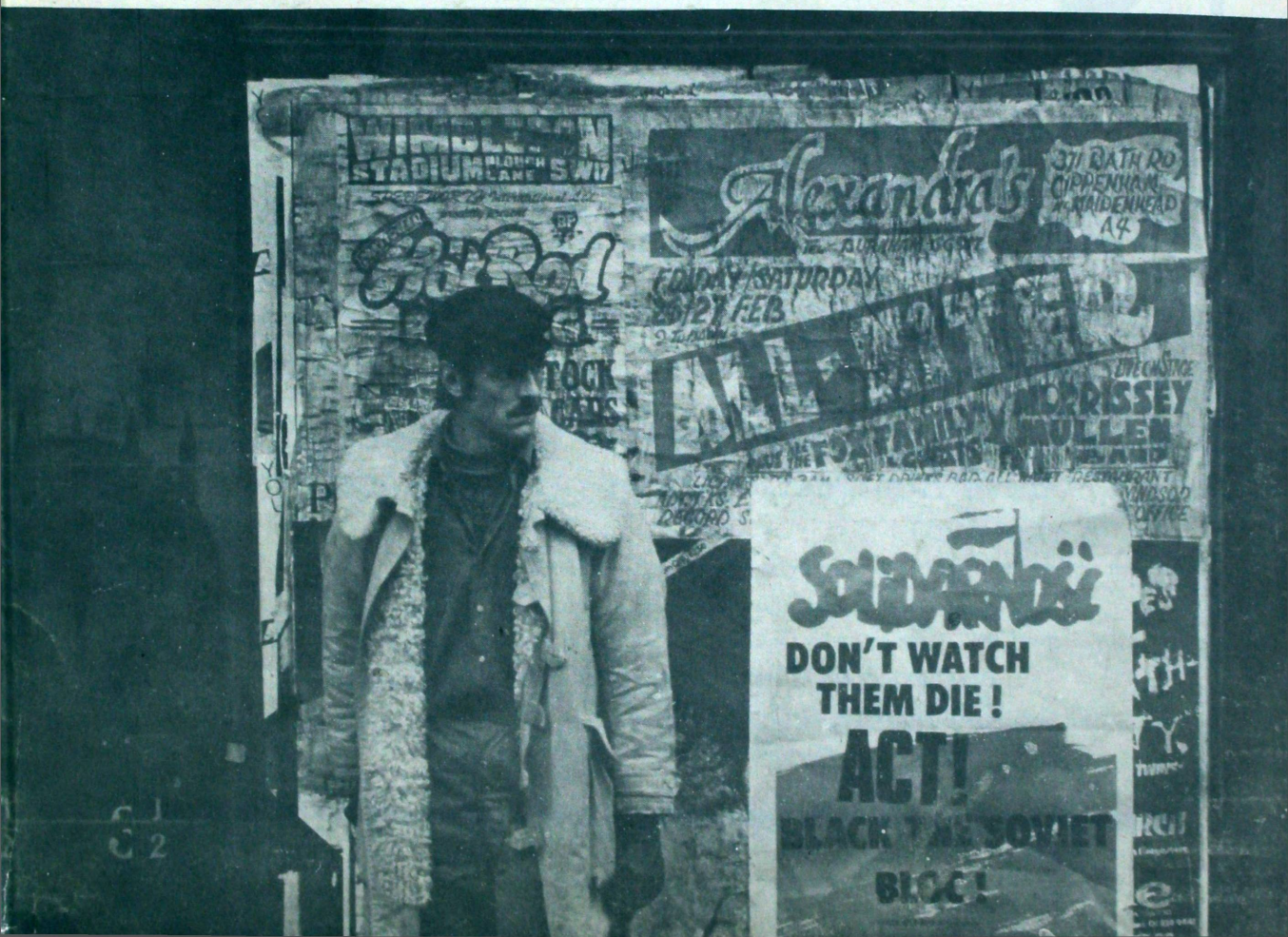
ΟΘΟΝΗ

ΤΡΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ / ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 8 ΑΝΟΙΞΗ 1982 ΔΡΧ. 150

ΑΦΙΕΡΩΜΑ: ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ
J. LACAN:
ΓΙΑ ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ
R.W. FASSBINDER
ΚΡΙΤΙΚΕΣ / ΕΙΔΗΣΕΙΣ / ΣΧΟΛΙΑ



νεανικές φθηνές διακοπές...

PSARELIS

Ἑλληνικά νησιά

- **Σκόπελος**
- **Ἀλόννησος**
- **Σκιάθος**

9ήμερες, 13ήμερες, 17ήμερες, 21ήμερες πάμφθηνες διακοπές

π.χ. 9 μέρες στή Σκόπελο (στή μαγευτική ἀκτή Λουτράκι) 5.150 δρχ. (ναῦλα, δωμάτιο, πρωϊνό)

Δηλώσεις **Φιλώτας Τούρς.** Βύρωνος 7 (Πλατεῖα Ναυαρίνου) τηλ. 231322

II-000000004614

ΟΘΟΝΗ No 8
ΑΝΟΙΞΗ 1982

Στό ἐξώφυλο: Moonlighting, τοῦ Jerzy Skolimowski

ΕΚΔΟΤΗΣ
Ζωή Ἐλευθεριάδου
Θ. Σοφούλη 38
τηλ. 427291

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΟΜΑΔΑ
Μπάμπης Ἀκτσόγλου
Ἄγγελος Βεζυρόπουλος
Ἀλέξης Δερμεντζόγλου
Ἀλέξαντρος Μουμτζῆς
Θωμᾶς Νέος
Γιῶργος Τζιώτζιος
Νότης Φόρσος

ΣΥΝΕΡΓΑΣΤΗΚΑΝ
Δημήτρις Βεργέτης
Γιάννης Γιαννούλης
Γιάννης Δεληολάνης
Παναγιώτης Δεληολάνης
Νίκος Κολοβός
Θανάσης Λάλας
Θόδωρος Νάτσης
Παναγιώτης Ντεβερίκος
Χαρούλα Σταματοπούλου
Μάρκος Χολέβας

ΑΝΑΠΑΡΑΓΩΓΗ ΦΙΛΜ/ ΕΚΤΥΠΩΣΗ
ΕΚΔΟΣΕΙΣ «ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗΣ»
Προξ. Κορομηλᾶ 38
τηλ. 264-958, 277-350
Θεσσαλονίκη

ΦΩΤΟΣΤΟΙΧΕΙΟΘΕΣΙΑ
Ἐκδόσεις ΕΓΝΑΤΙΑ
Ἁγ. Δημητρίου 190
τηλ. 926.068

ΣΥΝΔΡΟΜΕΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑ
ΤΑΧ. ΘΥΡΙΔΑ 868
Ἄγγελο Βεζυρόπουλο
τηλ. 623.839

ΟΘΟΝΗ: ΤΡΙΜΗΝΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΙΑ

σελ.
Τό θέαμα δέν εἶναι πιά στήν αἴθουσα, τοῦ *Σέρζ Ντανέ* 2
Jean Eustache, 1939-1981, τοῦ *Θωμᾶ Νέου* 3
Ἐρασιτεχνισμός καί κινηματογράφος, τοῦ *Μάρκου Χολέβα* 4
Οἱ τρελές περιπέτειες τοῦ Francis Ford Coppola, τοῦ *Νότη Φόρσου* 5
Τό βίντεο, ἡ τηλεόραση καί οἱ περιπέτειες τοῦ κινηματογράφου, τοῦ *Παναγιώτη Ντεβερίκου* 6
Μιά ἐπιστολή 7
Ἡ ἀπόδραση ἀπό τό χρόνο (Σταθμός ἀποχαιρετισμοῦ, τοῦ Κρίς Μαρκέρ), τοῦ *Χρήστου Μήτση* 8
Ἐπικίνδυνα παιχνίδια (Ἕνας δολοφόνος πέρασε, τοῦ Μ. Βιανέ), τοῦ *Βασίλη Κεχαγιᾶ* 9
Ἀναζητώντας τό μύθο (Ἐφιάλτες, τοῦ Ρόμπερτ Ἄλτμαν), τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη* 10
Τά κάνει ἀόρατα (Ἡ εἰκόνα τῆς διαφήμισης), τοῦ *Ἀλέξαντρου Μουμτζῆ* 11
Παγκόσμιο κύπελο καί τηλεόραση, τοῦ *Νότη Φόρσου* 12

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΑΝΝΩΝ

35 χρόνια Κάννες, τοῦ *Ἀλέξαντρου Μουμτζῆ* 14
Cannes (to kalo ke richto sto gialo), τοῦ *Γιώργου Τζιώτζιου* 29
Horror in Cannes, τοῦ *Ἄγγελου Βεζυρόπουλου* 41

α—LACAN: **ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ, Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΚΑΤΙ ΑΛΛΟ,** τοῦ *Δημήτρι Βεργέτη* 46

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (ΕΝΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑ ΚΑΙ ΕΞΙ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ), τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* 73

ΓΙΑ ΤΟΝ ΤΟΠΟ ΤΗΣ ΨΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ (Ἀπό τούς λόγους τοῦ φύλαρχου Τουιάβιι) 78

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Σημασία ἔχει ν' ἀγαπᾶς (13 φεγγάρια τόν Αὔγουστο, τοῦ *Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ*), τοῦ *Ἀλέξη Δερμεντζόγλου* 82
Ὁ Ἀπαγχονισμός *(Ναγκίσα Ὄσιμα)*, τοῦ *Νίκου Κολοβοῦ* 86
Πονηρές ἱστορίες τοῦ Χάρλεμ (Ράλφ Μπάκσι τοῦ *Περικλῆ Δεληολάνη* 88
Μακάβρια εἰσβολή *(Φίλιπ Κάουφμαν)*, τοῦ *Γιάννη Δεληολάνη* 90

ΣΧΟΛΙΑ

ΤΟ ΘΕΑΜΑ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΠΙΑ ΣΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ

Ὁ Ἀπρίλης μπῆκε, γιά τούς Γάλλους, μέ μιά σημαντική κυβερνητική ἀπόφαση: ἕνα σχέδιο γιά τήν ἀναμόρφωση τοῦ κινηματογράφου. Δημοσιεύουμε παρακάτω τό σχόλιο μέ τό ὁποῖο|ὁ Σέρζ Ντανέ τῶν Cahiers du Cinéma ὑποδέχτηκε τά νέα μέτρα, ὑπογραμμίζοντας μέ τήν εὐκαιρία τήν κακή κατάσταση τῆς ἑλληνικῆς κινηματογραφίας καί τήν ἀνάγκη γιά ἕνα νέο χειρισμό τοῦ προβλήματος ἀπό τήν κυβέρνηση, χειρισμό πού ἴσως μπορέσει, παρά τίς μεγάλες διαφορές τῶν δύο κινηματογραφιῶν, νά βρεῖ κάποιες γόνιμες ἰδέες στό γαλλικό νομοσχέδιο. Τό κείμενο τοῦ Ντανέ δημοσιεύτηκε στήν ἐφημερίδα Libération, *στίς 2 Ἀπριλίου. Πρωτότυπος τίτλος:* Le spectacle n'est plus dans la salle.

Νά λοιπόν πού μέ περίσσια τόλμη ὁ Ζάκ Λάνγκ παρουσίασε τό νομοσχέδιό του· ἕνα κείμενο, ἐντούτοις, τοῦ «οὔτε ... οὔτε»: *«οὔτε ἐπέμβαση, οὔτε ἀδιαφορία, οὔτε κρατισμός, οὔτε σταυρωμένα χέρια, μήτε ἐγκατάλειψη στούς νόμους τῆς ἀγορᾶς, μήτε κρατικός κινηματογράφος».* Κι ὅμως, παρ' ὅλα αὐτά, ἡ γαλλική κινηματογραφική βιομηχανία πρέπει νά μάθει νά ὑπολογίζει ὅλο καί περισσότερο αὐτό τό κράτος καί τήν ἐξουσία του νά ἐλέγχει, νά προστατεύει, νά καλύπτει. Δύσκολο νά τοῦ ἀντισταθεῖς.

Ἀπό τό ἕνα μέρος, τό Κράτος θά πάρει ἐπάνω του (μέ μιά πλημμύρα κεφαλαίων κι ἕνα σωρό παροχές) τήν ὑπεράσπιση τῶν μικρῶν (καί τῶν μεσαίων) ἀπέναντι στή ζούγκλα τῶν κυκλωμάτων, τῶν ὑπερβάσεων, καί τῶν ἀθέμιτων συμβάσεών τους. Ἐξοῦ ὁ διαχωρισμός ἀνάμεσα σέ προγραμματισμό καί διανομή-ἐξαγωγή, ἐξοῦ καί τό ἀναγκαστικό διαζύγιο ἀνάμεσα στήν Pathé καί τήν Gaumont, ὅσο συμβολικό κι ἄν εἶναι. Καί ἀπό τό ἄλλο, ἀπέναντι στή διεθνή συγκυρία, πάλι τό Κράτος θά εἶναι ὁ ὑπερασπιστής τῆς γαλλικῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας.

Τό κράτος ἔχει τόν ὡραῖο (διπλό) ρόλο: φύλακας τῆς πολιτιστικῆς δραστηριότητας καί προστάτης ἀπό τήν ἐμπορική ἐπιθετικότητα. Στό ἐσωτερικό, παρεμβαίνει ἀνάμεσα στούς μεγάλους καί τούς μικρούς γιά νά ἐμποδίσει ἕνα διχασμό τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου σέ ὑπερκινηματογραφόφιλο γκέττο καί ἀραιωμένη μαζική κατανάλωση (ὀλέθρια παραδείγματα: Ἡ Ἀγγλία, ἡ Γερμανία ἀκόμη περισσότερο, ἡ Ἰταλία ἴσως σέ λίγο). Γι αὐτό ἔχει δίκιο. Καί στό ἐξωτερικό, κάνει τά πάντα, ὥστε ὁ γαλλικός κινηματογράφος (καί πολιτισμός) νά παραμείνουν μέσα στό διεθνή συναγωνισμό.

Βλέπουμε ὅμως ἐδῶ κάτι σάν ἀπήχηση τῆς πίστης γιά τήν ἀνάκαμψη τοῦ κινηματογράφου μέσα ἀπό τήν κατανάλωση. Ὅτι δηλαδή ἡ ἁρμονική πολιτιστική — κινηματογραφοφιλική ἀνάπτυξη τῶν ἐξορμήσεών μας θά ἀναζωογονοῦσε τήν κατανάλωση τοῦ κινηματογράφου, θά ξανάφερνε ἕνα λαϊκό κοινό στίς αἴθουσες, θά προωθοῦσε μέ τή σειρά του μιά παραγωγή ταυτόχρονα «ποιοτική» καί συναγωνιστική, πού θά μποροῦσε νά πουληθεῖ ἔξω ἀπό τά

Ὁ Γάλλος ὑπουργός Πολιτισμοῦ *Ζάκ Λάνγκ*

σύνορά μας, στίς ΗΠΑ γιά παράδειγμα. Σάν νά κρατοῦσε κανείς ὅλο τό σινεμά στά χέρια του, ἄν ἔπιανε τίς δυό του ἄκρες. Δέν εἶναι διόλου βέβαιο. Κι αὐτό γιατί εἶναι σαφές ὅτι τό βίντεο, ἡ ἠλεκτρονία, οἱ δορυφόροι δέν ἔρχονται νά βολέψουν τά πράγματα. Δέν εἶναι ὁ κινηματογράφος σέ κρίση, οὔτε κάν ἡ ταινία, ἀλλά μᾶλλον τό τελετουργικό *ταινία- αἴθουσα*, τό θέαμα. Καταλαβαίνουμε ὅτι ἡ σοσιαλιστική κυβέρνηση, σκόπιμα καί ἀπό ἔγνοια γιά τήν ἴδια της τήν εἰκόνα, φροντίζει γιά τήν ἐπιβίωση αὐτοῦ τοῦ τελετουργικοῦ. Ἀλλά δυσκολευόμαστε νά μή σκεφτοῦμε ὅτι σ' αὐτό τό τέλος τοῦ 20οῦ αἰώνα, τό κέντρο βάρους τῶν εἰκόνων καί τῶν ἤχων ἔχει λιγάκι μετατοπιστεῖ. Τό θέαμα δέν εἶναι πιά (μόνο) μέσα στήν αἴθουσα.

Serge DANEY
(μετάφραση Ἀλέξαντρος Μουμτζῆς)

JEAN EUSTACHE

1939 - 1981[1]

«Ἄν ἤξερα τί ἤθελα, δέ θά ξυπνοῦσα χαράματα γιά νά κάνω ταινίες. Δέ θά ἔκανα τίποτε. Θά προσπαθοῦσα νά ζήσω χωρίς νά κάνω ἤ νά παράγω τίποτε». Αὐτές οἱ σκέψεις τοῦ Jean Eustache ἐμφανίστηκαν πρίν ἀπό 9 χρόνια περίπου στήν ἐφημερίδα *Le Nouvel Observateur*, λίγο πρίν τήν προβολή τῆς ταινίας του *La Maman et la putain* (1973) στίς Κάννες. *«Θά μποροῦσε νά πεῖ κανείς»* συνέχιζε *«ὅτι στήν ταινία μου ὁ* Jean - Pierre Léaud *ζεῖ μιά καλή ζωή· δέν τόν νοιάζει τίποτα, περνᾶ τόν καιρό του κάνοντας ἔρωτα, πηγαίνοντας στά μπιστρώ καί διαβάζοντας. Οἱ μέρες του εἶναι νομίζω γεμᾶτες· μόνο πού δέν εἶναι εὐτυχισμένος».*

Οἱ παραπάνω σκέψεις σήμερα φαίνεται νά ἀποτελοῦν σχόλιο καί, ὡς ἕνα σημεῖο, ἐξήγηση στά αἴτια τῆς αὐτοκτονίας τοῦ σκηνοθέτη τόν περασμένο Νοέμβρη, σέ ἡλικία 42 χρόνων. Ὁ Jean Eustache σέ συνέντευξη τοῦ 1977 (ἀπ' ὅπου καί ὅλα τά ἀποσπάσματα πού ἀκολουθοῦν) παραδέχτηκε ὅτι *«οἱ ταινίες πού ἔκανα εἶναι τόσο αὐτοβιογραφικές ὅσο ἕνα μυθιστόρημα· χρησιμοποίησα τόν κινηματογράφο ὡς μέσο αὐτοανάλυσης»*, ἀπόπειρα ὅμως πού φαίνεται νά ἀπέτυχε τελικά.

Ἡ πρώτη του ἐμφάνιση ἔγινε τό 1963 μέ τήν ταινία *Les mauvaises fréquentations* καί ἀπό τότε σκηνοθέτησε συνολικά 7 μόνο ταινίες σέ διάστημα 19 χρόνων. Πρόκειται γιά 2 ντοκυμανταίρ μεσαίου μεγέθους (*La rosière de Pessac*, καί *Le cochon*, 1970), μιά ταινία πού δέν προβλήθηκε ποτέ, ἄν καί τελειωμένη (*Numero zéro*, 1971), μιά ταινία μεσαίου μεγέθους, ἡ τελευταία του (*Une sale histoire*, 1977) καί τέλος γιά τίς δυό πιό γνωστές καί ὁλοκληρωμένες ταινίες του (*La maman et la putain*, 1973 καί *Mes petites amoureuses*, 1974).

Ἄν καί οἱ ταινίες του δέν ἄφηναν ἀδιάφορη μεγάλη μερίδα τῆς κριτικῆς, μέ εὐνοϊκά συνήθως σχόλια, μόνον ἡ ταινία του *La maman et la putain* ὑπῆρξε καί ἐμπορική ἐπιτυχία, μέ ἀποτέλεσμα νά θεωρεῖται ὁ J. Eustache ἀπό τούς παραγωγούς περίπτωση πρός ἀποφυγή, καί γι' αὐτό τό λόγο νά συναντᾶ πολλά προβλήματα, τόσο στήν ἐξεύρεση τῶν ἀπαραιτήτων κεφαλαίων γιά τό γύρισμα ταινιῶν, ἀλλά καί καθημερινές οἰκονομικές δυσκολίες. Ὑπῆρξαν ἐποχές πού εἶχε προβλήματα αὐτοσυντήρησης καί ἔπρεπε νά στηρίζεται σέ φίλους.

«Δέν εἶμαι πολύ ἱκανοποιημένος μέ τήν δουλειά πού ἔκανα, γιατί αἰσθάνομαι ὅτι δέν εἶναι ὁλοκληρωμένη. Νιώθω πώς οἱ ταινίες μου εἶναι κρίκοι σέ κάτι μεγαλύτερο πού δέν τό ξέρω ἀκόμα, ἀλλά πού θά ἤθελα νά τό μάθω κάποια μέρα. Ἴσως δέν κάνω σωστά αὐτά πού πρέπει νά κάνω καί δέν ἐκφράζω αὐτά πού θέλω. Ἀλλά οἱ ταινίες μου ἄλλαξαν τόν τρόπο τῆς ζωῆς μου καί γι' αὐτό τά πράγματα ἦταν δύσκολα μετά».

Σύμφωνα μέ πληροφορίες πού ἐνδίδουν σέ κάποια κουτσομπολίστικη διάθεση, τό παραπάνω σχόλιο ἀναφέρεται σέ μιά ἐρωτική σχέση τοῦ J. Eustache μέ μιά γυναίκα, πάνω στήν ὁποία βασίστηκε ὁ κεντρικός χαρακτήρας τῆς ταινίας *La maman et la putain* (τό ρόλο ὑποδυόταν ἡ Françoise Lebrun). Μετά τήν πρεμιέρα τῆς ταινίας ἡ γυναίκα αὐτοκτόνησε.

Ὡς σκηνοθέτης κυριαρχοῦνταν ἀπό τήν ἀγωνία νά ἀπαλλαγεῖ ἀπό τό μύθο τῶν Eric Rohmer, Jean Luc Godard καί Robert Bresson, τήν ἔντονη καί μερικές φορές συγκρουόμενη ἐπίδραση τῶν ὁποίων παραδεχόταν. *«Ἦταν ὁ Rohmer πού ἔκανε*

Ὁ J.P. Léaud, ἡ Bern. Lafont καί ἡ Françoise Lebrun στό **La Maman et la Putaine.**

τούς δύο πρώτους του 'Ηθικούς Μύθους σέ 16 mm, ἀσπρόμαυρο φίλμ, στούς δρόμους καί στίς ταράτσες τῶν café, μέ ἐρασιτέχνες ἠθοποιούς καί μιά φορητή κάμερα, χωρίς ἦχο» πού θά τόν βοήθησε νά συνειδητοποιήσει ὅτι *«μποροῦσε νά κάνει κινηματογράφο»*. Οἱ 7 ταινίες πού ἔκανε ἦταν *«μιά ἀντίδραση ἐνάντια σέ ταινίες πού μέ δυσαρεστοῦσαν, ἐνάντια σέ ὅ,τι ἐμφανιζόταν ψεύτικο»* δηλαδή *«στήν ἀπελπιστική κοινοτυπία τοῦ Γαλλικοῦ κινηματογράφου πού διανύει τήν πιό μέτρια περίοδό του»*.

Ἔντονες ἐπιδράσεις παραδέχεται ἐπίσης ὁ J. Eustache ἀπό τόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο καί εἰδικότερα ἀπό τόν Samuel Fuller καί τόν Nicholas Ray, στό πλάϊ τῶν ὁποίων ἐμφανίστηκε ὡς ἠθοποιός στήν ταινία τοῦ Wim Wenders *Ἕνας Ἀμερικανός φίλος*. *«Ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος ἦταν ἕνα ὄχημα γιά νά ὀνειρεύεται κανείς τή ζωή. Αὐτό τοῦ ἔδωσε καί τό μεγαλεῖο του. Σήμερα, ὅμως, ἀκόμη καί οἱ μεγάλες ἀμερικάνικες ταινίες ἔχουν χάσει αὐτήν τους τήν δύναμη νά μᾶς κάνουν νά ὀνειρευόμαστε»*.

Ἡ ταινία *La maman et la putain* ἀσχολεῖται μέ τή σχέση τοῦ Alexandre (Jean - Pierre Léaud) μέ μιά πιό ἡλικιωμένη γυναίκα μέ τήν ὁποία συζεῖ (Bernadette Lafont) καί μέ μιά νοσοκόμα (Françoise Lebrun),

χρησιμοποιεῖ κυρίως σκηνές ἀπό περιπάτους, συζητήσεις καθώς καί σκηνές ἔρωτα καί εἶναι μιά ἀπό τίς σπάνιες στιγμές τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου ὅπου τά προβλήματα τῶν δύο φύλων ἀντιμετωπίζονται ὄχι μόνο ἀπό τήν ἀνδρική σκοπιά. Ἡ ταινία μεταφέρει τό ἄγχος τῆς μετά τό 1968 γενιᾶς, μέ τό ἐρωτικό ἀδιέξοδο σέ μιά γκρίζα παριζιάνικη κόλαση.

Ἡ ἄλλη του γνωστή ταινία *(Mes petites amoureusus)* εἶναι ἕνα στοχαστικό σχόλιο πάνω στή βουβή ἀγωνία ὅσων μεγαλώνουν στήν ἐπαρχιακή Γαλλία.

Θωμᾶς ΝΕΟΣ

1 Βλ. καί τό κείμενο τοῦ Dan Yakir γιά τόν Jean Eustache στό περιοδικό Film Comment, Ἰαν. - Φεβρ. 1982.
Ὁ Jean Eustache

ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Εἶναι ἴσως περίεργη ἡ ἔννοια πού προσδίδει σέ κάποιον ἡ λέξη ἐρασιτέχνης. Ἔχει ἐπικρατήσει νά θεωροῦνται ἐρασιτέχνες ὅσοι δέν ἀσχολοῦνται «ἐπαγγελματικά» μέ τό ἀντικείμενο πού τούς ἐνδιαφέρει.

Ὁ ἐρασιτέχνης λοιπόν σέ σχέση μέ τόν ἐπαγγελματία (αὐτόν πού ζεῖ ἀπ' τό ἐπάγγελμά του) εἶναι λιγότερο ἀποτελεσματικός. Τό προϊόν πού θά παράγει θά θεωρηθεῖ κατώτερης ποιότητας ἀπ' τό ἀνάλογο πού θά προέρχεται ἀπό κάποιον ἐπαγγελματία.

Ἡ ἐτυμολογία ὅμως τῆς λέξης ἐρασιτέχνης (ἔρως + τέχνη) ἔχει ἀκριβῶς τήν ἀντίθετη ἔννοια, τήν ἔννοια τοῦ πάθους (ἔρως). Δηλαδή ἐρασιτέχνης εἶναι αὐτός πού μέ πάθος ἀσχολεῖται μέ κάτι, δίνει ἐπομένως ὅλο του τόν ἑαυτό. Τό προϊόν πού θά εἶναι ἡ ἀντανάκλαση τοῦ πάθους του, θά εἶναι πολύ καλύτερο ἀπ' τό ἀντίστοιχο τῆς μαζικῆς (ἐπαγγελματικῆς) παραγωγῆς.

Τό χαρακτηριστικό τοῦ ἐρασιτέχνη, αὐτό πού τόν ξεχωρίζει ἀπ' τόν ἐπαγγελματία, εἶναι ὁ διαφορετικός τρόπος πού ἀκολουθεῖ στήν παραγωγή τῶν προϊόντων του.

Ὁ ἐπαγγελματίας, συνεργαζόμενος μέ ἄλλους ἐπαγγελματίες καί ἔχοντας ἐπιπλέον μιά τεχνική κατάρτιση, ἀκολουθεῖ τίς καθιερωμένες διαδικασίες παραγωγῆς. Ἀντίθετα, ὁ ἐρασιτέχνης πολλές φορές ἀκολουθεῖ δικές του μεθόδους ἤ προσαρμόζει τίς ἤδη ὑπάρχουσες. Ἐπιμένει νά ξοδεύει πολύ περισσότερες ὧρες ἤ χρήματα, γιά νά πετύχει τό ἀποτέλεσμα πού θέλει, κάτι πού δέ συμβαίνει μέ τόν ἐπαγγελματία: σ' αὐτόν προέχει ἡ παραγωγική διαδικασία.

Εἶναι λοιπόν ἐπόμενο μ' αὐτά τά δεδομένα, τό SUPER-8 νά θεωρεῖται ἐρασιτεχνικός κινηματογράφος. Ὁ κινηματογραφιστής δέν εἶναι ἀπαραίτητο νά χρησιμοποιήσει ὁλόκληρο συνεργεῖο γιά τό γύρισμα μιᾶς ταινίας οὔτε νά ἔχει τελειώσει κινηματογραφική σχολή, δέ χρειάζεται δηλαδή νά ἀκολουθήσει τίς καθιερωμένες διαδικασίες παραγωγῆς. Βέβαια πολλοί γυρίζουν τίς ταινίες τους μέ πλῆρες συνεργεῖο. Το φορμά ὅμως μέ τίς ἰδιότητές του, τούς παρέχει τήν εὐκολία νά γυρίζουν χωρίς ὅλες τίς εἰδικότητες.

Τό SUPER-8 πολιτογραφήθηκε ὡς ἐρασιτεχνικός κινηματογράφος καί ἐπομένως θεωρήθηκε ὅτι τό προϊόν του, οἱ ταινίες S-8, ἦταν κατώτερης ποιότητας ἀπό τά 16 ἤ 35 mm.

Τό περίεργο ὅμως εἶναι: γιατί ὅποιος κάνει 16 ἤ 35 mm εἶναι καί ὁ «ἐπαγγελματίας». Εἶναι γνωστό ὅτι πολλές ταινίες τοῦ Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, εἰδικά στά 16 mm, ἔχουν γίνει χωρίς τίς ἀπαραίτητες προδιαγραφές καί ὅμως οἱ δημιουργοί τῶν ταινιῶν αὐτῶν ἀντιμετωπίζονται σάν πιό σοβαροί κινηματογραφιστές ἀπό τούς συναδέλφους τους πού γυρίζουν τίς ταινίες τους σέ S-8. Τό ὅτι τώρα δέν μποροῦσε ὁ κινηματογραφιστής τοῦ S-8 νά πουλήσει τήν ταινία του ἤρθε ὡς ἀποτέλεσμα τῆς νοοτροπίας αὐτῆς. Ὁ κινηματογραφιστής τοῦ S-8 ἀποκλείστηκε ἀπό κάθε ἐπαγγελματική δουλειά. Δέν μπορεῖ νά παρουσιάσει ὡς προσόν τό ὅτι ἔχει γυρίσει ἕναν ἀριθμό ταινιῶν S-8. Γιά παράδειγμα ἡ Ἑταιρεία Ἑλλήνων Σκηνοθετῶν ὡς προϋπόθεση ἐγγραφῆς σ' αὐτή θεωρεῖ τήν ὕπαρξη κινηματογραφικῆς δουλειᾶς σέ 16 ἤ 35 mm. Τέλος, ἡ τηλεόραση ἔχει φράξει κάθε κανάλι της στό S-8.

Καί τώρα μιά περίεργη διάσταση. Ἄν κάποιος μεγεθύνει τήν ταινία του ἀπό S-8 σέ 16 mm, αὐτόματα ἡ ταινία γίνεται παντοῦ ἀποδεχτή. Ὑπάρχουν ταινίες, ὅπως *Ὁ Γιῶργος ἀπ' τά Σωτηριάνικα, ἡ Ἑλληνική κοινότητα Χαϊδελβέργης*, πού ἔχουν κομμάτια γυρισμένα σέ S-8 καί μεγεθυμένα ἀργότερα, πού συμμετεῖχαν στό Φεστιβάλ Θεσ/νίκης καί μάλιστα βραβεύτηκαν.

Ἡ πρώτη ταινία ἐξ ὁλοκλήρου S-8 μεγεθυμένη σέ 16 mm εἶναι οἱ *Ἀχαρνεῖς* τοῦ Δ. Ἀρβανίτη πού συμμετεῖχε στό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης.

Ἴσως ἡ θεωρία πού ὑποστηρίζει ὅτι τό S-8 δέν ἐπιτρέπει σέ ἕνα δημιουρ-

γό νά μάθει τίς ἐκφραστικές δυνατότητες πού τοῦ ἀνοίγονται μέ τόν κινηματογράφο νά ἔχει κάποια βάση. Τό S-8, γιά παράδειγμα, δέν ἐπιτρέπει νά ἐκφωτήσουμε ὅλο τό καρούλι τοῦ φίλμ δυό φορές ἤ δέν ἐπιτρέπει ἀπόλυτους συγχρονισμούς ἤχων. Κι ὅμως ἔχουμε ταινίες σάν τήν *Ἐπιστροφή* τοῦ Βασ. Τριτάκη (3ο Φεστιβάλ Ἐρασιτεχνικοῦ Κιν/φου) πού ξεπέρασαν τό πρῶτο τεχνικό πρόβλημα μέ νέες ἐπεμβάσεις. Θά πρέπει νά παραδεχτοῦμε ὅτι τό S-8 αὐτήν τή στιγμή παρέχει, τουλάχιστον στό ἐξωτερικό, *ὅλες* τίς δυνατότητες πού παρέχουν καί τά ἄλλα φορμα (περφορέ, μουβιόλες μέ δύο πίστες, κόπιες, κ.λ.π.).

Μάλιστα μέ τίς νέες μηχανές προβολῆς πού ἔχουν λάμπες ξένον γίνονται προβολές τοῦ S-8 σέ κανονικές αἴθουσες, στή μεγάλη οθόνη.

Εἶναι παράλογο λοιπόν ὁ δημιουργός νά κρίνεται ἀπό τό φορμά πού χρησιμοποιεῖ. Μπορεῖ τό S-8 νά εἶναι φορμά μή ἐπαγγελματικό, μέ τήν ἔννοια ὅτι δέ γίνεται ἀποδεκτό ὡς τέτοιο μιά καί ἡ παραγωγική διαδικασία μιᾶς ταινίας διαφέρει ἀπο μιάν ἀνάλογη στά 16 ἤ 35 mm, ἀλλά ὁ δημιουργός δέν εἶναι ἀναγκαία ἐρασιτέχνης.

Ἔχουμε μία διαδικότητα: ἐρασιτεχνικός κινηματογράφος καί ἐρασιτέχνης δημιουργός. Ὁπωσδήποτε ὁ ἐρασιτεχνικός κινηματογράφος εἶναι τό S-8. Οἱ ἰδιότητές του τό κάνουν νά ξεχωρίζει ἀπό τά ἄλλα φορμά. Δέν εἶναι ὅμως ἀναγκαῖο καί ὁ δημιουργός τοῦ S-8 νά εἶναι ἐρασιτέχνης κινηματογραφιστής ἤ κατ' ἐπέκταση κάθε κινηματογραφιστής (ἀκόμα καί αὐτός πού χρησιμοποιεῖ 16 ἤ 35 mm) μπορεῖ νά εἶναι ἐρασιτέχνης.

Τό S-8 εἶναι ἕνα φορμά πού μᾶς ἐπιτρέπει νά δουλεύουμε ἀκόμη καί μόνοι μας σέ ὅλα τά στάδια παραγωγῆς τῆς ταινίας, στό σπίτι μας. Τά μηχανήματα εἶναι φτηνά καί μπορεῖ ὁ καθένας νά τ' ἀγοράσει. Ἔτσι μπορεῖ νά γίνει ἕνας πραγματικός δημιουργός στόν κινηματογράφο.

Εἶναι τό μόνο φορμά πού μᾶς ἐπιτρέπει νά ἔχουμε τή μηχανή καθημερινά μαζί (Ἡ δολοφονία τοῦ Κέννεντυ ὑπάρχει μόνο στά 8 mm).

Εἶναι ἴσως τό μόνο φορμά πού δίνει τή δυνατότητα (καί ἀπό τήν οἰκονομική πλευρά) γιά κινηματογραφική ἔρευνα καί ἀναζήτηση νέων κινηματογραφικῶν αἰσθητικῶν.

Αὐτοί πρέπει νά εἶναι καί οἱ λόγοι πού παρ' ὅλο πού τό 8 mm ἀνακαλύφθηκε ἀρκετά ἀργά (καί τό S-8 μόνο τό 1965), σήμερα ἡ διάδοση καί ἐξάπλωσή του νά εἶναι καθολική.

Μάρκος ΧΟΛΕΒΑΣ

Ὁ Wenders στό γύρισμα τοῦ *Hammett*

ΟΙ ΤΡΕΛΕΣ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ FRANCIS FORD COPPOLA

«Τοῦ Francis τοῦ ἀρέσει νά ριψοκινδυνεύει ἐνῶ ἐμένα νά πατῶ γερά»
George Lucas

Τήν τελευταία δεκαπενταετία ἔχει ξεπεταχτεῖ, μέσα στό Χόλλυγουντ, μιά ὁμάδα ἀπό σκηνοθέτες πού μπορεῖ κανείς νά πεῖ ὅτι ταιριάζουν στίς «προδιαγραφές» πού δίνουν οἱ κινηματογραφικοί κριτικοί ὅταν μιλᾶνε γιά δημιουργούς[1]. Μόνο πού αὐτοί πηγαίνουν στόν ὁρισμό κάπως μακρύτερα, καθώς δέν περιορίζονται στόν ἔλεγχο τοῦ ἴδιου τους τοῦ ὑλικοῦ, ἀλλά δημιουργοῦν σχολές, προάγουν σκηνοθέτες, προωθοῦν ταινίες στά Ἀμερικανικά κινηματογραφικά κυκλώματα καί ἀρχίζουν νά κάνουν ἐκεῖνο τόν γεροπαράξενο Roger Corman[2] νά μήν αἰσθάνεται τόσο μόνος. Θά εἶχε ἐνδιαφέρον νά ἐξετάζαμε τούς λόγους αὐτῆς τῆς ἄνθισης ἀνθρώπων ὅπως ὁ Altman, ὁ Lucas, ὁ Coppola, ὁ Scorsese, ὁ Allen κ.ἄ. μέσα στήν κινηματογραφική μέκκα, κάτι τέτοιο ὅμως ἀπαιτεῖ μιά σοβαρή καί ἐκτεταμένη μελέτη, ἔτσι λοιπόν θά ἀρκεστοῦμε στά ὅσα ἔχουν νά κάνουν μέ τίς φιλοδοξίες, τά ὄνειρα, τίς ἐπιτυχίες καί ἀποτυχίες ἑνός ἀπό τά τρομερά παιδιά τοῦ Χόλλυγουντ, τόν Francis Ford Coppola.

Ἄν ὁ Coppola εἶναι γνωστός ὡς σκηνοθέτης ἀπό τίς μεγάλες του κινηματογραφικές ἐπιτυχίες *Godfather I, II* καί *Apocalypse now*, ἔχει νά ἐπιδείξει μιά ἐνδιαφέρουσα δουλειά τόσο στό χῶρο τῆς παραγωγῆς ὅσο καί στό χῶρο τῆς προβολῆς καί προώθησης ξένων ταινιῶν τέχνης στήν Ε.Π.Α. (Τό *Napoleon* τοῦ Abel Gance, ταινίες τῶν Herzog, Wenders, Κουροσάουα κ.ἄ.). Ἐκεῖνο ὅμως πού ἔχει καί τή μεγαλύτερη βαρύτητα εἶναι ἡ προσπάθειά του νά στήσει ἕνα στούντιο πού θά ἀποτελοῦσε φυτώριο ταλέντων, ὅπου, ἀπαλλαγμένα ἀπό τίς πιέσεις τῶν στούντιο καί μέ τήν οἰκονομική βοήθεια τοῦ Coppola, θά μποροῦσαν νά δουλέψουν χωρίς δεσμεύσεις.

Ἡ προσπάθεια αὐτή ξεκίνησε τό 1969, σέ συνεργασία μέ τόν George Lucas, ἱδρύοντας τήν American Zoetrope στό Σάν Φραντζίσκο. Ὅμως, ἡ ἀποτυχία τῆς πρώτης ταινίας THX 1138[3] πού γύρισε ὁ George Lucas ὁδήγησε καί σέ μιά ἀντίστοιχη οἰκονομική ἀποδυνάμωση τοῦ Στούντιο. Χρειάστηκαν οἱ ἐπιτυχίες τῶν δύο *Godfathers (Νονός 1 καί 2)* γιά νά φτιάξουν τά πράγματα, χωρίς ὅμως νά καταφέρει νά ὑλοποιήσει τίς φιλοδοξίες του.

Τό 1980 μετά τήν ταινία του *Apocalypse now*, ἀγοράζει τά General Studios στό Λός Ἄντζελες, ἕνα σημαντικό βῆμα στήν ἀναβίωση τῶν φιλοδοξιῶν του. Ἤθελε τά

στούντιο «νά διοικοῦνται ἀπό δημιουργικά ταλέντα, ἀπελευθερωμένα ἀπό ἐπιχειρηματίες καί γραφειοκράτες». Ἔβλεπε τόν ἑαυτό του ὡς συνεχιστή ὅλων αὐτῶν τῶν μεγάλων διευθυντῶν πού οἱ προσωπικότητές τους κυριαρχοῦσαν πάνω στά στούντιο. Ὅπως εἶπε καί ὁ ἴδιος σέ μιά συνέντευξή του « Δέν εἶναι κανείς πιά σάν τόν Zanuck».

Πέρα ὅμως ἀπό αὐτή τή ρομαντική ἀναβίωση τοῦ Hollywood τῆς ἐποχῆς τῆς δόξας του, ξεκίνησε μιά προσπάθεια νά ἐπαναστατικοποιηθεῖ ὅλη ἡ διαδικασία κατασκευῆς μιᾶς ταινίας μέ τή χρησιμοποίηση πολύπλοκου ἠλεκτρονικοῦ ἐξοπλισμοῦ. Ὁ τελικός του στόχος ἦταν νά παράγει ταινίες ὄχι στή σελυλόϋντ ἀλλά σέ ὑψηλῆς ποιότητας video πού θά ὑπερτεροῦσε τοῦ φίλμ σέ ὀπτική ποιότητα. Στήν πρώτη ταινία τοῦ Coppola μ' αὐτή τή νέα τεχνολογία, τό *One from the heart*, χρησιμοποιήθηκε μιά διαδικασία πού ὀνομάστηκε «pre- visualisation», πού σημαίνει ὅτι ἡ δράση, ἡ μουσική καί ὁ διάλογος γράφονται σέ video πρίν ἀρχίσει τό γύρισμα. Ἔτσι, ὁ σκηνοθέτης μπορεῖ νά ἔχει μιά ὁλοκληρωμένη ἰδέα τῆς δουλειᾶς του. Μ' αὐτό τόν τρόπο οἱ ταινίες θά κοστίζουν φτηνότερα ἀπ' ὅ,τι πρίν.

Ἔτσι, μ' αὐτές τίς φιλοδοξίες προσλήφθηκε ὁ Michael Powell[4] ὡς καλλιτεχνικός σύμβουλος, ἐνῶ οἱ ἠθοποιοί Frederick Forrest, Raul Julia, Terri Carr καί Nastasia Kinski δημιούργησαν τόν πυρήνα τοῦ ρεπερτορίου. Ἐπίσης, μιά συμφωνία μέ τήν Orion τακτοποίησε τό πρόβλημα τῆς διανομῆς τῶν ταινιῶν πού γίνονται μέ τήν ἐπίβλεψη τοῦ Coppola. Μέ βάση αὐτά ἄρχισε ἡ παραγωγή τῶν ταινιῶν *Hammett* τοῦ Wim Wenders καί *Escape artist* τοῦ Caleb Deschanel

Τά πράγματα δυστυχῶς δέ στάθηκαν εὐνοϊκά γιά τόν Coppola. Ἡ ταινία τοῦ Wenders δέν τέλειωσε, ἐνῶ ἡ μανία τῆς τελειότητας τοῦ Coppola στό γύρισμα τῆς δικιᾶς του ταινίας ξετίναξε οἰκονομικά τό στούντιο, καί τό ἀνάγκασε νά φτάσει σέ περικοπές μισθῶν. Χάρη στήν βοήθεια τῶν ἀνθρώπων πού ἐργάζονταν στά στούντιο καί τήν ἀπρόσμενη οἰκονομική βοήθεια ἀπό τό ἐξωτερικό ὁ Coppola ἔλυσε προσωρινά τό πρόβλημα.

Ἡ περιπέτεια ὅμως τῆς ταινίας του *One from the heart* μέ τή διανομή της ξανάφερε στήν ἐπιφάνεια τό πρόβλημα. Στό μεταξύ, ὁ Wenders τέλειωσε τό Νοέμβρη τοῦ '81 καί περιμένουμε τήν προβολή τῆς ταινίας του στίς Κάνσες, ἐνῶ σύντομα θά βγεῖ καί ἡ ταινία τοῦ Deschabel καθώς καί ἡ ταινία τοῦ Robert Dalva *The return of the black stallion* πρός τό τέλος τοῦ '82. Πάντως ἡ πιό πρόσφατη εἴδηση εἶναι ὅτι ἡ Zeotrope πουλιέται. Τό ἄμεσο μέλλον θά δείξει.

Νότης ΦΟΡΣΟΣ

[1] Ἡ θεωρία πού πρωτοδιατυπώθηκε ἀπό τόν κινηματογραφικό κριτικό καί συγγραφέα Andrew Sarris καί πού προκάλεσε πολλές συζητήσεις.

[2] Roger Corman: Σκηνοθέτης ταινιῶν τρόμου πού στράφηκε στήν παραγωγή καί στην προώθηση ταλέντων (Scorcese, Coppola κ.ἄ.).

[3] Ταινία ἐπιστημονικῆς φαντασίας πού δέν ἤρθε στήν Ἑλλάδα ἀλλά πού ἐπαινέθηκε ἀπό τήν κριτική.

[4] Michael Powell: Ἄγγλος σκηνοθέτης, σεναριογράφος καί παραγωγός πού συνεργάστηκε στενά μέ τόν Korda. Μαικήνα τοῦ Ἀγγλικοῦ προπολεμικοῦ κινηματογράφου.

[5] Πολλά λέγονται γιά τούς λόγους γιά τούς ὁποίους σταμάτησε ἡ ταινία. Ἐκείνη πού κυριαρχεῖ εἶναι ὅτι ὁ Weders διαφώνησε μέ τόν Coppola στό σενάριο.

(Τά στοιχεῖα πάρθηκαν ἀπό τό περιοδικό *Sight and Sound* - ἄνοιξη 1982 καί ἀπό τό βιβλίο τοῦ David Perie, *Anatomy of the movies*.)

ΤΟ ΒΙΝΤΕΟ, Η ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΚΑΙ ΟΙ ΠΕΡΙΠΕΤΕΙΕΣ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Εἶναι γεγονός ὅτι σήμερα ἡ τηλεόραση ἔχει τήν πρωτοκαθεδρία ἀνάμεσα στά μέσα μετάδοσης πληροφοριῶν καί ὅτι ἔχει μπεῖ σέ κάθε ἑλληνικό σπίτι. Παράλληλα, τό ἐμπορικό κύκλωμα προωθεῖ τό βίντεο σάν λογικό της ἐπακόλουθο, δημιουργώντας ἔτσι μιά, λίγο-πολύ, τεχνητή ἀνάγκη σέ κάθε κάτοχο τηλεοπτικῆς συσκευῆς καί δίνοντας στό κοινό τήν ἐντύπωση ἑνός πλήρους κατ' οἶκον θεάματος. Ταυτόχρονα, κάποια ἐπιχειρηματική συμφωνία στό κύκλωμα διακίνησης κινηματογραφικῶν ταινιῶν μέ τούς παραγωγούς τηλεοπτικῶν προγραμμάτων ἔχει πλημμυρίσει τά τελευταῖα μέ κινηματογραφικά φίλμ.

Ἡ ἠλεκτρονική μεταφορά πληροφορίας ἔχει μιά πολύ συγκεκριμένη χρήση, χάρη στήν ὁποία στερεώθηκε. Εἶναι ἡ δυνατότητα τῆς ἄμεσης μεταφορᾶς-μετάδοσης εἰδήσεων (γεγονότων, λόγων, ἀνακοινώσεων, μηνυμάτων, ρεπορτάζ). Ὅμως, τί βλέπουν οἱ τηλεθεατές στή μετάδοση μιᾶς κινηματογραφικῆς ταινίας στήν τηλεόραση; Γιατί ἡ ἀπόλαυση ἑνός φίλμ στήν τηλεόραση εἶναι τόσο συρρικνωμένη σέ σχέση μέ ἐκείνη τῆς μεγάλης ὀθόνης; Στήν ἀπάντησή μας θά περιοριστοῦμε μόνο σέ μιά ὁρισμένη πλευρά τοῦ προβλήματος. Στό τεχνικό ζήτημα τοῦ τρόπου μετάδοσης τῆς εἰκόνας.

Στόν κινηματογράφο, ἡ εἰκόνα μεταφέρεται *ὀπτικά, μέσα ἀπό τή φωτεινή δέσμη πού περνάει ἀπό τήν πελικύλ, αἰωρεῖται πάνω ἀπό τά κεφάλια μας καί προβάλλεται στήν ὀθόνη. Στήν τηλεόραση, ἡ μεταφορά αὐτή γίνεται ἠλεκτρονικά.* Οἱ ὀπτικοί ἐρεθισμοί πού δέχεται τό μάτι μας στήν πρώτη περίπτωση εἶναι 400.000 φορές περισσότεροι ἀπ' ὅ,τι στήν τηλεόραση. Ἡ διαφορά ὅμως, δέν εἶναι μόνο ποσοτική. Μιά τεράστια τηλεοπτική ὀθόνη θά ἐξακολουθοῦσε νά εἶναι φτωχή μπροστά στό πανί τοῦ κινηματογράφου. Ριψοκινδυνεύοντας μιά τολμηρή (καί συζητήσιμη) μεταφορά θά μπορούσαμε νά μιλήσουμε γιά τή σχέση ἑνός πρωτότυπου πίνακα ζωγραφικῆς μέ τό πιστό του ἀντίγραφο ἤ ἑνός μυθιστορήματος καί τῆς μετάφρασής

John Ford, *Ἐξέγερση στό Δουβλίνο*

του. Ἕνα κάδρο τοῦ Ἀιζενστάιν στήν τηλεόραση δίνει τήν ἐντύπωση ἑνός συναρμολογημένου πάζλ. Κι ὅλα αὐτά γιατί ἡ διαφορά ἀνάμεσα στήν ὀπτική καί τήν ἠλεκτρονική μετάδοση τῆς εἰκόνας θεμελιώνεται πάνω στόν τρόπο κατασκευῆς τοῦ ἀνθρώπινου ματιοῦ. Ἕνα σύστημα, μιά ὁλότητα διακρίνεται συνολικά, πρίν ἀναλυθεῖ στά μέρη πού τή σχηματίζουν. Ἡ ὀπτική μεταφορά τῆς εἰκόνας μεγιστοποιεῖ αὐτή τή διαδικασία. Ἀντίθετα, στήν περίπτωση τῆς ἠλεκτρονικῆς μεταφορᾶς δέν ἐρεθίζεται ποτέ ὁλόκληρη ἡ ἐπιφάνεια τοῦ ἀμφιβληστροειδῆ χιτώνα. Ἡ θέαση ἑνός φίλμ στήν τηλεόραση χάνει σέ σχέση μέ τό ἁρμονικό καί ρυθμικό ἀποτέλεσμα πού δίνει ἡ ὀπτική του μεταφορά στόν κινηματογράφο, χάνει τή σχέση ἀνάμεσα στήν ὅραση καί τήν ἀκοή. Στήν οὐσία τό μάτι δέ «βλέπει» ποτέ τήν ὀθόνη τῆς τηλεόρασης· ἡ εἰκόνα συγκροτεῖται κατευθείαν στό μυαλό τοῦ θεατῆ. Ἀπό δῶ καί ὁ χαρακτηρισμός ὡς «ψυχροῦ» τοῦ τηλεοπτικοῦ μέσου, ἀντίθετα ἀπό τόν «θερμό» κινηματογράφο.

Ὁ τελευταῖος ἔχει ἀναπτύξει στή μικρή του ἱστορία μιά γλώσσα πού δέν εἶναι δυνατόν νά μεταφερθεῖ ἠλεκτρονικά χωρίς κάποιο τίμημα. Ἡ τηλεόραση ἀλλοιώνει αὐτή τή γλώσσα, φθείροντας τά σημεῖα της: στρεβλώνει τό συμβολικό μοντάζ τοῦ Sam Pekinpah, συρρικνώνει τόν *Φάλσταφ* τοῦ Welles σέ ἕνα χείμαρρο συγκεχυμένων εἰκόνων, καταστρέφει τή ρυθμική εὐαισθησία τοῦ John Ford ἤ τήν ἁρμονία ἀνάμεσα στό διάλογο καί τήν κίνηση τῆς κάμερα τοῦ H. Hawks.

Παναγιώτης ΝΤΕΒΕΡΙΚΟΣ

πηγές: MÄNNISKA OCK TEKNIK *5/81* (Ὁλλανδία)
«CHAPLIN» 6/81 (Σουηδία).

ΜΙΑ ΕΠΙΣΤΟΛΗ

Θεσ/νίκη 3-4-82

Ἀγαπητή «ΟΘΟΝΗ»

Ἀρχικά θά θέλαμε νά ἐπαινέσουμε τήν προσπάθεια τῶν ἀνθρώπων τοῦ περιοδικοῦ, πού ὁπωσδήποτε βοηθάει σημαντικά τήν προώθηση τῆς κινηματογραφικῆς τέχνης στήν πόλη μας. Ἐπίσης εἶναι ἀξιοσημείωτη ἡ βελτίωση τοῦ περιοδικοῦ στά δύο τελευταῖα τεύχη του.

Μέ τό γράμμα αὐτό θά προσπαθήσουμε νά μεταφέρουμε μερικές ἰδέες μέ τή μορφή ὑποδείξεων, θεωρώντας ὅτι μποροῦμε μ' αὐτόν τόν τρόπο νά βοηθήσουμε κι ἐμεῖς στήν προσπάθεια ὁλοκλήρωσης τοῦ περιοδικοῦ.

Μιά πρώτη ὑπόδειξη εἶναι ὅτι πρέπει νά δοθεῖ ἰδιαίτερη ἔμφαση στά θεωρητικά ἄρθρα, ὥστε νά γνωρίσει τό ἀναγνωστικό κοινό τόν τρόπο ἀνάγνωσης ἑνός φίλμ καί νά κατανοήσει καλύτερα τίς κριτικές τοῦ περιοδικοῦ. Θά πρέπει, ὅμως, νά γίνει μιά τέτοια ἐπιλογή, ὥστε τά ἄρθρα αὐτά νά ἔχουν συνοχή καί σειρά, ἔτσι πού ξεκινώντας ἀπό ἄρθρα βασικά καί κατανοητά, νά κλιμακωθοῦν σέ πολυπλοκότερα καί πιό εἰδικευμένα. Χρήσιμο ἐπίσης, θά ἦταν νά ὑπάρξουν κείμενα πού θά ἀφοροῦν γενικότερα τήν αἰσθητική τῆς τέχνης.

Καλό θά ἦταν νά συνεχιστεῖ ἡ πρσπάθεια πού ἔγινε στό πρῶτο τεῦχος τῆς «ΟΘΟΝΗΣ», γιά παρουσίαση μιᾶς βιβλιογραφίας τοῦ κινηματογράφου, ἐννοώντας, φυσικά, ὅτι θά πρέπει νά γίνει μιά πιό ἀναλυτική βιβλιοκριτική τῶν ἀξιόλογων βιβλίων, ὅπου τό ἐπιτρέπει ὁ χῶρος.

Θά ἦταν σκόπιμο νά ὑπάρξει ἕνα λεξικό τῶν ὅρων τοῦ κινηματογράφου, γιά νά διευκολυνθεῖ ὁ μέσος ἀναγνώστης, στήν ἐπαφή του μέ τά κριτικά κείμενα.

Τέλος, θά θέλαμε νά ἐπισημάνουμε τήν ἔλλειψη ἄρθρων, σχετικά μέ τόν πειραματικό κινηματογράφο, πού ἀποτελεῖ ἕνα σημαντικό καί τό πιό πρωτοποριακό συνάμα, εἶδος τοῦ κινηματογράφου σήμερα. Νά γίνει παρουσίαση τῶν κυριοτέρων ταινιῶν, σκηνοθετῶν ἀλλά καί ἐκδηλώσεων τοῦ παραπάνω εἴδους.

Κλείνοντας, θά ἔπρεπε νά συγχαροῦμε τό περιοδικό γιά τήν εὐχάριστη ἔκπληξη τοῦ τελευταίου τεύχους, ὅσον ἀφορᾶ τό ἀφιέρωμα στά ἠλεκτρονικά παιγνίδια. Τέτοιες πρωτότυπες ἰδέες, πού εἶναι σέ ἄμεση σχέση μέ τόν κινηματογράφο, θά ἦταν εὐχῆς ἔργο νά ξαναὑπάρξουν.

Μέ ἐκτίμηση
Χρ. Μήτσης
Β. Κεχαγιᾶς

ΣΗΜΕΙΩΣΗ ΤΗΣ ΣΥΝΤΑΞΗΣ:
Οἱ δύο φίλοι μας συνόδεψαν τό κείμενο τῆς ἐπιστολῆς τους μέ δύο σχέδια κριτικῆς πού μέ εὐχαρίστηση δημοσιεύουμε πιό κάτω.

Ἡ ταράτσα, τοῦ Chris Marker

Η ΑΠΟΔΡΑΣΗ ΑΠΟ ΤΟ ΧΡΟΝΟ

(*Σταθμός ἀποχαιρετισμοῦ*, τοῦ Chris Marker)

Μέ τόν τίτλο *Ἡ νύχτα καί ἡ καταχνιά* προβλήθηκαν τελευταῖα στή χώρα μας τέσσερες ταινίες μικροῦ μήκους ἐξαιρετικοῦ ἐνδιαφέροντος. Ἡ κάθε μιά ἀποτελεῖ γιά ξεχωριστό λόγο ἕνα μικρό ἀριστούργημα. Τό *Σταθμός ἀποχαιρετισμοῦ (La jetée)* τοῦ Chris Marker μᾶς ἐντυπωσίασε ἰδιαίτερα γιά τήν πρωτοτυπία τοῦ θέματος καί τῆς γραφῆς της.

Ὁ Chris Marker μᾶς εἶναι γνωστός ἀπό τό θαυμάσιο ντοκυμανταίρ του *Τό βάθος τ' οὐρανοῦ εἶναι κόκκινο*. Μ' αὐτή τήν μικροῦ μήκους ταινία, φτιάχνει ἕνα πολυδιάστατο ἀριστούργημα, ξεκινώντας ἀπό τήν ἀναζήτηση διαφυγῆς τοῦ ἀνθρώπου ἀπό τό σημερινό ἀδιέξοδο καί θίγοντας παράλληλα προβλήματα, ὅπως αὐτό μιᾶς μελλοντικῆς παγκόσμιας πυρηνικῆς σύρραξης. Τή σχέση ὀνείρου καί πραγματικότητας, τήν ἐμμονή τῆς ἐπιστροφῆς στά παιδικά βιώματα καί τή δυνατότητα ἀνάπτυξης-διατήρησης μιᾶς ἐρωτικῆς σχέσης σέ μιά σημερινή ἀλλοπρόσαλη καί ἀπάνθρωπη κοινωνία.

Σέ μιά μελλοντική ἐποχή, ὄχι πολύ μακρινή μας, οἱ ἄνθρωποι ἔχουν καταφύγει κάτω ἀπό τή γῆ, μετά ἀπό ἕναν ὁλοκληρωτικά καταστροφικό πυρηνικό πόλεμο. Ἡ ἔλλειψη χώρου ἀναγκάζει τήν ἐπιστήμη νά πειραματιστεῖ πάνω στή διαφυγή τοῦ ἀτόμου ἀπό τόν ἤδη νεκρό παρόντα χρόνο. Ἡ φυγή πρός τό παρελθόν ἤ τό μέλλον εἶναι ὁ μόνος τρόπος ἐπιβίωσης.

Ὁ ἥρωας, πού χρησιμοποιεῖται σάν πειραματόζωο, ἔχει μιά ἔντονη παιδική ἀνάμνηση. Μιά ἡλιόλουστη μέρα βρίσκεται στήν ταράτσα (jetée) ἀποχαιρετισμοῦ τοῦ ἀεροδρομίου τοῦ Ὀρλύ, ἀναγνωρίζει στό γαλήνιο πρόσωπο μιᾶς ὡραίας κοπέλας τήν ὀμορφιά καί τή γαλήνη τῆς ἐλευθερίας καί τῆς εἰρήνης, τῶν πολύτιμων ἀγαθῶν πού χάρηκε στή μέχρι τώρα ζωή του. Τήν εὐχάριστη αὐτή στιγμή θά διακόψει ἡ γνωριμία του μέ τό θάνατο. Ἡ δολοφονία ἑνός ἀνθρώπου πάνω στήν ταράτσα σπέρνει τήν ἀπόγνωση καί τόν τρόμο στό γαλήνιο πρωινό. Ὁ ξαφνικός ἐρχομός τοῦ πολέμου θά παραμορφώσει τό θεῖο πρόσωπο τῆς εἰρήνης καί θά τοῦ πάρει μιά γιά πάντα τίς ὄμορφες ἀναμνήσεις. Τά ὑπόλοιπα χρόνια θά εἶναι τά χρόνια τῆς βίας καί τῆς καταστροφῆς.

Οἱ ἐπιστήμονες θά δοκιμάσουν πάνω του τά βασανιστικά πειράματά τους. Ἡ κοινωνία ἰσοπεδώνει τήν προσωπικότητα καί τή συνείδηση τοῦ ἀτόμου μέ βάση τό «κοινωνικό καλό». Μιά λογική πού θέλει εὐνουχισμένα ἄτομα, χωρίς ἰδεολογία καί ἀξίες, νά χτίσουν μιά σωστή κοινωνία. Γυρίζοντας στό παρελθόν ὁ ἥρωας θά ξαναβρεῖ πολλές φορές τήν κοπέλα τῆς ταράτσας. Εἶναι ὅμως πιά κι οἱ δυό τους ἀνίκανοι νά συνάψουν μιά ὁλοκληρωμένη σχέση.

Θά τόν στείλουν στό μέλλον, ὅπου θά βρεῖ μιά κοινωνία- ρομπότ, ἀπάνθρωπη καί ἐντελῶς ἀκατανόητη γι' αὐτόν. Ξέροντας πώς στό παρόν τόν περιμένει ὁ θάνατος, ἐπειδή τό πείραμα ἀπέτυχε, θ' ἀρνηθεῖ νά μείνει στό μέλλον. Σημαδεμένος ἀνεπανόρθωτα ἀπό τόν πόλεμο, ζητάει ἐπίμονα νά γυρίσει πίσω στήν προσωποποίηση τοῦ μόνου εὐχάριστου ἐνθύμιου τῆς ζωῆς του. Τρέχει πάνω στήν ταράτσα ξανασυναντώντας τίς ἐπιθυμίες του, τά ὄνειρά του πού γίνονται πραγματικότητα. Βλέπει τήν κοπέλα καί τόν ἑαυτό του ὅταν ἦταν παιδί. Βλέπει καί τόν ἄνθρωπο ἀπ' τό παρόν πού

ἤρθε γιά νά τόν σκοτώσει. Συνειδητοποιεῖ ὅτι ὁ θάνατος πού εἶχε δεῖ ἦταν ὁ δικός του ...

Στό ἔργο αὐτό τοῦ Marker ἡ κίνηση λείπει. Οἱ φωτογραφίες-πλάνα διαδέχονται ἡ μία τήν ἄλλη, ἔτσι πού ἡ αὐτόματη ἐναλλαγή τους καί ὁ ὑποφωτισμός, νά ὑπογραμμίζουν τήν ἀκινησία τοῦ νεκροῦ παρόντος καί τήν ἀγχωτική πίεση τοῦ ἀβέβαιου παρελθοντο-μελλοντικοῦ χρόνου. Στό μοναδικό ζωντανό πλάνο τῆς ταινίας μιά κοπέλα ξυπνάει καί χαμογελάει εὐτυχισμένη. Εἶναι τό ἴδιο τό ἐρωτικό ἔνστικτο, ὁ μόνος τόνος ζωῆς καί κίνησης στό πλῆρες ἀδιέξοδο. Τό ὄνειρο, ὅταν ὁ ἴδιος εἶσαι ἐλεύθερος νά ὀνειρευτεῖς, εἶναι ὁ μόνος τρόπος διεξόδου (ἐντελῶς παροδικοῦ) ἀπό τόν παρόντα χρόνο σέ καταστάσεις πού οἱ ἴδιοι ἐπιθυμοῦμε.

Ἡ προσπάθεια νά ξεφύγεις ἀπό τό χρόνο, ἀπό τήν ἴδια τήν Ἱστορία, δέν εἶναι δυνατή. Ἀπό μιά ἱστορική ἀναγκαιότητα εἴμαστε ταγμένοι στό παρόν, πού συνθλίβει ὅποιον ὁλιγορεῖ ζητώντας διέξοδο σέ μελλοντικές χίμαιρες ἤ σέ παρελθοντικές καταστάσεις σημαδεμένες ἀπό τήν καταστροφή τοῦ πολέμου, ἀπό τή δικιά του καταστροφή.

Χρῆστος Β. ΜΗΤΣΗΣ

ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΑ ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ

(*Ἕνας δολοφόνος πέρασε,* τοῦ M. Vianey)

Ἄν ξεκίνησα νά ἐκφράσω γραπτά τήν ἄποψή μου γιά τή συγκεκριμένη ταινία, παρ' ὅλο πού δέ βλέπω νά ἔχω μονοπάτι νά δείξω στό ἀδιέξοδο τῆς κριτικῆς, εἶναι γιατί δέν ἔτυχε, ἠθελημένα ἴσως, νά διαβάσω ἄποψη πάνω σ' αὐτή ἀπό κάποιον κριτικό. Τί σημαίνει αὐτό; Ὄχι, βέβαια, αὐτοπροβολή. Οὔτε, πάλι διασφάλιση τοῦ copyright. Ἁπλά καί μόνο πιστεύω μ' αὐτόν τόν τρόπο ν' ἀποφύγω ἕνα «βιασμό»[1] τῆς σκέψης μου καί μιά ἐνδεχόμενη διατάραξη τῆς ἐρωτικῆς σχέσης πού ἀποκαθιστᾶ κανείς μέ μιά ταινία πού ἀπολαμβάνει. Ἔτσι, ἔρχεται κι ὁ γραπτός λόγος — πού περικλείει ἐπίσης, τό ἐρωτικό στοιχεῖο — νά ὁλοκληρώσει αὐτή τή σχέση, ὅσο εἶναι δυνατό. Γι' αὐτό προσοχή! Ὅσοι νομίζετε ὅτι ἔχετε βρεῖ μιά ὁμοιότητα στό παραπάνω, δέν εἶναι ἀνάγκη νά διαβάσετε τίς γραμμές πού ἀκολουθοῦν. Ἐκτός κι ἄν εἶστε περίεργοι.

Στήν πραγματικότητα, πρόκειται γιά σκέψεις πού περνοῦν, μαζί μέ τήν ἀστραπιαία πάροδο τοῦ δολοφόνου κι ἀνακινοῦν βιώματά μας, πού φέρνουν μιά ταύτιση, πράγμα ἀπαραίτητο γιά τήν ἀπόλαυση τοῦ φίλμ. Ἀπανθρωποποίηση, λοιπόν, μέ τήν ἔννοια ὅτι χάνεται ἡ ἀνθρώπινη προσωπικότητα σέ μιά τραγικά μονότονη κι ἄχρωμη καθημερινότητα. Ἡ εἰδοποιός διαφορά, πού κάνει ἄτομο ἀπό ἄτομο νά ξεχωρίζει, ἡ ἰδιαίτερη ψυχοσύνθεση τοῦ καθενός ὑποχωρεῖ κάτω ἀπό τήν ἀφόρητη πίεση τῆς αὐτοματοποίησης τῆς ζωῆς μας. Διάχυτα εἶναι τά σημάδια τῆς «ἠλετρονικῆς ἐποχῆς μας» καί προσωποποίησή τους ἡ φιγούρα τοῦ τεχνοκράτη-γιατροῦ. Ἡ παρουσία του στήν ταινία εἶναι τόσο ἄτονη, πού μέ δυσκολία στέκεται δίπλα στίς ὑπόλοιπες τρεῖς τραγικές ὑπάρξεις. Παρ' ὅλα αὐτά, κατά τήν ἐπικρατούσα κοινωνική ἀντίληψη, στό τέλος εἶναι ὁ οὐσιαστικός νικητής. Ἀπό μιά ἄλλη ἄποψη τῶν πραγμάτων, οὔτε οὐσιαστικός εἶναι, οὔτε νικητής. Ἁπλῶς κατορθώνει νά μεταμφιέσει τά προβλήματά του κι ἔτσι ἐφησυχασμένος νά συνεχίσει νά ζεῖ, ἐνσωματωμένος σέ μιά κοινωνία φτιαγμένη «πρίν ἀπ' αὐτόν γι' αὐτόν».

