

Ο Γκυ Ντεμπόρ, σκηνοθέτης

Ομιλία στην προβολή ταινιών του Γκυ Ντεμπόρ στο "Cinematian"
(25/5/2015)

«Κυρίες και Κύριοι, η ταινία που σας προβάλλουμε απόψε, είναι μια ταινία βαθιά ερωτική· μια ταινία πρωτόγνωρης έως σήμερα τόλμης που θα μείνει στην ιστορία του κινηματογράφου!»

Με αυτά τα λόγια ξεκίνησε την παρουσίαση της δεύτερης προβολής των *Ουρλιαχτών υπέρ του Σαντ* ο δαιμόνιος Σερζ Μπερνά, φίλος του Ντεμπόρ εκείνο το μακρινό έτος 1952. Τι το επακολούθησε θα το πούμε, και ίσως ως ένα βαθμό θα το δούμε, λίγο αργότερα.

Αυτό που θα προσπαθήσω τώρα, είναι να τοποθετήσω τις τρεις πρώτες (τις ξεχωρίζω σαν αγαπημένες μου) ταινίες του Γκυ Ντεμπόρ στο πλαίσιο μέσα από το οποίο γεννήθηκαν, ώστε να πάρουμε μια μικρή έστω *αίσθηση της ατμόσφαιρας και των προσδοκιών που τις συνόδευσαν* –ατμόσφαιρα και προσδοκίες που ίσως ακόμα σήμερα τις συνοδεύουν και τις κάνουν ταινίες πραγματικά, και όχι «μουσειακά», ενδιαφέρουσες και για εμάς.

Πρέπει ευθύς εξαρχής να τονίσω ότι, σε αντίθεση με τις ταινίες που γύρισε μετά το 1973, αυτές οι τρεις πρώτες ταινίες του Γκυ Ντεμπόρ –*Ουρλιαχτά υπέρ του Σαντ* (1952), *Για το Πέρασμα μερικών Προσώπων μέσα από μια Αρκετά Σύντομη Χρονική Μονάδα* (1959) και *Κριτική του Διαχωρισμού* (1961)– είναι έκδηλα ταινίες ενός ξεχωριστού ανθρώπου: ενός ανθρώπου που μετείχε ενεργά σ' ένα συλλογικό επαναστατικό ρεύμα και το ενδιαφέρον του ήταν περισσότερο να συμβάλλει στον εμπλουτισμό αυτού του ρεύματος παρά στην ανάδειξη ενός ατομικού έργου του, στην υπεράσπισή του, ή στο νοσταλγικό απολογισμό κάποιων σπουδαίων στιγμών του παρελθόντος του, όπως συμβαίνει κατά κύριο λόγο με τις επόμενες ταινίες του.

Επομένως, *οφείλουμε –του* το οφείλουμε, θα έλεγα– να δούμε τις ταινίες αυτές όχι μόνο σαν καρπούς του οπωσδήποτε εξαιρετικού προσωπικού ταλέντου του Ντεμπόρ (θα το κάνουμε και αυτό παρακάτω), αλλά και σε συνάρτηση με το ρεύμα στο οποίο αφιέρωσε ολόψυχα και γενναιόδωρα τα πρώτα σαράντα χρόνια της ζωής του.

Μια εποχή καταρρεύσεων σε όλα τα μέτωπα της ελπίδας

Εκείνο το ανατρεπτικό ρεύμα, που περνώντας από διάφορα μονοπάτια έφτασε μέσα από το «Φαντασιακό Μπάουχαους» του Άσγκερ Γιόρν και τους «Λετριστές» του Ισιδωρου Ιζού στην «Καταστασιακή Διεθνή» το 1957, συγκροτήθηκε βήμα-βήμα σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950, δηλαδή στο ξεκίνημα μιας εποχής η οποία, ενώ σημαδεύτηκε από τη λεγόμενη οικονομική ανοικοδόμηση του Μεταπολέμου, στο βάθος της ήταν μια *καταρρεύσεων*, το παροξυντικό αποκορύφωμα της οποίας μπορούμε να πούμε ότι ζούμε σήμερα.

