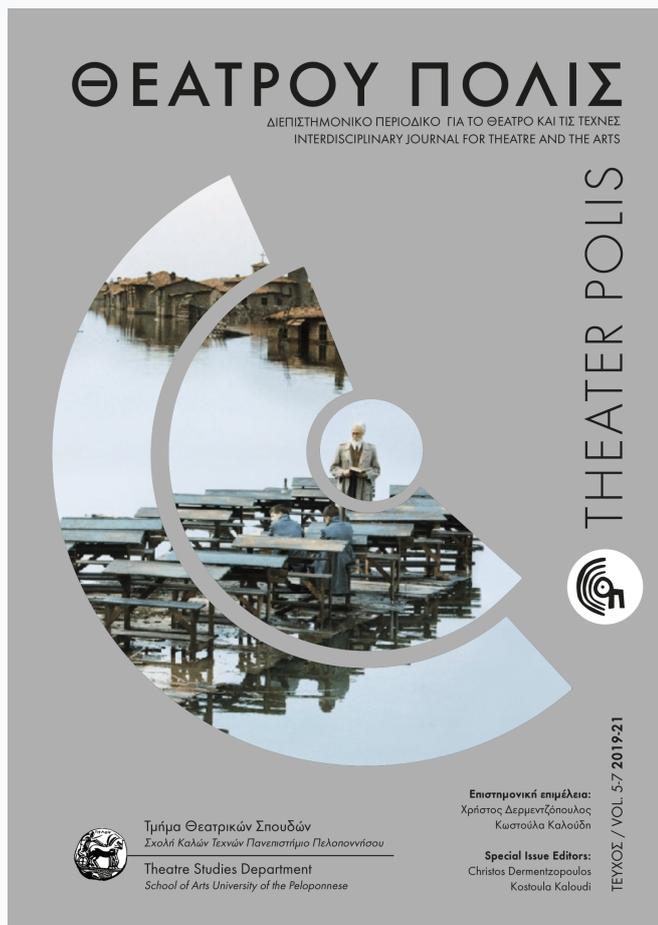


## Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος #5-7 (2019-2021): Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης



### Περί Απόρριψης

*Jacques Rivette; Λάμπρος Φλιτούρης*

doi: [10.12681/30706](https://doi.org/10.12681/30706)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Rivette, J., & Φλιτούρης Λ. (2022). Περί Απόρριψης. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 23-24. <https://doi.org/10.12681/30706>

JACQUES RIVETTE | Μετάφραση: Λάμπρος Φλιτούρης

## Περί Απόρριψης

### Για την ταινία:

*ΚΑΠΟ*, ιταλική ταινία του GILLO PONTECORVO. Σενάριο: Franco Solinas και Gillo Pontecorvo. Φωτογραφία: Alexander Sekolovic. Μουσική: Carlo Rusfichelli. Ηθοποιοί: Didi Perego, Gianni Garko, Susan Strasberg, Laurent Terzieff, Emmanuelle Riva. Παραγωγή: Vides, Zebro, Francinex, 1960. Διανομή: Cinedis.

Το λιγότερο που μπορεί να ειπωθεί είναι ότι είναι δύσκολο, όταν κάποιος αναλαμβάνει να κάνει μια ταινία για ένα τέτοιο θέμα (τα στρατόπεδα συγκέντρωσης), να μην τεθούν κάποιες προκαταρκτικές ερωτήσεις. Εντούτοις, ό,τι συμβαίνει είναι σαν ο Pontecorvo να το είχε συνειδητά αμελήσει, από ασυναρτησία, ανοησία ή δειλία.

