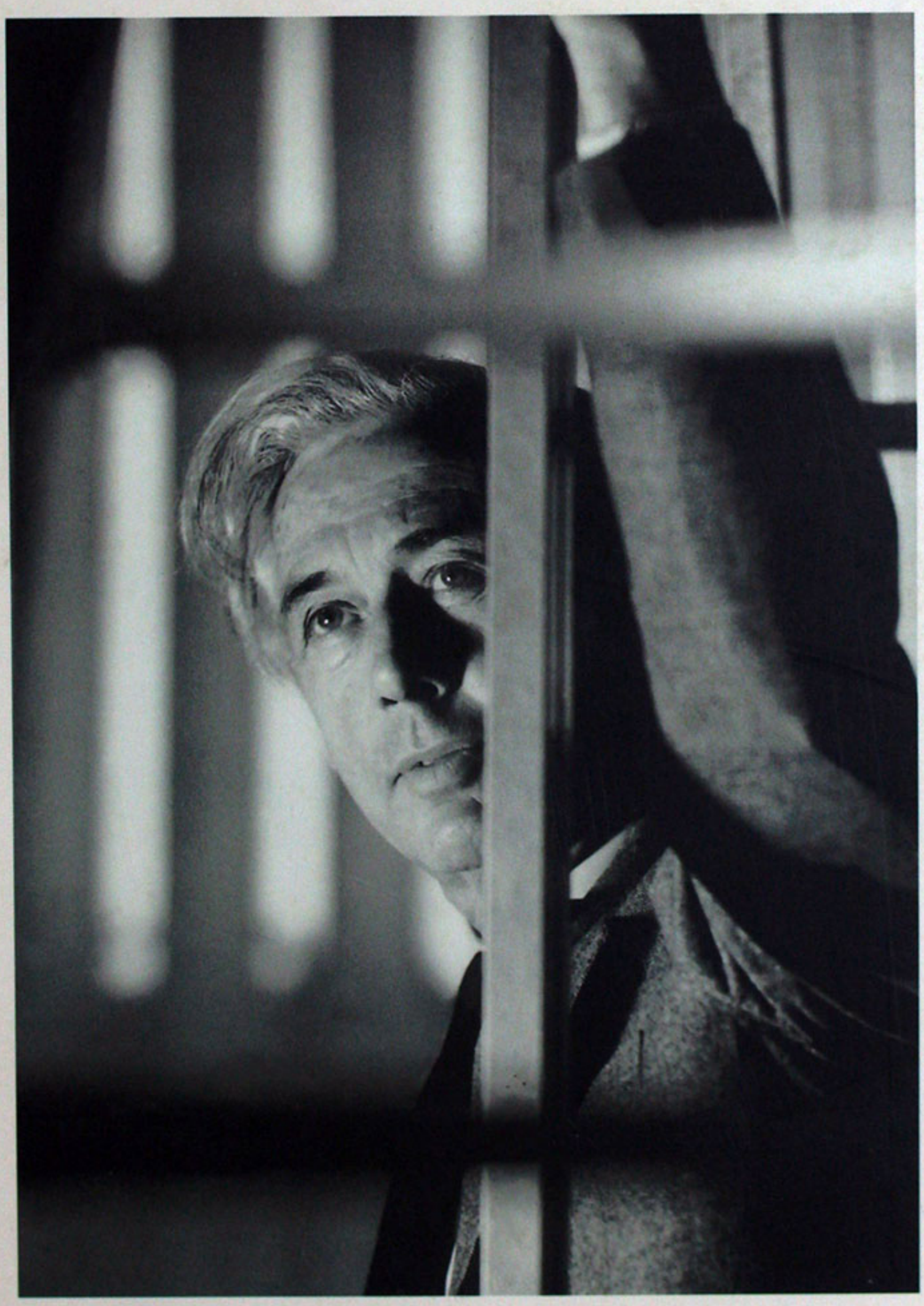
ROBERT BRESSON



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

II-000000001936

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της αναδρομής στο έργο του Robert Bresson,
που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από 15 έως 21 Οκτωβρίου 1999,
στον κινηματογράφο ΟΛΥΜΠΙΟΝ ΙΙ, και στην Αθήνα, από 21 έως 25 Οκτωβρίου 1999,
στον κινηματογράφο ΠΑΛΛΑΣ.

Το αφιέρωμα περιλάμβανε την προβολή 13 ταινιών του σκηνοθέτη.
Καλλιτεχνική διεύθυνση και συντονισμός: Μιχάλης Δημόπουλος
Διοργάνωση: Υπουργείο Πολιτισμού
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης
Ambassade de France en Grèce – Institut Français d'Athènes
(Γαλλική Πρεσβεία στην Ελλάδα – Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών)
Institut Français de Thessalonique (Γαλλικό Ινστιτούτο Θεσσαλονίκης)
Ministère des Affaires Etrangères, Paris

Με την υποστήριξη της Cinémathèque Ontario (Toronto), της Cinémathèque Royale
(Bruxelles), της Argos Film (Paris), της Gaumont (Paris), της Canal Plus Image
International (Paris), της Interama (New York) και των Editions Gallimard (Service
Audiovisuel) (Paris).

Ευχαριστούμε τους κ. Patrick Landre, Janine Deunf, Nicole Jouve, Dominique Brunet,
Anne Morel, Catherine Gautier, Gabrielle Claes, Mireille Achino, Gian Vittorio Baldi,
Corinne Michelet, Jean-Noël Félix και τον John Minchinton.

Ευχαριστούμε ιδιαίτερα τον κ. James Quandt, τον υπεύθυνο προγράμματος
της Cinématèque Ontario για τις πολύτιμες συμβουλές του στην έρευνα του υλικού
και τα περιοδικά Film Comment, Cahiers du cinéma, Positif.

Τέλος, ευχαριστούμε προσωπικά την κυρία Mylène Bresson και τον κύριο
Robert Bresson για τη θερμή τους υποστήριξη.

Το φωτογραφικό υλικό παραχωρήθηκε από τις εταιρείες που μας διέθεσαν τις ταινίες
(Argos Film, Gaumont, Canal Plus), καθώς και από την Bibliothèque de l'Image et du Film
(BiFi) και την προσωπική συλλογή των Robert και Mylène Bresson.

© Copyright φωτογραφίας εξωφύλλου (Sam Lévin), πορτρέτου R.B. (Sam Lévin, σελ.:
148) και Roger Corbeau (σελ.: 10): Mission du Patrimoine Photographique (Paris)
(ευγενική παραχώρηση).

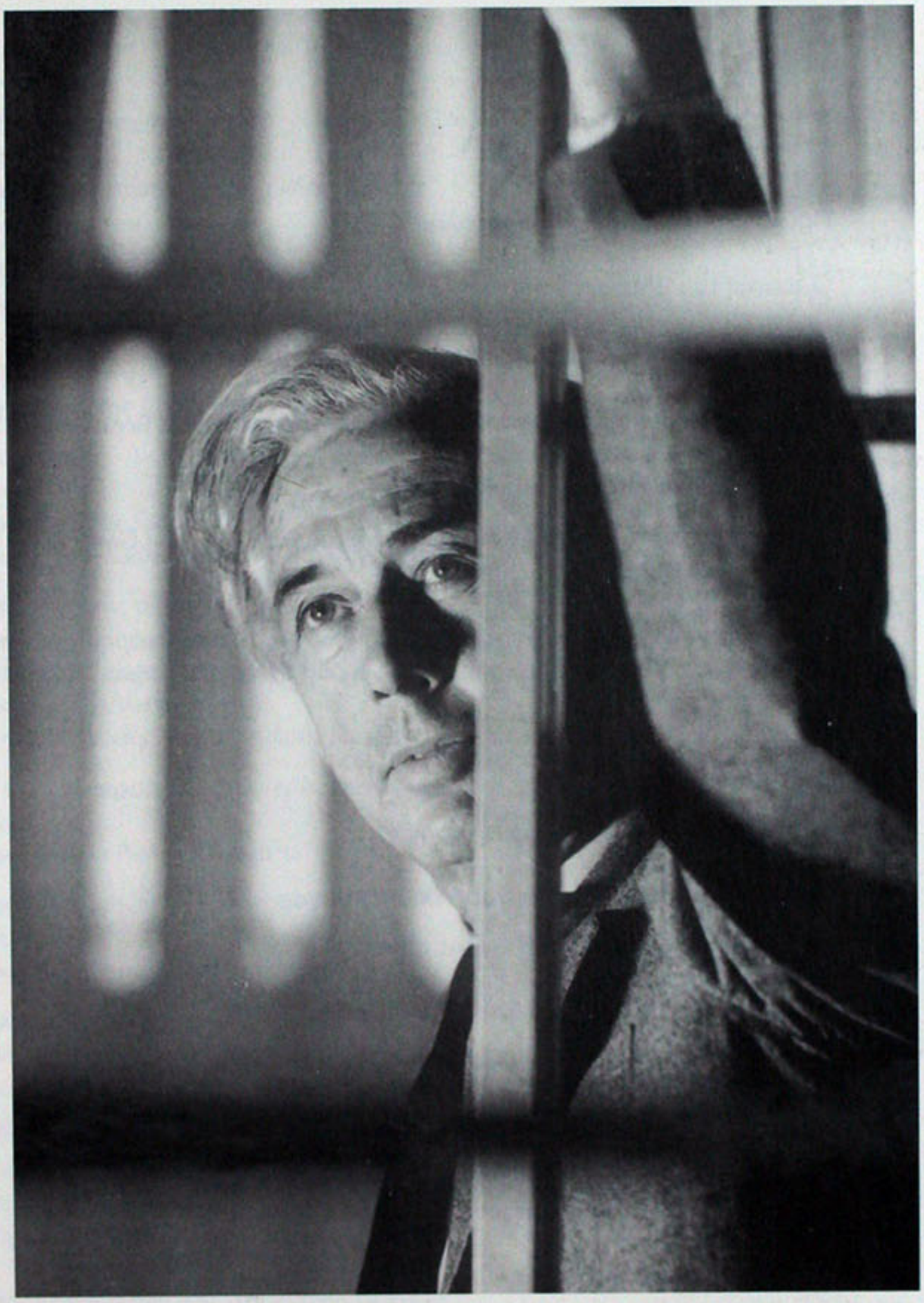
Στη μετάφραση των κειμένων συνεργάστηκαν οι: Τιτίκα Δημητρούλια, Έφη Καλλιφατίδη,
Μπάμπης Κολώνιας, Χρήστος Κουτούλας, Θωμάς Λιναράς.
Η Μαίρη Κιτροέφ μετέφρασε όλα τα σχόλια του Bresson στη «Φιλμογραφία».

Επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης

Επιμέλεια παραγωγής: Δημήτρης Χριστόπουλος
Παραγωγή: ΑΡΧΕΤΥΠΟ ΑΕΒΕ

© Copyright: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 1999

40ό ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ



ROBERT BRESSON

Επιλογή κειμένων: Μιχάλης Δημόπουλος
με τη συνεργασία του Θωμά Λιναρά

Επιμέλεια: Αχιλλέας Κυριακίδης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος, *του Μιχάλη Δημόπουλου* 7

Ο αιώνας του Bresson, *του Νίκου Σαββάτη* 11

Εγκλεισμός και ελευθερία στο έργο του Robert Bresson, *του Αλέξανδρου Μουμτζή* 21

Το ημερολόγιο ενός εφημέριου και η στιλιστική του Robert Bresson, *του André Bazin* 27

Συνεντεύξεις του Robert Bresson

Το ζήτημα: Συνέντευξη του Robert Bresson με τους Jean-Luc Godard και Michel Delahaye 43

«Δεν επιζητώ μια απλή περιγραφή, αλλά μια συγκεκριμένη θεώρηση των πραγμάτων»: Συνέντευξη του Robert Bresson με αφορμή την ταινία *Το χρήμα* 63

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Δημόσιες υποθέσεις (ζενερίκ, σύνοψη) 80
Σχόλιο *του Bresson* 80
Διαύγεια μέσα στη σύγχυση, *του William Johnson* 80

Οι άγγελοι της αμαρτίας (ζενερίκ, σύνοψη) 82
Σχόλιο *του Bresson* 83
Οι ράφτρες του Θεού, *του Roland Barthes* 83

Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης (ζενερίκ, σύνοψη) 85
Σχόλιο *του Bresson* 85
«Κάθε πλάνο διαθέτει την αλήθεια μιας χούφτας χώμα», *του François Truffaut* 85
Η μπρεσονική ταινία: «Τι ωραίο αντικείμενο!», *του Jean Sémolué* 88

Το ημερολόγιο ενός εφημέριου (ζενερίκ, σύνοψη) 90
Σχόλιο *του Bresson* 90
Η δύναμη της αφαίρεσης, *του Barthélemy Amengual* 90

Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε (ζενερίκ, σύνοψη) 96
Σχόλιο *του Bresson* 96
Το θαύμα των αντικειμένων, *του Eric Rohmer* 97
Άμμος απ' το χρυσάφι, *του François Truffaut* 99

Ο πορτοφολάς (ζενερίκ, σύνοψη) 103
Σχόλιο *του Bresson* 104
Η θλιμμένη φρενίτιδα της αμαρτίας, *του Louis Malle* 104
Μια ταινία-μανιφέστο, *του Νίκου Κολοβού* 106

Η δίκη της Ζαν ντ' Αρκ (ζενερίκ, σύνοψη) 111
Σχόλιο *του Bresson* 112
Κατακερματισμός και αναπαράσταση, *του Gilles Deleuze* 112
Ίχνη του θαύματος, *του Adriano Aprà* 114

Στην τύχη ο Μπαλταζάρ (ζενερίκ, σύνοψη) 114
Σχόλιο *του Bresson* 115
Όλος ο κόσμος σε μιάμιση ώρα, *του Jean-Luc Godard* 116
Τελειότητα, *του Michael Haneke* 116
Καθαρός κινηματογράφος, *της Marguerite Duras* 117

Μουσέτ (ζενερίκ, σύνοψη) 117
Σχόλιο *του Bresson* 118
Χορός θανάτου, *του Georges Sadoul* 119
Υπέρτατη επιβεβαίωση του ουσιώδους, *του Maurizio Ponzi* 122

Μια γλυκιά γυναίκα (ζενερίκ, σύνοψη) 122
Σχόλιο *του Bresson* 122
Μια ηθική αναζήτηση, *του Γιάννη Μπακογιαννόπουλου* 122
Θανάσιμη μονομαχία, *του Alberto Moravia* 124
Ο εξαναγκασμός της ανάμνησης, *του P. Adams Sitney* 125

Τέσσερις νύχτες ενός ονειροπόλου (ζενερίκ, σύνοψη) 126
Σχόλιο *του Bresson* 128
Το έργο μιας ιδιοφυΐας, *του Pierre Marcabru* 128

Ο Λανσελότος της Λίμνης (ζενερίκ, σύνοψη) 129
Σχόλιο *του Bresson* 130
Μια εξαίσια παραφροσύνη, *του Julien Gracq* 130

Ο Διάβολος πιθανώς... (ζενερίκ, σύνοψη) 133
Σχόλιο *του Bresson* 134
Το προνόμιο του οράματος, *του Olivier Assayas* 134
Η ευγένεια του καλλιτέχνη, *του François Truffaut* 138

Το χρήμα (ζενερίκ, σύνοψη) 138
Σχόλιο *του Bresson* 139
Ο Bresson, το χρήμα και ο θεατής του, *του Alain Bergala* 140

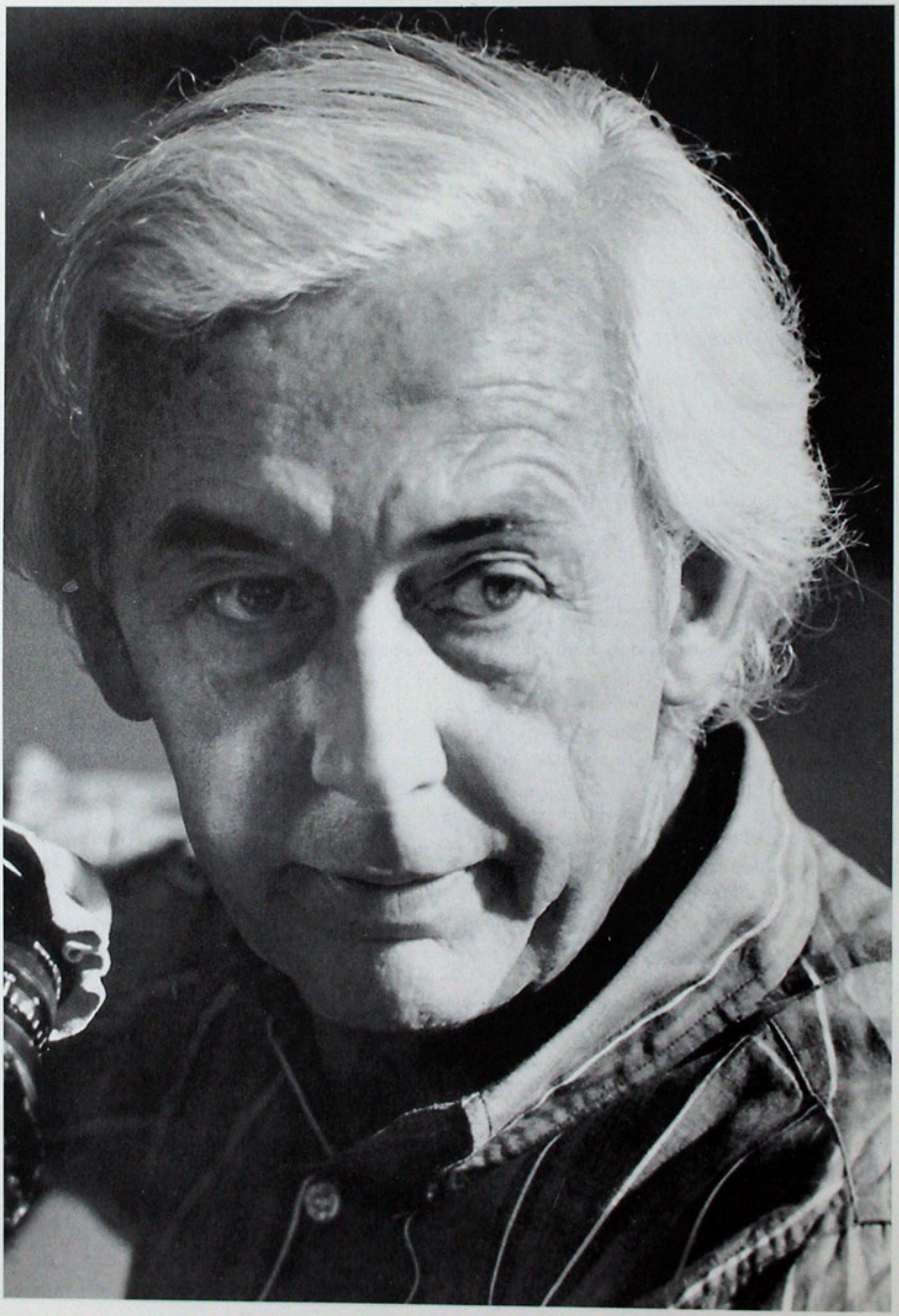
Ταινίες και τηλεοπτικές εκπομπές για τον Robert Bresson 143

Η αντίληψη του Bresson για τον κινηματογράφο, *του Jean-Marie G. Le Clézio* 144

Robert Bresson: «Ο εφευρέτης της σιωπής» (εργοβιογραφία), *του Θωμά Λιναρά* 147

Ευρετήρια 155

Φωτ.: Michel Lavoix



Ο Robert Bresson
στο γύρισμα
της *Γλυκιάς γυναίκας*.

Ο κινηματογράφος του Robert Bresson

του Μιχάλη Δημόπουλου

«Ο Robert Bresson είναι ο γαλλικός κινηματογράφος, όπως ο Ντοστογιέφσκι είναι το ρωσικό μυθιστόρημα και ο Mozart η γερμανική μουσική.»

Jean-Luc Godard

Πολλοί σκηνοθέτες μάς έκαναν να αγαπήσουμε τον κινηματογράφο. Αρκετοί μάς οδήγησαν στην απόλαυσή του. Ελάχιστοι, όμως, μας μύησαν στην τέχνη του, μας αποκάλυψαν την αυτονόμησή της απ' τις τέχνες που τη γέννησαν. Ο Robert Bresson είναι, ακριβώς, ένας απ' αυτούς τους ελάχιστους κινηματογραφικούς δημιουργούς. Έφτιαξε ταινίες αυστηρά κινηματογραφικής αισθητικής, επινόησε νέες μορφές, καινούργια γλώσσα και, κυρίως, έθεσε το ζήτημα της κινηματογραφικής χειραφέτησης.

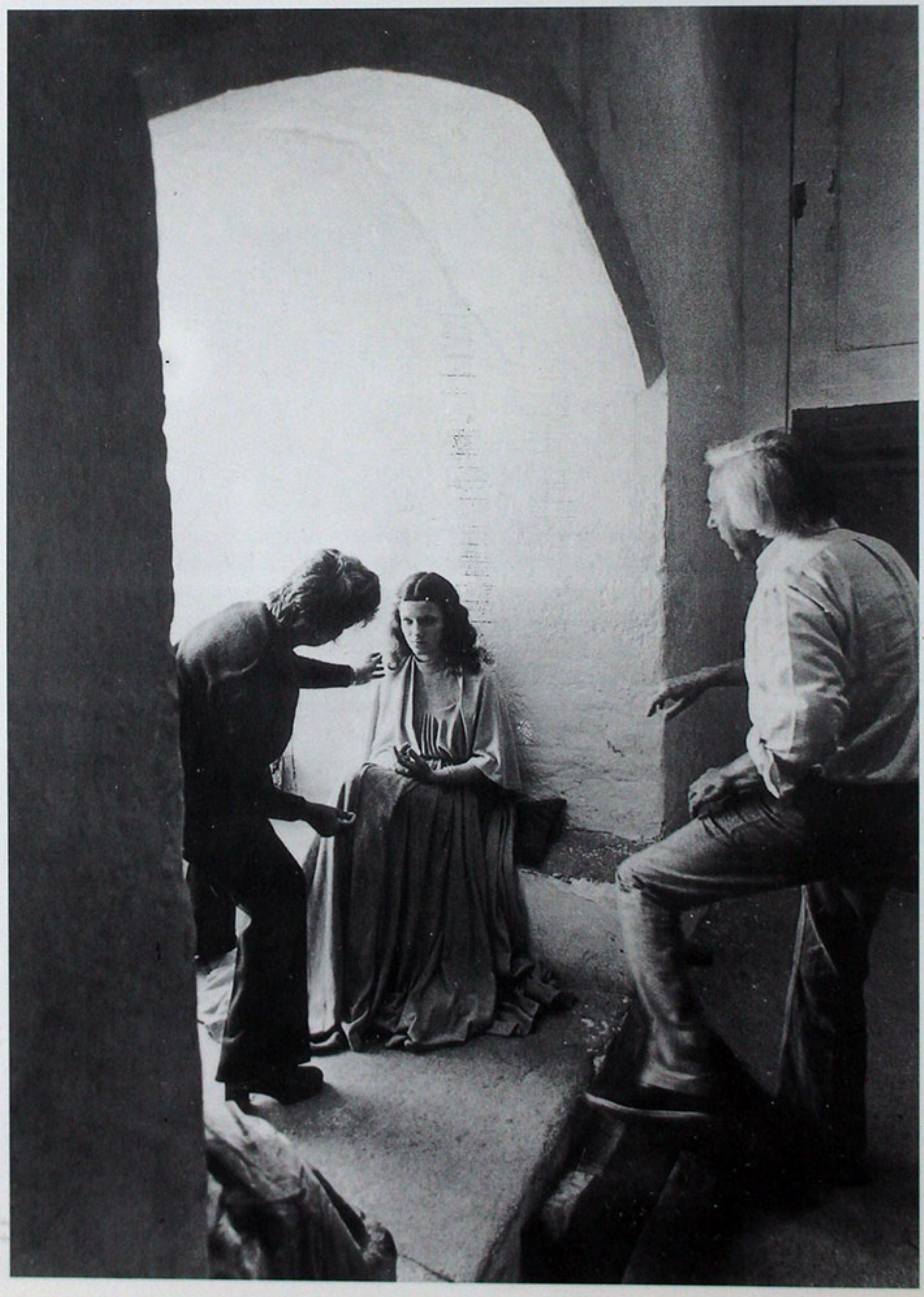
Το αφιέρωμα, λοιπόν, σ' αυτόν τον μέγιστο δημιουργό δεν είναι μόνο μια κινηματογραφική «υπενθύμιση». Δεν είναι ακόμα ένας «φόρος τιμής» σ' ένα σκηνοθέτη που γεννήθηκε μαζί σχεδόν μ' αυτόν τον αιώνα. Είναι, πάνω απ' όλα, μια απόπειρα να επαναπροσδιοριστούν οι έννοιες της Παιδείας και της Ηθικής στην κινηματογραφική τους εκδοχή. Και, κατά προέκταση, να φανερωθεί εκ νέου η αινιγματική χειρονομία που διατρέχει όλο το έργο του και συνιστά τη μοναδικότητά του.

Ο Bresson είναι ο πατέρας, η αρχετυπική, ιερή μορφή στην τέχνη του κινηματογράφου, αυτός που απέδειξε ότι η αφαιρετικότητα, η λιτότητα και η ελλειπτικότητα είναι πιο στέρεα και αποτελεσματικά υλικά από κάθε σκηνοθετικό ψιμύθιο και ότι το πραγματικό, στον κινηματογράφο, δεν είναι ποτέ μια δεδομένη εικόνα, αλλά ένας χώρος που αποσπασματικοποιείται και ανασυγκροτείται.

Σε μια πρώτη φάση, οι ταινίες του Bresson μπορούν να θεωρηθούν κλασικές: απλότητα στη σύνθεση και τη δομή της αφήγησης, φιλμική επεξεργασία λογοτεχνικών κειμένων (Giraudoux, Cocteau, Bernanos, Ντοστογιέφσκι), αποφυγή οποιουδήποτε εφέ. Στον κλασικισμό του Bresson προσθέτουν ακόμα η θρησκευτικότητα της προβληματικής του κι ο στοχασμός του πάνω στα αιώνια μεταφυσικά ερωτήματα.

Ταυτόχρονα, αυτός ο δημιουργός δίκαια θεωρείται ένας από τους κορυφαίους νεωτεριστές της έβδομης τέχνης· γιατί η σκέψη του εμβαθύνει ριζοσπαστικά και τολμηρά σε πεδία αδιανόητα και γιατί, επίσης, υπηρετεί την ύψιστη αρχή της κινηματογράφησης, που είναι η δημιουργία ενός κινηματογραφικού σύμπαντος με τρόπο, θα λέγαμε, ιδιόμορφα παρθενικό, όπου απορρίπτεται κάθε δάνειο από άλλη τέχνη.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ



Ο Robert Bresson
στο γύρισμα
του *Λανσελότου της Λίμνης*.

Το «μπρεσονικό» ύφος αναπτύσσει τη θεωρία των «μοντέλων», που αντιτάσσεται στο «παίξιμο» των ηθοποιών, αρνείται τον ψυχολογισμό και τον συγκινησιακό εκβιασμό, προσηλώνεται στις χειρονομίες, τα αντικείμενα, τους ήχους, την ανθρώπινη φωνή, τη διαύγεια των ρυθμών και, μέσα από έναν άκρατο μινιμαλισμό, πετυχαίνει μια πνευματική πληρότητα και ψυχική ευμάρεια, σπάνια για τον κινηματογράφο.

Η μοναδικότητα της σύλληψης των ταινιών του έγκειται στο βλέμμα του που, κάθε φορά, μοιάζει να ανακαλύπτει τον κινηματογράφο και τον κόσμο απ' την αρχή, ενώ τα πλάνα του δημιουργούν συγχρόνως την αίσθηση μιας απόλυτης κατασκευής και μιας απόλυτης ελευθερίας, όπου η επίμονη αποβολή κάθε συγκινησιακού εφέ απελευθερώνει, παραδόξως, στο θεατή συνταρακτικές ποιητικές δονήσεις. Εύστοχα παρατηρεί ο αμερικανός κριτικός Kent Jones: «ο ακριβής συντονισμός κάθε στοιχείου στη διαδικασία της κινηματογράφησης –απόσταση της μηχανής, ήχος, θέμα, αφήγηση, κίνηση, χρώμα, ανθρώπινη δράση–, ώστε να λειτουργεί με μια τέλεια ρυθμική σαφήνεια: αυτός είναι ο κινηματογράφος του Bresson. [...] Κανείς ποτέ δεν έκανε ταινίες που να είναι, ταυτόχρονα, τόσο συμπυκνωμένες και τόσο διάχυτες, τόσο ακριβείς στο σχεδιασμό της δράσης τους και τόσο σχολαστικές στον έλεγχο της απήχησής τους, ώστε να ξεπερνά τη φαντασία όλων όσοι δούλεψαν ποτέ σ' αυτό το μέσον. Κανείς άλλος σκηνοθέτης δεν παρακολούθησε την καθημερινή ζωή με τόση υπομονή, τόση φροντίδα και τόση αγάπη...»

Από την πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους, *Οι άγγελοι της αμαρτίας*, ώς την τελευταία, *Το χρήμα*, από τις πιο άγνωστες δουλειές του ώς τις πιο γνωστές, ο Bresson είναι ένας δημιουργός με φανατικούς πιστούς της τέχνης του. Αθώοι, ανυπότακτοι, ασυμφιλίωτοι ή αυτοκτονικοί, οι χαρακτήρες των ταινιών του, στο *Ημερολόγιο ενός εφημέριου*, στο *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*, στον *Πορτοφολά*, στη *Δίκη της Ζαν ντ' Αρκ*, στη *Γλυκιά γυναίκα*, στις *Τέσσερις νύχτες ενός ονειροπόλου* και στο *Χρήμα*, συνοψίζουν το ρίγος τού θανάτου, την προσδοκία του απεγκλωβισμού, την απελπισμένη ανάγκη της εξέγερσης, την αιώνια μάχη του Καλού με το Κακό, την απαισιοδοξία που θέλει πάντα να αυτοδιαψευστεί, κι αυτή η διάψευση είναι η μεγάλη της ελπίδα.

Ο Bresson καθόρισε τον νέο κινηματογράφο και είναι από τους ξεχωριστούς πρωτεργάτες του, κυρίως στο επίπεδο της Ηθικής: τον απάλλαξε απ' τα «τρικ» που επιβάλλουν τη σκηνοθετική χειραγώγηση, τον αυτονόμησε από τη νοθεία της λογοτεχνίας και του θεάτρου, τον ανύψωσε σε τέχνη της καθαρής, ευθείας ματιάς πάνω στην ανθρώπινη ύπαρξη και περιπέτεια.

Αν και πολλοί σκηνοθέτες δηλώνουν συγκλονισμένοι από το έργο του –Truffaut, Godard και Νουβέλ Βαγκ, Ταρκόφσκι, Antonioni, Scorsese, Αγγελόπουλος κ.λπ.–, οι επιρροές του στον σύγχρονο κινηματογράφο δεν είναι τόσο ορατές ή άμεσες όσο καθοριστικές· γιατί κάθε κάδρο, κάθε πλάνο, κάθε ταινία του Bresson έχει πάντα το μεγάλο χάρισμα να δημιουργεί τη φιλοσοφία του «cinématographe», απ' την αρχή, και να επιβεβαιώνει κάθε φορά πως το ζήτημα και το αίτημα του κινηματογράφου είναι η ηθική του στάση.

Σήμερα, στο τέλος αυτού του αιώνα, όπου πολλαπλασιάζονται αχαλίνωτα οι εικόνες πάσης φύσεως, εν μέσω περιρρέουσας σύγχυσης, ελπίζουμε το αφιέρωμα αυτό να δώσει ευκαιρία επαναστοχασμού για το τι είναι και, κυρίως, τι *σημαίνει* κινηματογράφος. Ο ίδιος ο Bresson έχει γράψει, στις *Σημειώσεις για τον κινηματογράφο*: «Όχι ωραίες εικόνες, όχι ωραία φωτογραφία, μα εικόνες και φωτογραφία *αναγκαίες*».

Ας σκεφθούμε, εξαρχής, λοιπόν, αυτό το μέγιστο μάθημα ύφους και ήθους.

Αθήνα, Οκτώβριος 1999



Ο Robert Bresson στο γύρισμα
του *Ημερολογίου ενός εφημέριου.*

Φωτ.: Roger Corbeau

Ο αιώνας του Bresson

του Νίκου Σαββάτη

Το πιο σημαντικό από τα απραγματοποίητα σχέδια του Robert Bresson, στην προετοιμασία του οποίου αφιέρωσε πολλά χρόνια, ήταν μια ταινία για τον ισπανό θεολόγο και ιδρυτή του τάγματος των ιησουιτών Ignacio de Loyola. Αν και ο ίδιος, με τη σκοτεινή χριστιανική αντίληψή του, ανήκε στο αντίθετο στρατόπεδο, στους ιανσενιστές, η ζωή του Loyola τον ενδιέφερε πέρα από τη θεολογική της διάσταση, γιατί ήταν –όπως όλων των μεγάλων ηρώων του– «ένα μείγμα τυχαιότητας και πεπρωμένου». Αυτό το «μείγμα» είναι ο υπέρτατος νόμος στα δημιουργήματα, αλλά όχι στη ζωή του δημιουργού, όπου η μοναδική δύναμη που λειτουργεί, είναι η θέλησή του. Καμιά άλλη ανώτερη ή εξωτερική δύναμη, εκτός απ' την πεισματική του εμμονή στη μοναχική και ανάδρομη προς τον κυρίαρχο κινηματογράφο πορεία του, δεν ευθύνεται για τη θέση της καλλιτεχνικής πρακτικής του στην ιστορία του πολιτισμού του εικοστού αιώνα και την κρίσιμη σημασία της παραγωγής του για τον κινηματογραφικό μοντερνισμό.

Ως ριψοκίνδυνο αισθητικό σύστημα και σπάνιο μάθημα πνευματικότητας, το έργο τού Bresson ήταν καταδικασμένο εξαρχής να ανήκει στους προνομιούχους της παγκόσμιας οικογένειας του κινηματογράφου: στους δημιουργούς, τους θεωρητικούς και τους σκληροπυρηνικούς κινηματογραφόφιλους. Για όλους τους υπόλοιπους, για τους «κανονικούς» θεατές, οι δε-
κατρείς παράξενες (αλλά διαυγείς), ασκητικές (αλλά πλούσιες), προσωπικές (αλλά πανανθρώπινες) ταινίες που γύρισε, παραμένουν terra incognita. Κι αν οι σπάνιες προβολές τους ή οι ακόμα σπανιότερες αναδρομές στο μπρεσονικό έργο δεν καταφέρνουν να καλύψουν το κενό, τουλάχιστον αποκαλύπτουν σε όσους ενδιαφέρονται, ότι, παρά την επίμονη απομόνωση του μεγάλου δημιουργού, η γόνιμη επιρροή του σε κινηματογραφιστές, από το Χόλιγουντ μέχρι τη Μόσχα, από την Αθήνα μέχρι το Βερολίνο και από τη Βαρσοβία μέχρι το Τόκιο, ήταν αντιστρόφως ανάλογη προς την προβολή του. Ο προβληματισμός, οι εκτιμήσεις και τα κείμενα που γεννιούνται από τέτοιες σύντομες συναντήσεις του Bresson με τις νεότερες γενιές, είναι εξίσου δυσανάλογα με τη λακωνικότητα αυτού του αμετανόητου «αντιβερμπαλιστή» και εικονολάτρη. Όμως η καταρρακτώδης βροχή από λέξεις και ιδέες που προκαλούν οι ταινίες του, αποδεικνύει την πνευματική ξηρασία του κυρίαρχου κινηματογράφου στην οποία ο δημιουργός προσπάθησε να αντιπαραθέσει το δικό του και απόλυτα ελεγχόμενο από τον ίδιο καλλιτεχνικό σύμπαν .

Η μέθοδος του κινηματογράφου

Όταν ο Bresson συστηματοποιεί την προσωπική του μέθοδο με τα δύο πρώτα του αριστουργήματα, *Το ημερολόγιο ενός εφημέριου* και *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*, διακόπτει ριζικά με τη σπατάλη και την ελαφρότητα του κινηματογράφου που επιδιώκει μόνο να εκμεταλλευτεί την τέλεια αναπαράσταση της επιφάνειας. Στο τερατώδες αυτό σύστημα που επιβάλλεται με τη λατρεία του τεχνητού και της ψεύτικης λάμψης, που θάβει όλο και πιο σταθερά τις καλλιτεχνικές ενορμήσεις κάτω απ' τα συμφέροντα της βιομηχανίας του θεάματος, τη βλακεία του star system και την αλλοτρίωση της τεχνολογίας, ο Bresson

αντιπαραθέτει την ταπεινή λειτουργία ενός «πρωτομάστορα» άλλων εποχών, με μοναδικά του όπλα το ταλέντο και τις αυστηρές ηθικές αρχές του. Η στοχαστική τέχνη του είναι μια τέχνη της αυτοσυγκράτησης και της αναζήτησης της εσωτερικής ομορφιάς, η έκφραση μιας ευαισθησίας που πηγάζει από παλιότερες, προ-κινηματογραφικές πολιτιστικές πρακτικές –τη ζωγραφική, τη γραφή και τη φιλοσοφία–, που τοποθετείται απέναντι από το έργο και λειτουργεί σε όλα τα στάδια της δημιουργίας σε σχέση με αυτές.

Το πιο σημαντικό στη διαδικασία αυτή είναι ότι ο Bresson απογυμνώνει τον κινηματογράφο από οτιδήποτε περιττό και προσπαθεί να ξαναεφεύρει τη γοητεία του πέρα από την αναπαραστατική του θεατρικότητα. Χρησιμοποιώντας αποκλειστικά ερασιτέχνες ηθοποιούς, τους οποίους τολμά να αποκαλεί «μοντέλα», επιμένει να μεταφέρει τον τόνο από την εκφραστική ερμηνεία του ρόλου στην ταξινόμηση των εικαστικών του εντυπώσεων που χτίζουν την αφήγηση, ακολουθώντας το ευρύτερο σχέδιο της συνολικής οργάνωσης της εικόνας και του ήχου. Ο ίδιος προτιμούσε να αυτοαποκαλείται metteur en ordre και όχι metteur en scène, *ταξι*-θέτης και όχι *σκηνο*-θέτης, κι αυτή η υπερβολική αμφισβήτηση ακόμα και της βασικής έννοιας της σκηνής μάς αποκαλύπτει ότι, τελικά, η μεγαλύτερη επιθυμία του ήταν να ξαναπλάσει τον κινηματογράφο εκ του μηδενός. Από την άποψη αυτή, ο ακραίος μινιμαλισμός του δεν είναι απλώς εκκεντρική χειρονομία του δημιουργού, αλλά η προσπάθειά του να ξαναβρεί την απόλυτη καθαρότητα της κινηματογραφικής γραφής, απορρίπτοντας τις σύγχρονες επιρροές των άλλων μέσων –της τηλεόρασης ή της διαφήμισης– και παράγοντας ταινίες έξω απ' τα παροδικά ρεύματα· ταινίες με τον εξαιρετικά ενιαίο τόνο που δίνει η σχεδόν αποκλειστική χρήση του φακού των 50mm· ταινίες που δε φαίνονται να διαφέρουν στιλιστικά, ακόμα κι όταν ο προσωπικός κώδικας του δημιουργού τους εγκαταλείπει το ασπρόμαυρο για το χρώμα ή τη συστηματική χρήση των φοντί ανσενέ για το κατ. Η εικαστικότητά τους δεν δείχνει ποτέ ξεπερασμένη αρχαιολογία του στιλ, δεν είναι ούτε αυτάρεσκη ούτε αναφορική, αλλά ουσιαστική και κινηματογραφικά λειτουργική, αφού ο Bresson, που δεν έπαψε ποτέ να ζωγραφίζει, ανακάλυψε στην κάμερα το απόλυτο εργαλείο της ζωγραφικής στο χρόνο.

Αν στην πράξη της σκηνοθεσίας ο Bresson λειτουργούσε περισσότερο ως ζωγράφος, φροντίζοντας τους όγκους, τις γραμμές και τα επίπεδα των δυναμικών συνθέσεών του και κατασκευάζοντας «επίπεδες», εύπλαστες εικόνες, που «ζωντανεύουν» από την πλούσια ηχητική μπάντα και το αντιθετικό μοντάζ, στη δραματουργική οργάνωση και γραφή του σεναρίου λειτουργούσε περισσότερο ως κινηματογραφιστής. Ακόμα κι όταν βασίζεται σε σημαντικά λογοτεχνικά έργα (των Bernanos, Ντοστογιέφσκι, Τολστόι), η επεξεργασία του πρωτοτύπου δεν είναι φιλολογίζουσα, αλλά ελεύθερη και ριψοκίνδυνη. Σέβεται το πνεύμα, αλλά μπορεί να απομακρυνθεί σημαντικά από το γράμμα της ιστορίας, ελαχιστοποιεί τις ψυχο-κοινωνιολογικές επεξηγήσεις των χαρακτήρων, αναδεικνύοντας το υπαρξιακό τους μυστήριο, περιορίζει τους διαλόγους στα απαραίτητα, θρυμματίζοντας την επικοινωνία των προσώπων. Για να πετύχει την παράξενη αχρονικότητα των ταινιών του, πριμοδοτεί την ελλειπτικότητα, τα ασύνδετα σχήματα, τις μετωνυμίες. Η πιο συνηθισμένη και για πολλούς παράδοξη μπρεσονική σεναριακή τεχνική είναι ο αναδιπλασιασμός της δράσης από τον εσωτερικό μονόλογο του κεντρικού χαρακτήρα – στρατηγική, που στοχεύει στη μεγαλύτερη δυνατή πυκνότητα και συνοπτικότητα του φιλμικού κειμένου, και, ταυτόχρονα, εξισορροπεί την υποκειμενικότητα του αφηγητή με την αντικειμενικότητα της κινηματογράφησης. Όμως την τελική του στάση –ή απόσταση– από την αφήγηση και τα πρόσωπα καθορίζει η φιλοσοφία του, η χριστιανική του κοσμοθεωρία που με τη θαυματουργή της παρέμβαση λυτρώνει το βλέμμα τού κινηματογραφιστή από τη διαφημιστική/φετιχιστική δεύτερη φύση του.

Το μεγαλείο του Bresson βρίσκεται όχι μόνο στα θέματά του, αλλά και στην άρνησή του να τα εξωραΐσει και να τα «πουλήσει» υιοθετώντας τα στερεότυπα του θεάματος που καθορίζουν όχι μόνο το κοινό γούστο, αλλά και τις κριτικές εκτιμήσεις – δύο περιοχές που, με την παγκοσμιοποίηση της ανοησίας τα τελευταία χρόνια, συγχέονται, αν δεν ταυτίζονται. Το μεγαλείο του βρίσκεται σ' αυτή την απόλυτα προσωπική και καθαρή ματιά με την οποία αγκαλιάζει την πιο ουδέτερη και ταπεινή πραγματικότητα της καθημερινής ύπαρξης – μια ματιά απόμακρη, αλλά γεμάτη ηρεμία και αγάπη, που, καταγράφοντας την ανείπωτη ομορφιά του κόσμου και, ταυτόχρονα, αναγνωρίζοντας την απόλυτη φρίκη που ο άνθρωπος έχει δημιουργήσει, πασχίζει για το ακατόρθωτο: να προχωρήσει πέρα από τον κατακερματισμό τού νοήματος και τις τρομακτικές αντιφάσεις του υλικού σε μια καινούργια σύνθεση της ολότητας και της αρμονίας.

Οι μελετητές του έργου του Bresson, οι οποίοι προσπαθούν με υπερβολικό ζήλο να περιγράψουν και μάταια να αναλύσουν αυτό το θαύμα, τη μετουσίωση της ζωγραφικής, της γραφής και της φιλοσοφίας σε κινηματογράφο (cinématographe: έτσι ορίζει ο ίδιος το αισθητικό του σύστημα στο μοναδικό θεωρητικό του έργο, αντιδιαστέλλοντάς το προς το υπόλοιπο αναπαραστατικό και συμβατικό cinéma), συχνά ξεχνούν να σημειώσουν πόσο όλη αυτή η εξαιρετική αυστηρότητα και ο φορμαλιστικός πουριτανισμός γεννούν ταινίες που παράγουν απόλαυση με το ιδιότυπο εγκεφαλικό σασπένς και το διακριτικό, σχεδόν «σεμνότυφο» χιούμορ του δημιουργού. Ξαναβλέποντας ύστερα από πολλά χρόνια τον *Πορτοφολά*, το πιο κοντινό στο πνεύμα και στο ντοκιμαντερίστικο ύφος της nouvelle vague έργο τού Bresson, δεν εντυπωσιάστηκα τώρα από το αυτονόητο (δηλαδή από το πόσο επιδέξια ο δημιουργός χειρίζεται το εύθραυστο δράμα ενός μοναχικού και καταδικασμένου μικροκλέφτη που πορεύεται προς την αναγέννηση και τη λύτρωση). Το θέμα και η σεναριακή δομή της ταινίας έχουν χαραχτεί βαθιά στο κινηματογραφικό φαντασιακό νεότερων κινηματογραφιστών κι έχουν γεννήσει αρκετές παραλλαγές τους. Μόνο ο Paul Schrader, ο ένθερμος οπαδός του Bresson και μελετητής του έργου του, τα έχει μιμηθεί δύο φορές (πιστά στο *Επάγγελμα: Ζιγκολό* και πιο ελεύθερα στο *Νυχτερινές επισκέψεις*). Αυτό όμως που κανείς απ' τους συγχρόνους δεν έχει κατορθώσει να επαναλάβει, είναι το πόσο αθέατα η σκηνοθετική δεξιοτεχνία πλουτίζει την υλική και σωματική επιφάνεια αυτής της εσωτερικής διαδρομής με ενέργεια και κωμικές στιγμές, μεταμορφώνοντας την εκπαίδευση, την πρακτική εξάσκηση και τις κλοπές του πορτοφολά και των συντρόφων του σε τρελά μπαλέτα των χεριών – κάτι σαν ξεκαρδιστικές χορογραφίες του Tati.

Η αναπάντεχη σκηνή όπου ο πορτοφολάς Μισέλ καραδοκεί έναν άντρα που κάνει ανάληψη από την Τράπεζα, προσπαθεί να τον ληστέψει πέφτοντας πάνω του στη γυάλινη έξοδο, αλλά δειλιάζει και ολοκληρώνει την προσπάθειά του λίγα δευτερόλεπτα αργότερα, στριμώχνοντάς τον στην πόρτα του ταξί με τη βοήθεια του συνεργάτη του, αποτελεί μια αλληλουχία εννέα πλάνων που μπορεί να χρησιμεύσει ως υπόδειγμα της σκηνοθετικής μεθόδου τού Bresson. Εδώ, ο μινιμαλισμός της σκηνοθεσίας (κάτι αντίστοιχο με το στιλ του Hitchcock στο *13 εγκλήματα ζητούν ένοχο* χωρίς τον τρομακτικό σε δυνατότητες χολιγουντιανό μηχανισμό) καταφέρνει το μέγιστον της έντασης και της σαφήνειας, τον πιο ακριβή συντονισμό όλων των στοιχείων της κινηματογράφησης –λήψη, κάδρο, ήχος, μοντάζ, αφήγηση, κίνηση, χρώμα και ηθοποιία–, ώστε να λειτουργήσουν με τη μεγαλύτερη δυνατή ρυθμική καθαρότητα. Με τον τρόπο αυτόν υπερβαίνει το νατουραλισμό της αναπαράστασης και τον ψυχολογισμό της διήγησης, αγγίζοντας απίστευτα βάθη, φωτίζοντας την αλήθεια και το μυστήριο της ύπαρξης. Ποιος άλλος θα μπορούσε, απαγορεύοντας το αναλυτικό, επεξηγηματικό παίξιμο

Ο πορτοφολάς (1959).



Ο Λανσελότος της Λίμνης (1974).



και αναζητώντας μέσα από εξαντλητικές επαναλήψεις έναν ουδέτερο υπαρξιακό τόνο ερμηνείας, να ζωγραφίσει ένα γκρίζο ψυχικό τοπίο όπου τα «μοντέλα», μόνο με το κάστινγκ, τη φιγούρα, την κίνηση, το βλέμμα και τη φωνή αποκαλύπτουν θραύσματα της κρυφής τους αλήθειας στην κάμερα; Μόνο ο Κιαροστάμι της *Γεύσης του κερασιού*, καταγράφοντας ένα οδοιπορικό θανάτου με ελάχιστα μέσα, καταφέρνει να αποκαλύψει την απωθημένη ομοφυλοφιλία με την οποία παλεύει ο ήρωάς του, όπως και ο Μισέλ του *Πορτοφολά* που, παίζοντας σαν τη γάτα και το ποντίκι με την αστυνομία και τα θύματά του, βαδίζει ολοταχώς προς τη φυλακή και την αναπάντεχη παρέμβαση της Θείας Χάριτος. Κι αυτή η παράξενη «σύμπτωση» δεν υπαγορεύεται από καμιά διάθεση του σούφι νεορεαλιστή και λυρικού τοπιογράφου Κιαροστάμι να αναφερθεί ή να αποτίσει φόρο τιμής στον Bresson. Αν η δηλωμένη αντιπάθεια του Ιρανού προς το έργο του γάλλου δημιουργού είναι αληθινή, τότε για ποιο λόγο *Η γεύση του κερασιού* συνδέεται πολύ πιο στενά με μιαν άλλη μεγάλη μπρεσονική ταινία, το συντριπτικό Ο *Διάβολος πιθανώς...*; Η απάντηση είναι απλή: η μικρή, προσωπική αλήθεια που ο Bresson κατάφερε να εκφράσει κινηματογραφώντας όλο και πιο απεγνωσμένες ιστορίες προκαθορισμένης –αναπότρεπτης– καθημερινής πτώσης με τη συναισθηματική απάθεια του οραματιστή, αγγίζει μια παγκόσμια συγχορδία. Είναι η μουσική της ατάραχης ενατένισης της ανθρώπινης μοίρας που ο ανατολίτικος μυστικισμός νιώθει ίσως καλύτερα από το θρησκευόμενο Χόλιγουντ ή ακόμα και από την ανήσυχη γενιά των συμπατριωτών του.

Η σιωπή της μουσικής

Διαλέγοντας να αφηγηθεί την ιστορία του νεαρού Σαρλ που από υπερβολική υπαρξιακή ναυτία αποφασίζει να αυτοκτονήσει, πείθοντας ένα φίλο του να τον πυροβολήσει, ο Bresson κατάφερε να αποξενώσει όσους ένιωθαν συντονισμένοι με την εποχή τους και προτιμούσαν μιαν άλλη, πολύ πιο κακόφωνη, μουσική. Ο σκηνοθέτης Olivier Assayas, πρώην συντάκτης στα «Cahiers du Cinéma», το προπύργιο της μπρεσονικής λατρείας, με μια πολύ ωραία αυτοκριτική του («Film Comment», τόμ. 35, τχ. 4., Ιούλ.-Αύγ. 1999), περιγράφει πώς, όταν πρωτοείδε το *Ο Διάβολος πιθανώς...*, το είχε απορρίψει ως γελοίο και παραμορφωτικό πορτρέτο της νεολαίας του 1977 που είχε ήδη προσαρμόσει την καθημερινότητά της στον άγριο ρυθμό του πανκ, εγκαταλείποντας τα φθαρμένα ροκ εμβατήρια τύπου «Sympathy For The Devil». Ύστερα από είκοσι δύο χρόνια και έχοντας κάνει τις δικές του ταινίες με νέους, ο Assayas αναγνωρίζει ότι ο κεντρικός ήρωας του Bresson (ερμηνεύεται από τον δισέγγονο του Matisse και ζωγράφο Antoine Monnier) ήταν μια προφητική φιγούρα που ενσάρκωνε με απρόβλεπτο τρόπο το πνεύμα της χαμένης νιότης πολλών διαφορετικών γενεών – ακόμα και της δικής του. Αυτό το πνεύμα πεθαίνει βίαια όταν συνειδητοποιεί ότι κανένα αντίδοτο δε θα μπορέσει να γιατρέψει την αηδία του για τη γελοία κατάντια του κόσμου, ότι καμιά ψευδαίσθηση σπασμωδικής αντίδρασης, ούτε βέβαια η συνθηματολογία του No future, δεν πρόκειται να αποτρέψει το συνολικό ναυάγιο του πολιτισμού. Σ' αυτή την ακραία πεσιμιστική κατάληξη, ο Bresson δε θα μπορούσε ποτέ να έχει πολλούς συμμάχους, γιατί ακόμα και οι νέοι, που εύκολα απορρίπτουν, δύσκολα θ' αρνηθούν τη χίμαιρα ότι έχουν τη δύναμη ν' αλλάξουν το μέλλον, κι ακόμα δυσκολότερα θα παραδεχτούν ότι, με την απόλυτη ατροφία της ηθικής μπροστά στην πελώρια συνωμοσία του Κακού που σκεπάζει την ανθρωπότητα, οι νέοι χάνονται πρώτοι μέσα στον ωκεανό της ύπαρξης χωρίς πυξίδα.

Παρόμοια αντίδραση είχαν και οι θεατές του παλιότερου *Τέσσερις νύχτες ενός ονειροπόλου*, που περίμεναν ότι ο Bresson, μεταμορφώνοντας ένα αφήγημα του Ντοστογιέφσκι στο δικό του «Πορτρέτο του καλλιτέχνη», θα έπιανε τους απόηχους του

επαναστατικού Μάη του '68. Όμως, αντί για τους μετασεισμούς της εξέγερσης, ο δημιουργός προσπαθεί να συλλάβει μια διαφορετική αίσθηση: το φευγαλέο μεταεφηβικό limbo του ναρκισσισμού και της διστακτικότητας, την παρατεταμένη και γλυκόπικρη ακινησία του νεαρού ζωγράφου και της διχασμένης και παράξενης κοπέλας στο ξέφωτο της ερωτικής προσμονής. Και οι δύο ταινίες απομακρύνονταν από τις κολακευτικές συνταγές της «ταινίας για νέους», χρησιμοποιώντας μια εικονογραφία από άλλες εποχές (οι μορφές των πρωταγωνιστών στις *Τέσσερις νύχτες* μοιάζουν περισσότερο αναγεννησιακές) και μια συμβολική από άλλες κουλτούρες (οι ήρωες στο *Διάβολο* παρουσιάζονται σαν όψιμοι ποπ μουσικοί στη μορφή και σαν σαμουράι της Αριστερής Όχθης στη συμπεριφορά). Ακόμα και οι μουσικές υφές που παρεμβαίνουν στην ηχητική μπάντα –σ' αυτές τις ταινίες ο Bresson έχει απομακρυνθεί οριστικά από τη λογική της μουσικής επένδυσης–, δεν καθρεφτίζουν τα γούστα της εποχής.

Η απόλυτη εκλέπτυνση και ο υπέροχος αισθησιασμός της βραζιλιάνικης μουσικής μεταμορφώνουν τις δύο πιο λυρικές σκηνές της παλιότερης ταινίας –τη σκηνή του πλοίου στον Σηκουάνα και της γυμνής Μαρτ μπροστά στον καθρέφτη– σε κομμάτια ονείρου που εξατμίζονται μαγικά, αφήνοντας πίσω τους την ανείπωτη νοσταλγία (saudade) για το ερωτικό κορμί της νιότης που τόσο γρήγορα χάνει την ομορφιά του. «Χαμένη ομορφιά. Χαμένη νιότη» έγραφε ο Truffaut, υπογραμμίζοντας την ομορφιά των ηθοποιών στο *Ο Διάβολος πιθανώς...* θεωρώντας το την πιο φιλήδονη ταινία του Bresson. Όταν η ψιλόλιγνη και σχεδόν ανδρόγυνη φιγούρα του Σαρλ πρέπει να αποχαιρετήσει τη ζωή, λίγο πριν μπει στο νεκροταφείο και πυροβοληθεί, η μουσική αναλαμβάνει να σηκώσει το τραγικό φορτίο τής σκηνής. Το ευγενικό και σκοτεινό θέμα από το Adagio του *Κοντσέρτου για Πιάνο* KV 488 του Mozart γλιστράει μέσα στη νύχτα από το φωτισμένο ανοιχτό παράθυρο του ισογείου ενός παλιού σπιτιού και, για μια στιγμή, η μαγεία του παγώνει τα βήματα του Σαρλ προς το μακάβριο μυστήριο του θανάτου του – μόνο για μια στιγμή, όμως. Ύστερα, το σκοτάδι τής πιο μαύρης απελπισίας καταπίνει το φως του κόσμου –τη γαλήνια εικόνα της ζωής και την αιώνια ομορφιά της τέχνης– που ο Σαρλ χάνει για πάντα.

Μια άλλη τραγική σύνθεση του Mozart, η μεγαλόπρεπη και χωρίς ίχνος χαράς ικεσία τού «Kyrie» από τη *Μεγάλη Λειτουργία*, στοιχειώνει τις μονότονες και γκρίζες εικόνες της ζωής στη φυλακή στο *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*. Όμως, σ' αυτό το αισιόδοξο αριστούργημα που από την πρώτη ώς την τελευταία εικόνα υμνεί τη δύναμη της ανθρώπινης θέλησης και τη συναδέλφωση για την κατάκτηση της ελευθερίας, η μουσική ακολουθεί την πιο «συμβατική » λογική του λάιτ-μοτίφ. Παρεμβαίνει απρόβλεπτα, όπως ο άνεμος της Χάριτος, άλλοτε ως επίκληση σ' ένα θεό (που ακόμα δεν απουσιάζει τόσο τραγικά κι αφουγκράζεται την απόγνωση των ανθρώπων) κι άλλοτε ως αντίστιξη στην πιο βρόμικη καθημερινή τελετουργία: το άδειασμα των δοχείων των κρατουμένων. Κι αυτή η τελευταία χρήση, που δεν απέχει πολύ από την εξίσωση ιερής μουσικής και βέβηλης αναπαράστασης στη *Βιριδιάνα*, μας δείχνει πόσο στις ταινίες του Bresson η ηχητική μπάντα ήταν πιο ελεύθερη από τις δεσμεύσεις της εικόνας. «Γεννώντας δράμα», ο ήχος έπρεπε να ξεπεράσει τον «καταπιεστικό κι όχι καταθλιπτικό τόνο» της εικόνας και ν' αγγίξει βαθύτερες ψυχικές λειτουργίες του θεατή, όπου η μουσική ελευθερώνεται από τη διάκριση σε θρησκευτική και κοσμική, συνδυάζει διαλεκτικά τις αντιφάσεις και λειτουργεί ως καθαρή συγκίνηση.

Στις τελευταίες και πιο υλιστικές ταινίες του, ο Bresson, συνθέτοντας τον ήχο όλο και πιο πολύ σαν παρτιτούρα, περιορίζει αυτή την τόσο καθαρή κι εμφατική χρήση τής μουσικής, τείνοντας να την καταργήσει εντελώς. Στο *Χρήμα* δεν υπάρχει ούτε νότα

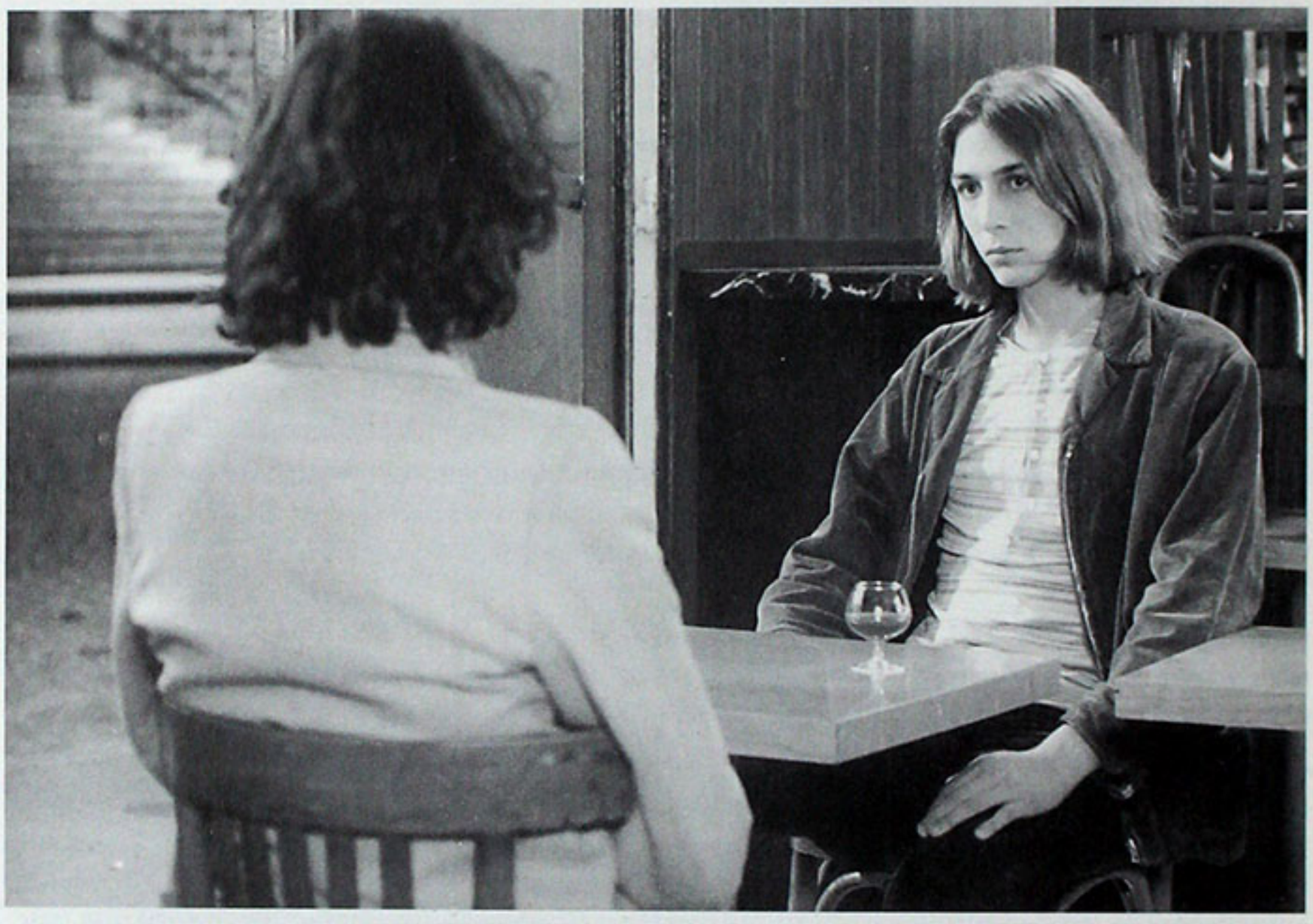
μουσικής, που να «παίζει» με την εικόνα τόσο τολμηρά όσο, π.χ., στο *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ*, όπου η εξαίσια *Σονάτα για Πιάνο* αρ. 20 του Schubert συγκρατεί την επεισοδιακή δομή των περιπετειών του γαϊδάρου με τους εκάστοτε αφεντικούς του και μιξάρεται ακόμα και με τα γκαρίσματά του. Ωστόσο, η αληθινή πρωτοτυπία της ταινίας βρίσκεται όχι σ' αυτή την οργανική ένταξη της μουσικής στον υπερβολικά πυκνό αφηγηματικό ιστό της, αλλά στη βασική της σύλληψη: στο ότι αφηγείται μια παραβολή όπου πρωταγωνιστεί «ο όνος του Θεού, ο φέρων την αμαρτίαν του κόσμου». Αντίθετα, στο *Χρήμα*, η ιστορία της εγκατάλειψης ενός αθώου ανθρώπου στην απόλυτη διαφθορά τού Κακού αποκτά την εγκυρότητα μιας διατριβής για την Πτώση, όπου η μουσική, ως διέξοδος προς την απόλαυση και τη χάρη, δεν έχει θέση. Γι' αυτό και η σκηνή όπου ο ηλικιωμένος καθηγητής παίζει στο πιάνο τη *Χρωματική Φαντασία* του Bach είναι τόσο βαθιά ανησυχητική. Πολύ σύντομα διακόπτεται βίαια, όταν το ποτήρι του κρασιού, που ισορροπούσε επικίνδυνα στο πιάνο, πέφτει και γίνεται κομμάτια, αφήνοντας το θεατή μετέωρο, μ' ένα τρομακτικό προμήνυμα κακού που η σφαγή όλης της οικογένειας δυστυχώς επαληθεύει.

Ο ορατός θεός

Οι κριτικοί σχολιάζουν αυτή τη σταδιακή έκπτωση της μουσικής με την ίδια δυσαρέσκεια που νιώθουν μπροστά στο γεγονός ότι, στις τελευταίες του ταινίες, η απαισιοδοξία τού Bresson –όπως πολλών άλλων μεγάλων ιδεαλιστών του κινηματογράφου– γίνεται όλο και μεγαλύτερη. Οι περισσότεροι αισθάνονται σχεδόν προδομένοι από τις πέντε έγχρωμες ταινίες. Τις θεωρούν αδέξιες και συγκεχυμένες ματιές στα προβλήματα της σύγχρονης πραγματικότητας, εντάσσοντας στην εκτίμηση αυτή και την πανέμορφη μεσαιωνική εικονογραφία του *Λανσελότου της Λίμνης*, που απλώς μασκαρεύει το πρόβλημα της παντοδυναμίας της βίας και του πολέμου στην εποχή μας. Ωστόσο, αν αληθεύει ότι στις τελευταίες ταινίες του ο Bresson δεν επιζητεί την εύθραυστη ισορροπία ανάμεσα στην αισθητική του μαρτυρίου και την ασκητική της λύτρωσης, που είχε καταφέρει στις τέσσερις επιτυχίες του ανάμεσα στο 1956 και το 1966 (*Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*, *Ο πορτοφολάς*, *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* και *Μουσέτ*), είναι επίσης αναμφισβήτητο ότι, παρά την υποτιθέμενη ξηρότητά τους, οι τελευταίες του ταινίες πλησιάζουν περισσότερο στον αφορισμό του δημιουργού: «Η ταινία σου πρέπει να μοιάζει μ' αυτό που βλέπεις όταν κλείνεις τα μάτια».

Από την ιδιοφυή αφαιρετική ποίηση της αυτοκτονίας της πρωταγωνίστριας στη *Γλυκιά γυναίκα* (μια γυάλινη πόρτα ανοίγει, ένα τραπεζάκι αναποδογυρίζει πλάι στην κουνιστή πολυθρόνα που τραμπαλίζεται σ' ένα άδειο μπαλκόνι, ένα λευκό σάλι πέφτει αργά από τον τελευταίο όροφο ενός κτιρίου στο δρόμο, κάποια αυτοκίνητα φρενάρουν μπροστά στο πτώμα) ώς την τελική αινιγματική σκηνή του *Χρήματος*, όπου οι θεατές της σύλληψης του Ιβόν, αποσβολωμένοι, κοιτάζουν το άδειο, φωτισμένο καφενείο, ο Bresson ολοκληρώνει τον κύκλο της τέχνης του σκηνοθετώντας με παγερή διαύγεια το πώς ονειρεύεται τον κόσμο. Είναι δική του ευθύνη που ο κόσμος ασχημαίνει τόσο πολύ, που το όνειρο γίνεται εφιάλτης; Θα 'ταν καλύτερα, ο αυστηρός δημιουργός να υιοθετήσει την κακόγουστη αισιοδοξία τού αποβλακωμένου καταναλωτή και να εγκαταλείψει τη διεισδυτική αίσθηση του τρόμου που εκφράζουν οι τελευταίες του ταινίες, θυμίζοντάς μας περισσότερο το ρομαντισμό του Edgar Allan Poe στη *Γλυκιά γυναίκα* και την κοινωνική κριτική του Zola στο *Χρήμα*; Θα 'ταν προτιμότερο, η πνευματική του διαθήκη να τέλειωνε με μια ιστορία γεροντικής άνοιας, όπου ο Ιβόν βρίσκει την ευτυχία με τη μαζοχίστρια ηλικιωμένη και ζουν καλλιεργώντας

Ο Διάβολος πιθανώς... (1977).



Μουσέτ (1967).



γλυκοπατάτες, αντί για την παράλογη έκρηξη της βίας, το συντριπτικό και με εξαιρετική λεπτότητα σκηνοθετημένο μακελειό μιας αμφίβολης εξιλέωσης;

Στα χρόνια της σιωπής του δημιουργού που μεσολάβησαν από το *Χρήμα* μέχρι σήμερα, το «σινεμά» που περιφρονούσε ο Bresson, μπορεί να έχει κυριαρχήσει. Όμως, η πραγματικότητά μας έχει κυριολεκτικά «μπρεσονοποιηθεί». Η καθημερινότητα είναι ακόμα πιο γκρίζα και μηχανική, η κυκλοφορία όλο και πιο άσκοπη, η εξάρτησή μας από τα αντικείμενα –κινητά τηλέφωνα, υπολογιστές, ηλεκτρονικά παιχνίδια, αυτοκίνητα– πιο μεγάλη, και, ταυτόχρονα, η επικοινωνία μας πιο φτωχή, η απομόνωση πιο βαθιά, η επαφή μας με τον Άλλο όλο και πιο δύσκολη, ενώ αξίες όπως η αυταπάρνηση, ουτοπίες όπως το «Αγαπάτε αλλήλους» θεωρούνται σχεδόν διαστροφές. Και, ακόμα χειρότερα, ο πλούτος έχει συγκεντρωθει σε εξωφρενικά λίγα χέρια, ο μέσος όρος ζωής στην Αφρική λιγοστεύει, ο πλανήτης βρίσκεται στα πρόθυρα της οικολογικής κατάρρευσης, οι πόλεμοι γίνονται με απροκάλυπτη κτηνωδία, οι γενοκτονίες βαφτίζονται «ανθρωπιστικές». Ποιος φταίει για την καταστροφή κάθε ηθικής τάξης και πνευματικότητας, για τον απόλυτο σκοταδισμό των Μέσων Ενημέρωσης, τον περιορισμό της ελευθερίας, τη γενίκευση του κοινωνικού αποκλεισμού, τη θεοποίηση της Ισχύος και του Χρήματος, την τελική κυριαρχία της φρίκης και την απόλυτη λατρεία του θανάτου στην οποία ελάχιστοι έχουν την επιθυμία να εναντιωθούν; Ο Bresson, με την απολυτότητα μιας κοσμοθεωρίας που ταύτιζε την κοινή λογική με σοφές απλουστεύσεις, έχει μιαν απάντηση: *Ο Διάβολος πιθανώς...* Και για όσους αισθάνονται άβολα με την πιθανότητα να υπάρχει κόλαση –ακόμα και όπως την ορίζει ο Sartre–, ο δημιουργός δίνει μιαν άλλη απάντηση, αυτήν που αρθρώνει ο πολιτικοποιημένος συγκρατούμενος του Ιβόν στο *Χρήμα* κι αξίζει να μείνει ως το πικρό απόφθεγμα της χιλιετίας:

«Ω, Χρήμα, ορατέ θεέ, και τι δε θα μας έβαζες να κάνουμε;»

Αθήνα, 1999



Ο πορτοφολάς (1959).

Εγκλεισμός και ελευθερία στο έργο του Robert Bresson

του Αλέξανδρου Μουμτζή

Ένα κουτάλι μετατρέπεται σε σκαρπέλο· ένα σιδερένιο πλαίσιο παίρνει το σχήμα γάντζου· μαξιλαροθήκες σκίζονται σε κομμάτια και ντύνουν το σύρμα ενός σομιέ για να «μεταμφιεστούν» σε σχοινιά· τα ρούχα ενός δέματος (που έρχεται την κατάλληλη στιγμή από το πουθενά – από τη Θεία Πρόνοια;) έχουν ανάλογη μεταχείριση. Ο φυλακισμένος Φοντέν (*Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*), σε μιαν αδιάκοπη, επίμονη «συνομιλία» με τα λιγοστά αντικείμενα του κελιού του, μεταμορφώνει τα πάντα, μέσω μιας υψηλής χειροτεχνίας, σε εργαλεία διαφυγής. Γιατί; Γιατί «αυτή η πόρτα πρέπει ν' ανοίξει». Για πού; «Σ' ορκίζομαι, δεν έχω ιδέα». Αυτές θα είναι οι απαντήσεις του στις απορίες του γηραιού κρατουμένου του διπλανού κελιού.

Περίπου ένα τέταρτο του αιώνα αργότερα, στο *Χρήμα*, η χρήση μιας κουτάλας ως οιονεί όπλου από τον Ιβόν θα τον στείλει «βαθύτερα» στη φυλακή (η απομόνωση στο πειθαρχείο), απ' όπου θα οργανώσει την «αρνητική» του απόδραση μέσω της απόπειρας αυτοκτονίας (η οποία σημαίνεται αρχικά πάλι με ένα ταπεινό αντικείμενο και την παράδοξη χρήση του: μια μεταλλική καραβάνα και, προπάντων, ο θόρυβος που προκαλεί –σε σοφή χρήση του εκτός πεδίου ήχου–, καθώς ο έγκλειστος τη σέρνει στο πάτωμα του κελιού του).

Τα μέσα μοιάζουν (αυτά τα οικεία μπρεσονικά αντικείμενα[1] με την αν-οίκεια χρήση), ο σκοπός διαφαίνεται κατ' αρχάς κοινός (η απόδραση), αλλά η έκβαση ελέγχεται διαφορετική. Ο Φοντέν θα κερδίσει την ελευθερία του (πράγμα που και ο τίτλος της ταινίας και η αφήγηση του πρωταγωνιστή προκαταβάλλουν, αφαιρώντας κάθε πιθανότητα σασπένς), ενώ ο Ιβόν, αντιστρέφοντας το διάβημα του Φοντέν, θα επιστρέψει αυτοβούλως στη δική του φυλακή. Η συντελεσμένη απόδραση του Φοντέν ακυρώνει τον διαγραφόμενο θάνατό του (ας μην το ξεχνάμε: πρόκειται για ένα θανατοποινίτη, ο οποίος δραπετεύει σχεδόν την τελευταία στιγμή πριν από την εκτέλεσή του), ενώ η παράδοση του Ιβόν στα χέρια του Νόμου προοιωνίζεται τη δική του θανατική καταδίκη (υπό το βάρος των αλλεπάλληλων φόνων που διέπραξε).

Στο δίδυμο σχήμα εγκλεισμός/ελευθερία υπόκειται διαρκώς το αδυσώπητο ζεύγος ζωή/θάνατος. Οι τέσσερις αυτές έννοιες δεν πρέπει να διαβαστούν μονοσήμαντα, υποταγμένες σε περιοριστικά σχήματα σημαντικής (όπως τα λειτουργικά ζεύγη του Propp ή το περίφημο σημειωτικό τετράγωνο του Greimas). Ο κινηματογράφος του Bresson, παρά την εμμονοληπτική του προσήλωση στα παραπάνω μοτίβα, ποτέ δεν παγιώνεται σε αυστηρό στοχαστικό σύστημα. Γι' αυτό και όλες οι κριτικές προσεγγίσεις του έργου του, που θέλουν να το υποτάξουν σ' ένα οριστικό επίθετο, είναι ελλιπείς ή αποτυχημένες. Το μπρεσονικό έργο δεν είναι ιανσενιστικό, προτεσταντικό, χριστιανικά αθεϊστικό, υπαρξιστικό, σπιριτουαλιστικό, αρνητικά ενορατικό, υπερβατικό ή υλιστικό – έστω κι αν σπερματικά περιέχει στοιχεία απ' όλα τα παραπάνω. Πρόκειται για ένα έργο που ανθίσταται στην ταξινόμηση.[2] Το αποδεικνύει και ο χειρισμός των τεσσάρων παραπάνω πυρηνικών εννοιών, αλλά και οι σχέσεις που συνάπτουν μεταξύ τους.

1. Η «γραμματική» του Bresson στηρίζεται στην κατάχρηση του «ουσιαστικού» (η επίμονη, επαναλαμβανόμενη παρουσία των αντικειμένων), στον εξοβελισμό του «επιθέτου» (της ηθοποιίας, της ψυχολογίας στους ήρωες, της ανάλυσης της δράσης, της μουσικής ως συμπληρώματος) και στην οικονομημένη, αλλά δραστική, χρήση τού (συνήθως «αμετάβατου») «ρήματος». Το επίθετο δεν ξεχωρίζει· ομαδοποιεί, καταφάσκει, υποδουλώνει το όνομα μέσα σε μια παραδειγματική (με τη γλωσσολογική έννοια του όρου) αλυσίδα ομοιωμάτων. Η μπρεσονική σύνταξη, από την πλευρά της, αποφεύγει την αγελαία συνομάδωση, έχει την ανάγκη της αποφατικότητας και μισεί την ανελευθερία. Το επίθετο δίνει στο όνομα ένα έρμα πραγματικότητας, από το οποίο ο Bresson ζητάει, πάση θυσία, να απελευθερωθεί. Ίσως μόνο με τέτοιους πλάγιους τρόπους μπορεί κανείς να προσεγγίσει το αίνιγμα και την πρωτοτυπία του μπρεσονικού ύφους, έτσι όπως αυτό συγχωνεύει βασικό ρεαλισμό και απόλυτο μοντερνισμό.

2. Πάντως, παρά τις ταξινομητικές δυσκολίες, πρέπει να ειπωθεί ότι η

μπρεσονική σκέψη παραμένει γενικά εγκλωβισμένη στο πλαίσιο της δυτικής μεταφυσικής, είτε αυτή είναι ιανσενιστικής είτε καλβινιστικής ή αθεϊστικής απόχρωσης. Η σωτηρία του ανθρώπου, για παράδειγμα, δηλώνεται πάντα ως ατομική δυνατότητα ζωής και ποτέ ως εκκλησιαστικό γεγονός. (Η Ζαν ντ' Αρκ παλεύει μόνη της, έστω και στο όνομα του λαού της, ενώ ο εφημέριος αποτυγχάνει σχεδόν παταγωδώς σε κάθε προσπάθεια για ανθρώπινη σχέση.) Οι μπρεσονικοί ήρωες πορεύονται κατά βάση μέσα στη μοναξιά, στη σιωπή και στην απομόνωση. Όταν αξιώνονται τη Χάρη, αυτό γίνεται με τρόπο αυθαίρετο και πάντα από ψηλά, από έναν σιωπηλό και ανεξιχνίαστο ουρανό, από έναν απρόσιτο Θεό, ο οποίος, κάπου κάπου, ρίχνει λαχνούς σωτηρίας. («Η Χάρις είναι μια κληρωτίδα» έλεγε ο Michelet.)

Από την άλλη πλευρά, η ιδέα του απόλυτου προορισμού (praedestinatio) είναι διαρκώς παρούσα στο έργο του Bresson, άλλοτε ρητά, άλλοτε υπόρρητα. (Τυχαία παραδείγματα: Ο Ιβόν μέσα στη φυλακή δηλώνει με αφοπλιστική ειλικρίνεια: «Θα το ξανάκανα» – ποιος μιλάει, όμως, μέσα από τον ήρωα; «Ο εφημέριος θα πεθάνει απ' το συκώτι του, γιατί οι γονείς του ήταν αλκοολικοί» λέει ο –άθεος– γιατρός στο *Ημερολόγιο*). Ποια σχέση, όμως, μπορεί να έχει μια έννοια των σχολαστικών του Μεσαίωνα (στην προσπάθειά τους να συμβιβάσουν με λογικές ταχυδακτυλουργίες την

Ας τις κοιτάξουμε από πιο κοντά

Οι ταινίες του Bresson είναι κατάσπαρτες από σήματα εγκλεισμού: κυριολεκτικές φυλακές, οιονεί φυλακές, μεταφορικές φυλακές. Μερικά παραδείγματα: τα μοναστηριακά κελιά και η σκοτεινή φυλακή (*Οι άγγελοι της αμαρτίας*), το διαμέρισμα-φυλακή της Ανιές και της μητέρας της, αλλά και η σπηλιά στο δάσος (*Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης*), το εργένικο δωμάτιο και η φυλακή (*Ο πορτοφολάς*), η αιχμαλωσία στον πύργο (*Η δίκη της Ζαν ντ' Αρκ*), τα κλουβιά με τα ζώα στο τσίρκο (*Στην τύχη ο Μπαλταζάρ*), η καλύβα του Αρσέν (*Μουσέτ*), το σπίτι με το έγκλειστο κορίτσι (*Ο Λανσελότος της Λίμνης*), τα αυτοκίνητα-κελιά (επανερχόμενα από ταινία σε ταινία και κατ' εξοχήν στον *Καταδικασμένο* –ο Φοντέν δοκιμάζει την πρώτη του ανεπιτυχή απόδραση σε αυτοκίνητο– και στο *Χρήμα*: τα αυτοκίνητα-κλούβες που μεταφέρουν τους κρατουμένους)... Κι ακόμα, οι ανελκυστήρες, οι σκάλες και οι πάμπολλες πόρτες των σπιτιών, των πύργων, των αυτοκινήτων, των κελιών που ανοίγουν και κλείνουν με λογής λογής πόμολα, κλειδαριές, βαριά λουκέτα, μπάρες [ή και με ηλεκτρονικό μάτι (*Το χρήμα*)], οι οποίες συμβάλλουν στη δημιουργία αυτής της περίεργης στερεομετρίας του μπρεσονικού λαβυρίνθου. Ίσως η πιο χαρακτηριστική «εικόνα» εγκλεισμού να είναι ο ήχος των κλειδιών που οι (σχεδόν πάντα αόρατοι) φύλακες σέρνουν πάνω στα μεταλλικά κιγκλιδώματα της σκάλας της φυλακής (*Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*).

Κοντολογίς, ο εγκλεισμός σημαίνεται άλλοτε με κυριολεκτικό, άλλοτε με μεταφορικό και κάποτε με μεταφυσικό πρόσημο. Ο εφημέριος του Αμπρικούρ (*Το ημερολόγιο ενός εφημέριου*) δηλώνει «αιχμάλωτος της Θείας Αγωνίας (του Χριστού)», ο ενεχυροδανειστής της *Γλυκιάς γυναίκας* νιώθει φυλακισμένος στην ειρκτή του εγωισμού του, ενώ ο Μισέλ (*Ο πορτοφολάς*) αισθάνεται μια παράδοξη έλξη για τη φυλακή, σχεδόν εκβιάζοντας την τύχη του: εκτίθεται όλο και περισσότερο, δεν προσέχει, αφήνει την πόρτα του σπιτιού του ανοιχτή, προκαλεί τον επιθεωρητή...

Με ανάλογα αμφίσημο τρόπο γίνεται αισθητή και η έννοια της ελευθερίας. Η Τερέζ (*Οι άγγελοι της αμαρτίας*) αφήνει το μοναστήρι που ήταν γι' αυτήν ένας ασφυκτικός τόπος, για να εγκλειστεί με τη θέλησή της στη φυλακή, όπου και θα ξανακερδίσει τη δική της εσωτερική ελευθερία, ενώ η Αν-Μαρί θ' αποκαλύψει ότι στη φυλακή άκουσε για πρώτη φορά το Λόγο. Από την άλλη πλευρά, η με τόσο κόπο κερδισμένη ελευθερία του Φοντέν ελέγχεται επισφαλής. Οι τελευταίες εικόνες της ταινίας (το νυχτερινό ομιχλώδες τοπίο) υποβάλλουν μια αίσθηση κινδύνου. Η ελευθερία είναι απειλητική για την Ανιές (*Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης*), το σπίτι της («σκέτο μπουντρούμι», σύμφωνα με τα λόγια της) είναι το καλύτερο καταφύγιο για να κρύψει (και να κρυφτεί από) το παρελθόν της. Αντίθετα, η μητέρα της ζει φαντασματικά το δικό της (ένδοξο) παρελθόν μέσα από το πρώτο της αχανές σπίτι («Αγαπώ τη φυλακή», θα πει). Σε γη και ουρανό θα ζητήσει τη δική της ελευθερία η Ζαν ντ' Αρκ (*Η δίκη της Ζαν ντ' Αρκ*). «Η απόδραση είναι δικαίωμα κάθε φυλακισμένου» θα πει απερίφραστα στους δικαστές της, ενώ, ερωτώμενη για το παράτολμο άλμα της από τον πύργο, θα σχολιάσει: «Καλύτερα ο θάνατος, παρά αιχμάλωτη των Άγγλων».

Πολλαπλά και ετερογενή είναι και τα πρόσωπα του θανάτου στο έργο του Bresson. Στους *Αγγέλους της αμαρτίας*, η Αν-Μαρί ξεψυχάει μ' ένα θάνατο-θυσία, συμπληρωματικό της λυτρωτικής παράδοσης της Τερέζ. Στις *Κυρίες του Δάσους της Βουλόνης*, ο κυριολεκτικός θάνατος απουσιάζει. Η Ανιές δραπετεύει προσωρινά από τη ζωή με όπλο τη λιποθυμία («Νόμιζα πως πέθανες» λέει η μητέρα της στην πρώτη λιποθυμική της κρίση). Η τρίτη της (προσποιητή;) ημιλιποθυμία θα φέρει τη δική της «ανάσταση»: ξεκινά μια vita nuova στους ήρεμους κόλπους της συζυγικής ζωής. (Είναι όμως αυτό σίγουρο; Ή μήπως η Ανιές ανοίγει μόνο για λίγο τα μάτια, για να τα ξανακλείσει οριστικά; Ο Bresson μάς αφήνει στην αμφιβολία.)

Αντίθετα, στο *Ημερολόγιο ενός εφημέριου* ο θάνατος είναι διαρκώς παρών. Η ταινία ξεκινάει μ' έναν «χρεωμένο» θάνατο (ο γιος της κόμισσας), πληροφορεί έμμεσα για το θάνατο του γιατρού (αυτοκτονία; – «πέθανε γιατί δεν πίστευε», θ' απαντήσει με την αρραγή αστυνομική λογική του ο εφημέριος του Τορσί), αφηγείται το θάνατο και την κηδεία της κόμισσας, αλλά, προπάντων, στοιχειώνεται απ' το θάνατο του κεντρικού της χαρακτήρα, ο οποίος προκαταβάλλεται ήδη από τα πρώτα πλάνα της ταινίας ως φυσική αδυναμία, αναπαριστάνεται ως διαρκής φθορά, ρηματοποιείται ως ιατρική διάγνωση (καρκίνος στο στομάχι), εικονίζεται πλάγια ως λιποθυμία και περιγράφεται μέσα από μια επιστολή που λαμβάνει ο εφημέριος του Τορσί. (Είναι χαρακτηριστικός ο τρόπος με τον οποίο το γραπτό κείμενο ενώνει και χωρίζει την ταινία. Όλη η ταινία παρακολουθεί κατά γράμμα –στην κυριολεξία– το ημερολόγιο που κρατά ο εφημέριος, στο οποίο περιέχονται όλα εκτός από το θάνατό του· αυτόν θα τον αναλάβει ένα άλλο κείμενο: μια επιστολή.)

Αν όμως ο θάνατος στο *Ημερολόγιο* είναι «δύσκολο πράγμα» (σύμφωνα με τα λόγια τού εφημέριου), στην επόμενη ταινία (*Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*) αποτελεί μέρος της καθημερινότητας της ζωής στη φυλακή. Ο Φοντέν ακούει τους ήχους των εκτελέσεων χωρίς να αντιδρά (σωστότερα: μ' εκείνη την παράφορη αταραξία που χαρακτηρίζει τους μπρεσονικούς ήρωες).

Πρόκειται για έναν αθέατο, αλλά έντονα αισθητό, θάνατο. Μία όμως απ' αυτές τις εκτελέσεις θα έχει διαφορετικό βάρος. Ο θάνατος του Ορσινί θα δώσει στον Φοντέν την τελευταία κρίσιμη ώθηση για να ολοκληρώσει το εγχείρημά του. Το χαρτί της ζωής και το χαρτί του θανάτου ανταλλάσσονται όπως οι κάρτες στα παιχνίδια της τράπουλας. (Ποιος μοιράζει αυτά τα χαρτιά; Εκείνο το αόρατο χέρι πάνω από τη φυλακή για το οποίο μιλάει ο Bresson σε μια συνέντευξή του;) Η ίδια εγγύτητα ζωής-θανάτου θα αποκαλυφθεί και στη σχέση τού Φοντέν με τον νεοφερμένο συγκρατούμενό του, τον Ζοστ. Σκέφτεται να τον σκοτώσει, γιατί τον φαντάζεται εμπόδιο στα σχέδιά του. Τελικά, όταν ένα νήμα επικοινωνίας και εμπιστοσύνης αποκαθίσταται στη μεταξύ τους σχέση, θα τον κάνει συνεργό στην απόδρασή του. (Αυτή η σχέση επικοινωνίας-θανάτου προδηλώνεται ήδη στο επεισόδιο με τον Μπλανσέ. Τα χτυπήματα του Φοντέν στον τοίχο αποτρέπουν την αυτοκτονία του πρώτου.) Ό,τι όμως αναβάλλεται στην περίπτωση του Ζοστ, θα πραγματοποιηθεί αργότερα, με τη θανάτωση του φρουρού. (Ο ίδιος ο Φοντέν, εξ άλλου, ζει υπό τη σκιά ενός αναβληθέντος θανάτου. Στην αρχή της φυλάκισής του γλιτώνει την εκτέλεση προσποιούμενος ότι δεν μπορεί να περπατήσει. Ο Φοντέν σώζεται δύο φορές: την πρώτη λόγω της ψεύτικης ανικανότητας των ποδιών του· τη δεύτερη, εξαιτίας της πραγματικής –και εντυπωσιακής– ικανότητας των χεριών του.)

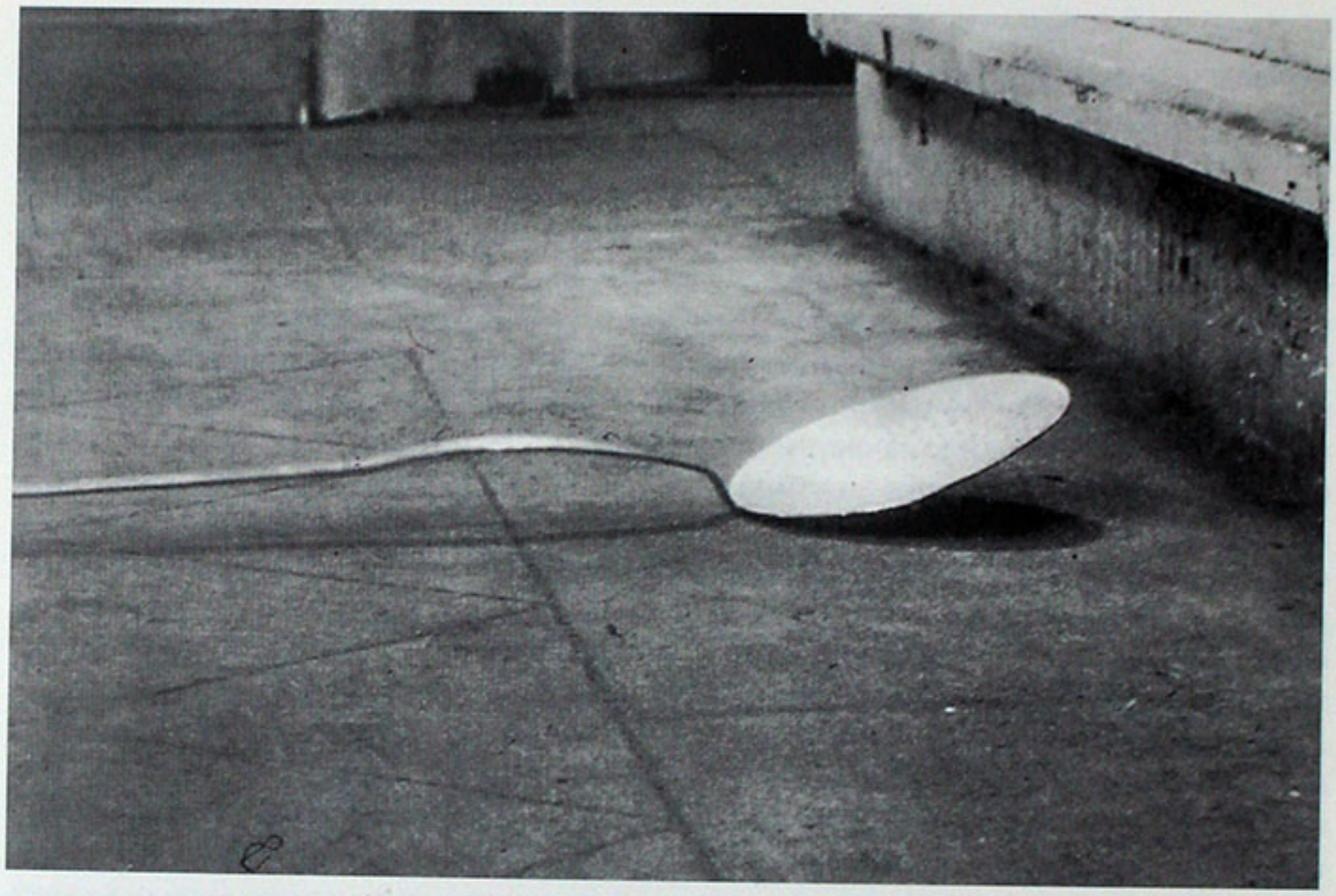
Η περιδιάβαση στις επόμενες ταινίες, απλώς θα πολλαπλασιάσει τα παραδείγματα και θα διευρύνει το ρεπερτόριο των τρόπων του θανάτου. Από το θάνατο και την κηδεία της μητέρας (κρίσιμο σημείο της πλοκής στον *Πορτοφολά*) ώς το θάνατο στην πυρά της Ζαν ντ' Αρκ, και από τον άσαρκο, αέρινο θάνατο της *Γλυκιάς γυναίκας* ώς το διαρκές μακελειό των πολεμιστών στον *Λανσελότο της Λίμνης*.

Αξίζει όμως να επισημανθεί η πριμοδότηση, στα όψιμα έργα του Bresson, μιας ειδικής μορφής θανάτου: της αυτοκτονίας. Τρεις ταινίες του σκηνοθέτη (*Μουσέτ, Μια γλυκιά γυναίκα, Ο Διάβολος πιθανώς...*) οργανώνονται γύρω απ' τον τυφλό πυρήνα μιας αυτοκτονικής πράξης. (Στη δεύτερη, μάλιστα, η πράξη αυτή γίνεται η αιτία να ανατραπεί, για μοναδική φορά, η αυστηρή χρονική τάξη με την οποία ο Bresson οργανώνει τις αφηγήσεις του.)

«Αυτοκτονεί αυτός που φοβάται το θάνατο» απαντούσε ο εφημέριος στην κόμισσα (*Το ημερολόγιο ενός εφημέριου* – η πρώτη ταινία στην οποία ουσιαστικά τίθεται το θέμα της αυ-

παντογνωσία του Θεού με την ελευθερία του ανθρώπου) με την αληθινή (πολύπλοκη και απρόβλεπτη) ζωή; Η έννοια του απόλυτου προορισμού, συνέπεια της οντολογικής προτεραιότητας της ουσίας, αδυνατεί να δει την ανθρώπινη ελευθερία ως μέγεθος υπαρκτικό χωρίς προσδιορισμούς και όρια. Μια μελέτη του έργου του Bresson υπό το πρίσμα της ορθόδοξης ανατολικής σκέψης θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον· πόσο μάλλον που η κριτική ώς τώρα έχει σταθεί τελείως ανυποψίαστη. Ο καλβινιστής Paul Schrader, για παράδειγμα, ενοποιεί υπό τον προβληματιστικό μανδύα του «υπερβατικού» σκηνοθέτες τόσο διαφορετικούς όσο ο Bresson, ο Σοκούροφ κι ο Ταρκόφσκι, ενώ ο αθεϊστής Raymond Durgnat, ο οποίος δείχνει να αγνοεί τους Πατέρες της ελληνικής Εκκλησίας, ενώ βρίσκει χώρο ακόμα και για την (κωμική) αίρεση των Κουακέρων, μιλάει για αρνητική θεολογία στο έργο του Bresson, αναφερόμενος σε μεσαιωνικά περιτρίμματα και αγνοώντας ολόκληρη την ανατολική αποφατική παράδοση.

Το χρήμα (1983).



Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε (1956).