Πιο συγκεκριμένα:

– Με την επικράτηση του Ναζισμού στους κόλπους ενός από τους πιο καλλιεργημένους και πολιτικοποιημένους λαούς της Ευρώπης, είχε καταρρεύσει τόσο η προσφιλής ιδέα των μοντέρνων καιρών, σύμφωνα με την οποία η «φωτισμένη συνείδηση» και η «εργαλειακή λογική» αρκούν για να ξεπεραστεί οριστικά η βαρβαρότητα και το συλλογικό κακό, όσο και η ρομαντική ιδέα μιας

απεριόριστης εμπιστοσύνης στον «πλούτο» της ψυχικής ενδοχώρας του σύγχρονου ανθρώπου.

– Με την έκρηξη της ατομικής βόμβας στη Χιροσίμα και το Ναγκασάκι είχε καταρρεύσει η έως τότε τυφλή πίστη, δεξιά και αριστερά της κυρίαρχης ιδεολογίας, στην τεχνολογία ως φορέα καθαρού απελευθερωτικού δυναμισμού και η ιδέα ότι αρκούσε η Τεχνική ν' αλλάξει χέρια και αυτόματα θα υπηρετούσε το κοινωνικό καλό.

– Με την αποτυχία της προσπάθειας εύρεσης κοινού πεδίου μεταξύ των σουρεαλιστών και των κομμουνιστών, είχε καταρρεύσει η ελπίδα μιας συμπόρευσης μεταξύ της πρωτοποριακής «αντί-αστικής» τέχνης και της «εργατίστικης» πολιτικής· και, μαζί με αυτήν, έμπαινε και πάλι ένα μεγάλο ερωτηματικό για τις σχέσεις μεταξύ της πνευματικής πρωτοπορίας και της λαϊκής βάσης των σύγχρονων κοινωνιών.

– Και τέλος, με την ουγγαρέζικη επανάσταση, που ξέσπασε ένα χρόνο πριν από την ίδρυση της Κ.Δ., το 1956, θα κατέρρεαν και οι τελευταίες ψευδαισθήσεις για τη επαναστατική φύση και το ρόλο της Ε.Σ.Σ.Δ. ως «αντίπαλου δέους» της κεφαλαιοκρατικής Δύσης —κάτι που σήμαινε, πως οι επαναστατικοί αγώνες των δυτικών λαών δεν θα είχαν πλέον να υπολογίζουν παρά στον εαυτό τους.

Τούτη η μαζική κατάρρευση τόσων *μετώπων ελπίδας* μέσα σε δυο-τρεις δεκαετίες έβαζε εκ των πραγμάτων κάθε ευαίσθητο άνθρωπο μπροστά ένα συγκλονιστικό σταυροδρόμι.

Μηδενισμός ή συνολική ανασυγκρότηση: τέρμα τα ημίμετρα!

Από τη μια μεριά, τον παραμόνευε η παράδοση στο *μηδενισμό*: «Όλες οι αξίες αποδείχτηκαν κίβδηλες, τέρμα οι αξίες! Ζόφος!». Όμως ο Ντεμπόρ, έπειτα ίσως από ένα σύντομο φλερτ με αυτό το μονοπάτι, ήταν από εκείνους που αντιτάχτηκαν σφοδρά σε αυτή την αδιέξοδη προοπτική. Το 1953 καλεί τους συντρόφους του να τελειώνουν «*με τη μηδενιστική άνεση*», τονίζοντας:

Το κόκκινο κρασί κι άρνηση μέσα στα καφενεία, οι πρώτες αλήθειες της απόγνωσης, δεν θα είναι η κατάληξη τούτων των ζώων, που είναι τόσο δύσκολο να τις υπερασπιστεί κανείς ενάντια στις παγίδες της σιωπής, τους εκατό τρόπους να μπει στη σειρά. Πέρα από αυτή την έλλειψη που είναι συνεχώς αισθητή, πέρα από την αναπόφευκτη και ασυγχώρητη απώλεια όλων όσα αγαπήσαμε, το παιχνίδι ακόμα παίζεται. Είμαστε εδώ. (...)

