συγχρονος κινηματογραφος

13ο Ἑλληνικὸ φεστιβὰλ Θεσ/νίκης
«Μέρες τοῦ '36»
1ο Διεθνὲς φεστιβὰλ Θεσ/νίκης
Ἄλφρεντ Χίτσκοκ
Ἀντρὲ Μπαζὲν

24-26
Ὀκτ.)Νοέμ.)Δεκέμβριος 72

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΜΕΛΕΤΗΣ ΚΑΙ ΕΝΗΜΕΡΩΣΗΣ – ΤΙΜΗ ΔΙΠΛΟΥ ΤΕΥΧΟΥΣ 20 ΔΡΧ

II-000000002873

3ο ΠΑΝΕΛΛΗΝΙΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΑΙΝΙΩΝ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

Ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ τοῦ 3ου πανελληνίου φεστιβὰλ ταινιῶν μικροῦ μήκους μὲ ψήφους τέσσερις ἔναντι ἑνὸς ἀποφάσισε τὴν ἀπονομὴ (ἀντὶ πρώτου καὶ δεύτερου βραβείου) τοῦ ΠΡΩΤΟΥ ΒΡΑΒΕΙΟΥ στὶς ταινίες: «Δύο - τρία πράγματα» τοῦ Γιάννη Σμαραγδῆ καὶ «Τὸ πακέτο» τοῦ Θανάση Ρακιτζῆ, θεωρώντας ὅτι παρουσιάζουν μὲ συνέπεια μιὰ προσωπικὴ προβληματική, ἐνῶ ταυτόχρονα συμβάλλουν στὴν ἐξέλιξη τῆς κινηματογραφικῆς γραφῆς στὸν τόπο μας.
Ἐπίσης ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ ἀποφάσισε ὁμόφωνα τὴν ἀπονομὴ ἐπαίνου στὶς ταινίες: «Μικρὴ περιγραφὴ τῆς ἐπιστροφῆς του» τῆς Βασιλικῆς Ἡλιοπούλου, καὶ «Μελλελὲ» τοῦ Τάσου Ψαρρᾶ, γιὰ τὴν ἐνδιαφέρουσα προσπάθειά τους διερεύνησης σύγχρονων ἑλληνικῶν προβλημάτων.
Ἡ κριτικὴ ἐπιτροπή: Νίκος Λυγγούρης, Τώνης Λυκουρέσης, Γιάννης Μπακογιαννόπουλος, Τέλης Σαμαντᾶς, Κώστας Σφήκας.

ΚΥΡΙΑΚΑΤΙΚΕΣ ΠΡΟΒΟΛΕΣ

Ἡ λέσχη τοῦ «Σύγχρονου Κινηματογράφου» σὲ συνεργασία μὲ τὸν κινηματογράφο τέχνης «Ἀλκυονὶς» ἄρχισε τὶς προβολὲς κλασικῶν (ἢ σύγχρονων παραγνωρισμένων) ταινιῶν κάθε Κυριακὴ πρωί, στὶς 11, στὴν «Ἀλκυονίδα», μὲ εἰσιτήριο 10 δρχ. Τὸ κοινὸ μπορεῖ νὰ πληροφορηθεῖ γιὰ τὴν ταινία κάθε Κυριακῆς ἀπ' τὶς ἐφημερίδες (Παρασκευὴ ἢ Σάββατο) καὶ ἀπὸ τὴν ἀναρτημένη στὴν «Ἀλκυονίδα» ἀφίσα. Μετὰ ἀπὸ κάθε προβολὴ γίνεται συζήτηση.

ΜΗΝΙΑΙΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ
τῆς Ἑταιρείας γιὰ τὴν Ἀνάπτυξη τοῦ Κινηματογράφου στὴν Ἑλλάδα

ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

No 24-26 Ὀκτ.)Νοέμ.)Δεκέμβριος 72

«Μέρες τοῦ '36», τοῦ Θόδωρου Ἀγγελόπουλου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. *13ο Ἑλληνικὸ Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης. Τῶν Κλαίρης Μιτσοτάκη καὶ Τέλη Σαμαντᾶ* ... 3

2. *Γιὰ τὶς «Μέρες τοῦ '36»*
Ι. Τοῦ Τέλη Σαμαντᾶ 6
ΙΙ. τοῦ Νίκου Λυγγούρη 16

3. *1ο Διεθνὲς Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης. Τοῦ Βασίλη Ραφαηλίδη* 38

4. *Ἡ θέση τοῦ βασιλιᾶ ἢ ὁ Χίτσκοκ καὶ τὸ πτῶμα τοῦ πουθενά (ΙΙ). Τοῦ Νίκου Λυγγούρη* 52

5. *Θέατρο καὶ κινηματογράφος (ΙΙ). Τοῦ Ἀντρὲ Μπαζέν* 60

6. *Κριτικὴ*
Φρενίτις, Βαρθολομαῖος, Πέρυσι στὸ Μαρίενμπαντ, Ἔγκλημα ζηλοτυπίας, Ἡ περίπτωση Χέριζοκ 70

● Ἰδιοκτησία: Ἑταιρία γιὰ τὴν Ἀνάπτυξη τοῦ Κινηματογράφου στὴν Ἑλλάδα «Σύγχρονος Κινηματογράφος». ● Ὑπεύθυνοι σύμφωνα μὲ τὸν νόμο: Ἐκδότης - Διευθυντής: Βασίλης Ραφαηλίδης, Ἰ. Δροσοπούλου 223. Ἀρχισυντάκτης: Τέλης Σαμαντᾶς, Ἐπαμεινώνδα 8. Ὑπεύθ. Τυπογραφείου: Κώστας Σιμόπουλος, Γερανίου 7, τηλ. 546.855. ● Ἀναπαραγωγὴ φωτογραφιῶν - ὄφσετ: Στράτος Γιανναστῆς, Ἀρκαδίας 52, τηλ. 5720545. ● Κασέ: Κλαίρη Μιτσοτάκη. ● Συντακτικὴ ἐπιτροπή: Μισέλ Δημόπουλος, Πάνος Κοκκινόπουλος, Νίκος Λυγγούρης, Τώνης Λυκουρέσης, Κλαίρη Μιτσοτάκη, Βασίλης Ραφαηλίδης, Τέλης Σαμαντᾶς. ● Ἐτήσια συνδρομή: Ἐσωτερικοῦ δρχ. 100, ἐξωτερικοῦ δολλάρια 7. ● Γραφεῖα: Χάρητος 1 καὶ Ἡροδότου (Τ.Τ. 139), τηλ. 718.748. ● Ἐμβάσματα: Τάκη Παπαγιαννίδη, Χάρητος 1 καὶ Ἡροδότου (Τ.Τ. 139). ● Τιμὴ διπλοῦ τεύχους 20 δρχ.

«Cinéma Contemporain», revue mensuelle editée à Athénes par la Société Cinéma Contemporain ● No 24 - 26 Dec. 72 ● Abonnement pour l' étranger 7 dollars ● Adresse: Haritos 1 - Herodotou, Athénes 139.

Ἀπὸ τὸ ἑπόμενο τεῦχος ὁ «Σύγχρονος Κινηματογράφος» μετατρέπεται σὲ δίμηνο περιοδικό. Θὰ ἔχει 80 σελίδες καὶ θὰ πουλιέται 30 δραχμές. Ἡ μετατροπὴ αὐτὴ ὀφείλεται σὲ δύο βασικὰ λόγους:

1. Ἕνα πρόβλημα συνέπειας στὴν ὕλη. Εἶναι βέβαια γνωστὴ ἡ παντελὴς ἔλλειψη κινηματογραφικῆς παιδείας στὸν τόπο μας. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, στὸ ἐξωτερικό, ἡ πρόοδος στὴν κινηματογραφικὴ κουλτούρα εἶναι ἀλματώδης. Βρεθήκαμε μπροστὰ στὸ τεράστιο πρόβλημα μὲ ποιόν τρόπο θὰ μπορέσουμε νὰ μεταφέρουμε μὲ συνέπεια αὐτὴ τὴ γνώση. Ἔχοντας ὑπ' ὄψη μας ὅτι ἡ ἐξέλιξη τῆς γνώσης δὲν εἶναι γραμμικὴ ἀλλὰ συντελεῖται μὲ διαδοχικὰ ἅλματα - ἐπαναστάσεις στὸν θεωρητικὸ τομέα (καὶ εἰδικὰ γιὰ τὸν κινηματογράφο, ἐπαναστάσεις ποὺ ἔγιναν σὲ χώρους «ἐξωκινηματογραφικούς», βλ. διαλεκτικὸς καὶ ἱστορικὸς ὑλισμός, θεωρία τῆς ψυχανάλυσης, γλωσσολογία - σημειολογία - σημειωτική, καὶ ἐφαρμογή τους **σὲ χώρους ὅπως ἡ λογοτεχνία καὶ ἡ ζωγραφική), βγάλαμε τὸ συμπέρασμα ὅτι μόνο ἀναπαρά**γοντας) τὶς διαδοχικὲς αὐτὲς τομὲς - ρήξεις στὴν ἐξέλιξη τῆς θεωρίας τοῦ κινηματογράφου μπορούσαμε νὰ δώσουμε στὸν ἕλληνα ἀναγνώστη τοὺς ἀναγκαίους ὅρους γιὰ νὰ στοχαστεῖ μὲ ἐπιστημονικὸ τρόπο τὸ κινηματογραφικὸ φαινόμενο. Αὐτὴ ἡ διαδικασία ὅμως προϋποθέτει τὴν ἀντιμετώπιση τῶν ὅρων, τῶν ἀρχῶν, ἢ τῶν μεθόδων μὲ ὅσο τὸ δυνατὸν σφαιρικότερο τρόπο. Μὲ τὶς 46 σελίδες ὅμως, ποὺ διαθέταμε (ὑπολογίζοντας καὶ τὴν ἀφαίρεση ἑνὸς ποσοστοῦ σελίδων ἀφιερωμένων ἀναγκαῖα στὴν ἐπικαιρότητα), εἴμασταν ἀναγκασμένοι νὰ τεμαχίζουμε αὐτὴ τὴ «σφαιρικὴ» ἀντιμετώπιση, δημιουργώντας μ' αὐτὸ τὸν τρόπο χάσματα στὸν ἀναγνώστη. Ἀποφασίσαμε ἔτσι ν' αὐξήσουμε τὶς σελίδες (σὲ 80), προσπαθώντας σὲ κάθε τεῦχος νὰ δίνουμε τὴν ὅσο τὸ δυνατὸν πληρέστερη ἀνάλυση ἑνὸς τμήματος τῆς σύγχρονης κινηματογραφικῆς θεωρίας (βλ. "ἀναπαράσταση", "ρεαλισμός", "κινηματογράφος καὶ ἰδεολογία" κλπ.).

2. Ἕνα πρόβλημα οἰκονομικό. Ἡ αὔξηση τῶν σελίδων θὰ ἐπιφέρει, αὐξάνοντας τὸ κόστος τοῦ περι**οδικοῦ καὶ ὑπολογίζοντας σταθερὴ τὴν πώλησή του (ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς συνδρομητές, διαθέτουμε περίπου 2000 ἀντίτυπα κατὰ τεῦχος), ὑπέρογκη αὔξηση τοῦ παθητικοῦ, ποὺ ἔχει ἤδη τὸ περιοδικό: Τὸ κόστος κάθε τεύχους τριῶν δεκαεξασέλιδων εἶναι 30 - 32.000 (27.000 χαρτὶ καὶ τεχνικὴ ἐπεξεργασία, σὺν 3 - 5000 πληρωμὴ ὕλης - πρωτότυπα κείμενα καὶ μεταφράσεις). Πουλώντας 2.000 ἀντίτυπα (ἐπὶ 6 δρχ. ποὺ μᾶς ἀ**ποφέρει ἔσοδο τὸ καθένα), τὰ ἔσοδά μας εἶναι 12.000. Ἔχουμε, δηλαδή, παθητικὸ 20.000 τὸ μήνα. Μὲ τὴν καινούργια του μορφὴ τὸ περιοδικὸ θὰ ἔχη κόστος γύρω στὶς 50.000. Ἡ τιμὴ τῶν 30 δραχμῶν ὑπολογίζεται ἀντίστοιχα ὅτι θὰ μᾶς ἀποφέρει ἔσοδα (πάντα γιὰ 2000 ἀντίτυπα, ἐπὶ 20 δραχμὲς τὸ καθένα) γύρω στὶς 40.000 δραχμές. Ἔχουμε μείωση τοῦ παθητικοῦ σὲ 10.000 γιὰ τοὺς δύο μῆνες. Τὸ παθητικὸ αὐτὸ θὰ προσπαθήσουμε νὰ τὸ καλύψουμε μὲ τὴν ἐγγραφὴ συνδρομητῶν. Καὶ σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο χρειαζόμαστε τὴ συμπαράσταση τῶν ἀναγνωστῶν μας. Γιατὶ τελικὰ ἡ αὔξηση τῶν συνδρομητῶν εἶναι ἡ μοναδικὴ ἐγγύηση γιὰ τὴ συνέχιση τῆς ἔκδοσης τοῦ περιοδικοῦ.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

13ο Ἑλληνικό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης

Οἱ ταινίες τοῦ φετεινοῦ φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ἔδωσαν λαβὲς στὴν κριτικὴ ὥστε νὰ θεωρήσει τὴν ἑλληνικὴ κινηματογραφικὴ παραγωγὴ τοῦ 1972 τουλάχιστον σὰν ἐνθαρυντική. Δύο βασικὰ εἶναι τὰ κριτήρια ποὺ χρησιμοποιήθηκαν γιὰ νὰ ὁδηγηθεῖ σ' αὐτὸ τὸ συμπέρασμα: α) «μιὰ στροφὴ πρὸς τὴν ποιότητα, σὲ σύγκριση μὲ τὴν παραγωγὴ τῶν ἄμεσα προηγούμενων χρόνων» καὶ β) «ὁ μὴ ἐμπορικὸς στόχος πολλῶν ταινιῶν».

Στεκόμαστε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο γιατὶ πέρα ἀπ' τὸ ὅτι ἀναφέρεται ἄμεσα στὶς ταινίες τοῦ φεστιβάλ δηλώνει ταυτόχρονα κι ἕναν τρόπο ἀντιμετώπισης τοῦ προβλήματος ὁλόκληρου τοῦ ἑλληνικοῦ κινηματογράφου. Πρόκειται γιὰ μιὰ συλλογιστικὴ ποὺ στηρίζει τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὸν «ἀντιδραστικὸ» καὶ «προοδευτικὸ» κινηματογράφο, ἀνάμεσα στὸν «παλιὸ» καὶ τὸν «νέο» ἑλληνικὸ κινηματογράφο, πάνω στὶς «προθέσεις» τῶν σκηνοθετῶν καὶ τῶν παραγωγῶν καὶ μάλιστα στὶς οἰκονομικές τους προθέσεις. Τὸ ὅτι τὸ κριτήριο αὐτὸ εἶναι τουλάχιστο ἀστεῖο φαίνεται ἀπὸ μόνο του: κανένας βέβαια (σκηνοθέτης ἢ παραγωγὸς) δὲν κάνει ταινίες μὲ σκοπὸ ν' ἀποτελέσουν οἰκονομικὴ ἀποτυχία. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ μιὰ ταινία συμμετέχει σ' ἕνα ἐμπορικὸ κύκλωμα παραγωγῆς-κατανάλωσης ἔχει ὁπωσδήποτε οἰκονομικοὺς στόχους. Ὁπότε τὸ ζήτημα μετατίθεται στὸ μὲ ποιό τρόπο μιὰ ταινία (οἱ ταινίες) σκοπεύει αὐτὸν τὸν δεδομένο οὕτως ἢ ἄλλως οἰκονομικὸ στόχο της. Κι ἔτσι φτάνουμε στὸ πρόβλημα ποὺ ἀποκρύβει, μέσα στὴν ἴδια τὴν προσπάθειά του νὰ ὑποδηλώσει, τὸ ζεῦγος τῶν ἐννοιῶν «ἐμπορικὸς/ἀντιεμπορικὸς» κινηματογράφος. Αὐτὸ συμβαίνει γιατὶ μιὰ τέτοια ἀντίθεση ποὺ ἀνήκει στὸν οἰκονομικὸ χῶρο, καταλαμβάνοντας τὴ θέση καὶ προσπαθώντας νὰ ὁρίσει μιὰν ἀντίθεση ἄλλη ποὺ λειτουργεῖ στὸν ἰδεολογικὸ τομέα, καταλήγει στὸ νὰ τὴν ἀποκρύψει. Μὲ δυὸ λόγια χρειαζόμαστε ἄλλους ὅρους γιὰ νὰ δηλώσουμε, καὶ νὰ στοχαστοῦμε τὴν πραγματικὴ ἀντίθεση. Ὅρους ποὺ νὰ τὴν προσδιορίζουν σὰν ἀντίθεση στὸν ἰδεολογικὸ χῶρο, ἀφοῦ τελικὰ κάθε κινηματογραφικὴ (κάθε καλλιτεχνικὴ) πρακτικὴ ἀπ' αὐτὸν ξεκινᾶ καὶ σ' αὐτὸν καταλήγει. Καὶ σ' αὐτὸν τὸν χῶρο μάχονται σήμερα δύο βασικὰ ἰδεολογίες: ἡ κυριαρχούσα καὶ ἡ κυριαρχούμενη. Σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο μποροῦμε νὰ θέσουμε τὴ διάκριση τῶν δύο κινηματογράφων: ἐκείνου ποὺ ἐξυπηρετεῖ τὴν κυριαρχούσα ἰδεολογία (βοηθώντας στὴν ἀναπαραγωγὴ τῶν ὑπαρχουσῶν κοινωνικῶν σχέσεων) κι ἐκείνου ποὺ τὴν ἀντιστρατεύεται. Καὶ πρέπει νἄχουμε βέβαια ὑπόψη μας ὅτι ἡ ἔννοια «ἀντιστρατεύομαι τὴν κυρίαρχη ἰδεολογία» προϋποθέτει τὴν ἔννοια τῆς ρ ή ξ η ς μὲ τὴν κυριαρχούσα ἰδεολογία καὶ ὄχι κάποιο «πέρασμα» ἀπὸ διάφορα στάδια «συναισθηματικῆς ποιότητας» κλπ.

(Κανένας, βέβαια, δὲν περιμένει ἀπὸ μᾶς νὰ τὸν «ὁδηγήσουμε» μιὰ μέρα στὸν «Μπρὲχτ» σιγὰ-σιγά... γιατὶ εἶναι βέβαιο ὅτι τὴν «ἡμέρα ἐκείνη» ὁ «Μπρὲχτ» θὰ εἶναι τὸ ἴδιο «ἀκατανόητος», τὸ ἴδιο «ἀπομακρυσμένος» ἀπὸ τὴν κυριαρχούσα ἰδεολογία ποὺ θὰ συνεχίζει πάντα νὰ παίζει τὸ ρόλο της μὲ τὴν νέα της μορφὴ τῶν «διαδοχικῶν σταδίων τῆς συναισθηματικῆς ποιότητας»). Αὐτὸ ποὺ μετρᾶ γιὰ μᾶς σὲ μιὰ ταινία εἶναι τὸ κατὰ πόσο ἐγγράφεται ἢ ὄχι μέσα στὰ πλαίσια τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας, κι ἂν δὲν ἐγγράφεται τί εἴδους ρήξη ἔχει παράγει μ' αὐτήν. Καὶ τὸ λέμε ἀπὸ τώρα: ἐκτὸς ἀπὸ τὶς «Μέρες τοῦ '36» (βλέπε τὰ ἀντίστοιχα κείμενα σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος) ὅλες οἱ ἄλλες ταινίες μεγάλου μήκους καὶ ἡ πλειοψηφία τῶν μικροῦ μήκους ἐγγραφόντουσαν μέσα στὰ πλαίσιά της, διατηρώντας ἡ κάθε μία ἰδιαίτερες σχέσεις μ' αὐτήν.

Δὲν θ' ἀσχοληθοῦμε βέβαια καθόλου μὲ τὶς ταινίες: «Μπούμ» (παραγωγὴ Τζαίημς Πάρις, σκηνοθεσία: Ἐρρῖκος Θαλασσινός), «Ἱπποκράτης» (ποὺ σὲ συνέχεια προστέθηκε καὶ ἡ «Δημοκρατία» γιὰ εὐνόητους διαφημιστικοὺς-δημαγωγικοὺς λόγους κατωτάτης ὑποστάθμης, παραγωγὴ πάλι τοῦ Τζαίημς Πάρις, σκηνοθεσία τοῦ Ντίμη Δαδήρα), «Ὀργισμένη Γενιὰ» (παραγωγὴ-σκηνοθεσία: Γεράσιμος Παπαδᾶτος) καὶ «Διαμάντια στὸ γυμνό σου δέρμα» (παραγωγή: Γρηγόριος Δημητρόπουλος, σκηνοθεσία: Ὅμηρος Εὐστρατιάδης), Γιατὶ ἀπόροια τῶν σχέσεων ποὺ διατηροῦν οἱ ταινίες αὐτὲς μὲ τὴν κυριαρχούσα ἰδεολογία εἶναι ἡ σὲ τέτοιο βαθμὸ ταύτισή τους μὲ τὸ ἀντιδραστικότερο τμῆμα της, ὥστε ν' ἀποτελοῦν, σὰν συμπτώματα, τὸ ἀντικείμενο μιᾶς κοινωνιολογικῆς ἔρευνας κι ὄχι μιᾶς κινηματογραφικῆς κριτικῆς. Ἐξάλλου, οἱ ταινίες αὐτὲς παρα-ἦταν «ἐμπορικές»...

Ἂς δοῦμε ὅμως τὶς ταινίες ποὺ θεωρήθηκαν «μὴ-ἐμπορικὲς» μὲ τὴν ἔννοια ὅτι οἱ στόχοι τους ξεπερνοῦσαν τοὺς στόχους ποὺ εἶχε βάλει μ έ χ ρ ι σ ή μ ε ρ α ὁ «ἐμπορικὸς» κινηματογράφος στὴ χώρα μας. Χαρακτηριστικὰ παραδείγματα: ἡ «Λυσιστράτη» (παραγωγή: Νέα Κινηματογραφία Ε.Π.Ε. (Κώστας Καζάκος), σκηνοθεσία: Γιῶργος Ζερβουλάκος), καὶ τὸ «Ναὶ μέν, ἀλλὰ» (παραγωγὴ - σκηνοθεσία - σενάριο: Παῦλος Τάσσιος). Κι οἱ δυὸ αὐτὲς ταινίες ἀνήκουν κατ' οὐσίαν στὸν ἴδιο «ἐμπορικὸ» κινηματογράφο μόνο κάτω ἀπὸ «ἀνανεωμένα» σχήματα. (Αὐτὴ ἡ «ἀνανέωση» ὅμως τελικὰ δὲν εἶναι παρὰ οἰκονομικῆς καὶ πάλι τάξης: ἀφοῦ τὸ παλιὸ μοντέλο ἔχει πάψει πιὰ ν' ἀνταποκρίνεται στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ κοινοῦ μ' ἀποτέλεσμα οἱ εἰσπράξεις ν' ἀκολουθοῦν μιὰ καθοδικὴ πορεία). Λέμε «ἀνανέωση» ἐννοώντας μιὰ θεματογραφικὴ μόνο ἀνανέωση ποὺ στὸ μορφικὸ ἐπίπεδο ἐξακολουθεῖ νὰ στηρίζεται στοὺς ἴδιους κανόνες (γοητείας) τοῦ «ἐμπορικοῦ» κινηματογράφου. Κι ἡ «ἀνανέωση» αὐτὴ γιὰ τὴ «Λυσιστράτη» σημαίνει τὴν προσφυγὴ στὸν «ἱερὸ» χῶρο τῆς ἀρχαίας κωμωδίας, ποὺ

τὴν χρησιμοποιεῖ γιὰ νὰ καθ-ιερώσει τοὺς σκοπούς της, ἐπιτείνοντας τὴν (ταμειακὴ) ἀποτελεσματικότητά της μὲ ἀρκετὴ δόση ἡδονοβλεψίας ἀπ' τὴ μιά, καὶ τὴν ἀπαράδεκτη μετατροπὴ στοιχείων τοῦ λαϊκοῦ πολιτισμοῦ σὲ φολκλὸρ ἀπ' τὴν ἄλλη (κουστούμια, τὸ «εὕρημα» τοῦ Καραγκιόζη), χωρὶς νὰ παραλείπει νὰ δώσει καὶ διάφορες σύγχρονες πολιτικὲς καὶ «εἰρηνιστικὲς» προεκτάσεις στὸ ἐξάλλου πρόσφορο Ἀριστοφανικὸ κείμενο.

Γιὰ τὸ «Ναὶ μέν, ἀλλὰ» ἡ «ἀνανέωση» ἦταν διαφορετικῆς τάξης: τὸ φίλμ προσφεύγει στὶς διάφορες ψευτο-μοντέρνες διαδικασίες «ἀνάλυσης» τοῦ προβλήματος τῆς σεξουαλικῆς καὶ οἰκονομικῆς καταπίεσης. Μὲ τὴ συνεχὴ χρησιμοποίηση ὅλων τῶν κακόγουστων τεχνικῶν μεθόδων τοῦ διεθνοῦς «ἐμπορικοῦ» κινηματογράφου (ἄμεσες λήψεις, «ἀνεξάρτητα» πλάνα, ἄκρατος συμβολισμὸς) σκοπεύει σὲ μιὰ «κοινωνικὴ διαμαρτυρία» μέσα ἀπὸ μιὰ πλήρη ἰδεολογικὴ σύγχυση, ποὺ ἐπιπλέον διακρίνεται καὶ γιὰ τὴν ἀρωστημένη της ἀντίληψη σχετικὰ μὲ τὴν καταπίεση σὰν γενικὸ φαινόμενο (ὁ Χάρος, τὸ φέρετρο, ἡ ἀπωθητικὴ σύζυγος...).

Ὑπάρχει πάντως καὶ μιὰ ταινία πού, οὔτε «ἐμπορικοὺς στόχους» ἔχει, οὔτε στὸν «ἐμπορικὸ κινηματογράφο» μπορεῖ νὰ ἐνταχθεῖ... Μιλᾶμε γιὰ τὴν «Τελευταία Ἄνοιξη» (παραγωγή: Τάκης Κανελλόπουλος - Φίνος Φίλμ, σενάριο-σκηνοθεσία: Τάκης Κανελλόπουλος). Ἡ ταινία αὐτὴ θέλει νὰ εἶναι «ποιητικὸς» κινηματογράφος. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἡ ποίηση χρησιμοποιεῖται σὰν ἄλλοθι γιὰ νὰ λέγεται καὶ νὰ βλέπεται ἡ χειρότερη ἀνοησία. «Τρεῖς ἱστορίες πολεμικές, τρεῖς ἄνθρωποι, τρεῖς ψυχές», εἶναι ὁ ἀφηγηματικὸς σκελετὸς τῆς ταινίας ποὺ δομεῖται καὶ σὰν εἰκόνα καὶ σὰν λόγος πάνω σὲ μιὰ ταλάντωση: ζοὺμ πίσω - ζοὺμ μπροστὰ / αὐτονόητο - ἀνόητο.

Ἂς ἔρθουμε ὅμως σ' ἕνα ἄλλο «εἶδος» κινηματογράφου, τὸν «λαϊκὸ» κινηματογράφο τοῦ «Θανάση, πάρε τ' ὅπλο σου» (παραγωγὴ-σκηνοθεσία: Ντῖνος Κατσουρίδης). Ὕστερα ἀπὸ τὴν περυσινὴ (οἰκονομικὴ) ἐπιτυχία τοῦ «Τί ἔκανες στὸν πόλεμο Θανάση;» ὁ Κατσουρίδης προωθεῖ ἀκόμη περισσότερο αὐτὸν τὸν «λαϊκὸ» κινηματογράφο, ἀπαντώντας βασικὰ σ' ἕνα «δημόσιο αἴτημα»: τὴν ἐξέλιξη τοῦ «χαρακτήρα» ποὺ πλάθει ὁ Θανάσης Βέγγος. Ἔτσι ὁ Θανάσης συμμετέχει περισσότερο στὸ κοινωνικὸ γίγνεσθαι, γίνεται πιὸ «πραγματικός», πιὸ «ἀληθινός», γιὰ νὰ ἔρθει πιὸ κοντά μας, σὰν ὁποιοσδήποτε ἀπ' τοὺς «χιλιάδες ἀνώνυμους ἀνθρώπους τοῦ λαοῦ μας». Ἀπὸ κινηματογραφικὸς τύπος μετατρέπεται σὲ «πραγματικὸ» χαρακτήρα. Αὐτὴ ὅμως ἡ μετατροπὴ συνεπάγεται καὶ τὴν ταυτόχρονη μετατροπὴ τοῦ περίγυρου ποὺ πρέπει νὰ γίνει πιὸ «καθημερινός», πιὸ «βιωμένος». Ἀλλὰ ἐπὶ πλέον αὐτὸ τὸ «βιωμένο» τμῆμα τῆς «πραγματικότητας» θὰ πρέπει νὰ ἰσχύει εὐρύτερα, νὰ γενικεύεται δηλαδὴ ἡ περίπτωση. Αὐτὸν τὸ ρόλο παίζει στὸ φίλμ τὸ ἀνακάτεμα τοῦ «ρεαλισμοῦ» μὲ τὸν «συμβολισμό». Ἀποτέλεσμα: οἱ φτωχοί, «ἀλλὰ τόσο καλοὶ ἄνθρωποι», καταδιώκονται ἀνελέητα ἀπὸ τοὺς πλούσιους κακοὺς καὶ σακάτηδες, ἀρνοῦνται τὸν διεφθαρμένο κόσμο τοῦ χρήματος, ἀντιστέκονται στὴν ἐπιβολὴ μιᾶς ἀπάνθρωπης ἠθικῆς, ψάχνουν νὰ βροῦν μιὰ θέση σ' αὐτὸν τὸν κόσμο γιὰ νὰ ὁδηγηθοῦν τελικὰ κυνηγημένοι σ' ἕνα πεδίο βολῆς, σ' ἕναν «παράλογο χῶρο πολέμου» (ἢ ἕναν «χῶρο παράλογου πολέμου» ἢ ἕναν «παράλογο πόλεμο χώρου»), μὲ τὸν ὁποῖο ὁ σκηνοθέτης θἄθελε νὰ συμβολίσει πολλὰ καὶ σπουδαῖα. Πραγματικὸ θύμα αὐτῆς τῆς περιπέτειας εἶναι τελικὰ ὁ ἠθοποιὸς Θανάσης Βέγγος ποὺ καταλήγει, μέσα ἀπὸ τὴ συνεχὴ οἰκοδόμηση τοῦ κινηματογραφικοῦ χαρακτήρα του στὰ φίλμ τοῦ Κατσουρίδη, νὰ συμβολίζει τὸν «ἄνθρωπο τοῦ λαοῦ μας», τὴ «λαϊκὴ ψυχή», τὴν κλεισμένη μέσα στὴ μυθολογία ποὺ τρέφει ἀσταμάτητα γι' αὐτὴν ἡ κυριαρχούσα ἰδεολογία.

ΤΟ ΠΡΟΞΕΝΕΙΟ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ

Παραγωγή: Ντῖνος Κατσουρίδης. Σκηνοθεσία: Παντελῆς Βούλγαρης. Σενάριο: Μένης Κουμανταρέας, Παντελῆς Βούλγαρης. Φωτογραφία: Νίκος Καβουκίδης. Πρωταγωνιστοῦν: Σταῦρος Καλάρογλου, Ἄννα Βαγενᾶ.

Ἂν ὁ ὁμολογημένος (καὶ ἀπὸ τὸν δημιουργὸ) σκοπὸς τῆς ταινίας εἶναι νὰ μεταφέρει τὰ βιώματα ἑνὸς μικροαστοῦ ἀπὸ τὴν τάξη στὴν ὁποία μεγάλωσε, ποὺ ὁδηγεῖ μιὰ τέτοια μεταφορά; Καὶ ἀρκεῖ μιὰ πιστὴ ἀναπαράσταση ὁρισμένων στιγμῶν τῆς ζωῆς μιᾶς μικροαστικῆς οἰκογένειας, ὥστε νἄχουμε μιὰ κ ρ ι τ ι κ ὴ τῆς πραγματικῆς συμπεριφορᾶς αὐτῆς τῆς τάξης; Μ' ἄλλα λόγια ἡ ἁπλὴ κατάδειξη τῆς μικροαστικῆς ἰδεολογίας καθόλου δὲν σημαίνει ὅτι εἶναι ταυτόχρονα καὶ τοποθέτησή της καὶ καταγγελία της. Καὶ στὸ «Προξενειὸ τῆς Ἄννας» συμβαίνει τὰ ἴδια τὰ ἰδεολογικὰ θεμέλια ποὺ πάνω τους στηρίζεται ἡ «καταγγελία» νὰ εἶναι ὅμοιας τάξης μὲ τὸ ἀντικείμενό της: ἡ ἄποψη τοῦ φίλμ πάνω στὴ μικροαστικὴ ἰδεολογία εἶναι κι αὐτὴ μικροαστική. Κι αὐτὸ γιατὶ δὲν ἀσκεῖται κανενὸς εἴδους κριτικὴ τῶν οἰκονομικῶν καὶ σεξουαλικῶν συνθηκῶν ποὺ καθορίζουν τοὺς ἥρωες τῆς ταινίας· γιατὶ ἡ ἴδια ἡ ταινία θεωρεῖ τὸν ἑαυτό της «καθρέφτη» ὅπου ἡ ζωὴ ἀντανακλᾶ τὸ εἴδωλό της, μιμούμενο τὴν πραγματικότητα, ἀφήνοντας τὶς καταστάσεις νὰ «μιλήσουν ἀπὸ μόνες τους», κι ὄχι παράγοντας μιὰ πραγματικὴ γνώση πάνω σ' αὐτὴν τὴν πραγματικότητα.. Βρισκόμαστε δηλ. βυθισμένοι σ' αὐτὸ ποὺ ὀνομάζεται «ἰδεολογία τοῦ βιωμένου». Κι αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἔννοια τοῦ «βιωμένου» καὶ τοῦ «ἄμεσου» εἶναι ἐκείνη ποὺ μὲ τὴ σειρά της γίνεται τὸ ἄλλοθι τοῦ φίλμ γιὰ τὴ συστηματικὴ ἀπόριψη κάθε κριτικῆς ἀντιμετώπισης τῆς πραγματικότητας.

Καὶ ὄχι μόνο δὲν υἱοθετεῖ τὸ φίλμ μιὰ κριτικὴ στάση ἀπέναντι στὰ ἀναπαριστώμενα, θέτοντάς τα σὰν φυσικὰ καὶ ἀναλλοίωτα μέσα ἀπὸ τὴ μυθοπλασία, ἀλλὰ ἐπιπλέον καλεῖ τὸν θεατὴ νὰ τοποθετηθῆ κι αὐτὸς ὁ ἴδιος μέσα στὴ σκηνικὴ δράση, ἀναγνωρίζοντας τὸν ἑαυτό του καὶ τὰ βιώματά του σ' αὐτήν, καὶ νὰ συμμετάσχει ἢ ν' ἀντιδράσει συναισθηματικὰ λειτουργώντας πιὰ καθαρὰ σὰν ὑποκείμενο τοῦ θεάματος.

Καὶ λειτουργεῖ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο γιὰ δύο βασικὰ λόγους: α) ἡ ταινία μὲ τὸ νὰ εἶναι «ζωὴ» τὸν κα-

λεῖ νὰ τὴ βιώσει κι ὄχι νὰ τὴ σκεφτεῖ καὶ β) τὸ κύριο πρόβλημα τοῦ φίλμ, ἡ διαφορὰ κι ἡ σχέση τῆς Ἄννας μὲ τὰ ἀφεντικά της, ἐγγράφεται (λανθασμένα ἢ τουλάχιστον λειψά) μὲ ὅρους ἠθικῆς καὶ συναισθηματικῆς τάξης κι ὄχι μὲ ὅρους κοινωνικούς, ταξικούς. Ἀκόμη κι ὅταν ἡ κοινωνικὴ (οἰκονομικὴ) θέση τῆς Ἄννας λέγεται καὶ δείχνεται στὴν ταινία, ἡ συμπεριφορά της δὲν καθορίζεται ἀπ' αὐτήν. Σαφῶς σὲ μειονεκτικὴ θέση, βέβαια, ἡ Ἄννα περιορίζεται στὸ ρόλο τοῦ θύματος, ρόλο ποὺ μπορεῖ νὰ παίξει (καὶ συνήθως παίζει) ἕνα ὁποιοδήποτε πρόσωπο μὲ ὁποιαδήποτε κοινωνικὴ θέση, ἀρκεῖ νὰ τοῦ προορίζει αὐτὴ τὴ θέση ἡ μυθοπλασία. Τί σημαίνει αὐτό; ὅτι οἱ καθορισμοὶ τῆς Ἄννας δηλώνουν μονάχα τὴ θέση της μέσα στὴ μυθοπλασία ὄχι ὅμως καὶ τὴν ἰδεολογία της, ἡ ὁποία ἐντάσσεται καθαρὰ στὴν τάξη ποὺ ὑπηρετεῖ κι ἡ ὁποία μὲ τὴ σειρά της δὲν τῆς ἐπιτρέπει νὰ προσδιορίσει τὴ θέση της. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο κι ὅταν ἀκόμη «συνειδητοποιήσει», πάλι σ' ἕνα ἠθικὸ-συναισθηματικὸ ἐπίπεδο, τὴ διαφορά της ἀπὸ τὸ περιβάλλον της (μὲ τὴν ἐπέμβαση ἑνὸς ἐξωτερικοῦ παράγοντα, τοῦ Κοσμᾶ), δὲν θὰ μπορέσει νὰ δράσει ἀλλιώτικα ἀπὸ πρίν, μιὰ κι ἡ θέση της ἔχει γίνει πιὰ μοίρα γι' αὐτήν. Ἔτσι τὰ πράγματα τελικὰ μένουν ὅπως ἦταν στὴν ἀρχή «γιατὶ τὰ πράγματα ἁπλὰ δὲν ἀλλάζουν». Ἄλλωστε καὶ τὸ τέλος τοῦ φίλμ, αὐτὸ ποὺ προσπαθεῖ νὰ ἐγγράψει εἶναι ἡ γνωστὴ πλατειὰ ἔννοια τοῦ «Συστήματος». Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ «Σύστημα» θέλει νὰ καταγγείλει τὸ φίλμ. Ἡ ὁποιαδήποτε ὅμως καταγγελία μέσα ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση, μέσα ἀπὸ τὴ βίωση δὲν καταλήγει τελικὰ παρὰ μόνο στὴν ἐπικύρωση γιατὶ (γιὰ νὰ θυμηθοῦμε τὸν πάντα ἐπίκαιρο Μπρέχτ): «Μιὰ ἁπλὴ ἀπεικόνιση τῆς πραγματικότητας λέει γιὰ τὴν πραγματικότητα λιγότερα παρὰ ποτέ. Μιὰ φωτογραφία τῶν βιομηχανιῶν Κρουπ ἢ τῆς Α.Ε.G. δὲν λέει σχεδὸν τίποτε γι' αὐτές... Ἡ παλιὰ ἔννοια τῆς τέχνης ποὺ ξεκινάει ἀπὸ τὸ βίωμα δὲν μπορεῖ νὰ κρατηθεῖ πιά. Γιατὶ ἐκεῖνος ποὺ ἀπ' τὴν πραγματικότητα δὲν παρασταίνει παρὰ ὅ,τι μπορεῖ νὰ βιωθεῖ δὲν παρασταίνει τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα. Ἀπὸ καιρὸ δὲν μπορεῖ πιὰ ἡ πραγματικότητα νὰ βιωθεῖ στὸ σύνολό της. Ὅποιος δίνει τοὺς σκοτεινοὺς συνειρμούς, τὰ ἀνώνυμα συναισθήματα ποὺ αὐτὴ παράγει δὲν δίνει πιὰ τὴν ἴδια. Δὲν μπορεῖ πιὰ κανεὶς νὰ καταλάβει τὸ φροῦτο ἀπὸ τὴ γεύση του».

ΚΛΑΙΡΗ ΜΙΤΣΟΤΑΚΗ
ΤΕΛΗΣ ΣΑΜΑΝΤΑΣ

«Τὸ προξενειὸ τῆς Ἄννας», τοῦ Παντελῆ Βούλγαρη

Στὶς μικροῦ μήκους ταινίες τοῦ φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης θὰ ἀναφερθοῦμε στὸ ἐπόμενο τεῦχος μας μαζὶ μὲ τὶς ταινίες ποὺ θὰ προβληθοῦν στὸ 3ο Πανελλήνιο Φεστιβὰλ Ταινιῶν Μικροῦ Μήκους ποὺ ὀργανώνει ὁ Σύγχρονος Κινηματογράφος.

ΜΕΡΕΣ ΤΟΥ '36

Παραγωγή: Γιῶργος Παπαλιός. Σενάριο-Σκηνοθεσία: Θόδωρος Ἀγγελόπουλος. Βοηθοί: Ν. Κουτελιδάκης, Γ. Φωτιάδης, Θ. Γραμμένος. Φωτογραφία: Γ. Ἀρβανίτης. Βοηθός: Ἠλ. Παναγιωτόπουλος. Διεύθυνση παραγωγῆς: Γ. Σαμιώτης. Μοντάζ: Β. Συρόπουλος. Ντεκόρ: Μ. Καραπιπέρης. Βοηθός: Ν. Τριανταφυλλόπουλος. Σκρίπτ: Μ. Τουλιάτος, Θ. Κίττου. Μακέτες κουστουμιῶν: Κ. Κατζουράκης. Ἠλεκτρολόγοι: Γ. Λαζαρίδης, Γρ. Σαμιώτης. Τίτλοι: Π. Σωτηρίου. Συνεργάστηκαν στὸ σενάριο: Π. Μάρκαρης, Θ. Βαλτινός, Στρ. Καρρᾶς. Ἠθοποιοὶ (μὲ τὴ σειρὰ ποὺ ἐμφανίζονται): Π. Μάρκαρης, Χ. Καλαβρούζος, Κ. Παύλου, Π. Ζαρκάδης, Χ. Νέζερ, Β. Τσάγγλος, Γ. Κανδήλας, Θ. Γραμμένος, Χ. Χειμάρας, Μ. Βενιέρης, Θ. Βαλτινός, Π. Χοϊδᾶς, Τ. Λοϊκάκος, Κ. Σφήκας, Γ. Κυρίτσης, Ἐρ. Δαροπούλου, Τ. Μπούμπης, Τ. Σταθοπούλου, Γ. Σμαραγδῆς, Π. Παπαδημητράκης, Τ. Βλαχοπούλου, Κ. Κατριβάνος, Γ. Μάνδηλας, Στ. Στακιᾶς, Φ. Χατζηγεωργίου, Μ. Γεράρδου, Κ. Ἰμροχώρη, Ἄ. Ζερβοῦ, Ἀλ. Ἀργυρίου, Β. Καζάν, Π. Κοκκινόπουλος, Γ. Σιβρῆς, Τ. Σαμαντᾶς, Ἰάκ. Παϊρίδης.

I

τοῦ Τέλη Σαμαντᾶ

Ὁ ἀντικειμενικὸς στόχος ἑνὸς ὑλιστικοῦ «ἔργου» δὲν εἶναι νὰ φέρνει στὸ φῶς τοὺς κανόνες τῆς ἀναπαράστασης, νὰ τοὺς προσφέρει «ἐν ἀναπαραστάσει» κάνοντάς τους νὰ λειτουργοῦν ἀντίστροφα ἢ στὸ κενό, νὰ τοὺς ἀποσυνθέτει σὲ συνδεόμενα στοιχεῖα σύμφωνα μὲ μιὰ τάξη ποὺ νὰ τὰ «ἀνατρέπει». Ἀντίθετα συνεπάγεται μιὰ ἀνατροπὴ πρὸς ὄφελος κάποιου ἄλλου πράγματος, κι ὄχι ἁπλὰ ἕνα «στήσιμο ξανὰ στὰ πόδια»: στὴν περίπτωση τῶν «αἰσθητικῶν διαδικασιῶν», τὴν ἀνατροπὴ τῆς αὐτοσυνείδησης πρὸς ὄφελος τῆς ἀντανάκλασης τῶν σχέσεων ἀνάμεσα σὲ ὅρους, πρὸς ὄφελος μιᾶς ἀντανάκλασης αὐτῶν τῶν προνομιακῶν σχέσεων, ποὺ εἶναι πάντα ἀποῦσες ἀφοῦ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ «ἀναπαρασταθοῦν» ποτέ: τῶν παραγωγικῶν σχέσεων, τῶν κοινωνικῶν σχέσεων παραγωγῆς.

Λουὶ Ἀλτουσὲρ

Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα ἰδεολογικὸ ὄργανο ποὺ ἐξασκεῖ τὴ δράση του στὸν ἰδεολογικὸ χῶρο. Ποιά μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ σημασία αὐτῆς τῆς θέσης; Γιὰ νὰ βροῦμε ὅμως τὴ σημασία της θὰ πρέπει νὰ γυρίσουμε λίγο πιὸ πίσω: ἀπὸ ποιά προβληματικὴ ἀπορέει αὐτὴ ἡ θέση; Τὴ χρήση ποιῶν ὅρων προϋποθέτει καὶ ποιὲς διχοτομίες ἐξυπονοεῖ; Μ' ἄλλα λόγια ποιός εἶναι ὁ ἐπιστημολογικὸς χῶρος της;

Ὁ βασικὸς ὅρος τῆς θέσης εἶναι τὸ «ὄργανο». Ὄργανο βέβαια κάποιας διαδικασίας, κάποιας μεθόδου, κάποιας πρακτικῆς. Ἀπ' αὐτὸ τὸ σημεῖο θὰ πρέπει νὰ ξεκινήσουμε, ἀφ' ἑνὸς γιατὶ εἶναι τὸ σημεῖο μιᾶς προβληματικῆς ἀκριβῶς «πίσω» ἀπὸ τὴ θέση ποὺ βάλαμε, κι ἀφ' ἑτέρου γιατὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο τέμνονται ἀποφασιστικὰ δύο διαφορετικοὶ τρόποι σκέψης, ἕνας ἐμπειρικὸς καὶ ἕνας ἐπιστημονικός, πράγμα ποὺ θὰ μᾶς βοηθήσει νὰ θέσουμε καὶ τὴν πρώτη διχοτομία μας. Καὶ γιὰ τὸν ἐμπειρικὸ βέβαια τρόπο σκέψης «πρακτικὴ εἶναι κάθε ἀνθρώπινη δραστηριότητα» ἢ «ὁποιαδήποτε ἐπαφὴ τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ περιβάλλον του» κλπ. Ὁ ἐπιστημονικὸς ὅμως τρόπος σκέψης τί ἐννοεῖ λέγοντας «πρακτική»; Μὲ τὴν γενικὴ ἔννοια τοῦ ὅρου πρακτικὴ λέμε «κάθε διαδικασία μετατροπῆς μιᾶς δοσμένης πρώτης ὕλης σ' ἕνα καθορισμένο προϊόν, μετατροπὴ ποὺ ἐπιτυγχάνεται μὲ μιὰ καθορισμένη ἀνθρώπινη ἐργασία, ποὺ χρησιμοποιεῖ καθορισμένα μέσα παραγωγῆς».[1] Διακρίνουμε δηλαδὴ γενικὰ στὴν πρακτικὴ τρεῖς ἀναγκαίους ὅρους: μιὰ πρώτη ὕλη, μιὰ ἀνθρώπινη ἐργασία + ὁρισμένα μέσα παραγωγῆς, καὶ ἕνα τελικὸ

(καθορισμένο) προϊόν. Γιὰ νὰ κατανοηθεῖ καλύτερα αὐτὴ ἡ ἔννοια τῆς πρακτικῆς θὰ τὴ συγκεκριμενοποιήσουμε περισσότερο προσθέτοντάς της μερικοὺς ὅρους. Λέμε, λοιπόν: Τ ε χ ν ι κ ὴ π ρ α κ τ ι κ ή, τὴ «μετατροπὴ πρώτων φυσικῶν ὑλῶν (ἢ προϊόντων προηγουμένης τεχνικῆς ἐπεξεργασίας) σὲ τεχνικὰ προϊόντα, χρησιμοποιώντας καθορισμένα ὄργανα παραγωγῆς».[2]

Π ο λ ι τ ι κ ὴ π ρ α κ τ ι κ ή τὴ «μετατροπὴ δοσμένων κοινωνικῶν σχέσεων σὲ καινούργιες κοινωνικὲς σχέσεις, χρησιμοποιώντας πολιτικὰ ὄργανα»[3]. Ἰ δ ε ο λ ο γ ι κ ὴ π ρ α κ τ ι κ ή, τὴ «μετατροπὴ μιᾶς δοσμένης «συνείδησης» σὲ μιὰ καινούργια «συνείδηση», χρησιμοποιώντας τὴ σκέψη τῆς συνείδησης πάνω στὸν ἴδιο της τὸν ἑαυτό».[4]

Θὰ σταθοῦμε σ' αὐτὸν τὸν τελευταῖο ὁρισμὸ γιατὶ περιέχει ἕναν ἀκόμη ὅρο τῆς θέσης μας, τὸν ὅρο «ἰδεολογικό». Τί ἐννοοῦμε λέγοντας «ἰδεολογία»; Τὸ πρόβλημα βέβαια εἶναι τεράστιο καὶ δὲν θὰ τὸ ἐξαντλήσουμε ἐδῶ, ἀφοῦ ἄλλωστε δὲν εἶναι αὐτὸ τὸ ἀντικείμενό μας. Ἂς ποῦμε ὅμως πρῶτα-πρῶτα ὅτι, σχηματικὰ «μιὰ ἰδεολογία εἶναι ἕνα σύστημα (ποὺχει τὴ δική του λογικὴ καὶ τὴ δική του συνέπεια) ἀναπαραστάσεων (εἰκόνων, μύθων, ἰδεῶν ἢ ἐννοιῶν ἀνάλογα μὲ τὴν περίπτωση) ποὺ ἔχει μιὰ ὕπαρξη κι ἕναν ἱστορικὸ ρόλο μέσα σὲ μιὰ δοσμένη κοινωνία».[5]

Αὐτὸ τὸ «ἀναπαραστατικὸ σύστημα» διακρίνεται σαφῶς καὶ μάλιστα ἀντιτίθεται στὴν ἐπιστήμη. Χωρὶς νὰ ἐπεκταθοῦμε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἂς σημειώσουμε ἁπλῶς ὅτι μὲ τὴν ἰδεολογία οἱ ἄνθρωποι ἐκφράζουν «ὄχι τὶς σχέσεις τους μὲ τὶς συνθῆκες ὕπαρξής τους, ἀλλὰ τ ὸ ν τ ρ ό π ο ποὺ ζοῦν τὶς σχέσεις τους μὲ τὶς συνθῆκες ὕπαρξής τους: πράγμα ποῦ ὑποθέτει ταυτόχρονα πραγματικὴ σχέση καὶ «βιωμένη», «φανταστικὴ» σχέση. Ἄρα ἡ ἰδεολογία εἶναι ἡ ἔκφραση τῆς σχέσης τῶν ἀνθρώπων μὲ τὸν «κόσμο» τους, δηλαδὴ ἡ (ἐπικαθορισμένη) ἑνότητα τῆς πραγματικῆς τους σχέσης καὶ τῆς φανταστικῆς τους σχέσης μὲ τὶς πραγματικές τους συνθῆκες ὕπαρξης. Μέσα στὴν ἰδεολογία ἡ πραγματικὴ σχέση εἶναι ἀναπόφευκτα ἐπενδυμένη στὴν φανταστικὴ σχέση: σχέση ποὺ ἐ κ φ ρ ά ζ ει περισσότερο μιὰ θ έ λ η σ η (συντηρητική, κονφορμιστική, ρεφορμιστικὴ ἢ ἐπαναστατική), δηλαδὴ μιὰ ἐλπίδα ἢ μιὰ νοσταλγία, παρὰ περιγράφει μιὰ πραγματικότητα».[6] Γιὰ παράδειγμα: «μέσα στὴν ἰδεολογία τῆς ἐλευθερίας ἡ ἀστικὴ τάξη ζ ε ῖ ἀκριβέστατα τὴ σχέση της μὲ τὶς συνθῆκες ὕπαρξής της: δηλαδὴ τὴν πραγματική τ η ς σχέση (τὸ δικαίωμα τῆς φιλελεύθερης καπιταλιστικῆς οἰκονομίας) ἐ π ε ν δ υ μ έ ν η ὅ μ ω ς μ έ σ α σ ὲ μ ι ὰ φ α ν τ α σ τ ι κ ὴ σ χ έ σ η (ὅλοι οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἐλεύθεροι, μαζὶ καὶ οἱ ἐλεύθεροι ἐργάτες)».[7] Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια ἡ ἰδεολογικὴ διαδικασία παράγει μιὰ σειρὰ φαντασιώσεων (ἄλλωστε, ὅπως ἔχει ἀποδεῖξει ἡ ψυχαναλυτικὴ θεωρία, ἡ δομή της εἶναι καθαρὰ νευρωτική), καὶ σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο ἀντιδιαστέλλεται μὲ τὴν ἐπιστημονικὴ - θεωρητικὴ διαδικασία ποὺ παράγει τὴ γ ν ώ σ η τοῦ ἀντικειμένου κι ὄχι τὸ φάντασμά του. Μποροῦμ' ἔτσι νὰ ὀνομάσουμε Θ ε ω ρ η τ ι κ ὴ Π ρ α κ τ ι κ ὴ τὴ «μετατροπὴ ἑνὸς ἰδεολογικοῦ προϊόντος σὲ θεωρητικὴ γνώση, ποὺ ἐπιτυγχάνεται μὲ μιὰ δοσμένη ἐννοιολογικὴ δουλειά. Ἡ ἀπόσπαση τῆς θεωρίας σὲ σχέση μὲ τὴν ἰδεολογία συνιστᾶ τὴν «ἐπιστημονικὴ ρήξη».[8] (Δὲν θὰ ἦταν ἄχρηστο νὰ σημειώναμε σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο μιὰ διάκριση ποὺ προϋποθέτει ὁ ὑλισμὸς (ἱστορικὸς καὶ/ἢ διαλεκτικός): τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὶς π ρ α γ μ α τ ι κ ὲ ς δ ι α δ ι κ α σ ί ες καὶ στὶς δ ι α δ ι κ α σ ί ες τ ῆ ς σ κ έ ψ η ς, ἀνάμεσα στὸ εἶναι καὶ στὴ συνείδηση, μ' ἄλλα λόγια ἀνάμεσα στὸ ἀ ν τ ι κ ε ί μ ε ν ο καὶ στὴ γ ν ώ σ η τ ο ῦ ἀ ν τ ι κ ε ι μ έ ν ο υ, προσέχοντας ὅτι, ἂν τὸ πρῶτο σκέλος τῶν διακρίσεων εἶναι συγκεκριμένο - πραγματικό, τὸ δεύτερο σκέλος π α ρ ά γ ε τ α ι. Ἡ διάκριση αὐτὴ θὰ μᾶς βοηθήσει παρακάτω ὅταν θὰ δοῦμε ὅτι ἂν καὶ ἡ διαδικασία τῆς σκέψης ἔχει σὰν τελικὸ στόχο τὴ γνώση τῶν συγκεκριμένων - πραγματικῶν ἀντικειμένων, δὲν ἔχει πάντα σὰν ἄμεσο ἀντικείμενο αὐτὰ ἀλλὰ τὶς ἔ ν ν ο ι ε ς τους ἔτσι ὅπως ἔχουν διαμορφωθεῖ στὴν ἀνθρώπινη συνείδηση. Μ' αὐτὴ ἄλλωστε τὴν ἔννοια γίνεται κατανοητὴ ἡ «ἐννοιολογικὴ δουλειὰ» ποὺ προϋποθέτει ἡ θεωρητικὴ πρακτική).

Ἔτσι ὅπως ὁρίσαμε χοντρικὰ τὴν ἔννοια τῆς ἰδεολογίας, ἔχουμε τώρα τὴ δυνατότητα νὰ κατανοήσουμε καλύτερα τὴ διαδικασία τῆς ἰδεολογικῆς πρακτικῆς, νὰ ἀντιληφθοῦμε ὅτι ἀποτελεῖ ἕνα εἶδος «μεταμόρφωσης» τῆς ἰδεολογίας σὲ μιὰ νέα ὅμως πάλι ἰδεολογικὴ μορφή. Σ' αὐτὴ τὴν ἰδεολογικὴ μορφὴ θὰ προσθέσουμε ἕνα ἀκόμη χαρακτηριστικό: τὴν ἰδιότητα νὰ μένει κρυμμένη, νὰ μὴν εἶναι «συνείδηση» παρὰ μὲ τὸν ὅρο νὰ εἶναι ἀσυνείδητη, ἂν ὄχι σὰν ἀποτέλεσμα (σύστημα ἐννοιῶν), ὁπωσδήποτε σὰν αἰτίες αὐτοῦ τοῦ ἀποτελέσματος (πραγματικὲς σχέσεις). Μὲ τὴν διαδικασία τώρα τῆς ἰδεολογικῆς πρακτικῆς ἡ ἰδιότητα αὐτὴ τοῦ «ἀσυνείδητου» τῆς ἰδεολογίας δὲν μεταβάλλεται. Ἡ μεταμόρφωση μιᾶς ἰδεολογίας σὲ μιὰ νέα ἰδεολογία ἀφήνει ἄθικτο τὸν κρυφὸ αὐτὸ ἰδεολογικὸ πυρήνα, τὴν αἰτία τῆς «φανταστικῆς ἀντανάκλασης» τῆς πραγματικότητας, μὴν κατορθώνοντας ποτὲ νὰ τὴν φέρει στὸ φῶς, νὰ τὴν π ρ α γ μ α τ ο π ο ι ή σ ε ι. Σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο μποροῦμε νὰ δοῦμε τὴν ἔννοια τῆς «αἰσθητικῆς διαδικασίας», σ' ἕνα πρῶτο ἐπίπεδο, στὶς σχέσεις δηλαδὴ ποὺ διατηρεῖ μὲ τὸν χῶρο τῆς ἰδεολογίας, ὅπου μέσα του κινεῖται. «Πρέπει ν' ἀντιλαμβανόμαστε τὴν αἰσθητικὴ διαδικασία ὄχι σὰν ἀναδιπλασιασμό, ἀλλὰ σὰν ἀντιστροφή. Ἂν ἡ ἰδεολογία παράγει τὴ φανταστικὴ ἀντανάκλαση τῆς πραγματικότητας, τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα παράγει ἀντίστροφα τὴν ἰδεολογία σὰν φανταστικὴ πραγματικότητα. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ποῦμε ὅτι ἡ τέχνη ἐπαναλαμβάνει μέσα στὸ πραγματικὸ τὴν ἰδεολογικὴ ἐπανάληψη αὐτοῦ τοῦ πραγματικοῦ. Ἐν τούτοις αὐτὴ ἡ ἀντιστροφὴ δὲν ἀναπαράγει τὸ πραγματικό: π ρ α γ μ α τ ο π ο ι ε ῖ τὴν ἀντανά-

κλαση».[9] Ἂς σταθοῦμε λίγο σ' αὐτὴ τὴν ἔννοια τῆς αἰσθητικῆς διαδικασίας. Συνδέοντάς την μ' αὐτὰ ποὺ εἴπαμε πιὸ πάνω γιὰ τὴν ἔννοια τῆς πρακτικῆς καὶ γιὰ τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὸ πραγματικὸ ἀντικείμενο καὶ στὴ γνώση του (ἰδεολογικὴ ἢ ἐπιστημονική), μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ «πρώτη ὕλη» τῆς αἰσθητικῆς διαδικασίας δὲν εἶναι τὸ πραγματικὸ ἀλλὰ ἡ ἀντανάκλασή του στὸν χῶρο τῆς ἰδεολογίας. Ἄρα τὸ ἀντικείμενο ποὺ μετατρέπουμε χρησιμοποιώντας σὰν ὄργανο τὴν τέχνη δὲν εἶναι τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενο ἀλλὰ ἡ (ἰδεολογικὴ) ἀντανάκλασή του. Ἀλλὰ καὶ τὸ προϊὸν ποὺ παράγεται ἀνήκει μὲν στὸ χῶρο τοῦ πραγματικοῦ δὲν παύει ὅμως νὰ ἀποτελεῖ τὴν «ὑλοποίηση» ἑνὸς φανταστικοῦ: «Τὸ αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα εἶναι βέβαια φανταστικό: ἀλλὰ αὐτὸ τὸ φανταστικὸ δὲν εἶναι ἡ ἀντανάκλαση τοῦ πραγματικοῦ, ἀφοῦ εἶναι τὸ πραγματικὸ αὐτῆς τῆς ἀντανάκλασης»[10]. Ἔχοντας ἔτσι καὶ τὸν τρίτο ὅρο τῆς «πρακτικῆς», τὸ τελικὸ προϊόν, καὶ βλέποντας ὅτι καὶ αὐτὸ ἀνήκει στὸν χῶρο τῆς ἰδεολογίας μποροῦμε νὰ φτάσουμε σ' ἕνα πρῶτο συμπέρασμα, ἐπιστρέφοντας καὶ «δικαιώνοντας» ταυτόχρονα τὴ θέση ποὺ βάλαμε ἀρχίζοντας τὸ κείμενο: Ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα ἰδεολογικὸ ὄργανο ποὺ ἐξασκεῖ τὴ δράση του στὸν ἰδεολογικὸ χῶρο, γιατὶ σὰν αἰσθητικὴ πρακτικὴ ἀνήκει σ' αὐτὸν τὸν ἰδεολογικὸ χῶρο ἀφοῦ ἀπ' αὐτὸν ξεκινάει παίρνοντας σὰν πρώτη του ὕλη, «ἰδεολογικὰ σχήματα» γιὰ νὰ τὰ ὑλοποιήσει, ἀφαιρώντας τους τὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ «ἀσυνείδητου», καὶ νὰ τὰ μετατρέψει σὲ καινούργια ἰδεολογικὰ σχήματα.

Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια διαχωρίζεται ἀπὸ τὴν καθαρὰ ἰδεολογικὴ πρακτική, ποὺ ὅπως εἴπαμε δίνει ἁπλῶς στὴν ἰδεολογία μιὰ καινούργια «μορφή», καὶ μ' αὐτὴ ἀκριβῶς τὴν ἔννοια μπορεῖ νὰ παίξει ἕνα ρόλο μέσα στὴν κοινωνικὴ πρακτική, σὰν ἰδιότυπο ἰδεολογικὸ ὄργανο προσπαθώντας νὰ καταδείξει τὰ ἰδεολογικὰ σχήματα ποὺ χρησιμοποιεῖ σὰν πρώτη ὕλη καὶ μετατρέποντάς τα σὲ νέα ἰδεολογικὰ σχήματα ποὺ δὲν θὰ πρέπει νὰ συνεχίζουν νὰ ἐξυπηρετοῦν τὴν κυρίαρχη ἰδεολογία ἀλλὰ νὰ ἔρθουν σὲ σαφὴ ἀντίθεση μ' αὐτήν. Μᾶς δίνεται τώρα ἡ δυνατότητα (σχηματοποιώντας δυστυχῶς σὲ μεγάλο βαθμὸ) νὰ κατανοήσουμε τὴν ἀναγκαιότητα τῆς διπλῆς δουλειᾶς ποὺ πρέπει νὰ κάνει ἕνας κινηματογράφος ποὺ θέλει νὰ λέγεται ἐπαναστατικός: μιὰ δουλειὰ «μορφική», ποὺ ἀφορᾶ τὴν κατάδειξη τῶν ἰδεολογικῶν σχημάτων, καὶ μιὰ δουλειὰ «περιεχομενική», ποὺ ἀφορᾶ τὰ νέα ἰδεολογικὰ σχήματα ποὺ θὰ πρέπει νὰ μάχονται τὴν κυρίαρχη ἰδεολογία. Ὁποιαδήποτε ἀπὸ τὶς δύο αὐτὲς διαδικασίες παραμεληθεῖ ἔχει σὰν ἄμεσο ἀποτέλεσμα τὸ δοσμένο φίλμ νὰ ἐξυπηρετεῖ τὴν κυρίαρχη ἰδεολογία. Κι' αὐτὸ γιατὶ δὲν μιλᾶμε γιὰ μιὰ περίεργη «ἰσομερὴ» ἀνάπτυξη τῶν δύο αὐτῶν στοιχείων (ἄποψη ποὺ εἶναι «περίεργη» δηλαδὴ μηχανιστική, ἐμπειρική, ἄρα ἰδεαλιστικὴ γιατὶ στηρίζεται σὲ κάποια —σαφὴ ἢ ἀσαφὴ— διάκριση «μορφῆς» καὶ «περιεχομένου») ἀλλὰ γιὰ μιὰ ταυτόχρονη δουλειὰ πάνω σὲ μιὰ συνολικὴ δομὴ ποὺ τὰ μέρη της εἶναι διαλεκτικὰ συνδεμένα καὶ ποὺ τὸ ἕνα ἐπικαθορίζει τὸ ἄλλο, ἔτσι ποὺ ὁποιασδήποτε μορφῆς «παραχώρηση» σ' ὅποιο ἀπ' τὰ μέρη νὰ ἐπιφέρει αὐτόματα (ἐπειδὴ ἀκριβῶς διατηροῦν σχέσεις ἐπικαθορισμοῦ) τὴν ἄμεση σύμπραξη τοῦ «ἄλλου» μέρους μὲ τὴν κυριαρχούσα ἰδεολογία. Σ' αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο μποροῦν νὰ κατανοηθοῦν καὶ τὰ διαδοχικὰ εἰσαγωγικὰ ποὺ χρησιμοποιοῦμε γιὰ νὰ δηλώσουμε ὁρισμένα φίλμ σὰν «πολιτικά», «μοντέρνα», «προοδευτικὰ» ἢ «ἐπαναστατικά», φίλμ ποὺ βγάζοντας τὰ εἰσαγωγικὰ θὰ μπορούσαμε νὰ καταχωρίσουμε σὲ δύο μεγάλες κατηγορίες: τὰ φορμαλιστικὰ καὶ τὰ ψευδο-πολιτικά, ἀνάλογα μὲ τὸ «μέρος» ὅπου κάνουν τὴν «παραχώρηση», γιὰ νὰ καταλήξουν σύμμαχα μὲ τὴν κυριαρχούσα ἰδεολογία.

Ἂν ἀνακεφαλαιώσουμε, προσθέτοντας ἕναν ἀκόμη ὅρο στοὺς συλλογισμούς μας, τὸν ὅρο ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὸ ἀντικείμενο τῆς ἔρευνάς μας: τὸ φίλμ «Μέρες τοῦ 36». Τὸ φίλμ «Μέρες τοῦ 36» εἶναι λοιπὸν μιὰ πρακτική. Μιὰ πρακτικὴ αἰσθητική, σημαίνουσα, ποὺ κινεῖται στὸν χῶρο τῆς ἰδεολογίας. Χρησιμοποιεῖ σὰν πρώτη ὕλη ὁρισμένα ἰδεολογικὰ σχήματα, ποὺ παίρνει ἀπ' αὐτὸν τὸν ἤδη κατειλημένο χῶρο, γιὰ νὰ τὰ μετατρέψει σὲ νέα ἰδεολογικὰ σχήματα. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ μετατροπὴ τῶν παλιῶν σὲ νέα ἰδεολογικὰ σχήματα, ἡ διαδικασία μετατροπῆς τους «ἀντανακλᾶται» στὶς «Μέρες τοῦ 36»· εἶναι οἱ «Μέρες τοῦ 36».

∘∘∘

Ἀναφερθήκαμε προηγουμένως στὸ πρόβλημα τῆς κατάδειξης τῶν ἰδεολογικῶν σχημάτων ποὺ χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ τὸ φίλμ, σὰν ἀναγκαία προυπόθεση γιὰ τὸν τίτλο τοῦ «ἐπαναστατικοῦ». Μὲ ποιά διαδικασία μπορεῖ νὰ γίνει αὐτὴ ἡ κατάδειξη; Μὲ ποιόν τρόπο εἶναι δυνατὸν νὰ ἐγγραφεῖ ἡ ἀπότμηση ἀνάμεσα στὸ ἰδεολογικὸ σχῆμα σὰν πρώτη ὕλη καὶ στὸ ἰδεολογικὸ σχῆμα ὅπως ὑπάρχει μέσα στὸ φίλμ; Μὲ ἕνα καὶ μοναδικὸ τρόπο: μὲ τὴν ἐγγραφὴ τοῦ ἰδεολογικοῦ σχήματος ὄχι σὰν Ἕνα ἀλλὰ σὰν Δύο. Μὲ τὸ νὰ καταδειχτεῖ δηλαδὴ ἡ διπλὴ ἰδεολογικὴ φύση τοῦ σχήματος. Ὅταν πιὸ πάνω ἀντιμετωπίσαμε τὴν ἔννοια τῆς ἰδεολογίας ἀναφερθήκαμε, σὰν παράδειγμα, στὴν ἰδεολογικὴ (διπλὴ) φύση τῆς ἔννοιας τῆς ἐλευθερίας. Εἴδαμε ὅτι εἶναι μιὰ ἔννοια τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας ποὺ ἀποσκοπεῖ στὸ νὰ καλύψει τὶς πραγματικὲς σχέσεις ἐπενδύοντάς τις στὸ φανταστικό. Ἀναγκαστικά, γιὰ νὰ κατανοήσουμε τὴν ἰδεολογικὴ φύση τῆς ἔννοιας, τὴν διχοτομήσαμε (ἐλεύθερο ἐμπόριο = πραγματικὲς σχέσεις/ἐλεύθεροι ἄνθρωποι = φανταστικὲς σχέσεις). Μ' αὐτὴ ἀκριβῶς τὴ διαδικασία ποὺ στὸν θεωρητικὸ τομέα μποροῦμε νὰ γνωρίσουμε ἕνα ἀντικείμενο (πραγματικό, ἢ ἔννοια ὅπως στὴν περίπτωσή μας), ἀναλύοντάς το δηλαδὴ σὲ δύο ἀντιμαχόμενα ἀπο-

σπάσματα, στὸ φιλμικὸ πεδίο μποροῦμε νὰ καταδείξουμε τὴν ἰδεολογικὴ φύση τῆς πρώτης μας ὕλης. Μιλήσαμε γιὰ διχοτομία, γιὰ ἀντιμαχόμενα ἀποσπάσματα... Ποῦ μᾶς ὁδηγοῦν αὐτὲς οἱ ἔννοιες; Ποῦ ἀλλοῦ παρὰ στὴν ἀρχὴ τῆς ἀντίφασης, τὸν ἀκρογωνιαῖο λίθο τῆς διαλεκτικῆς;

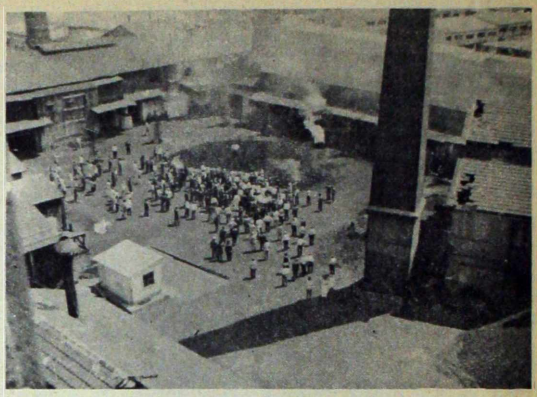
Οἱ «Μέρες τοῦ 36» εἶναι ἕνα φίλμ ποὺ ἀναφέρεται σὲ μιὰ δοσμένη ἱστορικὴ στιγμή, σ' ἕνα δοσμένο κοινωνικὸ σχηματισμὸ σὲ ἐξέλιξη, ἀλλὰ ποὺ δὲν «ἀντανακλᾶ» παρὰ τὴν ἐσωτερικὴ διαλεκτικὴ αὐτοῦ τοῦ σχηματισμοῦ, μὲ ὅρους ἰδιότυπους, φιλμικούς, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ βασικὴ ἀρχὴ τῆς διαλεκτικῆς, ἡ ἀρχὴ τῆς ἀντίφασης: Τὸ Ἕνα διαιρεῖται σὲ δύο καὶ τὰ δύο δὲν συγχωνεύονται σὲ Ἕνα. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη τὸ φίλμ ἀντιθέτει τὸν ἑαυτό του στὴ μεταφυσικὴ ἀντίληψη τῆς Ὁλότητας. Τῆς Ὁλότητας σὰν χεγκελιανὴ Ἰδέα ἢ σὰν «Πραγματικὸς Κόσμος» ποὺ θὰ μποροῦσε τάχα σὰν Ὅλο νὰ «ἀναπαρασταθεῖ» χωρὶς νὰ διαχωριστεῖ σὲ δύο ἀσυμβίβαστα κομμάτια. Ταυτόχρονα τὸ φίλμ ἀντιθέτει τὸν ἑαυτό του στὴν κυρίαρχη ἰδεολογία τῆς «σκοτεινῆς αἴθουσας» (ποὺ κι' αὐτὴ πάλι καθορίζεται ἀπ' τὴν ἀρχὴ τῆς Ὁλότητας), προκαλώντας τὸν θεατὴ νὰ ἀντιληφθεῖ μιὰ διαλεκτικὴ μέθοδο ὁλότελα ξένη μὲ τὴ δική του ὁλοποιητικὴ μεταφυσική: τὴ διαδικασία τῆς διαρκοῦς ἀπόσχισης, τοῦ χωρισμοῦ τοῦ Ἑνὸς σὲ δύο. Αὐτὸ εἶναι τελικὰ καὶ τὸ «μήνυμα» τοῦ φίλμ, ἂν σὰν «μήνυμα» θέλουμε νὰ ἐννοήσουμε ὄχι ἕνα μεταφυσικὸ «θέλω νὰ πῶ» τοῦ δημιουργοῦ, οὔτε μιὰ παγιοποιημένη κρυφὴ «οὐσία» τοῦ φίλμ ποὺ «βρίσκεται-πάντα-ἐκεῖ» καὶ ποὺ περιμένει τὸν θεατὴ νὰ τὴν «ἀνακαλύψει» ἀλλὰ τὴν ὕπαρξη μιᾶς πραγματικῆς διαδικασίας ποὺ δομεῖ τὸ φίλμ σὰν κατασκευή, μὲ ἰδιότυπους φιλμικοὺς ὅρους, ἑνὸς συγκεκριμένου ἰδεολογικοῦ/πολιτικοῦ/ἱστορικοῦ σχηματισμοῦ, ποὺ δὲν ὑπάρχει ἔξω ἀπὸ τὸ φίλμ σὲ κάποιο ἰδεολογικὸ χῶρο τοῦ «πραγματικοῦ», ἀλλὰ ποὺ μόνον στὸ φίλμ ἀποκτάει «σάρκα καὶ ὀστά»: Τὸ Ἕνα διαχωρίζεται σὲ δύο, καὶ τὰ δύο δὲν συγχωνεύονται σὲ Ἕνα: ἡ ἀρχὴ τῆς Ἀντίφασης.

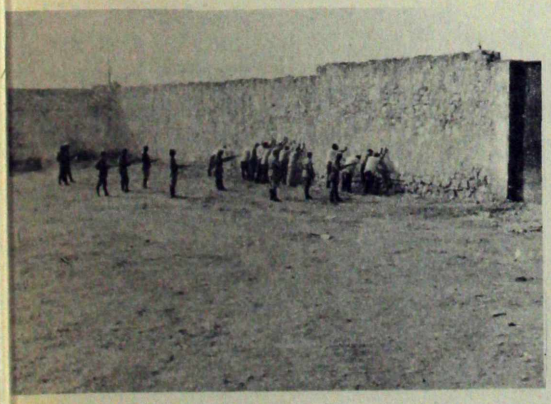
«Ἡ Τέχνη ἔχει σὰν σκοπό της νὰ κάνει φανερὲς τὶς ἀ ν τ ι φ ά σ ε ι ς τοῦ «Εἶναι». Νὰ διαμορφώνει ἀμερόληπτες κρίσεις, ἀνακινώντας τὶς ἀντιφάσεις μέσα στὸ μυαλὸ τοῦ θεατῆ, καὶ νὰ σφυρηλατεῖ, μὲ τὴ δυναμικὴ σύγκρουση τῶν ἀντιθέτων παθῶν, ἀ κ ρ ι β εῖ ς ν ο η τ ι κ ὲ ς ἀ ν τ ι λ ή ψ ε ι ς», γράφει ὁ Σ. Μ. Ἀϊζενστάϊν, καὶ σ' αὐτὴ ἀκριβῶς τὴν προβληματικὴ ἐγγράφεται καὶ τὸ φίλμ τοῦ Ἀγγελόπουλου. Τὸ «Εἶναι» εἴτε κοινωνικὸ εἶναι αὐτὸ («ἄνθρωπος»), εἴτε κινηματογραφικὸ («εἰκόνα, «σκηνή»), ἐγγράφεται μὲ τὴ διπλή, ἀντιφατική του μορφή. Καὶ τὸ φίλμ προσκαλεῖ τὸν θεατὴ νὰ δημιουργήσει «ἀκριβεῖς νοητικὲς ἀντιλήψεις», κι ὄχι συγκεχυμένα αἰσθήματα, ἢ ἰδεολογικὰ ἀναμασήματα τοῦ στὺλ «ὁ ἄνθρωπος», «ἡ καταπίεση». Κι ἔφυγαν βέβαια ἀπογοητευμένοι αὐτοὶ ποὺ πῆγαν νὰ τὸ «ἀπολαύσουν» τὸ φίλμ σὰν αἰσθητικὸ ἀντικείμενο, ἀπωθώντας διαρκῶς μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὴ γνώση του. Γιατὶ οἱ «Μέρες τοῦ 36» δὲν ἐγγράφονται στὴ χορεία τῶν ἀντικειμένων «πρὸς αἰσθητικὴ ἀπόλαυση». Καὶ μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια ἑνοχοποιεῖ τὸ φίλμ τὴν ἴδια τὴ «θέση τοῦ θεατῆ». Γιατί ποιά εἶναι πραγματικὰ ἡ «θέση» αὐτὴ τοῦ θεατῆ, ἡ, ὑποτίθεται, τόσο «ἀθῶα», τόσο «ἀντικειμενική»; «Ὅσο παράδοξο κι ἂν φανεῖ αὐτό, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι μέσα στὴν ἱστορία τῆς ἀνθρώπινης κουλτούρας ἡ ἐποχή μας κινδυνεύει νὰ φανεῖ μιὰ μέρα χαρακτηρισμένη ἀπ' τὴ δραματικότερη καὶ σκληρότερη δοκιμασία: τὴν ἀνακάλυψη καὶ τὴν ἐκμάθηση τοῦ νοήματος τῶν πιὸ «ἁπλῶν» κινήσεων τῆς ὕπαρξης: νὰ βλέπεις, νὰ ἀκοῦς, νὰ μιλᾶς, νὰ διαβάζεις —αὐτῶν τῶν κινήσεων ποὺ βάζουν τοὺς ἀνθρώπους σὲ σχέση μὲ τὰ ἔργα τους...»[11] Κι αὐτὸ γιατὶ «δὲν ὑπάρχει ἀθῶα ἀνάγνωση, ἂς ποῦμε γιὰ ποιὸ εἶδος ἀνάγνωσης εἴμαστε ἔνοχοι»[12]. Καὶ βέβαια ἡ «θέση τοῦ θεατῆ» δὲν μπορεῖ ποτὲ νὰ ὁμολογήσει ποιά ἀνάγνωση ἐπιχειρεῖ. Πῶς ἄλλωστε θὰ μποροῦσε νὰ τὸ ὁμολογήσει ἀφοῦ δὲν ἔχει τοὺς κατάλληλους ὅρους οὔτε γιὰ νὰ τὸ ἀντιληφθεῖ, κι ὅταν ἀναλαμβάνουν τὰ διάφορα «προοδευτικὰ» φίλμ νὰ τοῦ κρύψουν τὴν πραγματικότητα, ἐνισχύοντας τὴν «ἀθωότητά» του, ἐνισχύοντας τὴν ἰδεολογία τοῦ «θεάματος», ἐγκαθιδρύοντας ἕναν ψευδοδιάλογο ἀνάμεσα στὸ φίλμ καὶ στὸν θεατή, ποὺ στὴν πραγματικότητα δὲν εἶναι παρὰ μονόλογος τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας. Ἀποτέλεσμα: ὁ θεατὴς βγαίνει ἀπὸ τὶς προβολὲς ἔχοντας «νοιώσει» (βλ. τὸ «βιωμένο», πιὸ πάνω) μιὰ «αἰσθητικὴ ἀπόλαυση» μιὰ αἴσθηση δηλαδὴ κυριαρχίας πάνω στὸ ἀντικείμενο, μὴ μπορώντας νὰ συνειδητοποιήσει ὅτι αὐτὸς ἔπαιξε ἁπλῶς τὸ ρόλο τοῦ φορέα τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας, ἡ ὁποία καὶ τελικὰ ««κυριάρχησε» πάνω στὸ δημιούργημά της, πετυχαίνοντας γιὰ μιὰ ἀκόμη φορὰ νὰ ἀναδιπλασιαστεῖ. Ὁ θεατὴς ἀπὸ ταξικὸ ὑποκείμενο μετατράπηκε σὲ «ὑποκείμενο τοῦ θεάματος». Ἕνας μόνο τρόπος ὑπάρχει νὰ ἐμποδιστεῖ αὐτὸ τὸ κύκλωμα τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας, ὥστε νὰ ὑποχρεωθεῖ νὰ ὁμολογήσει ὁ θεατὴς «γιὰ ποιά ἀνάγνωση εἶναι ἔνοχος»: ἁπλούστατα νὰ ὑποχρεωθεῖ νὰ «ἀναγνώσει» τὸ φίλμ, ἐνῶ ταυτόχρονα τὸ φίλμ θὰ τοῦ δίνει τοὺς κατάλληλους ὅρους τῆς ἀνάγνωσης: τὶς διαρκεῖς ἀντιφάσεις στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ «Εἶναι». Καὶ σ' αὐτὸ ἀκριβῶς ὑποχρεώνουν τὸν θεατὴ οἱ «Μέρες τοῦ 36». (Ἂν βέβαια δὲν εἶναι τόσο πορωμένος ἀπ' τὴν κυριαρχούσα ἰδεολογία ὥστε ν' ἀπωθήσει, μὲ μιὰ κίνηση ὁλόκληρο τὸ φίλμ, ὅπως ἔκανε σὲ τελικὴ ἀνάλυση, ἡ κυριαρχούσα κριτική). Τὸν ὑποχρεώνουν νὰ διαβάσει τὸ φίλμ μὲ τοὺς ὅρους τῆς Ἀντίφασης. Γιατὶ τί ἄλλο εἶναι οἱ «Μέρες του 36» ἀπὸ μιὰ ἀτέλειωτη σειρὰ ἀντιφάσεων, ὅλων τῶν κατηγοριῶν καὶ σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα;

Εἴπαμε ὅτι τὸ φίλμ ἀναφέρεται σ' ἕνα δοσμένο κοινωνικὸ σχηματισμὸ σὲ ἐξέλιξη. Ὁ κοινωνικὸς αὐτὸς σχηματισμὸς εἶναι ἡ ταξικὴ (ἑλληνικὴ) κοινωνία (τὴν περίοδο τοῦ 36, λίγο πρὶν τὴν μεταξικὴ δικτατορία). Ποιά εἶναι ἡ κύρια ἀντίφαση

αὐτοῦ τοῦ σχηματισμοῦ; Ἡ διαίρεση τῆς κοινωνίας σὲ δύο τάξεις: τοὺς ἀστοὺς καὶ τοὺς προλετάριους, ποὺ στὸ φίλμ δὲν ἐγγράφεται ὅμως μὲ τὴ στατική, μεταφυσικὴ γενικὴ μορφή της (καταπιεστὲς/καταπιεζόμενοι) ἀλλὰ μὲ τὴ δυναμική, διαλεκτική: πολιτικὴ πρακτικὴ τῆς κυβέρνησης/πολιτικὴ πρακτικὴ τῶν συνδικαλιστῶν.

Πρὶν προχωρήσουμε ὅμως θὰ ξαναθυμίσουμε ὅτι ἡ ἐγγραφὴ αὐτῆς τῆς ἀντίφασης γίνεται μὲ ἰδιότυπους φιλμικοὺς ὅρους, καὶ δὲν παραπέμπει στὸ «πάντα—ἐκεῖ—πραγματικό», ποὺ θ' ἀποτύπωνε τάχα πάνω στὸ φίλμ τὸ Ἴχνος του. Τὸ ὅτι δηλαδὴ οἱ μὲν εἶναι ἀστοὶ καὶ οἱ δὲ προλετάριοι δὲν «δικαιολογεῖται» ἀπ' τὸ ὅτι στὴν «πραγματικότητα» ὑπάρχουν ἀστοὶ καὶ προλετάριοι ἀλλὰ καθορίζονται σὰν τέτοιοι ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς φιλμικοὺς κώδικες, γιατὶ κατέχουν διαφορετικοὺς χώρους μέσα στὴ φιλμικὴ ἁλυσίδα. Μέσα στὸ φιλμικὸ σῶμα εἶναι ἄλλοι οἱ χῶροι τῶν ἀστῶν καὶ ἄλλοι οἱ χῶροι τῶν προλετάριων (βλέπε τὴν ἀνάλυση τῶν διαφορετικῶν αὐτῶν χώρων μὲ τὴν ἔννοια τῶν δύο «Σκηνικῶν συστημάτων» στὸ ἄρθρο τοῦ Νίκου Λυγγούρη). Ἡ ταξική τους θέση καθορίζεται ἀπὸ τὸ χῶρο τους καὶ ὁ χῶρος «τους» ταυτόχρονα ἐπικαθορίζεται ἀπὸ τὴν ταξική τους θέση. Εἴπαμε ὅτι πέρα ἀπὸ τὸ ὅτι βλέπουμε δύο διαφορετικὲς τάξεις, ἐπὶ πλέον οἱ τάξεις αὐτὲς ὑπακούουν στὴν ἀρχὴ τῆς ἀντίφασης, συγκρούονται, ἡ ἀντίφαση εἶναι ἀνταγωνιστική. Μὲ ποιό τρόπο τὸ ἐγγράφει αὐτὸ τὸ φίλμ; Μὲ τὸ ὅτι κάθε φορὰ ὁ φιλμικὸς χῶρος (εἴτε κάδρο εἶναι αὐτός, εἴτε Σκηνὴ) καταλαμβάνεται καὶ ταυτόχρονα καθορίζεται ἀπὸ τοὺς ἐκπροσώπους μιᾶς καὶ μόνο τάξης. Ὑπάρχουν μ' ἄλλα λόγια φιλμικοὶ χῶροι «ἀστικοὶ» καὶ «προλεταριακοί». Ἡ μετάβαση τῶν ὑποκειμένων ἀπ' τὸν ἕνα χῶρο στὸν ἄλλο εἶναι ἀπαγορευμένη καὶ κάθε παράβαση της ἐπιφέρει συγκεκριμένες «τιμωρίες» στοὺς παραβάτες (βλέπε τὸν ξυλοδαρμὸ τοῦ δικηγόρου καὶ τὸν σεληνιασμὸ τοῦ ἀδερφοῦ τοῦ Σοφιανοῦ). Εἴπαμε ὅμως ὅτι οἱ χῶροι αὐτοὶ ἐπικαθορίζονται (ταυτόχρονα) ἀπὸ τὰ ταξικὰ ὑποκείμενα ποὺ τοὺς καταλαμβάνουν. Μὲ ποιά δραστηριότητα τῶν ὑποκειμένων ἐπικαθορίζονται οἱ χῶροι; Ἐπικαθορίζονται ἀπὸ τὴν πολιτικὴ πρακτικὴ τῶν συγκεκριμένων ταξικῶν ἀντιπροσώπων (πρακτικὴ ποὺ καθορίζει καὶ τοὺς ἀντιπροσώπους). Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο θὰ ὑπενθυμίσουμε μιὰ βασικὴ μαρξιστικὴ διάκριση ἀνάμεσα στὰ διαφορετικὰ ἐπίπεδα τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου: τὸ οἰκονομικό, τὸ πολιτικό, τὸ ἰδεολογικό. Ἐπίπεδα διαφορετικὰ γιατὶ ἔχουν διαφορετικὰ ἀντικείμενα καὶ ὑπακούουν σὲ διαφορετικοὺς νόμους (θὰ ἐπανέλθουμε). Ἀναφερόμαστε λοιπὸν στὴν πολιτικὴ πρακτική. Μὲ βάση τὴν ἀρχὴ τῆς ἀντίφασης τὸ φίλμ ἐγγράφει δύο πολιτικὲς πρακτικές: τὴν ἀστικὴ καὶ τὴν προλεταριακή, τῆς κυβέρνησης καὶ τῶν συνδικαλιστῶν. Οἱ πρακτικὲς αὐτὲς συγκρούονται καὶ παράγουν συγκεκριμένα ἀποτελέσματα. Μερικὰ ἀπ' τὰ ἀποτελέσματά τους: Ἕνα πρῶτο





ἀποτέλεσμα τῆς σύγκρουσης τῶν δύο ἀντιτιθεμένων πρακτικῶν εἶναι ἡ παραγωγὴ ἑνὸς φιλμικοῦ χώρου: τοῦ χώρου τῆς φυλακῆς. Ὁ χῶρος τῆς φυλακῆς εἶναι ὁ μοναδικὸς χῶρος ὅπου ὑπάρχουν ταυτόχρονα καὶ οἱ δύο τάξεις. Ὅπως καταλαβαίνουμε, ὅμως, ἡ ταυτόχρονη ὕπαρξη τῶν δύο τάξεων σ' ἕνα χῶρο, ἐπειδὴ ἀκριβῶς ὁ χῶρος αὐτὸς εἶναι ἡ φυλακή, δὲν σβήνει τὴν ἀντίφαση ἀνάμεσα στὶς δύο τάξεις, ἀλλὰ τὴν παρουσιάζει μὲ τὴν καθαρή της (ἀφηρημένη) μορφὴ τῆς ἄμεσης καταπίεσης. Καὶ σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση τὸ φὶλμ δὲν στηρίζεται στὸ «πραγματικό». Δὲν ἀρκεῖται δηλαδὴ νὰ δείξει ἁπλῶς τὴ φυλακή, ὥστε ὁ θεατὴς νὰ δημιουργήσει ἀπὸ μόνος του («ψευδο-διάλογος») τὴν ἔννοια τῆς καταπίεσης, ἀλλὰ τὴν ἐγγράφει ἀπ' τὴν ἀρχὴ σὰν ἔννοια σύμφυτη μὲ τὸ χῶρο. Λέμε «ἀπ' τὴν ἀρχὴ» γιατὶ ἡ φυλακὴ ἀποκτάει φιλμικὴ ὑπόσταση ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς ἐξέγερσης τῶν κρατουμένων. Κι αὐτὸς ἀκριβῶς εἶναι ὁ ρόλος τῆς «ἐξέγερσης τῶν κρατουμένων»: Προσπαθοῦν ν' ἀπομακρυνθοῦν ἀπὸ ἕνα χῶρο ποὺ δὲν τοὺς ἀνήκει (ποὺ ἀνήκει σὲ μιὰ ἄλλη τάξη) ὑποχρεώνοντας τὴν ἄλλη τάξη νὰ καταφύγει στὰ ἄμεσα ὄργανα κυριαρχίας της, τὰ ὅπλα, γιὰ νὰ τοὺς ἀναγκάσει νὰ ἐπιστρέψουν στὸν φιλμικὸ χῶρο τῆς «συνύπαρξης». Ἡ βίαιη συνύπαρξη τώρα τῶν δύο τάξεων σ' αὐτὸ τὸ χῶρο παραπέμπει μὲ τὴ σειρά της στὸν διχασμὸ τοῦ ἑνὸς φιλμικοῦ χώρου σὲ δύο τμήματα: τὸ Ἕνα διαιρεῖται σὲ δύο, τὰ δύο δὲν συγχωνεύονται σὲ Ἕνα. Καταλαβαίνουμε τώρα ποιά ἔννοια ἔχει ἡ «ἀναγκαιότητα τῆς δουλειᾶς καὶ στὰ δύο μέρη» καὶ πῶς τὸ φὶλμ τοῦ Ἀγγελόπουλου λειτουργεῖ καὶ στὰ δύο διαλεκτικά.

Εἴπαμε ὅμως ὅτι ἡ παραγωγὴ τοῦ φιλμικοῦ χώρου τῆς φυλακῆς εἶναι ἕνα πρῶτο ἀποτέλεσμα τῆς σύγκρουσης τῶν δύο πολιτικῶν πρακτικῶν. Ποιό εἶναι ἕνα "ἄλλο" ἀποτέλεσμα; Σὲ τελικὴ ἀνάλυση, ὁλόκληρη ἡ ἐξέλιξη τοῦ φὶλμ ἐγγράφεται σὰν ἡ ἐξέλιξη, σὲ συμβολικὸ ἐπίπεδο, τῆς σύγκρουσης τῶν δύο πολιτικῶν πρακτικῶν. Ἡ «ἱστορία» τοῦ φίλμ, σὲ συμβολικὸ πάντα ἐπίπεδο, εἶναι ἡ μετάβαση ἀπὸ μιὰ ἀστικὴ δημοκρατία σὲ ἕνα δικτατορικὸ καθεστώς. Ἡ ἐγγραφὴ ποιῶν φιλμικῶν στοιχείων μᾶς ὁδηγεῖ στὸ νὰ βγάλουμε αὐτὸ τὸ συμπέρασμα; Τὸ φὶλμ ἀρχίζει μὲ τὴν ἐγγραφὴ τῆς πολιτικῆς πρακτικῆς τῶν συνδικαλιστῶν, ὅπου ἀόρατη (ἀλλὰ ἀποτελεσματικὴ) εἶναι ἡ πολιτικὴ πρακτικὴ τῆς κυβέρνησης: ἐργατικὴ συγκέντρωση - δολοφονία.

Τὸ φίλμ, σὰν μύθος, τελειώνει μὲ τὴν ἐγγραφὴ τῆς πολιτικῆς πρακτικῆς τῆς κυβέρνησης, ὅπου ἀόρατη (καὶ μὴ ἀποτελεσματικὴ) εἶναι ἡ πολιτικὴ πρακτικὴ τῶν συνδικαλιστῶν: δολοφονία τοῦ Σοφιανοῦ. Τὸ φιλμικὸ σῶμα ὅμως συνεχίζεται: αὐγή, ἐκτέλεση τριῶν προσώπων. Ὁρατὴ καὶ ἀποτελεσματικὴ μιὰ νέα πολιτικὴ πρακτική. Κλείσιμο τοῦ μύθου καὶ ἄνοιγμα τοῦ φὶλμ σὲ μιὰ νέα ἐποχή, ὅπου ἡ ἀντίφαση τῶν πολιτικῶν πρα-

κτικῶν δὲν σβήνει ἀλλὰ παρουσιάζεται μὲ μιὰ νέα (καθαρὰ καταπεστικὴ) μορφή: τῆς πολιτειακῆς (καὶ ὄχι κοινωνικῆς) ἀλλαγῆς: δικτατορικὸ καθεστώς. (Πολὺ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἐπίσης ὁ τρόπος ἐγγραφῆς τοῦ ὁρατοῦ - ἀόρατου - ἀποτελεσματικοῦ τῶν δύο πολιτικῶν πρακτικῶν, γιατὶ τὸ κλείσιμο τοῦ μύθου καὶ τὸ ἄνοιγμα στὴν πολιτειακὴ ἀλλαγὴ μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ ὅτι παρουσιάζεται (σὲ συμβολικὸ ἐπίπεδο) σὰν συνέπεια τῆς ἀόρατης καὶ ταυτόχρονα μὴ ἀποτελεσματικῆς πρακτικῆς τῶν συνδικαλιστῶν).

Στὸ φὶλμ ὅμως διακρίνουμε τὴν ἐγγραφὴ καὶ ἄλλων πολιτικῶν πρακτικῶν: ξένες δυνάμεις, πολιτικὰ κόμματα. Οἱ πολιτικὲς πρακτικὲς αὐτὲς δὲν παύουν νὰ ὑπακούουν στὴν ἀρχὴ τῆς ἀντίφασης, ἀλλὰ ἐγγράφονται σὰν δευτερεύουσες ἀντιφάσεις ἀπέναντι στὴν κύρια ἀντίφαση. Ἐγγραφόμενες ἔτσι οἱ πολιτικὲς τῶν κομμάτων καθορίζουν μὲν σὰν μικρο-ἀντιφάσεις τὴν πολιτικὴ τῆς κυβέρνησης, μπορώντας σὲ εἰδικὲς συνθῆκες νὰ συμμαχήσουν μὲ τὴν Ἄλλη παράταξη, δὲν παύουν ὅμως, σὲ σχέση μὲ τὴν κύρια ἀντίφαση, νὰ ἀνήκουν στὴν Ἴδια παράταξη.

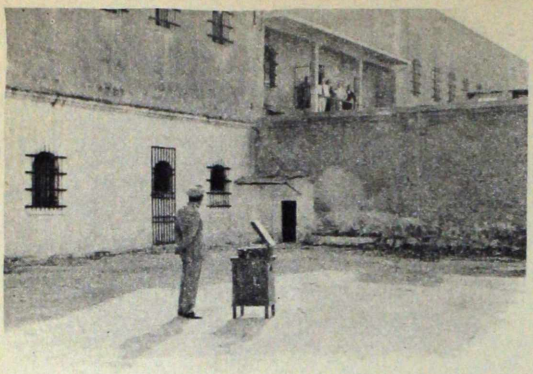
Ἂς ἔρθουμε ὅμως καὶ στὰ ἄλλα ἐπίπεδα, τὸ ἰδεολογικὸ καὶ τὸ οἰκονομικὸ καὶ ἂς δοῦμε μὲ ποιόν τρόπο ἐγγράφονται στὸ φὶλμ. Ἡ πρώτη μας παρατήρηση εἶναι ὅτι τὸ φὶλμ ἐγγράφει αὐτὰ τὰ ἐπίπεδα σὰν διαφορετικά, ἀρνούμενο νὰ τὰ συμπιέσει τὸ ἕνα πάνω στὸ ἄλλο. Ἀρνεῖται, δηλαδή, ν' ἀναπαράγει στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἑνὸς ἐπιπέδου τοὺς νόμους λειτουργίας καὶ τὶς ἀντιφάσεις ἑνὸς ἄλλου ἐπιπέδου, παραπέμποντάς μας μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ὄχι μόνο στὴ μανία ἀναπαράστασης κάποιας «πραγματικῆς ὁλότητας» τῶν «μοντέρνων» φὶλμ ἀλλὰ καὶ στὰ τερατώδη «σφάλματα» τῶν θεωρητικῶν σαρτρικοῦ ἢ μαρκουζικοῦ στύλ. Τὸ φὶλμ, ἀντίθετα μ' αὐτούς, παράγει τὰ ἐπίπεδα σὰν αὐτόνομα μέσα σὲ μιὰ δομὴ ποὺ δὲν ἀντανακλᾶται στὸ ἐσωτερικὸ καθενὸς ἐπιπέδου. (Τί δομὴ εἶναι αὐτὴ καὶ σὲ τί εἴδους αἰτιότητα ὑπακούει θὰ δοῦμε παρακάτω). Αὐτὸ ἔχει σὰν ἄμεσο ἀποτέλεσμα τὸν ἀναγκαῖο τεμαχισμὸ τοῦ φιλμικοῦ σώματος σὲ «ἀνεξάρτητες» σκηνές, ποὺ κάθε μιὰ καθορίζονται ἀπὸ ἕνα διαφορετικὸ ἐπίπεδο. (Σ' αὐτὴ τὴν ἀναγκαιότητα ὑπακούει, κι αὐτὸ τὸ νόημα ἔχει τὸ «ἀποσπασματικὸ» τοῦ φίλμ, πού, ὡστόσο, τόσο «δυσκόλεψε» τὴν κυριαρχοῦσα κριτική). Γιὰ παράδειγμα: τὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο ἐγγράφεται γιὰ μία καὶ μοναδικὴ φορὰ στὸ φὶλμ «ἀποκομμένο» ἀπὸ τὰ ἄλλα δύο. Μιλᾶμε γιὰ τὴ σκηνὴ τοῦ πὶκνίκ. Ἡ σκηνὴ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴ μυθοπλασία, δὲν βοηθάει στὴ δραματικὴ προώθηση τοῦ μύθου. Ἐγγράφεται σὰν «ἀλλοιώτικη» ἀπὸ τὶς ἄλλες, ἀπ' τὴν ὀπτικὴ τῆς δευτερεύουσας ἀντίφασης τοῦ διεθνοῦς πολιτικοῦ κλίματος καὶ τῆς πολιτικῆς πρακτικῆς τῶν ξένων δυνάμεων, ὅπως εἴπαμε πιὸ πάνω. Καὶ στὸ κέντρο αὐτῆς τῆς σκηνῆς (ποὺ βρίσκεται καὶ ἡ ἴδια στὸ «κέντρο» τοῦ φίλμ), ἐγγρά-

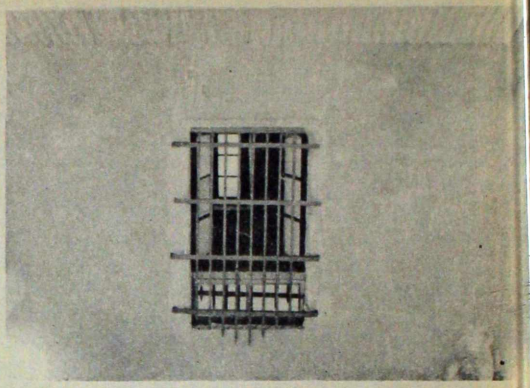
«Οἱ φασαρίες δημιουργοῦν ἀνασφάλεια. Πλήττονται οἱ μεγάλες οἰκονομικὲς μονάδες».

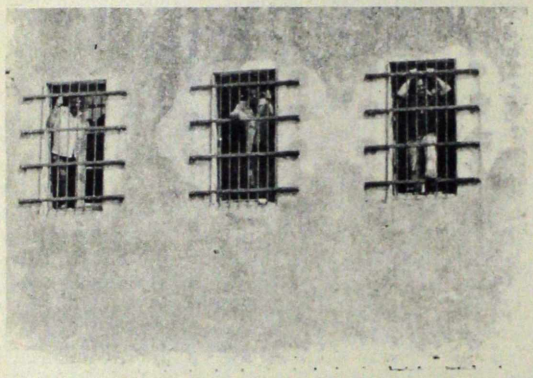
φεται διαφορετικὸ κι ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ σκηνή, ὅπου ἀνήκει, τὸ πλάνο τοῦ κοντοῦ «ὑπηρέτη» μὲ τὸ τουφέκι, μόνου του, πλάτη στὸ θεατή, χωρὶς πρόσωπο, ἀπέναντι στὴ θάλασσα νὰ δηλώνει: «Οἱ φασαρίες δημιουργοῦν ἀνασφάλεια, πλήττονται οἱ μεγάλες οἰκονομικὲς μονάδες». Ἀμέσως μετὰ στὸ πλάνο μπαίνουν οἱ πρεσβευτές, «παρασέρνουν» μαζί τους τὴν εἰκόνα, γιὰ νὰ ξαναμπεῖ πίσω τοὺς στὸ κάδρο ξανὰ ὁ «ὑπηρέτης» τρέχοντας νὰ φωνάξει τὴ «Λέλα», ξανὰ πίσω στὸ φιλμικὸ ρόλο του, στὴ μάσκα τοῦ «προσώπου» του. Ἡ κατάργηση τοῦ «προσώπου» ἐκπροσώπησε τὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο...

