

Ἀντρέϊ Ταρκόφσκι

ΣΜΙΛΕΥΟΝΤΑΣ ΤΟ ΧΡΟΝΟ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ:
ΣΕΡΑΦΕΙΜ ΒΕΛΕΝΤΖΑΣ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΝΕΦΕΛΗ
ΑΘΗΝΑ 1987

3ο ΚΕΦΑΛΑΙΟ

Ἀποτυπωμένος χρόνος

Στανρόγκιν: (...) Στήν Ἀποκάλυψη ὁ ἄγγελος ὀρκίζεται ὅτι δέ θά ὑπάρχει πλέον χρόνος.

Κυρίλοβ: Τό ξέρω. Πολύ σωστά λέγεται ἐκεῖ· μέ σαφήνεια καί ἀκρίβεια. Ὅταν φτάσει ὁλόκληρος ὁ ἄνθρωπος τήν εὐτυχία, τότε δέ θά ὑπάρχει πιά χρόνος γιατί δέ χρειάζεται κανεῖς τίποτα. Πολύ σωστή σκέψη.

Στανρόγκιν: Ποῦ θά τόν κρύψουνε λοιπόν;

Κυρίλοβ: Πουθενά δέ θά τόν κρύψουν. Ὁ χρόνος δέν εἶναι ἀντικείμενο, μά ἰδέα. Θά σήσει στό μυαλό.

Φ. Ντοστογιέφσκι, *Οἱ δαμονισμένοι*¹⁸

Ὁ χρόνος εἶναι ὄρος γιά τήν ὑπαρξη τοῦ «ἐγώ» μας. Εἶναι κάτι σάν πολιτιστικό διάμεσο πού καταστρέφεται ὅταν δέν χρειάζεται ἄλλο, μόλις λυθοῦν οἱ δεσμοί ἀνάμεσα στό ἄτομο καί τίς συνθήκες ὑπαρξης. Καί ἡ στιγμή τοῦ θανάτου εἶναι θάνατος τοῦ ἀτομικοῦ χρόνου: ἡ ζωή τοῦ ἀνθρώπου δέν εἶναι πιά προσιτή γιά τά συναισθήματα αὐτῶν πού μένουν ζωντανοί, εἶναι νεκρή γιά τοῦς γύρω του.

Ὁ χρόνος εἶναι ἀναγκαῖος γιά τόν ἄνθρωπο ὁ ὁποῖος μόνο μέσω τοῦ χρόνου μπορεῖ νά γίνει προσωπικότητα. Δέν ἐννοῶ ὅμως τόν γραμμικό χρόνο, δηλαδή τή δυνατότητα νά γίνει κάτι ὁ ἄνθρωπος, κάνοντας κάποια πράξη. Ἡ πράξη εἶναι ἀποτέλεσμα, κι ἐγώ στό νοῦ μου ἔχω τήν αἰτία πού κάνει τόν ἄνθρωπο ἠθική ἐνσάρκωση.

Ἡ ἱστορία δέν εἶναι χρόνος· οὔτε ἡ ἐξέλιξη. Καί οἱ δύο εἶναι συνέπειες. Ὁ χρόνος εἶναι κατάσταση, ἡ φλόγα ὅπου ζεῖ ἡ σαλαμάνδρα τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς.

Ὁ χρόνος κι ἡ μνήμη σύγχωνεύονται· εἶναι σάν τίς δύο πλευρές ἑνός νομίσματος. Εἶναι ἀρκετά φανερό ὅτι χωρίς τό χρόνο δέν μπορεῖ κι ἡ μνήμη νά ὑπάρξει. Ἡ μνήμη ὅμως εἶναι κάτι τόσο πολύπλοκο, πού κανένας κατάλογος τῶν ἰδιοτήτων τῆς δέν θά μποροῦσε νά προσδιορίσει τό σύνολο τῶν ἐντυπώσεων μέ τίς ὁποῖες μᾶς ἐπηρεάζει. Ἡ μνήμη εἶναι ἐννοια πνευματική! Λογουχάρη, ὅταν κάποιος μᾶς μιλήσει γιά τήν παιδική του ἡλικία, μποροῦμε νά ποῦμε μέ βεβαιότητα ὅτι ἔχουμε ἀρκετό ὑλικό γιά νά σχηματίσουμε πλήρη εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου. Ἐνας ἄνθρωπος χωρίς μνήμη γίνεται δέσμιος μᾶς πλασματικῆς ὑπαρξῆς· χάνοντας τό χρόνο εἶναι ἀνίμπορος νά ἀντιληφθεῖ τόν δικό του σύνδεσμο μέ τόν ἔξω κόσμο, κοντολογίς εἶναι καταδικασμένος νά τρελαθεῖ.

Ὁ ἄνθρωπος, ὡς ὄν ἠθικό, εἶναι προικισμένος μέ μνήμη πού σπέρνει μέσα του ἕνα αἶσθημα ἀνικανοποίητου. Ἡ μνήμη μᾶς κάνει εὐάλωτους, εὐαίσθητους στόν πόνο.

Ὅταν οἱ λόγιοι καί οἱ κριτικοί μελετοῦν τό χρόνο στή λογοτεχνία, τή μουσική ἢ τή ζωγραφική, μιλοῦν γιά τίς μεθόδους ἐγγραφῆς του. Στά ἔργα τοῦ Τζόυς ἢ τοῦ Προύστ, λογουχάρη, ἐξετάζουν τόν αἰσθητικό μηχανισμό τῆς μνήμης, τό πῶς ἀκριβῶς καταγράφει τίς ἐμπειρίες του τό ἄτομο πού ἀναπολεῖ τά περασμένα· μελετοῦν τίς φόρμες πού χρησιμοποιοῦνται στήν τέχνη γιά νά προσδιορίσουν τό χρόνο, ἐνῶ ἔμένα μέ ἐνδιαφέρουν ἐδῶ οἱ ἐσώτερες, ἠθικές ιδιότητες, πού ἐνυπάρχουν στόν ἴδιο τό χρόνο.

Ὁ χρόνος ζωῆς ἑνός ἀνθρώπου τοῦ δίνει τήν εὐκαιρία νά γνωρίσει ὅτι εἶναι ἠθικό ὄν, ταγμένο στήν ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας· κι ὅμως, αὐτό τό δῶρο στόν ἄνθρωπο εἶναι εὐχάριστο καί μαζί πικρό. Ζωή εἶναι μόνο μιά δεδομένη χρονική περίοδος ὅπου μπορεῖ, ἢ μᾶλλον πρέπει, νά διαμορφώσει τό πνεῦμα του σύμφωνα μέ τό πῶς ἀντι-

λαμβάνεται τό σκοπό τῆς ἀνθρώπινης ὑπαρξῆς. Ὅμως, τό ἀκαμπτο πλαίσιο στό ὁποῖο ἔχει τεθεῖ ἡ ζωή φανερώ- νει ἀκόμα πιά καθαρά τήν εὐθύνη πού ἔχουμε ἀπέναντι στόν ἑαυτό μας καί στούς ἄλλους. Ἡ ἀνθρώπινη συνείδη- ση, γιά νά ὑπάρξει, ἐξαρτᾶται ἀπό τό χρόνο.

Λένε πώς ὁ χρόνος εἶναι ἀμετάκλητος. Κι εἶναι ἀλή-θεια, μέ τήν ἔννοια ὅτι «δέν μπορεῖς νά φέρεις πίσω τά περασμένα». Τί ἀκριβῶς εἶναι αὐτά τά «περασμένα»; Ὅλα ὅσα πέρασαν; Καί τί σημαίνει «πέρασαν» γιά κά-ποιον, ὅταν γιά τόν καθένα μας τό παρελθόν εἶναι φο-ρέας κάθε συγκεκριμένου πράγματος στό παρόν μας σέ κάθε στιγμή μας; Ἀπό μιά ἄποψη τό παρελθόν εἶναι πο-λύ πιά πραγματικό ἀπό τό παρόν, ἢ τουλάχιστον πιά σταθερό, πιά ἀνθεκτικό. Τό παρόν γλιστρᾷ μέσα ἀπό τά χέρια μας καί χάνεται σάν ἄμμος, καί μόνο ὅταν τό ἀνα-πολοῦμε ἀποκτᾷ ὑλικό βάρος. Τά δαχτυλίδια τοῦ βασι-λιά Σολομώντα εἶχαν τό ἐπίγραμμα «Ὅλα θά περά-σουν»· ἐγώ, ἀντίθετα, θέλω νά ἐπισύρω τήν προσοχή στόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ὁ χρόνος, μέ τήν ἠθική του ση-μασία, ἐπιστρέφει. Ὁ χρόνος δέν χάνεται χωρίς νά ἀφή-σει ἴχνη, γιατί εἶναι κατηγορία ὑποκειμενική, πνευματι-κή· κι ὁ διωμένος χρόνος μένει στήν ψυχή μας σάν ἐμπει-ρία ἐν χρόνω.

Τό αἶτιο καί τό ἀποτέλεσμα ἀλληλοεξαρτῶνται καί ἀλ-ληλοσυμπλέκονται. Τό ἕνα γεννᾷ τό ἄλλο ἀπό μίαν ἀδυ-σώπητα καθορισμένη ἀναγκαιότητα, πού θά ἦταν μοι-ραία γιά μᾶς, ἄν ἀνακαλύπταμε μεμιάς ὅλους τούς συν-δετικούς κρίκους αὐτῆς τῆς συνέχειας. Ἡ σχέση αἰτίου καί ἀποτελέσματος, κοντολογίς ἢ μετάβαση ἀπό τή μιά κατάσταση στήν ἄλλη, εἶναι καί ἡ μορφή μέ τήν ὁποία ὑπάρχει ὁ χρόνος, τό μέσο γιά τήν ὑλοποίησή του, στήν καθημερινή πρακτική. Ἀφοῦ ὅμως τό αἶτιο ἔχει τό ἀπο-τέλεσμά του, δέν μπορεῖ νά πεταχτεῖ σάν τή χρησιμοπο-ιημένη σκαλωσιά ἑνός πυραύλου. Μέ κάθε ἀποτέλεσμα ἐπιστρέφουμε μονίμως στήν πηγὴ του, στά αἰτία του· μ' ἄλλα λόγια, μέ τή βοήθεια τῆς συνείδησης, μπορούμε νά

γυρίζουμε πίσω τό χρόνο. Τό αίτιο καί τό αποτέλεσμα
μπορεί νά συνδεθοῦν μεταξύ τους ἀναδρομικά, καί τότε
εἶναι πράγματι σάν νά ἐπιστρέφει κανεῖς στό παρελθόν
του.

Ὁ σοβιετικός δημοσιογράφος Ὁφτσίνικοφ, περιγρά-
φοντας τήν Ἰαπωνία, ἔγραψε:

«Θεωρεῖται ὅτι ὁ χρόνος, *per se*, βοηθᾷ νά γνωρίσουμε
τήν οὐσία τῶν πραγμάτων. Οἱ Ἰάπωνες λοιπόν βλέπουν
μιᾶ ιδιαίτερη ὁμορφιά στά γηρατειά. Τούς ἐλκύει ἡ γκρι-
ζα ἀπόχρωση στόν κορμό ενός γέρικου δέντρου, ἡ φαγω-
μένη πέτρα, ἀκόμα καί ἡ κουρελιασμένη ὄψη μιᾶς φωτο-
γραφίας πού οἱ ἄκρες της δείχνουν ὅτι τήν ἔχουν περιερ-
γαστεῖ ἕνα σωρό ἄνθρωποι. Ὅλα αὐτά τά σημάδια ἡλι-
κίας τά ὀνομάζουν *σαμπά*, πού κυριολεκτικά σημαίνει
“*σχοιριά*”. *Σαμπά* λοιπόν εἶναι μιᾶ φυσιολογική ὀξει-
δωση, ἡ ὁμορφιά τῆς παλιᾶς ἐποχῆς, ἡ σφραγίδα [ἢ ἡ
πατίνα –Α.Τ.] τοῦ χρόνου.

»Τό *σαμπά*, στοιχεῖο ὁμορφιάς, ἐνσαρκώνει τό σύνδε-
σμο μεταξύ τέχνης καί φύσης.»

Θά μπορούσε λοιπόν νά πεῖ κανεῖς πώς οἱ Ἰάπωνες
προσπαθοῦν νά δαμάσουν τό χρόνο ὡς ὑλικό τῆς τέχνης.

Κι ἐδῶ ἀναλογίζεται κανεῖς αὐτά πού γράφει ὁ
Προύστ γιά τή γιαγιά του: «Ἀκόμα κι ὅταν ἔπρεπε νά
προσφέρει σέ κάποιον ἕνα δῶρο, καθώς λένε, χρήσιμο,
ὅταν ἔπρεπε νά χαρίσει μιᾶ πολυθρόνα, ἕνα σερβίτιο,
ἕνα μπαστούνι, γύρευε νά βρεῖ “ἀντίκες”, λές καί, ἀφοῦ
ἀπό τήν ἀχρηστία εἶχαν χάσει τό χαρακτήρα τῆς ὠφελι-
μότητας, ἦταν στή διάθεσή μας πιότερο γιά νά διηγη-
θοῦν τή ζωῆ ἀνθρώπων μιᾶς ἄλλης ἐποχῆς παρά γιά νά
ἐξυπηρετήσουν τίς ἀπαιτήσεις τῆς δικῆς μας».¹⁹

Ὁ Προύστ εἶπε ἀκόμα νά ὑψώσουμε «ἕνα πελώριο οἰ-
κοδόμημα ἀναμνήσεων», καί νομίζω πώς αὐτό ἔχει κλη-
θεῖ νά πράξει ὁ κινηματογράφος: θά μπορούσαμε νά
ποῦμε ὅτι εἶναι ιδανική ἐκδήλωση τῆς ἰαπωνικῆς ἐννοιας
σαμπά, γιατί, καταφέροντας νά δαμάσει τό χρόνο, αὐτό
τό ἐντελῶς καινούριο ὑλικό, γίνεται κυριολεκτικά μιᾶ
νέα μούσα.

Δέν θά 'θελα νά επιβάλω σέ κανέναν τίς απόψεις μου γιά τόν κινηματογράφο. 'Ελπίζω ὅτι αὐτοί στούς ὁποίους ἀπευθύνομαι (αὐτοί δηλαδή πού γνωρίζουν καί ἀγαποῦν τόν κινηματογράφο) ἔχουν τίς ιδέες τους καί τή γνώμη τους γιά τίς ἀρχές πού διέπουν τήν τέχνη τοῦ κινηματογράφου καί τήν κινηματογραφική κριτική.

Στό ἐπάγγελμαί μας ὑπάρχουν ἀπειρες ἔτοιμες ιδέες. Ὅχι παραδόσεις, μά ἐτοιμοπαραδότες ιδέες, αὐτοί οἱ τετριμμένοι τρόποι σκέψης, τά στερεότυπα, πού φυτρῶνουν γύρω ἀπό τίς παραδόσεις καί παίρνουν βαθμιαία τή θέση τους. Στήν τέχνη δέν καταφέρνεις τίποτα, ἂν δέν ἀπαλλαγείς ἀπό τίς ἔτοιμες ιδέες. Πρέπει νά ἐπεξεργαστεῖς τή δική σου θέση, τήν προσωπική σου ἀποψη –χωρίς ποτέ, βέβαια, νά παραβλέπεις τόν κοινό νοῦ– καί, ὅσο δουλεύεις, νά τή διαφυλάσσεις σάν κόρη ὀφθαλμοῦ.

Ἡ σκηνοθεσία δέν ἀρχίζει ὅταν συζητᾶ κανεῖς μέ τό σεναριογράφο, οὔτε ὅταν δουλεύει μέ τόν ἠθοποιό ἢ τό συνθέτη, ἀλλά ὅταν, μπρός στό ἐσωτερικό βλέμμα τοῦ ἀνθρώπου πού κάνει τήν ταινία καί εἶναι γνωστός μέ τήν ὀνομασία σκηνοθέτης, ἀναδύεται κάποια εἰκόνα τῆς ταινίας –μπορεῖ μιά σειρά λεπτομερῶς ἐπεξεργασμένα ἐπεισόδια, μπορεῖ ἢ σύλληψη μιᾶς αἰσθητικῆς σύστασης ἢ μιᾶς συγκινησιακῆς ἀτμόσφαιρας τῆς ταινίας. Ὁ σκηνοθέτης πρέπει νά γνωρίζει μέ σαφήνεια τούς ἀντικειμενικούς του στόχους καί νά δουλέψει σκληρά μέ τήν κινηματογραφική του ὀμάδα γ. ἄ νά πετύχει τήν πλήρη ὑλοποίησή τους στήν ὀθόνη. Ἐντούτοις, ὅλα αὐτά εἶναι ἀπλῶς τεχνική ἐπιδεξιότητα· ἢ ὁποία, ἂν καί συμπεριλαμβάνει πολλούς ἀπό τούς ἀναγκαίους γιά τήν τέχνη ὄρους, δέν ἐπαρκεῖ καθαυτήν νά χαρίσει στό σκηνοθέτη τό ὄνομα «καλλιτέχνης».

Ὁ σκηνοθέτης ἀρχίζει νά γίνεται καλλιτέχνης τή στιγμή πού ἀρχίζει νά μορφοποιεῖται, στό μυαλό του ἢ στήν ταινία, τό αὐστηρά δικό του σύστημα εἰκόνων, τό δικό του ὑπόδειγμα σκέψεων γιά τόν ἔξωτερικό κόσμο, καί τό κοινό καλεῖται νά κρίνει, νά μοιραστεῖ μέ τό σκηνοθέτη



Άντρέι Ρουμπλιόφ
Ο ζωγράφος-μοναχός ταξιδεύει.

τά πιά κρυφά και πιά άκριβά όνειρά του. Μόνο όταν καταφέρει νά παρουσιάσει τή δική του άποψη, όταν γίνει κάτι σάν φιλόσοφος άναδεικνύεται καλλιτέχνης – και ό κινηματογράφος τέχνη. (Φυσικά, είναι φιλόσοφος μέ μιά πολύ σχετική έννοια. “Όπως παρατηρεί ό Πώλ Βαλερύ: «Οί ποιητές είναι φιλόσοφοι· έξίσου άνετα θά μπορούσαμε νά συγκρίνουμε και τό θαλασσογράφο μέ τόν καπετάνιο...»)

Κάθε μορφή τέχνης γεννιέται και ζει σύμφωνα μέ τούς δικούς της νόμους. Οί άνθρωποι μιλούν συνήθως για τούς ειδικούς νόμους τού κινηματογράφου, άντιπαράβállοντάς τον μέ τή λογοτεχνία. Θεωρώ έξαιρετικά σημαντικό νά ξετάσουμε και νά εκθέσουμε όσο γίνεται πληρέστερα τήν άλληλεπίδραση κινηματογράφου και λογοτεχνίας, για νά χωριστούν επιτέλους και νά πάψουν νά συγχέονται. Ποιά είναι ή όμοιότητα και ή σχέση κινηματογράφου και λογοτεχνίας; Τί τίς συνδέει αυτές τίς δύο μορφές τέχνης;

Άπάντηση πρέπει νά είναι κυρίως ή μοναδική έλευθερία τών επαγγελματιών, και στους δύο αυτούς τομείς, νά παίρνουν ό,τι θέλουν από όσα τούς προσφέρει ό πραγματικός κόσμος, και νά τό ταξινομούν μέ άλλη σειρά. Ό όρισμός αυτός μπορεί νά φανεί πολύ εύρύς και γενικός, νομίζω όμως ότι συμπεριλαμβάνει οτιδήποτε κοινό υπάρχει μεταξύ κινηματογράφου και λογοτεχνίας. Άπό κεί και πέρα υπάρχουν άσυμφιλίωτες διαφορές, πού πηγάζουν από τή θεμελιακή άνομοιότητα λέξης και κινηματογραφημένης εικόνας· γιατί ή βασική διαφορά ανάμεσά τους είναι πώς ή λογοτεχνία χρησιμοποιεί λέξεις για νά περιγράψει τόν κόσμο, ένω ή ταινία δέν είναι ύποχρεωμένη νά χρησιμοποιήσει λέξεις –εκφράζεται άμεσα.

“Όλα αυτά τά χρόνια δέν βρέθηκε ούτε ένας δεσμευτικός όρισμός για τόν ιδιαίτερο χαρακτήρα τού κινηματογράφου. Γνώμες υπάρχουν πολλές, πού είτε άλληλοσυγκρούονται είτε –πράγμα χειρότερο– άλληλοεπικαλύπτονται σέ μιά έκλεκτική σύγχυση. Κάθε καλλιτέχνης στόν

κόσμο βλέπει, θέτει και λύνει τό πρόβλημα μέ τόν δικό του τρόπο. Πάντως, πρέπει εξάπαντος νά υπάρχει κάποιος σαφής προσδιορισμός, ἄν θέλει κανείς νά δουλεύει μέ πλήρη ἐπίγνωση τοῦ τί κάνει, γιατί δέν εἶναι δυνατόν νά ἀσχολεῖται μέ μιá μορφή τέχνης χωρίς νά ἀναγνωρίζει τούς νόμους της.

Ποιοί εἶναι οἱ καθοριστικοί παράγοντες τοῦ κινηματογράφου καί ποιές οἱ συνέπειές τους; Ποιές εἶναι οἱ δυνατότητές του, τά μέσα του, οἱ εἰκόνες του, ὄχι μόνο μορφικά μά καί πνευματικά; Καί μέ τί ὕλικό δουλεύει ὁ σκηνοθέτης;

Δέν μπορῶ ἀκόμα νά ξεχάσω ἐκεῖνο τό ἰδιοφυές ἔργο πού προβλήθηκε τόν περασμένο αἰώνα, τήν ταινία μέ τήν ὁποία ἄρχισαν ὅλα, τήν *Ἄφιξη τρένου στό σταθμό τῆς Λά Σιοτά*, τοῦ Αὔγουστου Λυμέρ. Ἡ ταινία αὐτή ἦταν ἀπλούστατα ἀποτέλεσμα τῆς ἀνακάλυψης τῆς κάμερας, τοῦ φίλμ καί τοῦ μηχανήματος προβολῆς. Τό θέαμα διαρκεῖ μόλις μισό λεπτό καί δείχνει ἕνα ἡλιόλουστο τμήμα σιδηροδρομικοῦ σταθμοῦ, μέ κυρίες καί κυρίους πού κόβουν βόλτες, καί τό τρένο πού ἔρχεται ἀπό τό βάθος τῆς εἰκόνας καί κατευθύνεται ὀλόισια στό φακό. Καθώς τό τρένο πλησίαζε, πανικός ἄρχισε νά κυριεύει τήν αἴθουσα, οἱ θεατές πετάχτηκαν ἀπάνω καί τό ἄβαν στά πόδια. Ἐκεῖνη τή στιγμή γεννήθηκε ὁ κινηματογράφος. Δέν ἦταν ἀπλῶς ζήτημα τεχνικῆς ἢ κάποιος νέος τρόπος ἀναπαράστασης τοῦ κόσμου: εἶχε δημιουργηθεῖ μιá νέα αἰσθητική ἀρχή.

Πρώτη φορά στήν ἱστορία τῶν τεχνῶν, στήν ἱστορία τῆς παιδείας, ὁ ἄνθρωπος βρῆκε τρόπο νά ἀποτυπῶσει τό χρόνο, καί ταυτόχρονα τή δυνατότητα νά τόν ἀναπαράγει στήν ὀθόνη κατά βούληση, νά τόν ἐπαναλαμβάνει καί νά ἐπιστρέφει σ' αὐτόν. Ἀπόκτησε μιá μήτρα τοῦ πραγματικοῦ χρόνου. Ἀφοῦ εἶδε καί κατέγραψε τό χρόνο, μποροῦσε πλέον νά τόν διατηρήσει χρόνια ὀλόκληρα (θεωρητικά, γιά πάντα) σέ μεταλλικά κουτιά.

Ἀκριβῶς μ' αὐτή τήν ἔννοια οἱ ταινίες τῶν ἀδελφῶν

Λυμιέρ ἦταν οἱ πρῶτες πού περιεῖχαν τό σπόρο μᾶς νέας αἰσθητικῆς ἀρχῆς. Ἀμέσως μετά, ὅμως, ὁ κινηματογράφος ἀπομακρύνθηκε ἀπό τήν τέχνη, ἀναγκασμένος νά πάρει τό ἀσφαλέστερο, ἀπό συμφεροντολογική καί κερδοσκοπική ἄποψη, μονοπάτι. Τίς δύο ἐπόμενες δεκαετίες σχεδόν ὁλόκληρη ἡ παγκόσμια λογοτεχνία μεταφέρθηκε στήν ὀθόνη, μαζί μέ ἀμέτρητα θεατρικά ἔργα. Ὁ κινηματογράφος χρησιμοποιήθηκε χωρίς ἐπιφυλάξεις γιά νά καταγράψει τή θεατρική πράξη. Ἡ κινηματογραφική ταινία πῆρε λάθος δρόμο, καί ὀφείλουμε νά παραδεχτοῦμε πῶς οἱ ἀτυχεῖς συνέπειες αὐτῆς τῆς κίνησης ἐξακολουθοῦν νά ἰσχύουν. Τό χειρότερο, κατά τή γνώμη μου, δέν ἦταν ὅτι ὁ κινηματογράφος περιορίστηκε στήν ἀπλή εἰκονογράφηση· πολύ χειρότερη ἦταν ἡ ἀδυναμία νά ἐκμεταλλευτοῦμε καλλιτεχνικά τό πιό πολύτιμο δυναμικό τοῦ κινηματογράφου: τή δυνατότητα νά ἀποτυπώσουμε στή ζελατίνα τήν πραγματικότητα τοῦ χρόνου.

Μέ πῶιά μορφή ἀποτυπώνει ὁ κινηματογράφος τό χρόνο στό φίλμ; Μέ μορφή πού μποροῦμε νά τήν ὀνομάσουμε *πραγματική*. Καί πραγματικό μπορεῖ νά εἶναι ἕνα γεγονός, ἡ κάποιος πού κινεῖται, ἡ καί ὁποιοδήποτε ὑλικό ἀντικείμενο· ἐπιπλέον, τό ἀντικείμενο μπορεῖ νά παρουσιαστεῖ ἀκίνητο καί ἀναλλοίωτο, ὅσο αὐτή ἡ ἀκίνησία εἶναι πραγματική στήν ἀληθινή πορεία τοῦ χρόνου.

Ἐδῶ λοιπόν πρέπει νά ἀναζητηθοῦν οἱ ρίζες τοῦ ἰδιαίτερου χαρακτήρα τῆς ταινίας. Βέβαια τό πρόβλημα τοῦ χρόνου εἶναι βασικό καί στή μουσική, μόνο πού λύνεται μέ ἐντελῶς διαφορετικό τρόπο: ἡ ζωτική δύναμη τῆς μουσικῆς ὑλοποιεῖται στά ὄρια τῆς ὁλοκληρωτικῆς τῆς ἐξαφάνισης. Ἡ ιδιότητα ὅμως τοῦ κινηματογράφου εἶναι ὅτι οἰκειοποιεῖται στό ἀκέραιο τό χρόνο, μέ ὅλη τήν ὑλική πραγματικότητα μέ τήν ὁποία εἶναι συνδεδεμένος καί ἡ ὁποία μᾶς περιβάλλει κάθε μέρα, κάθε ὥρα.

Χρόνος ἀποτυπωμένος στίς πραγματικές μορφές καί ἐκδηλώσεις του: ἰδοῦ ἡ βασική ἔννοια τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης πού μᾶς κάνει νά σκεφτόμαστε τόν πλοῦτο

τῶν ἀνεξερευνήτων πηγῶν τῆς κινηματογραφικῆς ταινίας, τό ἀπεριόριστο μέλλον τῆς. Πάνω σ' αὐτή τήν ἐννοια στήριζω τίς πρακτικές καί θεωρητικές μου προτάσεις ἐργασίας.

Γιατί πηγαίνουν οἱ ἄνθρωποι στόν κινηματογράφο; Τί τοὺς ὀδηγεῖ σέ μιὰ σκοτεινή αἴθουσα ὅπου παρατηροῦν ἐπί δύο ὥρες τό παιχνίδι τῶν σκιῶν πάνω σ' ἓνα ἄσπρο πανί; Ἡ ἀναζήτηση διασκέδασης; Ἡ ἀνάγκη γιά κάποιον «παραισθησιογόνο»; Σέ ὅλο τόν κόσμο ὑπάρχουν ἐργα διασκεδαστικά καί ὀργανισμοί ἐκμετάλλευσης τοῦ κινηματογράφου, τῆς τηλεόρασης καί κάθε ἄλλου θεάματος. Δέν πρέπει ὅμως νά ξεκινήσουμε ἀπό κεῖ, παρά ἀπό τίς οὐσιαστικές ἀρχές πού διέπουν τόν κινηματογράφο καί ἔχουν σχέση μέ τήν ἀνάγκη τοῦ ἀνθρώπου νά δαμάσει καί νά γνωρίσει τόν κόσμο. Νομίζω ὅτι ὁ λόγος γιά τόν ὁποῖο πηγαίνει κανεῖς στόν κινηματογράφο εἶναι ὁ χρόνος –χρόνος χαμένος, σπαταλημένος ἢ προσδοκώμενος. Πηγαίνει κανεῖς στόν κινηματογράφο γιά ζωντανή ἐμπειρία, γιατί ὁ κινηματογράφος, ἀντίθετα ἀπό τίς ἄλλες τέχνες, διευρύνει, μεγαλώνει καί πυκνώνει τήν ἐμπειρία, ἀλλά καί τήν ἐπεκτείνει σημαντικά. Αὐτή εἶναι καί ἡ δύναμη τοῦ κινηματογράφου· οἱ «στάθ», ἡ πλοκή τοῦ ἐργου καί ἡ διασκέδαση δέν ἔχουν καμιά σχέση μαζί του.

Ποιά εἶναι ἡ οὐσία τῆς δουλειᾶς τοῦ σκηνοθέτη; Θά μπορούσαμε νά τήν ὀνομάσουμε σμίλημα τοῦ χρόνου. Ὅπως ὁ γλύπτης παίρνει ἓνα κομμάτι μάρμαρο καί, καθῶς γνωρίζει μέσα του τά χαρακτηριστικά στοιχεῖα τοῦ τελειωμένου ἐργου, ἀφαιρεῖ ὅ,τι εἶναι περιττό, ἔτσι κι ὁ κινηματογραφιστής, ἀπό ἓνα «κομμάτι χρόνο» πού τό συγκροτεῖ μιὰ πελώρια καί συμπαγῆ δέσμη ζωντανῶν γεγονότων, κόβει καί πετάει ὅ,τι δέν τοῦ χρειάζεται, ἀφήνοντας μόνο ὅσα θά γίνουν στοιχεῖα τῆς ὀλοκληρωμένης εἰκόνας, ὅσα θά ἀποδειχτοῦν ἀναπόσπαστο κομμάτι τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας.

Λένε ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι σύνθετη τέχνη, βασισμένη στήν ἀνάμειξη συγγενικῶν μορφῶν τέχνης: θεά-

τρου, πεζογραφίας, ήθοποιίας, ζωγραφικής, μουσικής... Στην πραγματικότητα ή «ανάμειξη» αὐτῶν τῶν μορφῶν τέχνης μπορεῖ νά βαρύνει τόσο, πού νά καταντήσει τόν κινηματογράφο «ρώσικη σαλάτα», ὅπως ἔχει ἀποδειχτεῖ, ἤ, στήν καλύτερη περίπτωση, νά τόν καταστήσει μίμηση ἀρμονίας ἀπό τήν ὁποία ἀπουσιάζει ὁ κινηματογράφος, ἐπειδή σ' αὐτές ἀκριβῶς τίς συνθήκες παύει νά ὑπάρχει. Πρέπει νά ξεκαθαρίσουμε ὀριστικά ὅτι, ἂν ὁ κινηματογράφος εἶναι τέχνη, δέν μπορεῖ νά ἀποτελεῖ ἀπλῶς ἀμάλαγμα ἀρχῶν ἀπό ἄλλες παραπλήσιες μορφές τέχνης· μόνο ἔτσι θά μπορέσουμε νά στραφοῦμε στό θέμα τῆς λεγόμενης σύνθετης φύσης τῆς κινηματογραφικῆς ταινίας. Ὁ συνδυασμός λογοτεχνικοῦ στοχασμοῦ καί ζω-



Ἄντρεϊ Ρουμπλιόφ

Τό μαρτύριο τοῦ Πατρικίε, τοῦ θησαυροφύλακα τῆς μητρόπολης τοῦ Βλαντιμίρ (τόν ἐπαιξε ὁ περίφημος κλόουν Γιούρι Νικούλιν). «Κατάρρα στούς ἀπιστούς, νά τούς κάψει τό αἰώνιο πῦρ!»

γραφικῆς φόρμας δέν συνιστᾶ κινηματογραφική εἰκόνα, παρά ἕνα σχετικά κενό ἢ ἐπίπλαστο ὑβρίδιο.

Οὔτε δέβαια οἱ νόμοι τῆς κίνησης καί ἡ ὀργάνωση τοῦ χρόνου σέ μιὰ ταινία μποροῦν νά ἀντικατασταθοῦν μέ τούς χρονικούς νόμους τοῦ θεάτρου.

Χρόνος μέ μορφή γεγονότος: ἐπιστρέφω σ' αὐτό τό σημεῖο. Τό χρονικό τό θεωρῶ πεμπτούσια τοῦ κινηματογράφου· γιά μένα δέν εἶναι τρόπος κινηματογράφησης παρά ἀνασύστασης, ἀναδημιουργίας τῆς ζωῆς.

Κάποτε μαγνητοφώνησα ἕναν τυχαῖο διάλογο, χωρίς νά τό ξέρουν τά συγκεκριμένα ἄτομα. Ἔκουσα τή μαγνητοταινία καί σκέφτηκα πόσο θαυμάσια «γραμμμένη» καί «παιγμένη» ἦταν. Ἡ λογική τῶν κινήσεων, τό αἶσθημα, ἡ ἐνέργεια, ὅλα ἦταν ἄπτά. Κι οἱ φωνές ὁμορφες, οἱ παύσεις καίριες! Κανένας Στανισλάφσκι δέν θά ἔβρισκε λόγους νά δικαιολογήσει αὐτές τίς παύσεις, καί τό ὕφος τοῦ Χεμινγκουέι φαίνεται ἐπιτηδευμένο καί ἀφελέες σέ σύγκριση μέ τή δόμηση αὐτοῦ τοῦ μαγνητοφωνημένου διαλόγου.

Τό ἰδανικά κινηματογραφημένο κομμάτι τό ἀντιλαμβάνομαι ὡς ἐξῆς: Ὁ δημιουργός παίρνει ἑκατομμύρια μέτρα φίλμ, πού ἀκολουθοῦν καί καταγράφουν συστηματικά, λεπτό τό λεπτό, μέρα τή μέρα, χρόνο τό χρόνο, τή ζωή, λογουχάρη, ἐνός ἀνθρώπου, ἀπό τή γέννηση ὡς τό θάνατό του, καί ἀπ' αὐτά βγάζει δυόμισι χιλιάδες μέτρα, ἢ μιὰμιση ὥρα χρόνο προβολῆς. (Θά ἔταν περιέργο νά φανταστῆ κανεῖς ὅλα αὐτά τά ἑκατομμύρια μέτρα νά περνοῦν ἀπό τά χέρια διάφορων σκηνοθετῶν καί νά γυρίζει καθένας τήν ταινία του: πόσο διαφορετικές θά ἦταν ὅλες!)

Μπορεῖ νά εἶναι ἀδύνατο νά ἔχουμε ὅλα αὐτά τά ἑκατομμύρια μέτρα φίλμ, ἀλλά οἱ «ἰδανικές» συνθήκες δουλειᾶς δέν εἶναι καί τόσο ἐξωπραγματικές –καί αὐτές πρέπει νά ἐπιδιώκουμε. Πῶς; Ἄρκει νά διαλέγουμε καί νά συνδέουμε τά τμήματα ἐνός γεγονότος, γνωρίζοντας, βλέποντας καί ἀκούγοντας τί ἀκριβῶς ὑπάρχει ἀνάμεσά



τους και ποιός κρίκος τὰ ἐνώνει. Αυτό είναι κινηματογράφος. Ἀλλιῶς μπορούμε εὐκόλα νά ξεγλιστρήσουμε στό συνηθισμένο μονοπάτι τῆς θεατρικῆς γραφῆς, χτίζοντας μιά πλοκή πάνω στά δεδομένα πρόσωπα. Ὁ κινηματογράφος πρέπει νά ἔχει τήν ἐλευθερία νά διαλέξει καί νά συνδέσει γεγονότα παρμένα ἀπό ἓνα «κομμάτι χρόνο», ἀδιάφορο πόσο μακρῷ ἢ μεγάλο. Καί δέν θεωρῶ ἀπαραίτητο νά παρακολουθήσει κανείς ἓνα συγκεκριμένο πρόσωπο. Στήν ὀθόνη ἢ λογική τῆς συμπεριφορᾶς ἑνός προσώπου μπορεί νά παραπέμπει στή λογική ἐντελῶς διαφορετικῶν γεγονότων καί φαινομένων, ἐκ πρώτης ὄψεως ἄσχετων, καί τό πρόσωπο μέ τό ὁποῖο ξεκίνησες μπορεί νά χαθεῖ ἀπό τήν ὀθόνη καί νά ἀντικατασταθεῖ μέ κάτι ἐντελῶς διαφορετικό, ἄν τό ἀπαιτεῖ ἡ κατευθυντήρια ἀρχή τοῦ δημιουργοῦ. Λογουχάρη, εἶναι δυνατό νά γίνει ταινία χωρίς κεντρικό ἥρωα, ὅπου τὰ πάντα τὰ προσδιορίζει ἡ χαρακτηριστικά περιορισμένη προοπτική τῆς βιοθεωρίας ἑνός προσώπου.

Ὁ κινηματογράφος μπορεί νά χρησιμοποιήσει ὅτιδήποτε διαχέεται στό χρόνο, μπορεί νά πάρει ἀπό τή ζωή τὰ πάντα. Ὅ,τι θά ἦταν περιστασιακή δυνατότητα γιά τή λογοτεχνία, ἢ μεμονωμένη περίπτωση (λογουχάρη, ἡ παρεμβολή «ἐπίκαιρου ὕλικου» στή συλλογή διηγημάτων *Στόν καιρό μας* τοῦ Χεμινγκουέι), γιά τόν κινηματογράφο εἶναι λειτουργία τῶν θεμελιακῶν καλλιτεχνικῶν του νόμων. Τά πάντα! Ἄν αὐτά τὰ «πάντα» ἴσχυαν στή διάρθρωση ἑνός θεατρικοῦ ἔργου ἢ ἑνός μυθιστορήματος θά ἔμοιαζαν ἀπεριόριστα· σέ μιά ταινία εἶναι ἐξαιρετικά περιορισμένα.

Τό νόημα τοῦ κινηματογράφου εἶναι ἡ ἀντιπαράθεση ἑνός ἀνθρώπου μ' ἓνα ἀχανές περιβάλλον, ἢ ἀντιπαράβολή του μέ ἀμέτρητους ἀνθρώπους πού διαβαίνουν πλάι του ἢ μακριά του, ἢ σύνδεσή του μέ ὀλόκληρο τόν κόσμο.

Ἐπάρχει ἓνας ὄρος πού ἔχει ἤδη γίνει κοινότοπος: «ποιητικός κινηματογράφος». Ὁ ὄρος σημαίνει κινημα-

τογράφος πού οί εικόνες του απομακρύνονται τολμηρά από τό άπτό καί τό συγκεκριμένο, όπως τά συναντούμε στην πραγματική ζωή, καί παράλληλα κατοχυρώνει τή δική του δομική άκεραιότητα. Έτσι όμως ό κινηματογράφος διατρέχει τόν κίνδυνο νά απομακρυνθει από τόν έαυτό του. 'Ο «ποιητικός κινηματογράφος» γεννά σύμβολα, άλληγορίες καί άλλες παρόμοιες μορφές —δηλαδή, πράγματα πού δέν έχουν καμία σχέση μέ τή φυσική εικονοπλασία του κινηματογράφου.

Έδώ νομίζω ότι πρέπει νά ξεκαθαρίσουμε άλλο ένα σημείο. Άν ό χρόνος εμφανίζεται στόν κινηματογράφο μέ τή μορφή γεγονότος, τό γεγονός δίνεται μέ τή μορφή τής άπλης, άμεσης παρατήρησης. Τό βασικό στοιχείο του κινηματογράφου, αυτό πού εκλύεται από όλους τούς πόρους του, είναι ή παρατήρηση.

Όλοι γνωρίζουμε τό παραδοσιακό είδος τής αρχαίας ιαπωνικής ποίησης, τό χάικου. 'Ο Άιζενστάιν είχε άναφέρει όρισμένα παραδείγματα:

*Ψυχρό φεγγαρόφωτο
κοντά στό παλιό μοναστήρι
ούρλιάζει ένας λύκος*

*Άθούρη πεταλούδα
πετούσε στό λιβάδι·
έπειτα αποκομήθηκα*

Σ' αυτά τά τρίστιχα είδε τό υπόδειγμα για τόν τρόπο μέ τόν όποιο ό συνδυασμός τριών ξεχωριστών στοιχείων δημιουργεί κάτι τό διαφορετικό. Έφόσον όμως αυτό τό αξίωμα ύπήρχε ήδη στό χάικου, σαφώς δέν είναι αποκλειστικότητα του κινηματογράφου.

Έκείνο πού μέ έλκύει στό χάικου είναι ή παρατήρηση —καθαρή, διαυγής, ένα μέ τό υποκείμενό της.

Καθώς διαβαίνει



Άντρέι Ρομπλιόφ

Ό Άντρέι Ταρκόφσκι στό πλατό μέ τούς πρωταγωνιστές του.

*ή πανσέληνος άκραγγίζει
τ' άγγίστρια στό κύμα.*

*Άπλώθηκε δροσιά·
στ' άγκάθια τής τσαπουρνιάς
κρέμονται δροσοστάλες*

Πρόκειται γιά καθαρότατη παρατήρηση. Ή εϋστοχία καί ή άκριβολογία της κάνουν τόν οποιοδήποτε, όσο άκαλλιέργητη κι άν είναι ή ευαισθησία του, νά νιώσει τή δύναμη τής ποίησης καί νά αναγνωρίσει —συγχωρέστε μου τήν κοινοτοπία— τή ζωντανή εικόνα πού συνέλαβε ο δημιουργός.