*Οφείλουμε να προωθήσουμε μια εξέγερση που να μας αφορά (...) ν' αποδείξουμε μια ορισμένη άποψη της ευτυχίας, παρ' όλο που την είδαμε να χάνει το παιχνίδι, άποψη με την οποία θα πρέπει να συντονιστεί ευθύς εξαρχής κάθε επαναστατικό πρόγραμμα. («Για να τελειώνουμε με τη μηδενιστική άνεση», Internationale Lettriste τχ 3, στο *Το Αισθητικό και το Πολιτικό*, εκδ. Ελεύθερος Τύπος).*

Ο Ντεμπόρ παίρνει λοιπόν, και θα ακολουθήσει με τη μεγαλύτερη συνέπεια, το άλλο μονοπάτι στο σταυροδρόμι που άνοιξε εκείνη η εποχή καταρρεύσεων (στις οποίες, ας το πούμε, πρέπει να προστεθεί και η οικονομική κατάρρευση της οικογένειάς του). Το μονοπάτι εκείνο που, *απέναντι στη συνολική κατάρρευση, διεκδικεί μια εξίσου συνολική ανασυγκρότηση* τόσο του στοχασμού όσο και της έκφρασης και της δράσης πάνω στα πράγματα.

Αλλά σε τι θα μπορούσε να υπολογίζει πια ο μεταπολεμικός μοντέρνος άνθρωπος, που έχασε την πίστη του στη «φωτισμένη συνείδηση» και στον πλούτο της «ψυχικής ενδοχώρας» του; Πώς θα μπορούσε η «ιστορική δράση» να είναι απάντηση σε αυτό το ερώτημα, τη στιγμή που γινόταν πλέον φανερό πως η «πνευματική» και η «λαϊκή» συνιστώσα της αδυνατούσαν να συμπορευθούν; Ποιο θα μπορούσε να είναι από εδώ και πέρα το νόημα της καλλιτεχνικής

δραστηριότητας αλλά και ποιο, επίσης, της πολιτικής, με δεδομένο πλέον ότι από μια λαϊκή και εργατική επανάσταση μπορεί να προκύψει ένα τυραννικό καθεστώς;

Είναι φανερό πως πάνω στους ώμους του Ντεμπόρ και της παρέας του, όπως και όλων όσοι είχαν την ευαισθησία να οσφρανθούν το πρόβλημα, έπεφτε μεγάλο βάρος. Η ιστορία καλούσε σε μια ανασυγκρότηση όχι μόνο πολιτική αλλά και φιλοσοφική. Όχι μόνο στις πρακτικές αλλά και στον τρόπο σκέψης.

Η ανασυγκρότηση ως τόπος συνάντησης

Όπως θα δούμε και από τις ταινίες που ακολουθούν, οι άνθρωποι αυτοί δεν αρνήθηκαν να σηκώσουν αυτό το βάρος. Απάντησαν στην πρόκληση των καιρών όσο κι όπως μπορούσαν καλύτερα. Στηριγμένοι αφ' ενός σε διάλογο συχνά ζωντανό με ένα πλήθος στοχαστών πέρα από τους «κλασσικούς» (Μαρξ, Χέγκελ), στοχαστών οι οποίοι είχαν την ίδια περίπου εποχή επισημάνει τις καταρρεύσεις που προαναφέραμε (Καρλ Κορς, Κώστας Παπαϊωάννου, Λιούις Μάμφορντ, Ζακ Ελλύλ, Γκύντερ Άντερς, Ανρί Λεφέβρ, κ.α.), και αφ' ετέρου λογαριάζοντας στο πάθος τους για ζωή, συγκρότησαν ένα συγκεκριμένο «τόπο» που, δίχως να του λείπουν τα πρωτότυπα ή έστω ενδιαφέροντα έργα, υπήρξε ιδιαίτερα ζωντανός κι ελπιδοφόρος κυρίως κατά το γεγονός ότι θέλησε συνειδητά να είναι ο *τόπος συνάντησης* και *ενδεχομένως σύντηξης* των πιο ριζοσπαστικών απαιτήσεων τριών μεγάλων ιστορικών ρευμάτων της ανθρώπινης δραστηριότητας.