Στόν ἀντίποδά του στέκεται «ὁ δολοφόνος πού περνάει». Περνάει μέσα ἀπό τά ἔξοχα κινηματογραφημένα ντεκόρ, στίς ἀποχρώσεις τοῦ πράσινου, πού ἔρχονται ὡς κατάδειξη τῆς ἔλλειψης ἀναγνώρισης ἀπό τήν ὁποία ὑποφέρει καί πού ἔρχεται νά καλυφτεῖ ἀπό τά ἐγκλήματά του. Πράξη ἀπόγνωσης, ἀλλά καί ἐντυπωσιασμοῦ. Ἕνα εἶδος αὐτοαναγνώρισης τῶν δυνατοτήτων του[2]. Ἡ ἐξέλιξη, φυσικά, εἶναι προδιαγραμμένη μέ μαθηματική ἀκρίβεια. Τέτοιοι ἀρριβισμοί δέν ἔχουν θέση σ' ἕνα σύνολο, τοῦ ὁποίου οἱ ἀπωθητικοί μηχανισμοί λειτουργοῦν στήν ἐντέλεια. Τό «καρκίνωμα» θά ἀφαιρεθεῖ καί θά παρθοῦν μέτρα, ὥστε ν' ἀποφευχθεῖ ἡ μετάστασή του.

Ὅταν περιβάλλεσαι ἀπό ἔντονα νευρωσικές καταστάσεις, θεωρεῖται καθαρή τρέλα ν' ἀναζητᾶς τόν πραγματικό ἔρωτα· παραβαίνεις τούς κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ. Ἐπόμενο εἶναι, λοιπόν, νά σοῦ ἐπιβληθεῖ ποινή. Ὠθεῖσαι, ἔτσι, σέ πράξεις πού θά δώσουν ἀφορμή στήν ἐξόντωσή σου καί στό κουκούλωμα τῶν ὁποιων τύψεων τοῦ περίγυρου. Ἐνοχές πού ξύπνησες μέ τήν ἀνήσυχη συμπεριφορά σου, ψάχνοντας γιά μιά ὁλοκληρωμένη μορφή ἐπικοινωνίας, πού ἐκπροσωπεῖ ὁ ἔρωτας, πρέπει νά διαλυθοῦν μιά γιά πάντα.

Ὁ συγκεκριμένος δολοφόνος, λοιπόν, (πού δέν εἶναι καί τόσο συγκεκριμένος), στήν ἔμμονη αὐτή ἀναζήτησή του, μετά ἀπό τήν πραγματοποίηση τριῶν φόνων, φτάνει νά συναντήσει τήν τελευταία του ἐλπίδα. Μιά νεαρή ἠθοποιό, τό ἴδιο τραγική κι ἀπομονωμένη, τῆς ὁποίας φαίνεται νά συναισθάνεται τό ἀδιέξοδο. Σέ μιά πρώτη ἐπίσκεψη σ' αὐτή, ἡ ἠθοποιός θά εἶναι ἁπλῶς ἀντικείμενο ἡδονοβλεψίας, κάτω ἀπό τήν ἀπειλή ἑνός μαχαιριοῦ καί τήν κάλυψη μιᾶς περίεργης μάσκας. Ἐδῶ, ἄς θυμηθοῦμε τή λειτουργία τῆς μάσκας στήν ἀρχαία τραγωδία[3], — ἄλλωστε τό ἔργο δέν εἶναι μιά τραγωδία τῆς ἐποχῆς μας; Μετατόπιση τοῦ κέντρου βάρους τοῦ ἀτόμου, λοιπόν, ἀπό τό πρόσωπο στό σῶμα, ἀλλά καί ἐπίταση τῆς ταύτισης τοῦ θεατῆ. Τέλος, ἀπόκρυψη τῆς πραγματικῆς ἔκφρασης τοῦ προσώπου. Ἔντονα ἀντίθετη ἡ ὄψη τοῦ γελαστοῦ νεαροῦ μέ ἔντονη συστολή.

Ἡ συνέχεια εἶναι ἕνας χείμαρρος πού παρασύρει ὅσους θέλουν νά τοῦ ἀντισταθοῦν. Στή δεύτερη καί τελευταία συνάντησή του μέ τήν κοπέλα πηγαίνει ἄοπλος καί χωρίς μάσκα, ἀφοῦ ὑπάρχει μιά ἀμοιβαία

συμπάθεια[4], θέλοντας νά κερδίσει τήν πραγματική ἀπόλαυση, τήν οὐσιαστική ἐπαφή. Καί νά πού ἔρχεται ἡ στιγμή τῆς ἐπέμβασης τοῦ τρίτου προσώπου μέ τά προηγούμενα συμπτώματα καί τοῦ ὁριστικοῦ κλεισίματος τῶν λογαριασμῶν. Ὁ ἀστυνόμος ταυτίζεται κι αὐτός μέ τή σειρά του μέ τό δολοφόνο, μαντεύοντας ἔτσι τίς κινήσεις του. Αφοῦ κι αὐτός ἐξυπηρετήσει τόν ἡδονοβλεπτικό του πόθο — νόμιμα ὅμως— θά ἐπέμβει μέ μιά πράξη τό ἴδιο ἀπεγνωσμένη κι ἐντυπωσιακή. Δολοφονεῖ — πάλι νόμιμα— ἀλλά δέ θά θά μπορέσει ποτέ νά κερδίσει τό ἀντικείμενο τοῦ πόθου του. Συνεπῶς, ποινή καί γι' αὐτόν ἀπό τούς «κριτές». Ἔγκλημα καί τιμωρία; Ἴσως. Τέλος, ἡ γυναίκα πού παρουσιάζει, κατά τήν κοινωνική ἄποψη, ὕποπτες τάσεις ἐξέγερσης, θά δοθεῖ ἔπαθλο στό «καλό παιδί»— γιατρό, πού θ' ἀναλάβει νά τή «σωφρονήσει» καί νά ἔρθει, ἔτσι, ἡ ὁλοκληρωτική ἀλλοτρίωσή της.

Ἔκλεισε τό παιχνίδι πού ἔπαιξε ὁ σκηνοθέτης μέ τούς θεατές κι οἱ ἠθοποιοί μεταξύ τους. Νικητές καί ἡττημένοι; Δέν ὑπάρχουν. Ἀπό μικρός, θυμᾶμαι, ἔνιωθα ἀπογοήτευση κάθε φορά πού ἕνας ἀστυνομικός θά ἔκοβε τίς ἐλπίδες μου γιά κάτι διαφορετικό, παγιδεύοντας κι ἐξοντώνοντας ἕναν ἐγκληματία. Αὐτή τή φορά, βρῆκα τούς παγιδευμένους στήν καρέκλα τους θεατές, νά ἐξοντώνονται ἀπό ἕναν ψυχοπαθή φονιά, πού τούς δείχνει τό ἀληθινό τους πρόσωπο. Τούς κατεβάζει τή μάσκα.

Ὅλα αὐτά μέ μιά νευρώδη κινηματογράφηση καί μιά σκουρόχρωμη φωτογραφία. Ἀποκλεισμός τοῦ βάθους τῶν πεδίων καί τῶν διεξόδων μας. Τελευταία λύση, ἡ διαφυγή μας ἀπό τήν αἴθουσα. Ψεύτικη, ὅμως. Στήν ἔξοδο μᾶς περιμένει ὁ δολοφόνος γιά νά ξαναρχίσουμε τό παιχνίδι. Ἡ «προπόνηση» τελείωσε. Ἀληθινές εἰκόνες τώρα.

Ἕνας δολοφόνος πέρασε δίπλα μας, μᾶς φώναξε «καλησπέρα» στό μετρό, ἀλλά πέρασε ἀπαρατήρητος. Μιά ἔξοχη ταινία μᾶς φώναξε «ἀδιέξοδο», ἀλλά πέρασε ἀπαρατήρητη. Σύμπτωση; Ἀπαισιόδοξα μηνύματα γιά τήν πορεία μας ἀπό τόν Μ. Βιανέ, ἀλλά αἰσιόδοξα μηνύματα, πάλι ἀπό τόν ἴδιο γιά τήν πορεία τοῦ κινηματογράφου, μέ μιά ταινία ἐπιπέδου πού μπορεῖ νά ἱκανοποιήσει ὅλα τά εἴδη τῶν θεατῶν.

[1] Αυστηρά καί MONO, στό ἐπίπεδο τῆς ἀπόλαυσης.

[2] Βλ. καί Max Lüscer: *Χρωμοτέστ*, ἐκδ. Καστανιώτης.

[3] Σχετικά ὑπάρχει καί ἄρθρο τοῦ Ι.Δ. Μεταξᾶ στό «Βῆμα».

[4] Μέ τήν κυριολεξία τοῦ ὅρου (συν+πάθος).

Βασίλης ΚΕΧΑΓΙΑΣ

ΑΝΑΖΗΤΩΝΤΑΣ ΤΟ ΜΥΘΟ

(*Ἐφιάλτες*, τοῦ R. Altman)

Τό *Images*[1] εἶναι ἡ ἀφήγηση τῆς ἱστορίας τῆς Κάθρην, μιᾶς γυναίκας πού ὑποφέρει ἀπό ψύχωση καί εἶναι διχασμένη ἀνάμεσα στή φαντασία καί τήν πραγματικότητα. Ὁ Altman μέσα ἀπ' αὐτήν καί τίς φαντασιώσεις της μοιάζει νά θέλει νέ μελετήσει τίς σχέσεις τοῦ καλλιτέχνη μέ τά δημιουργήματά του, τά ὁποῖα ἀκόμη κι ὅταν περάσουν στό παρελθόν ἐξακολουθοῦν νά τόν στοιχειώνουν: Παλιοί «ἐραστές», ὁ καθένας τους μέ τά προσωπικά, δικά του χαρακτηριστικά (ὁ Ρενέ μέ τή γαλλική του φινέτσα, ὁ Μαρσέλ μέ τό βίαιο χαρακτήρα του) καί τή θέση τους στή ζωή τῆς Κάθρην.

Ἡ Κάθρην εἶναι τό κέντρο καί γύρω της ζοῦν οἱ ἄλλοι. Ὅλα τά γεγονότα ἀφοροῦν (ἤ προκαλοῦνται ἀπό) αὐτήν, ὅλα τά πρόσωπα τοῦ ἔργου ἐξαρτῶνται ἀπ' αὐτήν· οἱ ἐραστές της[2] (εἰκόνες τῶν πρόσκαιρων πόθων καί ἐπιθυμιῶν της), φαντάσματα πού δέν τήν ἐγκαταλείπουν καί ἡ μικρή Σουζάννα (σύμπτωση τό ὄνομά της;), ἡ ὁποία δέν εἶναι παρά ἄλλη μιά ὄψη τῆς Κάθρην/Σουζάνας Γιόρκ.

Ἡ ζωή καί οἱ σκέψεις τῆς ἡρωίδας εἶναι κατακερματισμένες καί ἡ ἴδια ὁλότελα διασπασμένη: ἐκτός ἀπό τούς πρώην (;) ἐραστές πού εἶναι ἀνυπόσπαστα δεμένοι μέ τήν πραγματικότητά της, βλέπει καί τόν ἴδιο της τόν ἑαυτό· αὐτή ἡ εἰκόνα εἶναι ἡ ἐνσάρκωση τῆς Κάθρην τοῦ παρελθόντος, τό φάντασμα πού πιότερο ἀπ' ὅλα πασχίζει νά ξορκίσει, γιά νά ἀνακαλύψει τελικά ὅτι κάτι τέτοιο δέν μπορεῖ νά συμβεῖ. Τό παρόν διαδέχεται τό παρελθόν· καί τά δύο μαζί ἀποτελοῦν ἕνα ἑνιαῖο σύνολο, εἶναι ἀδιάσπαστα σάν τό χρόνο πού κυλάει χωρίς διακοπή. Ἡ ἀλληλοεξάρτησή τους εἶναι ἀπόλυτη. Ἡ Κάθρην προσπαθεῖ νά ἀπωθήσει τό παρελθόν δολοφονώντας τούς ἐραστές της (μάλιστα κατά τή δολοφονία τοῦ Ρενέ, ὁ πυροβολισμός της καταστρέφει μιά φωτογραφική μηχανή· ὁ «Γάλλος ἐραστής» ἦταν λοιπόν μιά εἰκόνα τοῦ παρελθόντος: ἡ φωτογραφική/κινηματογραφική μηχανή διατηρεῖ ζωντανό τό παρελθόν) γιά νά καταλήξει τελικά ἀντιμέτωπη μέ τό παρόν (τόν Χιού)· μέσα του γιά ἄλλη μιά φορά διακρίνει τή σχιζοφρένειά της, καί γι' αὐτό ἀκριβῶς τόν δολοφονεῖ. Τήν πράξη αὐτή τήν ἀντιλαμβάνεται σάν ὁριστική ἀπαλλαγή ἀπό τήν ψύχωσή της, ἀλλά ἡ ἀρρώστια εἶναι μέρος τοῦ ἑαυτοῦ της καί δέν μπορεῖ νά τῆς ξεφύγει. Ὅσο πιο πολύ παλεύει, τόσο περισσότερο αὐτοτραυματίζεται καί βυθίζεται στή σχιζοφρένειά της. Ἡ δολοφονία τοῦ Χιού εἶναι ἡ τελική της ἥττα.

Ὁ Robert Altman σκηνοθετεῖ τό πολυεπίπεδο παιχνίδι μέ τό θεατή ἀριστοτεχνικά· ταυτίζοντας τό βλέμμα τοῦ θεατῆ μέ τό βλέμμα τῆς ἡρωίδας, τόν ἀναγκάζει νά ἀναρωτηθεῖ γιά τήν ἀλήθεια τῶν εἰκόνων πού βλέπει. Μᾶς προσφέρει ἕνα πάζλ πού ἡ ἴδια ἡ ἡρωίδα δέν μπορεῖ μόνη της νά συμπληρώσει. Τό τελικό κομμάτι αὐτῆς τῆς σπαζοκεφαλιᾶς εἶναι ὁ Μονόκερως, ἕνα πλάσμα φανταστικό.

Ἡ ἀφήγηση τῶν περιστατικῶν τοῦ παιδικοῦ βιβλίου ἀκολουθεῖ τό ρυθμό τῆς ταινίας. Εἶναι ἕνας ἀκόμη κόσμος πού μέσα του ζεῖ ἡ ἡρωίδα. Παρ' ὅλο πού αὐτός ὁ κόσμος ὁρίζεται ἀπό τήν ἀρχή ὡς φανταστικός, ἡ πραγματικότητα ἔχει ἐπιπτώ-

Ἐφιάλτες, τοῦ R. Altman

σεις ἐπάνω του ἀλλά κι αὐτός ἐπηρεάζει τήν πραγματικότητα. Τελικά ἀναμειγνύεται τόσο πολύ μαζί της, ὥστε γίνεται μέρος της.

Παρακολουθοῦμε λοιπόν τό πραγματικό, τίς παραισθήσεις καί τό παραμύθι νά ἀκολουθοῦν τήν ἴδια πορεία. Καί οἱ τρεῖς κόσμοι εἶναι ὁ ἴδιος κόσμος, ὁ κόσμος τῆς διασπασμένης Κάθρην, ἡ ὁποία προσπαθεῖ νά ξεφύγει ἀπ' τήν πραγματικότητα, ἐνῶ τό μόνο πού καταφέρνει εἶναι νά δημιουργεῖ καινούριες μορφές της:

Ἡ μόνη πραγματικότητα εἶναι ἡ ἴδια ἡ Κάθρην· ἡ συγγραφέας, ἡ ἐρωμένη, ἡ Οὔνα τοῦ βιβλίου πού ψάχνει νά βρεῖ τήν ψυχή της— πού ψάχνει τό μονόκερω ἥρωα. Ὅταν τελικά τόν βρεῖ κι ἀφοῦ μιλήσει μαζί του, ἀφοῦ τόν περιεργαστεῖ καί τόν χρησιμοποιήσει σάν λύση γιά τό πάζλ πού τή βασανίζει, τόν ἀποχαιρετάει ξανά. Δέν μπορεῖ νά τόν κρατήσει γιά πάντα κοντά της, γιατί ὁ Μονόκερως μετά τή συνάντηση αὐτή πασχίζει νά ἐπιστρέψει στό δάσος τοῦ Μύθου πού τόν γέννησε. Ὁ Altman ἐπιδέξια μᾶς δείχνει πῶς γίνεται μιά ταινία. Ὁ Μύθος ἀφήνει τά ἴχνη του ἀλλά εἶναι ἀνεξάντλητος· ἴσως ὄχι μόνο ἀντανακλᾶ ἀλλά καί συμβαδίζει μέ τίς πράξεις τῆς ἡρωίδας. Ὅταν ὁ Μονόκερως ἀποκαλύπτεται, τό παραμύθι/ταινία τελειώνει: Τό παραμύθι πού, ἔτσι ἁπλά, ἦταν μιά ἀκόμα ὄψη τῆς πραγματικότητας. Ἡ ταινία, ἡ ἱστορία τῆς Κάθρην πού ξετυλίχτηκε στήν ὀθόνη μπροστά στά μάτια μας, εἶναι κι αὐτή ἕνα παραμύθι. Μέσα ἀπ' τήν ἱστορία τῆς Οὔνα διακρίνουμε τήν ἴδια τήν Κάθρην, καί μέσα ἀπ' τήν Κάθρην (ἀνα)γνωρίζουμε τόν ἴδιο τόν Altman. «Μονόκερε, σ' εὐχαριστῶ πού ἔγινες δικός μου ...». Ὁ μύθος ἐπιτέλους συμπληρώθηκε. Ἡ φαντασία ἔγινε πραγματικότητα καί τῆς παραδοθήκαμε χωρίς κανένα δισταγμό. Διαβήκαμε εὔκολα τά σύνορα— γιατί σύνορα δέν ὑπάρχουν.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

[1] *Image:* Ἀναπαράστασις, ἀπείκασμα, ἀπεικόνισις // Ὁμοίωμα, εἰκόνα, ἄγαλμα, εἴδωλο // πανομοιότυπο // σύμβολο // ἀντίληψη, ἰδέα (Τό λεξικό)

[2] Ἀνάμεσα στούς ἐραστές ξεχωρίζει ὁ Χιού, ὁ μόνιμος σύζυγός της, πού εἶναι ὅμως κι αὐτός πρόσωπο παθητικό. Παρατηρεῖ τήν παράξενη συμπεριφορά τῆς γυναίκας του ἀλλά δέν τῆς λέει τίποτα. Ἡ ψύχωση τῆς Κάθρην εἶναι ἀποκλειστικά δικιά της, δέν μπορεῖ νά τήν μοιραστεῖ μέ κανέναν (οὔτε κἂν μέ τή Σουζάννα), καί τήν συνοδεύει παντοῦ. Χαρακτηριστικά ἀναφέρω τά κρεμαστά διακοσμητικά κρύσταλλα πού ὑπάρχουν στό σπίτι, στό αὐτοκίνητο, στό ἐξοχικό, καθοριστικά ἑνός «χώρου» ἀπό τόν ὁποῖο ἡ ἡρωίδα δέν μπορεῖ νά ξεφύγει.

ΤΑ ΚΑΝΕΙ ΑΟΡΑΤΑ

Ἡ εἰκόνα τῆς διαφήμησης

Enjoy Coca - Cola! Γιά τήν ἀκρίβεια ὄχι τήν ἴδια, ἀλλά τά θέλγητρα ἑνός ἄλλου κόσμου γεμάτου μέ ἄνεση, ἀφθονία, σαγήνη, εὐτυχία. Ἡ Coca - Cola δέν εἶναι παρά τό εἰσητήριο γιά ἕνα μακάριο κόσμο. Ἡ εἰκόνα της, ἡ εἰκόνα τοῦ «κόσμου» της, σκορπισμένη ἀφειδώλευτα σέ ἐφημερίδες καί περιοδικά, κινηματογράφο καί τηλεόραση, σέ γήπεδα καί ἀεροδρόμια, στίς μεγάλες ἀφίσες πού μᾶς καλοσωρίζουν στίς εἰσόδους τῶν πόλεων, προσφέρεται μέ ἀπόλυτη γενναιοδωρία στήν ὀπτική κατανάλωση. (Σέ ἕναν κόσμο ὅπου τά πάντα πουλιοῦνται κι ἀγοράζονται, ἡ διαφήμιση εἶναι τό πιό δημοκρατικό προϊόν, τό μόνο πού προσφέρεται δωρεάν καί σ' ὅλους, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Baudrillard[1]).

Enjoy Coca - Cola! Κάτω ἀπό τή πρώτη προστακτική, μιά δεύτερη: Δῶσε! Ἡ μόνη πραγματική προστακτική τῆς διαφήμισης. Καμιά τύχη, ἀντίθετα, μέ στερητικές διαφημίσεις (ΜΗΝ καπνίζετε, ΜΗ σπαταλᾶτε ἐνέργεια...), μέ πιθανή ἐξαίρεση κάποιες ὑστερικές «θεοῦδες» ἐπιρρεπεῖς σέ στερητικές ἡδονές. Καί πλάι της μιά δεύτερη: Πάρε! Μόνο πού ὁ ἰσολογισμός ἀνάμεσά τους εἶναι ἀνέφικτος. Πρῶτα, γιατί τό «Δῶσε» εἶναι ἀπελπιστικά φτωχότερο, συγκρινόμενο μέ τόν πλοῦτο τῶν εἰκόνων τοῦ «Πάρε» (τί στοιχίζει ἕνα μπουκάλι ἀναψυκτικοῦ;). Κι ἀκόμη, γιατί ἡ ἄσκηση τῶν δύο προστακτικῶν γίνεται σέ τόπο διαφορετικό, καθώς τό «Πάρε» ἀνοίγεται στόν πλούσιο κῆπο τῶν φαντασιώσεων. (Ὅταν τά ἄνθη του εἶναι λιγοστά ἤ μαραμένα, ἡ διαφήμιση, βέβαια, δέν πιάνει: Πόσα πορτοκάλλια φάγατε σήμερα; Ἡ ἀποστειρωμένη, γυμνή ἐντύπωση τῆς ὑγείας διόλου δέν προσφέρεται γιά φαντασιωτικές ἐπενδύσεις). Ὅσο πολυτελέστερο τό

προϊόν, δσο προσφορότερο στήν παραγωγή φαντασμάτων, τόσο περισσότερο ἀνισοβαρής καί ἡ ἰσορροπία τοῦ πάρε - δῶσε. Χωρίς αὐτό καθόλου νά σημείνει πώς οἱ φτωχές μυθοπλασίες τῶν εὐτελῶν προϊόντων, ἄς ποῦμε τά ἀπορρυπαντικά (μυθοπλασίες στηριγμένες στήν ἀφελή σκηνοθεσία τοῦ πειράματος καί τῆς ἀποκάλυψης, τοῦ «θαύματος» καί τῆς πειθοῦς) ὑστεροῦν σέ φαντασιωτική ὕλη (ἀπό τήν ἀστραφτερή λευκότητα ὥς τά ἀόρατα τζάμια).

Enjoy Coca - Cola! Λέξεις τρεῖς - γλώσσα μία: ἡ γλώσσα τοῦ slogan, τῆς εὔκολης ρίμας· λεκτική ἀφασία. Ὁ βαθμός μηδέν τῆς διαφημιστικῆς γλώσσας: τό label, τό trade mark.

Enjoy Coca - Cola (o altra cosa)! Ἀνοιχτό παράθυρο στόν κόσμο τῶν ἀνέσεων, τῆς πολυτέλειας, τῶν ἀπολαύσεων. Ἡ εἰκόνα τῆς διαφήμισης: μαγικός καθρέφτης (à la Cocteau) στό μόνο παραμύθι τῆς σύγχρονης ἐποχῆς. Τί θ' ἀπογίνουμε χωρίς αὐτή; τήν πιό στοργική, τήν πιό ἀφειδώλευτη (κόντεψα νά πῶ ἀνυστερόβουλη) κίνηση τοῦ σύγχρονου κόσμου: Σκεφτήκαμε ἄραγε πόσο μᾶς χρειάζονται, ἐν μέσω νέφους καί ἀδυναμίας παρκαρίσματος, αὐτές οἱ γοητευτικές εἰκόνες πού μᾶς ψιθυρίζουν στό αὐτί: «σέ σκέφτομαι, νοιάζομαι γιά σένα»;

Στήν εἰκόνα τῆς διαφήμισης δυό ἀντικείμενα: τό ὑλικό προϊόν καί ἡ εἰκόνα καθεαυτή· συναρθρωμένα μέ μιά εὐφυή διαλεκτική τῆς προσφορᾶς καί τῆς στέρησης, τῆς δωρεᾶς καί τῆς ἀπαγόρευσης: ὅσο ἁπλόχερα μοῦ προσφέρεται ἡ εἰκόνα, τόσο εἶμαι ἀποκλεισμένος ἀπό τό ὑλικό προϊόν της.

Στήν εἰκόνα τῆς διαφήμισης ὁ δόλος, τό δέλεαρ καί ἡ ἀπάτη. Μέ τήν τεχνική αὐτῆς τῆς ἀκριβῆς ἀπάτης λέμε νά ἀσχοληθοῦμε λίγο στήν ἑπόμενη ΟΘΟΝΗ. Ὡς τότε, μπορεῖτε νά κάνετε ὑπομονή πίνοντας παγωμένη Coca - Cola.

Ἀλέξαντρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

[1] Jean Baudrillard, Le système des objets, Gallimard.

ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΚΥΠΕΛΟ ΚΑΙ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

Τό ἄρθρο πού ἀκολουθεῖ γράφτηκε στό περιοδικό *Time-out* μέ τήν εὐκαιρία τοῦ Παγκόσμιου Κυπέλου στήν Ἀργεντινή ἀπό τόν Ed. Buscombe. Ἄν καί ἔχουν περάσει τέσσερα χρόνια ἀπό τότε, τό κείμενο δέ χάνει τήν ἐπικαιρότητά του μιά καί τό θέμα του δέν εἶναι οἱ ἀγῶνες αὐτοί καθεαυτοί, ἀλλά ὅ,τι εἶναι «δίπλα» τους καί ἀνήκει στή δομή τοῦ ποδοσφαίρου ὡς τηλεοπτικό θέαμα (συνεντεύξεις, δηλώσεις, κριτικές, ἀναδρομές, ἐπισκοπήσεις κ.λ.π.). Ἡ χρονική συνάφεια, ἀπό τό ἄλλο μέρος, τῆς ἔκδοσης αὐτοῦ τοῦ τεύχους μέ τό Παγκόσμιο Κύπελο τῆς Ἰσπανίας προσθέτει μιά ἐπιπλέον ἀναδρομική ἐπικαιρότητα στό ἄρθρο.

Ὁποιοσδήποτε ἀμφιβάλλει ὅτι τά τηλεοπτικά προγράμματα παρουσιάζουν μιά συγκεκριμένη ὀπτική τοῦ παιχνιδιοῦ δέν ἔχει παρά νά δεῖ τούς τίτλους πού προηγοῦνται τοῦ ἀγῶνα καί μέ τούς ὁποίους ἀρχίζουν τά προγράμματα[1]. Εἶναι πιθανό ὅτι καί γι' αὐτό τό Κύπελο θά εἶναι ἕνα γρήγορο μοντάζ ἀπό θεαματικά γκόλ καί «ἀστέρια» σέ δράση, ἀνάμικτο μέ μιά δόση ἐξωτισμοῦ (ἴσως μιά Βραζιλιάνικη ὀρχήστρα σάμπας) ὥστε νά σημαίνεται ὁ *κόσμος*.

Αὐτές οἱ εἰκόνες ἐξ' αἰτίας τῆς στρατηγικῆς τους θέσης στήν ἀρχή τοῦ προγράμματος, δέν μποροῦν νά ἐκληφθοῦν στήν κυριολεκτική τους ἔννοια (δηλαδή: *ἐδῶ εἶναι κάποιος πού σκοράρει, ἐκεῖ* ἕνας Σκωτσέζος μέ τό κίλτ[2] του). Ἀναπόφευκτα ἀποκτοῦν συμβολικές προεκτάσεις, ἔχουν συννοούμενα. Αὐτό πού φαίνεται νά μᾶς λένε εἶναι ὅτι τό Παγκόσμιο Κύπελο εἶναι οὐσιαστικά ἕνα μῖγμα ἀπό ἐντυπωσιακά γκόλ, δράση, ἐξέχουσες ποδοσφαιρικές προσωπικότητες, ἐξωτικούς ξένους καί ἐθνική ἔξαρση.

Παρόλο πού θά ἦταν ἀστεῖο νά ποῦμε ὅτι τό Κύπελο δέν ἔχει νά κάνει τίποτα μ' αὐτά τά πράγματα, εἶναι σίγουρη ἡ πρόβλεψη ὅτι οἱ τίτλοι δέ θά δείξουν μερικά πράγματα πού εἶναι ἐπίσης μέρος τοῦ Κυπέλου. Δέ θά δοῦμε τό στρατό τῆς Ἀργεντινῆς στό μοντάζ. Οὔτε τίς οἰκονομικές συναλλαγές. Οὔτε βέβαια τήν τακτική τῶν ὁμάδων ἤ τήν ὀργάνωση τοῦ παιχνιδιοῦ σέ διάφορες χῶρες. Δύσκολο νά δεχτεῖ σέ 30 δευτερόλεπτα; Ἴσως, ἄν καί ὄχι ἀκατόρθωτο. Ὁ πραγματικός λόγος γιά τή μορφή αὐτή τῶν τίτλων εἶναι ἡ ἀνάγκη νά ἐναρμονίζονται μέ τό ὑπόλοιπο πρόγραμμα.

Μετά τίς ἀρχικές σεκάνς, τό ὑπόλοιπο τοῦ προγράμματος ἀποτελεῖται, πέρα ἀπό τόν ἴδιο τόν ποδοσφαιρικό ἀγώνα, ἀπό συνεντεύξεις, συζητήσεις μέ εἰδικούς, ἐπαναλήψεις ἀξιοσημείωτων φάσεων καί, δίχως ἄλλο, διάφοροι συναγωνισμοί: καλύτερο γκόλ, πρῶτος ποδοσφαιριστής κ.τ.λ. κανένα ἀπό αὐτά δέ θά ἀντιφάσκει μέ τήν ὄψη τοῦ γεγονότος, ὅπως αὐτό ἔχει φανερωθεῖ στούς τίτλους.

Ἄς πάρουμε τό παράδειγμα τῶν panels[3]. Χωρίς ἐξαίρεση θά ἀποτελοῦνται ἀπό ἀστέρια: διάσημους παῖκτες ἤ πρώην παῖκτες. Μερικοί σίγουρα θά ἔχουν νά ποῦν ἐνδιαφέροντα πράγματα. Αὐτό ὅμως ἀπό μόνο του δέν εἶναι προσόν γιά τή συμμετοχή τους. Παῖκτες τῶν ὁμάδων τῆς δεύτερης κατηγορίας δέν εἶναι λιγότερο ἔξυπνοι ἤ καταπιεσμένοι ἀπό αὐτούς τῆς πρώτης, ἀλλά πότε εἴδατε τελευταῖα κανέναν σ' ἕνα panel; ἤ ἕνα δημοσιογράφο; Καί γιά τί θά μιλᾶνε τά Panel; Δίχως ἄλλο γιά τά γκόλ, τούς παῖκτες, τά ἐθνικά στερεότυπα καί τήν ὁμάδα τους...

Μ' ἄλλα λόγια, εἶναι ἕνα αὐτο-ανακλώμενο σύστημα, ἕνας κλειστός κύκλος οἰκείων (ὁ καθένας μιλᾶ στόν ἄλλο μέ τό μικρό του ὄνομα), ὅπου κανείς δέ φαίνεται νά ἐξετάζει τό πλαίσιο μέσα στό ὁποῖο ζητεῖται ἡ γνώμη του. Τελικά, παρά τήν ἀτελείωτη συζήτηση, καθώς τά κλισέ ἐπαναλαμβάνονται μαθαίνουμε πολύ λίγα πού νά μήν ξέρουμε ἤδη[4].

Ἄς δοῦμε ὅμως πάλι ὁλόκληρο τό θέμα τῆς σχέσης μεταξύ τῶν ποδοσφαιρικῶν στύλ τῆς κάθε ὁμάδας καί τῶν ἐθνικῶν πολιτισμῶν. Πόσες φορές θά ἐπαναληφθοῦν φράσεις ὅπως: «Οἱ Ἰταλοί εἶναι πολύ σκληροί στήν ἄμυνα», «οἱ Βραζιλιάνοι ἔχουν τόν ἐνστικτώδη ρυθμό τῆς σάμπας» κ.τ.λ.; Αὐτές οἱ διαφορές τοῦ στύλ στίς διάφορες ἐθνικές ὁμάδες ὀφείλονται στίς διαφορετικές ὑλικές συνθῆκες ὕπαρξης κάθε χώρας (φυσική, οἰκονομική, ὀργανωτική, πολιτιστική κ.τ.λ.). Ἀλλά ποιός ἀπό τούς «εἰδικούς» τῶν panels μπορεῖ νά μᾶς τό πεῖ; Ἀκόμα καί ἄν μποροῦσαν, θά ἦταν ἱκανοί;

Τά τηλεοπτικά ποδοσφαιρικά προγράμματα δέ διαφεύγουν ἀπό τά ἄλλα ὅσον ἀφορᾶ τόν τρόπο πού δομοῦν τίς σχέσεις τῶν συμμετοχόν-δομοῦν τίς σχέσεις τῶν συμμετεχόντων μέ τό κοινό. Ὅπως ὅλες οἱ ἐκπομπές panel, ἔτσι καί οἱ ἀθλητικές ἔχουν τό δικό τους παρουσιαστή πού μεσολαβεῖ μεταξύ τῶν εἰδικῶν καί τοῦ κοινοῦ. Καί ὁ καθένας ἀπ' αὐτούς ἔχει τίς δικές του ἔμμονες ἰδέες καί στρέφει τή συζήτηση ἤ τήν ἐπιλογή τῶν φάσεων πρός αὐτές.

Ἀκόμη, ὅμως καί οἱ τηλεοπτικοί σχολιαστές (γιά νά μήν πάρουμε σβάρνα μερικούς ἀνεκδιήγητους ραδιοφωνικούς) δέν κάνουν τίποτε ἄλλο ἀπό τό νά μᾶς ἐπεξηγοῦν τό παιχνίδι. Ἔτσι, συνήθως πολύ πρίν τήν ἀρχή τῶν παιχνιδιῶν, τά μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης θά μᾶς ἔχουν προτείνει τρόπους γιά νά δοῦμε τό γεγονός. Ὁ τύπος, μέ τούς ἀνταποκριτές του, θά κατασκευάσει τό δικό του Παγκόσμιο Κύπελο.

Ὅσο γιά μᾶς, δέ μᾶς μένει παρά νά ὁραματιζόμαστε τήν Ἑλληνική συμμετοχή στό Παγκόσμιο Κύπελο τοῦ '86 μαζί μέ τή συμπαρομαρτούσα ἐθνική, δημοσιογραφική, ραδιοφωνική καί τηλεοπτική ἔξαρση. Καί τότε θά τά ξαναποῦμε ἀπό τήν ΟΘΟΝΗ.

(Μετάφραση, διασκευή:
Νότης Φόρσος)

[1] Πρίν ἀπό κάθε ποδοσφαιρική τηλεοπτική ἐκπομπή καί μερικές φορές πρίν ἀπό ἀγῶνες, συνηθίζεται στίς δυτικοευρωπαϊκές κυρίως τηλεοράσεις νά ὑπάρχει μισό λεπτό περίπου μέ φάσεις, γκόλ καί ἄλλα θεαματικά γεγονότα ἀπό προηγούμενες ποδοσφαιρικές συναντήσεις.

[2] Ἡ φούστα πού φοροῦν οἱ Σκωτσέζοι.

[3] Εἰδικευμένες σ' ἕνα θέμα ὁμάδες συζητητῶν.

Ἡ συνέχεια καί τό τέλος τοῦ ἀφιερώματος στόν Ἄλφρέντ Χίτσκοκ ἀναβάλλεται γιά τό ἐπόμενο τεῦχος.

ΚΑΝΝΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

35 ΧΡΟΝΙΑ ΚΑΝΝΕΣ

Παρουσίαση: Ἀλέξαντρος Μουμτζῆς

Στό «γιατί» οἱ Κάννες καί τό Ἀφιέρωμα, ἡ καταφυγή τῆς ἀπάντησης θά εἶναι τό «ἐπειδή» τῆς *γιορτῆς*. Αὐτό πού γιορτάζεται εἶναι, βέβαια, 35 χρόνια τώρα, ὁ κινηματογράφος, μέ προγράμματα, παράτες, προβολές καί ταινίες. Ὅμως ἡ γιορτή δέν εἶναι ἐκεῖ ἀκριβῶς, ἄλλος εἶναι ὁ τόπος της. Ἀνθίζει (καί ἀπό καιρό σέ καιρό συρρικνώνεται, ἀναβάλλεται, ἀνανεώνεται, φουντώνει) στό πλάι αὐτῶν τῶν ἐκδηλώσεων σάν aura μαγική, ὡς ἕνα λεπτό καί ὑψηλό «ἐκτός» ὅλων ὅσα συνιστοῦν αὐτό πού λέμε ἐπίσημο φεστιβάλ. Μιά γιορτή γιά κινηματογραφόφιλους λοιπόν. Γιατί ὄχι; Ὁ Σεφέρης ἔλεγε κάποτε πώς εἴμαστε ἕνας λαός χωρίς μυστικούς. Τηρώντας τήν ἀναλογία (καί τήν ἀπόσταση) θά μπορούσαμε νά ποῦμε καί τοῦτο: Εἴμαστε (ἐμεῖς, στήν ΟΘΟΝΗ, ἀλλά καί οἱ πιό πολλοί ἀπό σᾶς) μιά γενιά χωρίς γιορτές (ἐθνικές, θρησκευτικές ...). Ἄς τίς ψάξουμε λοιπόν (ἔστω καί στά περίχωρα τοῦ Grand Palais)!

Στή γιορτή αὐτή (μακρινοί) καλεσμένοι καί οἱ ἀναγνῶστες μας. 35 χρόνια φεστιβάλ (καί πολλές φωτογραφίες) δέν εἶναι λίγα γιά ἕνα καλοκαιρινό τεῦχος. Κι ἄν δέν κάνατε τίς βόλτες σας στήν Croisette ἀνάμεσα στόν Godard καί τόν Antonioni, ὑπάρχουν ἕνα σωρό ἑλληνικές ἀκρογιαλιές γιά νά φθείρετε τά καινούρια σας πέδιλα. Ρίξτε λοιπόν μιά ΟΘΟΝΗ στίς ἀποσκευές σας, προσέξτε τίς τσοῦχτρες, τίς φωτιές στά δάση καί καλό καλοκαίρι (ἄ! καί ραντεβοῦ τό Φθινόπωρο μ' ἕνα δυνατό τεῦχος).

1946

Ιη Σεπτεμβρίου: Τό ξεκίνημα (σιδεροκέφαλοι!). 19 χῶρες - 20 διεθνή βραβεῖα - 11 ἐθνικά βραβεῖα. Ἀνθοπλημμύρα. Παρελαύνει τό ἅρμα τῆς εἰρήνης (Εἴμαστε στό '46). Βέβαια ὑπάρχουν καί οἱ προβολές· στό καζίνο, μέ μηχανήματα χάλια πού μασᾶνε μιά σοβιετική ταινία. Φωνές: Sabotage! Sabotage! Ἡ προβολή διακόπτεται. Ἀνάμεσα στά πολλά βραβεῖα: *Σύντομη συνάντηση,* τοῦ David Lean *Ρώμη ἀνοχύρωτη πόλη,* τοῦ R. Rossellini, *Ἡ μάχη τῶν σιδηροδρόμων,* τοῦ René Clement.

1946: *Roma città aperta,* τοῦ Roberto Rossellini

1947

Τά πράγματα σοβαρεύουν. Μετακόμιση ἀπό τό καζίνο στό « Palais des festivals». Μείωση τῶν βραβείων· ἀνάμεσά τους: *Διασταυρωμένα πυρά,* τοῦ Edward Dmytryk, *Ἀντώνιος καί Ἀντωνία,* τοῦ J. Becker, *Ντάμπο,* τοῦ Disney, *Οἱ τρέλες τοῦ Ζίγκφελντ,* τοῦ V. Minneli.

1947: *Crossfire,* τοῦ Edward Dmytryk

1949: *The third man*, τοῦ Carol Reed.

1949

Very Well-es! Τρίτη χρονιά τοῦ φεστιβάλ (μετά ἀπό τή διακοπή τοῦ 1948) καί *Ὁ τρίτος ἄνθρωπος*, τοῦ Carol Reed φτάνει πρῶτος στό νῆμα χωρίς ἰδιαίτερο κόπο. Ὁ O.W. εἶχε πάρει τό ρόλο μέ μεγάλο ζόρι, ἀφηγεῖται ὁ σκηνοθέτης. Ἡ μουσική τῆς ταινίας (ἡ λαμπρή κιθάρα τοῦ Anton Karas) δέν ξεχνιέται γιά πολλά χρόνια.

1951: *Miracolo a Milano*, τοῦ Vittorio de Sica

1951

Μιά ἐξαιρετική χρονιά, ἀποζημίωση γιά τή διακοπή τοῦ '50. Τό μεγάλο βραβεῖο ἀπό μισό ὁ V. de Sica καί ὁ Alf Sjöberg γιά τό *Θαῦμα στό Μιλάνο* καί τή *Δεσποινίδα Ζυλί*. Δυό βραβεῖα στό *Ὅλα γιά τήν Εὔα* τοῦ J. Mankiewicz καί μιά ἀκόμη μεγάλη παρουσία: Ὁ Buñuel μέ τό *Λός ὀλβιντάντος*

1952

27 χῶρες (ρεκόρ) ἀπό τή Νορβηγία ὥς τή Βενεζουέλα. Ἡ μοιρασιά γίνεται ἐδῶ ἀνάμεσα στόν Orson Welles γιά τόν *Ὀθέλλο* του καί τόν Renato Castellani γιά τό *Δυό πεντάρες ἐλπίδα.* Βραβεῖο ἀκόμη στόν Marlon Brando γιά τό *Βίβα Ζαπάτα,* τοῦ Kazan. Τό μεγάλο ὄνομα ὅμως εἶναι ὁ Mack Sennett, πού γίνεται δεκτός μέ μεγάλες τιμές.

1952: *Due soldi di speranza,* τοῦ Renato Castellani

1953

Ὁ Clouzot τό βραβεῖο (μέ τό *Μεροκάματο τοῦ τρόμου)* καί ὁ Cocteau στήν προεδρία τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς. Ἀνάμεσα στούς θεατές ὁ Picasso μέ καπελάκι μελόν. Κατά τά ἄλλα ἡσυχία.

1953: *Le salaire de la peur,* τοῦ Henri-Georges Clouzot

1954: *Τζιγκόκου-μον*, τοῦ Τεϊνοσούκι Κινουγκάσα

1954

Στήν κριτική ἐπιτροπή ὁ Don Luis Buñuel μέ τό πρῶτο σμόκιν τῆς ζωῆς του. Πλάι του ὁ André Bazin. Τό μεγάλο βραβεῖο ταξιδεύει γιά τήν Ἰαπωνία (*Τζιγκόκου-μόν, τοῦ* Τεϊνοσούκε Κινουγκάσα). Τά ὑπόλοιπα, καί εἶναι ἄφθονα, μοιράζονται σέ πολύν κόσμο (Zinnemann, Clément, Disney, Cayatte, Lizzani...).

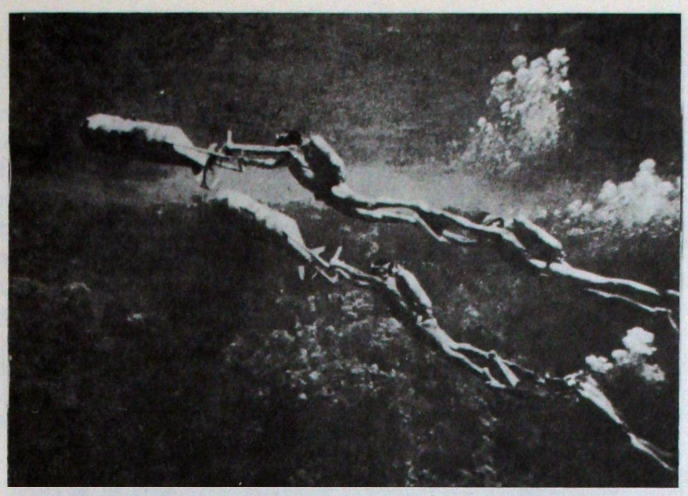
1955: *Marty*, τοῦ Delbert Mann

1955

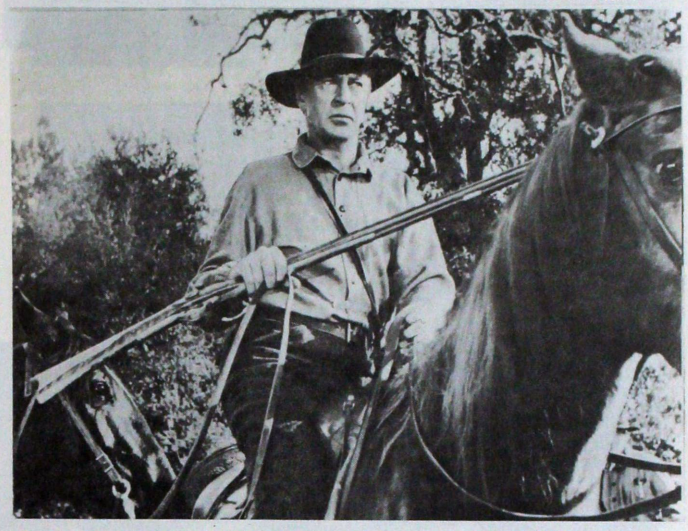
Τό φεστιβάλ μοιράζει δάφνες. Ἀπό τή χρονιά αὐτή τό «Μεγάλο Διεθνές Βραβεῖο» μετονομάζεται σέ «Χρυσή Δάφνη». Οἱ ταινίες (33) μᾶλλον πεσμένες. Ὁ πρόεδρος τῆς χρονιᾶς (Marcel Pagnol) θά πεῖ: « θά δημιουργήσουμε 32 δυσαρεστημένους κι ἕναν ἀχάριστο». Τό *Μάρτυ*, τοῦ Delbert Mann παίρνει τή δάφνη. Στά μικροῦ μήκους, τό *Μπλίνκιτυ Μπλάνκ*, τοῦ Καναδοῦ Norman Mc Laren .

1956

Καλή σοδειά. *Ὁ κόσμος τῆς σιωπῆς*, προϊόν τῆς συνεργασίας ἑνός σκηνοθέτη (τοῦ Luis Mall) καί ἑνός ... Cousteau στέφεται ὑπό δάφνης. Στίς ἄλλες διακρίσεις,ἐνδιαφέροντα ὀνόματα: *Χαμόγελα μιᾶς καλοκαιριάτικης νύχτας*, τοῦ Bergman, *Πάθερ Παντσάλι*, τοῦ Σαντγιαζίτ Ρέϋ, *Ὀθέλλο*, τοῦ Γιούτκεβιτς.



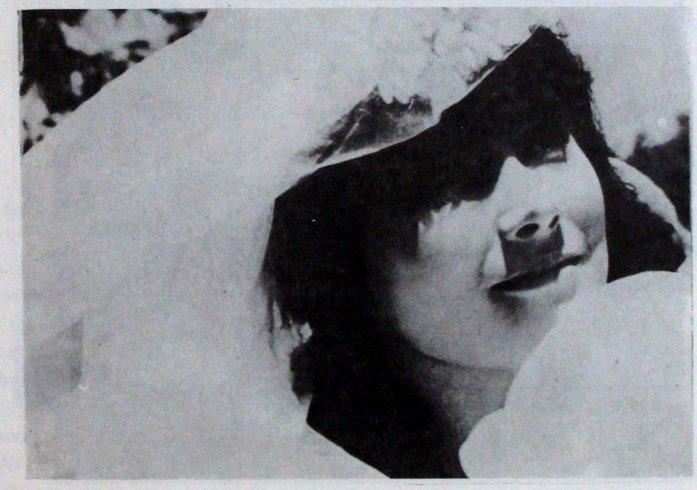
1956: *Le monde du silence*, τῶν J.- Y. Cousteau καί Luis Mall.



1957

Σπουδαῖες ταινίες· τό φεστιβάλ στίς δόξες του· ἐκτός ἀπό τή δάφνη τοῦ Wyler (γιά τόν *Ἄνθρωπο χωρίς ὅπλα)* ἔχουμε καί λέμε: *Ἕνας καταδικασμένος σέ θάνατο δραπέτευσε (*R. Bresson), *Ἡ ἕβδομη σφραγίδα* (Ingmar Bergman), *Κανάλ* (A. Wajda), *Νύχτες τῆς Καμπίρια* (F. Fellini)...

1957: *Friendly persuasion*, τοῦ William Wyler



1958

Ἕνα φεστιβάλ σοβαρό, σχεδόν σκυθρωπό. Παρ' ὅλ' αὐτά, ἀνάμεσα στά βραβεῖα ἕνας μεγάλος κωμικός: ὁ Jacques Tati μέ τό *Mon oncle*. Ὁ Bergman παίρνει βραβεῖο γιά τρίτη φορά (γιά τήν ἀκρίβεια βραβεῖα: Bibi Anderson, Eva Dahlbeck, Ingrid Thulin...). Βραβεύεται ἀκόμη ὁ Paul Newman γιά τό *Μακρύ καφτό καλοκαίρι*, τοῦ Martin Ritt. Ἄ, γιά νά μήν ξεχάσουμε καί τή δάφνη: τήν παίρνει ἡ Σοβιετική Ἕνωση μέ τό *Ὅταν περνοῦν οἱ γερανοί*, τοῦ Καλατόζωφ.

1958: *Λετιάτ ζουράβλι*, τοῦ Μιχαήλ Καλατόζωφ

1959: *Orfeo negro*, τοῦ Marcel Camus

1959

Πολλά εἴχανε νά λένε γιά τήν ἀντικειμενικότητα τῶν 11 μελῶν τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς (ἀνάμεσά τους γιά πρώτη φορά ἕνας Ἕλληνας: ὁ Κακογιάννης). Παρ' ὅλ' αὐτά, τή χρυσή δάφνη παίρνει ... ἁπλῶς τό *Ὀρφέο Νέγκρο*, τοῦ Marcel Camus. Ἀνάμεσα στά ὀνόματα τοῦ Palmarès βρίσκουμε, ὅμως, τό *Ναζαρέν*, τοῦ Buñuel καί τά *400 χτυπήματα* τοῦ Fr. Truffaut. Ὁ O.W. παίρνει ἀκόμη ἕνα βραβεῖο ἠθοποιΐας.

1960: *La dolce vita*, τοῦ Federico Fellini

1960

13ο Φεστιβάλ καί καθόλου - καθόλου γρουσούζικο. Τά ἀριστουργήματα διαδέχονται τό ἕνα τό ἄλλο. Δέν ἔχουν ὅμως τήν ἴδια ἀντιμετώπιση ἀπό τό κοινό. Ἡ *Ντόλτσε Βίτα*, τοῦ Fellini κάνει αἴσθηση βόμβας. Ἀντίθετα, οἱ περιπέτειες τῆς *Περιπέτειας*, τοῦ Antonioni εἶναι πιό περίπλοκες. Ἕνα μέρος τοῦ κοινοῦ χειροκροτεῖ μέ ἐνθουσιασμό καί ἕνα ἄλλο πνίγει τήν ταινία στά σφυρίγματα. Ὁ Antonioni, βαθειά ταραγμένος, φεύγει ἀπό τήν αἴθουσα μαζί μέ τή Monica Vitti, πού τό ὡραῖο της πρόσωπο εἶναι γεμᾶτο δάκρυα. Ἡ δάφνη θά πάει στήν ταινία τοῦ Fellini· θά τιμηθοῦν ἀκόμη *Ἡ μπαλλάντα τοῦ στρατιώτη*, τοῦ Γρ. Τσουχράι, τό *Κάτζι*, τοῦ Ἰτσικάουα καί φυσικά ἡ *Περιπέτεια*. Ἀπό τούς ἠθοποιούς, ἡ Jeanne Moreau γιά τό *Μοντεράτο Καντάμπιλε* (τοῦ Peter Brook) καί ἡ Μελίνα Μερκούρη, γιά τό *Ποτέ τήν Κυριακή*, τοῦ Jules Dassin .

1961

Χρονιά τῆς Σοφίας Λῶρεν. Ὡς τότε δέν εἶχε κερδίσει κανένα βραβεῖο στό Φεστιβάλ. Ἡ ταινία πού πρωταγωνιστοῦσε ἦταν τοῦ V. de Sica, βασισμένη σ' ἕνα μυθιστόρημα τοῦ Μοράβια. Τό μεγάλο, ὅμως, σκάνδαλο τοῦ '61 ἦταν ἡ *Βιριδιάνα*, τοῦ Buñuel. Ὄχι γιά τή βράβευσή της. (Ἀπό μισό μέ τό *Μιά τόσο μεγάλη ἀπουσία*, τοῦ Henri Colfi), ἀλλά γιατί αὐτή ἡ ἔξοχα βλάσφημη ταινία ἦταν ἱσπανική συμμετοχή. Ἀνάμεσα στά βραβεῖα καί ἡ *Μητέρα Ἰωάννα τῶν Ἀγγέλων*, τοῦ Jerry Kawalerowicz.

1961: *Une aussi longue absence*, τοῦ Henri Colpi

1962

Δυό μεγάλες ταινίες, ἀρκετές ἐνδιαφέρουσες, ἀλλά τό μεγάλο βραβεῖο σέ ἕνα βραζιλιάνικο φίλμ πού γρήγορα ξεχάστηκε. Τό ξεχνᾶμε κι ἐμεῖς ἀμέσως γιά νά μνημονεύσουμε ἐκεῖνες τίς δύο (πού βραβεύτηκαν, βέβαια, κι αὐτές): *Ἡ δίκη τῆς Ἰωάννας ντ' Ἄρκ*, τοῦ Robert Bresson καί ἡ *Ἔκλειψη*, τοῦ Michelangelo Antonioni. Βραβεύονται ἀκόμη ἡ *Ἠλέκτρα*, τοῦ Κακογιάννη, τό *Γεύση ἀπό μέλι*, τοῦ Tony Richardson καί τό *Διαζύγιο ἀλά Ἰταλικά*, τοῦ Pietro Germi.

1962: *O pagador de promessas*, τοῦ Anselmo Duarte

1963

Ἄν ἔλειπε ὁ Visconti, ἴσως ἡ πλήξη θά κυρίευε τίς φεστιβαλικές αἴθουσες. Ὁ *Γατόπαρδος* τοῦ μεγάλου Ἰταλοῦ κόμητα κερδίζει τό μεγάλο βραβεῖο. Ἄλλα σπουδαῖα πράγματα μᾶλλον δέν ἔχουμε. Ὁ Τσεχοσλοβάκος Vojtech Jasny βραβεύεται γιά τό *Ἕνας γάτος, μιά μέρα*. Ἡ Marina Vlady (πρωταγωνίστρια στό *Συζυγικό κρεββάτι*, τοῦ Marco Ferreri). Ὁ Richard Harris, καί ὁ Σαμψών Σαμψόνωφ *(Αἰσιόδοξη τραγωδία)* παίρνουν ἀπό ἕνα βραβεῖο.

1963: *Il gattopardo*, τοῦ Luchino Visconti

1964: *Les parapluies de Cherbourg*, τοῦ Jacques Demy

1964

Ἕνα φεστιβάλ πεσμένο σέ ποιότητα. Μέ μιά, ὅμως, εὐτυχισμένη καινοτομία. Πρόεδρος τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς εἶναι ὁ Fritz Lang. Σημαντική καινοτομία, ἄν σκεφτεῖ κανείς τούς τόσους ἀκαδημαϊκούς πού παρέλασαν ἀπ' αὐτή τή θέση. Τό βραβεῖο πηγαίνει στίς *Ὀμπρέλλες τοῦ Χερβούργου*, τοῦ Jacques Demu . Βραβεύεται ἀκόμη ἡ *Γυναίκα τῆς ἄμμου*, τοῦ Χιρόσι Τεσιγκαχάρα καί τό *Ἀτιμασμένη καί ἐγκαταλελειμμένη*, τοῦ Pietro Germi.

1965: *The knack, and how to get it* τοῦ Richard Lester

1965

Alain Delon, Alida Valli, Rex Harrison, Simone Signoret, Yes Montand, Michel Picolli, Jean-Lous Trintignant, Terence Stamp, Caroll Baker, Ursula Andress: Τί κόσμος πού περπατάει στίς σκάλες τοῦ Παλαί! Τό *«timbale»* πηγαίνει στό *Νάκ καί πῶς νά τό ἀποκτήσετε*, τοῦ Richard Lester. Τιμᾶται ἀκόμη ὁ *Συλλέκτης* τοῦ W. Wyler (ἠθοποιοί του ἡ Samantha Eggar καί ὁ Terence Stamp).

1966: *Un homme et une femme*, τοῦ Claude Lelouch

1966

Μια κριτική ἐπιτροπή μέ πρόεδρο τή Σοφία Λῶρεν ἐπικεφαλῆς τεσσάρων ἀκαδημαϊκῶν τά μουσκεύει στήν ἀπονομή. Μεγάλο βραβεῖο (ἀπό μισό) στό *Ἕνας ἄνθρωπος καί μιά γυναίκα*, τοῦ Claude Lelouche καί στό *Κυρίες καί κύριοι*, τοῦ Pietro Germi. Βραβεῖα δίνονται ἀκόμη στό *Μόργκαν, ὁ τρελός ἐραστής*, τοῦ Karel Reisz, στήν *Πεῖνα*, τοῦ Henning Carlsen καί στό *Λένιν στήν Πολωνία*, τοῦ Γιούτκεβιτς. Ἔξω ἀπό τίς διακρίσεις μένουν: *Ἡ καλογριά*, τοῦ Rivette, *Οἱ ἀπελπισμένοι*, τοῦ M. Jancso, τό *Οὐτσελάτσι ἑ Οὐτσελίνι*, τοῦ P.P. Pasolini, *Οἱ Φαραώ*, τοῦ Kawalerowicz, τό *Στάχτες καί διαμάντια*, τοῦ Wajda... Χειρότερη τύχη γιά τό *Ὁ πόλεμος τελείωσε*, τοῦ Alain Resnais: ἀπορρίπτεται ἀπό τήν προκριματική ἐπιτροπή.

1967

Χρονιά τῆς Ἀγγλίας, ἀλλά ... ἐξ' ἀντανακλάσεως. Βραβεύεται γιά τό *Blow up* τοῦ Ἰταλοῦ Antonioni (χρυσή δάφνη) καί γιά τό *Ἀτύχημα*, τοῦ Ἀμερικανοῦ Losey. Ἄλλα βραβεῖα: *Συνάντησα κι εὐτυχισμένους τσιγγάνους*, τοῦ Aleksandar Petrovic καί *Ἐλβίρα Μάντιγκαν*, τοῦ Bo Winterberg. Τρία αὐτοκίνητα κι ἕνα καμιόνι μεταφέρουν τά 500 κιλά τῶν ἀποσκευῶν τοῦ Jerry Lewis (χωρίς βραβεῖο).

1967: *Blow up*, τοῦ Michelangelo Antonioni

1969

Ἐπιστροφή στίς αἴθουσες μετά ἀπό ἕνα χρόνο διακοπῆς (Τό Μάη τοῦ '68 τό θέαμα ἦταν ἀλλοῦ). Οἱ μεγάλες ταινίες εἶναι κι αὐτή τή χρονιά ἔξω ἀπό τό Palmarès. Τό *Ἀντρέι Ρουμπλιώφ*, τοῦ Ταρκόφσκι (πού δέν εἶναι ἐπίσημη συμμετοχή τῆς Σοβιετικῆς Ἕνωσης, ἡ ὁποία ἀπουσιάζει αὐτή τή χρονιά) καί τό *Μιά νύχτα μέ τή Μώντ*, τοῦ Eric Rohmer. Προβάλλεται ἀκόμη ὁ *Ξέγνοιαστος καβαλλάρης*. Στό μεγάλο βραβεῖο βρίσκουμε τό *Ἐάν*, τοῦ Lindsay Anderson. Τά ὑπόλοιπα εἶναι γιά τό *Ἄνταλεν 31*, τοῦ Bo Widerberg, τή Vanessa Redgrave γιά τήν *Ἰσιδώρα*, τοῦ Karel Reisz καί τόν Jean - Louis Trintignant γιά τό *Z*, τοῦ Γαβρᾶ.

1969: *If*, τοῦ Lindsay Anderson

1970: *MASH*, τοῦ Robert Altman

1970

31 ταινίες μεγάλου μήκους ἐντός συναγωνισμοῦ καί πάνω ἀπό 400 ταινίες στό σύνολο. 1500 δημοσιογράφοι. Μιά ἀφθονία πρωτοφανέρωτη στό Φεστιβάλ. Ἡ δάφνη θά πάει στόν Robert Altman γιά τό *MASH*. Τά ἄλλα βραβεῖα στόν Ettore Scola γιά τό *Δράμα ζηλοτυπίας* καί στόν Elio Petri γιά τό *Ἀνάκριση γιά ἕναν πολίτη ὑπεράνω πάσης ὑποψίας*. Ἐκτός συναγωνισμοῦ προβάλλεται τό *Γούντστοκ* καί τό *Σκοτώνουν τ' ἄλογα ὅταν γεράσουν*, τοῦ Sydney Pollack.

1971: *Morte a Venezia*, τοῦ Louchino Visconti

1971

25η ἐπέτειος, εὐκαιρία γιά μερικές τιμητικές ἐκδηλώσεις. Τά τιμώμενα πρόσωπα: Buñuel, Fellini, Bresson, Wyler κ.ἄ. Ἡ μεγάλη τιμή ἀνήκει, ὅμως, στόν Charlie Chaplin· ὁ Jacqus Duhamel, ὑπουργός Πολιτισμοῦ, τόν παρασημοφορεῖ ἐνῶ ὅλη ἡ αἴθουσα εἶναι ὄρθια. Ὅσο γιά τά βραβεῖα, ἡ δάφνη κόβεται στή μέση: τά μισά φύλλα της πηγαίνουν στόν L. Visconti *(Θάνατος στή Βενετία)* καί τά ἄλλα μισά στόν J. Losey *(Ὁ μεσάζων)*.

1972

Τό Φεστιβάλ ἔχει περάσει τήν ἐφηβεία του. Τό μαρτυροῦν οἱ τιμητικές ἐκδηλώσεις πού συνεχίζονται: Στόν John Huston, τοῦ ὁποίου προβάλλεται ἡ τελευταία ταινία *βρώμικη πόλη*, στόν Abel Gance, τοῦ ὁποίου προβάλλεται *Ὁ τροχός*, στόν Eric von Stroheim μέ τή συμπλήρωση 15 χρόνων ἀπό τό θάνατό του... Ἐκτός συναγωνισμοῦ, ἡ *Φρενίτιδα* τοῦ Hitchcock, ἡ *Ρώμη* τοῦ Fellini, ὁ Μάκβεθ τοῦ Polanski. Τό μεγάλο βραβεῖο ξαναμοιράζεται: *Ἡ ἐργατική τάξη πάει στόν παράδεισο* (Elio Petri), *Ὑπόθεση Ματτέι* (Fr. Rosi). Τό εἰδικό βραβεῖο τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς καί τά βραβεῖα τῆς Ἀποστολικῆς ἐκκλησίας δίνονται στό *Σολάρις*, τοῦ Ταρκόφσκι Τέλος, ἡ Susannah York καί ὁ Jean Yanne βραβεύονται γιά τό παίξιμό τους στούς *Ἐφιάλτες*, τοῦ R. Altman καί τό *Δέν θά γεράσουμε μαζί*, τοῦ Maurice Pialat καί ὁ M. Jancso γιά τή σκηνοθεσία του στόν *Κόκκινο ψαλμό*.

1972: *La classe operaia va in paradiso*, τοῦ Elio Petri

1973

Ἡ χρονιά τῆς Igrid Bergman. Κι αὐτό χωρίς νά συμμετέχει σέ καμιά ταινία. Ἁπλῶς, ἡ μεγάλη ἠθοποιός προεδρεύει στήν κριτική ἐπιτροπή. Τό μεγάλο βραβεῖο δίνεται γιά τρίτη χρονιά μισό-μισό. Τό μοιράζονται τό *Σκιάχτρο*, τοῦ Jerry Schatzberg καί ὁ *μισθοφόρος*, τοῦ Alan Bridges. Τό *Ἡ μαμά καί ἡ πόρνη*, τοῦ Jean Eustache παίρνει τό εἰδικό βραβεῖο τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς καί ἡ Joanne Woodwart καί ὁ Giancarlo Giannini τά βραβεῖα ἑρμηνείας γιά τίς ταινίες *Ἄγριες μαργαρίτες* (Paul Newman) καί *Ἱστορία ἔρωτα καί ἀναρχίας* (Lina Wertmüller).

1973: *Scarecrow*, τοῦ Jerry Schatzberg

1974: *The conversation*, τοῦ Francis Ford Coppola

1974

Κυριακή 19 Μαΐου καί ἀγωνία· ὄχι γιά τίς βραβεύσεις ἀλλά γιά τήν τηλεοπτική μονομαχία Ζισκάρ - Μιττεράν. Ἕνα φεστιβάλ κάπως ἀπαρατήρητο. Τό βραβεῖο στόν Coppola γιά τή *Συνομιλία*. Τό εἰδικό βραβεῖο στόν Pasolini γιά τό *Χίλιες καί μιά νύχτες*. Τά βραβεῖα ἠθοποιΐας στόν Jack Nickolson, τόν Charles Boyer καί τή Marie - José Nat. Ἐκτός συναγωνισμοῦ ἡ *Παρέλαση* τοῦ Tati, ἕνα ἀπό τά πρῶτα φίλμ πού γυρίστηκαν σέ βίντεο. Στό «15θήμερο τῶν σκηνοθετῶν» παίζεται τό *Ἦταν ἕνας τραγουδιστής κότσυφας*, τοῦ Ὄταρ Ἰοσελιάνι καί στίς «Προοπτικές τοῦ Γαλλικοῦ κινηματογράφου» τό *Ἡ Σελίν καί ἡ Ζυλί πᾶνε βαρκάδα*, τοῦ Jacques Rivette.

1975

Ἐγκαινιάζονται «Τά γόνιμα μάτια», μιά σειρά προβολῶν ἔξω ἀπό τό ἐπίσημο πρόγραμμα, ὅπου μπορεῖ νά δεῖ κανείς τό *Μωυσής καί Ἀαρών*, τοῦ J.M. Straub, τό *Γαλιλαῖο*, τοῦ J. Losey, τό *India song*, τῆς Marg. Duras, τό *Μαγεμένο αὐλό*, τοῦ Bergman. Ἐκτός συναγωνισμοῦ παίζονται ἀκόμη τό *Ἐπάγγελμα ρεπόρτερ*, τοῦ Antonioni καί ἡ *Ρομαντική ἀγγλίδα*, τοῦ Losey. Ποιός νοιάζεται γιά τίς βραβεύσεις; Κυρίως, ὅταν τό πρῶτο βραβεῖο πηγαίνει σέ μιά μᾶλλον ἀδιάφορη ταινία (*Τά χρόνια τῆς φωτιᾶς*, τοῦ Μ. Λακχντάρ Χαμίνα). Τό εἰδικό βραβεῖο τό παίρνει ὁ W. Herzog γιά τό *Αἴνιγμα τοῦ Κάσπαρ Χάουζερ* καί τά βραβεῖα ἠθοποιΐας, ἡ Valerie Perrine καί ὁ Vittorio Gassman.

Τέλος, δυό προβολές - γεγονότα στό «15θήμερο τῶν σκηνοθετῶν»: *Ὁ θίασος*, τοῦ Ἀγγελόπουλου καί τό *Milestones*, τοῦ R. Kramer

1975: *Chronique des années de braise*, τοῦ Μ. Χακχντάρ Χαμίνα

1976

Μιά ἀπεργία ἀναγκάζει τούς στάρ νά στρώνουν οἱ ἴδιοι τά κρεββάτια τους. Στήν Ἰσπανία ὁ Bardem εἶναι στή φυλακή. Ἡ Σοβιετική Ἕνωση κατηγορεῖ τό φεστιβάλ γιά «ἐστετίστικο σνομπισμό ». Θά τῆς περάσει. Ἕνας καινουριοφερμένος: ὁ Wim Wenders. Στά «γόνιμα μάτια» ἀφιέρωμα σέ Μιτσογκούτσι καί Pasolini. Τιμή στόν Visconti πού πέθανε λίγες βδομάδες πρίν. Μεγάλο βραβεῖο στόν *Ταξιτζῆ*,τοῦ Martin Scorsese. Εἰδικό βραβεῖο στήν *Κραυγή κορακιῶν* (Carlos Saura) καί τή *Μαρκησία τοῦ Ο* (Eric Rohmer). Τιμώμενοι στάρ: Marie Törocsik, Dominique Sanda, José Gomez. Στίς «προοπτικές τοῦ γαλλικοῦ σινεμά» τό *Πῶς πᾶμε;* τοῦ Godard. Ἐκτός συναγωνισμοῦ ἡ *Οἰκογενειακή συνομωσία*, τοῦ Hitchock.