τοκτονίας). Γιατί αυτοκτονεί η Μουσέτ; Δεν υπάρχει εξήγηση. Η αυτοκτονία ούτε ερμηνεύεται ούτε δικαιολογείται – κείται πέρα από το λόγο. Είναι ένα θαύμα, όπως το θαύμα της γέννησης· ένα θαύμα απ' την ανάποδη. Χαρακτηριστική είναι η σχετική απάντηση του Bernanos, στο βιβλίο του οποίου βασίστηκε η ταινία: «Οι άνθρωποι γενικά νομίζουν ότι η αυτοκτονία είναι μια μοναδική πράξη [...], η έκβαση μιας ύψιστης σύγκρουσης μεταξύ του ενστίκτου της ζωής και ενός άλλου, πιο μυστηριώδους ενστίκτου άρνησης και παραίτησης. Αλλά δεν είναι διόλου έτσι. Πέρα από κάποιες ανώμαλες εξαιρέσεις, η αυτοκτονία είναι ένα ανεξήγητο και τρομακτικό αιφνίδιο γεγονός, περίπου σαν εκείνες τις σφοδρές χημικές διασπάσεις, τις οποίες η πρόσφατη επιστήμη του συρμού μπορεί να εξηγήσει μόνο με παράλογες ή αντιφατικές υποθέσεις».

Οι όψιμοι αυτοί μπρεσονικοί ήρωες αντιμετωπίζουν το θάνατο με φυσικότητα, αν όχι με αμεριμνησία. Ο μακρυμάλλης Σαρλ (*Ο Διάβολος πιθανώς...*) πορεύεται ήρεμα και σχεδόν σίγουρα, παρά τον στιγμιαίο δισταγμό, προς την αυτοκτονία. Ο θάνατος της Μουσέτ δεν είναι η κορύφωση μιας σειράς γεγονότων της ζωής της, αλλά ένα απλό, σχεδόν φυσικό περιστατικό, αιφνίδιο και απρομελέτητο.

Υπάρχει, τέλος, ένας ακόμα θάνατος αταξινόμητος, σχεδόν σκανδαλώδης. Ο θάνατος του γαϊδάρου (*Στην τύχη ο Μπαλταζάρ*) ανάμεσα στα πρόβατα. Στη «ζωολογία» του Bresson, τα ζώα είναι πολύ συχνά οι βουβοί θεατές μιας αποτρόπαιης, αποκλειστικά ανθρώπινης πράξης: του φόνου. Για παράδειγμα, ο σκύλος στο *Χρήμα* και στη *Δίκη της Ζαν ντ' Αρκ*, τα άλογα με τις διεσταλμένες κόρες των ματιών κατά τις σφαγές στον *Λανσελότο της Λίμνης* ή τα πουλιά μετά την καύση της *Ζαν ντ' Αρκ*. (Ένα «ζωικό» βλέμμα διατρέχει πολλές ταινίες του Bresson. Κάποτε, μάλιστα, φορέας αυτού του βλέμματος είναι ο ίδιος ο άνθρωπος. Πρβλ. τα μεγάλα, ανέκφραστα μάτια του Φοντέν στον *Καταδικασμένο*).

Όμως, όσο διαφορετικές κι αν είναι οι όψεις του θανάτου, τόσο ομοιότροπη είναι η σκηνοθετική τους αναπαράσταση. Στην αρχαία τραγωδία, ο θάνατος συνέβαινε πάντοτε εκτός σκηνής. Η μπρεσονική πρακτική προχωρά ακόμα περισσότερο. Με ακραία διακριτικότητα (που κρύβει, βέβαια, μια υπόκωφη βία) και ιδιοφυή αφαιρετικότητα αποκρύπτει από το θεατή όχι μόνο τις εικόνες του θανάτου, αλλά, κατά κανόνα, και τις εικόνες των νεκρών σωμάτων. (Δε βλέπουμε ποτέ, για παράδειγμα, τη σορό της κόμισσας, στο *Ημερολόγιο*.) Αντίκρυ στο θάνατο, η κάμερα του Bresson προτιμά να στρέφεται σε ό,τι εξαγνίζει από το θάνατο (χωρίς, φυσικά, να μπορεί να τον καταργήσει· αυτό που δύναται, είναι να τον σημάνει εμμέσως). Πρβλ. τις σκηνές κατά τις οποίες ο Ιβόν πλένει τα χέρια του μετά το φόνο του ξενοδόχου και ρίχνει το τσεκούρι στο νερό μετά το ξεκλήρισμα της οικογένειας.

Η ελεύθερη και μάλλον άτακτη αυτή περιήγηση στο μπρεσονικό σύμπαν και στα βασικά μοτίβα που το διατρέχουν (εγκλεισμός/ελευθερία, ζωή/θάνατος) αποσκοπούσε στο να καταστήσει φανερό ότι:

α) οι έννοιες αυτές εγγράφονται στο corpus των ταινιών του σκηνοθέτη όχι ως παγιωμένες, αφηρημένες ιδέες, αλλά ως ρευστοί, πολύτροποι και διαρκώς μεταβαλλόμενοι νοηματικοί χάρτες, και

β) τα ανωτέρω δύο ζεύγη δε βρίσκονται στην απλή και στενή συνάφεια της υπαλληλίας, αλλά σ' έναν διαρκή διάλογο, όπου το ένα ζεύγος συμπληρώνει ή σχολιάζει, ενίοτε ελέγχει και κάποτε ανατρέπει το άλλο.

Όχι λοιπόν σταθερά σημεία και αρραγείς δεσμοί, αλλά ασταθή πλέγματα, εύθραυστα δίκτυα. Εδώ, ίσως, πρέπει να αναζητηθεί ένα μερίδιο της μπρεσονικής σαγήνης (με όλες τις έννοιες του όρου).

Θεσσαλονίκη, Αύγουστος 1999



Το ημερολόγιο ενός εφημέριου (1951).

Το ημερολόγιο ενός εφημέριου και η στιλιστική του Robert Bresson

του André Bazin

Αν *Το ημερολόγιο ενός εφημέριου* επιβάλλεται ως αριστούργημα, σαν κάτι σχεδόν αυτονόητα προφανές, αν αγγίζει τον «κριτικό» όπως και πολλούς απλοϊκούς θεατές, είναι κατ' αρχάς επειδή καταφέρνει να συγκινεί, με τους ανώτερους τρόπους μιας εντελώς πνευματικής συγκίνησης· τελικά, όμως, αγγίζει περισσότερο την καρδιά παρά τη διάνοια. Η παροδική αποτυχία του *Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης* προκύπτει από την αντίθετη σχέση: αυτό το έργο δε θα ήταν δυνατόν να μας αγγίξει αν δεν αποσυναρμολογούσαμε ή, τουλάχιστον, δεν επιδεικνύαμε την ίδια νοημοσύνη μ' αυτό και δε συλλαμβάναμε τον κανόνα του παιχνιδιού. Ωστόσο, αν η επιτυχία του *Ημερολογίου* επιβάλλεται αμέσως, το αισθητικό σύστημα πάνω στο οποίο στηρίζεται και το οποίο το δικαιώνει, δεν παύει να είναι το πιο παραδοξο, κι ίσως μάλιστα το πιο σύνθετο απ' όσα έχει να μας επιδείξει ο ομιλών κινηματογράφος. Γι' αυτό και οι κριτικές εκείνων που δεν ήταν και πολύ σε θέση να καταλάβουν την ταινία, αλλά που, παρ' όλα αυτά, τους άρεσε, επαναλάμβαναν φράσεις όπως: «απίστευτη», «παράδοξη», «επιτυχία άνευ προηγουμένου και αμίμητη»... υπαινισσόμενες έτσι ότι εγκαταλείπουν την προσπάθεια να εξηγήσουν την ταινία με το άλλοθι ότι η ταινία, απλούστατα, είναι μια εκδήλωση ιδιοφυΐας. Καμιά φορά, όμως, και στις κριτικές εκείνων που οι αισθητικές προτιμήσεις τους συγγενεύουν μ' αυτές του Bresson και που θα τους πίστευε κανείς εκ προοιμίου συμμάχους του, υπάρχει μια βαθιά απογοήτευση, στο βαθμό ασφαλώς που περίμεναν άλλα τολμήματα. Ενοχλημένοι και, στη συνέχεια, ερεθισμένοι απ' τη συνειδητοποίηση του τι *δεν* έκανε ο σκηνοθέτης, πάρα πολύ κοντά του για ν' αναθεωρήσουν πάραυτα την κρίση τους, πάρα πολύ απασχολημένοι με το στιλ του για να ξαναβρούν την πνευματική παρθενικότητα που θα τους επέτρεπε να νιώσουν συγκίνηση, ούτε τον κατάλαβαν ούτε τον θαύμασαν. Με λίγα λόγια, στα δύο άκρα του κριτικού φάσματος: από τη μια εκείνοι που ήταν λιγότερο σε θέση να καταλάβουν το *Ημερολόγιο*, αλλά και, γι' αυτό ακριβώς, το αγάπησαν ακόμα περισσότερο (έστω και χωρίς να ξέρουν γιατί), κι από την άλλη, οι «happy few», οι οποίοι, περιμένοντας άλλο πράγμα, δεν τους άρεσε και το παρεξήγησαν. Υπάρχουν ακόμα οι «ξένοι» προς τον κινηματογράφο, «αμιγώς άνθρωποι των γραμμάτων», όπως ο Albert Béguin ή ο François Mauriac, οι οποίοι, ξαφνιασμένοι που τους άρεσε τόσο μια ταινία, μπόρεσαν να διαγράψουν τις προκαταλήψεις τους και να ανιχνεύσουν καλύτερα τις αληθινές προθέσεις του Bresson.

Πρέπει να πούμε ότι ο Bresson είχε κάνει τα πάντα για να θολώσει τα νερά. Αναγγέλλοντας, από τότε που άρχισε τη διασκευή, την πρόθεση να μείνει πιστός, και διακηρύσσοντας τη θέληση ν' ακολουθήσει το βιβλίο φράση προς φράση, προσανατόλιζε από καιρό την προσοχή προς αυτή την κατεύθυνση. Η ταινία δεν μπορούσε παρά να το επιβεβαιώσει. Σε αντίθεση με τους Aurenche και Bost, που τους απασχολεί η οπτική της οθόνης και η νέα δραματική ισορροπία του έργου, ο Bresson, αντί να αναπτύσσει επεισοδιακά πρόσωπα, όπως οι γονείς στο *Ο διάβολος στο κορμί*,[1] τα καταργεί κι απογυμνώνει το ουσιαστικό από κάθε περιττολογία, δίνοντας έτσι την εντύπωση μιας πιστότητας που δε θυσιάζει το γράμμα παρά

1. Αναφέρεται στην ταινία του Claude Autant-Lara *Le diable au corps* [1947 (παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Φλογισμένα νιάτα*], βασισμένη στο ομότιτλο θρυλικό μυθιστόρημα του Raymond Radiguet. (Σ.τ.Μ.)

μόνο μ' έναν σχολαστικό σεβασμό κι αφού προηγηθούν χίλιες τύψεις – και πάλι, μόνο απλοποιώντας· ποτέ προσθέτοντας το οτιδήποτε. Σίγουρα δεν είναι υπερβολή να σκεφτούμε ότι, αν ο Bernanos ήταν σεναριογράφος, θα είχε πάρει περισσότερες ελευθερίες με το βιβλίο του. Εξ άλλου, είχε σαφώς αναγνωρίσει το δικαίωμα στον ενδεχόμενο διασκευαστή του να χρησιμοποιήσει το βιβλίο σε συνάρτηση με τις κινηματογραφικές απαιτήσεις· «να ονειρευτεί εκ νέου την ιστορία του».

Αν όμως επαινούμε τον Bresson γιατί υπήρξε βασιλικότερος του βασιλέως, είναι επειδή η «πίστη» του είναι η πιο παραπλανητική, η πιο διαπεραστική μορφή της δημιουργικής ελευθερίας. Πράγματι, δεν υπάρχει αμφιβολία –και η άποψη του Bernanos ήταν αυτή της αισθητικής κοινής λογικής– ότι δεν μπορείς να διασκευάσεις κάτι χωρίς να το μεταφέρεις. Πιστές μεταφράσεις δεν είναι οι κατά λέξιν. Οι αλλαγές που έκαναν ο Aurenche και ο Bost στο *Ο διάβολος στο κορμί,* είναι –σχεδόν όλες– νόμιμες και απόλυτα δικαιολογημένες. Ένα μυθιστορηματικό πρόσωπο είναι άλλο όταν το βλέπει η κάμερα, και άλλο όταν το ανακαλεί στη μνήμη ο μυθιστοριογράφος. Ο Valéry κατέκρινε το μυθιστόρημα, επειδή ήταν υποχρεωμένο να πει: «Η μαρκησία πήρε το τσάι στις πέντε». Πάνω σ' αυτό, ο μυθιστοριογράφος μπορεί να λυπάται τον κινηματογραφιστή, ο οποίος είναι επιπλέον υποχρεωμένος να *δείξει* τη μαρκησία. Να γιατί οι γονείς των ηρώων του Radiguet, για παράδειγμα, οι οποίοι στο μυθιστόρημα αναφέρονται περιθωριακά, παίρνουν αυτή τη σπουδαιότητα στην οθόνη. Εκτός από τα πρόσωπα και την ανισορροπία που η σωματική παρουσία τους εισάγει στη διαδοχή των γεγονότων, το διασκευαστή πρέπει να τον απασχολήσει και το κείμενο. Δείχνοντας αυτό που ο μυθιστοριογράφος αφηγείται, ο διασκευαστής πρέπει να μετατρέψει το υπόλοιπο σε διάλογο – ακόμα και τους διαλόγους. Είναι πράγματι πολύ λίγο πιθανό, οι ατάκες που είναι γραμμένες στο μυθιστόρημα, να μην αλλάζουν αξία. Αν ο ηθοποιός τις έλεγε έτσι όπως είναι γραμμένες, θ' αλλοιωνόταν η αποτελεσματικότητά τους, η ίδια η σημασία τους.

Κι εδώ ακριβώς έγκειται η παράδοξη εντύπωση της πιστότητας του *Ημερολογίου* στο κείμενο. Ενώ για τον αναγνώστη τα πρόσωπα του βιβλίου είναι συγκεκριμένες υπάρξεις και, όσο σύντομα κι αν αναφέρονται ενδεχομένως, μέσω της πένας του εφημέριου του Αμπρικούρ, αυτό δεν αφήνει καθόλου την αίσθηση μιας έλλειψης, ενός περιορισμού στην ύπαρξή τους και στη γνώση που εμείς έχουμε γι' αυτά, ο Bresson, δείχνοντας αυτά τα πρόσωπα, είναι σαν να μας εμποδίζει συνεχώς να τα δούμε. Τη δύναμη του μυθιστοριογράφου να ανακαλεί συγκεκριμένα, η ταινία την αντικαθιστά με την αδιάκοπη φτώχεια μιας εικόνας, η οποία χάνεται απ' τα μάτια μας απλώς και μόνον επειδή δεν αναπτύσσεται. Άλλωστε, το βιβλίο του Bernanos βρίθει από γραφικές, πλούσιες, συγκεκριμένες, βίαια οπτικές αναφορές. Παράδειγμα: «Ο κύριος κόμης φεύγει. Πρόσχημα: η βροχή. Σε κάθε του βήμα, το νερό ανάβλυζε από τις ψηλές μπότες του. Οι τρεις-τέσσερις λαγοί που είχε σκοτώσει, άφησαν στο βάθος τού σάκου του ένα σωρό από ματωμένη λάσπη και γκρίζο τρίχωμα που έφριττες να το βλέπεις. Είχε κρεμάσει αυτό το δισάκι στον τοίχο, κι όσο μου μιλούσε, εγώ έβλεπα μέσα απ' το πλέγμα των σχοινιών, ανάμεσα στο άγριο τρίχωμα, ένα μάτι υγρό ακόμα, που με ατένιζε». Σας φαίνεται ότι κάπου αυτό το 'χετε δει; Μην ψάχνετε: θα μπορούσε να 'ναι του Renoir. Συγκρίνετε με τη σκηνή που ο κόμης φέρνει τους δυο λαγούς στο πρεσβυτέριο (είναι αλήθεια ότι πρόκειται για άλλη σελίδα του βιβλίου, αλλά ακριβώς αυτό θα έπρεπε να εκμεταλλευτεί ο διασκευαστής, συμπτύσσοντας τις δύο σκηνές, για να χειριστεί την πρώτη στο στιλ της δεύτερης). Και αν κανείς είχε ακόμα αμφιβολία, οι ομολογίες του Bresson θα αρκούσαν για να την απομακρύνουν. Αναγκασμένος να κόψει (στην τυποποιημένη βερσιόν) το ένα τρίτο από το πρώτο μοντάζ του, ξέρουμε ότι τελικά διακήρυξε, με ήπιο κυνισμό, ότι ήταν γοητευμένος

απ' αυτό. (Κατά βάθος, η μόνη εικόνα στην οποία έχει αδυναμία, είναι η καταληκτική παρθενικότητα της οθόνης. Θα επανέλθουμε σ' αυτό.) «Πιστός» στο βιβλίο, ο Bresson έμελλε να κάνει στην πραγματικότητα μια εντελώς άλλη ταινία. Εφόσον αποφάσισε να μην προσθέσει τίποτα στο πρωτότυπο –κάτι που ήταν ήδη ένας λεπτός τρόπος να το προδώσει μέσω παραλείψεων–, μπορούσε τουλάχιστον, αφού περιοριζόταν σε περικοπές, να προτιμήσει να θυσιάσει ό,τι πιο «λογοτεχνικό» υπήρχε, και να διατηρήσει τα άφθονα αποσπάσματα στα οποία προσφερόταν έτοιμη η ταινία, εκείνα τα οποία επιζητούσαν προφανώς την οπτικοποίηση. Εκείνος έκανε συστηματικά το αντίθετο. Από τα δύο, η ταινία είναι η «λογοτεχνική», και το μυθιστόρημα είναι που βρίθει από εικόνες.

Η μεταχείριση του κειμένου είναι ακόμα πιο ενδεικτική. Ο Bresson αρνείται να μετατρέψει σε διάλογο (δεν τολμώ καν να πω σε «κινηματογραφικό» διάλογο) τα αποσπάσματα του βιβλίου όπου ο εφημέριος αναφέρει μέσω των αναμνήσεών του την τάδε συζήτηση. Υπάρχει εδώ μια πρώτη αναληθοφάνεια, αφού ο Bernanos ουδόλως μας εγγυάται ότι ο εφημέριος γράφει επί λέξει ό,τι έχει ακούσει – δεν αποκλείεται, μάλιστα, να ισχύει το αντίθετο. Όπως και να 'χει, ακόμα κι αν υποθέσουμε ότι ο εφημέριος θυμάται επακριβώς, ή ότι ο Bresson επιλέγει να διατηρήσει στο παρόν της εικόνας τον υποκειμενικό χαρακτήρα της ανάμνησης, η διανοητική και δραματική αποτελεσματικότητα μιας ατάκας δεν είναι η ίδια αν διαβάζεται ή αν εκφέρεται πραγματικά. Όμως, ο Bresson όχι μόνο δεν προσαρμόζει –έστω και διακριτικά– τους διαλόγους στις απαιτήσεις του παιξίματος, αλλά και, όταν τυχαίνει το πρωτότυπο κείμενο να έχει το ρυθμό και την ισορροπία ενός αληθινού διαλόγου, μηχανεύεται τρόπους να εμποδίσει τον ηθοποιό ν' αξιοποιήσει αυτή την ευκαιρία. Έτσι, πολλές δραματουργικά εξαιρετικές ατάκες πνίγονται στον τρόπο εκφοράς recto tono που έχει επιβληθεί στην ερμηνεία.

* * *

Για πολλά πράγματα επαινέθηκαν *Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης*, αλλά όχι για τη διασκευή. Η κριτική αντιμετώπισε ουσιαστικά την ταινία σαν να ήταν πρωτότυπο σενάριο. Οι αλλόκοτες αρετές του διαλόγου αποδόθηκαν συλλήβδην στον Cocteau, ο οποίος δεν είχε ανάγκη από κάτι τέτοιο για να δοξαστεί. Κι αυτό, γιατί, αν έμπαιναν στον κόπο να ξαναδιαβάσουν τον *Ζακ τον μοιρολάτρη*, θα ξανάβρισκαν, αν όχι πάντα την ουσία του κειμένου, τουλάχιστον ένα διακριτικό κρυφτούλι με την επί λέξει μεταφορά του Diderot. Η σύγχρονη μεταφορά έκανε πολλούς να σκεφτούν (χωρίς να νιώσουν την ανάγκη να το επαληθεύσουν) ότι ο Bresson πήρε ελευθερίες με την πλοκή και δεν κράτησε παρά μόνο τις καταστάσεις και, αν θέλετε, μια κάποια χροιά 18ου αιώνα. Επιπλέον, καθώς είχαν προηγηθεί του Bresson δυο-τρεις διασκευαστές, μπορούσε κανείς ακόμα περισσότερο να πιστεύει ότι βρίσκεται μακριά από το πρωτότυπο. Όμως, συμβουλεύω τους υποψήφιους σεναριογράφους και όσους αγάπησαν τις *Κυρίες του Δάσους της Βουλόνης*, να ξαναδούν την ταινία υπ' αυτό το πρίσμα. Χωρίς να υποβαθμίζουμε τον –αποφασιστικό– ρόλο του στιλ της σκηνοθεσίας στην επιτυχία του εγχειρήματος, έχει σημασία να δει κανείς σε τι στηρίζεται αυτό το στιλ: ένα εξαίσια λεπτό παιχνίδι αλληλεπιδράσεων και αντίστιξης ανάμεσα στην πιστότητα και την προδοσία. Κατηγόρησαν, π.χ., τις *Κυρίες*, με ένα μείγμα κοινής λογικής και έλλειψης κατανόησης, ότι υπάρχει απόσταση ανάμεσα στην ψυχολογία των προσώπων και την κοινωνιολογία της ίντριγκας. Είναι πράγματι αλήθεια ότι στον Diderot τα ήθη της εποχής είναι αυτά που δικαιολογούν την επιλογή και την αποτελεσματικότητα της εκδίκησης. Είναι επίσης αλήθεια ότι αυτή η εκδίκηση προτείνεται, μέσα στην ταινία, σαν ένα αφηρημένο αξίωμα, που ο σύγ-



Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης (1945).

χρονος θεατής δυσκολεύεται να καταλάβει πού στηρίζεται. Εξίσου μάταιο είναι να ψάξει κάποιος καλοπροαίρετος υποστηρικτής να βρει στα πρόσωπα κάποια κοινωνική υπόσταση. Η πορνεία και η μαστροπεία μέσα στο μύθο είναι σαφή δεδομένα, η κοινωνική αναφορά των οποίων είναι συγκεκριμένη και προφανής. Η κοινωνική αναφορά των *Κυριών* είναι τόσο πιο μυστηριώδης όσο δε στηρίζεται πραγματικά σε τίποτα. Η εκδίκηση της πληγωμένης ερωμένης είναι γελοία αν περιορίζεται στο να κάνει τον άπιστο να παντρευτεί μια νόστιμη χορεύτρια του καμπαρέ.

Ούτε θα μπορούσε κανείς να υπερασπιστεί την αφαιρετικότητα των προσώπων σαν αποτέλεσμα της υπολογισμένης ελλειπτικότητας της σκηνοθεσίας, γιατί αυτή η αφαιρετικότητα υπάρχει κατ' αρχάς στο σενάριο. Αν ο Bresson δε μας λέει τίποτα περισσότερο για τα πρόσωπά του, δεν είναι μόνο επειδή δεν το θέλει, αλλά και επειδή θα δυσκολευόταν να το κάνει· όπως θα δυσκολευόταν ο Ρακίνας να μας περιγράψει την ταπετσαρία στους τοίχους των διαμερισμάτων όπου αποσύρονται οι ήρωές του. Θα λέγαμε ότι η κλασική τραγωδία δε χρειάζεται τα άλλοθι του ρεαλισμού κι ότι αυτό είναι μια βασική διαφορά μεταξύ θεάτρου και κινηματογράφου. Αυτό είναι γεγονός, αλλά γι' αυτό ακριβώς ο Bresson δεν εκμαιεύει την κινηματογραφική αφαιρετικότητά του απ' τη λιτότητα των επεισοδίων και μόνο, αλλά και από την αντίστιξη της πραγματικότητας με τον εαυτό της. Στις *Κυρίες*, ο Bresson εκμεταλλεύτηκε τη μεταφορά ενός ρεαλιστικού μύθου σ' ένα άλλο ρεαλιστικό πλαίσιο. Το αποτέλεσμα είναι ότι ο ένας ρεαλισμός ακυρώνει τον άλλον, τα πάθη απελευθερώνονται από τη χρυσαλλίδα των χαρακτήρων, η δράση από τα άλλοθι της πλοκής, η τραγωδία από τα ράκη του δράματος. Ο

θόρυβος ενός υαλοκαθαριστήρα αυτοκινήτου πάνω σ' ένα κείμενο του Diderot ήταν αρκετός για να μετατρέψει αυτό το κείμενο σε ρακινικό διάλογο.

Αναμφισβήτητα, ο Bresson δε μας παρουσιάζει ποτέ όλη την πραγματικότητα. Όμως η στιλιστική του δεν είναι η a priori αφαιρετικότητα του συμβόλου· συγκροτείται σε μια διαλεκτική του συγκεκριμένου και του αφηρημένου, μέσω της αμοιβαίας δράσης αντιφατικών στοιχείων της εικόνας. Η πραγματικότητα της βροχής, το βουητό ενός καταρράκτη, ο θόρυβος του χώματος που χύνεται από μια σπασμένη γλάστρα, τα βήματα ενός αλόγου στο πλακόστρωτο, δεν έρχονται σε αντίθεση μόνο με τις απλοποιήσεις του ντεκόρ, τη σύμβαση των κοστουμιών και, πολλώ μάλλον, με τον λογοτεχνικό και αναχρονιστικό χαρακτήρα των διαλόγων· αυτό που κάνει αναγκαία την παρεμβολή τους, δεν είναι η δραματική αντίθεση ή το σκηνικό κοντράστ: υπάρχουν αδιάφορα και σαν απόλυτα «ξένες» καταστάσεις, σαν τον κόκκο άμμου που μπαίνει σε μια μηχανή για να μπλοκάρει τη λειτουργία της. Αν η αυθαιρεσία της επιλογής τους μοιάζει με αφαιρετικότητα, τότε είναι η αφαιρετικότητα του ολοκληρωτικά συγκεκριμένου· διασχίζει την εικόνα για να καταδηλώσει τη διαφάνειά της, όπως η σκόνη καταδηλώνει τη διαφάνεια του διαμαντιού. Είναι η ακαθαρσία στην καθαρή της μορφή.

Άλλωστε, αυτή η διαλεκτική κίνηση της σκηνοθεσίας επαναλαμβάνεται μέσα σε στοιχεία για τα οποία θα πίστευε κανείς με μια πρώτη ματιά ότι είναι απλώς και μόνον στιλιζαρισμένα. Έτσι, τα δύο διαμερίσματα στα οποία μένουν οι *Κυρίες*, είναι σχεδόν άδεια από έπιπλα, αλλά υπάρχουν δικαιολογίες για την υπολογισμένη γυμνότητά τους. Οι πίνακες έχουν πουληθεί, αλλά μένουν οι κορνίζες τους, κι αυτές οι κορνίζες είναι αναμφισβήτητα μια ρεαλιστική λεπτομέρεια. Η αφαιρετική λευκότητα του καινούργιου διαμερίσματος δεν έχει καμία σχέση με τη γεωμετρικότητα ενός θεατρικού εξπρεσιονισμού· το διαμέρισμα είναι λευκό, ακριβώς επειδή ανακαινίστηκε και κρατάει ακόμα τη μυρωδιά του φρέσκου χρώματος. Να θυμίσουμε ακόμα τον ανελκυστήρα, το τηλέφωνο της θυρωρού ή, για τον ήχο, το βουητό των ανδρικών φωνών που ακολουθεί το χαστούκι της Ανιές και που το κείμενό τους είναι όσο γίνεται συμβατικό, αλλά με μια ηχητική ποιότητα εξαιρετικής ακρίβειας...

Αν επικαλούμαι τις *Κυρίες του Δάσους της Βουλόνης* με αφορμή το *Ημερολόγιο*, είναι επειδή έκρινα σκόπιμο να υπογραμμίσω τη βαθιά ομοιότητα του μηχανισμού της διασκευής, ως προς την οποία θα μπορούσαν να μας ξεγελάσουν οι προφανείς σκηνοθετικές διαφορές και οι μεγαλύτερες ελευθερίες που φαίνεται να έχει πάρει ο Bresson από τον Diderot. Το στιλ του *Ημερολογίου* φανερώνει μιαν ακόμα πιο συστηματική αναζήτηση, μια σχεδόν αβάσταχτη αυστηρότητα· αναπτύσσεται με ολότελα διαφορετικούς τεχνικούς όρους, αλλά, όπως θα δούμε, το εγχείρημα μένει κατά βάθος το ίδιο. Το ζητούμενο (του Bresson) είναι, πάντα, να φτάσει στην ουσία της ιστορίας ή του δράματος, στην αυστηρότερη αισθητική αφαιρετικότητα, χωρίς να καταφύγει στον εξπρεσιονισμό, παίζοντας πότε με τη λογοτεχνία και πότε με το ρεαλισμό, με τρόπο ώστε ν' ανανεώνει τις δυνατότητες του κινηματογράφου, κι ας δείχνει να τις αρνείται. Σε κάθε περίπτωση, η πιστότητα του Bresson στο πρότυπό του δεν είναι παρά το άλλοθι μιας δεσμευμένης ελευθερίας. Αν σέβεται το γράμμα του κειμένου, είναι επειδή αυτό εξυπηρετεί το στόχο του καλύτερα από άχρηστες ελευθερίες. Αυτός ο σεβασμός είναι, σε τελευταία ανάλυση, κάτι περισσότερο από μια εξαίσια ενόχληση· είναι μια διαλεκτική στιγμή της δημιουργίας ενός στιλ.

* * *

Είναι, λοιπόν, μάταιο να προσάψουμε στον Bresson το παράδοξο μιας υποταγής στο κείμε-

Το ημερολόγιο ενός εφημέριου (1951).



Το ημερολόγιο ενός εφημέριου (1951).



νο, την οποία το στιλ της σκηνοθεσίας του θα ερχόταν να διαψεύσει, αφού ακριβώς απ' αυτή την αντίφαση ο Bresson βγάζει τα αποτελέσματά του. «Η ταινία του» γράφει π.χ. ο Henri Agel, «είναι τελικά κάτι τόσο αδιανόητο όσο μια σελίδα του Victor Hugo ξαναγραμμένη στο στιλ του Nerval.» Μήπως όμως, αντίθετα, θα μπορούσαμε να ονειρευτούμε τις ποιητικές συνέπειες αυτού του τερατώδους ζευγαρώματος, τα αλλόκοτα λαμπυρίσματα αυτής της μετάφρασης που θα γινόταν όχι πια από μια γλώσσα σε μιαν άλλη (όπως η μετάφραση του Edgar Allan Poe από τον Mallarmé), αλλά από ένα στιλ κι ένα υλικό στο στιλ ενός άλλου καλλιτέχνη και το υλικό μιας άλλης τέχνης;

Ας δούμε από πιο κοντά τι μπορεί να φαίνεται μη απόλυτα επιτυχημένο στο *Ημερολόγιο*. Χωρίς να θέλω να επαινέσω a priori τον Bresson για όλες τις αδυναμίες της ταινίας του (γιατί υπάρχουν και κάποιες –ελάχιστες– που στρέφονται σε βάρος του), είναι απόλυτα σίγουρο πως καμιά απ' αυτές δεν είναι άσχετη με το στιλ του. Αυτές οι αδυναμίες δεν είναι παρά η αδεξιότητα στην οποία μπορεί να καταλήξει μια υπέρτατη εκλέπτυνση και, αν ο Bresson χαίρεται γι' αυτές, είναι επειδή διακρίνει σωστά ότι εδώ υπάρχει η εγγύηση μιας βαθύτερης επιτυχίας.

Αυτό συμβαίνει με τις ερμηνείες, που τις κρίνουν γενικά κακές (με την εξαίρεση του Laydu και εν μέρει της Nicole Ladmiral), προσθέτοντας, πάντως, όταν η ταινία τούς αρέσει, ότι αυτή είναι μια ελάσσων αδυναμία. Και πάλι πρέπει να εξηγήσει κανείς γιατί ο Bresson, ο οποίος διηύθυνε τόσο τέλεια τους ηθοποιούς του στους *Αγγέλους της αμαρτίας* και στις *Κυρίες του Δάσους της Βουλόνης*, φαίνεται πότε πότε εδώ τόσο αδέξιος, σαν ένας αρχάριος που γυρίζει την πρώτη του ταινία σε 16mm, έχοντας προσλάβει τη θεία του και τον οικογενειακό συμβολαιογράφο. Πιστεύει κανείς πως ήταν ευκολότερο να διευθύνει τη Maria Casarès κόντρα στο ταμπεραμέντο της από το να διευθύνει υπάκουους ερασιτέχνες; Είναι πράγματι αλήθεια ότι μερικές σκηνές ειναι κακοπαιγμένες. Κι είναι αξιοσημείωτο ότι αυτές δεν είναι οι λιγότερο συνταρακτικές. Αλλά αυτό συμβαίνει επειδή η ταινία ξεφεύγει εντελώς απ' τις κατηγορίες παιξίματος. Ας μη μας ξεγελάει το γεγονός ότι οι ερμηνευτές είναι σχεδόν όλοι ερασιτέχνες ή πρωτόβγαλτοι. Το ημερολόγιο δεν είναι πιο κοντά στον *Κλέφτη των ποδηλάτων* από ό,τι στο *Entrée des artistes* (η μόνη ταινία με την οποία μπορούμε να την παρομοιάσουμε, είναι *Το πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* του Carl Dreyer). Δε ζητήθηκε από τους ερμηνευτές να παίξουν ένα κείμενο (άλλωστε, πώς μπορεί να «παιχτεί» ένα τόσο λογοτεχνικό κείμενο...), ούτε καν να το ζήσουν· μόνο να το πουν. Γι' αυτό, το κείμενο του *Ημερολογίου* που ακούγεται «off», δένει τόσο άνετα μ' αυτό που εκφέρουν πραγματικά οι πρωταγωνιστές· δεν υπάρχει καμιά ουσιαστική διαφορά στο στιλ ή στον τόνο. Αυτή η επιλογή αντιτίθεται όχι μόνο στη δραματική έκφραση του ηθοποιού, αλλά και σε κάθε ψυχολογική εκφραστικότητα. Αυτό που καλούμαστε να διαβάσουμε πάνω στο πρόσωπό του, δεν είναι καθόλου η στιγμιαία αντανάκλαση αυτού που λέει, αλλά μια οντολογική μονιμότητα, η μάσκα ενός πνευματικού πεπρωμένου. Γι' αυτό και τούτη η «κακοπαιγμένη» ταινία μάς αφήνει, παρ' όλα αυτά, την αίσθηση μιας επιτακτικής αναγκαιότητας των προσώπων. Η πιο χαρακτηριστική εικόνα, απ' αυτή την άποψη, είναι η εικόνα της Σαντάλ στο εξομολογητήριο. Ντυμένη στα μαύρα, υποχωρώντας στο μισοσκόταδο, η Nicole Ladmiral δεν αφήνει να φανεί παρά μόνο μια γκρίζα μάσκα που αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στη νύχτα και το φως, ασαφής σαν σφραγίδα στο κερί. Σαν τον Dreyer, ο Bresson προσκολλάται στις πιο σαρκικές ιδιότητες του προσώπου, το οποίο (στο βαθμό, μάλιστα, που δεν «παίζει» καθόλου) δεν είναι παρά το προνομιακό αποτύπωμα της ύπαρξης, το πιο αναγνώσιμο ίχνος της ψυχής· τίποτα μέσα στο πρόσωπο δεν ξεφεύγει από την αξιοπρέπεια του σημείου. Ο Bresson δε μας προτρέπει σε μια ψυχολογία,

αλλά μάλλον σε μια προσέγγιση της ύπαρξης μέσα απ' τη φυσιογνωμία. Εξ ου το ιερατικό του παιξίματος, η βραδύτητα και το διφορούμενο των χειρονομιών, η πεισματική επανάληψη των συμπεριφορών, η εντύπωση ονειρικού ρελαντί που χαράσσεται στη μνήμη. Σ' αυτά τα πρόσωπα δε θα μπορούσε να συμβεί τίποτα σχετικό, προσκολλημένα όπως είναι στην ύπαρξή τους, ουσιαστικά απασχολημένα με το να επιμείνουν σ' αυτή την ύπαρξη κόντρα στη Θεία Χάρι ή ν' αποφύγουν, την ύστατη στιγμή, τις συνέπειες του προπατορικού αμαρτήματος. Τα πρόσωπα δεν εξελίσσονται· οι εσωτερικές συγκρούσεις, οι φάσεις της πάλης με τον Άγγελο, δεν εμφαίνονται σαφώς. Αυτό που βλέπουμε απ' την πάλη, μοιάζει περισσότερο με επώδυνη συγκέντρωση, με τους σπασμούς του τοκετού ή της ενηλικίωσης. Ο Bresson *ξεγυμνώνει* τα πρόσωπά του – και κυριολεκτώ.

Κατά συνέπεια, αντιτιθέμενη στην ψυχολογική ανάλυση, η ταινία δεν είναι λιγότερο ξένη προς τις δραματικές κατηγορίες. Τα γεγονότα δεν οργανώνονται σύμφωνα με τους νόμους μιας μηχανικής των παθών, που η ολοκλήρωσή της θα ικανοποιούσε το πνεύμα· η διαδοχή τους είναι μια αναγκαιότητα μέσα στο τυχαίο, μια διαδοχή ελεύθερων πράξεων και συμπτώσεων. Σε κάθε στιγμή, όπως και σε κάθε πλάνο, αρκεί η μοίρα του και η ελευθερία του. Έχουν, βέβαια, προσανατολισμό, αλλά το καθένα το δικό του, όπως τα ρινίσματα σιδήρου πάνω στο μαγνήτη. Αν εδώ μου 'ρχεται να γράψω τη λέξη «τραγωδία», είναι με την αντίθετη έννοια, γιατί δε θα μπορούσε να είναι παρά μια τραγωδία του αυτεξούσιου. Η υπέρβαση του κόσμου των Bernanos-Bresson δεν είναι αυτή της αρχαίας μοίρας, ούτε καν αυτή του πάθους του Ρακίνα· είναι η υπέρβαση της Θείας Χάριτος, που ο καθένας μπορεί να την αρνηθεί. Αν, παρ' όλα αυτά, η συνοχή των γεγονότων και η αιτιακή αποτελεσματικότητα των όντων δε φαίνεται να ισχύουν λιγότερο απ' ό,τι σε μια παραδοσιακή δραματουργία, είναι επειδή ανταποκρίνονται πραγματικά σε μια τάξη, αυτήν της προφητείας (ίσως θα 'πρεπε να πούμε στην τάξη της κιργκεγκαρντικής επανάληψης), η οποία διαφέρει από το μοιραίο όσο η αιτιότητα από την αναλογία.

Η αληθινή δομή, σύμφωνα με την οποία εξελίσσεται η ταινία, δεν είναι η δομή της τραγωδίας, αλλά αυτή των μεσαιωνικών αναπαραστάσεων του Θείου Δράματος ή, μάλλον, αυτή του Γολγοθά. Κάθε σεκάνς είναι ένας σταθμός. Το κλειδί μάς αποκαλύπτεται απ' το διάλογο μέσα στην καλύβα ανάμεσα στους δύο εφημέριους, όταν ο εφημέριος του Αμπρικούρ αποκαλύπτει την πνευματική του προτίμηση για το Όρος των Ελαιών. «Δεν αρκεί που ο Κύριός μας μου έκανε αυτή τη χάρη να μου αποκαλύψει σήμερα με τη φωνή του γέρου δασκάλου μου ότι τίποτα, στον αιώνα τον άπαντα, δε θα με κάνει ν' αλλάξω την επιλογή μου, ότι ήμουν αιχμάλωτος της Αγίας Αγωνίας του Χριστού». Ο θάνατος δεν είναι το μοιραίο αυτής της αγωνίας· μόνο το τέλος του και η απελευθέρωση. Θα ξέρουμε από δω και πέρα, σε μια υπέρτατη ταξινόμηση, σε ποιον πνευματικό ρυθμό ανταποκρίνονται τα βάσανα και οι πράξεις του εφημέριου: εικονογραφούν τη *δική του* αγωνία.

Ίσως δεν είναι ανώφελο να επισημάνουμε τις αναλογίες με τον Χριστό, οι οποίες αφθονούν στο τέλος της ταινίας, γιατί υπάρχουν λόγοι που περνούν απαρατήρητες. Όπως οι δύο λιποθυμίες μέσα στη νύχτα· η πτώση στη λάσπη, οι εμετοί οίνου και αίματος (όπου ξαναβρίσκονται, σε μια σύνθεση συγκλονιστικών μεταφορών με τις πτώσεις του Ιησού, το αίμα των Παθών, ο σπόγγος με το ξίδι, οι φτυσιές)· ακόμα: πέπλο της Βερονίκης, το πανί της Σεραφιτά· τέλος, ο θάνατος στη σοφίτα, ταπεινωτικός Γολγοθάς, όπου δεν λείπουν ο καλός και ο κακός ληστής. Ας ξεχάσουμε αμέσως αυτές τις συγκρίσεις, που η διατύπωσή τους αναγκαστικά προδίδει. Η αισθητική αξία τους προέρχεται από τη θεολογική αξία τους, και οι δύο αντιτίθενται στην εξήγηση. Επειδή ο Bresson (όπως και ο Bernanos) έχει αποφύγει τον συμβολικό

υπαινιγμό, καμιά από τις καταστάσεις (η ευαγγελική αναφορά των οποίων είναι, παρ' όλα αυτά, αναμφισβήτητη) δεν είναι εκεί για την ομοιότητά της· έχει τη δική της σημασία, βιογραφική και συγκλίνουσα· η ομοιότητά της με τον Χριστό δεν είναι παρά δευτερεύουσα, μέσω προβολής στο ανώτερο επίπεδο της αναλογίας. Η ζωή του εφημέριου του Αμπρικούρ δε μιμείται με κανέναν τρόπο τη ζωή του Προτύπου του· την επαναλαμβάνει και την εικονογραφεί. Ο καθένας φέρει το σταυρό του, και κάθε σταυρός ειναι διαφορετικός, αλλά όλοι είναι Ο Σταυρός του Μαρτυρίου. Στο μέτωπο του εφημέριου, ο ιδρώτας του πυρετού είναι αίμα.

Είναι η πρώτη φορά που ο κινηματογράφος μάς προσφέρει όχι μόνο μια ταινία της οποίας τα μόνα πραγματικά γεγονότα, οι μόνες αισθητές κινήσεις, είναι αυτές της εσωτερικής ζωής, αλλά, ακόμα περισσότερο, μια νέα δραματουργία, θρησκευτική ή, μάλλον, θεολογική: μια φαινομενολογία της σωτηρίας και της Θείας Χάριτος.

* * *

Ας σημειώσουμε, εξ άλλου, ότι σ' αυτή την επιχείρηση μείωσης της ψυχολογίας και του δράματος, ο Bresson αντιμετωπίζει διαλεκτικά δύο τύπους καθαρής πραγματικότητας. Από τη μια, όπως είδαμε, το πρόσωπο του ερμηνευτή απαλλαγμένο από κάθε εκφραστική συμβολική, περιορισμένο στην επιδερμίδα, περιτριγυρισμένο από μια φύση χωρίς τεχνήματα· από την άλλη, αυτό που θα 'πρεπε να ονομάσουμε «γραπτή πραγματικότητα»· γιατί η πιστότητα του Bresson στο κείμενο του Bernanos (όχι μόνο η άρνησή του να το διασκευάσει, αλλά και η παράδοξη φροντίδα του να υπογραμμίσει τον λογοτεχνικό χαρακτήρα του) είναι κατά βάθος η ίδια επιλογή μ' αυτήν που δεσπόζει στα πρόσωπα και στους χώρους. Ο Bresson διαχειρίζεται το μυθιστόρημα όπως τα πρόσωπά του. Είναι ένα ωμό γεγονός, μια δεδομένη πραγματικότητα, που δεν πρέπει καθόλου να προσπαθήσει να την προσαρμόσει, να την εκτρέψει κατά τη μία ή την άλλη στιγμιαία απαίτηση του νοήματος, αλλά, αντιθέτως, να την επιβεβαιώσει στην οντότητά της. Ο Bresson διαγράφει· ποτέ δε συμπτύσσει, γιατί αυτό που μένει από ένα κομμένο κείμενο, είναι πάλι ένα αυθεντικό απόσπασμα· όπως το κομμάτι μάρμαρο προέρχεται από το λατομείο, έτσι και οι κουβέντες που εκφέρονται μέσα στην ταινία, συνεχίζουν να είναι μυθιστόρημα. Σίγουρα η ηθελημένα υπογραμμισμένη λογοτεχνικότητά τους μπορεί να θεωρηθεί σαν μια αναζήτηση καλλιτεχνικού στιλιζαρίσματος, το ακριβώς αντίθετο του ρεαλισμού· αυτό, όμως, επειδή η «πραγματικότητα» δεν είναι εδώ το περιγραφικό ηθικό ή πνευματικό περιεχόμενο του κειμένου, αλλά το ίδιο το κείμενο ή, ακριβέστερα, το στιλ του. Καταλαβαίνουμε ότι αυτή η δευτέρου βαθμού πραγματικότητα του προηγηθέντος έργου και η πραγματικότητα που συλλαμβάνει άμεσα η κάμερα, δεν μπορούν να στριμωχτούν η μία μέσα στην άλλη, να προεκταθούν, να γίνουν ένα σώμα· αντίθετα, η ίδια η προσέγγισή τους προδίδει την ετερογένεια των ουσιών τους. Επομένως, η καθεμιά παίζει τον παράλληλο ρόλο της, με τα δικά της μέσα, μέσα στο δικό της υλικό και το δικό της στιλ. Σίγουρα, όμως, μέσα απ' αυτή την αποσύνδεση στοιχείων που η αληθοφάνεια θα 'θελε να τα ενοποιήσει, ο Bresson καταφέρνει να εξαλείψει το τυχαίο. Η οντολογική ασυμφωνία ανάμεσα σε δύο κατηγορίες de facto ανταγωνιστικές που αντιπαρατίθενται στην οθόνη, φανερώνει το μόνο κοινό τους μέτρο: την ψυχή. Η καθεμιά λέει το ίδιο πράγμα, και η ίδια η ανισομέρεια της έκφρασής τους, του υλικού τους, του στιλ τους, η κατά κάποιον τρόπο αδιαφορία που διέπει τις σχέσεις του ερμηνευτή και του κειμένου, της κουβέντας και των προσώπων, είναι η πιο σίγουρη εγγύηση της βαθιάς συνενοχής τους: αυτή η γλώσσα που δεν μπορεί να είναι η γλώσσα των χειλιών, είναι αναγκαστικά η γλώσσα της ψυχής.

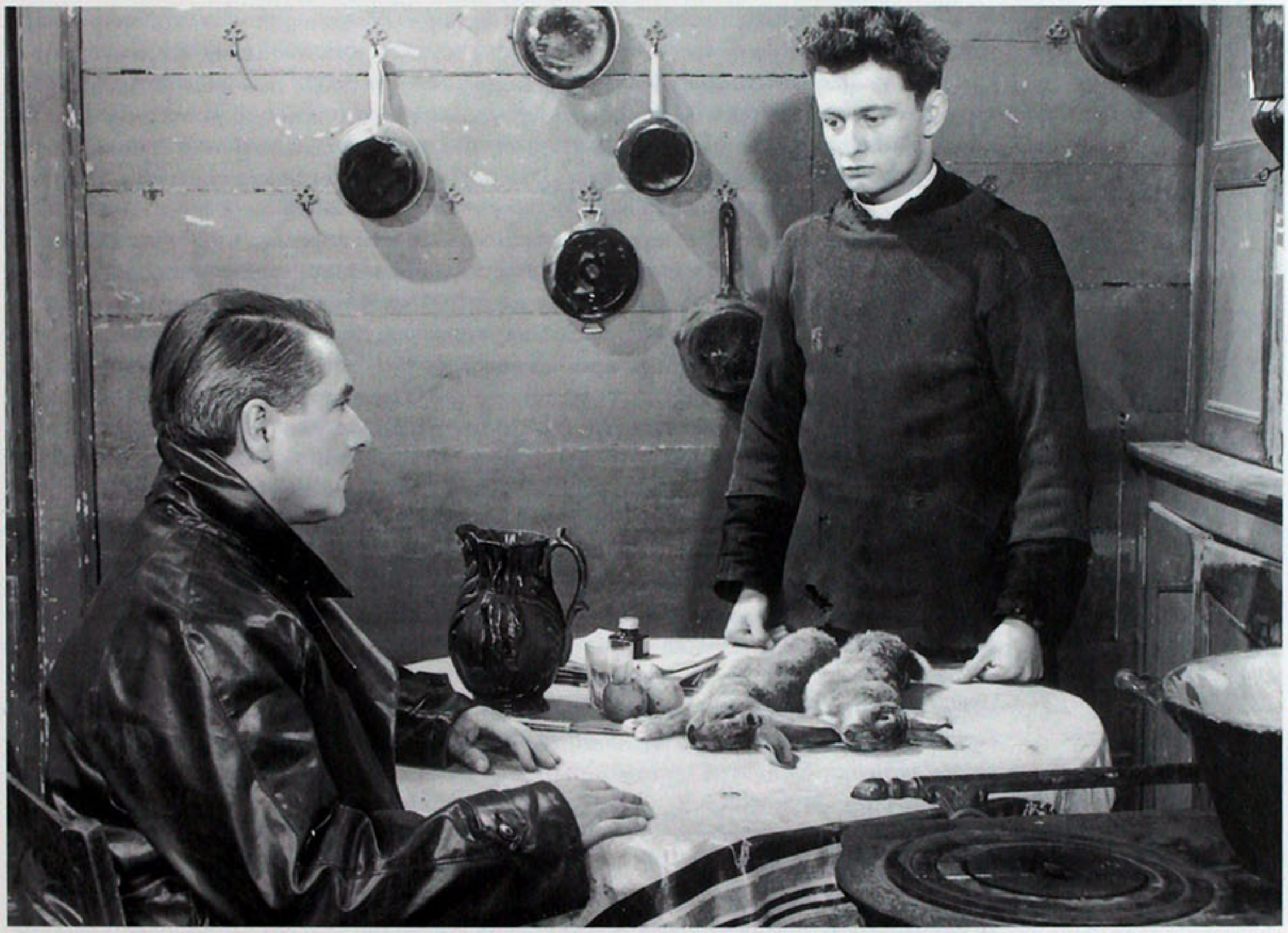
Ασφαλώς δεν υπάρχουν σε ολόκληρο τον γαλλικό κινηματογράφο (ή πρέπει να πούμε στη λογοτεχνία;) πολλές στιγμές εντονότερης ομορφιάς απ' τη σκηνή του μενταγιόν ανάμεσα στον εφημέριο και στην κόμισσα. Όμως, δεν οφείλει τίποτα στο παίξιμο των ερμηνευτών, ούτε στη δραματική ή ψυχολογική αξία των φράσεων που ανταλλάσσουν, ούτε καν στην ενδόμυχη σημασία τους. Ο αληθινός διάλογος που δίνει τον τόνο σ' αυτή την πάλη ανάμεσα στον εμπνευσμένο ιερωμένο και την απελπισία μιας ψυχής, είναι ουσιαστικά ανείπωτος. Απ' τον πνευματικό διαξιφισμό τους, τα αποφασιστικά χτυπήματα μας διαφεύγουν· οι λέξεις προδίδουν ή προετοιμάζουν το φλογερό άγγιγμα της Χάριτος. Δεν υπάρχει επομένως εδώ κανένα ίχνος ρητορικής του προσηλυτισμού· αν η ακαταμάχητη ισχύς του διαλόγου, η αυξανόμενη έντασή του και, έπειτα, η τελική απίσχνασή του, μας αφήνουν τη βεβαιότητα ότι υπήρξαμε οι προνομιακοί μάρτυρες μιας υπερφυσικής καταιγίδας, οι κουβέντες που έχουν προφερθεί δεν είναι πάντως παρά οι νεκροί χρόνοι, η ηχώ της σιωπής που είναι ο αληθινός διάλογος αυτών των δύο ψυχών, ένας υπαινιγμός στο μυστικό τους· η άλλη όψη –αν τολμήσουμε να το πούμε έτσι– του Προσώπου του Θεού. Αν ο εφημέριος αρνείται αργότερα να δικαιολογηθεί εμφανίζοντας το γράμμα της κόμισσας, δεν είναι μόνο από ταπεινοσύνη ή από αυτοθυσία, αλλά και επειδή τα αισθητά σημεία είναι εξίσου ανάξια να παίξουν σε όφελός του όσο και να στραφούν εναντίον του. Η μαρτυρία της κόμισσας δεν είναι στην ουσία της λιγότερο αναξιόπιστη από τη μαρτυρία της Σαντάλ, και κανείς δεν έχει το δικαίωμα να επικαλεστεί τη μαρτυρία του Θεού.

* * *

Η σκηνοθετική τεχνική του Bresson δεν μπορεί να κριθεί παρά μόνο στο επίπεδο της δικής της αισθητικής. Όσο άσχημα κι αν το 'χουμε πάρει υπόψη μας, μπορούμε να καταλάβουμε καλύτερα τώρα το πιο εκπληκτικό παράδοξο της ταινίας. Ασφαλώς στον Melville ανήκει ο έπαινος ότι πρώτος τόλμησε, με τη *Σιωπή της θάλασσας*, να αντιπαραθέσει το κείμενο στην εικόνα. Είναι αξιοσημείωτο ότι η αιτία ήταν πάλι η θέληση για λογοτεχνική πιστότητα. Όμως η δομή του βιβλίου του Vercors ήταν η ίδια εξαιρετική. Με το *Ημερολόγιο*, ο Bresson κάνει κάτι περισσότερο απ' το να επιβεβαιώνει την εμπειρία του Melville και να αποδεικνύει ότι είναι καλά θεμελιωμένη: τη φέρνει στις έσχατες συνέπειές της.

Μπορούμε να πούμε για το *Ημερολόγιο* ότι είναι μια βουβή ταινία με ομιλούντες υποτίτλους; Ο λόγος, όπως είδαμε, δεν μπαίνει καθόλου στην εικόνα σαν μια ρεαλιστική συνιστώσα· ακόμα κι όταν εκφέρεται πραγματικά από ένα πρόσωπο, είναι σχεδόν σαν με τον τρόπο του ρετσιτατίβο της όπερας. Σε πρώτη προσέγγιση, η ταινία συντίθεται, κατά κάποιον τρόπο, αφ' ενός από το (συμπτυγμένο) κείμενο του μυθιστορήματος, το οποίο, αφ' ετέρου, εικονογραφείται από εικόνες που δεν ισχυρίζονται ποτέ πως το αντικαθιστούν. Ό,τι λέγεται δε δείχνεται, αλλά τίποτα απ' όσα δείχνονται δεν είναι απαλλαγμένο από την υποχρέωση να λεχθεί. Τελικά, η κοινή λογική της κριτικής μπορεί να μεμφθεί τον Bresson ότι υποκαθιστά το μυθιστόρημα του Bernanos μ' ένα ραδιοφωνικό μοντάζ και μια βουβή απεικόνιση. Απ' αυτή την υποτιθέμενη αποτυχία της κινηματογραφικής τέχνης πρέπει να ξεκινήσουμε τώρα για να καταλάβουμε καλά την πρωτοτυπία και την τόλμη του Bresson.

Κατ' αρχάς, αν ο Bresson «επιστρέφει» στον βουβό κινηματογράφο, αυτό, παρά την αφθονία των γκρο πλάνων, δε γίνεται για να ξανασυνδεθεί μ' έναν θεατρικό εξπρεσιονισμό, προϊόν αναπηρίας, αλλά, αντίθετα, για να ξαναβρεί την αξιοπρέπεια του ανθρώπινου προσώπου, όπως την είχαν καταλάβει ο Stroheim και ο Dreyer. Όμως, αν υπάρχει μία και μόνη



Το ημερολόγιο ενός εφημέριου (1951).

αξία στην οποία ο ήχος ήταν κατ' ουσίαν αντίθετος, αυτή ήταν η συντακτική επιδεξιότητα του μοντάζ και ο εξπρεσιονισμός του παιξίματος· δηλαδή, αυτό που προηγούνταν στην πράξη απ' την αναπηρία του βουβού. Θα 'πρεπε, όμως, όλος ο βουβός κινηματογράφος να *ήθελε* να είναι βουβός. Η νοσταλγία μιας σιωπής, που θα ήταν η ευεργετική γεννήτρια μιας οπτικής συμβολικής, συγχέει αδικαιολόγητα την υποτιθέμενη προτεραιότητα της εικόνας με την αληθινή κλίση του κινηματογράφου, που είναι η προτεραιότητα του αντικειμένου. Η απουσία ηχητικής μπάντας στα *Αρπαχτικά*, στο *Νοσφεράτου* ή στο *Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ* έχει την εντελώς αντίθετη σημασία απ' τη σιωπή στο *Καλιγκάρι*, στο *Νιμπελούνγκεν* ή στο *Ελντοράντο*. Είναι μια στέρηση· καθόλου η απαρχή μιας έκφρασης. Οι πρώτες από τις παραπάνω ταινίες υπάρχουν *παρά* τη σιωπή· όχι *χάρη* στη σιωπή. Μ' αυτή την έννοια, η εμφάνιση της ηχητικής μπάντας δεν είναι παρά ένα τυχαίο τεχνικό φαινόμενο· όχι η αισθητική επανάσταση που ισχυρίζονται κάποιοι. Η γλώσσα του κινηματογράφου, σαν τη γλώσσα του Αισώπου, είναι διφορούμενη, και δεν υπάρχει, παρά τα επιφαινόμενα, παρά μόνο *μία* ιστορία του κινηματογράφου, τόσο πριν όσο και μετά το 1928: αυτή των σχέσεων του εξπρεσιονισμού και του ρεαλισμού· ο ήχος έμελλε να καταστρέψει προσωρινά τον πρώτο πριν προσαρμοστεί με τη σειρά του σ' αυτόν, αλλά εγγραφόταν άμεσα στην προέκταση του δευτέρου. Παραδόξως, είναι αλήθεια ότι, σήμερα, στις μορφές τις πιο θεατρικές και, επομένως, τις πιο φλύαρες του ομιλούντος πρέπει ν' αναζητήσουμε την αναγέννηση του αρχαίου συμβολισμού κι ότι, πράγματι, ο προ-ηχητικός ρεαλισμός ενός Stroheim δεν έχει καθόλου μαθητές. Είναι όμως προφανές ότι σε σχέση με τον Stroheim και τον Renoir πρέπει να τοποθετήσουμε το εγχείρημα του Bresson. Η διχοτομία των διαλόγων και της εικόνας που σχετίζεται μ' αυτούς, δεν έχει νόημα παρά μέσα σε μια τεκμηριωμένη αισθητική του ηχητικού ρεαλισμού. Είναι εξίσου λάθος να δούμε σ' αυτό μια εικονογράφηση του κειμένου όσο κι ένα σχόλιο της εικόνας. Ο παραλληλισμός τους συνεχίζει την αποσύνδεση της αισθητής πραγματικότητας. Προεκτείνει την μπρεσονική διαλεκτική ανάμεσα στην αφαίρεση και την πραγματικότητα, χάρη στην οποία δεν αγγίζουμε οριστικά παρά μόνο την πραγματικότητα των ψυχών. Ο Bresson δεν επιστρέφει καθόλου στον εξπρεσιονισμό του βουβού: από τη μια, εξαφανίζει τη μία από τις συνιστώσες της πραγματικότητας, για να την ξαναφέρει, ηθελημένα στιλιζαρισμένη, σε μια ηχητική μπάντα εν μέρει ανεξάρτητη από την εικόνα. Μ' άλλα λόγια, είναι σαν το τελικό μιξάζ να έφερε ήχους σύγχρονα ηχογραφημένους, με μια σχολαστική πιστότητα, κι ένα κείμενο recto tono, «φορεμένο» εκ των υστέρων. Όμως, αυτό το κείμενο, όπως έχουμε πει, είναι καθαυτό μια δεύτερη πραγματικότητα, ένα «ακατέργαστο αισθητικό γεγονός». Ο ρεαλισμός του είναι το στιλ του, όταν το στιλ της εικόνας είναι πάνω απ' όλα η πραγματικότητά της και το στιλ της ταινίας, η ασυμφωνία τους.

Ο Bresson αποκαθιστά οριστικά αυτή την κριτική κοινοτοπία σύμφωνα με την οποία η εικόνα και ο ήχος δε θα 'πρεπε ποτέ να αλληλοαναπαράγονται. Οι πιο συγκινητικές στιγμές της ταινίας είναι ακριβώς εκείνες όπου το κείμενο υποτίθεται ότι λέει ακριβώς το ίδιο πράγμα με την εικόνα, αλλά το λέει με άλλον τρόπο. Πράγματι, ποτέ ο ήχος δεν υπάρχει για να συμπληρώνει το γεγονός που βλέπουμε: το ενισχύει και το πολλαπλασιάζει όπως το ηχείο του βιολιού τούς παλμούς των χορδών. Και πάλι απ' αυτή τη μεταφορά λείπει η διαλεκτική, γιατί αυτό που συλλαμβάνει το πνεύμα, δεν είναι τόσο μια παρήχηση όσο μια απόκλιση, όπως η απόκλιση ενός χρώματος που δεν έχει τοποθετηθεί ακριβώς πάνω στο σχέδιο. Επειδή η ταινία είναι εξ ολοκλήρου δομημένη πάνω σ' αυτή τη σχέση, γι' αυτό η εικόνα φτάνει, κυρίως προς το τέλος, σε μια τέτοια συγκινησιακή δύναμη. Μάταια θ' αναζητούσαμε τις αρχές της σπαρακτικής ομορφιάς της στο ρητό περιεχόμενό της και μόνο. Πιστεύω πως είναι

λίγες οι ταινίες που οι απομονωμένες φωτογραφίες τους είναι περισσότερο απατηλές· η συχνή απουσία πλαστικής σύνθεσης από αυτές, η επιτηδευμένη και στατική έκφραση των προσώπων, προδίδουν εντελώς την αξία τους μέσα στην εξέλιξη της ταινίας. Όμως, δεν είναι στο μοντάζ που οφείλουν αυτό το απίστευτο πλεόνασμα αποτελεσματικότητας. Η αξία τής εικόνας δεν προέρχεται καθόλου από το τι προηγείται και τι έπεται. Συσσωρεύει μάλλον μια στατική ενέργεια, σαν τις παράλληλες λάμες ενός πυκνωτή. Ξεκινώντας απ' αυτήν, και σε σχέση με την ηχητική μπάντα, οργανώνονται διαφορές αισθητικού δυναμικού, των οποίων η ένταση γίνεται αβάσταχτη. Έτσι, η σχέση της εικόνας και του κειμένου προχωράει προς το τέλος σε όφελος αυτού του τελευταίου κι είναι πολύ φυσικό που, υπό το κράτος μιας υπέρτατης λογικής, στα τελευταία δευτερόλεπτα, η εικόνα αποσύρεται από την οθόνη. Στο σημείο που έχει φτάσει ο Bresson, η εικόνα δεν μπορεί να πει περισσότερα παρά μόνο εξαφανιζόμενη. Ο θεατής έχει οδηγηθεί προοδευτικά σ' αυτή τη νύχτα των εννοιών, η μόνη δυνατή έκφραση της οποίας είναι το φως πάνω στη λευκή οθόνη. Ιδού λοιπόν σε τι έτεινε αυτός ο υποτιθέμενος βουβός κινηματογράφος και ο επίμονος ρεαλισμός του: στο να εξαφανίσει την εικόνα και να παραχωρήσει τη θέση της στο κείμενο του μυθιστορήματος και μόνο. Αλλά, με μια αδιάσειστη αισθητική προφάνεια, έχουμε την εμπειρία μιας έξοχης επιτυχίας του καθαρού κινηματογράφου. Όπως η λευκή σελίδα του Mallarmé ή η σιωπή του Rimbaud είναι μια υπέρτατη κατάσταση της γλώσσας, έτσι και η οθόνη που έχει αδειάσει από εικόνες κι έχει αποδοθεί στη λογοτεχνία, σημειώνει εδώ το θρίαμβο του κινηματογραφικού ρεαλισμού. Πάνω στο λευκό πανί της οθόνης ο μαύρος σταυρός, αδέξιος σαν το σταυρό ενός αγγελτηρίου θανάτου, μοναδικό ορατό ίχνος που άφησε η μετάσταση της εικόνας, μαρτυρά αυτό που η πραγματικότητά του δεν ήταν παρά ένα σημείο.

***

Με το *Ημερολόγιο ενός εφημέριου* ανοίγει ένα καινούργιο στάδιο στη μεταφορά λογοτεχνικών έργων στην οθόνη. Μέχρι τώρα, η ταινία προσπαθούσε να υποκαταστήσει το μυθιστόρημα σαν αισθητική μετάφρασή του σε μιαν άλλη γλώσσα. Οπότε, «πιστότητα» σήμαινε σεβασμός του πνεύματος, αλλά και αναζήτηση απαραίτητων ισοδυναμιών, που να παίρνουν υπόψη τις δραματουργικές απαιτήσεις του θεάματος ή την πιο άμεση αποτελεσματικότητα της εικόνας. Δυστυχώς, αυτή η κατεύθυνση παραμένει ακόμα ο γενικός κανόνας, αν και σ' αυτήν οφείλονται οι αρετές του *Ο διάβολος στο κορμί* ή της *Ποιμενικής συμφωνίας*. Για τέτοιες ταινίες, μπορεί κανείς να υποθέσει στην καλύτερη περίπτωση ότι είναι «αντάξιες» του βιβλίου που είχαν ως πρότυπο.

Ας επισημάνουμε ότι, στο περιθώριο αυτής της συνταγής, υπάρχει και η ελεύθερη διασκευή, όπως αυτή που έκανε ο Renoir στο *Εκδρομή στην εξοχή* ή στη *Μαντάμ Μποβαρί*. Εκεί, όμως, το πρόβλημα λύνεται διαφορετικά: το πρωτότυπο δεν είναι πια παρά μόνο μια πηγή έμπνευσης· η πιστότητα: μια συγγένεια ιδιοσυγκρασίας, μια θεμελιώδης συμπάθεια του κινηματογραφιστή για τον μυθιστοριογράφο. Η ταινία, αντί να ισχυρίζεται ότι υποκαθιστά το μυθιστόρημα, προτείνεται μάλλον σαν κάτι που υπάρχει *πλάι* σ' αυτό· κάτι που ζευγαρώνει με το μυθιστόρημα, σαν ένα διπλαστέρι. Αυτή η υπόθεση, η οποία άλλωστε δεν έχει νόημα παρά μόνο αν έχουμε να κάνουμε με μια ιδιοφυΐα, δεν αποκλείει μια κινηματογραφική επιτυχία ανώτερη του λογοτεχνικού προτύπου της, όπως στην περίπτωση του *Ποταμιού* του Renoir.

Ωστόσο, *Το ημερολόγιο ενός εφημέριου* είναι και πάλι κάτι άλλο. Η διαλεκτική του της

πιστότητας και της δημιουργίας καταλήγει σε μια διαλεκτική μεταξύ κινηματογράφου και λογοτεχνίας. Εδώ δεν τίθεται πια θέμα μετάφρασης, όσο πιστής ή ευφυούς· πολύ λιγότερο δεν τίθεται θέμα ελεύθερης έμπνευσης, με εράσμιο σεβασμό, με σκοπό μια ταινία-αντίγραφο του πρωτοτύπου· το ζητούμενο εδώ είναι να γίνει, πάνω στο μυθιστόρημα και μέσω του κινηματογράφου, ένα δευτερογενές έργο· όχι μια ταινία που να «μοιάζει» με το μυθιστόρημα ή να είναι «αντάξιά» του, αλλά μια καινούργια αισθητική οντότητα, σαν το μυθιστόρημα πολλαπλασιασμένο από τον κινηματογράφο.

Το μόνο συγκρίσιμο εγχείρημα για το οποίο διαθέτουμε παραδείγματα, είναι ίσως η περίπτωση των ταινιών πάνω στη ζωγραφική. Ο Emmer ή ο Alain Resnais είναι, επίσης, πιστοί στο πρωτότυπο· η πρώτη ύλη τους είναι το ήδη έξοχα επεξεργασμένο έργο του ζωγράφου, και η πραγματικότητά τους δεν είναι το θέμα του πίνακα, αλλά ο ίδιος ο πίνακας, όπως η πραγματικότητα του Bresson είναι, όπως είδαμε, το ίδιο το κείμενο του μυθιστορήματος. Όμως, η πιστότητα του Alain Resnais ως προς τον Van Gogh, η οποία είναι κατ' αρχάς και οντολογικά εκείνη της φωτογραφικής πιστότητας, δεν είναι παρά η προϋπόθεση για μια συμβίωση του κινηματογράφου με τη ζωγραφική. Γι' αυτό συνήθως οι ζωγράφοι δεν καταλαβαίνουν τίποτα. Αν δει κανείς αυτές τις ταινίες μόνο σαν ένα έξυπνο, αποτελεσματικό (έγκυρο, έστω) μέσο εκλαΐκευσης (κάτι που, επιπροσθέτως, είναι), σημαίνει ότι αγνοεί την αισθητική βιολογία τους.

Αυτή η σύγκριση, πάντως, δεν ισχύει παρά μόνο εν μέρει, γιατί οι ταινίες πάνω στη ζωγραφική είναι εξ ορισμού καταδικασμένες να μείνουν μια ελάσσων αισθητική κατηγορία. Προσθέτουν στους πίνακες, επεκτείνουν την ύπαρξή τους, τους επιτρέπουν να βγουν απ' τις κορνίζες τους, αλλά δεν μπορούν να ισχυριστούν ότι είναι ο ίδιος ο πίνακας. Το *Βαν Γκογκ* του Alain Resnais είναι ένα έλασσον αριστούργημα που βασίζεται σ' ένα μείζον εικαστικό έργο, το οποίο το χρησιμοποιεί και το διευκρινίζει, αλλά δεν παίρνει τη θέση του. Αυτός ο εγγενής περιορισμός οφείλεται σε δύο κύριες αιτίες. Κατ' αρχάς, η φωτογραφική αναπαραγωγή του πίνακα, τουλάχιστον μέσω προβολής, δεν μπορεί να ισχυριστεί ότι υποκαθιστά το πρωτότυπο ή ότι ταυτίζεται μ' αυτό· αλλά αν το έκανε, θα ήταν ο καλύτερος τρόπος για να καταστρέψει την αισθητική αυτονομία του πίνακα, αφού οι ταινίες για τη ζωγραφική ξεκινούν ακριβώς από την άρνηση αυτού στο οποίο θεμελιώνεται η ζωγραφική: την εγγραφή των ορίων της στο χώρο μέσω του κάδρου και την ύπαρξή της εκτός χρόνου. Επειδή ο κινηματογράφος, ως τέχνη του χώρου και του χρόνου, είναι το αντίθετο της ζωγραφικής, γι' αυτό έχει κάτι να προσθέσει σ' αυτήν.

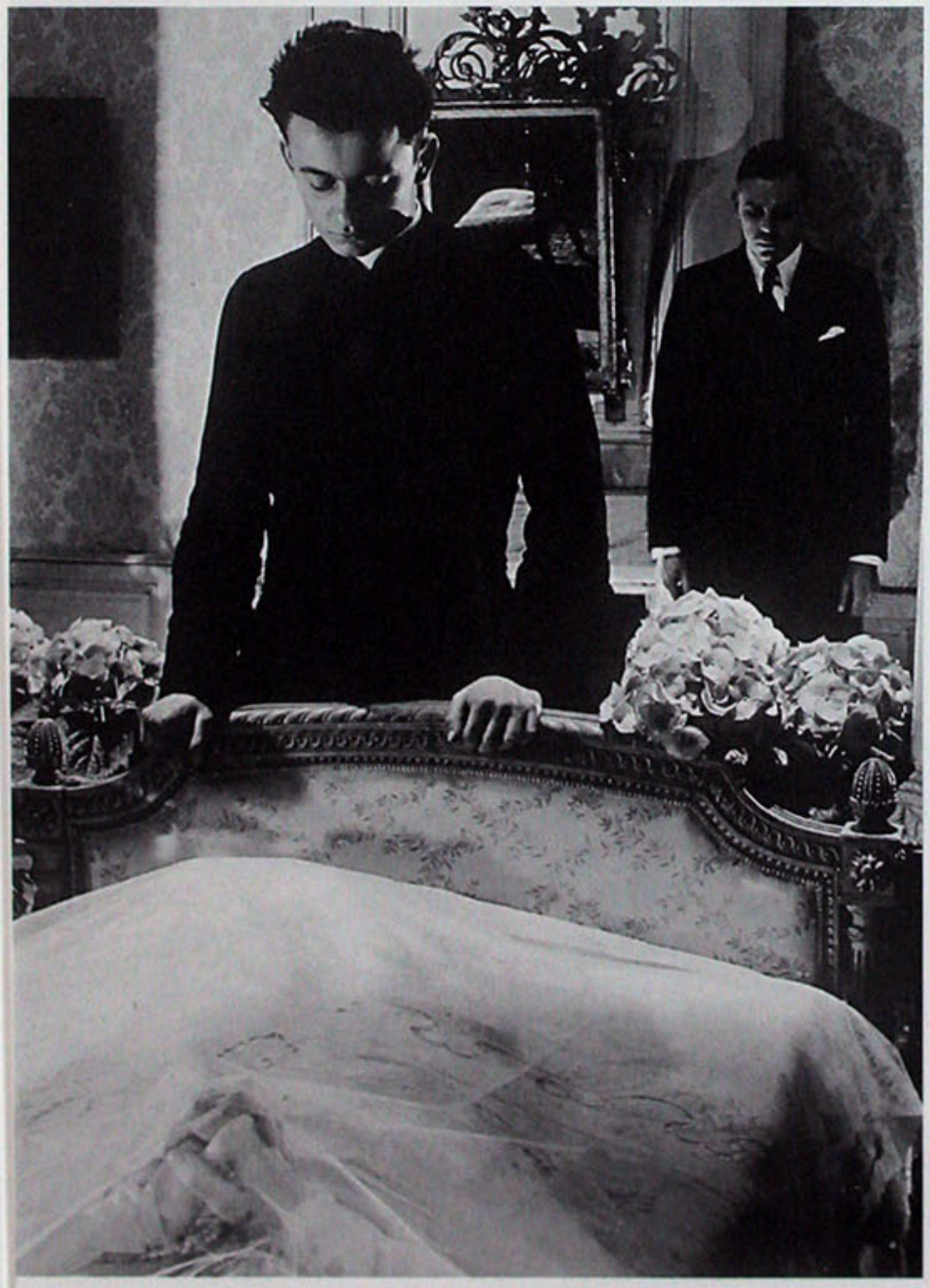
Αυτή η αντίφαση δεν υπάρχει ανάμεσα στο μυθιστόρημα και τον κινηματογράφο. Όχι μόνο είναι και οι δύο τέχνες της αφήγησης (άρα: του χρόνου), αλλά και δεν είναι δυνατόν να τεθεί a priori ότι η κινηματογραφική εικόνα είναι κατ' ουσίαν κατώτερη από την εικόνα που ανακαλεί η γραφή. Πιο πιθανό είναι το αντίθετο. Αλλά ούτε εκεί είναι το ζήτημα. Αρκεί ο μυθιστοριογράφος, όπως ο κινηματογραφιστής, να προσπαθεί να υπαινιχθεί ότι ξεδιπλώνει έναν πραγματικό κόσμο. Αν θέσει κανείς αυτές τις ουσιαστικές ομοιότητες, το να ισχυριστεί ότι γράφει ένα μυθιστόρημα κινηματογραφικά, δεν είναι παράλογο. Όμως, *Το ημερολόγιο* μας αποκαλύπτει ότι είναι ακόμα πιο γόνιμο να εκμεταλλευτεί κανείς τις διαφορές τους παρά τα κοινά σημεία τους· δηλαδή, να επικαλείται η ταινία την ύπαρξη του μυθιστορήματος παρά να το διαλύει μέσα της. Για το δευτερογενές έργο που προκύπτει έτσι, σχεδόν δεν αρκεί να πούμε ότι είναι κατ' ουσίαν «πιστό» στο πρωτότυπο, αφού κατ' αρχάς το έργο είναι το μυθιστόρημα. Πάνω απ' όλα, όμως, αυτό το έργο είναι όχι αναμφισβήτητα «καλύτερο» (μια τέτοια κρίση δε θα 'χε νόημα), αλλά «περισσότερο» από το βιβλίο. Η αισθητική απόλαυση που

μπορεί να νιώσει κανείς στην ταινία του Bresson, αν και η αξία της οφείλεται βασικά στην ιδιοφυΐα του Bernanos, περιέχει ό,τι θα μπορούσε να προσφέρει το μυθιστόρημα, και, επιπροσθέτως, τη διάθλασή του στον κινηματογράφο.

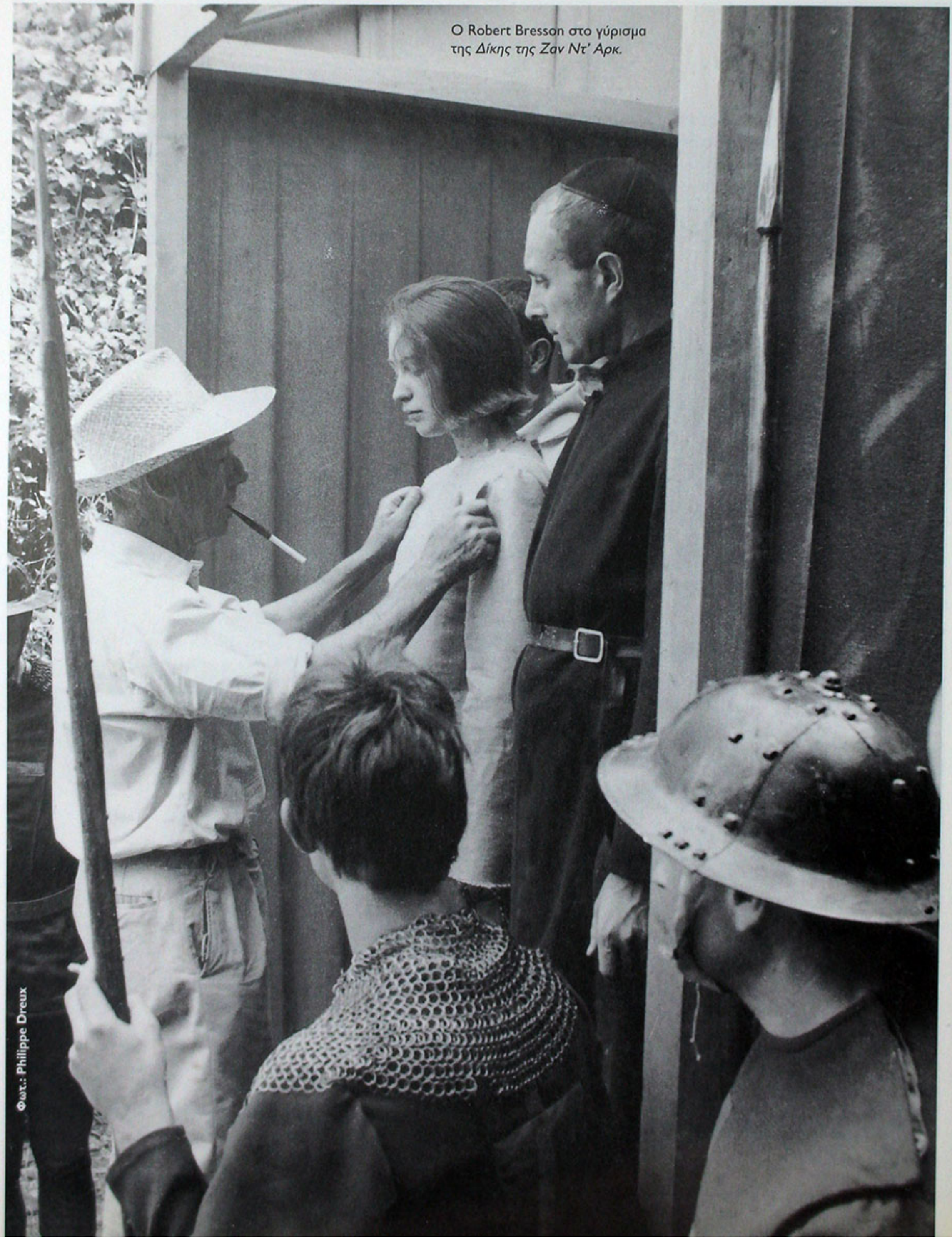
Μετά τον Robert Bresson, οι Aurenche και Bost δεν είναι πια παρά οι Viollet-Le-Duc της κινηματογραφικής διασκευής.

Τουλάχιστον μέχρι το *Mystère Picasso*, για το οποίο θα δούμε ότι αναιρεί ίσως αυτή την κριτική πρόταση.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 3, Ιούνιος 1951 (περιλήφθηκε και στο *Qu'est-ce que le cinéma*, οριστική έκδοση, Éditions du Cerf, Παρίσι 1978)
Μετάφραση: Μπάμπης Κολώνιας



Το ημερολόγιο ενός εφημέριου (1951).



Ο Robert Bresson στο γύρισμα της *Δίκης της Ζαν Ντ' Αρκ.*

Φωτ.: Philippe Dreux

Το ζήτημα

Συνέντευξη του Robert Bresson με τους Jean-Luc Godard
και Michel Delahaye

JEAN-LUC GODARD: Έχω την εντύπωση ότι με την ταινία σας *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* εκπληρώνετε κάποια πολύ παλιά σας επιθυμία, ότι τη σκεφτόσαστε για παραπάνω από δεκαπέντε χρόνια κι ότι όλες τις ταινίες σας ενδιαμέσως τις κάνατε περιμένοντας τη συγκεκριμένη. Γι' αυτό κι έχουμε την εντύπωση ότι μέσα στον *Μπαλταζάρ* υπάρχουν όλες οι υπόλοιπες ταινίες σας. Θα 'λεγα ότι οι προηγούμενες ταινίες σας κατά κάποιο τρόπο την προανάγγελλαν· αποτελούσαν αποσπάσματά της.

ROBERT BRESSON: Τη σκεφτόμουν για πάρα πολύ καιρό, αλλά δεν τη δούλευα. Για την ακρίβεια, τη δούλευα κατά περιόδους, κι αυτό ήταν φοβερά δύσκολο· όπως δυσκολεύτηκα φοβερά και με τη δομή της. Από τη μια δεν ήθελα μια σπονδυλωτή ταινία, αλλά την ίδια στιγμή ήθελα ο γάιδαρος να έχει αναφορές σε αρκετές ομάδες ανθρώπων που θα συμβόλιζαν τα ελαττώματα της ανθρωπότητας. Έπρεπε, λοιπόν, αυτές οι ομάδες ανθρώπων να διαπλέκονται μεταξύ τους. Δεδομένου ότι η ζωή ενός γαϊδάρου είναι πολύ ουδέτερη, πολύ ήρεμη, έπρεπε να βρω μια κίνηση, μια δραματική εξέλιξη. Χρειαζόμουν, λοιπόν, ένα πρόσωπο, με πορεία παράλληλη προς του γαϊδάρου, που θα 'δινε στην ταινία την απαραίτητη δραματική εξέλιξη. Και τότε σκέφτηκα το κοριτσάκι... το χαμένο κοριτσάκι... ή, μάλλον, το κοριτσάκι που χάνεται...

J.-L.G.: Όταν επιλέξατε την ηρωίδα, είχατε κατά νου και κάποια άλλα πρόσωπα της ταινίας σας; Γιατί, παρακολουθώντας σήμερα τον *Μπαλταζάρ*, έχει κανείς την εντύπωση ότι η ταινία αυτή έχει ζήσει μες στα έργα σας, ότι τα έχει διασχίσει όλα. Εννοώ ότι μαζί της συναντά κανείς και τον πορτοφολά και τη Σαντάλ... κι αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η ταινία σας δίνει την εντύπωση ότι είναι η πιο ολοκληρωμένη σας... η *καθολική* ταινία – τόσο αυτή καθαυτή όσο και σε σχέση μ' εσάς. Έχετε μια τέτοια αίσθηση;

R.B.: Δεν την είχα όταν έκανα την ταινία, αλλά νομίζω ότι τη σκέφτομαι επί δέκα-δώδεκα χρόνια... όχι συνεχόμενα. Υπήρχαν περίοδοι ηρεμίας, όπου δεν τη σκεφτόμουν καθόλου, και που διαρκούσαν μέχρι και δυο-τρία χρόνια. Την έπιανα, την άφηνα, την ξανάπιανα... Ώρες ώρες μού φαινόταν υπερβολικά δύσκολη, και νόμιζα ότι δε θα την έκανα ποτέ. Έχετε δίκιο, λοιπόν: πράγματι τη σκεφτόμουν επί μεγάλο χρονικό διάστημα. Και είναι πιθανόν, κάποια απ' τα στοιχεία της, όπως τα σκεφτόμουν ή όπως επρόκειτο να διαμορφωθούν, να υπάρχουν σε άλλες ταινίες. Νομίζω επίσης ότι είναι η πιο ελεύθερη ταινία που έχω κάνει· η ταινία στην οποία έχω βάλει το μεγαλύτερο κομμάτι του εαυτού μου. Ξέρετε... είναι συνήθως πολύ δύσκολο να βάλεις κάτι από τον εαυτό σου σε μια ταινία που πρέπει να εγκριθεί από έναν παραγωγό. Πιστεύω, όμως, ότι είναι καλό ή, μάλλον, ότι είναι αναγκαίο, οι ταινίες που κάνουμε, να περιέχουν την εμπειρία μας. Θέλω να πω: να μην είναι απλή «σκηνοθεσία»· ή, έστω, αυτό που ονομάζουμε «σκηνοθεσία»· δηλαδή, την εκτέλεση ενός πλάνου (και με τη λέξη «πλάνο» εννοώ και το σχέδιο). Μια ταινία, λοιπόν, δεν πρέπει να είναι απλώς και μόνον

η εκτέλεση ενός πλάνου, ακόμα κι όταν αυτό το πλάνο είναι προσωπικό, πόσο μάλλον όταν πρόκειται για το πλάνο κάποιου άλλου.

J.-L.G.: Θα λέγατε, δηλαδή, ότι οι υπόλοιπες ταινίες σας ανήκουν περισσότερο στην κατηγορία της «σκηνοθεσίας»; Δεν το νομίζω...
R.B.: Δεν εννοούσα κάτι τέτοιο. Όμως, για να σας δώσω ένα παράδειγμα, όταν χρησιμοποίησα ως πρώτη ύλη για το *Ημερολόγιο ενός εφημέριου* το έργο του Bernanos, ή για τον *Καταδικασμένο* το αφήγημα του ταγματάρχη Devigny, επέλεξα ένα θέμα που δεν ήταν δικό μου, που είχε εγκριθεί από έναν παραγωγό, και το επεξεργάστηκα όσο καλύτερα μπορούσα. Σημειωτέον ότι δεν το θεωρώ κακό το να βασίζεσαι σε μια ξένη ιδέα, αλλά, όσον αφορά στον *Μπαλταζάρ*, είναι πιθανόν, επειδή ξεκινάει από μια προσωπική μου ιδέα, την οποία επεξεργάστηκα και πάνω στην οποία προβληματίστηκα φοβερά πριν ακόμα τη δουλέψω στο χαρτί, γι' αυτό να σας δημιουργήθηκε η εντύπωση (που πολύ με χαροποιεί) ότι στην ταινία αυτή έχω βάλει ένα κομμάτι του εαυτού μου μεγαλύτερο απ' ό,τι στις άλλες μου ταινίες.

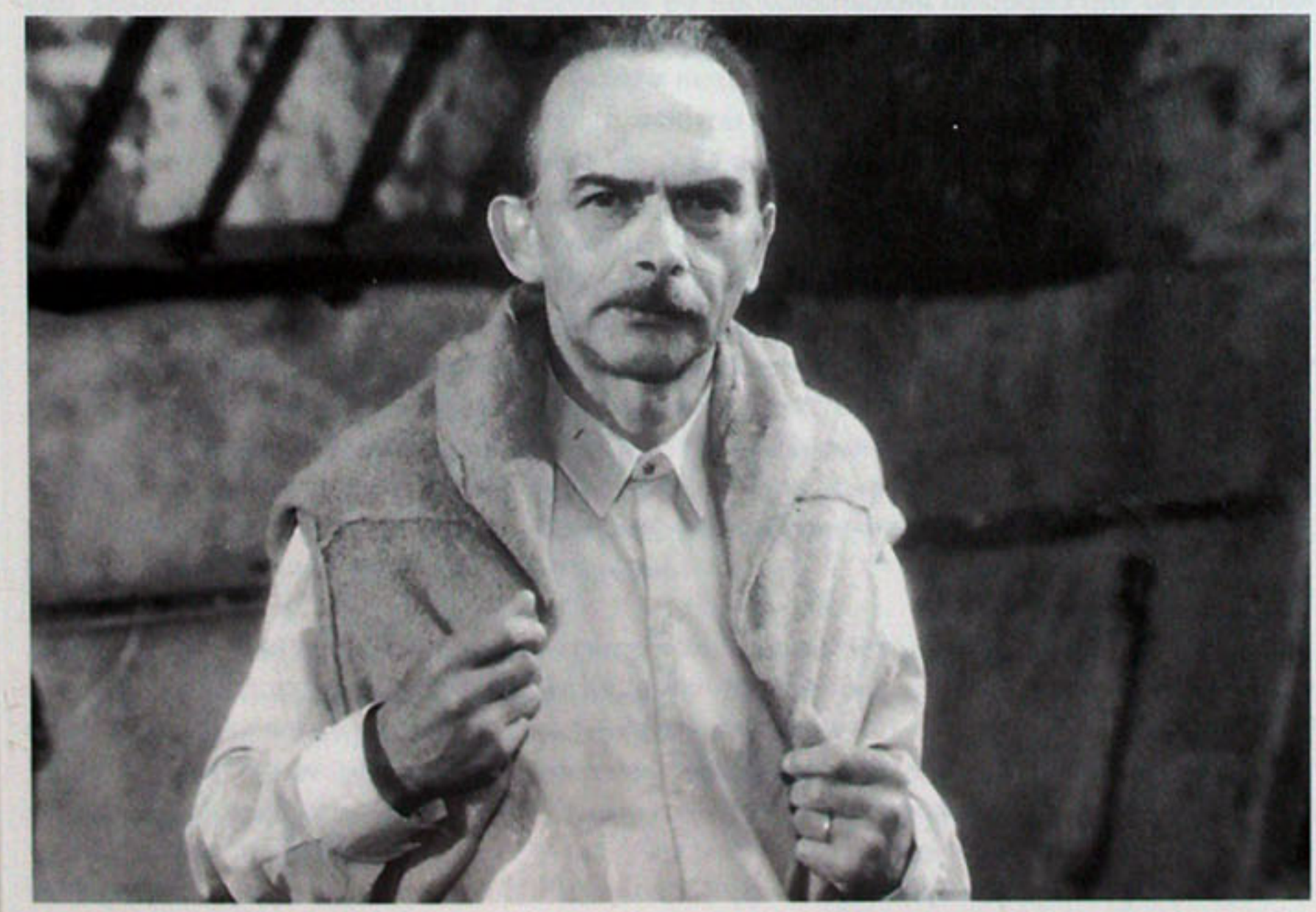
J.-L.G.: Σας συνάντησα κάποια στιγμή στα γυρίσματα και μου είπατε: «Είναι πολύ δύσκολο πράγμα. Μέχρις ενός σημείου αυτοσχεδιάζω». Τι εννοούσατε;
R.B.: Για μένα, ο αυτοσχεδιασμός είναι η βάση της κινηματογραφικής δημιουργίας. Είναι όμως εξίσου βέβαιο, ότι μια τόσο σύνθετη δουλειά πρέπει να έχει κάποια βάση, κάποια *στέρεη* βάση. Για να μπορείς να τροποποιήσεις κάτι, πρέπει αρχικά αυτό να είναι πολύ σαφές και απολύτως ξεκάθαρο· γιατί, αν δεν έχεις μια πολύ ξεκάθαρη εικόνα των πραγμάτων και, πολύ περισσότερο, αν δεν τα βάλεις στο χαρτί, κινδυνεύεις να χαθείς... Κινδυνεύεις να χαθείς μέσα σ' ένα λαβύρινθο πολυσύνθετων στοιχείων, ενώ νιώθεις πολύ πιο ελεύθερος απέναντι στο ίδιο το περιεχόμενο της ταινίας, όταν έχεις βάλει τα δυνατά σου και έχεις συλλάβει και οικοδομήσει με σαφήνεια το περιεχόμενο αυτό.

J.-L.G.: Να πάρουμε ένα παράδειγμα: έχω την εντύπωση ότι στη σκηνή με τα πρόβατα που ψοφάνε, στο τέλος, αυτοσχεδιάσατε πολύ περισσότερο απ' ό,τι σε πολλές άλλες σκηνές. Μήπως στην αρχή είχατε κατά νου τρία-τέσσερα πρόβατα μόνο;
R.B.: Έχετε δίκιο όσον αφορά στον αυτοσχεδιασμό, αλλά στον αριθμό πέφτετε έξω· γιατί, στην πραγματικότητα, για τη σκηνή αυτή είχα κατά νου τρεις-τέσσερις *χιλιάδες* πρόβατα. Μόνο που δεν είχα τέτοια δυνατότητα. Κι εδώ αρχίζει ο αυτοσχεδιασμός. Αναγκαστήκαμε να στριμώξουμε τα πρόβατα σ' ένα μαντρί για να μη δείχνουν πολύ λίγα (όπως, ας πούμε, με τρία-τέσσερα δέντρα μπορείς να δημιουργήσεις την ψευδαίσθηση ενός δάσους), αλλά, εν πάση περιπτώσει, νομίζω ότι η ξαφνική ιδέα, αυτή που σου 'ρχεται αυθόρμητα, είναι ό,τι καλύτερο, όπως επίσης νομίζω ότι όποτε έλυνα με την κάμερα κάποια προβλήματα που δεν είχα καταφέρει να λύσω στο χαρτί και τα 'χα αφήσει σε εκκρεμότητα, αυτές ήταν οι καλύτερες στιγμές μου. [...] Κι όταν αυτό συμβαίνει συχνά (τώρα πια έχω συνηθίσει), διαπιστώνεις ότι τα πράγματα που ανακαλύπτεις ξαφνικά με την κάμερα, όταν δεν είχες καταφέρει να τα αποτυπώσεις στο χαρτί με τις λέξεις και τις ιδέες, καταλήγεις να τα ανακαλύπτεις ξανά και ξανά με τον πιο κινηματογραφικό τρόπο· δηλαδή, όσο πιο δημιουργικά και πιο αποτελεσματικά γίνεται. [...]

J.-L.G.: Νομίζω ότι είναι η πρώτη φορά που διηγείστε ή περιγράφετε πολλά πράγματα



Στην τύχη ο Μπαλταζάρ (1966).



Στην τύχη ο Μπαλταζάρ (1966).

ταυτοχρόνως (δεν το λέω με καμία αρνητική διάθεση), ενώ μέχρι σήμερα (στον *Πορτοφολά*, για παράδειγμα) δίνατε την εντύπωση ότι η δράση ακολουθεί κάποιο μίτο, ότι εκμεταλλεύεστε μία και μόνο φλέβα.

