται για κακή του τύχη με το μαύρο στέισον-βάγκον του αστυνόμου-θύματος της κλοπής (Hans-Peter Cloos). Μετά, τα δύο οχήματα βγαίνουν από το οπτικό μας πεδίο – το ένα από δεξιά, το άλλο από αριστερά.
Το άδειο κάδρο αυτής της δράσης καταλαμβάνεται από ένα παρεμβαλλόμενο παράσιτο, έναν κακομοίρη πολυτεχνίτη (Bernard Eisenschitz) που διασχίζει το δρόμο από το ένα πεζοδρόμιο στο άλλο και που πάνω του δένει το επόμενο πλάνο.
Η ρευστότητα της αφήγησης (των αφηγήσεων) συγγενεύει με αυτήν της κλασικής μουσικής κωμωδίας, όπου η κάμερα παρακολουθεί ένα χορευτή και μετά πιάνει έναν άλλον, ο οποίος την παρασύρει σε μια καμπύλη αντίθετη από την πρώτη. Εκεί, όμως, ο χορός (το μπαλέτο) είναι ο ίδιος ο σκοπός της κίνησης της μηχανής. Στους *Ευνοουμένους του φεγγαριού*, η παρεμβολή μέσα στην κίνηση ενός στοιχείου φαινομενικά τυχαίου (μιας σιλουέτας που μοιάζει να πιάνεται τυχαία μέσα στο αστικό τοπίο), καθορίζει το πέρασμα από ένα αφηγηματικό τμήμα σ' ένα άλλο.

4. Τι σχέση έχει ο Ιοσελιάνι με τον Renoir; Ο Ιοσελιάνι είναι σίγουρα πιο αυστηρός από τον δημιουργό του *Κανόνα του παιχνιδιού* στη βαθύτερη δόμηση της ιστορίας που μας αφηγείται. Αλλά υπάρχουν τουλάχιστον δύο κοινά σημεία μεταξύ τους.
Είναι δύο ηθικολόγοι, ο καθένας τους έχει το ένα πόδι στο παρελθόν, και ταυτίζονται στον διαυγή τρόπο με τον οποίο βλέπουν τη ζωή των συγχρόνων τους. Θυμόμαστε το «Ο καθένας έχει τους λόγους του» του Γάλλου. Ο Γεωργιανός τού μοιάζει, όταν αρνείται να κρίνει τις πράξεις των μεν ή των δε (οι πιο άτιμοι κλέφτες δεν είναι αυτοί που νομίζουμε, κ.λπ.) Λέει ο Ιοσελιάνι στο press-book της ταινίας του: «Δεν πρέπει να ταράζουμε αυτούς που ζουν γύρω μας – αρκετά ταραγμένοι είναι που ζουν. Γεωργιανό απόφθεγμα...»
Εξ άλλου, ο Ιοσελιάνι (όπως κι ο Renoir) είναι ένας σκηνοθέτης του φαγητού και του ποτού. Με ευγένεια. Ένας ηδονιστής. Αυτός, ο αδυνατούλης, αγαπάει τους φαγάδες και τα τρόφιμα: Τα φρούτα που δαγκώνει κάποιος (ακόμα κι όταν έχουν πέσει απ' το καλάθι μιας γυναίκας που την έχει μόλις δολοφονήσει –και μάλιστα, κατά λάθος– μπροστά στο σιντριβάνι της Saint-Phalle, στο Μπομπούρ), το πεπόνι και το καρπούζι, το κόκκινο κρασί και τα τραγούδια που το συνοδεύουν.
Υπάρχει κι ένα τρίτο σημείο όπου αυτοί οι δύο κινηματογραφιστές συναντιούνται, μάλλον συμπτωματικό: «Δεν άξιζε τίποτα, αλλά ήταν τίμιο. Άλλωστε, στα αντικείμενα τα διακοσμημένα με το χέρι υπάρχει κάτι απροσδιόριστο. Και ο πιο ηλίθιος εργάτης βρίσκει έναν τρόπο να βάλει σ' αυτά κάτι απ' τον εαυτό του. Μια αδέξια πινελιά μπορεί να μας αποκαλύψει το κρυφό του όνειρο. Κι από μια μηχανή, προτιμώ έναν ηλίθιο». Ο Renoir (ο Jean) βάζει αυτή τη φράση στο στόμα του Renoir (του Pierre-Auguste) σε μια σελίδα της ταινίας του, *Renoir*, θυμίζοντάς μας ότι ο ζωγράφος του «Moulin de la Galette» είχε αρχίσει την καριέρα του διακοσμώντας πιάτα από πορσελάνη. Αυτόν σκεφτόμουν βλέποντας το επιδέξιο χέρι, στα πρώτα πλάνα της ταινίας.

5. Ο τόνος αυτών των *Ευνοουμένων* είναι ο τόνος της κωμωδίας. Ο κλέφτης Beauviala είναι ένας καλλιτέχνης χωρίς το νοσηρό βάρος του Belmondo του Louis Malle[2] («Κάνω ένα βρόμικο επάγγελμα, αλλά το κάνω βρόμικα»). Οι ήρωες συγγενεύουν συχνά με τους ήρωες της κληρονομιάς του μπουρλέσκ, τόσο ως προς την τοποθέτησή τους στο χώρο (η επανάληψη σκηνών φλερτ στη βεράντα του μπιστρό) όσο και ως προς τη συμπεριφορά τους (στις ίδιες σκηνές, το σπασμωδικό παίξιμο του Beauviala, σε σύμπνοια με το θεατή). Έχουν αναφέρει τον René Clair. Στην πραγματικότητα, αν θέλουμε να κάνουμε μιαν αναφορά στην ιστορία του γαλλικού κινηματογράφου, η ταινία προσεγγίζει περισσότερο τις μικρού μήκους ταινίες του Jean Durand, τουλάχιστον στις σκηνές καταδίωξης, όταν ο τρομοκράτης-δάσκαλος της μουσικής ξεφεύγει απ' τους απίστευτα χαζούς μπάτσους, σκαρφαλώνοντας ακόμα και σε εμπόδια που δεν τον ενοχλούν (προφανώς, για την ομορφιά της κίνησης), μέχρι την πλάκα του υπονόμου που την ανασηκώνει για να βρεθεί στον (προσωρινά) ελεύθερο αέρα, παραπέμποντας σ' έναν κινηματογράφο απολαυστικά πρωτόγονο.
Ο Ιοσελιάνι δεν είναι ποτέ κακός. Αγαπάει ιδιαίτερα τους υποβαθμισμένους: τις πουτάνες και τους Μαύρους.
Ωστόσο, μέσα στο μοραλισμό του, είναι μάλλον πεσιμιστής: το μόνο που έχει να κληροδοτήσει η εποχή μας σ' αυτούς που θα συνεχίσουν τούτον δω τον πολιτισμό, είναι ένα πιάτο φτιαγμένο από ξανακολλημένα θρύψαλα και, θα τολμούσα να πω, το τελευταίο καρέ του μεγάλου γυναικείου πορτρέτου που είδαμε να ζωγραφίζεται στην αρχή της ταινίας.

6. Ο Ιοσελιάνι είναι ένας κινηματογραφιστής που ήρθε από το ανατολικό μπλοκ (χωρίς αυτό να σημαίνει «ένας κινηματογραφιστής που ήρθε από το κρύο» – το μαρτυρούν οι τρεις γεωρ-

γιανές ταινίες του). Στις συνεντεύξεις-αστραπή που έδωσε κατά την παρουσίαση της ταινίας του στη Βενετία, χλεύασε τον σπάταλο καπιταλισμό μας. Παρ' όλα αυτά, δακρίνεται στους *Ευνοουμένους* ένας αηδιασμένος θαυμασμός ή μια θαυμαστική αηδία μπροστά στα πιο τετριμμένα σημεία της δυτικής καταναλωτικής κοινωνίας, στη λαϊκίστικη εκδοχή του για το Παρίσι: ο πάγκος του χασάπη (σε μια σεκάνς που περιλαμβάνει μια ερωτική σχέση: το πλάνο του χασάπη που κόβει το κρέας, μπορούμε να το διαβάσουμε και θεαματικό εφέ των *ατραξιόν*, με την αϊζενσταϊνική έννοια, αλλά το πλήθος των σημασιών δεν πρέπει να τρομάζει τον Ιοσελιάνι) ή τα φρούτα και τα λαχανικά που συσσωρεύονται συχνά (χωρίς λόγο) σ' ένα πλάνο δρόμου, ανήκουν σίγουρα στις φαντασιώσεις κάποιου που έρχεται απ' την άλλη πλευρά του σιδηρού παραπετάσματος (προσωπική ανάμνηση: η έκπληξή μου μπροστά στο σοκ μιας Ρουμάνας που ξεναγούσα στην πρώτη της βόλτα στο Παρίσι, μπροστά στους πάγκους τής υπαίθριας αγοράς της οδού Μουφτάρ, κατά τις δέκα το πρωί). Άραγε, η χαρά τού να τινάξει στον αέρα το βαρύ μπρούντζινο άγαλμα ενός τετράπαχου στρατιώτη, είναι άλλη μια φαντασίωση ενός ανθρώπου του ανατολικού μπλοκ;

7. «Το Παρίσι μέσα απ' τα μάτια τού...» ή: «Το Παρίσι τού ανήκει».[3] Χάρη στην ώθηση μιας ελαφρώς απαρχαιωμένης οβίδας, το άγαλμα απογειώνεται από μια μικρή πλατεία, κομψά περιφραγμένη από ένα σιδερένιο κιγκλίδωμα, ίσως στο 14ο Διαμέρισμα. Το Παρίσι του Ιοσελιάνι είναι επιθετικά ρεαλιστικό. Θέλω να πω ότι όλοι οι χώροι (δρόμοι, λεωφόροι, βιτρίνες, διαμερίσματα και σκάλες, συμπεριλαμβανομένων και των διαδρόμων των διοικητικών κτιρίων) είναι αυτοί που διασχίζουμε όλη τη μέρα. Τους κινηματογράφησε με μια προσοχή που τους μεταμορφώνει και τους αποκαλύπτει: από τότε που είδα τους *Ευνοουμένους του φεγγαριού*, κοιτάζω με καινούργιο βλέμμα, ίσως ανήσυχο, τα είκοσι τελευταία μέτρα της οδού Ρεμόν Λοσεράν: ξέρω τι περίεργους ανθρώπους μπορείς να συναντήσεις εκεί. Πρέπει να έχει περπατήσει κανείς πολύ το Παρίσι και να το έχει πολύ αγαπήσει, για να φτιάξει τους *Ευνοουμένους του φεγγαριού*.

1. Ουλιπιανοί: από το αρκτικόλεξο OULIPO (Ouvroir de litérature potentielle) (Εργαστήριο δυνητικής λογοτεχνίας), που ίδρυσαν ο Raymond Queneau και η παρέα του, κι αργότερα στελεχώθηκε με ονόματα όπως οι Calvino, Mathews, Kis και Georges Perec.
2. Στην ταινία *Ο κλέφτης* [*Le voleur* (1967)]. (Σ.τ.Μ.)
3. Αναφορά στις ταινίες *Το Παρίσι μέσα από τα μάτια τού...* (*Paris vu par...*) των Chabrol, Douchet, Godard, Pollet, Rohmer, Rouch (1965) και *Το Παρίσι μάς ανήκει* (*Paris nous appartient*) του Jacques Rivette. (Σ.τ.Μ.)

«Positif», τχ. 287, Ιανουάριος 1985
Μετάφραση: Μαριάννα Κουτάλου

Ελαφράδα και ποίηση

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Μετά τη *Φυλλορροή*, το *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας* και το *Παστοράλε*, ο Γεωργιανός Οτάρ Ιοσελιάνι, τώρα εγκατεστημένος στο Παρίσι, μας χαρίζει αυτή τη χαριτωμένη και σοβαρή ταινία, που είναι ακόμα πιο απρόβλεπτη απ' την προηγούμενη. Ο θεατής πρέπει να προετοιμαστεί ψυχικά για να την αντιμετωπίσει· όχι γιατί είναι γριφώδης ή βεβαρημένη συμβολικά, αλλά γιατί δεν υπακούει σε κανένα οργανωμένο δραματουργικό σχήμα. Εικόνες και πρόσωπα εναλλάσσονται και κινούνται συνεχώς, σε πολύ γοργό ρυθμό και σε φαινομενική σύγχυση.
Δεν υπάρχει αφηγηματικό νήμα, αλλά μικρά μικρά συμβάντα που ακολουθεί το ένα το άλλο, χωρίς υπογράμμιση, αλλά και αποτίμηση – σαν το γκαλόπ στις καντρίλιες. Αλλά ακριβώς, όπως στο χορό, ο καλπασμός αυτός προκαλεί συναντήσεις των προσώπων και της ζωής τους, φτιάχνοντας μυστικά ένα σχέδιο. Η διάταξη είναι καλειδοσκοπική, και το επιφανειακό τυχαίο σχηματίζει ένα μωσαϊκό ζωής.
Αυτό που μπερδεύει το θεατή και τον εμποδίζει να δει το τελικό σχέδιο των ψηφίδων στο μωσαϊκό, είναι η έλλειψη σκοπού και αιτιότητας σ' αυτά που δείχνονται ή που κάνουν οι άνθρωποι στην οθόνη. Η ταινία, μια τους πιάνει, μια τους αφήνει· τους διασταυρώνει φευγαλέα, κι ύστερα τους διασπείρει. Μόλις μια σκηνή κωμική ή δραματική πάει να ολοκληρωθεί, κόβεται, κι αμέσως αρχίζει πάλι το γκαλόπ. Κι έτσι, η πρώτη εντύπωση που απομένει, είναι μια παρατήρηση της καθημερινής ζωής στο Παρίσι, μια καταγραφή πουαντιλίστικη, λεπτομερειακή και συστηματική, αλλά και «αέρικη», που «πετάει» και δεν υπογραμμίζει τίποτα. Πιάνει, όμως, την υφή της ζωής και της γεύσης της.
Η ματιά πάνω στο Παρίσι είναι φρέσκια και αθώα, αλλά όχι αδρανής. Βλέπει με δροσιά τις επιβιώσεις της όμορφης και γραφικής πόλης του Prévert, αλλά και την άχαρη μεγαλούπολη της ασφυκτικής δόμησης. Οι άνθρωποι εξαντλούνται σε μια πυρετική, αδιάκοπη κινητικότητα, και η κάμερα ακολουθεί στον ίδιο ρυθμό. Η ζωή τους είναι περισσότερο ένα συνεχές τρέξιμο, μετακινήσεις, διαδρομές με τα πόδια ή με όλα τα συγκοινωνιακά μέσα, μέσα σε δρόμους πυκνής κυκλοφορίας. Ανεβαίνουν σκάλες, ανοιγοκλείνουν πόρτες, με χρόνους νεκρούς από ουσιαστική δράση, με κινητικότητα, θαρρείς, άσκοπη. Το ίδιο και οι πράξεις τους: μένουν μισοτελειωμένες, χωρίς ορατή έκβαση και στόχο ή με σκοπό που στρεβλώνεται «καθ' οδόν», αναιρείται από το τυχαίο ή από ενέργεια άλλου. Στο μέγαρο της αστυνομίας, μια γραφειοκρατική «σκυταλοδρομία» στους διαδρόμους μάς θυμίζει τον δικό μας Βαφέα.
Οι ομιλίες είναι άμορφες, δυσδιάκριτες, α-νόητες – ένα αξεδιάλυτο κουβάρι. Ο λόγος, η επικοινωνία, καταστρέφεται. Ένα κείμενο παιδικού αναγνωστικού για τον άνθρωπο και το κυνήγι εκφωνείται με πόζα, σαν ομιλία σαλονιού. Μια ωραία γυναίκα που «ψωνίστηκε» σ' ένα café, λέει μετά τον έρωτα στο σύντροφό της: «Μίλησέ μου...» Κι όταν ο άλλος απορεί, του λέει περίπου: «Μα έτσι δε γίνεται». Η ζωή αυτή είναι «τυχαία», αλλοτριωμένη, ομοιόμορφη. Κι όμως, όχι: περιέχει στιγμές κωμικές, δραματικές, τραγικές, που εναλλάσσονται, χωρίς διαφοροποίηση, με την ίδια ήρεμη στάση από τον Ιοσελιάνι. Ένας ιδιοφυής μηχανουργός, π.χ., που κατασκευάζει από κλειδαριές έως βόμβες, πουλάει έναν εκρηκτικό μηχανισμό, μέσω ενός εμπόρου όπλων, σε άραβες τρομοκράτες. Κι εκείνοι, ήσυχα ήσυχα, αφήνουν να τον «δοκιμάσει» άθελά του ένας δικός τους. Από την έκρηξη, μένει μόνο ένα παπούτσι. Μαύρο χιούμορ.
Άλλωστε, η βία υποφώσκει συνεχώς. Πέρα από τις ατελείωτες απιστίες και απάτες των συζύγων και των ζευγαριών, πέρα απ' τα καμώματα, τις απειλές, τις υστερίες, συμβαίνουν κλοπές, πωλήσεις βομβών και όπλων, ατυχήματα, αναρχικές επιθέσεις,

δολοφονίες και φόνοι από... σπόντα. Η ζωή είναι ένα χάος, μια αέναη, σχεδόν άσκοπη καταστροφή.
Και εδώ συνειδητοποιούμε το μυστικό σχέδιο του Ιοσελιάνι. Ρομαντικά, αντιπαραβάλλει το χθες και το σήμερα· τους παραδοσιακούς πολιτισμούς, με την εσωτερική συνοχή, αιτιότητα και ηρεμία, με τη νέα τάξη της υλιστικότητας και της οικονομίας. Άλλοτε οι άνθρωποι έφτιαχναν ένα πιάτο από πορσελάνη των Σεβρών με μαστοριά, για να χρησιμεύει, να είναι όμορφο και να κρατάει αιώνες· όπως ένας ζωγράφος που με αγάπη και συγκίνηση φτιάχνει το πορτρέτο μιας γυμνής γυναίκας. Ο πολιτισμός και η τέχνη εκφράζουν τον άνθρωπο, και το ίδιο γίνονταν αποδεκτά απ' τον άνθρωπο. Τώρα έγιναν αντικείμενα αξίας και γοήτρου. Υπόκεινται στην απληστία και, συγχρόνως, στην αδιαφορία. Η επιθυμία έχει γίνει υστερία, χωρίς αληθινή απόλαυση. Έτσι, τα πιάτα κι ο πίνακας κλέβονται, ξαναπουλιούνται, δημοπρατούνται, αγοράζονται χωρίς σημασία, χωρίς χρήση. Γι' αυτό και σκίζονται, μικραίνουν, σπάζονται στο βρόντο. Έτσι παίρνουν τη σημασία τους οι ήσυχες εικόνες απ' το παρελθόν που παρεμβάλλονται, ένα σπίτι στην εξοχή, ένα άλλο ανάμεσα σε κυρίες...
Μέσα στη σημερινή κοινωνία, πιο ευνοούμενοι του Ιοσελιάνι είναι οι περιθωριακοί και οι «ευνοούμενοι του φεγγαριού», οι ποιητές της νύχτας, οι κλέφτες. Ο μηχανουργός είναι αφελής, άτυχα ερωτευμένος και «χαμένος», σαν τον «θείο» του Tati σε μετεξέλιξη. Ένας γραφικός αναρχικός τινάζει στον αέρα ένα φριχτό άγαλμα και διδάσκει παλιά ωραία τραγούδια. Ένας διαρρήκτης, με άψογο στιλ, διδάσκει το γιο του να κατακτά τις κυρίες. Και η τελική αίσθηση της ταινίας δεν είναι ζοφερή. Επικρατεί η ελαφράδα και η ποίηση – ένα παιχνίδι σαν «κλέφτες κι αστυνόμοι», με μνήμες από το παλιό μπουρλέσκ και τον Feuillade. Ένας αληθινός δημιουργός, με το θυμοσοφικό χιούμορ των εκπροσώπων των αρχαίων πολιτισμών, μας χαρίζει ευφορία, απεικονίζοντας τα χάλια της σύγχρονης ζωής.

«Η Καθημερινή», 1.11.1985

Σονάτα υπό το σεληνόφως για μια μείζονα αμαρτία
του Βασίλη Ραφαηλίδη

Ο Griffith ανακάλυψε την ιδιαιτερότητα μιας αφήγησης με κινούμενες εικόνες που, όταν τις βάλεις σε μια Α σειρά, θα αποδεσμεύσουν ένα Α νόημα, κι όταν τις βάλεις σε μια Β σειρά, θα αποδεσμεύσουν ένα Β νόημα. Το μοντάζ είναι ένας τρόπος να αφηγείσαι.
Ο Αϊζενστάιν ανακάλυψε την ιδιαιτερότητα του να δημιουργείς νοήματα με κινούμενες εικόνες που, όταν τις βάλεις σε μια Α σειρά, σημαίνουν Α, κι όταν τις βάλεις, τις ίδιες εικόνες, σε μια Β σειρά, σημαίνουν Β. Το μοντάζ είναι ένας τρόπος νοηματοδότησης των δρώμενων, χωρίς την επικουρία του λόγου.
Ο Welles ανακάλυψε το ύψιστης σημασίας για τον σύγχρονο κινηματογράφο γενονός πως *και* το αφηγηματικό μοντάζ του Griffith *και* το ιδεολογικό μοντάζ του Αϊζενστάιν δεν είναι παρά επεμβάσεις πάνω στο χρόνο, με τον οποίο μπορούμε να παίζουμε σαν ζογκλέρ, αδιαφορώντας τελείως για την αριστοτελική «λογική της χρονικότητας» (για να γίνει το Β, πρέπει να γίνει προηγουμένως το Α· για να γίνει το Γ, πρέπει να γίνει προηγουμένως το Β, κ.ο.κ.) Το μοντάζ είναι ένας τρόπος να υπηρετείς την αχρονική αφήγηση και, ταυτόχρονα, να μη μπερδεύεις το θεατή εξαιτίας τής ανυπαρξίας τής «χρονικής λογικότητας»: Η αφήγηση έχει τη δική της λογική – κάθε αφήγηση έχει μια δική της λογική, κι αυτό είναι ήδη το πρώτο και σημαντικότερο βήμα για την αποδέσμευση του κινηματογραφιστή απ' τους αφηγηματικούς κανόνες.
Ο Godard, τελευταίος μεγάλος σταθμός στην εξέλιξη της τέχνης τού αφηγείσθαι και του σκέπτεσθαι με κινούμενες εικόνες που είναι ο κινηματογράφος, ανακάλυψε πως μπορεί να υπάρξει αφήγηση –και μάλιστα, ιδιαίτερα στοχαστική–, ακόμα κι όταν καταργείς όχι μόνο τη «λογική αλληλουχία των δρώμενων», αλλά και την ίδια τη λογική της δράσης: το μοντάζ αντιμετωπίζεται τώρα πια σαν μια δυνατότητα άπειρων συνδυασμών των μικρών τεμαχίων δράσης που λέγονται «πλάνα», κι ο κινηματογράφος, όπως λέει ο ίδιος ο Godard, γίνεται ένα παιχνίδι για μεγάλους, κάτι σαν παζλ, που το παίζουν ταυτόχρονα ο δημιουργός και ο θεατής.
Παρ' όλο που μπορεί να φανεί υπερβολικό (όλες οι μη κοινοτοπίες είναι υπερβολικές, αφού «βάλλουν πέραν» των κοινά παραδεδεγμένων), τολμάμε να πούμε πως ο Γεωργιανός Οτάρ Ιοσελιάνι, με τη γαλλική ταινία του *Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού*, εγκαινιάζει τον πέμπτο μεγάλο σταθμό στη μεγαλειώδη τέχνη τού αφηγείσθαι με κινούμενες εικόνες, που εντελώς λανθασμένα επικράτησε να λέγεται «κινηματογράφος». (Μ' αυτόν τον όρο, ο Lumière, που τον εφεύρε, ήθελε να πει πως βρήκε –μάλλον τελειοποίησε– ένα μηχάνημα που καταγράφει την κίνηση, κι όχι ότι δημιούργησε μια τέχνη που, άλλωστε, ως τέχνη, δε χρωστά σχεδόν τίποτα σ' αυτόν).
Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού είναι μια ταινία χωρίς αισθητικούς προγόνους, ή, μάλλον, μια ταινία που εμπεριέχει ολόκληρη την ιστορία του κινηματογράφου. Μ' άλλα λόγια, δε μοιάζει –ως γραφή, ως τρόπος αφήγησης και ως αισθητική δομή– με καμία απ' τις ταινίες που έχουμε δει μέχρι σήμερα. Μια τέτοια διαπίστωση θα μπορούσε να μεταθέσει αυτόματα την ταινία στην ευρεία και θολή περιοχή του «πειραματικού κινηματογράφου», όπου το ζητούμενο είναι, ακριβώς, η αισθητική καινοτομία, νοούμενη ως αυτοσκοπός· δηλαδή, σαν έρευνα των εκφραστικών μέσων τού κινηματογράφου απ' τον ίδιο τον κινηματογράφο: η πειραματική ταινία έχει ως θέμα τον εαυτό της· κι αυτό, άσχετα απ' το γεγονός πως κάποιες καινοτομίες που πρωτοεμφανίστηκαν στον πειραματικό κινηματογράφο, ενσωματώθηκαν τελικά στο corpus της κινηματογραφικής αισθητικής. (Άλλωστε, το πείραμα *–κάθε* πείραμα, σε *κάθε* τομέα– δεν είναι παρά μια δοκιμή, που ενέχει την πιθανότητα του λάθους ως βασική της παράμετρο.)
Ωστόσο, *Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού* δεν είναι πειραματική ταινία· γιατί δεν πειραματίζεται πάνω σε τίποτα. Απλώς, ενσωματώνει στο στιλ της όλους τους επιτυχημένους πειραματισμούς απ' τον Αϊζενστάιν και μετά, χωρίς, ωστόσο, να είναι μια «μοντέρνα ταινία», αν εννοήσουμε τούτο τον όρο σαν αδιαφορία απ' τη μεριά του δημιουργού για το πέρασμα του μηνύματός του σ' ένα κοινό ευρύτερο απ' αυτό των ειδημόνων. *Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού* είναι μια λαϊκή ταινία, απόλυτα κατανοητή απ' τους πάντες, παρά την απελπιστική πολυπλοκότητα της δομής της, παρά την ανυπαρξία χαρακτήρων, παρά την έλλειψη του λογικού αφηγηματικού χρόνου, παρά την περιφρόνηση του «θεαματικού» και του εντυπωσιακού, παρά τα δεκα-

Τρία πλάνα από τους
Ευνοουμένους του φεγγαριού

πέντε περίπου βασικά πρόσωπα που συνωθούνται σε μια καταιγιστική δράση όπου, όμως, δε συμβαίνει τίποτα το σημαντικό, παρά το αναμφισβήτητο γεγονός πως κανείς δε θα μπορούσε να το εντάξει κάτω απ' την ετικέτα ενός απ' τα γνωστά δραματικά είδη (δράμα, κωμωδία, τραγωδία, φάρσα, κομεντί, μπουλβάρ, βοντβίλ κ.λπ.), παρά την αιώρησή του ανάμεσα στην «ταινία με υπόθεση» και το ντοκιμαντέρ, χωρίς να είναι ούτε το ένα ούτε το άλλο, παρά την πρόσκαιρη αμηχανία που δημιουργεί στο θεατή η απαίτηση να γνωρίζει ποιος είναι (μέσα στην ταινία) και ποιος κάνει τι (μέσα στη δράση της ταινίας).

Αν χαρακτηρίζαμε την ταινία «μοντέρνα λαϊκή ταινία», και μόνο με το χαρακτηρισμό αυτόν θα υιοθετούσαμε μια καταφάνερη λογική και αισθητική αντίφαση: οι μοντερνισμοί δεν είναι για τις πλατιές μάζες (για τον λεγόμενο «μέσο θεατή» στον οποίο απευθύνεται η ακαδημαϊκή αφήγηση), γιατί απ' τη μοντέρνα αφήγηση λείπει η λογική του ρεαλισμού ή, έστω, η λογικοφάνεια του παραμυθιού ή όποιου άλλου αφηγηματικού είδους που υιοθετεί έναν δικό του μεν, αλλά σαφώς δηλωμένο, λογικό αφηγηματικό κώδικα. (Η πρόταση «αν η γιαγιά μου είχε καρούλια» κάνει φανερό, μέσα απ' το χιούμορ, έναν παραλογισμό. Αλλά τούτος ο παραλογισμός θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί απ' τη δραματουργία σαν λογικό αξίωμα, έτσι ώστε η δράση που θα στηριχτεί πάνω του, να φαίνεται απολύτως λογική. Αυτή είναι η αφηγηματική τεχνική της μπουρλέσκ κωμωδίας.) Ωστόσο, *Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού* είναι πράγματι μια «μοντέρνα λαϊκή» ταινία: μοντέρνα, γιατί δεν υιοθετεί καμιά απ' τις αφηγηματικές συμβάσεις του παραδοσιακού-ακαδημαϊκού κινηματογράφου· και λαϊκή, γιατί, παρ' όλα αυτά, λειτουργεί άκρως αποτελεσματικά σαν λαϊκό θέαμα. Πρέπει να εξηγήσουμε τούτο το παράδοξο και, μαζί, να βρούμε και μια ερμηνεία για τον αντιφατικό όρο «μοντέρνο-λαϊκό».

Φαίνεται, τελικά, πως η λαϊκότητα του κινηματογράφου δε συνίσταται στη χρονολογημένη λογικότητα μιας αφήγησης χωρίς αφηγηματικά χάσματα και «κενά δράσης» («νεκρούς χρόνους» τα λέμε στη μοντέρνα ορολογία), αλλά στην ίδια τη δράση, έξω και πέρα απ' τη χρονολόγησή της και τη λογική. Όταν «συμβαίνουν πράγματα» επί της οθόνης, ο θεατής δεν αναρωτιέται για το πώς και το γιατί συμβαίνουν. Του αρκεί το γεγονός πως συμβαίνουν. Άλλωστε, και τα συμβάντα της καθημερινής ζωής φτάνουν στον καθημερινό παρατηρητή απρόσμενα, και είναι κι αυτά άτακτα και καλειδοσκοπικά: η ζωή δε γνωρίζει το δράμα παρά σαν «δραματικά θραύσματα», σκόρπια μέσα στον μαθηματικό χρόνο (το χρόνο του ρολογιού). Είναι ο δραματουργός κι όχι ο καθημερινός άνθρωπος αυτός που θα διευθετήσει τούτα τα θραύσματα και θα τα βάλει σε μια σειρά, αφού επιλέξει τα «δραματικά σημαίνοντα» κι έτσι δομήσει κυριολεκτικά ένα δράμα, διαλυμένο μέσα στον πραγματικό χρόνο της πραγματικής ζωής. Το πραγματικό ερωτικό δράμα, π.χ., απλωμένο σε πραγματικό χρόνο, ας πούμε δέκα ετών, θα πυκνώσει στο δραματικοποιημένο δίωρο της παράστασης ή της προβολής. Τούτη η πύκνωση είναι μια σύμβαση που αφορά περισσότερο στον κατασκευαστή της δομής δημιουργό παρά τον «ένοικο» της δομής, το θεατή, που θα «κατοικήσει» σ' οποιαδήποτε δομή, αρκεί αυτή να του παρέχει τη βεβαιότητα πως εκεί μέσα θα «περάσει καλά».

Όσο μοντέρνα κι αν είναι η δομή, κανείς δε θα δυσανασχετήσει αν για κάποιο λόγο, άσχετο προς τα προβλήματα της αισθητικής, ο θεατής φύγει τελικά ικανοποιημένος απ' το θέαμα. «Λαϊκός μοντερνισμός», λοιπόν, θα μπορούσε να είναι ένας τρόπος να κάνουμε τον μέσο θεατή να νιώθει καλά, παρά το ξάφνιασμα που θα υποστεί στην αρχή του θεάματος απ' το γεγονός πως δε βρήκε σ' αυτό τις οικείες του συμβάσεις. (Χρονολόγηση της δράσης, ψυχολογικά αποσαφηνισμένοι χαρακτήρες, διευθέτηση της δράσης σε μια ανιούσα κλίμακα ενδιαφέροντος κ.λπ.)

Κι αυτό ακριβώς είναι που πετυχαίνει ο Ιοσελιάνι σ' αυτή την εντελώς εκπληκτική ταινία. Πώς το πετυχαίνει; Κατ' αρχάς, με μια υπεραπλοποίηση των περιγραφόμενων καταστάσεων στην κάθε σκηνή χωριστά, έτσι ώστε να μη δημιουργούνται προβλήματα κατανόησης από μια ίντριγκα που, τελικά, θα καταστεί περιττή, ακριβώς γιατί εξαντλείται μέσα σε κάθε σκηνή, που αποκτά έτσι μια πλήρη αφηγηματική αυτονομία: τα προηγούμενα δεν αποτελούν προϋπόθεση για την κατανόηση των επομένων, κι ο θεατής μπορεί ν' «αρχίσει» το θέαμά του απ' όποια στιγμή του θεάματος θέλει. (Για τον καλό και απαιτητικό θεατή, όμως, το πρόβλημα μπαίνει εντελώς διαφορετικά: αυτός θα κληθεί να παρακολουθήσει την εξέλιξη σε χρόνο –τον φιλμικό χρόνο– ενός πραγματικά σοφού δομικού σχεδίου, που δεν αφορά στον κοινό θεατή με την τυπική αδιαφορία του για τα προβλήματα της αισθητικής.)

Μια δεύτερη απλοποίηση, που ευκολύνει τον απλό θεατή, είναι η κατάργηση της ψυχολογίας, που σημαίνει, από δραματουργική άποψη, υποβιβασμό όλων των χαρακτήρων σε τύπους. (Τούτη η άρνηση της ψυχολογίας και η καταφυγή του δραματουργού στο αναγκαίο για την ύπαρξη στοιχειώδους δράσης τυπάζ, είναι βασικό αίτημα του λεγόμενου δοκιμιογραφικού κινηματογράφου που εγκαινιάζει ο Godard.)

Αλλά το τυπάζ (η αποψίλωση του χαρακτήρα απ' τη χαρακτηρολογική του πολυπλοκότητα) είναι το τυπικό γνώρισμα της φάρσας. Και η φάρσα είναι τυπικά λαϊκό είδος θεάματος· που, ωστόσο, δεν αρνείται τη χρονολόγηση της δράσης, όπως την αρνείται εδώ επιδεικτικά ο Ιοσελιάνι.

Οι «απλοί χαρακτήρες» (οι τύποι) δεν εμπλέκονται σε σύνθετες καταστάσεις. Αυτό το ξέρουμε κι απ' την καθημερινή ζωή. Συνεπώς, για ν' αποκτήσουν ενδιαφέρον οι τύποι (οι στοιχειώδεις χαρακτήρες), πρέπει να περιπλακούν σε μια τεχνητή δίνη γεγονότων, όχι γιατί το υπαγορεύει η ψυχολογία τους, όπως π.χ. στον Shakespeare ή τον Ibsen, αλλά γιατί έτσι θέλει ο δραματουργός· ο οποίος, όμως, πρέπει να ξέρει τι θέλει, προκειμένου να μη καταλήξει στην επιπολαιότητα της φάρσας. Όμως η φάρσα, μέσα απ' τη δομή της και μόνο, μπορεί ν' αποκτήσει ένα ενδιαφέρον πέρα και πάνω απ' την ψυχολογία και, συνεπώς, να γίνει μοντέλο πολύ κατάλληλο για τον «δοκιμιογραφικό κινηματογράφο», που στο βάθος δεν είναι παρά μια «διανοουμενοποίηση» του μοντέλου της φάρσας (βλ., π.χ., όλες τις ταινίες του Godard).

Ο απλοϊκός φαρσοκωμωδός δεν είναι σε θέση να κάνει σπουδαία πράγματα, γιατί δεν μπορεί να κατανοήσει πως η δομή αυτή καθαυτή, έξω και πάνω απ' τους χαρακτήρες, μπορεί να γίνει φορέας νοημάτων μόνο με το κατάλληλο συνταίριασμα των δομικών υλικών της, βαλμένων στην υπηρεσία μιας άποψης που προϋπάρχει της δραματουργίας (της διευθέτησης του δραματικά σημαίνοντος υλικού).

Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού είναι, λοιπόν, μια μοντέρνα φάρ-

σα: φάρσα, γιατί περιορίζεται στα στοιχειώδη· και μοντέρνα, γιατί αυτά τα στοιχειώδη δεν τα διευθετεί με τον στοιχειώδη δομικό (ακαδημαϊκό) τρόπο της παραδοσιακής φάρσας. Εδώ, όλα –χαρακτήρες, καταστάσεις, γεγονότα– στροβιλίζονται σε μια δίνη, η κίνηση της οποίας υπακούει σε μια δομή φούγκας (ο Ιοσελιάνι σπούδασε μουσική). Τούτη η δίνη φέρνει και παίρνει απ' το προσκήνιο της δράσης περί τους δεκαπέντε χαρακτήρες, που δεν έχουν να «πιαστούν» από κανένα λογικό πρόσχημα που θα δικαιολογούσε την παρουσία τους ή την απουσία τους. Πίσω απ' αυτό το εντελώς πρωτότυπο δομικό σχήμα (μιας φάρσας αχρονολόγητης, στην οποία η απουσία χρόνου υποκαθίσταται απ' την αυστηρότητα της φούγκας, όπου το ένα θέμα «κυνηγάει» το άλλο εκδιώκοντάς το, για να ξανάρθει στη συνέχεια παραλλαγμένο), κρύβεται μια διανοουμενίστικη προβληματική, που ίσως να μη γίνεται άμεσα αντιληπτή απ' τον απλό θεατή που εντυπωσιάστηκε απ' την καταιγιστική δράση, δηλαδή το δόλωμα που τσίμπησε ώστε να δει μέχρι το τέλος τα παρανοϊκά δρώμενα: τούτο το καλειδοσκόπιο, αποτελούμενο από «φέτες» γνήσιας, σχεδόν ντοκιμαντερίστικης παριζιάνικης ζωής, έξω και πέρα απ' τα τουριστικά αξιοθέατα του Παρισιού, δεν είναι παρά ο κερματισμένος και στροβιλιζόμενος καθημερινός βίος του γάλλου μικροαστού (και κάθε μικροαστού) που κυνηγάει σαν μανιακός το χρόνο για να προλάβει «να αντεπεξέλθει», και κυνηγιέται ανελέητα απ' το χρόνο που τον αλέθει στις μυλόπετρές του. Τούτη η ταινία σφύζει από μια νεκρή ζωή, και οι άνθρωποι κινούνται όπως τα ψάρια στο ενυδρείο, σκοντάφτοντας πάντα στους ίδιους τοίχους και πέφτοντας μονίμως ο ένας πάνω στον εραστή ή την ερωμένη του άλλου, σ' ένα «ρόντο καπριτσιόζο» τυπικά παριζιάνικο, καίτοι φτιαγμένο από έναν Γεωργιανό.

