

## Αντρέας Παγουλάτος *Τα ντοκιμαντέρ του Αλέν Ρενέ*

*Για να με ενδιαφέρει μια ταινία, πρέπει να έχει  
μια πειραματική πλευρά.  
Αλέν Ρενέ*

Είχαμε την ευκαιρία φέτος, στο 4ο Φεστιβάλ Γαλλικού Κινηματογράφου, που έλαβε χώρα από τις 3 ως τις 18 Απριλίου, στον κινηματογράφο Απόλλων και στην αίθουσα προβολών του Γαλλικού Ινστιτούτου, να ξαναδούμε όλες σχεδόν τις ταινίες του ανανεωτή κινηματογραφιστή Αλέν Ρενέ. Το αφιέρωμα που οργανώθηκε, για να τιμήσει το μεγάλο αυτό σκηνοθέτη, όπως, άλλωστε, και το ίδιο το Φεστιβάλ, με 14 ανέκδοτες γαλλικές ταινίες, σημείωσε μεγάλη επιτυχία. Στο κείμενο που ακολουθεί, προσεγγίζουμε και αναλύουμε το ντοκιμαντερίστικο έργο του Ρενέ, ενώ, σ' ένα επόμενο τεύχος της *Ουτοπίας*, θα ασχοληθούμε με τις ταινίες του μυθοπλασίας.

Δεν είναι, νομίζω, καθόλου τυχαίο και συμπτωματικό το γεγονός ότι δύο από τους πιο σημαντικούς ανανεωτές κινηματογραφιστές της εποχής μας, ο Μικελάντζελο Αντονιόνι και ο Αλέν Ρενέ, αρχίζουν και βρίσκουν μια *πρώτη κορύφωση* στο έργο τους με τις ταινίες μικρού μήκους, *αποκλειστικά* (Αντονιόνι) ή *κυρίως* (Ρενέ) *ντοκιμαντέρ*, που γυρίζουν. Πράγματι, τόσο ο πρώτος, στη δεκαετία του 1940, όσο και ο δεύτερος, μετά από μια «εισαγωγική» περίοδο κινηματογραφικού πειραματισμού και αναζήτησης<sup>1</sup>, στη δεκαετία του 1950, πραγματοποιήσαν, ο καθένας τους κάτω

από διαφορετικές συνθήκες, μια σειρά από πολύ σημαντικές ταινίες ντοκιμαντέρ μικρού μήκους. Σ' αυτές, μάλιστα, τις μικρές ταινίες ανακαλύπτουμε ήδη τις δομικές, συντακτικές και γενικότερα ποιητικές και αισθητικές *ιδιομορφίες της τέχνης τους*, που επιβεβαιώθηκαν και στην εξέλιξη του ύφους του καθενός τους, στις ταινίες μεγάλου μήκους με μύθο (υπόθεση), που γύρισαν αργότερα.

Προσεγγίζουμε και αναλύουμε εδώ τα 5 βασικά ντοκιμαντέρ μικρού μήκους που γύρισε ο Ρενέ από το 1950 ως το 1959, αμέσως μετά από τα δύο *δοκίμια*, δηλαδή, που αφιέρωσε στον *Βαν Γκογκ* (1948) και στον *Γκογκέν* (1950)<sup>2</sup> και πριν από την πρώτη ταινία του μεγάλου μήκους με υπόθεση, *Χιροσίμα, αγάπη μου* (1959)<sup>3</sup>.

