

ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ



ΦΩΤΕΙΝΟ ΣΚΟΤΑΔΙ

ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ

ΑΧΙΛΛΕΑΣ ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ

Φωτεινό σκοτάδι

Κείμενα για τον κινηματογράφο

Θέση υπογραφής δικαιούχου δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας,
εφόσον η υπογραφή προβλέπεται από τη σύμβαση.

Το παρόν έργο πνευματικής ιδιοκτησίας προστατεύεται κατά τις διατάξεις της ελληνικής νομοθεσίας (Ν. 2121/1993 όπως έχει τροποποιηθεί και ισχύει σήμερα) και τις διεθνείς συμβάσεις περί πνευματικής ιδιοκτησίας. Απαγορεύεται απολύτως άνευ γραπτής αδείας του εκδότη η κατά οποιονδήποτε τρόπο ή μέσο (ηλεκτρονικό, μηχανικό ή άλλο) αντιγραφή, φωτοανατύπωση και εν γένει αναπαραγωγή, εκμίσθωση ή δανεισμός, μετάφραση, διασκευή, αναμετάδοση στο κοινό σε οποιαδήποτε μορφή και η εν γένει εκμετάλλευση του συνόλου ή μέρους του έργου.

Εκδόσεις Πατάκη – Κινηματογραφικές σπουδές

Διεύθυνση σειράς: Εύα Στεφανή

Αχιλλέας Κυριακίδης, *Φωτεινό σκοτάδι*.

Κείμενα για τον κινηματογράφο

Υπεύθυνη έκδοσης: Ελένη Κεχαγιόγλου

Διορθώσεις: Αρετή Μπουκάλα

Σελιδοποίηση: Παναγιώτης Βογιατζάκης

Copyright © Σ. Πατάκης ΑΕΕΔΕ και Αχιλλέας Κυριακίδης

(Εκδόσεις Πατάκη), 2020

Πρώτη έκδοση από τις Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, Δεκέμβριος 2020

KET Γ512 ΚΕΠ 921/20

ISBN 978-960-16-8350-8



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
ΠΑΤΑΚΗ

ΠΑΝΑΓΗ ΤΣΑΛΔΑΡΗ (ΠΡΩΗΝ ΠΕΙΡΑΙΩΣ) 38, 104 37 ΑΘΗΝΑ,

ΤΗΛ.: 210.36.50.000, 210.52.05.600, 801.100.2665, FAX: 210.36.50.069

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ: ΕΜΜ. ΜΠΕΝΑΚΗ 16, 106 78 ΑΘΗΝΑ, ΤΗΛ.: 210.38.31.078

ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑ: ΚΟΥΥΤΣΑΣ (ΤΕΡΜΑ ΠΟΝΤΟΥ - ΠΕΡΙΟΧΗ Β' ΚΤΕΟ),

570 09 ΚΑΛΟΧΩΡΙ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, ΤΗΛ.: 2310.70.63.54, 2310.70.67.15, ΦΑΞ: 2310.70.63.55

Web site: <http://www.patakis.gr> • e-mail: info@patakis.gr, sales@patakis.gr

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

«Δύο ή τρία πράγματα που (νομίζω ότι) ξέρω γι' αυτές» (1978-1984)

Πρόλογος του Άλφρεντ Χίτσκοκ:

Το ήμισυ του παντός.....	15
I.X.Θ.Υ.Σ.....	17
Πίσω απ' την οθόνη και τι βρήκε η Αλίκη εκεί	29
Η μοναξιά του παρατηρητή μακρινών αποστάσεων.....	37
Η περίπτωση του σύντροφου Αντρέι	49
Άνθρωποι και σκορπιοί.....	65
Η στρατηγική του Δαιδάλου.....	83
Ο εφιάλτης της εκλογής μας	102
Η αποκατάσταση των πραγμάτων.....	128
Δύο ή τρία πράγματα που (νομίζω ότι) ξέρω γι' αυτές.....	135

«Η ύλη των ονείρων» (1987-1997)

Νουάρ και δύο αποχρώσεις.....	149
Αληκτώ, Μέγαιρα, Τισιφόνη	163
Η διαλεκτική των τριανταφύλλων	178
Ο πολίτης Ουέλλς	188
Οι ωραίοι λοχαγοί	197
Η ύλη των ονείρων.....	207
Ο Κρόνος και (μερικά από) τα παιδιά του	215
Δύο γυναίκες	247

Για μια φετιχιστική Εγκυκλοπαίδεια του Κινηματογράφου.....	262
Το πέμπτο όνειρο.....	271
Μετά τη Δημιουργία	277
Rushes.....	282
«Πόθεν τούτοις ταῦτα;» (2000-2002)	
Η διαστολή του Μπρούκλιν, ή: Εκτελούνται μεταφοραί	293
Πόθεν τούτοις ταῦτα;.....	302
Ανεωγμένων των θυρών	314
Mise-en-scène ή Miz-o-guchi;	320
Τα προφορικά	
Das Leben ist neutrum.....	329
«Γιατί, μπαμπά;».....	334
Εν είδος ότι ουδέν είδος	339
Ορατών τε πασών και αοράτων	350
Τα ομοζυγωτικά	
Κόκκινο βλέμμα.....	361
Μέχρι το πλοίο	364
Παλίμψηστη χώρα, ή: Ενσταντανέ μιας διαδρομής	366
Το γκριζο παράθυρο.....	379
Κατάλογος ταινιών που αναφέρονται στο βιβλίο	
A. Ελληνικοί ή μεταφρασμένοι τίτλοι	387
B. Ξένοι τίτλοι.....	400
Ευρετήρια	
A. Ελληνικών και εξελληνισμένων ονομάτων και τίτλων έργων	405
B. Ξένων και μη εξελληνισμένων ονομάτων και τίτλων έργων	423

Όλες οι λέξεις αυτού του βιβλίου είναι αφιερωμένες
στην Ιωάννα,
η οποία, δίκην δοκιμαστού αυτοκρατόρων,
τις διάβασε όλες πρώτη.

Για λόγους τους οποίους δεν κρίνω σκόπιμο να
αποκαλύψω, εκφράζω τις βαθύτερες ευχαριστίες μου
στους κ.κ. Γκρίφιθ, Αϊζενστάιν, Τσάπλιν, Κίτον, Ντράγιερ,
Χίτσκοκ, Όζου, Ρενουάρ, Μιζογκούτσι, Κουροσάουα,
Ουέλλς, Αντονιόνι, Φελλίνι, Λόουζυ, Ρεναί, Τρυφό,
Γκοντάρ, Άντερσον, Μπερτολούτσι, Κούμπρικ, Ταρκόφσκι,
Κόππολα, Βέντερς και άλλους ων ουκ έστιν αριθμός.

Τέλος, απευθύνω έναν εγκάρδιο χαιρετισμό
ευγνωμοσύνης στους Αδελφούς Λυμιέρ,
όπου κι αν βρίσκονται. Αν δεν ήταν αυτοί,
μπορεί και να μην υπήρχε κινηματογράφος,
οπότε ένα βιβλίο με κείμενα για τον κινηματογράφο
θα ήταν εντελώς άχρηστο, αν όχι ύποπτο.

Μάρτιος 2020

“I like to watch”.

Ο κύριος Τσανς στην ταινία *Being There*

«ΔΥΟ Ή ΤΡΙΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ
ΠΟΥ (ΝΟΜΙΖΩ ΟΤΙ) ΞΕΡΩ ΓΙ' ΑΥΤΕΣ»
(1978-1984)

Κείμενα από το βιβλίο *Η συνέχεια επί της οθόνης*, Ύψιλον,
Αθήνα 1985.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το ήμισυ του παντός

Τώρα που έχω πια καλύψει και το δεύτερο ήμισυ του δικού μου παντός, δυσκολεύομαι πραγματικά να θυμηθώ σε ποιον οφείλει η ανθρωπότητα αυτή την τόσο αντιμαθηματική πρόταση. (Όσο κι αν συμφωνώ πως ο κινηματογράφος είναι η αντίθετη τέχνη των μαθηματικών, δεν μπορώ να μην παραδεχτώ πως τα *Σκαλοπάτια* ήταν εντέλει *τριάντα εννέα* και τα *Πουλιά* αναρίθμητα.) Μ' άλλα λόγια, δυσκολεύομαι να θυμηθώ αν αυτή τη φράση την πρωτοδιατύπωσε κάποιος από εκείνους τους ιδιοφυείς αρχαίους αργόσχολους ή την ξεφούρνισε ο Κάρυ Γκραντ σε καμιά απ' τις ταινίες μου, κάνοντας άλλη μια επίδειξη ψυχραιμίας λίγο πριν μπει στο ρουθόυνη του Αβραάμ Λίνκολν για να σωθεί απ' τους διώκτες του.