Για παράδειγμα, το ζήτημα του ρεαλισμού: Για πολλούς λόγους, που είναι εύκολο να γίνουν κατανοητοί, ο απόλυτος ρεαλισμός ή εκείνος που μπορεί να υπάρξει στον κινηματογράφο είναι εδώ αδύνατος. Οποιαδήποτε απόπειρα προς αυτή την κατεύθυνση είναι απαραίτητως ημιτελής («επομένως και ανήθικη»), οποιαδήποτε προσπάθεια αναπαράστασης ή γελοίου και γκροτέσκου μακιγιάζ, οποιαδήποτε παραδοσιακή προσέγγιση του «θεάματος» εμπίπτει στην ηδονοβλεψία και την πορνογραφία. Ο σκηνοθέτης υποχρεούται να είναι πιο ήπιος, έτσι ώστε αυτό που τολμά να παρουσιάσει ως «πραγματικότητα» να είναι σωματικά ανεκτό από τον θεατή, ο οποίος στη συνέχεια να μην μπορεί παρά να καταλήξει στο ότι, ίσως ασυνείδητα, ότι βεβαίως όλο αυτό ήταν επώδυνο, όντως τι άγριοι αυτοί οι Γερμανοί, αλλά τελικά δεν ήταν αναπόφευκτο, και ότι, αν κάποιος ήταν φρόνιμος, με λίγη τύχη ή υπομονή, θα μπορούσε να την είχε γλιτώσει. Ταυτόχρονα, ο καθένας συνηθίζει υπόγεια στον τρόπο, αυτό γίνεται ηθικά αποδεκτό και σύντομα θα ενταχθεί στο ψυχικό τοπίο του σύγχρονου ανθρώπου. Ποιος θα είναι σε θέση την επόμενη φορά να εκπλαγεί ή να αγανακτήσει με αυτό που παύει πλέον να είναι σοκαριστικό;

Στο σημείο αυτό γίνεται κατανοητό ότι η δύναμη της *Νύχτας και καταχνιάς* (του A. Resnais) προερχόταν λιγότερο από τα ντοκουμέντα και περισσότερο από το μοντάζ, από την σπουδή με την οποία τα σκληρά

γεγονότα -πραγματικά δυστυχώς! - προσφέρθηκαν στο βλέμμα, μέσα από μία κίνηση που είναι ακριβώς αυτή της διαυγούς και σχεδόν απρόσωπης συνείδησης, η οποία δεν μπορεί να δεχτεί ούτε να κατανοήσει και να παραδεχτεί το φαινόμενο. Έχουμε δει κι αλλού ντοκουμέντα, πιο φρικτά από αυτά που επέλεξε ο Resnais. Σε τι όμως δεν μπορεί να συνηθίσει ο άνθρωπος; Όπως και να 'χει, δεν μπορούμε να συνηθίσουμε τη *Νύχτα και καταχνιά*: είναι γιατί ο σκηνοθέτης κρίνει αυτό που δείχνει και κρίνεται από τον τρόπο με τον οποίο το δείχνει.

Άλλο ζήτημα: παρατίθεται πολλές φορές, αριστερά και δεξιά, και συνήθως πολύ ανόητα, μια φράση του Moullet: *η ηθική είναι θέμα travelling* (ή κατά την εκδοχή του Godard: *το travelling αποτελεί ζήτημα της ηθικής*). Θελήσαμε σ' αυτό να δούμε το ακραίο του φορμαλισμού, ενώ θα μπορούσαμε περισσότερο να επικρίνουμε την «τρομοκρατική» υπερβολή, για να χρησιμοποιήσουμε την ορολογία του Jean Paulhan. Δείτε, ωστόσο, στο *Κάπο* τη σκηνή όπου αυτοκτονεί η Ριβιά πέφτοντας στο ηλεκτροφόρο συρματοπλέγμα. Αυτός που αποφασίζει εκείνη τη στιγμή να κάνει ένα travelling-avant, για να ξανακαδράρει το πτώμα από χαμηλή γωνία (contre-plongée), φροντίζοντας να καταγράψει ακριβώς το ανυψωμένο χέρι από μια γωνία στο τελικό καρέ, αυτός ο άνθρωπος δεν αξίζει παρά την βαθύτερη περιφρόνηση. Μας έχουν κουράσει εδώ και μήνες με τα λανθασμένα προβλήματα της μορφής και του φόντου, του ρεαλισμού και του μύθου (μαγείας), του σεναρίου και της «σκηνοθεσίας», του ελεύθερου ή υποταγμένου και άλλες αμφιταλαντεύσεις. Ας υποθέσουμε ότι θα μπορούσαν όλα τα θέματα των ταινιών να έχουν γεννηθεί ελεύθερα και ισότιμα. Αυτό που μετράει είναι ο τόνος, ή ο επιτονισμός, η απόχρωση, όπως θα το ονομάζαμε -δηλαδή η οπτική ενός ανθρώπου, του δημιουργού, ως αναγκαίο κακό και η στάση που κρατά αυτός ο άνθρωπος σε σχέση με αυτό που κινηματογραφεί και ως εκ τούτου σε σχέση με τον κόσμο και με όλα τα πράγματα. Πράγμα που μπορεί να εκφραστεί με βάση την επιλογή των καταστάσεων, την κατασκευή της πλοκής, τους διαλόγους, το παίξιμο των ηθοποιών, ή την ατόφια και απλή τεχνική, «αδιάφορα αλλά μετρημένα». Υπάρχουν ζητήματα που δεν πρέπει να προσεγγίζονται παρά μόνο με φόβο και τρέμουλο. Και ο θάνατος είναι χωρίς αμφιβολία ένα από αυτά. Και πώς όταν κινηματογραφείς ένα τόσο μυστηριώδες θέμα να