1977

Οἱ παράλληλες ἐκδηλώσεις πληθαίνουν· μετά τά «γόνιμα μάτια» (1975) καί τό «l'air du temps» (1976) ἐγκαινιάζεται τό «passé composé». Μιά ἀκόμη πολιτική μονομαχία ἐπηρεάζει τό φεστιβάλ: ἡ τηλεοπτική συνάντηση Μπάρ - Μιττεράν μετατοπίζει τήν ἡμερομηνία ἐνάρξεως. Τό μεγάλο βραβεῖο στόν *Πατέρα ἀφέντη*, τῶν ἀδελφῶν Taviani Ἡ Shelley Duval παίρνει βραβεῖο ἠθοποιΐας γιά τίς *τρεῖς γυναῖκες*, τοῦ R. Altman. Στό ἐπίσημο πρόγραμμα προβάλλεται: *Τό καμιόνι*, τῆς Duras. *Οἱ κυνηγοί* τοῦ Ἀγγελόπουλου, τό *Μιά ξεχωριστή μέρα*, τοῦ Ettore Scola. Νά μήν ξεχάσουμε καί μιά μεγάλη ταινία: *Ἕνας ἀμερικανός φίλος*, τοῦ Wim Wenders

1978

Ἀκόμη ἕνας κύκλος παράπλευρων προβολῶν μέ τίτλο «Ἕνα κάποιο βλέμμα». Μαζί μέ ἄλλες δώδεκα ταινίες παίζεται ἐκεῖ τό *Χίτλερ, μιά ταινία ἀπό τή Γερμανία*, τοῦ Syberberg. Ἐκτός συναγωνισμοῦ προβάλλονται τό *Ραντεβοῦ μέ τ' ἀστέρια τῆς πόπ* (The last waltz), τοῦ M. Scorsese καί ἡ *Φαιδώρα*, τοῦ Billy Wilder. *Τό δέντρο μέ τά τσόκαρα*, τοῦ Ermanno Olmi κερδίζει τό μεγάλο βραβεῖο. Οἱ

1977: *Padre padrone*, τῶν Paolo καί Vittorio Taviani

1976: *Taxi driver*, τοῦ Martin Scorsese

1978: *L'albero degli zoccoli*, τοῦ Ermano Olmi

1979: *Apocalypse now*, τοῦ Francis Ford Coppola

1980: *All that jazz*, τοῦ Bob Fosse

1981: *L'homme de fer*, τοῦ Andrzej Wajda

ταινίες τοῦ Ferreri καί τοῦ Skolimowski (*Γειά σου πίθηκε* καί *Ἡ κραυγή πού σκοτώνει*) κερδίζουν τό εἰδικό βραβεῖο τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς. Ἡ Jill Clayburgh, ἡ Isabelle Huppert καί ὁ Joh Voight εἶναι οἱ βραβευμένοι στάρ 200.000 λουλούδια ἀρωματίζουν τίς Κάννες.

1979

Ἡ *Ἀποκάλυψη*, τοῦ Coppola καί τό *Ταμποῦρλο*, τοῦ Schloendorff μοιράζονται τό μεγάλο βραβεῖο καί, μέ τόν ἐκκωφαντικό τους θόρυβο, δέν ἀφήνουν καί πολύ χῶρο γιά τίς ἄλλες ταινίες. Ὁ Jack Lemmon καί ἡ Sally Field παίρνουν τά βραβεῖα ἠθοποιίας γιά τό παίξιμό τους στό *Σύνδρομο τῆς Κίνας* καί τή *Νόρμα Ραίη*. Τιμητικό βραβεῖο στόν M. Jancso. Μιά ἑλληνική συμμετοχή στό «15νθήμερο τῶν σκηνοθετῶν»: Η *Χρυσομαλλούσα*, τοῦ Τώνη Λυκουρέση.

1980

Μιά παρουσία τῆς Γαλλίας στό Palmarès (ἦταν ἡ σειρά της): *Ὁ θεῖος ἀπό τήν Ἀμερική*, τοῦ Alain Resnais θά πάρει τό εἰδικό τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς. Στή χρυσή δάφνη θά γίνει πάλι μοιρασιά: ἀνάμεσα στό *Καγκεμούσα*, τοῦ Ἀκίρα Κουροσάουα καί *Ἡ παράσταση ἀρχίζει*, τοῦ Bob Fosse. Ἐκτός συναγωνισμοῦ: *Ὁ σώζων ἑαυτόν σωθήτω*, τοῦ Godard καί *Ἀστραπή πάνω ἀπ' τό νερό*, τοῦ Wim Wenders.

1981

13 Μαΐου καί λαμπρός ἥλιος· ἕνας νέος πρόεδρος ἐκλέγεται. Οἱ Ἰταλοί γυρίζουν στή Ρώμη γιά τό δημοψήφισμα γιά τίς ἀμβλώσεις. *Ὁ ἄνθρωπος ἀπό σίδερο*, τῶν Wajda - Βαλέσα κερδίζει τή δάφνη λίγους μῆνες πρίν ἀπό τά τάνκς. Βραβεύεται ἡ Isabelle Adjani καί ὁ Ugo Tognazzi γιά τούς ρόλους τους στή *Δαιμονισμένη*, τοῦ Andrzej Zulawski καί τήν *Τραγωδία ἑνός γελοίου ἀνθρώπου*, τοῦ Bernardo Bertolucci. Καί δυό μεγάλες ταινίες: τό *Ψηλά τά χέρια*, τοῦ Yerzy Skolimowski καί ἡ *Φραντζίσκα* τοῦ Manoel de Oliveira.

35ο Φεστιβάλ

Cannes (to kalo ke richto sto gialo)

Οἱ Κάννες εἶναι μιά πόλη νεκρή πού ἀναδύεται κάθε χρόνο ἀπό τή θάλασσα στά μέσα τοῦ Μάη γιά νά μεταβληθεῖ σέ πόλη-θέρετρο. Σέ πόλη-φέρετρο ἐπίσης, ἀπ' ὅπου οἱ ἰθαγενεῖς ξεπροβάλλουν ἐν εἴδει ζόμπι γιά νά τραφοῦν ἀπό τή σάρκα τῶν περαστικῶν. Γι' αὐτό καί οἱ κάτοικοι τῶν Καννῶν ὀνομάζονται Καννίβαλοι.

Νιώθω πώς αὐτή ἡ πρώτη περιγραφή εἶναι τουλάχιστο ὑπερβολική. Ξαναδοκιμάζω. Οἱ Κάννες εἶναι μιά πόλη - ὀθόνη ὅπου ἔρχονται νά προβληθοῦν τά πάντα. Γι' αὐτό καί τῆς χρειαζόταν ἕνα Φεστιβάλ. Τό χαρακτηριστικότερο γνώρισμα αὐτοῦ τοῦ φεστιβάλ εἶναι πώς ἀποτελεῖ τόν ἐχθρό no 1 ὅλων τῶν ἄλλων.

'Αλλά οἱ Κάννες δέν εἶναι ἁπλά τό μεγαλύτερο φεστιβάλ. Εἶναι καί τό πιό «σοσιαλδημοκρατικό». 'Εξηγοῦμαι. 'Η μηχανή εἶναι στημένη γιά τά «μεγάλα» φίλμ (μέ χρῆμα μέσα κι ἔξω). Αὐτά τά φίλμ προβάλλονται πολλές φορές τήν ἡμέρα καί σέ ὧρες μεγάλης «ἀκροαματικότητας». Τά ὑπόλοιπα δέν ἀποτελοῦν παρά τό ἰδεολογικό ἄλλοθι τοῦ Φεστιβάλ. Ἄν ὅμως τά κριτήρια τῆς ἐπιλογῆς καί τῆς παρουσίασης γέρνουν ἀπ' τή μεριά τοῦ χρήματος, τά κριτήρια τῆς βράβευσης γέρνουν ἀπ' τή μεριά τῶν «μηνυμάτων». Τό χρῆμα καί ἡ πολιτική (του).

Τό φεστιβάλ εἶναι πάντα ἐπιτυχημένο. Μηχανικοί προβολῶν βρίσκουν δουλειά, ξενοδοχεῖα γεμίζουν, διερμηνεῖς μεταφράζουν, φωτογραφικά εἴδη γίνονται περιζήτητα, δεξιώσεις ὀργανώνονται, συνέδρια ἐπίσης. Τό «ἐπάγγελμα» πάει καλά καί μαζί μ' αὐτό μερικά ἀκόμα. Ἕνα φεστιβάλ σέ κάθε πόλη καί κανείς δέ θά θυμᾶται τήν ἀνεργία. Καί τό σινεμά;

Τό φεστιβάλ εἶναι πάντα ἀποτυχημένο. Γιατί ὅλος αὐτός «ὁ κόσμος τοῦ σινεμά» δέν ἔχει τίποτα νά μοιραστεῖ (ἤ μᾶλλον πολύ λίγα πράγματα: ἀπό τό διαφημιστικό χαρτομάνι ὥς τά κοκτέϊλ-πάρτυ). Παρ' ὅλα αὐτά τό φεστιβάλ ἐξακολουθεῖ νά προσποιεῖται πρίν ἀπ' ὅλα τήν ἑνότητα τοῦ Σινεμά, μιά ἑνότητα πού ἀποτελεῖται (κι αὐτό ὅλοι προσπαθοῦν νά τό ξεχάσουν) ἀπό τίς πιό διαφορετικές πρακτικές. Κι ἄν ὑπάρχει κάποιος διαχωρισμός δέν ἔχει νά κάνει παρά μέ ἀνέφικτες «ἐθνικές ταυτότητες». «'Η Ρόζα» ἀντιπροσωπεύει τήν 'Ελλάδα (δυστυχῶς γι' αὐτήν), οἱ «Μικροί Πόλεμοι» τό Λίβανο (εὐτυχῶς γι' αὐτόν) κ.ο.κ. Πρέπει μέ κάθε θυσία νά διαμορφωθεῖ μιά ἑνότητα, κι ἄς μοιάζει μέ συνάντηση Βορρᾶ - Νότου. Ὅλα τά γεωγραφικά στίγματα βρίσκουν στίς Κάννες μία θέση. Κι ἄς ἀδιαφοροῦν ὅλοι γι' αὐτά. Εἴπαμε, οἱ Κάννες εἶναι ἕνα φεστιβάλ σοσιαλδημοκρατικό. Καί οἱ ταινίες;

Μήνυμάρκετ. Οἱ ταινίες δέν εἶναι πιά οἱ ἴδιες. Παραδέχομαι πώς αὐτό δέ θά ἦταν κακό ἄν ἦταν καλύτερες. Τό πρόβλημα εἶναι πώς δέν πρόκειται κἄν γιά ταινίες. Καί τό χειρότερο ἀπ' ὅλα; Ὅλος (σχεδόν) ὁ κόσμος δέχεται αὐτή τήν κατάσταση. Ἀπ' τούς κριτικούς ὥς τούς ὑπεύθυνους ἐκλογῆς τῶν ταινιῶν. Δέν ὑπάρχουν παρά λίγοι θεατές (κι ἀκόμα λιγότεροι νεοφώτιστοι) γιά νά σκεφτοῦν πώς οἱ ταινίες δέν εἶναι καί τόσο σοβαρό θέμα. Ἡ πρώτη διαπίστωση ἀπό τίς Κάννες εἶναι πώς δέν ὑπάρχουν πιά ταινίες μέ χιοῦμορ. Στή Δύση ὅπως καί στήν Ἀνατολή. Ὅλοι ἐπιχειροῦν ἀπεγνωσμένα νά πείσουν πώς ἔχουν κι αὐτοί ἕνα μήνυμα, ἕνα σημαντικό θέμα, μιά μεταφυσική, ἕνα ἦθος. Γιά τά ἀνατολικά φίλμ τό ξέρουμε ἀπό χρόνια. Προβλήματα μελαγχολίας, προβλήματα ἔγγαμης συμβίωσης, προβλήματα μητρότητας, προβλήματα ἐργασίας, προβλήματα γενεῶν, προβλήματα ὁμοφυλοφιλίας (ἡ πιό μοντέρνα ἐκδοχή), προβλήματα δυσκοιλιότητας. Τό ἐρώτημα; Ἀπό ποῦ θά ἔρθουν στό μέλλον οἱ ταινίες μέ χιοῦμορ; Ποιά κοινωνία εἶναι ἀκόμα σέ θέση νά τίς ἐπιχορηγήσει;

Συμπτωματικά, μερικά φίλμ (κάποτε: μερικά κομμάτια ἀπό φίλμ) ξεχειλίζουν καί πλημμυρίζουν τήν Croisette. Καί οἱ θεατές;

Ἐξαρτᾶται. Ἄλλοι προτιμοῦν τά φίλμ-ποταμούς (στύλ Yol). Πλωτούς στήν πλειοψηφία τους γιά περισσότερη ἀσφάλεια. Ἄλλοι τά φίλμ - πισίνες (στύλ Missing) ὅπου ὅλα εἶναι προβλέψιμα. Καί εἶναι οἱ περισσότεροι (ἡ μετεωρολογία κάνει πάντα θραύση στίς Κάννες). Ἄλλοι πάλι (οἱ λιγότεροι) ἀφήνονται στά φίλμ - πίδακες. Παίρνοντας τό ρίσκο νά ἐκτοξευτοῦν ἐδῶ κι ἐκεῖ. Σάν τίς μπουκάλες πού ἐγκαινιάζουν τά καινούρια πλοῖα. Στήν ἐπαφή τους μέ τίς ταινίες προκαλεῖται ἕνα ἀναπόφευκτο σόκ. Πάντα παθιασμένο. Ποτέ ἀμερόληπτο. Θέτω ἀλλοιῶς τό ἐρώτημα. Τί ὑπάρχει μέσα στίς σάλλες, περισσότεροι ἀγοραστές ἤ θεατές; Περισσότεροι «ἐπαγγελματίες». Οὔτε τό ἕνα οὔτε τό ἄλλο, ἀκριβῶς ἀνάμεσα στά δύο. Ἄνθρωποι πού εἶναι ὑποχρεωμένοι νά δοῦν τίς ταινίες. Ἐλάχιστος χῶρος γιά ἀπόλαυση. Καί ἡ ἀγορά τοῦ φίλμ;

Ἡ ἀγορά τοῦ φίλμ μοιάζει, κι εἶναι φυσικό, μέ μάντρα αὐτοκινήτων εὐκαιρίας. Ὅλα τά μοντέλα εἶναι ἐκεῖ, ἀλλά ὅλα μεταχειρισμένα. Ἀδύνατο νά βρεῖς κάτι καινούριο περιπλανώμενος στίς σάλλες τοῦ Ambassades. Προσωπικά δοκίμασα τά πάντα. Κυκλοφοροῦσα ἀπό αἴθουσα σέ αἴθουσα, ἔβλεπα τίς ταινίες κατά δεκάλεπτα, ὅμως οὔτε αὐτή ἡ ραφή στάθηκε ἱκανή νά μοῦ δημιουργήσει ἕνα ὁποιοδήποτε συναίσθημα. Ἤ μᾶλλον μόνον ἕνα: αὐτό τοῦ νά εἶσαι ὁ μόνος *κοινός* θεατής τόσων πολλῶν ταινιῶν, σέ τόσο λίγο χρόνο καί σέ τόσο μικρό ἐμβαδόν. Σύν μιά φυσιολογική γκρίνια. Γιατί, τί εἶναι κάποιος πού παρακολουθεῖ ἕνα φεστιβάλ; Μά, κάποιος πού γκρινιάζει. Ἀναγκαστικά. Εἶναι ὁ μόνος τρόπος γιά νά ἐπωμισθεῖ μιά τέτοια περιπέτεια.

Ξέχασα νά σᾶς πῶ ὅτι τίς ταινίες τίς συνοδεύουν συχνά καί κάποιες συζητήσεις μέ τό «κοινό». Ὅπως σ' ὅλες τίς συζητήσεις μέ τό κοινό, εἶναι φυσικό νά μιλᾶνε μόνο ὅσοι δέν ἔχουν νά ποῦν τίποτα. Ἤ ὅσοι ἔχουν νά κάνουν κάτι κοινό-τυπο. Κάτι πού δέ μ' ἐμπόδισε νά καταλάβω πώς ὑπάρχουν τέσσερεις διαφορετικοί λόγοι γιά νά κάνει κάποιος ἕνα φίλμ: γιά νά μάθει κάτι, γιά νά ξεχάσει κάτι, γιά νά διδάξει κάτι ἤ γιά νά κερδίσει κάτι. Καί ν' ἀναρωτηθῶ: ἑκατομμύρια πᾶνε στίς εἰκόνες. Καί οἱ εἰκόνες, ποῦ πᾶνε;

Ἀποσπάσματα ἑνός Cannonικοῦ λόγου

Χούλια. Τό σινεμά τοῦ Güney εἶναι λακωνικό στούς τίτλους, ἀλλά φλύαρο στά μηνύματα. Ὁ τόνος δίνεται ἀπ' τήν ἀρχή. Yol σημαίνει: λύση, δρόμος, διέξοδος, κατεύθυνση... Εἶναι λοιπόν ἕνα ὁδοιπορικό, μιά saga τοῦ τουρκικοῦ λαοῦ πού καλούμαστε νά παρακολουθήσουμε. Μόνο πού... Μόνο

πού ἡ ταινία μοιάζει μέ ἔκθεση μετά τίς διακοπές. Ὅπως καί κάθε ταινία τοῦ «ἀγωνιστικοῦ» κινηματογράφου σήμερα. Θέλω νά πῶ ὅτι δέν μπορεῖ παρά νά περιγράφει μέ τόν ἕνα ἤ τόν ἄλλο τρόπο μιά βιωμένη ἐμπειρία. Νά εἶναι μιά ταινία πού ἀγωνίζεται καί πάσχει μαζί μέ τούς ἥρωές της. Εἶναι σ' αὐτό τό σημεῖο πού διακρίνεται ἀπό μιά «κοινωνιολογική» ταινία (πού ἐπιχειρεῖ νά καταγράψει μιά κατάσταση ἔχοντας τοποθετηθεῖ στό ἐξωτερικό της) ἤ ἀπό μιά ταινία «ἐπί τόπου» (ὅπου ἡ κάμερα δέ δεσμεύεται ἀπό τίς «ἰδέες» τῶν ἡρώων πού κινηματογραφεῖ). Γιά νά φτάσει στό σκοπό της, ἡ ταινία ἐπιστρατεύει ὅλες τίς δυνατές ἐντυπώσεις τουρκικότητας (κεμπάμπ, ἀμανέδες, χασίσι, παρθενιά, λουκούμια κ.ο.κ.). Ὅλα τά κλισέ τοῦ τριτοκοσμικοῦ ρεαλισμοῦ. Τό μελό. Τά ἐφφέ Λελούς (ἔντεκα διαφορετικοί ἥρωες μέ κοινή μοίρα + νταμπανταμπαντά...). Πάει καλά. Τό πιό ἀστεῖο ἀπ' ὅλα εἶναι πώς ἡ ταινία θέλει νά εἶναι (κατά Güney) μιά καταγγελία τῶν western, τῶν φίλμγκάνγκστερ καί τῶν ἀμερικάνικων παραγωγῶν ἐνῶ δέν εἶναι παρά τό κακέκτυπό τους (τό μόνο σημεῖο στό ὁποῖο δέν ἔχει νά ζηλέψει τίποτα εἶναι τό μάρκετινγκ). Ἄ, θά τό ξέχναγα. Ὁ τουρκικός λαός θά πρέπει νά αἰσθάνεται ἀνακουφισμένος βλέποντας πώς ἡ εἰκόνα τῆς καταδυνάστευσής του πουλιέται τόσο ἀκριβά στίς παραλίες τῆς Κυανῆς Ἀκτῆς.

Χίλιες καί μία νύχτες. *Ἡ νύχτα τῶν Βαρεννῶν* εἶναι ἕνα φίλμ-ἐσπεράντο πού ἑνώνει (πάλι ἡ λέξη - πανάκεια) τό σινεμά μέ τήν τηλεόραση, τήν Ἱστορία μέ τό φολκλόρ, τό ἀνέκδοτο μέ μιά παραγωγή σωτηρίας: πλειάδα φημισμένων ἠθοποιῶν πού ὑπο-ἀπασχολοῦνται στό ὄνομα τοῦ μηνύματος (πού ὅπως σέ κάθε τηλεοπτική σειρά δέν ἔρχεται παρά στό τέλος), ἐμποδίζοντας τά πρόσωπα τῆς μυθοπλασίας νά ὑπάρξουν. Συνηθισμένη κατάσταση στό σύγχρονο ἰταλικό σινεμά: μεγάλη παραγωγή (Gaumont), κοσμοπολίτικη διανομή, φίλμ Δημιουργοῦ, ἐξοντωτικό μάρκετινγκ, ὅπου βρίσκει κανείς ὅλα τά ἴχνη (ἀλλά μόνον αὐτά) μιᾶς κινηματογραφικῆς μηχανῆς πού σβύνει. Ἡ ἱστορία: ὁ βασιλιάς Λουδοβίκος ὁ 16ος ἐγκαταλείπει

Τό θέατρο τῆς Ἱστορίας

τό Παρίσι μέ τή Μαρία Ἀντουανέττα γιά νά συναντήσει στά σύνορα τοῦ Λουξεμβούργου τούς ξένους συμμάχους του. Τόν βασιλιά ἀκολουθοῦν οἱ ἐπαναστάτες. Τούς ἐπαναστάτες ἀκολουθεῖ ἡ ἄμαξα μέ τούς ἥρωες. Ἡ ταινία ἀκολουθεῖ τήν ἄμαξα μέ τούς ἥρωες. Σκοπός τῆς ταινίας: οἱ θεατές νά τήν ἀκολουθήσουν μέ τή σειρά τους. Ἀδύνατο.

Ἡ ἰδέα τοῦ Scola (γιατί γι' αὐτόν πρόκειται) εἶναι ἁπλή: μποροῦμε νά βιάσουμε τήν Ἱστορία, ἀρκεῖ νά τῆς κάνουμε παιδιά. Μόνο πού ὁ βιαστής μοιάζει ὑπερβολικά μέ τόν ἥρωα πού φαίνεται νά προτιμᾶ: τόν Τζιάκομο Καζανόβα — Μαστρογιάννι, ἐβδομηντάρη πιά. Καί ἡ Ἱστορία μ' ἕνα μαραμένο λουλούδι ξεχασμένο στίς σελίδες ἑνός παλιοῦ βιβλίου. Τοῦ βιαστῆ στείρου καί τῆς Ἱστορίας συρρικνωμένης, μένουν τά ἐγκυκλοπαιδικά inserts. Κατά τ' ἄλλα, ὅλα τά σημεῖα βρίσκονται στή θέση τους (ἕνας ὁμοφυλόφιλος μοιάζει μ' ἕναν ὁμοφυλόφιλο κ.λ.π.). Ὅλες οἱ εἰκόνες ἐπίσης. Ἐκτός ἀπό μία. Τήν εἰκόνα τοῦ βασιλιᾶ τοῦ ὁποίου δέ βλέπουμε παρά τά πόδια. Ἴσως γιατί ὁ βασιλιάς εἶναι ὁ μόνος πού ὁ Scola δέν ξέρει μέ τί μοιάζει. Μετριοφροσύνη;

Ἡ ἐρωμένη τοῦ Ἄγγλου Λοχαγοῦ. *Ἡ ἐπιστροφή τοῦ στρατιώτη* τοῦ Alan Bridges εἶναι ἕνα ἀποτυχημένο φίλμ. Κι αὐτό εἶναι ἤδη κάτι. Γιατί ὑπάρχει μιά μεγάλη διαφορά ἀνάμεσα σ' ἕνα ἀποτυχημένο καί σ' ἕνα κακό φίλμ. Τό πρῶτο ἔχει κάποιες ἱστορίες καί κάποιους ἥρωες καί ἀποτυχαίνει νά βρεῖ τό σημεῖο συνάντησής τους. Τό δεύτερο δέν ἔχει οὔτε ἱστορίες οὔτε ἥρωες. Γιά νά καταλάβετε τί ἐννοῶ σᾶς διηγοῦμαι τήν ἀρχή τῆς ταινίας. Βρισκόμαστε στό 1916 καί ὁ Πόλεμος μαίνεται. Σέ μιά ἀριστοκρατική οἰκογενειακή ἰδιοκτησία δύο γυναῖκες περιμένουν νέα ἀπό τόν Chris (Alan Bates) πού εἶναι ἀξιωματικός στό μέτωπο: ἡ Jenny (Ann Margret), ξαδέλφη του καί ἀρρωστημένα (ἀλλά κρυφά) ἐρωτευμένη μαζί του καί ἡ Kittty (Julie Christie), νόμιμη καί πολυαγαπημένη γυναίκα του. Ἕνα πρωΐ μιά ἀναπάντεχη ἐπισκέπτρια ἔρχεται ν' ἀναστατώσει τήν ὀλύμπια γαλήνη τους (γιατί οἱ δύο γυναῖκες δέ δείχνουν νά σκέφτονται κἄν τούς ἐνδεχόμενους κίνδυνους πού ὁ Chris διατρέχει στό μέτωπο. Τό ἴδιο καί οἱ θεατές. Ὁ πόλεμος στίς Μαλουίνες βρίσκεται στήν ἀρχή του καί ὅλοι ξέρουν πώς οἱ Ἄγγλοι νικᾶνε χωρίς καμιά ἀπώλεια). Αὐτή ἡ γυναίκα λέγεται Margaret (;) (Glenda Jackson) καί εἶναι μιά συνηθισμένη γυναίκα. Ἡ Margaret ἔχει δεχτεῖ ἕνα τηλεγράφημα ἀπό τόν Chris πού βρίσκεται χτυπημένος στό νοσοκομεῖο καί τήν ἐκλιπαρεῖ νά πάει νά τόν δεῖ. Τό τηλεγράφημα τελειώνει ὡς ἑξῆς: «Μέ ὅλη μου τήν ἀγάπη, Chris». Ἡ Kitty ἐξοργίζεται καί διώχνει τήν Margaret, ὄντας πάντα σίγουρη πώς ἕνας Ἄγγλος στρατιώτης (ἰδίως ἄν εἶναι 1) ἀριστοκράτης, 2) σύζυγος) εἶναι ἄτρωτος. Ὅταν τελικά πείθεται πώς ὁ Chris εἶναι πράγματι πληγωμένος καί τόν ἐπισκέπτεται μαζί μέ τήν Jenny, διαπιστώνει τί νομίζετε; Πώς ἕνα σόκ ἔσβησε ἀπό τή μνήμη τοῦ Chris δεκαπέντε χρόνια ἀπ' τή ζωή του κάνοντάς τον νά ξεχάσει τό γάμο του καί νά ξαναγυρίσει στά 1901, περίοδο ἑνός παθιασμένου ἔρωτα μέ τήν Margaret. Ὡς ἐδῶ ὁ θεατής (ἔστω: ἐγώ) μένει ἐκστατικός. Γιατί ξέρει ὅτι ἡ ἀμνησία εἶναι τό πιό κινηματογραφικό ἀπ' τά κινηματογραφικά θέματα καί τούτη ἐδῶ ἡ ἀμνησία μοιάζει νά 'χει πολύ μέλλον. Ἄδικα. Γιατί ἐδῶ ἀκριβῶς ἡ ταινία ξεστρατίζει ἐντελῶς σέ love story μέ ἀνυπόφορους ψυχολογισμούς ὥσπου ἡ προ-Λακανική ψυχανάλυση νά κάνει τό θαῦμα της.

Malvinous hospital (συνέχεια). Τό *Brittania hospital* τοῦ Lindsay Anderson, ἦταν ἡ δεύτερη ἀγγλική συμμετοχή στό Φεστιβάλ. Ἦταν ἀκόμα μιά ταινία ὑπερβολικά φιλόδοξη, ἀνάμεσα σέ *Φρανκεστάϊν Τζούνιορ, MASH, If*

καί *1941*. Τόσο φιλόδοξη πού νά χρησιμοποιεῖ ὅλα τά μέσα γιά νά πείσει (γιατί ἡ ταινία τοῦ Anderson εἶναι ἀπό ἐκεῖνες τίς ταινίες πού φτιάχνονται πρῶτα γιά νά πείσουν κι ὕστερα γιά ν' ἀρέσουν). Αὐτός ὁ μακιαβελισμός πληρώνεται ἀκριβά, γιατί ὁ Anderson πριονίζει μόνος του τό κλαδί πάνω στό ὁποῖο κάθεται. Καθόλου φρόνιμο. Ἡ ταινία εἶναι ἕνας ἀληθινός πόλεμος μ' ἕνα ἀληθινό στρατηγικό ζητούμενο: ἕνα νοσοκομεῖο. Ὁ Anderson ἔχει ἕνα πρόσθετο ἀτού. Ξέρει πώς ὅταν ὁ πόλεμος ἔχει γίνει ἀθέατος, τό σινεμά εἶναι σέ θέση νά τόν ἀναπαράγει συμβολικά. Δέν εἶναι ἐξ' ἄλλου ἄγνωστο πώς τό σινεμά κι ὁ πόλεμος διατηροῦν στενές σχέσεις. Ἡ κίνηση, ἡ σκηνο-θεσία καί ὁ θάνατος εἶναι τά κοινά τους πάθη. Ἡ μεγαλομανία ἐπίσης. Στρατηγοί καί κινηματογραφιστές ζοῦν συχνά μέσα σ' ἕναν ἀμοιβαῖο θαυμασμό. Τό σινεμά τρέχει πίσω ἀπ' τόν πόλεμο κι ὁ πόλεμος δέ σταματάει νά μιμεῖται τό σινεμά. Ὁ πόλεμος στίς Μαλουίνες καί καί τό *Brittania hospital* εἶναι ἀκόμα πιό συγγενικά γιατί σέβονται μιά ἀπό τίς βασικές ἀρχές τοῦ πολέμου ὅπως καί τοῦ σινεμά: τήν ἑνότητα τῆς δράσης (καί στίς δυό περιπτώσεις: λίγα τετραγωνικά

μέτρα). Γιατί ἀκόμα δέν ἀπαιτοῦν ἑκατομμύρια ἀνθρώπους, ἀλλά μερικές ἑκατοντάδες. Γιατί, τέλος, ποντάρουν στήν ἴδια λύση: τήν τεχνολογία (τά βρεταννικά ἀεροπλανοφόρα ἤ τόν ἀποικιοκράτη ordinateur τῆς ταινίας). Τό *Brittania hospital* καί ὁ πόλεμος στίς Μαλουίνες μοιάζουν τόσο πολύ πού ξέροντας τό τέλος τῆς ταινίας μπορεῖς νά διακινδυνεύσεις μιά πρόγνωση γιά τό τέλος τοῦ πολέμου. Ἐγώ πάντως προτιμῶ νά τό ἀποφύγω.

Γιά μιά φούχτα ζλότυ. Τό *Moonlighting*, τοῦ Jerzy Skolimowski, εἶναι ἡ τρίτη ... ἀγγλική συμμετοχή. Τρίτη καί καλή. Θά ἀρκεστῶ στήν ἱστορία τῆς ταινίας, ἐπιφυλασσόμενος γιά τήν ἔξοδό της στήν Ἑλλάδα (ὅπως καί μ' ὅλες τίς ταινίες πού ἀγάπησα τόσο, ὥστε νά ντρέπομαι νά τό κάνω ἐδῶ). Τρεῖς Πολωνοί ἐργάτες κι ὁ ἐπιστάτης τοῦς Novak (Jeremy Irons, ἀπό μακριά ἄξιος γιά τό βραβεῖο ἀνδρικῆς ἑρμηνείας) φτάνουν στό Λονδίνο στίς 5 Δεκέμβρη 1981 γιά νά ἐπισκευάσουν μέσα σ' ἕνα μήνα (ὅσο τούς ἐπιτρέπεται νά παραμείνουν στήν Ἀγγλία ὡς τουρίστες) τό σπίτι τοῦ ἀφεντικοῦ τους, πλούσιου Πολωνοῦ πού ἑτοιμάζει χωρίς ἀμφιβολία τά ἄνετα γηρατειά του στό Λονδίνο. Θά κερδίσουν γιά ἀντάλλαγμα ὅσα μέ ἕνα χρόνο δουλειᾶς στήν Πολωνία. Καί τό ἀφεντικό τους θά ἐξοικονομήσει τό τέταρτο ὅσων θά τοῦ ζητοῦσε ἕνας ἄγγλος ἐργολάβος. Ὡραῖα. Ἀπό τούς τέσσερεις, μόνον ὁ Novak μιλάει ἀγγλικά. Εἶναι λοιπόν ὁ μόνος πού ἔχει σχέσεις μέ τόν ἔξω κόσμο. Λογικά, ἐξασφαλίζει τή διατροφή καί τόν ἐφοδιασμό σέ ὑλικά. Οἱ ὑπόλοιποι βγαίνουν μόνον ὥς τήν ἐξώπορτα γιά νά ἀδειάσουν τά σκουπίδια. Ὁ Novak ἀγοράζει καί μιά ἔγχρωμη τηλεόραση γιά νά βλέπουνε ποδόσφαιρο. Ὡραῖα.

Στίς 12 Δεκέμβρη, σέ μιά ἀπ' τίς ἐξόδους του, ὁ Novak πληροφορεῖται τό πραξικόπημα στήν Πολωνία. Ἀναστατωμένος, γυρίζει στό σπίτι καί σπάζει τήν τηλεόραση. Τήν ἑπομένη θά σκίσει καί τίς ἀφίσσες γιά τήν Ἀλληλεγγύη πού εἶναι κολλημένες στό δρόμο. Ὁ Novak ἔχει ἀποφασίσει νά μήν τούς ἀποκαλύψει τήν ἀλήθεια. Ἔχει δίκιο; Ἡ ἀλήθεια ἀνήκει στούς ἀνθρώπους; Ἡ συνέχεια στίς ὀθόνες καί στήν ΟΘΟΝΗ.

Υ.Γ. Ἐπιπλέον τό φίλμ διαθέτει μιά ἐκπληκτική ἰδέα γιά νά κλέβεις στά σοῦπερ - μάρκετ. Ἰδιοφυή. Δεῖτε τήν ταινία πρίν τό μπακάλη σας.

Don't shoot the moon. Τό *Shoot the moon* (Alan Parker) εἶναι ἕνα φίλμ ὅπου βρέχει πολύ. Μιά οἰκογενειακή ταινία καταστροφῆς, μέ οἰκογενειακή ψυχανάλυση πού καταλήγει σέ οἰκογενειακή ταβέρνα. Τό φίλμ κουβαλάει λοιπόν ὅλη τήν ἀνία ἑνός κυριακάτικου οἰκογενειακοῦ γεύματος. Ἴσως γι'

Ἡ Diane Keaton ... καπνίζοντας ἕνα τζόιντ

αὐτό βρέχει τόσο πολύ. Τό *Shoot the moon* εἶναι ἀκόμα μία ταινία ὅπου μιά γυναίκα καί τέσσερις κόρες ἀντιμετωπίζουν σέ ἀγώνα σικέ ἕναν ἄνδρα κι ἕνα σκηνοθέτη. Ἡ γυναίκα εἶναι ἡ Diane Keaton καί περνάει κάθε δέκα δευτερόλεπτα τό χέρι μέσα ἀπ' τά μαλλιά της. Ὁ ἄντρας εἶναι ἐκεῖνος ὁ χοντρομπαλάς ὁ Albert Finney. Ὁ σκηνοθέτης εἶναι ὁ Alan Parker καί δέν ξεχνάει νά σφηνώσει μιά διαφήμιση τοῦ *Wall*, τῆς ἐπόμενης ταινίας του στόν τοῖχο τοῦ δωματίου τῶν κοριτσιῶν. Τά κορίτσια δέν τά ξέρω.

Στοῦ κουφοῦ τήν πόρτα ὅσο θέλω βήχω. Τό *Wall* (τοῦ αὐτοῦ Allan Parker) εἶναι ἡ ἱστορία κάποιου πού βήχει ὥσπου νά τελειώσει ἡ ταινία. Ταινία, πού ὄχι μόνο δέν βλέπεται, ἀλλά καί δέν ἀκούγεται.

Ντροπή. Δέν εἶδα τόν *Parsifal*, τοῦ H.J. Syberbeg. Ὑπόσχομαι νά ἐπανορθώσω.

Ταβάνι (μέχρι τό). Πήδησα στήν ταινία τῶν Ταβιάνι. Γιατί *Ἡ νύχτα τοῦ Σάν Λορέντζο* εἶναι ἡ πιό ὄμορφη ταινία τοῦ Φεστιβάλ. Ἕνα φίλμ τῆς οἰκογένειας Ταβιάνι (μέ σκηνοθεσία καί σενάριο Paolo καί Vittorio καί κοστούμια τῆς Lina Nerli Taviani) πού ἀρχίζει μέ μιά οἰκογένεια πού μόλις γεννιέται, συνεχίζει μέ τή νίκη τῆς μεγάλης οἰκογένειας τῆς ἀντίστασης καί τελειώνει μ' ἕνα οἰκογενειακό παραμύθι. Ἡ ἀνάγκη νά ἀφηγηθεῖ μιά ἱστορία εἶναι ἡ μοναδική ἐπιθυμία τῆς ταινίας. Καί τοῦ σινεμά. *Ἡ νύχτα τοῦ Σάν Λορέντζο* εἶναι μιά ἀπ' τίς πιό ὄμορφες νύχτες του.

Speed. Τό *A toute allure*, τοῦ Robert Kramer εἶναι ἡ πιό γρήγορη ταινία τοῦ φεστιβάλ. Τίποτα τό ἀφύσικο. Ὁ τίτλος της σημαίνει ἀκριβῶς τήν ταχύτητα. Οἱ εἰκόνες της τό ἴδιο. Δέν μπορεῖ λοιπόν παρά νά διαρκεῖ ὅσο τῆς

Ἔτσι πεθαίνει ὁ φασισμός

χρειάζεται. Μιά ὥρα. Οὔτε λεπτό παραπάνω. Μοῦ συμβαίνει συχνά νά κοιτάζω τό ρολόϊ μου ἀνυπομονώντας νά τελειώσει μιά ταινία. Δέν τό ἀπέφυγα οὔτε ἐδῶ. Μόνο πού κοίταζα τό ρολόι μου γιατί ἤθελα νά διαρκέσει κι ἄλλο. Ὅταν τά φῶτα ἄναψαν, συνειδητοποίησα πώς εἶχα ἄδικο καί ἡ διάρκεια τοῦ φίλμ δέν μποροῦσε παρά νά εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἴδια. Ξέρετε τί ἀποφάσισα; Θά πάω νά δῶ τό φίλμ δυό-τρεῖς φορές ἀκόμα ὥσπου νά ἀποκτήσω τή δική μου διάρκεια. Καί τήν ἐπόμενη φορά θά πάω ἐφοδιασμένος μέ μαγνητόφωνο. Μάλιστα. Ὅπως λέει κι ὁ δημοσιογράφος τῆς ταινίας, «τίς εἰκόνες τίς ἔχω στό μυαλό μου, τίς θυμᾶμαι. Τίς λέξεις ξεχνάω». Καί οἱ λέξεις δέν εἶναι μικρό πράγμα. Μερικές λέξεις ἀκόμα: τό *A toute allure* εἶναι ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα σέ δυό γενιές, αὐτήν τοῦ σινεμά (κάτοχο τοῦ μυστικοῦ) κι αὐτήν τῆς τηλεόρασης (νεογέννητης κι ἀθώας). Εἶναι ἐπίσης μιά ταινία πάνω στό «Roller-Skating» πού ἀρχίζει καί τελειώνει μέ Springsteen (εἶναι ἐπόμενο), γυρισμένη σ' ἕνα patinoire τῆς Défense, δίχως ἥλιο, δίχως σκιές, δίχως τύψεις, δίχως παρελθόν καί δίχως μέλλον. Μιά ταινία ὅπου οἱ ἥρωες δέν ὑπάρχουν παρά μόνο χάρη σ' αὐτό πού κάνουν μέσα στό πλάνο, δίχως καμιά ἀναφορά, κανέναν ψυχολογισμό. Καί συμβαίνουν πολλά πράγματα μέσα σέ κάθε πλάνο. Ἀγαπάω τόν Κράμερ. Ἀκόμη περισσότερο γιατί ἀγαπάει ὅλους τούς ἥρωές του (ἀκόμα καί τούς «κακούς»). Καί οἱ ἥρωες, στό σινεμά, δέν εἶναι ποτέ ἀχάριστοι.

Made in USA. Ἄν ὁ Kramer εἶναι ὁ μοναδικός Ἀμερικανός σκηνοθέτης πού ἔρχεται νά ἐγκατασταθεῖ καί νά δουλέψει στήν Εὐρώπη σήμερα, ὁ Wenders δέν εἶναι ὁ μοναδικός Εὐρωπαῖος σκηνοθέτης πού πραγματοποιεῖ τήν ἀντίθετη μετατόπιση. Μέ τή διαφορά πώς ὁ Wenders δέν μετακινεῖται ἁπλά (πολλοί σκηνοθέτες μετακινοῦνται). Ταξιδεύει (κι ἐδῶ βρίσκεται ἡ μοναδικότητά του). Ἀνάμεσα στίς ἠπείρους, ἀνάμεσα στούς μύθους, ἀνάμεσα στίς ἱστορίες τοῦ σινεμά, ἀνάμεσα, τέλος, στούς τρόπους παραγωγῆς. Δημιουργός τοῦ νέου Γερμανικοῦ Σινεμά, ἐκτελεστής τῆς διαθήκης τοῦ Nicholas Ray, ἀνεξάρτητος παραγωγός - διανομέας, ὑπάλληλος τοῦ Coppola. Ὁ *Hammett* εἶναι ἡ ἱστορία ἑνός ντετέκτιβ (καί δύσκολα μπορεῖ νά φανταστεῖ κανείς στό σινεμά μιά φιγούρα τόσο μυθική ὅσο αὐτή τοῦ ντετέκτιβ). Ὁ Hammett διαδραματίζεται πρίν πενήντα χρόνια, ἀλλά ἀφηγεῖται ἐπίσης ὅ,τι μετασχηματίσθηκε μέχρι σήμερα (στήν ἱστορία τοῦ σινεμά, ἄν μή τί ἄλλο). Ὁ *Hammett* εἶναι μιά ταινία-στούντιο (γιατί ὄχι; ὁ κόσμος δέν εἶναι ἕνα στούντιο;). Ὁ *Hammett* εἶναι μιά ταινία ἁπλή (γιατί ὁ Wenders ξέρει πώς δέν ὑπάρχει τίποτα γιά νά ἐφεύρεις σήμερα στό σινεμά κι ὅλο τό ζήτημα εἶναι πῶς θά χρησιμοποιήσεις τά κλισέ). Ὁ *Hammett* εἶναι μιά ταινία - Wenders (série B) + μιά ταινία - Coppola (série A). Ὁ *Hammett* εἶναι μιά ταινία πού προχωράει σάν ἕνας σκοπός τοῦ Κολτρέϊν (ἀνάλαφρα, ἀνέμελα). Ὁ *Hammett* εἶναι, τέλος, ἡ ἀφορμή γιά ἕνα προσεχές ἀφιέρωμα στήν ΟΘΟΝΗ. Μέ συνεντεύξεις κι ἀπ' ὅλα.

PLan américain. Θά μποροῦσα νά τελειώνω μέ τό *Missing* λέγοντας μονάχα πώς ἀπό τήν ἐποχή τοῦ *Z* ὁ Γαβράς ξανακάνει πάντα τό ἴδιο φίλμ. Προσοχή: δέν ξαναγυρίζει τήν ἴδια ἱστορία (αὐτό εἶναι γιά τούς μεγάλους τρελούς τοῦ κινηματογράφου). Ξανακάνει τό ἴδιο φίλμ (αὐτό εἶναι γιά τούς μέσους ἐπαγγελματίες). Τό *Missing* (*Ὁ Ἀγνοούμενος)* εἶναι τό πρότυπο τοῦ μέσου κινηματογράφου, ἡ πιό ἄρτια, ἴσως, δουλειά τοῦ Γαβρᾶ, μιά δουλειά ἐπαγγελματία ὅπως λένε. Ἀλλά, ὁ μέσος κινηματογράφος εἶναι ἀκόμα κινηματογράφος;
Τό *Missing* εἶναι ἡ ἀπουσία κάθε ἀπόλαυσης τοῦ σινεμά (ἐκείνης τῆς ἀπόλαυσης πού μόνο οἱ μικρές ἤ οἱ μεγάλες ταινίες μποροῦν νά προσφέρουν). Μιά μυθοπλασία σινε-τηλεόρασης, ἀντιπροσωπευτικό δεῖγμα μιᾶς συμμαχίας ἀνάμεσα στό σινεμά δράσης καί στήν τηλεοπτική δραματουργία (ἐντυπώσεις

ρεπορτάζ, ντοκυμανταίρ), ἀπ' αὐτές πού τρέφουν τό εἶδος «Μιά ταινία, μιά συζήτηση».

Ὑπάρχουν τουλάχιστον τρία σενάρια στό *Missing*. Τό πρῶτο εἶναι πολιτικό, τό δεύτερο θά μποροῦσε νά εἶναι ψυχολογικό, τό τρίτο θά ἤθελε νά εἶναι οἰκουμενικό. Ἕνας νεαρός, προοδευτικός καί ἀνήσυχος Ἀμερικανός δημοσιογράφος ἐγκαθίσταται στή Χιλή καί ἐπιμένει νά συλλέγει στοιχεῖα γιά τό πραξικόπημα τοῦ '73 καί γιά τό ρόλο τῶν συμπατριωτῶν του (ἔστω, μερικῶν ἀπ' αὐτούς.). Ἐξαφανίζεται. Ἐδῶ ἀρχίζει τό δεύτερο σενάριο. Ὁ πατέρας του καταφθάνει στή Χιλή κι ἀρχίζει νά τόν ἀναζητᾶ. Μάταια. Στό τέλος, συντριμμένος (καί ἐπαναστατημένος) παίρνει τό ἀεροπλάνο τῆς ἐπιστροφῆς. Ἐδῶ ἀρχίζει τό τρίτο σενάριο καί τελειώνει ἡ ταινία. Τό τελευταῖο πλάνο μᾶς ἀποκαλύπτει τό φέρετρο τοῦ νεκροῦ γιοῦ νά γλιστράει ἀπ' τήν κοιλιά ἑνός ἄλλου ἀεροπλάνου. Ἀπομακρυσμένοι ἀπ' τό πραγματικό οἱ θεατές προβάλλονται σάν ἕνας ἄνθρωπος μέσα σ' αὐτή τήν ἀφήγηση τῆς συμφιλίωσης δύο διαφορετικῶν γενεῶν δίνοντας ὅποια ἑρμηνεία θέλουν (κατά προτίμηση, αὐτήν πού ὑπαγορεύουν οἱ δακρυγόνοι ἀδένες τους). Boring.

Faye to Face. Ξέχασα νά πάω στή δεξίωση τῆς Faye Dunaway. Δέ θά μάθω ποτέ ἄν γέρασε πράγματι τόσο ὥστε νά εἰδικευθεῖ σέ ρόλους διασήμων γυναικῶν.

UFO. Τό *Passion* εἶναι μιά ταινία πού ἀφουγκράζεται τό φῶς, τό ἠχογραφεῖ. Μιά ταινία γιά τό φῶς. Εἶναι προτιμότερο νά τή βλέπεις μέ μισόκλειστα μάτια (ὅπως τούς πίνακες τοῦ Ρούμπενς), λέει ὁ Godard.
Ἄν ἀγαπᾶς τήν ἀνατολή περισσότερο ἀπ' τή δύση, δέν μπορεῖς παρά ν' ἀγαπήσεις τό φίλμ παράφορα. Ἐπιπλέον, τό *Passion* εἶναι μιά ταινία πού πρέπει νά ἔχεις ἀνάγκη νά δεῖς, νά μπορεῖς, ἄς ποῦμε, νά περπατήσεις εἴκοσι χιλιόμετρα γιά νά φτάσεις ὥς τήν αἴθουσα, ὅπως σ' ἕνα κονσέρτο τῶν Rolling Stones (μετά τήν ταινία τοῦ Godard δέν μπόρεσα ν' ἀποφύγω τή σκέψη ὅτι οἱ θεατές ἑνός κονσέρτου σέβονται περισσότερο ἀλλήλους ἀπό τούς θεατές μιᾶς ταινίας).

Βλέποντας τήν ταινία τοῦ Godard μπορεῖς νά καταλάβεις κι ἄλλες ταινίες. Ταινίες πού πέρασες δίπλα τους. Γιατί ξέρεις πιά πώς ἡ εἰκόνα μοιάζει μέ τή Δευτέρα. Δέν ὑπάρχει, δέν εἶναι παρά μιά σχέση ἀνάμεσα σέ Κυριακή καί Τρίτη. Ποτέ παρόν, πάντα πρίν ἤ μετά.
Τό *Passion* εἶναι ἡ πρώτη δημοκρατική ταινία. Μιά ταινία ὅπου ὅλα ἰσορροποῦν. Ὅσα αὐτοκίνητα ἔρχονται τόσα φεύγουν. Ὅση ζωγραφική τόση μουσική. Ὅσα ἐσωτερικά τόσα ἐξωτερικά. Ὅσο φῶς τόσο σκοτάδι. Τό *Passion* εἶναι μιά ταινία ἀταξινόμητη, μιά ταινία-μετεωρίτης. Δέν εἶναι ἤδη πολύ;

Ἕνα εἶναι τό βλέμμα. Τό *Ἕνα ἄλλο βλέμμα* τοῦ Karoly Makk εἶναι ἡ μόνη ἀνατολική ταινία τοῦ φεστιβάλ. Τό κακό μέ τήν ταινία τοῦ Makk εἶναι ἀκριβῶς ὅτι εἶναι μιά ἀκόμα ἀνατολική ταινία. Πού σημαίνει πώς βλέπεις πάντα αὐτό πού περιμένεις νά δεῖς. Ἐδῶ μιά λεσβιακή ἱστορία (τό μεγάλο ἀτού τῆς ταινίας: γιά πρώτη φορά ἡ σοσιαλιστική ὁμοφυλοφιλία ἀντιπροσωπεύεται σ' ἕνα φεστιβάλ) μέ φόντο τήν Οὐγγαρία μετά τό '56. Ἀφηγημένη 1) ἀπό ἕναν ἄντρα (ἐπομένως ἀπό κάποιον πού ἔχει ἀνάγκη ἀπό δικαιολογίες), 2) ἀπό ἕναν καθώς πρέπει Οὐγγρο κομμουνιστή (ἐπομένως ἀπό κάποιον πού ἔχει πάντα δίκιο). Ὅλοι οἱ ἥρωες ἀντιπροσωπεύουν μιά ἰδέα (τοῦ σοσιαλισμοῦ). Τή γραφειοκρατία, τό φιλελευθερισμό, τήν ἀμφισβήτηση κ.ο.κ. Πού σημαίνει πώς δέν ὑπάρχουν παρά χάρη στίς ἰδέες πού μεταφέρουν. Τό φίλμ ἐπίσης ἀντιπροσωπεύει μιά ἰδέα. Αὐτή τῶν ὁρίων τῆς κινηματογραφικῆς ἔκφρασης ἑνός «ἐπίσημου» ἀνατολικοῦ σκηνοθέτη.

Rexona. Τό *Invitation au voyage* τοῦ Peter Del Monte εἶναι ἕνα φίλμ clean (στό μοντέλο τῆς *Diva* τοῦ Beinex), μ' ὅλους τούς κώδικες τῆς διαφήμισης, γυαλιστερούς, ἄλλα τόσο ἤδη-εἰδωμένους πού ἐπί δυό ὧρες ἔχεις τήν ἐντύπωση ὅτι σοῦ δείχνουν τά «διάφορα» κι ὅτι τό φίλμ δέν ἔχει ἀκόμη ἀρχίσει. Μέ δυό λόγια, τό *Invitation au voyage* εἶναι μιά ταινία γιά «μέσους θεατές». Οὔτε πολύ ἔξυπνους, οὔτε πολύ ἠλίθιους. Ἄς ποῦμε γι' αὐτούς πού διαλέγουν τά προγράμματα πού θά δοῦν στήν τηλεόραση. Πού νομίζουν πώς εἶναι λίγοι ἐνῶ εἶναι πάρα πολλοί. Μιά ταινία κουτοπόνηρη.

Περί γούστου (λόγος οὐδείς). Τό *Identificazione di una donna* εἶναι ἕνα ντοκυμανταίρ πάνω σέ μιά εἰκόνα. Τήν εἰκόνα μιᾶς Γυναίκας. Ὁ ἥρωας-σκηνοθέτης ψάχνει μιά γυναίκα γιά τήν ἐπόμενη ταινία του. Τουλάχιστο ἔτσι λέει. Γιατί στήν πραγματικότητα ψάχνει μιά γυναίκα γι' αὐτόν τόν ἴδιο. Πάω λίγο πιό μακριά: κι ἄν αὐτός ὁ σκηνοθέτης εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Ἀντονιόνι; Ἐδῶ παραμβάλλεται τό γοῦστο. Αὐτό συμβαίνει πάντα, θά μοῦ πεῖτε. Σύμφωνοι. Πόσο μᾶλλον πού ἐδῶ ὁλόκληρη ἡ ταινία εἶναι ἡ ἀναζήτηση τῆς ἰδανικῆς γυναίκας μέσα ἀπό τίς δυό ἡρωΐδες. Αὐτές οἱ δυό ἡρωΐδες πού συναρπάζουν τόν ἥρωα-σκηνοθέτη (καί τόν Ἀντονιόνι) δέ μοῦ εἶναι ἁπλῶς ἀδιάφορες, ἀλλά ἀπωθητικές. Καί λογικά ἡ ταινία μοῦ μοιάζει γέρικη καί κακόγουστη. Μέ λίγα λόγια, μοῦ εἶναι ἀδύνατο νά συγχωρήσω τό γοῦστο τοῦ Ἀντονιόνι. Σκέφτομαι κιόλας τήν Aurore Clement στή θέση τῆς Silverio καί τήν Carole Bouquet στό ρόλο τῆς Boisson. Ἀλλά αὐτό θά ἦταν ... μιά ἄλλη ταινία. Πανέμορφη.

Τό *Identificazione di una donna* τελειώνει μ' ἕνα τηλεσκόπιο στραμμένο στόν ἥλιο. Μήπως ἡ ἐπιστημονική φαντασία δέν εἶναι τό μόνο - ἀκόμα - ζωντανό εἶδος τοῦ σινεμά ὅπου ὅλα μποροῦν ν' ἀμφισβητηθοῦν; Ἀκόμα καί τό γοῦστο.

Γιά τά μάτια της (μόνο). Τό *Tag der idioten* (Ἡ μέρα τῶν ἠλιθίων) τοῦ Werner Schroeter, ἀρχίζει μ' ἕνα πεντάλεπτο κινηματογραφικῆς πανδαισίας. Ἡ Carol (Carole Bouquet, ἐκθαμβωτική) τριγυρνάει γυμνή σ' ἕνα δωμάτιο. Ὁ φίλος της Alexandre κοιμᾶται. Ἡ Carol μακιγιάρεται, ξεμακιγιάρεται, ντύνεται, βγαίνει, ἀλλάζει ροῦχα στίς τουαλέττες ἑνός ἑστιατορίου, παραγγέλνει τρεῖς καφέδες καί τούς χύνει στό τραπεζομάντηλο. Δίχως ἀμφιβολία, ἡ κίνησή της ἔχει κάτι τό περίεργο. Κι ὁ λόγος της τό ἴδιο: «Θά ἤθελα νά κόψω ἕνα μικρό τετράγωνο μέσα στό κεφάλι τοῦ Alexandre καί νά τό ἀντικαταστήσω μ' ἕνα καθρεφτάκι γιά νά δῶ ἄν μ' ἀγαπάει». Ἐξαιρετικά. Ἡ Carol γυρίζει στό σπίτι, ὁ Alexandre ξυπνάει. «Θά ἦταν τόσο ὡραῖα ἄν δέν ὑπῆρχες πιά», τοῦ λέει. Τό ἴδιο καί ἡ ταινία. Γιατί ἀπό κεῖ καί πέρα εἴμαστε μάρτυρες ὅλων τῶν δεινῶν τῆς φασμπιντεροποίησης (νά γυρίζεις πολύ καί γρήγορα). Ἡ Carol κλείνεται σέ ψυχιατρεῖο καί τό σινεμά τελειώνει.

Εἶναι σημαντικό γιά ἕνα σκηνοθέτη νά ἐνδιαφέρεται γιά τή γυναικεία ὑστερία. Ἀκόμα περισσότερο νά προσπαθεῖ νά τή ζήσει. Τό κακό ἀρχίζει ὅταν προσπαθεῖ νά τήν δείξει. Καί μάλιστα ὅπως - ὅπως.

Προοπτικές τοῦ γαλλικοῦ Κινηματογράφου

Οἱ προοπτικές τοῦ γαλλικοῦ κινηματογράφου ὅπως παρουσιάστηκαν στίς Κάννες εἶναι κιόλας γερασμένες. Ἐπιστροφή τοῦ παλιοῦ κινηματογράφου τῆς σειρᾶς μέ ὅλες τίς παραδόσεις του: μοναχικός ἥρωας, καθόλου φιλόδοξος καί καθόλου διανοούμενος (δηλαδή περίπου αὐτό πού λένε σήμερα «περιθωριακός»). Ἡ ἀναφορά στό σινεμά τῆς δεκαετίας τοῦ '50 ἔγινε σήμερα ὁ κόμβος ἑνός σινεμά φοβισμένων κληρονόμων.

Τί εἶναι αὐτά τά φίλμ σήμερα; Ὅπως ὅλα τά «μικρά» φίλμ, ὅπως ὅλες οἱ ταινίες τῆς σειρᾶς Β, μπῆκαν στό χῶρο τῆς κουλτούρας (μέ μεγάλο Κ). Ξεχνᾶμε ὅτι ἡ ἀμερικάνικη σειρά τῆς Β τοῦ '50 δέν εἶχε νόημα (καί γοητεία) παρά γιατί εἶχε τούς ἠθοποιούς της, τίς ἱστορίες της καί τήν οἰκονομία της. Οἱ ἠθοποιοί ἦταν ἴσως κακοί, ἀλλά μή ἔχοντας τίποτα νά διακινδυνεύσουν (κανένα «πρόσωπο», καμμιά ποιότητα) ἦταν συχνά ὑπέροχοι (Dana Andrews). Οἱ ἱστορίες ἦταν γεμάτες κλισέ, ἀλλά ἄφηναν ἀρκετά πράγματα ἀπ' τήν 'Αμερική νά περνᾶνε στίς χαραμάδες τους. Τά οἰκονομικά μέσα ἦταν συχνά ἀστεῖα, ἀλλά αὐτό ἀνάγκαζε τούς κινηματογραφιστές νά ἐφευρίσκουν διαρκῶς γιά νά κερδίζουν χρῆμα καί χρόνο (ὁ χρόνος καί τό χρῆμα δέν εἶναι ἀκριβῶς τό ἴδιο πράγμα, τουλάχιστο στό σινεμά). Μέ λίγα λόγια, ἡ σειρά Β δέν ἦταν «ἀξιόλογη», μετασχημάτιζε τά πάντα σέ κώδικα, ἄφηνε κατά μέρος τήν ψυχολογία, τή συνειδητοποίηση καί τά καλά αἰσθήματα (αὐτά ἦταν γιά τή σειρά Α). Γι' αὐτούς ἀκριβῶς τούς λόγους ἡ σειρά Β γέρασε καλύτερα. Γι' αὐτούς ἀκριβῶς τούς λόγους ξέρουμε σήμερα πώς δέ θά ὑπῆρχε σειρά Α δίχως σειρά Β. Οὔτε Β δίχως Α. Λογικό.

Αὐτή ἡ λογική δέν ἦταν ποτέ ἡ λογική τοῦ γαλλικοῦ σινεμά (γι' αὐτό καί δέν κατάφερε ποτέ νά μοιάσει στόν ἀμερικάνικο. Καί τό θέλησε, σᾶς βεβαιώνω). Τό εὐγενικό καί τό χυδαῖο, τό μεγάλο καί τό μικρό, τά βρίσκαμε πάντα στό ἐσωτερικό τῶν ἴδιων ταινιῶν (μέ ἐξαίρεση, ἴσως κάποιους Mocky, τούς πρώτους Melville καί, θά τό ξεχνοῦσα, τίς σειρές Eddie Constantine). Πᾶνε ἤδη χρόνια πού ὅλα τά γαλλικά φίλμ Β εἶναι βραδυκίνητα, ψυχολογικά, πομπώδη: τά καλύτερα ὅπως καί τά χειρότερα. Αὐτή τήν ἀλήθεια, πού ἀνήκει κιόλας στό παρελθόν, ὁ «γαλλικός κινηματογράφος» ἐπιμένει νά τήν ἀγνοεῖ. Γι' αὐτό καί οἱ ταινίες-δείγματα *(Interdit aux moins de 13 ans, Itineraire Bis, Family rock, Transit).* πού εἶδα στίς Κάννες: οὔτε σειρά Α οὔτε σειρά Β· χαμένες κάπου ἀνάμεσα. Οἱ θεατές τους ἐπίσης.

Τό σινεμά θέλει, ὁ Χριστοφῆς μπορεῖ;

Σᾶς τό λέω ἀπ' τήν ἀρχή. Ὁ Χριστοφῆς ἀπέχει πολύ ἀπ' τό νά εἶναι ἕνας εἰδικός τοῦ μπάσκετ. Κι ὁ Klaus Offenbach (Andrzej Seweryn) ἕνας τέως ἄσσος τοῦ ἀμερικάνικου πρωταθλήματος. Δέ θά μπῶ σέ ἀνάλυση λεπτομερειῶν. Τά λέω αὐτά γιατί ἡ ταινία κινεῖται κατ' εἰκόνα αὐτῆς τῆς ἡμιμάθειας.

Ἡ *Ρόζα* εἶναι ἕνα φίλμ διεθνές (γιατί ὄχι Τριεθνές; ἡ δράση ξετυλίγεται στήν Τεργέστη). 'Ακούγονται ὅλες σχεδόν οἱ εὐρωπαϊκές γλῶσσες (ἀγγλικά, γαλλικά, ἰταλικά, γερμανικά, πολωνικά, ἑλληνικά. Προσθέστε καί τούς «τριτοκοσμικούς» ὑπότιτλους τῆς προβολῆς καί δέ θά καταλαβαίνετε τίποτα). Παίζουν διεθνεῖς ἠθοποιοί. Προορίζεται γιά ἕνα Διεθνές Φεστιβάλ. Ὁ δημιουργός εἶναι ὁ ἴδιος «διεθνής» (ἔχει ζήσει σέ διάφορες χῶρες, τῆς διασπορᾶς πού λένε).

Ἡ *Ρόζα* εἶναι ἀκόμα ἕνα φίλμ διεθνιστικό. Γιά τήν ἐπανάσταση, τή Ρόζα Λούξεμπουργκ καί τέτοια.

Παράδοξο, ἕνα φίλμ τόσο φιλόδοξο νά μήν εἶναι παρά ἕνα φίλμ δωματίου (τί τά θέλετε, ὁ Χριστοφῆς εἶναι πιό προικισμένος γιά τό θέατρο).

Ἡ *Ρόζα* εἶναι ἀπό τίς ταινίες πού βλέπονται μέ κόπο. Ὄχι γιατί εἶναι πολύ διανοούμενες 'Αλλά γιατί εἶναι πολύ ἀνόητες. Τοῦ στύλ: «Μά τί λέω, Θεέ μου», «Κι ὅμως, ἔχεις δίκιο», ἄλογα, φυματικές πού παίζουν βιολιά («Αἰκατερίνη, τεντωμένο τό χέρι σου»),«κάπου εἴμαστε ὅλοι ἔτσι» (ἀναγνωρίζετε τό λεξιλόγιο;). Ταινία τοῦ «κάπου». Ποῦ;

Γιά νά πάρετε μιά ἐπιπλέον ἰδέα, στήν τελευταία σκηνή ἡ Κοταμανίδου κρατάει ἕνα πιστόλι στραμμένο στόν Seweryn. Ἡ ταινία τελειώνει. Ὁ Χριστοφῆς στή συζήτηση: «τό πιστόλι δέν κάνει μπάμ, ἀλλά εἶναι τό ἴδιο». Ὄαμ δέν εἶναι!!

Νιώθω πῶς εἶμαι ἤδη ἀρκετά κακός γιά νά μιλήσω καί γιά σκηνοθεσία (ρεκόρ ἀπό λάθος ρακόρ) ἤ γιά τή διεύθυνση τῶν ἠθοποιῶν (ὑστερίες ἀλλά Actor's studio).

Ἄς τό πάρουμε ἀπόφαση. Ὁ Χριστοφῆς διαθέτει μιά κουλτούρα. Ὄχι ὅποια κι ὅποια. Μιά «σοβαρή» κουλτούρα: Μάλλερ, Ὄπερα, Σαίξπηρ, Ρίλκε... Τό φορτίο αὐτῆς τῆς κουλτούρας, ἡ ταινία ἀδυνατεῖ νά τό σηκώσει. Γι' αὐτό, ἁπλῶς, τό δηλώνει. Καλύτερα, τό τσιτάρει. Ἀλίμονο σ' ὅσους διαβάζουν κόμικς, παίζουν φλίππερ καί δέν πληρώνουν στά τραῖνα.

Ἡ *Ρόζα* εἶναι τό πρῶτο ἐπίσημο φίλμ τῆς «μετά τή δεξιά» Ἑλλάδας. Εἶναι λογικό νά τῆς μοιάζει.

Σ' αὐτό τό σημεῖο ὑπάρχει ἕνα πρόβλημα: κουράστηκα να γράφω. Χώρια πού μπορεῖ καί νά κουραστήκατε νά μέ διαβάζετε. Σημειώνω μονάχα μερικές ταινίες πού ξεχώρισα στίς διάφορες ἐκδηλώσεις: Finye (Souleymane Cisse, Μαλί), Inventaire Lausannois (Yves Yersin, Ἑλβετία), Lettre à Freddy Buach (J. L. Godard, Ἑλβετία), Petites Guerres (Maroun Baghdadi, Λίβανος), Une villa aux environs de New York (Benoit Jacquot, Γαλλία), Les papiers d'Aspern (Eduardo de Gregorio, Πορτογαλία).

Υ.Γ.1.: Γιά πρώτη φορά ὑπῆρχε φέτος στό πρόγραμμα κινέζικη ταινία. Γιά πρώτη φορά δέν ὑπῆρχε σοβιετική. Συνάντησα δύο σοβιετικά φίλμ στήν «ἀγορά ταινιῶν»: *Ποιός θά πληρώσει τήν ἐπιτυχία;* (τῆς οἰκοδόμησης τοῦ σοσιαλισμοῦ;) καί *Ὁ Λένιν στό Παρίσι* (ἐδῶ οἱ ἀντιδράσεις διαφέρουν· ἄλλοι φώναξαν «ἐπιτέλους» κι ἄλλοι «καιρός νά φεύγουμε»).

Υ.Γ.2.: Ὑπῆρχε κάτι ἀκόμα τό ἀξιοσημείωτο στίς Κάννες φέτος. Οἱ περισσότερες ταινίες (ἀπό τίς πιό σίκ ὡς τίς πιό ὑποχθόνιες) δέν ξέχναγαν νά συμπεριλάβουν ἕνα τριπάκι, μιά μακριά γραμμή κοκαΐνης, ἕνα σφιχτοδεμένο τζόϊντ, μιά παρατημένη σήριγγα. Δέν εἶμαι σέ θέση νά σᾶς πῶ γιά τί πρόκειται. Τό γράφω ἔτσι, γιά νά ξέρουν οἱ μπάτσοι ὅτι τό σινεμά εἶναι ἐπικίνδυνο γιά τά χρηστά ἤθη.

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

Στό ἑπόμενο τεῦχος τῆς

ΟΘΟΝΗΣ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΗΝ ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ

HORROR IN CANNES

Τό 35ο Φεστιβάλ Καννῶν εἶχε γιά μᾶς δυό κινηματογραφικές ὄψεις. Ἡ μιά ἦταν αὐτή τῶν ἡμερήσιων (συχνά ἐπώδυνα πρωϊνῶν) προβολῶν πού φτάνανε μέχρι τή δύση τοῦ ἥλιου. Ἐδῶ, τό πρόγραμμα περιλάμβανε ταινίες «κανονικές», «ἐπίσημες», εὐχάριστες (HAMMETT) ἤ ἐνοχλητικές (MISSING), μαγευτικές (LA NOTTE DI SAN LORENZO) ἤ ἀπωθητικές (SHOOT THE MOON). Ἡ ἄλλη ὄψη (αὐτή, βέβαια, πού διαλέξαμε ἐμεῖς) ἦταν αὐτή τοῦ τρόμου. Μέ τό πέσιμο τῶν πρώτων σκοταδιῶν, ἀρχίζαμε τήν περιπλάνησή μας στούς χώρους τῶν πολλαπλῶν αἰθουσῶν προβολῆς καί ἀπ' αὐτές στούς δρόμους τοῦ φανταστικοῦ. Τά HORROR FILMS εἶχαν ἐδῶ τήν τιμητική τους. Εἴδαμε ἀρκετά ἀπ' αὐτά, μά στήν οὐσία θά μπορούσαμε νά ποῦμε πώς εἴδαμε μόνο τρία. Γιά μιά πρόχειρη κατάταξή τους θά μποροῦσε νά μᾶς βοηθήσει μιά σκηνή ἀπό τήν ταινία ONE DARK NIGHT ὅπου, σ' ἕνα διάδρομο μαυσωλείου, ἡ ἡρωΐδα πανικόβλητη ἤδη ἀπό διάφορους θορύβους, πισωπατώντας ἀντικρύζει μπροστά της ἕνα κομμένο χέρι πού κινεῖται πρός τό μέρος της. Πίσω της, βλέπουμε τή φίλη της πού τό τραβᾶ μ' ἕνα σπαγγάκι. Καί μ' ἕναν πετυχημένο ἀντιπερισπασμό τῆς συνεργάτιδάς της, πού ἐμφανίζεται ντυμένη μ' ἕνα ἄσπρο σεντόνι στό βάθος τοῦ διαδρόμου, τρομοκρατοῦν τόσο τήν ἡρωΐδα, πού τρέχοντας πέφτει πάνω στή φίλη της πού κρατᾶ τό σπάγγο, ἀλλά δέν τό συνειδητοποιεῖ Μέ βάση λοιπόν τοῦτο τό σπαγγάκι χωρίζουμε τά φίλμ αὐτά σέ τρεῖς κατηγορίες.