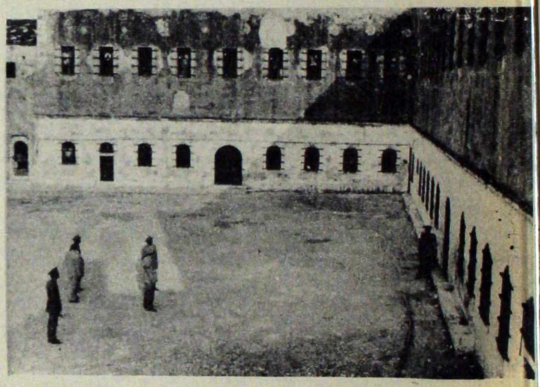
Ἔτσι τὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο ἀπομονώθηκε, στὴ ρητή του ἔκφραση, ἀπὸ τὰ ἄλλα, διατηρώντας ὅμως ταυτόχρονα ἄλλου εἴδους δεσμοὺς μ' αὐτά: γιὰ νὰ πάψουν νὰ «πλήττονται οἱ μεγάλες οἰκονομικὲς δυνάμεις» δολοφονεῖται φυσικὰ ὁ Σοφιανός. Ὅπως καταλαβαίνουμε, ὑπάρχει μιὰ αἰτιότητα, ποὺ συναρθρώνει τὰ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε ἡ αὐτονομία τους νὰ ὑποδείχνει ταυτόχρονα καὶ τὴν κυριαρχία τοῦ ἑνὸς ἐπιπέδου (τοῦ οἰκονομικοῦ) πάνω στὸ ἄλλο (τὸ πολιτικό). Ἡ αἰτιότητα αὐτή, ποὺ διέπει τὰ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, ἐξασφαλίζοντας ταυτόχρονα τὴν ἰδιότυπη ἀνάπτυξη τοῦ καθενὸς ξεχωριστά, ὀνομάζεται δομικὴ αἰτιότητα. Γιατὶ ἂν τὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο δρᾶ πάνω στὸ πολιτικό, ἡ δράση αὐτὴ ἐγγράφεται μὲ πολιτικοὺς ὅρους κι ὄχι μὲ οἰκονομικούς, δηλαδὴ μετασχηματίζεται ἀνάλογα μὲ τὸν χῶρο μέσα στὸν ὁποῖο δρᾶ. Ἀντίθετα, λοιπόν, μὲ τὴ χεγκελιανὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν ἱστορία, στὴν ὁποία συναντᾶμε τὴν ἐκφραστικὴ αἰτιότητα, τὴν κυριαρχία δηλαδὴ τοῦ ἑνὸς ἐπιπέδου μέσα στὸ ἄλλο, χωρὶς αὐτὴ νὰ ἐγγράφεται μὲ ὅρους τοῦ κυριαρχουμένου ἐπιπέδου, δηλ. δίχως νὰ μετασχηματίζεται ὁ τρόπος δράσης τῆς κυριαρχίας, ἡ δομικὴ αἰτιότητα δὲν σημαίνει τίποτε ἄλλο παρ' ὅτι ἡ κυριαρχία εἶναι μορφικὴ καὶ ὄχι οὐσιακή, ὅτι τὰ διαφορετικὰ ἐπίπεδα διέπονται ἀπὸ τὴν ἴδια διαλεκτική, ἡ ὁποία τὰ συναρθρώνει μέσα σ' ἕνα ὀργανικὸ ὅλο, ποὺ δομεῖται σὲ τελευταία ἀνάλυση ἀπὸ μιὰ κυριαρχούσα δομή, τὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο (13). Μ' ἄλλα λόγια, πρόκειται γιὰ τὸ πρόβλημα τῆς ἀποτελεσματικότητας μιᾶς ἀπουσίας, μιᾶς δομῆς παρούσας πουθενὰ ἀλλοῦ ἐκτὸς μέσα στ' ἀποτελέσματά της. Πράγμα ποὺ μᾶς ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ κινητήρια δύναμη εἶναι ἡ «ἀπουσία» τῆς δομῆς. Ἀκριβῶς ἔτσι ἐγγράφεται τὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο στὸ φιλμ τοῦ Ἀγγελόπουλου: παρὸν μόνο στὸ πλάνο τοῦ πὶκ - νίκ, ἀπὸν καὶ γι' αὐτὸ κινητήρια δύναμη στὸ ὑπόλοιπο φίλμ.

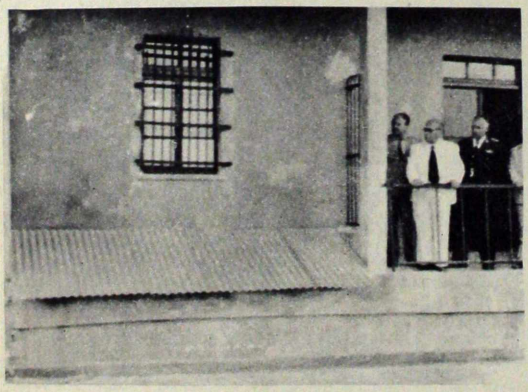
Ἂς ἔρθουμε τώρα στὸ ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο γιὰ νὰ δοῦμε πρῶτα-πρῶτα μὲ ποιόν τρόπο ἐγγράφεται σὰν διαφορετικὸ ἀπ' τὰ ἄλλα δύο ἐπίπεδα καὶ κυρίως ἀπ' τὸ πολιτικό. Ὅταν ἀντιμετωπίσαμε τὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο εἴπαμε ὅτι οἱ δύο πολιτικὲς πρακτικὲς ποὺ τὸ συνιστοῦν βρίσκονται σαφῶς διαχωρισμένες χωρικά. Ἡ κάθε πολιτικὴ πρακτικὴ ἐγγραφόταν σ' ἕναν χῶρο ἐπικαθορίζοντάς τον. Ἡ διάβαση τῶν πρακτικῶν ἀπὸ χῶρο σὲ χῶρο ἦταν ἀδύνατη. Μόνο στὴ φυλακὴ «συνυπῆρχαν» ἀλλὰ καὶ πάλι αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ ὀνομασθεῖ «συνύπαρξη» ἀφοῦ οἱ δυὸ ἐκφράσεις πολιτικῆς πρακτικῆς τῶν κρατουμένων εἶχαν σὰν ἀποτέλεσμα τὴν ἄμεση καταστολή τους ἀπὸ τὴν κυρίαρχη πολιτικὴ πρακτικὴ τῶν δεσμοφυλάκων. Τί συμβαίνει ὅμως μὲ τὸ ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο; Καὶ σ' αὐτὴ βέβαια τὴν περίπτωση λειτουργεῖ ἡ ἀρχὴ τῆς ἀντίφασης. Ἔχουμε ἔτσι δύο ἀντιμαχόμενες ἰδεολογίες: Ἡ διάκρισή τους ὅμως δὲν ἀπορέει ἀπὸ ἕναν σκηνικὸ χωρισμὸ τοῦ φιλμικοῦ σώματος σὲ δύο ἀποσπάσματα. Οἱ δύο ἰδεολογίες συνυπάρχουν καὶ συγκρούονται σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ φίλμ, καὶ σ' ὅλους τοὺς χώρους του. Ἂς πάρουμε δύο ἀπ' τοὺς κώδικες ποὺ μ' αὐτοὺς (ἀλλὰ ὄχι βέβαια μόνον μ' αὐτοὺς) ἐγγράφει ἄμεσα τὸ φὶλμ τὶς δύο αὐτὲς ἀντιφατικὲς ἰδεολογίες: τὴ μουσικὴ καὶ τὸ διάλογο. Ἂς δοῦμε πρῶτα τὴ μουσική. Ἤδη ἀπὸ τὸ ζενερὶκ ἡ μουσικὴ ἐγγράφεται σὰν κάτι τὸ «ξεχωριστὸ» ἀπὸ τὴν εἰκόνα, δημιουργώντας τὴν ἔννοια μιᾶς «ἀπόσπασης», μιᾶς ἀπομάκρυνσης. Φωτογραφίες ὅπου κυριαρχοῦν οἱ διαδηλώσεις, οἱ χωροφύλακες, οἱ συλλήψεις, ἐνῶ ἕνα ἀκορντεὸν παίζει ἕνα ρομαντικὸ σκοπὸ τῆς ἐποχῆς. (Εἶναι εὔκολο βέβαια νὰ μιλήσει κανεὶς γιὰ «δημιουργία ἀτμόσφαιρας» ὅπως ἔκανε ἡ κυριαρχούσα κριτική, ἀπωθώντας μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὴν «ἀπόσπαση» ἀκριβῶς τῆς μουσικῆς ἀπ' τὴν εἰκόνα, «γεμίζοντας» τὸ κενό). Ἡ ἴδια «ἀπόσπαση» καὶ στὴ σκηνὴ ποὺ πάει ὁ ἀδελφὸς τοῦ Σοφιανοῦ στὸ σπίτι τους. Ἡ μουσικὴ ἀκολουθεῖ ἕναν δρόμο «ἀνεξάρτητο» ἀπ' τὴν εἰκόνα. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ἔχουμε καὶ τὴ «σύμπτωση» τῆς μουσικῆς καὶ εἰκόνας: ἂς θυμηθοῦμε τὴ σκηνὴ στὰ γραφεῖα τοῦ κόμματος ἢ στὸ πὶκ-νὶκ (γιὰ τὴν ἀστικὴ μουσική), καὶ τὸ σφύριγμα τῆς «κοντούλας λεμονιᾶς» πρὶν ἀπ' τὴν ἐξέγερση τῶν κρατουμένων (γιὰ τὴν «λαϊκή»). Δύο χρήσεις λοιπόν, δύο μουσικῶν. Τὸ ἰδεολογικὸ σχῆμα «μουσικὴ» μπορεῖ νὰ κυκλοφορεῖ ἐλεύθερα στοὺς φιλμικοὺς χώρους. Καὶ κυκλοφορεῖ ἐλεύθερα ὡς τὴ στιγμὴ τῆς σύγκρουσης τῶν δύο ἀντιτιθέμενων μουσικῶν στὴ σκηνὴ μὲ τὸ γραμμόφωνο, ποὺ ὑλοποιεῖ, ἐγγράφοντάς την κυριολεκτικά, ὄχι μόνο τὴ σύγκρουση δύο διαφορετικῶν μουσικῶν, ἀλλὰ ἀκόμη περισσότερο τὴ σύγκρουση δύο ἀντιτιθεμένων ἰδεολογιῶν. Τί συμβαίνει πραγματικὰ στὴ σκηνὴ μὲ τὸ γραμμόφωνο; Μέχρι ἐκεῖ, εἴπαμε ὅτι οἱ δύο τάξεις «συνυπάρχουν» μὲν στὴν φυλακή, κατέχουν πάντως διαφορετικοὺς χώρους στὸ ἐσωτερικό της. Οἱ μὲν στὸ γραφεῖο, στοὺς διαδρόμους, στὴν αὐλή, οἱ δὲ στὰ κελλιά. Συμβολικὸ δεῖγμα τῆς ἀποκοπῆς τὸ ἑρμητικὰ κλειστὸ κελλὶ τοῦ Σοφιανοῦ (βλ. τὸ συμβολικὸ ρόλο του στὸ κείμενο τοῦ Νίκου Λυγγούρη). Ὅταν ἀρχίσει νὰ παίζει τὸ γραμμόφωνο ποιό εἶναι τὸ ἀποτέλεσμα. Οἱ κρατούμενοι βγαίνουν στὰ παράθυρα, οἱ ἀρχὲς εἶναι στὸ μπαλκόνι, ὡς καὶ τὸ παράθυρο τοῦ Σοφιανοῦ ἀνοίγει. Ὅλοι μιὰ ἀνήκουν σ' ἕναν καὶ τὸν

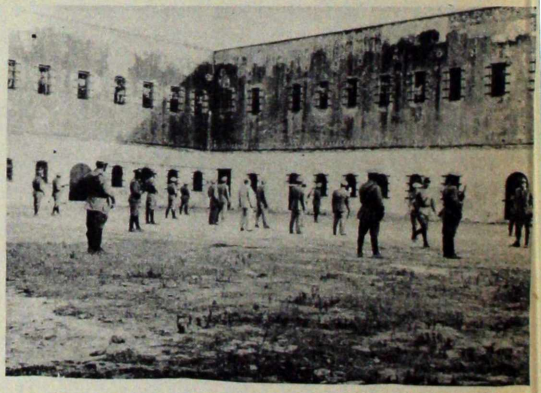












αὐτὸ χῶρο. Σὰν τίποτα νὰ μὴν τοὺς χωρίζει. Σὰν οἱ ἀντιφάσεις νὰ μὴν ὑφίστανται πιά. Ποιός παρήγαγε τὸ «σβύσιμο» τῶν ἀντιφάσεων; Ἡ ἀστικὴ μουσική. Μ' ἄλλα λόγια ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία. Ἕνας ἀπὸ τοὺς κύριους ρόλους τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας εἶναι, ὅπως καταλαβαίνουμε, ἐπενδύοντας στὸ φανταστικὸ (ὁλοποιητικὴ μεταφυσικὴ) τὶς πραγματικὲς σχέσεις, νὰ ἀμβλύνει τὶς ἀντιφάσεις. Ὅλοι πιὰ εἶναι ἴσοι γιατὶ ἀκοῦν τὴν ἴδια μουσική, πράγμα ποὺ τοὺς ἐντάσσει στὸν ἴδιο φιλμικὸ χῶρο (στὸ ἴδιο κάδρο). Δὲν ὑπάρχουν πιὰ διαχωριστικὲς γραμμὲς ἀνάμεσα στὶς τάξεις. (Κάτω φυσικὰ ἀπ' αὐτὴν τὴν ἰσότητα κάνει τὴν εἴσοδό του ὁ ἐκτελεστής. Βλέπε τὴ σχετικὴ ὁμοιότητα τῆς «ἀπόσπασης» μὲ τὸ ζενερίκ). Καὶ ξαφνικὰ μὲ τὸ τέλος τῆς μουσικῆς ἡ ἀπάντηση: οἱ καραβάνες. Ἡ Ἄλλη μουσική. Ἡ Ἄλλη ἰδεολογία. Ποὺ ἀντιμάχεται τὴν προηγούμενη. Ἀποτέλεσμα τῆς σύγκρουσης, ἡ κυρίαρχη τάξη ἀναγκάζεται νὰ βγάλει τὸ ἰδεολογικὸ προσωπεῖο νὰ καταφύγει καὶ πάλι στὰ ὅπλα· νὰ κάνει, κάτω ἀπ' τὴν πίεση τῆς ἀντίθετης ἰδεολογίας, αἰσθητὴ τὴν ταξικὴ διαφορὰ μὲ τὴν καθαρή, καταπιεστικὴ μορφή της. Αὐτὴ ὅμως ἡ σύγκρουση καὶ ἡ «λύση» της (ἡ ἐγκατάλειψη τοῦ ἰδεολογικοῦ ἀστικοῦ μουσικοῦ σχήματος ἀπὸ τὴν κυρίαρχη τάξη μὲ τὴν προσφυγὴ στὰ ὅπλα, ἀκριβῶς λόγω τῆς ὄξυνσης τῆς ἀντίφασης), ἐπιφέρει ταυτόχρονα καὶ τὸ θάνατο ὁλόκληρου τοῦ ἰδεολογικοῦ σχήματος τῆς μουσικῆς: μέχρι τὸ τέλος τοῦ φίλμ δὲν θὰ ἀκουστεῖ πιὰ μουσική. Παρὰ μόνο στὸ τελευταῖο πλάνο μετὰ τὴν ἐκτέλεση. Μετὰ τὸ «ἄνοιγμα» τοῦ φίλμ. Μιὰ μουσικὴ ποὺ παραπέμπει στὸν ἦχο τῆς σειρήνας τοῦ ἐργοστασίου, στὴν πρώτη σκηνὴ τοῦ φίλμ, μετὰ τὴ δολοφονία στὴν ἐργατικὴ συγκέντρωση. Μόνο ποὺ εἶναι ἀκριβῶς ἀντίθετη. Κατάλληλη σὰν ἰδεολογία γιὰ τὴν «πολιτειακὴ ἀλλαγή»: τὸ στρατιωτικὸ ἐγερτήριο σάλπισμα.

Αὐτὸ ἀκριβῶς σημαίνει «διαλεκτικὴ ἐγγραφὴ καὶ λειτουργία» τοῦ μουσικοῦ κώδικα.

Ἂς πάρουμε τώρα τοὺς διαλόγους. Εἶναι σαφὲς βέβαια ὅτι εἶναι κι αὐτοὶ φορεῖς τῆς ἰδεολογίας, τῶν δύο ἀντιτιθέμενων ἰδεολογιῶν («ἐν συνεχεία συνειργάσθη μετὰ τῆς ὑπηρεσίας διώξεως λαθρεμπορίου...»/«ὕστερα μάθαμε πὼς ἔγινε χαφιές»). Αὐτὸ ὅμως ποὺ ἔχει κυρίως σημασία στὸ φίλμ εἶναι ὁ τρόπος ποὺ ἀποκόβει τὴ σειρὰ τῶν διαλόγων ἀπὸ κάθε ἄμεση ἀναφορὰ στὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο. Ὁ διάλογος δὲν λειτουργεῖ σὰν πολιτικὸ ἄλλοθι γιὰ τὸ φίλμ, ὅπως συνηθίζεται στὰ μοντέρνα «πολιτικὰ» φιλμάκια. Καὶ ἐπὶ πλέον ὁ διάλογος παραπέμπει πάντοτε σὲ φιλμικὰ κι ὄχι σὲ ἐξωφιλμικὰ στοιχεῖα. Ἂν ἐντάξουμε (θεμιτὸ ἄλλωστε) στὴ σειρὰ τοῦ διάλογου καὶ τὴν ἀπουσία του θὰ καταλάβουμε πολὺ καλὰ τί ἐννοοῦμε. Κάθε φορὰ ποὺ ἡ μυθπλασία τοῦ φίλμ ἀπαιτεῖ κάποιου εἴδους ἐπικοινωνία μ' ἕναν χῶρο ἔξω ἀπ' τὸ φίλμ, αὐτὴ ἐγγράφεται μὲ τὴν ἔλλειψή της, ἐνῶ σὲ συνέχεια ἐγγράφεται τὸ ἀποτέλεσμά της. Εἶναι προφανὲς ὅτι στὸ φίλμ (καὶ μιλᾶμε πάντα γιὰ τοὺς διάλογους τοῦ φίλμ), βλέπουμε μόνο τ' ἀποτελέσματα τῶν συνομιλιῶν. Ἂς κάνουμε μιὰ γρήγορη ἀπαρίθμηση τῶν ἀπουσιῶν τοῦ διαλόγου: δὲν ἀκοῦμε τί λένε στὸ Σοφιανὸ ὅταν τὸν συλλαμβάνουν, δὲν ἀκοῦμε τί λέει ὁ διευθυντὴς (στὸ τηλέφωνο) γιὰ τὴν αἰχμαλωσία τοῦ Κριεζῆ, δὲν ἀκοῦμε τί λένε στὸν ὑπουργὸ μετὰ τὸ τέλος τῶν ἐγκαινίων, τὶς ἐξηγήσεις τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ Σοφιανοῦ στὸ δικηγόρο, δὲν ἀκοῦμε τὴ συνομιλία τοῦ ὑπουργοῦ καὶ σὲ συνέχεια τοῦ καθηγητῆ μὲ τὸ «ὑψηλὰ ἱστάμενο» πρόσωπο (ἀπ' τὸ τηλέφωνο), δὲν ἀκοῦμε τὴ συζήτηση τοῦ ἀντεισαγγελέα μὲ τὸν ἀδελφὸ τοῦ Σοφιανοῦ στὸ ἀναρωτήριο... Ποιός εἶναι πραγματικὰ ὁ ρόλος αὐτῶν τῶν ἐλλείψεων τοῦ διαλόγου; Εἴπαμε ὅτι ἐγγράφεται τὸ ἀποτέλεσμα αὐτῶν τῶν ἐλλείψεων. Οἱ ἐλλείψεις ὅμως κρύβουν τὶς αἰτίες; Μποροῦμε θαυμάσια ν' ἀπαντήσουμε ὅτι, ἀντίθετα, οἱ ἐλλείψεις αὐτὲς φανερώνουν τὶς αἰτίες. Καὶ αὐτὸς εἶναι ὁ ρόλος τους. Γιατὶ αὐτὸ ποὺ ἀπωθεῖται ἀπὸ τὸ φιλμικὸ σῶμα δὲν εἶναι οἱ αἰτίες ἀλλὰ οἱ κάθε λογῆς ψευδο-ἐξηγήσεις τῶν γεγονότων, ποὺ στὴν πραγματικότητα κρύβουν τὶς ἀληθινὲς αἰτίες: οἱ ἐκφράσεις τοῦ λόγου τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας. Ἀπωθώντας τὸν λόγο αὐτό, τὸ φίλμ ὑποχρεώνει τὸν θεατὴ νὰ ψάξει ἀλλοῦ γιὰ νὰ βρεῖ τὶς πραγματικὲς αἰτίες τῶν γεγονότων: τὴν Αἰτία τῶν γεγονότων: τὴν ἀρχὴ τῆς ἀντίφασης.

(συνεχίζεται)

ΤΕΛΗΣ ΣΑΜΑΝΤΑΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(1) Λουΐ Ἀλτουσέρ: «Πάνω στὴν ὑλιστικὴ διαλεκτική», στὸ «Pour Marx», ἔκδ. Maspero, Παρίσι 1965, σελ. 161 - 224.
(2) Τόμας Χέρμπερτ: «Σκέψεις πάνω στὴ θεωρητικὴ κατάσταση τῶν κοινωνικῶν ἐπιστημῶν, καὶ εἰδικά, τῆς κοινωνικῆς ψυχολογίας», στὸ «Cahiers pour l' Analyse», No 2, σελ. 143.
(3, 4) Τόμας Χέρμπερτ, στὸ ἴδιο.
(5) Λουΐ Ἀλτουσέρ: «Μαρξισμὸς καὶ οὐμανισμὸς» στὸ «Pour Marx», σελ. 238.
(6, 7) Λουΐ Ἀλτουσέρ, στὸ ἴδιο, σελ. 240—41.
(8) Τόμας Χέρμπερτ στὸ ἴδιο.
(9) Ἀλαὶν Μπαντιού: «Ἡ αὐτονομία τῆς αἰσθητικῆς διαδικασίας».
(10) Ἀλαὶν Μπαντιού, στὸ ἴδιο.
(11, 12) Λουΐ Ἀλτουσέρ: «Ἀπὸ τὸ "Κεφάλαιο" στὴ φιλοσοφία τοῦ Μάρξ», στὸ «Lire le Capital», ἔκδ. Maspero, νέα ἔκδοση, Παρίσι 1971, Τόμος I, σελ. 10—12.
(13) Ἡ ἔννοια τῆς «δομικῆς αἰτιότητας» ὀφείλει τὴν παραγωγή της στὸν Ζὰκ Λακὰν ποὺ τὴν ἔθεσε ξεκινώντας ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦ Φρόυντ. Τὴν ἴδια ἔννοια ὁ Ζὰκ - Ἀλαὶν Μιλλὲρ τὴν ὀνομάζει «μετωνυμικὴ αἰτιότητα» («Δράση τῆς δομῆς», στὸ «Cahiers pour l' Analyse», No 9). Ὁ Λουΐ Ἀλτουσὲρ τὴ σύγκρινε μὲ τὴ μαρξιστικὴ Darstellung καὶ τὴν ἐφάρμοσε στὴν μαρξιστικὴ ἀντίληψη τῆς δομῆς στὸ «Lire le Capital», τόμος II, σελ. 56—71.

II

τοῦ Νίκου Λυγγούρη

«Πρὶν ἀπὸ τὴν παρακμὴ τῆς ἀστικῆς τάξης... ἂν ὑπάρχει ἕνα ἀπόλυτο κριτήριο γιὰ τὴν νεότητα τῶν ἰδεῶν, αὐτὸ εἶναι ἀσφαλῶς ὅτι ἡ σάπια ἀστικὴ τάξη δὲν μπορεῖ νὰ τὶς καταλάβει».

ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

Μικρὴ Παρένθεση Πάνω στὴν Ἔννοια τοῦ πολιτικοῦ φίλμ

Πρὶν προχωρήσουμε στὴν ἀνάλυση τῶν ἰδεολογικῶν διαδικασιῶν ποὺ ἡ ταινία ἐκφέρει, θὰ θέλαμε νὰ ἐπιμείνουμε πάνω στὴν ἔννοια τοῦ πολιτικοῦ φίλμ γιὰ δύο λόγους: Πρῶτον γιατὶ ἐλάχιστα τέτοια φίλμ ἔχουν παιχτεῖ ἀπ' ὅσο γνωρίζουμε στὴν Ἑλλάδα, γιατὶ τὰ δῆθεν «πολιτικὰ» δὲν κάνουν τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ συσκοτίζουν ἀκριβῶς τὴν ἔννοια τοῦ πραγματικὰ πολιτικοῦ φίλμ, καὶ δεύτερον γιατὶ ἡ ταινία τοῦ Ἀγγελόπουλου ἐγγράφεται μέσα σὲ μιὰ σημαντικὴ πολιτικὴ προβληματική, ἡ ὁποία ἀπαιτεῖ νὰ «φτιάχνουμε μὲ πολιτικὸ τρόπο πολιτικὰ φίλμ» σύμφωνα μὲ τὸν λόγο τοῦ Γκοντάρ.

Τὸ φίλμ λοιπὸν τοῦ Ἀγγελόπουλου εἶναι φτιαγμένο πολιτικά, δηλαδὴ ἀποτελεῖ μιὰ ἀπ' τὶς λίγες προσπάθειες γιὰ τὴν δημιουργία ἑνὸς ὑλιστικοῦ[1] καὶ διαλεκτικοῦ κινηματογράφου, ἀλλὰ εἶναι καὶ πολιτικό, δηλαδὴ τὸ θέμα του, τὰ παραπέμποντά του καὶ τὰ σημαινόμενά του ἐγγράφονται μέσα σὲ πολιτικὲς διαδικασίες, ποὺ καθορίζονται ἄμεσα ἀπ' τὶς σύγχρονες κοινωνικὲς καὶ οἰκονομικὲς συνθῆκες. Ἀντίθετα ἀπ' τὸ μεγάλο ἀριθμὸ πρόσφατων ταινιῶν ποὺ ἀρχίζουν ἀπ' τὸ «Σάκκο καὶ Βαντσέττι» γιὰ νὰ φτάσουν μέχρι τὸ «Ὑπεράνω πάσης ὑποψίας» σὰν ἀντιδραστικὲς ἀπολογίες τῆς μικροαστικῆς ἰδεολογίας (ἡ ὁποία ἐπειδὴ ἀπωθεῖ τὴν πολιτικὴ ἐπιθυμεῖ ν' ἀρνηθεῖ αὐτή της τὴν ἐνοχή, ἀκριβῶς μὲ τὸ νὰ κατασκευάζει μικροαστικὰ φίλμ, ποὺ παραμορφώνουν τελείως κάθε πραγματικὸ πολιτικὸ πρόβλημα), οἱ «Μέρες τοῦ '36» προσπαθοῦν νὰ ἀνακαλύψουν τὴν ἔννοια τοῦ πολιτικοῦ καὶ/ἢ τοῦ πρωτοποριακοῦ, γιὰ τὴν ἐγκαθίδρυση ἑνὸς κινηματογράφου ποὺ θὰ ἐγγραφεῖ μέσα στὶς σύγχρονες καλλιτεχνικὲς πρωτοπορίες. Οἱ πρωτοπορίες αὐτὲς δὲν παύουν σήμερα νὰ ξαναανακαλύπτουν τὴν μεγάλη ἀξία τῶν διδαγμάτων τῶν δύο μεγαλύτερων ὑλιστῶν θεωρητικῶν, τοῦ Μπρὲχτ καὶ τοῦ Ἀιζενστάιν. Τὸ φίλμ τοῦ Ἀγγελόπουλου ὑπερβαίνει μιὰ μικροαστικὴ προβληματικὴ τοῦ «στρατευμένου» ἔργου, προβληματικὴ ἀντιδραστικὴ ποὺ ἔχει τὴν καταγωγή της στὸν Σάρτρ: ὁ Σὰρτρ ἔφερε τὸν ὅρο στὴ μόδα ἐννοώντας μ' αὐτὸν τὸν ἀστὸ καλλιτέχνη ποὺ ξαφνικὰ συνειδητοποιεῖ τὴν πολιτικὴ πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς του κι ἀποφασίζει νὰ κάνει «στρατευμένη» τέχνη, δηλαδὴ τέχνη «πολιτική». Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ξεχνᾶμε: α) ὅτι καὶ ἡ προηγούμενη τέχνη του ἦταν πολιτική, ἐγγραμμένη μέσα σὲ μιὰ ἀντιδραστικὴ ἰδεολογία, β) ἡ τωρινὴ «στράτευση» δὲν εἶναι ἱκανὴ νὰ ἐγγράψει τὸ ἔργο ἔξω ἀπ' αὐτὴ τὴν ἰδεολογία, ἐφ' ὅσον ἡ ἰδεολογικὴ ἐγγραφὴ ἑνὸς ἔργου διαφέρει ἀπ' τὴν ἰδεολογικὴ τοποθέτηση τοῦ δημιουργοῦ του, στὸ μέτρο ποὺ ἡ πρώτη δὲν ἀφορᾶ μόνον τὰ σημαινόμενα τοῦ ἔργου (ὅπως ἡ δεύτερη) ἀλλὰ κι ἕνα ὁλόκληρο σύστημα διαδικασιῶν τὸ ὁποῖο κυριαρχεῖ μᾶλλον πάνω στὸν δημιουργό, ἀντὶ νὰ κυριαρχήσει αὐτὸς ἐπάνω του: αὐτὸ σημαίνει ὅτι γιὰ νὰ κάνεις μὲ πολιτικὸ τρόπο ἕνα ἔργο πολιτικὸ δὲν ἀρκεῖ νὰ «στρατευτεῖς», δηλαδὴ νὰ διακηρύξεις τὶς περισσότερες φορὲς ὑστερικὰ τὸν στρατευμένο προοδευτισμό σου, ἀλλὰ νὰ συνειδητοποιήσεις μεθοδικὰ τὴ φύση τοῦ ὄργανου ποὺ χρησιμοποιεῖς μὲ σκοπὸ νὰ «μεταδώσεις» τὰ περιεχόμενά σου. Ἀκριβῶς μ' αὐτὸ τὸν τελευταῖο τρόπο οἱ «Μέρες τοῦ '36» ἐγγράφονται μέσα στὶς σημερινὲς πολιτικὲς διαδικασίες ὄχι σὰν φετιχιστικὸ πολιτικὸ φίλμ, ἀλλὰ σὰν καλλιτεχνικὴ πρακτικὴ ποὺ ἐπαναθέτει στὴν ὀρθή του βάση τὸ πρόβλημα κινηματογράφος/πολιτική, πρόβλημα ποὺ μόνο στὴν ἀνάλυση εἶναι δυνατὸν νὰ βρεῖ τὴν σωστή του κατεύθυνση, κι ὄχι στὴ δημαγωγία, τὴ συναισθηματολογία, τὸν ἐμπειρισμὸ κλπ., καθὼς γίνεται καὶ στὸ πρόσφατο «Ὑπόθεση Ματτέι», ἀντιδραστικὸ ὑποπροϊὸν τῆς μικροαστικῆς ἰδεολογίας.

Ποιά εἶναι λοιπὸν ἡ πραγματικὴ πολιτικὴ σχέση ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ στὴν πολιτική, ἔννοια ποὺ στὸν ἑλληνικὸ χῶρο εἶναι βυθισμένη μέσα στὴ σύγχυση καὶ στὴν χειρότερη ἄγνοια; Καὶ γιατί εἶναι ἀδύνατον νὰ δημιουργηθεῖ ἕνας πολιτικὸς κινηματογράφος ὁ ὁποῖος θὰ «ἀπευθύνεται σ' ὅλους»; (δηλαδὴ καταλύοντας τὶς ταξικὲς διαφορὲς θὰ μιλάει καὶ στὸν ἀστὸ καὶ στὸν ἐργάτη μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, σὰν νὰ εἶχαν τὰ ἴδια συμφέροντα καὶ τὴν ἴδια ἰδεολογία).

«Τὸ ζευγάρι κινηματογράφος/πολιτική, τοῦ ὁ-

ποίου μιὰ εὐρεία χρήση γίνεται σήμερα δὲν παρουσιάζει κάτω ἀπ' αὐτὴ τὴ σκοπιὰ καμιὰ ὀρθὴ χρησιμοποίησή του. Δὲν μποροῦμε νὰ τὸ ἀντιληφθοῦμε ἂν δὲν ἐξετάσουμε ἐπιστημονικὰ τὴν διαλεκτικὴ ἄρθρωση κι ἀλληλοδιείσδυση τῶν δύο ἑτερογενῶν καὶ ἄνισα καταμερισμένων πεδίων τῆς ὑπερδομῆς: τοῦ πεδίου τῆς π ο λ ι τ ι κ ῆ ς καί, μέσα σ' ἐκεῖνο τῆς ἰ δ ε ο λ ο γ ί α ς τὸν ἰδιότυπο ρόλο τῶν σ η μ α ι ν ο υ σ ῶ ν π ρ α κ τ ι κ ῶ ν. Δίχως μιὰ τέτοια ἐξέταση, ἡ ὁποία δὲν μπορεῖ νὰ πραγματοποιηθεῖ παρὰ ἀπ' τὴ σκοπιὰ τοῦ ἱστορικοῦ ὑλισμοῦ καὶ τοῦ διαλεκτικοῦ ὑλισμοῦ, παραμένουμε ἀναγκαστικὰ μέσα στὸν ἐμπειρισμό, στὸν ἐμπρεσσιονισμό, στὸν ἀναρχισμὸ καὶ ὁριστικὰ στὸν ἐκλεκτικισμὸ ἢ στὸν ἰδεολογικὸ δογματισμό... Ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία προχωρεῖ μασκαρεμένη: ὁ ταξικός της λόγος δὲν ὁμολογεῖται σὰν τέτοιος. Μπορεῖ νὰ πάρει ποικίλες μορφὲς καὶ ἰδιαίτερα, μέσα στὸ πεδίο κινηματογράφος/πολιτική, τὴ μορφὴ τοῦ προοδευτισμοῦ, τουλάχιστον ἑνὸς προοδευτισμοῦ τοῦ «περιεχόμενου» ποὺ δὲν ἀγγίζει τὸ οὐσιῶδες, τὸ νὰ γίνει γνωστὴ ἡ τ ρ ο π ο π ο ί η σ η τ ῆ ς σ χ έ σ η ς τ ῶ ν θ ε α τ ῶ ν (ἐνόσω ἡ μάζα τῶν θεατῶν 1° εἶναι διαιρεμένη σ' ἀνταγωνιστικὲς τάξεις 2° μὲ τὴν ἐπίκληση τῶν ταξικῶν - ὑποκειμένων σὲ ὑποκείμενα -τοῦ - θεάματος θεμελιώνεται ἡ παραγνώριση αὐτοῦ τοῦ ἀνταγωνισμοῦ) μ ὲ τ ὶ ς π ρ ο ϋ π ο θ έ σ ε ι ς ὅ ρ α σ η ς τ ο ῦ φ ί λ μ... Αὐτὸ μᾶς κάνει νὰ ξαναποῦμε ὅτι 1° τὸ νὰ κάνεις τὴν πολιτικὴ ἀνάλυση ἑνὸς φίλμ ἀπὸ μόνη τὴ σκοπιὰ τοῦ «περιεχόμενου» του ἢ τῆς πολιτικῆς του ἐτικέττας ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸ ν' ἀποκρύβεις τὸν ἰδιότυπο ρόλο τῆς ἰδεολογίας μέσα στὸ κοινωνικὸ ὅλο, τὸ ἀναδρομικὸ ἀποτέλεσμα τῆς ὑπερδομῆς πάνω στὴν οἰκονομικὴ ὑποδομή. 2° μ έ σ α σ' ἕ ν α φ ί λ μ, μ ι ὰ σ η μ α ν τ ι κ ὴ ὄ ψ η τ ῆ ς ἰ δ ε ο λ ο γ ι κ ῆ ς ἐ ρ γ α σ ί α ς, μ π ο ρ ε ῖ ἱ σ τ ο ρ ι κ ὰ ν ὰ ε ἶ ν α ι ἡ μ ε τ ά θ ε σ η π ο ὺ α ὐ τ ὸ τ ὸ φ ί λ μ ἐ φ α ρ μ ό ζ ε ι σ ὲ μ ι ὰ δ ε ῖ ν α μ η χ α ν ο υ ρ γ ι κ ὴ φ α ι ν ο μ ε ν ι κ ὰ «μ ο ρ φ ι κ ή». Αὐτὸ ποὺ προσδιορίζεται σὰν «μορφικὸ» δὲν εἶναι τὸ ἐξωτερικὸ περιτύλιγμα, ἢ ἡ «ἔκφραση», τῆς ὁποίας τὸ ἰδεολογικὸ (ἢ πολιτικὸ) «περιεχόμενο» θᾶταν τὸ ἐκφραζόμενο ἢ ὁ ἠθελημένος πυρήνας — αὐτὸ ποὺ δίνεται σὰν «μορφικὸ» εἶναι πέρα ὡς πέρα ἰδεολογικό, ἔχει λοιπὸν πολιτικὰ ἀποτελέσματα δεύτερου βαθμοῦ.

Ἀλλὰ ἡ ἐργασία μέσα στὴν ἰδεολογία, ἡ ἰδεολογικὴ πάλη, τῆς ὁποίας ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνας στρατηγικὸς τόπος, καὶ ἡ ὁποία, ἂς ἐπιμείνουμε σ' αὐτό, δ ὲ ν ἔ χ ε ι τ ὸ ἴ δ ι ο ὑ π έ δ α φ ο ς μ ὲ τ ὴ ν π ο λ ι τ ι κ ὴ π ά λ η (ἐμεῖς ὑπογραμμίζουμε), εἶναι μιὰ ἐργασία μακροχρόνια. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια εἶναι βαθειὰ ἠλίθιο, ἠλιθιότητα χαρακτηριστικὴ τοῦ ἰδεαλισμοῦ, τοῦ αὐθορμητισμοῦ, νὰ κατηγοροῦμε π.χ. τὴν ὁμάδα Τζίγκα Βερτὼφ (Γκοντὰρ/Γκορέν, διάβαζε τὸν Ἀγγελόπουλο καὶ τὶς «Μέρες τοῦ '36») ὅτι δὲν καλεῖ κανένα νὰ «κάνει τὴν ἐπανάσταση», ὅπως συχνὰ συνέβη νὰ τὸ διαβάσουμε, ἢ νὰ τ' ἀκούσουμε. Στὴν πραγματικότητα, αὐτὸς ὁ κακόπιστος τύπος φόρμουλας, ποὺ συμφιλιώνει τὸν ἀναρχίζοντα ἀριστερισμὸ μὲ τὸ σινεφιλικὸ «ἀπολιτικισμὸ» μέσα στὴν ἀγάπη πρὸς τὸν κλασικὸ/χολλυγουντιανὸ κινηματογράφο, ἀποκρύβει ἀδέξια μιὰ ὁρισμένη σύγχηση, τὴ σύγχηση τοῦ μικροαστοῦ, τοῦ δ ι α ι ρ ε μ έ ν ο υ ἀνάμεσα στὸν πόθο του ν' ἀπολαύσει μὲ κάθε ἐλευθερία «πολιτιστικὰ» προϊόντα τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας καὶ στὴν ἐπιθυμία του (νευρωτική, ὑστερική) νὰ διαλύσει αὐτὴν (τὴν κυριαρχούσα ἰδεολογία) δίχως ὑπεκφυγή, δίχως στρατηγική. Μ' αὐτὸ τὸν τύπο τῆς ἀντίδρασης, βλέπουμε καθαρὰ τὸν ἰδιότυπο ρόλο τῆς ἰδεολογίας μέσα στὸν ταξικὸ ἀγώνα, καὶ τὴ σπουδαιότητα μιᾶς μορφικῆς-ἰδεολογικῆς ἀνατροπῆς μέσα σ' ἕνα φίλμ, περιλαμβανόμενου κι ἐκείνου τοῦ φίλμ στὸ ὁποῖο τὸ πολιτικὸ θέμα εἶναι καθοριστικό.

Αὐτὴ ἡ σύγχηση, ποὺ θεωρεῖ σὰν «δυσανάγνωστα» καὶ «παραληρηματικὰ» τὰ τάδε κείμενα ἢ φίλμ, ε ἶ ν α ι σ ύ γ χ η σ η τ ῆ ς κ υ ρ ι α ρ χ ο ύ σ α ς ἰ δ ε ο λ ο γ ί α ς, τῆς ἀστικῆς γνώσης, ποὺ βλέπει τὸν ἑαυτό της στερημένο μέσα σ' ἕνα ἰδιότυπο πεδίο τῆς ὑπερδομῆς, τ ῶ ν σ υ μ β ο λ ι κ ῶ ν ἐ γ γ υ ή σ ε ω ν (T. Herbert «Pour une théorie générale des idéologies», Cahiers pour l' Analyse, No 9), οἱ ὁποῖες διαφυλάσσουν τὴ νευρωτικὴ συνοχὴ τοῦ λόγου της (δηλαδὴ τὴν ἐπεξεργασμένη ἀπὸ ἕνα ἀπωθημένο ποὺ δὲν τὸ ἀντιλαμβάνεται), μὲ τὶς ὁποῖες αὐτὴ ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία πιστεύει ὅτι ἐξουσιάζει κάθε ὑπερβολὴ ποὺ θάβαζε σὲ κίνδυνο τὴν οἰκονομία ποὺ αὐτὴ ἀναπαριστάνει — καὶ πρωταρχικὰ τὴν πολιτικὴ ὑπερβολὴ τῆς ταξικῆς πάλης». («Cinéma, idéologie, politique», Cahiers du Cinéma, No 232).

Ἡ μεγάλη αὐτὴ παρένθεση (;) ἂς θεωρηθεῖ σὰν ἀ π ό λ υ τ α ἀ ν ά γ κ α ί α: μόνο κάτω ἀπ' τὸ φῶς της μπορεῖ νὰ γίνει ἀντιληπτὸ τὸ φίλμ τοῦ Ἀγγελόπουλου (καὶ ἡ «Ἀναπαράσταση»), σὰν φίλμ ποὺ ἐγγράφεται σ' ἕνα διάστημα καθαρὰ πρωτοποριακό, μαχητικὸ καὶ ταυτόχρονα θεωρητικό. Γνωρίζοντας τὶς παρερμηνεῖες καὶ τὶς παρεξηγήσεις ποὺ δημιουργήθηκαν ἀπ' τὸ κοινό, τὸ συνηθισμένο σὲ προϊόντα τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας, καὶ ἀπ' τὴν κριτική, ἡ ὁποία κυριολεκτικὰ «ἔθαψε» τὶς «Μέρες τοῦ '36» μὲ τὰ σχόλιά της, ἀπωθώντας τὴν πραγματική τους ἀξία, τὶς διαστάσεις τους κι ἀγνοώντας τὸ πραγματικό τους ἀντικείμενο, θὰ θέλαμε νὰ ἀκολουθήσουμε, ἕνα ὁρισμένο ἀριθμὸ ἀναλύσεων, οἱ ὁποῖες θ' ἀφίσουν τόπο γιὰ μιὰ συστηματικώτερη μελέτη τοῦ φίλμ, π ο ὺ τ ώ ρ α δ ὲ ν μ π ο ρ ε ῖ ἀ κ ό μ α ν ὰ γ ί ν ε ι. Κι αὐτὸ γιατὶ ἡ ἀσυνέχεια τοῦ φιλμικοῦ λόγου στὸ «'36» μᾶς παραπέμπει σ' ἕνα τύπο τέχνης μὴ - ἀναπαραστατικῆς, πολυδιάστατης καὶ «κειμενικῆς»· γιατὶ ἡ ἔννοια τῆς ὁμογένειας εἶναι ἄγνωστη στὸ φίλμ· γιατὶ ἡ σημαίνουσα ὕλη του διασχίζεται ἀπὸ κενά, ἀπὸ τόπους τοῦ ἀσημασιολό-

γητου, ἀπὸ ἀντικείμενα ποὺ ἡ κλασικὴ σημαίνουσα οἰκονομία δὲν μπορεῖ ν' ἀντιληφτεῖ, παρὰ κάτω ἀπ' τὴ μορφὴ τοῦ «νοήματος»· γιατὶ τὸ σύστημα τοῦ φίλμ ἀρθρώνεται σ' ἕνα διάστημα ὑλιστικό, διαλεκτικό, μέσα σὲ μιὰ σκηνὴ διαφορετικὴ ἀπ' αὐτὴν τῆς κλασικῆς - ἀστικῆς τέχνης, ἀπ' τὴν ὁποία ἐπικαθοριζόμαστε ἀκόμη σήμερα· γιατὶ αὐτὸ ποὺ ζητᾶμε δὲν κρύβεται ἐκεῖ ποὺ τὸ ζητᾶμε, ἀλλὰ ἐκεῖ ὅπου ποτὲ δὲν θὰ τ' ἀναζητούσαμε (ὅπως τὸ «κλεμμένο γράμμα» τοῦ Πόε ποὺ ὁ Λακὰν βλέπει σὰν τὴν ἔνδειξη τοῦ φανεροῦ νοήματος, τὸ ὁποῖο ὅμως δὲν εἶναι ἀδύνατο ν' ἀνακαλυφτεῖ μὲ μιὰ μέθοδο «λογική»)· γιατὶ οἱ «Μέρες τοῦ '36» ὑπερβαίνουν κατὰ πολὺ τὶς σημερινὲς δυνατότητες τοῦ λεγόμενου «ἑλληνικοῦ κινηματογράφου», ἀφοῦ προηγούμενα τὸν ἔχουν ἀποδιαρθρώσει σ' ὅλες του τὶς δομές, ἰδεολογικές, πολιτικές, σημαίνουσες· γιατὶ ὁ κόσμος δὲν παραμένει στατικός, ἀλλὰ «προοδεύει κατὰ βαθμοὺς» (Λουκρήτιος). Γιὰ μᾶς, σήμερα, ἡ σωστὴ ἀντιμετώπιση τοῦ φίλμ τοῦ Ἀγγελόπουλου, ἡ σωστὴ ὑπεράσπισή του, δὲν ἀποτελεῖ ἁπλᾶ καὶ μόνο μιὰ χειρονομία αἰσθητικὴ ἢ κριτική, ἀλλὰ μιὰ πράξη δυναμικῆς συμμετοχῆς στὶς σύγχρονες καλλιτεχνικὲς καὶ/ἢ πολιτικὲς πρακτικές, μιὰ πράξη μὲ τὴ σειρά της ἀποδιαρθρωτικὴ τῆς ὑπάρχουσας καὶ κυριαρχούσας ἰδεολογίας.

«Ἀπ' αὐτὸ παρατηροῦμε ὅτι μὲ τὴν ἐμφάνιση τῆς γλώσσας ἀναδύεται ἡ διάσταση τῆς ἀλήθειας» (Λακάν)[2].

Ἕνας λόγος πάνω στὴν Ἱστορία ποὺ ταυτόχρονα εἶναι καὶ φιλμικὸς λόγος, ποιά μορφή, ποιά ὕπαρξη μπορεῖ νὰ ἔχει; Μ' ἄλλα λόγια στὶς «Μέρες τοῦ '36» τί εἴδους λόγο σχηματίζει καὶ προφέρει τὸ κείμενο; Καὶ σὲ τί, σὲ ποιό σημεῖο αὐτὸς ὁ λόγος θὰ μποροῦσε νὰ κομματιαστεῖ σὲ πολλοὺς διαφορετικοὺς λόγους, ὄντας σὲ τελευταία ἀνάλυση ἕνας λόγος πάνω στὶς συλλογιστικές του δομές; Δηλαδὴ ἕνας λόγος ποὺ ψάχνει τὸν ἑαυτό του, τὰ στοιχεῖα του, γιὰ ν' ἀποδιαρθρωθεῖ ἀπ' τὶς ἴδιες του τὶς δυνατότητες;

Ὕπαρξη πραγματικὴ λοιπὸν ἢ ὕπαρξη γλωσσικὴ ἀποκτᾶ τὸ ἱστορικὸ γεγονὸς στὸ φίλμ τοῦ Ἀγγελόπουλου; Εἴμαστε πεπεισμένοι γιὰ τὸ δεύτερο: ὕπαρξη σαφῶς γ λ ω σ σ ι κ ή, γεγονὸς ποὺ ἐγκαθιστᾶ τὸ φίλμ σ' ἕνα χῶρο διαλεκτικό, ἀντίθετο ἀπ' ἐκεῖνο τῶν «ρεαλιστικῶν» δογματικῶν προβληματικῶν, ποὺ θέλουν αὐτὴ τὴν ὕπαρξη σὰν τὴν καθαρὴ κι ἁπλὴ «ἀντιγραφὴ» μιᾶς ἄλλης ὕπαρξης, ἐγκαταστημένης μέσα σ' ἕνα πεδίο ἐξω-δομικό, τὸ «πραγματικό». (Ρολὰν Μπάρτ) (3). Μ' ἄλλα λόγια ὁ λόγος πάνω στὴν Ἱστορία στὶς «Μέρες τοῦ '36» ἀρνεῖται νὰ προσφύγει στὸ ἄλλοθι τοῦ «βιωμένου», τοῦ «πραγματικοῦ», δηλαδὴ σ τ ὸ ἄ λ λ ο θ ι ἑ ν ὸ ς π α ν ί σ χ υ ρ ο υ π α ρ α π έ μ π ο ν τ ο ς τ ὸ ὁ π ο ῖ ο θ ὰ ἀ π ο κ ρ ύ ψ ε ι μ' α ὐ τ ὸ τ ὸ ν τ ρ ό π ο τ ὸ ἱ σ τ ο ρ ι κ ὸ σ η μ α ι ν ό μ ε ν ο. Ὁ χῶρος τῆς Ἱστορίας στὸ φίλμ δὲν παρουσιάζεται σὰν χῶρος ἔξω - φιλμικός, σὰν τόπος πραγματικός, στὸν ὁποῖο οἱ ἱστορικὲς φιγοῦρες θὰ ἔπαιζαν τὸ ρόλο τῶν ἰδεολογικῶν παραπεμπόντων τοῦ Βουλευτῆ, τοῦ Κατάδικου, τοῦ Εἰσαγγελέα κλπ., ἀλλὰ σὰν χῶρος φιλμικός, σημαίνων, ποὺ παράγει μὲ μιὰ ἀργή, μεθοδικὴ διαδικασία τὰ σημεῖα του: τόπος σκηνικὸς λοιπὸν (ὅπου ἡ Σκηνὴ ἀρθρώνεται πάνω σὲ πολλαπλᾶ ἐπίπεδα, σὰν σκηνὴ θεατρικὴ καὶ κινηματογραφική, καὶ σὰν σκηνὴ τῆς Ἱστορίας, τοῦ ἀσυνείδητου καὶ/ἢ τῆς γραφῆς) στὸν ὁποῖο οἱ ἱστορικὲς φιγοῦρες μετασχηματίζονται σὲ παραπέμποντα - ἀντανακλάσεις τῶν ἱστορικῶν σημαινομένων. Δ η λ α δ ὴ τ ὸ π α ρ α π έ μ π ο ν δ ὲ ν ἐ κ μ η δ ε ν ί ζ ε τ α ι, ἀ λ λ ὰ π α ρ ά γ ε τ α ι ἀ π ὸ τ ὴ λ ε ι τ ο υ ρ γ ί α τ ῶ ν σ η μ α ι ν ο μ έ ν ω ν, π ο ὺ μ ὲ τ ὴ σ ε ι ρ ά τ ο υ ς π α ρ ά γ ο ν τ α ι ἀ π' τ ὴ ν ἐ π ε ξ ε ρ γ α σ ί α τ ῆ ς σ η μ α ί ν ο υ σ α ς φ ι λ μ ι κ ῆ ς ὕ λ η ς: τ ὶ ς εἰ κ ό ν ε ς κ α ὶ τ ο ὺ ς ἤ χ ο υ ς. Τὸ ἱστορικὸ γεγονὸς στὶς «Μέρες τοῦ '36» δὲν εἶναι ἡ ἀντανάκλαση ἑνὸς πραγματικοῦ ἱστορικοῦ γεγονότος, ἀλλὰ παράγεται ἀπ' τὸ ἴδιο τὸ φίλμ καὶ ὑφίσταται καθαρὰ μόνον στὸ ἐπίπεδο τῆς σημαίνουσας ὕλης· τίποτα ἐδῶ ποὺ νὰ χρησιμοποιεῖ μιὰ «π ρ α γ μ α τ ι κ ό τ η τ α ἡ ὁ π ο ί α ἔ ρ χ ε τ α ι ν ὰ ἐ π ι κ α λ ύ ψ ε ι τ ὴ ν ἀ λ ή θ ε ι α» (Λακάν), ἀντίθετα ἡ ἀναζήτηση αὐτῆς τῆς ἀλήθειας, ποὺ πρέπει μὲ τὴ σειρά της νὰ «ε ἶ ν α ι ἀ λ η θ ι ν ὴ» (Μάρξ), βγάζει τὴν μάσκα τῆς πραγματικότητας, παραπέμποντάς μας στὴν ριζικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν πραγματικότητα καὶ στὸ ἀντικείμενο γνώσης αὐτῆς τῆς πραγματικότητας: στὶς «Μέρες τοῦ '36», ἡ ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας εἶναι «ἀ λ η θ ι ν ὴ» κι ὄχι «π ρ α γ μ α τ ι κ ή», ἐφ' ὅσον τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενο δὲν συγχέεται μὲ τὸ ἀντικείμενο τῆς γνώσης, καὶ τὸ τελευταῖο ἐμφανίζεται σὰν πολλαπλὸ κι ὄχι σὰν ἑνιαῖο· ἡ γνώση ἀγκαλιάζει τὴν Ἱστορία, τὸ Φίλμ, τὰ Μέσα τῆς ἴδιας τῆς γνώσης· μιὰ τέτοια ἀναζήτηση εἶναι δ ι α λ ε κ τ ι κ ὴ (καὶ πρέπει νὰ ξαναανακαλύψουμε τὴν ἔννοια καὶ τὴ μέθοδο τῆς διαλεκτικῆς, ποὺ ἀπ' τὴν συχνὴ καὶ λανθασμένη χρήση της, ἔφτασε νὰ μὴ σημαίνει τίποτε), διαλεκτικὴ στὸ ὅτι τὸ ἀντικείμενο γνώσης ἐρευνᾶται μὲ μέσα διαλεκτικά, δηλαδὴ στὸ ὅτι ὁ Ἱστορικὸς Ὑλισμὸς δὲν ἀρκεῖ μόνον γιὰ τὴν ἀποκάλυψη τῶν δυνάμεων ποὺ κινοῦν τὴν Ἱστορία, ἀλλὰ μένει μισός, ἐσφαλμένος δίχως τὴν χρησιμοποίηση τοῦ Διαλεκτικοῦ Ὑλισμοῦ, σὰν παραγωγικῆς μεθόδου, σὰν ἀναλυτικῆς πρακτικῆς καὶ ἐργασίας. Ἐδῶ βρίσκουμε τὴν μεγάλη διαφορὰ ἀνάμεσα στὶς «Μέρες τοῦ '36», οἱ ὁποῖες κατέχουν τὰ ὄργανα μελέτης τοῦ ἀντικειμένου τους, καὶ στὸ πλῆθος τῶν ἱστορικο - πολιτικῶν φίλμ ποὺ, ἢ τὰ ἀγνοοῦν, ἢ τὰ μεταχειρίζονται μὲ τρόπο ἰδεαλιστικό. Ἔ χ ε ι μ ε γ ά λ η σ η μ α σ ί α, κ α ὶ π ρ έ π ε ι ν ὰ τ ὸ τ ο ν ί σ ο υ μ ε, ὅ τ ι οἱ «Μ έ ρ ε ς τ οῦ '3 6» β α σ ί ζ ο ν τ α ι π ά ν ω σ ὲ μ ι ὰ φ ι λ ο σ ο φ ι-

κὴ μέθοδο ὀρθή, ὅτι ἡ φιλμικὴ πρακτική τους ξεκινᾶ ἀπὸ μιὰ ὀρθὴ φιλοσοφικὴ ἀντίληψη τοῦ κόσμου. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ (διαλεκτικὴ καὶ/ἢ ἀντιμεταφυσικὴ) μᾶς παραπέμπει στὴν ἀθλιότητα τῶν σύγχρονων φίλμ, «προοδευτικῶν» ἢ «ἀντιδραστικῶν», ποὺ βασίζονται πάνω στὸν ἐμπειρισμό, τὴν ἀχίλλεια πτέρνα τοῦ σύγχρονου φιλμικοῦ ἰδεαλιστικοῦ λόγου, ὁ ὁποῖος προσπαθεῖ νὰ εἰδύσει καὶ στὰ λεγόμενα «πολιτικὰ» ἢ «στρατευμένα» φίλμ, καθιστώντας τα ἔτσι προϊόντα τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας.

Ἂν λοιπὸν ὁ λόγος πάνω στὴν Ἱστορία παράγει τὶς μορφές του σὰν ἴχνη καὶ σημάδια «κειμενικά», ποιά ἡ διάταξη αὐτῆς τῆς παραγωγῆς καὶ ποιά ἡ ταξινόμησή τους μέσα στὴν μυθοπλαστικὴ καὶ ἰδεολογικὴ οἰκονομία τοῦ φίλμ; Ὑπάρχει δηλαδὴ ἡ ἐγγραφὴ ἑνὸς συστήματος καὶ ποιά τεχνική, αἰσθητική, ἰδεολογικὴ πρακτικὴ τὸ ἐγκαθιδρύει;

Τὰ συστήματα, Τὸ ἱερογλυφικὸ

Θὰ ἐπιχειρήσουμε ἐδῶ ν' ἀναλύσουμε ἀκριβῶς τὰ δύο σκηνικὰ συστήματα τῆς ταινίας: συστήματα σημαίνοντα καὶ ταυτόχρονα ἰδεολογικά, ποὺ ἐγγράφουν τὴν ἀρχὴ τῆς ἀντίφασης στὴν καρδιὰ τῆς κινηματογραφικῆς δομῆς, καὶ καθορίζουν ἄμεσα τὴν ἐγγραφὴ τῶν ὑποκειμένων μέσα στὸ φίλμ, δηλαδὴ ἕνα ἰδεολογικὸ διάστημα στὸ ὁποῖο οἱ ταξικὲς διαφορὲς διαιροῦν τὴν ὑποτιθέμενη ὁμογένειά του καὶ ὑποτάσσουν στοὺς κανόνες τους τὴν κίνηση τῶν ὑποκειμένων σὰν ταξικῶν ὑποκειμένων, καταδείχνοντας ταυτόχρονα τὴν πτώση τῆς ἰδεαλιστικῆς ἀντίληψης σχετικὰ μὲ τὰ ὅρια καὶ τὸ βαθμὸ δράσης ἑνὸς ὑποκείμενου μέσα σ' ἕνα κοινωνικὸ σχηματισμό.

Ἀναλυτικότερα: ἡ ἐγγραφὴ τῶν χώρων μέσα στοὺς ὁποίους κινοῦνται τὰ πρόσωπα ἀρθρώνει δύο σκηνικὰ συστήματα μεταξύ τους, μὲ τέτοιο τρόπο ὥστε:

1) νὰ εἶναι δυνατὴ ἡ συνύπαρξή τους, σ' ἕνα μυθοπλαστικὸ ἐπίπεδο, ὅπου ἡ σημαίνουσα ὕλη κατανέμεται μέσα στὴ φιλμικὴ οἰκονομία ἀνάλογα μὲ τοὺς ἀφηγηματικούς της κώδικες·

2) νὰ εἶναι ἀδύνατη αὐτὴ ἡ συνύπαρξη σ' ἕνα ἰδεολογικὸ ἐπίπεδο, στὸ μέτρο ποὺ ἡ διαλεκτικὴ συνάρθρωση τῶν δύο συστημάτων ἐπιφέρει τὴ συστηματικὴ ἀποδιάρθρωση τοῦ ἑνὸς καὶ τὴν ἰδεολογικὴ κυριαρχία τοῦ ἄλλου, σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀντίφασης, καὶ

3) ἡ περίσσεια ποὺ πηγάζει ἀπ' αὐτὴ τὴν διαλεκτικὴ ἀντινομία νὰ παράγει σκηνικὲς ἐντυπώσεις, ποὺ ἐπανεγγράφονται στὸ κέντρο τῆς κινηματογραφικῆς δομῆς μὲ τὴν μορφὴ μιᾶς διαφοροποιημένης σκηνικῆς ἐντύπωσης (τὸ δωμάτιο τοῦ Σοφιανοῦ), ἡ ὁποία σὰν πολυσημικὸς πυρήνας παράγει μὲ τὴ σειρά της ἕνα ὑλικό, σωματικὸ σημαῖνον, ἐγγράφοντας ἕνα ἀποτέλεσμα ρήξης στὴ μυθοπλαστικὴ οἰκονομία, καὶ δίνοντας ἀφορμὴ γιὰ τὴν ἐγγραφὴ τοῦ ὑποκειμένου τοῦ σημαίνοντος μέσα στὸ φίλμ, δηλαδὴ γιὰ τὴν ἔναρξη τῆς γραφικῆς κινηματογραφικῆς ἐργασίας. Ἡ θέση λοιπὸν τοῦ Σοφιανοῦ μέσα στὴν μυθοπλασία καθορίζει ἀπόλυτα τὴν συμβολικὴ γραφὴ τοῦ φίλμ, τὴ συνεχὴ παραγωγὴ σημαινόντων, τὰ ὁποῖα δὲν παύουν σὰν τέτοια νὰ ἐμφανίζουν τὴν ἄλλη σκηνὴ τῆς παραγωγῆς τους, ποὺ εἶναι ἡ ἰδεολογικὴ σκηνή.

Ἂς ἐξετάσουμε ὅμως τὰ δύο αὐτὰ σκηνικὰ συστήματα, τῶν ὁποίων ἡ σύγκρουση παράγει κυριολεκτικὰ ἰδεολογία καθορισμένη ταξικά:

1. ΣΥΣΤΗΜΑ ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟ

Τὸ ὀνομάζουμε ἔτσι ἐξ αἰτίας τῆς διαίρεσης τῶν χώρων τοῦ φίλμ σὲ σκηνές, ὄχι μὲ τὴν κινηματογραφικὴ ἔννοια τοῦ ὅρου, ἀλλὰ μὲ τὴν καθαρὰ θεατρική: μιὰ σκηνὴ εἶναι ἕνας χῶρος κλειστός, συμπαγὴς καὶ ὁμογενής, ὁ ὁποῖος καθορίζεται βασικὰ ἀπὸ τρεῖς πλευρές, ἐνῶ ἡ τέταρτη ἐπιτρέπει στὸ θεατὴ νὰ παρακολουθεῖ τὰ δρώμενα. Ὁ ἔξω ἀπ' τὴ σκηνὴ χῶρος δὲν ἐγγράφεται μέσα σ' αὐτήν, οὔτε σὰν χῶρος τῆς θέσης τοῦ θεατῆ, οὔτε σὰν φυσικὸς ἐξωτερικὸς χῶρος, οὔτε σὰν χῶρος παραγωγῆς τῶν μορφῶν τοῦ φίλμ, δηλαδὴ χῶρος γυρίσματος, πλατώ, πρόβες κλπ. (κι αὐτὸ συμβαίνει πάντα στὸν κλασικὸ κινηματογράφο, ἀντίθετα ἀπ' τὸν μοντέρνο).

Ἡ διαίρεση λοιπὸν τοῦ φίλμ σὲ τέτοιους κλειστοὺς χώρους πραγματοποιεῖται μὲ τρεῖς βασικὰ μεθόδους:

Μιὰ σκηνὴ περιορίζεται μέσα σὲ τοίχους (ὅπως εἶναι οἱ τοῖχοι τοῦ προαύλιου τῆς φυλακῆς), μέσα σὲ δωμάτια (τὰ περισσότερα πλάνα δωματίων, π.χ. τὸ δωμάτιο τοῦ Κριεζῆ, ἡ λέσχη τοῦ συντηρητικοῦ κόμματος κλπ.), σὲ διαδρόμους (οἱ διάδρομοι τῆς φυλακῆς, τοῦ πορνείου κλπ.), ἢ σὲ ἄλλους χώρους, ὅπως εἶναι τὸ μπαλκόνι τῆς φυλακῆς, ὁ χῶρος μπροστὰ ἀπ' τὴ λέσχη τοῦ συντηρητικοῦ κόμματος ὅπου παρκάρουν τ' αὐτοκίνητα, ὁ χῶρος στὸν ὁποῖο πραγματοποιεῖται ὁ ξυλοδαρμὸς τοῦ δικηγόρου κλπ. Μὲ δυὸ λόγια οἱ σκηνικοὶ αὐτοὶ χῶροι χαράζονται ἀνάμεσα σὲ ἐμπόδια τεχνητά.

β) Μιὰ σκηνὴ περιορίζεται ἀπὸ φυσικὰ ἐμπόδια, ὅπως γίνεται στὴν περίπτωση τοῦ πὶκ-νίκ, στὴν ὁποία τὸν ρόλο τοῦ ἐμποδίου παίζει ἡ θάλασσα (ἢ στὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ τοῦ βαρκάρη ποὺ μεταφέρει τὸ πτῶμα στὴν στεριά), στὴν περίπτωση τῆς σύλληψης τοῦ Σοφιανοῦ, ὅπου τὰ δέντρα τοῦ δάσους φράζουν τὸν γύρω χῶρο, στὴν περίπτωση τῶν ἐγκαινίων τοῦ σταδίου, ὅπου ἡ ἴδια ἡ κάμερα ἀκίνητη ἀναλαμβάνει νὰ κλείσει τὸ χῶρο (τὸν ὁποῖο ὅμως ἡ διάταξη τῶν προσώπων ἀπ' τὴν ἀρχὴ καθορίζει σὰν τόπο σκηνικό), στὴν περίπτωση τοῦ πλάνου τοῦ δρόμου, ὅπου τὸ αὐτοκίνητο τοῦ Κριεζῆ ἀπομακρύνεται πρὸς τὸ βάθος, καὶ δε-

ξιὰ κι ἀριστερὰ ὑψώνεται ἡ δενδροστοιχία, ἢ ἀκόμη στὸν τόπο τῆς σκοποβολῆς, ὅπου τὰ κυπαρίσσια φράζουν τὸ διάστημα, σχηματίζοντας τὴν σκηνὴ τοῦ θεάτρου.

γ) Μιὰ σκηνὴ μπορεῖ νὰ δημιουργηθεῖ ἀπ' τὴν κίνηση τῆς κάμερας μὲ τὸν ἀκόλουθο τρόπο: μέσα σὲ μιὰ πρώτη σκηνὴ ἤδη δοσμένη, σὰν κι αὐτὲς ποὺ περιγράφουμε, εἶναι δυνατὸν ἡ σκηνικὴ ἐντύπωση νὰ ἐπανεγγραφεῖ· δηλαδὴ ἡ κίνηση τῆς κάμερας νὰ ξανασημαδέψει μέσα στὴν πρώτη σκηνικὴ δομὴ τὶς ἐντυπώσεις της (τὶς τρεῖς πλευρές, τὴν θέση τοῦ θεατῆ, τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸ δρώμενο καὶ στὸν θεατή, τὴν μαγικὴ καὶ παραληρηματικὴ φύση τοῦ θεάματος), ὥστε νὰ δημιουργηθεῖ μιὰ δεύτερη σκηνικὴ ἐντύπωση ποὺ ἀπομονώνει ὁρισμένα στοιχεῖα τῆς πρώτης, τὰ προβάλλει σ' ἕνα νέο φόντο καὶ παράγει μιὰ νέα σημασία, μὲ βάση τὴν ἐπανεγγραφὴ τῶν ἀρχικῶν σκηνικῶν ἐντυπώσεων. Ἡ ἐπανεγγραφὴ αὐτὴ εἶναι δυνατὸν νὰ διαμορφωθεῖ ἄλλοτε σὰν ὑπερτονισμὸς καὶ ὑπερβολὴ τῆς ἀρχικῆς σκηνικῆς δομῆς, ἄλλοτε σὰν παράβασή της, σὰν παγιοποίησή της, κωδικοποίησή, ἢ ἀκόμη σὰν πλεονάζουσα σημαίνουσα ὕλη, ποὺ γιὰ νὰ διατηρήσει τὴν ἰσορροπία τῆς φιλμικῆς οἰκονομίας ὁδηγεῖ σὲ μιὰ ἄλλη σκηνὴ (τοῦ ἀσυνείδητου τῆς γραφῆς). Τὸ πιὸ φανερὸ παράδειγμα ἐπανεγγραφῆς τῆς ἀρχικῆς σκηνικῆς δομῆς μᾶς τὸ προσφέρει ἡ σκηνὴ τῆς ἀναπαράστασης τῆς αἰχμαλωσίας τοῦ Κριεζῆ ἀπ' τὸν Σοφιανό, ὅπου ἡ κάμερα φιλμάρει μὲ τέτοιο τρόπο τὴν αἴθουσα (ποὺ ἤδη εἶναι μιὰ πρώτη σκηνή), ὥστε μιὰ δεύτερη σκηνὴ νὰ χαραχτεῖ, ἐκείνη στὴν ὁποία ἀναπαριστάνεται ἡ ἄγνωστη πράξη, ἐνῶ ἡ σκηνικὴ ἐντύπωση συμπαραδηλώνεται ἀπ' τὴν ἡμικυκλικὴ τοποθέτηση τῶν θεατῶν, καὶ ἀπ' τὴν ὑπογραμμισμένη διαφορὰ ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς θεατὲς καὶ στὸ θεώμενο, ἀποτέλεσμα τῆς ὁποίας εἶναι τὸ γέλιο τοῦ εἰσαγγελέα καὶ ἡ ἔξοδός του ἔξω ἀπ' τὴν ἀρχικὴ σκηνικὴ δομή: ἤδη μιὰ διαλογικὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν πρώτη καὶ στὴν δεύτερη σκηνὴ ἔχει ἐγκατασταθεῖ, βασικὰ σχέση διαφορᾶς καὶ παράβασης, ὅπου ἡ ἀρχικὴ ὁμογένεια (τὸ Ἕνα) κομματιάζεται σὲ δύο μέρη, μὲ τελικὸ ἀποτέλεσμα τὴν ἀποδιάρθρωση (συστηματική, στρατηγική) τοῦ πρώτου· εἶναι φανερὸ ὅτι καθὼς τὸ Ἕνα διαιρεῖται σὲ δύο, ἡ καταδήλωση (ἡ διαγραφὴ τοῦ διαστήματος) παραχωρεῖ τὴ θέση της στὴν συμπαραδήλωση: ἡ διχοτόμηση τοῦ Ἑνὸς ἀποτελεῖ ἤδη τὸ ξεκίνημα ἑνὸς ταξικοῦ λόγου, λόγου ὁ ὁποῖος δὲν ἀρκεῖται στὸν νὰ διοχετεύει ὁρισμένα πολιτικὰ σημαινόμενα, ἀλλὰ ἐξετάζει στὴν ἴδια της τὴ βάση τὴν σημαίνουσα ὕλη του σὰν ἰδεολογικὸ λόγο, σὰν ταξικὸ λόγο, ἐφ' ὅσον μιὰ εἰκόνα, ἕνας ἦχος, μιὰ κίνηση μηχανῆς στὸν κινηματογράφο δὲν εἶναι ἰδεολογικὰ ἀθῶα στοιχεῖα, δὲν εἶναι «φύση», ἀλλὰ παραγωγὴ (τεχνική, αἰσθητική) καθορισμένη ἄμεσα ἀπ' τὶς σχέσεις (οἰκονομικῆς) παραγωγῆς μέσα σὲ μιὰ δεδομένη κοινωνία. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, ἡ διχοτόμηση τῆς φιλμικῆς σκηνῆς, ποὺ ὑποδεικνύει ξεκάθαρα τὴν θεατρική της καταγωγὴ καὶ —γιὰ νὰ μιλήσουμε ἀκριβέστερα— τὸ μπόλιασμα θεατρικῶν τεχνικῶν μέσα στὸ ἴδιο τὸ σῶμα τοῦ φίλμ, ὑποδεικνύει ταυτόχρονα ὅτι αὐτὴ ἡ καταγωγὴ κι αὐτὸ τὸ μπόλιασμα δὲν εἶναι οὔτε φυσικὴ οὔτε τεχνικὴ ἐπιταγή, ἀλλὰ ἐπικαθορίζεται ἱστορικὰ καὶ ἰδεολογικὰ ἀπὸ τὸ γεγονὸς τῆς εἰσβολῆς τῆς ἀστικῆς (συνεχοῦς, ὁμογενοῦς) θεατρικῆς σκηνῆς μέσα στὸ κινηματογραφικὸ κείμενο: αὐτὴ ἡ σκηνικὴ δομὴ τοῦ ἀστικοῦ θεάτρου ποὺ ἐπικαθόρισε (κι ἐπικαθορίζει πάντοτε) τὸν κινηματογράφο, εἴτε «κλασικὸς» λέγεται αὐτὸς εἴτε «μοντέρνος», ἀποτελεῖ στὴν οὐσία τὴν ἄμεση καὶ ἔμμεση ἰδεολογικὴ κυριαρχία τοῦ χολλυγουντιανοῦ σκηνικοῦ μοντέλου, πάνω στὴν ἴδια τὴν φύση τοῦ κινηματογραφικοῦ κειμένου.

Ἡ ἐπανεγγραφὴ λοιπὸν τῆς θεατρικῆς σκηνῆς ἀπὸ ὁλόκληρο τὸ φίλμ πρέπει νὰ συναρμοστεῖ μὲ τὶς ἀντίστοιχες σκηνὲς μ' ἕνα τρόπο διαλεκτικό, καὶ νὰ νοηθεῖ σὰν μιὰ τομὴ στὸ ἐσωτερικὸ τῆς ἀστικῆς σκηνικῆς δομῆς, ἡ ὁποία διαχωρίζει ἀποφασιστικὰ αὐτὸ ποὺ δόθηκε σὰν ἑνοποιημένο: τὴν ὁμογένεια καὶ τὴν συνέχεια τῆς ἀστικῆς σκηνῆς, καὶ/ἢ τῆς ἰδεολογίας ποὺ τὴν παράγει σὰν τέτοια. Ἡ πρακτικὴ λοιπὸν τοῦ φίλμ εἶναι σαφῶς ἀποδιαρθρωτική. Ἀλλὰ τὸ σημαντικὸ εἶναι ὅτι αὐτὴ ἡ ἀποδιάρθρωση εἶναι πολὺ πιὸ βαθειὰ καὶ πολὺ πιὸ ὑλιστικὴ καὶ διαλεκτικὴ ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἄλλη, τὴν ὁποία θὰ συναντήσουμε στὸν «μοντέρνο» κινηματογράφο. Κι εἶναι πιὸ βαθειὰ γιατὶ δὲν στέκεται μονάχα μ' ἕνα τρόπο ἐπιφανειακὸ σὲ μιὰ προσπάθεια ἀνατροπῆς μιᾶς σημαινόμενης μορφῆς, ἀλλὰ προχωρεῖ μέχρι τὶς ἴδιες τὶς προϋποθέσεις σχηματισμοῦ αὐτῆς τῆς μορφῆς, δηλαδὴ μέχρι τὰ σημαίνοντα θεμέλια (εἰκόνα, ἦχος, σκηνή, κίνηση) τοῦ φίλμ, ἀνατρέποντάς τα μαζὶ μὲ τὴν ἰδεολογία ποὺ τὰ ἐπενδύει (στὴν πιὸ πάνω περίπτωση, ἐπανεγγράφοντας τὶς ἐντυπώσεις τῆς κλασικῆς δυτικῆς σκηνογραφίας, κι ἐπιβάλλοντας μιὰ διαλεκτικὴ ἀπότμηση ἀνάμεσα σ' αὐτὲς καὶ στὶς ἰδεολογικὲς ἐντυπώσεις ποὺ τὶς παράγουν· δηλαδὴ ἡ ἀνατροπὴ εἶναι διπλῆ, σημαίνουσα καὶ ἰδεολογική). Κι εἶναι πιὸ ὑλιστικὴ καὶ διαλεκτικὴ γιατὶ ἀκριβῶς δὲν ἀγνοεῖ, οὔτε παραγνωρίζει τὴν μεγάλη θεωρητικὴ ἀρχὴ τοῦ ἐπικαθορισμοῦ, δηλαδὴ δὲν παραγνωρίζει τὴν κυριαρχία τῆς ἀστικῆς θεατρικῆς σκηνῆς μέσα στὴν φιλμικὴ κατασκευή, ἀλλὰ ἀντίθετα τὴν ὑπογραμμίζει σὰν τέτοια, σὰν κυριαρχία αἰσθητικὴ καὶ ἰδεολογική, τὴν ἐγγράφει καὶ τὴν ἐπανεγγράφει, ὥστε νὰ τὴν ἀνα-λύσει καὶ νὰ τὴν ἀποδομήσει συστηματικώτερα.

Ἐκεῖνο ποὺ ἐπίσης πρέπει νὰ σημειωθεῖ εἶναι ὅτι ἡ εἰκόνα, ὁ ἦχος δὲν χρησιμοποιοῦνται στὸ φίλμ γιὰ νὰ δημιουργήσουν μιὰ «ἀτμόσφαιρα»,

ένα «στύλ», ένα «διακοσμητικὸ ἢ πλαστικὸ κλῖμα», καθὼς πίστεψε ἡ κυριαρχούσα κριτική, ἀλλὰ βρίσκονται ἐκεῖ μὲ σκοπὸ νὰ παραγάγουν νόημα, (βλ., π.χ., στὸ κείμενο τοῦ Τ. Σαμαντᾶ τὴν χρήση τοῦ μουσικοῦ κώδικα), νὰ σχίσουν ἀκριβῶς τὴν αἰσθητικὴ ἐπιφάνεια καὶ ν' ἀπελευθερώσουν τὸν ὄγκο τῆς σημαίνουσας ὕλης, εἴτε ἠχητικὸς εἴτε ὀπτικὸς εἶναι αὐτός, συγγενεύονται ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη μὲ τ' ἀριστουργήματα τοῦ Ζὰν - Μαρὶ Στράουμπ ('Ασυμφιλίωτοι», «Χρονικὸ τῆς Ἄννας - Μαγδαληνῆς Μπάχ», «Ὄθων»).

Ξαναγυρίζοντας στὸ ἐπεισόδιο τῆς ἀναπαράστασης τῆς αἰχμαλωσίας τοῦ Κριεζῆ καὶ στὸ παράδοξο γέλιο τοῦ Εἰσαγγελέα, θὰ μπορούσαμε νὰ σημειώσουμε ὅτι ἡ γελοιοποίηση τοῦ μηχανισμοῦ τῆς θεατρικῆς σκηνικῆς δομῆς δὲν συντελεῖται σ' ἕνα ψυχολογικὸ ἐπίπεδο: τίποτε ποὺ νὰ μᾶς περιγράφει ψυχολογικὰ τὸν Εἰσαγγελέα, ἢ ποὺ νὰ προσπαθεῖ νὰ «ἑρμηνεύσει» τὴ χειρονομία του, ἐφ' ὅσον τὸ ἴδιο τὸ φιλμικό του στάτους ἀπομακρύνει σταθερὰ κάθε σημαινόμενο (ποὺ ἀπ' ἔξω ὁ θεατὴς θὰ προσπαθοῦσε νὰ τοῦ ἐπιβάλλει), ἀνοίγοντας τὴν μορφή του σὲ μιὰ λειτουργικότητα ἀπόλυτα σημαίνουσα· ὁ Εἰσαγγελέας-σημαῖνον λοιπόν, ποὺ δρᾶ ὠθούμενος ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα πρακτική, στὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς σκηνῆς, δίπλα σ' ἄλλα ὅμοια σημαίνοντα, ἀποσπᾶται ἀπ' τὴν θέση του (θέση ποὺ ἡ μυθοπλασία καὶ ἡ ἰδεολογία της τοῦ παραχωρεῖ), ὄχι μόνον γιατὶ ἡ ἀναπαράσταση τοῦ συμβάντος εἶναι ἀδύνατη (ἐφ' ὅσον τὸ συμβὰν αὐτὸ ἐγγράφεται μέσα σὲ μιὰ φανταστικὴ τοπική), ἀλλὰ γιατὶ ἐγκαταλείποντας αὐτὴ τὴν θέση, θὰ διασχίσει τὴν ἀρχικὴ σκηνικὴ δομή, θὰ βγεῖ ἔξω ἀπ' αὐτὴν καὶ θὰ κατοικήσει ἐκείνη τὴν ἄλλη σκηνὴ γιὰ τὴν ὁποία μιλήσαμε παραπάνω, συμπαραδηλώνοντας ἔτσι τὴν εἴσοδό του σὲ μιὰ σημαίνουσα ἀλυσίδα διαφορετική, χειρονομία ποὺ ὁ Λακὰν ἀποκαλεῖ PRISE SYMBOLIQUE DANS LA CHAINE SIGNI FIANTE (συμβολικὸ ἄδραγμα - πιάσιμο μὲς τὴ σημαίνουσα ἀλυσίδα). Αὐτὴ ἡ ἄλλη σκηνὴ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ἡ σκηνὴ τοῦ πόθου, ἐκείνη στὴν ὁποία τὸ ἀπαγορευμένο αἴρεται ἀποφασιστικὰ καὶ ἡ παράβασή του (στὴν κυριολεξία: ὁ βιασμὸς τῆς ἀστικῆς θεατρικῆς σκηνῆς) κάτω ἀπ' τὴ συμβολική της μορφὴ ἐπιφέρει πραγματικὰ ἀποτελέσματα πάνω στὸ πραγματικό, διαμορφώνοντάς το, τεμαχίζοντάς το, κλονίζοντας τὶς προϋποθέσεις ποὺ τὸ θεμελιώνουν· κι αὐτὴ ἡ δυναμικὴ δράση δὲν ἐξασκεῖται παρὰ μὲ τὴν μορφὴ τῆς κίνησης στὴν ἴδια τὴν καρδιὰ ἑνὸς ἀκίνητου μηχανισμοῦ, ποὺ στὸ φιλμ ἐγγράφεται σὰν κίνηση τοῦ Εἰσαγγελέα, ἡ ὁποία ἐναντιώνεται στὰ ὑπόλοιπα πρόσωπα καὶ στὴν ἀκινησία τους: «Κι αὐτὸ γίνεται γιατὶ δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε κατὰ γράμμα γιὰ κάποιο πράγμα ὅτι λείπει ἀπ' τὴ θέση του, παρὰ μόνο γιὰ κεῖνο ποὺ μπορεῖ ν' ἀλλάξει, δηλαδὴ γιὰ τὸ συμβολικό. Γιατὶ τὸ πραγματικό, ὁποιαδήποτε ἀναστάτωση κι ἂν μπορέσουμε νὰ τοῦ προξενήσουμε, βρίσκεται πάντοτε καὶ σὲ κάθε περίσταση στὴν θέση του, τὴν φέρνει κολλημένη στὸ πέλμα του, δίχως νὰ γνωρίζει κάτι ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ τὴν ἐξορίσει» (Ζὰκ Λακάν).

***

Συνοψίζοντας τὰ παραπάνω, παρατηροῦμε ὅτι τὸ δοσμένο σκηνικὸ σύστημα ποὺ ἀποκαλέσαμε τοπογραφικό, δὲν ἀποτελεῖ ἁπλᾶ καὶ μόνον ἕνα φυσικὸ χῶρο μέσα στὸν ὁποῖο θὰ δράσουν πρόσωπα, ἀλλὰ χρησιμοποιεῖ τὰ σημαίνοντά του (τὶς σκηνές του) σὰν στοιχεῖα διαρθρωτικὰ ἑνὸς δεύτερου σκηνικοῦ συστήματος, ποὺ ἀνοίγει διαδοχικὰ σὲ τρεῖς ἄλλες σκηνές:

α) στὴν σκηνὴ τῆς 'Ιστορίας, στὸ μέτρο ποὺ οἱ φιλμικὲς σκηνὲς ἐπανεγγράφονται σὰν μετωνυμικὲς σκηνὲς τῆς 'Ιστορίας, παραπέμποντάς μας σὲ μιὰ τέτοια μετωνυμικὴ σκηνὴ (ὁλόκληρου τοῦ φιλμ), διαιρεμένη ἡ σκηνὴ τοῦ φιλμ διαιρεῖται ὅπως κι ἡ πραγματικὴ σκηνὴ τῆς 'Ιστορίας, κάτω ἀπ' τὴν ὤθηση τῆς πάλης τῶν τάξεων).

β) στὴν σκηνὴ τοῦ 'Ασυνείδητου, στὸ μέτρο ποὺ (ὅπως πιὸ κάτω θὰ δείξουμε) ἐπιχειρεῖται μιὰ τριπλὴ ἀπότμηση τοῦ σημαίνοντος ὑλικοῦ καὶ μιὰ ἐπαναδόμηση καὶ διανομή του σὲ τρία στρώματα: Πραγματικό, Συμβολικό, Φανταστικὸ καί,

γ) στὴν σκηνὴ τῆς Γραφῆς, στὸ μέτρο ποὺ ἡ μετασχηματιστικὴ πρακτικὴ τοῦ φιλμ παράγει ἕνα σημεῖο, νεκρώνει τὸ σημαινόμενό του καὶ χρησιμοποιεῖ τὸ σημαῖνον σὰν ἄνοιγμα πρὸς τὸ συμβολικό, μέσα σὲ μιὰ διαλεκτικὴ ἀλληλεπίδραση τῶν σκηνικῶν ἐντυπώσεων, οἱ ὁποῖες παράγονται σὰν κοινὰ πεδία συνάντησης τῶν δύο διαφορετικῶν γραφικῶν ἀρχῶν τοῦ φίλμ, τοῦ Κώδικα καὶ τῆς Γραφῆς: διαλεκτικὴ γιὰ τὴν ὁποία ἐπίσης θὰ μιλήσουμε πιὸ κάτω καὶ γιὰ τὴν ὁποία ἀπὸ τώρα μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι θεμελιώνει τὸν λόγο τοῦ φιλμ σὰν ἕνα λόγο παιχνιδιοῦ[4]

Παρ' ὅλ' αὐτά, τὸ τοπογραφικὸ σύστημα ποὺ περιγράψαμε πιὸ πάνω θὰ κινδύνευε νὰ παραμείνει ἔτσι ὅπως εἶναι, ἂν δὲν ἐπικαθοριζόταν (καὶ ἀποδιαρθρωνόταν) ἀπὸ ἕνα δεύτερο σύστημα, τὸ ὁποῖο θ' ἀποκαλέσουμε ὑλιστικό, καὶ τὸ ὁποῖο σὲ τελευταία διάσταση κυριαρχεῖ μὲ τὸ βάρος του μέσα στὸ φίλμ. Δίχως τὴν ὕπαρξη αὐτοῦ τοῦ ἐπικαθορισμοῦ θὰ καταλήγαμε στὴν καλύτερη περίπτωση σ' ἕνα κινηματογράφο ὅπως εἶναι αὐτὸς τοῦ Μίκλος Γιάντσο, κινηματογράφο στρουκτουραλιστικὸ καὶ/ἢ ἀντι-ὑλιστικό· ἐδῶ ἔγκειται κι ἡ μεγάλη διαφορὰ τοῦ φίλμ ἀπὸ ἕνα φίλμ σὰν τὸ «Σιωπὴ καὶ Κραυγή», ἀπ' τὸ ὁποῖο ὁ ἐπικαθορισμὸς μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι ὁλότελα ἀπὼν ἀλλὰ μετατίθεται συνεχῶς ἀπ' τὴν πραγματική του θέση σὲ μιὰ ἄλλη καθαρὰ φανταστικὴ καὶ/ἢ φαντασματική.

2. ΣΥΣΤΗΜΑ ΥΛΙΣΤΙΚΟ

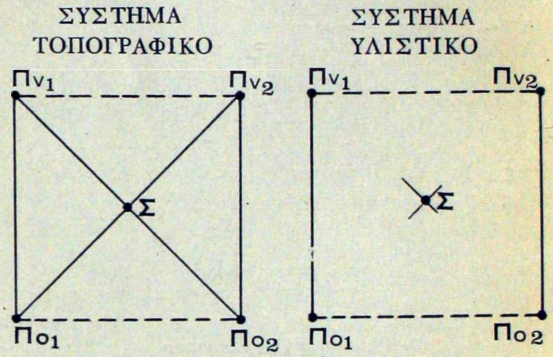
Τὸ σύστημα αὐτὸ τὸ ὀνομάζουμε ἔτσι ἐξ αἰτίας τῆς διαίρεσης τῶν χώρων τοῦ φίλμ σὲ

δύο σειρὲς σκηνῶν, αὐστηρὰ διαχωρισμένες μεταξύτους, ἀνάλογα μὲ τὴν ταξικὴ θέση τῶν προσώπων τῆς ταινίας. Ἂν οἱ σκηνὲς αὐτὲς ὀνομαστοῦν περιέχοντα καὶ τὰ πρόσωπα ποὺ τὶς κατοικοῦν περιεχόμενα, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι μέσα στὸ τοπογραφικὸ σύστημα ἕνα περιέχον μπορεῖ νὰ ἀγκαλιάσει ὁποιοδήποτε περιεχόμενο, ἀρκεῖ νὰ μὴν ἔλθουν σὲ σύγκρουση, τῆς ὁποίας ἡ αἰτία ἀνάγεται στὶς μυθοπλαστικὲς ἀνάγκες τοῦ φίλμ (θᾶταν βέβαια ψευδο-αποδιάρθρωση τοῦ ρεαλισμοῦ τὸ νὰ κατοικεῖ ἕνας ἀστὸς σὲ μιὰ καλύβα!) κι ὅτι μέσα στὸ ὑλιστικὸ σύστημα ἕνα περιέχον ἀγκαλιάζει μόνον ἕνα ὁρισμένο περιεχόμενο, μὲ τὸ ὁποῖο τὸ συνδέει μιὰ διαλεκτικὴ ἐξάρτηση, ἐνῶ ἀναγκαστικὰ θὰ ἐξολοθρεύσει κάθε ἄλλο περιεχόμενο.

Βλέπουμε μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ὅτι τὸ ὑλιστικὸ σύστημα διέπεται ἀπὸ μιὰ διαφορετικὴ αἰτιότητα ἀπ' ὅ,τι τὸ τοπογραφικό, αἰτιότητα ἱστορικὴ καὶ/ἢ ταξική. Αὐτὴ εἶναι ποὺ ἀμέσως συμπαραδηλώνει τὴν διαίρεση τῶν χώρων τοῦ φίλμ σὰν διαίρεση ταξικὴ καὶ τὶς σκηνές του σὰν σκηνὲς τῆς Ἱστορίας, δίχως τὴν σύμπραξη μιᾶς ἐπανεγγραφῆς (ὅπως στὸ τοπογραφικὸ σύστημα) ἀλλὰ ἀπ' εὐθείας, μέσω τῆς χρησιμοποίησης τῆς ὑλιστικῆς διαλεκτικῆς. Ἂν λοιπὸν ἡ μετάβαση ἀπ' τὴν μιὰ σκηνὴ στὴν ἄλλη εἶναι ἀδύνατη, πρέπει νὰ ἐξετάσουμε τὸ πῶς καὶ τὸ γιατί, καθὼς καὶ τὸ ἂν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει κάποιο εἶδος μετάβασης.

Ἡ σκηνὴ τῆς Ἱστορίας στὶς «Μέρες τοῦ 36» εἶναι διαιρεμένη: ποτὲ ἕνα ἐπίσημο πρόσωπο (ἕνας Βουλευτής, ἕνας Ὑπουργός, ἕνας Πρεσβευτής) δὲν θὰ εἰσχωρήσει σ' ἕνα ἄλλο χῶρο, ὄχι γιατὶ στὴν πραγματικότητα δὲν μπορεῖ, ἀλλὰ γιατὶ τὸ φιλμικὸ σύστημα τοῦ τὸ ἀπαγορεύει, δηλαδὴ ἕνας ταξικὸς λόγος σχηματίζει αὐτὴ τὴν ἀπαγόρευση. Ἂς θυμηθοῦμε τὸν «Ὀκτώβρη» τοῦ Ἀϊζενστάϊν, ὅπου ἡ συνύπαρξη τῶν ἀνταγωνιζομένων προσώπων ἐμφανιζόταν ἐπίσης σὰν ἀδύνατη, κι ἂς φέρουμε στὸ νοῦ μας τὴν πτώση τῶν Χειμερινῶν Ἀνακτόρων: τὸ παλάτι ποὺ ὁ λαὸς καταλαμβάνει δὲν παρουσιάζεται σὰν ὁ Ἴδιος τόπος, ἀλλὰ ἀπὸ δῶ καὶ στὸ ἑξῆς σὰν ἕνας Ἄλλος, σὰν ὁ τόπος τῆς ἀνερχόμενης τάξης· αὐτὴ τὴν ἔννοια παίρνει κι ἡ καταστροφή του: μετασχηματισμὸς κι ὄχι μεταμφίεση, πρόοδος κι ὄχι συντήρηση.

Ἡ σχέση δηλαδὴ περιέχοντος/περιεχόμενου ἐπικαθορίζεται ἀπὸ μιὰ πολιτικὴ πάλη (ποὺ εἶναι οἰκονομικὴ σὲ τελευταία διάσταση καὶ βέβαια ἰδεολογική). Θὰ θέλαμε ν' ἀπεικονίσουμε ἐδῶ ἀκριβῶς αὐτὴ τὴν διαφορὰ τοῦ τοπογραφικοῦ καὶ τοῦ ὑλιστικοῦ συστήματος, τὰ ὁποῖα ὅπως τονίσαμε προηγουμένως συνυπάρχουν μόνον σ' ἕνα μυθοπλαστικὸ ἐπίπεδο κι ὄχι σ' ἕνα ἰδεολογικὸ-πολιτικό. Μὲ τοὺς ὅρους Πν καὶ Πο θὰ ἐννοοῦμε ἀντίστοιχα τὸ περιέχον καὶ τὸ περιεχόμενο, ἐνῶ οἱ ἀριθμοὶ 1 καὶ 2 θὰ ἀντιστοιχοῦν μὲ τὴ σειρά τους στὶς δύο διαφορετικὲς τάξεις ὅπως ἐμφανίζονται στὸ φίλμ (στοὺς ἀστοὺς καὶ στοὺς προλετάριους). Ἡ διάρθρωση τῶν συστημάτων καὶ ὁ μεταξύ τους συσχετισμὸς θὰ μᾶς ἐπιτρέψουν νὰ τοποθετήσουμε στὴν πραγματική του θέση τὸ πρόσωπο τοῦ Σοφιανοῦ καὶ νὰ κατανοήσουμε τὸ πέρασμα ἀπ' τὴν μιὰ σκηνὴ στὴν ἄλλη σὰν πέρασμα ἀδύνατο.



Παρατηρήσεις

I. Ἡ διαφορὰ τοῦ τοπογραφικοῦ συστήματος ἀπ' τὸ ὑλιστικὸ εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ ὕπαρξη τοῦ χιαστοῦ σχήματος ποὺ ἀπουσιάζει ἀπ' τὸ ὑλιστικό. Στὸν κινηματογράφο τοῦ Γιάντσο (ἢ τοῦ Μπερτολούτσι) τὸ κάθε πρόσωπο τοῦ φίλμ ἀνεξαιρέτως μπορεῖ νὰ καταλάβει ὅποια σκηνὴ θέλει: ἡ σκηνὴ τῆς Ἱστορίας εἶναι οὐδέτερη ταξικά, ἐνῶ οἱ δήμιοι καὶ τὰ θύματα εἶναι σαφῶς ἐναλλάξιμοι (ἰσοδύναμοι), δηλαδὴ ἀποτελοῦν τὴν συνεχῆ ἐπανάληψη τοῦ Ἴδιου. Ἡ ἐπανάληψη αὐτὴ εἶναι τελείως ἀφηρημένη, ὅπως ἀφηρημένες εἶναι οἱ δομὲς τοῦ στρουκτουραλισμοῦ. Ἀντίθετα στὶς «Μέρες τοῦ 36», ποὺ δὲν εἶναι μιὰ «δουλειὰ ἀφαίρεσης, ἀλλὰ δουλειὰ μέσα στὴν ἀφαίρεση» (Ἀλτουσσὲρ) ἡ προβληματικὴ δήμιου/θύματος ὑπάρχει, ἀλλὰ τελείως καθορισμένη ἀπὸ ἱστορικοὺς λόγους, ὥστε νὰ ἐγκαθίσταται σὰν δευτερεύουσα ἀντίφαση (ἡ πρωτεύουσα εἶναι ἀστὸς/προλετάριος), ἐνῶ στὸν Γιάντσο παίρνει τὴ θέση τῆς πρωτεύουσας ἀντίφασης (ὅσο γι' αὐτὴν τὸ μόνο ποὺ ξέρουμε εἶναι ὅ,τι μᾶς δείχνει τὸ ζενερὶκ κι ὅ,τι φαντασματικὰ ὁ φιλμικὸς λόγος διοχετεύει σὰν «πληροφορίες» ἱστορικοῦ περιεχομένου).

II. Στὸν Ἀγγελόπουλο ἕνα Πν, συνδέεται μόνον μ' ἕνα $Πο_1$ καὶ ποτὲ μ' ἕνα $Πο_2$ ὅπως θὰ γινόταν ἂν δὲν ὑπῆρχε τὸ ὑλιστικὸ σύστημα. Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ ὕπαρξη τοῦ ὑλιστικοῦ συστήματος δὲν ἐκμηδενίζει τὴν ὕπαρξη τοῦ τοπογραφικοῦ, ἀλλὰ ἁπλούστατα τὴν ὑποβάλλει σὲ μιὰ συνεχῆ ἔκπτωση, δείχνει τὶς σοβαρὲς ἀδυναμίες της: μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὸ τοπογραφικὸ σύστημα ἐγγράφεται μέσα στὸ φίλμ, ἀλλά:

α) μόνον προσωρινά, καὶ

β) μὲ σκοπὸ νὰ ἀποδειχτεῖ ἡ ἰδεολογική του ποιότητα.

Ἔτσι τὸ πέρασμα τοῦ δικηγόρου (ἑνὸς ἀστοῦ) σὲ μιὰ ἄλλη ἑτερογενῆ σκηνὴ (τῶν συνδικαλιστῶν) ἐγγράφεται σὰν π ρ α γ μ α τ ι κ ὴ δ ι ά β α σ η : ὁ δικηγόρος ἀκολουθεῖ μιὰ μεγάλη πορεία, ἀπὸ χῶρο σὲ χῶρο, μέχρις ὅτου περάσει ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ τῆς σκηνῆς γιὰ νὰ συναντήσει τοὺς συνδικαλιστές, νὰ συζητήσει γιὰ τὸν Σοφιανό, νὰ βρεῖ τὴν πόρνη ποὺ θὰ ἀρνηθεῖ νὰ τὸν πληροφορήσει σχετικὰ μὲ τὴν ὑπόθεσή του. Ἡ κάμερα ἐπιμένει πάνω στὴν συστηματικὴ καταγραφὴ αὐτῶν τῶν περασμάτων - διαβάσεων, τοῦ δικηγόρου, δηλαδὴ πάνω στὴν ἰδεολογικὴ κατάλυση τοῦ ταξικοῦ ἀνταγωνισμοῦ καὶ στὴν κυριαρχία τοῦ τοπογραφικοῦ συστήματος, τὸ ὁποῖο ἐγκαθιδρύει τὸ πρόσωπο σὰν κάποιο ταξικὸ ὑποκείμενο ποὺ ἐγγράφεται μὲ ὅρους ἰδεολογίας, ἡ ὁποία ἐπενδύεται μέσα στὴν ἀκόλουθη φιλοσοφικὴ πρόταση (ἰδεαλιστική, ἀντιδραστική): τ ὸ ὑ π ο κ ε ί μ ε ν ο δ ο μ ε ῖ τ ὴ ν σ κ η ν ή, ἀποτελεῖ τὸν προνομιοῦχο στυλοβάτη τοῦ κινηματογραφικοῦ λόγου. Ὅμως ἡ κυριαρχία τοῦ τοπογραφικοῦ συστήματος, ἤδη ἔχει ἀρχίσει ν' ἀναιρεῖται: Οἱ συνδικαλιστὲς φέρονται παγερὰ στὸν δικηγόρο, αὐτὸς βαδίζει μέσα ἀπὸ ἔρημους δρόμους, τὸν ρωτοῦν ἂν κατάφερε νὰ περάσει εὔκολα στὸν χῶρο τους. Ἡ τελικὴ ἀποδόμηση τῆς ἰδεολογικῆς κυριαρχίας τοῦ τοπογραφικοῦ συστήματος συντελεῖται ὅταν πραγματοποιεῖται ὁ ξυλοδαρμὸς τοῦ δικηγόρου: Τὸ πέρασμά του εἶναι λοιπὸν δυνατὸ μόνο καὶ μόνο γιὰ ν' ἀποδειχτεῖ ἡ τελική του ἀποτυχία, ἡ κυριαρχία τοῦ ταξικοῦ ὑλιστικοῦ συστήματος. Τὰ σημαίνοντα αὐτῆς τῆς διαλεκτικῆς ἀποδιάρθρωσης:

α) ὁ δικηγόρος ἑτοιμάζεται νὰ χ α θ ε ῖ ἀπ' τὰ μάτια τοῦ θεατῆ (τὸ τοπογραφικὸ σύστημα κυριαρχεῖ)·

β) χέρια τὸν ἁρπάζουν (σταμάτημα τῆς κυριαρχίας)·

γ) τὸν ἐπαναφέρουν στὴν μ έ σ η τ ῆ ς σ κ η ν ῆ ς, περνώντας κάτω ἀπ' τὴν ἁπλωμένη μπουγάδα (ἐπανεγγραφὴ τῆς προλεταριακῆς σκηνῆς, ἡ ὁποία τονίζεται στὴν κυριολεξία ἀπ' τὴν διάβαση μιᾶς θεατρικῆς αὐλαίας)·

δ) τὸν σπάζουν στὸ ξύλο, τοῦ παίρνουν τὸν χαρτοφύλακα (τὸ ὑλιστικὸ σύστημα κυριαρχεῖ, καθορίζει τὸ ὑποκείμενο σὰν ταξικὸ ὑποκείμενο, ἐνῶ ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ τὸ πέρασμα ἀνταμείβεται μὲ μιὰ καθαίρεση κι ἕνα εὐνουχισμό)·

ε) ὁ δικηγόρος σηκώνεται ζαλισμένος, ἡ κάμερα τὸν παρακολουθεῖ: περπατάει, στέκει ἀκίνητος. Ἀνάμεσα σ' αὐτὴ τὴν προσπάθεια γιὰ κίνηση, γιὰ ἔξοδο ἔ ξ ω ἀ π ὸ τ ὴ ν σ κ η ν ὴ καὶ στὴν ριζικὴ ἀδυναμία νὰ κινηθεῖ, νὰ ἐπιστρέψει στὴ δική του σκηνή, ἔχει καταδειχτεῖ ἡ τιμωρία τοῦ περάσματός του, καὶ ἡ ἀδυναμία ὁποιουδήποτε ἄλλου περάσματος, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ πέρασμα ἐκεῖνο ποὺ φέρνει σ' ἐπαφὴ τὴν ζωὴ (κίνηση) καὶ τὸν θάνατο (ἀκινησία): εἶναι μιὰ ν ε κ ρ ό ς. Ἔχει περάσει στὴν σκηνὴ τοῦ θανάτου, τῆς ἐξαφάνισης: δὲν θὰ τὸν ξανασυναντήσουμε σ' ὅλη τὴν διάρκεια τοῦ φίλμ, θὰ σβηστεῖ σὰν σημαῖνον, σὰν ὑποκείμενο, πρᾶγμα ποὺ θὰ πεῖ ὅτι ἡ ἐκμηδένισή του αὐτὴ θὰ ἐγγραφεῖ σὰν σ υ μ β ο λ ι κ ὸ πέρασμα σὲ μιὰ νέα κατάσταση, ἐκεῖ ὅπου ἡ συμβολικὴ γραφὴ ἀρθρώνει τὸν κινηματογραφικὸ λόγο. Ἂν λοιπὸν ἡ ἀδυναμία τοῦ φυσικοῦ περάσματος παραχωρεῖ τὴν θέση της στὸ συμβολικὸ πέρασμα, τοῦτο σημαίνει ὅτι ἡ θέση τοῦ ὑποκείμενου ἐξακολουθεῖ νὰ ὑφίσταται σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο, σ' ἐκεῖνο ποὺ εἶναι δυνατὸν νὰ ὀνομαστεῖ δ ι α φ ο ρ ε τ ι κ ὴ φ ι λ ο σ ο φ ι κ ὴ ἀ ν τ ί λ η ψ η τ ο ῦ κ ό σ μ ο υ: ἡ ἰδεολογία τοῦ ὑποκείμενου ἐγγράφεται σὰν ἐλαττωματική, ἐσφαλμένη· ἡ σκηνὴ δομεῖ τὸ ὑποκείμενο, τὸ ἐντάσσει στὸν ταξικό της λόγο.

