

ΑΛΕΞΑΝΤΡ ΑΣΤΡΥΚ

**Ἡ γέννηση μιᾶς πρωτοπορίας:
ἡ κάμερα - στυλό**

*Ἄ,τι μ' ενδιαφέρει πιδ πολὺ
στὸν κινηματογράφο, εἶναι ἡ ἀφαίρεση.
Ἄρσον Οὐέλλες*

Κανείς δὲν μπορεῖ νὰ μὴν ἀντιλαμβάνεται πὼς κάτι καινούργιο συμβαίνει αὐτὸν τὸν καιρὸ στὸν κινηματογράφο. Ἡ εἰσθησιὰ μας ἔχει κινδυνεύσει ν' ἀμβλυνθεῖ ἀπ' ὄλ' αὐτὰ τὰ φιλμ πού, χρόνος μπαίνει χρόνος βγαίνει, κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους στὶς ὁθόνες τῶν κινηματογράφων.

Ἄ κινηματογράφος ὅμως σήμερα ἀποκτᾷ ἕνα καινούργιο πρόσωπο. Πῶς; θὰ μποροῦσε κανείς νὰ ρωτήσῃ. Ἄπλᾶ καὶ μόνο χρησιμοποιώντας τὰ μάτια του. Μονάχα ἕνας κινηματογραφικὸς κριτικὸς δὲν θὰ πρόσεχε τὴν ἐντυπωσιακὴ μεταμόρφωση, πὸ πραγματοποιεῖται μπροστὰ στὰ μάτια μας. Σὲ ποιά φιλμ βρίσκουμε αὐτὴ τὴν ὁμορφιά; Ἄκριβῶς σὲ κείνα πὸ ἔχουν ἀγνοηθεῖ ἀπὸ τοὺς κριτικούς. Δὲν εἶναι σύμπτωση, πὸ φιλμ σὰν τὸ « La Règle du Jeu » (Ἄ Κανόνας τοῦ Παιχνιδιοῦ) τοῦ Ρενουάρ, τὸ « Les Dames du Bois de Boulogne » (Οἱ Κυρίες τοῦ Δάσους τῆς Βουλῶνης) τοῦ Μπρεσσὸν καὶ τὰ φιλμ τοῦ Οὐέλλες, πὸ βάζουν τὰ θεμέλια ἑνὸς καινούργιου μέλλοντος γιὰ τὸν κινηματογράφο, ἔχουν διαφύγει τὴν προσοχὴ τῶν κριτικῶν, πὸ σὲ καμιὰ περίπτωσι δὲν στάθηκαν ἱκανοὶ νὰ τὰ ἐντοπίσουν.

Ἄχει σημασία ὅτι ἐκεῖνα ἀκριβῶς τὰ φιλμ, πὸ ἀγνοοῦνται ἀπὸ τοὺς κριτικούς εἶναι τὰ φιλμ πὸ ἐγὼ καὶ μερικοὶ φίλοι μου συμφωνοῦμε πὼς εἶναι ἀριστουργήματα. Βρίσκου-

με σ' αυτά, αν θέλετε, κάτι προφητικό. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο μιλάω για πρωτοπορία. Ύπάρχει πάντα «έν ὄψει» μιὰ πρωτοπορία, όταν συμβαίνει κάτι καινούργιο...