Α. ΤΟ ΚΟΥΝΙΣΤΟ ΣΠΑΓΓΑΚΙ

Ἡ ταινία πού ἀνήκει ἐδῶ, εἶναι τό THE LAST HORROR FILM τοῦ DAVID WINTERS. Ἀρχίζει μέ τό τέλος μιᾶς ταινίας τρόμου πού παρακολουθεῖ ὁ πρωταγωνιστής ὁ ὁποῖος μέ τό ἄναμμα τῶν φώτων κουμπώνει βιαστικά τό παντελόνι του. «ENJOY THE HORROR FILMS» λοιπόν. Αὐτή ἡ «τελευταία ταινία τρόμου» εἶναι ἕνα φίλμ πού δέν.τοῦ λείπει τίποτα (ὄχι ὅτι εἶναι καλό, ἀλλά ἔχει μιά φοβερή πληθώρα σημαινόντων). Κάθε του πλάνο, κάθε του ἀτάκα σκοπεύουν κάπου. Ἕνα φράγμα πυρός ἀπ᾽ τό ὁποῖο —ὅσο ἀνυποψίαστος κι ἄν εἶσαι κινηματογραφικά— εἶναι ἀδύνατο νά περάσεις ἀνέγγιχτος. Καί πρῶτα-πρῶτα διέθετε —μόνο στίς Κάννες— ἕνα βασικό πλεονέκτημα. Προβαλλόταν λίγα μέτρα ἀπ᾽ τόν τόπο τοῦ γυρίσματός του (ἡ Κρουαζέτ, τό Κάρλτον, ἡ εἴσοδος τοῦ Παλαί κλπ.). Ἔτσι, τό φίλμ ἦταν ἀπ᾽ τήν ἀρχή «δικό σου» καί διέθετε ἕνα πρόσθετο ἀβαντάζ γέλιου, μιά καί ὁ τρόμος προσπαθοῦσε νά παραχθεῖ σέ χώρους ἀπ᾽ τούς ὁποίους εἶχες περάσει πρίν μία ὥρα καί οἱ ὁποῖοι δέν προσφέρονται σίγουρα γιά κάτι τέτοιο. (Φανταστεῖτε ἕναν ἀστεῖο ὑποψήφιο δολοφόνο, μ᾽ ἕνα σπασμένο μπουκάλι στό χέρι νά προσπαθεῖ ν᾽ ἀνοίξει τήν πόρτα τῆς γραμματείας τοῦ δικοῦ μας Φεστιβάλ, πίσω ἀπ᾽ τήν ὁποία κρύβεται πανικόβλητος ὁ κ. Νικολόπουλος).

Πέρα ἀπ᾽ αὐτό, στό ὁποῖο προστίθενται πλεῖστες ὅσες ἀναφορές στό Φεστιβάλ τῶν Καννῶν καί τά παραλειπόμενά του, ἔχουμε —χωρίς νά τίς ἀναφέρουμε ὅλες— ἀναφορές: στίς «σκληρές» ταινίες τρόμου, σέ μιά σκηνή ὅπου τελείως γελοῖα-τελετουργικά κάποιος ἀπολαμβάνει τά μάτια, τήν καρδιά καί ἄλλα ἐσωτερικά ὄργανα τοῦ θύματος. Στόν Χίτσκοκ σέ μιά ἀντιστροφή τῆς κλιμάκωσης τοῦ τρόμου (ἀπό τό ἐπικίνδυνο στό γελοῖο) σέ μιά σκηνή σ᾽ ἕνα μπάνιο. Στόν «Δράκουλα» καί τή σφήνα του. Στόν Τόμπ Χοῦπερ καί στό πριόνι του. Στόν Πώλ Μορισέϋ καί στό τσεκούρι του («Δράκουλας»). Ἕνα ἀπ᾽ τά σημεῖα ὅπου δέ γέλασε ὁ σκηνοθέτης του πού παρακολουθοῦσε τήν προβολή. Στόν Κάρπεντερ καί στά ὑποκειμενικά πλάνα του (HALLOWEEN) κλπ. κλπ. Τό φίλμ βέβαια ὁλόκληρο εἶναι μιά ἀναφορά —μέσα ἀπό ἄλλες ταινίες γυρισμένες μέσα σ᾽ αὐτό— στόν τρόμο καί στό πῶς αὐτός παράγεται ἤ ὄχι. Καί τό ὁποῖο τελικά ἦταν τμῆμα μιᾶς ταινίας πού γύριζε ὁ πρωταγωνιστής, τόν ὁποῖο σκόπευε-κινηματογράφιζε ὁ πραγματικός δολοφόνος τῆς ταινίας (ποιᾶς ταινίας ὅμως;).

Enjoy the horror films

Ὅλα αὐτά βέβαια —τμῆμα μόνο τῶν ὁποίων ἀπαριθμήσαμε— δέν μπορεῖ παρά νἄχαν ἕνα τέλος. Ὁ πρωταγωνιστής —ἐπίδοξος σκηνοθέτης πού λέγεται Ἄλαν (ἀναφορά στόν Σήν) Κάνιγχαμ δείχνει τήν ταινία πού γύρισε στή μητέρα του πού σκιαγραφεῖται σάν μιά ἀγαθή μικροαστή. Κι ἐνῶ αὐτός παθιάζεται μέ τά ἐπιτεύγματά του, αὐτή τόν σταματᾶ λέγοντάς του: ἄς τίς μαλακίες τώρα. Ἔχεις κανένα joint? Ἔτσι, ἀφοῦ γελοιογραφήσει (γιατί δέν πρόκειται βέβαια γιά σχολιασμό σέ βάθος) ὅλες τίς συνιστῶσες τῆς δομῆς ἑνός φίλμ τρόμου —τή χρήση τῆς μουσικῆς, τό «φίξ καρέ» γιά νά θυμηθοῦμε μερικά ἀκόμα— θά καταλήξει πάλι στήν προτροπή (λίγο διαφοροποιημένη) ἀπ᾽ τήν ὁποία ξεκίνησε. EN-JOINT THE HORROR FILMS.

Β. ΤΟ ΑΟΡΑΤΟ ΣΠΑΓΓΑΚΙ

Ἐδῶ ἀνήκει τό φίλμ ALONE IN THE DARK τοῦ Jack Cholder. Ἕνα φίλμ πού στηρίζεται στήν ἀντιστροφή τῆς κυρίαρχης χρήσης τοῦ ἠλεκτρισμοῦ. Βρισκόμαστε σ᾽ ἕνα ψυχιατρεῖο ὅπου οἱ ἰδιότητες τοῦ ρεύματος χρησιμοποιοῦνται εἴτε σάν ἀπειλή (ἠλεκτροσόκ), εἴτε σάν μέσο γιά τήν ἐξασφάλιση τοῦ ἀποκλεισμοῦ τῶν τροφίμων του (ἠλεκτροφόρο παράθυρο). Μιά νύχτα ὅμως, στή διάρκεια ἑνός μεγάλου μπλάκ-ἄουτ, τέσσερις ἔγκλειστοι θά βγοῦν ἀνενόχλητοι καί θά ἐπισκεφτοῦν «κατ᾽ οἶκον» τό νεαρό γιατρό τους. Ἐκεῖ, θά τοῦ δώσουν μιά μακάβρια εὐκαιρία νά τούς ψυχαναλύσει, ἀφοῦ ὁ καθένας

θά ἐκδηλώσει τή βία του, σύμφωνα μέ τά ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά του. Ὁ κτηνώδης, ὁ θρησκευόμενος, ὁ ἀντι-κοινωνικός καί ὁ 4ος τῆς παρέας, τοῦ ὁποίου βλέπουμε πάντα μόνο τήν πλάτη, γιά νά ἀποδειχτεῖ τελικά ὅτι μπορεῖ νάναι ὁ καθένας, ἀκόμα κι ἕνας ἀπ' αὐτούς πού οἱ ἴδιοι οἱ «ὑγιεῖς» ἐμπιστεύονται. Ἡ ταινία διαθέτει μιά ἐπιδεξιότητα, τόση ἀκριβῶς ὅση χρειάζεται γιά νά μή γίνει ὁρατό τό σπαγγάκι τό ὁποῖο τήν κινεῖ.

Γ. ΤΟ ΟΡΑΤΟ ΣΠΑΓΓΑΚΙ

Τέλος, ἐδῶ ὑπῆρχαν ἀρκετές ταινίες, ὅπου ἡ προσπάθεια νά κρύψουν τό μηχανισμό πάνω στόν ὁποῖο στηρίζονταν γιά νά παραγάγουν κάποια ἀποτελέσματα ἦταν ἀποτυχημένη. Κάνοντας μιά ἐπιλογή, ἀναφέρουμε κατά σειρά ἀξιολόγησης: Τό ONE DARK NIGHT τοῦ Tom McLoughlin γύρω ἀπ' τίς περιπέτειες τριῶν κοριτσιῶν μέσα σ' ἕνα νεκροταφεῖο, ὅπου μαθαίνουν νά μήν κάνουν ἀστειάκια μέ τούς νεκρούς, εἰδικά μάλιστα ὅταν αὐτοί ἔχουν τηλεπαθητικές ἱκανότητες. Τό BLOODSUCKING FREAKS τοῦ Joel Reed, ἀναφορικά μ' ἕνα θέατρο καί τούς δέκτες τοῦ θεάματος πού γίνονται αἱμοδότες τῶν παρασκηνίων του. Τό THE KILLING HOUR τοῦ Armand Mastroianni, ὅπου ὁ δολοφόνος δέν ἔχει στιλέτο, ἀλλά χειροπέδες. Μιά ταινία μᾶλλον ἀπογοητευτική σέ σχέση μέ τήν πρώτη ἐμφάνιση τοῦ σκηνοθέτη της. Τό BASKET CASE τοῦ Frank Henenlotter, ὅπου τό μυστήριο κεντρώνεται γύρω ἀπ' τό πῶς ἕνα πλασματάκι μικρό τόσο ὅσο νά χωράει σ' ἕνα καλάθι μπορεῖ νά κάνει τόση φασαρία. Αὐτά πού ἄφηνε πίσω στό διάβα του ὁ ἔνοικος τοῦ καλαθιοῦ προβλημάτισαν ἀκόμα καί τήν ἑταιρία διανομῆς τῆς ταινίας πού ἀφαίρεσε ἀρκετές σκηνές «φρίκης σέ γκρό-πλάν». Τό HUMONGOUS τοῦ Paul Lynch μιά ταινία στήν ὁποία διδάσκεσαι νά μή βιάζεις ποτέ γυναίκα παρουσία σκύλου. Ὄχι μόνο γιατί αὐτός θά σέ φάει τελικά, ἀλλά γιατί τό κακό θά πάρει σβάρνα καί ἀθώους τῆς ἐπόμενης γενιᾶς πού ἁπλῶς ἤθελαν νά περάσουν ἥσυχες διακοπές σ' ἕνα νησί. Καί τέλος τό HOSPITAL MASSACRE τοῦ Boaz Davidson, ὅπου ἕνας σατανικός γιατρός κρατᾶ μέ ψεύτικες διαγνώσεις μιά ὑγιέστατη κοπέλα σ' ἕνα νοσοκομεῖο μέ σκοπό βέβαια νά τήν κάνει νά πάψει νά εἶναι. Αὐτή εἶναι μιά ταινία πού παρακολουθεῖται μόνο βάζοντας στοιχήματα μέ τό διπλανό σου σχετικά μέ τό πλάνο πού θά ἀκολουθήσει (πιθανότητες ἐπιτυχίας: 80-90%). Συμπερασματικά: Ὁ David Winters κρατᾶ τό σπαγγάκι μέ τό κομμένο χέρι καί μᾶς τό κουνάει ἐπιδεικτικά, ὁ Jack Sholder τό κρύβει ἀρκετά ἱκανοποιητικά, οἱ δέ ὑπόλοιποι τῆς 3ης κατηγορίας προσπαθοῦν μά δέν καταφέρνουν νά τό κάνουν ἀόρατο.

Enjoint the horror films

SPIELBERG PHONE FRANKESTEIN
E.T.

Στήν καινούρια αὐτή ταινία τοῦ Σπῆλμπεργκ, βλέπουμε δυό παράλληλες προσπάθειες. Ἡ μιά εἶναι αὐτή τοῦ μικροῦ ἐξωγήϊνου (E.T.) νά ἐπικοινωνήσει μέ τούς δικούς του, ἀπευθυνόμενος στούς τρεῖς φίλους του μέ τά λίγα «γήϊνά» του (E.T., phone, home) καί δείχνοντάς τους τόν οὐρανό. Τή δεύτερη προσπάθεια τήν κάνει ὁ Σπῆλμπεργκ καί ἔχει γιά στόχο του νά δώσει ζωή σ' ἕνα φιλμικό σῶμα ἀποτελούμενο ἀπό διάφορες μυθοπλασίες. Ἡ ἐγχείρηση πετυχαίνει μά τό φιλμικό «τέρας» δέν καταφέρνει νά κρύψει τίς ραφές πού ἑνώνουν τά ἐπιμέρους κομμάτια του. Ὁ E.T. σέ ἀναζήτηση τῆς χαμένης μυθοπλασίας του (αὐτήν τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας), θά περάσει διαδοχικά: Ἀπό τήν ἀνάλαφρη κωμωδία μέ τή χωρισμένη μητέρα τῶν τριῶν ἔξυπνων καί σκανταλιάρικων παιδιῶν καί τήν προσπάθειά τους νά ἐπικοινωνήσουν μ' ἕναν ἄλλο κόσμο,αὐτόν τοῦ E.T. (ἡ σχέση τοῦ μεγαλωμένου στή ζούγκλα παιδιοῦ μέ τόν «πολιτισμό»), μέ ἐνδιάμεσες «δόσεις» ἀπό γκάνγκ βωβοῦ κινηματογράφου. Ἀπό τή μυθοπλασία τοῦ «φανταστικοῦ» μέ ἀνα-

φορές στούς πρωτοπόρους καί στούς ἐπίγονους τοῦ εἴδους. Σέ μιά σκηνή καταδίωξης (ἄλλο ἀγαπημένο σπόρ τοῦ Σπῆλμπεργκ), οἱ διωκόμενοι πού ἐπωχοῦνται ποδηλάτων, ἀφοῦ σάν Σούπερμαν θά κάνουν μιά ἐναέρια διαδρομή, θά περάσουν μπροστά ἀπ' τό φεγγάρι σ' ἕνα πλάνο πού ἔρχεται κατευθείαν ἀπ' τίς περιπέτειες τοῦ Βαρώνου Μυνχάουζεν. Τέλος, ἡ ταινία θά κλιμακωθεῖ σ' ἕνα δακρύβρεχτο μελό (μόνο πού θά κλάψουν παιδάκια, ὄχι μάνες), γιά νά τελειώσει μέ τήν ἐπιστροφή τοῦ Ε.Τ. στή μυθοπλασία του καί στό διαστημόπλοιό του. Κάπου ἀνάμεσα στήν ἀναζήτησή του, ὁ Ε.Τ. θά νομίσει ὅτι βρῆκε τή μυθοπλασία του σέ μιά σκηνή ὅπου μασκαρεμένος σέ μιά ἄλλη μυθοπλασία (αὐτή τοῦ φανταστικοῦ τοῦ HALLOWEEN), θά συναντήσει ἕνα παιδάκι μασκαρεμένο σέ Γιόντα (τό μπαρμπαδάκι τοῦ STAR WARS).

Καί δῶ λοιπόν, ὅπως καί στούς ΚΥΝΗΓΟΥΣ ΤΗΣ ΧΑΜΕΝΗΣ ΚΙΒΩΤΟΥ ἔχουμε ἕνα θέαμα μαθηματικά ὑπολογισμένο γιά νά σέ παρασύρει στήν ἀπόλαυσή του. Μιά ἀπόλαυση ὅμως δευτερογενή πού δέν πηγάζει ἀπ' εὐθείας ἀπό τό ἀναπαριστώμενο ἀλλά ἀπό τό πρότυπό του. Τό νά βλέπεις μιά ταινία τοῦ Σπῆλμπεργκ εἶναι σάν νά ξεφυλλίζεις ἕνα ἄλμπουμ φωτογραφιῶν ἀγαπημένων ἀναμνήσεων.

ΣΕ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΤΩΝ ΧΑΜΕΝΩΝ ΓΥΑΛΙΩΝ SMITHEREENS (Susan Seidelman)

Μιά χαρακτηριστική περίπτωση ταινίας πού θἄπρεπε νά τελειώσει ἐκεῖ ἀπ' ὅπου ἄρχισε. Τό πρῶτο της πλάνο εἶναι ἕνα χέρι πού κουνᾶ ἕνα ζευγάρι γυαλιά. Ἕνα ἄλλο χέρι τά ἁρπάζει καί τά ἐξαφανίζει. Ἦταν ἡ πρωταγωνίστρια τῆς ταινίας πού στήν ἴδια σκηνή τή βλέπουμε νά κολλάει στόν τοῖχο τοῦ μετρό μιά ἀφίσα της, ὅπου φοράει αὐτά τά γυαλιά καί δίπλα της γράφει: Who is this? Ἄς θεωρήσουμε ὅτι δέν πρόκειται γιά σκηνοθετικό λάθος καί ἡ ἡρωΐδα εἶχε πράγματι τέτοια γυαλιά καί τά ἔχασε μαζί μέ τήν «ταυτότητά» της. Ἄν ἡ ταινία εἶχε γιά θέμα της τήν ἀναζήτηση τῆς δεύτερης μέσω τοῦ πρώτου θἄχε ἴσως κάποιο ἐνδιαφέρον. Ἀπό κεῖ καί πέρα ὅμως, ἐξελίσσεται σ' ἕνα κλασικό ἐφησυχαστικό φίλμ «ἀμφισβήτησης» μέ ψαξίματα καινούριων ἀξιῶν σ' ἕνα νέο κόσμο πού δέν ὑπάρχει κλπ. κλπ.

Ο ΚΑΡΟΥΖΟ ΠΑΕΙ ΣΤΟΝ ΑΜΑΖΟΝΙΟ
FITZCARRALDO (Werner Herzog)

Στήν ἀρχή τῆς ταινίας μαθαίνουμε ὅτι ὁ Θεός δέν τέλειωσε τή δημιουργία του στήν ἄγρια ζούγκλα τοῦ Ἀμαζόνιου καί περιμένει νά φύγουν ὅλοι οἱ ἄνθρωποι γιά νά τήν συνεχίσει. Ἀπ' αὐτήν τήν ἄποψη θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι ὁ Χέρτζογκ καθυστερεῖ τό ἔργο τοῦ Δημιουργοῦ μιά καί δέ λέει νά τό κουνήσει ἀπό κεῖ. Πράγματι ὅμως, εἶναι μεγάλος πειρασμός ἕνα ταξίδι μέ ποταμόπλοιο στά νερά καί στά δάση (μέ ποταμόπλοιο ἐπίσης) τῆς γοητευτικῆς ἐκείνης περιοχῆς. Καί ὁ Χέρτζογκ τό κάνει. Ἐπιβάτες του: ὁ Κλάους Κίνσκυ (πού συμμετεῖχε καί στό προηγούμενο ταξίδι μέ σχεδία ὅμως καί πού κυριολεκτικά «δένει» μέ τό τοπίο) πού σκοπό του ἔχει αὐτή τή φορά νά στήσει μιά ὄπερα σ' ἕνα χωριό τοῦ Ἀμαζόνιου. Συνεπιβάτες του ἕνας μόνιμα μεθυσμένος μάγειρας, ἕνας «παράξενος» ἀλλά «καλός» μηχανικός, ἕνας ὁδηγός «παλιά καραβάνα» καί ἀρκετοί «περίεργοι» ἰθαγενεῖς. Ἀπ' τήν ἄλλη μεριά, ὅμως, ἔχουμε καί ἕνα γραμμόφωνο ἀπ' τό ὁποῖο βγαίνει ἡ φωνή τοῦ Καροῦζο πού σκεπάζει τούς μυστηριώδεις ἤχους τῶν ταμπούρλων πού ἀκούγονται στό διάβα τῆς ἀπαγορευμένης ζώνης κατά τήν ἀνάβαση τοῦ ποταμοῦ. Ἡ ταινία διαθέτει τόσα στοιχεῖα κλισέ ὅσα γιά νά μήν κινδυνεύει νά εἶναι «κλασική». Καί τόσα πρωτότυπα ὅσα γιά νά μήν εἶναι «διανοουμενίστικη». Ἰσορροπώντας λοιπόν ἀνάμεσα στά δυό δέ σοῦ ἀφήνει τελικά παρά μιά εὐχάριστη ἀνάμνηση. Σάν ἕνα ὡραῖο ταξίδι πού ἔχεις κάνει.

ERASTES ΤΟΥ ΟΥΖΟΥ
SUMMER LOVERS (Randal Kleiser)

Μιά ταινία πού τήν ἀναφέρουμε μόνο χάρη στό ἑλληνικό της στοιχεῖο μιά καί εἶναι γυρισμένη στά νησιά τοῦ Αἰγαίου. Πρόκειται κυριολεκτικά γιά μιά κρουαζιέρα τοῦ Randal Kleiser μέ τό ἀνύπαρκτο συνεργεῖο του, οἱ ὁποῖοι κινηματογραφοῦν (τρόπος τοῦ λέγειν) τίς διακοπές τους. Προσχηματικά, πρόκειται γιά τίς περιπέτειες ἑνός ζευγαριοῦ Ἄγγλων καί μιᾶς Γαλλίδας ἀρχαιολόγου. Ὅπου θά χρειαστεῖ μιάμιση ὥρα καί πολλή ὑπομονή γιά νά μᾶς πεῖ τελικά ὅτι ἡ παρτούζα εἶναι ὡραῖο πράγμα. Ὅλα αὐτά σέ μιά τελείως τριτοκοσμική καί οὔτε κἄν «ὡραία» Ἑλλάδα κάτω ἀπό τά βλέμματα τῶν σεξουαλικά πεινασμένων κατοίκων της.

Ἄγγελος ΒΕΖΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

α - LACAN: ΤΟ ΒΛΕΜΜΑ, Η ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΚΑΙ ΚΑΤΙ ΑΛΛΟ

τοῦ Δημήτρι ΒΕΡΓΕΤΗ

Στή Μαρί-α, πού πιτσιρικά, ὅταν ἔκλειναν τά σχολεῖα κι ἀνέβαινα στήν Ἀθήνα, μ' ἔπαιρνε ἀπό τό χέρι καί μέ γύριζε στούς κινηματογράφους.

Προκαταρτικό

«Τό στύλ εἶναι ὁ ἴδιος ὁ ἄνθρωπος». Μιά κάποια κλασική παράδοση δέν κουράστηκε νά στροβιλίζει αὐτό τό ἀπόφθεγμα πού δέν παύει νά γοητεύει ἐγκαθιστώντας τήν οὐσία μέσα στό Λόγο πού γράφεται καί πού μιλιέται.

Γιατί τό ὑπενθυμίζω; Φαίνεται πώς ἕνα προηγούμενο κείμενό μου στή *Ὀθόνη* ἀποδείχτηκε γιά κάποιον[1] ἐμπειρία σκανδαλισμοῦ τήν ὁποία ἐπεχείρησε νά ἀποτάξει, κραδαίνοντας τό ἀνάθεμα πάνω στό πρόσωπο τῆς ρητορικῆς καί τοῦ παράδοξου πού ἐξέθεταν τήν ἀθωότητα τῆς γραφῆς.

Ἡ γραφή εἶναι τέχνη, μέ τήν πιό πεζή ἔννοια τοῦ ὅρου, τήν πιό γυναικεία: κέντημα, πλέξιμο, ὕφανση, πού ὁ Φρόυντ ἄθροιζε στό αἰδοῖο τῆς γυναίκας. Γραφή, ὕφανση, κέντημα, πλέξιμο, γιατί ὄχι μαθηματικά, ἡ λέξη πού ἁρμόζει στό κλείσιμο τῆς σειρᾶς εἶναι: ἐπιτήδευση.

Τήν ἐπιτήδευση τῆς γραφῆς, ἀντί νά τήν ἀπωθῶ ἐραλδίζοντας, τήν ἐπωμίζομαι. Διπλασιάζω τά σημεῖα της, ἀναδιπλασιάζω τίς σειρές τους, τίς ἀκολουθίες τους, τή στιλπνότητά τους, ἀναπτύσσοντάς τα ἀπεγνωσμένα μέσα στόν πυρετό τῆς καταστροφῆς, ὁδηγώντας τα στήν τρέλα, στήν παραφορά, στόν ἴλιγγο: στό σκάσιμο. Τερματικό σημεῖο τῆς ποινικοποίησης. Πρός τί τότε ὁ μόχθος; Ἐρώτηση πού θά καταδίκαζα στήν ἀπάντηση: γιά τήν κλοπή ἑνός κλασματικοῦ χρόνου, γιά τόν ἀκαριαῖο παρατατικό τῆς διάρρηξης, μέσα στόν ὁποῖο κάτι προλαβαίνει νά μιληθεῖ, μέσα στόν ὁποῖο, σέ κάποια ἀναλαμπή τοῦ ψυχορραγήματος, «ça parle». Γιά τά ὑπόλοιπα, ἄν ἡ ἀπάντηση προβληματίζει, θά κατέβαζα τήν τελευταία μου κάρτα: «ἡ ἀλήθεια μιλᾶ, τό savoir γράφει» ποντάροντας στή σιωπή.

Ἄν ὄχι, θά ἔθετα μέ τή σειρά μου ἕνα ἐρώτημα. Βεβαιώνοντας ὅτι τό στύλ εἶναι ὁ ἴδιος ὁ ἄνθρωπος καί τό γράψιμο ἐπιτήδευση δέ βυθιζόμαστε μοιραῖα στό μακάβριο ἰσχυρισμό, μακάβριο γιατί πνίγει τήν ἀλήθεια, ὅτι ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἡ ἐπιτήδευσή του; Καί γιά νά ἐπωμιζόμαστε σέ πρῶτο πρόσωπο τούς οἰωνούς, ὅτι ἡ γραφή μου εἶναι ἡ ἐπιτήδευσή μου; Κάθε ἄλλο θᾶλεγα, ὁ μόνος κίνδυνος ἐν προκειμένῳ εἶναι ὁ κίνδυνος τῆς παρεξήγησης: γιατί τό «μου» δέν εἶναι «ἐγώ», πολύ περισσότερο ὁ τρίτος ὅρος τῆς ἀκολουθίας τους, καί ὁ ὑπό διαπραγμάτευση ἄνθρωπος μέσα στό ἀπόφθεγμα δέν εἶναι ὁ ἄνθρωπος τῆς κλασικῆς ἐποχῆς. Ἀπ' ὅπου ἡ ἀνάγκη νά διαστείλουμε τό ἀπόφθεγμα, λαξεύοντας στό διάστημα τῆς φράσης πού τό ἐκφέρει τή θέση προσδιορισμοῦ τοῦ ὑπό ἀναζήτηση ἀνθρώπου, κάτι πού θά μᾶς ὁδηγήσει στήν πέννα τοῦ Λακάν: «τό στύλ εἶναι ὁ ἄνθρωπος στόν ὁποῖο ἀπευθυνόμαστε»[2]. Συγκεφαλαιώνω λοιπόν: ἡ γραφή μου εἶναι ἡ ἐπιτήδευση τοῦ ἄλλου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Δέν εἶναι κανείς ὑπεύθυνος παρά μέσα στά ὅρια τοῦ savoir-faire πού διαθέτει»[3].

J. Lacan

Πηγαίνετε στόν κινηματογράφο; Ἔστω, ἔστω ὅτι πηγαίνετε. Ἔχετε πάει ποτέ σέ ταινία πορνό; Ἔστω, ἔστω ὅτι ἔχετε πάει. Ἔχετε δεῖ μιά ταινία πορνό; Δύσκολα μπορῶ νά σᾶς ἐκχωρήσω αὐτό τό «ἔστω» μιά καί στήν ταινία πορνό δέν βλέπετε, βλέπεσθε. Ἀλλοιῶς λεγόμενο, μιά ταινία πορνό δέν εἶναι ἁπλά ζήτημα ἡδονοβλεψίας, εἶναι ζήτημα ἐπιδειξιομανίας, ἔστω κι ἄν ἡ πρόταση αὐτή ἀκουμπᾶ σέ μιά ὑπερβολή. (Ποιά εἶναι ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στήν τρύπα τῆς κλειδαριᾶς καί τό βλέμμα τοῦ ἄλλου;)

«Ἄν βυθίζεις ἐπί πολύ τό βλέμμα σου στήν ἄβυσσο, στό τέλος ἡ ἄβυσσος καρφώνει τό βλέμμα της σέ σένα», ἔγραφε κάπου ὁ Νίτσε.

Εἶναι μ' αὐτή τήν ἔννοια πού κατά τή θέαση μιᾶς ταινίας πορνό βλέπεσθε; Ὡς βλέμμα πού πλαταγίζει στήν ἄβυσσο τῆς ὀθόνης καί ἐπιστρέφει αἰχμαλωτισμένο στήν ἐντύπωση, καταπίνοντας μέσα στήν ἐμμονή τή γενεαλογία του κι αὐτονομημένο καταγίνεται νά τήν ἐκθέτει, μέ τή διπλή ἔννοια τοῦ ὅρου, νά μήν ἐγγυᾶται τά προσχήματά της δηλαδή τόν ὑποθετικά ἐνεργό χαρακτήρα της, νά τήν ἐγκαταλείπει ἔκθετη καί ταυτόχρονα νά τήν ἐκθέτει, δηλαδή νά τή δακτυλοδείχνει, νά τήν προβάλει ὡς σημεῖο παγιδευμένο στό ἐνδιαφέρον τοῦ βλέμματος γύρω ἀπό τό ὁποῖο τό βλέμμα κυρτώνεται, τυλίσσεται, συστρέφεται: ἐκρήγνυται;

Ἤ μήπως αὐτή ἡ ἐπιδειξιομανία πού διαπερνᾶ τήν πραγματικότητα τῆς ἔνταξης τοῦ θεατῆ μέσα στήν τοπολογία τῆς θέασης στίς ταινίες πορνό εἶναι πιό ριζική, πιό διεστραμμένη, πιό ὑπολογισμένη, κάτι περισσότερο ἀπό τήν ἔνταση τῆς ἀβύσσου;

Ἐλπίζω νά διαισθάνεστε ὅτι μέ τά παραπάνω ἔχομε ἤδη διασχίσει τό κατώφλι τῆς ἀφέλειας μέ τήν ὁποία προστατεύεται τό κινηματογραφικό κοίταγμα, ἡ συμμετοχή στήν ὀπτική κατανάλωση τοῦ φίλμ καί βρισκόμαστε στό ἀμμῶδες ἔδαφος μιᾶς ἐρωτηματοθεσίας γύρω ἀπό τήν ὁποία στιβάζονται οἱ θεωρητικές προβληματικές πού ἔρχονται νά λογαριαστοῦν μέ τό φαινόμενο τῆς σκοτεινῆς αἴθουσας, τῆς κατ' ἐξοχήν ἐρωτηματοθεσίας: μιλῶ γιά τό αἴνιγμα τοῦ βλέμματος.

Ἀνάμεσα στ' ἀραδιασμένα σώματα στή διάταξη τῆς αἴθουσας πού στήν ἀδιαφοροποίητη ἔκτασή της ἐπιπλέουν σάν σημαδοῦρες ἐκτοπισμένα στίς παρυφές τῆς ἀκινησίας καί τήν περιχαρακωμένη κάθετη πτώση τῆς ὀθόνης, ἕνας καταιγισμός ἀπόστασης, καί κάτι ἄλλο: ἡ δοξασία τοῦ κύκλωπα. Πρόκειται γι αὐτό πού στίς δοξασίες τῆς γλώσσας ὀνομάζεται «τό βλέμμα», μέσα ἀπό τή μεσιτική λειτουργία τοῦ ὁποίου ἐκπονεῖται ἡ σύμπηξη τῆς θεαματικῆς συνενοχῆς καί τ' ἀραδιασμένα σώματα προάγονται, συναινώντας στήν εἰκασία τῆς συνέχειας, σέ θεατές. Τό βλ-αίμα ὀργανώνει αὐτόν τό διπλό δεσμό, πού εἶναι ἕνας, δεσμό αἵματος μ' αὐτό πού σχεδιάζεται μέ τήν ἀπόθεση τοῦ φωτεινοῦ ἴχνους πάνω στήν ὀθόνη, δεσμό ἐπίσης κινησιακοῦ παγώματος, τό βλ-αίμα δέ δένει τό θεατή μόνο μέ τήν ὀθόνη, τόν δένει ταυτόχρονα μέ τή θέση του. Θέλω νά πῶ μ' αὐτό πώς ὁ θεατής παροπλισμένος σ' αὐτή τήν ἀκινησία τοῦ καθίσματος πού δέν τοῦ ἐπιτρέπει παρά νά ἐπιπλέει σάν σημαδούρα, βυθίζεται σέ μιά ἀνυποψίαστη συγγένεια μέ τίς φιγοῦρες τοῦ F. Bacon πού διαλύονται στό γλίστρημα μιᾶς παραμορφωτικῆς ἀναχώνευσης, μέσα σ' αὐτό πού ὁ Deleuze ὀνομάζει «βία τῶν στάσεων». Τό βλέμμα εἶναι αὐτός ὁ πτυσσόμενος ὀμφάλιος λῶρος, «ἐλαστικό νῆμα» γιά νά χρησιμοποιήσω τή διατύπωση τοῦ Λακάν, καί ταυτόχρονα παλαμάρι πού τόν δένει στή βία τῆς στάσης. Ἀκριβῶς αὐτή ἡ βία τῆς στάσης ἔρχεται νά στίξει τό ἐρώτημα τοῦ κέρδους πού διεκδικεῖται κατά τή δίωρη παραμονή στήν αἴθουσα, πού στήν πιό ἀφελή διατύπωσή του ἐνσαρκώνεται στή φράση «γιατί πᾶμε στό σινεμά;». «Ποιά εἶναι ἡ λειτουργία τοῦ βλέμματος στόν κινηματογράφο;» ἄν θέσουμε τό ἐρώτημα συγκροτημένο μέσα στήν ἁρμοδιότητα μιᾶς πιό διανοούμενης διατύπωσης (πού δέν πρέπει βέβαια νά πνίγει τό ἐρώτημα τοῦ ἀκούσματος).

Τό βλέμμα λοιπόν, τό πᾶν ἄν θέλετε κάθε θεωρητικῆς προσέγγισης τοῦ κινηματογράφου. «Ἔγινε φανερό ἐδῶ καί μιά δεκαετία πώς δέν εἶναι δυνατό νά γραφεῖ τίποτε τό σοβαρό πάνω στόν κινηματογράφο χωρίς νά ὑπεισέλθει στή λακανική θεωρία τοῦ βλέμματος» ὅπως γράφει ὁ Μπονιτσέρ[4]. Καί ἡ ἔνταση τῆς κατηγορηματικότητας «τίποτε τό σοβαρό χωρίς» δέν εἶναι μιά ἀνώδυνη στροφή τῆς πέννας, δέν εἶναι εὐτραφές γράμμα πού φουσκώνει ἀπό τή δοξαστική πρόθεση τῆς νεκρολογίας. Ὁ Ἀλτουσσέρ μᾶς ἔμαθε νά διαβάζουμε, ὁ Λακάν καί νά βλέπουμε. Καί εἶναι ἡ στιβαρότητα τῆς θεωρητικῆς του δουλειᾶς πάνω στό βλέμμα καί στή βλεπτική ἐνόρμηση πού ἀντανακλᾶται στίς σιωπές ἑνός κειμένου τοῦ Ντερριντά, *Spéculer sur Freud*, ὅπου, ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ ἡ ἔκφραση, «σπεκουλάρει», μέ τήν ἀναμφίβολη βέβαια στοχαστική του λεπτότητα, πάνω στό πρόβλημα τῆς ἐνόρμησης, ὑπεκφεύγοντας ὡστόσο τό λακανικό της διασταθμό.

Τό βλέμμα λοιπόν, νά γύρω ἀπό τί πρόκειται ν' ἀποτεθεῖ ὁ μόχθος τοῦ σημαίνοντος πού χαράζει τή διαδρομή του μέσα ἀπό τίς τρεμάμενες ἀπόπειρες, καταχωρημένες στίς σελίδες πού ἕπονται. Γιατί μήν ξεχνᾶμε ὅτι δέν εἶναι κανείς ὑπεύθυνος παρά μέσα στά ὅρια τοῦ savoir - faire πού διαθέτει. Καί ὁ Ἄλλος δέν ἐγγυᾶται τίποτα.

Σύντομη σφυγμομέτρηση προθέσεων

«Ἐδῶ καί ἀρκετόν καιρό ἀντιλήφθηκα ὅτι ἀπό τά πρῶτα μου χρόνια εἶχα δεχθεῖ ὡς ἀληθινές πλῆθος λανθασμένων ἀπόψεων καί πώς ὅ,τι οἰκοδόμησα πάνω σέ τόσο ἀσταθεῖς ἀρχές δέν μποροῦσε παρά νά εἶναι ἰδιαίτερα ἀμφίβολο καί ἀβέβαιο: ἔτσι πού μοῦ χρειαζόταν νά ἐπιχειρήσω μέ σοβαρότητα κάποια φορά στή ζωή μου ν' ἀπαλλαγῶ ἀπ' ὅλες τίς ἀπόψεις στίς ὁποῖες ἔδωσα πίστη ὡς τώρα... Τώρα, μέ σοβαρότητα καί χωρίς κανένα κώλυμα θά καταπιαστῶ νά καταστρέψω τίς παλιές ἀπόψεις μου»[5]

Descartes

Δέν πρόκειται ν' ἀναμετρηθοῦμε μέ τήν ἀστείρευτη ἀπόσταση τῆς ἀλήθειας συνοδεύοντας τό βῆμα μας μέ τή γενικευμένη καταστροφή κάθε λανθασμένης ἄποψης, ὅπως σκόπευε ὁ Descartes. Θά περιοριστοῦμε σ' ἕνα πιό μετριόφρον δρομολόγιο, μά ἐξ' ἴσου ἀσταθές καί ἀβέβαιο, ἐξ ἴσου ἐκτεθειμένο.

«Λέγω πάντα τήν ἀλήθεια, ὄχι ὁλόκληρη, γιατί ποτέ δέν καταφέρνουμε νά τήν ποῦμε ὅλη, οἱ λέξεις λείπουν» γράφει κάπου ὁ Λακάν. Τόσο μακρυά λοιπόν ὅσο οἱ λέξεις μᾶς ἐπιτρέπουν ν' ἀνοίξουμε δρόμο, καί γιά τήν ἀκρίβεια ὄχι τό δρόμο τῆς βεβαιότητας τοῦ ergo sum πρός τόν ὁποῖο στρεφόταν ἡ ἐπιχείρηση τοῦ cogito, μά τό δρόμο τοῦ Οἰδίποδα μιά καί ὁ Οἰδίποδας εἶναι ὁ κατ' ἐξοχήν στρατοκόπος.

Τό πρώτιστο, δηλαδή τό πλέον στοιχειῶδες προτασιακό διάστημα μέσα στό ὁποῖο μπορεῖ νά σταθεροποιηθεῖ ὁ ὅρος βλέμμα, ἡ στοιχειωδέστερη μοριακή ἄρθρωση στήν ὁποία συμμετέχει τό βλέμμα συμπεριλαμβάνει σύμφωνα μέ μιά ἀδήριτη ἀναγκαιότητα, τῆς ὁποίας ἡ φύση θά μᾶς ἀπασχολήσει ἐκτεταμένα, αὐτό πού ὁ Φρόυντ ὀνόμαζε trieb, ὁ Λακάν pulsion, ὁρμή ἤ ἐνόρμηση στή μητρική μας γλώσσα. Κάθε θεωρητικός λόγος πάνω στό βλέμμα εἶναι ὑποτελής σέ μιά θεωρία τῆς ἐνόρμησης. Ὑποτελής: μέσα στήν ἔπαρση αὐτῆς τῆς λέξης σημαδεύεται τό ἐξαρτημένο θεωρητικό ρίζωμα τοῦ βλέμματος στό πεδίο μιᾶς θεωρίας τῆς ἐνόρμησης, τά ὅριά τους ἄλλωστε δέν παύουν νά διαχέονται, νά χάνονται μέσα σέ μιά κίνηση πού ὁμογενοποιεῖ τά δύο πεδία, τό πεδίο τοῦ βλέμματος καί τό πεδίο τῆς βλεπτικῆς ὁρμῆς, ὡς θεωρητικοί τόποι. Γύρω ἀπ' αὐτή τήν ἀδιάπτωτη συνέργεια διαπλέκεται ὁ θεωρητικός κόμβος πού στοιχειοθετεῖ ἡ αἰνιγματικότητα τῆς θέασης (καί γύρω ἀπ' αὐτή περιφέρονται ἀδιεξοδικά ὁρισμένες ἀπόπειρες τοῦ Metz πού θά συναντήσουμε ἀργότερα).

Τό βλέμμα, ἡ βλεπτική ἐνόρμηση, ὁ τρίτος ὅρος εἶναι τό πορνό, βέβαια, ὅπου, στήν προνομιακή τοπολογία τῆς θέασης πού τοῦ ἀντιστοιχεῖ, θά προσπαθήσουμε νά χαράξουμε μέσα στή ριζικότητα τῆς διαφορᾶς τους δύο θέσεις, τή θέση τοῦ θεατῆ καί μιά ἄλλη θέση, τῆς ὁποίας ἡ ἀπουσία σέ μιά σειρά ἀναλύσεις συνιστᾶ τήν αἰτιότητα τοῦ ἀδιεξόδου τους: τή θέση τοῦ ὑποκειμένου[6]. Στήν κινηματογραφική τοπολογία τῆς θέασης λοιπόν ἐκκρεμοῦν δυό θέσεις, ἡ θέση τοῦ θεατῆ καί ἡ θέση τοῦ ὑποκειμένου: διπλός δομικός καθορισμός, ὀργανωμένος σέ ἐκκρεμότητα ὅπως ἤδη διαφαίνεται ἀπό τή ρηματική ἐκλογή μέσα ἀπό τήν ὁποία τοπολογία καί θέση συμπαρασύρονται στό ἑνιαίο διάστημα μιᾶς πρότασης. Παρατήρηση σημαντική, γιατί ἐπισυνάπτει στήν προσέγγισή μας τήν προφύλαξη τοῦ μή ὑποστασιοποιήσιμου τῆς κατανομῆς. Καί ἐπί πλέον, τό ὑποκείμενο δέν εἶναι τό χαϊντεγγεριανό «das for liegende», αὐτό πού κεῖται ἐδῶ μπροστά, εἶναι τό λακανικό «supposé», ὅρο πού ὁ Λακάν χρησιμοποιεῖ γιά ν' ἀποδώσει τό ἑλληνικό ὑποκεῖμενον, κι ὡς τέτοιο δέν εἶναι συλλήψιμο παρά μέσα στόν τροπισμό τοῦ ἀκαριαίου, μέσα σέ μιά κίνηση ὅπου ἡ ἐκδήλωσή του εἶναι πτώση, aphanisis[7], γιά νά χρησιμοποιήσω τόν ὅρο τοῦ Λακάν. (Πού θά ἀποδίδαμε ὡς *σβύσιμο*. Ὄχι, φυσικά, σβύσιμο τῆς γόμας πού ἀπαλείφει τίς γλωσσικές ἰδιαιτερότητες ἀλλά σβύσιμο μέ τή σημασιολογική ἐκδοχή, ὅπου σχεδιάζεται αὐτή ἡ κλασματική λάμψη τῆς λιποθυμικῆς ἀπώλειας, μέσα στήν ὁποία ἡ συνείδηση σχάζεται στόν πρίν τοῦ παρόντος καί τό μετά ἔρεβος). Ἡ θέση τοῦ θεατῆ καί κυρίως ἡ θέση τοῦ ὑποκειμένου περιβάλλονται ἀπό τόν ἴδιο καταναγκασμό πού διέπει τή φύση τοῦ λεγόμενου ἀντικειμένου — μικρό — α, objet - petit-a,: κατοπτρικά μή ἀναπαραστάσιμο, κι ὄχι γιά λόγους πού ἐπάγονται ἀπό τό στροβίλισμα τῆς συμπτωματικότητας[8].

Ὡστόσο, ὅπως ξέρετε, τό ἀρχαϊκό δρομολόγιο ἀπό τήν Κόρινθο στή Θήβα εἶναι μπολιασμένο μέ ταξιδιωτικές παραδρομές, πού τόν καταναγκασμό τους ἀδυνατοῦμε νά παρακάμψουμε, γι' αὐτό πρίν οἱ λέξεις ἀποκρυσταλλωθοῦν σέ θεωρητικό μεσοδιάστημα πού διαπλέκει τήν ἁλυσίδα τῶν ὅρων βλέμμα — (βλεπτική) ἐνόρμηση — θέση τοῦ θεατῆ — θέση τοῦ ὑποκειμένου, θά χρειαστεῖ νά μιλήσουμε ἄλλοτε ἐπί τροχάδην κι ἄλλοτε ἀπαιτητικά γιά τό λεγόμενο «le stade du miroir», μιά καί δέ φτάνει κανείς στή Θήβα παρά μόνο ἀφοῦ ἔχει διανύσει ἐπιτυχῶς τό στάδιο τοῦ καθρέφτη, γιά τόν Metz καί τήν παγίδευσή του στούς βάλτους του, γιά τόν Φουκώ καί τήν ἀκολουθία του, γιά τόν Οὐντάρ ἀναμφίβολα, ἀκόμη καί γιά τόν Τζέημς Μπόντ. Καί φυσικά γιά τήν *Ὀθόνη*. Ἄν παρατηρήσατε, παρέλειψα τόν Λακάν. Διόλου. Ὁ κοινός νοῦς, μέ τόν ὁποῖο ὁ Γκράμσι δέν ἤξερε πῶς νά ξεμπερδέψει, σκέφτεται, ἄν ὄχι πάντα, μέσα ἀπό τό ἑαυτό του. Ἔτσι τουλάχιστον πιστεύει. Στήν πραγματικότητα δέ σκέφτεται κανείς μόνος του, σκέφτεται μέσα ἀπό τόν Ἄλλο. Πού παρ' ὅτι λείπει, «l'Autre manque» ὅπως λέει ὁ Λακάν, δέν παύει νά μᾶς καταλαμβάνει. Ὅπως ἐν προκειμένω, ὅπου, καθώς λέει ὁ Μπονιτσέρ «τίποτα τό σοβαρό χωρίς ...», χωρίς τί; Χωρίς τόν Ἄλλο.

ALBERT R. BROCCOLI présente
ROGER MOORE
dans le rôle de
JAMES BOND 007
d'après l'œuvre de IAN FLEMING
RIEN QUE POUR VOS YEUX
(FOR YOUR EYES ONLY)
avec CAROLE BOUQUET TOPOL LYNN-HOLLY JOHNSON JULIAN GLOVER
Produit par ALBERT R. BROCCOLI Réalisé par JOHN GLEN
Scénario de RICHARD MAIBAUM et MICHAEL G. WILSON Producteur Exécutif MICHAEL G. WILSON
BILL CONTI PETER LAMONT
TOM PEVSNER
Chanson du générique interprétée par SHEENA EASTON
United Artists

Διευκρινήσεις λίγο πρίν τήν ἐμφάνιση τοῦ Τζ. Μπόντ

Rien que pour vos yeux

«Δέν εἶναι ἡ διαφθορά πού προϋποθέτει τήν ἀντίθεση, εἶναι ἡ ἀντίθεση πού προϋποθέτει τή διαφορά· καί μακριά ἀπό τό νά τήν ἐπιλύει, δηλαδή νά τήν ὁδηγεῖ ὡς κάποια θεμελίωση, ἡ ἀντίθεση προδίδει καί ἐκφυλίζει τή διαφορά. Ἰσχυριζόμαστε ὄχι μόνο ὅτι ἡ διαφορά καθ' ἑαυτή δέν εἶναι ἀντίθεση ἀλλά ὅτι δέν ἀφήνεται νά συρρικνωθεῖ καί νά ὁδηγηθεῖ στήν ἀντίθεση, γιατί αὐτή ἔχει λιγότερο βάθος»[9].

G. Deleuze

Ὑπάρχει ἕνα κάποιο savoir, σιωπηλό, διακριτικό, εὐκίνητο πού ἕρπει σέ ὁρισμένες ζῶνες τῆς *Ὀθόνης*, στή γλωσσική πτώση πού ἁπλώνεται στίς σελίδες της σάν ἀθωότητα τῆς γραφῆς, κάτι σάν αὐτό τό savoir πού διαβρέχει σάν ψίθυρος τόν ἱστό τῶν κοινωνιῶν, ἔμμεσο καί φευγαλέο, καί πού «καθιστᾶ δυνατή κάποια στιγμή τήν ἐμφάνιση μιᾶς θεωρίας, μιᾶς ἀντίληψης, μιᾶς πρακτικῆς» γιά νά χρησιμοποιήσω ἕνα συλλογισμό τοῦ Φουκώ.

Γιά ν' ἀποτινάξω τό δέος τοῦ ὑπονοούμενου διευκρινίζω ἀμέσως μέ τήν αὐστηρότητα τῆς ἀπαρίθμησης, ποιά τά κείμενα τά ὁποῖα κλυδωνίζονται στίς ἰσορροπίες αὐτοῦ τοῦ ἔμμεσου savoir. «Γιά τό βλέμμα καί τό φάντασμα» στήν *Ὀθόνη* 1. «Ὁ καθρέφτης, ἡ ὀθόνη κι ἐμεῖς» τεῦχος 2-3, ὑπογραμμένα μέ τό ὄνομα Μ. Γρηγοράκος, «Στοιχεῖα γιά ἕνα κώδικα τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου» στό 4 καί 5 ὑπογραμμένα μέ τό ὄνομα D. Dayan, «Ἡ αὐτοκρατορία τῶν στερήσεων» στό 6, ὑπογραμμένο μέ τό ὄνομα Μπ. Ἀκτσόγλου.

Ἀναπόφευκτα, ἡ θεωρητική προβληματική πού διέπει τή συγκρότηση αὐτοῦ ἐδῶ τοῦ κειμένου, πού δέ θά μποροῦσε νά περιοριστεῖ στήν εὐγένεια ἑνός χορευτικοῦ κυλίσματος μέσα ἀπό τά διάκενα πού τῆς ἀφήνει τό ὑπό συζήτηση savoir, θά βρεθεῖ στήν ἀνάγκη τοῦ διαλόγου στά σημεῖα δύσκολης συνεύρεσης. Κάτι πού δέν εἶναι μεταφράσιμο μέ ὅρους ἀντίθεσης. Γιά νά ἀποφύγουμε τή μιζέρια τῆς παρεξήγησης, τονίζω ὅτι ἡ θεωρητική προβληματική πού προτείνω συγκροτεῖται μέσα στή διαφορά κι ὄχι στήν ἀντίθεση. Μιά ἀνάγνωση πού θέλει νά ἐπωμιστεῖ αὐτό τό κείμενο δέν μπορεῖ παρά νά ἀντλήσει τήν ἀρχή τῆς ἐπέμβασής της ἀπό τήν ἰδέα αὐτοῦ πού ἡ **Kristeva** ὀνομάζει, σφυρηλατώντας το σέ ἀναλογία μέ τόν ὅρο διϋποκειμενικότητα, *διακειμενικότητα:* πληθυντική συνεύρεση γραφῶν, διάλογος γραφῶν στό ἐσωτερικό μιᾶς γραφῆς, γραφή μέσα στή γραφή: ἔρημος τῆς ἔνσαρκης ὑποκειμενικότητας ὅπου τά ὀνόματα σβήνονται.

Οἱ τοῖχοι στούς σταθμούς τοῦ μετρό εἶχαν πλημμυρίσει μέ τή διαφημιστική ἀφίσσα τῆς τελευταίας ταινίας τοῦ Τζέημς Μπόντ πού τό βλέμμα της γλιστροῦσε στό κοινό τῆς ἀναμονῆς, διανέμοντας μιά ἀμεσοποιημένη πρόκληση ὀπτικοῦ καλέσματος, διπλασιασμένη μέσα στό ὕφος τῆς λεζάντας πού τή συνόδευε: rien que pour vos yeux. Ὑπῆρχε κάτι σ' αὐτό τό κάλεσμα, κάθε φορά πού βρισκόμουν κλεισμένος στήν περίπτωσή του, κάτι πού βίωνα μέσα στή δυστοκία τοῦ ὀνόματος, μέσα στήν αἴσθηση μιᾶς ἀμηχανίας χωρίς πρόσωπο καί πού ἀργότερα θά διαπίστωνα ὅτι ἦταν ἀναλύσιμο μέ ὅρους πού ἐμπλέκουν μιά ἔνοχη συγκομιδή ἐντυπώσεων, τῶν ὁποίων ὁ ἀγαλλιακός χαρακτήρας κρύβει τό μηχανισμό παραγωγῆς τους καί τό στοίχημα τῆς λειτουργίας του.

Κάποιο βράδυ, ἀναμένοντας στήν ἀποβάθρα τό μετρό μέ τίς εἰκόνες τοῦ *YoYo* στή μνήμη, πού μόλις εἶχα δεῖ, καθώς ἡ ἐπιμονή τοῦ ἐρωτήματος συνάντησε σέ μιά κίνηση τοῦ ματιοῦ τήν ἐγκλητική πρόσπτωση τῆς θέας τῆς ἐν λόγω ἀφίσσας, ἀφέθηκα νά προσαχθῶ ἀπέναντί της, νά «παρουσιαστῶ», ὅπως παρουσιάζεται κανείς μπρός στό βλοσυρό ἀνάστημα μιᾶς ἀνώτερης ἱεραρχικῆς βαθμίδας. Πλησίασα καί τοποθέτησα τό σῶμα μου ἀπέναντί της, χωρίς νά πάψω νά διεκδικῶ τίς ρήτρες τοῦ μυστικοῦ της. Ἡ μετωπική ἐγγύτητα παρά τήν ἔξαψη τοῦ βλέμματος πού στήριζε τήν ὑποκρισία ἑνός ἄλλοθι, μ' ἔφερνε ἀντιμέτωπο μέ τήν πλησμονή τῆς ἀμηχανίας γιά τήν ὁποία μίλησα πιό πάνω, θάλεγα ὅτι ρύθμιζε ἕνα συσσωρευτικό ξέσπασμα ἐπιτείνοντας τήν αἴσθηση τῆς ἀγαλλιακῆς ἔνοχης σχέσης στήν ὁποία κατέληγε τό συμβόλαιο τῆς θέασης.

Ὑπάρχει κάτι πού ἡ ἀφίσσα μεταφέρει, κάτι πού λέει, μά αὐτή ἡ διηγηματική χειρονομία της δέν ἀποκτᾶ ὑπόσταση καί ἀποτελεσματικότητα παρά στό βαθμό πού μεταβιβάζεται στό ὑποκείμενο πού τήν κοιτᾶ ὡς νεκρή χαμένη διατύπωση, πού σάν τέτοια δέν ἔχει ὡς λειτουργία παρά τήν προσαγωγή του στή ριζικότητα τῆς énonciation, ἀπ' ὅπου ἡ κερδοσκοπία πάνω στό σῶμα του, στόχος τῆς σύνολης σκηνικῆς οἰκονομίας, γίνεται ἐφικτή. Ὅπως ἀκριβῶς στίς ταινίες πορνό, καθώς θά δοῦμε ἀργότερα.

Ἄς κοιτάξουμε ὅμως τήν ἀφίσσα κάνοντας μιά προσπάθεια νά διευκρινήσουμε αὐτό πού ὀνόμασα κερδοσκοπία πάνω στό σῶμα τοῦ θεατῆ, μέσα στή σχέση του μέ τήν ἐνοχή τῆς ἀπόλαυσης, ὅπου ἐξυφαίνεται τό νῆμα τῆς συνέργειας ἀνάμεσα στήν ἀφίσσα καί τό σῶμα του.

Ἕνα τεράστιο γυναικεῖο σῶμα πλημμυρίζει τόν εἰκονικό χῶρο τῆς ἀφίσσας, εἰσαγόμενο στό κάδρο ἀπό τή μέση καί κάτω. Γύρω ἀπ' αὐτό ἐνορχηστρώνεται ὅλο

Ἴρβ. Κέσνερ: *Τά μάτια τῆς Λώρας Μάρς*

τό θέαμα. Μέσα ἀπό τή διάταξη τῶν ποδιῶν του ξεδιπλώνεται ὅλη ἡ ἀμεροληπτικότητα τοῦ ἀναπαραστατικοῦ τεμαχισμοῦ τῆς ἀφίσσας. Ἡ διαιρετική ἐπίπτωση πού εἰσάγεται ἀπό τήν, κυριολεκτικά, ἀνεκτίμητη διάσταση τῶν ἀνοιγμένων ποδιῶν στό εἰκαστικό διάστημα ἐγκαθιστᾶ μιά τριπλή διαφοροποίηση τῆς ἐπιφάνειάς του, στήν ὁποία ἀποτίθενται, στιβάζονται μᾶλλον μέσα στό διασκορπισμό τους, δεξιά κι ἀριστερά, ἀνάμεσα στό κάδρο καί τήν ἐξωτερική γραμμή κάθε ποδιοῦ οἱ ὑποσχέσεις τοῦ θεάματος, τοῦ κινηματογραφικοῦ θεάματος, αὐτοῦ πού ὁ θεατής καλεῖται νά ἀπολαύσει μέσα στήν αἴθουσα, καί ἀνάμεσά τους ἀποτίθεται μοναχικά τό σῶμα τοῦ Τζ. Μπόντ.

Εὔκολα ἀντιλαμβάνεται κανείς τήν ὀχυρωματική ἰδιοτέλεια τῶν ἀνοιγμένων ποδιῶν ἀπέναντι σ' αὐτήν τή φιγούρα, εἰσαγόμενη ἐπιδεικτικά ἀπό ἕνα ἀπέριττο βάθος σ' ἕνα σημασιολογικά ἐξουδετερωμένο χῶρο πού ἀποτέμνεται ἀπό τήν πτώση τους ὡς τή βάση τῆς ἀφίσσας. Ἡ ἀπότμηση τοῦ ἐνδιάμεσου, νεκροῦ, περιχαρακωμένου χώρου εἶναι ἀκριβῶς γι' αὐτή: χάρις στόν ἐγγυητικό ἐγκλεισμό πού τῆς προσφέρουν, τήν προστατεύουν ἀπό τήν ἐξόφλησή της μέσα στόν ἀφομοιωτικό συγχρωτισμό μέ τίς ὑπόλοιπες φιγοῦρες πού ἀποβάλλονται στό κάδρο, στή μετριότητα ἑνός ρόλου ὑποβολῆς, ὑποβολῆς τῆς βεντάλιας τοῦ θεάματος, φυγαδεύοντάς την στό ἀποστειρωμένο βάθος πού χάσκει ἀνάμεσα στά ἀνοιχτά πόδια, πού ὡς τέτοιο δραματοποιεῖ τήν ἐμφάνισή της ἀναδεικνύοντάς την ὡς τό σημαινόμενό του, σημαινόμενο πλῆρες ἑνός ἄδειου σημαίνοντος σέ πλήρη ἀναχώρηση ἀπέναντι σ' αὐτό τό παιγνίδι πού ὁ Λακάν ὀνομάζει ἐπίπτωση τοῦ σημαίνοντος πάνω στό σημαινόμενο σέ πλήρη ὑποβάθμιση, σέ πλήρη ἀναδίπλωση: ὑπέροχα πρωκτικό σημαῖνον. Εἶναι ὡς τέτοιο πού σταθεροποιεῖ ἕνα ἀτόφιο, ἀπρόσβλητο σημαινόμενο πού ἐπιβάλλεται ὡς θεόδμητη παρουσία. Κι ἀπό δῶ, ἀπ' αὐτό τό περίεργο σχίσιμο τοῦ σημείου, καθώς διαμορφώνεται σ' ἕνα ἐπί-πλέον μή ἀναγώγιμο στήν κίνηση τοῦ σημαίνοντος, (στή λακανική ἄλγεβρα θά τό γράφαμε: $\frac{}{S}$), ἀποδεικνύεται μέσα στό βλέμμα τοῦ ὑποκειμένου -πού- κοιτᾶ στό μοναδικό θηρεύσιμο ἴχνος ἤ γιά τήν ἀκρίβεια στό μοναδικό ἴχνος σέ σχέση μέ τό ὁποῖο καί ἀπό τό ὁποῖο ὁ θεατής εἶναι θηρεύσιμος, ἤτοι τό μοναδικό στοιχεῖο ὅπου τό ὑποκείμενο -πού -κοιτᾶ σημαίνεται προσαγόμενο στή ριζικότητα τῆς énonciation.

Καθ' ὅσον ὅμως εἶναι μέσα ἀπ' αὐτό τό ἴχνος πού διενεργεῖται ἡ δοσοληψία τοῦ ὑποκειμένου καί τοῦ βλέμματος θά πρέπει νἄχει ἤδη ἐπενδυθεῖ μέ μιά σημαίνουσα δυνητικότητα, νἄχει το σκῆπτρο τοῦ σημαίνοντος. Ἑνός σημαίνοντος πού ὅπως θά δοῦμε

ἀποτελεῖ Ἕνα. Τί ἀκριβῶς θέλω να πῶ, σέ τί συνίσταται αὐτό τό ἕνα τό ὁποῖο δέν περικλείεται σ' αὐτό πού εἴδαμε, καί μποροῦμε μέ μιά σύντομη ματιά νά ἐλέγξουμε πάλι, δηλαδή τόν ἐρχομό τοῦ σημαδιοῦ μέσα ἀπό τό ἀπέριττο βάθος, μοναδική παρουσία, ἕνα τῆς ἀπεικόνισης.

Γιά τό ξετύλιγμα τῆς ἀπάντησης θά μνημονεύσω, μέ τή συνοπτικότητα τῆς ὑπενθύμισης καί μόνο, ὁρισμένους κόκκους τῆς λακανικῆς θεωρίας τοῦ σημαίνοντος. Ὅπως δείχνει ὁ Λακάν, ἡ ἔλευση τοῦ σημαίνοντος δέν εἶναι στοχάσιμη παρά μέσα στή γενεαλογία τῆς ὑποτροπῆς, ἤτοι στό ἀπαντητικό νεῦμα ἑνός ἄλλου σημαίνοντος, τό δέ ὑποκείμενο, ὡς θρόμβωση τῆς διαδοχῆς, ὡς aphanisis μέσα στό ξέσπασμά της. Τί εἶναι ἕνα σημαῖνον; Ὁ λακανικός ὁρισμός τοῦ σημαίνοντος «τό σημαῖνον ἀντιπροσωπεύει τό ὑποκείμενο γιά ἕνα ἄλλο σημαῖνον» δέν εἶναι, κατά ἔκδηλο τρόπο, παρά ἕνας φαῦλος κύκλος. «Εἶναι γιατί δέν μποροῦμε νά ὁρίσουμε ἕνα σημαῖνον ἀλλά τουλάχιστον δύο. S_1, S_2 εἶναι τό ἐλάχιστο γιά νά παραχθεῖ μιά διαφορά»[10]. Ἄς μήν ξεχνᾶμε ὅτι ὁ Saussure εἶχε ἤδη μιά σαφή ἰδέα ἐπ' αὐτοῦ, στό ἐσωτερικό ἑνός σημαίνοντος συστήματος ἕνα στοιχεῖο δέν ἐξοικονομεῖ τή θέση του παρά διαφοροποιούμενο ἀπό ἕνα ἄλλο, γιά νά παραχθεῖ κατά τόν Λακάν ἕνα ἐπί- πλέον, τό ὑποκείμενο, ὡς τομή (coupure) μέσα σ' αὐτόν τό θύλακα ἐκκρεμότητας πού δημιουργεῖται ὡς τήν ἐκπνοή τῆς ὑποτροπῆς, $S_1 \rightarrow S_2$. Σύμφωνα μ' αὐτά διαπιστώνουμε ὅτι ἡ φιγούρα τοῦ Τζ. Μπόντ, ὡς ἴχνος μέ τό ὁποῖο σημαίνεται τό ὑποκείμενο, δηλαδή ὡς σημαῖνον, δέν ἀνήκει διόλου στή συνηθισμένη συλλογή τῶν λακανικῶν σημαινόντων, εἶναι ἕνα σπάνιο σημαῖνον. Ἀναδιπλωμένο σέ μιά ἀνένδοτη μοναδικότητα, συρρικνωμένο στή βλοσυρότητα τῆς αὐτάρκειας, ἀποκομμένο ἀπό τήν ἐμπλοκή στή διαφορά, ἀπό τό συνδυασμό τῆς διαδοχῆς, ἀμέτοχο στό μεταβολισμό τῆς σημασίας. Ἔξω ἀπό τή σκακιέρα τῶν σημαινουσῶν ἀρθρώσεων ἐγείρεται σ' ἕνα σημαῖνον πού ἀποτελεῖ Ἕνα. Σημαῖνον πού γειτνιάζει μέ τό φροϋδικό «ein einzigerzug», μ' αὐτό πού ἀντιπροσωπεύουν τά μάτια ὄχι τῆς Λώρα Μάρς, πού εἶναι πολλαπλά κι ἐπαναλαμβανόμενα[11], ἀλλά τά μάτια ὡς ἐνιαῖο χαρακτηριστικό μέσα ἀπό τό ὁποῖο ἡ σχιζοφρενής τοῦ Tausk ἀδράχνεται στήν ἀπήχηση τοῦ παιχνιδιοῦ τῆς ταύτισης ὅπως μαρτυρεῖται στήν ἀνάλυση τοῦ Φρόυντ[12].

Βέβαια ἐν προκειμένω αὐτό πού προτείνεται ὡς ἐνιαῖο ἴχνος στό ὑποκείμενο τῆς θέασης δέν εἶναι τό ἑνιοποιημένο ζεῦγος τῶν ματιῶν, ὄχι ἄνευ λόγου, ὅμως τά μάτια δέν παύουν νά εἶναι παρόντα, μέσα ἀπό τά ὁποῖα ὁ θεατής προ-τείνεται. Εἶναι κάτι ἄλλο, πού ἐξασφαλίζει τήν ἀπομάκρυνση ἀπό τήν ἰδιαιτερότητα καί τήν εἴσοδο τοῦ σημαίνοντος στή διάσταση τῆς καθολικότητας. Μένει λοιπόν νά ἐξηγήσουμε τήν καταγωγή της, πῶς παράγεται δηλαδή ἡ ἀναμφίλεκτη ἀποτελεσματικότητά του ἀπέναντι σ' ὁποιονδήποτε θεατή καθώς καί τή λειτουργία του μέσα στό σύστημα τῆς ἀναπαράστασης. Καί διευκρινίζω ἀμέσως, ἐπιφυλλάσσοντας τή διαμεσολάβηση τῆς μακρηγορίας γιά τό στοίχημα τῆς ἐξήγησης, ὅτι ἡ ἐν λόγω λειτουργία εἶναι αὐτό πού ὁ Οὐντάρ ὀνομάζει «ἐντύπωση πραγματικοῦ»[13], (effet de réel), ἐγγραφή τοῦ ὑποκειμένου μέσα στήν ἀναπαράσταση.

Οἱ ἀναλύσεις τῶν Οὐντάρ, Φουκώ

Ἀποφεύγοντας τή διακριτικότητα τῆς ἀβροφροσύνης, θά σημειώσω ἐξ ἀρχῆς ὅτι ἡ ἀναγνωστική τομή στήν ὁποία ὑποβάλλει τή Δυτική ζωγραφική ὁ Οὐντάρ ἀκολουθεῖ μιά αἴσθηση λεπτότητας πού εἶναι κυριολεκτικά ἀνεύρετη στή σαρκοβόρα παρουσίαση πού τῆς κάνει ὁ D. Dayan. Σχολιάζοντας τήν ὀρθοπεδική ἐκποίηση τῆς ψυχανάλυσης στήν Ἀμερική, στό γνωστό προβληματικό τεῦχος τοῦ *Tel Quel*, ἡ Κρίστεβα παρατηροῦσε ὅτι ἡ τύχη της ἦταν ἐξ ἀρχῆς ὑπονομευμένη ἀπό τήν ἀνεπάρκεια τῆς ἀγγλικῆς γλώσσας[14]. Σκέφτομαι ὅτι δέν ἔχει ἄδικο, δέν εἶναι τό κατάλληλο στρῶμα γι' αὐτό τόν ἔρωτα τῶν λέξεων πού μιλοῦσε ὁ Blanchot. Εἶναι τουλάχιστον ἡ ἰδέα στήν ὁποία παρασύρομαι ἀπό τήν ἀνάγνωση τοῦ κειμένου τοῦ Dayan.