Το έχω επισημάνει από παλιά (βλ. *Πρόλογος* στη 2^η έκδοση της ανθολογίας *Το ξεπέρασμα της τέχνης*, Ύψιλον/βιβλία, Αθήνα, 1999), αλλά θα το επιτρέψετε να τ επαναλάβω. Αν θέλουμε να καταλάβουμε την *Καταστασιακή Διεθνή*, θα πρέπει να τη δούμε ως τόπο σύντηξης τριών ρευμάτων:

1. του ρεύματος της *Πολιτικής* ως ενδιαφέροντος, όχι για απλή διαχείριση αλλά για πρακτική επίδραση πάνω στην ιστορία με την απαίτησης για *κατάργηση της διαχωρισμένης εξουσίας*.
2. του ρεύματος της *Τέχνης* και της απαίτησης για *άμεσο ποιοτικό μετασχηματισμό της ζωής ευρύτερα*, και όχι για παραγωγή ιδιωτικών έργων προς κατανάλωση· και
3. του ρεύματος του *στοχασμού πάνω στην Ύπαρξη* και της απαίτησης για μια ενότητα *μεταξύ του άμεσου βιώματος και της αναπαράστασής του* με την *ηθική ευθύνη* απέναντι στα πράγματα που αυτό συνεπάγεται –γι' αυτό, ας το επισημάνω ξανά (για περισσότερα βλ. το «Χρόνος και Υποκείμενο στον Γκυ Ντεμπόρ»), είναι αδιανόητο να προσεγγίζει κανείς ανθρώπους που αυτό-ονομάστηκαν *καταστασιακοί* αγνοώντας ή υποβιβάζοντας τον υπαρκτό στοχασμό, στον οποίον οφείλουμε την ίδια την έννοια της «κατάστασης», σύμφωνα με την οποία εκείνο που πρωτεύει είναι το «*πώς είναι κάποιος σε ένα δεδομένο χώρο και χρόνο*» και όχι οι αφηρημένες ιστορικές δυνάμεις.

Με αυτά τα δεδομένα θα πρέπει ακόμα να υπογραμμίσουμε τη ευφυΐα των πρώτων καταστασιακών, στο βαθμό που έδωσαν σ' αυτή τη βούλησή τους και στη δράση τους μια συγκεκριμένη *αιχμή*, την «*κριτική της καθημερινής ζωής*» –δηλαδή, όπως διευκρινίζουν, την «*κριτική και αδιάκοπη αναδημιουργία της ολότητας της καθημερινής ζωής (...)* μέσα στις συνθήκες της σημερινής καταπίεσης, με στόχο την *εκμηδένιση αυτών των συνθηκών*» (I.S., τχ 6, 1961, στο *Ξεπέρασμα της Τέχνης*).

Όλες αυτές οι κατακτήσεις, τα ερωτηματικά και οι αγωνίες «φωνάζουν» μέσα από τις ταινίες του Ντεμπόρ που πρόκειται να απολαύσουμε απόψε. Όπως όμως συμβαίνει στην πραγματική ζωή, δεν ήταν πράγματα που κερδήθηκαν από τη μια

μεριά στην άλλη. Ούτε και βήμα-βήμα, άλλωστε. Κερδήθηκαν μέσα από μια σειρά *μικρών ποιοτικών αλμάτων*, αρχικά στο πεδίο της καλλιτεχνικής έκφρασης –που αποτελούσε το αγαπημένο πεδίο δράσης στα πρώτα βήματα του Ντεμπόρ και της παρέας του.

Τα Ουρλιαχτά, η προϊστορία και η ιστορία τους

Να ‘μαστε λοιπόν, πρώτα-πρώτα, στα *Ουρλιαχτά υπέρ του Σαντ*, μια ταινία γνωστή σαν «ταινία χωρίς εικόνες». Όμως εδώ θα πρέπει να διευκρινίσουμε κάτι έχει τη σημασία του και μάλλον διέφυγε από ορισμένους υμνογράφους του Ντεμπόρ. Τα *Ουρλιαχτά* δεν ήταν η πρώτη ταινία χωρίς εικόνες! Μάλιστα ο Ντεμπόρ δεν τα είχε εξαρχής συλλάβει σαν μια ταινία χωρίς εικόνες. Πράγματι, στην πρώτη βερσιόν του σεναρίου τους, που παρουσίασε ο Ντεμπόρ στο πρώτο και μοναδικό τεύχος της επιθεώρησης *Ion* στις 23 Απριλίου του 1952, βλέπουμε ότι τα *Ουρλιαχτά* προβλέπονταν να έχουν εικόνες.