Στην πραγματικότητα, *Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού* είναι μια ταινία πάνω στον βιωμένο χρόνο· που απ' τους μικροαστούς (η Γαλλία είναι η κατ' εξοχήν χώρα μικροαστών) βιώνεται σαν χρόνος κυκλικός και, ως εκ τούτου, παράλογος, κι απ' τους λούμπεν βιώνεται σαν χρόνος ευθύγραμμος και, ως εκ τούτου, σύμφωνος με τους νόμους της φύσης.

Είναι καταφάνερη η συμπάθεια του Ιοσιλιάνι για τους λούμπεν. Οι πόρνες και οι κλέφτες της ταινίας είναι τα μόνα πρόσωπα που διατηρούν φυσιολογικές σχέσεις με το χρόνο: οι κλέφτες κλέβουν μ' όλη τους την άνεση και χωρίς κανένα άγχος, και οι πόρνες κάνουν τη δουλειά τους με την παραδοσιακή στωικότητα του ανθρώπου, του αυτοεγκαταλειμμένου στη μοίρα του.

«Ευνοούμενους του φεγγαριού» χαρακτήρισε ο Shakespeare τους κλέφτες. Μια κλοπή υπό το σεληνόφως είναι ίσως η μόνη ρομαντική πράξη που απέμεινε στους δύσκολους καιρούς μας, μοιάζει να λέει ο Ιοσελιάνι. Άλλωστε, η τριπλή κλοπή του ίδιου πίνακα απ' τους ίδιους κλέφτες προσδένει τους κλέφτες στον έναν απ' τους δύο αφηγηματικούς άξονες της ταινίας: τον θετικό. Ο δεύτερος αφηγηματικός άξονας, ο αρνητικός, γύρω απ' τον οποίο στριφογυρίζει η δεύτερη σειρά επεισοδίων, αυτών που αναφέρονται στα «ευπρεπή» πρόσωπα της ταινίας, θα προσδιοριστεί κι αυτός από ένα αντικείμενο: ένα πορσελάνικο σερβίτσιο των Σεβρών που σπάει και ξανασπάει τρεις-τέσσερις φορές στη διάρκεια της ταινίας, για να περιμαζέψει τα κομμάτια του στην τελευταία σκηνή μια πόρνη, η μόνη που θα επιχειρήσει να τα συγκολλήσει. Άραγε οι σαιξπηρικοί «ευνοούμενοι του φεγγαριού» να 'ναι αυτοί που τελικά θα μπαλώσουν τον τρύπιο πολιτισμό μας, χάρη στην αίσθηση του ευθύγραμμου (ιστορικού) χρόνου που έχασαν οι αστοί;

«Το Έθνος», 3.11.1985

Το πορτρέτο που μικραίνει
του Ανδρέα Τύρου

Είναι φορές που η αλήθεια στον κινηματογράφο βρίσκεται μέσα σε δύο η περισσότερα πλάνα· κι άλλες, αντίθετα, όπου κυκλοφορεί ανάλαφρη, μόνο ανάμεσα σ' αυτά. Όπως ακριβώς δε χάνεται ποτέ η ενέργεια· απλώς, μεταφέρεται. Τούτη τη δεύτερη αλήθεια αναλαμβάνει να εικονογραφήσει, στην τέταρτη ταινία του, ο γεωργιανός σκηνοθέτης Οτάρ Ιοσελιάνι.

Από την Τιφλίδα του '34, στο Παρίσι του '84. Μετά τη *Φυλλορροή* με το διακριτικό χιούμορ και τη διεισδυτική ματιά, μετά το *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας* και την απάνθρωπη όψη της γραφειοκρατίας, μετά το λυρικό *Παστοράλε*, ενός χρόνου παραμονή στη γαλλική πρωτεύουσα και *Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού*.

Πρόκειται για τους ιππότες του σκότους, αυτούς που, σύμφωνα με τον Shakespeare, είναι οι φύλακες του σώματος της Άρτεμης στο δάσος, ενώ, στις οργανωμένες κοινωνίες, κοινοί κλέφτες.

Τέτοιοι, όμως, υπάρχουν παντού, και μπορεί να τους συναντήσει ο καθένας, μέρα-μεσημέρι: τον έμπορο όπλων, τον μηχανικό που πουλάει πυροδοτικούς μηχανισμούς σε άραβες τρομοκράτες, τον αναρχικό δάσκαλο μουσικής που αφήνει τα παιδιά για να ανατινάξει τον μπρούτζινο στρατιώτη-σύμβολο της στρατιωτικής ανδρείας των Γάλλων, την πόρνη κόρη του και τον παράνομο γιο του, τον επιθεωρητή της αστυνομίας που διασκεδάζει με υποκλοπές τηλεφωνημάτων, τον αστυφύλακα που αγοράζει χειροπέδες από ιδιωτικό μηχανουργείο, τον κλεπταποδόχο και την ιδιοκτήτρια της γκαλερί.

Οι παραπάνω, παντρεμένοι μεταξύ τους ή όχι, εναλλάσσονται στους ρόλους του υπάκουου εραστή ή της αφοσιωμένης φίλης, ώσπου να κλείσει ο κύκλος. Πίσω από την καθημερινή υποκρισία, όλα αλλάζουν, περνώντας απ' το ένα χέρι στο άλλο, από μια κατάσταση στη διαδοχή της, από τον 18ο αιώνα στις μέρες μας, σαν το πολύτιμο σερβίτσιο από πορσελάνη των Σεβρών.

Σημάδι του παρελθόντος και το γυμνό, γυναικείο πορτρέτο, που μετακομίζει αδιάκοπα, σαν αποτέλεσμα διαδοχικών ληστειών, πωλήσεων, αγορών – και πάλι απ' την αρχή. Ο Ιοσελιάνι διηγείται, με ρυθμό, σπιρτάδα και δροσιά, την ιστορία του, καθώς και εκείνων που το αποκτούν, το χάνουν, το κατέχουν, το εμπορεύονται ή το λαχταρούν. Περνώντας το από τον έναν στον άλλον, σκιαγραφεί με λεπτές, φευγαλέες ματιές τις ανθρώπινες σχέσεις και την καθημερινή ζωή στο σύγχρονο Παρίσι, διασχίζοντας μέσα μεταφοράς, μέσα επικοινωνίας και συμπεριφορές.

Το κυνήγι του κέρδους, η υστερία, ο φόβος της μοναξιάς, η απάτη, η κλεψιά και η απουσία αισθημάτων συνθέτουν ένα δεύτερο πορτρέτο, το πορτρέτο ενός κόσμου όπου τίποτα δεν ανήκει σε κανέναν, καθώς όλα και όλοι χάνουν βαθμιαία τις διαστάσεις

τους, σαν τον ζωγραφισμένο μουσαμά που αλλάζει μέγεθος κάθε φορά που το ξυράφι τον αφαιρεί απ' το προηγούμενο κάδρο του. Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για ντοκιμαντέρ που τραγουδάει το τέλος των δυτικών μεγαλουπόλεων, αν δεν υπήρχε παρά μόνο ένας κινηματογράφος: αυτός της μυθοπλασίας.

Και η τελευταία, να που αντλεί από μικρές λεπτομέρειες, για να υμνήσει χαμηλόφωνα το θρίαμβό τους, ή από επαναλαμβανόμενες, σαν λάιτ-μοτίφ, φράσεις, όπως: «Από τότε που γεννήθηκε ο άνθρωπος, το κυνήγι τον συνδέει με τη Φύση» – φράσεις που δε σημαίνουν τίποτα όταν αναγνωρίσεις τη διαφορά ανάμεσα στο να λες ή να μιλάς απλά. Ακολουθεί η σιωπή, δωμάτια ξενοδοχείων, το κουαρτέτο των παιδιών, η έπαυλη στην εξοχή, ο καλπασμός του αλόγου.

Τίποτα, λοιπόν, δεν πάει χαμένο, όσο η ίδια η μνήμη το μεταμορφώνει, σ' αυτή την πανθεϊστική «γαλλική κωμωδία», όπου η απαισιόδοξη οντολογία σμίγει με τις αναφορές στο μπουρλέσκ και η αντίληψη του πραγματικού με την πιο προσωπική ματιά του επισκέπτη (επομένως, παρατηρητή), όπως ο ίδιος ο Ιοσελιάνι.

Αιώνες τώρα, ο άνθρωπος και η βάση των κοινωνικών δομών δεν δείχνουν πως μπορεί ν' αλλάξουν, μοιάζει να συμπεραίνει τούτη η ταινία, γλυκόπικρη σαν την καφεκίτρινη φωτογραφία, αποσπασματική σαν τα κομμάτια ενός πολύχρωμου παζλ, πυκνή σαν την έκρηξη του χιούμορ.

Ο κύκλος των προσώπων, των πραγμάτων και των εποχών, θαρρείς πως οργανώνεται σύμφωνα με τη μαθηματική «θεωρία των ομάδων», όπου όλα φαντάζουν σαν αποδεικτικά στοιχεία της κινηματογραφικής εκδοχής της θεωρίας τής σχετικότητας. Ο Ιοσελιάνι, αριστούχος μαθηματικός επίσης, γνωρίζει τον τρόπο να παραμερίσει τη μεταφυσική, για να καταλήξει στη φθαρτή όσο και αιώνια εικόνα μιας πραγματικότητας, με τον απολογισμό των κλαπέντων αντικειμένων να ισοδυναμεί με χρεοκοπία ενός τρόπου ζωής, αλλά και με την τελευταία να μην είναι μια φέτα κινηματογράφου, παρά μόνο αν συμπληρώνεται κι από μια φέτα γλυκού.

«Το Βήμα», 27.10.1985

French Comedy[1]
του Serge Toubiana

Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού είναι μια σπουδαία ταινία, κι ο δημιουργός της, ο Οτάρ Ιοσελιάνι, ένας μεγάλος κινηματογραφιστής. Ωστόσο, όταν αναφέρεται κανείς σ' αυτόν, οι λέξεις «μεγάλος κινηματογραφιστής» ή, ακόμα χειρότερα, δημιουργός, ηχούν παράξενα και μοιάζουν ακατάλληλες, γιατί είναι υπερβολικά περιοριστικές. Ο Οτάρ Ιοσελιάνι δεν είναι απλώς ένας κινηματογραφιστής σαν όλους τους άλλους (άλλωστε, ίσως δεν είναι καν εκατό τοις εκατό κινηματογραφιστής). Είναι κάτι παραπάνω από αυτό και, κυρίως, κάτι *διαφορετικό*. Όπως μας είπε ο ίδιος όταν τον συναντήσαμε, δε θέλει να κάνει καριέρα, ούτε να φτιάχνει τη μία ταινία μετά την άλλη, ούτε να διηγηθεί πολλές ιστορίες μέσω του κινηματογράφου, πράγμα που θα ήταν η φυσιολογική επιθυμία για κάποιον που βλέπει αυτή τη δουλειά σαν επάγγελμα ή, στην καλύτερη περίπτωση, σαν κλίση. Έχει υπογράψει λίγες ταινίες και δε διεκδικεί τον τιμητικό τίτλο του «καταραμένου δημιουργού» ή του αποστάτη δημιουργού (τα καλύτερα διαπιστευτήρια των καλλιτεχνών που έρχονται από τις Ανατολικές Χώρες, προκειμένου να εντυπωσιάσουν τη Δύση). Αρκείται στο να φτιάχνει ταινίες μόνο στις στιγμές της μεγάλης έμπνευσης, πράγμα που αναιρεί κάθε κατηγοριοποίηση, των δικών μας συμπεριλαμβανομένων.

Ο Ιοσελιάνι, αν και δεν θεωρεί τον εαυτό του κινηματογραφιστή με τη γενικά παραδεδεγμένη έννοια, έχει, όσον αφορά στο καλλιτεχνικό κομμάτι, έναν τρόπο προσέγγισης τόσο προσωπικό [άρα: ηθικό (σκέπτεται και κινηματογραφεί *εξ ιδίων*)] όσο και συλλογικό, με την έννοια ότι οφείλει «ως άνθρωπος που ζει σ' αυτή τη Γη» (μια έκφραση που επανέρχεται συχνά στα λόγια του) να εκπληρώσει ένα συμβόλαιο με την κοινωνία, να της αφήσει ένα ίχνος απ' το πέρασμά του, μιαν απόδειξη. Πρόκειται για τη μεσσιανική και συμβολική διάσταση του έργου του, παράδοξη για κάποιον ο οποίος διεκδικεί σθεναρά έναν «πανθεϊστικό» τρόπο σκέψης, αυτόν της απόλαυσης πάνω στη Γη. Στις ταινίες του, η απόλαυση του «εδώ και τώρα» αναμιγνύεται εύθυμα με το «ήταν, είναι και θα είναι ίδιο για πάντα», πράγμα που είναι ένα παράξενο κράμα οντολογικής απαισιοδοξίας (είναι ανώφελο να οραματιζόμαστε τη μεταμόρφωση του Ανθρώπου ή την ανατροπή των δεδομένων κοινωνικών δομών) και πραγματικής, επικούρειας χαράς. Ο Ιοσελιάνι οφείλει μάλλον αυτή την ιδεολογία ή αυτόν τον τρόπο σκέψης στη Γεωργία, ένα έθνος ριζωμένο στην παράδοση, αλλά και, ταυτόχρονα, επηρεασμένο από τις αλλαγές και τις ιστορικές ανατροπές του 1917 στη Ρωσία. Όμως εμείς, όντας Γάλλοι, Παριζιάνοι, είμαστε ανίκανοι να ξεχωρίσουμε τι ανάγεται στον άνθρωπο, τι στον καλλιτέχνη και τι αποτελεί μέρος του φόντου. Άλλωστε, αυτό δεν έχει καμία σημασία.

Μιλήσαμε για ίχνη, για αποδείξεις, για κάτι που πρέπει να μείνει (ο κινηματογράφος μάς το επιτρέπει, όπως η μουσική ή η ζωγραφική) στην κοινωνία από το πέρασμά μας πάνω στη Γη. Από αυτή την άποψη, *Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού* μπορεί κάλλιστα να θεωρηθούν ένα έξοχο ντοκιμαντέρ με εικόνες τού σύγχρονου Παρισιού, πάνω στις οποίες έρχονται να προστεθούν εικόνες μνήμης από ένα *αλλοτινό* Παρίσι, το λαϊκό Παρίσι του René Clair ή το αγαπημένο του Prévert ή το Παρίσι των αρχών του αιώνα βγαλμένο από μια ταινία του Feuillade. Επίσης, η ταινία έχει ενίοτε απόηχους από τις ταινίες του Tati (κάποιο πρόσωπο μοιάζει με εξάδελφο του Κύριου Ιλό), μόνο και μόνο γιατί η κύρια σύσταση της ταινίας είναι κωμική.

Αλλά ο Ιοσελιάνι δεν αρέσκεται στις κινηματογραφικές αυτοαναφορές και υποστηρίζει ότι δεν βλέπει πολύ συχνά ταινίες άλλων κι ότι αρκείται και με το παραπάνω με μερικές αγαπημένες του ταινίες (κυρίως, παλιές: του Μπαρνέτ, του Vigo, του Ford και, κυρίως, του Bresson), που οι περισσότερες ανήκουν στην εποχή μετάβασης από τον βουβό κινηματογράφο στον ομιλούντα. Ας είναι. Και πράγματι, είναι ο τελευταίος από τους «πρωτόγονους κινηματογραφιστές», που μας μεταδίδει αυτή την εντύπωση της «πρώτης φοράς» των εικόνων και των ήχων, η οποία είναι πολύτιμη σ' αυτή την περίοδο της πολιτιστικής ανακύκλωσης του κινηματογράφου, κατά την οποία, ακόμα και στο έργο των πιο σπουδαίων κινηματογραφιστών, διαπιστώνουμε συχνά έναν ανιαρό μηρυκασμό της παλαιότερης κινηματογραφικής παραγωγής, είτε αυτή είναι κλασική είτε, συνή-

θως, σύγχρονη: σύμπτωμα κι αυτό των σύγχρονων αδιεξόδων. Στο έργο του Ιοσελιάνι υπάρχει ένα περίεργο μίγμα εκζήτησης [αφού διαθέτει ταλέντο – και μάλιστα, πολύ εκλεπτυσμένο (ξέρει να συλλαμβάνει τις εκφράσεις, πώς να δίνει σε μια ιδέα τον κινηματογραφικό της χρόνο, κ.λπ.)] και μιας αφέλειας που πιθανώς οφείλεται στην ικανότητά του να συλλαμβάνει το ανεπιτήδευτο. Στα έργα του, ο καλλιτέχνης καταφέρνει να διατηρήσει τη φυσικότητα του ανθρώπου, που είναι το χάρισμα, η ίδια η ουσία της ζωής. Στη γενέτειρά του, Γεωργία, θα μπορούσαμε να τον φανταστούμε κάλλιστα παραμυθά, μουσικό, ζωγράφο ή σοφό, στοχαστή, ο οποίος μεταφέρει τα ρητά του παρελθόντος ή αποφθέγματα, που αποδίδουν με δυο λέξεις την πεμπτουσία μιας ζωής. Ο κινηματογραφιστής είναι λίγο απ' όλα αυτά μαζί, και σ' αυτό συνίσταται το πλούσιο ταλέντο του, που κάνει την κουλτούρα να διατηρεί την ελαφρότητά της, αποφεύγοντας τα δόγματα, τις αναφορές ή τα επίπεδα γνώσης στα οποία θα έπρεπε κανείς να φτάσει πριν την ενστερνιστεί· γιατί όλα είναι κατ' αρχήν θέμα ρυθμού, που μεταδίδεται φυσικότερα από οτιδήποτε άλλο. Γι' αυτόν το λόγο οι μεγάλοι κωμικοί, οι ιδιοφυΐες τού μπουρλέσκ, όπως ο Chaplin, ο Keaton ή ο Tati (του οποίου, παρότι το αρνείται, είναι ο άξιος διάδοχος), κατόρθωσαν να πετύχουν με έξοχο τρόπο την οικουμενικότητα. Στους *Ευνοουμένους του φεγγαριού*, ο Ιοσελιάνι είναι κι ένας εξαιρετικός «γκάγκμαν», κάνει δηλαδή ταχυδακτυλουργικά κόλπα με το σενάριο (το οποίο πρέπει να πούμε ότι κρέμεται από μια κλωστή ή από ένα θαύμα), τα πρόσωπα, τις καταστάσεις και τις εποχές.

Εξ ου και αυτό το συναίσθημα διαδοχικής ισορροπίας και ανισορροπίας, που οφείλεται στην ιλιγγιώδη κυκλοφορία αντικειμένων (ένας πίνακας ή ένα πάτο, δεν έχει σημασία) που περνούν από το ένα χέρι στο άλλο, από τη μία κοινωνική τάξη στην άλλη, από τη μία εποχή στην άλλη. Η ελαφρότητα των κινήσεων, η κατασκευή πυροτεχνημάτων από τον κινηματογραφιστή που μεταμφιέζεται σε μάγο, η δεξιοτεχνία στη σκηνοθεσία, όλα αυτά συνυπάρχουν στους *Ευνοουμένους*..., ενώ σ' ένα δεύτερο επίπεδο υπάρχει μια ηθική ιδέα, μια ηθική ματιά: έτσι ζουν οι άνθρωποι. Όποιος είναι κλέφτης, είναι κλέφτης, αλλά μπορεί να διαθέτει γοητεία και να δουλεύει με χάρη (εκπληκτικός ο Jean-Pierre Beauviala, που ξέρει να κάνει και τον ηθοποιό)· όποιος έχει ιδιοκτησία και διαμαρτύρεται όταν του κλέβουν τα υπάρχοντά του, είναι επίσης κλέφτης, γιατί δεν ξέρει τίποτα για την πραγματική προέλευση όσων θεωρεί ότι του ανήκουν. Φαύλος κύκλος, πηγή παρεξηγήσεων, επανάληψη χειρονομιών, πορεία ανθρώπων στην αναζήτηση της ταυτότητας: όλα αυτά περιλαμβάνονται στις μουσικές εικόνες του Ιοσελιάνι, με παιχνίδια παρεμβολών, ρακόρ μέσα στο πλάνο, τυχαίες συναντήσεις προσώπων που, ενώ δε θα μιλήσουν καθόλου το ένα στο άλλο καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, έχουν πράγματα από κοινού – μια ατέρμονη συναλλαγή. Καταγραφή του ανείπωτου, που διατρέχεται από το ντοκιμαντέρ, από το οποίο ο Ιοσελιάνι διδάχθηκε κάποια πράγματα· για παράδειγμα, σε ό,τι αφορά στην επιλογή και την ερμηνεία των ηθοποιών. Μέσα στην ταινία είναι αδύνατον να εντοπιστεί ποιος είναι επαγγελματίας ηθοποιός και ποιος δεν είναι. Έχουμε την αίσθηση ότι πρόκειται για ένα θίασο φίλων κι ότι αυτό που έχει σημασία, είναι να μοιραστούν σωστά οι ρόλοι. Ο Ιοσελιάνι έχει αποδώσει σωστά την αριστοκρατική μορφή, από μια περασμένη εποχή, του δανδή Beauviala, ή εκείνην της διάνοιας των ευρεσιτεχνιών, σε στιλ Einstein, τον Bernard Eisenschitz, ο οποίος κάνει σημειωτόν σ' ένα αενάως κινούμενο περιβάλλον· και τον λίγο διφορούμενο χαρακτήρα του καλοπερασάκια (Pascal Aubier) που εμπορεύεται όπλα. Το ίδιο συμβαίνει και με τις γενναιόδωρες πουτάνες (Christiane Bailly), τους μπάτσους ή τους συμπαθητικούς αλήτες (αυτοί οι τελευταίοι μοιάζουν να είναι πραγματικοί). Μία από τις όψεις του ταλέντου του είναι και το ότι μπόρεσε να εκμεταλλευτεί τόσο καλά αυτόν τον «δροσερό» θίασο, και να κάνει κάθε πρόσωπο να ξεφύγει από τα πρότυπα της μέσης επαγγελματικής –συχνά τυποποιημένης– ερμηνείας. Οι παράνομοι διακινητές που κλέβουν πίνακες, εικόνες και άλλα αντικείμενα τέχνης, δε βρίσκονται μόνο στην οθόνη, αλλά και έξω από αυτήν. Ο Ιοσελιάνι δεν αποφεύγει να εκμηδενίσει τις υποτιθέμενες αρετές του ζωντανού ήχου, προδίδοντας με ευχαρίστηση τους στοιχειώδεις κανόνες του ντοκιμαντέρ, μέσα στα όρια του οποίου ήμαστε έτοιμοι να τον εγκλωβίσουμε. Στις ταινίες του ο ήχος έρχεται πάντα λίγο καθυστερημένος, καθώς ο Ιοσελιάνι παράγει κατά βούληση ασυμφωνίες κι αλλάζει τους τονισμούς για να μπερδέψει. Έτσι, οι ήχοι, οι φωνές ή οι βορβορυγμοί μεταφέρουν την ψεύτικη ατμόσφαιρα των στούντιο του μιξάζ όπου έγινε η επεξεργασία τους, και την πρωτόγονη συνθήκη του κινηματογράφου που *ανακαλύπτει* το λόγο και τα ηχητικά εφέ. Αντιληφθήκαμε ότι *Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού* είναι ένα πραγματικό μετέωρο, ένα «γκρέμλιν» που διασχίζει το βαρύ τοπίο του σύγχρονου γαλλικού κινηματογράφου: ταυτόχρονα ανάλαφρο, ποιητικό, χιουμοριστικό, σοβαρό και, κυρίως, προσωπικό, που δεν τρέφεται σε υπερβολικό βαθμό, όπως πολλές άλλες σύγχρονες ταινίες ποιότητας, από τον κινηματογράφο του χθες. Όλα αυτά φαίνονται υπερβολικά για μια ταινία γαλλικής παραγωγής, που έχει γυριστεί κάπως «ως εκ θαύματος».

Για να ολοκληρώσουμε: Τι κοινό υπάρχει ανάμεσα σ' αυτή την ταινία και, π.χ., τις ταινίες *Νύχτες με πανσέληνο*,[2] *Ο έρως καταγής*,[3] *L' amour à mort*,[4] που προβλήθηκαν και οι τέσσερις μαζί στο τελευταίο[5] Φεστιβάλ Βενετίας; (Θα μπορούσαμε να προσθέσουμε την ταινία *Boy Meets Girl*,[6] ακόμα και μερικά πλάνα από το *Χαίρε, Μαρία*[7] του Godard...) Μα, ακριβώς, το φεγγάρι, ο αριθμός της τύχης, η ζαριά που φέρνει σε οποιαδήποτε στιγμή ένα κινηματογραφικό πρόσωπο αντιμέτωπο με τη μοίρα του [...] μπροστά στον έρωτα ή το θάνατο, υπό την προστασία του «καλού άστρου» τους, πάνω στα τετράγωνα μιας παρτίδας ντάμας που ξεφεύγει από τον έλεγχο, την επιθυμία, την απόλαυση, το χρόνο. Σ' αυτές τις ταινίες –και σ' αυτήν που τώρα μας απασχολεί, την ταινία *Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού*– βρίσκουμε τροφή για να διατηρήσουμε την ελπίδα ενός κινηματογράφου ζωντανού και μαγικού.

1. Με αυτόν τον τίτλο ο Ιοσελιάνι επιθυμούσε να παίζεται η ταινία του στο εξωτερικό.
2. *Les nuits de la pleine lune* [ταινία του Eric Rohmer (1984)]. (Σ.τ.Μ.)
3. *L'amour par terre* [ταινία του Jacques Rivette (1984)]. (Σ.τ.Μ.)
4. *Έρωτας μέχρι θανάτου*: ταινία του Alain Resnais (1984). Προβλήθηκε στην Ελλάδα με τον (ανόητο) τίτλο *Ο έρωτας σε θάνατο*. (Σ.τ.Μ.)
5. 1984. (Σ.τ.Μ.)
6. Ταινία του Lloyd Bacon (1938). Προβλήθηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Ο τυχερός*. (Σ.τ.Μ.)
7. *Je vous salue, Marie* (1984). (Σ.τ.Μ.)

«Cahiers du Cinéma», τχ. 368, Φεβρουάριος 1985
Μετάφραση: Τατιάνα Φραγκούλια

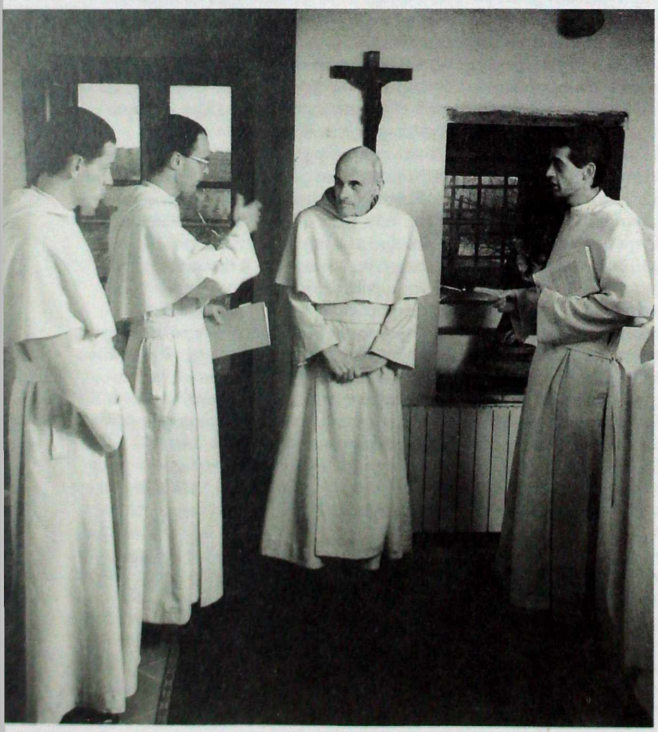
ΜΙΚΡΟ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙ ΣΤΗΝ ΤΟΣΚΑΝΗ

(1988)

Petit monastère en Toscane

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Φωτογραφία:** Lionel Cousin. **Ήχος:** Martin Boisseau. **Μιξάζ:** Elvire Lerner. **Μοντάζ:** Οτάρ Ιοσελιάνι, Marie-Agnès Blum, Annie Chevalley. **Παραγωγή:** La Sept-Sodaperaga. **Διάρκεια:** 53 λεπτά. Έγχρωμη. 16mm. Γαλλία. **Βραβεία:** Βραβείο Enrico Fulchignomi για το καλύτερο ντοκιμαντέρ στη Μόστρα Βενετίας 1989, Βραβείο της SCAM για το καλύτερο ντοκιμαντέρ της χρονιάς, Γαλλία 1989.

Σ' ένα μοναστήρι κοντά στο Μονταλτσίνο, στο Καστελνουόβο ντελ Αμπάτε, πέντε νεαροί γάλλοι μοναχοί διάγουν πνευματικό βίο. Ο τελετουργικός ρυθμός όλων των δραστηριοτήτων του μοναστηριού βασίζεται σε μια πολύπλοκη αρμονική σχέση με την εξοχή της Τοσκάνης. Το κυνήγι, τα τραγούδια και οι συμβιωτικοί κανόνες που ρυθμίζουν τις σχέσεις και τη ζωή των αστών κατοίκων της περιοχής, μπλέκονται αξεδιάλυτα, αφήνοντας τα δικά του ίχνη το ένα στο άλλο, απόδειξη της ώσμωσης των φαινομένων της ζωής.



Μικρό μοναστήρι στην Τοσκάνη

Σ' αυτή τη μικρή ταινία, αν την δει κανείς προσεκτικά, υπάρχουν όλες οι απαντήσεις σχετικά με τη σύνθεση των πλάνων, το μοντάζ και τη χρήση του ήχου. Ταξιδεύοντας στην Τοσκάνη, συνάντησα τυχαία αυτή την ομάδα μοναχών σε μια από τις πιο οινοπαραγωγικές περιοχές της Ιταλίας, όπου το κρασί είναι εξαιρετικής ποιότητας. Επρόκειτο για νεαρούς ανθρώπους που είχαν αποσυρθεί από τα εγκόσμια κι ήταν αφοσιωμένοι στις πνευματικές τους ασκήσεις. Αυτό συνέβαινε φυσικά στην ύπαιθρο, ενώ στον περίγυρο υπήρχε μια έντονη αστική και αγροτική δραστηριότητα. Αυτό το διαμορφωμένο πλαίσιο έθετε αφ' εαυτού ένα κρίσιμο μεταφυσικό ερώτημα: Ποιος είναι ο βαθύτερος λόγος της απόσυρσης αυτών των ατόμων και της άρνησής τους ν' αντιμετωπίσουν την πράξη της ζωής, η οποία συνίσταται στο να υπερπηδάς τα εμπόδια; Πόσο κουραστικό και ανιαρό είναι να κάνεις κάθε μέρα το ίδιο ακριβώς πράγμα; Πώς μπορούν αυτοί οι άνθρωποι ν' αποδέχονται αυτόν το ρυθμό ζωής; Τι βρίσκεται γύρω τους;

Μ' αυτούς, λοιπόν, τους μοναχούς γίναμε πολύ φίλοι μετά τα γυρίσματα. Κανονικά, θα έπρεπε να γίνουμε εχθροί, όπως συμβαίνει συνήθως, αλλά εδώ συνέβη το αντίθετο: στην αρχή, οι μοναχοί ήταν επιφυλακτικοί και καχύποπτοι, αλλά, απ' τη στιγμή που έπινα πολύ, βρήκαν αυτή τη στάση ζωής καθαρά χριστιανική, κι έτσι, διαμέσου του κρασιού, κέρδισα την εμπιστοσύνη τους. Έτσι επιβεβαιώθηκε η γεωργιανή παροιμία που λέει: «Μην εμπιστεύεσαι όσους δεν πίνουν».

Ο.Ι.

Ένα μικρό θαύμα

του Serge Toubiana

Το *Μικρό μοναστήρι στην Τοσκάνη* είναι ένα μικρό κόσμημα των ντοκιμαντέρ μεσαίου μήκους. Στην αρχή, αναρωτιόμαστε τι ήρθε να κάνει σ' ένα χωριό της Τοσκάνης με το όνομα Καστελνουόβο ντελ Αμπάτε ο Ιοσελιάνι, που ζει ανάμεσα στο Παρίσι και τη γενέτειρά του, Γεωργία. Στη συνέχεια, όμως, μπαίνουμε στο νόημα πολύ γρήγορα, όταν βλέπουμε αυτούς τους πέντε μοναχούς που σχηματίζουν μιαν αποτραβηγμένη κοινότητα, απασχολημένους με τις προσευχές τους, αλλά και τα αμπέλια τους, καθώς και τους περιπάτους τους στην όμορφη εξοχή της Τοσκάνης. Αυτές οι εικόνες αποπνέουν τόσο αισθησιασμό, τόση χαρά για ζωή μέσα από τις πιο καθημερινές κινήσεις, ώστε δεν εκπλήσσουν καθόλου όποιον ξέρει ότι ο Ιοσελιάνι είναι ένας επικούρειος, ότι πιστεύει στη ζωή όπως και στο καλό κρασί, με τρόπο σχεδόν θρησκευτικό, ότι πιστεύει στο τι σημαίνει να βαδίζεις σε τούτη εδώ την όχθη του κόσμου.

Αυτή η μικρή ταινία αναδίδει έναν παλμό όπως οι ταινίες τού Renoir. Ο παλμός αυτός πηγάζει απ' την απλότητα ενός κινηματογράφου που επιμένει να καταγράφει την ακριβή κίνηση των πραγμάτων και των όντων, τη βουή των προσευχών ή του ανέμου, το γέλιο των μοναχών, το θρόισμα από τα λευκά ράσα τους. Υπάρχει εδώ κάτι σαν μικρό θαύμα...

«Cahiers du Cinéma», τχ. 412, Οκτώβριος 1988
Μετάφραση: Γιώργος Καλαμαντής

Μικρό μοναστήρι στην Τοσκάνη

ΚΑΙ ΕΓΕΝΕΤΟ ΦΩΣ (1989)

Et la lumiere fut

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Φωτογραφία:** Robert Alazraki. **Σκηνικά:** Yves Brover. **Μουσική:** Νίκο Ζουραμπισβίλι. **Ήχος:** Alix Comte. **Μοντάζ:** Οτάρ Ιοσελιάνι, Ursula West, Marie-Agnès Blum. **Ηθοποιοί:** Sigalon Sagna (Μπαντίνια), Saly Badji (Οκονόρο), Binta Cisse (Μζεζβέ), Marie-Christine Dieme (Λάζρα), Fatou Seydi (Κοτόκο), Alpha Sane (Γιερέ), Souleimane Sagna (Σουτούρα), Marie-Solange Badiane (Ντζιου), Moussa Sagna (Λαντέ), Oussmane Vieux Sagna (Γκάγκου), Salif Kambo Sagna (Νουκουμέ), Fatou Mounko Sagna (η σύζυγος του Γιερέ), Oswaldo Olivera (Σέντου), Bouba Sagna (Ματούτου). **Παραγωγή:** Alain Queffelean για τις Les Films du Triangle, La Sept, Direct Film, Rai Uno. **Διάρκεια:** 100 λεπτά. Έγχρωμη. 35mm. Γαλλία-Γερμανία-Ιταλία. **Βραβεία:** Μεγάλο Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στη Μόστρα Βενετίας 1989.

Στη νότια Σενεγάλη, σ' ένα χωριό στην καρδιά της ζούγκλας, ζει ένας λαός περήφανος, κι ο ρυθμός της καθημερινής ζωής διαιωνίζει τα αρχαϊκά ήθη και έθιμα. Ένας άντρας πλένει τα ρούχα στο ποτάμι, στο ρυθμό των ταμ-ταμ, ο Βουλουντέ σκάβει ένα πηγάδι στις παρυφές του δάσους, ενώ, στο χωριό, η όμορφη Οκονόρο είναι εξοργισμένη με τον τεμπέλη σύζυγό της, Σουτούρα, που δεν κάνει τίποτ' άλλο απ' το να τρώει και να κοιμάται, κι αποφασίζει να τον εγκαταλείψει. Άνδρες και γυναίκες του χωριού συγκεντρώνονται σ' ένα συμβούλιο που θα πρέπει να δώσει λύση στο πρόβλημα. Η μάγισσα του χωριού, Μπαντίνια, και ο άντρας της, Λαντέ, είναι υπεύθυνοι για την τελετή του χωρισμού. Η Οκονόρο θα είναι εδώ και στο εξής σύζυγος του Γιερέ, και τα παιδιά της θ' αποκτήσουν νέο πατέρα. Ο Σουτούρα μένει μόνος, αποχαυνωμένος και θλιμμένος. Η ζωή συνεχίζεται. Περιτριγυρισμένες από τους άνδρες, οι κοπέλες γίνονται γυναίκες κι ανταγωνίζονται μεταξύ τους, ενώ τα αγόρια δε συμμετέχουν, παρακολουθώντας από απόσταση. Μια μέρα, ένα φορτηγό με ξυλοκόπους περνά από το χωριό. Ο Μπουλουντέ τελειώνει το σκάψιμο του πηγαδιού, αλλά, προς μεγάλη του απογοήτευση, δε βρίσκει νερό, όπως περίμενε. Ευτυχώς, η Μπαντίνια κάνει τα μαγικά της, και το πηγάδι γεμίζει νερό. Ακόμα και ο ουρανός υπακούει στα μάγια της: μέσα σε γενική ευφορία, αρχίζει να βρέχει. Το φορτηγό εμφανίζεται ξανά και «ξεφορτώνει» στην πλατεία του χωριού μια ομάδα ξυλοκόπων, που ξαφνικά αρχίζουν να καβγαδίζουν μεταξύ τους, χωρίς κανείς να καταλάβει την αιτία. Όταν αυτοί ηρεμούν και φεύγουν, οι κάτοικοι, που παρακολούθησαν αδιάφοροι το επεισόδιο, ξαναρχίζουν τις καθημερινές τους ασχολίες. Παρ' όλα αυτά, τα πράγματα αρχίζουν ν' αλλάζουν. Οι κάτοικοι ενός γειτονικού χωριού αναγκάζονται να το εγκαταλείψουν, γιατί η βαρβαρότητα του «πολιτισμένου» κόσμου βρίσκεται προ των πυλών. Η Οκονόρο, απογοητευμένη και από τον δεύτερο σύζυγό της, φεύγει απ' το χωριό και καταλήγει σ' έναν προσφυγικό καταυλισμό, ενώ ο Γιερέ αρχίζει να την αναζητά. Στο τέλος, γάλλοι στρατιώτες κοιτάνε με τα κιάλια το χωριό να καίγεται...