R.B.: Νομίζω ότι πράγματι οι γραμμές στις προηγούμενες ταινίες μου ήταν αρκετά απλές, αρκετά προφανείς, ενώ η γραμμή του *Μπαλταζάρ* είναι φτιαγμένη από πολλές γραμμές μαζί, που πλέκονται μεταξύ τους. Στη διαπλοκή των γραμμών αυτών, η οποία πολλές φορές είναι τυχαία, οφείλεται η δημιουργία της ταινίας, ενώ, παράλληλα, η διαπλοκή αυτή με προκαλούσε, έστω και ασυνείδητα, να βάλω στην ταινία αυτή ένα μεγαλύτερο κομμάτι του εαυτού μου. Πιστεύω πολύ στην ενστικτώδη δουλειά, της οποίας, όμως, προηγείται μακρόχρονος προβληματισμός – ειδικότερα, προβληματισμός όσον αφορά στη δομή· γιατί η δομή είναι, νομίζω, κάτι πάρα πολύ σημαντικό, κι ίσως η ταινία να γεννιέται πρώτα πρώτα ως δομή. Μ' αυτό το δεδομένο, η δομή μπορεί να είναι αυθόρμητη, αυτοσχεδιαστική. Έτσι κι αλλιώς, όμως, την ταινία την κάνει η δομή. Μ' άλλα λόγια, τα στοιχεία που επιλέγουμε, προϋπάρχουν· συνεπώς, το σημαντικό είναι οι συνάψεις που δημιουργούνται μεταξύ των πραγμάτων, τελικά, δηλαδή, η συνάρθρωσή τους. Μερικές φορές, λοιπόν, σ' αυτές τις σχέσεις που εγκαθιδρύει κανείς μεταξύ των πραγμάτων (συχνά ενστικτώδεις), βρίσκει τον καλύτερό του εαυτό. Σκέφτομαι και κάτι άλλο: πάλι με το ένστικτο ανακαλύπτουμε ένα πρόσωπο. Σίγουρα, πάντως, το ένστικτο παίζει μεγαλύτερο ρόλο από τη σκέψη. Στον *Μπαλταζάρ*, η πληθώρα των πραγμάτων και οι δυσκολίες που προέκυπταν απ' αυτήν, ίσως να με ανάγκασαν να βάλω τα δυνατά μου· τόσο στην αρχή, όταν έγραφα, όσο και στη συνέχεια, στα γυρίσματα, γιατί όλη η διαδικασία υπήρξε εξαιρετικά επίπονη. Έτσι, μου διέφυγε ότι τα τρία τέταρτα των πλάνων μου ήταν εξωτερικά, στο ύπαιθρο. Θυμηθείτε, όμως, τον κατακλυσμό του περσινού καλοκαιριού και θα καταλάβετε τις επιπρόσθετες δυσκολίες που μου δημιουργούσε το γεγονός αυτό· πόσο μάλλον που τα περισσότερα πλάνα τα ήθελα –και, τελικά, τα γύρισα– ηλιόλουστα.

J.-L.G.: Για ποιο λόγο επιμένατε τόσο πολύ στον ήλιο;

R.B.: Πολύ απλό: γιατί έχω δει πάρα πολλές ταινίες όπου ο καιρός έξω είναι συννεφιασμένος ή μελαγχολικός (κάτι που σου δίνει πολλά ωραία εφέ), κι όταν μπαίνεις στα εσωτερικά, να τα λούζει ο ήλιος. Ε, λοιπόν, αυτό δεν το χώνεψα ποτέ. Το ίδιο συμβαίνει κι όταν είσαι μέσα και βγαίνεις έξω, γιατί στα εσωτερικά υπάρχει πάντα πρόσθετο, τεχνητό φως, που δεν υπάρχει έξω. Κι έτσι δημιουργείται μια αντίθεση απολύτως ψεύτικη. Θα ξέρετε, φαντάζομαι, ότι είμαι μανιακός με την αλήθεια – και στο παραμικρό. Βρίσκω, λοιπόν, ότι ο ακατάλληλος φωτισμός είναι εξίσου επικίνδυνος με την άκαιρη ατάκα ή τη λάθος χειρονομία. Έτσι εξηγείται η έγνοια μου να εξισορροπήσω το φωτισμό, έτσι ώστε, μπαίνοντας στο σπίτι, να υπάρχει τουλάχιστον όσος ήλιος υπάρχει και έξω. Έγινα σαφής;

J.-L.G.: Απολύτως.

R.B.: Υπάρχει κι άλλος ένας λόγος, που είναι ίσως πιο σωστός, πιο βαθύς... Ξέρετε ότι οδεύω (χωρίς να το επιδιώκω, άλλωστε) προς την απλότητα. Εξηγούμαι αμέσως: πιστεύω ότι η απλότητα είναι κάτι που ποτέ δεν πρέπει να το επιδιώκεις· όταν έχεις δουλέψει αρκετά, τότε η απλότητα έρχεται μόνη της. Είναι πολύ κακό να επιδιώκεις από πολύ νωρίς την απλότητα: εκεί οφείλεται η κακή ζωγραφική, η κακή λογοτεχνία, η κακή ποίηση... Οδεύω, λοιπόν, προς την απλότητα –σχεδόν ασυνείδητα–, αλλά αυτή η απλότητα απαιτεί, σε επίπεδο φωτογραφίας, κάποια δύναμη, κάποιο σφρίγος. Αν όμως απλοποιήσω τη δράση, και, την ίδια

στιγμή, χάσει και η εικόνα μου τη δύναμή της (επειδή τα περιγράμματα δεν είναι πολύ ξεκάθαρα, ή η φωτεινότητα δεν είναι επαρκής), υπάρχει κίνδυνος να πάει όλη η σεκάνς στράφι. Θα σας δώσω ένα παράδειγμα: στην ερωτική σκηνή στο 2CV (τελοσπάντων, στη σκηνή στο 2CV όπου αρχίζουν να ερωτεύονται ο ένας τον άλλον), αν η φωτογραφία έχανε την έντασή της, αν γκριζάριζε, η δράση, η οποία είναι εξαιρετικά απλή και κρέμεται από λεπτεπίλεπτα στοιχεία και νήματα, θα κατέπεφτε: δε θα υπήρχε καθόλου ερωτική σκηνή. Πιστεύω, όμως, όπως κι εσείς, ότι η φωτογραφία είναι κάτι ολέθριο (δηλαδή, κάτι πάρα πολύ απλό, πάρα πολύ βολικό), για το οποίο πρέπει σχεδόν να ζητάμε συγγνώμη, αλλά και το οποίο πρέπει να ξέρουμε να το χρησιμοποιούμε.

J.-L.G.: Ναι· τη φωτογραφία πρέπει, αν μπορούμε να το πούμε έτσι, να τη βιάζουμε, να την ωθούμε στα... Εγώ όμως ενεργώ διαφορετικά, γιατί είμαι, ας πούμε, πιο παρορμητικός. Σε καμία περίπτωση, πάντως, δεν πρέπει να τη χρησιμοποιούμε ως έχει. Εννοώ ότι, αφού θέλατε ήλιο, λόγου χάρη, για να μη χάσει η φωτογραφία τη δύναμή της, την πιέζατε έτσι ώστε να διατηρήσει, ώς ένα βαθμό, την αξιοπρέπειά της, το σφρίγος της... – κάτι που ελάχιστοι σκηνοθέτες το κάνουν.
R.B.: Πρέπει να ξέρεις με μεγάλη ακρίβεια το εικαστικό αποτέλεσμα που επιδιώκεις, και να κάνεις ό,τι χρειάζεται για να το επιτύχεις. Την εικόνα που θέλεις να πάρεις, πρέπει να την προβλέψεις, να τη δεις εκ των προτέρων, να τη δεις κυριολεκτικά στην οθόνη (λαμβάνοντας υπόψη ότι υπάρχει ο κίνδυνος, αυτό που βλέπεις κι αυτό που θα φτιάξεις, να 'ναι όχι μόνο διαφορετικά μεταξύ τους, αλλά και εντελώς αντίθετα), και την εικόνα αυτή πρέπει να την κάνεις ακριβώς όπως επιθυμείς να τη δεις...

J.-L.G.: Έχει λεχθεί για σας ότι είστε ο σκηνοθέτης της έλλειψης. Όσοι λοιπόν παρακολουθούν τις ταινίες σας κι έχουν αυτή την εικόνα για σας, θα θεωρήσουν σίγουρα ότι με τον *Μπαλταζάρ* έχετε σπάσει όλα τα ρεκόρ. Να σας εξηγήσω τι εννοώ: στη σκηνή με τα δύο τροχαία ατυχήματα (αν μπορούμε να το πούμε αυτό, αφού βλέπουμε μόνο το ένα), θεωρείτε ότι παρουσιάζετε μόνο το πρώτο στα πλαίσια της ελλειπτικότητας; Εγώ πάλι πιστεύω ότι δεν έχετε την αίσθηση πως καταργήσατε ένα πλάνο, αλλά ότι βάλατε το ένα πλάνο δίπλα στο άλλο. Έτσι είναι;
R.B.: Όσον αφορά στην ανατροπή των δύο αυτοκινήτων, πιστεύω ότι, αφού έχουμε δει την ανατροπή του πρώτου, δε χρειάζεται να δούμε και του δεύτερου. Προτιμώ να τη φανταστεί ο θεατής. Αν όμως του ζητούσα να φανταστεί και την πρώτη, ε, εκεί θα υπήρχε κενό. Κι έπειτα, εμένα μ' αρέσει να τη βλέπω αυτή την εικόνα: ένα αυτοκίνητο που ανατρέπεται στο δρόμο, είναι ωραίο πράγμα. Μετά, όμως, προτιμώ να τη φαντάζεται ο θεατής με τη βοήθεια ενός ήχου, γιατί, πρέπει να ξέρετε, όποτε μπορώ ν' αντικαταστήσω μια εικόνα μ' έναν ήχο, το κάνω – και το κάνω, όλο και πιο συστηματικά.

J.-L.G.: Κι αν μπορούσατε να αντικαταστήσετε *όλες* τις εικόνες με ήχους...; Αναλογίζομαι την αντιστροφή της λειτουργίας εικόνας και ήχου. Όχι να καταργηθούν οι εικόνες, αλλά το σημαντικό στοιχείο να είναι ο ήχος.
R.B.: Είναι αλήθεια ότι το αφτί είναι πολύ πιο δημιουργικό από το μάτι. Το μάτι τεμπελιάζει· αντιθέτως, το αφτί επινοεί. Είναι πάντως σίγουρα πολύ πιο προσεκτικό, ενώ το μάτι, απλώς προσλαμβάνει – εκτός από τις σπάνιες περιπτώσεις που επινοεί, αλλά στο επίπεδο του φανταστικού. Η ακοή είναι μια αίσθηση πολύ πιο βαθιά... δημιουργεί συνειρμούς. Το

σφύριγμα το τρένου, λόγου χάρη, μπορεί να σου φέρει στο νου, να δημιουργήσει ανάγλυφη την εικόνα ενός ολόκληρου σταθμού (ορισμένες φορές, μάλιστα, ενός *συγκεκριμένου*} σταθμού, που σου είναι οικείος)... κάποιες φορές, και την ατμόσφαιρα ενός σταθμού... τις ράγες, μ' ένα τρένο σταματημένο πάνω... Οι πιθανοί συνειρμοί είναι άπειροι. Άλλο ένα καλό με τον ήχο είναι κι ότι αφήνει ελεύθερο το θεατή. Κι αυτός πρέπει να είναι ο στόχος μας: ένας θεατής όσο το δυνατόν πιο ελεύθερος. [...] Ταυτόχρονα, πρέπει να κάνουμε το θεατή να μας αγαπήσει, ν' αγαπήσει τον τρόπο με τον οποίο αποδίδουμε τα πράγματα· πράγμα που σημαίνει ότι του δείχνουμε τα πράγματα με τη σειρά και τον τρόπο που μας αρέσει να τα βλέπουμε και να τα νιώθουμε· ότι τον κάνουμε να τα νιώθει, καθώς του τα παρουσιάζουμε, με τον ίδιο τρόπο που τα βλέπουμε και τα νιώθουμε κι εμείς, κι ότι, παράλληλα, του αφήνουμε μεγάλη ελευθερία, τον απελευθερώνουμε. Ε, λοιπόν, αυτή η ελευθερία είναι μεγαλύτερη με τον ήχο παρά με την εικόνα. [...]

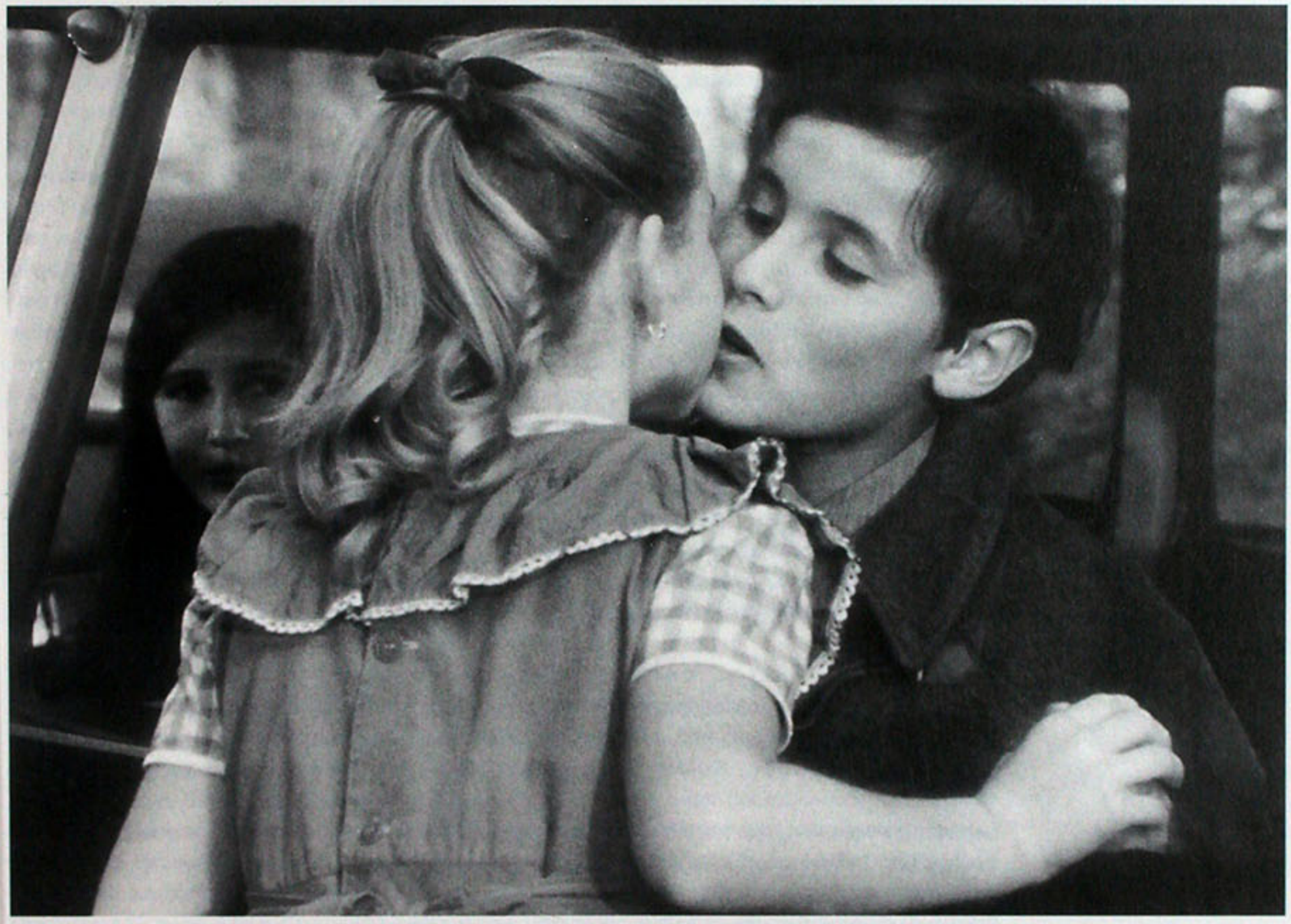
J.-L.G.: Μιλήσατε πριν για ελαττώματα της ανθρωπότητας. Εγώ δεν πιστεύω ότι η ανθρωπότητα έχει μόνο ελαττώματα.

R.B.: Η ταινία ξεκίνησε από δύο ιδέες – δύο σχέδια, αν θέλετε. Πρώτο σχέδιο: η ζωή ενός γαϊδάρου περνάει από τις ίδιες φάσεις που περνάει και η ζωή του ανθρώπου· έχουμε, δηλαδή, την παιδική ηλικία, τα χάδια, την ωριμότητα, τη δουλειά, το ταλέντο στη μέση ηλικία και, τέλος, τη μυστικιστική περίοδο που προηγείται του θανάτου. Ωραία. Δεύτερο σχέδιο, που συναντάει το πρώτο ή αφορμάται από αυτό: η διαδρομή του γαϊδάρου, ο οποίος συναντιέται με διάφορες ομάδες ανθρώπων που συμβολίζουν τα ελαττώματα της ανθρωπότητας, υποφέρει μαζί τους και, τελικά, πεθαίνει. Αυτά είναι τα δύο σχέδια, κι αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο μιλάω για τα ελαττώματα της ανθρωπότητας· γιατί ο γάιδαρος δεν μπορεί να υποφέρει από την καλοσύνη, τη φιλανθρωπία, την ευφυΐα· υποφέρει για τους ίδιους λόγους που υποφέρουμε κι εμείς.

J.-L.G.: Και η Μαρί, μέσα σ' όλα αυτά, είναι, ας μου επιτραπεί, άλλος ένας γάιδαρος.

R.B.: Η Μαρί είναι ένας χαρακτήρας παράλληλος προς το γάϊδαρο που, τελικά, υποφέρει σαν κι αυτόν. Παράδειγμα: στο σπίτι του τσιγκούνη. Δεν της δίνουν να φάει (οπότε η Μαρί αναγκάζεται να κλέψει ένα βάζο μαρμελάδα), έτσι ακριβώς όπως δεν δίνουν ούτε του γαϊδάρου τη βρώμη του. Τα ίδια πράγματα υφίστανται και οι δύο. Βέβαια, η Μαρί υφίσταται και την ασέλγεια... Πέφτει θύμα... όχι ακριβώς βιασμού, αλλά κάτι παραπλήσιου. Βλέπετε, λοιπόν, πόσο δύσκολο ήταν αυτό που ήθελα να κάνω, γιατί δεν ήθελα, τα δύο σχέδια που σας ανέφερα, να εμφανίζονται σαν ένα σύστημα, να δίνουν την εντύπωση της συστηματικότητας. Κι ούτε ήθελα να επανέρχεται μονίμως ο γάιδαρος σαν λάιτ-μοτίφ, σαν κριτής της ανθρωπότητας... Αυτός ήταν ο κίνδυνος. Έπρεπε να καταφέρω να υπάρχει μια κανονικότητα, αλλά να μην είναι εμφανής· τα δε ελαττώματα δεν έπρεπε να δείχνουν ότι υπάρχουν μόνο και μόνο για να υπάρχουν και να τυραννάνε το γάιδαρο. Το λέω αυτό, γιατί, στην αρχή, επρόκειτο πράγματι περί ελαττωμάτων, εξαιτίας των οποίων θα υπέφερε ο γάιδαρος· στη συνέχεια, όμως, φρόντισα να αμβλύνω αυτή τη συστηματικότητα, που πολύ εύκολα θα μπορούσε να χαρακτηρίζει τη διάρθρωση, τη δομή.

J.-L.G.: Και ο χαρακτήρας του Αρνόλντ; Αν ήθελε κάποιος να τον προσδιορίσει (δε λέω ότι θέλω σώνει και καλά να τον προσδιορίσω, αλλά ας πούμε ότι χρειαζόταν να το κάνουμε), αν, λοιπόν, έπρεπε να τον προσδιορίσουμε, να επισημάνουμε κάποια χα-



Στην τύχη ο Μπαλταζάρ (1966).

ρακτηριστικά του γνωρίσματα, να του αποδώσουμε τις τάδε και όχι τις δείνα ιδιότητες, τι θα μπορούσαμε να πούμε; Τι θα λέγατε;
R.B.: Είναι, ας πούμε, ο τύπος του μεθύστακα, του φαγά... [...] Για μένα, όμως, συμβολίζει και το μεγαλείο· δηλαδή, την ελευθερία του, την απεξάρτησή του απ' τους ανθρώπους.

J.-L.G.: Μάλιστα. Βλέποντάς τον, είναι αδύνατον να μη μας έρθουν στο νου κάποια πράγματα... Αφήστε που μοιάζει λίγο με Χριστό...
R.B.: Ναι, αλλά αυτό δεν το επιδίωξα. Καθόλου. Πρώτα και κύρια είναι ο τύπος τού μεθύστακα, γιατί, όταν δεν πίνει, είναι γλυκός· όταν όμως πίνει, χτυπάει το γάιδαρο, αποκαλύπτοντας έτσι κάτι που, για ένα ζώο, θα πρέπει να 'ναι εντελώς ακατανόητο: ότι, δηλαδή, ο ίδιος άνθρωπος μπορεί ν' αλλάξει όταν ρουφήξει ένα υγρό. Τα ζώα, λοιπόν, πρέπει να μένουν κατάπληκτα με το γεγονός αυτό, θα πρέπει να 'ναι το χειρότερο βάσανό τους. Παράλληλα, όμως, στον ίδιο χαρακτήρα, αμέσως αισθάνθηκα το μεγαλείο, όπως διαπίστωσα και μια ομοιότητά του με το γάιδαρο: αντιμετωπίζουν και οι δύο τα αντικείμενα με κάποια ευαισθησία. Το 'χουν αυτό το χαρακτηριστικό ορισμένα ζώα: έχετε δει ζώο να τσινίζει βλέποντας κάτι, να κάνει πίσω. Αυτό σημαίνει, λοιπόν, ότι τα αντικείμενα είναι πολύ σημαντικά για τα ζώα, ίσως πιο σημαντικά απ' ό,τι είναι για μας, γιατί εμείς τα 'χουμε συνηθίσει και, δυστυχώς, μερικές φορές, δεν τους δίνουμε σημασία. Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον το πώς ξεκινάει κανείς από ένα αυστηρά δομημένο σχέδιο και το αλλάζει καθώς το δουλεύει, πώς οδηγείται τελικά σ' ένα πολύ πιο ανάλαφρο σχέδιο – ασυναίσθητα, κάποιες στιγμές.

J.-L.G.: Μου ήρθε εντελώς ξαφνικά στο νου η ιδέα ότι θα πρέπει να αγαπάτε πολύ τη ζωγραφική.
R.B.: Είμαι ζωγράφος. Καλώς, λοιπόν, σας δημιουργήθηκε αυτή η εντύπωση· γιατί συγγραφέας δεν είμαι και πολύ. Γράφω, βέβαια, αλλά πιέζομαι για να γράψω, και γράφω –το καταλαβαίνω αυτό– λιγάκι όπως ζωγραφίζω (ή, μάλλον, όπως ζωγράφιζα, γιατί τώρα πια δεν ζωγραφίζω... ελπίζω να ξαναζωγραφίσω στο μέλλον): είμαι, εν ολίγοις, ανίκανος να χαλάσω μια ολόκληρη μελανοταινία γραφομηχανής. Μπορώ να γράψω από τα αριστερά προς τα δεξιά και ν' αραδιάσω δέκα λέξεις, αλλά δεν μπορώ να γράψω ούτε πολύ ούτε συνεχόμενα. [...] Όταν γράφω, γράφω σαν να χρωματίζω: πετάω μια πινελιά αριστερά, μια πινελιά δεξιά, λίγο στη μέση, σταματάω, ξαναρχίζω... και πρέπει να γράψω κάποια πράγματα πρώτα, για να πάψει να με καταπιέζει η λευκή σελίδα, και ν' αρχίσω να γεμίζω τις τρύπες. Όπως βλέπετε, δεν είμαι του γραψίματος.
Κάπως έτσι, λοιπόν, έκανα και την ταινία. Μια φράση εδώ, μια ιδέα στη μέση, μια σκηνή στο τέλος, όποτε την ξανάφερνα στο νου μου (κάθε χρόνο ή κάθε δύο χρόνια), κρατούσα σημειώσεις, κι όλα αυτά τα στοιχεία μαζί αποτέλεσαν την ταινία, με τον ίδιο τρόπο που ταιριάζουν τα χρώματα στο μουσαμά και αποδίδουν τις σχέσεις των πραγμάτων μεταξύ τους. Παρ' όλα αυτά, καραδοκούσε ο μεγάλος κίνδυνος, η ταινία να μην έχει ενότητα. Ευτυχώς, ξέρω πόσο εύκολα μπορεί μια ταινία να «σκορπίσει» (κι αυτό το «σκόρπισμα» είναι ο μεγαλύτερος κίνδυνος για μια ταινία, η πιο συνηθισμένη παγίδα στην οποία πέφτουμε), και φοβόμουν πάρα πολύ μην τυχόν και δεν έχει ενότητα η ταινία μου, ξέροντας πόσο δύσκολο είναι να βρεις αυτή την ενότητα – και να την κρατήσεις. Μπορεί βεβαίως ο *Μπαλταζάρ* να διαθέτει λιγότερη ενότητα από τις υπόλοιπες ταινίες μου, αλλά εσείς ο ίδιος είπατε πριν ότι αυτό μπορεί να 'ναι και προτέρημα.

J.-L.G.: Εγώ ήθελα απλώς να πω ότι οι υπόλοιπες ταινίες σας ήταν ευθείες γραμμές, ενώ τούτη εδώ είναι φτιαγμένη από ομόκεντρους κύκλους (αν θέλουμε να αναπαραστήσουμε σχηματικά τη σύγκριση) – και μάλιστα, από *ομόκεντρους* κύκλους που τέμνονται μεταξύ τους. [...]
R.B.: Το ξέρω ότι η ταινία δεν διαθέτει την ίδια ενότητα με τις άλλες μου, αλλά έβαλα τα δυνατά μου να της προσδώσω κάποια, και σκέφτηκα ότι, τελικά, με το γάιδαρο, θα την αποκτούσε. Δεν μπορούσα να κάνω τίποτα καλύτερο. Η ταινία διαθέτει επίσης μια ενότητα στο εικαστικό επίπεδο, ενότητα ως προς τις γωνίες λήψης, ως προς το ντεκουπάζ... Γιατί η ενότητα δημιουργείται με πολλά πράγματα· ακόμα και με τον τρόπο εκφοράς του λόγου. Να κάτι που το επιζητώ πάντα: όλοι οι άνθρωποι να μιλάνε με τον ίδιο τρόπο. Εν ολίγοις: μόνο η φόρμα μπορεί να προσδώσει ενότητα σε μια ταινία. [...]

J.-L.G.: Και πώς αντιμετωπίζετε τα ζητήματα της φόρμας; Ξέρω πολύ καλά ότι στα γυρίσματα δεν τα σκέφτεται κανείς πολύ αυτά· τα σκέφτεται όμως πριν – τα σκέφτεται και μετά. Για παράδειγμα, όταν κάνεις ντεκουπάζ, δεν το σκέφτεσαι. Την ίδια στιγμή, όμως, εγώ, όταν τελειώνω, πάντα σκέφτομαι: γιατί έκοψα εδώ κι όχι εκεί; Και δεν το σκέφτομαι μόνο για μένα, αλλά και για τους άλλους: γιατί κόβουν σ' αυτό το σημείο και όχι στο άλλο; Είναι απ' αυτά τα πράγματα που τα θεωρώ ακατανόητα...
R.B.: Συμφωνώ μαζί σας ότι αυτό πρέπει να γίνεται με το ένστικτο και μόνο· όταν δεν γίνεται ενστικτωδώς, δεν γίνεται καλά. Για μένα, πάντως, αυτό είναι το πιο σημαντικό.

J.-L.G.: Δεν μπορεί... Θα πρέπει να μπορεί να το αναλύσει κάποιος...
R.B.: Για μένα, η φόρμα είναι το μόνο πράγμα μέσα απ' το οποίο μπορώ να δω την ταινία μου. Είναι παράξενο: όταν την ξαναβλέπω, βλέπω μόνο πλάνα. Δεν έχω ιδέα αν η ταινία είναι συγκινητική ή δεν είναι.

J.-L.G.: Πιστεύω ότι πρέπει να περάσει πολύς καιρός για να καταφέρει κάποιος να δει μια ταινία του. Κάποια στιγμή βρίσκεσαι σ' ένα χωριουδάκι... ή στην Ιαπωνία... ή κι εγώ δεν ξέρω πού, και ξαναβλέπεις την ταινία σου. Τότε μπορείς να την προσεγγίσεις σαν κάτι ξένο, με τον τρόπο του θεατή. Νομίζω, όμως, ότι πρέπει πραγματικά να περάσει πάρα πολύς καιρός. Και θα πρέπει, όταν την προσεγγίζεις, να μην είσαι καν προετοιμασμένος.
R.B.: Εγώ, πάντως (ξαναγυρίζω σ' αυτό που λέγαμε), δίνω τεράστια σημασία στη φόρμα – *τεράστια.* Και θεωρώ ότι το ρυθμό τον καθορίζει η φόρμα. Ο ρυθμός, όμως, είναι παντοδύναμος. Είναι το πρώτο και το κύριο. Ακόμα κι όταν σχολιάζουμε μια ταινία, πρώτα το βλέπουμε αυτό το σχόλιο, πρώτα το νιώθουμε, σαν ρυθμό. Στη συνέχεια, γίνεται χρώμα (ψυχρό ή θερμό), κι ύστερα αποκτά νόημα. Το νόημα, όμως, έρχεται τελευταίο. Νομίζω, πάντως (για να μην πω ότι είμαι απολύτως πεπεισμένος), ότι η προσέγγιση του θεατή είναι πάνω απ' όλα θέμα ρυθμού. Όταν συνθέτουμε ένα πλάνο, μια σεκάνς, υπάρχει πρώτα και κύρια ο ρυθμός. Όμως, αυτή η σύνθεση δεν πρέπει να είναι προσχεδιασμένη· πρέπει να γίνεται εντελώς αυθόρμητα. Έτσι γίνεται, για παράδειγμα, όταν κάνουμε εξωτερικό γύρισμα και βλέπουμε ένα χώρο που δεν τον είχαμε δει την προηγουμένη. Μπροστά στο νέο δεδομένο, πρέπει ν' αυτοσχεδιάσουμε. Αυτό είναι το καλό: ότι πρέπει στα γρήγορα να βρούμε μια νέα ισορροπία για το πλάνο που γυρίζουμε. Για να μην τα πολυλογώ, ούτε και ως προς αυτό το ζήτημα πιστεύω στην πολλή σκέψη. Με τη σκέψη, τα πράγματα περιορίζονται και, τελικά, εκφυλίζονται σε μια απλή εκτέλεση ενός πλάνου. Τα πράγματα πρέπει να γίνονται παρορμητικά.



Στην τύχη ο Μπαλταζάρ (1966).

J.-L.G.: Οι ιδέες σας ως προς τον κινηματογράφο (αν είχατε) έχουν εξελιχθεί; Κι αν ναι, προς ποια κατεύθυνση; Πώς κάνετε ταινίες σήμερα σε σχέση με χθες ή προχθές; Και πώς αντιμετωπίζετε τον κινηματογράφο μετά την τελευταία σας ταινία; Εγώ, από την πλευρά μου, διαπιστώνω σήμερα ότι προ τριών-τεσσάρων ετών είχα κάποιες ιδέες για τον κινηματογράφο. Σήμερα, δεν έχω καμία. Πρέπει, λοιπόν, να συνεχίσω να γυρίζω ταινίες, ωσότου σχηματίσω κάποιες νέες ιδέες. Ας το θέσω αλλιώς: Πώς αισθάνεστε σε σχέση με τον κινηματογράφο; Δεν εννοώ σε σχέση με κάποιες συγκεκριμένες ταινίες, αλλά σε σχέση με τον κινηματογράφο ως τέχνη.

R.B.: Θα σας απαντήσω, αλλά πρώτα επιτρέψτε μου να σας πω πώς αισθάνομαι σε σχέση με κάποιες συγκεκριμένες ταινίες. Κάποιος με ρωτούσε χθες (κι αυτό είναι κάτι που μου το προσάπτουν, έστω και καλοπροαίρετα): «Γιατι δεν πάτε ποτέ σινεμά;» Έχουν δίκιο: δεν πάω. Και δεν πάω, γιατί φοβάμαι. Αυτός είναι ο μόνος λόγος. Νιώθω ότι απομακρύνομαι, ότι απομακρύνομαι απ' τις σύγχρονες ταινίες, κάθε μέρα όλο και περισσότερο. Και κυριολεκτικά τρέμω, γιατί βλέπω όλες αυτές τις ταινίες που τις αποδέχεται το κοινό, και μου είναι αδύνατον να δω εκ των προτέρων τις ταινίες μου να γίνονται αποδεκτές από το κοινό. Φοβάμαι να προτείνω κάτι στο κοινό, ευαισθητοποιημένο όπως είναι προς μια κατεύθυνση, μήπως και είναι αδιάφορο προς τη δική μου δουλειά. Όμως, αυτός είναι και ο λόγος που, κάπου κάπου, πηγαίνω να δω καμιά ταινία· προκειμένου να διαπιστώσω αυτή την απόκλιση. Διαπιστώνω, λοιπόν, ότι, χωρίς να το θέλω, συνεχώς απομακρύνομαι από έναν κινηματογράφο που, κατά τη γνώμη μου, έχει πάρει λάθος δρόμο, βουλιάζει στο μιούζικ-χολ ή το κινημα-

τογραφημένο θέατρο, χάνει εντελώς τη δύναμη και το ενδιαφέρον του (όχι μόνο το ενδιαφέρον του, αλλά και την ισχύ του) και βαδίζει στην καταστροφή. Όχι επειδή οι ταινίες κοστίζουν πολύ ακριβά ή επειδή η τηλεόραση ανταγωνίζεται τον κινηματογράφο... όχι· απλώς, επειδή ο κινηματογράφος δεν είναι τέχνη, κι ας υποτίθεται ότι είναι· είναι μια ψευτοτέχνη, που προσπαθεί να εκφραστεί με τη μορφή μιας άλλης τέχνης. Δεν υπάρχει όμως τίποτα χειρότερο και τίποτα πιο αναποτελεσματικό από κάτι τέτοιες τέχνες.

Όσον αφορά σ' αυτά που προσπαθώ να κάνω εγώ με τις εικόνες και τους ήχους, ασφαλώς και πιστεύω ότι εγώ κάνω το σωστό και οι άλλοι κάνουν λάθος. Επίσης, όμως, πιστεύω κι ότι έχω στα χέρια μου κατ' αρχάς *πάρα πολλά* μέσα (τα οποία προσπαθώ να περιορίσω, γιατί άλλος ένας παράγοντας που σκοτώνει τον κινηματογράφο, είναι η πληθώρα των μέσων, η πολυτέλεια – και η πολυτέλεια δεν προσέφερε ποτέ τίποτα στις τέχνες), κι ύστερα, *εξαιρετικά* μέσα. [...]

J.-L.G.: Μιλούσατε προ ολίγου για τους ηθοποιούς... [...]
R.B.: Υπάρχει ένα απολύτως αγεφύρωτο χάσμα ανάμεσα σ' έναν ηθοποιό (ακόμα και σ' έναν ηθοποιό που προσπαθεί να ξεχάσει τι είναι, που προσπαθεί να χαλαρώσει εντελώς) και σε κάποιον που δεν έχει την παραμικρή σχέση με τον κινηματογράφο, την παραμικρή σχέση με το θέατρο, που τον αντιμετωπίζεις σαν ακατέργαστη ύλη, που δεν ξέρει καλά καλά τον εαυτό του, που σου χαρίζει ό,τι πιο πολύτιμο έχει. [...]

Μόνο κάνοντας εξάσκηση με τις κλίμακες, μόνο παίζοντας με τον πιο κανονικό και μηχανικό τρόπο – μόνο έτσι συλλαμβάνει κανείς τη συγκίνηση· όχι προσπαθώντας να προβάλει τη δική του συγκίνηση από πάνω, όπως κάνουν οι βιρτουόζοι. Αυτό είναι: οι ηθοποιοί είναι βιρτουόζοι. Αντί να σου δώσουν αυτό ακριβώς που θέλεις, και να το αισθανθείς, προβάλλουν από πάνω τη δική τους συγκίνηση και λένε: «Ορίστε: έτσι πρέπει να το αισθανθείς αυτό!» [...]

J.-L.G.: Είναι το ίδιο, νομίζω, με το αν ένας ζωγράφος έπαιρνε, αντί για μοντέλο, έναν ηθοποιό· αν σκεφτόταν: «Αντί να πάρω μια πλύστρα, ας πάρω καλύτερα αυτή την εκπληκτική ηθοποιό, που θα ποζάρει πολύ καλύτερα απ' την πλύστρα». Υπ' αυτή την έννοια, το καταλαβαίνω απόλυτα.
R.B.: Σημειώστε, παρακαλώ, ότι δεν υποτιμώ καθόλου τη δουλειά του ηθοποιού. Αντιθέτως, τρέφω μεγάλο θαυμασμό για τους σπουδαίους ηθοποιούς. Το θέατρο το θεωρώ υπέροχο πράγμα! Και πιστεύω ότι είναι θαυμάσιο να μπορεί κανείς να δημιουργεί με το ίδιο του το σώμα. Αρκεί να τηρούνται τα όρια! [...]

Μου λένε ότι από εγωισμό δεν συνεργάζομαι με ηθοποιούς. Μα τι σημαίνει αυτό; Κι εγώ απαντώ: «Νομίζετε ότι μ' ευχαριστεί αυτό; Όχι μόνο δε μ' ευχαριστεί, αλλά είναι και φοβερά κουραστικό. Κι έπειτα, έξι-εφτά ταινίες έχω κάνει όλες κι όλες. Νομίζετε ότι μ' αρέσει να κάθομαι; Να μην κάνω τίποτα; Εγώ θέλω να δουλεύω, να δουλεύω συνέχεια! Και γιατί, νομίζετε, δεν τα 'χω καταφέρει να γυρίζω περισσότερες ταινίες; Γιατί δεν συνεργάζομαι με ηθοποιούς! Γιατί παραγνωρίζω την εμπορική πλευρά του κινηματογράφου, που βασίζεται στις βεντέτες...» Δεν ξέρω γιατί λέγονται τέτοια πράγματα έτσι απερίσκεπτα... [...]

J.-L.G.: Πρέπει να παραδεχτούμε ότι το θέατρο είναι πιο παλιό. Υπάρχει εδώ και τόσον πολύ καιρό, που είναι πολύ δύσκολο να μην αναφέρεται κανείς σ' αυτό.
R.B.: Πράγματι. Και να σκεφτεί κανείς ότι υπάρχουν άνθρωποι που εξακολουθούν να πιστεύουν, αλλά και να γράφουν μερικές φορές (κάπου το διάβασα προσφάτως), ότι οι

ταινίες του βουβού κινηματογράφου είναι ο καθαρός κινηματογράφος! Άκου «καθαρός κινηματογράφος»!

J.-L.G.: Το λένε αυτό, αλλά για πείτε τους να πάνε να δουν μια βουβή ταινία!
R.B.: Θα πω κάτι ακόμα πιο τολμηρό: δεν υπήρξε ποτέ βουβός κινηματογράφος! Οι άνθρωποι πάντα μιλούσαν· απλώς, μιλούσαν στον αέρα, κι αυτά που έλεγαν, δεν ακούγονταν. Να μη λένε λοιπόν ότι υπήρξε «στιλ του βουβού»! Όχι· είναι παράλογο! Υπάρχουν άνθρωποι σαν τον Chaplin και τον Keaton, οι οποίοι επινόησαν μια τεχνοτροπία στην παντομίμα για τον εαυτό τους, θαυμάσια πράγματι, αλλά κανείς δεν μπορεί να πει ότι η τεχνοτροπία των ταινιών τους ήταν το «στιλ του βουβού». Το γράφω κι αυτό στο βιβλίο μου· γιατί πιστεύω ότι ήρθε η ώρα να τα πω αυτά. Μόνο που, για να κάνεις κι άλλα πράγματα, παραπανίσια, θέλει χρόνο. Και κάθε φορά που καταπιάνομαι... δεν τα καταφέρνω· γιατί η ταινία για μένα δε σημαίνει μόνο δουλειά· εμπλέκομαι προσωπικά, τη σκέφτομαι συνεχώς. Κι όλα όσα ζω, όλα όσα βλέπω, όλα τοποθετούνται σε σχέση με την ταινία, περνάνε μέσα απ' την ταινία. Το να κάνω κάτι άλλο, είναι σαν να μεταναστεύω. Έτσι, το βιβλίο δεν προχωράει. Πρέπει, εντούτοις, να το κάνω. Κι ανυπομονώ να το κάνω. Νομίζω ότι τώρα είναι η κατάλληλη στιγμή· γιατί ο κινηματογράφος καταπέφτει – ιλιγγιωδώς!

Χθες, πήγα στο Cinerama. Κάθισα στον εξώστη, που ήταν σχεδόν άδειος, και κοίταζα αυτή την τεράστια οθόνη που τα καλύπτει όλα – φοβερά εντυπωσιακό! Αμ τα τρένα που 'ρχονται καταπάνω σου; Εκπληκτική εφεύρεση! Χθες, λοιπόν, στον μισοάδειο εξώστη (ήταν κι ένα ζευγαράκι που μόνο ταινία δεν παρακολουθούσε) είδα μα τέτοια ταινία κι έμεινα άναυδος...

J.-L.G.: Κι εγώ είχα τις προάλλες μιαν ανάλογη εμπειρία. Εκεί βλέπεις ότι άλλο πράγμα το σινεμά κι άλλο ο κινηματογράφος!
R.B.: Ακριβώς! Είχα μια αίσθηση απόλυτου ψεύδους, κι αυτό το ψεύδος το κατέγραφε μια θαυμαστή μηχανή, δίνοντάς του ακόμα μεγαλύτερη έμφαση. Είναι απολύτως εσκεμμένο αυτό: δίνεις έμφαση στο ψεύτικο, προκειμένου να το εντυπώσεις στο μυαλό του θεατή. Κι άμα του μπει στο μυαλό, άντε μετά να του το βγάλεις! [...] Για να ξαναγυρίσω σ' αυτό που λέγατε για την απόκλιση, νομίζω ότι έγκειται στο εξής: το σινεμά αντιγράφει τη ζωή ή τη φωτογραφίζει, ενώ εγώ την ανασυνθέτω με όσο το δυνατόν πιο φυσικά και ακατέργαστα υλικά.

J.-L.G.: Θα λέγατε ότι ο κινηματογράφος, σε αντίθεση με το σινεμά, είναι ηθικοπλαστικός;
R.B.: Ή, αν θέλετε, ο μηχανισμός της ποίησης· το να παίρνεις κάποια εντελώς ετερόκλητα στοιχεία και να τα συναρμόζεις όχι με τη συνήθη διάταξή τους, αλλά με τον δικό σου τρόπο. Αυτά τα στοιχεία, όμως, πρέπει να 'ναι ακατέργαστα. Το σινεμά, αντίθετα, αντιγράφει τη ζωή με ηθοποιούς και φωτογραφίζει αυτή την αντιγραφή. Συνεπώς, ο χώρος στον οποίο κινούμαστε, είναι εντελώς διαφορετικός. Εγώ, φέρ' ειπείν, την επικαιρότητα, ούτε που τη σκέφτομαι. Μπορεί να τη σκεφτόμουν, ίσως, αν η αναφορά στην εποχή ήταν υποχρεωτική· δηλαδή, θα σκεφτόμουν αυτό ακριβώς: ότι μ' αρέσει να βρίσκομαι εκτός εποχής. Απ' τη στιγμή που επιδιώκω να διεισδύσω όσο πιο βαθιά γίνεται στην ανθρώπινη φύση, τον κίνδυνο αυτόν πρέπει να τον αποφύγω.

Εδώ θέλω να προσθέσω κάτι ακόμα, που το θεωρώ σημαντικό: η μεγάλη δυσκολία σ' αυτό που προσπαθώ να κάνω (δηλαδή, να διεισδύσω στα άγνωστα βάθη του ανθρώπου), έγκειται στα μέσα που διαθέτω, τα *εξωτερικά* μέσα, τα οποία, συνεπώς, σχετίζονται με τα

φαινόμενα, με *όλα* τα φαινόμενα, ακόμα και με την ίδια την εμφάνιση του ανθρώπου, όπως και με όσα τον περιβάλλουν. Είναι λοιπόν πολύ δύσκολο να παραμένεις στην εσωτερική διάσταση, μονίμως, παρακάμπτοντας την εξωτερική πραγματικότητα· είναι δύσκολο ν' αποφύγεις τη δημιουργία κάποιου χάσματος. Μου συμβαίνει αυτό καμιά φορά, και τότε προσπαθώ να διορθώσω το λάθος.

Ας δώσω ένα παράδειγμα από την ταινία μου: στη σκηνή που οι αλήτες ρίχνουν λάδι στο δρόμο για να ντεραπάρουν τα αυτοκίνητα, στέκομαι εντελώς στην εξωτερική πραγματικότητα. Κι είναι μεγάλος ο κίνδυνος. Κάνω λοιπόν ό,τι μπορώ για να ξαναγυρίσω στα ενδόμυχα των ανθρώπων. [...]

J.-L.G.: Έχετε δύο τάσεις (και δεν ξέρω ποια από τις δύο νομίζετε ότι σας ταιριάζει καλύτερα): από τη μια είστε ανθρωπιστής· από την άλλη, ιεροεξεταστής. Αυτά τα δύο είναι συμβατά ή μήπως...;
R.B.: Ιεροεξεταστής; Υπό ποία έννοια; Δεν πιστεύω υπό την έννοια...

J.-L.G.: Μα όχι υπό την έννοια της Γκεστάπο, βέβαια!
R.B.: Ούτε, φαντάζομαι, κάτι σε στιλ Άγιου Δομίνικου...;

J.-L.G.: Μέχρις ενός σημείου, ίσως...
R.B.: Α, όχι! Διαμαρτύρομαι!

J.-L.G.: Ας πούμε καλύτερα: ιανσενιστής.
R.B.: Ιανσενιστής, εντάξει... υπό την έννοια της λιτότητας... [...] Ο ιανσενισμός, όμως, πρεσβεύει και κάτι άλλο, στο οποίο πιστεύω κι εγώ: θεωρεί ότι η ζωή μας είναι ταυτόχρονα απολύτως προδιαγεγραμμένη και συγκυριακή. Οι συγκυρίες, λοιπόν (κι εδώ συναντάμε το ζεύγος τύχη-Μπαλταζάρ), οι συγκυρίες (μόλις τώρα το συνειδητοποιώ) αποτέλεσαν το έναυσμα για την ταινία αυτή. Για να είμαι απολύτως ακριβής, αφετηρία υπήρξε μια ιδέα που μου 'ρθε σαν αστραπή: μια ταινία με κεντρικό ήρωα ένα γάιδαρο.

J.-L.G.: Σαν τον Ντοστογιέφσκι (στον οποίο, εξ άλλου, αναφέρεστε στην ταινία), ο οποίος είδε ξαφνικά ένα γάιδαρο, και κάτι του αποκαλύφθηκε. Το σύντομο αυτό παράθεμα, δυο λόγια όλα κι όλα, λέει πολλά...
R.B.: Ναι· είναι υπέροχο. Νομίζετε ότι θα 'πρεπε να το βάλω ως προμετωπίδα;

J.-L.G.: Όχι...όχι. Αλλά καλά κάνατε και το βάλατε μέσα στην ταινία.
R.B.: Πράγματι. Μου είχε κάνει μεγάλη εντύπωση όταν το διάβασα. Το διάβασα, όμως, αφού είχα συλλάβει την ταινία με το γάιδαρο! Εν πάση περιπτώσει: τον *Ηλίθιο* τον είχα διαβάσει, αλλά δεν είχα προσέξει αυτό το σημείο. Κι ύστερα, πριν από δυο-τρία χρόνια, καθώς τον ξαναδιάβαζα, έπεσα πάνω σ' αυτό το απόσπασμα και το βρήκα εξαίσιο! Τι θαυμάσια ιδέα!

J.-L.G.: Ακριβώς: σκεφτήκατε σαν τον Μνίσκιν...
R.B.: Είναι πραγματικά θαυμάσιο να βάζεις ένα γάιδαρο να δίνει πληροφορίες σ' έναν ηλίθιο, να βάζεις τον ηλίθιο να βλέπει τη ζωή μέσα από την οπτική του γαϊδάρου, ενός ζώου που μπορεί να θεωρείται ηλίθιο, αλλά είναι ευφυέστατο! Κι ύστερα να παρομοιάζεις αυτόν τον ηλίθιο (φαντάζομαι να θυμάστε ότι, τελικά, ήταν ο πιο έξυπνος απ' όλους) μ' ένα ζώο που

επίσης θεωρείται ηλίθιο, κι ας είναι το πιο έξυπνο απ' όλα τα ζώα. Είναι υπέροχη ιδέα να λέει ο ηλίθιος, βλέποντας το γάιδαρο που γκαρίζει: «Αυτό είναι! Κατάλαβα!» Το βρίσκω εκπληκτικό, ιδιοφυές.

Δεν ήταν όμως αυτή η ιδέα της ταινίας. Η ιδέα μού ήρθε πρώτα μ' έναν τρόπο εικαστικό· γιατί είμαι ζωγράφος. Και το κεφάλι του γαϊδάρου εγώ το θεωρώ κάτι εξαίσιο – από εικαστικής πλευράς, φυσικά. Έπειτα, ξαφνικά, μου φάνηκε ότι έβλεπα μπροστά μου την ταινία. Μετά, πάει, την έχασα, για να την ξαναβρώ αργότερα...

J.-L.G.: Όταν ήσαστε μικρός, δεν είχατε δει...
R.B.: Πώς δεν είχα δει! Ένα σωρό γαϊδάρους... [...] Και η παιδική ηλικία παίζει κι αυτή πολύ σημαντικό ρόλο.

J.-L.G.: Κι ο Leenhardt είχε δει ένα σωρό γαϊδάρους στα νιάτα του...
R.B.: Μα ο γάιδαρος, ξέρετε, είναι ένα υπέροχο ζώο. Στο σημείο αυτό, επιτρέψτε μου να πω και κάτι άλλο: φοβόμουν υπερβολικά (όχι μόνο όταν έγραφα στο χαρτί, αλλά κι όταν γύριζα την ταινία) μην τυχόν και βγει ο γάιδαρος σαν όλα τα άλλα πρόσωπα· δηλαδή, ένας γάιδαρος εκπαιδευμένος, σοφός. Πήγα λοιπόν και πήρα ένα γάιδαρο που δεν ήξερε να κάνει απολύτως τίποτα· ούτε καν να τραβήξει ένα κάρο. Γι' αυτό και δυσκολεύτηκα πάρα πολύ να τον βάλω να σύρει το κάρο στην ταινία. Με λίγα λόγια, δε μου 'δωσε τίποτα απ' όσα περίμενα ότι θα μου 'δινε, κι όλα όσα πίστευα ότι δε θα μου τα 'δινε... μου τα 'δωσε... Όσο για τις σκηνές του τσίρκου, περίμενα δύο μήνες για να τις γυρίσω, γιατί αναγκάστηκα να παραδώσω το γάιδαρο σ' έναν εκπαιδευτή...

J.-L.G.: Πραγματικά: σε μια σκηνή του τσίρκου, έπρεπε να ξέρει να χτυπάει με τις οπλές του.
R.B.: Τον περίμενα, λοιπόν, δυο μήνες. Γι' αυτό και η ταινία βγήκε με κάποια καθυστέρηση. [...] Ήθελα το ζώο αυτό να είναι, ως ζώο, ακατέργαστη ύλη. Κι ίσως κάτι βλέμματα που ρίχνει κάπου κάπου σε άλλα ζώα, λόγου χάρη, αλλά και στους ανθρώπους, ίσως να μην ήταν τα ίδια αν είχα να κάνω μ' ένα γάιδαρο υπάκουο κι εκπαιδευμένο. Όμως, ανακάλυψα –ή, μάλλον, επαλήθευσα– κάτι που αναιρεί εντελώς την εικόνα του γαϊδάρου ως του πιο πεισματάρικου ζώου· κι ότι είναι πολύ πιο έξυπνο κι ευαίσθητο από πολλά άλλα ζώα: όταν κάποιος τον κακομεταχειρίζεται, σταματάει ξαφνικά κι αρνείται να κάνει το παραμικρό. Ο εκπαιδευτής, λοιπόν (έξυπνος άνθρωπος κι εξαιρετικός εκπαιδευτής), μου το είπε αμέσως, όταν τον ρώτησα αν είναι πιο δύσκολο να εκπαιδεύσει ένα γάιδαρο απ' ό,τι ένα άλογο: ακριβώς το αντίθετο. Το άλογο, που είναι χαζό, δυσκολεύεσαι αρκετά να το εκπαιδεύσεις· ο γάιδαρος, όμως, μόλις του πεις κάτι (αρκεί, βέβαια, να μην κάνεις κάποια χειρονομία που δεν πρέπει), καταλαβαίνει αμέσως τι πρέπει να κάνει.

J.-L.G.: Μου ήρθε ξαφνικά στο νου μια άλλη πλευρά της ταινίας, που σχετίζεται με τη φόρμα: η γωνία λήψης και η εγγύτητα του πλάνου, προκειμένου ν' αποδοθεί το βλέμμα.
R.B.: Σωστά.

J.-L.G.: Γιατί ο γάιδαρος έχει και πλαϊνό βλέμμα, ενώ εμείς βλέπουμε μόνο μπροστά.
R.B.: Σωστά, σωστά!



Στην τύχη ο Μπαλταζάρ (1966).

J.-L.G.: Και θα πρέπει να ήσαστε σίγουρος... Θέλω να πω... δεν έπρεπε να πέσετε έξω ούτε χιλιοστό προς τα δεξιά ή προς τ' αριστερά...

R.B.: Είναι και κάτι άλλο: ναι μεν δεν συνάντησα με το ζώο αυτό τα εμπόδια που περίμενα, συνάντησα όμως άλλα, διαφορετικής φύσεως. Όταν, για παράδειγμα, είχα εξωτερικά γυρίσματα, στο βουνό ή στα περίχωρα του Παρισιού, χρησιμοποιούσα μια μικρή μηχανή που έκανε θόρυβο. Ε, λοιπόν, μόλις η κάμερα πλησίαζε πολύ το γάιδαρο, αυτός, απ' το θόρυβο, δεν μπορούσε να κάνει τίποτα απολύτως. Καταλαβαίνετε τώρα τι δυσκολίες αντιμετώπιζα! Έπρεπε λοιπόν να του αποσπάσω την προσοχή με κάτι άλλο, για να προσπαθήσω ν' αποτυπώσω το βλέμμα του. Μερικές φορές, όμως, χρησιμοποίησα την ίδια αυτή προσοχή που έδινε στο θόρυβο, για να καταγράψω ορισμένες ματιές. Εν πάση περιπτώσει, οι δυσκολίες αυτού του τύπου, συν η βροχή, δυσχέραιναν πολύ το γύρισμα της ταινίας, κι ήμουν αναγκασμένος συνεχώς να αυτοσχεδιάζω. Ήμουν υποχρεωμένος να γυρίζω συνεχώς τα πάνω-κάτω. Δεν μπορούσα να κάνω κάτι που ήθελα, όπως το ήθελα, εκεί που το ήθελα – έπρεπε να το κάνω αλλιώς και αλλού.

Όσο γύριζα την τελευταία σκηνή, εκεί που πεθαίνει ο γάιδαρος, είχα ένα άγχος φοβερό· φοβόμουν πως δε θα κατάφερνα ποτέ αυτό που ήθελα. Δυσκολεύτηκα όσο δε λέγεται μέχρι να κάνει ο γάιδαρος ό,τι έπρεπε, μέχρι να κάνει αυτό που ήθελα. Το έκανε μία φορά όλη κι όλη, αλλά, εν πάση περιπτώσει, το έκανε· μόνο που, για να το κάνει, αναγκαστήκαμε, για να τον προκαλέσουμε, να χρησιμοποιήσουμε έναν τρόπο εντελώς διαφορετικό απ' αυτόν που είχα εγώ στο νου μου. Μιλάω για τη σκηνή στην ταινία όπου ο γάιδαρος ακούει τις καμπάνες και τεντώνει τ' αφτιά του. Κάτι του πήραμε την τελευταία στιγμή, και το έκανε: είχε την αντίδραση που ήθελα. Αυτό το έκανε μία και μοναδική φορά, αλλά είναι θαυμάσιο. Αυτές είναι οι χαρές που σου δίνει μερικές φορές το γύρισμα. Αντιμετωπίζεις χίλιες δυο δυσκολίες, και ξαφνικά, γίνεται το θαύμα.

MICHEL DELAHAYE: Και η τύχη...

R.B.: Α, ναι· η τύχη... Λοιπόν, μ' αρέσει ο τίτλος. Κάποιος μου είπε: «Η επανάληψη αυτή δε μ' αρέσει». Και του απάντησα: «Μα είναι θαυμάσια! Ένας τίτλος με ομοιοκαταληξία!»

J.-L.G.: Είναι θαυμάσιος ο τίτλος.

R.B.: Και μάλιστα, πόσο ακριβής σε σχέση με την ταινία! Θα 'λεγα να επανέλθουμε στον ιανσενισμό, γιατί πραγματικά πιστεύω ότι η ζωή μας είναι ένα κράμα απόλυτου προορισμού και συγκυριών. Μελετώντας τη ζωή των επιφανών ανθρώπων, ένα πράγμα διαπιστώνεις. Αναφέρομαι, λόγου χάρη, στη ζωή του Ignacio de Loyola, για τον οποίο κάποτε είχα σκεφτεί να γυρίσω μια ταινία, αλλά εγκατέλειψα οριστικά το σχέδιο. Μελετώντας, λοιπόν, την παράδοξη ζωή αυτού του ανθρώπου, ο οποίος ίδρυσε το μεγαλύτερο μοναχικό τάγμα (το πολυπληθέστερο, εν πάση περιπτώσει, και πιο διαδεδομένο), το νιώθεις ότι ήταν πλασμένος γι' αυτό, αν και τα πάντα στην πορεία του για την ίδρυση του τάγματός του ήταν απλές συγκυρίες, τυχαίες συναντήσεις, μέσα απ' τις οποίες αισθάνεσαι ότι έφτασε σιγά σιγά στο στόχο του.

Κάπως έτσι είναι κι ο *Καταδικασμένος σε θάνατο*. Κατευθύνεται προς ένα σημείο. Δεν έχει ιδέα τι υπάρχει εκεί πέρα. Φτάνει. Και πρέπει να διαλέξει. Διαλέγει. Και φτάνει σ' ένα άλλο σημείο. Κι εκεί πάλι, τυχαία διαλέγει κάτι άλλο. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με τον Loyola. Ό,τι έκανε, δεν το έκανε μόνος του· το έκανε χάρη στις συγκυρίες. [...]

M.-D.: Η διαδρομή του *Καταδικασμένου* παραπέμπει, νομίζω, στην πνευματική διαδρομή του Αγίου Ιωάννη του Σταυρού.

R.B.: Βεβαίως· γιατί, κατά βάθος, αν το προσέξουμε, όλα μοιάζουν στη ζωή. Ακόμα και η πιο απλή και πιο ουδέτερη ζωή μοιάζει σε μιαν άλλη ζωή, σ' έναν άλλον άνθρωπο, αλλά με διαφορετικά συμβάντα, διαφορετικές συμπτώσεις... Στη ζωή των μεγάλων ανδρών, αυτό φαίνεται, γιατί τη ζωή τους τη συζητάμε και ξέρουμε τις λεπτομέρειές της, αν και είμαι πεπεισμένος ότι και οι δικές μας ζωές είναι φτιαγμένες με τον ίδιο ακριβώς τρόπο: προδιαγεγραμμένες και συγκυριακές.

Το ξέρουμε ότι γινόμαστε ό,τι είναι να γίνουμε στα πέντε, στα έξι μας. Εκεί τελειώνουν όλα. Στα δώδεκα και στα δεκατρία, βλέπουμε τα αποτελέσματα. Κι αργότερα, συνεχίζουμε να υπάρχουμε έτσι όπως έχουμε διαμορφωθεί, αναλόγως των συγκυριών. Τις χρησιμοποιούμε για να καλλιεργήσουμε ό,τι ήδη υπάρχει μέσα μας, και που μπορεί να μην το μάθαινε κανείς ότι υπάρχει, αν δεν το καλλιεργούσαμε. [...] Εγώ είμαι βέβαιος ότι περιτριγυριζόμαστε από ανθρώπους ταλαντούχους και ευφυείς, αλλά χρειάζονται τόσο πολλές συγκυρίες για να μπορέσει ο άνθρωπος να αξιοποιήσει την ευφυΐα του... Έχω την εντύπωση ότι οι άνθρωποι είναι πολύ έξυπνοι, πολύ προικισμένοι, αλλά η ζωή τούς ισοπεδώνει. Κοιτάξτε τα παιδιά της αστικής τάξης... Αναφέρομαι στην αστική τάξη, γιατί αυτή είναι η κατ' εξοχήν τάξη που ισοπεδώνει τα παιδιά της· γιατί τίποτα δεν προκαλεί τόσο φόβο όσο το ταλέντο ή η ευφυΐα. Κι αρχίζει ο πανικός. Πανικοβάλλονται οι γονείς και ισοπεδώνουν τα παιδιά τους. Το ίδιο ισχύει και για ορισμένα ζώα, που τα ισοπεδώνουν με την εκπαίδευση, το ξύλο...

J.-L.G.: Ας μιλήσουμε λίγο για τα μελλοντικά σας σχέδια. Εξακολουθείτε να σκέφτεστε τον *Λανσελότο*;

R.B.: Βεβαίως. Ελπίζω ότι θα την κάνω αυτή την ταινία – δίγλωσση, όμως: στα αγγλικά και στα γαλλικά. Αυτές οι ταινίες πρέπει να γίνονται δίγλωσσες (κανονικά, μάλιστα, θα 'πρεπε να την κάνω τρίγλωσση – και στα γερμανικά), εφόσον εμείς και οι Αγγλοσάξονες έχουμε τον ίδιο μύθο. Αφήστε που, στην αρχή, οι ιστορίες αυτές γράφονταν και στις δύο γλώσσες. Απ' αυτά τα πρώτα ποιήματα, που τα τραγουδούσαν και τα απήγγελλαν, βγήκε ο θρύλος του Γκράαλ, του Ιερού Δισκοπότηρου, κι αργότερα, οι μοναχοί που τα αντέγραψαν, πρόσθεσαν τα θρησκευτικά στοιχεία. [...] Εμένα, αυτό ακριβώς με συγκινεί: ν' ασχοληθώ μ' έναν πανάρχαιο θρύλο, γνωστό σε όλη την Ευρώπη. Κι αν την κάνω στα αγγλικά την ταινία, θα 'χω περισσότερα κεφάλαια στη διάθεσή μου, πράγμα σημαντικό, γιατί δεν μπορώ να κάνω την ταινία μόνο με γαλλική χρηματοδότηση... εκτός κι αν χρησιμοποιήσω γνωστούς ηθοποιούς – γνωστούς *γάλλους* ηθοποιούς. Εγώ, όμως, δε θέλω. Κι ελπίζω ότι θα τα καταφέρω να κάνω την ταινία και στις δύο γλώσσες. Πάντως, δε θ' ασχοληθώ με το καθαρά παραμυθένιο στοιχείο... με τα ξωτικά, τον Μέρλιν κ.λπ. Θα μεταφέρω το παραμύθι αυτό σε επίπεδο συναισθημάτων· δηλαδή, θα δείξω πώς τα συναισθήματα αλλάζουν ακόμα και τον αέρα που αναπνέουμε. Όπως και να 'χει, δε νομίζω ότι ο κόσμος πιστεύει σήμερα σ' αυτό το παραμύθι. Την ταινία, όμως, πρέπει να την πιστεύει. [...] Θα προσπαθήσω, λοιπόν, να μεταφέρω το παραμύθι στα συναισθήματα, και τα συναισθήματα αυτά θα έχουν επίδραση στις περιπέτειες της ταινίας. Λίγη εμπιστοσύνη ας μου δείξουν, κι εγώ στρώνομαι στη δουλειά. Θα 'θελα, επίσης, να κάνω σαν δοκιμή, σαν άσκηση, τη *Νέα ιστορία της Μουσέτ*. Είναι μια σκληρή ιστορία...

J.-L.G.: Η Μαρί στον *Μπαλταζάρ* μοιάζει πολύ με τη Σαντάλ, σ' ένα άλλο μυθιστόρημα του Bernanos, τη *Χαρά*, που παλιότερα ήθελα να το κάνω ταινία.
R.B.: Πιθανόν. Πρέπει να το 'χω διαβάσει αυτό το βιβλίο, αλλά διαβάζω τόσο λίγα μυθιστορήματα, ξέρετε... Σίγουρα, πάντως, έχω διαβάσει κάποια αποσπάσματα· μπορεί και το τέλος... Αν δεν κάνω λάθος, το μυθιστόρημα τελειώνει με το θάνατο ενός ιερωμένου.

J.-L.G.: Ακριβώς.
R.B.: Η ηρωίδα της *Μουσέτ*, πάντως, είναι υπέροχη, καθώς είναι ακόμα παιδί –μεταξύ παιδικής ηλικίας και εφηβείας– και βιώνει τη σκληρότητα· όχι τη βλακεία, αλλά την αληθινή καταστροφή. Αυτό είναι το καταπληκτικό, κι αυτό θα προσπαθήσω να αποδώσω. Κι αντί να περισπαστώ (αν μπορώ να το πω αυτό, γιατί πάντα προσπαθώ να είμαι απερίσπαστος) στη συγκεκριμένη περίπτωση, παρακολουθώντας ένα σωρό ζωές κι ένα σωρό διαφορετικούς ανθρώπους, θα προσπαθήσω να εστιάσω την προσοχή μου αποκλειστικά σε ένα πρόσωπο: στο πρόσωπο του κοριτσιού αυτού, για να παρακολουθώ τις αντιδράσεις του. Και πρόκειται να επιλέξω για το ρόλο το πιο αδέξιο κορίτσι, το κορίτσι με τις λιγότερες υποκριτικές δυνατότητες, που δε θα παίζει καθόλου, μα *καθόλου* θέατρο (τα παιδιά, ξέρετε, ιδίως τα κοριτσάκια, παίζουν εκπληκτικό θέατρο). Θα επιλέξω λοιπόν την πιο αδέξια και θα της αποσπάσω όλα όσα εκείνη ούτε φαντάζεται ότι μπορώ να της αποσπάσω. Αυτός είναι ο λόγος που μ' ενδιαφέρει τόσο πολύ, κι η κάμερα δεν πρόκειται να το κουνήσει από δίπλα της.

J.-L.G.: Θα τη βάλετε να μιλάει με προφορά; Ο Bernanos μιλούσε μ' αυτή τη φριχτή προφορά της Πικαρδίας.
R.B.: Όχι· τ' αντιπαθώ αυτά... Ο Bernanos έχει εκπληκτικές εκλάμψεις. Κάποια πράγματα που λέει για το κοριτσάκι, είναι καταπληκτικά. Και δεν είναι ούτε ψυχολογίες ούτε τίποτα...

J.-L.G.: Τα θυμάμαι. Λέει κάπου πως, όταν μιλούσαν της Μουσέτ για το θάνατο, ήταν σαν να της έλεγαν ότι θα μπορούσε, επί Λουδοβίκου ΙΔ', να είναι αριστοκράτισσα... Κι όσο κι αν αυτό έχει να κάνει κάπως με την ψυχολογία, ταυτόχρονα είναι κάτι πολύ πιο βαθύ...
R.B.: Σκέφτομαι, με την αφορμή αυτή (κι επανερχόμαστε σε κάτι πολύ ενδιαφέρον), ότι η ψυχολογία είναι σήμερα κάτι αποδεκτό και οικείο, αλλά ο κινηματογράφος που έχω εγώ στο μυαλό μου, μπορεί να μας δώσει μιαν άλλη ψυχολογία, ολοκληρωμένη, στην οποία μπορεί πάντα να αναδυθεί το άγνωστο – ένα άγνωστο που καταγράφεται κι αναδύεται στην επιφάνεια όχι επειδή θέλαμε εκ των προτέρων να το βρούμε, αφού το άγνωστο δεν το βρίσκουμε· το ανακαλύπτουμε. [...]

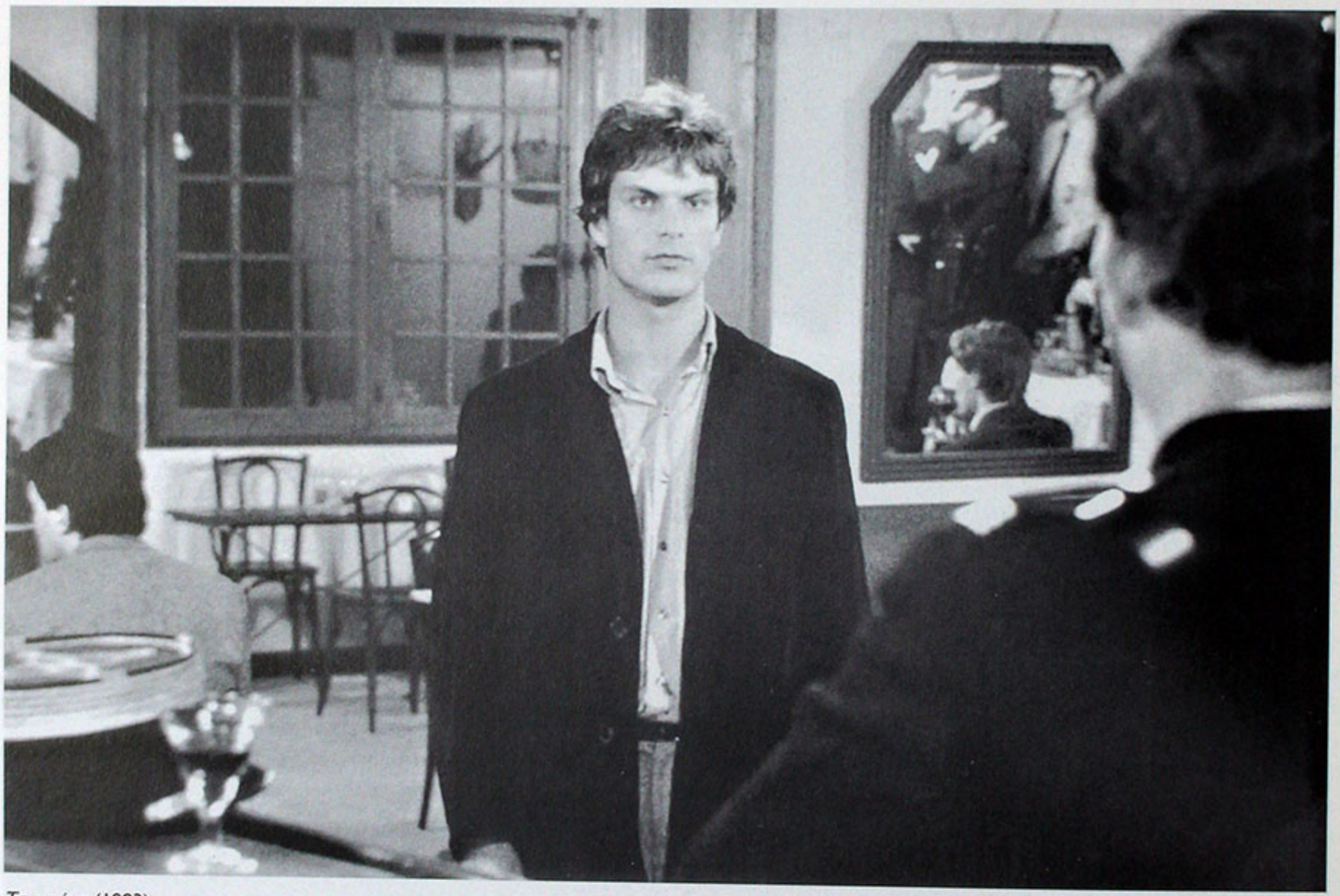
Δε νομίζω, λοιπόν, ότι πρέπει να κάνουμε ψυχολογική ανάλυση (κι η ψυχολογία είναι κάτι πολύ... a priori)· πρέπει να ζωγραφίζουμε, γιατί, με τη ζωγραφική, τα πράγματα αναδύονται.

Η πλήρης απομαγνητοφώνηση της συνέντευξης αυτής πρωτοδημοσιεύτηκε στα «Cahiers du Cinéma», τχ. 178, Μάιος 1966. Αναδημοσιεύουμε εδώ μεγάλα αποσπάσματα, με την έγκριση του σκηνοθέτη.
Μετ.: Τιτίκα Δημητρούλια

J.-L.G.: Υπάρχει μια έκφραση που δεν τη χρησιμοποιούμε πια, αλλά παλιά τη χρησιμοποιούσαμε: σκιαγραφώ τα συναισθήματα. Αυτό κάνετε.
R.B.: Ναι· ζωγραφίζω... ή γράφω (εν προκειμένω, είναι το ίδιο)... Θέλω να πω... δεν ασχολούμαι και τόσο με την ψυχολογία... έτσι νομίζω, τουλάχιστον... ζωγραφίζω.



Στην τύχη ο Μπαλταζάρ (1966).



Το χρήμα (1983).

«Δεν επιζητώ μια απλή περιγραφή, αλλά μια συγκεκριμένη θεώρηση των πραγμάτων»

Συνέντευξη του Robert Bresson με αφορμή την ταινία *Το χρήμα.*

MICHEL CIMENT: Όταν μιλάμε για τις ταινίες σας, σχεδόν πάντα γίνεται αναφορά στον ασκητισμό. Πρόκειται σχεδόν για κλισέ. Εντούτοις, εκείνο που, αντιθέτως, εμένα με εντυπωσιάζει, είναι η έντασή τους.

ROBERT BRESSON: Η ένταση, ως αποτέλεσμα της ακρίβειας, πράγμα που συμβαίνει και επειδή η ακρίβεια μετατρέπεται σε ένταση. Όταν δεν εργάζομαι σωστά, δεν είμαι ακριβής. Η ακρίβεια είναι ποίηση.

Μ.C.: Ένταση και ταχύτητα. Αν το σενάριό σας το εμπιστευόσαστε σε άλλους σκηνοθέτες, το αποτέλεσμα θα ήταν μια ταινία δύο ωρών και 15 λεπτών και όχι μιας ώρας και 25 λεπτών.

R.B.: Αυτό οφείλεται στη σύνθεση. Προσέξτε ότι χρησιμοποιώ τη λέξη «σύνθεση» και όχι τη λέξη «κατασκευή». Όσο κρατάνε τα γυρίσματα, αφουγκράζομαι τις ταινίες μου όπως ο πιανίστας τη σονάτα που παίζει, και μάλλον προσαρμόζω την εικόνα στον ήχο, παρά τον ήχο στην εικόνα. Κάθε μετάβαση από τη μία εικόνα στην άλλη, από τη μία σεκάνς στην άλλη, μοιάζει με αλλαγή κλίμακας. Τα μάτια μας, το οπτικό μας σύστημα, καταλαμβάνει σημαντικό μέρος του εγκεφάλου μας· περίπου τα 2/3. Κι όμως, η φαντασία της όρασης είναι λιγότερο πλατιά, λιγότερο ποικίλη, λιγότερο διεισδυτική από τη φαντασία της ακοής. Πώς μπορούμε, λοιπόν, να αγνοήσουμε κάτι τέτοιο, εφόσον αναγνωρίζουμε τη συμβολή της φαντασίας στη δημιουργική διαδικασία;

Παλαιότερα, στο διάστημα που μεσολαβεί ανάμεσα στα γυρίσματα δύο ταινιών, δε σκεφτόμουν καθόλου. Αργότερα άρχισα να κρατώ σημειώσεις, και με βάση αυτές έγραψα ένα μικρό βιβλίο για να διατυπώσω τις απόψεις μου.[1] Αναρωτήθηκα σχετικά με τους λόγους για τους οποίους εργάζομαι κατ' αυτόν τον τρόπο. Οι λόγοι αυτοί είναι καθαρά εγγενείς. Δεν έχω προκαταλήψεις. Τη δεκαετία του '30 έκανα την πρώτη μου ταινία, με τίτλο *Δημόσιες υποθέσεις*. Πρόκειται για μια ταινία σχεδόν μπουρλέσκ, παρότι στις μέρες μας αυτός ο όρος δεν ανταποκρίνεται στο ποιόν της. Συνάδελφοι ζωγράφοι κατέκλυζαν τις κινηματογραφικές αίθουσες, κάθε βράδυ, γιατί υπήρχε παλμός, τα φύλλα των δέντρων πάλλονταν. Το πρώτο μέρος της ταινίας περιέγραφε την καθέλκυση ενός πλοίου. Η εταιρεία Transat μου εξασφάλισε εικόνες από την καθέλκυση του πλοίου «Normandie». Το πλοίο είχε αρχίσει να γλιστράει, να επιπλέει, ενώ κανείς δεν είχε καταφέρει ακόμα να σπάσει το μπουκάλι. Το γεγονός αυτό υπήρξε καρπός του τυχαίου. Πιστεύω πολύ στο τυχαίο. Στην ταινία αυτή υπήρχε ένας κλόουν, ο Beby, ένα αδιανόητο πλάσμα. Αρνιόταν να υποδυθεί, κι εγώ τον άφηνα. Τότε ακριβώς συνειδητοποίησα ότι η ταινία δε συνίσταται στην ηθοποιία, αλλά στην αλληλουχία των ευρημάτων.

1. Notes sur le cinématographe (*Σημειώσεις για τον κινηματογράφο*), Gallimard, 1975.

Στην πρώτη μου ταινία μεγάλου μήκους, *Οι άγγελοι της αμαρτίας*, από τις πρώτες κιόλας μέρες των γυρισμάτων η ατμόσφαιρα ήταν τεταμένη. Στο πλατό υπήρχαν μόνο γυναίκες ηθοποιοί – έπαιζαν τις θεοσεβούμενες. Από την πρώτη κιόλας στιγμή, τους το ξεκαθάρισα: «Αν είναι να παίζετε έτσι, εγώ θα φύγω, και ξεχάστε την ταινία». Δε μ' άρεσε ο επιφανειακός τρόπος με τον οποίο μιλούσαν, και οι περιττές χειρονομίες τους. Κάθε μέρα, ο παραγωγός μού έστελνε σημειώματα και μου ζητούσε να τις κάνω να παίξουν. Κάθε μέρα είχαμε δράματα. Οι κυρίες ήταν χαριτωμένες και κατάφεραν να προσαρμοστούν σ' αυτό που τους ζητούσα να κάνουν. Κι όμως, περισσότερο υπέφεραν τ' αφτιά και λιγότερο τα μάτια μου. Μ' ενοχλούσε περισσότερο ο τόνος της φωνής τους, οι χρωματισμοί της, παρά οι κινήσεις τους· αυτές, τουλάχιστον, μπορούσα να τις σταματήσω πιο εύκολα.

Εξίσου αργά συνειδητοποίησα πως η μουσική της ορχήστρας-φάντασμα ερχόταν σε αντίθεση με το πνεύμα της ταινίας. Και σταδιακά κατάλαβα ότι ο ήχος είναι ο χώρος. Η φωνή, που ακούγεται σαν θόρυβος, προσδίδει στην οθόνη την τρίτη διάσταση. Όταν στον κινηματογράφο διερευνούσαμε το ανάγλυφο, αυτό δεν εξυπηρετούσε κανένα σκοπό – λάθος μας· γιατί το ανάγλυφο ήταν ήδη εκεί. Ωστόσο, με τον ήχο, ξαφνικά η οθόνη βαθαίνει, μας δίνεται η εντύπωση ότι μπορούμε ν' αγγίξουμε τους ανθρώπους, να περάσουμε απ' την άλλη μεριά.

M.C.: Ο λόγος για τον οποίο σπάνια εκμεταλλεύεστε το βάθος πεδίου στις ταινίες σας, είναι ίσως επειδή προσδίδετε τόσο μεγάλη σημασία στον ήχο;
R.B.: Ίσως, κυρίως όμως επειδή κατά το γύρισμα εστιάζω σε συγκεκριμένα σημεία. Μ' αρέσει να προσεγγίζω τα αντικείμενα και τους ανθρώπους, να τους παρατηρώ από απόσταση, απ' τη δική μου σκοπιά. Για το λόγο αυτόν, το φόντο στα πλάνα των ταινιών μου είναι συνήθως φλου. Αλλά αυτό δεν έχει σημασία, καθώς ο ήχος είναι το στοιχείο εκείνο που καθορίζει την απόσταση και την προοπτική.

M.C.: Ας επιστρέψουμε στην προηγούμενη ερώτηση. Η μικρή διάρκεια της ταινίας *Το χρήμα* αντιτίθεται στο ρεύμα της εποχής. Πώς εξηγείτε το φαινόμενο της μεγάλης διάρκειας των ταινιών σήμερα;
R.B.: Ο κινηματογράφος έχει πέσει σε λήθαργο. Σε λίγο καιρό, θα γυρίζονται ταινίες διάρκειας τριών ωρών, λόγω άγνοιας και ολιγωρίας. Γι' αυτούς τους σκηνοθέτες, που στην πλειονότητά τους είναι θεατρικοί, η ταινία αποτελεί ένα διάλειμμα, κάτι σαν διακοπές, κατά τη διάρκεια των οποίων χαλαρώνουν. Αναρωτιέμαι πώς όσοι σκηνοθέτες διαθέτουν κάποιο συγγραφικό ταλέντο, δεν μπαίνουν στον πειρασμό να γράψουν οι ίδιοι τα σενάριά τους. Συνήθως προσλαμβάνουν κάποιο σεναριογράφο, και νομίζω πως ξέρω γιατί το κάνουν. Αν όντως ο κινηματογράφος είναι τέχνη, αν όντως οποιαδήποτε δημιουργία πηγάζει από μέσα μας, τότε μας κατατρέχουν αμφιβολίες, και συχνά βρισκόμαστε σε απόγνωση. Στην περίπτωση αυτή, ο φίλος σεναριογράφος αίρει τις αμφιβολίες και επιτρέπει στο σκηνοθέτη να εργαστεί πιο ράθυμα.

Θα 'θελα πάρα πολύ να έχω ένα ατελιέ και να δουλεύω με νέους κινηματογραφιστές, που έχουν κάτι να εκφράσουν. Ο Degas είχε πει: «Όταν δεν γνωρίζουμε, τα πράγματα είναι εύκολα». Συνεπώς, καλύτερα να μάθουμε όσο το δυνατόν πιο γρήγορα. Εντούτοις, κατά τα γυρίσματα πρέπει κανείς να ξεχάσει αυτή τη γνώση, να σταθεί γυμνός και άδειος απέναντι στην επιθυμία του· αυτό δηλαδή που έλεγε ο Cézanne: «Ζωγραφίζω, εργάζομαι, δε σκέφτομαι τίποτα». Ο κινηματογράφος πρέπει να εξελιχθεί! Ε, ας εξελιχθεί! Μπορεί ακόμα και να αναζη-

τήσει κάτι καινοτόμο μέσα από τους ηθοποιούς, αν και δεν το θεωρώ πιθανό, γιατί η δύναμη μιας τέχνης έγκειται στην καθαρότητα. Διαπίστωσα πως μερικοί σκηνοθέτες προσλαμβάνουν μη επαγγελματίες και τους βάζουν να παίξουν. Θα παρατηρήσατε πως στο *Χρήμα* κανένας δεν υποδύεται. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η ταινία κυλάει τόσο γρήγορα. Δεν έχει σημασία το τι λένε οι ηθοποιοί. Αρκετές φορές δυσκολεύτηκα να κάνω τους μη επαγγελματίες ηθοποιούς μου να παίξουν με τρόπο που να είναι ευχάριστος στο αφτί του θεατή. Αυτή τη φορά, πιστεύω πως τα πάντα «ειπώθηκαν» όπως έπρεπε, με τους πιο απειροελάχιστους χρωματισμούς. Πρέπει όλα τα στοιχεία της ταινίας να έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό, για να μπορούν να δένουν ομοιόμορφα σε κάθε μετάβαση. Ό,τι ισχύει για την εικόνα, ισχύει και για τον ήχο. Οι μη επαγγελματίες ηθοποιοί πρέπει να διαθέτουν έναν ξεχωριστό τρόπο εκφοράς του λόγου, που να είναι μεν ο δικός τους, αλλά και να διαφέρει ελάχιστα απ' τον τρόπο των άλλων. Αν σχεδιάζαμε μια γραφική παράσταση του λόγου των επαγγελματιών ηθοποιών, θα διαπιστώναμε μεγάλες διαφορές στην ένταση. Αντίθετα, στις δικές μου ταινίες, οι διαφορές εξομαλύνονται – κι όλα αυτά, με απώτερο σκοπό την εύκολη συνάρθρωσή τους. Το ίδιο ισχύει και για την εικόνα. Το 'χω πει και στο παρελθόν: αμβλύνω τις εικόνες σαν να τις σιδερώνω. Δεν τους αποστερώ το νόημά τους, αλλά τις απαλύνω έτσι ώστε να μη λειτουργούν αυτόνομα. Το ίδιο συμβαίνει συνήθως και με τους ηθοποιούς του κινηματογράφου, που επιζητούν την αυτονομία λέγοντας: «Είμαι ο εαυτός μου», ενώ στην πραγματικότητα υποκρίνονται και υποδύονται, χωρίς να είναι ο αληθινός εαυτός τους.

M.C.: Κατά την άποψή σας, η δύναμη της εικόνας δεν πρέπει να συμβαδίζει με τη δύναμη του ήχου;

R.B.: Είναι αλήθεια πως, όταν ο ήχος και η εικόνα συνεργάζονται, η εικόνα ατονεί, χάνει τη δύναμή της. Αλλά τα πράγματα είναι ακόμα πιο περίπλοκα. Αυτό που καταγράφουν τα μάτια μας κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, αναπαράγεται από δύο μηχανήματα που κακώς νομίζουμε ότι το αποδίδουν πιστά. Το ένα απ' αυτά, η κάμερα, μας δίνει μια ψευδή εικόνα των εμψύχων και των αψύχων. Το άλλο μηχάνημα, το μαγνητόφωνο, αποδίδει αυτούσιο το ηχητικό υλικό. Αν θελήσουμε να προσδώσουμε στην ταινία μια συνοχή, θα πρέπει το μαγνητόφωνο να δώσει στην κάμερα ένα μέρος της άφθονης πραγματικότητας που διαθέτει. Πόσα πράγματα θα μπορούσε να γευτεί το κοινό από τον κινηματογράφο, αντί να περιορίζει τις αναζητήσεις του στην έκφραση ενός ηθοποιού ή στους χρωματισμούς μιας φωνής! Στο τέλος της ταινίας *Το χρήμα*, αυτό που επιζητώ, είναι η ένταση που επικρατεί στην ατμόσφαιρα, λίγο πριν ξεσπάσει η καταιγίδα. Είναι κάτι που δεν μπορεί να εκφραστεί με λόγια, και μπόρεσα να το αποδώσω με το να μη σκέφτομαι τίποτα. Μπορεί να κάνουμε υπολογισμούς, αλλά δεν είμαστε ποτέ σίγουροι. Πρέπει κανείς να προχωρά καθοδηγούμενος από την ευαισθησία του και μόνο. Μ' έχουν αποκαλέσει διανοούμενο, αλλά απέχω πολύ απ' αυτόν το χαρακτηρισμό. Όταν γράφω, αρρωσταίνω, αλλά παρ' όλα αυτά το κάνω, γιατί τα πάντα πρέπει να προέλθουν από μένα. Με αποκάλεσαν και ιανσενιστή – χαρακτηρισμός εξίσου παράλογος. Είμαι ακριβώς το αντίθετο: αναζητώ την έκφραση. Θα σας φέρω ένα παράδειγμα σχετικό με το *Χρήμα*. Όταν βρίσκομαι σε μια μεγάλη λεωφόρο, αναρωτιέμαι: «Τι είναι για μένα η λεωφόρος;» Ένα συνονθύλευμα ποδιών, που παράγουν κοφτούς κρότους πάνω στο πεζοδρόμιο. Προσπάθησα ν' αναπαραστήσω αυτή μου την εντύπωση με τη βοήθεια του ήχου και της εικόνας. Αντ' αυτού, με μέμφονται γιατί τα πλάνα μου εστιάζουν στο κάτω μέρος των παντελονιών! Τι έξυπνο! Στον *Λανσελότο της Λίμνης*, μου έκαναν μιαν ανάλογη παρατήρηση σχετικά με τα πόδια των αλόγων. Έδειχνα τα πόδια των αλόγων, χωρίς να δείχνω τους αναβάτες

Το χρήμα (1983).



Το χρήμα (1983).



τους, προκειμένου να κατευθύνω την προσοχή του θεατή στη μυϊκή τους δύναμη, καθώς ετοιμάζονται να ορμήσουν. Αν έδειχνα τον αναβάτη, τότε το παιχνίδι θα 'χε χαθεί. Θα 'ταν ένα επιπλέον στοιχείο στο πλάνο, κι ο θεατής θα το περιεργαζόταν και θ' αναρωτιόταν τι επρόκειτο να κάνει. Στην καθημερινή ζωή, όμως, όταν περπατάμε, συχνά κοιτάζουμε το έδαφος ή, έστω, λίγο πιο πάνω· δεν κοιτάμε κατ' ανάγκην τους ανθρώπους καταπρόσωπο, εκτός κι αν πρόκειται για μια όμορφη γυναίκα που θέλουμε να περιεργαστούμε. Ξέρω από πού πηγάζει αυτή η επιθυμία να βλέπουμε στον κινηματογράφο τους ανθρώπους από πάνω μέχρι κάτω: πηγάζει από το θέατρο, όπου μπορούμε να δούμε τα πάντα.

Μ.C.: Έχετε πάψει να επιλέγετε τα «μοντέλα» σας με κριτήριο την ψυχική τους ομοιότητα με τους χαρακτήρες της ταινίας.
R.B.: Εφόσον το παρουσιαστικό τους, η φωνή τους και ο τρόπος που εκφράζονται, δεν είναι απαγορευτικά, τότε δεν αμφιταλαντεύομαι. Οι άνθρωποι έχουν τόσες αντιθέσεις και παραξενιές... Αυτές ακριβώς τις αντιθέσεις και τις παραξενιές που ανέλυσε τόσο συστηματικά ο Ντοστογιέφσκι. Μ' αρέσει να δουλεύω με αγνώστους, να τους αφήνω να με εκπλήσσουν. Τα μοντέλα μου δε μ' έχουν απογοητεύσει ποτέ. Πάντοτε βρίσκω πάνω τους κάτι νέο, κάτι που δε θα μπορούσα ποτέ να φανταστώ και που εξυπηρετεί το σκοπό μου. Επιπλέον, πιστεύω στις συμπτώσεις, στις *ευτυχείς* συμπτώσεις. Ο Λισιέν, ο υπάλληλος του φωτογραφείου, αλλά και ο Ιβόν, ο ήρωας της ταινίας, προέκυψαν χάρη στο συνδυασμό μερικών ευτυχών συμπτώσεων και του ενστίκτου μου.

Μ.C.: Ποτέ κανένας συγγραφέας δε σας βοήθησε στους διαλόγους, αν εξαιρέσουμε την περίπτωση των δύο πρώτων ταινιών σας. Δεν πρόκειται, μάλιστα, για τυχαίους συγγραφείς, αλλά για τον Giraudoux και τον Cocteau.
R.B.: Τους οφείλω πολλά. Ενώ κατάφερα σιγά σιγά να είμαι ο ίδιος αποκλειστικός υπεύθυνος των ταινιών μου, από το στάδιο της συγγραφής ώς το τελικό προϊόν που βγαίνει στην οθόνη, στην αρχή αναγκάστηκα να ζητήσω βοήθεια, προκειμένου να «μπω στο αυλάκι». Ο Giraudoux είχε μεγάλο «γούστο». Του έλεγα: «Έτσι περίπου πρέπει να γίνει, εδώ γρήγορα, εκεί αργά κ.λπ.». Κι εκείνος συμμορφωνόταν στη στιγμή. Για τις *Κυρίες του Δάσους της Βουλώνης*, είχα ολοκληρώσει με δυσκολία τα τρία τέταρτα του διαλόγου, όταν απευθύνθηκα στον Cocteau για βοήθεια, ενώ, στο παρελθόν, οι συνεργασίες μου με τους Paul Morand, Nimier, Supervielle είχαν αποτύχει. Εκείνη την εποχή έγραφα ο ίδιος τους διαλόγους των ταινιών μου, καθώς ήμουν πεπεισμένος ότι τα πάντα έπρεπε να γίνουν από μένα. Τελικά, σε μια συνάντηση στο διαμέρισμά του, ο Cocteau πρόσφερε λύσεις στα προβλήματά μου, μέσα σε μιάμιση ώρα – λύσεις, που τις έγραψε στην άκρη του τραπεζομάντιλου.

Μ.C.: Κάνετε διάκριση ανάμεσα στις ταινίες για τις οποίες εμπνευστήκατε ελεύθερα από τον Bernanos, τον Ντοστογιέφσκι, τον Τολστόι, κι εκείνες που είναι εντελώς πρωτότυπες, όπως το *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* ή το *Ο Διάβολος πιθανώς...*;
R.B.: Ελάχιστη, θαρρώ. Στην περίπτωση του *Χρήματος*, δανείστηκα από το «Πλαστό χαρτονόμισμα» του Τολστόι την αφετηρία και την κεντρική ιδέα της διάδοσης του Κακού. Στη συνέχεια, αφέθηκα στις ονειροπολήσεις μου μέχρι το τέλος, εκεί όπου ενσωματώνω την ιδέα της εξιλέωσης του ήρωα και της λύτρωσης – στοιχεία, που στο διήγημα έχουν μια θέση διαφορετική. Κάποια συγκεκριμένη στιγμή, αφήνομαι ελεύθερος, σαν αχαλίνωτο άλογο, κι αφήνω τη φαντασία μου να με συνεπάρει. Η αφήγηση στο έργο του Τολστόι είναι διαφορετική.

Πρόκειται για ένα εξαίρετο διήγημα, αλλά από τον πρώτο κιόλας φόνο ο Τολστόι κάνει αναφορές στο Θεό και στο Ευαγγέλιο. Θέλησα να διαφοροποιηθώ, γιατί η ταινία θέλει να σχολιάσει αρνητικά την αδιαφορία του σημερινού ανθρώπου, που δε σκέφτεται τίποτ' άλλο πέρα από τον εαυτό του και την οικογένειά του. Και η ταινία *Ο Διάβολος πιθανώς...* επικρίνει την αδιαφορία, αλλ' αυτή τη φορά πρόκειται για την αδιαφορία απέναντι στα γεγονότα που συνέβαιναν στον κόσμο. Αν θυμάστε, την εποχή εκείνη πολλοί νέοι αυτοπυρπολήθηκαν, κάτι που δε συμβαίνει πια. Εκπλήσσομαι που το γεγονός αυτό δεν απασχολεί καθόλου τις νεότερες γενιές. Τους φαίνεται φυσιολογικό· γεννήθηκαν σ' έναν πλανήτη όπου η καταστροφή είναι συνηθισμένο φαινόμενο και κανείς δε συγκλονίζεται απ' αυτό. Σχετικά με την ταινία *Ο Διάβολος πιθανώς...*, κάποιος μου μίλησε για ένα αγόρι που είχε αυτοπυρποληθεί στην αυλή του σχολείου του, σε μια πόλη του Βορρά. Έστειλα ένα γράμμα στους γονείς του και τους ζήτησα το προσωπικό του ημερολόγιο. Δεν το χρησιμοποίησα καθόλου. Ήθελα μόνο να κατανοήσω την ψυχική κατάσταση του αγοριού, το οποίο μπορεί να μην εκφραζόταν πολύ καλά, αλλά ήταν εμφανώς εξοργισμένο από τα όσα συνέβαιναν στον κόσμο.

M.C.: Όταν διαβάζετε ένα λογοτεχνικό έργο, ποιος μηχανισμός ενεργοποιείται και σας κάνει να θέλετε να το γυρίσετε ταινία;
R.B.: Στην περίπτωση του «Πλαστού χαρτονομίσματος», τα πάντα έγιναν πολύ γρήγορα. Λες κι από την πρώτη στιγμή είδα την ταινία, μιας και το διήγημα εξέφραζε την επιθυμία μου για μια ταινία με θέμα την αλυσιδωτή αντίδραση που καταλήγει σε μια φρικτή καταστροφή. Ένα χαρτονόμισμα γίνεται η αιτία να δολοφονηθούν τόσοι άνθρωποι. Γιατί ο άνθρωπος γίνεται δολοφόνος; Γιατί ο Ζιλιέν Σορέλ σκότωσε την κυρία ντε Ρενάλ; Λίγα λεπτά πριν, ήξερε ότι θα το κάνει; Σίγουρα όχι. Τι ακριβώς συμβαίνει εκείνη τη στιγμή; Δυνάμεις εξέγερσης και μίσος συσσωρευμένο μέσα μας ξεσπούν ανεξέλεγκτα. Προτιμώ αυτό το στοιχείο, παρά τη θρησκευτική πλευρά του έργου, που είναι μεν συναρπαστική, αλλά δε συμβαδίζει πια με τη σημερινή εποχή.