Κατ' ἀρχήν ἡ συστολή τῆς μέριμνας τῶν ἐργασιῶν τοῦ Οὐντάρ στήν κλασική ἀναπαράσταση δέν εἶναι ἀπόλυτα ἀκριβής. Γιά νά μετατοπίσω ἀποφασιστικά τίς γραμμές φυγῆς τῆς συζήτησης, διευκρινίζω ἀμέσως ὅτι ἡ ἔνταση τῶν ἀναπτύξεών του διατάσσεται γύρω ἀπό τό τυφλό σημεῖο, μάτι *à la Delvaux*, πού διατρέχει τήν ἱστορία τῆς Δυτικῆς ζωγραφικῆς, ἀπό τήν Ἀναγέννηση ὡς σήμερα, πού στίς μεταλλάξεις τῆς ἐγγραφῆς του προγραμματιζόταν ἡ περιπέτεια τῶν μετασχηματισμῶν της, στό πλαίσιο τῶν ὁποίων ἡ κλασική ἀναπαράσταση δέν εἶναι παρά ὁ ἐναρκτήριος κρίκος — καί ὡς τέτοιος ἀναντίρρητα ἀποφασιστικός. Τυφλό σημεῖο τό ὁποῖο, μέσα στή λιτότητα ἑνός δομικοῦ καθορισμοῦ, προσδιορίζεται ὡς σημεῖο εἰσόδου τῆς ὑποκειμενικότητας μέσα στόν πίνακα, ὡς ἐγγραφή τοῦ ὑποκειμένου στό διάστημα τῆς ἀπεικόνισης: σημεῖο πού ἡ ἀπεικόνιση θραύεται. Ἐπιρρεπής σέ λακανικές διατυπώσεις, θά συνόψιζα τίς ἀναλύσεις τοῦ Οὐντάρ ὡς ἐπεξεργασία μιᾶς τοπολογίας τῆς θραύσης, θραύση τοῦ διαστήματος τῆς ἀπεικόνισης. Διατύπωση νομιμοποιημένη μιά καί τό λακανικό ὑποκείμενο τή στιγμή τῆς ἀνάδυσής του, πού εἶναι καί στιγμή σβυσίματος, συναρτᾶται σ' ἕνα γεγονός θραύσης (σφυγομετρεῖστε αὐτή τή διατύπωση, γιά μιά μεταβατική ἰδέα, στήν περίπτωση τοῦ φροϋδικοῦ Witz, τῆς πνευματώδους λέξης). Μέ τή θραύση τοῦ διαστήματος τῆς ἀπεικόνισης ἀρχίζει ἡ ἀναπαράσταση.

Βελάσκεθ: *Οἱ ἀκόλουθ*

Ἀγγίζουμε ἐδῶ τήν πρώτη διάκριση πού πρέπει νά ὑπογραμμίσουμε: «Στό ἀναπαραστατικό σύστημα τῆς Δυτικῆς ζωγραφικῆς καί στόν κινηματογράφο πού τήν διαιωνίζει βρίσκονται σέ παραγνώριση:
1) Ἡ ἀπεικόνιση, ἐντύπωση πραγματικότητας[15] (effet de réalité), ὡς προϊόν εἰδικῶν ζωγραφικῶν κωδίκων.
2) Ἡ ἀναπαράσταση πού τήν συγκροτεῖ σέ μυθοπλασία, ἐγκλείοντας τό θεατή, ἐντύπωση πραγματικοῦ, (effet de réel), ὡς καθορισμένο μέσα στή χωρική της δομή καί σ' ὅλες τίς μεταβολές καί τούς μετασχηματισμούς της καθώς ἐπίσης καί στίς ἐλάχιστες ἐντυπώσεις ἀπεικόνισης, ἀπό τήν ἐγγραφή ἤ μᾶλλον ἀπό τήν ἐπανασήμανση τοῦ ὑποκειμένου στά ἀπεικονιστικά συστήματα καταγόμενα ἀπό τό Quattrocento»[16]. Διευκρινίζω ἐν παρόδω, ἐπαναλαμβάνοντας τόν Οὐντάρ, ὅτι τό ὑποκείμενο πού μνημονεύεται στίς παραπάνω γραμμές δέν εἶναι τό ὑποκείμενο τῆς enoncé ἀλλά «αὐτό τό σημαῖνον τοῦ ὁποίου ἡ ἐγγραφή — σέ — παραγνώριση μέσα στή δομή τοῦ λόγου, [ἐννοεῖται τῆς ἀπεικόνισης] καθορίζει τά ἀποτελέσματα παραγωγῆς»[17].

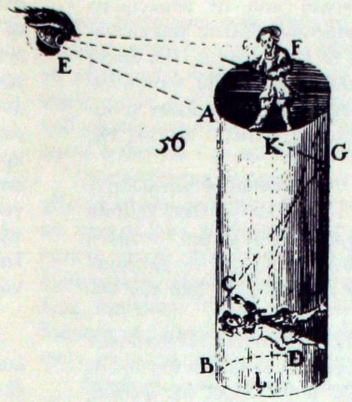
Ἄς ἐπιχειρήσουμε νά χαρτογραφήσουμε τή γεωγραφία τῆς διαφορᾶς πού ἐλέγχει τό ζωγραφικό ἀποτέλεσμα, ὅπως τή σημειώσαμε μέ τούς ὅρους «ἐντύπωση πραγματικότητας» /«ἐντύπωση πραγματικοῦ», (effet de réalité/effet de réel), γιά νά τοποθετήσουμε ἐν συνεχεία στό διάστημά της τό βλέμμα ὡς objet - petit -a καί τό ὑποκείμενο. Ἱστορικά μιλώντας, μποροῦμε νά ἐπισημάνουμε στήν Ἀναγγεννησιακή ἐξέλιξη τῆς ζωγραφικῆς τή διπλή κίνηση μιᾶς βαθιᾶς ἀνάτηξης τῆς χωρικῆς προβληματικῆς τῆς ἀναπαράστασης μέσα στή Βιτρουβιανή καινοτομία τῆς θεατρικῆς σκηνῆς, καί μιᾶς συστηματοποίησης τῆς κωδικοποιημένης ἀπεικόνισης τῶν ἀντανακλάσεων. Στήν κεντρική λογική αὐτῶν τῶν ἐξελίξεων συναντᾶμε τή ρητή ἀναγνωσιμότητα τοῦ ὑποκειμένου -πού -κοιτᾶ μέσα στήν εἰκονισμένη οἰκονομία τοῦ πίνακα. Στίς *Ἀκόλουθες* τοῦ Βελάσκεθ, γιά νά στηριχτοῦμε στό πιό προσιτό παράδειγμα, ἡ ἀναγνωσιμότητα τῆς παρουσίας του, διεκπεραιώνεται στό δόλο τῶν ἀντανακλάσεων πού βρίσκονται παγιδευμένες στόν καθρέφτη, ὁ ὁποῖος στιγμα - τίζεται ὡς ὀμφάλια κηλίδα τοῦ πίνακα. (Στήν ἀνάλυση τοῦ Φουκώ, γιατί ὁ Λακάν, χωρίς διόλου ν' ἀντιλέγει στήν προτεινόμενη ἀνάλυση, εἰσάγει τόν πίνακα σέ μιά δεύτερη ἀναγνωστική τροχιά κέντρο τῆς ὁποίας εἶναι ἡ ἱνφάντη)[18]. Ἐν προκειμένω ὅμως, ἡ διεκπεραίωση τῆς ἐγγραφῆς τοῦ θεατῆ δέν γίνεται δυνατή παρά καθ' ὅσον ἡ ὀργάνωση τῆς οἰκονομίας τοῦ πίνακα ρυθμίζεται ἀπό ἕνα ἔκκεντρο σημεῖο: ἰδεατό, καθ' ὅτι τοποθετημένο ἔξω ἀπό τή ζωγραφισμένη ἐπιφάνεια, πραγματικό, καθ' ὅτι ὀργανώνει ὅλη τήν ἀναπαράσταση ὅπως παρατηρεῖ ὁ Φουκώ[19]. Πραγματικό πάνω ἀπ' ὅλα γιατί ἀποτελεῖ σημεῖο εἰσόδου τοῦ ὑποκειμένου -πού- κοιτᾶ σ' ἕνα θέαμα μέσα στό ὁποῖο καμιά θέση δέν ὑπάρχει γι' αὐτόν, παρά μόνο σύμφωνα μέ μιά λογική τοῦ δολώματος ὅπου σημαδεύεται ὡς ἀποκλεισμένος, ὑποθηκεύοντας τήν ὑπόμνηση τῆς παρουσίας του στόν ἐπανασημασιοδοτικό δόλο τῶν ἀντανακλάσεων, στήν κατοπτρική σαρκοφάγο τοῦ βασιλικοῦ ζεύγους ἐν προκειμένω. Ὅμως «αὐτός ὁ δόλος εἰσάγει τή σκηνή σέ μιά νέα διάσταση, αὐτή τοῦ πραγματικοῦ, στό μέτρο πού, ἐπανασημασιοδόντας τή σκηνική διάταξη τῆς ἀναπαράστασης, τή συγκροτεῖ σ' ἕνα θέαμα σκοπούμενο ἀπό ἕνα θεατή ἀποκλεισμένο ἀπό τό πεδίο της, ἡ ἀντανάκλαση ὄντας ὁ ὅρος μέ τόν ὁποῖο ἐπανασημασιοδοτεῖται ὁ ἴδιος ὡς ὑποκείμενο, δηλαδή ἐνδείκτης τῆς ὕπαρξής του»[20].

Εἶναι ἀκριβῶς μέσα ἀπό τήν ἀσυμπτωματική συνέργεια αὐτῶν τῶν δύο σημείων, σημεῖο ἐπανασημασιοδότησης, κέντρο τῆς ἐσωτερικῆς γεωμετρίας / ἐκκεντροσημεῖο, γύρω ἀπό τά ὁποῖα ξεδιπλώνεται ἡ τοπολογία τῆς διπλῆς σκηνῆς, πού ρυθμίζεται ἡ κυκλοφοριακότητα τοῦ ματιοῦ, πού ἀνοίγει ἡ ἀναπαράσταση, πού ἀναδεικνύεται ἕνας τόπος ὀργανωμένος σ' ἀρχιτεκτονική τῆς ἐνέδρας, δηλαδή πού ἐγκαθιδρύεται τό θέαμα καί δολώνεται τό φαντασιακό.

Καθ' ὅσον τοποθετοῦμαι μπρός στόν πίνακα, ὁ πίνακας μέ καταπίνει: γιατί ὑπάρχει μιά θέση γιά μένα στό ἐσωτερικό του ἀπό τήν ὁποία λείπω, θέση καταλειμμένη ἀπό κάποιον Ἄλλο πού ἀπουσιάζει. Κοιτάζοντάς τον εἶμαι ἤδη ἰδιοποιημένος ἀπό τήν τοπολογία τοῦ ἔκκεντρου σημείου ὅπου συγκλίνουν τά μυθοπλαστικά βλέμματα τῶν εἰκονιζόμενων προσώπων, ἀντικείμενο τῆς φανταστικῆς βλεπτικῆς τους ἀπόλαυσης. Ὅμως ἐγώ δέ μέ βλέπω μέσα στόν πίνακα: γιατί ἡ εἰσαγωγή μου σ' αὐτόν ἔχει ὡς ἀντίτιμο τήν ἔκλειψη τοῦ σώματός μου προσδίδοντας στήν ἐγγραφή μου τή δομή τῆς ἀπώλειας: τήν (ἀν)άλωσή μου ὡς ὑποκείμενο μέσα στή φαντασιακή ἀποδελτίωση ἀπό φανταστικό τοῦ ἀναπαριστώμενου θεατῆ, σημεῖο σύγκλισης τῶν βλεμμάτων πού βγαίνουν ἀπό τόν πίνακα, σέ πραγματικό τοῦ ἀναπαριστῶντος, βασιλικό ζεῦγος, ἐκεῖ πού τό βλέμμα μου μπαίνει στόν πίνακα γιά νά προσπέσει στήν ἀπουσία μου.

Αὐτή ἡ κατάσταση χρήζει μιᾶς διπλῆς προσέγγισης, τῆς ὁποίας τό πρόσωπο, στίς ἀναλύσεις τῶν Οὐντάρ, Φουκώ, δέν παρουσιάζεται παρά στή μιά ὄψη του: αὐτή πού ἔχει νά κάνει κατά τήν ἐγγραφή τοῦ ὑποκειμένου, μέ τήν ἐμπλοκή τοῦ Συμβολικοῦ. Θ' ἀκολουθήσουμε τό νῆμα της μέσα ἀπό τήν ἀνάλυση τοῦ Οὐντάρ, καθ' ὅτι πιό ἐπεξηγηματική μέσα στήν εὐρύτητά της, καί ἐν συνεχεία θά προσπαθήσουμε νά σχεδιάσουμε αὐτόν τόν κόμβο τῆς ἐμπλοκῆς τοῦ ὑποκειμένου στήν ἀναπαράσταση, ὁ ὁποῖος συστρέφεται γύρω ἀπ' αὐτό πού εἰσάγει τή διάσταση τοῦ λακανικοῦ Réel.

Στίς ἀναπτύξεις πού προηγήθηκαν, καθώς ἐπίσης μέσα ἀπό μιά βιαστική ἀνάγνωση τοῦ σχετικοῦ κειμένου τοῦ Φουκώ, εὔκολα μπορεῖ κανείς νά ὑποκύψει στήν ἐντύπωση ὅτι τό σημεῖο πού δένει τή σύνολη τοπολογία τοῦ θεάματος εἶναι ἡ ἔκκεντρη ἑστία πού καταλαμβάνει ὁ θεατής, μιά καί ὀργανώνει ἐν προκειμένω ὅλη τήν ἀναπαράσταση ὅπως παρατηρεῖ καί ὁ Φουκώ. Στήν πραγματικότητα ἡ ἔκκεντρη ὀργάνωση τῆς ἀναπαράστασης εἶναι ἐπιπροσδιορισμένη, μέσα στό λογικό χρόνο τῆς σύνθεσής της, ἀπό τόν τροπισμό ἐπανασημασιοδότησης τοῦ ὑποκειμένου ὡς θεατῆ -πού- κοιτᾶ, πού πραγματοποιεῖται μέσα ἀπό τήν παρουσία τῶν ἴσκιων, πού κατακάθονται στήν ἐπιφάνεια τοῦ καθρέφτη ὡς λακανικό impossible, ἤ μᾶλλον ὡς γραφή τοῦ impossible[21], ἀφοῦ μέσα στό πραγματικό χωρικό μοίρασμα τῶν σωμάτων, τοῦ ζωγράφου, τοῦ βασιλικοῦ ζεύγους καί τοῦ αὐλικοῦ κοινοῦ, κανείς δέ θά μποροῦσε ν' ἀπαντήσει στή δυστροπία τῆς ἀπεικονιστικῆς κατα-



νομῆς. Μ' αὐτή τήν ἔννοια, σ' ἕνα ὁρισμένο ἐπίπεδο ἀνάλυσης, οἱ ἴσκιοι πού χωνεύονται στή φειδωλή ἀνακλαστική παρρησία τοῦ καθρέφτη δέν εἶναι παρά ἡ ἀναμορφωτικά συνεστραμμένη πλανώμενη νεκροκεφαλή τῶν Ambassadeurs τοῦ Holbein, πού ἀποδεικνύει ἐπίσης ὅτι ἡ συμπερίληψη τοῦ ὑποκειμένου στή σκηνική οἰκονομία τῆς ἀναπαράστασης μέσα ἀπό τήν ἐπανασημασιοδότηση τῆς θέσης του μπορεῖ νά πραγματοποιηθεῖ κι ἀπό ἄλλους δρόμους πού δέν ἐμπλέκουν κατ' ἀνάγκη τό σημάδεμά του ὡς θεατῆ —πού— κοιτᾶ. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ Οὐντάρ, «ἐνῶ στή σκηνική διάταξη τοῦ Βελάσκεθ ἡ θέση τοῦ θεατῆ σημειωνόταν ὡς θέση ἑνός προνομιακοῦ θεατῆ, βρέθηκε γιά παράδειγμα στά ρομαντικά τοπία ἀκαθόριστα φυγαδευμένη πρός ἕνα ἄλλο πράγμα, πρός ἕναν ἄλλο τόπο, ὅπου ὅλα τά ἀπεικονιστικά στοιχεῖα ἀποτελοῦν δείκτη καί εὑρίσκεται ἔτσι ἀποκλεισμένη τή στιγμή πού ἐγκλείεται στήν ἀναπαράσταση»[22]. «Ἡ ἀναπαράσταση διαθέτει κρύπτες ὅπου σημειώνεται ὁ θεατής. Ἔτσι ἀποκλεισμένος ἀπό τήν ἀναπαράσταση, ἐμπλέκεται σ' αὐτή φαντασματικά, καθ' ὅσον τώρα ἐγγράφεται ὡς ὑποκείμενο διά μέσου μιᾶς σκηνικῆς διάταξης πού θ' ἀποκρύψει ὅλο καί περισσότερο τή θεατρική της καταγωγή μέσα σ' ἕνα ἀπεικονιστικό σύστημα πού θά ἐγγράψει τίς ἐντυπώσεις πραγματικοῦ ὡς ὀπτικές ἐντυπώσεις πραγματικότητας, οἱ ὁποῖες θ' ἀποτελέσουν τά ἴχνη τῆς ἐγγραφῆς τοῦ ὑποκειμένου ὑπό τή μορφή μιᾶς ἔλλειψης. Ἡ ἰδεολογία τοῦ ρεαλισμοῦ μᾶς ὑποκρύπτει τή συμβολική ἄρθρωση αὐτοῦ τοῦ νέου λόγου, τή συστατική ἔλλειψη τῆς δομῆς του, τήν ἐγγραφή τοῦ ὑποκειμένου ὑπό τή μορφή τῆς ἔλλειψης»[23].

Πῶς ἀκριβῶς ὀργανώνεται ἡ διαλεκτική πού ἐγκαινιάζεται μέ τήν ἔκλειψη τοῦ εὔλογου σημαδέματος τοῦ ὑποκειμένου καί τήν ἐγγραφή του στή δομή τῆς ἀναπαράστασης «ὑπό τή μορφή μιᾶς ἔλλειψης» γιά νά χρησιμοποιήσω τήν ἔκφραση τοῦ Οὐντάρ - τοῦ ὁποίου ὁρισμένες διατυπώσεις παρουσιάζονται σ' αὐτό τό σημεῖο μ' ἕνα ἀμφίβολο βῆμα, καθώς, ὅπως διαφαίνεται κι ἀπό τό προηγούμενο χωρίο, ἡ ἐγγραφή τῆς θέσης τοῦ θεατῆ πιστώνεται μέ ἕνα ἰδιαίτερο χαρακτήρα πού προβληματίζει ὡς πρός τήν ταυτότητά της μέ τή συγκρότηση τοῦ ὑποκειμένου τῆς ἀναπαράστασης ἤ μᾶλλον μέ τή συγκρότηση τοῦ «effet de réel», ἄν καί σέ μιά σημείωση, ἀπό τήν ὁποία θά περάσουμε πιό κάτω, μᾶλλον ἀσπάζεται αὐτή τήν προοπτική.

Αὐτή ἡ ἔκλειψη καί ἡ συνεπόμενη ἐμφάνιση μιᾶς ἔλλειψης μέσα στό σημαίνοντα θόλο τῆς ἀπεικόνισης, ἔλλειψη συστατική τοῦ ὑποκειμένου, εἶναι τυπική στή διαδικασία σύστασης τοῦ ἐν γένει ὑποκειμένου, ἀρκεῖ νά στραφοῦμε στήν ἁπλότητα τῆς λακανικῆς ἄλγεβρας γιά νά σχηματίσουμε εὔκολα μιά πρώτη ἰδέα: «τό ὑποκείμενο τοῦ Λακάν δέν εἶναι ἕνα ἀφετηριακό δεδομένο, τό δεδομένο εἶναι ὁ Ἄλλος· ἀπ' ὅπου καί ἡ ἐρώτηση: πῶς τό ὑποκείμενο συγκροτεῖται- στόν τόπο τοῦ Ἄλλου;»[24] Ἀκριβῶς μέ τήν ἔκθλιψη, τή διαρροή, τό γλίστριμα ἀπό τόν Ἄλλο, λίκνο τοῦ σημαίνοντος, ἀπαντᾶ ὁ Λακάν, ἀπ' ὅπου τό σημάδεμά του μέ τό χάσμα τῆς οὐλῆς S (⧸), «σημαῖνον μιᾶς ἔλλειψης μέσα στόν Ἄλλο, σύμφυτη μέ τήν ἴδια τή λειτουργία του νἄναι ὁ θησαυρός τοῦ σημαίνοντος»[25]. Τό ὑποκείμενο λοιπόν, μέσα στή θέσμισή του, εἶναι ἐτυμηγορία τοῦ κενοῦ, ἀναδύεται στίς ἐκβολές τοῦ χαίνοντος διαστήματος πού πλήττει τόν Ἄλλο καί διαιωνίζεται ὡς aphanisis στούς μετωνυμικούς βοστρύχους τῆς σημαίνουσας ἁλυσίδας πού ἐγκαινιάζεται σ' αὐτή τήν ἐσχατιά τοῦ Ἄλλου συμβολιζόμενη μέ S (⧸): «ὅσο γιά μᾶς, ξεκινᾶμε ἀπ' αὐτό πού ἀρθρώνει ἡ συντομογραφία S (⧸), ἀπό τό ὅτι εἶναι κατ' ἀρχήν ἕνα σημαῖνον. Ὁ ὁρισμός τοῦ σημαίνοντος (δέν ὑπάρχει ἄλλος) εἶναι: ἕνα σημαῖνον εἶναι αὐτό πού ἀντιπροσωπεύει τό ὑποκείμενο γιά ἕνα ἄλλο σημαῖνον[26]. Αὐτό τό σημαῖνον [ἐννοεῖ τό S (⧸)] θἄναι λοιπόν τό σημαῖνον γιά τό ὁποῖο ὅλα τά ἄλλα σημαίνοντα ἀντιπροσωπεύουν γιά τό ὑποκείμενο: πού σημαίνει ὅτι ἐλλείψει αὐτοῦ τοῦ σημαίνοντος ὅλα τά ὑπόλοιπα δέν ἀντιπροσωπεύουν τίποτα. Ἀφοῦ τίποτα δέν ἀντιπροσωπεύεται παρά γιά»[27].

Εἶναι ἀκριβῶς ὁ σφυγμός τῶν θέσεων πού ὑποστηρίζει ὁ Οὐντάρ μιλώντας γιά τή μεταμόρφωση τῆς ἀπεικόνισης, μέσα στή διαλεκτική πού προκύπτει ἀπό τή συγκρότηση τῆς ἀναπαράστασης ὡς δομή μέ ἔλλειψη, σέ λόγο, δηλαδή σέ συμβολική ἄρθρωση. Χρησιμοποιεῖ μάλιστα, χωρίς πάντως νά προχωρᾶ σ' ἕνα πιό ἐπίμονο ψάξιμο, τόν ὅρο ἀποτελέσματα παραγωγῆς γιά νά ὑποδηλώσει «τή μετωνυμική ἐπίταση τῆς δομῆς αὐτοῦ τοῦ λόγου».

Πράγματι ἀπό τή στιγμή πού τό ὑποκείμενο ἀποσυνδέεται ἀπό τό περιστασιακό δέλεαρ τοῦ εὐανάγνωστου σημαδέματος, πού τό ἐξομοίωνε μ' ἕνα θεατή πού κοιτᾶ, ἐκθλιβόμενο ὡς εὔλογη παρουσία, ἡ τύχη του χάνεται μέσα στό στροβίλισμα τῶν μετωνυμικῶν κροσσῶν: τό πεπρωμένο τῆς ἔλλειψης εἶναι ὁ ἴλιγγος τῆς μετωνυμίας.

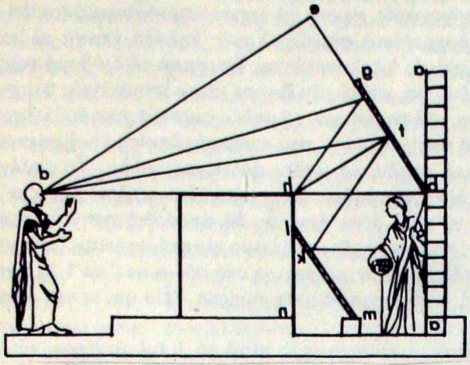
Ἀκριβῶς μέσα σ' αὐτήν τή μετωνυμική γονιμότητα πρέπει νά ἐντάξουμε τήν πολλαπλασιαστική ἔξαρση τῶν ἀντανακλάσεων πού παρατηρεῖται σέ μιά ὁρισμένη ἐξέλιξη τῆς ὁλλανδικῆς ζωγραφικῆς, γιά νά χρησιμοποιήσουμε ἕνα παράδειγμα ἀναφερόμενο ἀπό τόν Οὐντάρ.

Κάθε ἀνταύγεια, μέσα στήν περίσσεια ἐντυπώσεων πραγματικότητας πού τήν ἐπενδύει ἐγγράφοντάς την σέ μιά ἀναφορική ὑπόθεση πού διασαλπίζει τήν ψευδαίσθηση ἀντιστοιχίας τῶν εἰκονιζόμενων ἀντικειμένων μέ πραγματικά ἀντικείμενα, δέν εἶναι παρά στοιχεῖο ἑνός εἰκονιστικοῦ λόγου, δηλαδή σημαῖνον ἐπερυόμενο στήν ἐπιφάνεια ἀπό τή μετωνυμική δίνη πού ἐπέσυρε ἡ ἔκλειψη τοῦ ὑποκειμένου, σημαῖνον πού, προστατευόμενο στό πρόσχημα τῆς ἀναφορικότητας, ἐνεστοποιεῖ ἀδιάκοπα τήν ἐγγραφή τοῦ ὑποκειμένου, (ὑπό τόν τροπισμό τῆς ἔλλειψης), μιά καί ὅπως λέει ὁ Λακάν, «τό σημαῖνον δέν εἶναι μόνο αὐτό πού στηρίζει ὅ,τι δέν εἶναι ἐδῶ. Αὐτό πού δέν εἶναι ἐδῶ, τό σημαῖνον δέν τό ὑποδεικνύει: τό γεννᾶ· αὐτό πού ἀρχικά δέν εἶναι ἐδῶ εἶναι τό ὑποκείμενο»[28].

Σύμφωνα μέ τή λογική τῆς μετωνυμικῆς θητείας τῆς ἔλλειψης, ὅπου στίζεται ἡ ἐντύπωση πραγματικοῦ, θά πρέπει νά πλησιάσουμε ἐπίσης τίς ζωγραφικές συνθέσεις τῶν ρομαντικῶν τοπίων, νά κατανοήσουμε τή διευθέτηση πάνω στόν πίνακα τῆς διάταξης τῶν ἐπιπέδων, τίς μεροληψίες τῆς προοπτικῆς, τήν ὀργάνωση τοῦ βάθους, τή συρραφή τῶν ὀπτικῶν πεδίων μέσα στήν ἀλληλουχία τῆς διαδοχῆς, τίς παράδοξες χρήσεις τοῦ χρώματος, ὡς ἔμμονες παλινοστήσεις τοῦ νεκροῦ Πατέρα: ἀπό τή στιγμή πού ἡ ἀπεικόνιση προάγεται σέ συμβολικό λόγο, δηλαδή ἡ ὀργάνωσή της ἀναλαμβάνεται ἀπό τή λογική τοῦ φαλλοῦ ὡς σημαίνοντος χωρίς σημαινόμενο, ὁ φαλλός δέν παύει νά ἐγγράφει στή σημαίνουσα ἀλυσίδα πού τόν συγκροτεῖ τή θέση τοῦ νεκροῦ πατέρα.

Τοποθετούμενοι μπροστά σ' ἕναν πίνακα, αὐτό πού ξετυλίγεται μπρός στά μάτια μας ὑπό μορφή ζωγραφισμένων ἀντικειμένων ἤ τοπίων δέν ἀποτελεῖ τό βεβηλωμένο εἶναι τοῦ κόσμου, προμηθεϊκή φωτιά τῶν θεῶν, κλεμμένη ἀπό τό ἀνθρώπινο μάτι, ἀποτελεῖ μιά σημαίνουσα ἀλυσίδα ἤ καλύτερα ἀποτελεῖ ἕναν ἱστό σημαινόντων, ἕνα δίκτυο ἐνοφθαλμισμοῦ τοῦ ὑποκειμένου στό διάστημα τῆς ἀπεικόνισης πού ὀργανώνεται σέ λόγο ἐκτεθειμένο στήν ἀγυρτία τῆς ἀναφορικότητας, πού προτείνει τά σημαίνοντα τοῦ πίνακα στό βλέμμα τοῦ θεατῆ ἀναχωνεμένα στό λήθαργο τοῦ εἶναι -ἐκεῖ-τῶν-πραγμάτων, πρίν τά ἐντάξει ἐν συνεχεία στή μυθοπλασία τοῦ σημείου, δηλαδή στήν ἀγυρτεία τῆς ἐγκοσμιότητας (κάθε ἀντικείμενο πού παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στούς δυό Ambassadeurs τοῦ Holbein ἔχει μιά ἰδιαίτερη συμβολική ἀξία παραπέμποντας στούς μύθους καί τίς ἀναπαραστάσεις τῆς ἐποχῆς, ἤ τό θέαμα ξετυλίγεται στήν αὐλή τοῦ Φίλιππου IV ὅπου βλέπετε αὐτά κι αὐτά τά πρόσωπα ... κ.τ.λ.). Ὅπως παρατηρεῖ ὁΟὐντάρ «Ἡ ἐντύπωση πραγματικότητας στή δυτική ζωγραφική ἀπό τόν 15ο στό 19ο αἰώνα δέν καθορίζεται ἀπό τήν ἀναπαραστατική ἐγγραφή στοιχείων πού ἔχουν ἀναπαραχθεῖ σύμφωνα μ' ἕνα ἀναλογικό μοντέλο τῆς ὀπτικῆς πραγματικότητας, ἤ μᾶλλον, αὐτά τά στοιχεῖα εἰσήχθησαν στό σύστημα τῆς ἀναπαράστασης πλήρως παραγνωρισμένα, ὄχι μόνο σάν ἀναλογικοί ἀντιπρόσωποι τῆς πραγματικότητας ἀλλά σάν σημαίνοντα μέ τή λακανική ἔννοια, σημάδια τῆς ἐγγραφῆς τοῦ ὑποκειμένου μέσα στόν ἀπεικονιστικό λόγο»[29].

Παρατήρησα ἤδη τή στενή σχέση πού συνδέει τή διαδικασία σύστασης τοῦ ὑποκειμένου μ' ἕνα γεγονός ἔλλειψης ἐπιχειρώντας μιά πρώτη διατύπωση. Μποροῦμε τώρα νά ἐπιχειρήσουμε ἕνα ἀκόμη βῆμα δουλεύοντας συνεπέστερα, λεπτότερα τή σχέση τῆς καταστατικῆς ἔλλειψης καί τῶν σημαινόντων ὡς «σημαδιῶν τῆς ἐγγραφῆς τοῦ ὑποκειμένου μέσα στόν ἀπεικονιστικό λόγο», ἀναλύοντας τή μικροφυσική τῆς ὑποκειμενικότητας τοῦ πίνακα τῆς ὁποίας περιοριστήκαμε ν' ἀγγίξουμε ὁρισμένες ὄψεις χωρίς ν' ἀκολουθήσουμε ἀπό κοντά τήν πλοκή της. Παρακολουθώντας τό βῆμα τῶν ἀναλύσεων τοῦ Οὐντάρ καταλήγουμε σέ συγγενικές συνάφειες πού δένουν τήν καταγωγή της μέ τή λακανική προβληματική, ὄχι μόνο ὅπως διαγράφονται μέσα στή συχνότητα τῶν παραπομπῶν, σημεῖο πού οἱ συνάφειες διεκδικοῦνται, ἀλλά ὅπως ὀργανώνονται βουβά σ' ἕνα βαθύτερο ἐπίπεδο κατά τρόπο πού δέν καταλήγουν στήν ἐπιφάνεια τῆς γραφῆς. Προσωπικά ἔχω τήν ἐντύπωση, κάποτε δοκιμασμένη στήν ὑπαινικτική μαρτυρία φραστικῶν συγγενειῶν, ὅτι ἡ πνοή αὐτῶν τῶν δυό σημαντικῶν κειμένων (*La suture. L'effet de réel*), θυμίζει τήν ἀτμόσφαιρα ἑνός ἱστορικοῦ κειμένου τοῦ J. A. Miller πάνω στή λακανική λογική τοῦ σημαίνοντος «γενική λογική ὡς πρός τό ὅτι ἡ λειτουργία της εἶναι τυπική σέ σχέση μ' ὅλα τά πεδία τοῦ Savoir, συμπεριλαμβανομένου τοῦ πεδίου τῆς ψυχανάλυσης, τό ὁποῖο διέπει προσλαμβάνοντας στό ἐσωτερικό του μιά ἰδιάζουσα μορφή»[30], λογική λογικά πρωθύστερη τῆς μαθηματικῆς λογικῆς τῆς ὁποίας πραγματεύεται τήν ἀνάδυση ἀποτελώντας τήν καταγωγή της. Σπρώχνοντας τίς παραπάνω διατυπώσεις σέ μιά ἄλλη διατύπωση, θἄλεγα πώς ἡ προτεινόμενη θεματική εἶναι αὐτή τῆς δομῆς τοῦ Συμβολικοῦ. Γιά νά ἐπανέλθω στήν πιθανολόγηση τῶν δεσμῶν πού συνάπτουν τήν καταγωγή αὐτῶν τῶν δυό ἄρθρων, ὁμοιομορφικά δομημένων, στό κείμενο τοῦ J. A. Miller, ἡ δοκιμασία τῆς ὑπόθεσης στήν ὁμοιότητα τῶν διατυπώσεων ἐπιστεγάζεται μέ τήν ὁμοιότητα τῶν τίτλων, μιά καί τό κείμενο τοῦ J. A. Miller τιτλοφορεῖται «La suture»! Καί «ἡ ραφή ὀνοματίζει τή σχέση τοῦ ὑποκειμένου μέ τήν ἁλυσίδα τοῦ λόγου του: ὅπου θά δοῦμε ὅτι παρίσταται ὡς στοιχεῖο πού λείπει, ὑπό τή μορφή ἑνός ὑπέχοντος θέση»[31], ἄξονας γύρω ἀπό τόν ὁποῖο περιστρέφονται οἱ ἀναλύσεις τοῦ Οὐντάρ, οἱ ὁποῖες, ἐννοεῖται, λογαριάζονται μέ τό ἀντικείμενό τους σύμφωνα μέ τούς καταναγκασμούς τῆς ἰδιαιτερότητάς του, ἐμπνεόμενες ἀπό μιά ἀνάλυση τήν ὁποία δέν ἀντιγράφουν. Ἡ παραρτηματική ἔνθεση τῆς παρουσίας



της, ἄν ἀκολουθοῦσε μιά ἀρχή σεβασμοῦ πρός τή στρατηγική θέση πού κατέχει μέσα στή σύνολη λακανική προβληματική δέ θά μποροῦσε νά πραγματοποιηθεῖ παρά μόνο ὡς κατάχρηση τῆς συνοχῆς αὐτοῦ ἐδῶ τοῦ κειμένου. Ἐπί πλέον ἡ συνέπεια τῆς παρουσίασης συναρτᾶται μέ μιά ἐπιμελῆ διάσχιση τοῦ κειμένου τοῦ J. A. Miller, ὅπου, τό ὁμολογῶ, τό πάθος τῆς ἀνάγνωσης διαλύεται σέ μιά πολλαπλά διαστρωματωμένη δυσκολία τήν ὁποία δέ θά μπορούσαμε νά παρακάμψουμε παρά μ' ἕνα, ὡς πρός τήν κλίση αὐτοῦ ἐδῶ τοῦ κειμένου, παρασιτικό λόγο, προστατευόμενο ἀποκλειστικά στήν ἀνεκτικότητα τῆς ἑτερογένειας, πού θά μᾶς ἐπέτρεπε τή χαρά μιᾶς μαθηματικῆς παραδρομῆς.

Ἡ Λογική τοῦ Σημαίνοντος

«Διάλεξα ἀκριβῶς ἐδῶ νά σᾶς θυμήσω ὅτι στόν δέκατο ἀπό τούς σπουδαίους του κανόνες γιά τήν καθοδήγηση τοῦ πνεύματος, ὁ Descartes δέν εἶχε θεωρήσει περιττό νά κάνει τήν παρατήρηση ὅτι, καθώς ὅλα τά πνεύματα δέν κλίνουν ἐξ ἴσου στήν αὐθόρμητη ἀνακάλυψη τῶν πραγμάτων μέσα ἀπό τίς ἴδιες τους τίς δυνάμεις,..., δέν πρέπει νά καταπιάνεται κανείς ἀμέσως μέ δύσκολα καί δυσπρόσιτα πράγματα, ἀλλά πρέπει νά ἐμβαθύνει κατ' ἀρχήν τίς λιγότερο σημαντικές καί τίς πλέον ἁπλές τεχνικές, αὐτές κυρίως ὅπου βασιλεύει περισσότερη τάξη ὅπως εἶναι αὐτές τῶν χειροτεχνῶν πού φτιάχνουν ὑφάσματα καί τάπητες ἤ αὐτές τῶν γυναικῶν πού κεντοῦν ἤ φτιάχνουν δαντέλες, καθώς καί ὅλους τούς συνδυασμούς τῶν ἀριθμῶν καί ὅλες τίς πράξεις πού σχετίζονται μέ τήν ἀριθμητική καί ἄλλα παρόμοια πράγματα»[32].

J. Lacan, R.S.I.

Μέσα σέ μιά ἐλαφρά πταισματική κλίση τῆς γλώσσας, ὅπου ἡ ἀλήθεια χαράζει τό δρόμο της μέσα ἀπό τό παράδοξο, θἄλεγα ὅτι τό προπατορικό στήριγμα τῆς λακανικῆς προβληματικῆς τοῦ σημαίνοντος δέν εἶναι οἱ ἀναλύσεις τοῦ Σωσσύρ ἀλλά οἱ ἐργασίες τοῦ θεμελιωτῆ τῆς σύγχρονης λογικῆς G. Frege, ἐκτονώνοντας ὡστόσο αὐτό τό παράδοξο μέ τή διευκρίνηση τῆς κατανομῆς τοῦ χρέους του: ἄν στόν Σωσσύρ βρίσκει αὐτό πού δέ βρίσκει στόν Φρόυντ, παρά ἐπενδυμένο στή διαφορά, στόν Frege βρίσκει αὐτό πού θά τοῦ ἐπιτρέψει νά ἀποσχιστεῖ ἀπό τή γλωσσολογική προοπτική τοῦ σημαίνοντος πού καταλήγει στό κάταγμα τοῦ γλωσσικοῦ σημείου σέ σημαῖνον καί σημαινόμενο. (Καί γιά τό ὁποῖο ὁ Derrida ἔχει πεῖ τόσα ἐνδιαφέροντα πράγματα.)

Συνοψίζοντας, συρρικνώνοντας, ἁπλοποιώντας, ἀρχίζω μέ τήν παρατήρηση ὅτι τό μέλημα πού κυριολεκτικά στοιχειώνει τό ἐνδιαφέρον τοῦ G. Frege, ὡς μιά κάποια ἐποχή, συνίσταται στή λογική θεμελίωση τῆς ἀριθμητικῆς. Ποιά εἶναι ἡ φύση τοῦ ἀριθμοῦ, τί εἶναι ἕνας ἀριθμός; Ἀπάντηση πού δέ διαφαίνεται στή δοξασία τῆς οἰκειότητας μέ τήν ὁποία ἐπαναλαμβάνεται στήν καθημερινότητα ἡ πρακτική τῆς ἀρίθμησης.

Μέσα στήν παράδοση τοῦ ἐμπειρισμοῦ, ὁ ἀριθμός εἰσάγεται στήν ἐξήγηση ἀναγόμενος σέ ἰδιότητα τῶν ἀντικειμένων, ἐκκρίνεται ἀπό τό εἶναι τῶν πραγμάτων, εἶναι ἕνας ἀνάμεσα στούς ψιθύρους τῆς φύσης. Τά προβλήματα πού θέτει μιά τέτοια σύλληψη τοῦ ἀριθμοῦ ἐπιλύονταν μέσα στό φαντασιακό τῆς γλώσσας: *ἕνα* εἶναι ταυτόχρονα τό ὄνομα τοῦ ἀριθμοῦ καί σημάδι ἑνότητας, ὀνοματοποίηση τοῦ μοναδιαίου. (Ἡ γερμανική παράδοση ἔπαιξε κατά κόρο πάνω σ' αὐτή τήν ἀμφισημία τῆς λέξης Einheit.)

Ἄς πάρουμε τό σχολικό παράδειγμα μέ τά μῆλα, 1 μῆλο καί 1 μῆλο, ἀπορροφημένα σ' ἕνα στοχαστικό βῆμα, ἀποτελοῦν, ὅπως λέμε στά μαθηματικά, μιά συλλογή μέσα στήν ὁποία παρατίθενται ὡς διακριτές μονάδες. Ἡ ἀπόδοση τοῦ ἀριθμοῦ 2 δέν εἶναι πρός τό παρόν δυνατή παρά ὡς ἐπιμονή τῆς συνήθειας, ἀφοῦ τίποτα δέν ἐξηγεῖ γιατί τό 2 ταυτίζεται μέ τή συγκέντρωση δύο μονάδων. «Ἡ ἐπιστροφή τοῦ ἀριθμοῦ μεταφέρει μιά νέα σημασία πού δέν εἶναι ἡ ἁπλή ἐπανάληψη μιᾶς μονάδας. Πῶς αὐτή ἡ ἐπιστροφή τοῦ ἀριθμοῦ ὡς ἐμφάνιση μιᾶς νέας σημασίας μπορεῖ νά γίνει ἀντικείμενο σκέψης τή στιγμή πού δέν ἐπιλύεται τό πρόβλημα τῆς διαφορᾶς μεταξύ ἴσων στοιχείων, τοποθετημένων τό ἕνα δίπλα στό ἄλλο, καί τοῦ ἀριθμοῦ τους;»[33].

Ἡ ἀπάντηση σ' αὐτό τό πρόβλημα, στό πλαίσιο τῆς παράδοσης τοῦ ἐμπειρισμοῦ, συναφής μέ τή σύλληψή τοῦ ἀριθμοῦ ὡς ἐγγενοῦς ἰδιότητας τῶν πραγμάτων περνοῦσε ἀπό τήν ἐναπόθεση τοῦ αἰνίγματος στήν ἀπαντητική ἁρμοδιότητα τοῦ ψυχολογικοῦ ὑποκειμένου προικισμένου μέ τά κατηγορήματα τοῦ προσθέτειν καί ὀνοματίζειν. «Ἡ ἐμπειρική σύλληψη τῆς γνώσης, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Ἀλτουσσέρ, σκηνοθετεῖ μιά διαδικασία πού διαδραματίζεται ἀνάμεσα σ' ἕνα δεδομένο ἀντικείμενο καί ἕνα δεδομένο ὑποκείμενο»[34].

Πολύ εὔστοχα ὁ Husserl διατυπώνει τά προβλήματα μιᾶς παρόμοιας σύλληψης τοῦ ἀριθμοῦ. «Ἡ ἁπλοϊκή σύλληψη τοῦ ἀριθμοῦ [35] προσκρούει σέ τρεῖς σκοπέλους. Ὁ πρῶτος εἶναι νά μάθουμε πῶς εἶναι συμβιβάσιμη ἡ ταυτότητα τῶν μονάδων καί ἡ διακρισιμότητά τους. Ἡ δεύτερη ἔγκειται στόν ὁρισμό τοῦ μηδενός καί τοῦ 1, ἡ τρίτη στόν ὁρισμό τῶν μεγάλων ἀριθμῶν»[36]. Πρῶτο σημεῖο ρήξης στό ὁποῖο ἐγκαθίσταται ἡ ἀνανεωτική παρέμβαση τοῦ G. Frege: ὁ ἀριθμός δέν εἶναι ἐπισυνάψιμος παρά μόνο σέ ἔννοιες: «ἡ διαφορά τῶν δυνατῶν ἀριθμήσεων δέν μπορεῖ νά στηριχθεῖ σ' ἐκείνη τῶν ἀντικειμένων. Εἶναι ἁπλά δείκτης μιᾶς ὑποκατάστα-

σης τῶν ἐννοιῶν στίς ὁποῖες ἀναφέρεται ὁ ἀριθμός»[37]. Δεύτερο βῆμα, ὁ καθορισμός τῆς ἰσοδυναμίας δύο ἐννοιῶν: «ἡ ἔννοια Φ εἶναι ἰσοδύναμη μέ τήν ἔννοιαG σημαίνει τό ἴδιο μέ τήν ἔκφραση: ὑπάρχει μιά σχέση Φ πού συνδέει ἀμφιμονοσήμαντα τά ἀντικείμενα πού ἐμπίπτουν στό πεδίο τῆς ἔννοιας F καί τ' ἀντικείμενα πού ἐμπίπτουν στό πεδίο τῆς ἔννοιας G»[38]. Στό ἑπόμενο βῆμα φτάνομε στόν ὁρισμό τοῦ ἀριθμοῦ: «ὁ ἀριθμός πού ἀνήκει στήν ἔννοια F εἶναι ἡ ἔκταση τῆς ἔννοιας «ἰσοδύναμο μέ τήν ἔννοια F», καί ἡ ἔκφραση «n εἶναι ἀριθμός» σημαίνει τό ἴδιο μέ τήν πρόταση: ὑπάρχει μιά ἔννοια τέτοια πού n εἶναι ὁ ἀριθμός πού τῆς ἀνήκει»[39]. Ὑπογραμμίζω ὅτι τά ἀντικείμενα πού ἐμπίπτουν στό πεδίο μιᾶς ἔννοιας δέν ἔχουν κανένα ἄλλο προσδιορισμό πέρα ἀπ' αὐτή τή σχέση τοῦ ἐμπίπτοντος, ἤτοι τήν ἐξαφάνιση τοῦ πράγματος μέσα στήν ἀφηρημένη ἔννοια τοῦ ἀντικειμένου, πού ἀποτελεῖ ἕνα μέ μόνο καθορισμό τήν ταυτότητα -πρός- τόν -ἑαυτό- του.

Ἀποδεικνύεται ὅτι αὐτό τό σχῆμα δέν μπορεῖ νά παράγει παρά τό 1 ὡς μονάδα, τό πράγμα ὡς ταυτόσημο πρός τόν ἑαυτό του συρρικνωμένο σέ ἀντικείμενο, τό αἴνιγμα τοῦ ἀριθμοῦ 1 μέλος τῆς ἀκολουθίας τῶν ἀριθμῶν, μέ τήν ἰδιαίτερη θέση του στό ἐσωτερικό της παραμένοντας ἀπρόσβλητο. «Γιά τό πέρασμα τοῦ ἀριθμοῦ ἀπό τήν ἐπανάληψη τοῦ 1 τοῦ ταυτόσημου στή διατεταγμένη του διαδοχή, γιά νά ἀποκτήσει ἀποφασιστικά ἡ διάσταση τοῦ λογικοῦ τήν αὐτονομία της, πρέπει χωρίς καμιά σχέση μέ τό πραγματικό νά ἐμφανιστεῖ τό μηδέν»[40].

Νᾶμαστε στό μηδενικό σημεῖο τῆς Γένεσης, τίποτα πιό δραματικό ἀπό τή δημιουργία πού ξεσπᾶ στό στρόβιλο τοῦ κενοῦ, στήν ἀπώλεια πού ποτέ δέν ὑπῆρξε ὡς τέτοια, κι ἀποχωριζόμενη ἀπ' αὐτή, ἀείποτε ἀπούσα ἀείποτε ἐξώτερη, διαφάνεια τοῦ πυρός, ὕλη χωρίς ὑπόσταση, ἀναδύεται ἡ ὑποκειμενικότητα, οὐλή στήν ἄβυσσο (πού ἀπό μιά ὁρισμένη γωνία λήψης θά εἰκονογραφήσει ἔξοχα, ἴσως ὁ πλέον φιλοσοφημένος δημιουργός τοῦ σύγχρονου κινηματογράφου, ὁ Κιούμπρικ, στό 2001).

Ποιό εἶναι αὐτό τό ἀμύθητο κλητευτικό νεῦμα πού ἡ ἀνταύγεια του, μακριά ἀπό κάθε πίστωση στό σῶμα τοῦ πραγματικοῦ, θά χτυπήσει τήν ἄμωμη ἀσπράδα τῆς λογικῆς, λαξεύοντας τό ὄνομα τοῦ ἐφιαλτικοῦ Γεννήτορα; Ὁ G. Frege ἐγκαλεῖ τήν ἔννοια «μή-ταυτόσημο-πρός -ἑαυτό»! Ἀντικείμενο πού ἐμπίπτει στό πεδίο της: Κανένα: eadem sunt quorum unum potest substitui alteri salva veritate[41]. Γιά νά μή χαθεῖ ἡ ἀλήθεια, salva veritate, — κατ' ἐξοχήν λακανικό μέλημα! -, κάθε ἀντικείμενο εἶναι ταυτόσημο -πρός- τόν- ἑαυτό-του. Στήν ἔννοια λοιπόν μή-ταυτόσημο- πρός-ἑαυτό, στό πεδίο τῆς ὁποίας κανένα ἀντικείμενο δέν ἐμπίπτει, ἀποδίδεται ὁ ἀριθμός μηδέν. Καί ὅπως παρατηρεῖ ὁ J.A. Miller «εἶναι ἡ ἀποφασιστική διατύπωση πού συρράπτει τό λόγο τῆς λογικῆς»[42]. Αὐτό τό μυθικό ἀντικείμενο μή ταυτόσημο πρός ἑαυτό προσαγόμενο στό ἐπίπεδο τῆς ἔννοιας «μή-ταυτόσημο-πρός- ἑαυτό» καί παρευθύς σφραγιζόμενο στό ἔρεβος τῆς λήθης, γιά νά σωθεῖ ἡ ἀλήθεια, σημαδεύεται ἀπό τό μηδέν πού πλημμυρίζει τή θέση τοῦ ἀριθμοῦ ὁλοκληρώνοντας τόν ἀποκλεισμό του. Μέ ποιό ὅμως κεντρόφυγο διάβημα ν' ἀποσπαστοῦμε ἀπό τό πάγωμα στή βαρύτητα τοῦ μηδενός προκαλώντας τή μετάλλαξη τοῦ 1, ὁμφάλιο πέρασμα στήν Ὀδύσσεια τῆς διαδοχῆς χωρίς, πάντα, νά χρησιμοποιήσουμε ὁποιοδήποτε ἀρχιμήδειο σημεῖο; Χωρίς δηλαδή ἐπαφή μέ τό πραγματικό; Ἀπλοποιώντας δραστικά τό διάβημά του, ἄς ποῦμε ὅτι καλεῖ τήν ἔννοια «ταυτόσημο πρός 0», — νόμιμη κλήση μιά καί τό μηδέν ἐμφανίστηκε ἀμόλυντο ἀπό τό πραγματικό—, στό πεδίο τῆς ὁποίας δέν ἐμπίπτει παρά τό μηδέν, τό μηδέν καί τίποτε ἄλλο. Τό μηδέν ὅμως δέν εἶναι μηδέν, εἶναι κάτι, εἶναι μηδέν. Χάρις σ' αὐτό τό κάτι ἕνας ἀριθμός θά ἀποδοθεῖ στήν ἔννοια «ταυτόσημο πρός 0»: πολύτιμο εἰσητήριο στήν Ὀδύσσεια τῶν ἀριθμῶν, τό ἄπειρο στά πόδια σας: τό 1, κι ὄχι πιά τό 1 τῆς μοναξιᾶς(«la monade, l'Un qui se sait tout seul»)[43].

Ὅπως διαπιστώνεται, αὐτό τό 1 τοῦ ἀπείρου, τό 1 τῆς Ὀδύσσειας — ὄχι αὐτῆς τοῦ Κιούμπρικ ὅπου τό 1 εἶναι τό ἕνα τῆς μοναξιᾶς, λακανική monade – εἶναι ὁ ἀριθμός πού ἀποδίδεται στήν ἔννοια τοῦ μηδέν, ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ ἡ γραμματική ἀνακρίβεια, μιά καί τό μηδέν δέν κλίνεται ἤ ἔστω εἶναι αὐτό πού δέν κλείνει. «Ἀπό τό 0 στήν ἔννοιά του, ἀπ' αὐτή τήν ἔννοια στό ἀντικείμενό της καί στόν ἀριθμό της. Κυκλοφορία πού παράγει τό 1. Αὐτό τό σύστημα λοιπόν εἶναι ἔτσι κατασκευασμένο πού τό *0 μετρᾶ γιά 1*. Τό μέτρημα τοῦ μηδενός γιά ἕνα εἶναι τό γενικό στήριγμα τῆς ἀκολουθίας τῶν ἀριθμῶν»[44]. Τό ἕνα λοιπόν εἶναι ὁ καθρέφτης πού πάνω του σκεδάζεται ἡ οὐλή τοῦ πραγματικοῦ, διευθετημένη ἀναπόληση τοῦ προπατορικοῦ κατάγματος, ἀναλαμπή χαίνουσας ἐξουσίας ἀναμφίρηστο σύμβολο ἀνάρρησης τῆς ἔλλειψης (manque) στό βασίλειο τοῦ Λόγου, ἔλλειψη πού ἀναχωνεύεται ἀτέρμονα, μέ τή σισύφεια ἐμμονή τῆς ἐπανάληψης, μέσα στήν κινούμενη ἄμμο τῆς διαδοχῆς, 2, 3, ..., πλανώμενη γαλαξιακή ἡλιαχτίδα ἑνός μυθικοῦ ἀντικειμένου μή ταυτόσημο πρός ἑαυτό.

Ἀνακεφαλαιώνω: στό ἐπίπεδο τῆς ἀναπαράστασης, τό κάταγμα ἀπ' ὅπου ξεπηδοῦν οἱ ἴσκιοι τοῦ βασιλικοῦ ζεύγους, παγιδευμένοι στόν καθρέφτη, ἀποτελεῖ τό ἀντικείμενο μή ταυτόσημο πρός ἑαυτό: «Τό ἀδύνατο ἀντικείμενο πού ὁ λόγος τῆς λογικῆς ἐγκαλεῖ ὡς μή ταυτόσημο πρός ἑαυτό καί ἀπορρίπτει σάν καθαρή ἄρνηση, ἐμεῖς τό ὀνοματίζουμε, καθ' ὅσον λειτουργεῖ ὡς τελοῦσα περίσσεια μέσα στήν ἀκολουθία τῶν ἀριθμῶν: ὑποκείμενο», «ὁ ἀποκλεισμός του ἀπό τό λόγο τόν ὁποῖο ἐσωτερικά ἐλέγχει εἶναι: συρραφή (suture)».[45]

Ἄς ξανατοποθετηθοῦμε μπρός στόν πίνακα τοῦ Βελάσκεθ. Σ' αὐτό τό κάταγμα πού τέμνει τήν κυκλοφοριακότητα τοῦ ματιοῦ κατά τό μεταβολισμό τῆς φαντασιακῆς μετατόπισης (αὐτό πού ὀνόμασα «πέρασμα ἀπό φανταστικό τοῦ ἀναπαριστώμενου σέ πραγματικό τοῦ ἀναπαριστῶντος», ρυθμιζόμενο ἀπό τήν «ἀσύμπτωτη συνέργεια πού ἀκυρώνει τήν ὑπόσχεση ὁμοιοκαταληκτικῆς ἀνταπόκρισης) ἀναδύεται τό κενό τοῦ μή ταυτόσημου πρός ἑαυτό· ἡ ἐγγραφή μου ἔχει «τή δομή τῆς ἀπώλειας» πού σημειώνεται ἀπό τήν παρουσία τοῦ βασιλικοῦ ζεύγους, ἄδεια μηδενική θέση, θέση τῆς ἀπουσίας μου, τοῦ ἀποκλεισμοῦ ἀπό τήν ἀναπαράσταση καί ταυτόχρονα πρῶτο σημαῖνον παρουσίας (τῆς ἔλλειψης) τοῦ ὑποκειμένου στό ἐπίπεδο τῆς ἀναπαράστασης,

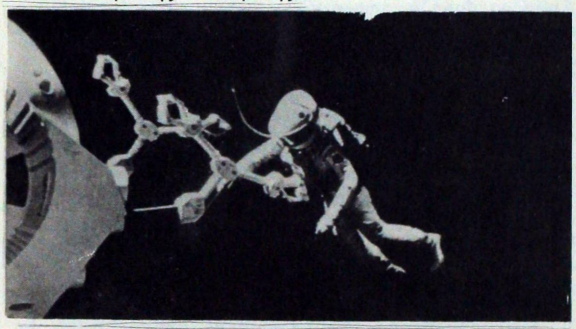
καθώς «τό ὑποκείμενο ἀποκλεισμένο ἀπό τήν αναπαράσταση θά εἰσαχθεῖ στό λόγο της ὡς ἔλλειψη συστατική τῆς ἀναπαράστασης», ὅπως παρατηρεῖ ὁ Οὐντάρ. Καί «αὐτός ὁ ἀποκλεισμός σημειώνεται ἀπό τήν παύλα τῆς διαγραφῆς πού ἔρχεται νά πλήξει τό S τοῦ ὑποκειμένου (Sujet) μπρός στό μεγάλο A, καί πού ἡ ταυτότητα τοῦ ὑποκειμένου μετατοπίζει, σύμφωνα μέ τή θεμελιώδη ἀνταλλαγή τῆς λογικῆς τοῦ σημαίνοντος, πάνω στό A, μετατόπιση τῆς ὁποίας τό ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ ἀνάδυση τῆς σημαινόμενης στό ὑποκείμενο σημασίας»[46] σημειώνει ὁ J.A. Miller, δηλαδή S (A) ὅπως εἴδαμε πιό πάνω: τό ὑποκείμενο ἐκθλιβόμενο ἐγκαταλείπει στό πεδίο τοῦ Ἄλλου τήν ὀπή ὅπου ἐγγράφεται ὡς ἔλλειψη ἡ καταγωγή του. Ἡ ἀποβολή του ἀπό τό πεδίο τῆς ἀναπαράστασης ἀνταλλάσσεται μέ τήν ἐπανάληψη (répétition), τό ἀσταμάτητο γλύστρημα στό παιγνίδι τῆς φυγάδευσης μέσα στά ρομαντικά τοπία ἤ στήν κλίμακα τῆς γενίκευσης «στά ἀποτελέσματα παραγωγῆς» ὡς «μετωνυμική ἐπίταση τῆς δομῆς τοῦ λόγου». Στή μετωνυμική ἐπαγρύπνηση τῆς δομῆς του θά πρέπει νά χρεώσουμε τήν προσθήκη, στό βάθος δεξιά τῶν Meninas, τῆς ἀνδρικῆς φιγούρας πάνω στή σκάλα, ἡ ὁποία, μακρυά ἀπό τήν ἀναλογική δοξασία, λειτουργώντας ὡς συπληρωματικό σημάδεμα τοῦ θεατῆ, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Φουκώ, παραδίδει τήν ἔλλειψή του στήν κυκλοφορία τοῦ σημαίνοντος ἱστοῦ ἀπαντώντας μετωπικά στήν ἀδημονία τῆς ἐπανάληψης.

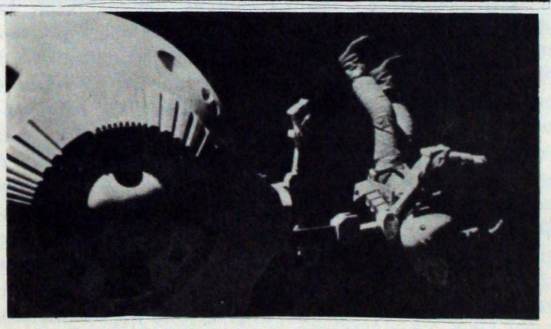
Ἐπανέλαβα πιό πάνω ὅτι ἡ ἐγγραφή μου στόν πίνακα ἔχει τή δομή τῆς ἀπώλειας. Αὐτό τό *μου* πού ἐπικαλέστηκα μακρυά ἀπό τό νά εἶναι τό στήριγμα τῆς ταυτότητάς μου, μακριά ἀπό τό νά εἶναι εὐφημισμός τοῦ θεατῆ, μακριά τέλος ἀπό τό νά εἶναι ἀντήχηση ἑνός Moi, εἶναι δείκτης τῆς μυθοπλασίας μέσα ἀπό τήν ὁποία ἡ ἐνδεχομενικότητα τῆς ἀλήθειας μετατρέπεται σέ ἐπεισόδιο, ἐπανοικειοποιούμενη τή γλώσσα ὡς ὀθόνη τῶν ἐπισχέσεων: ἡ ἀλήθεια ἔχει τή δομή τῆς μυθοπλασίας ἔλεγε ὁ Λακάν σέ μιά διάλεξη στήν Ἀμερική, γιατί περνᾶ ἀπό τή γλώσσα, καί ἡ γλώσσα εἶναι μυθοπλασία. Αὐτό τό μου πού τυλίγεται μυθοπλαστικά γύρω ἀπό τό βλέμμα εἶναι ἡ στροφή τοῦ προσχήματος ἀπ' ὅπου ἀγγίζουμε τό οὐσιῶδες. Δέν καινοτομῶ βέβαια λέγοντας ὅτι τό πρόβλημα τῆς ἀναπαράστασης δέν εἶναι συρρικνώσιμο σέ ἀναγνωστική διατριβή πάνω στήν ἀναμφίβολα ἑλκυστική παραδειγματικότητα τοῦ πίνακα πού μελετᾶ ὁ Φουκώ, ὅπου μπορέσαμε νά ἐπισημάνουμε συγκεκριμένα τό παιχνίδι τῆς λογικῆς τοῦ σημαίνοντος, ἀλλά ὅτι ἔχουμε νά κάνουμε μ' ἕνα ὀγκῶδες ἱστορικό φαινόμενο, «τήν ἐποχή τῆς ἀναπαράστασης» ὅπως λέει ὁ Φουκώ ἤ «τήν ἐμφάνιση τοῦ ὑποκειμένου τῆς ἀναπαράστασης» κατά τήν ἔκφραση τοῦ Οὐντάρ πού ἀρθρώνει τό πρόβλημα μέ ὅρους ἐξαιρετικῆς διαύγειας: «Ἡ ἱστορική ἔλευση ἑνός ὑποκειμένου τῆς ἀναπαράστασης (ὁ θεατής) ἤ ἄν προτιμᾶτε ἑνός ἀπεικονιστικοῦ λόγου πού λειτουργεῖ ὡς τό κατηγόρημα ἑνός ὑποκειμένου ταυτιζόμενου μέ τό θεατή βρίσκεται σέ συστοιχία μέ τήν ἔλευση τοῦ ὑποκειμένου κι ἀπαιτεῖ νά μελετηθεῖ στό πλαίσιο μιᾶς γενικῆς θεωρίας τοῦ λόγου (discours), μέ τό νόημα πού τοῦ δίνει ὁ Λακάν, ὅταν ὁρίζει ἕνα λόγο ἀπό τή θέση τῶν στοιχείων του σέ σχέση μέ μιά δομή. Ἡ δομή τοῦ ἀπεικονιστικοῦ συστήματος τῆς εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς, ἀπό τήν ἄποψη τῆς ὁρολογίας καί λαμβάνοντας ὑπ' ὄψη τούς μετασχηματισμούς της, φαίνεται νά περιλαμβάνεται ἀνάμεσα στή δομή τοῦ «discours du Maître» καί τή δομή τοῦ «discours de l'Hysterique»[47], τό ἀποτέλεσμα παραγωγῆς — στό ὁποῖο θεωρητικά θ' ἀντιστοιχοῦσε τό ἀντικείμενο-α τῆς δομῆς αὐτοῦ τοῦ λόγου — ὄντας κατ' ἀρχήν ἀπωθημένο στήν ἀναπαράσταση, κατόπιν προσλαμβάνοντας προοδευτικά ἀξία φετίχ»[48].

Καθώς ἡ ἔγνοια τῶν ἐπεξηγήσεων στό κείμενο τοῦ Οὐντάρ ὁλοκληρώνεται στή διεκδικούμενη αὐτάρκεια αὐτοῦ τοῦ ἀποσπάσματος, καθ' ὅλα εὐφυές μέσα στή διπλή πρόταση πού τό στηρίζει α) νά θεωρήσουμε τήν ἀναπαράσταση ὡς λόγο (discours) β) νά προσδιορίσουμε τή δομή του, ἄς ἀκολουθήσουμε τά νήματα πού μᾶς προτείνει μέσα στή δυσχέρεια τῆς συνοπτικότητάς του.

Ἀπό τήν πλευρά μου θά ὑπενθύμιζα ὄχι μόνο τήν ἱστορική καί δομική συνάφεια πού δένει τήν ἔλευση τοῦ ὑποκειμένου τῆς ἀναπαράστασης μέ τήν ἀνάδυση τοῦ ὑποκειμένου τῆς ἐπιστήμης, μά θά υἱοθετοῦσα μιά διάταξη ἱστορικῶν θέσεων στήν παραδοξότητα τῆς ὁποίας τό ἐπεισόδιο — ὑποκείμενο ἀποτελεῖ ἐναρκτήριο κρίκο, τή συνέχεια τοῦ ὁποίου καταλαμβάνει τό ὑποκείμενο τῆς ἐπιστήμης, πού ἡ προδρομική του καταγραφή πραγματοποιεῖται μέσα στό διάστημα τῆς ζωγραφικῆς: τό πεδίο ἀνάδυσης τοῦ ὑποκειμένου τῆς ἐπιστήμης εἶναι ἡ ζωγραφική, «τό ὑποκείμενο τῆς ἐπιστήμης πρίν τήν ἐπιστήμη καί μέσα στή ζωγραφική»[49], ὅπως παρατηρεῖ χαρακτηριστικά ὁ F. Regnault.

Δεύτερο σημεῖο περάσματος τῆς προσοχῆς μας, τό διάβημα πού διαστρωματώνεται στίς προτάσεις α) ἡ ἀναπαράσταση εἶναι ἕνας λόγος β) ἡ δομή αὐτοῦ τοῦ λόγου, ἐπιμεριζόμενη στή βιάση τῆς ἀπόφανσης, στή διπλή κλίση πού τή στρέφει πρός τό Λόγο τοῦ Maître καί τό Λόγο τῆς Ὑστερικῆς.





Στ. Κιούμπρικ: *2.001: Ὀδύσσεια τοῦ διαστήματος*

Ἀναπαράσταση καί Λόγος τοῦ Maître

1969: ἡ γαλλική σκέψη ζεῖ μέ δυσκολία τίς σχέσεις της μέ τό παρόν καί τόν ὁρίζοντά του. Στήν ἐπαφή μέ τίς ἄπειρες μοριακές προβληματικές, στίς ὁποῖες μετουσιωνόταν ὁ Μάης, οἱ βεβαιότητές της ἀπορρυθμίζονται, λυώνουν, ὅταν δέν αὐτομολοῦν στήν ἐξαφάνιση. Ἀφουγκραζόμενος τίς ἔγνοιες τῶν καιρῶν, ὁ Λακάν θά δρασκελίσει τίς ψυχαναλυτικές του μέριμνες καί θά ἐνδώσει στό πταῖσμα τῆς κοινωνιολογικῆς ἐμπλοκῆς, χωρίς ἐννοεῖται νά πάψει νά πατᾶ στό μητρικό ἔδαφος τῆς ψυχαναλυτικῆς ἐμπειρίας. Αὐτό πού βρίσκει κανείς στή σύντομη κοινωνιολογική κηλίδα τοῦ ἔργου του εἶναι ἡ πολλαπλά ἐκθαμβωτική θεωρία τῶν τεσσάρων λόγων[50], ἡ ἀλγεβρική ὀστεότητα τῆς ὁποίας προσθέτει ἕνα ἐπιπλέον χάρισμα μέ τήν ἁπλότητα πού ἐπιβάλλει.

Ἄν ἡ ἔλευση τῆς ὑποκειμενικότητας δέν εἶναι παρά αὐτό πού καταγράφεται στή θανατηφόρα συνάντηση μέ τό σημαῖνον, νόμισμα τοῦ Ἄλλου, ἡ προαγωγή στήν κοινωνικότητα εἶναι προσπέλαση στήν ὁμιλία (parole), τόπος φαντασιακῆς ἐπικαρπίας τοῦ Ἄλλου. Ὁ λόγος (discours) εἶναι ἡ ὁμοιοθετική κύρτωση τῆς διαφορᾶς, ἀρχή ἐξομοιωτικῆς διήθησης, ἐξουσία ἰσοσκελισμοῦ, ὁμογενοποίησης καί ταξινόμησης τῶν ἑτερόκλητων ὁμιλιῶν, δικαιοδοσία κραματοποίησης, λάμψη πού λυώνει ἡ ἑτερόπτωτη ἄρθρωση, μέ μιά λέξη ὁριοθετική ρήτρα στό ζόφο τῆς Βαβέλ. Κι ἀπό δῶ, καταναγκασμός ἀποκρυστάλλωσης τῆς κοινωνικότητας πάνω σέ συγκεκριμένες, ἑτερογενεῖς, κυρίως ἐπιτελικές γραμμές, — πρίν ἡ πολιτική ἀναδιπλασιάσει τά ἀποτελέσματα ὁμογενοποίησης. «Ὁ λόγος εἶναι αὐτό πού μέσα στή γλώσσα (langage) εἶναι σέ θέση ν' ἀποτελέσει δεσμό ἀνάμεσα στά ὁμιλοῦντα ὑποκείμενα»[51].