Ἀλλά, για νάρθουμε στο θέμα μας, ὁ κινηματογράφος ἐντελῶς φυσικὰ μεταβάλλεται σ' ἓνα μέσο ἔκφρασης, ἀκριβῶς ὅπως συνέβη παλιότερα με τις ἄλλες τέχνες καὶ ιδιαίτερα με τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὸ μυθιστόρημα. Ἀφοῦ πέρασε με ἐπιτυχία τὴν περίοδο πὸ ἦταν κάτι τὸ ἀξιοπερίεργο στὰ λούνα-πάρκ, μιὰ διασκέδαση ἀνάλογη με τὸ βουλεβάρτο ἢ ἓνα μέσο διατήρησης τῶν εἰκόνων μιᾶς ἐποχῆς, τώρα σιγά-σιγά γίνεται μιὰ γλώσσα. Λέγοντας δὲ γλώσσα, ἐννοῶ μιὰ μορφή, με τὴν ὁποία ἓνας καλλιτέχνης μπορεῖ νὰ διατυπώσει τις σκέψεις του, ὅσο ἀφηρημένες κι ἂν εἶναι, ἢ νὰ ἑκφράσει τις ἔμμονες ιδέες του, ἀκριβῶς ὅπως στὸ σύγχρονο δοκίμιο ἢ τὸ μυθιστόρημα. Γι' αὐτὸν τὸ λόγο θὰ ἤθελα νὰ ὀνομάσω αὐτὴν τὴν καινούργια ἐποχὴ τοῦ κινηματογράφου ἐποχὴ τῆς κάμερα-στυλό. Αὐτὴ ἢ μεταφορᾶ δημιουργεῖ μιὰ πολὺ ἀκριβῆ αἴσθηση. Μ' αὐτὴν ἐννοῶ ὅτι ὁ κινηματογράφος σιγά - σιγά θὰ ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὴν τυραννία τῶν ὀπτικῶν στοιχείων, ἀπὸ τὴ λατρεία τῆς εἰκόνας, ἀπὸ τις ἄμεσες καὶ συγκεκριμένες ἀπαιτήσεις τῆς ἀφήγησης καὶ θὰ γίνει ἓνα μέσο γραφῆς τόσο ἐδλόγιστο καὶ πνευματικὸ, ὅσο ἢ ἴδια ἢ γραφτὴ γλώσσα. Ἡ τέχνη τοῦ κινηματογράφου, παρ' ὄλες τις τεράστιες δυνατότητες πὸ κρύβει μέσα της, γίνεται εὐκολα ἔρμαιο προκαταλήψεων. Δὲν μπορεῖ νὰ συνεχίσει για πάντα νὰ κινεῖται στὸ ἴδιο πεδίο τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ τῆς κοινωνικῆς φαντασίας πὸ κληρονόμησε ἀπὸ τὸ λαϊκὸ μυθιστόρημα. Ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ καταπιαστεῖ με κάθε θέμα καὶ με κάθε ἀφηγηματικὸ εἶδος. Οἱ πῖο φιλοσοφικοὶ διαλογισμοὶ πάνω στὸν ἄνθρωπο, ἢ ψυχολογία, ἢ μεταφυσικὴ, ιδέες καὶ πάθη ἐμπίπτουν στὴ δικαιοδοσία του. Θὰ φτάσω ἀκόμα στὸ σημεῖο νὰ πῶ ὅτι οἱ σύγχρονες ιδέες καὶ φιλοσοφίες τῆς ζωῆς εἶναι τέτοιες, πὸ μόνον ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ τις ἑκφράσει σωστά. Ὁ Μωρίς Ναντὼ ἔγραφε σ' ἓνα ἄρθρο στὴν

ἐφημερίδα «Κομπά»: «Ἄν ὁ Ντεκάρτ ζοῦσε σήμερα, θὰ ἔγραφε μυθιστορήματα». Μ' ὄλο τὸ σεβασμὸ μου στὸν Ναντὼ θὰ ἔλεγα πὸς ἓνας σύγχρονος Ντεκάρτ θὰ εἶχε ἤδη κλειστεί στὸ δωμάτιό του με μιὰ κάμερα 16 χιλστ. καὶ κάμποσα μέτρα φιλμ καὶ θὰ ἔγραφε τὴ φιλοσοφία του πάνω στὸ φιλμ. Γιατὶ τὸ ἔργο του «Discours de la Méthode» (Πραγματεία περὶ τῆς Μεθόδου) θάταν σήμερα τέτοιο, πὸ μόνον ὁ κινηματογράφος θὰ μπορούσε νὰ ἑκφράσει ἱκανοποιητικὰ.