Τι μεσολάβησε και τελικά γύρισε την ταινία όπως θα τη δούμε; Λίγο καιρό νωρίτερα, το Σεπτέμβριο του 1951, ο στενός τότε σύντροφος του Ντεμπόρ, Ζιλ Ζ. Βολμάν, είχε ολοκληρώσει την μάλλον πρώτη πραγματικά ταινία χωρίς εικόνες με τον τίτλο *L' Anticoncept, Η Αντί-Έννοια*. Κινούμενος στο πνεύμα του πνευματικού πατέρα τους, Ισιδώρου Ιζού –ο οποίος με την ταινία του *Πραγματεία Σάλιου και Αιωνιότητας* (1950-1951) θέλησε να σπάσει τη σχέση εικόνας-λόγου στον κινηματογράφο ούτως ώστε να μην «υπνωτίζεται» το κοινό από τον βομβαρδισμό ενός λόγου-υπηρέτη εικόνων–, ο Βολμάν έκανε ένα μικρό άλμα παραπέρα: κατάργησε εντελώς τις εικόνες.

Πατώντας βέβαια στον *Ανεμικό Κινηματογράφο* (1926) του Μαρσέλ Ντυσάν, η *Αντί-Έννοια* προβάλλει επί 70 λεπτά πάνω σ’ ένα μετεωρολογικό μπαλόνι διαμέτρου 2 μέτρων φουσκωμένο με ήλιον μια ανελέητη διαδοχή μαύρων και λευκών κύκλων ενώ, έπειτα από μια σύντομη εισαγωγή όπου ο Βολμάν διαβάζει με *άτονη* φωνή ένα καταϊγιστικό κείμενο για τον κινηματογράφο, ο μόνος ήχος είναι «μεγαπνοϊκές» απαγγελίες, δηλαδή περίπου: φωνές και λαρυγγισμοί.

Με αυτή την ταινία, ο Βολμάν ξεκαθαρίζει το *αισθητικό* πλαίσιο, πάνω στο οποίο χτίστηκαν λίγο αργότερα και τα *Ουρλιαχτά*. Στο κείμενό του «Γιατί οι Θεατές θα Ουρλιάξουν κατά την Προβολή της Αντί-Έννοιας», που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Cinema* το Μάιο του 1952, εξηγεί αναλυτικά αυτό που θα είναι ο σκελετός και των *Ουρλιαχτών*:

1. Η *ιστορία* απελευθερώνεται από τη φωνή μέσω μιας άτονης αφήγησης·
2. Η *φωνή* μιλάει χωρίς να καθοδηγείται αναγκαστικά από τις δράσεις κι έτσι φαίνεται σημαντική (όπως η Όπερα)·
3. Οι *δράσεις* σπάνε πριν ολοκληρωθούν και συμπληρώνονται από ένα «αχρονικό» κείμενο, όπου ολοκληρώνεται ο τόνος.

Όπως μπορεί να υποψιαστεί κανείς, οι θεατές άρχισαν πράγματι να ουρλιάζουν κατά την πρώτη προβολή της *Αντί-Έννοιας*, που έγινε το Φεβρουάριο του 1952 στην κινηματογραφική λέσχη «Αβανγκάρντ 52»· και δυο μήνες αργότερα, στις 2 Απριλίου του 1952, η γαλλική «Εθνική Επιτροπή Ελέγχου των Κινηματογραφικών Έργων» (ναι!) απαγόρευσε την προβολή της.

Καταλαβαίνουμε τώρα γιατί, συμπαραστεκόμενος στο φίλο του, ο Ντεμπόρ όχι μόνο του αφιέρωσε τα *Ουρλιαχτά*, αλλά και τα γύρισε τελικά σαν μια ταινία χωρίς εικόνες, προβάλλοντάς τα μάλιστα, 30 Ιουνίου του 1952 στην ίδια αίθουσα, την «Αβανγκάρντ 52», όπου 3 μήνες νωρίτερα είχε προβληθεί η *Αντί-Έννοια*. Τούτη τη φορά ωστόσο, οι υπεύθυνοι της λέσχης «Πρωτοπορία» (!), δεν περίμεναν τα

ουρλιαχτά των θεατών. Στα 20 περίπου λεπτά της προβολής, έκοψαν πολύ απλά το ρεύμα.