Μολονότι είμαι έπιφυλακτικός όταν κάνω συγκρίσεις μέ άλλες μορφές τέχνης, αυτό τό συγκεκριμένο παράδειγμα άπό τήν ποίηση μου φαίνεται πώς προσεγγίζει



Άντρέι Ρουμπλιόφ

‘Ο Μπρισκα, ό χύτης (τόν έπαιξε ό Κόλια Μπουρλιάγεφ, πού πρωταγωνιστούσε καί στά *Παιδικά χρόνια του Ίβάν*), γονατίζει μπροστά στους εϋεργέτες του.

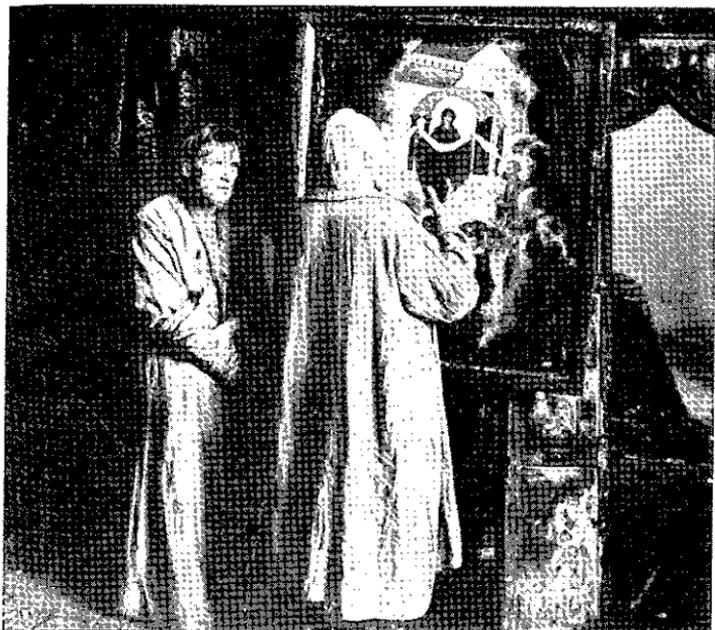
τήν αλήθεια του κινηματογράφου, μέ τή διαφορά ότι ή πεζογραφία καί ή ποίηση χρησιμοποιούν έξορισμού λέξεις, ενώ ή ταινία γεννιέται από τή άμεση παρατήρηση τής ζωής. Αυτό είναι κατά τή γνώμη μου τό κλειδί τής ποίησης στον κινηματογράφο· γιατί ή κινηματογραφική εικόνα ουσιαστικά άποτελεί παρατήρηση ενός φαινομένου πού ταξιδεύει στό χρόνο.

‘Υπάρχει μιά ταινία έντελώς άπομακρυσμένη από τήν άρχή τής άμεσης παρατήρησης: ‘Ο *Ίβάν ό Τρομερός* του ‘Αιζενστάιν. ‘Ολόκληρη ή ταινία είναι σαν ίερογλυφικό· ή μάλλον συγκροτείται από μιά σειρά ίερογλυφικά -ήσ-

σωνα, ελάχισσωνα και άπειροελάχιστα. Και τήν παραμικρή λεπτομέρεια τή διαπερνά ή πρόθεση του δημιουργού. (Έχω ακούσει ότι ό Άιζενστάιν κάποτε, σέ μιά διάλεξη, μίλησε ειρωνικά γι' αυτά τά άπόκρυφα νοήματα και τά ιερογλυφικά: ό Ίβάν έχει στήν πανοπλία του τήν εικόνα του ήλιου, ένώ ό Κούρμπσκι του φεγγαριού, εφόσον βασικό χαρακτηριστικό του Κούρμπσκι είναι ότι «λάμπει έξ άνταναικλάσεως».) Παρ' όλα αυτά ή ταινία έχει έκπληκτική δύναμη στή μουσική και ρυθμική της σύνθεση. Τά πάντα, τό μοντάζ, τά ρακόρ, ή ήχοληψία έχουν γίνει μέ ευαισθησία και πειθαρχία. Γι' αυτό και είναι τόσο ακαταμάχητος ό Ίβάν ό *Τρομερός*: πάντως έμένα, τουλάχιστον παλαιότερα, ό ρυθμός της ταινίας μέ είχε συνεπάρει έντελώς. Ό χαρακτηρισμός των προσώπων, ή άρμονική σύνθεση των εικόνων φέρνουν τόν Ίβάν τόν *Τρομερό* τόσο κοντά στό θέατρο (τό λυρικό θέατρο), πού κατά τήν προσωπική και καθαρά θεωρητική μου άποψη, σχεδόν παύει νά είναι κινηματογραφική δουλειά. («Όπερα ήμέρας» άποκάλεσε κάποτε ό Άιζενστάιν τήν ταινία ένός συναδέλφου του.) Οί ταινίες πού είχε γυρίσει ό Άιζενστάιν τή δεκαετία του '20, προπάντων τό *Θωρηκτό Ποτέμκιν*, ήταν πολύ διαφορετικές, έσφυζαν από ζωή και ποίηση.

Η κινηματογραφική εικόνα λοιπόν είναι παρατήρηση των γεγονότων τής ζωής στό χρόνο – παρατήρηση όργανωμένη σύμφωνα μέ τό πρότυπο τής ίδιας τής ζωής, τηρώντας τούς χρονικούς της νόμους. Η παρατήρηση είναι έκλεκτική: στήν ταινία μένει μόνο ό,τι δικαιολογείται σάν αναπόσπαστο μέρος τής εικόνας. Τήν εικόνα δέν μπορεί νά τή χωρίσει και νά τή διασπάσει κανείς χωρίς νά παραδιάσει τή χρονική της φύση, δέν μπορεί νά τής αφαιρέσει τόν τρέχοντα χρόνο. Η εικόνα γίνεται γνήσια κινηματογραφική όταν, μεταξύ άλλων, όχι μόνο ζει μέσ στό χρόνο, μά και ό χρόνος ζει μέσα σ' αυτήν, μέσα σέ κάθε κάδρο.

Όποιοδήποτε «νεκρό» αντικείμενο –τραπέζι, καρέκλα,



Άντρέι Ρουμπλιόφ

Ή Άντρέι Ρουμπλιόφ συζητά μέ τό δάσκαλό του, τόν Θεοφάνη τόν Έλ-
ληνα, γιά τήν ούσία τής καλλιτεχνικής δημιουργίας καί γιά τήν πίστη.

ποτήρι- άπομονωμένο σ' ένα κάδρο, δέν μπορεί νά παρουσιαστεί έξω από τό πέρασμα του χρόνου, σάν νά τό βλέπουμε «έν άπουσία χρόνου».

Άν παρακάμψουμε αυτό τόν όρο, θά μπορέσουμε νά πάρουμε όσες ιδιότητες θέλουμε από κάποια γειτονική τέχνη, καί μέ τή βοήθειά τους μπορεί όντως νά φτιάξουμε πολύ άποτελεσματικές ταινίες· μόνο πού από τήν άποψη τής μορφής δέν θά συμβιδάζονται μέ τήν πραγματική εξέλιξη τής φύσης, τής ούσίας καί τής δυναμικής του κινηματογράφου.

Καμία άλλη τέχνη δέν συγκρίνεται μέ τόν κινηματογράφο στη δύναμη, τήν ακρίβεια καί τήν πληρότητα μέ

τήν ὁποία ἐκφράζει τή συνειδητοποίηση γεγονότων καί αἰσθητικῶν δομῶν πού ὑπάρχουν καί ἀλλάζουν στό χρόνο. Γι' αὐτό βρῶ ἰδιαίτερα ἐκνευριστική τήν ἐμμονή τοῦ σύγχρονου «ποιητικοῦ κινηματογράφου» νά διακόψει τήν ἐπαφή μέ τό γεγονός καί μέ τό ρεαλισμό τοῦ χρόνου, ἀποβλέποντας στήν ἐπιτήδευση καί τήν ἐπίδειξη.

Ὁ σύγχρονος κινηματογράφος ἔχει πολλές κατευθυντήριες γραμμές γιά τήν ἀνάπτυξη τῆς φόρμας, ἀλλά δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ξεχωρίζει καί ἀπαιτεῖ τήν προσοχή μας ἤ τάση πρός τό χρονικό. Τό χρονικό εἶναι τόσο σημαντικό καί τόσο πλούσιο σέ δυνατότητες, πού συχνά ἔχουν γίνει προσπάθειες νά τό μιμηθοῦν, σχεδόν σέ σημείο ἀντιγραφῆς. Ἀλλά μιά πιστή καταγραφή, ἕνα ἀληθινό χρονικό, δέν γίνεται μέ γύρισμα στό χέρι, μέ μιά κάμερα πού σκαμπανεβάζει, ἀκόμα καί μέ θαμπά πλάνα –σάν νά μήν μποροῦσε ὁ ὄπερατέρ νά βρεῖ τή σωστή ἐστιακή ἀπόσταση– ἢ μέ ἄλλα παρόμοια τεχνάσματα. Αὐτό πού θά ἐκφράσει τήν ἰδιαίτερη, μοναδική μορφή τοῦ ἐν ἐξελίξει γεγονότος δέν εἶναι τό πῶς γυρίζεις μιά σκηνή. Πολύ συχνά, πλάνα μέ πρόθεση νά φανοῦν «τυχαῖα» εἶναι τόσο δουλεμένα καί ἐξεζητημένα ὅσο καί τά σχολαστικά μελετημένα κάρτα τοῦ «ποιητικοῦ κινηματογράφου» μέ τόν κούφιο συμβολισμό τους. Καί στίς δύο περιπτώσεις ἀπουσιάζει τό ἀπτό, ζωντανό συγκινησιακό περιεχόμενο τοῦ κινηματογραφημένου ἀντικειμένου.

Θά ἔπρεπε νά ἀναλύσουμε καί τίς λεγόμενες «καλλιτεχνικές συμβάσεις», ἐπειδή δέν εἶναι ὅλες ἔγκυρες· ὀρισμένες εἶναι ἄσχετες καί θά μπορούσαμε νά τίς ὀνομάσουμε ὀρθότερα ἔτοιμες ἰδέες.

Ἀφενός ὑπάρχουν συμβάσεις πού συνδέονται μέ τήν ἴδια τή φύση τῆς ἐκάστοτε μορφῆς τέχνης –λογουχάρη, ἢ συνεχῆς μέριμνα τοῦ ζωγράφου γιά τίς χρωματικές σχέσεις στήν ἐπιφάνεια τοῦ μουσαμά. Ἀφετέρου ὑπάρχουν οἱ πλασματικές συμβάσεις, πού τίς δημιουργεῖ κάτι περαστικό –ἴσως ἀτελής κατανόηση τῆς οὐσίας τοῦ κινημα-

τογράφου ή ένας περιστασιακός περιορισμός τών έκφρα-
στικών μέσων, ή άπλως ή συνήθεια και ή άποδοχή του
κλισέ, ή ή θεωρητική προσέγγιση τής τέχνης. Δείτε τή
βολική σύμβαση πού έξιώννει τό πλαίσιο ενός πίνακα
και ενός πλάνου· έτσι δημιουργούνται οι έτοιμες ιδέες.

Ένας από τούς δεσμευτικούς και άμετάβλητους όρους
του κινηματογράφου είναι ότι οι πράξεις πρέπει νά ανα-
πτύσσονται στη σειρά πάνω στην όθόνη, άνεξάρτητα άν
τίς έχεις φανταστεί νά γίνονται ταυτόχρονα ή αναδρομι-
κά ή ό,τι άλλο θέλεις. Για νά παρουσιάσεις δύο ή και
περισσότερες ταυτόχρονες ή παράλληλες διαδικασίες
πρέπει άναγκαστικά νά τίς δείξεις τή μία μετά τήν άλλη,
πρέπει, όταν τελειώσει τό μοντάζ, νά είναι στη σειρά.
Δέν ύπάρχει άλλος τρόπος. Στη Γη του Ντοβζένκο ό
κουλάκος πυροβολεί και σκοτώνει τόν ήρωα· ό φακός,
για νά άποδώσει τόν πυροβολισμό, κόβει τή σκηνή όπου
σωριάζεται νεκρός ό ήρωας· κάπου στόν κάμπο τρομαγ-
μένα άλογα τινάζουν ψηλά τό κεφάλι τους, και έπειτα ό
φακός μάς ξαναδείχνει τή σκηνή του φόνου. Για τό θεα-
τή, τά κεφάλια τών άλόγων μιλουν για τόν κρότο του
πυροβολισμού. Όταν ήρθε ό ήχος, δέν υπήρχε πιά άνά-
γκη για μοντάζ τέτοιου είδους. Και δέν ώφελει νά έπι-
στρέφουμε στα θαυμάσια πλάνα του Ντοβζένκο για νά
δικαιολογήσουμε τήν εύκολία μέ τήν όποία γίνεται άσκο-
πη έναλλαγή πλάνων στόν σύγχρονο κινηματογράφο.
Βλέπουμε νά πέφτει κάποιος στό νερό, και στό έπόμενο
πλάνο, π.χ., «ή Μάσα τόν κοιτάει». Συνήθως δέν χρειά-
ζεται τίποτα άπ' όλα αυτά· τέτοια πλάνα μοιάζουν κα-
τάλοιπο του δωδου κινηματογράφου. Μιά σύμβαση πού
τήν υπαγόρευε ή άνάγκη έγινε έτοιμη ιδέα, κλισέ.

Τά τελευταία χρόνια ή ανάπτυξη τής κινηματογραφι-
κής τεχνικής γέννησε (ή έκφυλίστηκε σέ) μιá χαρακτηρι-
στική άνωμαλία: ή μεγάλη όθόνη διαιρείται σέ δύο ή πε-
ρισσότερα μέρη, όπου εκτυλίσσονται παράλληλα, ταυτό-
χρονα, δύο ή περισσότερες πράξεις. Κατά τή γνώμη μου
πρόκειται για καινοτομία έκτροματική· κατασκευάζει

ψευδοσυμβάσεις πού δέν ἀνήκουν ὀργανικά στόν κινηματογράφο, καί συνεπῶς εἶναι στεῖρες.

Ὅρισμένοι κριτικοί ἀδημονοῦν νά δοῦν ἓνα κινηματογραφικό θέαμα πού θά προβάλλεται ταυτόχρονα σέ πολλές-ἀκόμα καί σέ ἕξι- ὀθόνες. Ἡ κίνηση ὁμως τοῦ κινηματογραφικοῦ κάδρου ἔχει τή δική της φύση, πού διαφέρει ἀπό τή φύση τῆς μουσικῆς νότας. Ὁ «πολυθονικός» κινηματογράφος δέν πρέπει νά συγκρίνεται μέ τή συγχορδία ἢ τή μουσική ἀρμονία, ἀλλά μάλλον μέ ἦχο ἀπό πολλές ὀρχήστρες πού παίζουν συγχρόνως διαφορετικά μουσικά κομμάτια.

Τό ἀποτέλεσμα θά ἦταν χάος, οἱ νόμοι τῆς θέασης θά παραβιάζονταν καί ὁ δημιουργός θά ἀντιμετώπιζε ἀναπόφευκτα τό καθῆκον νά ὑποτάξει μέ κάποιον τρόπο τό ταυτόχρονο στό κατά σειρά, δηλαδή νά σκεφτεῖ γιά κάθε περίπτωση ἓνα ἐπεξεργασμένο σύστημα συμβάσεων. Σάν νά περνᾷ δηλαδή κανεῖς τό δεξί του χέρι πίσω ἀπό τό κεφάλι, πάνω ἀπό τό ἀριστερό αὐτί, γιά νά ἀκουμπήσει τό δεξί ρουθούνη του μέ τό δεξί του χέρι! Δέν εἶναι πιό καλά νά δεχτοῦμε μιά γιά πάντα τόν ἀπλό καί δεσμευτικό ὅρο ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι διαδοχή ὀπτικῶν παραστάσεων καί νά ξεκινήσουμε ἀπό αὐτή τήν ἀφετηρία; Ἐπειδή ἀπλούστατα ἓνας ἄνθρωπος δέν μπορεῖ νά παρακολουθήσει πολλές πράξεις μαζί· εἶναι κάτι πέρα ἀπό τήν ψυχοφυσιολογία του.

Πρέπει νά κάνουμε κάποια διάκριση ἀνάμεσα στούς φυσικούς ὄρους πού εἶναι ἐγγενεῖς σέ κάθε μορφή τέχνης-καί καθορίζουν τή διαφορά μεταξύ πραγματικῆς ζωῆς καί εἰδικῶν περιορισμῶν αὐτῆς τῆς τέχνης- καί στούς πλασματικούς, τεχνητούς ὄρους, πού δέν ἔχουν τήν παραμικρή σχέση μέ ὁποιοσδήποτε θεμελιώδεις ἀρχές, παρά μέ τή δουλική ἀπομίμηση ἑτοιμῶν ἰδεῶν, τήν ἀνεύθυνη φαντασιοκοπία ἢ τήν υἱοθέτηση ἀξιωματῶν ἄλλων μορφῶν τέχνης.

Ἀπό τοὺς πιό σημαντικούς περιορισμούς τοῦ κινηματογράφου εἶναι, ἂν θελετε, ὅτι ἡ εἰκόνα πρέπει νά ὑλο-

ποιηθεί με πραγματικές, φυσικές μορφές τῆς ζωῆς ὅπως τῆ βλέπουμε καί τὴν ἀκούμε. Ἡ εἰκόνα πρέπει νά εἶναι «νατουραλιστική». Δέν χρησιμοποιῶ τόν ὄρο μέ τὴν ἀποδεκτὴ λογοτεχνικὴ συνεκδοχὴ του –ὅπως συνδέεται μέ τόν Ζολά, λογουχάρη. Θέλω ἀπλῶς νά πῶ ὅτι τῆ μορφῆ τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας τὴν ἀντιλαμβανόμαστε μέ τίς αἰσθήσεις.

Καί τί γίνεται, θά ρωτήσετε, μέ τίς φαντασιώσεις τοῦ συγγραφέα, μέ τόν ἐσωτερικό κόσμο τῆς ἀτομικῆς φαντασίας, πῶς εἶναι δυνατόν νά ἀναπαραστήσουμε αὐτά πού βλέπει κάποιος μέσα του, τὰ ὄνειρά του, ὄχι μόνο ὅταν κοιμᾶται, μά κι ὅταν εἶναι ξύπνιος; Εἶναι δυνατόν –ἀρκεῖ τὰ ὄνειρα στήν ὀθόνη νά γίνονται ἀκριβῶς ὅπως εἶναι καμωμένες αὐτές οἱ φυσικές μορφές ζωῆς. Ὅρισμένοι σκηνοθέτες ἀνεβάζουν τὴν ταχύτητα τῆς μηχανῆς ἢ γυρίζουν μέσα ἀπό ἓνα πέπλο ὀμίχλης, ἢ χρησιμοποιοῦν κάποιο ἄλλο παμπάλαιο κόλπο, μουσικά ἐφέ, καί τό ἐξασκημένο πιά κοινό ἀντιδρᾶ ἀμέσως: «Ἄ τώρα ἡ ἡρωίδα θυμάται!» «Τώρα αὐτός ὀνειρεύεται!» Αὐτὴ ἡ μυστηριακὴ θολούρα δέν εἶναι κι ὁ καλύτερος τρόπος νά πετύχουμε γνήσια κινηματογραφικὴ ἐντύπωση ὀνείρων ἢ ἀναμνήσεων. Τόν κινηματογράφο δέν τόν ἐνδιαφέρει, δέν πρέπει νά τόν ἐνδιαφέρει, νά δανειστεῖ ἐφέ ἀπό τό θέατρο. Ἄρα τί πρέπει νά γίνει; Πρῶτα πρῶτα πρέπει νά γνωρίζουμε τί εἶδους ὄνειρο εἶδε ὁ ἥρωάς μας. Πρέπει νά γνωρίζουμε τὰ πραγματικά, ὑλικά γεγονότα τοῦ ὀνείρου, νά δοῦμε ποιὰ στοιχεῖα τῆς πραγματικότητας πέρασαν στό ἀγρυπνο στρώμα τῆς συνείδησης, ἢ στήν περιοχὴ ὅπου λειτουργεῖ κάποιος ὅταν βλέπει μιά εἰκόνα μέ τὴ φαντασία του. Κι ὅλα αὐτά πρέπει νά τὰ δείξουμε στήν ὀθόνη, κι ὄχι νά τὰ τυλίξουμε σέ καταχνιά ἢ νά χρησιμοποιήσουμε περίπλοκα τεχνάσματα. Ἄν πάλι μέ ρωτοῦσαν τί γίνεται μέ τὴν ἀπροσδιοριστία, τὴν ἀσάφεια, τὴν ἀπιθανότητα τοῦ ὀνείρου, θά ἔλεγα ὅτι στόν κινηματογράφο «ἀσάφεια» καί «ἀνείπωτο» δέν σημαίνουν συγκεκριμένη εἰκόνα, παρὰ μιά ἰδιόμορφη ἐντύπωση ἢ ὁποία

δημιουργεί τή λογική τοῦ ὄνειρου: ἀσυνήθιστοι καί ἀπροσδόκητοι συνδυασμοί, ἢ ἀντιθέσεις, ἐντελῶς πραγματικῶν στοιχείων. Καί τά στοιχεῖα αὐτά πρέπει νά τά δειξομε μέ ἀπόλυτη ἀκρίβεια. Ἡ φύση τοῦ κινηματογράφου εἶναι νά ἐκθέτει τήν πραγματικότητα, κι ὄχι νά τή θολώνει. (Μέ τήν εὐκαιρία, τά πιό ἐνδιαφέροντα ἢ τά πιό τρομαχτικά ὄνειρα εἶναι ἐκεῖνα ὅπου θυμᾶσαι τά πάντα ὡς τήν παραμικρή λεπτομέρεια.)

Θέλω νά τονίσω ἄλλη μιά φορά ὅτι βασικό στοιχεῖο κάθε πλαστικῆς σύνθεσης μιᾶς ταινίας, ἀναγκαῖο καί τελικό κριτήριό της, εἶναι τό κατά πόσο μένει πιστή στή ζωή, κατά πόσο εἶναι συγκεκριμένη καί ἀληθινή· ἐδῶ ἔγκκειται ἡ μοναδικότητά της. Ἀντίθετα, ὅταν ἕνας δημιουργός ἐπινοήσει κάποια πλαστική σύνθεση, τή συνδέσει μέ κάποια ἀλλόκοτη σκέψη του καί τή φορτώσει ξένο νόημα, γεννιοῦνται τά σύμβολα, πού ἡ γενικευμένη χρήση τους γρήγορα τά καθιστᾶ στερεότυπα, κλισέ.

Ἡ καθαρότητα τοῦ κινηματογράφου, ἡ ἐγγενής δύναμή του δέν φανερώνεται στή συμβολική εὐφράδεια τῶν εἰκόνων (ὅσο τολμηρές κι ἄν εἶναι), παρά στήν ἰκανότητά τους νά ἐκφράσουν ἕνα ξεχωριστό, μοναδικό, πραγματικό γεγονός.

Στόν *Ναζαρέν* τοῦ Μπουνιουέλ ὑπάρχει ἕνα ἐπεισόδιο σέ κάποιο ἄνδρo, βραχῶδες, χτισμένο μέ ἀσβεστόλιθο χωριό, ὅπου ἔπεσε πανούκλα. Τί κάνει ὁ σκηνοθέτης γιά νά δώσει τήν ἐντύπωση τόπου πού ἔχει ξεκληριστεί; Βλέπουμε τόν σκονισμένο δρόμο, τραβηγμένο σέ μεγάλο βάθος πεδίου καί, στό κέντρο τοῦ κάδρου, δύο σειρές σπίτια πού χάνονται μακριά. Ὁ δρόμος εἶναι ἀνηφορικός, ὁπότε δέν φαίνεται ὁ οὐρανός στήν ὀθόνη. Ἡ ἀριστερή πλευρά τοῦ δρόμου εἶναι στόν ἥλιο, ἡ δεξιὰ στή σκιά. Ἐρημιά. Ἀπό τό βάθος τοῦ κάδρου, στή μέση τοῦ δρόμου, ἕνα παιδί βαδίζει κατευθειάν πρὸς τό φακό, σέρνοντας πίσω του ἕνα ἄσπρο, ἐκτυφλωτικά ἄσπρο σεντόνι. Ὁ φακός κάνει ἀργό πανοραμικό. Καί τήν ἐντελῶς τελευταία στιγμή, πρὶν ἀπό τό ἐπόμενο πλάνο, ὅλο τό πε-

δίο του κάδρου σκεπάζεται ξαφνικά μ' ένα άσπρο πανί πού λάμπει στο φώς του ήλιου. 'Από πού έρχεται αυτό τό πανί; Μήπως είναι σεντόνι άπλωμένο για στέγνωμα; Καί τότε νιώθεις μέ τρομαχτική ένταση τήν «ανάσα τής πανούκλας» πού άποδόθηκε μ' αυτό τόν άπίστευτο τρόπο, σάν ιατρικό γεγονός.

Κι ένα πλάνο από τούς *Έφτά σαμουράι*. Κάποιο μεσαιωνικό χωριό στήν 'Ιαπωνία. Μάχη ανάμεσα σέ καθυλάρηδες και στους σαμουράι πού είναι πεζοί. Βρέχει καταρρακτωδώς, λάσπη παντού. Οί σαμουράι φορούν ένα παλιό Ιαπωνικό ρούχο πού αφήνει τή γάμπα σχεδόν γυμνή, και τά πόδια τους είναι μέσ στή λάσπη. 'Όταν ένας σαμουράι πέφτει νεκρός, βλέπουμε τή βροχή νά ξεπλένει τή λάσπη, και τό πόδι του νά γίνεται άσπρο, άσπρο σάν μάρμαρο. Πέθανε ένας άνθρωπος: αυτή ή εικόνα είναι άληθινό γεγονός, είναι άθώα από συμβολισμό –κι αυτό σημαίνει εικόνα.

'Ισως όμως έγινε τυχαία· ό ήθοποιός έτρεχε, έπειτα έπεσε κάτω, ή βροχή ξεπλυνε τή λάσπη, κι έμεις τό θεωρούμε εύρημα του σκηνοθέτη.

Λίγα ακόμα περί σκηνοθεσίας. Κινηματογραφική σκηνοθεσία σημαίνει ως γνωστόν διάταξη και κίνηση έπιλεγμένων προσώπων και αντικειμένων σέ σχέση μέ τό χώρο του κάδρου. Ποιό σκοπό έξυπηρετεί; 'Εννιά φορές στίς δέκα θά σάς πουν ότι χρησιμεύει για νά εκφράσει κανείς τό νόημα αυτού πού συμβαίνει –άπλούστατα! 'Αλλά αν θέσουμε εκεί τά όρια τής σκηνοθεσίας, σημαίνει ότι ξεκινούμε ένα δρόμο πού οδηγεί μόνο σέ μία κατεύθυνση: στήν άφαιρέση. Στήν τελευταία σκηνή του *Σύζυγος για τήν Άννα Τσακέο*, ό Ντέ Σάντις²⁰ βάζει τόν ήρωα και τήν ήρωίδα του από τίς δυό πλευρές μιās καγκελόπορτας. 'Η πόρτα δηλώνει ολοκάθαρα πώς τό ζευγάρι τώρα έχει χωριστεί, δέν θά 'ναι ποτέ εύτυχημένο, ή έπαφή είναι άνέφυκτη. 'Ετσι, ένα ειδικό, άτομικό, μοναδικό γεγονός μεταβάλλεται σέ κάτι έντελώς κοινότοπο, έπειδή του φόρτωσαν μία τετραμμένη μορφή. 'Ο θεατής χτυπάει

ἀμέσως τό κεφάλι του στό «ταβάνι» τῆς δῆθεν σκέψης τοῦ σκηνοθέτη. Τό κακό εἶναι ὅτι αὐτό τό χτύπημα πολύς κόσμος τό χαιρέται, ἐπειδή τόν κάνει νά νιώθει ἀσφαλής: ὄχι μόνο εἶναι «συναρπαστικό», μά κι ἡ ἰδέα του εἶναι ξεκάθαρη καί δέν χρειάζεται νά κουράσει ἄλλο τό μυαλό ἢ τό μάτι του, δέν χρειάζεται νά δεῖ τίποτα ἰδιαιτέρο σ' ὄ,τι συμβαίνει. Καί μέ τέτοια διατροφή τό κοινό ἀρχίζει νά ἐκφυλίζεται. Κι ὁμως, παρόμοιες πόρτες, κάγκελα καί φράχτες ἔχουν ξαναπαρουσιαστεῖ ἄπειρες φορές σέ ἄπειρες ταινίες, καί σημαίνουν πάντοτε τό ἴδιο πρᾶγμα.

Τί εἶναι λοιπόν σκηνοθεσία; Ἐσ' στραφοῦμε στά μεγάλα ἔργα τῆς λογοτεχνίας. Ἐπανερχομαι σέ κάτι γιά τό ὁποῖο ἔγραψα πῶς πρῖν, γιά τό τελικό ἐπεισόδιο στόν *Ἡλίθιο* τοῦ Ντοστογιέφσκι, ὅταν ὁ πρίγκιπας Μίσκιν θρῖσκειται μέ τόν Ραγκόζιν στό δωμάτιο, ἐνῶ παραδίπλα κείτεται νεκρή ἡ δολοφονημένη Ναστάσια Φιλίποβνα πού, ὅπως λέει ὁ Ραγκόζιν, ἄρχισε νά μυρίζει. Κάθονται στίς καρέκλες ὁ ἕνας ἀπέναντι στόν ἄλλο, στή μέση τοῦ τεράστιου δωματίου, καί τόσο κοντά, πού ἀγγίζονται τά γόνατά τους. Ὅταν τό σκεφτεῖς, εἶναι τρομαχτικό. Ἐδῶ ἡ σκηνοθεσία εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς ψυχικῆς κατάστασης συγκεκριμένων προσώπων τῆ συγκεκριμένη στιγμή, καί διατυπώνει μέ μοναδικό τρόπο τήν πολύπλοκη σχέση τους. Ὁ σκηνοθέτης λοιπόν, γιά νά στηρίξει μιᾶ σκηνοθεσία, πρέπει νά ξεκινήσει ἀπό τήν ψυχική κατάσταση τῶν προσώπων, νά περάσει μέσα ἀπό τήν ἐσωτερική δυναμική αὐτῆς τῆς κατάστασης καί νά τά ἐγγράψει ὅλα στήν ἀλήθεια τοῦ ἐνός, ἄμεσα παρατηρούμενου γεγονότος καί στή μοναδική του ὑφή. Μόνο ἔτσι θά προσεγγίσει ἡ σκηνοθεσία τήν ξεχωριστή, πολυεδρική σημασία τῆς πραγματικῆς ἀλήθειας.

Μερικές φορές ὑποστηρίζεται ὅτι ἡ θέση τῶν ἠθοποιῶν δέν παίζει κανένα ρόλο: Βάλ' τους νά στέκονται ἐδῶ στόν τοῖχο καί νά κουβεντιάζουν· πάρε σέ γκρό πλάν πρῶτα τόν ἄντρα κι ὕστερα τή γυναίκα· ἔπειτα χωρισέ τους. Τό σημαντικότερο ὁμως δέν τό σκέφτηκαν, καί δέν

είναι θέμα μόνο σκηνοθέτη αλλά, συχνότατα, και σεναριογράφου.

Ἄν ἀγνοεῖ κανεὶς ὅτι τὸ σενάριο προορίζεται νὰ γίνεαι ταινία (καὶ ἂπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη εἶναι «ἡμιτελὲς προϊόν» –τίποτα περισσότερο, μὰ καὶ τίποτα λιγότερο), θὰ εἶναι ἀδύνατο νὰ γυρίσει καλὴ ταινία. Μπορεῖ νὰ κάνει κάτι ἄλλο, κάτι καινούριο, καὶ μάλιστα νὰ τὸ κάνει πολὺ καλά, ἀλλὰ ὁ σεναριογράφος θὰ εἶναι δυσαρεστημένος μὲ τὸ σκηνοθέτη. Κατηγορίες τοῦ εἶδους «ὁ σκηνοθέτης κατὰστρεψε μιά καλὴ ἰδέα» δέν εἶναι πάντοτε δικαιολογημένες. Συχνὰ ἡ ἰδέα εἶναι τόσο φιλολογικὴ –καὶ μόνο ἂπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη ἐνδιαφέρουσα– πού ὁ σκηνοθέτης ἀναγκάζεται νὰ τὴν ἀνατρέψει καὶ νὰ τὴ μεταπλάσει γιὰ νὰ τὴν κάνει ταινία.

Στὴν καλύτερη περίπτωση ἡ αὐστηρὰ λογοτεχνικὴ πλευρὰ ἐνὸς σεναρίου (ἐκτός ἀπὸ τὸ διάλογο) μπορεῖ νὰ εἶναι χρήσιμη στὸ σκηνοθέτη ὡς ἐνδειξὴ τοῦ συγκινησιακοῦ περιεχομένου ἐνὸς ἐπεισοδίου, μιᾶς σκηνῆς ἢ καὶ ὀλόκληρης τῆς ταινίας. (Λογουχάρη, ὁ Φρίντριχ Γκορενστάιν²¹ ἔγραψε σ' ἕνα σενάριο ὅτι τὸ δωμάτιο μύριζε μαραμμένα λουλούδια καὶ ξεραμένη μελάνη. Κάτι παρόμοιο μ' ἀρέσει πολὺ, ἐπειδὴ μπορῶ νὰ φανταστῶ τὸν ἐσωτερικὸ αὐτὸ χῶρο, νὰ αἰσθανθῶ τὴν «ψυχὴ» του, κι ἂν ὁ σκηνογράφος μοῦ ἔφερνε τὰ σχέδιά του, θὰ μπορούσα ἀμέσως νὰ ξεχωρίσω ποιά ταιριάζουν καὶ ποιά ὄχι. Παρ' ὅλα αὐτὰ, σκηνικὲς ὁδηγίες τέτοιου εἶδους δέν ἀρκοῦν ὡς βάση γιὰ τίς εἰκόνες-κλειδιά τῆς ταινίας· κατὰ κανόνα, βοηθοῦν ἀπλῶς νὰ βροῦμε τὴν ἀτμόσφαιρα.) Ἐν πάσῃ περιπτώσει, πραγματικὸ σενάριο κατ' ἐμὲ εἶναι ἐκεῖνο πού δέν προορίζεται νὰ συγκινήσει ἀπὸ μόνο του, μὲ τρόπο πλήρη καὶ ὀριστικὸ, τὸν ἀναγνώστη του, μὰ εἶναι σχεδιασμένο ὀλόκληρο γιὰ νὰ γίνεαι ταινία, καὶ μόνο τότε νὰ ἀποκτήσει τὴν ὀλοκληρωμένη μορφή του.

Πάντως, οἱ σεναριογράφοι ἐπιτελοῦν σημαντικὴ λειτουργία, πού ἀπαιτεῖ γνήσιο λογοτεχνικὸ ταλέντο καὶ ψυχολογικὴ ὀξυδέρχεια. Ἐδῶ ἀκριβῶς ἡ λογοτεχνία ἀ-

σκει ὄντως χρήσιμη καί μαζί ἀναγκαία ἐπιρροή στόν κινηματογράφο, χωρίς νά τόν πνίγει οὔτε νά τόν παραμορφώνει. Στόν σημερινό κινηματογράφο δέν ὑπάρχει τίποτα πιό παραμελημένο ἢ πιό ρηχό ἀπό τήν ψυχολογία. Μιλῶ γιά τήν κατανόηση καί τήν ἀποκάλυψη τῆς οὐσιαστικῆς ἀλήθειας πού διαπερνᾶ τίς καταστάσεις τῶν προσώπων· κάτι τέτοιες λεπτομέρειες ἀγνοοῦνται εὐρύτατα. Κι ὁμως, μιά τέτοια ἀλήθεια ἀκίνητοποιεῖ ἕναν ἄνθρωπο στήν πιό ἄβολη στάση ἢ τόν κάνει νά πηδᾷ ἀπό τό παράθυρο τοῦ πέμπτου ὁρόφου.

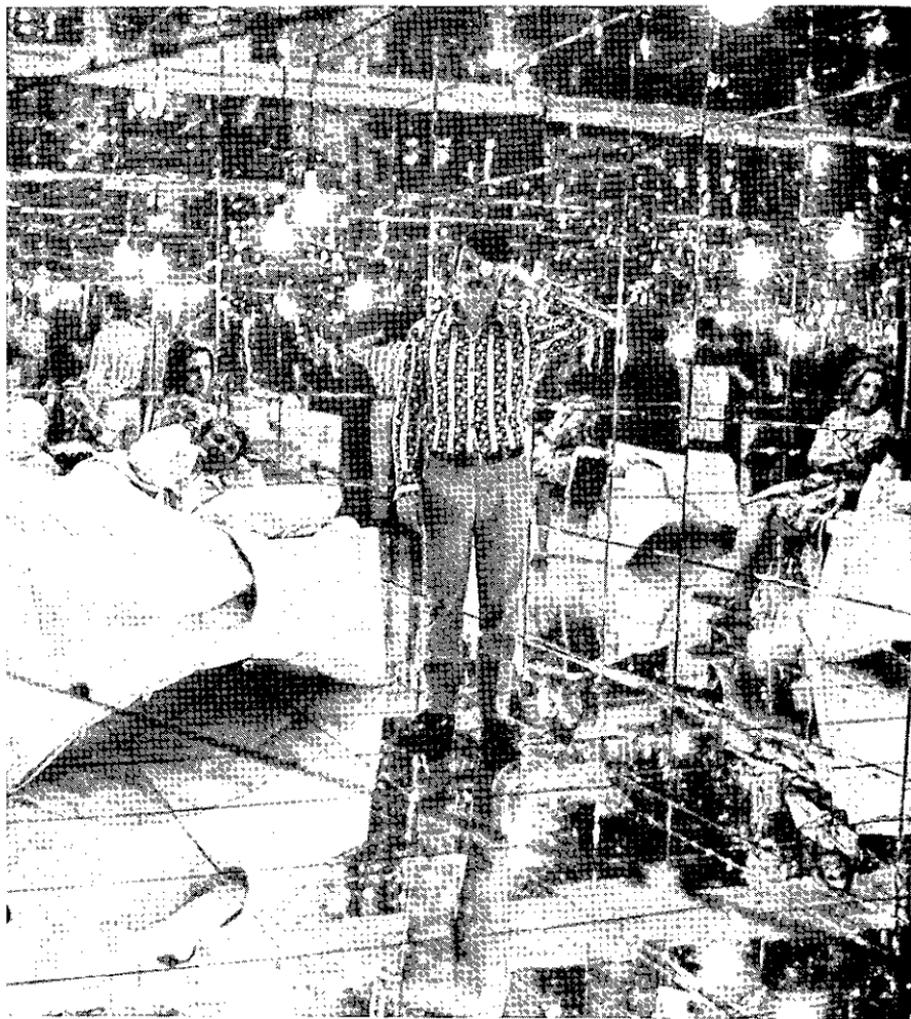
Σέ κάθε συγκεκριμένη περίπτωση ὁ κινηματογράφος ἀπαιτεῖ τόσο ἀπό τό σκηνοθέτη ὅσο καί ἀπό τό σεναριογράφο τεράστιες γνώσεις· ὁ δημιουργός λοιπόν μιᾶς ταινίας πρέπει νά ἔχει κάτι κοινό μέ τόν ψυχολόγο-σεναριογράφο, καθῶς καί μέ τόν ψυχίατρο. Γιατί ἡ πλαστική σύνθεση μιᾶς ταινίας βασίζεται κατά μεγάλο, καί συχνά σημαντικό, μέρος στή συγκεκριμένη κατάσταση ἑνός προσώπου σέ συγκεκριμένες περιστάσεις. Καί ὁ σεναριογράφος μπορεῖ, ἢ μᾶλλον πρέπει νά ἐπηρεάσει τό σκηνοθέτη, μιά καί γνωρίζει ὅλη τήν ἀλήθεια γι' αὐτή τήν ἐσωτερική κατάσταση, φτάνοντας ἀκόμα καί στό σημεῖο νά τοῦ ὑποδείξει πῶς νά κάνει τή σκηνοθεσία. Μπορεῖ κάποιος νά γράφει ἐντελῶς ἀλλά: «Σταματοῦν μπροστά στόν τοῖχο», καί νά συνεχίσει καταγράφοντας τό διάλογο. Τί ξεχωριστό ὁμως ὑπάρχει στά λόγια πού λέγονται; ἀντιστοιχοῦν στή στάση μπροστά στόν τοῖχο; Τό νόημα μιᾶς σκηνῆς δέν γίνεται νά συμπυκνωθεῖ στά λόγια πού λένε τά πρόσωπα. «Λόγια, λόγια, λόγια», τά ὁποῖα στήν πραγματική ζωὴ ρέουν σάν νερό, καί μόνο σπάνια, γιά λίγο, παρατηρεῖς τέλεια συμφωνία μεταξύ λέξης καί χειρονομίας, λέξης καί ἔργου, λέξης καί νοήματος. Γιατί συνήθως τά λόγια, ἡ ἐσωτερική κατάσταση καί ἡ ἐξωτερική δραστηριότητα ἑνός προσώπου ἀναπτύσσονται σέ διαφορετικά ἐπίπεδα. Ἄλλοτε συμπληρώνουν ἢ καί ἀπηχοῦν τό ἓνα τό ἄλλο· συχνότατα ἀντιδικοῦν καί ὀρισμένες φορές συγκρούονται ἔντονα, ξεσκεπάζοντας τό ἔ-

να τό άλλο. Μόνο όταν γνωρίζουμε τί συμβαίνει σέ κάθε επίπεδο, τήν ίδια στιγμή καί γιατί, μπορούμε νά πετύχουμε τή γνήσια καί μοναδική δύναμη γιά τήν όποία μιλήσα πιό πάνω. Όσο γιά τή σκηνοθεσία, όταν ανταποκρίνεται μέ συνέπεια στό λόγο καί ύπάρχει διαπλοκή, έπαφή μεταξύ αὐτῶν τῶν ἐπιπέδων, γεννιέται ἡ εἰκόνα τήν όποία όνομάζω εἰκόνα-παρατήρηση, ἀπόλυτη καί χαρακτηριστική. Γι' αὐτό ό σεναριογράφος πρέπει νά εἶναι ἀληθινός συγγραφέας.

