

1

Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΘΑΥΤΟΝ

1.1 Η ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΣΙΝΕΜΑ

Κανένας από μας –τη Dulac, τον Epstein, τον Delluc ή εμένα τον ίδιο– δεν είχε την ίδια αισθητική οπτική. Όμως είχαμε ένα κοινό ενδιαφέρον, κι αυτό ήταν στην έρευνα γι' αυτή τη διάσημη κινηματογραφική ιδιοτυπία. Σ' αυτό, συμφωνούσαμε απολύτως.

Marcel L'Herbier



Η αφετηρία αυτού του έργου τοποθετείται στα χρόνια 1953–1957, όταν μου αποκαλύφθηκε σε μία σειρά ταινίες (στην Κινηματογραφική Λέσχη του Père Zohrab στο Κάιρο, στο σινεμά Metro) η ιδιοτυπία του κινηματογραφικού λόγου. Αυτό, δηλαδή, που κάνει μια σκηνή της ταινίας να μην μπορεί να αποδοθεί σε άλλο λόγο, προφορικό ή γραπτό, λογοτεχνικό, μυθιστορηματικό, ποιητικό, ρητορικό, δοκιμακό κ.ο.κ., παρά μόνο με την ίδια την προβολή της σκηνής. Τρεις είναι οι ταινίες που μου αποκάλυψαν αυτή τη «διάσημη ιδιοτυπία» που αναφέρει ο Marcel L'Herbier: αυτές παραμένουν ως και σήμερα τα πιο εύγλωττα παραδείγματα:



1. Το φινάλε των *Vitelloni* του Federico Fellini, με τις μικρές υποκειμενικές κινήσεις μηχανής, του Moraldo, μέσα από το τρένο που φεύγει, ξημερώματα, διασχίζοντας τις κρεβατοκάμαρες όπου κοιμούνται οι φίλοι που αφήνει πίσω. (Ήδη, με την περιγραφή μιας αμιγούς και ιδιότυπης κινηματογραφικής έκφρασης, κατέληξα σε έναν στρυφνό και δυσνόητο λόγο, που ίσως μόνο κάποιοι μυημένοι κινηματογραφόφιλοι μπορούν να αποκρυπτογραφήσουν.)
2. Το παράδοξο αμφίδρομο ταξίδι του flash back, από τον κινηματογράφο στο θέατρο με τον Arthur Miller, κι από το θέατρο ξανά πίσω στο σινεμά του László Benedek, όπου και βρίσκει επιτέλους τη χαμένη ως τότε ενότητα του χώρου. Μιλάμε για τα «περάσματα» σε flash-back στο ίδιο πλάνο, στο *Death of a Salesman*.
3. Η δομή του time-puzzle στο *The Killing* του Stanley Kubrick, που παραδόξως εμπνέεται από τη νουβέλα (γραπτός λόγος) *Clean Break* του Lionel White.

Και τα τρία αυτά παραδείγματα αποτελούν τρανταχτές αποδείξεις πως η «γλώσσα» (όπως συνηθίζουμε να την ονομάζουμε) του κινηματογράφου είναι μια γλώσσα ιδιότυπη, ένας λόγος ξεχωριστός που έχει τους δικούς του κανόνες, τη δική του γραμματική, το δικό του συντακτικό, ακόμα και τη δική του ορθογραφία· ο λόγος αυτός αλλού έχει κάποιες αντιστοιχίες με τους κανόνες του προφορικού και του γραπτού λόγου, αλλού όχι.

Δεν πρέπει όμως να ξεχάσω κι εκείνο το βιβλιαράκι της σειράς *Que sais-je?* με τίτλο *Technique du Cinéma* του Lo Duca, που μου σύστησε ο καθηγητής μας των Γαλλικών Γιάννης Δόρμης και που ήταν το πρώτο και αποκαλυπτικό «θεωρητικό» μου διάβασμα.

Από το 1957, η μαθητεία μου στην τότε Ανωτάτη Σχολή Κινηματογράφου, με δάσκαλό μας τον αξέχαστο Χρήστο Θεοδωρόπουλο, μου έδωσε όση σιγουριά χρειαζόμουν για τις πρώτες εκείνες υπονοιες, ως προς την ίδια την ουσία του σινεμά.

Οι ατελείωτες και μεγαλοπρεπείς ολονύκτιες συζητήσεις με τον Κώστα Φωτεινό, τον Ιάσονα Γιαννουλάκη και τον Κώστα Βρεττάκο, καθώς και η μεταφορά των ετυμηγοριών αυτών των «συνεδρίων» στα μαθήματα που δώσαμε αργότερα στη σχολή Φωτεινού-Καλκάνη με βοήθησαν να οργανώσω και να δομήσω τις σκέψεις μου.



Είναι τότε που απομυθοποιήθηκε από τους «Καγιέδες» (όπως καλούσαμε τότε την ομάδα του περιοδικού *Cahiers du Cinéma*, που κυφόρησε τη *Nouvelle Vague*) το απλοϊκό αλλά ενδιαφέρον *Langage du Cinéma* του Marcel Martin. Είναι τότε περίπου που ανακαλύψαμε τον Jean Epstein, κι εκδόθηκε η δίτομη *Esthétique et Psychologie du Cinéma* του Jean Mitry.