Στη δεύτερη βέβαια προβολή των *Ουρλιαχτών*, που θα γίνει τον Οκτώβριο του ίδιου χρόνου, ο Ντεμπόρ και η παρέα του έρχονται προετοιμασμένοι –κι αξίζει να πούμε δυο λόγια πάνω σ' αυτό, μιας και δείχνει ανάγλυφα τα όσα είπαμε για το «ανατρεπτικό ρεύμα».

Πριν από την προβολή, εισαγωγή κάνει ένας υποτίθεται «διακεκριμένος Ελβετός καθηγητής κινηματογραφολογίας», που δεν είναι άλλος από τον Σερζ Μπερνά· και όπως είπαμε, αναγγέλλει στους ανύποπτους θεατές ότι θα παρακολουθήσουν μια «μοναδική και άκρως τολμηρή ερωτική ταινία». Τα φώτα σβήνουν, ο χρόνος περνάει, τίποτα. Ο κόσμος αρχίζει να δυσανασχετεί όταν ξαφνικά, από τη γαλαρία όπου είναι μαζεμένοι οι νεαροί Λετριστές, η Μισέλ Μπερνστάιν, σύντροφος του Ντεμπόρ, αφήνει μια παρατεταμένη διαπεραστική κραυγή. Τα φώτα ανάβουν ξανά. Αμηχανία, γκρίνιες. Ξάφνου ορμάει στην αίθουσα ο Ντεμπόρ με τις μπομπίνες της ταινίας παραμάσχαλα. Ανεβαίνει στο θάλαμο προβολής. Τα φώτα ξανασβήνουν. Γύρω στο μισάωρο, το κοινό αρχίζει να γιουχάρει. «Πού είναι οι ερωτικές σκηνές;», αναφωνεί κάποιος· για να του απαντήσουν οι Λετριστές: «Στην αίθουσα αν τολμάς!». Και πάνω στο χαμό, αρχίζουν να πετάνε στον κόσμο σακούλες με αλεύρι.

Αν όμως τα *Ουρλιαχτά* δεν πρωτοτύπησαν μορφικά, σίγουρα ως προς το περιεχόμενο έκαναν ένα βήμα παραπέρα από την *Αντί-Έννοια*. Διότι, στη θέση των «μεγαπνοϊκών» βρυχηθμών, έβαλαν λόγο. Ένα λόγο που χωρίς να ξεδιπλώνεται με την κλασική διαδοχή «αρχή-μέση-τέλος» –είπαμε: ζητούμενο είναι να μην τοποθετηθεί ο θεατής στην παθητική θέση του καταναλωτή εικονογραφημένων ιστοριών–, στροβιλίζεται γύρω από ένα «θέμα»: με διάθεση προκλητική και μ' ένα «ασύντακτο» μοντάζ, εκδιπλώνει ένα *σχεδόν θεωρητικό σχόλιο* γύρω από την καταστολή, τον έρωτα και το δύσκολο πάθος για ζωή σ' εκείνους τους καιρούς κατάρρευσης.

Πιστεύω πως αρκεί και μόνο η φράση με την οποία κλείνει η ταινία για να αισθανθούμε όλο τον κραδασμό της και την ίδια τη θέση του Γκυ Ντεμπόρ απέναντι στο έργο, που έπρεπε ν' αναλάβει ο ίδιος και η παρέα του:

«Ζούμε σαν χαμένα παιδιά τις ανολοκλήρωτες περιπέτειές μας»·

όπου «χαμένα παιδιά» ονομάζονταν οι αποστολές αυτοκτονίας μέσα στις γραμμές του εχθρού κατά στον πόλεμο. Τι πανέμορφος αυτοπροσδιορισμός εκείνου του ανατρεπτικού ρεύματος, αλήθεια!