μην νιώθεις σαν απατεώνας; Θα ήταν καλύτερα σε κάθε περίπτωση να τεθεί το ερώτημα και να συμπεριληφθεί αυτό το ερώτημα κατά κάποιο τρόπο σε αυτό που κινηματογραφείται. Αλλά η αμφιβολία είναι αυτό που λείπει περισσότερο από τον Pontecorvo και τους όμοιούς του.

Το να κάνεις μια ταινία σημαίνει, επομένως, να καταδείξεις ορισμένα πράγματα. Σημαίνει, *ταυτόχρονα*, και με την ίδια διαδικασία να δείξεις μέσω μιας συγκεκριμένης οπτικής. Αυτές οι δύο πράξεις είναι αυστηρά αδιαχώριστες. Ακριβώς όπως δεν μπορεί να υπάρχει απόλυτο στην σκηνοθεσία, διότι δεν υπάρχει σκηνοθεσία μέσα στην απολυτότητα, έτσι και ο κινηματογράφος δεν θα είναι ποτέ «*γλώσσα*»: οι σχέσεις σημαίνοντος και σημαινομένου δεν χρησιμοποιούνται καθόλου εδώ, και δεν οδηγούν παρά μόνο σε θλιβερές αιρέσεις, όπως στην μικρή Ζαζί. Οποιαδήποτε προσέγγιση του κινηματογραφικού γεγονότος που επιχειρεί να υποκαταστήσει τη σύνθεση με την πρόσθεση, την ανάλυση με την ενότητα, μας ξαναοδηγεί ευθέως σε μια ρητορική της εικόνας που έχει πλέον τόση σχέση με το κινηματογραφικό γεγονός όσο έχει το βιομηχανικό σχέδιο με την εικόνα. Γιατί αυτή η ρητορική παραμένει τόσο αγαπητή σε όσους αυτοαποκαλούνται «*αριστεροί κριτικοί*»; Ίσως, τελικά, γιατί όλοι αυτοί είναι πάνω απ' όλα σκληροπυρηνικοί καθηγητές. Αλλά αν πάντα μισούσαμε, για παράδειγμα, τους Rudonkin, de Sica, Wyley, Lizzani και τους πρώην μαχητές του IDHEC, είναι διότι η λογική κατάληξη αυτού του φορμαλισμού ονομάζεται Pontecorvo. Ότι κι αν σκέφτονται οι εξειδικευμένοι δημοσιογράφοι, η ιστορία του κινηματογράφου δεν επαναστατικοποιείται κάθε εβδομάδα. Η μηχανική ενός Losey ή ο νεοϋορκέζικος πειραματισμός δεν ταραξουν τον κινηματογράφο περισσότερο απ' όσο τα κύματα της ακτής ταραξουν τη γαλήνη του βυθού. Γιατί; Αυτό συμβαίνει επειδή οι μεν θέτουν μόνο φορμαλιστικά προβλήματα, ενώ οι δε τα επιλύουν όλα εκ των προτέρων με το να μη θέτουν κανένα. Αλλά τι λένε αυτοί που πραγματικά κάνουν ιστορία και που ονομάζονται επίσης «*άνθρωποι της τέχνης*»; Ο Resnais θα παραδεχτεί ότι, αν μια τέτοια ταινία της εβδομάδας ενδιαφέρει τον ίδιο ως θεατή, είναι μπροστά στον Αντονιονί ωστόσο που αισθάνεται ερασιτέχνης. Χωρίς αμφιβολία έτσι θα μιλούσε ο Truffaut για τον Renoir, ο Godard για τον Rossellini, ο Demy για τον Visconti. Και όπως ο Cézanne, ενάντια σε όλους τους δημοσιογράφους και τους χρονικογράφους, κατάφερε σταδιακά να επιβληθεί με τη βοήθεια των ίδιων των συναδέλφων του ζωγράφων, έτσι και οι κινηματογραφιστές επιβάλλουν στην ιστορία τον Mugnai ή τον Mizoguchi...