Είχαν περάσει δυόμισι χρόνια από τους *Ευνοουμένους του φεγγαριού*, και δεν είχα κάνει τίποτα. Ο Gianni Buttafava, ιταλός κριτικός κινηματογράφου, με ρώτησε πότε θα ξαναπιανα δουλειά, αρχίσαμε να συζητάμε, κι όταν φτάσαμε στη λέξη «κουλτούρα», με ρώτησε τι εννοούσα με τον όρο αυτόν, και του απάντησα: «Κουλτούρα δεν είναι μια βιβλιοθήκη, δεν είναι μια γκαλερί τέχνης, δεν είναι μια συναυλία, αλλά ένα σύνολο κανόνων που ρυθμίζουν τις σχέσεις ανάμεσα στις ανθρώπινες υπάρξεις». Του είπα ότι ήθελα να κάνω μια ταινία πάνω σ' αυτό, αλλά στη Δύση αυτοί ακριβώς οι κανόνες είχαν καταστραφεί εδώ και πολύ καιρό από ένα ισοπεδωτικό και κομφορμιστικό μοντέλο ζωής. Τότε ήρθε στην κουβέντα η Αφρική, ίσως το μόνο μέρος όπου θα μπορούσα να βρω αυτό που έψαχνα. Εκείνο που πραγματικά ήθελα, ήταν να δημιουργήσω την *εικόνα* μιας κουλτούρας, κάτι που κανείς δεν μπορεί να το επινοήσει. Κι έτσι άρχισα την αναζήτηση στη Μαύρη Ήπειρο. Κάποια μέρα βρέθηκα σ' ένα χωριό όπου συνέβαινε κάτι παράξενο: όταν ερχόταν κάποιος ηλικιωμένος, όλοι σηκώνονταν. Τα μέλη αυτής της φυλής ,που ήταν πολύ παλιά κι ονομαζόταν Ντιόλα, ήταν πολύ ωραία, σαν τους αρχαίους Αιγυπτίους. Το χωριό αυτό της Σενεγάλης βρισκόταν αρκετά μακριά από την πόλη, οι μάγοι και οι σαμάνοι είχαν ακόμα τη δύναμη στα χέρια τους, και οι σχέσεις ανάμεσα στους νέους ήταν καθαρές και αγνές. Γνωρίστηκα με τον αρχηγό του χωριού, κι αργότερα οργάνωσα μια συνάντηση με όλους τους κατοίκους, όπου τους εξήγησα ποιος ήμουν και τι ήθελα να κάνω. Τους είπα ότι πρόθεσή μου ήταν να αποτυπώσω σε φιλμ τον τρόπο ζωής τους κι ότι χαιρόμουν πολύ που ζούσαν όπως ζούσαν. Απλώς, ήθελα να υποδυθούν τον εαυτό τους σε μια εποχή πιο παλιά, όπου δεν υπήρχαν αυτοκίνητα, λευκοί και Coca-Cola. Το μόνο πραγματικό πρόβλημα που είχα να αντιμετωπίσω, ήταν αυτό της καταστροφής τού χωριού. Ο πιο κοινότοπος τρόπος ήταν να καταφθάσουν οι λευκοί και να καταστρέψουν τα πάντα. Στην Αφρική, όμως, η αποσύνθεση είχε προχωρήσει μέσω της αποικιοκρατίας, και ήδη οι ιθαγενείς αλληλοεξοντώνονταν χωρίς να έχουν ανάγκη τους λευκούς. Ό,τι συμβαίνει στη Ρουάντα, είναι χαρακτηριστικό αυτής της λογικής. Από τότε που φύγαμε, αυτό το συμπαθητικό χωριό βρίσκεται συνεχώς σε εμπόλεμη κατάσταση...

Ο.Ι.

Ένα πρωτόγονο ρόντο

του Antoine de Baecque

«Ιδού ένα από τα πιο σημαντικά και ωραία ερωτήματα που ανέκυψαν ποτέ...»

Jean-Jacques Rousseau,
Λόγος για την καταγωγή και τα θεμέλια της ανισότητας μεταξύ των ανθρώπων

Στην Αφρική, σ' ένα χωριό προστατευμένο από ένα μυστηριώδες δάσος, ζει ένας ευτυχισμένος λαός. Ο Οτάρ Ιοσελιάνι έκανε ένα μακρύ ταξίδι. Σταμάτησε στο Ντζιγκουινούμ, και εκεί συνέλαβε, αναδημιουργώντας το την ίδια στιγμή, αυτό που ανέκαθεν κινηματογραφεί: τη χαλαρή και ρευστή κυκλοφορία των αντικειμένων. Ο Ιοσελιάνι βρίσκεται στην Αφρική, αλλά διατηρεί το ίδιο βλέμμα, το *δικό του* βλέμμα, αυτό που παρακολουθεί τις κινήσεις και τις μεταβάσεις, όπως στη Γεωργία, στο

Παρίσι και στους *Ευνοουμένους του φεγγαριού*, όπως, ακόμα πιο πρόσφατα, σ' ένα μοναστήρι της Τοσκάνης. Αυτή η πολύ οικουμενική τοπική ιδιαιτερότητα, συχνά εκνευρίζει όσους έρχονται αντιμέτωποι μαζί της· και στους αφρικανούς σκηνοθέτες δεν πολυαρέσει αυτή η ταινία, καθώς αναδημιουργεί στην Αφρική μια πρωτόγονη κοινότητα που τους διαφεύγει, κατοικημένη από επινοημένες τελετουργίες, ιδωμένη από ένα βλέμμα οικείο και, μαζί, ξένο.

Σ' αυτή, λοιπόν, την Αφρική, η οποία ναι μεν μοιάζει πιο αληθινή από την πραγματική, αλλά δεν παύει να είναι ένας τόπος φανταστικός, μια νοητική κατασκευή, τοποθετείται το φως τής πρώτης ημέρας. Πέρα των διαφορών και των διενέξεων, το *Γιελέν* του Σισέ και το *Και εγένετο φως* του Ιοσελιάνι συναντιούνται σε μια κοινή ηθική και αισθητική: πράγματι, θα λέγαμε ότι μόνο η αφρικανική γη μπορεί να αναστηρίξει σήμερα το μύθο της εσαεί νέας αρχής. Σ' αυτή την πολύ γηραιά ήπειρο, την πρώτη που κατοικήθηκε, ένας πολύ νεαρός κινηματογράφος καταγράφει πρωτόγονες ιστορίες. Απέναντι, στην αμερικανική γη, την πιο πρόσφατα αναδεδειγμένη, οι άνθρωποι και ο –πολύ παλιός– κινηματογράφος τους προβάλλονται αδιάκοπα στο μέλλον. Οι μυθολογίες είναι διαφορετικές: οι γέροι σκέφτονται τα νιάτα τους, οι νέοι επινοούν τα γηρατειά τους. Οι μεν ξαναβρίσκουν τη φύση, οι δε βυθίζονται στην Ιστορία.

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι εγγράφεται σ' αυτή την οδυνηρή σύγκρουση ανάμεσα στην πρωτόγονη φύση και την Ιστορία· ή, μάλλον, ο σκηνοθέτης *κινηματογραφεί* αυτή την αντιπαράθεση. Το χωριό της πρώτης ημέρας συναντά τη σύγχρονη ιστορία, τυχαία, βίαια· αυτή την ιστορία που ταξιδεύει με φορτηγό, ακολουθεί τους υλοτόμους και μιλάει με τα στριγκά και μονότονα νιαουρίσματα των πριονιών. Το πρώτο πλάνο είναι αποκαλυπτικό: ένας τεράστιος κορμός, καταγής, τσακίζει τα πάντα στο πέρασμά του· η ιστορία προχωράει με φοβερό σαματά προς το γαλήνιο χωριουδάκι. Ο Ιοσελιάνι, επιπλέον, έχει επινοήσει ένα είδος που μπορεί και υποστηρίζει με απλότητα αυτή τη μυθολογία, η οποία απειλείται από τους κάθε λογής μανιχαϊσμούς: το *μύθο* (fable). Ο μύθος είναι φτιαγμένος από οικογενειακές ιστορίες –όπως όλες οι ιστορίες για τις απαρχές του κόσμου–, συμβολικές εικόνες –οι άντρες πλένουν τα ασπρόρουχα, οι γυναίκες κυνηγούν– και συνηθισμένες σκηνές –τα αποτελέσματα της μαγείας και οι τελετουργίες της συγκέντρωσης που διασταυρώνονται μεταξύ τους–, και ξεδιπλώνει γαλήνια τη γραμμική του αφήγηση. Αμείλικτα, από το πρώτο ώς το τελευταίο πλάνο, πραγματοποιείται η επίδειξη: οι δεσμοί της κοινότητας, καθώς έρχονται σε επαφή με την ιστορία που προελαύνει, σταδιακά εκφυλίζονται.

Έτσι, ο τόνος παραπέμπει στον Rousseau, αλλά είναι ανάλαφρος. Συμφιλιώνει τον Jean-Jacques με τον Βολταίρο. Βαθιά απαισιόδοξος –η χρυσή εποχή βρίσκεται στις απαρχές του κόσμου, όχι στο τέλος του–, αλλά υπερβολικά γελαστός: πάντα αποδεικτικός, αλλά ποτέ αποφθεγματικός. Ο Ιοσελιάνι, λοιπόν, ξαναβρίσκει με απόλαυση το πάθος του Διαφωτισμού για τις πρωτόγονες λογοτεχνίες και τους πρωτόγονους τρόπους επικοινωνίας. Έτσι, ακούγοντας μια γλώσσα να μιλιέται με όλο το σφρίγος κι όλη τη διαφάνειά της, δε θέλησε να κάνει κανένα ντουμπλάζ, καμία μεσολάβηση, εκτός από είκοσι επτά μεσότιτλους (όπως την εποχή του βωβού, αλλά σε ομιλούσα ταινία): είκοσι επτά καρτέλες που δίνουν το ρυθμό στη δράση, από το «μαγεμένο δάσος» του πρώτου πλάνου ώς τον τελεσίδικα τραγικό τελευταίο μεσότιτλο: «Καταραμένος να 'ναι αυτός ο τόπος για πάντα». Το νιώθουμε: ο Ιοσελιάνι, συμφιλιώνοντας αυτή την αφρικανική γλώσσα της πρωτόγονης εποχής με τους μεσότιτλους του πρωτόγονου κινηματογράφου, ανέπλευσε την ιστορία των ανθρώπων ώς το χρόνο μιας τέχνης.

Μ' αυτή τη διπλή αναγωγή στις πηγές, αναζωογονεί ό,τι κινηματογραφεί, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο το κινηματογραφεί. Τα σώματα και τα αντικείμενα είναι όμορφα· γυμνά, αλλά ποτέ χυδαία· αφελή, αλλά ποτέ γελοία. Το βλέμμα του Ιοσελιάνι αρνείται, όσο μπορεί, όλα τα εφέ και τα τεχνάσματα που έχει συσσωρεύσει η ιστορία του κινηματογράφου. Απλά τοποθετημένη, η κάμερά του γράφει με γενικά πλάνα – ποτέ με γκρο πλάνα, ποτέ με τράβελινγκ, ποτέ με πλονζέ και κοντρ-πλονζέ. Μας εκπλήσσει κυρίως η άρνηση του γκρο πλάνου. Προφανώς, ο Ιοσελιάνι θεωρεί το σφιχτό πλάνο σύμπτωμα της σύγχρονης κρίσης· ένα πλάνο που χωρίζει, διαχωρίζει, διακόπτει όλα όσα πρέπει να είναι ρευστά και διάφανα. Το γενικό πλάνο γίνεται το αισθητικό μανιφέστο αυτής της άμεσης επικοινωνίας των αντικειμένων και των κινήσεων που συνιστά την ιδιαιτερότητα του πρωτόγονου κόσμου. Μόνο το ανοιχτό βλέμμα μπορεί να παρακολουθήσει, χωρίς διακοπές, ένα καλάθι που κυλάει πάνω στο νερό από τον έναν στον άλλον· μόνο αυτό το βλέμμα μπορεί να παρακολουθήσει με χάρη μια γυναίκα που αλλάζει σύζυγο· μόνο αυτό μπορεί να περιγράψει την κίνηση του κροκόδειλου, που αποτελεί το πιο αξιόπιστο και πιο πολυχρησιμοποιημένο μέσο μεταφοράς σ' αυτόν τον προ των συγκρούσεων κόσμο.

Το χωριό Ντζιγκουινούμ, λοιπόν, προτείνει στον σύγχρονο κόσμο μας μιαν άλλη επικοινωνία, μια γλώσσα κατανοητή από όλους και συγκροτημένη μέσα από μια επαφή καθόλου ειδυλλιακή (κακίες και μικροπρέπειες υπάρχουν), αλλά άμεση. Η αποκάλυψη δεν παρέχεται έξωθεν, ως δίδαγμα ή πληροφορία, αλλά κυριαρχεί εντός της ομάδας: ο καθένας γνωρίζει τα πάντα για τον καθένα, ακόμα και για τα οικογενειακά του προβλήματα· ο καθένας μπορεί ν' αγγίξει τον άλλον ή να του δώσει κάτι. Η γνώση δεν είναι στοχαστική, αλλά συμμετοχική: οι άνθρωποι ζουν μέσα στην οικειότητα του κόσμου και των αντικειμένων του, έχουν κατανοήσει τα μυστήριά του, αλλά δημιουργούν και ακόμα μεγαλύτερα, όπως στις τελετουργίες χωρισμού και επανένωσης στη συνέχεια, που δίνουν στην ταινία το τέμπο της, από το κομμένο κεφάλι που μαγικά ξανακολλάει, ώς τα ζευγάρια που διαλύονται και ξανασμίγουν.

Ο Ιοσελιάνι, όμως, εκκινώντας από αυτή την αφετηρία, παρακολουθεί με γαλήνιο βλέμμα την εξαφάνιση αυτής της πρωτόγονης κοινότητας. Ο σκηνοθέτης δε στέκεται τόσο στην ιδανική περιγραφή αυτού του κόσμου όσο στον εκφυλισμό του. Ορισμένες χειρονομίες, καθώς έρχονται σε επαφή με τους ξένους που μοιράζουν καραμέλες και νέες δοξασίες, διαστρέφονται. Η ανταλλαγή, το πάρε-δώσε, γίνεται δώρο· το αμοιβαίο εμπόριο, φιλανθρωπία· κι έτσι εγκαθιδρύεται, σύμφωνα μ' ένα μοντέλο που παραπέμπει στον Rousseau, η ανισότητα μεταξύ των ανθρώπων. Στο εξής, το χωριό αρχίζει να διαλύεται. Μια γυναίκα ακολουθεί έναν ξένο στην κοντινή πόλη· ο Γιερέ, ο άντρας της, ξεκινάει να τη φέρει πίσω. Ο μύθος αλλάζει επίπεδο: από ιστορία της κοινότητας, γίνεται μια ιστορία μυσταγωγίας. Αυτή η μυσταγωγία είναι μια παγίδα, μια ταχεία αποδόμηση της πρω-

τόγονης ταυτότητας. Ο Γιερέ συναντά τις σκοτεινές γλώσσες ενός άλλου κόσμου. Δεν κοινωνούν πλέον με αντικείμενα, αλλά με γνώσεις (η εκπαίδευση και η προπαγάνδα, σκιαγραφημένες σε πλάνα αντάξια του Ferreri), με δοξασίες (η πολύ μπουνιουελικών αποχρώσεων θρησκεία) και με όπλα (οι πανηλίθιοι στρατιωτικοί). Η επικοινωνία συνοψίζεται σ' ένα χαρτί – τυποποιημένο, αλλά απαραίτητο: την αστυνομική ταυτότητα.

Ο μύθος του Ιοσελιάνι τελειώνει μ' αυτή τη μεταβίβαση ταυτότητας. Το δάσος ξεριζώθηκε, οι χωρικοί σκόρπισαν, και οι καλύβες, ανυπεράσπιστες πλέον και χωρίς ζωή, φλέγονται μπροστά στα μάτια των μοναδικών Ευρωπαίων της ταινίας, που τις κοιτάζουν από μακριά. «*Ωραία* είναι» λέει ο ένας· «Ναι· *ωραία*» απαντάει ο άλλος. Εντελώς αθώα και πανέμορφα, κάποιοι άνθρωποι κατέστρεψαν τον κόσμο. Ο μύθος του Ιοσελιάνι δεν είναι μόνο ένα ποίημα για την παιδική ηλικία του ανθρώπου, αλλά και μια ιστορική αναδρομή στις πλάνες του ανθρώπινου πνεύματος.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 427, Ιανουάριος 1990
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια

Όταν το φως της φωτιάς συμβολίζει τη λογική
του Alberto Moravia

Ο ιταλικός τίτλος της ταινίας (*Μια πυρκαγιά ιδωμένη από μακριά*), που ήταν και ο προσωρινός τίτλος στη διάρκεια των γυρισμάτων, δεν αποδίδει ούτε το νόημα ούτε την ειρωνεία τού γαλλικού τίτλου: *Και εγένετο φως*. Το εν λόγω φως είναι η λάμψη της φωτιάς που οι κάτοικοι έβαλαν στο χωριό τους, και, ταυτόχρονα, «τα φώτα» του ρασιοναλισμού των ευρωπαίων κατακτητών, ο οποίος διαλύει τα μητρικά σκοτάδια που τυλίγουν τη μυστηριώδη ζωή των πρωτόγονων κοινωνιών. Το *Και εγένετο φως* είναι η ταινία ενός «πεφωτισμένου» που νοσταλγεί το σκοτάδι όπου ζει ο αποκαλούμενος «αγαθός άγριος».

Βρίσκουμε μια παρόμοια νοσταλγία στα δύο αριστουργήματα του Joseph Conrad, *Λόρδος Τζιμ* και *Η καρδιά του σκότους*. Οι δύο λευκοί ήρωες αυτών των μυθιστορημάτων ανεβαίνουν απ' τη θάλασσα ώς τα βαθιά σκοτάδια του δάσους, σαν να θέλουν να επιστρέψουν στο προστατευτικό σκοτάδι της κοιλιάς τής μάνας – ο ένας, για να εξιλεωθεί για ένα ανεπανόρθωτο λάθος· ο άλλος, για ν' αφήσει ελεύθερα τα καταστροφικά ένστικτά του. Ο Ιοσελιάνι δεν έχει ούτε ενοχές ούτε καταστροφικά ένστικτα. Νιώθει μια τρυφερή νοσταλγία για κάτι θαυμάσιο που πρόκειται να εξαφανιστεί για πάντα.

Τι διηγείται το *Και εγένετο φως*; Ακριβώς, τίποτα· ή, μάλλον, την ιστορία μιας σενεγαλέζικης κοινότητας που περικλείει, με τη σειρά της, την ιστορία μιας ιδιόρρυθμης μητέρας με πολλά παιδιά και συζύγους. Η πρώτη ιστορία, αποτελούμενη από μικρά γεγονότα και συμβάντα, είναι «χορωδιακή»· η δεύτερη, εμπλουτισμένη με κάποιας μορφής δράση, «ατομική». Στο τέλος, το χωριό θα εγκαταλειφθεί και θα καεί από τους κατοίκους του. Αυτή η πυρκαγιά θα είναι η τελευταία πράξη μαγείας πριν από τη μετανάστευση προς τη λευκή πόλη των μουλαριών και της λογικής.

Όλα αυτά συμβολίζονται με το κόψιμο γιγάντιων δέντρων με πολύτιμο ξύλο, που προκαλείται από την ευρωπαϊκή κερδοσκοπία. Στην πραγματικότητα, μαζί με τα δέντρα χάνονται και τα σκοτάδια που προστάτευαν την κοινότητα και της ενέπνεαν τον τρόπο με τον οποίο έβλεπε τον κόσμο. Το δέντρο, χτυπημένο από το ηλεκτρικό πριόνι, καταρρέει και σύρεται μέχρι το ποτάμι σαν το γιγάντιο σώμα ενός προϊστορικού ζώου. Εκεί, δεμένο με άλλους παρόμοιους κορμούς, μπαίνει στο ποτάμι που θα το φέρει ώς τη θάλασσα, όπου θα μπαρκάρει για την Ευρώπη. Γύρω απ' το χωριό μένουν μόνο τεράστια κούτσουρα, ακρωτηριασμένοι κορμοί. Μαζί με τα δέντρα, όμως, εξαφανίζονται τα πάντα. Όπως συμβαίνει σ' ένα παιδί που, το πρωί, η μητέρα του του τραβάει τα σκεπάσματα για να το σηκώσει, έτσι κι εδώ, μαζί με τα δέντρα φεύγουν και τα όνειρα που ονομάζονται μαγεία και αθωότητα. Η κοινότητα, χωρίς τα σκοτάδια που την ανέθρεψαν, θα μεταναστεύσει στην πόλη. Ο θεός που τον επικαλέστηκαν τόσες φορές, θα παραχωρήσει τη θέση του στις μονοθεϊστικές θρησκείες, στο Ισλάμ ή το χριστιανισμό, και θα καταλήξει, χοντροκομμένο τοτέμ μαζικής κατασκευής με μισόκλειστα μάτια, στις γωνιές του δρόμου, για τους τουρίστες που διψούν για φτηνό μυστήριο.

Η «χορωδιακή» όψη αυτής της ωραίας, τρυφερής και ευαίσθητης ταινίας θα μπορούσε εύκολα να ξεπέσει σε μια παρωδία ανθρωπολογικής οπερέτας. Ο Ιοσελιάνι απέφυγε αυτόν τον κίνδυνο χάρη σε μια ειλικρινή, πολιτιστικής τάξης νοσταλγία για μιαν ανθρώπινη κατάσταση προορισμένη από δω και μπρος να μελετάται και να αναφέρεται μόνο στα οικολογικά μουσεία τής Δύσης.

«L'Espresso», 24.12.1989
Μετάφραση (από τα γαλλικά): Μαριάννα Κουτάλου

Και εγένετο φως

ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ ΤΗΣ ΠΕΤΑΛΟΥΔΑΣ (1992)

La chasse aux papillons

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Φωτογραφία:** William Lubtchansky. **Σκηνικά:** Emmanuel de Chauvigny. **Μουσική:** Νίκο Ζουραμπισβίλι. **Ήχος:** Holger Gimpel, Alix Comte, Gérard Lamps, Axel Arft. **Μοντάζ:** Οτάρ Ιοσελιάνι. **Ηθοποιοί:** Pierrette Narda Blanchet (Σολάνζ), Ταμάρ Ταρασατσβίλι (Μαρί-Ανιές), Alexandre Tcherkassoff (Ανρί ντε Λαμπαντέρ), Pompon Bailhache (Βαλερί), Alexandra Liebermann (Ελέν), Lilia Ollivier (Όλγα), Emmanuel de Chauvigny (Αντρέ), Sacha Piatigorsky (μαχαραγιάς), Anne-Marie Eisenschitz (Μαρί), Françoise Tsuladze (Ιβόν), Maimouna N'Diaye (Καπρίς), Yannick Carpentier (κύριος Καρπαντιέ), Pascal Bonitzer. **Παραγωγή:** Martine Marignac, για τις Pierre Grise Production, Sodaperaga, France 3 Cinéma, Metropolis Filmproduktion, Best International Films. **Διάρκεια:** 115 λεπτά. Έγχρωμη. 35mm. Γαλλία-Γερμανία-Ιταλία. **Βραβεία:** Βραβείο Pasinetti, Ευρωπαϊκό Βραβείο της C.I.C.A.E. στη Μόστρα Βενετίας 1992, Βραβείο Félix (Βερολίνο 1992), Βραβείο Triumph Καλύτερης Ξένης Ταινίας (Ρωσία 1992), Βραβείο Sergio Amidei για το Καλύτερο Σενάριο (Γκορίτσια 1993).

Γαλλία. Δύο γηραιές εξαδέλφες, η Σολάνζ και η Μαρί-Ανιές, κατοικούν σε μια μεγάλη και παλιά βίλα, φθαρμένη από το πέρασμα του χρόνου, σ' ένα μικρό χωριό της Γαλλίας, όπου η ζωή κυλά ήρεμα και απαράλλαχτα. Το σπίτι είναι ακόμα γεμάτο από πολύτιμα αντικείμενα και έπιπλα, κι οι δυο γυναίκες κάπου κάπου πουλούν κάτι απ' αυτά, για να ενισχύσουν το εισόδημά τους. Περνούν όλη τους τη μέρα ακούγοντας στο ραδιόφωνο τον απόηχο αυτής της ανήσυχης και παράξενης εποχής, γεμάτης πολέμους, καταστροφές, χάος, ιδεολογικές διαμάχες, φανατισμό, βία και τρομοκρατία. Μόνον η μία από τις δύο κατεβαίνει στο χωριό για να ψωνίσει και να φλυαρήσει λίγο με τους κατοίκους. Γύρω από το σπίτι μοιάζει να περιστρέφεται ολόκληρη η ζωή του χωριού: ο ιερέας, ο δικηγόρος γείτονάς τους, μια ομάδα οπαδών του Χάρε-Κρίσνα, ένας αινιγματικός και μυστηριώδης εμίρης, κάποια μέλη της τοπικής μουσικής μπάντας στην οποία συμμετέχει και η Σολάνζ, γιαπωνέζοι επενδυτές που θέλουν πάση θυσία ν' αγοράσουν τη βίλα. Όλοι τις συμπαθούν και τις σέβονται, γιατί αντιπροσωπεύουν την ψυχή του τόπου. Ταυτόχρονα, όμως, είναι περικυκλωμένες από ανθρώπους υστερόβουλους, που προσπαθούν να τις εκμεταλλευτούν: διαρρήκτες κλέβουν τα ασημένια τους σερβίτσια, παλαιοπώλες έχουν βάλει στο μάτι τα έπιπλα, άπληστοι συγγενείς περιμένουν το θάνατό τους για να κληρονομήσουν. Καθώς ο καιρός περνά, η πιο ηλικιωμένη από τις δύο εξαδέλφες, η Μαρί-Ανιές, η οποία είναι και η ιδιοκτήτρια του σπιτιού, βυθίζεται όλο και περισσότερο στις αναμνήσεις της νιότης της, όταν ζούσε στη Ρωσία, την οποία αναγκάστηκε να εγκαταλείψει. Μάλιστα, η πιο ζωντανή της ανάμνηση είναι αυτή του νεανικού της έρωτα μ' έναν νεαρό αξιωματικό που σκοτώθηκε σε μια μονομαχία. Όταν, λοιπόν, αυτή πεθαίνει, ξεσπά η διαμάχη για την κληρονομιά, που περνά στη αδελφή της η οποία ζει στη Ρωσία και, τελικά, με την προτροπή της κόρης της, θα πουλήσει τη βίλα στους Γιαπωνέζους. Η Σολάνζ, μετά το θάνατο της εξαδέλφης της, φεύγει απ' το χωριό, αλλά, ενώ ταξιδεύει με το τρένο, παρέα με τον εμίρη, μια βόμβα τινάζει το συρμό στον αέρα.

Μια ταινία-καλειδοσκόπιο

του Gérard Legrand

Η κινηματογραφική εθνολογία, είτε είναι φανταστική, είτε εν μέρει βασισμένη στην πραγματικότητα, σπάνια είναι ένα ευχάριστο είδος. Παρότι δεν προτίθεται να συναγωνιστεί τη σοβαρότητα (και, ενίοτε, την ομορφιά) της επιστημονικής ταινίας, σε γενικές γραμμές κινείται ανάμεσα στην παριζιάνικη τεχνική επιτήδευση του René Clair και την αφρικανική υπερβολή τού Werner Herzog, που ρίχνει μια ματιά επιφανειακά εκκεντρική ή «περίπλοκη» πάνω στους άγνωστους συγχρόνους μας. Η τόλμη δεν αρκεί, ακόμα και κάτω από το κάλυμμα της κοινωνιολογίας, εφόσον είναι γεγονός ότι ο κοινωνιολόγος ή ο εθνολόγος –δεν έχουν διαφορά–, ακόμα κι αν μπορεί «να πάει πίσω πολλούς αιώνες, μετακινούμενος μόνο μερικές εκατοντάδες μέτρα από το τετράγωνο στο οποίο κατοικεί», δε βγάζει ποτέ κανένα συμπέρασμα (γιατί ο αποικιακός πατερναλισμός είναι ξεπερασμένος, και η «επιστημονική» επανάσταση οριστικά ανέφικτη) από τις εξερευνήσεις του ή/και τις στατιστικές του, είτε ασχολείται με «κατοίκους δυσπρόσιτων νησιών» ή, πιο απλά, με «ανθρώπους με τους οποίους δεν συγχρωτιζόμαστε».[1] Αυτή η απουσία συμπερασμάτων θα μπορούσε τουλάχιστον να ξυπνήσει το ενδιαφέρον για το αίνιγμα ή την ιδιοτροπία της υπόθεσης... Κατ' αρχάς, όμως, είναι απαραίτητο ένα *μύθευμα*. Μόνο ο Godard, σε κάποια σημεία της ταινίας του *Week-End*, χειρίζεται το υποτιθέμενα κοινωνιολογικό θέμα του με το βλέμμα που επιβάλλεται, ενός Ασμοδαίου χωρίς διαστροφή ή ενός Μικρομέγα που δεν έχει έναν Βολταίρο να του εμπνεύσει «ιδιοφυείς» ατάκες. Επίσης ξαναβρίσκει, στη σκηνή του μποτιλιαρίσματος, την υλιστική «κωμική ευτέλεια» που ο Artaud χαιρέτιζε στους Αδελφούς Marx· εν προκειμένω, την εξομοίωση ζώων και ανθρώπων. Στο *Κυνήγι της πεταλούδας*, τα σκυλιά εισβάλλουν στα διαμερίσματα· λίγο αργότερα, μια ορθολογική ηρωίδα δηλώνει στην οικογένειά της: «Είναι σκυλιά». (Την ίδια στιγμή, τα τετράποδα εξαφανίζονται από την οθόνη.) Αυτό, αναπόφευκτα, μου ξαναφέρνει στο νου, ακόμα κι αν δεν διαβάζω σχεδόν καθόλου τις έρευνες, ότι η Γαλλία έχει το απόλυτο και σχετικό ρεκόρ του αριθμού σκυλιών σε όλη την Ευρώπη.

Άλλωστε, η εμμονή του Οτάρ Ιοσελιάνι σ' ένα χώρο απατηλά περιγραφικό, που με ελάχιστους μπορεί να συγκριθεί, είναι ήδη αυτή καθαυτή άξια θαυμασμού. Ανασύρει από την εξορία στην οποία βρίσκεται, μια νέα ανακάλυψη του *ίδιου κόσμου* που εξερευνούσε μέσα στην ίδια την πατρίδα του: μια ανθρωπότητα αστεία, αλλά όχι γελοία, χωρίς ψευτο-αθώους και σχεδόν χωρίς φριχτούς γελωτοποιούς, όπου η γλυκιά τρέλα εμφανίζεται όχι τόσο σαν μια εκκεντρικότητα όσο σαν την τιθάσευση της πιο έλλογης λογικής. Η ιδιορρυθμία (και το «παράξενο για το παράξενο» δεν είχε πολύ μέλλον...) δεν ξεπροβάλλει καν, ούτε κι επιβάλλεται ύπουλα. Ακτινοβολεί στο μέσο μιας ταινίας που μοιάζει περισσότερο με καλειδοσκόπιο παρά με τη «συλλογή εκκεντρικοτήτων» στην οποία καταφεύγουν συχνά πιο «επαγγελματίες» και πιο τεμπέληδες σεναριογράφοι. Θα μπορούσε να έχει ως έμβλημα το

φεγγάρι που σκίζει τα σύννεφα και που ο σκηνοθέτης είχε βάλει στην τηλεταινία του για τους Βάσκους,[2] σαν ανάμνηση της πρώτης του γαλλικής επιτυχίας (*Οι ευνοούμενοι του φεγγαριού*): το φεγγάρι εμφανίζεται και πάλι εδώ, σαν το σημάδι της ώρας των φαντασμάτων και ενός είδους «αιωνίας επιστροφής».[3]

Τι μας περιγράφει *Το κυνήγι της πεταλούδας*; Ασφαλώς, το «εντομολογικό» διάβημα του ίδιου του Ιοσελιάνι, μια που δεν υπάρχει ίχνος λεπιδοπτέρου στην ταινία του. (Ήδη η ταινία *Και εγένετο φως* κατέστρεφε τη ντοκιμαντερίστικη προσποίηση, χρησιμοποιώντας την ίδια την ομορφιά μιας Αφρικής-φάντασμα, που είναι μια διασκεδαστική και παθητική λεία για το μοντερνισμό, μέχρι να γίνει, χωρίς να χάσει τίποτα απ' τον ίδιο της τον πλούτο, το θεμελιωδώς κινηματογραφικό σύμβολο για τις επόμενες περεστρόικες.) Σ' αυτή την ταινία ο σκηνοθέτης ανιχνεύει τις βινιέτες («papillons») και σκορπίζει τις μαύρες ή μπλε πεταλούδες της μελαγχολίας. Δυο ηλικιωμένες κουνιάδες, μια από τις οποίες έχει μια «χαμένη» αδελφή στη Ρωσία, ζουν χωρίς θλίψη σ' έναν πύργο που αδυνατούν να συντηρήσουν, μια εξοχική Καπερναούμ, όπου αναμιγνύονται παράταιρες αναμνήσεις. Ο γείτονάς τους φιλοξενεί μερικές φορές έναν μαχαραγιά, δοκιμάζει τις δυνάμεις του στο bel canto και πουλά κομμάτι κομμάτι τα έπιπλα του αριστοκρατικού και πολυσύχναστου πύργου του (τον οποίο επίσης αδυνατεί να συντηρήσει...) Αναρωτιόμαστε: το να διηγηθεί κανείς αυτή την ταινία στην οποία δεν υπάρχουν γεγονότα, αλλά μόνο δυο-τρεις περιπέτειες (η μια δραματική και γεμάτη διακριτική βαρύτητα, η άλλη παρωδία...), θα ήταν όχι μόνο κουραστικό, αλλά και άχρηστο. Η πιο δραστήρια από τις δύο ηλικιωμένες παίζει τρομπόνι και αρμόνιο, ψαρεύει και παίζει κροκέ, κυκλοφορεί με ποδήλατο, αλλά αυτές οι πληροφορίες δεν αποδίδουν το σφρίγος της. Επίσης υπάρχουν αρκετές αναφορές στη σύγχρονη πραγματικότητα και το καθημερινό χάος: οι οπαδοί του Κρίσνα περικυκλώνουν μια πρασιά (χωρίς να επιτεθούν στον πύργο, πράγμα που παραλίγο να κάνουν οι οπαδοί μιας αίρεσης πριν από μερικά χρόνια στην Ερμενονβίλ), και το ράδιο μεταδίδει με τρεμουλιαστή φωνή νέα για θηριωδίες από όλο τον πλανήτη. Η πολυφωνία αυτή ούτε μειώνει ούτε τροποποιεί την κωμική και γοητευτική περιπέτεια στην οποία εμπλεκόμαστε. Φυσικά, υπάρχουν και κινηματογραφοφιλικές αναφορές που στοχεύουν στον κλασικισμό: κάθε ιστιοφόρο αξίζει να ονομάζεται «Atalante». Προφανώς, ακόμα κι αν ο Ιοσελιάνι ειρωνεύεται τρυφερά και με ευαισθησία τα δημιουργήματά του, δεν τα κατευθύνει με στόχο την «κριτική», όπως κάνει ο Buñuel. Μας περιφέρει σ' ένα αναχωρητήριο όλο και πιο γεμάτο με αντικείμενα και (έπειτα) με ανθρώπους, όπου όλα αναδιοργανώνονται αδιάκοπα (συμπεριλαμβανομένου του «να ζει ο ένας πάνω στον άλλο», κατά τον μοσχοβίτικο τρόπο, από ανθρώπους που μόλις δραπέτευσαν από τη Μόσχα!) κι όπου, όμως, το μόνο που αξίζει, είναι η ευχαρίστηση του να φωτογραφίζεις. Έτσι, *Το κυνήγι της πεταλούδας* παρουσιάζεται σαν μια έμμεση, παιγνιώδης συμβολή στην κατά κανόνα παρεξηγημένη άποψη, σύμφωνα με την οποία βρισκόμαστε στο τέλος της Ιστορίας: η Γεωγραφία, ακόμα και η Τοπογραφία, ανακτά πλήρως τα δικαιώματά της, όμως προς όφελος ενός χιμαιρικού παλαιοπώλη και μιας γενικευμένης ομοιομορφίας. Αυτή την έννοια θέλω να αποδώσω σ' αυτό το εξαίρετο σχέδιο όπου, χωρίς κανέναν δραματουργικό λόγο, ένα ιστιοφόρο χώνεται κάτω από ένα θόλο, ενόσω ένα άλλο ιστιοφόρο περιπλέει μιαν ακτή, στην οποία βλέπουμε να καλπάζουν οι ιππείς μιας λέσχης. Το ότι αυτό σχετίζεται –συμβολικά– και με μια παλιά ιστορία αγάπης που αφορά φαντάσματα, δεν επηρεάζει την παρουσία του. Τα άφθονα απομεινάρια μιας ευημερίας διαδεδομένης σ' όλο το χωριό θα δικαιωθούν, χάρη σ' έναν πρώιμο κομφορμισμό, από τους πιο ακατάληπτους και χαμογελαστούς «εισβολείς».