Αφήνοντας πίσω τα *Ουρλιαχτά*: η εποχή του *Περάσματος* και της *Κριτικής του διαχωρισμού*

Όμως δεν πρέπει να μας διαφύγει η γνώμη του ίδιου του Ντεμπόρ για την ταινία του αυτή. Με ένα ύφος σχεδόν «μπλαζέ», έκδηλα αποστασιοποιημένο, γράφει το 1957, αναφερόμενος στην προβολή της ταινίας στο Λονδίνο:

Τον περασμένο Ιούνιο, προέκυψε το αναμενόμενο σκάνδαλο με την παρουσίαση στο Λονδίνο μιας ταινίας που είχα κάνει το 1952 και που δεν είναι μια παραπλάνηση, πολύ δε λιγότερο μια ταινία καταστασιακή, αλλά σχετίζεται με τις πολυσύνθετες λετριστικές επιρροές εκείνης της εποχής (...) και επομένως μετέχει πλήρως στη φάση της αποσύνθεσης, και μάλιστα στην πιο ακραία μορφή της, χωρίς να έχει καν τη θέληση, πέρα από μερικούς προγραμματικούς υπαινιγμούς, για θετικές εξελίξεις (...)

Οι παθητικοί καταναλωτές της κουλτούρας (...) μπορούν να γουστάρουν οποιαδήποτε εκδήλωση της αποσύνθεσης (...)

Πιστεύω μάλιστα ότι θα φτάσουν στο σημείο να αγαπούν το φιλμ μου και τη ζωγραφική των πιθήκων (άλλο καταστασιακό πείραμα αυτό, σημ. δική μου) μέσα σε πέντε μ' έξι χρόνια από τώρα [...] («Ακόμα μια προσπάθεια αν θέλετε να είστε καταστασιακοί», *Potlach*, τχ 29, στο *Τι είναι ο Λετρισμός*, εκδ. Ελεύθερος Τύπος).

Μήπως ο Ντεμπόρ είχε πάψει ν' αγαπάει την πρώτη του ταινία; Όχι βέβαια. Όμως, αποχαιρετώντας την με τούτα τα λόγια, προανγγειλε το επόμενο άλμα της δημιουργικής του πορείας, που θα έρθει, σε ό,τι αφορά τον κινηματογράφο του, με τις δυο επόμενες ταινίες του. Και πράγματι, με *Το Πέρασμα Μερικών Προσώπων μέσω μιας Αρκετά Σύντομης Χρονικής Μονάδας* (1959), ο Ντεμπόρ αφήνει πίσω του τον κινηματογράφο του Ιζού και του Βολμάν, και κάνει το βήμα του πατώντας πλέον ... σε ποιον άραγε;

Αυτό το «σε ποιον» αξίζει να το επισημάνουμε. Θα άρесе κιόλας, πιστεύω, στον ίδιο το Ντεμπόρ, που τόσο πολύ λάτρευε τα αινίγματα, την κρυπτικότητα και τις αποκωδικοποιήσεις.

Είναι γνωστό λοιπόν ότι σε μια κρίσιμη αλληλογραφία του με τον τότε φίλο και σύντροφό του, Τζιανφράνκο Σανγκουινέτι την παραγμένη ιταλική δεκαετία του 1970, ο Ντεμπόρ υπέγραφε ως «Καβαλκάντι». Όλοι νόμιζαν βέβαια πως, απευθυνόμενος στον Τοσκανέζο φίλο του, υπονοούσε με το ψευδώνυμό του τον Φλωρεντίνο ποιητή Γκουίντο Καβαλκάντι. Λάθος!

Διότι, όπως μου επισήμανε πριν χρόνια στην αλληλογραφία μας ο φίλος μου Υβ Λε Μανάκ, σύντροφος του Ντεμπόρ και της παρέας του το Μάη του '68 και εξίσου δεινός στις αποκωδικοποιήσεις, όταν ο Ντεμπόρ υπέγραφε «Καβαλκάντι», στην πραγματικότητα δεν αναφερόταν στον Γκουίντο, αλλά απέτινε κρυφά φόρο τιμής στον πρωτοπόρο Βραζιλιάνο σκηνοθέτη Αλμπέρτο Καβαλκάντι (1897-1982), ο οποίος, κατά τη διαμονή του στο Παρίσι, γύρισε το 1926 την εκπληκτική ταινία *Rien que des heures* – μια ποιητική ταινία με θέμα-σκηνικό το Παρίσι, που ξεκινάει με την εξής διακήρυξη:

Αυτή η ταινία είναι μια ταινία χωρίς υπόθεση. Δεν είναι παρά μια ακολουθία εντυπώσεων πάνω στο πέρασμα του χρόνου.