M.C.: Η δομή του διηγήματος του Τολστόι ήταν εξαιρετικά πλούσια, ενώ εσείς συνθέσατε πολλούς χαρακτήρες σε έναν.
R.B.: Απλοποίησα το έργο, αφαιρώντας στοιχεία τόσο κατά τη συγγραφή του σεναρίου όσο και κατά τα γυρίσματα, για να μην υπερφορτώσω τις εικόνες, να τις κάνω πιο πυκνές, γεγονός που προσδίδει στην ταινία την πυκνότητα για την οποία ο Poe κάνει λόγο στο «Εύρηκα». Αυτή η συμπύκνωση προέρχεται από την ποίηση· όχι την «ποιητική» ποίηση, αλλά την κινηματογραφική. Πηγάζει από μιαν απλούστευση, που δεν είναι παρά μια αμεσότερη θέαση ανθρώπων και πραγμάτων.

M.C.: Στο βιβλίο σας *Σημειώσεις για τον κινηματογράφο*, γράφετε με κεφαλαία γράμματα: «ΣΕ ΙΣΗ ΑΠΟΣΤΑΣΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΑΞΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΤΑΞΙΑ», κάτι που συνάδει με το έργο σας, όπου η σχολαστική προετοιμασία συνοδεύεται από την αποδοχή του τυχαίου.
R.B.: Ο Chaplin έλεγε: «Το δέντρο πρέπει να το ταρακουνήσεις». Αλλά ας μην το παρακάνουμε. Αποζητούμε μια δόση πραγματικής αταξίας, κι ίσως αυτός να είναι ο λόγος. Όλως παραδόξως, σε ορισμένες ταινίες μου δίνεται η εντύπωση ότι έχει προηγηθεί μακρά προετοιμασία, ενώ δεν είναι έτσι. *Ο πορτοφολάς*, π.χ., γράφτηκε μέσα σε τρεις μήνες και γυρίστηκε σε ελάχιστο χρονικό διάστημα. Και *Η δίκη της Ζαν ντ' Αρκ* ολοκληρώθηκε εξίσου

γρήγορα, εκεί όμως δυσκολεύτηκα λιγότερο, καθώς υπήρχε μια ενότητα χρόνου και χαρακτήρων. Όσον αφορά στο *Χρήμα*, φοβόμουν τους πολλούς χώρους, φοβόμουν μη χάσω το νήμα. Κατάφερα, όμως, να περνάω από τη μία σεκάνς στην άλλη με τη βοήθεια του ήχου, για να μην πω της μουσικής. Παλαιότερα καταφεύγαμε στα φοντί ανσενέ, όμως το πέρασμα απ' το ένα πλάνο στο άλλο με τη βοήθεια του ήχου είναι πολύ πιο όμορφο. Παρ' όλα αυτά, κανείς δεν το κάνει. Με κατηγορούν ότι «τρενάρω» στο τέλος κάθε σκηνής, κι αυτό γιατί, στις σημερινές ταινίες, όταν ο διάλογος τελειώνει, είτε πρέπει να υπάρξει μουσική, είτε να ακολουθήσει ο επόμενος διάλογος. Διαφορετικά, αυτό εκλαμβάνεται ως «κοιλιά»!

Μ.C.: Βλέποντας τις ταινίες σας, δύσκολα μαντεύει κανείς πως ένα μεγάλο μέρος τους βασίζεται στον αυτοσχεδιασμό.

R.B.: Στην προηγούμενη ταινία μου, όπως και στο *Χρήμα*, δεν ήθελα να ξέρω εκ των προτέρων ούτε τι θα έκανα, ούτε πώς θα το έκανα. Αυτό που χρειάζεται, είναι να αντιληφθείς επιτόπου τη νέα διάσταση των εμψύχων και των αψύχων, να δημιουργήσεις κάτι το διαφορετικό και να το αποτυπώσεις στο φιλμ. Έτσι ακριβώς συνέβη και με τη σεκάνς στις λεωφόρους που προανέφερα. Άκουγα τα βήματα, μ' ενδιέφεραν τα πόδια του ήρωα, κι αυτό ήταν που μου επέτρεψε να τον τοποθετήσω στο χώρο του, ανάμεσα σ' όλους αυτούς τους περαστικούς. Για μένα, οι λεωφόροι αντιπροσωπεύουν την κίνηση. Διαφορετικά, δε θα 'ταν παρά μια αναμνηστική φωτογραφία. Όταν ακόμα πήγαινα σινεμά, αυτό που μου έκανε εντύπωση στις ταινίες που έβλεπα, ήταν πως τα πάντα είχαν προγραμματιστεί εξαρχής και οργανωθεί μέχρι την τελευταία λεπτομέρεια. Οι ηθοποιοί είχαν μελετήσει τους ρόλους τους κ.λπ. Ο ζωγράφος δε γνωρίζει εκ των προτέρων τι μορφή θα έχει το τελικό του δημιούργημα, ούτε ο γλύπτης, ούτε ο ποιητής...

Μ.C.: Πώς εμπνέεστε τον τίτλο μιας ταινίας; Ας μιλήσουμε, π.χ. για το *Χρήμα*...

R.B.: Ο πρώτος τίτλος που μου ήρθε στο νου, ήταν αυτός. Τον κράτησα χωρίς την παραμικρή επιφύλαξη. Κι αν διαφωνούσε κανείς με τον τίτλο, του 'λεγα: «Πρόβλημά σου...» Μόνο το χρήμα μετράει – τόσο για τους ανθρώπους όσο και για το κράτος. Τη σημερινή εποχή, η αξία ενός ανθρώπου ή ενός αντικειμένου καθορίζεται με βάση δύο ερωτήσεις: Είναι πλούσιος; Είναι ακριβό; Προς μεγάλη μου έκπληξη, είδα στο μετρό μια διαφήμιση που έλεγε: «Η ηλεκτρική κουζίνα με τις μεγαλύτερες πωλήσεις στη Γαλλία». Η ιδέα του best seller κυριαρχεί. Καλύτερη ταινία είναι αυτή με τις μεγαλύτερες εισπράξεις. Συνειδητοποιείτε πού έχουμε φτάσει; Κι όλα αυτά, για το χρήμα. Όσο για το *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ*, έψαχνα έναν τίτλο βιβλικό. Ο Βαλτάσαρ ήταν ένας από τους τρεις Μάγους. Τον τίτλο *Ο Διάβολος πιθανώς...* τον σκέφτηκα πολύ νωρίς, όταν ακόμα δούλευα την ταινία στο χαρτί.

Μ.C.: Στην ταινία *Ο Διάβολος πιθανώς...* παρατηρούμε την ίδια σχέση ανάμεσα στο πεπρωμένο, την ακατάλυτη λογική, την ατομική ελευθερία...

R.B.: Όσο περνάει ο καιρός, όλο και πιο συχνά μένω με την εντύπωση πως ο ρόλος που αναθέτουμε στους ηθοποιούς, είναι να εξηγήσουν κάτι που για τους ίδιους παραμένει ψυχολογικά ανεξιχνίαστο. Ο μη επαγγελματίας ηθοποιός δε χρειάζεται να εξηγήσει τίποτα, εφόσον δεν γνωρίζει τον εαυτό του. Αν τον γνώριζε, θα ήταν μία ιδιοφυΐα και θ' ασχολούνταν με κάτι άλλο. Κάθε άτομο που γνωρίζω, καλύπτεται από ένα πέπλο απόλυτου μυστηρίου. Είναι ενδιαφέρον να θελήσει κανείς ν' ανακαλύψει τι κρύβεται πίσω από αυτά τα μάγουλα, αυτό το μέτωπο, αυτό το βλέμμα. Στη ζωή δεν υπάρχει τίποτα πιο συναρπαστικό απ' την περιέργεια.

Θέλω οι άνθρωποι να επιζητούν να γνωρίσουν, να εξερευνήσουν το αιώνιο μυστήριο της ζωής, την οποία δεν πρέπει ν' αντιγράφουμε, αλλά μόνο να φανταζόμαστε.

M.C.: Οι ταινίες σας αποτελούνται από θραύσματα πραγματικότητας, τα οποία, όμως, κατά κάποιο τρόπο, συναρμολογούνται.
R.B.: Τα θραύσματα της πραγματικότητας ή, μάλλον, οι μεταξύ τους σχέσεις και συνδυασμοί, είναι αυτά που αποτελούν την έκφραση, και όχι η μίμηση και η τονικότητα της φωνής, όπως συμβαίνει με τους ηθοποιούς στο θέατρο. Στην ταινία, ήχος και εικόνα συμπορεύονται, επιταχύνονται, επιβραδύνονται, συναντιούνται και συνεχίζουν «χέρι χέρι». Αυτό που μ' ενδιαφέρει στον κινηματογράφο, είναι η αντίστιξη.

M.C.: Αντιστέκεστε στο θέατρο. Κι από την άλλη, εσείς, ένας γεννημένος ζωγράφος, πιστεύετε ότι ο κινηματογράφος δεν έχει καμία σχέση με τις Καλές Τέχνες.
R.B.: Λατρεύω το θέατρο, όμως πιστεύω πως ο κινηματογράφος δεν έχει τίποτα να ωφεληθεί με το να είναι μια φωτογραφική εκδοχή του θεάτρου, ούτε με το να αποτελεί μια σύνθεση των υπολοίπων Καλών Τεχνών. Μ' αρέσει να επαναλαμβάνω στους νέους μια φράση του Stendhal: «Οι άλλες τέχνες μού δίδαξαν την τέχνη της συγγραφής». Πρέπει κανείς να καλλιεργεί την όραση και την ακοή του.

M.C.: Στις ταινίες σας, η εικόνα έχει μια πλαστικότητα, αλλά ποτέ δε δίνει την εντύπωση «ζωγραφικού πίνακα». Δε φοβηθήκατε μήπως η ζωγραφική «μολύνει» τον κινηματογράφο;
R.B.: Καθόλου. Καταφεύγω στη ζωγραφική για να ξεφύγω από το είδος του κινηματογράφου που θυμίζει έγχρωμη καρτ-ποστάλ. Γι' αυτό και δε συνθέτω τις εικόνες μου με το μάτι τού ζωγράφου. Ας πάρουμε τη σκηνή στο *Χρήμα*, με τα συνεχόμενα γκρο πλάνα: τη στιγμή που ο πιανίστας πατέρας ρίχνει το ποτήρι, η κόρη του βρίσκεται στην κουζίνα. Αρπάζει τη σκούπα και το σφουγγαρόπανο. Δεν τη δείχνω να μπαίνει μέσα στο δωμάτιο, αλλά περνάω αμέσως στο αγαπημένο μου γκρο πλάνο – το βρεγμένο πάτωμα, ο θόρυβος του σφουγγαρόπανου. Αυτό είναι η μουσική, οι ρυθμοί, οι αισθήσεις. Δεν πρόκειται να δείξω έναν άνθρωπο να μπαίνει στο δωμάτιο, όπως συμβαίνει στο θέατρο, αλλά και, συχνά, στον κινηματογράφο, αλλά θα δείξω το πόμολο της πόρτας να γυρνά. Θα παρατηρήσατε, επίσης, ότι απέφυγα να δώσω μια συνολική περιγραφή του ήρωα από την αρχή: πρώτα βλέπουμε τα πόδια του, ύστερα την πλάτη του, μετά τον βλέπουμε κατά τρία τέταρτα και μετά, ξαφνικά, εκεί που περπατά μόνος του, μας αποκαλύπτεται.

M.C.: Στις ταινίες σας, παρατηρούμε μεγάλη κινητικότητα της κάμερας, σε αντίθεση με τα όσα συχνά λέγονται. Η κίνηση αυτή, όμως, παραμένει διακριτική: δεν υπάρχουν ούτε τράβελινγκ ούτε πανοραμικά.
R.B.: Διαφορετικά θα ήταν κάτι το ψεύτικο. Έχετε δει ποτέ λάμπες ή τραπέζια να μετακινούνται μόνα τους; Αυτό ακριβώς το αποτέλεσμα έχουν οι απότομες κινήσεις της κάμερας. Δεν επιζητώ μιαν απλή περιγραφή, αλλά μια συγκεκριμένη θεώρηση των πραγμάτων. Η κίνηση αποδίδεται με μια σειρά θεωρήσεων, καθώς και με το συνδυασμό τους. Δεν είναι δυνατόν να εκφραστεί με λόγια. Προσπαθώ ολοένα και περισσότερο ν' αποδώσω την αντίληψη που διαμορφώνω, κάτι το οποίο εφάρμοσα συστηματικά στο *Χρήμα*· γιατί αυτό που κυριαρχεί, είναι η *αντίληψη* του πράγματος, κι όχι το ίδιο το πράγμα. Εμείς οι ίδιοι κατασκευάζουμε την πρα-

γματικότητα. Κάθε άτομο έχει τη δική του πραγματικότητα. Υπάρχει μια πραγματικότητα, αλλά δεν είναι η δική μας. Στα πρώτα μου βήματα, στις *Κυρίες του Δάσους της Βουλόνης*, απείχα πολύ από τις σημερινές μου αναζητήσεις. Στόχος μου ήταν μια κάποια συνοχή – μόνο αυτό. Σήμερα, όμως, δείχνω το καλάθι με τις πατάτες, αλλά όχι το πρόσωπο της κοπέλας που τις μαζεύει. Το θεωρώ περιττό, εφόσον τη βλέπουμε λίγο αργότερα σε μια πολύ πιο ενδιαφέρουσα σκηνή, τη στιγμή που ετοιμάζεται να φύγει. Είναι επίσης η μοναδική φορά που το αγόρι τη βοηθά.

M.C.: Έχετε συνεργαστεί με πέντε διαφορετικούς διευθυντές φωτογραφίας: Agostini, Burel, Lhomme, Cloquet και De Santis. Αυτό σημαίνει ότι, κάθε φορά που αλλάζατε οπερατέρ, αλλάζατε και απόψεις;
R.B.: Όχι· δε θα το 'λεγα. Σ' όλες τις περιπτώσεις υπήρχε συνεννόηση. Ποτέ δεν επηρεάστηκα απ' τον δικό τους τρόπο δημιουργίας. Πάντοτε έκαναν με μεγάλη ευκολία ό,τι τους ζητούσα, ίσως γιατί κι εγώ ήξερα πως μπορούσαν να το κάνουν. Εκτιμώ τον De Santis· προσδίδει στα έμψυχα και τα άψυχα μια ομοιόμορφη πλαστικότητα. Αν κάποτε γυρίσω τη *Γένεση*, κάτι που πολύ εύχομαι, σίγουρα μ' αυτόν θα συνεργαστώ. Ο De Santis καταγράφει ό,τι ακριβώς θέλω: την καμπυλότητα, τη στρογγυλάδα των ανθρώπων.

M.C.: Συζητάτε μαζί του πριν τα γυρίσματα;
R.B.: Του εξηγώ, σε γενικές γραμμές, ποιο θέλω να είναι το τελικό αποτέλεσμα, πώς οραματίζομαι την ταινία. Οι λεπτομέρειες έρχονται μόνες τους, εκπλήσσοντάς μας, αλλά δεν επιφέρουν αλλαγές σε ό,τι έχουμε συμφωνήσει προηγουμένως. Συχνά υπάρχει μια φαεινή ιδέα. Για παράδειγμα, για τη σκηνή όπου ο Λισιέν βρίσκεται μπροστά στο μηχάνημα αυτόματης ανάληψης, είχα υποδείξει στο σενάριο ότι θα φωτιζόταν απ' το φανοστάτη. Στο γύρισμα, όμως, διαπίστωσα ότι η φωτεινή επιγραφή με τα έντονα χρώματα εξυπηρετούσε πολύ καλύτερα το σκοπό μου.

M.C.: Στο *Χρήμα*, έχετε μια πολύ κυνική θεώρηση του κόσμου των αστών – αναφέρομαι στους φωτογράφους, στον πατέρα του Νορμπέρ, στο μαθητή. Οι μόνοι συμπαθείς χαρακτήρες είναι ο Ιβόν, ο διανομέας καυσίμων και η ηλικιωμένη που την εκμεταλλεύονται.
R.B.: Έχετε δίκιο. Ωστόσο, δεν πρόκειται για μια ταινία κατά της αστικής τάξης. Δεν καταπιάνεται με όλη την αστική τάξη, αλλά με μεμονωμένους αστούς. Κι εγώ, άλλωστε, αστός είμαι. Απλώς, παρατηρώ ότι υπάρχουν και τέτοιου είδους αστοί. Αυτό ήταν που μ' άρεσε και στο διήγημα του Τολστόι. Εντούτοις, πολλοί άνθρωποι, διαφόρων τάξεων, θα μπορούσαν να κάνουν το ίδιο πράγμα, από αγάπη για τα παιδιά τους. Δε διαπράττουν συνειδητά το Κακό, αλλά η πράξη τους έχει τις επιπτώσεις που αυτό συνεπάγεται.

M.C.: Αυτό που ξαφνιάζει, όμως, είναι η σύγχρονη όψη του διηγήματος του Τολστόι: οι μαθητές, οι κορνίζες για φωτογραφίες...
R.B.: Θέλησα να διατηρήσω αυτό το σημείο εκκίνησης, γιατί είναι εύστοχο. Όμως, το προσάρμοσα στα παρισινά δεδομένα, το εκσυγχρόνισα. Διατήρησα, επίσης, το φωτογραφείο με τον σκοτεινό του θάλαμο όπου κρύβεται ο φωτογράφος.

M.C.: Πηγαίνετε στο μιξάζ με πολλές ηχητικές μπάντες;

Το χρήμα (1983).



R.B.: Προσπαθώ να γυρίσω με «σύγχρονο» ήχο όσο περισσότερα πλάνα μπορώ. Κι όταν ακούω κάποιον ήχο που μ' αρέσει, τον ηχογραφώ· για παράδειγμα, ένα κελάρυσμα νερού, το φτερούγισμα ενός πουλιού... Το δύσκολο στα εξωτερικά γυρίσματα είναι ν' αποφύγεις το θόρυβο. Όταν είμαι ξεκούραστος, βγαίνω για ηχογραφήσεις το βράδυ ή και τη νύχτα. Κάπως έτσι συνέθεσα τους ήχους του νερού για το *Χρήμα*.

M.C.: Στο *Χρήμα*, η ομορφιά της σκηνής του φόνου έγκειται στο ότι η συγκίνησή μας προέρχεται από το παράπονο του σκύλου.

R.M.: Πολλά ζώα έχουν μια σπάνια ευαισθησία, την οποία δεν πολυενδιαφερόμαστε να γνωρίσουμε. Θα 'θελα να προβάλλω την ευαισθησία αυτή πιο συχνά. Είναι μια μεγέθυνση της δικής μας ευαισθησίας, μια παράταση του χρόνου της χαράς και της λύπης.

M.C.: Στο *Χρήμα* υπάρχουν πολλές πόρτες, όμως η τελευταία, απ' όπου περνάει ο κατάδικος, μένει ανοιχτή.

R.B.: Μ' αρέσουν οι πόρτες· γιατί λοιπόν να μη βάζω όσες θέλω στις ταινίες μου; Είναι ωραίο θέαμα οι πόρτες που ανοίγουν, που κλείνουν, που μας οδηγούν σ' ένα αξεδιάλυτο μυστήριο. Γιατί όχι πόρτες, λοιπόν; Έχουν μια μουσικότητα, ένα ρυθμό... Η συνήθεια, όμως, σκοτώνει τους ανθρώπους! Μπορεί να είναι υπερβολικά συμβολικό, αλλά μ' αρέσουν οι περίεργοι πε-

ραστικοί που στέκονται κι ατενίζουν το κενό. Πριν από λίγο, τα πάντα ήταν εκεί· τώρα, δεν υπάρχει τίποτα.

Μ.C.: Δηλώνετε πως είστε ένας «χαρωπός απαισιόδοξος», αλλά οι τελευταίες σας ταινίες είναι πολύ πιο σκοτεινές σε σχέση με τον *Πορτοφολά* ή με το *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*, όπου στο τέλος επερχόταν μια κάθαρση.

R.B.: Λυπάμαι πολύ που δεν μπόρεσα ν' αφιερώσω περισσότερο χρόνο στο θέμα της λύτρωσης του Ιβόν και στην ιδέα της μετάνοιας, αλλά, εκείνη τη στιγμή, δεν το επέτρεπε ο ρυθμός της ταινίας. Δεν αποκλείεται, πάντως, να βλέπω τον κόσμο με πιο απαισιόδοξο μάτι απ' ό,τι στο παρελθόν. Δεν το θέλησα, αλλά συνέβη.

Μ.C.: *Σπάνια ζητάτε τη συνδρομή συνθετών κινηματογραφικής μουσικής. Αντιθέτως, εκμεταλλεύεστε τον πλούτο μεγάλων συνθετών, όπως οι Mozart, Lully, Monteverdi, Schubert ή Bach.*

R.B.: Αυτό δεν έχει πια καμιά σημασία, εφόσον, εδώ και μερικά χρόνια, οι ταινίες μου δε συνοδεύονται από κανενός είδους μουσική. Πέρασε καιρός μέχρι να συνειδητοποιήσω τις ολέθριες συνέπειες της μουσικής, ιδιαίτερα της μεγαλόπρεπης. Οι εικόνες σβήνουν αυτομάτως. Αντίθετα, με τον παραμικρό θόρυβο, οι ίδιες εικόνες αποκτούν βάθος, προσλαμβάνουν μια τρίτη διάσταση.

Μ.C.: Γιατί επιλέξατε τη *Χρωματική φαντασία* του Bach για το *Χρήμα*;

R.B.: Γιατί δεν ήθελα ο πιανίστας μου να ερμηνεύσει κάποιο ρομαντικό κομμάτι. Τη στιγμή που προμηνύεται καταιγίδα, κάτι τέτοιο δε θα ταίριαζε. Δυστυχώς, όμως, ακόμα και ο Bach ήταν υπερβολικά ρομαντικός για τη συγκεκριμένη περίπτωση. Έκανα ένα μικρό λάθος...

Μ.C.: Όμως, *η Σονάτα αρ. 20* του Schubert, που συνοδεύει την ταινία *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ*, είναι ένα έργο γεμάτο συναίσθημα.

R.B.: Ναι· έτσι είναι. Πέρα απ' τα γκαρίσματα και το θόρυβο των όπλων, υπήρχαν κάποιες παύσεις που δεν ήξερα πώς να τις καλύψω. Το μουσικό αυτό κομμάτι αντιπροσώπευε, κατά κάποιο τρόπο, τη γλώσσα της ψυχής του γαϊδάρου και επανερχόταν συχνά – σαν λάιτ-μοτίφ. Τελικά, όμως, δεν έμεινα ικανοποιημένος, κι αυτή ήταν η τελευταία φορά που χρησιμοποίησα τέτοιου είδους μουσική.

Μ.C.: Με ποιες ταινίες σας έχετε μείνει περισσότερο ικανοποιημένος;

R.B.: Δεν ξέρω, γιατί δεν τις ξαναβλέπω ποτέ – ή *σχεδόν* ποτέ. Ικανοποιούμαι με τη δημιουργία τους και μόνο. Είναι ταινίες που γυρίστηκαν εύκολα και γρήγορα, όπως *Ο πορτοφολάς*. Μ' άρεσε η ταχύτητά του και ο τρόπος που οι εικόνες διαπλέκονται η μία με την άλλη. Η ταινία *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* είχε ορισμένες πολύ καλές στιγμές, αλλά και διάφορες ατέλειες. Προκειμένου να πετύχουν ορισμένα πολύ δύσκολα πράγματα, απαιτούνται ασύλληπτες, τρελές συμπτώσεις. Στην ταινία *Τέσσερις νύχτες ενός ονειροπόλου* μ' άρεσε αρκετά το θέμα «Η αγάπη δεν είναι παρά μια ψευδαίσθηση! Ας συνεχίσουμε, λοιπόν!» Δε θα 'λεγα ότι είναι και πολύ απαισιόδοξο αυτό... Μα ποια ταινία είναι τέλεια;

Μ.C.: Στο *Χρήμα*, το ξαφνικό πέρασμα στην ύπαιθρο είναι πολύ όμορφο.

R.B.: Αυτή η απότομη αλλαγή χώρου με φόβισε περισσότερο από καθετί. Φοβήθηκα μην κο-

πεί το νήμα της ταινίας. Η εξήγηση είναι απλή. Οι φυλακές βρίσκονται συνήθως στις παρυφές των πόλεων. Ο Ιβόν περιπλανιέται κάπου εκεί κοντά, δεν ξέρει τι να κάνει, και μπαίνει στον πρώτο ξενώνα που βρίσκει μπροστά του. Εδώ αρχίζουν τα πάντα. Το σπίτι του φόνου το ήξερα: είναι κοντά στο σπίτι μου, στο Επερνόν.

M.C.: Ο Ιβόν είναι, κατά κάποιο τρόπο, ένας εξολοθρευτής άγγελος.
R.B.: Η κοινωνία τον εγκαταλείπει. Η σφαγή αποτελεί έκφραση της απελπισίας του. Αυτό που μ' ενδιέφερε στη σχέση του με την κυριούλα, ήταν η σύγκρουση μεταξύ αποδοχής και εξέγερσης και ό,τι επρόκειτο να συμβεί στη συνέχεια. Δεν επιδιώκω να αφηγηθώ μια ιστορία, αλλά ν' αγγίξω το κέντρο του ψυχισμού μας.

M.C.: Όλες οι ταινίες σας βασίζονται σ' αυτές τις συναντήσεις ανάμεσα στο πεπρωμένο και την ελευθερία, το τυχαίο και την αναγκαιότητα.
R.B.: Έτσι γίνεται. Σε ό,τι μας συμβαίνει, τρεις στις τέσσερις περιπτώσεις, το τυχαίο κινεί τα νήματα και η επιθυμία περνά στη σφαίρα του πεπρωμένου. Στην ταινία για τη ζωή του Ignacio de Loyola, που λίγο έλειψε να γυρίσω στο παρελθόν, προϋπήρχε ήδη η ιδέα του πεπρωμένου. Ο άνθρωπος αυτός εμφανίστηκε τυχαία· δεν είχε καταφέρει τίποτα σπουδαίο, αλλά κατόρθωσε να περιστοιχιστεί απ' τους κατάλληλους ανθρώπους και να ιδρύσει το Τάγμα των Ιησουιτών.

M.C.: Μα και στη δουλειά σας, όταν γυρίζετε μια ταινία, αυτό που θέλετε να κάνετε, συγκρούεται καμιά φορά με το αναπάντεχο, το τυχαίο...
R.B.: Υπήρξαν στιγμές που η θέλησή μου μ' εγκατέλειψε· σήμερα, όμως, έχει βγάλει φτερά. Αισθάνομαι ότι θέλω να κάνω τόσο πολλά πράγματα, που δε θα τα καταφέρω. Θέλω να δουλέψω, να δουλέψω... Θα 'θελα επίσης να γράψω άλλο ένα βιβλίο.

M.C.: Ένας από τους χαρακτήρες σας λέει: «Το χρήμα είναι ο ορατός θεός». Πρόκειται, δηλαδή, για έναν ψευτο-θεό, εφόσον αυτό που μετράει για σας είναι το αόρατο.
R.B.: Είναι ένας ελεεινός ψευτο-θεός! Ήθελα να δείξω ότι στη σημερινή εποχή είναι παντοχού παρών. Είναι αλήθεια, όμως, πως αυτό που έχει βαρύτητα, είναι αόρατο. Τι κάνουμε εμείς εδώ; Τι είναι η ζωή; Τι είναι ο θάνατος; Πού πάμε; Ποιος κάνει όλα αυτά τα θαύματα του ζωικού και του φυτικού κόσμου; Ξέρετε ότι στην εποχή μας μιλάμε πολύ για τη σύγκλιση αυτών των δύο. Πολύ θα ήθελα να το δείξω αυτό στη *Γένεση*.

M.C.: Έχετε στο μυαλό σας μια ξεκάθαρη εικόνα της ταινίας πριν ακόμα τη γυρίσετε;
R.B.: Ναι· στο μυαλό μου στριφογυρίζουν εικόνες και ήχοι καθ' όλη τη διάρκεια των γυρισμάτων, ωσότου, σιγά σιγά, η ταινία πάρει την τελική της μορφή. Δεν προσπαθώ να εξαγνίσω τα πράγματα, να τους προσδώσω ασκητική χροιά, όπως έχει ειπωθεί κατά καιρούς. Δεν πρόκειται περί αυτού. Το θέμα είναι ότι, στην αταξία, τα πράγματα γίνονται δυσδιάκριτα. Είναι αδύνατον να ξεχωρίσουμε ένα συγκεκριμένο φύλλο ενός δέντρου. Προκειμένου ν' αντιληφθούμε κάτι, θα πρέπει πρώτα να το απαλλάξουμε, με τη βοήθεια του νου, απ' οτιδήποτε μας εμποδίζει να το διακρίνουμε. Αν πάλι μια εικόνα είναι υπερφορτισμένη, τότε δε γίνεται κανονικά η διαδοχή της απ' την επόμενη. Η απλότητα πρέπει να είναι το κυρίαρχο στοιχείο. Το 'χω πει και στο παρελθόν: η φωτογραφία δε λέει την αλήθεια. Το ίδιο άτομο, κάτω από δύο διαφορετικούς φωτισμούς, μοιάζει να είναι κάποιος άλλος. Ο ήρωας της ταινίας *Το χρή-*

μα έχει τρία πρόσωπα. Άλλοτε δείχνει πολύ όμορφος κι άλλοτε σαν δεκαοχτάχρονο αγόρι. Τυχαία ανακάλυψα τον Christian Pathey. Τον γνώρισε η γυναίκα μου, στο σπίτι όπου έμενε παλιά. Ήταν γείτονας, και μια μέρα πήγε να της ζητήσει μια εξυπηρέτηση. Αργότερα σκέφτηκε πως ο ρόλος αυτός θα του ταίριαζε. Είναι μοναδικός. Ο ρόλος του απαιτεί να είναι δυνατός και βίαιος, αλλά να μην το δείχνει. Δεν πρέπει να δίνει την εντύπωση Παριζιάνου.

M.C.: Καθυστερήσατε πολύ να χρησιμοποιήσετε έγχρωμο φιλμ.
R.B.: Κόστιζε πολύ ακριβά. Από τη στιγμή που μου έγινε προσιτό, το χρησιμοποίησα προς μεγάλη μου χαρά. Το χρώμα είναι φως. Όλη μέρα ζωγραφίζω με τα μάτια μου, παρατηρώ τους όγκους, τις φόρμες, τα χρώματα. Το πέρασμα στο έγχρωμο φιλμ πραγματοποιήθηκε χωρίς καμιά δυσκολία και δεν άλλαξε καθόλου τον τρόπο που συνθέτω, το πώς βλέπω τους ανθρώπους. Ό,τι κι αν λέγεται, ο ζωγράφος διαμορφώνει εκ των προτέρων στο μυαλό του μια κάποια άποψη του σχεδίου, τουλάχιστον τις βασικές του γραμμές, κι όλα αυτά υπάρχουν σε ασπρόμαυρο. Συχνά, όμως, χρειάζομαι ένα έντονο χρώμα, σαν αντίβαρο στα συνεχή ουδέτερα χρώματα.

M.C.: Ζωγραφίζετε ακόμα;
R.B.: Όχι· καθόλου. Έχω σταματήσει να ζωγραφίζω εδώ και πολύ καιρό. Πιστεύω πως δεν έχει πια νόημα να ζωγραφίζει κανείς. Η ζωγραφική δεν μπορεί να έχει περαιτέρω εξέλιξη. Δεν αναφέρομαι στον Picasso, αλλά στον Cézanne. Εκείνος έφτασε στο κατώφλι των όσων δεν μπορούσαν πια να γίνουν. Κάποιοι άλλοι εξακολουθούν και ζωγραφίζουν, γιατί δεν έχουν τα χρόνια μου. Προσωπικά, πολύ νωρίς συνειδητοποίησα ότι δεν έπρεπε να συνεχίσω. Όταν σταμάτησα να ζωγραφίζω, ήταν μια φριχτή εμπειρία. Στην αρχή, ο κινηματογράφος δεν ήταν παρά μια προσωρινή λύση για ν' απασχολώ το πνεύμα μου. Πιστεύω πως είχα δίκιο που έκανα αυτή την επιλογή, καθώς υπάρχουν περισσότερα περιθώρια εξέλιξης στον κινηματογράφο απ' ό,τι στη ζωγραφική. Δυστυχώς, στον κινηματογράφο οι χρηματοδοτήσεις αργούν. Επίσης μ' ενοχλεί που δεν εργάζομαι με τα χέρια. Αλλά για όσους έχουν κάτι να πουν, το σινεμά –ή, καλύτερα, ο κινηματογράφος– είναι η ζωγραφική ή το γράψιμο του μέλλοντος, όμως με δύο μελάνια: ένα για το μάτι κι ένα για το αφτί.

M.C.: Σας αρέσουν ποιητές σαν τον Ponge; Οι ταινίες σας μας παραπέμπουν σ' αυτόν· πιο συγκεκριμένα, στο έργο του *Η προτίμηση στα πράγματα*.
R.B.: Ναι. Δυστυχώς, δεν τον βλέπω καθόλου από τότε που μετακόμισε στο Νότο. Μου έστειλε κάποια εξαιρετικά γράμματα με αφορμή τις ταινίες μου και τον κινηματογράφο γενικότερα. Αγαπάει τα αντικείμενα, τα άψυχα πράγματα, κι αυτό μ' αρέσει. Σε κάποιο έργο του Cocteau, ένας ήρωας λέει: «Τα αντικείμενα μας ακολουθούν σαν τις γάτες». Μπορεί, επίσης, οι ταινίες μου να παραπέμπουν στον Le Clézio. Μου έγραψε ένα υπέροχο γράμμα, με αφορμή το *Χρήμα*. Έχω λάβει επίσης σημειώματα από μουσικούς και ζωγράφους. Βλέπουν ό,τι βλέπω κι εγώ.

M.C.: Ποια φάση προτιμάτε περισσότερο: τη συγγραφή, το μοντάζ ή το γύρισμα;
R.B.: Το πιο δύσκολο είναι η συγγραφή. Κλεισμένος σε τέσσερις τοίχους, αντιμετωπίζω τις αμφιβολίες και τις δυσκολίες που προανέφερα. Σήμερα, όμως, δουλεύω με διαφορετικό τρόπο· σκέφτομαι περπατώντας στο δρόμο ή, το καλοκαίρι, κολυμπώντας στη θάλασσα. Στη συνέχεια, κρατάω σημειώσεις. Όσον αφορά στο γύρισμα, η δυσκολία του έγκειται στο ότι

πρέπει να προχωρήσει γρήγορα. Το συνεργείο εκπλήσσεται όταν με βλέπει να σταματώ και να σκέφτομαι επί δέκα, δεκαπέντε λεπτά. Παλιότερα, όταν βρισκόμουν στην Ιταλία –όπου, όλως παραδόξως, ποτέ δεν κατάφερα να γυρίσω ταινία–, υπήρχαν σκηνοθέτες που έλεγαν, χωρίς κανείς να παραξενεύεται: «Σήμερα δεν έχω έμπνευση· φεύγω». Τι ωραία! Όταν, όμως, εγώ στριφογυρνάω προσπαθώντας να σκεφτώ, τότε όλοι εκπλήσσονται – κι όλα αυτά, γιατί ο κινηματογράφος τρέφεται από την προετοιμασία. Τα πάντα συνδυάζονται εκ των προτέρων. Ο σκηνοθέτης γνωρίζει ποια θα είναι η γωνία λήψης και σε ποιο μέρος του στούντιο θα γίνει, καθώς ολοένα και περισσότερες ταινίες γυρίζονται σε στούντιο. Όλα αυτά έχουν ως αποτέλεσμα ένα συνονθύλευμα, όπου το πραγματικό αναμειγνύεται με το μη-πραγματικό. Το μοντάζ είναι συχνά μια δημιουργία όπου εικόνες και ήχοι προσαρμόζονται το ένα στο άλλο για να δημιουργήσουν ζωή. Η ταινία, από την αρχή μέχρι το τέλος, δεν είναι παρά μια αλληλουχία γεννήσεων και αναστάσεων. Ό,τι πεθαίνει στο χαρτί, ξαναγεννιέται στο γύρισμα, και η νεκρή εικόνα ξαναγεννιέται στο μοντάζ. Αυτή είναι η ανταμοιβή των προσπαθειών μας.

M.C.: Στο βιβλίο σας κάνετε λόγο για τη ζωοποιό δύναμη του ματιού.
R.B.: Είναι η δύναμη της δημιουργίας. Το μάτι αποδομεί αυτό που βλέπει, και το ανασυνθέτει ανάλογα με την άποψη που έχει, όπως η ματιά του ζωγράφου βασίζεται στην αισθητική του ή στο δικό του ιδεώδες για το Κάλλος.

M.C.: Η έντονη επιθυμία δεν είναι αυτό που καθοδηγεί τους χαρακτήρες σας;
R.B.: Η έντονη επιθυμία για ζωή, αλλά και η θέληση· η επιθυμία να δουν να περνά μπροστά από τα μάτια τους ό,τι αγαπούν. Οι χαρακτήρες μου αγγίζουν τα όρια του εαυτού τους. Αν δεν τους έβαζα να το κάνουν, θα 'ταν νεκροί. Ένα λουλούδι δε θα το ζωγράφιζα ποτέ ως μπουμπούκι, αλλά ολάνθιστο. Θα απεικόνιζα την ομορφιά της ωριμότητας, την καρδιά του μυστηρίου του.

M.C.: Το *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*, με τον πεισματάρη ήρωά του, μοιάζει σαν παραλλαγή του *Ροβινσώνα Κρούσου*. Στο κελί του αντιμετωπίζει τεχνικές δυσκολίες: πώς να λιμάρει τα κάγκελα κ.λπ. Δεν αφήνεται, όμως, να οδηγηθεί σε μεταφυσική απόγνωση, αλλά αναζητά λύσεις προκειμένου να επιβιώσει.
R.B.: Το στοιχείο αυτό θα το συναντήσετε εντονότερο στην ταινία *Γένεσις*, την προετοιμασία της οποίας ξεκινάω σε μερικούς μήνες. Και ο Αδάμ θα δίνει την εντύπωση ναυαγού που πάει ν' ανακαλύψει ένα απάτητο νησί. Το υπέροχο στη *Γένεση* είναι εκεί όπου ο Θεός ζητάει απ' τον Αδάμ να δώσει ονόματα στα πράγματα και στα ζώα. Το θεωρώ αξιοθαύμαστο. Και τα πάντα είναι έτοιμα όταν φτάνει σ' αυτό το ανεξερεύνητο νησί. Τώρα μελετώ ξανά αυτό το σχέδιο, το οποίο εγκατέλειψα πριν από δεκαπέντε χρόνια. Θα υπάρξει τουλάχιστον ένας χρόνος προετοιμασίας. Τα πουλιά, τα έντομα, τα μεγάλα ζώα, το δέντρο, η εποχή – όλα αυτά είναι ένα πρόβλημα. Δεν έχει τελειωμό. Το σενάριο έχει προχωρήσει, αλλά υπάρχουν ακόμα κάποια κενά. Είναι τεράστιο. Αισθάνομαι όπως οι Μαρσεγιέζοι: κουρασμένος εκ των προτέρων.

M.C.: Ποιος θα είναι ο επίλογος της ταινίας *Γένεσις*;
R.B.: Είτε ο κατακλυσμός, είτε ο Πύργος της Βαβέλ, η εμφάνιση των γλωσσών. Θα είναι μια πολύ μεγάλη ταινία που θα γυριστεί για την τηλεόραση σε αρχαία εβραϊκά, μια πολύ όμορφη γλώσσα, ανάμικτη με αραμαϊκά. Η γλώσσα του Αδάμ δεν μπορεί να είναι ούτε τα γαλλικά ούτε τα αγγλικά, αλλά μια γλώσσα που σχεδόν κανείς δε θα καταλαβαίνει.

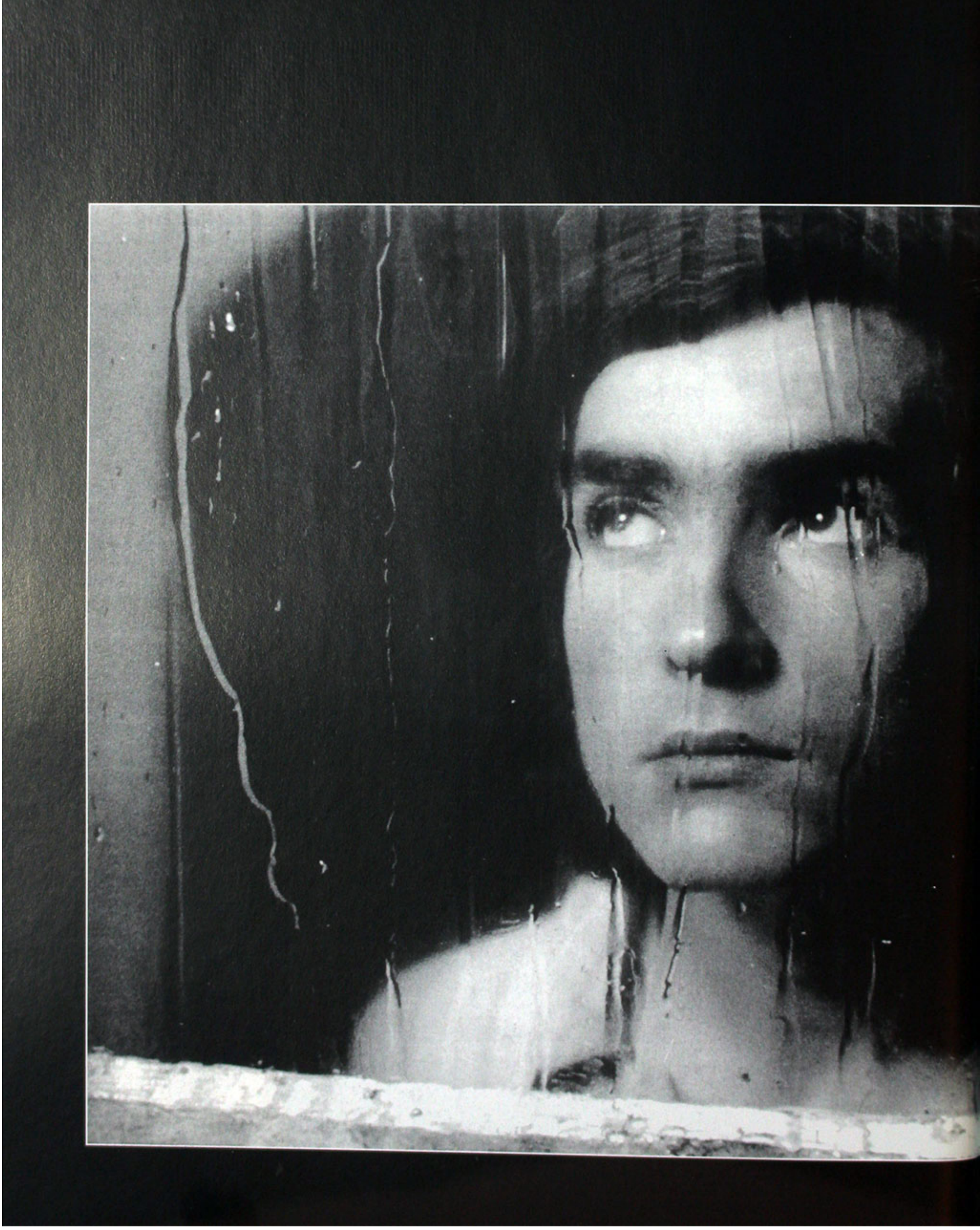
M.C.: Αυτή σας η ταινία θα είναι ακόμα «μουσικότερη» απ' τις άλλες;
R.B.: Σαφώς. Φανταστείτε τις κραυγές των ζώων, όχι μόνο τη στιγμή της Δημιουργίας, αλλά και μέσα στην Κιβωτό, κατά τη διάρκεια του Κατακλυσμού. Τι συναυλία, τι συγκίνηση και, καμιά φορά, τι σιωπή! Έχω τέτοια λαχτάρα να την κάνω, που θα της αφεθώ σαν να 'ναι θάλασσα, κι όπου με βγάλει.

M.C.: Πού θα γίνουν τα γυρίσματα;
R.B.: Δεν ξέρω ακόμα. Πάντως, ούτε στην Παλαιστίνη ούτε σε κάποια χώρα της Μέσης Ανατολής. Θα 'θελα ν' αποφύγω τα τοπία-κλισέ· εξ άλλου, ποτέ δεν είχαν για μένα κάποια ιδιαίτερη αξία. Θα προτιμούσα η καμήλα να μη στέκεται πάνω σ' έναν αμμόλοφο, αλλά στην κορυφή του Πουί-ντε-Ντομ. Θα 'θελα τα γυρίσματα να γίνουν στη γενέτειρά μου, την Οβέρνη, μια περιοχή με ποικιλία τοπίων.

Η συνέντευξη αυτή έγινε με ένα κασετόφωνο, στο σπίτι του σκηνοθέτη, στο Ιλ-Σεν- Λουί του Παρισιού, τον Ιούνιο του 1983. Είχε προηγηθεί η παρουσίαση στο Φεστιβάλ των Καννών της ταινίας *Το χρήμα*, που έμελλε να είναι και η τελευταία του. Απόσπασμα της συνέντευξης δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «American Film» (Οκτώβριος 1983). Η ολοκληρωμένη μορφή της συμπεριλήφθηκε στο περιοδ. «Positif» (τχ. 430, Δεκέμβριος 1996, Αφιέρωμα στον Robert Bresson), και αναδημοσιεύεται εδώ. Μετάφραση: Έρρικα Πετρωτού.

Το χρήμα (1983).





Φιλμογραφία



Τέσσερις νύχτες ενός ονειροπόλου (1972).

ΔΗΜΟΣΙΕΣ ΥΠΟΘΕΣΕΙΣ (1934)
(*Affaires publiques*)

Σενάριο: Robert Bresson. **Διάλογοι:** Robert Bresson, André Josset, Paul Weill. **Φωτογραφία:** Nicolas Toporkoff. **Σκηνογραφία:** Pierre Charbonnier. **Μουσική:** Jean Wiener, Roger Désormière. **Ήχος:** Gérardot. **Μοντάζ:** Robert Bresson. **Ηθοποιοί:** Ο κλόουν Beby (καγκελάριος), Andrée Servilanges (η πριγκίπισσα της Μιρεμίας), Marcel Dalio (εκφωνητής, γλύπτης, αρχιπυροσβέστης, ναύαρχος), Gilles Margaritis (οδηγός), Simone Cressier (Κριστιάν), Jane Pierson (ακόλουθη), Franck Maurice (ένας ναύτης). **Παραγωγή:** Arc-Film. **Διάρκεια:** 25′ (από την κόπια που βρέθηκε το 1987, λείπουν τα τρία τραγούδια της ταινίας). Ασπρόμαυρη, 35mm.

Η ιστορία διαδραματίζεται στη φανταστική χώρα της Κρογανδίας. Ένας ραδιοφωνικός σταθμός μεταδίδει απευθείας μια επίσημη τελετή. Η βουή του πλήθους είναι εκκωφαντική, όμως γύρω από το αυτοκίνητο του καγκελάριου δε βρίσκεται κανείς. Υπάρχει μονάχα ένα γραμμόφωνο, που αναπαράγει τον ενθουσιασμό του πλήθους. Ο καγκελάριος είναι έτοιμος να κάνει τα αποκαλυπτήρια ενός αγάλματος, όταν αυτό ξαφνικά ζωντανεύει κι αρχίζει να τρώει το σεντόνι που το σκεπάζει, ενώ λίγο αργότερα αρχίζει να χασμουριέται, μεταδίδοντας τη νύστα στον καγκελάριο, στον εκφωνητή, στο πλήθος, στους ακροατές. Σε λίγο, οι πάντες έχουν αποκοιμηθεί. Καταφθάνει η πριγκίπισσα της γειτονικής Μιρεμίας, που έχει αφήσει τη χώρα της για να βρει σύζυγο, και κατορθώνει να ξυπνήσει το κοιμισμένο πλήθος ξεμαγεύοντάς το. Την ίδια μέρα ο καγκελάριος πρέπει να παραστεί σε μία ακόμα τελετή: στα εγκαίνια μιας νεοσύστατης πυροσβεστικής μονάδας. Ενώ εκφωνεί το λόγο του, το σακάκι του αρπάζει φωτιά, αλλά η επέμβαση των πυροσβεστών είναι άμεση. Η τρίτη τελετή της ημέρας δεν πάει καλύτερα, αφού, μετά από επανειλημμένες αποτυχημένες προσπάθειες να σπάσει το μπουκάλι της σαμπάνιας στην πλώρη του πλοίου, το μπουκάλι εκσφενδονίζεται δίκην βλήματος, τρυπάει το μεταλλικό τοίχωμα και βυθίζει το πλοίο...

> “Δεν υπήρχε παρά μόνο μία κόπια. Δεν ξέρω αν υπάρχει ακόμα, πού βρίσκεται. Ήταν... πώς να το πω... ούτε μπουρλέσκ, ούτε ταινία του φανταστικού. Εν πάση περιπτώσει, ας την αποκαλέσουμε «μια τρελή κωμωδία». Στον κινηματογράφο μ’ ενδιαφέρει μόνον η στιγμή τής δημιουργίας. Όλα τα υπόλοιπα μου φαίνονται απολύτως μηδαμινά. Θα μου ήταν αδύνατον να ξεκινήσω μια ταινία χωρίς να έχω φανταστεί το σενάριο· αδύνατον να ερμηνεύσω το έργο ενός ξένου: θα ένιωθα σαν να σταματούσα έναν ξένο για να του λουστράρω τα παπούτσια. Πόσες αποτυχίες δεν οφείλονται σ’ αυτή την έλλειψη ενδιαφέροντος, σ’ αυτή την εντύπωση δουλείας που δίνει πολύ συχνά ο σκηνοθέτης; Έκανα λοιπόν μια ταινία 1.200 μέτρων, μια που έτσι έπρεπε κανείς να ξεκινήσει, έχοντας να γράψω το σενάριο, να καθοδηγήσω τους ηθοποιούς – με λίγα λόγια, ν’ αναλάβω όλες τις ευθύνες. Κατά τη γνώμη μου, τα σκηνοθετικά λάθη που μπορεί να γίνουν, πηγάζουν από την έλλειψη προνοητικότητας. Άρα, προτού ξεκινήσω την ταινία μου, γνώριζα ήδη τις *Δημόσιες υποθέσεις* απέξω.”

R.B.

Διαύγεια μέσα στη σύγχυση

Γυρισμένη το 1934, αυτή η μικρή μήκους ταινία, πρώτη τού Robert Bresson, θεωρούνταν χαμένη ώς το 1987, όταν μια κόπια της ανασύρθηκε στο φως από τη Γαλλική Ταινιοθήκη και προβλήθηκε στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης, μαζί με άλλες ανακαλύψεις και σπάνια ντοκουμέντα των αρχείων της Ταινιοθήκης.

Ο Bresson έκανε σχετικά αργά την είσοδό του στη σκηνοθεσία. Γεννημένος το 1907,[1] σπούδασε τους κλασικούς και φιλοσοφία, και υπήρξε ζωγράφος προτού στραφεί στον κινηματογράφο. Ένας φίλος του Bresson, ο βρετανός ζωγράφος Roland Penrose, του δάνεισε χρήματα για να γυρίσει τις *Δημόσιες υποθέσεις*.

Δύο από τα μέλη της πρώτης ομάδας του συνεργείου τού Bresson συμμετείχαν μετέπειτα και στις μεγάλου μήκους ταινίες του: ο Pierre Charbonnier υπήρξε σκηνογράφος επτά ταινιών και ο Jean Wiener έγραψε τη μουσική τριών. Ωστόσο, εκ πρώτης όψεως, το *Δημόσιες υποθέσεις* δεν έχει παρά ελάχιστα κοινά σημεία με τις μεταγενέστερες ταινίες του Bresson. Τοποθετημένο σε μια φανταστική χώρα με τ’ όνομα Κρογανδία, είναι μια εξωφρενική σατιρική κωμωδία – «un comique fou», όπως την περιέγραψε ο ίδιος ο Bresson.

Ο καγκελάριος της Κρογανδίας (τον οποίο υποδύεται με ανέκφραστη όψη ο τότε διάσημος κλόουν Beby) παίρνει μέρος σε τρεις δημόσιες τελετές, με τον Marcel Dalio –γνωστό από τους ρόλους του στη *Μεγάλη χίμαιρα*, στον *Κανόνα του παιχνιδιού* και στη *Σειρήνα της Μαρτινίκας*– να παίζει διαφορετικό ρόλο στην καθεμιά. Μετά τα αποκαλυπτήρια του αγάλματος του καγκελαρίου, το στόμα του, που χασμουριέται ορθάνοιχτο, αποκοιμίζει όλους τους κατοίκους της χώρας. Σε μια επίδειξη των πυροσβεστών, αντί να πάρει φωτιά ένα κτίριο ειδικά προετοιμασμένο για την επίδειξη, παίρνει φωτιά η ουρά του φράκου του καγκελάριου. Στην καθέλκυση ενός πλοίου, το μπουκάλι της σαμπάνιας αρνείται να σπάσει· κι όταν εκσφενδονίζεται, δίκην βλήματος, τρυπάει το μεταλλικό τοίχωμα και προκαλεί την καταβύθιση του πλοίου. Στο μεταξύ, η πριγκίπισσα της γειτονικής Μιρεμίας, ερωτευμένη με τον καγκελάριο, έρχεται με αεροπλάνο



Δημόσιες υποθέσεις (1934).

στην Κρογανδία, ενώ ο βασιλιάς την καταδιώκει καβάλα στ' άλογό του.

Μπορεί αυτή η σύντομη περίληψη να θυμίζει τους Αδελφούς Marx ή το *Million Dollar Legs*,[2] αλλά το *Δημόσιες υποθέσεις* έχει πιο σφιχτή οργάνωση. Μέσα στα στενά όρια μιας ταινίας μικρού μήκους, ο Bresson κατορθώνει να παρουσιάσει μια αξιοσημείωτη ποικιλία γεγονότων, μ' έναν τρόπο που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «διαύγεια μέσα στη σύγχυση». Εδώ μπορεί κανείς να διακρίνει τις απαρχές του κοφτού στιλ που έμελλε να επικρατήσει στα έργα της ωριμότητάς του, ακόμα και στις όλο και πιο περίπλοκες προσωπικές σχέσεις των μετέπειτα ταινιών του, από το *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* ώς *Το χρήμα*. Ακόμα κι εδώ, ο Bresson ήδη δείχνει την αποστασιοποίησή του, την άρνησή του να προκαλέσει συγκίνηση, πράγμα που έμελλε να τηρήσει στις σοβαρές ταινίες του, και πιο αυστηρά στον *Πορτοφολά* και στη *Δίκη της Ζαν ντ' Αρκ*.

Μπορεί να μην είναι απλή σύμπτωση το γεγονός ότι ο Bresson επέλεξε ένα είδος που δεν απαιτεί εκφραστική ηθοποιία. «Εφόσον θεωρούσα ότι μόνο η δράση ήταν σημαντική» έχει πει, «το θέμα ήταν απλώς να τους βάλω (τον Beby, τον Marcel Dalio κ.ά.) να δράσουν.»[3] Σύμπτωση ή όχι, αυτή η προσέγγιση οπωσδήποτε προδικάζει τον μετέπειτα εξοστρακισμό της εκφραστικότητας των ηθοποιών – ή, όπως προτιμούσε να τους αποκαλεί, των «μοντέλων» του.

Σαν σε μια φαρσοκωμωδία, το *Δημόσιες υποθέσεις* συχνά διακόπτει την «πλοκή» του με αιφνιδιαστικά ξεσπάσματα δράσης. Πριν αποκαλυφθεί το άγαλμα, οι μαθήτριες που τραγούδησαν όλο εθνική υπερηφάνεια τον ύμνο της Κρογανδίας, μονομιάς μεταβάλλονται σε χορεύτριες κι αρχίζουν να τινάζουν ψηλά τα πόδια τους μέσα απ' τις σκιστές τους φούστες. (Στην πραγματικότητα, ήταν χορεύτριες των Folies Bergères.) Ο καγκελάριος ανεβαίνει να παραλάβει μια ανθοδέσμη, η ανθοδέσμη τσα-

λακώνεται στα χέρια του παρουσιαστή, ο καγκελάριος την πετάει, η ανθοδέσμη καταλήγει στο φαράσι ενός οδοκαθαριστή. Κι όταν τραβάνε το σκοινί για τ' αποκαλυπτήρια, το ύφασμα χώνεται μέσα στο ανοιχτό στόμα του αγάλματος.

Παρόμοια αφηγηματικά «παραστρατήματα», αν και όχι τόσο κραυγαλέα, συναντάμε σε όλο το έργο του Bresson· π.χ., η ξαφνική χαρά του παπά, όταν πηγαίνει βόλτα με το ποδήλατο στο *Ημερολόγιο ενός εφημέριου*, η αφροβραζιλιάνικη μουσική από το καραβάκι στο *Τέσσερις νύχτες ενός ονειροπόλου*. Η σεκάνς της ανθοδέσμης στο *Δημόσιες υποθέσεις* μεταμορφώνεται στις αλλεπάλληλες επιδράσεις που ασκούν οι άνθρωποι μεταξύ τους, για καλό ή για κακό: οι πορτοφολάδες που περνούν τη λεία τους από τον έναν στον άλλον, στον *Πορτοφολά*· η Μουσέτ που, όταν πληρώνεται για τη δουλειά της στο café, δίνει αμέσως τα χρήματα στον πατέρα της, κι εκείνος τα δίνει κατευθείαν για να πιει· και το πέρασμα του πλαστού χαρτονομίσματος από το παιδί στον υπάλληλο, στον Ιβόν και στον ιδιοκτήτη του καφέ στο *Χρήμα*.

Αυτές οι αντιστοιχίες μπορεί να μοιάζουν επιφανειακές, να θεωρηθούν αντιστοιχίες που μπορούν να εντοπιστούν εύκολα σε ουσιαστικά ανόμοιες ταινίες. Το θέμα, ωστόσο, δεν είναι ότι το *Δημόσιες υποθέσεις* περιέχει εν σπέρματι τις μετέπειτα ηθικές ανησυχίες του Bresson, αλλά ότι αποκαλύπτει περισσότερα από το σπέρμα του μετέπειτα στιλ του – ενός στιλ που αποδεικνύεται εξίσου πρόσφορο για τη μεγάλη σοβαρότητα, όσο και για το «comique fou».

Ο ισχυρότερος δεσμός ανάμεσα στο *Δημόσιες υποθέσεις* και στα μεταγενέστερα έργα του Bresson είναι η απόλυτη βεβαιότητα με την οποία είναι φτιαγμένο. Δεν υπάρχει πειραματική δουλειά μαθητευομένου. «Κατά τη γνώμη μου» έχει πει ο Bresson, «κάθε λάθος στη «mise en scène» προέρχεται από έλλειψη διορατικότητας. Έτσι, προτού αρχίσω να γυρίζω το *Δημόσιες υποθέσεις*, βεβαιώθηκα ότι ήξερα την ταινία απέξω. Σχεδόν δεν χρησιμοποίησα στούντιο. Μου αρκούσε να ψάχνω για εξωτερικές τοποθεσίες, και τις βρήκα εύκολα, επειδή το μόνο που χρειαζόμουν, ήταν ένας τοίχος, ένα δέντρο και ο ουρανός. Μ' άλλα λόγια, το θέμα δεν ήταν να φτιάξω μια "καλλιτεχνική" ταινία, αλλά ν' αφήσω την ποίηση ν' αναβλύσει από μια συγκεκριμένη αλληλουχία επινοήσεων.»[4]

Στο *Δημόσιες υποθέσεις*, όπως και στις ώριμες ταινίες του, ο Bresson βασίζεται στα απλούστερα τεχνικά μέσα. Πέρα απ' τη σκηνή της καταβύθισης του πλοίου, δεν υπάρχουν εμφανή τρικ, ούτε καν επιβράδυνση ή επιτάχυνση της κίνησης. Ακόμα, η χρήση του ήχου είναι απλή και εντυπωσιακή – όπως η απόλυτη σιγή που βασιλεύει όταν όλοι αποκοιμούνται. Η ταινία ξεκινάει μέσα στον ραδιοφωνικό σταθμό της Κρογανδίας, μ' έναν εκφωνητή σε πρώτο πλάνο και μια σοπράνο που τραγουδάει στο βάθος, αλλά δεν ακούγεται πίσω απ' την ηχομονωτική τζαμαρία του στούντιο. Η ταινία τελειώνει με τον οδηγό του καγκελάριου να καταστρέφει το στούντιο, οπότε σπάει η τζαμαρία, και η φωνή της σοπράνο ξεχύνεται.

Η φωνή του ίδιου του Bresson ξεχύνεται στο *Δημόσιες υποθέσεις*, λέγοντας κάτι διαφορετικό απ' αυτό που περιμέναμε, αλλά εξίσου μαγευτικό. Είναι μια απολαυστική ταινία μ' έναν εντελώς δικό της τρόπο.

1. Ορισμένες πηγές αναφέρουν ότι ο Bresson γεννήθηκε το 1901 ή το 1900, αλλά οι περισσότερες δίνουν ως έτος γέννησης το 1907. (Επίσημη εκδοχή είναι το 1901.) (Σ.τ.Σ.)
2. Φαρσοκωμωδία του 1932, με τον W.C. Fields. (Σ.τ.Μ.)
3. Από ένα άρθρο του Paul Gilson στο «Pour Vous», το οποίο παρατίθεται στο έργο του Philippe Arnaud, *Robert Bresson*, Cahiers du Cinéma, Collection «Auteurs», Παρίσι 1986.
4. ό.π.

William Johnson
στο: Robert Bresson, *Edited by James Quandt, Cinémathèque Ontario, Toronto 1998*
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

ΟΙ ΑΓΓΕΛΟΙ ΤΗΣ ΑΜΑΡΤΙΑΣ (1943)
(*Les anges du péché*)

Σενάριο: Robert Bresson. **Διάλογοι:** Jean Giraudoux. **Φωτογραφία:** Philippe Agostini. **Σκηνογραφία:** René Renoux. **Μουσική:** Jean-Jacques Grünenwald. **Ήχος:** René Louge. **Μοντάζ:** Yvonne Martin. **Ηθοποιοί:** Renée Faure (Αν-Μαρί), Jany Holt (Τερέζ), Sylvie (η ηγουμένη), Marie-Hélène Dasté (αδελφή Σεν-Ζαν), Paula Dehelly (αδελφή Ντομινίκ), Silvia Monfort (Ανιές), Mila Parély (Μαντλέν), Yolande Laffon (η μητέρα της Αν-Μαρί), Louis Seigner (ο διευθυντής της φυλακής). **Παραγωγή:** Synops – Roland Tual. **Διάρκεια:** 97'. Ασπρόμαυρη, 35mm. **Βραβεία:** Μεγάλο Βραβείο του Γαλλικού Κινηματογράφου, 1943.

Η Αν-Μαρί, μια κοπέλα που έχει πάρει τον κακό δρόμο, κατακλύζεται από ένα δυνατό θρησκευτικό συναίσθημα και μπαίνει στο μοναστήρι για να γίνει μοναχή. Στη διάρκεια μιας επίσκεψής της σε μια φυλακή, εντυπωσιάζεται από την Τερέζ, μια φυλακισμένη σκληρή και αλαζονική, και, παρ' όλο που η ποινή της τελειώνει, προσπαθεί να την πείσει ν' αποσυρθεί κι αυτή στο μοναστήρι, για να σώσει την ψυχή της. Όμως, τη μέρα της αποφυλάκισής της, η Τερέζ αγοράζει ένα πιστόλι και σκοτώνει τον εραστή της, τον οποίο θεωρεί υπεύθυνο για τη φυλάκισή της. Αμέσως μετά, καταφεύγει στο μοναστήρι, προς μεγάλη χαρά της Αν-Μαρί, που νομίζει ότι η Τερέζ έχει μετανοήσει. Η Τερέζ, όμως, αισθάνεται να ασφυκτιά από την προστατευτική παρουσία τής



Οι άγγελοι της αμαρτίας (1943).

Αν-Μαρί στη ζωή της και προσπαθεί με κάθε τρόπο να την κρατήσει σε απόσταση. Για να το πετύχει, την υπονομεύει, υποθάλποντας με δολιότητα τις διαφορές που έχει η Αν-Μαρί με τις ανώτερές της. Το σχέδιό της επιτυγχάνει: η Αν-Μαρί τιμωρείται, θεωρεί την τιμωρία της άδικη, εξεγείρεται και διώχνεται απ' το μοναστήρι. Εν τω μεταξύ, η ηγουμένη πληροφορείται ότι η Τερέζ είναι ύποπτη φόνου και, ανακαλύπτοντας την αδικία σε βάρος της Αν-Μαρί, την ξαναδέχεται στο μοναστήρι. Η κοπέλα, όμως, είναι βαριά άρρωστη, και η ηγουμένη τοποθετεί στο προσκεφάλι της την Τερέζ, ως νοσοκόμα. Η Τερέζ, σε μια κρίση ειλικρίνειας, της εξομολογείται τα πάντα, αλλά, επειδή φοβάται μήπως την προδώσει, δραπετεύει. Η Αν-Μαρί την ακολουθεί, αλλά η προσπάθεια που καταβάλλει, επιδεινώνει την κατάστασή της. Ενώ πεθαίνει, θέλει να προσευχηθεί, αλλά δεν τα καταφέρνει, και τότε η Τερέζ προσεύχεται για λογαριασμό της. Καθώς προσεύχεται δίπλα στην ετοιμοθάνατη Αν-Μαρί, συγκλονίζεται απ' την καλοσύνη και την ευγένεια της ψυχής της, μετανιώνει πραγματικά για ό,τι της έχει κάνει, και περιμένει καρτερικά τη σύλληψή της από την αστυνομία.

"Όταν κάνεις την πρώτη σου ταινία, μένεις κατάπληκτος, σαν κι αυτόν που τραβάει την πρώτη του φωτογραφία. Μένεις με την εντύπωση ότι έχεις παραγάγει ένα έργο· στην πραγματικότητα, όμως, η φωτογραφία, η φωτογραφική διαδικασία είναι αυτή που παρήγαγε κάτι. Ο Proust λέει κάπου ότι ο καλλιτέχνης ξαναφτιάχνει τον κόσμο. Με τη φωτογραφία, δεν καταφέρνει κανείς να ξαναφτιάξει τον κόσμο. Το μόνο που μπορεί να καταφέρει, είναι η εικόνα να μην είναι πλέον εικόνα."

R.B.

Οι ράφτρες του Θεού

Οι Άγγελοι αυτοί δεν πετάνε και τόσο στα σύννεφα· είναι μοναχές και προσφέρουν φιλοξενία στα κακά κορίτσια που αποφυλακίζονται· τις ντύνουν με το ράσο των δομινικανών, τις αγκαλιάζουν, τις συνετίζουν και, μερικές φορές, όταν μια κοπέλα επιστρέφει στο Θεό ή κάποια άλλη ασπάζεται τον μοναχικό βίο, αποζημιώνονται για τις τρυφερές τους προσπάθειες. Η Renée Faure, μια μικρή πολυλογού, που προσφάτως έχει απαρνηθεί το αστικό και κοσμικό της περιβάλλον, είναι μία απ' αυτές τις «ράφτρες του θεού»· θέλει να ζήσει εν Χριστώ, αλλά είναι υπερήφανη· είναι ενθουσιώδης, αλλά αδιάκριτη· είναι πολύ χαρωπή, αλλά κάπως αλαζονική· άλλες μοναχές την αγαπούν κι άλλες τη ζηλεύουν. Κι αυτή, με τον

παράφορο χαρακτήρα της, αναλαμβάνει να σώσει μια χαμένη ψυχή: την Jany Holt, με τα μαύρα μάτια της, τα γεμάτα μίσος, το πεισματάρικο μέτωπο, το πικραμένο της στόμα, η οποία, αφού εξέτισε την ποινή της και αποφυλακίστηκε, πήγε και σκότωσε τον άντρα της που την είχε προδώσει σε κάποιο προηγούμενο κόλπο, και κατέφυγε στο μοναστήρι για να γλιτώσει. Για το μοναστήρι, η Jany είναι ο λύκος που μπήκε στο μαντρί· για τη Renée Faure, τον ανολοκλήρωτο αυτόν άγγελο, είναι ο ίδιος ο Βελζεβούλ. Η Renée Faure θέλει πάση θυσία να σώσει την Jany Holt, αλλά το μόνο που καταφέρνει, είναι να την εξουθενώσει. Οι καλές προθέσεις της την καταδιώκουν, την πνίγουν, την πληγώνουν, την απειλούν. Το κορίτσι εκδικείται και, χρησιμοποιώντας μια μαύρη γατούλα, ένα ζώο-Βελζεβούλ που τίθεται στην υπηρεσία του θηλυκού Βελζεβούλ, προκαλεί στο στοργικό μοναστήρι την ανταρσία τής μεγαλόψυχης, αλλά ιδιότροπης, Renée Faure. Ο άγγελος εγκαταλείπει τον παράδεισό του, αφήνει όμως εκεί την καρδιά του. Τις νύχτες, επιστρέφει και τριγυρίζει στο μοναστήρι, και μιαν απ' αυτές τις νύχτες, σαν πουλί τυραννισμένο από την περηφάνια και την αγάπη που έχει χάσει πια τα λευκά κι ανάλαφρα φτερά του, τη ρίχνει κάτω η καταιγίδα. Βρέχει και κάνει κρύο στον κήπο τού μοναστηριού. Το πρωί, οι μοναχές περιμαζεύουν τη Renée Faure με πνευμονία· στο αναρρωτήριο της μονής, όπου την οδηγούν για να την περιθάλψουν, ένας μακάριος θάνατος τη μετοικίζει στον ουρανό: είναι το τίμημα για την ψυχή της Jany Holt, η οποία, εντέλει, υποκύπτει μπροστά σε μια φιλανθρωπία τόσο απερίσκεπτη, που έφτασε ώς το θάνατο.

Ωστόσο, αυτή η επιτυχημένη ταινία θα μπορούσε κάλλιστα να είναι ανυπόφορη: λόγω του τίτλου, του ντεκόρ, του θέματός της. Το στήσιμο του ντεκόρ δεν ήταν καθόλου εύκολη δουλειά: ξέρουμε πώς αντιλαμβάνονται το μοναστήρι και τις μοναχές οι άνθρωποι του κινηματογράφου. Ακόμα και οι πιο ταλαντούχοι σκηνογράφοι δεν καταφέρνουν ποτέ να στήσουν ένα παρεκκλήσι στο στούντιο – αλλού περισσεύουν οι κίονες, αλλού τα λουλούδια, οι καμπάνες χτυπάνε χωρίς σταματημό, το εκκλησιαστικό όργανο παίζει συνέχεια. Όσο για τις γυναίκες ηθοποιούς, όσο εύπλαστες κι αν είναι, ποτέ δεν υποδύονται καλά τις μοναχές: άλλη έχει γυρίσει πολύ τις βλεφαρίδες της, άλλη έχει βάψει υπερβολικά τα χείλη της, το πρόσωπο της τρίτης, που προσπαθεί να παραστήσει την αγία, μαρτυρά ότι υποκρίνεται, και το μακιγιάζ δεν καταφέρνει να κρύψει τα σημάδια της έντονης ζωής που κάνει. Στον Bresson, όμως, τίποτα απ' αυτά δεν ισχύει: το μοναστήρι είναι κομψό, στοργικό, καθαρό· τα πλάνα στο παρεκκλήσι δεν είναι πολλά· πού και πού βλέπουμε ένα μακρόστενο περιστύλιο· συνήθως, βλέπουμε έναν ηλιόλουστο κηπάκο, το εργαστήρι, την κουζίνα, το διάδρομο· εκκλησιαστικό όργανο δεν ακούγεται καθόλου· καμπάνα, μια-δυο φορές· οι αγνές ψαλμωδίες είναι λιγοστές· ο διάλογος, απλός, στέρεος, καλοχτισμένος. Οι μοναχές του Bresson μοιάζουν αληθινές. Δεν είναι πολύ μακιγιαρισμένες· φοράνε με φυσικότητα το ράσο· ξέρουν να περπατάνε, να προσεύχονται, να μιλάνε· δεν έχουν συνέχεια τα μάτια τους στραμμένα στον ουρανό, ούτε κοιτάνε συνέχεια χαμηλά· είναι ροδοκόκκινες, χωρίς να δείχνουν μπογιατισμένες· είναι χαριτωμένες, χωρίς να είναι προκλητικές· και η ηγουμένη, με την ομπρέλα της, το λεπτό στόμα, τη μεγάλη μύτη και τα καλοσυνάτα μάτια της, μοιάζει επιτέλους με μοναχή και όχι με μεταμφιεσμένη ματρόνα. Η φωτογραφία είναι καλή. Η τσόχα (ύφασμα λιτό κι απλό), ο ασβέστης στους τοίχους (εκτυφλωτικός, καυτός, παλλόμενος), το ανάλαφρο και λευκό πέπλο του φωτός: αυτές είναι οι τρεις διαστάσεις του χώρου όπου κινείται ο εικονολήπτης, κι εμείς, την ίδια στιγμή, χάρη στο διάλογο, κινούμαστε σ' ένα σύμπαν ανώτερο, όπου η μονή είναι οικεία και ζεστή και παρηγορητική σαν την τσόχα, η περηφάνια και η μετάνοια λαμποκοπούν σαν τον ασβέστη στους τοίχους, και η τρυφερότητα και η πνευματικότητα μοιάζουν με τους μεγάλους, αέρινους κύκλους του φωτός.

Όμως και το θέμα δεν ήταν καθόλου εύκολο. Οι ιδεολογικά φορτισμένες ταινίες είναι σπανίως επιτυχημένες, και οι ταινίες με θρησκευτικό θέμα είναι κατά κανόνα αξιοθρήνητες, αφού συνδυάζουν τους δύο χειρότερους εχθρούς της τέχνης: την απουσία ταλέντου και τις καλές προθέσεις. [...] Στην ταινία του Bresson, έχει συνεργαστεί στο σενάριο ένας δομινικανός, ο πατήρ Brückberger [ο οποίος επίσης έχει γράψει μια μελέτη για το θωμισμό στον Claudel, τον Maritain και τον Bernanos, με τίτλο *Ligne de faite* (*Κορυφογραμμή*)]. Νομίζω ότι ούτε ο ίδιος ο συγγραφέας έτρεφε μεγάλες φιλοδοξίες για το σενάριό του· το βασικό του μέλημα ήταν να συνθέσει έναν πίνακα και, συνεπώς, να επινοήσει μια πλοκή που να συγκεντρώνει σε κάμποσα μέτρα πανί και επί δυο ώρες αυτούς τους *Αγγέλους της αμαρτίας*. Όμως, η επιδέξια σύλληψη του θέματος διαθέτει βάθος: αξίζουν έπαινοι στον πατέρα Brückberger για την επινόηση του ανυπόφορου χαρακτήρα της αδελφής Αν-Μαρί (Renée Faure) και της θεμιτής από κάθε άποψη εξέγερσης της Τερέζ (Jany Holt). Αναμφίβολα, η Αν-Μαρί κερδίζει (για τους χριστιανούς, ο ωραίος θάνατος είναι κέρδος), και στο τέλος θριαμβεύει το Καλό, αλλά με ποιο τίμημα; Καθώς παρακολουθούμε την ταινία, συνειδητοποιούμε ότι το Κακό δεν είναι απολύτως διάφορο του Καλού κι ότι άρρηκτοι δεσμοί συνδέουν τις δυο αυτές δυνάμεις, οι οποίες συμμιγνύονται ώσπου να γίνουν μία συμπαγής ουσία, όπως στη ζωή. Με την απαισιόδοξη αυτή οπτική του, ο σεναριογράφος θα εγγραφόταν, αν δεν ήταν δομινικανός, στη μεγάλη παράδοση των τραγικών. Ως ιερωμένος, ο πατήρ Brückberger μας χάρισε στο τέλος της ταινίας το «Salve Regina» που πλημμυρίζει το χώρο και σκορπίζει τη γαλήνη – πολύς κόσμος μέσα στην αίθουσα έκλαψε. Ως ιερωμένος, όμως, συνέλαβε και την παιδιάστικη ιδέα της θύελλας, που ξεσπάει την κατάλληλη στιγμή στο περιβόλι του μοναστηριού· γιατί ο πατήρ Brückberger θεωρεί ότι η Αν-Μαρί *πρέπει* να πεθάνει. Πεθαίνει όμως κανείς από μια καταιγίδα; Πεθαίνει

εξαιτίας μιας ήττας; Όχι, βέβαια! Ξέρουμε όμως σε πόσο μεγάλη υπόληψη έχουν οι δομινικανοί και οι κινηματογραφιστές –για διαφορετικούς λόγους ο καθένας– τον ωραίο θάνατο.

Το ταλέντο με το οποίο είναι γραμμένοι οι διάλογοι, παραπέμπει στον Giraudoux – και το ταλέντο αυτό είναι τεράστιο. Οι διάλογοι της ταινίας ευφραίνουν το νου και την καρδιά τού θεατή που τους ακούει: δεν ακούμε ούτε μία δακρύβρεχτη ή βαρύγδουπη φράση· τόσο ο υπερβολικός συναισθηματισμός όσο και ο διδακτισμός, απουσιάζουν· οι διάλογοι είναι ανθρώπινοι, γεμάτοι μεγαλείο και καλοσύνη, αιχμαλωτίζουν την ψυχή και την αγκαλιάζουν, χωρίς να καταφεύγουν σε κανένα απ' τα τεχνάσματα της εκκλησιαστικής ρητορικής, ενώ, μερικές φορές, καταφέρνουν και της προσφέρουν την εξαίσια τροφή τής σκανταλιάς και της τρυφερότητας.

Roland Barthes
Από το Existence *(1943)*
[Oeuvres complètes, τόμος I (1942-1965), Seuil, 1993]
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια

ΟΙ ΚΥΡΙΕΣ ΤΟΥ ΔΑΣΟΥΣ ΤΗΣ ΒΟΥΛΟΝΗΣ (1945)
(*Les dames du Bois de Boulogne*)

Σενάριο: Robert Bresson, από ένα επεισόδιο του *Ζακ ο μοιρολάτρης και ο αφέντης του* του Denis Diderot. **Διάλογοι:** Jean Cocteau. **Φωτογραφία:** Philippe Agostini. **Σκηνογραφία:** Max Douy. **Μουσική:** Jean-Jacques Grünenwald. **Ήχος:** René Louge, Robert Ivonnet, Lucien Legrand. **Μοντάζ:** Jean Feyte. **Ηθοποιοί:** Paul Bernard (Ζαν), Maria Casarès (Ελέν), Élina Labourdette (Ανιές), Lucienne Bogaert (η μητέρα της Ανιές), Jean Marchat (Ζακ), Nicole Régnault, Marcel Rouzé, Emma Lyonnel. **Παραγωγή:** Les Films Raoul Ploquin. **Διάρκεια:** 84'. Ασπρόμαυρη, 35mm.

Η Ελέν, μια νεαρή χήρα, αρχίζει να υποψιάζεται ότι ο Ζαν, ο άντρας με τον οποίο συζεί, δεν την αγαπάει πια. Για ν' ανακαλύψει την αλήθεια, αποφασίζει να του πει ψέματα, και του «εξομολογείται» ότι δεν είναι πια ερωτευμένη μαζί του. Ο Ζαν ομολογεί ότι το ίδιο συμβαίνει και μ' αυτόν, και τότε η Ελέν, συγκλονισμένη από τη φοβερή αποκάλυψη, τον διαβεβαιώνει ότι θα μείνουν πάντα φίλοι, ενώ μέσα της προετοιμάζει μεθοδικά την εκδίκησή της. Σ' ένα καμπαρέ, εντυπωσιάζεται από την ομορφιά της γοητευτικής χορεύτριας Ανιές, η μητέρα της οποίας είναι παλιά γνωστή της Ελέν. Όταν αυτή τους προτείνει το σχέδιό της, μητέρα και κόρη συμφωνούν, αφού τα οικονομικά ανταλλάγματα που τους προσφέρει η Ελέν, θα τις βοηθήσουν ν' αλλάξουν ζωή. Το σχέδιο είναι να συναντηθούν, δήθεν τυχαία, ο Ζαν και η Ανιές στο Δάσος της Βουλόνης, να συνδεθούν με σκοπό το γάμο, κι όταν παντρευτούν, τότε να μάθει ο Ζαν το διφορούμενο παρελθόν της Ανιές. Και πράγματι, ο Ζαν γοητεύεται από την ομορφιά της Ανιές, ενώ και η ίδια δε μένει αδιάφορη στη γνωριμία του. Η Ελέν δολοπλοκεί στήνοντας το σατανικό της σχέδιο, αλλά η Ανιές αντιδρά επειδή ο Ζαν την ενδιαφέρει πραγματικά, και δε θέλει να είναι ένα άβουλο όργανο στα εκδικητικά σχέδια της Ελέν. Καθώς διακατέχεται από αισθήματα τύψης και ενοχής απέναντι στον Ζαν, αποφασίζει να του πει την αλήθεια. Σε μια συνάντησή τους, του δίνει ένα γράμμα όπου του εξομολογείται το άστατο παρελθόν της, αλλά αυτός αρνείται να το διαβάσει, και της προτείνει να φύγουν μαζί. Η Ανιές αρχικά δέχεται, αλλά αργότερα αλλάζει γνώμη. Τελικά, μετά από πολλούς δισταγμούς και αμφιβολίες, αποφασίζει να παντρευτεί τον Ζαν. Την ημέρα του γάμου, η Ελέν αποκαλύπτει στον Ζαν το παρελθόν της Ανιές, η οποία εξαφανίζεται από τη γαμήλια γιορτή όταν τους βλέπει να συνομιλούν. Ο Ζαν εξοργίζεται με την Ελέν και σπεύδει να βρει την Ανιές. Όταν φτάνει στο σπίτι, τη βρίσκει σε πολύ άσχημη κατάσταση, λόγω μιας σοβαρής καρδιακής προσβολής, συνέπεια του άγχους και της αγωνίας της. Η κοπέλα τού ζητά να παλέψει ενάντια στο θάνατο, για να ζήσουν μαζί. Τελικά, ο έρωτας θριαμβεύει και η εκδίκηση της Ελέν αποτυγχάνει.

> "Τα πάντα ορίζονται από το εσωτερικό. Ξέρω ότι αυτό μπορεί να φανεί παράδοξο σε μια τέχνη όπου τα πάντα είναι η εξωτερική όψη. Όμως έχω δει ταινίες όπου όλος ο κόσμος τρέχει, κι οι ταινίες αυτές είναι αργές· ή άλλες όπου οι χαρακτήρες δεν κινούνται, κι όμως είναι γρήγορες. Έχω διαπιστώσει ότι ο ρυθμός των εικόνων αδυνατεί να διορθώσει την εσωτερική βραδύτητα. Μονάχα οι κόμποι που δένονται και λύνονται στο εσωτερικό των χαρακτήρων δίνουν στην ταινία την κίνησή της. Αυτήν ακριβώς την κίνηση αγωνίζομαι να καταστήσω εμφανή μέσω ενός πράγματος –ή ενός συνδυασμού πραγμάτων– που δεν είναι μοναχά διάλογος. [...]
>
> Μια ταινία βασίζεται αποκλειστικά σε σχέσεις... [...] στις σχέσεις των ηθοποιών με τους ηθοποιούς, των ηθοποιών με τα αντικείμενα και τα σκηνικά που τους περιβάλλουν, της δράσης με το ρυθμό των εικόνων κ.λπ."
>
> **R.B.**

«Κάθε πλάνο διαθέτει την αλήθεια μιας κούφτας χώμα»

Δεν έχουν περάσει δέκα χρόνια από εκείνο το μεσημέρι που, ενώ είχα κάνει κοπάνα από το σινεμά για να πάω στο σχολείο, ο φιλόλογός μας κατέφθασε και μας είπε: «Χθες είδα την πιο ηλίθια ταινία του κόσμου: *Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης*! Είναι για έναν τύπο που κάνει πενήντα χιλιόμετρα με το αυτοκίνητο για να λύσει τα συναισθηματικά του προβλήματα! Δεν έχω ξαναδεί μεγαλύτερη σαχλαμάρα!».

Δεν ήταν ο μόνος ανεπιεικής με την ταινία. Το κοινό δεν πήγε να τη δει, ή, κι αν πήγε, ήταν για να χλευάσει όλες τις ατάκες του Cocteau. Ο παραγωγός Raoul Ploquin καταστράφηκε κι έκανε επτά χρόνια να ξαναφανεί. Η αποτυχία ήταν πλήρης... [...]

Όταν όμως η ταινία του Bresson προβλήθηκε λίγα χρόνια αργότερα, στα πλαίσιο μιας ρετροσπεκτίβας, πληροφορήθηκα ότι συγκέντρωσε περισσότερους θεατές από κάθε άλλη ταινία του προγράμματος, ότι οι προβολές κύλησαν ομαλά, κι ακόμα, ότι η ταινία μερικές φορές χειροκροτήθηκε. Θα 'λεγε κανείς, κατά την έκφραση του Cocteau, ότι η ταινία «κέρδισε την έφεση»... *Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης* προβλήθηκαν σε όλες τις κινηματογραφικές λέσχες, όλοι σχεδόν οι κριτικοί, ξαναβλέποντάς το, επανόρθωσαν και το εγκωμίασαν, και σήμερα που το *Ημερολόγιο* έχει κάμψει και την τελευταία επιφύλαξη, ο Robert Bresson θεωρείται ένας από τους τρεις- τέσσερις μεγαλύτερους γάλλους σκηνοθέτες.

Όταν το 1943 βγήκε η πρώτη ταινία του Bresson, *Οι άγγελοι της αμαρτίας*, με σενάριο του πατρός Brückberger και διαλόγους του Giraudoux, η συναίνεση ήταν καθολική. Για το σενάριο των *Κυριών*, ο Bresson βασίστηκε σ' ένα επεισόδιο από τον *Ζακ τον μοιρολάτρη* του Diderot: την περιπέτεια της μαντάμ ντε λα Πομερέ και του μαρκησίου ντ' Αρσί. Η προσαρμογή ήταν ταυτόχρονα πολύ πιστή και πολύ ελεύθερη – πολύ πιστή, στο βαθμό που υπήρχαν ακέραιες οι φράσεις του Diderot. Κακώς υποτιμάται η συμβολή του Cocteau, ο οποίος, εν προκειμένω, αποδείχθηκε ιδιοφυής rewriter.

Ας δώσω ένα παράδειγμα:

Diderot: «Η ιστορία της καρδιάς σας είναι λέξη προς λέξη η ιστορία και της δικής μου». – Cocteau: «Η ιστορία της καρδιάς σας είναι λέξη προς λέξη η *θλιβερή* ιστορία της δικής μου». – Διαβάζοντας αυτές τις δύο φράσεις μεγαλόφωνα, οφείλουμε να ομολογήσουμε ότι ο Cocteau βελτίωσε τον Diderot ως προς τη μουσικότητα. Στο μυθιστόρημα του Diderot, όλοι οι ήρωες συναγωνίζονται σε ποταπότητα. Η μεν μαντάμ ντε λα Πομερέ εκπροσωπεί την εκδίκηση (είναι χαρακτηριστική ηρωίδα του Ρακίνα – τουλάχιστον όσο και η Φαίδρα), η δε μαντάμ Ντικενουά και η κόρη της, που παριστάνουν τις ευλαβικές, ωθούν το διπλό τους παιχνίδι στα όριά του όταν πηγαίνουν να εξομολογηθούν, έχοντας προβλέψει ότι ο μαρκήσιος θα 'χε δωροδοκήσει τον εξομολόγο τους για να μάθει αυτά που τις αφορούσαν; Όταν η οικοδέσποινα του Diderot τελειώνει την ιστορία της, ο δάσκαλος του Ζακ τής λέει: «Αγαπητή μας οικοδέσποινα, αφηγείστε αρκετά καλά, αλλά δεν έχετε εμβαθύνει ακόμα αρκετά στη δραματική τέχνη. Αν θέλετε να γίνει ενδιαφέρουσα η νεαρή κόρη, θα πρέπει να της προσδώσετε αληθοφάνεια· να μας τη δείξετε αθώο θύμα τής μητέρας της και της Πομερέ· θα πρέπει να παρασυρθεί απ' τη σκληρή τους στάση, παρά τη θέλησή της... [...] Παραβήκατε τους νόμους του Αριστοτέλη,[1] του Οράτιου, του Vida και του Le Bossu».

Το πιο εκπληκτικό στην προσαρμογή του Cocteau και του Bresson, αυτό που την κάνει ταυτόχρονα πιστή και άπιστη, είναι το γεγονός ότι έλαβαν υπόψη τους τις παρατηρήσεις του δασκάλου του Ζακ: η Ανιές της ταινίας είναι ειλικρινής· είναι το αθώο θύμα της Ελέν. Όσο για τον Cocteau, έχει τη μερίδα του λέοντος· απ' την πρώτη κιόλας φράση, υπάρχει η υπογραφή του: «Δεν κατάφερα να σας αποσπάσω την προσοχή – υποφέρετε;» Και μετά: «Δεν υπάρχει αγάπη· μόνο οι αποδείξεις της». Κι ακόμα πιο πέρα: «Το χρυσάφι σάς μοιάζει: θερμό, ψυχρό, καθάριο, βαθύχρωμο, άφθαρτο». Αν όμως κάποιος δε γνωρίζει το κείμενο του Diderot, μπορεί να ξεγελαστεί. Όπως ο Giraudoux χαρίζει στους *Αγγέλους της αμαρτίας* το δυναμισμό του, έτσι και ο Cocteau δίνει στις *Κυρίες* όλη του τη ζωντάνια. Αρκεί να θυμηθούμε τις ταινίες που γύρισε ο ίδιος ο Cocteau μετά το 1945, για να διακρίνουμε τις σαφείς ομοιότητες: η σχέση του Paul Bernard και της Élina Labourdette στις *Κυρίες* είναι πανομοιότυπη με αυτήν της Josette Day και του Jean Marais στην *Πεντάμορφη και το Τέρας* – ένας έρωτας που φτάνει μέχρι την υποταγή, την αλλοτρίωση. Η Maria Casarès θυμίζει αναμφισβήτητα την Nicole Stéphane των *Τρομερών παιδιών*, κυρίως όταν προφέρει εκείνες τις φράσεις που αποτελούν το λάιτ-μοτίφ του θεάτρου του Cocteau: «Μη μ' ευχαριστείτε» ή «Μη μου καταλύετε τις επινοήσεις».

Αν θέλαμε να σπάσουμε λιγάκι τη μονοτονία των επιθέτων (μάγος, ακροβάτης κ.λπ.), θα 'πρεπε να επιχειρήσουμε μια μελέτη του ρεαλισμού στο έργο του Cocteau. Μια τέτοια μελέτη θα ξεκινούσε απ' τους αμίμητους διαλόγους του: «Δεν μπορώ να σας δεχτώ – περάστε». Αυτή η οξεία αίσθηση του ρεαλισμού, σπρωγμένη στα άκρα, εισάγει το ασυνήθιστο. Είκοσι χρόνια μετά τα *Τρομερά παιδιά*, ο Cocteau μπορεί να κάνει μια ταινία χωρίς ν' αλλάξει ούτε λέξη απ' τους διαλόγους, κι αυτούς τους διαλόγους οι ηθοποιοί τούς «εκφέρουν» με μια εξαιρετική αληθοφάνεια. Ένα υπέροχο εύρημα, που αγγίζει τα όρια του μπαρόκ, χωρίς να γίνεται γελοίο, είναι η σκηνή όπου η Maria Casarès κατεβαίνει τη σκάλα μιλώντας ταυτόχρονα στον Paul Bernard, που την ακολουθεί με το ασανσέρ: «Γιατί φεύγετε;» – «Δε μ' αρέσει το πιάνο...»

Ο ρόλος του Bresson δεν είναι αμελητέος. Η ταινία, που είχε ξεκινήσει πριν την Απελευθέρωση, εγκαταλείφθηκε, μετά ξανάρχισε και τελείωσε λίγους μήνες αργότερα. Η σκηνοθεσία παραμένει, παρά τα χρόνια που πέρασαν, εξαιρετικά «θεωρητική». Ο ίδιος ο Cocteau είπε: «Δεν είναι ταινία, αλλά ο σκελετός μιας ταινίας». Κι ακόμα, μας γοητεύουν περισσότερο οι προθέσεις του Bresson, παρά η εκτέλεσή τους. *Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης* είναι μια άσκηση ύφους, όπως ακριβώς το *Μαντάμ ντε...* (το βιβλίο). Ενώ όμως στο έργο της Louise de Vilmorin υπάρχει μια άνεση και μια ευκολία που προκαλούν το θαυμασμό μας, στον Bresson, αντίθετα, υπάρχει η εμμονή και η σχολαστική προσπάθεια εξαγνισμού, οι οποίες επιβάλλουν το σεβασμό.



Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης (1945).

Πιστεύω ότι *Το ημερολόγιο ενός εφημέριου*, όπου κάθε πλάνο διαθέτει την αλήθεια μιας χούφτας χώμα, χώμα του Bernanos, είναι η καλύτερη ταινία του Bresson. Θα πρέπει να περιμένουμε την *Πριγκίπισσα της Κλεβ*, που θα γυρίσει του χρόνου,[2] για να γνωρίσουμε επιτέλους την αληθινή προσωπικότητα του Robert Bresson και να εκτιμήσουμε όλη την έκταση του ταλέντου του, το οποίο, αυτή τη φορά, δε θα συνοδεύεται απ' το βάρος ονομάτων όπως: Giraudoux, Cocteau, Bernanos…

1. Ο Truffaut παραθέτει λάθος: Αριστείδη. (Σ.τ.Μ.)
2. Ο Bresson δε γύρισε ποτέ αυτή την ταινία. Τη γύρισε, το 1961, ο Jean Delannoy, σε σενάριο και διαλόγους του Jean Cocteau.

François Truffaut *(1954)*
Les films de ma vie, *Flammarion, 1975*

Η μπρεσονική ταινία: «Τι ωραίο αντικείμενο!»

Στην αρχή της ταινίας *Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης*, ο Ζαν λέει στην Ελέν, που του προσφέρει μια ταμπακιέρα: «Μ' αρέσει το χρυσάφι. Σας μοιάζει. Θερμό, ψυχρό, καθάριο, βαθύχρωμο, άφθαρτο. Τι ωραίο αντικείμενο!»

Η ομορφιά της Ελέν δικαιολογεί τις φιλοφρονήσεις αυτές (όπως και η Maria Casarès με την παρουσία της). Πέραν αυτού, όμως, ο Bresson ορίζει την ταινία του. Ο Bresson-χρυσοχόος αγαπάει τα λιτά κοσμήματα· ο Bresson-εβενουργός, τα ωραία πράγματα που αντέχουν χάρη στο παιχνίδι των αναλογιών – «τίποτα που να περισσεύει, τίποτα που να λείπει». Ο κινηματογράφος του Bresson είναι άφθαρτος, γιατί ο χρόνος δουλεύει υπέρ του. *Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης* είναι μια διαχρονική ταινία, ακριβώς λόγω της παραδοξότητας και της αφαίρεσης που είχαν θεωρηθεί αρχικά ως τα αρνητικά της σημεία. Η ταινία δεν είναι ψυχρή· είναι φειδωλή· φειδωλή μέσα στη γενναιοδωρία της, με τον τρόπο που ο Dinu Lipatti ερμηνεύει τον Bach.