1. Alexandre Kojève, *Essai d'une histoire raisonnée de la philosophie païenne*, Εισαγωγή.

2. *Καλοκαίρι στη Χώρα των Βάσκων, 1982.* (Σ.τ.Μ.)

3. Η τηλεταινία επέμενε πειρακτικά στην ηθελημένη απομόνωση των βάσκων εθνικιστών, και γι' αυτό κρίθηκε αυστηρά από τους «πρωταθλητές της διαφορετικότητας». Αυτό που με ενδιαφέρει εδώ, είναι ότι, παλιότερα, τόσο οι Βάσκοι όσο και οι Γεωργιανοί λάτρευαν ένα «Θεό Φεγγάρι», κι είμαι από αυτούς που θεωρούν δεδομένο ότι τα βάσκικα ανήκουν στις καυκασιανές γλώσσες.

«Positif», τχ. 381, Νοέμβριος 1992
Μετάφραση: Τατιάνα Φραγκούλια

Γαλλικός χορός

της Laurence Giavarini

Στη νέα ταινία του Οτάρ Ιοσελιάνι, είναι χειμώνας, σε μια τυπικά γαλλική ομιχλώδη ύπαιθρο. Ιδού, όμως: ως εκ θαύματος, κάποιες σιλουέτες παίρνουν σχήμα και μορφή, κι αποκαλύπτουν απροσδόκητες συναναστροφές: εδώ, δυο γριές Ρωσίδες, εξαδέλφες, ένα αγρόκτημα το οποίο κουμαντάρουν αθόρυβα και μέσα απ' το οποίο περνάει μια πομπή από πιστούς του Κρίσνα, η οποία προαναγγέλλεται διαρκώς από τα τραγούδια και τους ήχους των κουδουνιών· πιο κάτω, στην άλλη πλευρά τού κτήματος, η ψηλή μαύρη νύφη του κυρίου ντε Λαμπαντέρ, θυμωμένη, πετάει ένα αβγό στην προσωπογραφία της δήθεν θείας της κι ο ινδός φίλος του ιδιοκτήτη κάθεται και μετράει τα διαμάντια του· πιο πέρα, υπάρχει το χωριό, οι κάτοικοί του, ο μεθύστακας παπάς του, μια κομψή και επίμονη αντικέρ, συνοδευμένη από δυο ασουλούπωτους εκφορτωτές, με τη γαλάζια φόρμα της δουλειάς. Όπως πολύ συχνά συμβαίνει όταν κανείς δεν ξέρει πού έχει έρθει, πολλά μας φαίνονται γνωστά, κι αναζητούμε σημάδια. Ο μέθυσος παπάς περνάει με το ποδήλατο όπως ο ταχυδρόμος στη *Μέρα γιορτής*, *Ο θείος μου* επανέρχεται ως ηλικιωμένη ρωσίδα αρχόντισσα με καμπουριασμένη πλάτη κάτω από την κάπα, και μόνο οι Γιαπωνέζοι, από το *Playtime* και εφεξής, παραμένουν οι ίδιοι. Εκτός αυτού, μια μαούνα φέρει επιδεικτικά το όνομα «Αταλάντη», ο πύργος της Μαρί-Ανιές ντε Μπαγιονέτ θυμίζει τον πύργο στον *Κανόνα του παιχνιδιού*, και η είσοδος της εκκλησίας όπου συναντιούνται οι δυο γριές Ρωσίδες, μας θυμίζει την είσοδο όπου είχε πραγματοποιηθεί η αποτυχημένη συμφιλίωση των ετεροθαλών αδελφών στο *Αντρέι Ρουμπλιόφ*.

Το κυνήγι της πεταλούδας μάς μιλάει για τον κινηματογράφο, αλλά όχι με όρους κινηματογραφοφιλικούς· μόνο με το οπτικό και ηχητικό υλικό του, επειδή κάθε πλάνο έχει σχεδιαστεί έτσι ώστε να αναδύεται εντός του ένα φάντασμα – στ' αλήθεια: πάνω σ' ένα story-board. Όπως όλα τα αληθινά φαντάσματα του κι-

νηματογράφου, έτσι κι αυτά είναι εκθαμβωτικά, συγκλονιστικά και, μαζί, οικεία, από το γεγονός και μόνο ότι είναι οι σκιές αυτές που έρχονται και παρουσιάζονται μπροστά μας πάνω σε μια οθόνη. Τίποτα το εκπληκτικό, λοιπόν, που μπαίνουν αληθινά φαντάσματα στην εικόνα, που ο Οτάρ Ιοσελιάνι αυτοπροσώπως καταφθάνει με στολή αξιωματικού από τη Λευκορωσία των τσάρων και του χιονιού, ανεβαίνει τη σκάλα αναζητώντας την ηλικιωμένη κυρία που τον είχε αγαπήσει κάποτε, και που, λίγο αργότερα, άλλα φαντάσματα, προερχόμενα από άλλη εποχή, από μια εποχή όπου ο κόσμος σκοτωνόταν στις μονομαχίες μες στο χιόνι, παίζουν σιωπηλά μπιλιάρδο την ώρα που ο πύργος έχει αποκοιμηθεί. Αυτά τα φαντάσματα δεν είναι λιγότερο παρόντα, δεν είναι λιγότερο πραγματικά από τα μέλη τής οικογένειας που προφυλάσσονται κάτω από ομπρέλες στην κηδεία, ή τους οπαδούς του Κρίσνα που χοροπηδούν μέσα στις αλέες τού κτήματος. Η άφιξή τους ιστορεί προφανώς την προέλευση αυτού του τσουχτερού κρύου και της ομίχλης που πολιορκούν τον πύργο. Τα είδατε: υπάρχουν, πέρασαν, ορισμένα θα ξανάρθουν, ώς την ώρα που η καγκελόπορτα του πύργου θα κλείσει.

Η μαγεία που αναδίδει *Το κυνήγι της πεταλούδας*, είναι η μαγεία που αισθανόμαστε όταν ανακαλύπτουμε έναν κόσμο· είναι η ευτυχία τού να μπορούμε να δούμε, μέσα σε τόση ομορφιά, να δούμε τα πάντα: τον παπά που ξυπνάει μισομεθυσμένος ακόμα, την κρυψώνα με τα ασημικά. Όταν κάποιος τηλεφωνεί στο Παρίσι, ο Ιοσελιάνι δείχνει ένα πλάνο του Παρισιού· όταν η εξαδέλφη Σολάνζ τηλεφωνεί για ν' αναγγείλει το θάνατο της πυργοδέσποινας, στήνει μια θαυμάσια σεκάνς σ' ένα ρωσικό διαμέρισμα. Κάμερα απλοϊκή και γενναιόδωρη, που παρακολουθεί ώς και τη διαδρομή της επικοινωνίας της Γαλλίας με τη Ρωσία μέσα στο χώρο. Αυτή η ταινία μάς οδηγεί στις απαρχές του κινηματογράφου: τρεις φορές το τρένο μπαίνει στον μικρό σταθμό (όχι της... Λα Σιοτά, ασφαλώς), αλλά η αρχή είναι παρόμοια. Ο κόσμος στο *Κυνήγι της πεταλούδας* χαρακτηρίζεται πραγματικά από την ενότητα των κόσμων· κανένα ελλειπτικό σχήμα δεν κατατέμνει το χώρο και το χρόνο, που οργανώνονται με άξονα τις μετακινήσεις των προσώπων, τις συνήθειες και τις διαδρομές τους. Καθώς εκτυλίσσεται η εξαιρετικά κομψή σκηνοθεσία, οικοδομείται ένας χώρος, ένας κόσμος που υπάρχει στο βαθμό και μόνο που κατοικείται – εκεί βρίσκεται το μεγαλείο και η ανθρωπιά του. Όταν έρχονται φίλοι στο κτήμα, πηγαίνουν και τους υποδέχονται στο σταθμό· για να πάει κανείς στο χωριό, παίρνει το ποδήλατο και μπαίνει στην κουζίνα του πύργου για να πλύνει τα χέρια του ή να πιει ένα ποτηράκι δίπλα στους φούρνους. Μ' αυτόν το ρυθμό, και η παραμικρή κίνηση έχει σημασία, τα δε πρόσωπα μοιάζουν να αιωρούνται καθώς συνοδεύουν τα μεν τα δε, στην εύθυμη παρεούλα τού καφενείου, της ορχήστρας, της γειτονιάς. Ορισμένες συναντήσεις, λοιπόν, δημιουργούν απίστευτες συνθέσεις: στο γρασίδι μπροστά στον πύργο, ο παπάς, έφιππος, φαίνεται τεράστιος πίσω από τις πολυθρόνες προς πώληση του κυρίου ντε Λαμπαντέρ, παρουσία της Σολάνζ και της Ιβόν, της αντικέρ.

Οι άνθρωποι ζουν εδώ με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν τα πράγματα. Ο Ιοσελιάνι τούς επιφυλάσσει την υλικότητα του χρόνου. Διοργανώνει τη μελαγχολική γιορτή του σ' ένα χώρο παραγεμισμένο με πράγματα, ένα σωρό παλιά πράγματα που καταλαμβάνουν μια θέση σταθερή, αμετακίνητη (στο σπίτι του κυρίου ντε Λαμπαντέρ, συμβολαιογράφου και μουσειογράφου, που κατέχει τα αγαθά του), εκτός κι αν συνεχίζουν να χρησιμοποιούνται, όπως το παλιό πικάπ της Μαρί-Ανιές ντε Μπαγιονέτ, που το δανείζεται η υπηρέτριά της: ανάμνηση της καμπίνας του μπαρμπα-Ζιλ στην *Αταλάντη*, που η ακαταστασία της διόλου δεν παρέπεμπε σε μια παγιωμένη μνήμη, αλλά συμβόλιζε, για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση του Gilles Deleuze, «ένα καθαρό μωσαϊκό παροντικών καταστάσεων». Αυτός ο κόσμος με τις γριές Ρωσίδες, τη σκόνη, τις αναμνήσεις, αυτό το σύμπαν που συνέχεται απ' τη νοσταλγία, μας συγκινεί, μας κάνει να γελάμε και να ονειρευόμαστε, επειδή ακριβώς αφηγείται ένα τέλος, μια εξαφάνιση, αλλά σε χρόνο παροντικό· ισορροπεί στην κόψη του χρόνου με τη δύναμη των φαντασμάτων του. Ο πύργος των Μπαγιονέτ μοιάζει λιγάκι με τη μαούνα του Vigo που εξοκέλλει στη γαλλική εξοχή, μετά από ένα μακρύ ταξίδι που είχε ξεκινήσει στη Ρωσία.

ΠΕΡΙ ΕΜΠΟΡΙΟΥ ΚΑΙ ΒΑΜΒΑΚΟΣ

Εξοκέλλει ή παγιδεύεται στους πάγους –κατάσταση, τυπικά ρωσική. Είναι αλήθεια ότι είναι χειμώνας, ότι αυτές οι κυρίες είναι πολύ γριές, ότι ο πύργος είναι πνιγμένος στη σκόνη. Κανείς δεν πλέει στα νερά αυτής της ταινίας – μετά βίας τα βλέπουμε γύρω απ' τη μαούνα. Κάποιοι ψαρεύουν – και μάλιστα, με τον παλιό τρόπο: καρφώνουν τα ψάρια με το καμάκι, κι ύστερα τους τσακίζουν το κεφάλι. Σε κάθε πρόσωπο που μπαίνει στη σκηνή ή φεύγει, ώς τη στιγμή που η καγκελόπορτα θα κλείσει, χωρίς κανένας να 'χει αλλάξει, αναλογεί ένα σύνολο πράξεων, λόγου, μετακινήσεων. Έτσι, οι κάτοικοι του πύργου, όλα σχεδόν τα πρόσωπα στο *Κυνήγι της πεταλούδας* που, εντούτοις, είναι πολυάσχολα και ζωντανά, υφίστανται αναπόφευκτα έναν άλλο χρόνο που εξαφανίζει τα πράγματα ή αντιγράφει ό,τι απορροφά. Είναι ο χρόνος του παραμυθιού που έρχεται απ' έξω, απειλητικός όπως οι ειδήσεις στο ραδιόφωνο· σε σημείο που, όταν φεύγει κάποιος από τη μαούνα της ταινίας, πεθαίνει και γίνεται κι ο ίδιος θέμα των ειδήσεων, της δημοσιογραφικής πληροφόρησης, όπως η Σολάνζ που τινάζεται στον αέρα μαζί με το τρένο στο οποίο είχε επιβιβαστεί μαζί με τους φίλους της.

Στην προηγούμενη ταινία του Ιοσελιάνι (*Και εγένετο φως*), η πρόοδος άγγιζε έναν αρχαϊκό και, μαζί, νεαρό κόσμο· στον ήλιο της Αφρικής, η κοινωνία δεν μπορούσε να παρουσιάζεται παγωμένη, αλλά υπήρχε το ίδιο αυτό μοτίβο μιας κοινωνίας γυναικών που επιδίδονται σε ανδρικές δουλειές. Ο κόσμος στο *Κυνήγι της πεταλούδας* είναι παλιός, μια παλιατζούρα που η πρόοδος την εντοπίζει και την εξαφανίζει· προφανώς, επειδή η πηγή αυτών των παλιών πραγμάτων, η Λευκορωσία, απομακρύνεται, παγώνει και πεθαίνει. Θα έπρεπε, ωστόσο, να ξεχωρίσουμε διάφορα επίπεδα στην κυκλοφορία των αντικειμένων. Η αντικέρ Ιβόν πηγαινοέρχεται ανάμεσα στους δύο πύργους, και κάθε φορά παίρνει μαζί της κάποιο έπιπλο. Διαμέσου της Ιβόν, αντιλαμβανόμαστε τη διαφορά ανάμεσα στον κ. ντε Λαμπαντέρ και τη Μαρί-Ανιές ντε Μπαγιονέτ, ανάμεσα σε δύο διαφορετικούς τρόπους διαχείρισης των αντικειμένων του χρόνου: ο πρώτος είναι προσηλυτισμένος στην κουλτούρα και το χρήμα (ένας πύργος μπορεί πάντα να δεχθεί επισκέψεις, ένας πυργοδεσπότης μπορεί πάντα ν' ασκεί καθήκοντα συμβολαιογράφου)· ο

Τρία πλάνα από το Κυνήγι της πεταλούδας

δεύτερος ακολουθεί το ρεύμα, φιλόξενος, άνω-κάτω, δεν προβάλλει καμία αντίσταση στους Γιαπωνέζους που εύκολα παίρνουν το *πάνω χέρι*. Στο σπίτι των Μπαγιονέτ, τίποτα δε μένει όρθιο, όλα διαλύονται, οι εξαδέλφες δεν καταφέρνουν καν να γλιτώσουν τα ασημικά από την κλέφτρα· η οποία, πέραν αυτού, ανήκει –όπως και η αντικέρ, όπως και ο κύριος ντε Λαμπαντέρ– στην κοινωνία της ταινίας και δε διαταράσσει καθόλου τον εσωτερικό ρυθμό της. Η παρέμβαση των Γιαπωνέζων, αντίθετα, είναι τελεσίδικη, στο βαθμό που αγοράζουν τον πύργο, κι εκεί ακριβώς τελειώνει η ταινία, ένα άλλο χρονικό επίπεδο έχει αντικαταστήσει τις παγωνιές, κι αυτό το επίπεδο δεν είναι η άνοιξη. Παρά την ευγένειά τους, καταβροχθίζουν τελικά τα έθιμα, θεωρούν ότι τα διαιωνίζουν, την ώρα που απλώς τα εξεμούν ο ένας μετά τον άλλον: πέντε, δέκα, στη σειρά, πάνε στο χωριό ν' αγοράσουν την ίδια φρατζόλα, και στρίβουν στη γωνία με τα πανομοιότυπα ποδήλατά τους. Αυτή η σκηνή, όπως και η τελευταία, όπου η καγκελόπορτα του πύργου κλείνει, παραπέμπει στο χιούμορ και τη μελαγχολία του Tati, όταν περιγράφει το χλευασμό των σύγχρονων πραγμάτων, ανοιγοκλείνοντας σαν παιχνίδι την πόρτα στο φουτουριστικό σπίτι στην ταινία *Ο θείος μου*.

Πέραν αυτού, στις ταινίες του Tati και του Ιοσελιάνι δε γελάμε με τον ίδιο τρόπο. Η αφήγηση του δεύτερου ακολουθεί το εκπληκτικά απλό σχέδιο μιας σειράς εμφανίσεων, αφίξεων, αναχωρήσεων και θανάτων· όμως η διάρκεια της ταινίας του έχει τη δύναμη να μεταμορφώνει το χώρο, κι αυτή η μεταμόρφωση περιγράφεται ως απώλεια, ως ανήκεστη έκπτωση, στην οποία δύσκολα μπορεί κανείς να διακρίνει έστω και ένα ψήγμα προόδου. Στον Tati, οι ανατροπές, οι αναταραχές, ήταν ταυτόχρονα και τεχνικές, μεθοδικές εξερευνήσεις του κόσμου, των θορύβων και της ύλης του. Αυτή η απογύμνωση διατηρούσε κάτι απ' το παιχνίδι στο οποίο επιδίδεται ένα παιδί όταν διαλύει ό,τι βλέπει μπροστά του, αλλά το αποτέλεσμα, λόγω του ελλοχεύοντος αισθητισμού στα τελευταία έργα του, ήταν πάντα επιτυχημένο. «Ο θείος μου» έπαιρνε το αεροπλάνο, αλλά άφηνε κάτι στην οικογένειά του, και μέσα από τα φύλλα της πόρτας τού καφενείου, το ξημέρωμα, στο *Playtime*, εμφανίζονταν και πάλι τα αρχαία μνημεία του Παρισιού. Η σκληρότητα του Tati δημιουργεί χρόνο μελλοντικό· οι αναταραχές του είναι μια μέθοδος στην οποία οργανώνεται ένα νόημα για τους χαρακτήρες του που έχουν δει ή έχουν μάθει κάτι.

Ο κινηματογράφος του Ιοσελιάνι δεν έχει αυτές τις επιθετικές κινήσεις του κατακτητή, δεν εξερευνά· περισσότερο οργανώνει τα φαντάσματά του, την κυκλοφορία των πραγμάτων, απαριθμεί τις μορφές της οικειοποίησης και της απώλειας: κλοπή, αγορά, νόθος συγγένεια, κληρονομιά, παρασιτισμός. Ο σύγχρονος κόσμος εξιστορείται σαν ένα εξωτερικό πλάνο, σαν η πίσω όψη ενός κόμικ, όπου μια έκρηξη τινάζει στον αέρα το τρένο που είχε ξεκινήσει στην προηγούμενη σελίδα. Ο έσχατος πεσιμισμός στο *Κυνήγι της πεταλούδας* έγκειται στο ότι, στην πραγματικότητα, καμία μεταβίβαση δε φαίνεται εφικτή. Τα πρόσωπα συνυπάρχουν αρμονικά, όπως λέμε· ο μαχαραγιάς έχει όλη την άνεση να μετράει τα διαμάντια του στον πύργο του Λαμπαντέρ, αλλά ο χορός τους παραμένει μοναχικός. Ο Λαμπαντέρ περνάει ευγενικά πίσω από τους καλεσμένους του, ξαναπερνάει πίσω από τους μουσικούς για να επιβάλει την τάξη, η Σολάνζ συνοδεύει τον παπά στο καφενείο, αλλά τον αφήνει στον πάγκο και πηγαίνει να παίξει φλιπεράκι. Αυτές οι εξελίξεις είναι συχνά πολύ αστείες, αλλά στο τέλος αυτού του βουκολικού και απελπισμένου κύκλιου χορού, όλοι παραμένουν το ίδιο μοναχικοί με τα ανδρείκελα (μαριονέτες, παιδιά) των *Ερωτικών συμποσίων* του Verlaine. Τα φαντάσματα, τα *αληθινά* φαντάσματα, προσφέρουν μια ακριβή εικόνα αυτής της απομόνωσης: η εμφάνισή τους στο πλάνο στεφανώνεται από μια κινούμενη χρωματιστή γραμμή, ένα καλειδοσκοπικό περίγραμμα που τα απομονώνει, θαρρείς και δε θα καταφέρουν ποτέ τους ν' αποκτήσουν σάρκα και οστά. Σε κάθε σκαλί της σκάλας, το φάντασμα του ρώσου αξιωματικού που υποδύεται ο Οτάρ Ιοσελιάνι, μοιάζει να επαναντάσσεται υποχρεωτικά σε κάθε καρέ, έτοιμο πάντα να εξαφανιστεί. Αναρωτιόμαστε αν το φάντασμα επανήλθε χάρη στην παλιά επιστολή που διαβάζει η ηλικιωμένη Ρωσίδα, ή χάρη στο τραγούδι που ακούει. Στοιχηματίζουμε ότι επανήλθε χάρη στην ηχητική ατμόσφαιρα, στο γρατσούνισμα του δίσκου, την ασφυξία που δημιουργεί η ηχητική μπάντα, εξίσου πλούσια και περίπλοκη με τις εικόνες. Το ντουμπλάζ κρατάει τις φωνές συγκρατημένες, συνεσταλμένες, υπόκωφες, λες και μιλάνε από έναν άλλον κόσμο, «και τα λόγια τους ακούγονται μετά βίας». Και στην προκειμένη περίπτωση μας έρχεται στο νου ο Tati: έχουμε την εντύπωση ότι ανακαλύπτουμε μια νέα ηχητική ατμόσφαιρα, κυριολεκτικά πρωτόγνωρη. Όμως, ενώ στον Tati οι «φωνές» εξέφραζαν την ασημαντότητα των όσων λέγονται σ' αυτόν τον κόσμο (π.χ., στις *Διακοπές του κυρίου Ιλό*), δημιουργώντας αναδραστικά την έκπληξη των πραγματικών ηχητικών εκπυρσοκροτήσεων, οι φωνές και οι άλλοι ήχοι στο *Κυνήγι της πεταλούδας* συνθέτουν μια μουσική των θορύβων που παίζει σίγουρα με την ποικιλία των τόνων, με την παραφωνία στις ανθρώπινες φωνές και τα κρωξίματα των πουλιών (στη σκηνή του τραγουδιού στον πύργο του Λαμπαντέρ), ή και με τις ξένες γλώσσες, αλλά έτσι ώστε κάθε στοιχείο της πολυφωνικής αυτής δομής να συμμετέχει σ' ένα ηχητικό continuum κατανοητό απ' το θεατή. Έτσι, σ' αυτή την ενότητα προσκαλείται κι ο θεατής· είναι καλεσμένος σ' αυτόν τον κόσμο. Μετά το *Και εγένετο φως*, ο Ιοσελιάνι έλεγε ότι, κατ' αυτόν, το νόημα δεν έγκειται αποκλειστικά στους διαλόγους, στον αρθρωμένο λόγο: «Το τελευταίο πράγμα που πρέπει κανείς να κάνει στον κινηματογράφο, είναι, νομίζω, να εκφράζεται με διαλόγους»· και, πιο βίαια, σε σχέση με το champ/contrechamp: «Είναι ένα σχήμα αναλφαβητισμού. Απεχθάνομαι αυτού του τύπου τις σκηνές, γιατί, αν κόψεις τον ήχο, δεν καταλαβαίνει πια κανείς τίποτα» («Cahiers», τχ. 427).

Και όντως, στο *Κυνήγι της πεταλούδας*, δε στεκόμαστε στην έλλειψη υποτίτλων στις ρωσικές σκηνές, που δεν έρχονται καθόλου σε ρήξη με το γαλλικό μέρος· για την ακρίβεια, θα έπρεπε να πούμε ότι δεν είναι ξένες προς αυτό. Αυτός ο κόσμος είναι χαμηλόφωνος, αλλά καταλαβαίνουμε τι περικλείει: το ουόκμαν της Σολάνζ της αναγγέλλει τις καταστροφές, αλλά της είναι λιγότερο ξένο από τη γλώσσα των Γιαπωνέζων που της απευθύνουν το λόγο στην πλατεία του χωριού. Έχει σημασία ότι γι' αυτούς και μόνο ο Ιοσελιάνι κατέφυγε στον κρύσταλλο της καρικατούρας, ότι αυτά τα πρόσωπα, που σκιαγραφούνται ως σπουδαίοι έμποροι, είναι και τα μόνα που έχουν δίπλα τους ένα μεταφραστή, οι μόνοι αληθινοί ξένοι που πραγματικά δεν μπο-

ρεί κανείς να τους καταλάβει – είναι αποκλεισμένοι απ' τη γιορτή. Ένα παλιό «ρώσικο» σύμπλεγμα ή, μάλλον, ένα σύμπλεγμα της δυτικής πλευράς της «ρωσικής χερσονήσου» έναντι των εξ Ανατολής ορμωμένων; Απλή πληροφοριακή αναφορά, σχετικά με μια κατάσταση την οποία περιγράφουν οι δυτικές εφημερίδες, όταν αφηγούνται την επικερδή πώληση και μεταφορά γαλλικών ή ευρωπαϊκών πινάκων και επίπλων στην Ιαπωνία; Το βέβαιο είναι ότι, στο *Κυνήγι της πεταλούδας*, το μαύρο στα ρούχα των Γιαπωνέζων είναι διαφορετικό απ' το μαύρο στο ράσο του παπά: είναι *πιο* μαύρο. Οι Γιαπωνέζοι είναι τα αληθινά κοράκια του μύθου: γύρω τους αποκρυσταλλώνεται το ζήτημα της κληρονομιάς, ως κληρονομημένης παράδοσης, η οποία, ώς εκείνη τη στιγμή, απουσίαζε απ' τη μνήμη της ταινίας.

ΕΝ ΓΑΛΛΙΑ, ΕΝ ΧΟΡΔΑΙΣ ΚΑΙ ΟΡΓΑΝΟΙΣ

Το απορριπτέο στους Γιαπωνέζους της ταινίας είναι, προφανώς, η εμπορική πρακτική τους· κοντολογίς, μια οργανωμένη, πολυάριθμη, πολεμική απάντηση στο πέρασμα του χρόνου, στην υποχρεωτική φυγή των πραγμάτων. Στη γλώσσα τους ακούμε μια επιθετική(!) χροιά, η οποία εξοβελίζει κάθε ανθρωπισμό απ' την εμπορική τους πρακτική· γιατί μπορεί στη συγκεκριμένη ταινία να μην εφικτή καμία μεταβίβαση, αλλά αυτό συμβαίνει επειδή η ιδιοκτησία δεν μπορεί ν' αποδώσει την αλήθεια των αγαθών, την οποία πρέπει ν' αναζητήσουμε στην ανταλλαγή, στη σχέση, στο συγχρωτισμό. Η γαλλική λέξη που σήμερα δηλώνει το εμπόριο (commerce), είχε αυτή την έννοια στη Γαλλία του 16ου αιώνα: σήμαινε την κοινωνικότητα, μιαν άλλη ευγένεια. Η ορχήστρα του χωριού, η μπάντα που συναντάμε σε όλες σχεδόν τις ταινίες του Ιοσελιάνι, συμβολίζει ένα ιδεώδες που πρέπει να επινοηθεί, μια στιγμή που δεν μπορεί να δημιουργηθεί τόσο εύκολα, γιατί την απειλεί τόσο ο πάγος όσο και η αταξία· είναι ένα θέαμα που έχει σχεδόν χαθεί και που μπορεί να είναι αυτό που έχει στο νου της μια πολύ ηλικιωμένη κυρία όταν κοιτάζει απ' το παράθυρό της, στο Παρίσι, τους διαδηλωτές που περνούν στο δρόμο.

Το κυνήγι της πεταλούδας είναι μια γιορτή, της οποίας περιγράφεται η ενδεχόμενη εξαφάνιση. Η ορχήστρα συμβολίζει μια τάξη και μιαν ανάλωση που δεν οδηγούν πουθενά· μιαν αγάπη για την παρέλαση, τη στολή, για μια στιγμή όπου παίζουμε μαζί αφού έχουμε κάνει πρόβες· μια τάξη στην οποία ο καθένας συμβάλλει όταν έρχεται η σειρά του οργάνου του – με τον κίνδυνο που ενέχει αυτή η ελευθερία: κάποιοι να λείπουν, ο παπάς να ξεχαστεί πίνοντας τις ρακές του στον πάγκο του καφενείου, τον κίνδυνο του διασκορπισμού. Ο ίδιος κίνδυνος παραμονεύει αυτόν τον μουσικό κινηματογράφο που βάζει στη θέση τους τα πρόσωπα, με λεπτότητα, με πλάνα, με σκηνές, με σεκάνς. Ως προς τους *Ευνοουμένους του φεγγαριού*, το πρώτο γαλλικό του έργο, ο Ιοσελιάνι έλεγε ότι είχε διατηρήσει, από τη μαθηματική και μουσική του παιδεία, «τον αλγόριθμο» και, στο υποσυνείδητό του, «τη μνήμη της αντίστιξης, της τριμερούς φόρμας, του ρόντου» («Cahiers», τχ. 368). Κάτι στη χορογραφία της ταινίας, στον ίδιο το φόρο τιμής στον Jean Vigo, τη συνδέει ακριβώς με τη «γαλλική σχολή του νερού», όπως την ονομάζει ο Deleuze, στην οποία ανήκει ο Renoir: στον Renoir, η αντίστιξη, η μετακίνηση των προσώπων, ο ίδιος ο μύθος, αλλάζουν τον καθένα, επειδή το παιχνίδι έχει έναν κανόνα, και η αλλαγή μπορεί να προκύψει από την αρχική διάταξη των ρόλων· από αυτή την πρώτη τάξη πραγμάτων εκπορεύεται μια ενδεχόμενη ρευστότητα. Αντιθέτως, τις μορφές του Ιοσελιάνι δε φαίνεται να μπορεί να τις πλήξει καμία αλλαγή, παρότι στο έργο του η κίνηση κυριαρχεί επί των πάντων· πρώτα και κύρια, επειδή αποτελεί μιαν ανάλωση που δεν οργανώνεται από κανενός είδους ορθολογισμό και, γι' αυτόν το λόγο, ενέχει τον κίνδυνο να παγώσει ή να βυθιστεί στα παγωμένα νερά. Ο χαρακτήρας του παπά συμβολίζει σ' αυτή την ταινία την ενέργεια κι αυτόν τον διπλό κίνδυνο. Μεταξύ των δύο, είναι δυνατή μόνο η επανάληψη στο ρυθμό της μετρημένης αντίστιξης, η οποία υποστηρίζεται από την παραλλαγή, που φέρνει καινούργιες μαούνες, οι οποίες κουβαλούν νέες μορφές και νέα ονόματα, που δε μας λένε πια τίποτα.

Το εκπληκτικό είναι ότι, από αυτό το σημείο και εφεξής, η εύθραυστη ισορροπία της ταινίας ανάμεσα στην ακινησία και το στροβιλισμό ή την ερημία, η αστραφτερή και ειρωνική γιορτή του Ιοσελιάνι, αποκτά μια ρευστή τονικότητα που παραπέμπει στα παιχνιδίσματα του νερού στη γαλλική μουσική, από τον Couperin με τους χορούς του, τον Ravel και τον Debussy. Όχι πως η ταινία του είναι εντελώς γαλλική, αλλά δεν είναι ούτε και ρωσική. Όμως, αντί να παραμένει στο πεδίο του ανοίκειου, εκκινώντας απ' τον ίδιο το διχασμό της, με τα μπαμπακένια σώματα και τις φωνές, μας περιγράφει αντιθέτως κάτι απ' τη Γαλλία, που μάλλον εναπόκειται στο αίσθημα, παρά στην όποια χειρονομία της ταινίας, όταν κάποιος πίνει ένα ποτηράκι στο μπαρ ή αγοράζει μια φρατζόλα ψωμί. Απ' την αρχή αρχή, βλέπουμε καλύτερα, καταλαβαίνουμε καλύτερα. *Το κυνήγι της πεταλούδας* είναι μια ταινία για τη Γαλλία με τον τρόπο με το οποίο *Το αίμα των ζώων* του Franju, γυρισμένο στα όρια του Παρισιού, στη Βιλέτ, ήταν μια ταινία για το Παρίσι, για την κατάσταση στο Παρίσι μια συγκεκριμένη εποχή, μετά τον Πόλεμο, κι όταν έβλεπες το πλάνο με τη μαούνα στο κανάλι Ουρκ, που έμοιαζε να τέμνει τη θολή γη, ενώ την παρέπλεε, νόμιζες ότι την αντιλαμβάνεσαι μονομιάς. Στο *Κυνήγι της πεταλούδας*, οι πύργοι, οι μαούνες, η ορχήστρα των χάλκινων, εξιστορούν το τέλος του κόσμου και την επιβίβαση για έναν άγνωστο προορισμό, χωρίς την παραμικρή βεβαιότητα ότι το πλοίο θα φτάσει ποτέ πουθενά.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 461, Νοέμβριος 1992
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια

Πεταλούδα είναι και πετάει
του Δημήτρη Δανίκα

Χιούμορ και μαθηματικά; Θα αστειεύεστε, φυσικά! Αποκλείεται με τα μαθηματικά και τη γεωμετρία να σκηνοθετείς μια ταινία. Μ' αυτό το πλευρό να κοιμάστε. Ο Οτάρ Ιοσελιάνι, εκ Γεωργίας, ισχυρίζεται πως αυτό *είναι* δυνατόν να συμβεί – και μάλιστα, να προκύψουν και ποιοτικά αποτελέσματα. Εδώ που τα λέμε, δεν είναι ούτε ο πρώτος ούτε ο μόνος σκηνοθέτης που συλλαμβάνει τον «κόσμο» του διά της μεθόδου της γεωμετρίας και των μαθηματικών. Ο Jacques Tati, ένα άλλο σπουδαίο και λαμπερό μυαλό, παρατηρούσε με ειρωνεία τον κόσμο μας, τον

εαυτό «μας», και μας χρησιμοποιούσε ως πειραματόζωα για να μας ειρωνευτεί και για να γελάσουμε με το ειδωλό μας, με την αμηχανία του, με το στρίμωγμά του και την αδεξιότητά του, στο σύγχρονο περιβάλλον.

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι, λοιπόν, στην καινούργια του ταινία *Το κυνήγι της πεταλούδας* παρατηρεί τις «πεταλούδες» που χάνονται, και μελαγχολεί με τα τρωκτικά που επιβιώνουν. Στη θέση κάθε «πεταλούδας» που «αποθνήσκει», δεκάδες τρωκτικά «αναφύονται», η δε διαδικασία της αντικατάστασης γίνεται με όλους τους τύπους και τους «νόμους»: διά της αγοραπωλησίας και της κληρονομιάς. Το είδος των «πεταλούδων» εκλείπει. Τελευταίοι επίγονοί της είναι απόγονοι αριστοκρατικών οικογενειών – και μάλιστα, από την Τσαρική Αυτοκρατορία. Είναι οι τελευταίες «πεταλούδες» μιας γενιάς αναντικατάστατης σε ψυχικά χαρίσματα, λέει ο Ιοσελιάνι. Αντιδραστικό το «μήνυμα»; Πριν καταλήξετε, έχετε λίγη υπομονή. Αυτές οι «πεταλούδες», συνεχίζει ο Ιοσελιάνι, είναι γένους θηλυκού, διότι, ως γνωστόν, ο μέσος όρος ηλικίας των γυναικών είναι υψηλότερος από εκείνον των ανδρών. Και είναι «πεταλούδες», διότι είναι συμφιλιωμένες με τη ζωή τους, διότι τίποτα δεν διεκδικούν και διότι είναι προορισμένες να πεθάνουν εν ηρεμία και γαλήνη.

Πεθαίνει μαζί τους και το παρελθόν; Φυσικά! Όμως, προσέξτε μια λεπτομέρεια: πεθαίνουν τα αισθήματα, αλλά όχι και τα υλικά, τα αντικείμενα, ο πλούτος. Ο (νεότερος) κόσμος απομυζά τον υλικό πλούτο του παρελθόντος. Στην πραγματικότητα, οι νεότεροι (τα τρωκτικά) δεν δημιουργούν τίποτα· απλώς, μεταπωλούν, κληρονομούν, εκποιούν το παρελθόν των «πεταλούδων».

Σ' ένα ειδυλλιακό, φυσικό περιβάλλον, στη γαλλική εξοχή όπου ζουν μόνο ηλικιωμένοι και κυκλοφορούν με τα ποδήλατά τους (ονειρικό, ε;), μια Ρωσίδα της εμιγκράτσιας είναι ιδιοκτήτρια ενός πύργου της Αναγέννησης. Όλοι σχεδόν τρέφονται απ' αυτήν και το παρελθόν της. Η υπηρέτρια κλέβει τα ασημικά, μια ομάδα χίπηδων έχει κατασκηνώσει στον περίβολο του πύργου και τρέφεται από την κουζίνα της αριστοκράτισσας, μια αντικέρ αγοράζει έπιπλα σε τιμές ευκαιρίας. Η αρμονία τού χωριού είναι εξωτερική, περιβαλλοντική. Πρώτα απ' όλα, ο κόσμος αυτός απειλείται από ραδιοφώνου με την καταστροφική ειδησεογραφία που υπενθυμίζει πως εντός ολίγου το «οχυρό» θα πέσει. Έπειτα, οι ρόλοι έχουν ανατραπεί, και τίποτα δε λειτουργεί πια: η μαύρη σύζυγος ενός πάμπλουτου Γάλλου επιβάλλει τη θέλησή της, ο παπάς είναι μπεκρής, οι Γιαπωνέζοι κυκλοφορούν ως επισκέπτες ή ως αγοραστές, και τα πάντα πρόκειται εντός ολίγου ν' αλλάξουν (προς το χειρότερο) από τη στιγμή που η «πεταλούδα» θα πεθάνει. Το καταπληκτικό είναι πως χειρότερη όλων, ακόμα και των Γιαπωνέζων, αποδεικνύεται μια ρωσίδα καθηγήτρια χορού, που η μητέρα της κληρονομεί τον πύργο. Η ταξική «αρμονία» επαναφέρεται από την «προλετάρια» Ρωσίδα που καταφθάνει στη Γαλλία, πουλάει τον πύργο στους Γιαπωνέζους και εισπράττει 1,5 εκατ. δολάρια, τα οποία σπαταλάει σαν παράσιτο για να χορτάσει την καταναλωτική της πείνα.