Ἀντίθετα ἀπὸ τὸ δικηγόρο, ἡ πορεία τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ Σοφιανοῦ εἶναι ἀντίστροφη καὶ συμμετρικὴ μὲ τὴν πρώτη: προλετάριος, ὑπηρέτης τοῦ Κριεζῆ, ἔρχεται σ' ἐπαφὴ μὲ τὸν δικηγόρο μέσα στὸ δικαστήριο (σκηνὴ ξένη πρὸς τὴν ταξική του τοποθέτηση) ἐνῶ ἡ δική του σκηνὴ εἶναι ἄλλη (τὸ δωμάτιο τοῦ Σοφιανοῦ στὴν πολυκατοικία). Τελικὰ ἐπιχειρεῖ νὰ βγεῖ ἔξω ἀπ' τὴν φυλακή, στὴν ἄλλη σκηνή: ὅμως τὰ περάσματά του ἀπ' ὅλες τὶς σκηνὲς διαδοχικὰ θὰ καταδείξουν, ὅπως καὶ στὴν περίπτωση τοῦ δικηγόρου, τὴν ἐπερχόμενη τιμωρία, ποὺ ἐδῶ θὰ πάρει τὴν μορφὴ τῆς σύλληψης καὶ τῆς ἐπιληψίας. Τὸ φυσικὸ πέρασμα καὶ ἐδῶ παραχωρεῖ τὴν θέση του στὸ συμβολικὸ πέρασμα (διάβαση ἀπ' τὴν ὁμαλότητα στὴν τρέλλα) καὶ συντελεῖ στὴν ἐξάλειψη τοῦ ρόλου τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ Σοφιανοῦ: θ' ἀκινητοποιηθεῖ πάνω σ' ἕνα κρεββάτι στὸ νοσοκομεῖο, δίχως νὰ μπορέσει νὰ μεταβάλλει σὲ τίποτε τὴν μυθοπλασία, ὅταν ὁ ἀντι-εισαγγελέας στὸ τέλος τοῦ φὶλμ θὰ προσπαθήσει νὰ σώσει τὸν Σοφιανό, βασιζόμενος στὶς πληροφορίες (ποὺ δὲν ἀκοῦμε, δὲν βλέπουμε) τοῦ ἀδελφοῦ του.

Μ' αὐτὸ τὸ σύστημα οἱ πορεῖες τῶν δύο ὑποκειμένων μέσα ἀπ' τὴν ἀφηγηματικὴ δομή, θὰ χρησιμοποιηθοῦν σὰν στοιχεῖα γιὰ τὴν δημιουργία ἑνὸς καθαρὰ ταξικοῦ λόγου, ἀποδεικνύοντας τὴν ριζικὴ ἀδυναμία περάσματος ἀπὸ μιὰ σκηνὴ σὲ μιὰ ἄλλη. Κάτι περισσότερο ἀκόμη: τὰ περάσματά τους (ἐγγραφόμενα μὲ τὴ μορφὴ κίνησης) θὰ ὑποδείξουν τὴν πραγματικὴ θέση τοῦ Σοφιανοῦ (ταξική, σημαίνουσα) θέση τελείως ἀκίνητη, παγωμένη, κλεισμένη μέσα στὸν συμπαγὴ ὄγκο τῆς φυλακῆς, σκηνὴ τοῦ φὶλμ καὶ τῆς ἱστορίας, ὅπου τὰ ἀντίθετα ἀναγκάζονται μὲ τὴ βία νὰ κατοικήσουν τὸν ἴδιο χῶρο. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ποῦμε ὅτι οἱ δύο αὐτὲς πορεῖες παρουσιάζονται σὰν ἀπαραίτητες γιὰ τὸν θάνατο τοῦ Σοφιανοῦ, τὸ πέρασμά του ἀπ' τὴν ζωὴ στὸ θάνατο, ἀπ' τὸ φανταστικὸ στὸ συμβολικό, ἐφ' ὅσον ὁ ἴδιος ἐπιχείρησε (ἔξω ἀπ' τὴν μυθοπλασία) νὰ περάσει σὲ μιὰ ἄλλη σκηνή, συνεργαζόμενος μὲ τὴν κυριαρχούσα τάξη. Τὸ φυσικὸ αὐτὸ πέρασμα ἐπίσης θὰ δώσει τὴ θέση του στὸ συμβολικό· ἀλλὰ σ' αὐτὴ τὴν ἰδιαίτερη διαδικασία, ἀνάμεσα στὴν ἐγγραφὴ τῶν δύο περασμάτων ἐγγράφεται ἕνα κλειστὸ δωμάτιο, μιὰ προσωρινὴ ἀδυναμία μετασχηματισμοῦ τοῦ φυσικοῦ σὲ συμβολικό. ποὺ ἀναπαριστάνεται σὰν διάσταση τοῦ φαντασιι-

κοῦ, τοῦ ἄγνωστου καὶ τοῦ σκοτεινοῦ. Ἐδῶ εἶναι ποὺ τὸ ὑπόκείμενο θὰ ἀκινητοποιηθεῖ ὥστε νὰ δείξει τὴν ἄλλη σκηνὴ σχηματισμοῦ του, αὐτὴν ποὺ ἐγγράφει τὸ ὑποκείμενο τοῦ σημαίνοντος: ἂν δηλαδὴ ὁ δικηγόρος κι ὁ ἀδελφὸς τοῦ Σοφιανοῦ χάνονται μέσα ἀπ' τὴ μυθοπλασία, ἡ ἐξάλειψη αὐτὴ θὰ μετατεθεῖ στὸ κλειστὸ δωμάτιο, ὅπου θὰ ἀποκαλύψει τὴν συμβολική της λειτουργία· ὁ «χαμένος» Σοφιανὸς δὲν φαίνεται, ὥστε νὰ τονιστεῖ πιὸ καθαρὰ τὸ συμβολικό του στάτους, ὅπως πιὸ κάτω θὰ δοῦμε.

Ὅ,τι λοιπὸν χάνεται σὰν ἰδεαλιστικὴ ἰδεολογία κερδίζεται σὲ σημαίνουσα ὕλη ποὺ ἐπενδύεται μέσα σὲ μιὰ ἄλλη, ὑλιστικὴ ἰδεολογία, καθορισμένη ἀπ' τὴν τελικὴ κυριαρχία τοῦ ὑλιστικοῦ σκηνικοῦ συστήματος. Ἂν λοιπὸν ἡ σκηνικὴ ἐγγραφὴ τοῦ φίλμ παράγει τὴν ἰδεολογία σὰν ἑνότητα ποὺ διαιρεῖται μεθοδικὰ σὲ δύο κομμάτια, εἶναι δυνατὸν νὰ ἀντιμετωπίσουμε τὴν φυσικὴ κίνηση τῶν προσώπων τῆς ταινίας σὰν σημασιοδοτικὸ καὶ ἰδεολογικὸ στοιχεῖο, καὶ μὲ κανένα τρόπο σὰν διακοσμητικό, πλαστικό, αἰσθητικὸ κλπ., ὅπως ἡ κυριαρχοῦσα κριτικὴ πίστεψε ἀφελῶς, συγκρίνοντας τὴν ἀνιστορικὴ κίνηση τῶν φίλμ τοῦ Γιάντσο μὲ τὴν ὑλιστικὴ κίνηση τῶν «Μερῶν τοῦ 36». Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ κίνηση καλεῖ τὸν θεατὴ νὰ τὴν ΔΙΑΒΑΣΕΙ, νὰ ἀρθρώσει τὶς ΣΗΜΑΣΙΕΣ της, ἀντὶ νὰ τὸν μαγεύει μὲ τὴν εἰκαστική, ρυθμικὴ ἢ γεωμετρική της ἀξία: ἡ αἰσθητικὴ ἀπόλαυση βέβαια δὲν ἐκμηδενίζεται (πῶς θὰ ἦταν αὐτὸ δυνατὸν σήμερα;), ἀλλὰ παραχωρεῖ διαρκῶς τὴ θέση της στὴν ἀνάγνωση, δηλαδὴ στὴν κριτικὴ ἐνεργοποίησή, στὴν κατανόηση τῆς ταξικῆς φύσης τῆς ἰδεολογίας. Αὐτὸ τὸν σημασιοδοτικὸ ρόλο τῆς κίνησης θὰ καταδείξουμε σύντομα σὲ μερικὲς ἀκόμη σκηνές, ὅπου τὰ δύο συστήματα παίζουν διαλεκτικὰ μεταξύ τους. Ἡ σκηνὴ τοῦ πὶκ - νὶκ καὶ ἡ σκηνὴ στὴν ὁποία ὁ βαρκάρης βγάζει τὸ πτῶμα εἶναι ἡ ἴδια (ἢ τουλάχιστον κινηματογραφεῖται μὲ τὸν ἴδιο τρόπο)· πῶς λοιπὸν ἐξηγεῖται ἡ παρουσία τοῦ πτώματος, τὸ ὁποῖο ἀνήκει σὲ μιὰ ἄλλη σκηνή; (ἐξ ἄλλου αὐτὸ δηλώνεται μὲ τὸν ἐρχομό του ἀπ' τὴ θάλασσα).

1) Ἀκριβῶς ἀπ' τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ διάβασή του ἀναπαριστάνεται σὰν εἴσοδος στὸν κόσμο τοῦ θανάτου: ἕνα πτῶμα διαφέρει ἀπὸ ἕνα ζωντανὸ σῶμα.

2) Ἐξ ἄλλου, κανεὶς δὲν τὸ ἀναγνωρίζει, ἢ κάνει πὼς δὲν τὸ ἀναγνωρίζει (δὲν ἔχει σημασία), δηλώνοντας ἔτσι τὸ στάτους του: στάτους φανταστικό. Ἂς ἀνακεφαλαιώσουμε:

α) ἕνα ζωντανὸ σῶμα δὲν μπορεῖ παρὰ ν' ἀναπαραστήσει τὴν διάσταση τοῦ πραγματικοῦ,

β) ἕνα νεκρὸ σῶμα, ἔχοντας ἐγκαταλείψει τὴ θέση του (θέση τῆς ζωῆς) ἀναπαριστάνει τὴν διάσταση τοῦ συμβολικοῦ (ἡ θάλασσα ποὺ τὸ ξεβράζει, ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη, δὲν θὰ ἦταν ἄσκοπο νὰ ἐξεταστεῖ ἀπ' τὴν σκοπιὰ τοῦ συμβολικοῦ, σὰν μήτρα ποὺ ἀπορρίπτει τὸ νεκρό της ἔμβρυο μέσα στὸν κόσμο τῶν νεκρῶν),

γ) ἕνα νεκρὸ σῶμα στὸ ὁποῖο ἀρνοῦνται τ' Ὄνομά του, δηλαδὴ τὴν συμβολική του λειτουργικότητα, μόνον τὴ διάσταση τοῦ φανταστικοῦ θὰ μποροῦσε ν' ἀναπαραστήσει, διάσταση κάτω ἀπ' τὴν ὁποία εἶναι ὑυνατὸν νὰ γίνει ἀποδεκτὸ ἀπὸ τὴν ξένη σκηνή.

Ἀντίθετα, στὴν ἔξοχη σκηνὴ τοῦ πὶκ-νὶκ, ὅταν μιὰ γυναίκα θὰ προχωρήσει πρὸς τὴν θάλασσα, ἡ ὁποία ξέβρασε τὸ προηγούμενο πτῶμα, ἕτοιμη ἔτσι ν' ἀναλάβει ἕνα συμβολικὸ στάτους (ἔξοδος ἀπ' τὴν ἀρχικὴ σκηνικὴ δομή, γέλια, ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ Εἰσαγγελέα), ὁ κοντὸς κωμικὸς ὑπηρέτης θ' ἀνησυχήσει καὶ θὰ τῆς φωνάξει νὰ βγεῖ στὴν ἀμμουδιά: συμπαραδηλώνοντας ἔτσι τὸν φόβο του μπροστὰ στὸν Ἄλλο.

Κι ἀκόμη ἡ παρουσία αὐτοῦ τοῦ ὑπηρέτη σ' αὐτὴ τὴν σκηνὴ εἶναι δυνατὴ μόνο καὶ μόνο γιατὶ εἶναι μεταμφιεσμένος· ἀνήκοντας σὲ μιὰ ἄλλη σκηνὴ μπορεῖ καὶ εἰσχωρεῖ σὲ τούτη ἐπειδὴ θὰ φορέσει τὰ λευκὰ ροῦχα τῶν κυρίων του καὶ θ' ἀπαγγείλει τὸ γελοῖο ποίημά του, θυμίζοντάς μας τὸν «Μὰρξ ποὺ ἐνέγραφε... τίς «φανταστικὲς» ἀστικές του μορφὲς μὲ ὅρους μάσκας, ὁμοιώματος»[5].

Ὁμοίωμα ἐκπληκτικό, ὁ κωμικὸς ὑπηρέτης, θὰ πληρώσει τὴν διάβασή του σ' αὐτὴ τὴν σκηνὴ μὲ τὸν ὁριστικό του εὐνουχισμό: γεμίζοντας τὰ ὅπλα τῶν κυρίων του, ἀλλὰ μὴ μπορώντας νὰ χρησιμοποιήσει τὸ ὅπλο ποὺ κάθε φορὰ κρατᾶ στὰ χέρια του, σημαῖνον βέβαια φαλλικό, τὸ ὁποῖο ἐντείνει τὸ κωμικὸ τῆς κατάστασης, κωμικὸ ποὺ «συμπαραδηλώνει, μὲ ὅρους κωμωδίας, τὴν ἠθικὴ καταδίκη ποὺ ὁ Μὰρξ τοῦ ἀποδίδει» (στὸ ἴδιο).

Συνοψίζοντας τὰ προηγούμενα διαπιστώνουμε ὅτι ἡ δομὴ τοῦ φίλμ, ὅσον ἀφορᾶ τὰ σκηνικά του συστήματα βασίζεται πάνω σὲ μιὰ συστηματικὴ διάταξη τῶν στοιχείων τους, ὥστε νὰ ἐπιτυγχάνεται μιὰ ἀποτελεσματική, ἀναλυτικὴ κι ἀποδιαρθρωτικὴ κριτικὴ αὐτοῦ ποὺ ἀποκαλέσαμε σύστημα τοπογραφικό:

1) κριτικὴ ποὺ προέρχεται ἀπ' τὸ ἴδιο τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ τοπογραφικοῦ συστήματος, χάρη στὴν ἐπανεγγραφὴ τῆς ἀρχικῆς σκηνικῆς δομῆς καὶ στὰ ἀποτελέσματα παράβασής της, καὶ

2) κριτικὴ ποὺ προέρχεται ἀπὸ ἕνα χῶρο ἐξωτερικὸ πρὸς τὸ τοπογραφικὸ σύστημα, χῶρο ποὺ ἀποκαλέσαμε ὑλιστικὸ σύστημα, τοῦ ὁποίου ἡ ἀναλυτικὴ πρακτικὴ παίρνει τὸ σχῆμα μιᾶς διαλεκτικῆς ἐπεξεργασίας τῶν ἰδεολογημάτων[6] τοῦ πρώτου συστήματος, ὑποβάλλοντάς τα σὲ μιὰ συνεχὴ ἔκθεση καὶ/ἢ ἔκπτωση.

Ἡ δομὴ αὐτῆς τῆς ἔκπτωσης ἐγγράφεται μέσα στὴν ἴδια τὴν διαδικασία κατασκευῆς τοῦ φίλμ, ὁρατὴ σ' ὅλη τὴ διάρκειά του, ἀλλὰ ἀόρατη σὲ μιὰ ἀντιμετώπιση ἰδεαλιστική, ἡ ὁποία θὰ ἔψαχνε νὰ βρεῖ «κρυμμένα νοήματα» πίσω ἀπ' τὸ φίλμ, δηλαδὴ ἀκριβῶς τὸ Ὑπερβατικὸ Σημαινόμενο ποὺ ἡ ταινία ἀρνεῖται νὰ διοχετεύσει καὶ ποὺ παρωδία

του ἀποτελεῖ τὸ κλειστὸ δωμάτιο τοῦ Σοφιανοῦ: μέσα βέβαια κάτι γίνεται, τὶ ὅμως;

Τί τρῶνε;

Τί σκέφτονται;

Τί κάνουν;

Τί αἰσθάνονται;

Τὸ νόημα δὲν βρίσκεται ἐκεῖ, ἀλλὰ ἀλλοῦ. Ἔξω ἀπ' τὸ κλειστὸ δωμάτιο; Μέσα; Ἔξω. Μέσα. Πάνω. Κάτω. Μπρός. Πίσω: τόποι τῆς ἄγνοιας, δυϊσμὸς τοῦ ἰδεαλισμοῦ, μανιχεϊσμός. Τυφλότητα τοῦ κριτικοῦ φαντασματικοῦ λόγου.

Ἡ ἀπάντηση βρίσκεται ἀλλοῦ: πέρα ἀπ' τὸ Ἔξω κι ἀπ' τὸ Μέσα, ἐκεῖ ποὺ ἡ διαλεκτική τους ἀντινομία τὰ ἀποδομεῖ, ὑποδείχνοντας τὴν ἀδυναμία τῆς κλασικῆς σημαίνουσας οἰκονομίας, τὰ ἀπωθημένα της, τ' ἀπαγορευμένα της, τὴν δύση τῆς γραφῆς της, τὴν ἀνατολὴ μιᾶς νέας ἱερογλυφικῆς κινούμενης γραφῆς, ποὺ τὰ ἱερογλυφικά της θὰ σχηματίζονται ἀπ' τὴν διαλεκτικὴ ἐξάρτηση τῶν σημαινόντων της, παραπέμποντάς μας σ' αὐτὸ τὸ μεῖζον ἱερογλυφικὸ ποὺ θὰ ὀνομάζεται Φίλμ: «Ἕνα κινούμενο ἱερογλυφικὸ σὲ σχηματισμὸ» (Τζούλια Κρίστεβα).

Ἱερογλυφικό: ἕνα σημαῖνον, τοῦ ὁποίου τὸ σημαινόμενο αἰωρεῖται, ἕνα ἴχνος, ἕνα ἀποτύπωμα, ὑλικό, μεταλλάξιμο, δυναμικό, ἀόρατο γιὰ τὸν κλασικὸ δυτικὸ λόγο, ὅπως ὁ ἴδιος ὁ Σοφιανός, ποὺ παράγει στὸ ἐσωτερικὸ τῆς σκηνικῆς δομῆς μιὰ ἐντύπωση ρήξης, φράζοντας τὸ χῶρο τῆς ἀναπαράστασης κι ἀνοίγοντας τὸ διάστημα τοῦ κειμένου. Ἱερογλυφικό: μιὰ μορφὴ πολύπλοκη κι ὅμως εὐανάγνωστη, παράδοξη κι ὅμως φανερή.

Σὲ σχηματισμό: ἕνα ἱερογλυφικὸ σὲ γίγνεσθαι, μιὰ πορεία ἀπ' τὸ κλειστὸ στὸ ἀνοιχτὸ (τὸ δωμάτιο ποὺ ἀνοίγει στὸ τέλος τοῦ φίλμ), μιὰ γραφὴ ποὺ μετακινεῖται μέσα στὴν Ἱστορία, διατηρώντας τὴν ἰδιοτυπία της ἀπέναντι σ' αὐτήν, μιὰ συστηματικὴ ποὺ «δὲν νοιάζεται γιὰ ἐφαρμογὲς (παρὰ μόνο μὲ τὴ μορφὴ ἑνὸς καθαροῦ φανταστικοῦ, ἑνὸς θεάτρου τοῦ λόγου), ἀλλὰ γιὰ μετάδοση, γιὰ σημαίνουσα κυκλοφορία· ἐπὶ πλέον δὲν εἶναι μεταδόσιμη παρὰ μὲ τὴν προϋπόθεση νὰ π α ρ α μ ο ρ φ ω θ ε ῖ (ἀπ' τὸν ἀναγνώστη)» Ρολὰν Μπάρτ[7].

Παραμόρφωση;

Πῶς πρέπει νὰ διαβάσω ἐγώ, τὸ ὑποκείμενο τοῦ φίλμ, τὴ σκηνὴ τοῦ γραμμόφωνου; «Θέλει μουσική». Πῶς πρέπει νὰ π α ρ α μ ο ρ φ ώ σ ω μ ι ὰ σ ύ ν τ α ξ η ὥστε ν' ἀνακαλύψω τὸ μὴ ὁρατό της καὶ νὰ μὴν καταναλωθῶ σὲ μιὰ παραληρηματικὴ διαστρέβλωση; Ποιός θέλει μουσική; Ὁ Σοφιανός, βέβαια· Μὰ τί εἶναι ὁ Σοφιανός; Ἕνα πραγματικὸ πρόσωπο; Ὄχι. Μιὰ ἀντανάκλαση μιᾶς ἱστορικῆς μορφῆς; Οὔτε. Τί τότε; Ἕνα ὑποκείμενο; Ὄχι, ὄχι. «Δ ὲ ν ὑ π ά ρ χ ε ι ἀ φ έ ν τ η ς ἐ κ τ ὸ ς ἀ π ' τ ὸ σ η μ α ῖ ν ο ν» (Λακάν). Ὅμως, θὰ μᾶς ποῦνε οἱ ἐμπειριστές, δὲν μπορεῖς ν' ἀρνηθεῖς ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ εἰκόνα ἑνὸς ἀνθρώπου, ἑνὸς ἠθοποιοῦ, ποὺ βρίσκεται ἔξω ἀπ' τὴν ὀθόνη... Ἕνας ἄνθρωπος, μιὰ εἰκόνα ἀνθρώπου, φράσεις ὅπου ὁ ὅρος ἄνθρωπος κυριαρχεῖ κι ἐπικαθορίζει τὴν εἰκόνα του, λιμπρωνώντας ἔτσι ὅτι «ὁ ἄ ν θ ρ ω π ο ς δ ὲ ν ε ἶ ν α ι π ι ὰ μ ι ὰ ἀ ν α φ ο ρ ὰ τ ό π ο β έ β α ι η» (Λακάν). Θ' ἀρνηθῶ λοιπὸν τὸν ἄνθρωπο, πρὸς ὄφελος ἐκείνου ποὺ τὸν θεμελιώνει (τ ὸ σ η μ α ῖ ν ο ν), θ' ἀρνηθῶ τὴν ἑρμηνεία πρὸς ὄφελος ἐκείνου ποὺ τὴν καταστρέφει (τ ὴ γ ρ α φ ή), θ' ἀρνηθῶ τὸν Σοφιανὸ πρὸς ὄφελος ἐκείνου ποὺ τὸν δομεῖ: τ ὸ σ ύ σ τ η μ α, τ ὸ ν λ ό γ ο, τ ὸ κ ε ί μ ε ν ο. Ἀλλὰ τὸ κειμενικὸ μοῦ δείχνει ὅτι πρέπει νὰ ψάξω ἀ λ λ ο ῦ. Ἀλλοῦ; Πέρα ἀπ' τὸ «Θέλει μουσική», ἐκεῖ ὅπου συναρθρώνονται μέσα στὸ προαύλιο τῆς φυλακῆς — μετωνυμικὴ σκηνὴ τῆς Ἱστορίας— ἕνα περιέχον μ' ἕνα περιεχόμενο, ἀσυμβίβαστα μεταξύ τους μιὰ γιὰ πάντα. Ἀλλ' αὐτὴ ἡ φαινομενικὴ συνύπαρξή τους πάνω στὴν ἴδια σκηνή, ἡ ἔνταξή τους στὴν ἴδια ἰδεολογικὴ καὶ σημαντικὴ ἀλυσίδα πῶς ἐπιτυγχάνεται; Μὲ μιὰ ἔ λ λ ε ι ψ η βέβαια, ὅπως γίνεται σὲ κάθε περίπτωση ποὺ ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία προσπαθεῖ νὰ διακηρύξει τὸν οὐμανισμό της· μ' ἕνα κρύψιμο μιᾶς ἄλλης σκηνῆς (τὸ δωμάτιο τοῦ Σοφιανοῦ), ἡ ποιότητα τῆς ὁποίας δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἀντιπροσωπεύει τὸν ἐπικίνδυνο Ἄλλο. Αὐτὸν τὸν Ἄλλο ποὺ «θέλει μουσική», ποὺ ὅλοι νομίζουν ὅτι θὰ τὸν ἱκανοποιήσουν ἂν τοῦ βάλουν ἕνα γραμμόφωνο στὴ μέση τῆς σκηνῆς. Αὐτὸν τὸν Ἄλλο ποὺ ἡ μουσικὴ (μουσικὴ ἀστική, ἀντιδραστικὴ) μὲ τὴ σειρά της ἐπιθυμεῖ, σ ὰ ν χ α μ έ ν ο ἐ ρ ω τ ι κ ὸ ἀ ν τ ι κ ε ί μ ε ν ο, σὰν αἰτία τοῦ πόθου της, σὰν κάτοχο τῆς θέσης τοῦ πραγματικοῦ μέσα στὴ μυθοπλασία. Μουσική: ἕνας λόγος, ἰδεολογικὸς βέβαια, ποὺ προσφέρεται σὰν νοσταλγικὴ ἐπίκληση, μυθικὴ ἐπίκληση σ' Αὐτὸν ποὺ τὸν ἐγκαθιστᾶ ταυτόχρονα μέσα κι ἔξω ἀπ' τὴν Ἱστορία, ἀλλὰ ποτὲ μπροστά της. Μουσικὴ ποὺ μιλάει, ποὺ ἀπευθύνεται στὸν Ἄλλο: «Μὴν περιμένεις, νὰ ξαναλθοῦνε τὰ παλιὰ μὴν περιμένεις...» Τὰ παλιά; Νοσταλγία; Γιὰ ποιόν; Γιὰ τί; Γιὰ τὸν ἴδιο της τὸν ἐκτυφλωτικὸ θάνατο, γιὰ τὴν παραδοχὴ τῆς πραγματικότητας τοῦ Ἄλλου. Μουσικὴ τυφλωμένη μπροστὰ στὸ ὀνειρεμένο της εἴδωλο, μπροστὰ σ' αὐτὸν τὸν Φανταστικὸ Ἀπόντα Σοφιανό, ποὺ γιὰ τὴν ἀστικὴ ἰδεολογία ποὺ τὸ ἴδιο τὸ φίλμ ἐκφέρει κι ἀποδομεῖ «δ ὲ ν π α ί ρ ν ε ι τ ὴ μ ο ρ φ ὴ π α ρ ὰ σ κ ι ῶ ν κ ι ἀ ν τ α ν α κ λ ά σ ε ὼ ν» (Λακὰν)[8]. Σκιὰ κι ἀντανάκλαση στὰ λόγια ποὺ προφέρουν οἱ ἀστοί, Σῶμα Πραγματικὸ γιὰ τὴ μουσική τους, ἡ ὁποία στὴν πραγματικότητα εἶναι ἡ σκιὰ κι ἡ ἀντανάκλαση τῆς ἰδεολογίας τους. Σκιά, ποὺ πηγή της εἶναι ὁ κόσμος τοῦ Θεάτρου καὶ τοῦ Θανάτου, ἐπίκληση πρὸς τὸ Ζωντανό, ἐπίκληση ἐκθαμβωτική, ὄμορφη, λαμπερή. Πτώση τοῦ Ἴδιου διατυπωμένη σὰν κύκνειο ἄσμα, σὰν προτροπὴ γιὰ ἀδράνεια. Ἄνοδος τοῦ Ἄλλου: ἀπάντησή του μιὰ Ἄλλη μουσική, πρόκληση γιὰ δράση, το χτύπημα τῆς καραβάνας στὰ σίδερα τῆς φυλακῆς.

Ὁ χωροφύλακας: «Θέλει μουσική».

Ἡ μουσική: «Μὴν περιμένεις».

Ὁ Σοφιανός: «Σὲ περίμενα ἀπὸ καιρό». Ἀπὸ καιρὸ ὥστε αὐτὸ νὰ γίνει. Ἔτσι.

«Κανεὶς δὲν φταίει. Ἔτσι... ἔγινε» (Ἀναπαράσταση).

Ἔτσι ἔγινε, μ' αὐτὸ τὸν τρόπο καὶ δὲν θὰ μποροῦσε νἄχε γίνει ἀλλιῶς· τὸ φίλμ ἔτσι μπόρεσε νὰ μὴν ἀναπαραστήσει αὐτὸ ποὺ μόνον ἔτσι ἔχει γίνει, μ' ἕνα τρόπο, πάντα μ' ἕνα τρόπο, ὅσο αὐτὸ θὰ γίνεται ἔτσι, δίχως κανεὶς νὰ φταίει: γιατὶ ξέρουμε ποιός φταίει: αὐτὸς ποὺ δὲν κατόρθωσε νὰ δεῖ αὐτὸν ποὺ φταίει, ἐπειδὴ αὐτὸ τὸ «νὰ δεῖ» εἶναι αὐτὸς ποὺ φταίει κι αὐτὸς ποὺ τὸ ἔκανε μ' αὐτὸ τὸν τρόπο. Μ' ἕνα τρόπο. Πάντα μ' ἕνα τρόπο.

Ὁ Σοφιανός, Τὸ σημαῖνον, Ἡ μάσκα

Δὲν θὰ μπορέσουμε ποτὲ νὰ διαβάσουμε τὴν ὕπαρξη τοῦ Σοφιανοῦ μέσα στὸ φίλμ ἂν δὲν προβοῦμε σὲ μιὰ ἀνάλυση τῆς σχέσης τῶν δύο σκηνικῶν συστημάτων ποὺ πιὸ πάνω περιγράψαμε κι ἂν δὲν θεωρήσουμε αὐτὴ τὴν ὕπαρξη σὰν τὸ ἀποτέλεσμα τῆς διαλεκτικῆς τους ἀντινομίας.

1) Γιὰ τὸ πρῶτο σύστημα, ὁ Σοφιανὸς ὑπάρχει στὸ σημεῖο τῆς συνάντησης τῶν δύο γραμμῶν.

2) Γιὰ τὸ δεύτερο σύστημα, ὁ Σοφιανὸς δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει πραγματικά.

Ἡ διαλεκτικὴ ἄρθρωση τῆς ὕπαρξης καὶ τῆς μὴ-ὕπαρξης θεμελιώνει τὴ σχέση τους μὲ ταξικοὺς ὅρους: δύο τάξεις ὑπάρχουν πάντα· κανεὶς δὲν βρίσκεται ἔξω ἀπ' αὐτές· μέση «δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνον σὰν ἀφορμὴ καὶ κρίκος ποὺ ρυθμίζει τὴ μορφὴ τῆς ταξικῆς πάλης καὶ τὴν κατεύθυνσή της.

Ἀλλά, ἂν αὐτὸ εἶναι φανερὸ στὸ ἐπίπεδο ἑνὸς ἐξω-φιλμικοῦ ταξικοῦ λόγου, δὲν εἶναι καὶ αὐτονόητο ὅτι ὁ φιλμικὸς λόγος ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ τοποθετήσει αὐτὴ τὴ διάκριση στὸ βάθος τῆς ἴδιας του τῆς ὕπαρξης, στὰ σημαίνοντά του θεμέλια, ὅπως γίνεται στὶς «Μέρες τοῦ 36». Κι αὐτὸ εἶναι τὸ περισσότερο ἐνδιαφέρον.

Ἂν λοιπὸν ὁ Σοφιανὸς δὲν ὑπάρχει πραγματικὰ γιὰ τὸ δεύτερο σκηνικὸ σύστημα, πῶς θὰ γίνει ἡ κατάδειξη τῶν ἀποτελεσμάτων ποὺ ἡ μὴ-ὕπαρξή του ἐπιφέρει; Καὶ πῶς τὸ φίλμ θὰ λύσει τὸ πρόβλημα τῆς ἀπεικόνισής του; Λεπτομερέστερα:

I. Ἡ μοναδικὴ στιγμὴ τοῦ φίλμ, στὴν ὁποία ὁ Σοφιανὸς ἀπεικονίζεται σὰν σῶμα πραγματικό, ζωντανό, μὲ ὄνομα καὶ φωνή, εἶναι ἡ δεύτερη σκηνή, στὸ δάσος, ὅπου καὶ συλλαμβάνεται. Λύση ἐκπληκτική: τὸ δάσος, σκηνὴ ἐξω-κοινωνικὴ ἀπὸ πρώτη ἄποψη, σκηνὴ ποὺ στὸ δεύτερο σύστημα δὲν μπορεῖ νὰ πάρει μιὰ θέση, ἐγγράφεται μ' αὐτὸ τὸν τρόπο στὸ τοπογραφικὸ σύστημα. Χῶρος ἐξω-στορικός, θὰ λέγαμε μυθικός, ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὶς μυθολογικὲς συμπαραδηλώσεις ποὺ ἡ πολιτιστικὴ παράδοση παρήγαγε μέσα σὲ ἄλλα κείμενα κι ἄλλες γραφές, προσφέρεται σὰν σκηνικὸ περιέχον, ἐγγραφόμενο μέσα στὰ πλαίσια μιᾶς ἀντίθεσης Φύσης/Κουλτούρας. Ὅμως ἡ λειτουργία τῶν δύο σκηνικῶν συστημάτων δὲν θὰ πάψει μὲ τὴ σειρά της νὰ ἐπικαθορίζει ἰδεολογικὰ αὐτὴ τὴν ἀντίθεση, μέχρι τοῦ σημείου νὰ τὴν μετασχηματίσει σὲ ἀντίθεση τῶν δύο κοινωνικῶν τάξεων. Ὁ ἐπικαθορισμὸς αὐτὸς ἐγγράφεται ἤδη ἀπ' τὴν στιγμὴ τῆς εἰσβολῆς τοῦ Σοφιανοῦ στὸ πεδίο καὶ τελειωτικὰ κατὰ τὴ στιγμὴ τῆς σύλληψής του: ἡ ἰδεολογικὴ οὐδετερότητα τῆς σκηνικῆς δομῆς ἀναιρεῖται ἀπ' τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ φυσικὸς χῶρος μετασχηματίζεται σ' ἕνα ἱστορικὸ χῶρο ἀπ' τὴν κίνηση τῶν ἀντιφατικῶν δυνάμεων μέσα στὸ πλαίσιό του. Ἡ πραγματική, σωματικὴ ὕπαρξη τοῦ Σοφιανοῦ ἀναγκαστικὰ πρέπει νὰ ὑποκλαπεῖ, πρὸς ὄφελος μιᾶς ἄλλης φανταστικῆς· ἡ τελικὴ κυριαρχία λοιπὸν τοῦ δευτέρου συστήματος μετατρέπει τὸν ἀρχικὰ ἐξω-ἱστορικὸ χῶρο σὲ μιὰ μετωνυμικὴ σκηνὴ τῆς Ἱστορίας. Ἀλλὰ ἂν ἡ σύλληψη τοῦ Σοφιανοῦ ἔχει σὰν σκοπό της τὴν ἐγκαθίδρυσή του σὰν Φανταστικοῦ, δηλαδὴ τὴν ἐξαφάνιση τοῦ σώματός του, αὐτὸ μπορεῖ νὰ γίνει κάτω ἀπὸ δύο προϋποθέσεις:

α) τὸ κλεμένο Σῶμα νὰ κρυφτεῖ ἀποτελεσματικά, καὶ

β) ἡ σκηνὴ τοῦ κρυψίματός του νὰ ἐγγραφεῖ σὰν ἕνας ἀπ' τοὺς λίγους χώρους στοὺς ὁποίους εἶναι δυνατὴ ἡ συνύπαρξη δύο διαφορετικῶν σκηνῶν, ὥστε νὰ μὴ προκαλοῦνται ἐκρήξεις ἀπ' τὴν ἐπαφή τους, ἐφ' ὅσον στὴν πραγματικότητα ΜΙΑ εἶναι ἡ σκηνή: σκηνὴ ποὺ μόνον ΒΙΑΙΑ ἀποκλείει τὰ περιεχόμενά της, μοναδικὴ ἱστορικὴ σκηνὴ στὴν ὁποία ἡ ταξικὴ διαφορὰ δὲν παύει νὰ ὑφίσταται, ἀλλὰ κάτω ἀπὸ τὴ μάσκα τῆς γαλήνης: ἡ φυλακή.

Ἂν λοιπὸν τὸ σῶμα τοῦ Σοφιανοῦ δὲν εἶναι ἀνεκτὸ σὰν διάσταση τοῦ πραγματικοῦ μέσα στὴ μυθοπλασία, εἶναι φανερὸ ὅτι ἡ ἀρχικὴ σκηνικὴ δομὴ ἀρνούμενη νὰ τὸν ἐγγράψει μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, θὰ τὸν ἀπορίψει γιὰ πάντα ἔξω ἀπὸ τὸ διάστημά της. Ἡ ἀπόρριψη αὐτὴ θὰ πάρει τὴ μορφὴ τῆς σύλληψής του. Ἄρα:

1) Τὸ ἀπορριπτόμενο σῶμα ἀπ' τὴ μυθοπλασία θὰ προικιστεῖ μὲ τὸ νόημα καὶ τὴν ἀξία ἑνὸς περιττώματος, δηλαδὴ θὰ ἐγγραφεῖ ἀκριβῶς μέσα σὲ μιὰ συμβολικὴ ἀλυσίδα, καὶ

2) Τὴ συμβολικὴ περιττωματική του ἀξία ἡ κρατικὴ ἐξουσία θὰ προσπαθήσει ν' ἀπωθήσει, μὲ τὸν φυλακισμὸ τοῦ σώματός του, μὲ τὸ νὰ τὸν καταστήσει Ἀόρατο, δηλαδὴ ἕνα Φανταστικό.

II. Ἀπ' τὰ παραπάνω προκύπτει ὅτι τὸ σῶμα τοῦ Σοφιανοῦ ἀπέχει πολὺ ἀπ' τὸ νὰ ἐγγράφεται σὰν πραγματικὸ μέσα στὴ μυθοπλασία, κι ὅτι ἀπ' τὸ τοπογραφικὸ σύστημα ποὺ περιγράψαμε, ἕνα ἄλλο τοπολογικὸ ἀποσπᾶται γιὰ νὰ σχηματίσει τὶς τρεῖς διαστάσεις ποὺ ὁ Λακὰν διάγραψε κάτω ἀπ' τὸ ὄνομα τοῦ πραγματικοῦ, τοῦ συμβολικοῦ καὶ τοῦ φανταστικοῦ. Ἡ περιττωμα-

τικὴ σημασία ποὺ παίρνει λοιπὸν τὸ σῶμα δὲν τονίζεται μόνον στὴν ἀρχὴ τοῦ φίλμ ἀλλὰ καὶ στὸ τέλος, ὅταν τὸ κλειστὸ κελλὶ ἀνοίγει γιὰ ν' ἀπεικονίσει τὸ σῶμα μόνο σὰν π τ ῶ μ α, σὰν συμβολικὸ ἴχνος, ποὺ ἐγγράφεται ἀκριβῶς μὲ τὴ μορφὴ ἐκείνου ποὺ ὁ Φρόυντ[9] ἀποκαλεῖ «μικρὸ πράγμα», ποὺ μπορεῖ ν' ἀποσπαστεῖ, ὅπως εἶναι ἕνα περίττωμα, ἕνα παιδί, ἕνα πτῶμα, τὰ ὁποῖα «ἀποτελοῦν μιὰ ἑνότητα, μιὰ ἀσυνείδητη ἀντίληψη». Ἑνότητα στὴν ὁποία ὁ φαλλὸς (στὴν κυριολεξία: τὸ σῶμα τοῦ Σοφιανοῦ) ἐπιτελεῖ τὸν ἀντίστροφο ρόλο τοῦ ἀπορριπτόμενου κόπρανου, κάτω ἀπ' τὴ μορφὴ μ ι ᾶ ς ἀ π ο κ ο π ῆ ς τ ο υ ἀ π ' τ ὸ μ υ θ ο π λ α σ τ ι κ ὸ σ ῶ μ α τ ο ῦ φ ὶ λ μ καὶ ἐγκλεισμοῦ του σ' ἕνα μυστικὸ τόπο, ὅπου δὲν παύει νὰ ἐπιφέρει ἀποτελέσματα στὸ ἴδιο τὸ μυθοπλαστικὸ σῶμα, ἐξασκώντας τὴ δράση του ἀπ' τὸ χῶρο τοῦ Ἄλλου, χῶρο ἀόρατο ἀλλὰ ὑπαρκτό.

Ὥστε τὸ σῶμα - φαλλὸς ὑποδεικνύει τὰ ὅρια τοῦ μέγιστου Εὐνουχισμοῦ τῆς Ἀστικῆς Τάξης, ἡ ὁποία τὸν κλέβει καὶ τὸν κρύβει σὰν π ο λ ύ - τ ι μ ο κ ό σ μ η μ α (βλέπει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Κριεζῆ γιὰ τὸ Σοφιανὸ ποὺ ἐκφράζεται σὰν πόθος ἐρωτικὸς σ τ ὴ ν κ υ ρ ι ο λ ε ξ ί α, καθὼς καὶ τὴ διαφορετικὴ μεταχείρισή του ἀπ' τὴ διοίκηση τῆς φυλακῆς), κ ό σ μ η μ α λοιπὸν ποὺ γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμη ἐγγράφεται στὴ συμβολικὴ φροϋδικὴ ἀλυσίδα περίττωμα/κόσμημα/χρῆμα/πτῶμα· κ ό - σ μ η μ α καὶ / ἢ π ε ρ ί τ τ ω μ α ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο πράγμα, ἡ ἀπόδοση τοῦ ψηλοῦ καὶ τοῦ χαμηλοῦ, τοῦ εὐγενικοῦ καὶ τοῦ αἰσχροῦ, τοῦ καθαροῦ καὶ τοῦ βρώμικου: «Ξέρουμε ὅτι δὲν ὑπάρχει «ὄχι» στὸ ἀσυνείδητο· τὰ ἀντίθετα συμπίπτουν. Ἡ ἄρνηση δὲν ἐμφανίζεται παρὰ μόνο χάρη στὴ διαδικασία τῆς ἀπώθησης» (Φρόυντ).

Ὅπως, λοιπόν, πιὸ πάνω εἴπαμε, ἡ θέση τοῦ Σοφιανοῦ συνιστᾶ ἕνα πολυσημικὸ πυρήνα, μιὰ συμβολικὴ τοπική, ὅπου ἐνεργοποιοῦνται οἱ σημασιοδοτικὲς ἀλυσίδες, στὶς ὁποῖες ἕνα σῶμα θὰ ἐγγραφεῖ ταυτόχρονα καὶ διαδοχικὰ σὰν περίττωμα, κόσμημα, πτῶμα, ἐνῶ ἡ μεγάλη σημασία θὰ πάρει τὴ μορφὴ τοῦ φαλλοῦ. Ὁ φαλλὸς λοιπὸν εἶναι τὸ μεῖζον σημαῖνον ποὺ ἡ θέση τοῦ Σοφιανοῦ ἐγγράφει: ἂν τὸ σῶμα τοῦ Σοφιανοῦ ε ἶ ν α ι ὁ φ α λ λ ό ς, τοῦτο σημαίνει ὅτι ἔχει βγεῖ ὁ ἴδιος ἔξω ἀπ' τὴν τάξη τοῦ πόθου· δὲν ποθεῖ κανένα, ἀλλ' ἀντίστροφα, ὅλοι τὸν ποθοῦν, ἐπιθυμώντας νὰ τὸν ἀ π ο κ τ ή σ ο υ ν, ν ὰ ἔ χ ο υ ν τ ὸ ν φ α λ λ ό:

α) Ὁ Κριεζῆς τὸν ποθεῖ π ρ α γ μ α τ ι κ ά.

β) ἡ γυναίκα στὸ πὶκ-νὶκ ποὺ ρωτάει ἂν ὁ Σοφιανὸς εἶναι ὄμορφος, τὸν ποθεῖ φ α ν τ α σ τ ι κ ά·

γ) ὁ ἀντιεισαγγελέας ποὺ ἐπιθυμεῖ νὰ τὸν σώσει στὸ τέλος τοῦ φίλμ, τὸν ποθεῖ σ υ μ β ο λ ι κ ά.

δ) ἡ ἀστικὴ τάξη ἐπιθυμεῖ τὸν θάνατό του, δηλαδὴ ἀπ' τὴ μιὰ τὸν ποθεῖ σὰν κ ό σ μ η μ α κι ἀπ' τὴν ἄλλη σὰν π τ ῶ μ α (ἢ σὰν περίττωμα).

ε) τὸ δημοκρατικὸ κόμμα δὲν θέλει νὰ τὸν σώσει δηλαδὴ ἀπαρνεῖται τὸν πόθο του σύμφωνα μὲ τὴν ἀκόλουθη μορφὴ ποὺ ὁ Φρόυντ ἔδειξε, σχετικὰ μὲ τὸ φαινόμενο τῆς ἀ π ά ρ ν η σ η ς: ἐγὼ ποθῶ τὸν Σοφιανό, πρόταση τῆς ὁποίας τὸ ρῆμα ὑποβάλλεται σὲ ἄρνηση: ἐ γ ὼ μ ι σ ῶ τ ὸ Σ ο φ ι α ν ό, ἄρα ἀπαιτῶ τὸν θάνατό του·

ζ) οἱ μόνοι ποὺ δὲν ἐγγράφονται σ' αὐτὴ τὴν ἀλυσίδα τοῦ πόθου, ὅπου τὸ ψηλὸ (οἱ ἀστοὶ) ποθεῖ τὸ χαμηλὸ (τὸν λοῦμπεν προλετάριο), οἱ μόνοι ποὺ δὲν ποθοῦν τὸ κόσμημα ἀλλὰ βγαίνουν ἔξω ἀπ' τὴν τάξη τῆς νεύρωσης, ἔξω ἀπ' τὸν μὴ-πραγματικὸ χῶρο τοῦ πόθου στὸ πραγματικὸ διάστημα τοῦ πραγματικοῦ (ποὺ εἶναι τὸ διάστημα τῆς ταξικῆς πάλης), εἶναι βέβαια αὐτοὶ οἱ Ἄλλοι, οἱ πολλοί, ἡ π ρ α γ μ α τ ι κ ὴ α ἰ τ ί α τ ο ῦ π ό θ ο υ τῶν ἀστῶν: ἡ ἐργατικὴ τάξη ποὺ ἐγγράφεται σὰν διάσταση τοῦ πραγματικοῦ μέσα στὸ φίλμ.

Ἀντικείμενο - φετὶχ λοιπὸν ὁ Σοφιανός, ἔξω ἀπ' τὸ χῶρο τοῦ πόθου ὁ ἴδιος, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἐγγράφεται σὰν φαλλὸς - σημαῖνον τοῦ ὁποίου ἡ σημασία, ἀναγμένη σὲ φετιχιστικὸ (πολιτικό, οἰκονομικό, σεξουαλικό, γλωσσικὸ) ἀντικείμενο ἀποτελεῖ τὸ ἀπωθημένο τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας: ἂ ν λ ο ι π ὸ ν τ ὸ σ η μ α ι ν ό μ ε ν ο ἔ χ ει ἀ π ω θ η θ εῖ, τ ὸ σ η μ α ῖ ν ο ν δ ὲ ν π α ύ - ει ν ὰ δ ο μ εῖ τ ὸ ν ν ε υ ρ ω τ ι κ ὸ μ η - χ α ν ι σ μ ό τ η ς σ' ὅ λ ο τ ο υ τ ὸ μ ῆ - κ ο ς, γ ι α τ ὶ «α ὐ τ ὸ τ ὸ π ά θ ο ς τ ο ῦ σ η - μ α ί ν ο ν τ ο ς π ρ ὸ π ο λ λ ο ῦ ἔ χ ει γί - ν ε ι μ ι ὰ ν έ α δ ι ά σ τ α σ η τ ῆ ς ἀ ν - θ ρ ώ π ι ν η ς μ ο ί ρ α ς, ἀ φ ο ῦ δὲ ν εἶ - ν α ι μ ό ν ο ν ὁ ἄ ν θ ρ ω π ο ς ποὺ μι - λ ά ε ι, ἀ λ λ ὰ μ έ σ α σ τ ὸ ν ἄ ν θ ρ ω π ο καὶ μ έ σ ω α ὐ τ ο ῦ μ ι λ ά ε ι ἐ κ εῖ ν ο» (Λακάν).

Ἂν γιὰ τὸν Λακὰν ὁ φαλλὸς δὲν εἶναι οὔτε ἕνα φάντασμα, οὔτε ἕνα πράγμα, οὔτε τὸ γεννητικὸ ὄργανο, ἀλλὰ ἕνα σ η μ α ῖ ν ο ν, γεγονὸς ποὺ οἱ Ἀρχαῖοι εἶχαν συνειδητοποιήσει λατρεύοντάς τον σὰν ὁ μ ο ί ω μ α, εἶναι φανερὸ ὅτι τὸ σημαῖνον αὐτὸ ἀποτελεῖ τὸ κέντρο τῆς σημαίνουσας φιλμικῆς ἀλυσίδας: τὴν καθορίζει, καθορίζει τὸ ὑποκείμενό της σὰν ὑποκείμενο τοῦ σημαίνοντος, καὶ μᾶς δίνει τὸν ἀσφαλέστερο δρόμο ποὺ πρέπει ν' ἀκολουθήσουμε ὥστε νὰ κατανοήσουμε ὀρθὰ τὴν βαθύτερη αἰτία τῆς ἐξαφάνισης, τ ῆ ς κ ά λ υ ψ η ς τ ο ῦ Σ ο φ ι α ν ο ῦ μέσα στὴ μυθοπλασία.

Ἡ αἰτία αὐτὴ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ συνοψιστεῖ στὴν ἀκόλουθη πρόταση: ἂν τὸ σημαῖνον διασχίζει καὶ δομεῖ τὴν κινηματογραφικὴ δομή, τοῦτο γίνεται γιατὶ ἀκριβῶς παράγει νόημα ὄντας κρυμμένο. Ἡ ἀπόκρυψή του συντελεῖ στό: α) νὰ παράγει τὸ νόημα σὰν σχηματισμὸ ἑτερογενῶν δομῶν,

β) νὰ παράγει τὸ νόημα δίχως νὰ καταφεύγει στὴν μεταφυσικὴ κυριαρχία τοῦ ὑπερβατικοῦ σημαινόμενου, ἀλλὰ ἐγγράφοντας καθαρὰ τὴν παραγωγικὴ σημαίνουσα διαδικασία,

γ) νὰ μεταθέτει ἔτσι ἀδιάκοπα τὴν θέση του,

παραμένοντας σὲ μιὰ κατάσταση σημαίνουσα κι ὄχι σημαινόμενη.

Παραθέτουμε ἐδῶ ἕνα ἀρκετὰ διαφωτιστικὸ ἀπόσπασμα ἀπ' τὸν Λακάν, ποὺ θὰ μᾶς ἐπιτρέψει νὰ κατανοήσουμε ἀκριβῶς τὴ φαλλικὴ σημασία τοῦ Σοφιανοῦ, τὴν λειτουργία του, τὴν κάλυψή του, καὶ τὴν τελική του ἀποκάλυψη, τὸ ἄνοιγμα τοῦ κλειστοῦ δωματίου:

«Ὁπωσδήποτε ὁ ἄνθρωπος δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει σὰν στόχο του τὸ νὰ εἶναι ἀκέραιος (δηλ. «ὁλοκληρωμένη προσωπικότητα», ἄλλος συλλογισμὸς στὸν ὁποῖο παρεκτρέπεται ἡ μοντέρνα ψυχοθεραπεία), ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ παιχνίδι τῆς μετάθεσης καὶ τῆς συμπύκνωσης, στὸ ὁποῖο ἀφιερώνεται μέσα στὴν ἄσκηση τῶν λειτουργιῶν του, σημαδεύει τὴ σχέση του σὰν ὑποκείμενου μὲ τὸ σημαῖνον. Ὁ φαλλὸς εἶναι τὸ προνομιοῦχο σημαῖνον αὐτοῦ τοῦ σημαδιοῦ στὸ ὁποῖο τὸ μέρος τοῦ λόγου (logos) συνδέεται μὲ τὸ ἀνέβασμα τοῦ πόθου... Ὅλ' αὐτὰ δὲν κάνουν μέχρι τώρα τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ κρύβουν τὸ γεγονὸς ὅτι ΔΕΝ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΠΑΙΞΕΙ ΤΟ ΡΟΛΟ ΤΟΥ ΠΑΡΑ ΚΑΛΥΜΕΝΟΣ, δηλαδὴ σημεῖο κι ὁ ἴδιος τῆς λανθάνουσας κατάστασης ἀπ' τὴν ὁποία χτυπιέται κάθε στοιχεῖο ποὺ μπορεῖ νὰ σημάνει, μόλις ὑψωθεῖ σὲ λειτουργία σημαίνοντος. Ὁ φαλλὸς εἶναι τὸ σημαῖνον τῆς ἴδιας τῆς Κατάργησης τὴν ὁποία ἐγκαινιάζει (εἰσάγει) μὲ τὴν ἐξαφάνισή του. Κι εἶναι γι' αὐτὸ ποὺ ὁ δαίμονας τῆς Αἰδοῦς ἀναφαίνεται κατὰ τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ μέσα στὸ ἀρχαῖο μυστήριο ἀποκαλύπτεται ὁ φαλλὸς (βλ. τὴν περίφημη τοιχογραφία τῆς Villa τοῦ Πομπηίου)».

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Ι. Φανερὴ εἶναι ἡ ἀντιστοιχία τοῦ ἀρχαίου φαλλικοῦ μυστηρίου[10] μὲ τὸ «μυστήριο» τοῦ Σοφιανοῦ:

α) Τελετουργίες (βλ. τὴν τελετουργικὴ κίνηση τῶν προσώπων τοῦ φίλμ).

β) Καλυμένος φαλλὸς καὶ καλυμένος Σοφιανός.

γ) Στὸ ἀρχαῖο μυστήριο ὁ καλυμένος μὲ πέπλο φαλλὸς ἀποκαλυπτόταν (ὅπως κι ὁ νεκρὸς Σοφιανός), κι ἐκείνη τὴ στιγμὴ ἐμφανιζόταν ὁ δαίμων τῆς Αἰδοῦς, ποὺ κρατώντας ἕνα ραβδὶ χτυποῦσε τὸν φαλλό: δηλαδὴ ἔπρεπε πάση θυσία τὸ σημαῖνον νὰ παραμείνει σὲ λανθάνουσα κατάσταση, νὰ κρύψει τὴ σημασιοδοτική του φύση, ὥστε νὰ παράγει νόημα («μυστήριο»). Ὁ δαίμων τῆς Αἰδοῦς ἔπαιρνε στὰ χέρια του τὸν φαλλὸ μὲ τὴ μορφὴ τοῦ ραβδιοῦ (φαλλικὸ σύμβολο) καὶ χτυποῦσε τὸν φαλλό, δηλαδὴ ἔστρεφε τὸ σημαῖνον ἐνάντια στὴν ἀποκαλυπτόμενη σημασία του. Τὸ σημαῖνον ἔμενε ἔτσι σημαῖνον καὶ συνέχιζε νὰ παράγει νόημα.

δ) Ὁ θάνατος τοῦ Σοφιανοῦ μπορεῖ ἀπ' αὐτὴ τὴ σκοπιὰ νὰ ἰδωθεῖ μὲ τὸν ἀκόλουθο τρόπο: μόλις ἐπέλθει τὸ ἄνοιγμα τοῦ δωματίου (ἡ «ἀνακάλυψις» τῶν ἀρχαίων), τὸ σημαῖνον πρέπει νὰ ἐξαφανιστεῖ, νὰ μετατεθεῖ. Τὸ φίλμ βάζει σ' ἐνέργεια μιὰ ἐξαιρετικὰ ἔξυπνη μέθοδο γι' αὐτὴ τὴ μετάθεση τοῦ Σοφιανοῦ:

1) Καταργεῖ τὴ ζωντανή του φύση, τὸν ἐγγράφει μὲ εἰκόνε σὰν νεκρό, σὰν εἰκονιστικὸ σημαῖνον, παγιοποιημένο· ἐκπληκτικὴ λύση: ὁ θάνατός του δὲν εἶναι ταυτόχρονος μὲ τὴν κατάδειξη τοῦ πτώματός του. Ἀκοῦμε τὸν πυροβολισμό, βλέπουμε μιὰ σκιὰ (δὲν ξέρουμε ποιά) νὰ πέφτει, ἀλλὰ δὲν ἔχουμε δεῖ τὸ πτῶμα. Μόνον ἡ «ἀνακάλυψις», τὸ σήκωμα τοῦ πέπλου θὰ καταστήσει δυνατὸν νὰ δοῦμε τὸ πτῶμα, ἀφοῦ αὐτὴ ἡ «ἀνακάλυψις» εἶναι ὁ ὑπαίτιος τοῦ θανάτου. Ποτὲ ἄλλοτε στὸν κινηματογράφο ἡ ἀπότμηση ἀνάμεσα στὴν αἰτία καὶ στὸ ἀποτέλεσμα δὲν ἦταν τόσο σοφή, συστηματικὴ καὶ βαθειά. Ἀλλὰ ἐδῶ θἄπρεπε ν' ἀσχοληθοῦμε πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση μὲ ὅλο τὸ σύστημα τῶν κινηματογραφικῶν αἰτιῶν, πράγμα ποὺ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνει σ' αὐτὴ τὴν ἀνάλυση.

2) Ἡ κάμερα δὲν ἐπιμένει νὰ «ἀποκαλύπτει» τὸν Σοφιανό, παρὰ γιὰ λίγο μόνο: μετατοπίζεται στὸν λιπόθυμο Κριεζῆ, ἀκολουθεῖ τὸ κατέβασμά του στὶς σκάλες, τὸ στήσιμό του στὴν καρέκλα. Δηλαδή:

Τονίζει τὴ μετάθεση τοῦ σημαίνοντος στὸν Κριεζῆ μὲ τὴ μορφὴ πάντα τοῦ ὁμοιώματος· κι αὐτὸ ἐγγράφεται μὲ τρεῖς τρόπους:

α) Ὁ Κριεζῆς εἶναι ὁμοίωμα γιατὶ εἶναι ὁμοφυλόφιλος: γυναίκα μεταμφιεσμένη σὲ ἄντρα (σημαῖνον μάσκας).

β) Εἶναι λιπόθυμος: φαίνεται σὰν νεκρός, ἀλλὰ εἶναι ἕνα ὁμοίωμα νεκροῦ (ἄλλο σημαῖνον μάσκας).

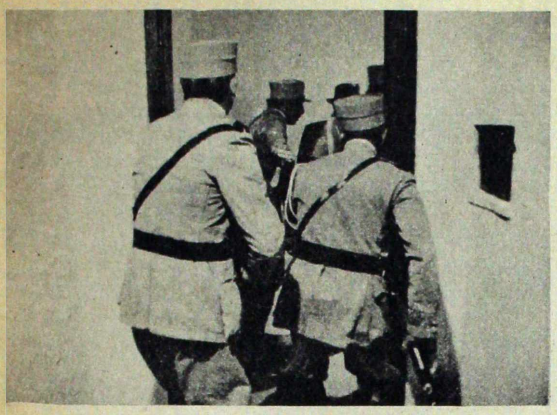
γ) Τὰ μαλλιά του εἶναι κόκκινα: εἰκονιστικὸ σημαῖνον μεταμφίεσης καὶ μάσκας (βλ. καὶ τὸ κόκκινο λουλούδι ποὺ στὴν ἀρχὴ τοῦ φίλμ περνάει στὸ πέτο του).

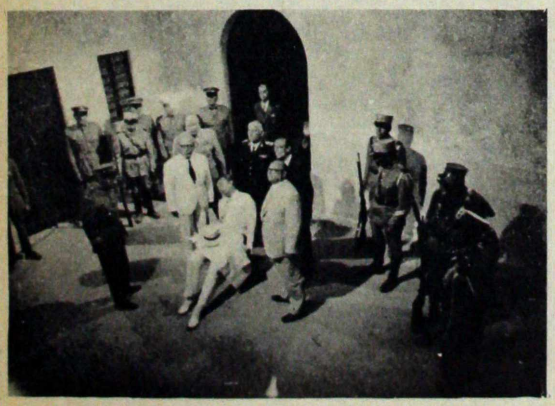
Ἀντιστοιχία ἐκπληκτική: πολλὲς φορὲς στὸ ἀρχαῖο μυστήριο, στὴ θέση τοῦ φαλλοῦ βρισκόταν ἡ μάσκα τοῦ φαλλικοῦ δαίμονα Σιληνοῦ, ὥστε νὰ πραγματοποιεῖται ἐπίσης ἡ ἄρνηση τοῦ σημαινόμενου, τὸ χτύπημά του, ἡ μετάθεση τοῦ σημαίνοντος.

3) Ἡ τελευταία ἐμφάνιση τοῦ πτώματος τοῦ Σοφιανοῦ πάνω στὸ κάρρο ἐγγράφει ἀκριβῶς τὴν ἐξάλειψη τοῦ σημαινόμενου, τὸ ἄνοιγμα τοῦ φίλμ στὸν μὴ-ὑπερβατικὸ τρόπο σημασιοδότησης.

Τὸ κλειστό, λοιπόν, κελλὶ εἶναι τὸ πέπλον, ἡ Σκηνὴ κλεισμένη κι ἀπ' τὴν τέταρτη πλευρά της, τὸ ἱερογλυφικό, τὸ ἄνοιγμα τοῦ θεάτρου στὴ σκηνὴ τοῦ ἀσυνείδητου καὶ τῆς γραφῆς, ἡ συμπαραδήλωση αὐτῆς τῆς γραφῆς, «τὸ ραβδὶ ποὺ μὲ τὸ χέρι αὐτοῦ τοῦ δαίμονα τῆς Αἰδοῦς χτυπάει τὸ σημαινόμενο» (Λακάν), ἡ ἐπανεγγραφὴ τοῦ ἀρχαίου πολιτιστικοῦ κώδικα μέσα στὸ ἀποδιαρθρωτικὸ μοντέρνο κείμενο.

Ἂν γιὰ τοὺς ἀρχαίους ἡ φαλλικὴ σημασία δὲν





ἦταν ἄλλη ἀπ' τὸν Νοῦ καὶ τὸν Λόγο, τὸ μοντέρνο κείμενο δὲν ἐνδιαφέρεται διόλου γι' αὐτὴ τὴ μεταφυσικὴ σημασία, ἀλλὰ γιὰ τὶς ὑλιστικὲς διαδικασίες ποὺ διαπερνοῦν τὸν ἀρχαῖο μῦθο καὶ ποὺ εἶναι δυνατὸν ὁ ἀναλυτὴς νὰ ἐπισημάνει κατὰ τὴν πορεία τῆς ἀνάλυσής του:

«Ὁ στόχος τῆς δομικῆς ἀνάλυσης δὲν εἶναι ἡ ἀλήθεια τοῦ κειμένου ἀλλὰ ἡ πολλαπλότητά του· ἡ ἐργασία λοιπὸν δὲν μπορεῖ νὰ θεμελιωθεῖ ξεκινώντας ἀπὸ μορφὲς γιὰ νὰ ἀντιληφθοῦμε, νὰ διαφωτίσουμε ἢ νὰ σχηματοποιήσουμε περιεχόμενα (γι' αὐτὸ διόλου δὲν θὰ χρειαζόταν μιὰ δομικὴ ἀνάλυση), ἀλλὰ ἀντίθετα γιὰ νὰ διαλύσουμε, ν' ἀναβάλλουμε, νὰ ξεδιπλώσουμε, νὰ διώξουμε τὰ πρῶτα περιεχόμενα κάτω ἀπ' τὴ δράση μιᾶς μορφικῆς ἐπιστήμης. Ὁ ἀναλυτὴς θὰ βρεῖ τὴν ἀνάλυσή του σ' αὐτὴ τὴν κίνηση ἐφ' ὅσον τοῦ δίνει ταυτόχρονα τὸ μέσο γιὰ ν' ἀρχίσει τὴν ἀνάλυση ξεκινώντας ἀπὸ μερικοὺς οἰκείους κώδικες καὶ τὸ δικαίωμα νὰ ἐγκαταλείψει αὐτοὺς τοὺς κώδικες (νὰ τοὺς μετασχηματίσει) προχωρώντας ὄχι μέσα στὸ κείμενο (τὸ ὁποῖο πάντα εἶναι ταυτόχρονο, ὀγκῶδες, στερεογραφικό), ἀλλὰ μέσα στὴ δική του ἐργασία» (Ρολὰν Μπάρτ[11], ἐμεῖς ὑπογραμμίζουμε).

Η ΓΡΑΦΗ, Ο ΚΩΔΙΚΑΣ, ΤΟ ΧΟΛΛΥΓΟΥΝΤ

Ἕνα κινηματογραφικὸ κείμενο δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει αὐτόνομο. Τί ἐννοοῦμε ὅμως μὲ αὐτό; Ἁπλούστατα ὅτι οἱ ἀρχὲς ποὺ τὸ διέπουν κι οἱ κώδικες ποὺ τὸ κυβερνοῦν ἀποτελοῦν τὴ συνέχεια ἄλλων ἀρχῶν καὶ κωδίκων, ποὺ προϋπῆρξαν σ' ἄλλα κείμενα καὶ σ' ἄλλες γραφές, καὶ ποὺ πῆραν διαφορετικὲς μορφὲς ἀνάλογα μὲ τὸν πολιτικὸ χῶρο στὸν ὁποῖο ἐγγράφηκαν ἢ ἐπανεγγράφηκαν. Στὸ μέτρο ποὺ στὸν εὐρωπαϊκὸ χῶρο ἡ κυριαρχία τοῦ χολλυγουντιανοῦ κινηματογραφικοῦ μοντέλου εἶναι σήμερα ἀκόμη πολὺ ἔντονη, ἕνα φιλμικὸ κείμενο δὲν μπορεῖ παρὰ συνειδητὰ ἢ ἀσυνείδητα νὰ ὑφίσταται αὐτὴ τὴν ἐπίδραση (ποὺ βέβαια δὲν εἶναι ἐπίδραση μόνον τεχνικὴ ἢ αἰσθητικὴ ἀλλὰ ἰσχυρὰ ἰδεολογική), καὶ ἢ νὰ ὑποτάσσεται σ' αὐτὴν ὁλοκληρωτικά, ἢ νὰ τὴν ἀρνεῖται ὁλοκληρωτικὰ ἀγνοώντας την, ἢ, τέλος, νὰ τὴν παραδέχεται σὰν τέτοια, νὰ τὴν ἐγγράφει καὶ νὰ τὴν ἐπανεγγράφει, ὥστε νὰ στοχαστεῖ πάνω στὴ φύση της καὶ στὴ λειτουργία της, νὰ τὴν καταδείξει καὶ/ἢ νὰ τὴν καταγγείλλει καὶ νὰ τὴν μετασχηματίσει διαλύοντάς την, ἀποδιαρθρώνοντας τὴν «σημαντική» της: ἐδῶ καὶ τόσο καιρὸ (ἤδη ἀπὸ τὸν Μπουνιουέλ, τὸν Μπέργκμαν, τὸν Τατὶ) ἡ σύγχρονη πρωτοπορία προσπαθεῖ νὰ κάνει μιὰ δουλειὰ ἀνάλυσης τοῦ χολλυγουντιανοῦ μοντέλου καὶ τῶν ἀφηγηματικῶν του κωδίκων, δουλειὰ συστηματική, ἀποδεικτική, λειτουργική, στοχαζόμενη τὰ ἴδια της τὰ ἀναλυτικὰ ὄργανα, μετασχηματίζοντάς τα σὲ παραγωγικά, μέσα σὲ μιὰ

προσπάθεια ἄρνησης - θέσης, ἀποδόμησης - χτισίματος, ρήξης - οἰκοδόμησης. Ἀπ' τὰ τελευταῖα ἀριστουργήματα τοῦ Φρὶτς Λάνγκ («Ὁ Τάφος τοῦ Ἰνδοῦ», «Ὁ Τίγρης τοῦ Ἐσναποὺρ») μέχρι τὶς δουλειὲς τοῦ Γκοντὰρ καὶ τοῦ Στράουμπ κι ἀπὸ τὶς κωμωδίες τοῦ Κῆτον μέχρι τὰ τελευταῖα γουέστερν τοῦ Σέρτζιο Λεόνε, ὁ κινηματογράφος πέρα ἀπ' τὶς «προθέσεις» καὶ τὰ «μηνύματα» τῶν κινηματογραφιστῶν ποὺ τὸν φτιάχνουν, ἐπιδίδεται συστηματικὰ στὴ βαθειὰ μελέτη τοῦ χολλυγουντιανοῦ φίλμ, στὶς τεχνικὲς μεθόδους ποὺ παράγουν τὰ ἰδεολογήματά του καὶ στὴν ἐπιχείρηση ἀνατροπῆς τῆς ἰδεολογίας του, ἀνατροπὴ ποὺ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ συμπεριλάβει κι ἐκεῖνο ποὺ οἱ γλωσσολόγοι ἀποκαλοῦν «γλώσσα» του, ἔννοια ἀπ' τὴν ὁποία πρέπει νὰ κρατηθοῦμε σὲ μιὰ ὁρισμένη ἀπόσταση, ἂν δὲν τὴν ὁρίσουμε ὀρθὰ καὶ δὲν προσδιορίσουμε τὴν ἀκριβή της λειτουργία σὲ σχέση μὲ τὸ κινηματογραφικὸ κείμενο.

Τὸ φίλμ τοῦ Ἀγγελόπουλου ἐγγράφεται μέσα σ' αὐτὴ τὴν προσπάθεια προσέγγισης τοῦ κλασικοῦ χολλυγουντιανοῦ μοντέλου, ἐπανεγγραφῆς τῶν ἀφηγηματικῶν κωδίκων του καὶ τῆς γραφικῆς του ἐργασίας, ἡ ὁποία παραβιάζει αὐτοὺς τοὺς κώδικες κι ἐπιτρέπει νὰ τοὺς διαβάσουμε σὰν τέτοιους. Πρέπει ὅμως μὲ δυὸ λόγια ν' ἀναφερθοῦμε σ' ὁρισμένες σταθερὲς τοῦ χολλυγουντιανοῦ μοντέλου, ὥστε νὰ ἐπισημάνουμε εὐκολότερα τὴν ἐπανεγγραφή τους καὶ τὴν ἀποδόμησή τους στὶς «Μέρες τοῦ '36». Τὸ χολλυγουντιανὸ φίλμ κατασκευασμένο σύμφωνα μ' ὁρισμένες ἐμπορικὲς καὶ ἰδεολογικὲς ἀπαιτήσεις δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ὑποτάσσεται σ' ἕνα γενικὸ Μοντέλο[12], τὸ ὁποῖο θὰ καθορίσει τὰ πλαίσια ποὺ μέσα τους θὰ κινηθεῖ ἡ ἀφήγηση (οἱ ἀφηγηματικοὶ κώδικες, ἡ θέση κι ὁ ρόλος τῶν ἡρώων, ἡ θεματικὴ), ἀλλὰ καὶ ἡ γραφή, δηλαδὴ μιὰ περίσσεια σημαίνοντος ποὺ ἀνατρέπει τὸν κώδικα. Ἀναλυτικότερα, στὸ χολλυγουντιανὸ φίλμ παρατηροῦνται οἱ ἑξῆς σταθερές:

α) Οἱ ἀφηγηματικοὶ κώδικες ἐκφέρουν τὴν χολλυγουντιανὴ ἰδεολογία μέσα ἀπ' τὸν ρόλο τοῦ ἥρωα καὶ μέσα ἀπὸ μιὰ καθορισμένη «σημαντική», ἡ ὁποία γενικὰ βασίζεται στὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἀφήγηση στηρίζεται πάνω σὲ μιὰ διαδοχὴ σημαινομένων ποὺ ἀναπαράγουν μιὰ «ἱστορία», ἕνα «θέμα», μὲ τρόπο γραμμικό, εὐανάγνωστο, διαφανή.

β) Ὁ χολλυγουντιανὸς ἥρωας πρέπει νὰ ὑπάρξει σὰν ὃν διαφορετικὸ ἀπ' ὅλα τὰ ἄλλα πρόσωπα τῆς ταινίας, δηλαδὴ νὰ βγεῖ ἔξω ἀπ' τὴν κοινωνικὴ ἱεραρχία, ἐγκαταλείποντας τὸ κοινωνικό του στάτους (ἐργασία, ἔνταξή του μέσα στὴν ταξικὴ διαφορὰ), νὰ γίνει ἀπροσδιόριστος, «ἥρωας». Ἔτσι μόνον θὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν ἰδεολογικὴ κοινότητα τῶν προσώπων τοῦ φίλμ, καταλύοντας τὶς ταξικές τους διαφορές Ὁ ἥρωας πρέπει νὰ βγεῖ ἔξω ἀπ' τὴν πραγματική του θέση, νὰ μεταμορφωθεῖ, νὰ μεταμφιεστεῖ, ν' ἀποκρυφτεῖ, ὥστε νὰ ἀπωθήσει τὴν κοινωνικὴ ταξικὴ θέση τοῦ θεατῆ, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία ἀπωθεῖ τὶς σημασίες ποὺ κρίνει ἐπικίνδυνες: «ὁ οἰκονομικὸς νόμος ποὺ παραχωρεῖ στὸν ὑπαίτιο τῆς παραγωγῆς τὴν θέση του μέσα στὴ διαδικασία παραγωγῆς ἀπωθεῖται καὶ μεταμφιέζεται σ' ἄλλες σημαίνουσες ἀλυσίδες, ποὺ ἔχουν σὰν ἀποτέλεσμα νὰ σημαίνουν αὐτὴ τὴν θέση στὸ ὑποκείμενο-ὑπαίτιο τῆς παραγωγῆς, δίχως νὰ μπορεῖ νὰ ξεφύγει ἀπ' αὐτήν, καὶ ταυτόχρονα νὰ τοῦ ἀποκρύβουν ὅτι αὐτὴ ἡ θέση τοῦ ἔχει παραχωρηθεῖ» (Τόμας Χέρμπερτ) [13]

γ) Ἡ ἐγγραφὴ τοῦ σεξουαλικοῦ στοιχείου μέσα στὸ κείμενο (τὸ χολλυγουντιανὸ φίλμ ἀπωθεῖ τὴν οἰκονομικὴ σκηνὴ καὶ προβάλλει τὴν ἐρωτικὴ), παράγει ἐκεῖνο ποὺ ὁ Ζὰκ Ντερριντὰ ἀποκαλεῖ «παραπλήρωμα γραφῆς»[14], δηλαδὴ μιὰ γραφὴ φανερὰ ἢ σχεδὸν ὑλιστική, ἕνα πλεονασμὸ τῶν σημαινόντων ἰχνῶν, μιὰ ἄλλη «σημαντικὴ» ποὺ ὑπονομεύει τὴν πρώτη (τῶν ἀφηγηματικῶν κωδίκων) καὶ ποὺ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ διαβάσουμε τὸ χολλυγουντιανὸ φίλμ σὰν μιὰ ἀντίφαση ἀνάμεσα στὴν ἰδεολογία ποὺ τὸ κυβερνᾶ καὶ στὴ σημαίνουσα λειτουργία ποὺ τὸ παράγει, ἀντίφαση ἀνάμεσα στὸ κειμενικὸ καὶ στὸ ἰδεολογικό. Τὸ «παραπλήρωμα γραφῆς» στὸ φίλμ σχηματίζεται σὰν ἐγγραφὴ σεξουαλική, στὸ μέτρο ποὺ γνωρίζουμε ὅτι τὸ ἀσυνείδητο ἐκδηλώνεται σὰν γραφή, καθὼς ὁ Φρόϋντ κι ὁ Λακὰν ἀπέδειξαν, μέσα στ' ὄνειρο, στὸ σύμπτωμα, στὸ λάθος κλπ. Γραφὴ τοῦ Ἄλλου λοιπὸν ἡ ὁποία δὲν παύει νὰ ἀντιτίθεται στὴν γραφὴ τοῦ Ἴδιου, καὶ νὰ καθιστᾶ διαφανὴ τὴν παραγωγὴ τοῦ χολλυγουντιανοῦ ἰδεολογικοῦ ἀφηγηματικοῦ μοντέλου, ποὺ μὲ τὴ σειρά του ἀδυνατεῖ σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ φίλμ νὰ ἀντιληφθεῖ αὐτὸ τὸ παραπλήρωμα «ἐφ' ὅσον ποτὲ δὲν ἔγινε ἀντιληπτὸ ἀπ' τὴν κλασικὴ οἰκονομία» (Πασκὰλ Κανέ)[15]. Τὸ παραπλήρωμα τῆς γραφῆς ὑποδείχνει τὴν ἀνάδυση τοῦ κειμένου, τῆς σημασιοδότησης ποὺ φράζει τὸ διάστημα τῆς ἀναπαράστασης, τῆς ἐπικοινωνίας: «ἡ κίνηση τῆς σημασιοδότησης προσθέτει κάποιο πράγμα, γεγονὸς ποὺ συντελεῖ στὸ νὰ ὑπάρχει πάντοτε ἕνα ἐπὶ πλέον, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ προσθήκη ἐπιπλέει γιατὶ ἔρχεται ν' ἀναπληρώσει, νὰ παραπληρώσει μιὰ ἔλλειψη ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ σημαινόμενου (Ζὰκ Ντερριντά)[16].

Στὶς «Μέρες τοῦ '36» ἐπανεγγράφονται οἱ πιὸ πάνω σταθερὲς τοῦ χολλυγουντιανοῦ φίλμ καὶ μετασχηματίζονται διαρκῶς ἐμφανίζοντας τὴν ἄλλη τους ὄψη, μετατρέποντας τὸ κινηματογραφικὸ πεδίο σ' ἕνα διάστημα γραφῆς. Ἔτσι ἔχουμε:

α) ὁ ἀφηγηματικὸς κώδικας ποὺ θεμελιώνει τὸ μοντέλο ἀντανακλᾶται μέσα στὸ φίλμ διαχωρι-

σμένος ἀπ' τὴν γραφικὴ διαδικασία ἡ ὁποία τὸν παράγει· τὸ γεγονὸς αὐτὸ δὲν σημαίνει ὅτι ὁ κώδικας δὲν ὑπάρχει: ἀντίθετα βρίσκεται ἐκεῖ,ἀκινητοποιημένος ἀναγμένος σὲ κλισέ, κωδικοποιημένος σ' ἕνα δεύτερο ἐπίπεδο, μέσα σὲ μιὰ μορφὴ κωδικοποίησης τοῦ κώδικα.

Ἡ ἀφήγηση: οἱ ἀρχὲς συλλαμβάνουν τὸν ἀθῶο Σοφιανὸ μὲ τὸν ὁποῖο εἶχαν συνεργαστεῖ παλιότερα, ἐπειδὴ θέλουν ν' ἀπαλλαγοῦν ἀπ' αὐτόν· ὁ Σοφιανὸς συλλαμβάνει τὸν βουλευτὴ τοῦ συντηρητικοῦ κόμματος Κριεζῆ κλπ., κλπ. Χαρακτηριστικά της: ἡ γραμμικότητα κι ἡ διαύγεια. Ὁπωσδήποτε, ἡ ἀφήγηση κομματιάζεται σὲ ἀσυνεχῆ ἐπεισόδια ποὺ διαχωρίζονται μεταξύ τους, ἀπὸ διαστήματα, τὰ ὁποῖα δὲν τὴν ἐμποδίζουν νὰ ἔχει μιὰ ἀρχή, μιὰ μέση κι ἕνα τέλος· ἡ «δραματικὴ» κορύφωση δὲν ἀπουσιάζει ἐπίσης: ἡ δολοφονία τοῦ Σοφιανοῦ. Ὑπάρχει τέλος πρόλογος καὶ ἐπίλογος: ἡ δολοφονία τοῦ πολιτευτῆ κι ἡ ἐκτέλεση τῶν καταδίκων ἀντίστοιχα. Ἡ κλασικὴ ἀφήγηση ἀκολουθεῖ μιὰ δομικὴ ἀρχὴ σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία οἱ τρεῖς φόνοι τοποθετοῦνται σὲ ἀνάλογα μεταξύ τους διαστήματα, ἀντικατοπτρίζοντας τὸν ἕνα καὶ μεγάλο Φόνο ὁ ὁποῖος διέπει ἀπ' τὴ μιὰ ἄκρη ὡς τὴν ἄλλη τὸν κώδικα.

β) Ὁ Ἥρωας (ποὺ δὲν εἶναι ἄλλος ἀπ' τὸν Σοφιανὸ) εἶναι τὸ ἴδιο ὂν μὲ τ' ἄλλα πρόσωπα τῆς ταινίας, μεταμφιέζεται κι ἀπωθεῖται φανταστικά, ἀφίνοντάς μας νὰ διακρίνουμε καθαρὰ τὴν ταξικὴ του θέση, νὰ διαβάσουμε τὴν πραγματική του κίνηση μέσα στὸ φίλμ. Ὑπάρχει ἐκεῖ ὄχι γιὰ νὰ ἑνώνει τὰ ἀντίθετα (τοὺς ἀστοὺς μὲ τοὺς ἐργάτες) καὶ γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν ἰδεολογική τους κοινότητα: ἀντίθετα ρυθμίζει καὶ σημαδεύει τὴν ταξικὴ πάλη, διαιρεῖ τὸ Ἕνα σὲ δύο μιὰ γιὰ πάντα. Ἡ φαινομενικὴ ἀντίφαση ἀνάμεσα στὴν ἀπόκρυψή του καὶ στὴ συμμετοχή του μέσα στὴν κοινωνικὴ ἱεραρχία, αἴρεται συνεχῶς ἀπ' τὴν καταδήλωση καὶ τὴ συμπαραδήλωση τῶν πραγματικῶν ἀποτελεσμάτων ποὺ ἐπιφέρει στὸ πεδίο τῆς ταξικῆς πάλης· τ' ἀποτελέσματα αὐτὰ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ διαβάσουμε τὴν ἀπόκρυψή του σὰν αἰτία ποὺ ἀντιστρέφει τὸ κλασικὸ μοντέλο, τὸ ὁποῖο ὑπάρχει ἐκεῖ ὥστε νὰ ἐπιτελεστεῖ ἀποτελεσματικώτερα τὸ σκάψιμό του, ἡ πτώση του. Ὁ Ἥρωας ἀποκρύβεται ὥστε νὰ φραχτεῖ ριζικὰ ἡ κλασικὴ διαφανής του λειτουργικότητα, ἡ συνδετική του ἱκανότητα, ἡ ἰδεολογική του δραστηριότητα σὰν θεμελιωτὴ τῆς ὁμογένειας, τῆς ἄρσης τῶν ἀντιφάσεων καὶ τῶν ἀνταγωνισμῶν. Ὁ Ἥρωας μὲ τὸ νὰ μεταμφιέζεται δὲν ξεφεύγει ἀπ' τὸν γενικὸ νόμο, κι αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ διαφορὰ ἀπ' τὸν χολλυγουντιανὸ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ σημειώσουμε τὴν ἀπότμησή τους: τὸ κλασικὸ μοντέλο ἀπωθεῖ τὴν θέση τοῦ ἥρωα καὶ θεμελιώνεται πάνω στὴν συνδετική του λειτουργία· τὸ κείμενο τοῦ Ἀγγελόπουλου ὑπογραμμίζει ἀντίστροφα τὴν θέση του καὶ θεμελιώνει ἔτσι τὴ λειτουργία τοῦ ἥρωα σὰν συμβολικοῦ-πλασματικοῦ, ἀντίθετα ἀπ' τὸν κλασικὸ κώδικα ποὺ τοποθετεῖ τὸν ἥρωα σὰν πραγματικὸ-πλασματικό. Ἡ διαφορὰ λοιπὸν ἔγκειται στὴ διάβαση τοῦ ἥρωα ἀπ' τὸ στάτους τοῦ πραγματικοῦ σ' ἐκεῖνο τοῦ συμβολικοῦ: διάβαση ἀπ' τὸ διάστημα τοῦ ἰδεαλισμοῦ (ὁ Ἥρωας σημαῖνον τῆς πραγματικότητας) σ' ἐκεῖνο τοῦ ὑλισμοῦ (ὁ Ἥρωας σύμβολο ἐνταγμένο στὴ σημαίνουσα ἀλυσίδα). Ἂν λοιπὸν ἡ λειτουργικότητα τοῦ ἥρωα ἐγγράφει τὸν κώδικα σὰν ἀποτέλεσμα μιᾶς συμβολικῆς διαδικασίας, ἡ ὁμογένεια κι ἡ διαφάνεια τοῦ μοντέλου ἐγγράφονται ἀντίστοιχα σὰν ἀποτέλεσμα μιᾶς μεταφυσικῆς σημαντικῆς (σύνδεση τοῦ σημαίνοντος μὲ τὸ σημαινόμενο), ποὺ ἀποδιαρθρώνεται χάρη στὴ συμβολικὴ τοῦ κινηματογραφικοῦ κειμένου (σύνδεση σημαίνοντος μὲ σημαῖνον, ἀναπαράσταση τοῦ ὑποκειμένου σὰν σημαίνοντος στὴ σημαίνουσα ἁλυσίδα). Τὸ συμβολικὸ θὰ ὑποβάλλει ἔτσι τὸ ἑτερογενές, τὸ ἀντιθετικό, τὸ διαλεκτικό, ἀντίθετα ἀπ' τὸ πραγματικὸ ποὺ ὑποβάλλει τὸ ὁμογενές, τὸ μυθικό, τὸ μεταφυσικό. Ὁ ἥρωας δὲν εἶναι ὁ Μῦθος ποὺ θὰ μιλήσει, θὰ προφέρει, θὰ διασκορπίσει τὴν ἰδεολογία τῆς κυριαρχούσας τάξης μέσ' ἀπ' τὸ φίλμ, ἀλλὰ ἐκεῖνος γιὰ τὸν ὁποῖο τὸ φίλμ θὰ μιλήσει, θὰ καταδείξει καὶ θὰ καταγγείλει σὰν μυθολόγημα, σὰν μικροσκοπικὴ ἐγγραφὴ τῆς κυριαρχούσας τάξης, κλισὲ μεταφερμένο ἀπὸ κείμενο σὲ κείμενο, ἀπὸ γραφὴ σὲ γραφή, ἀναγμένο σὲ ἀξία ἀρχαιολογικοῦ ἀντικείμενου. Ἡ μυθοπλασία δὲν θὰ καταργηθεῖ, δὲν θὰ ἐξαφανιστεῖ καθὼς ὀνειρεύτηκαν οἱ δογματικοὶ ὑλιστὲς τοῦ κινηματογράφου, ἀλλὰ θὰ πάψει νἆναι συνένοχος τοῦ ἰδεαλισμοῦ του, θὰ διαρήξει κάθε δεσμὸ μαζί του.

Στὸν Ἀγγελόπουλο ὁ ἥρωας ἀποκρύβεται ὥστε νὰ καταδειχτεῖ πιὸ καθαρὰ ἡ σχέση του μὲ τὸν κλασικό, μυθικὸ ἥρωα, σχέση ποὺ εἴτε τὸ θέλουμε εἴτε ὄχι ἐπικαθορίζει γενικὰ ἀκόμη σήμερα τὶς μυθοπλασίες τοῦ μοντέρνου κινηματογράφου, κι ἀπ' τὴν ὁποία δὲν θἄταν καὶ τόσο εὔκολο ν' ἀπαλλαγοῦμε. Ἐξ ἄλλου γνωρίζουμε ἀπ' τὸν Ντερριντὰ ὅτι τὰ κινήματα τῆς ἀποδιάρθρωσης ὀφείλουν γιὰ νὰ εἶναι συνεπῆ μὲ τὸν ἑαυτό τους, νὰ ἐνεργοῦν μεθοδικὰ καὶ συστηματικά, νὰ ἐργαστοῦν πάνω σ' αὐτὸ ποὺ θὰ πρέπει ν' ἀποδιαρθρωθεῖ, ὥστε νὰ μὴ ξεπέσουν σὲ μιὰ ὑστερικὴ ἄρνηση τοῦ ὑπαρκτοῦ ἢ σὲ μιὰ συγκεχυμένη κι ἀναρχικὴ ἐπίθεση ἐναντίον του. Στὶς «Μέρες τοῦ '36» ὁ ρόλος, ἡ θέση κι ἡ λειτουργία τοῦ ἥρωα μέσα στὴ μυθοπλασία εἶναι τέτοιοι ὥστε νὰ μᾶς κάνει νὰ πιστεύουμε ὅτι τὸ φίλμ ἐγγράφεται σ' ἐκείνη τὴν κατηγορία γιὰ τὴν ὁποία οἱ Γκοντὰρ-Γκορὲν μιλοῦν στὸν «Ἀνατολικὸ Ἄνεμο» διαπιστώνοντας ὅτι «ὁ κινηματογράφος μὲ ὑλιστικὴ μυθοπλασία γεννήθηκε».

γ) Μένει νὰ ἐξετάσουμε τὸ πρόβλημα τῆς ἐγγραφῆς αὐτοῦ τοῦ «παραπληρώματος γραφῆς», ἢ μᾶλλον τῆς ἐπανεγραφῆς του, ἐφ' ὅσον θὰ λέ-

γαμε ὅτι ὅλο τὸ φίλμ δὲν εἶναι παρὰ γραφὴ κι ὅτι τὸ «παραπλήρωμα γραφῆς» ἐπανεγγράφεται μὲ τὴ μορφὴ μιᾶς ἐ ν τ ύ π ω σ η ς «παραπληρώματος γραφῆς», ἡ ὁποία ἀντανακλᾶ ἔτσι τὴν σχέση μοντέλο/κείμενο ἢ κώδικας/γραφὴ ποὺ βρίσκουμε στὸν κλασικὸ κινηματογράφο.

Πολὺ γενικὰ θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι, ἂν ἡ σχέση αὐτὴ συνίσταται σὲ συνεχεῖς ἀ π ο σ χ ί σ ε ι ς τοῦ κλασικοῦ κειμένου (ἀποσχίσεις ἀνάμεσα στοὺς τρόπους ἐγγραφῆς τοῦ σεξουαλικοῦ στοιχείου καὶ σ' ἐκείνους οἱ ὁποῖοι ὑποβαστάζουν τὴν ἀφηγηματική του διαφάνεια), στὸ φίλμ τοῦ Ἀγγελόπουλου οἱ ἀποσχίσεις αὐτὲς ἀντανακλῶνται ἐπίσης, σ' ἕνα ἄ λ λ ο ὅ μ ω ς ἐ π ί π ε δ ο , σὰν ἀπομακρύνσεις, ἀποτμήσεις ἀνάμεσα στὴν ἐγγραφὴ τοῦ κώδικα καὶ στὴν ἐγγραφὴ στοιχείων ποὺ ἐναντιώνονται στὸν κώδικα: τ ὰ σ τ ο ι χ ε ῖ α α ὐ τ ὰ ἐ γ γ ρ ά φ ο ν τ α ι ὡ ς ἐ π ὶ τ ὸ π λ ε ῖ σ τ ο ν μ ὲ τ ὴ ν μ ο ρ φ ὴ τ ο ῦ σ υ μ β ο λ ι κ ο ῦ ἐ ν ῶ ὁ κ ώ δ ι κ α ς ἐ γ γ ρ ά φ ε τ α ι σ ὰ ν φ α ν τ α σ τ ι κ ό ς[17]. Ἔτσι ἡ ἐγγραφὴ τοῦ σεξουαλικοῦ ὅπως γινόταν στὸ χολλυγουντιανὸ φίλμ δὲν ἐγγράφεται σὰν τέτοια ἐδῶ, οὔτε καταλαμβάνει ὅλο τὸ κινηματογραφικὸ πεδίο καθιστώντας το ὁλικὰ ἐρωτογενὲς (ἡ περίπτωση τοῦ Χίτσκοκ), ἀλλὰ ἐπανεγγράφεται μὲ τὴ μορφὴ τ ο ῦ σ υ μ β ο λ ι κ ο ῦ . Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο:

α) ἀποσπᾶται ἀπ' τὴν κλασικὴ ἐγγραφὴ τοῦ ἐρωτικοῦ (ἡ ὁποία πραγματοποιόταν μὲ τὴ μορφὴ ἐρωτογενῶν σωμάτων ποὺ διέσχιζαν τὸν κώδικα, ἀποτύπωναν ἐπάνω του σεξουαλικὰ ἴχνη, γραφήματα, σημαίνοντα κλπ.), καὶ

β) δὲν διακόπτει κάθε δεσμὸ μ' αὐτὴ τὴν ἐγγραφή, ἀλλ' ἀντίθετα τονίζει ἐκεῖνο τὸ στοιχεῖο της ποὺ ἦταν ἀ δ ύ ν α τ ο ν ν ὰ γ ί ν ε ι ἀ ν τ ι λ η π τ ὸ κ α ὶ ν ὰ ἐ γ γ ρ α φ ε ῖ : τὸ συμβολικὸ σὰν ἁλυσίδα σημαινόντων, σὰν γραφὴ ὑλιστική, περίσσεια γραφικῶν ἰχνῶν, συστηματικὴ διάβρωση τοῦ ρόλου ποὺ τὸ φανταστικὸ ἐπιτελεῖ.

Ἡ ἐγγραφὴ αὐτὴ τοῦ συμβολικοῦ μὲ τὴν μορφὴ τῆς ἀπόσχισης εἶναι δυνατὸν νὰ καταδειχτεῖ σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ φίλμ: ἤδη ἔχουμε μέχρι ἐδῶ σημειώσει τὴ συμβολικὴ ἀξία τοῦ γέλιου τοῦ Εἰσαγγελέα ποὺ παράγεται σὰν στοιχεῖο ρ ή ξ η ς τῆς παγωμένης ἐπιφανείας τὴν ὁποία τ' ἄλλα πρόσωπα ἀποτελοῦν, καθὼς καὶ τὴν κίνησή του ἔξω ἀπ' τὴν σκηνή, ποὺ παράγεται ὅμοια σὰν στοιχεῖο δ ι α φ ο ρ ᾶ ς σὲ σχέση μὲ τὴν ὑπόλοιπη ἀκινησία. Ἐπίσης τὴν εἴσοδο τῆς γυναίκας (μὲ τ' ὄνομα Λέλα) μέσα στὴ θάλασσα ποὺ παράγεται σὰν ἀ π ο μ ά κ ρ υ ν σ ή της ἀπ' τὴν ἀρχικὴ σκηνικὴ δομή, τὰ γέλια τῶν γυναικῶν, τὸν ρόλο τοῦ κωμικοῦ ὑπηρέτη ὁ ὁποῖος τονίζει τὸ κωμικὸ σὰν ἀ π ό σ π α σ η τοῦ σεξουαλικοῦ μέσα ἀπ' τὸ φανταστικό. Τὸ ποίημα ποὺ ἀπαγγέλλει παράγεται ἀκόμη σὰν ἐντύπωση δ ι α φ ο ρ ᾶ ς σὲ σχέση μὲ τὴ «σοβαρότητα» τῶν ἄλλων προσώπων. Ἡ μουσικὴ ποὺ «περιμένει» τὸν Σοφιανὸ καὶ τῆς ὁποίας τονίσαμε τὴ συμβολικὴ καὶ

ἐρωτική της ἀξία δημιουργεῖ μιὰ ἐντύπωση θ ρ α ύ σ η ς τῆς ἐντεταμένης ἀτμόσφαιρας καὶ τῆς σιωπῆς. Τὸ πτῶμα ποὺ ἡ θάλασσα ξεβράζει ἀποκτᾶ ἐπίσης μιὰ συμβολικὴ σημασία καὶ μιὰ ἀξία ἀ π ο ξ έ ν ω σ η ς σὲ σχέση μὲ τὰ πρόσωπα ποὺ ἀρνοῦνται νὰ τὸ ἀναγνωρίσουν. Τὴν φαλλικὴ καὶ τὴν περιττωματικὴ ἀξία τοῦ σώματος τοῦ Σοφιανοῦ, ποὺ εἶναι καὶ τὸ μεῖζον σύμβολο τῆς μυθοπλαοίας ὑποδείξαμε πιὸ πάνω· ἐδῶ πρέπει νὰ τονίσουμε αὐτὸ ποὺ τὸ σῶμα παράγει σὰν

ἀποτέλεσμα τομῆς, ὁριστικοῦ κλεισίματος τοῦ κώδικα, ἀναγωγῆς του σὲ κώδικα τοῦ κώδικα. Τὸν κώδικα ἀκόμη προσφέρει ἡ μυθοπλασία σὰν ἀντικείμενο ποὺ παραβιάζεται ἀπ' τὴν ἐξέγερση τῶν κρατουμένων, ἡ ὁποία ἐμφανίζει τὰ τυπικὰ στοιχεῖα τῆς συμβολικῆς ἀλυσίδας: ἄρνηση νὰ μείνουν στὴ θέση τους, δυναμικὴ ἔξοδος ἀπ' τὴ θέση τους, βίαιη ἐπαναφορὰ σ' αὐτήν. Τὸ ἴδιο φαινόμενο καὶ στὴ σκηνὴ τῆς ἐπιληπτικῆς κρίσης τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ Σοφιανοῦ: πέρασμα ἀπὸ μιὰ κατάσταση σὲ μιὰ ἄλλη, πέρασμα φανερό, ποὺ καταδείχνεται, σὰν διαδικασία καὶ σὰν ἀποτέλεσμα, διάβαση ἀπ' τὸ κανονικὸ στὸ παρόδοξο, ἀπ' τὴ λογικὴ στὴν τρέλλα, ἀπόκλιση ἀπ' τὸ Ἐδῶ στὸ Πέρα, στὸ Ἄγνωστο, στὸ ὁποῖο ἀκριβῶς ὑποβόσκει διαρκῶς σὰν ἀντιπρόσωπος τοῦ Ἄλλου, κάτω ἀπ' τὴ γαλήνια ἐπιφάνεια τῶν καταστάσεων. Ρῆγμα λοιπὸν τῆς μάσκας τοῦ Ἴδιου, ἀποδιάρθρωσή της: «Τρέλλα δὲν εἶσαι πιὰ τὸ ἀντικείμενο τοῦ διφορούμενου ἔπαινου μὲ τὸν ὁποῖο ὁ σοφὸς συγύρισε τὴν ἀπόρθητη φωλιὰ τοῦ φόβου του. Κι ἂν ὁπωσδήποτε δὲν τὴν κατοίκησε καὶ τόσο ἄσχημα, εἶναι γιατὶ ἡ ὕψιστη αἰτία ποὺ σκάβει ἀπὸ πάντα τὶς γαλαρίες της καὶ τοὺς δαιδάλους της, ὑπηρετεῖ τὸ ἴδιο τὸ λογικό, τὸν ἴδιο τὸν Λόγο» (Λακάν).

Στὴν ἴδια ἐπίσης κατηγορία ἐγγράφεται ἡ σκηνὴ τῆς ἐπίσκεψης τῆς μητέρας τοῦ Κριεζῆ στὴ λέσχη τοῦ συντηρητικοῦ κόμματος: πέρασμα τοῦ γυναικείου σώματος μέσα ἀπ' τὸν κώδικα ποὺ καταγράφεται σὰν φανταστικὸς (φωνὲς κι ὁμιλίες ποὺ δὲν ἀκοῦμε τὸ νόημά τους), κυριολεκτικὴ λοιπὸν διάβαση τοῦ κώδικα ἡ ὁποία δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ παράγει ἕνα ἀποτέλεσμα παραδοξότητας, ἀλλόκοτου: ἡ γριὰ κι ὁ πρόεδρος δὲν θὰ θρηνήσουν βέβαια τὴν τύχη τοῦ γιοῦ, ἀλλὰ θὰ θυμηθοῦν τὸν ἐρωτικό τους δεσμὸ καὶ θὰ τραγουδήσουν· ἡ ἀναστροφὴ κι ἡ ἐκτέλεση τοῦ κώδικα προφέρεται μέσα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἐγγραφὴ τῶν σωμάτων, τῶν φωνῶν, τῶν χειρονομιῶν, σὰν στοιχείων ποὺ ἐπιτελοῦν τὴν ἀποκόλληση τῆς συμβολικῆς ἐγγραφῆς ἀπ' τὴν ἀφηγηματικὴ δομή, καὶ τὴν δια-στροφὴ τῆς τελευταίας. Δια-στροφή, παράβαση, βιασμός της, τεμάχισμα στὰ πρῶτα στοιχεῖα, διάλυση τοῦ φανταστικοῦ πρὸς ὄφελος τοῦ γραφικοῦ καὶ ἐπιβολὴ τοῦ δεύτερου πάνω στὴν διαδικασία διάβρωσης τοῦ πρώτου. Κι αὐτὴ ἡ διαδικασία δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ ἀργή, σταθερή, στοχασμένη, ἀποτελεσματική: τὸ μοντέλο ἢ μᾶλλον ἡ ἀντανάκλαση τοῦ κλασικοῦ μοντέλου προσφέρεται μέσα ἀπὸ ἀναγνωριστικὰ σημάδια, ἀνάμεσα ἀπ' τὰ διαλείμματά του, τὰ χάσματα, τὶς ὑπεκφυγές του, τὴν ἀδυναμία του νὰ ἀντισταθεῖ σθεναρὰ στὴν ἐπίθεση τῆς γραφῆς. Κι αὐτὴ ἡ ἐπίθεση εἶναι πάντα πλάγια, σοφή, ὑπολογισμένη, πανούργα, φαρμακερή, ποτὲ κατὰ μέτωπο (καθὼς συμβαίνει μὲ τὶς ψευτο-ἐπαναστατικὲς «στρατευμένες» ταινίες). Σ' αὐτὴν ὀφείλεται ἡ εἰρωνικὴ ἐγγραφὴ τοῦ κεφαλιοῦ ποὺ κινεῖται κατὰ τὴ διεύθυνση τοῦ γλόμπου: τὸ κεφάλι/ὁ γλόμπος, μιὰ λέξη γιὰ μιὰ ἄλλη, δηλαδὴ μιὰ μεταφορὰ καθὼς διδάσκει ἡ φιλολογία. Μεταφορὰ τοῦ ἀστικοῦ εὐνουχισμοῦ καὶ τῆς ψευτο-αξιοπρέπειάς του, κάτάδειξη τῆς νευρωτικῆς δομῆς τοῦ λόγου τῆς ἰδεολογίας του, τοῦ συμπτώματός του: «γιατὶ τὸ σύμπτωμα εἶναι μιὰ μεταφορὰ» (Λακάν).

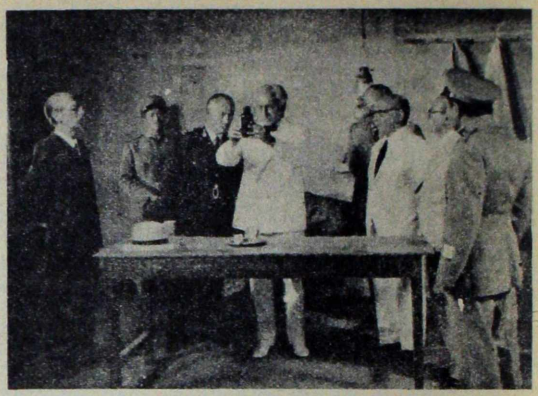
Μιὰ ἁλυσίδα λοιπὸν ἀπὸ «παραπληρώματα γραφῆς» τὰ ὁποῖα δὲν ὑπηρετοῦν τὸν κώδικα ἀλλὰ τὸν δια-στρέφουν, βρίσκεται μέσα στὸ φίλμ ὄχι μὲ τὴν ἀρχαία ἔννοια (ἡ γραφὴ σὰν δοῦλος τῆς γλώσσας, παραπλήρωμά της, ἀνύπαρκτη πέρα ἀπ' αὐτήν, ἀπωθημένη), ἀλλὰ μὲ τὴν μοντέρνα, σὰν ἀποδιαρθρωτὴς τῆς συνενοχῆς τοῦ σημαίνοντος μὲ τὸ σημαινόμενο, σὰν κατήγορος τοῦ σημείου, τῆς ἀναπαράστασης, τῆς δυτικῆς μεταφυσικῆς. Ἤδη εἴπαμε τὶς λέξεις: ρήξη, διαφορά, ἀπομάκρυνση, ἀπόσπαση, θραύση, ἀποξένωση, τομή, κλείσιμο, παράβαση, ἔξοδος, διάβαση, ἀπόκλιση, ρῆγμα, τρέλλα, παράδοξο, ἀνα-στροφή, ἀποκόλληση, δια-στροφή, διάλυση, βιασμός, διάβρωση, δηλητηριασμός. Ποιά εἶναι ἡ σχέση τους μὲ μιὰ γενικὴ θεωρία τῆς γραφῆς, καὶ εἰδικώτερα μὲ μιὰ κινηματογραφικὴ ὑλιστικὴ γραφή;

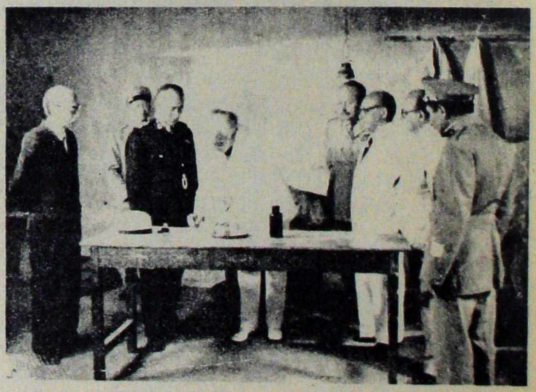
Ἂν ἡ γλώσσα εἶναι «ἕνα μορφικὸ παιχνίδι διαφορῶν» (Ντερριντὰ) ἀνάμεσα στὰ στοιχεῖα της (δηλ. στὸ σημαῖνον καὶ στὸ σημαινόμενο, στὸ φώνημα καὶ στὸ γράφημα, στὸ σημαῖνον καὶ στὸ σημαῖνον, στὸ σημαινόμενο καὶ στὸ σημαινόμενο, στὸ φώνημα καὶ στὸ γράφημα, στὸ σημεῖο καὶ στὸ σημάντημα), κι ἂν αὐτὰ τὰ στοιχεῖα δὲν ὑπάρχουν αὐτόνομα, ἀλλὰ σὲ σχέση μὲ ἄλλα, ἐν τούτοις στὸν δυτικὸ τρόπο σκέψης αὐτὴ ἡ παραπομπὴ τοῦ ἑνὸς στοιχείου στ' ἄλλα ἀπωθεῖται, δὲν ἐγγράφεται πάνω του (θεμελιώνοντας ἔτσι τὴν μεταφυσικὴ χρήση τῆς γλώσσας). Ὁ Ντερριντὰ ὑποδείχνει ὅτι ἕνα παιχνίδι διαφορῶν θεμελιώνει ἔτσι κάθε στοιχεῖο, παιχνίδι μὴ-ἐγγραμμένο, ἀπόν. «Κάθε στοιχεῖο θεμελιώνεται ξεκινώντας ἀπ' τὸ ἴχνος ποὺ ἀφίνουν ἐπάνω του τ' ἄλλα στοιχεῖα τῆς ἁλυσίδας ἢ τοῦ συστήματος»[18].