Όταν ό σκηνοθέτης παραλαμβάνει τό σενάριο καί ἀρχίζει νά δουλεύει, τό κείμενο ύφίσταται πάντοτε μιá ἀλλαγῆ, όσο βάθος κι ἂν ἔχει ἡ σύλληψη τοῦ σεναριογράφου, όσο σαφῆς κι ἂν εἶναι ό στόχος του. Ποτέ δέν μεταφέρεται στήν δθόνη όπως εἶναι, κατά λέξη, ποτέ δέν καθρεφτίζεται στήν δθόνη. Πάντοτε θά ύπάρχουν παραμορφώσεις. Όπότε ἡ συνεργασία σεναριογράφου καί σκηνοθέτη συνοδεύεται συχνά ἀπό δυσκολίες καί λογομαχίες. Έγκυρη ταινία μπορεῖ νά φτιαχτεῖ ἀκόμα κι ἂν διαλυθεῖ καί καταστραφεῖ τό ἀρχικό σενάριο κατά τή συνεργασία τους, καί ἀπό τά ἐρείπια ἀναδυθεῖ μιá νέα ἰδέα, ἕνα νέο ὀργανωμένο σύστημα.

Γενικά εἶναι ὀλοένα πιό δύσκολο νά διαχωρίσει κανεῖς τίς λειτουργίες σκηνοθέτη καί σεναριογράφου. Όπως εἶναι πολύ φυσικό, σήμερα στόν κινηματογράφο οἱ σκηνοθέτες προσεγγίζουν ὄλο καί πιό πολύ τήν αὐτονομία τοῦ συγγραφέα, ἐνῶ ἀπό τούς σεναριογράφους περιμένουμε μιá πιό ἔξονυχιστική γνώση τῆς σκηνοθεσίας. Έπομένως θά 'πρεπε νά τό θεωροῦμε φυσικό ἂν θέλει κάποιος νά ἀναπτύξει τή σύλληψή του μέ τρόπο ἀκέραιο, κι ὄχι κομματιαστά ἢ παραμορφωτικά, μ' ἄλλα λόγια νά γράφει ό σκηνοθέτης τό σενάριο μόνος του ἢ, ἀντίστροφα, ό σεναριογράφος νά εἶναι ὑπεύθυνος καί γιά τή σκηνοθεσία.

Άξίζει νά τονίσουμε ότι τό ἔργο τοῦ σκηνοθέτη πηγάζει ἀπό τή σκέψη του· ἡ πρόθεσή του, ἀπό τήν ἀνάγκη νά μιλήσει γιά κάτι σημαντικό. Αὐτά εἶναι πράγματα πασιφανή, καί δέν θά μπορούσε νά εἶναι διαφορετικά.



Πλάσις
το δωμάτιο με τούς καθρέφτες· διάλειμμα στό γύρισμα.

Βέβαια ὁ σκηνοθέτης, καθὼς ξεκινᾶ νά λύσει καθαρὰ μορφικά προβλήματα (καί στίς ἄλλες τέχνες ὑπάρχουν πλῆθος τέτοιες περιπτώσεις), μπορεῖ νά ἀντιμετωπίσει ἕνα μεγάλο ἐμπόδιο καί ξαφνικά νά δεῖ τά πράγματα ἀπό νέα γωνία· κάτι τέτοιο ὥστόσο συμβαίνει μόνο ὅταν τοῦ ἔρθει ἀπροσδόκητα κάποια ἰδέα μέ πολύ συγκεκριμένη μορφή καί ἐπιβληθεῖ στό θέμα του, στή σκέψη τήν ὁποία κουβαλοῦσε, συνειδητά ἤ ὄχι, χρόνια ὀλόκληρα στή ζωή του. (Ἄν δέν κάνω λάθος, τέτοιο παράδειγμα ἀποτελεῖ τό *Μέ κομμένη τήν ἀνάσα* τοῦ Γκοντάρ.)

Γιά ἕναν ἐνεργό καλλιτέχνη τό πιό δύσκολο εἶναι σαφῶς νά διαμορφώσει τή δική του ἀντίληψη καί νά τήν ἀκολουθήσει, χωρίς νά φοβᾶται τούς περιορισμούς πού τοῦ ἐπιβάλλει, ὅσο ἄκαμπτοι κι ἄν εἶναι. Εἶναι πολύ πιό εὐκόλο νά διαλέγεις ἀπό τά ὑπάρχοντα, νά ἀκολουθεῖς τά στερεότυπα σχήματα πού ἀφθονοῦν στό ἐπαγγελματικό μας ὄπλοστάσιο: λιγότερος κόπος γιά τό σκηνοθέτη καί πιό εὐληπτο ἀποτέλεσμα γιά τό θεατή. Διατρέχεις ὁμως τόν κίνδυνο νά ζημιωθεῖς ἀνεπανόρθωτα.

Θεωρῶ ἀλάνθαστη ἀπόδειξη ἰδιοφυίας ὅταν ἕνας καλλιτέχνης ἀκολουθεῖ τή σύλληψή του, τήν ἰδέα του, τίς ἀρχές του ἀπαρέγκλιτα, ἐλέγχοντας μονίμως τήν ἀλήθεια του, χωρίς νά τήν ἀφήνει ἔστω καί γιά νά ἀπολαύσει τήν ἴδια του τήν ἐργασία.

Λίγες ἰδιοφυεῖς ὑπάρχουν στόν κινηματογράφο. Δεῖτε τόν Μπρεσόν, τόν Μιζογκούτσι, τόν Ντοβζένκο, τόν Παρρατζάνοφ, τόν Μπουνιουέλ: κανένας δέν συγγέεται μέ τόν ἄλλο. Καλλιτέχνες τέτοιου ἀναστήματος ἀκολουθοῦν μιά εὐθεία γραμμή, ἀκόμα καί μέ μεγάλες θυσίες: ἴσως ἔχουν ἀδυναμίες, ἴσως ὀρισμένες φορές τό παρακάνουν, πάντοτε ὁμως ἐν ὀνόματι τῆς ἰδέας, τῆς σύλληψης.

Στόν παγκόσμιο κινηματογράφο ἔχουν γίνει πολλές ἀπόπειρες νά δημιουργηθεῖ νέα ἀντίληψη γιά τήν ταινία, πάντοτε μέ γενικό στόχο νά ἔρθει ὁ κινηματογράφος πιό κοντά στή ζωή, στήν ἀπτή ἀλήθεια. Ἐξοῦ καί ταινίες ὅπως οἱ *Σκιές* τοῦ Κασσαβέτη, ὁ *Σύνδεσμος* τῆς Σιρλεῖ

Κλάρκ, τό Χρονικό ενός καλοκαιριοῦ τοῦ Ζάν Ρούς. Τά ἀξιόλογα αὐτά ἔργα τά χαρακτηρίζει, περισσότερο ἀπό ὅτιδήποτε ἄλλο, ἡ ἔλλειψη ὁποιασδήποτε δέσμευσης· τήν πλήρη καί ἀπόλυτη *συγκεκρωμένη* ἀλήθεια δέν τήν ἀκολουθεῖ κανεῖς μέ περιοριστικούς ὅρους.

Ὁ καλλιτέχνης ἔχει καθήκον νά εἶναι ἤρεμος. Δέν ἔχει δικαίωμα νά δείχνει τή συγκίνησή του, τή συμμετοχή του, νά ἀδειάζει τήν ψυχή του στούς θεατές. Κάθε συγκίνηση γιά κάτι πρέπει νά ἀποκτήσει μορφή ὀλύμπιας ἀταραξίας. Μόνο ἔτσι θά μπορέσει νά μιλήσει ὁ καλλιτέχνης γιά πράγματα πού τόν συγκινοῦν.

Θυμᾶμαι πῶς δουλέψαμε στόν *Ἀντρέι Ρουμπλιόφ*.

Ἡ ταινία τοποθετεῖται τόν 15ο αἰώνα· ἡ ἀναπαράσταση τῶν συνθηκῶν καί τῶν πραγμάτων «ὅπως ἦταν τότε» ἀποδείχτηκε βασανιστικά δύσκολη. Ἐπρεπε νά χρησιμοποιήσουμε ὅσες πηγές μπορούσαμε: ἀρχιτεκτονική, γραπτό λόγο, εἰκονογραφία.

Ἄν εἶχαμε ἐπιδιώξει νά ἀναπλάσουμε τή γραφικότητα ἐκείνης τῆς χρονικῆς περιόδου, ἀποτέλεσμα θά ἦταν ἕνας στιλιζαρισμένος, συμβατικά ἀρχαῖος ρωσικός κόσμος πού θά θύμιζε, στήν καλύτερη περίπτωσι, μινιατούρες ἢ εἰκόνες τῆς ἐποχῆς. Δέν εἶναι ὅμως αὐτός ὁ σωστός δρόμος γιά τόν κινηματογράφο. Ποτέ δέν κατάλαβα τίς ἀπώπειρες νά βασιστεῖ ἡ σκηνοθεσία σ' ἕναν πίνακα· τό μόνο πού καταφέρνει κανεῖς εἶναι νά ζωντανέψει τόν πίνακα, μέ ἀντάξια πληρωμή του τήν ἐπιπόλαιη ἐπευφημία: «Ἄ τί αἴσθησις ἐποχῆς! Τί καλλιέργεια!» Παράλληλα ὅμως ἔχει σκοτώσει τόν κινηματογράφο.

Ἐτσι, στόχος τῆς δουλειᾶς μας ἦταν νά ἀναπλάσουμε τόν πραγματικό κόσμο τοῦ 15ου αἰώνα γιά σημερινούς θεατές, δηλαδή νά τόν παρουσιάσουμε μέ τέτοιο τρόπο πού τά κοστούμεια, ὁ λόγος, τό ὕφος ζωῆς καί ἡ ἀρχιτεκτονική νά μὴ δίνουν στό θεατή τήν αἴσθησις τοῦ κειμήλιου, τοῦ σπάνιου συλλεκτικοῦ κομματιοῦ. Γιά νά πετύχουμε τήν ἀλήθεια τῆς ἄμεσης παρατήρησης, δηλαδή κά-

τι πού θά τό όνόμαζε κανείς σχεδόν φυσιολογική αλήθεια, χρειάστηκε νά απομακρυνθούμε από τήν αλήθεια τής αρχαιολογίας καί τής έθνογραφίας. Βέβαια, δέν αποφύγαμε καί κάποιο στοιχείο τεχνητού, αλλά ήταν τό αντίθετο του ζωντανεμένου πίνακα. "Αν ξαφνικά έμφανιζόταν κάποιος από τόν 15ο αιώνα καί έβλεπε τό κινηματογραφημένο ύλικό, θά του φαινόταν θέαμα άρκετά περίεργο, όπως άλλωστε κι εμείς κι ό κόσμος μας. Ζούμε στόν 20ό αιώνα καί δέν έχουμε τή δυνατότητα νά κάνουμε ταινίες αντίλυντας άπευθείας από ύλικό έξακοσίων έτών. Παρ' όλα αυτά είμαι πεπεισμένος ότι μπορούμε νά πετύχουμε τό στόχο μας, ακόμα καί σέ τόσο δύσκολες συνθήκες, άρκει νά θαδίζουμε σταθερά καί απαρέγκλιτα στό δρόμο πού διαλέξαμε, κι άς απαιτείται ήράκλειο σθένος. Πόσο πίο άπλό θά ήταν νά θγαίναμε σ' έναν μοσχοβίτικο δρόμο καί νά κινηματογραφούσαμε μέ κρυμμένη τήν κάμερα...

Τόν 15ο αιώνα δέν μπορούμε νά τόν αναπλάσουμε μέ ακρίβεια, όσο έξονυχιστικά κι αν μελετήσουμε τά απομεινάρια του. Η άποψη μας γιά εκείνη τήν εποχή διαφέρει έντελώς από τήν άποψη των ανθρώπων πού ζούσαν τότε. Ούτε βλέπουμε τήν «Άγία Τριάδα» του Ρουμπλιόφ όπως τήν έβλεπαν οι σύγχρονοί του, κι όμως ή εικόνα ζει αιώνες. ήταν ζωντανή τότε, είναι ζωντανή καί σήμερα, καί συνδέει τους ανθρώπους εκείνου του αιώνα μέ τουτον. Η «Άγία Τριάδα» θεωρείται έξαιρετο μουσειακό κομμάτι, ίσως καί πρότυπο του ζωγραφικού ύφους εκείνης τής συγκεκριμένης περιόδου. μπορούμε όμως νά τή δούμε κι άλλως: νά στραφούμε στό ανθρώπινο, πνευματικό νόημά της, πού παραμένει ζωντανό καί οικείο γιά μās πού ζούμε στό δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Έτσι προσεγγίζουμε κι εμείς τήν αλήθεια ή όποία έδωσε τήν «Άγία Τριάδα».

Διαλέγοντας αυτό τόν τρόπο προσέγγισης, έπρεπε νά εισαγάγουμε στοιχεία πού διαλύουν κάθε έντύπωση αρχαιισμού, μουσειακής ανάπλασης.

Στό σενάριο υπάρχει ένα επεισόδιο όπου κάποιος χωρικός πού έφτιαξε ένα ζευγάρι φτερά άνεβαίνει στη μητρόπολη, πηδάει από ψηλά και τσακίζεται στο έδαφος. Αυτό τό επεισόδιο τό «άναπλάσαμε», έλέγχοντας τό βασικό ψυχολογικό του στοιχείο. 'Ο χωρικός προφανώς ήταν ή περίπτωση του άνθρώπου πού όλη του τή ζωή όνειρεύεται νά πετάξει. Πώς όμως θά είχε συμβεί αυτό τό επεισόδιο στην πραγματικότητα; Θά προχωρούσε διαστικά, άνθρωποι θά έτρεχαν πίσω του. Θά ανέβαινε και θά πηδούσε. Τί νά είδε και τί νά ένιωσε αυτός ό άνθρωπος όταν συνειδητοποίησε πώς πετάει; Δέν είχε καιρό νά δει τίποτα —έπεσε κι έγινε λιώμα. Τό πολύ πολύ νά κατάλαβε τό άπροσδόκητο, τρομαχτικό γεγονός ότι πέφτει. 'Η έμπνευση του πετάγματος και ό συμβολισμός του άφαιρέθηκαν, έπειδή τό μήνυμα ήταν ευθύ και ουσιαστικό και οί συσχετισμοί του μάς είναι έντελώς οικείοι. 'Η όθόνη έπρεπε νά δείξει έναν συνηθισμένο, βρώμικο χωρικό, κι έπειτα τήν πτώση του, τό τσάκισμά του, τό θάνατό του. Είναι ένα συγκεκριμένο συμβάν, μία ανθρώπινη συμφορά πού τήν παρατηρούν κάποιοι θεατές, άκριβώς σαν νά ριχνόταν κάποιος, γιά κάποιους λόγους, σ' ένα αυτοκίνητο και νά κειτόταν νεκρός μπρός στά μάτια μας πάνω στην άσφαλτο.

Μάς πήρε πολύ χρόνο νά βρούμε πώς θά καταστρέψουμε τό εύπλαστο σύμβολο στό όποιο βασίστηκε τό επεισόδιο και καταλήξαμε ότι πηγή του προβλήματος ήταν τά φτερά. Γιά νά διαλύσουμε λοιπόν τίς περι 'Ικάρου προεκτάσεις, άποφασίσαμε νά χρησιμοποιήσουμε ένα άερόστατο. 'Ηταν ένα άδέξιο αντικείμενο καμωμένο από τομάρια, σκοινιά και κουρέλια, και ανακαλύψαμε ότι αφαιρούσε από τό επεισόδιο τήν επίπλαστη ρητορεία του, καθιστώντας το μοναδικό.

Τό πρώτο πού πρέπει νά περιγράψεις είναι τό γεγονός και όχι ή στάση σου άπέναντί του. 'Η στάση σου πρέπει νά γίνεται φανερή σ' όλόκληρη τήν ταινία, νά είναι μέρος τής συνολικής έντύπωσης. Σ' ένα μωσαϊκό κάθε κομ-

ματάκι έχει τό δικό του, συγκεκριμένο χρώμα –γαλάζιο, άσπρο ή κόκκινο, κάθε κομμάτι κι άλλο χρώμα· και μόνο όταν αντικρίξεις τήν ολοκληρωμένη εικόνα βλέπεις τί είχε στό νοῦ του ὁ δημιουργός...

Τόν κινηματογράφο τόν αγαπῶ. Ὑπάρχουν ἀκόμα πολλά πού δέν τά ξέρω: τί θά κάνω τώρα, τί θά κάνω ἀργότερα, ποιά θά εἶναι τά ἀποτελέσματα, ἂν ἡ δουλειά μου ὄντως θά ἀνταποκρίνεται στίς τωρινές μου ἀρχές, στό θεωρητικό μου σύστημα ἐργασίας. Πειρασμοί ὑπάρχουν πολλοί: στερεότυπα, ἔτοιμες ιδέες, κοινοτοπίες, δανεικές καλλιτεχνικές λύσεις. Πράγματι, εἶναι τόσο εὐκολο νά γυρίσεις ὁμορφα μιὰ σκηνή μόνο γιά ἐφέ, γιά τόν ἔπαινο τῶν ἄλλων... Ὡστόσο, ἀρκεῖ νά κάνεις ἕνα και μόνο βῆμα πρὸς αὐτή τήν κατεύθυνση, κι εἶσαι χαμένος.

Ὁ κινηματογράφος θά ἔπρεπε νά εἶναι μέσο πού μᾶς βοηθᾷ νά ἐξετάζουμε τά πιό πολύπλοκα προβλήματα τοῦ καιροῦ μας, τά ὁποῖα εἶναι ζωτικά ὅσο κι ἐκεῖνα πού ἐπί αἰῶνες ἀποτελέσαν θέμα τῆς λογοτεχνίας, τῆς μουσικῆς και τῆς ζωγραφικῆς. Ἀπλῶς εἶναι θέμα ἀναζήτησης: νά ψάχνουμε κάθε φορά τό δρόμο, τή δίοδο πού πρέπει νά ἀκολουθήσει ὁ κινηματογράφος. Πιστεύω ὅτι ὁ κινηματογράφος, ἂν δέν κατανοήσουμε ἀπόλυτα και μέ καθαρότητα τόν ἰδιόμορφο χαρακτήρα του, ἂν δέν βροῦμε τό κλειδί του μέσα μας, θά ἀποδειχτεῖ γιά ὅλους ἄκαρπη και ἀνέλπιδη ὑπόθεση.

Ἡ κινηματογραφική εἰκόνα

«Ἄς τό διατυπώσουμε ὡς ἐξῆς: ἓνα πνευματικό –δηλαδή σημαντικό– φαινόμενο εἶναι “σημαντικό” ἐπειδή ξεπερνᾷ τὰ ὅρια του, χρησιμεύει ὡς ἔκφραση καί σύμβολο ἐνός πράγματος πραγματικά εὐρύτερον καί καθολικότερον, ἐνός ὁλόκληρου κόσμου αἰσθημάτων καί σκέψεων πού ἐνσαρκώνονται μέσα του μέ μεγαλύτερη ἢ μικρότερη εὐστοχία –ἰδοῦ τό μέτρο τῆς σημαντικότητάς του.»

Τόμας Μάν, Τό Μαγικό Βουνό

Δύσκολα φαντάζεται κανείς ὅτι μιᾶ ἔννοια ὅπως ἡ καλλιτεχνική εἰκόνα μπορεῖ νά ἔχει ἓναν ξεκάθαρο, λακωνικό καί κατανοητό ὄρισμό. Δέν εἶναι δυνατόν –καί οὔτε θέλει κανείς νά εἶναι. Μπορῶ μόνο νά πῶ ὅτι ἡ εἰκόνα ἐκτείνεται στό ἄπειρο καί ὀδηγεῖ στό ἀπόλυτο. Ἄκόμα καί ἡ «ιδέα», ὅπως λέμε, τῆς εἰκόνας, πολυδιάστατη καί μέ πολλά νοήματα, δέν μπορεῖ νά βρεῖ ἔκφραση μέ λόγια. Βρίσκει ὅμως ἔκφραση στήν τέχνη. Ὅταν ἡ σκέψη ἐκφράζεται μέ μιᾶ καλλιτεχνική εἰκόνα, σημαίνει ὅτι ἔχει βρεῖ μιᾶ ταιριαστή φόρμα, τή φόρμα πού ἀποδίδει πιστότερα τόν κόσμο τοῦ δημιουργοῦ καί ἐνσαρκώνει πληρότερα τόν πόθο του γιά τό ἰδεῶδες.

Ἐδῶ θά ἐπιχειρήσω νά προσδιορίσω τίς παραμέτρους ἐνός ἐφικτοῦ συστήματος γι' αὐτό πού γενικά ὀνομάζεται «εἰκόνα», ἐνός συστήματος μέσα στό ὁποῖο μπορῶ νά κινηθῶ ἀυθόρμητα καί ἐλεύθερα.

Ἄν ρίξετε ἔστω καί μιὰ ἐπιπόλαιη ματιὰ στό παρελθόν, στή ζωὴ πού ἀφήσατε πίσω σας, χωρίς νά προσπαθήσετε νά θυμηθεῖτε τίς πιό ἔντονες στιγμὲς τῆς, θά μείνετε κατάπληκτος ἀπὸ τὰ μοναδικὰ γεγονότα στὰ ὁποῖα συμμετείχατε, ἀπὸ τίς μοναδικές προσωπικότητες πού γνωρίσατε. Αὐτὴ ἡ μοναδικότητα εἶναι κυρίαρχη νότα σέ κάθε στιγμὴ τῆς ὑπαρξῆς μας· κάθε στιγμὴ εἶναι μοναδική· ἡ ἴδια ἡ ἀρχὴ τῆς ζωῆς εἶναι μοναδική. Ὁ καλλιτέχνης λοιπὸν προσπαθεῖ νά ἀδράξει αὐτὴ τὴν ἀρχὴ καί νά τῆς δώσει κάθε φορὰ σάρκα καί ὄστα, νά τὴν κάνει καινούρια, καί κάθε φορὰ ἐλπίζει, ἔστω μάταια, νά πετύχει μιὰ ἐξαντλητικὴ εἰκόνα τῆς Ἀλήθειας πού ὀρίζει τὴν ἀνθρώπινη ὑπαρξή. Ἡ ὁμορφιά βρίσκεται στὴν ἀλήθεια τῆς ζωῆς, πού τὴν ἔχει ἀφομοιώσει καί τὴ μοιράζεται μὲ τοὺς ἄλλους ὁ καλλιτέχνης, πιστὸς στό προσωπικὸ του ὄραμα.

Ἐνας ἐξυπνος ἄνθρωπος διακρίνει πάντοτε τὴν ἀλήθεια ἀπὸ τὸ ψέμα στὴ συμπεριφορὰ τῶν ἄλλων, τὴν εὐκρίνεια ἀπὸ τὴν προσποίηση, τὴν ἀκεραιότητα ἀπὸ τὴν ἐπιτήδευση. Ἡ ἀντίληψή μας, μὲ τὴν πείρα, ἀποκτᾷ κάτι σάν φίλτρο γιὰ νά πάψουμε νά δίνουμε πίστη σέ φαινόμενα πού ἡ δομὴ τους ἔχει καταστραφεῖ – σκόπιμα, ἀκούσια ἢ λόγω ἀκαταλληλότητος.

Υπάρχουν ἄνθρωποι ἀνίκανοι νά ποῦν ψέματα· ἄλλοι ψεύδονται πειστικά, μὲ ἔμπνευση· ἄλλοι πάλι δέν ξέρουν νά λένε ψέματα, χωρίς νά εἶναι ἀνίκανοι – ἀπλῶς δέν τὰ καταφέρνουν, εἶναι ἀδέξιοι. Στὸν δικὸ μας τομέα, συγκεκριμένα στὴν προσεχτικὴ παρατήρηση τῆς λογικῆς τῆς ζωῆς, μόνο ἡ δευτέρη κατηγορία συλλαμβάνει τὸν παλμὸ τῆς ἀλήθειας καί ἀκολουθεῖ σχεδόν μὲ γεωμετρικὴ ἀκρίβεια τοὺς ἰδιότροπους ἐλιγμούς τῆς ζωῆς.

Ἡ εἰκόνα εἶναι ἀδιαίρετη καί φευγαλέα, βασίζεται στὴ συνειδήσή μας καί στὸν ἀληθινὸ κόσμον, τὸν ὁποῖο ἐπιδιώκει νά ἐκφράσει. Ἄν ὁ κόσμος εἶναι αἰνιγματικὸς, θά εἶναι αἰνιγματικὴ καί ἡ εἰκόνα. Πρόκειται γιὰ κάτι σάν ἐξίσωση, πού συμβολίζει τὴν ἀλληλεξάρτηση ἀλή-



Καθρέφτης
'Ο σκηνοθέτης στό χώρο τής πυρκαγιάς.



Καθρέφτης.
'Η σκηνή τής πυρκαγιάς.

θειας καί ἀνθρώπινης συνείδησης ἢ ὁποία περιορίζεται ἀπό τόν εὐκλείδειο χῶρο. Δέν μπορούμε νά κατανοήσουμε ὁλόκληρο τό σύμπαν· ἢ ποιητική εἰκόνα ὅμως μπορεῖ νά τό ἐκφράσει ὁλόκληρο.

Ἡ εἰκόνα ἀποτελεῖ ἐντύπωση τῆς ἀλήθειας, μιά ματιά τῆς ἀλήθειας μέσα στό σκοτάδι τῆς τυφλότητάς μας. Ἡ ἐνσαρκωμένη εἰκόνα εἶναι πιστή ὅταν οἱ ἀρθρώσεις της ἀποτελοῦν ἀπτή ἐκφραση τῆς ἀλήθειας, ὅταν τήν καθιστοῦν μοναδική καί ξεχωριστή, ὅπως εἶναι ἡ ζωὴ ἀκόμα καί στίς πιό ἀπλές της ἐκδηλώσεις.

Ἡ εἰκόνα ὡς ἀκριδῆς παρατήρηση μᾶς ὁδηγεῖ πάλι κατευθεῖαν στήν ἰαπωνική ποίηση.

Σ' αὐτή τήν ποίηση μέ γοητεύει ιδιαίτερα ἡ ἄρνηση τοῦ καλλιτέχνη νά ὑπαινιχθεῖ ἔστω τό τελικό νόημα τῆς εἰκόνας, πού τό ἀφήνει νά ἀποκρυπτογραφηθεῖ σταδιακά, σάν συλλαβόγραφος. Τό χάικου ἐπεξεργάζεται τίς εἰκόνες του ἔτσι πού νά μὴ σημαίνουν τίποτα πέρα ἀπὸ τίς ἴδιες, ἐνῶ ταυτόχρονα ἐκφράζουν τόσο πολλά, πού εἶναι ἀδύνατον νά συλλάβει κανεὶς τό τελικό τους νόημα. Ὅσο πιό πιστά ἀνταποκρίνεται μιά εἰκόνα στή λειτουργία της, τόσο πιό δύσκολα περιορίζεται σέ μιά σαφῆ ἐγκεφαλικὴ διατύπωση. Ὁ ἀναγνώστης τοῦ χάικου πρέπει νά ἀπορροφηθεῖ, νά βυθιστεῖ μέσα στό ποίημα ὅπως μέσα στή φύση, νά χαθεῖ στὰ βάθη του ὅπως μέσα στό σύμπαν, ὅπου δέν ὑπάρχει βυθός οὔτε ἐπιφάνεια.

Κοιτάξτε αὐτό τό χάικου τοῦ Μπασό:

*Ἡ παλιά λιμνούλα ἀκίνητη·
ἕνας δάτραχος δούτηξε στό νερό
κι ἀκούστηκε ἡ βουτιά.*

Ἡ:

*Καλάμια κομμένα γιὰ στέγη
μένουν τώρα ξεχασμένα,
πασπαλισμένα ἀφράτο χιόνι.*

Ἡ:

Τί λήθαργος βαθύς!

*Μέ ξυπνήσαν μέ τό ζόρι.
Άνοιξιάτικο ψιλόδροχο.*

Πόσο άπλή και άκριδής παρατήρηση! Πόση πειθαρχία και λεπτότητα φαντασίας! Οί στίχοι είναι ώραίοι, επειδή ή έπιλεγμένη και καθηλωμένη στιγμή είναι μία, και περνά στο άπειρο.

Οί λάπωνες ποιητές μπορούσαν νά εκφράσουν τό δράμα τους για τήν πραγματικότητα μέσα σέ τρεις στίχους. Δέν παρατηρούσαν άπλώς τήν πραγματικότητα, παρά μέ ουράνια γαλήνη αναζητούσαν τό άγέραστο νόημά της. Όσο πιό άκριδής είναι ή παρατήρηση, τόσο πλησιάζει τή μοναδικότητα, δηλαδή γίνεται εικόνα. Όπως λέει μέ εξαιρετική δεξυδέκεια ο Ντοστογιέφσκι: «Ή ζωή είναι περισσότερο άπίστευτη άπό τό μυθιστόρημα».

Στόν κινηματογράφο γίνεται όλοένα πιό συχνά άποδεκτό ότι ή παρατήρηση άποτελεί τήν άρχή τής εικόνας, ή όποία συγγέεται μονίμως μέ τή φωτογραφική καταγραφή. Ή κινηματογραφική εικόνα είναι όρατή και τετραδιάστατη ένσάρκωση. Δέν μπορεί όμως κάθε πλάνο νά φιλοδοξει νά είναι εικόνα του κόσμου· συχνότατα περιγράφει κάποια ιδιαίτερη πλευρά. Τά γεγονότα πού έχουν καταγραφεί μέ νατουραλιστικό τρόπο δέν έπαρκούν καθαυτά νά δημιουργήσουν τήν κινηματογραφική εικόνα. Στόν κινηματογράφο ή εικόνα βασίζεται στην ικανότητά μας νά παρουσιάζουμε σάν παρατήρηση τήν προσωπική μας αντίληψη για κάποιο άντικείμενο.

Παίρνω ένα παράδειγμα άπό τήν πεζογραφία: στό τέλος τής νουθέλας του Τολστόι *Ό θάνατος του Ίβάν Ίλιτς* ο ήρωας, κάποιος άγροίκος, πεθαίνει άπό καρκίνο και θέλει, πριν ξεψυχήσει, νά ζητήσει συχώρηση άπό τή δύστροπη γυναίκα του και τήν άνάξια κόρη του. Τή στιγμή εκείνη, έντελώς άπρόσμενα, τόν πλημμυρίζει ένα αίσθημα καλοσύνης, έτσι πού ή οικογένειά του, μέσ στην άναισθησία και τήν άπερισκεψία της, άφοσιωμένη στά φουστάνια και τούς χορούς, ξάφνου του φαίνεται βαθιά

δυστυχισμένη, άξια για κάθε οϊκτο και έπιείκεια. Και τότε, καθώς ξεψυχά, νιώθει πώς μπαίνει σ' έναν μακρύ και μαλακό μαύρο σωλήνα, σάν έντερο... Μακριά φαίνεται να λάμπει κάποιο φώς, κι αυτός όλο σέρνεται και δέν φτάνει στό τέρμα, δέν μπορεί να ξεπεράσει τό τελευταίο εμπόδιο πού χωρίζει τή ζωή από τό θάνατο. Ή γυναίκα του κι ή κόρη του στέκονται στό πλάι του. Ήκείνος θέλει να πει «Συχωρέστε με», και τήν τελευταία στιγμή ψελλίζει «Παραμερίστε».²⁶ Αυτή ή εικόνα, πού μās συγκλονίζει βαθιά, προφανώς δέν επιδέχεται μόνο μία έρμηνεία. Οϊ συσχετισμοί της άγγίζουν έσώτατες χορδές του εϊναι μας, θυμίζοντάς μας κάποιες σκοτεινές μνήμες και έμπειρίες μας, αϊφνιδιαζοντάς μας, ταράζοντας τήν ψυχή μας σάν άποκαλύψεις. Κινδυνεύει να φανεί κοινότοπο, αλλά θυμίζει τόσο ζωή, μοιάζει τόσο μέ αλήθεια προβλεπτή, πού μπορεί να ανταγωνιστεί καταστάσεις οϊ όποιες μās εϊναι ήδη γνώριμες ή τίς έχουμε φανταστεί κρυφά. Σύμφωνα με τόν Άριστοτέλη, αναγνωρίζουμε κάτι ως οικείο άν τό έχει έκφράσει μια ιδιοφυΐα· τό πόσο βαθύ και πολυδιάστατο εϊναι, θά έξαρτηθεί από τήν ψυχουσύνθεση του άναγνώστη.

Άς ρίξουμε μια ματιά στην «Προσωπογραφία γυναίκας» του Λεονάρντο ντά Βίντσι, πού τή χρησιμοποιήσαμε στόν *Καθρέφτη*, για τή σκηνή τής σύντομης συνάντησης του πατέρα μέ τά παιδιά του, όταν έρχεται μέ άδεια.

Στίς εϊκόνες του Ντά Βίντσι δύο πράγματα μās καθηλώνουν. Τό ένα εϊναι ή έκπληκτική ικανότητα του καλλιτέχνη να παρατηρεί τό αντικείμενό του απ' έξω, κάνοντας πίσω, κοιτώντας τόν κόσμο από πάνω - χαρακτηριστικό καλλιτεχνών όπως ό Μπάχ ή ό Τολσίοι. Και τό άλλο, ότι ένας πίνακας μās συγκινεί μέ δύο αντίθετους τρόπους ταυτόχρονα. Δέν εϊναι δυνατόν να πούμε τί έντύπωση μās κάνει τελικά ή προσωπογραφία. Δέν εϊναι δυνατόν να πούμε όριστικά άν μās άρέσει ή γυναίκα ή όχι, άν εϊναι συμπαθής ή αντιπαθής. Εϊναι έλκυστική και μαζί άπωθητική. Έχει κάτι τό άπροσδιόριστα ώραιο και

ταυτόχρονα αποκρουστικό, διαβολικό. Καί διαβολικό ὄχι μέ τή ρομαντική, γοητευτική σημασία τοῦ ὄρου· εἶναι μάλλον κάτι πέρα ἀπό καλό κι ἀπό κακό. Γοητεία μέ ἀρνητική ἔννοια. Ἔχει κάποιο στοιχεῖο ἐκφυλισμοῦ, ἀλλά καί ὁμορφιάς. Τό πορτρέτο τό χρειάζομασταν στόν *Καθρέφτη* γιά νά ὑπάρχει ἓνα ἀχρονικό στοιχεῖο στίς στιγμές πού διαδέχονται ἡ μιὰ τήν ἄλλη μπρός στά μάτια μας καί παράλληλα γιά νά τό ἀντιπαραβάσουμε μέ τήν ἡρώίδα, νά τονίσουμε τήν ἴδια ικανότητα τῆς ἡρώιδας καί τῆς ἡθοποιοῦ, τῆς Μαργαρίτας Τερέχοβα, νά γοητεύουν καί νά ἀπωθοῦν...

Ἄν προσπαθήσετε νά ἀναλύσετε τόν πίνακα τοῦ Ντά Βίντσι χωρίζοντάς τον στά συστατικά του μέρη, δέν θά πετύχετε τίποτα, δέν πρόκειται νά ἐξηγήσετε τίποτα. Ἡ ἐντύπωση πού δημιουργεῖ ἡ γυναίκα τοῦ πίνακα εἶναι ἰσχυρή, ἐπειδή ἀκριβῶς εἶναι ἀδύνατο νά βροῦμε πάνω της κάτι πού νά τό προτιμοῦμε ὀριστικά, νά ξεχωρίσουμε κάποια λεπτομέρεια ἀπό τό σύνολο, νά προτιμήσουμε κάποια στιγμιαία ἐντύπωση ἀπό μιάν ἄλλη καί νά τήν οἰκειοποιηθοῦμε, νά βροῦμε μιὰ ἰσορροπία στόν τρόπο πού ἀντικρίζουμε τήν εἰκόνα. Κι ἔτσι, ἀνοίγεται μπροστά μας ἡ δυνατότητα συνδιαλλαγῆς μέ τό ἄπειρο, ἀφοῦ μέγιστη λειτουργία τῆς καλλιτεχνικῆς εἰκόνας εἶναι νά ἐνεργεῖ σάν ἰχνευτής τοῦ ἀπείρου, πρὸς τό ὅποιο κατευθύνεται διαστικά ἢ λογική καί τά αἰσθήματά μας, πάλλονται ἀπό χαρά.

Αὐτά τά αἰσθήματα ἀφυπνίζει ἡ πληρότητα τῆς εἰκόνας· μᾶς ἐπηρεάζει ἔστω καί μόνο ἐπειδή εἶναι ἀδύνατο νά τή διαμελίσουμε. Κάθε συστατικό μέρος, ὅταν ἀπομονωθεί, εἶναι νεκρό –ἢ μπορεῖ, ἀντίθετα, νά φανερώνει ὡς τήν πιό μικρή λεπτομέρεια ἴδια χαρακτηριστικά μέ τό πλήρες, ὀλοκληρωμένο ἔργο. Κι αὐτά τά χαρακτηριστικά τά δημιουργεῖ ἡ ἀλληλεπίδραση ἀντιθετικῶν ἀρχῶν πού τό νόημά τους περνᾷ ἀπό τή μιὰ στήν ἄλλη, σάν σέ συγκοινωνοῦντα δοχεῖα. Τό πρόσωπο τῆς γυναίκας πού ζωγράφησε ὁ Ντά Βίντσι τό ζωντανεῦει μιὰ ὑψηλή ἰδέα,

ἐνώ τήν ἴδια στιγμή μπορεῖ νά μᾶς φανεῖ ὕπουλο καί μέ ταπεινά πάθη. Βλέπουμε πολλά πράγματα στόν πίνακα, καί πασχίζοντας νά συλλάβουμε τήν οὐσία του, περιπλανιόμαστε σέ ἀτέρμονους λαβυρίνθους χωρίς νά βρίσκουμε ποτέ τήν ἔξοδο. Ἄντλοῦμε θαυτάτη ἀπόλαυση συνειδητοποιώντας ὅτι δέν μποροῦμε νά τόν ἔξαντλήσουμε, νά δοῦμε τό τέλος του. Μέ τή γνήσια καλλιτεχνική εἰκόνα ὁ θεατής δοκιμάζει ταυτόχρονα τά πιό σύνθετα, ἀντιφατικά, κάποτε ἀλληλοαποκλειόμενα αἰσθήματα.

Εἶναι ἀδύνατο νά συλλάβουμε τή στιγμή ὅπου τό θετικό καταλήγει στό ἀντίθετό του, ἢ ὅταν τό ἀρνητικό ἀρχίζει νά γίνεται θετικό. Τό ἄπειρο εἶναι συνδεδεμένο, σύμφυτο μέ τή δομή τῆς εἰκόνας. Στήν πράξη ὁμως προτιμᾶ κανεῖς πάντοτε κάτι, ἐπιλέγει, ἀναζητᾶ κάτι δικό του, τοποθετεῖ τό ἔργο τέχνης στό γενικό πλαίσιο τῆς προσωπικῆς του ἐμπειρίας. Κι ἐφόσον καθένας ἔχει κάποιες προδιαθέσεις γιά ὅ,τι κάνει, καί διεκδικεῖ τή δική του ἀλήθεια στά μικρά καί στά μεγάλα, προσαρμόζοντας τήν τέχνη στίς καθημερινές του ἀνάγκες, ἐρμηνεύει τήν καλλιτεχνική εἰκόνα πρὸς «ὄφελός» του. Ἐντάσσει τό ἔργο τέχνης στό γενικό πλαίσιο τῆς ζωῆς του καί τό περιφράζει μέ τούς ἀφορισμούς του, γιατί τά ἔργα τέχνης εἶναι διαφορούμενα καί ἐπιδέχονται τίς πιό ἀντιφατικές ἐρμηνεῖες.

Ἄρρωσταίνω πάντοτε ὅταν βλέπω ἕναν καλλιτέχνη νά φορτώνει στό δικό του σύστημα εἰκόνων κάποια ἰδεολογία ἢ προτιμήσεις κάθε λογῆς. Διαφωνῶ ὅταν ἀφήνει κανεῖς νά φαίνονται οἱ μέθοδοί του. Συχνά μετανιώνω πού ἔμειναν κάποια πλάνα στίς ταινίες μου· τώρα μοῦ φαίνεται ὅτι σημαίνουν συμβιβασμό καί βρῆκαν τρόπο νά εἰσχωρήσουν στήν ταινία, ἐπειδή δέν ἤμουν ἀρκετά προσηλωμένος στό στόχο μου. Ἄν μποροῦσα, θά ἔκοβα εὐχαρίστως ἀπό τόν *Καθρέφτη* τή σκηνή μέ τόν κόκορα, κι ἄς προξένησε βαθιά ἐντύπωση σέ πολλούς θεατές. Ἐπαιζα ὁμως τόν «γενναιόδωρο» μέ τό κοινό.

Ἄν ἡ ἡρώιδα ἀποφασίζει νά σφάξει τόν κόκορα,

σχεδόν έτοιμη νά σωριαστεί κάτω από έξάντληση, τήν τραθήξαμε σέ γκρό πλάν και στό τέλος του πλάνου «άνεβάσαμε τά καρτέ» τής μηχανής, χρησιμοποιώντας φωτισμό τελείως άφύσικο. Καθώς βγαίνει ρελαντί στην όθόνη, δίνει τήν έντύπωση ότι επιμηκύνουμε τό χρονικό πλαίσιο, και θυθίζουμε τό κοινό στην κατάσταση τής ήρωίδας, άκνητοποιώντας τή στιγμή αυτή για νά τήν προβάλλουμε. Κι αυτό είναι κακό, επειδή τό πλάνο αρχίζει νά φιλολογίζει. Παραμορφώνουμε τό πρόσωπο τής ήθοποιού έν άγνοία της, αναλαμβάνοντας νά υποδυθούμε έμεις τό ρόλο της. Έξυπηρετούμε τό αίσθημα πού έπιζητούμε, άντλώντας το μόνο μέ τά δικά μας, τά σκηνοθετικά μέσα. Η κατάσταση της γίνεται ύπερβολικά σαφής, διαβάζεται ύπερβολικά εύκολα. Και στην έρμηνεία τής πνευματικής κατάστασης ενός προσώπου πρέπει νά μένει πάντοτε κάτι κρυφό.