Πρέπει νὰ γίνει ἀντιληπτὸ, πὸς μέχρι τώρα ὁ κινηματογράφος δὲν ἦταν τίποτα ἄλλο παρὰ θέαμα. Κι αὐτὸ ὀφείλεται στὸ βασικὸ γεγονός ὅτι ὄλα τὰ φιλμ προβάλλονται στοὺς ἐμπορικοὺς κινηματογράφους. Ἀλλὰ με τὴν ἐξέλιξη τοῦ φιλμ τῶν 16 χιλστ. καὶ τῆς τηλεόρασης δὲν θ' ἀργήσει νάρθει ἢ μέρα, πὸ ὁ καθένας θὰ ἔχει μιὰ μηχανὴ προβολῆς, θὰ πηγαίνει στὸ γειτονικὸ βιβλιοπωλεῖο καὶ θὰ νοικιάζει φιλμ για κάθε θέμα καὶ μορφή: ἀπὸ κριτικὴ λογοτεχνίας καὶ μυθιστορημάτων μέχρι μαθηματικά, ἱστορία καὶ γενικὴ ἐπιστήμη. Τότε πιά δὲν θὰ εἶναι δυνατό νὰ μιλάμε για τὸν *κινηματογράφο*. Θὰ ὑπάρχουν πολλοὶ κινηματογράφοι, ἀκριβῶς ὅπως σήμερα ὑπάρχουν πολλὲς λογοτεχνίες, μιᾶς κι ὁ κινηματογράφος, ὅπως κ' ἡ λογοτεχνία, δὲν εἶναι ἴσοο μιὰ ιδιαίτερη τέχνη, ὅσο μιὰ γλώσσα πὸ μπορεῖ νὰ ἑκφράσει κάθε εἶδος σκέψης.

Αὐτὴ ἢ ἰδέα τοῦ κινηματογράφου σὰν μέσου ἑκφρασης ἰδεῶν δὲν εἶναι ἴσοο καινούργια. Ὁ Φεντέρ εἶχε πεῖ: «Θὰ μπορούσα νὰ κάνω ἓνα φιλμ πάνω στὸ "L' esprit des lois" (Τὸ Πνεῦμα τῶν Νόμων) τοῦ Μοντεσκιέ». Ἀλλὰ ὁ Φεντέρ ἐννοοῦσε νὰ τὸ εἰκονογραφήσει ὅπως ὁ Ἀιζενστάιν σκεφτόταν νὰ εἰκονογραφήσει τὸ «Κεφάλαιο» τοῦ Μάρξ, με τὸν τρόπο πὸ εἰκονογραφοῦνται συνήθως τὰ βιβλία. Αὐτὸ πὸ ἐγὼ θέλω νὰ πῶ εἶναι πὸς ὁ κινηματογράφος στίς μέρες μας πάει νὰ κατακτήσει μιὰ φόρμα πὸ θὰ τὸν κάνει μιὰ τόσο ἀκριβῆ γλώσσα, ὅστε σύντομα θὰ μπορεῖ νὰ γράφει ιδέες ἀπευθείας πάνω στὸ φιλμ, χωρίς καν νάχει ἀνάγκη νὰ κατα-

φεύγει σ' εκείνους τούς χονδροειδείς συνειρμούς εικόνων που ήταν ή μεγάλη απόλαυση του Βωβόφ Κινηματογράφου. Μ' άλλα λόγια, προκειμένου λογουχάρη να υποβάλει το πέραςμα του χρόνου, δεν έχει πια ανάγκη να δείξει φύλλα που πέφτουν και μετά μηλιές που ανθίζουν. Και προκειμένου να υποβάλει την ιδέα ότι ο ήρωας θέλει να κάνει έρωτα, έχει σίγουρα στη διάθεσή του άλλους τρόπους να το πετύχει από το να δείξει μιὰ κατσαρόλα με γάλα να βράζει πάνω στη θερμάστρα, όπως κάνει ο Κλουζώ στο «*Quai des Orfèvres*» (Αποβάθρα των Χρυσοχόων).