Υποψιάζομαι, ωστόσο, πως αυτός ο ερασιτέχνης κύριος που μου ζήτησε να γράψω δυο-τρία λόγια για να προλογίσω το βιβλίο του, ανήκει σ' εκείνη την κατηγορία θαυμαστών μου που μ' εκτιμούν περισσότερο για τους προλόγους μου. Τι θρασύτατη αγένεια! Είναι σαν να λες σε μιαν αγχωτική οικοδέσποινα πως η ευτυχέστερη στιγμή του δείπνου ήταν το φουά γκρα. Παραδέ-

χομαι, πάντως, εδώ που τα λέμε, πως δεν μ' έχουν άδικα κατηγορήσει για τον μακροσκελέστερο πρόλογο στην ιστορία του κινηματογράφου.¹

Ναι, αλλά η αρχή είναι *όντως* το ήμισυ του παντός; Δεν είμαι σίγουρος. Ένα μόνο ξέρω: πως υπάρχει πάντα μια *άλλη* αρχή, που προϋπάρχει αυτού που *εμείς* θεωρούμε αρχή· πως μια ταινία, λ.χ., αρχίζει τη στιγμή που ο θεατής βρίσκεται ακόμα στο σπίτι του και ξαφνικά παίρνει τη δραματική απόφαση να πάει σινεμά. Δεν είναι εκείνη ακριβώς τη στιγμή που ένας ολόκληρος μηχανισμός μπαίνει σε λειτουργία; Κάποιος δολοφόνος φοράει τα γάντια του, κάποια κοπέλα νομίζει πως μερικά πράγματα συμβαίνουν *μόνο* στους άλλους, κάποιος αναστατώνει τη ζωή του με μικρά, εύθραυστα όνειρα.

Έτσι, λοιπόν, δεν πρέπει να φανεί διόλου παράξενο πως, αν δέχτηκα να προλογίσω τούτο το βιβλίο, δεν είναι επειδή βρήκα νόστιμα τα κείμενα του κ. Κυριακίδη, αλλά για να χαιρετίσω όλες εκείνες τις μαγικές, εξαίσιες, μεγαλοφυείς ιδέες που έχει ο *αναγνώστης* στο μυαλό του και που δεν αποκλείεται να μην τις μάθουμε ποτέ· γιατί ο αναγνώστης προηγείται του βιβλίου, ακριβώς όπως ο φόνος προηγείται του πτώματος. Όλα τ' άλλα είναι πρωθύστερα.

Στο σημείο αυτό, μπορείτε να καλέσετε τον Μπέρναρντ Χέρμαν να σας παίξει ένα ανατριχιαστικό πρελούδιο. Εγώ τελείωσα.

Άλφρεντ Χίτσκοκ

Aix-à-Podeau, Αύγουστος 1985

¹ Προφανώς υπονοεί το πρώτο μέρος της ταινίας *Ψυχώ*. (Σ.τ.Μ.)

Ι.Χ.Θ.Υ.Σ.

(Αποκλειστική συνέντευξη
με τον μεγαλύτερο σύγχρονο θεατή κινηματογράφου)

*Στον Τάσο Δενέγρη, τη Μαργαρίτα Βασιλά,
τους εξ αυτών και τους συν αυτοίς*

Στη συνέντευξη που ακολουθεί, για λόγους ροής του κειμένου, δεν παρατίθενται οι ερωτήσεις. Στις περισσότερες συνεντεύξεις, ο ερωτών βρίσκει ευκαιρία να κάνει επίδειξη γνώσεων, συναισθανόμενος προφανώς τη θεμελιακή ματαιότητα του ρόλου του: ενώ η απάντηση γεννιέται απ' την ερώτηση, από κει και πέρα συνεχίζει να υπάρχει μόνη της. Απ' την άλλη μεριά, όμως, δεν υπάρχει τίποτα πιο τραγικό από μια ερώτηση που πέφτει στο κενό, κάτι που πολύ συχνά κυοφορεί ή προαναγγέλλει το θάνατο του ερωτώντος (πρβλ. «Και συ, τέκνον Βρούτε;» ή «Ηλί, ήλί, λαμὰ σαβαχθανί;»). Η συνέντευξη πάρηθε τον Απρίλιο του 1983 και απομαγνητοφωνήθηκε λίγες μέρες μετά. Κατά την απομαγνητοφώνηση, διατηρήθηκαν όλες οι ιδιαιτερότητες του ύφους, οι συντακτικές παρασπονδίες και τα ορθογραφικά λάθη.

— Ναι: ανήκω σ' αυτή τη γενιά δεινοσαύρων που δεν πάει μόνο για να δει την τελευταία ταινία του τάδε, «πάει σινεμά». Πίσω απ' αυτή την έκφραση υπάρχει μια ολόκληρη μυθολογία, με ήρωες και απολωλότες. Μπροστά απ' αυτή τη νοητή αυλαία, που οδηγεί με το άνοιγμά της σε μια θεαματική Αποκάλυψη διάρκειας, διαδραματίζεται η ίδια μυστική τελετουργία, στην οποία ανήκουν: η επιλογή της πολυθρόνας και η διακριτική κατόπτευση του ανθρώπινου περίγυρου, τα βήματα του καθυστερημένου θεατή στον σκοτεινό διάδρομο και το λιοντάρι της Metro-Goldwyn, η μυσταγωγική σιωπή όταν η Τζάνετ Λι παίρνει το ντους της ή ο Γκάρντ Κούπερ την απόφαση να τα βάλει μόνος του με τους κακούς.¹ Εμείς, βέβαια, είμαστε μαζί του, αλλά πού να το ξέρει ο άνθρωπος...

— Είναι έτσι όπως το λέτε. Γνωρίζομαστε. Αναγνωρίζομαστε, θα 'πρεπε να πω. Είμαστε, βλέπετε, σαν τους πρώτους χριστιανούς. Συναντιόμαστε σε κατακόμβες σκοτεινές, καταλαβαίνει ο ένας τον άλλον μέσα από κάτι ανεπαίσθητες χειρονομίες και βλέμματα, κι όταν στο διάλειμμα καπνίζουμε όρθιοι και μοναχικοί και μηρυκάζουμε το πρώτο μέρος...

— Μα δεν είναι μόνο αυτό, έχουμε και τους κώδικές μας, τη γλώσσα μας. Μπορεί να μας ακούσετε, λόγω χάριν, να λέμε: «Είναι αχάριστη σαν την Τζιν Σίμπεργκ», γιατί για μας η Τζιν Σίμπεργκ θα 'ναι πάντα η Πατρίτσια, το κορίτσι στο *Με κομμένη την ανάσα*.

¹ Στις ταινίες *Ψυχή* του Άλφρεντ Χίτσκοκ και *High Noon* του Φρεντ Ζίννεμαν, αντίστοιχα.

Ή, πάλι: «Τον κοίταξε όπως η Βιέννα πρωταντίκρισε τον Τζόννυ Γκιτάρ».² Όλα αυτά είναι μες στο μυαλό μας, τακτικά, λεξικογραφημένα. Η εικόνα φέρ' ειπείν που 'χω μες στο μυαλό μου για το θάνατο, είναι το περίφημο πλάνο των 7 λεπτών στο *Επάγγελμα ρεπόρτερ* του Αντονιόνι.

— Αναφέρομαι στο προτελευταίο πλάνο της ταινίας, με την τελική εγκατάλειψη του σώματος απ' το φακό πάνω στο κρεβάτι του θλιβερού ξενοδοχείου και την έξοδο της ψυχής μέσα απ' το καγκελόφραχτο παράθυρο, ενώ η κοπέλα-σύντροφος είναι έξω, στην άμφωτη πλατεία και, θαρρείς, την υποδέχεται. Είναι απ' τα πράγματα που μ' έχουν συγκλονίσει όσο λίγα μέσα σ' όλη αυτή τη μακροχρόνια θητεία. Αλλά για να ξαναγυρίσουμε στα προηγούμενα, στον κινηματογράφο (ίσως και στο θέατρο, δεν ξέρω) συμβαίνει το εξής παράδοξο: ενώ η τέχνη, ας μην κοροϊδευόμαστε, είναι μια εντελώς προσωπική υπόθεση ανάμεσα στον δημιουργό και τον δέκτη, εδώ έχεις μεγάλη ανάγκη απ' την αίσθηση της παρουσίας του διπλανού σου, την αίσθηση ότι συν-μετέχετε, ότι παίζετε ταυτόχρονα το ίδιο παιχνίδι, στον ίδιο χώρο, με τον ίδιο «αντίπαλο». Είναι λες και βρισκόμαστε όλοι μέσα σε μια φάτνη, όπου ναι μεν συντελούνται θαύματα, αλλά και τα χνότα των παιϊνών δεν παίζουν μικρό ρόλο.

— Το 'χω αποδείξει πειραματικά αυτό που σας λέω. Έχω σπίτι μου ένα βίντεο. Αυτό σημαίνει ότι έχω την παντοδυναμία να βάζω τον Κάρυ Γκραντ να φιλάει

² *Τζόννυ Γκιτάρ* του Νικόλας Ρέυ.

την Ίνγκριντ Μπέργκμαν όσες φορές θέλω.³ ή την Άγρια Συμμορία να σφάζεται επ' άπειρον.⁴ Σας διαβεβαιώνω: δεν είναι το ίδιο.