Γιά νά αναφέρω ένα πίο πετυχημένο παράδειγμα μιās παραπλήσιας μεθόδου, πάλι από τόν *Καθρέφτη*: όρισμένα πλάνα από τή σκηνή στό τυπογραφείο έχουν γυριστεί κι αυτά σέ ρελαντί, αλλά στην περίπτωση αυτή γίνεται έλάχιστα άντιληπτό. Πασχίσαμε νά τό κάνουμε μέ ιδιαίτερη άκριβεια και προσοχή, έτσι πού οι θεατές νά μήν τό συνειδητοποιήσουν άμέσως, μά νά έχουν άπλως τό άκαθόριστο αίσθημα ότι κάτι παράξενο συμβαίνει. Δέν προσπαθήσαμε νά τονίσουμε κάποια ιδέα χρησιμοποιώντας άργή κίνηση, αλλά νά αναδείξουμε μιá πνευματική κατάσταση μέ άλλα μέσα, πέρα από τήν ήθοποιία.

Στήν Ιαπωνική έκδοχή του *Μάκβεθ* πού γύρισε ό Κουροσάβα θρίσκουμε ένα τέλειο παράδειγμα. Στή σκηνή όπου ό Μάκβεθ χάνεται στό δάσος, ένας έλάσων σκηνοθέτης θά έβαζε τούς ήθοποιούς νά παραπατούν μέσ στην όμίχλη, και νά αναζητούν τή σωστή κατεύθυνση σκοντάφτοντας πάνω στά δέντρα. Κι ό μεγαλοφυής Κουροσάβα τί κάνει; Βρίσκει ένα μέρος μέ κάποιο χαρακτηριστικό, ιδιόμορφο δέντρο. Οί καθαλάρηδες κάνουν τρεις φορές κύκλο, έτσι πού από τήν παρουσία του δέντρου νά φαί-



Καθρέφτης

Παιδικές αναμνήσεις από
ειρηνικές εποχές: τό χυμένο
γάλα.

νεται ξεκάθαρα πώς εξακολουθούν να περνούν από τό ίδιο σημείο. Οί καθαλάρηδες δέν καταλαβαίνουν φυσικά ότι έχουν χάσει τό δρόμο τους από ώρα. Έδω ό Κουροσάβα προσεγγίζει μέ τή μεγαλύτερη ποιητική λεπτότητα τήν έννοια του χώρου και εκφράζεται χωρίς τήν παραμικρή ύποψία μανιερισμού ή έπιτήδευσης. Τί άπλούστερο από τό νά στήσεις τήν κάμερα και νά ακολουθήσεις τά πρόσωπα νά κάνουν τρεις φορές ένα γύρο;

Μ' άλλα λόγια, ή εικόνα δέν είναι κάποιο νόημα πού τό εκφράζει ό σκηνοθέτης, παρά ένας όλόκληρος κόσμος πού καθρεφτίζεται μέσα της σάν σέ μιά σταγόνα νερό.

Δέν υπάρχουν τεχνικά προβλήματα έκφρασης στον κινηματογράφο, όταν ξέρεις ακριβώς τί θά πεις, όταν βλέπεις από μέσα κάθε κύτταρο τής ταινίας σου και τό νιώ-

θεις μέ ακρίβεια. Λογουχάρη στόν *Καθρέφτη*, όταν ή ήρωίδα συναντιέται τυχαία μ' έναν ξένο (πού τόν έπαιξε ό 'Ανατόλι Σολονίτσιν), έπρεπε όπωσδήποτε νά υπάρχει κάποιο νήμα πού νά συνδέει τά δύο πρόσωπα, αφού φύγει εκείνος· εκ πρώτης όψεως συναντιούνται έντελώς συμπωματικά. Άν εκείνος γύριζε και τήν κοίταζε εκφραστικά καθώς έφευγε, θά φαινόταν έντελώς ύπολογισμένο και ψεύτικο. Τότε σκεφτήκαμε τή ριπή του άνέμου στό χωράφι, πού τραβά τήν προσοχή του ξένου επειδή είναι άπροσδόκητη· έτσι, στρέφεται και κοιτάει πίσω... Σ' αυτή τήν περίπτωση αποκλείεται νά «πιάσεις τό δημιουργό στά πράσα», πού λέει ό λόγος, και νά του δείξεις ότι κατάλαβες τίς προθέσεις του.

Όταν τό κοινό άγνοεί τό λόγο για τόν όποιο ό σκηνοθέτης χρησιμοποίησε μιá όρισμένη μέθοδο, μπορεί νά πιστέψει στήν πραγματικότητα αυτού πού συμβαίνει στήν όθόνη, νά πιστέψει στή ζωή πού παρατηρεί ό σκηνοθέτης. Άν όμως τό κοινό τσακώσει τό σκηνοθέτη «στά πράσα», ξέροντας γιατί ακριβώς καταφεύγει σέ κάποιο συγκεκριμένο «εκφραστικό» τέχνασμα, δέν πρόκειται νά συμμεριστεί όσα συμβαίνουν, ούτε και παρασύρεται—άρχίζει νά κρίνει τό σκοπό του συμβάντος και τήν έκτέλεσή του. Κοντολογίς, ή «σούστα» γιc τήν όποία μās προειδοποίησε ό Μάρξ, αρχίζει νά ξεπροβάλλει από τό ύφασμα.

Η λειτουργία τής εικόνας, όπως είπε ό Γκόγκολ, είναι νά εκφράσει τήν ίδια τή ζωή, όχι ιδέες ούτε άπόψεις. Δέν σηματοδοτεί τή ζωή, δέν τή συμβολίζει, παρά τής δίνει σάρκα και όστά, εκφράζοντας τή μοναδικότητά της. Τί είναι τότε τό τυπικό δείγμα, και τί σχέση έχει μαζί του ότιδήποτε πρωτότυπο ή μοναδικό ύπάρχει στήν τέχνη; Άν ή εικόνα άναφαίνεται σάν κάτι τό μοναδικό, ύπάρχει χώρος για τό τυπικό δείγμα;

Παραδόξως τό στοιχείο του μοναδικού σέ μιá καλλιτεχνική εικόνα μετατρέπεται σέ τυπικό· γιατί τό τυπικό κα-ταλήγει νά είναι εύθές ανάλογο μέ ό,τι είναι άτομικό,

ιδιοσυγκρασιακό, διαφορετικό. Τό τυπικό δείγμα δέν τό βρισκουμε ἐκεῖ ὅπου τά φαινόμενα θεωροῦνται συνηθισμένα καί ὅμοια (ἄν καί γενικά θεωρεῖται ὅτι ἐκεῖ τό βρισκουμε), παρὰ ἐκεῖ ὅπου εἶναι διακριτά. Θά ἔλεγε κανείς ὅτι τό γενικό ἀναδεικνύει τό εἰδικό, καί ὕστερα ὑποχωρεῖ, μένοντας ἔξω ἀπό τό φαινομενικό πλαίσιο τῆς ἀναπαράστασης. Ἀπλῶς θεωρεῖται ὑποδομή τοῦ μοναδικοῦ.

Ἄν κάτι τέτοιο φαίνεται παρὰξενό ἐκ πρώτης ὄψεως, δέν ἔχει παρὰ νά θυμηθεῖ κανείς ὅτι οἱ μόνοι συσχετισμοί τούς ὁποίους πρέπει νά προκαλεῖ ἡ καλλιτεχνική εἰκόνα εἶναι αὐτοί πού μιλοῦν γιά τήν ἀλήθεια. (Ἐδῶ ἀναφερόμαστε περισσότερο στόν καλλιτέχνη πού δημιουργεῖ τήν εἰκόνα, παρὰ στό κοινό πού τή βλέπει.) Ὅταν ὁ καλλιτέχνης ἀρχίζει νά δουλεύει, πρέπει νά πιστεῦει ὅτι εἶναι ὁ πρῶτος πού δίνει μορφή σ' ἕνα συγκεκριμένο φαινόμενο, ὅτι κάτι γίνεται πρώτη φορά καί μόνο αὐτός τό αἰσθάνεται καί τό καταλαβαίνει.

Ἡ καλλιτεχνική εἰκόνα εἶναι μοναδική καί ξεχωριστή, ἐνῶ τά φαινόμενα τῆς ζωῆς μπορεῖ νά εἶναι τελείως τετρημμένα. Καί πάλι χάικου:

*Ὅχι δέν ἦρθε σπίτι μου·
αὐτή ἡ ἀλαφροπάτητη ὀμπρέλα
πῆγε στό γείτονά μου.*

Ὁ περαστικός μέ τήν ὀμπρέλα, πού τόν εἶχες δεῖ κάποτε στή ζωή σου, δέν σημαίνει καθαυτόν τίποτα· εἶναι ἀπλῶς κάποιος πού βαδίζει διαστικά καί φυλάγεται μή βραχεῖ. Ἀλλά στήν καλλιτεχνική εἰκόνα πού ἐξετάζουμε, μιά στιγμή ζωῆς, μιά καί μοναδική γιά τό δημιουργό, καταγράφεται μέ μορφή τέλεια καί ἀπλή. Οἱ τρεῖς στίχοι ἀρκοῦν γιά νά νιώσουμε τή διάθεσή του: τή μοναξιά, τό μουντό, βροχερό καιρό ἔξω ἀπ' τό παράθυρο καί τή μάταιη προσδοκία ὅτι ἴσως κάποιος ἐπισκεφτεῖ, ὡς ἐκ θαύματος, τό μοναχικό, ἔρημο σπίτι. Ὅλα αὐτά καταγράφο-

νται μέ σχολαστικότητα και άποκτουν έκφραστική δύναμη μέ έκπληκτικά μεγάλη έμβέλεια.

Στήν άρχή αυτών των συλλογισμών άγνοήσαμε σκόπιμα αυτό πού λέγεται χαρακτηριστική εικόνα· σ' αυτό τό σημείο θά ήταν χρήσιμο νά τή συμπεριλάβουμε. ΎAs πάροουμε τόν Μπασμάτσιν²⁷ και τόν Όνιέγκιν. Ός λογοτεχνικοί τύποι προσωποποιούν όρισμένους κοινωνικούς νόμους οί όποιοι προϋποθέτουν τήν ύπαρξή τους. Άπό τήν άλλη πλευρά, έχουν κάποια καθολικά ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Ένα πρόσωπο στή λογοτεχνία μπορεί νά γίνει τυπικό άν άντικατοπτρίζει τρέχοντα σχήματα πού τά διαμόρφωσαν οί νόμοι τής ανάπτυξης. Ός χαρακτηριστικοί λοιπόν τύποι ό Μπασμάτσιν και ό Όνιέγκιν έχουν πλήθος ανάλογά τους στήν άληθινή ζωή. Ός τύποι μόνο· ως καλλιτεχνικές εικόνες είναι τελείως ιδιόμορφοι και δέν επιδέχονται μίμηση. Είναι πολύ συγκεκριμένοι, οί δημιουργοί τους τούς είδαν μέ μεγαλύτερη ευρύτητα, ίκανούς νά μεταφέρουν άκέραιη τήν άποψη τους, έτσι πού νά μήν μπορούμε νά πούμε: «Ό Όνιέγκιν είναι ίδιος ό γείτονάς μου». Ό μηδενισμός του Ρασκόλνικοφ, μέ ιστορικούς και κοινωνιολογικούς όρους είναι φυσικά τυπικός· αλλά μέ τούς προσωπικούς και άτομικούς όρους τής εικόνας του είναι μοναδικός. Ό Άμλετ είναι άναμφισβήτητα κι αυτός χαρακτηριστικός τύπος· τόν είδατε όμως ποτέ στήν πραγματική ζωή;

Ύπάρχει ένα παράδοξο: ή εικόνα συμβολίζει τήν πληρέστερη κατά τό δυνατόν έκφραση του τυπικού, του χαρακτηριστικού, κι όσο πληρέστερα τό έκφράζει, τόσο πιά άτομικό, πιά πρωτότυπο γίνεται αυτό. Η εικόνα είναι κάτι τό έξαιρετικό! Άπό μιά άποψη είναι πολύ πιά πλούσια άπό τήν ίδια τή ζωή, ίσως έπειδή έκφράζει τήν ιδέα τής άπόλυτης άλήθειας.

Τί μπορεί νά σημαίνει ό Λεονάρντο Ντά Βίντσι ή ό Μπάχ; Τίποτα πέρα άπ' ό,τι σημαίνει ό καθένας μόνος του -κι αυτό είναι τό μέτρο τής άυτονομίας του. Βλέπουν τόν κόσμο θαρρεϊς πρώτη φορά, χωρίς νά τούς βα-

ραίνει καμιά εμπειρία. Τόν κοιτούν μέ τήν άμεροληψία ανθρώπου πού μόλις πάτησε τό πόδι του έδω!

Κάθε δημιουργική δουλειά άγωνίζεται για άπλότητα, για τελείως άπλή έκφραση· κι αυτό σημαίνει ότι κατεβαίνει ώς τά κατάβαθα τής άναδημιουργίας. Άλλά τό πιό όδυνηρό μέρος ενός δημιουργικού έργου είναι νά βρεις τόν συντομότερο δρόμο άνάμεσα σ' αυτό πού θέλεις νά πεις ή νά έκφράσεις και στήν τελική άναπαράστασή του. Ό άγώνας για άπλότητα είναι ή όδυνηρή άναζήτηση μιās μορφής πού νά έπαρκει στήν άλήθεια σου. Θέλεις νά κατορθώσεις μεγάλα πράγματα μέ οικονομία μέσων.

Ό άγώνας για τελειότητα οδηγεί τόν καλλιτέχνη σέ πνευματικές άνακαλύψεις, σέ έξαντλητικές ήθικες προσπάθειες. Η άναζήτηση του άπόλυτου άποτελεί τήν κινητήρια δύναμη στήν άνάπτυξη τής άνθρωπότητας. Η ιδέα του ρεαλισμού στήν τέχνη συνδέεται κατ' έμέ μ' αυτή τή δύναμη. Η τέχνη είναι ρεαλιστική όταν προσπαθεί νά έκφράσει μιá ήθική ιδέα. Ό ρεαλισμός είναι άγώνας για τήν άλήθεια, κι ή άλήθεια είναι πάντοτε ωραία. Έδώ τό αισθητικό συμπίπτει μέ τό ήθικό.

Χρόνος, ρυθμός και μοντάζ

Έπιστρέφοντας τώρα στήν καθαυτό κινηματογραφική εικόνα θά 'θελα νά διαλύσω άμέσως τήν εύρύτατα διαδομένη άποψη ότι είναι «σύνθετη». Τή θεωρώ λανθασμένη άποψη, επειδή ύπονοεί ότι ό κινηματογράφος στηρίζεται σέ χαρακτηριστικά γνωρίσματα άλλων μορφών τέχνης και δέν έχει κανένα άποκλειστικά δικό του -άρνείται δηλαδή ότι ό κινηματογράφος είναι τέχνη.

Ό κυρίαρχος, παντοδύναμος παράγοντας τής κινηματογραφικής εικόνας είναι ό ρυθμός μέ τόν όποιο έκφράζει τήν πορεία του χρόνου στό κάδρο. Τό πραγματικό πέραςμα του χρόνου γίνεται έξίσου σαφές και στή συμπεριφορά τών προσώπων, στήν όπτική έπεξεργασία και

τόν ήχο –συνοδευτικά χαρακτηριστικά πού ή άπουσία τους θεωρητικά δέν έπηρεάζει καθόλου τήν ύπαρξη τής ταινίας. Είμαι αδύνατο νά διανοηθεί κανείς κινηματογραφικό έργο χωρίς αίσθηση του χρόνου πού περνά σέ κάθε πλάνο· μπορεί όμως νά φανταστεί ταινία χωρίς ήθοποιούς, χωρίς μουσική, χωρίς σκηνικά, άκόμα και χωρίς μοντάζ. Η *Άφιξη του τρένου* των άδελφών Λυμιέρ, πού ήδη τήν αναφέραμε, έτσι ήταν. Όπως και δυό τρείς ταινίες του άμερικανικού underground· λογουχάρη, μιά δείχνει κάποιον πού κοιμάται· έπειτα από άρκετή ώρα τόν βλέπουμε πού ξυπνάει, και ό κινηματογράφος, μέ τή μαγική του ικανότητα, δίνει σ' αυτή τή στιγμή άπροσδόκητη και συγκλονιστική ένταση.

Άλλο παράδειγμα είναι ή δεκάλεπτη ταινία του Πασκάλ Ωμπιέ,²⁸ πού άποτελείται μόνο από ένα πλάνο. Πρώτα μάς δείχνει τή ζωή τής φύσης, μεγαλειώδη και νοηλική, άδιάφορη στίς ανθρώπινες δοσοληψίες και τά πάθη. Έπειτα ό φακός κινείται μέ δεξιολογική μαστοριά και παίρνει μιά μικροσκοπική κουκίδα: μιά μόλις όρατη ανθρώπινη φιγούρα πού κοιμάται πάνω στό χορτάρι, στήν πλαγιά ενός λόφου. Άμέσως μετά άκολουθεί ή δραματική έκδραση. Ό χρόνος μοιάζει νά έπιταχύνεται από τήν περιέργειά μας. Είμαι σάν νά προχωρούμε κοντά στόν άνθρωπο μαζί μέ τό φακό, πολύ προσεχτικά, και καθώς πλησιάζουμε, συνειδητοποιούμε ότι είναι νεκρός. Τήν άμέσως επόμενη στιγμή έχουμε κι άλλη πληροφορία: δέν είναι άπλως νεκρός, μά σκοτωμένος –κάποιος άντάρτης πού υπέκυψε στά τραύματά του, μέ φόντο τήν άδιάφορη φύση. Οί μνήμες μας μάς επαναφέρουν άποτομα σέ γεγονότα πού συγκλονίζουν τόν σημερινό κόσμο.

Άν θυμάστε, ή ταινιούλα δέν είχε μοντάζ ούτε ήθοποιία ούτε ντεκόρ. Ό ρυθμός όμως τής κίνησης του χρόνου βρίσκεται έγκλωβισμένος στό κάδρο –μοναδική οργανωτική δύναμη τής έντελως σύνθετης δραματικής ανάπτυξης.

Κανένα συστατικό τής ταινίας δέν έχει νόημα άν απο-



Καθρέφτης
Σεκάνς από τό πρώτο όνειρο.

μονωθει· ἔργο τέχνης εἶναι ὀλόκληρη ἢ ταινία. Καί γιά τά συστατικά της μποροῦμε νά μιλήσουμε μᾶλλον αὐθαιρετώντας, ἀνατέμνοντάς την τεχνητά γιά χάρη μιᾶς θεωρητικῆς συζήτησης.

Δέν δέχομαι ὅτι τό μοντάζ εἶναι τό κύριο διαμορφωτικό στοιχείο τῆς ταινίας, ὅπως διατείνονταν τό 1920-1930 οἱ πρωτεργάτες τοῦ «κινηματογράφου τοῦ μοντάζ», ἀκολουθώντας τόν Κουλέσοφ καί τόν Ἀιζενστάιν, λές κι ἕνα φίλμ φτιάχεται στό τραπέζι τοῦ μοντάζ.

Συχνά ἔχουν ἐπισημάνει, καί πολύ σωστά, ὅτι κάθε μορφή τέχνης ἐμπεριέχει κάποιο μοντάζ, ἀπό τήν ἄποψη ὅτι ἐπιλέγει καί συγκολλᾷ, προσαρμόζει μέρη καί κομμάτια. Ἡ κινηματογραφική εἰκόνα γεννιέται στό γύρισμα καί ὑπάρχει μέσα στό κάδρο, σέ κάθε καρέ. Ἐπομένως, κατά τό γύρισμα, μέ ἀπασχολεῖ ἡ πόρεια τοῦ χρόνου στό κάδρο, συγκεντρώνομαι στήν ἀναπαραγωγή καί καταγραφή τοῦ χρόνου. Τό μοντάζ ἐνώνει πλάνα πού εἶναι ἤδη γεμάτα χρόνο, καί ὀργανώνει τήν ἐνιαία, ζωντανή δομή πού ἐνυπάρχει στήν ταινία· καί ὁ χρόνος πού πάλεται στά αἰμοφόρα ἀγγεῖα τῆς ταινίας, ζωντανεύοντας την, ἔχει ποικίλη ρυθμική πίεση.

Ἡ ἔννοια τοῦ «κινηματογράφου τοῦ μοντάζ» –ὅτι τό μοντάζ ἐνώνει δύο ἰδέες καί γεννᾷ μιᾷ τρίτη– μοῦ φαίνεται ὅτι δέν συμβιδιάζεται κἂν μέ τή φύση τοῦ κινηματογράφου. Τελικός στόχος τῆς τέχνης δέν μπορεῖ ποτέ νά εἶναι ἡ ἀλληλεπίδραση ἰδεῶν. Ἡ εἰκόνα εἶναι συνδεδεμένη μέ τό συγκεκριμένο καί τό ὑλικό, κι ὠστόσο, μέσα ἀπό μυστηριώδη μονοπάτια, ἀπλώνεται σέ περιοχές πέρα ἀπό τό πνεῦμα –κι ἴσως αὐτό ἐννοοῦσε ὁ Πούσκιν ὅταν ἔλεγε ὅτι «ἡ ποίηση πρέπει νά εἶναι λιγάκι ἀνόητη».

Ἡ ποιητική τοῦ κινηματογράφου –μεῖγμα τῶν πύο ταπεινῶν ὑλικῶν πού τά ποδοπατοῦμε κάθε μέρα– ἀντιστέκεται στό συμβολισμό. Ἐνα κάδρο ἀρκεῖ γιά νά ἀποδείξει ἂν ὁ σκηνοθέτης, μέ τήν ἐπιλογή του καί τήν καταγραφή τοῦ ὑλικοῦ, ἔχει ταλέντο, ἂν εἶναι προικισμένος μέ κινηματογραφική ὄραση.

Τελικά τό μοντάζ εἶναι ἀπλῶς ἡ ἰδανική παραλλαγή τῆς συναρμολόγησης τῶν πλάνων —μιᾶς συναρμολόγησης τήν ὁποία περιέχει ἀναγκαστικά τό ὑλικό πού τοποθετήθηκε στήν μπομπίνα. Σωστό, ἀποδοτικό μοντάζ σημαίνει ὅτι ἐπιτρέπεις στίς χωριστές σκηνές καί τά πλάνα νά ἐνωθοῦν αὐθόρμητα, γιατί ἀπό μία ἀπόψη αὐτομοντάρονται, σμίγουν σύμφωνα μέ τή δική τους ἐσωτερική λογική. Ἀπλῶς πρέπει νά ἀναγνωρίσει καί νά ἀκολουθήσει κανεῖς αὐτή τή λογική τή στιγμή πού συνδέει καί κόβει. Δέν εἶναι πάντοτε εὐκόλο νά νιώσεις τό πρότυπο τῶν σχέσεων, τίς ἀρθρώσεις τῶν πλάνων, ἰδιαίτερα ἂν ἡ σκηνή δέν ἔχει γυριστεῖ μέ ἀκρίβεια, ὅποτε δέν πρέπει μόνο νά συνδέσεις μέ λογική καί φυσικότητα τά κομμάτια στό τραπέζι τοῦ μοντάζ, παρά καί νά ἀναζητήσεις μέ ἐπιμονή τή βασική ἀρχή πού διέπει τίς ἀρθρώσεις. Σταδιακά θά δεῖς νά ἀναφαίνεται ἀργά καί νά γίνεται σαφέστερη ἡ οὐσιαστική ἐνότητα πού ἐνυπάρχει στό ὑλικό σου.

Μέ μία περιεργή ἀναδρομική διαδικασία, ἡ δομή πού αὐτοοργανώνεται παίρνει τό σχῆμα της στό μοντάζ, ἐξαιτίας τῶν χαρακτηριστικῶν ἰδιοτήτων πού ἔχει ἀποκτήσει τό ὑλικό κατά τό γύρισμα. Ἡ οὐσιαστική φύση τοῦ κινηματογραφημένου ὑλικοῦ βγαίνει μέ τό μοντάζ.

Γιά νά ἀναφερθῶ πάλι σέ δικές μου ἐμπειρίες, θέλω νά πῶ ὅτι τό μοντάζ τοῦ *Καθρέφτη* χρειάστηκε τεράστια δουλειά. Ὑπῆρχαν γύρω στίς εἴκοσι ἤ καί παραπάνω ἐκδοχές. Δέν ἐννοῶ ἀπλῶς ἀλλαγές στή σειρά ὀρισμένων πλάνων, ἀλλά μείζονες μεταβολές στήν ὑπάρχουσα δομή, στή διαδοχή τῶν ἐπεισοδίων. Ὅρισμένες φορές ἡ ταινία ἔδινε τήν ἐντύπωση ὅτι δέν μπορεῖ νά μονταριστεῖ, πού σημαίνει ὅτι στό γύρισμα εἶχαν γίνει ἀπαράδεκτες παραλείψεις καί σφάλματα. Ἡ ταινία δέν στεκόταν στά πόδια της, δέν ἔπαιρνε μορφή, σωριαζόταν χάμα, ἐκεῖ πού τήν παρακολουθοῦσες· δέν εἶχε ἐνότητα, ἀναγκαῖα ἐσωτερική σύνδεση, λογική. Καί μία ὠραία πρωία, ὅταν καταφέραμε μέ κόπο νά μηχανευτοῦμε κάποια νέα, ἀπεγνωσμένη ἀναδιάρθρωση, ἰδού ἡ ταινία! Τό ὑλικό

ζωντάνεψε, τὰ μέρη του ἄρχισαν νά λειτουργοῦν πάλι σάν νά τά συνέδεε ἡ κυκλοφορία τοῦ αἵματος· καί τήν ὥρα πού προβαλλόταν αὐτή ἡ τελευταία, ἀπεγνωσμένη ἀπόπειρα στήν ὀθόνη, ἡ ταινία γεννιόταν μπροστά στά μάτια μας.

Καιρό πολύ δέν μπορούσα ἀκόμα νά πιστέψω στό θαῦμα: ἡ ταινία εἶχε σταθεῖ στά πόδια της. Ἦταν σοβαρή ἀπόδειξη ὅτι τό γύρισμα εἶχε γίνει καλά. Προφανῶς τὰ μέρη ἐνώθηκαν ἀπό μιά ἐγγενή τάση τοῦ ἴδιου τοῦ ὑλικοῦ, ἡ ὁποία ἀναπτύχθηκε στό γύρισμα· κι ἂν τό πιστεύαμε ἀπόλυτα πώς βρίσκεται ἐκεῖ, δέν θά ἀμφιβάλλαμε ποτέ ὅτι ἡ ταινία θά συναρμολογηθεῖ –ἦταν μέσ στή φύση της. Κι ἔπρεπε νά ὀλοκληρωθεῖ, νόμιμα καί αὐθόρμητα, ἐφόσον ἀναγνωρίζαμε τό νόημα τῶν πλάνων καί τή ζωτική τους ἀρχή. Καί ὅταν, δόξα τῷ Θεῷ, ὀλοκληρώθηκε, τί ἀνακούφιση νιώσαμε ὅλοι!

Ὁ χρόνος πού διέτρεχε ὅλα τὰ πλάνα εἶχε βρεῖ τὰ σκόρπια κομμάτια του καί τά εἶχε συνταιριήσει.

Στόν *Καθρέφτη* ὑπάρχουν διακόσια πλάνα –πολύ λίγα, ἂν σκεφτεῖ κανεῖς ὅτι ταινίες παρόμοιας διάρκειας ἔχουν συνήθως πεντακόσια· ὁ μικρός ἀριθμός ὀφείλεται στή μεγάλη τους διάρκεια.

Ἡ σύνδεση τῶν πλάνων μπορεῖ νά εὐθύνεται γιά τή δομή μιᾶς ταινίας, δέν δημιουργεῖ ὁμως καί τό ρυθμό της, ὅπως πιστεύεται γενικά. Τό ρυθμό μιᾶς ταινίας τόν δημιουργεῖ ὁ χρόνος πού διατρέχει τὰ πλάνα, καί τόν καθορίζει ὄχι τό μήκος τῶν μονταρισμένων τμημάτων, παρά ἡ πίεση τοῦ χρόνου πού διατρέχει αὐτά τὰ τμήματα. Τό ρυθμό δέν μπορεῖ νά τόν καθορίσει τό μοντάζ (μπορεῖ μόνο νά εἶναι χαρακτηριστικό στοιχεῖο τοῦ ὕφους ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη)· ὁ χρόνος διατρέχει τήν ταινία ἀνεξάρτητα ἀπό τό μοντάζ, ὄχι ἐξαιτίας του. Αὐτό πού πρέπει νά συλλάβει ὁ σκηνοθέτης στά κομμάτια πάνω στό τραπέζι τοῦ μοντάζ εἶναι ἡ πορεία τοῦ χρόνου, ὅπως ἔχει καταγραφεῖ στά καρέ.

Τήν ἀρχή τοῦ μοντάζ τήν ὑπαγορεύει ὁ χρόνος πού

έχει αποτυπωθεῖ στό κάδρο· καί ὅσα κομμάτια δέν μποροῦν νά ἐνωθοῦν σωστά, δέν «ἐννοοῦν νά μονταριστοῦν», εἶναι ἐκεῖνα πού καταγράφουν διαφορετικό εἶδος χρόνου. Λογουχάρη, δέν μπορεῖ κανεῖς νά ἐνώσει τόν πραγματικό χρόνο μέ τόν ἐννοιολογικό, ὅπως δέν μπορεῖ νά συνδέσει νεροσωλήνες μέ διαφορετική διάμετρο. Ἡ συνοχή τοῦ χρόνου στό πλάνο, ἡ ἔνταση ἢ ἡ «ἀκαταστασία» του θά μπορούσαν νά ὀνομαστοῦν χρονική πίεση, ὁπότε τό μοντάζ μπορεῖ κανεῖς νά τό δεῖ σάν συναρμολόγηση κομματιῶν μέ βάση τήν ἐσωτερική τους χρονική πίεση.

Ἡ διαφύλαξη τῆς ἐνεργοῦ πίεσης, ἡ ὄση, ἐνοποιεῖ τήν ἰσχὺ τῶν διαφορετικῶν πλάνων.

Πῶς γίνεται αἰσθητός ὁ χρόνος ἐνός πλάνου; Γίνεται συγκεκριμένος ὅταν αἰσθάνεσαι ὅτι κάτι σημαδιακό, κάτι ἀληθινό συμβαίνει πέρα ἀπό τά γεγονότα στήν ὀθόνη· ὅταν καταλαβαίνεις, ὅταν συνηθιστοῦν ὅτι αὐτό πού βλέπεις στό κάδρο δέν περιορίζεται στήν ὀπτική του ἀπεικόνιση, παρά ἀποτελεῖ ἔνδειξη κάποιου στοιχείου πού ἐκτείνεται πέρα ἀπό τό κάδρο, στό ἄπειρο· ὅτι ἀποτελεῖ ἔνδειξη ζωῆς. Ἡ ταινία, ὅπως καί τό ἄπειρο τῆς εἰκόνας γιά τό ὅποιο μιλήσαμε πιό πάνω, εἶναι μεγαλύτερη ἀπ' ὅσο δείχνει, τουλάχιστον ἂν ἔχουμε νά κάνουμε μέ πραγματική ταινία. Καί πάντοτε ἀποδεικνύεται ὅτι περιέχει περισσότερη σκέψη, περισσότερες ιδέες ἀπ' ὅσες ἔβαλε ἐνσυνείδητα ὁ δημιουργός της. Ὅπως ἀκριβῶς ἢ ζωή πού μονίμως κινεῖται καί ἀλλάζει, ἐπιτρέποντας στόν καθένα νά ἐρμηνεύει καί νά αἰσθάνεται τήν κάθε στιγμή μέ τόν δικό του τρόπο, ἔτσι καί μιᾶ ἀληθινή ταινία, ἀποτυπώνοντας πιστά τό χρόνο πού κυλᾷ πέρα ἀπό τά περιθώρια τοῦ κάδρου, ζεῖ ἐν χρόνῳ ἂν μέσα του ζεῖ ὁ χρόνος· αὐτή ἡ ἀμφίδρομη διαδικασία καθορίζει τόν κινηματογράφο.

Ἡ ταινία γίνεται τότε κάτι περισσότερο ἀπ' ὅ,τι φαίνεται, κάτι περισσότερο ἀπό «ἐμφανισμένη» καί μονταρισμένη μπομπίνα φίλμ, ἱστορία, πλοκή. Καί μόλις ἔρθει

σέ επαφή με τό άτομο πού τήν παρακολουθεῖ, ἀποχωρίζεται τό δημιουργό της, ἀρχίζει νά ζεῖ μόνη της, ἀλλάζει μορφή καί νόημα.

Ἐπομένως τίς ἀρχές τοῦ «κινηματογράφου τοῦ μοντάζ», ἐπειδή δέν ἐπιτρέπουν στήν ταινία νά συνεχίσει πέρα ἀπό τά περιθώρια τοῦ κάδρου, δέν ἐπιτρέπουν στό κοινό νά προβάλλει τήν προσωπική του ἐμπειρία σ' αὐτό πού βλέπει. Ὁ «κινηματογράφος τοῦ μοντάζ» παρουσιάζει στούς θεατές σταυρόλεξα κι αἰνίγματα, τούς βάζει νά ἀποκρυπτογραφοῦν σύμβολα, νά χαίρονται μέ ἀλληγορίες, καταφεύγοντας συνεχῶς στή διάνοιά τους. Κάθε αἰνίγμα, ὥστόσο, ἔχει τή δική του κυριολεκτική λύση· ἔτσι, ἔχω τήν αἴσθηση ὅτι ὁ Ἄιζενστάιν ἐμποδίζει τούς θεατές νά ἀφήσουν ἐλεύθερα τά αἰσθήματά τους, νά ἀντιδράσουν μέ τόν δικό τους τρόπο σ' αὐτό πού βλέπουν. Ὅταν στόν *Ὀκτώβρη* ἀντιπαραθέτει μιὰ μπαλαάικα στόν Κερένσκι, ἡ μέθοδος του γίνεται αὐτοσκοπός, ὅπως τό ἐννοοῦσε ὁ Βαλερύ. Ἡ κατασκευή τῆς εἰκόνας εἶναι βασικός στόχος του, καί ὁ δημιουργός ἐτοιμάζεται νά ἐπιτεθεῖ κατά μέτωπο στό κοινό, ἐπιβάλλοντάς του τή δική του στάση ἀπέναντι στά γεγονότα.

Ἄν συγκρίνει κανεῖς τόν κινηματογράφο μέ ἄλλες, βασισμένες στό χρόνο τέχνες, λογουχάρη τό μπαλέτο ἢ τή μουσική, βλέπει ὅτι ὁ κινηματογράφος ξεχωρίζει ἐφόσον δίνει στό χρόνο ὄρατή, πραγματική μορφή. Μόλις καταγραφεῖ κάτι στήν ταινία, μένει ἐκεῖ, δεδομένο κι ἀναλλοίωτο, ἀκόμα κι ὅταν ὁ χρόνος εἶναι ἔντονα ὑποκειμενικός.

Οἱ καλλιτέχνες διακρίνονται σ' αὐτούς πού δημιουργοῦν τόν δικό τους ἐσωτερικό κόσμο καί σ' αὐτούς πού ἀναδημιουργοῦν τήν πραγματικότητα. Ἐναμφίβολα ἀνήκω στήν πρώτη κατηγορία, γεγονός πού δέν ἀλλάζει οὐσιαστικά τίποτα: ὁ ἐσωτερικός μου κόσμος ἄλλους τούς ἐνδιαφέρει, ἄλλους τούς ἀφήνει ἀδιάφορους κι ἄλλους τούς ἐκνευρίζει· τό θέμα εἶναι ὅτι ὁ ἐσωτερικός κόσμος πού δημιουργεῖται μέ κινηματογραφικά μέσα πρέ-

πει νά ἐκλαμβάνεται ὡς πραγματικότητα, νά θεωρεῖται ὅτι ἰσχύει ἐξ ἀντικειμένου στήν καταγραμμένη στιγμή.

Ἐνα μουσικό κομμάτι μπορεῖ νά γραφεῖ μέ διαφορετικούς τρόπους, ἡ χρονική του διάρκεια μπορεῖ νά ποικίλλει. Σ' αὐτή τήν περίπτωση ὁ χρόνος εἶναι ἀπλῶς ὁρος κάποιων αἰτίων καί ἀποτελεσμάτων πού ταξινομοῦνται μέ δεδομένη σειρά· ὁ χαρακτήρας του εἶναι ἀφηρημένος, φιλοσοφικός. Ἐπίσης ἡ ἀλληλοδιαδοχή τῶν κινηματογράφου μπορεῖ νά καταγράψει τό χρόνο μέ ἐξωτερικά καί ὁρατά σημεῖα, ἀναγνωρίσιμα. Ἐτσι ὁ χρόνος γίνεται τό κατεξοχὴν θεμέλιο τοῦ κινηματογράφου, ὅπως ὁ ἦχος γιά τή μουσική, τό χρῶμα γιά τή ζωγραφική καί τό πρόσωπο γιά τό θεατρικό ἔργο.

Ὁ ρυθμός λοιπόν δέν εἶναι ἡ μετρική ἀλληλοδιαδοχή τῶν τμημάτων, ἀλλά συνέπεια τῆς χρονικῆς πίεσης στά κάδρα. Καί εἶμαι πεπεισμένος ὅτι κύριο διαμορφωτικό στοιχεῖο τοῦ κινηματογράφου εἶναι ὁ ρυθμός καί ὄχι τό μοντάζ, ὅπως πιστεύουν οἱ περισσότεροι.

Μοντάζ προφανῶς ὑπάρχει σέ κάθε μορφή τέχνης, ἐφόσον πάντοτε ὑποχρεώνεται κανεὶς νά ἐπιλέξει καί νά ἐνώσει τό ὕλικό του. Ἡ διαφορὰ στό κινηματογραφικό μοντάζ εἶναι ὅτι συναρθερώνει τό χρόνο πού ἀποτυπώθηκε στό τμήματα τοῦ φιλμ. Μοντάζ σημαίνει συναρμολόγηση μικρότερων ἢ μεγαλύτερων κομματιῶν πού καθένα κουβαλᾷ καί διαφορετικό χρόνο. Ἡ συναρμολόγησή τους δημιουργεῖ καινούρια συνείδηση τῆς ὑπαρξῆς αὐτοῦ τοῦ χρόνου —συνείδηση πού ἀποτελεῖ συνέπεια τῶν διαλειμμάτων, αὐτοῦ πού κόβεται, πού λαξεύεται στήν πορεία τῆς δουλειᾶς· ἀλλά ὁ ξεχωριστός χαρακτήρας τῆς συναρμολόγησης, ὅπως εἶπαμε πρὶν, εἶναι ἤδη παρῶν στό κομμάτι. Τό μοντάζ δέν γεννᾷ, δέν πλάθει καινούρια ποιότητα· φανερώνει μιὰ ποιότητα πού ἐνυπάρχει στό συγκολλημένα καρέ. Τό μοντάζ τό προβλέπει κανεὶς στό γύρισμα· τό προϋποθέτει στό χαρακτήρα τοῦ κινηματογραφημένου ὕλικου, ὁ ὁποῖος τό προγραμματίζει ἀπὸ πρὶν. Τό μοντάζ ἔχει σχέση μέ χρονικές περιόδους

καί μέ τό βαθμό έντασης τής ύπαρξής τους, όπως τόν καταγράφει ό φακός· όχι μέ άφηρημένα σύμβολα, γραφικές μεταπλάσεις και καλομελετημένες συνθέσεις πού διασκορπίζονται μέ προσοχή στή σκηνή· ούτε μέ όμοιες έννοιες, πού ή έννοσή τους γεννά, όπως μάς λένε, «τρίτο νόημα», παρά μέ τήν ποικιλία ζωής.

Τό έργο του Άιζενστάιν δικαιώνει τή θέση μου. Όταν τόν Άιζενστάιν τόν εγκατέλειπε ή διαίσθησή του και δέν κατόρθωνε νά βάλει στά μονταρισμένα κομμάτια τήν άπαιτούμενη από τή συγκεκριμένη σύνδεση χρονική πίεση, τότε ό ρυθμός, για τόν όποιο διατεινόταν ότι έξαρτάται άμεσα από τό μοντάζ, φανέρωνε τήν άδυναμία τής θεωρητικής του πρότασης. Παράδειγμα, ή μάχη στους πάγους από τόν Άλέξανδρο Νιέφσκι. Άγνοώντας τήν ανάγκη νά γεμίσει τό κάδρο μέ τήν κατάλληλη χρονική πίεση, προσπαθεί νά άποδώσει τήν έσωτερική δυναμική τής μάχης μέ μιá μονταρισμένη σεκάνας από σύντομα —ορισμένες φορές ύπερβολικά σύντομα— πλάνα. Έντούτοις, παρά τήν άστραπιαία ταχύτητα μέ τήν όποία αλλάζουν τά κάδρα, οί θεατές (έν πάση περιπτώσει, όσοι έρχονται στήν ταινία άπροκατάληπτοι, όσοι δέν δέχτηκαν νά τούς βομβαρδίσουν μέ άπόψεις ότι πρόκειται για «κλασική» ταινία, «κλασικό» δείγμα μοντάζ όπως τό διδάσκει τό Σοβιετικό Ίνστιτούτο Κινηματογραφίας) έχουν μονίμως τήν αίσθηση ότι αυτό πού συμβαίνει στήν όθόνη είναι δυσκίνητο και άφύσικο. Ό λόγος; Άκριβώς επειδή δέν ύπάρχει χρονική αλήθεια στά μεμονωμένα κάδρα. Είναι στατικά και άνούσια. Όπότε δημιουργείται αναπόφευκτα ή αντίφαση μεταξύ του κάδρου, πού δέν έχει καμία χρονικότητα, και του όρμητικού ύφους του μοντάζ, πού είναι αυθαίρετο και έπιφανειακό επειδή δέν άντιστοιχεί σε κάποια χρονική εξέλιξη στά κάδρα. Η έντύπωση τήν όποία ύπολόγιζε νά δημιουργήσει ό σκηνοθέτης δέν φτάνει ποτέ στό κοινό, επειδή δέν φρόντισε νά δώσει στό κάδρο τήν αυθεντική αίσθηση χρόνου τής θρυλικής μάχης. Τό γεγονός δέν τό αναδημιουργεί, παρά τό συναρμολογεί.