Το βασικό πρόβλημα του κινηματογράφου είναι πώς να εκφράσει σκέψεις. Η δημιουργία της κινηματογραφικής γλώσσας έχει απασχολήσει ξμμονα όλους τούς θεωρητικούς και συγγραφείς στην ιστορία του κινηματογράφου, από τον Αιζενστάιν μέχρι τούς σεναριογράφους και τούς διασκευαστές σεναρίων της εποχής του Όμιλοῦντος. Αλλά ούτε ο Βωβόφ Κινηματογράφος, όντας προσκολλημένος σε μιὰ στατική αντίληψη της εικόνας, ούτε ο κλασικός Όμιλων Κινηματογράφος, όπως υπήρξε μέχρι τώρα, μπόρεσαν να λύσουν αυτό το πρόβλημα ικανοποιητικά. Ο Βωβόφ Κινηματογράφος επιδίωξε τή λύση με τή βοήθεια του μοντάζ και της παράθεσης των εικόνων. Θυμηθείτε τήν περίφημη δήλωση του Αιζενστάιν: «*Μοντάζ για μένα είναι το μέσο να δίνεις κίνηση, που σημαίνει να δίνεις νόημα, σε δυο ακίνητες εικόνες*». Και όταν ανακαλύφθηκε ο ήχος περιορίστηκε να διασκευάζει για τόν κινηματογράφο όρισμένα θεατρικά τεχνάσματα.

Ένα από τὰ σημαντικότερα φαινόμενα των τελευταίων χρόνων υπήρξε ή αυξανόμενη συνειδητοποίηση του δυναμικού, δηλαδή σημασιολογικού χαρακτήρα της κινηματογραφικής εικόνας. Το κάθε φίλμ, μιὰς κ' ή πρωταρχική του λειτουργία είναι ή κίνηση, δηλαδή το γεγονός ότι «*υπάρχει μέσα στο χρόνο*» είναι ένα θεώρημα. Είναι μιὰ σειρά από εικόνες, που από τή μιάν άκρη στην άλλη έχουν μιὰ δική τους

αδυσώπητη λογική ή, ακόμα καλύτερα, μιὰ δική τους διαλεκτική. Έχουμε φτάσει στο σημείο ν' αντιληφθούμε ότι ή σημασία τήν όποία ο Βωβόφ Κινηματογράφος προσπαθούσε να δημιουργήσει με συμβολικούς συνειρμούς, υπάρχει μέσα στην ίδια τήν εικόνα, στην εκτύλιξη της αφήγησης, σε κάθε χειρονομία των προσώπων, σε κάθε γραμμή του διαλόγου, στις κινήσεις εκείνες της κάμερας, που συνδέουν αντικείμενα με αντικείμενα και πρόσωπα με αντικείμενα. Η κάθε σκέψη, όπως και το κάθε αίσθημα, είναι αποτέλεσμα μιὰς σχέσης ανάμεσα στη μιὰ και στην άλλη ανθρώπινη ύπαρξη ή ανάμεσα σε κάποια αντικείμενα που αποτελούν ένα μέρος του σύμπαντος. Διευκρινίζοντας αυτές τις σχέσεις ο κινηματογράφος και κάνοντάς τες άπτές, γίνεται στην πραγματικότητα ο ίδιος ένας φορέας σκέψης. Από τώρα και στο εξής ο κινηματογράφος θα γίνει ικανός να δημιουργεί έργα όμοια σε βάθος και σημασία με τὰ μυθιστορήματα του Φώκνερ και του Μαλρώ και με τὰ δοκίμια του Σάρτρ και του Καμύ. Ήδη έχουμε ένα αξιόλογο παράδειγμα: το φίλμ «*L' espoir*» (Η Έλπιδα), που έκανε ο Μαλρώ με βάση το γνωστό του μυθιστόρημα στο όποιο, ίσως για πρώτη φορά, ή κινηματογραφική γλώσσα αντιστοιχεί με ακρίβεια στη γλώσσα της λογοτεχνίας.