Ο Ιοσελιάνι πιστεύει πως στην κατηγορία των τρωκτικών περιλαμβάνονται άτομα ανεξαρτήτως χρώματος, φύλου και ταξικής προέλευσης. Γιαπωνέζοι κτηματομεσίτες, μια μαύρη σύζυγος πάμπλουτου γάλλου συμβολαιογράφου, μια ομάδα τρομοκρατών, ρώσοι προλετάριοι, γάλλοι μπουρζουάδες, είναι ένα συνονθύλευμα ατόμων με διαφορετικά συμφέροντα που τραυματίζουν την «ψυχική» ισορροπία του κόσμου, που «δολοφονούν», προκειμένου να πλουτίσουν ή να καταστρέψουν.

Για να αντιληφθείτε την έξοχη σκηνοθετική επεξεργασία των συλλογισμών του Ιοσελιάνι (ανεξάρτητα αν συμφωνείτε ή αν μισείτε τις ιδέες του), είναι απαραίτητο να αποκωδικοποιήσετε τις εικόνες του με τη μέθοδο των μαθηματικών και της γεωμετρίας. Μη ταράζεστε, διότι δεν απαιτούνται πολυσύνθετοι μαθηματικοί συλλογισμοί· απλώς, θαυμάστε την επαγωγική μαεστρία του. Οι ιστορίες αναπτύσσονται παράλληλα, την κατάλληλη στιγμή διαπλέκονται μεταξύ τους, και δεκάδες μικρές, ασήμαντες λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής φωτίζουν χαρακτήρες και αποκαλύπτουν την κοινωνική καταγωγή των ατόμων. Ο κόσμος είναι το άθροισμα άτακτων και ασύνδετων εικόνων. Ο καλλιτέχνης καλείται να τις βάλει σε σειρά και σε τάξη. Γι' αυτό ο Ιοσελιάνι δίνει την εντύπωση πως σκηνοθετεί ντοκιμαντέρ, πως αναπαριστά την πραγματικότητα. Για να συμβούν όλα αυτά, απαιτούνται οξυδέρκεια, παρατηρητικότητα και άφθονο διακριτικό χιούμορ. Ξεχάστε για λίγο τον κινηματογράφο του μύθου κι αφήστε το βλέμμα σας να παρασυρθεί από έναν νέο κώδικα παρατήρησης, ποίησης, τρυφερότητας και ομορφιάς.

«Τα Νέα», 5.2.1993

Ένας χαριτωμένος και μελαγχολικός πουαντιλιστής

του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι ήταν ανέκαθεν ένας μοναχικός, ιδιότυπος, εντελώς προσωπικός ιμπρεσιονιστής του σοβιετικού ή, μάλλον, του γεωργιανού κινηματογράφου. *Φυλλορροή*, *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας*, *Παστοράλε*: ταινίες αντικομφορμιστικές, ενάντια τόσο στους άκαμπτους κοινωνικούς κανόνες όσο και στις «μοντέρνες» απόψεις και συνήθειες ζωής. Ο Ιοσελιάνι μεταπήδησε στον γαλλικό κινηματογράφο και μπόλιασε θαυμάσια τον πουαντιλισμό της οπτικής του με τη γαλλική παράδοση (και πλαίσιο το Παρίσι) στους *Ευνοουμένους του φεγγαριού*. Με την εξαίρεση μιας «εκδρομής» στα καθαρά δάση μιας ιδεαλιστικής αρχαϊκής Αφρικής και στους ιδανικούς πρωτογόνους της (*Και εγένετο φως*), ο σκηνοθέτης χρειάστηκε να περιμένει οκτώ χρόνια για να ξαναζωγραφίσει –γοργά και ανάερα– τον αγαπημένο του κόσμο: έναν κόσμο του χθες, που εξαφανίζεται μέσα σ' ένα θερμό, μελαγχολικό φως.

Το κυνήγι της πεταλούδας εκτυλίσσεται σ' ένα γαλλικό χωριό, ήσυχο, ακόμα σφραγισμένο από τους αλλοτινούς τρόπους και ρυθμούς. Δύο παλιοί πύργοι (στον έναν κατοικούν δύο ηλικιωμένες ρωσίδες εμιγκρέ· στον άλλον, ένας γάλλος ευγενής), ένας παπάς που πίνει και κυκλοφορεί με ποδήλατο, κάποια γερόντια που παίζουν κροκέ. Ο κόσμος της *Μέρας γιορτής* του Jacques Tati δεν είναι «μακριά», αλλά τούτος δω είναι πιο παράξενος. Εμφανίζεται κι ένας πάμπλουτος μαχαραγιάς. Αλλά όπως κι ο Tati (*Ο θείος μου*) έβλεπε την αλλαγή να έρχεται βαρβαρική, γεμάτη απληστία, έτσι και ο Ιοσελιάνι παρατηρεί τα σημεία της εισβολής για να υπερασπιστεί την ευγενική παράδοση, την «τέχνη του ζην», όπως αυτή ωρίμασε με τους αιώνες – εύθραυστη τέχνη, σαν πανέμορφο κέλυφος αβγού παραδείσιου πουλιού.

Μέσα στους «αρχαίους» πύργους, οι τηλεοπτικές οθόνες «αδειάζουν» τις εικόνες της ακατάπαυστης σύγχρονης βίας.
Ο δημιουργός παρατηρεί με συμπάθεια και ανοχή τα «ανώδυνα» (μια πομπή οπαδών του Κρίσνα, με τους χορούς και τα καμπανάκια τους, την όμορφη κατάμαυρη νύφη του κ. ντε Λαμπαντέρ, που επιμένει να μιλάει για την καταγωγή της από άψογους γάλλους ευγενείς...), αλλά αρχίζει να δηλητηριάζει αδιόρατα τα βέλη του όταν παρουσιάζει την έξυπνη, επίμονη, αδίστακτη αντικέρ που αγοράζει συνεχώς τα πολύτιμα αντικείμενα. Ακόμα πιο σκληρά θα καρφώσει τους κλέφτες που αρπάζουν τα ασημένια σερβίτσια, τη νεαρή ρωσίδα κληρονόμο, ένα παράσιτο που έρχεται –αδηφάγο– να αποκτήσει και να ξεπουλήσει, ή τους Γιαπωνέζους που φτάνουν σαν τερμίτες, χωρίς αίσθηση καμιάς προοπτικής χρόνου, κι αγοράζουν επιθετικά για να εκμεταλλευτούν πρακτικά.
Όμως τι απομένει από την πεταλούδα, αφού την καρφώσεις;
Οι δύο γριούλες ζουν ήρεμα το τέλος του φυσικού χρόνου τους: η μία, βυθισμένη απόλυτα στο παρελθόν, που ανακαλείται μέσα από ένα τραγούδι, σαν φάντασμα (τον τσαρικό αξιωματικό υποδύεται ο ίδιος ο Ιοσιλιάνι)· η άλλη, κυκλοφορώντας με άνεση και εκκεντρικότητα. Αυτή η εκκεντρικότητα χαρακτηρίζει και τον Ιοσελιάνι, μαζί με μια λεπτή αίσθηση της ομορφιάς, μιαν απόσταση και, συγχρόνως, μια συνεχή παρακολούθηση των κινήσεων των διαφόρων προσώπων. Ο σκηνοθέτης οργανώνει σιγά σιγά τη μελαγχολική του γιορτή, όπου όλα είναι πραγματικά, ρεαλιστικά, σημερινά, κι όμως όλα γεννούν μια χρονική και ποιητική μετατόπιση, μια εκκρεμότητα ονείρου και νοσταλγίας.
Ο Ιοσελιάνι μάς καλεί να αισθανθούμε την αξία των αληθινών σχέσεων ανθρώπων με ανθρώπους, ανθρώπων με τα πράγματα, που τότε μόνον γίνονται ωραία. Μια ευγενική και αριστοκρατική αντίληψη, που δίνει αυτόν τον τόνο της απαισιόδοξης γλυκύτητας, αυτή τη διαφεύγουσα λάμψη, όπως τα φτερά της πεταλούδας ενώ πετά.

«Η Καθημερινή», 5.2.1993

ΓΕΩΡΓΙΑ, ΜΟΝΗ (1994)
Seule, Georgie

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Φωτογραφία:** Νουγκζάρ Ερκομαϊσβίλι, Ντάτο Μπιρμπιτσάτζε. **Ήχος:** Βάγια Ματσάιτζε, Εκατερίνα Έβανς, Jean-Paul Queste. **Μοντάζ:** Οτάρ Ιοσελιάνι, Marie-Agnès Blum. **Αφηγητής:** Οτάρ Ιοσελιάνι. **Παραγωγή:** Hans-Robert Eisenhauer, Pierre-André Boutang, για την Arte-La Sept. **Διάρκεια:** 238 λεπτά (*Πρελούδιο*: 90 λεπτά, *Πειρασμός*: 65 λεπτά, *Δοκιμασία*: 83 λεπτά). Έγχρωμη. Ψηφιακό βίντεο. Γαλλία.

Ντοκιμαντέρ-ποταμός, διάρκειας 4 ωρών, γυρισμένο σε βίντεο, για την αγαπημένη πατρίδα του Ιοσελιάνι. Όπως λέει ο ίδιος, «η σημερινή Γεωργία είναι ένα σύμπτωμα του τι συμβαίνει σήμερα στον πλανήτη μας, και σου δίνει την ευκαιρία να μετρήσεις, σαν σε μια σταγόνα νερό, το μέγεθος της σύγχρονης ανθρώπινης τραγωδίας».
Η ταινία χωρίζεται σε τρία μέρη:
Το πρώτο μέρος (Πρελούδιο) *ανιχνεύει την ιστορία της Γεωργίας μέχρι τον 18ο αιώνα. Το 1801, η Ρωσία προσαρτά τη Γεωργία, με αποτέλεσμα, η ιδιαιτερότητα του καυκάσιου πολιτισμού να εισέλθει σε μια περίοδο σκληρής δοκιμασίας. Ο Ιοσελιάνι τεκμηριώνει και εικονογραφεί συστηματικά τον πλούτο και την πρωτοτυπία του πολιτισμού της πατρίδας του· ενός τόπου με δική του γλώσσα, αλφάβητο, λογοτεχνία, φιλοσοφία, τέχνη, μυθολογία, τραγούδια, αλλά και κρασιά... Οι Ρώσοι προσπάθησαν συστηματικά να ενσωματώσουν τους Γεωργιανούς στη δική τους κουλτούρα.*
Το δεύτερο μέρος (Πειρασμός) *αναφέρεται στην περίοδο που ξεκινά με την Οκτωβριανή Επανάσταση. Η επακόλουθη σοβιετική κυριαρχία θα καταλήξει, για τους Γεωργιανούς, να πάρει τη μορφή ενός μηχανισμού που προβαίνει σε συστηματικές εκκαθαρίσεις και εκτοπίσεις, και επιβάλλει μιαν άκαμπτη κολεκτιβοποίηση. Μόνο με την εμφάνιση του Γκορμπατσόφ και τις διακηρύξεις του για την «περεστρόικα» θα μπορέσει η Γεωργία να κινηθεί ξανά στην κατεύθυνση της εθνικής και πολιτιστικής αυτοτέλειας.*
Στο τρίτο μέρος (Δοκιμασία) *παρακολουθούμε το άγριο ξέσπασμα των καταπιεσμένων για χρόνια εθνικών μειονοτήτων. Με την ανακήρυξη της ανεξαρτησίας της Γεωργίας, έρχεται στο προσκήνιο και το αυτονομιστικό κίνημα των Αβχαζίων. Ο αιματηρός πόλεμος θα συγκλονίσει τη χώρα (στον υπόλοιπο κόσμο θα φτάνουν μονάχα σκόρπιες εικόνες στα δελτία ειδήσεων, για έναν πόλεμο με ασαφή αίτια και ακαθόριστους πρωταγωνιστές). Εδώ, ο φακός τού Ιοσελιάνι προχωρά πέρα από μια δημοσιογραφική ντοκιμαντερίστικη καταγραφή. Πασχίζει ν' αναλύσει πολιτικά, μέσα στην ιστορική προοπτική, αλλά και να φωτίσει το ρόλο σκοτεινών προσωπικοτήτων. Εξαντλητική έρευνα σε αρχειακές πηγές, διασταύρωση στοιχείων, προσεκτική συσχέτιση εικόνας-λόγου, διαυγές, αλλά και παθιασμένο, σχόλιο, που στοχεύει στην καρδιά των γεγονότων.*

Το χρέος
του Jacques Amalric

Ο Οτάρ Ιοσελιάνι είχε ένα χρέος απέναντι στην πατρίδα του, όπου δεν ζει πια παρά μόνο κατά περιόδους. Για μεγάλο δικό μας όφελος, το ξεπλήρωσε. Όσοι είδαν το ντοκιμαντέρ του το αφιερωμένο στη Γεωργία, μπόρεσαν να εκτιμήσουν αυτή την τόσο ζωντανή, την τόσο βιωματική τοιχογραφία δύο χιλιάδων χρόνων Ιστορίας. Η υπερβολική σχολαστικότητα και η στεγνή πολυμάθεια έχουν αποκλειστεί από την ταινία. Απομένει μόνη η ψυχή ενός λαού, βαθιά ατομικιστική, σημαδεμένη από τις φεουδαρχικές της δομές, προσκολλημένη στη γη της, στις κοιλάδες της, στις εκκλησίες της, στα τραγούδια της, στις αξίες της, στις αέναες μάχες της με τους δράκοντες που ο Άγιος Γεώργιος (εκείνος που έδωσε το όνομά του σ' αυτόν τον τόπο) δε θα σταματήσει ποτέ να κατατροπώνει.
Τέτοιοι δράκοντες υπήρξαν με τη σειρά οι Έλληνες, οι Ρωμαίοι, οι Μογγόλοι, οι Πέρσες και η Οθωμανική Αυτοκρατορία. Κανείς τους, όμως, δεν έσπρωξε στα άκρα το πνεύμα ανεξαρτη-

σίας των Γεωργιανών, που παρέμεναν πολύ περισσότερο προσκολλημένοι στην ορθόδοξη Εκκλησία τους (αυτοκέφαλη – εννοείται) και τη γη τους, παρά σε οποιαδήποτε ιδέα έθνους. Αυτά, μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα, οπότε ήρθαν οι Ρώσοι. Για τον Ιοσελιάνι, είναι ξεκάθαρο πως οι Ρώσοι είναι οι κύριοι υπεύθυνοι για το δράμα μέσα στο οποίο ψυχορραγεί σήμερα η Γεωργία.

Οι μεγάλοι εξολοθρευτές υπήρξαν οι μπολσεβίκοι, οι οποίοι είχαν αθετήσει το λόγο τους ήδη από το 1921, όταν οδήγησαν σε θάνατο τη Δημοκρατία των μενσεβίκων, που νόμιζε πως προστατευόταν καλύτερα από τις ιδεολογικές συγγένειες με τον Λένιν παρά από ένα στρατό τον οποίο δε σταμάτησε να αποδυναμώνει ώσπου πια ήταν πολύ αργά. «Το να είσαι φτωχός σήμαινε ότι δεν ήσουν διεφθαρμένος» λέει κάπου ο Ιοσελιάνι, μιλώντας γι' αυτή τη μισητή εποχή απ' την οποία δεν γλίτωσε καμία γεωργιανή οικογένεια. Αν και δεν έγιναν όλοι πλούσιοι, πολλοί έγιναν σχιζοφρενείς. Δε συνέβαλαν και λίγο σ' αυτό οι (διαβόητες) αναφορές κάθε κολεκτίβας στον Στάλιν. Ασφαλώς ο Στάλιν είναι υπεύθυνος, μαζί με τον Μπέρια (άλλη εθνική «δόξα»), για τον αποκεφαλισμό μιας ολόκληρης αστικής κοινωνίας που λειτουργούσε στην εντέλεια τις παραμονές του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, αν και, στην πραγματικότητα, εξόντωσε πολύ περισσότερους Ρώσους απ' ό,τι Γεωργιανούς.

Δεν είναι παράξενο που ο θάνατος του τυράννου προκάλεσε εδώ πολύ περισσότερα δάκρυα απ' ό,τι αλλού. Κατά τα άλλα, το σοβιετικό σύστημα προκάλεσε στους επιζώντες τις συνηθισμένες του καταστροφές: διαφθορά, ψέμα, χαφιεδισμός, δουλοπρέπεια. Αυτές οι ζημιές, ωστόσο, ήταν περισσότερο καταστροφικές, καθώς δεν επρόκειτο για την συντριβή μιας άμορφης μάζας, αλλά μιας ομάδας ατομικιστών που διακήρυτταν και ακολουθούσαν, ακόμα και τον προηγούμενο αιώνα, την εντολή: «Ό,τι δίνεις, είναι δικό σου· ό,τι παίρνεις, είναι χαμένο».

Το τελευταίο μέρος του τριπτύχου τού Ιοσελιάνι επιχειρεί να διαλευκάνει το δράμα που έζησαν οι Γεωργιανοί από τα τελευταία χρόνια της περεστρόικα και μετά: την επικράτηση της ξενοφοβίας και ενός επιθετικού εθνικισμού, το ύποπτο παιχνίδι της Μόσχας, την αδυναμία πραγμάτωσης μια δημοκρατικής πρακτικής, την άνοδο στην εξουσία και τη μετέπειτα πτώση μιας προσωπικότητας τόσο σκοτεινής όσο και άνανδρης, του Σβιάντ Γκαμσαχουρντία, που κέρδισε το δημοψήφισμα το Μάιο του 1991 για να εκδιωχθεί από την εξουσία τον Ιανουάριο του 1992, μετά από έναν σύντομο, αλλά πολύ βίαιο, εμφύλιο πόλεμο, την επιστροφή στην Τιφλίδα, μερικές εβδομάδες αργότερα του Έντβαρντ Σεβαρντνάτζε, την υποστηριζόμενη από τη Ρωσία ανθενωτική τάση της μειοψηφίας των Αβχαζίων.

Ο Ιοσελιάνι, που είχε πρόσβαση σε όλα τα γεωργιανά κινηματογραφικά αρχεία, επιτελεί ταυτόχρονα έργο πρωτοπόρου σ' αυτό το τρίτο μέρος της ταινίας. [...] Οι εικόνες του πολέμου, ειδικότερα εκείνες της πολιορκίας και της κατάληψης του Σουχούμι, μας θυμίζουν πως η πρώην Γιουγκοσλαβία δεν έχει το μονοπώλιο της φρίκης και των εθνικών εκκαθαρίσεων, ακόμα κι αν η φρίκη της Γεωργίας πέρασε σχεδόν απαρατήρητη στη Δύση.

«Libération», 1.5.1994
Μετάφραση: Ζωή-Μυρτώ Ρηγοπούλου

ΚΛΕΦΤΕΣ ΚΑΙ ΑΜΑΡΤΩΛΟΙ (1996)
Brigands (Chapitre VII)

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Φωτογραφία:** William Lubtchansky. **Σκηνικά:** Emmanuel de Chauvigny, Jean-Michel Simonet, Lena Jukova. **Κοστούμια:** Λουντμίλα Γκέντσεβα, Cori D'Ambrogio. **Μουσική:** Νίκο Ζουραμπιβίλι. **Ήχος:** Florian Eidenbenz. **Μοντάζ ήχου:** Santiago Thevenet. **Μιξάζ:** Elvire Lerner. **Μοντάζ:** Οτάρ Ιοσελιάνι. **Ηθοποιοί:** Αμιράν Αμιρανασβίλι (βασιλιάς, Βάνο, λαϊκός επίτροπος, αλήτης), Ντάτο Γκογκιμπεντασβίλι (Σάντρο, ιππότης, αρχηγός των μυστικών υπηρεσιών, ζητιάνος), Γκίο Τσιντσάτζε (Σπιρίντον, μουσικός), Νίνα Ορτζιονικίτζε (βασίλισσα, Έκα, επαναστάτρια, αστή), Κέτι Καπανάτζε (Λία, πρώτη σύζυγος του σουλτάνου, σύζυγος του Σάντρο, γραμματέας των μαφιόζων), Αλέξι Γκιακέλι (Βίκτορ, παλιατζής, τρομοκράτης, λαϊκός επίτροπος), Νίκο Καρτσιβάτζε (Κόλα, ιπποκόμος του βασιλιά, καθοδηγητής των νεαρών κομμουνιστών, μαφιόζος). **Παραγωγή:** Martine Marignac, για τις Pierre Grise Production-La Sept Cinéma-Soyuzkinoservice. **Διάρκεια:** 120 λεπτά. Έγχρωμη. 35mm. Γαλλία-Ρωσία. **Βραβεία:** Μεγάλο Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στη Μόστρα Βενετίας 1996, Βραβείο Καλύτερης Ερμηνείας στον Αμιράν Αμιρανασβίλι, Δουγκέρκη 1996

Παρίσι, σήμερα. Προβολή μιας ταινίας σε μια μικρή αίθουσα. Άνδρες και γυναίκες παίζουν στριπ-πόκερ· ξαφνικά, μπαίνει μια κοπέλα και τους θερίζει μ' ένα πολυβόλο. Η προβολή διακόπτεται. Λάθος μπομπίνα. Η προβολή ξαναρχίζει.

Μεσαίωνας. Ο Βάνο, βασιλιάς μιας μικρής χώρας, γοητεύεται από μια ωραία βοσκοπούλα και την παίρνει μαζί του στο παλάτι.. Η χώρα του Βάνο είναι μικρή, όμορφη και πλούσια, και την επιβουλεύονται συνεχώς οι γείτονές της. Γι' αυτόν το λόγο ο Βάνο είναι πάντα σε πόλεμο μαζί τους.

Γεωργία, σήμερα. Είναι πρωί, ακούγονται πυροβολισμοί, ένας γλύπτης σηκώνεται και πηγαίνει να φέρει νερό. Έξω στο δρόμο επικρατεί μια κατάσταση χαοτική: κανόνια, ελεύθεροι σκοπευτές πυροβολούν τον κόσμο αδιακρίτως, ένα τανκ ανατινάζεται από μια βόμβα.

Μεσαίωνας. Ο βασιλιάς Βάνο υποχρεώνει τη βασίλισσα Έκα να φορέσει μια ζώνη αγνότητας, και φεύγει για τον πόλεμο. Η βασίλισσα, όμως, έχει αντικλείδι. Ο Βάνο επιστρέφει πληγωμένος και συλλαμβάνει επ' αυτοφώρω τη βασίλισσα στο κρεβάτι με τον εραστή της. Βλέπουμε το βασιλιά στην αίθουσα βασανιστηρίων να ψάχνει την τιμωρία της, ξεφυλλίζοντας ένα ογκώδες βιβλίο όπου περιγράφονται βασανιστήρια.

Σταλινική εποχή. Αστυνομικοί του καθεστώτος ξεφυλλίζουν το ίδιο ακριβώς βιβλίο.

Μεσαίωνας. Ο βασιλιάς αποκεφαλίζει τη βασίλισσα και βασανίζει τον εραστή της.

Ρωσία, προ-επαναστατική περίοδος. Ο Βάνο, ένας ικανότατος πορτοφολάς, συνδέεται με την Έκα, μια όμορφη επαναστάτρια, που τον πείθει να στρατευτεί στην υπόθεση της Επανάστασης. Μετά την Οκτωβριανή νίκη, οι δυο τους ανεβαίνουν γρήγορα πολύ ψηλά στην ιεραρχική κλίμακα της νέας εξουσίας. Αποκτούν ένα καινούργιο και όμορφο διαμέρισμα, πετώντας κυριολεκτικά στο

δρόμο τούς πραγματικούς ιδιοκτήτες. Ένας αρχιβασανιστής παίρνει μαζί του στη δουλειά το γιο του, ο οποίος, αργότερα, στο σχολείο, θεωρεί καθήκον του να «καρφώσει» τη δασκάλα του, επειδή έσπασε άθελά της το τζάμι ενός πορτρέτου του Λένιν.
Μεσαίωνας. Η νέα βασίλισσα, Λία, που ο Βάνο είχε αρπάξει ως λάφυρο από τον Σουλτάνο μετά από μια νικηφόρα μάχη, θέλει να εκδικηθεί τον καινούργιο της αφέντη, δίνοντάς του να πιει ένα ποτήρι δηλητηριασμένο κρασί.
Σταλινική εποχή. Το αγοράκι, από «επαναστατικό καθήκον», συνεχίζει να «καρφώνει»: τον αρχιβασανιστή πατέρα του, τη μητέρα του, τη γιαγιά του, οι οποίοι και συλλαμβάνονται.
Μεσαίωνας. Ο βασιλιάς Βάνο αποδεικνύεται σκληρό καρύδι και συνέρχεται από την απόπειρα δολοφονίας του με δηλητήριο. Ο παπαγάλος του του «καρφώνει» τι είχε συμβεί, και η βασίλισσα συλλαμβάνεται.
Γεωργία, σήμερα. Ο γλύπτης κι ένας φίλος του πουλούν ένα χαλί σε κάποιους μαφιόζους που φεύγουν μ' ένα αυτοκίνητο, το οποίο, λίγο αργότερα, ανατινάζεται από μιαν άλλη μαφιόζικη συμμορία, ενώ γύρω τους μαίνεται ο πόλεμος: οι ελεύθεροι σκοπευτές συνεχίζουν να πυροβολούν, και οι αγοραπωλησίες όπλων ανάμεσα στους μαφιόζους και τους στρατιώτες δίνουν και παίρνουν. Ένας από τους μαφιόζους μαθαίνει γαλλικά. Ένα τανκ σταματά στη μέση του δρόμου, «φορτώνει» τρεις πόρνες και συνεχίζει την πορεία του. Οι μαφιόζοι φτάνουν με το αεροπλάνο στο Παρίσι.
Παρίσι, σήμερα. Τρεις άνεργοι και άστεγοι αλήτες κάθονται κάπου και πίνουν. Μια κοπέλα μπαίνει σ' ένα οπλοπωλείο. Ο μαφιόζος που μελετούσε γαλλικά, ενδιαφέρεται να μάθει για τα γαλλικά κρασιά, και μια ηλικιωμένη κυρία τον ενημερώνει. Ένας από τους αλήτες πηγαίνει με το σύντροφό του σ' ένα παλαιοπωλείο για να του δείξει το πορτρέτο ενός βασιλιά του Μεσαίωνα που του μοιάζει υπερβολικά. Αμήχανοι και κάπως ανήσυχοι οι δυο τους, συνεχίζουν να πίνουν και να τραγουδούν χαμηλόφωνα. Οι μαφιόζοι, με γυναικεία συντροφιά, αρχίζουν να παίζουν στριπ- πόκερ. Η κοπέλα μπαίνει με το πολυβόλο, τους εκτελεί και καλεί την αστυνομία. Οι θεατές της ταινίας βγαίνουν από την αίθουσα: «Δε θα δούμε το τέλος;» ρωτάει κάποιος. «Το 'χουμε δει» είναι η απάντηση. Οι δυο αλήτες βλέπουν στο δρόμο να περνά μια κοπέλα ίδια με τη βασίλισσα του Μεσαίωνα. Ο ένας από τους δύο, που μοιάζει με το βασιλιά Βάνο, την ακολουθεί. Της μιλά στα ρωσικά, εκείνη του απαντά στα αγγλικά, δεν μπορούν να συνεννοηθούν, κι ο αλήτης επιστρέφει στο σύντροφό του.
Γεωργία. Οι δύο άνδρες κάθονται στην εξοχή, κάτω από ένα μεγάλο δέντρο.

Ήταν πολύ δύσκολο να βρω έναν τίτλο γι' αυτή την ταινία. Μετά από σκέψη κατέληξα ότι έπρεπε να της δώσω έναν τίτλο εντελώς αφηρημένο, άδειο από περιεχόμενο, που να μη σημαίνει πρακτικά τίποτα. Κι επειδή σ' όλη μου τη ζωή, απ' ό,τι φαίνεται, αφηγούμαι ιστορίες ανθρώπων που κλέβουν και ζουν εις βάρος των άλλων, ονόμασα αυτή την κατηγορία ανθρώπων «ληστές». Κι επειδή ήταν η έβδομη ταινία που έκανα γι' αυτούς, την ονόμασα *Ληστές* και πρόσθεσα και το *Κεφάλαιο Z*, για να κλείσω έτσι αυτή τη σειρά.[1] Τα επτά κεφάλαια, λοιπόν, είναι οι ταινίες που έκανα μέχρι τώρα.
Το κυκλοτερές στοιχείο της ταινίας αφορά κυρίως στην επανάληψη των ίδιων συμπεριφορών, των ίδιων στάσεων απέναντι στη ζωή, των ίδιων ανθρώπινων ελαττωμάτων, που επανέρχονται συνεχώς μέσα στο χρόνο. Αν αφηγηθεί κανείς μια ιστορία σύντομης χρονικής διάρκειας, με την έννοια ότι αναπτύσσεται σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο, ο θεατής μπορεί να βγάλει κάποια συμπεράσματα, αλλά μπορεί και όχι. Αυτή η ταινία, αντίθετα, πραγματεύεται ένα φαινόμενο, παρακολουθώντας την ανθρώπινη ύπαρξη, από τον έναν αιώνα στον άλλο, εις το διηνεκές. Γι' αυτό και νομίζω ότι, αντί να μιλάμε για κύκλο, πιο σωστό θα ήταν να μιλάμε για γέφυρες ανάμεσα σε διαφορετικές εποχές και γενιές. Γι' αυτό και, για να υπογραμμίσω αυτή τη συνέχεια, χρησιμοποίησα τον ίδιο ηθοποιό.
Το σημείο εκκίνησης ήταν αυτό: ένας μεθύστακας ονειρεύεται ότι είναι βασιλιάς, κι όταν, ξαφνικά, ξυπνά και βρίσκεται σε μια δυσάρεστη και αηδιαστική κατάσταση, συνειδητοποιεί πως είναι στ' αλήθεια. Ξανακλείνει τα μάτια, και κάθε φορά βρίσκεται και σε μια διαφορετική εποχή. Προσπαθώντας να μετακινηθεί από εποχή σε εποχή, «πέφτει» πάντα στην πιο απαίσια, την πιο μισητή. Αφού, λοιπόν, υπήρξε βασιλιάς, γίνεται Λαϊκός Επίτροπος (που είναι ό,τι χειρότερο) και συλλαμβάνεται. Δεν ξεκαθαρίζεται ποιος είναι ο αληθινός ήρωας: ο βασιλιάς η ο αλήτης... Είναι μια απλή κατασκευή: μπορούμε να είμαστε τα πάντα, κι αυτό εξαρτάται από το πώς και σε ποια κατάσταση ξαναγεννιέται ο πρωταγωνιστής. Το πού και το πώς γεννιέται κανείς, προσδιορίζει εκείνο που θα γίνει, αν και ο καθένας μας έχει ανοιχτές όλες τις δυνατότητες και μπορεί ν' αλλάξει και να επηρεάσει τις συνθήκες. Παράλληλα, όμως, όλες οι καταστάσεις μπορούν να είναι δυσάρεστες. Ο βασιλιάς δεν κάνει τίποτα φοβερά πράγματα, αλλά υφίσταται όλες τις συνέπειες των συμβάσεων της βασιλικής ζωής. Το σχήμα της ταινίας, λοιπόν, ήταν πραγματικά απλό. Δεν ήθελα να κάνω κάτι «σοφιστικέ», αλλά να αφηγηθώ τη ματαιότητα των προσπαθειών των ανθρώπων ν' αποκτήσουν και να κατέχουν κάτι, οτιδήποτε, πάνω σ' αυτή τη Γη. ❞

1. Υπενθυμίζουμε ότι ο πρωτότυπος τίτλος της ταινίας είναι *Brigands, Chapitre VII* (*Ληστές, Κεφάλαιο Ζ*). (Σ.τ.Μ.)

Ο.Ι.

Η βαρβαρότητα με πρόσωπο μπουρλέσκ
του Vincent Ostria

Ενώ μερικοί σεναριογράφοι ηρεμούν με τον καιρό και εκλεπτύνουν το στιλ τους (π.χ. Κουροσάουα), ο Οτάρ Ιοσελιάνι επιστρέφει με μια ταινία πιο αχαλίνωτη, πιο αποδιοργανωμένη, πιο βίαιη από ποτέ, σε άμεση σχέση με την επικαιρότητα. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες ταινίες του, που παρουσίαζαν σχεδόν ειδυλλιακές κοινότητες με πανάρχαιες παραδόσεις, στις οποίες η εισβολή του σύγχρονου κόσμου κατέστρεψε την αρμονία, τούτη τη φορά ο σκηνοθέτης τονίζει την αγριότητα που είναι συμφυής με την ανθρώπινη ψυχή κι έκανε ανέκαθεν τους ανθρώπους να υπάρξουν σαδιστικά σαρκοβόρα των ομοίων τους. Εξ ου κι η περίεργη και παιγνιώδης δομή του έργου σε τρεις εποχές, μπλεγμένες με αυθαίρετο τρόπο –ο Μεσαίωνας, τα χρόνια 1910-'20, το παρόν–, όπου ξαναβρίσκουμε τον ίδιο τύπο

χαρακτήρων, ενσαρκωμένων –ούτε λίγο ούτε πολύ– απ' τους ίδιους ηθοποιούς.

Η ταύτιση οργανωμένης βίας –πόλεμος– και ληστείας είναι το γενικό θέμα της ταινίας. Ατομική βία και κρατική βία, ίδια μάχη... Εδώ, όπως και στις άλλες του ταινίες, ο Ιοσελιάνι, θεωρητικός του statu quo ante (άρα: της μονιμότητας των πραγμάτων), αντιπαραβάλλει τις βίαιες τάξεις με τις τάξεις των θυμάτων: τους αριστοκράτες με τους χωρικούς, τους επαναστάτες με τους αστούς, τους μαφιόζους νικητές με τους αποτυχημένους... Η βασική σκηνή της δυναμικής της καταπίεσης είναι η επίταξη ενός διαμερίσματος απ' τους μπολσεβίκους –που, με τη σειρά τους, γίνονται αστοί– στο μεγαλύτερο ιστορικό επεισόδιο του έργου, ένα λεπτομερές ξεκαθάρισμα λογαριασμών του γεωργιανού σκηνοθέτη με τη σοβιετική περίοδο...

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι τα χάνουμε ελαφρώς, μη ξαναβρίσκοντας τη νωχελική ποίηση που ήταν η γοητεία τούτου του ανατολίτη μαθητή του Tati. Μολονότι δείχνει μια μόνιμη παιγνιώδη διάθεση, που αλαφρύνει και μετριάζει τη σοβαρότητα του θέματος, ο Ιοσελιάνι μ' αυτό το έργο φαίνεται να 'χει περάσει απ' τη νοσταλγική μελαγχολία σ' ένα πάθος που φτάνει ώς την οργή. Η παρελθοντολογία δε φαίνεται να υπάρχει πια στη σκέψη του, εφόσον έχει βρει στο ίδιο το παρελθόν μία απ' τις ρίζες του Κακού... Γι' αυτό, στο *Κλέφτες και αμαρτωλοί*, την οξεία προέκταση των *Ευνοουμένων του φεγγαριού*, υπάρχουν σκηνές πιο κωμικές απ' ό,τι συνήθως, μέχρι και μπουρλέσκ, που συμπίπτουν με τον πιο ωμό ρεαλισμό (μια θεατρινίστικη υπερβολή, που δημιουργεί συχνά το αντίθετο αποτέλεσμα)· ειδικά στις σκηνές του ανταρτοπόλεμου στη Γεωργία, που κάποιες φορές μοιάζουν ρεπορτάζ για τον πόλεμο στη Βοσνία: ίδια ρακένδυτη και παρδαλή εμφάνιση των πολεμιστών, ίδια χλευαστική κι ευγενική συμπεριφορά των απερίσκεπτων φονιάδων. Η στιγμή που μερικοί κάτοικοι, μαζεμένοι γύρω από ένα τεθωρακισμένο, συμβουλεύουν τους κατακτητές για τη γωνία βολής του κανονιού τους, θυμίζει το επεισόδιο στη *Μέρα γιορτής* [του Tati], όπου ο ταχυδρόμος καθοδηγεί για να στήσουν ένα κατάρτι, καθώς και την μπουφόνικη όψη των «εθνικών πολέμων» της ανατολικής Ευρώπης· μπουφόνικη όψη, που αμέσως μας φέρνει στο νου το μεγαλοφυές στιλιζάρισμα της βοσνιακής σύρραξης στο *For Ever Mozart* του Godard... Έτσι, όταν τρεις ανεπιθύμητοι μισο-αλήτες, με χιτώνιο για να ταιριάζουν με το περιβάλλον, κατασκηνώνουν στη φύση κοντά στην πόλη, βλέπουν πολεμιστές, κι αμέσως μετά τους εχθρούς τους να περνούν προς την ίδια κατεύθυνση. Οι πρώτοι, που οι δεύτεροι τους έχουν συλλάβει, ξαναπερνούν έπειτα προς την αντίθετη κατεύθυνση, δυο βήματα μακριά απ' τη φωτιά των αλητών, για να εκτελεστούν δίχως διατυπώσεις (και εκτός πλάνου). Η εικόνα της κυνικής σχέσης ανάμεσα στους θεατές και τους ομοίους τους, που οι μεν πίνουν μαζί και οι δε κείνται σκοτωμένοι πλάι τους, είναι ακριβώς η ίδια στον Godard.