Η *Γκουερνίκα* (1950) είναι το πρώτο ντοκιμαντέρ του Αλέν Ρενέ που, με σφαιρικότητα και διαύγεια, συσχετίζει ένα μεγάλο εικαστικό έργο (αυτό του Πάμπλο Πικάσο) με το τραγικό ιστορικό γεγονός που το προκάλεσε: τον εγγληματικό βομβαρδισμό δηλαδή, από τα ναζιστικά αεροπλάνα, του πληθυσμού της Γκουερνίκα. Στην *εκρηκτική αποσπασματικότητα* του εικαστικού έργου, που επιτείνεται από μια σειρά συνθετικών και δομικών αντιθέσεων, ο Ρενέ βρίσκει, *ανακαλύπτει σε βάθος και χρησιμο-*

ποιεί, με διαύγεια κι αποτελεσματικότητα, τις απαραίτητες, κατασκευαστικές και γλωσσικές αναλογίες. Αποσπασματικότητα και ετερογένεια του κινηματογραφικού υλικού, «νευρικό» μοντάζ, συσχετισμοί και αντιθέσεις ανάμεσα σε αυτά τα υποσύνολα της πραγματικότητας, που αποτελούν τα διάφορα ντοκουμέντα, αλλά και ορισμένα ζωγραφικά και γλυπτικά έργα του καλλιτέχνη, διαλεγμένα από πολλές διαφορετικές αισθητικά περιόδους του. Και βέβαια το ποίημα του Πολ Ελιάρ, που αποτελεί το συνδυαστικό ιστό της ταινίας και που ο ποιητής *μεγάλωσε* για τις ανάγκες της ταινίας, ειπωμένο με τον *ιδιαιτέρο* τρόπο της Μαρία Καζαρές, ή η μουσική του Γκι Μπερνάρ, από τη μια πλευρά. Εφημερίδες με τίτλους που μιλούν για φασισμό, πόλεμο, αντίσταση, σκηνές από ερείπια μετά από το βομβαρδισμό ή από έναν τοίχο με επιγραφές και συνθήματα, από την άλλη. Με γρήγορα και μερικές φορές απότομα «περάσματα» από το ένα στο άλλο επίπεδο της πραγματικότητας, ο Ρενέ *ανασυνθέτει* το τραγικό ιστορικό γεγονός, χρησιμοποιώντας γι' αυτό το σκοπό την εξαιρετική *αισθητική δυναμική* των έργων, του ποιήματος, των φωνών, της μουσικής, των ιστορικών υλικών, τον *αντιφατικό* τους πλούτο και τη *συνθετότητά* τους. Η ταινία χαρακτηρίζεται, στο μεγαλύτερό της μέρος, από έναν *αγωνιάδη ρυθμό*, έναν εσώτερο, βαθύ *αναβρασμό*. Όταν, στο τελευταίο μέρος, η ένταση μικραίνει και επικρατούν πιο ελεγειακοί τόνοι, καθώς, με τη χρησιμοποίηση διαφόρων γλυπτών του Πικάσο γίνεται αναφορά στα δολοφονημένα κορμιά και στην αυριανή ελπίδα, στην ταινία γίνεται ορατό –καθώς μια υπόγεια ακουσμένη μουσική– το πραγματικό σχέδιο της κατασκευής και της δόμησής της. Το μαύρο-άσπρο (και το γκριζό) της φωτογραφίας *ενοποιεί*

τα αντινομικά καλλιτεχνικά και τραγικά ιστορικά υλικά της ταινίας. Με το αγωνιακό μοντάζ και την πλούσια, καλοδουλεμένη ηχητική της μπάντα, *μορφολογείται η ανάγκη για αντίσταση* μπροστά στις παράλογες τραγικές φάσεις της ιστορίας, η προσπάθεια *κατανόησης των μηχανισμών* που οδηγούν εκεί, η *απελευθερωτική δύναμη* μιας *ουσιαστικής* και «*εκ βαθέων*» *καταγγελίας*.