— Σωστά διαγνώσατε. Εμένα, πάντως, η βία στον κινηματογράφο δε μου κάνει μικρότερη ή μεγαλύτερη εντύπωση απ' ό,τι η βία της καθημερινής ειδησεογραφίας. Στο κάτω κάτω, τι θεωρείτε εσείς βίαιο; Εμείς οι δύο συμφωνούμε πάνω σ' αυτό; Ο πατέρας σας τι λέει; Γιατί, όπως τα βλέπω εγώ τα πράγματα, η ανθρωπότητα δεν είναι σήμερα περισσότερο βίαιη απ' ό,τι ήταν επί βασιλέως Χαμμουραμί – η περί βίας άποψη της τέχνης είναι αυτή που άλλαξε, όπως και περί πολλών άλλων, λ.χ. αυτών που έχουν σχέση με τον ηθικό κώδικα. Στη δεκαετία του '40, ο κόσμος έφριξε που είδε τον Ρίτσαρντ Ουίντμαρκ να γκρεμοτσακίζει από τις σκάλες μια γριά πάνω στο αναπηρικό καροτσάκι της.⁵ Το ξημέρωμα της δεκαετίας του '50 βρήκε τον Λι Μάρβιν να χύνει ζεματιστό καφέ πάνω στο όμορφο πρόσωπο της Γκλόριας Γκράχαμ.⁶ Ο κόσμος έφριξε και πάλι, αλλά οι διαμαρτυρίες ήταν σε ελάχισσωνα κλίμακα. Σήμερα, ξέρετε ποια θεωρώ εγώ την πιο βίαιη σκηνή που έχω δει ποτέ μου; Τη σκηνή όπου ο Νονός Αλ Πατσίνο κλείνει την πόρτα κατάμουτρα στην πρώην γυναίκα του που ήρθε κλεφτά να δει τα παιδιά της, χωρίς να της πει ούτε μία λέξη.⁷

³ Αναφορά στο περίφημο «μακρύ» φιλί στην ταινία του Άλφρεντ Χίτσκοκ *Notorious*.

⁴ Αναφορά στην ομότιτλη ταινία του Σαμ Πέκινπα.

⁵ *Το φιλί του θανάτου* του Χένρυ Χάθαγουεϊ.

⁶ *Η μεγάλη κάψα* του Φριτς Λανγκ.

⁷ *Ο Νονός 2* του Φράνσις Φορντ Κόππολα.

— Βεβαίως, γιατί συγγενεύει με τα καθημερινά μας πάθη, όπου έχουμε μια σαφή μετατόπιση προς την ψυχολογική βία. Όσο για τον Πέκινπα που με ρωτήσατε, μπορεί να μη συμφωνώ μαζί σας με τον χαρακτηρισμό «απόστολος της βίας», εκεί όμως που εξανίσταμαι είναι όταν του απευθύνουν την ύβρι του «ρεαλιστικού» σκηνοθέτη· γιατί στον Πέκινπα η βία ξεπερνά το ρεαλισμό, ο άνθρωπος πήγε πέρα απ' το ρεαλισμό, εκεί δηλαδή όπου εδρεύει η ποιητική διάσταση των πραγμάτων· γιατί ο θάνατος στον Πέκινπα, δοσμένος με την τεχνική της αργής κίνησης (slow motion) όπου πέραν πάσης λογικής ο χρόνος επιμηκύνεται τεχνητά, είναι αυτή η ίδια η υπόσταση της ποίησης, έχει την ίδια λυτρωτική, αλλά και μάταιη επίδραση που ασκεί στη μοναξιά μας ένας όμορφος στίχος. Ο Πέκινπα βάλθηκε να δημιουργήσει ποίηση εκεί όπου οι άλλοι πεζογραφούν ανελέητα. Ε, όπου να 'ναι θα τον σταυρώσουν.

— Διάβασα τις προάλλες έναν καταπληκτικό αφορισμό του Μπουζιάνη: *Σας χαρίζω το φως. Εγώ κρατώ την αντανάκλασή του.*⁸ Καταλαβαίνετε; Σας χαρίζω τη ζωή, αφήστε μου εμένα την τέχνη. Πουθενά αλλού δε βρήκα μια τόσο συνοπτική, αλλά και τόσο σαφή οροθέτηση αυτών των δύο εννοιών που πολλοί τις συγχέουν. Ο καλλιτέχνης δικαιούται (για να μην πω: υποχρεούται) να βλέπει τη ζωή ανταγωνιστικά ως προς την τέχνη.

⁸ *Αφορισμοί* (μτφρ. Αλεξάνδρας Γραικιώτη), από την έκδοση *Μπουζιάνης - Ακουαρέλλες* [Εκδ. Άγρα-Οι Φίλοι του Μπουζιάνη (1982)].

— Για μένα η τέχνη είναι πάνω απ' όλα *μετουσίωση* της ζωής – και δε νομίζω πως θα 'χα να προσθέσω πολλά σ' αυτή τη λέξη. «Η ζωή είναι έγχρωμη, να πάρει ο διάολος, και σένα σου 'ρθε να γυρίσεις ασπρόμαυρη ταινία!» φωνάζει ο παραγωγός στον σκηνοθέτη, στην εξαισία *Κατάσταση των πραγμάτων*. Και σε μιαν άλλη ταινία του Βέντερς, την *Αλίκη στις πόλεις*, ο φωτογράφος-ήρωας της ταινίας τραβάει τη μία φωτογραφία μετά την άλλη, για να μουρμουρίσει, φανερά απογοητευμένος από το αποτέλεσμα: «Δεν μπορούμε ποτέ να ξαναβρούμε αυτό που είδαμε...»

— Κάθε τέχνη είναι συμβατική. Έτσι και ο Κινηματογράφος προϋποθέτει απ' τη μεριά του θεατή τη γνώση ενός ολόκληρου συστήματος κανόνων και παραδοχών. Σήμερα δεν υπάρχει θεατής που να μην είναι εξοικειωμένος με την κινηματογραφική ροή του χρόνου, ακόμα και με τις πιο αδηλότες παλινδρομήσεις του.

— Όχι· δεν αναφέρομαι απαραίτητα στον Αλαίν Ρενάι – ο Ρενάι αναρωτήθηκε φωναχτά για όλα αυτά, με ταινίες όπως η *Χιροσίμα* ή το *Μαρίενμπαντ*, πειραματίστηκε πάνω στον τεμαχισμό του χρόνου, που τελικά δεν είναι τίποτ' άλλο απ' τη *συμπύκνωση* του χρόνου σ' έναν πονηρό και ακατάλυτο ενεστώτα. Υπάρχουν σκηνοθέτες που έπαιξαν στην κυριολεξία μ' αυτούς τους κανόνες, όπως ένας μαθηματικός παίρνει μιαν ακραία και οριακή συνθήκη για ν' αποδείξει ένα θεώρημα. Θέλω να πω, έπαιξαν όχι για να τους καταλύσουν, αλλά για ν' αποδείξουν το ιερό τους άφθαρτο.

— Τι πιο ωραίο παράδειγμα απ' τον Λουίς Μπουνιουέλ; Θυμάμαι μια σκηνή στο *Φάντασμα της ελευθερίας*: είναι νύχτα, και το ζευγάρι Ζαν-Κλοντ Μπριαλύ-Στεφάν Οντράν κοιμάται μακαρίως στην κρεβατοκάμαρά του, όταν ξαφνικά κάνει την εμφάνισή του ο ταχυδρόμος. Ο τύπος διασχίζει απτόητος την κρεβατοκάμαρα πάνω στο ποδήλατό του, αφήνει πάνω στο κομοδίνο του Μπριαλύ ένα γράμμα και φεύγει. Και σας ρωτώ: Γιατί αυτό είναι πιο παράλογο απ' το ν' άλλαζε πλάνο, να γινόταν ξαφνικά πρωί κι ο Μπριαλύ να βρισके το γράμμα κάτω από την πόρτα του; Σας αφήνω ν' αναρωτηθείτε.

— Αναφέρθηκα στη *συμβατικότητα* του κινηματογράφου· μ' άλλα λόγια, στους κανόνες του παιχνιδιού, σ' αυτά που πρέπει να είναι εκ των προτέρων γνωστά στους παίκτες για να διεξαχθεί το παιχνίδι. Όλα τ' άλλα είναι επινοήσεις και αυτοσχδιασμοί του κάθε παίκτη, τα κρυφά χαρτιά του. Εδώ ασφαλώς ανήκουν και τα *σύμβολα*. Αυτά είναι αυθαίρετα εξ ορισμού.

— Θα 'λεγα να μην εμπλακούμε σε ορισμούς· όχι μόνο γιατί δεν είμαι θεωρητικός, αλλά και γιατί οι ορισμοί, ακριβώς επειδή είναι ανελαστικοί, είναι τόσο ευάλωτοι...

— Πώς τον είπατε; «Ο τρόπος έκφρασης στην τέχνη όπου πίσω απ' το άμεσα αισθητό κρύβεται το νοούμενο, που δεν φανερώνεται στον κοινωνό θεατή, αναγνώστη ή ακροατή παρά μόνο ύστερα από σκέψη». Δεν ξέρω, είμαι επιφυλακτικός. Κάπου θα βάζα και την *πρόθεση* του δημιουργού, για να ολοκληρωθεί

το κύκλωμα του συμβολισμού και της αποκρυπτογράφησης. Εγώ νομίζω πως ο συμβολισμός βασίζεται κατά ένα μεγάλο μέρος στο μηχανισμό του συνειρμού. Μου δείχνουν το α κατά τέτοιο τρόπο, ώστε στο νου μου να προκύψει το β. Ο συνειρμός αυτός, που οδηγεί αυτόματα στην αποκωδικοποίηση, είναι ειδικός, κι εδώ έναν μεγάλο ρόλο παίζει η ιδιαίτερη σε κάθε άνθρωπο λογική και εμπειρική υποδομή. Ήθελα δεν ήθελα, με κάνατε να θεωρητικολογήσω. Νίπτω τας χείρας μου.