Τοῦ κοινωνικοῦ δεσμοῦ, ἄμεση ἐπίπτωση τοῦ «il n' y a pas de rapport sexuel», ὁ Λακάν μελετᾶ τή συγκεκριμένη δομή, μέσα στόν κύκλο τῆς παραλλακτικότητάς του, στή θεωρία τῶν τεσσάρων λόγων (δύο πού ἤδη μνημονεύσαμε σύν ὁ discours de l'Université καί ὁ discours de l'Analyste) καθένας ἀνταποκρινόμενος σ' ἕναν τύπο κοινωνικοῦ δεσμοῦ, τοῦ ὁποίου ἀποτελεῖ τήν ἐσώτατη δομή σ' ὅλο τό φάσμα τῶν μορφικῶν του παραλλαγῶν. Συνεχίζοντας ἀπό τήν πάροδο τῆς ἐπιγραμματικότητας, τῆς ἀλγεβρικῆς τυπικοποίησης ἐν προκειμένω, ἡ δομή μέσα στήν ὁποία ὁ ἐπιμερισμός τῶν στοιχείων συνθέτει ἕνα λόγο, ὅπως παρατήρησε ὁ Οὐντάρ πιό πάνω, ἀπαρτίζεται ἀπό ἕνα σύστημα 4 θέσεων, ὅπου ἀνακλῶνται οἱ ἐπιπτώσεις τῆς διαπίστωσης ὅτι ἡ λήψη τοῦ λόγου, ἁρπαγή τοῦ προνομίου ἀπό τόν ἕνα, ἐμπλέκει τή νομή τῆς ἑτερότητας, ἀπ' ὅπου ὁ ἕνας καί ὁ *ἄλλος* (ἡ σχέση τῶν ὁποίων δέν εἶναι ἀναγώγιμη σέ ἰσοσκελισμένη διαλεκτική τῆς διυποκειμενικότητας, ὅπως προτείνεται ἀπό τήν ἀφέλεια τῆς γλωσσολογίας) ἀπ' ὅπου ἡ προαγωγή τοῦ «ἕνα» σέ *ἐνεργούμενο*[52], ὑποβασταζόμενο ἀπό τήν *ἀλήθεια* ὡς αἰτία, φωτοχυσία στήν ἄβυσσο, στήν ἄβυσσο τῆς énonciation, πού οὐδέποτε ἀνταμώνει τό τερματικό γεγονός τῆς *παραγωγῆς*, $\frac{\textit{ἐνεργούμενον}}{\textbf{ἀλήθεια}}$ $\frac{\textit{ἄλλος}}{\textbf{παραγωγή}}$ [53]

Αὐτές οἱ θέσεις ἀποτελοῦν κόμβους ἀναστολῆς τῆς κυκλοφοριακότητας τεσσάρων στοιχείων τά ὁποῖα συναντᾶμε ὑπό τή μορφή τῶν συμβόλων, S_1 κύριο σημαῖνον, παλίρροια τοῦ φαίνεσθαι, γιατί ἐμφανιζόμενο ὡς ρήτρα ἀπαρχῆς περιβάλλεται μέ μιά αὐτάρκεια, ἀνύπαρκτη, μιά καί στήν πραγματικότητα δέ στηρίζεται παρά γαντζωμένο στή συνεργατική πίστωση ἑνός ἄλλου σημαίνοντος, — τουλάχιστον δυό — ἀπ' ὅπου τό S_2, τό savoir, ἴντριγκα σημαινόντων, $\not{S}$ τό ὑποκείμενο, λυκόφως τῆς ἐπάρκειας, τομή πού διατρέχει τό πέρασμα ἀπό S_1 σέ S_2, $S_1 \rightarrow S_2$, στοιχειώδης συμβολική ἄρθρωση, τό ἀντικείμενο -α τέλος, ἀναπόδραστη ἀβαρία, τό κάτι πού πέφτει, πού ἐκπίπτει ἀπ' αὐτή τή διαδικασία.

Ἡ συνδυαστική στήν ὁποία ἐγγράφεται ὁ Λόγος τοῦ Maître στοιειοθετεῖται σέ πλήρη ὁμοιογένεια πρός τήν ἀρχιτεκτονική τῆς δομῆς:

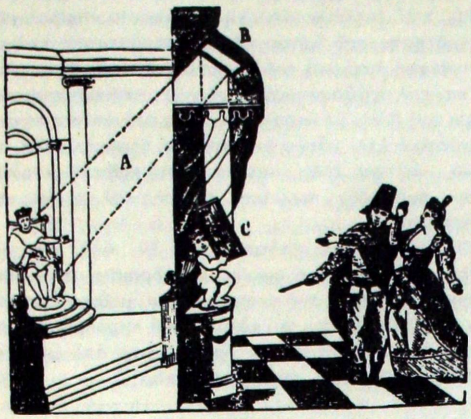
$$\frac{S_1}{\not{S}} \;//\; \frac{S_2}{a}$$

Μέ μιά ἀμοιβαία μεταθετική ὀλίσθηση τῶν ὅρων περνᾶμε στό Λόγο τῆς Ὑστερικῆς:

$$\frac{\not{S}}{a} \rightarrow \frac{S_1}{S_2}$$

Προσωπικά, ἐπανερχόμενος στό πρόβλημα στό ὁποῖο μᾶς παρασύρει ἡ ἀνάλυση τοῦ Οὐντάρ, ποιά εἶναι ἡ ἐσώτερη δομή τοῦ ἀναπαραστατικοῦ λόγου, θά ἔτεινα μᾶλλον ἀποφασιστικά νά τήν ἐπισημάνω στό Λόγο τοῦ Maître. Καλοῦμαι βέβαια νά συμμεριστῶ τή δεοντολογία τῶν διευκρινήσεων καί νά μήν περιοριστῶ σέ μιά ἐκμηδενισμένη ὑπόσταση σ' αὐτά τά γενικά, ἀφηρημένα σημαίνοντα S_1, S_2, $\not{S}$, α, μέσα στό λόγο τῆς ἀναπαράστασης.

Πράγματι, σ' αὐτό τόν τύπο δομῆς, πού ἀντιστοιχεῖ στό Λόγο τοῦ Maître, συναντᾶμε τό κύριο σημαῖνον S_1 ἐγκατεστημένο στή θέση κυριαρχίας, ὑποθηκευμένης βέβαια στήν ἀλήθεια ὡς αἰτία, στή θέση τοῦ ἐνεργούμενου τῆς ἀφηρημένης δομῆς, καί ὅπως εἴδαμε, στό ἐπίπεδο τῆς ἀναπαράστασης, εἶναι ἀκριβῶς τά σημαίνοντα ἐγγραφῆς τοῦ ὑποκειμένου μέσα στήν ἀναπαράσταση πού ἐλέγχουν τήν ὀργάνωση τῆς σκηνικῆς οἰκονομίας, στίς διαπλαστικές ἐπιπτώσεις τῶν ὁποίων ἐπεξηγεῖται ἡ ἀναλογική σπονδύλωση τοῦ πίνακα, ἡ ἰδιοποίηση μιᾶς ἀφθονίας ἀντικειμένων, S_2, πού πλημμυρίζει τόν πίνακα σάν μετανάστευση τοῦ κόσμου τῶν πραγματικῶν ἀντικειμένων, ἀνάγοντάς τον σ' ἐπιφάνεια ἐγκόσμιων ἀντιστοιχιῶν. Ἀλλοιῶς λεγόμενο, ὁ κόσμος πού ἐνσταλάζει στή χρηματική ἐπιφάνεια ἐγκλιματίζοντας τήν αὐταπάτη τῆς ἀναφορικότητας, μέσα στήν



ἐντυπώσεις πραγματικότητας, effets de réalité, δέν εἶναι παρά συσκοτισμένος διακανονισμός σπονδυλωμένος ἀπό τίς ἐπιπτώσεις τῆς ἐντύπωσης πραγματικοῦ, effet de réel.

Ἀναβαπτίζοντας τόν προηγούμενο συλλογισμό στήν ἀλγεβρική γραφή ἔχομε: effet de réel → effet de réalité. Συνεχίζοντας τόν ἀπολογητικό μας περίπλου φτάνομε, διαπλέοντας τή λογοκριτική ὁριοθεσία τῆς ὁριζόντιας ἀπαγορευτικῆς παύλας πού σφραγίζει τήν εἴσοδό της, στήν καταποντισμένη πολιτεία τοῦ $\not{S}$, ἀπροσπέλαστο στό βλέμμα, ἁλυσοδεμένο στά τενάγη τῆς λήθης, ὄχι γιατί «ἡ παύλα ἀνάμεσα στό σημαῖνον καί τό σημαινόμενο ἔχει μιά ἰδιαίτερη ἀξία: παριστᾶ τήν ἀπώθηση τοῦ σημαινόμενου»[54], ὅπως ὑπέθετε ἀδόκιμα ὁ Μπάρτ, ἀφοῦ μόνο τό σημαῖνον εἶναι τρώσιμο ἀπό τό δόρυ της, καί μοναδικό θήραμά της, ἀλλά γιατί ἡ διάβαση τῆς διαχωριστικῆς παύλας εἶναι αἰχμαλωσία στήν ἀφάνεια, ἐκποίηση στήν ἀνωνυμία, τέτοια ἀποδεικνύεται ἡ τύχη τοῦ ἔκπτωτου σημαίνοντος πού κατάρα τοῦ ξεπεσμοῦ τό διαλύει στήν ἐκτυφλωτική λάμψη αὐτοῦ ἀπό τό ὁποῖο σημαίνεται.

Συναντᾶμε ἐδῶ τό ἴδιο τό στάτους τοῦ ὑποκειμένου τῆς ἀναπαράστασης, ἐξορυγμένο ἀπ' αὐτή, φρίκη τῆς χάσκουσας κόγχης, ἀρχαιολογία χωρίς ἀνάπαυλα, παραδομένο στήν ἀλληλουχία τῆς ἀπώλειας, ἐξονυχιστικά συσκοτισμένο, λεία τοῦ ἀποκλεισμοῦ. Καί ἀλήθεια τοῦ «effet de réel».

Σημειώνω ἐν παρόδω τήν ἐναντιωματική διαπλοκή μέσα ἀπό τήν ὁποία ρυθμίζεται ὁ συσχετισμός τοῦ Λόγου τοῦ Maître μέ τό Λόγο τῆς Ὑστερικῆς στόν ὁποῖο, ἐκπορθώντας τό λογοκριτικό ἀποκλεισμό τῆς παύλας, τό ὑποκείμενο καταλαμβάνει τή θέση τοῦ ἐνεργούμενου, ἤτοι μοναδικός λόγος πού τό ὑποκείμενο μιλᾶ ἐν ὀνόματί του πατώντας στό ἔδαφος τῆς ἐπιθυμίας του, πού κάτω ἀπό τήν παύλα τῆς λογοκρισίας «μιλᾶ». Εἴμαστε λοιπόν μακριά ἀπό τό προφίλ τοῦ ἀναπαραστατικοῦ λόγου. (Χωρίς αὐτό νά ἀποτελεῖ τό μοναδικό σημεῖο ὅπου ἡ ὑπόθεση τοῦ Οὐντάρ γίνεται προβληματική).

Παρακάμπτω τίς ἀναλύσεις τοῦ Λακάν πάνω στούς ἱστορικούς καί δομικούς δεσμούς μέ τούς ὁποίους ἐξυφαίνεται ἡ συνενοχή ἀνάμεσα στό Λόγο τοῦ Maître καί τό ὑποκείμενο τῆς ἐπιστήμης[55], τοῦ ὁποίου ἡ ἔλευση καταγράφεται μέσα στό παράδοξο τῆς πρωθύστερης συγκρότησης στό πεδίο τῆς ζωγραφικῆς, γιά νά φθάσω σ' αὐτό πού ἐμφανίζεται στή θέση τῆς παραγωγῆς μέσα στήν ἀφηρημένη δομή, τό ἀντικείμενο -α, ὅπου ὀφείλει νά ὁλοκληρωθεῖ ὁ κύκλος τοῦ ἐπεξηγηματικοῦ μας περίπλου.

Ποιό εἶναι τό ἀντικείμενο πού παράγεται στήν τερματική θέση τῆς δομῆς, ὅταν κλείνει ἡ τροχιά τῆς λειτουργίας της;

Ἄς τό ἀναζητήσουμε, χωρίς νά σᾶς ὑπόσχομαι ὅτι θά τό βροῦμε.

Στή χώρα τῶν κυκλώπων

Βρισκόμαστε ἤδη μακριά ἀπό τή λογική πού συνέχει τήν παρουσιαστική ἀπόπειρα τοῦ D. Dayan. (Θάλεγα ὅτι πάντα εἴμασταν μακριά, τό πέρασμα ἀπό τή γραφή δέν ἦταν παρά ἡ στοιχειοθεσία τῆς ἀπόδειξης). Διαβάζοντας τό ἄρθρο του, τό δεύτερο μέρος, γιατί τό πρῶτο εἶναι μόνο γιά ἀγγλοσάξωνες, ἄν καί ἡ παρουσίαση τοῦ *La suture* εἶναι πιό προσεγμένη, συμπαρασυρμένος ἀπό μιά συνειρμική ἀλληλουχία βρέθηκα στόν Προύστ, παραφραστικό ραντεβοῦ ἀπ' ὅπου θά τραβοῦσα τή διατύπωση τοῦ χαρακτηρισμοῦ μέ τόν ὁποῖο μπορεῖ ν' ἀποδοθεῖ ἡ κεντρική του πρόταση: ὁ πίνακας εἶναι τό βλέμμα πού ξαναβρέθηκε. Ὁ πίνακας εἶναι τό πάνθεο τῶν Φαραώ, σαβανωμένος κόσμος: βλέμμα πού ταριχεύτηκε. «Ἡ κλασική ἀναπαράσταση παράγει τόν ἴδιο τύπο ἐκφράσεων, ..., ἀλλά τίς ὑποτάσσει σέ μιά χαρακτηριστική μεταμόρφωση παρουσιάζοντάς τες σάν ὑλοποίηση τοῦ βλέμματος ἑνός ὑποκειμένου... Ὁ εἰκονογραφικός λόγος δέν εἶναι μόνο ἕνας λόγος πού χρησιμοποιεῖ ὀπτικούς κώδικες. Εἶναι αὐτό πού βλέπει κάποιος ...», ἡ ἀναπαράσταση «μεταμορφώνει τό ζωγραφισμένο ἀντίκείμενο σέ σημεῖο», «τό ἀντικείμενο πού παριστάνεται στόν καμβά μ' ἕνα ὁρισμένο τρόπο εἶναι τό σημαῖνον τῆς παρουσίας ἑνός ὑποκειμένου πού κοιτᾶ»[56]. Δέ θά ἐπιμείνω στίς ἀνασταλτικές ἐπιπτώσεις γιά μιά ἀναγνωστικά παραγωγική τομή τῆς ἀναπαράστασης, πού ἐγκυμονεῖ αὐτό τό εἶδος ἀπροβλημάτιστου σωματιδιακοῦ πορισμοῦ τῶν κειμένων τοῦ Οὐντάρ ἤ τοῦ Φουκώ, σημεῖο, σημαῖνον λόγος, ὑποκείμενο, αὐτή ἡ ἀφοπλιστική συμπιληματοποίηση, μιά καί τό ἀδιέξοδό της εἶναι ἤδη ὁρατό μέσα ἀπό τήν ἀνάλυση πού προηγεῖται.

Ὅπου εἴδαμε σύν τοῖς ἄλλοις ὅτι ἡ κεκρόπορτα εἰσόδου στήν ἀναπαράσταση δέν εἶναι τά σημεῖα πού πρυτανεύει ἡ ἀναλογική πλησμονή, παράγουσα ἕνα πλῆρες βλέμμα, εἶναι μᾶλλον τά σημεῖα ὅπου «σημαδεύεται μιά παρουσία καμωμένη ἀπό ἀπουσία» ὅπως λέει ὁ Οὐντάρ, σημεῖα θραύσης τῆς ἀπεικόνισης ὅπου τό ὑποκείμενο στίζεται. Ἡ διαρρύθμιση τῆς ἀναπαραστατικῆς σκηνῆς εἶναι παγιδευμένη στή δραματοποίηση τῆς ἀπώλειας τοῦ βλέμματος καί ὄχι στό διακανονισμό τῆς πλησμονῆς του, ἡ ἀναπαράσταση δέν εἶναι ἡ ἐξονυχιαστική ὑποθήκευση τοῦ κόσμου στήν παρρησία τοῦ ματιοῦ,

Π. Πικάσο: *Κεφάλι Γυναίκας*, 1909

εἶναι ὑποθήκευση στήν ἐξόρυξή του. Αὐτό πού παρασύρει τήν ἀπεικόνιση στήν ἀνατροπή μέσα ἀπό τήν ὁποία μεταμορφώνεται σέ ἀρχιτεκτονική τῆς παγίδας, συσκοτιμένη στήν ἀναλογική καθοσίωση, δέν εἶναι τό βλέμμα πού ταριχεύτηκε ἀποθησαυρίζοντας τήν ἐγκόσμια συγκομιδή τοῦ ματιοῦ, εἶναι τό βλέμμα πού χάθηκε, τρελή αἱμορραγία τοῦ βλέμματος πού δραματοποιεῖται στίς πτώσεις τῆς συνέχειας, στίς πταισματικές μεταβάσεις τῶν γραμμῶν πού σχίζουν τό κείμενο τῆς ἀπεικόνισης, στίς καταστροφικές ἐφελκύσεις τοῦ πρίν καί τοῦ μετά, στά σημεῖα κένωσης τῆς διαδοχῆς ἀπ' ὅπου ἀναπηδᾶ ὁ ἴλιγγος τοῦ χαμένου βλέμματος ὡς objet-petit-α.

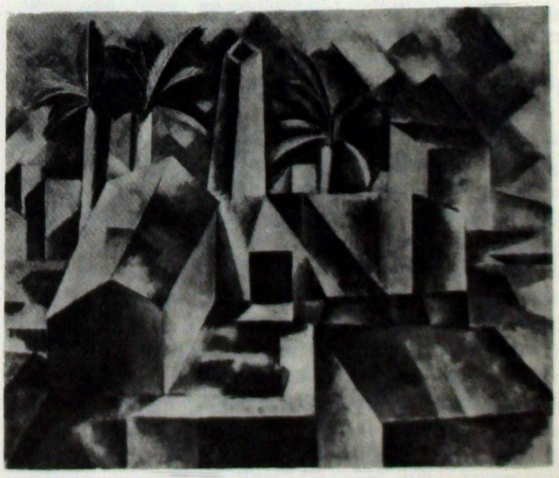
Τό εἴδαμε στήν περίπτωση τῆς κλασικῆς ἀναπαράστασης, στίς *Ἀκόλουθες* ἤ στή ζωγραφική τῶν ρομαντικῶν τοπίων, ἄς σταθοῦμε σ' ἕνα ἄλλο διασταθμό τῆς Δυτικῆς ζωγραφικῆς, τόν κυβισμό. Τί εἶναι αὐτό πού ἕρπει ἀνάμεσα στίς ρυτιδώσεις τῶν παραμορφωμένων μέσα σέ μιά ἐπίμονη ἀναδίπλωση ἐπιφανειῶν, ἀνάμεσα στό ἀλλεπάλληλο «ξεκλείδωμα» τῶν ὄγκων, μέσα στίς γραμμές πού ἐπενδύονται οἱ καταστροφικές ἐφελκύσεις τῶν σωμάτων στόν ἀναλυτικό κυβισμό, μέσα στά ἴχνη πού ἀφήνει ἡ ἀλόγιστη ἐξόρυξη τῶν πραγμάτων ἀπό τή φόρμα τους, ἄν ὄχι τό βλέμμα ὡς objet-petit-α;

Ἀναμφίβολα ἡ παρατήρηση τοῦ Οὐντάρ στήν ὁποία ἀναγνωρίζεται, σ' αὐτό τό σημεῖο, ἡ σφραγίδα τοῦ «effet de réel», τῆς ἐγγραφῆς τοῦ ὑποκειμένου μέσα στήν οἰκονομία τῆς ἀναπαράστασης εἶναι θεμελιωμένη στή συνέχεια τῶν ἀναλύσεων πού ἤδη εἴδαμε. Ἄν (ἐπαν)έρχομαι σ' αὐτό τό σημεῖο, δέν εἶναι ὁ καταναγκασμός τῆς φροϋδικῆς Wierdeholung πού μέ παρασύρει, ἡ ἐπανάληψη ὡς ἐμμονή τοῦ σημαίνοντος. Ἔρχομαι ἀπό τή μέριμνα τῆς διαφορᾶς: ἀπ' αὐτό τό νεκρό σημεῖο τῆς λήθης πού ἐκπίπτει ἀπό τή διαδικασία συμβολικῆς συγκρότησης τοῦ λόγου τῆς ἀναπαράστασης καί τή φαντασιακή ἐμπλοκή τοῦ ὑποκειμένου στήν ἀνάγνωσή του καί πού στή λακανική τοπολογία ἀναγνωρίζεται στό ὄνομα τοῦ Réel. Τό ὑποκείμενο εἶναι μιά ἀπάντηση στό πραγματικό λέει κάπου ὁ Λακάν, ἄν θυμᾶμαι καλά, τό ὁποῖο, «ἀείποτε ἐδῶ», «στίξη χωρίς κείμενο», «αἰτία μόνη» πού «δέν περιμένει τίποτα, καί κυρίως τό ὑποκείμενο»[57].

Εἶναι ἀρκετά ἀργά ἀπόψε, 2 καί 20΄ ἤδη, γιά τήν ἀπόλαυση μιᾶς ἐπιμελημένης παραδρομῆς στήν ἀπόκρημνη τοπολογία τοῦ docteur Lacan, μυθικό Στρατηγεῖο τῆς θεωρίας του, γι' αὐτό πρίν ἡ παραδρομή γίνει ἐνοχοποίηση, ἄς κόψουμε δρόμο μέσα ἀπό μιά πιό εὐσύνοπτη Ἔκθεση, παλιά συνήθεια.

Ἄν λοιπόν τό Συμβολικό εἶναι ἐκεῖ, μέ τήν ἱστορική καί λογική συγκρότησή του, ἄν τό Φαντασιακό συμμετέχει, ἀναπόδραστη ἐμπλοκή στό ἀναγνωστικό πάθος, τό Πραγματικό, ἀπροσπέλαστη ἐσχατιά στήν ὁποία καταλήγουμε ἀναζητώντας τό χαμένο βλέμμα, δεσπόζει. Εἶναι ἀκριβῶς τό βλέμμα ὡς objet-petit-α, σημεῖο τοῦ πραγματικοῦ πού ὁλοκληρώνεται ἡ βορρόμεια συνενοχή ἐν προκειμένω. Ἡ θραύση τοῦ διαστήματος τῆς ἀπεικόνισης δέν εἶναι μόνο ἡ καταγωγή τοῦ συμβολικοῦ -ἐχέγγυο τῆς ἀναπαράστασης, δέν εἶναι μόνο τό σημεῖο πού κινδυνεύουν τά σταυροδρόμια τῆς γοητείας, στά ὁποῖα ξεδιπλώνονται οἱ δοξασίες τῆς φαντασιακῆς ἀναγνωστικῆς ἐμπλοκῆς, εἶναι ταυτόχρονα ἡ ἀπρόσιτη μήτρα τοῦ πραγματικοῦ, ἡ δήμευση τοῦ συμβολικοῦ ἐχέγγυου καί τό τέλος τῆς φαντασιακῆς γοητείας, λυκόφως τῶν σημείων καί διάρρηξη τοῦ παιγνιδιοῦ: νέμεση πού ἀκυρώνει κάθε συρραπτικό ἐπινόημα. Καί ταυτόχρονα, παρακαταθήκη διονυσιακῆς περίσσειας, κέρας τῆς Ἀμαλθείας, ὅπου ἀνακυκλώνεται ἡ Συμβολική λάμψη καί τό δέλεαρ τοῦ Φαντασιακοῦ.

Ἄς συνεχίσουμε. Δέν ξέρω ἄν σᾶς ἀρέσει ὁ Delvaux. Κάθε φορά πού ξεφυλλίζω στά «κλεφτά» συλλογές μέ reproductions πινάκων του, γλιστρώντας στά μαγαζιά πού πουλοῦν στούς ἀμερικάνους τουρίστες



Π. Πικάσο: *Ἐργοστάσιο στή Χόρτα ντέ Ἔμπρο*, 1909

ἔγχρωμα ἀντικείμενα, τό κοίταγμά τους τρικλίζει, παραπαίει καί ζαλισμένο δύστοκο, ἀμήχανο, χάνεται μέσα στή σπασμωδική ἐγγύτητα μιᾶς λαθραίας ἀπόλαυσης καί τῆς ἀδιόρατης ἀνασταλτικῆς ἀπειλῆς τοῦ ἀνησυχητικοῦ ἀνοίκειου, φροϋδική Unheimlich ἤ χιτσκοκική ἐκκλησία[58], δηλαδή σέ κάτι ἀτόφια οἰκεῖο, σ' ἕνα ἀδέσποτο σημαῖνον πού ἀποκολλήθηκε ἀπό τή συνενοχή τῆς ἀλληλουχίας καί χωρίς φαντασιακή διακύμανση ἐκρύγνηται μέσα στό πραγματικό.

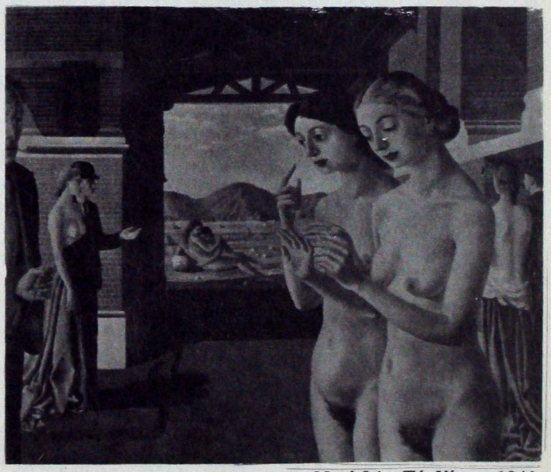
Πῶς παράγεται αὐτή ἡ unheimlich ἀπόλαυση μπρός σ' ἕναν πίνακα τοῦ Delvaux; «Ἤ μᾶλλον πῶς αὐτό πού εἶναι unheimlich ἀκυρώνεται μέσα στήν ἀπόλαυση, καλύτερα, ἀκυρώνεται ρευστοποιούμενο σέ ἀπόλαυση; Ἐρώτημα πού θά διέλυα στήν ἀναμορφωτική διατύπωση τῆς πρότασης: πῶς ὀργανώνεται προσοδοφόρα τό παιχνίδι τοῦ βλέμματος στή ριζικότητά του; Ἄν ὄχι μέσα ἀπ' αὐτό πού θά ὀνόμαζα συστηματική πολιτική τῆς ἄδειας κόγχης, μέσα ἀπ' αὐτό τό unheimlich σημάδεμα τῆς ἀπώλειας τοῦ βλέμματος ὡς βλέμμα-πού-λείπει-στή-θέση-του[59]; (τονίζω, *στή* θέση του κι ὄχι *ἀπό* τή θέση του).

Στούς ἀντίποδες μιᾶς πανιστορικῆς παράδοσης, πού ἀναπλέει τό Quattrocento καί βυθίζεται στίς ἀπαρχές τῆς ἱστορίας, ἡ ὁποία δέν παύει νά ἐπενδύει τό βλέμμα στό μάτι καί στό μάτι τήν ὑπεξαίρεση τοῦ σώματος[60], στόν Delvaux ἡ θραύση πού παράγει τήν ἀναπαράσταση μέσα ἀπό τό σημάδεμα τοῦ βλέμματος ὡς objet-petit-α πραγματοποιεῖται σάν δήμευση τῆς βεβαιότητας, ὡς ὑποκλοπή τοῦ προνόμιου, ἀπ' ὅπου τό βλέμμα σημαδεύεται στή θέση του: στά σβησμένα μάτια τῶν ἡρωίδων του. Πράγμα πού, στό πλεόνασμα τῶν συνεπειῶν του, ἀποδεσμεύει τίς δυνατότητες θριαμβικῆς παλινόστησης τοῦ σώματος ὡς τιμαλφῆ ἐπιφάνεια, ἀπ' ὅπου καί ἡ ἐπιμονή τῆς γυμνότητας. Βέβαια τό ἄδειασμα τοῦ ματιοῦ ἀπό τό προνόμιό του καί ἡ μετάβαση τῶν ἡρωίδων του στήν ἐμπειρία τοῦ σώματος ἀθροίζει ἕνα διπλό σημάδεμα, ἀθροίζει ἕνα διπλό δρόμο, πού ὑποδεικνύω μέ τή λακωνικότητα τῆς παρατήρησης, ὁ ὁποῖος ὁδηγεῖ τόσο στό ρῆγμα πού καταπίνει τό βλέμμα ὡς objet-petit-α, ἐλλεῖπον στή θέση του, ὅσο καί ἡ σχισμή πού τέμνει τό γυναικεῖο σῶμα, ὅπου ἐπίσης κάτι λείπει στή θέση του, εὐνουχισμός, κάτι πού ἐν προκειμένω ἀνοίγει τό μάτι σέ τόπο διάπλεξης τοῦ Συμβολικοῦ καί τοῦ Πραγματικοῦ, τό Συμβολικό ὑποδηλούμενο στόν ὑπαινιγμό τοῦ εὐνουχισμοῦ[61].

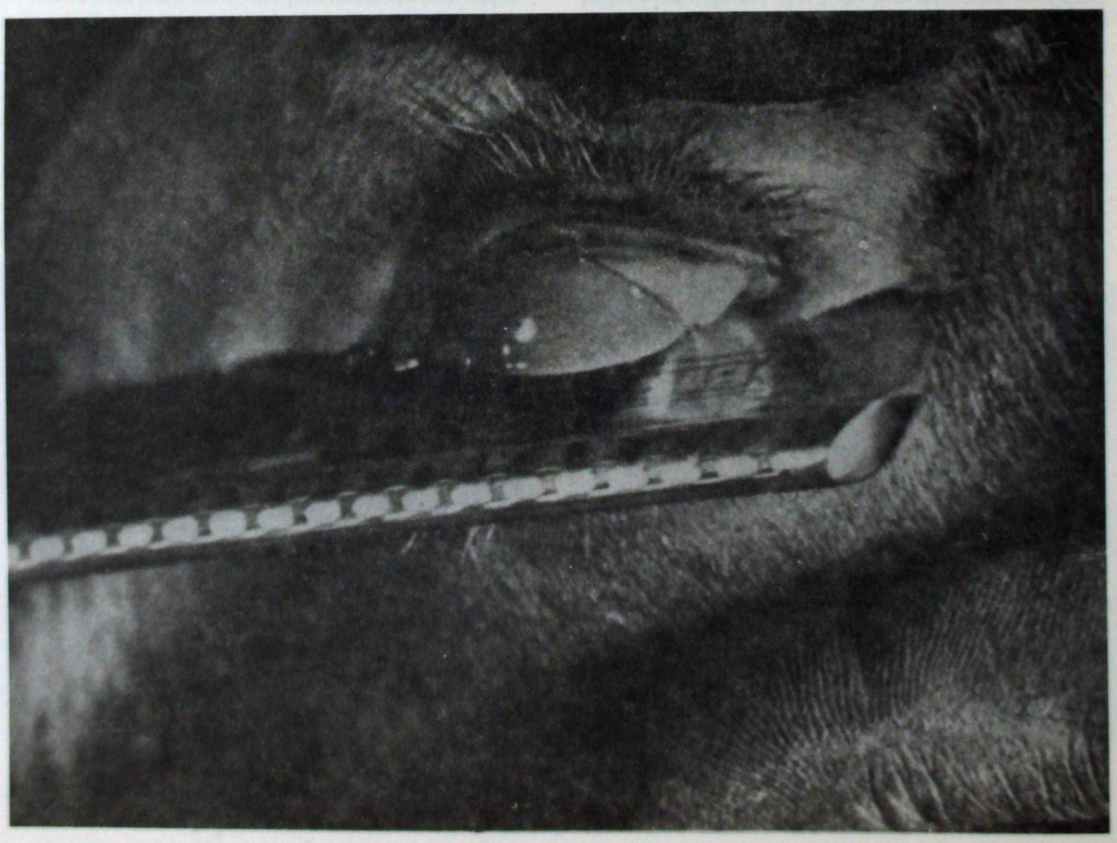
Ἄν τώρα αὐτή ἡ πολιτική τῆς ἄδειας κόγχης δέν ἀποδεικνύεται καθήλωση τῆς θέασης καί καταστροφή τῆς οἰκονομίας της εἶναι γιατί ἡ κένωση τοῦ ματιοῦ προσυπογράφεται στήν ἀλληλεγγύη τῆς μετωνυμίας: ἡ τιμαλφής λάμψη τῶν σωμάτων καί κυρίως ἡ στρατηγική τοῦ ἄπλετου ἐντοπισμένου φωτός, ἀποθησαυρισμένου στίς πυκνές σειρές τῶν φαναριῶν καί στίς φλόγες τῶν κεριῶν. Μέσα σ' αὐτή τή διαλεκτική τῆς ὀλίσθησης ἡ ἀπόλαυση δανείζεται τήν ἀναπνοή, τό ρυθμό κυκλοφορίας τῆς ἀπώλειας, τίς μετατάξεις της ἀπό τά νεκρά στά πλήρη σημεῖα, τήν ἄμπωτη καί τήν παλίρροιά της: ἀποκτᾶ μιά κυματώδη τροπή, προικίζεται μέ μιά δομή ὁμόλογη μέ τή ρύθμιση τοῦ φωτισμοῦ, ὅπως τό βλέμμα τοῦ πίνακα ἔτσι κι αὐτή: ἀνάβει καί σβύνει. Αὐτή ἡ δομή ἐκδηλώνεται σ' ὅλη της τήν ὑποβλητικότητα σέ ὁρισμένους πίνακες ὅπου οἱ γυναικεῖες φιγοῦρες, κρατώντας μιά φωτεινή πηγή, βρίσκονται διατεταγμένες ἔτσι πού οἱ κόμβοι τοῦ σημαδέματος νά διαμορφώνονται σέ γραμμή ἁρμονικῆς ἐναλλακτικότητας: ἀπό τή φωτεινή πηγή στό χαμένο βλέμμα, ἀπό τό χαμένο βλέμμα στήν ἐπόμενη φωτεινή πηγή καί οὕτω καθεξῆς (στό *Toutes les lumières*, γιά παράδειγμα).

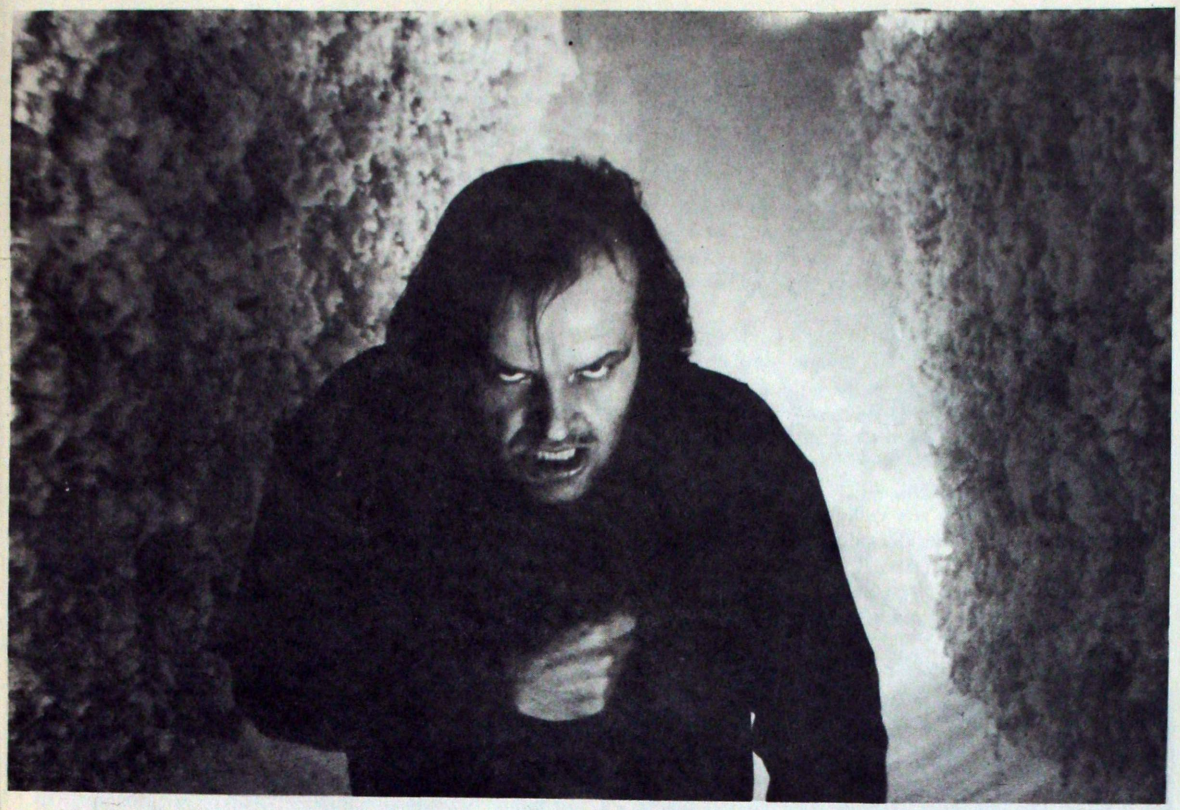
Συγκρατώντας τή σταθεροποιητική λειτουργία τῆς μετωνυμίας ἄς ἐγκαταλείψουμε αὐτό τόν κόσμο σέ πένθος πού κατοικεῖ σιωπηλός τούς πίνακες τοῦ Delvaux πηδώντας στή θορυβώδη ἀτμόσφαιρα τοῦ Σκορτσέζε στό *Ὀργισμένο εἴδωλο* καί τόν τελευταῖο ἀγῶνα τοῦ Jake μέ τόν αἰώνιο ἀντίπαλό του τό νέγρο R. Robinson, στό ἔλεος τοῦ ὁποίου ἐγκαταλείπεται. Καθώς τό πρόσωπο τοῦ Jake La Motta πλημμυρίζει ἀπό τά χτυπήματα, ἡ κάμερα ἀποκόβοντας τή ζώνη τοῦ ματιοῦ, τήν παραδίδει, στό ραλαντί ἄν θυμᾶμαι καλά, στήν ἐπαναληπτική πτώση τῆς ἀντίπαλης γροθιᾶς πού φαίνεται κυριολεκτικά νά τήν ξηλώνει πολτοποιώντας τό μάτι, μέσα στή φαινομενολογία μιᾶς ὑποκειμενικῆς λήψης, δομικά ἀνέφικτης, ὅπου τό σημεῖο ἀπό τό ὁποῖο βλέπεται τό ἀπειλούμενο μέ πολτοποίηση μάτι εἶναι ἀκριβῶς τό ἴδιο μέ τό μάτι, μοναδικό σημεῖο πού μπορεῖ νά ἐγγυηθεῖ μιά τέτοια εἰκόνα, νά τῆς ἐπιβάλει τή φαινομενολογία τῆς ὑποκειμενικότητας, χωρίς φυσικά νά εἶναι. Ἡ οἰκονομία αὐτοῦ τοῦ πλάνου εἶναι ὁριακή: τό βλέμμα, ὑποτιθέμενο ἐκεῖ πού δέν εἶναι, ἀπειλεῖται μέ κυριολεκτική ἀπώλεια, ἡ ἀναπαράσταση ψυχορραγεῖ ἐγκαταλελειμμένη στό ρόγχο τῆς μετωνυμίας, στήν ἐκμηδενισμένη διαλεκτική τοῦ γλυστρίματος, ἀπ' ὅπου ἡ μοναδική ἀπάντηση: ἡ κάμερα (ὑποχρεώνεται νά κάνει πίσω, ἀναδιπλώνεται ἀποδεσμεύοντας τήν ἀντικειμενικότητα τοῦ χώρου, τό πρόσωπο εἰσάγεται σέ μιά ἄλλη ὁρατότητα καί ἡ ἀντίληψη τῆς ἀκεραιότητάς του μᾶς μεταφέρει στήν πραγματικότητα τῆς ἀπειλῆς πού διέτρεξε.

Ἄν ὅμως ἐδῶ ἡ κάμερα κάνει πίσω, ὁ Μπουνιέλ καί ὁ Νταλί ἤξεραν νά τή σπρώξουν ἐμπρός στόν *Ἀνδαλουσιανό σκύλο*, στό ἱστορικό πλάνο τοῦ σχισίματος τοῦ ματιου,



Α. Ντελβώ: *Τά Χέρια*, 1941





Στ. Κιούμπρικ: *Ἡ λάμψη*

ὅπου ἡ ἀπώλεια τοῦ βλέμματος ὡς objet-petit-α συνοδεύεται ἀπό τή μετωνυμική της ἀνάληψη, τήν ἐγγραφή της ὡς ὑπόλειμμα στή σημαίνουσα ἁλυσίδα, ἐναλλαγή τῶν πλάνων τοῦ τελετουργικοῦ σχισίματος μέ τήν τομή τῆς σελήνης ἀπό τό νέφος καί ἀμοιβαία ἀναδρομικός προεικασμός.

Συνεχίζοντας τό ταξίδι πού ξεκινήσαμε μέσα στίς μυθολογίες τῆς ἀναπαράστασης ἀναζητώντας τό χαμένο βλέμμα ἄς δοῦμε τί βρίσκουμε στήν τελευταία ταινία ἑνός, μέσα στήν πρόκληση τῆς ὑπερβολῆς, θἄλεγα ἄγνωστου, στήν Ἑλλάδα δημιουργοῦ, πού μέσα σ' αὐτή τήν ἴδια τήν ἐμπειρία τῆς δημιουργίας του ἔθεσε μέ τόν πλέον διαυγή, τόν πλέον κάθετο, τόν πλέον παραγωγικό τρόπο τό πρόβλημα τῆς κινηματογραφικῆς ἀναπαράστασης καί τοῦ μέλλοντός της, θέση τήν ὁποία ἀπό παλιότερα ἔχει προσυπογράψει καί ὁ Οὐντάρ. Στή *Λάμψη* λοιπόν, ταινία μεταφυσικῆς καί τρόμου τῆς κριτικῆς, ὁ Danny μέ τό πρόσχημα τῆς ἀναζήτησης τοῦ παιχνιδιοῦ του τρυπώνει στό δωμάτιο τῶν γονιῶν του, συλλέγοντας ὑλικό γιά νά γράψει τήν ἱστορία του, πού ὁ πατέρας του ἀδυνατεῖ νά γράψει, ἔξω ἀπό τήν ἱστορία, στό περιθώριο τῆς καταγωγῆς, τοῦ συμβολικοῦ δεσμοῦ. Εἰσέρχεται στό δωμάτιο μέ ὑποκειμενικό πλάνο, τό σῶμα του ἐξαφανίζεται σ' ἕνα πακτωλό βλέμματος πού εἰσβάλλει ἀπό τό ἄπλετο παράθυρο πού χάσκει στό βάθος ὡς ἐγγύηση διαφυγῆς, γεωμετρικός ὀμφαλός τῆς μυθοπλασίας, σέ μιά ταινία πού ὁ χῶρος δέν εἶναι πλέον αὐτός τῆς ἀπεικόνισης ἤ τῆς φθορᾶς της, ἀλλά, κατεργασμένος μέ μιά ἀπαράμιλλη σκηνοθετική ὀξυδέρκεια, χῶρος μυθοπλασία, μέ τή λακανική ἔννοια τοῦ ὅρου. Αὐτή λοιπόν ἡ περίσσεια τοῦ βλέμματος, στήν ἀναδρομική ἀνακτησιμότητά της ἀπό ἕνα ἐκ τῶν ὑστέρων ἀναγνωστικό σάρωμα τοῦ συνολικοῦ μυθοπλαστικοῦ φάσματος, ὀργανώνεται σέ ἀπαντητική ρήτρα στήν ὁποία ἀνακλᾶται ὡς διαύγεια ὁ ἀφασιακός κόμβος τῆς μυθοπλασίας, ἡ καταγωγή τῆς ψευδωνυμίας της: ἡ ἔκλειψη τοῦ βλέμματος, πλήρης, ὁλοσχερής, δίχως ἴχνη, κατά τήν ἔξοδο τοῦ Jack ἀπό τήν ἀποθήκη ὅπου βρίσκεται κλειδωμένος καί ἡ καθοδήγηση τοῦ σημαδέματος στήν ἑρμητική ἀναδίπλωση τῆς μυθοπλασίας. Ὁ Danny δέν ἀποδεικνύει ὅτι ξέρει νά σβύνει τά ἴχνη του; (Ἤ καί νά τό παραμορφώνει ὅταν αὐτά ἐγγράφονται στό σῶμα τῆς Wendy;)

Ἄν ὅμως μέ μιά δύσπιστη κίνηση ἀνακαλούσαμε τίς ἀθωότητες καί ἀναπλέαμε τίς μισοαποτεφρωμένες ἐνδείξεις γιά νά καταλήξουμε στήν ἐπανορθωτική ἐμπειρία τοῦ πανοπτικοῦ σημείου τῆς μυθοπλασίας ὅπου κλείνονται οἱ συμφωνίες τῶν βλεμμάτων, θά βλέπαμε τί; Τόν Danny βέβαια, νά ξεκλειδώνει τήν πόρτα τῆς ἀποθήκης, ὄχι γιά τήν ἔξοδο τοῦ ἀγαπημένου του μπαμπᾶ, ἀλλά γιά τήν εἰσαγωγή τοῦ πατέρα στήν τελική πτωματική ἀλληλουχία. Ὄχι βέβαια γιατί «δέν ὑπάρχει πατέρας

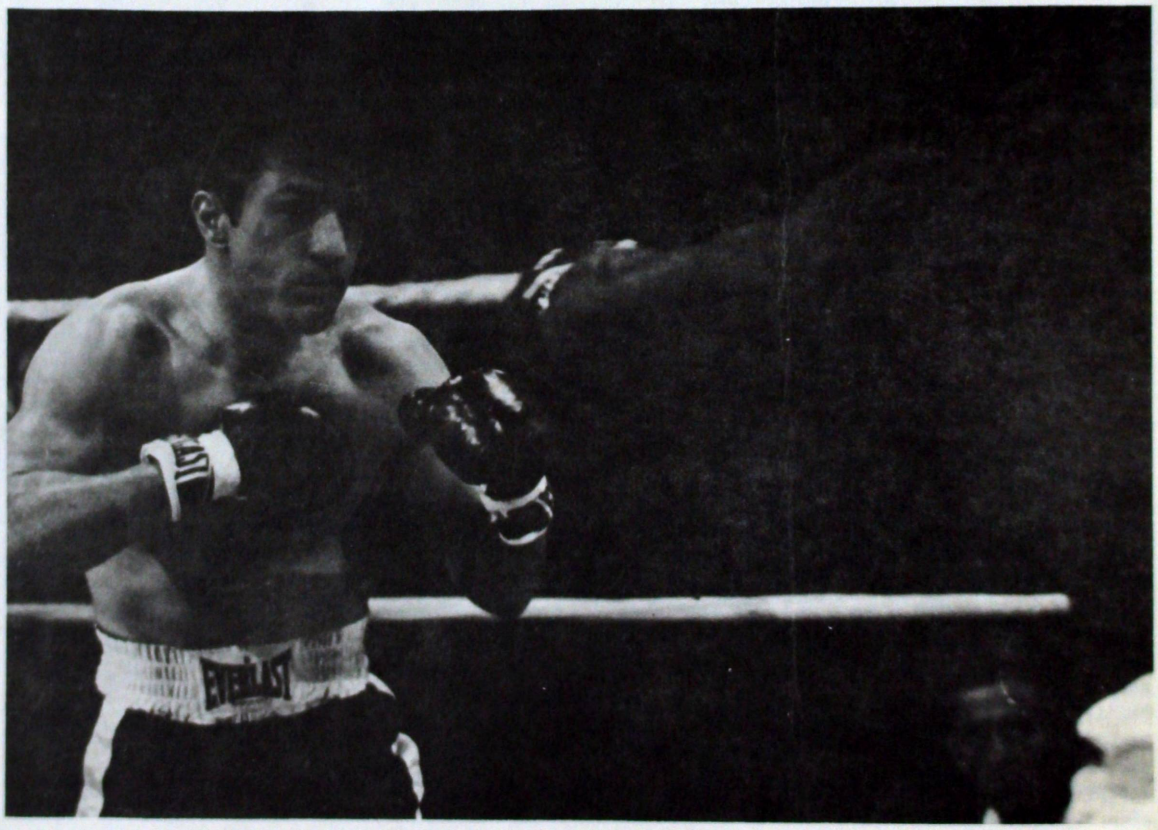
παρά νεκρός πατέρας», ἀλλά γιατί ὁ φαλλός, σέ περιφραστική διλληματοποίηση μέσα στήν τρελή κυκλοφοριακότητά του ἀνάμεσα σέ Jack καί Wendy, ἀδυνατώντας νά ἐγγράψει μέσα στή σημαίνουσα ἀλυσίδα τή θέση τοῦ νεκροῦ πατέρα δέν μπορεῖ παρά νά σταθεροποιηθεῖ στό σῶμα τοῦ Danny, ἀπ' ὅπου καί τό ἔξοχο τελικό πλάνο, ὅπου στίς παρυφές τῆς συμβολικῆς συμφορᾶς, κλείνει μέσα στή φαντασιακή ἀνταλλαγή τοῦ μαχαιριοῦ μέ τό σῶμα τοῦ Danny ἡ πορεία πρός τήν πληρότητα τῆς φαλλικῆς ὑποκατάστασης. «Σκοτώνει κανείς τόν Πατέρα, ἀπολαμβάνει τή μητέρα καί ἡ μητέρα ἀπολαμβάνει» (Lacan).

Τήν ἔνταση τῆς σκηνοθετικῆς ἀγχίνοιας θά πρέπει νά τήν ἐντοπίσουμε ἐν προκειμένω στή μετωνυμική ἀνάληψη τοῦ χαμένου βλέμματος, σύμφωνα μέ τήν ἀναδρομική διαχρονικότητα ἑνός χρονολογικοῦ γλυστρίματος ἀποσυσχέτισης: αὐτό πού ἀποσυσχετίζεται μέσα στή χρονολογική διαδοχή συρράπτεται ἀναδρομικά — δηλαδή ἔχει ἤδη συρραφεῖ — μέσα στό χρόνο τῆς μυθοπλασίας, συρραφή πού καθίσταται πραγματοποιήσιμη ἀπό τή στιγμή πού, ὅπως σημείωσα, ὁ χῶρος τοῦ Κιούμπρικ δέν εἶναι ὁ χῶρος τῆς ἀπεικόνισης ἤ τῆς παραφθορᾶς της, ἀλλά χῶρος μυθοπλασία, ἀπ' ὅπου ἡ φαντασιακή ἐκτατικότητα τοῦ πλάνου.

Σύμφωνα μ' ἕνα παρόμοιο μετωνυμικό ἐλιγμό ρυθμίζεται ἡ σημείωση τῆς ἀπώλειας τοῦ βλέμματος στό One + One τοῦ Γκοντάρ, τό μνημονεύω γιατί μοῦ συνέβη νά τό δῶ πρόσφατα ὑπό τό κράτος τῶν ἐντυπώσεων αὐτοῦ ἐδῶ τοῦ κειμένου. Τό σκανδαλῶδες παραφραστικό βάθος ἀπό τό ὁποῖο ξεπροβάλλουν οἱ εἰκόνες τῶν Μαύρων Πανθήρων δέν ἀποκρυπτογραφεῖται ὡς πρός τή νοηματική του ἰδιαιτερότητα παρά πίσω ἀπό τόν καθρέφτη, μέ τόν προσδιορισμό δηλαδή τοῦ σημείου ὅπου τό βλέμμα χάθηκε: τό καρικατουρίστικο πορνοφασιστικό βιβλιοπωλεῖο. Μέ τή διαφορά ὅτι ἐδῶ, σ' ἀντίθεση μέ τίς ταινίες τοῦ Κιούμπρικ, ἐννοῶ τίς τελευταῖες του, ἔχομε νά κάνομε μέ κάτι πού θά ὀνόμαζα ἐπιπλέουσα «διαχρονική» μετωνυμία, πού δέν σταθεροποιεῖται δηλαδή μέ τήν ἔνθεση τῆς φαντασιακῆς ἐκτατικότητας τοῦ πλάνου σέ μιά γεωμετρική μυθοπλασία.

Τό τελευταῖο κινηματογραφικό παράδειγμα τοποθετεῖται στό σταυροδρόμι τοῦ συσχετισμοῦ μεταξύ τῆς προβληματικῆς τοῦ πλάνου τοῦ Σκορτσέζε πού εἴδαμε πιό πάνω καί τῆς προβληματικῆς τῆς φαντασιακῆς ἐκτατικότητας τοῦ πλάνου.

Βρισκόμαστε στό ἀπομονωμένο μοτέλ τοῦ *Ψυχώ* ἡ Janet Leigh κάνει ντούς καί σύμφωνα μέ τή σκηνοθετική σύνταξη τῆς σκηνῆς μπρός της ἁπλώνεται τό ἄσπρο



Α. Χίτσκοκ: *Ψυχώ*

ἡμιδιαφανές ριντώ πίσω ἀπό τό ὁποῖο διασκορπίζεται μέσα στή συνάφεια ὁ ὑπόλοιπος χῶρος. Αἴφνης,μέσα ἀπό τά πνιγμένα περιγράμματα,ἀποκολλᾶται ὁ ἴσκιος μιᾶς ἀνθρώπινης φιγούρας πού στερεοποιεῖται πλησιάζοντας τό ριντώ, μέ τό προτεταμένο μαχαίρι σέ πυρετική ἐκκρεμότητα πού, διανύοντας τόν κλασματικό χρόνο ξεσπάσματος τοῦ τρόμου, ἐκρήγνυται σ' ἀλλεπάλληλα χτυπήματα. Ἡ κάμερα πάντα ἐσωτερική, ὑπονομευμένη ἀπό τήν πλεονεξία τῆς κατάδειξης, καθώς τό βλέμμα τῆς Janet καταρρέει ἀπό τά χτυπήματα, βρίσκεται παγιδευμένη στό ἴδιο μετωνυμικό ἀδιέξοδο πού συναντήσαμε στό *Ὀργισμένο εἴδωλο.* Μόνο πού ὁ Χίτσκοκ ἀντί νά κάνει πίσω σπρώχνει τό θεατή μπροστά: ὁ θεατής γίνεται ἡ μετωνυμία τῆς ἀπώλειας τοῦ βλέμματος, στηρίζοντας μέ τό σῶμα του τήν ἀλληλουχία τῆς ἀναπαράστασης. Μέ τίμημα βέβαια τήν κατακρεούργηση τοῦ σώματός του! Καθώς τό σῶμα τῆς Janet ἐξατμίζεται μέσα στό βλέμμα πού σβύνει, τό σημάδεμα τῆς ἀπώλειας τοῦ βλέμματος γίνεται σημάδεμα τοῦ θεατῆ!

Ἐν προκειμένω ἡ ἀπόρριψη τῆς ἀναδιπλωτικῆς συγκατάβασης τῆς κάμερας ὡς λύσης καί τό πάγωμα τῆς μετωνυμικῆς ἀλληλεγγύης στήν καθήλωση τῆς ἐμμονῆς της καταλήγουν στή συγχρονική συστολή τοῦ πλάνου: ἡ συγχρονική φαντασιακή ἐκτατικότητά του ἐκδηλώνεται μέ τόν πορισμό μέσα στήν ἀρένα τῆς ἔκτασης τοῦ σώματος τοῦ θεατῆ.

Ἄς ὁλοκληρώσουμε τό δρομολόγιο τῆς ἔρευνάς μας μ' ἕνα παράδειγμα ἀπό τό πεδίο τῆς ζωγραφικῆς, ὅπου μπαρκάραμε ἀναζητώντας ἕνα ἀντικείμενο. Ἀξίζει τόν κόπο μιά καί πρόκειται γιά τόν Dali. Ἄν στόν Delvaux συναντήσαμε τό βλέμμα ὡς σημάδεμα τῆς ἀπώλειάς του μέσα στή λεπτότητα μιᾶς εὐφυοῦς προσφυγῆς, στόν Dali τό συναντᾶμε μέσα στήν ἀνεπανάληπτη ἐπεισοδιακότητα τῆς διαρροῆς: τό βλέμμα γίνεται ἐλιγμός, γλίστρημα μέσα σέ μιά τρελά ἐντατικοποιημένη συσσώρευση λεπτομερειῶν πού ὑπακούουν σέ μιά πολλαπλή μορφική κατανομή, γίνεται περιπλοκή σ' ἀλλεπάλληλους περιγραμματικούς ἱστούς, διασπαθίζεται σέ μιά πτυσσόμενη γεωμετρία ἀπείρων μεταμορφώσεων, στήν καθίζηση τῆς μιᾶς μορφῆς μέσα στήν ἄλλη, κάτι πού μετατρέπει τήν ἀναπαράσταση σ' ἐρεβώδη ἐτυμολογία. Πού σημαίνει ὅτι τό σημάδεμα τῆς ἀπώλειας τοῦ βλέμματος ἐγγράφεται στή δομή τῆς μεταφορᾶς, μέ τή λακανική ἔννοια τοῦ ὅρου, ἤ μᾶλλον δέν ἐγγράφεται, ἀφοῦ ἡ ἐγγραφή ὅπως εἴδαμε προϋποθέτει τό σπείραμα τῆς μετωνυμίας,: *λικνίζεται.* Λικνίζεται μέσα σέ μιά ρευστή γεωμετρία, μιά πολυσχιδή συνδυαστική μορφικῶν ἀνατάξεων. Ἀπ' ὅπου καί ἡ ἄπειρη ὀνειρική πυκνότητα τῶν ἔργων του. Φυσικά δέν ἀναφέρομαι στήν ὁλότητα τοῦ ἔργου του, ἐσωτερικά διαφοροποιημένο καί ἐπιμεριζόμενο στά διαστήματα μιᾶς ἀναμφίβολης περιοδολόγησης πού τό διασχίζει. Ξεφυλλίστε ὡστόσο τήν ἔξοχη συλλογή τοῦ Κέντρου Πομπιντού, ἤ ὅποια ἄλλη συλλογή μέ ἀναπαραστάσεις ἔργων του ἔχετε, καί κοιτάξτε, ἀντιπροσωπευτικά, ἔργα ὅπως *L'enigme sans fin, Espagne, Le grand paranoiaque, Jeu lugubre, L'homme invisible. Afghan invisible avec apparition sur la plage du visage de G. Lorca* κ.τ.λ.

Θά ὑπογράμμιζα τέλος, ὅτι αὐτή ἡ στρατηγική τῆς μεταφορᾶς εἶναι ὁ ἀντίποδας τῆς κλίσης μέσα στήν ὁποία κινεῖται ἡ σύγχρονη ζωγραφική, ὅπου τό μοναδικό σημεῖο στήριξης τῆς ἀναπαράστασης εἶναι ἡ ἔκκεντρη παρουσία τοῦ θεατῆ, μετωνυμία τοῦ χρώματος πού σφύζει μέσα στό κάδρο, γιά τόν ὁποῖο δέν ὑπάρχει πλέον καμιά θέση μέσα στήν ἀπεικόνιση. Ἦταν τουλάχιστον ἡ αἴσθηση πού μέ κατέτρυχε καθώς πλανιόμουν πρόσφατα σέ μιά ἔκθεση μ' ἐπιβλητικότατους πίνακες τοῦ Πόλλοκ, ἔργο μέ ὁριακή οἰκονομία ὅπου κάθε ἀφηγηματικός ὑπαινιγμός ἔχει σβυστεῖ καί ὅλος ὁ πίνακας γίνεται χάσμα. Σ' ἕνα συλλογικό ἔργο πάνω στήν ἀμερικάνικη ζωγραφική, παράδεισο τοῦ χρώματος, ὁ Sollers κατέληγε, -γιατί ὄχι, ὅτι «τό ὑποκείμενο δέν ἔχει ἀνάγκη ἀπό κάποιο κόσμο». Μένει βέβαια τό ὅτι, ἄν ὁ παρανοϊκός γράφει, θυμηθεῖτε τόν πρόεδρο Schreber, ὁ σχιζοφρενής ζωγραφίζει: κι ὁ ἕνας κι ὁ ἄλλος, γιά νά κατασκευάσουν κάποιον δια-κόσμο: τό πραγματικό,στήν ἀτόφια του πληρότητα,δέν εἶναι κατοικίσιμο.

Σ. Νταλί: *Στοχασμός πάνω σέ μιά ἄρπα*

Πόλοκ: *Πόλεμος*, 1947

Ἐνθύμια

«Ποιό εἶναι αὐτό τό ἀντικείμενο πού παράγεται στήν τερματική θέση τῆς δομῆς ὅταν κλείνει ἡ τροχιά τῆς λειτουργίας της;». Ἄν θυμόμαστε αὐτό ἦταν τό ἐρώτημα μέ τό ὁποῖο μπαρκάραμε γιά τόν κύκλο τοῦ ἐπεξηγηματικοῦ μας περίπλου. Ἀναζητώντας αὐτό τό ἀντικείμενο. Γιά ν' ἀπαντήσουμε στήν ἐκκρεμότητα πού βάραινε τήν πρότασή μας, σύμφωνα μέ τήν ὁποία ἡ δομή τοῦ ἀπεικονιστικοῦ λόγου ἐμπίπτει στό Λόγο τοῦ Maître[62].

Αὐτοῦ τοῦ ἀντικειμένου, ἀνακαλύψαμε τά ἴχνη στή χώρα τῶν κυκλώπων ὅπου καί χάνονται, μά δέν τό συναντήσαμε: δέν θά τό συναντήσουμε ποτέ: τό βλέμμα (regard) ὡς objet-petit-α εἶναι ἀείποτε χαμένο ἀντικείμενο πού ἀναδύεται πάντα μέσα στήν ἄπειρη ἐγγύτητα τῆς ἀπώλειας, ἀπώλεια ἑνός ἀντικειμένου πού δέν ὑπῆρξε ποτέ ὡς τέτοιο: φιξιόν τοῦ πραγματικοῦ, τό πραγματικό ὡς φιξιόν.

Καί τό πραγματικό, δέν τό διαθέτει κανείς καί μάλιστα μέ τήν ἄνεση πού διαθέτει τό καρούλι του τό φροϋδικό μωρό τοῦ Fort-Da, ὅπως φαντάζεται ὁ Μ. Γρηγοράκος σ' ἕνα κακόγουστο ἐμπαιγμό[63], τό πραγματικό γιά νά παίξουμε μέ τό καρούλι τῆς γλώσσας εἶναι αὐτό πού μᾶς (α) διαθέτεῖ: τόσο πού αὐτό πού «ὁ θεατής δέν ἔχει στή διάθεσή του» δέν εἶναι τό καρ-ούλη εἶναι ἡ οὐλή (beance θἄλεγε ὁ Λακάν) τοῦ πραγματικοῦ.

Βιάζοντας τό βῆμα μας ὅμως ἄς διαθέσουμε τά εὑρήματά μας — αὐτά πράγματι μποροῦμε νά τά διαθέσουμε, σύμφωνα μέ τήν ἄπειρη ἀνεκτικότητα τοῦ συμβολικοῦ — στά ράφια τῆς ἀφηρημένης δομῆς πού διαμορφώσαμε, κοσμώντας την μέ τά ἐνθύμια τοῦ ταξιδιοῦ:

ἐντύπωση πραγματικοῦ ⟶ ἐντύπωση πραγματικότητας

ὑποκείμενο τῆς ἀναπαράστασης // βλέμμα

τό σύμβολο //, πού στό Λόγο τοῦ Maître σημειώνει τήν ἀπροσπέλαστη ἀπόσταση $, α, ὄντας ἐδῶ γραφικά ἐντοπισμένη μαρτυρία τῆς ἀποτυχίας τοῦ περίπλου μας: βλέμμα πού χάθηκε, βλέμμα πού ποτέ δέ θά συναντήσουμε.

Περιμένοντας τό μετρό

Προσπάθησα νά δείξω, δουλεύοντας συγκεκριμένα αὐτό τό πρόβλημα στήν περίπτωση τῆς δυτικῆς ἀναπαράστασης, ὅτι τό ὑποκείμενο ἐγγράφεται στό διάστημα τῆς ἀπεικόνισης, ἐξερευνώντας ταυτόχρονα ἕνα τρόπο λειτουργίας τοῦ βλέμματος, πού δέν εἶναι ὁ μοναδικός. Ὅπως ἄφησα νά ἐννοηθεῖ — μέ τήν μία ἤ τήν ἄλλη μορφή εἴτε πρόκειται γιά τή δυτική ἀναπαράσταση εἴτε γιά τή γιαπωνέζικη ἤ κινέζικη ζωγραφική εἴτε γιά ἀρχαϊκές ἀναπαραστάσεις σηηλαίων — αὐτή ἡ ἐγγραφή εἶναι ἀναπόδραστη, συνοψίζουσα ἕνα ὁρισμένο, ἱστορικά διαφοροποιούμενο καί δομικά ἀποκλίνοντα τρόπο συρραφῆς τοῦ Πραγματικοῦ, τοῦ Συμβολικοῦ καί τοῦ Φαντασιακοῦ μέσα στό διάστημα τῆς ἀπεικόνισης.

Πιστεύω πώς τώρα τό αἴνιγμα τῆς λειτουργίας αὐτοῦ τοῦ μοναδικοῦ σημαίνοντος πού ἀποτελεῖ *Ἕνα* μέσα στή σκηνική κατατομή τῆς ἀφίσσας, πιστεύω νἄναι πλέον λιγότερο βεβαρυμένο μέ δυσδιάγνωστες ἀδιαφάνειες: σημαῖνον ἐγγραφῆς τοῦ ὑποκειμένου μέσα στήν ἀναπαράσταση.

Ἡ ἐν στύσει φυγούρα πού ἀναδύεται ἀπό ἕνα σημασιολογικά ἐξουδετερωμένο βάθος ἀκινητοποιημένη στήν ἐκκρεμότητα τοῦ ἐξακοντισμοῦ μέσα σ' αὐτό πού χάσκει ἀνάμεσα στ' ἀνοιγμένα πόδια, εἶναι τό κατ' ἐξοχήν φαντασιακό σημαῖνον. Μοναδικό σημαῖνον πού δέν ἔχει ἀνάγκη ἀπό σημαινόμενο, S, ἐγγύηση τοῦ σημαίνοντος, ρήτρα ὑποκειμενικότητας, σημεῖο πρίν ἀπό κάθε énoncé, ἀπ' ὅπου ἐν προκειμένω, μέσα ἀπό τήν προνομιακότητα τῆς φαλλικῆς ταύτισης, ὁ θεατής ἐγγράφεται ὡς ὑποκείμενο στό διάστημα τῆς ἀναπαράστασης πού ἀποδεικνύεται διαμορφωμένη εἰδικά γι' αὐτόν, κάτοχο τοῦ φαντασιακοῦ φαλλοῦ, φαντασιακός φαλός: γιατί ἄν ἡ δομή πού ἐλέγχει τό μεταβολισμο τῆς φαντασιακῆς μετατόπισης στίς *Ἀκολουθες* ὀργανώνεται γύρω ἀπό τόν ἐγκλεισμό τῆς ἀσυμπτωτικότητας, ἐδῶ ἡ Βασιλική παρουσία εἶναι ἀπούσα, κανένα σῶμα δέ μ' ἐκτοπίζει, παρ' ὅλα αὐτά ὁ φαντασιακός φαλλός δέν εἶναι πλανώμενος, ὑπάρχει κάποιο σῶμα, ἀνύποπτο, ἀνώνυμο, ἀθέατο, πού τόν φέρει, κάποιο σῶμα πού μέ τό νά λείπει ἀπό τή σκηνή τῆς ἀναπαράστασης δέν εἶναι διόλου ἀπόν: γιατί αὐτό τό σῶμα πού λείπει ἀπό τή σκηνή τῆς ἀναπαράστασης βρίσκεται μπροστά της: *εἶναι τό σῶμα μου ὡς θεατῆ*, ἀντικείμενο κερδοσκοπίας στό ἔνοχο δέλεαρ τῆς ὁποίας εἶμαι ἀείποτε μυημένος ὡς ὑποκείμενο ἀπό κάποιο σπάνιο σημαῖνον. Γιατί τό σῶμα τοῦ Τζ. Μπόντ δέν εἰσάγεται στήν σκηνική οἰκονομία σάν ἕνα ἐπί πλέον σῶμα, σάν περίσσευμα στήν κυκλοφορία τῆς παραλλακτικότητας πού ξεδιπλώνεται δεξιά κι ἀριστερά, δέν

εἶναι τό ἐπώνυμο ἔκθεμα πού ἡ μέριμνα τῆς διαφορᾶς προστατεύει τήν ἀκεραιότητα τῆς μορφῆς καί στήν σαφήνεια τοῦ περιγράμματος, δέν εἶναι κἂν ἕνα σῶμα, εἶναι ἕνα σῶμα ἀναδιπλωμένο στό σαρκικό του ὁρίζοντα κατά τρόπο πού νά ἀποτελεῖ Ἕνα, πού ἡ μορφική του ἀρτιότητα δέν ἐγγράφει μέ διαφορά θέσης, παραχωρημένης ἀπό τό προνόμιο τοῦ ὀνόματος, ἀλλά μιά διαφορά λειτουργίας μέσα ἀπό τήν ὁποία καθετοποιεῖται, ἐνιαιοποιεῖται, ἀναδιοργανώνεται σέ Ἕνα, σέ Ἕνα σημαῖνον. Ἀπό αὐτή τήν ἄποψη εἶναι ἐνδεικτική ἡ «ἐκτελεστική» συρρίκνωση τοῦ ὅπλου πού κρατᾶ (πού ὅπως λένε εἶναι κατ' ἐξοχήν φαλλικό σύμβολο), ἡ ἀπορρόφησή του ἀπό τόν ὄγκο τοῦ σώματος, ἡ ἐσωτερίκευσή του, κατανομή προικισμένη μέ ἀναγνωσιμότητα ἀπό τή στιγμή πού ἡ οἰκονομία της στρέφεται στό φέγγος τῆς συγκριτικῆς προτροπῆς πού ἐπιβάλλει τό τεράστιο ὅπλο κρεμάμενο ἀπό τό χέρι τῆς γυναικείας φιγούρας. Ὅπως ἐπίσης, ἐνδεικτική, καί ἡ συνολική ἐπιλογή τῶν μετρικῶν ἀναλογιῶν μέ τίς ὁποῖες διατυπώνονται τά σώματα.