Ο Ρενέ θεωρούσε την Γκουερνίκα ως «την πρώτη εκδήλωση της θέλησης καταστροφής για την ευχαρίστηση της καταστροφής· ότι έκαναν ένα πείραμα πάνω σε ανθρώπινο υλικό, για να δουν. Αρχίζει με την Γκουερνίκα και βλέπουμε πού καταλήγει». Η επόμενη ταινία που πραγματοποιήσε, με τη συνεργασία και του Κρις Μαρκέρ, αντιμετωπίζοντας πολλές δυσκολίες, έχει το χαρακτηριστικό τίτλο: *Τα αγάλματα πεθαίνουν κι αυτά* (1950-1953). *Καταγράφει*, με λιγότερη ένταση και βία, αλλά με την ίδια ευλυγισία, διαύγεια και ακρίβεια και μέσα σε μια *διαχρονική προσοπική*, τις ιδιαίτερες σταθερές εξέλιξης και ακμής, αλλά και τα στάδια παρακμής της αφρικάνικης τέχνης, σημαντικού τομέα του ευρύτερου αφρικανικού πολιτισμού. Ο Ρενέ και ο Μαρκέρ επιμένουν στο γεγονός ότι η παρακμή σχετίζεται με τη με όλα τα μέσα *εξάπλωση και επιβολή της παιδείας* και της *αισθητικής των λευκών*, που με τη βία του αποικιοκρατισμού (αλλά και του *μετα-αποικιοκρατισμού*) κυριαρχούν, αλλοτριώνουν και οδηγούν σε αδράνεια και μαρασμό τις γνήσιες, *δημιουργικές* δυνάμεις των αφρικανικών κοινωνιών και λαών. Με αυτό τον τρόπο καταγγέλλεται έντονα το «*πέρασμα*», μέσα στις σύγχρονες αποικιοκρατούμενες χώρες, απ' τον *καλλιτέχνη-δημιουργό πρωτότυπων και λειτουργικών έργων*, που αντλεί τα ιδιαίτερα μορφικά, θεματικά και δομικά χαρακτηριστικά και

στοιχεία τους από ένα γενικότερο πολιτισμικό «κλίμα», στον *τεχνίτη, τον όλο και περισσότερο αλλοτριωμένο, που αναγκάζεται να παραγάγει και να διαθέτει σε εμπορικά κυκλώματα, τυποποιημένα και ευτελή έργα κυρίως για τουρίστες*. «Πιασμένος σαν από μια τσιμπίδα ανάμεσα στο Ισλάμ εχθρό των εικόνων και στη χριστιανισμική που σπάζει τα είδωλα, ο αφρικανικός πολιτισμός καταρρέει». Η τρίτη μοτοπίνα της ταινίας, που έγινε κυρίως η αιτία να λογοκριθεί και προκάλεσε πολλά αντιφατικά σχόλια, στην εποχή της, είναι εκείνη που, με κάπως πιο έντονο ρυθμό, *ολοκληρώνει, από μορφική άποψη, την ταινία και κάνει πιο φανερή τη βαθύτερη σημασία της*. Πράγματι, στο τελευταίο αυτό μέρος της ταινίας, «εκφράζεται», συνοδευμένη από τον πολυρυθμικό ήχο από αφρικανικά κρουστά, *η διεκδίκηση για φυλετική ισότητα και διαπολιτισμική αρμονία*. Είναι η μη επιβολή ενός μοναδικού πολιτισμικού προτύπου, που σήμερα θα το ονομάζαμε *παγκοσμιοποιημένο*, και η ελεύθερη κι ανεμπόδιστη έκφραση της «διαφορετικότητας» των καλλιτεχνικών και των άλλων δημιουργιών των λαών, που οδηγεί και στην *προσέγγιση των ομοιοτήτων και των αναλογιών, των πιθανών αλληλοεπιδράσεων και των κοινών τελικά καταβολών τους*. «Δεν υπάρχει ρήξη ανάμεσα στον αφρικανικό πολιτισμό και το δικό μας. Τα πρόσωπα της νέγρικης τέχνης έπεσαν από το ίδιο ανθρώπινο πρόσωπο, όπως το δέρμα του φιδιού. Πέρα από τις νεκρές μορφές τους, αναγνωρίζουμε αυτή την υπόσχεση, κοινή σε όλους τους μεγάλους πολιτισμούς, για έναν άνθρωπο νικητή του κόσμου. Και Λευκοί και Μαύροι, το μέλλον μας φτιάχνεται με αυτή την υπόσχεση».