— Α, όχι! Στη λογοτεχνία είναι άλλο πράγμα. Εκεί το πρόβλημα είναι σύνθετο, αφού έχουμε να κάνουμε ένα διπλό βήμα. Μεσολαβεί δηλαδή η γλώσσα, που είναι και η ίδια ένας συμβολικός τρόπος έκφρασης. Επιτρέψτε μου να δώσω ένα παράδειγμα: στην τελευταία του ταινία (*Αυτό το σκοτεινό αντικείμενο του πόθου*), ο Μπουνιουέλ τηρεί με ευλάβεια τους κανόνες που λέγαμε πιο πάνω, η γραφή του είναι άκρως ακαδημαϊκή, με μία εξαίρεση: θέλοντας να δώσει τη Γυναίκα, το αρχέτυπο δηλαδή, και όχι μια οποιαδήποτε γυναίκα που τυραννάει τον ήρωά του, χρησιμοποιεί δύο γυναίκες ηθοποιούς, που παίζουν εναλλάξ τον ίδιο ρόλο. Το εύρημα είναι απλό και αποτελεσματικό. Σ' ένα αντίστοιχο και αντίστοιχα ιδιοφυές εύρημα, στο καταπληκτικό δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος *Αποσπασματική σχέση*,⁹ η Ελένη Λαδιά υποχρεώνεται – ακριβώς από την έλλειψη του οπτικού στοιχείου που θα διευκόλυνε τα πράγματα – να δώσει στην ηρωίδα της *τρία διαφορετικά ονόματα*, που κι

⁹ Α' έκδοση 1974 (Ιωλκός).

αυτά λειτουργούν εναλλάξ, ίσως όμως όχι το ίδιο τελεσφόρα.

— Παρ' όλα αυτά, αγαπώ τα σύμβολα που είναι λιγότερο κραυγαλέα, που δουλεύουν υπόγεια, σ' ένα δεύτερο ή τρίτο επίπεδο. Κάτω απ' το πολεμικό αχολόι του *Αποκάλυψη τώρα* αντηχεί η *Έρημη Χώρα* του Έλιοτ.¹⁰ Πίσω απ' την αστυνομική πλοκή του *Τσαϊνιτάουν* λαμπυρίζουν τα φώτα της «Πόλεως» του Καβάφη. Μαγικά πράγματα, εξάισια.

— Είπατε πως μεγάλες ταινίες είναι αυτές που επιζούν στο χρόνο. Ας πούμε ότι συμφωνώ. Να ρωτήσω όμως κι εγώ με τη σειρά μου: *Ποιο* χρόνο; Τον δικό σας; Των κριτικών; Των σημειολόγων; Προτιμώ να το θέσω διαφορετικά: για μένα, μεγάλες ταινίες είναι αυτές που μένουν ολοζώντανες στη μνήμη μου. Η μνήμη μου, που βέβαια είναι η εντελώς προσωπική μου εκδοχή του χρόνου, είναι πολύ πιο ελαστική: εκτείνεται και αναδιπλώνεται, διαγράφει και διορθώνει, ταξινομεί και ανακεφαλαιώνει. Μ' άλλα λόγια, μπορώ να σας μιλήσω –και να σας μιλάω για ώρες– για τις ταινίες που αγαπώ· γιατί πιστεύω πως η σχέση του ανθρώπου με το έργο τέχνης είναι πρώτιστα *αισθηματική*. Αγαπάς ή δεν αγαπάς. Αυτό είν' όλο. Αδυνατώ να προσεγγίσω την τέχνη με χειρουργικές διαθέσεις, ακριβώς όπως μου είναι αδύνατον να μιλήσω αντικειμενικά και, κυρίως, ψύχραιμα γι' αυτό το πρόσωπο που βρίσκω καθημερινά να με παραφυλάει μες στον καθρέφτη μου. Όλες οι δικές μου μεγάλες ταινίες πα-

¹⁰ *The Waste Land* (1922).

ραμένουν μέσα μου, σε μια περίοπτη θέση του μυαλού μου, ασφαλείς και χαϊδεμένες, ντυμένες μ' όλη εκείνη την ανατιολόγητη σπουδαιότητα που έχουν και τα πιο αγαπημένα μου όνειρα ή οι κινήσεις των μικρών παιδιών στον ύπνο τους.

— Ακούστε... στη ζωή μου έχω αγαπήσει μέχρι παραφοράς δεκάδες ταινίες. Έχω συνδεθεί ερωτικά με δεκάδες δημιουργούς, τον Χίτσκοκ, τον Τρυφό, τον Πέκινπα, τον Βέντερς, τον Ταρκόφσκι. Κάθε νέα ταινία τους είναι ένα ραντεβού και πάω με καρδιοχτύπι. Στην πρώτη-δεύτερη ταινία τους κάτι αρχίζει να σκιρτάει μέσα μου. Στην τρίτη-τέταρτη ολοκληρώνουμε τη σχέση μας.

— Βλέπω ότι επιμένετε, αλλά θα μου επιτρέψετε να επιμείνω κι εγώ. Ποιον μπορεί να ενδιαφέρει το ότι αγαπώ το *Ταξίδι στην Ιταλία* του Ρομπέρτο Ροσσελίνι περισσότερο απ' όλες τις άλλες (και τις θρυλικές ακόμα) ταινίες του ιταλικού νεορεαλισμού; Καταλάβετε με, όλη νύχτα θα μπορούσα να σας μιλάω για το *Στάλκερ* του Ταρκόφσκι, το *Notorious* του Χίτσκοκ, το *Πέρασμα του χρόνου* του Βέντερς, τη *Γυναίκα της διπλανής πόρτας* του Τρυφό. Τι θα βγει; Το πολύ πολύ να βρεθεί μια αδελφή ψυχή ανάμεσα στους αναγνώστες σας, που δε θα τη μάθω ποτέ. Όμως εδώ, θα μπορούσατε να μου κάνετε μια ερώτηση που απορώ πώς δεν τη σκεφτήκατε.

— Ακριβώς. Οι προτιμήσεις μου, οι έρωτές μου αν θέλετε, δεν ομαδοποιούνται, δεν σηκώνουν ετικέτες. Τι νόημα έχει όταν αυτό γίνεται στο πλαίσιο μιας

ιστορικής αναδρομής στην πορεία του κινηματογράφου; Εν ονόματι μιας σκοτεινής τελολογίας, θα μπορούσα να σας βρω κοινά στοιχεία στην *Κατάσταση των πραγμάτων* του Βέντερς και σ' ένα οποιοδήποτε ούεστερν του Μπαντ Μπέτιτσερ. Δεν ξέρω, θαρρώ πως ο Γκοντάρ τα διέλυσε αυτά τα πράγματα, τα σάρκασε. Κι ο Πιερ Πάολο Παζολίνι άφησε στη διαθήκη του την πρώτη νεορεαλιστική αλληγορία στην Ιστορία του Κινηματογράφου. Θα γελάει απ' το υπερπέραν.

— Και βέβαια εννοώ το *Θεώρημα!* Κοιτάζτε (γιατί σας βλέπω λιγάκι αμήχανο κι η συζήτηση αυτή πρέπει να προχωρήσει, αν θέλει να πάρει ένα τέλος), ο θεατής δε νοιάζεται καθόλου αν ο Αϊζενστάιν επηρεάστηκε απ' τον Γκρίφιθ, αν οι Αμερικανοί στη συνέχεια επηρεάστηκαν απ' τον Αϊζενστάιν κι αν οι Ευρωπαίοι επηρεάστηκαν απ' τους Αμερικανούς. Όλα αυτά έχουν μια λογική, ίσως και κάποια μουσειακή αξία, αλλά είναι άγωνα... και αδιέξοδα. Παραπέμπω πάλι στον Γκοντάρ, στο τελευταίο πλάνο τού *Με κομμένη την ανάσα*, όπου ο «επηρεασθείς» Ευρωπαίος (Ζαν-Πολ Μπελμοντό) κείται προδομένος και νεκρός, ενώ η αμερικανίδα φιλενάδα του εξακολουθεί να μην έχει καταλάβει το παραμικρό.

— Ασφαλώς και δεν πιστεύω στην παρθενογένεση. Πιστεύω, όμως, πως ενώ οι καλοί μαστόροι συγκεντρώνουν τη γύρη από δω κι από κει, και τελικά εκφράζουν με τον καλύτερο τρόπο την αισθητική της εποχής τους, οι (ελάχιστες) ιδιοφυΐες κάνουν την ίδια δουλειά, αλλά *διαμορφώνουν την αισθητική του μέλ-*

λοντος. Σε ό,τι αφορά τον κινηματογράφο, δεν έχω καλύτερο παράδειγμα απ' τον Όρσον Ουέλλς.