Στόν κινηματογράφο τό ρυθμό τόν μεταδίδει ή ζωή τού αντικειμένου πού καταγράφεται στό κάδρο. Όπως από τήν κίνηση τής καλαμιᾶς μπορείς νά καταλάβεις τήν πίεση στό ρεῦμα ἑνός ποταμοῦ, μέ τόν ἴδιο τρόπο ἀναγνωρίζουμε τήν κίνηση τού χρόνου ἀπό τήν ἐξέλιξη τής ζωῆς πού ἀναπαρίσταται στό πλάνο.

Ό σκηνοθέτης τήν προσωπικότητά του τή φανερώνει κυρίως στήν αἴσθηση τού χρόνου, στό ρυθμό. Ό ρυθμός χρωματίζει ἕνα ἔργο μέ σημεῖα ὕφους· δέν μπορεί νά τόν ἐπινοήσει κανεῖς, νά τόν συνθέσει πάνω σέ μιάν αὐθαίρετη, θεωρητική δάση, γιατί γεννιέται αὐθόρμητα, καθώς ἀνταποκρίνεται στήν ἐσωτερική ἐμπειρία τού σκηνοθέτη, στή δική του «ἀναζήτηση τού χρόνου». Πιστεύω ὅτι ὁ χρόνος σ' ἕνα πλάνο πρέπει νά κυλᾷ ἀνεξάρτητα καί ἀπρόσκοπτα, ὁπότε καί οἱ ιδέες τού δημιουργοῦ θά βροῦν τή θέση τους χωρίς φασαρία, σύγχυση καί διασύννη. Όταν αἰσθάνεσαι τή ρυθμικότητα ἑνός πλάνου εἶναι μᾶλλον σάν νά αἰσθάνεσαι μιᾶ σωστή λέξη στή λογοτεχνία. Μιᾶ ἀνακριδῆς λέξη στό γραπτό κείμενο, ὅπως κι ἕνας ἀνακριδῆς ρυθμός στήν ταινία, καταστρέφει τήν εὐλικρίνεια τού ἔργου. (Φυσικά, ἡ ἔννοια τού ρυθμοῦ μπορεί νά ἐφαρμοστεῖ καί στόν πεζό λόγο, ἄν καί μέ ἐντελῶς διαφορετικό τρόπο.)

Ἐδῶ ὁμως παρουσιάζεται ἀναπόφευκτα κάποιο πρόβλημα. Ἄς ὑποθέσουμε ὅτι θέλω νά κυλάει ἤρεμα ὁ χρόνος σ' ἕνα πλάνο, ἀνεξάρτητα, ἔτσι πού κανένας νά μή νιώθει ὅτι ἐκδιάζουν τήν ἀντιληπτικότητά του καί νά ἀφήνεται στά χέρια τού σκηνοθέτη, ἀφομοιώνοντας τό ὕλικό τής ταινίας, ἀναγνωρίζοντάς το σάν δικό του, ρουφώντας το σάν νέα, προσωπική ἐμπειρία. Ὑπάρχει ὁμως ἄλλη μιᾶ ὀλοφάνερη διχοτομία, γιατί ἡ αἴσθηση χρόνου τού σκηνοθέτη ἰσοδυναμεῖ μέ καταναγκασμό τού θεατῆ—ὅπως ἄλλωστε καί ἡ ἐπιβολή τού ἐσωτερικοῦ του κόσμου στό κοινό. Ό θεατῆς εἶτε ὑποκύπτει στό ρυθμό σου (στόν κόσμο σου) καί γίνεται σύμμαχος σου, εἶτε δέν παραδίνεται, ὁπότε δέν ὑπάρχει ἡ παραμικρή ἐπαφή. Ἐ-

τσι, όρισμένοι άνθρωποι γίνονται «δικοί» σου και άλλοι παραμένουν ξένοι· νομίζω ότι κάτι τέτοιο είναι τελείως φυσικό, και δυστυχώς άναπόφευκτο.

Θεωρώ επαγγελματικό καθήκον νά δημιουργήσω τή δική μου, ξεχωριστή ροή του χρόνου και νά δώσω στό πλάνο τήν αίσθηση τής κίνησής του –άπό νωχελική και νυσταλέα έως καταιγιστική και όρμητική· ξέρω ότι ό καθένας θά τή δεϊ διαφορετικά.

Η συναρμολόγηση, τό μοντάζ, διαταράσσει τό πέρασμα του χρόνου, τό ανακόπτει και ταυτόχρονα του προσδίδει κάτι καινούριο. Παραμορφώνουμε τό χρόνο για νά του δώσουμε ρυθμική έκφραση.

Στόν κινηματογράφο έκφραζόμαστε σμιλεύοντας τό χρόνο!

Η ένωση πλάνων μέ άνόμοια χρονική πίεση πρέπει νά γίνεται μέ περίσκεψη, άπό έσωτερική άναγκαιότητα, άπό μία όργανική διαδικασία πάνω σ' όλόκληρο τό ύλικό. Τή στιγμή πού διαταράσσεται ή όργανική πορεία των μεταβάσεων άπό πλάνο σέ πλάνο, αρχίζει νά προβάλλει μέ έμφαση τό μοντάζ (πού ό σκηνοθέτης θέλει νά τό κρύψει): είναι γυμνό, χτυπάει στό μάτι. "Αν ό χρόνος επιβραδύνεται ή επιταχύνεται τεχνητά και δέν ανταποκρίνεται σέ κάποια ένδογενή ανάπτυξη, αν ή άλλαγή ρυθμού είναι λανθασμένη, τό άποτέλεσμα θά είναι ψεύτικο και άκατέργαστο.

Τό ρυθμό τόν ανακόπτει άναγκαστικά ή συνένωση κομματιών μέ άνόμοια χρονική άξία. "Αν όμως αυτή ή άνακοπή ρυθμού προκαλείται άπό δυνάμεις πού ύπάρχουν στά συνδεδεμένα πλάνα, ίσως άποτελεί ουσιαστικό παράγοντα για τό λάξεμα του σωστού ρυθμικού σχεδίου. "Όταν πάrouμε τίς διάφορες χρονικές πιέσεις –πού μεταφορικά θά μπορούσαμε νά τίς χαρακτηρίσουμε ρυάκι, ρέμα, ποτάμι, καταρράκτη, ώκεανό– και τίς συνδέσουμε, γεννιέται τό μοναδικό εκείνο ρυθμικό σχέδιο, ή αίσθηση χρόνου του δημιουργού, πού προβάλλει σαν νέα όντότητα.

Ἐκφραση τοῦ χρόνου ἐνυπάρχει στήν ἀντίληψη τοῦ σκηνοθέτη γιά τή ζωή, καί τό μοντάζ ὑπαγορεύεται ἀπό τίς ρυθμικές πιέσεις στό κομμάτι τῆς ταινίας, τή γραφή τοῦ σκηνοθέτη τή βλέπουμε ἀναπόφευκτα στό μοντάζ. Ἐκφράζει τή στάση τοῦ σκηνοθέτη ἀπέναντι στήν ταινία καί ἀποτελεῖ τελική ἐνσάρκωση τῆς φιλοσοφίας του γιά τή ζωή. Νομίζω ὅτι ὁ σκηνοθέτης πού μοντάρει μέ εὐκολία καί μέ διαφορετικούς τρόπους κάθε ταινία του εἶναι ἀναγκαστικά ἐπιφανειακός. Πάντοτε ἀναγνωρίζουμε τό μοντάζ τοῦ Μπέργκμαν, τοῦ Μπρεσόν, τοῦ Κουροσάβα ἢ τοῦ Ἀντονιόνι· ἀποκλείεται νά τούς μερεδέψουμε, ἐπειδή ἡ ἀντίληψη χρόνου καθενός, ὅπως ἐκφράζεται στό ρυθμό τῶν ταινιῶν του, εἶναι πάντοτε ἡ ἴδια.

Φυσικά, πρέπει νά γνωρίζει κανεῖς τούς κανόνες τοῦ μοντάζ, ὅπως πρέπει νά γνωρίζει καί ὅλους τούς ἄλλους κανόνες τοῦ ἐπαγγέλματός του· ἡ καλλιτεχνική δημιουργία ὅμως ἀρχίζει στό σημεῖο ὅπου παρακάμπτονται ἢ παραβιάζονται οἱ κανόνες. Ἐπειδή ὁ Λέων Τολστόι δέν ἦταν τέλειος στιλίστας ὅπως ὁ Ἰβάν Μπούνιν, καί ἀπό τά μυθιστορήματά του λείπει ἡ κομψότητα καί ἡ τελειότητα πού χαρακτηρίζουν τά διηγήματα τοῦ Μπούνιν, δέν σημαίνει ὅτι ὁ Μπούνιν μπορεῖ νά θεωρηθεῖ μεγαλύτερος ἀπό τόν Τολστόι. Τοῦ Τολστόι ὄχι μόνο τοῦ συγχωροῦμε τή βαρετή, συχνά ἄσκοπη ἠθικολογία του καί τίς ἄτσαλες προτάσεις του, ἀλλά καί τίς ἀγαποῦμε, θεωρώντας τες χαρακτηριστικό γνώρισμά του. Ὅταν ἀντιμετωπίζεις μιά ὄντως μεγάλη φυσιογνωμία, τή δέχεσαι μέ ὅλες τίς «ἀδυναμίες» της, οἱ ὁποῖες καταλήγουν νά εἶναι διακριτικά σημάδια τῆς αἰσθητικῆς της.

Ἄν ἀπομονώσουμε τίς περιγραφές προσώπων τοῦ Ντοστογιέφσκι ἀπό τό πλαίσιο τοῦ ἔργου του, θά μᾶς φανοῦν ἀπογοητευτικές: «ὄμορφη», «μέ λαμπερά χεῖλια», «ἄχρό πρόσωπο» καί τά λοιπά... Δέν πειράζει, ὅμως, ἐπειδή δέν μιλοῦμε γιά ἐπαγγελματία, γιά τεχνίτη, παρά γιά καλλιτέχνη καί φιλόσοφο. Ὁ Μπούνιν, πού ἐνωθε

άπεριορίστο σεβασμό για τον Τολστόι, θεωρούσε την Άννα Καρένινα άπαισία γραμμένη καί, όπως γνωρίζουμε, προσπάθησε να την ξαναγράψει, χωρίς καμιά έπιτυχία. Τά έργα τέχνης σχηματίζονται θαρρείς από μιά οργανική διαδικασία· είτε καλά τά θεωρούμε είτε κακά, είναι ζωντανοί οργανισμοί με τό δικό τους κυκλοφοριακό σύστημα, πού δέν πρέπει να τό διαταράσσει κανείς.

Τό ίδιο ισχύει καί για τό μοντάζ: τό θέμα δέν είναι να υποτάξουμε την τεχνική σαν διρτουόζοι, μά να ικανοποιήσουμε τή ζωτική ανάγκη για ιδιαίτερη, προσωπική έκφραση. Πάνω άπ' όλα πρέπει να ξέρουμε τί μάς οδήγησε στον κινηματογράφο καί όχι σε κάποιον άλλο κλάδο τής τέχνης, καθώς καί τί θέλουμε να πούμε όταν χρησιμοποιούμε την ποιητική του κινηματογράφου. Καί με την ευκαιρία, εσχάτως συναντά κανείς όλο καί περισσότερους νέους πού έρχονται στίς κινηματογραφικές σχολές ήδη έτοιμοι να κάνουν «ό,τι πρέπει» στή Ρωσία —ή ό,τι αποδίδει στή Δύση. Τό φαινόμενο είναι τραγικό. Τά προβλήματα τεχνικής είναι παιχνιδάκι· μπορεί κανείς να τά μάθει στήν έντέλεια. Άλλά τό να σκέφτεται άνεξάρτητα, πραγματικά, όπως καί τό να είναι άτομο, δέν μαθαίνεται σε επαγγελματικές σχολές. Δέν υπάρχει λόγος να φορτωθεί κανείς θέλοντας καί μή ένα βάρος όχι μόνο δυσβάσταχτο, μά πολλές φορές άβάσταχτο· δέν υπάρχει όμως άλλος τρόπος: πρέπει να τά έχει κανείς ή όλα ή τίποτα.

Ο άνθρωπος πού έκλεψε με σκοπό να μην ξανακλέψει άλλη φορά παραμένει κλέφτης. Όποιος προδίδει τίς αρχές του δέν μπορεί ποτέ πιά να έχει άγνή σχέση με τή ζωή. Συνεπώς, όταν ένας σκηνοθέτης λέει ότι θά φτιάξει μιά έμπορική «σούπα» για να έχει μετά τή δύναμη καί τά μέσα να γυρίσει την ταινία των όνειρων του άπατάται οικτρά, ή κάτι χειρότερο: αΰταπατάται. Ποτέ πιά δέν θά κάνει την ταινία του.



Καθρέφτης

Μαργαρίτα Τερέχοδα: Τό ποίημα του 'Αρσένι Ταρχόφσκι «'Απ' τό πρωί...»

Ἄπ' τὸ πρῶν, χιές, σέ περίμενα,
τό ἔξεραν πὼς δέ θά ῥθεις, τό ἔχαν μαντέψει.
Θυμᾶσαι τί ὁμορφῆ μέρα ἦταν;
Σωστή γιορτή! Δέ χρειάζομουν πανωφόρι.

Ἦρθες πιά σήμερα, κι ἡ μέρα
βγῆκε μελαγχολική, βαριά,
κι ἔθρεχε, κι ἦταν κάπως ἀργά,
καί τὰ κλαδιά κρύα ἀπὸ τίς βροχοστάλες.

Ἡ λέξη δέν παρηγορεῖ, τὸ μαντίλι δέ σφουγγίζει.
Ἄρσένι Ταρχόφσκι

Σενάριο και ντεκουπάζ

Ἀνάμεσα στό πρῶτο καί στό τελευταῖο στάδιο μιᾶς ταινίας ὁ σκηνοθέτης συναντᾷ τόσο πολλούς ἀνθρώπους καί τόσο διαφορετικά προβλήματα — ὀρισμένα ἀπό τά ὁποῖα εἶναι σχεδόν ἀξεπέραστα— πού θαρρεῖς καί οἱ περιστάσεις ἔχουν μελετηθεῖ εἰδικά γιά νά τόν κάνουν νά ξεχάσει γιατί ἄρχισε νά γυρίζει τήν ταινία.

Πρέπει νά πῶ ὅτι οἱ δυσκολίες πού σχετίζονται ἰδιαίτερα μέ τή σύλληψη τῆς ταινίας ἔχουν ἐλάχιστη σχέση μέ τήν ἀρχική ἔμπνευση· τό πρόβλημα ἦταν κάθε φορά πῶς νά κρατήσω τή σύλληψη ἀκέραιη καί ἀνόθευτη, γιά νά ἔχω ἐρέθισμα γιά δουλειά καί ἓνα σκιαγράφημα τῆς τελειωμένης ταινίας. Ὑπάρχει πάντοτε κίνδυνος νά ἐκφυλιστεῖ ἡ ἀρχική σύλληψη μέσ στή φασαρία τῆς παραγωγῆς μιᾶς ταινίας, νά παραμορφωθεῖ καί νά καταστραφεῖ στήν πορεία τῆς ὑλοποίησής της.

Ἡ πορεία τῆς ταινίας ἀπό τή σύλληψή της ὡς τήν τελική ἐκτύπωσή της περιλαμβάνει κάθε λογῆς κινδύνους. Οἱ κίνδυνοι αὐτοί δέν ἀφοροῦν μόνο τεχνικά προβλήματα, ἀλλά καί τεράστιο ἀριθμό ἀνθρώπων πού μετέχουν στή διαδικασία παραγωγῆς.

Ἄν ὁ σκηνοθέτης δέν καταφέρει νά μεταδώσει στόν ἠθοποιό πῶς βλέπει ἓνα πρόσωπο καί πῶς πρέπει νά τό ἐρμηνεύσει, ἡ σύλληψή του θά ἀρχίσει ἀμέσως νά «μπατάρει». Ἄν ὁ ὀπερατέρ δέν ἔχει καταλάβει στήν ἐντέλεια τό ἔργο του, ἡ ταινία, ὅσο λαμπρή κι ἂν εἶναι ὀπτικά καί μορφικά ἡ κινηματογράφηση, δέν θά στρέφεται πιά γύρω ἀπό τόν ἄξονα τῆς δικῆς της ιδέας, καί στό τέλος δέν θά ἔχει συνοχή.

Μπορεῖ νά ὑπάρχουν θεσπέσια σκηνικά πού νά εἶναι τό καμάρι τοῦ σκηνογράφου· ἂν ὅμως δέν ἐμπνέονται ἀπό τήν ἀρχική ιδέα τοῦ σκηνοθέτη, ἀποτελοῦν ἐμπόδιο στήν ταινία. Ἄν ὁ συνθέτης δέν ἐλέγχεται ἀπό τό σκηνοθέτη καί γράψει μουσική ἐμπνευσμένη ἀπό τίς δικές του ιδέες, ὅσο θαυμαστό κι ἂν εἶναι τό ἀποτέλεσμα —ἐκτός ἂν

είναι αυτό που χρειάζεται ή ταινία— ή σύλληψη διατρέχει πάλι τόν κίνδυνο νά μήν υλοποιηθεῖ.

Δέν εἶναι ὑπερβολή ὅτι ὁ σκηνοθέτης κινδυνεύει ἀνά πάσα στιγμή νά γίνει ἀπλῶς αὐτόπτης μάρτυρας, πού παρακολουθεῖ τό σεναριογράφο νά γράφει, τό σκηνογράφο νά φτιάχνει σκηνικά, τόν ἠθοποιό νά παίζει καί τόν μοντέρ νά κόβει. Στήν πραγματικότητα αὐτό συμβαίνει στίς πολύ ἐμπορικές παραγωγές: καθῆκον τοῦ σκηνοθέτη ἐκεῖ εἶναι νά συντονίζει ἀπλῶς τό ἐπαγγελματικό ἔργο τῶν διαφόρων μελῶν τῆς ὁμάδας. Μέ λίγα λόγια, εἶναι τρομαχτικά δύσκολο νά ἐπιμένεις σέ μιά ταινία δημιουργοῦ, ὅταν ὄλες οἱ προσπάθειές σου συγκεντρώνονται στό νά μήν ἀφήσεις τήν ἰδέα νά «χυθεῖ» κάτω ὤσπου νά μήν τῆς μείνει τίποτα, ὅταν παλεύεις γιά ὁμαλές συνθήκες ἐργασίας στό γύρισμα. Σέ ἱκανοποιητικό ἀποτέλεσμα μπορεῖ νά ἐλπίζει κανεῖς μόνο ἂν ἡ ἀρχική σύλληψη παραμένει νέα καί ζωντανή.

Πρέπει νά δηλώσω ἀμέσως ὅτι τό σενάριο δέν τό θεωρῶ λογοτεχνικό εἶδος. Στήν πραγματικότητα, ὅσο πῖο κινηματογραφικό εἶναι τό σενάριο, τόσο λιγότερο μπορεῖ νά διεκδικήσει αὐτόνομη θέση στή λογοτεχνία, μέ τόν τρόπο πού πολύ συχνά μπορεῖ νά τή διεκδικήσει ἕνα θεατρικό ἔργο. Στήν πράξη γνωρίζουμε ὅτι κανένα σενάριο δέν ἔφτασε ποτέ σέ λογοτεχνικό ἐπίπεδο.

Δέν καταλαβαίνω γιατί ἕνας ἄνθρωπος μέ λογοτεχνικό ταλέντο νά θέλει νά εἶναι σεναριογράφος—ἐξαιρῶ, βέβαια, τούς κερδοσκοπικούς λόγους. Ὁ συγγραφέας πρέπει νά γράφει, κι ἐκεῖνος πού σκέφτεται μέ κινηματογραφικές εἰκόνες θά 'πρεπε νά σκηνοθετεῖ. Ἡ ἰδέα μιᾶς ταινίας, ὁ σκοπός της καί ἡ υλοποίησή τους πρέπει τελικά νά εἶναι εὐθύνη τοῦ σκηνοθέτη-δημιουργοῦ· διαφορετικά ὁ σκηνοθέτης δέν ἐλέγχει ἀποτελεσματικά τό γύρισμα.

Βέβαια, ἕνας σκηνοθέτης μπορεῖ, καί φυσικά τό κάνει, νά ἀπευθυνθεῖ σ' ἕναν συγγραφέα μέ τόν ὁποῖο συγγενεύει πνευματικά. Τότε ὁ συγγραφέας, μέ τή σεναριογραφική του ιδιότητα, γίνεται συνδημιουργός· ἡ λογοτε-

χνική βάση της ταινίας βρίσκει λύσεις με τη δική του συνεργασία. Σ' αυτήν όμως την περίπτωση πρέπει να συμερίζεται τη σύλληψη του σκηνοθέτη, να αφήνεται πάντα να τον οδηγεί αυτή ή σύλληψη και να δουλεύει δημιουργικά για να την αναπτύξει και να την προβάλλει, όπως έχει έντολη.

Αν ένα σενάριο είναι λαμπρό λογοτεχνικό κείμενο, καλύτερα να παραμείνει πεζογράφημα. Αν παρ' όλα αυτά ο σκηνοθέτης θέλει να το κάνει ταινία, πρέπει πρώτα να επιχειρήσει να το μετατρέψει σε σενάριο που θα παρέχει έγκυρη βάση για τη δουλειά του. Σ' αυτή την περίπτωση θα είναι πιά καινούριο κείμενο, όπου οι λογοτεχνικές εικόνες θα αντικαθίστανται από κινηματογραφικές ισοδύναμες.

Αν το σενάριο θέλει να είναι λεπτομερές σχεδιάγραμμα της ταινίας, αν περιλαμβάνει μόνο τί θα κινηματογραφηθεί και πώς, τότε έχουμε κάτι σαν προβλεπτή μεταγραφή της τελειωμένης ταινίας, που δεν έχει καμιά σχέση με λογοτεχνία. Αν ή αρχική έκδοχή τροποποιηθεί κατά τό γύρισμα (όπως συμβαίνει σχεδόν πάντοτε με τις ταινίες μου) και χάσει τη δομή της, θα ενδιαφέρει πιά μόνο τον ειδικό που ασχολείται με την ιστορία μιάς συγκεκριμένης ταινίας. Αυτές οι μονίμως μεταβαλλόμενες εκδοχές ίσως να γοητεύουν αυτούς που θέλουν να ερευνήσουν τη φύση της τέχνης του κινηματογράφου, αλλά δεν μπορούν να ονομαστούν λογοτεχνία.

Ένα σενάριο με λογοτεχνικές αρετές είναι χρήσιμο μόνο σαν τρόπος να πείσεις για τη βιωσιμότητα της ταινίας εκείνους από τους οποίους εξαρτάται ή παραγωγή της. Όχι ότι το σενάριο αποτελεί καθαυτό έγγηση για την ποιότητα του ολοκληρωμένου έργου – γνωρίζουμε πολλά παραδείγματα κακών ταινιών που έγιναν από «καλά» σενάρια, και αντίστροφως. Δεν είναι μυστικό ότι ή πραγματική δουλειά στο σενάριο αρχίζει από τη στιγμή που γίνεται δεκτό και αγοράζεται· αυτή ή δουλειά συνεπάγεται τη συμμετοχή του ίδιου του σκηνοθέτη στο



Καθρέφτης 'Ο μικρός Άντρέι στο πατρικό του σπίτι.

γράφω ή τη στενή συνεργασία του με τους σεναριογράφους, ώστε να διοχετεύει τις ικανότητές τους προς την κατεύθυνση που θέλει εκείνος. Φυσικά, μιλώ για τις λεγόμενες «ταινίες δημιουργών».

Στη διαδικασία ανάπτυξης ενός σεναρίου προσπαθούσα πάντοτε να έχω στο μυαλό μου την ακριβή εικόνα ολοκλήρης της ταινίας, ακόμα και του ντεκόρ. Άλλα τώρα πιά έπεξεργάζομαι μία σκηνή ή ένα πλάνο πολύ γενικά, για να βγει αβόρμητα στο γύρισμα. Η ζωή στο χώρο του γυρίσματος, ή ατμόσφαιρα του πλατό και η διάθεση των ηθοποιών ίσως υπαγορεύσουν μία νέα, έντυπωσιακή και άπροσδόκητη στρατηγική. Η φαντασία δέν είναι τόσο πλούσια όσο η ζωή. Τελευταία αισθάνομαι ολοένα πιο έντονα ότι οι ιδέες και οι διαθέσεις μιάς ται-

νίας δέν θά 'πρεπε νά προκαθορίζονται· θά 'πρεπε νά μπορεῖ κανεῖς νά βασιστεῖ στό αἶσθημα τῆς σκηνῆς καί νά πλησιάσει τό πλατό μέ τό μυαλό του ἀνοιχτό. Κάποια ἐποχή ἦταν ἀδύνατο νά ἀρχίσω γύρισμα ἂν δέν εἶχα πλήρες σχεδιάγραμμα τοῦ ἐπεισοδίου· σήμερα ὁμως βρῖσκω ὅτι τό σχεδιάγραμμα εἶναι ἀφηρημένο καί περιορίζει τή φαντασία.

Θυμηθεῖτε τόν Προύστ:

«Τά καμπαναριά φαίνονταν τόσο μακρινά κι ἐμεῖς μοιάζαμε τόσο λίγο νά τά πλησιάζουμε, ὥστε ξαφνιάστηκα ὅταν, λίγες στιγμές ἀργότερα, σταματήσαμε μπροστά στήν ἐκκλησία τῆς Μαρτενβίλ. Δέν ἤξερα ποιά ἦταν ἡ αἰτία τῆς ἀπόλαυσης πού εἶχα νιώσει ὅταν τά εἶδα στόν οὐρανό καί ἡ ὑποχρέωση νά ψάξω ν' ἀνακαλύψω αὐτή τήν αἰτία μοῦ φαινόταν πολύ κοπιαστική· εἶχα τή διάθεση νά φυλάξω γιά ἀργότερα στό μυαλό μου αὐτές τίς γραμμές πού σάλευαν στόν ἥλιο καί νά μὴν τίς ξανασκεφτῶ γιά τήν ὥρα. (...)

»Χωρίς νά σκεφτῶ πῶς αὐτό πού ἦταν κρυμμένο πίσω ἀπό τά καμπαναριά τοῦ Μαρτενβίλ θά 'πρεπε νά 'ταν κάτι ἀνάλογο μέ μιάν ὁμορφη φράση, ἀφοῦ μοῦ φανερώθηκε μέ τή μορφή λέξεων πού μ' εὐχαριστοῦσαν, ζήτησα χαρτί καί μολύβι ἀπ' τό γιατρό κι ἔγραψα, μ' ὄλο τό ταρακούνημα τοῦ ἀμαξιοῦ, γιά νά ἐλαφρώσω τή συνείδησή μου καί νά ὑπακούσω στόν ἐνθουσιασμό μου, τοῦτο τό μικρό κομμάτι πού ξαναβρῆκα ἀργότερα (...).

»Δέν ξανασκέφτηκα ποτέ αὐτή τή σελίδα, ἐκείνη ὁμως τή στιγμή ὅταν, στή γωνιά τοῦ καθίσματος, ὅπου ὁ ἀμαξιάς τοῦ γιατροῦ συνήθιζε νά βάζει μέσα σ' ἓνα πανέρι τά πουλερικά πού εἶχε ψωνίσει στήν ἀγορά τοῦ Μαρτενβίλ, τελείωσα τό γράψιμό της, ἤμουν τόσο εὐτυχησμένος, ἐνιωθα πῶς ἡ σελίδα αὐτή μέ εἶχε τόσο τέλεια ἀπαλλάξει ἀπ' ἐκεῖνα τά καμπαναριά κι ἀπ' ὅ,τι ἐκρυβαν πίσω τους, ὥστε, λές κι ἤμουν κι ἐγώ κότα κι εἶχα τώρα δά γεννήσει τ' αὐγό, ἔπιασα νά τραγουδῶ μ' ὄλη μου τή δύναμη.»²⁹

Παρόμοια ἀκριβῶς συναισθήματα ἐνίωσα ὅταν τελεί-

ωσα τόν *Καθρέφτη*. Μνήμες παιδικής ηλικίας, πού χρόνια δλόκληρα δέν μέ αφηναν σέ ήσυχία, ξαφνικά χάθηκαν, σάν νά είχαν λιώσει, καί επιτέλους έπαψα νά βλέπω στόν ύπνο μου τό σπίτι όπου είχα ζήσει παλαιότερα.

Άρκετά χρόνια πρίν γυρίσω τήν ταινία, είχα αποφασίσει άπλώς νά γράψω σέ χαρτί τίς άναμνήσεις πού μέ βασάνιζαν· σ' εκείνο τό στάδιο δέν είχα σκεφτεί γιά ταινία. Θά έγραφα μιά νουβέλα γιά τή μετακίνηση πληθυσμών σέ καιρό πολέμου, καί ή πλοκή θά επικεντρωνόταν στόν στρατιωτικό εκπαιδευτή του σχολείου μου. Ύστερα τό θέμα μου φάνηκε ίσχνό γιά νουβέλα, καί δέν τήν έγραφα ποτέ. Άλλά τό περιστατικό πού μέ είχε έντυπωσιάσει όταν ήμουν παιδί, έξακολούθησε νά μέ βασανίζει καί νά είναι ζωντανό στή μνήμη μου, ως τή στιγμή πού έγινε έλασσον επεισόδιο στήν ταινία.

Όταν τελείωσα τήν πρώτη έκδοχή του σεναρίου γιά τόν *Καθρέφτη*, πού άρχικά είχε τίτλο *Μιά άσπρη, κάτασπρη μέρα*, συνειδητοποίησα ότι από κινηματογραφική άποψη ή σύλληψη δέν ήταν διόλου σαφής· ήταν άπλώς μιά άναπόληση, γεμάτη έλεγειακή θλίψη καί νοσταλγία γιά τά παιδικά μου χρόνια —καί δέν είχα αυτό στό νοϋ μου. Όλοφάνερα κάτι έλειπε από τό σενάριο, κι αυτό πού έλειπε ήταν κρίσιμο. Όπότε, άκόμα κι όταν πρωτομελετούσα τό σενάριο, ή ψυχή τής ταινίας δέν είχε ξερθει άκόμα νά κατοικήσει τό σώμα της. Συνειδητοποιούσα έντονα τήν άνάγκη νά βρω μιά ιδέα-κλειδί πού θά ύψώσει τήν ταινία πάνω από τό επίπεδο τής λυρικής βιογραφίας.

Τότε γράφτηκε ή δεύτερη έκδοχή του σεναρίου. Ήθελα νά παρεμβάλω στά επεισόδια τής παιδικής ηλικίας τά άποσπάσματα μιάς συνέντευξης μέ τή μητέρα μου, άντιπαράθετοντας έτσι δύο συγκριτικές άπόψεις γιά τό παρελθόν (τής μητέρας καί του άφηγητή)· οι άπόψεις αυτές θά έμφανίζονταν στό κοινό μέ τή διαπλοκή δύο διαφορετικών προβολών του παρελθόντος στή μνήμη δυό κοντινών μεταξύ τους ανθρώπων, πού άνήκουν όμως σέ δια-

φορετική γενιά. Ξεακολουθῶ νά πιστεύω ὅτι αὐτή ἡ μέθοδος θά μᾶς ὀδηγοῦσε σέ ἐνδιαφέροντα, ἀπρόβλεπτα συμπεράσματα.

Ἐν πάσῃ περιπτώσει, σήμερα δέν μετανιώνω πού ἀναγκάστηκα νά τό ἐγκαταλείψω κι αὐτό τό σχέδιο, τό ὁποῖο ἦταν ὥστόσο πολύ ἄμεσο καί ἀπλό, καί νά ἀντικαταστήσω ὅλες τίς σχεδιασμένες συνεντεύξεις τῆς μητέρας μου μέ παιγμένες σκηνές. Δέν αἰσθάνθηκα ποτέ ὅτι σμίγουν δυναμικά τά παιγμένα μέ τά ντοκιμαντερίστικα στοιχεῖα. Συγκρούονταν, τό ἓνα ἀπόδιωχνε τό ἄλλο, ὁπότε τό σμίξιμό τους θά ἦταν φορμαλιστική, ἐγκεφαλική ἄσκηση μοντάζ: μιά πλαστή ἐνότητα βασισμένη σέ ἀφηρημένες ιδέες. Ἡ συμπύκνωση ὑλικοῦ στά δύο αὐτά στοιχεῖα ἦταν ἐντελῶς διαφορετική: ἐπιπλέον, εἶχαν διαφορετικό χρόνο καί διαφορετικές πιέσεις: ἀφενός τόν ἀληθινό, ὑπαρκτό, ἀκριβή χρόνο τῶν συνεντεύξεων καί ἀφετέρου τό χρόνο τῶν ἀναμνήσεων τοῦ ἀφηγητῆ, ἀναπλασμένο μέ τό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν. Τό σύνολο θύμιζε κάπως «Κινηματογράφο-ἀλήθεια» καί Ζάν Ρούς, καί δέν ἤθελα διόλου νά κάνω κάτι τέτοιο.

Ἡ μετάβαση ἀπό τόν μυθοπλαστικό, ὑποκειμενικό χρόνο στόν αὐθεντικό χρόνο τοῦ ντοκιμαντέρ μοῦ φάνηκε ὅτι δέν εἶχε πειστικότητα — ἦταν τεχνητή καί μονότονη ὅσο μιά παρτίδα πίνγκ-πόνγκ.

Ἡ ἀπόφασή μου νά μή μοντάρω μιά ταινία γυρισμένη σέ δύο διαφορετικά ἐπίπεδα χρόνου δέν σημαίνει καθόλου ὅτι τό παιγμένο ὑλικό δέν μπορεῖ ἐξ ὀρισμοῦ νά συνδυσαστεῖ μέ τό ντοκιμαντέρ. Πιστεύω ὅτι στόν *Καθρέφτη* τά ἐπίκαιρα καί οἱ παιγμένες σκηνές ἔσμιξαν τελείως φυσιολογικά, σέ σημεῖο μάλιστα πού πολλές φορές ἄκουσα ἀνθρώπους νά λένε ὅτι τά ἐπίκαιρα τοῦς φάνηκαν σκόπιμες ἀνακατασκευές γιά νά δίνουν ἐντύπωση ἐπικαίρων. Τό ντοκιμαντερίστικο στοιχεῖο εἶχε γίνει ὀργανικό μέρος τῆς ταινίας.

Τό ἀποτέλεσμα τό ὀφείλω στό σημαντικό ὑλικό πού βρῆκα. Εἶδα χιλιάδες μέτρα φιλμ, ὥστόσο ἔπρεσα τυχαῖα

πάνω στή σεκάνς του σοβιετικού στρατού πού διασχίζει τή λίμνη Σίβας –κι έμεινα άναυδος. Πρώτη φορά έβλεπα κάτι τέτοιο. Κατά κανόνα είχαμε νά κάνουμε μέ ταινίες κακής ποιότητας, ή μικρά κομμάτια πού κατέγραφαν τήν καθημερινή ζωή στό στρατό, ή προοριζόνταν για προπαγάνδα, όποτε βοούσαν κραυγαλέο προγραμματισμό και άδιαφορούσαν για τήν αλήθεια. Είχα αρχίσει νά απελπίζομαι ότι δέν θά μπορέσω νά δώσω ένιαία αίσθηση χρόνου σ' αυτή τή σαλάτα, όταν ξαφνικά βρέθηκε μπροστά μου ή καταγραφή μιās από τίς πιό δραματικές στιγμές στήν Ιστορία τής σοβιετικής προέλασης τό 1943 –πράγμα άνήκουστο για επίκαιρα. Ήταν ένα κομμάτι μοναδικό: άδύνατον νά πιστέψω ότι σπαταλήθηκε άμέτρητο μήκος ταινίας για τήν επίμονη καταγραφή μόνο ενός γεγονότος. Προφανώς τό είχε γυρίσει κάποιος έξαιρετικά προικισμένος όπερατέρ. Όταν έμφανίστηκαν στήν όθόνη, ούρανοκατέβατοι, οί άνθρωποι πού τούς είχε συντριψει ή άπάνθρωπη προσπάθεια εκείνης τής τραγικής στιγμής τής Ιστορίας, αποφάσισα ότι αυτό τό έπεισόδιο πρέπει νά γίνει τό επίκεντρο, ή ούσία, ή καρδιά, τό νεύρο τής ταινίας, πού άφεταιρία της ήταν άπλώς οί προσωπικές ποιητικές μνήμες.

Στήν όθόνη βγήκε μιá εικόνα συγκλονιστικής δύναμης, κι ήταν δική μου, όλοδική μου, λές κι είχα νιώσει εγώ όλο αυτό τό βάρος και τόν πόνο. (Μέ τήν εύκαιρία, άκριβώς αυτό τό έπεισόδιο ήθελε νά βγάλω από τήν ταινία ό προϊστάμενος τής Κρατικής Κινηματογραφίας.) Ή σκηνή μιλούσε για τήν όδύνη, πού άποτελεί τό τίμημα τής Ιστορικής προόδου, και για τά άμέτρητα θύματα πού έχει άπαιτήσει αυτή ή πρόοδος από καταβολής κόσμου. Πρός στιγμήν μου ήταν άδύνατο νά πιστέψω ότι όλος αυτός ό πόνος δέν έχει νόημα. Οί εικόνες μιλούσαν για άθανασία, και τά ποιήματα του Άρσένι Ταρκόφσκι ήταν ή ολοκλήρωση του έπεισοδίου, έπειδή έδιναν έκφραση στό τελικό νόημά του. Τά επίκαιρα είχαν αίσθητικές άρετές πού δημιουργούσαν άπίστευτη συγκινησιακή έντα-

ση. Αυτό τό ακριβέστατο χρονικό, μόλις αποτυπώθηκε ή ἀλήθεια του σέ ταινία, ἔπαψε νά θυμίζει ἀπλῶς τή ζωή. Ξαφνικά ἔγινε εἰκόνα ἥρωικῆς θυσίας καί τό τίμημα αὐτῆς τῆς θυσίας· εἰκόνα μᾶς ἱστορικῆς καμπῆς πού ἐπιτεύχθηκε μέ ἀνυπολόγιστο κόστος.

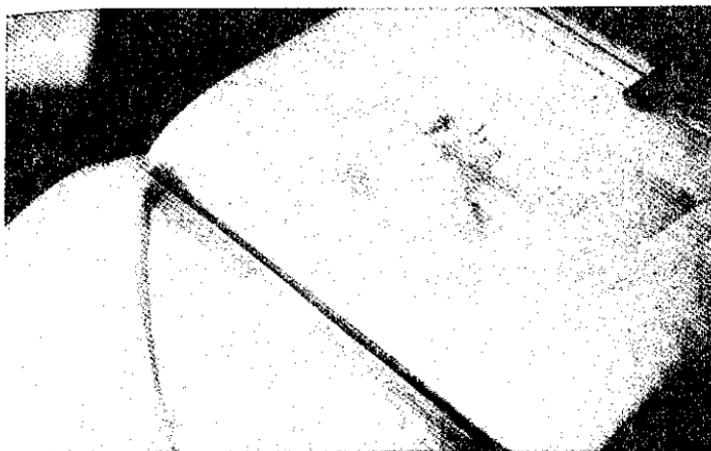
Ἡ ταινία σέ συγκινοῦσε μέ τή διαπεραστική, ὀδυνηρή της ἔνταση, καθῶς στά πλάνα ἔβλεπε πραγματικούς ἀνθρώπους πού σέρονταν χωμένοι ὡς τό γόνατο στήν ὑγρή λάσπη, σ' ἕναν ἀπέραντο δάλτο πού ἀπλωνόταν ὡς πέρα ἀπ' τόν ὀρίζοντα, κάτω ἀπό ἕναν ὑπόλευκο, ἐλίπεδο οὐρανό. Εἶναι ζήτημα ἂν ἔζησε κανεῖς. Ἡ ἀπεριόριστη προοπτική αὐτῶν τῶν ἀποτυπωμένων στιγμῶν προκαλοῦσε μιά ἐντύπωση πού προσέγγιζε τήν κάθαρση. Ἀργότερα ἔμαθα πῶς ὁ ὀπερατέρ, πού ἔκανε τήν ταινία μέ τόσο ἀπίστευτη διεισδυτικότητα στά συμβάντα γύρω του, σκοτώθηκε τήν ἴδια ἐκείνη μέρα.

Εἶχαμε μόνο τετρακόσια μέτρα φιλμ, δηλαδή περίπου δεκατρία λεπτά σέ χρόνο προβολῆς· ἡ ταινία δέν ὑπῆρχε ἀκόμα. Τά ὄνειρα τῆς παιδικῆς ἡλικίας τοῦ ἀφηγητῆ τά εἶχαμε γυρίσει, ἀλλά κι αὐτά δέν ἔδιναν ἐνιαία δομή στήν ταινία.

Ἡ ταινία στήν ὑπάρχουσα μορφή της γεννήθηκε μόνο ὅταν μπῆκε στή διάρθρωση τῆς ἀφήγησῆς ἡ σύζυγος τοῦ ἀφηγητῆ, πού δέν ὑπῆρχε σέ κανένα προηγούμενο σενάριο.

Μᾶς ἄρесе πολύ ἡ Μαργαρίτα Τερέχοβα ὡς μητέρα, ἀλλά εἶχαμε συνεχῶς τήν αἴσθησι ὅτι ὁ ρόλος της στό ἀρχικό σενάριο δέν τῆς ἐπέτρεπε νά βγάλει, ἢ νά χρησιμοποιοῦσε, τίς τρομερές της δυνατότητες. Τότε ἀποφασίσαμε νά γράψουμε ὀρισμένα πρόσθετα ἐπεισόδια καί τῆς δώσαμε τό ρόλο τῆς συζύγου. Ἐπειτα εἶχαμε τήν ἰδέα νά διασταυρώσουμε στό μοντάζ τά ἐπεισόδια ἀπό τό παρόν καί ἀπό τό παρελθόν τοῦ ἀφηγητῆ.