Στο εκπληκτικό έργο του Diderot, ο Bresson διέκρινε κάποια ξεκάθαρα κίνητρα, η αλληλουχία και οι αναλογίες των οποίων διέθεταν μια δική τους ομορφιά, ανάλογη με αυτήν των θεωρημάτων. Στη μοντέρνα διασκευή του κειμένου, τα κίνητρα αποσυνδέονται από την ερμηνεία που υπαγορεύει η αντικληρική, σατιρική ατμόσφαιρα του έργου· τα ιστορικά στοιχεία έχουν περικοπεί εντελώς, αλλά παραμένουν –και μάλιστα, ενισχύονται– οι κοινωνικές σχέσεις που βασίζονται στο χρήμα και στη βούληση. Τα τέσσερα πρόσωπα στις *Κυρίες* (ειδικά η Ανιές και, πολλώ μάλλον, η Ελέν) υπάρχουν μέσα από τις πράξεις τους, τις ραδιουργίες τους, την υποταγή ή την ανυπακοή τους σε αλλότριες βουλήσεις. Πριν απ' τις ταινίες *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*, *Ο πορτοφολάς* και *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ*, *Οι κυρίες* προτείνουν έναν αγώνα μεταξύ βούλησης και τύχης. Η Ελέν, επιδέξια κι ευάλωτη, βαδίζοντας από επιτυχία σε αποτυχία και το αντίστροφο, υπερβαίνει τη μαντάμ ντε λα Πομερέ στο θαυμάσιο φιλοσοφικό αφήγημα του Diderot, στο πρόσωπο της οποίας ενσαρκώνεται η πολύ σημαντική φράση που συναντάμε στον *Ζακ του μοιρολάτρη*: «Νομίζουμε ότι καθοδηγούμε τη μοίρα· κι όμως, πάντα εκείνη μας καθοδηγεί».

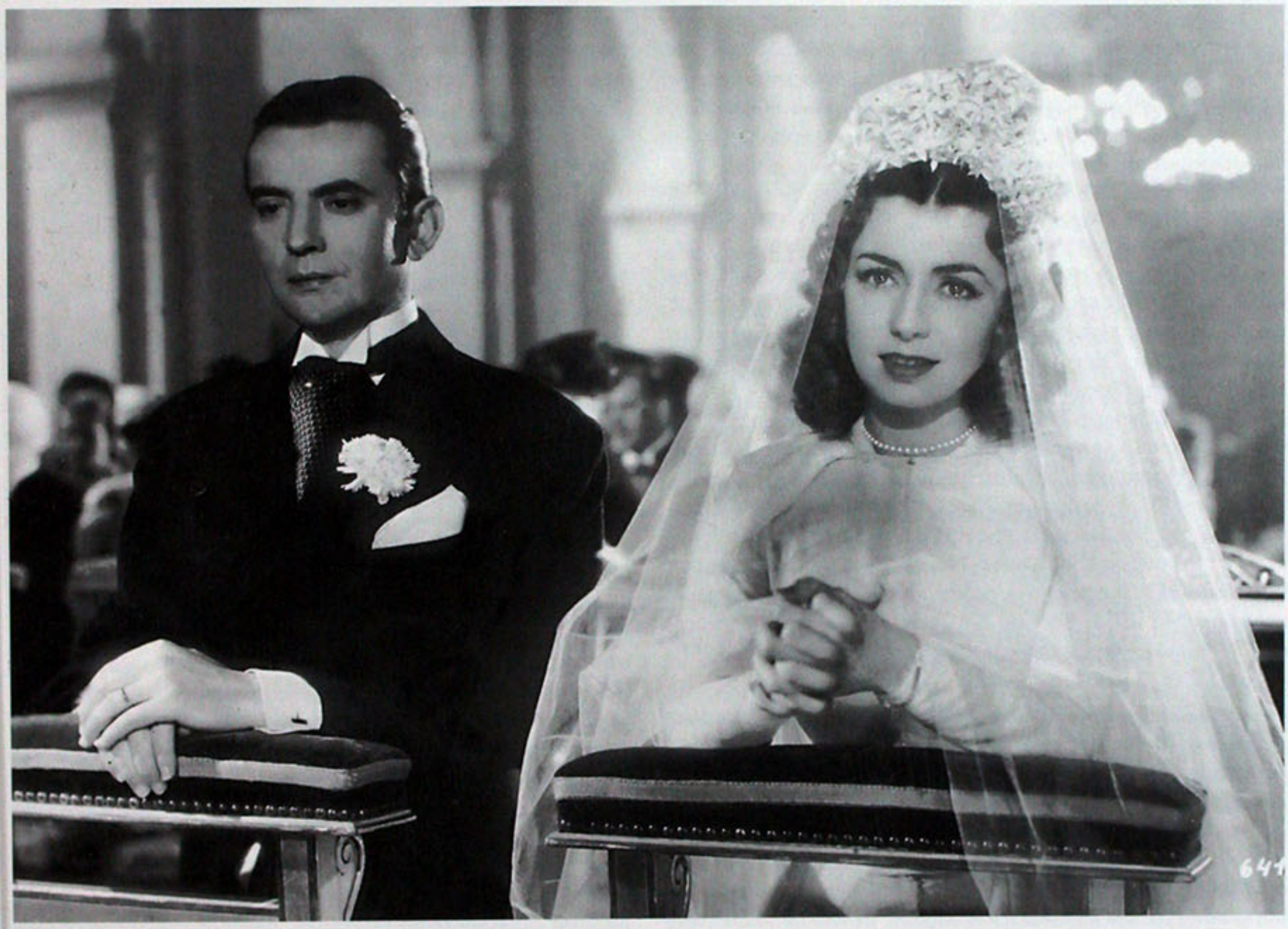
Η Ελέν γοητεύεται απ' το διπλό παιχνίδι. Παράλληλα, βιώνει τη διπλή της μοίρα: θριαμβεύει στις μηχανορραφίες της· μέσα της, όμως, τυραννιέται. Το σημαντικότερο στις *Κυρίες* δεν είναι η δραματική εξέλιξη· είναι η τραγική διάσταση. Σφυρηλατώντας τη μοίρα του άλλου, η Ελέν επισφραγίζει το δικό της αδυσώπητο πεπρωμένο. Με δυο ζαριές αναιρεί την τύχη, αλλά, την ίδια ώρα, αυτοκαταργείται από αρχηγός του παιχνιδιού, ο έλεγχος του οποίου περιέρχεται ολοκληρωτικά στην Ανιές.

Και ο σκηνοθέτης επίσης καταργεί το τυχαίο στα αραβουργήματα των σχέσεων, των συνδέσεων, των επωδών και των ελλείψεων που σχεδιάζει στην οθόνη. Χαρακτηριστικά του, η λευκότητα, η αυστηρότητα, αλλά και η ακρίβεια και η επιτήδευση. Στο κέντρο του κλειστού αυτού συστήματος, αναβλύζει η συγκίνηση, στην πηγή του όντος.

Ο Bresson αποκηρύσσει σήμερα τις *Κυρίες του Δάσους της Βουλόνης*, όπως και τους *Αγγέλους της αμαρτίας*. Θεωρεί ότι στην ταινία οι ηθοποιοί παίζουν· απορρίπτει ακόμα και μια ηθοποιό σαν τη Maria Casarès (κι ας είναι το παιχνίδι ο πυρήνας της ύπαρξης της Ελέν…) Θεωρεί ότι η αφήγηση δεν είναι πολύ κινηματογραφική, ότι ασφυκτιά υπό το βάρος του λογοτεχνικού πρωτοτύπου, ότι είναι παραφορτωμένη με θεατρικά στοιχεία. Ως προς αυτό, δεν τον αδικούμε. Στις πολυφωνικές του ταινίες (*Στην τύχη ο Μπαλταζάρ*, *Ο Διάβολος πιθανώς*...), ο «κινηματογράφος» του Bresson θα εξελιχθεί σημαντικά σε σχέση με τις *Κυρίες του Δάσους της Βουλόνης*. Και οι δύο αυτές ταινίες προβάλλουν αναμφισβήτητα μια ηθική και μια αισθητική, όχι όμως χωρίς κάποιο κόστος. Η μία δείχνει ότι η κατάργηση του ηθοποιού, αλλά και του κινηματογραφικού ήρωα, μπορεί να συμβάλει στο να αποδοθεί καλύτερα ο χαρακτήρας· η άλλη, ότι υπάρχει πιθανότητα αυτό να μη γίνει. Έτσι, λοιπόν, κανείς δεν μπορεί ν' αρνηθεί ότι και *Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης* διαθέτουν τη χάρη των έργων αυτών, στα οποία ένας μεγάλος καλλιτέχνης βρίσκει το δρόμο του προτού καλά καλά αρχίσει να τον αναζητά με καθαρό μυαλό.

1. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Παρίσι 1975.

Jean Sémolué
Περιοδ. «Avant-Scène du Cinéma», τχ. 196 (Νοέμβριος 1977), αφιερωμένο στις Κυρίες του Δάσους της Βουλόνης
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια



Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης (1945).

ΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΕΝΟΣ ΕΦΗΜΕΡΙΟΥ (1951)

(Journal d'un curé de campagne)

Σενάριο: Robert Bresson, βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Georges Bernanos. **Διάλογοι:** Robert Bresson. **Φωτογραφία:** Léonce-Henry Burel. **Σκηνογραφία:** Pierre Charbonnier. **Μουσική:** Jean-Jacques Grünenwald. **Ήχος:** Jean Rieul. **Μοντάζ:** Paulette Robert. **Ηθοποιοί:** Claude Laydu (ο εφημέριος του Αμπρικούρ), Léon Arvel (Φαμπρεγκάρ), Armand Guibert (ο εφημέριος του Τορσί), Marie-Monique Arkell (η κόμισσα), Nicole Ladmiral (Σαντάλ), Jean Riveyre (ο κόμης), Nicole Maurey (Λουίζ), Jean Danet (Ολιβιέ), Martine Lemaire (Σεραφιτά), Antoine Balpêtré (ο γιατρός Ντελμπάντ), Jeanne Etiévant, Gaston Séverin. **Παραγωγή:** Union Générale Cinématographique **Διάρκεια:** 110'. Ασπρόμαυρη, 35mm. **Βραβεία:** Μεγάλο Βραβείο του Γαλλικού Κινηματογράφου, 1951· Βραβείο της Καθολικής Εκκλησίας· Βραβείο Louis Delluc· Μεγάλο Βραβείο στο Φεστιβάλ Βενετίας, 1951· Βραβείο των ιταλών κριτικών για την καλύτερη γαλλική ταινία, 1951· Βραβείο δημοψηφίσματος της Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών· Μεγάλο Διεθνές Βραβείο, 1951.



Το ημερολόγιο ενός εφημέριου (1951).

Ένας νεαρός εφημέριος φτάνει στην ενορία του μικρού χωριού Αμπρικούρ. Κάθε μέρα σημειώνει στο ημερολόγιό του «τα μικρά και ασήμαντα μυστικά μιας ζωής χωρίς μυστήρια». Ο νεαρός ιερωμένος, που έχει ασθενική υγεία, βιώνει την αποστολή του μέσα σε αντίξοες συνθήκες. Η επιθυμία του να επιτελέσει τη λειτουργία του ως πνευματικού, σύμφωνα όχι μόνο με το γράμμα, αλλά και με το βαθύτερο νόημα του Ευαγγελίου, τον οδηγεί σε σύγκρουση με την κοινότητα και, κυρίως, με τον εφημέριο του διπλανού χωριού, του Τορσί, ενός ανθρώπου άξεστου και σκληρού, ο οποίος τον κατηγορεί ότι δεν κάνει τους απαραίτητους συμβιβασμούς με την αριστοκρατία του τόπου. Και πράγματι, ο εφημέριος του Αμπρικούρ αδιαφορεί για τα υλικά αγαθά και νοιάζεται περισσότερο για μια ουσιαστική πνευματική επικοινωνία με το ποίμνιό του, αλλά αυτή του η στάση έχει ως αποτέλεσμα πολλές απογοητεύσεις και μεγάλη μοναξιά. Η Σεραφιτά, μια μαθήτριά του στο κατηχητικό, που μοιάζει αφοσιωμένη στο έργο του, στην πραγματικότητα τον κοροϊδεύει πίσω από την πλάτη του, ενώ ο γιατρός Ντελμπάντ, που τον κουράρει, πεθαίνει κάτω από μυστηριώδεις συνθήκες. Ο νεαρός ιερέας κλείνεται όλο και πιο πολύ στον εαυτό του, υποφέροντας ψυχικά. Παρ' όλα αυτά, η αίσθηση του καθήκοντος και η βαθιά του πίστη τον ωθούν να ασχοληθεί και να βοηθήσει την οικογένεια του κόμη του Αμπρικούρ, που ζει μια ταραγμένη και προβληματική ζωή, αφού, λόγω της ερωτικής του σχέσης με τη νεαρή Λουίζ, βρίσκεται σε σύγκρουση με την κόρη του, ενώ η κόμισσα, που πάσχει από κατάθλιψη, αργοπεθαίνει. Η παρέμβαση του εφημέριου είναι καθοριστική, καθώς καταφέρνει να ξαναφέρει την ισορροπία, την πίστη και την ψυχική αρμονία ανάμεσα στα μέλη της οικογένειας. Εν τω μεταξύ, η κατάσταση της υγείας του επιδεινώνεται συνεχώς· διαγιγνώσκεται ένας κακοήθης όγκος στο στομάχι και οι γιατροί τού δίνουν λίγο χρόνο ζωής. Ο νεαρός ιερέας περνά τις τελευταίες εβδομάδες της ζωής του στο σπίτι ενός παλιού του φίλου από το σεμινάριο, ενώ, λίγο πριν πεθάνει, γράφει ένα γράμμα στον εφημέριο του Τορσί, που τελειώνει με τη φράση: «Άλλωστε, τι σημασία έχει; Όλα είναι Θεία Χάρις!»

> "Ναι· κατά τη γνώμη μου, η εικόνα είναι ό,τι η λέξη μέσα στην πρόταση. Οι ποιητές πλάθουν ένα λεξιλόγιο. Συχνά επιλέγουν σκόπιμα λέξεις κάπως θαμπές. Και τότε συμβαίνει, η πιο συνηθισμένη και τετριμμένη λέξη, επειδή ακριβώς βρίσκεται στη σωστή θέση, ν' αποκτά ξαφνικά μια λάμψη εκπληκτική."
>
> **R.B.**

Η δύναμη της αφαίρεσης

Κατά τον Bresson, η περιπέτεια μιας ταινίας είναι θέμα ασκητισμού, μετάνοιας και πνευματικής άσκησης. Αυτό το γνωρίζουμε, τουλάχιστον από τότε που ο Bazin μίλησε για τον «ιανσενισμό» του. Όταν ρωτάμε: «Γιατί επιβάλλετε τόσες δυσκολίες στον εαυτό σας;», εκείνος απαντά: «Για ν' αγγίξω μόνο το πραγματικό». Και, καθώς τα ανθρώπινα μύχια είναι αόρατα –ψυχή, πνεύμα, θέληση, διαίσθηση, πάθος· κοντολογίς, η όλη κίνηση του είναι μας–, ο Bresson, προκειμένου να καταφέρει να συλλάβει το μη κινηματογραφήσιμο, επινόησε ένα στιλ: γυρίζει ταινίες «χωρίς ει-

κόνες, αλλά με συσχετισμούς εικόνων», εικόνων και ήχων, που εμπλέκονται στην πολυδιάστατη διαλεκτική του συγκεκριμένου και του αφηρημένου. Απ' τη διαλεκτική αυτή, πρέπει να απορρέει όσο το δυνατόν περισσότερη αφαίρεση, πράγμα που σπάνια καταφέρνει το σινεμά των άλλων. (Εκείνος, όμως, δεν κάνει «σινεμά»· κάνει «κινηματογράφο».)

Το θέμα της αφαίρεσης στον κινηματογράφο γεννά μια διχογνωμία ακόμα πιο έντονη και από εκείνην του ρεαλισμού. Στο κάτω κάτω, ο κινηματογράφος είναι η κατ' εξοχήν τέχνη του συγκεκριμένου. Γνωρίζουμε, πάντως, πως τα όσα αναγκάζεται να αναπαραστήσει ο κινηματογράφος, μπορεί λίγο-πολύ να τα συγκεκριμενοποιήσει – και μάλιστα, να μεταστρέψει την πιο αισθητηριακή, αισθησιακή και συναισθηματική πραγματικότητά του προς όφελος του νοήματος, χωρίς όμως να προσεγγίζει την έννοια ή το σύμβολο. Όπως και να 'χει, προβάλλω ως επιχείρημα το ότι ο Alain Masson, αναφερόμενος σ' εκείνους τους σύγχρονους κινηματογραφιστές που, αποστασιοποιημένοι από κάθε «σαρκικό ρίγος», επικεντρώνουν «την προσοχή τους στο μυστικό των σωμάτων, στη διφορούμενη βραδύτητά τους και στη βαρύτητα που τα εγκλωβίζει στον εαυτό τους», ξεχωρίζει τους Antonioni, Ταρκόφσκι, Cassavetes και Kieslowski, αλλά δεν μνημονεύει τον Bresson.[1]

Δεν είναι υποχρεωτικό να θεωρήσει κανείς πως ο Bresson χάνεται μέσα στο μεταφυσικό (το ιδανικό για εκείνον θα ήταν το κενό, η λευκή οθόνη και η σιωπή). Ο Bresson, βέβαια, αναρωτιέται: «Πώς άραγε μπορούμε να παραβλέψουμε το ότι όλα προβάλλονται σ' ένα τετράγωνο πανί που κρέμεται στον τοίχο;»[2] Καλύτερα όμως να μην καταλήξουμε στο βεβιασμένο συμπέρασμα της μυστικιστικής επιφοίτησης και της αβάσταχτης παρουσίας –ή απουσίας– του Θεού, ούτε όμως και της τραγικής αποδοχής του ανθρώπινου κενού· γιατί ο ίδιος ο κινηματογραφιστής, αναλογιζόμενος τελικά την αισθητική του μέθοδο, σπεύδει να διευκρινίσει: «Θεώρησε πως η ταινία σου είναι μια επιφάνεια που πρέπει να καλυφθεί».

Πάνω σ' όλα αυτά, ας θυμηθούμε ένα παλιό σχολικό αστείο. «Συγκεκριμένο» λέει η δασκάλα, «είναι ό,τι μπορούμε να δούμε και να πιάσουμε.» Ένας μαθητής δίνει το εξής παράδειγμα: το βρακάκι του είναι συγκεκριμένο, ενώ το βρακάκι της δασκάλας, αφηρημένο. Ας λάβουμε παρ' όλ' αυτά υπόψη πως, είτε αφηρημένα είτε συγκεκριμένα, είναι και τα δυο πραγματικά. Το ίδιο συνεπώς συμβαίνει με το σώμα και την ψυχή, η οποία, όπως το σώμα, δεν είναι αιώνια, αλλά το ακολουθεί και του δίνει κίνηση καθ' όλη τη διάρκεια της επίγειας ζωής μας.

«Πρέπει να διαλύουμε τις ισορροπίες» λέει ο Bresson, «για να τις ξαναβρίσκουμε.» Πρέπει να κλείνουμε, για ν' ανοίξουμε· ν' αναχαιτίζουμε, για να εφορμήσουμε. Καθώς όλα παραπαίουν και χάνουν την ισορροπία τους, γεννιέται ένα είδος «συγκεκριμένης μη πραγματικότητας». Έτσι *ισοπεδωμένες* (η υπογράμμιση είναι του Bresson), αυτές οι εικόνες αποκτούν τη δύναμη να γίνονται διαφορετικές: γίνονται εικόνες και λιγότερο εικόνες και, ξαφνικά, περισσότερο εικόνες. «Σ' ΑΥΤΗ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ, ΠΡΕΠΕΙ ΚΑΝΕΙΣ ΝΑ ΞΕΧΑΣΕΙ ΤΕΛΕΙΩΣ ΤΗΝ ΕΝΝΟΙΑ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ· ΠΡΕΠΕΙ ΟΙ ΕΙΚΟΝΕΣ Ν' ΑΠΟΚΛΕΙΟΥΝ ΤΗΝ ΙΔΕΑ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΑΣ.»[3]

Θα πρέπει, άραγε, το εξασθενημένο και αποχρωματισμένο πραγματικό να διαλύεται μέσα στο μη πραγματικό, το φευγαλέο, το άπιαστο; Όχι, γιατί μια έλλειψη απαιτεί την κάλυψή της, η οποία, με τη σειρά της, προκαλεί μια νέα έλλειψη, μια «νέα ανυπομονησία». Με διαφορετικό τρόπο και ανάλογα με την ταινία, ο Bresson βάζει ένα αντίβαρο σε κάθε είδους παρουσία, πράγμα που επιμένω (ελλείψει δόκιμου όρου) να αποκαλώ «αφαίρεση». Αυτό το αντίβαρο, στο *Ημερολόγιο ενός εφημέριου*, ήταν, για όλους εμάς τους θεατές, η αυταπάτη τού ότι μπορείς ν' αγγίξεις προς στιγμήν την πεμπτουσία του κόσμου. Στη *Δίκη της Ζαν ντ' Αρκ*, είναι η υπαινικτικότητα του ήχου, της ομιλίας, που διακρίνονται απ' τη δυναμικότητα και την ενεργητικότητά τους – ένα είδος ηχητικής αφής, μάλλον αληθοφανούς παρά αληθούς· γιατί ο ίδιος ο ήχος μπορεί να είναι αφηρημένος και (μας λέει ο Béla Bàlazs) δε ρίχνει σκιά.

Η απόρριψη της ψυχολογίας βοηθάει επίσης σ' αυτή τη μη πραγματικότητα. Το «όχι ψυχολογία» υπήρξε το συχνά κάπως βεβιασμένο σύνθημα της μοντερνικότητάς μας. Η ψυχολογία, όμως, ανήκει στο πραγματικό. Πώς να την αποφύγει κανείς; Ο Bresson δεν την αποφεύγει· απορρίπτει μόνο τις επιφάσεις της. Η ψυχολογία των χαρακτήρων του είναι τόσο αόρατη όσο και η ψυχή τους.

Με δεδομένες τις φιλοδοξίες και τις αισθητικές αρχές του Bresson, αντιλαμβανόμαστε ότι αναγκάστηκε να βρει αλλού τους τρόπους για να υπερβεί την έλλειψη έκφρασης που επιβάλλει στα «μοντέλα» του· αλλού και όχι στη μίμηση, το παιχνίδι, τη γλώσσα του σώματος, την ομιλία, το ταλέντο του ερμηνευτή και όσα συνθέτουν αυτό το «θέατρο». Τους βρήκε μέσα στη διαλεκτική του συγκεκριμένου και του αφηρημένου, που την οργανώνει και την επιβάλλει το μοντάζ του. Το γεγονός ότι ο κινηματογράφος είναι και μηχανισμός (μια «εξαίσια μηχανή»), φαίνεται να εντυπωσίασε τον Bresson. Με τις συχνές επαναλήψεις, από τη στιγμή που υποκύπτουν στον αυτοματισμό, ο Bresson καταφέρνει να αποσπάσει απ' τα μοντέλα του μια αλήθεια που κρύβουν μέσα τους, αλλά την αγνοούν, και να συγκινήσει τόσο εκείνα όσο κι εμάς. Η πεποίθησή του είναι απόλυτη: «Η συγκίνηση θα προκύψει από ένα μηχανισμό, απ' την υποταγή σε μια μηχανική κανονικότητα. Για να το καταλάβετε αυτό, φέρτε στο νου σας κάποιους πιανίστες».

Η ενσάρκωση, θέμα καθαρά χριστιανικό, δεν αναδεικνύεται ούτε απ' το συγκεκριμένο μη πραγματικό ούτε απ' το αφηρημένο πραγματικό. Αυτή η έλλειψη ενσάρκωσης, πιθανώς αποδυναμώνει στα μάτια ενός πιστού τη σημασία του υπερφυσικού μέσα

στις ταινίες του Bresson και τις κάνει να φαίνονται χωρίς *προφητισμό*,[4] όχι όμως και σ' έναν άθεο...

Θα 'ταν αναμφίβολα ενδιαφέρον το να μελετήσει κανείς κατά πόσον η ποιητική του Bresson προσεγγίζει τις απόψεις των ρώσων φορμαλιστών της δεκαετίας του '20 σχετικά με τον κινηματογράφο.[5] Ο Bresson συναντάει αυτές τις απόψεις με την ιδιότητά του ως δημιουργού και όχι σαν εκείνους, μέσω της θεωρίας της λογοτεχνίας. Όπως και να 'χει, οι φορμαλιστές (όπως κι ο ίδιος) έβλεπαν τον κινηματογράφο ως μια αφηρημένη τέχνη. Στον κινηματογράφο, όλα είναι ή γίνονται αφηρημένα, γιατί ο κινηματογράφος, ως τέχνη, απομονώνει, αποσπά, αποκόβει, μικραίνει ή μεγαλώνει, συναρθρώνει όλα όσα καταγράφονται στο φιλμ, με βάση νέα πλέγματα σχέσεων. «Μεταμορφωμένο [το κινηματογραφημένο] υπάρχει πια μόνο ως σημαίνον» (Chklovski). Για μας, μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η κοινή θέση των Tynianov και Eikhenbaum για μια πολύ συγκεκριμένη σχέση μεταξύ λόγου και ταινίας. Υποστηρίζουν πως ο κινηματογράφος προσδίδει μια υποκείμενη λεκτική δομή στη φιλμική εικόνα, τη συνοδεύει με έναν «εσωτερικό λόγο», και μετατρέπει το σύστημα της εικόνας σε σημειολογικό.[6]

Πριν γίνουν ταινίες του Bresson, *Το ημερολόγιο ενός εφημέριου* και *Η δίκη της Ζαν ντ' Αρκ* ήταν δύο κείμενα στα οποία ο κινηματογραφιστής θέλησε να παραμείνει πιστός και να τα αποδώσει *ως κείμενα*. Σύστημα αφηρημένο (μιας και ο γραπτός λόγος είναι ήδη μια αφηρημένη μορφή της ομιλίας) που αναφέρεται σ' ένα άλλο, η μεταφορά του μυθιστορήματος του Bernanos και των πρακτικών της δίκης της Ζαν ντ' Αρκ θα πρέπει να επιβλήθηκε στον κινηματογραφιστή ως η πιο εσωτερική προσέγγιση της πεμπτουσίας του κινηματογράφου (τουλάχιστον του δικού του). Και ξαφνικά, ο κινηματογράφος γίνεται γραφή.

***

Η ψυχή, λοιπόν. «Οι πράξεις και τα λόγια δεν μπορούν ν' αποτελέσουν την ουσία μιας ταινίας. [...] Όμως η ουσία μιας ταινίας μπορεί να είναι αυτό το... πράγμα ή αυτά τα πράγματα που προκαλούνται από τις πράξεις και τα λόγια, και αναδύονται μ' έναν μυστήριο τρόπο στα μοντέλα σου.» Η ψυχή και οι παλμοί της· πρόκειται πάντα για το ανείπωτο, γι' αυτές τις στιγμές, γι' αυτούς τους «τόπους» με τους σκοτεινούς «ηθοποιούς», όπου, καθώς έγραφε ο Élie Faure, πλέκεται το θεμελιώδες ηθικό δράμα τού ανθρώπου, εκεί όπου ο άνθρωπος τίθεται ενώπιον του ανθρώπου, όπου ανυψώνεται στην ίδια του την κορυφή (χωρίς να υπάρχει τίποτα που να διασφαλίζει την εσαεί παραμονή του εκεί).

Ο Δον Κιχώτης γογγύζει: «Βγαίνει πολύ αίμα απ' την πληγή που μου 'κανε αυτό το φάντασμα». Ο Rimbaud δηλώνει: «Ο πνευματικός αγώνας είναι το ίδιο βίαιος όσο κι οι μάχες μεταξύ των ανθρώπων». Αν δεν μπορούμε να κινηματογραφήσουμε την πληγή, θα ριχτούμε στο κυνήγι του φαντάσματος, της αδιαμφισβήτητης παρουσίας του, της θέλησής του και της δύναμης που έχει ως φάντασμα. Η ψυχή δεν μπορεί να κινηματογραφηθεί – το γνωρίζουμε (κι ο Bresson, όπως και όλοι οι σκηνοθέτες, δεν κινηματογράφησε ποτέ του ψυχές, μας επέτρεψε όμως να τις αντιληφθούμε). Στον Bresson, οι ψυχές –αόρατες και τόσο ακαταμάχητες όσο η μουσική, η σκέψη ή τα αρώματα– ζουν, υποφέρουν και μάχονται. Τις έχει κάνει απτές και, ας μου επιτραπεί, υλικές. Κατά κάποιο τρόπο, τις έχει βγάλει έξω απ' το σώμα τους.

Ας φέρουμε στο νου μας πίνακες που έχουν ως θέμα την Κοίμηση της Θεοτόκου ή το θάνατο κάποιου αγίου, όπου διακρίνουμε την ψυχή να εγκαταλείπει το σώμα του ετοιμοθάνατου με τη μορφή μικρού αγγέλου ή περιστέρας· ή, ακόμα καλύτερα, να θυμηθούμε τα «φυλακτήρια», αυτές τις κορδέλες με τα λόγια που χωρίζουν και συνδέουν τον Αρχάγγελο με την Παρθένο στις αναπαραστάσεις του «Ευαγγελισμού». Προτείνουν έναν περιεκτικό, κωδικοποιημένο διάλογο, αλλά περισσότερο αναιρούν –κι αυτή είναι η λειτουργία τους–, με την «άτονη», «μη ζώσα» αναφορά τους στον γραπτό λόγο, τον προορισμό της αναπαράστασης: την ενσάρκωση του σύμπαντος μέσα στην κίνηση και την ύλη του. Με δικά του «φυλακτήρια», με δικές του επιγραφές, με δικές του «υπερβολές» (προσπαθώ να τα βγάλω πέρα με μεταφορές), ο κινηματογράφος του Bresson καταφέρνει κάτι καλύτερο απ' τη ζωγραφική: ξέρει να φανερώνει το πνεύμα, χωρίς να χρειάζεται να το ζωγραφίσει.

Μήπως οικειοποιούμαι την ωραία φράση του Bazin, σύμφωνα με την οποία ο Bresson μας αποκαλύπτει την κρυφή όψη τού Θεού; Μάλλον όχι, κι είναι στο χέρι των πιστών αν θα την πιστέψουν ή όχι. Ή μήπως το εγχείρημα του Bresson μειονεκτεί αν έχει ως στόχο να μας αποκαλύψει την κρυφή όψη του ανθρώπου; Όπως και να 'χει, το εγχείρημά του είναι ανυπέρβλητο και αγγίζει την οικουμενικότητα.

***

Όλες οι ταινίες του Bresson μοιάζουν μεταξύ τους, και *Οι άγγελοι της αμαρτίας* ή *Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης* δεν αποτελούν εξαιρέσεις. Μοιάζουν μεταξύ τους ακόμα και ως προς τις διαφορές τους, ακόμα και ως προς τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο μοιάζουν μεταξύ τους. Όμως, *Το ημερολόγιο ενός εφημέριου* και *Η δίκη της Ζαν ντ' Αρκ* είναι σίγουρα οι πιο παραπλήσιες ταινίες. Έχουν τον ίδιο σκοπό, και ο Bazin είναι ο πρώτος που αναγνώρισε (στο *Ημερολόγιο*) τα χαρακτηριστικά ενός νέου τρόπου μεταφοράς λογοτεχνικού κειμένου στον κινηματογράφο στον οποίο μας εισήγε ο Bresson: διατήρηση του κειμένου και «πολλαπλασιασμό» του διά του κινηματογράφου, δημιουργία μέσω αυτού μιας «νέας αισθητικής οντότητας», «ε-



Το ημερολόγιο ενός εφημέριου (1951).

νός έργου σε δεύτερο επίπεδο»·[7] μ' άλλα λόγια, δημιουργία μιας παραγωγικής συνεργασίας μεταξύ του παραδοσιακού απεικονιστικού ρεαλισμού του κινηματογράφου και της αφαίρεσης του γραπτού λόγου.

Ήδη από τις πρώτες εικόνες, στις ταινίες κυριαρχεί ένα κείμενο το οποίο τις καθοδηγεί. Ο εφημέριος συντάσσει το ημερολόγιό του μπροστά στα μάτια μας· η μητέρα της Ζαν ντ' Αρκ, είκοσι πέντε χρόνια μετά την εκτέλεση της κόρης της, διαβάζει το δικόγραφο με το ποίο θα ξεκινήσει μια νέα δίκη με σκοπό, αυτή τη φορά, την αποκατάσταση της ηρωίδας. Τα πρακτικά της δίκης της Ρουέν είναι πραγματικά ένα είδος ημερολογίου, αλλά δεν το γράφει η Ζαν· το γράφουν άλλοι για κείνην. Τα σώψυχά της, όλα αυτά που λέει στους δικαστές, καταχωρίζονται αυτόματα, ισοπεδώνονται («διορθώνονται» και καταγράφονται σύμφωνα με τη νομική ορολογία). Είναι ένα πρωτόκολλο.

Ενώ ο ιερέας του Αμπρικούρ ταξιθετεί τη ζωή του μέσα στα τετράδιά του, το ιεροδικείο θανατώνει γι' άλλη μια φορά τη Ζαν με το να διαλύει τη ζωή της σε μια αλληλουχία ερωτήσεων, απαντήσεων, απειλών και ενστάσεων. Στο *Ημερολόγιο*, ο Bresson εικονογραφεί πράγματι τα τετράδια του νεαρού ιερέα; Ο όρος είναι αδόκιμος (θα επανέλθω σ' αυτό), αφού πρόκειται για μια ζωή που διϋλίζεται διπλά: αρχικά απ' το μυθιστόρημα, και τώρα πια απ' τον κινηματογράφο, ο οποίος, ξεπερνώντας τις λέξεις, ενθέτει ανάμεσά τους υλικότητα, σάρκα, συγκεκριμένη διάρκεια. *Η δίκη*, απ' την πλευρά της, ξεκοκαλίζει και αποξηραίνει τόσο τα πρακτικά της όσο και τα πρόσωπα που εμπλέκονται, ακόμα και την ίδια την ηρωίδα.

Ο ιερέας καταγράφει τη ζωή του σιγά σιγά, πότε με το να διατυπώνει κάποιο σχέδιο για το άμεσο μέλλον, πότε με το να αναθυμάται ένα άμεσο παρελθόν και να το κρίνει (κρίνοντας ταυτόχρονα και τον εαυτό του). Έτσι, η ζωή του δεν βρίσκει την υπαρξιακή συνοχή της παρά καθώς καταγράφεται, ενώ, για το θεατή, εξελίσσεται με ξαφνικά άλματα, αναδρομικής χροιάς κατά κανόνα. Συχνά, λοιπόν, το γεγονός (το βλέπουμε) και η αφήγησή του (τη διαβάζουμε ή την ακούμε απ' τη φωνή του ιερέα) είναι, κατά παράδοξο τρόπο, συγχρονισμένα, ταυτόχρονα, λες και η ζωή δεν είναι παρά μόνο το να γράφεις, να αισθάνεσαι και να σκέφτεσαι με την πένα στο χέρι· σαν να μπορούσε όλη η πραγματικότητα να γίνει βιβλίο, ημερολόγιο, χωρίς παρ' όλ' αυτά να πάψει να είναι πραγματικότητα. Η «εικονογράφηση» δεν εικονογραφεί, εφόσον αντικαθιστά, γίνεται το κείμενο που αυτο-εικονογραφείται και *επαληθεύεται*.

Στη *Δίκη*, ο γραπτός λόγος γίνεται προφορικός (ό,τι δηλαδή ήταν αρχικά)· τα λόγια, δράση· η στρατιωτικο-δικαστική διαλεκτική, ρυθμός και μάχη. Η δικαστική διαμάχη είναι τόσο σφιχτή, τόσο τεταμένη, γρήγορη και βίαιη, που συμπίπτει με το κείμενο, γίνεται το ίδιο το κείμενο. Όμως και τα πρόσωπα είναι το κείμενο, αφού το συνέταξαν όσο ζούσαν, και το αναπλάθουν στην οθόνη με τα λόγια που έλεγαν παλιά – το κείμενο, που για άλλη μια φορά τα πλάθει ως πρόσωπα. Πέρα απ' τον Bernanos, το *Ημερολόγιο* παραπέμπει στα Ευαγγέλια (σ' ένα «Γολγοθά»), όπως και *Η δίκη* αναφέρεται στην Ιστορία. Κατά τρόπο ιδανικό, οι δύο ταινίες του Bresson θα μπορούσαν να *διαβαστούν* σαν δύο κείμενα που ξαναέγραψε ο κινηματογράφος, σαν δύο «νέες αισθητικές οντότητες».

Στην πρώτη ταινία, το πνευματικό δράμα εκτυλίσσεται από μέσα, με βραδύτητα και βαρύτητα, ενώ, στη δεύτερη, απ' έξω, «αντικειμενικά», με ακαμψία και φρενίτιδα. Ο κλοιός της αφαίρεσης είναι πιο σφιχτός στη *Δίκη* απ' ό,τι στο *Ημερολόγιο*. Παρότι δυσνόητη, αυτή η αλχημεία είναι πολύ παραγωγική. Η διαλεκτική του Bresson αντλεί τη μορφή και τη δύναμή της μέσα απ' αυτό το αντιφατικό μεσοδιάστημα όπου διαπλέκονται το λέγειν και το πράττειν, το γράφειν και το ζην, τα όσα έχουν ήδη ειπωθεί και τα όσα έχουν ήδη γίνει· ήδη γνωρίζουμε το σκοπό αυτής της διαλεκτικής.

Η δίκη αντιμετωπίζει μια δυσκολία που δεν υπάρχει στο *Ημερολόγιο*: την «ανάσταση» μιας ιστορικής υπόθεσης. Πρόκειται για ένα φιλόδοξο, επικίνδυνο εγχείρημα, και ο Bresson, αρνούμενος να υιοθετήσει το «ιστορικό στιλ» («το ιστορικό στιλ δε γίνεται πιστευτό [...] το κοινό πρέπει να *πιστέψει* μια ταινία»), αλλά και θέλοντας να κρατήσει από το δράμα της Ζαν μόνον όσα είναι οικουμενικώς ανθρώπινα, ήταν αναγκασμένος να σεβαστεί το περιβάλλον και την εποχή του δράματος, και, ταυτόχρονα, να το αποσπάσει από εκεί. «Όχι ιστορικές ταινίες που θα μοιάζουν με "θέατρο" ή "μασκαράτα". Στη *Δίκη της Ζαν ντ' Αρκ*, προσπάθησα, χωρίς να κάνω "θέατρο" ή "μασκαράτα", να ανακαλύψω με ιστορικές *λέξεις* μια *μη ιστορική* αλήθεια.» (Οι υπογραμμίσεις είναι δικές μου.)

Έτσι, τα πρακτικά της δίκης της Ρουέν αποτελούσαν το ιδανικό σημείο εκκίνησης. Δε χρειάστηκαν ούτε κείμενο ούτε σχόλια ιστορικών ούτε μαρτυρίες ούτε λογοτεχνική απόδοση (όπως στο *Ημερολόγιο*)· απλώς, μας παραδίδουν, σαν αρχαιολογικά αρχεία, την ουσία μιας ζωής που «τεκμηριώθηκε». Τι πιο ασφαλές (και κινηματογραφήσιμο) διαθέτουμε εκτός απ' αυτό το κείμενο (απ' αυτές τις «ιστορικές λέξεις»); Σε ποια άλλα στοιχεία μπορούσε ο Bresson να στηρίξει την ανέφικτη αυθεντικότητα κάθε «θεώρησης» της μοίρας της Ζαν, αν όχι σ' αυτό το κείμενο που δεν περιγράφει, δε σκιαγραφεί, δεν αφηγείται, δεν αναλύει, αλλ' απλώς επαναλαμβάνει (ακριβώς;) τα όσα ειπώθηκαν; Και ο Bresson το διαβάζει, το ξαναδιαβάζει και το ξαναγράφει (ο κινηματογράφος είναι γραφή).

Πρέπει όμως να παρατηρήσουμε πως, για τον Bresson, το πρόσωπο της Ζαν δε θα μπορούσε να είναι αυτό μιας ταπεινής κι αγράμματης βοσκοπούλας που δέχτηκε τη θεία επιφοίτηση και πίστευε ακλόνητα στα οράματά της· έπρεπε να είναι μια νεαρή κυρά, ευγενικής καταγωγής, δυνατή, με θέληση και υπερηφάνεια, μεγαλωμένη σύμφωνα με τα αριστοκρατικά κριτήρια της εποχής, διασφαλισμένη μέσα στις βεβαιότητες της κοινωνικής της τάξης, μέσα στο σεβασμό, την κοινωνική υπόληψη που της οφείλουν, ικανή να επιβληθεί και να ηγηθεί. Από πού αντλεί ο Bresson αυτή την πεποίθηση; Απ' το λεξιλόγιο, τον τόνο της φωνής, το ύφος, το ρυθμό που δίνουν τα πρακτικά σχετικά με τα λεγόμενα της κατηγορουμένης. Έτσι, *Η δίκη* μοιάζει λίγο με τραγωδία του Shakespeare ανεβασμένη με αστικά κοστούμια και χωρίς ντεκόρ, με μόνο το κείμενο του ελισαβετιανού έργου να προσπαθεί να υποβάλει κάποια ιστορικότητα. Γι' άλλη μια φορά, ο Bresson επικαλείται τον ιδιότυπο ρεαλισμό του: «Ενώ θέλω να είμαι και να γίνω όσο το δυνατόν περισσότερο ρεαλιστής, καταλήγω σ' ένα ρεαλισμό που δεν είναι ο "ρεαλισμός"». Τα καλά της αφαίρεσης.

***

Η ιστορία του κινηματογράφου θεώρησε αξιόλογες μόνο δύο δίκες της Ζαν ντ' Αρκ: την ταινία του Dreyer και την ταινία του Bresson. Είναι φυσικό, λοιπόν, να συγκρίνουμε αυτές τις δύο ταινίες. Για τον Dreyer, η δίκη της Ζαν είναι ένα *Πάθος*, όπου η ηρωίδα υποφέρει και τελικά υποκύπτει· η Ζαν συντρίβεται, ασφυκτιά. Για τον Bresson, είναι μια διαμάχη, μια ζωτικής σημασίας αμφισβήτηση, μια δικαστική, θρησκευτική, πολιτική, λυσσώδης μονομαχία. Η δική του Ζαν ντ' Αρκ, περήφανη, άκαμπτη και πολύ σίγουρη, αμύνεται και επιτίθεται. Αυτές οι διαφορές αποδόθηκαν κινηματογραφικά και από τους δύο δημιουργούς.

Το ντεκουπάζ, το καδράρισμα, η πνοή και ο λόγος που ασφυκτιούσε στους μεσότιτλους, ήταν, στην ταινία του Dreyer, σαν ένα βασανιστήριο του πνιγμού, αλλά και μια «πρέσα αίματος», η μυστικιστική πρέσα. Όμως η ισοπεδωμένη («σαν σιδερωμένη») εικόνα του Bresson και το μοντάζ της *Δίκης της Ζαν ντ' Αρκ* συνθέτουν έναν πραγματικό πόλεμο: μια ακατάπαυστη κινητικότητα – αφίξεις και αναχωρήσεις, είσοδοι και έξοδοι, κατηφόρες και ανηφόρες, βιασύνες, φράσεις που μάλλον εκτοξεύονται παρά εκφέρονται, ανυπομονησίες. «Πιο γρήγορα, πιο γρήγορα!» ζητάει ο Ουόργουικ: «Περάστε στην επόμενη ερώτηση», διατάζει η Ζαν τους δικαστές, όποτε τύχει να μη βάλει η ίδια ένα τέλος στην ακροαματική διαδικασία και ν' αποχωρήσει.

Με αυτόν τον τρόπο, και παρά τις αληθοφανείς παρουσίες τους, τα πρόσωπα της *Δίκης* αναδεικνύονται σε πραγματικές δυνάμεις. «Πρέπει να προετοιμάζουμε μια ταινία όπως προετοιμάζουμε μια μάχη», γράφει ο Bresson, που υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος είναι στρατιωτική τέχνη. Έτσι, η μεν *Δίκη* ξεκινάει με τυμπανοκρουσίες, στο δε *Ημερολόγιο*, η μεγάλη σκηνή όπου η κόμισσα και ο νεαρός ιερέας ανταλλάσσουν τα φοβερά τους επιχειρήματα, όπως ακριβώς ανταλλάσσουν γροθιές δύο πυγμάχοι, είναι, από καθαρά υφολογική άποψη, απλώς μια άλλη εκδοχή τής αντιπαράθεσης της Ζαν με τους ιεροεξεταστές. Ο Dreyer υπέβαλε τη Ζαν σε ηθικό βασανιστήριο, σε σωματική ταπείνωση (το ξυρισμένο κεφάλι, το στεφάνι και το σκήπτρο που τη γελοιοποιούσαν) και στην απειλή για αποτρόπαια βασανιστήρια. Ο Bresson αναδημιουργεί τις «πιεστικές» ανακρίσεις των αστυνομικών τμημάτων, των οποίων η τεχνική βασίζεται στην επανάληψη, τη συνεχή επιστροφή σε όσα έχουν ήδη λεχθεί, την επανάληψη της ανάκρισης από μηδενική βάση και την χαυνωτική κόπωση. (Ο Claude Miller θυμήθηκε τη γραφή αυτή, την κίνησή της και το ντεκόρ που θυμίζει φυλακή, όταν γύρισε την ταινία *Garde à vue*.)

Η αφαίρεση, στην ταινία του Dreyer, είναι αποτέλεσμα ενός θαυμάσιου και πρωτότυπου απλοποιητικού εξπρεσιονισμού. Ο Dreyer έθεσε τον μεσαιωνικό του κόσμο σ' ένα νοηματικό πεδίο ταυτόχρονα αφηρημένο και σφύζον από παρουσίες και υποδηλώσεις. Ο Bresson βάζει τον δικό του μεσαιωνικό κόσμο σε παρένθεση. Η τέχνη του βρίσκεται στους αντίποδες του εξπρεσιονισμού, παρότι αυτός ο αντι-εξπρεσιονισμός του χαρακτηρίζεται από «αδυναμίες» χωρίς τις οποίες θα έπαυε να είναι κατ' ουσίαν διχασμένος και αντιφατικός. Το διακρίνουμε από την –περιορισμένη– χρήση του «πλαστικού υλικού», τη χρήση νέων, σκληρών, αδιάφορων ή εχθρικών στοιχείων, που, μες στη λιτότητα, τη γύμνια και τη μυστηριώδη συγκινησιακή τους δύναμη, μας παραπέμπουν στα ανόργανα στοιχεία που συναντάμε στους ιαπωνικούς κήπους *ζεν*.

Όμως και το τέλος των δύο ταινιών είναι διαφορετικό. Ο Dreyer βασίζεται στη διάρκεια και στην επιμονή του μαρτυρίου της εκτέλεσης· ο Bresson, στη σχετική επιτάχυνσή του, η οποία αυξάνει παραδόξως την ανυπόφορη βία που έχει ήδη γίνει τρομακτική, εξαιτίας των θανατηφόρων τριγμών της πυράς. Ο Sadoul παρατήρησε πολύ εύστοχα πως ο Dreyer δε θα μπορού-



Το ημερολόγιο ενός εφημέρίου (1951).

σε, στις τελικές σεκάνς της ταινίας του, να διατηρήσει τη δύναμη και την αληθοφάνεια που είχε αγγίξει στη σκηνή των ξυρισμένων μαλλιών, παρά μόνον αν τις επεξεργαζόταν με τον ίδιο ρεαλισμό· δηλαδή, να κάψει πραγματικά τη Falconetti![8]

Αποφεύγοντας να φτάσει στα όρια της αναπαράστασης («Το πραγματικό παύει να είναι πραγματικό μόλις το αγγίξει η σκέψη»), η θέληση για αφαίρεση, η μέριμνα της γραφής του Bresson τον έκαναν, για άλλη μια φορά, να κατακτήσει το πολύ με τη βοήθεια του λίγου. Μήπως όμως το ανεπαρκές μπορεί να υπερνικήσει το επαρκέστατο, επειδή το αρνητικό παίζει πάντα το ρόλο του μέσα στην καλλιτεχνική δημιουργία; «Σε όλες τις τέχνες» υποστηρίζει ο Bresson, «υπάρχει μια διαβολική αρχή [*Ο Διάβολος πιθανώς...*;] που δρα εναντίον τους και προσπαθεί να τις αφανίσει. Ίσως μια ανάλογη αρχή να έκανε καλό στον κινηματογράφο.» Σ' αυτό θα συμφωνούσε απόλυτα ο Valéry, ο οποίος υποστήριζε πως όλες οι τέχνες τρέφονται απ' αυτό που δεν μπορούν να κάνουν.

Όταν μιλάμε για γραφή, εννοούμε τη σύνταξη, τη ρητορική, την προσωδία. Ο Bresson δεν έπαψε ποτέ να επανέρχεται στις δικές του δομές: σχέσεις, στάσεις, συνδυασμούς. Η ομορφιά, το συναίσθημα, το νόημα, δε βρίσκονται ούτε μέσα ούτε πάνω στα πράγματα ή τα όντα (η εικόνα και ο ήχος), αλλά *ανάμεσά τους* (δηλαδή, κατά κάποιον τρόπο, πέρα απ' αυτά), και είναι αντιληπτά μόνο από την καλλιτεχνική διαίσθηση, η οποία τα μεταμορφώνει συσχετίζοντάς τα και θέτοντάς τα το ένα δίπλα στο άλλο. Αυτά τα κενά (αυτό που «λείπει»), αυτά τα διάκενα (ένα διάκενο δεν είναι παρά μια σχέση), ο Bresson τα αποκαλεί λευκά διαστήματα: «Στήριξε την ταινία σου πάνω στα λευκά διαστήματα, πάνω στη σιωπή και την ακινησία» (καταλαβαίνουμε πως πρόκειται για ό,τι υπάρχει ανάμεσα στους θορύβους, τις λέξεις, τις κινήσεις).

Ο Bresson αναφέρεται ελάχιστα στο μοντάζ (στο οποίο, βέβαια, διαπρέπει), αναφέρεται όμως πιο πρόθυμα σε σχέσεις πλάνων, μάλλον γιατί εμπιστεύεται περισσότερο το ένστικτό του παρά τους υπολογισμούς ή κάποιο σύστημα. Παρ' όλα αυτά, αρνείται ξεκάθαρα το τυχαίο. Στη *Δίκη*, ειδικότερα, το μοντάζ του ανασυνθέτει το χρόνο, περιορίζει το χώρο, τον κάνει σχεδόν ελαστικό και τον τεντώνει σαν ακορντεόν.

Ωστόσο, η σχέση των σχέσεων είναι ο ρυθμός («Οι ρυθμοί μιας ταινίας πρέπει να είναι ρυθμοί γραφής, χτύποι καρδιάς»), που ξεπερνά τη γραφή των εικόνων και των ήχων, στοχεύοντας σε μια μουσική, μια «μουσική» που γίνεται περισσότερο αισθητή διά της οράσεως –οπτικοακουστική– παρά διά της ακοής. Και ο αγαπημένος ρυθμός του Bresson (αυτό είναι εκπληκτικό για έναν τόσο σοβαρό κινηματογραφιστή που δε φοβάται το απόλυτο) είναι ο ζωντανός, ο έντονος, ο βιαστικός ρυθμός των πολεμικών ή αστυνομικών ταινιών.

Στο βιβλίο του *Σημειώσεις για τον κινηματογράφο*, ο Bresson επιμένει πολύ στο θέμα της πίστης. Δεν πρόκειται για τη θρησκευτική πίστη, αλλά για εκείνην του θεατή μπροστά στην οθόνη. «Πίστη. Θέατρο και κινηματογράφος: η εναλλαγή τού να πι-

στεύεις και να δυσπιστείς. Ο κινηματογράφος: να πιστεύεις συνεχώς.» Κι ακόμα: «Κάνε να σε πιστεύουν. Ενώ ο εξόριστος Δάντης κάνει περίπατο στους δρόμους της Βερόνας, ο κόσμος ψιθυρίζει πως κατεβαίνει όποτε θέλει στην κόλαση και φέρνει πίσω νέα». Ο Bresson γίνεται πιστευτός· ίσως γι' αυτό κι εγώ πιστεύω πως μπαίνει στις ψυχές μας όποτε θέλει.

1. «L'échange des corps dans l'œuvre de Kieslowski», στο Études cinématographiques, τχ. 203-210, Απρίλιος 1994.
2. Εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις, όλες οι αναφορές μας στον Bresson προέρχονται από το βιβλίο του *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975.
3. Τη σημείωση αυτή ο Bresson ζήτησε να γραφτεί με κεφαλαία.
4. Βλ. Michele Estève, *Robert Bresson*, «Cinéma d'aujourd' hui», Seghers, 1974.
5. *Les formalistes russes et le cinéma – Poétique du cinéma*, μελέτη του François Albera, Nathan Université, 1996.
6. Ο βουβός κινηματογράφος, σύμφωνα με τον Eikhenbaum, αντικαθιστούσε την αντιληπτή από την ακοή λέξη με την ορατή και αφηρημένη λέξη, «την εν γένει λέξη».
7. *Qu'est-ce que le cinéma*, τόμος Β, «Le cinéma et les autres arts», Le Cerf, 1959.
8. «Les lettres françaises», 24 Μαΐου 1962, in: Michel Estève, ό.π.

Barthélemy Amengual
περιοδ. «Positif», τχ. 430, Δεκέμβριος 1996
Μετάφραση: Χρήστος Κουτούλας

ΕΝΑΣ ΚΑΤΑΔΙΚΑΣΜΕΝΟΣ ΣΕ ΘΑΝΑΤΟ ΔΡΑΠΕΤΕΥΣΕ (1956)
(*Un condamné à mort s'est échappé*)

Σενάριο: Robert Bresson, βασισμένο σ' ένα αφήγημα του Ταγματάρχη André Devigny. **Διάλογοι:** Robert Bresson. **Φωτογραφία:** Léonce-Henry Burel. **Σκηνογραφία:** Pierre Charbonnier. **Μουσική:** W. A. Mozart (*Λειτουργία σε ντο ελάσσονα*). **Ήχος:** Pierre-André Bertrand. **Μοντάζ:** Raymond Lamy. **Βοηθοί σκηνοθέτη:** Michel Clément, Jacques Ballanche, Louis Malle, Jean-Paul Clément. **Ηθοποιοί:** François Leterrier (Φοντέν), Roland Monod (ο ιερωμένος), Jacques Ertaud (Ορσινί), Charles Le Clainche (Ζοστ), Maurice Beerblock (Μπλανσέ), Roger Tréherne (Τερί), Jacques Oerlemans, César Gattegno, Jean-Paul Delhumeau. **Παραγωγή:** Gaumont – Nouvelles Editions de Films. **Διάρκεια:** 95'. Ασπρόμαυρη, 35mm. **Βραβεία:** Σκηνοθεσίας στο Φεστιβάλ Καννών, 1957· Βραβείο της Καθολικής Εκκλησίας, 1957· Βραβείο των Ιταλών Κριτικών, 1957· Βραβείο καλύτερης ταινίας της Γαλλικής Ακαδημίας Κινηματογράφου.

Λιόν, 1943. Ο υπολοχαγός Φοντέν προσπαθεί να δραπετεύσει από το όχημα που τον μεταφέρει στη φυλακή, αλλά τον συλλαμβάνουν, τον βασανίζουν, του φορούν χειροπέδες και τον κλείνουν στην απομόνωση. Μερικά «δώρα» από τους συγκρατουμένους του (ανάμεσα στα οποία και μια λίμα που του επιτρέπει να βγάλει τις χειροπέδες) τον βοηθούν να επιβιώσει τις πρώτες δύσκολες μέρες. Η ζωή στη φυλακή, μονότονη και επαναλαμβανόμενη, ρυθμίζεται από τα γεύματα, τους περιπάτους στο προαύλιο και το ομαδικό μπάνιο, όπου ο Φοντέν καταφέρνει να κάνει μια φευγαλέα γνωριμία με τους άλλους φυλακισμένους. Μια μέρα, ανακαλύπτει, τυχαία, ότι η κάσα της πόρτας του κελιού του δεν είναι στέρεη και πως μπορεί να ξηλωθεί. Μ' ένα κουτάλι αρχίζει να δουλεύει προσπαθώντας να μην κάνει θόρυβο και μαζεύοντας προσεκτικά τ' απορρίμματα για να μην αφήνει ίχνη. Κάποια στιγμή η κάσα υποχωρεί, η πόρτα μπορεί ν' ανοίξει, και τότε ο Φοντέν αρχίζει να οργανώνει το σχέδιο της απόδρασης. Φτιάχνει σχοινιά χρησιμοποιώντας σεντόνια, μαξιλάρια, κουβέρτες και τα σύρματα του κρεβατιού, καθώς και γάντζους. Όλα είναι έτοιμα, όμως ο Φοντέν αμφιβάλλει για το αν έχει την απαιτούμενη σωματική δύναμη και το ψυχικό σθένος για να τα καταφέρει μόνος του. Αρχίζει ν' αναζητά ένα σύντροφο. Ο καλύτερος φίλος του στη φυλακή, ο γερο-Μπλανσέ, δεν έχει πια το κουράγιο, ενώ ένας άλλος συγκρατούμενός του αρνείται την πρόταση. Ο Φοντέν διστάζει, ξέροντας ότι αυτή η καθυστέρηση μπορεί να του κοστίσει ακριβά. Εν τω μεταξύ, τα πράγματα χειροτερεύουν, αφού του ανακοινώνεται από τις Αρχές της φυλακής η καταδίκη του σε θάνατο. Λίγο μετά, φέρνουν στο κελί του έναν νεαρό κρατούμενο, τον Ζοστ. Ο Φοντέν φοβάται ότι είναι καταδότης· τον ανακρίνει, αλλά, όταν τελικά αποφασίζει να δραπετεύσει, του προτείνει να τον ακολουθήσει, κι ο νεαρός δέχεται. Ετοιμάζουν ένα ακόμα σχοινί, ο Φοντέν αποχαιρετά τον Μπλανσέ, και φεύγουν από το κελί σκαρφαλώνοντας στη στέγη, μέσω του φεγγίτη. Φτάνουν στον εξωτερικό τοίχο της φυλακής, ρίχνουν τα σχοινιά με τους γάντζους και χάνονται στο σκοτάδι.

> «Πιστεύω πως ο κινηματογράφος έχει μπει στο αυλάκι, πως έχει τη δική του γλώσσα, τα δικά του μέσα, και πως, από τη γέννησή του, σφάλλει όταν αναζητεί την έκφραση με τη βοήθεια μέσων που ανήκουν στο θέατρο. Υπάρχουν λοιπόν θαυμάσιοι ηθοποιοί στο θέατρο, τους οποίους θαυμάζω και λυπάμαι πολύ που δεν μπορώ να τους χρησιμοποιήσω. Δεν το κάνω με ευχαρίστηση. [...]
>
> Το θέμα δε βρίσκεται σ' αυτά τα χέρια που πνίγουν. Βρίσκεται αλλού: στα ρεύματα που περνούν. Τη στιγμή εκείνη, τα αντικείμενα –κι αυτό είναι το περίεργο– έχουν πολύ μεγαλύτερη σημασία από τους χαρακτήρες. Η ταράτσα εκεί πάνω, αυτός ο τοίχος, αυτό το μαύρο, ο θόρυβος του τρένου –όλα αυτά είναι πολύ πιο σημαντικά



Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε (1956).

από οτιδήποτε συμβαίνει. Τα αντικείμενα και οι θόρυβοι, λοιπόν, είναι, κατά μία έννοια μυστικιστική, σε στενή κοινωνία με τον άνθρωπο κι έχουν πολύ περισσότερο βάρος, πολύ μεγαλύτερη σημασία από τα χέρια που πνίγουν ένα φύλακα.''

R.B.

Το θαύμα των αντικειμένων

Ο Bresson δεν υπόκειται σε κανενός είδους ταξινόμηση· όχι επειδή απεχθάνεται τις θεωρίες – κάθε άλλο: οι προθέσεις του είναι σαφείς και διαγράφονται ξεκάθαρα στο έργο του, χωρίς να χρήζουν σχολιασμού. Η πρωταρχική του αντίληψη είναι ότι ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη δύσκολη, αυστηρή, τελειοθηρική – ιδιότητες, που κρίνονται εκ του αποτελέσματος και μόνον. Δεν τρέφει καμία περιφρόνηση για το κοινό: το κοινό οφείλει απλώς να είναι τόσο απαιτητικό προς το σκηνοθέτη όσο και ο ίδιος προς τον εαυτό του. Είναι σημαντικό ν' απαλλαγούμε από πολλές οχληρές συνήθειες, κουσούρια του θεάτρου, που οι σκουριές του εξακολουθούν να λεκιάζουν την οθόνη. Η κινηματογραφική τέχνη δεν έχει βρει ακόμα την πραγματική της έκφραση, την αληθινή της φύση. Μερικές φορές, καθώς παρακολουθούμε μια σκηνή σε κάποια ταινία που αγαπάμε, ευρωπαϊκή ή αμερικανική, είμαστε έτοιμοι να αναφωνήσουμε: «Καλά, εδώ είναι εντελώς Bresson!» Και εννοούμε ότι ο δημιουργός αρνείται τις φανταχτερές εικόνες, ότι δεν κάνει καμία παραχώρηση, την οποία ούτε εμείς θα θέλαμε να κάνει: η αναφώνηση «Είναι εντελώς Bresson!» αποδεικνύει αδιαμφισβήτητα την καθαρότητα του Bresson, όπως σε πολλές άλλες περιπτώσεις αποδεικνύεται η ιδιοφυΐα του.

Ο Bresson δεν είναι δάσκαλος, αλλά υπόδειγμα. Και για το λόγο αυτόν, στις περιόδους σιωπής του, ανάμεσα στις *Κυρίες του Δάσους της Βουλόνης* και στο *Ημερολόγιο ενός εφημέριου*, κι ανάμεσα στο *Ημερολόγιο* και το *Ο Άνεμος φυσάει όπου θέλει*,[1] σκεφτόμαστε μερικές φορές, με κάποια αχαριστία, ότι, αν δεν υπήρχε, θα έπρεπε να τον επινοήσουμε. Μας είχε διδάξει κάτι, κάτι ελάχιστο, μια απλή απαίτηση, χωρίς αυτήν όμως δεν θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε την ομορφιά άλλων έργων, που τώρα μας αποκαλύπτεται. Νιώθαμε ότι ο κινηματογράφος έκανε διστακτικά βήματα προς μία κατεύθυνση: αυτήν που μας είχε υποδείξει ο Bresson. Αυτός ο κλασικός, σεμνός σκηνοθέτης εμφανιζόταν λοιπόν ως πρόδρομος, και μπορεί κάποια πιο πρόσφατα έργα άλλων σκηνοθετών να ερίζουν με τα δικά του για μια θέση στην καρδιά μας, την ικανότητα όμως ν' αγαπάμε αυτά τα έργα τη χρωστάμε σ' αυτόν.

Ο Roland Monot, στο προηγούμενο τεύχος,[2] μας εισήγαγε στα άδυτα της κατασκευής αυτής της ταινίας. Άραγε οι προσδοκίες μας θα διαψεύδονταν; Η ταινία, όχι μόνο έπρεπε να ταιριάζει με την ήδη διαμορφωμένη εικόνα μας για τον Bresson, αλλά να φέρνει και κάτι καινούργιο. Είχε μεγάλη σημασία ο αληθινός Bresson να νικήσει, αμαχητί, τον μυθικό Bresson. Σε μια εποχή όπου ο θαυμασμός και μόνο δε μας αρκεί, φοβόμαστε μήπως δεν είχε τίποτα πια να μας διδάξει, μήπως αναγκαζόμαστε απλώς να πούμε: «Α, πολύ ωραίο».

Όσον αφορά στο *Ημερολόγιο ενός εφημέριου*, είχα διατυπώσει δειλά την εξής παρατήρηση: μπορεί η ομορφιά του μυθιστορήματος ν' άφηνε ανέπαφη την ομορφιά της ταινίας, εμείς όμως αγαπάμε τόσο πολύ τον κινηματογράφο, που προτιμάμε να τον βλέπουμε να λάμπει με τα δικά του φώτα και μόνο. Ο Bresson εξαφανιζόταν πίσω από τον Bernanos, αλλά, όπως αποδεικνύει αυτή η παρεμφερής στη θεματολογία της ταινία, το γεγονός αυτό ήταν προφανώς μια ψευδαίσθηση και μόνο, την οποία με ταπεινότητα συντηρούσε ο ίδιος ο δημιουργός.

Εδώ, το σχολικό τετράδιο δεν υπάρχει πια, αλλά εξακολουθούμε ν' ακούμε την ίδια φωνή, κοφτή, διακριτική, χωρίς τη φιλάρεσκη άρθρωση του επαγγελματία εκφωνητή, στεγνή σαν σημειώσεις σε ημερολόγιο καταστρώματος. Στην αρχή, δε γίνεται καθόλου λόγος για πλήξη, για τα μειονεκτήματα και τα πλεονεκτήματα της μοναξιάς, γι' άλλες παρόμοιες κοινοτοπίες της λογοτεχνίας της φυλακής. Χάνουμε και την πρώτη θεαματική εισβολή και την αγριότητα των φρουρών, όχι επειδή ο Bresson αγαπάει τη λιτότητα, η οποία σε ορισμένους δεν είναι απλώς μια καλυμμένη μορφή υπερβολής, αλλά επειδή δεν έχει καμία σχέση με το θέμα μας. Επίσης, δεν ξέρουμε τίποτα για την ψυχή τού ήρωα. Όλη η έμφαση δίνεται στην τεχνική – και μάλιστα, στην πιο ταπεινή: στη μετατροπή των χρηστικών αντικειμένων σε εργαλεία, σε μέσα απόδρασης. Ο αγώνας αυτός είναι πολύ πιο πεζός από εκείνον του εφημέριου του Αμπρικούρ. Η ύλη, όμως, πλάθεται όπως και η ψυχή, χρειάζεται την ίδια προσοχή, οι δε δυσκολίες που παρουσιάζει, μπορεί και να 'ναι συγκριτικά μεγαλύτερες. Το σημαντικό είναι η μελετημένη ακρίβεια της κίνησης, η ομορφιά του ανθρώπου στη δουλειά. Καταλαβαίνουμε γιατί η ταινία του Flaherty *Ο άνθρωπος του Αράν* είναι μια από τις αγαπημένες ταινίες του Bresson (φέρτε στο νου σας τη σκηνή με το σχοινί). Έτσι, το έργο του αποκτά μια ένταση που δεν έχει καμία σχέση με τα καθιερωμένα δραματικά σχήματα, την ένταση του καθημερινού ρυθμού της ζωής. Ο Bresson γεμίζει σχολαστικά το χρόνο όταν οι υπόλοιποι τον φουσκώνουν απλώς με αναμονή: κάθε στιγμή είναι πλήρης, κι αν υπάρχει ένας άνθρωπος στον κόσμο που δε γνωρίζει τι σημαίνει πλήξη, αυτός είναι ο φυλακισμένος μας: δεν ξέρει ούτε πότε θα εκτελεστεί ούτε πότε θα αποδράσει, και η ημερομηνία της απόδρασής του απομακρύνεται συνεχώς όσο ολοκληρώνονται οι προετοιμασίες. Μπορούμε να μιλάμε για σασπένς; Όχι, αν με τη λέξη αυτή εννοούμε την επιλογή και τον προσεκτικό συνδυασμό κάποιων καλών ή κακών οιωνών. Ναι, αν ισχύει ότι το μυαλό μας είναι απολύτως προσκολλημένο σε μία και μόνο σκέψη: την απόδραση.

Ο Bresson έχει εμπνευστεί από ένα πραγματικό γεγονός· αλλιώς, μπορεί και να δυσκολευόταν πολύ να δημιουργήσει μια ισορροπία ανάμεσα στις επιτυχίες και τις απογοητεύσεις που να μη φαίνεται ψεύτικη. Η αυθεντικότητα του συμβάντος τον απελευθερώνει από την έγνοια της αληθοφάνειας και απαλλάσσει το εγχείρημά του από κάθε περιττό βάρος. Έτσι, λοιπόν, σταδιακά, ενόσω τα σανίδια ξεκολλάνε, τα καρφιά λυγίζουν, τα σχοινιά πλέκονται, κάποιες νέες σκέψεις αντικαθιστούν σιγά σιγά τις παλιές στο μυαλό μας και στο μυαλό του φυλακισμένου. Ο κόσμος των αιτίων μπολιάζεται με τον κόσμο των αποτελεσμάτων, «ένα αόρατο χέρι καθοδηγεί τα δρώμενα στη φυλακή, κάνει τον έναν να πετυχαίνει και τον άλλον όχι, στο ίδιο πράγμα». Ο Φοντέν πιστεύει στο Θεό, αλλά η πίστη του όχι μόνο δεν τον ωθεί προς την τεμπελιά, όχι μόνο δεν τον κάνει να κρέμεται απ' την τύχη, αλλά, αντιθέτως, τον κάνει πιο εφευρετικό, πιο προσεκτικό. Οι άλλοι, αντί να τον φθονούν, αντί να τον μιμηθούν, τον θεωρούν ως τον εκλεκτό, τον μόνο ικανό να επιχειρήσει αυτό για το οποίο οι ίδιοι δεν είναι άξιοι. Τα πάντα μπορούν να ερμηνευτούν με όρους υλικούς, κι ακριβώς γι' αυτό, επειδή δηλαδή παρακολουθούμε με κάθε λεπτομέρεια τις δυσκολίες, τα εμπόδια που σταδιακά υπερνικώνται, γι' αυτό ακριβώς δικαιούμαστε, όπως μας προσκαλεί και ο Bresson, να προφέρουμε τη λέξη «θαύμα». «Όλα είναι Θεία Χάρις» έλεγε ο εφημέριος του Bernanos, κι αυτή τη φορά ο Bresson προσθέτει: «ακόμα και η ανθρώπινη θέληση και υπομονή». Ο απόλυτος προορισμός αποτελεί την ασφαλέστερη εγγύηση της ελευθερίας μας.

Την ιδέα αυτή, η οποία είναι πολύ προσφιλής τόσο στους ιανσενιστές όσο και στον προτεστάντη ιερέα της αφήγησης, τη βλέπουμε σε όλο της το μεγαλείο όταν, τη στιγμή που έχουν

τελειώσει οι προετοιμασίες, φέρνουν έναν δεύτερο φυλακισμένο στο κελί του Φοντέν, ένα δεκαεξάχρονο πιτσιρίκι, λιποτάκτη του γερμανικού στρατού. Σπιούνος; Ο Φοντέν δεν πιστεύει κάτι τέτοιο, ο μικρός όμως είναι μια ψυχή δειλή και αναποφάσιστη, κι ο Φοντέν πρέπει να τον θωρακίσει, όπως έκανε και με τις κουβέρτες. Οι λέξεις αντικαθιστούν τις κινήσεις, αλλά η δουλειά που πρέπει να γίνει, είναι η ίδια: επιδέξια, προσεκτική, πονηρή μερικές φορές. Ένας θαυμάσιος διάλογος (πολύ θα 'θελα να μπορούσα να τον παραθέσω) απαντά στη σιωπηλή δουλειά του πρώτου μέρους. Παρ' όλες τις αδεξιότητές του, αυτός ο απεσταλμένος της τελευταίας στιγμής θα διευκολύνει την απόδραση. Για την ακρίβεια, η απόδραση χωρίς την παρουσία του θα ήταν αδύνατη.

Η ταινία ανοίγει με τις πρώτες συγχορδίες της *Λειτουργίας σε ντο ελάσσονα* του Mozart. Με το που τελειώνουν οι τίτλοι, η μουσική σταματάει. Μόνο η σύντομη μουσική φράση της εισαγωγής επανέρχεται, πέντ'-έξι φορές, και συνοδεύει τα τελευταία πλάνα σε κάποιες σεκάνς. Εδώ, σε αντίθεση με τα προηγούμενα έργα του, ο Bresson, άξιος συγχαρητηρίων για την επιλογή και τη διακριτικότητά του, δεν προσφεύγει καθόλου στην επικουρία της μουσικής. Αυτά τα λίγα μέτρα της μουσικής του Mozart δεν έχουν τίποτα να προσθέσουν στο μελωδικότερο έργο που έγινε ποτέ στον κινηματογράφο, η μουσικότητα του οποίου αγγίζει τα όρια της τελειότητας. Τολμώ να πω, μάλιστα, ότι η ταινία ανταγωνίζεται τη μουσική της κι ότι απ' την αντιπαράθεση βγαίνει ισόπαλη, αν όχι νικήτρια. Ξέρουμε με πόση φροντίδα επιμελήθηκε ο Bresson τον ήχο της ταινίας. Η επιτυχία ξεπερνά κάθε προσδοκία· η μελωδία των οικείων ήχων, το ψιθύρισμα της σιωπής, το βάθος των νυχτερινών χώρων, πότε φιλικό και πότε προδοτικό – όλα αυτά τα βλέπουμε για πρώτη φορά στην ιστορία του κινηματογράφου, μπροστά στα μάτια μας, απτά, αληθινά και αρμονικά· αληθινά, *επειδή* είναι αρμονικά. Όσον αφορά στο ύφος των διαλόγων και του σχολίου, το οποίο ο Bresson επεξεργάστηκε με τυραννική προσοχή, το θεωρώ απολύτως επιτυχημένο και δε νομίζω ότι έχω επηρεαστεί επειδή γνώριζα τις προθέσεις του. Ακόμα κι ο πιο δύσπιστος θεατής δεν μπορεί να εντοπίσει κάποιον ερασιτεχνισμό στην ταινία, κάτι που δεν ισχύει για τον *Εφημέριο*. Ο σκηνοθέτης αρνήθηκε να καταφύγει στην ευκολία της έλλειψης επαγγελματισμού, όπως και σε πολλές άλλες.

Η ίδια μελωδικότητα χαρακτηρίζει και την εικόνα, ηθελημένα γκρίζα, μονίμως ευρηματική, αλλά καθόλου επιτηδευμένη στο καδράρισμα ή τη γωνία λήψης. Ο Bresson, σαν τους μεγάλους ζωγράφους, έχει τον δικό του χρωστήρα, την ιδιαίτερη τεχνοτροπία του απ' την οποία τον αναγνωρίζουμε, την χωρίς ίχνος ψυχρότητας καθαρότητά του, τις γλυκές του αποχρώσεις που δε γίνονται ποτέ γλυκανάλατες. Η ταινία αυτή, όμως, όπου ο ήρωας ζει μέσα σε τέσσερις τοίχους και περπατάει στις μύτες των ποδιών, είναι μια από τις λιγότερο στατικές ταινίες που γνωρίζω: η εικαστική ομορφιά της δημιουργείται κυρίως από την ευγένεια της κίνησης ή του βλέμματος· ενός βλέμματος απόμακρου και, ταυτόχρονα, απολύτως εστιασμένου, ονειροπόλου ή τρομακτικά προσεκτικού· του βλέμματος ενός ήρωα που αναζητά ένα υλικό και πνευματικό Γκράαλ, και δεν το αποκτά εξαιτίας του δικού του κορεσμού, της δικής του δειλίας. Ο Λανσελότος, του οποίου τα σχέδια ο Bresson δεν ολοκλήρωσε, είναι επιτέλους μπροστά μας, ίσως ακόμα πιο ωραίος με τα μοντέρνα ρούχα του.

1. Είναι ο δεύτερος τίτλος της ταινίας *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*.
2. «En travaillant avec Bresson», «Cahiers du Cinéma», τχ. 64, Νοέμβριος 1956.

Eric Rohmer
«Cahiers du Cinéma», τχ. 65, Δεκέμβριος 1956
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια

Άμμος απ' το χρυσάφι

Α.

Είναι τόσο σημαντική αυτή η ταινία, ώστε θα πρέπει να την ξαναδούμε αρκετές φορές μέσα στις επόμενες εβδομάδες. Δεν ελπίζω ότι μ' αυτές τις βιαστικές σημειώσεις μου, μετά από την πρώτη θέαση της ταινίας, μπορώ να περιγράψω ολοκληρωτικά αυτό το σημαντικό έργο.

Κατά τη γνώμη μου, το *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε* δεν είναι απλώς η πιο ωραία ταινία του Bresson, αλλά και η πιο καθοριστική γαλλική ταινία των τελευταίων δέκα χρόνων. (Πριν γράψω αυτή τη φράση, φρόντισα ν' αραδιάσω σ' ένα φύλλο χαρτί όλους τους τίτλους των ταινιών που γύρισαν από το 1946 και πέρα ο Renoir, ο Ophuls, ο Cocteau, ο Tati, ο Gance, ο Astruc, ο Becker, ο Clouzot, ο Clément και ο Clair.)

Αυτή τη στιγμή μετανιώνω για το γεγονός ότι πριν από μερικούς μήνες έγραψα: «Οι θεωρίες του Bresson [...] είναι τόσο προσωπικές, ώστε να μην ταιριάζουν παρά μόνο σ' αυτόν. Η ύπαρξη μιας "σχολής Bresson" στο μέλλον κάνει να τρέμουν ακόμα και οι πιο αισιόδοξοι. Η τόσο θεωρητική, μαθηματική, μουσική και, κυρίως, ασκητική αντίληψη του κινηματογράφου δεν μπορεί να γεννήσει μια τάση». Σήμερα οφείλω ν' ανακαλέσω αυτές μου τις φράσεις, αφού πιστεύω ότι ο *Καταδικασμένος* ακυρώνει αρκετές απόψεις που κυριαρχούν στην κατασκευή των ταινιών – από το στάδιο της συγγραφής του σεναρίου ώς τη σκηνοθεσία και τη διδασκαλία των ηθοποιών.

Σε πολλές σημερινές ταινίες διακρίνουμε κάτι που έχουμε συνηθίσει ν' αποκαλούμε: «δείγματα δεξιοτεχνίας». Αυτό σημαίνει ότι ο σκηνοθέτης υπήρξε ικανός και προσπάθησε να ξεπεράσει τον εαυτό του στο γύρισμα μιας ή δύο σκηνών. Απ' αυτή την άποψη, ο *Καταδικασμένος*, ταινία εμμονής, με θέμα την εμμονή,

γυρισμένη από έναν Οβερνιανό, είναι η πρώτη ταινία απόλυτης δεξιοτεχνίας. Ας προσπαθήσουμε να εξετάσουμε σε τι διαφοροποιείται αυτή η ταινία από τις άλλες που είδαμε κατά τη διάρκεια του χρόνου.

Αναφερόμαστε πολύ συχνά στη δήλωση του Robert Bresson: «Ο κινηματογράφος είναι η εσωτερική κίνηση». Μήπως ξεστόμισε αυτή τη φράση, την οποία βιαστήκαμε να ερμηνεύσουμε σαν μια διακήρυξη πίστης, μόνο και μόνο για να έχει την ευχαρίστηση να παραπλανήσει τους θεωρητικούς; Οι σχολιαστές συμφώνησαν ως προς το ότι ο Bresson εννοεί την εσωτερική ζωή των ηρώων του, την ψυχή τους, αλλά αναρωτιέται κανείς μήπως πρόκειται, σ' ένα βαθύτερο επίπεδο, για την εσωτερική κίνηση της ταινίας και το ρυθμό της... Ο Jean Renoir έλεγε συχνά ότι ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη πιο μυστικιστική απ' ό,τι η ζωγραφική κι ότι μια ταινία φτιάχνεται από τρία πρόσωπα – το δίχως άλλο, για τον Bresson δεν υπάρχουν ούτε τρία άτομα στον κόσμο για τα οποία το έργο του δεν κρύβει κανένα απολύτως μυστήριο. Και χρειάζεται όλη η αναισθησία των κριτικών των εφημερίδων για να μπορεί να μιλήσει κανείς για αδυναμίες ηθοποιών στο *Ημερολόγιο ενός εφημέριου*. Το παίξιμο των ηθοποιών στο έργο του Robert Bresson βρίσκεται πολύ πέραν του «σωστού» και του «λάθους». Υποδηλώνει ουσιαστικά μια διαχρονική συμπεριφορά, μια στάση ζωής, μια «δυσπραγία τού είναι», μια ποιότητα πάθους. Ο Robert Bresson είναι κατά πάσα πιθανότητα ένας αλχημιστής απ' την αντίστροφη άποψη: ξεκινάει από την κίνηση για να καταλήξει στην ακινησία· κοσκινίζει το χρυσάφι για να συλλέξει την άμμο.

Για τον Bresson, τόσο οι παλιές όσο και οι σημερινές ταινίες δε μας παρουσιάζουν παρά μια παραμορφωμένη εικόνα του θεάτρου και το παίξιμο των ηθοποιών που επιτείνεται απ' την επιδεικτικότητα – κατά τη γνώμη του, σε είκοσι χρόνια θα πηγαίνουμε να βλέπουμε τις σημερινές ταινίες για να δούμε «πώς έπαιζαν οι ηθοποιοί της εποχής». Πράγματι, είναι γνωστό ότι, στις ταινίες του, ο Bresson καθοδηγεί τους ηθοποιούς και τους υποχρεώνει να μην είναι «δραματικοί», να μην τονίζουν, να παίζουν όσο γίνεται πιο «αφαιρετικά». Ξέρουμε ακόμα ότι καταπνίγει κάθε πρωτοβουλία μέσα τους κι ότι τους κουράζει με αναρίθμητες πρόβες, με απανωτές λήψεις και με μια δουλειά που θα μπορούσε να παραπέμψει στον υπνωτισμό...

Με την τρίτη του ταινία, *Το ημερολόγιο ενός εφημέριου*, ο Robert Bresson αποκάλυψε ότι ήθελε να εγκαταλείψει τους επαγγελματίες ηθοποιούς υπέρ ερασιτεχνών που θα επιλέγονταν βάσει του παρουσιαστικού, αλλά και του ήθους τους· άφθαρτων προσώπων που δεν κουβαλάνε καμία μανιέρα και κανέναν ψευτο-αυθορμητισμό, που δεν ασκούν κανένα «επάγγελμα». Αν ο Bresson απλώς κατέπινιγε κάθε ζωή και κάθε ηθοποιό που βρίσκεται μέσα σε κάθε άνθρωπο, προκειμένου να στήσει μπροστά στην κάμερα άτομα να ψελλίζουν ένα κείμενο εσκεμμένα επίπεδο κι ουδέτερο, το έργο του θα είχε ένα αποκλειστικά πειραματικό ενδιαφέρον· αυτός, όμως, πηγαίνει πολύ μακρύτερα και, ξεκινώντας από έναν ηθοποιό που δεν έχει κανένα θεατρικό τερτίπι, δημιουργεί έναν ήρωα όσο γίνεται πιο αληθινό, του οποίου κάθε κίνηση, κάθε βλέμμα, κάθε συμπεριφορά και αντίδραση είναι ουσιαστικές, αλλά και κάθε του λέξη – κι αυτό το σύνολο πλάθει μια φόρμα που *είναι* η ταινία.

Σ' αυτόν τον τρόπο δουλειάς, η ψυχολογία και η ποίηση δεν έχουν καμία θέση· πρόκειται για μια προσπάθεια επίτευξης αρμονίας με συγκερασμό πλήθους στοιχείων, η σύγκρουση των οποίων μεταξύ τους γεννά άπειρες σχέσεις: ηθοποιία και ήχος, βλέμματα και θόρυβοι, ντεκόρ και φωτισμοί, αφήγηση και μουσική. Το σύνολο θα φτιάξει μια ταινία, μια ταινία του Bresson· δηλαδή ένα θαυμαστό αποτέλεσμα, που δεν επιδέχεται ανάλυση και είναι τόσο τέλειο, ώστε να γεννά στο θεατή μια πρωτόφαντη και αγνή συγκίνηση.

Βλέπουμε ότι ο Robert Bresson, που δουλεύει σε μια κατεύθυνση εντελώς αντίθετη από αυτήν των συναδέλφων του, παρεμποδίζεται στην επαφή του με το κοινό απ' όλες εκείνες τις ταινίες που υποκινούν το συναίσθημα με μέσα πιο ταπεινά, πιο εύκολα και, κατ' ουσίαν, θεατρικά. Για τον Bresson, όπως και για τον Renoir, τον Rossellini, τον Hitchcock και τον Orson Welles, ο κινηματογράφος δεν παύει ν' αποτελεί θέαμα, αλλά ο δημιουργός του *Ημερολογίου ενός εφημέριου* θα ευχόταν αυτό το θέαμα να είναι συγκεκριμένο, με δικούς του νόμους που δε θα ήταν δανεικοί από ήδη υπάρχοντα είδη.

Το *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε* είναι μια λεπτομερής καταγραφή της απόδρασης ενός ανθρώπου· στην πραγματικότητα, πρόκειται για μια σχολαστική ανάπλασή της, και ο ταγματάρχης Devigny, που είχε ζήσει αυτή την περιπέτεια πριν δεκατρία χρόνια, δεν εγκατέλειψε στιγμή το πλατό, αφού ο Bresson τού ζητούσε συνεχώς να δείξει στον ηθοποιό πώς να κρύβει ένα κουτάλι στο κελί του, πώς να γράφει στους τοίχους, πώς να κοιμάται...

Δεν έχουμε να κάνουμε ούτε με μια ιστορία, ούτε με μια αφήγηση, ούτε μ' ένα δράμα, αλλά με την περιγραφή μιας απόδρασης, μέσω μιας σχολαστικής ανάπλασης μερικών απ' τις χειρονομίες και τις κινήσεις που της επέτρεψαν να πραγματοποιηθεί. Όλη η ταινία είναι φτιαγμένη από γκρο πλάνα αντικειμένων και γκρο πλάνα του ανθρώπου που μεταχειρίζεται αυτά τ' αντικείμενα.

Η ταινία [ο πρώτος τίτλος της οποίας ήταν *Le vent souffle où il veut* (*Ο άνεμος φυσάει όπου θέλει*)], ενώ ξεκίνησε σαν εξαιρετικά επικίνδυνο πείραμα, κατέληξε μια συγκινητική ταινία, χάρη στην επιμονή του Robert Bresson, ο οποίος κατάφερε, ακολουθώντας τελικά το αντίθετο όσων υπαγόρευαν οι υπάρχουσες κινηματογραφικές φόρμες, να φτάσει σε μια πρωτόφαντη αλήθεια μέσα από έναν νέο ρεαλισμό.



Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε (1956).

Το σασπένς (γιατί υπάρχει και αρκετό σασπένς στον *Καταδικασμένο*) δημιουργείται με φυσικό τρόπο· όχι με την παράταση της διάρκειας, αλλά, αντιθέτως, με την *εξάτμισή* της. Χάρη στη συντομία των πλάνων και την ταχύτητα των σκηνών, δεν έχουμε ποτέ την αίσθηση ότι *επιλέγονται* κάποιες συγκεκριμένες στιγμές: ζούμε πραγματικά μαζί με τον Φοντέν μέσα στη φυλακή, όχι επί ενενήντα λεπτά, αλλά επί δύο μήνες – κι αυτό, είναι συναρπαστικό!

Ο λόγος, εξαιρετικά λακωνικό, εναλλάσσεται ανάμεσα στον εσωτερικό μονόλογο του ήρωα, όταν βρίσκεται μόνος, και τις καθημερινές συνομιλίες. Το πέρασμα απ' τον ένα χώρο στον άλλο πραγματοποιείται με τη βοήθεια του Mozart. Οι ήχοι είναι απόλυτα ρεαλιστικοί: τρένα, χτυπήματα από πόρτες, κρότοι βημάτων κ.λπ.

Εξ άλλου, το *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε* είναι η πρώτη απόλυτα ομοιογενής ταινία του Bresson, χωρίς ούτε ένα αποτυχημένο πλάνο, σύμφωνη, κατά τη γνώμη μου, από την αρχή ώς το τέλος με τις προθέσεις του δημιουργού της. Εδώ, το «παίξιμο αλά-Bresson», ένα είδος ψευτο-αλήθειας που δεν αργεί να μοιάσει πιο αληθινό κι απ' την αλήθεια, επιβάλλεται, ακόμα και στους πιο δευτερεύοντες χαρακτήρες.

Σήμερα, χάρη σ' αυτή την ταινία, ο Robert Bresson κερδίζει την εκτίμηση ακόμων και όσων τον είχαν γιουχαΐσει πριν έντεκα χρόνια, για τις *Κυρίες του Δάσους της Βουλόνης*.

Β.[1]

Εφόσον το *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε* αντιβαίνει ριζικά σε κάθε είδος σκηνοθεσία, πιστεύω ότι θα εκτιμηθεί πολύ περισσότερο από τους θεατές που πηγαίνουν στον κινηματογράφο σποραδικά, παρά από τους πιο τακτικούς, αλλά

μη κινηματογραφόφιλους, θεατές, η ευαισθησία των περισσότερων από τους οποίους έχει διαστρεβλωθεί από το ρυθμό των αμερικανικών ταινιών.

Αυτό που εντυπωσιάζει όποιον βλέπει για πρώτη φορά την ταινία του Robert Bresson, είναι η απόσταση ανάμεσα σ' αυτό που *είναι* η ταινία και σ' αυτό που *θα ήταν* αν είχε γυριστεί από έναν άλλον κινηματογραφιστή. (Το πρώτο πράγμα που αντιλαμβάνεται κανείς, είναι οι ελλείψεις, και σχεδόν μπαίνει στον πειρασμό να ξανακάνει το ντεκουπάζ, υποδεικνύοντας τα πλάνα που θα 'πρεπε να γυριστούν, ώστε η ταινία να μοιάζει μ' αυτό «που γίνεται στο σινεμά».)

Πράγματι, όλοι σχολίασαν ότι τους είχαν κουράσει τα γενικά πλάνα, ότι δεν καταλαβαίνει ποτέ κανείς τι βλέπει ο Φοντέν απ' το παραθυράκι του κελιού του και τι απ' τη στέγη της φυλακής, κι ότι, μετά το τέλος της προβολής, είχαν μείνει με το στόμα ανοιχτό, αλλά από έκπληξη κι όχι από θαυμασμό· κι όπως εξήγησε ο André Bazin, είναι πιο εύκολο να περιγράψεις τι *δεν* είναι αυτή η ταινία, παρά τι είναι.

Θα πρέπει λοιπόν να ξαναδεί κανείς τον *Καταδικασμένο* για να εκτιμήσει τις αρετές του. Με μια δεύτερη θέαση, τίποτα πια δε μας εμποδίζει να παρακολουθήσουμε, στιγμή τη στιγμή, την πορεία της ταινίας, με μια απίστευτη ταχύτητα, ενώ τα βήματά μας θ' ακολουθούν τα νωπά ακόμα αποτυπώματα που άφησαν ο Leterrier… ή ο Bresson; Δεν μπορώ να πω...

Η ταινία του Bresson είναι αμιγώς μουσική, κι ο ρυθμός είναι ο ουσιαστικός πλούτος της. Μια ταινία ξεκινάει από ένα σημείο για να καταλήξει σ' ένα άλλο. Υπάρχουν ταινίες που διαγράφουν κύκλους, άλλες που σταματούν αυτάρεσκα και επιμηκύνουν μια ευχάριστη σκηνή, αλλά τούτη εδώ, τραβώντας τον πιο ίσιο δρόμο, βυθίζεται μες στη νύχτα με το ρυθμό των υαλοκαθαριστήρων, με τα *φοντί ανσενέ* να σαρώνουν πάνω στην οθόνη τη βροχή των εικόνων στο τέλος κάθε σκηνής. Να λοιπόν μια απ' αυτές τις ταινίες για τις οποίες μπορούμε να πούμε ότι δεν έχουν ούτε ένα άσκοπο πλάνο, ούτε ένα πλάνο το οποίο θα μπορούσε να παραλειφθεί ή να συντομευτεί – με λίγα λόγια, να το αντίθετο μιας ταινίας «φτιαγμένης στο μοντάζ».

Η ταινία είναι τόσο ελεύθερη και ελάχιστα συστηματική όσο και αυστηρή. Ο Bresson δεν υπάκουσε παρά μόνο στην ανάγκη ενότητας τόπου και δράσης· όχι μόνον δεν επιζήτησε να ταυτιστεί το κοινό με τον Leterrier, αλλά κατέστησε κι αυτή την ταύτιση αδύνατη: είμαστε μαζί με τον Leterrier, δίπλα του, κι όχι μόνο δε βλέπουμε όλα όσα βλέπει (μόνον όσα έχουν σχέση με το θέμα· δηλαδή, την απόδραση), αλλά και δε βλέπουμε ποτέ τίποτα περισσότερο απ' αυτά που βλέπει.

Αυτό σημαίνει ότι ο Bresson κονιορτοποίησε την κλασική έννοια του ντεκουπάζ, όπου το πλάνο μιας ματιάς δεν έχει αξία παρά μόνο σε σχέση με το επόμενο πλάνο, που θα δείχνει το πράγμα στο οποίο στρέφεται η ματιά – αυτή η μορφή ντεκουπάζ έκανε τον κινηματογράφο δραματική τέχνη, κάτι σαν φωτογραφημένο θέατρο. Ο Bresson τα τινάζει όλα αυτά στον αέρα, κι έτσι, στον *Καταδικασμένο*, τα γκρο πλάνα χεριών και αντικειμένων παραπέμπουν *έτσι κι αλλιώς* σε γκρο πλάνα προσώπου, και η διαδοχή αυτών των πλάνων ορίζεται όχι πια βάσει της δραματουργίας της σκηνής, αλλά μιας προκαθορισμένης αρμονίας που συνίσταται από λεπτές σχέσεις ανάμεσα στα οπτικά και τα ηχητικά στοιχεία, ενώ κάθε πλάνο χεριών ή βλέμματος διατηρεί την αυτονομία του.

Έτσι, ανάμεσα στην παραδοσιακή σκηνοθεσία και στη σκηνοθεσία του Bresson υπάρχει η ίδια απόσταση όπως ανάμεσα σ' ένα διάλογο κι έναν εσωτερικό μονόλογο.

Ο θαυμασμός μας για την ταινία του Robert Bresson δεν οφείλεται στο στοίχημα που τίθεται από το όλο εγχείρημα (ένας και μόνον χαρακτήρας μέσα σ' ένα κελί επί ογδόντα λεπτά), μιας και δεν πρόκειται για κάτι μοναδικό, ενώ, με τα ίδια δεδομένα, πολλοί κινηματογραφιστές το δίχως άλλο, ο Clouzot, ο Dassin, ο Becker και άλλοι, θα μπορούσαν να κάνουν μια ταινία δέκα φορές πιο συγκινητική και πιο «ανθρώπινη» απ' την ταινία του Bresson. Αυτό που έχει εδώ σημασία, είναι ότι, ακόμα κι αν συγκινηθεί ένας θεατής στους είκοσι, αυτή η συγκίνηση είναι πιο σπάνια και, συνεπώς, πιο αγνή, κι αντί ν' αλλοιώνει το μεγαλόπνοο των προθέσεων, τους χαρίζει ένα μεγαλείο στο οποίο δε σκόπευε εξαρχής.

Η ταινία, στις κορυφαίες στιγμές της, ανταγωνίζεται για μερικές στιγμές τον Mozart, όταν οι πρώτες συγχορδίες της *Λειτουργίας σε ντο ελάσσονα*, αντί να συμβολίζουν την ελευθερία για την οποία γράφτηκαν, προσδίδουν στο καθημερινό άδειασμα του δοχείου νυκτός έναν τελετουργικό χαρακτήρα.

Δε νομίζω ότι ο Bresson συμπαθεί ιδιαίτερα τον Φοντέν· αυτό που τον ωθεί στην απόδραση, δεν είναι το θάρρος, αλλά η πλήξη, η απραξία· οι φυλακές είναι φτιαγμένες για να δραπετεύεις, και, εν πάση περιπτώσει, ο ήρωάς μας οφείλει την επιτυχία του αποκλειστικά στην τύχη (ο υπολοχαγός Φοντέν, για τον οποίο δεν ξέρουμε τίποτ' άλλο, μας παρουσιάζεται σε μια περίοδο της ζωής του όπου είναι εξαιρετικά *ενδιαφέρων* και *τυχερός*), κι ο Bresson περιγράφει την πράξη του με μια αποστασιοποίηση, ακριβώς όπως ένας εξερευνητής κάνει τη δημόσια διάλεξή του, σχολιάζοντας τη βουβή ταινία που τη συνοδεύει: «Στις 4 του μηνός, το απόγευμα, αναχωρήσαμε από τον καταυλισμό…» κ.λπ.