Πέρα από το κράμα βασανιστών και εκμεταλλευτών, στρατιωτών και γκάνγκστερ, ο Ιοσελιάνι, διαμέσου των εποχών, προβαίνει σ' έναν ορθό παραλληλισμό ανάμεσα στην Ιστορία και την ιστορία του κινηματογράφου, ακόμα και μέσω της μορφής που υιοθετεί για καθεμία από τις τρεις εποχές: ο Μεσαίωνας αναπαριστάται (δίχως διαλόγους) στο εκφραστικό στιλ του βουβού κινηματογράφου· η εποχή των μπολσεβίκων μάς κάνει να ανακαλύψουμε την άλλη όψη των μνημειακών εικόνων τού σοσιαλιστικού ρεαλισμού· η σύγχρονη εποχή συνδέεται με τον μοντέρνο κινηματογράφο (ο Godard σε ό,τι αφορά στον πόλεμο, ο Fassbinder σε ό,τι αφορά στην εικόνα της μαφίας στη Γεωργία). Επομένως, περνάμε συνεχόμενα, σε συνάρτηση με τις παράκαιρες αλλαγές εποχών, απ' τον αρχαϊσμό ενός Παρατζάνοφ (πολύ σχηματοποιημένος) στην εξαρθρωμένη κοινοτοπία ενός Fassbinder (*Η τρίτη γενιά*).

Οι εγκληματίες όλων των εποχών δε μοιάζουν απλώς· είναι οι ίδιοι. Απλώς, αλλάζουν κοστούμια – μια καθολική και απαισιόδοξη διαπίστωση, που την υπερβαίνουν μεγαλειωδώς μερικά κωμικά τεχνάσματα... Τα τεχνάσματα αυτά δεν αποδεικνύουν παρά το ότι, απ' το Μεσαίωνα ώς τη σοβιετική περίοδο, η μοναδική εξέλιξη της βαρβαρότητας είναι ορθολογικής φύσης. Στο Μεσαίωνα, ο φεουδάρχης διαλέγει από έναν κατάλογο το βασανιστήριο της επιλογής του, που ο δήμιος θα το εκτελέσει ερασιτεχνικά. Στα χρόνια του '20, οι σοβιετικοί βασανιστές δρουν σαν οδοντίατροι σε κελιά εξοπλισμένα με παραθυράκια που επικοινωνούν με μια κουζίνα όπου εντεταλμένοι τούς προετοιμάζουν, θαρρείς σε εστιατόριο, τα εργαλεία που επιθυμούν (πυρακτωμένα σίδερα, τανάλιες κ.λπ.): μια οργάνωση, που οι επιστημονικές της μέθοδοι μας διασκεδάζουν και συνάμα μας παγώνουν με την ομοιότητά τους με εκείνες των ναζί. Ο βασανισμός, «ένα κομμάτι σίδερο σ' ένα κομμάτι σάρκα», είναι επίσης «η συνέχεια της πολιτικής με άλλες μεθόδους»... Είναι ένας άλλος τρόπος να λεχθεί πως στο έγκλημα υπάρχουν τα πάντα (εγκλήματα πολέμου, εγκλήματα κατά της ανθρωπότητας), πως δεν υπάρχει διαρκής λύση, μα μια παράλογη πρόοδος στη φρίκη... Συνοπτικά, μια ταινία που προχωρεί σε ναρκοπέδιο, μα περιφρονεί τους κινδύνους και τα στερεότυπα των μέσων μαζικής ενημέρωσης, με συνεχή ευρηματικότητα κι ανελέητη αποστασιοποίηση, που βοηθούν να καταπιούμε το χάπι, κι ας είναι πικρό.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 509, Ιανουάριος 1997
Μετάφραση: Geraldine Biencourt

Τα πάντα ματαιότης...
της Ελένης Μαχαίρα

«Άχρηστε μεθύστακα, τους δείχνεις το τέλος της ταινίας!» αναφωνεί, στην αρχή των *Κλεφτών και αμαρτωλών* μια γυναίκα στον μηχανικό προβολής της κινηματογραφικής αίθουσας απ' όπου βλέπουμε και εμείς, οι θεατές της ταινίας *Κλέφτες και αμαρτωλοί*, ένα απόσπασμα όπου άνδρες και γυναίκες τζογάρουν γύρω από ένα τραπέζι, έως ότου εμφανιστεί μια νεαρά και τους σαρώσει όλους μ' ένα αυτόματο. «Λάθος ταινία»; αναρωτιόμαστε όταν ο τεχνικός αλλάζει την μπομπίνα κι αρχίζουμε να παρακολουθούμε ένα βουκολικό ερωτικό έργο εποχής, για να συνειδητοποιήσουμε στο τέλος ότι το πρώτο εκείνο απόσπασμα ήταν ένα απ' τα πολλά φινάλε με τα οποία επιλέγει ο Ιοσελιάνι να κλείσει την ταινία του (φινάλε ηρωικό και, κυρίως, ελπιδοφόρο, αφού προδίδει την επιθυμία του σκηνοθέτη να δει στους σημερινούς νέους μιαν απάντηση στα «κακά παραδείγματα» των μεγάλων). Τότε; Ταινία μες στην ταινία το έργο εποχής; Ναι, αλλά όχι όπως γίνεται συνήθως. Θα λέγαμε, τρεις «ταινίες» σε μία ή, σωστότερα, τρεις εποχές και τρεις γεωγραφικοί χώροι σε μία ταινία: η με-

Στη Γεωργία και στο Παρίσι:
Κλέφτες και αμαρτωλοί

σαιωνική Γεωργία, η σταλινική Γεωργία, η Γεωργία της μετά την περεστρόικα εποχής, η σημερινή Μόσχα (βλ. πέρασμα σε μια αγορά, ντοκιμαντερίστικου ύφους) και το σημερινό Παρίσι. Ο Ιοσελιάνι κινείται με ευκολία και ελαφρότητα ανάμεσα στις τρεις εποχές – ορισμένα απ' τα περάσματα του μοντάζ, είναι πολύ ενδιαφέροντα, ιδίως αυτά που είναι συνάρτηση μιας κίνησης, ενός βλέμματος, της αλλαγής ενός ρούχου, ενός τραγουδιού, ενός βομβαρδισμού, ενός ύπνου, μιας σελήνης. Πηγαινοέρχεται στις εποχές και, σαν σε παιχνίδι, καταργεί μέσω των αλληλοδιεισδύσεων των εποχών, το στεγανό του σώματος της Ιστορίας. Κρατάει, ωστόσο, έναν κοινό τόπο: αυτόν των προσώπων που επανέρχονται σε όλες τις εποχές με διαφορετικές ιδιότητες.

Ο κεντρικός ήρωάς του, Βάνο, σήμερα είναι ένας περιφερόμενος αλήτης, «χθες» ήταν ένας λαϊκός επίτροπος (αλλά και ο ίδιος ο Στάλιν) και παλαιότερα, στο Μεσαίωνα, βασιλιάς· η Έκα είναι αστή, ήταν τρομοκράτισσα και παλαιότερα βασίλισσα· ο Σάντρο είναι ζητιάνος, ήταν αρχηγός των Μυστικών Υπηρεσιών και παλαιότερα ιππότης· η Λία είναι γραμματέας των ρώσων μαφιόζων, ήταν γυναίκα του Σάντρο και παλαιότερα πρώτη γυναίκα του σουλτάνου – και ούτω καθεξής. Μόνον ο Σπιρίντον είναι και ήταν όλες τις εποχές μουσικός – φαντάζομαι ότι αυτό καθρεφτίζει την εκτίμηση που τρέφει ο σκηνοθέτης στα πρόσωπα των μουσικών. Ειδάλλως, τα πρόσωπα της ταινίας του είναι κακά, κτηνώδη, ανήθικα, διεφθαρμένα. Τίποτα καλό δεν περιμένει κανείς από αυτούς· μόνο δυστυχία. Κι όταν εξαφανίζονται απ' την ιστορία, απροσδόκητα, κανείς δε στενοχωριέται για αυτούς· γιατί, εκτός του ότι ο Ιοσελιάνι επιστρέφει στα ίδια πρόσωπα, επιστρέφει και στα ίδια εγκλήματα, στους ίδιους πολέμους, στους ίδιους φόνους, στα ίδια βασανιστήρια, στις ίδιες κλοπές, στις ίδιες προσδοκίες και σπιουνιές, στην ίδια μιζέρια των ανθρώπινων σχέσεων. Με το «ίδια», δεν εννοούμε ότι όλα τα παραπάνω εμφανίζονται με την ίδια μορφή. Η μορφή τους μπορεί να αλλάζει καθώς ανακυκλώνονται οι εποχές, αλλά εκφράζονται, σύμφωνα με τη σκηνοθετική οδηγία/ματιά, με τον ίδιο αποστασιοποιημένο τρόπο.

Με διάθεση πικρού χιούμορ και ειρωνείας, ο Ιοσελιάνι καταγέλλει την τραγικότητα της ιστορίας του ανθρώπου, χωρίς να δραματοποιεί τίποτα και χωρίς να εικονογραφεί τη βία. Την υπαινίσσεται, κρατά το αποτέλεσμα «ματαιότης ματαιοτήτων τα πάντα ματαιότης» και δημιουργεί μια ελαφριά ταινία που σε κάποια σημεία της είναι και διασκεδαστική.

Οι θεατές, ωστόσο, θα παρατηρήσουν ότι κάτω απ' αυτή την ελαφριά κατασκευή, κάτω από τον επιφανειακό χαρακτήρα των πλάνων και τις «παγωμένες» ερμηνείες των ηθοποιών, διαμορφώνεται μια άλλη αφήγηση που σηκώνει το βάρος της ανθρώπινης ύπαρξης και των επιλογών της στο ρου της Ιστορίας – όπως συνέβαινε παλαιότερα με τον βουβό κινηματογράφο. Άλλωστε, δεν είναι τυχαίο το ότι ο Ιοσιλιάνι δανείζεται το ύφος της ταινίας του απ' τις βουβές κωμωδίες και αποσπά από τις κινήσεις, τις χειρονομίες και την «παγωμένη» έκφραση των προσώπων τη χιουμοριστική διάσταση της ταινίας του (βλ., π.χ., βασανιστήρια ή εκτελέσεις). Διαχωρίζεται από τον βουβό κινηματογράφο ως προς το ρυθμό, προτιμώντας τον αργό ρυθμό από τον ταχύ. Βέβαια, ο αργός ρυθμός της ταινίας, μαζί με την επιμήκη αφήγηση και κάποια δυσανάγνωστα (με την πρώτη τουλάχιστον ανάγνωση) σημεία της, μπορεί να δημιουργεί μια κάποια κόπωση στο θεατή, την οποία, όμως, εξουδετερώνουν οι μικρές γκροτέσκες τελετές ανά εποχή που σηματοδοτούν τον κομφορμισμό των ανθρώπων, αλλά και τον αντίκτυπο αυτού του κομφορμισμού πάνω τους (βλ., π.χ., το βασανιστή επί Στάλιν και την εκτέλεσή του). Μπορεί στις μέρες μας οι «τελετές» να μη μετρούν όπως μετρούσαν, όμως μετρά η συνήθεια, που μοιάζει να έχει καταλάβει όλο το χώρο της συνείδησης του ανθρώπου και να την έχει εξουδετερώσει. Στη σεκάνς του δρόμου, στην αρχή της ταινίας, ο Βάνο ρωτά έναν νεαρό στρατιώτη: «Πώς πάει ο πόλεμος;», όπως κάποιος θα ρωτούσε: «Πώς πάει η δουλειά;». Άλλωστε, ο στρατιώτης βγαίνει από το σπίτι του σαν για να πάει στη δουλειά. Κι όπως θα ξεχνούσε το κολατσιό ή κάποιο ρούχο του, έτσι ξεχνάει και το όπλο του, που του το δίνει η γυναίκα του από το παράθυρο. Σε μιαν άλλη σεκάνς, στη βρομερή κουζίνα δίπλα στην αίθουσα βασανιστηρίων, οι «μάγειροι» των εργαλείων βασανισμού κινούνται με τη βαριεστημάρα ενός οποιουδήποτε εργαζομένου και δεν βλέπουν την ώρα για «σκασιαρχείο» ή για κολατσιό κάτω από τις κραυγές αυτού που βασανίζεται. Θυμηθείτε κι εκείνο το πρόσταγμα του επικεφαλής του εκτελεστικού αποσπάσματος (που κάνει πικνίκ στη φύση, αναμένοντας την εκτέλεση της αποστολής του): «Στη δουλειά, παιδιά!», ή την ερώτηση της συζύγου του βασανιστή στο νεαρό βλαστάρι της, αν ήταν ενδιαφέρουσα εμπειρία γι' αυτόν η δουλειά του πατέρα του όταν την πρωτοείδε...

Απουσιάζει ο «εχθρός». «Πυροβολείς ανθρώπους;» ρωτά ο Βάνο το στρατιώτη. Αμέσως μετά, ελεύθεροι σκοπευτές από τις γύρω ταράτσες πυροβολούν και σκοτώνουν αυθαίρετα ό,τι κινείται, ενώ, λίγο πιο πριν, οι κάτοικοι της πόλης δίνουν τα «φώτα» τους στους στρατιώτες πώς θα χρησιμοποιούν το κανόνι μη γνωρίζοντας κατά πού το στρέφουν.

Το ζήτημα της αυθαιρεσίας τής όποιας εξουσίας (ακόμα και του σκηνοθέτη) επανέρχεται συχνά στην ταινία. Από τις πιο ενδιαφέρουσες στιγμές της ταινίας που πραγματεύονται αυτό το ζήτημα, είναι οι εναλλαγές προσώπων και οικογενειών σ' ένα διαμέρισμα που προορίζεται για την κομματική αριστοκρατία.

Το σπίτι «αδειάζει» και «γεμίζει» για ν' αδειάσει ξανά και να γεμίσει ξανά, και πάει λέγοντας. Κι όπως «αδειάζει» το σπίτι, «αδειάζει» και η ορχήστρα, και τα εργαστήρια, και τα σχολεία, για να γεμίζουν τα εκτελεστικά αποσπάσματα. Η... χιονοστιβάδα της πολιτικής αυθαιρεσίας παρασύρει τους πάντες και τα πάντα, εξ ου και οι έννοιες «εχθρός», «πόλεμος» ή «προδοσία» χάνουν την υπόστασή τους. Για τον Ιοσελιάνι, το άδειασμα και το γέμισμα των χώρων έχει και μία επιπλέον αξία: ο ίδιος αφηγείται, χωρίς εξηγήσεις εμφανείς, «αυτό που οι τοίχοι δεν μπορούν να μας διηγηθούν, κι ας ζουν περισσότερο από τους (εκάστοτε) κατοίκους τους: ότι οι άνθρωποι ξανακάνουν τα ίδια σφάλματα, τις ίδιες ανοησίες με αυτούς που προηγήθηκαν».

«Κάποιες απλές ιδέες με επισκέφθηκαν κι έκανα την ταινία» είπε ο Ιοσελιάνι σε συνέντευξή του. Οι ιδέες που τον επισκέφθηκαν, δεν είναι απλές. Απλός είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Ιοσελιάνι επέλεξε να τις εκθέσει. Θα προβληματιστεί το κοινό βαθύτερα, ή μήπως ο εθισμός στο λόγο, στη δράση και στις εύπεπτες ιστορίες μάς καθιστά ολοένα και πιο αδύναμους μπροστά στις θεάσεις και όχι τα θεάματα αυτού του κόσμου;

«Επενδυτής», 25.9.1998

ΕΧΕ ΓΕΙΑ, ΓΛΥΚΙΑ ΣΤΕΡΙΑ! (1999)

Adieu, plancher des vaches!

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Φωτογραφία:** William Lubtchansky. **Σκηνικά:** Emmanuel De Chauvigny. **Κοστούμια:** Cori D'Ambrogio. **Μουσική:** Νίκο Ζουραμπισβίλι. **Ήχος:** Florent Eidenbenz. **Μοντάζ ήχου:** Valérie Deloof. **Μιξάζ:** Claude Villand. **Μοντάζ:** Οτάρ Ιοσελιάνι, Ewa Lenkiewicz. **Ηθοποιοί:** Νίκο Ταριελασβίλι (Νικολά), Stéphanie Hainque (Πολέτ), Philippe Bas (Γκαστόν), Lily Lavina (μητέρα του Νικολά), Οτάρ Ιοσελιάνι (πατέρας του Νικολά), Joachin Salinger (Πιερ), Αμιράν Αμιρανασβίλι (Ντάνιελ), Mirabelle Kirkkand (Βαλερί). **Παραγωγή:** Martine Marignac, Maurice Tinchant, για την Pierre Grise Productions· Thérese Scherer, για την CaracFilm AG· Vincenzo-Franco Porcelli, για την Alia Films. **Διάρκεια:** 117 λεπτά. Έγχρωμη. 35mm. Γαλλία-Ελβετία-Ιταλία. **Βραβεία:** Βραβείο Διεθνούς Συνομοσπονδίας των Κριτικών (FIPRESCI) στα European Film Awards 1999, Βραβείο Louis Delluc 1999, Βραβείο της Κριτικής στο Φεστιβάλ Black Nights, Ταλίν 1999, Βραβείο Καλύτερης Ξένης Ταινίας της ρωσικής κριτικής 1999.

Ο εικοσάχρονος Νικολά, πρωτότοκος γιος μιας εύπορης οικογένειας, όπου αρχηγός είναι η δυναμική επιχειρηματίας μητέρα, ζει στο αρχοντικό σπίτι της οικογένειας, κοντά στο Παρίσι. Ο πατέρας είναι ένας κανονικός κηφήνας, αφού όλη μέρα είναι κλεισμένος στο σπίτι, χωρίς να κάνει τίποτ' άλλο απ' το να πίνει εκλεκτά κρασιά από την πλούσια κάβα του και να παίζει με τα ηλεκτρικά τρενάκια του. Ο Νικολά αισθάνεται φυλακισμένος σε χρυσό κλουβί, και κάθε πρωί αλλάζει τα ακριβά του ρούχα, ντύνεται φτωχικά και πηγαίνει στο Παρίσι, όπου, σε αντίθεση με την αστική καταγωγή του, δουλεύει ως καθαριστής τζαμιών και λαντζέρης σ' ένα μπαρ. Παρά τη νεαρή του ηλικία, είναι ήδη μέγας πότης, και οι παρέες του είναι μικροαπατεώνες, αλήτες και άνθρωποι της γειτονιάς. Ο Γκαστόν, ένας φτωχός νεαρός της παρέας του Νικολά, που καθαρίζει κι αυτός σιδηροδρομικά βαγόνια και ζει σε μια «τρύπα», όταν τελειώνει τη δουλειά, βγάζει την εργατική του αμφίεση, ντύνεται σαν αστός, δανείζεται από φίλους μια ακριβή μοτοσικλέτα και, αλλάζοντας persona, κάνει μεγάλη ζωή. Τα πράγματα έρχονται έτσι, ώστε και οι δύο να ερωτευτούν την ίδια κοπέλα, την Πολέτ, η οποία, θαμπωμένη απ' την εμφάνιση και την παρουσία του, προτιμά τον Γκαστόν, προς μεγάλη απογοήτευση του Νικολά, ο οποίος, ένα βράδυ, ακολουθεί την παρέα του σε κάτι πιο επικίνδυνο απ' ό,τι συνήθως: μια ληστεία σε σούπερ μάρκετ. Τα πράγματα πηγαίνουν άσχημα: συλλαμβάνεται και καταλήγει στη φυλακή μαζί με το φίλο του, Πιερ, ενώ οι υπόλοιποι καταφέρνουν να ξεφύγουν. Όταν εκτίει την ποινή του και βγαίνει, βρίσκει έξω από τη φυλακή να τον περιμένει ένα ολοκαίνουργιο αυτοκίνητο, δώρο τής μητέρας του. Πηγαίνει στην παλιά του γειτονιά, ανακαλύπτει ότι η Πολέτ και ο Γκαστόν έχουν παντρευτεί, δε βρίσκει κανέναν από τους παλιούς του συντρόφους κι επιστρέφει στο πατρικό του. Ο πατέρας έχει φύγει παρέα μ' έναν κλοσάρ. Ο Νικολά παίρνει τηνθέση του, πίνοντας και παίζοντας με τα ηλεκτρικά τρενάκια.

Ο τίτλος της ταινίας προέρχεται από την αργκό των πειρατών και σημαίνει την περιφρόνηση για τη στεριά και την ευτυχία που νιώθεις όταν την αφήνεις πίσω σου και ξανοίγεσαι στη θάλασσα. Στη στεριά υπάρχουν οι ληστές που ζουν στα δάση, σε σχέση με τους οποίους οι πειρατές θεωρούν τους εαυτούς τους πολύ ανώτερους. Η πειρατεία είναι μια αριστοκρατική τέχνη, η οποία προϋποθέτει έναν υψηλό βαθμό εξειδίκευσης. Όμως, όταν είναι κανείς στο ανοιχτό πέλαγος, τρυπώνει μέσα του η νοσταλγία της στεριάς, της επιστροφής. Υπάρχει μια παροιμία που λέει: «Αλλού, είναι πάντα καλύτερα». Κι αυτό ακριβώς είναι το νόημα της ταινίας: η δυσαρέσκεια για τον τόπο όπου βρισκόμαστε, και η νοσταλγία για εκείνον όπου θα θέλαμε να είμαστε.

Οι ήρωες ζουν σε μια κοινωνία απ' την οποία απουσιάζει το όνειρο και στην οποία κυριαρχεί ο φόβος για το μέλλον. Ο γιος, αφού πάρει τη θέση του πατέρα, μοιραία, κάποια στιγμή, θα φύγει κι αυτός. Η ιστορία αφορά στην ανθρώπινη αδυναμία που οδηγεί στον κομφορμισμό. Και το να ξεφύγεις από τον κομφορμισμό είναι κάτι πάρα πολύ δύσκολο.

Ο.Ι.

Μια πολύσημη φαραντόλα

του Frédéric Bonnaud

Το *Έχε γεια, γλυκιά στεριά!* σου προκαλεί μια έντονη χαρά, ένα αίσθημα ευφορίας, που παραμένει για πολλή ώρα μετά το τέλος της προβολής· ίσως επειδή αυτή η ταινία αφήνει ελεύθερο το θεατή να επιλέξει ό,τι του αρέσει από την ευρεία τοιχογραφία που του προτείνει· τον αφήνει ελεύθερο να ονειρευτεί άλλα ρακόρ κι άλλες συνάψεις, να φανταστεί καταπώς θέλει άλλα ενδεχόμενα και άλλους συνδυασμούς· τον αφήνει, τέλος, ελεύθερο, άλλα στοιχεία να τ' αφήσει στην άκρη κι άλλα να τ' αναδείξει. Ο τίτλος τής πηγαίνει γάντι τής ταινίας, καθώς είναι πιο ανάλαφρος κι απ' την ίδια την ταινία, με μια χάρη ανάερη που τη δημιουργεί μια υπέρμετρη δεξιοτεχνία, η οποία, όμως, έχει την υπέρτατη κομψότητα ν' απαλείφεται και ν' αναδεικνύει τα κενά και τα χάσματα που κάνουν την ανάγνωσή της πιο εύκολη και πιο ευφρόσυνη. Φυσικά και υπάρχει έλεγχος στον Ιοσελιάνι, πολύ μεράκι και πολλή δουλειά, μεγάλη σχολαστικότητα, προκειμένου να συναρμοστούν οι πολλαπλές συγκυρίες των συναντήσεων και των διαδρομών. Αυτός ο τέλειος έλεγχος, όμως, δεν είναι ένας έλεγχος επιδεικτικός. Καλύτερα οι κακοί και οι οιηματίες να τον θεωρούν «γεροπλακατζή», παρά να διατρέχει τον κίνδυνο να περιπέσει στο ελεεινό «πνεύμα της σοβαρότητας».

Παιχνίδι συναρμολογούμενο, ανοιχτό σε όλα τα ενδεχόμενα, το *Έχε γεια, γλυκιά στεριά!* είναι μια ταινία πυκνοκατοικημένη, πολύ ευμετάβλητη και κινητική. Όλα κλυδωνίζονται σ' ένα διαρκές μπότζι που ανακατεύει ξεπεσμένους αριστοκράτες και αδίστακτους επιχειρηματίες, λαθρέμπορους εικόνων κι αταίριαστα ζευγάρια, τραγούδια του μιοτού και κοσμικές συναθροίσεις, χαριτωμένες σουμπρέτες και εμπόρους στην τσίτα, οργανωμένους επαίτες και γηραιές κυρίες που τους τα τρώνε, ψευτοσιδηροδρομικούς και αληθινούς μεθύστακες.

Όλα αυτά θα μπορούσαν να είναι γοητευτικά, αλλά, όπως λέμε, άνευ λόγου και αιτίας. Θα μπορούσαν, αλλά δεν είναι, αφού ο Ιοσελιάνι κοιτάζει τον κόσμο με βλέμμα περισσότερο διασκεδαστικό παρά εκδικητικό, περισσότερο προβληματισμένο παρά σίγουρο, αλλά την ίδια ώρα προβαίνει στην κοινωνική καταγραφή μιας αστείας κατάστασης, η οποία είναι πολύ πιο ανηλεής επειδή ακριβώς ποτέ και πουθενά δε μας επιβάλλεται, αλλά μόλις και μετά βίας εκπνέεται στο τέλος ενός τρανταχτού γέλιου, καθώς ξέρουμε ότι η κατάσταση είναι εξίσου σοβαρή όσο και θλιβερή. Με το Παρίσι του να μας αποκαλύπτεται ως δημιούργημα της φαντασίας, με τους παλαβιάρηδες και τους πύργους του που ξεπροβάλλουν απ' το πουθενά, το *Έχε γεια, γλυκιά στεριά!* είναι μια κοινωνική κωμωδία που δείχνει τα πάντα, χωρίς να καταγγέλλει κανέναν.

Αυτοβιογραφία ενός γέρου μάστορα που προσέρχεται εξοπλισμένος με πολιτικές βεβαιότητες, αλλά με τις αυνανιστικές εμμονές του και μόνο, η ταινία παρουσιάζεται ενίοτε ως εφεκτικά ανωφελής και μοιάζει να αιωρείται εκτός τόπου και χρόνου· ενώ στην πραγματικότητα δε μιλάει παρά για το ωραίο μας παρόν, ενώ αναφέρεται στις σύγχρονες μυθοπλασίες μας και την κατάσταση του πολιτισμού μας. Αυτές τις στομφώδεις μεγαλοστομίες η ταινία δεν τις εκστομίζει ποτέ· δεν της ταιριάζουν: έχει θεματικές και μοτίβα, πρόσωπα και καταστάσεις ων ουκ έστιν αριθμός, λεπτομέρειες και ασυνέχειες, αλλά δεν έχει θέμα. Αυτό δεν την εμποδίζει να μας παρουσιάζει τα σκάνδαλα και τις «επιχειρήσεις», την αθλιότητα και την αδήριτη ανάγκη τής σκηνοθεσίας της («Σου λείπει ένα σκυλί» παρατηρεί ο γιος της οικογένειας στο ζητιάνο), την ειδεχθή λεηλασία όσων ακόμα αντιστέκονται στους εμπόρους και τη θλίψη (που πολύ γρήγορα χαρακτηρίζεται «αντιδραστική») όσων δεν καταφέρνουν να προσαρμοστούν πλήρως.

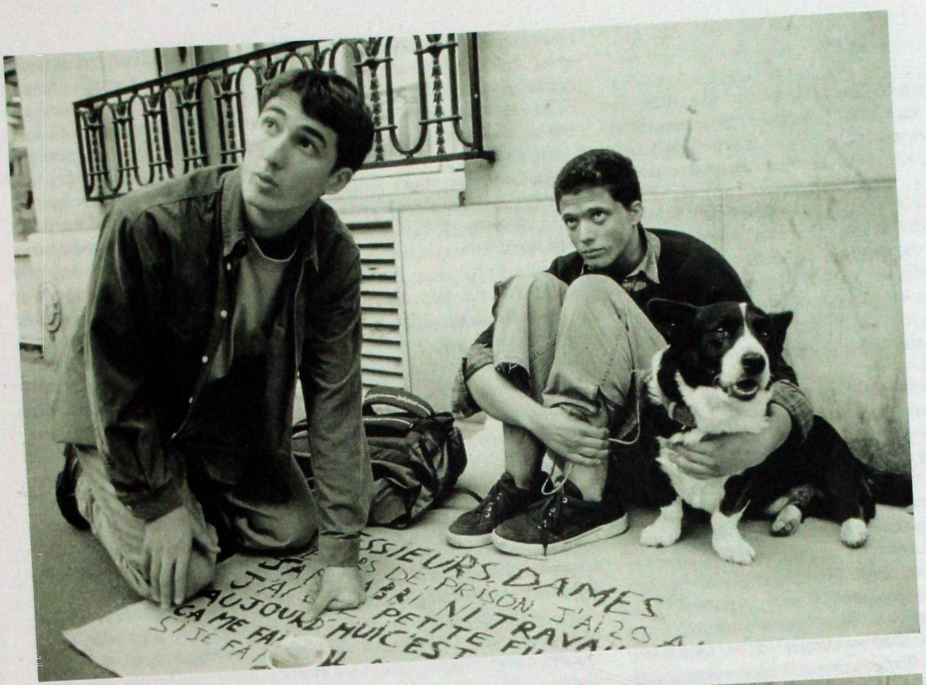
Το *Έχε γεια, γλυκιά στεριά!* είναι μια απ' αυτές τις πολύ σπάνιες ταινίες που ψιθυρίζουν το θυμό τους μες στη βουή των αμφιβολιών τους. Υπάρχουν, λοιπόν, αυτοί που βρίσκονται τελεσίδικα μέσα στον κόσμο (όπως η Μητέρα, με τον εραστή της στιλ Tati και τις κερδοφόρες παράνομες δραστηριότητές της, της μοδάτης λαθρεμπόρισσας), εκείνοι που τρέφουν τόσο μεγάλη δυσπιστία απέναντι στον κόσμο ώστε ρέπουν προς την απουσία (όπως ο Πατέρας/Οτάρ, με τις κιτρινισμένες φωτογραφίες του των γυμνών γυναικών και τα αδειανά και γεμάτα μπουκάλια του), κι αυτοί που είναι αποφασισμένοι να εισέλθουν στον κόσμο (όπως ο Μοτάρ, με τις κομπίνες και τις μάσκες του), να κερδίσουν πάση θυσία μια θέση στον ήλιο. Στη συνέχεια, υπάρχει αυτός που πιστεύει ότι ζωή μπορεί ακόμα να έχει δύο όψεις (ο Γιος, με τα κακοπλυμένα πιάτα και τις μποέμικες τάσεις του), ότι μπορεί κανείς το βράδυ να είναι κληρονόμος και διάδοχος, και τη μέρα ένα τίποτα. Τέλος, υπάρχει εκείνη που ανοίγει και κλείνει την ταινία, η κοπελίτσα που ατενίζει συλλογισμένη το παράξενο οικογενειακό της περιβάλλον και τη βροχή που κυλάει στο τζάμι του σαλονιού, θολή ακόμα υπόσχεση για ένα άνοιγμα σε άγνωστα μέρη. Όλοι θέλουν να δραπετεύσουν, λίγοι θα το καταφέρουν. Ωστόσο, πριν πέσει το μαύρο πέπλο της επιστροφής στις επιχειρήσεις και την τάξη των πραγμάτων, πριν τη μεγάλη εξομάλυνση που θ' αποβεί μοιραία για τις τσάρκες και τις παιγνιώδεις μεταμφιέσεις, ο Ιοσελιάνι προσδίδει ποιητικότητα στην πραγματικότητα, εφοδιάζοντάς την μ' έναν υπόγειο ιστό, μια λαθραία και παράλληλη ύπαρξη, καμωμένη από στιγμιαίες ασύμβατες συγκλίσεις, από μυστικούς δεσμούς και τυχαία αγγίγματα, από απορρυθμίσεις αόρατες διά γυμνού οφθαλμού και λίγο-πολύ παθητικές αντιστάσεις στη βλακεία και τους μπελάδες. Και παραδόξως, η πιο αποτελεσματική ανταρσία παραμένει αυτή που χαρίζει η θεία φιάλη...

Το *Έχε γεια, γλυκιά στεριά!* λειτουργεί, λοιπόν, σαν ένα δίκτυο αντίστασης/αντιστάσεων, που τίθεται σε κίνηση με βάση την αφηγηματική αρχή του μαραμπού-«Δεν περνάς, κυρά-Μαρία». Και η πραγματική παρουσία του πτηνού αυτού, που στην αρχή το παίρνουμε για ζωική αντανάκλαση του Οτάρ, αποτελεί μιαν ακόμα διακριτική κωμική επανάληψη στη δομή της ταινίας· γιατί, πίσω απ' τη δεδηλωμένη ξεγνοιασιά της αφήγησης, κρύβεται ένας μηχανισμός ακριβείας, απολύτως ρευστός, που κάνει συνεχώς ταχυδακτυλουργικά με τις ιστορίες, τα πρόσωπα, τις σιλουέτες, τους τόπους των κατορθωμάτων τους και τους τρόπους μετακίνησής τους, τους αιφνιδιασμούς και τις επαναλήψεις, τα πηγαινέλα. Η ταινία είναι αστεία, ακριβώς επειδή κατορθώνει και μεταθέτει διαρκώς τα όρια του πλάνου, ανοίγοντας ένα ολόκληρο πεδίο ενδεχομένων σε κάθε πανοραμίκ, παίζοντάς τα όλα για όλα στην έκπληξη που κρύβει και η παραμικρή γωνιά.

Όπως όλοι οι μεγάλοι σκηνοθέτες της κωμωδίας, όπως ο Keaton και ο Tati, έτσι και ο Ιοσελιάνι ξέρει ότι στο πλάνο όλα είναι σημαντικά, αλλά τίποτα δεν πρέπει να είναι υπερβολικά προφανές, υπερβολικά ορατό· ότι το πραγματικό μεγαλείο είναι έγκειται στην τελειότητα του να μην επιδεικνύεται. Έτσι, λοιπόν, δεν επιμένει· φεύγει, διακινδυνεύοντας να προκαλέσει σύγχυση στο θεατή με την τόσο φρενήρη γενναιοδωρία του, παρά να σταθεί στα ίδια του ευρήματα. Ταλαντευόμενο διαρκώς ανάμεσα στη μαγεία του κόσμου και τη διαπίστωση της απομάγευσης, στις εκρήξεις χαράς και την απελπισία που παρεισφρέει λάθρα, το *Έχε γεια, γλυκιά στεριά!* είναι μια ταινία που πρέπει κανείς να τη δει πολλές φορές, ώστε να εκτιμήσει ακόμα περισσότερο τις μυστικές αλληλουχίες και τα πολυσήμαντα κόλπα της, και να προσπαθήσει να εξαντλήσει –χαμένος κόπος!– όλες τις παραλλαγές αυτής της μείζονος τέχνης της φούγκας, την οποία έχει επινοήσει ένας χάριν γούστου ηθικολόγος, εξίσου απαιτητικός όσο και ανυπότακτος στην ίδια την ιδέα του εγκλεισμού.

Σαν να μην συμβαίνει τίποτα, σ' ένα ψευδο-ελάσσονα τόνο που ασχολείται αποκλειστικά με το πολύ ειδικό και καταλήγει σε ορισμένους γενικούς νόμους, σε ορισμένες σταθερές του κοινωνικού ανθρώπου, αλλά όπου ο καθένας αντιμετωπίζεται σαν αυτό που είναι, χωρίς καμία έγνοια διδακτισμού και παραδειγματισμού, το *Έχε γεια, γλυκιά στεριά!* ακολουθεί κι αγγίζει ένα όνειρο τόσο παλιό όσο και ο κινηματογράφος: το όνειρο της «καθολικής ταινίας». Υπ' αυτήν την έννοια, και με κίνδυνο να προκαλέσω την μήνιν αυτού του σκεπτικιστή που δυσπιστεί ως προς τις παρεκκλίσεις των ουτοπιών όπως ως προς τον ίδιο το διάβολο, λέω ότι ο Ιοσελιάνι είναι ο –κατ' ανάγκην– αντάρτης επίγονος του μεγάλου Τζίγκα Βερτόφ. Όπως εκείνος, αλλά χωρίς άλλο ιδεολογικό λόγο, πέραν της αμφιβολίας και της απαίτησης του δικαιώματος στην οκνηρία, διερευνά τις μυθοπλασίες της πραγματικότητας για να μας αποκαλύψει τη χορογραφία των αντιφατικών επιδιώξεών μας, την αθλιότητα και το μεγαλείο της.

«Les inrockuptibles», 1.12.1999
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια



Παρέα με ζώα:
Έχε γεια, γλυκιά στεριά!