Ας δοῦμε τώρα πώς οι κινηματογραφιστές συμμορφώνονται στις όποτιθέμενες και άπατηλές άπαιτήσεις του κινηματογράφου. Οι σεναριογράφοι που διασκευάζουν Μπαλζάκ ή Ντοστογιέφσκι για τόν κινηματογράφο, δικαιολογούνται για τις ήλίθιες τροποποιήσεις που κάνουν στα έργα πάνω στα όποια στηρίζουν τὰ σενάριά τους με τόν ίσχυρισμό ότι ο κινηματογράφος είναι άνίκανος ν' αποδώσει ψυχολογικές ή μεταφυσικές άποχρώσεις. Στα χέρια τους ο Μπαλζάκ γίνεται μιὰ συλλογή από χαλκογραφίες, στην όποία τήν πιό σπουδαία θέση κατέχει ή μόδα κι ο Ντοστογιέφσκι άρχίζει ξαφνικά να μοιάζει με τὰ μυθιστορήματα του Ζοζέφ Κεσσέλ, με ρώσικου στυλ φαγοπότια σε νυχτερινά κέντρα και τρώικες

πὸν τρέχουν πάνω στὸ χιόνι. Ὅμως ἡ μόνη αἰτία αὐτῶν τῶν εὐκολιῶν εἶναι ἡ τεμπελιά καὶ ἡ ἔλλειψη φαντασίας.

Ὁ κινηματογράφος σήμερα εἶναι ἱκανὸς νὰ ἐκφράσει κάθε εἶδος πραγματικότητας. Ὅτι μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι ἡ δημιουργία αὐτῆς τῆς καινούργιας γλώσσας. Δὲν ἔχουμε καμιὰ ὄρεξη νὰ ξαναμαγειρεύουμε τὰ ἴδια ἐκεῖνα ποιητικὰ ντοκυμανταῖρ καὶ σοῦρρεαλιστικὰ φιλμ, πὸν γινόντουσαν ἐδῶ καὶ εἰκοσιπέντε χρόνια, κάθε φορά πὸν καταφέρνουμε ν' ἀποφεύγουμε τὶς ἐμπορικὲς ἀπαιτήσεις τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας. Ἄς ἀντιμετωπίσουμε στὰ ἴσα τὸ πρόβλημα : ἀνάμεσα στὸν καθαρὸν κινηματογράφον τοῦ 1920 καὶ στὸν κινηματογραφικὸν θεάτρον ὑπάρχει πολλὸς χῶρος γιὰ ἓνα διαφορετικὸν καὶ προσωπικὸν εἶδος κινηματογράφου.

Αὐτὸ φυσικὰ προϋποθέτει πὸς ὁ σεναριογράφος παύει νὰ ὑπάρχει, διότι σ' αὐτὸ τὸ εἶδος κινηματογράφου ἡ διαφορὰ μεταξύ συγγραφέα καὶ σκηνοθέτη δὲν ἔχει κανένα νόημα. Ἡ σκηνοθεσία δὲν εἶναι πιά ἓνα μέσο εἰκονογράφησης ἢ παρουσίας μᾶς σκηνῆς, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ ἴδια ἢ πράξις τῆς γραφῆς. Ὁ φιλομουργὸς - δημιουργὸς γράφει μὲ τὴν κάμερά του, ὅπως ἓνας συγγραφέας γράφει μὲ τὸ στυλό του. Σὲ μιὰ τέχνη ὅπου φιλμ καὶ μαγνητοταινία μπαίνουν σὲ κίνηση καὶ προχωροῦν μαζί γιὰ νὰ ἐκφράσουν διαμέσου μᾶς φόρμας καὶ μᾶς ὑπόθεσης (ἢ καὶ χωρὶς ὑπόθεσης) μιὰ φιλοσοφία τῆς ζωῆς, πὸς εἶναι δυνατόν νὰ γίνεταί διάκρισις ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνον πὸν συλλαμβάνει τὴν ἰδέαν τοῦ ἔργου καὶ σ' ἐκεῖνον πὸν τὸ γράφει ; Θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ φανταστεῖ ἓνα μυθιστόρημα τοῦ Φῶκνερ γραμμένον ἀπὸ κάποιον ἄλλον ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Φῶκνερ ; Καὶ θὰ ἦταν τὸ « Πολίτης Καίην » αὐτὸ πὸν εἶναι ἂν εἶχε διαφορετικὴν φόρμα ἀπ' αὐτὴν πὸν τοῦ ἔδωσε ὁ Ὅρσον Οὐέλλες ;