Η μεγάλη συνεισφορά του Bresson είναι προφανώς η θεωρία του περί ηθοποιίας. Είναι βέβαιο ότι οι ερμηνείες του James Dean που μας συναρπάζουν τόσο σήμερα, ή οι ερμηνείες τής Anna Magnani, διατρέχουν τον κίνδυνο να μας προκαλέσουν γέλια, όπως ακριβώς γελάμε σήμερα με την ερμηνεία του Pierre-Richard Wilm, ενώ οι ερμηνείες του Laydu στο *Ημερολόγιο ενός εφημέριου* ή του Leterrier στο *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο*

δραπέτευσε θα επιβάλλονται όλο και πιο έντονα συν τω χρόνω, μιας και ο χρόνος, ας μην το ξεχνάμε, δουλεύει πάντα για τον Bresson.

Στον *Καταδικασμένο*, η διδασκαλία των ηθοποιών εκ μέρους του Bresson δίνει τα καλύτερα αποτελέσματά της: δεν υπάρχει πια η γλυκερή φωνή ενός επαρχιακού εφημέριου του Αμπρικούρ, δεν υπάρχει πια το γλυκό βλέμμα ενός «αιχμαλώτου τής Αγίας Αγωνίας (του Χριστού)», αλλά τα ξερά και λίγα λόγια τού υπολοχαγού Φοντέν, τα *γεμάτο* βλέμμα του, που καρφώνεται όπως ενός αρπακτικού πουλιού (έτσι, εξ άλλου, σαν όρνιο κυριολεκτικά, πέφτει πάνω στο φρουρό που θυσιάζεται). Η ερμηνεία του Leterrier δεν υπολείπεται διόλου εκείνης του Laydu: «Να μιλάτε πάντα σαν να μιλάτε στον εαυτό σας» επιτάσσει ο Bresson, που στρέφει όλες του τις προσπάθειες στο να κινηματογραφήσει το ανθρώπινο πρόσωπο ή, για την ακρίβεια, τη σοβαρότητα του ανθρώπινου προσώπου.

«Ο καλλιτέχνης έχει ένα μεγάλο χρέος απέναντι στο ανθρώπινο πρόσωπο, κι αν δεν καταφέρει ν' αναδείξει τη φυσική αξιοπρέπειά του, οφείλει τουλάχιστον να προσπαθήσει να διαπεράσει την επιφανειακότητα και τη βλακεία του· ίσως κανένας άνθρωπος στον κόσμο να μην είναι επιπόλαιος ή βλάκας, αλλά να δίνει αυτή την εντύπωση, επειδή δε νιώθει άνετα, επειδή δεν έχει βρει ακόμα τη γωνιά αυτού του κόσμου όπου θα νιώσει καλά».

Αυτός ο υπέροχος στοχασμός του Joseph von Sternberg αποτελεί, πιστεύω, το καλύτερο δυνατόν σχόλιο πάνω στο *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*.

Θεωρώ αδιανόητο το ότι ο Bresson είναι δυνατόν να ασκήσει την παραμικρή επιρροή πάνω σε γάλλους –ή και ξένους– κινηματογραφιστές της εποχής μας. Ωστόσο, μια ταινία όπως αυτή μας βοηθάει ν' αντιληφθούμε πιο ξεκάθαρα τα «όρια» του *άλλου* κινηματογράφου. Το *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε* διατρέχει τον κίνδυνο να μας κάνει υπερβολικά απαιτητικούς, ακόμα και πολύ αυστηρούς απέναντι στη σκληρότητα του Clouzot, το πνεύμα του René Clair, τη λεπτότητα του René Clément... Πολλά είναι αυτά που μένουν ακόμα ν' ανακαλυφθούν γύρω από την τέχνη του κινηματογράφου, κι ένα απ' αυτά φτερουγίζει γύρω από τούτη την ταινία.

1. Αυτό το δεύτερο άρθρο γράφτηκε τρεις εβδομάδες αργότερα (Σ.τ.Σ.)

François Truffaut, (1956)
Les films de ma vie, *Flammarion 1975*
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Ο ΠΟΡΤΟΦΟΛΑΣ (1959)
(*Pickpocket*)

Σενάριο – Διάλογοι: Robert Bresson. **Φωτογραφία:** Léonce-Henry Burel, με βοηθό τον Henri Raichi. **Σκηνογραφία:** Pierre Charbonnier. **Μουσική:** Jean-Baptiste Lully. **Ήχος:** Antoine Archimbaut. **Μοντάζ:** Raymond Lamy. **Ηθοποιοί:** Martin Lassalle (Μισέλ), Marika Green (Ζαν), Pierre Leymarie (Ζακ), Jean Pélégri (ο επιθεωρητής), Kassagi, Pierre Étaix, César Gattegno, Sophie Saint-Just. **Παραγωγή:** Agnès Delahaie για τη Lux-Films. **Διάρκεια:** 75'. Ασπρόμαυρη, 35mm. **Βραβεία:** Βραβείο της Επιτροπής Νέας Κριτικής· Συμμετοχή στο 10ο Φεστιβάλ Βερολίνου.

Ο Μισέλ κλέβει στον Ιππόδρομο του Λονσάν από την τσάντα μιας γυναίκας μερικά εισιτήρια. Βγαίνοντας, τον σταματά η αστυνομία, αλλά τον αφήνει ελεύθερο, αφού δε βρίσκει αποδείξεις. Την επόμενη μέρα πηγαίνει στο σπίτι όπου μένει η άρρωστη μητέρα του, αλλά δεν την επισκέπτεται, και δίνει κάποια χρήματα που προορίζονται γι' αυτήν στη Ζαν, μια νεαρή γειτόνισσα. Αργότερα, στο café όπου συχνάζει, συναντά το φίλο του, Ζακ, και τον αστυνομικό επιθεωρητή, όπου τους εκθέτει τη φιλοσοφία του, σύμφωνα με την οποία οι ανώτεροι άνθρωποι θα πρέπει να μην υποτάσσονται στους νόμους, για το καλό της κοινωνίας. Καθώς επιστρέφει στο σπίτι του με το μετρό, γοητεύεται παρακολουθώντας την τεχνική και τη μέθοδο ενός πορτοφολά, και το ίδιο εκείνο βράδυ, στο σπίτι του, εξασκείται μόνος του στην τεχνική της κλοπής πορτοφολιών. Τις επόμενες μέρες, ασκεί με ζήλο νεοφώτιστου το νέο του ταλέντο στο μετρό, αλλά, όταν συλλαμβάνεται επ' αυτοφώρω από κάποιο υποψήφιο θύμα του, αποφασίζει να σταματήσει για ένα διάστημα. Ένα βράδυ γνωρίζεται μ' έναν άγνωστο άνδρα, ο οποίος τον μυεί στα μυστικά τής τέχνης του πορτοφολά. Εν τω μεταξύ, η μητέρα του αρρωσταίνει βαριά, κι ο Μισέλ, μετά από ειδοποίηση της Ζαν, φτάνει στο προσκεφάλι της τη στιγμή που εκείνη ξεψυχά. Ο Μισέλ συνεχίζει να κλέβει πορτοφόλια, κάνοντας παρέα και συζητώντας με τον Ζακ και τον αστυνομικό επιθεωρητή. Μια Κυριακή, συνοδεύει τη Ζαν και τον Ζακ σε κάποια γιορτή, στη διάρκεια της οποίας, αντί να μείνει μαζί τους, ασχολείται με την κλοπή ενός ρολογιού χειρός κάποιου καλεσμένου. Η θρασύτητά του ξεπερνά πια κάθε όριο, κι ένα «κόλπο» που στήνει με τους συνεργάτες του στον σιδηροδρομικό σταθμό, πάει στραβά. Ο ίδιος καταφέρνει ν' αποφύγει τη σύλληψη την τελευταία στιγμή και αναγκάζεται να διαφύγει στο εξωτερικό, αφού όμως πρώτα αποκαλύψει την αλήθεια στη Ζαν. Μετά από δύο χρόνια, όταν επιστρέφει στο Παρίσι, βρίσκει τη Ζαν να έχει αποκτήσει ένα γιο από τον Ζακ, και ύστερα από λίγες μέρες συλλαμβάνεται σ' ένα μπλόκο της αστυνομίας στον Ιππόδρομο του Λονσάν. Όταν η Ζαν τον επισκέ-

πτεται στη φυλακή, ο Μισέλ ανακαλύπτει ότι είναι ερωτευμένος μαζί της,μ και της λέει: «Τι παράξενες διαδρομές έπρεπε να κάνω για να σε συναντήσω...»

> "Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΕΙΝΑΙ ΜΙΑ ΓΡΑΦΗ ΜΕ ΚΙΝΟΥΜΕΝΕΣ ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΗΧΟΥΣ."
>
> **R.B.**

Η θλιμμένη φρενίτιδα της αμαρτίας

Ο πορτοφολάς είναι η πρώτη ταινία του Robert Bresson. Οι προηγούμενες ήταν απλά σχεδιάσματα. Επίσης μπορούμε να πούμε, γνωρίζοντας την αξία του σκηνοθέτη, ότι η μέρα τής πρώτης προβολής του *Πορτοφολά* αποτελεί μία από τις τέσσερις-πέντε σημαντικότερες ημερομηνίες στην ιστορία του κινηματογράφου.

Είναι αξιοπρόσεκτο ότι, σε αντίθεση με τα προηγούμενα έργα του, ο Bresson συνέλαβε την ιδέα της νέας του ταινίας, έγραψε το σενάριο, τη σκηνοθέτησε, έκανε το μοντάζ και τη διένειμε μέσα σε δέκα μήνες, δημιουργώντας την εντύπωση ότι η περίοδος των δοκιμών είχε παρέλθει πλέον ανεπιστρεπτί. *Ο πορτοφολάς* είναι μια ταινία βαθιά εμπνευσμένη, μια ταινία ελεύθερη, ενστικτώδης, φλογερή, ατελής και συγκλονιστική. Δεν αφήνει κανένα περιθώριο παρεξήγησης: όποιος απορρίπτει αυτή την ταινία, θέτει υπό αμφισβήτηση τον κινηματογράφο ως αυτόνομη τέχνη.

Στον *Πορτοφολά*, δεν υπάρχει πια ιστορία (δηλαδή, ένα πρόσχημα ξένο προς τον πραγματικό σκοπό της ταινίας, η οποία συνήθως τον επικαλύπτει), «το ωραίο θέμα», «η ωραία ιστορία» που θέλουν οι παραγωγοί, με την προβλέψιμη ψυχολογία, τη δραματική εξέλιξη κ.λπ. Υπάρχουν μόνο σύμβολα, που με τη φεγγοβόλα απλότητά τους συνθέτουν μιαν αλληγορία ή, για ν' ακριβολογούμε, μια παραβολή, σαν αυτές του Ευαγγελίου. Ο Bresson, εγκαταλείποντας οριστικά πια τη δραματουργία, έκανε μια ταινία στοχαστική, μια ταινία ηθικού προβληματισμού, που έχει για τον παραδοσιακό κινηματογράφο τη σημασία που είχε ο Pascal για τον Balzac.

Σε τι αναφέρεται ο Bresson; Μην ελπίζετε ότι θα το μάθετε διαβάζοντας τον ογκώδη φάκελο με τα δημοσιεύματα γύρω απ' την ταινία του. «Κοιτάζουν και δεν βλέπουν· ακούν και δεν καταλαβαίνουν».[1] Κανένας (μα κανένας) κριτικός δεν εντόπισε (ή δεν *θέλησε* να εντοπίσει) αυτό που ένα δωδεκάχρονο παιδί με μικρή θητεία στο κατηχητικό μπορεί να το βρει αμέσως: ο κλέφτης είναι ο Άνθρωπος... εσείς... εγώ... Βρίσκεται στα χέρια τού Θεού: του αστυφύλακα με το καλοσυνάτο ή φοβερό βλέμμα· εξεγείρεται, όμως, με αλαζονεία: το ύψιστο αμάρτημα (η παραβολή στηρίζεται στον Pascal)· ο φύλακας-άγγελός του, ο αγαθιάρης φίλος του, δεν τον προστατεύει αποτελεσματικά, αυτός κατρακυλάει συνεχώς, κι όσο πιο χαμηλά πέφτει, τόσο κερδίζει μέσα του έδαφος η Θεία Χάρις, παίρνοντας τη μορφή μιας κοπέλας, η οποία στην αρχή είναι λίγο αφελής, στο τέλος όμως αγγίζει το μεγαλείο, όπως κι ο ίδιος.[2]

Αν έχετε κατά νου αυτά τα απλά ερμηνευτικά κλειδιά, τότε η ταινία του Bresson ξεδιπλώνεται μπροστά σας σαν πίνακας του Giotto ή σαν καντάτα του Bach. Η τέχνη του Bresson διαθέτει την απλοϊκή δύναμη, την πονηρεμένη αγαθότητα, την ανήσυχη και ανησυχητική βεβαιότητα των μεγάλων καλλιτεχνών της χριστιανικής παράδοσης. Ας του δώσουμε το λόγο: «Παίρνω ένα μονοπάτι. Δεν ψάχνω· βρίσκω. Κι όταν βρίσκω, χαίρομαι».

Πώς δουλεύει; Πρώτα πρώτα, συντρίβει το ρεαλισμό, θεμέλιο λίθο του κινηματογράφου, ο οποίος πολύ συχνά καταλήγει να υπηρετεί την αναπαράσταση. Η επαναστατικότητα του Bresson έγκειται στο ότι στις ταινίες του κάνει ό,τι περνάει από το χέρι του ώστε τα πάντα –η εικόνα, το ντεκόρ, τα πρόσωπα, οι χειρονομίες, οι φωνές– να συνθέτουν ένα ηχητικό περιβάλλον. Για να γίνω πιο σαφής: βάζοντας ένα μικρόφωνο σ' ένα δρόμο, δε συλλαμβάνουμε την ατμόσφαιρα του δρόμου, αλλά μάλλον ένα συγκεχυμένο ηχητικό πανδαιμόνιο, χωρίς κανένα νόημα. Έτσι γίνεται. Και είναι αποδεκτό.

Τι κάνουν λοιπόν οι κινηματογραφιστές; Επιλέγουν καθαρούς ήχους, τους ηχογραφούν χωριστά, κι ύστερα τους συνδυάζουν· κάνουν το λεγόμενο «μιξάζ». Αυτή είναι η συνήθης πρακτική, κι άλλος τα καταφέρνει καλύτερα, άλλος χειρότερα. Τον Bresson, όμως, δεν τον φτάνει κανείς. Εντούτοις, αυτή η πρακτική που συνηθίζεται όσον αφορά στον ήχο (μια έννοια αφηρημένη και χωρίς σημαντικές ρεαλιστικές αναφορές), προκαλεί αμηχανία και έκπληξη όταν ο Bresson (και μόνο αυτός) την εφαρμόζει ως αρχή σε όλη την πραγματικότητα. «Παίρνω κάτι πραγματικό, κάποια θραύσματα πραγματικότητας, και τα συναρμόζω με μια συγκεκριμένη διάταξη.» Φυσικά, παραβλέπει ή παραλείπει τα γραφικά στοιχεία, τη λεπτομέρεια για τη λεπτομέρεια, ειδικά όταν αυτή «μοιάζει αληθινή». Όπως ακριβώς ένα ηχητικό περιβάλλον περιορίζεται στις κύριες συνιστώσες του, έτσι και η φωνή, η χειρονομία, αποκαθαίρονται από τα στολίδια τους, απ' τα ύποπτα ποικίλματά τους.[3]

Ο Bresson μάς παρουσιάζει τελικά ένα σύμπαν όχι ψεύτικο, αλλά αναμορφωμένο, ανασκευασμένο· ένα σύμπαν πρωτότυπο, απ' το οποίο απουσιάζει εντελώς η σύμβαση της «σωστής» κίνησης, της «σωστής» φωνής· η σύμβαση του θεάτρου. Όλα αυτά είναι προφανή, και διαπιστώνουμε με κατάπληξη ότι εξακολουθούμε ν' αρνούμαστε στο σκηνοθέτη την ελευθερία στην ερμηνεία της πραγματικότητας, που τόσο φυσικά παραχωρούμε στο ζωγράφο. Όταν επισκεπτόμαστε το μουσείο, δεν πηγαίνουμε για να δούμε μήλα, μεμφόμαστε όμως τον Bresson που ο ήρωάς του δεν αλλάζει πουκάμισο.

«Οι ηθοποιοί του παίζουν χάλια.» Η λέξη «παίζω», αμφίσημη, είναι αποκαλυπτική· γιατί οι ηθοποιοί δεν παίζουν – ο Bresson παίζει μαζί τους.[4]



Ο πορτοφολάς (1959).

Αυτό, πάντως, που είναι αξιοθαύμαστο και πρωτότυπο στην ταινία αυτή, είναι ότι ο δημιουργός, θέλοντας να εκφράσει τη σύγκρουση μιας ψυχής που παλεύει με τη Θεία Χάρις, *υποκαθιστά* τη Θεία Χάρι. Η ταινία δίνει την εικόνα της παντοδυναμίας του Θεού, όχι μόνο σε επίπεδο περιεχομένου, αλλά και έκφρασης, όπως στα σπουδαία έργα των χριστιανών καλλιτεχνών, όπου η μορφή ταυτίζεται με το περιεχόμενο και, μ' άλλα λόγια, ο καλλιτέχνης υποκαθιστά στιγμιαία το Θεό. Κατά τη διάρκεια της προβολής, ο Bresson *είναι* ο Θεός.

Ποια είναι η δομή του *Πορτοφολά*; Ξαναδιαβάστε τον Pascal. «Χίμαιρα που είναι ο άνθρωπος! Όταν υπερηφανεύεται, τον ταπεινώνω· όταν ταπεινώνεται, τον επαινώ· και πάντα του αντιλέγω, ωσότου καταλάβει.» Η ταινία αρχίζει με μια απαστράπτουσα εμπειρία του Κακού («Η καρδιά μου πήγαινε να σπάσει») και τελειώνει με μια απαστράπτουσα εμπειρία του Καλού («Η καρδιά μου χτυπούσε σαν τρελή»). Ανάμεσα σ' αυτά τα δύο άκρα, καθορισμένα με ακρίβεια, ο ήρωας αντιπαλεύει τους κινδύνους τού Pascal: την απελπισία και την υπερηφάνεια.[5] Το μεγαλείο του είναι προφανές: στα πρότυπα της χριστιανικής παράδοσης, ο ήρωας συμβολίζει τον ίδιο τον άνθρωπο, που είναι κομμάτι τού Θεού, «έκπτωτος βασιλιάς», πρωταγωνιστής μαζί και θύμα στο μεγάλο μυστήριο της Θείας Χάριτος. Σ' αυτή την αντίληψη οφείλεται και ο παράδοξος ρυθμός της ταινίας, με τις απότομες επιταχύνσεις, τις επαναλήψεις, τις αντιφάσεις, τις στασιμότητες, τις απότομες εκπλήξεις – όλη αυτή η ενιστικτώδης και σοφή «ρυθμική», που θυμίζει τους ακανόνιστους χτύπους της καρδιάς. «Άγνωστοι αι βουλαί του Κυρίου».

Ο Bresson προχωρά ακόμα περισσότερο. Βρίσκει μια ιδιοφυή λύση για την αξεπέραστη, όπως πίστευε έως σήμερα, αντίφαση του κινηματογράφου: την εξοργιστική, υπερτιμημένη, υπερβολικά δεξιοτεχνική παρουσία της κάμερας στη δράση. Η κάμερα γίνεται ο Οφθαλμός του Δημιουργού, ο οποίος εποπτεύει την ταινία, παντοδύναμος και πανταχού παρών. Δεν παραξενευόμαστε, λοιπόν, που βρίσκεται πάντα στην κατάλληλη θέ-

ση, που η δεξιοτεχνία της είναι πραγματικά ασύλληπτη, που προβλέπει και καθοδηγεί τα δρώμενα· αντιθέτως, έτσι φωτίζει ακόμα καλύτερα το στόχο του Bresson. Παρακολουθήστε με προσοχή την ταινία: θα δείτε ότι η κάμερα ζορίζει τα πρόσωπα, τα σέρνει, τα σπρώχνει, τα συγκρατεί. Κοιτάξτε τα θαυμάσια αυτά τράβελινγκ προς τα πίσω που εμπνέουν τα πρόσωπα και τα καθοδηγούν.[6]

Όλα είναι όμορφα στην ταινία αυτή, γιατί όλα είναι απαραίτητα. Η σεκάνς στο σταθμό της Λιόν δεν είναι μια απλή επίδειξη δεξιοτεχνίας: μπαλέτο, όργιο και κραιπάλη, αναδεικνύει τέλεια τη «θλιμμένη φρενίτιδα που προκαλεί η αμαρτία».[7] Το ψυχρό βλέμμα, τα σφιγμένα χείλη του Martin Lassalle και των συνεργών του θυμίζουν Δον Ζουάν και μαρκήσιο de Sade. Η κάμερα, η παρουσία της οποίας στο σημείο αυτό είναι πάρα πολύ έντονη, προηγείται και οδηγεί τις κινήσεις και τα βλέμματα. Το χέρι του Θεού, στην προκειμένη περίπτωση, είναι μια μέγγενη.

Έχουμε και το τέλος, που τόσο παρερμηνεύτηκε, όταν ξαφνικά όλες οι αξίες ανατρέπονται: η χαμηλοβλεπούσα είναι μια ανύπαντρη μητέρα· ο φύλακας-άγγελος, διαφθορέας· ο κλέφτης, ένας τίμιος άνθρωπος· η αστυνομία γίνεται Ιεχωβάς Θεός-εκδικητής και προκαλεί την υποτροπή και τη σύλληψη του ήρωα. Στη συνέχεια, βλέπουμε τη φυλακή (μια σεκάνς υπό μορφήν καθαρτηρίου), με τις προσδοκίες, τις μονίμως διαψευσμένες ελπίδες, τις πόρτες που κλείνουν, τους διαδρόμους με τον κόσμο – βλέπουμε όλο αυτό το μυστήριο, τη φαινομενική αταξία, το σασπένς της ψυχής, κι όλα καταλήγουν στην Αποκάλυψη, αιφνίδια κι απροσδόκητη, όπως *οφείλει* να είναι η Αποκάλυψη. Στο σημείο αυτό, η παραβολή ολοκληρώνεται: «Ο άνεμος φυσάει όπου θέλει, αλλά δεν ξέρεις ούτε από πού έρχεται ούτε πού πηγαίνει».

Ο πορτοφολάς, με τις απλές και αμετάκλητες σχέσεις που εγκαθιδρύει ανάμεσα στο περιεχόμενο και τη μορφή, ακτινοβολεί με την νεωτερικότητά του. Όταν δείτε την ταινία για πρώτη φορά, υπάρχει ο κίνδυνος να σας κάψει τα μάτια. Γι' αυτό, ακολουθήστε το παράδειγμά μου: να επανέρχεστε καθημερινά.

1. Ένας κριτικός του «Radio-Cinéma» έδωσε στο άρθρο του τον τίτλο: «Υπάρχει έξοδος στη φυλακή του Bresson;» Είναι αστείο να διαβάζεις κάτι τέτοιο σ' ένα κρυπτοχριστιανικό περιοδικό!
2. Ότι πρόκειται για το ίδιο θέμα που πραγματεύεται το *Έγκλημα και Τιμωρία* (όπως και πολλά έργα επίσης), είναι προφανές. Το να κατηγορήσουμε τον Bresson για λογοκλοπή, είναι παράλογο: με την ίδια λογική, θα έπρεπε να κατηγορήσουμε και τον Mozart ότι αντέγραψε τον Μολιέρο.
3. Σημειώνουμε, παρεμπιπτόντως, ότι χρειάζεται τεράστιο ταλέντο για να «αναδιαρθρώσει κάποιος σε τέτοιο βαθμό την πραγματικότητα, σε μια ταινία που διαδραματίζεται κατά τα δύο τρίτα της εκτός στούντιο, στους δρόμους, τα café, το μετρό, στους χώρους αυτούς όπου οι σκηνοθέτες, τις περισσότερες φορές, καταλήγουν στο ντοκιμαντέρ!
4. Ειρήσθω εν παρόδω, ότι οποιοσδήποτε κινηματογραφικός σπουδαστής ή κινηματογραφικός συντάκτης μπορεί να βάλει έναν επαγγελματία ηθοποιό να παίξει. Αρκεί να μην του σπάσει τα νεύρα, κι εκείνος θα παίξει το ρόλο του και θα τρέφει μεγάλη εκτίμηση για το σκηνοθέτη του.
5. Όλη η ταινία είναι δομημένη κατ' αυτόν τον τρόπο. Προσέξτε την αρχή της: ο Μισέλ κάνει την πρώτη του κλοπή, αναγαλλιάζει, «πετάει στα σύννεφα». Τρία δευτερόλεπτα αργότερα, τον συλλαμβάνουν. Τον αφήνουν αμέσως ελεύθερο, κι αυτός πηγαίνει και παίρνει τα λεφτά που έχει κλέψει – ξαναθριαμβεύει. Στην επόμενη σεκάνς, πηγαίνει να δει τη μητέρα του… δεν τολμάει να μπει… ξανά ντροπή και απελπισία… Και πάει λέγοντας…
6. Μπορούμε ν' αντιπαραθέσουμε αυτόν τον τύπο τράβελινγκ, που είναι χαρακτηριστικός στον Bresson, στα «φανταστικά» τράβελινγκ προς τα μπρος του Resnais, που είναι μια καθαρή ματιά του ανθρώπου στο σύμπαν.
7. Δεν είναι καθόλου παράδοξη η διαπίστωση ότι *Ο πορτοφολάς* είναι επίσης και μια ερωτική ταινία: η κίνηση του τσαντάκια συμβολίζει, σχεδόν απροκάλυπτα, το αμάρτημα της σάρκας (παράδειγμα: ο σπασμός του ήρωα στην πρώτη του κλοπή).

Louis Malle
περιοδ. «Arts», τχ. 755, 30 Δεκεμβρίου 1959
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια

Μια ταινία-μανιφέστο

Ο πορτοφολάς (1959) είναι η πρώτη «εξ ολοκλήρου προσωπική» ταινία μεγάλου μήκους του Robert Bresson. Θέμα, σενάριο και διάλογοι προήλθαν απ' αυτόν. Το *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* (1966) είναι η δεύτερη. Ο χαρακτηρισμός αυτός («εξ ολοκλήρου προσωπική»), που ανήκει στον Michel Estève (1983:15), σημαίνει ότι ο Bresson, ένας απ' τους σοφούς δασκάλους ενός αμιγούς και αυτεπίγνωστου κινηματογράφου, απαγκιστρώθηκε απ' τη λογοτεχνία και το θέατρο. Ακόμα σημαίνει ότι είχε αποφασίσει ποιες ιδέες όφειλε να εκφράσει για τις μεγάλες ουσίες (τον Άνθρωπο, το Θεό, τον Έρωτα, την Αλήθεια, τον Κόσμο ως ένα συνεχόμενο χάος κ.λπ.) Τέλος, σημαίνει ότι άφησε πίσω τον τρέχοντα γαλλικό (και τον υπόλοιπο ευρωπαϊκό) κινηματογράφο για χάρη ενός άλλου· αυτού, ο οποίος, χωρίς να καλπάζει στις πρώτες γραμμές της κινηματογραφικής πρωτοπορίας, αποτελεί μορφή του μοντέρνου κινηματογράφου με πολλές πτυχές. Από οποιαδήποτε άποψη κι αν δούμε το μοντερνισμό [π.χ. ρήξη τής σχέσης με το ρεαλισμό, «κυριαρχία της καλλιτεχνικής κατασκευής, της αλήθειας των υλικών», πειραματισμοί πάνω στην έκφραση και τη σημασιοδότηση (Andrew 1984:62, Nelmes 1999:367)], το έργο του Bresson, από το *Ημερολόγιο ενός εφημέριου* (1950) και μετά, συνοδοιπορεί με τη μεγάλη μοντερνιστική παράδοση του κινηματογράφου: αυτήν που ξεκίνησε απ' τις αρχές της δεκαετίας του '20 και φτάνει ώς την εσχατιά τού εικοστού αιώνα.

Το 1959 μπορεί να θεωρηθεί το κεντρικό γενέθλιο έτος τής Nouvelle Vague. Τη χρονιά αυτή, ο François Truffaut γύρισε τα *400 χτυπήματα*· ο Jean-Luc Godard εξαπέλυσε το *Με κομμένη την*



Ο πορτοφολάς (1959).

ανάσα· ο Alain Resnais, το *Χιροσίμα, αγάπη μου*. Το 1959, ένας θαλερός και δυναμικός νέος κινηματογράφος απλωνόταν γύρω απ' τον Bresson. Η ταινία του *Ο πορτοφολάς* είναι «η εγγύτερη προς το Γαλλικό Νέο Κύμα» (Durgnat 1959:48). Ο ίδιος ο σκηνοθέτης και το έργο του, προγενέστερο και μεταγενέστερο απ' αυτή την ταινία, δεν εμπλέκεται στις δίνες αυτού του κύματος. Ακολουθεί με το αείφυλλο πάθος του για τον κινηματογράφο μια παράπλευρη, παρεκκλίνουσα, αλλά μοναδική (unique), μοναχική πορεία. Ο Jacques Rivette και ο Eric Rohmer μπορεί να αναγνώριζαν κάποια εξ αγχιστείας συγγένειά τους μαζί του. Ο Bresson, όμως, είναι μόνος, όπως ο Carl Dreyer, ο Ingmar Bergman, ο Manoel de Oliveira, προσπαθώντας να συμφιλιώσει το κινηματογραφικό του ήθος και ύφος με το δικό του σύμπαν «θεών» και «δαιμόνων», ως χειρώνακτας και σκεπτόμενος μαζί δημιουργός.

Σε μια συζήτηση γάλλων «επίγονων» κινηματογραφιστών και μαθητών του Bresson (δημοσιευμένη στα «Cahiers du Cinéma», Φεβρουάριος 1989, σσ. 416-422), με αφορμή την επανέκδοση του *Πορτοφολά*, ο Serge Toubiana σημείωσε ότι η ταινία αυτή, μέσα σ' όλες τις άλλες του ίδιου σκηνοθέτη, είκοσι πέντε χρόνια μετά την πρώτη παρουσίασή της, παραμένει «σχεδόν μια ταινία-μανιφέστο» – «ταινία-μανιφέστο», με την ευλογοφανή έννοια ότι συμπυκνώνει την ποιητική (αισθητική και θεωρητική) του Bresson γύρω απ' τον κινηματογράφο και τη δική του «μέθοδο».

Ο κανόνας της γλώσσας

Ο κινηματογράφος (cinématographe) για τον Bresson είναι γραφή με κινούμενες εικόνες και ήχους. Αποτελεί έναν νέο τρόπο γραφής και αίσθησης. Ο φιλμικός δημιουργός οφείλει να ξεχάσει ότι είναι σκηνοθέτης ή κινηματογραφιστής ή φιλμοκατασκευαστής του. Αρκεί η ιδιότητα του φιλμογραφέα, αυτού που με την κάμερα γράφει εικόνες και με τα ηχοληπτικά μηχανήματα συλλέγει ήχους (φυσικούς, μουσικούς, φωνητικούς). Οι απόψεις αυτές του Bresson, διατυπωμένες μεταξύ 1950-1958 και δημοσιευμένες στο βιβλίο *Notes sur le cinématographe* [1975 (στο εξής: NC), 12, 37, 41], δεν είναι καινοφανείς. Διατυπώνονται, όμως, μ' έναν τρόπο απόλυτο και ανεπίδεκτο συνδιαλλαγής· σαν να πρόκειται για ηθικούς και νομικούς κανόνες, η παραβίαση των οποίων θ" αποτελούσε ιεροσυλία.

Ο Bresson διέκρινε το θέατρο και το σινεμά (cinéma) απ' τον κινηματογράφο του (τον cinématographe). Τα πρώτα χρησιμοποιούν τα μέσα του θεάτρου (ηθοποιούς, σκηνοθεσίες κ.λπ.) και την κάμερα για *αναπαραγωγή*. Ο δεύτερος χρησιμοποιεί τα μέσα του κινηματογράφου και την κάμερα για *δημιουργία* (NC, 12). Ο κινηματογράφος κάνει κάθε φορά ένα ταξίδι ανακάλυψης σ' έναν άγνωστο πλανήτη. Το σινεμά, αντίθετα, αντλεί από μια κοινόχρηστη πηγή δεδομένων (NC, 30). Οι ταινίες του κινηματογράφου γεννούν συγκινήσεις, δεν τις αναπαριστάνουν, ενώ οι



Ο πορτοφολάς (1959).

ταινίες του σινεμά κάνουν το αντίστροφο (NC, 103).

Ο Bresson είχε τις απόψεις του για τις εικόνες και τους ήχους (τη μουσική, ειδικότερα), για τους ηθοποιούς, το μοντάζ, τις κινήσεις της κάμερας, το φωτισμό, τη διαδικασία του γυρίσματος μιας ταινίας. «Η ομορφιά του φιλμικού κειμένου» σημειώνει, «δεν βρίσκεται μέσα στις εικόνες, αλλά στο ανείπωτο το οποίο αυτές απελευθερώνουν» (NC, 123). Μια εικόνα δεν έχει απόλυτη αξία. Εικόνες και ήχοι οφείλουν την αξία και τη δύναμή τους στη χρήση για την οποία τις προορίζει ο φιλμοδημιουργός (NC, 28-29). Ένας ήχος δεν είναι επίκουρος μιας εικόνας, ούτε το αντίστροφο (NC, 61). «Εικόνες και ήχοι πρέπει να συνδέονται από μακριά κι από κοντά. Ούτε εικόνες, ούτε ήχοι *ανεξάρτητα*» (NC, 84).

Οι ηθοποιοί είναι μοντέλα (modèles). Δεν καθοδηγούνται απ' το σκηνοθέτη, δεν υποδύονται ρόλους που μελέτησαν προηγουμένως. Χρησιμοποιούνται στην ταινία ως μοντέλα, «πιάνονται μέσα στη ζωή». «Είναι μοντέλα, αλλά φαίνονται ηθοποιοί» (NC, 10). Τα μοντέλα δρουν από έξω προς τα μέσα. Δεν ενδιαφέρει τι δείχνουν, αλλά τι κρύβουν (NC, 11). Η ανακάλυψη αυτών των αισθητικών, θεωρητικών ή απλώς εμπειρικών αρχών του Bresson μέσα στις ταινίες του είναι μια απολαυστική διαδικασία ανάγνωσης, μύησης στη σχέση μας με τον κινηματογράφο και εμπέδωσής της.

Ο φιλήδονος αναγνώστης

Οι τρόποι με τους οποίους μπορεί ένας «φιλήδονος» αναγνώστης να προσεγγίσει το έργο του Bresson γενικά, είναι πέρα απ' την εμπειρική επαφή του θεατή μιας προβολής. Αυτό θα δείξουμε «διαβάζοντας» μαζί τον *Πορτοφολά*.

Η σύντομη και απλοϊκή ιστορία του Μισέλ και της Ζαν θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητη σαν είδηση εφημερίδας ή περιστατικό του αστυνομικού δελτίου. Είναι «ανέκδοτο» από τα πολλά που εκβράζει η χαμηλή καθημερινότητα. Ο Μισέλ είναι και γίνεται πορτοφολάς. Θέλει και μαθαίνει την αρχαία «τέχνη» τής κλοπής από οκνηρία προσωπική, από πλήρη απογοήτευση, από ασφυκτικό παραλογισμό. Ο Bresson αποκλίνει προς άλλη άποψη, παρακάμπτοντας την κανονική και ψυχολογική νοσολογία. Ο Μισέλ είναι θύμα μιας «μοίρας», ενός «προορισμού» (θείων και των δύο κατά τον Bresson), που δρουν με αναπότρεπτη δύναμη. Γίνεται εξάρτημα μιας έξης που δεν αποβάλλεται σχεδόν ποτέ· γιατί η δράση του πορτοφολά έχει μια χάρη προερχόμενη απ' την ευκολία και, μαζί, την ανασφάλεια της βίωσής της· γιατί ο Μισέλ έχει τη «βιοσοφική» άποψη ότι δικαιούνται να κλέβουν ακόμα και άνθρωποι προικισμένοι, ανώτεροι, ταλαντούχοι· γιατί έτσι μπορούν να συμβάλουν στην επανατοποθέτηση του κόσμου στα πόδια τους και να υπηρετήσουν μια τέχνη. Ο Μισέλ είναι καταδικασμένος πριν ακόμα συλληφθεί επ' αυτοφώρω ως κλέφτης. Οφείλει όμως να διασχίσει τη διαδρομή αυτή για να φτάσει ώς το τέλος που ονομάζεται μετάνοια, Θεία Χάρις, απολύτρωση, ανάσταση ψυχής. Η Ζαν, την οποία ο Μισέλ γνωρίζει ως συμπαραστάτρια της βαριά άρρωστης μητέρας του, έχει κι αυτή έναν «προορισμό». Χάνει την πατρική της οικογένεια. Γίνεται εξώγαμη μητέρα μέσα από μια σχέση λυμφατικής αγάπης με τον Ζακ, εγκάρδιο φίλο του Μισέλ – σχέση, που είναι εμβόλιμη και δείχνει έωλη. Απομακρύνεται απ' τον πατέρα του παιδιού της. Γυρίζει στον φυλακισμένο πια Μισέλ, τον «φωτισμένο» πορτοφολά. Για να ολοκληρώσει έτσι το ρόλο της Θείας Χάριτος, να κάνει δυνατή τη μετάνοια, να επισπεύσει την απελευθέρωση, να αναγγείλει με απτό μήνυμα την ανάστασή του. Ο Bresson οδηγεί προς αυτή την κατεύθυνση τόσο την ανάγνωση και την ερμηνεία του φιλμικού του κειμένου, όσο και την πλοκή της ιστορίας του, τις διάφορες φάσεις και τη λύση που επέρχεται κατευναστική. Πρόκειται για τη «μυστική» ή μεταφυσική προσέγγιση, η οποία κυρίως στηρίζεται στις *Σκέψεις* του Blaise Pascal, αλλά συνέχεται και με τη θεολογική συλλογιστική της Simone Weil (Reader 1998:283-285, 292-296). Το κάνει με δύο φράσεις: μία που παραθέτει στο ζενερίκ, δηλώνοντας το σκελετό της ιστορίας, και μία που εκφέρει με τη φωνή του Μισέλ, στην τελευταία σκηνή τής ταινίας. Όμως, αυτό κάνει και με όλη τη δομή του σεναρίου του. Ο Μισέλ είναι ο εκπεσών Άνθρωπος· ο επιθεωρητής της αστυνομίας είναι ο τιμωρός, αλλά και μακρόθυμος, Θεός· ο Ζακ είναι ο συμπαραστάτης Άγγελος· η Ζαν, η ενσαρκωθείσα Θεία Χάρις. Οι τρεις από τις πέντε συζητήσεις-συναντήσεις Μισέλ και επιθεωρητή, και η συζήτηση της Ζαν με τον Μισέλ, αποκαλύπτουν την αθεΐα και την απιστία του Μισέλ. Η τελική συνάντησή του με τη Ζαν δείχνει ότι κανένας δε θα χαθεί αν περιμένει. Ο Louis Malle, συνεπαρμένος από ένθεη συγκίνηση, έγραψε ότι η ταινία «δίνει την εικόνα της παντοδυναμίας του Θεού, όχι μόνο στο



Ο πορτοφολάς (1959).

περιεχόμενό της, αλλά και στην έκφρασή της.. [...] Το μεγαλείο του (Μισέλ) είναι εμφανές· είναι, κατά τη χριστιανική παράδοση, η ίδια η εικόνα του ανθρώπου-κομματιού του Θεού, "βασιλιά εκθρονισμένου", πρωταγωνιστή μαζί και θύματος του μεγάλου μυστηρίου της Χάριτος» (Malle 1997:36, 37).

Ο Pascal έγραψε: «Παρηγορήσου! Δε θα μ' αναζητούσες αν δεν μ' είχες βρει». Η σκέψη αυτή μοιάζει με αίνιγμα, γιατί οι αναζητήσεις του ανθρώπου δεν επικεντρώνονται στο Θεό. Ο Μισέλ, ωσότου φτάσει στη Ζαν, δεν αναζητούσε ακριβώς αυτήν, αλλά κάτι κοντινό σ' αυτήν. Το ότι τη βρήκε, φωτίζει αναδρομικά την κατεύθυνση της αναζήτησής του που προηγήθηκε. «Ω, Ζαν» ακούγεται να λέει ο Μισέλ εκτός κάδρου, «για να φτάσω κοντά σου τι περίεργο δρόμο έπρεπε να ακολουθήσω...» Ο Bresson παραδοξολογεί κατά λανθάνοντα, «μυστικό» ή «μεταφυσικό» τρόπο. Δεν είναι πασκαλικός, είναι όμως ο «θεοτικός» που διασχίζει ένα νεφελώδες τοπίο· όπως ήταν ο Ντοστογιέφσκι, το πνεύμα του οποίου στο μυθιστόρημα *Έγκλημα και τιμωρία* διαχέεται στην ταινία του Bresson. Ο Ρασκόλνικοφ, όπως ο Μισέλ, ξαναέζησε. «Είχε αναστηθεί και το ήξερε, το ένιωθε τέλεια με όλο το ξαναγεννημένο του είναι, κι όσο για κείνην, δεν ζούσε τάχα μόνο απ' τη δική του ζωή;» γράφει ο Ντοστογιέφσκι. Τίποτα περισσότερο από μερικές ανεκδοτολογικές αναλογίες σε σχέση με το μυθιστόρημα. «Η ταινία του Bresson έχει μια εξαιρετικά αμφίβολη σχέση με το αριστούργημα του Ντοστογιέφσκι. [...] Ό,τι αναδύεται ως *βεβαιότητα* απ' τον παραλληλισμό, είναι η *αμφιβολία* των τελικών σκηνών και στα δύο έργα» (Kline 1998:248, 249). Ο Μισέλ, λ.χ., μετανόησε, σώθηκε ηθικά ή απλώς αναγεννήθηκε μέσα απ' την αγάπη του για την Ζαν; Ο Ρασκόλνικοφ έκανε κάτι ανάλογο;

Ασφαλέστερη διέξοδος απ' αυτή την ανάγνωση και την ερμηνεία βρίσκει κανείς σε μιαν άλλη σκέψη του Pascal που ο Bresson παραθέτει στις *Σημειώσεις* του: «Θέλουν να βρουν τη λύση εκεί όπου το καθετί δεν είναι παρά αίνιγμα» (NC, 85). Η αλήθεια δεν είναι ό,τι φαίνεται, αλλά το μυστικό, το άδηλο, το απόκρυφο.

Η ψυχαναλυτική προσέγγιση

Ωστόσο, ανεξάρτητα απ' τη «μυστική» ή «αινιγματική» πορεία που ο σκηνοθέτης-φιλμοδημιουργός Bresson υποδεικνύει στο θεατή, αυτός ο τελευταίος μπορεί να κινηθεί και προς άλλες μεθόδους ανάγνωσης. Σε πολλά απ' τα παραθέματα που προηγήθηκαν, ο Bresson κάνει λόγο για «μέσα», για την κάμερα, για υλικά εργασίας. Τον κινηματογράφο του τον έβλεπε σαν «στρατιωτική τέχνη». «Να ετοιμάζεις μια ταινία σαν μια μάχη» (NC, 25). Για το γύρισμα μιας ταινίας έλεγε ότι δεν πρέπει κανείς ν' αποσκοπεί σε εικονογράφηση μιας θέσης ή σε παρουσίαση της εξωτερικής όψης των ανθρώπων. Οφείλει «να ανακαλύψει την ύλη απ' την οποία είναι φτιαγμένοι»· δηλαδή, σωματοψυχικούς μηχανισμούς, μνήμη, εμπειρίες, πράξεις (NC, 45). Τον ενδιέφεραν τα «πράγματα», η προσέγγισή τους· ειδικότερα, εκείνα που δε φαίνονταν διατεθειμένα γι' αυτόν το σκοπό. Απ' τα μοντέλα των ανθρώπων στους οποίους ανέθετε την ενσάρκωση των υπάρξεων ή παρουσιών μέσα στα φιλμικά του κείμενα, τον ενδιέφερε η στροφή προς τα μέσα, η συνείδηση, η φωνή, ο μη εκφρασμένος λόγος τους. Μ' άλλα λόγια, η υλική υπόσταση πραγμάτων και προσώπων είχε μια πλατιά προτεραιότητα στη σύνθεση των περιεχομένων κάθε φιλμικού κειμένου. Ο Μισέλ, στην πρώτη σκηνή απόπειρας κλοπής ενός πορτοφολιού, λέει από μέσα του: «Η καρδιά μου πάει να σπάσει». Σε μιαν από τις τελευταίες σκηνές, στη φυλακή, προφέρει την ίδια σχεδόν φράση, καθώς ανοίγει και διαβάζει ένα γράμμα αγάπης απ' τη Ζαν. Η σχέση με τα θύματά του μέσω της επιδέξιας κλοπής ζωογονείται από ένα παλ-

λόμενο ρεύμα ερωτικής συγκίνησης, όπως η συναισθηματική σχέση του με τη Zav. Ο Louis Malle, που υπογράμμισε το μυστικό υπόστρωμα του *Πορτοφολά*, επισημαίνει ότι «όχι και τόσο παράδοξα, *Ο πορτοφολάς* είναι και μια ταινία ερωτική» (Malle 1997:37, αλλά και Arnaud 1986:128 κ.επ.) Το χρήμα και τα αντικείμενα φύλαξής του (τσέπες, πορτοφόλια, σάκοι κ.λπ.) είναι φετιχιστικά σύμβολα. Το άγγιγμα των δακτύλων, η επαφή των επιφανειών τους με την παλάμη, η ενθυλακωσή τους στα ενδύματα του δράστη, είναι συμβολικές ερωτικές πράξεις. Μέσα απ' αυτή την υλικότητα του φιλμικού κειμένου και τα σαφή σημεία διείσδυσης του αναγνώστη μέσα σ' αυτό, νομιμοποιείται η αναφορά του τελευταίου στην ψυχαναλυτική θεωρία ως μέθοδο ανάλυσης και ερμηνείας του (Kline 1998, Reader 1998, Arnaud 1986).

Cinématographosemiotis

Το φιλμικό κείμενο του Bresson γράφεται και συντάσσεται σε μια σύντομη φιλμική διάρκεια εβδομήντα τεσσάρων λεπτών. Μια φωνή εκτός κάδρου κατευθύνει τους βασικούς άξονες της αφήγησης (δράση στο δωμάτιο-κελί του Μισέλ, στο δρόμο, στο μετρό, στο κελί της φυλακής), παραπληρώνει τα κενά της και τη διανθίζει. Είναι η φωνή του ίδιου του Μισέλ με την οποία ο ηθοποιός αφήνει τον έξω κόσμο, όπου επίσης δρα με το σώμα του, και μπαίνει μέσα του – όπως λέει ο Bresson, απ' το dehors στο dedans. Ο Μισέλ είναι ένα μοντέλο σχεδόν αυτοματοποιημένο, παγωμένο και ασυγκίνητο. Το ίδιο και οι άλλοι ηθοποιοί: γίνονται μοντέλα, «αυτοματικά προφυλαγμένα από κάθε σκέψη» (δική τους) (NC, 114). Ακόμα και την ώρα που αποχαιρετά τη μητέρα του ή έρχεται πρόσωπο με πρόσωπο με τη Ζαν, στο χώρο επισκέψεων της φυλακής, η συγκίνηση του Μισέλ είναι άπνοη και ψυχρή. Ένα στιγμιαίο δάκρυ στην πρώτη, ένα επιπόλαιο άγγιγμα παρειών, χεριών και χειλιών στη δεύτερη. Εκτός απ' τη φωνή, όλα τα υπόλοιπα συνθετικά στοιχεία της αφήγησης δείχνονται με εικόνες, ήχους και σιωπές· με την κατάτμηση (fragmentation) συνόλων, πραγμάτων και υπάρξεων σε ξεχωριστά μέρη· με την ανεξαρτητοποίηση του ενός από τα άλλα και την επανασύνδεσή τους σε μια νέα αλληλεξάρτηση (NC, 95), έτσι ώστε ν' αποτραπεί η απλή αναπαράσταση και ν' ανακύψει απ' τη συνάρθρωση η δημιουργική παρουσίαση των δρωμένων κάθε είδους. Πρόκειται για μια διαδικασία που εξυπηρετεί το μοντάζ, ένα «πέρασμα από νεκρές εικόνες σε εικόνες ζώσες, (όπου) όλα ξανανθίζουν» (NC, 91). Το μοντάζ γίνεται κατά τη διάρκεια της παραγωγής, κατά το γύρισμα, αλλά και κατά τη φάση της μεταπαραγωγής (μέσα στα εργαστήρια). Το φιλμικό κείμενο κατακερματίζεται σε μικρές ενότητες (σεκάνς) και ελάχιστες σε διάρκεια σκηνές. Καμία δεν ξεπερνά το ένα με δύο λεπτά. Οι ελλείψεις, όταν δεν παραπληρώνονται απ' το λόγο του αφηγητή, αιωρούνται στις επιμέρους πτυχές του κεντρικού αινίγματος, νοήματος ή του βασικού παραδόξου (της αποκατάστασης και της τύχης του Μισέλ). Οι συχνές σιωπές εντατικοποιούν τις ελλείψεις. Η μουσική, υποκαθιστάμενη συχνά από πραγματικούς θορύβους, δεν έρχεται να τις επουλώσει, αλλά να συνεχίσει σαν συνδηλωτική γλώσσα τη σιωπή της φωνής του αφηγητή και την αδράνεια των εξελίξεων της αφήγησης. «Η μουσική καταλαμβάνει όλο το χώρο και δε δίνει πια αξία στην εικόνα στην οποία προστίθεται» (NC, 47). Μ' αυτή τη λιτή, ασκητική, απέριττη, λακωνική γλώσσα και το παρεπόμενο πυκνό, γεωμετρικό, αφυδατωμένο, στιλπνό στιλ του, ο Bresson δεν πλησιάζει στην τελειότητα. Γίνεται όμως κατά τρόπο εκπλήσσοντα «η persona grata» των κινηματογραφοσημειολόγων. Η έλλειψη οικειότητας με τα χριστιανικά του στοιχεία μεγεθύνει την αδιαφορία του προς ένα μεγάλο τμήμα της «αστικής ιδεολογίας». Αυτό το στοιχείο το διαβάζουν σαν ένα «βαθμό μηδέν» του νοήματος. Ο «κόσμος» του μπορεί να φανεί σαν «αρνητικού νοήματος» [κατά τον José Moure, στο «Προς μια αισθητική του κενού στον κινηματογράφο» (Durgnat 1959:48-50)]

Μ' άλλα λόγια, *Ο πορτοφολάς* περιπλέει ή διασχίζει ένα απορητικό και εύγλωττο μαζί σύμπαν με αναγνώσιμα και απολαυστικά φιλμικά μέσα. Είναι ένα φιλμικό κείμενο-υπόδειγμα, ένα «μανιφέστο» της «θεωρίας και της πολιτικής του δημιουργού» (αυτής που άνθιζε στη δεκαετία του '60, αλλά δεν έχει ακόμα μαραθεί), ένα οπτικοακουστικό μάθημα καθαρού κινηματογράφου – ημιτελές, αλλά άφθονο.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Andrew Dudley j., 1984, Concepts of Film Theory, Oxford University Press.

Arnaud Philippe, 1986, *Robert Bresson*, Cahiers du Cinéma.

Bresson Robert, 1975, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard.

Durgnat Raymond, 1959, «Pickpocket», «Film Comment», Μάιος-Ιούνιος 1959, 43-53.

Estève Michel, 1983, *Robert Bresson – La passion du cinématographe*, Albatros.

Kline Jefferson T., 1998, «Picking Dostoevsky's Pocket: Bresson's Si(e)ight of Screen» in Robert Bresson, James Quandt ed., Cinémathèque Ontario Monographs.

Malle Louis, 1997, «Avec Pickpocket Bresson a trouvé» in Robert Bresson, Eloge Cinémathèque Française, Mazotta, 35-37.

Millar Daniel, 1969, «Pickpocket» in *The Films of Robert Bresson*, Ian Cameron ed., Studio Vista.

Nelmes Jill ed., 1999, *Introduction to Film Studies*, Routledge.

Reader Keith, 1998, «D'où ce-là vient-il? – Notes on Three Films by Robert Bresson» in James Quandt et al., 283-297.

Sitney Adams P., 1986, *Ρομπέρ Μπρεσσόν*, Αιγόκερως.

Toubiana Serge et al., «Autour de *Pickpocket* (Table Ronde)» in «Cahiers du Cinéma», Φεβρουάριος 1989, 416-422.

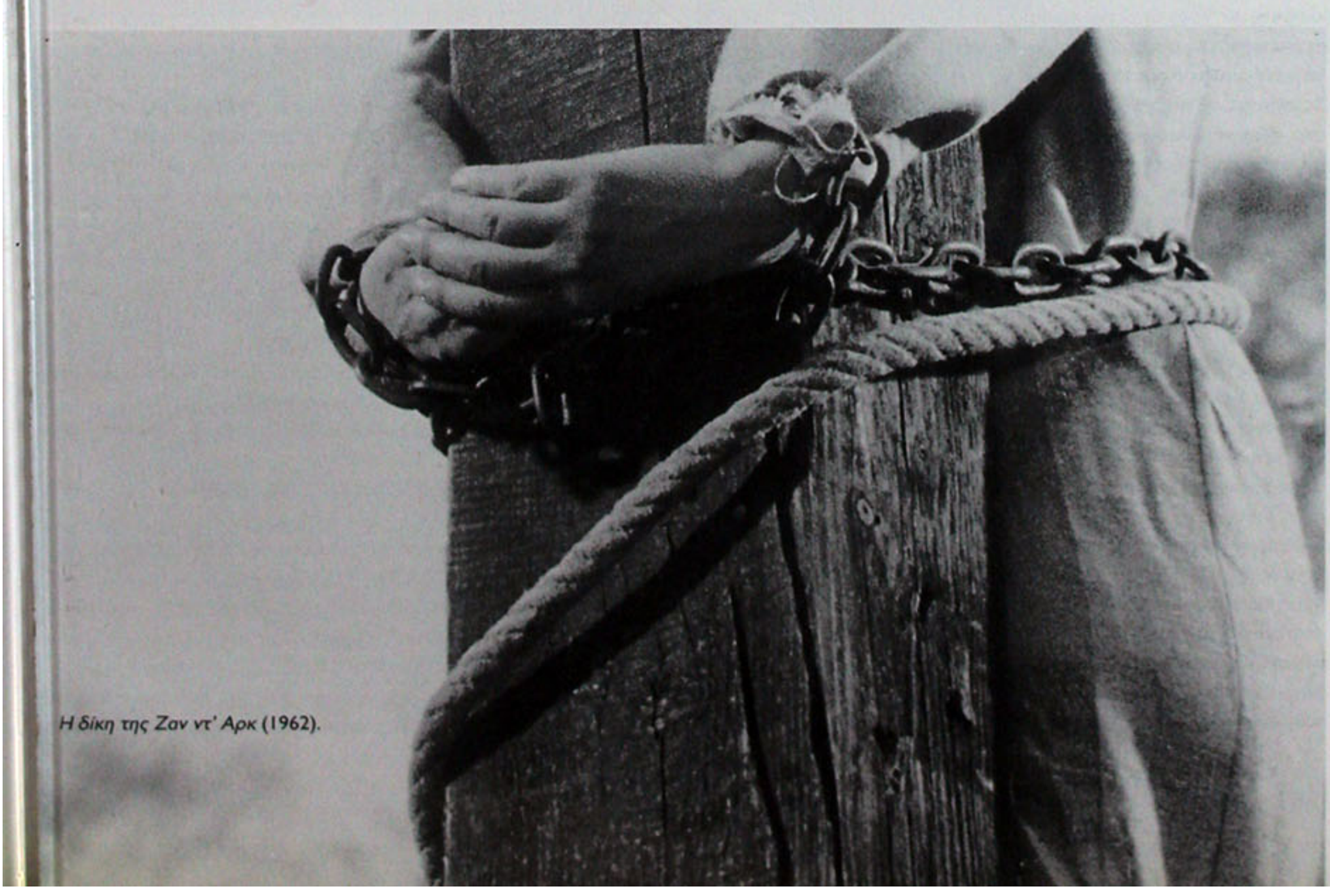
Νίκος Κολοβός

Βόλος, Σεπτέμβριος 1999

Η ΔΙΚΗ ΤΗΣ ΖΑΝ ΝΤ' ΑΡΚ (1962)
(*Procès de Jeanne d'Arc*)

Σενάριο – Διάλογοι: Robert Bresson, από τα πρακτικά της δίκης. **Φωτογραφία:** Léonce-Henry Burel. **Σκηνογραφία:** Pierre Charbonnier. **Κοστούμια:** Lucilla Mussini. **Μουσική:** Francis Seyrig. **Ήχος:** Antoine Archimbaud. **Μοντάζ:** Germaine Artus. **Βοηθοί σκηνοθέτη:** Serge Roullet, Marcel Ugols, Hugo Santiago, Alain Ferrari. **Ηθοποιοί:** Florence Carrez [Delay] (Ζαν ντ' Αρκ), Jean-Claude Fourneau (επίσκοπος Κοσόν), Roger Honorat (Ζαν Μποπέρ), Marc Jacquier (Λεμέτρ), Jean Gillbert (Ζαν Ντε Σατιγιόν), Michel Herubel (Ιζαμπάρ), André Regnier (Ντ' Εστιβέ), Richard Pratt (Ουόργουικ), André Brunet (Μασιέ), Philippe Dreux (Μαρτέν Λαντβενί), Gérard Zingg, Paul-Robert Nimet, Marcel Darbaud. **Παραγωγή:** Agnès Delahaie. **Διάρκεια:** 65'. Ασπρόμαυρη, 35mm. **Βραβεία:** Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στο Φεστιβάλ Καννών, 1962· Βραβείο της Καθολικής Εκκλησίας· Βραβείο της καλύτερης ταινίας για τη νεολαία.

Ρουέν, 1431. Στην αίθουσα του δικαστηρίου, η Ζαν ντ' Αρκ ορκίζεται στο Ευαγγέλιο και απαντά στις ερωτήσεις του επισκόπου Κοσόν. Η νεαρή γυναίκα, που κατηγορείται ως μάγισσα και αιρετική, παραδέχεται πως έχει ακούσει φωνές, αλλά ότι δεν έχει βλάψει ποτέ κανέναν. Για πρακτικούς λόγους, η ανάκριση συνεχίζεται στο κελί της. Οι ανακριτές αμφισβητούν την παρθενία της, αλλά μετά από εξετάσεις αποδεικνύεται η αγνότητά της. Φτάνει το Πάσχα, όμως της απαγορεύεται να μεταλάβει τη Θεία Κοινωνία αν δεν υποταγεί στις Αρχές της Εκκλησίας. Η Ζαν ντ' Αρκ δηλώνει πως θα λογοδοτήσει για τις πράξεις της μονάχα ενώπιον του Θεού. Οδηγείται στην αίθουσα βασανιστηρίων, αλλά δεν ομολογεί. Την ημέρα της απόφασης, κι ενώ ο επίσκοπος της ανακοινώνει την καταδίκη της σε θάνατο, ένας μοναχός καταφέρνει να την πείσει να υπογράψει δήλωση μετανοίας, για να σώσει τη ζωή της. Η Ζαν ντ' Αρκ συμβιβάζεται και, πράγματι, η νέα της καταδίκη είναι ισόβια. Λίγο μετά, όμως, ζητά να συναντηθεί με τον επίσκοπο στο κελί της, όπου του λέει ότι οι φωνές την επέπληξαν γιατί είχε απαρνηθεί τα «πιστεύω» της μπροστά στο φόβο του θανάτου. Η καταδίκη της σε θάνατο είναι πια οριστική και αμετάκλητη. Η Ζαν ντ' Αρκ κοινωνεί και, σφίγγοντας στο στήθος της έναν μικρό σταυρό, ανεβαίνει στην πυρά κι αφήνει να τη δέσουν χωρίς να προβάλει την παραμικρή αντίσταση. Καθώς η φωτιά αρχίζει να φουντώνει, η νεαρή γυναίκα φωνάζει: «Κι όμως... οι φωνές που άκουσα, ήταν του ίδιου του Θεού!»



Η δίκη της Ζαν ντ' Αρκ (1962).

> **“**Η Ζαν ντ’ Αρκ είναι ο κώδικας μιας μυστηριώδους επιχείρησης. Αποδεικνύει ότι υπάρχει ένας κόσμος που είναι κλειστός για μας, αλλά ανοίγει για κείνην χάρη σε μιαν αφελή αλχημεία των αισθήσεών της. Ρίχνει άπλετο φως στη βαθιά νύχτα όπου συνήθως συντελούνται οι πράξεις μας. [...] Πλάσμα με το χάρισμα ενός ηρωισμού που στην εποχή μας μας αφήνει άναυδους, η Ζαν ντ’ Αρκ θυσιάζει τη ζωή της στο *νόημα* της ζωής της. [...] Η Ζαν ενσαρκώνει έναν ανθρώπινο νόμο: εκείνον που ορίζει πως αυτός που χάνει, κερδίζει. Για να κερδίσει, πρέπει κανείς να χάσει μέχρι τέλους, για να φτάσει στο βασίλειο των μεγάλων πραγμάτων, έστω και γήινων. Η ιδέα μου είναι ότι η Ζαν αποτελεί κάτι εντελώς ξεχωριστό μέσα στην οικογένεια των μυστικιστών. Πατούσε γερά στη γη και μιλούσε με απόλυτη φυσικότητα για τα επουράνια, για τα οράματά της, λες κι ήταν τα πιο συνηθισμένα πράγματα στον κόσμο... Όσο για μένα, έχω εμπιστοσύνη στην καρδιά του κοινού. Θέλω να το αγγίξω με την καρδιά, χωρίς εξήγηση.”
>
> **R.B.**

Κατακερματισμός και αναπαράσταση

[...] Παρ’ όλο που το γκρο πλάνο αποσυνδέει το πρόσωπο (ή το ισοδύναμό του) από τις χωροχρονικές συντεταγμένες, υπάρχει περίπτωση να εμπεριέχει έναν δικό του χωρόχρονο, ένα κομμάτι μιας παράστασης, έναν ουρανό, ένα τοπίο ή ένα φόντο. Σε ορισμένες περιπτώσεις, λοιπόν, το βάθος πεδίου προσδίδει στο γκρο πλάνο ένα πίσω πλάνο· σε άλλες, πάλι, με την άρνηση της προοπτικής και του βάθους, το μεσαίο πλάνο *ταυτίζεται* με το γκρο πλάνο. Εφόσον όμως το συναίσθημα μπορεί και οικοδομεί κατ’ αυτόν τον τρόπο έναν δικό του χώρο, γιατί να μη γίνεται αυτό κι όταν δεν υπάρχει πρόσωπο κι όταν δεν υπάρχει γκρο πλάνο, χωρίς καμία αναφορά στο γκρο πλάνο;

Ας πάρουμε τη *Δίκη της Ζαν ντ’ Αρκ* του Bresson. Ο Jean Sémolué και ο Michel Estève[1] έχουν επισημάνει με ακρίβεια τις διαφορές και τις ομοιότητές της με το *Πάθος της Ζαν ντ’ Αρκ* του Dreyer. Η σημαντικότερη ομοιότητα μεταξύ τους είναι ότι αναφέρονται και οι δύο στο συναίσθημα ως σύνθετη έννοια: έχουμε τον λευκό χώρο των συναντήσεων, των συνεδριάσεων και των συγκρούσεων, την πλευρά του γεγονότος που δεν αναφέρεται στα πράγματα καθαυτά, το μυστήριο του διαρκώς επαναλαμβανόμενου παρόντος. Εντούτοις, η ταινία αποτελείται από μεσαία πλάνα κυρίως και από εναλλασσόμενα αντίστοιχα πλάνα (champs/contre-champs), το δε βάρος δεν πέφτει τόσο στη δίκη όσο στο Πάθος της Ζαν, η οποία περισσότερο παρουσιάζεται ως φυλακισμένη που αντιστέκεται, παρά ως θύμα και μάρτυρας. Βεβαίως, αν δεχθούμε ότι δεν πρέπει να συγχέουμε την κινηματογραφική αυτή δίκη με το ιστορικό γεγονός, τότε η ίδια η δίκη είναι Πάθος, τόσο στον Bresson όσο και στον Dreyer, και μπορεί θεωρητικά να συσχετιστεί με τα Πάθη του Χριστού. Στον Dreyer, όμως, το Πάθος παρουσιαζόταν με όρους «έκστασης» κι εκφραζόταν μέσω του προσώπου, που εμφανίζεται εξουθενωμένο, όλο αποστροφή, ν’ αγγίζει τα όριά του, ενώ στον Bresson η δίκη είναι η ίδια «όδευσις», αναβαθμός δηλαδή, πορεία και διαδρομή (στο *Ημερολόγιο ενός εφημέριου* δίνεται έμφαση στην οπτική αυτή των αναβαθμών στην οδό του μαρτυρίου). Έτσι, οικοδομείται τμηματικά ένας χώρος απτός, όπου το χέρι αναλαμβάνει τελικώς τον καθοδηγητικό ρόλο που έχει και στον *Πορτοφολά*, εκθρονίζοντας το πρόσωπο. Στο χώρο αυτόν, νόμος είναι ο «κατακερματισμός».[2] Τα τραπέζια και τις πόρτες δεν τα βλέπουμε ολόκληρα. Δεν έχουμε γενικά πλάνα που να μας δίνουν πλήρη εικόνα του δωματίου της Ζαν, της αίθουσας του δικαστηρίου ή του κελιού της καταδικασμένης σε θάνατο – όλα αυτά παρουσιάζονται σε διαδοχικά πλάνα, συνδεδεμένα μεταξύ τους με τέτοιον τρόπο ώστε να δημιουργούν κάθε φορά μια κλειστή πραγματικότητα, η οποία, όμως δεν έχει τέλος. Γι’ αυτό παίζει και τόσο σημαντικό ρόλο το ντεκαντράζ. Ο ίδιος ο εξωτερικός κόσμος, λοιπόν, παρουσιάζεται όμοιος με κελί, σαν το δάσος-ενυδρείο στον *Λανσελότο της Λίμνης*.[3] Το κάθε κομμάτι χωριστά είναι για το νου σαν μια κλειστή γωνία, καθώς προσκρούει πάνω του, αλλά ο νους έχει απόλυτη ελευθερία κινήσεων κατά τη συνάρθρωσή τους. Η σύνδεση των πλάνων, πάντως, μπορεί να γίνει με πολλούς τρόπους, και εξαρτάται από τις νέες συνθήκες ταχύτητας και κίνησης, από ρυθμικές παραμέτρους, που είναι αδύνατον να καθοριστούν εκ των προτέρων. «Μια νέα αλληλουχία...» Στον *Πορτοφολά*, ο Ιππόδρομος, ο σιδηροδρομικός σταθμός, είναι τεράστιοι χώροι που προβάλλονται κατακερματισμένοι και μεταβάλλονται βάσει ρακόρ που αντανακλούν τα συναισθήματα του κλέφτη. Η απώλεια και η σωτηρία κρίνονται πάνω σ’ ένα τραπέζι χωρίς σχήμα, και πρέπει εμείς, με τις κινήσεις ή, μάλλον, με το νου μας, ν’ αποκαταστήσουμε την ενότητα των χωριστών κομματιών του, που εμφανίζονται διαδοχικά. Ο ίδιος ο χώρος υπάρχει έξω απ’ τις συνήθεις συντεταγμένες του, έξω από τις μετρικές του σχέσεις. Είναι ένας χώρος απτός. Μ’ αυτόν τον τρόπο, ο Bresson επιτυγχάνει ένα αποτέλεσμα που ο Dreyer δεν είχε επιτύχει παρά εμμέσως. Το συναίσθημα δεν εκφράζεται πια μέσω του προσώπου, κι ο χώρος δεν οφείλει πια να υποτάσσεται στο γκρο πλάνο ή να ταυτίζεται μαζί του, ούτε ν’ αντιμετωπίζεται ως γκρο πλάνο. Το συναίσθημα παρουσιάζεται τώρα άμεσα, με μεσαία πλάνα, σ’ ένα χώρο που μπορεί και συμβαδίζει μαζί του. Όσον αφορά στην περίφημη επεξεργασία της φωνής στον Bresson, αυτές τις λευκές φωνές, δεν δηλώνουν απλώς τη γενίκευση του μη εξαρτημένου πλάγιου λόγου στην έκφραση συνολικά, αλλά και ανάγουν στο επίπεδο του δυνητικού όλα όσα συμβαίνουν και εκφράζονται, δηλώνοντας την αντιστοιχία χώρου και συναισθήματος, το οποίο εκφράζεται ως καθαρή δυνατότητα.



Η δίκη της Ζαν ντ' Αρκ (1962).



Η δίκη της Ζαν ντ' Αρκ (1962).

1. Βλ. τα άρθρα τους στο *Jeanne d'Arc à l'écran – Etudes cinématographiques.*
2. «Ο ΚΑΤΑΚΕΡΜΑΤΙΣΜΟΣ είναι απαραίτητος αν δεν θέλουμε να καταλήξουμε στην ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ. Πρέπει να βλέπουμε τους ανθρώπους και τα πράγματα μέσα απ' τα ξεχωριστά τους μέρη· ν' απομονώνουμε τα κομμάτια· να τα καθιστούμε ανεξάρτητα, προκειμένου να τα συνεξαρτήσουμε με νέο τρόπο» (Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975).
3. Εννοεί το καθαρό και περίκλειστο δάσος στον *Λανσελότο*. (Σ.τ.Μ.)

Gilles Deleuze
Απόσπασμα από το L'image-mouvement, Cinema I,
Collection critique, Éditions de Minuit, 1983
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια

Ίχνη του θαύματος

Απ' όλες τις ταινίες του Bresson, *Η δίκη της Ζαν ντ' Αρκ* είναι η πιο γυμνή, αλλά και η πιο αμείλικτη, ενώ, χάρη στην παρουσία της Florence Carrez, και η πιο γλυκιά. Διστάζω να πω: η πιο απλή. Ο Bresson καταγράφει ένα μυστικιστικό οδοιπορικό, σταθερά προσηλωμένος στα γεγονότα: στα μικρά βήματα. Η διαφορετικότητα της Ζαν είναι χαραγμένη στο διαχωρισμό ανάμεσα στο οπτικό πεδίο που την περιέχει, και στο αντίθετό του: εκείνο των δικαστών και των βασανιστών της. Ανάμεσά τους, όπως παρατήρησε ο Oudart στο αξιομνημόνευτο δοκίμιό του, δεν υπάρχει ούτε συρραφή ούτε διάλογος ούτε πραγματική επικοινωνία λέξεων και βλεμμάτων. Ίσως κάποιος να το αντιλαμβάνεται, ίσως ο ίδιος ο Bresson, ίσως ακόμα και ο θεατής. Η Ζαν, όμως, παραμένει πέρα από τις συνηθισμένες διαδρομές ταύτισης και προβολής: σαφής –η σαφήνεια του κινηματογράφου– και μυστηριώδης – η αδυναμία του κινηματογράφου να διαπεράσει την επιφάνεια. Ο σκύλος, τα περιστέρια, οι καμπάνες του τέλους, έχουν μήπως συμβολική αξία; Δε μας είναι γνωστό, όμως υπάρχουν, όπως υπάρχει επίσης το ίχνος του θαύματος: τα λυμένα σχοινιά, το εξαϋλωμένο σώμα, ο γυμνός πάσσαλος...

Ο Bresson, αφαιρώντας συνεχώς, αφήνει στην οθόνη το επουσιώδες, την αδυναμία της σάρκας, την πλάνη των αισθήσεων, ενώ ανάμεσα στα πλάνα αντηχούν οι υπέρτατες απαντήσεις και κυκλοφορεί –ασύλληπτο– το πνεύμα. «Για να νιώσεις, για να πλησιάσεις στο βασίλειο των ύψιστων πραγμάτων, ακόμα και των γήινων, πρέπει να ηττηθείς ολοκληρωτικά.»

Ο Bresson με τον κινηματογράφο, η Ζαν με τη ζωή, δέχονται να χάσουν. Η τέχνη, η ιερότητα, είναι η νίκη. Στο θεατή που μένει έκθαμβος μπροστά σε μια τέτοια ακραία πρόκληση, εναπόκειται το καθήκον ν' αποφασίσει, πέρα από τον κινηματογράφο, αν θα πιστέψει στα ύψιστα πράγματα, ακόμα κι αν αυτά ανήκουν μονάχα στο γήινο βασίλειο.

Adriano Aprà
από το Il caso et la necessità, Il Cinema di Robert Bresson, *awra*
di Giovanni Spagnoletti e Sergio Toffetti, Lindau s.r.l. 1998
Μετάφραση: Θωμάς Λιναράς

ΣΤΗΝ ΤΥΧΗ Ο ΜΠΑΛΤΑΖΑΡ (1966)
(*Au hasard Balthazar*)

Σενάριο – Διάλογοι: Robert Bresson. **Φωτογραφία:** Ghislain Cloquet. **Σκηνογραφία:** Pierre Charbonnier. **Κοστούμια:** Dominique Ribeyrolle. **Μουσική:** Franz Schubert (Σονάτα αριθ. 20), Jean Wiener (Jazz και τραγούδια). **Ήχος:** Antoine Archimbaut. **Μοντάζ:** Raymond Lamy. **Βοηθοί σκηνοθέτη:** Jacques Kébadian, Sven Frostenson, Claude Miller. **Ηθοποιοί:** Anne Wiazemsky (Μαρί), François Lafarge (Ζεράρ), Philippe Asselin (ο πατέρας της Μαρί), Nathalie Joyaut (η μητέρα της Μαρί), Walter Green (Ζακ), Pierre Klossowski (ο έμπορος σιτηρών), Jean-Claude Guilbert (Αρνόλντ), François Sullerot (φούρναρης), Marie-Claire Frémont (φουρνάρισσα), Jean-Joël Barbier (πρωτοπρεσβύτερος), Jean Remignard (συμβολαιογράφος), Guy Bréjac (κτηνίατρος), Jacques Sorbets, Tord Paag, Sven Frostenson, Roger Fjellstrom. **Παραγωγή:** Parc Film – Argos Films – Athos Films (Παρίσι), Svensk Filmindustri (Στοκχόλμη). **Διάρκεια:** 95'. Ασπρόμαυρη, 35mm. **Βραβεία:** Βραβείο Pasinetti στο Φεστιβάλ Βενετίας, 1966· Βραβείο Cinéforum· Βραβείο Νέου Κινηματογράφου· Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στο 4ο Διεθνές Φεστιβάλ του Παναμά· Βραβείο George Méliès· Βραβείο της Καθολικής Εκκλησίας.

Τρία παιδιά απ' το Παρίσι περνούν τις διακοπές τους σ' ένα χωριό των Πυρηναίων, παρέα με μια χωριατοπούλα, τη Μαρί, κι ένα γάιδαρο που τον έχουν ονομάσει Μπαλταζάρ. Η οικογένεια ενός απ' τα παιδιά, του Ζακ, μετά τις διακοπές φεύγει και δεν επιστρέφει ξανά. Τα χρόνια περνούν. Ο πατέρας της Μαρί διαχειρίζεται τα κτήματα της οικογένειας του Ζακ, ενώ ο Μπαλταζάρ τώρα πια ανήκει στη Μαρί. Κάποια στιγμή, ο πατέρας της κατηγορείται άδικα για κακοδιαχείριση. Ο Ζακ επιστρέφει στο χωριό για να ξεκαθαρίσει την κατάσταση, αλλά αποτυγχάνει στην αποστολή του και ξαναφεύγει άπρακτος. Η Μαρί, απογοητευμένη από την αναχώρησή του, αδιαφορεί για τον Μπαλταζάρ, που τον αγοράζει ο φούρναρης του χωριού, ο Ζεράρ, ο οποίος, μάλιστα, αποπλανά τη Μαρί. Ο Αρνόλντ, ένας περιπλανώμενος και αργόσχολος τυχοδιώκτης, παίρνει στην προστασία του τον Μπαλταζάρ, που ο κτηνίατρος θέλει να θανατώσει γιατί είναι άρρωστος. Ο Μπαλταζάρ γίνεται καλά, αλλά, επειδή ο Αρνόλντ τον κακομεταχειρίζεται, το σκάει και καταλήγει σ' ένα τσίρκο. Ο Αρνόλντ τον ξαναβρίσκει, όμως σκοτώνεται πέφτοντας από τον Μπαλταζάρ. Εν τω μεταξύ, η Μαρί, έχοντας χωρίσει με τον Ζεράρ, καταφεύγει σ' έναν έμπορο σιτηρών, αλλά, απογοητευμένη από τον κυνισμό και τον εγωισμό του, ξαναγυρνά στους γονείς της, που έχουν και πάλι στην κατοχή τους τον Μπαλταζάρ. Ο Ζακ επιστρέφει στο χωριό για να επανορθώσει την αδικία σε βάρος του πατέρα της Μαρί, με την οποία επανασυνδέονται κι αποφασί-



Στην τύχη ο Μπαλταζάρ (1966).

ζουν να παντρευτούν. Η Μαρί πηγαίνει να συναντήσει τον Ζεράρ, για να τελειώνει οριστικά μαζί του, αλλά κακοποιείται απ' αυτόν και την παρέα του, που την εγκαταλείπουν γυμνή σ' ένα ακατοίκητο σπίτι. Η Μαρί εξαφανίζεται από την ταινία χωρίς να διευκρινιστεί αν έφυγε, αν σκοτώθηκε ή αν αυτοκτόνησε. Ο Μπαλταζάρ, στη διάρκεια μιας λιτανείας, μεταφέρει το λείψανο του αγίου και θεωρείται απ' όλους σχεδόν «ιερό ζώο». Ένα βράδυ, όμως, ο Ζεράρ τον φορτώνει με λαθραία και τον οδηγεί στο βουνό, όπου πέφτει σε μια ενέδρα που του στήνουν οι τελωνειακοί, κι ο Μπαλταζάρ, χτυπημένος από μια αδέσποτη σφαίρα, πεθαίνει σ' ένα λιβάδι.

"Η ταινία είναι η ανησυχία μας, η αμηχανία μας μπροστά σ' ένα ον απολύτως ήρεμο, απολύτως γαλήνιο, απολύτως άγιο· στην προκειμένη περίπτωση, ένα γάιδαρο. Είναι η αλαζονεία, η φιλαργυρία, η ανάγκη να κάνουμε τον άλλο να υποφέρει, ο τυχαίος αισθησιασμός των αφεντικών στα χέρια των οποίων ο γάιδαρος περνάει, υποφέρει και, τελικά, πεθαίνει. [...] Οι ιδέες έρχονται μόνες τους. Δεν ξέρουμε πώς, μόλις που ξέρουμε τι απογίνονται. Τούτη τη φορά, ήταν η ιδέα του γαϊδάρου που μου ήρθε στο μυαλό. Η πλαστική ομορφιά της γαϊδουροκεφαλής πάντα με κατέπλησσε, και δε γνωρίζω τίποτα πιο θαυμαστό απ' το μάτι του γαϊδάρου. Ο γάιδαρος κατέχει την πρώτη θέση μεταξύ των ζώων τόσο στην Παλαιά όσο και στην Καινή Διαθήκη. Εξ ου και το βιβλικό όνομα Μπαλταζάρ (Βαλτάσαρ), καθώς και μια νύξη θρησκευτικότητας και «μυστικισμού» που ει-

Στην τύχη ο Μπαλταζάρ (1966).



σάγει στην ταινία. Ταυτόχρονα, κατά έναν περίεργο τρόπο, εισάγει τον ελληνικό ερωτισμό. Μπορούμε να δούμε το γάιδαρο, με την ευθύτητα και την απλότητά του, ν' απεικονίζεται σε καμιά εκατοστή ρωμαιοκαθολικές εκκλησίες. [...] Η ταινία μου έπρεπε επίσης να έχει έναν τόνο βιβλικό. Σκέφτηκα τη γαϊδουρίνα του Βαλαάμ: βλέπει έναν άγγελο στο δρόμο της. Το αφεντικό της τη χτυπάει. Εκείνη όμως δεν κουνιέται, εξαιτίας του αγγέλου. Σκέφτηκα επίσης την τελετουργία του όνου στην *Παναγία των Παρισίων*. Ο γάιδαρος λειτουργεί. Είμαστε στο Μεσαίωνα... αν δεν κάνω λάθος, στη Γιορτή των Τρελών...»

R.B.

Όλος ο κόσμος σε μιάμιση ώρα

Εγώ κάνω ταινίες στα γρήγορα και βιαστικά, ενώ ο Bresson προχωρά πολύ αργά, με μεγάλες περιόδους στοχασμού – και ήδη αυτό είναι μια τεράστια διαφορά.

Το *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* είναι μια εξαίσια ταινία. Για μένα, ο κινηματογράφος είναι ναρκωτικό. Είμαι παθολογικά άρρωστος με τον κινηματογράφο, και γι' αυτό χρησιμοποιώ πάντα μεγάλα λόγια. Όμως, στην περίπτωση αυτής της ταινίας, μπορώ να πω ότι η εντύπωση που μου προκάλεσε, είναι παρόμοια μ' αυτήν του Pascal όταν μιλά για τα πάθη.

Αυτό που διακρίνει τον Bresson από εμάς, της Nouvelle Vague, είναι η ακρίβεια και η συνέπεια των ιδεών του. Δεν παρεξέκλινε στο ελάχιστο από την πορεία που χάραξε. Οποιοσδήποτε κι αν είναι ο κίνδυνος ή η βιαιότητα των πραγμάτων, ο Bresson φτάνει ώς το τέλος, διεισδύοντας στις πιο απόκρυφες γωνιές της ανθρώπινης ψυχής.

Ο Robert Bresson έχει, λοιπόν, αυτό το χαρακτηριστικό κι αυτό το εξαιρετικό προνόμιο: να είναι ιεροεξεταστής και, ταυτόχρονα, ανθρωπιστής.

Γι' αυτό και το *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* είναι πραγματικά ένα φοβερό ντοκουμέντο για τον κόσμο και για το Κακό μέσα στον κόσμο. Όλα αυτά μάς συνταράζουν μ' ένα είδος ευαγγελικής γλυκύτητας, η οποία, για μένα, είναι φανταστική.

[...] Όλοι όσοι θα δουν αυτή την ταινία και δεν έχουν προκατασκευασμένες ιδέες για τον κινηματογράφο, θα μείνουν έκπληκτοι και θαμπωμένοι, γιατί σ' αυτήν περιέχεται στ' αλήθεια ο κόσμος σε μιάμιση ώρα – *όλος* ο κόσμος: από την παιδική ηλικία ώς το θάνατο.

Jean-Luc Godard

Μετάφραση: Θωμάς Λιναράς

Τελειότητα

[...] Το 1967 (σπουδαστής ακόμα), είδα το *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* σ' ένα κινηματογραφικό σεμινάριο του πανεπιστημίου, που

έδωσε τη δυνατότητα στους φοιτητές να δουν κάποιες ταινίες τέχνης, οι οποίες δεν έφταναν ποτέ στις οθόνες των κινηματογράφων.

Η ταινία έπεσε στο σεμινάριό μας σαν UFO από έναν μακρινό κόσμο και μας χώρισε σε φανατικούς υποστηρικτές και οργισμένους πολέμιους: προκλητική, παράξενη και απροσδόκητη, δεν υπάκουε σε κανέναν από τους κανόνες του κινηματογράφου mainstream –κι απ' τις δυο μεριές του ωκεανού– ούτε και σ' εκείνους του επονομαζόμενου «κινηματογράφου τέχνης» της Ευρώπης. Παρ' όλα αυτά, ήταν φοβερά ολοκληρωμένη, με απόλυτη ταύτιση μορφής και περιεχομένου. Το ότι αυτή η τελειότητα είχε πίσω της μια ολόκληρη ιστορία, το έμαθα πολύ αργότερα, όταν μου δόθηκε η ευκαιρία να δω το προηγούμενο έργο του Robert Bresson. Ωστόσο, παρά τα μετέπειτα αριστουργήματά του, το *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* παραμένει για μένα, μέχρι και σήμερα, το πολυτιμότερο κινηματογραφικό διαμάντι: καμιά ταινία δε συγκλόνισε την καρδιά και το μυαλό μου όσο αυτή. Όμως, τι το ιδιαίτερο έχει; Ποια είναι η ιστορία που αφηγείται; Ανάμεσα στην αρχή και στο τέλος υπάρχει μια ζωή που, μέσα στη θλιμμένη της απλότητα, αντιπροσωπεύει εκείνην εκατομμυρίων υπάρξεων· μια ζωή φτιαγμένη από μικρές χαρές και μεγάλα βάσανα, κοινή και, ακριβώς γι' αυτή την ταπεινή της καθημερινότητα, εντελώς ακατάλληλη να γίνει ταινία. Και πράγματι: η ταινία δε μιλάει για κανέναν και μιλάει για όλους – ένας γάιδαρος δεν έχει καμιά ψυχολογία· μονάχα μοίρα.[...]

Η θεωρία περί «μοντέλου» του Bresson, η αυστηρή του προσήλωση στη χρησιμοποίηση μη επαγγελματιών ηθοποιών, επιλεγμένων με προσοχή και ακρίβεια, έχει συζητηθεί πολύ και, ακόμα περισσότερο, έχει δεχθεί επικρίσεις – και υπήρξε, σε τελική ανάλυση, ένας από τους παράγοντες που εμπόδισε την εμπορική επιτυχία των ταινιών του. Στο *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ*, η κυρίαρχη λογική αυτής της θεωρίας βρίσκει την απλούστερη και διαυγέστερη διατύπωσή της: ο «ήρωας» της οθόνης δεν είναι ένα πρόσωπο που μας προσκαλεί να ταυτιστούμε μαζί του, ή βιώνει μπροστά στα μάτια μας συναισθήματα που θα πρέπει να κάνουμε δικά μας, αλλά μια επιφάνεια προβολής, ένα λευκό χαρτί, η αποστολή του οποίου είναι να γεμίσει από τις σκέψεις και τα συναισθήματα του θεατή. Αυτός ο γάιδαρος δεν υποκρίνεται ότι είναι θλιμμένος ή ότι υποφέρει όταν βασανίζεται από τη ζωή· δεν είναι αυτός, αλλά εμείς που κλαίμε πάνω σ' αυτή την επιτηδευμένη εικόνα της υπομονής, ακριβώς γιατί αυτή δεν «πουλά στην αγορά», όπως ο ηθοποιός την εξωτερίκευση των συναισθημάτων του. Ο γάιδαρος Μπαλταζάρ και οι σιδερόφραχτοι ιππότες στον *Λανσελότο της Λίμνης* είναι τα πιο πειστικά μοντέλα του Bresson, γιατί, εξ ορισμού, δεν μπορούν να υποκριθούν. [...]

Στον *Μπαλταζάρ*, όπως και σ' όλες τις ταινίες του Bresson, διαπιστώνει κανείς μια σχεδόν φυσική απέχθεια του δημιουργού για οποιαδήποτε μορφή ψεύδους και ιδιαίτερα για κάθε φόρμα αισθητικής πλάνης. Αυτή η αδιάλλακτη στάση μοιάζει να είναι η κινητήρια δύναμη όλου του έργου του και οδηγεί σε μια καθαρότητα του αφηγηματικού μέσου που δεν έχει το αντίστοιχό της στην ιστορία του κινηματογράφου.

Michael Haneke
Μετάφραση: Θωμάς Λιναράς

Καθαρός κινηματογράφος

Βλέποντας το *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ*, είχα την αίσθηση ότι ανακάλυπτα ένα είδος κινηματογράφου που δεν υπήρχε πριν, έναν κινηματογράφο με διαφορετική πυκνότητα: την πυκνότητα της σκέψης.

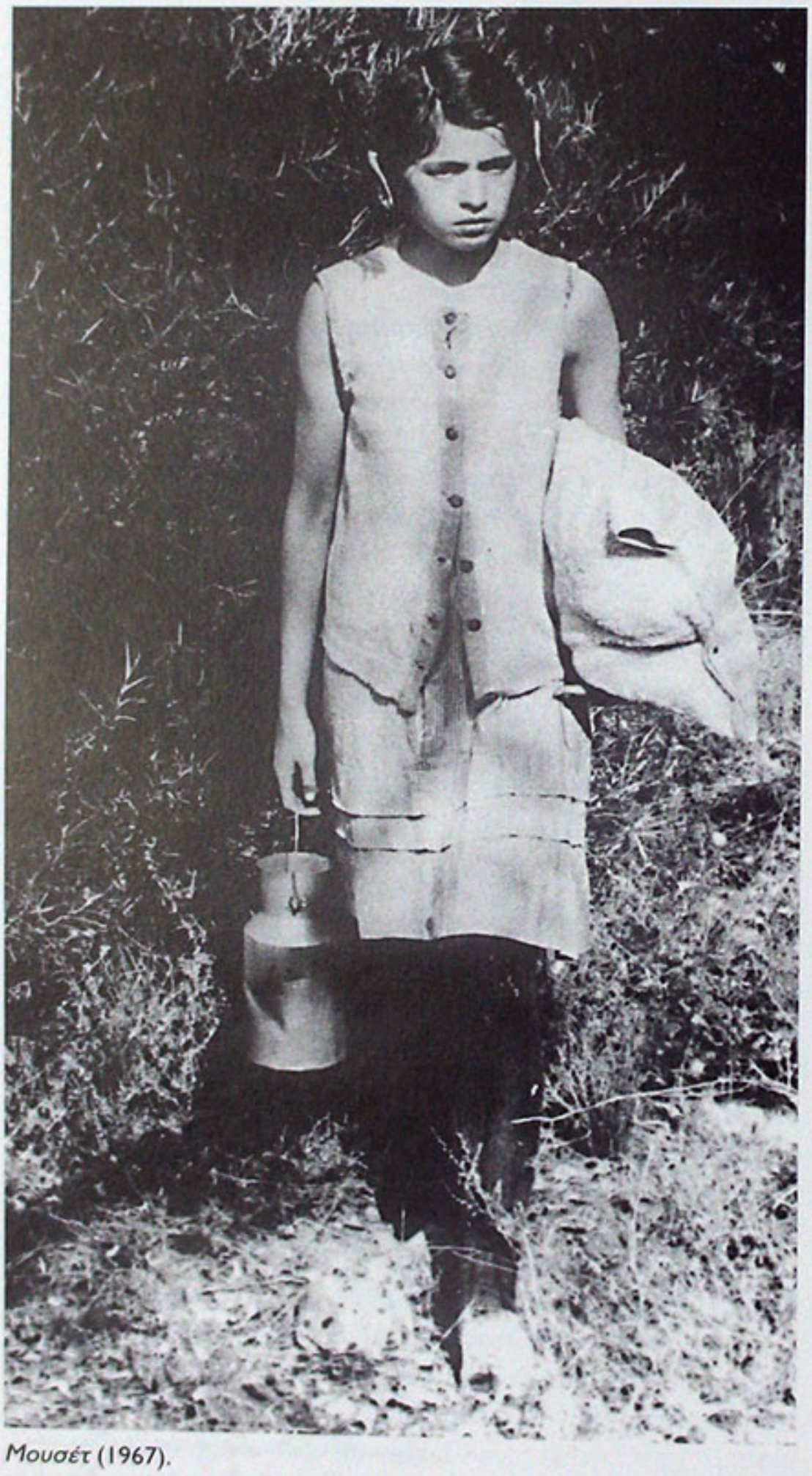
[Η ταινία] δεν είναι διανοουμενίστικη – είναι απόλυτη· έχει να κάνει τόσο με τις αισθήσεις όσο και με τη σκέψη. Αν θέλετε, ό,τι οι άνθρωποι έκαναν μέχρι σήμερα στην ποίηση, στη λογοτεχνία, ο Bresson το έκανε στον κινηματογράφο. Μπορεί κανείς να πιστεύει ότι, πριν απ' αυτόν, ο κινηματογράφος ήταν παρασιτικός, προερχόταν από άλλες τέχνες, ενώ, μαζί μ' αυτόν, μπήκαμε στον καθαρό κινηματογράφο...

Marguerite Duras (1966)
εφημ. «Combat», 20 Μαΐου 1966
Μετάφραση: Μ.Δ.

ΜΟΥΣΕΤ (1967)
(*Mouchette*)

Σενάριο: Robert Bresson, βασισμένο στο μυθιστόρημα *Nouvelle histoire de Mouchette* του George Bernanos. **Διάλογοι:** Robert Bresson. **Φωτογραφία:** Ghislain Cloquet. **Σκηνογραφία:** Pierre Guffroy. **Κοστούμια:** Odette Le Barbenchon. **Μουσική:** Claudio Monteverdi (*Magnificat*), Jean Wiener (Τραγούδια και μουσική). **Ήχος:** Séverin Frankiel, Jacques Carrère. **Μοντάζ:** Raymond Lamy. **Βοηθοί σκηνοθέτη:** Jacques Kébadian, Mylène van der Mersch. **Ηθοποιοί:** Nadine Nortier (Μουσέτ), Jean-Claude Guilbert (Αρσέν), Marie Cardinal (μητέρα), Paul Hébert (ο πατέρας), Jean Vimenet (Ματιέ), Marie Susini (σύζυγος του Ματιέ), Marie Trichet (Λουίζ), Liliane Princet, Raymonde Chabrun, Marie Trichet, Suzanne Hugnenin. **Παραγωγή:** Argos Films – Park Film – ORTF. **Διάρκεια:** 82'. Ασπρόμαυρη, 35mm. **Βραβεία:** Ομόφωνη Ειδική Μνεία της Επιτροπής στο Φεστιβάλ Καννών, 1967· Βραβείο της Καθολικής Εκκλησίας, 1967· Βραβείο Georges Méliès, 1967· Βραβείο Inter-Club του Κινηματογράφου, 1967· Μεγάλο Βραβείο στο Φεστιβάλ του Παναμά και Βραβείο Ερμηνείας στη Nadine Nortier, 1968.

Η Μουσέτ είναι μια έφηβη που ζει σ' ένα χωριό της γαλλικής



Μουσέτ (1967).

επαρχίας, μέσα σε δύσκολες οικογενειακές συνθήκες. Στο μοναδικό κρεβάτι του σπιτιού κείτεται η μητέρα, βαριά άρρωστη, κι η κοπέλα πρέπει να τη φροντίσει, καθώς και τον μικρό της αδελφό. Ο μεγαλύτερος αδελφός και ο πατέρας είναι λαθρέμποροι, αδιαφορούν για την οικογένεια και απουσιάζουν μόνιμα απ' το σπίτι. Η Μουσέτ ταπεινώνεται και προσβάλλεται συνεχώς, από μικρούς και μεγάλους, ενώ, στον λίγο ελεύθερο χρόνο της, δουλεύει στο καφενείο του χωριού. Ο Αρσέν, λαθροκυνηγός, και ο Ματιέ, δασοφύλακας, είναι ερωτευμένοι με την ιδιοκτήτρια του καφενείου, τη Λουίζ. Μια μέρα, η Μουσέτ παρακολουθεί τυχαία μια φιλονικία ανάμεσα στους δύο, που καταλήγει σε άγριο καβγά. Λίγο αργότερα, ο Αρσέν εξομολογείται στη Μουσέτ πως σκότωσε τον Ματιέ, και της ζητά να τον καλύψει, δίνοντάς του άλλοθι. Η κοπέλα δέχεται, αλλά το «ευχαριστώ» του Αρσέν είναι να της επιτεθεί και να τη βιάσει. Η Μουσέτ επιστρέφει στο σπίτι και βρίσκει τη μητέρα της ετοιμοθάνατη. Οι συγχωριανοί σχολιάζουν άσχημα την «αδιαφορία» της μπροστά στο θάνατο της μητέρας, ενώ η ίδια προσπαθεί να κρύψει τα σημάδια της επίθεσης που δέχτηκε, και του βιασμού. Ξαφνικά, εμφανίζεται ο Ματιέ, ο οποίος δεν έχει σκοτωθεί, και τη ρωτά για το υποτιθέμενο άλλοθι του Αρσέν, ο οποίος έχει ήδη συλληφθεί από την αστυνομία. Η Μουσέτ καλύπτει τον Αρσέν, λέγοντας ότι πήγε μαζί του με τη θέλησή της, και φεύγει απ' το χωριό. Στη διάρκεια της περιπλάνησής της, μια γριά την προσκαλεί στο σπίτι της, όπου της μιλά για τη λατρεία των νεκρών. Στο τέλος, η Μουσέτ φτάνει σ' ένα λόφο πάνω από τη θάλασσα, όπου –σαν σε παιχνίδι– αφήνει τον εαυτό της να κατρακυλήσει στον γκρεμό και να χαθεί στη θάλασσα.