Από δίπλα, η επαγγελματική μου θητεία ως «βοηθού σκηνοθέτη» μου έδινε την ευκαιρία για κάποιες πειραματικές επαληθεύσεις της θεώρησής μας, τόσο στα γυρίσματα των ταινιών όσο και –κυρίως– στο μοντάζ.

Η αποφασιστική περίοδος στην τελική διαμόρφωση αυτού του έργου ήρθε το καλοκαίρι του 1969, όταν με τους Jean-Daniel Pollet και Serge Ouaknine απομονωθήκαμε στο χωριό Bizou (128 κάτοικοι) της Γαλλίας, για να ανακαλύψουμε τον κινηματογράφο απ' την αρχή. Κίνητρο αυτής της έρευνας ήταν η προοπτική της συγγραφής ενός σεναρίου, που τελικά γυρίστηκε σε μιαν από τις εκδοχές του από τον Jean-Daniel, το καλοκαίρι του 1971, με τον τίτλο *Le Sang*.



Serge Ouaknine – Jean-Daniel Pollet



Η ανάγκη αυτής της méditation audiovisuelle (οπτικοακουστικός διαλογισμός), όπως χαριτολογώντας την ονομάτιζε ο Serge, είχε προκύψει τον Μάη του '68 φυσικά. Είναι τότε που όλοι, ξαφνικά, συνειδητοποιήσαμε πως «τίποτα πια δεν μπορεί να είναι όπως πρώτα», ούτε ο κινηματογράφος ούτε καν ο εαυτός μας. Είχε άλλωστε μεσολαβήσει και η φιλολογική και ιδεολογική ζύμωση των επιγόνων του nouveau roman, Philippe Sollers, Jean Thibautaud και άλλων, με φιλόξενη εστία το περιοδικό *Tel Quel*. αυτή ήταν η παρέα του Jean-Daniel, άρα και δική μας.

Φυσικά, δεν πρέπει να ξεχάσω την αποφασιστική παρέμβαση των situationistes, με τα δύο κλασικά έργα που αποκάλυψαν τον συντριπτικό ρόλο του θεάματος στην επερχόμενη κοινωνία. *La société du spectacle* του Guy Debord και *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations* του Raoul Vanegheim.

Η έβδομη σφραγίδα μου ανοίχτηκε τον Ιούνιο του 1971, την ώρα που ξύπναγε νεκρός στην μπανιέρα του ο Jim Morrison, δύο τετράγωνα απ' το σπίτι μου στο Παρίσι. Ήταν αυτό που ανέφερα αργότερα (περιοδικό *Φιλμ* του Θανάση Ρεντζή, 1974) ως ένα «εσωτερικό ταξίδι», και γι' αυτό δεν διαθέτω

λογικό όχημα να το περιγράψω.

Αρκεί να πω ότι εκείνη τη μαγική μέρα μου δόθηκαν οι χρήσιμοι που μου έλειπαν.

Η μεταφυσική επιβεβαίωση ήρθε με την έκδοση της δοκιμακής ποίησης ενός γενναίου κινηματογραφιστή, που ήταν ο ίδιος ο James Douglas Morrison (*The Lords and New Creatures*).





1.2 ΤΟ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΚΑΙ ΤΟ ΕΙΔΩΛΟ ΤΟΥ

*Το θείο αφορά τον Θεό. Το ανθρώπινο τον άνθρωπο.
Το ενδιαφέρον μου δεν αφορά ούτε το θείο, ούτε το ανθρώπινο,
ούτε το αληθινό, το καλό, το δίκαιο, το ελεύθερο κτλ,
αλλά αποκλειστικά ό,τι είναι δικό μου, και δεν είναι κάτι γενικό,
αλλά μοναδικό, εφόσον είμαι μοναδικός.*

Max Stirner

*Το θέατρο, που είναι ένα τίποτα, αλλά χρησιμοποιεί τα πάντα,
χειρονομίες, ήχους, λέξεις, κραυγές, φως, σκοτάδι,
και ξαναβρίσκεται στο σημείο όπου η σκέψη απαιτεί μια γλώσσα
για να εκφράσει τις εκδηλώσεις της.*

Antonin Artaud



Max Stirner – Antonin Artaud.

Επί σαράντα συναπτά έτη, όσο κράτησε η συγγραφή αυτού του έργου, κρατούσα πάντα στις σημειώσεις μου τον γενικό τίτλο: «Το μοναδικό και το είδωλό του». Ο τίτλος αυτός, μόνον ως συναισθηματικά φορτισμένη αναφορά στους εφηβικούς μου έρωτες, Max Stirner και Antonin Artaud, μπορεί να αντιμετωπισθεί. Οποιαδήποτε άλλη ιδεολογική, φιλοσοφική ή αισθητική σύνδεση επιχειρήσει ο αναγνώστης με τα έργα τους, ανεξάρτητα από την