Ὁ Τζ. Μπόντ δέν εἰσάγεται στήν οἰκονομία τῆς ἀναπαράστασης ὡς ἕνα ἐπί πλέον σῶμα: εἰσάγεται στό ἐπί πλέον σῶμα. Κυριολεκτικά ἐπί-πλέον μιά καί τό κάδρο δέν ἀποσπᾶ ἀπ' αὐτό, δέν μπάζει στό ἐσωτερικό του παρά μόνο ὅτι εἶναι ἀναγκαῖο.

Ὅσο γιά τίς ὑπόλοιπες ὑποσχέσεις πού αἰσθανόμουν δεξιά κι ἀριστερά, μικρή ἡ σημασία τους: ἡ πιό μεγάλη ὑπόσχεση ἀρχίζει ἐκεῖ πού τελειώνουν τ' ἀνοιγμένα πόδια.

Ἀπό τό βάθος τοῦ τούνελ ἀχνοδιαγράφεται ἡ βοή τοῦ μετρό, προσπίπτει πάνω μου συστρέφοντας τό σῶμα μου, ἀποσπώντας το ἀπό τό φαλλικό λήθαργο τοῦ ματιοῦ. Ἡ συστροφή γίνεται ἀπώλεια, ἡ ἀπόσπαση εὐνουχισμός: τό σῶμα μου εἶναι ἄλλοῦ. Ὑποχρεώνομαι νά τό μαζέψω ἀπό τήν ἀφίσσα, γιά νά μοῦ γλυστρίσει ἀμέσως μέσα ἀπό τά χέρια, ἀδειάζει στή μνήμη, γίνεται τούνελ. Οἱ ἀποστάσεις βαραίνουν, καμπυλώνουν, διαρρηγνύονται, τά φρένα τῶν αὐτοκινήτων στριγγλίζουν στήν ἄσφαλτο, οἱ ράμες τοῦ μετρό παγιδευμένες στίς ράγες πηγαινοέρχονται ἀσταμάτητα καί στήν ἄκρη τῆς κάμαρας τό κρύσταλλο τραμπαλίζεται στήν ὁμίχλη τῆς ἀπογευματινῆς καλοκαιριάτικης ἄπνοιας. «Θέλεις νά πᾶμε στό —, ..., τοῦ Πιέρ Ἐταίξ;» Ποιό; τίνος; Πέρασαν πάνω ἀπό δέκα χρόνια, τά σχολεῖα μήτε κλείνουν μήτε ἀνοίγουν, ἡ βροχή διαλύει τήν ὁμίχλη τοῦ ἀπογεύματος κι ὁ δρόμος κάτω ἀπό τό παράθυρο κουλουριάζεται στό πέρασμα τῶν αὐτοκινήτων. Ἀπόψε ξανάδα τό Γογο ἐλπίζω τό γράμμα νά μήν παράπεσε, μετά ἀπό δέκα χρόνια, πάντα πανέμορφη ταινία σάν τήν *Ἀλίκη στίς πόλεις* πού μοῦγραφες, μά ἦταν τόΓογο,τοῦ Πιέρ Ἐταί . Καί μάταιος ὁ κόπος μου νά τό ξανακατασκευάσω σ' αὐτό ἐδῶ τό κείμενο, τραβώντας χιλιάδες γραμμές, αὐτό τό ξ, πού ξ- ἔπεσε.

Υ.Γ. Τό βλέμμα, πού μάταια ἀναζητήσαμε στή χώρα τῶν Κυκλώπων, γιά νά μή βροῦμε παρά ἐρείπια κάδρων, ἄν ἡ ἄχρηστη, καταδικαστική προφητικότητα τῆς παραίτησης δέν ἔρχεται νά φράξει τή χαρά τοῦ ἀπόπλου, θά τό ξαναναζητήσουμε ἐκεῖ πού ὁ Ὀδυσσέας σμίγει μέσα στό ὄνειρο μέ τόν Οἰδίποδα: στή χώρα τῶν ἀν- αλητῶν.

Πιέρ Ἐταίξ: *Γιογιώ*

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

[1] Ἀλέξαντρος Μουμτζῆς, *Ὀθόνη* 5, σελ. 84-85.

[2] J. Lacan, *Ecrits*, σελ. 8.

[3] J. Lacan, Le Sinthome, *Ornicar?* 7, σελ. 10.

[4] *Ὀθόνη* 6, σελ. 6-7.

[5] *Méditations méthaphysiques*, Garnier Flammation, σελ. 67.

[6] «Ὅταν μιλᾶ κανείς γιά τό ὑποκειμενικό, ἀκόμη κι ὅταν ἐμεῖς τό ἐξετάζουμε ἐδῶ, διατηρεῖται πάντα στό πνεῦμα ἡ πλάνη ὅτι τό ὑποκειμενικό ἀντιτίθεται στό ἀντικειμενικό κι ὅτι βρίσκεται στήν πλευρά αὐτοῦ πού μιλᾶ, κι ἀπ' αὐτό μάλιστα τό γεγονός στήν πλευρά τῆς αὐταπάτης — εἴτε πῶς παραμορφώνει τό ἀντικειμενικό εἴτε πῶς τό περιέχει. Ἡ διάσταση ὡς σήμερα ἐκθλειβόμενη στήν κατανόηση τοῦ φροϋδισμοῦ, εἶναι πῶς τό ὑποκειμενικό δέ βρίσκεται στήν πλευρά αὐτοῦ πού μιλᾶ. Εἶναι κάτι πού τό συναντᾶμε μέσα στό πραγματικό» J. Lacan, *Les phychoses*, Seuil σελ. 211-212.

[7] J. Lacan, *Le Séminaire XI*, Seuil, σελ. 189.

[8] Ἡ θεματική τοῦ ἀντικειμένου -α εἶναι τόσο ἐκτεταμένη πού κάποιες συμπληρωματικές παρατηρήσεις δέ θά εἶχαν κανένα νόημα. Σημειώνω πάντως τήν ἀπόπειρα μιᾶς συνολικῆς προσέγγισης τοῦ A. Green «L'objet (α) de J. Lacan, sa logique et la théorie freudienne» στά *Cahiers pour l'Analyse*. No 3, Seuil.

[9] G. Deleuze, *Différence et repétition*, σελ. 73, puf.

[10] H.A. Miller, Théorie de lalangue, *Ornicar?* 1, σελ. 26.

[112] Βλέπε τήν «Ἔνοχη κάμερα», Γ. Τζιώτζιου, *Ὀθόνη* 2-3.

[12] S. Freud, *Métapsychologie*, σελ. 109-123, idées / gallimard.

[13] L'effect de réel, J.P. Oudart, *Cahiers du Cinéma* No 228. Σ' αὐτό τό ἄρθρο ἀναφέρομαι ἐκτεταμένα στή συνέχεια.

[14] *Tel Quel*, No 71-73, σελ. 8.

[15] Ἡ ἀπόδοση τῆς λέξης *effet* μέ τή λέξη ἐντύπωση εἶναι ἡ πλέον ἀνεκτή κατάχρηση, συνηθισμένη βέβαια στίς μεταφράσεις. Καλό πάντως εἶναι νά θυμόμαστε ὅτι effet δέν εἶναι impression: τό μάτι τοῦ Θεοῦ δέν ξεγελιέται. Καλύτερα νά 'χε μείνει λοιπόν ἐφφέ.

[16] L'effet de réel.

[17] Ibid.

[18] Τό κρυμμένο φύλο πού γλιστρᾶ κάτω ἀπό τίς δαντέλες της. Βλέπε *Vies et légendes de J. Lacan*, C. Clément, σελ. 223-224, Figures -Grasset.

[19] Γιά τίς παραπομπές στόν Φουκώ ἀπό τό βιβλίο του *Les mots et les choses* βλ. ἑλλ. μετάφρ. τοῦ πρώτου κεφαλαίου στό *Σύγχρονο Κινηματογράφο '78*, No 17/18.

[20] L'effet de réel.

[21] Ἴσως μιά ἀπό τίς βαθύτερες λειτουργίες τῆς γραφῆς νἄναι κάποια προσπέλαση στό impossible. Παράδειγμα ἡ γραφή αὐτοῦ πού στόν Λακάν σημαίνεται στή φράση «Il n'ya pas de rapport sexuel», ἤ στά μαθηματικά ἡ εἰσαγωγή τοῦ ἀπρόσιτου, τοῦ ἀσύλληπτου μέσα σέ συγκεκριμένες πράξεις χάρις π.χ. σ' ἕνα + — ∞

[22] L'effet de réel.

[23] Ibid.

[24] J.A. Miller, Encyclopédie, *Ornicar?* 24, σελ. 41.

[25] J. Lacan, Subversion du sujet et dialectique du désir, *Ecrits*, σελ. 818.

[26] Ἀποδίδω φυσικά τό représenter μέ τό ρῆμα *ἀντιπροσωπεύω*. Δέν μπορῶ νά φανταστῶ κανένα λόγο πού θά συνηγοροῦσε ὑπέρ τῆς μεταφραστικῆς πρότασης τοῦ Μπ. Ἀκτσόγλου *Ὀθόνη* 5, σελ. 55, πού ἀποδίδει, σέ μιά παραλλαγή αὐτῆς τῆς πρότασης, τό répresenter μέ τό ρῆμα παρουσιάζω. *Τό σημαῖνον ἀντιπροσωπεύει τό ὑποκείμενο* (χωρίς αὐτό νά σημαίνει ὅτι ἡ ἀντιπροσώπευση ἀποτελεῖ καί τό βασικό πρόβλημα, σ' αὐτή τήν πρόταση τοῦ Λακάν. Τό βασικό πρόβλημα εἶναι τό *γιά*, pour).

[27] J. Lacan, Subversion ..., *Ecrits*, σελ. 819.

[28] *La logique du fantasme*. Παραθέτω ἀπό μιά πειρατική ἔκδοση μιά κι αὐτό τό σεμινάριο δέν εἶναι ἐπίσημα δημοσιευμένο.

[29] L'effet de réel.

[30] J.A. Miller, La suture, *Cahiers pour l'Analyse* 1, σελ. 38.

[31] Ibid, σελ. 39.

[32] J. Lacan, R.S.T. 1974-75, *Ornicar?* 3, σελ. 99.

[33] Y. Duroux, psychologie et Logique, *Cahiers pour l'Analyse* 1, σελ. 32.

[34] L. Althsser, *Lire le capital*, σελ. 39, Maspero.

[35] Πρόκειται γιά τούς ἀπόλυτους ἀριθμούς, προσδιορισμό πού παραλείπω στή συνέχεια ὡς προφανή.

[36] G. Frege, *Les fondements de l'Arithmetique*, σελ. 27, Seuil.

[37] Y. Duroux, *Cahiers pour l'Analyse*, 1, σελ. 33.

[38] G. Frege, ibid, σελ. 198, Seuil.

[39] Ibid, *σελ. 198*.

[40] J.A. Miller, La suture, *Cahiers pour l'Analyse* 1, σελ. 43.

[41] Ὁ περίφημος ὁρισμός τοῦ Λάϊμπνιτς: ταυτόσημα εἶναι τά πράγματα πού τό ἕνα μπορεῖ ν' ἀντικαταστήσει τό ἄλλο δίχως ν' ἀπωλεσθεῖ ἡ ἀλήθεια. Βλέπε στό Les fondements de l'Arithmétique, σελ. 51.

[42] J.A. Miller, ibid, σελ. 44.

[43] J.Lacan, Ou pire, *Scilicet* 5, σελ. 8.

[44] J. A. Miller, ibid, σελ. 45.

[45] Ibid, σελ. 47. Στή σημείωση τῆς παρουσίας ἑνός πλεονάσματος μέσά στή διαδοχή ἀχνοδιαγράφεται αὐτό πού ἀποτελεῖ διαφοροποιητικό σημεῖο ἀνάμεσα στό λόγο τῆς λογικῆς καί στή λακανική προβληματική πού τό χρησιμοποιεῖ. Ἀλλά δέν εἶναι ἐδῶ πού θά ἐξηγήσουμε γιατί ὁ Λακάν δέν εἶναι Frege.

[46] Ibid, σελ. 47.

[47] Λόγος τοῦ Κυρίου, Λόγος τῆς Ὑστερικῆς. Ἀναπόφευκτη εἶναι ἡ συμπαραδηλωτική καθίζηση πού πλήττει τήν ἀπόδοση τοῦ Maître ὡς κυρίου, λέξη μακριά ἀπό τά μεσαιωνικά καί φιλοσοφικά δῶρα πού περιβάλλουν τόν ὅρο Maître.

[48] L'effet de réel.

[49] F. Regnault, Le sujet de la science et le fantasme du monde, *Ornicar?* 5, σελ. 95.

[50] J. Lacan, *L'envers de la Phychanalyse* ἤ *Les quatres discours*, 1969-70. Σεμινάριο ἀδημοσίευτο· οἱ παραθέσεις πού ἀκολουθοῦν προέρχονται ἀπό πειρατική ἔκδοση.

[51] C. Miller, *L'Ane* 1, σελ. 12.

[52] Ὡς *ἐνεργούμενον* μεταφράζω τή λέξη *agent*. ἀπόδοση λίγο πολύ βεβιασμένη, γιατί εἰσάγει στόν ὅρο μιά σημασιακή ἀπόχρωση πού ἀπουσιάζει ἀπό τόν ἀπόλυτα ἐνεργητικό χαρακτηρα τοῦ agent. Αὐτό ὅμως πού θέλω νά σημειώσω μέ τή συγκεκριμένη μεταφραστική ἐπιλογή δέν εἶναι διόλου ἑτερογενές πρός τή σκέψη τοῦ Λακάν: τό στοιχεῖο πού καταλαμβάνει τή θέση δρώσας αἰτίας μόνο φαινομενικά ἀποτελεῖ παράγοντα τῆς δράσης τῆς ὁποίας εἶναι μέν φορέας, ὑποτελής ὡστόσο στήν ἀλήθεια πού ἐσωτερικά, ἀπό ἕνα λησμονημένο ἀλλοῦ, τόν στηρίζει.

[53] Βλέπε καί στό *Encore*, σελ. 21, Seuil. Ἡ παρουσίαση πάντως

εἶναι ἐξαιρετικά συνοπτική.

[54] R. Barthes, *Στοιχεῖα σημειολογίας*, σελ. 90, Νεφέλη. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι δέν ὑπάρχει, τουλάχιστον δέν ἔχω συναντήσει, οὔτε μία ἀκριβή παραπομπή τοῦ Μπάρτ, στίς ἐπεξεργασίες τοῦ Λακάν. Ἡ παρανόηση πρυτανεύει παντοῦ. Ἄν ὅμως στό ἐπίπεδο τοῦ savoir ἡ σχέση ἦταν παρεξήγηση, στό ἐπίπεδο τῆς ἀλήθειας, τό σύμπτωμα -Μπάρτ εἶναι ἴσως ἡ πεμπτουσία τοῦ λακανισμοῦ καί φορέας μιᾶς éthique πολύτιμης γιά τή «σπηλαίωση» τοῦ χρόνου πού ζοῦμε, κι αὐτοῦ πού ἔρχεται. (Σημειώνω ὅτι τό ἄρθρο τῶν Laplanche-Leclaire στό *Temps modernes* πού ἀναφέρει ὁ Μπάρτ, κινοῦνταν σέ μιά τόσο παραφραστική κατεύθυνση τῆς λακανικῆς ἐπεξεργασίας τοῦ σημαίνοντος καί τῆς λειτουργίας τῆς κλασματικῆς παύλας, πού ὁ Λακάν ὑποχρεώθηκε νά τούς τραβήξει τ' αὐτί).

[55] «Ἡ ἐπιστήμη δέν εἶναι πρόοδος τῆς γνώσης (connaissance) ἀλλά κάτι πού λειτουργεῖ πρός ὄφελος τοῦ Λόγου τοῦ Maître» J. Lacan, *Les quatres discours*.

[56] D. Dayan, *Ὀθόνη* 5.

[57] *Ecrits*,«Reponse au commentaire de J. Hyppolite», σελ. 388.

[58] Ὅτι οἱ Χίτσκοκικές ἐκκλησίες εἶναι κατ' ἐξοχήν Unheimlich τόποι, ἡ λέξη πού ἐνδεχόμενα λείπει γιά νά τούς χαρακτηρίσετε δέν σᾶς ἐμποδίζει νά τούς ζεῖτε ὡς τέτοιους. Μόνο πού δέν πρόκειται γιά ἐκκλησίες ὅπου σᾶς παρασύρουν οἱ κριτικοί, ἀθῶοι ἤ ἔνοχοι τό ἴδιο κάνει, ποτέ αὐτό δέν ἀπασχόλησε τόν Χίτσκοκ. Πρόκειται ἁπλά γιά Οἴκους μήτε ὅμως οἴκους Ἀνοχῆς, μήτε οἴκους Ἐνοχῆς, μά γιά οἴκους Θεοῦ, κι' αὐτό πού ἐγγυᾶται ἐν προκειμένω τό Ὄνομα-τοῦ-Θεοῦ δέν εἶναι ἡ ἀπόδοση ἤ ἀνάκληση τῆς διαφορᾶς πού ρυθμίζει τό μοίρασμα σέ ἐνοχή καί ἀθωότητα, εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ «κατ' ἐξοχήν». Σέ ποιόν; Στόν Οἶκο βέβαια!, στόν οἶκο πού μέ τό νά εἶναι τυλιγμένος στήν πορφύρα τοῦ ὑπέρτατου σημαίνοντος εἶναι ὁ κατ' ἐξοχήν οἶκος. (Κάτι πού ἀναμφίβολα γνωρίζετε ἄν μοιραστήκατε τό μυστικό τοῦ ἀνθρώπου πού ἤξερε πολλά, ἄν τό ἀκούσατε τή στιγμή πού ὁ κύριος Μάκ Κήνα τό οὐρλιάζει στήν «ἐκκλησία» πού κρατεῖται ὁ γυιός του. Κι ὁ Χίτσκοκ σέ τόσες ταινίες).

[59] Καί μόνο ἀντιπροσωπευτικά θά μνημόνευα πίνακες ὅπως «L'acropole» κτλ.

[60] Κοιτάξτε τά μάτια τῆς Λώρας Μάρς, κάθε φορά πού «βλέπει» τό σῶμα της χάνεται, εἶναι ἀτόφιο βλέμμα, πού κάποιο ὑποτιθέμενο σῶμα φέρει.

[61] Γιά τή σχέση πού δένει τό μάτι καί τόν εὐνουχισμό, βλέπε τήν ὑποδειγματική, ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, ἀνάλυση τοῦ μύθου τοῦ Χόφμαν «ὁ ἄνθρωπος μέ τήν ἄμμο», στό *Essais de Phychanalyse appliquée*, Gallimard, ὅπου ὁ Φρόϋντ μελετᾶ τό πρόβλημα τῆς Unheimlich, πού στά ἑλληνικά θά ἀπέδιδα χωρίς δισταγμό, κατά τό λακανικό τρόπο, ὡς «τό ἀνησυχητικά οἰκεῖο». Γιά νά φαίνεται μάλιστα καλύτερα αὐτό πού ἔβλεπε ὁ Χίτσκοκ.

[62] Ἀποκλείσαμε τή δομή τοῦ Λόγου τῆς Ὑστερικῆς μιά καί ἡ ὀργάνωση τῶν ὅρων τῆς ἀναπαράστασης σύμφωνα μέ τή λογική πού διέπει τή συγκρότησή του εἶναι σαφές πώς δέν «κολλᾶ» ὅπως διαπιστώνεται ἀπό τό ἴδιο τό προφίλ αὐτοῦ τοῦ λόγου

$$\frac{\not{S}}{a} \; // \; \frac{S_1}{S_2}$$

Διόλου συμπτωματικά ὁ Οὐντάρ περιορίζεται σέ φραστικές διατυπώσεις ἀποφεύγοντας τή δοκιμασία τῆς δομικῆς ἄρθρωσης. Σ' ἕνα ἄλλο κείμενο (Notes pour une théorie de la représentation, *Cahiers* No 229, σελ. 45) ἰσχυρίζεται ὅτι ἡ δομική ἀμφισημία τοῦ λόγου τῆς ἀναπαράστασης καλύπτει μιά διαφορά στή σχέση μέ τή δομή τοῦ Λόγου τῆς Ὑστερικῆς στό Λόγο τοῦ Maître ἀνταποκρίνεται στό πέρασμα τῆς ἀστικῆς τάξης ἀπό τή σχέση ὑπαγωγῆς στή σχέση «κυριότητας» τῆς ἐξουσίας. Παρατήρηση πού δέ λύνει τά συγκεκριμένα προβλήματα πού θέτει μιά «ὑστερική» κατανομή τῆς ἀναπαράστασης.

[63] Γιά τό βλέμμα καί τό φάντασμα, Μ. Γρηγοράκου, *Ὀθόνη* No 1.

Πρόκειται γιά ἕνα κείμενο τοῦ ὁποίου ἡ συνεπέστερη ὄψη συνίσταται στήν προκλητικότητα τῆς ἀνακρίβειας. Ἀνακρίβεια τῆς ἐξήγησης, τῆς παράθεσης, τῆς λέξης, ἀνακρίβεια τοῦ ὀνόματος κυρίως. Ἡ συνοπτική παράθεση τοῦ παιγνιδιοῦ Fort-Da εἶναι ἀνακριβέστατη, αὐτό πού παρουσιάζεται σάν σύνοψη τοῦ παιχνιδιοῦ δέν εἶναι παρά μία μόνο ἐτάπ καί μάλιστα ἡ λιγότερη σημαντική. Τό ἑρμηνευτικό γλίστρημα ἀναπόφευκτα ἀκολουθεῖ: ἡ φροϋδική προβληματική χωνεύεται στήν ἀνακρίβεια, ἡ ἀνάλυση τοῦ Λακάν, σημαντικά μετατοπισμένη ἀπό αὐτή τοῦ Φρόυντ, δέν ὑποδηλώνει πουθενά τήν παρουσία της, οὔτε σέ μιά ὑπόμνηση. Ἐκεῖ ὅμως πού τά πράγματα γίνονται τουλάχιστον ἐπικίνδυνα εἶναι ὅταν ἡ βοή τῶν λέξεων συμπαρασύρει τό καρούλι στόν ἀπίστευτο χαρακτηρισμό του ὡς objet-petit-a (!) καί στόν συνακόλουθο παραλληλισμό μέ τό βλέμμα. Ὄχι γιατί τό καρούλι στήν ἐν λόγω ἐμπειρία εἶναι ἕνα τυπικά μεταβατικό ἀντικείμενο, objet transitionel, μέ τήν ἔννοια πού τοῦ δίνει ὁ Winnicott, ἀλλά γιατί ἡ λίστα τῶν objet-πετιτ-α εἶναι ἀπελπιστικά πενιχρή γιά τή λοβιτούρα τῆς παράφρασης, μόλις τέσσαρα (4): ἡ φωνή, τό βλέμμα, ὁ μαστός, τό τίποτα, τό σκατό.

Ἐπί πλέον αὐτό πού στίζεται στό παιγνίδι τοῦ Fort-Da δέν εἶναι ἡ σχέση μέ τό πραγματικό, μά ἡ ἐγκατάσταση τῆς ὑποκειμενικότητας σέ μιά ζώνη διαχειριζόμενη ἀπό τήν ὁρμή τοῦ θανάτου.

Δέν πρόκειται νά ὁδηγήσω τήν κριτική σέ λεπτομέρειες, ἴσως προσεγγίζοντας τό πρόβλημα τῆς βλεπτικῆς ἐνόρμησης νά μᾶς δοθεῖ ἐπαρκέστερα ἡ δυνατότητα. Δέ θᾶχα γράψει κᾶν τίς παραπάνω γραμμές, μέσα στή γιορτή τῆς γραφῆς μπορεῖ κανείς νά παίξει μέ τόν Φρόϋντ ἤ τόν Λακάν ἤ ὅποιον ἄλλο, ὅπως θέλει, ὄχι μόνο κορώνα ἤ γράμματα. *Μακριά ἀπό μένα ἡ σκέψη ν' ἀντιπαραθέσω στήν εἰκονοκλαστική χαρά τῆς γραφῆς τήν ὀρθοπεδική βλοσυρότητα τῆς ὀρθοδοξίας.* Ὅμως τό ἄρθρο «τοῦ» Γρηγοράκου δέν ἔχει καμιά σχέση μέ τή γραφή: τά 4/5 του εἶναι πιστή *λέξη πρός λέξη*, μετάφραση σκόρπιων προτάσεων τοῦ Λακάν ἀπό ἕνα δυό κεφάλαια τοῦ XI σεμινάριου, ἀπροβλημάτιστα ἀραδιασμένων ἡ μία δίπλα στήν ἄλλη, ἤ τοῦ Οὐντάρ ἀπό τή *Suture*, χωρίς ὁποιαδήποτε χρήση εἰσαγωγικῶν. Τό νά πέφτουν ὁ Λακάν ἤ ὁ Οὐντάρ, μέσα στή βία τῆς παράφρασης, θύματα παρουσιαστικῆς ἀνακρίβειας λίγο τό κακό. Νά γίνονται ὅμως ἀντικείμενο μεταφραστικῆς κλοπῆς μέ τό εἰρωνικό πρόσχημα πού συνοδεύει τό ἄρθρο «βία-θύματα Λακάν Οὐντάρ» αὐτό εἶναι κοροϊδία καί ἐμπαιγμός. Ὄχι βέβαια γιά τόν Λακάν ἤ τόν Οὐντάρ ἤ ὅποιον ἄλλο. Ἀλλά γιά μᾶς. Ἄν ἐν πάσῃ περιπτώσει πιστεύει κανείς ὅτι ὁ ὅρος διανοητική ἐντιμότητα ἔχει κάποιο νόημα.

(Σημειώνω ὅτι ὁλόϊδια εἶναι καί ἡ περίπτωση ἑνός ἄλλου ἄρθρου τοῦ Μ. Γρηγοράκου, «ὁ καθρέφτης, ἡ ὀθόνη, κι ἐμεῖς» στήν *Ὀθόνη* 2-3, μόνο πού σ' αὐτό, τό βοή-θυμα εἶναι ὁ Metz).

Δημήτρις ΒΕΡΓΕΤΗΣ

ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΕΝΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑ ΚΑΙ ΕΞΗ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ
τοῦ Νίκου Κολοβοῦ

1α. Τό πρόβλημα δέ βρίσκεται στό νά ἐξηγήσουμε τί εἶναι κινηματογράφος ἀπ' τή μιά, τί εἶναι ἱστορία ἀπ' τήν ἄλλη, ποιά εἶναι ὕστερα ἡ σχέση ἀνάμεσά τους. Ἀλλά τό πῶς ἐγγράφεται, τί ἀποτελεῖ ἡ Ἱστορία στή δομή ἑνός φιλμικοῦ κειμένου.

Δέν ὑπάρχει «μικρή» καί «μεγάλη» ἱστορία γιά τόν κινηματογραφικό παραγωγό. Τά καθημερινά, χωρίς ὄνομα γεγονότα μποροῦν νά ἀποβοῦν τό ἴδιο σημαντικά μέ τίς γνωστές, ἐπονομασμένες συγκρούσεις στήν ἐξέλιξη τῆς ἀνθρώπινης ἱστορίας. Ὑπάρχει σύνδεσμος ἀνάμεσα στά γεγονότα καί τή θέση τοῦ ἀνθρώπου ὡς ἐνεργητικοῦ παράγοντα σ' αὐτά. Ὁ ἄνθρωπος γράφει τήν Ἱστορία ἐπηρεασμένος ἤ ἀναγκασμένος ἀπ' τίς κοινωνικές κι οἰκονομικές συνθῆκες πού ἐπικρατοῦν στήν ἐποχή του. Μέσα στόν ἱστορικό χρόνο ἡ συνείδησή του προσδιορίζεται ἀπ' τήν κοινωνική του ὕπαρξη κι οἱ ἰδέες του ἀποτελοῦν συνέπεια τῆς ὑλικῆς του δράσης.

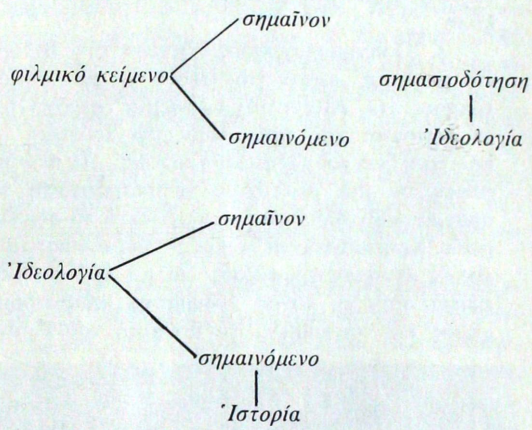
Τελικά, ἱστορία εἶναι, σέ σχέση μέ τήν ἀνθρώπινη συνείδηση, ἕνα σύνολο ἀπό ἰδέες, ἔννοιες, πραγματικές παραστάσεις καί πρακτική δράση, πού ἀναφέρονται στό παρελθόν τῆς ἀνθρώπινης κοινωνίας.

1β. Τό πρόβλημα δέ βρίσκεται στό νά ἐξηγήσουμε ἄν ἡ Ἱστορία εἶναι ἰδεολογία, ἀλλά στό πῶς προσδιορίζει ἡ ἰδεολογία τή σημασιοδότηση μιᾶς ταινίας, ἑνός φιλμικοῦ κειμένου.

Ἰδεολογία εἶναι ἕνα σύστημα παραστάσεων, δηλαδή ἕνα σύνολο ἀπό εἰκόνες, μύθους, ἰδέες ἤ ἔννοιες μέ δική του λογική συνοχή, προικισμένο μέ μιάν ἱστορική ὕπαρξη κι ἕναν ἱστορικό ρόλο στό πλαίσιο μιᾶς δοσμένης κοινωνίας (Λουΐ Ἀλτουσέρ, *Γιά τό Μάρξ*, σελ. 231 ἑλλ. μετάφρ., ἐκδ. Γράμματα). Ἡ ἰδεολογία δέν ἔχει ἁπλά ἱστορικό προσδιορισμό, ἀλλά, τοποθετώντας την στό σημειολογικό ἐπίπεδο, εἶναι ἡ σημασιοδότηση τῆς Ἱστορίας. Περιέχει τά ἴδια τά σημαίνοντα καί σημαινόμενά της, δηλαδή τίς εἰκόνες, τίς ἰδέες, τίς πρακτικές, τίς ἔννοιές της. Δέν ὑπάρχει Ἰδεολογία ἀνεξάρτητη ἀπ' τήν Ἱστορία. Στήν ἴδια ἀναλογία ὅμως δέν ὑπάρχει Ἱστορία χωρίς σημαίνουσα ἐκδήλωση, χωρίς Ἰδεολογία.

Κάθε φιλμικό κείμενο ἐγγράφει καί μεταφέρει ἰδεολογία. Ὅσο κι ἄν χρειάζεται συχνά ἐπίμονη ἀνάλυση γιά ν' ἀποκαλυφθεῖ στά σημαίνονται κατά κύριο λόγο στοιχεῖα του.

Ὅταν ὅμως ἐγγράφει Ἱστορία, ὁ ἰδεολογικός του προσδιορισμός εἶναι ἄμεσος. Ἡ ἀνάλυση τοῦ θεατῆ-ἀναγνώστη τῆς ταινίας ἐντοπίζεται στήν ἐξήγηση τοῦ τρόπου πού πραγματοποιήθηκε ἡ παραγωγική αὐτή ἐγγραφή. Μιά σχηματική παράσταση πού χρησιμοποιεῖ ὁ T. Eagleton (Terry Eagleton, Critisim and Ideology, NBL, p. 80) γιά τό λογοτεχνικό κείμενο μπορεῖ νά διασαφηνίσει λίγο περισσότερο τό ἐπιχείρημά μας:



Ἡ σημασιοδότηση ἑνός φιλμικοῦ κειμένου συνέχεται μέ τήν ἰδεολογία καί ἡ σημασιοδότηση τῆς Ἱστορίας μέ τήν ἰδεολογία.

Ἔτσι ἡ Ἱστορία ἐγγράφεται στό φιλμικό κείμενο ὄχι ὡς σημαινόμενο μόνο, (ὡς περιεχόμενο), ἀλλά ὡς στοιχεῖο ὁλόκληρης τῆς σημαίνουσας διαδικασίας πού τό παράγει. Ἀποτελεῖ παράγοντα λειτουργίας ὅλου τοῦ συστήματος (ἤ συστημάτων) σημασιοδότησής της. Παράγει ὡς ἕνα βαθμό τό ἴδιο τό φιλμικό κείμενο.

Μέ τά παραδείγματα πού θ' ἀκολουθήσουν αὐτό τό ἐπιχείρημα θά προσπαθήσουμε νά θεμελιώσουμε.

ΤΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ

2. Ὁ κινηματογράφος γράφει τήν Ἱστορία μέ τόν τρόπο πού μᾶς ἔδειξε ἡ παραγωγική διαδικασία τοῦ ντοκυμανταίρ τῶν Χαϊνόφσκι καί Σόϋμαν *Ὁ πόλεμος μέ τίς μούμιες* καί μερικότερα ἡ ταινία τοῦ Τσουχράϊ *Μνήμη*. Δουλεύοντας πάνω σ' ἕνα ἱστορικό παραπέμπον, τή Χιλή στήν περίοδο τῆς «Λαϊκῆς Ἑνότητας» τό πρῶτο, τή μάχη στό Στάλινγκράντ στή διάρκεια τοῦ Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου τό ἄλλο. Χρησιμοποιώντας τόν ἐπίσημο καί καθημερινό λόγο, τήν πολιτική διακήρυξη καί τήν ἁπλή ἀπάντηση μιᾶς συνέντευξης. Τά ἐπώνυμα ἄτομα, πού προβάλλονται, καί κεῖνα πού δουλεύουν, δροῦν, διαδηλώνουν, περιμένουν. Τή λαϊκή μάζα. Εἰκόνες ἀπ' τήν πολεμική κι ἔνοπλη σύγκρουση, μιά ἀφίσα, ἕνα πρόσωπο, ἕνα τοπίο, ἕνα κτίσμα, μιά μηχανή. Στοιχεῖα πού γεμίζουν τό σῶμα τῆς Ἱστορίας. Τελικά, τά συστηματικά ἱστορικά κείμενα πολύ λίγα μᾶς μαθαίνουν γιά τό τί εἶναι Ἱστορία, γιά τή δομή καί τή λειτουργία της. Ταινίες πού γράφουν Ἱστορία, σάν αὐτές πού ἀναφέραμε, εἶναι πιό ἀποτελεσματικές στήν ἀντίληψη αὐτῆς τῆς γνώσης. Γιατί εἶναι οἱ ἴδιες ἱστορικά φιλμικά κείμενα στά ὁποῖα τό ἐπιχείρημά μας βρίσκει ἄμεση ἐφαρμογή καί λύση.

3. Ὁ κινηματογράφος ἐγγράφει τήν Ἱστορία καί μέσα ἀπ' αὐτήν τήν ἰδεολογία, μέ πολλούς τρόπους. Ὁ Ἀϊζενστάϊν ἔκανε μιά ἐπιλογή ἀπό τά γεγονότα πού σημείωσαν τήν ἰδιωτική καί πολιτική ζωή τοῦ *Ἰβάν τοῦ Τρομεροῦ*. Δέν περιορίστηκε σέ μιά ρεαλιστική ἀναπαράσταση τοῦ πραγματικοῦ, ἀλλά τό ἀπογύμνωσε ἤ τό συμπλήρωσε. Χρησιμοποίησε «δικούς» τους ἀναπαραστατικούς κινηματογραφικούς καί μή κώδικες (κτίσματα, ντεκόρ, λόγος, ἐνδυμασίες, χειρονομίες, χορός καί παντομίμα, τή μουσική τοῦ Προκόφιεφ), φτάνοντας ἔτσι στό ἐπίπεδο τοῦ συμβολικοῦ. Σ' αὐτό ἀκριβῶς τό ἐπίπεδο ἀναπαράστασης ἤ ἐγγραφῆς τῆς Ἱστορίας στήν ταινία του διοχετεύεται καί ἡ ἰδεολογία της: ὁ Ἰβάν εἶναι ὁ θεμελιωτής τῆς ἑνωμένης Ρωσίας. Βασισμένος σέ λαϊκές δυνάμεις, ξεπέρασε τίς ἐσωτερικές ἀντιθέσεις κι ἀντιμετώπισε τούς ἐξωτερικούς ἐχθρούς. Ἑδραίωσε τή φήμη καί τήν κρατική ὑπόσταση τῆς Ρωσίας.

Χαϊνόφσκι -Σόϋμαν: *Ὁ πόλεμος μέ τίς μούμιες*

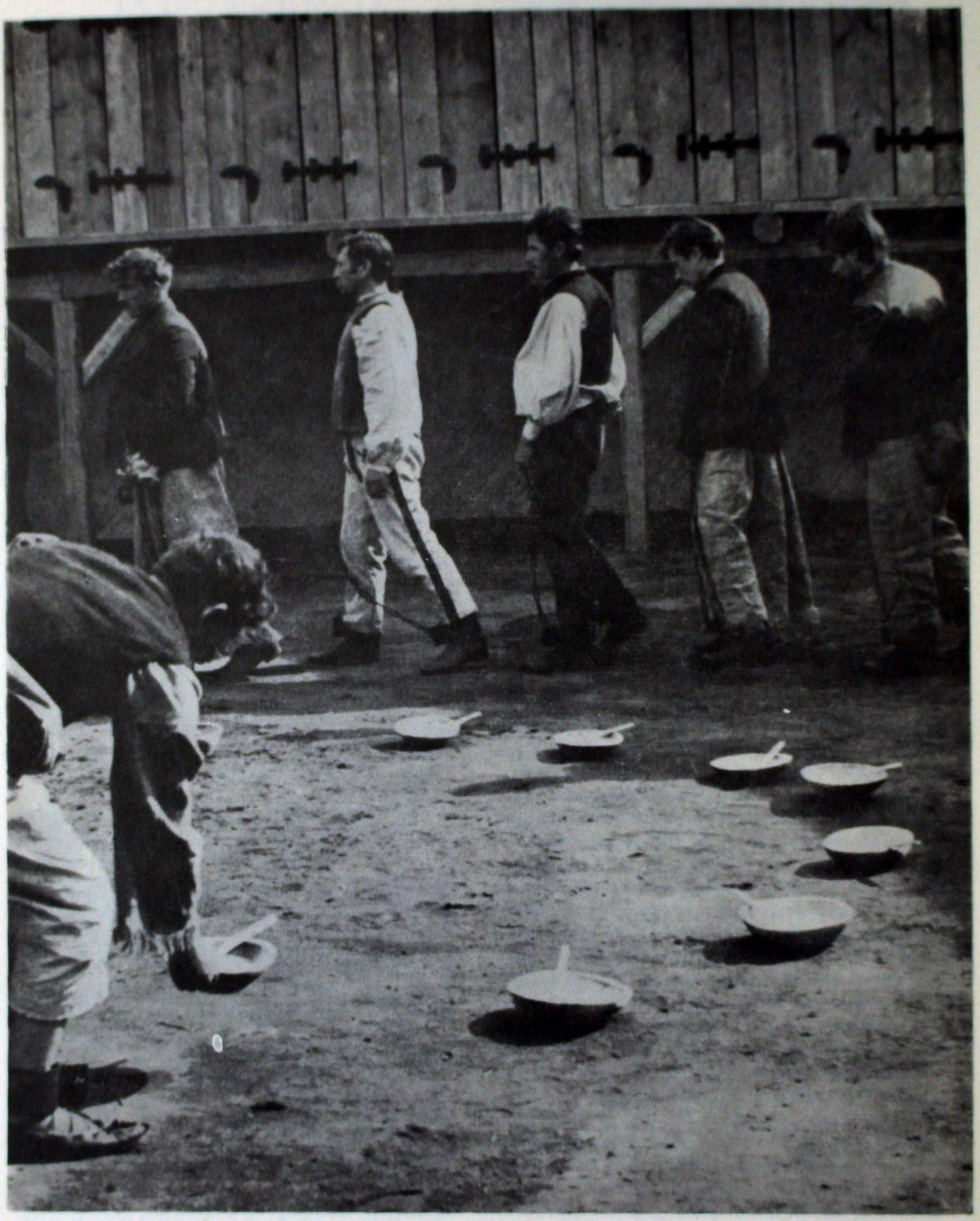
Σ.Μ. Ἀϊζενστάϊν: *Ἰβάν ὁ τρομερός*

4. Ὁ Βισκόντι στούς *Καταραμένους* διατηρεῖ ἕνα σταθερό ἱστορικό παραπέμπον: τήν ἄνοδο τοῦ ναζισμοῦ στή Γερμανία, καί εἰδικότερα τή συμμετοχή τῶν γερμανῶν μεγαλοβιομήχανων στήν ἐξέλιξη αὐτή. Στό ἀναπαραστατικό του σύστημα ὅμως ἐπιβάλλεται ἡ μυθοπλασία: ἡ διάλυση τῆς οἰκογένειας τῶν Ἔσσενμπεκ. Ὅσο κι ἄν μπορεῖ νά λειτουργήσει μεταφορικά ὁ μύθος αὐτός, (οἰκογένεια Ἔσσενμπεκ-οἰκογένεια Κρούπ), ἡ Ἱστορία ἀπωθεῖται κι ἐγγράφεται στήν ταινία σάν δευτερεῦον συνεκτικό στοιχεῖο τῆς μυθοπλασίας (διάλογος, πληροφορίες, ἔνστολοι στρατιῶτες τῶν Ἔς-Ἔς καί τῶν Ταγμάτων Ἐφόδου). Μόνο σέ μιά ἑνότητα (στή νύχτα τῆς σφαγῆς τοῦ γεγονότος μέ τήν ἀνάπτυξη τοῦ μύθου (ὁ Κονσταντίν δολοφονεῖται ἀπ' τόν Ἄσσενμπεκ καί τόν Φρίντριχ). Ὁ Βισκόντι ὀργάνωσε τή δομή τῆς ταινίας του θεατρικά. Οἱ κλειστοί χῶροι, οἱ χειρονομίες, ἡ διαβάθμιση τῆς κλίμακας τῶν χρωμάτων, ἡ χρονική διευθέτηση τῶν στοιχείων τοῦ μύθου, ἡ ἐξπρεσσιονιστική ἀντίληψη γιά τά ντεκόρ, ἐπιβεβαιώνουν αὐτή τήν ἐκτίμηση. Χρησίμεψαν στή διατήρηση ἑνός θεατρικοῦ τόνου σ' ὅλη τή διάρκεια τῆς ταινίας καί παρήγαγαν μεθοδικά μιά δραματική κορύφωση. Στίς τελευταῖες ἑνότητες τῆς ταινίας ἡ Ἱστορία δέν λειτουργεῖ πιά ὡς παραπέμπον, ἀλλά ταυτίζεται μέ τά θεατρικά-φίλμ δρώμενα. Ἡ μορφή τοῦ νεαροῦ Ἔσσενμπεκ, πού ντύθηκε τή στολή τῶν Ἔς-Ἔς, γραμμένη μέ διπλοτυπία πάνω στήν εἰκόνα τῶν χυτήριων τῆς οἰκογένειας, σημαίνει ἀκριβῶς αὐτή τήν ταύτιση.

Θ. Ἀγγελόπουλου: *Ὁ θίασος*

5. Ὁ Ἀγγελόπουλος στό *Θίασο* μεθοδεύει ἕναν ἄλλο τρόπο ἐγγραφῆς τῆς Ἱστορίας στήν ταινία του. Ἡ θεατρικότητα παίρνεται ὡς στοιχεῖο τῆς μυθοπλασίας: ἕνας «οἰκογενειακός», λαϊκός θίασος μέ μιά πρόχειρη σκηνή, μ' ἕνα λαϊκό ἔργο στό ρεπερτόριό του, τή *Γκόλφω*. Ὁ θίασος περιοδεύει στήν Ἑλλάδα, ἡ σκηνή μετατίθεται ἀπό τόπο σέ τόπο, τό ἔργο παίζεται ἐπαναληπτικά. Τά μέλη τοῦ θίασου ζοῦν τήν προσωπική τους κατάσταση στήν ὁποία ἐπαναλαμβάνονται στοιχεῖα ἀπ' τό μύθο τῶν Ἀτρειδῶν. Ἡ Ἱστορία ἐγγράφεται ἀνάμεσα στούς «νεκρούς χρόνους», στά θελημένα καί μακρά χάσματα αὐτῆς τῆς μυθοπλασίας κι αὐτῆς τῆς θεατρικότητας. Σπάνια συμπλέκεται μαζί τους (ὁ Ὀρέστης βγαίνει στό βουνό), κι ἀκόμη σπανιότερα ταυτίζεται (ἡ παράδοση τῶν ὅπλων μετά τή συμφωνία τῆς Βάρκιζας). Τό ἱστορικό παραπέμπον κι ἐδῶ εἶναι σαφές: ἡ χρονική περίοδος ἀπ' τόν ἐμφύλιο πόλεμο μέχρι τήν ἐκλογή τοῦ Παπάγου. Ἡ λειτουργία ὅμως τοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος τῆς ταινίας γίνεται καί ἡ σημαίνουσα πρακτική της ἐξελίσσεται στό ἐπίπεδο τοῦ συμβολικοῦ (μέ τήν εὐρύτατη ἔννοια τοῦ ὅρου) καί τῆς μεταφορᾶς. Ὁ μονόλογος (καί ἡ ἀπαγγελία ποιήματος) ὑποκαθιστοῦν σέ ὁρισμένα σημεῖα τήν ἀπεικόνιση. Ἡ συνεχής χρήση τοῦ πλάνου-σεκάνς, ἡ ἐξάντληση τῆς χρονικότητας τοῦ πλάνου, ἡ χρήση τῆς λαϊκῆς μουσικῆς καί τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ ὡς σημαινόντων τοῦ ἱστορικοῦ παραπέμποντος, ἡ διασπορά τῆς ἀφήγησης σέ ἑνότητες πού συνδέουν μόνο οἱ μετακινήσεις καί οἱ ἐμφανίσεις τοῦ θίασου ἀπ' τή μιά, καί ἡ ἀναγνώριση τοῦ ἱστορικοῦ παραπέμποντος ἀπ τήν ἄλλη, ἀποκλείουν ὁποιαδήποτε ταύτιση τοῦ θεατῆ μέ τό σημαῖνον τῆς μυθοπλασίας καί τό ἀναπαραστατικό σύστημα τοῦ Ἀγγελόπουλου γενικά. Ἀντίθετα εὐνοοῦν τή διατήρηση τῆς συνείδησής του σέ μιά κατάσταση αἰφνιδιασμοῦ καί διάστασης μαζί του. Σέ βαθμό πού τό ἱστορικό παραπέμπον νά εἶναι ἀναγνώσιμο, ἡ ἰδεολογία πού μέσα ἀπ' αὐτό ἐγγράφεται στό σημαῖνον τῆς ταινίας νά εἶναι διακριτή, ἀλλά (τό σπουδαιότερο ἴσως ἀπ' ὅλα) καί ὁ ἔλεγχος τοῦ ἴδιου τοῦ ἀναπαραστατικοῦ συστήματος τῆς ταινίας νά εἶναι ἐφικτός.

6. Ὁ Γιαντσό στούς *Νικημένους* μεταχειρίζεται τήν Ἱστορία ὡς πρόσχημα γιά τήν κινηματογραφική ἐπεξεργασία ὁρισμένων (κοινωνικῶν) σχέσεων. Εἰδικότερα τῆς ἀφηρημένης σχέσης ἄτομο-ἐξουσία. Ἴσως ἀκόμη τῆς σχέσης αὐτοκρατορική κυριαρχία-λαϊκό κίνημα. Τό ἱστορικό παραπέμπον στήν ταινία του εἶναι οἱ κινήσεις τῶν ἐπαναστατικῶν ὁμάδων στήν περίοδο τῆς ἐξέγερσης τοῦ Λάγιος Κόσσουθ. Ἡ Ἱστορία συνιστᾶ μιά ἔννοια στό σημαῖνον σύστημα τῆς ταινίας πού δέν καταδηλώνεται, ἀλλά συμπαραδηλώνεται. Μέσα ἀπό ἕνα ἀναπαραστατικό σύστημα, ὅπου ὁ οὐγγρικός κάμπος, ἡ ἀντίθεση ἤ ὁ συνδυασμός τοῦ μαύρου, τοῦ ἄσπρου καί τοῦ γκρίζου τῆς φωτογραφίας, ἡ σπανιότητα καί ἡ λιτότητα τοῦ λόγου, ἡ ἀπουσία ὁποιασδήποτε δραματουργίας, ἡ ἀπογύμνωση τῶν ντεκόρ, ἡ ἐνδυμασία, ἡ χειρονομία, ἡ χορογραφική συσχέτιση τῆς θέσης καί τῆς κίνησης τῆς μηχανῆς μέ τήν κίνηση τῶν σωμάτων,



Μίκλος Γιαντσό: *Οἱ νικημένοι*

ἀποβαίνουν στοιχεῖα παραγωγῆς κι ἐξαγγελίας τοῦ σημαίνοντος. Ἡ μεγάλη ἀξία τῆς ταινίας τοῦ Γιαντσό δέ βρίσκεται στόν τρόπο πού ἐγγράφει, ἀλλά πού δέν ἐγγράφει τήν Ἱστορία, πού ἀφαιρεῖ τή λειτουργία τους στόν προσδιορισμό ἑνός κινηματογραφικοῦ λόγου. Ἀντίστοιχο μ' ἐκεῖνον πού ἀποδίδεται στό δοκίμιο σχετικά μέ τή λογοτεχνία.

7. Ὁ Ἀντρέϊ Βάϊντα ἀνατρέχει στήν ταινία του *Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο* στήν Ἱστορία ἀντιμετωπίζοντας τήν ἐπικαιρότητα. Στίς ἀποθῆκες τοῦ μουσείου τῆς Βαρσοβίας ἔχουν πεταχτεῖ δεκάδες ἀγάλματα ἀπό «ἥρωες» τῆς σοσιαλιστικῆς δουλειᾶς (ἐργάτες καί διανοούμενους, στρατιῶτες καί πολίτες, ὅπως μᾶς καταδηλώνει ἡ κάμερα ἀπ' τή δεύτερη ἑνότητα τῆς ταινίας). Ὁ χῶρος εἶναι ἀδιάβατος κι ἀπαγορευμένος. Λειτουργεῖ ὁλόκληρος ὡς μεταφορά γιά τήν ὑπόμνηση τῆς σταλινικῆς περιόδου, ἡ ὁποία καταγγέλθηκε καί ἀπομονώθηκε κι ἐκείνη στό ἱστορικό ἐπίπεδο, ἐπιβιώνει ὅμως στό παρόν: ἡ νεαρή κινηματογραφίστρια (Κριστίνα) ἀποτρέπεται στό νά μεταχειριστεῖ τό θέμα τοῦ σταχανοβιτισμοῦ (μεταφορά ἀπ' τό συρματόπλεγμα τοῦ στρατοπέδου συγκεντρώσεως, ἀπαγορευτική διαταγή τοῦ διευθυντῆ τοῦ μουσείου ἀναντίρρητη, ἐπιθυμία του νά ἐλέγξει τό σενάριο τῆς ταινίας). Τρεῖς ἀλλεπάλληλες ἀπαγορεύσεις πού ἐγκαινιάζουν καί προσδιορίζουν τήν ἀναδρομή τοῦ Βάϊντα στήν Ἱστορία καί στή συγκεκριμένη σημασιοδοτική ἐκδήλωση, τήν Ἰδεολογία της. Μιά ἀναδρομή, πού περνᾶ ἀπ' τήν φάση τῆς ἀπαγόρευσης (τοῦ γυρίσματος τῆς ταινίας του) κι ἐμμένει στήν ἀνίχνευση ἑνός ἀπαγορευμένου θέματος (περίοδος τοῦ σταλινισμοῦ). Μέσα ἀπ' αὐτό τό πλέγμα τῆς ἀπαγόρευσης, ὁ θεατής διαβάζει τή σχέση ἐπικαιρότητας καί ἱστορίας σέ τρία ἐπίπεδα: τοῦ γυρίσματος τῆς ταινίας τοῦ Βάϊντα (ἐκτός πεδίου), τοῦ γυρίσματος τῆς ταινίας τῆς Κριστίνα καί τῆς ἀφήγησης τῆς πολιτικῆς περιπέτειας τοῦ σταχανοβίτη Ματέους Μπίρκουτ, (τά δυό τελευταῖα μέσα στό πεδίο τοῦ φιλμικοῦ κειμένου). Οἱ ἑνότητες τῆς συζήτησης τῆς Κριστίνα μέ τόν ὑπεύθυνο τῆς τηλεόραση, οἱ εἰκόνες ἀπ' τά ἐπίκαιρα τῆς ἐποχῆς τοῦ 1950 καί τῆς ἐπίσκεψης τοῦ μουσείου προσδιορίζουν τή δομή τοῦ θέματος τῆς ταινίας: ἡ ἐποχή τῆς ἐνθουσιώδους οἰκοδόμησης τοῦ σοσιαλισμοῦ, ἡ ἐποχή τῆς ἀπομόνωσης τοῦ σταλινισμοῦ, ἡ ἐποχή τῆς κριτικῆς τόσο τῆς μιᾶς, ὅσο καί τῆς ἄλλης.

Ὁ Βάϊντα εἶχε τή δυνατότητα νά ἐπιλέξει τόν τρόπο τῆς ἄμεσης ἀφήγησης: μιά κάμερα ἀφηγεῖται τήν ἱστορία τοῦ Μπίρκουτ. Διάλεξε ὅμως τή συνθήκη τῆς δεύτερης κάμερας. Ἡ κάμερα ἡ δική του ἐγγράφει τό ἀποτέλεσμα μιᾶς ἄλλης κάμερας (ἐπίκαιρα, ταινίες ἄλλων σκηνοθετῶν, γυρίσματα τῆς Κριστίνα, ἐπικαιρότητα) ἤ τή διαδικασία παραγωγῆς αὐτοῦ τοῦ ἀποτελέσματος. Τό εὕρημα τοῦ γυρίσματος μιᾶς ταινίας γιά μιά ἄλλη ταινία ἤ ἡ μέθοδος τῆς διπλῆς κάμερας, χωρίς νά εἶναι καθόλου καινούριο, ἀποσκοπεῖ στή διαγραφή τοῦ παραπέμποντος: ἀπαγόρευση γυρίσματος τῆς ταινίας τοῦ Βάϊντα, σύγχρονα μέ τό παραπέμπον: διαδικασία γυρίσματος τῆς ταινίας τῆς Κριστίνα (ἀφήγηση, ἱστορία). Ἔτσι, ἡ σχέση ἐπικαιρότητα καί ἱστορία ἐγγράφεται καί στήν ἴδια τή διαδικασία παραγωγῆς τῆς ταινίας τοῦ Βάϊντα, ἐπικαθορίζοντας μέ σαφήνεια καί τή σχέση τοῦ περιεχομένου.

Ἀντρζέι Βάιντα: *Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο*

Ἡ μέθοδος τῆς διπλῆς κάμερας ἀποσκοπεῖ ἀκόμη στήν κριτική ὁρισμένων στοιχείων τοῦ ἴδιου τοῦ κινηματογράφου καί εἰδικότερα τοῦ ἀμερικανικοῦ (ἡ νευρική σκηνοθέτρια Κριστίνα, ὁ κινηματογράφος — ἀλήθεια, ὁ τηλεοπτικός κινηματογράφος, τό ἐλαφρό συνεργεῖο τοῦ νέου κύματος, τά κολοσσιαῖα μέσα τοῦ ἀμερικάνου παραγωγοῦ (ἐλικόπτερα καί μακρινές μετακινήσεις), ὁ βεντετισμός τοῦ ἐπιτυχημένου καλλιτέχνη). Μιά κριτική πού διασταυρώνεται μέ τή σοσιαλιστική ἐπικαιρότητα καί ἱστορία, ἀφοῦ ὁ σκηνοθέτης Μπούρσκι εἶναι Πολωνός, οἱ ἄνθρωποι πού συζητᾶ καί καταγράφει τό λόγο τους εἶναι ἐπιτυχημένοι ἐκπρόσωποι μιᾶς ἄλλης γενιᾶς τοῦ σταλινισμοῦ (Βίτσι, διευθυντής τοῦ νυχτερινοῦ κέντρου κ.λ.π.). Δηλαδή μέ τόν κριτικό λόγο πού διατρέχει ὁλόκληρη τήν ταινία στό ἐπίπεδο πιά τοῦ περιεχομένου.

Τό εὐρύτατο πρόβλημα «Κινηματογράφος κι' Ἱστορία» δέν ἐξαντλήθηκε μέ ἕνα ἐπιχείρημα καί μερικές ἀναφορές ταινιῶν. Ὁ σκοπός αὐτοῦ τοῦ κειμένου ἦταν νά τό ὑπενθυμίσει, νά τό θέσει.

(Ἀπρίλης 1980) Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

ΓΙΑ ΤΟΝ ΤΟΠΟ ΤΗΣ ΨΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ

ἀπό τούς λόγους τοῦ φύλαρχου Τουιάβιι

μετάφραση: Δημοσθένης Δασκόπουλος
Κατερίνα Λιάπτση
ἐπιμέλεια: Θ. Λάλας

Τό κομμάτι πού ἀναδημοσιεύεται σ' αὐτό τό τεῦχος τῆς «Ὀθόνης» εἶναι ἕνα ἀπόσπασμα τοῦ βιβλίου «Ὁ Παπαλάγκι» πού ἐκδόθηκε τόν Ἀπρίλιο 1981 ἀπό τίς ἐκδόσεις Ὕψιλον. Τό βιβλίο αὐτό περιλαμβάνει τούς λόγους τοῦ φύλαρχου Τουιάβιι ἀπό τό νησί Τιαβέα τοῦ Εἰρηνικοῦ. Ὁ Τουιάβιι στίς ἀρχές τοῦ αἰώνα ἐπισκέφθηκε τήν Εὐρώπη ἀκολουθώντας μιά ὁμάδα λαογράφων καί ἀπέκτησε μιά ἀκριβή γνώση τῆς νοοτροπίας καί τῆς κουλτούρας τῶν χωρῶν της. Κατέγραψε τά κυριότερα στοιχεῖα τῶν παρατηρήσεών του, μέ ἀποκλειστικό σκοπό νά τά μεταφέρει στούς Πολυνήσιους πατριῶτες του. Τά λόγια τοῦ φύλαρχου μετέφερε καί τύπωσε στήν Εὐρώπη ὁ Ἔριχ Σόερμαν πού βρισκόταν στά νησιά τῆς Σαμόα ὡς ἱεραπόστολος. Στήν εἰσαγωγή τοῦ βιβλίου ὁ Ἔριχ Σόεμαν μᾶς πληροφορεῖ: *«Ὁ Τουιάβιι ἔχει σέ τεράστιο βαθμό ἀνεπτυγμένο τό χάρισμα νά παρατηρεῖ τά πράγματα μέ πνευματική διαύγεια καί ἀπροκάλυπτα ... Ὁ Τουιάβιι βλέπει τά πράγματα καί τά συμβάντα τῆς ζωῆς μέ τήν εἰλικρίνεια ἑνός παιδιοῦ, πέφτει σέ ἀντιφάσεις, ἀνακαλύπτει ἔτσι βαθιές ἠθικές ἀνεπάρκειες καί ἐνῶ τίς ἀπαριθμεῖ μεταβάλλονται γι' αὐτόν σέ τελική γνώση».* Σέ πολλούς φανατικούς φίλους τοῦ πολιτισμοῦ μας, ἴσως φανεῖ ἀφελής καί ἀνόητος ὁ τρόπος πού βλέπει αὐτή ἡ «πρωτόγονη» σκέψη τά πράγματα. Μά δέν εἶναι τίποτα ἄλλο, παρά μιά σοφία πού πηγάζει ἀπ' τήν ἁπλότητα καί δέν εἶναι ἀποτέλεσμά τῆς πολυμάθειας.

Τό κομμάτι πού ἀκολουθεῖ καί ἔχει τόν τίτλο «ΓΙΑ ΤΟΝ ΤΟΠΟ ΤΗΣ ΨΕΥΤΙΚΗΣ ΖΩΗΣ», ἀναφέρεται στό σινεμά καί γι' αὐτό παρ' ὅλο πού δίνεται ἔτσι μεμονωμένο, παρουσιάζει γιά τούς ἀναγνῶστες τῆς «ΟΘΟΝΗΣ» ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον.

Θ.Λ.

(Εὐχαριστοῦμε τίς ἐκδόσεις Υ γιά τήν ἄδεια ἀναδημοσίευσης τοῦ κειμένου).

Πολλά θά 'χε νά σᾶς πεῖ, ἀγαπητά μου ἀδέλφια τῆς μεγάλης θάλασσας, ὁ ταπεινός σας ὑπηρέτης, γιά νά σᾶς δώσει τήν ἀλήθεια γιά τήν Εὐρώπη. Τά λόγια μου ὅμως θά 'πρεπε νά 'ναι ἕνας χείμαρρος πού τρέχει ἀπό τό πρωί μέχρι τό βράδυ, ἀλλά καί τότε ἀκόμη ἡ ἀλήθεια σας θά 'ταν λειψή, γιατί ἡ ζωή τοῦ Παπαλάνγκι[1] εἶναι σάν τή θάλασσα, πού τήν ἀρχή της καί τό τέλος της κανένας δέν μπορεῖ νά τό δεῖ ἀκριβῶς. Κι αὐτή ἔχει τόσα πολλά κύματα ὅσα καί τό μεγάλο νερό· ἔχει τρικυμίες καί σκάει μέ ὁρμή στά βράχια, χαμογελάει καί ὀνειρεύεται. Ὅπως κανένας ἄνθρωπος δέν μπορεῖ νά τήν ἀδειάσει μέ τή χούφτα του, ἔτσι κι ἐγώ δέ μπορῶ μέ τό μικρό μου πνεῦμα νά σᾶς φέρω ἐδῶ τή μεγάλη θάλασσα τῆς Εὐρώπης.

'Αλλά γιά ἕνα πράγμα δέν θέλω νά παραλείψω νά σᾶς ἐνημερώσω· γιατί ὅπως ἡ θάλασσα δέν μπορεῖ νά ὑπάρξει χωρίς νερό, ἔτσι καί ἡ ζωή τῆς Εὐρώπης δέν μπορεῖ νά ὑπάρξει χωρίς τόν τόπο τῆς ψεύτικης ζωῆς καί χωρίς τά πολλά χαρτιά[2]. Ἄν στερήσεις αὐτά τά δύο πράγματα στόν Παπαλάνγκι, θά μοιάζει μᾶλλον μέ τό ψάρι πού ἔχει ρίξει τό κύμα στή στεριά: αὐτό τινάζεται μόνο καί δέν μπορεῖ πιά νά κολυμπήσει καί νά τριγυρίζει ὅπως ἀγαπᾶ πάντα νά τό κάνει.

'Ο τόπος τῆς ψεύτικης ζωῆς. Δέν εἶναι εὔκολο νά σᾶς περιγράψω αὐτόν τόν τόπο, πού ὁ λευκός τόν ὀνομάζει σινεμά, ἔτσι πού νά τόν δεῖτε μπροστά στά μάτια σας. Σέ κάθε χωριό τῆς Εὐρώπης ὑπάρχει αὐτός ὁ μυστηριώδης τόπος, πού οἱ ἄνθρωποι ἀγαπᾶν, περισσότερο ἀπό ἕνα ἱεραποστολικό σπίτι, πού τόν ὀνειρεύονται καί τά παιδιά καί μέ τόν ὁποῖο ἀπασχολοῦν μέ μεγάλη εὐχαρίστηση τίς σκέψεις τους.

Τό σινεμά εἶναι μιά καλύβα, μεγαλύτερη ἀπό τή μεγαλύτερη καλύβα ἑνός φύλαρχου τοῦ Οὔπολου[3], μάλιστα πολύ μεγαλύτερη. Εἶναι σκοτεινή ἀκόμη καί μέρα μεσημέρι, τόσο σκοτεινή πού κανένας δέν μπορεῖ ν' ἀναγνωρίσει τόν ἄλλον. Τόσο σκοτεινή πού νά στραβώνεται κανείς ὅταν μπαίνει καί νά στραβώνεται ἀκόμη περισσότερο ὅταν ξαναβγαίνει. 'Εδῶ μέσα γλιστρᾶν οἱ ἄνθρωποι, ψηλαφώντας τόν τοῖχο, μέχρι νά 'ρθει μιά παρθένα μέ μιά σπίθα φωτιᾶς στό χέρι καί νά τούς ὁδηγήσει ἐκεῖ ὅπου ἀκόμη ὑπάρχει θέση. Οἱ Παπαλάνγκι κουρνιάζουν μές στό σκοτάδι πολύ κοντά ὁ ἕνας στόν ἄλλον, κανένας δέν βλέπει τόν ἄλλον, ὁ σκοτεινός χῶρος εἶναι γεμᾶτος μέ σιωπηλούς ἀνθρώπους. 'Ο καθένας κάθεται σέ μιά στενή σανιδούλα· ὅλες οἱ σανιδοῦλες εἶναι τοποθετημένες μέ κατεύθυνση πρός τόν ἴδιο τοῖχο.

'Από τό βάθος αὐτοῦ τοῦ τοίχου, σάν ἀπό μιά βαθιά χαράδρα, ἔρχεται δυνατός κρότος καί βουητό, καί μόλις τά μάτια συνηθίσουν στό σκοτάδι, ἀναγνωρίζει κανείς ἕναν Παπαλάνγκι νά παλεύει καθισμένος μ' ἕνα μπαοῦλο[4]. Χτυπάει ἐπάνω του μέ τεντωμένα δάχτυλα,

1. *Παπαλάνγκι* σημαίνει ὁ λευκός, ὁ ξένος, στήν κυριολεξία ὅμως θά πεῖ αὐτός πού διαπέρασε τόν οὐρανό. 'Ο πρῶτος λευκός ἱεραπόστολος πού κατέφθασε στή *Σαμόα*, ἦρθε μέ ἱστιοφόρο. Οἱ ἰθαγενεῖς νόμισαν ὅτι τό ἄσπρο ἱστιοφόρο στό μακρινό ὁρίζοντα ἦταν μιά τρύπα στόν οὐρανό μέσα ἀπό τήν ὁποία ὁ λευκός ἦρθε κοντά τους. — Ὅτι δηλαδή διαπέρασε τόν οὐρανό—. Στό κείμενο σημαίνει καί Εὐρωπαῖος.

2. 'Εφημερίδες

3. 'Απόμακρο νησάκι πού ἀνήκει στήν ὁμάδα τῶν νησιῶν τῆς *Σαμόα*.

4. Πρόκειται γιά τό πιάνο πού συνόδευε ἠχητικά τή θέαση τῶν ταινιῶν τοῦ βουβοῦ κινηματογράφου .

πάνω σέ πολλές μικρές ἄσπρες καί μαῦρες γλῶσσες πού βγάζει τό μεγάλο μπαοῦλο, καί κάθε γλώσσα κράζει δυνατά καί ἡ κάθε μιά μέ μιά ἄλλη φωνή σέ κάθε χτύπημα, ἔτσι πού νά δημιουργεῖται ἕνα ἄγριο καί τρελό ἀνακάτωμα ἀπό κραυγές, ὅπως σ' ἕναν μεγάλο καυγά στό χωριό.