Και στις δύο αυτές πολλαπλά σημαίνουσες ταινίες του, ο Ρενέ επιβεβαιώνει τη

θέση του, που βάλαμε ως παράθεμα στην αρχή του κειμένου μας: Και στη μία και στην άλλη ταινία διαπιστώνουμε ότι υπάρχουν, πραγματικά, οι πειραματικές αυτές πλευρές, που τον οδήγησαν στη *συντακτική και γενικότερα μορφική ανανέωση της κινηματογραφικής γλώσσας και έκαναν την εργασία του πιο ενδιαφέρουσα, πρώτα απ' όλα γι' αυτόν τον ίδιο*.

Η αριστουργηματική ταινία που γύρισε μετά, *Νύχτα και Καταχνιά* (1955), έγινε με την πολύτιμη συνεργασία του σημαντικού συγγραφέα Ζαν Κείρόλ, που είχε ο ίδιος βιώσει την κόλαση του στρατοπέδου συγκέντρωσης Μαουτχάουζεν, και του μεγάλου συνθέτη Χανς Άισλερ. Η *πειραματική τάση* του σκηνοθέτη εκφράζεται, εδώ, *ακέραιη, με την επαναστατικά ανανεωτική γλώσσα και γραφή του, που φαίνεται ότι ξεπερνά όλες τις δυσκολίες σύνθεσης*. Αρθρώνεται σε αυτή την ταινία, με μία εξαιρετική *λιτότητα και οικονομία και την αυστηρότητα που αρμόζει στο θέμα του, ένας πολυσύνθετος και πειστικός, βαθύς όμως και ουσιαστικά ανθρώπινος, ποιητικός, κινηματογραφικός λόγος* πάνω σε μια από τις πιο αποτροπιαστικές περιόδους της ανθρώπινης ιστορίας, που στιγματίζεται από την τερατώδεια και τη βαρβαρότητα των ναζιστικών στρατοπέδων συγκέντρωσης.

Η μεγάλη επιτυχία της ταινίας, η διαχρονική της αξία, που επιβεβαιώνεται μέχρι σήμερα, οφείλεται σε μια σειρά από συγκεκριμένες *επιλογές* του Ρενέ και των συνεργατών του. Με τον ευφυή *σκηνοθετικό σχεδιασμό* του Ρενέ, όλα τα στοιχεία της ιστορικής αυτής τραγωδίας βρήκαν την κατάλληλη μορφή για να εκφραστούν *κινηματογραφικά*. *Υλοποιήθηκαν*, δηλαδή, με μεγάλη ακρίβεια, ακολουθώντας πιστά έναν *ιδιαιτέρω τρόπο οργάνωσης των ιστορικών, αρχειακών μερικές φορές, υλικών*. Έτσι, εί-