— Διαφωνώ μ' αυτό που λέτε. Ο πραγματικός καλλιτέχνης *αμύνεται* – το έργο του είναι μια προσωπική απολογία για όλα όσα συμβαίνουν γύρω του και για τα οποία αισθάνεται προσωπικά υπεύθυνος, σαν να διέπραξε ένα έγκλημα σχεδόν προπατορικό. Κάθε καλλιτέχνης είναι κι ένας Ιωσήφ Κ. Πολύ λίγοι φτάνουν στο Νόμο.

— Θυμηθείτε την τελευταία σκηνή στην *Κατάσταση των πραγμάτων*. Ο καλλιτέχνης έχει πυροβοληθεί και σωριάζεται στην άσφαλτο. Πέφτοντας, στρέφει την κινηματογραφική μηχανή του και «πυροβολεί» κι αυτός προς πάσαν κατεύθυνσιν. Βγήκα απ' τον κινηματογράφο τρικλίζοντας.

[1983]

Πίσω απ' την οθόνη
και τι βρήκε η Αλίκη εκεί

Στον Χόρχε Λούις Κάρολ

*Ce n'est pas une image juste;
c'est juste une image.*
Ζαν-Λυκ Γκοντάρ

Υπάκουη στις προσταγές του μεγάλου Ονειρευτή, η Αλίκη πλησίασε το μεγάλο λευκό πανί και διάβασε κάτω χαμηλά τη φράση που θαρρείς και ήταν γραμμένη σαν ένας αιώνιος, ανεξίτηλος υπότιτλος: *Αγάπησέ με*. Δεν ήθελε και πολύ η Αλίκη για να πλημμυρίσει από ένα αίσθημα ακατάσχετης τρυφερότητας, και το κορμάκι της να βρεθεί πανέτοιμο να ζήσει τη μεγάλη ερωτική περιπέτεια που μόνο τα παιδιά τολμούν και δύνανται, μ' εκείνη την τυφλή εμπιστοσύνη, μ' εκείνη την υποταγή άνευ όρων. Όταν η οθόνη βεβαιώθηκε για τα αισθήματα της Αλίκης, σχίστηκε στα δύο σαν την Ερυθρά Θάλασσα, κι έτσι μόνο μπόρεσε η Αλίκη να περάσει στην άλλη όχθη, πού και πού παραμερίζοντας κανέναν απροσδόκητο ίσκιο που έβγαινε στο δρόμο της, νιώθοντας περισσότερο σαν να εισχωρούσε στην κοιλιά ενός πελώριου μυθικού κήτους, αφημένη να την ξεναγεί ένα ακατανίκητο αίσθημα οικειότητας κι έχοντας εγκαταλείψει πίσω

της μερικούς ανθρώπους (που διαμαρτύρονταν στον ιδιοκτήτη του κινηματογράφου για ένα μικρό και αναπάντεχο θαύμα που ωστόσο δεν τους αφορούσε), ένα κόκκινο μήλο κι ένα τοσοδά κομμάτι παιδικού φόβου.

Δρόμο παίρνει η Αλίκη, δρόμο αφήνει, ώσπου για μια στιγμή αισθάνεται παράξενα κι είναι έτοιμη ν' αναρωτηθεί *μα τι γυρεύω εδώ πέρα*, όταν καταφθάνουν για να την προϋπαντήσουν τα Παιδιά του Παραδείσου¹ και ο Ράστν Τζέιμς.² Κάτι τεράστια αποδημητικά σύννεφα διέσχιζαν ολοταχώς τον χαμηλό ουρανό, προσανατολισμένα με την ακρίβεια του αποφασιστικού θαλασσοπόρου. *Μακριά από δω, μακριά από δω, αυτός είν' ο σκοπός μου*,³ σκέφτηκε η Αλίκη (που πάντα είχε στο νου της τη συμβουλή της Λευκής Βασίλισσας, στις δύσκολες στιγμές να θυμάται φράσεις από βιβλία που δεν διάβασε ακόμα). *Έλα από δω, αδελφούλα*, της είπε ο Ράστν Τζέιμς, κι εκείνη αφέθηκε να την οδηγήσει στο πιο ασπρόμαυρο τοπίο του κόσμου.⁴ *Μα αυτός ο κόσμος δεν έχει καμία σχέση με τον δικό μας*, φώναξε η Αλίκη, που είχε μάθει καλά στο σχολείο της την προπαίδεια των αριθμών και των χρωμάτων. *Πρόσεξε, Αλίκη*, της είπε ο Ράστν Τζέιμς, *η μόνη διαφορά μας είναι πως εμείς εδώ για ό,τι κάνουμε ή δεν κάνουμε έχουμε ένα ακλόνητο άλλοθι. Έπειτα, αυτή τη στιγμή, μπορεί και να 'μαστε μες στο*

¹ Αναφορά στην ομότιτλη ταινία των Καρνέ-Πρεβέρ.

² Ο κεντρικός ήρωας της ταινίας *Rumble Fish* του Κόππολα.

³ Φραντς Κάφκα, «Η αναχώρηση» [*Η σιωπή των σειρήνων και άλλα διηγήματα*, μτφρ. Γιώργος Κώνστας (Ζαχαρόπουλος, 1989)].

⁴ Η ταινία *Rumble Fish* είναι από τις πρώτες αμερικανικές που επανέφεραν στη «μόδα» το ασπρόμαυρο φιλμ.

όνειρό σου. Είσαι σίγουρη πως τα όνειρά σου είναι χρωματιστά;

Η Αλίκη δεν ήταν ποτέ σίγουρη για τα όνειρά της. Για το μόνο που μπορούσε να πάρει όρκο ήταν ο ήχος. Τα όνειρά της είχαν ήχο: μπορούσε ν' ακούει τη φωνή της μέρας που άλλαζε, τη μουσική των ψευδαισθήσεων, τον ψίθυρο ενός κινδύνου που πλησίαζε, τον αναστεναγμό μιας μαργαρίτας που δεν άνθισε, το θόρυβο της μηχανής του Motorcycle Boy⁵ που επέστρεφε στην πατρική εστία μετά τον Τρωικό του Πόλεμο — κι όπως σκεφτόταν όλα αυτά, η Αλίκη σήκωσε το βλέμμα και ιδού ο Motorcycle Boy κατέβαινε τη ράχη ενός βουνού, κι από πολύ μακριά μπορούσες να διακρίνεις στο βλέμμα του μια ήρεμη εγκατάλειψη, τον τελευταίο σπινθηρισμό μιας μοναξιάς που έχει αποκάμει και δεν μπορεί να δώσει πια τίποτα, κι ήταν μαζί του ο Πάικ Μπίσοπ και τ' άλλα παλικάρια της Άγριας Συμμορίας,⁶ κι ο τερματοφύλακας που δε φοβόταν πια,⁷ γιατί τώρα, ύστερα από τόσα χρόνια αιματηρή θητεία στα γκολπόστ, είχε μάθει πια πως δεν μπορείς ν' αποκρούσεις το τελευταίο πέναλτι, πως πάντα ένα τελευταίο πέναλτι караδοκεί στη σκέψη και του πιο αδέκαστου διαιτητή που τώρα ετοιμάζεται, επιστρατεύοντας όλη τη μεγαλοπρέπεια μιας τελεσίδικης χειρονομίας, να σφυριξεί τη λήξη.

Κι όμως, είναι όλοι τους εδώ, ξανασκέφτηκε η Αλίκη, κι εγώ που τους νόμιζα χαμένους. Το τοπίο έχει

⁵ Ο μεγάλος αδελφός και ίνδαλμα του Ράστν Τζέιμς στο *Rumble Fish*.

⁶ Αναφορά στην ομότιτλη ταινία του Σαμ Πέκινπα.

⁷ Η αγωνία του τερματοφύλακα πριν από το πέναλτι του Βιμ Βέντερς.

πάρει ν' αλλάξει: τώρα βαφτίζεται στο χρώμα του Αγίου Ηλίου του Βασιλεύοντος. Η στιγμή είναι κρίσιμη για την Αλίκη, γιατί επιτέλους αναγνωρίζει αυτόν τον απροσπέλαστο ορίζοντα που πάλλεται μέσα στο πυρωμένο φέγγος ενός αδιανόητου καλοκαιριού. Η ζέστη είναι πραγματικά τόσο μεγάλη, που η Αλίκη αρχίζει να προβάλλει τον εαυτό της σε κάθε εικόνα που επελαύνει, σαν να βρισκόταν στο κέντρο ενός ιλιγγιώδους παραληρήματος — τώρα, δηλαδή, βλέπει τους Searchers⁸ να τη φέρνουν πίσω, καβάλα στ' άλογο, τροπαιοφόρα και ώριμη για τη διαρκή της απόδραση, κι εκεί που ένας άντρας ίσαμε εκεί πάνω πάει να τη βοηθήσει να ξεπεζέψει, αλλάζουν όλα πάλι κι η Αλίκη βρίσκεται στην αγκαλιά του Στάλκερ, ανήμπορη να περπατήσει, να μιλήσει, τίποτα, μόνο μ' ένα βλέμμα κραταιό και παντοδύναμο, να μετατοπίζει τ' αντικείμενα, να προστάζει την αντιμετάθεση των χρόνων, να διαστέλλει το πεπερασμένο ή να συστέλλει το άπειρο, και βέβαια η πανίσχυρη Αλίκη δεν ζητά παρά να της δοθεί ξανά η χάρη της ανήμπορης αθωότητας — *όμως αυτά δεν γίνονται*, λέει ο Ντομένικο της *Νοσταλγίας*, *γιατί η μόνη ελπίδα που έχει ακόμα η ανθρωπότητα είναι ν' αξιοποιήσει όλη τη συσσωρευμένη και θαυματουργή ενέργεια που εγκρύπτεται στην αθωότητα ενός μικρού κοριτσιού όταν κοιτάζει έκθαμβο πιστεύοντας.*

Παρ' όλα αυτά, η Αλίκη προτιμά να ξαναμπεί στις πόλεις.⁹ Κάποιος τη φωτογραφίζει αδιάκοπα. Ο Ράστου Τζέιμς, με μια στέκα του μπιλιάρδου, δεσπότης του

⁸ Αναφορά στην ομότιτλη ταινία του Τζον Φορντ.