Στήν ἀρχή ὁ λαμπρός μου συνεργάτης καί συγγραφέας Ἀλεξάντερ Μισάριν κι ἐγώ σκοπεύαμε νά παρουσιάσουμε στους διαλόγους τίς ἀπόψεις μας γιά τήν αἰσθητική



Καθρέφτης

Ξεφυλλίζοντας ένα παλιό βιβλίο τέχνης και βρίσκοντας τά σχέδια του Λεονάρντο ντά Βίντσι.

καί ήθική βάση του καλλιτεχνικού έργου· εϋτυχώς, τό σκεφτήκαμε καλύτερα. Πιστεύω ότι όρισμένες απ' αυτές τίσ απόψεις διαπερνούν ολόκληρη τήν ταινία, δίχως νά φαίνονται.

Ή περιγραφή αυτή δείχνει ότι τό σενάριο αποτελεί για μένα μιά εϋθραυστη, ζωντανή, μεταβλητή δομή, κι ότι μιά ταινία γίνεται μόνο τή στιγμή πού τελειώνει όριστικά κάθε εργασία πάνω του. Τό γραπτό κείμενο αποτελεί τήν αφετηρία και μόνο· προσωπικά, όσον καιρό γυρίζω μιά ταινία, έχω τή μόνιμη άνησυχία ότι ίσως δέν βγει τίποτα.

Ό *Καθρέφτης* αποτελεί σαφές παράδειγμα του τρόπου μέ τον οποίο βρήκαν τή λογική τους κατάληξη όρισμένες αρχές μου ως προς τό σενάριο. Τελικά, πολλά πράγματα λύθηκαν, διατυπώθηκαν, διευκρινίστηκαν μόνο κατά τό γύρισμα. Τά σενάρια των προηγούμενων ταινιών μου είχαν πιά καθαρή δομή. "Όταν ξεκινήσαμε τον *Καθρέφτη*, θέσαμε σκόπιμα τήν αρχή νά μήν επεξεργα-

στοῦμε καί νά μήν ἀρθρώσουμε τήν ταινία ἀπό πρίν, χω-
ρίς νά ἔχει γυριστεῖ τό ὕλικό. Εἶχε σημασία νά δοῦμε
πῶς, κάτω ἀπό ποιές συνθήκες θά σχηματιζόταν ἡ ται-
νία, σάν νά γινόταν μόνη της· στήριγμά μας, τά πλάνα, ἡ
ἐπαφή μέ τούς ἠθοποιούς, ἡ κατασκευή τῶν σκηنيκῶν
καί ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο θά προσαρμοζόταν ἡ ταινία
στά μέρη πού εἶχαμε ἐπιλέξει γιά ἐξωτερικό γύρισμα.

Δέν ὑπῆρχαν πλήρη, κατευθυντήρια σχεδιαγράμματα
γιά σκηνές ἢ ἐπεισόδια· μᾶς ἀπασχολοῦσε ἡ σαφής αἰ-
σθησιολογία ἀτμόσφαιρας καί ἡ πειστικότητα τῶν προσώπων,
πού ἀπαιτοῦσαν, ἐκεῖ στό πλατό, συγκεκριμένη πλαστική
ἐνσάρκωση. Ἄν «βλέπω» κάτι πρίν ἀπό τό γύρισμα, ἄν
ὀραματίζομαι κάτι, εἶναι ἡ ἐσωτερική κατάσταση, ἡ ἰ-
διαιτέρη ἐσωτερική ἔνταση τῶν σκηνῶν πού θά γυρι-
στούν, καί ἡ ψυχολογία τῶν προσώπων. Δέν ξέρω ὁμως
ἀκόμα σέ τί καλοῦπι θά χυθοῦν ὄλ' αὐτά. Πηγαίνω στό
πλατό γιά νά καταλάβω μέ ποιά μέσα μπορεῖ νά ἐκφρα-
στεῖ αὐτή ἡ κατάσταση στήν ταινία. Μόλις τό καταλάβω,
ἀρχίζω τό γύρισμα.

Ἡ *Καθρέφτης* εἶναι μεταξύ ἄλλων ἡ ἱστορία τοῦ σπι-
τιοῦ ὅπου πέρασε τά παιδικά του χρόνια ὁ ἀφηγητής, ἡ
ἱστορία τοῦ ἀγροκτήματος ὅπου γεννήθηκε, ἐκεῖ πού ἔ-
ζησαν οἱ γονεῖς του. Τό χτίσμα αὐτό, πού εἶχε γίνει ἐρεί-
πιο μέ τά χρόνια, ἀνακατασκευάστηκε, «ἀναστήθηκε» ἀ-
πό φωτογραφίες κι ἔγινε ἀκριβῶς ὅπως ἦταν, πάνω στά
θεμέλια πού εἶχαν σωθεῖ. Καί στεκόταν ἐκεῖ μπροστά
μας, ἀκριβῶς ὅπως σαράντα χρόνια πρίν. Ἄργότερα, ὅ-
ταν ἔφερα ἐκεῖ τή μητέρα μου, στό μέρος ὅπου εἶχε πε-
ράσει τά νιάτα της, στό ἴδιο σπίτι, ἡ ἀντίδρασή της μόλις
τό εἶδε ξεπέρασε τίς πιό τολμηρές προσδοκίες μου. Γι'
αὐτήν ἦταν σάν ἐπιστροφή στό παρελθόν. Καί τότε ἤξε-
ρα ὅτι βαδίζουμε στή σωστή κατεύθυνση. Τό σπίτι ξύ-
πνησε μέσα της αἰσθήματα πού ἤθελα νά τά ἐκφράσει ἡ
ταινία...

Μπροστά στό σπίτι ἦταν ἕνα χωράφι· θυμᾶμαι ὅτι ἀ-
νάμεσα στό σπίτι καί στό δρόμο γιά τό ἄλλο χωριό φύ-

τρωνε φαγόπυρο,³⁰ πού όταν άνθίζει, εΐναι πανέμορφο. Τά άσπρα λουλούδια, πού δίνουν τήν έντύπωση χιονισμένου χωραφιού, έμειναν στή μνήμη μου σάν μιά από τίς πιό χαρακτηριστικές και ουσιαστικές λεπτομέρειες τής παιδικής μου ηλικίας. "Όταν όμως άποφασίσαμε πού θά γίνει τό γύρισμα, δέν ύπήρχε πουθενά φαγόπυρο -χρόνια δλόκληρα τό κολχός έσπερνε τό χωράφι μέ τριφύλλι και βρώμη. "Όταν τούς ζητήσαμε νά μās τό σπείρουν φαγόπυρο, μās διαβεβαίωσαν πώς δέν θά φυτρώσει, γιατί δέν ήταν κατάλληλο τό έδαφος. 'Όσοσο έμεις νοικιάσαμε τό χωράφι και τό σπείραμε φαγόπυρο ύπ' ευθύνη μας. Οί άνθρωποι του κολχός δέν μπορούσαν νά κρύψουν τήν κατάπληξη τους όταν τό ειδαν νά μεγαλώνει. Για μās ήταν καλός οiwόνός· θαρρείς και μās μιλούσε για τήν ξεχωριστή ιδιότητα τής μνήμης μας, για τήν ικανότητά της νά διαπερνά τά πέπλα του χρόνου -κι ακριβώς γύρω άπ' αυτή τήν ικανότητα τής μνήμης στρεφόταν ή ταινία, αυτή ήταν ή σπερματική ιδέα της.

Δέν ξερω τί θά γινόταν ή ταινία άν δέν φυτρωνε τό φαγόπυρο... Ποτέ δέν θά ξεχάσω τή στιγμή πού άρχισε νά άνθίζει.

"Όταν ξεκίνησα τόν *Καθρέφτη* ανακάλυψα ότι σκεφτόμουν συνέχεια πώς, άν κάνεις σοβαρά τή δουλειά σου, τότε μιά ταινία δέν εΐναι άπλώς τό έπόμενο βήμα στή σταδιοδρομία σου, παρά μιά πράξη πού θά έπηρεάσει όλη σου τή ζωή. Εΐχα άποφασίσει νά χρησιμοποιήσω πρώτη φορά τά μέσα του κινηματογράφου για νά αναφερθώ σέ όλα όσα ήταν πολύτιμα για μένα, και μάλιστα άπευθείας, χωρίς τερτίπια.

Δυσκολεύτηκα άφάνταστα νά εξηγήσω σέ πολλούς ανθρώπους ότι δέν ύπάρχει κρυμμένο, κρυπτογραφημένο νόημα στήν ταινία, ότι δέν ύπάρχει τίποτα πέρα από τήν έπιθυμία μου νά πω τήν αλήθεια. Συχνά οί διαβεβαιώσεις μου προκαλοῦσαν δυσπιστία, ακόμα και άπογοήτευση. Προφανώς όρισμένοι ήθελαν περισσότερα, χρειάζονταν μυστικά σύμβολα και κρυφά νοήματα. Δέν ήταν συ-

νηθισμένοι στην ποιητική της κινηματογραφικής εικόνας. 'Οπότε απογοητεύτηκα κι εγώ. Αυτή ήταν η αντίδραση της «άντιπολιτευόμενης» μερίδας του κοινού· όσο για τους συναδέλφους μου, μου επιτέθηκαν δριμύτατα, κατηγορώντας με για έλλειψη σεμνότητας, επειδή θέλησα να κάνω μιά ταινία γύρω από τον έαυτό μου.

Ένα μόνο μᾶς έσωσε τελικά: ή πίστη, ή πεποίθηση ότι, εφόσον τό έργο μας ήταν τόσο σημαντικό για μᾶς, ήταν αναμφίβολα σημαντικό και για τό κοινό. Σκοπός της ταινίας ήταν νά αναπλάσει τή ζωή των πιό αγαπητών μου και οικείων προσώπων. Ήθελα νά διηγηθώ τήν ιστορία του πόνου πού βασανίζει έναν άνθρωπο όταν νιώθει πώς δέν μπορεί νά ξεπληρώσει τους δικούς του για όσα του έχουν δώσει. Νιώθει ότι δέν τους αγάπησε αρκετά, κι αυτή ή έντύπωση τόν βασανίζει και δέν τόν αφήνει σέ ήσυχία.

Μόλις μιλήσεις για πράγματα πολύτιμα, αρχίζεις άμέσως νά άνησυχείς πώς θά αντιδράσουν οι άλλοι σ' αυτά πού είπες, και θέλεις νά τά προστατέψεις, νά τά υπερασπιστείς, για νά μήν τά παρανοήσουν. Άνησυχούσαμε πώς θά ύποδεχτούν τήν ταινία οι μελλοντικοί θεατές, ταυτόχρονα όμως έξακολουθούσαμε νά πιστεύουμε, μέ παράφορο πείσμα, ότι θά μᾶς άκούσουν. Τήν πίστη μας τή δικαίωσαν οι κατοπινές εξελίξεις· οι έπιστολές στην άρχή του διβλίου εξηγούν κάπως τί συνέβη. Μεγαλύτερο βαθμό κατανόησης δέν μπορούσα νά περιμένω, και ή αντίδραση αυτή του κοινού είχε τεράστια σημασία για μένα και τή μελλοντική δουλειά μου.

Ό Καθρέφτης δέν ήταν άπόπειρα νά μιλήσω για τόν έαυτό μου· κάθε άλλο. Άφορούσε τά αίσθημά μου άπέναντι σέ αγαπητά μου πρόσωπα, τή σχέση μου μαζί τους, τόν μόνιμο οίκτο μου γι' αυτά, και τή δική μου ανεπάρκεια, τό αίσθημα ότι δέν εκπλήρωσα τό καθήκον μου.

Τά έπεισόδια πού θυμάται ό άφηγητής κάποια στιγμή άκρoίας κρίσης του προκαλούν μεγάλο πόνο ως τό τε-

λευταίο δευτερόλεπτο, τόν γεμίζουν θλίψη και ταραχή...

Όταν διαβάσετε ένα θεατρικό έργο, μπορείτε να δείτε τί σημαίνει, ακόμα κι αν τό έρμηνεύουν διαφορετικά σέ κάθε παράστασή του· τήν ταυτότητά του τήν έχει από τήν άρχή, ενώ τήν ταυτότητα τής ταινίας δέν μπορείς να τή διακρίνεις στό σενάριο. Μέ τήν ταινία τό σενάριο πεθαίνει. Μπορεί ό κινηματογράφος να δανείζεται από τή λογοτεχνία τό διάλογο, αλλά εκεί σταματάει, δέν έχει τήν παραμικρή ούσιαστική σχέση μέ τή λογοτεχνία. Τό θεατρικό έργο άνήκει στή λογοτεχνία, έπειδή ούσία του είναι οι ιδέες και τά πρόσωπα πού εκφράζονται μέ διάλογο —κι ό διάλογος είναι πάντοτε λογοτεχνικός. Στόν κινηματογράφο όμως ό διάλογος είναι άπλως ένα από τά συστατικά τής ύλικής διάρθρωσης τής ταινίας. Ότιδήποτε έχει λογοτεχνικές βλέψεις στό σενάριο, πρέπει να άφομοιωθεί και να προσαρμοστεί στήν ταινία κατά τό γύρισμα. Τό λογοτεχνικό σέ μία ταινία *ψύχεται*· παύει να είναι λογοτεχνία μόλις γίνει τό φίλμ. Όταν τελειώσει τό γύρισμα, μένει μόνο τό δαχτυλόγραφο τής μεταγραφής, τό ντεκουπάζ, πού δέν επιδέχεται τό χαρακτηρισμό «λογοτεχνία». Είναι μάλλον σάν περιγραφή πού άπευθύνεται σέ τυφλό.

Η τεχνική ύλοποίηση τής ταινίας

Είναι ιδιαίτερα σημαντικό και ταυτόχρονα πολύ δύσκολο να κάνεις τό σκηνογράφο και τόν όπερατέρ (και φυσικά όλους όσους εργάζονται στήν ταινία) συμμέτοχους, συνεργάτες στό σχέδιό σου. Τό βασικό είναι να μή φέρονται μέ κανέναν τρόπο σάν δημόσιοι υπάλληλοι· πρέπει να συμμετέχουν σάν αυτόνομοι δημιουργικοί καλλιτέχνες και να τούς επιτρέπεται να μοιράζονται όλα τά συναισθήματα και τίς σκέψεις σου. Για να κάνεις έναν όπερατέρ σύμμαχο και συγγενικό σου πνεύμα ίσως χρειαστεί κάποια διπλωματία, μπορεί να χρειαστεί να κρύψεις τή

σύλληψή σου, τόν τελικό σου στόχο, γιά νά υλοποιηθοῦν μέ ἄριστο τρόπο ἀπό τήν πλευρά τοῦ ὀπερατέρ. Κατά καιρούς ἔχω κρατήσει ἐντελῶς κρυφή ἀκόμα καί τήν ἰδέα τῆς ταινίας, γιά νά κάνω τόν ὀπερατέρ νά τή χειριστεῖ σωστά.

Αὐτό πού συνέβη μέ τόν Γιουσόφ δείχνει καθαρά τί ἐννοῶ. Ὁ Βαντίμ Γιουσόφ ἦταν ὀπερατέρ σέ ὄλες μου τίς ταινίες, ἕως καί τό *Σολάρις*. Ὅταν ὅμως διάβασε τό σενάριο τοῦ *Καθρέφτη*, ἀρνήθηκε νά τό γυρίσει. Εἶπε ὅτι τοῦ προκαλεῖ ἀπέχθεια ἀπό ἠθική ἄποψη ἢ καθαρά αὐτοβιογραφική φύση τοῦ ἔργου· τόν ἐνοχλοῦσε καί τόν νευρίαζε ὁ υπερβολικά προσωπικός, λυρικός τόνος ὅλης τῆς ἀφήγησης καί ἡ ἐπιθυμία τοῦ δημιουργοῦ νά μιλήσει ἀποκλειστικά γιά τόν ἑαυτό του (ὅπως ἀνέφερα προηγουμένως, ἴδια ἀντίδραση εἶχαν καί οἱ συνάδελφοί μου). Φυσικά ὁ Γιουσόφ ἦταν εἰλικρινής καί ντόμπρος· πίστευε στ' ἀλήθεια ὅτι δέν ἤμουν καί πολύ σεμνός. Ὡστόσο, ἀφοῦ γύρισα τήν ταινία μέ ὀπερατέρ τόν Γκεόργκι Ρέμππεργκ, παραδέχτηκε μπροστά μου: «Σιχαίνομαι πού τό λέω, Ἄντρι, ἀλλά εἶναι ἡ καλύτερή σου ταινία». Ἐλπίζω καί ἡ παρατήρηση νά ἦταν ἐξίσου εἰλικρινής.

Γνωρίζοντας καλά τόν Βαντίμ Γιουσόφ, θά ἔπρεπε ἴσως νά φερθῶ πιό πονηρά· ἀντί νά φανερώσω ὄλες τίς ιδέες μου ἀπό τήν ἀρχή, ἔπρεπε νά τοῦ δίνω τό σενάριο τμηματικά... Δέν ξέρω... Δέν ξέρω νά ὑποκρίνομαι, καί δέν μπορῶ νά φέρομαι διπλωματικά στούς φίλους μου.

Σέ ὄλα τά ἔργα πού γύρισα ὡς τώρα τόν ὀπερατέρ τόν θεωροῦσα συνδημιουργό. Ἡ στενή ἐπαφή μεταξύ τῶν ἀνθρώπων πού δουλεύουν σέ μιά ταινία δέν ἐπαρκεῖ ἀπό μόνη της. Τό τέχνασμα πού ἀνάφερα πιό πάνω χρειάζεται πρᾶγματι, ἀλλά, γιά νά ἔμαι εἰλικρινής, σ' αὐτό τό συμπέρασμα κατέληγα ἐκ τῶν ὑστέρων, ἐντελῶς θεωρητικά. Στήν πράξη ποτέ δέν εἶχα μυστικά ἀπό τούς συνεργάτες μου· ἀντίθετα, σ' ὄλο τό γύρισμα ἡ ὁμάδα δούλευε πάντοτε σάν ἓνας ἄνθρωπος. Ἄν δέν δεθοῦμε, ἄν δέν ἐνωθοῦν οἱ φλέβες καί τά νεῦρα μας, ἄν δέν ἀρχίσει νά

κυκλοφορεί τό αίμα όλων μας στόν ίδιο οργανισμό, γιά νά τό πούμε έτσι, άπλούστατα είναι αδύνατο νά γίνει πραγματική ταινία.

Όσο γυρίζαμε τόν *Καθρέφτη* κάθε λεπτό τό περνούσαμε μαζί· μιλούσαμε γιά τό τί ξέρει ό καθένας καί τί του άρέσει, γιά πράγματα άγαπητά καί μισητά, καί χανόμασταν σέ σκέψεις γιά τήν ταινία μας. Δέν είχε σημασία ποιά θέση κατείχε στήν ταινία ή εργασία κάποιου μέλους τής ομάδας. Λογουχάρη ό Έντβαρντ Άρτέμεφ συνέθεσε μόνο λίγα σπαράγματα μουσική γιά τό έργο, μά ήταν έξίσου σημαντικός μέ όλους τούς υπόλοιπους: χωρίς τή συμμετοχή καθενός χωριστά, δέν θά είχε γίνει έτσι ή ταινία.

Όταν χτίστηκε τό σκηνικό πάνω στά θεμέλια του ρημαγμένου σπιτιού, όλα τά μέλη του συνεργείου πηγαίναμε εκεί νωρίς τό πρωί, περιμέναμε τήν άνατολή, θέλαμε νά νιώσουμε έμεις οί ίδιοι τήν ιδιομορφία του τοπίου, νά τό μελετήσουμε μέ διαφορετικές καιρικές συνθήκες, νά τό δούμε διαφορετικές ώρες τής ήμέρας· θέλαμε νά άφομοιώσουμε τίς έντυπώσεις των ανθρώπων πού έζησαν κάποτε σ' αυτό τό σπίτι καί παρατήρησαν τό ίδιο χάσμα καί τό ίδιο ήλιοδασίλεμα, τήν ίδια βροχή καί τήν ίδια καταχνιά περίπου σαράντα χρόνια πριν. Ό ένας μετέδιδε στόν άλλο μία διάθεση γιά περισυλλογή καί τήν αίσθηση ότι ή επικοινωνία μεταξύ μας ήταν ιερή. Τό τέλος του γυρίσματος ήταν σάν όδυνηρός χωρισμός, θαρρείς καί είχε έρθει ή στιγμή όπου έπρεπε νά ξεκινήσουμε κι όχι νά τελειώσουμε τή δουλειά: είχαμε άρχίσει πιά νά γινόμαστε ό ένας κομμάτι του άλλου.

Τό άρμονικό πνεύμα στό συνεργείο άποδείχτηκε τόσο γερά θεμελιωμένο, πού σέ στιγμές κρίσης —καί ύπήρχαν άρκετές— όταν ό όπερατέρ κι εγώ παύαμε νά καταλαβαίνουμε ό ένας τόν άλλο, ήμουν τελείως χαμένος. Τό καθετί μου ξέφευγε από τά χέρια, καί πολλές μέρες δέν ήμασταν σέ κατάσταση νά πάμε γιά γύρισμα. Μόνο όταν ξαναβρίσκαμε τρόπο νά επικοινωνήσουμε, επανερχόταν ή



Καθρέφτης

*Προσωπογραφία γυναίκας (Τζινέβρα Μπέντσι)
του Λεονάρντο ντά Βίντσι.*

ισορροπία και αρχίζαμε τό γύρισμα. Κοντολογίς, τή δημιουργική διαδικασία δέν τήν ὀριζε ἡ πειθαρχία καί ὁ προγραμματισμός, παρά τό ψυχολογικό κλίμα πού επικρατοῦσε στήν ομάδα. Ἐπιπλέον, τό γύρισμα τό τελειώσαμε πρὶν ἀπό τήν καθορισμένη προθεσμία.

Ἡ κινηματογραφία, ὅπως κάθε ἄλλο καλλιτεχνικό ἐπάγγελμα, πρέπει νά ὑπακούει προπάντων σέ ἐσωτερικές ἀπαιτήσεις, ὄχι στίς ἐξωτερικές ἀπαιτήσεις τῆς πειθαρχίας καί τῆς παραγωγῆς, πού, ἂν τούς δώσει κανεῖς ὑπερβολική σημασία, ἀπλῶς καταστρέφουν τό ρυθμό τῆς δουλειᾶς. Εἶναι δυνατόν νά κινήσεις ἀκόμα καί βουνά ὅταν οἱ ἄνθρωποι πού συνεργάζονται γιά νά ὑλοποιηθεῖ ἡ σύλληψη μιᾶς ταινίας – ἄνθρωποι μέ διαφορετικό χαρακτήρα, ἰδιουσυγκρασία, ἡλικία καί ἱστορία– σμίγουν σάν μιᾶ οἰκογένεια καί τούς φλογίζει τό ἴδιο πάθος. Ἄν μπορέσει νά ὑπάρξει γνήσια δημιουργική ἀτμόσφαιρα στό συνεργεῖο, παύει νά ἔχει σημασία ποιός εἶναι ὑπεύ-

θυνος για κάθε ιδέα, ποιός σκέφτηκε αυτό τον τρόπο για να γίνει τό γκρό πλάν ή τό πανοραμικό, ποιός μηχανεύτηκε πρώτος ένα «κοντράστ» στό φωτισμό ή μιά γωνία λήψης.

Σ' αυτή τήν περίπτωση δέν είναι δυνατόν να ξεχωρίσεις τίνος λειτουργία είναι πιό σημαντική –του ήπερατέρ, του σκηνοθέτη ή του σκηνογράφου. Ή σκηνή γίνεται ζωντανό πράγμα, όπου τίποτα δέν είναι ζορισμένο και δέν υπάρχει ή παραμικρή υποψία ναρκισσισμού.

Στήν περίπτωση μάλιστα του *Καθρέφτη* μπορείτε να φανταστείτε πόσο ευαίσθητα έπρεπε να είναι όλα τά μέλη του συνεργείου, για να δεχτούν ότι είναι δική τους μιά ιδέα πού όχι μόνο προερχόταν από κάποιον άλλο, παρά ήταν και βαθύτατα προσωπική· και πόσο δύσκολο ήταν πραγματικά για μένα να μοιραστώ αυτή τήν ιδέα με τούς συνεργάτες μου, ίσως πιό δύσκολο κι από τό να τή μοιραστώ με τό κοινό –στό κάτω κάτω, ως τή στιγμή τής προεμέρας τό κοινό είναι κάτι σαν απόμακρη άφαιρέση.

Χρειάστηκε να ξεπεράσουμε πολλά έμπόδια ώπου να θεωρήσουν οι συνεργάτες μου τήν ιδέα μου δική τους. Από τήν άλλη πλευρά, όταν τελείωσε ό *Καθρέφτης* ήταν αδύνατο πιά να φανταστούμε τήν ταινία άπλως σαν ιστορία τής οικογένειάς μου, γιατί όλόκληρη ομάδα ανθρώπων, άνομοιογενής φυσικά, είχε λάβει ενεργό μέρος στην υλοποίησή της. Σάν να είχε μεγαλώσει ή οικογένειά μου.

Με τόσο άπόλυτη σύμπτωση ανάμεσα στα μέλη του συνεργείου μειώνονται κάπως και τά άμιγώς τεχνικά προβλήματα. Ό ήπερατέρ και ό σκηνογράφος δέν έκαναν μόνο ό,τι ήξεραν, ό,τι τούς ζητούσα, παρά σε κάθε καινούρια κατάσταση προχωρούσαν λίγο πιό πέρα από τά όρια του επαγγέλματός τους. Δέν υπήρχε περίπτωση να περιοριστούν σ' αυτό πού «μπορεί» να γίνει, παρά έκαναν ό,τι χρειαζόταν να γίνει. Κι αυτό συνεπαγόταν κάτι πολύ περισσότερο από τόν γνωστό επαγγελματισμό όπου ό ήπερατέρ συνήθως επιλέγει από τίς προτάσεις του σκη-

νοθέτη μόνο ό,τι μπορεί νά τό έκτελέσει τεχνικά.

Τό θέμα είναι νά πετύχει κανείς τό θαυμάιο αὐθεντικότητας καί πιστότητας πού θά πείσει τούς θεατές ότι μέσ στους τοίχους τοῦ δεδομένου σκηνικοῦ ζοῦν ἀνθρώπινες ψυχές.

Ἀπό τίς μεγαλύτερες δυσκολίες στήν τεχνική ὑλοποίηση τῆς ταινίας είναι φυσικά τό χρώμα. Κατά παράδοξο τρόπο, τό χρώμα ἀποτελεῖ μέγιστο ἔμπόδιο στή δημιουργία γνήσιας αἰσθησης ἀλήθειας στήν ὀθόνη. Σήμερα τό χρώμα δέν είναι τόσο θέμα αἰσθητικῆς ὅσο ἐμπορικῆς ἀναγκαιότητας· καί είναι ἐνδεικτικό ότι τώρα γίνονται ὀλοένα περισσότερα ἀσπρόμαυρα ἔργα.

Ἡ ἀντίληψη τοῦ χρώματος είναι φαινόμενο τῆς φυσιολογίας καί τῆς ψυχολογίας στό ὁποῖο σχεδόν κανένας δέν δίνει ἰδιαίτερη προσοχή. Ἡ γραφικότητα ἑνός πλάνου, πού συχνά ὀφείλεται ἀπλῶς στήν ποιότητα τοῦ φίλμ, είναι ἄλλο ἕνα τεχνητό στοιχεῖο μέ τό ὁποῖο φορτώνουμε τήν εἰκόνα· ἄν ὅμως μᾶς ἐνδιαφέρει νά μείνουμε πιστοί στή ζωή, πρέπει νά κάνουμε κάτι γιά νά τό ἐξουδετερώσουμε. Πρέπει νά κάνουμε τό χρώμα οὐδέτερο, νά τροποποιήσουμε τήν ἐπίδρασή του στό θεατή. Ἄν τό χρώμα γίνει κυρίαρχο δραματικό στοιχεῖο τοῦ πλάνου, σημαίνει ὅτι ὁ σκηνοθέτης καί ὁ ὀπερατέρ χρησιμοποιοῦν μεθόδους ζωγράφου γιά νά ἐπηρεάσουν τό κοινό. Γι' αὐτό σήμερα ἀνακαλύπτει κανείς ὅτι μιά μέση καλοφτιαγμένη ταινία ἀσκεῖ συχνότατα παρόμοια ἔλξη μέ ἕνα πλούσια εἰκονογραφημένο, πολυτελές, ἱλουστρασιόν περιοδικό· ὅτι ἡ ἐγχρωμη φωτογραφία ἀντιμάχεται τήν ἐκφραστικότητα τῆς εἰκόνας.

Ἴσως μπορούμε νά καταπολεμήσουμε τήν ἐπίδραση τοῦ χρώματος ἐναλλάσσοντας ἐγχρωμες μέ ἀσπρόμαυρες σεκάνς, ἔτσι πού νά ἀραιώνει, νά μετριάζεται ἡ ἐντύπωση ἀπό τό πλήρες φάσμα. Ἄφοῦ ὁ φακός καταγράφει ἀπλῶς τήν ἀληθινή ζωή πάνω στήν ταινία, γιατί τό ἐγχρωμο πλάνο φαίνεται ἀπίστευτο, τερατωδῶς ψεύτικο; Ἡ ἐξήγηση οἴγουρα είναι ὅτι ἀπό τό χρώμα πού ἀναπα-

ράγεται μέ μηχανικό τρόπο λείπει ή πινελιά τοῦ χεριοῦ τοῦ καλλιτέχνη· σ' αὐτόν τό χῶρο ὁ καλλιτέχνης χάνει τόν ὀργανωτικό του ρόλο καί δέν ἔχει τρόπο νά ἐπιλέξει αὐτό πού θέλει. Ἡ χρωματική παρτιτούρα τῆς ταινίας, μέ τή δική της ἀνάπτυξη, ἀπουσιάζει· τήν ἀφαιρεῖ ἀπό τό σκηνοθέτη ή τεχνική διαδικασία. Εἶναι ἀδύνατον νά ἐπιλέξει καί νά ἐπαναξιολογήσει κανείς τά χρωματικά στοιχεῖα τοῦ κόσμου γύρω του. Περιέργως, μολονότι ὁ κόσμος ἔχει χρώματα, ή ἀσπρόμαυρη εἰκόνα προσεγγίζει περισσότερο τήν ψυχολογική, νατουραλιστική ἀλήθεια τῆς τέχνης, γιατί βασίζεται σέ ξεχωριστές ιδιότητες τόσο τῆς ὄρασης ὅσο καί τῆς ἀκοῆς.

Ὁ ἠθοποιός τοῦ κινηματογράφου

Ἦταν κάνω μιά ταινία εὐθύνομαι τελικά γιά τά πάντα, ἀκόμα καί γιά τήν ἐρμηνεία τῶν ἠθοποιῶν. Στό θέατρο ή εὐθύνη τοῦ ἠθοποιοῦ γιά τίς ἀποτυχίες καί τά ἐπιτεύγματα τοῦ εἶναι ἀπείρως μεγαλύτερη.

Ἦορισμένες φορές καταλήγει νά εἶναι σοβαρό μειονέκτημα τό ὅτι ὁ ἠθοποιός γνωρίζει πολύ καλά τό σχέδιο τοῦ σκηνοθέτη ἀπό τήν ἀρχή τοῦ γυρίσματος. Τό ρόλο τόν χτίζει ὁ σκηνοθέτης, δίνοντας μ' αὐτό τόν τρόπο ἀπόλυτη ἐλευθερία στόν ἠθοποιό νά παίξει τό κάθε ξεχωριστό κομμάτι –μιά ἐλευθερία πού δέν ὑπάρχει στό θέατρο. Ἦν ὁ κινηματογραφικός ἠθοποιός δομήσει τό ρόλο του, χάνει τήν εὐκαιρία νά παίξει αὐθόρμητα καί ἀβίαστα στά ὄρια πού τοῦ θέτει τό σχέδιο καί ὁ στόχος τῆς ταινίας. Ἦ σκηνοθέτης πρέπει νά προκαλέσει στόν ἠθοποιό τή σωστή διανοητική κατάσταση, καί νά βεβαιωθεί ὅτι τήν «ὑποστηρίζει» σταθερά. Στήν κατάσταση αὐτή μπορεῖ νά τόν φέρει μέ διάφορα μέσα· ἐξαρθᾶται ἀπό τίς συνθήκες πού ἐπικρατοῦν στό πλατό καί ἀπό τήν προσωπικότητα τοῦ ἠθοποιοῦ μέ τόν ὁποῖο συνεργάζεται. Ἦ ἠθοποιός πρέπει νά βρῖσκεται σέ ψυχική κατάσταση πού

νά είναι αδύνατο νά τήν παραστήσει. Ὁ ἀποκαρδιωμένος δέν μπορεῖ νά κρυφτεῖ ἐντελῶς –καί ὁ κινηματογράφος γυρεύει τήν ἀλήθεια μιᾶς διανοητικῆς κατάστασης πού δέν μπορεῖ νά κρυφτεῖ.

Φυσικά, οἱ λειτουργίες μπορεῖ νά μοιραστοῦν: ὁ σκηνοθέτης συνθέτει μιᾶ παρτιτούρα μέ τά συναισθήματα τῶν ἡρώων καί οἱ ἠθοποιοί τά ἐκφράζουν –ἤ μάλλον, τά ἐνστερνίζονται– κατά τό γύρισμα. Ὡστόσο ὁ ἠθοποιός δέν μπορεῖ νά τά κάνει καί τά δυό ταυτόχρονα πάνω στό πλατό, σέ ἀντίθεση μέ τό θέατρο ὅπου, ἐνῶ δουλεῦει τό ρόλο του, εἶναι ὑποχρεωμένος νά τόν χτίσει καί νά τόν ἀποδώσει.

Ὁ ἠθοποιός προστά στό φακό πρέπει νά ὑπάρχει μέ γνησιότητα καί ἀμεσότητα, στήν κατάσταση πού τήν καθορίζουν οἱ περιστάσεις τῆς δραματικῆς πλοκῆς. Κατόπιν, ὁ σκηνοθέτης, ὅταν πάρει στά χέρια του τίς σεκάνς, τά ὀλοκληρωμένα τμήματα καί τά ξανατραβήγματα σκηνοῶν, θά μοντάρει ὅσα συμφωνοῦν μέ τούς καλλιτεχνικούς του στόχους, δομώντας τήν ἐσωτερική λογική τῆς δράσης.

Ἀπό τόν κινηματογράφο ἀπουσιάζει ἐντελῶς ἡ μαγεία τῆς ἄμεσης ἐπαφῆς ἀνάμεσα στόν ἠθοποιό καί στό κοινό, πού εἶναι τόσο δυνατή στό θέατρο. Συνεπῶς ὁ κινηματογράφος δέν θά ἀντικαταστήσει ποτέ τό θέατρο. Ὁ κινηματογράφος ὑπάρχει μέ τήν ἰκανότητά του νά ἀνασυστήνει κατ' ἐπανάληψη τό ἴδιο γεγονός στήν ὀθόνη· εἶναι, σάν νά λέμε, *νοσταλγικός* ἀπό τή φύση του. Στό θέατρο τό ἔργο ζεῖ, ἐξελίσσεται, χτίζει τή σχέση του μέ τό κοινό... Εἶναι διαφορετικό μέσο αὐτογνωσίας γιά τό δημιουργικό πνεῦμα.

Ὁ σκηνοθέτης τοῦ κινηματογράφου εἶναι σάν τό συλλέκτη. Ἐκθέματά του εἶναι τά κάδρα, πού στοιχειοθετοῦν μιᾶ ζωή καταγραμμένη διά παντός σέ μυριάδες ἀγαπημένες λεπτομέρειες, κομμάτια, σπαράγματα, μέρος τῶν ὁποίων ἴσως εἶναι ὁ ἠθοποιός, τό ὑποδουόμενο πρόσωπο, ἴσως δέν εἶναι...

Στό θέατρο, ὅπως παρατήρησε κάποτε μέ ἐμβρίθεια ὁ Κλάιστ, ἡ ἠθοποιία εἶναι σάν νά σμιλεύεις χιόνι. Ὁ ἠθοποιός ὅμως ἔχει ἐκεῖ τήν εὐτυχία νά ἐπικοινωνεῖ μέ τό κοινό του σέ στιγμές ἔμπνευσης. Δέν ὑπάρχει τίποτα πιό θεσπέσιο ἀπ' αὐτή τήν ὁμοφωνία ἠθοποιοῦ καί κοινοῦ καθώς δημιουργοῦν μαζί τέχνη. Ἡ παράσταση ὑπάρχει μόνο ἐνόσω ὁ ἠθοποιός δημιουργεῖ πάνω στή σκηνή, ὅταν εἶναι παρών, ὅταν εἶναι, ὑπάρχει, δρᾶ –ζωντανός σωματικά καί πνευματικά. Χωρίς ἠθοποιό δέν ὑπάρχει καί θέατρο.

Κάθε θεατρικός ἠθοποιός, ἀντίθετα μέ τόν κινηματογραφικό, πρέπει νά χτίσει μέσα του τό ρόλο ἀπό τήν ἀρχή ὡς τό τέλος, μέ τήν καθοδήγηση τοῦ σκηνοθέτη. Πρέπει νά σχεδιάσει κάτι σάν χάρτη τῶν αἰσθημάτων του, ὑπακούοντας στή γενική σύλληψη τοῦ ἔργου. Στόν κινηματογράφο δέν ἐπιτρέπεται ποτέ αὐτό τό ἐσωτερικό χτίσιμο ὄλου τοῦ ρόλου· δέν μπορεῖ ὁ ἠθοποιός νά ἀποφασίσει γιά τόν τόνο, τήν ἔνταση, τό ὕφος τῆς ἐρμηνείας του, γιατί δέν μπορεῖ νά γνωρίζει ὅλα τά συστατικά πού θά ἀπαρτίσουν τήν ταινία. Ἔργο του εἶναι νά ζεῖ! Καί νά ἐμπιστεῦται τό σκηνοθέτη.

Ὁ σκηνοθέτης ἐπιλέγει γιά λογαριασμό τοῦ ἠθοποιοῦ κάποιες στιγμές ἀπό τήν ὑπαρξή του, πού ἐκφράζουν μέ τή μεγαλύτερη ἀκρίβεια τό πνεῦμα τῆς ταινίας. Ὁ ἠθοποιός δέν πρέπει νά θέτει περιορισμούς στόν ἑαυτό του, δέν πρέπει νά ἀγνοεῖ τή δική του, ἀπαράμιλλη, θεόσταλη ἐλευθερία.

Ὅταν κάνω μιὰ ταινία προσπαθῶ νά μήν πείθω τούς ἠθοποιούς μέ τή συζήτηση, καί εἶμαι ἀνυποχώρητος στό νά μή συνδέει ὁ ἠθοποιός τό τμήμα ὅπου θά παίξει μέ τό σύνολο, ὀρισμένες φορές οὔτε κάν μέ τίς δικές του προηγούμενες καί ἐπόμενες σκηνές. Λογουχάρη στή σκηνή ὅπου ἡ ἡρώιδα τοῦ *Καθρέφτη* κάθεται σ' ἕνα φράχτη καί καπνίζει μέ ἀπανωτές ρουφηξιές τό τσιγάρο της περιμένοντας τόν ἄντρα της, τόν πατέρα τῶν παιδιῶν της, προτίμησα νά μήν ξέρεῖ ἡ Μαργαρίτα Τερέχοβα τήν πλοκή,

νά μήν ξέρει ἂν θά γυρίσει ποτέ ὁ ἄντρας της. Τὴν ὑπόθεση τὴν κράτησα κρυφῆ, γιὰ νά μήν ἀντιδράσει σέ κάποιο ἀσυνεῖδητο ἐπίπεδο τοῦ μυαλοῦ της, παρά νά ζήσει τὴ στιγμή ὅπως τὴν ἔζησε κάποτε κι ἡ μητέρα μου, τό πρότυπο τοῦ ρόλου της, χωρὶς νά ξέρει ἀπὸ πρὶν τί τῆς ἐπιφυλάσσει ἡ ζωὴ. Δέν ὑπάρχει ἡ παραμικρὴ ἀμφιβολία ὅτι ἡ συμπεριφορὰ της σ' αὐτὴ τὴ σκηνὴ θά ἦταν διαφορετικὴ ἂν ἤξερε πῶς θά εἶναι στό μέλλον ἡ σχέση μέ τόν ἄντρα της· κι ὄχι ἀπλῶς διαφορετικὴ, ἀλλὰ ψευτισμένη ἀπὸ ὅσα ἤξερε γιὰ τό ἔργο. Ἡ αἴσθησις πῶς εἶναι καταδικασμένη θά χρωμάτιζε ἀναπόφευκτα τό παίξιμο τῆς ἠθοποιοῦ σ' αὐτό τό ἀρχικὸ στάδιο τῆς ἱστορίας. Σέ κάποιο ἄλλο σημεῖο –ἐντελῶς ἄθελά της, ἂν δέν συμφωνοῦσε μέ τίς ἐπιθυμίες τοῦ σκηνοθέτη– θά φανέρωνε κάποιο αἶσθημα ματαιότητος στήν προσομὴ της, καί θά τό μετέδιδε καί σ' ἐμᾶς· ἐνῶ ἔπρεπε νά νιώσουμε τὴν ἰδιομορφία, τὴ μοναδικότητα τῆς στιγμῆς, καί ὄχι τὴ σύνδεσὴ της μέ τὴν ὑπόλοιπὴ ζωὴ τῆς ἡρωίδας.

Στόν κινηματογράφο ὁ σκηνοθέτης ἀρκετὰ συχνὰ ἐπωμίζεται πράγματα πού ἀντιτίθενται στίς ἐπιθυμίες τοῦ ἠθοποιοῦ. Στό θέατρο, ἀντίθετα, πρέπει νά καταλαβαίνουμε κάθε στιγμή τίς ἰδέες πού χτίζουν ἓνα πρόσωπο: εἶναι ὁ μόνος σωστός καί φυσικός τρόπος, γιὰτί στό θέατρο τίποτα δέν γίνεται ἐπὶ παραγγελία· ἡ τέχνη αὐτὴ δουλεῦει μέ τὴ μεταφορὰ, τό ρυθμὸ, τὴ στιχουργικὴ –μέ τὴ δικὴ της ποίηση.