τε πρόκειται για κομμάτια από επίκαιρα, από λίγο ή πολύ οργανωμένες ντοκιμαντερίστικες ταινίες, είτε για πιο πρωτογενή υλικά, φωτογραφίες, ντοκουμέντα κ.λπ., που αντλήθηκαν από διάφορες πηγές, έγινε δυνατό να ενοποιηθούν, διατηρώντας το μαύρο-άσπρο της ιστορικής τους τρομακτικής και θηριώδους αντικειμενικότητας. Μια σειρά από σεκάνς γυρισμένες έγχρωμες, πρόσφατα τότε (μέσα της δεκαετίας του '50), στους πρασινομένους χώρους των πρώην στρατοπέδων συγκέντρωσης, που έχουν μετατραπεί σε μουσεία του χθεσινού ιστορικού οργανωμένου τρόμου και της φρίκης, έρχονται να προστεθούν ως απαραίτητα υλικά σε αυτό το καλομελετημένο μωσαϊκό τρομακτικό σύνολο. Ο Ρενέ επέλεξε συνειδητά αυτή τη διαφορά και χρησιμοποίησε με πολλή ευφυΐα τις αντιθέσεις ανάμεσα στα μαυροάσπρα και έγχρωμα πλάνα της ταινίας, γιατί, όπως λέει, «αν έκανα όλη την ταινία μαυροάσπρη, φοβόμουν ότι θα πετύχαινα μ' αυτές τις γέριμες πέτρες, τα συρματοπλέγματα και τους μολυβένιους ουρανοί, έναν κινηματογραφικό ρομαντισμό που δεν θα ήταν καθόλου καλής ποιότητας». Στην κατεύθυνση αυτή μιας σύνθεσης μέσα από αντιθέσεις, βοηθήθηκε πολύ από το βιωμένο, συνταρακτικό, στο συγκρατημένο πάθος του, σχόλιο του Ζαν Κεϊρόλ, που διαθέτει κιόλας μια ιδιαίτερη μουσικότητα και χρησιμεύει σαν μοχλός και λειτουργικός καταλύτης για την ουσιαστικότερη εγγραφή του τρομερού χθες μέσα στο τώρα. Σημαντικά συνετέλεσε στο τελικό μοναδικό αποτέλεσμα και η κάθε άλλο παρά καταθλιπτική, αλλά οπωσδήποτε υποβλητική και βαθιά στοχαστική μουσική του Χανς Άισλερ, που κρατάει κάποιους τόνους αισιοδοξίας, παρόλο ότι υπογραμμίζει και αυτή, με τον τρόπο της, βέβαια, την ουσιαστική προειδοποίηση του τέλους

του ντοκιμαντέρ, μπροστά στους κινδύνους αναβίωσης, που παραφυλάνε, της φρικαλέας φασιστικής «μηχανής»: «Ποιος από μας αγρυπνά σ' αυτό το παράξενο παρατηρητήριο για να μας προειδοποιήσει για τον ερχομό των καινούριων δημίων; Έχουν αληθινά ένα άλλο πρόσωπο από το δικό μας;» και «Κάπου, ανάμεσά μας, υπάρχουν τυχεροί Καπό, ξαναποκτημένοι αρχηγοί, άγνωστοι καταδότες...» Το αριστούργημα αυτό ξαναποκτά σήμερα, δυστυχώς, μια φοβερή επικαιρότητα...

Για την επόμενη ταινία του, *Όλη η μνήμη του κόσμου* (1956), που γύρισε με τη συνεργασία του Ρεμό Φορλανί, ο Ρενέ έχει πει: «Ο Φορλανί κι εγώ θελήσαμε να επιμεινουμε πάνω σ' αυτή την πολύ σπουδαία έννοια του βιβλίου και να δείξουμε την άπειρη, ιλιγγιώδη πλευρά της μνήμης». Η ταινία, που εντυπωσιάζει ακόμη και σήμερα με την τεχνική της ευρηματικότητα και την αισθητική της πληρότητα, διαθέτει ακόμη μια ολότελα φανερή, αυτή τη φορά, πειραματική πλευρά: Αποτελεί ένα είδος κινηματογραφικού οδηγού και ευρητηρίου όλων των δυνατών παραλλαγών πάνω στην κινηματογραφική σταθερή (και τεχνική πρακτική) του τράβελινγκ, αλλά και όλων των δυνατών συνδυασμών τους, μέσα από ένα ιδιαίτερο τόνου (και ρυθμού) μοντάζ. Η ταινία χαρακτηρίζεται ακόμη από μια μυθριώδη διάσταση «επιστημονικής φαντασίας», που έχει να κάνει με την υπόγεια φλέβα του σκηνοθέτη και τις επιδράσεις που δέχθηκε από τα κόμικς ή ορισμένες βουβές ταινίες των χρόνων του 1920, που θα τον οδηγήσουν πιο ύστερα σε ταινίες όπως: *Σ' αγαπώ, σ' αγαπώ* (1968), *Η ζωή είναι ένα μυθιστόρημα* (1983) ή *I want to go home* (1989). Αποτελεί μια ιδιότυπη περιπλάνηση, γεμάτη απρόβλεπτα και εκπλήξεις, που γίνεται με φαινομενικό αυθορμητισμό, αλλά και ένα νεανικό