Ἴχνος: σημαῖνον ἑνὸς παιχνιδιοῦ διαφορῶν καὶ ἀποτμήσεων, ἐγγραφὴ τοῦ ἄλλου στοιχείου ἢ μᾶλλον τοῦ Ἄλλου πάνω στὸ σῶμα τοῦ Ἴδιου. Μιὰ ἐξαίσια ἐμφάνισή του: ἡ σκιὰ τοῦ σώματος τοῦ ἀντι-εισαγγελέα πάνω στὸ φωτεινὸ κρύσταλλο τῆς πόρτας.

Τὸ κρύσταλλο: ἡ φωτεινὴ ἑστία, ὁ Ἥλιος ποὺ ἐπιτρέπει τὴν ὅραση, ἡ «ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ», τὸ στοιχεῖο τοῦ κώδικα ἀπαλλαγμένο ἀπὸ κάθε ἐγγραφὴ ἐκείνου ποὺ τὴ θεμελιώνει.

Ἡ σκιά: Ὄχι ἕνα φανταστικὸ εἴδωλο, ἀλλὰ μιὰ συμβολικὴ ἐγγραφή, ἐφ' ὅ-





σον ἔχουμε ἤδη δεῖ τὸ πραγματικὸ σῶμα ποὺ τὴν παράγει· τὸ σῶμα σβήνεται, τὸ ἀποτύπωμά του ἐγγράφεται πάνω στὴν ἐντύπωση φωτὸς γιὰ λίγα δευτερόλεπτα, τονίζοντάς την τεχνητά, κωδικοποιώντας την. Κι αὐτὸ τὸ ἴχνος, ἡ ἐγγραφὴ τοῦ Ἄλλου πάνω στὸν Ἴδιο, θὰ γίνει μόνον μ' ἕνα μετασχηματισμὸ τοῦ Πρόσωπου (τοῦ ἀντι-εισαγελέα) σὲ Ἀντικείμενο (σκιά), σὲ πρᾶγμα τῆς ἴδιας κατηγορίας μὲ τὸ πρῶτο. Ὁ θεμελιωτὴς τοῦ κώδικα θὰ ἐγγραφεῖ στὸ ἐσωτερικό του σὰν ἴχνος, καὶ οἱ δύο θὰ ἐγγραφοῦν μέσα στὸ φίλμ, στὸν Μεγάλο Κώδικα, σὰν ἴχνος ἑνὸς στοιχείου του πάνω στὸ ἴδιο του τὸ σῶμα. Τὸ παιχνίδι τῶν παραπομπῶν ἐπανεγγράφεται, κι αὐτὴ ἡ ἐπανεγγραφή του ἐπανεγγράφεται μὲ τὴ σειρά της: παιχνίδι δύσκολο, ρυθμισμένο αὐστηρά, λεπτό, ἀνατρεπτικό, ἀντι-αναπαραστατικό. Πτώση, διάρρηξη τοῦ σημείου πρὸς ὄφελος ἐκείνου ποὺ τὸ ἐγκαθιστᾶ: τὸ σημαῖνον. Πάντα τὸ σημαῖνον. Κι αὐτὴ ἡ περίσσειά του ποὺ λέγεται γραφή.

Στὶς «Μέρες τοῦ 36» ἡ γραφὴ δὲν εἶναι πιὰ μιὰ προσθήκη, ἕνα ἐπὶ πλέον, ἀλλὰ καθρεφτίζοντας αὐτὴν τὴν προσθήκη (τὴν κλασική, τὴν ἀρχαία) μεταμορφώνεται σ' ἕνα μοναδικὸ ἐπὶ πλέον, τὸ ὁποῖο δὲν παραπληρώνει τίποτε, παρὰ μόνον τὸν φανταστικὸ χῶρο μιᾶς ἔλλειψης τοῦ σημαινόμενου, ἀνοίγοντας τὸ πραγματικὸ διάστημα τοῦ κειμένου. Αὐτὴ τὴν ἰχνο-γραφία στὴν ὁποία τὸ φὶλμ ἐπιδίδεται τόσο ἐπιδέξια.

Τὸ «Φάρμακον», Μιὰ ποιητικὴ μεταφορὰ

Ὑπάρχει στὸ φὶλμ μιὰ σεκὰνς ἡ ὁποία εἶναι «ἀκατανόητη», «δυσανάγνωστη» σὲ μιὰ ἀναπαραστατικὴ προσέγγιση τοῦ φίλμ. Ἡ παρουσία της ἐκεῖ δὲν μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ εὔκολα,[19] ὅσο κι ἂν μερικοὶ θὰ τὸ νόμιζαν, λόγω τῆς φαινομενικῆς σχέσης της μὲ τὶς γειτονικὲς σεκάνς.

Μιλᾶμε γιὰ τὴν σεκὰνς στὴν ὁποία ἀποφασίζεται ἀπ' τὴν διοίκηση νὰ δηλητηριαστεῖ ὁ Σοφιανός. Ὁ καθηγητὴς τῆς τοξικολογίας ἀναλαμβάνει τὴν νομικὴ εὐθύνη, τὸ δηλητήριο ἑτοιμάζεται, ἀλλὰ ὁ Σοφιανὸς καταλαβαίνει τὴν παγίδα καὶ τοὺς προειδοποιεῖ ὅτι πρῶτος ὁ Κριεζῆς θὰ πιεῖ ἀπ' τὸν καφέ. Γρήγορα ὁ δηλητηριασμένος καφὲς ἀποσύρεται.

Γιατί λοιπὸν παρεμβάλλεται αὐτὴ ἡ σεκάνς; Βέβαιο εἶναι ὅτι δὲν ὑπακούει στοὺς κανόνες τῆς ἀφήγησης (στὸν κώδικα), ἐφ' ὅσον δὲν προωθεῖ διόλου τὴν ἔκβαση τῶν γεγονότων· ἀκίνητη παραμένει ἐκεῖ, αὐτόνομη, ἀπομονωμένη, σὰν σῶμα ἔξω ἀπ' τὸ φὶλμ καὶ ταυτόχρονα μέσα του, μοντέλο τοῦ φίλμ, ἀναγωγικὸ διάστημά του.

Ποιά εἶναι λοιπὸν ἡ λειτουργικότητά της, ὁ ρόλος της κι ἡ σημασία της; Ποιά ἡ σχέση της μὲ τὸν κώδικα;

1. Παραπέμπει βέβαια στὸ φὶλμ σὰν σύνολο ἀποτελούμενο ἀπὸ τέτοιες αὐτόνομες σεκάνς.

2. Καταγίνεται σὲ μιὰ λεπτομερῆ μελέτη τοῦ τελετουργικοῦ στοιχείου.

Μήπως ὅμως μὲ τὴν ἔντασή της, τὴν αὐστηρή της δόμηση, μᾶς παραπέμπει κάπου Ἄλλοῦ; Ἀλλοῦ;

Ἤδη ἔχουμε πεῖ τὴν Λέξη: «φαρμακερή», «δηλητηριασμός», «Ἄλλοῦ». Ἤδη ἔχουμε περιγράψει τὴ λειτουργία της πιὸ πάνω, σὰν διαβρωτική, ἐπικίνδυνη, βλαβερή. Βλαβερὴ γιὰ ποιόν; Γιὰ τὸν κώδικα, γιὰ τὸ ἀρχαῖο κείμενο, γιὰ τὸ Λόγο.

Δὲν θᾶταν λοιπὸν παράλογο ἂν βλέπαμε στὴ σεκὰνς τὴν ποιητικὴ μεταφορὰ τῆς λειτουργίας τῆς γραφῆς, τὴν ἴδια τὴ γραφή, μὲ τὴν μορφὴ ποὺ ὁ Πλάτων τὴν θεώρησε: «φάρμακον»,[20] δηλητήριο, ἐχθρὸ τοῦ ἀρχαίου κειμένου, ἐξοβελιστέα, ἀνατρεπτική. Ἡ σημαίνουσα ἀλυσίδα ἀνοίγοντας τὸν χῶρο τῆς γραφῆς δὲν τὸν σχηματίζει μόνον κυριολεκτικά, πραγματικά, ἀλλὰ καὶ μεταφορικά, συμβολικά, σὰν συμπύκνωση τῆς λειτουργίας της. Τονίζουμε ὅτι δὲν ἑρμηνεύουμε τὴ σεκάνς, ἀλλὰ τὴν θαυμάζουμε γιὰ τὶς μεταφορικὲς δυνατότητες ποὺ μᾶς προσφέρει νὰ δοῦμε ποιητικὰ τὸ κείμενο:

I. Τὸ φάρμακον - γραφὴ μπορεῖ νὰ ἐπιφέρει τὸν θάνατο μόνον τοῦ ἀρχαίου, ἀναπαραστατικοῦ κειμένου.

II. Τὸ σῶμα τοῦ Σοφιανοῦ ἤδη ἔχει ἐγγραφεῖ στὴν συμβολικὴ ἀλυσίδα ὅπως πιὸ πάνω ἔχουμε δείξει.

III. Εἶναι ἀδύνατη ἡ θανάτωση τοῦ Σοφιανοῦ, ἐφ' ὅσον σχηματικὰ κατατάσσεται στὴν ἴδια παραδειγματικὴ ἀλυσίδα μὲ τὸ φάρμακον: σύμβολο/γραφὴ/φάρμακον/Σοφιανός.

IV. Γιατί λοιπὸν οἱ ἀρχὲς πιστεύουν ὅτι θὰ τὸν θανατώσουν χρησιμοποιώντας τὸ δηλητήριο; Ἁπλούστατα γιατὶ ὅπως πιὸ πάνω δείξαμε ἀγνοοῦν τὴν πραγματικὴ θέση τοῦ Σοφιανοῦ σὰν σύμβουλου καὶ τὸν φυλακίζουν σὰν ἕνα φανταστικό· ἡ ἐπίδρασή του πάνω τους (σὰν ἐπίδραση συμβολικὴ) νοεῖται βέβαια σὰν ἐπίδραση ἀσυνείδητη. Θεωρώντας τὸν Σοφιανὸ σὰν φανταστικὸ (στοιχεῖο τοῦ ἀρχαίου κειμένου, τοῦ κώδικα, τῆς ἀναπαράστασης), θεωροῦν ἐπίσης τὸν Κριεζῆ σὰν πραγματικό, μὴ μπορώντας νὰ διαισθανθοῦν τὸν κίνδυνο τοῦ δηλητήριου γι' αὐτόν.

V. Ἡ γραφὴ - φάρμακον θὰ θανατώσει(;) τὸν ὅμοιό της μόνον ἐὰν τὴν δοκιμάσει πρῶτος ὁ Κριεζῆς. Αὐτὸ βέβαια θ' ἀπαγορευτεῖ αὐστηρά: ὁ θάνατός του εἶναι κάτι ἀπὸ παραπάνω βέβαιος. Ἡ ἄρνηση τοῦ Σοφιανοῦ νὰ πιεῖ τὸν καφὲ σ' ἕνα ἐπίπεδο μυθοπλαστικὸ ἑρμηνεύεται αὐτονόητα: θὰ πεθάνει. Ὄχι, ὅμως, καὶ σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο σὰν κι αὐτὸ γιὰ τὸ ὁποῖο μιλᾶμε τώρα: δὲν θὰ πεθάνει, ἐφ' ὅσον ἡ βαθύτερη δομὴ τοῦ φὶλμ τὸ ἀπαγορεύει. Ἔτσι ἡ συνωμοσία τῶν ἀρχῶν μὲ τὴ γραφὴ - φάρμακον ἐνάντια στὸν Σοφιανό, μετασχηματίζεται σοφὰ στὴν συνομωσία τοῦ Σοφια-

νοῦ μὲ τὴν γραφὴ ἐνάντια στὸν Κριεζῆ, δηλαδὴ ἐνάντια στὶς ἴδιες τὶς ἀρχές. Ἂς συνοψίσουμε: ἡ συνομωσία τοῦ ἀρχαίου κειμένου μὲ τὴν γραφὴ εἶναι ἀδύνατη. Μόνο ἡ ἀπόρριψή της εἶναι δυνατή. Ἡ χρήση της (χρήση τοῦ Ἄλλου) θὰ ἐπιφέρει τὴν καταστροφή του (καταστροφὴ τοῦ Ἴδιου). Ποτὲ ἄλλοτε ὁ διαχωρισμὸς τοῦ Ἑνὸς σὲ δύο δὲν ἔγινε τόσο φανερός, τόσο βαθύς, τόσο πολύπλοκος.

Ἐπίλογος

Ἂν στὶς ἀναλύσεις ποὺ προηγήθηκαν δὲν κάναμε τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ ἀντιμετωπίζουμε διαδικασίες, δηλαδὴ σχηματισμοὺς ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον συμβολικούς, οἱ ὁποῖοι καθιστοῦν ἀπαραίτητη τὴν χρήση τοῦ Ἱστορικοῦ Ὑλισμοῦ καὶ τῆς Ψυχανάλυσης γιὰ τὴν ἀποσαφήνισή τους, τοῦτο δὲν γίνεται σὲ βάρος αὐτοῦ ποὺ λέμε «πολιτικὴ ἀποτελεσματικότητα» τοῦ φίλμ. Ἀντίθετα ἡ παραγωγὴ ταξικῆς γνώσης μέσα ἀπ' αὐτὲς τὶς διαδικασίες εἶναι τόσο διαυγής, ὥστε ἡ ἀστικὴ ἰδεολογία ἀδυνατεῖ νὰ ἀντιληφθεῖ αὐτὲς τὶς νέες ἰδέες: τὶς ἀπωθεῖ μὲ πολλοὺς τρόπους, ὅπως ἀκριβῶς ἔκανε ἡ ἐπαγγελματικὴ κριτικὴ τῶν ἐφημερίδων, τὴν ὁποία πρέπει νὰ καταγγείλλουμε γιὰ τὴν ἄγνοιά της, γιὰ τὴν χυδαία της τακτικὴ νὰ παραγνωρίζει τὰ πραγματικὰ σημαντικὰ καλλιτεχνικὰ προϊόντα τῆς ἐποχῆς μας. Ὅπως κι ἂν ἔχουν τὰ πράγματα οἱ «Μέρες τοῦ 36» πρέπει νὰ συνοδεύονται ἀπὸ ἕνα ἰσχυρὸ κριτικὸ κι ἀναλυτικὸ ὄργανο, ὥστε νὰ μὴ συνεχίζεται ἡ κυριαρχοῦσα σύγχηση γύρω ἀπ' τὸ πραγματικό τους ἀντικείμενο, ὅπως ἔγινε καὶ γίνεται μέχρι σήμερα μὲ τὴν «Ἀναπαράσταση». Γιατὶ στὸ μέτρο ποὺ τὸ φίλμ τοῦ Ἀγγελόπουλου ἐπιχειρεῖ νὰ ἐγγραφεῖ μέσα σ' ἕνα ἄλλο δρόμο, ὄχι φετιχιστικό, οὔτε ἰδεαλιστικό, ἡ κυριαρχοῦσα ἰδεολογία προσπαθεῖ νὰ τὸ ὑποτάξει στὰ κελεύσματά της, νὰ τὸ καταστήσει ἕνα ἀκόμη καταναλωτικὸ προϊόν της.

Δὲν θᾶταν λοιπὸν ἄστοχο, παραφράζοντας τὸν λόγο τοῦ γιατροῦ Λακάν, νὰ ποῦμε ὅτι «ὕστερα ἀπὸ τόσους αἰῶνες θρησκευτικῆς ὑποκρισίας καὶ φιλοσοφικῆς βλακείας, πρέπει ν' ἀγανακτήσουμε ἀφοῦ τίποτε ἀκόμη δὲν ἔχει σωστὰ ἀρθρωθεῖ γύρω ἀπ' τὸ πρόβλημα τῆς γραφῆς καὶ τοῦ κειμένου, τῆς τέχνης καὶ τῆς ζωῆς· καὶ ἀπ' τὸ ἀντικείμενο αὐτῆς τῆς ἀγανάκτησης κάποιο πρᾶγμα ὑπάρχει ἀκόμη σὰν συναυτουργὸς καὶ θῦμα γιὰ νὰ μᾶς ἀπαντήσει: ὁ ἄνθρωπος τοῦ οὐμανισμοῦ καὶ ἡ πίστη του στὶς προθέσεις του, τὴν ὁποία ἀθεράπευτα βεβαιώνει». Πίστη ποὺ σήμερα εἶναι καιρὸς πιὰ νὰ καταλύσουμε.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(1) Δὲν πρόκειται νὰ πέσουμε βέβαια στὴν ψευδαίσθηση καὶ τὸ ὄνειρο ἑνὸς «καθαρὰ ὑλιστικοῦ» κινηματογράφου, οὐτοπία ποὺ εὔκολα θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ φανεῖ σὰν πραγματοποιήσιμη: γνωρίζοντας τὸ ρόλο τῶν ἰδεολογιῶν μέσα στὶς κοινωνίες θὰ συμπεραίναμε ὅτι τὸ μόνο ποὺ μπορεῖ ἕνας τέτοιος κινηματογράφος νὰ κάνει σήμερα εἶναι νὰ στοχάζεται ὅσο τὸ δυνατὸν περισσότερο πάνω στὶς λειτουργίες του, στὴν ἰδεολογία ποὺ ἀναγκαστικὰ τὸν καθορίζει, στὴν ὑπομόνευσή της καὶ στὴ γνώση τοῦ ἰδεολογικοῦ του προορισμοῦ. Δὲν πρέπει ἐπίσης ν' ἀπονείμουμε τὸ στεφάνι τοῦ πρωτοποριακοῦ ἢ τοῦ μεγάλου σὲ καλλιτεχνικὰ προϊόντα μὲ τὰ ὁποῖα εἴμαστε σύγχρονοι, ἐφ' ὅσον δὲν μᾶς ἐπιτρέπεται νὰ πάρουμε μιὰ ἀπόσταση ἀπέναντί τους: ἡ στάση μας θὰ εἶναι πάντα ἐξαρτημένη ἀπ' τὸ ἰδεολογικὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς, πράγμα ποὺ δὲν συμβαίνει τόσο εὔκολα ὅμως μὲ καλλιτεχνικὲς πρακτικὲς ποὺ ἀναπτύχθηκαν σὲ πεδία ἀπομακρυσμένα ἀπὸ μᾶς (ὁ Ρῶσικος κινηματογράφος, ὁ Χολλυγουντιανὸς κλασικὸς κινηματογράφος, κι ἀκόμη πιὸ ἀβέβαια ἡ Νουβὲλ Βάγκ).

Ἂν μᾶς φαίνεται ὅτι τὸ φίλμ τοῦ Ἀγγελόπουλου ἐγγράφεται σὲ μιὰ διαδικασία ποὺ περισσότερο μεταφορικὰ θὰ τὴν ὀνομάσουμε «ὑλιστικὴ» γιὰ νὰ δείξουμε τὴ διαφορά του ἀπ' τὰ ἰδεαλιστικὰ κατασκευάσματα τῆς ἐποχῆς μας, εἶναι γιατὶ κατορθώνει νὰ δείξει «λίγο περισσότερο» τὴν ἰδεολογικὴ φύση τοῦ φίλμ, ὥστε νὰ ὑποσκάψει σωστότερα τὴν κυριαρχοῦσα ἰδεολογία καὶ νὰ καθρεφτίσει αὐτὴ τὴν ἀποδόμηση.

(2) Ὅλα τ' ἀποσπάσματα τοῦ Λακὰν βρίσκονται στὰ «Ecrits», I, II, coll, Points.

(3) Γιὰ τὴν κατανόηση τῆς λειτουργίας τοῦ ἱστορικοῦ φίλμ στὸ μεγάλο του σύνολο, λειτουργίας συγχισμένης καὶ συσκοτιστικῆς θὰ παραθέσουμε ἕνα ἀπόσπασμα σχετικὰ μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἡ «πραγματικότητα» κρύβει μὲ τὸ βάρος της τὴν λειτουργία τοῦ ἱστορικοῦ λόγου: «Φτάνουμε ἔτσι σ' αὐτὸ τὸ παράδοξο ποὺ ρυθμίζει ὅλη τὴν αἰτιότητα τοῦ ἱστορικοῦ λόγου .(discours historique) σὲ σχέση μὲ ἄλλους τύπους λόγου: τὸ γεγονὸς δὲν ἔχει ποτὲ παρὰ μιὰ ὕπαρξη γλωσσικὴ (σὰν ὅρος ἑνὸς λόγου) καὶ ἐν τούτοις τὰ πάντα συμβαίνουν λὲς κι αὐτὴ ἡ ὕπαρξη δὲν ἦταν παρὰ ἡ καθαρὴ κι ἁπλὴ «ἀντιγραφὴ» μιᾶς ἄλλης ὕπαρξης, ἐγκαταστημένης μέσα σ' ἕνα πεδίο ἔξω-δομικό, τὸ «πραγματικό». Αὐτὸς ὁ λόγος εἶναι ἀναμφίβολα ὁ μόνος στὸν ὁποῖο τὸ παραπέμπον σκοπεύεται σὰν ἐξωτερικὸ πρὸς τὸ λόγο, δίχως ἐν τούτοις νὰ εἶναι δυνατὸν νὰ τὸ φτάσουμε ἔξω ἀπ' αὐτὸν τὸ λόγο. Πρέπει λοιπὸν νὰ ἐρευνήσουμε μὲ περισσότερη ἀκρίβεια ποιά εἶναι ἡ θέση τοῦ «πραγματικοῦ» μέσα στὴ συλλογιστικὴ δομή. Ὁ ἱστορικὸς λόγος προϋποθέτει, μποροῦμε νὰ ποῦμε, μιὰ διπλὴ δράση, ἐξαιρετικὰ πανούργα. Σ' ἕνα πρῶτο χρόνο (αὐτὴ ἡ ἀποσύνθεση δὲν εἶναι βέβαια παρὰ μεταφορική), τὸ παραπέμπον ἀποσπᾶται ἀπ' τὸν λόγο, γίνεται ἐξωτερικὸ πρὸς αὐτόν, θεμελιωτής του, νομίζουμε ὅτι τὸν ρυθμίζει: εἶναι ὁ χρόνος τῶν res gestae (πεπραγμένων) κι ὁ λόγος δίνεται ἁπλὰ σὰν historia rerum gestarum (ἱστορία τῶν πεπραγμένων)· ἀλλὰ σ' ἕνα δεύτερο χρόνο, τὸ ἴδιο τὸ σημαινόμενο ἀπωθεῖται, συγχέται μὲ τὸ παραπέμπον· τὸ παραπέμπον ἔρχεται σὲ ἄμεση σχέση μὲ τὸ σημαῖνον, καὶ ὁ λόγος ἐπιφορτισμένος μονάχα νὰ ἐκφράσει τὸ πραγματικό, νομίζει ὅτι (κρύβοντας τὸ σημαινόμενο) κάνει οἰκονομία σ' αὐτό, τὸ ὁποῖο εἶναι ὁ θεμελιώδης ὅρος τῶν φανταστικῶν δομῶν. Ὅπως κάθε λόγος μὲ «ρεαλιστικὲς» ἀπαιτήσεις, αὐτὸς τῆς ἱστορίας δὲν πιστεύει ὅτι ὑπάρχει παρὰ μόνον ἕνα «σημαντικὸ» σχῆμα μὲ δυὸ ὅρους, τὸ παραπέμπον καὶ τὸ σημαῖνον· ἡ ψευδαισθητικὴ σύγχηση τοῦ παραπέμποντος καὶ τοῦ σημαινόμενου καθορίζει, τὸ ξέρουμε, τοὺς αὐτο-παραπεμπτικοὺς λόγους, ὅπως εἶναι ὁ παραστατικὸς λόγος· μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ὁ ἱστορικὸς λόγος εἶναι ἕνας ἐπιτηδευμένος παραστατικὸς λόγος, μέσα στὸν ὁποῖο τὸ φαινομενικὰ διαπιστωτικὸ (περιγραφικὸ) στοιχεῖο δὲν εἶναι παρὰ σημαῖνον τῆς πράξης ὁμιλίας σὰν πραγματικότητα παρὰ σημαῖνον τῆς πράξης ὁμιλίας σὰν πράξης κύρους... Μ' ἄλλα λόγια, μέσα στὴν «ἀντικειμενικὴ» ἱστορία τὸ «πραγματικὸ» δὲν εἶναι παρὰ ἕνα μὴ-σχηματοποιημένο σημαινόμενο, προφυλαγμένο πίσω ἀπ' τὴ

φαινομενικὴ παντοδυναμία τοῦ παραπέμποντος» Ρολὰν Μπάρτ, «Le discours de l' histoire» in Informations sur les sciences sociales, VI, 1967.

(4) Ὁ λόγος τοῦ παιχνιδιοῦ (discours du jeu) ἀντιτίθεται στὸν λόγο τοῦ κυρίου, ἢ λόγο τῆς κυριαρχίας (discours du maître), στὸ ὅτι παράγει τὰ σημαίνοντά του ὄχι κάτω ἀπὸ τὴ δημιουργικὴ ἐπίβλεψη τοῦ ὑποκειμένου-κυρίου, ἀλλὰ μὲ τὴ μορφὴ ἑνὸς παιχνιδιοῦ. Στὸν λόγο τοῦ παιχνιδιοῦ ἡ σημαίνουσα ἀλυσίδα σβήνει τὸ ὑποκείμενο ποὺ τὴν «δημιούργησε», τὸ ἕνα στοιχεῖο της παραπέμπει στὸ ἄλλο, μέσα σὲ μιὰ λειτουργία μὴ-νευρωτική, ἀντι-μεταφυσική, ἔξω ἀπὸ κάθε χίμαιρα ρεαλισμοῦ. Τέτοια φίλμ βέβαια στὰ ὁποῖα ὁ λόγος τοῦ παιχνιδιοῦ κυριαρχεῖ εἶναι σπάνια, κι αὐτὸ ἀκριβῶς δίνει μεγαλύτερη ἀξία στὶς «Μέρες τοῦ '36». Μερικὰ παραδείγματα: ἡ «Τριστάνα», ἡ «Περσόνα», ὁ «Ὄθων», τὸ «Πλαίη-Τάιμ», ὁ «Ὀκτώβρης».

(5) Στὴν ἀνάλυση τοῦ φίλμ «Ἡ νέα Βαβυλώνα» τοῦ Κόζιντσεφ, ποὺ ἔχει τίτλο «La métaphore "commune"» (Ἡ «κοινὴ» μεταφορά), τῶν Ζὰν-Πὶερ Οὐντάρ, Ζὰκ Ἀμόν, Ζὰν Ναρμπονὶ καὶ Πασκὰλ Μπονιτσέρ.

(6) Τὸ ἰδεολόγημα εἶναι μιὰ συμπυκνωμένη καὶ συστηματοποιημένη μορφὴ ἰδεολογίας (παράβαλε τὴ σχέση τῆς θεωρίας καὶ τοῦ θεωρήματος).

(7) «Sade, Fourier, Loyola», ἔκδ. Seuil.

(8) «Σκιὲς κι ἀντανακλάσεις» εἶναι γιὰ τὸν Λακὰν ἡ ὕπαρξη κι ἡ δράση τοῦ Φανταστικοῦ κάτω ἀπὸ τὴν πίεσε, τὴν πραγματικότητα τοῦ Συμβολικοῦ.

(9) «L' homme aux loups» («Ὁ ἄνθρωπος μὲ τοὺς λύκους»), ἔκδ. PUF, in «Les cinq psychanalyses».

(10) «Ἕνα στοιχεῖο τῶν Ὀρφικοδιονυσιακῶν Μυστηρίων εἶναι ἡ ἀνακάλυψις, τὸ ξέσπασμα τοῦ Φαλλοῦ, τοῦ στημένου ἀνάμεσα στοὺς καρποὺς τοῦ γεωργικοῦ «λίκνου». Ὁ φαλλός, τὸ «λίκνον» μὲ τοὺς καρπούς, κι ὁ συνδυασμὸς τους εἶναι πάγκοινα σύμβολα γονιμότητας· ἀντίθετα ἡ ἀνακάλυψις εἶναι κεντρικὴ ἱερουργία τῶν Μυστηρίων, καὶ τὸ ἀντικείμενο ποὺ ἀποκαλύπτεται εἶναι τὸ ἱερότερο σύμβολο, ἡ ὁρατὴ ἀνακεφαλαίωση τοῦ «ἱεροῦ λόγου» τους, τὸ κρυπτογράφημα τῆς μυστικῆς τους ἐπαγγελίας. Ἂν ἔτσι τὰ Ὀρφικοδιονυσιακὰ Μυστήρια ἔχουν γιὰ ἱερότερο σύμβολό τους ἕνα πάγκοινο σύμβολο, εἶναι γιατὶ μέσα ἀπὸ τὸ ἔντονο φεγγαρικὸ πλέγμα τους, ἀνακρατοῦν τὴν ἀρχικὴ σημασία του, τὴ συνδεμένη μὲ τὴ σωτηριακή τους διδασκαλία: Μὲ τὴν ἱστορία τοῦ κόσμου καὶ τῶν Θεῶν, ποὺ ἀρχίζει μὲ τὸν Φεγγαρικὸ Ἔρωτα, συνεχίζεται μὲ τοὺς μετενσαρκωμοὺς τῶν ψυχῶν, καὶ ξαναώνει στὴν Ἀποθέωση τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ ἀποκαλυπτόμενος Φαλλὸς εἶναι ὁ δημιουργὸς τοῦ κόσμου καὶ τῶν Θεῶν, ἡ αἰτία τῶν γενέσεων, ὁ ἀνανεωτὴς τῆς ζωῆς, τὸ ὄργανο τῆς σωτηρίας: Ὄχι ὁ γῆϊνος, μὰ ὁ οὐράνιος Φαλλός, ὁ Θεὸς τῶν Μυστηρίων αὐτῶν, ὁ Ἔρως: Ἡ φαλλικὴ παράσταση τοῦ μεγάλου Ἀνανεωτῆ τῆς Ζωῆς, τοῦ Φεγγαριοῦ, στὴν παλιγγενεσιακὴ —(τὴ γενεσιουργὸ καὶ τὴ μυητική του)— λειτουργία». (Παναγῆ Λεκατσᾶ: «Ἔρως», ἔκδ. Δίφρος, 1963). Ἀλλὰ καὶ ὁ Ἰάμβλιχος («Περὶ μυστηρίων») δέχεται ὅτι ἡ στάση τοῦ φαλλοῦ εἶναι ἕνα σύνθημα τῆς δύναμής του.

(11) «Par où commencer?» ('Από ποῦ ν' ἀρχίσουμε;») in Poétique No 1, 1970.

(12) Βλ. τὸ σημείωμα τοῦ Κανὲ «Πάνω στὴ σχέση Θέαμα-Θεατής», Σύγχρονος Κινηματογράφος, No 23.

(13) «Remarques pour une théorie générale des idéodogies» Cahiers pour l' Analyse, No 9).

(14) Σύμφωνα μὲ τὸν Ντερριντὰ ἡ γραφὴ μέσα στοὺς μεσογειακοὺς πολιτισμοὺς πῆρε πάντα τὴ μορφὴ ἑνὸς «παραπλήρώματος» τῆς γλώσσας (τῆς φωνῆς, τοῦ Λόγου ("Logos"), δηλαδὴ δὲν ὑπῆρχε αὐτόνομα σὰν γραφικὴ ὑλιστικὴ διαδικασία, ἀλλὰ ἀπωθημένη καὶ χρησιμοποιημένη σὲ ὕστατη ἀνάγκη. Ἡ γλώσσα θεωροῦνταν πλήρης καὶ ὁμογενής, ὥστε ἡ γραφὴ νὰ πλεονάζει, ν' ἀποτελεῖ ἕνα παραπλήρωμα, μιὰ προσθήκη, μιὰ ὑπηρέτρια τοῦ κειμένου. Ὁπωσδήποτε αὐτὸ τὸ παραπλήρωμα τῆς γραφῆς ἐπιτελοῦσε μιὰ λειτουργία ἀνατρεπτικὴ πολλὲς φορὲς τοῦ κλασικοῦ κειμένου, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ στὸν κλασικὸ χολλυγουντιανὸ κινηματογράφο, ἡ γραφὴ σὰν παραπλήρωμα μπορεῖ νὰ ἀντιτεθεῖ στὶς ἀφηγηματικὲς λειτουργίες τοῦ κώδικα, καὶ νὰ δημιουργήσει ἀντίθετες ἰδεολογικὲς δομές. Αὐτοῦ τοῦ εἴδους τῆς γραφῆς μιὰ ὁρισμένη πρωτοπορία προσπαθεῖ σήμερα νὰ βρεῖ τὰ χαρακτηριστικά, ὥστε νὰ χρησιμοποιήσει τὴ γραφὴ σὰν ὄργανο ἑνάντια στὴ μεταφυσικὴ λογοκεντρικὴ κυριαρχία τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας.

(15) «Relecture du Cinéma hollywoodien»: Sylvia Scarlett, in «Cahiers du Cinéma» No 238-239. Ἀνάλυση ἐξαιρετικὴ ἀπὸ τὴν ὁποία δανειζόμαστε τὶς ὀρθότατες ἀπόψεις της καὶ στὴν ὁποία δὲν μποροῦμε παρὰ νὰ παραπέμψουμε.

(16) «L' écriture et la différence» στὸ κεφάλαιο «La strusture, le Signe et le jeu», ἔκδ. Seuil.

(17) «Μέσα στὸν "Ἐμφύλιο πόλεμο στὴ Γαλλία" ὁ Μὰρξ ἐγγράφει συστηματικὰ τὶς ἀστικὲς του μορφὲς μὲ σκηνικοὺς ὅρους, ξανα-σημαδεύοντας κυριολεκτικὰ τὶς σκηνικὲς ἐντυπώσεις τοῦ πολιτικοῦ λόγου τῶν ἀντιπροσώπων του, κι ἐγγράφοντας αὐτοὺς τοὺς ἀντιπροσώπους μὲ ὅρους βίαιης καρικατούρας ποὺ ἀναφέρονται στὴν παράδοση τῶν θεαμάτων μὲ τὰ τραγουδάκια (ἡ σκηνὴ τοῦ καμπαρέ στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰώνα, ἦταν ὁ προνομιοῦχος χῶρος τῆς κριτικῆς τῆς βασιλικῆς ἐξουσίας). Οἱ ἀντιπρόσωποι τῆς Ἀστικῆς Τάξης μέσα στὸ κείμενο τοῦ Μάρξ, ἐγγράφονται ἔτσι σὰν κωμικοὶ ἠθοποιοί, σὰν μαριονέττες. Ἐπίσης ἐγγράφονται σὰν νεκροὶ ... ἡ πολιτικὴ σκηνὴ εἶναι ἡ θέση τοῦ θανάτου» (La métaphore «commune», in «Cahiers» No 230). Ὁ κώδικας λοιπὸν εἶναι ὁ χῶρος τῆς κωμωδίας καὶ τοῦ θανάτου: α) βλ. τὶς σατιρικὲς σκηνὲς τοῦ φίλμ β) τὶς πομπές, «κηδεῖες».

(18) «De la grammatologie» στὸ κεφ. «Sémiologie et grammatologie», ἔκδ. Minuit· τὸ ἀπόσπασμα in «Qu' est-ce que le structuralisme?», κεφ. «Philosophie et structuralisme», ἔκδ. Seuil.

(19) Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι κι ἄλλες τέτοιες σεκὰνς ὑπάρχουν· διαλέγουμε ὅμως αὐτὴ γιατὶ ἐμφανίζει ἕνα φαινομενικὸ παράδοξο. Ἡ αὐτονομία τῆς διακόπτεται ἀπὸ τὴν παρεμβολὴ τῆς σκηνῆς τοῦ πὶκ-νίκ, ἀλλὰ δὲν παύει νὰ μένει ἀποχωρισμένη αὐστηρὰ ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες σκηνές, ὅσο κι ἀπ' τὴ σκηνὴ τοῦ πὶκ-νὶκ (ἄλλη αὐτονόητη σκηνή).

(20) Στὸ βιβλίο του «La dissémination», στὴ μεγάλη ἀνάλυση τοῦ ρόλου τῆς γραφῆς στὴν Πλατωνικὴ μεταφυσική, ποὺ ἔχει τίτλο «La pharmacie de Platon» («Ἡ φαρμακία τοῦ Πλάτωνα»), ὁ Ζὰκ Ντερριντὰ ἀνιχνεύει τὴν χρήση τῆς ἔννοιας τοῦ φαρμάκου («φάρμακον», καθὼς καὶ «φαρμακεύς», «φάρμακος», ἔννοιες ποὺ λεπτομερειακὰ ἀναλύονται) μέσα σὲ μερικοὺς Πλατωνικοὺς διαλόγους. Ἀνακαλύπτει ἔτσι ὅτι ὁ Πλάτων θεωροῦσε τὴν γραφὴ σὰν «φάρμακον» (δηλ. δηλητήριο), ἐπικίνδυνο γιὰ τὴν ὕπαρξη τοῦ Λόγου (Logos), μὲ δυὸ λόγια, γιὰ τὴν μεταφυσικὴ ἀντίληψη τοῦ κόσμου. Ἡ γραφὴ ἀλλοῦ θεωρεῖται σὰν νόθο παιδί, σὰν δοῦλος τοῦ Πατέρα καὶ τοῦ Λόγου. Τὴν ἴδια ἀντίληψη (ἀπώθηση) τῆς γραφῆς ἀπὸ τὴ μεσογειακὴ μεταφυσική, ὁ Ντερριντὰ ἐπισημαίνει στὸν Ρουσσώ, στὸν Χέγκελ, στὸν Χοῦσσερλ, στὸν Σωσσούρ, στὸν Λεβὶ-Στρώς: ἡ γραφὴ εἶναι τὸ κακὸ (καὶ ἀκόμη τὸ ἠθικὰ κακό), τὸ ἀπορριπτέο, τὸ ἐπὶ-πλέον, ποὺ τελικὰ εἶναι ἀπαραίτητο (ὡς «παραπλήρωμα») γιὰ τὴν ὕπαρξη τοῦ Λόγου, ὅσο κι ἂν αὐτὸς τὴν ἀπωθεῖ.

1ο Διεθνές Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

τοῦ Β. Ραφαηλίδη

α) Οἱ ταινίες μικροῦ μήκους

Εἰκοσιδύο μικροῦ μήκους ταινίες, συνολικῆς διάρκειας προβολῆς ἑφτὰ ὡρῶν, μοιρασμένων σ' ἑφτὰ μέρες (2 - 8 Ὀκτωβρίου), δὲν εἶναι πάρα πολλὲς ὥστε νὰ δικαιολογεῖται μιὰ φυσιολογικὴ κούραση ἀπὸ τὴν παρακολούθησή τους. Ὡστόσο, ἀκόμα κι ἐμεῖς, οἱ ἐπαγγελματίες θεατές, φύγαμε καταπτοημένοι ἀπὸ τούτη τὴν ἐπίδειξη συλλογῆς κινηματογραφικῶν ἀπορριμμάτων ποὺ οἱ ὀργανωτές της ἐπιμένουν νὰ τὴν ὀνομάζουν φεστιβάλ.

Δύσκολο νὰ ἐπισημάνει κανεὶς τὰ κριτήρια ἐπιλογῆς τῶν 22 ταινιῶν. Τὸ πιὸ πιθανὸ εἶναι πώς, κριτήρια δὲν ὑπῆρξαν — ὄχι βέβαια ἀπὸ πρόθεση. Ἐκτός, ἴσως, ἀπὸ ἕνα: Πᾶσα προσφορά, προερχόμενη ἀπὸ κάποιο Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ(;) ἀπανταχοῦ τῆς γῆς, δεκτή. Ὁμοίως δεκτή, κάθε διαφήμιση πολὺ μεγάλης βιομηχανικῆς ἑταιρίας — πράγμα πού, σὲ τελικὴ ἀνάλυση, εἶναι τὸ ἴδιο ἀφοῦ στὴ διάλεκτο τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας ἡ διάκριση ἀνάμεσα στὶς ἔννοιες «πολιτισμὸς» καὶ «σύστημα» εἶναι μόνο λεκτική.

Ἔτσι, ἀπὸ τὶς 22 ταινίες, οἱ 11 (ἀκριβῶς οἱ μισὲς) ἦταν «δημιουργήματα» κάποιων ἀφανῶν ὑπαλλήλων κρατικῶν ὑπηρεσιῶν, ποὺ «μουντζουρώνουν» ταινίες μὲ τὴν ἴδια ἀκριβῶς ἔννοια ποὺ κάποιοι ἄλλοι συνάδελφοί τους γραφειοκράτες μουντζουρώνουν χαρτιά, καὶ οἱ 3 ἀπροκάλυπτα διαφημιστικές. Ἀπ' τὶς ὑπόλοιπες 8, μόνο ἡ μία («Ἐγκαίνια») θὰ μποροῦσε νὰ διεκδικήσει μιὰ θέση στὸ πρόγραμμα ὁποιουδήποτε αὐστηροῦ φεστιβάλ. Συνεπῶς, τὸ πρῶτο Διεθνὲς Φεστιβὰλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης θὰ μποροῦσε νὰ ὀνομασθεῖ «φεστιβὰλ τῆς μιᾶς ταινίας», ὁπότε, βέβαια, ἡ ἔννοια «φεστιβὰλ» χάνει αὐτόματα τὸ νόημά της.

Ὡστόσο, πρὸς τέρψιν τῶν ἀναγνωστῶν μας θὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ «κριτικὴ» (τὰ εἰσαγωγικὰ εἶναι ἐξαιρετικὰ ἀναγκαῖα), ἡ ὁποία θὰ μποροῦσε κάλλιστα νὰ περιοριστεῖ στὴν εὐχή, ἡ φόρμα/φεστιβὰλ ν' ἀποχτήσει τοῦ χρόνου κάποιο περιεχόμενο — παρὰ τὴν κακὴ ἀρχὴ — πράγμα ὄχι καὶ τόσο δύσκολο, ἂν οἱ ὀργανωτὲς δὲν ξαναστείλουν προσκλήσεις συμμετοχῆς στὶς ἀνὰ τὸν κόσμο κρατικὲς κινηματογραφικὲς ὑπηρεσίες. Ἐκτὸς κι ἂν ἐπιθυμοῦν νὰ μετατρέψουν τὸ φεστιβὰλ σ' ἕνα εἶδος μάζωξης κινηματογραφιστῶν/ὑπαλλήλων/λακέδων, πράγμα ἐντελῶς θεμιτὸ ἄλλωστε, καὶ ἴσως πολὺ διασκεδαστικό: Ὅταν κανεὶς ἔχει γερὰ νεῦρα, εἶναι ὁπωσδήποτε ἐνδιαφέρον νὰ παρακολουθεῖ τὶς «ἐθνικὲς» ἀποχρώσεις τῆς «διεθνοῦς» κινηματογραφικῆς βλακείας.

Γιὰ τὴν ἱστορία τούτου τοῦ νιογέννητου φεστιβὰλ (ἂν ὑπάρξει ἱστορία, πράγμα ποὺ τὸ εὐχόμαστε εἰλικρινά), παραθέτουμε τὰ ὀνόματα τῶν πρώτων του κριτῶν πού, ἔτσι κι ἀλλοιῶς, δὲν χρειάστηκαν τὴν ὅποια κριτική τους ἱκανότητα, ἀφοῦ ἡ δουλειά τους παρα-ἦταν εὔκολη: Πιὲρ Ζιμμέρ, Γιάννος Ζάμπογιου, Ροῦντολφ Γκόλντσμιτ, Τζὼρτζ Γουΐλομπυ, Ζὲν Μόσκοβιτς, Ἀριστείδης Καρύδης - Φούκς, Δημήτρης Ἰωαννόπουλος.

Οἱ τίτλοι τῶν ταινιῶν παρατίθενται μὲ τὴ σειρὰ προβολῆς. Τὸ ἴδιο καὶ οἱ τίτλοι τῶν ταινιῶν μεγάλου μήκους, οἱ ὁποῖες, πρέπει νὰ σημειωθεῖ, δὲν ἦταν συναγωνιστικὲς κι ἔπαιξαν ἕνα ρόλο φορέα τῶν μικρῶν ταινιῶν, ἤ, πιὸ ἁπλά, γέμισαν τὸ λειψὸ γιὰ μιὰ ὁλόκληρη ἑβδομάδα πρόγραμμα. Οἱ περισσότερες ἀπ' αὐτὲς τὶς ταινίες θὰ παιχτοῦν κανονικὰ στὸ ἐμπορικὸ κύκλωμα, ἀπ' ὅπου καὶ ἀποσπάστηκαν πρόωρα γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ φεστιβάλ. Ὡστόσο, εἶναι μιὰ εὐκαιρία νὰ μιλήσουμε γιὰ κακὲς ταινίες, ἀφοῦ ἡ στήλη τῆς κριτικῆς μας κατὰ κανόνα τὶς ἀγνοεῖ, γιατὶ ἀφενὸς κάνουν τὴ δουλειὰ τοῦ κριτικοῦ περισσότερο ἄχαρη ἀπ' ὅ,τι εἶναι καὶ ἀφ' ἑτέρου διπλασιάζουν τὸ κακό, μιλώντας κακὰ γιὰ κάτι ποὺ εἶναι ἤδη κακό. Οἱ κακὲς ταινίες, ἐντούτοις, ἐνταγμένες σ' ἕνα ἐνιαῖο πρόγραμμα, χαρακτηρίζουν τὸ θεσμὸ τὸν ὁποῖο ὑπηρετεῖ τὸ πρόγραμμα — κι αὐτὸ ἀκριβῶς θὰ ἐπιχειρήσουμε παρακάτω, μέσα ἀπ' τὴν κριτικὴ τῶν ταινιῶν.

ΤΟ ΠΕΤΑΓΜΑ
(Μεγ. Βρεταννία)

Σκηνοθεσία - Σενάριο - Φωτογραφία: Ρ.Ο. Λέμαν. Διάρκεια: 12'

Διπλό σύμβολο: τοῦ πετάγματος (πτήση) καὶ τοῦ πετάγματος (πτώση) ἑνὸς νιογέννητου φεστιβάλ ἡ ταινία ποὺ τὸ ἐγκαινίασε, ἀφηγεῖται «τὴν ἱστορία ἑνὸς ἀνθρώπου ποὺ προσπαθεῖ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸ θόρυβο καὶ τὴ σύγχηση τῆς ζωῆς τῆς πόλης καὶ πηγαίνει στὴ γαλήνια ἐξοχὴ νὰ πετάξει τὸ ἀεροπλανάκι - μοντέλο του». Καὶ ὁ μὲν μακάριος φυσιολάτρης Ἐγγλέζος τῆς ταινίας κατεφέρνει τελικὰ νὰ κάνει τὸ ἀεροπλάνο του νὰ πετάξει, ὁ δὲ τρισευδαίμων ἄλλος Ἐγγλέζος ποὺ ἔφτιαξε τὴν ταινία, ἀντὶ νὰ τὴν πετάξει στὸν κάλαθο τῶν ἀχρήστων, προτίμησε νὰ τὴ στείλει στὸ 1ο Διεθνὲς Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης —πράγμα ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο.

Λοιπόν, στὸ δωδέκατο ἀκριβῶς —καὶ τελευταῖο— λεπτὸ τῆς ταινίας τὸ ἀεροπλανάκι ἐξαφανίζεται στὸν ὁρίζοντα, πάνω ἀπ' τὴ θάλασσα, καὶ χάνεται (=ἀναλήπτεται εἰς Οὐρανοὺς) ἀνάμεσα στὰ πουλιὰ (=ἀγγέλους): Τὸ μοντέλο ἐπέστρεψε στὸν Μεγάλο Μοντελίστα — Θεό, πραγματοποιώντας ἔτσι μιὰ ἀντιστροφὴ τῆς κίνησης τῆς χεγκελιανῆς Ἰδέας. Οἰκτρὸ κατασκεύασμα ἀπὸ σελλυλόιντ.

Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΟΥ ΝΤΕΝΤΕΡΜΟΥΝΣΤΕΡ
(Βέλγιο)

Σκηνοθεσία: Γιὸς Γιάκομπς. Σενάριο: Οὐμπὲρ Λαμπό. Διάρκεια: 30'

Μετὰ τὸ «πέταγμα», τὸ θαῦμα: Δύο αἱρετικὰ-θεολογικὰ φίλμ (καὶ μερικὰ ἀκόμα ποὺ θὰ ἀκολουθήσουν) θὰ μποροῦσαν νὰ καθορίσουν τὸ «ἰδεολογικὸ» περίγραμμα τοῦ φεστιβάλ.

Ἡ ἱστορία τῆς ταινίας μὲ λίγα λόγια: Τὸν 15ο αἰώνα κάποιος ζωγράφος χρησιμοποίησε σὰ μοντέλο γιὰ τὸ ζωγράφισμα τῆς Παναγίας μιὰ μάγισσα. Στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 20οῦ αἰώνα, ἕνας βοηθὸς παπᾶ ποὺ πάει νὰ πάρει τὴν εἰκόνα ἀπὸ τὴν ἐκκλησία γιὰ νὰ τὴ μεταφέρει σὲ μιὰ ἔκθεση ἀνακαλύπτει σ' ἕνα ὕποποτο ξενοδοχεῖο, ὑπὸ μορφὴν θελκτικότατου πορνιδίου, τὴν ἴδια ἀκριβῶς μάγισσα! Παρόλο ποὺ ὁ βέβηλος θρύλος ἐπαληθεύεται «ἱστορικά», ὁ βοηθὸς τοῦ παπᾶ (καὶ ὁ σκηνοθέτης δὲν ἀρνεῖται τὴν ἀξία (καλλιτεχνικὴ καὶ θεολογικὴ) τῆς εἰκόνας: Ὁ καλλιτέχνης - ἱερέας καθυπόταξε, τελικά, μὲ τὴν ἐκ Θεοῦ Δημιουργική του ἱκανότητα τὸ Πνεῦμα τοῦ Πονηροῦ, καὶ μὲ τὴν μαγικὴ διαδικασία τῆς μορφοποίησης/ἐξαΰλωσης ἀναίρεσε τὴν προγενέστερη διαδικασία τῆς μορφοποίησης/ἐνσάρκωσης: Ἡ μάγισσα, ἐνσάρκωση τοῦ Πονηροῦ, ἔγινε Παναγία, μήτηρ τοῦ Ἀγαθοῦ. Νὰ μιὰ πραγματικὰ πρωτότυπη θεολογικὴ ἑρμηνεία τοῦ αἰσθητικοῦ φαινομένου! Πάντως, ἂν ὁ σκηνοθέτης ζοῦσε τὴν ἐποχὴ τῆς μάγισάς του, ὁπωσδήποτε δὲν θὰ γλύτωνε τὴν πυρὰ — καὶ πολὺ δίκαια!!

ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΕΠΤΑ
(Βέλγιο)

Σκηνοθεσία: Μισὲλ Χουϊσμάν. Σενάριο: Μιρέγι Ἀρανιάς. Διάρκεια 26'.

Ἑφτὰ - ἑφτὰ σαρανταεννιά: τόσες μέρες τὸ χρόνο στοχάζεται πάνω στὴ δουλειά του καὶ στὸν κόσμο ὁ πολὺς Μωρὶς Μπεζάρ, δημιουργὸς τῶν «Μπαλέτων τοῦ 20οῦ αἰώνα». Τὶς ἄλλες μέρες τί κάνει; Μά, ἐφαρμόζει χορογραφώντας τὴ σκέψη τῶν 49 ἡμερῶν!

Ἡ ταινία προσπαθεῖ, σὺν τοῖς ἄλλοις, νὰ ἀποδείξει ὅτι ὁ ἀριθμὸς ἑπτὰ ἔχει μιὰ μαγικὴ-μυστικὴ ἰδιότητα, εἰδικότερα στὴ βιομηχανικὴ ἐποχή μας: 7 ἡμέρες ἔχει ἡ ἑβδομάδα, 7 ὧρες τὴν ἡμέρα δουλεύουν συνήθως οἱ ἄνθρωποι κλπ. Μ' αὐτὰ καὶ μ' ἄλλα ἑφτάρια, ὁ Μπεζὰρ κατορθώνει πάντα «νὰ πιάνει τὸ σφυγμὸ τῆς ἐποχῆς» καὶ νὰ τὸν μετατρέπει σὲ χορογραφικὸ ρυθμό. Κρῖμα ποὺ δὲν μποροῦμε νὰ δώσουμε ἑφτὰ (τουλάχιστον) καρπαζιὲς στὸ σκηνοθέτη ποὺ δὲν φρόντισε (τουλάχιστον) νὰ κινηματογραφήσει ὄχι ἑφτὰ ἀλλὰ οὔτε μία ὁλοκληρωμένη χορογραφικὴ σύνθεση. Τὸ Βέλγιο, μὲ τούτη τὴ δεύτερη ταινία του (μετὰ τὴν ἀξιοδάκρυτη «Παναγία») θὰ ἔπρεπε νὰ πάρει ἕνα εἰδικὸ βραβεῖο μαύρης μαγείας.

ΟΛΥΜΠΙΑΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ
(Ἰνδία)

Σκηνοθεσία: Τζ. Λ. Μπαρυτγουάι. Σενάριο: Τζαίην Σουάμπυ. Διάρκεια: 17'

Ἡ ταινία «προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσει τὸ ὀλυμπιακὸ πνεῦμα» στὴν ἰνδική του ἐκδοχή, δηλαδὴ σὰν πλαίσιο γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἐθνικοῦ ἀθλητισμοῦ. Οἱ Ἰνδοὶ δηλώνουν ρητὰ στὴν ταινία τους πὼς πιστεύουν φανατικὰ στὸ ἀρχαιοελληνικὸ «νοῦς ὑγιὴς ἐν σώματι ὑγιεῖ», ἀλλὰ ἀποσιωποῦν ἔντεχνα τὸ γεγονὸς πὼς γιὰ τὸ ὑγιὲς σῶμα χρειάζεται πρὶν ἀπ' ὅλα ψωμὶ κι ὄχι ἀθλοπαιδιές.

Χαρακτηριστικὸ δεῖγμα ὑποανάπτυκτου κινηματογράφου ὑποανάπτυκτης χώρας. Ὅσο γιὰ κινηματογραφικὴ τέχνη, οὔτε λόγος νὰ γίνεται: Ἡ ταινία εἶναι παραγωγὴ τοῦ Ἰνδικοῦ Ὑπουργείου Πληροφοριῶν καὶ Ραδιοφωνίας — κι αὐτὸ τὰ λέει ὅλα.

ΛΕ ΚΟΡΜΠΥΖΙΕ
(Ἐλβετία)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Κάρλος Βιλαρντέμπο. Μουσική: Γιάννης Ξενάκης. Διάρκεια: 50'

Τούτη ἡ ταινία ἀναμένονταν μὲ ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον. Ἡ φήμη τοῦ Βιλαρντέμπο σὰν ἐξειδικευμένου κινηματογραφιστῆ σὲ θέματα δανεισμένα ἀπ' τὶς εἰκαστικὲς τέχνες δικαιολογοῦσε τὶς προσδοκίες γιὰ μιὰ ἀνάδυση τοῦ φεστιβάλ ἀπὸ τὸ μεταφυσικό του τέλμα. Ὡστόσο, ὁ πολὺ γνωστὸς ντοκυμανταιρίστας συντρίφθηκε κάτω ἀπ' τὸν ἀνάλαφρο ὄγκο τῶν σκιῶν τῶν χτισμάτων τοῦ ἰδιοφυοῦς Ἐλβετοῦ ἀρχιτέκτονα καὶ πολεοδόμου. Οἱ σχέσεις φωτὸς/σκιᾶς, ἄσπρου/μαύρου, ὁριζόντιων/καθέτων (θετικοῦ/ἀρνητικοῦ) ποὺ ἀποτελοῦν τὴ βασικὴ αἰσθητικὴ ἀρχὴ τοῦ Λὲ Κορμπυ-

ζιὲ (1887 - 1965), τοῦ πιὸ γνωστοῦ σύγχρονου ἐκπρόσωπου τῆς κατ' ἐξοχὴν λειτουργικῆς τέχνης, τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, ὑποβιβάζονται σὲ σχέσεις τονικότητας ἀνάμεσα στὰ χρώματα τοῦ Ἡστμανκόλορ, ἢ σὲ σχέσεις τῶν ὀπτικῶν ἐπιπέδων τοῦ κάδρου, ποὺ μάταια προσπαθεῖ νὰ ἀναπαραστήσει πειστικὰ μὲ τὴν προοπτικὴ τὴν σὲ χῶρο ἔκταση τῶν χτισμάτων. Ἀκόμα, ἡ περιγραφὴ μέσα ἀπ' τὴν ἀνάλυση ποὺ ἐπιχειρεῖ ὁ Βιλαρντέμπο τεμαχίζει ἀναγκαστικὰ ἕναν τρισδιάστατο χῶρο, ποὺ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ μόνο ἡ σύλληψή του σὰν ὁλότητα θὰ μποροῦσε νὰ ἔχει μιὰ αἰσθητικὴ ἀξία: Ἡ ἀρχιτεκτονική, τέχνη τῆς ἀ π ό λ υ τ η ς σ ύ ν θ ε σ η ς, δὲν ἀναλύεται στὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα της χωρὶς τὸν κίνδυνο τοῦ ἐκπεσμοῦ της σ' ἕνα εἶδος καταγραφῆς τῶν δομικῶν της συστατικῶν — πράγμα ποὺ δὲν ἔχει σχέση μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἀλλὰ μὲ τὴν τεχνικὴ τῆς δόμησης (ποὺ εἶναι ἐπιστήμη καὶ ὄχι τέχνη).

Βέβαια, οἱ περιορισμοὶ ποὺ ἐπιβάλλει τὸ κάδρο ἀποκλείουν τὴν ὁ λ ι κ ὴ περιγραφὴ τοῦ κτίσματος χωρὶς τὸν κίνδυνο νὰ ἐξαφανιστοῦν οἱ γεωμετρικὲς σχέσεις τῶν ὄγκων, ἐνῶ παράλληλα μιὰ τέτοια περιγραφὴ δὲν θὰ εἶχε κανένα εἰδικὰ κινηματογραφικὸ ἐνδιαφέρον. Σὰν μοναδικὸς τρόπος ὁ λ ι κ ῆ ς περιγραφῆς ἀπομένει ἡ δυνατότητα τοῦ κινηματογραφιστῆ νὰ ἀντιμετωπίζει τὸν ἐκτὸς πεδίου χῶρο στὴ δυναμική του ἐξάρτηση μὲ τὸν ἐγγεγραμμένο στὸ κάδρο χῶρο: ἡ κάμερα εἶναι δυνατὸν νὰ κινηθεῖ γύρω, πάνω καὶ μέσα στὸ κτίσμα, ἀλλάζοντας ἔτσι συνεχῶς (καὶ εὐρύνοντας τεχνητὰ) τὸ εἰκαστικὸ περιεχόμενο τοῦ κάδρου.

Ὁ Βιλαρντέμπο, ὁπωσδήποτε ἔχει ἐπίγνωση τῶν δυσκολιῶν τοῦ ἐγχειρήματος, καὶ ὡς ἕνα μικρὸ βαθμὸ πετυχαίνει νὰ ἰσορροπήσει τὴν ἐγγενῆ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἀπαίτηση γιὰ σύνθεση μὲ τὴν ἀξεχώριστη ἀπ' τὴν κινηματογραφικὴ τεχνικὴ ἀνάγκη γιὰ ἀνάλυση. Τελικὰ ὅμως, ὑποχωρεῖ στὸν πειρασμὸ τῆς ἀνάλυσης: Ἀντιμετωπίζει τὸ τρισδιάστατο ἀρχιτεκτονικὸ σύνολο —τὸ ἀξεχώριστο ἀπὸ ἕναν ἄπειρο ἐκτατὸ χῶρο— σὰν ἄθροισμα ὑποσυνόλων σαφῶς καθορισμένων ἀπ' τὰ ὅρια τοῦ κάδρου. Ἔτσι, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ προμηθεύει μὲν τὴν πρώτη ὕλη γιὰ ἕνα φίλμ, ἀλλὰ αὐτὸ σὰν τελικὸ ἀποτέλεσμα, ἐλάχιστη σχέση ἔχει μὲ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ὁ λ ό τ η τ α, καὶ ἡ ταινία, ἀπὸ φίλμ πάνω τὴν ἀρχιτεκτονικὴ γίνεται φίλμ πάνω στὰ δομικά της στοιχεῖα (μηχανική). Βέβαια, ὁ Λὲ Κορμπυζιὲ ἦταν κ α ὶ ἐπιστήμονας (μηχανικὸς) ἀλλὰ ὁ Βιλαρντέμπο φαίνεται νὰ ἐνδιαφέρεται ἐλάχιστα, τουλάχιστον συνειδητά, γι' αὐτή του τὴν ἰδιότητα, ἐνῶ θὰ μποροῦσε θαυμάσια νὰ τὴν χρησιμοποιήσει σὰν ἀφετηρία καὶ ἄξονα ἀναφορᾶς, ὥστε νὰ δηλωθεῖ καθαρὰ ἡ ἀδυναμία μιᾶς μὲ ἀκρίβεια ἀναπαράστασης ἀπ' τὸν κινηματογράφο τῆς ἀρχιτεκτονικῆς/λειτουργικῆς ὁλότητος.

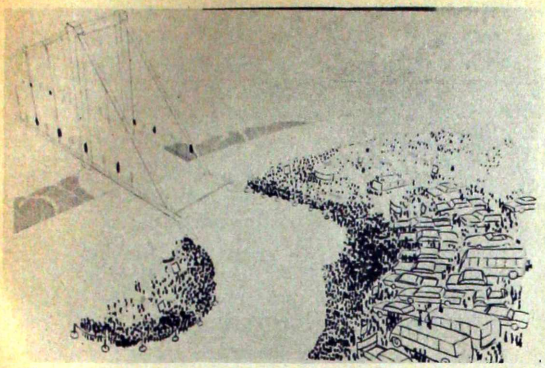
Ἡ ἔλλειψη μιᾶς σαφοῦς μεθόδου κάνει τὸ φίλμ νὰ παραπαίει συνεχῶς ἀνάμεσα στὸν περιγραφικὸ - ἐπιστημονικὸ κινηματογράφο, τὸν ἀναπαραστατικὸ κινηματογράφο καὶ τὸ φίλμ - πορτραῖτο. (Θἄπρεπε νὰ τονίσουμε ἐδῶ πὼς ἡ ταινία εἶναι, σὰ σύλληψη, ἕνα μεταδιαστατικὸ φίλμ - πορτραῖτο).

Ὅλα τὰ σφάλματα θὰ φαινόταν ἴσως ἀσήμαντα ἂν ὁ Βιλαρντέμπο δὲν παραποιοῦσε, πιθανῶς σκόπιμα, τὴν «ἐπιστημονικὴ προσωπογραφία» τοῦ Λὲ Κορμπυζιέ, πέφτοντας ἔτσι στὴν πιὸ στείρα μεταφυσική. Τὸ φίλμ - πορτραῖτο δὲν δομεῖται μὲ βάση τὸ πρωταρχικὸ δόγμα τοῦ Λὲ Κορμπυζιέ: «τὸ χτίσμα εἶναι μηχανὴ γιὰ κατοίκηση», ἀλλὰ μὲ βάση ἕναν ποιητικό του ἀφορισμό: «τὸ χτίσμα εἶναι ἡ ἁρμονία τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιᾶς». Ἀντὶ νὰ καταδείξει τὸν τρόπο «λειτουργίας» τῶν «μηχανῶν γιὰ κατοίκηση» (π.χ. τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Λὲ Κορμπυζιὲ χρησιμοποίησε, πρῶτος αὐτὸς τὴν τεχνικὴ τοῦ μπετὸν - αρμὲ γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση τοῦ χτίσματος ἀπ' τὴ σκλαβιὰ τῆς προσδιορισμένης ἀπ' τοὺς νόμους τῆς βαρύτητας κάθετης κατεύθυνσης), στρέφει ἀπ' τὴν ἀρχὴ κιόλας τῆς ταινίας του (περιγραφὴ τῆς Νότρ Ντὰμ ντὺ Ὤ) τὴν προσοχή του στὸ «ὀπτικὸ κάλλος» τῆς σχέσης φῶς/σκιά, ἀποσιωπώντας τὴν ἄποψη πὼς γιὰ τὸν Λὲ Κορμπυζιὲ αὐτὴ ἡ σχέση ἦταν πάνω ἀπ' ὅλα ὑπηρετικὴ μιᾶς σαφέστατης σκοπιμότητας: τῆς δημιουργίας ἑνὸς χτίσματος ποὺ θὰ ὑπηρετοῦσε κατὰ τὸν ἀποτελεσματικότερο τρόπο τὴν ἀ ν ά γ κ η ποὺ προκάλεσε τὸ χτίσιμό του. Στὴν περίπτωση τῆς Νότρ Ντὰμ ντὺ Ὤ (τὸ περισσότερο γνωστὸ χτίσμα τοῦ Λὲ Κορμπυζιὲ) ἡ σχέση φῶς/σκιὰ δὲν ὑπηρετεῖ καθόλου τὴ σχέση Θεός/πιστὸς (ὅπως συμβαίνει, π.χ. στὸ γοτθικὸ ρυθμὸ) ἀλλὰ τὶς σχέσεις πιστὸς/πιστὸς καὶ πιστὸς/παπᾶς — δηλαδὴ σχέσεις σαφέστατα διανθρώπινες. Ὁ Λὲ Κορμπυζιὲ οὐδεμία σχέση μὲ τὴ μεταφυσικὴ εἶχε, ὅπως ἀφήνει νὰ ἐννοηθεῖ ὁ Βιλαρντέμπο.

Ἕνα ἀκόμα παράδειγμα μεταφυσικῆς διαστρεύλωσης: ὁ Βιλαρντέμπο ἀφιερώνει περίπου τὸ ἕνα τέταρτο τῆς ταινίας του στὴ βίλλα Σαβοὰ, ἐκθαμβωτικὸ δεῖγμα τῆς σοφὰ λειτουργικῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ Λὲ Κορμπυζιέ. Ὡστόσο, ἡ βίλα τούτη δὲν χτίσθηκε γιὰ ἐπίδειξη δύναμης καὶ πλούτου (ὅπως, ἐνδεχομένως, ἕνας μεσαιωνικὸς πύργος) ἀλλὰ γιὰ νὰ κατοικήσουν μέσα της ἄνθρωποι μὲ κάθε δυνατὴ ἄνεση, καὶ προπαντὸς σὲ στενὴ σχέση μὲ τὸ φυσικὸ χῶρο ποὺ τὴν περιβάλλει. Εἶναι, θὰ λέγαμε, ἕνα μοντέλο τῆς ἰδανικῆς κατοικίας, καὶ ὄχι σύμβολο νεοπλουτισμοῦ ἢ ἀστικῆς νωχέλειας. Ἐντούτοις, ὁ Βιλαρντέμπο τὴν ἀντιμετωπίζει σὰν ἐπισκέπτης ἑνὸς ἐγκαταλειμένου πύργου: ὄχι μόνο τὴν ἀδειάζει ἀπὸ τὰ ἔπιπλά της, ἀλλὰ προσπαθεῖ καὶ νὰ δημιουργήσει ἕνα εἶδος «συσπάνς» μὲ μιὰ ἁλυσίδα ἀπὸ πλονζέ, κόντρ - πλονζέ, καὶ ἀπρόσμενα κάτ.

Ἡ «ἐπίσημη» καὶ ἀνησυχητικὴ μουσικὴ τοῦ Ξενάκη διπλασιάζει τὴν ἐντύπωση τοῦ μυστηρίου —ἑνὸς μυστηρίου ἐντελῶς ἄσχετου πρὸς τὴν ἁπλότητα καὶ τὴν καθαρότητα τῆς ἀρχιτεκτονικῆς γραμμῆς.

Ἀντίθετα, τὸ πασίγνωστο συγκρότητα πολυκατοικιῶν τῆς Μασσαλίας, μιὰ «σύνοψη» τῶν ἀπόψεων τοῦ μεγαλοφυοῦς Λὲ Κορμπυζιὲ γιὰ τὴ «μηχανὴ γιὰ κατοίκηση» ἀντιμετωπίζεται ἐντελῶς ἐπιπόλαια, σὰν μιὰ παράδοξη στρατώνα, τῆς ὁποίας οἱ ἔνοικοι θαρρεῖς κι ἔχουν φύγει ὁμαδικὰ γιὰ ἐκδρομή! Συμπέρασμα: Ἢ ὁ Βιλαρντέμπο δὲν κατάλαβε τίποτα περὶ Λὲ Κορμπυζιὲ ἀναλαμβάνοντας νὰ γυρίσει μιὰ ταινία κατὰ παραγγελία, ἢ αὐτοὶ ποὺ τοῦ τὴν παρήγγειλαν τὸν πλήρωσαν ἀκριβῶς γιὰ νὰ κάνει πὼς δὲν καταλαβαίνει — πράγμα ποὺ εἶναι καὶ τὸ πιθανότερο.



Τὰ ἐγκαίνια», τοῦ Μάρσελ Γιάνκοβιτς

ΕΓΚΑΙΝΙΑ

(Οὐγγαρία)

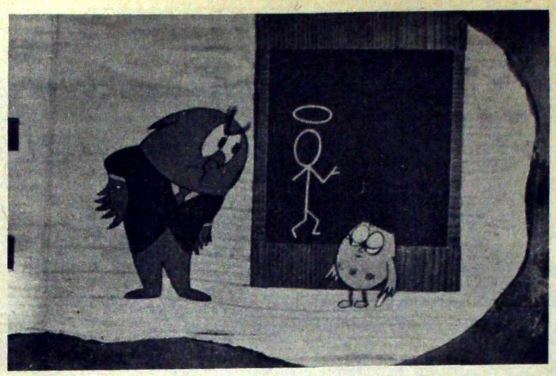
Σκηνοθεσία - Σενάριο: Μάρσελ Γιάνκοβιτς.
Φωτογραφία: Κσάμπα Νάγκυ. Διάρκεια: 4'.

Τούτη ἡ ἀριστουργηματικὴ ταινιούλα κινουμένων σχεδίων, διάρκειας μόλις τεσσάρων λεπτῶν, θὰ μποροῦσε νὰ ὑποδείξει στοὺς ὀργανωτὲς τοῦ Διεθνοῦς Κινηματογραφικοῦ Φεστιβὰλ Θεσσαλονίκης τὸν μόνο δυνατὸ δρόμο —αὐτὸν τῆς ἐξειδίκευσης— γιὰ νὰ βγεῖ ἀπ' τὸ τέλμα τῆς μεταφυσικῆς κακογουστιᾶς στὸ ὁποῖο κόλλησε πρὶν κὰν ξεκινήσει.

Ἡ οὐγγρικὴ ταινιούλα, ἡ μόνη σωστὴ (καὶ πιθανῶς τυχαία) ἐκλογή, δομεῖται στὴ βάση μιᾶς παμπάλαιης καὶ πάντα ἐπίκαιρης ἰδέας: Ἡ τυπολατρεία, γιὰ νὰ γίνει «ἀποτελεσματική», πρέπει νὰ καταστρέψει τὸ ἀντικείμενο ἢ τὴν κατάσταση στὴν ὁποία ἀναφέρεται. Τότε, ὁ σκοπὸς πετυχαίνεται μέν, ἀλλὰ ταυτόχρονα «ἀδειάζει» ἐντελῶς ἀπ' τὶς ἀρχικές του προθέσεις, παραμένοντας ἔτσι τὸ καθαρὸ σχῆμα ποὺ ἀρχικὰ ἦταν.

Μὲ μιὰ σειρὰ αὐστηρῶν γραμμικῶν σχεδίων φτιαγμένων μὲ χοντρὸ μαῦρο μολύβι —ποὺ δημιουργοῦν μιὰ ἄψογη ἀφηγηματικὴ ἑνότητα μὲ τὴν ἐπικουρία ἑνὸς ντεκουπὰζ «ἀστυνομικῆς» ταινίας— τὰ «Ἐγκαίνια» ἐξιστοροῦν αὐτὸ ποὺ ὁ τίτλος δηλώνει: τὴν τελετὴ τῶν ἐγκαινίων μιᾶς γέφυρας (ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθεῖ σύμβολο ἐπικοινωνίας). Ὡστόσο, τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς τῶν ἐγκαινίων (ἔναρξη τῆς λειτουργίας), ἡ λειτουργία γίνεται ἀδύνατη διότι ἡ γέφυρα παύει νὰ ὑφίσταται σὰν τέτοια: ἡ ἐπιμονὴ στὴν ἐφαρμογὴ τοῦ τύπου (ἐγκαινιασμὸς) εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα τὴν κατάργηση/ἀνατίναξη τοῦ ἀντικειμένου τοῦ ἐγκαινιασμοῦ ἀπ' τὸν ὁποῖο ἀπόμεινε τελικὰ ἡ θριαμβεύουσα «καθαρὴ ἰδέα» του: Τὰ ἐγκαίνια ἔγιναν, ἀλλὰ ἐρήμην τοῦ ἔργου τὸ ὁποῖο ξαφνικὰ ἀποχτᾶ τὴν παράλογη σημασία τοῦ φορέα τῆς ἰδέας τοῦ ἐγκαινιασμοῦ, χάνοντας τὴν ἴδια στιγμὴ τὴ λειτουργική του σημασία.

Γιὰ νὰ πετύχει τὴν ἀνατροπὴ τῶν ἐννοιῶν (ἐγκαινιασμὸς/καταστροφή, γέφυρα/χάος, ἐργάτης/γραφειοκράτης) ὁ καρτουνίστας δανείζεται ἀπ' τὸ μπουρλέσκ τὴ βασική του δομικὴ ἀρχή: θεωρεῖ σὰν λογικὰ



Ἡ ἄτακτη κουκουβάγια», τῶν Ματσάσσου καὶ Βάρναγι.

ἀποδεκτὴ (ποιητικῆ ἀδεία) μιὰ ὁλοφάνερα μὴ - λογικὴ ἀρχή. Στὴν περίπτωσή μας, ὁ «λογικὸς παραλογισμὸς» ἔγκειται στὴ θεώρηση τῆς καθιερωμένης κορδέλλας τῶν ἐγκαινίων σὰν ὕλης ἀπρόσβλητης ἀπ' τὰ κοινὰ μέσα: δὲν κόβεται οὔτε μὲ ψαλίδι, οὔτε μὲ μαχαίρι, οὔτε μὲ πριόνι, παρὰ τὶς ἀπεγνωσμένες προσπάθειες τοῦ Ὑπουργοῦ, ποὺ λίγο νωρίτερα κατέφθασε στὸν τόπο τῶν ἐγκαινίων ἐν μέσω ἀλαλαγμῶν, ζητωκραυγῶν, μοτοσυκλετιστῶν, μπράβων κτλ. Μέχρι ἐδῶ (προετοιμασία τῆς τελετῆς) ἡ ταινία ἀκολουθεῖ μιὰ ἀφηγηματικὴ γραμμὴ τυπικότατα «ρεαλιστική», ποὺ μετατρέπεται ξαφνικὰ σὲ σουρεαλιστικὴ τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ πέφτει ἡ πρώτη μάταιη ψαλιδιά. Ἀπὸ δῶ καὶ μέχρι τὸ τέλος, οἱ γραμμὲς τοῦ σχεδίου ἀρχίζουν νὰ πάλλονται γύρω ἀπ' τὰ ἀρχικὰ περιγράμματα ὁδηγώντας τὴν ἀφήγηση (μαζὶ μὲ τὸ ἐγκαινιαζόμενο ἔργο) στὴν ἀπόλυτη ἀποδιάρθρωση μὲ τὸ «κόψιμο» τῆς κορδέλλας μὲ δυναμίτιδα! Τὴ στιγμὴ τῶν καταστροφικῶν ἐγκαινίων ἡ φαμφάρα παιανίζει θριαμβικά, ὅσοι ἐπέζησαν ἐξακολουθοῦν νὰ ἀλλαλάζουν (ἀλλά, αὐτὴ τὴ φορά, στὴ μπάντα τοῦ ἤχου ἔχουν μιξαριστεῖ καὶ οἱ θόρυβοι τοῦ μακελιοῦ), καπέλα μαζὶ μὲ κομμένα κεφάλια ἀνεμίζουν στὸν ἀέρα: τὰ ἐγκαίνια ἔγιναν, ἀλλὰ τὸ ἔργο δὲν ἐγκαινιάσθηκε ἀφοῦ ἔπαψε νὰ ὑφίσταται σὰν τέτοιο.

Οἱ κριτὲς τοῦ Φεστιβὰλ δὲν θὰ δυσκολεύτηκαν καθόλου στὴν ἀπόφασή τους νὰ δώσουν τὸ βραβεῖο σὲ τούτη τὴ μακάβρια σάτυρα - ἀστραπή, ποὺ ἀνατίναξε στὸν ἀέρα 21 ἄλλα κατασκευάσματα ποὺ εἴδαμε στὴ Θεσσαλονίκη.

Η ΑΤΑΚΤΗ ΚΟΥΚΟΥΒΑΓΙΑ

(Οὐγγαρία)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Γκούλα Ματσάσσου καὶ Γκυόργκι Βάρναγι. Διάρκεια: 7'.

Τὸ δεύτερο οὐγγρικὸ ντεσὲν ἀνιμὲ τοῦ φεστιβὰλ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ κοινότυπη καὶ φτηνὴ ἠθικολογία σὲ στὺλ «διάπλασης τῶν παίδων» (πρέπει νὰ κουραστεῖς γιὰ νὰ προκόψεις) βαλμένη στὸ πλαίσιο τῆς σύγχρονης τεχνολογίας (δὲν μπορεῖς νὰ προκόψεις ὅταν βλέπεις συνεχῶς τηλεόραση). Φίλμ φτιαγμένο γιὰ παιδάκια προσχολικῆς ἡλικίας.

Ο ΤΥΦΛΟΠΟΝΤΙΚΑΣ ΠΟΥ ΖΩΓΡΑΦΙΖΕΙ

(Τσεχοσλοβακία)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Ζντένεκ Μίλερ. Φωτογραφία: Ζντένα Χαϊντόβα. Διάρκεια: 10'.

Φανταζί ντεσὲν ἀνιμέ, κάθε ἄλλο παρὰ ἀντιπροσωπευτικὸ δεῖγμα τοῦ εἴδους ἀπὸ μιὰ χώρα μὲ παράδοση σ' αὐτὴ τὴ μορφὴ κινηματογράφου. Μὲ θέμα ἀσήμαντο (ἕνα ζῶο ποὺ βάφει ἄλλα ζῶα τοῦ δάσους καθὼς ἐπίσης καὶ τὰ δέντρα, μεταμορφώνοντας ἔτσι σὲ μιὰ κινούμενη ζωγραφιὰ τὴν χλωρίδα καὶ τὴν πανίδα), μὲ σχέδιο δύσκαμπτο, μὲ ἀπόλυτη κυριαρχία τῆς μπογιᾶς ποὺ γίνεται ἄσκοπη ἐπίδειξη ἐναλλακτικοῦ συνταιριάσματος τῶν συμπληρωματικῶν χρωμάτων, ἡ ταινία μπορεῖ νὰ εἶναι ἕνα ἐνδιαφέρον, ἴσως, μάθημα γιὰ ἐρασιτέχνες ζωγράφους — καὶ τίποτα περισσότερο.

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ

(Αἴγυπτος)

Σκηνοθετικὴ ἐπιμέλεια: Σαὰντ Ναμπίντ.
Διάρκεια - 8'.

Παραγωγὴ τοῦ ὑπουργείου Πολιτισμοῦ τῆς Ἡνωμένης Ἀραβικῆς Δημοκρατίας. Τὸ ἐν λόγω ὑπουργεῖο, μάταια προσπαθεῖ νὰ μᾶς πείσει ὅτι στὴν Αἴγυπτο ζοῦν οἱ ἐπίγονοι τῆς μεγάλης ἱερατικῆς φαραωνικῆς τέχνης. Ἂς ἦταν, τουλάχιστον, ἡ πολιτιστικὴ προπαγάνδα ἔξυπνη —καὶ τὸ φίλμ στοιχειωδῶς ἀνεκτό!

ΤΟ ΑΓΟΡΙ, ΤΟ ΠΟΥΛΙ ΚΑΙ ΤΟ ΜΟΥΣΙΚΟ ΟΡΓΑΝΟ

(Περσία)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Φαρσὶντ Μεσγκαλὶ
Διάρκεια: 12'.

Τὴν ὑπέρτατη χαρὰ τῆς γνωριμίας μας μὲ τὸν Ἰρανικὸ Αὐτοκρατορικὸ Κινηματογράφο μᾶς τὴν προσέφερε ἡ ἐν Ἀθήναις Αὐτοκρατορικὴ Πρεσβεία τοῦ Ἰράν!!! ἡ ὁποία καὶ δηλώνεται στὸ πρόγραμμα —χωρὶς ἴχνος ντροπῆς— ἐπίσημος ἐμπορικὸς ἀντιπρόσωπος τῆς ταινίας.

Νά καὶ ἡ ἱστορία ποὺ διηγεῖται τοῦτο τὸ οἰκτρὸ κατασκεύασμα τῶν ἀπογόνων τοῦ Δαρείου: "Ενα ἀγόρι βρίσκει ἕνα μουσικὸ ὄργανο. Ἐπειδὴ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ κάνει νὰ λαλήσει, ζητάει τὴ βοήθεια 5-6 ἐνηλίκων. Τὸ ὄργανο λαλάει. Τέλος. "Αξια πνευματικὴ τροφὴ γιὰ Σάχηδες. Πάντως γιὰ μᾶς τοὺς κοινοὺς θνητοὺς δὲν ἦταν παρὰ ἕνο δύσοσμο ἐμετικό.

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΝΘΡΩΠΩΝ ΜΙΑΣ ΦΥΛΗΣ

('Ινδία)

Σκηνοθεσία: Σάντι Βάρμα. Σενάριο καὶ μουσική: Ραγκουὰθ Σέθ. Διάρκεια: 11'

Ἡ ταινία, παραγωγὴ τοῦ Ἰνδικοῦ Ὑπουργείου Πληροφοριῶν καὶ Ραδιοφωνίας, παρουσιάζει/ἐκθέτει τὰ ἐκθέματα μιᾶς ἐκθέσεως λαϊκῆς τέχνης στὸ Νέο Δελχί. Καὶ τὰ μὲν ἐκθέματα ἔχουν τεράστιο ἐνδιαφέρον, ἡ δὲ ταινία ἐκθέτει ἀνεπανόρθωτα τοὺς λαϊκοὺς καλλιτέχνες πού, βέβαια, δὲν θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ φαντασθοῦν ὅτι θὰ γινόταν ἀντικείμενο ἀπίστευτα φτηνῆς καὶ κακόγουστης «πολιτιστικῆς» προπαγάνδας ἀπὸ μέρους κάποιου γραφειοκράτη τοῦ Ὑπουργείου Πληροφοριῶν, ποὺ κατὰ πᾶσα πιθανότητα εἶναι καὶ ὁ σκηνοθέτης τῆς ταινίας. Ἡ ἐπιμονὴ τοῦ σχολίου στὶς μεταφυσικὲς καταβολὲς τούτης τῆς τέχνης καὶ στὴν ἐμπρόθετη (!) δοξολόγηση μέσα ἀπ' αὐτὴν τοῦ Θεοῦ, δίνει ἕναν ἐπιπρόσθετο κωμικὸ τόνο στὴν ἤδη κωμικὴ φωτογράφηση τῶν ἐκθεμάτων. Χαρακτηριστικὸ δεῖγμα (ὄχι μόνο ἰνδικὸ) μιᾶς κάποιας κυβερνητικῆς ἄποψης περὶ τέχνης.

ΝΟΤΙΟ ΜΗΚΟΣ 66,5 ΜΟΙΡΕΣ

('Ιταλία)

Σκηνοθεσία: Λουΐτζι Τουτόλλα. Διάρκεια: 11'.

Ἐντελῶς ἄτεχνη συρραφὴ ἀπὸ ἐνσταντανὲ ποὺ τράβηξαν τὰ μέλη μιᾶς ἐπιστημονικῆς ἀποστολῆς στὴν Ἀνταρκτική. Φυσικά, πρωταγωνιστοῦν οἱ πιγκουῖνοι. Καί, οἱ μὲν ἐπιστήμονες δὲν εἶναι ὑποχρεωτικὸ νὰ εἶναι καὶ κινηματογραφιστές. Ὁ μοντὲρ ὅμως θὰ μποροῦσε νὰ βάλει σὲ μιὰ στοιχειώδη ἔστω τάξη τὸ ὑλικό του. Ἐκτὸς κι ἂν καὶ τὸ μοντάζ ἔγινε ἀπὸ ἐπιστήμονα.

ΤΟ ΔΙΚΟ ΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΚΟ ΣΟΥ

(Γιουγκοσλαβία)

Σκηνοθετικὴ ἐπίβλεψη: Μπράνκο Μιλόσεβιτς.
Σενάριο: Σάφερ Πάλ. Διάρκεια: 16'.

Κινηματογραφικὴ - δημοσιογραφικὴ ἔρευνα μὲ τὴν ὁποία ἐπιχειρεῖται μιὰ καταγραφὴ τῶν ἀντιδράσεων τοῦ κοινοῦ καὶ τῶν ἰθυνόντων ἀπέναντι στὸ ἐπίμαχο θέμα τῆς αὐτοδιαχείρησης. Ὁ κινηματογραφιστὴς προσανατολίζει, βασικά, τὴν ἔρευνά του πρὸς τὴν πλευρὰ τῆς ἐξακρίβωσης τοῦ εὔρους τῆς ἠθικῆς κρίσης ποὺ προκάλεσε ἡ προσπάθεια ρήξης, ἀπ' τὴ μιὰ μεριὰ μὲ τὴν ἀπὸ αἰῶνες ριζωμένη ἠθική, τὴν καθορισμένη ἀπ' τὴν ἀτομικὴ ἰδιοκτησία, κι ἀπ' τὴν ἄλλη μὲ τὴ σχετικὰ πρόσφατη ἠθική, τὴν καθορισμένη ἀπὸ τὴν κρατικὴ ἰδιοκτησία — ποὺ δὲν πρέπει νὰ συγχέεται μὲ τὴν κοινωνικὴ ἰδιοκτησία. Γιὰ τοὺς Γιουγκοσλαύους ἰθύνοντες, ἡ αὐτοδιαχείρηση εἶναι ὁ μοναδικὸς τρόπος ριζικῆς κοινωνικοποίησης τῆς ἰδιοκτησίας, ἀλλὰ ἡ ἐντελῶς καινούργια ἀντίληψη περὶ ἠθικῆς ποὺ προϋποθέτει (καὶ ποὺ ἐπιβάλλει) ἡ ἐφαρμογή της εἶναι δυνατὸν νὰ προκαλέσει σοβαρὲς ἀνωμαλίες στὶς σχέσεις τῶν ἀτόμων μεταξύ τους καὶ μὲ τὸ κράτος, ἡ ὕπαρξη τοῦ ὁποίου εἶναι καὶ ἡ βασικὴ τροχοπέδη γιὰ τὴν πλήρη ἐπιτυχία τοῦ συστήματος τῆς αὐτοδιαχείρησης (λήψης ἀποφάσεων στὸ χῶρο τῆς δουλειᾶς καὶ ἐκτέλεσή τους ἀπ' τοὺς ἴδιους τοὺς ἐργαζόμενους).

"Ενα τόσο σοβαρὸ θέμα, δύσκολα προσεγγίζεται μὲ τὴ μέθοδο τοῦ σινεμὰ βεριτέ, καὶ στὴν υἱοθέτηση αὐτῆς ἀκριβῶς τῆς μεθόδου ὀφείλεται ἴσως ἡ ἀποτυχία τῆς ταινίας: Τὸ συμπέρασμα στὸ ὁποῖο καταλήγει ἡ κινηματογραφικὴ ἔρευνα (ἀνωριμότητα γιὰ μιὰ τόσο ριζικὴ ἀλλαγή, ἀλλὰ καὶ ἀναγκαιότητα αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς) δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ὁ στατιστικὸς μέσος ὅρος τῆς ἄθροισης ἑτερόκλητων ἀπόψεων.

«Πρώτη θέση», τοῦ Τζὼν Μὰκ Γκουάιρ

ΝΥΧΤΕΡΙΔΕΣ
(Βουλγαρία)
Σκηνοθεσία - Σενάριο: Κονσταντὶν Γκριγκόρωφ. Διάρκεια: 15'

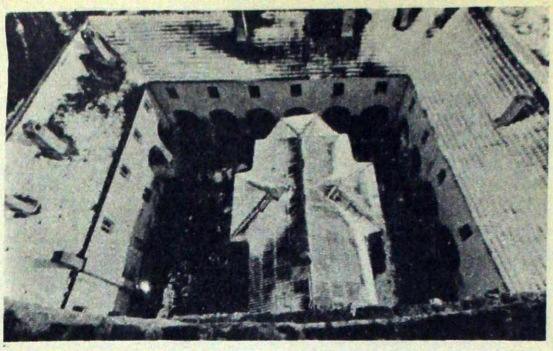
'Απ' τὰ 80 εἴδη σπηλαιόβιων νυχτερίδων ποὺ ὑπάρχουν στὸν κόσμο, τὰ 26 ζοῦν στὰ βουλγαρικὰ σπήλαια! 'Η ταινία λὲς καὶ ἔγινε μὲ ἀποκλειστικὸ στόχο τὴν ὑπογράμμιση τῆς νυχτεριδικῆς ὑπεροχῆς τῆς Βουλγαρίας. "Αν ἡ πιθανὴ πρόθεση φαίνεται ἀστεία, πιὸ ἀστεῖο ἐμφανίζεται τὸ πραγματικὸ ἀποτέλεσμα: ἕνα ντοκυμανταὶρ ποὺ διατείνεται πὼς εἶναι ἐπιστημονικό, ἀναιρεῖ τὴν ἐπιστημοσύνη του μὲ τὴν παντελῆ ἔλλειψη μεθόδου, τόσο στὸν προσδιορισμὸ τοῦ θέματος ὅσο καὶ στὴν κινηματογράφισή του, ἡ ὁποία περιορίζεται στὴν καταγραφὴ τῶν πτήσεων τῶν νυχτερίδων, πολὺ ἄτεχνα ἄλλωστε.

ΠΡΩΤΗ ΘΕΣΗ
(Η.Π.Α.)
Σκηνοθεσία: Τσέστερ Φόξ. Σενάριο: Τζὼν Μὰκ Γκουάιρ. Διάρκεια: 26'.

'Ο μίμος Μαρσὲλ Μαρσὼ ὑποδύεται 16 διαφορετικοὺς ρόλους, ποὺ μπαίνουν μὲ τὸ μοντὰζ σὲ μιὰ λογικὴ σειρά, δημιουργώντας ἔτσι μιὰ «σφαιρικὴ» ἀφήγηση. Πρόθεση ἐνδιαφέρουσα ποὺ θᾶταν δυνατὸν νὰ ὁδηγήσει σὲ ἐξ ἴσου ἐνδιαφέρον ἀποτέλεσμα, ἂν ὁ σκηνοθέτης ἦταν σὲ θέση νὰ σκεφθεῖ λιγάκι πάνω στὰ εἰδικὰ κινηματογραφικὰ μέσα του, καὶ νὰ τὰ συνταιριάξει μ' αὐτὰ τοῦ ἐκπληκτικοῦ Μαρσώ. "Ετσι ποὺ εἶναι, ἡ ταινία γίνεται ἁπλῶς ὁ τεχνικὸς φορέας τῆς τέχνης τοῦ μεγάλου μίμου.

ΜΑΧ 2 — ΝΑ ΤΟ ΚΟΝΚΟΡΤ
(Γαλλία)
Σκηνοθεσία: Ζ. Ζ. Λανγκεπὲν Διάρκεια: 16'.

Κονκὸρτ εἶναι τὸ γνωστὸ γαλλοαγγλικὸ ἀεροπλάνο ποὺ πετάει μὲ ταχύτητα διπλάσια τοῦ ἤχου (Μὰχ). Ταινία - μοντέλο ἀνοησίας καὶ κακογουστιᾶς, ποὺ δὲν πετυχαίνει οὔτε κὰν τὴν πολὺ ἁπλὴ ἀρχικὴ πρόθεση, αὐτὴ τῆς διαφήμισης.



«Η ὑποθήκη», τοῦ Μπορισλὰβ Γκβόζιτς

Η ΥΠΟΘΗΚΗ
(Γιουγκοσλαβία)
Σκηνοθεσία: Μπορισλὰβ Γκβόζιτς. Σενάριο: Ντίνκο Νταβίντωφ. Διάρκεια: 16'

Σχολικὸ ντοκυμανταίρ. Κάποιος, προφανῶς ὑπάλληλος 'Υπουργείου, πῆρε μιὰ κάμερα κι ἄρχισε νὰ κινηματογραφεῖ τὰ ἐρείπια κάποιων μοναστηριῶν, ψευτοκλαίγοντας γιὰ τὴν ἐρείπωσή τους γιὰ τὴν ὁποία, βέβαια, φταῖν οἱ περιστάσεις (πόλεμος κλπ.). Θέμα ἐντελῶς ἠλίθιο καὶ βαθύτατα ἀντιδραστικὸ ποὺ προκαλεῖ πολλὰ ἐρωτήματα γιὰ τὴν ποιότητα (ὄχι μόνο τὴν κινηματογραφικὴ) τῶν «δημιουργῶν» του.

ΕΛΑΦΡΟ, ΔΥΝΑΤΟ ΚΑΙ ΩΡΑΙΟ
(Η.Π.Α.)
Σκηνοθεσία: Νὴλ Τάρντιο. Σενάριο: Ρίτσαρντ "Ολμστεντ. Διάρκεια: 27'.

"Αν δὲν τὸ ξέρετε, εὐκαιρία νὰ τὸ μάθετε: ἐλαφρό, δυνατὸ καὶ ὡραῖο εἶναι τὸ ἀλουμίνιο — τόσο τῆς κατσαρόλας ὅσο καὶ τοῦ ἀεροπλάνου. Τοῦτο τὸ ἀχυρένιο κατασκεύασμα εἶναι παραγωγὴ τῆς «Κάιζερ 'Αλουμίνιουμ ἔντ Κέμικαλ Κορποραίησιον», δηλαδὴ τῆς μεγαλύτερης στὸν κόσμο (ΗΠΑ) βιομηχανίας ἀλουμινίου. Πάντως, ἡ Πεσινὲ δὲν θὰ πρέπει νὰ ζηλεύει καθόλου γιὰ τὶς κινηματογραφικὲς ἐπιδόσεις τῆς ἀντιζήλου της — ἔστω καὶ ἂν αὐτὲς οἱ ἐπιδόσεις εἶναι ἁπλῶς διαφημιστικές, ὅπως στὴν περίπτωσή μας: ἡ ταινία δὲν στέκει οὔτε σὰν διαφημιστικὸ σόρτ.

ΥΣΤΕΡΑ ΓΕΝΝΗΘΗΚΕ Η ΠΟΛΗ
(Ρουμανία)
Σκηνοθεσία - Σενάριο: Κονσταντὶν Βαένι. Διάρκεια: 15'.

Μιὰ πόλη καταστρέφεται ἀπ' τοὺς ἴδιους τοὺς κατοίκους της γιὰ νὰ δημιουργηθεῖ στὸ χῶρο της ἕνας ὑδροηλεκτρικὸς σταθμός. Μιὰ καινούργια πόλη χτίζεται ἀπ' τοὺς κατοίκους τῆς παλιᾶς σὲ μιὰ ἄλλη ὄχθη τοῦ Δούναβη. 'Η δεύτερη πόλη εἶναι, πολεοδομικά, ἀντίγραφο τῆς πρώτης —καὶ τὸ φίλμ εἶναι ἀντίγραφο ἑκατοντάδων ἄλλων μὲ θέμα τὴν ἐργατικότητα, τὴν πίστη στὸν κοινὸ σκοπὸ καὶ τὰ ἠχηρὰ παρόμοια τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ. Χωρὶς νόημα ὁ ἔπαινος τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς.

«Ὁ Ἀλήτης», τοῦ Δημήτρη Καραδήμου

Ο ΑΛΗΤΗΣ

(Γαλλία)

Σκηνοθεσία-Σενάριο: Δημήτρης Καραδῆμος.
Διάρκεια: 20′.

Μιὰ φορὰ κι ἕναν καιρό, στὸ Παρίσι, ἕνας κλοσάρ, σὲ μιὰ στιγμὴ ἀδυναμίας κλέβει ἕνα νόμισμα ἀπὸ μιὰ παράλυτη ἀνθοπώλιδα. Ὅταν ἀντιλαμβάνεται «τὴν ἄτιμη πράξη του» μετανοεῖ εἰλικρινὰ διότι «κατατρώγεται ἀπὸ τύψεις συνειδήσεως». Μετὰ ἀπὸ μακρὲς ἔρευνες ξαναβρίσκει τελικὰ τὴν ἀνθοπώλιδα καὶ τῆς ἐπιστρέφει τὸ νόμισμα!! Ἔτσι, «ἐπιτυγχάνει τὴν κάθαρση καὶ μπαίνει στὸν κόσμο του, τὸν κόσμο τῶν σκουπιδοτενεκέδων» —ὅπου θἄκαμνε καλὰ νὰ πετάξει τὴν ταινία του ὁ Ἑλληνογάλλος κινηματογραφιστὴς (;) ἂν ἦταν ἐξ ἴσου ἔντιμος μὲ τὸν κλοσάρ του.

Η ΓΚΑΛΛΕΡΙ

(Αὐστραλία)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Φιλὶπ - Μὰρκ Λόου.
Φωτογραφία: Κέρρυ Μπράουν. Διάρκεια: 9′.

Τὰ ὀπτικὰ ἐφφὲ δὲν προσφέρονται γιὰ περιγραφή. Ὡστόσο, ὁ Λόου αὐτὸ ἀκριβῶς ἐπιχειρεῖ στὴν «Γκαλλερί» του: Μὲ ἄψογα τεχνικὰ συνεχῆ φοντὸ - ἀνσεναί, διπλοτυπίες, ρεφλέ, φλοὺ ἀρτιστὶκ κλπ., φιλοδοξεῖ νὰ περιγράψει, μὲ ἀνορθόδοξο τρόπο ἕνα σαφῶς καθορισμένο (ἐξ ὁρισμοῦ) χῶρο. Ὅμως, μὲ τὴν τεχνικὴ ποὺ υἱοθετεῖ, τὸ μόνο ποὺ πετυχαίνει εἶναι νὰ ταυτίσει τὴ γκαλλερὶ (περιέχοντα χῶρο) μὲ τὰ ἐκθέματα (τὸ περιεχόμενο στὸν χῶρο), δημιουργώντας ἔτσι ἕνα τερπνὸ ὀπτικὸ χάος, πολὺ ἐντυπωσιακὸ γιὰ κείνους ποὺ μόνιμα συγχέουν τὸ ἐφφὲ μὲ τὴ σκηνοθεσία. Ἂν ὁ τίτλος ἦταν «Ἐντυπώσεις ἀπ' τὴν ἐπίσκεψη σὲ μιὰ γκαλλερὶ» (τὴν ὁποιαδήποτε) καὶ ἂν δὲν δηλωνόταν στὸ ζενερὶκ πὼς πρόκειται γιὰ περιήγηση στὴν καινούργια Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τῆς Βικτωρίας, ἡ ταινία θὰ ἦταν ἕνα ἐνδιαφέρον ἐμπρεσιονιστικὸ πείραμα, χωρὶς περισσότερες ἀξιώσεις. Ὅπως εἶναι, δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἁπλὴ ἄθροιση ἡ συναρμογὴ ὅλων τῶν γνωστῶν ὀπτικῶν κινηματογραφικῶν ἐφφέ, τὰ ὁποῖα, δυστυχῶς, θέλουν νἆναι καὶ κάτι περισσότερο ἀπὸ ἁπλὰ ἐφφέ.

Ἐλλείψει καλύτερου ντοκυμανταίρ, δίκαια τὴν βρέβευσαν οἱ κριτές.

«Μεγάλες προσδοκίες», τοῦ Λέοναρντ Γκμύρ

ΜΕΓΑΛΕΣ ΠΡΟΣΔΟΚΙΕΣ

(Ὁμοσπονδιακὴ Γερμανία)

Σκηνοθεσία: Λέοναρντ Γκμύρ. Διάρκεια 35′.

Φὶλμ μὲ θέμα τὸν ἑαυτό του. Μιὰ μελέτη πάνω στὴ δυνατότητα ἔκφρασης μὲ τὸν κινηματογράφο ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσα ἂν δὲν ἦταν σκανδαλωδῶς ἄκριτη καὶ μεταφυσική. Γιὰ τὸν Γερμανὸ ἀντι-κινηματογραφιστή, ὁ κόσμος ποὺ μᾶς περιβάλλει δὲν ἀποκαλύπτει ποτὲ τὰ μυστικά του (ἢ τὸ βαθύτατο μυστήριό του, πρᾶγμα ποὺ εἶναι τὸ ἴδιο). Ἡ πράξη τῆς φωτογράφισης εἶναι βέβηλη ἐπέμβαση σ' ἕναν κόσμο δοσμένο μιὰ γιὰ πάντα κι ἀμετακίνητο μέσα στὴν παγερή του «ἀδιαφορία» γιὰ μάταιες ἐνέργειες ἐμπρόσθετης ἑρμηνείας του στὸν τομέα τῆς ἰδεολογίας, ἢ συνειδητῆς ἀλλαγῆς του στὸν τομέα τῆς πράξης. Ἔτσι, ἡ μόνη δυνατὴ κινηματογράφιση εἶναι ἡ μὴ-κινηματογράφιση: Ὁ φακὸς γίνεται αὐτόματα περιττὸς ὅταν τὰ μάτια ποὺ μᾶς χάρισε ὁ καλὸς Θεὸς μποροῦν νὰ βλέπουν καὶ μπρὸς καὶ πίσω ἀπ' τὰ πράγματα. Μπρὸς γιὰ νὰ προσδιορίζουν τὸ στίγμα τοῦ χαμένου μέσα στὴν ἀπεραντωσύνη τῆς θεϊκῆς δημιουργίας ἀνθρώπου, καὶ πίσω γιὰ νὰ «συλλαμβάνουν» τὴν ἀφετηρία καὶ τὸ τέρμα τῶν συντεταγμένων αὐτοῦ τοῦ στίγματος: Τὸ Μηδὲν καὶ τὸ Ἄπειρο. Ἀληθινὴ θὰ μποροῦσε, ἴσως, νἆναι μιὰ ἐξομολόγηση μπροστὰ στὸ φακὸ (σινεμὰ βεριτὲ), ἀλλὰ κι αὐτὴ καθίσταται ἀδύνατη καὶ ἄσκοπη, ἀφοῦ τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς τῆς καταγραφῆς της στὴ σελλυλόϊντ, ἡ ζωὴ παγώνει καὶ μεταλλάσσει στὸ ἀντίθετό της, τὸ θάνατο. Ἡ κινηματογράφιση, λοιπόν, εἶναι πράξη θανάτου, ἢ καλύτερα, δολοφονίας: Ὁ κόσμος οὔτε ἀναπαρίσταται, οὔτε ἀναλύεται. Κάτι τέτοιο θὰ προϋπόθετε μιὰ ἀπόλυτη μορφὴ θανάτου - θανάτου καὶ τοῦ ἐρευνόντος ὑποκειμένου καὶ τοῦ ἐρευνομένου ἀντικειμένου —γεγονὸς ποὺ αὐτόματα θὰ ἐξάλειφε τὶς ἔννοιες ὑποκείμενο-ἀντικείμενο ταυτόχρονα, πράγμα, φυσικά, ἀδύνατο. Ὁ κόσμος, λοιπόν, ἐξ ὁρισμοῦ (θεϊκὸ κόσμημα) εἶναι ἄτοπος στὴ γνωστικὴ λειτουργία.