Αὐτός ὁ πάταγος ἔχει σκοπό ν' ἀποσπάσει τίς αἰσθήσεις μας καί νά μᾶς λυγίσει, ὥστε νά πιστέψουμε σ' αὐτό πού βλέπουμε καί νά μήν ἀμφιβάλουμε γιά τό ὅτι εἶναι πραγματικότητα. Μπροστά ἀκριβῶς στόν τοῖχο πέφτει μιά φωτεινή ἀχτίνα, σάν νά τόν φωτίζει δυνατό φεγγαρόφωτο, καί στό φῶς εἶναι ἄνθρωποι, πραγματικοί ἄνθρωποι, πού μοιάζουν καί εἶναι ντυμένοι σάν πραγματικοί Παπαλάνγκι, πού κινοῦνται καί πηγαίνουν πέρα-δῶθε, πού τρέχουν, γελοῦν, πηδοῦν, ἔτσι ἀκριβῶς ὅπως τό βλέπει κανείς παντοῦ στήν Εὐρώπη. Μοιάζει σάν τό εἴδωλο τοῦ φεγγαριοῦ στή λιμνοθάλασσα. Εἶναι τό φεγγάρι, ἀλλά καί δέν εἶναι αὐτό. Ἔτσι αὐτό εἶναι μόνο ἕνα εἴδωλο. Ὅλοι κουνᾶνε τό στόμα τους, κανένας δέν ἀμφιβάλλει ὅτι μιλᾶν, κι ὅμως δέν ἀκούγεται οὔτε μιά φωνή κι οὔτε μιά λέξη, ὅσο κι ἄν ἀφουγκράζεται κανείς κι ὅσο κι ἄν εἶναι βασανιστικό πού δέν ἀκούει τίποτα. Κι αὐτή μᾶλλον εἶναι ἡ κύρια αἰτία πού ἐκεῖνος ὁ Παπαλάνγκι χτυπάει ἔτσι τό μπαοῦλο: πρέπει νά δημιουργηθεῖ ἡ ἐντύπωση ὅτι δέν μπορεῖ κανείς ν' ἀκούσει τούς ἀνθρώπους ἐξαιτίας τοῦ θορύβου του. Καί γι' αὐτό ἐμφανίζονται πότε-πότε γράμματα στόν τοῖχο, πού μαρτυρᾶν τί εἶπε ὁ Παπαλάνγκι ἤ τί πρόκειται νά πεῖ.

Ὡστόσο — αὐτοί οἱ ἄνθρωποι εἶναι ψεύτικοι ἄνθρωποι, δέν εἶναι ἀληθινοί. Ἄν τούς ἄγγιζε κανείς, θά διαπίστωνε ὅτι ἀποτελοῦνται μόνο ἀπό φῶς καί δέν ἀγγίζονται. Ὑπάρχουν μόνο γιά νά δείχνουν στόν Παπαλάνγκι ὅλες τίς χαρές του καί τίς λύπες του, τίς ἀνοησίες του καί τίς ἀδυναμίες του. Βλέπει τίς ὡραιότερες γυναῖκες καί τούς ὡραιότερους ἄντρες πολύ κοντά του. Ἔστω κί ἄν αὐτοί εἶναι βουβοί, αὐτός βλέπει ὡστόσο τίς κινήσεις τους καί τή φωτεινότητα τῶν ματιῶν τους. Εἶναι σάν νά φωτίζονται γι' αὐτόν καί νά τοῦ μιλᾶν. Βλέπει τούς μεγαλύτερους φύλαρχους, μέ τούς ὁποίους ποτέ δέν μπορεῖ νά συναντηθεῖ, τούς βλέπει ἀνενόχλητα καί κοντά του σάν νά 'ναι ὅμοιοί του. Παίρνει μέρος σέ μεγάλες δεξιώσεις, σέ Φόνο[5] καί σ' ἄλλες γιορτές, μοιάζει σάν νά 'ναι κι αὐτός πάντα παρών, νά τρώει καί νά γλεντάει μαζί τους. Βλέπει ὅμως καί πῶς ὁ Παπαλάνγκι ἁρπάζει τήν κόρη μιᾶς Ἄιγκα[6]. Ἤ πῶς ἕνα κορίτσι ἀπατάει τό ἀγόρι της. Βλέπει πῶς ἕνας ἄγριος ἄνθρωπος ἁρπάζει ἀπό τό λαιμό ἕναν πλούσιο Ἄλιι[7], πῶς τά δάχτυλά του μπήγονται βαθιά στό κρέας τοῦ λαιμοῦ, πῶς τά μάτια τοῦ Ἄλιι πετιοῦνται ἔξω, πῶς εἶναι νεκρός καί πῶς ὁ ἄγριος ἄντρα τοῦ ἁρπάζει τό στρογγυλό μέταλλο[8] καί τό βαρύ

Ἡ Theda Bara στήν *Cleopatra* (1917).

Ὁ Lon Chaney στό *Mockery* (1927).

5. Συναντήσεις, δεξιώσεις.

6. Ἡ οἰκογένεια.

7. Ὁ κύριος.

8. Κέρματα.

9. Χαρτονομίσματα.

Ἡ Betty Blythe στό *The Queen of Sheba* (1921).

Ὁ Wallace Reid στό *The World Champion* (1922).

10. Ἐθνικό ποτό τῆς Σαμόα.

χαρτί[9] ἀπό τά ροῦχα του.

Ὅση ὥρα τό μάτι τοῦ Παπαλάνγκι βλέπει τέτοιες χαρές καί τέτοια κακά, πρέπει νά κάθεται σιωπηλός· δέν πρέπει νά μαλώσει τό ἄπιστο κορίτσι, δέν πρέπει νά σπεύσει γιά βοήθεια στό πλούσιο Ἄλιι γιά νά τόν σώσει. Αὐτό ὅμως δέν βασανίζει τόν Παπαλάνγκι· ὅλα αὐτά τά βλέπει μέ μεγάλη ἡδονή, σάν νά τοῦ λείπει ἐντελῶς ἡ καρδιά. Δέν νιώθει οὔτε φρίκη οὔτε ἀποστροφή. Παρακολουθεῖ τά πάντα σάν νά 'ναι ὁ ἴδιος ἕνας διαφορετικό πλάσμα. Γιατί αὐτός πού κοιτάζει εἶναι πάντα πεισμένος ὅτι εἶναι καλύτερος ἀπό τούς ἀνθρώπους πού βλέπει στό φῶς καί ὁ ἴδιος ἀποφεύγει πάντα ὅλες τίς ἀνοησίες πού τοῦ δείχνονται. Σιωπηλός καί κρατώντας τήν ἀναπνοή, κολλάει τά μάτια του στόν τοῖχο καί μόλις δεῖ μιά δυνατή καρδιά καί ἕνα εὐγενικό εἴδωλο, τό κλείνει στήν καρδιά του καί σκέφτεται: εἶναι τό εἴδωλό μου. Κάθεται ἀκίνητος ἐντελῶς στό ξύλινο κάθισμά του καί κοιτάζει ἐπίμονα στόν ἴσιο τοῖχο, ὅπου τίποτα δέν ζεῖ παρά μόνο ἕνα ἀπατηλό φῶς, τό ὁποῖο στέλνει ἕνας μάγος μέσα ἀπό μιά στενή σχισμάδα τοῦ πίσω τοίχου. Καί σ' αὐτό τό φῶς ζοῦν τόσα πολλά τήν ψεύτικη ζωή τους.

Νά ρουφάει μέσα του αὐτά τά ψεύτικα εἴδωλα, πού δέν ἔχουν ἀληθινή ζωή, εἶναι κάτι πού προσφέρει στόν Παπαλάνγκι μεγάλη ἀπόλαυση. Σ' αὐτό τό σκοτεινό χῶρο μπορεῖ χωρίς ντροπή καί χωρίς νά βλέπουν οἱ ἄλλοι ἄνθρωποι τά μάτια του, νά ταυτιστεῖ μέ μιά ψεύτικη ζωή. Ὁ φτωχός μπορεῖ νά παίζει τόν πλούσιο, ὁ πλούσιος τόν φτωχό, ὁ ἄρρωστος νά φανταστεῖ τόν ἑαυτό του ὑγιή, ὁ ἀδύνατος νά νιώσει δυνατός. Ὁ καθένας μπορεῖ στό σκοτάδι νά νιώσει δυνατότερος καί νά ζήσει στήν ψεύτικη ζωή ὅ,τι δέν ζεῖ στήν ἀληθινή κι ὅ,τι ποτέ δέν πρόκειται νά ζήσει.

Τό νά δίνεται ὁλόψυχα σ' αὐτή τήν ψεύτικη ζωή, ἔχει γίνει ἕνα μεγάλο πάθος γιά τόν Παπαλάνγκι, καί συχνά εἶναι τόσο μεγάλο, πού φτάνει νά ξεχνάει τήν ἀληθινή του ζωή. Τό πάθος αὐτό εἶναι ἀρρωστημένο, γιατί ἕνας σωστός ἄντρας δέν θέλει νά ζεῖ στό σκοτεινό χῶρο μιά δῆθεν ζωή, ἀλλά θέλει μιά ζεστή ἀληθινή στό φωτεινό ἥλιο. Τό ἀποτέλεσμα τοῦ πάθους αὐτοῦ εἶναι πολλοί Παπαλάνγκι τήν ὥρα πού βγαίνουν ἀπό τόν τόπο τῆς ψεύτικης ζωῆς, νά μήν μποροῦν πλέον νά τήν ξεχωρίζουν ἀπό τήν ἀληθινή ζωή, νά ἔχουν πάθει σύγχυση, νά νομίζουν ὅτι εἶναι πλούσιοι, ὅταν εἶναι φτωχοί, ἢ ὡραῖοι, ὅταν εἶναι ἄσχημοι. Ἢ νά κάνουν ἐγκλήματα, πού ποτέ δέν θά 'καναν στήν ἀληθινή τους ζωή, πού ὅμως τά κάνουν, ἐπειδή δέν μποροῦν πιά νά ξεχωρίσουν τί εἶναι πραγματικότητα καί τί ὄχι. Εἶναι μιά κατάσταση πού μοιάζει πολύ μέ τήν κατάσταση πού ὅλοι σας γνωρίζετε, ὅταν ὁ Εὐρωπαῖος ἔχει πιεῖ πολλή εὐρωπαϊκή κάβα[10] καί νομίζει ὅτι περπατᾶ πάνω σέ κύματα.

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΑ «13 ΦΕΓΓΑΡΙΑ»

ΡΑΙΝΕΡ ΒΕΡΝΕΡ ΦΑΣΜΠΙΝΤΕΡ: «ΣΗΜΑΣΙΑ ΕΧΕΙ Ν' ΑΓΑΠΑΣ»[1]

Πληθωρικός σέ ὅλα του ὑπῆρξε ὁ Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ· κι ἀκόμα, βιαστικός. Τρομερά παραγωγικός στή σκηνοθεσία ταινιῶν, μέ μεγάλη ἀνάγκη νά τά πεῖ ὅλα, νά χωρέσει ὅλο τόν κινηματογράφο μέσα στά φίλμ του, νά τά βαρυφορτώσει ὥς τήν ὑπερβολή. Βιαστικός στό νά γίνει γρήγορα ἕνα μεγάλο ὄνομα στό δυτικοευρωπαϊκό σινεμά, νά πλησιάσει τήν αἴγλη διακεκριμένων δημιουργῶν, νά δείξει πώς ξέρει ὅλους τούς χολλυγουντιανούς κώδικες εἰδικά τοῦ μελοδράματος ἀλλά καί τοῦ θρίλλερ, κι ἀκόμα καί νά πεθάνει μόλις στά 36 του χρόνια!

Στή θεματολογία τῶν ταινιῶν του πού εἴδαμε στήν Ἑλλάδα, καί εἶναι δυστυχῶς πάρα πολύ λίγες, θά παρατηρήσει κανείς τόν ἀφορισμό ἑνός «θαύματος» καί τήν ἀνάδυση ἑνός «τραύματος». Ὁ Φασμπίντερ νοιάζεται νά ἀποκαλύψει τήν πραγματική φύση καί ἰδεολογία τῆς γερμανικῆς μεταπολεμικῆς ἀνάκαμψης, νά δείξει τήν ποιότητα τῶν συστατικῶν τοῦ «θαύματος» νά ἀποκαλύψει μιά μεταμφίεση. Ἡ ἀποκάλυψη αὐτῆς τῆς μεταμφίεσης, συνεπάγεται μιά ἄλλη. Δημιουργεῖ ἕνα στύλ, πού δικαιολογημένα θά τό χαραχτηρίσουν ἀντι-στύλ. Τό ἀμερικάνικο μελόδραμα, ἡ θητεία του στό θέατρο, τό θρίλλερ, ὁ Ντάγκλας Σέρκ, ὁ Στραούμπ καί ὁ Γκοντάρ καί πάνω ἀπ' ὅλα τό ἴδιο τό σινεμά καθαρό, ἀτόφιο, ἀπό ἕνα δημιουργό, πού ὑπῆρξε ἰδιαίτερα κινηματογραφόφιλος, συνυπάρχουν.

Ἄν δεχτοῦμε πώς αὐτός εἶναι ἕνας π λ ά γ ι ο ς λ ό γ ο ς νά μιλήσει πολιτικά, τότε σίγουρα πρέπει νά καταλήξουμε πώς ὑπάρχει στίς ταινίες του κι ἕνας *πλάγιος λόγος τοῦ πλάγιου λόγου*. Εἶναι οἱ δικές του προσωπικές «τραυματικές» ἐμπειρίες: Οἱ σπουδές, πού ἐγκατέλειψε στά 1964, τό θέατρο πού τοῦ ἔκλεισε ἡ ἀστυνομία, ὁρισμένες ἀποτυχίες τῶν ταινιῶν του, μά πάνω ἀπ' ὅλα ἡ *ἀπόγνωση* πώς ἡ κοινωνία στήν ὁποία ζεῖ δέν μπορεῖ νά τόν δεχτεῖ μέ τό προσωπικό του πρόβλημα, τήν ἰδιαίτερη συμπεριφορά του. Δέν εἶναι γιά μένα καθόλου τυχαῖο, ὅτι οἱ ἥρωές του ἔφερναν μέσα του πάντα τά σημάδια μιᾶς τραυματικῆς ἐμπειρίας, κάποιου εὐνουχισμοῦ, κάποιας ρατσιστικῆς συμπεριφορᾶς μιᾶς ἰδιαίτερης ἤ εἰδικῆς σχέσης... *Ὁ φόβος τρώει τά σωθικά, Ἀπόγνωση, Ἡ χρονιά γιά τά 13 φεγγάρια, Ὁ γάμος τῆς Μαρίας Μπράουν...*, εἶναι φανερή αὐτή ἡ ἀντίληψη.

Κατάληξη: Ὁ ἀποκλεισμός

Αὐτός ὅμως ὁ ἤδη μπλοκαρισμένος σκηνοθέτης κάπου χανόταν καί μέσα στήν κινηματογραφική δημιουργία. Κατέληγε πάρα πολλές φορές σ' ἕνα μπαρόκ στύλ, μιά ὑπερφορτωμένη παρακμιακή κατασκευή στήν ὁποία διακρινόταν ἡ ψυχρότητα τῆς ἐπιτήδευσης. Ὡς ἕνα σημεῖο βέβαια ἀντιλαμβανόμαστε τή λειτουργία τῆς αἰσθητικῆς του. Ὅπως προαναφέραμε, ἡ θεματολογία του εἶχε πάντα ἕνα ἔντονο δραματουργικό πυρῆνα, οἱ περισσότερες ἱστορίες του ἦταν μελοδράματα μπολιασμένα συχνά μέ στοιχεῖα ἀπό τό ἀμερικάνικο θρίλλερ.

Ἔχοντας ὡς πρότυπο τόν Ντάγκλας Σέρκ καί τόν Γκοντάρ, κωδικοποιοῦσε τό μελόδραμα, ὅπως ὁ πρῶτος καί ἀπαρρύθμιζε σχεδόν τελείως τούς μηχανισμούς τοῦ θρίλλερ, ὅπως ὁ δεύτερος. Κατέληγε πολλές φορές σέ μιά πλήρη δραματουργική «ἀποστράγγιση» μέσα ἀπό τό στυλιζάρισμα καί τή χορογραφική θεατρική κίνηση, ἀνέτρεπε τίς ἀφηγηματικές δομές τοῦ «φίλμ ἀγωνίας» μέ ἀργούς ἀντισυμβατικούς ρυθμούς μέ ἐλλείψεις, μέ φωτισμούς καί χρώματα ἄλλης ἀντίληψης, μέ ἐμμονή στήν ψυχαναλυτική προσέγγιση. Ἔτσι, ἔφτανε σέ κατάψυχρες κατασκευές πού βέβαια διατηροῦσαν τό ἀποστασιοποιητικό στοιχεῖο, ἐνσωμάτωναν μέσα τους μιά ἐσωτερική ὀπτική καί κριτική ἀντιμετώπιση τοῦ κινηματογράφου καί τῶν «εἰδῶν» του, ἀλλά ἀπέκλειαν τόν αὐθορμητισμό, κάποιο ἴχνος συναισθηματισμοῦ. Ὁ ἄνθρωπος λοιπόν πού πάνω ἀπ' ὅλα θέλησε νά μιλήσει γιά ἕνα διπλό ἐγκλωβισμό γιά ἕνα διπλό ἀποκλεισμό (τόν γενικότερο κοινωνικό καί τόν εἰδικό, τόν προσωπικό του) κατέληξε σέ μιά αἰσθητική τοῦ ἀποκλεισμοῦ. Ἑρμητικές ταινίες, βαρυφορτωμένες βαλίτσες ἑνός κοινωνικοῦ ταξιδιοῦ. Σέ κάθε σταθμό, σέ κάθε μετακίνηση νά βγαίνει, νά ἐξέχει ἕνα «ροῦχο», νά ξεπετάγεται ἕνα σημαῖνον πού, βαρειά πλακωμένο, θέλει νά πάρει ἀέρα ἤ δέν εἶχε θέση ἐκεῖ. Δέν ξέρω, δέν μπορῶ τώρα νά τ' ἀποδείξω, ἀλλά ὁ Φασμπίντερ πού ἐκτιμοῦσα ἰδιαίτερα, μοῦ δίνει τήν ἐντύπωση τοῦ μαθητῆ μέ τό «κακό παρελθόν» πού σέ κάθε ταινία του δέν ἤθελε, βέβαια, νά κάνει ἐπίδειξη, ἀλλά νά δείξει πώς εἶναι «διαβασμένος» πώς ξέρει ὅλο τόν κινηματογράφο, πώς τοῦ ἀξίζει μιά καλύτερη μεταχείρηση, ὅτι εἶναι μεγάλος δημιουργός. Θά ἦταν πλατειασμός νά ἀναφερθοῦμε σ' αὐτό τό τόσο σύντομο σημείωμα, στήν ψυχαναλυτική στήριξη αὐτῆς τῆς ἀντίδρασής του.

Ἀπό μιά ἄλλη ἄποψη φαίνεται πώς αὐτός ὁ πληθωρισμός εἶχε καί μιά συνειδητή ὄψη, ἐκείνη τοῦ ἀνθρώπου πού ὁδηγεῖ μιά φρενήρη κοῦρσα, πού νιώθει πώς πλησιάζει στό end of the line, πού ἔχει προχωρήσει σέ μιά πρόγνωση γιά τό τέλος του. Καί θέλει ἡ διαθήκη, ἡ κληρονομιά νἀναι ὅσο τό δυνατό μεγαλύτερη, ὕστατη πράξη διαμαρτυρίας.

«Νά διαβαστεῖ μετά θάνατον»

Στά 1978 κάνει τή *Χρονιά μέ τά 13 φεγγάρια,* πού βασιζόταν στήν πραγματική αὐτοκτονία ἑνός στενοῦ του φίλου καί τραβεστί, τῆς Ἐλβίρας. Θεωρῶ αὐτό τό φίλμ ὡς μιά πρόγνωση θανάτου, ὡς τό ὕστατο σημάδι τῆς παρακμῆς, (ὄχι μέ τήν ἠθικολογική ἔννοια) ὡσάν μιά ὁμολογία ἑνός πολλαπλοῦ ἀδιεξόδου ἀλλά καί ὡς μιά κατάθεση μιᾶς ἐπιστολῆς ἐξομολογητικῆς κλεισμένης μέ βουλοκέρι μέ τήν ἔνδειξη «Νά διαβαστεῖ μετά θάνατον». Ἐμεῖς τήν εἴδαμε ἐνάμισυ μόλις μῆνα πρίν ἀπό τό θάνατό του καί ἴσως αὐτή ἡ μικρή ἀπόσταση νά βοήθησε περισσότερο σέ μιά αἴσθηση, πού, λίγο πολύ, τήν ἀντιλήφθηκαν οἱ περισσότεροι κριτικοί τῶν ἑλληνικῶν ἐφημερίδων.

Σύνοψη ὅλης τῆς προβληματικῆς καί αἰσθητικῆς του ἀντίληψης ὅλη ἡ ταινία. Μιά ἐξίσωση πάντα βολεύει νά πεῖς τά πράγματα σχηματοποιημένα, ἐπιγραμματικά, ἀλγεβρικά, προσθέτοντας καί τό ποσοστό τῶν συστατικῶν τοῦ φίλμ. Ἔχουμε:« Ἡ χρονιά μέ τά 13 φεγγάρια» = Γερμανικό «θαῦμα» (15%) + πρόβλημα «ἰδιαιτερότητας» (25%) + ἔντονη κινηματογραφοφιλία (60%) = Διαθήκη μιᾶς ὁλόκληρης ζωῆς (πρόγνωση θανάτου).

Ὁ Φασμπίντερ στή *Χρονιά* ἔδειξε ὅλο τόν πόθο του νά παραπέμψει στήν κινηματογραφοφιλία του, ὅλη τήν ἀπόγνωση ἀπό τή φοβερή μοναξιά τοῦ νά ἀγαπᾶς κάτι

Ὁ κοινωνικός ἐγκλωβισμός: *Ἡ χρονιά μὲ τά 13 φεγγάρια*

Ὁ αἰσθητικός ἐγκλωβισμός: *Ἀπόγνωση*

ἀνέφιχτο, ὅλη τήν αὐτογνωσία του: Ἔμμεσα προσδιόριζε τόν ἑαυτό του ὡς *περίττωμα* σέ ἕναν κοινωνικό χῶρο πού δέν τόν δέχεται, ποῦναι ἀπροσάρμοστος. Στό φίλμ, ὅλη ἡ ἀφηγηματική δομή, ὁ τρόπος τῆς ἀναζήτησης τῶν ψηφιδωτῶν τοῦ μωσαϊκοῦ καί τό πάζλ παρέπεμπαν βέβαια στή δομή τοῦ *Πολίτη Κέην* καί τοῦ *Κυρίου Ἀρκάντιν*. Ἀπό ἐκεῖ κι ὕστερα, φάνηκε ἡ ὅλη «ἀδυναμία» τοῦ φασμπιντερικοῦ ἔργου. Τό θέμα τοῦ ξέφευγε —ὅσο γοητευτικό κι ἄν ἦταν αὐτό γιά μᾶς— ἀπό τό ρατσισμό ἐνάντια στά «ἰδιαίτερα» ἄτομα καί ἀπό τό πρόβλημα νάσαι φυλετικά οὐδέτερος ὥς τήν ὁλοκληρωτική ἀπελπισία καί μοναξιά. Ὁ φόρος τιμῆς στόν Γκοντάρ ἦταν πάνω ἀπ' ὅλα τοῦτο ἐδῶ: ἡ δουλειά. Ὁ Φασμπίντερ ἐξέταζε τή σχέση βλέμμα — εἰκόνα — σκηνοθέτης — θεατής. Ὅταν βλέπουμε τήν περίπτωση μιᾶς ληστείας, ὅπως στά *13 φεγγάρια*, αὐτή εἶναι μιά προκατασκευασμένη εἰκόνα ἀπό τό σκηνοθέτη γιά νά μᾶς ξεγελάσει μυθοπλαστικά ἤ γιά νά τήν ἀποδεχτοῦμε ρεαλιστικά, ἄν ἀποδεχόμαστε τό ἀναπαραστατικό σύστημα. Ὅμως, ἕνας ἥρωας τῆς μυθοπλασίας ἔχει σκηνοθετήσει τήν εἰκόνα τῆς ληστείας καί στήν ἀρχή τήν πιστεύουμε, ἐνῶ στή συνέχεια ἡ ἴδια ἀναπαραστατική κάμερα τοῦ σκηνοθέτη, ἀποκαλύπτει τό παιγνίδι τῶν μυθοπλαστικῶν ἡρώων καί τήν ἀπάτη τοῦ βλέμματος. Κινηματογράφος, λοιπόν, πού βλέπεται στό ἐσωτερικό του, εἰκόνες πού συγκρούονται, ἀποκάλυψη τῆς ἀπάτης τῆς ἐσωτερικῆς σκηνοθεσίας ἀπό μιά σκηνοθεσία πού οὔτως ἤ ἄλλως εἶναι ἀπάτη, ἀφοῦ φιλμάρει μυθοπλασίες. Καί μετά, τό ἀντίστροφο. Ὁ Φασμπίντερ πάντα θυμᾶται πώς ὁ Γκοντάρ στό *Tout va bien* ἀναφέρθηκε ἐγκωμιαστικά στόν Τζέρρυ Λιούις. Ἐδῶ, εἶναι ἡ ἔμμεση ἀναφορά πού τοῦ γίνεται. Ὁ τύπος πού ψάχνουν, μιμεῖται κάποιον, παραπέμπει στόν Τζέρρυ Λιούις, σκηνοθετεῖ τόν ἑαυτό του. Καί ἡ τηλεόραση νά παίζει μιά ταινία μέ τόν Λιούις. Ὁ τύπος, δέ σκηνοθετεῖται. Θέλει νάναι ὁμοίωμα τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας, νά ἀντιγράφει στό δικό του πραγματικό μιά κινηματογραφική μυθοπλασία, τό περίγραμμα, τή στυλιστική κίνησή του. Καί ὁ Φασμπίντερ νά τά δείχνει ὅλα καί νά βάζει νά βλέπονται μεταξύ τους.

Καί πιό μπροστά, ὁ μονόλογος ἐκείνου πού πάσχει ἀπό καρκίνο τῶν νεφρῶν: Ὁ σκηνοθέτης μᾶς γνέφει πώς ὁ «φίλος» του ὁ Βέντερς εἶδε πολύ Γκοντάρ καί πώς ὁ ἴδιος (ὕστατος ναρκισσισμός) μπορεῖ νά τούς βάλει νά βλέπονται μεταξύ τους, νά τούς ἀποδιαρθρώνει καί μετά νά... αὐτοκτονεῖ. Κάπου πρός τό τέλος, ὁ Νίνο Ρότα θά πεῖ μέ τή μουσική του Φ ὅπως Φασμπίντερ, ἀφοῦ ἀπό Φ ἀρχίζει κι ὁ Φελλίνι, μικρή κριτική τοῦ φορμαλιστικοῦ ναρκισσισμοῦ. Καί ἡ Ἐλβίρα, ποῦ εἶναι ἡ Ἐλβίρα; Θά φτάσει στό τέλος τῆς ζωῆς της μέσα ἀπό τή δαιδαλώδη περιπλάνηση στά σημαίνοντα τῶν κινηματογραφικῶν ἀναφορῶν καί μυθοπλασιῶν. Ὁ τρόμος εἶναι ἡ ἴδια ἡ σκηνοθεσία, ὁ θάνατος εἶναι τό τέλος τοῦ φίλμ, ἡ ἀγάπη, ἡ ὁποιαδήποτε ἀγάπη, εἶναι δημιουργία.

Γιά τό λόγο αὐτό τόν ἀγαπούσαμε τόν Φασμπίντερ. Πέρα ἀπό τόν ἄκρατο φορμαλισμό καί πληθωρισμό του, πέρα ἀπό τήν ἔντονη διάθεσή του νά πεῖ «ζῶ, ὑπάρχω, ἀξίζω», ἀγαποῦσε πολύ: τόν κινηματογράφο, τούς μεγάλους μαίτρ, τά «ἰδιαίτερα» πράγματα τῆς ζωῆς, τό ἄγχος, τά δάκρυα καί τούς γκάνγκστερς.

Πῶς ἀλλοιῶς νά τελειώσει ἕνα τέτοιο σημείωμα παρά μέ μιά κινηματογραφοφιλική ἀναφορά; Πέρα ἀπό ὁτιδήποτε λοιπόν, στήν ταφόπετρά του ἀντί γιά **Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ... Σημασία ἔχει ν' ἀγαπᾶς**[1].

Ἀλέξης Ν. ΔΕΡΜΕΝΤΖΟΓΛΟΥ

[1] Ὁ τίτλος τῆς γνωστῆς ταινίας τοῦ Ἀντρζέϊ Ζουλάφσκι

πρ πτικη
εφημεριδα κοινωνικης κριτικης και πολιτικης παλης

Ο ΑΠΑΓΧΟΝΙΣΜΟΣ

Στήν «Κινηματογραφική Λέσχη» τῆς ΕΡΤ (Παρασκευή 7-5-1982) μιά ταινία πρώτης προβολῆς τοῦ Ναγκίσα Ὄσιμα. Ἀπό κεῖνες πού περιμέναμε χρόνια.

Ἕνας νεαρός Κορεάτης ὁδηγεῖται γιά ἐκτέλεση μ' ἀπαγχονισμό σέ μιά φυλακή τῆς Ἰαπωνίας. Ἡ ἐκτέλεση ἀποτυχαίνει. Οἱ μάρτυρες καί τά ὄργανα τῆς διαδικασίας προσπαθοῦν νά ξαναφέρουν τό μελλοθάνατο σέ κατάσταση ἐκτέλεσης. Ὁ μελλοθάνατος δέχεται τήν θέση αὐτή γιά χάρη ὅλων ὅσοι βρέθηκαν ἤ θά βρεθοῦν μελλοθάνατοι. Ἐκτελεῖται.

Ὁ Ὄσιμα διαπραγματεύεται ἕνα πρόβλημα ἠθικό-νομικό-κοινωνιολογικό: Εἶναι ἐπιτρεπτή ἡ θανατική ποινή;

Ἕνα ἄλλο πολιτικό: Ὁ γιαπωνέζικος αὐταρχισμός στήν οἰκογένεια, δεσποτισμός στό κράτος, ἰμπεριαλισμός στήν ἐξωτερική πολιτική διαμορφώνουν ἤ ἐπηρεάζουν καί τήν πρακτική πάνω στά κοινωνικά προβλήματα;

Ἕνα τρίτο αἰσθητικό: Ὁ κινηματογράφος ὡς ποιό βαθμό εἶναι ἀναπαράσταση τῆς πραγματικότητας κι ὡς ποιό βαθμό ἀναίρεσή της ἀπ' τήν φαντασία; Σ' αὐτή τήν περίπτωση ποιά καί ποῦ εἶναι ἡ ἀλήθεια;

Θά ξεκινήσουμε ἀπ' τό τρίτο πρόβλημα, γιατί τά δυό πρῶτα εἶναι προσχηματικά προβλήματα ἀπό μιά ἄποψη. Μπῆκαν γιά νά τροφοδοτήσουν τό τρίτο.

Ὁ Ὄσιμα ἀρχίζει τό κείμενό του μέ μιά σχολαστική περιγραφή τοῦ χώρου τῶν ἐκτελέσεων σέ μιά φυλακή τῆς Ἰαπωνίας. Ὁ θεατής πληροφορεῖται (μέ ἕναν ἀφηγηματικό λόγο ὄφφ τοῦ ἴδιου τοῦ σκηνοθέτη) λεπτομερειακά τήν κατάσταση τῶν πραγμάτων καί περιμένει τήν ἐπέλευση τοῦ γεγονότος τῆς ἐκτέλεσης μ' ἀπαγχονισμό. Ἀπ' τή στιγμή ὅμως πού ὁ μάρτυρας-γιατρός διαπιστώνει ὅτι ὁ καταδικασμένος ζεῖ, ἡ διαδικασία αὐτή ἀρχίζει νά ἀναρεῖται. Στό ἐπίπεδο τοῦ πραγματικοῦ καί στό ἐπίπεδο τῆς ἀναπαράστασης. Ἡ ἐπιβίωση τοῦ Ρ, ὅπως σημαίνεται ὁ μελλοθάνατος, ἀποτελεῖ παράδοξο πού εἰσβάλλει στήν περιγραφή τῶν πραγμάτων καί στήν ἐξέλιξη τῶν γεγονότων. Τά διακόπτει καί γίνεται ἀφετηρία μιᾶς ἄλλης πραγματικῆς διαδικασίας γιά τήν ἀπόδειξη αὐτοῦ τοῦ παράδοξου καί τήν ἀποτροπή του. Οἱ παράγοντες τῆς ἐκτέλεσης προσπαθοῦν νά καταπείσουν τόν Ρ ν' ἀποδεχτεῖ τή χαμένη ἤ ἀλλαγμένη ταυτότητά του. Νά ξανασυνειδητοποιήσει τήν ἐνοχή του. Προϋπόθεση ἀπαραίτητη γιά νά βασισθεῖ καί νά λειτουργήσει ὁ κολασμός. Ἔτσι ὅμως ἀρχίζει καί μιά παράλληλη σημαίνουσα διαδικασία πού συνάπτεται ἤ ἀπορρέει ἀπ' αὐτή τή νέα τάξη τοῦ πραγματικοῦ. Οἱ παράγοντες τῆς ἐκτέλεσης γίνονται καί παράγοντες τῆς νέας μυθοπλασίας ἤ σωστότερα μέσα γιά τή μεταβολή καί τῆς σημαίνουσας διαδικασίας. Οἱ ὁρισμένοι ἀπ' τή δικονομία μάρτυρες-ἠθοποιοί μεταβάλλονται βαθμιαῖα σέ ἠθοποιούς πού μαρτυροῦν μέ τά δρώμενά τους γιά τήν κοινωνία πού καταδίκασε τόν Ρ κι ἀξιώνει τή θανάτωσή του. Ἀφήνουν τούς ρόλους πού παραπέμπουν στήν κοινωνική πραγματικότητα καί παίζουν πιά τούς ρόλους πού τούς ἀναθέτει ὁ σκηνοθέτης γιά νά ἀναπτύξει τή σημαίνουσα διαδικασία τοῦ φιλμικοῦ κειμένου του, παραπέμπουν πιά στή φιλμική πραγματικότητα.

Ἡ πραγματικότητα αὐτή διευρύνεται τόσο πολύ πού ξεπερνᾶ τά τοπικά ὅρια τῆς ἀρχικῆς δράσης (χῶρος ἐκτέλεσης). Χύνεται στόν ἐξωτερικό χῶρο τῆς πόλης. Πέρα ἀπό κεῖ, στό πεδίο τῆς φαντασίας καί τῆς διανόησης. Ὁ Ρ ἀνιχνεύοντας τήν ταυτότητά του, ἀναζητώντας μιά καινούρια συνείδηση ἐνόχου ἤ ἀθώου βάζει τό πρόβλημα τῶν ὁρίων τῆς φαντασίας μέ τήν πραγματικότητα. Ἕνα πρόβλημα πού εἶχε μπεῖ προηγούμενα στό θεατή μέ τήν ἀντίληψη τῆς σχέσης ἀνάμεσα στήν κοινωνική πραγματικότητα καί σέ κείνην πού παρήγαγε ἡ ἀναγκαιότητα τῆς μυθοπλασίας τῆς ταινίας, τήν εἰσβολή τοῦ παράδοξου πού ἀναφέραμε. Ἡ φαντασία δημιουργεῖ μιά πραγματικότητα ἀνάλογη μέ κείνην τῶν αἰσθήσεών μας. Ἡ διαφορά ἀνάμεσά τους εἶναι ποιοτική.

KOSHIKEI
(Ὁ ἀπαγχονισμός)

Σκην.: Ναγκίσα Ὄσιμα. *Σεν.:* Τσουτόμου Ταμούρα, Μαμόρου Σαζάκι, Μαχινόρι Φουκάο καί Ναγκίσα Ὄσιμα ἀπό μιά εἴδηση τῶν ἐφημερίδων. *Φωτ.:* Γιαζουχίρο Γιοσόνα. *Μοντάζ:* Σουέκο Σιραῖσι. *Μουσ.:* Χικάρου Χαγιάσι. *Ἠθ.* Κέι Σάτο, Φούμιο Βατανάμπε, Γιούν Γιούν-ντό, Μουτσουχίρο Τούρα καί ἡ φωνή τοῦ σκηνοθέτη στό ρόλο τοῦ ἀφηγητῆ. 117' (ἀσπρόμαυρο).

Ὁ Ὄσιμα κατορθώνει νά δέσει τή διαφοροποίηση κι ἐξέλιξη τῆς σημαίνουσας διαδικασίας πού παράγει τό κείμενό του μέ τή διαδικασία μεταβολῆς τοῦ πραγματικοῦ, πού ἐγγράφεται μέσα σ' αὐτό.

Στό σημεῖο αὐτό θά πρέπει νά ἀναφέρουμε συνοπτικά ὅτι ἡ μεταβολή αὐτή δέν ὑποκινεῖται μόνο ἀπ' τά στοιχεῖα τῆς μυθοπλασίας, ἀλλά κι ἀπ' τήν ἰδεολογική μεταχείρισή τους. Ὁ Ὄσιμα ἀπαντᾶ ἀποφατικά στό ἐρώτημα γιά τό παραδεκτό ἤ ὄχι τῆς θανατικῆς ποινῆς. Ὄχι μόνο μέ τήν ἀναλυτική περιγραφή τοῦ χώρου τῶν ἐκτελέσεων μέ ἀπαγχονισμό, ἀλλά καί μέ τήν ἐγκληματική ἐμμονή τῶν παραγόντων τῆς ἐκτέλεσης στήν πραγματοποίησή της. Ἐπίσης μέ τήν ὁριστική συνειδητοποίηση τοῦ Ρ ὡς συλλογικοῦ θύματος, μέ τήν σαφή καί λογική ἄποψή του ὅτι ἄν εἶναι κακό-ἔγκλημα ἡ δολοφονία, εἶναι τό ἴδιο κακό-ἔγκλημα κι ἡ θανατική ἐκτέλεση.

Ὁ Ὄσιμα ἀπαντᾶ καταφατικά στό δεύτερο πρόβλημα. Ἡ ἀντικειμενική ἔκθεση τῶν πραγματικῶν στοιχείων τοῦ κειμένου του στίς πρῶτες ἑνότητες ὑποχωρεῖ σέ μιά κριτική πού προκύπτει ἀπ' τή συμπεριφορά, τή γελοιοποίηση, τόν ἐκτραχηλισμό, τήν κραιπάλη τῶν παραγόντων τῆς ἐκτέλεσης καί τό φανταστικό διάλογο τοῦ Ρ μέ τήν ἀδελφή του. Ἡ θανατική ποινή κι ὁ ὑλικός τρόπος ἐκτέλεσής της (πρόσωπα καί μέσα) εἶναι στοιχεῖα μιᾶς ἰδεολογικῆς πρακτικῆς ἐπικαθορισμένης ἀπ' τήν αὐταρχικότητα τῆς οἰκογένειας, τό δεσποτισμό τῆς κρατικῆς ἐξουσίας, τόν ἰμπεριαλισμό τῆς πολιτικῆς του ἐκδήλωσης.

Ἡ ἀνάλυση τῆς ταινίας τοῦ Ὄσιμα ἀπαιτοῦσε ἐκτενέστερη διαπραγμάτευση. Ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ ἄποψη τοῦ Πασκάλ Μπονιτσέρ ὅτι ἡ διαδικασία τοῦ ἀπαγχονισμοῦ εἶναι καθοριστικά ἐρωτική καί ὅτι ἡ ταινία εἶναι κατ' ἀρχή ἐρωτική, καί πολιτική εἶναι στό μέτρο πού εἶναι προτήτερα ἐρωτική (**Cahiers du Cinéma** 217, σελ. 59).

(Ἐκεῖνο πού, παρενθετικά, θά ἤθελα νά προσθέσω ἀκόμη εἶναι τοῦτο τό ἐρώτημα: ἡ ὥρα τῶν προβολῶν τῆς «Κινηματογραφικῆς Λέσχης» εἶναι ἀδύνατο νά μετατεθεῖ στήν κανονική διάρκεια τοῦ προγράμματος τῆς ΕΡΤ; ἡ πολύτιμη αὐτή ἐκπομπή εἶναι τάχα λιγότερο ἐνδιαφέρουσα καί κατώτερη ἀξιολογικά ἀπό τό ὑπόλοιπο ὑλικό πού (ἀνεξέλεγκτα τίς πιό πολλές φορές) διοχετεύει τό κανάλι της;)

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

ΠΟΝΗΡΕΣ ΙΣΤΟΡΙΕΣ ΤΟΥ ΧΑΡΛΕΜ

COONSKIN
Σκην.: Ralph Bakshi
Φωτ.: William Fraker *Μουσ.:* Chico Hamilton *Ηθ.:* Charles Gordon, Scotman Crothers, Barry White

1. Ὅταν τόν Ὀχτώβρη τοῦ 1927 ἡ ταινία *The Jazz Singer* τοῦ Alan Grosland μέ πρωταγωνιστή τόν Al Jolson προκαλοῦσε παραλήρημα ἐνθουσιασμοῦ στό Ἀμερικάνικο κοινό, στό περιθώριο τοῦ ἐνδιαφέροντος συνέβαιναν πολλά καί σημαντικά πράγματα. Οἱ ἔρευνες γιά τή βελτίωση τοῦ ἤχου, τά πρῶτα βήματα στό χρῶμα, καί ἀκόμα ἡ γέννηση, στά σχεδιαστήρια τοῦ Walt Disney, τῆς πρώτης ὁμιλούσας ταινίας, τοῦ Mortimer τοῦ ποντικοῦ ἤ, ὅπως εἶναι παγκόσμια γνωστός, Mickey Mouse. Τό *Steamboat Willie* βγῆκε στίς αἴθουσες τῆς Ν. Ὑόρκης τό Σεπτέμβρη τοῦ 1928. Ἡ πρωτόγνωρη μαγεία τοῦ συνδυασμοῦ τοῦ κινούμενου σχέδιου μέ τόν ἦχο (δύο προηγούμενες βουβές ταινίες μέ τόν Mickey Mouse δέ σημείωσαν ἀξιόλογη ἐπιτυχία), ἔκανε τό *Steamboat Willie* τόν καταλύτη πού διέδωσε τό κινούμενο σχέδιο ταχύτατα σ' ὅλο τόν κόσμο καί κέρδισε παγκόσμια φήμη.

Ἀπό τότε μέχρι σήμερα, ἡ ἐξέλιξη τοῦ κινούμενου σχέδιου εἶναι λίγο πολύ γνωστή. Ὅσον ἀφορᾶ τίς συγκρίσεις, αὐτές γίνονταν πάντα μέ βάση τή δουλειά τῶν στούντιο τοῦ Disney.

2. Μιά ἄλλη φουρνιά ἡρώων τοῦ κινούμενου σκίτσου ξεπήδησε αὐτή τή φορά ἀπό τά στούντιο τῶν ἀδελφῶν Warner, δημιουργώντας γρήγορα ἕνα δικό τους status στό κινούμενο σκίτσο. Τόσο στούς χαρακτῆρες ὅσο καί στήν ἴδια τήν τεχνική τοῦ σκίτσου. Οἱ χαρακτῆρες τῆς Warner ξεφεύγουν ἀπό τό πρότυπο τοῦ «θετικοῦ» Ἀμερικάνικου ἰδανικοῦ, πού ἀπαιτεῖ ἕνα ὄμορφο, ἀγγελικά πλασμένο περιβάλλον, ὅπου οἱ ἥρωες κινοῦνται πάνω σέ σταθερά καθορισμένους δρόμους, χαραγμένους πάνω στά πρότυπα τοῦ ἠθικοῦ καί ὑγιοῦς Ἀμερικανισμοῦ. (Πράγμα πού λίγο πολύ συμβαίνει στίς ταινίες τοῦ Disney). Οἱ ἥρωες τῆς Warner εἶναι κυνικοί, χλευαστικοί καί κινοῦνται σ' ἕναν κόσμο σκληρό, ὅπου πρέπει νά παλέψεις γι' αὐτό πού θέλεις καί ὅπου ὁ σκοπός ἁγιάζει τά μέσα. Ὁ κόσμος αὐτός, γιά νἄρθουμε στό εἰκαστικό μέρος τῶν παραγωγῶν τῆς Warner, εἶναι ἕνας κόσμος ἀφαιρετικός, ἀπ' ὅπου λείπει τό νατουραλίστικο περιβάλλον τῶν Ντισνεϊκῶν παραγωγῶν. Ὁ χῶρος ἔχει χάσει τή διάσταση καί τή λάμψη του καί ἔχει «ὑποβιβαστεῖ» σ' ἕνα θεατρογενές ντεκόρ, μέσα στό ὁποῖο γίνονται ὅλες οἱ συγκρίσεις, ὅπου τά πάθη εἶναι παντοτεινά καί ἀμετάβλητα.

3. Ἀφοῦ κάναμε ἕνα διαχωρισμό τάσεων ἀνάμεσα στούς δύο μεγάλους (ἀπό πλευρᾶς, βέβαια, παραγωγῶν), τῆς ἀμερικάνικης βιομηχανίας κινούμενου σκίτσου, καλό θά ἦταν νά θυμηθοῦμε καί τό λόγο ὕπαρξης αὐτοῦ τοῦ κομματιοῦ. Κι αὐτός εἶναι ἡ ταινία *Coonskin*, μιά ταινία πού εἴδαμε πρόσφατα μέ καθυστέρηση ἑπτά περίπου χρόνων, ἀφοῦ εἶναι παραγωγή τοῦ 1974. Ἡ ταινία ὑπογράφεται ἀπό τόν Ralph Bakshi (θυμηθεῖτε τόν *Φρίτς τόν πονηρόγατο*), πού μᾶς δίνει μιά ταινία, πού μόνο ὁ ὄγκος τῆς δουλειᾶς καί ἡ ἀκρίβεια πού ἔχουν προσδιοριστεῖ ὅλες οἱ λειτουργίες της, μᾶς ἀποτρέπουν ἀπό τό νά τήν χαρακτηρίσουμε «ἀντεργκράουντ».

Μέ ἀφετηρία τήν ἱστορία τοῦ «κούνελου», τοῦ «ἀρκούδου» καί τοῦ «ἀλέπου», ὁ Bakshi ἐπιτίθεται ἀκάθεκτα στήν «κρατούσα» Ἀμερικάνικη τάξη, προκαλώντας ἀνεπανόρθωτα ρήγματα.

4. Ἀλλά ἄς πάρουμε τά πράγματα ἀπό τήν ἀρχή, ἀφοῦ ἐπισημάνουμε πρῶτα ὅτι ἡ ἀφήγηση γίνεται σέ δύο ἐπίπεδα πού διαχωρίζονται ἀπό τά ζωντανά μέρη καί τά μέρη τά γυρισμένα σέ κινούμενο σχέδιο. Ἡ συνάντηση ἤ ἡ διάστασή τους κατά τήν ἐξέλιξη τοῦ μύθου ὁδηγεῖ ἀντίστοιχα σέ συγκεκριμένα συμπεράσματα ὅσον ἀφορᾶ τίς ἰδεολογικές καί πολιτικές σημάνσεις καθώς καί τίς συναισθηματικές κορυφώσεις σέ ὁριακές σεκάνς τῆς ταινίας (ἀπόπειρα δολοφονίας τοῦ «κούνελου», τραυματισμός τοῦ «ἀρκούδου» καί ἐκδίκηση τοῦ «κούνελου», ἡ τελετή τῆς «μαύρης ἐπανάστασης», ἡ νικηφόρα διαφυγή ἀπό τό ρίνγκ).

Ἄν θελήσουμε νά κάνουμε μιά εἰκαστική προσέγγιση στό ἐκπληκτικό κινούμενο σκίτσο (8 καλλιτέχνες εἶναι ὑπεύθυνοι γιά τό animation) θά ἦταν χρήσιμο νά θεωρήσουμε ὡς σταθερές: α) τήν αἰσθητική τοῦ κινούμενου σκτίτσου τῆς Warner καί β) τή θεματική καί τά ἐκφραστικά μέσα τῶν «ἀντεργκράουντ» κόμικς τοῦ τέλους τῆς δεκαετίας τοῦ '60 καί τῶν ἀρχῶν αὐτῆς τοῦ '70 σέ 'Αμερική, Γαλλία καί 'Ιταλία.
5. Ὅσον ἀφορᾶ τό πρῶτο, τό ἐπισημαίνει ὁ ἴδιος ὁ Bakshi, ὅταν παρουσιάζει τούς ἥρωες τῆς ταινίας του χρησιμοποιώντας γιά background τούς χαρακτηριστικούς κύκλους πού χρησιμοποιεῖ στήν παρουσίαση τῶν δικῶν της Cartoons ἡ Warner. Αὐτή ἡ ἐπισήμανση ἐξηγεῖ πολλά ἀπό τά εὑρήματα τοῦ Bakshi, πού ἀποκαλύπτονται ὡς προεκτάσεις ἤ ἀνατροπές τῶν τάσεων τῆς Warner. Ὅπως γιά παράδειγμα στά ντεκόρ, ὅπου τή θέση τῶν λιτῶν σκίτσων τῆς Warner παίρνουν οἱ διαφάνειες ἤ οἱ ζωντανές λήψεις,φτιαγμένες μέ ἰδιαίτερη εὐαισθησία ἀπό τό διευθυντή φωτογραφίας. Ἔτσι ὁ Bakshi δηλώνει ὅτι τά δρώμενα δέ συμβαίνουν ἀπαρατήρητα στό Χάρλεμ, ἀλλά θά μποροῦσαν νά συμβαίνουν καί κάπου ἀλλοῦ. Ἄς ποῦμε σέ κάποια ἀμερικάνικη ἐπαρχία, ὅπου οἱ ἴδιοι ἥρωες θά πολεμοῦσαν μέ τή μαφία, μέσα κι ἔξω ἀπό τούς τοίχους μιᾶς φυλακῆς προσπαθώντας νά σπάσουν τά δεσμά τους!

Ὅλα ὅμως αὐτά δέ σημαίνουν καθόλου ὅτι ὁ Bakshi υἱοθέτησε τίς πρακτικές καί τήν αἰσθητική τοῦ Χολλυγουντιανοῦ κινηματογράφου στό κινούμενο σκίτσο.
6. Ἔτσι ὁ Bakshi, ξεκινώντας μέ τήν ἀρχή: ΕΚ ΤΩΝ ΕΣΩ ΑΝΑΤΡΟΠΗ (αἰσθητική καί ἰδεολογική), φτιάχνει μιά ταινία, ὅπου μέσα ἀπό τόν ἀγώνα τῶν μαύρων, ξεπροβάλλει ἡ πάλη ὁλόκληρου τοῦ 'Αμερικάνικου λαοῦ ἐνάντια στήν ἄρχουσα τάξη, ἐνάντια στούς εὐνουχιστικούς μηχανισμούς, ἐνάντια στήν αἰσθητική τῶν κακόγουστων «κίτς», ἐνάντια στίς νόμιμες καί τίς παράνομες μαφίες.
Φτιάχνει μιά ταινία γιά τήν 'Αμερική.

Περικλῆς ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

ΜΑΚΑΒΡΙΑ ΕΙΣΒΟΛΗ

«Θά εἶσαι ὁ ἴδιος ἄνθρωπος, ἴδια ροῦχα, ἴδια ζωή... Μήν ἀντιστέκε σαι.»
(Ἀπό τό διάλογο)

Ὁ κυρίαρχος κανόνας στήν ἀμερικάνικη μυθολογία τοῦ φανταστικοῦ εἶναι ἁπλός κι εὐκολονόητος:

Ὁ θεατής, πού ζεῖ μονότονη ζωή, πρέπει νά ἀντιμετωπίζει τούς φόβους του καί νά τούς ὑπερνικᾶ μέ τή συμβολική νίκη τοῦ καλοῦ πάνω στό κακό. Ἐξισσοροπεῖ λοιπόν τόν εὐνουχισμό του, περνώντας σέ μιά καινούρια πραγματικότητα ὅπου ἡ κυριαρχία του εἶναι ἀπόλυτη. Σ' αὐτό τόν καινούριο κόσμο τά «τέρατα» πού τόν ἀπειλοῦν πρέπει α) νά εἶναι ἀρκετά τρομακτικά (παράλογα, ἐξώκοσμα) — γιά νά ἐξασφαλίζουν τή διαφυγή — καί β) πρέπει στό τέλος νά νικιοῦνται. Ἐπειδή ὅμως χωρίς «ἀπειλή» δέν μπορεῖ νά λειτουργήσει ἡ βιομηχανία τοῦ φανταστικοῦ, τά τέρατα πρέπει ν' ἀπωθοῦνται κι ὄχι νά ἐξοντώνονται ὁριστικά. Πρέπει πάντα νά ἐπιστρέφουν γιά νά ἐπανατροφοδοτεῖται ὁ μύθος: καί τελικά αὐτή ἡ ἀπωθημένη συμφορά (μέ ἰδιαίτερα κάθε φορά χαρακτηριστικά, π.χ. σαρκοβόρο ζῶο, ψυχοπαθής δολοφόνος, φυσική καταστροφή κ.λ.π.) ὁρίζεται σάν ἀληθινή μέσα ἀπό τή συνεχή ἐπαναπαρουσίασή της, γίνεται μόνιμη προσθήκη στήν πραγματικότητα τοῦ θεατῆ μέχρι πού αὐτοεξαντλεῖται.

Ἔτσι ἡ μονοτονία ξαναγυρίζει· ὅμως μονοτονία καί θέαμα δέ συμβιβάζονται: ὁ θεατής τελικά ἀναζητᾶ πάλι τή διαφυγή. Μ' αὐτό τόν τρόπο ὁ κύκλος ὁλοκληρώνεται καί τό ἐμπορικό σύστημα διαιωνίζεται— μιά καί τό «ἄγνωστο» εἶναι μιά ἀστείρευτη πηγή τρόμου.

Αὐτή τήν κυκλική πορεία ἀνακάμπτουν ταινίες ὅπως αὐτή τοῦ Κάουφμαν. Ξυπνοῦν τό θεατή ἀπ' τή ληθαργική ὀνειροπόληση δείχνοντάς του ὅτι τά τέρατα πού τόν ἀπειλοῦν δέν εἶναι παρά ἄλλες μορφές (εἰκόνες) τοῦ ἑαυτοῦ του (τῶν φόβων του), ἡ κάθε μιά τους ὅσο πραγματική μπορεῖ νά γίνει· τόν κάνουν νά καταβάλει τό ἀντίτιμο τῆς μακαριότητας αὐτῆς τῆς κυκλικῆς πορείας καί τοῦ φωνάζουν νά ἀποτινάξει ἀπό πάνω του τόν ἔλεγχο πού τοῦ ἀσκεῖται. Γιατί, καθώς αὐτές οἱ (ἔστω καί τερατώδεις) ὄψεις χάνονται μία πρός μία, ὁ θεατής χάνει κάθε φορά κι ἕνα μέρος ἀπό τόν ἑαυτό του, ἀναισθητοποιεῖται ἀπ' τήν ἐπανάληψη καί γίνεται ἄνθρωποφυτό, ἄβουλο ὄργανο στά χέρια τῶν δημιουργῶν τοῦ μύθου πού τόν τρέφει.

Ὁ Κάουφμαν εἰδικά ἀναφέρεται σέ κάποιους ἐξωκινηματογραφικούς μυθοπλάστες καί στρέφει τήν ταινία του στήν κατεύθυνση τῆς πολιτικῆς/κοινωνικῆς ἀλληγορίας· μποροῦμε νά ποῦμε πώς μετουσιώνει τόν «ἔξωθεν» κίνδυνο στήν ἀλλοτροίωση πού ὑπομένουν (ἤ ἁπλῶς ἀποδέχονται) οἱ Δυτικοί ἄνθρωποι ἀπ' τό

INVASION OF THE BODY SNATCHERS

Σκην.: Philip Kaufman. *Σεν.:* W.D. Richter. *Φωτ.:* Michael Chapman. *Ἠθ.:* Donald Sutherland, Brooke Adams, Leonard Nimoy. 115'. (Τεχνικολόρ).

φάντασμα τοῦ Μακκαρθισμοῦ πού ἐξακολουθεῖ νά τούς στοιχειώνει. Εἶναι χαρακτηριστικό ὅτι ἡ ταινία δέν εἶναι τοποθετημένη χρονικά στή δεκαετία τοῦ '50. Ἡ ὑπόθεση ἐξελίσσεται «τώρα» καί πάντα: τό '50, τό '78, τό '82...

Βασικά πρόσωπα τῆς ταινίας εἶναι οἱ συμβολικές φιγοῦρες τοῦ δημόσιου ὑπάλληλου (Donald Sutherland) καί τῆς ἐπιστημόνισσας (Brook Adams). Κάπου κοντά τους βρίσκεται κι ὁ «καλλιτέχνης», ὁ νεαρός ποιητής. Ἡ κρίση ἀρχίζει νά παρουσιάζεται γι' αὐτούς τούς ἀνθρώπους μέ τή μορφή διάφορων μικρογεγονότων, φαινομενικά ἄσχετων μεταξύ τους, τά ὁποῖα αὐξάνουν σέ συχνότητα καί δημιουργοῦν ρωγμές στίς ζωές καί στήν πραγματικότητά τους: ἕνα μπουκάλι ραγίζει τό παρμπρίζ τοῦ Sutherland, οἱ ἄνθρωποι βαδίζουν βιαστικά στούς δρόμους, κοιτάζουν ἔξω ἀπ' τά παράθυρα σάν νά περιμένουν κάτι, κάποιος τρελός (;) σκοτώνεται στό δρόμο, ἡ παράξενη συμπεριφορά τοῦ φίλου τῆς ἡρωίδας καί ἄλλα. Ἡ ἀπειλή συγκεκριμενοποιεῖται καθώς οἱ ἥρωες ἀνακαλύπτουν ὅτι ὁλοένα καί περισσότεροι ἄνθρωποι γύρω τους μεταμορφώνονται σέ κλώνους· Μέ τή βαθμιαία συνειδητοποίηση ὅτι τό γνωστό καί φιλικό περιβάλλον εἶναι στ' ἀλήθεια ξένο κι ἐχθρικό, ἡ ἀδιόρατη ἀνησυχία φτάνει στήν ὑστερία καί τόν πανικό (κάτι ἄσχημο συμβαίνει). Συγχρόνως ὁρίζεται καί τό τελικό ἀδιέξοδο[1]. Ὅλοι οἱ μεγάλοι, ὁ δήμαρχος, ἡ ἀστυνομία, ἀκόμα καί ὁ ψυχολόγος φίλος τους Κίμπνερ — πού κι αὐτός μέ τόν τρόπο του ἀντιπροσωπεύει μιά μορφή ἐξουσίας—, ἀποκαλύπτονται ξένοι.

Ἡ Εἰσβολή συνέχεια ἐξαπλώνεται καί οἱ τελευταῖοι «ἀντικαθεστωτικοί» ἕνας-ἕνας ὑποκύπτουν. Ἀπομένει μόνο ὁ Sutherland — κυνηγημένος ἀπό ἀνθρώπους πού μέχρι πρίν λίγο γνώριζε— νά τρέχει καί νά κρύβεται μέσ' τή νύχτα, ἀνίκανος νά σταματήσει τήν ἀπειλή: τώρα ἔχει γίνει πιά ἄτομο ἀπροσάρμοστο γιά τήν κοινωνία τῶν ἀνθρώπων-φυτῶν: δέν ἔχει θέση πουθενά (πόσο προσχηματικός εἶναι πιά ὁ μύθος!). Οἱ «ἄλλοι» — μ' ὅλες τίς πιθανές σημασίες τῆς λέξης— εἶναι παντοῦ. Ὁ «μοναχικός ἥρωας» «δέν μπορεῖ νά μείνει ξύπνιος γιά πάντα».

Τό τελευταῖο καταφύγιο — μιά σκοτεινή τρύπα μέσ' τή γῆ— παραβιάζεται ἀπό τή δέσμη τοῦ φακοῦ τοῦ κυνηγοῦ πού φωτίζειτόνSutherland/τήν κάμερα/τό βλέμμα μας/ ἐμᾶς. Τό κακό ἔχει ἐξαπλωθεῖ ὑπερβολικά: τώρα δέν ἔχουμε ποῦ ἀλλοῦ νά κρυφτοῦμε· ἡ σκοτεινή αἴθουσα δέν εἶναι πιά καταφύγιο ἀπό τήν πραγματικότητα.

Τό προσεκτικά κατασκευασμένο τέλος, μέ τό κυριολεκτικά συγκλονιστικό πλάνο τῆς ἀποκάλυψης τῆς τελικῆς τοῦ ἥρωα, εἶναι διπλά ἀνατρεπτικό. α) Καταλύεται τό κλασικό μοντέλο τοῦ ἥρωα πού ὅ,τι κι ἄν πάθει, ὅσο κι ἄν ὑποφέρει στό τέλος θά θριαμβεύσει. Ἡ τελευταία ἐλπίδα (ὅτι ὁ ἥρωας ξεγελάει μέ τήν ἐπιφανειακή ἀπάθειά του τά φυτά) διαλύεται καί παραχωρεῖ τή θέση της στό ὁριστικό ἀδιέξοδο: ὁ ἥρωας ἔχασε καί χάθηκε· εἶναι πιά ἕνας ξένος, ἕνα ἄτομο χωρίς αἰσθήματα, ἕνας καταδότης («καταδίδει» τή γυναίκα πού τόν πλησιάζει γιά νά τοῦ μιλήσει). Κι ὁ θεατής, ἀφοῦ ἀναγκάστηκε νά ταυτιστεῖ μαζί του (γιατί εἶναι τό μόνο σταθερό πρόσωπο τῆς μυθοπλασίας - ὅλοι οἱ ἄλλοι εἶναι- ἤ γίνονται- «ξένοι») νιώθει κι αὐτός χαμένος, πιόνι σ' ἕνα παιχνίδι πού δέν μπορεῖ νά ἐλέγξει.

β) Ὁ κόσμος δέν καταστράφηκε, δέ χάθηκε, δέν ἐξοντώθηκε· εἶναι ὁ ἴδιος κόσμος, ὁ *δικός μας* κόσμος. Ἄρα καί οἱ κάτοικοί του, οἱ στειρωμένοι ἀπό συναίσθημα ἄνθρωποι φυτά πού βλέπουμε, εἴμαστε ἐμεῖς, οἱ ἴδιοι ἄνθρωποι...

Μ' αὐτό τό πικρό τέλος ὁ Κάουφμαν, δείχνει στό θεατή ἕνα ἀδιέξοδο πού εἶναι καί δικό του ἀδιέξοδο καί θυμίζει στούς Ἀμερικάνους πώς «ἀποκοιμήθηκαν», ὑποκύπτοντας στίς εὔκολες (βλέπε εὐκολοχώνευτες) μυθοπλασίες τοῦ Μακκάρθυ **καί** τῶν συνεχιστῶν του.

Καί τό πλατύ ἀμερικάνικο κοινό ἀπέδειξε τό δίκιο τοῦ σκηνοθέτη ἀπορρίπτοντας τήν ταινία του. Ἤ ἀκόμα χειρότερα παραβλέποντάς την.

Ὁ ὕπνος εἶναι ὡραῖο πράγμα.

Γιάννης ΔΕΛΗΟΛΑΝΗΣ

[1] Ἀξίζει νά παρατηρήσουμε ἐδῶ μιά συγγένεια μέ τό *Dead and Buried* (ε.τ. *Τρόμος στήν Πόλη*) τοῦ Γκάρυ Σέρμαν: Τό κακό ἔχει ἁπλωθεῖ κι ἔχει ξεπηδήσει μέσα ἀπό κάθε τί γνωστό, καί ὁ ἥρωας δέν μπορεῖ νά πολεμήσει ἐνάντια στόν κόσμο μιά κι ὁ ἴδιος εἶναι μέρος του. Τό μόνο πού τοῦ ἀπομένει εἶναι ὁ ἀναγκαστικός συμβιβασμός καί συντριβή κάθε ἐλπίδας.

ΔΙΑΒΑΖΩ

ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Σέ κάθε τεῦχος:

- Παρουσίαση τῶν 30 σημαντικότερων βιβλίων τοῦ μήνα
- Συνεντεύξεις μέ γνωστούς συγγραφεῖς
- Βιβλιογραφίες γιά θέματα ἐπιστήμης καί τέχνης
- Πορτραῖτα ἐκδοτικῶν οἴκων καί βιβλιοπωλείων
- Τά best-seller τοῦ μήνα
- Ρεπορτάζ γιά τήν κίνηση τοῦ βιβλίου στήν Ἑλλάδα καί στό ἐξωτερικό
- Περιλήψεις τῶν διατριβῶν πού ἑτοιμάζονται στίς ἀνώτατες σχολές
- Βιβλιογραφικό δελτίο μέ ὅλες τίς νέες ἐκδόσεις
- Κριτικογραφία τοῦ ἡμερήσιου καί περιοδικοῦ τύπου
- Ἄρθρα, σχόλια, χρονογράφημα

πολυσέλιδο — ἀνανεωμένο — ὑπεύθυνο

ο πολιτης

μηνιαία ἐπιθεώρηση

Sight & Sound

Please send with a cheque/P.O. (crossed and made payable to the British Film Institute) to:

PUBLICATIONS AND MEMBERSHIP DEPT.,
BRITISH FILM INSTITUTE, 81 DEAN STREET,
LONDON W1V 6AA

(Please tick appropriate box/es)

One year's subscription to SIGHT & SOUND ☐

SIGHT & SOUND binders at £4.50 ☐

Published January, April, July and October
Annual subscription £5.70 *UK & Europe*

I enclose a cheque for £ _____

NAME _____

ADDRESS _____

_____

_____

bfi

περιοδικό

τεῦχος 7, Ἀπρίλιος — Ἰούνιος 1982 δρχ. 120

Ἡ παράνομη ἐρωτική λογοτεχνία
στήν Ἀγγλία τῆς Βικτωρίας
καί τοῦ Μεσοπολέμου

αντί

Τό ζήτημα δέν εἶναι μόνο νά διαβάζετε «ΑΝΤΙ» ἀλλά νά μπορεῖτε ν' ἀνατρέχετε σ' αὐτό σταθερά.

● Τό καλύτερο δῶρο γιά σᾶς καί τούς φίλους σας:

● Ἕνας πανόδετος τόμος τοῦ περιοδικοῦ «ΑΝΤΙ»

ἡ λέξη

ἑλληνική καί ξένη λογοτεχνία

ΗΑΥΓΗ

ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ '82

τοῦ κόσμου τά ταξίδια γιά ὅλο τόν κόσμο

ΤΑΚΤΙΚΕΣ ΑΝΑΧΩΡΗΣΕΙΣ ΟΛΟ ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΑΠΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΓΙΑ ΣΟΒΙΕΤΙΚΗ ΕΝΩΣΗ

— Κάθε ΤΕΤΑΡΤΗ: ΛΕΝΙΝΓΚΡΑΝΤ - ΚΙΕΒΟ - ΜΟΣΧΑ (intourist)
— ΜΟΣΧΑ - ΛΕΝΙΝΓΚΡΑΝΤ: 19-28/7, 28/7 - (sputnik)
31/8 - 6/9 (tourbureau)
3-9/8, 10-16/8, 17-23/8, 24-30/8 (intourist)

— ΜΟΣΧΑ - ΕΡΕΒΑΝ - ΤΥΦΛΙΔΑ - ΜΠΑΚΟΥ (15 μέρες): 12/7, 13/8 (intourist)
— ΜΟΣΧΑ - ΟΔΗΣΣΟΣ - ΚΙΕΒΟ 10/7
— ΛΕΝΙΝΓΚΡΑΝΤ - ΝΟΒΓΟΡΟΝΤ - ΠΕΤΡΟΖΑΒΟΝΣΚ - ΜΟΥΡΜΑΣΚ - ΜΟΣΧΑ (13 μέρες): 14/7 (intourist)
— ΛΕΝΙΝΓΚΡΑΝΤ - ΓΙΑΛΤΑ - ΜΟΣΧΑ (10 μέρες): 21/7
— ΜΟΣΧΑ - ΜΠΡΑΝΣΚ - ΙΡΚΟΥΤΣΚ - ΧΑΜΠΑΡΟΦΣΚ - ΛΕΝΙΝΓΚΡΑΝΤ (13 μέρες): 20/8
— ΚΑΘΕ ΔΕΥΤΕΡΑ: ΜΟΣΧΑ (8 μέρες)
— ΔΙΑΚΟΠΕΣ ΣΤΗ ΜΑΥΡΗ ΘΑΛΑΣΣΑ (12 μέρες)
ΟΛΑ ΠΛΗΡΩΜΕΝΑ (ἀπό 17.000 δρχ.)

• ΓΙΟΥΓΚΟΣΛΑΒΙΑ - ΟΥΓΓΑΡΙΑ (8 μέρες): 8/7, 12/7, 1/8, 23/8
• ΚΑΘΕ ΔΕΥΤΕΡΑ: ΣΟΦΙΑ - ΦΙΛΙΠΠΟΥΠΟΛΗ (5 μέρες)
ΣΟΦΙΑ - Β. ΤΑΡΝΟΒΟ - ΦΙΛΙΠΠΟΥΠΟΛΗ: 21/7, 12/8

ΤΑΚΤΙΚΕΣ ΑΝΑΧΩΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ, ΣΜΥΡΝΗ

ΤΑΚΤΙΚΕΣ ΑΝΑΧΩΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΙΣΠΑΝΙΑ

• ΙΣΠΑΝΙΑ - ΠΟΡΤΟΓΑΛΙΑ (10 μέρες): 23/7
• ΚΟΥΒΑ (16 μέρες): 6/8, 15/10 • ΚΟΥΒΑ - ΜΕΞΙΚΟ (16 μέρες): 10/9
• ΚΟΥΒΑ - ΝΙΚΑΡΑΓΟΥΑ (16 μέρες): 10/9
• ΡΩΜΗ - ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ - ΒΕΝΕΤΙΑ - ΜΙΛΑΝΟ (8 μέρες): 14/8

Πληροφορίες - συμμετοχές:
ΑΘΗΝΑ: Σταδίου 3, ΤΤ. 125, τηλ. 3223205 - 3223216 - 3220307
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: Ἐγνατία 90, τρίτος ὄροφος, τηλ. 264758 - 283876 - 224911