Ἐμεῖς θέλαμε νά τίς ζήσει αὐτὲς τίς στιγμὲς ἡ ἠθοποιὸς ὅπως θά τίς ζοῦσε στή δικὴ της ζωὴ, ἀγνοώντας, εὐτυχῶς, τό σενάριο· πιθανότατα θά ἔλλιξε, κάποια στιγμή θά ἔχανε τίς ἐλπίδες της, θά ξανάρχιζε νά ἐλπίζει... Στό δεδομένο πλαίσιο τῆς ἀναμονῆς τοῦ ἄντρα της, ἡ ἠθοποιὸς ἔπρεπε νά ζήσει τό δικό της *μυστηριακό* κομμάτι ζωῆς, ἀγνοώντας πού θα τὴν ὀδηγήσει.

Τό μόνο πού ἔχει νά κάνει ὁ ἠθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου εἶναι νά ἐκφράσει σέ συγκεκριμένους περιστάσεις μιὰ ψυχικὴ κατάστασις πού χαρακτηρίζει μόνον αὐτόν,

καί νά τό κάνει μέ φυσικότητα, πιστός στή δική του συναισθηματική καί πνευματική συγκρότηση, καί μέ τρόπο πού νά ἰσχύει μόνο γι' αὐτόν. Δέν μέ νοιάζει διόλου πῶς θά τό καταφέρει ἢ τί μέσα χρησιμοποιεῖ· νιώθω ὅτι δέν ἔχω τό δικαίωμα νά τοῦ ὑπαγορεύσω τή μορφή ἔκφρασης πού θά πάρει ἡ ἀτομική του φυσιολογία. Καθένας ζεῖ μιά κατάσταση μέ τόν δικό του, ἐντελῶς προσωπικό τρόπο. Ὅρισμένοι ἄνθρωποι, ὅταν ἔχουν στενοχώριες, θέλουν νά γυμνώσουν τήν ψυχή τους, νά ἀνοιχτοῦν· ἄλλοι θέλουν νά μείνουν μόνοι μέ τή δυστυχία τους, νά κλειστοῦν στόν ἑαυτό τους, νά ἀποφύγουν κάθε ἐπαφή μέ τούς ἄλλους.

Συχνά ἔχω δεῖ ἠθοποιούς νά ἀντιγράφουν τίς χειρονομίες καί τή συμπεριφορά τοῦ σκηνοθέτη τους. Παρατήρησα ὅτι ὁ Βασίλι Σούσκιν,³¹ ὅταν τόν ἐπηρέαζε πολύ ὁ Σεργκέι Γκερασίμοφ,³² καί ὁ Κουραβλιόφ, ὅταν δούλευε μέ τόν Σούσκιν, μιμοῦνταν τούς σκηνοθέτες τους. Δέν θά κάνω ποτέ τόν ἠθοποιό νά υἱοθετήσει τό δικό μου σχῆμα γιά τό ρόλο του. Θέλω νά ἔχει ἀπόλυτη ἐλευθερία, ἐφόσον ξεκαθαρίσει, πρὶν ἀρχίσει τό γύρισμα, ὅτι ἡ σύλληψη τοῦ ἔργου τόν δεσμεύει ὀλοκληρωτικά.

Βασικό γνώρισμα τοῦ ἠθοποιοῦ στόν κινηματογράφο εἶναι ἡ πρωτότυπη, μοναδική ἐκφραστικότητα, γιατί ἀλλιῶς τίποτα δέν μπορεῖ νά μεταδοθεῖ στήν ὀθόνη ἢ νά ἐκφράσει τήν ἀλήθεια.

Γιά νά βρεθεῖ ὁ ἠθοποιός στήν ἀπαιτούμενη διανοητική κατάσταση, ὁ σκηνοθέτης πρέπει νά ταυτιστεῖ μέ τό πρόσωπο. Δέν ὑπάρχει ἄλλος τρόπος νά βρεῖ τή σωστή νότα γιά τήν ἐρμηνεία. Λογουχάρη, δέν μπορεῖς νά κάνεις πρόβα σέ μιά σκηνή κι ὕστερα νά μπεις σ' ἕνα ἄγνωστο σπίτι καί νά ἀρχίσεις νά γυρίζεις τή σκηνή. Τό σπίτι δέν εἶναι οἰκεῖο, τό κατοικοῦν ξένοι, καί, ὅπως εἶναι φυσικό, κάθε ἄλλος ἀπό διαφορετικό κόσμο δυσκολεύεται νά ἐκφραστεῖ. Τό πρωταρχικό καί πολύ συγκεκριμένο καθῆκον τοῦ σκηνοθέτη σέ κάθε σκηνή εἶναι νά μεταδίδει στόν ἠθοποιό ὅλη τήν ἀλήθεια τῆς διανοητικῆς κα-



Καθρέφτης
Πλάνο έπικαίρων όπου ο Κόκκινος Στρατός διασχίζει τή λίμνη Σίβας.

ΖΩΗ, ΖΩΗ

1. Σέ προαισθήματα δέν πιστεύω, καί τά σημάδια
δέ μέ φοβίζουν. Τή συκοφαντία δέν τήν τρέμω
ούτε καί τό φαρμάκι. Δέν υπάρχει θάνατος
στή γή. "Όλοι εἶν' ἀθάνατοι. "Όλα εἶν' ἀθάνατα.
Δέ χρειάζεται νά φοβᾶσαι τό θάνατο στά δεκαεφτά,
ούτε καί στά ἐβδομήντα. Τό φῶς κι ἡ πραγματικότητα
υπάρχουν, ὄχι ὅμως τό σκοτάδι οὔτε κι ὁ θάνατος.
"Όλοι μας εἴμαστε τώρα στήν παραλία,
κι ἐγώ μ' ὄσους τραβοῦν τά δίχτυα
ὅπου ἔχει πιαστεῖ ψαριά ἀθανασίας.
2. Ζῆσε στό σπίτι, καί τό σπίτι θ' ἀντέξει.
Θά καλέσω ἕναν αἰῶνα,
καί μέσα του θά μπῶ νά χτίσω σπίτι.
Γι' αὐτό ἔχω πλάι μου τά παιδιά σας
καί τίς γυναῖκες σας, ὅλους στό ἴδιο τραπέζι,
σ' ἕνα τραπέζι γιά προπάππο κι ἐγγονό.
Τό μέλλον ὀλοκληρώνεται ἐδῶ καί τώρα,
κι ἄν σηκῶσω ἐλαφρά τό χέρι μου μπροστά σας,
θά ἀπομείνουν πέντε ἀκτίνες φῶς.
Μέ πλάτες σάν ξύλινα στηρίγματα
κράτησα μιά μιά τίς μέρες πού ἔχτισαν τό παρελθόν,
μέ ἀλυσίδα ἐπόπτη μέτρησα τό χρόνο
καί μέσα του ταξίδεψα σάν νά 'τρεχα στά Οὐράλια.
3. Πῆρα μιάν ἐποχή πού γά 'χει τ' ἀνάστημά μου.
Τραβήξαμε πρὸς τό νότο, σηκώσαμε σκόνη στή στέπα.
Τ' ἀργιόχορτα εἶχαν θεριέψει· μιά ἀκρίδα, παίζοντας,
σκουπίσε τά μουστάκια της στά πέταλα τοῦ ἀλόγου
καί σάν γερο-ἀσκητής προφήτεψε τόν ἀφανισμό μου.
Πῆρα τή μοίρα μου καί τήν ἔδεσα στή σέλα·
καί τώρα πού 'φτασα στό μέλλον στέκομαι ἀκόμα
ἄρθριος στούς ἀναβολεῖς, θαρρεῖς νέο παιδί.
Χρειάζομαι τήν ἀθανασία μου μόνο
γιά νά κυλάει τό αἷμα μου ἀπό γενιά σέ γενιά.
Πρόθυμα θά 'δινα τή ζωή μου
γιά ἕνα μέρος ἀσφαλές μέ μόνιμη ζεστασιά,
ἄν δέ μέ παράσερνε σ' ὅλο τόν κόσμο
σάν κλωστή ἢ φερωτή πυξίδα τῆς ζωῆς.

Ἀρσένι Ταρκόφσκι

τάστασης πού πρέπει νά άπεικονιστεῖ.

Φυσικά, κάθε ἠθοποιό πρέπει νά τόν προσεγγίσεις μέ διαφορετικό τρόπο. Ἡ Τερέχοβα δέν ἤξερε ὄλο τό σενάριο κι ἔπαιξε τό ρόλο της κομμάτι κομμάτι. Ὅταν πρωτοσυνειδητοποίησε ὅτι δέν θά τῆς ἀποκάλυπτα οὔτε θά τῆς ἐξηγοῦσα ὀλόκληρο τό ρόλο θορυβήθηκε πολύ... Ἔτσι ὁμως τά διαφορετικά κομμάτια πού ἔπαιξε (καί κατόπιν τά ἔνωσα γιά νά φτιάξω τήν ταινία, ὅπως ἓνα μωσαϊκό) ἦταν ἀπόρροια τῆς διαίσθησής της. Στήν ἀρχή δέν ἦταν εὐκόλο νά δουλέψουμε μαζί. Δέν μπορούσε νά πιστέψει ὅτι εἶχα τή δυνατότητα νά προβλέψω, γιά λογαριασμό της, πῶς θά βγεῖ ὁ ρόλος στό τέλος· κοντολογίς, δέν μπορούσε νά μ' ἐμπιστευτεῖ.

Ἐχω γνωρίσει ἠθοποιούς πού μέχρι τέλους δέν μπόρεσαν νά μ' ἐμπιστευτοῦν καί νά ἀκούσουν πῶς διάβαζα τό ρόλο τους· γιά κάποιον ἄγνωστό μου λόγο, πάλευαν νά σκηνοθετήσουν τά μέρη τους, ἀποσπώντας τα ἀπό τό γενικό πλαίσιο τῆς ταινίας. Αὐτούς τούς ἠθοποιούς δέν τούς θεωρῶ κόν ἐπαγγελματίες. Κατά τήν ἀποψή μου, ὁ πραγματικός ἠθοποιός τοῦ κινηματογράφου δέχεται ὄλους τούς κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ μέ εὐκολία καί φυσικότητα, ἐντελῶς ἀβίαστα. Δέν μέ ἐνδιαφέρει νά δουλέψω μέ ἠθοποιό ἄλλου εἴδους, γιατί πάντοτε θά παίξει ἀπλουστευτικές ὡς ἓνα βαθμό κοινοτοπίες.

Μέ τήν εὐκαιρία, θά ἤθελα νά πῶ τί λαμπρός ἠθοποιός ἦταν ὁ ἀείμνηστος Ἄνατόλι Σολονίτιν, καί πόσο μοῦ λείπει τώρα! Ἄλλά καί ἡ Μαργαρίτα Τερέχοβα τελικά κατάλαβε τί τῆς ζητοῦσα κι ἔπαιξε ἀνετα, ἐλεύθερα, πιστεύοντας ἀνεπιφύλακτα στό στόχο τοῦ σκηνοθέτη. Αὐτοί οἱ ἠθοποιοί ἐκφράζουν μιὰ παιδιάστικη ἐμπιστοσύνη στό σκηνοθέτη, καί αὐτή τήν ἱκανότητα γιά ἐμπιστοσύνη τή βρίζω ἐξαιρετική πηγὴ ἐμπνευσης.

Ὁ Ἄνατόλι Σολονίτιν ὑπῆρξε γεννημένος κινηματογραφικός ἠθοποιός, ἐξαιρετικά εὐαίσθητος καί εὐπλαστος. Ἦταν πανεύκολο νά τοῦ μεταδώσω συναισθήματα, νά πετύχω τή σωστή ψυχική διάθεση.

Θεωρώ ὅτι ἔχει τεράστια σημασία νά μήν κάνει ποτέ ὁ κινηματογραφικός ἠθοποιός τίς ἐρωτήσεις πού κατά παράδοση ταιριάζουν στό θέατρο (καί εἶναι σχεδόν θεσμικές στήν ΕΣΣΔ, ὅπου οἱ ἠθοποιοί τοῦ θεάτρου, ὡς τόν τελευταῖο, ἀνατρέφονται μέ Στανισλάφσκι): «Γιατί; Γιά ποιό λόγο; Ποιό εἶναι τό κλειδί αὐτῆς τῆς εἰκόνας; Ποιά εἶναι ἡ κεντρική ἰδέα της;» Εἶχα τήν ἐξαιρετική καλοτυχία νά μήν κάνει ποτέ παρόμοιες ἐρωτήσεις –πού γιά μένα εἶναι ὀλοφάνερα παράλογες– ὁ Τόλια Σολονίτσιν, γιατί γνώριζε τή διαφορά μεταξύ θεάτρου καί κινηματογράφου· ἡ Ὁ Νικολάι Γκρίνκο, αὐτός ὁ πολύ ἀγαπητός μου, τρυφερός καί εὐγενικός ἠθοποιός καί ἄνθρωπος, αὐτή ἡ γαλήνια ψυχή, ὄλο ἐξυπνάδα καί βάθος.

Ὅταν κάποτε ρώτησαν τόν Ρενέ Κλαίρ πῶς δουλεύει μέ τούς ἠθοποιούς, ἀπάντησε ὅτι δέν δουλεύει μαζί τους –τούς πληρώνει. Πίσω ἀπό τόν προφανή κυνισμό, πού σέ ὀρισμένους μπορεῖ νά φανεῖ καί τό μοναδικό οὐσιαστικό στοιχεῖο τῆς παρατήρησής του (ἔτσι τήν ἔχουν ἐκλάβει ἄλλωστε ὀρισμένοι σοβιετικοί κριτικοί), κρύβεται ἕνας βαθύς σεβασμός γιά τόν ἐπαγγελματία πού ξέρει νά κάνει τή δουλειά του. Ὁ σκηνοθέτης εἶναι ὑποχρεωμένος νά δουλέψει ἀκόμα καί μέ πρόσωπα πού εἶναι ἐντελῶς ἀκατάλληλα γιά ἠθοποιοί. Τί μπορεῖ νά πεῖ κανεῖς, λογουχάρη, γιά τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο δουλεύει ὁ Ἄντονιόνι μέ τούς ἠθοποιούς του στήν *Περιπέτεια*; Ἡ ὁ Ὁρσον Γουέλς στόν *Πολίτη Κέην*; Τό μόνο πού καταλαβαίνουμε εἶναι ἡ μοναδική πειστικότητα τοῦ προσώπου. Πρόκειται ὅμως γιά ποιοτικά διαφοροτική, γιά κινηματογραφική πειστικότητα, οἱ ἀρχές τῆς ὁποίας δέν εἶναι ἴδιες μέ ἐκεῖνες πού καθιστοῦν ἐκφραστική τήν ἠθοποιία μέ θεατρική ἔννοια.

Δυστυχῶς δέν μπόρεσα ποτέ νά ἀναπτύξω καλή ἐργασιακή σχέση μέ τόν Ντονάτας Μπανιόνις, πού κρατοῦσε τόν κύριο ρόλο στό *Σολάρις*, ἐπειδή ἀνήκει στήν κατηγορία τῶν ἀναλυτικῶν ἠθοποιῶν οἱ ὁποῖοι δέν μποροῦν νά δουλέψουν ἂν δέν γνωρίζουν τό γιατί καί τό πῶς. Δέν

μπορούσε να παίξει τίποτα μέ αυθόρμητο, πηγαίο τρόπο. Έπρεπε πρώτα να χτίσει τό ρόλο του· έπρεπε να μάθει τή σχέση ανάμεσα στίς διάφορες σεκάνς, και τί κάνουν οί άλλοι ήθοποιοί, όχι μόνο στίς δικές του σκηνές αλλά σέ όλόκληρη τήν ταινία· προσπαθούσε να παραμερίσει τό σκηνοθέτη. Για όλα αυτά εϋθύνεται σίγουρα ή μακροχρόνια θητεία του στό θέατρο. Δέν μπορούσε να παραδεχτεί ότι στόν κινηματογράφο ό ήθοποιός δέν πρέπει να έχει εικόνα τής ολοκληρωμένης ταινίας. 'Ακόμα και ό καλύτερος σκηνοθέτης, αυτός πού ξέρει ακριβέστατα τί θέλει, σπάνια μπορεί να όραματιστεί μέ εϋστοχία τό τελικό αποτέλεσμα. Παρ' όλα αυτά ό Ντονάτας ήταν όντως πολύ καλός, κι είμαι ευγνώμων πού τό ρόλο τόν έπαιξε αυτός κι όχι κάποιος άλλος· πάντως, δέν ήταν εύκολη συνεργασία.

Ό αναλυτικός, έγκεφαλικός ήθοποιός παριστάνει ότι ξέρει πώς θά είναι ή ολοκληρωμένη ταινία, ή, έχοντας μελετήσει τό σενάριο, κάνει επίπονες προσπάθειες να τήν όραματιστεί στήν τελική της μορφή. 'Υποθέτοντας ότι ξέρει πώς θά είναι ή ταινία, αρχίζει να παίξει τό «τελικό προϊόν», δηλαδή τό πώς συλλαμβάνει τό ρόλο του, και έτσι ανατρέπει τή βασική αρχή πού διέπει τή δημιουργία τής κινηματογραφικής εικόνας.

Ήδη ανέφερα ότι κάθε ήθοποιός απαιτεί διαφορετική προσέγγιση· ίσως μάλιστα πρέπει να αντιμετώπιζει κανείς διαφορετικά και τόν ίδιο ήθοποιό για κάθε καινούριο ρόλο. Ό σκηνοθέτης είναι υποχρεωμένος να έπινοεί κάθε φορά καινούριους τρόπους για να του άποσπάσει αυτό πού ζητά ό ρόλος. Ό Κόλια Μπουρλιάγεφ ως Μπορίσκα, ό γιός του χύτη στόν *Αντρέι Ρουμπλιόφ*, συνεργαζόταν δεύτερη φορά μαζί μου μετά τά *Παιδικά χρόνια του Ίβάν*. Όσο γυρίζαμε ήμουν αναγκασμένος να του δίνω να καταλάβει, διαμέσου τών βοηθών μου, ότι δέν είμαι καθόλου ικανοποιημένος μέ τή δουλειά του και ίσως ξαναγυρίσω τίς σκηνές του μέ άλλο ήθοποιό. Ήθελα να νιώσει ότι τόν άπειλεί κάποια καταστροφή,

έτοιμη νά ξεσπάσει από στιγμή σέ στιγμή, γιά νά νιώσει γνήσια, απόλυτα άνασφαλής. 'Ο Μπουρλιάγεφ είναι τρομερά διασκορπισμένος, ρηχός και έπιδειχτικός ήθοποιός. Οί ιδιοσυγκρασιακές του εκρήξεις είναι τεχνητές. Γι' αυτό και άναγκάστηκε νά καταφύγω σέ τόσο σοβαρά μέτρα. Κι ώστόσο ή έρμηνεία του δέν έφτασε τό επίπεδο τών άγαπημένων μου ήθοποιών -τής 'Ιρμας Ράους, τού Σολονίτσιν, τού Γκρίνκο, τού Μπείσενάγκιεφ, τού Ναζάροφ. ('Η έρμηνεία τού Λαπίκοφ, κατ' έμέ, δέν ήταν συντονισμένη μέ τίς υπόλοιπες· υποδύθηκε τόν Κύριλλο θεατρικά, παίζοντας τή σύλληψη τού ρόλου του, παίζοντας τή δική του άποψη γιά τό ρόλο, τήν περσόνα του.)

"Ας σταθοῦμε λίγο στήν *Ντροπή* τού Μπέργκμαν. 'Η ταινία δέν περιέχει οὔτε μία «σκηνή ήθοποιού», ὥστε νά «μαρτυρήσει» ὁ έρμηνευτής τό σκοπό τού σκηνοθέτη, νά παίξει τή σύλληψη τού ρόλου, τή στάση του άπέναντι στό ρόλο, νά τόν αξιολογήσει σέ σχέση μέ τή συνολική ιδέα -ή ὁποία είναι έντελῶς κρυμμένη στή δυναμική τής ζωής τών προσώπων, ένα μαζί της. Στό έργο αυτό οί περιστάσεις συντρίβουν τούς ανθρώπους πού έχουν υπόκυψει στή μοίρα τους και δέν άντιδρῶν· δέν προσπαθοῦν νά μᾶς προτείνουν καμιά ιδέα, καμιά προοπτική γι' αυτό πού συμβαίνει, οὔτε θγάζουν συμπεράσματα: τά αφήνουν στό σύνολο, στήν ταινία, στό ὄραμα τού σκηνοθέτη. Καί πόσο ὑπέροχα ὑλοποιεῖται αυτό τό ὄραμα! Δέν μπορείς νά πεις μέ άπλά λόγια ποιός είναι καλός και ποιός είναι κακός. Δέν θά μπορούσα ποτέ νά πῶ ὅτι ὁ Μάξ φόν Σύντοβ είναι κακός άνθρωπος. Οί ἥρωες είναι έν μέρος καλοί και έν μέρος κακοί, καθένας μέ τόν δικό του τρόπο. Δέν εκφέρονται κρίσεις, γιατί δέν ὑπάρχει οὔτε ἔχνος πρόθεσης στους ήθοποιούς· και τά καθέκαστα τής ταινίας ὁ σκηνοθέτης τά χρησιμοποιεῖ γιά νά ξερευνήσει τίς ανθρώπινες δυνατότητες σέ συνθήκες δοκιμασίας, και ὄχι γιά νά διατυπώσει κάποια θέση.

'Ο χαρακτήρας πού υποδύεται ὁ Μάξ φόν Σύντοβ άναπτύσσεται μέ άριστοτεχνική δύναμη. Είναι μουσικός·

πολύ καλός άνθρωπος, εὐγενικός καί εὐαίσθητος. Ἐποδεικνύεται ὅτι εἶναι δειλός. Ὁ τολμηρός δὲν σημαίνει ὅτι εἶναι καί καλός ἄνθρωπος, ὅπως καί οἱ δειλοὶ δὲν εἶναι πάντοτε καθάρματα. Βέβαια, ὁ ἥρωας εἶναι ἀδύναμος καί ἄβουλος. Ἡ γυναῖκα του εἶναι πολύ πιό δυνατή, σέ σημείο πού ξεπερνᾷ τὸ φόβο της. Ἐκεῖνος δὲν ἔχει τόση δύναμη. Τὸν βασανίζει ἡ ἀδυναμία του, ὁ εὐάλωτος χαρακτήρας του, ἡ ἔλλειψη προσαρμοστικότητας· προσπαθεῖ νὰ κρυφτεῖ, νὰ ζαρώσει σέ μιά γωνιά, νὰ μὴ ἀκούει καί νὰ μὴ βλέπει· κι ὅλα αὐτὰ τὰ κάνει σὰν μικρὸ παιδί, μὲ ἀφέλεια καί ἀπόλυτη εἰλικρίνεια. Ὅταν ὁμως οἱ περιστάσεις τὸν ἀναγκάζουν νὰ ἀμυνθεῖ, γίνεται ἀμέσως ἀχρεῖος, χάνει ὅλα τὰ καλά του στοιχεῖα. Ἀλλὰ τὸ δράμα καί ὁ παραλογισμὸς εἶναι ὅτι τώρα γίνεται ἀπραϊττος στὴ γυναῖκα του πού, μὲ τὴ σειρὰ της, στρέφεται σ' αὐτὸν γιὰ προστασία καί βοήθεια, παύοντας πιά νὰ τὸν περιφρονεῖ. Ὅταν ἐκεῖνος τὴ χαστουκίζει καί τὴ διώχνει, ἐκεῖνη σέρνεται πίσω του. Ἐδῶ ὑπάρχει κάτι ἀπὸ τὴν παμπάλαια ἰδέα τοῦ παθητικοῦ καλοῦ καί τοῦ ἐνεργητικοῦ καλοῦ, ἡ ἔκφρασή της ὁμως εἶναι ἐξαιρετικὰ σύνθετη. Στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας ὁ ἥρωας δὲν μπορεῖ νὰ σφάξει οὔτε κότα, μόλις ὁμως βρῖσκει τὸν τρόπο νὰ ἀμυνθεῖ, γίνεται ὠμὸς καί κυνικός. Ἐχει κάτι ἀπὸ τὸν Ἄμλετ· ἡ ἄποψή μου εἶναι ὅτι ὁ πρίγκιπας τῆς Δανίας δὲν πεθαίνει μετὰ τὴ μονομαχία, ὅταν ὑποκύπτει τὸ κορμί του στὶς φαρμακερὲς πληγές, ἀλλὰ ἀμέσως μετὰ τὴ σκηνὴ τοῦ «ποντικοῦ»,³³ ὅταν καταλαβαίνει ὅτι οἱ νόμοι τῆς ζωῆς, πού τὸν ὑποχρέωσαν, αὐτὸν, ἕναν εὐαίσθητο καί καλλιεργημένο ἄνθρωπο, νὰ φεῖρθεῖ ὅπως οἱ κατώτεροι κάτοικοι τῆς Ἐλσινόρης, εἶναι ἀμετακίνητοι. Ὁ Σύντοβ γίνεται ἀδίστακτος, δὲν φοβᾶται τίποτα: σκοτώνει· δὲν κουνάει οὔτε τὸ δαχτυλάκι του γιὰ νὰ γλιτώσει τούς συντρόφους του· τὸν ἀπασχολεῖ μονάχα τὸ δικό του τὸ συμφέρον. Πρέπει νὰ ἔχει κανεὶς ἀκέραιο χαρακτήρα γιὰ νὰ νιώσει φόβο μπρὸς στὴ βρωμερὴ ἀναγκαιότητα νὰ σκοτώσει καί νὰ ταπεινώσει. Ἀποβάλλοντας αὐτὸν τὸ

φόβο και προφανώς παίρνοντας θάρρος, χάνει τή δια-
νοητική του δύναμη και τήν πνευματική του έντιμότητα,
και αποχωρίζεται όριστικά τήν άθωότητά του. Προφα-
νώς ό πόλεμος λειτουργεί σαν καταλύτης για τά σκληρά,
κτηνώδη στοιχεΐα του άτόμου. 'Ο Μπέργκμαν χρησιμο-
ποιεί σ' αυτό τό έργο τόν πόλεμο, όπως χρησιμοποιεί και
τήν άρρώστια τής ήρωΐδας στό *Μέσα από τό σπασμένο
καθρέφτη*, για νά αποσαφηνΐσει τήν άποψή του για τόν
άνθρωπο.

'Ο Μπέργκμαν δέν αφήνει ποτέ τούς ήθοποιούς του νά
είναι «υπεράνω» τής κατάστασης στήν όποΐα βρίσκονται
τά πρόσωπα, γι' αυτό και πετυχαΐνει τόσο θαυμάσια ά-
ποτελέσματα. Στόν κινηματογράφο ό σκηνοθέτης πρέπει
νά έμφυσησει ζωή στόν ήθοποιό κι όχι νά τόν κάνει φε-
ρέφωνο τών δικών του ιδεών.

Σχεδόν ποτέ δέν ξερω εκ τών προτέρων ποιούς ήθο-
ποιούς θά χρησιμοποιήσω –μέ μόνη εξαΐρεση τόν Σολο-
νίτσιν, όσο ζούσε· έπαιξε σε όλες τΐς ταινΐες μου, και ή
εκτίμησή μου γι' αυτόν άγγιζε τή δεισιδαιμονΐα. Αυτόν
είχα στό μυαλό μου όταν έγραφα τό σενάριο τής *Νο-
σταλγΐας*, και μοιάζει συμβολικό ότι ό θάνατός του χωρί-
ζει στά δυό, κατά κάποιον τρόπο, και τήν καλλιτεχνική
μου σταδιοδρομία: τό πρώτο μέρος της στή Ρωσία, και
τό άλλο, ό,τι έγινε και ό,τι θά συμβεί άφότου έφυγα από
τή Ρωσία.

'Η αναζήτηση ήθοποιών άπαιτεί κόπο και χρόνο. "Ως
τή μέση τών γυρισμάτων είναι αδύνατο νά ξερεις αν έ-
χεις κάνει σωστή έπιλογή. Θά 'λεγα μάλιστα πώς τό πιο
δύσκολο για μένα είναι νά πιστέψω ότι διάλεξα τόν σω-
στό ήθοποιό και ότι ή προσωπικότητά του όντως άντα-
ποκρίνεται σ' αυτό πού έχω κατά νου.

Πρέπει νά πω ότι μέ βοηθοΐν πολύ οΐ συνεργάτες μου.
"Όταν έτοιμαζόμασταν νά κάνουμε τό *Σολάρις*, ή Λαρί-
σα Πάβλοδνα Ταρκόφσκαγια (γυναΐκα μου και μόνιμη
βοηθός μου) έφτασε ως τό Λένινγκραντ για νά βρει ήθο-
ποιό νά παίξει τόν Σνόουτ, και έπέστρεψε μέ τόν εξαΐρε-

το έσθονό ήθοποιό Γιούρι Γιάρβετ, πού τότε έπαιζε στόν *Βασιλιά Αήρ* τού Γκριγκόρι Κοζίντσεφ.

Πάντοτε ξεέραμε ότι για τόν Σνόουτ χρειάζομασταν ήθοποιό μέ άφελή, φοβισμένη, τρελή έκφραση, κι ό Γιάρβετ, μέ τά έκπληκτικά γαλανά του μάτια, ανταποκρινόταν άκριβώς σ' αυτό πού είχαμε φανταστεί. (Τώρα λυπάμαι είλικρινά πού επέμενα νά λέει τό ρόλο του στά ρωσικά, έφόσον θά τόν ντουμπλάριζα ούτως ή άλλως· άν μιλούσε έσθονικά θά ήταν άκόμα πιό έλεύθερος, άκόμα πιό παραστατικός.) Παρόλο πού ή άγνοια τής ρωσικής γλώσσας ήταν μιá πρόσθετη δυσκολία, χαιρόμουν νά δουλεύω μαζί του: ήταν πρώτης τάξεως ήθοποιός, μέ μιá τελείως άλλόκοσμη διαίσθηση.

Κάποτε κάναμε δοκιμή σέ μιá σκηνή και τού ζήτησα νά έπαναλάβει τά λόγια του μέ μιá έλαφρότατη άλλαγή στή διάθεση: νά είναι «λίγο πιό λυπημένος». Τό έκανε άκριβώς όπως ήθελα, και όταν τέλειωσε τή σκηνή, μέ ρώτησε μέ τά άπαισία ρωσικά του: «Τί σημαίνει “λίγο πιό λυπημένος”;»

Μιά άπό τίς διαφορές θεάτρου και κινηματογράφου είναι ότι ή όθόνη καταγράφει τήν *προσωπικότητα* άπό ένα μωσαϊκό χαρακτηριστικών σημείων τής ταινίας, μέ τά όποια ό σκηνοθέτης χτίζει μιá καλλιτεχνική ένότητα. Για τόν ήθοποιό τού θεάτρου οί θεωρητικές έρωτήσεις έχουν μεγάλη σημασία: πρέπει νά μελετήσει τή βάση τής άτομικής έρμηνείας σέ σχέση μέ τή συνολική ιδέα τού άνεβάσματος και νά αναπτύξει ένα περίγραμμα τών πράξεων και τών αντιδράσεων τών προσώπων, τό πρότυπο συμπεριφοράς και κινήτρων πού διατρέχουν τό έργο. Στόν κινηματογράφο τό μόνο πού άπαιτείται είναι ή γνησιότητα τής διανοητικής κατάστασης τή στιγμή τού γυρίσματος. Πόσο δύσκολο όμως είναι ώρες ώρες! Πόσο δύσκολο είναι νά μήν έμποδίσεις τόν ήθοποιό νά ζήσει στό πλάνο τή δική του τή ζωή· πόσο δύσκολο είναι νά διειδυσεις βαθιά στήν ψυχική κατάσταση τού ήθοποιού, στήν περιοχή άπ' όπου μπορεί νά άναπηδήσουν έ-



Καθρέφτης
Ο πατέρας γυρίζει στο σπίτι με άδεια.

ξαιρετικά, ζωντανά μέσα για να εκφραστεί ένα πρόσωπο.

Έφθον ο κινηματογράφος είναι απεικόνιση της πραγματικότητας, με γεμίζει άπορία τό αίτημα για τήν «ντοκιμαντερίστικη» ήθοποιία, πού πῆρε τόση έκταση στίς δεκαετίες τοῦ '60 καί τοῦ '70.

Μιά «δραματοποιημένη» ζωή δέν μπορεῖ νά εἶναι ντοκουμέντο. Ὄταν ἀναλύουμε μιά ταινία μέ ἠθοποιούς μποροῦμε καί πρέπει νά συζητήσουμε πῶς ὀργανώνει ὁ σκηνοθέτης τή ζωή μπροστά στό φακό, ὄχι ὁμως καί τή μέθοδο πού χρησιμοποιεῖ ὁ ὀπερατέρ. Λογουχάρη, ὁ Ὄτάρ Ἰσσελιάνι, ἀπό τή *Φυλλορροή* καί τό *Ἦταν ἕνας τραγουδιστής κότσουφας* ὡς τό *Παστοράλε* κινεῖται προσεγγίζοντας ὀλοένα περισσότερο τή ζωή, μέ στόχο νά τή συλλάβει μέ ὄσο τό δυνατόν μεγαλύτερη ἀμεσότητα. Μόνο ὁ ἀδιανόητα ἐπιπόλαιος, ἀναίσθητος καί φορμαλιστής κριτικός θά χωνόταν τόσο στήν «ντοκιμαντερίστικη» λεπτομέρεια, ὡστε νά χάσει τό ξεχωριστό ποιητικό ὄραμα τῶν ταινιῶν τοῦ Ἰσσελιάνι. Γιά μένα δέν ἔχει ἀπολύ-

τως καμία σημασία ἂν ὁ φακός του –δηλαδή ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο παίρνει τὰ πλάνα– εἶναι «ντοκιμαντερίστικος» ἢ ποιητικός. Κάθε καλλιτέχνης πίνει ἀπό τό δικό του ποτήρι. Καί γιά τό δημιουργό τοῦ *Παστοράλε* δέν ὑπάρχει τίποτα πιο πολύτιμο ἀπό τό φορητό πού κινεῖται σ' ἕναν σκονισμένο δρόμο ἢ τοὺς ἀνθρώπους πού θγαίνουν ἀπό τὰ ἐξοχικά σπίτια στίς διακοπές τους γιά νά πάνε περίπατο, σκηνές καθόλου σημαντικές καθαυτές, ἀλλά ἰδωμένες μέ σχολαστικότητα, ἐνδελεχεῖς καί γεμάτες ποίηση. Ὁ Ἰοσελιάνι θέλει νά μιλήσει γιά τὰ πράγματα πού τόν ἐνδιαφέρουν, χωρίς ρομαντισμούς καί χωρίς μεγαλοστομίες. Αὐτή ἡ ἔκφραση ἀγάπης γιά τό θέμα του εἶναι ἀσύγκριτα πιο πειστική ἀπό τό συνειδητά ὑψηλό, ψευδοποιητικό ὕφος τοῦ Κοντσαλόφσκι στό *Ρομάντσο τῶν ἐραστῶν*. Σ' αὐτή τήν ταινία ὑπάρχει ἕνας θεατρινίστικος τόνος πού ἀνταποκρίνεται στοὺς νόμους κάποιου «εἶδους» πού τό ἐπινόησε ὁ σκηνοθέτης, καί στό ὁποῖο παραπέμπει μεγαλόφωνα καί μεγαλόσχημα σέ ὅλο τό γύρισμα. Μέ ἀποτέλεσμα τὰ πάντα στήν ταινία νά εἶναι ψυχρά, ἀνυπόφορα, πομπώδη καί φτηνά. Κανένα «εἶδος» δέν μπορεῖ νά δικαιολογήσει τή σκόπιμη χρήση ἀπό τό σκηνοθέτη μιᾶς φωνῆς πού δέν τοῦ ἀνήκει, προκειμένου νά μιλήσει γιά πράγματα πού δέν τόν ἐνδιαφέρουν. Θά ἦταν ἀπολύτως λανθασμένο νά δεῖ κανεῖς ἀνιαρή πεζότητα στόν Ἰοσελιάνι καί ὑψηλή ποίηση στόν Κοντσαλόφσκι. Ἀπλούστατα μέ τόν Ἰοσελιάνι τό ποιητικό ἐνσωματώνεται σέ ὅ,τι ἀγαπᾷ ὁ σκηνοθέτης καί ὄχι σέ κάτι ἐπινοημένο εἰδικά γιά νά ἀπεικονίσει μιᾶ δῆθεν ρομαντική κοσμοθεώρηση...

Σιχαίνομαι τίς ἐτικέτες καί τίς ταμπέλες. Δέν καταλαβαίνω, λογουχάρη, πῶς οἱ ἄνθρωποι μποροῦν νά μιλοῦν γιά τό «συμβολισμό» τοῦ Μπέργκμαν. Ὁ Μπέργκμαν ὄχι μόνο δέν εἶναι συμβολιστής, παρὰ νομίζω καί ὅτι φτάνει στήν πνευματική ἀλήθεια γιά τήν ἀνθρώπινη ζωή, μιᾶ ἀλήθεια σημαντική γι' αὐτόν, μέσα ἀπό ἕναν σχεδόν «βιολογικό» νατουραλισμό.

Τό θέμα είναι ὅτι ἡ σημασία καί τό δάθος τοῦ ἔργου ἐνός σκηνοθέτη ἀξιολογοῦνται μέ βάση τί τόν ὠθεῖ νά γυρίσει μιὰ ταινία. Ἀποφασιστικός παράγοντας εἶναι τό κίνητρο· ὁ τρόπος καί ἡ μέθοδος ἔρχονται συμπωματικά.

Κατά τή γνώμη μου, τό μόνο πού πρέπει νά ἀπασχολεῖ τό σκηνοθέτη εἶναι ἡ ἀταλάντευτη ὑποστήριξη τῶν ἰδεῶν του. Τί φακό χρησιμοποιεῖ, ἐξαρτᾶται ἀποκλειστικά ἀπ' αὐτόν. Ζητήματα ὕφους «ποιητικοῦ», «διανοουμενιστικού» ἢ «ντοκιμαντέρ» εἶναι ἄσχετα μέ τό κυρίως θέμα, ἐπειδή τό τεκμήριο καί ἡ ἀντικειμενικότητα δέν ἔχουν θέση στήν τέχνη. Ἀντικειμενικότητα μπορεῖ νά ἔχει μόνο ὁ δημιουργός, ἐπομένως ὑποκειμενική, ἀκόμα κι ἂν μοντάρει ἐπίκαιρα.

Ἄν οἱ ἠθοποιοί στόν κινηματογράφο πρέπει, ὅπως διατείνομαι, νά παίζουν μόνο καταστάσεις ἀκριβεῖς, τί γίνεται –θά ρωτήσῃ κανεῖς– μέ τήν τραγικοκωμῶδια, τή φάρσα, τό μελόδραμα, δηλαδή παραδείγματα ὅπου ἡ ἐρμηνεία τοῦ ἠθοποιοῦ περιέχει τό στοιχεῖο τῆς ὑπερβολῆς; Πιστεύω ὅτι ἡ μεταφορά σκηνικῶν κατηγοριῶν χοντροκᾶ στόν κινηματογράφο εἶναι πρακτική μέ ἀμφίβολα ἀποτελέσματα. Οἱ συμβάσεις τοῦ θεάτρου εἶναι διαφορετικῆς κλίμακας. Ὅποτε μιλοῦμε γιά «εἶδος» στόν κινηματογράφο ἀναφερόμαστε κατά κανόνα σέ ἐμπορικές ταινίες –κωμῶδια καταστάσεων, γουέστερν, ψυχολογικό δράμα, μελόδραμα, ἀστυνομική, ταινία τρόμου ἢ ἀγωνίας. Τί σχέση ἔχουν αὐτά τά ἔργα μέ τήν τέχνη; Ἀνήκουν στά μέσα μαζικῆς ψυχαγωγίας καί ἀπευθύνονται στόν μαζικό καταναλωτή. Δυστυχῶς, ὅμως, αὐτή εἶναι ἡ μορφή τοῦ κινηματογράφου σήμερα, σχεδόν διεθνῶς, μιὰ μορφή πού ἔχει ἐπιβληθεῖ ἐξωτερικά, γιά ἐμπορικούς λόγους. Στόν κινηματογράφο μόνο ἓνας τρόπος σκέψης ὑπάρχει: ὁ ποιητικός. Μόνο μέ τήν ποιητική προσέγγιση λύνεται καθετί ἀσυμφιλίωτο καί παράδοξο, μόνο ἔτσι γίνεται ὁ κινηματογράφος ἐπαρκῆς τρόπος ἔκφρασης τῶν σκέψεων καί τῶν αἰσθημάτων τοῦ δημιουργοῦ.

Ἡ ἀληθινή κινηματογραφική εἰκόνα χιτίζεται πάνω στήν καταστροφή τοῦ «εἶδους», ἀφοῦ συγκρουστεῖ μαζί του. Καί τὰ ἰδεώδη πού κατά τὰ φαινόμενα θέλει νά ἐκφράσει ὁ καλλιτέχνης μέ τόν κινηματογράφο δέν περιορίζονται προφανῶς στίς παραμέτρους ἑνός συγκεκριμένου «εἶδους».

Ποιό εἶναι τό «εἶδος» τοῦ Μπρεσόν; Κανένα. Ὁ Μπρεσόν εἶναι Μπρεσόν· εἶναι εἶδος ἀπό μόνος του. Καί ὁ Ἄντονιόνι, ὁ Φελλίνι, ὁ Μπέργκιμαν, ὁ Κουροσάδα, ὁ Ντοβζένκο, ὁ Βιγκό, ὁ Μιζογκούτσι, ὁ Μπουνιουέλ –καθένας ταυτίζεται μέ τόν ἑαυτό του. Ἀκόμα καί ἡ ἔννοια «εἶδος» εἶναι κρύα σάν τάφος. Ὁ Τσάπλιν εἶναι κωμωδία; Ὁχι· εἶναι Τσάπλιν, ἄγνός καί ἀπλός· φαινόμενο ἀνεπανάληπτο. Εἶναι ἀνόθευτος ὅταν ὑπερβάλλει· προπάντων ὅμως μᾶς καταπλήσσει κάθε στιγμή τῆς κινηματογραφικῆς του ὑπαρξῆς μέ τήν «ἀληθινή» συμπεριφορά τοῦ ἥρωά του. Ὁ Τσάπλιν εἶναι ἐντελῶς φυσικός στήν πιό παράλογη κατάσταση· γι' αὐτό κι εἶναι ἀστεῖος. Ὁ ἥρωάς του μοιάζει νά μήν προσέχει τόν διογκωμένο κόσμο γύρω του, οὔτε τήν τρελή λογική του. Ὁ Τσάπλιν εἶναι τόσο κλασικός, τόσο πλήρης, πού θά μπορούσε νά ἔχει πεθάνει πρῖν ἀπό τριακόσια χρόνια!