Ἡ ταινία μοιάζει σὰν εἰκονοποίηση τῶν σελίδων ἐκείνων τοῦ Κορανίου, ὅπου ὁ Μωάμεθ ἀπαγορεύει, μὲ ποινὴ ἀποκλεισμοῦ ἀπ' τὸν Παράδεισο, κάθε «εἰκονοποιητικὴ» ἀπόπειρα τοῦ πιστοῦ, ἐνῶ ταυτόχρονα τὸν παρακινεῖ νὰ «φαντάζεται» καὶ νὰ περιγράφει λεκτικὰ τὸ Θεὸ ποὺ σὰν ἔννοια ταυτίζεται μὲ τὴ φύση.

β) οἱ ταινίες μεγάλου μήκους

ΤΟ ΚΕΡΑΤΟ ΤΗΣ ΚΑΤΣΙΚΑΣ
(Βουλγαρία)

Σκηνοθεσία: Μετόντι Ἀντόνωφ. Σενάριο: Νικολάι Χάιτωφ. Φωτογραφία: Ντίμο Κολάρωφ. Μουσική: Μπόρις Καραντίμτσεφ. Κάστ: Ἀντὸν Γκάρτσεφ, Κάτυα Πασκάλεβα, Κλίμεντ Ντόντσεφ, Τοντὸρ Κόλεφ. Παραγωγή: Βουλγαρικὴ Κρατικὴ Κινηματογραφία. Διάρκεια: 10′

Στὴ Βουλγαρία τοῦ 17ου αἰώνα, τὸ κέρατο τῆς κατσίκας συμβόλιζε τὸ μίσος τοῦ λαοῦ γιὰ τοὺς Τούρκους καταχτητές: Τὸ σουβλερὸ κατσικίσιο κέρατο εἶχε ἀποδειχθεῖ ἀποτελεσματικὸ φονικὸ ὅπλο καὶ ἡ χρήση του ἄριστος τρόπος γιὰ ἕναν θάνατο οὔτε πολὺ ἀργὸ οὔτε πολὺ γρήγορο — πράγμα ποὺ σημαίνει ὅτι ἡ αὐτοδικία εἶχε βρεῖ σ' αὐτὸ ἕνα εἶδος χρυσῆς τομῆς ἔτσι πού, καὶ τὸ μίσος νὰ βρίσκει κορεσμὸ καὶ ὁ σαδισμὸς νὰ μὴ φτάνει στὰ ἀκρότατα ὅρια τοῦ παθολογικοῦ.

Κι ἀκριβῶς τούτη τὴν μπολιασμένη μὲ σαδισμὸ αὐτοδικία προσπαθεῖ νὰ καταγγείλει ἡ ταινία: Στὸ τέλος, ὁ ἥρωας ἀντιλαμβάνεται ὅτι ἡ κατὰ μόνας ἐξέγερσης δὲν ὁδηγεῖ παρὰ στὴν καταστροφὴ τοῦ ἐξεγερμένου.

Αὐτὸ τὸ παμπάλαιο καὶ τετριμμένο θέμα ἦταν συχνὰ στὴν ἱστορία τοῦ σινεμᾶ ὁ πυρήνας μιᾶς «μοντέρνας» αἴσθησης τοῦ τραγικοῦ, ἑνὸς τραγικοῦ ποὺ τοποθετεῖ στὸ κέντρο τῆς δράσης τὸν «κυνηγημένο ἀπὸ ἀνθρώπους ἄνθρωπο». Ὡστόσο, ὁ Βούλγαρος σκηνοθέτης ἢ δὲν καταλαβαίνει τίποτα ἀπὸ τραγωδία ἢ σκόπιμα ἀρνεῖται νὰ ἀπο-δώσει στὴν ταινία του τὸ ἐγγενὲς στὸ θέμα ποὺ διαλέγει τραγικὸ στοιχεῖο. Προτιμάει νὰ υἱοθετήσει ἕνα στὺλ ἐπικό - πράγμα καταφάνερα λανθασμένο.

Τὸ ἑρμηνευτικὸ λάθος διπλασιάζεται ἀπ' τὴν προσπάθεια ρεαλιστικῆς εἰκαστικῆς ἀναπαράστασης μιᾶς ἐποχῆς, καὶ τριπλασιάζεται ἀπ' τὶς συνεχεῖς παρεκβάσεις πρὸς τὸν λαϊκισμό. Σὲ τελικὴ ἀνάλυση, «Τὸ κέρατο τῆς κατσίκας» δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἐντελῶς συγχυσμένη ἰδεολογικὴ ταινία, ποὺ οὔτε κὰν τὶς ἀνάγκες τοῦ «καθαροῦ» θεάματος δὲν μπορεῖ νὰ ὑπηρετήσει: τὸ ντεκόρ, παρὰ τὶς προσπάθειες τοῦ ἔξοχου φωτογράφου, προδίδει συνεχῶς τὴ χαρτονένια ὑφή του, τὸ ντεκουπὰζ καταφεύγει πολὺ συχνὰ στὴν ἄστοχη γιὰ ταινία αὐτοῦ τοῦ εἴδους χρήση τοῦ γκρὸ πλάν, ἡ ἠχητικὴ μπάντα εἶναι ἐλάχιστα ἐπεξεργασμένη. Μ' ἄλλα λόγια, ὁ ἤδη τρωτὸς ἀπ' τὶς ἱστορικὲς καταβολὲς τῆς ταινίας «ρεαλισμός» της ὁδηγεῖται συχνὰ πρὸς τὴν καρικατούρα μέσα ἀπὸ μιὰ τεχνικὴ κάθε ἄλλο παρὰ ἄψογη.

ΤΑ ΓΕΡΑΚΙΑ
(Οὐγγαρία)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Ἴστβαν Γκάαλ. Φωτογραφία: Ἔλμερ Ράγκαϊ. Μουσική: Ἄντρες Τσιόλοσυ. Κάστ: Ἰβὰν Ἀντόνωφ, Γκυόργκυ Μπάνκυ, Γιούντιτ Μέσλερι. Παραγωγή: Μάφιλμ. Διάρκεια: 88′.

Στὸ «Βάφτισμα» (τρίτο μέρος τῆς «ἀντισταλινικῆς τριλογίας» τοῦ Γκάαλ) ποὺ εἴδαμε πρὶν ἀπὸ δυὸ χρόνια στὴν Ἑβδομάδα Οὐγγρικοῦ Κινηματογράφου, ὁ σκηνοθέτης ἔμενε πολὺ κοντὰ στὰ γεγονότα, καὶ μέσα ἀπὸ τὴ ρεαλιστικὴ καταγραφή τους προσπαθοῦσε νὰ ἀσκήσει μιὰ ἄ μ ε σ η κριτικὴ στὶς ἐπιπτώσεις τοῦ σταλινισμοῦ στὴν καθημερινὴ ζωή. Στὰ «Γεράκια», κάτω ἀπ' τὴν ὁλοφάνερη ἐπίδραση τοῦ Γιάντσο, ἡ ἴδια κριτικὴ μεταφέρεται μέσα σ' ἕνα ἐπίπεδο καθαρὰ ἀλληγορικὸ ἀλλὰ οἱ περιγραφόμενες καταστάσεις ἐξακολουθοῦν νἆναι σχολαστικὰ ρεαλιστικές. Κι αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἐπιμονὴ τοῦ Γκάαλ στὴ ρεαλιστικὴ λεπτομέρεια (ποὺ ὡστόσο δὲν ἔχει καμιὰ συγκεκριμένη πρόθεση ἀληθοφάνειας, ἀφοῦ δὲν ὑπηρετεῖ τὸ φιλμικὸ μύθο σὰν τέτοιο, ἀλλὰ τὴν ἰδεολογία ποὺ ἀποδεσμεύει αὐτὸς ὁ μύθος νοούμενος σὰν ἀλληγορία) εἶναι ποὺ διαφοροποιεῖ τὸ στύλ του ἀπ' αὐτὸ τοῦ Γιάντσο.

Ἡ ταινία κινεῖται σὲ δυὸ σαφέστατα χωρισμένα ἐπίπεδα: στὸ πρῶτο, περιγράφεται λεπτομεριακά, μὲ γνώση καὶ ἀκρίβεια ἐπιστήμονα - πτηνολόγου, ἡ ζωὴ μιᾶς μικρῆς ὁμάδας ἀνθρώπων σ' ἕνα ἐκτροφεῖο κυνηγετικῶν γερακιῶν. Σ' αὐτὸ τὸ ἐπίπεδο, τὸ φίλμ θὰ μποροῦσε κάλλιστα νὰ εἶναι ἕνα θαυμάσιο ἐπιστημονικὸ ντοκυμανταίρ, μὲ θέμα τὴν ἐκπαίδευση τῶν γερακιῶν— τίποτα περισσότερο, τίποτα λιγότερο.

Στὸ δεύτερο ἐπίπεδο, ἡ πλευρὰ ντοκυμανταὶρ ἀνατρέπεται ἐ ν τ ε λ ῶ ς, καὶ ὁ πτηνολόγος γίνεται ἕνας ἀνελέητος κριτὴς τοῦ σταλινισμοῦ. Θᾶταν ἐνδιαφέρον νὰ παρακολουθήσει κανεὶς τὸ προτσὲς τούτης τῆς ἀντιστροφῆς —μιᾶς ἀντιστροφῆς ποὺ δὲν συντελεῖται οὔτε στὸ ἐπίπεδο τοῦ σεναρίου οὔτε σ' αὐτὸ τῶν ἐπιμέρους συμβόλων (γεράκια, κυνήγι, δόλωμα, παγίδες κ.τ.λ. εἶναι τὰ κάθε ἄλλο παρὰ συμβολικὰ «ἀντικείμενα» μὲ τὰ ὁποῖα δομεῖται ἡ πλευρὰ ντοκυμανταὶρ τῆς ταινίας).

Στὴν πραγματικότητα ὅμως, τὸ προτσὲς αὐτὸ θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ τὸ ἐντοπίσουμε σ τ ὴ ν τ α ι ν ί α, γιατὶ ἡ ἀντιστροφὴ ἔχει ἐπιτελεσθεῖ π ρ ὶ ν ἀ π ' τ ὸ γ ύ ρ ι σ μ ά τ η ς, πράγμα ποὺ σημαίνει ὅτι τὰ ἐπιμέρους σύμβολα δὲν λειτουργοῦν σὰν τέτοια στὴν

«Τὸ κέρατο τῆς κατσίκας», τοῦ Μετόντι Ἀντόνωφ

πορεία τῆς ἀνέλιξης τῆς δράσης, ἀλλὰ εἶναι ἐξαρχῆς φορτισμένα μὲ μιὰ σημασία. Δηλαδή, ὁ κινηματογραφιστὴς ἔχει ἤδη ἐπιχειρήσει τὴ ἀντιστροφὴ τῆς πλευρᾶς ντοκυμανταὶρ τῆς ταινίας του, πρὶν ἀπ' τὸ γύρισμα αὐτοῦ τοῦ ντοκυμανταίρ: ὁ μύθος καταδεικνύεται σὰν τέτοιος ἐξ ἀρχῆς, κι αὐτὸ δίνει τὴ δυνατότητα στὸν κινηματογραφιστὴ νὰ κινηθεῖ ἄνετα σ' ἕνα ἐπίπεδο ρεαλιστικὸ ντοκυμανταιρίστικο. Ἐντούτοις, τοῦτος ὁ ρεαλισμὸς εἶναι ἤδη «μολυσμένος» ἀπ' τὸ ἀρχικὸ μυθικὸ στοιχεῖο —τὸ ὁποῖο καὶ ἐπικαθορίζει τὸ φίλμ στὸ σύνολό του, δηλαδὴ τοῦ δίνει τὴν ἀξία τῆς ἀλληγορίας. Ὁ Γκάαλ θὰ πρέπει νὰ ξέρει καλὰ τὸν τρόπο δόμησης τοῦ λαϊκοῦ παραμυθιοῦ τὸ ὁποῖο, ὄντας σαφῶς μὴ —ρεαλιστικὸ χτίζεται ὡστόσο μὲ μιὰ συσσώρευση συχνὰ ἀνατριχιαστικῶν ρεαλιστικῶν λεπτομερειῶν.

Ὅμως, ὁ ἀλληγορικὸς λόγος τῆς ταινίας γίνεται παραβολικὸς ἀπὸ μιὰ πρόθεση «ἠθική»: ἡ ἀλληγορία τοῦ Γκάαλ ἔχει ἕναν πάρα πολὺ συγκεκριμένο ἠθικὸ στόχο: Προσπαθεῖ νὰ καταδείξει, μέσα ἀπὸ τὴν ντοκυμανταιρίστικα περιγραφόμενη μικροκοινωνία τῶν γυμναστῶν γερακιῶν (μιὰ μικροκοινωνία ποὺ ἐδῶ λειτουργεῖ σὰ μοντέλο μιᾶς «μακροκοινωνίας») τὸ μηχανισμὸ λειτουργίας ἑνὸς πάρα πολὺ εὐρύτερου κοινωνικοῦ σχηματισμοῦ, αὐστηρὰ ἱεραρχημένου καὶ ἀξιοκρατικοῦ.

Σὲ τούτη τὴν προεπιλεγμένη ἠθικὴ πρόθεση εἶναι δυνατὸν νὰ ἐντοπισθεῖ καὶ τὸ ἀδύνατο σημεῖο τῆς ταινίας: ἡ ἀλληγορία, ποὺ ὄντας ἠθικὰ φορτωμένη γίνεται παραβολή, δὲν εἶναι παρὰ λόγος ἀπὸ καθέδρας διδασκάλου ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ πείσει παρὰ μόνο τοὺς ἤδη πεπεισμένους. Ὁ Γκάαλ, ἀντὶ νὰ παραμείνει στὸ καθαρὰ ἀλληγορικὸ ἐπίπεδο (τὸ ἠθικὰ οὐδέτερο) στὸ ὁποῖο ὁ μύθος θὰ ἔπαιρνε τὸ καθορισμένο ἀπ' τὴν ἀοριστία του πραγματικό του εὖρος, προτιμάει τὸν ὑπερτονισμό, μέσα ἀπ' τὸ διάλογο, τῆς ἀναλογικῆς σχέσης τοῦ φιλμικοῦ μὲ τὸν σταλινικὸ μύθο, περιορίζοντας ἔτσι τὴν ἰδεολογικὴ ἐμβέλεια τῆς ταινίας του. Θέλουμε νὰ ποῦμε πώς, κι ἕνας ἐλάχιστα πληροφορημένος γιὰ τὸν σταλινισμὸ σὰν ἱστορικοκοινωνικὸ φαινόμενο θεατής, πάρα πολὺ εὔκολα θὰ μποροῦσε νὰ ἐπισημάνει τὴ σχέση ἀνάμεσα στὸν φιλμικὸ καὶ τὸν ἱστορικὸ μύθο. Ἡ ἀλληγορία τοῦ Γκάαλ, ἂν παρέμενε καθαρὴ ἀλληγορία, θὰ ἀποχτοῦσε ἕνα τεράστιο ἰδεολογικὸ πλάτος: Ἡ μικροκοινωνία τῶν γερακοτρόφων, θὰ μποροῦσε νἆναι τὸ

«Τὰ γεράκια», τοῦ Ἴστβαν Γκάαλ

μοντέλο ὁποιουδήποτε αὐταρχικοῦ κοινωνικοῦ μηχανισμοῦ, εἴτε αὐτὸς εἶναι τὸ ἀπολυταρχικὸ κράτος, εἴτε ἡ προσωποπαγὴς ἐπιχείρηση, εἴτε ἡ πατριαρχικὴ οἰκογένεια. Ἄλλωστε, ἡ πλευρὰ ντοκυμανταὶρ τῆς ταινίας (τὸ πρῶτο ἐπίπεδό της) εὐνοοῦσε μιὰ τέτοια γενίκευση, ποὺ ὁ Γκάαλ τὴν ἀπέριψε, ἴσως ἀπὸ ὑπερβάλλοντα κριτικὸ ζῆλο γιὰ τὸν σταλινισμὸ στὸν ὁποῖο ὅμως δὲν εἶδε τίποτα περισσότερο ἀπὸ ἕνα ἀπολυταρχικὸ σύστημα διακυβέρνησης.

ΔΡΟΜΟΣ ΣΤΗ ΣΚΙΑ
(Ρουμανία)

Σκηνοθεσία: Λουτσιὰν Μπράτου. Σενάριο: Πέτρου Ποπέσκου. Φωτογραφία: Νικολάε Τζιράρντι. Ντεκόρ: Νικολάε Ντράγιαν. Μουσική: Ντὰν Στεφανίκα. Κάστ: Μαργκαρέτα Πογκονάτ, Κορνὲλ Κόμαν, Ἰλεάνα Στάνα — Ἰονέσκου, Ντόινα Στανέσκου, Λαβρέντιου Γκιλμεάνου. Παραγωγή: Ρουμάνια Φίλμ. Διάρκεια: 90'.

Ξέραμε πὼς ἡ μάστιγα στὸν κινηματογράφο τῶν σοσιαλιστικῶν χωρῶν εἶναι, βασικά, ἐκεῖνος ὁ θλιβερὸς «σοσιαλιστικὸς ρεαλισμὸς» μὲ τοὺς ἀνεκδιήγητους «θετικοὺς ἥρωες» κ.τ.λ. Ὅμως, δὲν θὰ μπορούσαμε ποτὲ νὰ φαντασθοῦμε πὼς ὁ ἴδιος κινηματογράφος ἐπιδίδεται μὲ ζῆλο ἀντάξιο τοῦ Γκόρντον Ντάγκλας στὸ πιὸ ἠλίθιο εἶδος μελοδράματος: Σύζυγοι ἐγκαταλελειμένοι, παιδιὰ ταλαιπωρημένα, δακτυλογράφοι δυστυχισμένες, φθινοπωρινὲς διακοπὲς γεμάτες θλίψη στὴν Κωνστάντζα, μανάδες ποὺ πεθαίνουν ἀπὸ καϋμὸ γιὰ τὴ δυστυχία παιδιῶν καὶ ἐγγονῶν, ἐλαφρὰ καταχνιά, διπλοδιϋλισμένη γλυκερίνη γιὰ πολὺ φίνα δάκρυα — καὶ μοναξιὰ καὶ δυστυχία, μοναξιὰ καὶ δυστυχία, μοναξιὰ καὶ δυστυχία...

Μιὰ καὶ μοναδικὴ διαφορὰ ἀπὸ τὰ πολὺ γνωστὰ ἰταλικὰ μελὸ τοῦ ζεύγους Νατσάρι — Σανσὸν τῆς δεκαετίας τοῦ 50: Οἱ μεσήλικες ἐραστὲς δὲν παντρεύονται στὸ τέλος τῆς ταινίας! Αὐτὸ θὰ πεῖ ἰδεολογικὴ πρόοδος!

Κι ὅλα τοῦτα τὰ ζαχαρωμένα ἐδέσματα γιὰ τὶς Ρουμάνες κυράτσες σερβίρονται μὲ μιὰ κακογουστιὰ σχεδὸν σαδιστική. Σίγουρα, ὁ δρόμος τοῦ ρουμάνικου κινηματογράφου βρίσκεται, σὲ πυκνὴ σκιά, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τούτη τὴ γλυκοπικρόξυνη καραμέλλα, τὴν περιτυλιγμένη στὰ χρωματιστὰ χρυσόχαρτα τοῦ ἠστμονκόλορ.

ΤΟ ΓΥΑΛΙΝΟ ΣΠΙΤΙ
(Η.Π.Α.)

Σκηνοθεσία: Τὸμ Γκράις. Σενάριο: Τρέισυ Κῆνταν Οὐῦν, ἀπὸ βιβλίο τῶν Τρούμαν Καπότε καὶ Οὐὼλτ Κοῦπερ. Φωτογραφία: Ζὺλ Μπρέννερ. Μουσική: Μπίλλυ Γκόλντεμπεργκ. Κάστ: Βὶκ Μόρροου, Ἄλαν Ἄλντα, Γκλοῦ Κάλαγκερ, Μπίλλυ ντὶ Οὐΐλλιαμς, Κρίστοφερ Τάμπορι, Ντὴν Τζάγγερ. Παραγωγή: Τουμόρροου Ἐντερταίηνμεντ Ἴνκ.

Ἡ συνταγὴ τοῦ ψευδοπολιτικοῦ ἀμερικάνικου κινηματογράφου εἶναι πάρα πολὺ γνωστή: Στὴ σιγουριὰ τοῦ Χόλλυγουντ, παίρνετε λίγο Βιετνάμ, τρεῖς σταγόνες φυλετικὸ πρόβλημα, δυὸ γραμμάρια ἀνεργία, τρία κιλὰ διαφθορὰ κάθε εἴδους, προσθέτετε βία κατὰ βούληση, ἀνακατεύεται γερὰ καὶ ἀφοῦ ψήσετε τὸ γλύκισμα στὸν καλὰ θερμαινόμενο φοῦρνο τοῦ στόρυ ντηπάρτμεν κάποιας ἑταιρίας, τὸ πασπαλίζετε μὲ μιὰ παχειὰ στρώση καλῶν αἰσθημάτων.

Στὴν περίπτωση τούτης τῆς ταινίας ἑνὸς σκηνοθέτη κάθε ἄλλο παρὰ ἀξιοκαταφρόνητου, ἡ παραπάνω συνταγὴ ἐκτελεῖται μὲ πολλὴ γνώση τῶν σωστῶν ἀναλογιῶν: Τὸ βιετναμικὸ ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ ἕναν ἀπόμαχο τοῦ βρώμικου πολέμου ποὺ πιάνει δουλειὰ σὰν δεσμοφύλακας γιατὶ «τώρα πιὰ δὲν ἔχει νὰ κάνει τίποτα καλύτερο». Ὁ πρώην πεζοναύτης, ἀφοῦ βουτήχθηκε μέχρι τὸ λαιμὸ στὴν κόπρο τοῦ Θιέου, πιστεύει ὅτι καμιὰ μελλοντικὴ βρώμα δὲν θᾶταν ἰσχυρότερη ἀπὸ κείνη. Ὅμως ἔκανε λάθος: ἡ φυλακὴ δὲν εἶναι παρὰ ἕνα χρηματιστήριο ὑποτιμημένων ἠθικῶν ἀξιῶν ποὺ τὸ λυμαίνονται ἐναλλὰξ δυὸ συμμορίες: ἐκείνη τῶν ἐγκλείστων γκάγκστερς καὶ ἡ ἄλλη τῶν συνεργατῶν φυλάκων της. Ὑπάρχει καὶ μιὰ τρίτη ὁμάδα ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ πολιτικοποιημένους νέγρους. Αὐτή, εἶναι ὁ «χορὸς τῆς λευκῆς τραγωδίας».

Τὸ φόντο, λοιπόν, εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον καὶ σωστὰ σκιαγραφημένο. Κατόπιν τούτου, θὰ περίμενε κανεὶς ἀπ' τὸ σεναρίστα καὶ τὸ σκηνοθέτη νὰ θέσουν σὲ λειτουργία τὸ μηχανισμὸ τῆς σύγκρουσης τῶν δύο ὁμάδων ποὺ ἐκπροσωποῦν ἡ μιὰ τὸ κράτος (δεσμοφύλακες) καὶ ἡ ἄλλη τὸ παρακράτος (γκάγκστερς) καὶ ποὺ ἐναλλάσσουν τοὺς ρόλους τους κατὰ τὶς συνθῆκες. Ὡστόσο, ἀντὶ αὐτοῦ, προτιμοῦν ἀπ' τὴν ἀρχὴ κιόλας τῆς ταινίας, νὰ εἰσάγουν στὴ δράση τὸν οὐδέτερο ἰδεολογικὰ καὶ ἄσπιλο ἠθικὰ πρωταγωνιστή, ἕναν καλότατο καθηγητὴ ποὺ φυλακίζεται γιὰ ἀνθρωποκτονία ἐξ ἀμελείας. Οἱ καταστάσεις κρυσταλλώνονται γύρω ἀπ' αὐτὸν τὸν ἀφελέστατο ἀνθρωπιστή, ποὺ ὄντας ἤδη θύμα, μπαίνοντας στὴ φυλακὴ γίνεται «ὁ ἀμνὸς ὁ αἴρων τὰς ἁμαρτίας τοῦ κόσμου». Στὸ τέλος, σκοτώνεται κατὰ λάθος ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν προστάτη του (τὸν ἀπόμαχο τοῦ Βιετνάμ).

Τὸ πήδημα ἀπ' τὴν πολιτικὴ στὴ μεταφυσικὴ εἶναι περίτεχνο, ἀλλὰ ὁλοφάνερο: Τὸ πολιτικὸ φόντο, μὲ τὴν εἰσαγωγὴ μέσα σ' αὐτὸ τοῦ λάθους δὲν ἀποτελεῖται παραμένοντας αὐτὸ ποὺ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἦταν: πολιτικὸς διάκοσμος σὲ μιὰ ἱστορία κάθε ἄλλο παρὰ πολιτική. Παράλληλα, ὁ κατὰ λάθος δολοφόνος ποὺ σκοτώνεται κατὰ λάθος ἀπὸ ἕναν ἄλλο κατὰ λάθος δολοφόνο, γίνεται τὸ σύμβολο τῆς Μοίρας ἡ ὁποία προσδιορίζει, βασικά, τὴν «ἀνθρώπινη κατάσταση».

Σὲ τελικὴ ἀνάλυση τούτη ἡ «πολιτικὴ» ταινία προτείνει ἔμμεσα καὶ πάρα πολὺ διακριτικὰ τὴν ὑποταγὴ στὸ πανίσχυρο σύστημα μὲ τὴν ἀκαθόριστης προέλευσης, μυστηριακή του δύναμη.

Τὸ φίλμ τοῦ Γκράις, ὕστερα ἀπὸ μερικὲς δειλὲς ταλαντώσεις πάνω στὸν εὔθραυστο πολιτικό του ἄξονα, τὸν σπάζει ἐντελῶς γιὰ νὰ σωριαστεῖ σὲ ἐρείπια πάνω στὰ ὁποῖα περιφέρεται τὸ φάντασμα τῆς μεταφυσικῆς, ποὺ στὴν ἀρχὴ τῆς ταινίας εἶχε φορέσει τὴ βολικὴ μάσκα τοῦ οὐμανισμοῦ. Τοῦτος ὁ «θνήσκων οὐμανισμός» σηκώνει στὴν πτώση του ἕναν κονιορτὸ καλῶν αἰσθημάτων, ἱκανὸ νὰ προκαλέσει ρίγη συγκινήσεως στοὺς ἀφελεῖς — καὶ συσσώρευση δολλαρίων στὴν κάσα τῆς παραγωγοῦ ἑταιρίας.

ΠΡΑΚΤΩΡ ΥΠ' ΑΡΙΘΜΟΝ ΕΝΑ
(Πολωνία)

Σκηνοθεσία: Σμπίγκνιεβ Κουζμίνσκι. Σενάριο: Ἀλεξάντερ Σίμπορ - Ρύλσκι. Φωτογραφία: Βιεσλάβ Ρούτοβιτς. Ντεκόρ: Βιεσλάβα Τσοϊκόβσκα. Μουσική: Α. Κορζύνσκι. Κάστ: Κάρολ Στρασμποῦργκερ, Ἀντριάνα Ἀντρέγιεβα, Στόικζο Μαζγκάλωφ, Ἔλενα Νόροβιτς. Παραγωγή: Ὅμιλος Σκηνοθετῶν. Διάρκεια: 106΄.

Ὁ Τζέρσυ Ἰβάνωφ - Σαϊνόβιτς (ἐπὶ τὸ ἑλληνικότερον Γεώργιος Ἰβάνωφ), ὁ νεαρὸς Ἑλληνοπολωνὸς γεωπόνος, ἦταν πράγματι μιὰ ἀπ' τὶς πιὸ ἐντυπωσιακὲς καὶ ἡρωϊκὲς μορφὲς τῆς ἀντίστασης στὸν ἑλληνικὸ χῶρο. Ὁ κινηματογράφος, κάπως καθυστερημένα, ἔρχεται νὰ οἰκειοποιηθεῖ τὸ θρύλο του. Αὐτὴ ἡ οἰκειοποίηση θὰ μποροῦσε, ἴσως, νἆναι θεμιτὴ μέσα στὰ ἀκαδημαϊκὰ πλαίσια τοῦ ἀναπαραστατικοῦ κινηματογράφου.

Ὡστόσο, τὸ δύσκολο (καὶ ἄσκοπο) ἐγχείρημα τῆς ἀναπαράστασης τῆς δράσης ἑνὸς ἱστορικοῦ προσώπου, σὲ τούτη τὴν ταινία καταντάει σχεδὸν κωμικὸ ἐξαιτίας τῆς ἐξοργιστικῆς ἀδεξιότητας τῶν ἀνθρώπων ποὺ ἐπιχείρησαν τὴν ἀναπαράσταση. Τὸ σενάριο εἶναι τόσο βλακωδῶς ἄτεχνο ποὺ λὲς καὶ τὄγραψε ὁ φροντιστὴς τῆς ταινίας: ἕνα ἄμορφο χάος ὑποτονικῶν ἐπεισοδίων, ποὺ μάταια συνωθοῦνται γιὰ νὰ πάρουν μιὰ θέση στὸν χρονολογικὸ ἄξονα τῶν τεκταινομένων. Ὅσο γιὰ τὴ σκηνοθεσία, οὔτε λόγος νὰ γίνεται. Βέβαια, σ' ἕνα φίλμ αὐτοῦ τοῦ εἴδους, θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ μὴν ἀπαιτήσει ἀπ' τὸ σκηνοθέτη τὴν ἐπιβολὴ ἑνὸς στύλ, ἢ μιὰ ἑρμηνεία τῶν γεγονότων ποὺ θὰ ξεπερνοῦσε τὴν οὐδετερότητα τοῦ χρονικοῦ. Ὅμως, θὰ μποροῦσε νὰ ἀπαιτήσει μιὰ στοιχειώδη, τουλάχιστον, ἐπιδεξιότητα στὴ χρήση τῶν σπέσιαλ - ἐφφὲ ἢ στὴν κίνηση τῆς κάμερα.

Εἶναι εὔλογη ἡ ἀπορία: ἡ ἀξιόλογη πολωνικὴ κινηματογραφία ἀναγνωρίζει, ἄραγε, γιὰ δικό της τοῦτο τὸ φρικαλέο κατασκεύασμα; Καὶ μιὰ ἐξ ἴσου εὔλογη. Ὑπόθεση: τὸ φίλμ στάλθηκε στὴ Σαλονίκη μόνο καὶ μόνο γιατὶ στὴν πόλη αὐτὴ ἔζησε, δίπλα

στὸν πατριό του 'Ι. Λαμπριανίδη, ὁ ἥρωας ἀπ' τὸ 1926 μέχρι τὸν πόλεμο. 'Αφοῦ, λοιπόν, ὁ ἥρωας ἦταν σαλονικιὸς κι ἀφοῦ οἱ φίλαθλοι, καὶ ἰδιαίτερα οἱ ὀπαδοὶ τοῦ ἀθλητικοῦ συλλόγου «Ἡρακλῆς» θυμοῦνται ἀκόμα τὸν πρωταθλητὴ τῆς κολύμβησης Γεώργιο 'Ιβάνωφ, γιατί νὰ μὴν σταλεῖ τὸ φίλμ στὸ φεστιβὰλ τούτης τῆς πόλης; Δὲν ὑπῆρχε κανένας κίνδυνος διεθνοῦς γελοιοποίησης, ἀφοῦ τὸ φεστιβὰλ, ἔτσι κι ἀλλοιῶς, μόνο κατ' ὄνομα εἶναι διεθνές.

Η ΜΕΓΑΛΗ ΜΑΧΗ
(Ε.Σ.Σ.Δ.)

Σκηνοθεσία: Γιούρι 'Οζέρωφ. Σενάριο: Γιούρι Μποντάρεφ — Ὄσκαρ Κουργκάνωφ. Φωτογραφία: 'Ιγκὸρ Σλάμπνεβιτς. Κάστ: Νικολάι 'Ολιάνιν, Λαρίσι Γκολούμπνικα, Μιχαὴλ Οὐλιάνωφ, Μπουκούτι Ζαχαριάζε, Μπόρις Ζάιντεμπεργκ. Παραγωγή: Μοσφίλμ. Διάρκεια: 135'

Ἡ ταινία ἀποτελεῖ «ἐπεισόδιο» (διαρκείας 2 ὡρῶν καὶ 15 λεπτῶν) ἑνὸς κινηματογραφικοῦ σήριαλ ποὺ καλύπτει χρονολογικὰ ὁλόκληρη τὴν περίοδο τοῦ πολέμου. Δὲν ξέρουμε τὰ ἄλλα «ἐπεισόδια» αὐτοῦ τοῦ φίλμ - ποταμοῦ, ἀλλὰ τοῦτο ἐδῶ πρέπει νὰ εἶναι χαρακτηριστικὸ δεῖγμα μιᾶς ἐντελῶς καινούργιας ἄποψης τῶν Σοβιετικῶν κινηματογραφιστῶν γιὰ τὴ σημασία καὶ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ λαϊκοῦ κινηματογράφου. Θἄξιζε νὰ ἀφιερώσει κανεὶς μιὰ πληρέστερη μελέτη στὴν αἰσθητικὴ τῆς «Μεγάλης μάχης». Ἴσως τὸ ἐπιχειρήσουμε ἄλλοτε. Πρὸς τὸ παρὸν θὰ περιοριστοῦμε στὴν ἐπισήμανση τῆς εἰδοποιοῦ διαφορᾶς ἀπ' τὰ ἀνάλογα (πολεμικὰ) φίλμ, τόσο τοῦ σοβιετικοῦ ὅσο καὶ τοῦ διεθνοῦς κινηματογράφου.

Ὁ φιλμαρισμένος πόλεμος κάθε μορφῆς ἦταν πάντα τὸ καθ' ἑξοχὴν λαϊκὸ κινηματογραφικὸ εἶδος. Ὡστόσο, ἡ αἰσθητικὴ αὐτοῦ τοῦ σινεμᾶ, ἀκριβῶς γιατὶ προσπαθοῦσε νὰ ἀνασυνθέσει γεγονότα βεβαιωμένα, βρίσκονταν κατὰ τὸ δυνατὸν πιὸ κοντὰ σ' ἕνα μοντέλο τοῦ γεγονότος καθορισμένο ἀπ' τὴν ἱστοριογραφία. Ἦταν, δηλαδή, ἕνας κινηματογράφος ἐξ ὁρισμοῦ «ρεαλιστικός». Εἰδικότερα στὸ σοβιετικὸ σινεμά, ἡ ἀναπαράσταση τοῦ πολέμου ἐκτὸς ἀπὸ «ρεαλιστικὴ» ἔπρεπε νἆναι καὶ φρονηματιστικὴ - διδαχτική.

Στὸ φίλμ ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ ἐδῶ, ὁ 'Οζέρωφ διαγράφει μὲ μιὰ μονοκονδυλιὰ καὶ τὸ ρεαλισμὸ καὶ τὴν ἁπλοϊκὴ διδαχὴ — κι ὡστόσο, ἡ ταινία του δὲν ἀπομακρύνεται ποτὲ ἀπ' τὸ ἀρχικὸ ἱστορικὸ γεγονὸς τὸ ὁποῖο ἀναπαριστάνεται μὲν πιστὰ ὅσον ἀφορᾶ τὰ ἱ-σ τ ο ρ ι κ ὰ β ε β ο μ έ ν α, ἀλλὰ τούτη ἡ ἀναπαράσταση κάθε ἄλλο παρὰ «ρεαλιστικὴ» εἶναι. Αὐτὸ τὸ (φαινομενικὰ) παράδοξο θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ κατανοήσουμε εὐκολότερα παίρνοντας ὑπ' ὄψη μας τὴ δομὴ τῆς μπαλλάντας: σ' αὐτήν, τὸ ἀρχικὸ γεγονὸς διατηρεῖ ἀκέρια τὴ σημασία του, ἀλλὰ ἡ διάθλαση ποὺ ἔχει ὑποστεῖ μέσα ἀπ' τὸν ποιητικὸ λόγο τοῦ δίνει ἐκείνη τὴν εἰδικὴ ποιότητα τοῦ «πεποιημένου», τὸ προικίζει μὲ μιὰ διάσταση μυθικὴ θὰ λέγαμε, πράγμα ποὺ καθιστᾶ τὴν κριτικὴ ἀπὸ μέρους τοῦ θεατῆ πιὸ ἄνετη καὶ περισσότερο νηφάλια.

Ἡ κάθε σεκὰνς τῆς ταινίας τοῦ 'Οζέρωφ ἀρχίζει μὲ τὴν ἱστορική της σήμανση: ἕνας διάτιτλος μὲ τὴν ἡμερομηνία τοῦ γεγονότος καὶ τὸ ὄνομα τοῦ χώρου στὸν ὁποῖο συνέβη αὐτό, ἀποκλείει ἐξ ἀρχῆς τὴν ἀμφισβήτηση τῆς ἀλήθειας τῶν τεκταινομένων. 'Αμέσως μετὰ ἀρχίζει μιὰ ντοκυμανταιρίστικη ἀνάπτυξη τοῦ γεγονότος, ἡ ὁποία συχνὰ ἐπεκτείνεται μέχρι τὴν καθαρὰ μιμητικὴ ἀναπαράστασή του (π.χ., γκριμάζ, περοῦκες καὶ κοστούμια μοντελάρουν μὲ ἀκρίβεια ἕνα ἱστορικὸ πρόσωπο πάρα πολὺ γνωστό). Στὴ συνέχειά της, ἡ ἴδια σεκάνς, ὅταν ἡ δράση μεταφέρεται σὲ ἐξωτερικοὺς χώρους, χάνει προοδευτικὰ τὶς ρεαλιστικὲς ἐξαρτήσεις της, καὶ μιὰ φαντασία ποὺ σὲ λίγο ἀρχίζει νὰ γίνεται ξέφρενη ὁδηγεῖ τὸ ἀρχικὸ ἱστορικὸ γεγονὸς μέχρι τὰ ὅρια τοῦ μυθικοῦ.

Παράδειγμα: Ἡ μάχη τοῦ Δνείπερου ἀρχίζει μὲ μιὰ ἐπιτελικὴ σύσκεψη, καὶ τὰ πρόσωπα ποὺ παίρνουν μέρος σ' αὐτὴν εἶναι τὰ ἱ σ τ ο ρ ι κ ὰ πρόσωπα αὐτῆς τῆς σύσκεψης: βρισκόμαστε πρὸς τὸ παρὸν στὸ ἐπίπεδο τοῦ ρεαλιστικοῦ μιμητισμοῦ. Ἡ μάχη ποὺ ἀρχίζει σὲ λίγο, ἀνοίγει μὲ τὴν ἀκαδημαϊκὴ ρεαλιστικὴ περιγραφὴ τοῦ χώρου καὶ τῶν ἀνθρώπων ποὺ κινοῦνται μέσα του. Ἡ κάμερα κινεῖται μόνο γιὰ νὰ περιγράψει, καὶ ἡ ἠχητικὴ μπάντα ἀναπαριστᾶ μὲ σαφήνεια τὸ γνώριμο θόρυβο τῆς μάχης. Κλιμακωτά, πρῶτα μὲ τὸν ἦχο καὶ μετὰ μὲ τὴν εἰκόνα, ἐπιτελεῖται μιὰ ἀποφασιστικὴ ἐ π έ μ β α σ η στὸ ρεαλιστικὰ ἀναπαριστώμενο γεγονός: στὴν ἠχητικὴ μπάντα μιξάρονται, σὲ μιὰ τεράστια τονικὴ κλίμακα, περίεργοι θόρυβοι παράξενων βλημάτων, τὰ χρώματα γίνονται προοδευτικὰ πιὸ ἔντονα καὶ οἱ ἀπότομες μεταπτώσεις ἀπὸ τὸ ἕνα συμπληρωματικὸ στὸ ἄλλο ὑπερτονίζονται, ἡ δράση «ἀκτινογραφεῖται» μὲ τὴ χρήση τροχιοδεικτικῶν βολίδων ποὺ σχηματίζουν ἕνα μακάβριο πυροτέχνημα, ἡ κίνηση τῆς κάμερα γίνεται ρυθμική, καὶ οἱ ἐπάλληλες λήψεις ἀπὸ ἐλικόπτερο τοῦ πεδίου τῆς μάχης στὸ ὁποῖο οἱ κομπάρσοι τοποθετοῦνται σύμφωνα μὲ τοὺς εἰκαστικοὺς κανόνες (κέντρο ἐνδιαφέροντος, ἄξονες φυγῆς κλπ.) ἀποσποῦν τὸ θεατὴ ἀπότομα καὶ χωρὶς φανερὸ λόγο ἀπ' τὸ κέντρο ἐνδιαφέροντος τῆς δράσης.

Καὶ τὸ σημαντικότερο: ἡ δράση καθ' ἑαυτή, στὶς τελευταῖες σκηνὲς τῆς σεκάνς, ἔχει ἀπομακρυνθεῖ πιὰ ἐντελῶς ἀπ' τὸ ρεαλισμό.

Στὸ παράδειγμά μας (μάχη τοῦ Δνείπερου), ἡ μάχη ἀρχίζει σὰν μιὰ κολοσσιαίας ἐκτάσεως ἁρματομαχία. Ὅσο τὰ ἀντίπαλα ἅρματα πλησιάζουν μεταξύ τους ἡ δράση κεντρώνεται σὲ μιὰ μόνο μοίρα ἁρμάτων. Ὅταν τὰ ἅρματα μποῦν στὴν ἀπυροβόλητη ἀκτίνα —ὁπότε τὰ πυροβόλα τους ἀχρηστεύονται — τὰ ἀτσαλένια ἑρπετὰ ἀρχίζουν νὰ περιστρέφονται ἀμήχανα. Καὶ τότε ἐντελῶς ἀπρόσμενα, οἱ πυργίσκοι καὶ τῶν φιλικῶν καὶ τῶν ἐχθρικῶν ἁρμάτων ἀνοίγουν, ὁ ἕνας μετὰ τὸν ἄλλο πετάγονται ἔξω κι ἀρχίζει ἕνας κανονικὸς κλεφτοπόλεμος στὸν ὁποῖο τὰ ἅρματα παίζουν ρόλο ταμπουριῶν. Ὅταν καὶ τὰ τουφέκια ἀποδειχθοῦν ἐλάχιστα ἀποτελεσματικά, οἱ στρατιῶτες τὰ πετοῦν γιὰ νὰ ἁρπαχθοῦν σῶμα μὲ σῶμα. Ἔτσι, καθὼς ἡ δράση ἀναπτύσσεται, ἡ ἀφήγηση ἀπομακρύνε-

«Πράκτωρ ὑπ' ἀριθμὸν 1», τοῦ Κουζμίνσκι

ται ἀπ' τὸ ἱστορικὸ «παρόν», ἐνῶ ὁ θεατὴς ἔχει τὴν ἐντύπωση πὼς παρακολουθεῖ μιὰ μάχη προϊστορικὴ ἢ μιὰ σύγκρουση ἀνάμεσα σὲ πρωτόγονες ἀφρικανικὲς φυλές: Ὁ μύθος κυριάρχησε ἀπόλυτα πάνω στὸ ἱστορικὸ γεγονός.

Καὶ τὸ ἐπιμύθιο; Εἶναι τόσο ἁπλὸ καὶ τόσο ἀποτελεσματικὸ ὅσο καὶ αὐτὸ τῶν λαϊκῶν παραμυθιῶν: στὴ μάχη, ὅπου οἱ μαχητὲς πετάχθηκαν παρὰ τὴ θέλησή τους (μὲ μιὰ διαταγὴ τοῦ Ἐπιτελείου, οἱ συνεδριάσεις τοῦ ὁποίου χρησιμοποιοῦνται σὰν ἕνα εἶδος λάιτ - μοτὶβ στὴν ἀρχὴ σχεδὸν κάθε σεκάνς) οἱ ἄνθρωποι ἐλάχιστα νοιάζονται γιὰ τὴν «πατρίδα», τὰ «ἰδανικά», τὴ «φρούρηση τῶν θεσμῶν» καὶ τὰ ἠχηρὰ παρόμοια. Ἐκεῖ, αὐτὸ ποὺ προέχει εἶναι ἡ ἐπιβίωση μὲ κάθε τρόπο. Γιὰ τὸ μαχητή, δὲν ὑπάρχει οὔτε παρελθόν, οὔτε μέλλον. Ὑπάρχει μόνο ἡ κόλαση τοῦ παρόντος, ἡ φρίκη τοῦ ἐ δ ῶ καὶ τοῦ τ ώ ρ α .

Τίποτα δὲν θὰ μποροῦσε νὰ παραστατικοποιήσει πιὸ ἀποτελεσματικὰ τὴν ἀπανθρωπιὰ καὶ τὴ βαρβαρότητα τοῦ πολέμου ἀπὸ τοῦτον τὸν προοδευτικὸ ἐκπεσμὸ τῆς «μοντέρνας» μάχης σὲ μιὰ πρωτόγονη σύγκρουση σῶμα πρὸς σῶμα.

Ὅλες οἱ σεκάνς τῆς ταινίας καταλήγουν σ' ἕναν παρόμοιο ἐκπεσμὸ τῶν ἀξιῶν μέχρι τὰ ἔσχατα ὁριά τους.

Βέβαια, θὰ μποροῦσε νὰ κατηγορήσει κανεὶς τὸν Ὀζέρωφ γιὰ ὑπεραπλούστευση καὶ ἐκχυδαϊσμὸ τῆς φιλοσοφίας τῆς ἱστορίας, ἢ γιὰ ἀφελῆ ἀνθρωπισμό, ἀλλὰ μιὰ τέτοια κατηγορία δὲν θᾶταν παρὰ μιὰ ἄλλης μορφῆς ὑπεραπλούστευση. Γιατί, πρόθεσή του εἶναι (κι αὐτὸ γίνεται φανερὸ ἀπὸ τὴν ἐ σ κ ε μ έ ν η μυθοποίηση τοῦ ἱστορικοῦ γεγονότος) ὄχι ἡ ἑρμηνεία τῆς ἱστορίας μὲ ἐπιστημονικὰ δεδομένα ἀλλὰ τὸ κοίταγμά της ἀπ' τὴ σκοπιὰ τῆς σιδερένιας λογικῆς τοῦ ἁπλοῦ ἀνθρώπου. Τόπαμε ἤδη: τὸ φίλμ εἶναι λ α ϊ - κ ὸ μὲ τὴν πλήρη ἔννοια τούτης τῆς λέξης: σ' αὐτό, δὲν ὑπάρχουν ὑπονοούμενα, δὲν ὑπάρχουν πολύπλοκες «προεκτάσεις». Ὁ μύθος εἶναι μονοσήμαντος καὶ ἡ ἄποψη ποὺ αὐτὸς ὑπηρετεῖ ἐξαιρετικὰ ἁπλή. Θὰ μποροῦσε νὰ διαφωνήσει κανεὶς μὲ τούτη τὴν ἁπλοποίηση, ἀλλὰ πρὶν διαφωνήσει θὰ πρέπει νὰ πάρει ὑπ' ὄψη του ὅτι πολὺ πιὸ ἐπικίνδυνη θὰ ἦταν ἡ ἄκριτη «ρεαλιστικὴ» ἀναπαράσταση ἱστορικῶν γεγονότων — ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ σεναριογράφος θὰ διάλεγε σὰν ἀφετηρία τὴν Ἱστορία.

«Ἡ μεγάλη μάχη», τοῦ Γιούρι Ὀζέρωφ

ΝΙΝΙ ΤΙΡΑΜΠΟΥΤΣΙΟ
(Ἰταλία)

Σκηνοθεσία — Σενάριο: Μαρτσέλλο Φοντάτο. Φωτογραφία: Κάρλο ντὶ Πάλμα. Μουσική: Κάρλο Ρουστιτσέλλι. Ντεκόρ: Φλάβιο Μαγκερίνι. Κάστ: Μόνικα Βίττι, Σύλβια Κόσινα, Πεππίνο ντὲ Φιλίππο, Πιὲρ Κλεμεντί. Παραγωγή: Διεθνὲς Γραφεῖο Κινηματογραφικῶν ταινιῶν.

Μιὰ ἀκόμα, ἰταλικὴ αὐτὴ τὴ φορά, ψευδοπολιτικὴ ταινία, γαρνιρισμένη μὲ τραγούδια, κλοουνίστικα νούμερα, γυναικεία σάρκα, μονομαχίες κλπ. Πλαίσιο: τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς μπὲλ ἐπόκ. Δράστες: Οἱ Ἰταλοὶ θεατρίνοι τῶν μπουλουκιῶν ποὺ μπλέκονται στὴν πολιτικὴ παρασυρμένοι «ἀπ' τὴ φορὰ τῶν πραγμάτων».

ΔΕΝ ΘΑ ΓΕΡΑΣΟΥΜΕ ΜΑΖΙ
(Γαλλία)

Σκηνοθεσία - Σενάριο: Μωρὶς Πιαλά. Φωτογραφία: Λουτσιάνο Τοβάλι. Μουσική: Ζὰν - Κλὼντ Βανιέ. Κάστ: Μαρλὲν Ζομπέρ, Ζὰν Γιάν, Μασὰ Μερίλ, Κριστὶν Φαμπρεγκά, Ζὰκ Γκαλάν, Μιοὺζ Νταλμπρέ. Παραγωγή: LIDO (Παρίσι) καὶ EMPIRE (Ρώμη).

Δὲν γνωρίζουμε τὴν πρώτη ταινία τοῦ Πιαλά, τὴ «Γυμνὴ παιδικὴ ἡλικία» ποὺ ἡ γαλλικὴ κριτικὴ τὴν ἐξύμνησε ὁμόφωνα. Ὡστόσο, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὸ «Δὲν θὰ γεράσουμε μαζί», τοῦτος ὁ καινουργιοφερμένος στὸ γαλλικὸ σινεμὰ πρέπει νᾶναι ἕνας «γεννημένος» κινηματογραφιστής: Ἀπὸ μιὰ κοινότατη ἱστορία «τριγώνου» (ἕνας ἄνδρας - δυὸ γυναῖκες) κατορθώνει ν' ἀποσπάσει ὅ,τι δὲν θᾶταν δυνατὸν νὰ ἀποσπασθεῖ παρὰ μόνον ὅταν διαπλασθεῖ ἀπ' τὸ φακὸ μιᾶς κάμερα.

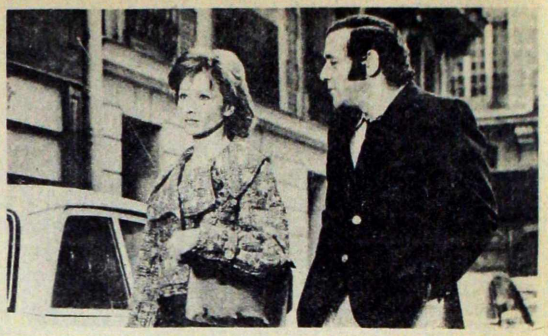
Ὁ Πιαλὰ δομεῖ τὸ σενάριό του μὲ τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα τῆς δράσης ποὺ ἕνας ἄλλος θὰ τὰ θεωροῦσε ἴσως ἐντελῶς ἀπρόσφορα γιὰ μιὰ κινηματογραφικὴ ἐπεξεργασία: ἀσήμαντες λεπτομέρειες, καθόλου ἐντυπωσιακὰ γεγονότα, ἔλλειψη συγκρούσεων, συστηματικὴ ἀποφυγὴ τοῦ ἐφφέ.

Δουλεύοντας στὰ περιθώρια τῆς «κυρίως ἱστορίας» —ποὺ ἐδῶ ἀπωθεῖται σὰν «ἔλλειψη»— πετυχαίνει νὰ δώσει σ' αὐτὴ τὴν ἱστορία ἕνα καινούργιο νόημα,

«Τὸ γυάλινο σπίτι», τοῦ Τὸμ Γκράιτς.

πέρα ἀπ' τὶς δυσκολίες τῆς συμβίωσης». Μὲ τὴν ἄρνηση κάθε φανερῆς ἐξάρτησης ἀπ' τὴν ψυχολογία, φέρνει σὲ πρῶτο ἐπίπεδο τὶς κοινωνικὲς καταβολὲς αὐτοῦ τοῦ ὑποτονικοῦ δράματος: δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ ἱστορία «πάθους», ἀλλὰ γιὰ τὴ διαγραφὴ τῶν ἐπιπτώσεων, πάνω στὶς σχέσεις ἑνὸς ζευγαριοῦ, τοῦ ἄγχους τῆς οἰκονομικῆς ἀβεβαιότητας καὶ τοῦ συνακόλουθου συναισθήματος ἀνασφαλείας: ἐκεῖνος εἶναι κινηματογραφιστὴς (ὅπως δηλώνει ὁ Πιαλά, ἡ ταινία του ἔχει πολλὰ αὐτοβιογραφικὰ στοιχεῖα) δηλαδὴ ἀ ν ε π ά γ γ ε λ τ ο ς , σύμφωνα μὲ τὴν τρέχουσα ἀστικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴ δουλειά. Τοῦτος ὁ ἀνεπάγγελτος τυχαίνει νἆναι παντρεμένος μὲ μιὰ ἄβουλη ἀστή, καὶ ἐρωτευμένος μὲ μιὰ ἄλλη ἀστή, ποὺ ἀντιμετωπίζει τὴν ἐρωτικὴ σχέση σὰν εὐκαιρία ἀπαλλαγῆς ἀπ' τὸ συναίσθημα ἀνασφάλειας. Ὡστόσο, ὁ ἄσημος κινηματογραφιστὴς εἶναι ἡ πιὸ σαθρὴ σανίδα σωτηρίας ἀφοῦ κι ὁ ἴδιος ἀναζητάει μιὰ τέτοια σανίδα —καὶ ἔτσι ἀκριβῶς χρησιμοποιεῖ τὴν ἐρωμένη του.

Εἶναι φανερὴ ἡ ἀλλοτρίωση τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων ποὺ δὲν εἶναι παρὰ ἀντανάκλαση τῆς ἀλλοτρίωσης στὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο. Αὐτὴ τὴ μεταφορὰ ἀπ' τὸ ἕνα ἐπίπεδο στὸ ἄλλο, ὁ Πιαλὰ τὴν πετυχαίνει μὲ μιὰ θαυμαστὴ διακριτικότητα: Γίνεται ἀντιληπτὴ μόνο μὲ τὸ στοχασμὸ πάνω στὴ σημασία τῆς φ ό ρ μ α ς τ ῆ ς φ ο ύ γ κ α ς ποὺ υἱοθετεῖ ὁ σκηνοθέτης: Ὁ θεατὴς εὔλογα διερωτᾶται γιατί ἡ δράση δὲν προωθεῖται, γιατί ἀ ν α κ υ κ λ ώ ν ε τ α ι συνεχῶς, γιατί ἡ ταινία μοιάζει μὲ μιὰ ἀτέλειωτη σειρὰ παραλλαγῶν πάνω στὸ ἕνα καὶ μοναδικὸ θέμα: τσακωμὸς-συμφιλίωση. Τὸ θέμα αὐτό, καθὼς ἐκτυλίσσεται σπειροειδῶς, προσδιορίζει, μὲ τὴν τελευταία του σπείρα (ἕναν σχεδὸν ἀκούσιο χωρισμὸ) τὰ ὅρια τοῦ φαύλου κύκλου μέσα στὸν ὁποῖο ἔχουν ἐγκλωβισθεῖ οἱ ἥρωες: ἡ οἰκονομικὴ ἀνασφάλεια ἀποκλείει τὴν ἐπιθυμητὴ συμβίωση ποὺ γίνεται ἀδύνατη. Μόνο ἕνα βίαιο σταμάτημα τῆς περιέλιξης τῆς σπείρας θὰ μποροῦσε νὰ ὁδηγήσει στὴν κάθαρση τούτη τὴ μοντέρνα τραγωδία. Τὸ χτύπημα δίνεται ἀπὸ τὴ γυναίκα, ξαφνικά, σχεδὸν βάρβαρα, μὲ τὴν ἀποφασιστικότητα τοῦ κυριαρχημένου ἀπὸ τὸ ἔνστικτο τῆς ἐπιβίωσης ζώου: παντρεύεται βιαστικὰ ἕνας πλούσιο, καταστρέφοντας ἔτσι, στὴ διαρκεια ἑνὸς γουὴκ



«Ἐν θὰ γεράσουμε μαζί», τοῦ Μωρὶς Πιαλά

-ἔντ, μιὰ ἐξάχρονη σχέση τὴν ὁποία, ὡστόσο, θὰ ἐπιθυμοῦσε πάρα πολὺ νὰ διαφυλάξει. Ὁ Πιαλά, γιὰ νὰ συγκεκριμενοποιήσει τὶς ἀπόψεις του πάνω σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα, χρησιμοποιεῖ σὰν δομικὸ ὑλικὸ στοιχεῖα σαφῶς ρεαλιστικά: τὸ ντεκόρ, ὁ διάλογος (ἐλαττωμένος στὸ μίνιμουμ), οἱ φωτισμοὶ ἀ ν α π α ρ ι σ τ ο ῦ ν μὲ ἀκρίβεια τὸν ἀστικὸ χῶρο. Ὅμως τούτη ἡ ἀναπαράσταση, ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ καθοριστοῦν τὰ στοιχεῖα της, ὑφίσταται μιὰ ριζικὴ ἀναίρεση μέσα ἀπ' τὸ ντεκουπάζ: ἡ κίνηση τῆς κάμερα καὶ τὸ μοντάζ δημιουργοῦν μιὰ φανερὴ ρήξη στὴν ἀληθοφανῆ συνοχὴ τοῦ ρεαλιστικοῦ χώρου, μὲ τὴ μὴ-ρεαλιστικὴ χρήση τῆς κινηματογραφικῆς τεχνικῆς (κατάργηση τῶν ρακόρ, κατάργηση τῆς περιγραφῆς μὲ τὴν κίνηση τῆς κάμερα, συστηματικὴ χρήση μεσαίων πλάνων, ἀποφυγὴ τῆς «ἀξιολόγησης» τῶν ὀπτικῶν ἐπιπέδων). Δηλαδή, τὸ ντεκουπὰζ δὲν ὑποτάσσεται ποτὲ στὶς ἀνάγκες μιᾶς «λογικῆς ἀφήγησης»: εἶναι σαφέστατα «κατασκευαστικὸ» μιᾶς ἄποψης γιὰ τὸν κόσμο (τῆς ἄποψης τοῦ σκηνοθέτη) κι ὄχι «ὑπηρετικὸ» μιᾶς προϋπάρχουσας ἀπ' τὸ φίλμ «ρεαλιστικῆς κατάστασης». Ὁ χῶρος τοῦ κ ό σ μ ο υ μεταλλάσσει σὲ χῶρο τῆς τ α ι ν ί α ς , δηλαδὴ γίνεται χῶρος συνθεμένος μὲ τὴν ἐπέμβαση τοῦ κινηματογραφιστῆ. Ἔτσι, ὁ ρεαλισμὸς χάνει ἐντελῶς τὴν ἀναπαραστατική του ἔννοια καὶ γίνεται ἀφετηρία γιὰ ἕναν στοχασμὸ πάνω σ' ἕνα πολὺ συγκεκριμένο πρόβλημα.

ΚΟΥΡΔΙΣΤΟ ΠΟΡΤΟΚΑΛΙ
(Η.Π.Α.)

Σκηνοθεσία: Στάνλεϋ Κιούμπρικ. Σενάριο: Στάνλεϋ Κιούμπρικ, ἀπὸ βιβλίο τοῦ Ἄντονυ Μπάρτζες. Φωτογραφία: Τζὼν Ἄλκοτ. Μουσική: Μπετόβεν, Ροσσίνι. Ντεκόρ: Τζὼν Μπάρρυ, Κάστ: Μάλκολμ Μὰκ Ντάουελ, Πάτρικ Μάγκη, Μάικλ Μπαίητς, Γουῶρεν Κλάρκ, Τζὼν Κλάιβ. Παραγωγή: Γουῶρνερ Μπράδερς καὶ Κιούμπρικ. Διάρκεια: 137'.

Ὕστερα ἀπ' τὸ «2001, Ὀδύσσεια στὸ διάστημα», δύσκολα θὰ μποροῦσε νὰ φαντασθεῖ κανεὶς πὼς ὁ Κιούμπρικ θά... κούρδιζε πορτοκάλια! Τὸ γνώριμό του κλίμα τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας, ἐδῶ δὲν εἶναι παρὰ πρόσχημα γιὰ συσσώρευση ἐξαιρετικὰ ἐντυπωσιακῶν

ὀπτικῶν ἐφφέ, ταγμένων στὴν ὑπηρεσία ἑνὸς ἄκριτου πεσιμισμοῦ.

Τὸ σενάριο ἀκολουθεῖ τὸ παμπάλαιο σχῆμα ἔγκλημα-τιμωρία-κάθαρση. Δὲν θάχαμε νὰ ποῦμε πολλὰ γιὰ τὰ δυὸ πρῶτα σκέλη ποὺ ἀποτελοῦν τοὺς πόλους τοῦ κλασικοῦ δράματος. Τὸ ἐνδιαφέρον (καὶ τὸ ὕποπτο) στὴν ταινία τοῦ Κιούμπρικ εἶναι ἡ ἀντιστροφὴ καὶ ὁ ἐκχυδαϊσμὸς τῆς ἔννοιας τῆς κάθαρσης, ποὺ ἐδῶ πρέπει νὰ νοεῖται μὲ τὴ γραμματολογική της σημασία, σὰν «καθαρισμός»: Ὁ ἐγκληματίας νεαρὸς ἀρχηγὸς τῆς συμμορίας, ἀφοῦ τιμωρηθεῖ μὲ φυλάκιση, ὑφίσταται μιὰ φαρμακευτικὴ (καὶ ψυχολογική) πλύση ἐγκεφάλου ποὺ τὸν καθιστᾶ γιὰ πάντα ἀνίκανο «νὰ πράξει τὸ κακό». Φυσικά, πρόθεση τοῦ Κιούμπρικ δὲν ἦταν ἡ προφητεία τῆς ἔλευσης ἑνὸς καινούργιου, «ἐπιστημονικοῦ» τρόπου «ἠθικοποίησης». Ἀντίθετα, εἶναι σαφὴς ἡ προσπάθειά του καταγγελίας τούτου τοῦ ἠθικοῦ εὐγονισμοῦ.

Κι ἐδῶ ἀκριβῶς ἀρχίζει ἡ ἰδεολογικὴ σύγχηση: Γιατὶ δὲν εἶναι προοδευτικὴ μιὰ καταγγελία τῆς ὀργανωμένης ἀγελοποίησης; Διότι, ἁπλούστατα, ἕνα καθαρὰ κοινωνικὸ φαινόμενο, ὁ Κιούμπρικ τὸ ἀντιμετωπίζει μὲ ὑποθετικὰ δεδομένα, παρμένα ἀπὸ μιὰ ὑποθετικὴ βιοχημεία. Κι ἀκόμα, διότι ἡ προσφυγὴ σὲ μιὰ τόσο ὑπεραπλουστευμένη «ἐπιστημοσύνη» σχηματοποιεῖ χωρὶς νὰ ἑρμηνεύει καὶ ἐκχυδαΐζει χωρὶς νὰ ἐκλαϊκεύει. Ἡ προσφυγὴ στὸ κάθε ἄλλο παρὰ εὔκολο εἶδος τῆς ἐπιστημονικῆς φαντασίας δὲν δημιουργεῖ τοῦτες τὶς ὠφέλειες. Ἄλλωστε, ὁ ἴδιος ὁ Κιούμπρικ τοῦ «2001» θὰ πρέπει νὰ ξέρει πολὺ καλὰ ὅτι ἡ ἐπιστημονικὴ φαντασία ἔχει σὰν ἀφετηρία συγκεκριμένα ἐπιστημονικὰ δεδομένα. «Στὸ «Κουρδιστὸ πορτοκάλι», ἡ ἀφετηρία ἐντοπίζεται εὔκολα σὲ κάποιες πολὺ γνωστὲς κοινωνικὲς καταστάσεις: παιδικὴ ἐγκληματικότητα, ὀργανωμένη βία, προσπάθεια τοῦ ἀστικοῦ κράτους νὰ «ἠθικοποιήσει» καὶ νὰ «νομιμοποιήσει» τὶς ἀνομίες του, κλπ. Ἡ ἀναγωγὴ τούτων τῶν φαινομένων σ' ἕνα ἐπίπεδο φανταστικὸ θὰ μποροῦσε νἆναι θεμιτὴ ἂν τὰ δεδομένα τῆς ἀναγωγῆς ἦταν παρμένα ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη τῆς κοινωνιολογίας κι ὄχι ἀπ' τὴν ἐπιστήμη τῆς βιοχημείας.

Ἡ ἀπάτη ποὺ ἐπιχειρεῖ ὁ Κιούμπρικ εἶναι ὁλοφάνερη: ἀδυνατώντας νὰ ἑρμηνεύσει κοινωνικὰ φαινόμενα καὶ νὰ ἐπισημάνει τὶς πιθανὲς ἐξελίξεις τους, καταφεύγει στὸ πολὺ γνωστὸ τέχνασμα τῆς αὐθαίρετης ἀναλογίας.

Ἂν ἡ ἀποτυχία στὸ ἐπίπεδο τοῦ σεναρίου εἶναι πλήρης, ἡ ἀποτυχία στὸ ἐπίπεδο τῆς σκηνοθεσίας δὲν εἶναι μικρότερη. Ἡ βία, κυριαρχικὸ μοτίβο τῆς ταινίας, ἀντιμετωπίζεται μὲ τὴν υἱοθέτηση ἑνὸς στὺλ χορογραφικοῦ: οἱ κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν —ὅσο καὶ αὐτὲς τῆς κάμερα— εἶναι τόσο σχολαστικὰ μελετημένες ποὺ οὔτε μιὰ γροθιὰ δὲν πέφτει χωρὶς τὸ χέρι νὰ διαγράψει μιὰ ἄψογη, ἁρμονικὴ κίνηση. Ἔτσι, ἡ βία μοιάζει σὰν μιὰ ἄσκηση στὸ τζοῦντο ἢ τὸ καράτε, καὶ ἀποχτᾶ μιὰ χροιά, φανταστική. Κάτι τέτοιο, ὁπωσδήποτε, δὲν θάπρεπε νὰ εἶναι μέσα στὶς προθέσεις τοῦ Κιούμπρικ, ἀφοῦ ἡ βία ποὺ ξεκινάει νὰ καταγγείλει εἶναι πραγματική.

ΛΥΤΡΩΜΟΣ
(Τουρκία)

Σκηνοθεσία: Οὐλκοὺ Ἐράκαλιν. Σενάριο: Ἐσάτ Ὄζβερεν. Φωτογραφία: Ἐνβὲρ Μπούρτσκιν. Μουσική: Μετὶν Μπουκέι. Κάστ: Ζεϋνὲπ Ἀκσού, Σαντρὶ Ἀλισίκ, Φικρὲτ Χακάν. Παραγωγή: Κερβὰν Φίλμ.

Ἀπὸ τουρκικῆς πλευρᾶς, ἡ ταινία παρουσιάστηκε μὲ ἄκρα ἐπισημότητα στὸ φεστιβάλ: παροῦσα ἡ παχουλὴ ὄμορφη πρωταγωνίστρια, παρόντες καὶ ἐκπρόσωποι τοῦ διπλωματικοῦ σώματος. Αὐτὸ σημαίνει πὼς τοῦτο τὸ σπαραξικάρδιο δράμα (κυριολεκτικὰ καὶ μεταφορικὰ) ποὺ μᾶς ἔκανε νὰ γελάσουμε ὅσο καμιὰ κωμωδία, πρέπει νὰ θεωρεῖται σὰν ἀντιπροσωπευτικὸ δεῖγμα τῆς πληθωρικῆς (σὲ ἀριθμὸ καὶ βλακεία) τούρκικης κινηματογραφίας.

Ἔτσι γιὰ διασκέδαση, θὰ προσπαθήσουμε νὰ ἀπαριθμήσουμε τοὺς παράγοντες ἐπιτυχίας (;) τοῦ τούρκικου κινηματογραφικοῦ πιλαφιοῦ: 1) Σπαραγμός, ὀδυρμός, θρῆνος καὶ κοπετός, εἶναι ἡ πρώτη ὕλη. 2) Ὁ σκηνοθέτης (ἀπαραιτήτως πρέπει νὰ εἶναι γνήσιος Τοῦρκος) ὀφείλει νὰ πάρει πάρα πολὺ στὰ σοβαρὰ τὴ δουλειά του, καὶ νὰ κλαίει ἀκατάπαυστα σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ γυρίσματος. 3) Οἱ πρωταγωνιστὲς πρέπει νὰ κλαῖν χωρὶς τὴν ἐπικουρία τῶν γνωστῶν τεχνικῶν μέσων, δηλαδὴ τῆς γλυκερίνης καὶ τῶν κρεμυδιῶν. (Ποτὲ δὲν εἴδαμε «ρεαλιστικότερη» ὑποκριτική). 4) Ὁ φωτογράφος πρέπει νὰ ἔχει στὴ διάθεσή του ἕνα σύστημα τηλεχειρισμοῦ τῆς κάμερα γιὰ νὰ μὴν τραντάζεται ἀπ' τοὺς λυγμούς. 5) Ὁ ἠχολήπτης μπορεῖ νὰ κλαίει κατὰ βούληση, ἀφοῦ ὁ θρῆνος του θὰ προσθέσει στὴν «ἀτμόσφαιρα».

Νά, τώρα, καὶ μερικοὶ «ἰδεολογικοὶ» παράγοντες τῆς «ἐπιτυχίας»: 1) Ὁ σύζυγος πρέπει νὰ εἶναι πάρα-πάρα-πάρα πολὺ πλούσιος καὶ ἡ σύζυγος (πρὶν τὸν παντρευτεῖ) πάρα-πάρα-πάρα πολὺ φτωχή, γιατὶ ἀλλιῶς δὲν δημιουργεῖται μιὰ πάρα-πάρα-πάρα πολὺ ἰσχυρὴ σύγκρουση (πρὸς Θεοῦ, ὄχι ταξική!) 2) Κάποιος στὴν οἰκογένεια πρέπει νὰ τὰ τινάζει ἀπὸ ὥρα σὲ ὥρα (δηλαδή, ἀπὸ δευτερόλεπτο σὲ δευτερόλεπτο μὲ τὰ φιλμικὰ δεδομένα), κατὰ προτίμηση ἀπὸ καρκίνο. Ὅμως, παρὰ τὸ παρατεταμένο ψυχοράγημα στὸ τέλος, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Ἀλλὰχ περισσότερο καὶ λιγότερο τοῦ γιατροῦ, πρέπει νὰ γίνεται περδίκι. 3) Τὰ σημαντικότερα πράγματα πρέπει νὰ λέγονται ἀμέσως μετὰ ἀπὸ ἕναν ἀμανέ. Ἔτσι, ὁ θεατὴς προετοιμάζεται συναισθηματικὰ γιὰ νὰ δεχθεῖ τὸ μεγάλο ἠθικὸ δίδαγμα. Ποτὲ δὲν ἀκούσαμε τόσα πολλὰ τραγούδια σὲ τόση λίγη ὥρα. (Πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ πλούσιος τῆς ταινίας μας εἶναι ἀμανοσυνθέτης θρυλικός). 4) Πρέπει τὸ Κισμὲτ νὰ κυριαρχεῖ ἀπ' τὸ πρῶτο μέχρι τὸ τελευταῖο καρὲ τῆς ταινίας: τυφλὲς καὶ ἀνεξιχνίαστες δυνάμεις, ἄλλοτε καταστροφικὲς καὶ ἄλλοτε ἀγαθοποιές, πρέπει νὰ διαπερνοῦν τὰ πάντα καὶ τοὺς πάντες.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΑΦΑΗΛΙΔΗΣ

Ἡ θέση τοῦ βασιλιᾶ ἤ ὁ Χίτσκοκ καί τό πτῶμα τοῦ πουθενά (ΙΙ)

τοῦ Νίκου Λυγγούρη

Ἡ θέση τοῦ σημαίνοντος

Θὰ μπορούσαμε, σχηματοποιώντας κάπως τὰ πράγματα, νὰ ποῦμε ὅτι στὸ Χιτσκοκικὸ κείμενο παρατηρεῖται μιὰ διαδικασία ἐξάλειψης καὶ σβήσιματος τοῦ σημαίνοντος ἀντίστροφη ἀπὸ ἐκείνη ποὺ συναντήσαμε μελετώντας τὸ κείμενο τοῦ Μπουνιουὲλ («Σ.Κ.» Νο 21): τὸ σημαῖνον κρύβεται πίσω ἀπὸ τὸ ἀφηγηματικὸ ὑφάδι στὴν προσπάθεια τοῦ κείμενου νὰ ἐμποδίσει τὴν «ματεριαλιστική του ἀναδίπλωση» σύμφωνα μὲ τὸ λόγο τοῦ Μπάρτ[15]. Ἡ αἰτία αὐτοῦ τοῦ μασκαρέματος τοῦ σημαίνοντος σ' ἕνα ἁπλὸ ἀντικείμενο πλαισιωμένο ἀπ' τὸ μηχανισμὸ τῆς ἀναπαράστασης, εἶναι ἁπλή: ἀρκεῖ νὰ ὑπενθυμίσουμε τὴν θεμελιώδη διάκριση ἀνάμεσα στὸ στάτους τῆς μορφῆς καὶ σ' ἐκεῖνο τῆς ὕλης. Ἡ Χιτσκοκικὴ ἀφήγηση παρουσιάζει ἀκριβῶς ἐκείνη τὴν τελειότητα τῆς μορφῆς, τὴν δίχως ἐλλείψεις καὶ κενά, τὴν ἀνεπηρέαστη ἀπὸ κάθε δράση ἐπικαθοριστικῶν στοιχείων πάνω στὸ σῶμα της· τὸ εἶδος αὐτῆς τῆς ἀφήγησης ἐξομαλύνει κάθε αἰχμή, κάθε τομὴ ἡ ὁποία θὰ τολμοῦσε νὰ ἀντισταθεῖ στὶς ἀρχὲς τῆς διάρκειας, τῆς συνέχειας καὶ τῆς ὁμογένειας ποὺ διέπουν τὴν ἀφήγηση. Τέτοιες αἰχμὲς καὶ τομές, ὄντας ξένες πρὸς τὶς μορφικὲς αὐτὲς ἀρχές, δὲν θ' ἀνῆκαν σ' ἕνα ἄλλο χῶρο, σ' ἐκεῖνο τῆς ὕλης, τῆς ριζικὰ διαφορετικῆς ἀπ' τὴ μορφή; Καὶ γνωρίζουμε ἀπ' τὸν Λακὰν τὴν οὐσιαστικὴ φύση τοῦ σημαίνοντος, τὴν καθαρὰ σωματική του διάσταση, ἐκεῖνο ποὺ ὀνομάζει «ὑλικότητα τοῦ σημαίνοντος». Ἂν ἐγκαθιδρύσουμε λοιπὸν σχηματικὰ τὶς ἀναλογίες μορφὴ/ἀφήγηση, ὕλη/σημαῖνον, θὰ καταλάβουμε τί εἶναι ἐκεῖνο ποὺ κάνει τὸ κείμενο νὰ φοβᾶται τὴν ἀνάδυση τοῦ ἄλλου, αὐτοῦ ποὺ προκαλεῖ ταυτόχρονα τὴν ἀπέχθεια καὶ τὴν ἕλξη, τὸ φόβο μπροστὰ στὸ κενὸ καὶ τὸν πόθο μπροστὰ στὸ ἄγνωστο, στὸ ἑτερογενές, στὸ ἄ-μορφο.

Ἕλξη;

Ἤδη ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ σημαῖνον στὴν ὑλική του διάσταση ἐγκαθιδρύεται στὴ θέση τοῦ ἄλλου, ἀναπτύσσεται ἀκριβῶς ἕνα εἶδος ἕλξης ἀνάμεσα στὸ διάστημα τῆς ἀφήγησης καὶ σ' ἐκεῖνο τοῦ σημαίνοντος. Ἡ ἕλξη αὐτὴ ὑλοποιεῖται σὰν μιὰ σωτηρία τῆς σημαίνουσας ὕλης, σὰν μιὰ διαφυγή της ἔξω ἀπ' τὸ ἀφηγηματικὸ ὑφάδι, ποὺ συντελεῖται μὲ μιὰ συνεχῆ ἀποτύπωση σημαινόντων ἰχνῶν πάνω στὸ ἴδιο τὸ διάστημα τῆς ἀφήγησης. Τὰ σημαίνοντα αὐτὰ ἴχνη δὲν εἶναι «σημαίνοντα» στὴν πλήρη σημασία τοῦ ὅρου, μὲ τὸν τρόπο π.χ. ποὺ μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι οἱ παντόφλες στὴν «Τριστάνα» εἶναι ἕνα σημαῖνον θανάτου. Ἀντίθετα, δίχως νὰ ἐναντιώνονται στὴν κλασικὴ ἀφηγηματικὴ ροὴ (καθὼς συμβαίνει στὸ Μπουνιουέλ), παίρνουν τὸν τύπο της, τὴν ὄψη τῶν στοιχείων της· ἀλλὰ σὰν στοιχεῖα ἑτερογενῆ, ἐφ' ὅσον προέρχονται ἀπ' τὴν ἀπώθηση τῆς σημαίνουσας ἀλυσίδας, δὲν ἐξαλείφονται καὶ ὁλοκληρωτικά: ὑπάρχουν σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς φιλμικῆς ἐξέλιξης, ἐγγράφονται στὸν ἴδιο της τὸ σκελετὸ μ' ἕνα τρόπο ἀόρατο, ἀλλ' ὅμως ὑπαρκτό. Τὰ ἴχνη αὐτὰ δὲν ἐμποδίζουν σὲ τίποτε τὸ ἄνοιγμα τοῦ φίλμ πρὸς τὸ ἀναπαραστατικὸ σύστημα· ἁπλῶς ἀποτελοῦν τὴν εἰκονικὴ ἐγγραφὴ ἐκείνου ποὺ στὴ γλωσσολογία ὀνομάζεται μόρφημα[16]. Ἡ ἀναλογία αὐτὴ ποὺ προτείνουμε εἶναι ἐντελῶς σχηματική, ἀλλὰ ἀναγκαία. Στὸ μέτρο ἀκριβῶς ποὺ τὸ μόρφημα δὲν εἶναι κενὸ ἀπὸ νόημα ὅπως τὸ σημειώνει ὁ Μαρτινέ, ἀλλὰ ὑποδείχνει τὴ θέση τοῦ ὑποκειμένου, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι ἐκεῖνο ποὺ ἀπωθεῖται δὲν εἶναι ὁλόκληρο τὸ σημαῖνον ἀλλὰ τὸ σημάντημα.

Ἕνα παράδειγμα: τὰ βαλσαμωμένα πουλιὰ στὰ δωμάτια τοῦ περίεργου μοτὲλ στὴν «Ψυχώ» (Psycho, 1960), δὲν εἶναι σύμβολα οὔτε κάποιας ἰδέας οὔτε κάποιου ἀντικείμενου· ἀναλαμβάνουν μιὰ λειτουργία ἐντελῶς διαφορετική: στὴν ἀρχὴ ἐντάσσονται στὴ γραμμικότητα τῆς ἀφήγησης συντελώντας στὴ δημιουργία μιᾶς παγερῆς ἀτμόσφαιρας, ὄντας κενὰ ἀπὸ νόημα (στὸ μέτρο ποὺ μιὰ ἀφηγηματικὴ ἁλυσίδα εἶναι κενὴ ἀπὸ νόημα κι ἀντιτίθεται σὲ μιὰ σημαίνουσα ἁλυσίδα). Ὅμως μόνον ὅταν ἀντιληφθοῦμε ὅτι ὁ Πέρκινς εἶχε ταριχεύσει τὴ μητέρα του, θὰ καταλάβουμε ὅτι τὰ βαλσαμωμένα πουλιὰ ἐντάσσονται σ' ἕνα δεύτερο πλαίσιο στὸ ὁποῖο ὑποδείχνουν ἀκριβῶς ἐκεῖνο ποὺ κέρδισε ἡ ἀφήγηση καὶ χάθηκε γιὰ πάντα κι ἐκεῖνο ποὺ παρέμεινε σὰν στοιχεῖο ἐπικαθοριστικὸ τοῦ ὑποκείμενου (τοῦ Πέρκινς), τῆς θέσης του, τοῦ «ψυχισμοῦ» του. Τὸ ἴχνος τοῦτο δὲν εἶναι λοιπὸν κενὸ ἀπὸ νόημα, ἐφ' ὅσον βρίσκεται ἐκεῖ γιὰ νὰ δείχνει (κι ὄχι νὰ σημαίνει) τὸ γοῦστο τοῦ Πέρκινς γιὰ τὸ ταρίχευμα ζώων κι ἀνθρώπων (δηλαδὴ τὴ βαθύτερη τάση του γιὰ ταξινόμηση)· χάθηκε ὅ-

μως γιὰ πάντα τὸ σημάντημα (τὰ πουλιὰ σὰν ρῆγμα μέσα στὸ ἐσωτερικὸ ἑνὸς σχηματισμοῦ), ἐκεῖνο ποὺ θὰ καθόριζε τὴν οὐσία τοῦ ὑποκειμένου ποὺ καθορίζει καὶ δὲν καθορίζεται, τὸν τρόπο ὕπαρξής του μὲς τὸν κόσμο, τὸ φανερὸ σημάδι τῆς ἄρθρωσής του μὲ τὸ σωματικό, τὸ ὑλικό: τὴν ἀναδίπλωσή του στὸν τόπο ποὺ προσυπογράφει ὁ Ἄλλος.

Τὴ συνέχιση αὐτῆς τῆς λειτουργίας βλέπουμε στὰ «Πουλιὰ» (The Birds, 1963), ὅπου σύμφωνα μὲ τὸν Μπελλοὺρ τὰ πουλιὰ ἐπιτελοῦν μιὰ λειτουργία μεταφορᾶς τῶν διαφορετικῶν βλεμμάτων, δηλαδὴ μιὰ ἐκπομπὴ βλέμματος ἐρωτικὰ φορτισμένου, δίχως ἔτσι νὰ διακόπτουν τὴν ἀφήγηση (τὴ σχέση τῶν βλεμμάτων, τήν ἀκολουθία τῶν πλάνων ποὺ θεμελιώνεται πάνω σ' αὐτὴ τὴ σχέση), ἀλλὰ ἀντίθετα ἐντείνοντάς την, προσθέτοντας ἕνα ἀκόμη δραματικὸ στοιχεῖο· τὰ πουλιὰ ὑποδείχνουν μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὸ χῶρο στὸν ὁποῖο παίρνει σάρκα καὶ ὁστᾶ τὸ φάντασμα ποὺ ἐπικαθορίζει τὰ ἴδια τὰ ὑποκείμενα κι ὄχι κάτι τὸ ἐξωτερικὸ μ' αὐτά. Πόσο μακριὰ βρισκόμαστε ἀπ' τὸ ἑρμηνευτικὸ ντελίριο τῆς κυριαρχούσας κριτικῆς ποὺ ἀπέδωσε στὰ πουλιὰ τὸ ρόλο τῶν συμβόλων τῆς ἀτομικῆς καταστροφῆς(!) ἢ τῶν μεταφυσικῶν δυνάμεων ποὺ ξέσπασαν γιὰ νὰ καταστρέψουν τὸν κόσμο! Ἂν ὑπάρχει μιὰ «συμβολικὴ» στὸ κείμενο τοῦ Χίτσκοκ μόνο ἀπ' τὴν πλευρὰ τῆς ἀπώθησης τοῦ συμβόλου (πιὸ σωστὰ τοῦ σημαίνοντος) καὶ τῆς ἐγγραφῆς ἰχνῶν ποὺ παίζουν τὸ παιχνίδι τοῦ κλασικισμοῦ καὶ τῆς διαφάνειας, θὰ ἦταν δυνατὸν νὰ μελετηθεῖ.

Ἀκόμη καὶ σ' ἕνα σύμβολο τόσο «φανερό», ὅπως εἶναι τὸ τελευταῖο πλάνο τοῦ φίλμ «Στὴ σκιὰ τῶν τεσσάρων γιγάντων» (North by Northwest, 1959), ὅπου τὸ τραῖνο μπαίνει μέσα στὸ τοῦννελ, θ' ἀρνιόμασταν ἀκριβῶς τὴ φύση τοῦ σύμβολου (τοῦ φαλλικοῦ σύμβολου), ἐφ' ὅσον τὰ πάντα μέσα στὸ φίλμ προσπαθοῦν (καὶ κατορθώνουν) νὰ τὸ καταστήσουν ἀθῶο: τὸ κλείσιμο τοῦ φίλμ ποὺ διαγράφει τὸ φόβο του μπροστὰ στὴν ἀνάδυση τοῦ ἀπωθημένου, ἡ ἔνταξή του στὶς ἴδιες ἀκριβῶς συντεταγμένες μὲ τὰ προηγούμενα πλάνα καὶ μὲ τὸ εἰκαστικὸ καὶ κινητικὸ περιεχόμενό τους, ἡ ἀταραξία τῆς ἀφηγηματικῆς ἀλυσίδας καὶ ἡ νηφαλιότητά της. Ἂν λοιπὸν σ' ὁλόκληρη τὴν ἐπιφάνεια τοῦ φιλμικοῦ κείμενου ἔχουν ἀποτυπωθεῖ τὰ ἴχνη μιᾶς ἀπωθημένης σημαίνουσας ἀλυσίδας καὶ τὴ θέση της ἔχει πάρει μιὰ ἄλλη (ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ χαρακτηρίσουμε σὰν σημαίνουσα - ἀφηγηματικὴ σ' ἀντίθεση μὲ τὴν πρώτη, ποὺ θάταν σημαίνουσα - σημαίνουσα), μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὰ ἴχνη αὐτά, ἂν καὶ ἀπορροφημένα ἀπ' τὸ μηχανισμὸ τῆς ἀναπαράστασης, συντελοῦν στὴ δημιουργία μιᾶς ἀόρατης ἢ μᾶλλον ἀδιόρατης ἀδιαφάνειας τοῦ κείμενου. Ἡ ἀδιαφάνεια αὐτὴ εἶναι τόσο περισσότερο ἔντονη ὅσο περισσότερο συστηματικὴ εἶναι ἡ ἄρθρωση τῶν ἰχνῶν μεταξύ τους καὶ σὲ σχέση μὲ τὴ διαφάνεια τοῦ κείμενου τοῦ κλασικισμοῦ. Ἡ πυκνότητά τους κι ὁ τρόπος ἔνταξής τους μέσα σ' ἕνα λιγότερο ἢ περισσότερο ὀργανωμένο σύστημα προσδίδει στὸ κείμενο μιὰ τάση ξεπεράσματος τοῦ ἴδιου του τοῦ ἑαυτοῦ κι ἐγκατάστασής του σ' ἕνα δεύτερο τόπο. Ἀλλ' αὐτὴ ἡ συστηματικὴ ὀργάνωση τῶν σημαινόντων ἰχνῶν δὲν μπορεῖ νὰ ὑλοποιηθεῖ, νὰ καταδειχτεῖ καὶ νὰ καταγραφεῖ παρὰ μόνον σὲ σχέση μὲ τὸν κριτικὸ λόγο, ὁ ὁποῖος θὰ ἐπιχειρήσει αὐτὴ τὴν ταξινόμηση. Ἤδη λοιπὸν βρισκόμαστε σ' ἕνα χῶρο ἀπ' ὅπου μιλᾶμε γιὰ ἕνα δεύτερο κείμενο. Στὴν «Ψυχὼ» μποροῦμε νὰ διακρίνουμε πιὸ καθαρὰ αὐτὸ τὸ δεύτερο κείμενο ποὺ ὑφαίνεται πάνω στὸ πρῶτο: γιατὶ ἂν μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε τὸ πρῶτο «κείμενο τοῦ καθορισμοῦ», θὰ λέγαμε τὸ δεύτερο «κείμενο τοῦ ἐπικαθορισμοῦ».

ΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΚΑΘΟΡΙΣΜΟΥ	ΚΕΙΜΕΝΟ ΤΟΥ ΕΠΙΚΑΘΟΡΙΣΜΟΥ
Κάθε στοιχεῖο εἶναι αὐτόνομο (π.χ. ἡ κατάδειξη κι ἡ ἀποκάλυψη τῆς ψύχωσης τοῦ Πέρκινς).	Κάθε στοιχεῖο ἐξαρτᾶ τὴν ὕπαρξή του ἀπὸ ἕνα ἄλλο (π.χ. ἡ ἑρμηνεία τῆς ψύχωσης τοῦ Πέρκινς ἀπ' τὸν ψυχίατρο).
Κάθε στοιχεῖο συνδέεται μὲ τὸ προηγούμενο καὶ τὸ ἑπόμενο (π.χ. βαλσαμωμένα πουλιὰ / ὁ Πέρκινς κοιτάζοντας ἀπ' τὴν κλειδαρότρυπα / τὸ ἔγκλημα).	Κάθε στοιχεῖο μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ μ' ὁποιοδήποτε ἄλλο στοιχεῖο ὅσο ἀπομακρυσμένα κι ἂν βρίσκονται (π. χ. βαλσαμωμένα πουλιὰ / Ταριχευμένη μητέρα / τὸ ἔγκλημα).
Κάθε στοιχεῖο παραπέμπει στὸ «πραγματικὸ» (π.χ. ἡ περίπτωση τοῦ γιοῦ ποὺ κράτησε μαζί του τὸ πτῶμα τῆς μητέρας του, ὅπως τὸ διηγεῖται κι ὁ Χίτσκοκ[7]).	Κάθε στοιχεῖο παραπέμπει στὸ «φιλμικὸ» (π.χ. ἡ περίπτωση τοῦ Πέρκινς ποὺ κρατάει μαζί του ἕνα σημαῖνον κρυμμένο, σημαῖνον ποὺ θὰ ἐμφανιστεῖ στὸ τέλος τοῦ φίλμ).
Κάθε στοιχεῖο ἔχει ἕνα ὄνομα (π.χ. ὁ Πέρκινς εἶναι ὁ ψυχωτικὸς Πέρκινς).	Κάθε στοιχεῖο χάνει τ' ὄνομά του (π.χ. ὁ Πέρκινς δὲν εἶναι μόνον ὁ ψυχωτικὸς Πέρκινς, ἀλλὰ ἕνας ἄλλος).

Μερικὲς παρατηρήσεις πάνω σ' αὐτὸ τὸν πίνακα:

I. Φανερὸ εἶναι ὅτι τὸ δεύτερο κείμενο ὄχι μόνο ἀναπτύσσεται πάνω στὸ πρῶτο ἀλλ' ἀρχίζει ν' ἀντιτίθεται πρὸς αὐτό.

II. Ὅ,τι τὸ πρῶτο κείμενο μᾶς προσφέρει σὰν διαφανές, σὰν διαπίστωση καὶ σὰν μαρτυρία, τὸ δεύτερο τείνει νὰ τὸ ἀντιστρέψει, νὰ τὸ γεμίσει κενὰ κι ἐρωτηματικά.

III. Ἐκεῖνο ποὺ παρουσιάζεται σὰν κλινικὴ περίπτωση (πρῶτο κείμενο), τείνει νὰ ἐμφανιστεῖ σὰν κοινωνικὸ γεγονὸς (δεύτερο κείμενο).

Δὲν θὰ μπορούσαμε ἀλλιῶς νὰ καταλάβουμε τὴ λειτουργικότητα ὁρισμένων στοιχείων στὴν «Ψυχὼ» ποὺ ξαφνιάζοντάς μας μὲ τὴν ἐπιθετικότητά τους μᾶς εἰσάγουν σ' ἕνα ἄλλο χῶρο, θὰ τολμούσαμε νὰ ποῦμε χῶρο τῆς Ἱστορίας. Τέτοια στοιχεῖα εἶναι π.χ. ἡ ἐκπληκτικὴ εἰσαγωγὴ στὸ φίλμ ὅπου καταδείχνεται ἡ πόλη, τὸ ξενοδοχεῖο,

τὸ δωμάτιο, ἡ ἀκριβὴς ὥρα καὶ τέλος τὰ πρόσωπα. Ἢ ἡ σκηνὴ τῆς ἑρμηνείας τῆς ψύχωσης τοῦ Πέρκινς ἀπ' τὸν ψυχίατρο, ἑρμηνεία ποὺ παίρνει τὴ μορφὴ μιᾶς γενικότερης ἑρμηνείας κι ὄχι μόνο μιᾶς ἀτομικῆς. Ἢ πάλι ἡ σκηνὴ τοῦ τέλους στὴν ὁποία ὁ Πέρκινς ἀπέναντι στὸν θεατὴ ἐξομολογεῖται τὶς φοβίες του μέσα σὲ μιὰ πλατύτερη φιλμικὴ κίνηση ποὺ μοιάζει νὰ ἐπανεγγράφει τὴν ἰδεολογία τοῦ Χίτσκοκ, τῆς ψυχανάλυσης καὶ τοῦ θεατῆ. Ἀλλὰ δὲν σκοπεύουμε νὰ προχωρήσουμε σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση, ἀφοῦ ἄλλο εἶναι ἐδῶ τὸ ἀντικείμενό μας.

Μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἂν τὸ δεύτερο κείμενο τοῦ ἐπικαθορισμοῦ ἐπιχειρήσει νὰ συμπυκνώσει τὰ σημαίνοντα ἴχνη του θὰ σχηματιζόταν πράγματι ἕνα σημαῖνον, ποὺ γλιστρώντας πάνω στὴν ἀόρατη ἐπιφάνειά του θὰ διοχετευόταν ἀμέσως στὸ κείμενο τοῦ κλασικισμοῦ, κενὸ ἀπὸ νόημα (στὴν ἔννοια ποὺ παραπάνω τὸ προσδιορίσαμε), ὑποταγμένο στοὺς κανόνες τῆς ἀφήγησης. Τὸ σημαῖνον αὐτὸ ποὺ πράγματι ὑπάρχει σὰν τέτοιο στὰ πλαίσια τοῦ Χιτσκοκικοῦ κείμενου θἄπαιρνε τὴ θέση τοῦ π ρ α γ μ α τ ι κ ο ῦ, τοῦ ὑλικοῦ ἀπωθημένου σημαίνοντος γιὰ τὸ ὁποῖο μιλήσαμε στὴν ἀρχή. Δὲν θὰ ἔπαυε ὅμως νἄναι ἕνα ἄλλο φανταστικὸ σημαῖνον, ἕνα δημιούργημα, ἕνα προϊὸν μιᾶς διαδικασίας ποὺ λειτουργεῖ σ' ἕνα διαφορετικὸ πεδίο· δὲν θὰ ἔπαυε ἀκόμη νὰ εἶναι τὸ προϊὸν μιᾶς ὑπεξαίρεσης, ἑνὸς μασκαρέματος, ἕνα ὁ μ ο ί ω μ α τοῦ πραγματικοῦ σημαίνοντος. Ἡ γνήσια θέση του θὰ βρισκόταν ἀλλοῦ, ἡ πηγὴ τῆς προέλευσής του δὲν θἄταν αὐτὴ ποὺ φαίνεται νὰ εἶναι. Ἡ αἰτία λοιπὸν τῆς κατασκευῆς αὐτοῦ τοῦ ὁμοιώματος εἶναι μετατοπισμένη ἀπ' τὴ θέση της, στὸ χῶρο τῆς ὁποίας τὸ κείμενο τοποθετεῖ ἕνα μηχανισμὸ ποὺ θὰ ἀπωθήσει μὲ τὴ σειρά του τὶς ἑτερογενεῖς διεργασίες τῆς κατασκευῆς τοῦ σημαίνοντος. Τὰ τελικὰ προϊόντα τῶν ἀπωθήσεων αὐτῶν εἶναι δύο: 1) Τὸ ὁμοίωμα, 2) ὁ μηχανισμὸς ποὺ ὑποτίθεται ὅτι τὸ κατασκευάζει.

Τὸ Χιτσκοκικὸ κείμενο λοιπὸν θὰ βρίσκεται γιὰ πάντα χαραγμένο ἀπὸ ἕνα σημάδι ποὺ θὰ προσπαθήσει γι' ἄλλη μιὰ φορὰ ν' ἀπωθήσει. Τὸ σημάδι αὐτὸ δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ παράγον (ὁ μηχανισμὸς κατασκευῆς τοῦ σημαίνοντος) καὶ στὸ παραγόμενο (τὸ σημαῖνον). Κι ἡ ἀπώθησή του θὰ γίνει μὲ τὸν τρόπο μιᾶς ἀπόλυτης ἔλλειψης αἰτιολόγησης: τὸ σημαῖνον ἁπλούστατα δὲν βγῆκε ἀπὸ πουθενά! Τὸ παρήγαγε φυσικὰ ὁ ἴδιος ὁ Χίτσκοκ (κι ὄχι τὸ φιλμικὸ κείμενο) γιὰ νὰ καταπλήξει τοὺς θεατές του! Ἀπὸ ὧν καὶ τὰ «ἀπρόοπτα», τὰ «αἰνίγματα» καὶ τὰ «παράδοξα» τῶν φίλμ τοῦ Χίτσκοκ.

Φανερὸς εἶναι ὁ ὑστερικὸς τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Δημιουργὸς - Χίτσκοκ ἀντικαθιστᾶ τὸ κείμενο τῶν φίλμ του, ρυθμίζοντας ὁ ἴδιος τὶς σημαοίες του. Κι ἔτσι μόνο μποροῦμε νὰ καταλάβουμε ὅλ' αὐτὰ τὰ πτώματα ποὺ ἔρχονται τὴ στιγμὴ ποὺ πρέπει νὰ ἔλθουν (ὅταν ἡ ἀφήγηση ἀδυνατεῖ νὰ κυλήσει πιὰ ἀνενόχλητα κι ἀρχίζει τὶς διαδοχικὲς ἀπωθήσεις ποὺ πάνω τους θὰ θεμελιωθεῖ), ὅλ' αὐτὰ τὰ βοηθητικὰ ἐργαλεῖα ποὺ δὲν ἦλθαν ἀπὸ πουθενά, οἱ ἄνθρωποι ποὺ οὐρανοκατέβατοι σώζουν τὸν ἥρωα, τ' αὐτοκίνητα ποὺ χαλᾶνε στὴν ὥρα τους. Ὁ δολοφόνος ποὺ δολοφονεῖται στὸ «Τηλεφωνήσατε ἀσφάλειαν ἀμέσου δράσεως» (Dial M for murder, 1954), οἱ σκηνὲς τοῦ πούλμαν στὸ «Σχισμένο παραπέτασμα (Torn Curtain, 1966), οἱ ἀστυνομικοὶ ποὺ φτάνουν τὴν τελευταία στιγμὴ στὴ «Σκιὰ τῶν τεσσάρων γιγάντων»: τόσα νεκρὰ σημαίνοντα ποὺ ἦλθαν ἀπ' τὸ πουθενά. Τὴν ἔνδειξή τους τὴ βρίσκουμε στὰ λόγια τοῦ ἴδιου τοῦ Χίτσκοκ[7]:

«Ἤθελα νὰ φιλμάρω μιὰ μεγάλη σκηνὴ διαλόγου ἀνάμεσα στὸν Κάρυ Γκράντ καὶ σ' ἕνα ἀρχιτέκτονα τοῦ ἐργοστασίου μπροστὰ σὲ μιὰ ἀλυσίδα στὴν ὁποία κατασκευάζονται τ' αὐτοκίνητα. Περπατοῦν μιλώντας γιὰ ἕνα τρίτο πρόσωπο ποὺ ἴσως συνδέεται μὲ τὸ ἐργοστάσιο. Πίσω τους τὸ αὐτοκίνητο ἀρχίζει νὰ συναρμολογεῖται κομμάτι - κομμάτι κι ἐπὶ πλέον τὸ γεμίζουν μὲ λάδι καὶ βενζίνη· στὸ τέλος τοῦ διαλόγου τους κοιτάζουν τὸ αὐτοκίνητο ποὺ συναρμολογήθηκε ὁλοκληρωτικὰ ἀπ' τὸ τίποτε, ἀπὸ ἕνα ἁπλὸ μπουλόνι καὶ λένε: «Περίφημο, ἔ!». Καὶ τότε ἀνοίγουν τὴν πόρτα τοῦ ἀμαξιοῦ κι ἕνα πτῶμα πέφτει ἀπὸ μέσα».

ΤΡΥΦΦΩ: «Εἶναι μιὰ περίφημη ἰδέα!»

ΧΙΤΣΚΟΚ: «Ἀπὸ ποῦ θἄχε πέσει τὸ πτῶμα; Ὄχι ἀπ' τὸ ἀμάξι: στὴν ἀρχὴ ἦταν μιὰ ἁπλὴ βίδα! Τὸ πτῶμα ἔπεσε ἀπ' τὸ τ ί π ο τ ε καταλαβαίνετε; Κι εἶναι ἴσως τὸ πτῶμα τοῦ τύπου» γιὰ τὸν ὁποῖο μιλοῦσαν στὸ διάλογο».

ΤΡΥΦΦΩ: «Νά τὸ τέλεια ἀναιτιολόγητο!...»

Εἶναι φανερὴ ἡ ἄ ρ ν η σ η στὴ φροϋδικὴ ἔννοια τοῦ ὅρου (dénégation), μιᾶς πραγματικῆς κατάστασης: τῆς ἀπόλυτης συνάφειας μεταξὺ τοῦ πτώματος καὶ τοῦ χώρου ἀπ' τὸν ὁποῖο προῆλθε· τοῦ παραγόμενου καὶ τοῦ παράγοντος Κι ἀκριβῶς αὐτὸ τὸ τίποτε, τὸ πουθενὰ τοῦ πτώματος - σημαίνοντος ἀποτελεῖ τὴ στιγμὴ τοῦ ἀπωθημένου, τὴν ἐμφάνισή του κάτω ἀπ' τὴ μάσκα τοῦ ἀ ν α ι τ ι ο λ ό γ η τ ο υ: ἡ κλασικὴ τέχνη ποὺ αἰτιολογεῖ τὰ πάντα εἶναι ἀνίκανη νὰ αἰτιολογήσει τὴ μεγάλη της ἀδυναμία, τὸν τρόπο ἀπόκρυψης τοῦ πραγματικοῦ καὶ τῆς εἰσδοχῆς στὸν τόπο του μιᾶς σειρᾶς ὁμοιωμάτων τοῦ πραγματικοῦ. Τὸ πτῶμα σὰν πετυχημένη μεταφορὰ τοῦ νεκροῦ σημαίνοντος ἀναπαριστάνει μὲ ἀκρίβεια τί εἶναι ἐκεῖνο μπροστὰ στὸ ὁποῖο ἡ ἀναπαράσταση τρέμει γιὰ τὴν ὕπαρξή της ἐπιθυμώντας το μέχρι θανάτου: τὸ ζωντανὸ σὰν αἰτία τοῦ πόθου της καὶ σὰν ἑτερογένεια, τὸ ὑλικὸ στὴ σαρκική του ἀναδίπλωση σ' ἕνα ἄλλο τόπο κι ἕνα ἄλλο χρόνο, τὸ πραγματικὸ καὶ στὶς δυό του ἐκφάνσεις: τὸ «χαμηλὸ» καὶ τὸ «ψηλό», τὸ «καθαρὸ» καὶ τὸ «βρώμικο», μέσα σὲ μιὰ ἔννοια ποὺ ὁ Μπατάγι στὰ ἔργα του διαμόρφωσε. Πῶς ὅμως θὰ συντελεστεῖ αὐτό; Μὲ μιὰ θυσία. Πάντα μὲ μιὰ θυσία: «Τὸ ν' ἀναπαριστάνεις δὲν εἶναι λοιπὸν νὰ ἐπικαλεῖσαι αὐτὸ ποὺ ἤδη ὑ π ῆ ρ ξ ε ἐ κ ε ῖ ἀλλὰ νὰ παράγεις, ἀπ' αὐτὸ ποὺ ποτὲ δὲν ὑπῆρξε

Ψυχώ (PSYCHO, 1960).

ἐκεῖ, ἔτσι ὅπως εἶναι, μὲ σάρκα, μὲ κόκκαλα, μὲ πρόσωπο, μιὰ μορφὴ ποὺ παρεκκλίνει (ποὺ ἐγκαθιστᾶ ἀ λ λ ο ῦ τὸ πρωτότυπο/ὑπόστασή της) καὶ μὲ τρόπο ποὺ κατὰ προτίμηση νὰ μὴ βρίσκεται ἐκεῖ, δηλαδὴ παντοῦ, ἐκτὸς ἀπὸ ἐκεῖ ὅπου τὸ ὑποδείχνεις: «τὸ φανταστικὸ» (Ζὰν - Λουΐ Σεφέρ[17]).