Βλέποντας αυτή την ταινία και το *Πέρασμα μερικών Προσώπων* εύκολα θα καταλάβετε ότι πράγματι, αυτόν τον Καβαλκάντι εννοούσε ο Ντεμπόρ.

Βέβαια και πάλι ας προσεχθεί, πως το «δάνειο» στο επίπεδο της μορφής, του ύφους και της ατμόσφαιρας της ταινίας, δεν εμποδίζει ούτε αναιρεί καθόλου την εξαιρετική πρωτοτυπία στο επίπεδο του λόγου των ταινιών του Ντεμπόρ.

Υπάρχει πράγματι μια ριζική διαφοροποίηση του *Περάσματος* και της *Κριτικής*, όπως και όλων των επόμενων ταινιών του, από τα *Ουρλιαχτά* στο γεγονός ότι, πλέον, όχι μόνο η οθόνη δεν είναι κενή αλλά επιχειρείται ένας σαφής και ευκρινής διάλογος του λόγου με την εικόνα. Διάλογος, και πάλι, όχι με την έννοια του ομιλούντος κινηματογράφου αλλά μ' ένα τρόπο, που επιχειρεί – και κατά τη γνώμη μου το πετυχαίνει απόλυτα – μέσα από διαρκείς ρήξεις στη ροή του λόγου και των εικόνων, στη συμπάρθεση ομιλίας με γραπτές διακηρύξεις, κι ένα εκπληκτικό μοντάζ, να κρατάει σε επαγρύπνηση τη συνείδηση και τη διάθεση του θεατή.

Κι ακόμα: γίνεται τώρα, ξεκινώντας από το *Πέρασμα*, ακόμα πιο σαφής, πέρα από την υπεράσπιση της ψυχής της παρέας του, η κριτική στάση του Ντεμπόρ απέναντί της, η κριτική του για τον εγκλωβισμό της σ' ένα μικρόκοσμο εξέγερσης που δεν του αρκούσε, και το κάλεσμά του για το άνοιγμα εκείνο, που οδήγησε στην επιχείρηση Καταστασιακή Διεθνής:

Όταν ασκείται μέσα σ' ένα κλειστό κύκλωμα, η ελευθερία υποβιβάζεται σε όνειρο, γίνεται απλή αναπαράσταση του εαυτού της. (...) Αυτό που έπρεπε να καταργηθεί, συνεχίζεται και μαζί και η φθορά μας. Μας καταστρέφουν. Μας διαχωρίζουν. Τα χρόνια κυλούν και δεν αλλάξαμε τίποτα.

Αυτά τονίζει στο *Πέρασμα μερικών Προσώπων*. Εδώ βρίσκεται η ψυχή εκείνης της ταινίας και της αναζήτησης από την οποία αναδύθηκε.

Ήρθε όμως η ώρα να αφήσουμε τις ίδιες τις ταινίες να μας μιλήσουν –και σίγουρα θα πουν στον καθένα μας πολλά, και ίσως διαφορετικά απ' όσα είπαν σε μένα, αλλά εξαιρετικά ζωντανά πράγματα, πιστεύω.

Να σημειώσω μόνο, σαν μια τελευταία νύξη της όλης ατμόσφαιρας γύρω από αυτές, ότι και στις δυο επόμενες ταινίες του, στη μέση των γυρισμάτων ο Ντεμπόρ χρειάστηκε να διακόψει για να πάρει μέρος στις, παλλόμενες τότε, Συνδιασκέψεις της Καταστασιακής Διεθνούς: του Μονάχου (Απρίλιος 1959) και του Λονδίνου (1960).

Αρχές Μαΐου 2015
Γιάννης Δ. Ιωαννίδης