⁹ Η Αλίκη στις πόλεις του Βιμ Βέντερς.

πεζοδρομίου. Σε μια γωνιά, ο Ρίτσο Ράτσο¹⁰ επαιτεί-
 εκείνη βγάζει λίγο απ' το χαμόγελό της και του δίνει.
 Της αρέσει η πόλη, ο τρόπος που την ακολουθεί όπου
 κι αν πάει, οι μικροί αυτοτελείς λαβύρινθοι όπου χάνεται
 και ξαναβρίσκεται — *Είναι πολύ σημαντικό αυτό, εννοώ το να χάνεσαι και να ξαναβρίσκεσαι*, της
 λέει τώρα ένας σεβάσμιος γέρος, γελώντας τραντα-
 χτά. *Θα 'λεγα πως είναι η ακραία μορφή της ματαιο-
 δοξίας. Και πίστεψέ με, κοριτσάκι μου, κάτι ξέρω από
 ματαιοδοξία. Η Αλίκη δεν του 'χει καμία εμπιστοσύ-
 νη, κυρίως γιατί εκείνος επιμένει να τη δωροδοκεί
 ακατάπαυστα με νουθεσίες, υπονοούμενα στοργής
 κι ένα παιδικό έλκηθρο. Την προσκαλεί στο παλάτι
 του. Η Αλίκη αρνείται. Σας αφήνω ν' απολαύσετε τη
 μοναξιά της μεγαλοφυΐας σας, του λέει. Την έχετε αξιω-
 θεί. Καληνύχτα, κύριε Κέιν.*¹¹

Πράγματι είχε αρχίσει να σκοτεινιάζει. Με δυσκο-
 λία πια η Αλίκη μπορούσε να διακρίνει τους ίσκιους.
*Νύχτα είναι η συρρίκνωση του σύμπαντος σε μια ιδιω-
 τική υπόθεση*, θα μπορούσε να της πει κάποιος – να,
 λόγου χάριν, ο Φερντινάν¹² που πλησιάζει, τυλιγμένος
 στους δυναμίτες του. Η Αλίκη προσπαθεί ν' αποτι-
 νάξει το σκοτάδι. *Τα πλάνα δεν αλλάζουν τόσο εύκο-
 λα, το σενάριο εξελίσσεται. Ακόμα και τα όνειρα και
 οι μύθοι έχουν το συντακτικό τους.* Λέγοντας αυτά, ο
 Ναζαρέν¹³ την τραβάει λίγο παράμερα και την προσ-

¹⁰ Ο τραγικός κεντρικός ήρωας της ταινίας του Τζον Σλέσιντζερ *Ο καουμπούι του μεσονυκτίου*.

¹¹ Αναφορά στην ταινία του Όρσον Ουέλλς *Ο πολίτης Κέιν*.

¹² Ο κεντρικός ήρωας της ταινίας του Ζαν-Λυκ Γκοντάρ *Ο τρελός Πιερρό*.

¹³ Έτσι εκγαλλισμένος έμεινε γνωστός ο Νασαρίν, κεντρικός

ηλυτίζει σ' έναν στιγμιαίο σουρεαλισμό που της επιτρέπει ν' αντιμετωπίσει ψύχραιμα την αμέσως επόμενη εικόνα: μια γυναίκα, ένας τραυματισμένος νεαρός, ένας αστυνομικός κι ένα κορίτσι περιμένουν κάτω από ένα υπόστεγο να κοπάσει η βροχή που ακόμα δεν έχει αρχίσει.¹⁴ Αυτή είναι η κατάρα τους – και τόσων άλλων, της ψιθυρίζει ο Αντουάν Ντουανέλ,¹⁵ λίγο πριν το ρολόι της εκκλησίας χτυπήσει 400 φορές.

Πλησίαζε το τέλος της περιπλάνησής της; Δεν μπορούσε να πει. Από τη μια, άκουγε το κλάμα του μωρού της Ρόζμαρυ,¹⁶ κι απ' την άλλη, ένιωθε πάνω της την υγρή ησυχία των νεκροταφείων. Εκεί, το δίχως άλλο, θα την περίμεναν, σαν να 'ταν ένα από εκείνα τα ευλογημένα πριγκιπόπουλα, όλοι αυτοί που τους είχε δει να πεθαίνουν μία και δύο και τρεις φορές: ιδανικοί αυτόχειρες μπροστά στη φλόγα ενός κεριού που τρεμοσβήνει,¹⁷ αγωνιστές της αξιοπρέπειας σαν τον Ουίλλυ Μπού,¹⁸ ξεπαγιασμένοι θηρευτές-θηράματα. (Κανείς δεν μπορεί να είναι βέβαιος για το ποιους ακριβώς είχε στο μυαλό της η Αλίκη εκείνη τη στιγμή, αλλά μπορούμε βάσιμα να υποθέσουμε πως εννοούσε τον Ρόμπερτ Τέιλορ και τον Τζακ Νίκολ-

ήρωας της ομότιτλης ταινίας του Λουίς Μπουνιουέλ, τον οποίο, εδώ, υποκαθιστά.

¹⁴ «Σκηνή» από την ταινία του Φράνσις Φορντ Κόπολα *Οι άνθρωποι της βροχής*.

¹⁵ Το αγόρι-κεντρικός ήρωας της ταινίας του Φρανσουά Τρυφό *Τα 400 χτυπήματα*.

¹⁶ *Το μωρό της Ρόζμαρυ* του Ρομάν Πολάνσκι.

¹⁷ Αναφορά στην ταινία του Λουί Μαλ *Η φλόγα που τρεμοσβήνει*.

¹⁸ Ο τραγικός κεντρικός ήρωας της ταινίας του Έιμπραμ Πολόνσκι *Πες τους πως ο Ουίλλυ Μπού είν' εδώ*.

σον.¹⁹⁾ *Ζουν, λοιπόν, οι αγαπημένοι μου νεκροί, σκέφτηκε με συγκίνηση η Αλίκη. Ζουν τον ωραίο τους θάνατο, που αυτοαναιρείται γιατί επαναλαμβάνεται, της λέει ο μικρός Ιβάν.*²⁰

Τώρα πια η Αλίκη δεν έβλεπε τίποτα. Έβγαζε τα παιδικά της συμπεράσματα μέσα από κάτι ανάποδους, στρυφνούς συλλογισμούς, με τη βοήθεια αλλοπρόσαλλων συνειρμών που της υπαγόρευαν του κόσμου οι σκοτεινοί ήχοι. Ακούγοντας μια *Καλημέρα* και ένα *Πώς καίει ο ήλιος σήμερα*, στράφηκε και χαιρέτησε έναν άλλον Μπίλλυ.²¹ Δε χρειάστηκε παρά μια ακαθόριστη υπόσχεση, που πλανήθηκε λίγο στον πυκνό αέρα και κατέπεσε στα πλήκτρα ενός πιάνου, για να νιώσει πως εκεί κοντά ενοικούσαν όλοι οι ερωτευμένοι των ονείρων της, πως όπου να 'ναι κάποιο αεροπλάνο ή κάποιο τρένο θα 'βαζε μπροστά τον αδυσώπητο μηχανισμό του, εγκαταλείποντας τους Ρικ²² όλου του κόσμου στα επισφαλή σταυροδρόμια της Καζαμπλάνκας. Κι από μια ξαφνική δροσιά, κατάλαβε πως είχε φτάσει πια στα σύνορα της πολιτείας, εκεί απ' όπου όλοι αναχωρούν, με τις αποσκευές γεμάτες ιστορίες: για τις τέσσερις αλήθειες ενός βιασμού,²³

¹⁹ Ο Ρόμπερτ Τέιλορ στο *Τελευταίο κνήγι* του Ρίτσαρντ Μπρουκς] και ο Τζακ Νίκολσον στη *Λάμψη* του Στάνλυ Κούμπρικ πεθαίνουν ξεπαγιασμένοι μέσα στο χιόνι.

²⁰ Ο κεντρικός ήρωας της ταινίας του Αντρέι Ταρκόφσκι *Τα παιδικά χρόνια του Ιβάν*.