Ἡ φιλμικὴ τοῦ Χίτσκοκ προσφέρεται μ' αὐτὸ τὸν τρόπο σὲ μιὰ συστηματικὴ καταγραφὴ τῆς σειρᾶς τῶν ὁμοιωμάτων της, τῶν πτωμάτων της, ἐπιστρατεύοντας θανάτους κι ἐγκλήματα ἀκριβῶς γιὰ νὰ προσπαθήσει νὰ φτάσει τὸ ὀνειρεμένο της εἴδωλο, ν' ἁρπάξει τὴν εὐκαιρία ποὺ θὰ ἐπιτρέψει «στὸ ζωντανὸ νὰ κάνει τὸ νεκρό, simulacro adsistere, νὰ εἶναι τὸ πραγματικὸ τοῦ συμβολικοῦ του μέσα στὴν πένθιμη ἀκολουθία» (Ζὰν - Λουΐ Σεφέρ, στὸ ἴδιο). Εἶναι ὁ πόθος τοῦ Τζαίημς Στιούαρτ στὸ «Δεσμώτης τοῦ ἰλίγγου» (Vertigo, 1958) νὰ κάνει ἔρωτα μὲ μιὰ νεκρή, νὰ κατασκευάσει τὸ ὁμοίωμα μιᾶς νεκρῆς, μ' ἄλλα λόγια νὰ ἐπιδοθεῖ σὲ μιὰ δουλειὰ ἀναπαράστασης, στὴν προσπάθειά του νὰ λυτρωθεῖ ἀπ' τὴν ἀρρώστεια του καὶ ν' ἀγγίξει τὰ σύνορα τοῦ πραγματικοῦ. Κι αὐτὴ ἡ δημιουργία τοῦ τεχνητοῦ ποὺ θὰ πάρει τὸ ὄ ν ο μ α κ α ὶ τ ὴ ν ὄ ψ η τοῦ πραγματικοῦ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ λειτουργήσει σὲ συνάφεια μὲ μιὰ νεκρὴ χρονικότητα, μέσα στὸ ἴδιο τὸ κέλυφος τοῦ χρόνου, μέσα σ' αὐτὸ τὸ νεκρὸ χρόνο τῶν νεκρῶν ἀναπαραστάσεων καὶ τῶν ὁμοιωμάτων ποὺ μοιραῖα θ' ἀπορρίψουν τὴ σημαίνουσα φύση τους, σ' αὐτὸ τὸ χρόνο ποὺ «παρεμβάλλεται μὲς τὸ πραγματικὸ κι «ἀφιερώνεται» στὴν ἀπορρόφηση τοῦ σημαίνοντός του», ποὺ «ὀνομάζεται ἀναπαράσταση» (Σεφέρ).

Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη θὰ ἄξιζε μιὰ μελέτη πάνω στὸ ρόλο τοῦ χρόνου μέσα στὸ ἔργο τοῦ Χίτσκοκ, στὸ ρόλο τοῦ θανάτου, τῶν τελετῶν, τῶν συναθροίσεων καὶ τῶν τεσσάρων ὑλικῶν στοιχείων: τοῦ νεροῦ, τῆς φωτιᾶς, τοῦ χώματος καὶ τοῦ ἀέρα.

Στὰ πλαίσια αὐτοῦ τοῦ σημειώματος δὲν μποροῦμε παρὰ νὰ ὑπογραμμίσουμε τὴ βροχὴ καὶ τὶς ὁμίχλες στὴν «Ψυχώ», τὴν παρουσία τῶν ἀνέμων στὴ «Ρεβέκκα» (Rebecca, 1940), τοὺς ὄγκους τοῦ χιονιοῦ στὴν «Ἐξαφάνιση» (The lady vanishes, 1938), τὴ θάλασσα στὸν «Κυνήγι τοῦ κλέφτη» (To catch a thief, 1955), τὴν παρουσία τοῦ χώματος ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὴν ἀντίθεση γυμνὸς χῶρος/ὄγκοι ἀπὸ ὕλη στὴ «Σκιὰ τῶν τεσσάρων γιγάντων» καὶ ὀτὸ «Σχισμένο παραπέτασμα», τὴν τεράστια πυρκαγιὰ στὴ «Ρεβέκκα»: μορφὲς τῆς ὕλης, εἴδωλα ιοῦ ἀκατόρθωτου.

Ἡ θέση

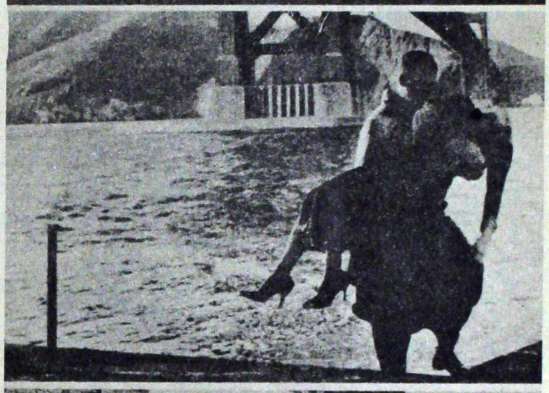
Λίγα λόγια γιὰ τὴ θεματικὴ τοῦ Χίτσκοκ: εἶναι μιὰ θεματικὴ τῆς «θέσης».

Ἂν ἡ ψυχανάλυση μπορεῖ νὰ παρομοιαστεῖ μὲ μιὰ ἐπιστήμη τοῦ νοήματος, μιὰ ἐπιστήμη ποὺ προσπαθεῖ ν' ἀνακαλύψει ἕνα νόημα ἐκεῖ ὅπου αὐτὸ

φαίνεται ὅτι δὲν ὑπάρχει (ἄρα ἐρευνᾶ τὶς κενὲς θέσεις κι ὄχι τὶς γεμᾶτες), μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι τὸ Χιτσκοκικὸ κείμενο παρουσιάζει ἀκριβῶς μιὰ τέτοια λειτουργία· ὁ Χιτσκοκικὸς ἥρωας ἐνταγμένος μέσα σὲ μιὰ δομὴ βρίσκεται ἔξω ἀπ' τὴν πραγματική του θέση. Τὸ φὶλμ κατασκευάζεται μὲ τέτοιο τρόπο ποὺ ὁ ἥρωας νὰ εἰσχωρήσει πάλι στὴν κενὴ αὐτὴ θέση. Γνωρίζουμε ἀπ' τὴν ψυχανάλυση τοῦ Λακὰν ὅτι ἡ κενὴ θέση δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ μᾶς ὁδηγήσει σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ σημαίνοντα ποὺ χάθηκαν ξαφνικὰ καὶ τὰ ὁποῖα περιεῖχε αὐτή· μ' ἄλλα λόγια τὰ χαμένα σημαίνοντα μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ ξαναβρεθοῦν ἐφ' ὅσον ὑπάρχουν ἀ λ λ ο ῦ δηλαδὴ εἶναι ἀπωθημένα. Μπορεῖ νὰ βρεθοῦν χάρη στὴν ἀνάλυση καὶ πρέπει νὰ ξαναβρεθοῦν ὥστε ν' ἀποκατασταθεῖ ἡ ἰσορροπία κι ἡ ἁρμονία τῆς σημαίνουσας ἀλυσίδας.

Ὁ Χιτσκοκιὸς ἥρωας ψάχνει συνειδητὰ (Vertigo) ἢ ἀσυνείδητα (North by Norhwest) ν' ἀνακαλύψει τὰ χαμένα σημαίνοντα: εἶναι ἕνα νευρωτικὸ ὑποκείμενο. Τὴ νεύρωση μποροῦμε νὰ τὴν ἀνακαλύψουμε σ' ὅλες της τὶς μορφές: φοβία τοῦ Στιούαρτ στὸ Vertigo, κλεπτομανία τῆς ἡρωΐδας στὸ Marnie, ἰδεοληψία τοῦ Γκράντ στὸ North by Norhwest, ὑστερία τῆς Φονταὶν στὸ Suspicion. Εἴτε τὸ ὑποκείμενο θεραπευτεῖ (Vertigo, North by Norhwest) εἴτε ἀποτύχει Rear Window, Dial M for murder), ὁ μηχανισμὸς τῆς ψυχαναλυτικῆς πορείας εἶναι ὁ ἴδιος. Τὸ ὑποκείμενο θὰ διαβεῖ μέσα ἀπὸ λαβυρίνθους στοὺς ὁποίους δὲν ἔχει συνείδηση αὐτοῦ τοῦ αἰχμαλωτισμοῦ του, θὰ πρέπει νὰ διαβάσει τὰ ἴχνη ποὺ ὁ κόσμος τοῦ ἐκπέμπει, νὰ λύσει ἕνα αἴνιγμα (ποὺ ὁ θεατὴς τὸ γνωρίζει ἀπ' τὰ πρίν), νὰ φωτίσει ἕνα μυστήριο. Μόνον ἔτσι μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ τὸ «ξεστράτισμα» τοῦ Χιτσκοκικοῦ ἥρωα ἀπ' τὴν «κανονικὴ» πορεία του κι ἡ ἐμπλοκή του μέσα σ' ἕνα σκοτεινὸ σύστημα σημασιῶν, ποὺ μόνος του θὰ πρέπει νὰ διερευνήσει, σύστημα ποὺ ἀπὸ πρώτη ματιὰ εἶναι ξένο πρὸς τὸν κόσμο τοῦ ἥρωα. Ὁ Χίτσκοκ μόνον ἔτσι μπόρεσε νὰ συλλάβει τὴ σχέση τοῦ συνειδητοῦ μὲ τὸ ἀσυνείδητο: σὰν σχέση τοῦ «καθημερινοῦ κόσμου» μ' ἕνα ἄ λ λ ο σκοτεινό, ἄγνωστο κι ἐπικίνδυνο. Τὸ ὑποκείμενο εἰσάγεται ἀμέσως σ' αὐτὸν τὸν κόσμο, κόσμο τοῦ παιχνιδιοῦ, τοῦ σὲξ καὶ τοῦ θανάτου, ψάχνοντας πάντα ν' ἀνακαλύψει ἕνα χαμένο νόημα.

Ἡ ἔκθεση μιᾶς ἰδεοληπτικῆς νεύρωσης: ὁ ἥρωας τοῦ North by Norhwest ψάχνει νὰ βρεῖ τὸν Ἄ λ λ ο, ἐκεῖνον ποὺ ἔχει τ' Ὄνομά του καὶ ποὺ δὲν ὑπάρχει παρὰ στὸ μέτρο ποὺ στὴ θέση του θὰ ὑπάρχει μόνον ἕνα Ὄνομα, σὰν καταδήλωση μιᾶς ἀπουσίας καὶ συμπαραδήλωση τοῦ πραγματικοῦ ἄλλου, ἐκείνου ποὺ τὸ στάτους του βρίσκεται κρυμμένο κάτω ἀπ' τὸ Ὄνομα, ἐφ' ὅσον ἡ φύση του εἶναι γιὰ τὸν ἥρωα τοῦ φὶλμ ἕνα ἄγνωστο ἀντικείμενο: φύση σεξουαλική, φύση θηλυκή, ἡ κατάσκοπος τῆς ταινίας, ὁ ἔρωτας τοῦ ἥρωα. Ὁ Γκράντ ζώντας μέσα σὲ μιὰ παραγνώριση (βλέποντας τὰ πράγματα ὅπως αὐτὰ καθρεφτίζον-



«Λεσωώτης τοῦ ἰλίγγου» (VERTIGO, 1958)

ται μέσα ἀπ' τὸν παραμορφωτικὸ καθρέφτη τῆς νεύρωσης/ἰδεολογίας) ἀδυνατεῖ νὰ τοποθετήσει στὶς πραγματικές τους θέσεις τ' Ὄνομα καὶ τ' Ἀντικείμενο (τοῦ πόθου): τὸ Ἀντικείμενο ἔχει ἕνα Ἄλλο Ὄνομα, τὸ Ὄνομα τοῦ Γκράντ (Ὄνομα τοῦ Ἄλλου στὰ μάτια του) ὑπάρχει μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ ἕνας Τρίτος τὸ κατασκεύασε, κάποιος ριζικὰ ξένος πρὸς τὸν ἥρωα: αὐτὸς ὁ Τρίτος εἶναι ἡ ἀντικατασκοπεία, ὁ μηχανισμὸς ποὺ ἐπεμβαίνει ἐπιτακτικὰ ἀνάμεσα στὸ ὑποκείμενο καὶ στὸ ἀντικείμενο· αὐτὸς ποὺ κτίζει τὸ φανταστικὸ (τὸ ἀπὸν τοῦ πραγματικοῦ, τὸ ἰδεολογικό), ποὺ ἀγκαλιάζει τὸ ὑποκείμενο καὶ τὸ συμπαρασύρει στὴν πορεία του. Ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρὰ ἡ παρουσία τοῦ Οἰδίποδα εἶναι φανερή: ἡ μητέρα τοῦ ἥρωα ποὺ ἀρνεῖται νὰ παραδοθεῖ σ' αὐτόν, ἀρνούμενη νὰ τὸν πιστέψει: ἀρνεῖται δηλαδὴ τὴ φαντασίωση ποὺ πίσω της κρύβεται ὁ γιός της στὴν προσπάθειά του νὰ τὴν κατακτήσει κάτω ἀπὸ μιὰ μὴ - πραγματικὴ μορφή του. Τ' Ὄνομα ποὺ τοῦ δίνουν, ἡ περιπέτειά του στὴν προσπάθεια νὰ βρεῖ τὸν κάτοχό Του (μιὰ πραγματικὴ ἰδεολογικὴ περιπέτεια ποὺ συντελεῖται περισσότερο στὸ ἐσωτερικὸ διάστημα μιᾶς συνείδησης), θὰ τοῦ ἐπιτρέψουν ν' ἀπελευθερωθεῖ ἀπ' τὸ Οἰδιπόδειο καὶ νὰ περάσει στὸ στάδιο τῆς ἀνδρικῆς ἡλικίας: ὁ Ἄλλος ἦταν Ἄλλη· τ' Ὀνομά της ἦταν Ἄλλο. Ὑπῆρχε δηλαδὴ κάτι ποὺ περίσσευε κι αὐτὸ ἦταν ἕνα Ὄνομα, ἕνα Σημαῖνον ποὺ ἔπρεπε νὰ βρισκόταν ἀλλοῦ: τὸ μήνυμα μιᾶς κοινωνίας στὴν προσπάθειά της νὰ διασωθεῖ ἀπ' τὸν Ἄλλο (κι αὐτὴ τὴ φορὰ ὁ Ἄλλος δὲν εἶναι παρὰ μιὰ οἰκονομικὰ προσδιορισμένη τάξη ἀνθρώπων), τὸν ὁποῖο τὸ Χόλλυγουντ ἔβλεπε σὰν γκάγκστερ, ἀπωθώντας τὴν πραγματικὴ (ταξική) του θέση. Ὁ ἥρωας ἀποβάλλει αὐτὸ τὸ Ὄνομα κι ἀμέσως εἰσάγεται στὸ πραγματικό: τραῖνο μέσα σ' ἕνα τοῦννελ. Ἡ ἡ πτώση τῆς νεύρωσης κι ἡ ἄνοδος τοῦ σεξουαλικοῦ.

★

Στὸ ἀριστούργημα ποὺ λέγεται «Ἐξαφάνιση» (The lady vanishes), ἡ κυκλοφορία τοῦ σημαίνοντος (τοῦ μηνύματος ποὺ μεταφέρει ἡ γριὰ κατάσκοπος σ' ἕνα τραῖνο) θὰ μᾶς παράσερνε νὰ συσχετίσουμε ἀκριβῶς μιὰ διϋποκειμενικότητα διαγραμμένη μὲ διαύγεια (ἡ γριὰ/ὁ ἥρωας/ὁ Ἄλλος) μ' ἐκείνη ποὺ μελετάει ὁ Λακὰν στὸ «Σεμινάριο τοῦ κλεμμένου γράμματος». Τὸν καταναγκασμὸ τῆς ἐπανάληψης ποὺ ὁ Λακὰν ἀνακαλύπτει στὸ διήγημα τοῦ Πόε «Τὸ κλεμμένο γράμμα», τὴ δημιουργία μιᾶς νεύρωσης (κλοπὴ τοῦ σημαίνοντος, ἀναστροφή του) καὶ τὴν ἐξαφάνισή της (ἐπιστροφὴ τοῦ σημαίνοντος στὴ θέση του), παρουσιάζει τὸ φίλμ μέσα σὲ μιὰ διπλῆ πορεία, σεξουαλικὴ/ἰδεολογική. Ἔχουμε ἐδῶ τὸ μύθο ἑνὸς μύθου, τὴν περιγραφὴ ἑνὸς μηχανισμοῦ· τὸ ὑποκείμενο, τὸ ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΟ ὑποκείμενο ἐμφανίζει τὴν ΜΗ - ΨΥΧΟΛΟΓΙΚΗ φύση του. Ἡ ἀναπαράσταση ὑφίσταται τὸ πρῶτο γερὸ πλῆγμα: ἡ διαφάνειά της ἀρχίζει καὶ θολώνει, ὁ Χίτσκοκ βγαίνει π ρ α γ μ α τ ι κ ὰ ἀπ' τὸ χῶρο της, τὸ ὁμοίωμα φανερώνεται ἀμυδρά. Ἀπ' αὐτὴ μόνον τὴν πλευρὰ ὑποστηρίζουμε ὅτι τὸ κείμενο τοῦ Χίτσκοκ ἀντιστέκεται στὸν κινηματογραφικὸ κλασικισμό· κι ἐδῶ μποροῦμε νὰ βροῦμε τὰ πρῶτα βήματα τῆς μοντέρνας τέχνης, τὴν ἔνδειξη ὅτι τὸ ΧΙΤΣΚΟΚΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΕΙΝΑΙ ΑΝΤΙΦΑΤΙΚΟΥ ΤΥΠΟΥ, ὅτι ἡ δομή του ὑπακούει σὲ μιὰ ἀρχὴ ἀποκέντρωσης ποὺ μᾶς προσφέρει καθαρότερα τὰ ἐπίπεδα τοῦ λόγου του, ἀντίθετα π.χ. μ' ἐκεῖνο τοῦ Φόρντ, κείμενο συγκετρωτισμοῦ. Τὴν ἀποκέντρωση αὐτὴ ὑπαινιχτήκαμε στὸ κεφάλαιο «Ἡ θέση τοῦ σημαίνοντος», ὅπου μιλήσαμε γιὰ τὰ δύο κείμενα.

Στὸ τέλος τοῦ κεφάλαιου «Ἡ θέση 33» εἴπαμε ὅτι τὸ Χιτσκοκικὸ κείμενο «ξεπέρασε» τὴν ἀναπαράσταση σ' ἕνα ἄ λ λ ο πε δ ί ο. Τὰ εἰσαγωγικὰ σημανίουν ὅτι αὐτὸ τὸ ξεπέρασμα εἶναι στὸ μεγαλύτερό του μέρος ἕνα ὁμοίωμα ξεπεράσματος. Σημαίνουν ἀκόμη ὅτι ὑπῆρξε πράγματι ἕνα ξεπέρασμα πολὺ δειλὸ στὴν ἀρχή, πιὸ ἔντονο στὸ τέλος (Ψυχώ). Μὲ τὴν ἔκφραση «ἄλλο πεδίο» ἐννοοῦμε ἀκριβῶς τὴν ἐξαφάνιση τοῦ ὑποκείμενου τῆς κλασικῆς ψυχολογίας καὶ τὸ φανέρωμα τοῦ Ἄλλου. Ὄχι ὅτι ἡ ἰδεολογία τοῦ Χόλλυγουντ ἔπαψε νὰ κυριαρχεῖ στὸν Χίτσκοκ: ἁπλούστατα τὸ εἴδωλό της εἶναι ποὺ ἔσπασε: «ἡ ἴδια ἡ λειτουργία ἑνὸς ὁρισμένου ἀριθμοῦ μηχανισμῶν τῆς ἀναπαράστασης, ποὺ ἐκτελεῖται ἀπ' τὴν ταινία, καταλήγει νὰ παράγει αὐτὰ τ' ἀποτελέσματα ρηγμάτωσης, σπάζοντας ὄχι τὴν ἰδεολογία, ποὺ ἀναμφισβήτητα κυριαρχεῖ στὴν ταινία, ἀλλὰ τὸ εἴδωλό της μέσα στὴν ταινία» (Ζὰν Ναρμπονί, Ζὰν - Λουΐ Κομολλί[18]).

★

Ὁ Χίτσκοκ εἶναι ἕνας μεγάλος Ἰδεοληπτικός. Ἂν τὰ φίλμ του ἀναπαριστοῦν τὴν πορεία μιᾶς νεύρωσης (τοῦ κλασικισμοῦ), ἕνα φίλμ δὲν ὑπακούει στὸν κώδικά της: κατέχει τὴ θέση τοῦ Ἄλλου, ἡ θεματική του δὲν εἶναι μιὰ θεματικὴ Θέσης ἀλλὰ μιὰ θεματικὴ ἀπουσίας τῆς Θέσης, μιὰ θεματικὴ ψύχωσης. Πράγματι ἡ «Ψυχὼ» παρουσιάζει μιὰ ριζικὴ ἀπότμηση σὲ σχέση μὲ τὸ ὑπόλοιπο ἔργο τοῦ Χίτσκοκ. Στὸ μέτρο ποὺ ἡ Χιτσκοκικὴ ἰδεολογία πηγάζει ἄμεσα ἀπ' τὸ Χιτσκοκικὸ μύθο, ἡ ἰδεολογία στὴν «Ψυχὼ» διαμορφώνεται ἀλλιώτικα, σὲ σχέση μὲ τὸ μύθο της. Κι ὁ μύθος τῆς ταινίας μόνο φαινομενικὰ εἶναι ὅμοιος μὲ τὸ γενικὸ μύθο τῶν ἄλλων ταινιῶν. Δὲν μποροῦμε ἐδῶ παρὰ νὰ σημειώσουμε ὅτι τὸ φίλμ παίζοντας μὲ μιὰ ἁλυσίδα θεμάτων, Ἔρωτας/Σὲξ/Ψύχωση/Θάνατος/Ἔγκλημα/Θεὸς/Ψυχανάλυση, τὰ ἐγγράφει μ' ἕνα τρόπο διαφορετικὸ ἀπ' ὅτι στ' ἄλλα φίλμ: ἡ περίσσεια τοῦ σημαινόμενου ἀποτυπώνει ἰσχυρὰ πάνω στὸ φιλμικὸ κείμενο τὰ σημαίνοντα ἐκεῖνα ποὺ θάχε ἀπωθήσει, τὰ πτώματα, τὰ ὁμοιώματα ποὺ φανερώνουν τὴν πραγματική τους φύση. Ὁ

μύθος καθρεφτίζοντας τὸν ἑαυτό του ἐπιχειρεῖ νὰ σπάσει ὄχι μιὰ τὸ εἴδωλο: ἡ τρομακτικὴ ὄψη τοῦ εἰδώλου, ἡ βαθειὰ μαγικὴ φύση του ἀντανακλᾶται πίσω, πάνω στὸν ἴδιο τὸ μύθο· ἡ ἰδεολογία κλονίζεται μιὰ γιὰ πάντα. Τί ἄλλο μπορεῖ νὰ σημαίνει αὐτὸ παρὰ ὅτι τὰ φὶλμ τοῦ Χίτσκοκ δὲν μποροῦν ν' ἀποτελέσουν ἕνα τ ε λ ε ί ω ς κλειστὸ σύστημα; Ὅτι ὑπάρχει μιὰ «ἔλλειψη» ποὺ σύμφωνα μὲ τὸν Μπατάγι[19] ἀποτελεῖ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, ἡ ὁποία ξεφεύγει ἀπ' τὶς «λογικὲς ἐπινοήσεις;»

Ἡ Ἰδεοληψία τοῦ Χίτσκοκ ἔχει πάντα τὴν ἀνάγκη τῆς Πραγματικότητας ἀπ' τὴν ὁποία τρέφεται, παραμορφώνοντάς την. Ἡ παραμόρφωση ὅμως αὐτὴ ἔχει ὅλες τὶς δυνατότητες νὰ μετατραπεῖ σὲ μιὰ καθαρὴ ματιά. Ἀπόδειξη ἡ φιλμικὴ τοῦ Γκοντάρ, ἡ στηριγμένη πάνω στὸ Χίτσκοκ καὶ στὸ Ροσελίνι. Πάνω σ' ἕνα Ἰδεοληπτικὸ καὶ σ' ἕνα Μυστικιστή.

★

Προσπαθώντας νὰ καθορίσουμε τ ρ ί α μόνον βασικὰ στοιχεῖα τῆς φιλμικῆς τοῦ Χίτσκοκ δὲν ἰσχυριζόμαστε ὅτι ἀποτελοῦν τὸ ἅπαν τοῦ ἔργου του. Ἀντίθετα δὲν ἀσχοληθήκαμε μὲ τὴν ἄρθρωση τῶν ταινιῶν του σὲ σύστημα, μὲ τὰ κύρια μοτίβα τῆς θεματικῆς του (πέρα ἀπὸ κείνη τοῦ Οἰδίποδα), μὲ τὴ θέση τοῦ πολιτικοῦ, τοῦ οἰκονομικοῦ, τὴν καταγραφὴ τῆς τεχνικῆς ἀπ' τὴν ὁποία πηγάζει ἡ ἰδεολογία του κλπ. Τόσα θέματα, ποὺ ἂν τὰ ἐξέταζε κανεὶς ἴσως νὰ στήριζε σὲ νέες βάσεις τὸ κείμενό του. Ἐδῶ δὲν μποροῦμε παρὰ νὰ ταξινομήσουμε ὁρισμένα συμπεράσματα ποὺ βγαίνουν ἀπ' τὶς παρὰ πάνω γραμμές, θέτοντας γενικὲς ἀρχὲς κι ἀποφεύγοντας νὰ θίξουμε τὰ ἴδια τὰ ἔργα στὴν οὐσία τους. Τὸ πρόβλημα τῶν πηγῶν τους μᾶς ἐνδιέφερε περισσότερο.

★

I. Ὁ Χίτσκοκ ἔχει παρεξηγηθεῖ τελείως ἀπὸ τὴν κυριαρχοῦσα κριτική. Μόνο τὰ «Καγιὲ ντὺ Σινεμά» τὸν τελευταῖο καιρὸ μᾶς πρότειναν μιὰ ἐπιστημονικὴ ἀντιμετώπισή του.

II. Τὸ Χιτσκοκικὸ κείμενο δὲν μπορεῖ νὰ ἀντιμετωπιστεῖ μὲ μιὰ χειρονομία σφαιρικὴ (μεταφυσικὴ χίμαιρα τοῦ κριτικοῦ λόγου), ὄντας βασικὰ ἀντιφατικοῦ τύπου.

III. Τὸ καθρέφτισμα τοῦ κλασικοῦ ἀναπαραστατικοῦ μηχανισμοῦ βρίσκεται στὴ ρίζα τοῦ κειμένου του.

IV. Τὸ Χιτσκοκικὸ κείμενο εἶναι ὄχημα τῆς ἀστικῆς (κεφαλαιοκρατικῆς) ἰδεολογίας· ἡ ἀφηγηματική του τελειότητα θεμελιώνεται πάνω σ' ἕνα σύστημα διαδοχικῶν ἀπωθήσεων.

V. Τὰ τελευταῖα χρόνια μιὰ ἐξέλιξη σημάδεψε τὸ ἔργο τοῦ Χίτσκοκ· ὁ θάνατος τῆς κλασικῆς τέχνης ὑπῆρξε αὐτὸ τὸ σημάδι.

VI. Μὲ τὸν Χίτσκοκ τίθενται οἱ βάσεις τοῦ κινηματογραφικοῦ μοντερνισμοῦ. Ἔθεσε τὰ προβλήματά του μ' ἕνα ἀξεπέραστο τρόπο. Καὶ δὲν ντράπηκε νὰ ὁμολογήσει τὴ νεύρωσή του. Εἶναι ἕνας λόγος γιὰ νὰ τὸν ἀγαπάει κανείς.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

15. Sade, Fourrié, Loyola, ἔκδ. Seuil.
16. Σύμφωνα μὲ τὸν Ἀντρὲ Μαρτινέ, στὸ «Elements de linguistique générale», ἔκδ. Armand Colin, στὴ λέξη «δουλεύουμε» μποροῦμε νὰ διακρίνουμε δύο μονήματα. Μόνημα εἶναι ἕνα σημεῖο, μιὰ ἑνότητα μὲ δύο ὄψεις, μιὰ ὄψη σημαινόμενη, μὲ τὸ νόημά της, τὴν ἀξία της, καὶ μιὰ σημαίνουσα ποὺ τὴν ἐκδηλώνει μὲ μιὰ μορφὴ φωνῆς. Τὸ μόνημα δὲν εἶναι ἕνα ἰσοδύναμο τῆς λέξης. Στὸ «δουλεύουμε» τὸ πρῶτο μόνημα εἶναι τὸ δουλεύ- ποὺ φανερώνει ἕνα τύπο δράσης καὶ τὸ δεύτερο τὸ -ουμε ποὺ φανερώνει τὸ ὑποκείμενο ποὺ μιλάει καὶ τὸν ἀριθμὸ τῶν ὑποκειμένων. Τὸ πρῶτο μόνημα λέγεται σημάντημα καὶ τὸ δεύτερο μόρφημα.
17. «Les couleurs renversées, la buée», Cahiers no. 230.
18. «Κινηματογράφος, Ἰδεολογία, Κριτική», Σύγχρονος Κινηματογράφος No. 13.
19. «La notion de dépense» in «La part maudite», ἔκδ. Editions de Minuit. Collection Points.

ΝΙΚΟΣ ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ (ΙΙ)

τοῦ Ἀντρέ Μπαζέν

Τὸ λάϊτ-μοτὶβ αὐτῶν ποὺ περιφρονοῦν τὸ φιλμαρισμένο θέατρο, τὸ ἔσχατο καὶ φαινομενικὰ ἀκλόνητο ἐπιχείρημά τους, εἶναι ἡ ἀναντικατάστατη ἱκανοποίηση ποὺ συνδέεται μὲ τὴν φυσικὴ παρουσία τοῦ ἠθοποιοῦ. «Ἡ ἰδιαιτερότητα τῆς θεατρικότητας» γράφει ὁ HENRI GOUHIER στὸ ESSENCE DU THEATRE «ἔγκειται στὸ ὅτι εἶναι ἀδύνατο νὰ ξεχωρίσεις τὴ δράση ἀπὸ τὸν ἠθοποιό», καὶ ἀκόμα: «Ἡ σκηνὴ δέχεται ὅλες τὶς ψευδαισθήσεις ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ψευδαίσθηση τῆς παρουσίας. Ὁ ἠθοποιὸς ἐμφανίζεται στὴν σκηνὴ μὲ τὴν ἀμφίεσή του, μὲ ἄλλη ψυχὴ καὶ ἄλλη φωνή, ἀλλὰ εἶναι ἐκεῖ, καὶ μονομιᾶς ὁ χῶρος ξαναβρίσκει τὴν ἀπαίτησή του καὶ τὴν διάρκεια τῆς πυκνότητάς του». Μὲ ἄλλα λόγια, ἀντίστροφα: ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ δεχτεῖ ὅλες τὶς πραγματικότητες ἔξω ἀπὸ τὴν πραγματικότητα τῆς φυσικῆς παρουσίας τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἂν εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἐδῶ βρίσκεται ἡ οὐσία τοῦ θεατρικοῦ φαινομένου, ὁ κινηματογράφος μὲ κανένα τρόπο δὲν θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ τὴν διεκδικήσει γιὰ τὸν ἑαυτό του. Ἂν ἡ γραφή, τὸ στύλ, ἡ δραματικὴ δόμηση ἔχουν συλληφθῆ —ὅπως ὀφείλουν νὰ κάνουν— γιὰ νὰ δεχτοῦν ψυχῆ τε καὶ σώματι τὸν ἠθοποιὸ μὲ σάρκα καὶ ὀστᾶ, τὸ ἐγχείρημα ποὺ θὰ βάλει στὴ θέση τοῦ ἀνθρώπου τὸ εἴδωλο ἢ τὴν σκιά του εἶναι ριζικὰ μάταιο. Τὸ ἐπιχείρημα δὲν μπορεῖ νὰ ἀπορριφθῆ. Οἱ ἐπιτυχίες τοῦ Λῶρενς Ὀλίβιε, τοῦ Οὐέλλες ἢ τοῦ Κοκτὼ δὲν μποροῦν λοιπὸν παρὰ νὰ εἶναι ἀμφισβητήσιμες (ἀλλὰ γι' αὐτὸ χρειάζεται κακοπιστία) ἢ ἀνεξήγητες: πρόκληση γιὰ τὸν αἰσθητικὸ καὶ γιὰ τὸν φιλόσοφο. Καὶ δὲν μποροῦν νὰ ξεκαθαρίσουν παρὰ μόνο ἂν ἀμφισβητηθεῖ αὐτὴ ἡ κοινοτυπία τῆς θεατρικῆς κριτικῆς: «ἡ ἀναντικατάστατη παρουσία τοῦ ἠθοποιοῦ».

Ἡ ἔννοια τῆς παρουσίας

Ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενο τῆς θεωρητικῆς ἔννοιας τῆς «παρουσίας» ἐπιβάλλεται κατ' ἀρχὴν νὰ γίνουν μερικὲς παρατηρήσεις, γιατὶ φαίνεται ὅτι ὁ κινηματογράφος ἔρχεται ἀκριβῶς νὰ ἀναθεωρήσει τὴν ἀντίληψη ποὺ μπορούσαμε νὰ ἔχουμε γιὰ τὴν «παρουσία» πρὶν ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τῆς φωτογραφίας.

Ἡ φωτογραφικὴ —καὶ ἰδιαίτερα ἡ κινηματογραφικὴ— εἰκόνα μπορεῖ νὰ ἐξομοιωθεῖ μὲ τὶς ἄλλες εἰκόνες καί, σὰν αὐτές, νὰ θεωρηθῆ ξέχωρη ἀπὸ τὴν ὕπαρξη τοῦ ἀντικειμένου; Ἡ παρουσία σὲ φυσικοὺς ὅρους καθορίζεται σὲ σχέση μὲ τὸν χρόνο καὶ τὸν χῶρο. Λέγοντας ὅτι κάποιος «εἶναι παρὼν» ἀναγνωρίζουμε ὅτι εἶναι σύγχρονός μας καὶ διαπιστώνουμε ὅτι βρίσκεται στὴ ζώνη ποὺ πιάνουν φυσικὰ οἱ αἰσθήσεις μας (εἴτε ἡ ὅραση ὅπως ἐδῶ, εἴτε ἡ ἀκοὴ ὅπως στὸ ραδιόφωνο).

Μέχρι τὴν ἐμφάνιση τῆς φωτογραφίας καὶ ἔπειτα τοῦ κινηματογράφου, οἱ πλαστικὲς τέχνες, κυρίως σὰν περίπτωση τοῦ πορτραίτου, ἦταν οἱ μόνοι δυνατοὶ μεσολαβητὲς ἀνάμεσα στὴν συγκεκριμένη παρουσία καὶ τὴν ἀπουσία. Ἡ δικαίωσή τους ἦταν ἡ ὁμοιότητα ποὺ διεγείρει τὴν φαντασία καὶ βοηθάει τὴν μνήμη. Ἀλλὰ ἡ φωτογραφία εἶναι ἐντελῶς ἄλλο πράγμα. Ὄχι πιὰ ἡ εἰκόνα ἑνὸς ἀντικειμένου ἢ ἑνὸς ὄντος, ἀλλὰ ἀκριβέστερα τὸ ἀποτύπωμά του. Ἡ αὐτόματη γέννεσή της τὴν διακρίνει ριζικὰ ἀπὸ τὶς ἄλλες τεχνικὲς ἀναπαραγωγῆς. Ὁ φωτογράφος προχωράει, μέσω τοῦ φακοῦ, σὲ μιὰ ἀληθινὴ φωτεινὴ ἀποτύπωση, πέρασμα σὲ καλούπι. Ἔτσι τὸ ἀποτέλεσμα ἔχει κάτι περισσότερο ἀπὸ ὁμοιότητα, ἕνα εἶδος ταυτότητας (ἡ κάρτα ταυτότητας δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρχει παρὰ μόνο τὴν ἐποχὴ τῆς φωτογραφίας). Ἀλλὰ ἡ φωτογραφία εἶναι ἀνάπηρη τεχνικὴ ἐφ' ὅσον εἶναι ὑποχρεωμένη νὰ μὴν πιάνει τὸν χρόνο παρὰ στιγμιαία. Ὁ κινηματογράφος πραγματοποιεῖ τὸ παράδοξο νὰ ὑπεισέρχεται στὸν χρόνο τοῦ ἀντικειμένου καὶ νὰ πέρνει ἐπὶ πλέον τὸ ἀποτύπωμα τῆς διάρκειάς του.

Τὸν 19ο αἰώνα, μὲ τὶς ἀντικειμενικὲς τεχνικὲς μεθόδους ὀπτικῆς καὶ ἠχητικῆς ἀναπαραγωγῆς, ἐμφανίστηκε μιὰ καινούργια κατηγορία εἰκόνων. Οἱ σχέσεις τους μὲ τὴν πραγματικότητα ἀπὸ τὴν ὁποία προέρχονται θὰ ἔπρεπε νὰ ὁριστοῦν αὐστηρά. Ἀκόμα καὶ χωρὶς νὰ λάβουμε ὑπ' ὄψη ὅτι τὰ αἰσθητικὰ προβλήματα ποὺ προκύπτουν ἄμεσα δὲν θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ τοποθετηθοῦν κατάλληλα χωρὶς νὰ προηγηθῆ αὐτὴ ἡ φιλοσοφικὴ λειτουργία, θὰ ἦταν ἐπιπόλαιο νὰ χειριστοῦμε παλιὰ αἰσθητικὰ φαινόμενα σὰν νὰ μὴν ἄλλαζαν σὲ τίποτα οἱ κατηγορίες στὶς ὁποῖες ἀφοροῦν, μὲ τὴν ἐμφάνιση ἀπόλυτα νέων φαινομένων. Ἡ κοινὴ λογικὴ —ποὺ εἶναι ἴσως ὁ καλύτερος φιλόσοφος γι' αὐτὰ τὰ ζητήματα— τὸ κατάλαβε καλὰ καὶ δημιούργησε μιὰ ἔκφραση γιὰ νὰ σημάνει τὴν παρουσία ἑνὸς ἠθοποιοῦ προσθέτοντας στὴν ἀφίσα «μὲ σάρκα καὶ ὀστᾶ». Γιατὶ γιὰ τὴν κοινὴ λογικὴ ἡ λέξη «παρουσία» εἶναι σήμερα διφορούμενη καὶ στὸν καιρὸ τοῦ κινηματογράφου ἕνας πλεονασμὸς δὲν εἶναι ὑπερβολικός. Ἔτσι δὲν εἶναι πιὰ τόσο βέβαιο ὅτι δὲν ὑπάρχει κανένας δυνατὸς διαμεσολαβητὴς ἀνάμεσα στὴν παρουσία καὶ τὴν ἀπουσία. Καὶ εἶναι στὸ ἐπίπεδο τῆς ὀντολογίας ποὺ ἔχει τὴν πηγή της ἡ ἀποτελεσματικότητα τοῦ κινηματογράφου. Εἶναι λάθος νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ὀθόνη εἶναι σὲ ἀπόλυτη ἀδυναμία νὰ μᾶς φέρει «τὴν παρουσία» τοῦ ἠθοποιοῦ. Τὸ κάνει σὰν καθρέφτης (ποὺ θὰ συμφωνήσουμε ὅλοι ὅτι συνδέεται μὲ τὴν παρουσία αὐτοῦ ποὺ καθρεφτίζεται σ' αὐτόν), ἀλλὰ καθρέφτης ποὺ ἀντανακλᾶ μὲ χρονικὴ ὑστέρηση, ποὺ τὸ μεταλλικὸ φύλλο στὸ ὁποῖο στηρίζεται συγκρατάει τὴν εἰκόνα[9]. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι στὸ θέατρο ὁ Μολιέρος μπορεῖ νὰ ἀγωνιᾶ ἐπὶ σκηνῆς καὶ ἔχουμε τὸ προνόμοιο νὰ ζοῦμε μέσα στὸν βιογραφικὸ χρόνο τοῦ ἠθοποιοῦ. Ἀλλὰ στὸ φίλμ MANOLETE παρευρισκόμαστε στὸν αὐθεντικὸ θάνατο τοῦ διάσημου τορέρο, καὶ ἂν ἡ συγκίνησή μας δὲν εἶναι ἐντελῶς τὸ ἴδιο δυνατὴ ὅπως ἂν εἴμασταν στὴν ἀρένα ἐκεῖνη τὴν ἱστορικὴ στιγμή, εἶναι ὅμως τῆς ἴδιας φύσης. Αὐτὸ ποὺ χάνουμε ἀπὸ τὴν ἄμεση μαρτυρία, δὲν τὸ ξανακερδίζουμε χάρη στὸ τεχνικὸ πλησίασμα ποὺ ἐπιτρέπει ἡ μεγένθυση τῆς κάμερα; Ὅλα συμβαίνουν σὰν νὰ μὴν ἀνασύστανε ἡ κάμερα μέσα στὶς χωρο - χρονικὲς παραμέτρους ποὺ ὁρίζουν τὴν παρουσία παρὰ μιὰ ἐξασθενισμένη διάρκεια, μειωμένη ἀλλὰ ὄχι ἐκμηδενισμένη, ἐνῶ ὁ πολλαπλασιασμὸς τοῦ χωρικοῦ συντελεστῆ ἀποκαθιστᾶ τὴν ἰσορροπία τῆς ψυχολογικῆς ἐξίσωσης.

Τὸ λιγώτερο ποὺ μποροῦμε νὰ ποῦμε εἶναι ὅτι δὲν θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ δοθῆ σὰν ἀντίθεση ἀνάμεσα σὲ κινηματογράφο καὶ θέατρο μόνη αὐτὴ ἡ ἔννοια τῆς παρουσίας, χωρὶς νὰ ληφθῆ προηγούμενα ὑπ' ὄψη τί διατηρεῖται στὴν ὀθόνη ἀπ' αὐτὴ τὴν παρουσία καὶ ποὺ φιλόσοφοι καὶ αἰσθητικοὶ δὲν τὸ ἔχουν ἀκόμα καθόλου ξεκαθαρίσει. Δὲν θὰ καταπιαστοῦμε ἐδῶ μ' αὐτὸ γιατὶ ἀκόμα καὶ μὲ τὸν κλασικὸ τρόπο ποὺ τὴν ἀντιμετωπίζει καὶ τὴν ἐξηγεῖ ἐκτὸς τῶν ἄλλων ὁ HENRI GOUHIER, ἡ «παρουσία» δὲν μᾶς φαίνεται νὰ περικλείνει σὲ τελευταία ἀνάλυση τὴν ἔσχατη οὐσία τοῦ θεάτρου.

Ἀντίθεση καὶ ταύτιση

Μιὰ εἰλικρινὴς ἀπὸ τὰ μέσα διερεύνηση τῆς θεατρικῆς καὶ τῆς κινηματογραφικῆς ἡδονῆς, σὲ ὅ,τι ἔχει λιγώτερο διανοουμενίστικο, περισσότερο ἄμεσο, μᾶς ἀναγκάζει νὰ ἀναγνωρίσουμε στὴν χαρὰ ποὺ μᾶς ἀφήνει ἡ σκηνὴ ὅταν ἔχει πέσει ἡ αὐλαία κάτι τὸ πιὸ τονωτικὸ καί, ἂς τὸ παραδεχτοῦμε, τὸ πιὸ εὐγενικὸ — ἢ ἴσως θἄπρεπε νὰ ποῦμε τὸ πιὸ νορμάλ— ἀπὸ τὴν ἱκανοποίηση ποὺ ἔρχεται μετὰ ἀπὸ ἕνα καλὸ φίλμ. Θά 'μοιαζε νὰ βγάζαμε ἀπὸ τὴν σκηνὴ μιὰ καλύτερη συνείδηση. Κατὰ κάποιον τρόπο γιὰ τὸν θεατὴ εἶναι σὰν νὰ ἦταν ὅλο τὸ θέατρο σὰν τοῦ Κορνέιγ. 'Από αὐτὴ τὴν ἄποψη θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε ὅτι καὶ στὰ καλύτερα φίλμ «κάτι λείπει». Εἶναι σὰν ἕνα ἀναπόφευκτο χαμήλωμα τάσης, κάποιο μυστηριῶδες αἰσθητικὸ βραχυκύκλωμα νὰ μᾶς στερεῖ στὸν κινηματογράφο ἀπὸ μιὰ κάποια ἔνταση ποὺ ἀποφασιστικὰ ἀποτελεῖ ἴδιον τῆς σκηνῆς. Ὅσο ἀδύνατη κι ἂν εἶναι αὐτὴ ἡ διαφορά, ὑπάρχει, ἔστω κι ἀνάμεσα σὲ μιὰ κακὴ ἐρασιτεχνικὴ ἑρμηνεία καὶ τὴν πιὸ λαμπρὴ κινηματογραφικὴ ἑρμηνεία τοῦ Λῶρενς 'Ολίβιε. Αὐτὴ ἡ διαπίστωση εἶναι κοινότοπη καὶ ἡ ἐπιβίωση τοῦ θεάτρου μετὰ πενήντα χρόνια κινηματογράφου καὶ μετὰ τὶς προφητεῖες τοῦ Μαρσὲλ Πανιὸλ ἀποτελεῖ ἤδη ἐπαρκὴ ἐμπειρικὴ ἀπόδειξη.

Στὴ ρίζα αὐτοῦ τοῦ σθησίματος τῆς γοητείας ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ φίλμ θὰ μπορούσαμε ἀναμφισβήτητα νὰ ἀνακαλύψουμε μιὰ διαδικασία ἀποπροσωποποίησης τοῦ θεατῆ. Ὅπως ἔγραψε ὁ Ρόζενκρατζ τὸ 1937[10] σ' ἕνα ἄρθρο, βαθειὰ πρωτότυπο γιὰ τὴν ἐποχή του, «τὰ πρόσωπα τῆς ὀθόνης εἶναι πολὺ φυσικὰ ἀντικείμενα ταύτισης, ἐνῶ τὰ πρόσωπα τῆς σκηνῆς εἶναι μᾶλλον ἀντικείμενα διανοητικῆς ἀντίθεσης, γιατὶ ἡ πραγματικὴ παρουσία τους τοὺς δίνει μιὰ ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα καὶ γιὰ νὰ μετατεθοῦν σὲ ἀντικείμενα ἑνὸς φανταστικοῦ κόσμου πρέπει νὰ ἐπέμβει ἡ ἐνεργητικὴ θέληση τοῦ θεατῆ, ἡ θέληση γιὰ ἀφαίρεση τῆς φυσικῆς τους πραγματικότητας. Αὐτὴ ἡ ἀφαίρεση εἶναι καρπὸς μιᾶς διαδικασίας τῆς διάνοιας ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ζητηθεῖ παρὰ ἀπὸ ἄτομα ἀπόλυτα συνειδητά». 'Ο θεατὴς τοῦ κινηματογράφου τείνει νὰ ταυτιστεῖ μὲ τὸν ἥρωα μέσω μιᾶς ψυχολογικῆς διαδικασίας ποὺ ἔχει σὰν συνέπεια νὰ κάνει τὴν αἴθουσα «πλῆθος» καὶ νὰ ὁμοιομορφοποιεῖ τὶς συγκινήσεις: «Ὅπως στὴν ἄλγεβρα ἂν δύο μεγέθη εἶναι ἀντίστοιχα ἴσα πρὸς ἕνα τρίτο εἶναι ἴσα καὶ μεταξύ τους, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε: ἂν δύο ἄτομα ταυτίζονται μὲ ἕνα τρίτο, ταυτίζονται καὶ μεταξύ τους». Ἂς πάρουμε τὸ ἀξιοσημείωτο παράδειγμα τῶν «κοριτσιῶν» στὴ σκηνὴ καὶ στὴν ὀθόνη. Στὴν ὀθόνη ἡ ἐμφάνισή τους ἱκανοποιεῖ ὑποσυνείδητες σεξουαλικὲς ἐπιθυμίες καὶ ὅταν ὁ ἥρωας ἔρχεται σὲ ἐπαφὴ μαζί τους ἱκανοποιεῖ τὸν πόθο τοῦ θεατῆ στὸν βαθμὸ ποὺ αὐτὸς ὁ τελευταῖος ἔχει ταυτιστεῖ μὲ τὸν ἥρωα. Στὴν σκηνὴ τὰ «κορίτσια» ξυπνᾶνε τὶς αἰσθήσεις τοῦ θεατῆ ὅπως θὰ γινόταν καὶ στὴν πραγματικότητα. Ἔτσι ποὺ ἡ ταύτιση μὲ τὸν ἥρωα δὲν παράγεται. 'Ο ἥρωας γίνεται ἀντικείμενο ζήλιας καὶ φθόνου. Μὲ λίγα λόγια ὁ Ταρζὰν δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρχει παρὰ μόνο στὸν κινηματογράφο. 'Ο κινηματογράφος καταπραΰνει τὸν θεατή, τὸ θέατρο τὸν διεγείρει. Τὸ θέατρο, ἀκόμα καὶ ὅταν ἀπευθύνεται στὰ χαμηλώτερα ἔνστικτα, ἐμποδίζει ὡς ἕνα σημεῖο τὴν διαμόρφωση μιᾶς ψυχολογίας πλήθους[11], μπλοκάρει τὴν συλλογικὴ ἀναπαράσταση μὲ τὴν ψυχολογικὴ ἔννοια, γιατὶ ἀπαιτεῖ μιὰ ἐνεργητικὴ ἀτομικὴ συνείδηση, ἐνῶ τὸ φίλμ δὲν ζητάει παρὰ μιὰ παθητικὴ συγκατάθεση.

Αὐτὲς οἱ ἀπόψεις φωτίζουν μὲ καινούργιο φῶς τὸ πρόβλημα τοῦ ἠθοποιοῦ. Τὸ κατεβάζουν ἀπὸ τὴν ὀντολογία στὴν ψυχολογία. 'Ο κινηματογράφος ἀντιτίθεται στὸ θέατρο στὸν βαθμὸ ποὺ εὐνοεῖ τὴν διαδικασία ταύτισης μὲ τὸν ἥρωα. Ἂν τεθεῖ ἔτσι τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι πιὰ ριζικὰ ἄλυτο γιατὶ εἶναι βέβαιο ὅτι ὁ κινηματογράφος διαθέτει σκηνοθετικὲς μεθόδους ποὺ εὐνοοῦν τὴν παθητικότητα ἢ ἀντίθετα διεγείρουν λίγο-πολὺ τὴν συνείδηση. 'Αντίθετα τὸ θέατρο μπορεῖ νὰ ἐπιδιώξει νὰ μειώσει τὴν ψυχολογικὴ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸν θεατὴ καὶ τὸν ἥρωα. Τὸ θέατρο καὶ ὁ κινηματογράφος λοιπὸν δὲν θὰ ἦταν πιὰ χωρισμένα ἀπὸ ἕνα ἀγεφύρωτο αἰσθητικὸ βάραθρο, θὰ ἔτειναν μόνο στὸ νὰ προκαλέσουν δυὸ νοητικὲς στάσεις πάνω στὶς ὁποῖες οἱ σκηνοθέτες διαθέτουν μέσα ἐλέγχου σὲ μεγάλη κλίμακα.

Ἂν ἀναλύαμε ἀπὸ κοντὰ τὴν θεατρικὴ ἡδονὴ θὰ βλέπαμε ὅτι δὲν ἀντιτίθεται μόνο στὴν ἡδονὴ τοῦ κινηματογράφου, ἀλλὰ καὶ τοῦ μυθιστορήματος. 'Ο ἀναγνώστης τοῦ μυθιστορήματος, μοναχικὸς φυσικὰ — ὅπως εἶναι μοναχικὸς ψυχολογικὰ ὁ θεατὴς τῶν σκοτεινῶν σίθουσῶν— ταυτίζεται μὲ τὰ πρόσωπα[12] καὶ γι' αὐτὸ νοιώθει κι αὐτός, μετὰ μιὰ μακρυὰ ἀνάγνωση, τὴν ἴδια μέθη μιᾶς ἀμφίβολης οἰκειότητας μὲ τοὺς ἥρωες. 'Αδιαφιλονίκητα ὑπάρχει στὴν ἡδονὴ τοῦ μυθιστορήματος, ὅπως καὶ στὸν κινηματογράφο, μιὰ παραχώρηση στὸν ἑαυτό του, μιὰ συγκατάβαση στὴν μοναξιά, ἕνα εἶδος προδοσίας τῆς δράσης μὲ τὴν ἄρνηση κοινωνικῆς εὐθύνης.

'Η ἀνάλυση τοῦ φαινομένου μπορεῖ ἄλλωστε νὰ γίνει εὔκολα καὶ ἀπὸ ψυχαναλυτικὴ σκοπιά. Δὲν εἶναι σημαδιακὸ ὅτι ὁ ψυχίατρος πῆρε τὸν ὅρο κάθαρση ἀπὸ τὸν 'Αριστοτέλη; Οἱ σύγχρονες παιδαγωγικὲς ἔρευνες σχετικὰ μὲ τὸ «ψυχόδραμα» φαίνεται νὰ διευρύνουν τὸ γόνιμο κύτταγμα τῶν καθαρτικῶν διαδικασιῶν τοῦ θεάτρου. Χρησιμοποιοῦν πράγματι τὸ διφορούμενο ποὺ ὑπάρχει ἀκόμα γιὰ τὸ παιδὶ ἀνάμεσα στὴν ἀντίληψή του γιὰ τὸ παιχνίδι καὶ στὴν ἀντίληψή του γιὰ τὴν πραγματικότητα, γιὰ νὰ φέρουν τὸ ὑποκείμενο στὸ σημεῖο νὰ ἀπελευθερωθῆ, μέσα στὸν θεατρικὸ αὐτοσχεδιασμό, ἀπὸ τὶς ἀναστολὲς ἀπὸ τὶς ὁποῖες ὑποφέρει. Αὐτὴ ἡ τεχνικὴ καταλήγει στὸ νὰ δημιουργεῖ ἕνα εἶδος ἀβέβαιου θεάτρου ὅπου τὸ παιχνίδι εἶναι σοβαρὸ καὶ ὁ ἠθοποιὸς θεατὴς τοῦ ἑαυτοῦ του. 'Η δράση ποὺ ἀναπτύσσεται ἐκεῖ δὲν ἔχει ἀκόμα σχιστεῖ στὰ δυὸ ἀπὸ τὴν ράμπα, ἡ ὁποία εἶναι ὁλοφάνερα ὁ ἀρχιτεκτονικὸς συμβολισμὸς τῆς λογοκρισίας ποὺ μᾶς χωρίζει ἀπὸ τὴν σκηνή. Βάζουμε τὸν Οἰδίποδα νὰ δράσει γιὰ μᾶς καὶ στὴ θέση μας ἀπ' τὴν ἄλλη μεριὰ αὐτοῦ τοῦ πύρινου τείχους, αὐτοῦ τοῦ φλογεροῦ σύνορου ποὺ χωρίζει τὸ πραγματικὸ ἀπ' τὸ φανταστικό, ποὺ ἐπιτρέπει νὰ κινηθοῦν τὰ διονυσιακὰ τέρατα καὶ συγχρόνως μᾶς προφυλάσσει ἀπ' αὐτά[13]. Τὰ ἱερὰ τέρατα δὲν θὰ διαβιοῦν αὐτὴ τὴ σελίδα φωτός πέρα ἀπ' τὴν ὁποία μᾶς φαίνονται ἀπρεπῆ κι ἱερόσυλα (αὐτὸ τὸ εἶδος ἀνήσυχου σεβασμοῦ ποὺ στεφανώνει ἀκόμα σὰν φωτοστέφανο τὸν μακιγιαρισμένο ἠθοποιὸ ὅταν (πᾶμε νὰ τὸν δοῦμε στὸ καμαρίνι του). Κι ἂς μὴν προβληθῆ ἡ ἀντίρηση ὅτι τὸ θέατρο δὲν εἶχε πάντα ράμπα. 'Η ράμπα δὲν εἶναι παρὰ μόνο ἕνα σύμβολο, πρὶν ἀπ' αὐτὴ ὑπῆρξαν ἄλλα, ἀπ' τὴν ἐποχὴ τοῦ κόθορνου καὶ τῆς μάσκας. Τὸν 17ο αἰώνα τὸ πλησίασμα τῶν μικρῶν μαρκήσιων στὸ πλατὼ δὲν ἀρνιόταν τὴν ράμπα, μᾶλλον τὴν ἐπιβεβαίωνε μὲ ἕνα εἶδος προνομιακῆς παραβίασης, ὅπως καὶ σήμερα στὸ Μπροντ-

γουαίη ὅταν ὁ "Ορσον Γουέλλες σκορπάει στὴν αἴθουσα ἠθοποιοὺς γιὰ νὰ πυροβολήσουν τὸ κοινὸ μὲ ρεβόλβερ δὲν ἐξαλείφει τὴ ράμπα, περνάει ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά. Οἱ κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ γίνανε καὶ γιὰ νὰ παραβιάζονται, ἀναμένεται ἀπὸ μερικοὺς παῖχτες νὰ κάνουν ζαβολιές[14].

Σὲ σχέση λοιπὸν μὲ τὴν ἀντίρηση γιὰ τὴν παρουσία καὶ μόνο, τὸ θέατρο καὶ ὁ κινηματογράφος δὲν θὰ ἦταν σὲ οὐσιαστικὴ ἀντίθεση. Ἐκεῖνο γιὰ τὸ ὁποῖο πρόκειται εἶναι μᾶλλον δυὸ ψυχολογικὲς παραλλαγὲς τοῦ θεάματος. Τὸ θέατρο στηρίζεται στὴν ἀμοιβαία συνείδηση τῆς παρουσίας τοῦ θεατῆ καὶ τοῦ ἠθοποιοῦ, ἀλλὰ μὲ σκοπὸ τὸ παιχνίδι. Ἐνεργεῖ σὲ μᾶς μέσω μιᾶς συμμετοχῆς σὲ μιὰ δράση σὰν σὲ παιχνίδι διὰ μέσου τῆς ράμπας καὶ κάπως κάτω ἀπὸ τὴν προστασία τῆς λογοκρισίας της. Στὸν κινηματογράφο ἀντίθετα ἀπολαμβάνουμε μοναχικά, κρυμένοι σὲ μιὰ σκοτεινὴ αἴθουσα, μέσα ἀπὸ μισάνοιχτες γρίλιες, ἕνα θέαμα ποὺ μᾶς ἀγνοεῖ καὶ ποὺ εἶναι μέρος τοῦ σύμπαντος. Τίποτα δὲν ἔρχεται νὰ ἀντιταχθεῖ στὴ φανταστική μας ταύτιση μὲ τὸν κόσμο ποὺ δρᾶ μπροστά μας, ποὺ γίνεται ὁ κόσμος. Δὲν εἶναι πιὰ πάνω στὸ φαινόμενο τοῦ ἠθοποιοῦ σὰν πρόσωπο φυσικὰ παρὸν ποὺ ἔχει ἐνδιαφέρον νὰ συγκεντρωθεῖ ἡ ἀνάλυση, ἀλλὰ πάνω στὸ σύνολο τῶν ὅρων τοῦ «θεατρικοῦ παιχνιδιοῦ» ποὺ ἀποσπᾶ τὴν ἐνεργητικὴ συμμετοχὴ τοῦ θεατῆ. Θὰ δοῦμε τότε ὅτι πρόκειται λιγώτερο γιὰ τὸν ἠθοποιὸ καὶ τὴν «παρουσία» του καὶ περισσότερο γιὰ τὸν ἄνθρωπο ντεκόρ.

Ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ ντεκὸρ

Θέατρο χωρὶς ἄνθρωπο δὲν μπορεῖ νὰ νοηθεῖ, ἀλλὰ τὸ κινηματογραφικὸ δράμα μπορεῖ νὰ δοθεῖ χωρὶς ἠθοποιούς. Μιὰ πόρτα ποὺ χτυπάει, ἕνα φύλλο στὸν ἄνεμο, τὰ κύματα ποὺ γλύφουν μιὰ ἀμμουδιὰ μποροῦν νὰ ἀποκτήσουν δραματικὴ δύναμη. Μερικὰ ἀπὸ τὰ ἀριστουργήματα τοῦ κινηματογράφου δὲν χρησιμοποιοῦν τὸν ἄνθρωπο παρὰ μόνο βοηθητικά, σὰν κομπάρσο ἢ σὲ ἀντίστιξη μὲ τὴν φύση ποὺ ἀποτελεῖ τὸ ἀληθινὸ κεντρικὸ πρόσωπο. Ἀκόμα καὶ στὸν Νανοὺκ ἢ στὸν "Ανθρωπο τοῦ Ἀρὰν ποὺ τὸ θέμα τοῦ φίλμ εἶναι ἡ πάλη τοῦ ἄνθρώπου καὶ τῆς φύσης, ἡ δράση δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ μιὰ δράση θεατρικὴ ἐφ' ὅσον ὁ δραματικὸς μοχλὸς δὲν στηρίζεται στὸν ἄνθρωπο, ἀλλὰ στὰ πράγματα. "Οπως εἶπε ὁ Ζὰν - Πὼλ Σὰρτρ στὸ θέατρο τὸ δράμα ξεκινάει ἀπὸ τὸν ἠθοποιό, στὸν κινηματογράφο πηγαίνει ἀπὸ τὸ ντεκὸρ στὸν ἄνθρωπο. Αὐτὴ ἡ ἀντιστροφὴ τῶν δραματικῶν ρευμάτων εἶναι ἀποφασιστικῆς σπουδαιότητας, ἀφορᾶ στὴν ἴδια τὴν οὐσία τῆς σκηνοθεσίας.

Πρέπει νὰ δοῦμε σ' αὐτὸ μιὰ ἀπὸ τὶς συνέπειες τοῦ φωτογραφικοῦ ρεαλισμοῦ. Βέβαια ἂν ὁ κινηματογράφος χρησιμοποιεῖ τὴ φύση εἶναι ἐπειδὴ τὸ μπορεῖ: ἡ κάμερα παρέχει στὸν σκηνοθέτη ὁλες τὶς δυνατότητες τοῦ μικροσκόπιου καὶ τοῦ τηλεσκόπιου.

Οἱ τελευταῖες ἶνες ἑνὸς σχοινιοῦ ποὺ πάει νὰ σπάσει καθὼς καὶ ἕνας ὁλάκερος στρατὸς ποὺ ἐφορμάει σ' ἕνα λόφο εἶναι πιὰ ἐπεισόδια προσιτά. Γιὰ τὸ μάτι τῆς κάμερας τὰ δραματικὰ αἴτια καὶ τὰ δραματικὰ ἀποτελέσματα δὲν ἔχουν πιὰ ὑλικὰ ὅρια. Μὲ τὴν κάμερα τὸ δράμα ἀπαλλάχτηκε ἀπὸ κάθε χρονικὸ καὶ χωρικὸ περιορισμό. Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ ἀπελευθέρωση ἀπὸ τὶς ἀπτὲς δραματικὲς δυνάμεις δὲν εἶναι ἀκόμα παρὰ μιὰ δευτερεύουσα αἰσθητικὴ αἰτία ποὺ δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ἐξηγήσει ριζικὰ τὴν ἀναστροφὴ ἀξιῶν ἀνάμεσα στὸν ἄνθρωπο καὶ τὸ ντεκόρ. Γιατὶ τελικὰ συμβαίνει ὁ κινηματογράφος νὰ ἀρνιέται θεληματικὰ νὰ χρησιμοποιήσει —εἴδαμε ἀκριβῶς ἕνα τέτοιο παράδειγμα στοὺς Τρομεροὺς Γονεῖς— ἐνῶ τὸ θέατρο ἀντίθετα χρησιμοποιεῖ πολύπλοκο μηχανικὸ ἐξοπλισμὸ γιὰ νὰ δόσει στὸ θεατὴ τὴν ψευδαίσθηση ὅτι μπορεῖ νὰ εἶναι πανταχοῦ παρόν. Τὸ Πάθος τῆς Ζὰν Ντ' "Αρκ τοῦ Κὰρλ Ντράγιερ, γυρισμένο ὁλόκληρο μὲ γκρὸ - πλὰν σὲ ἕνα σχεδὸν ἀόρατο (καὶ ἐξ ἄλλου θεατρικὸ) ντεκὸρ τοῦ JEAN HUGO, εἶναι λιγότερο κινηματογραφικὸ ἀπὸ τὸ STAGE COACH; Φαίνεται λοιπὸν ὅτι ἡ ποσότητα δὲν παίζει κανένα ρόλο, οὔτε καὶ ἡ ὁμοιότητα μὲ ὁρισμένα θεατρικὰ ντεκόρ. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο θὰ συλλάβει ὁ ντεκορατὲρ τὴν κάμαρα τῆς Κυρίας μὲ τὶς καμέλιες γιὰ τὴ σκηνὴ ἢ γιὰ τὴν ὀθόνη δὲν θὰ εἶναι αἰσθητὰ διάφορος. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι στὸν κινηματογράφο θὰ ἔχουμε ἴσως γκρὸ - πλὰν τοῦ ματωμένου μαντηλιοῦ. Ἀλλὰ καὶ μιὰ ἐπιδέξια θεατρικὴ σκηνοθεσία θὰ μποροῦσε κι αὐτὴ νὰ παίζει γύρω ἀπὸ τὸν βῆχα καὶ τὸ μαντήλι. "Ολα τὰ γκρὸ - πλὰν τοῦ Τρομεροὶ Γονεῖς πάρθηκαν στὴν πραγματικότητα ἀπὸ τὸ θέατρο ὅπου ἡ προσοχή μας τὰ ἀπομόνωνε αὐθόρμητα. "Αν τὸ μόνο ποὺ ξεχωρίζει τὴν κινηματογραφικὴ σκηνοθεσία ἦταν τὸ γεγονὸς ὅτι ἐπιτρέπει μεγαλύτερη προσέγγιση στὸ ντεκὸρ καὶ πιὸ ὀρθολογισμένη χρησιμοποίησή του, τότε ἀληθινὰ δὲν θὰ ὑπῆρχε λόγος νὰ συνεχίζουμε νὰ κάνουμε θέατρο καὶ ὁ Πανιὸλ θὰ ἦταν προφήτης. Γιατὶ βλέπουμε πολὺ καλὰ ὅτι τὰ μερικὰ τετραγωνικὰ μέτρα τοῦ ντεκὸρ τοῦ Βιλὰρ γιὰ τὸν Χορὸ τοῦ Θανάτου συνεισέφεραν στὸ δράμα τόσο ὅσο καὶ τὸ νησὶ ὅπου γυρίστηκε τὸ φίλμ τοῦ MARCEL CRAVENNE — φίλμ ἐξ ἄλλου θαυμάσιο.

Κι αὐτὸ γιατὶ τὸ πρόβλημα δὲν βρίσκεται στὸ ντεκὸρ καθ' ἑαυτό, ἀλλὰ στὴν φύση του καὶ στὴν λειτουργία του. Πρέπει τώρα νὰ ξεκαθαρίσουμε μιὰ ἰδιαίτερα θεατρικὴ ἔννοια: τὴν ἔννοια τοῦ δραματικοῦ χώρου. Δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ὑπάρξει θέατρο χωρὶς ἀρχιτεκτονική, εἴτε πρόκειται γιὰ τὴν εἴσοδο καθεδρικοῦ ναοῦ, εἴτε γιὰ τὸ ἱπποδρόμιο τῆς NIMES, τὸ ἀνάκτορο τῶν Παπῶν ἢ τὸν ξύλινο πάγκο τῶν σαλτιμπάγκων, τὸ ἡμικύκλιο τοῦ θεάτρου τῆς Βενετίας ποὺ μοιάζει σὰν νὰ τὸ διακόσμησε ὁ BERARD σὲ ὥρα παροξυσμοῦ, ἢ τὸ ροκοκὸ ἀμφιθέατρο μιᾶς αἴθουσας τῶν βουλευτῶν. Εἴτε εἶναι παιχνίδι εἴτε εἶναι τελετὴ τὸ θέατρο ἀπὸ τὴν οὐσία του δὲν μπορεῖ νὰ συγχέεται μὲ τὴν φύση, γιατὶ κινδυνεύει νὰ διαλυθεῖ μέσα της καὶ νὰ πάψει νὰ ὑπάρχει. Θεμελιωμένο πάνω στὴν ἀμοιβαία συνείδηση τῶν συμμετεχόντων ποὺ εἶναι παρόντες, ἔχει ἀνάγκη νὰ ἀντιτίθεται στὸν ὑπόλοιπο κόσμο ὅπως ἀντιτίθεται τὸ παιχνίδι στὴν πραγματικότητα, ἡ συνενοχὴ στὴν ἀδιαφορία, ἡ ἱεροτελεστία στὴ χυδαιότητα τοῦ χρήσιμου. Τὸ κοστούμι, ἡ μάσκα ἢ τὸ μακιγιάζ, τὸ στὺλ τῆς γλώσσας, ἡ ράμπα συντελοῦν λίγο ἢ πολὺ σ' αὐτὴ τὴ διάκριση, ἀλλὰ τὸ πιὸ προφανὲς σημάδι της εἶναι ἡ σκηνή, τῆς ὁποίας ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἔχει πάρει πολλὲς μορφὲς χωρὶς ὅμως νὰ πάψει νὰ προσδιορίζει ἕνα χῶρο προνομιοῦχο, πραγματικὰ ἢ δυνάμει ξέχωρο ἀπὸ τὴ φύση. Τὸ ντεκὸρ ὑπάρχει σὲ σχέση μ' αὐτὸν τὸν ἐντοπισμένο δραματικὸ χῶρο· συντελεῖ μόνο, καὶ κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἧττον, στὸ νὰ τὸν ἐξειδικεύσει. Ἀλλὰ ὅποιο καὶ νἆναι, τὸ ντεκὸρ ἀποτελεῖ τὰ ἐσωτερικὰ τοιχώματα αὐτοῦ τοῦ κουτιοῦ μὲ τὶς τρεῖς πλευρὲς καὶ ἀνοιχτοῦ πρὸς τὴν αἴθουσα, αὐτοῦ τοῦ κουτιοῦ ποὺ εἶναι ἡ σκηνή. Αὐτὲς οἱ ψεύτικες προοπτικές, αὐτὲς οἱ προσόψεις, αὐτὰ τὰ δασάκια ἔχουν μιὰ ἄλλη ὄψη ποὺ εἶναι ἀπὸ ὕφασμα, καρφιὰ καὶ ξύλο. Κανένας δὲν ἀγνοεῖ ὅτι ὁ ἠθοποιὸς ποὺ «ἀποσύρεται στὰ διαμερίσματά του» —ἀπὸ τὴ μεριὰ τῆς αὐλῆς ἢ ἀπὸ τὴ μεριὰ τοῦ κήπου— πάει στὴν πραγματικότητα στὸ καμαρίνι του νὰ βγάλει τὸ μακιγιάζ. Αὐτὰ τὰ λίγα τετραγωνικὰ μέτρα φωτὸς καὶ ψευδαίσθησης περιστοιχίζονται ἀπὸ μηχανικὸ ἐξοπλισμὸ καὶ παρασκήνιο ποὺ σχηματίζουν λαβύρινθους κρυμμένους ἀλλὰ γνωστοὺς χωρὶς αὐτὸ νὰ ἑνοχλεῖ καθόλου τὴν εὐχαρίστηση τοῦ θεατῆ ποὺ παίζει τὸ παιχνίδι.

Ἐπειδὴ λοιπὸν τὸ θεατρικὸ ντεκὸρ δὲν εἶναι παρὰ ἕνα

στοιχεῖο τῆς σκηνικῆς ἀρχιτεκτονικῆς, εἶναι ἕνας χῶρος ὑλικὰ κλειστός, περιορισμένος, ἐγγεγραμμένος, καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὸ χῶρο οἱ μόνες «ἀνακαλύψεις» ποὺ μποροῦν νὰ γίνουν εἶναι οἱ «ἀνακαλύψεις» ποὺ κάνει ἡ συγκαταβατική φαντασία μας. Οἱ φανερὲς ἐπιφάνειες του εἶναι στραμμένες πρὸς τὸ ἐσωτερικό, ἀπέναντι στὸ κοινὸ καὶ στὴν ράμπα ὑπάρχει χάρη στὴν ἄλλη ὄψη του καὶ χάρη στὸ ὅτι δὲν ἔχει συνέχεια πιὸ πέρα, ὅπως ὁ ζωγραφικὸς πίνακας ὑπάρχει χάρη στὸ κάδρο του[15]. Ὅπως ὁ πίνακας δὲν συγχέεται καθόλου μὲ τὸ τοπίο ποὺ παριστάνει καὶ οὔτε εἶναι ἕνα παράθυρο σὲ τοῖχο, ἔτσι καὶ ἡ σκηνὴ καὶ τὸ ντεκὸρ ὅπου ἐκτυλίσσεται ἡ δράση εἶναι ἕνας αἰσθητικὸς μικρόκοσμος βαλμένος μὲ τὸ ζόρι μέσα στὸν κόσμο ἀλλὰ οὐσιαστικὰ ἑτερογενὴς ὡς πρὸς τὴν Φύση ποὺ τὸν περιβάλλει.

Ἀλλοιῶς εἶναι στὸν κινηματογράφο ποὺ ἔχει σὰν ἀρχὴ νὰ ἀρνιέται σύνορα στὴ δράση. Ἡ ἔννοια δραματικὸς χῶρος εἶναι ὄχι μόνο ξένη ἀλλὰ καὶ ἔρχεται σὲ ἀντίφαση οὐσιαστικὴ μὲ τὴν ἔννοια ὀθόνη. Ἡ ὀθόνη δὲν εἶναι κάδρο σὰν τοῦ ζωγραφικοῦ πίνακα, ἀλλὰ ἄνοιγμα ποὺ δὲν ἀφήνει νὰ βλέπουμε παρὰ μόνο ἕνα μέρος τοῦ ἐπεισόδιου. Ὅταν ἕνα πρόσωπο βγαίνει ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς κάμερα, παραδεχόμαστε ὅτι φεύγει ἀπὸ τὸ ὀπτικὸ πεδίο, ἀλλὰ συνεχίζει νὰ ὑπάρχει μὲ τὴν ἴδια μορφὴ σὲ ἄλλο σημεῖο τοῦ ντεκὸρ ποὺ μᾶς εἶναι κρυμμένο. Ἡ ὀθόνη δὲν ἔχει παρασκήνια, δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ἔχει χωρὶς νὰ καταστρέψει τὴν ἰδιαίτερα δικιά της ψευδαίσθηση ποὺ εἶναι τὸ νὰ κάνει ἕνα ρεβόλβερ ἢ ἕνα πρόσωπο κέντρο τοῦ σύμπαντος. Ἀντίθετα ἀπὸ τὸν χῶρο τῆς σκηνῆς, ὁ χῶρος τῆς ὀθόνης εἶναι φυγόκεντρος.

Τὸ ἄπειρο ποὺ χρειάζεται τὸ θέατρο, ἐπειδὴ δὲν θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ εἶναι χωρικό, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι παρὰ τὸ ἄπειρο τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Περιτριγυρισμένος ἀπὸ αὐτὸν τὸν κλειστὸ χῶρο ὁ ἠθοποιὸς εἶναι στὴν ἑστία ἑνὸς διπλοῦ κοίλου καθρέφτη. Ἀπὸ τὴν αἴθουσα κι ἀπ' τὸ ντεκὸρ συγκλίνουν πάνω του οἱ σκοτεινὲς φωτιὲς τῶν συνειδήσεων καὶ τὰ φῶτα τῆς ράμπας. Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ φωτιὰ ποὺ τὸν καίει εἶναι καὶ ἡ φωτιὰ τοῦ δικοῦ του πάθους καὶ τοῦ σημείου του ἑστίασης: ἀνάβει σὲ κάθε θεατὴ μιὰ συνένοχη φλόγα. Ὅπως ὁ ὠκεανὸς μέσα στὸ κοχύλι, τὸ δραματικὸ ἄπειρο τῆς ἀνθρώπινης καρδιᾶς μουγκρίζει καὶ διαθλᾶται στὰ ἐσωτερικὰ τοιχώματα τῆς θεατρικῆς σφαίρας. Γι' αὐτὸ αὐτὴ ἡ δραματουργία εἶναι κατ' οὐσία ἀνθρώπινη, ἔχει τὸν ἄνθρωπο γιὰ αἰτία καὶ γιὰ θέμα.

Στὴν ὀθόνη ὁ ἄνθρωπος παύει νὰ εἶναι ἡ ἑστία τοῦ δράματος γιὰ νὰ γίνει (ἐνδεχόμενα) τὸ κέντρο ἑνὸς σύμπαντος. Ἐδῶ τὸ σὸκ τῆς δράσης του μπορεῖ νὰ ξετυλίξει τὰ κύματά του στὸ ἄπειρο. Τὸ ντεκὸρ ποὺ τὸν περιβάλλει εἶναι τόσο παχὺ ὅσο καὶ ὁ κόσμος. Ἀκόμα ὁ ἠθοποιὸς καθ' ἑαυτὸς μπορεῖ νὰ λείπει γιατὶ ἐδῶ ὁ ἄνθρωπος δὲν ἔχει à priori κανένα προνόμοιο σὲ σχέση μὲ τὸ ζῶο ἢ μὲ τὸ δάσος. Ὅμως τίποτα δὲν ἀποκλείει νὰ εἶναι ὁ ἄνθρωπος τὸ κύριο καὶ τὸ μοναδικὸ κέντρο τοῦ δράματος (ὅπως στὴν Ζάντ' Ἄρκ τοῦ Ντράγιερ) καὶ σ' αὐτὸ ὁ κινηματογράφος μπορεῖ θαυμάσια νὰ ξεπεράσει τὸ θέατρο. Ἡ δράση τῆς Φαίδρας ἢ τοῦ Βασιλιᾶ Λὴρ δὲν εἶναι λιγότερο κινηματογραφικὴ ἀπὸ ὅτι θεατρική, καὶ ὁ θάνατος ἑνὸς κουνελιοῦ, ποὺ τὸν βλέπουμε στὸν Κανόνα τοῦ Παιχνιδιοῦ μᾶς ἀγγίζει τόσο ὅσο καὶ ὁ θάνατος τῆς γατούλας τῆς Ἀνιὲς ποὺ τὸν μαθαίνουμε ἀπὸ ἀφήγηση.

Ἀλλὰ ἂν ὁ Ρακίνας, ὁ Σαίξπηρ ἢ ὁ Μολιέρος δὲν ἐπιδέχονται μεταφορὰ στὸν κινηματογράφο μὲ ἁπλὴ πλαστικὴ καὶ ἠχητικὴ καταγραφή, αὐτὸ συμβαίνει ἐπειδὴ ὁ χειρισμὸς τῆς δράσης καὶ τὸ στὺλ τοῦ διάλογου ἔγιναν σὲ συνάρτηση μὲ τὸν ἀντίκτυπό τους στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς αἴθουσας. Αὐτὸ ποὺ εἶναι ἰδιαίτερα θεατρικὸ σ' αὐτὲς τὶς τραγωδίες δὲν εἶναι τόσο ἡ δράση τους ὅσο ἡ ἀνθρώπινη —ἄρα λεκτική— προτεραιότητα ποὺ δόθηκε στὴν δραματικὴ ἐνέργεια.

Τὸ πρόβλημα τοῦ φιλμαρισμένου θεάτρου, τουλάχιστον γιὰ τὰ κλασικὰ ἔργα, δὲν ἔγκειται τόσο στὴ μεταφορὰ μιᾶς «δράσης» ἀπὸ τὴν σκηνὴ στὴν ὀθόνη, ὅσο στὴν μεταφορὰ ἑνὸς κειμένου ἀπὸ ἕνα δραματουργικὸ σύστημα σὲ ἕνα ἄλλο, χωρὶς ὅμως νὰ χάσει τὴν ἀποτελεσματικότητά του. Στὴν οὐσία λοιπὸν δὲν εἶναι ἡ δράση τοῦ θεατρικοῦ ἔργου ποὺ ἀνθίσταται στὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ πέρα ἀπὸ τὶς μορφὲς τῆς ἴντριγκας ποὺ θὰ ἦταν ἴσως εὔκολο νὰ προσαρμοστοῦν στὴν ἀληθοφάνεια τῆς ὀθόνης, ἡ λεκτικὴ φόρμα ποὺ τὰ αἰσθητικὰ δεδομένα ἢ οἱ κουλτουρίστικες προκαταλήψεις μᾶς ὑποχρεώνουν νὰ τὴν σεβαστοῦμε. Αὐτὴ εἶναι ποὺ ἀρνιέται νὰ πιαστεῖ στὸ παράθυρο ποὺ εἶναι ἡ ὀθόνη. «Τὸ θέατρο», ἔγραφε ὁ Μπωντλαίρ, «εἶναι ὁ πολυέλαιος». Ἂν χρειάζεται νὰ ἀντιτάξουμε ἕνα ἄλλο σύμβολο στὸ τεχνιτὸ κρυστάλλινο, γυαλιστερό, πολυεδρικὸ καὶ ἐγγράψιμο ἀντικείμενο ποὺ ἀνταν ακλᾶ τὸ φῶς γύρω ἀπὸ τὸ κέντρο του καὶ μᾶς αἰχμαλωτίζει στὸ φωτοστέφανό του, θὰ λέγαμε ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ὁ μικρὸς φακὸς τῆς ταξιθέτριας ποὺ διασχίζει σὰν ἀβέβαιος κομήτης τὴ νύχτα ποὺ ὀνειρευόμαστε ξύπνιοι: τὸ διάχυτο, χωρὶς γεωμετρία καὶ ὅρια χῶρο ποὺ περιτριγυρίζει τὴν ὀθόνη.

Ἑπομένως, ἡ ἱστορία τῶν ἀποτυχιῶν καὶ τῶν πρόσφατων ἐπιτυχιῶν τοῦ φιλμαρισμένου θεάτρου, θὰ εἶναι ἡ ἱστορία τῆς ἐπιδεξιότητας τῶν σκηνοθετῶν ὡς πρὸς τὰ μέσα συγκράτησης τῆς δραματικῆς ἐνέργειας σὲ ἕνα περιβάλλον ποὺ νὰ τὴν ἀνταν ακλᾶ ἢ τουλάχιστον ποὺ νὰ τῆς δίνει ἀρκετὴ ἀντίχηση ὥστε νὰ γίνεται ἀκόμα ἀντιληπτὴ ἀπὸ τὸν θεατὴ τοῦ κινηματογράφου. Θὰ εἶναι δηλαδὴ ἡ ἱστορία μιᾶς αἰσθητικῆς, ὄχι τόσο τοῦ ἠθοποιοῦ ὅσο τοῦ ντεκὸρ καὶ τοῦ ντεκουπάζ.

Καταλαβαίνουμε ἤδη ὅτι τὸ φιλμαρισμένο θέατρο εἶναι ριζικὰ καταδικασμένο σὲ ἀποτυχία ὅταν περιορίζεται λίγο ἢ πολὺ σὲ φωτογράφηση τῆς σκηνικῆς παράστασης, κυρίως μάλιστα ὅταν ἡ κάμερα ἐπιδιώκει νὰ μᾶς κάνει νὰ ξεχάσουμε τὴν ράμπα καὶ τὰ παρασκήνια. Ἡ δραματικὴ ἐνέργεια τοῦ κειμένου, ἀντὶ νὰ ἐπιστρέψει στὸν ἠθοποιό, χάνεται χωρὶς ἠχὼ στὸν κινηματογραφικὸ αἰθέρα. Ἔτσι ἐξηγεῖται πῶς ἕνα φιλμαρισμένο θεατρικὸ ἔργο μπορεῖ νὰ εἶναι καλὰ ταγμένο μέσα σὲ ἀληθοφανῆ ντεκὸρ καὶ νὰ μᾶς φαίνεται ὁλοκληρωτικὰ ἐκμηδενισμένο. Εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ Τάξιδιώτη χωρὶς ἀποσκευὲς —γιὰ νὰ ξαναχρησιμοποιήσουμε αὐτὸ τὸ βολικὸ παράδειγμα. Τὸ θεατρικὸ ἔργο εἶναι ἐκεῖ, μπροστά μας, φαινομενικὰ ἀναλλοίωτο, ἀλλὰ ἄδειο ἀπὸ κάθε ἐνέργεια, σὰν συσσωρευτὴς ποὺ ἀποφορτίστηκε ἀπὸ κάποια ἀόρατη γείωση.

Ἀλλὰ πέρα ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ ντεκόρ, στὴν σκηνὴ ἢ στὴν ὀθόνη, βλέπουμε καλὰ ὅτι σὲ τελευταία ἀνάλυση τὸ πρόβλημα ποὺ βάλαμε εἶναι τὸ πρόβλημα τοῦ ρεαλισμοῦ. Καὶ πάντα σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα ὁδηγεῖται κανεὶς ὅταν μιλάει γιὰ κινηματογράφο.

Ἡ ὀθόνη καὶ ὁ ρεαλισμὸς τοῦ χώρου

Εἶναι πραγματικὰ εὔκολο ἀπὸ τὴ φωτογραφικὴ φύση τοῦ κινηματογράφου νὰ συμπεράνουμε τὸ ρεαλισμό του. Ἡ ὕπαρξη ἑνὸς θαυματοποιοῦ ἢ φανταστικοῦ κινηματογράφου, ὄχι μόνο δὲν ἔρχεται νὰ κολοβώσει τὸν ρεαλισμὸ τῆς εἰκόνας ἀλλὰ εἶναι καὶ ἡ πιὸ δυνατὴ ἀπόδειξη κατ' ἀντίθεση αὐτοῦ τοῦ ρεαλισμοῦ. Στὸν κινηματογράφο ἡ ψευδαίσθηση δὲν στηρίζεται καθόλου, ὅπως στὸ θέατρο, σὲ συμβάσεις σιωπηρὰ παραδεκτὲς ἀπὸ τὸ κοινό, ἀλλὰ ἀντίθετα στηρίζεται στὸν ἀναφαίρετο ρεαλισμὸ αὐτοῦ ποὺ τοῦ δείχνεται. Ἐδῶ τὰ τρὺκ πρέπει νὰ εἶναι ὑλικὰ τέλεια: ὁ «ἀόρατος ἄνθρωπος» νὰ φοράει πυτζάμες καὶ νὰ καπνίζει τσιγάρο.

Πρέπει ἀπ' αὐτὸ νὰ συμπεράνουμε ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι καταδικασμένος νὰ περιορίζεται μόνο στὴν ἀναπαράσταση, ἂν ὄχι τῆς φυσικῆς πραγματικότητας, τουλάχιστον μιᾶς ἀληθοφανοῦς πραγματικότητας ποὺ ὁ θεατὴς νὰ παραδέχεται ὅτι ταυτίζεται μὲ τὴ φύση ὅπως τὴν γνωρίζει; Ἡ σχετικὴ αἰσθητικὴ ἀποτυχία τοῦ γερμανικοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ θὰ ἐπιβεβαίωνε αὐτὴ τὴν ὑπόθεση, γιατὶ ἀκριβῶς βλέπουμε καλὰ ὅτι τὸ Καλιγκάρι θέλησε νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸ ρεαλισμὸ τοῦ ντεκὸρ κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροὴ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς ζωγραφικῆς. Ἀλλὰ ἔτσι θὰ δίναμε μιὰ ἁπλοϊκὴ λύση σὲ ἕνα πρόβλημα ποὺ ἐπιδέχεται πιὸ λεπτὲς ἀπαντήσεις. Εἴμαστε πρόθυμοι νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι ἡ ὀθόνη εἶναι ἄνοιγμα πρὸς ἕνα τεχνητὸ σύμπαν, ὑπὸ τὴν προϋπόθεση ὅτι ὑπάρχει κοινὸς παρονομαστὴς ἀνάμεσα στὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα καὶ τὸν κόσμο ποὺ ζοῦμε. Ἡ ἐμπειρία ποὺ ἔχουμε γιὰ τὸ χῶρο ἀποτελεῖ τὴν ὑποδομὴ τῆς ἀντίληψης ποὺ σχηματίζουμε γιὰ τὸ σύμπαν. Παραφράζοντας τὴ διατύπωση τοῦ HENRI GOUHIER: «Ἡ σκηνὴ δέχεται ὅλες τὶς ψευδαισθήσεις, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ψευδαίσθηση τῆς παρουσίας», θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε: «Μποροῦμε νὰ διώξουμε ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ εἰκόνα κάθε πραγματικότητα ἐκτὸς ἀπὸ μία: τὴν πραγματικότητα τοῦ χώρου».

Εἶναι ἴσως ὑπερβολικὸ νὰ λέμε «κάθε πραγματικότητα» γιατὶ ἀναμφισβήτητα δὲν θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ διανοηθοῦμε μιὰ ἀνασύσταση τοῦ χώρου, ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε ἀναφορὰ στὴ φύση. Ὁ κόσμος τῆς ὀθόνης δὲν μπορεῖ νὰ ἀντιπαρατεθεῖ στὸ δικό μας, ἀναγκαστικὰ τὸν ὑποκαθιστᾶ ἀφοῦ ἡ ἴδια ἡ ἔννοια κόσμος εἶναι χωρικὰ ἀποκλειστική. Γιὰ ἕνα χρονικὸ διάστημα τὸ φίλμ εἶναι τὸ Σύμπαν, ὁ Κόσμος, ἡ ἂν θέλετε ἡ Φύση. Θὰ ἀναγνωρίσουμε ὅτι ὅλα τὰ φίλμ ποὺ προσπάθησαν νὰ ἀντικαταστήσουν τὸν κόσμο τῆς ἐμπειρίας μας μὲ μιὰ φύση κατασκευασμένη καὶ ἕνα σύμπαν τεχνητὸ δὲν πέτυχαν ἐξ ἴσου. Παραδεχόμενοι τὶς ἀποτυχίες τοῦ Καλιγκάρι καὶ τῶν Νιμπελοῦγκεν, ἀναρωτιόμαστε ποῦ ὀφείλεται ἡ ἀδιαφιλονίκητη ἐπιτυχία τοῦ Νοσφεράτου καὶ τοῦ Πάθους τῆς Ζὰν ντ' Ἄρκ (θεωροῦντες σὰν κριτήριο τῆς ἐπιτυχίας τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὰ τὰ τελευταῖα φίλμ δὲν ἔχουν γεράσει). Κι ὅμως φαίνεται σὲ πρώτη ματιὰ ὅτι οἱ σκηνοθετικὲς μέθοδοι ἀνήκουν στὴν ἴδια αἰσθητικὴ οἰκογένεια καὶ ὅτι, πέρα ἀπὸ τὶς διαφορὲς λόγω ταμπεραμέντου καὶ ἐποχῆς, μποροῦμε νὰ κατατάξουμε αὐτὰ τὰ τέσσερα φίλμ, σ' ἀντίθεση μὲ τὸ «ρεαλισμό», σὲ ἕνα κάποιο «ἐξπρεσιονισμό». Ἀλλὰ ἂν θελήσουμε νὰ κοιτάξουμε ἀπὸ πιὸ κοντά, θὰ διακρίνουμε ὅτι ὑπάρχουν ἀνάμεσά τους οὐσιαστικὲς διαφορές. Εἶναι προφανεῖς σὲ ὅ,τι ἀφορᾶ στὸν R. WIENE καὶ τὸν Μουρνάου. Τὸ Νοσφεράτου ἐκτιλύσσεται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον σὲ φυσικὰ ντεκόρ. Ἐνῶ στὸ Καλιγκάρι τὸ φανταστικὸ ζορίζεται νὰ γεννηθεῖ ἀπὸ παραμορφώσεις τοῦ φωτισμοῦ καὶ τοῦ ντεκόρ. Ἡ περίπτωση τῆς Ζὰν ντ' Ἄρκ τοῦ Ντράγιερ εἶναι πιὸ λεπτὴ γιατὶ ἐδῶ ἡ συμμετοχὴ τῆς φύσης μπορεῖ νὰ φανεῖ κατ' ἀρχὴν ἀνύπαρκτη. Πιὸ συγκεκριμένα τὸ ντεκὸρ τοῦ JEAN HUGO δὲν εἶναι πολὺ λιγότερο τεχνητὸ καὶ θεατρικὸ ἀπὸ τὸ ντεκὸρ ποὺ χρησιμοποιήθηκε στὸ Καλιγκάρι. Ἡ συστηματικὴ χρήση τοῦ γκρὸ-πλὰν καὶ τῶν σπάνιων γωνιῶν συντελεῖ γιὰ τὰ καλὰ στὸ νὰ καταστραφεῖ ὁ χῶρος. Ὅσοι συχνάζουν σὲ κινηματογραφικὲς λέσχες ξέρουν ὅτι πάντα πρὶν ἀπὸ τὴν προβολὴ τοῦ φίλμ τοῦ Ντράγιερ δὲν παραλείπουν νὰ διηγηθοῦν τὴν περίφημη ἱστορία τῶν μαλλιῶν τῆς φαλκονέττι ποὺ κόπηκαν πραγματικὰ γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς ὑπόθεσης καὶ ὅτι ἀναφέρουν ἐπίσης τὴν ἀπουσία μακιγιὰζ τῶν ἠθοποιῶν. Ἀλλὰ συνήθως αὐτὲς οἱ ἱστορικὲς ὑπομνήσεις δὲν ξεπερνᾶνε τὴν ἀνεκδοτολογία. Μοῦ φαίνεται ὅμως ὅτι αὐτὰ κρύβουν τὸ αἰσθητικὸ μυστικὸ τοῦ φίλμ, αὐτὸ ἀκριβῶς στὸ ὁποῖο ὀφείλεται ἡ μακροβιότητά του. Χάρη σ' αὐτὰ τὸ ἔργο τοῦ Ντράγιερ παύει νὰ ἔχει τίποτα κοινὸ μὲ τὸ θέατρο καὶ ἀκόμα θὰ μποροῦσαμε νὰ ποῦμε μὲ τὸν ἄνθρωπο. Ὅσο περισσότερο ἀποκλειστικὰ κατάφευγε ὁ Ντράγιερ στὴν ἀνθρώπινη ἔκφραση τόσο περισσότερο ἔμελλε νὰ τὴν ἀναγάγει σὲ φύση. Ἂς μὴν ξεγελιώμαστε, αὐτὸ τὸ πληθωρικὸ φρέσκο ἀπὸ κεφάλια εἶναι ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο τοῦ φίλμ ποὺ στηρίζεται σὲ ἠθοποιούς: εἶναι ἕνα ντοκιμανταὶρ προσώπων. Δὲν ἔχει τόση σημασία ἂν οἱ ἑρμηνευτὲς «παίζουν» καλά, ἐνῶ ἀντίθετα ἡ κρεατοελία τοῦ ἐπισκόπου GAUCHON ἢ οἱ φακίδες τοῦ JEAN D' YD συμμετέχουν στὴ δράση. Σ' αὐτὸ τὸ ἰδωμένο σὲ μικροσκόπιο δράμα ὁλάκερη ἡ φύση πάλλει κάτω ἀπὸ κάθε πόρο τοῦ δέρματος. Τὸ κούνημα μιᾶς ρυτίδας, τὸ δάγκωμα ἑνὸς χειλιοῦ εἶναι οἱ σεισμικὲς δονήσεις καὶ τὰ ρεύματα, οἱ ἀμπώτιδες καὶ οἱ παλίρροιες αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπινου φλοιοῦ. Ἀλλὰ τὴν ὑπέρμετρη κινηματογραφικὴ εὐφυΐα τοῦ Ντράγιερ τὴν βλέπουμε στὴν ἐξωτερικὴ σκηνὴ ποὺ κάθε ἄλλος σίγουρα θὰ τὴ γύριζε σὲ στούντιο. Τὸ ντεκὸρ ποὺ στήθηκε θυμίζει σίγουρα θεατρικὸ μεσαίωνα καὶ μινιατοῦρες. Μὲ μιὰ κάποια ἔννοια δὲν ὑπάρχει τίποτε λιγότερα ρεαλιστικὸ ἀπὸ αὐτὸ τὸ δικαστήριο μέσα στὸ νεκροταφεῖο ἢ ἀπὸ αὐτὴ τὴν εἴσοδο μὲ τὴν κρεμαστὴ γέφυρα, ἀλλὰ ὅλα φωτίζονται ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ ἥλιου καὶ ὁ νεκροθάφτης πετάει ἀπὸ τὴν τρύπα του μιὰ φτυαριὰ ἀληθινὸ χῶμα[16]. Αὐτὲς οἱ «δευτερεύουσες» καὶ σὲ πρώτη ὄψη ἀντίθετες μὲ τὴ γενικὴ αἰσθητικὴ τοῦ ἔργου λεπτομέρειες εἶναι ποὺ τοῦ προσδίνουν τὴν κινηματογραφική του φύση.

Ἂν τὸ αἰσθητικὸ παράδοξο τοῦ κινηματογράφου βρίσκεται σὲ μιὰ διαλεκτικὴ τοῦ συγκεκριμένου καὶ τοῦ ἀφηρημένου, στὸ ὅτι ἡ ὀθόνη εἶναι ἀναγκασμένη νὰ ἀποκτᾶ σημασία μὲ μόνο τὴν μεσολάβηση τοῦ πραγματικοῦ, εἶναι ἀκόμα σπουδαιότερο νὰ διακρίνουμε τὰ στοιχεῖα τῆς σκηνοθεσίας ποὺ ἐπιβεβαιώνουν τὴν ἀντίληψη τῆς φυσικῆς πραγματικότητας ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ τὴν καταστρέφουν. Ὅμως εἶναι χοντροκομμένο νὰ ὑποτάσσουμε τὴν αἴσθηση τῆς πραγματικότητας σὲ συσσώρευση πραγματικῶν γεγονότων. Μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε τὶς Κυρίες τοῦ δάσους τῆς Βουλώνης σὰν ἕνα ἔξοχο ρεαλιστικὸ φίλμ ἂν καὶ ὅλα ἢ σχεδὸν ὅλα σ' αὐτὸ εἶναι στυλιζαρισμένα. Ὅλα: ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἀδιάφορο θόρυβο ἑνὸς χιονοκαθαριστήρα, τὸ μουρμούρισμα ἑνὸς καταράχτη ἢ τὸ σφύριγμα τοῦ χώματος ποὺ γλιστράει ἀπὸ ἕνα σπασμένο πορσελάνινο δοχεῖο. Αὐτοὶ οἱ θόρυβοι, διαλεγμένα ἄλλωστε προσεχτικὰ ὥστε νὰ εναι ἀδιάφοροι γιὰ τὴ δράση, εἶναι ποὺ ἐξασφαλίζουν τὴν ἀλήθεια τοῦ φίλμ.

Ἀφοῦ ὁ κινηματογράφος εἶναι οὐσιαστικὰ μιὰ δραματουργία τῆς φύσης, δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρχει κινηματογράφος χωρὶς τὴ σύσταση ἑνὸς ἀνοιχτοῦ χώρου ποὺ ἀποκαθιστᾶ τὸ σύμπαν ἀντὶ νὰ περιλαμβάνεται σ' αὐτό. Τὴν ψευδαίσθηση αὐτῆς τῆς αἴσθησης χώρου δὲν θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ μᾶς τὴν δώσει ἡ ὀθόνη χωρὶς νὰ καταφύγει σὲ ὁρισμένες φυσικὲς ἐγγυήσεις. Ἀλλὰ δὲν εἶναι τόσο ζήτημα κατασκευῆς τοῦ ντεκόρ, ἀρχιτεκτονικῆς ἢ μεγέθους, ἀλλὰ μᾶλλον ζήτημα ἀπομόνωσης τοῦ αἰσθητικοῦ καταλύτη ποὺ ἂν ἔμπαινε σὲ ἀπειροστὴ δόση μέσα στὴ σκηνοθεσία θὰ ἀρκοῦσε γιὰ νὰ τὴν μεταβάλει γρήγορα καὶ ὁλοκληρωτικὰ σὲ «φύση». Μάταια τὸ τσιμεντένιο δάσος τῶν Νιμπελοῦγκεν φαίνεται ἀτέλειωτο· δὲν πιστεύουμε τὸ χῶρο του ὅταν τὸ θρόισμα ἑνὸς καὶ μόνο κλαριοῦ σημύδας ἀπὸ τὸν ἄνεμο κάτω ἀπὸ τὸν ἥλιο θὰ ἔφτανε γιὰ νὰ φέρει στὸ μυαλὸ ὅλα τὰ δάση τοῦ κόσμου.

Ἂν αὐτὴ ἡ ἀνάλυση εἶναι σωστή, βλέπουμε ὅτι τὸ κυρίαρχο αἰσθητικὸ πρόβλημα στὸ ζήτημα τοῦ φιλμαρισμένου θεάτρου εἶναι τὸ πρόβλημα τοῦ ντεκόρ. Ἡ ἐπιδίωξη τοῦ σκηνοθέτη πρέπει νὰ εἶναι ἡ ἐκ νέου μετατροπὴ ἑνὸς χώρου στραμμένου μόνο πρὸς τὴν ἐσωτερικὴ διάσταση, τοῦ κλειστοῦ καὶ συμβατικοῦ χώ-

ρου τοῦ θεατρικοῦ παιχνιδιοῦ, σὲ παράθυρο στὸν κόσμο. Τὸ κείμενο δὲν φαίνεται ἀδύνατο ἡ χλιαρὸ στὸν Ἅμλετ τοῦ Λῶρενς Ὀλίβιε μὲ τὶς σκηνοθετικὲς παραφράσεις, πολὺ λιγότερο δὲ στὸν Μάκβεθ τοῦ Οὐέλλες. Αὐτὸ συμβαίνει παράδοξα στὶς σκηνοθεσίες τοῦ GASTON BATY ἀκριβῶς στὸ βαθμὸ ποὺ αὐτὲς οἱ σκηνοθεσίες πασχίζουν νὰ δημιουργήσουν ἐπὶ σκηνῆς ἕναν κινηματογραφικὸ χῶρο, νὰ ἀρνηθοῦν τὴν ἄλλη ὄψη τοῦ ντεκόρ, περιορίζοντας ἔτσι τὴν ἀντήχηση τοῦ κειμένου στὶς διακυμάνσεις τῆς φωνῆς τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ μόνο χωρὶς νὰ ὑπάρχει τὸ ἀντηχεῖο, σὰν ἕνα βιολὶ ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἔχουν μείνει μόνο οἱ χορδές του. Δὲν μποροῦμε νὰ ἀρνηθοῦμε ὅτι ἡ οὐσία τοῦ θεάτρου εἶναι τὸ κείμενο. Τὸ κείμενο, ποὺ ἔχει συλλληφθεῖ γιὰ τὴν ἀνθρωποκεντρικὴ ἔκφραση τῆς σκηνῆς καὶ ἔχει ἐπιφορτιστεῖ νὰ ἀναπληρώσει μόνο του τὴ φύση, δὲν μπορεῖ νὰ ἁπλωθεῖ σὲ ἕνα χῶρο διάφανο σὰν γυαλὶ χωρὶς νὰ χάσει τὸ λόγο ὕπαρξής του. Τὸ πρόβλημα λοιπὸν ποὺ μπαίνει γιὰ τὸν κινηματογραφιστὴ εἶναι νὰ δώσει στὸ σκηνικό του μιὰ δραματικὴ σκιερότητα σεβόμενος ταυτόχρονα τὸ φυσικὸ ρεαλισμό του. Ἅμα ἔχει λυθεῖ αὐτὸ τὸ παράδοξο τοῦ χώρου, ὁ σκηνοθέτης ὄχι μόνο δὲν ἔχει φόβο νὰ μεταφέρει στὴν ὀθόνη τὶς θεατρικὲς συμβάσεις καὶ τὶς ἐπιταγὲς τοῦ κειμένου, ἀλλὰ ἀντίθετα ἔχει πιὰ κάθε ἐλευθερία νὰ στηριχτεῖ ἐπάνω τους. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, δὲν μπαίνει πιὰ ζήτημα νὰ ἀποφύγει ὅ,τι «εἶναι θέατρο», ἀλλὰ ἴσως μπορεῖ καὶ νὰ τὸ ἀποκαλύψει ἀρνοῦμενος νὰ ἐφαρμόσει κινηματογραφικὲς εὐκολίες, ὅπως ὁ Κοκτὼ στοὺς Τρομεροὺς Γονεῖς καὶ ὁ Οὐέλλες στὸν Μάκβεθ ἢ ἀκόμα ὑπογραμμίζοντας τὸ θεατρικὸ μέρος ὅπως ὁ Λῶρενς Ὀλίβιε στὸν Ἑρρίκο V. Ἡ προφανὴς ἐπιστροφὴ στὸ φιλμαρισμένο θέατρο ποὺ διαπιστώνουμε ἐδῶ καὶ δέκα χρόνια ἐγγράφεται οὐσιαστικὰ στὴν ἱστορία τοῦ ντεκὸρ καὶ τοῦ ντεκουπάζ. Εἶναι κατάκτηση τοῦ ρεαλισμοῦ. Ὄχι βέβαια τοῦ ρεαλισμοῦ τοῦ θέματος ἢ τῆς ἔκφρασης, ἀλλὰ αὐτοῦ τοῦ ρεαλισμοῦ τοῦ χώρου ποὺ χωρὶς αὐτὸν ἡ κινούμενη εἰκόνα δὲν γίνεται κινηματογράφος.