Η Κιβωτός του Νώε
του Alain Bergala

Η μητέρα δεν είναι το κεντρικό πρόσωπο στο σενάριο του *Έχε γεια, γλυκιά στεριά!*, αλλά αποτελεί αδιαμφισβήτητα το επίκεντρό του. Είναι το πρόσωπο για το οποίο ο σκηνοθέτης μιλάει με τη λιγότερη συμπάθεια, καίτοι η πλευρά της στιλ «καπιταλίστρια που ρουφάει αίμα», αντισταθμίζεται απ' την κάπως «παλαβιάρικη» πλευρά της, ξέχειλη από σεξουαλικότητα και πραγματική φαντασιοπληξία. Δεδομένου ότι ο Ιοσελιάνι, ως σκηνοθέτης, δεν μπορεί να αποστραφεί ούτε έναν απ' τους χαρακτήρες του, την υπερασπίζεται τελικά με μια ηθοποιό που η ζωτικότητα και η παρουσία της εξισορροπούν και με το παραπάνω τις αρνητικές πτυχές της μητέρας, η οποία διασώζεται, κατά κύριο λόγο, από το τραγούδι, χάρη στο οποίο «γίνεται, παρ' όλα αυτά, συγκινητική».[1]

Το *Έχε γεια, γλυκιά στεριά!* είναι μια ταινία-Κιβωτός του Νώε. Οι χαρακτήρες της είναι οι οιονεί εκλεκτοί, που διασώθηκαν από το αγνώριστο και αβίωτο γίγνεσθαι του σημερινού Παρισιού, σα να είχαν επιλεγεί, εδώ και πολύ καιρό, από έναν διακριτικό απεσταλμένο των θεών, τύπου Jacques Tati, ο οποίος είχε σταλεί με αυτήν ακριβώς την αποστολή στη Γη. Έκτοτε, είχαν διατηρηθεί ως πολύτιμα δείγματα ενός καταδικασμένου είδους, και τους συναντάμε σήμερα, ινκόγκνιτο, σ' ένα Παρίσι στο οποίο ένα αυτοκαταβροχθιστικό παρόν εξαλείφει αναπόδραστα όλο και ταχύτερα το παρελθόν, να φέρουν το σημάδι του εκλεκτού, ενώ οι δρόμοι τους είναι γραφτό να συναντηθούν. Αυτή είναι και η καλή πλευρά του Κατακλυσμού στον Ιοσελιάνι: φέρνει κοντά τους εκλεκτούς. Τη νύχτα όπου όλοι οι χαρακτήρες θα συναντηθούν υπό την ίδια στέγη, χωρίς αναγκαστικά να συναντηθούν στον πύργο της μητέρας, βρέχει καντάρια. Κάτω από αυτή την καταρρακτώδη βροχή θα ξεκινήσει η βάρκα τού γιου από τις αποβάθρες του Σηκουάνα, τιγκαρισμένη με φτωχούς, σκυλιά και μπουκάλια κρασί. Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, δεν έχουν οι γιοι την ευθύνη να επαγρυπνούν για τον πατέρα και τη γύμνια του, όταν αυτός το παρακάνει με το πιοτό, ώστε ν' αποφύγουν το σκάνδαλο. Η μητέρα επιβάλλεται στον Νώε-σύζυγό της και τον κλείνει στο δωμάτιό του, αμέσως μόλις η ποσότητα του αλκοόλ στο αίμα του απειλεί την κάπως χωλή και ακροβατική τάξη που έχει εγκαθιδρύσει στον πύργο της: ένα κράμα αστικών αξιών (τι πρέπει και δεν πρέπει να κάνουν τα παιδιά, τι είναι απρεπές για μια υπηρέτρια, κ.λπ.) και αρκούντως γοητευτικής, μποέμ αταξίας, στο πλαίσιο του οποίου η ζωντάνια της υπερνικά την κοσμικότητά της. Ο Νώε δεν κυβερνά πλέον την Κιβωτό. Η γυναίκα του έχει αναλάβει τα ηνία και τον αφήνει να ξεσουρώνει παρέα με το σκύλο ή να παίζει με το τουφέκι του, ενόσω αυτή πετάει με το ελικόπτερό της και πηγαίνει να υπογράψει συμβόλαια σ' ένα ναυπηγείο στιλ Tati. Ωστόσο, σε αντίθεση με το Βιβλικό περιστέρι, δεν πετάει από την Κιβωτό για να αναγγείλει την ανακτηθείσα ελευθερία της ζωής στα σημαντικότερα είδη επί της Γης. Είναι σαφές ότι έχει μάλλον επιλέξει να βγάλει λεφτά από την καταστροφή, επενδύοντας στην πώληση των βαποριών σε αόρατους πλουσίους, ελπίζοντας ότι ο Κατακλυσμός θα διαρκέσει για πολύ καιρό ακόμα.

Πράγματι, στο τέλος της ταινίας θα υπάρξει μεγάλος διασκορπισμός, και ο καθένας θα ξαναβρεί φαινομενικά την ελευθερία του· μιαν ελευθερία επιβεβλημένη όσον αφορά στην υπηρέτρια, την οποία η μητέρα διώχνει από την Κιβωτό, και τον Μαύρο (τόσο γεροδεμένος όσο και αστεία αδέξιος), τον οποίο απολύει ο λάγνος και ύποπτος επιχειρηματίας· μιαν ελευθερία κατακτημένη όσον αφορά στον πατέρα, που φεύγει μαζί με το μαραμπού, με το οποίο ήταν εξαρχής ολοφάνερα, πέραν του είδους, ολόιδιοι: ίδιες αργές κινήσεις, ίδιο οξύ βλέμμα, ίδια βάδισμα, ίδιο κεφάλι, ίδια αλαζονική απόσταση απ' τα πράγματα. Θα δραπετεύσουν ταυτόχρονα από το χρυσό κλουβί τους, την ώρα που η μητέρα επιδίδεται ολόψυχα στην αληθινή της (και όχι μόνο κοσμική) απόλαυση της οικοδέσποινας-αοιδού. Αυτός ο διασκορπισμός, όμως, δεν είναι ακριβώς διασκορπισμός, αφού όλα τα πρόσωπα που θεωρούσαμε ότι είναι σκορπισμένα στα τέσσερα σημεία του ορίζοντα [ο Μαύρος, ο πατέρας και ο αλήτης, η υπηρέτρια (ακούγεται σαν τίτλος γαλλικής κωμωδίας του '50, με τον Robert Lamoureux)], ξανασυναντιούνται στο ίδιο τοπίο, στιλ φαράγγι του Βερντόν, σε εντελώς διαφορετικό ύψος ο καθένας, αλλά σε τέτοια απόσταση ώστε ακούν και βλέπουν ο ένας τον άλλον – και μάλιστα, είναι πολύ πιο εύκολα εντοπίσιμοι απ' ό,τι στο Παρίσι, ανάμεσα στους περαστικούς, αφού τώρα είναι τα μοναδικά ανθρώπινα πλάσματα σ' αυτό το ανέγγιχτο και πάναγνο τοπίο που οι δυο αθλητές δε χάνουν ευκαιρία να το ρυπάνουν, ανάβοντας ένα τσιγαράκι με το που ολοκληρώνουν την αναρρίχησή τους. Και στο τελευταίο πλάνο, όταν το μικροσκοπικό καράβι του πατέρα δεν είναι πια παρά μια κουκκίδα στη θάλασσα, το τραγούδι της μητέρας συνεχίζει να κυριαρχεί στην εικόνα, να συνδέει όλον αυτόν τον μικρόκοσμο.

Το αλκοόλ μπορεί ν' αποτελεί τον συνδετικό κρίκο των ανδρών (όλων των κοινωνικών τάξεων και ηλικιών) και αποτελεί τη θρησκεία τους (ο πατέρας και ο γιος, ο γιος και οι αλήτες, όλοι οι πελάτες του καφενείου)· η μορφή της μητέρας, όμως, διαχωρίζει τους χώρους και τα άτομα (κλειδώνει τον άντρα της, ορίζει στα κοριτσάκια τη θέση τους), αλλά *και* ενώνει (με το τραγούδι, την ελικοπτεροειδή πανταχού παρουσία της) όλα τα σκόρπια κομμάτια του κόσμου: Παρίσι, προάστια, το λιμάνι του ναυπηγείου, το φαράγγι, η θάλασσα. Η κακή πλευρά τής μητέρας –εμποδίζει τους άνδρες να τα πιουν παρεούλα, κλειδώνει τον άντρα της σαν κατοικίδιο– αντισταθμίζεται στην ταινία από τη μαγική νεαρή γυναίκα, την κόρη του καφετζή, που η παρουσία της και μόνο πίσω από τον πάγκο είναι αρκετή για να συγκεντρώσει τους άνδρες, να προκαλέσει αυτή την παλινδρόμηση που εκφράζεται με την ίδια κίνηση (γυρίζουν δεξιοτεχνικά το ποτήρι τους γύρω απ' τον αγκώνα τους πριν το πιουν) την οποία κάνουν, ο ένας μετά τον άλλον, όλο χαρά, αυτοί οι μοναχικοί άνδρες και η οποία τους συνδέει μεταξύ τους και με την παιδική τους ηλικία, τους απαλλάσσει για μια στιγμή από κάθε κοινωνικό πεπρωμένο. Αν η κοπέλα γοητεύει τόσο πολύ το γιο, ήδη από την πρώτη τους συνάντηση, είναι ακριβώς επειδή αποτελεί, από αυτή την άποψη, ακριβώς το αντίθετο της μητέρας του, έστω και αν η χάρη της δεν πρόκειται να διαρκέσει. Η ταινία την καταδικάζει πολύ γρήγορα να γίνει με τη σειρά της κι αυτή μητέρα, και, ως εκ τούτου, να σβήσει ως γυναίκα, να υποταχθεί και να ξεχάσει φριχτά, αφού μιλά με τη μεγαλύτερη ανεμελιά για τον νεκρό πατέρα της.

Στην πραγματικότητα, η μητέρα δεν είναι απλώς κάποια που εμποδίζει την παλινδρόμηση μεταξύ αγοριών· είναι κι αυτή που βρίσκεται παντού όπου δεν βρίσκεται η άλλη, κι εκείνη απ' την οποία ειδικά ο γιος δε θα μπορούσε να ξεφύγει σε καμία περίπτωση. Την ώρα που είναι αφοσιωμένος στη συζήτησή του μ' έναν γέρο *κλοσάρ* «του παλιού καιρού», χωρίς χαρτόνι με το βιογραφικό του, στα πόδια του «δικού του» μνημείου πεσόντων, σ' ένα δρόμο του Παρισιού, αναγνωρίζει τον ήχο του ελικοπτέρου της μητέρας του που περνάει από πάνω τους. Στην πιο σκληρή ιδεολογικά και την πιο πεσιμιστική πολιτικά σκηνή της ταινίας, η μητέρα δεν κάνει τον κόπο να πάει να περιμένει το γιο της στην έξοδο της φυλακής, ενώ η μοναδική επείγουσα δουλειά της είναι να καλοπερνάει με τον εραστή της στην πισίνα. Όμως, θα είναι παρούσα ως πρόθεση, στέλνοντάς του ένα σπορ αυτοκίνητο, ολοκαίνουργιο, και αναθέτοντας στον υπηρέτη να του παραδώσει τα κλειδιά. Όταν ο γιος βγαίνει από τη φυλακή, μες στη βροχή, μαζί με το φιλαράκι του, δέχεται το μητρικό δώρο με εμφανή ευχαρίστηση και παρατάει σύξυλο μες στη νεροποντή τον καημένο το φίλο του, που ο υπηρέτης επίσης αρνείται να τον πάρει μαζί του. Αυτό το ομφάλιο αυτοκίνητο θα οδηγήσει το γιο πίσω στον μητρικό πύργο και στην κοινωνική του τάξη, μετά από αυτή την περαστική, παραβατική «νεανική εμπειρία», για την οποία σχεδόν τον συγχαίρει ο εραστής της μητέρας του. Επωφελείται από αυτό το ταξίδι της επιστροφής για να πετάξει τα αθλητικά του στις τσουκνίδες, και δε ρίχνει ούτε μία ματιά στην υπηρέτρια, που είναι ερωτευμένη μαζί του απ' την αρχή της ταινίας και που η μητέρα του την έχει μόλις απολύσει μετά από καβγά. Από την ολιγόμηνη φυλάκιση που του επέβαλε η κοινωνία, θα διολισθήσει προς έναν εκούσιο εγκλεισμό, καταλαμβάνοντας κυριολεκτικά τη θέση και τα γούστα του πατέρα του –κανείς δεν ξεφεύγει απ' την κληρονομιά του–, έστω και αν, στο τέλος, επιλέγει τη στάση του πατέρα του πριν τη φυγή του, την παθητική αντίσταση στη μητρική τάξη, η οποία στην πραγματικότητα είναι μια βαθιά υποταγή στο νόμο της μητέρας, που πολύ τον βολεύει.

Το ότι αυτή η ταινία, μια από τις πιο όμορφες της χρονιάς κατά τη γνώμη μου, είναι άρρηκτα απαισιόδοξη και, μαζί, ευτυχής, το οφείλει προφανώς εν μέρει σ' αυτή τη διπλή θέση της μητρικής μορφής, που ταυτόχρονα δίνει δυνατότητες και παρεμποδίζει, χωρίζει και ενώνει.

Το μείζον ζήτημα του Ιοσελιάνι είναι αυτό των τόπων και των κατοίκων τους, και εκείνων που τους προσέδωσαν νόημα και αξία. Σε μια ψευτο-ανάλαφρη σκηνή, δυο άστεγοι, καθισμένοι σε μια σκαλωσιά, τρυπούν τον τελευταίο τοίχο που μένει όρθιος (με την ταπετσαρία του εκτεθειμένη στην κακοκαιρία, όπως στους τοίχους στα μεγάλα γιαπιά ή στις ερημωμένες και κατεστραμμένες πόλεις) από ένα δωμάτιο, μια *κατοικία* για την ακρίβεια, βγάζουν από μέσα ένα χρηματοκιβώτιο που περιέχει επιστολές (τα τελευταία ίχνη της ζωής ενός ανθρώπινου πλάσματος, επιμελώς εντοιχισμένα για να αντισταθούν στη διασπορά και τη λήθη) και τα σκορπίζουν στους τέσσερις ανέμους με την πιο κεφάτη ελαφρότητα· και κανείς πια, στο εξής, δε θα μπορέσει να ανασυνθέσει τη μνήμη. Είναι μια ζωή που επιστρέφει αναπόφευκτα στο μηδέν της ανήκεστης λήθης. «Παντού» λέει ο Ιοσελιάνι, «οι τόποι εκκενώνονται και καταλαμβάνονται από κάτι που δεν έχει μνήμη, δεν έχει κανένα σύνδεσμο με το παρελθόν των τόπων.» Εν προκειμένω, βρίσκεται στην καρδιά της θεμελιακής οδύνης στην οποία αναφέρεται και η οποία, προφανώς, αποτελεί το κυριότερο κίνητρο της επιθυμίας του να κάνει ταινίες, καθώς ο κινηματογράφος τού επιτρέπει (καλύτερα από οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης) να εγγράφει μέσα στο ίδιο το πλάνο τόσο τη μνήμη των τόπων όσο και την εξάλειψή της.

1. Όλα τα παραθέματα του Οτάρ Ιοσσελιάνι προέρχονται από τη συνέντευξή του που δημοσιεύτηκε στο «Positif», τχ. 466, Δεκέμβριος 1999.

«Trafic», τχ. 33, Άνοιξη 2000
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια

Η ψευδαίσθηση της φυγής
του Δημήτρη Κερκινού

Η επιθυμία του ανθρώπου ν' απεγκλωβιστεί από τα δεσμά μιας ανούσιας καθημερινότητας και ν' αλλάξει ζωή, βρίσκεται στο επίκεντρο της ταινίας *Έχε γειά, γλυκιά στεριά!* Ο Ιοσελιάνι, με περίσσια ανεμελιά και το γνωστό αντικομφορμιστικό του ύφος, καταγράφει τον σύγχρονο δυτικό τρόπο ζωής και σχολιάζει την προσπάθεια των ανθρώπων να καλύψουν τις υπαρξιακές τους ανάγκες, σ' έναν κόσμο όπου ο χρόνος πρωταγωνιστεί και η ζωή εξελίσσεται κάνοντας κύκλους.

Η ταινία εστιάζει την αφήγησή της στον Νικολά, τον νεαρό γιο μιας πλούσιας οικογένειας αστών που ζει σε μια εξοχική έπαυλη έξω απ' το Παρίσι. Η ζωή στην έπαυλη κάθε άλλο παρά ικανοποιεί τον Νικολά, ο οποίος βρίσκεται μέσα στη δίνη μιας συνεχούς κινητικότητας και αταξίας, υπερβολής και αποξένωσης, με καθημερινές δεξιώσεις και πάρτι, μ' ένα μαραμπού και αρκετά σκυλιά να περιφέρονται ελεύθερα στο χώρο, με κρυφές φιλοξενίες και φυγαδεύσεις λαθραίων επισκεπτών, με τις πόρτες ν' ανοίγουν και να κλείνουν νευρικά, δημιουργώντας την αίσθηση ενός κόσμου σε σύγχυση. Η μητέρα, επιτυχημένη και πολυάσχολη επιχειρηματίας, κρατά τα ηνία τής οικογένειας, αλλά ενδιαφέρεται περισσότερο για τις επιχειρήσεις και τις βραδινές δεξιώσεις που διοργανώνει, παρά για την οικογένειά της, στην οποία συμπεριφέρεται δεσποτικά: κάνει συστάσεις καλών τρόπων στην κόρη της, σχολιάζει το ντύσιμο του Νικολά, επιπλήττει συνεχώς τον άνδρα της ή τον κλειδώνει στο δωμάτιό του, απαγορεύοντάς του να εμφανιστεί στους καλεσμένους της, προκειμένου να μη την εκθέσει. Εκείνος, ερωτύλος και αργόσχολος, περνά τον καιρό του πίνοντας εκλεκτά κρασιά, εξασκούμενος στη σκοποβολή ή κυνηγώντας την καμαριέρα, παγιδευμένος σε μια έπαυλη-χρυσό κλουβί, συντροφιά με το επιτραπέζιο ηλεκτρικό τρενάκι που γυρνά αδιάκοπα γύρω γύρω, παραπέμποντας στη χωρίς νόημα ζωή του. Στην πραγματικότητα, αυτό που επικρατεί στην πολυτελή ζωή της οικογένειας, είναι η πλήξη και η παντελής έλλειψη συνοχής, με το κάθε μέλος να βρίσκεται αποτραβηγμένο στον δικό του κόσμο, αδιαφορώντας για το τι συμβαίνει δίπλα του.

Κάθε πρωί, ο Νικολά εγκαταλείπει το οικογενειακό του «άσυλο», βγάζει το κοστούμι του, φορά απλά, καθημερινά ρούχα και δραπετεύει με μια βάρκα στο Παρίσι, προκειμένου να εργαστεί

σε περιστασιακές δουλειές και να συναναστραφεί με τους *κλοσάρ* φίλους του. Η ζωή στην πόλη αποτελεί μια διέξοδο ελευθερίας από το καταπιεστικό, «καθωσπρέπει» και ασυνάρτητο οικογενειακό περιβάλλον, προσφέροντάς του συγκινήσεις και εμπειρίες, μέσα απ' τις οποίες μυείται σε μιαν άλλη, σκληρότερη πραγματικότητα. Έτσι, ο Νικολά θα απολυθεί επειδή δεν κάνει καλά τη δουλειά του, θα γνωρίσει μια ερωτική απογοήτευση, θα φυλακιστεί μετά από μια αποτυχημένη ληστεία. Όμως η ζωή αυτή είναι γλυκιά, ένα ατέλειωτο παιχνίδι όπου κυριαρχεί η ανεμελιά, η επαφή με διαφορετικούς ανθρώπους και καταστάσεις, δίνοντας νόημα στη μοναξιά του.

Παρ' όλες τις επιφανειακές διαφορές πατέρα και γιου –ο ένας κλεισμένος στο σπίτι, ο άλλος σε συνεχή αναζήτηση εμπειριών–, οι δραστηριότητες και οι συναναστροφές του Νικολά αποπνέουν το αντικομφορμιστικό πνεύμα του πατέρα του (τον ερμηνεύει ο ίδιος ο Ιοσελιάνι). Και οι δύο διακατέχονται από μια επιθυμία φυγής, δραπετεύουν απ' την έπαυλη με τον ίδιο τρόπο, συναναστρέφονται με άνεση και ευχαρίστηση με τους *κλοσάρ*, αγαπούν το αλκοόλ, κάνουν το ίδιο κόλπο με το ποτήρι. Έτσι, όταν στο τέλος, ο Νικολά «διαδέχεται» τον πατέρα του σε μια βαρετή, πλούσια ζωή, μόλις εκείνος εγκαταλείψει την έπαυλη συντροφιά μ' έναν αλήτη, δε μας προκαλεί έκπληξη, ούτε απελπισία. Η ζωή μοιάζει να επαναλαμβάνεται σε κύκλους, όπου ο ένας φεύγει για να έρθει στη θέση του κάποιος άλλος, μέχρι να έρθει κι εκείνου η ώρα ν' αναζητήσει τη δική του ελευθερία, όπως ο πατέρας του Νικολά πριν απ' αυτόν.

Το μοτίβο της κυκλικής κίνησης διατρέχει την ταινία. Ο Ιοσελιάνι σχολιάζει τη μονότονη κι αδιέξοδη ζωή του πατέρα στην έπαυλη μέσα απ' την αδιάκοπη κυκλική πορεία του επιτραπέζιου ηλεκτρικού τρένου του (που αντικαθιστά το ρόλο του ρολογιού, καταγράφοντας το σταθερό πέρασμα του χρόνου) και, παράλληλα, στοχάζεται στωικά πάνω στην ίδια τη ζωή, όπου όλα επαναλαμβάνονται χωρίς να καταλήγουν πουθενά. Παρακολουθεί με την κάμερά του τους ανθρώπους να παρασύρονται σ' έναν οργασμό δραστηριοτήτων χωρίς καμία ανάπαυλα, να καταναλώνονται σ' έναν εξαντλητικό τρόπο ζωής, γεμάτο κίνηση και νευρικότητα. Τους ακολουθεί καθώς περπατούν ή κάνουν τζόγκινγκ, καθώς μετακινούνται συνεχώς, καθώς επιβιβάζονται κι αποβιβάζονται από κάθε λογής μεταφορικά μέσα: αμάξια, βάρκες, κότερα, ελικόπτερα. Οι χαρακτήρες διασταυρώνονται και συναντιούνται συνεχώς μέσα σε μια κυκλική ροή, με τον έναν να διαδέχεται τον άλλον, αλλάζοντας ρόλους και θέσεις στο πέρασμα του χρόνου. Αυτή την πραγματικότητα ο Ιοσελιάνι την εμποτίζει με το πνεύμα της μποέμικης ζωής, δίνοντας στην κυρίαρχη, αποξενωμένη τάξη πραγμάτων την απαραίτητη δόση ελαφρότητας. Αστοί και αλήτες συνυπάρχουν αρμονικά, τραγουδώντας και πίνοντας ασταμάτητα, σ' έναν κόσμο όπου όλα αλλάζουν κι όλα δείχνουν να παραμένουν ίδια. Κατά τον Ιοσελιάνι, οι μόνες σταθερές αξίες είναι το κρασί και το τραγούδι, αυτές που προσδίδουν στη ζωή την απαραίτητη γλυκύτητα κι απαλύνουν την αβάσταχτη υπαρξιακή μοναξιά του ανθρώπου.

Η αντιπαράθεση και η σύνδεση της εύπορης αστικής τάξης με τους λούμπεν και τους αλήτες του δρόμου (δύο κόσμων αντιθετικών, αλλά συμπληρωματικών, που επικοινωνούν μεταξύ τους σαν συγκοινωνούντα δοχεία) αναδεικνύει την ανάγκη του ανθρώπου να αναζητεί αυτό που στερείται στην άλλη όχθη της ζωής του. Με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο ο Νικολά εισβάλλει στον κόσμο των λούμπεν, αναζητώντας συγκίνηση, έτσι και ο Γκαστόν, ένας νεαρός καθαριστής τρένων, γίνεται λαθρεπιβάτης ενός άλλου τρόπου ζωής: κάθε μέρα, μόλις τελειώσει την εργασία του, επιστρέφει στο δωμάτιο-κάψουλα στο οποίο ζει, «μεταμφιέζεται» σ' έναν «καθωσπρέπει» αστό, κι αφού δανειστεί μια ακριβή μοτοσικλέτα, «προβάρει» τη ζωή που επιθυμεί. Ο Γκαστόν, με το «διαβατήριο» του καφέ κοστουμιού και της δανεικής μοτοσικλέτας, κυνηγά και σαγηνεύει νεαρές γυναίκες, όπως, π.χ., την Πολέτ, η οποία και θα τον προτιμήσει από τον «αλητόβιο» Νικολά. Απόρροια της βαρύτητας που δίνει το σύγχρονο δυτικό πνεύμα στο «φαίνεσθαι» σε σχέση με το «είναι», η εξωτερική εμφάνιση του Γκαστόν υπερισχύει της επιθετικής και άξεστης συμπεριφοράς που της επιδεικνύει στο πρώτο τους ραντεβού. Στο τέλος, θα τα καταφέρει και, όμοια με τον πατέρα του Νικολά που εγκαταλείπει το χρυσό κλουβί του σαλπάροντας στο άγνωστο, έτσι κι ο ίδιος θα ξεφύγει από την «τρύπα» του και θα γίνει ιδιοκτήτης του μπαρ, παίρνοντας τη θέση του αποθανόντος πατέρα της Πολέτ.

Ο Ιοσελιάνι παρατηρεί τους ήρωές του να εναλλάσσουν –σαν σε καλειδοσκόπιο– ρόλους στο χώρο, να πραγματοποιούν τις επιθυμίες τους, αλλά να παραμένουν οι ίδιοι, ανίκανοι ν' αλλάξουν αυτό που είναι. Αυτή η πεσιμιστική ματιά του σκηνοθέτη, απόρροια μιας βαθύτερης γνώσης του για την ανθρώπινη ύπαρξη, συνοδεύεται από μια συμπάθεια, καθώς τους αποδέχεται κι αναδεικνύει τα θετικά στοιχεία που τους χαρακτηρίζουν. Ο Ιοσελιάνι σπάει τις διαχωριστικές ταξικές γραμμές που χωρίζουν τους ήρωές του, τους «συμφιλιώνει» και φέρνει κοντά τον έναν στον άλλον μέσα απ' το κρασί, τον καταλύτη τής ανθρώπινης επικοινωνίας και χαράς. Για τον Ιοσελιάνι, η καλοπέραση και η αναζήτηση της ηδονής συνιστούν αντίδοτα στην υπαρξιακή μοναξιά του ανθρώπου κι αποτελούν αναγκαία συστατικά στοιχεία της ζωής του. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο γεωργιανός σκηνοθέτης δείχνει να αποδέχεται την αδυναμία του ανθρώπου ν' αλλάξει, αντιμετωπίζοντας στωικά, αν και με μια δόση μελαγχολίας, το πέρασμα του χρόνου. Αν η αναζήτηση μιας άλλης ζωής φαντάζει ως η μόνη διέξοδος που έχει ο άνθρωπος, ο Ιοσελιάνι γνωρίζει πως, κατά βάθος, η επιθυμία της φυγής είναι μια ψευδαίσθηση, αφού ο άνθρωπος, όπου και να πάει, δεν μπορεί να ξεφύγει από τον εαυτό του, πάντα θα τον κουβαλά μέσα του και πάντα θα επιστρέφει σ' αυτά από τα οποία προσπαθεί να ξεφύγει. Ο μόνος τρόπος ν' αντιμετωπίσουμε αυτή την αλήθεια, είναι ν' αποδεχθούμε τις αδυναμίες μας και να συμφιλιωθούμε μ' αυτό που είμαστε. Γι' αυτό, άλλωστε, ο Νικολά επιστρέφει σπίτι του, αποδεχόμενος την προσωπική του φυλακή, προκειμένου μια μέρα να μπορέσει κι αυτός να την εγκαταλείψει.

Αθήνα, Οκτώβριος 2003

Έχε γεια, γλυκιά στεριά!

ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΡΩΙ (2002)
Lundi matin

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Οτάρ Ιοσελιάνι. **Φωτογραφία:** William Lubtchansky. **Σκηνικά:** Emmanuel de Chauvigny. **Κοστούμια:** Cori D'Ambrogio. **Μουσική:** Νίκο Ζουραμπισβίλι. **Ήχος:** Jérôme Thiault. **Μοντάζ:** Οτάρ Ιοσελιάνι. **Ηθοποιοί:** Jacques Bidou (Βενσάν), Arrigo Mozzo (Κάρλο), Anne Kravz-Tarnavsky (Ζοζεφίν), Narda Blanchet (μητέρα του Βενσάν), Ντάτο Ταριελασβίλι (Νικολά), Anna Lamour-Flori (φίλη του Νικολά), Pierre Tricaud (πατέρας του Βενσάν), Adrien Pachod (Γκαστόν), Micado (Ιταλία). **Διάρκεια:** 120 λεπτά. Έγχρωμη. 35mm. Γαλλία-Ιταλία. **Βραβεία:** Βραβείο της Διεθνούς Συνομοσπονδίας των Κριτικών (FIPRESCI) στην Berlinale 2002, Αργυρή Άρκτος Καλύτερης Σκηνοθεσίας, Berlinale 2002.

Ο Βενσάν δουλεύει σ' ένα εργοστάσιο ως ηλεκτροσυγκολλητής. Ζει στην εξοχή με τη γυναίκα του, τα δυο παιδιά του και τη μητέρα του. Ζωγραφίζει από χόμπι, αλλά σπάνια βρίσκει χρόνο για να ασχοληθεί. Η ζωή κυλά αδιάφορα μέσα σε μια καθημερινή ρουτίνα, χωρίς καμιά ανταμοιβή ή ικανοποίηση, είτε στη δουλειά είτε στην οικογένεια. Μια μέρα, ο Βενσάν φτάνει στην πύλη του εργοστασίου, αλλά δεν μπαίνει. Πηγαίνει να βρει τον πατέρα του, ο οποίος του δίνει χαρτονομίσματα πολλών διαφορετικών χωρών και τη διεύθυνση ενός παλιού του φίλου που ζει στη Βενετία. Ο Βενσάν φεύγει για τη Βενετία, όπου κάνει φιλίες με διάφορα άτομα, ανάμεσα στα οποία κι ένας ιταλός εργάτης που τον φιλοξενεί στο σπίτι του. Όμως οι διακοπές του ιταλού φίλου τελειώνουν, και πρέπει να ξαναπιάσει δουλειά. Ο Βενσάν τον συνοδεύει, και χωρίζουν μπροστά στην πύλη του εργοστασίου. Εντελώς τυχαία, ο Βενσάν μπαρκάρει από τη Βενετία μ' ένα φορτηγό και ταξιδεύει σε χώρες μακρινές κι εξωτικές, απ' τις οποίες στέλνει στην οικογένειά του κάρτες και ακουαρέλες ζωγραφισμένες απ' τον ίδιο. Μετά από ένα μεγάλο διάστημα, επιστρέφει σπίτι. Θα τα βρει όλα ίδια και απαράλλαχτα, σαν να μην είχε λείψει ούτε μία μέρα...

Ο κόσμος είναι όμορφος γιατί είναι θνητός
του Noël Herpe

Αυτή η *Δευτέρα πρωί* αρχίζει εκεί όπου τελείωνε το *Έχε γεια, γλυκιά στεριά!* (άλλωστε, αυτός ο τίτλος θα μπορούσε να ταιριάζει και στη νέα ταινία του Οτάρ Ιοσελιάνι): ένας άντρας παρατά τον ασφυχτικό του περίγυρο για να ανασάνει ξανά κάτω από άλλον ήλιο, για να ξεφύγει απ' την ατέλειωτη επανάληψη των ίδιων μηχανικών χειρονομιών. Η διαφορά εδώ είναι πως ο πυργοδεσπότης και λάτρης των μικρών ηλεκτρικών τρένων αφήνει στη θέση του έναν οξυγονοκολλητή και ερασιτέχνη ζωγράφο, κι όλο το πρώτο μέρος διαδραματίζεται σαν παρωδία που θυμίζει αμυδρά το *Αγάπη, γέλιο, ξενοιασιά*:[1] σάτιρα της αλλοτρίωσης απ' την επαναλαμβανόμενη δουλειά, κωμική διαδοχή μικροκαταστροφών, μπουρλέσκ που βγαίνει λιγότερο απ' το διάλογο και περισσότερο απ' το πηγαινέλα των αντικειμένων. Μέχρι και η εικόνα τού εργάτη που απομακρύνεται απ' το εργοστάσιο για να ξαπλώσει στο γρασίδι, θυμίζει ένα εμβληματικό πλάνο από την ταινία τού René Clair. Και τούτη η σχέση συνεχίζεται μέχρι τον επίλογο του μύθου, που εξελίσσεται υπό τον αστερισμό ενός αδιάφορου αναρχισμού και διαπιστώνει πως είναι αδύνατον ν' «αλλάξεις τη ζωή» (παρά μόνο διαμέσου όσων αποκαλύπτει φευγαλέα η φιλία)· συνεχίζεται και μέσα στο σπίτι, στην αδιατάρακτη τάξη των πραγμάτων. Από αυτή την άποψη, η ταινία μοιάζει να 'ναι μία απ' τις πιο απαισιόδοξες του γεωργιανού σκηνοθέτη, αυτή απ' την οποία βγάζει πολλά απ' τα συμπεράσματα του ιστορικού σκεπτικισμού του: σχεδόν θα μπορούσαμε εδώ να διακρίνουμε μια μεταφορά-καθρέφτη της παλιάς Ρωσίας, του ερημωμένου βασιλείου όπου η δουλειά έχει γίνει παράλογη, απέναντι σε μιαν εξίσου αρχαϊκή, ρωμαϊκή Ευρώπη, που χειρίζεται αποτελεσματικότερα την κληρονομιά της, μα όπου η δουλειά περιορίζεται στην ίδια σκληρωτική επανάληψη (μαζί, βέβαια, με τη σειρά πλάνων εκατέρωθεν του καθρέφτη, όπου όλοι μαζί σβήνουν ταυτόχρονα με το πόδι τ' αποτσίγαρο προτού ξαναμπούν στη γραμμή παραγωγής). Το μάθημα που κάνει ο Ιοσελιάνι, μοιάζει απλό, αν όχι στατικό: Γιατί να ψάχνουμε σ' άλλους τόπους μια αδύνατη ελευθερία; Δεν είναι καλύτερα να καλλιεργούμε τον κήπο μας και την ευτυχία μας πλάι στους δικούς μας; κ.λπ. Σε τι οφείλεται, όμως, πως η ταινία του δεν προκαλεί ποτέ ένα αίσθημα ασφυξίας και πως η μοιρολατρία έχει μάλλον τη μορφή μιας αμφίβολης ευφορίας με συνεχείς αντιθέσεις και πολλή κινητικότητα; Στον Ιοσελιάνι δε βρίσκουμε μόνο Clair, αλλά και Renoir (θα μπορούσαμε επίσης να αναφέρουμε τον Aragon των *Ταξιδευτών της Γαληνοτάτης*, έναν άλλον ομογάλακτό τους ποιητή, που 'χε ήδη περιγράψει τη μεγάλη απογοήτευση του ρομαντικού ταξιδιού στη Βενετία και, μαζί, την ανθρώπινη κοινότητα που συναντάμε στο χείλος της αποτυχίας). Θέλω να πω πως ο μηδενισμός του μπορεί πάντα να εξελιχθεί και στο αντίθετο, που είναι λιγότερο ουσιαστική άρνηση και περισσότερο άρνηση της ουσίας: το μεγάλο αμάρτημα, ο δράκοντας που πρέπει να σωριάσεις, είναι αρχικά η ιδέα μιας αναζητούμενης «αλήθειας» από κάποιον κακό Δημιουργό που έκανε την πηγή να στερέψει και που καλό θα ήταν να τον ξεσκεπάζαμε.

Για τον ήρωά του, δεν πρόκειται για ανακάλυψη μιας αλλοτρίωσης ίδιας με την προηγούμενη, για οντολογική κατάρα ενός είδους, μα για ταξίδι και για εκτροχιασμό των φαινομένων. Σιγά σιγά, αυτή η καθολική και ανεξέλεγκτη αντιστροφή πλήττει τους πάντες: μια αγριωπή γυναίκα που κρατά το βεστιάριο ενός καταγωγίου, αποδεικνύεται πονετική φίλη· ο μεγάλος απένταρος πατρίκιος, που καμώνεται τον αριστοκράτη (και που έχει δανειστεί την όψη του ίδιου του Ιοσελιάνι, εκτός κι αν συμβαίνει τ' αντίθετο), σπεύδει να κρύψει την αθλιότητα του διαμερίσματός του, και παριστάνει το βιρτουόζο, που τον χειροκροτεί το ηχογραφημένο κοινό μέσ' από ένα μαγνητόφωνο... Κι όλη η πόλη της Βενετίας, έτσι όπως την κινηματογραφεί ο σκηνοθέτης (μέχρι ν' αγκαλιάσει ολόκληρη τη λιμνοθάλασσα μ' ένα επίμονο και ουδέτερο πανοραμίκ), φανερώνεται σαν ένα μεγάλο ντεκόρ για τουρίστες, ένα άδειο κάδρο, μια ο-

Δευτέρα πρωί

φθαλμαπάτη. Παράλληλα, μετά την αναχώρηση του πατέρα, ο αγροτικός του μικρόκοσμος βρίσκεται πλημμυρισμένος από πάμπολλα σημάδια με διπλό νόημα ή δίχως νόημα: μια αναπηρική καρέκλα πεταμένη καταμεσής του δρόμου, ένας παράλυτος που επιστρέφει με τα πόδια, ένα μυστηριώδες ψάρεμα σε νεκροταφείο, ένα ερπετό διαλεγμένο ως μοντέλο για την απεικόνιση του δράκοντα που νικήθηκε απ' τον Άι-Γιώργη... Θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για έναν ηθικολογικό σουρεαλισμό που ο λόγος του είναι ευθύς μα οι λέξεις του πλάγιες, που μέσ' από μιαν απατηλή σύγχυση καταλήγει στην αρμονία· σαν να χρειαζόταν να εξερευνήσουμε όλους τους κύκλους του ψεύδους για ν' αποδεχθούμε τελικά πως η ζωή είναι ένα παιχνίδι και πως μόνο έτσι αξίζει να τη ζούμε.