²¹ Τον Μπίλλυ τον Ψεύτη από την ομότιτλη ταινία του Τζον Σλέσιντζερ.

²² Ο Χάμφρυ Μπόγκαρτ στην ταινία του Μάικλ Κερτίζ *Καζαμπλάνκα*.

²³ Αναφορά στο *Ρασομόν* (1951) του Ακίρα Κουροσάουα και στην αξιολογη αμερικανική εκδοχή του Μάρτιν Ριτ *Ο βιασμός*.

για το κλειδί της κάβας του Αλαντίν, για τα ταξίδια του Τζερεμμία Τζόνσον²⁴ στις δεκάξι θάλασσες – συγκεχυμένα πράγματα, η μία ιστορία έμπαινε μέσα στην άλλη και την αφομοίωνε, τα πάντα έτειναν σε μια μαγικά ακατάλυτη ενότητα.

Τότε άναψαν τα φώτα. Η Αλίκη βγήκε γρήγορα απ' την πάμφωτη αίθουσα, προσπερνώντας βιαστικά το μήλο της, τα ερείπια του φόβου της και μια μισοκοιμισμένη ταξιθέτρια.

ΥΓ. Οι κάτοικοι της Οθονούπολης είναι εντελώς φανταστικοί – τουλάχιστον όσο και η μικρή Αλίκη, όσο και ο ταπεινός συγγραφέας, όσο κι εσύ, ευγενικέ αναγνώστη.

[1985]

²⁴ Ο κεντρικός ήρωας της ομότιτλης ταινίας του Σίντνυ Πόλλακ.

Η μοναξιά του παρατηρητή μακρινών αποστάσεων

*στον Γιώργο Χουλιάρη
και στο «Φάντασμα»*

Ο καλλιτέχνης είναι ένα μικρό, ιδιωτικό υποβρύχιο, που διαπλέει απαραίτητο τον κόσμο. Είναι εφοδιασμένος μ' ένα ευαίσθητο περισκόπιο, που του επιτρέπει να σαρώνει την επιφάνεια. Πολλές φορές θα τον δούμε να κάθεται στο βυθό, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι απόκαμε, κάθε άλλο· ο βυθός είναι το εργαστήρι του. Εκεί κάθεται με τις ώρες και μηρυκάζει τα φαινόμενα. Άλλες φορές, πάλι, τον βλέπουμε να στρέφει καταπάνω του το περισκόπιο (αυτή η έκφραση έχει συνδυαστεί με περιγραφές αυτοχειριασμού, αλλά δεν πειράζει, ας την αφήσουμε έτσι), στρέφει λοιπόν το περισκόπιο καταπάνω του κι όλοι νομίζουν πως τότε θα προκύψουν εξομολογήσεις, ξαγορέματα, πως τάχα ο καλλιτέχνης τ' αποφάσισε να μιλήσει «εξ εαυτού», ν' αφήσει ένα ένα τα κρυφά του πάθη ν' αναδύονται στην επιφάνεια σαν τις φυσαλίδες, όμως ούτε αυτό είν' αλήθεια, γιατί, κατά περίεργο τρόπο, ο καλλιτέχνης έχει τη δύναμη να είναι μέρος ταυτόχρονα

και του βυθού και της επιφάνειας, είναι ένα αμφίβιο δημιούργημα που μπορεί να παρατηρεί τον κόσμο στον οποίο δεν έπαψε ποτέ ν' ανήκει, στον οποίο έχει τη θαυμαστή δυνατότητα να προβάλλει τον εαυτό του ανά πάσα στιγμή, να τον ενσωματώνει σ' αυτή την αέναη κίνηση, ακριβώς όπως γίνεται με τα όνειρα: ο ονειρευτής ονειρεύεται και τον εαυτό του εν μέσω άλλων θαυμάτων – ιδού ο μοναδικός ορισμός του τέλειου κύκλου.

Αυτή η εποπτεία του κόσμου πρέπει (ή δεν μπορεί παρά) να οδηγεί στην *ερμηνεία* του και όχι απλώς στην καταγραφή ή στην αποτύπωσή του. Γι' αυτόν το λόγο, ο καλλιτέχνης βλέπει τη ζωή ανταγωνιστικά ως προς την τέχνη. Η τέχνη διαστρέφει το αισθητό, ακριβώς γιατί μεσολαβεί η άκρα υποκειμενικότητα της ερμηνείας. Ο κόσμος διέρχεται απ' το περισκόπιο του καλλιτέχνη, αιχμαλωτίζεται στα ανήλιαγα έγκατα του υποβρυχίου, διυλίζεται, ανατέμνεται και αφαλατώνεται. Στην καλύτερη περίπτωση, επαναπροβάλλεται και επαναδύεται στην επιφάνεια, αγνό και αληθινό και καθαρμένο από τα αίματα, το Έργο.

Εν αποφράδι έτει 1967, ο Μικελάντζελο Αντονιόνι μας μίλησε για όλα αυτά, χρησιμοποιώντας ως βασικό εργαλείο της επιχειρηματολογίας του την ίδια την πρώτη ύλη της τέχνης του: την εικόνα (*Blow-Up*). Ακροβατώντας επικίνδυνα ανάμεσα στο αισθητό και την έννοια, στην αλήθεια και την ειλικρίνεια, στην ελευθερία και τη σύμβαση, στο Ον και το Μη Ον, ο Αντονιόνι, διαμέσου του φωτογράφου-ήρωά του, εξαντλεί τις δυνατότητες της τεχνητής εικόνας, καταλύει το επίπεδο, τρυπώνει σε άδυτα βάθη. Έκθαμβος σαν την Αλίκη στη Χώρα των Θαυμάτων, ο φωτογρά-

φος ανακαλύπτει με δέος πως πίσω απ' το ορατό (η φωτογραφία υποτίθεται πως απλώς απεικονίζει τον κόσμο) υπάρχει πάντα μια άλλη ζωή, εξίσου πραγματική, ή, αν θέλετε, ανακαλύπτει μέσω της τέχνης του τις άπειρες διαστάσεις μιας (ή της) πραγματικότητας.

Ο Αντονιόνι κονταροχτυπιέται με την τέχνη του μπροστά μας. Το εργαστήρι του μένει ορθάνοιχτο και ευάλωτο. Νιώθουμε περίεργα: παρείσακτοι προσκεκλημένοι. Αυτή τη φορά, δε συμμαχούμε απλώς μ' έναν τιμωρό καουμπόη, αλλά με τον ίδιο τον δημιουργό, που μάχεται με τα φαντάσματά του, αμήχανος εν μηχαναίς, προσπαθώντας να καταλάβει την τέχνη του. (Τι θαυμάσια που λειτουργεί μερικές φορές η πολυσημία των λέξεων!)

Σ' αυτό το μέγα κινηματογραφικό μάθημα που λέγεται *Blow-Up* (δεν λέω «βασισμένο σε», αλλά) εμπνευσμένο από ένα διήγημα του «ταχυδακτυλουργού του ρεαλισμού», κατεξοχήν... «υπορεαλιστή» συγγραφέα, του Χούλιο Κορτάσαρ,¹ ο Αντονιόνι *αρνείται την αντικειμενική πραγματικότητα του αισθητού*, κάτι που δεν μπορεί παρά να σημαίνει πως δέχεται την πραγματικότητά του έτσι όπως την αντιλαμβάνεται χωριστά κάθε άτομο – δηλαδή την *υποκειμενική* του πραγματικότητα. Δεν υπάρχει, λοιπόν, ένας και μοναδικός τρόπος για όλους τους ανθρώπους να ιδωθεί ένα πάρκο. Το ίδιο ισχύει και για τον ζωγραφικό πίνακα που αναπαριστάνει αυτό το πάρκο (κατά μείζονα λόγον, μπορούμε να πούμε, αφού ήδη έχει παρεμβληθεί η προσωπική αντίληψη και η βούληση του δημιουργού του ζωγραφικού πίνακα). Το ίδιο –

¹ «Τα σάλια του διαβόλου» [«Las babas del diablo» (1959)].

προτείνουν ο Κορτάσαρ και ο Αντονιόνι– ισχύει και ως προς τη φωτογραφία αυτού του πάρκου (δηλαδή την κατά τεκμήριο πιστότερη αναπαράστασή του). Κι αφού αυτό ισχύει για την πρώτη επαφή με το αισθητό, δεν μπορεί παρά να ισχύει, κατ' επέκταση, και για τη νοητική κατεργασία αυτού του αισθητού (δηλαδή τη λογική του ανάλυση και σύνθεση ως την ερμηνεία του). Δεν υπάρχει, επομένως, μία ερμηνεία, κι αυτό ισχύει ακόμα και για τον ίδιο τον καλλιτεχνικό δημιουργό, που δεν κρατάει ως προς το έργο του κανένα αποκλειστικό προνόμιο.