Ἀναλογία παιχνιδιοῦ

Αὐτὴ ἡ πρόοδος δὲν ὑπῆρξε δυνατὴ παρὰ μόνο ἀφοῦ ἡ ἀντίθεση θέατρου - κινηματογράφου δὲν βασιζόταν πιὰ στὴν ὀντολογικὴ κατηγορία τῆς παρουσίας, ἀλλὰ σὲ μιὰ ψυχολογία παιχνιδιοῦ. Ἀπὸ τὸ ἕνα στὸ ἄλλο περνᾶμε ἀπὸ τὸ ἀπόλυτο στὸ σχετικό, ἀπὸ τὴν ἀντινομία στὴν ἁπλὴ ἀντίφαση. Ἂν ὁ κινηματογράφος δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδώσει στὸ θεατὴ τὴν κοινοτικὴ συνείδηση τοῦ θεάτρου, ὅμως μιὰ κάποια ἐπιστήμη τῆς σκηνοθεσίας τοῦ ἐπιτρέπει τελικὰ —καὶ αὐτὸ εἶναι ἀποφασιστικὸς παράγοντας— νὰ διατηρήσει στὸ κείμενο τὸ νόημα καὶ τὴν ἀποτελεσματικότητά του. Τὸ μπόλιασμα τοῦ θεατρικοῦ κείμενου στὸ κινηματογραφικὸ ντεκὸρ εἶναι κάτι ποὺ σήμερα μπορεῖ καὶ γίνεται μὲ ἐπιτυχία. Ἀπομένει αὐτὴ ἡ συνείδηση τῆς ἐνεργητικῆς ἀντίθεσης ἀνάμεσα στὸν θεατὴ καὶ τὸν ἠθοποιό, ἀντίθεση ποὺ συνιστᾶ τὸ θεατρικὸ παιχνίδι καὶ ποὺ τὴν συμβολίζει ἡ σκηνικὴ ἀρχιτεκτονική. Ἀλλὰ αὐτὴ καθ' ἑαυτὴ δὲν εἶναι ὁλότελα ἀδύνατο νὰ ἀναχθεῖ στὴν κινηματογραφικὴ ψυχολογία.

Τὰ ἐπιχειρήματα τοῦ ROSENKRANTZ γιὰ τὴν ἀντίθεση καὶ τὴν ταύτιση θὰ χρειάζονταν πράγματι μιὰ σοβαρὴ διόρθωση. Φέρουν ἀκόμα μιὰ σύγχιση, ποὺ τὴν συντηροῦσε ὁ κινηματογράφος στὴν κατάσταση ποὺ βρισκόταν στὴν ἐποχή του, ἀλλὰ ποὺ ὅλο καὶ περισσότερο τὴν ἀποκαλύπτει ἡ σημερινὴ ἐξέλιξη. Ὁ ROSENKRANTZ φαίνεται νὰ κάνει τὴν ταύτιση ἀναγκαῖο συνώνυμο τῆς παθητικότητας καὶ τῆς φυγῆς. Στὴν πραγματικότητα ὁ μυθικὸς καὶ ὀνειρικὸς κινηματογράφος εἶναι πιὰ ἕνα εἶδος ποὺ ἀποτελεῖ ὅλο καὶ μικρότερο ποσοστὸ τῆς συνολικῆς παραγωγῆς. Δὲν πρέπει νὰ συγχέουμε καθόλου μιὰ συμπτωματικὴ καὶ ἱστορικὴ κοινωνιολογία μὲ μιὰ ἀναπόφευκτη ψυχολογία: δυὸ κινήσεις τῆς συνείδησης τοῦ θεατῆ συγκλίνουσες ἀλλὰ καθόλου ὅμοιες. Δὲν ταυτίζομαι μὲ τὸν ἴδιο τρόπο μὲ τὸν Ταρζὰν καὶ μὲ τὸν ἐπαρχιακὸ ἐφημερίο. Ὁ μόνος κοινὸς παρονομαστὴς στὴ στάση μου ἀπέναντι σ' αὐτοὺς τοὺς ἥρωες, εἶναι ὅτι πιστεύω πραγματικὰ στὴν ὕπαρξή τους, ὅτι δὲν μπορῶ νὰ ἀρνηθῶ (χωρὶς νὰ συμμετέχω στὸ φιλμ) νὰ μπῶ μέσα στὴν περιπέτειά τους, νὰ τὴν ζήσω μαζί τους καὶ μάλιστα ἀπὸ μέσα ἀπὸ τὸν κόσμο τους, «κόσμο» ὄχι μεταφορικὸ καὶ σχηματικὸ ἀλλὰ χωρικὰ πραγματικό. Αὐτὸ τὸ «ἀπὸ μέσα» δὲν ἀποκλείει, στὸ δεύτερο παράδειγμα, μιὰ δικιά μου συνείδηση ξέχωρη ἀπὸ τοῦ ἥρωα, συνείδηση ποὺ στὸ πρῶτο παράδειγμα δέχομαι νὰ τὴν ἀλλοτριώσω. Αὐτοὶ οἱ συγκινησιακῆς προέλευσης παράγοντες δὲν εἶναι οἱ μόνοι ποὺ μποροῦν νὰ ἐναντιώνονται στὴν παθητικὴ ταύτιση φίλμ σὰν τὴν Ἐλπίδα ἢ τὸν Πολίτη Καίην ἀπαιτοῦν ἀπὸ τὸν θεατὴ μιὰ διανοητικὴ ἐπαγρύπνηση ἐντελῶς ἀντίθετη ἀπὸ τὴν παθητικότητα. Τὸ πολὺ - πολὺ ποὺ μποροῦμε νὰ ποῦμε παραπάνω εἶναι ὅτι ἡ ψυχολογία τῆς κινηματογραφικῆς εἰκόνας προσφέρει μιὰ φυσικὴ κλίση σὲ μιὰ κοινωνιολογία τοῦ ἥρωα χαρακτηριζόμενη ἀπὸ μιὰ παθητικὴ ταύτιση· ἀλλὰ καὶ στὴν τέχνη ὅπως καὶ στὴν ἠθικὴ οἱ κλίσεις εἶναι φτιαγμένες καὶ γιὰ νὰ ξεπερνιοῦνται. Ἐνῶ ὁ ἄνθρωπος τοῦ σύγχρονου θεάτρου ἐπιδιώκει συχνὰ νὰ ἀπαλύνει τὴ συνείδηση τοῦ παιχνιδιοῦ μὲ ἕνα εἶδος σχετικοῦ ρεαλισμοῦ τῆς σκηνοθεσίας (ἔτσι ὁ θαμώνας τοῦ Γκρὰν Γκινιὸλ παίζει τὸν τρομαγμένο ἀλλὰ καὶ μέσα στὸν πιὸ δυνατὸ τρόμο διατηρεῖ τὴν ἡδονικὴ συνείδηση ὅτι ὅλα εἶναι ἀπάτη), ὁ σκηνοθέτης τοῦ κινηματογράφου ἀνακαλύπτει ἀντίστοιχα τὰ μέσα γιὰ νὰ διεγείρει τὴν συνείδηση τοῦ θεατῆ καὶ νὰ προκαλέσει τὴν σκέψη του: κάτι ποὺ θὰ ἦταν ἀντίθεση στὰ πλαίσια μιᾶς ταύτισης. Αὐτὴ ἡ ζώνη ἀτομικῆς συνείδησης, αὐτὴ ἡ προσωπικὴ σκοπιὰ μέσα στὴν ἔνταση τῆς ψευδαίσθησης, συνιστοῦν ἕνα εἶδος ἀτομικῆς ράμπας. Στὸ φιλμαρισμένο θέατρο δὲν εἶναι πιὰ ὁ σκηνικὸς μικρόκοσμος ποὺ ἀντιτίθεται στὴ φύση ἀλλὰ ὁ θεατὴς ποὺ ἀποκτάει συνείδηση. Στὸν κινηματογράφο ὁ Ἅμλετ καὶ οἱ Τρομεροὶ Γονεῖς δὲν μποροῦν καὶ δὲν πρέπει νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς κινηματογραφικῆς ἀντίληψης: Τὸ ELSENEUR καὶ ἡ ROULOTTE ὑπάρχουν πραγματικά, ἀλλὰ ἐγὼ περιδιαβάζω ἐκεῖ ἀόρατος, ἀπολαμβάνοντας αὐτὴ τὴν ἀμφίρροπη ἐλευθερία ποὺ ἀφήνουν ὁρισμένα ὄνειρα, «περπατάω», ἀλλὰ κρατώντας ἀπόσταση.

Βέβαια, αὐτὴ ἡ δυνατότητα διανοητικῆς συνείδησης μέσα σὲ μιὰ ψυχολογικὴ ταύτιση δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ συγχέεται μὲ τὴν πράξη θέλησης ποὺ ἀποτελεῖ συστατικὸ στοιχεῖο τοῦ θεάτρου, καὶ γι' αὐτὸ εἶναι μάταιο νὰ θέλουμε νὰ ταυτίσουμε, ὅπως κάνει ὁ Πανιόλ, τὴ σκηνὴ καὶ τὴν ὀθόνη. Ὅσο συνειδητὸ καὶ ἔξυπνο κι ἂν ξέρει νὰ μὲ κάνει ἕνα φίλμ, πάντως αὐτὸ ποὺ ἐπικαλεῖται δὲν εἶναι ἡ θέλησή μου: καὶ πολὺ περισσότερο ἡ καλὴ θέλησή μου. Χρειάζεται τὶς προσπάθειές μου γιὰ νὰ κατανοηθεῖ καὶ ν' ἀρέσει, ἀλλὰ ὄχι καὶ γιὰ νὰ ὑπάρξει. Φαίνεται πάντως, ἀπὸ τὴν πεῖρα, ὅτι αὐτὰ τὰ περιθώρια συνείδησης ποὺ ἐπιτρέπει ὁ κινηματογράφος ἀρκοῦν γιὰ νὰ θεμελειώσουν μιὰ ἀποδεκτὴ ἰσοδυναμία μὲ τὴν καθαρὰ θεατρικὴ ἀπόλαυση, ὅτι ἐπιτρέπουν ὁπωσδήποτε νὰ διατηρηθεῖ ἡ οὐσία τῶν καλλιτεχνικῶν ἀξιῶν τοῦ θεατρικοῦ ἔργου. Τὸ φίλμ, ἂν καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἰσχυριστεῖ ὅτι ὑποκαθιστᾶ ὁλοκληρωτικὰ τὴ σκηνικὴ παράδοση, εἶναι τουλάχιστον σὲ θέση νὰ ἐξασφαλίσει στὸ θέατρο μιὰ ἔγκυρη καλλιτεχνικὴ ὕπαρξη, νὰ μᾶς προσφέρει μιὰ ἀναλογικὴ εὐχαρίστηση. Δὲν μπορεῖ πράγματι παρὰ νὰ πρόκειται γιὰ σύνθετη αἰσθητικὴ μηχανική, ὅπου ἡ πρωτότυπη θεατρικὴ ἀποτελεσματικότητα δὲν

εἶναι σχεδὸν ποτὲ ἄμεση, ἀλλὰ διατηρεῖται, ἀνασυντίθεται καὶ μεταφέρεται χάρη σὲ ἕνα σύστημα συνδέσμων (π.χ. Ἐ ρ ρ ί κ ο ς V), ἐνίσχυσης (π.χ. Μ ά κ β ε θ), ἐπαγωγῆς ἢ ἀνάμιξης. Τὸ πραγματικὸ φιλμαρισμένο θέατρο δὲν εἶναι σὰν τὸ γραμόφωνο, εἶναι σὰν τὸ κύμα MARTENOT.

Ἠθικότητα

Ἔτσι ἡ (βέβαιη) πρακτικὴ καὶ ἡ (πιθανὴ) θεωρία ἐπιτυχημένου φιλμαρισμένου θεάτρου ἀποκαλύπτουν τὶς αἰτίες τῶν παλιῶν ἀποτυχιῶν. Ἡ σκέτη ἁπλὴ φωτογράφηση τοῦ θεάτρου εἶναι ἕνα παιδαριῶδες σφάλμα, ποὺ ἔχει ἀναγνωριστεῖ σὰν τέτοιο ἐδῶ καὶ τριάντα χρόνια καὶ πάνω στὸ ὁποῖο δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νὰ ἐπιμείνουμε. Ἡ κινηματογραφικὴ «προσαρμογὴ» ἄργησε περισσότερο νὰ φανεῖ ὅτι εἶναι αἵρεση καὶ θὰ συνεχίσει ἀκόμα νὰ ξεγελάει μερικούς, ἀλλὰ ξέρουμε πιὰ ποῦ ὁδηγεῖ: σὲ ἰσχνὲς αἰσθητικὲς ποὺ δὲν ἀνήκουν οὔτε στὸ θέατρο οὔτε στὸ φίλμ, σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ «φιλμαρισμένο θέατρο» ποὺ καταγγέλθηκε σὰν ἁμάρτημα ἐνάντια στὸ πνεῦμα τοῦ κινηματογράφου. Ἡ ἀληθινὴ λύση ποὺ φάνηκε τελικὰ συνίσταται στὸ νὰ καταλάβουμε ὅτι τὸ ζήτημα δὲν εἶναι νὰ περάσουμε στὴν ὀθόνη τὸ δραματικὸ στοιχεῖο —ἐναλλάξιμο ἀπὸ τὴ μιὰ τέχνη στὴν ἄλλη— ἑνὸς θεατρικοῦ ἔργου, ἀλλὰ ἀντίθετα τὴν θεατρικότητα τοῦ δράματος. Τὸ θέμα ποὺ προσαρμόζετ ι δὲν εἶναι τὸ θέμα τοῦ θεατρικοῦ ἔργου, ἀλλὰ τὸ ἴδιο τὸ θεατρικὸ ἔργο στὴ σκηνική του ἰδιαιτερότητα. Αὐτὴ ἡ ἀλήθεια ποὺ ἐπιτέλους ἀποκαλύφτηκε, θὰ μᾶς ἐπιτρέψει νὰ διατυπώσουμε συμπερασματικὰ τρεῖς προτάσεις ποὺ ἐνῶ σὲ πρώτη προσέγγιση φαίνονται παράδοξες ἅμα τὶς σκεφτοῦμε γίνονται προφανεῖς.

1ον. Τὸ θέατρο σὲ βοήθεια τοῦ κινηματογράφου

Ἡ πρώτη πρόταση εἶναι ὅτι τὸ φιλμαρισμένο θέατρο, σωστὰ θεωρημένο, ὄχι μόνο δὲν διαστρέφει τὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ καὶ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ τὸν πλουτίσει καὶ νὰ τὸν ἀνυψώσει. Πρῶτα - πρῶτα ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενο. Εἶναι δυστυχῶς ἐντελῶς βέβαιο ὅτι ὁ μέσος ὅρος τῆς κινηματογραφικῆς παραγωγῆς εἶναι πνευματικὰ πολὺ κατώτερος ἂν ὄχι ἀπὸ τὴν σύγχρονη θεατρικὴ παραγωγὴ (γιατὶ θὰ πρέπει νὰ περιλάβουμε καὶ τὸν JEAN de LETRAZ καὶ τὸν HENRY BERNSTEIN...) τουλάχιστον ἀπὸ τὴν πάντα ζωντανὴ θεατρικὴ κληρονομιά. Ἔστω καὶ μόνο λόγω ἀρχαιότητας. Ὁ αἰώνας μας εἶναι ὁ αἰώνας τοῦ Σαρλὼ στὸν ἴδιο βαθμὸ ποὺ ὁ 17ος αἰώνας ἦταν τοῦ Ρακίνα καὶ τοῦ Μολιέρου, ἀλλὰ ἐπί τέλους ὁ κινηματογράφος δὲν ἔχει παρὰ μισὸ αἰώνα ζωὴ ἐνῶ τὸ θέατρο ἔχει εἰκοσιπέντε. Τί θὰ ἦταν σήμερα ἡ γαλλικὴ σκηνὴ ἂν δὲν δεχόταν πρακτικὰ παρὰ μόνο τὴν παραγωγὴ τῶν δέκα τελευταίων χρόνων, ὅπως ἡ ὀθόνη; Ἐφ' ὅσον δύσκολα μπορεῖ νὰ ἀμφισβητήσει κανένας ὅτι ὁ κινηματογράφος δὲν περνάει κρίση θεμάτων, δὲν χάνει τίποτα νὰ στρατολογήσει σεναρίστες σὰν τὸν Σαίξπηρ ἢ ἔστω τὸν Φεϋντώ. Ἂς μὴν ἐπιμένουμε, τὸ πράγμα μιλάει μόνο του.

Ὅσον ἀφορᾶ στὴ μορφὴ τὰ πράγματα εἶναι λιγότερο καθαρά. Ἂν ὁ κινηματογράφος εἶναι μιὰ μείζων τέχνη ποὺ διαθέτει τοὺς δικούς της νόμους καὶ τὴ δικιά της γλῶσσα, τί μπορεῖ νὰ κερδίσει μὲ τὸ νὰ ὑποταχθεῖ στοὺς νόμους καὶ στὴ γλῶσσα μιᾶς διαφορετικῆς τέχνης; Πολλά! Καὶ ἀκριβῶς στὸ βαθμὸ πού, ἀφήνοντας κατὰ μέρος μάταια καὶ παιδαριώδη τεχνάσματα, διατίθεται ἀληθινὰ νὰ ὑποταχθεῖ καὶ νὰ ὑπηρετήσει. Γιὰ νὰ δικαιολογήσουμε πλήρως ἕνα τέτοιο διάβημα, θὰ ἔπρεπε νὰ τοποθετήσουμε τὴν περίπτωση τοῦ κινηματογράφου μέσα σὲ μιὰ αἰσθητικὴ ἱστορία τῶν ἐπιδράσεων στὴν τέχνη. Αὐτὸ θὰ φανέρωνε ἕνα ἀποφασιστικὸ πάρε - δῶσε ἀνάμεσα στὶς καλλιτεχνικὲς τεχνικές, τουλάχιστον σὲ ἕνα ὁρισμένο στάδιο τῆς ἐξέλιξής τους. Ἡ προκατάληψή μας γιὰ τὴν «καθαρὴ τέχνη» εἶναι μιὰ κριτικὴ ἀντίληψη σχετικὰ καινούργια. Ἀλλὰ δὲν χρειάζεται κἂν νὰ καταφύγουμε στὸ κύρος αὐτῶν τῶν ἱστορικῶν προηγούμενων. Ἡ σκηνοθετικὴ τέχνη, ποὺ προσπαθήσαμε παραπάνω νὰ ἀνακαλύψουμε τὸν μηχανισμό της σὲ ὁρισμένα μεγάλα φίλμ, προϋποθέτει, περισσότερο καὶ ἀπὸ τὶς θεωρητικὲς ὑποθέσεις μας, μιὰ κατανόηση τῆς κινηματογραφικῆς γλώσσας ἀπὸ τὴ μεριὰ τοῦ σκηνοθέτη ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ παραβληθῆ παρὰ μόνο μὲ τὴν κατανόηση τοῦ θεατρικοῦ γεγονότος. Ἂν τὸ «φὶλμ τέχνης» ἀπέτυχε ἐκεῖ ὅπου πέτυχαν ὁ Λῶρενς Ὀλίβιε καὶ ὁ Κοκτώ, εἶναι ἐπειδὴ πρῶτα - πρῶτα αὐτοὶ εἶχαν στὴ διάθεσή τους ἕνα μέσο ἔκφρασης πολὺ πιὸ ἐξελιγμένο ἀλλὰ καὶ ἐπειδὴ ἤξεραν νὰ τὸ χρησιμοποιήσουν καλύτερα ἀπὸ τοὺς συγχρόνους τους. Τὸ νὰ λέμε ὅτι οἱ Τ ρ ο μ ε ρ οὶ Γ ο ν εῖς εἶναι ἴσως ἕνα ἐξαίρετο φὶλμ ἀλλὰ «δὲν εἶναι κινηματογράφος» ἐπειδὴ ἀκολουθεῖ βῆμα πρὸς βῆμα τὴ θεατρικὴ σκηνοθεσία, εἶναι μιὰ κριτικὴ ποὺ δὲν ἔχει νόημα. Γιατὶ ἀκριβῶς γι' αὐτὸ εἶναι κινηματογράφος. Τὸ Τ ο π ά ζ τοῦ Μαρσὲλ Πανιὸλ (τελευταία μανιέρα) εἶναι ποὺ δὲν εἶναι κινηματογράφος ἀκριβῶς ἐπειδὴ δὲν εἶναι πιὰ θέατρο. Στὸν «Ἔρρίκο V» καὶ μόνο ὑπάρχει περισσότερος κινηματογράφος —καὶ μεγάλος— παρὰ στὰ 90% τῶν φὶλμ ποὺ γυρίσθηκαν πάνω σὲ πρωτότυπα σενάρια. Ἡ καθαρὴ ποίηση δὲν εἶναι καθόλου αὐτὴ ποὺ δὲν θέλει νὰ πῆ τίποτα, ὅπως τόσο καλὰ τὸ ὑπογράμμισε ὁ Κοκτώ· ὅλα τὰ παραδείγματα τοῦ ἀββᾶ BREMOND δείχνουν τὸ ἀντίθετο: ἡ «Κόρη τοῦ Μίνωα καὶ τῆς Πασιφάης», εἶναι μιὰ φῖσα πάνω στὴν κατάσταση τοῦ πολίτη. Ὑπάρχει τρόπος —δυστυχῶς ἀκόμα μόνο δυνάμει— νὰ λεχθῆ αὐτὸς ὁ στίχος καὶ στὴν ὀθόνη καὶ νὰ εἶναι καθαρὸς κινηματογράφος ἂν σέβεται ὅσο πιὸ ἔξυπνα γίνεται τὴ θεατρικότητά του. Ὅσο περισσότερο ἔχει τὴν πρόθεση ὁ κινηματογράφος νὰ μείνει πιστὸς στὸ κείμενο καὶ στὶς θεατρικὲς ἀπαιτήσεις του, τόσο περισσότερο μέλλει ἀναγκαστικὰ νὰ ἐμβαθύνει στὴ δικιά του γλῶσσα. Ἡ καλύτερη μετάφραση εἶναι ἐκείνη ποὺ μαρτυράει πολὺ βαθειὰ καὶ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ πνεῦμα τῶν δυὸ γλωσσῶν καὶ πολὺ μεγάλη εὐχέρεια χειρισμοῦ τους.

2ον. Ὁ κινηματογράφος θὰ σώσει τὸ θέατρο

Νά γιατί ὁ κινηματογράφος θὰ δώσει πίσω, χωρὶς φιλαργυρία, στὸ θέατρο ὅτι θὰ τοῦ ἔχει πάρει. Ἂν δὲν ἔχει γίνει κι ὅλας αὐτό.

Γιατὶ ἂν ἡ ἐπιτυχία τοῦ φιλμαρισμένου θεάτρου προϋποθέτει μιὰ διαλεκτικὴ πρόοδο τῆς κινηματογραφικῆς μορφῆς, συνεπάγεται ἀντίστροφα καὶ à fortiori μιὰ ἐπανεκτίμηση τοῦ θεατρικοῦ γεγονότος. Ἡ ἰδέα ποὺ ἐκμεταλλεύτηκε ὁ Μαρσὲλ Πανιόλ, ὅτι δηλαδὴ ὁ κινηματογράφος θὰ ἀντικαθιστοῦσε τὸ θέατρο βάζοντάς το στὸ ψυγεῖο, εἶναι ἀπόλυτα λαθεμένη. Ἡ ὀθόνη δὲν μπορεῖ νὰ ὑποκαταστήσει τὴ σκηνὴ ὅπως τὸ πιάνο ἐξαφάνισε τὸ κλαβεσέν.

Καὶ πρῶτα - πρῶτα γιὰ ποιόν νὰ «ἀντικαταστήσει τὸ θέατρο;» Ὄχι βέβαια γιὰ τὸ κοινὸ τοῦ κινηματογράφου, ποὺ τὸ ἔχει ἐγκαταλείψει ἀπὸ καιρό. Τὸ διαζύγιο τοῦ λαοῦ ἀπὸ τὸ θέατρο δὲν χρονολογεῖται, ἀπ' ὅτι ξέρω, ἀπὸ τὴ βραδιὰ τοῦ GRAND CAFE στὰ 1895. Συνίσταται ἡ σημερινὴ πελατεία τῶν θεατρικῶν αἰθουσῶν ἀπὸ τὴ μειοψηφία τῶν προνομιούχων τῆς κουλτούρας· καὶ τοῦ χρήματος; Ἀλλὰ βλέπουμε ὅτι ὁ ZEAN de LETRAZ δὲν πάει ἄσχημα καὶ ὅτι ὁ ἐπαρχιώτης ποὺ ἀνεβαίνει στὸ Παρίσι δὲν συγχέει τὸ στῆθος τῆς Φρανσουὰζ Ἀρνοὺλ ποὺ ἔχει

δεῖ στὴν ὀθόνη μὲ τὸ στῆθος τῆς Ναταλὶ Ματιὲ στὸ PALAIS ROYAL κι ἂς εἶναι σκεπασμένο μὲ σουτιὲν-γκόρζ· γιατί εἶναι, ἂν μπορῶ νὰ πῶ, «μὲ σάρκα καὶ ὀστᾶ». "Α ! ἡ ἀναπαράσταση παρουσία τοῦ ἠθοποιοῦ! "Οσο γιὰ τὶς «σοβαρὲς» αἴθουσες, ἂς ποῦμε τὸ MARIGNY ἢ τὸ FRANCAIS, εἶναι προφανὲς ὅτι ἡ πελατεία τους ἀποτελεῖ σ' ἕνα μεγάλο μέρος ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ δὲν πηγαίνουν στὸν κινηματογράφο καί, κατὰ τὸ ὑπόλοιπο, ἀπὸ θεατὲς ποὺ εἶναι ἱκανοὶ νὰ συχνάζουν καὶ στὰ δύο θεάματα χωρὶς νὰ συγχέουν τὴν εὐχαρίστηση ποὺ τοὺς δίνει τὸ ἕνα ἢ τὸ ἄλλο. 'Αληθινά, ἂν ὑπάρχει κατάληψη χώρου, δὲν πρόκειται καθόλου γιὰ κατάληψη τοῦ χώρου τοῦ θεατρικοῦ θεάματος, ἔτσι ὅπως ὑπάρχει, ἀλλὰ μᾶλλον γιὰ κατάληψη τῆς θέσης τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου, θέσης ἐγ-ἐγκαταλελειμένης ἀπὸ καιρό, μετὰ τὴν παρακμὴ τῶν μορφῶν του. 'Ο κινηματογράφος ὄχι μόνο δὲν ἀνταγωνίζεται σοβαρὰ τὴ σκηνή, ἀλλὰ καὶ εἶναι σὲ θέση νὰ δώσει, σὲ ἕνα κοινὸ χαμένο γιὰ αὐτή, τὴ γεύση καὶ τὸ νόημα τοῦ θεάτρου[7].

"Ισως τὸ «κονσερβαρισμένο θέατρο» συνετέλεσε γιὰ ἕνα διάστημα στὴν ἐξαφάνιση τῶν ἐπαρχιακῶν τουρνέ. "Οταν ὁ Μαρσὲλ Πανιόλ γυρίζει τὸ Τ ο - π ά ζ δὲν κρύβει τὶς προθέσεις του: νὰ προσφέρει τὸ θεατρικὸ του ἔργο στὴν ἐπαρχία, γιὰ τὸ ἀντίτιμο μιᾶς θέσης κινηματογράφου, μὲ μιὰ διανομὴ «παριζιάνικης κλάσεως». Τὸ ἴδιο συμβαίνει συχνὰ μὲ τὶς ἐπιτυχίες τοῦ βουλεβάρτου: ὅταν ἐξαντληθῆ ἡ ἐπιτυχία τοῦ θεατρικοῦ ἔργου, τὸ φίλμ διανέμεται σὲ κείνους ποὺ δὲν μπόρεσαν νὰ δοῦν τὸ ἔργο στὴ σκηνή. 'Ενῶ οἱ τουρνὲ τοῦ BARET γινόταν μὲ μιὰ ἐλάσσονα διανομή, τὸ φίλμ προσφέρει φτηνότερα τοὺς πρώτους διδάξαντες καὶ ντεκὸρ ἀκόμα πιὸ πομπώδη. 'Αλλὰ αὐτὴ ἡ ψευδαίσθηση ποτὲ δὲν ὑπῆρξε ἀποτελεσματικὴ παρὰ μόνο γιὰ μερικὰ χρόνια, καὶ σήμερα βλέπουμε νὰ ξαναγεννιοῦνται οἱ ἐπαρχιακὲς τουρνέ, βελτιωμένες ἀπὸ τὴν πείρα. Τὸ κοινὸ ποὺ βρίσκουν γυρίζει ἀπὸ τὸν κινηματογράφο κουρασμένο ἀπὸ πολυτέλεια διανομῆς καὶ σκηνοθεσίας καὶ περιμένει λίγο - πολὺ θέατρο. 'Από τὴν ἄλλη μεριὰ οἱ ὀργανωτὲς τῶν τουρνὲ δὲν μποροῦν πιὰ νὰ δοῦν τὴν ἀποκέντρωση σὰν ἐκποίηση ὑπολοίπων, ὅπως ἔκλιναν κάποτε νὰ κάνουν ὅταν δὲν ὑπῆρχε ἀνταγωνισμός.

'Αλλὰ ἡ ἐκλαΐκευση τῶν παρισινῶν ἐπιτυχιῶν δὲν εἶναι τὸ ἀπώτερο σημεῖο τῆς θεατρικῆς ἀναγέννησης οὔτε τὸ κυριώτερο προσὸν τοῦ «ἀνταγωνισμοῦ» ἀνάμεσα στὴν ὀθόνη καὶ στὴ σκηνή. Μποροῦμε μάλιστα νὰ ποῦμε ὅτι αὐτὴ ἡ βελτίωση τῶν ἐπαρχιακῶν τουρνὲ ὀφείλεται στὸ κακὸ φιλμαρισμένο θέατρο, τοῦ ὁποίου τὰ λάθη ἀπογοητεύοντας μὲ τὸν καιρὸ ἕνα μέρος τοῦ κοινοῦ τὸ ἀποδίδουν ξανὰ στὸ θέατρο.

Τὸ ἴδιο παρατηρήθηκε καὶ ἀνάμεσα στὴ φωτογραφία καὶ τὴ ζωγραφική. 'Η πρώτη ἀπάλλαξε τή δεύτερη ἀπὸ ὅτι τῆς ἦταν αἰσθητικὰ λιγότερο οὐσιῶδες: τὴν ὁμοιότητα καὶ τὸ ἀνέκδοτο. 'Η τελειότητα ἡ οἰκονομία καὶ ἡ εὐκολία τῆς φωτογραφίας συνετέλεσαν τελικὰ στὸ νὰ ἐκτιμηθεῖ ἡ ζωγραφική, νὰ ἐπιβεβαιωθεῖ στὴν ἀναντικατάστατη ἰδιαιτερότητά της.

'Αλλὰ τὰ ἀγαθὰ τῆς συνύπαρξής τους δὲν περιορίζονται καθόλου σ' αὐτό. "Οχι μόνο οἱ φωτογράφοι ἦταν οἱ εἴλωτες τῶν ζωγράφων, ἀλλὰ καὶ ὅσο ἡ ζωγραφικὴ ἀποκτοῦσε περισσότερο συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ της ἀφομοίωνε τὴ φωτογραφία. 'Ο Νεγκὰ καὶ ὁ Τουλοὺζ - Λωτρὲκ, ὁ Ρενουὰρ καὶ ὁ Μανὲ εἶναι ποὺ κατάλαβαν ἀπὸ μέσα, στὴν οὐσία του, τὸ φωτογραφικὸ (καὶ ἀκόμα, προφητικά, τὸ κινηματογραφικὸ) φαινόμενο. 'Απέναντι στὴ φωτογραφία, ἀντιτάχθηκαν μὲ τὸ μόνο ἄξιο τρόπο, μὲ ἕνα διαλεκτικὸ ἐμπλουτισμὸ τῆς εἰκαστικῆς τεχνικῆς. Κατάλαβαν, καλύτερα ἀπὸ τοὺς φωτογράφους καὶ πολὺ πρὶν ἀπὸ τοὺς κινηματογραφιστές, τοὺς νόμους τῆς καινούργιας εἰκόνας καὶ αὐτοὶ εἶναι ποὺ πρῶτοι τοὺς ἐφάρμοσαν.

Αὐτὸ ὅμως δὲν εἶναι τὸ πάν καὶ ἡ φωτογραφία μέλλει νὰ ἀποδώσει στὶς πλαστικὲς τέχνες ὑπηρεσίες ἀκόμα πιὸ ἀποφασιστικές. Τώρα πιὰ ποὺ τὸ πεδίο αὐτῶν τῶν τεχνῶν εἶναι τέλεια γνωστὸ καὶ ἀπεριόριστο, ἡ αὐτόματη εἰκόνα πολλαπλασιάζει καὶ ἀνανεώνει τὴν γνώση μας γιὰ τὴν εἰκαστικὴ εἰκόνα. Πάνω σ' αὐτὸ ὁ Μαλρὼ μίλησε σωστά: ἂν ἡ ζωγραφικὴ μπόρεσε νὰ γίνει ἡ πιὸ ἀτομική, ἡ πιὸ πολυέξοδη, ἡ πιὸ ἀνεξάρτητη ἀπὸ κάθε συμβιβασμό, καὶ ταυτόχρονα ἡ πιὸ προσιτὴ τέχνη, αὐτὸ τὸ ὀφείλει στὴν ἔγχρωμη φωτογραφία.

'Η ἴδια διαδικασία ἐφαρμόζεται καὶ στὸ θέατρο: τὸ κακὸ «κονσερβαρισμένο θέατρο» βοήθησε τὸ ἀληθινὸ θέατρο νὰ ἀποκτήσει συνείδηση τῶν νόμων του. 'Ακόμα ὁ κινηματογράφος συνετέλεσε στὸ νὰ ἀνακαινιστεῖ ἡ ἀντίληψη γιὰ τὴ θεατρικὴ σκηνοθεσία. Πρόκειται ὡς ἐδῶ γιὰ ἀποτελέσματα ἤδη κεκτημένα. 'Αλλὰ ὑπάρχει καὶ ἕνα τρίτο ἀποτέλεσμα ποὺ μποροῦμε καὶ τὸ διαβλέπουμε χάρη στὸ καλὸ φιλμαρισμένο θέατρο: μιὰ ἐξαίρετη πρόοδος, τόσο σὲ ἔκταση, ὅσο καὶ σὲ κατανόηση, τῆς θεατρικῆς κουλτούρας τοῦ μεγάλου κοινοῦ. Τί εἶναι λοιπὸν ἕνα φίλμ σὰν τὸν 'Ε ρ ρ ί κ ο V ; Πρῶτα - πρῶτα Σαίξπηρ γιὰ ὅλους. 'Αλλὰ ἀκόμα, καὶ κυρίως, ἕνα ἐκθαμβωτικὸ φῶς ποὺ ρίχνεται πάνω στὴν δραματικὴ ποίηση τοῦ Σαίξπηρ. 'Η πιὸ ἀποτελεσματική, ἡ πιὸ ἀπαστράπτουσα θεατρικὴ παιδαγωγική. 'Ο Σαίξπηρ βγαίνει ἀπὸ τὴν περιπέτεια διπλὰ σαιξπηρικός. "Οχι μόνο ἡ διασκευὴ τοῦ δραματικοῦ ἔργου πολλαπλασιάζει τὸ πιθανὸ κοινὸ του, ὅπως οἱ διασκευὲς μυθιστορημάτων φέρνουν περιουσία στοὺς ἐκδότες, ἀλλὰ ἀκόμα τὸ κοινὸ εἶναι καλύτερα ἀπὸ πρὶν προετοιμασμένο γιὰ τὴν θεατρικὴ ἀπόλαυση. 'Ο "Α μ λ ε τ τοῦ Λῶρενς 'Ολίβιε δὲν μπορεῖ προφανῶς παρὰ νὰ διευρύνει τὸ κοινὸ τοῦ "Α μ λ ε τ τοῦ Ζὰν - Λουὶ Μπαρὼ καὶ νὰ ἀναπτύξει τὸ κριτικό του πνεῦμα. "Οπως ἀνάμεσα στὴν καλύτερη σύγχρονη ρεπροντυξιὸν καὶ στὴν ἐπιθυμία γιὰ κατοχὴ τοῦ πρωτότυπου ὑπάρχει μιὰ διαφορὰ ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ ἐξαλειφτεῖ, ἔτσι καὶ ἡ παρουσίαση τοῦ "Α μ λ ε τ στὴν ὀθόνη δὲν μπορεῖ νὰ ἀντικαταστήσει τὴν ἑρμηνεία τοῦ Σαίξπηρ π.χ. ἀπὸ ἕνα θίασο σπουδαστῶν. 'Αλλὰ χρειάζεται μιὰ αὐθεντικὴ θεατρικὴ κουλτούρα γιὰ νὰ ἐκτιμηθῆ ἡ ἀνωτερότητα τῆς π ρ α γ μ α τ ι κ ῆ ς παράστασης ἀπὸ ἐρασιτέχνες, δηλαδὴ γιὰ νὰ ὑπάρξει συμμετοχὴ στὸ παίξιμό του.

"Ομως ὅσο περισσότερο ἐπιτυχημένο εἶναι τὸ φιλμαρισμένο θέατρο, τόσο περισσότερο ἐμβαθύνει στὸ θεατρικὸ γεγονὸς γιὰ νὰ τὸ ὑπηρετήσει καλύτερα, καὶ τόσο περισσότερο ἀποκαλύπτεται ἡ ἀναλοίωτη διαφορὰ ἀνάμεσα στὴν ὀθόνη καὶ στὴ σκηνή. 'Αντίθετα αὐτὸ ποὺ συντηρεῖ τὴ σύγχιση εἶναι ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τὸ «κονσερβαρισμένο θέατρο» κι ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ μέτριο θέατρο τοῦ βουλεβάρτου. Οἱ Τ ρ ό μ ε - μ ε ρ ο ὶ Γ ο ν ε ῖ ς δὲν κοροϊδεύουν τὸν κόσμο τους. Δὲν ὑπάρχει οὔτε ἕνα πλάνο ποὺ νὰ μὴν εἶναι πιὸ ἀποτελεσματικὸ ἀπὸ τὸ σκηνικό του ἰσοδύναμο, καὶ οὔτε ὑπάρχει ἕνα πλάνο ποὺ νὰ μὴν κάνει ὑπαινιγμὸ γιὰ τὴν ἀπροσδιόριστη ἐπὶ πλέον ἱκανοποίηση ποὺ θὰ τοῦ ἔδινε ἡ πραγματικὴ παράσταση. Δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ὑπάρξει καλύτερη προπαγάνδα γιὰ τὸ ἀληθινὸ θέατρο ἀπὸ τὸ καλὸ φιλμαρισμένο θέατρο. "Ολες αὐτὲς οἱ ἀλήθειες εἶναι πιὸ ἀδιαφιλονίκητες καὶ θὰ ἦταν γελοῖο νὰ σταματήσω τόσο σ' αὐτὲς ἂν ὁ μύθος τοῦ «φιλμαρισμένου θεάτρου» δὲν διατηροῦνταν ἀκόμα συχνὰ μὲ τὴν μορφὴ προλήψεων, παρεξηγήσεων καὶ ἕτοιμων συμπερασμάτων.

3ον. 'Από τὸ φιλμαρισμένο θέατρο στὸ κινηματογραφικὸ θέατρο

'Η τελεταία μου πρόταση θὰ εἶναι —τὸ καταλα-

βαίνω— πιὸ παρακινδυνευμένη. Μέχρι ἐδῶ θεωρήσαμε τὸ θέατρο σὰν ἕνα αἰσθητικὸ ἀπόλυτο ποὺ ὁ κινηματογράφος τὸ πλησιάζει ἱκανοποιητικά, ἀλλὰ ποὺ ὁπωσδήποτε καὶ στὴν καλύτερη περίπτωση εἶναι ὁ ταπεινὸς ὑπηρέτης του. Ὅμως στὸ πρῶτο μέρος αὐτῆς τῆς μελέτης μπορέσαμε ἤδη νὰ διακρίνουμε στὸ μπουρλὲσκ τὴν ἀναγέννηση θεατρικῶν εἰδῶν ποὺ πρακτικὰ εἶχαν ἐξαφανιστῆ, ὅπως ἡ φάρσα καὶ ἡ Κομέντια ντέλ' Ἄρτε. Ὁρισμένες θεατρικὲς καταστάσεις, ὁρισμένες τεχνικὲς ἱστορικὰ ξεπεσμένες ξαναβρῆκαν στὸν κινηματογράφο, πρῶτα - πρῶτα τὸ κοινωνιολογικὸ λίπασμα ποὺ χρειάζοντο γιὰ νὰ ὑπάρξουν καὶ ἀκόμα περισσότερο τὶς συνθῆκες γιὰ ὁλοκληρωτικὴ ἀνάπτυξη τῆς αἰσθητικῆς τους ποὺ ἡ σκηνὴ τὴν κρατοῦσε ἀτροφικὴ στὴν γέννησή της. Κάνοντας πρωταγωνιστὴ τὸν χῶρο, ἡ ὀθόνη δὲν προδίδει τὸ πνεῦμα τῆς φάρσας, δίνει μόνο στὸ μεταφυσικὸ νόημα τῆς μαγκούρας τοῦ Σκαπὲν τὶς πραγματικές του διαστάσεις: τὶς διαστάσεις τοῦ Σύμπαντος. Τὸ μπουρλὲσκ εἶναι κυρίως, ἢ ἀκόμα, ἡ δραματικὴ ἔκφραση μιᾶς τρομοκρατίας τῶν πραγμάτων, ποὺ ὁ Κῆτον ἀκόμα περισσότερο κι ἀπὸ τὸν Τσάπλιν, μπόρεσε νὰ τὸ κάνει τραγωδία τοῦ Ἀντικείμενου. Ἀλλὰ εἶναι ἀλήθεια ὅτι οἱ κωμικὲς φόρμες συνιστοῦν ἕνα ἐπὶ μέρους πρόβλημα μέσα στὴν ἱστορία τοῦ φιλμαρισμένου θέατρου, ἴσως ἐπειδὴ τὸ γέλιο ἐπιτρέπει στὴν αἴθουσα τοῦ κινηματογράφου νὰ ἀποκτήσει συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ της καὶ νὰ στηριχτεῖ σ' αὐτὸ γιὰ νὰ ξαναβρεῖ κάτι ἀπὸ τὴ θεατρικὴ ἀντίθεση. Ὁπωσδήποτε —καὶ γι' αὐτὸ δὲν προχωρήσαμε περισσότερο τὴν μελέτη πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση— ὁ σύνδεσμος ἀνάμεσα στὸν κινηματογράφο καὶ τὸ κωμικὸ θέατρο ἐπιτελέστηκε αὐθόρμητα καὶ ὑπῆρξε τόσο τέλειος ποὺ οἱ καρποί του θεωρήθηκαν πάντα προϊόντα τοῦ καθαροῦ κινηματογράφου.

Τώρα ποὺ ἡ ὀθόνη μπορεῖ νὰ δέχεται, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κωμικὸ θέατρο, καὶ ἄλλα θεατρικὰ εἴδη χωρὶς νὰ τὰ προδίδει, τίποτα δὲν ἐμποδίζει νὰ σκεφτοῦμε ὅτι μπορεῖ νὰ τὰ ἀνανεώσει κι αὐτὰ ἀναπτύσσοντας ὁρισμένες ἀπὸ τὶς σκηνικὲς ἀρετές τους.

Τὸ φίλμ ὅπως εἴδαμε δὲν μπορεῖ καὶ δὲν πρέπει νὰ εἶναι παρὰ μιὰ παράδοξη παραλλαγὴ τῆς θεατρικῆς σκηνοθεσίας, ἀλλὰ οἱ σκηνικὲς δομὲς ἔχουν τὴν σπουδαιότητά τους, καὶ δὲν εἶναι τὸ ἴδιο νὰ παιχτεῖ ὁ Ἰούλιος Καίσαρ στὸ Ἱπποδρόμιο τῆς NIMES ἢ στὸ θέατρο Ἀτελιὲ καὶ ὁρισμένα θεατρικὰ ἔργα —καὶ μάλιστα ὄχι ἀσήμαντα— ὑποφέρουν πρακτικὰ ἐδῶ καὶ τριάντα ἢ πενήντα χρόνια ἀπὸ μιὰ ἀσυμφωνία ἀνάμεσα στὸ στὺλ σκηνοθεσίας ποὺ ἀπαιτοῦν καὶ στὸ σύγχρονο γοῦστο. Σκέφτομαι ἰδιαίτερα τὸ τραγικὸ ρεπερτόριο. Ἐδῶ τὸ μπλοκάρισμα ὀφείλεται κυρίως στὴν ἐξάλειψη τῆς ράτσας τῶν παραδοσιακῶν τραγικῶν ἀφοῦ οἱ MONNET - SULLY καὶ οἱ SARAH BERNHARDT ἐξαφανίστηκαν στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα ὅπως τὰ μεγάλα ἑρπετὰ στὸ τέλος τῆς δευτερογενοῦς περιόδου. Ἀπὸ μιὰ εἰρωνεία τῆς τύχης ὁ κινηματογράφος εἶναι ποὺ διατήρησε τὰ λείψανά τους στὰ «φίλμ τέχνης». Ἔχει γίνει κοινοτοπία τὸ νὰ ἀποδίδεται αὐτὴ ἡ ἐξαφάνιση στὴν ὀθόνη γιὰ δυὸ συγκλίνοντες λόγους: ἕνα αἰσθητικὸ καὶ ἕνα κοινωνιολογικό. Πραγματικὰ ἡ ὀθόνη ἔχει μεταβάλει τὴν ἔννοια τῆς ἀληθοφάνειας στὴν ἑρμηνεία. Ἀρκεῖ νὰ δοῦμε ἀκριβῶς ἕνα ἀπὸ τὰ μικρὰ μίλμ ποὺ ἔπαιξε ἡ SARAH BERNHARDT ἢ ὁ LE BARGY γιὰ νὰ καταλάβουμε ὅτι αὐτὸς ὁ τύπος τοῦ ἠθοποιοῦ κουβαλοῦσε ἀκόμα μέσα του κόθορνους καὶ μάσκα. Ἀλλὰ ἡ μάσκα εἶναι κωμικὴ ὅταν τὸ γκρὸ - πλὰν μπορεῖ νὰ μᾶς κάνει νὰ πνιγοῦμε σὲ ἕνα δάκρυ, καὶ ἡ φωνητικὴ ἔνταση εἶναι γελοία ὅταν τὸ μικρόφωνο κάνει καὶ τὰ πιὸ ἀσθενικὰ φωνητικὰ ὄργανα νὰ ἀντηχοῦν κατὰ βούληση. Ἔτσι συνηθίσαμε στὴν ἔνταξη στὴ φύση ἀπὸ τὰ μέσα, ποὺ δὲν ἀφήνει στὸν ἠθοποιὸ τοῦ θεάτρου παρὰ ἕνα πολὺ περιορισμένο περιθώριο γιὰ στυλιζάρισμα δῶθε ἀπὸ τὴν ἀναληθοφάνεια. Ὁ κοινωνιολογικὸς παράγοντας εἶναι ἴσως ἀκόμα πιὸ ἀποφασιστικός: ἡ ἐπιτυχία καὶ ἡ ἀποτελεσματικότητα ἑνὸς MONNET - SULLY ὀφείλονταν ἀναμφισβήτητα στὸ ταλέντο του, ἀλλὰ στηρίζονταν στὴν συνένοχη συγκατάθεση τοῦ κοινοῦ. Ἦταν τὸ φαινόμενο τοῦ «ἱεροῦ τέρατος» ποὺ ἔχει σχεδὸν ὁλοκληρωτικὰ ἐκλείψει στὸν κινηματογράφο. Ὅταν λέμε ὅτι τὰ μαθήματα τοῦ CONSERVATOIRE δὲν παράγουν πιὰ τραγωδούς, δὲν σημαίνει καθόλου ὅτι δὲν γεννιοῦνται πιὰ Σάρες Μπερνάρντ, ἀλλὰ ὅτι ἡ συμφωνία ἀνάμεσα στὴν ἐποχὴ καὶ στὰ χαρίσματά τους δὲν ὑπάρχει πιά. Ἔτσι ὁ Βολταίρος πάσχιζε ν' ἀναμασήσει τὴν τραγωδία τοῦ 17ου αἰώνα ἐπειδὴ πίστευε ὅτι δὲν εἶχε πεθάνει ἡ τραγωδία, ἀλλὰ μόνο ὁ Ρακίνας. Σήμερα δὲν θὰ βλέπαμε καμιὰ σχεδὸν διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν MONNET - SULLY καὶ ἕναν κακὸ ἐπαρχιακὸ καμποτίνο γιατὶ θὰ εἴμαστε ἀνίκανοι νὰ ἀναγνωρίσουμε τὶς διαφορές. Γιὰ ἕναν σημερινὸ νέο ποὺ ξαναβλέπει τὰ φίλμ - τέχνης, τὸ τέρας ἐξακολουθεῖ νὰ ὑπάρχει, ἀλλὰ δὲν εἶναι πιὰ ἱερό.

Κάτω ἀπὸ αὐτὲς τὶς συνθῆκες, δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐκπλήσσει ποὺ ἡ τραγωδία τοῦ Ρακίνα ἰδιαίτερα ὑφίσταται ἔκλειψη. Χάρη στὸ συντηρητικό της πνεῦμα, ἡ Κομεντὶ Φρανσαὶζ εἶναι εὐτυχῶς σὲ θέση νὰ τῆς ἐξασφαλίσει ἕναν τρόπο ζωῆς ἀνεκτὸ ἀλλὰ ὄχι πιὰ θριαμβευτικό[18]. Ἔστω καὶ μὲ ἕνα ἐνδιαφέρον φιλτράρισμα τῶν παραδοσιακῶν ἀξιῶν, μὲ τὴν λεπτή τους προσαρμογὴ στὸ σύγχρονο γοῦστο, καὶ ὄχι μὲ μιὰ ριζικὴ ἀνανέωση βάσει τῆς ἐποχῆς. Ὅσο γιὰ τὴν ἀρχαία τραγωδία, ὀφείλει παράδοξα στὴ Σορβόνη καὶ στὸν ἀρχαιολογικὸ ζῆλο τῶν σπουδαστῶν τὸ ὅτι μᾶς συγκινεῖ ξανά. Ἀλλὰ σ' αὐτὲς τὶς ἐρασιτεχνικὲς ἐμπειρίες πρέπει νὰ δοῦμε ἀκριβῶς τὴν πιὸ ριζικὴ ἀντίδραση ἐνάντια στὸ θέατρο τῶν ἠθοποιῶν.

Καὶ εἶναι φυσικὸ νὰ σκεφτοῦμε ὅτι ἂν ὁ κινηματογράφος ἔστρεψε ὁλοκληρωτικὰ σὲ ὀφελός του τὴν αἰσθητικὴ καὶ τὴν κοινωνιολογία τοῦ ἱεροῦ τέρατος ποὺ συντηροῦσε τὴν τραγωδία στὴ σκηνή, μπορεῖ νὰ τὰ δώσει πίσω ἂν τὸ θέατρο ἔρθει νὰ τὰ ἀναζητήσει. Μποροῦμε νὰ φανταζόμαστε τί θὰ ἦταν ἡ Ἀταλία μὲ τὴν Ὕβον ντὲ Μπραίη, σκηνοθετημένη στὸν κινηματογράφο ἀπὸ τὸν Ζὰν Κοκτό.

Ἀλλὰ ἀναμφισβήτητα δὲν εἶναι μόνο τὸ στὺλ τῆς τραγικῆς ἑρμηνείας ποὺ θὰ ξανάβρισκε τοὺς λόγους ὕπαρξής του στὴν ὀθόνη. Μποροῦμε νὰ διαβλέψουμε μιὰ ἀντίστοιχη ἐπανάσταση τῆς σκηνοθεσίας ποὺ χωρὶς νὰ πάψει νὰ εἶναι πιστὴ στὸ θεατρικὸ πνεῦμα θὰ τοῦ πρόσφερε καινούργιες δομὲς σὲ συμφωνία μὲ τὸ σύγχρονο γοῦστο, καὶ κυρίως στὰ μέτρα ἑνὸς θαυμάσιου λαϊκοῦ κοινοῦ. Τὸ φιλμαρισμένο θέατρο περιμένει τὸν Ζὰν Κοκτὼ ποὺ θὰ τὸ κάνει κινηματογραφικὸ θέατρο.

Ἔτσι, ὄχι μόνο τὸ φιλμαρισμένο θέατρο εἶναι πιὰ αἰσθητικὰ θεμελειωμένο DE JURIS καὶ DE FACTO, ὄχι μόνο ξέρουμε πιὰ ὅτι δὲν ὑπάρχουν θεατρικὰ ἔργα ποὺ νὰ μὴ μποροῦν νὰ μεταφερθοῦν στὴν ὀθόνη, ὅποιο κι ἂν εἶναι τὸ στὺλ τους, ἀρκεῖ νὰ μποροῦμε νὰ φανταστοῦμε τὴν ἀναπροσαρμογὴ τοῦ σκηνικοῦ χώρου στὰ δεδομένα τῆς κινηματογραφικῆς σκηνοθεσίας —ἀλλὰ ἀκόμα εἶναι ἴσως πιθανὸ ἡ μόνη θεατρικὴ καὶ σύγχρονη σκηνοθεσία ὁρισμένων κλασικῶν ἔργων νὰ μὴν εἶναι πιὰ δυνατὴ παρὰ στὸν κινηματογράφο. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι μερικοὶ ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους κινηματογραφιστὲς τῆς ἐποχῆς μας εἶναι καὶ μεγάλοι ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου. Ὁ Οὐέλλες ἢ ὁ Λῶρενς Ὀλίβιε δὲν ἦρθαν στὸν κινηματογράφο ἀπὸ κυνισμό, σνομπισμὸ ἢ φιλοδοξία, οὔτε σὰν τὸν Πανιὸλ γιὰ νὰ ἐκλαϊκεύσουν τὴ θεατρική τους προσπάθεια. Ὁ κινηματογράφος δὲν εἶναι γι' αὐτοὺς παρὰ μιὰ συμπληρωματικὴ θεατρικὴ φόρμα: ἡ δυνατότητα νὰ πραγματοποιήσουν τὴ σύγχρονη σκηνοθεσία ὅπως τὴν νοιώθουν καὶ τὴν θέλουν.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

9. Ἡ τηλεόραση βέβαια ἔρχεται νὰ προσθέσει μιὰ καινούργια ποικιλία στὶς «ψευδο-παρουσίες», ποὺ βγῆκαν ἀπὸ τὶς ἐπιστημονικὲς τεχνικὲς ἀναπαραγωγῆς ποὺ ἐγκαινιάστηκαν μὲ τὴ φωτογραφία. Στὴ μικρὴ ὀθόνη, στὶς «ἀπ' εὐθείας» ἀναμεταδόσεις, ὁ ἡθοποιὸς εἶναι παρὼν αὐτὴ τὴ φορὰ καὶ χρονικὰ καὶ χωρικά. Ἀλλὰ ἡ σχέση ἀμοιβαιότητας ἀνάμεσα σὲ ἡθοποιὸ καὶ θεατὴ κόβεται κατὰ τὴ μιὰ φορά. Ὁ θεατὴς βλέπει χωρὶς νὰ βλέπεται: δὲν ὑπάρχει ἀντιστροφή. Τὸ θέατρο λοιπὸν ποὺ μεταδίδεται ἀπὸ τὴν τηλεόραση μοιάζει νὰ ἀνήκει συνάμα στὸ θέατρο καὶ στὸν κινηματογράφο. Στὸ θέατρο λόγω τῆς παρουσίας τοῦ ἡθοποιοῦ μπροστὰ στὸ θεατή, ἀλλὰ στὸν κινηματογράφο λόγω τῆς μη-παρουσίας τοῦ θεατῆ μπροστὰ στὸν ἡθοποιό. Ὅμως, αὐτὴ ἡ μὴ-παρουσία δὲν εἶναι ἀληθινὴ ἀπουσία, γιατὶ ὁ ἡθοποιὸς τῆς τηλεόρασης ἔχει συνείδηση τῶν ἑκατομμυρίων ματιῶν καὶ αὐτιῶν ποὺ ἀντιπροσωπεύονται ἐν δυνάμει ἀπὸ τὴν ἠλεκτρονικὴ κάμερα. Αὐτὴ ἡ ἀφηρημένη παρουσία ἀποκαλύπτεται ἰδιαίτερα ὅταν ὁ ἡθοποιὸς μπερδεύει τὸ κείμενό του. Αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο, ὀδυνηρὸ στὸ θέατρο, στὴν T.V. εἶναι ἀβάσταχτο γιατὶ ὁ θεατὴς ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ κάνει τίποτα γιὰ τὸν ἡθοποιὸ συνειδητοποιεῖ τὴν ἀφύσικη μοναξιὰ τοῦ τελευταίου. Στὴ σκηνή, στὶς ἴδιες περιστάσεις, δημιουργεῖται ἕνα εἶδος συνενοχῆς μὲ τὴν αἴθουσα ποὺ συμπαρίσταται στὸν ἡθοποιὸ στὴ δυσκολία. Αὐτὴ ἡ ἀντίστροφη σχέση εἶναι ἀδύνατη στὴν T.V.

10. Στὸ ESPRIT.

11. Πλῆθος καὶ μοναξιὰ δὲν εἶναι ἔννοιες ἀσυμβίβαστες. Ἡ κινηματογραφικὴ αἴθουσα συνιστᾶ ἕνα πλῆθος ἀπὸ μοναχικὰ ἄτομα. Ἐδῶ θὰ πρέπει νὰ ἐννοήσουμε τὸ πλῆθος σὰν τὸ ἀντίθετο μιᾶς ὀργανικῆς κοινότητας, ἐλεύθερα ἐπιλεγμένης.

12. Βλ. CL. E. MAGNY, L' âge du roman americain (ἔκδ. Seuil).

13. Βλ. P. A. TOUCHARD, Διόνυσος (ἔκδ. Seuil).

14. Ἕνα τελευταῖο παράδειγμα ποὺ ἀποδεικνύει ὅτι τὸ θέατρο δὲν τὸ συνιστᾶ ἡ παρουσα παρὰ μόνο ὅσο πρόκειται γιὰ παιχνίδι. Ὁ καθένας ἔχει πείρα ἀπὸ τὸν ἑαυτό του ἢ ἀπὸ ἄλλους γιὰ τὸ πόσο ὀδυνηρὴ κατάσταση εἶναι ὅταν σὲ παρατηροῦν χωρὶς νὰ τὸ ξέρεις ἢ καὶ μόνο χωρὶς νὰ τὸ θέλεις. Οἱ ἐρωτευμένοι ποὺ φιλιοῦνται στὰ παγκάκια εἶναι θέαμα γιὰ τοὺς περαστικοὺς ἀλλὰ δὲν νοιάζονται. Ἡ θυρωρός μου ποὺ ἔχει τὸ αἴσθημα τῆς ἀκριβολογίας, λέει κοιτάζοντάς τους ὅτι «εἶναι ὅπως στὸ σινεμά». Ὁ καθένας θὰ βρέθηκε καμιὰ φορὰ στὴν ἀνάγκη νὰ κάνει μπροστὰ σὲ μάρτυρες μιὰ γελοία πράξη. Μᾶς πλημμυρίζει τότε μιὰ ντροπὴ ὅλο ὀργή, ποὺ εἶναι ἐντελῶς τὸ ἀντίθετο τοῦ θεατρικοῦ ἐξιμπισιονισμοῦ. Αὐτὸς ποὺ κοιτάζει ἀπὸ τὴν κλειδαρότρυπα δὲν βρίσκεται σὲ θέατρο· ὁ Κοκτὼ ἀπέδειξε σωστὰ στὸ «Αἷμα ἑνὸς ποιητῆ» ὅτι βρίσκεται ἤδη στὸν κινηματογράφο. Κι ὅμως πρόκειται γιὰ θεάματα, οἱ πρωταγωνιστὲς βρίσκονται μπροστά μας μὲ σάρκα καὶ ὀστᾶ, ἀλλὰ τὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο μέρη δὲν ξέρει ὅτι πρόκειται γιὰ θέαμα ἢ τὸ ὑφίσταται χωρὶς νὰ τὸ θέλει: «Δὲν εἶναι παιχνίδι».

15. Ἰδανικὴ ἱστορικὴ ἀπόδειξη αὐτῆς τῆς θεωρίας τῆς θεατρικῆς ἀρχιτεκτονικῆς στὶς σχέσεις της μὲ τὴ σκηνὴ καὶ τὸ ντεκὸρ μᾶς ἔδωσε ὁ Παλλάντιο μὲ τὸ ἐξαίρετο ὀλυμπιακὸ θέατρο τῆς Βενετίας, ὅπου τὸ ἀρχαῖο ἀμφιθέατρο ποὺ ἦταν ἀκόμα ἄσκεπο γίνεται ἐδῶ ἀρχιτεκτονικὴ ὀφθαλμαπάτη. Μέχρι νὰ φτάσει στὴν αἴθουσα, τὰ πάντα ἤδη ἀποτελοῦν ἐπιβεβαίωση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς οὐσίας του. Κατασκευασμένο τὸ 1590 στὸ ἐσωτερικὸ ἑνὸς παλιοῦ στρατώνα, ποὺ προσφέρθηκε ἀπὸ τὴν πόλη, τὸ ὀλυμπιακὸ θέατρο δὲν δείχνει πρὸς τὰ ἔξω παρὰ μεγάλους γυμνοὺς τοίχους ἀπὸ κόκκινα τοῦβλα, δηλαδὴ μιὰ στοιχειώδη ἀρχιτεκτονικὴ ποὺ μποροῦμε νὰ τὴν ποῦμε «ἄμορφη», μὲ τὴν ἔννοια ποὺ οἱ χημικοὶ κάνουν διάκριση ἀνάμεσα στὴν ἄμορφη καὶ τὴν κρυσταλλικὴ κατάσταση τοῦ ἴδιου σώματος. Ὁ ἐπισκέπτης ποὺ μπαίνει ἀπὸ μιὰ τρύπα σὰν σὲ σπήλαιο, δὲν πιστεύει τὰ μάτια του ὅταν πέφτει ξαφνικὰ στὴν ἐξαίρετη ἀνάγλυφη κρύπτη ποὺ ἀποτελεῖ τὸ θεατρικὸ ἡμικύκλιο. Σὰν αὐτὰ τὰ πετρώματα ἀμέθυστου ποὺ μοιάζουν ἀπ' ἔξω μὲ κοινὰ χαλίκια ἀλλὰ ποὺ ὁ μέσα χῶρος τους ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ συγκέντρωση καθαρῶν κρυστάλλων μυστικὰ προσανατολισμένων πρὸς τὸ ἐσωτερικό, ἔτσι καὶ τὸ θέατρο τῆς Βενετίας ἔχει συλληφθεῖ σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους ἑνὸς αἰσθητικοῦ καὶ τεχνικοῦ χώρου ἀποκλειστικὰ πολωμένου πρὸς τὸ κέντρο.

16. Γι' αὐτὸ θεωρῶ σοβαρὰ λάθη τοῦ Λῶρενς Ὀλίβιο στὸν «Ἅμλετ» τὶς σκηνὲς τοῦ νεκροταφείου καὶ τοῦ θανάτου τῆς Ὀφηλίας. Εἶχε ἐκεῖ τὴν εὐκαιρία νὰ μπάσει τὸν ἥλιο καὶ τὸ χῶμα σὲ ἀντίστιξη μὲ τὰ ντεκὸρ τοῦ Ἐλσενέρ. Εἶχε διαισθανθεῖ τὴν ἀναγκαιότητά τους μὲ τὴν ἀληθινὴ εἰκόνα τῆς θάλασσας στὸ μονόλογο τοῦ Ἅμλετ; Ἡ ἰδέα, καθ' ἑαυτὴ ἐξαίρετη, δὲν ἀξιοποιήθηκε τέλεια τεχνικά.

17. Ἡ περίπτωση τοῦ T.N.P. μᾶς προσφέρει ἄλλο ἕνα ἀναπάντεχο καὶ παράδοξο παράδειγμα ὑποστήριξης τοῦ θεάτρου ἀπὸ τὸν κινηματογράφο. Φαντάζομαι ὅτι καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ζὰν Βιλὰρ δὲν θὰ ἀμφισβητοῦσε τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ κινηματογραφικὴ φήμη τοῦ Ζερὰρ Φιλὶπ βοήθησε ἀποφασιστικὰ στὴν ἐπιτυχία τοῦ ἐγχειρήματος. Ἐξ ἄλλου ἔτσι ὁ κινηματογράφος δὲν κάνει ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ ἐπιστρέψει στὸ θέατρο ἕνα μέρος ἀπὸ τὸ κεφάλαιο ποὺ εἶχε δανεισθῆ κάπου σαράντα χρόνια νωρίτερα, τὴν ἡρωικὴ ἐποχή, ὅταν ἡ νεογέννητη καὶ γενικὰ περιφρονημένη κινηματογραφικὴ βιομηχανία βρῆκε τὶς διασημότητες τῆς σκηνῆς, τὴν καλλιτεχνικὴ ἐγγύηση καὶ τὸ κύρος ποὺ χρειαζόταν γιὰ νὰ τὴν πάρουν στὰ σοβαρά. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι οἱ καιροὶ γρήγορα ἄλλαξαν. Ἡ Σάρα Μπερνὰρ τοῦ μεσοπόλεμου ὀνομάζεται Γκρέτα Γκάρμπο, καὶ τώρα τὸ θέατρο εἶναι ποὺ ἱκανοποιεῖται καὶ νοιώθει ἄνετα μὲ τὸ νὰ βάλει στὴν προθήκη του τὸ ὄνομα μιᾶς βεντέτας τοῦ κινηματογράφου.

18. Αὐτὸ ποὺ εἶναι ἀκριβῶς ὁ «Ἐρρίκος V» χάρη στὸν ἔγχρωμο κινηματογράφο. Θέλετε ἕνα παράδειγμα κινηματογραφικῆς δυνατότητας ἀπὸ τὴ «Φαίδρα;» Ἡ ἀφήγηση τοῦ Τεραμέν, λεκτικὴ ὑπόμνηση τῆς τραγικοκωμωδίας τῶν μηχανῶν, ποὺ θεωρεῖται ἕνα λογοτεχνικὸ κομμάτι μετατοπισμένο δραματικά, θὰ ἔβρισκε δοσμένο μὲ εἰκόνες στὸν κινηματογράφο ἕνα καινούργιο λόγο ὕπαρξης.

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ: ΜΠΑΜΠΗΣ ΚΟΛΩΝΙΑΣ

ΚΡΙΤΙΚΗ

ΦΡΕΝΙΤΙΣ

FRENZY. Σκηνοθεσία: Ἄλφρεντ Χίτσκοκ, Σενάριο Ἄντονυ Σάφερ, μὲ βάση τὸ μυθιστόρημα τοῦ Ἄρθουρ λὰ Μπέρν, Φωτογραφία: Τζὶλ Τάϊλορ, Μουσική: Ρὸν Γκούντγουιν, Μοντάζ: Τζὼν Τζίμπσον, Διανομή: Τζὼν Φὶντς (Ρίτσαρντ Μπλέϋνη), Μπάρυ Φόστερ (Μπὸμπ Ράσκ), Μπάρμπαρα Λάι - Χὰντ (Μπρέντα Μπλένεϋ), Ἄννα Μάσεϋ (Μπὰμης Μάλλιγκαν), Βίβιεν Μέρσταντ (Κα Ὄξφορντ), Μπέρναντ Γκρίμπινς (Φόρσαϊθ), Παραγωγή: Οὐνιβέρσαλ, 1972 (115΄).

Στὴν τελευταία ταινία τοῦ Ἄλφρεντ Χίτσκοκ παρατηροῦμε πολὺ πιὸ καθαρὰ ἐκεῖνο ποὺ τονίσαμε στὴν ἀνάλυσή μας (Σύγχρ. Κινηματογράφος, ἀρ. 23, σελ. 22), σχετικὰ μὲ τὴν ἀδυναμία τοῦ Χίτσκοκ νὰ κριτικάρει τὸ ἀναπαραστατικὸ σύστημα ἀπ' τὰ ἔξω (δηλαδὴ νὰ τὸ ἀποδιαρθρώσει πραγματικά), ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν συστηματικὴ ἐργασία ποὺ ἀναλαμβάνει μέσα στὸ ἐσωτερικὸ αὐτοῦ τοῦ συστήματος, ἡ ὁποία ἐπισημαίνει μ' ἕνα διαυγὴ τρόπο τὶς ἐπαναλαμβανόμενες σταθερές του, τοὺς νόμους τῆς λειτουργίας του, τοὺς ἀφηγηματικοὺς του κώδικες. Σ' αὐτὸ τὸ σημείωμα θὰ προσπαθήσουμε νὰ ἀναλύσουμε ἀκριβῶς τὴν ἐργασία τῆς «συμβολικῆς ἀλυσίδας» μέσα σ' ἕνα ἀφηγηματικὸ κώδικα, συνεχίζοντας ἔτσι τὶς θέσεις μας πάνω στὴν «συμβολικὴ» τοῦ Χίτσκοκ, ὅπως σύντομα τὴν ἀναπτύσσουμε σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος, στὸ κεφάλαιο «Ἡ θέση τοῦ σημαίνοντος». Θὰ διαλέξουμε γι' αὐτὴ τὴ δουλειὰ μιὰ μικρὴ σεκὰνς ἀπ' τὸ τελευταῖο μέρος τοῦ φίλμ: ἐκείνη στὴν ὁποία ὁ ἐπιθεωρητὴς διηγεῖται στὴ γυναίκα του τὴν περιπέτεια τοῦ δολοφόνου στὸ φορτηγὸ μὲ τὸ πτῶμα, ἐνῶ αὐτὴ σερβίρει στὸ πιάτο του ποδαράκια γουρουνιοῦ καὶ σχολιάζει μὲ τὴ σειρά της τὸ γεγονός.

Ἤδη, ἔχουμε βάλει τὰ πρῶτα θεμέλια αὐτῆς τῆς ἀνάλυσης: ὑπάρχει ἕνα γεγονὸς ποὺ ὁ θεατὴς τὸ ἔχει δεῖ, καὶ ἐδῶ ἀκούει τὰ σχόλια τῶν προσώπων πάνω σ' αὐτό· ἡ διήγηση δηλαδὴ τοῦ ἐπιθεωρητῆ ἐγγράφεται σὰν προσθήκη, σὰν περίσσεια σὲ σχέση μὲ τὸ ἤδη γνωστὸ γεγονός: μ' ἄλλα λόγια δὲν προωθεῖ τὴν μυθοπλασία, ἐφόσον αὐτὴ ἀκινητοποιεῖται καὶ παραπέμπει σὲ μιὰ προηγούμενη κατάστασή της. Τὸ ἐπὶ πλέον αὐτὸ σχόλιο τοῦ φίλμ πάνω στὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτό, αὐτὴ ἡ αὐτο-παραπομπὴ λοιπὸν ποὺ στὸν Χίτσκοκ πῆρε πάντοτε ἐκπληκτικὲς διαστάσεις (ἰδίως στὴν «Ψυχώ», ὅπου ἡ χρήση της ἔμεινε ἀνεπανάληπτη), δὲν μπορεῖ νὰ γίνει ἀντιληπτὴ παρὰ σὰν μιὰ ἀδυναμία τοῦ ἀφηγηματικοῦ κώδικα νὰ λειτουργήσει αὐτόνομα, σὰν μιὰ προσφυγή του σὲ μέσα σαφῶς ἑτερογενῆ, τὰ ὁποῖα ναὶ μὲν θὰ σώσουν τὴν ἑνότητα καὶ τὴν ὁμογένειά του, ἀλλὰ ταυτόχρονα θὰ παραμείνουν μάρτυρες αὐτῆς τῆς ἀδυναμίας του. Ἐφόσον δηλαδὴ ὁ κώδικας θὰ ἀδυνατεῖ νὰ παράγει μιὰ πραγματικὴ γνώση πάνω στὸν ἑαυτό του, θὰ ναι ἀπαραίτητη μιὰ μεταγλώσσα ἡ ὁποία θὰ παραγάγει μιὰ ἐπὶ πλέον γνώση: στὸν κλασικὸ κινηματογράφο ἡ μεταγλωσσικὴ αὐτὴ γνώση παρουσιάζεται βέβαια σὰν ἀληθινή, κι ὁ θεατὴς θὰ τὴν δεχτεῖ σὰν τέτοια, αὐτὴν τοῦ στὴν πραγματικότητα δὲν κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ μιμεῖται τὴν ἀληθινὴ γνώση, τοὺς μηχανισμοὺς τῆς παραγωγῆς νοήματος, ὄντας ἕνα ὁμοίωμα, ἕνα φάντασμα γνώσης. Ὁ θεατὴς λοιπὸν θ' ἀναγκαστεῖ νὰ προβεῖ σὲ μιὰ φαντασματικὴ ἀνάγνωση τοῦ φίλμ, ἡ ὁποία ἀποτελεῖ κι ἕνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τοῦ κινηματογραφικοῦ κλασικισμοῦ, παλιοῦ καὶ μοντέρνου (στὴν ἀνάλυσή μας γιὰ τὸ «Μαρίενμπαντ» περιγράφουμε αὐτὸ τὸ φάντασμα).

Ἐδῶ ὅμως, στὴ «Φρενίτιδα», ἡ γνώση αὐτὴ δὲν δίνεται σὰν μιὰ πραγματικὴ διαδικασία, ἀλλὰ παράγεται μὲ τρόπο, ὥστε νὰ ἐμφανίσει καλύτερα τὴ φαντασματική της λειτουργία: φαντασματικὴ ἡ ἴδια, παραδέχεται τὴν ἀληθινή της φύση. Πῶς γίνεται αὐτό; Ἀπλούστατα, προκαλώντας μιὰ συνεχῆ μετάθεση τοῦ ἰδίου τοῦ ἀντικείμενου τῆς γνώσης καὶ δείχνοντας ὅτι αὐτὴ εἶναι ψεύτικη ἐφόσον τὸ ἀντικείμενό της εἶναι ἄλλο, ἐγγράφεται πέρα ἀπ' τὸ φανερὸ πεδίο της, ἀποτελεῖ τὸ ἀόρατό της σημεῖο.

Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ἔχουμε:

α) Τὸ πρῶτο, φανερὸ ἀντικείμενο τῆς γνώσης ποὺ εἶναι «φυσικὰ» ἡ δράση τοῦ δολοφόνου στὸ φορτηγό, τὸ γιατὶ ἔκοψε τὸ δάχτυλο τοῦ πτώματος, τί ἔκανε στὸ μπὰρ ὅπου τὸ φορτηγὸ σταμάτησε·

β) Τὴν ἴδια τὴ γνώση αὐτοῦ τοῦ γεγονότος, ἡ ὁποία προφέρεται μέσω τῆς διήγησης τοῦ ἐπιθεωρητῆ, δηλαδὴ παράγεται σὰν φωνητικὸ σχόλιο πάνω σὲ μιὰ εἰκόνα, σὰν μεταγλώσσα ποὺ ἀνα-διπλασιάζει μὲ μιμητικὸ τρόπο ὁρισμένα σημαινόμενα τοῦ γεγονότος ποὺ σχολιάζεται.

Ἤδη λοιπὸν παρατηροῦμε ὅτι ἡ γνώση αὐτὴ παράγεται μὲ τέτοιο τρόπο ποὺ νὰ διατηρεῖται ἀνέπαφο τὸ σημαινόμενο (ἡ ἀλήθεια τοῦ γεγονότος), ἐνῶ τὸ σημαίνον τοῦ σχολιαζομένου γεγονότος παύει νὰ ὑπάρχει σὰν τέτοιο, ἀντικαθίσταται ἀπὸ ἕνα ἄλλο (τὴ φωνή, τὴ διήγηση τοῦ ἐπιθεωρητῆ): ἡ ἀναπαραγωγὴ τοῦ σημαινόμενου δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ πραγματοποιηθῆ μὲ μιὰ θυσία τοῦ σημαίνοντος. Ἕνα σημαινόμενο μπορεῖ ν' ἀναπαρασταθεῖ μὲ πολλοὺς τρόπους, μὲ πολλὰ σημαίνοντα: βρισκόμαστε βυθισμένοι ἔτσι στὸν ἰδεαλισμὸ τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου, ὅπου τὸ σημαῖνον εἶναι ὁ ὑπηρέτης τοῦ σημαινόμενου.

Ἤδη ὅμως ἡ μεταγλώσσα αὐτὴ ἔχει ὑποστεῖ ἕνα γερὸ πλῆγμα: ὁ ἐπιθεωρητὴς δὲν γνωρίζει ἐκεῖνο ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε αἰτίες τοῦ γεγονότος, ἀδυνατεῖ νὰ μαντέψει τί ὑπῆρχε στὸ χέρι τοῦ πτώματος. Ἀλλὰ τὸ φίλμ ἀντὶ νὰ μεταθέσει τὴ γνώση αὐτῶν τῶν αἰτιῶν στὸ θεατὴ (καθὼς πάντα γίνεται στὸν κινηματογράφο, ὅπου ὁ θεατὴς ξέρει περισσότερα ἀπ' ὅσα ὁ ἡθοποιός), τὴ μεταθέτει στὴ γυναίκα τοῦ ἐπιθεωρητῆ, ἡ ὁποία μέχρι τότε δὲν γνώριζε τίποτε καὶ ρωτοῦσε διαρκῶς τὸν ἄντρα της σχετικὰ μὲ τὸ δολοφόνο. Ἐκείνη λοιπὸν θὰ συνεχίσει τὴ φαντασματικὴ παραγωγὴ τῆς γνώσης, ἀλλὰ τώρα μ' ἕναν ἄλλο τρόπο, μὲ τὴ μορφὴ μιᾶς ἀναπαραγωγῆς τῆς μεταγλώσσας τοῦ ἐπιθεωρητῆ: τὴ στιγμὴ ποὺ αὐτὸς τῆς λέει ὅτι ὁ δολοφόνος ἔσπασε τὸ δάχτυλο τοῦ πτώματος, ἐκείνη παίρνει ἕνα κρακεράκι καὶ ἀφηρημένη τὸ σπάζει στὰ δύο κι ἀρχίζει νὰ τρώει τὸ ἕνα κομμάτι.

Ἔτσι, παρατηροῦμε:

α) μιὰ παραγωγὴ γνώσης, τὸ ἀντικείμενο τῆς ὁποίας δὲν εἶναι ἄμεσα τὸ σχολιαζόμενο γεγονός (ὁ δολοφόνος), ἀλλὰ τὸ σχόλιο τοῦ γεγονότος (ἡ διήγηση τοῦ ἐπιθεωρητῆ)· δηλαδή: μιὰ παραγωγὴ γνώσης, τῆς ὁποίας ἀντικείμενο εἶναι ἡ φαντασματικὴ μεταγλωσσικὴ γνώση, τῆς ὁποίας ἀντικείμενο εἶναι μιὰ κατάσταση τοῦ φίλμ.

β) ἡ δεύτερη αὐτὴ μεταγλώσσα (τῆς γυναίκας) ἐπίσης λειτουργεῖ ὅπως ἡ πρώτη: διατηρεῖ τὸ σημαινόμενο (τὴν ἀλήθεια τοῦ κομμένου δαχτύλου) ἀλλὰ ἀντικαθιστᾶ τὸ σημαῖνον του: τὸ σημαῖνον τῆς πρώτης μεταγλώσσας

(ἡ διήγηση, ἡ φωνὴ τοῦ ἄντρα) παραχωρεῖ τὴ θέση του σ' ἕνα νέο (τὸ σπασμένο κρακεράκι).

Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ἡ οἰκονομία τῆς κλασικῆς σημαίνουσας ἀλυσίδας ἔχει διατηρηθεῖ φαινομενικὰ ἀνέπαφη: τὸ ἴδιο σημαινόμενο ἀναπαραστήθηκε διαδοχικὰ μέσω μιᾶς συνεχοῦς ἀντικατάστασης τοῦ σημαίνοντός του. Φαινομενικὰ λέμε, γιατὶ θὰ ἐκπλαγοῦμε ὅταν διαπιστώσουμε ὅτι τὸ σημαῖνον τῆς δεύτερης μεταγλώσσας (τὸ κρακεράκι) ἐπιστρέφει κατὰ κάποιο τρόπο στὸ πρῶτο (τὸ δάχτυλο), ἐμφανίζει μιὰ εἰκονικὴ ἀναλογία μ' αὐτὸ καὶ ταυτόχρονα τὴν καταγγέλλει. Δηλαδή:

α) τὸ σημαῖνον τῆς δεύτερης μεταγλώσσας δὲν ἔχει πιὰ σὰν πεδίο ἀναφορᾶς του τὴν πρώτη μεταγλώσσα, ἀλλὰ τὸ ἴδιο τὸ γεγονός,

β) ἀναπαράγοντας τὸ σημαῖνον τῆς πρώτης μεταγλώσσας, τὸ καταγγέλλει σὰν ὁ μ ο ί ω μ α, ἐφόσον ἡ ἀναλογία του μὲ τὸ «πραγματικὸ» ἀντικείμενο (τὸ δάχτυλο) μένει μόνον μιὰ ἀναλογία, κι ὄχι πιὰ μιὰ κυριολεκτική του ἀπόδοση (ἐνῶ ἡ φωνὴ τοῦ ἄντρα ἀναπαριστάνει ἀπόλυτα τὸ γεγονός).

Τὸ ὁμοίωμα εἶναι τὸ ἴδιο τὸ κρακεράκι: ἡ ἀδυναμία τῆς ἀναπαραστατικῆς μεταγλωσσικῆς λειτουργίας ἀποκαλύπτεται καὶ μάλιστα παίρνει μιὰ κ ω μ ι κ ή σημασία. Δηλαδὴ ὁ ἀναδιπλασιασμὸς τοῦ σχολίου δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἐμφανίσει τὴν ἀνεπάρκεια τοῦ τελευταίου, τὴ σημαίνουσα ἀδυναμία του.

Ἀλλὰ μὲ τὶς συνεχεῖς ἀντικαταστάσεις τοῦ σημαίνοντος ἡ σημαίνουσα ἀλυσίδα δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ μᾶς ὁδηγήσει κάπου ἀλλοῦ, νὰ μᾶς δείξει αὐτὸ τὸ ἄλλο ἀντικείμενο τῆς γνώσης, τὸ ἀόρατό της σημεῖο: σύμφωνα μὲ τὴν κλασικὴ ἀντίληψη τὰ σημαίνοντα σὰν «ἴσα» ἢ «ἰσοδύναμα» μεταξύ τους, ὅσες φορὲς κι ἂν διαδέχονταν τὸ ἕνα τὸ ἄλλο, θὰ παρήγαγαν πάντα τὸ ἴδιο σημαινόμενο. Δὲν λαμβάνει ἔτσι ὑπ' ὄψη της ὅτι ὑπάρχει μιὰ δ ι α ρ ρ ο ὴ τῆς σημαίνουσας ὕλης, ἡ ὁποία καταλήγει στὸν μ ε τ α σ χ η μ α τ ι σ μ ό της. Τὸ σπασμένο κρακεράκι παραπέμποντάς μας στὸ σπασμένο δάχτυλο ὄχι πιὰ κυριολεκτικά, ἀποτελεῖ ὄχι ἕνα εἰκονικὸ ἀνάλογό του, ἀλλὰ ἕνα σύμβολό του: ἐγγράφεται δηλαδὴ σὲ μιὰ συμβολικὴ ἀλυσίδα ἡ ὁποία ἔχει σὰν σκοπὸ ὄχι τὴ δημιουργία ἑνὸς καινούργιου συστήματος συμβόλων, ἀλλὰ τὸν σ υ μ β ο λ ι κ ό σχολιασμὸ μιᾶς εἰκόνας (τοῦ δολοφόνου μπροστὰ στὸ πτῶμα) ἢ μᾶλλον τὴν κατάδειξη τῆς σ υ μ β ο λ ι κ ῆ ς φύσης τῆς εἰκόνας. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἔχουμε:

α) ἕνα συμβολικὸ σχολιασμό, μιὰ μεταγλώσσα ἡ ὁποία σχολιάζοντας μιὰ προηγούμενη εἰκόνα ἀφίνει νὰ ἐννοηθεῖ ἡ σχέση τῆς σεκάνς (ὁ ἐπιθεωρητὴς καὶ ἡ γυναίκα του) μὲ μιὰ ἄλλη φαινομενικὰ ξένη πρὸς αὐτὴν (τοῦ δολοφόνου καὶ τοῦ πτώματος)·

β) ἕνα σχόλιο πάνω στὴ συμβολικὴ φύση τῆς προηγούμενης εἰκόνας, δηλαδὴ τὴ συμπαραδήλωση τοῦ σπασμένου δάχτυλου σὰν σημαίνοντος ἑνὸς ε ὐ ν ο υ χ ι σ μ ο ῦ (νόημα ποὺ ὅταν ὁ θεατὴς βλέπει τὴ σκηνὴ τοῦ φορτηγοῦ δὲν συνειδητοποιεῖ).

Μ' ἄλλα λόγια, ἡ χρήση τῆς μεταγλώσσας λειτουργεῖ:

α) σὰν εἰρωνικὴ ἐπανεγγραφὴ τῆς παραγωγῆς γνώσης ἀπ' τὸν κλασικὸ κινηματογράφο·

β) σὰν μέσο σύγκρισης καὶ/ἢ συνάρθρωσης δύο φαινομενικὰ ἑτερογενῶν σεκάνς τοῦ φίλμ.

Προεκτείνοντας τὸ δεύτερο συμπέρασμα παρατηροῦμε ὅτι τὸ σπασμένο κρακεράκι ἀποτελεῖ τὸ μέσο σύγκρισης τῶν δύο σεκάνς, στὸ μέτρο ποὺ ὑποδείχνει τὴν ἀλληλεξάρτησή τους, τὴν ἰδεολογικὴ διείσδυση τῆς πρώτης στὴν καρδιὰ τῆς δεύτερης καὶ τὴν ἀναδρομικὴ διασαφήνιση τῆς πρώτης μέσα ἀπὸ τὴ συμβολικὴ λειτουργία τῆς δεύτερης: ἤδη ἔχουμε προσεγγίσει αὐτὸ τὸ μ ὴ - φ α ν ε ρ ό, τὸ δεύτερο ἀντικείμενο τῆς γνώσης, τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενο τοῦ φίλμ καὶ τῆς συγκεκριμένης σεκάνς ποὺ ἐξετάζουμε. Τὸ ἀντικείμενο αὐτὸ ὀνομάζεται, δηλώνεται διαρκῶς ἀπὸ τὸ φίλμ, ἀλλὰ γι' αὐτὸ ἀκριβῶς λείπει σὰν τέτοιο: ἡ δήλωσή του τὸ κρύβει, ὅπως ἡ δήλωση τῶν πραγμάτων στὸν κλασικὸ κινηματογράφο ὑπάρχει ἐκεῖ ὥστε νὰ τὰ κρύβει. Θὰ χρειαστεῖ λοιπὸν μιὰ ἐπὶ πλέον συμπαραδήλωση, ἡ ὁποία θὰ ἀποκαλύψει ἐκεῖνο ποὺ ἐγγράφεται σὰν μυθοπλαστικὸς σκελετός, σὰν ἰδεολογικὴ κατασκευή: τ ὸ σ έ ξ, τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενο τῆς γνώσης, παρὸν σὰν δήλωση ἀλλὰ ἀπὸν σὰν ἰδεολογικὸς μοχλὸς καὶ σὰν κύριος στόχος τοῦ φίλμ.

◆◆◆

Ἤδη, ἀπὸ τὰ παραπάνω, μποροῦμε νὰ προβοῦμε σὲ ὁρισμένες διαπιστώσεις:

α) ἡ χρήση τῶν μεταγλωσσῶν ἀναπληρώνει πράγματι (καθὼς γίνεται στὸν κλασικὸ κινηματογράφο) τὴ ριζικὴ ἔλλειψη τῆς παραγωγῆς γνώσης τοῦ φίλμ καὶ

β) δείχνει ὅτι παράγονται σὰν τέτοιες ἀπ' τὴ διαδικασία κατασκευῆς τοῦ φίλμ, δηλαδὴ ὅτι ἡ π α ρ α γ ω γ ή τ ο υ ς ε ἶ ν α ι ἀ δ ι ά σ π α σ τ α δ ε μ έ ν η μ ὲ τ ὴ γ ε ν ι κ ὴ ἰ δ ε ο λ ο γ ι κ ή π α ρ α γ ω γ ὴ τ ο ῦ φ ί λ μ: «Τὸ χολλυγουντιανὸ φίλμ δὲν μπορεῖ τὸ ἴδιο νὰ κόψει τοὺς δεσμούς του μὲ τὴν ἰδεολογία ποὺ διοχετεύει... δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ τὴν ΑΝΑΔΙΠΛΑΣΙΑΣΕΙ: νὰ δείξει καθαρὰ ὅτι αὐτὴ ἡ ἰδεολογία ΠΑΡΑΓΕΤΑΙ ἀπὸ τὴν πρακτικὴ ποὺ υἱοθετεῖ» (Πασκὰλ Κανέ, Σύγχρονος Κινηματογράφος, Νο 23, σ. 10).

γ) Ἂν τὸ σπασμένο κρακεράκι εἶναι τὸ σημαῖνον μιᾶς μεταγλώσσας, μποροῦμε παίρνοντας τὸ μέρος (τὸ κρακεράκι) γιὰ τὸ ὅλο (τὴ σεκάνς) νὰ θεωρήσουμε ὁλόκληρη τὴ σεκάνς σὰν μιὰ μεταγλώσσα τῆς ἄλλης. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο θὰ χουμε:

1. Ἡ σχέση δολοφόνος/θύμα, σχέση ἐρωτική, ἐπαναλαμβάνεται μὲ ἄλλη μορφή, σὰν σχέση ἄντρας - γυναίκα. Δηλαδή:

α) ἡ ἐπανάληψή της σ' ἕνα ἄλλο ἐπίπεδο τείνει νὰ τὴ θεμελιώσει σὰν σχέση κ ο ι ν ω ν ι κ ή, καὶ

β) ἡ κλασικὴ σχέση ἀντιστρέφεται, ἐφόσον ἡ γυναίκα παίρνει τὴ θέση τοῦ δολοφόνου κι ὁ ἄντρας τοῦ θύματος.

Σύμφωνα μ' αὐτὴ τὴν ὑπόθεση ὁ ρόλος τῆς γυναίκας θὰ ἦταν ὁμόλογος μ' αὐτὸν τοῦ δολοφόνου:

α) ρόλος τοῦ δολοφόνου: τὸ ἔγκλημα,

β) χαρακτηριστικά του: ὁ σαδισμός, ἡ νεκροφιλία.

Ἀντίστοιχα ἔχουμε:

α) ρόλος τῆς γυναίκας: ὁ εὐνουχισμὸς τοῦ ἄντρα της,

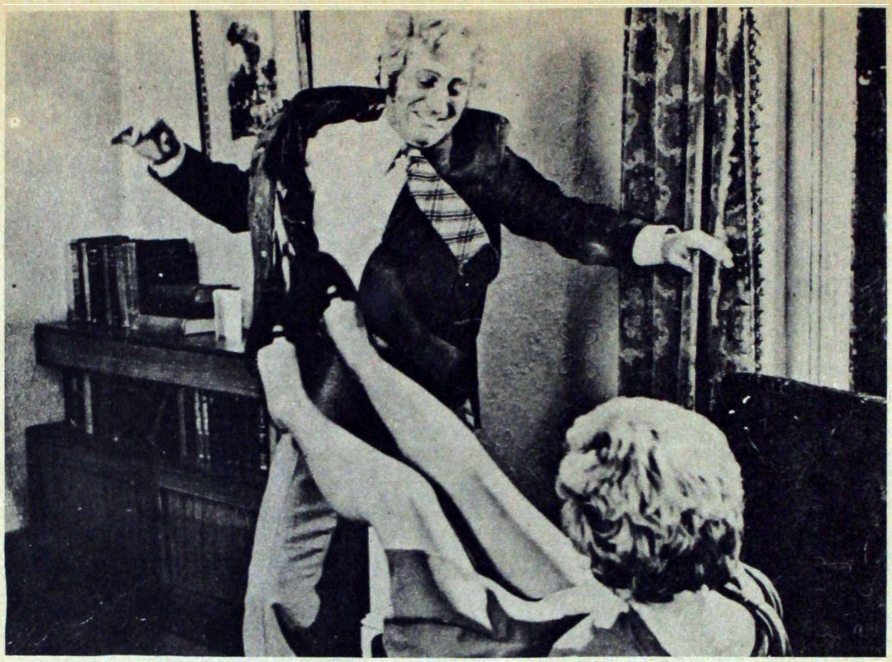
β) χαρακτηριστικά της: ὁ σαδισμός, ἡ κοπρολαγνεία.

ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ:

1. Ὁ ρόλος τῆς τροφῆς εἶναι ρόλος «σ χ ε δ ὸ ν» ὑ λ ι σ τ ι κ ό ς: τὰ ποδαράκια τοῦ γουρουνιοῦ παίρνουν τὴν ἀξία θέβαια τοῦ ἀηδιαστικοῦ, τοῦ βρώμικου, τοῦ χαμηλοῦ, τοῦ περιττώματος, συμπαραδηλώνοντας τὴ σχέση ἀνάμεσα στοὺς δύο συζύγους: σχέση ἀπωθητική. Κάτι περισσότερο: σαδιστική. Ἡ τροφὴ ἀποτελεῖ γιὰ τὴ γυναίκα ἕνα ὄργανο κατάκτησης τοῦ ἄντρα της, σεξουαλικῆς του ὑποδούλωσης. Αὐτὸς μὲ τὴ σειρά του δὲν ἀντιστέκεται π ρ α γ μ α τ ι κ ά, ἀλλὰ ἢ καταφεύγει στὸ μπέικον τοῦ γραφείου, ἢ βρίσκει διέξοδο στὸ φ α ν τ α σ τ ι κ ό: διηγεῖται στὴ γυναίκα του ὅτι στὸ μπὰρ ὅπου σταμάτησε τὸ φορτηγό, σερβίρουν «ταπεινὰ φαγητὰ ὅπως αὐγὰ μὲ λουκάνικα».

2. Ἡ τροφὴ συμπαραδηλώνεται σὰν κάτι τὸ παράδοξο, τὸ ἀ-συνήθιστο (ἡ ,αλλικὴ κουζίνα, ἡ κωμικὴ προφορὰ τῶν γαλλικῶν ὀνομάτων τῶν φαγητῶν), κάτι ποὺ βγάζει τὸ ὑποκείμενο (τὴ γυναίκα) ἔξω ἀπ' τὴν τάξη τοῦ ὁμαλοῦ, ὅπου τὰ πάντα ἐπιτρέπονται: θὰ πιεῖ ἡ ἴδια τὸ προϊόν της (μορφὴ μαζοχισμοῦ θέβαια), ἀλλὰ δὲν θὰ τὸ βάλει κάτω (θὰ πάει νὰ δεῖ «ἂν φούσκωσε τὸ σουφφλέ»).

3. Τὸ ἔγκλημα κι ὁ εὐνουχισμὸς ἐγγράφονται στὴν ἴδια ἀλυσίδα: εἶναι σαφῶς ἐναλλάξιμα, ὥστε ἡ ἀντικατάσταση τοῦ ἑνὸς ἀπ' τὸν ἄλλο νὰ ἐμφανίζεται σὰν πιθανή. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ κοπρολαγνεία τῆς γυναίκας εἶναι ταυτόχρονα καὶ νεκροφιλία.



«Φρενίτις»
(FRENZY, 1972)

4. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη τὸ ἐνδιαφέρον τῆς γυναίκας γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ Μπλέυνη ἑρμηνεύεται σὰν πόθος της γιὰ νέο θύμα (ἐπὶ πλέον ἐπιθυμεῖ νὰ τοῦ κάνει ἕνα «καλὸ» γεῦμα)· τὸ βρίσκει βέβαια στὸ πρόσωπο τοῦ δεύτερου ἀστυνομικοῦ ποὺ ἐπισκέπτεται τὸ ζευγάρι. Ἔτσι «γνωρίζει» τί ἐπιθυμοῦσε ὁ δολοφόνος ὅταν ἔσπασε τὸ δάχτυλο τοῦ πτώματος: ἕνα σταυρουδάκι, κάτι παραπλήσιο πρὸς τὴν ἀλήθεια (τὴν καρφίτσα), ποὺ δὲν τὴν παραμορφώνει «λίγο», παρὰ γιὰ νὰ τὴν ἀποκαλύψει καλύτερα· ἡ ἀποκάλυψη αὐτὴ θὰ γίνει μὲ τὴν μορφὴ τῆς φράσης: «σάτυροι καὶ θρησκόληπτοι ἔχουν κοινὰ σημεῖα».

5. Οἱ «μαντικὲς» ἰδιότητες τῆς γυναίκας, δηλαδὴ ἀκριβῶς, αὐτὴ ἡ μεταγλωσσικὴ παραγωγὴ φαντασματικῆς γνώσης, ὀφείλονται στὸ πεδίο μέσα στὸ ὁποῖο αὐτὴ ἐγγράφεται, δηλαδὴ τὸ πεδίο τοῦ Ἄλλου, ποτὲ καταδηλωμένο, ἀλλὰ πάντα συμπαραδηλωμένο μέσα ἀπὸ ἕνα ὁλόκληρο σύστημα ἐντυπώσεων, στρεψοδικιῶν κι ἀπωθήσεων. Ὁπωσδήποτε τὸ «παράδοξο» τοῦ χαρακτήρα της παραμένει μέσα στὸ φίλμ ἕνα «παράδοξο», ὅπως καὶ ἡ συμπεριφορὰ τοῦ δολοφόνου, ποὺ ὁ ἴδιος σὲ μιὰ στιγμὴ παραδέχεται καὶ τονίζει*, προκαλώντας μιὰ εἰρωνικὴ ἐντύπωση: τὸ παράδοξο δὲν ἑρμηνεύεται ἀπὸ τὸ φίλμ, γιατὶ καθορίζει καὶ τὰ ὅριά του ποὺ πιὸ κάτω θὰ ἐπισημάνουμε. Ὅταν ἀκόμη ὁ δολοφόνος τονίζει ὅτι «ἡ ἀστυνομία ὅπως πάντα ψάχνει ἀλλοῦ» δὲν ἔχει διόλου ἄδικο: ὁ Ἄλλος ἔχει εἰσβάλει στὸ ἴδιο τὸ σπίτι τοῦ ἐπιθεωρητῆ μὲ τὴ μορφὴ τῆς γυναίκας του. Ἔτσι τὸ φίλμ δὲν «λύνει» τίποτε: ὅλα βέβαια ἀποσαφηνίζονται (μὰ ὑπῆρχε ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη κάτι γιὰ νὰ δημιουργήσει μυστήριο;) καὶ τελικὰ ὅλα παραμένουν μυστήρια, ὅπως ἀκριβῶς στὴν «Ψυχώ» ἡ ἐξήγηση τοῦ ψυχαναλυτῆ δὲν ἐξηγεῖ τίποτε: ἀναπαράγει αὐτὸ ποὺ ἔχουμε δεῖ. Τὸ μυστήριο ποὺ πάντα διέπει τὶς ταινίες τοῦ Χίτσκοκ δὲν γίνεται ἀντιληπτὸ σὰν τέτοιο ἀπ' τὸ φίλμ, ἀποτελεῖ τὸ μὴ-στοχασμένο τοῦ λόγου του: γιατὶ ἡ φύση αὐτοῦ τοῦ μυστηρίου δὲν εἶναι πιὰ «ψυχαναλυτικὴ», ὅπως τὸ ἴδιο τὸ φίλμ προσπαθεῖ νὰ μᾶς πείσει.

6. Ἄς ξαναγυρίσουμε ὅμως στὶς τροφές, ποὺ βέβαια ἀποτελοῦν σύστημα:

α) Τροφὲς στερεὲς (γουρούνι, κρακεράκι, σουφφλέ, παπάκι) καὶ τροφὲς ὑγρὲς (τὸ παράδοξο ποτό).

β) Τροφὲς ὁρατὲς (γουρούνι, κρακεράκι, ποτὸ) καὶ τροφὲς ἀόρατες (παπάκι, σουφφλέ, αὐγὰ μὲ λουκάνικα).

γ) Τροφὲς ἀπωθητικὲς (γουρούνι, παπάκι, ποτὸ), τροφὲς ἐπιθυμητὲς (αὐγὰ μὲ λουκάνικα) καὶ τροφὲς «οὐδέτερες» (κρακεράκι, σουφφλέ).

δ) Τροφὲς «σαδιστικὲς» καὶ τροφὲς «μαζοχιστικὲς», ὅπως πιὸ πάνω δείξαμε.

Δηλαδὴ ἡ τροφὴ μακριὰ ἀπ' τὸ νὰ χρησιμοποιῆται σὰν νατουραλιστικὸ στοιχεῖο, ἢ στοιχεῖο γιὰ τὴ δημιουργία ἑνὸς ἐπὶ πλέον «ρεαλισμοῦ», παίρνει μιὰ σημασία καθαρὰ δομική: πέρα ἀπ' τὴ σκατολογική της πλευρὰ (στὴν ὁποία ὀφείλεται καὶ τὸ κωμικὸ τῆς σεκάνς, ὅπως γίνεται καὶ στὸ μπουρλέσκ — ἕνα γιαούρτι χρησιμοποιεῖται ὄχι γιὰ φάγωμα ἀλλὰ γιὰ λέρωμα τοῦ ἄλλου—), πέρα ἀπ' τὴ σεξουαλική της ἀξία (ἔλξη/ἀπώθηση, σαδισμὸς/μαζοχισμὸς κλπ.), κι ἀκόμη πέρα ἀπ' τὴν καθαρὰ «σημαντική» της, μεταγλωσσικὴ ποιότητα (συνδετικὸς κρίκος ἀνάμεσα στὶς δύο σεκάνς, αὐτο-παροπομπὴ τοῦ φίλμ στὸν ἑαυτό του), ἀποκτάει μιὰ ἄλλη πιὸ οὐσιαστική: ἐκείνη ποὺ κατατάσσει τὴ γυναίκα καὶ τὸ δολοφόνο σ' ἕνα ἄλλο λογικὸ σύστημα, τὸ ὁποῖο κατέχει τὴ δική του λογική, τοὺς δικούς του κανόνες. Σύστημα παρά-λογο, μὴ ἀντιληπτὸ ἀπ' τὸ πρόσωπα τοῦ φίλμ, παρὰ μὲ τὴ μορφὴ τοῦ κωμικοῦ καὶ τοῦ ἐπικίνδυνου. Σύστημα μὴ-στοχασμένο ἀπ' τὸν κινηματογραφικὸ λόγο, παρὰ σὰν ἀντικείμενο γνώσης ἑνὸς λόγου λίγο ἢ πολὺ «ψυχαναλυτικοῦ».

Ὁ κινηματογράφος τοῦ Χίτσκοκ μέχρι ἐδῶ κατόρθωσε νὰ φτάσει: τὸ πραγματικὸ ἀντικείμενό του εἶναι τὸ σέξ, καὶ ὁ λόγος γύρω ἀπ' αὐτὸ εἶναι ψυχαναλυτικὸ

(*) Ὅταν λέει στὸν Μπλέϋνη γιὰ τοὺς ἔκφυλους ποὺ κάνουν τέτοιες πράξεις καὶ γιὰ τὶς γυναῖκες ποὺ πᾶνε γυρεύοντας.