Ἄς ἐπαναλάβουμε ἀκόμα μιὰ φορά : ὁ ὅρος Avant-garde θυμίζει τὰ σοῦρρεαλιστικὰ καὶ τὰ λεγόμενα ἀφηρημένα φιλμ τῆς δεκαετίας τοῦ 1920. Ἄλλ' αὐτὴ ἡ Avant-garde ἔχει πιά παλιώσει. Προσπάθησε νὰ δημιουργήσῃ ἓνα ἰδιαίτερον χῶρον

γιὰ τὸν κινηματογράφον, ἐνῶ ἡμεῖς, ἀντίθετα, ἀποζητᾶμε νὰ διευρύνουμε αὐτὸν τὸν ἴδιον καὶ νὰ τὸν ἀναδείξουμε στὴν πιὸ πλατειὰ καὶ πιὸ διαυγῆ ὑπαρκτὴ γλώσσα. Προβλήματα, ὅπως ἡ κινηματογραφικὴ ἀντιστοιχία τῶν ρηματικῶν χρόνων τῆς ὁμιλοῦμενης γλώσσας καὶ οἱ λογικὲς σχέσεις μεταξύ τῶν δύο γλωσσῶν, μᾶς ἐνδιαφέρουν πολὺ περισσότερο παρὰ ἡ δημιουργία μᾶς ἀποκλειστικὰ ὀπτικῆς καὶ στατικῆς τέχνης, ὅπως τὴν ὄνειρεύτηκαν οἱ σοῦρρεαλιστές. Αὐτοί, σὲ κάθε περίπτωσι, δὲν ἔκαναν τίποτα περισσότερο ἀπὸν κινηματογραφικὲς προσαρμογὰς τῶν πειραμάτων τους στὴ ζωγραφικὴ καὶ στὴν ποίησι.

Ἔτσι φτάσαμε μέχρις ἐδῶ. Δὲν ἔχουμε καμιὰ σχέση μὲ ὀποιαδήποτε σχολὴ ἢ κίνησι. Ἴσως θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ἀπλὰ ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ τάση, μιὰ καινούργια συνειδητοποίηση, κι ἓναν πόθον νὰ μεταμορφώσουμε τὸν κινηματογράφον καὶ νὰ συντομεύσουμε τὸν ἔρχομόν τοῦ μεγαλειώδους μέλλοντός του. Φυσικὰ, καμιὰ τάση δὲν μπορεῖ νὰ δικαιολογήσῃ τ' ὄνομά της, ἂν δὲν ἔχει κάτι συγκεκριμένον νὰ δείξει. Τὰ φιλμ σίγουρα θὰ ἔλθουν. Οἱ οικονομικὲς καὶ ὕλικες δυσκολίες τοῦ κινηματογράφου δημιουργοῦν τὸ παράδοξον νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ μιλάει γιὰ κάτι πὸν ἀκόμα δὲν ἔχει ὑπάρξει. Διότι, ἂν καὶ ξέρουμε τί θέλουμε, δὲν ξέρουμε ὅμως ἂν, πότε καὶ πὸς θὰ μπορέσουμε νὰ τὸ πραγματοποιήσουμε. Ὅμως ὁ κινηματογράφος δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ προχωρήσῃ. Εἶναι μιὰ τέχνη πὸν δὲν μπορεῖ νὰ ζήσει κοιτάζοντας πρὸς τὸ παρελθόν καὶ ἀναμασώντας τὶς νοσταλγικὲς ἀναμνήσεις μᾶς ἐποχῆς πὸν ἔχει πιά περάσει. Ἦδη ὁ κινηματογράφος ἔχει στραφεῖ πρὸς τὸ μέλλον, γιὰτι παντοῦ καὶ πάντοτε τὸ μέλλον εἶναι ἐκεῖνον πὸν ἐνδιαφέρει.