Τι άλλο απ' αυτό μπορεί να σημαίνει η δήλωση του Αλαίν Ρεναί στους έκπληκτους δημοσιογράφους, λίγο μετά την πρώτη προβολή του *Πέρσι στο Μαριένμπαντ*, «Προσπαθώ κι εγώ να καταλάβω την ταινία μου»; Πώς αλλιώς να το 'λεγε ο Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, όταν δήλωνε (για το *Persona*): «Για πολλά σημεία δεν είμαι σίγουρος και για ένα-δύο τουλάχιστον δεν καταλαβαίνω τίποτα»;

Το δεύτερο «παιχνίδι» του Αντονιόνι με τον θεατή, το οποίο, όμως, εξαρτάται απολύτως και συνεχίζει ή αναιρεί το πρώτο, είναι αυτό που οδηγεί στην αμφιβολία αν *όντως* υπήρξε ποτέ εκείνο το πτώμα που ο φωτογράφος ανακάλυψε μέσα στη *φωτογραφία* του πάρκου και που φαίνεται να πιστεύει ακράδαντα στην –στιγμιαία, έστω– ύπαρξή του (τουλάχιστον μέχρι την τελευταία σκηνή της ταινίας), αλλά που ο κινηματογραφικός θεατής έχει –κατά παραχώρηση του ίδιου του Αντονιόνι– κάθε δικαίωμα ν' αμφισβητεί! Ο θεατής οδηγείται αριστοτεχνικά σ' αυτή την αμφιβολία, ακολουθώντας τη γοητευτική διαλεκτική του Αντονιόνι κι αφήνοντας τον ήρωα της ταινίας ολο-

μόναχο με τα οράματά του, χωρίς κανένα ίσως σύμμαχο, αλλά –για πρώτη φορά– απόλυτα κύριο του εαυτού του με τη συναρπαστική του μοναδικότητα.

Το μάθημα του Αντονιόνι (δικαιούσαι να πιστεύεις, δικαιούσαι να ερευνάς, αλλά δικαιούσαι και ν' αμφιβάλλεις για τα πάντα – κι αυτό είναι το πιο γόνιμο) γκρεμίζει όλες τις από καθέδρας ερμηνείες-θέσφατα των μεγαλοσχημόνων και κορυφώνεται στην τελευταία, πολυσυζητημένη σκηνή της ταινίας – τη σκηνή με το «μπαλάκι». Αποκαμωμένος απ' τη μάχη με το ορατό και το μη ορατό, το υπάρχον και το μη υπάρχον, ο φωτογράφος ξαναβρίσκεται κάποιο ξημέρωμα στο ίδιο εκείνο πάρκο όπου άρχισαν όλα. Θαρρείς και προαισθάνεται μια δεύτερη αποκάλυψη (εκείνη της κινητήριας, δημιουργικής αμφιβολίας που θα συντρίψει τη στείρα, πεισματική του βεβαιότητα), επιμένει να περιφέρεται άσκοπα στο πάρκο, ώσπου μια χαρούμενη, αλλά σιωπηρή πομπή νέων ανθρώπων διακόπτει την ερημιά του. Μέσα στον... σιωπηρό πανζουρλισμό του γλεντιού τους, οι φίλοι αρχίζουν να «παίζουν τένις», δίχως ρακέτες και δίχως μπαλάκι. Δείχνουν απόλυτα αφοσιωμένοι και συνεπαρμένοι απ' το «παιχνίδι». Κάποια στιγμή, το «μπαλάκι» ξεστρατίζει. Τα πρόσωπα όλων στρέφονται στον φωτογράφο που τους παρακολουθεί. Ένας απ' τη συντροφιά τον πλησιάζει και του ζητάει το «μπαλάκι». Μεσολαβεί μια αποκαλυπτική παύση. Ο φωτογράφος σκύβει, σηκώνει το μπαλάκι απ' το γρασίδι και τους το πετά. Το «παιχνίδι» ξαναρχίζει.²

² Το πολυσήμαντο ολόκληρης αυτής της μεγαλοφυσής ταινίας (ιδιαίτερα της τελευταίας σκηνής της) οδήγησε, όπως είναι φυ-

Λίγα χρόνια πριν από το *Blow-Up*, ένας άνδρας, κι αυτός φωτογράφος(!), προσωρινά αγκυροβλημένος σε μια αναπηρική πολυθρόνα, παρακολουθεί με τα κιάλια του τη δολοφονία μιας γειτόνισσάς του από τον σύζυγό της.³ Τόσο ο ήρωας του Άλφρεντ Χίτσκοκ όσο και εκείνος του Αντονιόνι παρακολουθούν τον έξω κόσμο μέσα από φακούς. Όμως τα κιάλια και τα αλλοιωμένα τους είδωλα ανήκουν στον ενεστώτα χρόνο (δηλαδή τον ίδιο ή τον παράλληλο χρόνο μ' εκείνον που τα χρησιμοποιεί), ενώ ο χρόνος (η βαλσαμωμένη χρονική στιγμή) της φωτογραφίας είναι ένας «αόριστος» (με όλη τη σημασία του σοφού ελληνικού όρου), που επιδέχεται διαφορετικής υφής αμφισβήτηση.

Μέσα απ' το φακό του Χίτσκοκ, ο θεατής, προσωρινά αγκυροβλημένος κι αυτός σε μια πολυθρόνα κινηματογράφου, παρακολουθεί τον παρακολουθούμενο. Η κρυφή αλληλουχία των βλεμμάτων, ή: Το παιχνίδι της αδιακρισίας. Ποιος παρακολουθεί ποιον; Ή, όπως θα μετέγραφε ο Μπόρχες την ερώτηση, ποιος ονειρεύεται ποιον; Ο θεατής, στο μεταξύ, δεν έχει πάψει στιγμή να 'ναι κι αυτός στο στόχαστρο του πε-

σικό, σε διάφορες ερμηνείες της, που είναι απόλυτα θεμιτές και δεν οφείλονται παρά στους διάφορους τρόπους «ανάγνωσής» της. Την πρώτη φορά που είδαμε την ταινία (1968), δίναμε σ' αυτή την τελευταία σκηνή ένα νόημα εντελώς αντίστροφο απ' αυτό που της δίνουμε σήμερα: στην επίκυψη του φωτογράφου να σηκώσει το «μπαλάκι» βλέπαμε την *υποταγή* – μια αόριστη υποταγή, γεμάτη φόβο για ένα μέλλον κοντινό και απειλητικό, που θ' άρχιζε κοινό για όλους μόλις θ' άναβαν τα φώτα στην αίθουσα – μια ερμηνεία απόλυτα δικαιολογημένη, αφού ήταν συνυφασμένη με το κλίμα φόβου της εποχής.

³ *Παράθυρο στην αυλή* του Άλφρεντ Χίτσκοκ.

ρισκοπίου. Και ούτω καθεξής. (Βλ. και το θαυμάσιο θεατρικό *Οι θεατές* του Μάριου Ποντίκα.⁴)

Σ' αυτή την ταινία του, όμως, ο Χίτσκοκ διαλογίζεται και πάνω στην ηθική της τέχνης του· δηλαδή, στην ηθική του βλέμματος. Ο ήρωάς του οφθαλμοπορνεύει τη ζωή. Προσφεύγει στα κιάλια του και την ψευδαισθητική τους δύναμη για να φέρει κοντά του τους ανθρώπους, αφού ο ίδιος αδυνατεί να τους πλησιάσει. Ποιος μας εμποδίζει να επεκτείνουμε το «εύρημα» και να το εκλάβουμε ως αλληγορία; Ο Χίτσκοκ μας μιλά για τη θεμελιώδη μοναξιά του καλλιτέχνη. Και η μοναξιά δεν έχει ασφαλώς καμιά σχέση με την περισκοπική όραση. Η μοναξιά πηγάζει, αλλά και προϋποθέτει, τα μετέπειτα: την εσωτερική διαδικασία, το άλεσμα· τότε, δηλαδή, που το εργαστήρι του καλλιτέχνη είναι γυμνό, μ' εξαίρεση έναν γόνιμο καθρέφτη. (Το σκηνικό μπορεί να θυμίζει το ερειπωμένο δωμάτιο του επαγγελματία ωτακουστή, στο τελευταίο πλάνο της εκπληκτικής «ακουστικής» συνέχειας του *Blow-Up: Η συνομιλία* του Φράνσις Φορντ Κόππολα).⁵

⁴ 1978.

⁵ Ο Κόππολα μεταθέτει με δεξιοότητα το εύρημα του Αντονιόνι για την αμφισβήτηση της μιας και μόνης εκδοχής του αισθητού, από το οπτικό σύστημα στο ακουστικό. Ο ήρωάς του, Χάρρυ Κολ, είναι ένας επαγγελματίας «ωτακουστής», εξοπλισμένος με τα πιο τέλειου τύπου τεχνικά μέσα. Ο Χάρρυ Κολ ζει παρασιτώντας (στην κυριολεξία) απ' τις αλλότριες λέξεις. Η αναφορά στην τότε επίκαιρη υπόθεση Ουοτεργκέιτ και στους ανθρώπους ή τις παραειδικότητες που κατασκευάζονται από τέτοιες αδίστακτες πολιτικές σκοπιμότητες είναι ένας από τους στόχους του Κόππολα. Όμως ο Κόππολα περνά τη διόλου δευτερεύουσα ανησυχία του για τη διαβρωτική επιρροή αυτού του παρασιτισμού πάνω στον ίδιο τον ήρωά του, μέσα από ένα εύρημα ανάλογο και ανά-