"Η απουσία ψυχολογίας και ανάλυσης από τα βιβλία του [του Bernanos] συμπίπτει με την απουσία ψυχολογίας και ανάλυσης από τις ταινίες μου. Η οπτική του, οι απόψεις του όσον αφορά στο υπερφυσικό, είναι ανυπέρβλητες. Όσο για μένα, πάντα έβλεπα το υπερφυσικό σαν συγκεκριμένη πραγματικότητα. [...] Η μεγαλύτερη δυσκολία που συνάντησα όταν έγραφα το σενάριο, ήταν να κάνω τη Μουσέτ υποφερτή χωρίς να την απαλύνω. [...] Το να κάνεις μια ταινία, σημαίνει να βρίσκεσαι συνεχώς μπροστά σε μια οροσειρά δυσκολιών και να την υπερκεράζεις. [...] Αυτό στο χαρακτήρα τής Μουσέτ που με προσέλκυσε και με συγκίνησε ιδιαίτερα, ήταν, πέρα απ' τον ηρωισμό της, η αντίστασή της στο αποτρόπαιο, η αποκάλυψη που αυτή η παιδούλα περιμένει από το θάνατο... [...] Στην ταινία μου δε χρησιμοποίησα ηθοποιούς, ούτε καν ερασιτέχνες, αλλά «μοντέλα», κατά την έννοια του «μοντέλου» ενός ζωγράφου ή ενός γλύπτη. Όταν η επιλογή του μοντέλου είναι σωστή, η ψυχολογία προκύπτει μόνη της, κι εγώ προσαρμόζομαι ανάλογα. [...] Ετοίμασα τη *Μουσέτ* μέσα σε οκτώ μέρες. Μου λένε πως είναι κάπως σαν συνέχεια του *Μπαλταζάρ*. Πιθανόν, αλλά δεν το αναζήτησα, ούτε το θέλησα. Εν πάση περιπτώσει, η διασκευή μού πήρε ένα ασήκωτο βάρος από τους ώμους: με βοήθησε να στοχαστώ πάνω στα πράγματα, και μου επέτρεψε να καταλάβω ότι, αντί να θέλω πάση θυσία ν' αναζητήσω την ομοιότητα,



Μουσέτ (1967).

έπρεπε να δεχτώ την ανομοιότητα ανάμεσα στους χαρακτήρες και τα «μοντέλα». Για μένα είναι τόσο λάθος το να χτίζουμε ένα χαρακτήρα μέσα στο μυαλό μας, όσο και το να λέμε, καθώς βλέπουμε το «μοντέλο» μας: «Ναι! Είναι πράγματι εκείνος». Όταν οι ηθοποιοί δημιουργούν ένα χαρακτήρα, σχηματοποιούν, ενώ ένα ανθρώπινο ον είναι όλο λεπτότητα, μυστήριο, πολυπλοκότητα.»

R.B.

Χορός θανάτου

[...] Το *Μουσέτ* δεν είναι καθόλου μια ταινία σκληρή κι απεγνωσμένη· είναι μια έντονη διαμαρτυρία απέναντι στη σκληρότητα. Μήπως, όμως, το να καταγγέλλεται η βία και η αδικία, είναι καταφυγή στην απόγνωση ή στο κήρυγμα; Όχι, βέβαια!

Δεν είναι η σταγόνα του νερού που θα κάνει το ποτήρι να ξεχειλίσει, αλλά ένας χείμαρρος, μια δίνη που παρασέρνει τη Μουσέτ στον πνιγμό, η τελευταία συνάντησή της με τη γηραιά, χαμογελαστή και πλούσια κυρία, σκόπιμα σατιρική ενσάρκωση μιας μορφής «χριστιανικής φιλανθρωπίας». Η γριά αγαπάει τους φτωχούς... αλλά όταν είναι πεθαμένοι. Προσφέρει για την ταφή της μητέρας ένα πλούσιο ύφασμα, από τα άφθονα αποθεματά της. Δίνει στην κόρη ένα σωρό φορέματα για να ντυθεί αξιοπρεπώς.

Η Μουσέτ, λοιπόν, φεύγει για την εξοχή ντυμένη μ' ένα λινό φορεματάκι, λεπτό και διάφανο, που ξεσχίζεται στ' αγκάθια. Φορώντας αυτό το οιονεί σάβανο, κατρακυλάει «σαν βαρελάκι»

δυο φορές σε μια πλαγιά. Η τρίτη και τελευταία κατρακύλα την οδηγεί στα βάθη του νερού και στο θάνατο.

«Τι πιο αξιοθαύμαστο από ένα ηρωικό παιδί;» έχει γράψει ο Bresson. «Η Μουσέτ είναι για έναν πολίτη το αντίστοιχο του Joseph Bara για ένα στρατιώτη. Αυτό που με συγκίνησε ιδιαίτερα στο χαρακτήρα της, πέρα απ' τον ηρωισμό της και την αντοχή της στις κακουχίες, είναι η αποκαλύψη που προσδοκά απ' το θάνατο».

Αυτή η κραυγή τρόμου, αυτός ο εξαίσιος χορός του θανάτου, δεν είναι για μένα ένας «ύμνος απόγνωσης», αλλά, πάνω απ' όλα, ένας ύμνος στην «αντοχή στις κακουχίες». Κι εδώ, νομίζω, θα μπορούσαν να συμφωνήσουν, χωρίς καμία επιφύλαξη, και να βρεθούν αδελφωμένοι, όποιος πιστεύει στον Παράδεισο κι όποιος δεν πιστεύει...

Georges Sadoul
«Les lettres françaises», 16-22 Μαρτίου 1967
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Υπέρτατη επιβεβαίωση του ουσιώδους

[...] Αν αληθεύει (όπως πιστεύω), ότι η *Μουσέτ* αποτελεί πρόοδο μέσα στο έργο του Bresson, αν αληθεύει αυτό που υποστηρίζει η Suzan Sontag, ότι σκοπός του Bresson –τον οποίο συγκρίνει εύστοχα με τον Cocteau– είναι να «δημιουργήσει μια εικόνα από το πνευματικό στιλ», τότε η *Μουσέτ*, περισσότερο κι απ' το *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ*, είναι η τολμηρή απόπειρα, απόλυτα νόμιμη ως φιλοδοξία, να δημιουργήσει την εικόνα του πνευματικού στιλ μιας ύπαρξης πνευματικά αδύναμης. Ενώ ο Μπαλταζάρ ήταν μονάχα ένστικτο, η Μουσέτ μοιάζει να είναι το ίδιο, χωρίς όμως να παύει να είναι και ανθρώπινη ύπαρξη.

Η Μουσέτ δε διακατέχεται από εσωτερικές συγκρούσεις, και η ύπαρξή της προσδιορίζεται ολοκληρωτικά από τους άλλους: ο Bresson κινηματογραφεί την απουσία οποιασδήποτε πνευματικής σύγκρουσης. Η *Μουσέτ* είναι μια ταινία με τη γεύση του θανάτου, γυρισμένη ενάντια στο μυθιστόρημα του Bernanos, ενάντια στην απόγνωση και την απογοήτευση που μια τέτοια ιστορία μπορεί να εμπνεύσει. Αν το *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε* είναι ένας ύμνος στον άνθρωπο, μια νίκη της καλύτερης πλευράς του εαυτού του, η *Μουσέτ* μοιάζει με το πένθιμο οδοιπορικό μιας ύπαρξης που πεθαίνει γιατί είναι ανίκανη ν' ανακαλύψει μέσα στη φρίκη –στη φυλακή– στην οποία ζει, κάτι για το οποίο ν' αξίζει ν' αγωνιστεί. Τι σκέφτεται η Μουσέτ; Δε θα το μάθουμε ποτέ, κι ίσως να μη σκέφτεται καθόλου. Όπως και να 'χει, δε θα 'ναι ο Bresson αυτός που θα μας το πει (για τον Φοντέν ξέρουμε αυτό που *κάνει*, όχι αυτό που *σκέφτεται*). Αν, στο επίπεδο του περιεχομένου, η Μουσέτ δεν είναι παρά το αντίθετο του Φοντέν ή του εφημέριου, ή μια παραλλαγή του γαϊδουράκου Μπαλταζάρ, στο εκφραστικό επίπεδο προϋποθέτει μεγαλύτερη απελπισία και στειρότητα.

Αν σ' όλους τους ηθοποιούς του Bresson η ερμηνεία είναι «κλητευμένη» και στατική, αυτή της Nadine Nortier στη *Μουσέτ* είναι ακόμα περισσότερο. Το πρόσωπό της είναι αφώτιστο σ' ολόκληρη την ταινία – μια ακινησία που αποκτά ακόμα μεγαλύτερη αξία απ' τη μοναδική σκηνή όπου η Μουσέτ χαμογελά, στο Λούνα Παρκ· μια σκηνή από τις πιο φοβερές που έχει γυρίσει ο Bresson, εντελώς ιδιαίτερη στο πλαίσιο όπου είναι ενταγμένη. Η συνάντηση με το αγόρι που μοιάζει να θέλει να τη φλερτάρει, είναι το μοναδικό αμυδρό φως για μια ενδεχόμενη πιθανή ρήξη, ικανή να ταρακουνήσει τη Μουσέτ, αφήνοντας έτσι να διαφανεί μια διαφορετική ταινία. Όλη η σκηνή είναι γυρισμένη παραπέμποντας σ' έναν Bresson πιο «χαλαρό», πιο γενναιόδωρο προς τη ζωή. Κατ' αρχάς, δε φαίνεται ποιος χαρίζει στη Μουσέτ το εισιτήριο για ν' ανέβει στα συγκρουόμενα· μετά, όταν η Μουσέτ, ζαλισμένη απ' τις συγκρούσεις και το κάπως επίμονο φλερτ τού νεαρού αγοριού, ανάβει μέσα της: αντιδρά θετικά σε μια «στενόχωρη» κατάσταση, προφανώς υπαινικτική. Εν τέλει, στο τρίτο μέρος της σκηνής, η Μουσέτ παίρνει μια πρωτοβουλία –τη μοναδική της ταινίας που δεν είναι αρνητική– ακολουθώντας το αγόρι και χαρίζοντάς του ένα χαμόγελο. Η βίαιη επέμβαση του πατέρα της, που τη χαστουκίζει, επαναφέρει την ταινία στην τροχιά της, στον σκοτεινό οριζόντιο ρυθμό της, υπογραμμίζοντας έτσι τα βασικά της χαρακτηριστικά. Παρόμοια είναι και η παρέμβαση της μουσικής: το «Magnificat» του Monteverdi είναι μια μουσική δοξαστική, μεγάλων αντιθέσεων. Αν η χρήση των αντικειμένων στον Bresson είναι πάντα εξαιρετικά μελετημένη, στη *Μουσέτ* είναι ακόμα περισσότερο, απ' τη στιγμή που απουσιάζει μια εξέλιξη –μια ρήξη– στην ηρωίδα και συνεπώς οι διαφορές τους είναι εξαιρετικά αμβλυμένες.

Τα παπούτσια της Μουσέτ είναι τόσο σημαντικά όσο και το πρόσωπο του πατέρα ή η τρώγλη όπου ζει. Τα παπούτσια ζουν, εκεί όπου το πρόσωπο της Μουσέτ δε δείχνει σημάδια ζωής. Κατ' αρχάς, αντιπαρατίθενται μ' εκείνα των συμμαθητών της στο σχολείο: είναι μεγάλα, άχαρα, παραμελημένα, δεν της ταιριάζουν και κάνουν έναν χαρακτηριστικό θόρυβο όταν η Μουσέτ βαδίζει· τα ακούμε χωρίς να τα βλέπουμε όταν η Μουσέτ μπαίνει καθυστερημένα στην τάξη· είναι ένας θόρυβος ενοχής και αυθάδειας· αντίθετα, είναι αθόρυβα όταν επιστρέφει τη νύχτα στο σπίτι της, μετά την περιπέτειά της με τον Αρσέν. Αργότερα επανεμφανίζονται στη διάρκεια της βροχής στο δάσος: η Μουσέτ χάνει το ένα, για να της το επιστρέψει ο Αρσέν· και είναι με τα παπούτσια που η Μουσέτ θα εκφράσει την περιφρόνησή της στη γριά που της μιλά για το θάνατο, λερώνοντάς της κρυφά το χαλί με λάσπη κ.λπ.

Η μεγάλη αξία της *Μουσέτ*, καινούργιος σταθμός στη διαδρομή του Bresson, βρίσκεται στη δύναμη της επιβεβαίωσης – μιας επιβεβαίωσης ισχύος της ποιητικής της ταινίας.

Ο Bresson, στην όγδοη ταινία του, αγγίζει το αποκορύφωμα της τέχνης ενός σκηνοθέτη ο οποίος, αφού έχει κινηματογραφή-



Mouchette (1967).



Mouchette (1967).

σει τις εσωτερικές συγκρούσεις των ηρώων του, τώρα κινηματογραφεί την απουσία τους ή την έλλειψή τους, στην υπέρτατη επιβεβαίωση του ουσιώδους, της απόλυτης αλήθειας αυτού που μας δείχνει.

Maurizio Ponzi
περιοδ. «Cinema e Film», τχ. 4, 1967
Μετάφραση: Θωμάς Λιναράς

ΜΙΑ ΓΛΥΚΙΑ ΓΥΝΑΙΚΑ (1969)
(*Une femme douce*)

Σενάριο: Robert Bresson, βασισμένο στην ομότιτλη νουβέλα του Φιόντορ Ντοστογιέφσκι. **Διάλογοι:** Robert Bresson. **Φωτογραφία:** Ghislain Cloquet. **Σκηνογραφία:** Pierre Charbonnier. **Μουσική:** Henry Purcell, Jean Wiener. **Ήχος:** Jacques Maumont, Jacques Lebreton, Urbain Loiseau. **Μοντάζ:** Raymond Lamy. **Βοηθοί σκηνοθέτη:** Jacques Kébadian, Mylène van der Mersch. **Ηθοποιοί:** Dominique Sanda (Εκείνη), Guy Frangin (Εκείνος), Jane Lobre, Claude Ollier, Jacques Kébadian, Dorothée Blank. **Παραγωγή:** Parc Film – Marianne Production. **Διάρκεια:** 88′. Έγχρωμη, 35mm. **Βραβεία:** Αργυρό Κοχύλι στο Φεστιβάλ του Σαν Σεμπαστιάν, 1969. (Η ταινία προβλήθηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *Το δράμα μιας όμορφης*.)

Μια νεαρή γυναίκα αυτοκτονεί πέφτοντας από τον πέμπτο όροφο μιας παρισινής πολυκατοικίας. Ο σύζυγός της αναπολεί την κοινή τους ζωή, καθώς αναρωτιέται για τα κίνητρα της ακραίας πράξης της και θυμάται την πρώτη τους συνάντηση, όταν εκείνη μπήκε στο ενεχυροδανειστήριό του για να του πουλήσει μια παλιά φωτογραφική μηχανή. Εκείνος, εντυπωσιασμένος απ' την ομορφιά της, μετά από μια σύντομη γνωριμία τής προτείνει να τον παντρευτεί, κι Εκείνη, παρ' όλους τους δισταγμούς της, τελικά δέχεται. Πολύ σύντομα θα φανερωθούν οι ουσιαστικές διαφορές των χαρακτήρων τους, και η προβληματική επικοινωνία τους θα κάνει το γάμο τους τυπικό και αδιάφορο. Ο σύζυγος, όμως, παρά τη συμβατική τους σχέση, τη ζηλεύει και την κατασκοπεύει στις συνομιλίες και στις μετακινήσεις της. Μια μέρα, τη βλέπει σ' ένα αυτοκίνητο, παρέα μ' έναν άγνωστο άντρα, και η σκηνή που ακολουθεί, επιδεινώνει την κατάσταση, κάνοντας τη συμβίωσή τους ανυπόφορη. Η κοπέλα παθαίνει μια νευρική κρίση, και οι φροντίδες του συζύγου δείχνουν να σώζουν την υγεία της και τη σχέση τους, καθώς τους φέρνουν πάλι κοντά. Εκείνος της προτείνει να πάνε ένα ταξίδι για να κάνουν μια καινούργια αρχή, κι Εκείνη του υπόσχεται πως θα 'ναι για πάντα πιστή. Ενώ ο σύζυγος πηγαίνει ν' αγοράσει τα εισιτήρια για το ταξίδι, η γυναίκα χαμογελά μπροστά στον καθρέφτη της, ανοίγει το παράθυρο και πέφτει στο κενό. Επιστρέφοντας στον παρόντα χρόνο, ο σύζυγος, μπροστά στο φέρετρο της γυναίκας του, μουρμουρίζει: «Άνοιξε τα μάτια σου για ένα δευτερόλεπτο μονάχα, για ένα δευτερόλεπτο!», ενώ, αμέσως μετά, το φέρετρο σφραγίζεται.

> «Θέλω να κάνω τους ανθρώπους να νιώσουν την παρουσία του Θεού στην καθημερινή τους ζωή και, όπως στη *Γλυκιά γυναίκα*, ενώπιον του θανάτου. Αναλογίζομαι αυτά τα πέντε λεπτά προτού αυτοκτονήσει. Υπάρχει εδώ κάτι το ιδεολογικό. Υπάρχει ο θάνατος... υπάρχει το μυστήριο, όπως και στη *Μουσέτ*... το νιώθει κανείς ότι υπάρχει κάτι, που βέβαια δεν θέλω να το δείξω ή να μιλήσω γι' αυτό. Είναι όμως παρόν κάτι που εγώ θα το αποκαλούσα Θεό, αλλά δεν θέλω να το δείξω πολύ. Προτιμώ να κάνω τον κόσμο να το νιώσει.»
>
> **R.B.**

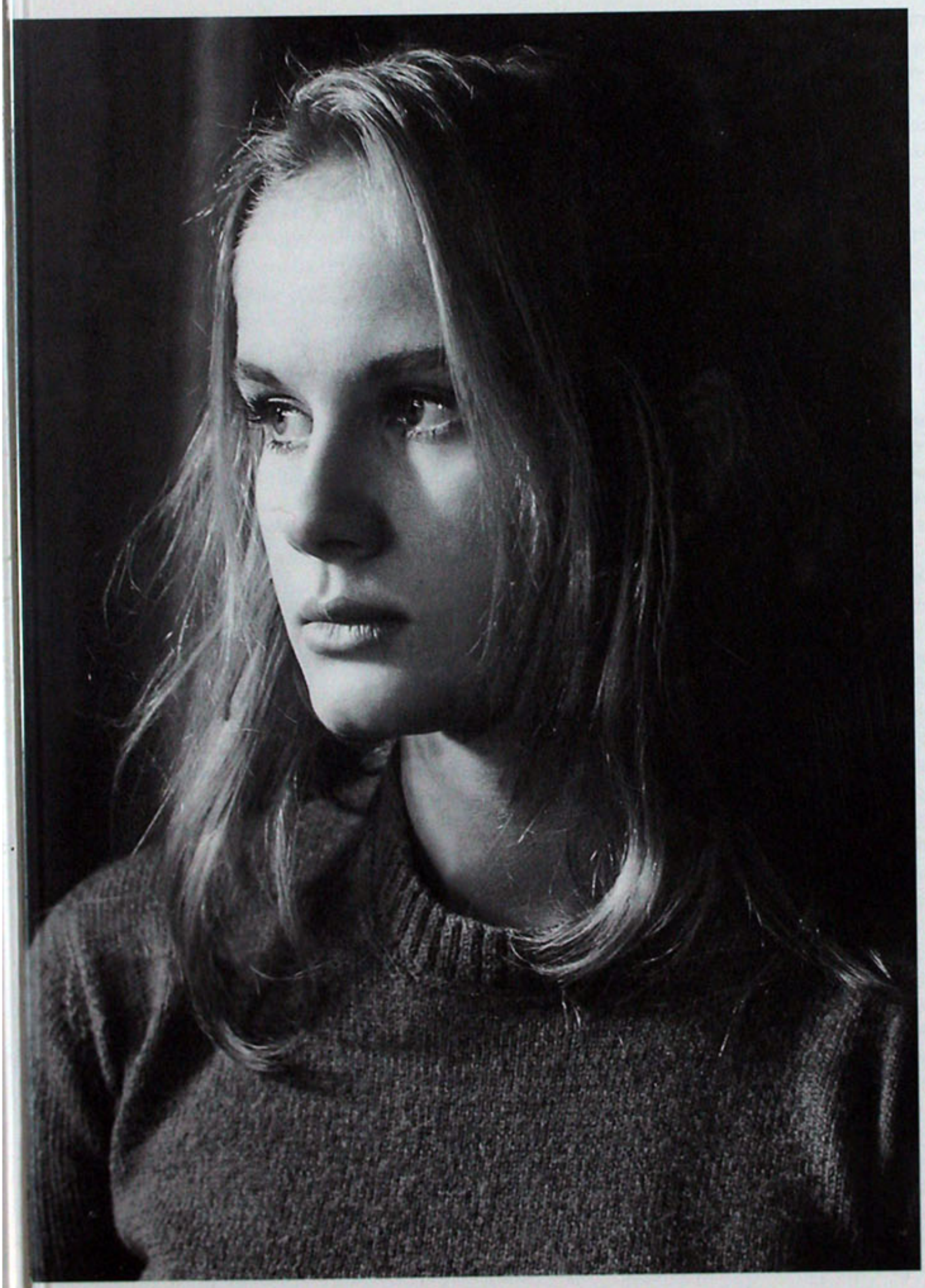
Μια ηθική αναζήτηση

Τελικά, το έργο του Bresson διακρίνεται από μια απίστευτη ενότητα. Επανέρχεται συνεχώς στο ίδιο αρχικό σχεδίασμα και πολλαπλασιάζει τις όψεις του, την πολυεδρικότητά του. Είναι το σχέδιο ενός ανθρώπου που τα εξωτερικά χαρακτηριστικά του ενδιαφέρουν όλο και λιγότερο, όσο περισσότερο φωτίζεται ο εσωτερικός του κόσμος, πέρα απ' την απλή ψυχολογία ώς τα πρώτα πάθη, τον πιο βαθύ εγωισμό, ώς την αίσθηση του αμαρτήματος. Μα ναι· ο Bresson είναι ένας ιδεαλιστής: κυνηγάει τη χαμένη ψυχή του ανθρώπου, ξεπερνώντας τα απατηλά φαινόμενα. Όμως η απόλυτη συνέπεια της δουλειάς του στη *Γλυκιά γυναίκα* επιτρέπει μια ερμηνεία και με απόλυτα αντίθετα κριτήρια.

Ένας άντρας που βγάζει χρήματα με την εκμετάλλευση των φτωχών, ερωτεύεται και νυμφεύεται μια κοπέλα φτωχή. Εκείνη είχε ελπίσει «κάτι άλλο», αλλά δέχεται την ηρεμία, την άνεση. Εκείνος θ' αναλάβει να κατευθύνει την ευτυχία της, να περιορίσει τον αυθορμητισμό της, να της επιβάλει μια τάξη σχεδόν μανιακή. Η κρίση ογκώνεται, η γυναίκα τραυματίζεται, τον μισεί, φθάνει σχεδόν να τον σκοτώσει, και συντρίβεται απ' την ίδια της τη δίψα για το απόλυτο. Η αδέξια, παρά την ειλικρίνειά της, απόπειρά του να την ξανακερδίσει στο τέλος, απλώς επιταχύνει την εκλογή του θανάτου.

Αυτό το απλό θέμα ο Bresson δεν το αφηγείται. Δεν υπάρχει καμιά δραματική ανάπτυξη, καμιά πλοκή έξω απ' τον ουσιαστικό Λόγο. Χαρακτήρες, ψυχολογική ανάλυση, δεν ενδιαφέρουν. Ολόκληρη η ταινία είναι ένας εντατικός οπτικός διαλογισμός, μια ηθική αναζήτηση.

Ένας θάνατος στην αρχή, λιτός, φευγαλέος, ανάερος κι ωραίος σαν τη λευκή εσάρπα που πλανιέται ήρεμα στον αέρα. Κι ύστερα, ο μονόλογος μπροστά στο σώμα της νεαρής γυναίκας,



Μια γλυκιά γυναίκα (1969).

πεντακάθαρο μέσα στην ακινησία του. Μια εξομολόγηση στεγνή, που διασταυρώνεται συνεχώς με τις αναδρομές στο παρελθόν.

Ο μονόλογος αυτός δε γίνεται ποτέ θέαμα, κι ο φακός δεν περιγράφει· ορίζει μόνο έναν κόσμο απέραντης μοναξιάς, γεννημένης απ' τον πιο αδυσώπητο εγωισμό. Ανυποχώρητος, με διάθεση να καθυποτάξει τον άλλο στη δική του βούληση, και συγχρόνως τυραννισμένος σ' αυτή την απομόνωσή του, παγωμένος εξωτερικά όσο καίγεται από ένα βαθύ κι ασίγαστο πάθος, ο άντρας είναι ένα διχασμένο πρόσωπο. Υφίσταται το ερωτικό πάθος σαν ασθένεια, δηλώνει ότι επιθυμεί το κορμί της γυναίκας, ενώ διψάει, πάνω απ' όλα, για την ψυχή της, σφαδάζει κλεισμένος στην αόρατη φυλακή του εαυτού του. Είναι ένας άνθρωπος που δεν μπορεί να βεβαιώσει την ανθρώπινη υπόστασή του, που δεν μπορεί να ολοκληρωθεί μοιράζοντας τον εαυτό του, επικοινωνώντας με τη γυναίκα.

Ο ύψιστος αυτός εγωισμός, η ηδονή της επιβολής, αποδίδονται απ' το σκηνοθέτη με την «αγκύλωση» του ηθοποιού, με το ανέκφραστο πρόσωπο. Εκεί που οι άλλοι στηρίζουν την αυθεντικότητα στη ζωτικότητα, ο Bresson εξουθενώνει κάθε ζωική έκφραση του ήρωά του, για να δείξει περισσότερο την απόλυτη κυριαρχία του πάθους.

Την υπόλοιπη ώρα μένει ουδέτερος, ενώ ανοίγει αέναα πόρτες, ενώ ανεβοκατεβαίνει τις σκάλες της φυλακής του, σε μάταιες αναζητήσεις φυγής. Και τότε, σιγά σιγά, μέσα από τον φαινομενικά ψυχρό μονόλογο, η έρευνα του παρελθόντος, ο αφάνταστος πόνος του, βγαίνουν στο φως από μιαν άλλη οδό. Αυτά τα δύο πλάσματα είναι αδύνατον να «βρεθούν», να επικοινωνήσουν – το αισθανόμαστε όλο και περισσότερο. Η άβυσσος που τα χωρίζει, ανοίγεται μπροστά μας και σιγά σιγά μας πλημμυρίζει με μιαν ανεξήγητη αγωνία. Κάτι σαν σιδερένιο χέρι σφίγγει την καρδιά μας. Πέρα από τα απεικονιζόμενα, ο Bresson κατόρθωσε να μας μεταδώσει το απέραντο μυστήριο των ανθρώπινων πλασμάτων...

Γιάννης Μπακογιαννόπουλος
εφημ. «Σημερινά», 17 Μαρτίου 1970

Θανάσιμη μονομαχία

Το «Μια γλυκιά γυναίκα» είναι μια νουβέλα της ωριμότητας του Ντοστογιέφσκι, που αφηγείται την ιστορία των σχέσεων ενός μεσήλικα ενεχυροδανειστή με τη νεαρή σύζυγό του. Η νουβέλα είναι ένα είδος εσωτερικού μονολόγου του συζύγου μπροστά στο πτώμα της γυναίκας του, η οποία έχει αυτοκτονήσει. Το ενδιαφέρον του μονολόγου για τον αναγνώστη συνίσταται στο γεγονός ότι ο συγγραφέας, διαμέσου μιας ιδιαίτερης στιλιστικής μίμησης, του φανερώνει ξεκάθαρα τις αιτίες της τραγωδίας· αιτίες που, αντίθετα, ξεφεύγουν απ' τον κεντρικό χαρακτήρα της ιστορίας, ενώ, την ίδια στιγμή, χωρίς να το καταλαβαίνει, τις φωτίζει.

Αυτές οι αιτίες συγκλίνουν, τελικά, σε μία μονάχα: την περηφάνια, μυστικό κίνητρο της ψυχολογίας όλων των ηρώων τού Ντοστογιέφσκι. Από περηφάνια ο ήρωας καταστρέφει τη ζωή του· από περηφάνια σπρώχνει στην αυτοκτονία τη σύζυγο που αγαπούσε (σε ό,τι βέβαια αφορά στο τραγικό αυτό γεγονός, που προκλήθηκε λόγω της περηφάνιας, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι και οι δύο ήρωες της ιστορίας είναι το ίδιο περήφανοι)· η περηφάνια είναι αυτή που δεν τον αφήνει να διαλύσει την περιφρόνηση της συζύγου του, με την ειλικρίνεια, την ταπεινότητα και τη στοργή της αγάπης, κι επειδή δεν ξέρει πώς να επικοινωνήσει μαζί της, προτιμά να την ταπεινώνει, επιδεικνύοντας τη δύναμή του, αντί να προσπαθήσει με την πειθώ. Απ' την πλευρά της, η σύζυγος, ηττημένη, προτιμά να σκοτωθεί, από περηφάνια, παρά να υποκύψει. [...] Θα μπορούσε να πει κανείς σ' αυτό το σημείο: Και η αγάπη; Πού είναι η αγάπη σ' αυτή τη θανάσιμη μονομαχία; Η απάντηση είναι ότι η αγάπη υπάρχει κι απ' τη μία κι απ' την άλλη πλευρά, κι ακριβώς αυτό είναι που συνιστά την πρωτοτυπία της ιστορίας.

Διηγηθήκαμε τη νουβέλα του Ντοστογιέφσκι, γιατί η ταινία του Robert Bresson που βασίστηκε σ' αυτήν, τη μεταφέρει με απόλυτη πιστότητα. Υπάρχουν τα πάντα: οι δύο ήρωες με τα κοινωνικά τους χαρακτηριστικά, η κατάσταση, τα συμβάντα, τα αντικειμενικά δεδομένα – όλα, εκτός απ' την ψυχολογία. Ο Bresson, βέβαια, θα ήθελε, ως συνήθως, ν' αποκλείσει την ψυχολογία και να κάνει να μιλήσουν τα «αντικείμενα». Όμως, δε νομίζω πως τα κατάφερε. Η ψυχολογία στάζει απ' τα αντικείμενα κι απλώνεται σ' όλη την ταινία σαν ομίχλη. Πρόκειται για την ψυχολογία τού Ντοστογιέφσκι και όχι του Bresson που, όπως είπαμε, την αρνείται και επιδιώκει να την αφήνει έξω από το έργο του.

Οι λόγοι για τους οποίους η ψυχολογία εξεγέρθηκε στον Bresson, ενώ, αντίθετα, συνήθως τα «αντικείμενά» του υποτάσσονται με ευπείθεια, είναι τελικά δύο. Ο πρώτος είναι η «ιστορικότητα» της ψυχολογίας. [...] Η μεγάλη ανακάλυψη του Ντοστογιέφσκι είναι πως η ψυχολογία δεν είναι αθάνατη, αλλά συνδεδεμένη με την κουλτούρα· μάλιστα, *είναι* κουλτούρα και, κατά συνέπεια, Ιστορία. Η ψυχολογία του Ντοστογιέφσκι είναι εκείνη του 1800, σε μια χώρα όπως η τσαρική Ρωσία. Η κοινωνική και ιστορική κατάσταση της Ρωσίας εκείνης της εποχής έκανε να φαίνεται αληθοφανής η αυτοκτονία της γυναίκας. Όμως η ίδια ιστορία, τοποθετημένη στη Γαλλία του σήμερα, την κάνει να φαντάζει μάλλον απίθανη. Ο δεύτερος λόγος είναι ότι ο Ντοστογιέφσκι έγραψε τη νουβέλα του πριν απ' τον Freud. [...] Όσο να 'ναι, η ψυχανάλυση έθεσε στην υπηρεσία της κρίσης μας όργανα γνώσης που πριν δε διαθέταμε. [...]

Ο Bresson, όμως, είναι ένας καθολικός που πιστεύει στην ύπαρξη του Κακού και δεν ενδιαφέρεται παρά μονάχα για την ατομική μοίρα, με αποτέλεσμα να θέτει το αξίωμα μιας ψυχολογίας έξω από το χρόνο, που, στην πραγματικότητα, δεν μπορεί να υπάρξει. Παρ' όλα αυτά, η ταινία είναι αξιοθαύμαστη για τη λι-



Μια γλυκιά γυναίκα (1969).

τότητα και τη διαύγεια της αναπαράστασης, και, ταυτόχρονα, για την εξαιρετική της ικανότητα να καθιστά εκφραστικά και, συνεπώς, πραγματικά τα αντικειμενικά χαρακτηριστικά. Ο Guy Frangin είναι εξαίρετος στο ρόλο του συζύγου, ενώ το ταλέντο της Dominique Sanda μάς κάνει να ξεχνάμε την απίστευτη και υπέρμετρη –για το ρόλο που ερμηνεύει– ομορφιά της.

Alberto Moravia
Al Cinema, *Bompiani, Μιλάνο 1975*
Μετάφραση: Θωμάς Λιναράς

Ο εξαναγκασμός της ανάμνησης

[...] Αντίθετα με τις προηγούμενες ταινίες του Bresson, το *Μια γλυκιά γυναίκα*, ακολουθώντας τη λογοτεχνική προέλευσή του, επιστρατεύει δύο χρόνους: τον παρόντα χρόνο της αφήγησης (στην ταινία, από το σύζυγο προς την υπηρέτρια· στο διήγημα, προς τον αναγνώστη) και τον παρελθόντα της οπτικοποιημένης αφήγησης (ο οποίος, προφανώς, δεν είναι αναγκαίος στο διήγημα). Το *Μια γλυκιά γυναίκα* υπερβαίνει από δύο απόψεις τη δομή των προηγούμενων ταινιών του (θέτοντας την κατάληξη στην αρχή και μια αφήγηση που διπλασιάζει και τονίζει αυτό που είδαμε ή πρόκειται να δούμε) με, δυστυχώς, λιγότερο επινοητικό τρόπο απ' ό,τι στα προηγούμενα δοκίμιά του.

Κοντά στην αρχή και κοντά στο τέλος, βλέπουμε την ίδια αλληλουχία πλάνων: το άνοιγμα μιας πόρτας, ένα μεταλλικό τραπέζι να πέφτει σ' ένα μπαλκόνι, ένα μαντίλι να πετάει στον αέρα, το νεκρό σώμα της ηρωίδας στο πεζοδρόμιο. Όλα τα υπόλοιπα πλάνα έχουν σχέση με τις οπτικές εμπειρίες του αφηγητή, του συζύγου της αυτόχειρος. Εκείνος είναι ενεχυροδανειστής· εκείνη, μια κοπέλα που βάζει ενέχυρο τα υπάρχοντά της για ν' αγοράσει βιβλία. Την παντρεύεται, σχεδόν παρά τη θέλησή της, κι έπειτα αρχίζει τις «ψυχρολουσίες» στον έρωτα και τον ενθουσιασμό της (όπως προκύπτει από τα ίδια του τα λόγια). Την ακολουθεί ζηλότυπα μ' ένα όπλο, όταν εκείνη φεύγει από το μαγαζί. Ένα πρωί τη βλέπει να κρατάει το όπλο στα χέρια της, να σκέφτεται να τον σκοτώσει και ν' αλλάζει γνώμη. Της αγοράζει καινούργιο κρεβάτι, κι από κείνη τη μέρα κοιμούνται χώρια. Εκείνη αρρωσταίνει, φτάνει στο χείλος του θανάτου, συνέρχεται. Συμφιλιώνονται, αλλά την πρώτη στιγμή που εκείνη θα βρεθεί μόνη, θα πηδήξει απ' το μπαλκόνι.

Παρά τα ελαττώματα που ανέφερα, η ταινία διαθέτει την ίδια αποτελεσματική δομή όπως και οι άλλες ταινίες του Bresson, την ίδια συσσώρευση μοριακών γεγονότων. Η συμφιλίωση του ζεύγους είναι μια από τις εκστατικές στιγμές μπρεσονικής αμφισημίας: τη νύχτα, εκείνος αποκηρύσσει τη σκληρή, εσκεμμένη αντικειμενικότητά του, την αγκαλιάζει και της υπόσχεται να την πάρει μακριά απ' το ενεχυροδανειστήριο, μακριά απ' το Παρίσι· το άλλο πρωί, εκείνη του φτιάχνει καφέ και του λέει ότι θα τον σέβεται. Οι δύο δράσεις, με τη μία ν' ακολουθεί την άλλη, ικανοποιούν τις ανάγκες του συντρόφου, αποτελώντας ταυτόχρονα μια απάρνηση των ατομικών αναγκών, και κάνουν την τραγωδία, την οποία γνωρίζουμε ήδη εξαρχής, σπαρακτική. Τα λεπτά που ακολουθούν τη συμφιλίωση, αποτελούν έκφραση του πιο αμιγούς και δυνατού κινηματογράφου· καθώς το σασπένς και η ψυχολογία έχουν εξοστρακιστεί, παρακολουθούμε αφοσιωμένοι την πορεία προς το αναπόφευκτο.

Η μεγαλύτερη απ' όλες τις εκπλήξεις στη *Γλυκιά γυναίκα* θα πρέπει να είναι οι πάμπολλες λόγιες αναφορές της. Δεν αποτελούν προέκταση της ταινίας (συγκριτικά, οι φιλοσοφικοί στοχασμοί του Godard μοιάζουν κολλημένοι στα τοιχώματα της πλοκής του), αλλ' αποκαλύπτουν την ουσία της. Από μερικές απόψεις, το *Μια γλυκιά γυναίκα* αποτελεί τη λόγια εκδοχή της πολικότητας των εικόνων που εμφανίστηκε στο *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ*: ο Bresson, λ.χ., επιμένει σ' έναν προβληματισμό γύρω απ' την ομοιότητα του ανθρώπου με το ζώο, υπονοώντας και πάλι τη βαρύτητα της «ελεύθερης βούλησης» σ' έναν κοσμικό πολιτισμό. Στην πρώτη συζήτησή του με την κοπέλα, ο ενεχυροδανειστής, για ν' αποδείξει τη μόρφωσή του, παραθέτει από τον Goethe τα πρώτα λόγια του Μεφιστοφελή στον Φάουστ. Επακολουθεί μια μοναδική ελλειπτική σκηνή: σχολικά βιβλία που πετιούνται στο πίσω κάθισμα ενός αυτοκινήτου, κι ύστερα, βλέπουμε τους δυο τους στον ζωολογικό κήπο. Αργότερα, κι ενώ η γυναίκα βρίσκεται στη φάση της ανάρρωσης, επισκέπτονται τα παλαιοντολογικά εκθέματα ενός μουσείου φυσικής ιστορίας, για να μελετήσουν την ομοιότητα του ανθρώπινου σκελετού με τους ζωικούς.

Σ' όλες τις άλλες ταινίες του Bresson, ο χρόνος εμφανιζόταν σαν μια συνέχεια, έστω και σαν ακολουθία ακανόνιστων μονάδων. Είχε μια πλαστικότητα, που φαινόταν χωρίς να προσδιορίζεται. Στο *Μια γλυκιά γυναίκα* ο Bresson ακολουθεί τους μοντερνιστές σκηνοθέτες που χειρίζονται δύο αντίθετα χρονικά ρεύματα. Η επιλογή του αυτή εξηγεί και μιαν απροσδόκητη αφθονία αναφορών. Ο κεντρικός χαρακτήρας της ταινίας ψάχνει μανιωδώς στη μνήμη του για να βρει οτιδήποτε σχετικό με τη γυναίκα του. Εδώ, ο Bresson μετατρέπει την ψυχωτική ανάγκη του αφηγητή του Ντοστογιέφσκι ν' αναλύσει την ίδια του την ενοχή, σε μιαν ανάγκη να διερευνηθεί το παρελθόν, απλώς για ν' ανακαλύψει ο άντρας ποια ήταν η γυναίκα του και ποια η σχέση του μαζί της. Από στιλιστική άποψη, είναι σαν μια χαρακτηριστική ταινία του Bresson να θάφτηκε κάτω απ' τον όγκο ενός πιο συμβατικού έργου, αφού η ρευστή, νωχελική απόδοση του παρόντος αντιβαίνει ξεκάθαρα στις ελλειπτικές, σχηματικές εικόνες των φλασμπάκ. [...]

Το *Μια γλυκιά γυναίκα* περιγράφει τον εξαναγκασμό της ανάμνησης. Αν πάρουμε τα φλασμπάκ σαν σύνολο για να αναπαραστήσουμε επακριβώς τη μνήμη, σύμφωνα με τις παρατηρήσεις του Bresson, τότε οι αναφορές γίνονται κεντρικά σημεία γύρω απ' τα οποία περιστρέφονται οι αναμνήσεις· γίνονται σταθερές εικόνες ενός κοινού τόπου, στις οποίες μπορεί να στραφεί για να «φρεσκάρει» τη μνήμη του. Στις αναμνήσεις μας, οι καλλιτεχνικές και διανοητικές εμπειρίες μπορεί να έχουν μια βιωσιμότητα που δεν υπάρχει στα καθημερινά γεγονότα, τα οποία θα πρέπει να αναδομηθούν εκ των υστέρων σε μιαν ανάλυση των βημάτων που οδηγούν σε μια τραγωδία...

P. Adams Sitney

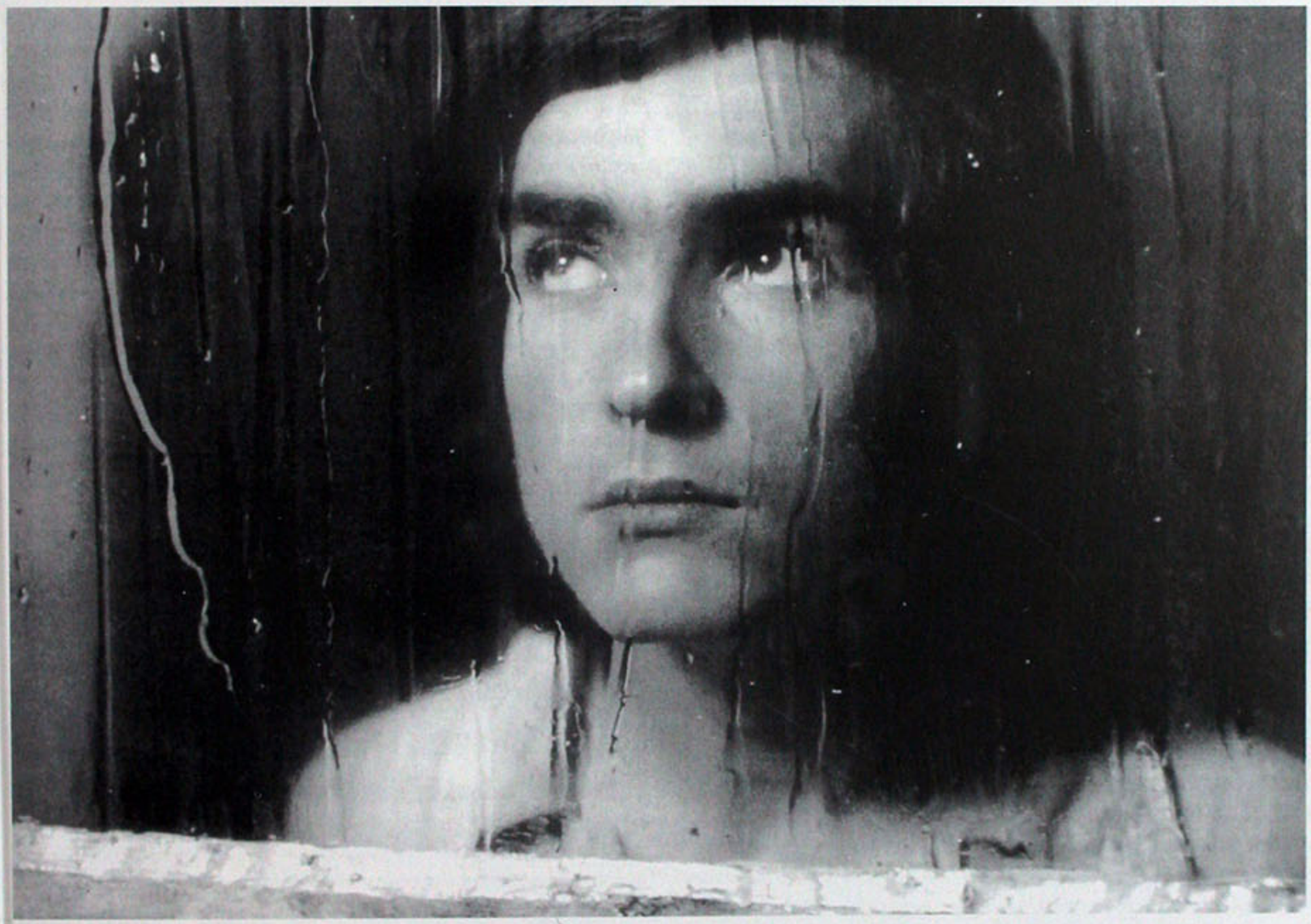
«The Rhetoric of Robert Bresson – From Le journal d'un curé de campagne *to* Une femme douce*», στο* Robert Bresson *edited by James Quandt, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto 1998*

Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΝΥΧΤΕΣ ΕΝΟΣ ΟΝΕΙΡΟΠΟΛΟΥ (1972) (*Quatre nuits d'un rêveur*)

Σενάριο: Robert Bresson, βασισμένο στη νουβέλα του Φιόντορ Ντοστογιέφσκι «Λευκές νύχτες». **Διάλογοι:** Robert Bresson. **Φωτογραφία:** Pierre Lhomme (και Ghislain Cloquet για τη σεκάνς της αστυνομικής ταινίας). **Σκηνογραφία:** Pierre Charbonnier. **Μουσική:** Michel Magne, Groupe Batuki, Christopher Hayward, Louis Guitar, F. R. David. **Ήχος:** Roger Letellier. **Μοντάζ:** Raymond Lamy. **Βοηθοί Σκηνοθέτη:** Mylène van der Mersch, Munni Kabir. **Ηθοποιοί:** Isabelle Weingarten (Μαρτ), Guillaume des Forêts (Ζακ), Jean-Maurice Monnoyer (νοικάρης), Jérôme Massart (επισκέπτης), Patrick Jouanné (γκάνγκστερ). **Παραγωγή:** Victoria Film – Albina Productions (Παρίσι), I Film dell'Orso, Gian Vittorio Baldi (Ρώμη). **Διάρκεια:** 83'. Έγχρωμη, 35mm. **Βραβεία:** Βραβείο του British Film Institute· Μέγα Βραβείο του Art Festival, Ιαπωνία 1977.

Ο νεαρός ζωγράφος Ζακ παρατηρεί στην παρισινή γέφυρα Πον-Νεφ την ασυνήθιστη συμπεριφορά μιας κοπέλας, της Μαρτ, που περπατά ξυπόλυτη στο παραπέτο της γέφυρας. Ο Ζακ αποφασίζει να παρέμβει· πλησιάζει, της μιλά, τη βοηθά να κατέβει, και τη συνοδεύει στο σπίτι της. Καθώς χωρίζουν, ο Ζακ τής δίνει ραντε-



Τέσσερις νύχτες ενός ονειροπόλου (1972).

βού την επόμενη νύχτα, την ίδια ώρα, στο ίδιο μέρος. Όταν συναντιούνται, η Μαρτ του διηγείται την ιστορία της: η μητέρα της νοικιάζει ένα δωμάτιο στο σπίτι τους, και η Μαρτ ερωτεύτηκε τον τελευταίο νοικάρη. Όταν αυτός αποφάσισε να φύγει, η κοπέλα τού ζήτησε να την πάρει μαζί του, αλλά εκείνος αρνήθηκε, κι αποχαιρετίστηκαν στην Πον-Νεφ, όπου της έδωσε ραντεβού ένα χρόνο μετά, την ίδια ώρα, στο ίδιο μέρος. Έχει ήδη περάσει ένας χρόνος και τρεις μέρες, κι ο άντρας δε φάνηκε στο ραντεβού. Ο Ζακ τη συμβουλεύει να του γράψει ένα γράμμα, αλλά η Μαρτ τού λέει ότι το έχει ήδη κάνει, χωρίς αποτέλεσμα. Χωρίζουν δίνοντας ραντεβού και πάλι για την επόμενη νύχτα, όπου η Μαρτ, απογοητευμένη, κλαίει, κι ο Ζακ προσπαθεί να την παρηγορήσει. Στο ραντεβού της τέταρτης νύχτας, η Μαρτ και πάλι του μιλά για την απουσία του νοικάρη, ο Ζακ ενοχλείται, την αποχαιρετά και φεύγει. Η Μαρτ τον ακολουθεί και, τελικά, σ' ένα café, ο Ζακ τής εξομολογείται τον έρωτά του και η κοπέλα ανταποκρίνεται, ζητώντας του να την κάνει να ξεχάσει τον νοικάρη, και προτρέποντάς τον να νοικιάσει το δωμάτιο στο σπίτι της, για να 'ναι μαζί. Ξαφνικά, ενώ συνομιλούν, η Μαρτ αναγνωρίζει σ' έναν περαστικό διαβάτη τον νοικάρη και, τρέχοντας, πέφτει στην αγκαλιά του, αποχαιρετά τον Ζακ και φεύγει με τον άλλο. Όταν ο Ζακ επιστρέφει στο διαμέρισμά του, μαγνητοφωνεί ένα μονόλογο που απευθύνεται στη Μαρτ, κι ύστερα ξανακούει όσα είπε, καθώς ζωγραφίζει. Όταν ο μαγνητοφωνημένος μονόλογος τελειώνει, το μόνο που ακούγεται, είναι ο θόρυβος του πινέλου πάνω στο τελάρο.

"Επέτρεψα στον εαυτό μου να την κάνει αγνώριστη [τη νουβέλα του Ντοστογιέφσκι], γιατί δεν είναι όσο τέλεια

είναι τα μεγάλα του μυθιστορήματα. Δεν θα επέτρεπα ποτέ στον εαυτό μου ν' αγγίξει τους *Δαιμονισμένους*, τους *Καραμαζόφ*, τον *Ηλίθιο*. Είναι μια νουβέλα γραμμένη βιαστικά, κι εγώ τη διασκεύασα μέσα σε λίγες μέρες. [...] Ο Ντοστογιέφσκι είναι ο ζωγράφος του εσωτερικού κόσμου. Αποκαλύπτει χωρίς να εξηγεί. Το βαρετό με τους ψυχολογικούς συγγραφείς είναι ότι εξηγούν αυτό που αποκαλύπτουν. [...] Μ' έχουν πολλές φορές κατηγορήσει ότι δεν εξηγούμαι. Εξηγεί όμως κανείς τα πράγματα στη ζωή; Στη ζωή, οι άνθρωποι δεν εξηγούν καν τους εαυτούς τους. [...] Νομίζω ότι εμείς, οι κινηματογραφικοί δημιουργοί, δε δημιουργούμε απολύτως τίποτα. Παίρνουμε το πραγματικό έτσι όπως είναι, κι αφού δεν έχουμε τίποτα να δείξουμε, προσπαθούμε ν' αναζητήσουμε, να φτάσουμε στο βάθος των πραγμάτων, ώς την ψυχή της ψυχής ενός ανθρώπινου όντος, πράγμα που ούτε η ποίηση, ούτε η δραματουργία, ούτε η ζωγραφική, ούτε τίποτ' άλλο έχει καταφέρει. Πιστεύω ότι αυτή η κινηματογραφική μηχανή, αυτό το μαγνητόφωνο, είναι όργανα του βάθους κι ότι αυτή είναι η μοίρα τους, κι όχι να πηγαίνουν και να παίρνουν ηθοποιούς, να τους βάζουν να παίζουν, και να τους φωτογραφίζουν.»

R.B.

Το έργο μιας ιδιοφυΐας

Η ιστορία είναι απλή· όσο πιο απλή γίνεται. Μια ιστορία αγάπης. Στην παρισινή γέφυρα Πον-Νεφ, ένας νεαρός συναντάει μια κοπέλα. Εκείνη θέλει να αυτοκτονήσει. Αυτός τη σώζει. Εκείνη περιμένει ένα φίλο που δεν έρχεται: τον άντρα που αγαπάει.

Η κοπέλα ανησυχεί, ονειρεύεται, ελπίζει. Ο νεαρός τής τείνει χείρα βοηθείας, γίνεται αγγελιαφόρος, μεσολαβητής, κι ερωτεύεται την κοπέλα, η οποία τον θεωρεί φίλο της. Όλα αυτά γίνονται μέσα σε τέσσερις νύχτες – νύχτες προσδοκίας, ταύτισης, εγκατάλειψης, υπόγειας έλξης. Στο διάστημα αυτό, τα πρόσωπα δε μιλάνε· μόνο αισθάνονται. Το τέταρτο βράδυ, όμως, η κοπέλα αφήνει τον νεαρό, γυρίζει στον αγαπημένο της, ο οποίος προφανώς δεν την αγαπάει. Ο νεαρός μένει μόνος ξανά, με μια ανάμνηση και μια πληγή παραπάνω, να ονειρεύεται και να χάνει το νου του.

Αυτό είναι το θέμα της ταινίας, βασισμένο σε μια νουβέλα του Ντοστογιέφσκι. Ο Robert Bresson, όμως, το οικειοποιείται, βάζει την προσωπική του σφραγίδα, το δικό του μυστήριο στην ιστορία. Για το ότι είναι ο σπουδαιότερος γάλλος σκηνοθέτης, δεν υπάρχει καμία αμφιβολία. Τα πάντα στην ταινία είναι δικά του, ακόμα κι οι ηθοποιοί, οι οποίοι είναι πρόσωπα της ταινίας του, ιδιοκτησία και περιουσία του.

Οι *Τέσσερις νύχτες ενός ονειροπόλου* είναι έργο μυθιστοριογράφου. Όλα όσα λέγονται και αναπαριστώνται, είναι στραμμένα προς τα μέσα. Χωνεμένα. Δεν υπάρχει τίποτα το προκλητικό. Τα πάντα συνδέονται μεταξύ τους. Τις όχθες του Σηκουάνα, τους χίπηδες, την κοπέλα, τον νεαρό, όλα τα επινοεί ο Bresson, τα φαντάζεται, τα πλάθει, τα συνθέτει όπως θέλει. Εξ ου και η παραδοξότητα, αλλά και το βάθος, της ταινίας. Τα πάντα, μέχρι και την παραμικρή λεπτομέρεια, ανήκουν στον Bresson, εκπορεύονται από έναν άνθρωπο μοναχικό, που γράφει με την κάμερα όπως άλλοι γράφουν με το στιλό τους. Είναι ένας κινηματογράφος αναγκαίος. Αναγκαίος σε ποιον; Στον δημιουργό του. Όλα όσα μας λέει ο Bresson, *όφειλε* να μας τα πει· όλα όσα μας δείχνει, *όφειλε* να μας τα δείξει. Πρόκειται για μια εσωτερική αναγκαιότητα, απ' την οποία απορρέουν η σφοδρότητα και η επιβλητικότητα αυτής της φειδωλής, συγκρατημένης, κλειστής ταινίας, στην οποία γίνεται αποδεκτό μόνο το ουσιώδες. Όμως το ουσιώδες μάς θαμπώνει τα μάτια.

Ποτέ κανείς δε συνέλαβε καλύτερα τη μοναξιά, τον έρωτα, την ελευθερία μιας καλοκαιριάτικης νύχτας, την παραδοξότητα του κόσμου στον οποίο ζούμε. Η εξομολόγηση των αισθημάτων δεν έχει γίνει ποτέ με τρόπο πιο απλό· δηλαδή πιο αδυσώπητο. Η γοητεία της ταινίας μάς αιχμαλωτίζει. Και γοητευόμαστε από την καθαρότητα των γραμμών, τη στιβαρότητα, την απλότητά τους. Η απλότητα αυτή αγγίζει τα όρια του φανταστικού. *Είναι* φανταστική. Οι *Τέσσερις νύχτες ενός ονειροπόλου* είναι μια ταινία μαγευτική κι αληθινή, εκτός χρόνου και εντός ζωής· μια τρελή ταινία, την οποία ο Bresson υπογράφει όπως οι ζωγράφοι τους πίνακές τους. Έχουμε να κάνουμε με μια πραγματικότητα μεταφορική και λυρική, στην οποία το παν είναι το βλέμμα τού δημιουργού.

Μετά απ' αυτά, τι να πούμε για τους ηθοποιούς; Είναι τέλειοι και ανώνυμοι. Είναι αυτό που ο Bresson τούς ζητάει να είναι. Μιλάνε στο περιθώριο, με φωνή που μοιάζει αφύσικη, και την ίδια στιγμή είναι ανεπανάληπτα παρόντες, με σάρκα και οστά, απτοί. Άλλο ένα θαύμα από τα πολλά της ταινίας: είναι η καλύτερη ταινία που έχει γίνει ποτέ για την πεισμωμένη, παραπαίουσα, ευάλωτη νεολαία, η καλύτερη ταινία που έχει γίνει ποτέ για τον εύθραυστο χαρακτήρα της ύπαρξης.

Ο κινηματογράφος αυτός είναι εύκολος; Δε νομίζω. Είναι όμως ένας κινηματογράφος που αγγίζει την καρδιά χωρίς φιοριτούρες, είναι η τιμή, το μεγαλείο και η αξιοπρέπεια της κινηματογραφικής τέχνης. Αφιερώστε στην ταινία λίγο από το χρόνο σας· για χάρη όχι του Bresson, αλλά δική σας· γιατί, εν προκειμένω, δικαιούμαστε να μιλάμε περί ιδιοφυΐας. Τώρα, είναι η σειρά τού θεατή να προσπαθήσει. Και θα ανταμειφθεί.

Pierre Marcabru

περιοδ. «Elle», 21 Φεβρουαρίου 1972

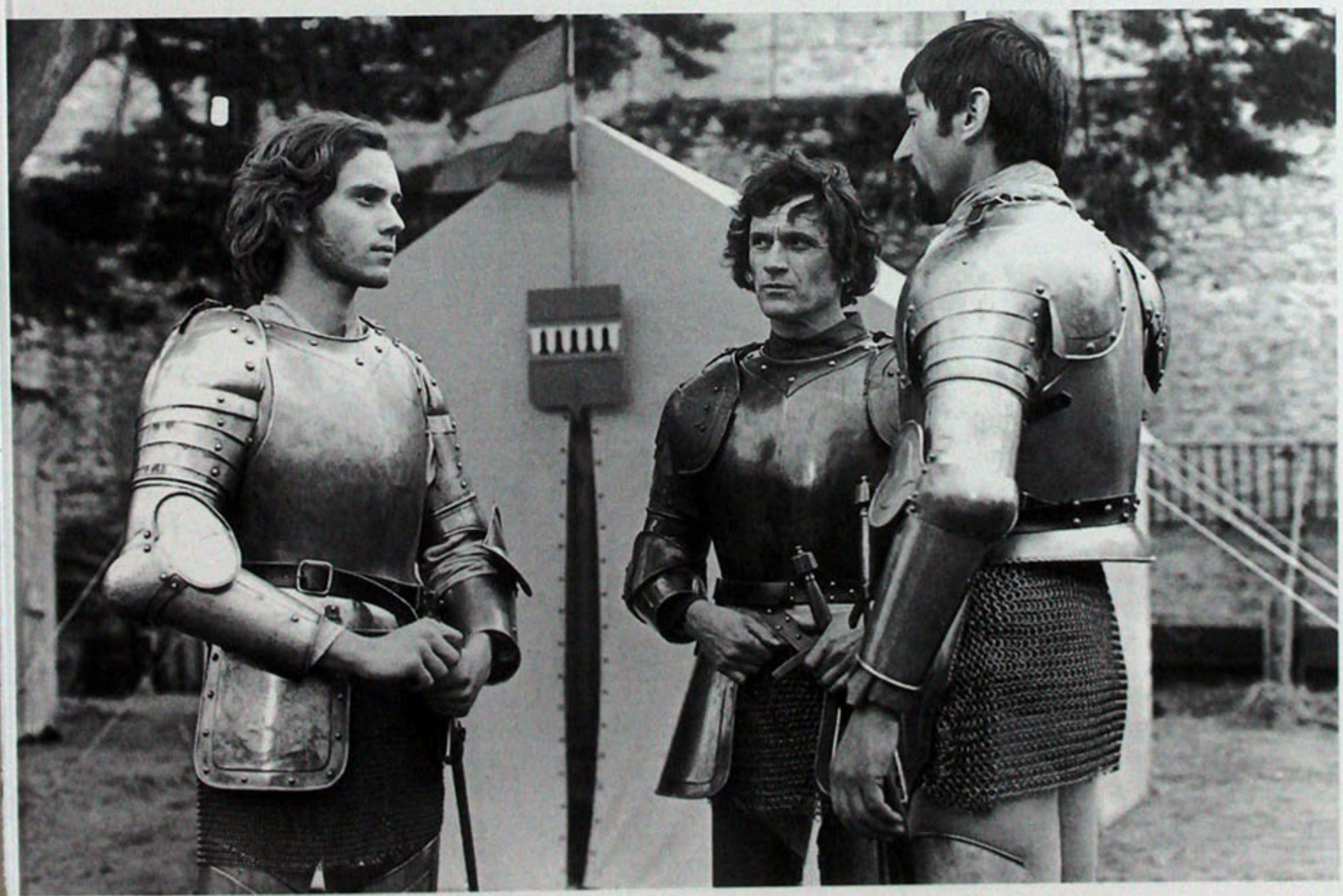
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια

Ο ΛΑΝΣΕΛΟΤΟΣ ΤΗΣ ΛΙΜΝΗΣ (1974)
(*Lancelot du Lac*)

Σενάριο – Διάλογοι: Robert Bresson, εμπνευσμένο από τα έπη του «κύκλου του Αρθούρου». **Φωτογραφία:** Pasqualino De Santis. **Σκηνογραφία:** Pierre Charbonnier. **Πανοπλίες:** Billy Callaway. **Μουσική:** Philippe Sarde. **Ήχος:** Bernard Bats, Jacques Carrère. **Μοντάζ:** Germaine Lamy. **Βοηθοί σκηνοθέτη:** Mylène van der Mersch, Bernard Cohn, Robert Barody. **Ηθοποιοί:** Luc Simon (Λανσελότος), Laura Duke Condominas (βασίλισσα Γενιέβρη), Vladimir Antolek (βασιλιάς), Humbert Balsan (Γκοβέν), Patrick Bernard (Μόρντρεντ), Arthur de Montalembert (Λιονέλ), Charles Balsan, Christian Schlumberger, Joseph-Patrick Le Quidre. **Παραγωγή:** Mara Films – Laser-Production – ORTF (Παρίσι), Gerico Sound (Ρώμη). **Διάρκεια:** 93'. Έγχρωμη, 35mm. **Βραβεία:** Φεστιβάλ Καννών 1974: Διεθνές Βραβείο της Κριτικής (δεν το αποδέχθηκε).

Ο Λανσελότος, ο πιο άξιος ανάμεσα στους ιππότες της Στρογγυλής Τραπέζης, επιστρέφει απογοητευμένος στην Αυλή του βασιλιά Αρθούρου, μετά από δύο χρόνια άκαρπων αναζητήσεων του Ιερού Γκράαλ. Ο Λανσελότος πιστεύει ότι η αποτυχία του είναι μια θεϊκή τιμωρία για την παράνομη σχέση του με τη Γενιέβρη, τη σύζυγο του βασιλιά, και γι' αυτό, βασανισμένος από τύψεις και ενοχές, αποφασίζει να διακόψει το δεσμό του με τη βασίλισσα. Εν τω μεταξύ, χωρίς ασχολία, αδρανείς και καθηλωμένοι οι ιππότες μπλέκονται σε διενέξεις και εχθρότητες μεταξύ τους. Ένας απ' αυτούς, ο Μόρντρεντ, παλιός εχθρός του Λανσελότου, αποκαλύπτει στο βασιλιά τη σχέση του Λανσελότου με τη βασί-

Ο Λανσελότος της Λίμνης (1974).



λισσα. Ο Λανσελότος τραυματίζεται βαριά σ' ένα τουρνουά, θεωρείται νεκρός, αλλά, τελικά, τον συντρέχει μια γριά αγρότισσα, σώζοντάς του τη ζωή. Όταν επιστρέφει στην Αυλή, ανακαλύπτει ότι ο βασιλιάς έχει απομονώσει τη βασίλισσα, και τότε ο Λανσελότος την απελευθερώνει, πολεμώντας ενάντια στους ίδιους του τους συντρόφους. Ο βασιλιάς είναι διατεθειμένος να συγχωρέσει τη Γενιέβρη, με την προϋπόθεση να εξοριστεί ο Λανσελότος. Η βασίλισσα συνειδητοποιεί πως ο έρωτάς της για τον Λανσελότο είναι καταδικασμένος, κι αποφασίζει να ξαναγυρίσει στο βασιλιά Αρθούρο. Ταυτόχρονα, ο Μόρντρεντ συνωμοτεί κατά του βασιλιά, και με άλλους ιππότες βαδίζει εναντίον του. Ο Λανσελότος τάσσεται με το βασιλιά και, στη μάχη που ακολουθεί, πληγωμένος θανάσιμα, πεθαίνει στο πλάι του αρχηγού του, με το όνομα της Γενιέβρης στα χείλη του.

> "Αντιθέτως με αυτό που πιστεύεται, όταν μπορείς να τα βγάλεις πέρα με τα λίγα, μπορείς και με τα πολλά. Επιπλέον, τα μεγάλα μέσα δε σ' εμποδίζουν να συλλάβεις τις λεπτομέρειες, να υπαινιχθείς αντί να δείξεις, να δώσεις την υπεροχή στον ήχο. Η σεκάνς του τουρνουά μονταρίστηκε με το αφτί... όπως άλλωστε, τελικά, και όλες οι άλλες... [...] Τα πρόσωπα που επινοούμε, είναι υπερβολικά μονοκόμματα. Η πραγματικότητα είναι γεμάτη παράδοξα, τα οποία δεν θα εμφανιστούν παρά πολύ αργότερα. Αφέθηκα κυρίως στο ένστικτό μου και στην τύχη. Υπάρχει εντούτοις η φωνή, που είναι πράγμα θεϊκό. Αν την απομονώσεις, αν την αποσπάσεις από το φαινόμενο, τότε μπορεί να μη σφάλεις καθόλου – ή *σχεδόν* καθόλου."
>
> **R.B.**

Μια εξαίσια παραφροσύνη

Τον Αύγουστο του 1973, βαδίζαμε προς το Πάρκο Σουμπίζ, ακολουθώντας τα δαιδαλώδη μονοπάτια των λειμώνων της Βανδέας, και, κατά διαστήματα, στα σταυροδρόμια, μας έδειχνε το δρόμο ένα σανιδάκι σε σχήμα βέλους, στερεωμένο στους θάμνους· πάνω στο βέλος αυτό, ήταν γραμμένο κάτι που χρειαζόταν να το διαβάσουμε δύο φορές για να πιστέψουμε στα μάτια μας: *Προς Γκράαλ.*

Σε λίγο, φτάσαμε σ' ένα σκιερό λιβάδι με όμορφα δέντρα, στην όχθη ενός βάλτου, όπου, καθώς φαίνεται, ήταν στημένο ένα λαϊκό πανηγύρι και περίμενε νυσταγμένα να περάσει η ώρα και ν' αρχίσουν οι τοπικές ιπποδρομίες. Με τις ριγωτές, χασεδένιες τέντες του, τη μυρωδιά της χλιαρής μπίρας και της ποδοπατημένης χλόης! Όμως, ένα πανηγύρι μασκαρεμένο, που διέσχιζε τους αιώνες με βημα κάπως αβέβαιο, γράφοντας «οχτάρια». Έβλεπε κανείς δεκάδες Βρετόνους με στρογγυλά καπέλα, ντυμένους όπως στο *Le pardon de Ploërmel*. Ένα χωράφι είχε γίνει κονίστρα. Οπλοθήκες με ακόντια –ένα σωρό ολοκαίνουργια ακόντια, πελεκημένα σε φρεσκοκομμένο ξύλο– ήταν στημένες ολόγυρα στο λιβάδι, όπως οι στέκες του μπιλιάρδου γύρω από την πράσινη τσόχα. Και στον ίσκιο που έκαναν οι τέντες, στέκονταν καμιά δεκαριά ιππότες, φορώντας την πανοπλία τού οίκου των Crécy ή των Azincourt, αλλά και το ψαθάκι του κυρίου Ιλό στο κεφάλι, και κατέβαζαν τη μια Coca Cola μετά την άλλη. Καί μέσα σ' όλο αυτό το καρναβάλι πηγαινοερχόταν ο Bresson, μ' ένα ύφος σαν να τα 'χε εντελώς χαμένα, σαν να 'ταν έξω απ' τα νερά του.

Είδα την ταινία όταν είχε ολοκληρωθεί το μοντάζ. Απ' όλο αυτό το υπαίθριο παλαιοπωλείο ο Bresson είχε κρατήσει (και αντιστρόφως) όλα εκείνα τα στοιχεία που μια αμερικανική υπερπαραγωγή ιστορικού περιεχομένου θα 'χε πετάξει. Απ' όλους τους κομπάρσους, έμεινε μόνο μια ανεπαίσθητη βουή στην ηχητική μπάντα. Από τους μονομάχους, μόνο ο καρπός που κατεβάζει και προτείνει το ακόντιο, το χέρι που χτυπάει μαλακά τον τράχηλο του αλόγου. Από τους θεατές του τουρνουά, μόνο τα κεφάλια τους, μια συμπαγής μάζα που ταλαντεύεται, σαν μετρονόμος, από τη μια άκρη του στίβου στην άλλη. Εδώ, η λύσσα της αφαίρεσης, της περικοπής του περιττού, έχει φτάσει στο αποκορύφωμά της. Το ίδιο και η αριστοκρατική επιλογή ν' αποδοθούν οι πραγματικές λεπτομέρειες, κι ας δυσαρεστηθεί ο θεατής: ούτε κατά ένα ντεσιμπέλ δεν έχει μειωθεί η εκκωφαντική κλαγγή των σιδηρών πανοπλιών μέσα στις οποίες οι ομοτράπεζοι της Στρογγυλής κινούνται κι αναπνέουν με την άνεση ενός ορεσίβιου δίπλα στο βουητό του καταρράκτη.

Παραδόξως, από τη σφαγή αυτή απομένουν ή, μάλλον, αναδύονται, ολοκαίνουργια και πρωτόγνωρα, όλα εκείνα τα στοιχεία που δεν εμφανίζονται ποτέ στα μυθιστορήματα της Στρογγυλής Τραπέζης: το αίμα· οι πληγές· η κόπωση· η λάσπη· η σφοδρότητα της σύγκρουσης των μονομάχων· ο δύσθυμος ουρανός τής Βρετάνης· η σφοδρή καταιγίδα· και γύρω από τη Στρογγυλή Τράπεζα, η ατμόσφαιρα μιας τραχιάς και ξεπεσμένης αριστοκρατίας, που εξακολουθεί ν' ανθοβολά μες στα γειτονικά ερείπια. Δε βλέπουμε ούτε μεγάλες αίθουσες τελετών με ταπετσαρίες, ούτε περίτεχνους κορύμβους, ούτε καθεδρικούς ναούς και σάλπιγγες και πορφυρά λάβαρα· βλέπουμε μόνο τις σκηνές που τις διαπερνά η βροχή, την αποθήκη με το σανό, τη σπασμένη σκάλα, το χωριάτικο δωμάτιο της Γενιέβρης, στρωμένο με άχυρο, με το ξεχαρβαλωμένο μάνταλο και τον αέρα που φυσάει μέσα απ' τις ρωγμές του τοίχου. Μια απ' τις πρωτοτυπίες της ταινίας –στην οποία οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και η εντύπωση που αφήνει στο θεατή– είναι ο ιδιαίτερος ρεαλισμός της, τον οποίο μετα δυσκολίας θα ονομάζαμε (πόσο αταίριαστες είναι αυτές οι λέξεις μεταξύ τους!) ρεαλισμό της εποχής του Αρθούρου: η ταινία εικονίζει, χωρίς το ναρκισσισμό των παραμυθιών, με τρόπο υπερβολικά λιτό, σχεδόν φτωχικό, μια ιστορία που δε



Ο Λανσελότος της Λίμνης (1974).



Ο Λανσελότος της Λίμνης (1974).



Ο Λανσελότος της Λίμνης (1974).

βασίστηκε ποτέ σε κάποιο πρότυπο, δε διαδραματίστηκε σε κάποιο τόπο πραγματικό, αλλά αποκλειστικά στη σφαίρα τού μύθου, κι αντρώθηκε στη χώρα της φαντασίας. Την ασκητική αυστηρότητα και τον αιχμηρό ιανσενισμό που χαρακτηρίζουν το ύφος του Bresson, τα θεωρούσα ανέκαθεν γοητευτικά, αλλά όχι και τόσο πειστικά όταν εφαρμόζονταν σ' ένα σύγχρονο θέμα. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όμως (όπως και στη *Δίκη της Ζαν ντ' Αρκ*), η ταινία, παρ' όλη την πείσμονα και αδιαπραγμάτευτη απόρριψη του λυρισμού που τη χαρακτηρίζει, διόλου δεν κινδυνεύει να θεωρηθεί ψυχρή: είναι τόσο συγκλονιστική η συγκίνηση που προκαλεί ο μύθος, με την ποιητική, τη δεδομένη παρουσία του στο φόντο, που είναι εντελώς αδύνατον να αναιρεθεί, όσες δοκιμασίες κι αν υποστεί – κάθε άλλο. Ο καλύτερος τρόπος για να πραγματευτεί κανείς τα θέματα αυτού του είδους, είναι η μέθοδος της ελλειπτικής απόδοσης, κάτι που ξέρει πολύ καλά ο Bresson, αφού στην αρχή, την ταινία όπου το μυθικό δισκοπότηρο όχι μόνο δεν περιγράφεται με ακρίβεια, αλλά και δεν αναφέρεται παρά μια-δυο φορές, ήθελε να την τιτλοφορήσει *Γκράαλ*.

Με την αδιάλειπτη λάμψη που φέγγει πίσω απ' τον ορίζοντα, τη λάμψη ενός αστεριού που έδυσε, η ταινία καταφέρνει και συναρμόζει αρρήκτως, από την αρχή ώς το τέλος, με δεξιότητα αλάθητη, δύο διαφορετικά επίπεδα και δύο νοήματα. Παράλληλα, η τραγωδία του Λανσελότου και της Γενιέβρης –μια τραγωδία ανθρώπινη, *υπερβολικά* ανθρώπινη, αποτυπωμένη μ' ένα ρεαλισμό που αρνείται κάθε αυταρέσκεια–, γίνεται, σ' ένα ανώτερο επίπεδο, κυριολεκτικά ένα κακό άστρο, μια μοίρα ολέθρια, που ρίχνει τη σκιά της πάνω σε μια ολόκληρη ομάδα ανθρώπων όταν χάνεται το μοναδικό άστρο που γύρω του όλοι περιστρέφονταν (ο χαρακτήρας του Γκοβέν έχει ιδιαίτερη βαρύτητα στην ταινία, επειδή ακριβώς λειτουργεί ως σημείο αναφοράς σε σχέση με την παρακμή της Στρογγυλής Τραπέζης κι επειδή παρουσιάζεται ως ο μόνος εκπρόσωπος του πνεύματος της Αναζήτησης του Γκράαλ που επέζησε της καταστροφής).

Θυμάμαι πως, όταν, πριν από καμιά εικοσαριά χρόνια, ο Bresson μού μιλούσε για τα σχέδιά του, φανταζόταν, για τελευταίο πλάνο της ταινίας, το πεδίο της μάχης μετά την τελική αναμέτρηση, στρωμένο με πανοπλίες, ενώ μια χωριατοπούλα περιφέρεται καθώς σκοτεινιάζει ανάμεσα στους νεκρούς και σηκώνει από περιέργεια μια προσωπίδα: η πανοπλία είναι κενή. Οι τελευταίες εικόνες της ταινίας όπως τελικά διαμορφώθηκε, εκφράζουν απολύτως το συμβολισμό αυτό, τον οποίο προφανώς ο Bresson θεώρησε υπερβολικά εύγλωττο· είναι η πρώτη φορά που

κάποιος πραγματεύεται την πλήρη κι ανελέητη διάλυση μιας λαμπρής συντροφιάς, τη διάλυσή της πρώτα σε υπερφυσικό κι ύστερα σε ανθρώπινο επίπεδο, με τέτοια εκτυφλωτική (ακριβώς επειδή κινείται στα όρια της πεζότητας) οικονομία μέσων: η ταινία αυτή, που σημαδεύει το θεατή ανεξίτηλα, αναπαριστά με τα σκοτεινά χρώματα του λυκόφωτος μια εξαίσια παραφροσύνη που, καταρρέοντας, τσακίζει όλους όσοι τη συμμερίστηκαν. Το φέγγος του Γκράαλ που σβήνει, σαν ήλιος που βασιλεύει, προσδίδει στην ταινία την πυκνότητα της αδιαπέραστης σκιάς.

Julien Gracq
«Les Nouvelles Littéraires», 23 Σεπτεμβρίου 1974
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια

Ο ΔΙΑΒΟΛΟΣ ΠΙΘΑΝΩΣ... (1977)
(*Le diable probablement...*)

Σενάριο – Διάλογοι: Robert Bresson. **Φωτογραφία:** Pasqualino De Santis. **Σκηνογραφία:** Eric Simon. **Μουσική:** Claudio Monteverdi, W.A. Mozart. **Ήχος:** Georges Prat. **Μοντάζ:** Germaine Lamy. **Βοηθοί σκηνοθέτη:** Mylène van der Mersch, Thierry Bodin, Humbert Balsan, Eric Deroo, Mahavd de Cordon. **Ηθοποιοί:** Antoine Monnier (Σαρλ), Tina Irissari (Αλμπέρτ), Henri de Maublanc (Μισέλ), Laetitia Carcano (Εντβίζ), Régis Hanrion (ψυχαναλυτής), Nicolas Deguy (Βαλαντέν), Geoffroy Gaussen (βιβλιοπώλης), Roger Honorat (επιθεωρητής), Vincent Cottrell, Laurence Delannoy, Laetitia Martinetti, Thadée Klossowski. **Παραγωγή:** Sunchild – G.M.F. / M. Chanderli. **Διάρκεια:** 97'. Έγχρωμη, 35mm. **Βραβεία:** Αργυρή Άρκτος στο Φεστιβάλ Βερολίνου, 1977.

Στο Παρίσι, τέσσερις νέοι με ανησυχίες και προβληματισμούς, ζουν και βιώνουν κριτικά τα προβλήματα της γενιάς και της εποχής τους, σε μια κατάσταση υπαρξιακής σύγχυσης. Ο Σαρλ, ο πιο νεαρός, που είναι 16 χρόνων, ζει μόνος, έχοντας φύγει από την οικογένειά του, κι είναι μέλος μιας οργάνωσης της εξωκοινοβουλευτικής Αριστεράς, ενώ ο 25χρονος Μισέλ συμμετέχει ενεργά σε μια οικολογική οργάνωση. Η Αλμπέρτ και η Εντβίζ είναι οι κοπέλες τους, όμως οι σχέσεις τους μαζί τους είναι επιπόλαιες και επιφανειακές. Ο Σαρλ, πιο ευαίσθητος και (γι' αυτό) πιο εύθραυστος, διαφωνεί με την επαναστατική βία που με θρησκευτικό φανατισμό πρεσβεύει η οργάνωσή του και που η λογική και η πρακτική της δεν καλύπτουν την επιθυμία για το απόλυτο που τον διακατέχει. Απογοητευμένος και ανασφαλής μπροστά σ' έναν κόσμο χωρίς αξίες και βεβαιότητες, που μοιάζει να οδηγεί-



Ο Διάβολος πιθανώς... (1977).

ται αναπότρεπτα στο χαμό, ο Σαρλ βρίσκει καταφύγιο σε μια ομάδα περιθωριακών νεαρών, τέκνων της οργής, αλλά ταυτόχρονα και θυμάτων της μοναξιάς και της αδυναμίας τους, οι οποίοι βιώνουν τη δυστυχία της ζωής τους σαν καταδίκη και, ταυτόχρονα, σαν υπαρξιακή αποστολή. Τα ναρκωτικά, σε τέτοιες συνθήκες, εύκολα μπορούν να γίνουν μια ψευδαίσθηση ζωής κι ένα ολισθηρό μονοπάτι φυγής από τις ατομικές ευθύνες και τα επιτακτικά προβλήματα που θέτει η κοινωνία. Μετά από απανωτές απογοητεύσεις, η ψυχολογική κατάσταση του Σαρλ επιδεινώνεται, και η επαφή του μ' έναν ψυχίατρο αφήνει στο μυαλό του μονάχα μια ιστορία που του αφηγείται ο γιατρός: οι Ρωμαίοι πατρίκιοι, όταν αποφάσιζαν να θέσουν τέρμα στη ζωή τους, πλήρωναν κάποιο σκλάβο για να τους θανατώσει. Αυτή η ιστορία θα σταθεί καθοριστική για την απελπισμένη τελική του επιλογή: το θάνατο ως υπαρξιακή αναγκαιότητα. Ο Σαρλ πληρώνει έναν τοξικομανή γνώριμό του για να τον σκοτώσει σ' ένα νεκροταφείο.

> "Όταν αναγγέλλω μια είδηση, αυτή είναι κακή. Ούτε ο πρώτος είμαι, ούτε ο μόνος. Αλλά δεν ήθελα να σχολιάσω· μόνο να δείξω. [...] Ο κόσμος εμποδίζεται να αισθανθεί, να σκεφθεί, εξαιτίας αυτού του αδιάκοπου μουσικού σχολιασμού στο ραδιόφωνο, στο τηλέφωνο, στα καταστήματα. Αισθάνομαι αποστροφή. Ο Freud μίλησε για τη «δυσφορία μέσα στον πολιτισμό». [..] Θαυμάζω πολύ τον Stendhal, αλλά θέλει όλα να τα εξηγεί. Γράφει σελίδες επί σελίδων για να κάνει πιστευτή την απόπειρα δολοφονίας του Ζιλιέν Σορέλ. Στη σκηνή με τον ψυχαναλυτή, έδωσα ορισμένες πληροφορίες για την προσωπικότητα του Σαρλ, για να τον τοποθετήσω και να τον κάνω κατανοητό. Αυτά έπρεπε να ειπωθούν ταχύτατα. Έβαλα μόνο τον Σαρλ να πει στη μητέρα του: «Όσο πιο πλούσιος γίνεται ο πατέρας μου, τόσο περισσότερο αυτή τον αγαπάει». [...] Οτιδήποτε θα μπορούσε να υπάρξει μέσα σ' ένα σενάριο, είναι εδώ συμπυκνωμένο και ειπωμένο με λίγες λέξεις, τη στιγμή που θέλουμε να το μάθουμε: όταν το τέλος του δράματος πλησιάζει. [...] Στις περισσότερες ταινίες, βλέπουμε τα πάντα σαν να είναι επί σκηνής· όλα εξηγούνται από το διάλογο. Βρίσκω αξιοθαύμαστη τη φράση του Corot, που αναφέρω στο βιβλίο μου: «Δεν πρέπει να αναζητείς· πρέπει να περιμένεις»."
>
> **R.B.**

Το προνόμιο του οράματος

Ορισμένες ταινίες περιέχουν –εντελώς συνειδητά, να 'στε βέβαιοι –το θραύσμα ενός αινίγματος που ενυπάρχει σε όλους μας· δηλαδή, τον ίλιγγο που μας καταλαμβάνει όταν κοιτάζουμε στην άβυσσο του παρελθόντος κι όταν εμφανίζονται μπροστά μας οι διαφορετικοί άνθρωποι που κάποτε υπήρξαμε, μια επάλληλη εκδοχή των οποίων είμαστε τώρα. Κοιτάζουμε μέχρι που η όρασή μας θολώνει, οι χρονολογίες ανακατεύονται, και πράγματα που άλλοτε έμοιαζαν σίγουρα, γίνονται τώρα συγκεχυμένα. Ποιος ακριβώς ήμουν «εγώ», όταν είδα την ταινία *Ο Διάβολος πιθανώς...*, τότε που βγήκε, το 1977; Ήμουν 22 χρόνων, κι από τότε γύρισα αρκετές ταινίες (στις οποίες συνεργάστηκα με νέους ανθρώπους), εμπνευσμένες απ' αυτό που κάποτε ήμουν. Μέσα από διάφορες ενσαρκώσεις, ανέπλασα θραύσματα και πολλές διαφορετικές όψεις του εαυτού μου. Και τότε, πώς γίνεται κι αυτή τη στιγμή που τα γράφω, να μου ξεφεύγουν γι' άλλη μια φορά; Στην πραγματικότητα, δεν είν' έτσι· το ξέρω πολύ καλά αυτό το άτομο. Αυτό που μου διαφεύγει τώρα, περισσότερο απ' οτιδήποτε άλλο, είναι το πώς εξελίχθηκα σ' αυτόν τον άλλο «εγώ»· δηλαδή, στο άτομο που γράφει αυτές τις γραμμές.

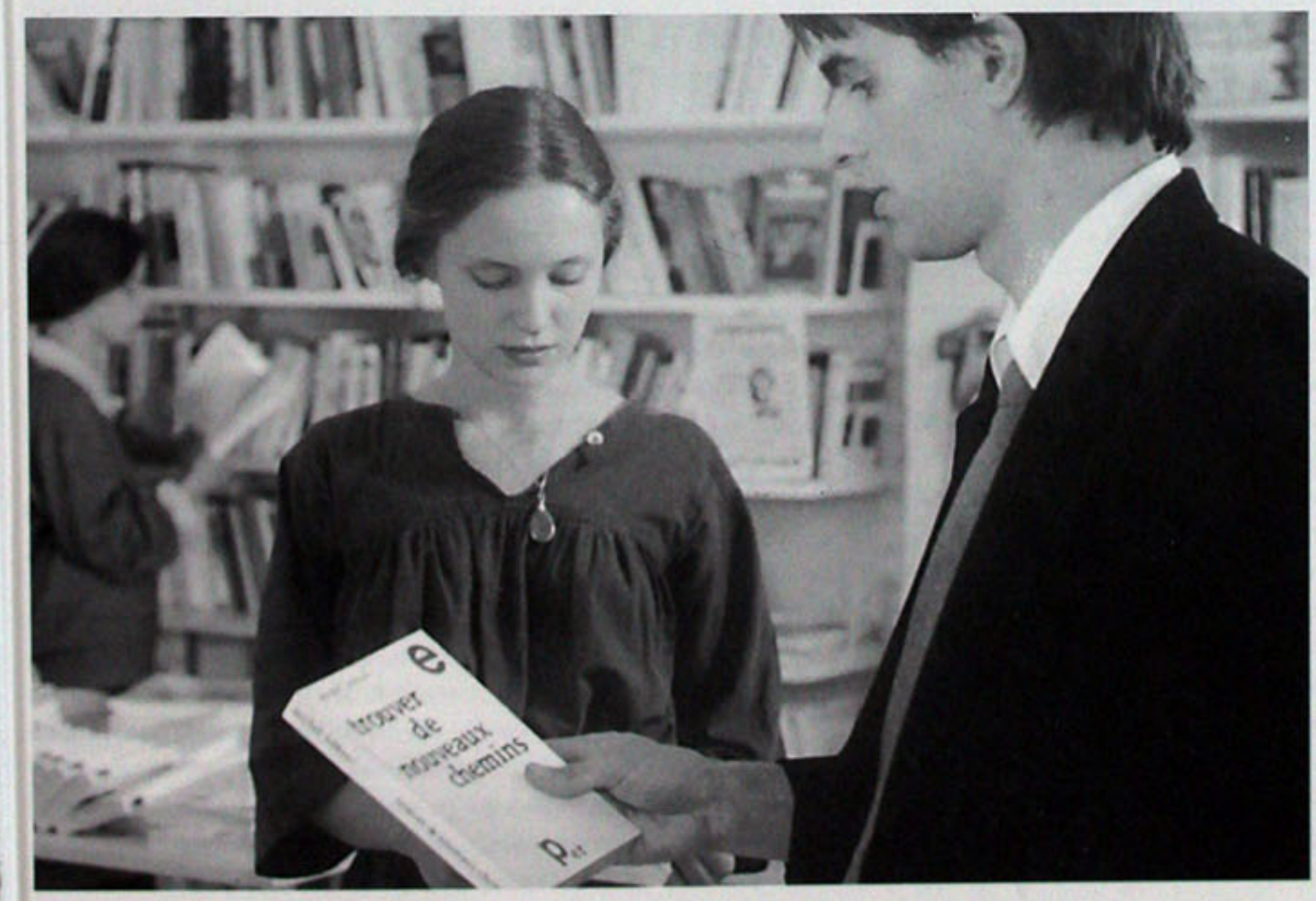
Δεν είχα καταλάβει το *Ο Διάβολος πιθανώς...* – «πέρασε και δε μ' ακούμπησε», όπως λένε. Εκείνη την εποχή, επεδείκνυα κατά καιρούς μια ναρκισσιστική ανικανότητα να παραδοθώ στην ταινία, ν' αφεθώ και να δεχτώ αυτά που είχε να μου δώσει. Την είχα δει μαζί μ' ένα φίλο μου, και οι δυο μας εκείνη τη στιγμή ήμαστε μια επιτομή του κοινού, που εξυπνάκιζε και χαχάνιζε. Μπροστά στα βάρη που επωμίζονται οι καλλιτέχνες και στους κινδύνους που αναλαμβάνουν –και, κυρίως, τον κίνδυνο να προκαλέσουν τις συνήθειες του ευρέος κοινού και τις συμβάσεις, τους κώδικες και τις απλουστεύσεις που το κρατούν καθησυχασμένο και προστατευμένο από τα φώτα και τις σκιές τής άμεσης ανθρώπινης επαφής– παίρνεις (δυστυχώς) την πιο βολική στάση· η οποία συνίσταται στο να σταθείς ειρωνικά απ' έξω: παίρνοντας αυτή τη στάση, ρίχνεις όλο το φταίξιμο στο άγνωστο, προκειμένου ν' ακολουθήσεις μια συγκεκριμένη μορφή, ενώ, στην πραγματικότητα, κρύβεις, εντελώς αδέξια, μια βαθιά ριζωμένη δυσφορία.

Αυτό που είχε να μας πει η ταινία, δεν έμοιαζε επιτρεπτό. Ο τόνος της, το στιλ της ηθοποιίας εντάσσονταν, για τα στενά πλαίσια της αντίληψής μας, ανάμεσα στο γελοίο και το ανυπόφορο. Ενώ κατά κανόνα δε θυμάμαι λεπτομέρειες, στην περίπτωση αυτή θυμάμαι τα πάντα. Είδαμε την ταινία στο σινεμά Saint-Germain des Près, στη γωνία της Λεωφόρου Σεν-Ζερμέν-ντε-Πρε και της οδού Ισέτ – ένα σινεμά που δεν υπάρχει πια, όπως και πολλά άλλα της περιοχής. Καθίσαμε στον εξώστη. Κι έχει εντυπωθεί στη μνήμη μου ένα γεγονός που, τώρα, μοιάζει συμπληρωματική σκηνή της ίδιας της ταινίας. Περιμέναμε στην ουρά για ν' αρχίσει η τελευταία προβολή, και η ταμίας ανακοίνωσε ότι είχε αρχίσει η πώληση εισιτηρίων για το *Διάβολο*, ενώ έβγαιναν οι θεατές της προηγούμενης προβολής. Ανάμεσά τους ήταν κι ένας φίλος των γονιών μου που, μόλις με είδε, είπε: «Εσύ, λοιπόν, όπου ακούσεις "διάβολος", ξεφυτρώνεις!»

Έκτοτε, έχω συναντήσει δυο-τρεις φορές τον Antoine Mon-



O Διάβολος πιθανώς... (1977).



O Διάβολος πιθανώς... (1977).

nier, που πρωταγωνιστούσε στην ταινία. Είναι δισέγγονος του Matisse. Είναι στην ηλικία μου, καλλιτέχνης και, όπως κι εγώ, κάποιος άλλος σήμερα. Δε νομίζω να μιλήσαμε ποτέ για την ταινία του Bresson. Και δεν έχω ιδέα τι θα μπορούσα να του πω: η παρουσία του στην ταινία, μετά το σοκ της δεύτερης θέασής της, πολλά χρόνια αργότερα, είναι για μένα μια από τις πιο ανησυχητικές κινηματογραφικές εμπειρίες. Πώς γίνεται και τώρα τον βλέπω σαν το πιο πιστό πορτρέτο του εφήβου που κάποτε υπήρξα, του νεαρού που παρακολούθησε την ταινία το 1977; Δεν είναι παρά μια σιλουέτα, έστω κι αν ήμουν σαν κι εκείνον, ψηλόλιγνος με μαλλιά μακριά ώς τους ώμους. Αλλ' αυτό που μ' εντυπωσιάζει περισσότερο από καθετί άλλο, είναι το συναίσθημα της εξέγερσης απέναντι στην κοινωνία της εποχής –η αποστροφή για τις φοβερές αξίες της (τις ίδιες πάνω-κάτω που υπάρχουν και σήμερα) σε σχέση με τη συστηματική καταστροφή του περιβάλλοντος, την οποία μόλις τότε είχαμε αρχίσει να συνειδητοποιούμε–, συνδυασμένο με την περιφρόνηση για τον ρηχό λόγο και την επιδεικτική, αναποτελεσματική στάση της κονφορμιστικής Αριστεράς, καθώς και για τις καταγέλαστες απόπειρες του κλήρου να προσεγγίσει τους νέους. Δεν είναι διόλου δύσκολο να διακρίνουμε μέσα στη σύλληψη του Bresson –ενός αόρατου Διαβόλου που κυβερνά τον κόσμο, της άπιαστης αρχής του Κακού που υπονομεύει τις σχέσεις ανάμεσα στα ανθρώπινα όντα, ροκανίζει τα θεμέλια της κοινωνικής ζωής και σπέρνει την καταστροφή– «την αυτόματη κίνηση του μη ζώντος», έναν από τους ορισμούς που έδωσε ο Guy Debord για το Θέαμα.

Ποιος άλλος εξέφρασε κάτι τέτοιο; Αυτό ακριβώς πίστευα κι εγώ, και μόνον ο Bresson το 'χε δείξει σ' αυτή την ταινία. Πώς είναι δυνατόν, λοιπόν, να μου διέφυγε;

Φυσικά, υπάρχει και η γρήγορη, εύκολη απάντηση: επειδή τα λόγια, οι συμπεριφορές και οι καταστάσεις αυτής της ταινίας δεν είναι οι αντίστοιχες των νέων εκείνης της εποχής. Ακριβώς επειδή οι χαρακτήρες και τα δραματικά γεγονότα αναπαριστούσαν κάτι τόσο κοντινό και ρεαλιστικό, η σύμπτυξη και η ποιητική αγριότητα της ταινίας, η οραματική διαύγεια ενός ιδιοφυούς κινηματογραφιστή στο αποκορύφωμα της τέχνης του, πράγματα εκτός εποχής τότε, αντηχούσαν σαν φάλτσες νότες.

Είναι παράξενο να συνειδητοποιείς ότι ο χρόνος δεν παίζει κανένα ρόλο σ' όλα αυτά. Πολλώ μάλλον τώρα παρά τότε, η εξαιρετικά τολμηρή σχέση που έχει το στιλ του Bresson με το πραγματικό, και ιδιαίτερα ο τρόπος με τον οποίο καταφρονεί την επιφάνεια, προκειμένου να τη διαπεράσει και να χτυπήσει στην «καρδιά» της άφατης ουσίας της, στην αλήθειά της, πάει αντίθετα με όλα τα «σχεδόν», όλες τις βολικές βεβαιότητες και τις υποκριτικές απλουστεύσεις πάνω στις οποίες βασίζεται όχι μόνο η αισθητική του κοινού, αλλά και οι περισσότερες σύγχρονες απόψεις για τον κινηματογράφο.