Τί πιό γελοῖο καί πιό ἀπίθανο ἀπό κάποιον πού, μαζί μέ τή μακαρονάδα του, ἀρχίζει ἀπρόσμενα νά τρώει καί τίς σερπαντίνες πού κρέμονται ἀπό τό ταβάνι; Κι ὅμως, αὐτή ἡ πράξη μέ τόν Τσάπλιν φαίνεται ζωντανή, νατουραλιστική. Ξέρουμε πῶς ὅλη ἡ σκηνή εἶναι φτιαχτή καί ὑπερβολική, ἀλλά μέ τήν ἐρημγεία του ὅλη ἡ ὑπερβολή εἶναι ἀπόλυτα νατουραλιστική καί πιθανή, ἐπομένως πειστική –καί θαυμαστά ἀστεία. Ὁ Τσάπλιν δέν παίζει· αὐτές τίς ἠλίθιες καταστάσεις τίς ζεῖ, εἶναι ὀργανικό τους κομμάτι.

Ἡ φύση τῆς ἠθοποιίας στόν κινηματογράφο εἶναι ἀποκλειστικά κινηματογραφική. Φυσικά, κάθε σκηνοθέτης δουλεύει διαφορετικά μέ τούς ἠθοποιούς του· οἱ ἠθοποιοί τοῦ Φελλίνι εἶναι ἐντελῶς διαφορετικοί ἀπό τούς ἠθο-

ποιούς του Μπρεσόν, έπειδή καθένας άπαιτεί διαφορετικούς ανθρώπινους τύπους.

Βλέποντας τίς βωδές ταινίες του Προτοζάνοφ³⁴ –πού ήταν πολύ δημοφιλείς στην έποχή τους– νιώθει κανείς σχεδόν ένόχληση πού οί ήθοποιοί άποδέχονται άνεπιφύλακτα κάθε θεατρική σύμβαση, χρησιμοποιώντας άνενδοίαστα τά πιό ξεπερασμένα σκηνικά κλισέ, ζορίζοντας μ' αυτό τόν τρόπο και καταπονώντας τό καλούπι τής έρμηνείας τους. Προσπαθούν σκληρά νά εΐναι άστειοί στην κωμωδία, ή έκφραστικοί στίς δραματικές καταστάσεις, και όσο πιό σκληρά προσπαθούν τόσο πιό φανερό γίνεται μέ τά χρόνια ότι ή «μέθοδος» τους εΐναι κούφια. Τά περισσότερα έργα αυτής τής περιόδου γέρασαν γρήγορα, έπειδή οί ήθοποιοί δέν καταλάβαιναν τίς ειδικές άπαιτήσεις τής κινηματογραφικής παραγωγής· γι' αυτό και ή άπήχησή τους ήταν τόσο βραχύβια.

Άπό τήν άλλη πλευρά, οί ήθοποιοί του Μπρεσόν δέν φαίνονται ποτέ ξεπερασμένοι, ούτε τά έργα του άλλωστε. Στίς έρμηνείες τους δέν ύπάρχει τίποτα τό ύπολογισμένο ή τό ξεχωριστό, παρά μόνο ή βαθιά αλήθεια τής ανθρώπινης γνώσης μέσα στην κατάσταση πού καθόρισε ό σκηνοθέτης. Δέν ύποδύονται προσωπεία ζούν τή δική τους, έσωτερική ζωή μπροστά στά μάτια μας. Ή Μουσέτ³⁵ δέν σκέφτεται στιγμή τό κοινό, ούτε διανοείται νά έκφράσει όλο τό «βάθος» αυτού πού τής συμβαίνει. Δέν μοιάζει νά ύποπτεύεται καν ότι μπορεί νά παρατηρούν, νά βλέπουν τήν έσωτερική της ζωή. Ζεΐ, ύπάρχει, στόν στενό, συμπυκνωμένο κόσμο της, θυθομετρώντας τον. Αυτό εΐναι τό μυστικό του μαγνητισμού της, και δέν έχω τήν παραμικρή άμφιβολία ότι και ύστερα από δεκαετίες όλόκληρες ή ταινία θά εξακολουθει νά συγκινεί όπως τήν πρώτη μέρα τής προβολής της. Ή βωδή ταινία *Ζάν ντ' Άρκ* του Ντροάγερ ποτέ δέν έπαψε νά μās συγκλονίζει μέ τήν ίδια ένταση.

Φυσικά, οί άνθρωποι δέν διδάσκονται από τήν πείρα. Οί σημερινοί σκηνοθέτες έπιμένουν νά χρησιμοποιούν

ἐρμηνευτικά στίλ πού ἀνήκουν ἐμφανῶς στό παρελθόν. Ἐπίσης καί τήν Ἀνάβαση τῆς Λαρίσα Σέπιτκο³⁶ τή ζημιώνει ἡ πρόθεσή της νά εἶναι «ἐκφραστική» καί ὄλο νοήματα, μέ ἀποτέλεσμα νά εἶναι ἀπλῶς μιὰ μονοσήμαντη «παραβολή». Ὅπως συμβαίνει συχνά, ἡ προσπάθειά της νά «ταρακουνήσει» τό κοινό τήν κάνει νά τονίζει ὑπερβολικά τά συναισθήματα τῶν ἡρώων της. Σάν νά φοβᾶται μήπως δέν τήν καταλάβουν, καί βάζει τούς ἡρώες της νά κινουῦνται πάνω σέ ἀόρατους κοθόρνους. Ἐπίσης καί ὁ φωτισμός της εἶναι ὑπολογισμένος ὥστε νά δίνει «νόημα» στίς ἐρμηνείες. Δυστυχῶς, τό ἀποτέλεσμα εἶναι ἐπιτηδευμένο καί ψεύτικο. Γιά νά ἀναγκάσει τό κοινό νά συμπάσχει μέ τούς ἡρώες, ἔβαλε τούς ἡθοποιούς νά ἐπιδείξουν τόν πόνο τους. Τό καθετί εἶναι πιό ὀδυνηρό, πιό βασανιστικό ἀπ' ὅ,τι στήν πραγματικότητα –ἐπίσης καί τό μαρτύριο καί ὁ πόνος· προπάντων, εἶναι πιό ἐντυπωσιακό. Καί ὁμως, ἀφήνει τήν αἴσθησή τοῦ ψυχρά ἀδιάφορου, ἐπειδή ἡ δημιουργός δέν ἔχει καταλάβει τό σκοπό της. Ἡ ταινία γέρασε πρὶν γεννηθεῖ. Μήν προσπαθεῖτε ποτέ νά μεταδώσετε τίς ιδέες σας στό κοινό –εἶναι ἔργο ἀχάριστο καί ἐντελῶς ἄσκοπο. Δεῖξτε τοῦ τῆ ζωῆ, καί ἐκεῖνο θά βρεῖ τά μέσα γιά νά ἀξιολογήσει καί νά ἐκτιμήσει τή δουλειά σας. Εἶναι λυπηρό πού ἀναγκάζομαι νά πῶ αὐτά πού εἶπα γιά μιὰ τόσο ἀξιόλογη σκηνοθετίδα ὅπως ἡ Λαρίσα Σέπιτκο.

Ἐπίσης καί ὁ κινηματογράφος δέν χρειάζεται ἡθοποιούς πού νά «παίζουν». Εἶναι ἀνυπόφορο νά τούς βλέπεις, γιατί ἀπό χρόνια ἔχουμε πιά συνειδητοποιήσει σέ τί ἀποβλέπουν, καί ὁμως ἐκεῖνοι συνεχίζουν ἐπίμονα, ἐπεξηγώντας σέ κάθε δυνατό ἐπίπεδο τό νόημα τοῦ κειμένου. Δέν μποροῦν νά βασιστοῦν ὅτι θά τό καταλάβουμε μόνοι μας. Καί ὑποχρεώνεται κανείς νά ρωτήσει: σέ τί διαφέρουν οἱ σημερινές αὐτές ἐρμηνείες ἀπό τόν Μοζούχιν,³⁷ τόν ἀστέρρα τῆς προεπαναστατικῆς ρωσικῆς ὀθόνης; Στό ὅτι τά σημερινά ἔργα εἶναι πιό προχωρημένα ἀπό τεχνική ἄποψη; Μά ἡ τεχνική πρόοδος δέν ἀποτελεῖ κριτήριο· διαφορε-

τικά, θά 'πρεπε νά παραδεχτοῦμε ὅτι ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι τέχνη. Τά ζητήματα τεχνικῆς εἶναι σημαντικά ἀπό ἐμπορική ἄποψη, ἀπό ἄποψη θεάματος, ἀλλά δέν παίζουν πρωτεύοντα ρόλο στόν κινηματογράφο καί δέν φωτίζουν διόλου τό μυστικό τῆς μοναδικῆς του δύναμης νά μᾶς ἐπηρεάζει. Διαφορετικά, δέν θά μᾶς συγκινοῦσε πιά ὁ Τσάπλιν, ὁ Ντράγκερ ἢ ἡ Γῆ τοῦ Ντοβζένκο —κι ὁμως, ἀκόμα καί σήμερα ἐρεθίζουν τή φαντασία μας.

Ἄλλο νά εἶσαι ἀστεῖος, κι ἄλλο νά κάνεις τόν κόσμο νά γελά. Γιά νά συμπάσχει μαζί σου τό ἀκροατήριό, δέν σημαίνει ὅτι θά ἐκδιάσεις τά δάκρυά του. Ἡ ὑπερβολή γίνεται ἀποδεκτὴ μόνο ὡς δομικό στοιχεῖο τοῦ συνόλου, ἕνα στοιχεῖο στό σύστημα εἰκόνων τῆς ταινίας, κι ὄχι ἀρχή τῆς μεθόδου τῆς. Ἡ γραφή τοῦ δημιουργοῦ δέν πρέπει νά εἶναι βαριά, τονισμένη ἢ καλλιγραφική.

Ὅρισμένες φορές τό ἐντελῶς ἐξωπραγματικό καταλήγει νά ἐκφράζει τήν ἴδια τήν πραγματικότητα. «Τό πραγματικό» ὅπως λέει ὁ Μίτιενκα Καραμάζοφ «εἶναι κάτι τρομερό.» Κι ὁ Βαλερύ παρατήρησε ὅτι τό πραγματικό ἐκφράζεται πιά οὐσιαστικά μέ τό παράλογο.

Ἡ τέχνη εἶναι μέσο γνώσης, καί γι' αὐτό τείνει πάντοτε πρὸς τή ρεαλιστική ἀναπαράσταση, χωρὶς αὐτό νά σημαίνει βέβαια νατουραλισμό ἢ ἠθογραφία. (Τό χορικό πρελούδιο σέ σί ἔλασσον τοῦ Μπάχ εἶναι ρεαλιστικό, ἐπειδὴ ἐκφράζει ἕνα ὄραμα ἀλήθειας.)

Σημείωσα ἤδη ὅτι εἶναι στή φύση τοῦ θεάτρου νά χρησιμοποιεῖ συμβάσεις, νά κωδικοποιεῖ: δημιουργεῖ εἰκόνες μέ μέσο τήν ὑποβολή. Μέσα ἀπό μιά λεπτομέρεια, τό θέατρο μᾶς κάνει καί καταλαβαίνουμε ὁλόκληρο φαινόμενο. Φυσικά, κάθε φαινόμενο ἔχει διάφορες πλευρές καί ὄψεις· ὅσο λιγότερες ἀναπαρίστανται στή σκηνή γιά νά ἀναπλάσει ὁ θεατῆς τό φαινόμενο, τόσο ἀκριβέστερα καί ἀποτελεσματικότερα θά χρησιμοποιήσῃ ὁ σκηνοθέτης τή θεατρική σύμβαση. Ἀντίθετα, ὁ κινηματογράφος ἀναπαράγει ἕνα φαινόμενο στίς παραμικρές λεπτομέρειές του, καί ὅσο πιά συγκεκριμένη, ἀπτή μορφῆ ἔχει ἡ

ἀναπαράστασή τους, τόσο πιο κοντά βρίσκεται ο σκηνοθέτης στο στόχο του. Ἐπαγορεύεται νά χυθεῖ αἷμα ἐπὶ σκηνῆς. Ἄν ὅμως δοῦμε τὸν ἠθοποιό νά γλιστρᾷ πάνω σέ αἷμα, χωρίς νά τό βλέπουμε, ἔχουμε ἀληθινό θέατρο!

Ὅταν σκηνοθετοῦσα Ἄμλετ στή Μόσχα, στή σκηνή τοῦ φόνου τοῦ Πολώνιου, βάλαμε τὸν ἠθοποιό νά προβάλλει ἀπὸ τὴν κρυψώνα του, θανάσιμα πληγωμένος ἀπὸ τὸν Ἄμλετ, καί νά σφίγγει πάνω στοῦ στήθους του ἕνα κόκκινο σαρίκι, πού προηγουμένως τό φοροῦσε στοῦ κεφάλι του –νά τό σφίγγει σάν νά ἔθελε νά κρύψει τὴν πληγὴ του. Ἐπειτα τό σαρίκι τοῦ πέφτει, τό χάνει, προσπαθεῖ νά τό ξαναβρεῖ γιὰ νά τό πάρει μαζί του, νά συγυρίσει λίγο πρὶν φύγει –εἶναι βρωμιὰ νά ἀφήνεις αἷμα στοῦ πάτωμα, νά τό δεῖ ὁ ἀφέντης–, ἀλλὰ δέν ἔχει πιά δύναμη. Ὅταν ἀφήνει νά τοῦ πέσει τό σαρίκι, γιὰ μᾶς εἶναι ἕνα σαρίκι καί ταυτόχρονα σημάδι αἵματος, μεταφορᾶ. Στό θέατρο τό πραγματικό αἷμα δέν εἶναι πειστικό σάν ἔνδειξη ποιητικῆς ἀλήθειας, ἂν τό νόημά του περιορίζεται στοῦ ἐπίπεδο τῆς φυσικῆς λειτουργίας. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, στόν κινηματογράφο τό αἷμα εἶναι αἷμα, ὄχι σημεῖο, οὔτε σύμβολο ἄλλου πράγματος. Ὅποτε, ὅταν ὁ ἥρωας τῆς ταινίας τοῦ Βάιντα Στάχτες καί διαμάντια σκοτώνεται ἀνάμεσα σέ σεντόνια ἀπλωμένα γιὰ στέγνωμα, καί καθὼς πέφτει σφίγγει ἕνα σεντόνι πάνω στοῦ στήθους του καί τό αἷμα του ἀπλώνεται στοῦ ἄσπρου λινό, καθιστώντας τό σύμβολο τῆς ἐρυθρόλευκης πολωνικῆς σημαίας, ἢ εἰκόνα εἶναι περισσότερο φιλολογικὴ παρά κινηματογραφικὴ, μολονότι ἔχει ἐξαιρετικὴ συγκινησιακὴ δύναμη.

Ὁ κινηματογράφος βασίζεται πολὺ στή ζωὴ, τὴν ἀφουγκράζεται μὲ τόση προσήλωση, πού δέν θέλει νά τὴ δεσμεύσει μὲ «εἶδη» ἢ νά θγάλει συγκίνηση μὲ τὴ βοήθεια τῶν καλουπιῶν κάποιου «εἵδους». Δέν εἶναι ὅπως τό θέατρο πού λειτουργεῖ μὲ ιδέες, ὅπου ἀκόμα κι ἕνας ἀτομικός χαρακτήρας ἀποτελεῖ ιδέα.

Φυσικά, ὅλη ἡ τέχνη εἶναι τεχνητή. Τὴν ἀλήθεια τὴ

συμβολίζει άπλώς. Πράγματα φανερά σέ όλους, πι-
στεύω. Όστόσο τό τεχνητό πού προέρχεται άπό τήν έλ-
λειψη ίκανότητας, επαγγελματικής φυσικής κλίσης, δέν
μπορεί νά προβάλλεται ώς ύφος· όταν ή υπερβολή δέν
είναι σύμφυτη μέ τήν εικόνα μά καρπός ύπερμετρου ζή-
λου και άπόπειρα προβολής, τότε δείχνει έπαρχιωτισμό,
έπιθυμία του κινηματογραφιστή νά διακριθεί ώς καλλι-
τέχνης. Τό κοινό άξίζει νά τό σεβόμαστε, νά αισθανόμα-
στε τήν άξιοπρέπεία του. Δέν είναι σωστό νά του ξεφυ-
σάμε τόν καινό μας κατάμουτρα· είναι κάτι πού δέν ά-
ρέσει ούτε στά σκυλιά και τίς γάτες.

Τό θέμα είναι πάλι νά έμπιστευέσαι τό κοινό σου. Τό
κοινό είναι μιá ιδεατή έννοια: δέν έχεις ύπόψη σου κάθε
άνθρωπο πού κάθεται στην αίθουσα. Ό καλλιτέχνης πά-
ντοτε όνειρεύεται νά φτάσει σέ σημείο πού νά τόν κατα-
λαβαίνουν οί πάντες, ακόμα κι αν αυτό πού δίνει στό
κοινό είναι ένα έλάχιστο κλάσμα τών όσων προσδοκούσε
άρχικά. Δέν πρέπει όμως νά τόν άπασχολούν τέτοια
πράγματα· ό καλλιτέχνης όφείλει νά έχει μονίμως στό
μυαλό του τή δική του ειλικρίνεια στην ύλοποίηση τής
σύλληψής του.

Συχνά λέγεται ότι οί ήθοποιοί «περνούν στό κοινό τό
νόημα». Κι έτσι, ό ήθοποιός «μεταφέρει τό νόημα» —και
στό δρόμο θυσιάζει τήν αλήθεια του προσώπου πού ύ-
ποδύεται. Πώς μπορεί κανείς νά έχει τόσο λίγη πίστη σ'
ένα κοινό; Η έπιθυμία νά συναντηθεί μαζί του στά μισά
του δρόμου δέν άρκει για δικαιολογία.

Στό *Ήταν ένας τραγουδιστής κότσυφας* ό Ήσσελιάνι
άνέθεσε τόν κύριο ρόλο σέ έρασιτέχνη. Κι όμως, δέν ύ-
πάρχει περίπτωση νά άμφισβητήσει κανείς τήν αυθεντι-
κότητα του ήρωα· είναι ζωντανός στην όθόνη, ή ζωή του
είναι σφριγηλή και παρούσα, άδύνατο νά τήν άρνηθείς ή
νά τήν άγνοήσεις. Η πραγματική, ουσιαστική ζωή έχει
άμεση σχέση μέ τόν καθένα μας και μέ ό,τι του συμβαί-
νει.

Ένας ήθοποιός, για νά είναι άποτελεσματικός στην

δθόνη, δέν ἀρκεί νά εἶναι κατανοητός· πρέπει νά εἶναι καί ἀληθινός. Σπάνια μπορεῖ κανεῖς νά καταλάβει εὐκό-
λα τό ἀληθινό: δίνει πάντοτε μιὰ ἰδιαίτερη αἴσθηση πλη-
ρότητας, ἀκεραιότητας, καί χαρίζει πάντοτε μιὰ μοναδι-
κή ἐμπειρία πού δέν μποροῦμε νά τήν ἀρνηθοῦμε, οὔτε
νά τήν ἐξηγήσουμε ἀπολύτως.

Μουσική καί ἦχοι

Ἡ μουσική ἦρθε στόν κινηματογράφο τήν ἐποχή τῆς δω-
βῆς ταινίας, μέ τόν πιανίστα πού ἐπεξηγοῦσε τά διαδρα-
ματιζόμενα στήν δθόνη μέ μιὰ μουσική ὑπόκρουση πού
ποίκιλλε ἀνάλογα μέ τό ρυθμό καί τόν συναισθηματικό
τόνο τῆς ὀπτικῆς εἰκόνας. Ἦταν ἕνας πολύ μηχανικός
καί αὐθαίρετος τρόπος νά προστίθεται μουσική στήν
ταινία, ἕνα εὐκόλο ἐπεξηγηματικό σύστημα, μέ σκοπό νά
ἐντείνει τήν ἐντύπωση ἀπό κάθε ἐπεισόδιο. Περτέργως, ἡ
μουσική ἐξακολουθεῖ ὡς ἕναν μεγάλο βαθμό νά χρησιμο-
ποιεῖται μέ τόν ἴδιο τρόπο. Τά ἐπεισόδια τά «ὑποστηρί-
ζει» μιὰ μουσική συνοδεία πού ἐπαναλαμβάνει τό κυρίως
θέμα γιά νά ἐνισχύσει τή συναισθηματική του ἀπήχηση
ἢ, πολλές φορές, γιά νά βελτιώσει ὅσο γίνεται μιάν ἀπο-
τυχημένη σκηνή.

Δέν ἔχω ἀντίρρηση ὅταν ἡ μουσική χρησιμοποιεῖται σέ
μιὰ ταινία σάν ἐπωδός. Ὅταν συναντοῦμε μιὰ ἐπωδό
στήν ποίηση, ἔχοντας ἤδη χωνέψει αὐτά πού διαβάσαμε,
ἐπιστρέφουμε στήν πρωταρχική αἰτία πού ὤθησε τόν
ποιητή νά γράφει τούς στίχους του. Ἡ ἐπωδός μᾶς ξα-
ναφέρει στήν πρώτη μας ἐμπειρία, ὅταν μπαίναμε σ'
αὐτό τόν ποιητικό κόσμο, κάνοντάς τον ἄμεσο καί ταυ-
τόχρονα ἀνανεώνοντάς τον. Ἐπιστρέφουμε, σάν νά λέ-
με, στίς πηγές του.

Ὅταν ἡ μουσική χρησιμοποιεῖται μ' αὐτό τόν τρόπο,
καταφέρει κάτι πολύ παραπάνω ἀπό τό νά ἐντείνει τήν
ἐντύπωση τῆς ὀπτικῆς εἰκόνας, δίνοντας μιὰ παράλληλη

ἀπεικόνιση τῆς ἴδιας ἰδέας: προσφέρει τὴ δυνατότητα γιὰ μιά νέα, ἀλλαγμένη ἐντύπωση τοῦ ἴδιου ὑλικοῦ, γιὰ κάτι πού μοιάζει ἀλλιῶτικο. Βουτώντας στό μουσικό στοιχείο τῆς ἐπωδοῦ, ἐπιστρέφουμε συνέχεια στά συναισθήματα πού μᾶς προκάλεσε ἡ ταινία, μέ νέες ἐντυπώσεις πού ἐμβαθύνουν κάθε φορά τὴν ἐμπειρία μᾶς. Μέ τὴν εἰσαγωγή τῆς μουσικῆς ἁρμονίας ἡ ζωὴ πού καταγράφεται στά κάδρα μπορεῖ νὰ ἀλλάξει χροιά, ἀκόμα καὶ οὐσία.

Ἐπιπλέον, ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ δώσει στό κινηματογραφημένο ὑλικό ἕναν λυρικό τόνο, ἀπόρροια τῆς ἐμπειρίας τοῦ δημιουργοῦ. Λογουχάρη, στὸν αὐτοβιογραφικό *Καθρέφτη* ἡ μουσικὴ εἰσάγεται συχνὰ ὡς μέρος τοῦ ὑλικοῦ τῆς ζωῆς, τῆς πνευματικῆς ἐμπειρίας τοῦ ἥρωα, συνεπῶς εἶναι ζωτικό στοιχείο στὸν κόσμο τοῦ λυρικοῦ ἥρωα τῆς ταινίας.

Ἡ μουσικὴ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ γιὰ νὰ ἀλλοιωθεῖ τὸ ὀπτικό ὑλικό πού θὰ δεῖ τὸ κοινό, νὰ γίνεи πιὸ ἐλαφρὺ ἢ πιὸ βαρὺ, πιὸ διάφανο, πιὸ λεπτό ἢ, ἀντίθετα, πιὸ τραχύ... Μέ τὴ μουσικὴ ὁ σκηνοθέτης εἶναι δυνατόν νὰ ὀδηγήσει τὰ συναισθήματα τοῦ κοινοῦ πρὸς μιά συγκεκριμένη κατεύθυνση, διευρύνοντας τὸ φάσμα μέ τὸ ὁποῖο ἀντιλαμβάνονται τὴν ὀπτικὴ εἰκόνα. Δέν ἀλλάζει τὸ νόημα τοῦ ἀντικειμένου του, ἀπλῶς ἀποκτᾷ νέα χροιά τὸ ἀντικείμενο. Ὁ θεατὴς τὸ βλέπει (τουλάχιστον τοῦ δίνεται ἡ εὐκαιρία νὰ τὸ δεῖ) σάν μέρος μιᾶς νέας ὄντοτητας, ἀναπόσπαστο στοιχείο τῆς ὁποίας εἶναι ἡ μουσικὴ.

Ὡστόσο ἡ μουσικὴ δέν εἶναι ἀπλῶς συμπλήρωμα τῆς ὀπτικῆς εἰκόνας. Πρέπει νὰ ἀποτελεῖ οὐσιώδες στοιχείο στὴν ὑλοποίηση ὅλης τῆς σύλληψης. Ἄν ἡ μουσικὴ χρησιμοποιηθεῖ σωστά, ἔχει τὴν ἰκανότητα νὰ ἀλλάξει ὁλόκληρο τὸν συναισθηματικό τόνο μιᾶς σεκάνς· πρέπει νὰ ταιριάζει ἀπόλυτα μέ τὴν ὀπτικὴ εἰκόνα, ἔτσι πού, ἂν ἀφαιρέσεις τὴ μουσικὴ ἀπὸ ἕνα συγκεκριμένο ἐπεισόδιο, ἡ ὀπτικὴ εἰκόνα ὄχι μόνο νὰ εἶναι πιὸ ἀδύναμη ὡς πρὸς



Καθρέφτης «Κι ή μάνα ήρθε και μου ξγενψε, και πέταξε μακριά...»

ΕΥΡΥΔΙΚΗ

Ὁ ἄνθρωπος ἔχει ἓνα κορμί,
ἓνα καὶ μοναδικό,
καὶ ἡ ψυχὴ βαρέθηκε πιά
νά στριμώχεται σ' ἓνα περίδλημα
μ' αὐτιά καὶ μάτια σέ μέγεθος πεντάρας,
καὶ δέρμα, ζάρα τῆ ζάρα,
νά συγκαλύπτει μιὰ σκευὴ ὄλο κόκαλα.

Ἀπὸ τὸν κερατοειδῆ θγαίνει ἡ ψυχὴ
καὶ πετάει στό κοίλωμα τ' οὐρανοῦ,
σέ μιὰ παγερὴ ἀκτίνα τροχοῦ,
μ' ἓνα σηῆνος κυκλοδιώκτα πουλιά,
κι ἀπὸ τ' ἀμπαρωμένο παράθυρο
τοῦ ζωντανοῦ κελιοῦ τῆς ἀκούει
τόν τριγμό τῶν δασῶν καὶ τῶν σιτοβολῶνων,
τό σάλπισμα τῶν ἑφτά θαλασσῶν.

Ἡ ἀσώματη ψυχὴ εἶν' ἁμαρτία
ὅπως κορμί χωρὶς πουκάμισο-
χωρὶς πρόθεση τίποτα δέ γίνεται,
χωρὶς ἔμπνευση, οὔτε γραμμὴ.
Αἶνιγμα δίχως λύση:
Ποιὸς ἐπιστρέφει,
ἀφοῦ χορέψει στήν ἔρημη πίστα;

Κι ἐγὼ ὄνειρεύομαι ἄλλη ψυχὴ,
ντυμένη μ' ἄλλα ροῦχα
νά φλέγεται, καθὼς τρέχει
ἀπὸ τὴν ἀτολμία πρὸς τὴν ἐλπίδα,
ἔνυλη κι ἀνίσκιωτη
σάν φλόγα νά ταξιδεύει πάνω στή γῆ,
καὶ στό τραπέζι πίσω τῆς ἀφήνει μιὰ πασχαλιά
νά τὴ θυμοῦνται.

Τρέχα λοιπόν, παιδί μου, καὶ μὴ στενοχωριέσαι
γιὰ τὴ δόλια τὴν Εὐρυδίκη,
κύλα τό χάλκινό σου τσέρκι, γρήγορα,
δῶσ' του μέ τὴ βέργα νά κυλήσει στόν κόσμο,
ὥσπου νά σημάνει τέταρτο
καὶ γιὰ ἀπάντηση σέ κάθε σου βῆμα,
μέ τόνο χρωπὸ μὰ ἀδιάφορο,
ἡ γῆ θοῦίζει μέσ στ' αὐτιά σου.

Ἄρσένι Ταρκόφσκι

τήν ιδέα και τήν ἐντύπωσή της, ἀλλά και ποιοτικά διαφορετική.

Δέν εἶμαι βέβαιος ἂν κατάφερα νά ἐκπληρώσω στίς ταινίες μου τίς θεωρητικές ἀπαιτήσεις πού προβάλλω ἐδῶ. Ὅφειλω νά ὁμολογήσω ὅτι κατά βάθος πιστεύω πῶς οἱ ταινίες δέν χρειάζονται καθόλου μουσική. Ἐντούτοις δέν ἔχω κάνει ἀκόμα ταινία χωρίς μουσική ὑπόκρουση, ἂν και στόν *Στάλκερ* και τή *Νοσταλγία* κινήθηκα πρὸς αὐτή τήν κατεύθυνση... Τουλάχιστον ὡς τώρα ἡ μουσική εἶχε πάντοτε τή δικαιοματική της θέση στίς ταινίες μου, και ἦταν γιά μένα σημαντική και πολύτιμη. Θέλω νά ἐλπίζω ὅτι δέν ἦταν ποτέ ἐπίπεδη ἀπεικόνιση τῶν συμβάντων στήν ὀθόνη, ὅτι δέν τήν ἔνωσε κανείς σάν συναισθηματικό περιτύλιγμα μέ τό ὁποῖο ἐξαναγκάζω τό κοινό νά δεῖ τήν εἰκόνα ὅπως θέλω ἐγώ.

Ἐν πάση περιπτώσει ἡ μουσική στόν κινηματογράφο ἀποτελεῖ, κατά τή γνώμη μου, φυσικό μέρος τοῦ γεμάτου ἤχους κόσμου μας, μέρος τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς. Παρ' ὅλα αὐτά, εἶναι πολύ πιθανό νά μήν ὑπάρχει χώρος γιά μουσική σέ μιὰ ταινία μέ ἤχο, ἂν ἔχει γίνει μέ ἀπόλυτη θεωρητική συνέπεια· τή μουσική μπορεῖ νά τήν ἀντικαταστήσουν ἤχοι, στούς ὁποίους ὁ κινηματογράφος ἀνακαλύπτει συνεχῶς καινούρια νοηματικά ἐπίπεδα. Σέ κάτι τέτοιο ἀπέβλεπα μέ τόν *Στάλκερ* και τή *Νοσταλγία*.

Ἴσως πρέπει νά ἐγκαταλειφθεῖ ἡ μουσική, γιά νά ἠχησε αὐθεντικά, στήν ἐντέλεια, ἡ κινηματογραφική εἰκόνα. Συγκεκριμένα, ὁ κόσμος ὅπως τόν μεταπλάθει ὁ κινηματογράφος και ὁ κόσμος ὅπως τόν μεταπλάθει ἡ μουσική εἶναι παράλληλοι, και ἀλληλοσυγκρουόμενοι. Ὁ ἠχητικός κόσμος, ἂν ὀργανωθεῖ σωστά σέ μιὰ ταινία, στήν οὐσία εἶναι μουσικός –κι αὐτή εἶναι ἡ ἀληθινή μουσική τοῦ κινηματογράφου.

Ὁ Μπέργκμαν εἶναι μάστορας στόν ἤχο. Ἀδύνατο νά λησμονήσει κανείς τί κάνει μέ τό φάρο στό *Μέσα ἀπό τό σπασμένο καθρέφτη*: ἤχος πού μόλις ἀκούγεται.

Ὁ Μπρεσσόν χρησιμοποιεῖ ἔξοχα τόν ἤχο, τό ἴδιο και ὁ

Ἄντωνιόνι στήν τριλογία του...³⁸ Παρ' ὅλα αὐτά, ἔχω τήν αἰσθησι ὅτι πρέπει νά ὑπάρχουν κι ἄλλοι τρόποι γιά νά δουλέψει κανεῖς μέ τόν ἦχο, τρόποι πού νά σοῦ ἐπιτρέπουν νά εἶσαι πιό ἀκριβής, πιό πιστός στόν ἐσωτερικό κόσμο πού προσπαθεῖς νά ἀναπαραστήσεις στήν ὀθόνη· καί δέν ἐννοῶ μόνο τόν ἐσωτερικό κόσμο τοῦ σκηνοθέτη, παρά κι ὅλα ὅσα ὑπάρχουν στόν κόσμο τόν ἴδιο, ὅσα εἶναι συστατικά του στοιχεῖα καί δέν ἐξαρτῶνται ἀπό ἐμᾶς.

Εἶναι ἀδύνατο νά φανταστεῖ κανεῖς νατουραλιστική ἀπόδοσι τῶν ἠχῶν τοῦ κόσμου στόν κινηματογράφο· ἡ κακοφωνία θά ἦταν ἀνυπόφορη. Ὅ,τι ἐμφανίζεται στήν ὀθόνη θά πρέπει νά ἀκούγεται καί στήν ἠχητική μπάντα, κι ἔτσι δέν θά ὑπῆρχε ἐπεξεργασία ἠχου στήν ταινία. Ἄν δέν ὑπάρξει ἐπιλογή ἠχου, τό ἔργο ἰσοδυναμεῖ μέ θωβό, ἐφόσον δέν ἔχει δική του ἠχητική ἔκφρασι. Ὁ πιστά καταγραμμένος ἠχος δέν προσθέτει καθαυτόν τίποτα στό σύστημα εἰκόνων τοῦ κινηματογράφου, ἐπειδή δέν ἔχει ἀκόμα αἰσθητικό περιεχόμενο.

Μόλις ἀφαιρεθοῦν οἱ ἦχοι ἀπό τόν ὁρατό κόσμο πού καθρεφτίζεται στήν ὀθόνη, ἡ μόλις αὐτός ὁ κόσμος γεμίσει, γιά χάρι τῆς εἰκόνας, ἐξωτερικούς θορύβους πού δέν ὑπάρχουν ἀπό μόνοι τους ἢ ὅταν οἱ πραγματικοί ἦχοι παραμορφωθοῦν τόσο πού νά μήν ἀνταποκρίνονται πιά στήν εἰκόνα, τότε ἡ ταινία ἀποκτᾷ ἠχητική ὑπόστασι.

Λογουχάρι, ὅταν ὁ Μπέργκμαν χρησιμοποιεῖ τόν ἦχο ἐκ πρώτης ὄψεως νατουραλιστικά –ὑπόκωφοι βηματισμοί σέ γυμνό διάδρομο, ὁ χτύπος ἑνός ρολοιοῦ, τό θρόισμα ἑνός φουστανιοῦ– διευρύνει τούς ἠχους, τούς ξεχωρίζει, τούς διογκώνει· ξεχωρίζει ἕναν ἦχο, καί ἀποκλείει ὅλες τίς συνακόλουθες λεπτομέρειες τοῦ ἠχητικοῦ κόσμου, ὅπως θά ὑπῆρχαν στήν ἀληθινή ζωή. Στό *Χειμωνιάτικο φῶς* ἔχει τό θόρυβο τοῦ νεροῦ στήν ἀκροποταμιά ὅπου βρέθηκε τό πτώμα τοῦ αὐτόχειρα. Σέ ὀλόκληρη τή σεκάνς, πού ἔχει γίνει σέ μακρινά καί μεσαία



Καθρέφτης

Ένα από τὰ τελικά πλάνα τῆς καταγίδας στό δάσος τοῦ Ἰγνάτιεβο, ἀπό τό ὁποῖο πῆρε τόν τίτλο του τό ποίημα τοῦ Ἀρσένι Ταρκόφσκι στήν ἀπέναντι σελίδα.

ΤΟ ΔΑΣΟΣ ΤΟΥ ΙΓΝΑΤΙΕΒΟ

Ἄνθρακιά ἀπό στερνά φύλλα, πυκνή αὐτοπυρπόληση,
ἀνεδαίνει πρὸς τὰ οὐράνια, καί στο μοнопάτι σου
ὄλο τὸ δάσος σ' ἐκνευρισμό,
ἴδια ὅπως ἐσύ κι ἐγὼ τὸ χρόνο πού μᾶς πέρασε.

Ὁ δρόμος καθρεφτίζεται στὰ δακρυσμένα μάτια σου
ὅπως οἱ θάμνοι τὸ σούρουπο σέ ἀγρό πλημμυρισμένο,
δέν κάνει νά ἐκνευρίζεσαι καί νά φοβερίζεις, ἄσε,
μὴν ταράξεις τὴ σιγαλιά τοῦ δασότοπου στο Βόλγα.

Ἄκοῦς τὴν ἀνάσα τῆς παλιᾶς ζωῆς:
στο νοτισμένο χόρτο φυτρώνωνν λασπωμένα μανιτάρια,
οἱ γυμνοσάλιαγκες ἀνοίξαν δρόμο στὴν καρδιά τους,
καί ὑγρασία ἐπίμονη διαποτίζει τὸ δέγμα.

Ὅλο τὸ παρελθόν μας, σάν ἀπειλή:

«Προσέξτε, καί ξανάρχομαι· φυλαχεῖτε μὴ σᾶς
σκοτώσω!»

Ὁ οὐρανὸς μαζεύεται πρὸς τὰ πάνω, κραταίει ἕνα
σφεντάμι, σάν τριαντάφυλλο

-πού νά πύρωνε κι ἄλλο!- σχεδόν στο ὕψος τῶν ματιῶν.

Ἄρσένι Ταρκόφσκι

πλάνα, δέν ἀκούγεται παρά ὁ ἀδιάκοπος ἦχος τοῦ νεροῦ –οὔτε δῆματα οὔτε θρόισμα ρούχων οὔτε κουδέντες τῶν ἀνθρώπων στήν ἀκροποταμίᾳ. Ἔτσι ἀποκτᾷ ἔκφραση ὁ ἦχος σ' αὐτή τή σκηνή, ἔτσι χρησιμοποιεῖ ὁ Μπέργκμαν τόν ἦχο.

Μά πρίν ἀπ' ὅλα αὐτά ἔχω τήν αἴσθηση ὅτι οἱ ἦχοι αὐτοῦ τοῦ κόσμου εἶναι τόσο ὁμορφοί ἀπό μόνοι τους πού, ἂν μπορούσαμε νά τούς ἀκούσουμε σωστά, δέν θά τή χρειαζόμαστε διόλου τή μουσική.

Πάντως, στόν σύγχρονο κινηματογράφο ὑπάρχουν στιγμές ὅπου ἔχει γίνει πλήρης καί ἀριστοτεχνική ἐκμετάλλευση τῆς μουσικῆς: λ.χ. στήν *Ντροπή* τοῦ Μπέργκμαν, ὅταν ἀνάμεσα στά τριξίματα καί τά παράσιτα ἐνός φτηνοῦ μικροῦ τρανζίστορ ἀκούγονται σπαράγματα μιᾶς ὁμορφῆς μελωδίας· ἡ ἢ μουσική τοῦ Νίνο Ρότα στό *Ὀχτώμισι* τοῦ Φελλίνι, λυπητερή, συναισθηματική καί μαζί ἑλαφρά περιπαικτική...

Νομίζω ὅτι ἡ ἠλεκτρονική μουσική ἔχει ἄπειρες δυνατότητες γιά τόν κινηματογράφο· τή χρησιμοποιήσαμε, ὁ Ἄρτέμιεφ κι ἐγώ, σέ ὀρισμένες σκηνές τοῦ *Καθρέφτη*. Θέλαμε νά προσεγγίξει ὁ ἦχος τόν γήινο ἀντίλαλο, νά εἶναι γεμάτος ποιητική ὑποβλητικότητα, νά προσεγγίξει τό θρόισμα, τό στεναγμό. Οἱ νότες ἔπρεπε νά ἀποδώσουν τό ὅτι ἡ πραγματικότητα εἶναι δεδομένη καί παράλληλα νά ἀναπαραστήσουν μέ ἀκριβεία ὀρισμένες πνευματικές καταστάσεις, τούς ἦχους τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου ἐνός προσώπου. Ἡ ἠλεκτρονική μουσική πεθαίνει μόλις τήν ἀκούσουμε καί συνειδητοποιήσουμε πώς εἶναι κατασκευή· καί ὁ Ἄρτέμιεφ χρειάστηκε νά καταφύγει σέ πολύπλοκα μέσα γιά νά πετύχει τούς ἦχους πού θέλαμε. Ἡ ἠλεκτρονική μουσική πρέπει νά ἀποκαθαρθεῖ ἀπό τή «χημική» τῆς καταγωγή, ἔτσι πού, ἀκούγοντάς τη, νά συλλαμβάνουμε τίς πρωταρχικές νότες τοῦ κόσμου.

Ἡ ἐνόργανη μουσική εἶναι τόσο αὐτόνομη καλλιτεχνικά, πού τῆς εἶναι πολύ πιό δύσκολο νά διαλυθεῖ μέσα στήν ταινία καί νά γίνει ὀργανικό κομμάτι τῆς. Ἐπομέ-

νωσ, ή χρησιμοποίησή της θά συνεπάγεται πάντοτε κάποιο συμβιβασμό, έπειδή από τή φύση της είναι έρμηνευτική. Ή ήλεκτρονική μουσική έχει τήν ικανότητα νά απορροφάται από τόν ήχο. Μπορεί νά κρυφτεί πίσω από άλλους ήχους και νά παραμείνει άκαθόριστη· όπως ή φωνή τής φύσης, φωνή άπροσδιόριστων ύπαινιγμών... Σάν ανάσα ανθρώπου.