ενθουσιασμό, μέσα στο λαβυρινθώδη κόσμο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας, όπου φυλάσσονται διάφορα πολύτιμα κομμάτια της ανθρώπινης γνώσης, της ανθρώπινης μνήμης. Η περιπλάνηση αυτή, που παίρνει, μερικές φορές, τη μορφή αναζήτησης του κρυμμένου θησαυρού, του κρυμμένου μέρους μιας αλήθειας, αποκτά, με τη βοήθεια των ιδιότυπα συνδυασμένων τράβελινγκ, του μοντάζ, του σχολίου και της μουσικής του Μορίς Ζακ, ένα σχεδόν περιπετειώδη τόνο. Καθώς, όμως, περιδιαβάζουμε μέσα στους δαιδάλους της, ανακαλύπτουμε κάποιες πολύτιμες και σπάνιες εκδόσεις ή, ακόμη, μας δείχνεται λεπτομερειακά η τελετουργία που είναι η καταγραφή, αρχειοθέτηση, διαφύλαξη (σχεδόν φυλάκιση) ενός καινούριου βιβλίου.

Ενός άλλου ασυνήθιστου τύπου περιήγηση στον καινούριο, βιομηχανικό κόσμο της μετατροπής των υλών –εδώ έχουμε τη μετατροπή διαφόρων πετρελαιοειδών σε νάιλον και πλαστικά– αποτελεί η τελευταία ουσιαστικά ταινία ντοκιμαντέρ μικρού μήκους, που γύρισε ο Ρενέ, *Le chant du Stygène* (1958). Ολοκληρώθηκε ξανά με ένα πολύ μεταδοτικό ενδιαφέρον και μια σχεδόν επισημονική ακρίβεια, που ερχόταν να απαλύνει και μερικά να απομυθοποιήσει ένα

παιγνιώδες σχόλιο, γραμμένο σε παραδοσιακούς αλεξανδρινούς στίχους από τον ποιητή και συγγραφέα Ρεϊμόν Κενό. Σ' αυτή την ταινία ο Ρενέ κάνει ηθελημένα αφαιρεση του ανθρώπινου παράγοντα, που όμως η παρουσία του είναι αισθητή στο έργο του της μετατροπής των υλών, πάνω στο οποίο κυρίως στρέφεται η προσοχή του σκηνοθέτη. Έτσι, η εκφραστική και όμορφη έγχρωμη φωτογραφία καταγράφει λεπτομερειακά τα διάφορα στάδια αυτής της τόσο θεαματικής μεταμόρφωσης της ύλης, ενώ το ευφρές σχόλιο, η μουσική και το ιδιότυπο μοντάζ δίνουν στην παρουσίαση της υλικής διαδικασίας μια ποιητική και «νεομυθική» σχεδόν διάσταση.

### Σημειώσεις

1. Με επιτυχία, από όσο μπορούμε να κρίνουμε, αποτελέσματα, πάνω σε μερικά από τα κινηματογραφικά είδη και ιδιαίτερα πάνω σ' ένα είδος δοκιμαϊκής προσέγγισης εικαστικών έργων και πρακτικών.
2. Πρέπει να σημειώσουμε πως είχε ήδη πραγματοποιήσει μια ολόκληρη σειρά από ανάλογες ταινίες, με θέμα διάφορους εικαστικούς καλλιτέχνες, δηλαδή, και το έργο τους.
3. Με τόσα πολλά, όμως, ενσωματωμένα στη μυθολογία της, ντοκιμαντερίστικα στοιχεία.