Ωστόσο, αυτό που κάνει περίπλοκη την εκκεντρικά κυκλική πορεία της ταινίας (και την εμποδίζει να περιοριστεί σε μια επιστροφή στην αρχική της θέση, σε μια απλή και καθαρή της επανάληψη), είναι το φευγαλέο και το ευμετάβλητο στη διαδοχή των συμβάντων. Αν πρέπει να αναζητήσουμε οπωσδήποτε κάποια μοίρα σ' αυτό το σύμπαν που 'χει χάσει τον μπούσουλα, είναι μια συγκεχυμένη μοίρα, κρυμμένη μέσα στη ροή της γραφής, στην εντύπωση πως κάθε σκαρίφημα κατάστασης έρχεται να σβήσει το προηγούμενο και πως δεν μπορεί κανείς να σταθεί πουθενά. Γι' αυτό (όπως το τόνισε ο Emmanuel Carrère γράφοντας για τους *Ευνοουμένους του φεγγαριού*), έχουμε να κάνουμε κυρίως με μια μουσική σύνθεση που λιγότερο στοχεύει στη λογική ενός μεγάλου λόγου και περισσότερο στα αυτοχήματα που υπονομεύουν το ρυθμό. Όπως είναι οι ταυτότητες αντιστρέψιμες, έτσι κι ο χρόνος κυλά προς κάθε κατεύθυνση· το φανερώνει η σκηνή με τον εργάτη που έρχεται να ξαναζωντανέψει έναν πατέρα, ρητά καταδικασμένο από τρεις Μοίρες του σαλονιού: έχουμε εδώ απ' τον Ιοσελιάνι μια υπέροχη επιτομή της ανακύκλωσης των στερεοτύπων, η οποία, μέσω της ανάκλησης μιας νοερής κι αρχέτυπης εικόνας, και χάρη στα πιο απλά, τα πιο κρυφά σημάδια, τονίζει καλύτερα τη φευγαλέα κενότητα των ανθρώπινων αναπαραστάσεων. Εδώ είναι η έκκληση στο carpe diem (μέσα από την κλίση προς το αλκοόλ), που επιτρέπει στο χρόνο να ξαναπάρει μπρος· και το αντίστροφο θα είναι η μεταρσίωση της Βενετίας, με όλες της τις δυνατότητές της να σε συγκλονίσει πρώτα κι ύστερα να σου προκαλέσει πλήξη και την αίσθηση του εφήμερου (ο σκοπός της γιορτής μεταξύ των φίλων, πλάι στο νερό, είναι πως σύντομα θα τελειώσει κι ο καθένας θα επιστρέψει στην καθημερινότητα), που θα καταστήσει μ' έναν τρόπο εφικτή τη συμφιλίωση με τη διάρκεια. Η αιωνιότητα που ενυπάρχει στη στιγμή, ενσαρκωμένη στην προσωρινότητα, φανερωμένη απ' την αβέβαιη διαδοχή των εικόνων: σ' αυτά τα δύο υπάρχει η παράδοξη ηθική του σκηνοθέτη (αν και θα 'πρεπε να λέμε: η παράδοξη «ποιητική» του σκηνοθέτη), βασισμένη σ' έναν λεπτό διάλογο ανάμεσα στο θάνατο και την ευτυχία· μια ευτυχία, την οποία ξαναβρίσκουμε την ίδια ακριβώς στιγμή που θα χαθεί. Καταλαβαίνουμε, τότε, πως ο Ιοσελιάνι διάλεξε τις αρχές του ομιλούντος κινηματογράφου (τον Clair, μα και τους Vigo και Μπαρνέτ), σαν αισθητική μήτρα, σαν τη φανταστική χρυσή εποχή μιας αθωότητας που βουλιάζει. Αυτό που μένει, είναι πως στον αναγεωμένο «ποιητικό ρεαλισμό» δεν υπάρχουν πια ίχνη καμιάς νοσταλγίας, κανενός ιδεαλισμού: είναι μια απελπισία που δεν καθηλώνει και που μας λέει πως ο κόσμος είναι όμορφος, ακριβώς γιατί είναι θνητός.

1. *A nous la liberté* του René Clair (1932). (Σ.τ.Μ.)

«Positif», τχ. 492, Φεβρουάριος 2002
Μετάφραση: Geraldine Biencourt

Τα καθημερινά μας δεσμά
του Αλέξη Ν. Δερμεντζόγλου

Το πρόβλημα του βασικού ήρωα της ταινίας, Βενσάν, ίσως είναι όμοιο με εκείνο του 90% των ανθρώπων που ζουν στις καταναλωτικές κοινωνίες: ονειρεύεται να αναθεωρήσει τη μίζερη ζωή του, ποθεί να παρατήσει τα πάντα, και επιθυμεί να προβαίνει σε απλές, παραβατικές πράξεις (κάπνισμα, ποτό). Ο καταπιεστικός μικρόκοσμος τόσο της επαρχίας όσο και της εργασίας και της οικογένειας τον ωθούν στην υπέρβαση των ορίων.

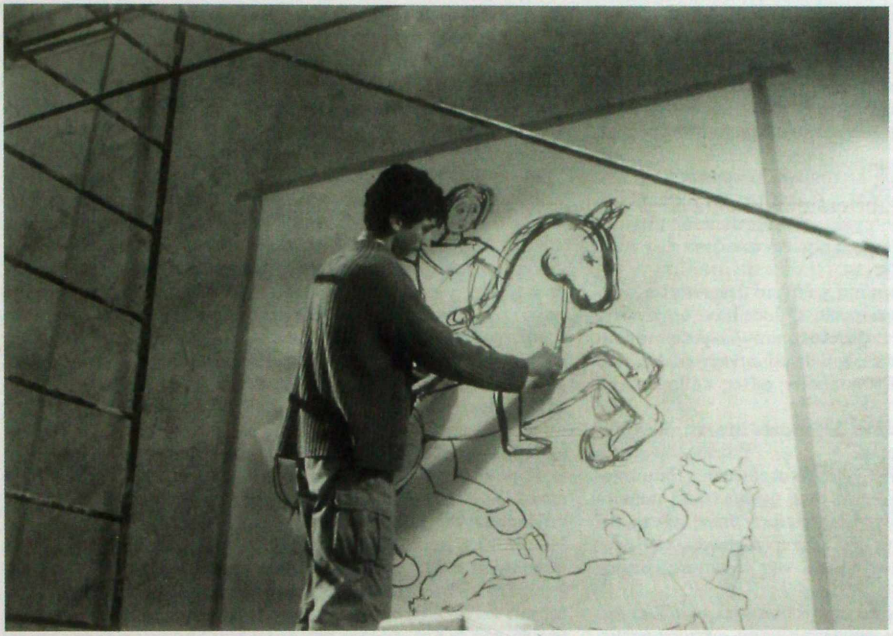
Ο κινηματογράφος μάς αφηγήθηκε αυτή την ιστορία αμέτρητες φορές, σε χιλιάδες ταινίες από κάθε χώρα. Αυτό το κοινότοπο σενάριο έχει ανακοινωθεί με εικόνες τόσες φορές όσες δεν θυμόμαστε καν. Τι είναι, λοιπόν, εκείνο που διαφοροποιεί την ταινία *Δευτέρα πρωί* του Ιοσελιάνι απ' το σωρό;

Σαφώς, η σκηνοθετική διεκπεραίωση και η αφηγηματική ικανότητα, το ταλέντο του να είναι δημιουργός και όχι «διεκπεραιωτής». Είναι λογικό, το παρόν να διερευνήσει αυτή την ιδιαίτερη ικανότητα του Οτάρ Ιοσελιάνι και όχι τόσο το θέμα, αν και αυτό μετατρέπει την κοινοτοπία σε μια φιλοσοφική θεώρηση.

Κατ' αρχάς, δε χρειαζόταν να έχει δηλώσει ήδη το θαυμασμό του ο γεωργιανός δημιουργός για τον Jacques Tati, προκειμένου να ανακαλύψουμε τις επιρροές του από τον γάλλο μετρ της κωμωδίας. Ωστόσο, και οι επιδράσεις από τον René Clair είναι εμφανείς. Εδώ και χρόνια μού κάνει τρομερή εντύπωση πώς και με ποιες διαδικασίες ο Ιοσελιάνι κατάφερε και αφομοίωσε τόσο πολύ, τόσο ιδιαίτερα, τη γαλλική κουλτούρα και το πνεύμα κάποιων σκηνοθετών, που όχι μόνο δεν τους προδίδει, δεν τους αντιγράφει, αλλά και τους επεκτείνει (και σχολιάζει δημιουργικά). Όλες αυτές οι αρετές αναδύονται στο *Δευτέρα πρωί* που, παράλληλα, αναδεικνύει και την ωρολογιακή, μαθηματική, αφηγηματική αντίληψή του.

Υπάρχει μια δομή σπειροειδής. Έχουμε δηλαδή τη σύσπαση, τη «συγκέντρωση» και την έκταση, την απόκλιση. Όλα αυτά συγκεντρώνονται γύρω από την έννοια του χάους, που είναι κι αυτό μαθηματικός όρος: έχουμε ακούσει επανειλημμένα πως η ζωή στην επαρχία είναι «τακτοποιημένη», ήρεμη, νηφάλια και καλύτερα οργανωμένη. Ο γεωργιανός σκηνοθέτης ανατρέπει αυτή την αντίληψη, μετατρέποντας την ηρεμία σε χάος και... αταξία. Μ' ένα ελεύθερο και πανέξυπνο μοντάζ, έχουμε τη συσσώρευση μικρο-πορτρέτων και γεγονότων της επαρχιακής και αγροτικής ζωής. Σε μια υποτιθέμενα ρυθμισμένη ζωή, όλα τελικά εμφανίζονται απορρυθμισμένα και άρρυθμα. Η γαλήνη μετατρέπεται σε νευρικότητα, σε έλλειψη συνεννόησης και επικοινωνίας.

Ο Ιοσελιάνι τα πετυχαίνει όλα αυτά με την αλά Tati χρήση των ήχων, πολλοί από τους οποίους ακούγονται off. Ήχοι, λοιπόν, που μας πολιορκούν, έντονοι, συνεχείς, που σκεπάζουν τα πάντα, πολλές φορές και το λόγο.



Όλη αυτή η συσσώρευση, το νευρικό μοντάζ, οι κλειστοφοβικοί χώροι, η μουντή φωτογραφία, μεταφέρουν μια αίσθηση αδιεξόδου που καταργεί την ηρεμία, απορρυθμίζει την «τάξη», μεταφέρει τη νοσταλγία ανατροπής. Τελικά, η επαρχία καταχωρίζεται ως ένα συντηρητικό σύστημα, το οποίο καταστέλλει, σπέρνοντας χάος και αρρυθμία που αποσταθεροποιούν τους χαρακτήρες.

Η περιβόητη άποψη ότι η φύση λειτουργεί λυτρωτικά και η επαρχία είναι καλύτερη απ' την πόλη, διαλύεται. Ουτοπία κι αυτή μέσα σ' όλα τα άλλα, με συνεχείς, απαγορευτικούς μηχανισμούς να δρουν επανειλημμένα, να αποσυντονίζουν και να ολοκληρώνουν τις τάσεις φυγής.

Ακόμα και το ελεύθερο κάπνισμα ή το πιοτό θεωρούνται πράξεις αναρχικές ή αντικομφορμιστικές. Ο Ιοσελιάνι οργανώνει όλο αυτό το εγχείρημα μ' ένα πολύπλοκο και ιδιοφυές ντεκουπάζ. Συγκεντρώνει λεπτομέρειες, μια σειρά συνεχή πλάνα που καταγράφουν λεπτομέρειες ή αποσπούν φέτες καθημερινού πραγματικού.

Μικρές πινελιές σ' έναν ατελείωτο ζωγραφικό πίνακα, όπως αυτοί που καταχωρίζονται στο φιλμ.

Παράλληλα, η δουλειά με τους ήχους είναι ιδιοφυής, δημιουργώντας στους θεατές την αίσθηση μιας ασφυκτικής πολιορκίας... Ταυτόχρονα, ο δημιουργός διασπείρει, όπως πάντα, τα σχόλιά του. Είναι η άποψη για την τέχνη (πίνακες), την αναπαράσταση, τη δημιουργία, τον έρωτα, την αδυναμία επαφής και κατανόησης του άλλου.

Τυπικά, η ταινία είναι κωμωδία, κοντά στο στιλ του Tati και στην άποψη του Clair για τη λειτουργία του αντικομφορμισμού στη ζωή μας. Ουσιαστικά, είναι μια πολύ δραματική, απαισιόδοξη και «σκοτεινή» ταινία, που αποκλείει διεξόδους και διαδρόμους· απλώς, αφήνει κάποιες οπές.

Δεν είναι καθόλου τυχαίο πως, λίγο πριν από το τέλος, ο βασικός ήρωας απαντάει όταν τον ρωτούν: «Δεν έφυγα· πήγα ταξίδι».

Την αδυναμία «κοινωνικής απόδρασης» την έχουν δείξει επίσης χιλιάδες ταινίες. Το θέμα είναι το πώς το κάνει ο Ιοσελιάνι, που αξιοποιεί ελάχιστα δραματουργικά ευρήματα (σχεδόν κανένα).

Δε συμβαίνει τίποτα απ' αυτά στα οποία μας έχει συνηθίσει ο κινηματογράφος της πλοκής. Για την ακρίβεια, δε συμβαίνει τίποτα. Αυτή η έλλειψη εντυπωσιακών ευρημάτων στη δραματουργία είναι και το... μεγάλο δράμα που αναδεικνύει ο Ιοσελιάνι, αποσπώντας περίτεχνα αυτή την τραγωδία του καθημερινού και το πρόβλημα του να είσαι υποταγμένος, τακτοποιημένος σε μια ήρεμη... συμβατική ζωή.

Κατά βάση, ο σκηνοθέτης, πέρα από πεσιμιστής, είναι και αναρχικός. Επιτίθεται στο κύτταρο της κοινωνικής ζωής, δηλαδή στο «καθημερινό» και τη ρουτίνα. Δεν εμφανίζει πρόταση, αλλά σαφώς στηρίζει μια πλήρη ανατροπή και απορρύθμιση. Στο χάος απαντάει με χάος, και η θέση του είναι η κατάργηση: ν' αλλάξουν οριστικά *όλα*. Αυτά είναι αιτήματα που τα διατύπωνε τόσο στη «σοσιαλιστική» κινηματογραφική του περίοδο όσο και σ' αυτήν της Δύσης. Ας μη ψάξουμε για προτάσεις. Η ταινία είναι η φαινομενολογία μιας άποψης που, αν είμαστε ειλικρινείς, την ασπαζόμαστε όλοι. Πιθανά, είναι μια νύξη για τους νοήμονες θεατές να διαλογιστούν μ' ένα ταξίδι αυτογνωσίας για το ποιες είναι οι πραγματικές αξίες της ζωής και πώς τις εφαρμόζουμε.

Κάποια πλάνα με το πέταγμα με το αλεξίπτωτο αφήνουν υποθέσεις να διαφύγουν.

Σαφώς, όμως, ο δημιουργός δείχνει πως είναι αντίθετος με το θεσμό της οικογένειας. Φαίνεται, μάλιστα, να είναι ιδιαίτερα μισογύνης, προτείνοντας πως η γυναίκα, η σύζυγος, είναι ο βασικός φορέας συντηρητικών δομών και των δεσμών της καθημερινής (μας) φυλακής.

Υπάρχει ένα καταπληκτικό προτελευταίο πλάνο, πολυσήμαντο, οργανωμένο έτσι ώστε αξίζει να του αφιερωθεί ένα ολόκληρο δοκίμιο. Η σύζυγος του Βενσάν τον έχει αποχαιρετήσει, μια και εκείνος φεύγει το πρωί για το εργοστάσιο. Μια γειτόνισσα (και φίλη της) αποχαιρετά τρυφερά τον δικό της σύζυγο, που φεύγει μ' ένα τρακτέρ. Οι δυο γυναίκες κάθονται μπροστά σε μια ανοιχτή αυλόπορτα. Με πρόσωπο προς τους θεατές είναι η σύζυγος του τύπου με το τρακτέρ. Η γυναίκα του ήρωα της ταινίας στέκεται πλάτη σε μας. Η δίοδος, λοιπόν, το άνοιγμα, φράσσεται από δύο κυρίες που ταυτόχρονα είναι και οι φύλακες όχι μόνο της οικογένειας, αλλά και της εύρυθμης ζωής, της συνέχισής της.

«Δεσμοφύλακες», επιτηρητές και εκφραστές της τρέχουσας τάξης πραγμάτων δρουν έτσι· όχι συνειδητά, αλλά (ιδίως) γονιδιακά. Το τέλος είναι ενδεικτικό: τα πράγματα θα συνεχίσουν να παραμένουν έτσι.

Η FIPRESCI, που έδωσε στην ταινία το βραβείο της (Φεστιβάλ Βερολίνου 2002, όπου και ο Ιοσελιάνι κέρδισε την Αργυρή Άρκτο σκηνοθεσίας) με το σκεπτικό «Για την πολύ επαγγελματική και ντελικάτη δουλειά του Ιοσελιάνι στο πορτρέτο της καθημερινής ζωής», ένιωσε την τάση του δημιουργού και την επαίνεσε, αλλά η ταινία είναι ανοιχτή για ακόμα πιο προνομιούχες ερμηνείες.

«Σκοτεινή», ερμητική, διαθέτει μια γενναιόδωρη απλότητα. Στο δρόμο για τα 70 του, ο Ιοσελιάνι δείχνει αυτό που μας καταθέτουν και άλλοι προνομιούχοι δημιουργοί (όπως, π.χ., ο Denis Arcand στην *Επέλαση των βαρβάρων*). Δεν είναι τα σύνθετα σενάρια και οι περίπλοκες ίντριγκες που χρειάζονται ο σύγχρονος κινηματογράφος και ο κόσμος, αλλά αυτή η βιωματική, καθημερινή αγωνία. Οι αξίες της ζωής είναι άλλες, κι αξίζει τον κόπο είτε να τις ανακαλύψουμε είτε να τις συναντήσουμε με άλλες διαδικασίες, αποδεχόμενοι τουλάχιστον την προσωπική μας φυλακή.

Στο εγχείρημά του ο Ιοσελιάνι βοηθήθηκε πολύ από τους ηθοποιούς του κι από μια εκπληκτική, «πεσμένη», ψυχρή φωτογραφία, με έξοχους, υποβλητικούς φωτισμούς. Ο τίτλος *Δευτέρα πρωί* δηλώνει μιαν αρχή, έναν κύκλο, μια επανάληψη, μια καταναγκαστική εργασία, που δεν οδηγεί παρά σε ερωτηματικά και αναθεωρήσεις. Οι αλυσίδες, κατά τον Ιοσελιάνι, είναι δεδομένες και άθραυστες. Η γνώση της ύπαρξής τους είναι η αρχή για ένα εσωτερικό ταξίδι λύτρωσης. Ο Ιοσελιάνι έχει κατακτήσει την τελευταία, κάνοντας κινηματογράφο. Σε όλους εμάς μένει να βρούμε την προσωπική μας λύση.

Θεσσαλονίκη, Οκτώβριος 2003

ΕΥΡΕΤΗΡΙΑ

Α. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΞΕΝΩΝ ΚΑΙ ΜΗ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Adjani Isabelle, 64
Alazraki Robert, 66
Amour à mort, L', 155
Andreu Anne, 145
Aragon Louis, 105, 182
Arcand Denis, 186
Aubier Pascal, 13, 16, 56, 155

Bach Johann Sebastian, 95
Bailhache Pierrette Pompon, 66
Bailly Christiane, 155
Balzac Honoré de, 69, 73, 137
Baudelaire Charles, 31
Beauviala Jean-Pierre, 17, 148, 155
Beethoven Ludwig van, 57, 110, 111
Belmondo Jean-Paul, 148
Benjamin Walter, 31
Bergman Ingmar, 45, 70
Berry Jules, 106
Blanchet Narda, 66, 68
Blanchet Vincent, 17, 66
Boujut Michel, 145
Boutang Pierre-André, 68, 76, 83
Boy Meets Girl, 155
Brach Gérard, 36, 55, 68
Bresson Robert, 8, 18, 71, 105, 154
Buñuel Luis, 163
Buttafava Gianni, 158

Calvino Italo, 14, 142
Carrère Emmanuel, 184
Cartier-Bresson Henri, 52
Chaplin Charles, 22, 74, 110, 155
Chauvigny Emmanuel de, 69, 74
Chiendent, Le, 148
Chopin Frédéric, 95
Cion Michel, 36
Clair René, 16, 45, 71, 72, 91, 105, 113, 147, 148, 154, 162, 182, 184, 186
Claudel Camille, 71, 95
Claudel Paul, 95
Cloos Hans-Peter, 148
Cocteau Jean, 145
Conrad Joseph, 161
Coppola Francis, 71
Corelli Arcangelo, 14, 49
Cortázar Julio, 38
Couperin François, 167

Daney Serge, 19
Debussy Claude, 167
Danton Georges, 105
Deleuze Gilles, 164, 167
De Sica Vittorio, 28, 113
Dickens Charles, 69
Durand Jean, 148
Dussart Philippe, 17, 61

Eisenschitz Bernard, 57, 148, 155

Fassbinder Reiner Werner, 172
Fellini Federico, 28, 113
Ferreri Marco, 84, 160
Feuillade Louis, 16, 150, 154
Fleischmann Mosche, 95
For Ever Mozart, 172
Ford John, 45, 58, 70, 113, 154
Forman Milos, 45, 136
Foulon Catherine, 55
France Anatole, 91
Franju Georges, 167
Freud Sigmund, 142

Godard Jean-Luc, 45, 150, 152, 155, 162, 172
Goldoni Carlo, 23
Greco, 61
Griffith D.W., 111, 150

Herzog Werner, 162
Historia do Brazil, 32
Hitler Adolf, 22, 111
Honegger Arthur, 95

Ibsen Henrik, 152

Jordan Neil, 39

Kafka Franz, 45
Keaton Buster, 105, 155, 176
Kubrick Stanley, 13, 71

Lamoureux Robert, 178
Le Pen Henri, 111
Lévy Jacques, 58
Lubtchansky William, 66, 80
Lumière Αδελφοί, 36, 150

Malle Louis, 148
Manet Edouard, 61
Mann Thomas, 91
Marignac Martine, 68
Martin Marcel, 22
Marx Αδελφοί, 162
Miou-Miou, 106
Mozart Wolfgang Amadeus, 95

Nietzsche Friedrich, 133, 138, 145

Passer Ivan, 45, 136
Playtime, 15, 142, 163, 166
Polanski Roman, 84
Prévert Jacques, 149, 154

Queneau Raymond, 76, 148

Ravel Maurice, 167
Renoir, 148
Renoir Jean, 32, 71, 147, 148, 156, 167, 182
Renoir Pierre-Auguste, 148
Resnais Alain, 17
Robbe-Grillet Alain, 145
Rocha Glauber, 32
Rodin Auguste, 73
Rossellini Roberto, 64
Rousseau Jean-Jacques, 160

Sadoul Georges, 22
Saint-Phalle Niki de, 148
Schubert Franz, 95
Seligmann Guy, 68
Shakespeare William, 23, 58, 148, 152, 153
Simon Michel, 13, 49
Szabó Laszlo, 16, 17

Tati Jacques, 9, 15, 18, 57, 70, 71, 76, 77, 91, 105, 142, 147, 150, 154, 155, 166, 167, 168, 172, 176, 184, 186
Totò, 133
Toubiana Serge, 8
Traffic, 57
Tsouladze Françoise, 66
Tulard Jean, 28
Twain Mark, 80

Ventura Claude, 145
Verdi Giuseppe, 95
Verlaine Paul, 166
Vigo Jean, 28, 45, 49, 58, 91, 105, 113, 147, 154, 167, 184

Wagner Richard, 95
Week-End, 162
Welles Orson, 45, 70, 105, 150

Zanussi Krzysztof, 36

Β. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Αγάπη, γέλιο, ξενοιασιά, 182
Αγριάδα, Η, 148
Αέρογκραντ, 94
Αϊζενστάιν Σεργκέι, 24, 45, 89, 94, 150
Αίμα των ζώων, Το, 167
Ακουαρέλα, 32, 35, 36, 128
Αμιρανασβίλι Αμιράν, 76, 77
Αμπντρατσίτοφ Βαντίμ, 18
Αμπουλάτζε Τεγκίτζ, 35
Ανακρέων, 137
Ανθισμένη ζωή, Η, 94
Αντρέι Ρουμπλιόφ, 163

Απόψεις του Ζερόμ Κουανιάρ, Οι, 91
Απρίλης, 18, 31, 43, 45, 128-130
Αταλάντη, 13, 58, 113, 164

Βαφέας Βασίλης, 140, 149
Βερτόφ Τζίγκα, 176
Βιτελόνι, Οι, 113
Βολταίρος, 160, 162
Βουνό με το θησαυρό, Το, 94

Γαλάζια άνθη, Τα, 76
Γιουρένεφ Ροστισλάβ, 14
Γεωργία, μόνη, 27, 32, 38, 169, 170
Γη, Η, 94
Γιελέν, 160
Γιούτκεβιτς Σεργκέι, 93
Γκαμσαχουρντία Σβιάντ, 170
Γκέρμαν Αλεξέι, 18, 35
Γκόγκολ Νικολάι, 93
Γκορμπατσόφ Μιχαήλ, 169
Γράμμα ενός σκηνοθέτη – Επτά κομμάτια για ασπρόμαυρο κινηματογράφο, 17, 36, 145

Δεκατρείς, Οι, 90
Δευτέρα πρωί, 8, 19, 39, 182-186
Δόμβεϊ και Υιός, 69
Δρόμος με τον άνεμο, Ο, 28
2001, Η Οδύσσεια του Διαστήματος, 13

Ελισό, 45, 58
Ενάτη Συμφωνία (του Beethoven), 110
Επαναστατική σπουδή, 95
Επέλαση των βαρβάρων, Η, 186
Εριστάβι Ντιμίτρι, 56, 148
Ερρίκος Δ', 148
Έρως καταγής, Ο, 155
Ερωτικά συμπόσια, 166
Ευνοούμενοι του φεγγαριού, Οι, 8, 9, 16-18, 24-29, 36, 56, 57, 60, 63, 73, 84, 147-155, 158, 160, 167, 168, 172, 184
Ευτυχία της Άσια, Η, 13
Έχε γεια, γλυκιά στεριά!, 8, 39, 73-77, 175-180, 182

Ζαν ντ' Αρκ, 95
Ζουραμπιτοβίλι Νίκο, 66

Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας, 8, 14, 17, 18, 21, 23, 28, 29, 35, 36, 47, 48, 50, 52, 60, 63, 70, 84, 137, 138, 141, 149, 153, 168

Θαύμα στο Μιλάνο, 113
Θείος μου, Ο, 76, 77, 163, 166, 168

Ιβάν ο Τρομερός, 94
Ιοσελιάνι Νανά, 48

Και εγένετο φως, 22, 38, 63, 64, 66, 158-160, 163, 164, 166, 168
Και το πλοίο φεύγει, 28
Καλατόζοφ Μιχαήλ, 35
Καλοκαίρι στη Χώρα των Βάσκων, 1982, 36, 146
Κανόνας του παιχνιδιού, Ο, 71, 148, 163
Καπνοτόπια, 45, 58, 70, 113
Καρδιά του σκότους, Η, 161
Κάρμεν (η όπερα), 106
Κιρσάνοφ Ντιμίτρι, 145
Κλέφτες και αμαρτωλοί, 18, 19, 38, 73, 76, 170-174
Κοντσαλόφσκι Αντρέι Μιχάλκοφ, 13, 14, 21, 28, 35, 45, 84
Κορίτσι με το χάρτινο καπέλο, Το, 91
Κουζμίνα Ελένα, 90
Κουροσάουα Ακίρα, 171
Κουτσό, Το, 38
Κυνήγι της πεταλούδας, Το, 24-29, 38, 63-65, 71, 73, 74, 76, 162-169

Λένιν Βλαντιμίρ, 90, 91
Λόρδος Τζιμ, 161
Λουδοβίκος ΙΔ', 64
Λουδοβίκος και οι υπήκοοί του, Ο, 64, 71

Μαγιακόφσκι Βλαντιμίρ, 28, 89
Μαζαρίνος, 105
Μάικλ Κόλινς, 39
Μεγάλος δικτάτωρ, Ο, 22, 110
Μέρα γιορτής, 163, 168, 172
Μηχανικοί, Οι (βλ. και: *Φυλλορροή*), 43
Μικρό μοναστήρι στην Τοσκάνη, 17, 38, 156
Μισαλλοδοξία, 111
Μολιέρος, 23, 105
Μουσόργκσκι Μόντεστ, 95
Μπαλάντα του στρατιώτη, Η, 35
Μπαρνέτ Μπορίς, 28, 45, 58, 70, 89-91, 94, 154, 184
Μπέρια Λαβρέντι, 170
Μπονταρτσούκ Σεργκέι, 13
Μπουλγκάκοφ Μιχαήλ, 66, 91
Μπρέζνιεφ Λεονίντ, 8, 14

Νασκιντατοβίλι Λέιλα, 55, 68
Ντοβζένκο Αλεξάντρ, 8, 24, 29, 35, 43, 45, 46, 89, 90, 93, 94, 142
Ντοστογιέφσκι Φιόντορ, 45, 70
Νύχτες με πανσέληνο, 155

Ξεσήκωμα ενός λαού, Το, 94

Οκράινα, 89, 91, 94
Όλιβερ Τουίστ, 69
Όνειρο, Το, 45
Οπλοστάσιο, Το, 94
Όταν περνούν οι γερανοί, 35

Παλιά γεωργιανά τραγούδια, 35, 137
Παμφίλοφ Γκλεμπ, 14, 21, 35, 50, 53
Παρατζάνοφ Σεργκέι, 8, 35, 49, 61
Παστοράλε, 8, 9, 14, 21-23, 26, 29, 33, 36, 47, 48, 52, 55, 61, 63, 84, 140-144, 149, 153, 168
Περιπέτειες (του Calvino), 142
Πόλη της θλίψης, Η, 38
Ποπόβα Κατερίνα, 49
Πουντόβκιν Βσέβολοντ, 24
Πρίγκηψ και φτωχός, 80

Ρεπό, 141
Ρομ Μιχαήλ, 45, 89-91, 93

Σάνδη Γεωργία, 95
Σατυρικόν, 28
Σεβαρντνάτζε Έντβαρντ, 170
Σενγκελάια Γκεόργκι, 35, 93, 94
Σενγκελάια Έλνταρ, 35
Σενγκελάια Νικολάι, 45, 58, 90
Σεργκιένκο Ρόλαντ, 93
Σισέ Σουλεϊμάν, 66, 160
Σολζενίτσιν Αλεξάντρ, 49
Σόλντσεβα Γιούλια, 94
Σοστακόβιτς Ντιμίτρι, 95
Σπάνιο λουλούδι, Το, 32, 43, 128
Στάλιν Ιωσήφ, 48, 141, 170, 174
Στανισλάφσκι Κονσταντίν, 18, 23
Στην όχθη της γαλάζιας θάλασσας, 58, 90
Σωκράτης, 60, 77

Ταξιδευτές της Γαληνοτάτης, Οι, 182
Τάρας Μπούλμπα (του Γκόγκολ), 93
Ταρασατοβίλι Ταμάρα, 66, 58
Ταρκόφσκι Αντρέι, 8, 13, 21, 28, 35, 45, 49
41ος, Ο, 35
Τολστόι Λέων, 91, 103
Τουργκένιεφ Ιβάν, 13
Τρίτη γενιά, Η, 172
Τσεπίτκο Λαρίσα, 21, 93
Τσιαουρέλι Μιχαήλ, 35
Τσούσκιν Βασίλι, 14, 53
Τσουχράι Γκριγκόρι, 35

Φυλλορροή, 8, 9, 13, 14, 21, 27-29, 35, 38, 43, 52, 63, 84, 133-136, 138, 141, 149, 153, 168

Χαίρε, Μαρία, 155
Χρονιά του ήσυχου ήλιου, Η, 36
Χρόνος του χορευτή, Ο, 18
Χρουσταλιόφ, αυτοκινητάκι μου!, 18
Χσιεν Χου Χσιάο, 38
Χυτήριο, 35, 43, 130, 132

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΕΙΡΑ

ΜΕΓΑΛΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ

OTAR IOSSELIANI (2003)
Εκδόσεις: ΦΚΘ, Καστανιώτης
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος,
Σελ.: 188

WONG KAR-WAI (2003)
Εκδόσεις: ΦΚΘ, Καστανιώτης
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος, Δημήτρης Μπάμπας
Σελ.: 203

FRITZ LANG (2003)
Εκδόσεις: ΦΚΘ, Καστανιώτης
Επιμέλεια: Νίκος Σαββάτης,
Σελ.: 397

MARCO BELLOCCHIO (2002)
Εκδόσεις: ΦΚΘ, Καστανιώτης
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος, Θωμάς Λιναράς
Σελ.: 263

SHOHEI IMAMURA (2002)
Εκδόσεις: ΦΚΘ
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος,
Μπάμπης Ακτσόγλου
Σελ.: 198

ERIC ROHMER (2001)
Εκδόσεις: ΦΚΘ
Επιμέλεια: Νίκος Σαββάτης
Σελ.: 167

LUCHINO VISCONTI (2001)
Εκδόσεις: ΦΚΘ
Επιμέλεια: Θωμάς Λιναράς
Σελ.: 223

CARL DREYER (2001)
Εκδόσεις: ΦΚΘ
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος,
Μπάμπης Ακτσόγλου
Σελ.: 231

JOHN BOORMAN (2001)
Εκδόσεις: ΦΚΘ, Καστανιώτης
Επιμέλεια: Νίκος Σαββάτης
Σελ.: 232

VITTORIO DE SICA (2000)
Εκδόσεις: ΦΚΘ
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος,
Θωμάς Λιναράς
Σελ.: 111

KENJI MIZOGUCHI (2000)
Εκδόσεις: ΦΚΘ
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος,
Μπάμπης Ακτσόγλου
Σελ.: 174

JERZY SKOLIMOWSKI (2000)
Εκδόσεις: ΦΚΘ
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος,
Roberto Turigliatto
Σελ.: 230

LUIS BUÑUEL (2000)
Εκδόσεις: ΦΚΘ, Καστανιώτης
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος,
Μπάμπης Ακτσόγλου
Σελ.: 383

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΕΙΡΑ

ΜΕΓΑΛΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ ΤΟΥ 20ου ΑΙΩΝΑ

ΘΟΔΩΡΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ (2000)
Εκδόσεις: ΦΚΘ, Καστανιώτης
Επιμέλεια: Ειρήνη Στάθη
Σελ.: 335

ROBERT BRESSON (1999)
Εκδόσεις: ΦΚΘ
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος
Σελ.: 158

PEDRO ALMODOVAR (1999)
Εκδόσεις: ΦΚΘ, Καστανιώτης
Επιμέλεια: Μπάμπης Ακτσόγλου
Σελ.: 206

JEAN-DANIEL POLLET (1998)
Εκδόσεις: ΦΚΘ
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος, Roberto Turigliatto
Σελ.: 132

KEN LOACH (1998)
Εκδόσεις: ΦΚΘ, Καστανιώτης
Επιμέλεια: Νίκος Σαββάτης
Σελ.: 207

CLAUDE CHABROL (1997)
Εκδόσεις: ΦΚΘ, Καστανιώτης
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος, Μπάμπης Ακτσόγλου
Σελ.: 207

ARTURO RIPSTEIN (1997)
Εκδόσεις: ΦΚΘ
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος
Σελ.: 191

BERNARDO BERTOLUCCI (1996)
Εκδόσεις: ΦΚΘ, Καστανιώτης
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος, Μπάμπης Κολώνιας
Σελ.: 199

KRZYSZTOF KIESLOWSKI (1995)
Εκδόσεις: ΦΚΘ, Καστανιώτης
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος, Αχιλλέας Κυριακίδης
Σελ.: 263

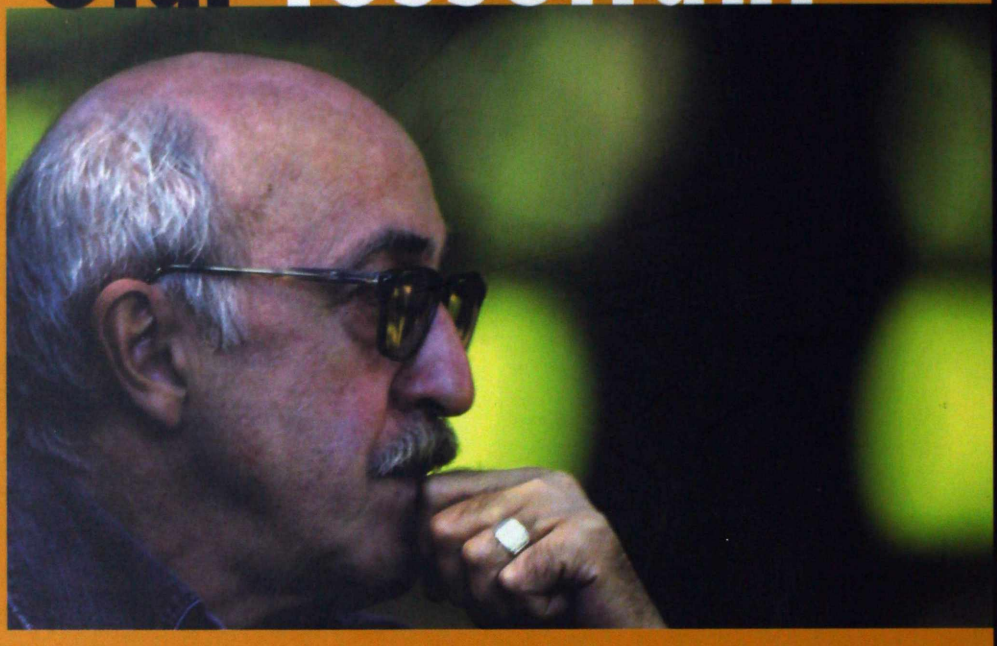
NANNI MORETTI (1995)
Εκδόσεις: ΦΚΘ, Καστανιώτης
Επιμέλεια Έκδοσης: Θωμάς Λιναράς
Σελ.: 149

NAGISA OSHIMA (1994)
Εκδόσεις: ΦΚΘ
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος, Νίκος Σαββάτης
Σελ.: 213

PIER PAOLO PASOLINI (1994, 2000)
Εκδόσεις: ΦΚΘ,
Επιμέλεια: Μιχάλης Δημόπουλος
Σελ.: 175

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Otar Iosseliani



ISBN 960-03-3630-X

www.kastaniotis.com
e-mail: info@kastaniotis.com