Το στιλ, αυτό το πολύ ιδιαίτερο πράγμα που διαμορφώνεται από τη συνάντηση της ευαισθησίας ενός κινηματογραφιστή με την ιδιοσυγκρασία του και που ο Bresson το ώθησε στα άκρα, είναι σήμερα μια από τις πιο παραμελημένες διαστάσεις του μυστηρίου του κινηματογράφου. Ωστόσο, αυτό είναι που μας δίνει ένα πάτημα απέναντι στον κόσμο· κι ακόμα, μας προσφέρει τη δύναμη ν' απομονώσουμε μέσα του μια ιδιαίτερη, απόλυτα θεμιτή αλήθεια, μια αλήθεια που την κρύβει μέσα στην καρδιά του, εκεί όπου κανείς απολαμβάνει το προνόμιο ενός οράματος σε όλη του την καθαρότητα.

Να μια απλή και αδιαμφισβήτητη αλήθεια –είτε μας αρέσει, είτε όχι– που αφορά στις ταινίες του Bresson: η δύναμη της επιβεβαίωσης είναι τόσο μεγάλη, ώστε, όταν όλα τελειώσουν, ξεχνάς αν έχεις φτάσει στον πυρήνα ή αν συνεχώς βλέπεις να διερευνούνται και να εκρήγνυνται όλα αυτά που ήταν κρυμμένα στη σκιά.

Ένα ακόμα πιθανό εμπόδιο: οι εναλλαγές στο χρόνο, πράγμα που μου φαινόταν προφανές όταν ξανασκεφτόμουν τις λεπτομέρειες των πραγμάτων. Αν ο Σαρλ θυμίζει αυτό που ήμουν εγώ, αυτό ήταν ένα εγώ μου δυο-τριών χρόνων πριν βγει η ταινία – ένα διάστημα που, σ' εκείνη την ηλικία, μετράει διπλό. Μπορεί να ήμουν ο Σαρλ το 1975, αλλά δεν ήμουν πια το 1977, αφού είχα ήδη ενστερνιστεί την ιδέα ότι η ενεργητικότητα και η ένταση που περιέβαλλαν τη γέννηση του πανκ, ήταν η απαρχή μιας νέας εποχής, που έστρεφε την πλάτη στις αξίες και τις επιταγές τής προηγουμένης. Η ισορροπία είχε ανατραπεί, η καταγραφή των «ζημιών» οδηγούσε στο συμπέρασμα ότι ήταν πια η τελευταία φορά που θα πιστεύαμε στο μέλλον αντί για το παρόν, στο συλλογικό αντί για το ατομικό (δυστυχώς, ως προς αυτό το θέμα, η ζυγαριά γέρνει προς την αρνητική πλευρά), ότι είχε έρθει η εποχή που θα αμφισβητούσαμε τη θέση του ανθρώπου στον κόσμο, χωρίς πια βεβαιότητες, σαν να 'ταν ένα ακόμα σύγχρονο πρόβλημα, που έπρεπε να λύσει η μια γενιά μετά την άλλη. Κάτι καινούργιο ξεκινούσε. Ο Σαρλ με ξαναγύριζε σ' αυτό που δεν ήθελα πια να είμαι, και φαινόμουν γελοίος στα ίδια μου τα μάτια.

Προφανώς, δεν είναι ζήτημα μόδας. Δε λέω ότι η ταινία, που δείχνει χίπηδες να γρατζουνάνε τις κιθάρες τους στις αποβάθρες του Σηκουάνα, ήταν εκτός μόδας και, συνεπώς, απαράδεκτη ή αναχρονιστική, επειδή δε συμμορφωνόταν με τα σύγχρονα γούστα (ακόμα κι αν, επιφανειακά, θα μπορούσε να ειπωθεί κάτι τέτοιο). Αυτό που συνέβαινε στην πραγματικότητα, ήταν πολύ πιο σοβαρό. Υπήρχε αίφνης ένα χάσμα μεταξύ δύο κόσμων, κι εγώ είχα περάσει αμετάκλητα στον καινούργιο.

Όλα αυτά δεν οδηγούν πουθενά. Οι χαρακτήρες του Bresson μοιάζουν να επαναφέρουν ορισμένες όψεις και συμπεριφορές της προηγούμενης περιόδου, αλλά, στην πραγματικότητα, ανήκουν στο διαχρονικό μποέμ («Υπήρχε τότε, στη δεξιά όχθη του ποταμού, μια γειτονιά όπου συγκεντρωνόταν η άρνηση» – G. Debord)· στην πραγματικότητα, έδιναν φωνή στα δικά μου



Ο Διάβολος πιθανώς... (1977).

ερωτήματα, καθώς στεκόμουν στο επίκεντρο αυτής της νέας στιγμής που με βασάνιζε. Κι αν αυτό το γεγονός μού διέφυγε, αν απέρριψα αυτό που απευθυνόταν σε μένα, μήπως ήταν επειδή παραήμουν νέος για να καταλάβω ότι κάτι τέτοιο ήταν ακριβώς μες στις δυνατότητες του κινηματογράφου; Μήπως με τύφλωσε ακριβώς αυτή η οικειότητα, η γειτνίαση; Δεν άκουσα αυτό που ήθελε να πει ο Bresson, επειδή αυτά που έλεγε, ήταν αυτά που βίωνα με το βαθύτερο κομμάτι του εαυτού μου. Δε συνειδητοποιούσα ότι ο κινηματογράφος, έτσι όπως τον καταλάβαινα εκείνη την εποχή, μπορούσε να φτάσει τόσο άμεσα στην καρδιά των πραγμάτων, ότι μπορούσε να ξέρει περισσότερα για μένα απ' όσα ήξερα εγώ. Είναι όπως όταν διαβάζεις ορισμένα ποιήματα: δεν μπορείς να πιστέψεις στα μάτια σου, επειδή ο ποιητής βάζει εκεί μπροστά σου, με ξεκάθαρα διαρθρωμένη μορφή, τις ιδέες που υπάρχουν μέσα σου· και οι ιδέες, αδιατύπωτες, χωρίς να 'χουν βρει τις λέξεις που θα τις εκφράσουν, βρίσκονται πάντα μέσα μας, αφού πάνω τους βασίσαμε ολόκληρη τη σχέση μας με τον κόσμο.

Εν προκειμένω, η πραγματική πίστη στην τέχνη είναι ν' αναλαμβάνεις την ευθύνη ν' ακούσεις τις αλήθειές της, να βρίσκεις μέσα στις ιδιομορφίες των άλλων –ή του άλλου– κάτι που έχει αξία για την αναζήτηση του εαυτού σου, την πιθανότητα μιας μύχιας αποκάλυψης. Δεν υπάρχει κανένας άλλος τρόπος να φτάσεις σ' αυτό που αποτελεί την ουσία του κινηματογράφου. Ο Bresson έλεγε αυτό που ένιωθα, μόνο που χρησιμοποιούσε άλλα λόγια για να το εκφράσει· λόγια έξω από το χρόνο, που απευθύνονται στο καθολικό – *αυτό* μ' εντυπωσιάζει σήμερα και, εδώ κι αρκετό καιρό, πιο συνειδητά απ' ό,τι τότε· *αυτό* μου επιτρέπει

να ξαναζωντανέψω ξεχασμένα πάθη απ' τα οποία έχουν πια απομείνει οι ουσιαστικές αλήθειες, και να κάνω ένα διάλογο με τον εαυτό μου μέσα απ' τα χρόνια.

Olivier Assayas

«Film Comment», τόμ. 35, Ιούλιος-Αύγουστος 1999

Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

Η ευγένεια του καλλιτέχνη

Είναι πιο εύκολο να απαριθμήσουμε τις αιτίες που υπαγορεύουν τα μίση μας, παρά αυτές που εμπνέουν τις αγάπες μας, αλλά συχνά η εξήγηση παραλείπεται· απλούστατα, γιατί τα πάθη δεν είναι κάτι λογικό.

Εδώ, λοιπόν, έχουμε να κάνουμε με τον Bresson και τη δωδέκατη ταινία του, το *Ο Διάβολος πιθανώς…*, που μου ξύπνησε τις αναμνήσεις της υποδοχής-ψυχρολουσίας της οποίας έτυχαν *Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης* στην Απελευθέρωση. Ήδη κατηγορούσαν τον Bresson ότι δεν κινηματογραφούσε τις *ίδιες* στιγμές μιας ιστορίας, ότι δεν τις κινηματογραφούσε με τον *ίδιο* τρόπο. Καμία σημασία, αφού τίποτα απ' αυτά δεν εμπόδισε τον Bresson να συνεχίσει τον αλλόκοτο δρόμο του. *Οι άγγελοι της αμαρτίας* ήταν σαφώς η καλύτερη ταινία της Κατοχής, το *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε* ήταν η καλύτερη ταινία της επόμενης δεκαετίας, και *Ο πορτοφολάς*, *Η δίκη της Ζαν ντ' Αρκ* και το *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* είναι οι βασικοί τίτλοι ενός έργου που, από *Το ημερολόγιο ενός εφημέριου* ώς τον *Λανσελότο της Λίμνης*, με μάγευε ανέκαθεν με τη μουσικότητά του.

Δύο όμορφα κορίτσια και δύο όμορφα αγόρια ενσαρκώνουν τους ήρωες στο *Ο Διάβολος πιθανώς…* Επιμένω στην ομορφιά τους, γιατί αυτό είναι το θέμα της ταινίας: η χαμένη ομορφιά, η χαμένη νιότη. Ο Bresson παίζει μ' αυτά τα τέσσερα όμορφα πρόσωπα και τα μοιράζει σαν τραπουλόχαρτα, οργανώνοντας τις παραλλαγές τους. Φυσικά, ο Bresson συχνά ξεκινάει τις σκηνές του κινηματογραφώντας πόμολα και ζώνες, αποκεφαλίζοντας τους ήρωες, αλλά αυτό, μάλλον το κάνει για οικονομία, για να χρονοτριβήσει, για να μας κάνει να περιμένουμε, για να συντηρήσει, για να μας κάνει να λαχταρήσουμε και, τέλος, για να μας δείξει το πρόσωπο τη στιγμή που γίνεται σημαντικό, τη στιγμή που αυτό το όμορφο πρόσωπο (επιμένω ακόμα στην ομορφιά) ή αυτό το *έξυπνο* όμορφο πρόσωπο μιλάει με γλύκα ή σοβαρότητα, σαν να μιλάει στον εαυτό του… Φυσικά, αυτό που θέλει ο Bresson, σαν άλλος Κύριος Τεστ, είναι να σκοτώσει τη μαριονέτα και να δείξει τον άνθρωπο στην καλύτερη όψη του, στην πιο αληθινή στιγμή του…

Μίλησα για πρόσωπα και φωνές… Η κοπέλα που λέγεται Αλμπέρτ, μου θύμισε την Casarès των *Κυριών*. […] Οι τέσσερις ωραίοι έφηβοι της ταινίας, με τις καουτσουκένιες σόλες τους και τα άνετα αθλητικά τους παπούτσια, γλιστρούν σε δρόμους και σκάλες σαν γάτες· οι κινήσεις τους είναι ρευστές και γλυκές και, θαρρείς, συγχρονισμένες με το σάρωμα των εικόνων που, όπως είπα, ανακατεύονται σαν τραπουλόχαρτα και μοιράζονται φειδωλά.

Στις ταινίες του Bresson, αυτά που φαίνονται, είναι λιγότερα απ' αυτά που κρύβονται. Οικολογία; Η εκκλησία στις μέρες μας; Ναρκωτικά; Ψυχιατρική; Το θέμα της αυτοκτονίας; Όχι· τίποτα απ' αυτά δεν είναι το θέμα της ταινίας. Το πραγματικό θέμα είναι η ευφυΐα, η σοβαρότητα και η ομορφιά των σημερινών εφήβων, και ιδιαίτερα αυτών των τεσσάρων, για τους οποίους μπορεί να πει κανείς αυτό που είχε γράψει ο Cocteau: «Ο αέρας που αναπνέουν, είναι πιο ελαφρύς απ' τον αέρα». Δε θα βρείτε αυτή την ευγένεια σε πολλές ταινίες. Μπορεί ο κινηματογράφος να είναι τέχνη, αλλά δεν είναι όλοι οι κινηματογραφιστές καλλιτέχνες. Ο Bresson *είναι*, και το νέο του αριστούργημα, *Ο Διάβολος πιθανώς…*, είναι μια ταινία απολαυστική.

François Truffaut

περιοδ. «Pariscope», 21 Ιουνίου 1977

Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη

ΤΟ ΧΡΗΜΑ (1983)
(*L'argent*)

Σενάριο: Robert Bresson, βασισμένο στο διήγημα του Λέοντος Τολστόι «Το πλαστό χαρτονόμισμα». **Διάλογοι:** Robert Bresson. **Φωτογραφία:** Pasqualino De Santis, Emmanuel Machuel **Σκηνογραφία:** Pierre Guffroy. **Κοστούμια:** Monique Dury. **Μουσική:** Johann Sebastian Bach (*Χρωματική φαντασία*). **Ήχος:** Jean-Louis Ughetto, Luc Yersin, Daniel Couteau, Jacques Maumont. **Μοντάζ:** Jean-François Naudon. **Βοηθοί σκηνοθέτη:** Mylène van der Mersch, Thierry Bodin, Pascal Bony. **Ηθοποιοί:** Christian Patey (Ιβόν), Caroline Lang (Ελίζ), Sylvie van den Elsen (η κυρία με τα γκρίζα μαλλιά), Vincent Risterucci (Λισιέν), Jeanne Aptekman (Ιβέτ), Didier Baussy (ο φωτογράφος), Béatrice Tabourin (η φωτογράφος), Bruno Lapeyre (Μαρσιάλ), Ernest Fourneau (Νορμπέρ), André Cler (ο πατέρας του Νορμπέρ), Claude Cler (η μητέρα του Νορμπέρ) . **Παραγωγή:** Marion's Film – FR3 (Παρίσι), Eos Films (Λωζάνη). **Διάρκεια:** 85'. Έγχρωμη, 35mm. **Βραβεία:** Μεγάλο Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής στο Φεστιβάλ Καννών, 1983.

Ο Νορμπέρ αγοράζει μια κορνίζα από ένα φωτογραφείο, πληρώνοντας μ' ένα πλαστό χαρτονόμισμα των 500 φράγκων. Όταν ο Ιβόν, υπάλληλος μιας εταιρείας υγρών καυσίμων, πάει να παραδώσει εμπόρευμα στο φωτογράφο, πληρώνεται με το πλαστό χαρτονόμισμα, αλλά, λίγο μετά, στο café, το χαρτονόμισμα αναγνωρίζεται ως πλαστό, και ο Ιβόν κατηγορείται, άδικα, για διακί-



Το χρήμα (1983).

νηση πλαστού χρήματος. Στο δικαστήριο, ο φωτογράφος και ο υπάλληλός του, ο Λισιέν, αρνούνται ότι τον γνωρίζουν, και ο Ιβόν χάνει τη δουλειά του. Στριμωγμένος απ' τις δύσκολες οικονομικές του συνθήκες, αφού έχει να θρέψει γυναίκα και παιδί, συμμετέχει σε μια ληστεία Τράπεζας κάνοντας τον οδηγό, αλλά συλλαμβάνεται και καταδικάζεται. Στη φυλακή, μπλέκεται σ' έναν καβγά και κλείνεται στην απομόνωση. Εν τω μεταξύ, η γυναίκα του τον εγκαταλείπει και η μικρή του κόρη πεθαίνει από κάποια ξαφνική αρρώστια. Ο Ιβόν, απελπισμένος, αποπειράται –ανεπιτυχώς– ν' αυτοκτονήσει, κι όταν επιστρέφει στη φυλακή από το αναρρωτήριο, συναντά τον Λισιέν, που έχει καταδικαστεί για κλοπή σε βάρος του αφεντικού του, του φωτογράφου. Μετά την αποφυλάκισή του, ο Ιβόν δολοφονεί τους ιδιοκτήτες μιας μικρής πανσιόν, όπου διαμένει προσωρινά, για να τους ληστέψει. Λίγο αργότερα, στήνει καρτέρι σε μια ηλικιωμένη γυναίκα που μόλις έχει πάρει τη σύνταξή της απ' το ταχυδρομείο και την ακολουθεί μέχρι το σπίτι της, μια απομονωμένη μονοκατοικία στα προάστια του Παρισιού. Παρότι ο Ιβόν τής εξομολογείται το έγκλημά του, η γυναίκα τον δέχεται με απρόσμενη γενναιοδωρία στην οικογένειά της, που αποτελείται από τον αλκοολικό πατέρα της, την αδελφή της, τον κουνιάδο της και το παράλυτο παιδί τους, τους οποίους φροντίζει αγόγγυστα, παρ' όλο που την κακομεταχειρίζονται. Ο Ιβόν τη βοηθά στις δουλειές του σπιτιού και μοιάζει υποταγμένος και συμβιβασμένος με τη μοίρα του. Όμως, ξαφνικά, ένα βράδυ, ξεπαστρεύει όλη την οικογένεια μ' ένα τσεκούρι και παραδίδεται στην αστυνομία

"Δούλεψα με τρόπο πιο μανιασμένο, αλλά και, ταυτόχρονα, πιο απελευθερωμένο, πιο απλό, πιο ενστικτώδη. Θα μ' άρεσε να νιώθατε ότι έμεινα πιστός στη φόρμα. Φυσικά, οι μη ηθοποιοί μου, ανέγγιχτοι από κάθε δραματική τέχνη, δεν μιλούν περισσότερο απ' όσο πρέπει, και η ανθρώπινη φωνή, ο ωραιότερος από όλους τους θορύβους, παίρνει θέση με τρόπο φυσικό μέσα στον κόσμο των θορύβων, που είναι ο αντίστοιχος του κόσμου των εικόνων. Στην επόμενη ταινία μου, θα 'θελα η μπάντα του ήχου να 'χει μεγαλύτερο βάρος απ' ό,τι είχε σ' αυτήν. Εν πάση περιπτώσει, θα τύχει μεγαλύτερης προσοχής και ευαισθησίας από μέρους μου. Είπα και έγραψα σχετικά πρόσφατα πως οι θόρυβοι πρέπει να γίνουν μουσική. Σήμερα πιστεύω ότι *ολόκληρη* η ταινία πρέπει να είναι μουσική, μία μουσική, η μουσική τής καθημερινότητας, κι όταν έβλεπα το *Χρήμα* στη μουβιόλα, έμεινα κατάπληκτος καθώς αντιλαμβανόμουν μόνο

τους ήχους και όχι τις εικόνες που ξετυλίγονταν μπροστά στα μάτια μου. [...] Είναι αλήθεια ότι σκοπίμως αγνοώ τη μια μέρα αυτό που θα κάνω την επομένη – κι αυτό, για να εξασφαλίσω μια πολύ δυνατή, αυθόρμητη εντύπωση. Αν δουλειά σημαίνει επινόηση, τότε τι νόημα έχει να ετοιμάζουμε τα πάντα εκ των προτέρων; Πιστεύω σ' αυτή τη δύναμη του ακαριαίου...»

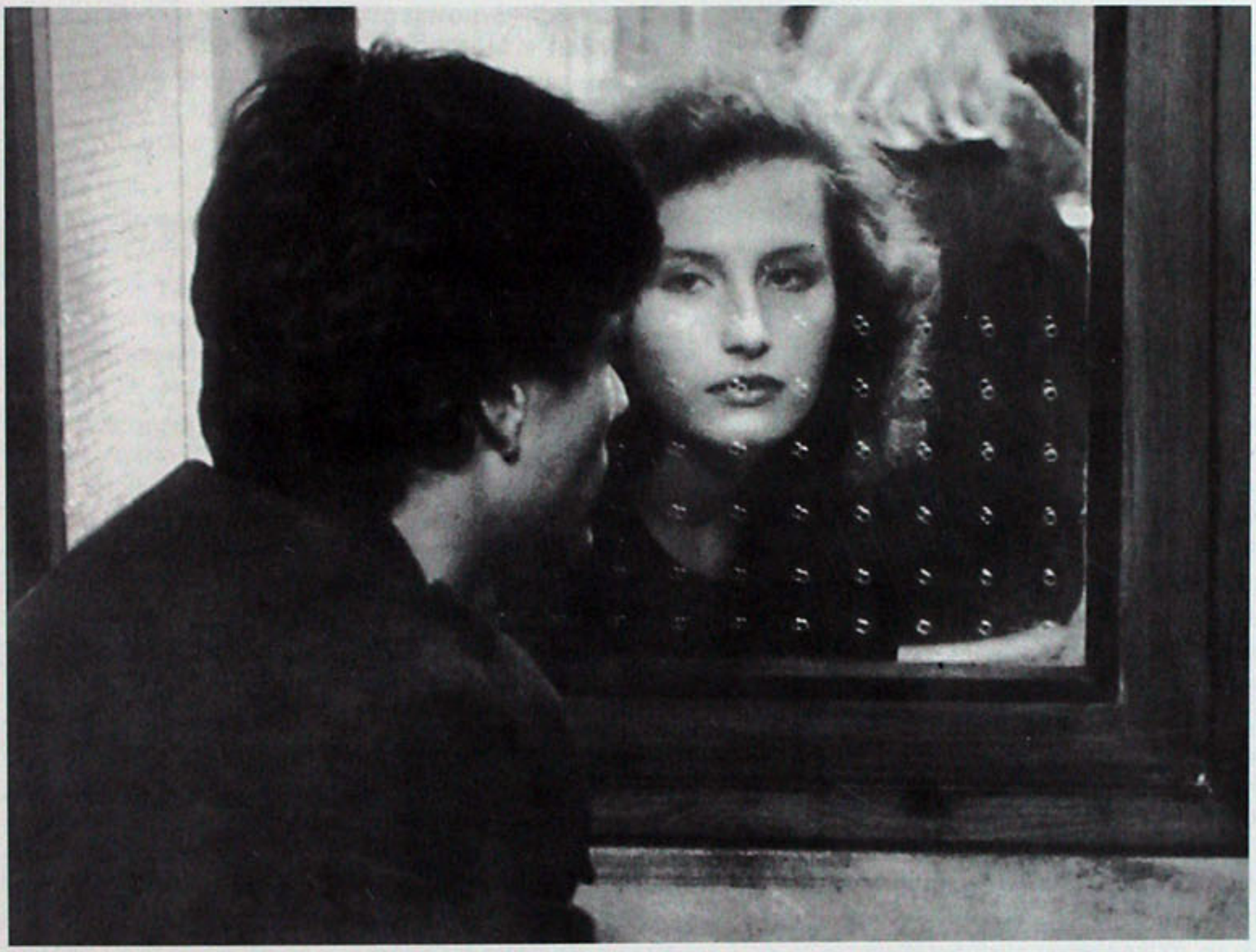
R.B.

Ο Bresson, το χρήμα και ο θεατής του

Στην πρώτη σκηνή του *Χρήματος*, ένα από τα πρόσωπα αρνείται να διαπραγματευτεί. Ο πατέρας έχει δώσει στο γιο του το καθορισμένο μηνιάτικο χαρτζιλίκι του, κι όταν αυτός προσπαθεί, με διαπραγματεύσεις, να πάρει κάτι παραπάνω, αρνείται κάθε συζήτηση, με μια σύντομη, κοφτή φράση που δεν αφήνει στον άλλον κανένα περιθώριο: «Σε παρακαλώ πολύ, άσε με ήσυχο». Αυτή η άρνηση διαπραγμάτευσης θ' αποτελέσει το πρωταρχικό αίτιο –καθόλου ασήμαντο και ανούσιο, όπως δείχνει εκ πρώτης όψεως– της αλληλουχίας των γεγονότων που θα συνδέσουν την κενότητα και τον κυνισμό των αστών, στην αρχή της ταινίας, με την αγριότητα και την αναγκαιότητα του φόνου, στο τέλος της. Αυτή η αλληλουχία των γεγονότων δεν εμπεριέχει κανέναν απολύτως διδακτισμό, στέκεται μάλλον ειρωνικά απέναντι στον υπερφυσικό χαρακτήρα της δημιουργίας και, συγχρόνως, παρουσιάζεται ως η πιο ωμή έκφραση μιας βίαια συμπυκνωμένης απεικόνισης της κοινωνικής πραγματικότητας, όπου τα χαμηλότερα στρώματα –ο «κοσμάκης»– είναι καταδικασμένα να πληρώνουν με πράξεις πολύ πραγματικές τις ψευτιές και τα λάθη που οι ανώτερες τάξεις διαπράττουν απλώς με κομψότητα.

Η άρνηση διαπραγμάτευσης δεν είναι απλώς ένα αίτιο στην αλληλουχία των γεγονότων· αποτελεί και συστατικό στοιχείο όλων των προσώπων του έργου, τα οποία μιλούν απλώς και μόνο για να δηλώσουν με τη μεγαλύτερη δυνατή φειδώ τις απαιτήσεις ή τις πεποιθήσεις τους, ενώ δεν μιλούν ποτέ για να διαπραγματευτούν ή να συμβιβαστούν. Οι φράσεις που εκστομίζουν, είναι σαν αγκωνάρια, κι ο συνομιλητής καταλαβαίνει αμέσως ότι δεν υπάρχει κανένα περιθώριο διαπραγμάτευσης. Είναι φράσεις κολλαριστές, σαν τα εκατόφραγκα που δίνει η αυτόματη θυρίδα εξυπηρέτησης στην Τράπεζα. Ο εργοδότης του Λισιέν τον διώχνει, κι αυτός το αποδέχεται αδιαμαρτύρητα. Ο Ιβόν αρνείται ορθά-κοφτά την πρόταση της γυναίκας του να τα βρει με τον εργοδότη του για να κρατήσει τη δουλειά του, και οι δυο θ' απαντήσουν με πράξεις (που λειτουργούν σαν αντίφωνο, σαν επανάληψη) στην αδικία που υφίστανται. Κατά την μπρεσονική ηθική (φορείς της οποίας είναι όλα τα πρόσωπα του *Χρήματος* που, προφανώς, ο Bresson τα σέβεται εξίσου: οι επιπόλαιοι, οι κυνικοί, οι προδότες, αλλά και ο πληγωμένος άντρας ή η μεγαλόψυχη γυναίκα), είναι προτιμότερο να προδώσεις τον άλλον, να τον κλέψεις, ακόμα και να τον σκοτώσεις, παρά να παραβείς έστω και στο ελάχιστο τις αρχές σου στα πλαίσια μιας συναλλαγής ή μιας διαπραγμάτευσης, στην οποία αναπόφευκτα θα πρέπει να παραχωρήσεις κάτι απ' τα κεκτημένα του, είτε κατ' απαίτησιν του άλλου είτε εν ονόματι της κοινωνικής συνοχής. Τον Bresson τον γοητεύει η ριψοκίνδυνη κυκλοφορία του χρήματος, επειδή τη θεωρεί, μέσα στην αδιάφθορη αφαίρεσή της, ως την πιο καθαρή μορφή κυκλοφορίας μιας επιθυμίας, η οποία δεν διατυπώνεται ως απαίτηση και, συνεπώς, δεν διαβρώνεται. Γι' αυτόν το λόγο, προφανώς, λιγάοτερο κινηματογραφεί τα βλέμματα που ανταλλάσσουν δύο πρόσωπα, και περισσότερο τις χειρονομίες τους ή τα αντικείμενα που παρεμβάλλονται ανάμεσά τους. Το απροσδόκητο των αληθινών συναντήσεων και το ακατονόμαστο της πραγματικής επιθυμίας (η οποία επ' ουδενί μπορεί να εκφραστεί ως απαίτηση και καταδικάζει τον ήρωα στην επανάληψη και στο έργο του θανάτου) προσδίδουν στο *Χρήμα* τη λάμψη του και το διαφοροποιούν από άλλα σενάρια που βασίζονται απλώς στην παλιά και φθαρμένη συνταγή των συμπεριφορών και των απαιτήσεων.

Ο σκηνοθέτης Bresson αρνείται κι αυτός να διαπραγματευτεί με το θεατή, κι ας αποτελεί η διαπραγμάτευση τον πυρήνα της δεξιότητας των κινηματογραφιστών. Ανέκαθεν απεχθανόταν ενστικτωδώς όλο αυτό το αλισβερίσι, τη συνήθη σύμβαση μεταξύ σκηνοθέτη και θεατή: σου δίνω λίγη ψυχολογία, κάμποσες ενδείξεις, κι εσύ αποδέχεσαι τις αυθαιρεσίες μου, αυτά που θέλω να σου πω. Στον Bresson, κάθε πλάνο, κάθε πρόταση του διαλόγου, κάθε απόχρωση της φωνής, ο θεατής είναι κυριολεκτικά υποχρεωμένος να τα δεχτεί ή να τα απορρίψει. *Το χρήμα* είναι μια ταινία που δεν διαπραγματεύεται απολύτως τίποτα: ούτε τις συναντήσεις, ούτε τις φυγές, ούτε τις διακλαδώσεις του. Μας συμπαρασύρει προτού προλάβουμε να διαπραγματευτούμε το παραμικρό, σαν τον περαστικό που διαβάζει ήσυχα κι ωραία μες στο δρόμο την πρωινή του εφημερίδα και, ξαφνικά, πέφτει πάνω σε μια ληστεία. Σκέφτομαι την εξαίσια συνάντηση, προς το τέλος της ταινίας, του Ιβόν και της γυναίκας που θα τον φιλοξενήσει και της οποίας θα σφάξει όλη την οικογένεια. Ο Bresson γνωρίζει ότι είναι αδύνατον να περάσει στο σενάριο αυτή η αποτρόπαιη συμφωνία που θα επισπεύσει την εντελώς απίθανη συνάντηση της μεσήλικης χωριάτισσας με τον νεαρό δολοφόνο τής πόλης: μου χαρίζεις απλόχερα την εμπιστοσύνη σου, κι εγώ πραγματώνω την πιο απόκρυφη κι ανομολόγητη επιθυμία σου, και σε γλιτώνω απ' τη νεκρή ζωή σου. Ως συνήθως, ο Bresson επιλέγει τη λιγότερο συμβατική λύση, στην οποία τον οδηγεί η ακλόνητη πεποίθησή του ότι η ενάργεια προκύπτει όταν τα πράγματα παρουσιάζονται με τον πιο απλό, τον πιο τετριμμένο τρόπο: η γυναίκα κοιτάζει τον Ιβόν, κι αυτός την ακολουθεί. Σκέφτομαι επίσης, σε σχέση με τα δύο αυτά πρόσωπα, τον κατακλυσμό και την ασύλληπτη ελευθερία των πλάνων που τους



Το χρήμα (1983).

αφορούν, όπου η απλή κίνηση με την οποία κάποιος μαζεύει και προσφέρει φουντούκια, γίνεται η πεμπτουσία μιας σιωπηλής σχέσης τόσο ωμής και βίαιης, που δε θα μπορούσε να την αποδώσει ούτε ο καλύτερος σεναριογράφος. Στον κινηματογράφο του Bresson, οι πραγματικές επιθυμίες δεν εκφέρονται ως απαιτήσεις· περικλείονται σ' ένα χαρτονόμισμα των 500 φράγκων ή σε μια εντελώς απροσδόκητη κίνηση.

Είναι προφανές, ότι η άρνηση αυτή του Bresson να διαπραγματευτεί με το θεατή, δεν εμπεριέχει καμία περιφρόνηση – το αντίθετο, μάλιστα. Η ακεραιότητα του Bresson συνίσταται στο ότι είναι έτοιμος να δώσει τα πάντα, υπό τον όρο να μην αναγκαστεί ποτέ να κάνει έστω και την παραμικρή παραχώρηση στην απαίτηση του θεατή, την οποία, όπως έχει επανειλημμένα δηλώσει, απεχθάνεται λόγω του χαρακτήρα της (βασίζεται στο ψεύδος του κινηματογράφου) και με την οποία, προκειμένου να κερδίσει τη σωτηρία του ως σκηνοθέτης, δε θέλει να έχει καμία σχέση. Ο Bresson είναι έτοιμος να παραδώσει τα πάντα, ακόμα και την τερατώδη πλευρά ή το χαζό του πείσμα (όσα οι υπόλοιποι σκηνοθέτες κρύβουν λίγο-πολύ επιμελώς), αρνείται όμως κατηγορηματικά κάθε διαπραγμάτευση που θα τον ανάγκαζε να ξεπέσει στο επίπεδο των άλλων. Στην τερατωδία και την αγριότητα του *Χρήματος* δεν υπάρχει ούτε ίχνος απ' την εξαχρείωση που συναντάμε στις υπόλοιπες ταινίες, οι οποίες υποτίθεται ότι παίρνουν υπόψη τους θεατές τους. Ο κινηματογράφος του Bresson αγγίζει με αμεσότητα τον καθένα μας, ακριβώς επειδή ο Bresson είναι προσεκτικός και συνεπής μόνο σε σχέση με τον ίδιο του τον εαυτό.

Το χρήμα επιβεβαιώνει την άποψη ότι ο Bresson ως σκηνοθέτης παύει να χρησιμοποιεί σιγά σιγά τα πλάνα εκτός πεδίου και τα συμπυκνωμένα πλάνα (πολλώ δε μάλλον την αφαίρεση) που τον χαρακτήριζαν στο παρελθόν. Υπάρχουν ελάχιστα πραγματικά εκτός πεδίου πλάνα στην ταινία. Αντιθέτως, πολύ συχνά συναντάμε κάποιο παράδοξο ρακόρ. Ιδού ένα τυπικό πλάνο του Bresson: ο ήρωας μπαίνει σ' ένα δωμάτιο, κι η πόρτα κλείνει πίσω του, αφήνοντας απ' έξω την κάμερα. Η ίδια μέθοδος χρησιμοποιείται κατ' επανάληψη στο μοντάζ των πλάνων της φυλακής.

Βρισκόμαστε μαζί με τους φυλακισμένους μέσα στο κελί, κι απ' τον έξω κόσμο, το διάδρομο, αντιλαμβανόμαστε ό,τι περνάει κάτω απ' την πόρτα: μια σκιά, το θόρυβο μιας μηχανής, μια φωνή. Επόμενο πλάνο: η κάμερα βρίσκεται έξω απ' το κελί, και βλέπουμε την ηλεκτρική σκούπα που έκανε το θόρυβο, και τον άνθρωπο που ακούγαμε τη φωνή του.

Είναι φανερό ότι ο Bresson, με τον τρόπο αυτόν, προσπαθεί να μας πει το εξής: ότι ο θεατής, αγοράζοντας το εισιτήριό του, δεν αγοράζει ταυτοχρόνως και το δικαίωμα εισόδου στην ταινία του, στα πλάνα της. Χωρίς να 'χει την πρόθεση ν' απαγορεύσει στο θεατή την είσοδο, του ζητάει πρώτα να συμφιλιωθεί με την ιδέα ότι *δεν* θα μπει, για να μπορέσει τελικά να μπει στην ταινία του! Μας λέει επίσης ότι ο ίδιος εν πάση περιπτώσει, ως σκηνοθέτης, δε μας οφείλει τίποτα· οφείλει μόνο να σέβεται τον εαυτό του, κι ο αυτοσεβασμός είναι ο πιο σίγουρος τρόπος να σεβόμαστε τον άλλον. Τι άλλο μας λέει; Ότι δεν μπορούμε να δούμε πραγματικά, παρά μόνο αν αποδεχθούμε ότι δε θα κοιτάζουμε, ότι θα κλείσουμε τα μάτια σε όλα όσα μας προσφέρονται ως θέαμα, πάντα και παντού. Παρακολουθώντας το *Χρήμα* στην οθόνη, μένουμε πραγματικά κατάπληκτοι με τα αντικείμενα και τις χειρονομίες, σχηματίζοντας την εντύπωση ότι δεν τα 'χουμε «δει» ποτέ ξανά στον κινηματογράφο: το μηχανάκι, την αυτόματη θυρίδα, την κίνηση με την οποία αφαιρούμε την ετικέτα από μια φωτογραφική μηχανή ή δίνουμε ένα χαρτονόμισμα. Και δεν τα 'χουμε ξαναδεί γιατί βρίσκονται παντού –στη διαφήμιση, σ' όλες τις ταινίες, στην τηλεόραση–, κι αν εδώ παρουσιάζονται ως στοιχεία του σκηνικού ή λόγω της μεταβατικής τους ιδιότητας, είναι επειδή ο σκηνοθέτης τα χρειάζεται για να προχωρήσει τη ταινία του. Όταν φτάσουμε στο πλάνο με το βυτιοφόρο, συνειδητοποιούμε ότι ο Bresson είναι ο μοναδικός που ξέρει να δει ένα βυτιοφόρο ως το πιο σημαντικό πράγμα στον κόσμο και να το παρουσιάσει αναλόγως στη μία και μοναδική ζωτικής σημασίας εικόνα που έχει στη διάθεσή του.

Το χρήμα κόστισε 12,7 εκατομμύρια φράγκα. Παρακολουθώντας την ταινία –ερασιτέχνες ηθοποιοί, λιτά σκηνικά, ελάχιστα εφέ–, μπορεί κανείς να τη θεωρήσει φτωχή και ν' αναρωτηθεί πού πήγαν όλα αυτά τα εκατομμύρια. Ξέρουμε ότι, όπως λέει μια έκφραση του σιναφιού, τίμια είναι μια παραγωγή όταν «το χρήμα φαίνεται στην οθόνη». Φαντάζομαι πόσο απεχθής θα πρέπει να είναι στον Bresson η έκφραση αυτή, στο βαθμό που μπορεί και να μη σημαίνει παρά το ότι τα πράγματα πρέπει να δείχνονται στην οθόνη μαζί με την τιμή τους. Όλως παραδόξως, όμως, *και* σ' αυτή την ταινία, το χρήμα φαίνεται στην οθόνη μέσα από όλα όσα *λείπουν* απ' την οθόνη! Ο Bresson χρησιμοποίησε τα χρήματα για να καθαρίσει τις εικόνες και τους ήχους του από όλα όσα βαραίνουν τις υπόλοιπες ταινίες: την παραφωνία των χρωμάτων (έχει καταφέρει ν' απαλείψει απ' όλα τα πλάνα, με εξαίρεση το ένα και μοναδικό όπου εμφανίζονται οι δικαστές με την περιβολή τους, το κόκκινο χρώμα), την κίβδηλη φυσικότητα των ηθοποιών (θα πρέπει να γύρισε αμέτρητες φορές την ίδια σκηνή, προκειμένου οι ηθοποιοί ν' απαλλαγούν εντελώς απ' τη φιλοδοξία τους να εκφράσουν το παν), το περίπου της σκηνοθεσίας (φαντάζομαι πόσος χρόνος τού χρειάστηκε για να βρει την απολύτως αλάθητη θέση μηχανής σ' ένα συγκεκριμένο μέρος και να οργανώσει με τέτοια ακρίβεια την κίνηση των σωμάτων, το ρυθμό των χειρονομιών και την κατεύθυνση των βλεμμάτων). Φαντάζομαι επίσης πόσο χρόνο θα πρέπει να χρειάστηκε για να πετύχει αυτή τη λιτότητα στις κινήσεις της κάμερας, η οποία ναι μεν κινείται συνεχώς, αλλά με τέτοια ακρίβεια, ώστε οι θεατές, βγαίνοντας απ' την αίθουσα, να 'χουν την εντύπωση ότι είδαν μια ταινία με ακίνητα πλάνα.

Η λογική της κινηματογραφικής βιομηχανίας υπαγορεύει όχι μόνο να ξοδεύουμε πολλά χρήματα για να γυρίσουμε μια ταινία, αλλά να το δείχνουμε και στο θεατή. Ο Bresson, αντιθέτως, χρησιμοποιεί τα χρήματα για να καθαρίσει τις εικόνες και τους ήχους του από όλα όσα δυσχεραίνουν, παρεμποδίζουν, παρενοχλούν το βλέμμα και την ακοή. Δεν αρχίζει να καταγράφει ούτε το πιο ταπεινό και τετριμμένο αντικείμενο –την κούπα με τον καφέ, το μηχανάκι– παρά μόνο αφού πρώτα έχει ολοκληρωθεί η μακρόχρονη αυτή διεργασία της αραίωσης και του ακριβούς εντοπισμού. Ωστόσο, παρακολουθήστε προσεκτικά πώς ο Bresson κινηματογραφεί τις κινήσεις του εργάτη που βάζει πετρέλαιο, ενώ οι άλλοι ξοδεύουν τα χρήματά τους για να καταγράψουν, στο περίπου, τις μακέτες των διαστημοπλοίων, θα δείτε ότι ο Bresson είναι ο εξωγήινος, και θα συμφωνήσετε αβίαστα ως προς το ότι *Το χρήμα*, εκτός του ότι αποτελεί τη σωτηρία του κινηματογράφου, δεν είναι μια ακριβή ταινία.

Alain Bergala

«Cahiers du Cinéma», τχ. 348/349, Ιούνιος-Ιούλιος 1983

Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια

Ταινίες και τηλεοπτικές εκπομπές για τον Robert Bresson

Bresson ni vu ni connu – 1965

Συνομιλία του François Weyergans με τον Robert Bresson, στα πλαίσια της τηλεοπτικής σειράς «Cinéastes de notre temps» των Janine Bazin και André S. Labarthe.
Σκηνοθεσία: François Weyergans. **Φωτογραφία**: Jean Limousin, Marc Jusseaume. **Μοντάζ**: Guy Fitoussi, Liliane Laborde. **Διάρκεια**: 53′. Ασπρόμαυρη.

Το 1994, στα πλαίσια της ίδιας εκπομπής, ο François Weyergans έκανε ένα συμπλήρωμα στο *Bresson ni vu ni connu*, με τον Bresson να μιλά για τις ταινίες που γύρισε μετά το 1965.
Φωτογραφία: Raymond Depardon. **Μοντάζ**: Camille Bordes-Resnais. **Διάρκεια**: 10′. Έγχρωμη.

Pour le plaisir – 1966

«Un metteur en ordre: Robert Bresson»
Τηλεοπτική εκπομπή αφιερωμένη στην ταινία *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ*.
Σκηνοθεσία: Roland Jarbois. **Παραγωγή**: Roger Stéphane, Roland Jarbois. **Διάρκεια**: 61′. **Εμφανίζονται**: Robert Bresson, Ghislain Cloquet, Anne Wiazemsky, François Lafarge, Pierre Klossowski, Jean-Luc Godard, Marguerite Duras, François Reichenbach, Louis Malle.

Étoiles et toiles – 1983

Σκηνοθεσία: Guy Saguez. **Παραγωγή**: Fréderic Mitterrand για το TF1. **Εμφανίζονται**: Robert Bresson, Christian Patey, Caroline Lang, Sylvie van den Elsen, Vincent Risterucci.

Les chemin vers Bresson – 1984

(De weg naar Bresson)
Σκηνοθεσία – Σενάριο – Μοντάζ: Jurriën Rood, Leo de Boer
Φωτογραφία: Deen van de Zaken. **Παραγωγή**: Frank Rasker Film Production, NOS Television (Ολλανδία). **Διάρκεια**: 54′. Έγχρωμη. **Εμφανίζονται**: Robert Bresson, Louis Malle, Dominique Sanda, Paul Schrader, Αντρέι Ταρκόφσκι· επίσης, αποσπάσματα από τη συνέντευξη Τύπου του Robert Bresson στις Κάννες, το 1983, και πλάνα από ταινίες του.

Η αντίληψη του Bresson για τον κινηματογράφο

του Jean-Marie G. Le Clézio

Ο κινηματογράφος δεν είναι πια προέκταση του αστικού θεάτρου, δεν είναι κωμωδία, δε σκηνοθετεί απλώς ευτράπελα περιστατικά της κοινωνικής ζωής, ιστορίες για χρήματα, μοιχείες, θιγμένες υπολήψεις. Σήμερα, χάρη στον Bresson, ο κινηματογράφος ξαναβρίσκει, πολύ περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη τέχνη, τον θρησκευτικό και ευφραντικό του χαρακτήρα. Ο άνθρωπος καλείται, στα πλαίσια του κινηματογράφου, όχι να βρει, αλλά να αναζητήσει τον εαυτό του, εκμεταλλευόμενος τις τεράστιες δυνατότητες που του παρέχει η ατομικότητά του, η καθολικότητα της ύπαρξης και της σκέψης του.

Πρόκειται για μια τέχνη εικαστική. Όπως το θέατρο του Μπαλί, όπως ο χορός, έτσι και ο κινηματογράφος δείχνει τα σώματα, τα σώματα μοντέλων ζωντανών, που τα ζωογονεί το φως, καθώς αναπαριστούν τους ρυθμούς τους. Ο Robert Bresson, σαν τον Artaud, έφτασε στον πυρήνα αυτής της εικαστικής περιπέτειας και ανακάλυψε όλα όσα μας λέει σήμερα· αυτά, δηλαδή, που όλοι μας θα 'πρεπε να βλέπουμε. Ανάμεσα στην πραγματικότητα του κόσμου μας και στον πορτοφολά, υπάρχει το σκότος· η στιγμή του σκότους, το πραγματικό όριο, που δεν μπορεί να καταργηθεί. Όταν στην οθόνη εμφανίζεται το φως (και το πρώτο πράγμα που μας παρουσιάζει ο Bresson, είναι αυτό το φως), έχουμε ήδη υποστεί μια δοκιμασία ύπνου... απουσίας... δεν είμαστε πια ακριβώς οι ίδιοι. Και τότε, μπορεί ν' αρχίσει η μαγεία.

Για να εκφράσουμε την ομορφιά του έργου του Bresson –τις εικόνες, τις λέξεις του–, πρέπει ν' αναφερθούμε στο χορό. Κινηματογραφώντας τις χειρονομίες του καταδικασμένου σε θάνατο, το πρόσωπο της Ζαν ντ' Αρκ, ο Bresson δε μας παρουσιάζει κινηματογραφικούς ήρωες. Μας αποκαλύπτει αληθινούς ήρωες, σαν αυτούς των αγαλμάτων, αλλά ζωντανούς, που δημιουργούν την αρμονία των σωμάτων και του λόγου. Με τις ιερατικές στάσεις, τα καλυμμένα πρόσωπα, τα τρεμάμενα χέρια τους, οι ήρωες αυτοί εκφράζουν, σαν ιεροί χορευτές, τον εσωτερικό λόγο, παλλόμενο από επιθυμίες, πάθη, συγκινήσεις, σύμφωνα μ' έναν κώδικα που, για να τον κατανοήσουμε, δεν αρκεί η ευφυΐα και μόνο· πρέπει να κινητοποιήσουμε το βλέμμα και το σώμα μας στην καθολικότητά τους. Αυτό το θέατρο σκιών είναι το γενεσιουργό αίτιο της ίδιας της κινηματογραφικής δημιουργίας. Δεν αναπαριστά την πραγματικότητα· την *παριστά*, σαν προσφορά στο βλέμμα ενός άγνωστου, παντογνώστη θεατή που την παρατηρεί μέσα απ' τα μάτια μας.

Διότι το θέαμα, δημιούργημα του ανθρώπου για τους ανθρώπους, δεν απευθύνεται σ' αυτούς και μόνον. Είναι μια παράσταση με αποδέκτη κι έναν άλλο άνθρωπο, έξω από μας, τον οποίο δεν γνωρίζουμε παρά μόνο τη στιγμή του τελετουργικού, της προσφοράς. Ο κινηματογράφος του Bresson δεν είναι ούτε διασκέδαση ούτε διδαχή· είναι μια πράξη – μια πράξη του βλέμματος, που επιζητεί τη μεγαλύτερη δυνατή συνειδητοποίηση. Προσιδιάζοντας στη γλυπτική (που πλάθει τις μορφές και τα σώματα), στη ζωγραφική (αφού γεμίζει την οθόνη, αυτή την προς κάλυψη επιφάνεια), στη μουσική (που είναι μελωδία και ρυθμός) και στον ομι-

Ολόκληρο το κείμενο γράφτηκε με αφορμή και αναφέρεται στην πρώτη έκδοση του βιβλίου του Bresson *Notes sur le cinématographe* (*Σημειώσεις για τον κινηματογράφο*), Gallimard, 1975.

λούντα λόγο, ο κινηματογράφος είναι πράγματι η άλλη ζωή, η νέα ζωή, που φωτίζει και συμπυκνώνει την πραγματική ζωή, της δίνει νόημα. Κι ο άνθρωπος μαθαίνει έτσι ν' απορρίπτει ό,τι πραγματικό δεν είναι αληθινό.

Αν ο κινηματογράφος χαρακτηρίζεται από ένα είδος μυστικισμού, τότε ο μυστικισμός αυτός δεν είναι διάχυτος· είναι οικείος, επίμοχθος, ακριβής. Αν πάλι ο Bresson επινοεί ένα μυστικισμό, αυτός δεν είναι παρά ο μυστικισμός του ανθρώπου, της έκφρασης και της συγκίνησής του. Η τελετουργική χειρονομία του ανθρώπου λαξεύει τη θεότητα· η θεότητα εμφανίζεται χάρη στο βλέμμα του· ο λόγος του την ονομάζει. Πόσα πράγματα μπορούμε να εκφράσουμε με το χέρι, με το κεφάλι, με τους ώμους μας! Σ' αυτή την τέχνη της κίνησης, στη γλώσσα του χρόνου, δεν μπορούμε ν' αποκτήσουμε τίποτα ολοκληρωτικά. Η τελείωση δεν απαντά στην πραγματικότητα, ούτε στο θέαμα· είναι μια τελετή στην οποία όλοι συγχρόνως είμαστε θεατές και δρώντα πρόσωπα, στην οποία οι πάντες είμαστε εκτεθειμένοι. Η πραγματικότητα δεν έχει τέλος, αλλά ούτε και η ταινία μπορεί να ολοκληρωθεί.

Ο Bresson θεωρεί το μοντέλο (σε αντιδιαστολή με την ντίβα) ως απλό δίαυλο, διά του οποίου κυκλοφορούν η επιθυμία και το πάθος που ενώνουν τους ανθρώπους. Όμως το μοντέλο ξέρει τι πρέπει να κάνει, καλύτερα από οποιονδήποτε ηθοποιό, αφού *είναι* ό,τι κάνει. Το ημιτελές, το τυχαίο, το μυστικό, είναι τα στοιχεία με τα οποία ο Bresson δημιουργεί μια νέα ζωή, που μας χαρίζει μιαν αναπάντεχη και πρωτόγνωρη απόλαυση. Αυτές, λοιπόν, οι *Σημειώσεις* αποτελούν ένα ταξιδιωτικό ημερολόγιο, και οι εικόνες του είναι οι αφηγήσεις των ταξιδιωτών. Η χώρα του Bresson είναι η χώρα του φωτός, της σκέψης και του σώματος που κινούνται μες στο φως. Ο κινηματογράφος πραγματοποιεί ένα ταξίδι σε άγνωστο πλανήτη.

Πρόκειται πραγματικά για μια περιπέτεια. Ο δρόμος που έχει διανύσει ο Bresson, από τις *Κυρίες του Δάσους της Βουλόνης* έως τον *Λανσελότο*, δεν τον οδηγεί πίσω, στο σημείο εκκίνησής του, αλλά προς την τελειότητα. Η ομορφιά, το μοναδικό, το αληθινό θέαμα, δεν είναι συσσώρευση γνώσεων· είναι τεχνική άσκησης. Οι *Σημειώσεις για τον κινηματογράφο* δηλώνουν την αναγκαιότητα να περιοριζόμαστε στο ουσιώδες. Το λευκό διάστημα που εμφανίζεται στις σελίδες ανάμεσα στις λέξεις, δεν είναι κενό· είναι ένας χώρος που πρέπει να καλυφθεί, όπως η σιωπή είναι ο πραγματικός λόγος των κινηματογραφημένων εικόνων· μια σιωπή συμπαγής, έντονη, όπου ο μετέωρος χρόνος αποκαλύπτει σπασμωδικά την πραγματικότητα της αιωνιότητας, φανερώνει την παρουσία, πέραν της ιστορίας, της ιστορίας μας, του βλέμματος που εποπτεύει και κρίνει τον πορτοφολά, της πραγματικής φωνής που μιλάει διά μέσου της Ζαν ντ' Αρκ, της συγκαλυμμένης βούλησης που καθοδηγεί τις κινήσεις του καταδικασμένου σε θάνατο και τον συνδέει με τους άλλους ανθρώπους. Η κατά Bresson άσκηση δεν είναι μια ανώφελη ταπείνωση. Με την οικονομία, με την πενία (κατά τη θαυμάσια έκφραση του Mozart, που αναφέρει ο Bresson), ο άνθρωπος μπορεί να ελπίζει ότι θα επιτύχει να εκφράσει την αλήθεια. Συνεπώς, δε βλέπουμε πια μιαν αναπαράσταση, αλλά μια *γέννηση*.

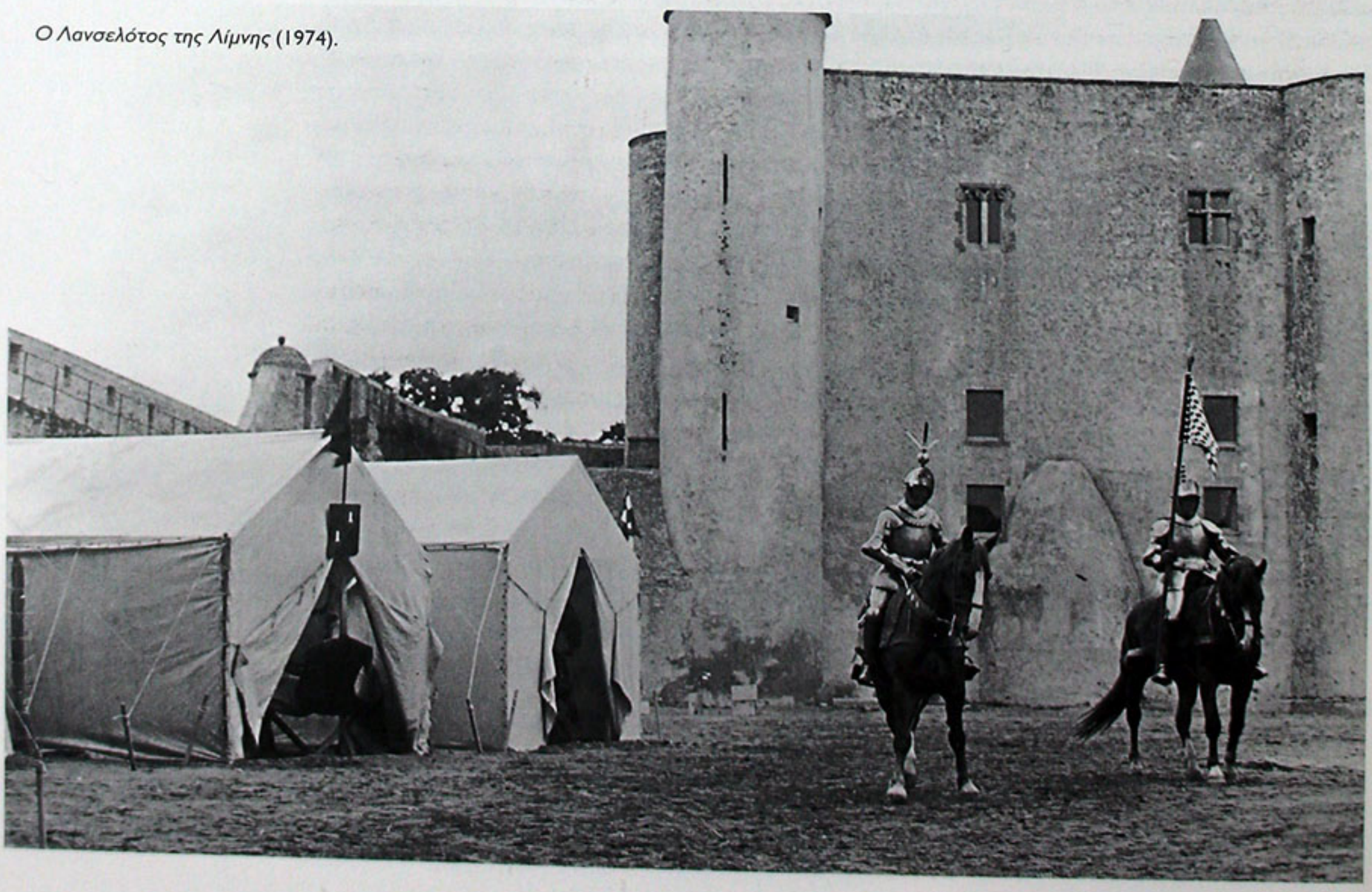
Είναι άραγε τυχαίο, ότι το έργο του Bresson, με τις λέξεις, τις εικόνες του, παραπέμπει σήμερα σε πρακτικές της ανατολικής φιλοσοφίας; Οι εικόνες, οι λέξεις του, δεν υπάρχουν για να μας καθησυχάζουν ή για να μας γοητεύουν (αυτή η μάταιη γοητεία του κινηματογράφου με τις ντίβες του...)· υπάρχουν για την αγάπη της ζωής. Οι εικόνες αυτές είναι τραχιές, βίαιες, ωμές κάποιες στιγμές, σπάζουν τις αλυσίδες της συνήθειας, των επιθυμιών, των οργανωμένων σκέψεων, μας αποσταθεροποιούν και μας αποκαλύπτουν το εφήμερο, το απρόβλεπτο κομμάτι του εαυτού μας. Το βλέμμα αυτό μας μαθαίνει να βλέπουμε με διαφορετικό τρόπο. Μετά την κατάπληξη, έρχεται η έκσταση.

Οι ταινίες του Bresson είναι *κοάν* που απελευθερώνουν τις αισθήσεις μας, που ανοίγουν

δρόμο στη ζωοδότρα δύναμη του ματιού. Οι εικόνες είναι *μόντο*, ερωταπαντήσεις, που δεν αποσκοπούν στη γνώση (η ψυχολογία και η κοινωνιολογία είναι πια παρελθόν), αλλά αποκαλύπτουν τη βεβαιότητα της ζωής μες στη ροή της τύχης. Η βία, η γυμνότητα (τα συνηθισμένα θέματα του σύγχρονου κινηματογράφου) είναι οι στιγμές της φυσικής ομορφιάς.

Ο Bresson μας λέει ότι δεν υπάρχει τέχνη χωρίς δουλειά, χωρίς προσφορά. Στην κινηματογραφική πραγματικότητα, όπως και στη μουσική και στο χορό, ο δημιουργός οφείλει να εξαφανίζεται πίσω απ' το μοντέλο του, κι ο εκτελεστής, πίσω απ' την ομορφιά που δεν του ανήκει. Έχει έρθει τότε η ώρα που θα βασιλέψουν η ευτυχία και η φώτιση. Ο Αϊζενστάιν, ο Chaplin, ο Bresson, είναι οι άνθρωποι που πέτυχαν το θαύμα: να διαρκεί η στιγμή περισσότερο από το χρόνο, να ξεπερνά η ένταση της εικόνας την ένταση του ίδιου του πράγματος, να 'ναι η σιωπή πιο αληθινή απ' το λόγο. Ο κινηματογράφος είναι αυτός ο θείος μηχανισμός που δεν δημιουργεί τον κόσμο, αλλά τον δωρίζει στους ανθρώπους, με τη δύναμη της μαντικής. Και η αγαλλίαση που αισθανόμαστε παρακολουθώντας μια ταινία, ίσως να οφείλεται στο γεγονός ότι, διασχίζοντας ελεύθερα το χώρο της καθημερινότητας, όταν παρακολουθούμε κάτι να κινείται, είμαστε ευτυχείς: ένα άλογο, έναν αθλητή, ένα πουλί...

«Le Figaro», 16 Μαΐου 1975
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια



Ο Λανσελότος της Λίμνης (1974).

«Ο εφευρέτης της σιωπής»

(εργοβιογραφία του Robert Bresson)

του Θωμά Λιναρά

Ο Robert Bresson γεννήθηκε στις 25 Σεπτεμβρίου 1901 στο Μπρομό-Λαμότ, στην περιοχή Πουί-ντε-Ντομ της Κεντρικής Γαλλίας. Δεν είναι σχεδόν τίποτα γνωστό για την οικογένειά του και τα χρόνια της παιδικής του ηλικίας. Μετά από σπουδές κλασικής φιλολογίας και φιλοσοφίας, ο νεαρός Bresson ασχολήθηκε με τη ζωγραφική, αν και κανείς ποτέ δεν είδε κάποιο έργο του.

Στις αρχές της δεκαετίας του '30, ο Bresson προσεγγίζει τον κόσμο του κινηματογράφου. Το 1933, συνεργάζεται στους διαλόγους μιας ταινίας μικρού μήκους του Maurice Gleize, το *C'était un musicien*. Το 1934, σκηνοθετεί την πρώτη του ταινία: *Δημόσιες υποθέσεις*, μια μπουρλέσκ κωμωδία μεσαίου μήκους, με πρωταγωνιστή τον διάσημο κλόουν τής εποχής Beby. Η ταινία αυτή, που θεωρούνταν χαμένη, βρέθηκε πρόσφατα στα αρχεία τής Γαλλικής Ταινιοθήκης. Το 1936-'37, συνεργάζεται στα σενάρια δύο μέτριων γαλλικών ταινιών: του *Journaux de Brighton* του Claude Heymann και του *Courrier Sud* του Pierre Billon, βασισμένου στο ομότιτλο βιβλίο του Antoine de Saint-Exupéry. Το 1939, συνεργάζεται στο σενάριο του *L'Air pur*, μιας ταινίας του René Clair, που δε θα ολοκληρωθεί λόγω του πολέμου. Στη διάρκεια της Κατοχής συλλαμβάνεται από τους Γερμανούς και φυλακίζεται δεκαοκτώ μήνες σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Μετά την απελευθέρωσή του επιστρέφει στο Παρίσι, όπου γυρίζει, το 1943, μέσα σε αντίξοες συνθήκες, την πρώτη του ταινία: *Οι άγγελοι της αμαρτίας*. Το σενάριο βασίστηκε σε μια ιδέα του φίλου του, δομινικανού ιερωμένου, R.P. Brückberger, ενώ οι διάλογοι γράφτηκαν από το συγγραφέα Jean Giraudoux. Παρά το αυστηρό της θέμα (διαδραματίζεται σ' ένα γυναικείο μοναστήρι), η ταινία έχει μεγάλη απήχηση στο κοινό – πράγμα σπάνιο για ταινία του Bresson. Το 1945, γυρίζει τη δεύτερη ταινία του, *Οι κυρίες του Δάσους της Βουλόνης*, βασισμένη σ' ένα απόσπασμα του έργου του Denis Diderot *Ο Ζακ ο μοιρολάτρης και ο αφέντης του*· οι διάλογοι γράφονται από τον Jean Cocteau, ενώ τον πρωταγωνιστικό ρόλο ερμηνεύει η Maria Casarès, διάσημη θεατρική ηθοποιός της εποχής. Η ταινία βγαίνει στις αίθουσες αμέσως μετά τον πόλεμο, αλλά ούτε το κοινό ανταποκρίνεται, ούτε οι κριτικές είναι θετικές.

Το 1947, ο Bresson πηγαίνει στη Ρώμη για να συζητήσει με παραγωγούς το σχέδιο μιας ταινίας για τη ζωή του Ignacio de Loyola, χωρίς όμως αποτέλεσμα. (Το 1960, θα αποπειραθεί ξανά να πραγματοποιήσει αυτή την ταινία, αλλά και πάλι δε θα τα καταφέρει.) Την ίδια χρονιά, δημοσιεύεται στο «L'Écran Français» ένας διάλογος με τον Jean Quéval, στον οποίο ο Bresson διατυπώνει για πρώτη φορά, με μεγάλη διαύγεια, κάποιες σκέψεις για τον κινηματογράφο ως «εσωτερική αναγκαιότητα» και «μουσική της σιωπής». Αυτές οι σκέψεις θ' αποτελέσουν τον πυρήνα του βιβλίου *Notes sur le cinématographe* (*Σημειώσεις για τον κινηματογράφο*), που θ' αρχίσει να το γράφει από το 1950, αλλά που δεν θα εκδοθεί παρά το 1975. Το 1949, συμμετέχει με τον Jean Cocteau και τον Roger Leenhardt στη δημιουργία του περιοδικού «Objectif 49», απ' το οποίο θα προκύψει λίγο αργότερα και το ομώνυμο ιστορικό cineclub, όπου συνα-



Φωτ.: Sam Lévin

ντάμε πολλά από τα ονόματα της μελλοντικής συντακτικής ομάδας των «Cahiers du Cinéma».

Το 1951, ο Bresson σκηνοθετεί το *Ημερολόγιο ενός εφημέριου*, βασισμένο στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Georges Bernanos. Μ' αυτή την ταινία, που βραβεύεται στο Φεστιβάλ Βενετίας, ο Robert Bresson αρχίζει τη μοναχική και αδιάλλακτη πορεία του προς έναν υπερβατικό κινηματογράφο, ο οποίος θα είναι «πνευματική άσκηση» και «αναζήτηση της αλήθειας». Και πράγματι, *Το ημερολόγιο ενός εφημέριου* είναι ένα έργο ρήξης, αφού εκθέτει τις βασικές αισθητικές του αρχές:

- Επιλογή του όρου «κινηματογράφος» (cinématographe) στην κυριολεκτική του έννοια, ως γραφής με εικόνες, σε πλήρη αντίθεση με το κινηματογραφημένο θέατρο (théâtre-filmé) που παραπέμπει στον όρο cinéma.
- Άρνηση κάθε θεατρικότητας και νατουραλισμού, και απόρριψη των κλασικών δραματουργικών συμβάσεων και κανόνων.
- Αποκλεισμός κάθε ψυχολογικής χροιάς, ανάλυσης ή εμβάθυνσης στα κίνητρα, στις πράξεις και στη συμπεριφορά των χαρακτήρων (και όχι ηρώων).
- Αυστηρά αποκλειστική χρήση ερασιτεχνών ηθοποιών (διαφορετικών σε κάθε ταινία), που τους ονομάζει «μοντέλα» (όπως στη ζωγραφική), τα οποία, κενά από κάθε ψυχολογικό βάθος και θεατρική επιτήδευση, θα πρέπει απλώς να *υπάρχουν* μέσα απ' τις χειρονομίες και τους αυτοματισμούς τους, κι όχι να ερμηνεύουν ή να υποδύονται.
- Λιτή, ουσιαστική και απέριττη χρήση του κινηματογραφικού μέσου, εστιασμένου στο αναγκαίο και στο απαραίτητο, με βάση την αρχή που έχει διατυπώσει με μεγάλη ακρίβεια: «Η ικανότητα να χρησιμοποιώ σωστά τα μέσα μου, μειώνεται στο μέτρο που αυξάνεται ο αριθμός τους». Στόχος αυτής της αυτοκάθαρσης είναι να «γδυθεί» η εικόνα από κάθε επιτήδευση, ώστε να φανερωθεί «γυμνή» η ψυχή της.
- Εξαιρετική και ίσως μοναδική στην ιστορία του κινηματογράφου επεξεργασία και χρήση του ήχου σε σχέση με την εικόνα –κυρίως αντιστικτική ή αντικαταστατή και ποτέ συνοδευτική– ως βασικού στοιχείου του μοντάζ, του ρυθμού, της φόρμας και της ποιητικής της ταινίας. Πρόκειται για μια εσωτερική κινηματογραφική διαδικασία, μέσα απ' την οποία, όπως λέει ο ίδιος, «οι θόρυβοι πρέπει να γίνουν μουσική».
- Απαρέγκλιτη αναζήτηση της πνευματικότητας μέσω της κινηματογραφικής γραφής και της δυνατότητάς της να εκφράσει το ανείπωτο.

Στις ταινίες του, από *Το ημερολόγιο ενός εφημέριου* και μετέπειτα, απουσιάζουν τα μακρινά πλάνα, και συχνά το κάδρο «τεμαχίζεται» σε μια αλληλουχία πλάνων, επικεντρωμένων στα επιμέρους στοιχεία που «κρύβουν» την τελική εικόνα. Πολλές φορές, φαινομενικά ασήμαντες λεπτομέρειες, πίσω απ' τις οποίες αποκαλύπτεται μια αυστηρή λογική και μια εσωτερική συνοχή και συνέπεια, υπαινίσσονται τις «δράσεις» και τις «αντιδράσεις» των «μοντέλων». Ο Bresson, με απόλυτη αφοσίωση στις αρχές του, «έσκαψε» κάτω απ' την επιφάνεια και απο(ανα)κάλυψε το πεδίο ώσμωσης, μορφής και περιεχομένου του κινηματογραφικού έργου τέχνης. Από τις αρχές της δεκαετίας του '50 όρισε τα σύνορα της νεωτερικότητας στον κινηματογράφο, βάζοντας τάξη στην πραγματικότητα (mise en ordre) παρά σκηνοθετώντας ή αναπαριστώντας την πραγματικότητα (mise en scène).

Ο André Bazin έγραψε για το *Ημερολόγιο ενός εφημέριου* ένα ιστορικό δοκίμιο, όπου η αισθητική του Bresson ορίζεται ως «διαλεκτική του συγκεκριμένου και του αφηρημένου, διαμέσου της αλληλεπίδρασης των αντιφατικών στοιχείων της εικόνας» – ένα δοκίμιο, που θα επηρεάσει καθοριστικά τους μελλοντικούς ερμηνευτές του έργου του.

Την περίοδο από το 1952 μέχρι το 1956, ο Bresson ετοιμάζει ένα προσχέδιο σεναρίου

με τίτλο *Γκράαλ* (θα γυριστεί το 1974, με τίτλο *Ο Λανσελότος της Λίμνης*), ενώ, ταυτόχρονα, επεξεργάζεται το σενάριο του *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ*, που κι αυτό θα υλοποιηθεί πολύ αργότερα, το 1966.

Την ίδια εποχή, τον απασχολεί η κινηματογραφική μεταφορά της *Πριγκίπισσας της Κλεβ* της Madame de La Fayette – ένα σχέδιο που, τελικά, δε θα πραγματοποιηθεί. Το 1956, ο Bresson γυρίζει την ταινία *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*, βασισμένη σ' ένα πραγματικό επεισόδιο που συνέβη στη διάρκεια της Κατοχής, για τη σκηνοθεσία της οποίας βραβεύεται στο Φεστιβάλ Καννών. Και αυτή η ταινία, γυρισμένη ολοκληρωτικά με ερασιτέχνες ηθοποιούς, «γυμνή», λιτή και ουσιαστική, είναι μια επιβεβαίωση των αισθητικών του αρχών και, ταυτόχρονα, ένας ύμνος στην ανθρώπινη θέληση και στο ύψιστο αγαθό της ελευθερίας. Στη συνέντευξη Τύπου μετά την προβολή της ταινίας στις Κάννες, ο Bresson δηλώνει: «Ο κινηματογράφος δεν είναι θέαμα· είναι γραφή». Στις 10 Νοεμβρίου 1958, πεθαίνει ο André Bazin, και ο Bresson γράφει στα «Cahiers du Cinéma» ένα συγκλονιστικό άρθρο στη μνήμη του.

Το 1959, γυρίζει τον *Πορτοφολά*, μια από τις κορυφαίες ταινίες του, την οποία ο Louis Malle (που υπήρξε βοηθός του στο *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*) θα χαρακτηρίσει ως την «πρώτη ταινία του Robert Bresson», γράφοντας ένα εξαιρετικό άρθρο στο περιοδικό «Arts», ενώ και τα «Cahiers du Cinéma» κάνουν ένα εκτενές αφιέρωμα στην ταινία, με μια ιστορική συνέντευξη του Bresson στον Jean-Luc Godard. *Ο πορτοφολάς* είναι μια ταινία επικεντρωμένη πάνω στη βασανισμένη και ταραγμένη ύπαρξη ενός ανθρώπου που μαγεύεται από τη χειρονομία της κλοπής. Η αποσύνθεση της πλοκής, η απουσία κάθε ψυχολογικού πεδίου, η αντιθεατρικότητά της, η αυστηρή, ελλειπτική –στα όρια του αφαιρετικού– και, ταυτόχρονα, μοντέρνα γραφή της, την καθιστούν ένα αξεπέραστο υπόδειγμα «πνευματικού κινηματογράφου». Στην επόμενη ταινία του, *Η δίκη της Ζαν ντ' Αρκ* (1962), ο Bresson μοιάζει να εντοπίζει στη μοναξιά και στην ασκητική μια προνομιακή συνθήκη ζωής. Μ' αυτή την ταινία, όπου αντιπαρατίθενται το δόγμα και η πίστη, ο εγκλεισμός και η ελευθερία, ο Bresson κλείνει οριστικά και αμετάκλητα τις πόρτες των εικόνων του σε κάθε κατάλοιπο θεατρικότητας, ιστορικότητας και νατουραλισμού. Η εκφραστικότητα της ταινίας πηγάζει από τον εσωτερικό της ρυθμό και τις σχέσεις ανάμεσα στις εικόνες, στους ήχους, στα αντικείμενα, στις χειρονομίες, στις σιωπές και στα λόγια των πρωταγωνιστών.

Το 1963, ο Bresson πηγαίνει στη Ρώμη για να συζητήσει με τον Dino de Laurentiis την υλοποίηση ενός μεγαλόπνοου και οραματικού σχεδίου, που αφορά στην κινηματογράφηση της *Γένεσης*: από τη Δημιουργία του κόσμου μέχρι τον Πύργο της Βαβέλ. Το σχέδιο θα εγκαταλειφθεί, και ο Bresson θα αποχωρήσει απαυδισμένος μετά τις διαφωνίες του με τον παραγωγό. Με την ταινία *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* (1966), ένα σύγχρονο αγροτικό παραμύθι που υπήρχε στο μυαλό του ως σχέδιο από το 1952, ο Bresson κατακτά μιαν από τις πιο δυσπρόσιτες κορυφές: κεντρικός «ήρωας» είναι ο γάιδαρος Μπαλταζάρ, το ιδανικό μοντέλο του Robert Bresson: η ταινία περικλείει τη ζωή του, από τη γέννηση ώς το θάνατο, περιγράφοντας όλες τις φάσεις –τυπικά ανθρώπινες– από χαρές, απογοητεύσεις, λύπες, βάσανα, καλές και κακές στιγμές της ζωής του ζώου. Το *Στην τύχη ο Μπαλταζάρ* είναι μια ταινία απόλυτου και καθαρού κινηματογράφου, αφού είναι απαλλαγμένη από κάθε δραματουργικό σχήμα, από κάθε κατάλοιπο του θεατρικού οπλοστασίου του κινηματογράφου, και φυσικά –λόγω Μπαλταζάρ– από κάθε ψυχολογική χροιά. Με την ταινία αυτή, ο Bresson, με απλότητα, συνθετική ικανότητα και μεγάλη ποιητική δύναμη, σχολιάζει μέσα από τη μοίρα ενός ζώου την «ανθρώπινη κατάσταση».

Με το επόμενο έργο του, τη *Μουσέτ* (1967), ο Bresson επιστρέφει στο αγροτικό περιβάλλον. Η *Μουσέτ*, μια ταινία με τη «γεύση του θανάτου» στις εικόνες της, αφηγείται την ιστορία μιας ταλαιπωρημένης και ταπεινωμένης κοπέλας που βιώνει λάθρα στο ημίφως της ζωής και, τελικά, αυτοκτονεί. Απ' αυτή την ταινία και μετά, το βλέμμα που ρίχνει ο Bresson στον κόσμο (κυρίως των νέων), αρχίζει σταδιακά να σκοτεινιάζει (χωρίς όμως να γίνεται ποτέ πεισιθανάτιο), και η προσοχή του επικεντρώνεται πάνω σε ευαίσθητα άτομα που αγωνίζονται να επιβιώσουν σ' έναν σκληρό και εχθρικό κόσμο. Η *Μουσέτ* είναι η δεύτερη ταινία του Bresson που βασίζει το σενάριό της σε βιβλίο του Georges Bernanos. Το 1969, με την ταινία *Μια γλυκιά γυναίκα* (πρώτη κινηματογραφική εμφάνιση της Dominique Sanda), βασισμένη σε μια νουβέλα του Ντοστογιέφσκι, ο Bresson περνά από το ασπρόμαυρο φιλμ στο έγχρωμο. Και η επόμενη δουλειά του, *Τέσσερις νύχτες ενός ονειροπόλου*, γυρισμένη το 1971 στο Παρίσι, στις όχθες του Σηκουάνα, μια ταινία παράξενη, βουτηγμένη σε μια ονειρική ατμόσφαιρα, είναι βασισμένη σε νουβέλα του Ντοστογιέφσκι, τις «Λευκές νύχτες». Για μοναδική φορά υπάρχει σε ταινία του Bresson μια άμεση αναφορά στην πρώτη μεγάλη του αγάπη, τη ζωγραφική, αφού ο κεντρικός χαρακτήρας είναι ζωγράφος. Θα πει ο Bresson σε μια συνέντευξή του, σχετικά μ' αυτό: «Η ζωή του ζωγράφου είναι μια μοναχική ζωή, μια συνεχής αναδίπλωση στον εαυτό του».

Παρ' όλο που αρκετές ταινίες του βασίζονται σε λογοτεχνικά έργα, τίποτα φιλολογικό ή λογοτεχνίζον δεν «περνά» στις εικόνες του. Ο Bresson «στύβει» το λογοτεχνικό κείμενο, μέχρις ότου αυτό αποκαλύψει τον κρυμμένο πυρήνα του, τον οποίο χρησιμοποιεί ως εφαλτήριο για τη δική του προσωπική γραφή με εικόνες. Γι' αυτό και οι ταινίες του δεν είναι ποτέ μεταφορές λογοτεχνικών έργων, αλλά αυτοδύναμα και λαμπερά κινηματογραφικά διαμάντια.

Το 1974, ο Bresson θα κατορθώσει να υλοποιήσει ένα παλιό του σχέδιο, που δεν το 'χε εγκαταλείψει ποτέ: μια ελεύθερη ερμηνεία του θρύλου του βασιλιά Αρθούρου και των ιπποτών του. Με τον *Λανσελότο της Λίμνης*, ο Bresson, γεφυρώνοντας τη σύγχρονη εποχή με εκείνην των μεγάλων μύθων, κάνει μια ταινία για την πτώση του μεγαλείου και την οριστική ήττα των «υψηλών και ευγενών» ιδανικών της Δύσης. Με εικόνες «πνιγμένες» στο αίμα και στο θάνατο, σ' ένα «δάσος-ενυδρείο», όπως το χαρακτήρισε ο G. Deleuze, *Ο Λανσελότος της Λίμνης* διαγιγνώσκει την εξάπλωση του Κακού σ' έναν κόσμο χωρίς «Γκράαλ».

Το 1975, μετά από δεκαετίες κυοφορία, εκδίδονται οι *Σημειώσεις για τον κινηματογράφο* (Gallimard), ένα μικρό ανθολόγιο από αφορισμούς –εκθαμβωτικές αστραπές της σκέψης– για τον κινηματογράφο, που εκθέτουν με εκπληκτική σαφήνεια και ακρίβεια το ύφος, το στιλ και την αισθητική του Bresson.

Το 1977, ο Bresson γυρίζει στο Παρίσι το *Ο Διάβολος πιθανώς...*, ίσως την πιο σκοτεινή, σκληρή και ζοφερή ταινία του. Ένας ακραίος μηδενισμός ποτίζει τις εικόνες και δεν αφήνει στον νεαρό κεντρικό χαρακτήρα του κανένα περιθώριο διαφυγής προς τη ζωή. Η αυτοκτονία του είναι μια απόλυτα συνειδητοποιημένη ύστατη πράξη εξέγερσης ενάντια σ' έναν κόσμο ξερό και άγονο, ο οποίος μοιάζει να ψυχορραγεί, χωρίς πίστη και αγάπη.

Μετά από έξι χρόνια σιωπή, το 1983, ο 82χρονος τότε Bresson παρουσιάζει στις Κάννες την τελευταία του ταινία, *Το χρήμα*, ελεύθερα εμπνευσμένη από το διήγημα του Λέοντος Τολστόι «Το πλαστό χαρτονόμισμα». Η ταινία προκαλεί ακραίες και αντιφατικές αντιδράσεις: *Το χρήμα* κερδίζει εξ ημισείας με τη *Νοσταλγία* του Αντρέι Ταρκόφσκι (δεδηλωμένου θαυμαστή του Bresson), το Μεγάλο Ειδικό Βραβείο της Επιτροπής· το κοινό του Palais στη διάρκεια της τελετής απονομής διχάζεται ανάμεσα σ' αυτούς που αποδοκιμάζουν σφυρίζοντας και σ' εκείνους που χειροκροτούν, ενώ ο Bresson παραλαμβάνει το βραβείο από τα χέ-

ρια του Orson Welles. *Το χρήμα*, ένα είδος επιτάφιου θρήνου για την ανθρώπινη ύπαρξη, είναι μια συγκλονιστική ταινία για τη μηδενιστική εξουσία του χρήματος ως κύριου αγωγού του Κακού και διαφθορέα ψυχών και σωμάτων.

Έκτοτε –και μετά από μια ακόμα αποτυχημένη προσπάθεια να γυρίσει τη *Γένεση*– μέχρι και σήμερα, στα 98 του χρόνια, ο «εφευρέτης της σιωπής» Robert Bresson, ένας από τους ελάχιστους μαέστρους του κινηματογράφου που «έπαιξε μουσική με κλειστό το πιάνο», παραμένει ερμητικά κλεισμένος στον εαυτό του, ενώ οι ταινίες του, ανεκτίμητος κινηματογραφικός θησαυρός, «ανακαλύπτονται» και «επανεκτιμώνται» σε παγκόσμιο επίπεδο. Όταν ξεφυλλίζει κανείς το βιβλίο της ιστορίας του κινηματογράφου, το θρόισμα των σελίδων καθώς γυρίζουν δεν είναι παρά η θεϊκή μουσική των ταινιών του Robert Bresson.

Ο Λανσελότος της Λίμνης (1974).



ΕΠΙΛΕΚΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Henri Agel, *Robert Bresson*, Collection Encyclopédie du Cinéma, Bruxelles 1957.
Jean Sémolué, *Robert Bresson*, Editions Universitaires, Paris 1959.
Jean Sémolué, *Robert Bresson*, «Cinéma d'aujourd'hui», No. 8, Seghers, Paris 1962.
Robert Droguet, *Robert Bresson*, «Premier Plan», No. 42, Lyon 1966.
Paul Schrader, *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley University of California, Los Angeles 1972.
P. Adams Sitney, *The Rhetoric of Robert Bresson*, 1975 (ελλ. μετάφραση Τάκη Μωραΐτη, «Κινηματογραφικό Αρχείο», Αιγόκερως, Αθήνα 1986).
Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard,
Paris 1975 (ελλ. μετάφραση-έκδοση Φιλμ-Ομοσπονδίας Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας, Αθήνα 1985).
Stefan Schädler, Peter Buchka, Hans Helmut Prinzler, Karsten Witte, *Robert Bresson*, Carl Hanser Verlag, München 1978.
Adelio Ferrero, *Robert Bresson*, Il Castoro, Milano 1979.
Giorgio Tinazzi, *Il cinema di Robert Bresson*, Marsilio, Venezia 1979.
Mireille Latil Le Dantec, «Bresson et Dostoïevski», «Cinématographe», No. 73, Décembre 1981.
Michel Estève, *Robert Bresson: La passion du cinématographe*, Albatros 1983.
AA.VV. *Robert Bresson*, «Caméra/Stylo», No. 5, Janvier 1985, Ramsay Poche Cinéma.
Philippe Arnaud, *Robert Bresson*, Cahiers du Cinéma, Collection «Auteurs», Paris 1986.
René Prédal, *Robert Bresson: L'aventure intérieure*, «L'Avant-Scène Cinéma», No. 408/409, Janvier-Fevrier 1992.
«Dossier Bresson», «Positif», No. 430, Décembre 1996.
AA.VV. *Robert Bresson: Éloge*, Cinémathèque Française, Mazzotta, Milano 1997.
Jean Sémolué, *Le cinéma de Robert Bresson*, Flammarion, Paris 1997.
Sergio Arecco, *Robert Bresson: L'anima e la forma*, Le Mani, Genova 1998.
Il caso e la necessità: Il cinema di Robert Bresson, a cura di Giovanni Spagnoletti e Sergio Toffetti, Torino 1998.
James Quandt, ed., *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario, Toronto 1998.
Kent Jones, «L'argent», BFI Modern Classics, London 1999.
«Bresson Symposium», «Film Comment», Part I: May-June 1999; Part II: July-August 1999.



Les rendez-vous du cinéma

στο Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών





Ο ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΓΑΛΛΙΚΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

κάθε Τετάρτη από τον Οκτώβριο ως τον Ιούνιο

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΔΕΝ ΕΧΕΙ ΣΥΝΟΡΑ

ΑΠΟ ΤΟ ΠΕΚΙΝΟ ΩΣ ΤΟ ΜΕΞΙΚΟ

Ταινίες από **ΚΙΝΑ, ΙΡΑΝ, ΚΑΖΑΚΣΤΑΝ, ΜΑΛΙ, ΤΥΝΗΣΙΑ, ΜΕΞΙΚΟ**

10 –14 Ιανουαρίου 2000











ifa



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΩΝ ΚΑΛΥΤΕΡΩΝ ΝΤΟΚΥΜΑΝΤΕΡ

7–12 Φεβρουαρίου 2000

για 13η χρονιά



31, rue Sina, 106 80 Athènes
Τél. : 36 24 301-5, Fax : 36 46 873
site web : www.ifa.gr

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΞΕΝΩΝ ΚΑΙ ΜΗ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Agostini, Philippe 71
Air pur, L' 147
Antonioni, Michelangelo 9, 91
Artaud, Antonin 144
Assayas, Olivier 15
Astruc, Alexandre 99
Aurenche, Jean 27, 28, 41

Bach, Johann Sebastian 73, 88, 104
Balzac, Honoré de 104
Bara, Joseph 120
Bazin, André 90, 92, 102, 149, 150
Beby, 63, 80, 81, 147
Becker, Jacques 99, 102
Béguin, Albert 27
Bergman, Ingmar 107
Bernanos, Georges 7, 12, 28, 29, 34-36, 60, 84, 88, 92, 93, 98, 118, 120, 149, 151
Bernard, Paul 86
Billon, Pierre 147
Bost, Pierrre 27, 28, 41
Brückberger R.P., 84, 86, 147
Burel, Léonce-Henry 71

«Cahiers du Cinéma» (περιοδ.) 149, 150
Carrez, Florence 114
Casarès, Maria 33, 86, 88, 138, 147
Cassavetes, John 91
C'était un musicien 147
Cézanne, Paul 64, 75
Chaplin, Charles 54, 68, 146
Charbonnier, Pierre 80
Clair, René 99, 103, 147
Claudel, Paul 84

Debord, Guy 136, 137
Degas, Edgar 64
De Laurentiis, Dino 150
Deleuze, Gilles 151
De Santis, Pasqualino 71
Devigny, André 44, 100
Diderot, Denis 29, 31, 86, 88, 147
Dreyer, Carl 33, 36, 94, 107, 110

«Écran Français, L'» (περιοδ.) 147
Emmer, Luciano 40
Entrée des artistes 33
Estève, Michel 106, 112

Falconetti, Marie 95
Faure, Élie 92
Faure, Renée 83, 84
Flaherty, Robert 98
Frangin, Guy 125
Freud, Sigmund 124

Gance, Abel 99
Garde à vue 94
Giotto, 104
Giraudoux, Jean 7, 67, 85-88, 147
Gleize, Maurice 147
Godard, Jean-Luc 7, 9, 106, 126, 150
Goethe, Johann Wolfgang von 126

Heymann, Claude 147
Hitchcock, Alfred 13, 100
Holt, Jany 84
Hugo, Victor 33

Journaux de Brighton, Les 147

Keaton, Buster 54
Kieslowski, Krzysztof 91

Ligne de faite 84
Lipatti, Dinu 88
Loyola, Ignacio de 11, 58, 74, 147
Lully, Jean-Baptiste 73

Magnani, Anna 102
«Magnificat» (του Monteverdi) 120
Mallarmé, Stéphane 33, 39
Malle, Louis 108, 110, 150
Marais, Jean 86
Maritain, Jacques 84
Marx Αδελφοί 81
Masson, Alain 91
Matisse, Henri 15, 136
Mauriac, François 27
Melville, Jean-Pierre 36
Miller, Claude 94
Million Dollar Legs 81
Monnier, Antoine 15, 136
Monot, Roland 98
Monteverdi, Claudio 73, 120
Morand, Paul 67
Mozart, Wolfgang Amadeus 7, 16, 73, 99, 101, 102, 145
Mystère Picasso, Le 41

Nerval, Gérard de 33
Nortier, Nadine 120
Notes sur le cinématographe 107-110, 147 (βλ. και: *Σημειώσεις για τον κινηματογράφο*)

«Objectif 49» (περιοδ.) 147
Oliveira, Manoel de 107
Ophuls, Max 99
Oudart, Marcel 114

Pardon de Ploërmel, Le 130
Pascal, Blaise 104, 105, 108, 109, 116
Pathey, Christian 75
Penrose, Roland 80
Picasso, Pablo 75
Ploquin, Raoul 86
Poe, Edgar Allan 17, 33, 68
Ponge, Francis 75
Proust, Marcel 83

Queval, Jean 147

Radiguet, Raymond 28
Renoir, Jean 28, 38, 39, 100
Resnais, Alain 40, 107
Rimbaud, Arthur 39, 92
Rohmer, Eric 107
Rossellini, Roberto 100

Sade, marquis de 106
Saint-Exupéry, Antoine de 147
«Salve Regina» 84
Sanda, Dominique 125, 151
Schrader, Paul 13
Schubert, Franz 17, 73
Scorsese, Martin 9
Sémolué, Jean 112
Shakespeare, William 94
Sontag, Susan 120
Stendhal, 70
Stéphane, Nicole 86
Sternberg, Joseph von 103
Stroheim, Erich von 36, 38
«Sympathy For The Devil» 15

Tati, Jacques 99
Toubiana, Serge107
Truffaut, François 9, 16, 106

Valéry, Paul 28
Van Gogh, Vincent 40
Vent souffle où il veut, Le 100 (βλ. και: *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*)
Vercors 36
Vida, Marco 86
Vilmorin, Louise de 86

Weil, Simone 108
Welles, Orson 100, 152
Wiener, Jean 80
Wilm, Pierre-Richard 102

Zola, Émil 17

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Άγγελοι της αμαρτίας, Οι 9, 22, 33, 64, 82-86, 88, 92, 138, 147
Αγγελόπουλος, Θόδωρος 9
Αδελφοί Καραμαζόφ, Οι 128
Αϊζενστάιν, Σεργκέι 146
Αίσωπος 38
Άνεμος φυσάει όπου θέλει, Ο 98, 100 (βλ. και: *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε*)
Άνθρωπος του Αράν, Ο 98
Αριστοτέλης 86
Αρπαχτικά, Τα 38

Βαν Γκογκ (του Resnais) 40
Βιριδιάνα 16

Γένεσις (κινηματογραφικό σχέδιο του Bresson) 71, 74, 76, 77, 150, 152
Γεύση του κερασιού, Η 15
Γκράαλ, 132, 150 και *Λανσελότος της Λίμνης, Ο*)

Δαιμονισμένοι, Οι 128
13 εγκλήματα ζητούν ένοχο 13
Δημόσιες υποθέσεις 80-82, 147
Διάβολος πιθανώς..., Ο 15, 16, 19, 23, 25, 67-69, 88, 95, 133-138, 151
Διάβολος στο κορμί, Ο (η ταινία) 27, 39
Διάβολος στο κορμί, Ο (το μυθιστόρημα) 28
Δίκη της Ζαν ντ' Αρκ, Η 9, 22, 25, 68, 81, 91-95, 111-114, 132, 138, 150

Έγκλημα και τιμωρία 109
Εκδρομή στην εξοχή 39
Ελντοράντο 38
Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε 9, 11, 16, 17, 21-23, 25, 44, 58, 59, 73, 76, 88, 96-103, 120, 138, 150
Επάγγελμα: Ζιγκολό 13
Εργαστήρι του Δρος Καλιγκάρι, Το 38
«Εύρηκα» (του Poe) 68

Ζακ ο μοιρολάτρης και ο αφέντης του 29, 86, 88, 147

Ηλίθιος, Ο (του Ντοστογιέφσκι) 55, 128
Ημερολόγιο ενός εφημέρίου, Το 9, 11, 22, 23, 25, 27, 28, 31, 33, 36, 39, 40, 44, 82, 86, 90-96, 98-100, 102, 106, 112, 138, 148

Κανόνας του παιχνιδιού, Ο 80
Κιαροστάμι, Αμπάς 15
Κλέφτης των ποδηλάτων, Ο 33
Κορυφογραμμή 84
Κοντσέρτο για Πιάνο KV 488 (του Mozart) 16
Κυρίες του Δάσους της Βουλόνης, Οι 22, 27, 29-33, 67, 71, 85-89, 92, 98, 101, 138, 145, 147

Λανσελότος της Λίμνης, Ο 17, 22, 23, 25, 65, 112, 117, 129-133, 138, 145, 150, 151
Λειτουργία σε ντο ελάσσονα (του Mozart) 99, 102 (βλ. και *Μεγάλη Λειτουργία*)
«Λευκές νύχτες» (του Ντοστογιέφσκι) 151

Μαντάμ Μποβαρί (του Renoir) 39
Μαντάμ ντε... (το μυθιστόρημα) 86
Μεγάλη Λειτουργία (του Mozart) 16 (βλ. και *Λειτουργία σε ντο ελάσσονα*)
Μεγάλη χίμαιρα, Η (του Renoir) 80
Με κομμένη την ανάσα 106
«Μια γλυκιά γυναίκα» (του Ντοστογιέφσκι) 124
Μια γλυκιά γυναίκα 9, 17, 22, 23, 122-126, 151
Μουσέτ 17, 22, 23, 60, 117-122, 151

Νέα ιστορία της Μουσέτ, Η (του Bernanos) 59
Νιμπελούνγκεν 38
Νοσταλγία 151
Νοσφεράτου 38
Ντοστογιέφσκι, Φιόντορ 7, 12, 16, 55, 67, 109, 124, 126, 128, 151
Νυχτερινές επισκέψεις 13

Οράτιος 86

Πάθος της Ζαν ντ' Αρκ, Το 33, 38, 94, 112
Παναγία των Παρισίων, Η (του Hugo) 116
Πεντάμορφη και το Τέρας, Η (του Cocteau) 86
«Πλαστό χαρτονόμισμα, Το» (του Τολστόι) 67, 68, 151
Ποιμενική συμφωνία 39
Πορτοφολάς, Ο 9, 13, 15, 22, 23, 46, 68, 73, 81, 82, 88, 103-110, 112, 138, 150
Ποτάμι, Το (του Renoir) 39
Πριγκίπισσα της Κλεβ, Η 88, 150
Προτίμηση στα πράγματα, Η 75

Ρακίνας 30, 34, 86
Ροβινσών Κρούσος 76

Σειρήνα της Μαρτινίκας, Η 80
Σημειώσεις για τον κινηματογράφο 9, 68, 95, 109, 145, 147, 151 (βλ. και *Notes sur le cinématographe*).
Σιωπή της θάλασσας, Η 36
Σκέψεις (του Pascal) 108
Σονάτα για Πιάνο αρ. 20 (του Schubert) 17, 73
Στην τύχη ο Μπαλταζάρ 17, 25, 43-50, 67, 69, 73, 81, 88, 106, 114-118, 120, 126, 138, 150

Ταρκόφσκι, Αντρέι 9, 91, 151
Τέσσερις νύχτες ενός ονειροπόλου 9, 15, 16, 73, 82, 126-128
400 χτυπήματα, Τα 106
Τολστόι, Λέων 12, 67, 68, 71, 151
Τρομερά παιδιά, Τα 86

Χαρά, Η (του Bernanos) 60
Χιροσίμα, αγάπη μου 107
Χρήμα, Το 9, 17, 19, 21, 22, 25, 63, 65, 69-75, 81, 82, 138-142, 151, 152
Χρωματική Φαντασία (του Bach) 17, 73

[redacted]

Στοιχειοθεσία, σελιδοποίηση, φιλμ: ΑΡΧΕΤΥΠΟ ΑΕΒΕ
Μοντάζ, εκτύπωση: ΔΕΚΑΛΟΓΟΣ ΕΠΕ
Βιβλιοδεσία: Αφοί Τσιαδή ΟΕ

Αθήνα, Οκτώβριος 1999

[redacted]