λυτικῆς τάξης. Ἀλλὰ ὅλες οἱ προσπάθειές του γιὰ τὴν κατάδειξη τῆς «κοινωνικῆς» σημασίας αὐτοῦ τοῦ προβλήματος ἀποτυγχάνουν: ἡ ἐπανάληψη σ' ὅλα τὰ ἐπίπεδα τῆς πρωταρχικῆς σχέσης δολοφόνου/θύματος δὲν εἶναι βέβαια ἀρκετὴ γιὰ τὴν ἐγκαθίδρυση ἑνὸς κοινωνικοῦ λόγου. Καὶ ἡ μεταγλώσσα του, ὅσο κι ἂν εἰρωνεύεται τὴ φαντασματικὴ παραγωγὴ γνώσης τοῦ φίλμ, δὲν παύει νὰ ζεῖ μὲ τὴ σειρά της μέσα στὴ χίμαιρα αὐτῆς τῆς γνώσης, ἡ ὁποία εἶναι ἀδύνατον νὰ ἐγκαθιδρυθεῖ πλέρια ὅταν ἀναλαμβάνει τέτοια τμηματικὰ ἀντικείμενα τοῦ πραγματικοῦ, ὅπως τὸ σέξ, ἐγκαθιστώντας τα ὄχι σὰν τέτοια (δηλ. τμηματικά, πράγμα ποὺ γίνεται στὸν Μπέργκμαν, ὥστε ν' ἀποφεύγεται ὁ δύσκολος αὐτὸς ἰδεολογικὸς σκόπελος), ἀλλὰ σὰν ἀντικείμενα πλήρη, ποὺ καθρεφτίζουν τὴ γενικὴ ἀνθρώπινη συμπεριφορά. Ἔτσι ἡ γνώση ποὺ τὸ φίλμ παράγει κλείνεται στὸν ἴδιο της τὸν ἑαυτό, ἡ «συμβολικὴ» γραφὴ καὶ οἱ ἐντυπώσεις της ἀπορροφῶνται κι ἐξαλείφονται πρὸς ὄφελος τῆς ἰδεολογικῆς κοινότητας τῶν ἡρώων. Ἀρκεῖ γι' αὐτὸ νὰ συγκρίνουμε τὸ δομικὸ ρόλο τῆς τροφῆς στὴ «Φρενίτιδα» καὶ στὴν «Τριστάνα»: οἱ ἀναλογίες δὲν εἶναι λίγες· ἀλλὰ ἐκεῖ ποὺ ὁ ρόλος τῆς πρώτης σταματᾶ ἀρχίζει ὁ πραγματικὸς ρόλος τῆς δεύτερης: ἡ κατάδειξη μέσω αὐτῆς τοῦ ταξικοῦ στάτους τῶν ἡρώων τῆς ταινίας (βλ. τὸ ἄρθρο μας γιὰ τὴν «Τριστάνα», Σ.Κ. No 21, σελ. 8)· ἡ Τριστάνα δοκιμάζει τὶς τροφὲς τῶν καταπιεζόμενων, ἀρνεῖται τὶς τροφὲς τῶν καταπιεστῶν.

Ἀντίθετα, ἐδῶ ἡ τροφὴ δείχνει καὶ τὴν ἰδεολογικὴ τοποθέτηση τοῦ φίλμ: τὸ μὴ-στοχασμένο τοῦ λόγου του, αὐτὸ ποὺ ἐπιτρέπει τὴν ἀπώθηση τοῦ οἰκονομικο-πολιτικοῦ, πρὸς ὄφελος τοῦ ἐρωτικοῦ παράγοντα. Μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο εἶναι ἀδύνατη ἡ ἰδεολογικὴ κατανόηση τοῦ Ἄλλου (τῆς γυναίκας, τοῦ δολοφόνου) σὰν ταξικοῦ ἀντίπαλου (στὴν «Τριστάνα» ὁ Ἄλλος δὲν ἀπωθεῖται, εἶναι ὁ ταξικὸς Ἄλλος): ὁ ἐχθρὸς θὰ παραμείνει πάντα «μυστήριος», «ἀλλόκοτος», «σκοτεινός», θὰ καταλαμβάνει πάντα τὴ θέση τοῦ ἀπωθημένου Ἄλλου, ἐπενδυμένος μέσα σὲ μιὰ ἰδεολογία καταπιεστική, ἀντιδραστική. Γιὰ τὴ συστηματικὴ συγκρότηση αὐτῆς τῆς ἰδεολογίας τὸ φίλμ θὰ βάλει σὲ κίνηση μιὰ σειρὰ ἀπὸ μεταγλῶσσες, οἱ ὁποῖες θὰ διοχετεύσουν μιὰ γνώση «ψυχαναλυτική», ποὺ ὅσο κι ἂν εἰρωνευτεῖ τὴν ἰδεολογία τοῦ κλασικοῦ φίλμ, δὲν θὰ κατορθώσει νὰ τὸ ἀποδιαρθρώσει.

Ἄς συνοψίσουμε τὰ παραπάνω:

α) ἡ σχέση ἄντρας/γυναίκα στὴ σεκὰνς ποὺ ἀναλύουμε θὰ χρησιμοποιηθεῖ ἀπ' τὸ φίλμ ὥστε ν' ἀπωθηθεῖ ὁριστικὰ τὸ πραγματικὸ πολιτικὸ ἀντικείμενο ποὺ ἐν τούτοις δομεῖ ἀσυνείδητα τὴν ταινία·

β) ἡ διαφορὰ τοῦ ἄντρα μὲ τὴ γυναίκα θὰ δειχτεῖ (ἀρκετὰ σωστὰ) σὰν διαφορὰ πόθων, τὴν ὁποία ρυθμίζει ἡ λειτουργία τῆς τροφῆς.

γ) ἡ πραγματικὴ διαφορὰ τοῦ ἄντρα μὲ τὴ γυναίκα ἀποκρύβεται, στὸ μέτρο ποὺ ἡ σεξουαλικὴ διαφορὰ καθορίζεται ἀπ' τὴν ταξική, ἡ ὁποία τὴν περιέχει καὶ τὴ δομεῖ· δηλαδὴ ἡ οἰκονομικὴ διαφορὰ βρίσκεται στὴ βάση τοῦ φίλμ, στὴ θέση τοῦ ἀπωθημένου·

δ) ἡ τροφὴ λοιπὸν δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ καταλαμβάνει κι αὐτὴ τὴ θέση μιᾶς ἀπώθησης, στὸ μέτρο ποὺ ρυθμίζει τὴν ἀνταλλαγὴ τῶν ἐπιθυμιῶν καὶ τὴν ἄνιση κατανομή τους: παίρνει δηλαδὴ τὴν ἀπωθημένη θέση τοῦ χρήματος. Τὸ τελευταῖο ἀποτελεῖ καὶ τὸ μὴ-στοχασμένο τῆς μυθοπλασίας καὶ τῆς ἰδεολογίας τοῦ φίλμ.

ε) Τὸ χρῆμα εἶναι ὁ μεγάλος Ἀπὼν τῆς Χιτσκοκικῆς φιλοσοφίας: μπορεῖ νὰ ἐγγραφεῖ μέσα στὶς συμβολικὲς ἀλυσίδες τοῦ Φρόυντ, ἀλλὰ ποτὲ δὲν θὰ δράσει πραγματικά, ἐνεργητικά. Αὐτὸ εἶναι ποὺ καθορίζει τὴν ἰδεολογικὴ τοποθέτηση τῶν ὑποκειμένων τοῦ φίλμ, τὴ μυστηριώδη φαντασματικὴ τους περιπλάνηση, τὴν αἰώνια ἀγνοιά τους. Ἡ οἰκονομικὴ λοιπὸν διάσταση καὶ κατόπιν ἡ ἰδεολογική, ἀποτελοῦν τὸ στοιχεῖο ποὺ σὲ τελευταία ἀνάλυση καθορίζει τὴ χρήση τῶν μεταγλωσσῶν καὶ τὴν παραγωγὴ τῆς γνώσης ἀπ' τὴν κλασικὴ (ἢ «μοντέρνα») σημαίνουσα οἰκονομία.

ζ) Ἂν στὸ τέλος αὐτῆς τῆς μικρῆς ἀνάλυσης ὁδηγηθήκαμε στὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ χρήση τῆς τροφῆς ἀντικαθιστᾶ τὴν ἀπωθημένη χρήση τοῦ χρήματος (δηλαδὴ ὁ οἰκονομικὸς καὶ πολιτικὸς καθορισμὸς δὲν ἐγγράφεται στὸ Χιτσκοκικὸ κείμενο παρὰ μὲ τὴ μορφὴ τῆς ἀπώθησης), εἶναι γιατὶ δὲν θελήσαμε νὰ καταγράψουμε ἁπλὰ καὶ μόνον αὐτὰ ποὺ τὸ φίλμ «λέει», ἀλλὰ κι αὐτὰ ποὺ δὲν λέει, τ' ἀπαγορευμένα του καὶ τὰ ταμπού του. Μόνο ἔτσι θὰ γίνει δυνατὸ νὰ κατανοήσουμε τὴ «Φρενίτιδα» σὰν φίλμ ποὺ δὲν ἐγγράφει τοὺς ταξικοὺς καθορισμούς, ἀλλὰ ποὺ ἀφίνει ἀδιόρατα ἴχνη, ὥστε ν' ἀκολουθήσουμε καὶ νὰ φωτίσουμε τὸ σύστημα τῶν ἀπωθήσεών τους. Τὰ ἴχνη ὑπάρχουν σ' ὅλο τὸ φίλμ, διαπερνοῦν τὴ δομή του ἀπ' τὴ μιὰ ἄκρη ὡς τὴν ἄλλη: οἱ τροφὲς (ἀπ' τὶς πατάτες τοῦ φορτηγοῦ μέχρι τὰ καρότα τῆς ἀγορᾶς), πάντα παροῦσες καὶ φυσικὰ πάντα ἀποῦσες, στὸ μέτρο ποὺ ἀποκρύβουν διαρκῶς τὶς ταξικὲς διαφορές. Ὁ χῶρος τους: ἡ ἀγορά, τόπος ἀντιληπτὸς μὲ τὴ μορφὴ τοῦ πόθου (βλ. ἀντίθετα π.χ. στὴν «Τροτέζα» τοῦ Μπίλλυ Γουάιλντερ, τὴ σημασία τῆς ἀγορᾶς σὰν χώρου κοινωνικοῦ καὶ οἰκονομικοῦ).

η) Τὸ γενικὸ συμπέρασμά μας θὰ εἶναι λοιπὸν ὅτι ἡ ἀρχικὴ σχέση δολοφόνου/θύματος ἀπωθεῖ τὴν πραγματική τους σχέση, ἡ ὁποία, ὅπως καὶ στὴν περίπτωση τοῦ ἐπιθεωρητῆ καὶ τῆς γυναίκας του εἶναι σχέση οἰκονομικῆς ὑποταγῆς καὶ καταπίεσης: ὁ δολοφόνος καταλαμβάνει ἔτσι μέσα στὴ μυθοπλασία καὶ στὴν ἰδεολογία της τὴν ἀπωθημένη θέση τοῦ ἐκδικούμενου καταπιεζόμενου (κοινωνικὴ ἀναφορά), ἀκριβῶς σὰν τὴ γυναίκα (τῆς ὁποίας ἡ πρωταρχικὴ ἀναφορᾶ εἶναι ἡ σεξουαλική).

◆◆◆

Ἂν στὸν Χίτσκοκ γενικὰ ἡ μεταγλωσσικὴ γνώση ἀποτελεῖ σύστημα, θὰ μπορούσαμε νὰ ἀντιλαμβανόμασταν καὶ τὸ γενικὸ σχῆμα ποὺ παίρνει αὐτὸ τὸ σύστημα: στὴ σκηνή μὲ τὸ πτῶμα θὰ βρίσκαμε τὴ συμπύκνωση τῆς Χιτσκοκικῆς κινηματογραφικῆς πρακτικῆς:

1. Ὁ δολοφόνος κόβει τὸ δάχτυλο τοῦ πτώματος ὄχι γιὰ νὰ πάρει τὴν καρφίτσα, ἀλλὰ γιατὶ θέλει νὰ τὸ εὐνουχίσει.

2. Ὁ Χίτσκοκ θέλει νὰ ἐγγράψει μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἕνα εὐνουχισμό.

3. Στὸ μέτρο ποὺ ἡ τελειότερη καὶ πληρέστερη ἀναπαράσταση τοῦ εὐνουχισμοῦ εἶναι ὁ θάνατος (καθὼς ἡ ψυχανάλυση δείχνει), γιατὶ τὸ πτῶμα πρέπει νὰ εὐνουχιστεῖ ξανὰ ἀφοῦ ἤδη ἀναπαριστάνει τὸν εὐνουχισμό; Σὲ τί λοιπὸν χρησιμεύει ὁ νέος εὐνουχισμός;

4. Ἀκριβῶς στὴ δημιουργία μιᾶς μεταγλωσσικῆς σημειώσης, ποὺ εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ τὴν κατανόηση τῆς φύσης τοῦ πτώματος, ἀπαραίτητη γιὰ ν' ἀναπληρώσει τὴν ἔλλειψη τοῦ καθορισμοῦ τοῦ Χιτσκοκικοῦ κλασικισμοῦ.

5. Ἂν τὸ πτῶμα τοῦ θύματος, ὅπως κι ὅλα τὰ Χιτσκοκικὰ πτώματα, εἶναι ἕνα πτῶμα τοῦ πουθενά (δηλαδὴ ἕνα σημαῖνον, ὅπως δείχνουμε στὸ κεφάλαιο «Ἡ θέση τοῦ σημαίνοντος»), τὸ φίλμ θὰ πρέπει νὰ τὸ ὑπογραμμίσει, ὑπερτονίζοντάς το, ἐπανορίζοντάς το: αὐτὴ ἡ μικρὴ προσθήκη (τὸ δάχτυλο) θὰ διασώσει τὴ σημαίνουσα οἰκονομία του. Τὸ σημαῖνον ἀπωθεῖται, κι ἐκεῖνο ποὺ ἐγγράφεται εἶναι ἡ προσθήκη, ἡ μεταγλωσσικὴ γνώση, τὸ ὁμοίωμά του.

◆◆◆

Τὸ γενικὸ σχῆμα ποὺ παίρνει λοιπὸν τὸ σύστημα τῆς παραγωγῆς γνώσης στὴ «Φρενίτιδα» καὶ σ' ὅλο τὸν Χιτσκοκ κι ὁ κινηματογράφος μπορεῖ νὰ συνοψιστεῖ στὴν ἀκόλουθη ἀφοριστικὴ πρόταση: ἕνα πτῶμα εἶναι πάντα ἕνα εὐνουχισμένο πτῶμα.

ΝΙΚΟΣ ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

ΒΑΡΘΟΛΟΜΑΙΟΣ

Σκηνοθεσία: Μανοῦσος Μανουσάκης, Φωτογραφία: Γ. Ἀντωνάκης, Μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος, Μοντάζ Ἠλίας Σγουρόπουλος, Διανομή: Γιῶργος Μπαλλῆς (ἔμπορος), Στέλλα Ἀρκάδη (νύφη), Γιάννης Καφαλοῦκος (ἀξιωματικὸς μὲ καπέλο), Μηνᾶς Κωνσταντόπουλος (ἀξιωματικὸς χωρὶς καπέλο).

Δεινοπαθεῖ ὁ σουρρεαλισμὸς στὴν ταινία τοῦ Μ. Μανουσάκη. Μέσα ἀπὸ μία συνεχὴ χρήση στομφωδῶν συμβόλων ποὺ ὑποτίθεται ὅτι ἐκφράζουν τὴ σύγχρονη κοινωνικὴ καὶ σεξουαλικὴ καταπίεση, ὁ σκηνοθέτης ἐπιδίδεται σὲ μιὰ πραγματικὴ ὀδύσσεια, ὅπου τὸ παρανοϊκὸ συμπορεύεται ἐλεύθερα μὲ τὸ ἀντιδραστικό. Εἶναι ὁλοφάνερη ἡ ἄγνοια τῆς λειτουργίας τῶν συμβολικῶν ἀλυσίδων ποὺ ἡ σωστὴ συμβολικὴ τέχνη ἀπ' τὸν Ἀρτὼ μέχρι τὸν Μαγκρὶτ κατάγραψε καὶ ποὺ στὸ σινεμὰ σκηνοθέτες σὰν τὸν Μπουνιουὲλ καὶ τὸν Λάνγκ πραγματοποίησαν τὴν τελειότερη ἐγγραφή τους· τὸ σύμβολο στὸν «Βαρθολομαῖο» εἶναι μιὰ μορφὴ ποὺ «θέλει νὰ πεῖ» ὅσα ὁ κινηματογραφιστὴς ἀδυνατεῖ νὰ ἐντάξει στὴν ἀφήγηση, ὄχι γιατὶ ἡ δομὴ τοῦ συμβόλου εἶναι διαφορετικὴ ἀπὸ τὴ δομὴ τῆς ἀφήγησης, ἀλλὰ γιατὶ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ ὑπεκφύγει πονηρὰ τὸ πρόβλημα τῆς γνώσης αὐτοῦ ποὺ τὸ σύμβολο «θέλει νὰ πεῖ»: τὸ φίλμ ἔτσι δὲν παρέχει στὸν ἑαυτό του τὰ μέσα γιὰ τὴ διασαφήνιση τῆς λειτουργίας τοῦ συμβόλου· τὸ ἀφήνει ἔρμαιο τῶν καταστάσεων τῆς μυθοπλασίας, ἀνίκανο νὰ παραγάγει ἕνα νόημα εἴτε κυριολεκτικὸ εἴτε συμβολικὸ εἶναι αὐτό. Π.χ. ἡ γυναίκα μὲ τὸν κουβᾶ στὸ κεφάλι της μόνο τὴ θυμηδία εἶναι δυνατὸν νὰ προκαλέσει, καὶ μάλιστα τόσο περισσότερο ὅσο ἐπιμένει νὰ ἐγγράφεται μέσα στὸ φίλμ σὰν μεῖζον παράδειγμα τῆς μεταφυσικῆς θολούρας τοῦ κινηματογραφιστῆ.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, ὁ «κοινωνικὸς» προβληματισμὸς τῆς ταινίας ἀνάγεται σὲ μιὰ χονδροειδή, ἀπλοϊκὴ καὶ παραμορφωτικὴ περιγραφὴ σύγχρονων πολιτικῶν καταστάσεων, ὅπου ὅροι βαρύγδουποι καὶ κενοὶ ἀπὸ νόημα (ἡ βία, ἡ καταπίεση, ὁ πόλεμος...) χρησιμοποιοῦνται σὰν πυροτεχνήματα ποὺ θὰ καταπλήξουν τὸν θεατή. Πρακτικὴ ἐπαρχιώτικη καὶ συσκοτιστικὴ ποὺ ἀποφεύγει νὰ θίξει καὶ νὰ μελετήσει πραγματικὰ πολιτικὰ ἢ ἐρωτικὰ προβλήματα, ἢ ποὺ μᾶλλον χρησιμοποιεῖ συμπαραδηλωτικὰ αὐτὰ τὰ προβλήματα ὥστε νὰ ἀποκρυφτοῦν μ' ἕνα σχεδὸν μανιακὸ τρόπο τὰ πρῶτα. Φίλμ-σύμπτωμα ὁ «Βαρθολομαῖος» δὲν κατορθώνει νὰ κρύψει τὴ συμπτωματική του φύση: ἀπ' τὸ ἐπίπεδο τῆς μουσικῆς ὡς ἐκεῖνο τοῦ λόγου καὶ τῆς κίνησης ἡ ὑστερία, ἡ παθολογικὴ ἐμμονὴ στὰ ἴδια μοτίβα, ἡ διαστρέβλωση τῶν συγκεκριμένων κοινωνικῶν καταστάσεων δὲν κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ παρουσιάζει κάτω ἀπὸ ἕνα μεγεθυντικὸ φακὸ τὶς διαφορετικὲς μάσκες τῆς κυριαρχούσας ἰδεολογίας.

Ν.Λ.

ΠΕΡΥΣΙ ΣΤΟ ΜΑΡΙΕΝΜΠΑΝΤ

1. ΡΕΝΑΙ Ι

Τὸ φίλμ ἀρχίζει σ' ἐνεστῶτα χρόνο καὶ τελειώνει σὲ παρατατικό. Τί μπορεῖ νὰ σημαίνει αὐτό;

α) ὅτι θὰ παρακολουθήσουμε ἕνα π α ι χ ν ί δ ι ἀνάμεσα στοὺς χρόνους καὶ στὶς διάρκειες·

β) ὅτι, ἀφοῦ τὸ παιχνίδι αὐτὸ ἀπασχολεῖ ἐ π ί μ ο ν α τὸν Ρεναὶ σὰν δημιουργό, εἶναι μιὰ ἔ μ μ ο ν η ἰδέα του·

γ) ὅτι οἱ ἔμμονες ἰδέες εἶναι δυνατὸν νὰ θεραπευτοῦν ὅταν τὶς «μεταφράσουμε» σὲ ε ἰ κ ό ν ε ς κ α ὶ ἤ χ ο υ ς, ὅταν δηλαδὴ κάνουμε κινηματογράφο·

δ) ὅτι μιὰ ἔμμονη ἰδέα μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει τὴν ἀφετηρία γιὰ τὴν κατασκευὴ μιᾶς σ υ ν ε ι δ η τ ῆ ς, ἡθελημένης κινηματογραφικῆς δομῆς·

ε) ὅτι αὐτὴ ἡ δομὴ σὰν συνειδητὴ πρέπει νὰ εἶναι καὶ λ ο γ ι κ ή, νὰ βασίζεται πάνω σ' ἕνα μ η χ α ν ι σ μ ό ἐλεγμένο ἀπόλυτα ἀπ' τὸν Ρεναί: τὸ παιχνίδι λοιπὸν δὲν εἶναι καὶ τόσο παιχνίδι μᾶλλον εἶναι μιὰ κ υ ρ ι α ρ χ ί α τοῦ Ρεναὶ πάνω στὰ σημεῖα Του.

στ) ὅτι ἡ κυριαρχία αὐτὴ ἀπωθεῖται: ἡ ἀπώθηση αὐτὴ ἀπὸ μόνη της ἀποτελεῖ σύστημα. Ὁ Ρεναί ὑποτίθεται ὅτι γνωρίζοντας ἀπ' τὰ πρὶν τοὺς πιθανοὺς συνδυασμοὺς τῶν φιλμικῶν δεδομένων Του ἀρκεῖ μόνον νὰ θέσει σ' ἐνέργεια τὰ πρῶτα κομμάτια τους: ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα τὸ φίλμ θὰ κατασκευαστεῖ ἀπὸ μ ό ν ο του, ἀκολουθώντας τὴν προδιαγραμμένη λογική του. Πῶς ἀπωθεῖται, λοιπόν, ἡ κυριαρχία; Ἀπλούστατα: μὲ τὴ μορφὴ ἑνὸς μηχανισμοῦ φαινομενικὰ αὐτόνομου, ποὺ δὲν ὑπακούει παρὰ στὴν δική του λογική.

ζ) ὅτι ὁ μηχανισμὸς αὐτὸς μπορεῖ νὰ εἶναι τῆς τάξης α, β, γ, ὁπότε ἡ ἀνάπτυξή του θὰ εἶναι α, β, γ ἢ α, γ, β, ἢ β, α, γ ἢ β, γ, α ἢ γ, α, β, ἢ γ, β, α κλπ.·

η) ὅτι ἡ ἐ π ι σ τ ρ ο φ ἡ τ ο ῦ ἀ π ω θ η μ έ ν ο υ, δηλαδὴ ἡ ἐπιστροφὴ τῆς κυριαρχίας ἢ ἐπιστροφὴ τοῦ Ρεναὶ θὰ ἐγγράφεται σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ φίλμ: ἂν ἡ κυριαρχία (τὰ ἀρχικὰ κομμάτια) εἶναι α, β, γ, ἡ ὕπαρξή της εἶναι ὁλοφάνερη σ' ὅλους τοὺς συνδυασμούς· ἡ φαινομενικὴ διαφορὰ δὲν ἀφορᾶ παρὰ τὴ θέση τῶν κομματιῶν κι ὄχι τὴν ἐκδήλωσή τους: πράγμα ποὺ στὴν ψυχανάλυση σημαίνει ὅτι ἡ διαφορὰ ἔγκειται στὴν μ ο ρ φ ὴ τῆς ἐκάστοτε νεύρωσης κι ὄχι στὴν ὕπαρξη ἢ τὴν ἀνυπαρξία της·

θ) ὅτι ἡ ἐπιστροφὴ τοῦ Ρεναὶ θὰ ἐγγραφεῖ βέβαια μὲ ὅρους "καλλιτεχνικούς": ἡ ἐμμονὴ στὸ τράβελλιγκ, τὸ στυλιζάρισμα τῶν ἠθοποιῶν, τὸ μπαρόκ, τὸ μνημειακό, τὸ παγωμένο, τὸ λυρικό, τὸ ἀχρονικό. Ὅλα τὰ σημάδια Του, ἡ σφραγίδα Του, τὸ στύλ Του, αὐτὸ τὸ μικρὸ ἐ π ὶ π λ έ ο ν ν ό η μ α ποὺ προστιθέμενο στὸ κείμενο σημαίνει: Ρεναί.

ι) ὅτι ὁ ἥρωας ποὺ ἐπιστρέφει σὰν ἀπωθημένος (στὴν κυριολεξία: ἡ ἡρωΐδα στὴν ἀρχὴ τοῦ φίλμ δὲν τὸν γνωρίζει, τὸν ἀρνεῖται, τὸν ἀπωθεῖ), δὲν εἶναι παρὰ ἡ μεταφορὰ τοῦ ἴδιου τοῦ Ρεναί, ὁ ὁποῖος ἔρχεται νὰ κατακτήσει τὴν κινηματογραφικὴ Ἀλήθεια, νὰ ἐπιβληθεῖ στὸ ἴδιο τὸ σημεῖο (SIGNE), νὰ τὸ σημαδέψει μιὰ γιὰ πάντα μὲ τὴν παρουσία του, νὰ τὸ κάνει δικό του, ἐρωτικὸ ἀντικείμενο, φ ε τ ί χ.

κ) ὅτι ὁ Ρεναί, ὄντας ἐρωτευμένος μὲ τὰ σημεῖα του, τὰ ἐ ξ ω ρ α ΐ ζ ει ὅσο τὸ δυνατὸν περισσότερο, ὥστε ὁ φετιχισμός του νὰ ἐπιτελεστεῖ πιὸ ἡδονικά, πιὸ ἄμεσα.

2. ΦΕΤΙΧΙΣΜΟΣ

Ὁ φετιχισμὸς αὐτὸς ὀνομάζεται Φορμαλισμός. Τὸ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τοῦ Φορμαλισμοῦ εἶναι τὸ ἀ ν έ π α φ ο τῆς μορφῆς, ὁ σεβασμὸς πρὸς αὐτήν, ὥστε νὰ καταναλωθεῖ καλύτερα. Ὁ φετιχιστὴς δὲν θίγει τὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου του: τὸ κρατᾶ καλὰ προφυλαγμένο σὲ κ λ ε ι σ τ ό χῶρο (τὸ παλάτι τοῦ φίλμ, ἀπ' τὸ ὁποῖο τὰ πρόσωπα - σημεῖα ποτὲ δὲν ἀπομακρύνονται)· τὸ στολίζει, τὸ γ υ α λ ί ζ ει (τὰ πάντα ἀστράφτουν στὸ «Μαρίενμπαντ»: καθρέφτες, πολυέλαιοι, κολόνες, νερά, πλάκες, κοστούμια)· ἡ ἐρωτικὴ ἐπαφὴ μαζί του εἶναι πάντοτε ἀ ρ γ ή, τελετουργική, ὥστε νὰ μὴ τὸ καταστρέψει (τὸ ἀργὸ τράβελλιγκ, ἡ ἀργὴ κίνηση τῶν προσώπων)· μπορεῖ νὰ π α ΐ ζ ει ὅσο θέλει μ' αὐτὸ (στὶς ἀρχικὲς σκηνὲς ἡ εἰκόνα γίνεται γιὰ λίγο φίξ, κατόπιν κινεῖται, πάλι φὶξ κλπ.)· ἡ ἀπώλειά του ἀποτελεῖ κίνδυνο γιὰ τὸ ὑποκείμενο, ποὺ θὰ κάνει τὸ πᾶν γιὰ νὰ τὸ κερδίσει (ὁ ἥρωας παραδέχεται ὅτι

κάνει λάθος ὅταν ἡ γυναίκα ἀντιστέκεται σφοδρά, τὰ χάνει ὅταν ἐκείνη εἶναι ἕτοιμη νὰ καταρακωθεῖ).

Ὁ φετιχισμὸς τοῦ Ρεναΐ ἐγγράφεται καὶ κυριολεκτικά: τὰ γοβάκια, τὸ σπασμένο τακούνι τῆς ἡρωΐδας, τὸ πενιουάρ της, οἱ βοῦρτσες της, τόσα φετὶχ ποὺ μᾶς παραπέμπουν στὸ Μεγάλο Φετίχ: τὸ φίλμ.

Ὁ Ἀϊζενστάιν, ὁ Ὄφυλς, ὁ Λάνγκ εἶναι ἐπίσης φετιχιστές· ἀλλὰ ὅλη τους ἡ προσπάθεια ἔγκειται στὸ νὰ ἀπαλλάξουν τὸ φετὶχ ἀπ' τὴν λαμπρότητά του, νὰ τὸ κάνουν νὰ σημάνει. Δροῦν δηλαδὴ ἐνεργητικὰ πάνω στὴ μορφὴ ποὺ δὲν ἀφινονται σ' αὐτήν.

3. ΦΕΤΙΧ — ΣΗΜΑΙΝΟΝ

Τὸ φετὶχ ἀπορροφᾶ τὴ σημασία, δὲν γνωρίζει τί θὰ πεῖ σημαῖνον, ἀφοῦ τὄχει ἐκδιώξει ἀπὸ τὴ θέση του καὶ τὴν ἔχει καταλάβει ὁλοκληρωτικά. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ εἰκόνα στὸ «Μαρίενμπαντ» δὲν ἐγγράφεται διόλου σὰν σημασιοδοτικὸ στοιχεῖο: ἀπὸ δῶ προέρχεται καὶ ἡ ἀδυναμία τοῦ θεατῆ νὰ βρεῖ τὸ «κρυφὸ» νόημα τοῦ φίλμ. Νόημα δὲν ὑπάρχει στὸ μέτρο ποὺ συνεχῶς μετατίθεται μέσα στὴν ταινία, ἀπὸ πλάνο σὲ πλάνο, ἀπὸ σκηνὴ σὲ σκηνή, ἀόρατο, ὄχι γιατὶ τάχα πρόκειται γιὰ ἕνα φίλμ ποὺ ἀρνεῖται νὰ τὸ διοχετεύσει σὰν ἕνα «ὑπερβατικὸ» σημαινόμενο, ἀλλὰ γιατὶ τὸ μόνο νόημα εἶναι αὐτὸ ποὺ μᾶς λέει ὅτι ἡ αἰτία τοῦ φετιχισμοῦ εἶναι ἄγνωστη, ἄρα εἶναι ἀδύνατον νὰ καταδειχτεῖ σὰν τέτοια. Τὸ φετὶχ κατέχοντας τὴ θέση τοῦ σημαίνοντος δὲν θὰ ἐπιχειρήσει καμιὰ πραγματικὴ σεξουαλικὴ ἐγγραφή: ἡ μοναδικὴ γνώση τὴν ὁποία τὸ φίλμ θὰ παραγάγει εἶναι ἀκριβῶς τὸ παραλήρημα μπροστὰ στὴν ἀποκάλυψη ἑνὸς Φανταστικοῦ ἀντικειμένου, τὸ ὁποῖο εἶναι τὸ μόνο ἀντικείμενο ποὺ θὰ ὁλοκληρωθεῖ, θὰ ἀναπαραχτεῖ στὴν ἐντέλεια: τὸ λευκὸ φανταστικὸ δωμάτιο τῆς ἡρωΐδας, γυμνὸ ἀπὸ ἔπιπλα στὴν ἀρχή, πιὸ γεμάτο ὕστερα, τέλειο στὸ τέλος.

4. ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΟ

α) Τὸ φανταστικὸ εἶναι λευκό, λαμπρό, σ' ἀντίθεση μὲ τὸ «πραγματικὸ» ποὺ εἶναι μαῦρο.

β) Τὸ φανταστικὸ ἀναπαριστάνεται σ' ὅλες του τὶς λεπτομέρειες.

Τί μποροῦν νὰ σημαίνουν τὰ παραπάνω;

α) ὅτι τὸ φανταστικὸ καταλαμβάνει στὸ φίλμ τὴ θέση τοῦ πραγματικοῦ.

β) ὅτι στόχος τῆς μυθοπλασίας εἶναι ἡ ἀναπαραγωγὴ τοῦ φανταστικοῦ· ὅταν αὐτὴ ἐπιτελεστεῖ, τὸ φίλμ δὲν θᾶχει πιὰ σκοπὸ ὕπαρξης (ὅπως καὶ γίνεται), ἄρα θὰ τελειώσει.

γ) Ὅτι ἔχουμε πέσει ἀκριβῶς στοὺς ἀντίποδες τοῦ ψευδαισθητικοῦ ρεαλισμοῦ, ποὺ θέλει ν' ἀναπαραστήσει τὸ «πραγματικό», δηλαδὴ σ' ἕναν κινηματογράφο τῆς «φαντασίας», ποὺ θέλει ν' ἀναπαραστήσει τὸ φανταστικὸ μὲ ρεαλιστικὸ τρόπο. Ρεαλισμὸς τοῦ πραγματικοῦ, ρεαλισμὸς τοῦ φανταστικοῦ: πάντα ἡ χίμαιρα, πάντα ἡ μεταφυσική. Ἄγνοια τῆς συμβολικῆς ἀλυσίδας καὶ τῆς λειτουργίας της.

Ἀλαὶν Ρόμπ-Γκριγιέ: «Ἡ ἀφηγημένη ἱστορία θὰ φανεῖ στὸ θεατὴ σὰν ἡ περισσότερο ρεαλιστική, ἡ περισσότερο ἀληθινή».

Ἀϊζενστάιν: «Δὲν εἶμαι ρεαλιστής, εἶμαι ὑλιστής».

5. ΣΚΗΝΗ

Ἡ σκηνὴ εἶναι κλειστή, ὁμογενής: ἀδύνατον νὰ ξεφύγει κανεὶς ἔξω ἀπ' αὐτήν. Τὸ Ἔξω εἶναι ἡ ἀνυπαρξία, τὸ κενό, ἡ ἄβυσσος. Ἡ σκηνὴ ἐν τούτοις θὰ διαφυλάξει τὰ πρόσωπά της, μόνο μὲ τὴν προϋπόθεση νὰ ἐγγραφοῦν μέσα της σὰν ζωντανά - νεκρά, ἄνθρωποι - φαντάσματα, κινητὰ - ἀκίνητα, πραγματικὰ - φανταστικά.

Ἡ σκηνὴ λοιπὸν ἐπανεγγράφει τὸ Ἔξω μὲ τὴν μορφὴ τοῦ Θανάτου καὶ ἐπανεγγράφεται μὲ τὴν μορφὴ τοῦ Θεάτρου (βλ. τὴν αὐλαία στὴν ἀρχὴ τοῦ φίλμ, τὴν ἐμφάνισή της στὸ τέλος: ἀνοίγει καὶ κλείνει τὸ φιλμικὸ διάστημα). Θάνατος / Θέατρο: παραδείγματα (PARADIGMES) τῆς εὐρωπαϊκῆς μεταφυσικῆς, ποὺ διασχίζουν ἀπ' τὴν μιὰ ἄκρη ὡς τὴν ἄλλη τὴν ταινία μὲ τὴ μορφὴ ποὺ δείξαμε, ἀλλὰ καὶ μεταφορικά, σὰν ἐντυπώσεις μάσκας (τὰ κοστούμια), ὁμοιώματος (τ' ἀγάλματα, ἀνθρώπινα ἢ πέτρινα), εἰδώλου (οἱ καθρέφτες). Θάνατος/Θέατρο λοιπόν, πράγμα ποὺ σημαίνει: Θάνατος = Θέατρο. Θάνατος μέσα στὴ σκηνὴ - μήτρα, Θάνατος τῆς σκηνῆς, ἀναπαράσταση αὐτοῦ τοῦ θανάτου, τελετουργία. Δηλαδὴ: ἀναπαράσταση = τελετουργία.

6. ΣΚΑΝΔΑΛΟ;

Ἕνα ποτήρι ποὺ σπάζει πέφτοντας κάτω, ἐνῶ γύρω τὰ πρόσωπα χορεύουν («ἀναπαριστάνουν»), θᾶπρεπε βέβαια νὰ συμβολίζει τὴν ἐμφάνιση τοῦ σημαίνοντος μέσα στὴν ἀναπαραστατικὴ σκηνὴ (βλ. στὸ σημείωμά μας γιὰ τὴν «Τριστάνα», σελ. 5, τὴν ἄποψη τοῦ Μπονιτσέρ). Τί γίνεται ὅμως στὸ φίλμ;

α) ὁ ὑπηρέτης μαζεύει ἀργὰ τὰ κομμάτια (τὸ σημαῖνον πρέπει νὰ συναρμολογηθῆ πάλι)·

β) ἡ μουσικὴ παύει ἀλλὰ ξανὰ συνεχίζεται (τὸ σημαῖνον δὲν φέρνει καμιὰ ριζικὴ ἀλλαγή)·

γ) περνᾶμε σὲ μιὰ ἄλλη σκηνή, ὅπου ἡ τελετουργία ἐπαναλαμβάνεται μ' ἕνα ἄλλο τρόπο, δίχως τὸ σπασμένο ποτήρι νὰ ἔχει κατορθώσει νὰ μετασχηματίσει τὴ φύση της.

Ἀναίρεση τοῦ σκανδάλου. Λύση πανούργα, αὐστηρή: ἀκινητοποίηση τοῦ σημαίνοντος. Ἕνα σημαῖνον κρυσταλλικό, διαφανές, κυριολεκτικὰ καὶ μεταφορικά. Τὸ σκάνδαλο βρίσκεται ἐκεῖ γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν πραγματικότητα τῆς ἀναπαράστασης.

7. ΠΑΙΧΝΙΔΙ

Στὴν ταινία ἐγγράφεται μεταφορικὰ ἡ σχέση τοῦ Ρεναΐ μὲ τὸν θεατή. Πῶς γίνεται αὐτό;

α) Τὸ φίλμ εἶναι ἕνα παιχνίδι·

β) τὸ παιχνίδι παίζεται ἀνάμεσα σὲ δύο πρόσωπα: τὸν ἥρωα καὶ τὸ σύζυγο·

γ) ὁ σύζυγος πάντα κερδίζει τὸ παιχνίδι, ἀλλὰ ὁ ἥρωας θὰ κερδίσει τὴ γυναίκα του·

δ) ὁ Ρεναΐ κερδίζει τὴν Ἀλήθεια (τὸ Νόημα), ἀφίνοντας ὅμως τὸν θεατὴ νὰ ἔχει τὴν ψευδαίσθηση ὅτι κατέχει ἕνα ὄργανο γνώσης τοῦ φίλμ· ὄργανο βέβαια ἀνεπαρκές, ἄχρηστο, ἐν τούτοις ἐντυπωσιακό. Ἐξ ἄλλου, ὁ κανόνας τοῦ παιχνιδιοῦ εἶναι γνωστὸς στὸ σύζυγο, ἄγνωστος ὅμως στὸ θεατή. Ὁ Ρεναΐ ξεγελάει τὸ θεατή, τὸν κοροϊδεύει, ἂν καὶ τὸν φοβᾶται. Ἀκριβῶς αὐτὸς ὁ φόβος εἶναι ἡ αἰτία τοῦ ξεγελάσματος, τρόμος τοῦ «μοντέρνου» κινηματογράφου (τοῦ ὁποίου τὸ «Μαρίενμπαντ» ἀποτελεῖ ἕνα φίλμ - ὅριο) μπροστὰ στὴν ἴδια του τὴν ἄγνοια, ἐνεργοποίηση ἑνὸς ὁλόκληρου σχεδίου ἀποκρύψεων καὶ ὑπεκφυγῶν.

8. ΜΑΡΙΕΝΜΠΑΝΤ

«Δὲν ὑπάρχει πέρυσι, καὶ τὸ Μαρίενμπαντ δὲν βρίσκεται πιὰ πάνω σὲ καμιὰ κάρτα» (Ρόμπ - Γκριγιέ).

Ὑπάρχει, δὲν ὑπάρχει. Ναί, Ὄχι. Δὲν ἔχει σημασία. Τὸ πραγματικὸ εἶναι ἀπ' τὴ φύση του διφορούμενο, πότε μαῦρο, πότε ἄσπρο. Ὅλα μποροῦν νὰ συμβοῦν καὶ τίποτε μπορεῖ νὰ μὴ συμβεῖ. Τὸ φίλμ δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνο στὴ συνείδηση τοῦ θεατῆ, ὁ καθένας τὸ καταλαβαίνει μὲ τὸν τρόπο του, εἶναι ἕνα φίλμ «ἀνοιχτὸ» κλπ. Τὸ «Μαρίενμπαντ» εἶναι ἕνα σοφὸ παράδειγμα τῆς προβληματικῆς τοῦ Εἶναι καὶ τοῦ Μὴ - Εἶναι (τοῦ Παρμενίδη). Ὅσο γιὰ τὸ Μαρίενμπαντ (δίχως εἰσαγωγικά) τὸ ξέρουμε πῶς ὑπάρχει, βρίσκεται ἐκεῖ, ἀκίνητο, συμπαραδηλωμένο σὰν τὸ μὴ - στοχασμένο τοῦ κινηματογραφικοῦ λόγου: ἡ ἄγνοια τῆς «ἱστορικῆς» του ὕ-

παρξης (γεγονὸς ποὺ ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὸ «Σ' ἀγαπῶ - Σ' ἀγαπῶ», μ' ἄλλο τρόπο), ρυθμίζει τὴν ἐσφαλμένη σύνδεση τῶν εἰκόνων μεταξύ τους, καθὼς καὶ τῶν εἰκόνων μὲ τοὺς ἤχους.

9. ΜΕΤΑΓΛΩΣΣΑ

Ὁ Ρεναὶ - ἥρωας - ἀφηγητὴς διοχετεύει μέσω τοῦ λόγου του (DISCOURS) τὴν ἀληθινὴ γνώση πάνω στὴν εἰκόνα: Ἡ ὁμιλία του γίνεται μιὰ καθαρὴ μ ε τ α γ λ ώ σ σ α: ἐδῶ ἔχουμε τὸ πιὸ ἐνδιαφέρον σημεῖο τοῦ φίλμ, αὐτὸ τὸ ὁποῖο τείνει νὰ μετασχηματίσει τὴ μυθοπλασία σὲ «ὑλιστική», χωρὶς ὅμως νὰ τὸ κατορθώνει.

α) Ἡ εἰκόνα κατὰ κάποιο τρόπο ἀποτελεῖ ἕνα ἀντικείμενο στὸ ὁποῖο ἡ ὁμιλία τοῦ ἀφηγητῆ μᾶς π α ρ α π έ μ π ε ι.

β) Ἡ εἰκόνα ἔρχεται σ' ἀντίθεση, σὲ δυσαρμονία μὲ τὸ σχόλιό της.

Τὰ παραπάνω δύο «ὑλιστικὰ» στοιχεῖα ἀναιροῦνται μὲ τὸν ἀκόλουθο τρόπο:

α) ἡ ὁμιλία (τὸ σχόλιο) κρατάει τοὺς κύκλους τοῦ χρόνου στὰ χέρια της, ρυθμίζει τὸ φίλμ σύμφωνα μὲ τὴ θέληση τοῦ Ρεναί: ἡ κυριαρχία δὲν ἐπιστρέφει ἐδῶ σὰν ἀπωθημένη, ἐφ' ὅσον ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ φίλμ ἐγγράφεται μὲ τὴν πραγματική της μορφή, παράγει μιὰ γνώση ἤδη ἕτοιμη, ἐξωτερικὴ πρὸς τὸ φίλμ, τὸ «θέλω νὰ πῶ» τοῦ Ρεναί:

β) Ἡ δυσαρμονία ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα καὶ στὸ σχόλιό της ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα: 1. Νὰ δηλώνεται μ ό ν ο ν ἡ εἰκόνα σὰν λανθασμένη, ἢ 2. Νὰ δηλώνεται μ ό ν ο ν τὸ σχόλιο σὰν λανθασμένο (αὐτὸ συμβαίνει πιὸ σπάνια). Ὅπως κι ἂν ἔχουν τὰ πράγματα, ποτὲ δὲν θὰ δηλωθοῦν σὰν λαθασμένο κ α ὶ τὰ δυό: ἡ μυθοπλασία πάντα κρατάει μιὰ θέση γιὰ τὸ «πραγματικό», τὸ σωστό, τὸ ἀληθινὸ μέσα στὸ διάστημά της. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὸ κάθε στοιχεῖο τοῦ φίλμ (εἰκόνα, ὁμιλία) θὰ γίνει μὲ τὴ σειρά του μεταγλώσσα γιὰ ἕνα ἄλλο: ὁποιοσδήποτε μπορεῖ νὰ μιλήσει γιὰ ὁ,τιδήποτε, τὸ ἀληθινὸ γιὰ τὸ λανθασμένο, τὸ λανθασμένο γιὰ τὸ ἀληθινό, τὸ ἀληθινὸ γιὰ τὸ ἀληθινὸ (ἡ εἰκόνα τότε συμφωνεῖ μὲ τὴν ὁμιλία), τὸ λανθασμένο γιὰ τὸ λανθασμένο...

Ἔτσι, ἡ παραπομπὴ τοῦ φίλμ στὸν ἑαυτό του δὲν πραγματοποιεῖται παρὰ μὲ τὴ μορφὴ τῆς τ α υ τ ο λ ο γ ί α ς καὶ τῆς ἑ τ ε ρ ο λ ο γ ί α ς. Ἂν ἡ πρώτη παίρνει τὴ μορφή: τὸ α εἶναι α, ἡ δεύτερη παίρνει τὴ μορφή: τὸ α εἶναι β (ὁ κ α θ έ ν α ς ἴ σ ο ς μὲ τ ὸ ν ἑ α υ τ ό τ ο υ κ ι ὅ λ ο ι ἴ σ ο ι μὲ ὅ λ ο υ ς).

10. ΟΝΟΜΑ

Τίποτε δὲν ὀνομάζεται στὸ «Μαρίενμπαντ» ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἀ-σήμαντο: Φράνκ, Ἄντερσον (ποὺ ἡ γυναίκα θὰ πεῖ Πάτερσον ἢ Ἄκερσον), Μαρίενμπαντ, Φρεντέριγκσμπαντ, Κάρολος ὁ Γ'.

Ἄς δοῦμε λοιπὸν τί μπορεῖ νὰ σημαίνει αὐτό, συγκρίνοντας τὰ ὀνόματα:

Μαρίενμπαντ πλὴν Φρεντέριγκσμπαντ = Μαρί, Φρεντερίκ. Τὸ «μπαντ» ἐκπίπτει (ἐφόσον δὲν σημαίνει τίποτε), ἀποκαλύπτοντας τὸ ὄνομα τῆς γυναίκας καὶ τοῦ ἄντρα, τὸ «σημαῖνον». Τὸ Ὄνομα δηλαδὴ «ὑπάρχει», ἀλλὰ ἔχει μ ε τ α τ ε θ εῖ, κρύβεται ἐκεῖ ποὺ κανεὶς δὲν τὸ περιμένει.

Τὸ ἴδιο μὲ τὸ Πάτερσον: Πάτερσον - Ἄντερσον - Ἄκερσον = Πάτ, Ἄντ, Ἄκ, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ π, ν, κ παραμένουν ἄθικτα στὸ μυαλὸ τῆς ἡρωΐδας. Λύση ἔξυπνη, πονηρή: τὸ Φράνκ συγγενεύει καὶ μὲ τοὺς δυὸ ἄντρες (Ἄντερσον καὶ Φρεντερίκ), ἀφοῦ τὸ Φρ εἶναι τοῦ Φρεντερίκ, καὶ τὸ νκ ἀνήκει στὸ π, ν, κ. Τί εἶναι λοιπὸν αὐτὸ ποὺ περισσεύει: τὸ π (ν, κ) καὶ τὸ (Φρ)α(νκ), δηλαδὴ Π ά, Π ά τ ε ρ σ ο ν: ὁ κύκλος εἶναι φαῦλος; τὸ ὄνομα ἀδύνατο νὰ βρεθεῖ. Ἀδύνατο, ἐφόσον ὁ ἰδεαλιστικὸς λόγος τοῦ φίλμ ἀρνεῖται τὴ συμβολική του λειτουργία.

11. ΑΓΑΛΜΑ

Ἀπ' τὴν παραπάνω ἄποψη οἱ ἥρωες ποὺ ψάχνουν νὰ βροῦν τὸ ὄνομα τοῦ ἀγάλματος εἶναι μιὰ μεταφορὰ τῶν θεατῶν σὲ σχέση μὲ τὸ φίλμ. Τὸ «Κάρολος ὁ Γ'» ποὺ ὁ σύζυγος τοὺς ἀνακοινώνει, δὲν προῆλθε ἀπὸ τὶς ἔρευνές τους, ἀλλὰ τοὺς δόθηκε σὰν γνώση μεταφυσική, σὰν κ ρ υ π τ ό γ ρ α μ μ α ποὺ ὅταν ἀποκρυπτογραφηθεῖ δὲν σημαίνει τίποτε.

12. ΤΙΠΟΤΕ;

Τὸ «Μαρίενμπαντ» εἶναι ἕνας μηχανισμὸς ποὺ ἀντὶ νὰ παράγει νόημα προσπαθεῖ νὰ τὸ ἀποκρύψει μὲ κάθε τρόπο. Ἀλλὰ αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἀπόκρυψη ἀνάγεται σὲ σύστημα, τὸ ὁποῖο εἶναι εὐανάγνωστο, διαφανές. Ὁλόκληρη ἡ συσκοτιστικὴ προσπάθεια τοῦ «μοντέρνου» εὐρωπαϊκοῦ κινηματογράφου διαβάζεται μέσα στὰ τεχνάσματα καὶ στὶς μεθόδους ποὺ τὸ φίλμ χρησιμοποιεῖ, ὥστε νὰ δημιουργήσει μιὰ ἐ ν τ ύ π ω σ η π α ρ α γ ω γ ῆ ς ν ο ή μ α τ ο ς, ἐνῶ δὲν κάνει τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ βερνικώνει τὸ φετίχ του καὶ νὰ ἐξαλείφει τὰ ἴχνη του. Ἀπ' αὐτὴ λοιπὸν τὴν ἄποψη παρουσιάζει μεγάλο ἐνδιαφέρον, ἐφ' ὅσον μᾶς ἀποκαλύπτει τοὺς μηχανισμοὺς ἀπώθησης καὶ ἀπο-κλεισμοῦ τοῦ σημαίνοντος στὸν δυτικὸ (καὶ ἀνατολικό: ὁ Γιάντσο δὲν βρίσκεται πολὺ μακριὰ) κινηματογράφο. Ὅσο περισσότερο τὸ φίλμ κρύβει τὸ σημαῖνον, τόσες περισσότερες πιθανότητες ἀποκτᾶ νὰ δημιουργήσει στὸ θεατὴ τὴν ἀνάγκη νὰ τὸ «ἑρμηνεύσει»: ἡ ἑρμηνεία ψάχνει νὰ βρεῖ κάτι ποὺ δὲν ὑπάρχει, ὅπως τὰ ἑρμηνευτικὰ βιβλία τῶν Γραφῶν ψάχνουν ν' ἀνακαλύψουν θεοὺς καὶ δαίμονες φ α ν τ α σ τ ι κ ο ύ ς. Ἀντικείμενο κάθε ἑρμηνείας δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι λοιπὸν τὸ φανταστικό, ὅπως ὁ Λακὰν τὸ καθόρισε, σὰν τόπος τῆς παραγνώρισης τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ, τόπος τυφλός, κλειστὸς σὰν τὸ παλάτι τοῦ φίλμ.

13. ΡΕΝΑΙ ΙΙ

Ἂν ὁ Ρεναὶ ἐπιστρέφει στὸ χῶρο τοῦ θανάτου γιὰ νὰ πάρει τὴ γυναίκα καὶ νὰ ξαναφύγει, αὐτὸ δὲν πραγματοποιεῖται ἐντελῶς, ὅσο κι ἂν τὸ φίλμ μᾶς τὸ ὑποβάλλει μ' ὅλους τοὺς τρόπους. Κάτι ἔχει ξεγλιστρήσει, κάτι ποὺ ἔρχεται νὰ δηλώσει τὸ θάνατο τοῦ Δημιουργοῦ - Κυρίου: «Φαινόταν ἀπὸ πρώτη ἄποψη ἀδύνατον νὰ χαθεῖ κανεὶς ...ἀ π ὸ π ρ ώ τ η ἄ π ο ψ η... κατὰ μῆκος αὐτῶν τῶν εὐθύγραμμων μονοπατιῶν, ἀνάμεσα στ' ἀγάλματα μὲ τὶς παγωμένες χειρονομίες καὶ στὶς γρανίτινες πλάκες, ὅπου ἤδη τώρα χανόσαστε, γιὰ πάντα, μέσα στὴν ἡσυχη νύχτα, μόνη, μαζί μου».

14. ΟΥΣΙΕΣ

Ὑπάρχουν πολλὲς στὸ «Μαρίενμπαντ», γεγονὸς ποὺ δίνει ἀφορμὴ στοὺς κινηματογραφόφιλους (περίεργη συνομοταξία τῶν φετιχιστῶν τοῦ κινηματογράφου) νὰ μιλᾶνε γιὰ ὀντολογίες τοῦ χρόνου, τῆς μνήμης, γιὰ μυστήρια, γιὰ ὄνειρα, γιὰ φεγγάρια.

ΝΙΚΟΣ ΛΥΓΓΟΥΡΗΣ

ΕΓΚΛΗΜΑ ΖΗΛΟΤΥΠΙΑΣ

LJUBAVNI SLUCAZ ILI TRAGEDIA SLUZBENICE P.T.T. (ἡ τραγωδία μιᾶς ὑπαλλήλου τοῦ ταχυδρομείου). Σενάριο - Σκηνοθεσία: Ντουσὰν Μακαβέγιεφ, Φωτογραφία: Ἀλεξάνταρ Πετρόβιτς, Ντεκόρ: Βλαντισλὰβ Λάζιτς, Μοντάζ: Κατερίνα Στοφανόβιτς, Διανομή: Εὔα Ρὰς (Ἰζαμπέλλα), Σλόμπονταν Ἀλιγκρόβντιτς (Μίκλος), Ρούζικα Σόκιτς (ἡ φίλη), Μίογκραντ Ἄντριτς (ὁ ταχυδρόμος),

Καθηγητές: 'Αλέξανταρ Κόστιτς (σεξολόγος), Ζίβολιν 'Αλέκσιτς (έγκληματολόγος), Ντράγκαν 'Ομπρανόβιτς (ιατροδικαστής). Παραγωγή: 'Αβάλα Φίλμ, Βελιγράδι, 1967 (75').

Εύκολα μπορεί κανείς νὰ κατατάξει τὸ «Ἔγκλημα ζηλοτυπίας» στὴν κατηγορία τοῦ «ἀντικειμενικοῦ» κινηματογράφου, δηλώνοντας μ' αὐτὴν τὴν ἔκφραση τὰ φίλμ αὐτὰ ποὺ, θεωρώντας «ἀθῶο» (δηλαδὴ μὴ καθορισμένο καὶ μὴ καθορίσιμο ἰδεολογικὰ) τὸ κινηματογραφικὸ φαινόμενο, τὸ χρησιμοποιοῦν σὰν ὄργανο γιὰ τὴν ἀνακάλυψη κάποιας «ἀλήθειας» τῆς πραγματικότητας. Πραγματικὰ πίσω ἀπὸ τὴν φαινομενική, «μοντέρνα» πολυμορφία τοῦ φίλμ τοῦ Μακαβέγιεφ, διακρίνει κανεὶς σαφὴ αὐτὴ τὴ μονοσήμαντη, ἰδεαλιστικὴ θέση τῆς ἀποκατάστασης τῆς «μιᾶς καὶ μοναδικῆς ἀλήθειας».

Πυρήνας τῆς μυθοπλασίας τοῦ φίλμ εἶναι ἕνα «ἔγκλημα» ἐρωτικῆς φύσης. Σκοπός του εἶναι ν' ἀνακαλύψει πῶς καὶ γιατί ἔγινε. Γι' αὐτὸν τὸν σκοπὸ ἐπιστρατεύει πολλὰ μέσα: τὴν ἱστορία τῆς ἐρωτικῆς σχέσης τοῦ θύματος μὲ τὸν «δράστη», μιὰ ἔρευνα τοῦ κοινωνικοῦ περίγυρου ὅπου βρίσκεται ἐνταγμένη ἡ ἐρωτικὴ ἱστορία, ἐπιστημονικὲς ἀναλύσεις γύρω ἀπὸ τὴ σεξουαλικότητα στὴν ἀτομικὴ καὶ τὴν κοινωνικὴ ζωὴ ἐπιμένοντας στὸ μοτίβο τῆς «καταπίεσης τοῦ σεξουαλικοῦ ἔνστικτου», κλπ. Αὐτὰ στὸ ἐπίπεδο τῆς καταδήλωσης τοῦ φίλμ. Πίσω ὅμως ἀπὸ τὸ φίλμ σὰν ρητὴ ἔκφραση, διαμορφώνεται σιγὰ-σιγὰ κι ἕνα ὄργανο μὲ τὴ σύνθεση διαφόρων στοιχείων ποὺ προκύπτουν ἀπ' τὶς «ἔρευνες», καὶ τὸ ὁποῖο μὲ τὴ σειρὰ του ἐπιστρέφει γιὰ νὰ ἐξηγήσει τὶς καταστάσεις ποὺ ἀναφύονται μέσα στὸ φίλμ. Καταλήγουμε ἔτσι στὴν «ἀλήθεια» ἀπὸ δύο βασικὰ δρόμους: τὸν ἕνα ποὺ χαράζει ἡ κάμερα «καταγράφοντας τὴν πραγματικότητα» ποὺ ἐμπεριέχει τὴν «ἀλήθεια» (ὅτι τὸ «ἔγκλημα» ἦταν ἀτύχημα) καὶ τὸν δεύτερο ποὺ τὸν χαράζει τὸ θεωρητικὸ αὐτὸ ὄργανο (ποὺ θέλει νὰ λέγεται κι' «ἐπιστημονικό», ἐνῶ στὴν πραγματικότητα εἶναι καθαρὰ ἐμπειρικό) ἐρευνώντας τὰ αἴτια τῶν καταστάσεων.

Τὸ φίλμ εἶναι σύνθεση τριῶν στρωμάτων, ποὺ ἡ ἀμοιβαία τους σύνδεση δὲν δίνεται σαφῶς (καὶ ποὺ στὶς περιπτώσεις ποὺ ἐπιχειρεῖται κάτι τέτοιο ἡ πραγματικὴ σύνδεση εἶναι ἀλλοιώτικη ἀπ' αὐτὴν ποὺ φαίνεται), ἀλλὰ παίρνει τὴ μορφὴ μιᾶς ἀποσπασματικῆς ἀσυνέχειας («αὐθαίρετη», σχεδόν, παρεμβολὴ ἀποσπασμάτων τοῦ καθενὸς στρώματος μέσα στ' ἄλλα), μιᾶς παράταξης τελικὰ στοιχείων ἀπ' τὰ τρία στρώματα, ποὺ ἡ συνύπαρξή τους καὶ ἡ ἀλληλεπίδρασή τους μέσα στὸ φιλμικὸ σῶμα ὁδηγεῖ σὲ πολλαπλοὺς συνδυασμούς τους. Μ' αὐτὴ τὴ διαδικασία τῆς σύνδεσης τῶν «ἀνεξάρτητων» στοιχείων διαμορφώνεται καὶ τὸ ὄργανο γιὰ τὸ ὁποῖο κάναμε λόγο, ἐνῶ ταυτόχρονα «ἀποκαθίσταται ἡ ἀλήθεια» τῶν γεγονότων.

Τὰ τρία στρώματα αὐτὰ εἶναι τὰ ἑξῆς:

α) Ἡ ἐρωτικὴ ἱστορία ἑνὸς μέλους τοῦ κόμματος καὶ μιᾶς τηλεφωνήτριας, ποὺ καταλήγει στὸν θάνατο τῆς κοπέλλας καὶ στὴ σύλληψη σὰν ἔνοχου τοῦ ἄντρα.

β) Μιὰ «ἔρευνα» τοῦ κοινωνικοῦ χώρου ὅπου διαδραματίζεται ἡ ἐρωτικὴ ἱστορία (σύγχρονη Γιουγκοσλαυΐα σὺν σκηνὲς ἀπὸ κάποια παρελθοῦσα ἐπανάσταση).

γ) Μιὰ ἔρευνα γύρω ἀπὸ τὴ σεξουαλικότητα στὴν καθημερινὴ ζωή, τὴν καταπίεσή της καὶ τ' ἀποτελέσματά της.

Τὸ α δίνεται ἀπ' τὴν ἀρχὴ τοῦ φίλμ, μὲ τὴν ἀνακάλυψη ἑνὸς πτώματος, σὰν φόνος. Ἕνας φόνος ἔγινε, ποιός καὶ γιατὶ τὸν ἔκανε· ἦταν πραγματικὰ φόνος; κι ἐπακολουθεῖ ἡ (ἀποσπασματικὴ) ἀποκατάσταση τῆς ὅλης ἐρωτικῆς ἱστορίας, ποὺ τελειώνει μὲ τὴν «ἀποκαλυψη» τοῦ ἀτυχήματος.

Τὸ β ἀποδίδεται μὲ σκηνὲς ντοκυμανταὶρ ἀπὸ παρελάσεις, δρόμους, ἀστυνομία, ἐθνικὴ γιορτή, δημόσια ἐμφάνιση τοῦ Τίτο, ἐπίκαιρα ἐπανάστασης.

Τὸ γ ἀποτελεῖται ἀπὸ συνεντεύξεις μὲ ἐπιστήμονες: ἕνα σεξολόγο, ἕνα ἐγκληματολόγο, μιὰ γυναικολόγο.

Ποιές εἶναι, τώρα, οἱ σχέσεις αὐτῶν τῶν στρωμάτων μεταξύ τους, καὶ πῶς μὲ τὸ συνδυασμὸ τῶν στοιχείων τους διαμορφώνεται τὸ ὄργανο; Τέλος, τί εἴδους ὄργανο εἶναι αὐτό;

Τὸ α παραπέμπει στὸ β καὶ στὸ γ μὲ δύο τρόπους: ἡ κοπέλλα, ἀπελευθερωμένη σεξουαλικά, μὲ τὴ ζωή της ὁλόκληρη καθορισμένη ἀπὸ τὴ σεξουαλικὴ δραστηριότητα (α πρὸς γ), χωρὶς καμιὰ πολιτικὴ ἔνταξη (α πρὸς β), κι ὁ ἄντρας μέλος τοῦ κόμματος ποὺ βρίσκεται στὴν ἐξουσία (α πρὸς β), μὲ πολλὲς προκαταλήψεις καὶ σεξουαλικὰ καταπιεσμένος (α πρὸς γ).

Ἤδη μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἐγγράφεται μιὰ ἀντίθεση πολιτικοῦ/σεξουαλικοῦ ποὺ τὸ συσχετισμό τους ἔρχεται νὰ θεμελιώσει τὸ θεωρητικὸ ὄργανο ποὺ παράγεται ἀπὸ τὸ φίλμ.

Τὸ γ ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι ἐκπέμπει μιὰ «φροϋδικὴ» διδασκαλία (ποὺ εἶναι καὶ τὸ κύριο συστατικὸ τοῦ ὀργάνου) παραπέμπει ταυτόχρονα καὶ στὸ β σὰν ἕνα εἶδος ἔρευνας τοῦ χώρου τοῦ ἐποικοδομήματος ποὺ ἀνταποκρίνεται στὸ κοινωνικὸ ὑπόβαθρο ποὺ δηλώνει τὸ β (π.χ. ὁ ἐγκληματολόγος, ἀντιπροσωπεύοντας τὴν ἄποψη τοῦ κράτους, δὲν ἐνδιαφέρεται καθόλου γιὰ τὶς «αἰτίες» ποὺ ὠθοῦν κάποιον στὴ διάπραξη ἑνὸς σεξουαλικοῦ ἐγκλήματος· οἱ ἀπόψεις τοῦ σεξολόγου καὶ τῆς γυναικολόγου γιὰ τὴν ἀνάγκη τῆς σεξουαλικῆς διαπαιδαγώγησης ἀποτελοῦν κι ἕνα εἶδος «κοινωνικῆς κριτικῆς» (τοῦ β).

Τὸ β πέρα ἀπὸ τὶς σκηνὲς τῶν ἐκδηλώσεων τῆς ἐξουσίας, μᾶς δίνει καὶ τὴν ἐπανάσταση κάτω ἀπὸ μιὰ συγκεκριμένη ἑρμηνεία της (ποὺ τοὺς ὅρους της ἔχει θέσει τὸ γ). Στὴ σκηνὴ τῶν ἐπικαίρων ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση, ἡ ἔννοια τῆς ἐπανάστασης ἔχει συρρικνωθεῖ σὲ μιὰ «πράξη», ποὺ στὴ διάρκειά της ἡ τάξη ποὺ παίρνει τὴν ἐξουσία γκρεμίζει διάφορα «φαλλικὰ σύμβολα κυριαρχίας» τῆς τάξης ποὺ ρίχνει ἀπὸ τὴν ἐξουσία γιὰ νὰ ὑψώσει τὰ δικά της (πράγμα ποὺ μὲ τὴ σειρὰ του παραπέμπει πάλι στὸ γ).

Ἔτσι ἐνῶ τὸ καθένα ἀπ' τὰ τρία στρώματα παραμένει στὸ ἐπίπεδο γενικῶν διαπιστώσεν διατηρώντας μιὰ ἐπιφανειακὴ αὐτονομία, οἱ συσχετισμοὶ τῶν στοιχείων τους εἶναι αὐτοὶ ποὺ προσφέρουν τοὺς ἀπαραίτητους ὅρους τῆς δημιουργίας καὶ τῆς λειτουργίας τοῦ θεωρητικοῦ ὀργάνου (ὅροι ὅμως ποὺ ἀκριβῶς ἐπειδὴ παράγονται ἀπὸ μιὰ τέτοιου εἴδους διαδικασία δὲν μποροῦν παρὰ νὰ εἶναι ἐμπειρικοί). Τὸ ὄργανο αὐτὸ στηρίζεται στὶς ἑξῆς προϋποθέσεις:

— ἡ κοινωνικὴ συμπεριφορὰ τοῦ ἀτόμου καθορίζεται ἀπὸ τὶς σεξουαλικὲς παρορμήσεις του.

— ἡ ἐπανάσταση εἶναι μιὰ πράξη ἀντίστοιχη μὲ τὸν ὀργασμό.

— ἡ ἐπανάσταση, ἄρα, εἶναι ἔνστικτο.

— Τὸ κράτος - ἐξουσία καταπιέζοντας τὴν ἐπανάσταση καταπιέζει αὐτόματα καὶ τὸ σεξουαλικὸ ἔνστικτο.

Αὐτὲς οἱ προτάσεις, προϋποθέσεις καὶ ταυτόχρονα «θέσεις» τοῦ ὀργάνου, εἶναι προϊόντα μιᾶς αὐθαίρετης προέκτασης τοῦ «φροϋδισμοῦ» (ἑνὸς φροϋδισμοῦ περιορισμένου σ' ἕνα κομμάτι μόνο τῆς θεωρίας τῆς λιμπίντο) στὰ κοινωνικὰ φαινόμενα, προσδιορίζοντας ἕνα γενικότερο θεωρητικὸ πλαίσιο, πού (πέρα ἀπ' τὸν καθαρὰ ἐμπειρικὸ - μηχανιστικό του χαρακτήρα), στὸ πολιτικὸ ἐπίπεδο ἐκδηλώνεται μὲ τὴ μορφὴ τοῦ ἀναρχισμοῦ. Αὐτὲς εἶναι καὶ οἱ δύο συνιστῶσες τοῦ «θεωρητικοῦ ὀργάνου». Ἔτσι ἔρχεται «φυσιολογικὰ» ἡ ἐγγραφὴ στὸ φίλμ τοῦ κοινωνικοπολιτικοῦ χώρου μὲ ὅρους «καταπιεστικὸ κράτος», «ἀστυνομία», «παρελάσεις», «δεσποτεία τοῦ κόμματος - Τίτο» κλπ. Νὰ γιατὶ ἕνα σεξουαλικὰ ἀπελευθερωμένο ἄτομο ἀρνεῖται τὴν πολιτική. Νὰ γιατὶ ἕνα ἄτομο ποὺ συμμετέχει στὴν ἐξουσία εἶναι σεξουαλικὰ καταπιεσμένο.

Ἐφαρμοζόμενο, τώρα, τὸ ὄργανο αὐτὸ στὸ συγκεκριμένο ἀντικείμενο τῆς ἔρευνάς του (τὴν ἐρωτικὴ ἱστορία) παράγει τὰ ἀκόλουθα συμπεράσματα:

— Ὁ Μίκλος σεξουαλικὰ καταπιεσμένο ἄτομο, ἱκανοποιεῖ τὴ σεξουαλική του ὁρμὴ ἐντασσόμενος στὸ κόμμα. (Βλ. καὶ τὴ σκηνὴ ποὺ ὁ Μίκλος ἀκούει στὸ πὶκ-ἀπ τὸ ἀνατολικογερμανικὸ ἐμβατήριο).

— Στὸ κόμμα ποὺ σὰν ἀποστεωμένη ἐπανάσταση ἔχει γίνει τὸ ὑποκατάστατο τῆς σεξουαλικῆς του ἱκανοποίησης.

— Ἡ κοπέλα δὲν ἔχει καμιὰ πολιτικὴ ἀνάμιξη ἀφοῦ, δίνοντας ἐλεύθερη διέξοδο στὶς σεξουαλικές της παρορμή-

σεις, δὲν χρειάζεται ὑποκατάστατα.

— Τὸ ὑποτιθέμενο σοσιαλιστικὸ καθεστὼς τῆς Γιουγκοσλαυΐας, ποὺ ἔχει χάσει κάθε ἐπαναστατικότητα, καταπιέζοντας τὴν ἐπανάσταση καταπιέζει καὶ τὸ σεξουαλικὸ ἔνστικτο· καὶ στὸν μὲν πρῶτο τομέα ἐκτρέπει τὴν ἐπαναστατικὴ δραστηριότητα σὲ διάφορους «ὑποπαραγωγικοὺς» τομεῖς (ὁ Μίκλος σὰν κρατικὸς ὑπάλληλος ἔχει τάξει σκοπὸ στὴ ζωή του νὰ σκοτώνει ποντίκια), ἐνῶ στὸν δεύτερο τομέα δὲν φροντίζει γιὰ μιὰ σωστὴ σεξουαλικὴ διαπαιδαγώγηση, ἀφήνοντας τὰ ἄτομα στὸ σκοτάδι τῶν προκαταλήψεων.

— Ἐπιπλέον τὸ κράτος θεωρώντας ἔγκλημα ἕνα ἀτύχημα, θεωρεῖ σὰν ἔνοχο κι ἐγκληματία ἕνα ἄτομο ποὺ οὐσιαστικὰ εἶναι θύμα του, μὰ καὶ ταυτόχρονα θύτης τῶν ἄλλων ἀφοῦ συμμετέχει στὸ ἐξουσιαστικὸ ὄργανο. Καὶ πάει λέγοντας...

Μιὰ σειρὰ λαθεμένων προτάσεων (ἄσχετα ἂν μερικὲς ἀπ' αὐτὲς εἶναι σωστὲς σὲ τελευταία ἀνάλυση, ἀπὸ μιὰ ἄλλου εἴδους ἀντιμετώπιση) γιατὶ λαθεμένο εἶναι τὸ ὄργανο ποὺ τὶς παρήγαγε.

ΚΛΑΙΡΗ ΜΙΤΣΟΤΑΚΗ

Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΧΕΡΤΖΟΓΚ

Τὸ Γερμανικὸ Ἴσιτιοῦτο Γκαῖτε παρουσίασε τὸν Ὀκτώβριο, σὲ συνεργασία μὲ τὴν ἑταιρία «Σύγχρονος Κινηματογράφος», τὴν 3η Ἑβδομάδα Γερμανικοῦ Κινηματογράφου. Στὰ πλαίσια αὐτῆς τῆς ἐκδήλωσης, οἱ θεατὲς εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσουν τὴν πλήρη, μέχρι στιγμῆς, δουλειὰ τοῦ Βέρνερ Χέρτζογκ, ποὺ παρουσίασε προσωπικὰ τὶς ταινίες του. Συγγραφέας, σκηνοθέτης, ὁ Χέρτζογκ, γεννήθηκε στὶς 5.1.1942 στὸ Μόναχο. Σπούδασε φιλολογία, θεατρολογία καὶ Ἱστορία στὸ Μόναχο καὶ Πίτσμπουργκ. Τὸ 1966 δούλεψε σὲ σταθμὸ τηλεοράσεως τῶν ΗΠΑ. Ἡ πρώτη του ταινία μεγάλου μήκους «Σημεῖο Ζωῆς» ἀναφέρεται στὶς ἐσωτερικὲς καὶ ἐξωτερικὲς συγκρούσεις ἑνὸς γερμανοῦ στρατιώτη, τοῦ Στρότσεκ, μὲ τὸ χῶρο ποὺ τὸν περιβάλλει καὶ τὸ τελικό του ξέσπασμα ἀπελπισίας στὸ ἀπόμερο ὀχυρὸ κάποιου ἑλληνικοῦ νησιοῦ, τὴν περίοδο τῆς κατοχῆς στὸ Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Ἔχει γυριστεῖ τὸ 1967, ἐξολοκλήρου στὴν Ἑλλάδα. Οἱ ὑπόλοιπες ταινίες εἶναι «Καὶ οἱ νάνοι ξεκίνησαν μικροὶ» (1970), «Φάτα Μοργκάνα» (τέλειωσε τὸ 1971) καὶ «Ὁ κόσμος τῆς σιωπῆς καὶ τοῦ σκότους» (1972).

Παραγωγὸς ὁ ἴδιος τῶν ταινιῶν του, ὁ Χέρτζογκ ἀποτελεῖ μιὰ ξεχωριστὴ περίπτωση «ὑποκειμενισμοῦ» στὸ σύγχρονο κινηματογράφο. Τὸ κείμενο ποὺ ἀκολουθεῖ δὲν ἐξετάζει τὸ ἔργο του στὴν ἰδιοτυπία του σὰν κινηματογραφικὸ ἔργο, ἀλλὰ περισσότερο γιὰ νὰ τὸ ἀναλύσει στὴ βάση τῆς ψυχανάλυσης, σὰν ἀντικείμενο τῆς ψυχαναλυτικῆς θεωρίας γιατί, ὅπως κι ὁ συγγραφέας του κάνει σαφές, δὲν πρόκειται γιὰ φίλμ - φορεῖς ψυχωτικῶν δομῶν, ἀλλὰ γιὰ ἐκδηλώσεις μιᾶς ψύχωσης τυπωμένης στὴ σελλυλόιντ.

Τ.Λ.

Ἂν ἀπὸ τὴν 3η ἑβδομάδα Γερμανικοῦ Κινηματογράφου διαλέξαμε ν' ἀσχοληθοῦμε μὲ τὸν Βέρνερ Χέρτζογκ, τὸ κάναμε γιὰ νὰ ρίξουμε ἕνα προσωπεῖο καὶ ν' ἀντιμετωπίσουμε ἕνα κίνδυνο.

1. Ἡ ψύχωση τοῦ Στρότσεκ.

Στὸ πρῶτο φίλμ, «Σημεῖο Ζωῆς», παρακολουθοῦμε τὴν ἀναμφισβήτητη ἐκδήλωση τῆς παραφροσύνης τοῦ Στρότσεκ καὶ τ' ἀποτελέσματά της, ἀντίθετα ἀπ' ὅ,τι ἰσχυρίζεται ὁ ἴδιος ὁ Χέρτζογκ σὲ συνέντευξή του: «ὁ Στρότσεκ δὲν εἶναι καθόλου τρελλός». Μὰ κι' αὐτὸ ποὺ ὁ Λεκὸντ (στὰ Καγιὲ ντὺ Σινεμά, 215) ἀποκαλεῖ «ἰδεοληψία» στὸ φίλμ, δηλαδὴ παρουσία μιᾶς νεύρωσης, εἶναι ἐπίσης λανθασμένο, ὅπως φαίνεται. Πρὶν καλὰ-καλὰ ἡ ψύχωση κυριέψει τὸ ὑποκείμενο, στὴ σχέση Φαλλοῦ/Ὅπλου καὶ ὑποκειμένου: ἀντίθετα ἀπ' τὸν ἰδεοληπτικό, ποὺ σύμφωνα μὲ τὶς ἀπόψεις τοῦ Λακάν, εἶναι ὁ Φαλλὸς ἀλλὰ δὲν τὸν ἔχει ὁπότε ἡ ἰδεοληψία του ἐμφανίζεται μὲ τὴ μορφὴ ἑνὸς γυάλινου τοίχου ποὺ τὸν χωρίζει ἀπ' τὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου του (Σ. Λεκλαίρ), ὁ ψυχωτικὸς Στρότσεκ μπορεῖ νὰ ἔχει τὸν Φαλλὸ - Ὅπλο, ἀλλὰ δὲν εἶναι ὁ Φαλλὸς (δὲς τὴ Σημείωση στὸ τέλος).

Ἡ τρέλλα τοῦ Στρότσεκ εἶναι, μὲ τὴ γνωστὴ ἀ-κοινωνικότητα τῆς ψυχοπάθειας, μιὰ τρέλλα τῆς σιωπῆς, τῆς ἀπομόνωσης, τῆς ἀπουσίας: ἡ ἐπενδυμένη στὰ πράγματα λιμπίντο ἐπανεπενδύεται ναρκισσιστικὰ στὸ ἄρρωστο Ἐγώ ποὺ τυλίγεται ἔτσι σὲ παραισθήσεις μεγαλείου. Ἕνας μόνο δρόμος ἐπαφῆς μὲ τὴν πραγματικότητα μένει ἀνοιχτός, αὐτὸς τῆς καταστροφῆς της, τῆς ἐπιθετικότητας. Ἐπιθετικότητα στραμένη φαντασιωτικὰ πάνω του, μὲ τὴ μορφὴ τῶν πολλαπλασιασμένων ἀνεμόμυλων, κι ἐπιθετικότητα ποὺ μὲ τὴ σειρά του θὰ στρέψει στὸ περιβάλλον. Στὸ παραλήρημά του βεβαιώνεται, ὅπως θὰ τὸ περιμέναμε, ὁ βασικὸς εὐνουχισμὸς τῆς προσωπικότητας τοῦ Στρότσεκ, πρωτύτερα ὑποδηλωνόμενος ἀπ' τὴν πλήρως ἀ-σεξουαλικὴ σχέση μὲ τὴ γυναίκα του: ἡ χρησιμοποίηση τῶν πυροτεχνημάτων, στὴ θέση τῶν πυρομαχικῶν ποὺ διέθετε τὸ κάστρο (τὸ κάστρο εἶναι γνωστὸ σύμβολο ἑνὸς πλήρους — καθαυτὸ σώματος, σ' ἀντίθεση μ' ἕνα τεμαχισμένο— εὐνουχισμένο σῶμα) εἶναι τὸ ἰσοδύναμο τῆς φαντασίωσης τοῦ κομμένου δάχτυλου τοῦ «Ἀνθρώπου μὲ τοὺς Λύκους» (μιὰ ἀπ' τὶς 5 ψυχαναλύσεις τοῦ Φρόϋντ), σὰν ἐπανεμφάνιση τοῦ ἀπο-κλεισμένου σημαίνοντος τοῦ Φαλλοῦ.

Ἡ ἀποτυχία λοιπὸν τοῦ Στρότσεκ προσδιορίζεται ἀπ' τὴν «ἀπώλεια πραγματικότητας» (Φρόϋντ), ποὺ χαρακτηρίζει τὸ παραληροῦν Ἐγώ του: πετυχαίνει νὰ καταστρέψει μόνο ἕνα γάιδαρο καὶ μιὰ καρέκλα. Ἂν τώρα παρατηρήσουμε ὅτι τόσο τὰ δυὸ αὐτὰ ἀντικείμενα τῆς ὁρμῆς του, ὅσο κι οἱ ἀπειλητικοὶ ἀνεμόμυλοι ἀνήκουν στὸ χῶρο τοῦ πολιτισμοῦ, τὸ χῶρο τοῦ Πατέρα, σ' ἀντιδιαστολὴ μὲ τὴ Μητέρα - Φύση τοῦ ἑλληνικοῦ τοπίου, ἐντοπίζουμε τὴν βασικὴ προβληματικὴ τοῦ φίλμ, ποὺ ὁ Χέρτζογκ τὸ θέλει νὰ ἐμφανίζει μιὰν ἐσωτερικὴ ἀντίφαση τοῦ πολιτισμοῦ: ὁ Στρότσεκ ν' ἀνταποδίδει αὐτὰ ποὺ τοῦ στέλνει τὸ περιβάλλον του. Ἰσχυρισμὸς ποὺ ἀποδεικνύεται ἀβάσιμος ἀπ' τὸ ἴδιο τὸ φίλμ, ὅπως φαίνεται στὴν συνέχεια.

2. Ἡ ψύχωση τοῦ Χέρτζογκ.

Ξεκινώντας ἀπ' τὸν ἄμεσο περίγυρο τοῦ Στρότσεκ μιὰ ψύχωση ἔρχεται νὰ κυριέψει ὁλόκληρο τὸν φιλμικὸ χῶρο:

— Ἡ μέσα ἀπὸ παιχνίδια, τελετουργίες, ψευτο - πειράματα στραμένη στὰ ζῶα ἐπιθετικότητα νοεῖται, πάντα σύμφωνα τὶς ἀπόψεις τοῦ Λακάν, σὰν μιὰ ἀπ' τὶς εἰκόνες σωματικῆς ἐξάρθρωσης, ποὺ συνοδεύουν τὴν ψυχωτικὴ ἀποδόμηση.

— Οἱ διαταραχὲς στὴ χρήση τοῦ λόγου (στὰ παιδιὰ τοῦ φίλμ), ἄρα καὶ στὴν ἐπικοινωνία (ἡ σεκὰνς μὲ τὸν πιανίστα) βρίσκονται ἐπίσης σὲ συμφωνία μὲ τὸ ψυχωτικὸ μοντέλο, ποὺ ἀπαιτεῖ τὴν ὕπαρξη ἑνὸς χάσματος στὴ θέση τοῦ Νόμου τοῦ σημαίνοντος (ὁ ἀπο-κλεισμὸς τοῦ Ὀνόματος — τοῦ — Πατέρα).

Φαίνεται σὰν ὁ περίγυρος τοῦ Στρότσεκ νὰ δίνεται μέσα ἀπ' τὰ δικά του μάτια, σὲ πλήρη συμφωνία μὲ τὴν κατάστασή του. Ὅμως αὐτὴ ἡ ταύτιση τοῦ ὑποκειμένου τῆς κάμερα μὲ τὸ ὑποκείμενο μέσα στὸ φίλμ δὲν σταματᾶ ἐδῶ:

— Οἱ κάτοικοι τῆς πόλης ζοῦν σ' ἕναν κόσμο ἀκινήτων φωτογραφιῶν προσώπων, κόσμο ὅπου μέσα του τὸ φανταστικὸ ἀδυνατεῖ νὰ ἑνσωματωθεῖ στὸ συμβολικὸ (γνώρισμα ψυχωτικό), καὶ ποὺ ὁ ἴδιος σὰν σύνολο παρουσιάζει τὴν ἀληθινὴ ἀδυναμία τοῦ φίλμ, δηλαδὴ ἀδυναμία νὰ ἑνωματώσει τὴ φανταστική του ὕπαρξη σὲ μιὰ συμβολικὴ λειτουργία.

— Ἔτσι ἡ φανταστική χρήση πού κάνει ἡ κάμερα τόσο τῆς στρατιωτικῆς στολῆς, ὅσο καὶ τῆς σχέσης κάτοχος/κατεχόμενος σὲ καιρὸ πολέμου, μᾶς εἰδοποιοῦν γιὰ τὴν φαντασιωτική, παραμορφωμένη ὄψη τοῦ κόσμου, πού σχηματίζεται στὰ μάτια πιὰ τοῦ ὑποκειμένου τῆς κάμερα.

Ἐντάσσοντας τώρα τὶς παρατηρήσεις μας σ' ἕνα σύνολο, μποροῦμε νὰ καταλάβουμε ἕνα βασικὸ λάθος τῆς «κριτικῆς»: Ὅταν ἰσχυρίζεται ὁ Λεκόντ ὅτι ἀπὸ τὰ δύο ἐπίπεδα πού διακρίνει στὸ φίλμ, αὐτὸ τῆς «ἰδεοληψίας» (δὲς καὶ πιὸ πάνω) εἶναι τελικὰ αὐτὸ πού ἐξασφαλίζει τὴ συνοχὴ τοῦ φίλμ, στὴ σχέση του μὲ τὸ «ρεαλιστικὸ ἐπίπεδο», δὲν βλέπει πὼς ἡ συνοχὴ αὐτὴ προκύπτει ἀπ' τὸ βαθμιαῖο πέρασμα μιᾶς ψύχωσης ἀπ' τὸν Στρότσεκ στὸν Χέρτζογκ (ἡ κάμερα «βλέπει» τὸν ἐρχομὸ τοῦ Στρότσεκ στὴν πόλη, καὶ «φεύγει» στὸ τέλος μαζί του). Μπορεῖ ἀρχικὰ τὸ φιλμικὸ πεδίο νὰ φαίνεται ἰδωμένο ἀπ' τὴν ἄρρωστη ματιὰ τοῦ πρώτου, ἀλλὰ διαδοχικά, ὅσο ἡ κάμερα ἀπομακρύνεται ἀπ' αὐτόν, ἀποδεικνύεται κατασκευασμένο ἀπ' τὸν δεύτερο: μιὰ παρανοϊκὴ ἀτομικὴ ἀντίδραση ἀπέναντι σ' ἕναν παρανοϊκὸ κόσμο. Ὁπότε, ἀντεστραμμένη ἡ προβληματικὴ τοῦ φίλμ (ὅπως τὴ θέσαμε πιὸ πάνω) ἀποκαλύπτει τὴ χρησιμοποίηση τῆς σύγκρουσης αὐτῆς σὰν ἄλλοθι γιὰ τὴν ταύτιση Στρότσεκ - Χέρτζογκ, καί, μέσα ἀπ' αὐτήν, γιὰ τὴν ψύχωση τοῦ δεύτερου, πού τὴν ἀνάπτυξή της θὰ παρακολουθήσουμε στὴ συνέχεια.

3. Ὁ ρόλος τοῦ Νάνου.

Ἂν ἡ παραφροσύνη τοῦ Στρότσεκ χρησίμεψε σὰν κάλυμα τῆς ψύχωσης τοῦ ὑποκειμένου τῆς κάμερα, ἡ ὑστερικὴ ἀνταρσία τῶν νάνων τῆς ἐπόμενης ταινίας παρουσιάζεται σὰν ἡ πρώτη ἀπόπειρα νὰ περαστεῖ στὸ φίλμ μιὰ φαντασίωση τοῦ ὑποκειμένου αὐτοῦ σὰν τέτοια. Ἀρχικὰ θὰ ἐπιχειρηθεῖ μιὰ ταύτιση μὲ τὸν Πατέρα - Διευθυντὴ (ἡ κάμερα ἀπ' τὴ θέση τοῦ Διευθυντὴ ἀνακρίνει τὸν νάνο), πού «ἀποτυγχάνει» μπροστὰ στὴν κατασκευασμένη ἄρνηση τοῦ νάνου ν' ἀποκαλύψει τὴν ἀλήθεια, ἀλήθεια πού θὰ «μάθει» ἀμέσως μετὰ ἡ κάμερα. Σύμφωνα μὲ τὶς ἀπόψεις τοῦ Λακάν, ὁ πόθος αὐτῆς τῆς ταύτισης ἀποτελεῖ τὸ τρίτο καὶ τελικὸ βῆμα τῆς ἐξέλιξης πού ὁδηγεῖ στὸ Οἰδιπόδειο σύμπλεγμα: 1) γιὰ τὴν ἱκανοποίηση τῆς Μητέρας ταύτιση μὲ τὸν Φαλλὸ τοῦ Πατέρα,, 2) ἀναγνώριση τοῦ ἀδύνατου αὐτῆς τῆς ταύτισης, καὶ 3) πόθος ταύτισης μὲ τὸν κάτοχο τοῦ Φαλλοῦ, τὸν Πατέρα. Ἡ «ἀποτυχία» λοιπὸν ἐπίτευξης τοῦ τρίτου σταδίου στὴν ἀρχὴ τοῦ φίλμ σαφῶς ἀναμένεται γιὰ τὸν ψυχωτικό, πού, τόχουμε ἤδη πεῖ, δὲν ἔχει κἀν ξεπεράσει τὸ πρῶτο, καὶ πού ἔτσι θὰ χρησιμοποιήσει τὴν ἄρνηση τοῦ νάνου σὰν πρόφαση γιὰ τὸ παραλήρημα πού ἀκολουθεῖ.

Αὐτὸ πού χαρακτηρίσαμε σὰν ἀδυναμία τοῦ «Σημείου Ζωῆς» κυριαρχεῖ στὸ «Καὶ οἱ νάνοι ἐκίνησαν μικροί»: ἡ ἀποτυχία ἐνσωμάτωσης τοῦ φανταστικοῦ στὸ συμβολικὸ σημαδεύει κάθε προσπάθεια νὰ θεωρηθεῖ ἡ ἀνταρσία τῶν νάνων σὰν μοντέλο μιᾶς πραγματικῆς ἐξέγερσης, ὁδηγώντας σὲ μιὰν ἄρρωστα παραμορφωμένη, ψεύτικη εἰκόνα τῆς πραγματικότητας, σ' ἕνα ἀντίδραστικὸ μοντέλο. Πρόκειται λοιπὸν γιὰ μιὰ φαντασίωση, ὅπου κυριαρχεῖ ὁ Νάνος, σὰν ἕνα ἀπ' τὰ IMAGO τοῦ ἀτελοῦς - παραμορφωμένου σώματος, ὑστερικὰ ἐπιθετικὸς ἀπέναντι σὲ κάθε τι πού ἀνήκει στὸν Πατέρα: ζῶο, φυτό, ἀντικείμενο, τελετουργία, πολιτισμό, πάνω ἀπ' ὅλα Φαλλὸ (τὸ κόψιμο τοῦ δέντρου), φαντασίωση πού ἀποδεικνύει ἔτσι τὴ σημασία της γιὰ τὸν Χέρτζογκ: τὸ νὰ δείχνει τὴ «Σχέση μὲ τοὺς Ἀνθρώπους», κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Φρόϋντ στὴν περίπτωση τοῦ: «Ἀνθρώπου μὲ τοὺς Λύκους», σχέση πού περιγράφεται ἀπ' τὶς ἑξισώσεις:

Α. νάνος = ἄνθρωπος.

Β. ἐμπόδιο στὸ ξεπέρασμα ἀπ' τὸν Χέρτζογκ τῆς κατάστασής του = νάνος.

Γ. Ἄρα καὶ «ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἕνα λάθος», (ὅπως δήλωσε καὶ σὲ συνέντευξή του) γύρω ἀπ' τὶς ὁποῖες δομεῖται τὸ παραλήρημα.

Προφανῶς, μπαίνουμε στὸ χῶρο μιᾶς ἰδιωτικῆς γλώσσταμένα αὐτοκίνητα - κατοικίες. Ἐπίσης στὰ ζῶα: σκεβρέσει νὰ φωτίσει ἄπλετα (ἀν δὲν τόχει ἤδη κάνει). Ἀπὸ δῶ καὶ μπρὸς βαδίζουμε στὰ ἐδάφη τῆς ψυχοπαθολογίας, ὁπότε οἱ ἑπόμενες παρατηρήσεις μας πρέπει νὰ νοηθοῦν ἁπλῶς σὰν σχόλια μὲ σκοπὸ νὰ δεχτεῖ ἡ συνάφεια μὲ τὰ προηγούμενα.

4. Τὸ ντελίριο τῆς κάμερα.

Τὸ πρῶτο πράγμα πού παρατηροῦμε στὸ «Φάτα Μορ-γκάνα», εἶναι ὅτι ἡ ψυχωτικὴ ἀποδόμηση ἔχει προχωρήσει: ἡ κάμερα βρίσκεται ἐπενδυμένη ναρκισσιστικὰ (αὐτὸ πού ἡ «κριτικὴ» εἶπε «πρώτη ματιὰ στὸ σύμπαν», χωρὶς νὰ προσέξει τὸν ἐπαναστροφικὸ χαρακτήρα αὐτῆς τῆς ματιᾶς: εἶναι ἡ τελευταία) στὴν προσπάθεια νὰ κλειστεῖ ἡ «ὀπή» στὴ συμβολικὴ διάρθρωση τοῦ ψυχωτικοῦ ὑποκειμένου της, δηλαδὴ νὰ γίνει, ἐπὶ τέλους, αὐτὴ ὁ Φαλλός. Αὐτὴ ἡ ὑποψηφιότητα τῆς κάμερα συμπίπτει καὶ μὲ τὴν ἔντονη παρουσία τῆς Μητέρας - Φύσης, πού θὰ πρέπει νὰ «ἱκανοποιηθεῖ» μέσ' ἀπ' τὴν παραγωγὴ τοῦ φίλμ. Ἔτσι, μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἀλλαγὲς ὡς πρὸς τὰ προηγούμενα παρουσιάζονται ἐδῶ, σύμφωνα μὲ τὸ σχῆμα: Αὐτὸ πού ἀνῆκε στὸν Πολιτισμὸ - Πατέρα τώρα θ' ἀποδοθεῖ στὴν Μητέρα - Φύση. Σ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα βλέπουμε μιὰ τάση συγχώνευσης τοῦ τεχνητοῦ ἀντικειμένου μὲ τὸ φυσικό, πού συνήθως συνοδεύεται ἀπὸ μιὰ καταστροφὴ (ἂς θυμηθοῦμε: ἔχει προηγηθεῖ ὁ Νάνος) τοῦ πρώτου: τὰ συντρίμια τοῦ ἀεροπλάνου, τὰ κατεστραμμένα αὐτοκίνητα - κατοικίες. Ἐπίσης στὰ ζῶα: σκελετοὶ πού τείνουν νὰ γίνουν ἕνα μὲ τὸ χῶμα, ἄγρια ζῶα κι ὄχι πιὰ κατοικίδια μπροστὰ στὸ φακό. Κι ἡ στάση τῶν ἀνθρώπων ἀπέναντι σ' αὐτὰ τὰ τελευταῖα εἶναι ἀλλαγμένη: ἀντὶ γιὰ ἐπιθετικότητα ψευτο - ἐπιστήμη.

Πρόκειται γιὰ μιὰ συμμαχία μὲ τὴ Μητέρα - Φύση ἀπέναντι στὸν Πατέρα - Πολιτισμό, κι αὐτὴ ἡ «Φύση» τοῦ Χέρτζογκ σὰν ἐξωτική, φανταστική, καταφύγιο ἀπὸ ἕναν τιμωρό - διώκτη Πατέρα πού εἶναι, μᾶς δίνει τὸ κατάλληλο φαντασιωτικὸ σκηνικὸ γιὰ τὸ ντελίριο αὐτὸ τῆς κάμερα, τὸ ὄνειρο τῆς παντοδυναμίας της, τὴν (ἀποτυχημένη, δὲς πιὸ κάτω) ἀπόπειρά της νὰ δημιουργήσει ἕνα καινούργιο κόσμο κατάλληλον γι' αὐτήν (ἕνα λαὸ γιὰ τὸ γύφτο τοῦ «Σημείου Ζωῆς»), πού λέγεται «Φάτα Μορ-γκάνα», καὶ πού χαρακτηρίζεται:

1) Ἀπ' τὴν ἔντονη παρουσία ἑνὸς μυθολογικοῦ στοιχείου (π.χ. στὴ μυθοαφηγήτρια Ἄισνερ), πού ἀπὸ ἀρχέτυπο γίνεται γρήγορα στερεότυπο, ἄρα:

2) Ἀπ' τὴν ἐπαναληπτικὴ ἐμμονὴ (π.χ. στὴν προσγείωση τοῦ ἀεροπλάνου στὴν ἀρχή),

3) Τὴν ἀσυναρτησία, δηλαδὴ τὴν ἀδυναμία ὀργάνωσης τῶν πιὸ πάνω σὲ μιὰ σημαίνουσα παραγωγὴ (δὲς τὸ «διάλογο» κάμερα - Ἄισνερ),

5) Ἄρα τὴν ἀπόδειξη τοῦ εὐνουχισμοῦ τῆς κάμερα, πού ἰσοδυναμεῖ μὲ τὴν κινηματογραφικὴ ἀπονέκρωσή της: ἡ ἔλλειψη τοῦ θεμελιώδους δομικοῦ νόμου τοῦ σημαίνοντος δὲν συμπληρώνεται, τὸ Ὄνομα—τοῦ—Πατέρα παραμένει ἀπο-κλεισμένο.

Ἔτσι τὸ παραλήρημα αὐτὸ διαρθρώνεται κινηματογραφικὰ πάνω σ' ἕνα ἀγωνιῶδες ἐρώτημα γιὰ τὴ θέση καὶ τὴ σημασία τῆς κάμερα στὴν ἰδιωτικὴ γλώσσα τοῦ ἄρρωστου Ἀσυνείδητου τοῦ Χέρτζογκ (ἀπολύτως καμμιὰ σχέση βέβαια μὲ τὴ σύγχρονη προβληματικὴ τῆς ἀναπαράστασης), ὁπότε ἡ κατάληξή του, πού μόλις εἴδαμε, μᾶς προειδοποιεῖ γιὰ τὸ χαρακτήρα τοῦ ἑπόμενου «κατασκευάσματος».

5. Ὁ νεκρὸς κόσμος.

Συνεπὲς μὲ τὴν κλινικὴ εἰκόνα πού ἔχουμε σχηματίσει ὡς τώρα, εἶναι καὶ τὸ «Ὁ κόσμος τῆς σιωπῆς καὶ τοῦ σκότους»: οἱ κουφοὶ καὶ τυφλοί, πού ἀποτελοῦν τὰ ἀντικείμενα τῆς νεκρωμένης - παγωμένης του κάμερα, εἶναι ἕνας ἀκόμα κρίκος στὴν ἁλυσίδα αὐτὴ τοῦ εὐνουχισμοῦ καὶ τῆς αὐξανόμενης παραμόρφωσης, πού ἀρχίζει μὲ τὸν Στρότσεκ καὶ περνᾶ ἀπ' τοὺς νάνους, πάντα σὲ συμφωνία μὲ τὶς ὅλο

ἐντονώτερες φαντασιώσεις ποὺ συνοδεύουν τὴν αὐξανόμενη «ἀπώλεια πραγματικότητας» τοῦ ψυχωτικοῦ. Ἂς παρατηρήσουμε μάλιστα πῶς τὸ τέταρτο αὐτὸ φίλμ μᾶς ὁδηγεῖ σὲ ὅλο καὶ βαρύτερες περιπτώσεις.

Ἀξίζει ἐδῶ νὰ ὑπογραμμιστεῖ τὸ γεγονὸς ὅ,τι μετὰ ἀπὸ τρεῖς ταινίες φυγῆς σὲ τόπους σύμφωνους μὲ τὴν ἀντίληψη τῆς «Φύσης» τοῦ Χέρτζογκ (Ἑλλάδα, Κανάριοι νῆσοι, Ἀφρική), πρόκειται γιὰ μιὰ «ταινία» γυρισμένη στὴν πατρίδα του Γερμανία. Παρατήρηση ποὺ ἔρχεται κι' αὐτὴ νὰ δείξει τὸν ἐγκλεισμὸ τοῦ Χέρτζογκ στὸν ἰδιωτικό του ἄρρωστο κόσμο, ποὺ, κάθε τόσο, τυπώνει στὴν σελλουλόιντ, χωρὶς καμμιὰ πιθανότητα, ἔστω, μιᾶς «ἴασης διὰ τῆς τέχνης».

Κλινικὸ ἐνδιαφέρον (φυσικὰ δὲν χρειάζεται νὰ ἀναφέρουμε ὅτι ἡ διαπραγμάτευσή του τῶν τυφλῶν καὶ κουφῶν δὲν εἶναι διόλου ἐπιστημονική) παρουσιάζει τὸ νὰ ἐξακριβώσουμε ἐδῶ, τὸ βαθμὸ ἀπομάκρυνσης ἀπ' τὴν πραγματικότητα: τὰ ὄντα τῆς σιωπῆς καὶ τοῦ σκότους δὲν ἀνήκουν βέβαια σ' ἕναν «πολιτισμό», ποὺ μάταια προσπαθοῦν νὰ ἐκδικηθοῦν ἀντιστρέφοντας τὰ χτυπήματα (Στρότσεκ), ἢ νὰ καταστρέψουν σὰν ἀκατάληπτο γι' αὐτοὺς (νάνοι), οὔτε βέβαια στὴ «Φύση» τῆς «Φάτα Μοργκάνα». Ἀνίκανα νὰ ἐπιβιώσουν σ' ὁποιαδήποτε Φύση σὰν ἁπλᾶ ζῶα, προσπαθοῦν νὰ περάσουν ἀπ' τὸν χῶρο μιᾶς Παρα-Φύσης, σ' αὐτὸν ἑνὸς Παρα-Πολιτισμοῦ, αὐτοῦ ποὺ συμπυκνώνεται στὴ σεκάνς τοῦ γεύματος. Μοιάζει πρὸς στιγμὴν σὰν ν' ἀγγίξαμε μιὰ δυνατότητα ἐπαφῆς μὲ τὴν πραγματικότητα, μὲ τὸ πλησίασμα αὐτὸ κάποιου Πολιτισμοῦ μὲ κάποια Φύση, σχέση ποὺ τόσο εἴδαμε νὰ βασανίζει τὸν Χέρτζογκ. Ὅμως ποτὲ δὲν εἴμαστε μακρύτερα: Μὲ τὸν τρόπο ποὺ δίνεται (δόμηση, ὑπαινιγμοί) δὲν πρόκειται γιὰ κανένα πλησίασμα, ἀλλὰ γιὰ δύο διαμερίσματα ἑνὸς καὶ τοῦ αὐτοῦ κ λ ε ι σ τ ο ῦ κ ό σ μ ο υ, ὅπου βασιλεύει αὐτὴ ἡ Μητέρα-Θεὰ (ἡ «ἐξυπνότερη», ἡ μόνη «μὴ-παιδόμορφη), Φίννι Στράουμπιγκερ. Κι ἀντὶ γιὰ τὴν πραγματικότητα, ἀγγίζουμε τὸν πυρήνα τῆς ψύχωσης: ὁ νεκρὸς κόσμος τῆς σιωπῆς καὶ τοῦ σκότους εἶναι ἡ τελικὴ ἀπάντηση στὸ βαθύτερο ἐρώτημα «Ποιός εἶμαι;», ποὺ θέτει ὁ ψυχωτικὸς στὸν ἑαυτό του: «Εἶμαι σὰν κι ἐσένα» ἐπιμένει ἡ Μητέρα-Φίνι στὸ κάθε «παιδί» της.

Ποτὲ ἡ διάβρωση τῶν κατασκευῶν τοῦ Χέρτζογκ ἀπ' τὴν ψυχοπαθολογία του δὲν ἦταν μεγαλύτερη, ὅπως καὶ δύσκολα θὰ φανταζόμαστε ἐπιτυχέστερη ἀντανάκλαση τῆς νεκρωμένης κάμερας στὰ κουφὰ καὶ τυφλὰ (=ἀνίκανα νὰ προσεγγίσουν ὁποιαδήποτε οὐσία τοῦ σινεμᾶ) ἀντικείμενά της.

6. Τὸ προσωπεῖο καὶ ὁ κίνδυνος.

Εἶναι πιὰ φανερὸ ὅτι τὸ προσωπεῖο τοῦ «κινηματογραφιστῆ» Χέρτζογκ ἔχει πιὰ πέσει. Βλέποντας τὰ κατασκευάσματά του εἴδαμε νὰ ἀντανακλᾶται ἐκεῖ τὸ πέρασμα, τὸ γνωστὸ στοὺς ψυχιάτρους ἀσθενῶν ποὺ ζωγραφίζουν, στὸ χῶρο ὅπου κυριαρχεῖ ἡ ψύχωση. Ἡ γνωστὴ παρατήρηση τοῦ Φρόϋντ («Τοτὲμ καὶ Ταμπού») ὅτι οἱ νευρώσεις καὶ ψυχώσεις ἐνῶ μπορεῖ νὰ θυμίζουν τὶς μεγάλες κοινωνικὲς δημιουργίες (τέχνη, φιλοσοφία), ἀπ' τὴν ἄλλη μοιάζουν μὲ διαστροφὲς τῶν δημιουργιῶν αὐτῶν, φωτίζει, στὴν περίπτωσή μας αὐτὸ τὸ συμπέρασμα: δ ὲ ν π ρ ό κ ε ι τ α ι ἐ δ ῶ γ ι ὰ φ ὶ λ μ - φ ο ρ ε ῖ ς ψ υ χ ω τ ι κ ῶ ν δ ο μ ῶ ν, ἀ λ λ ὰ γ ι ὰ ἐ κ δ η λ ώ σ ε ι ς μ ι ᾶ ς ψ ύ χ ω σ η ς τ υ π ω μ έ ν ε ς σ τ ὴ σ ε λ λ υ λ ό ι ντ.

Μποροῦμε τώρα νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸν κίνδυνο, ποὺ προκύπτει ἀπ' τὴ θεώρηση τῶν κατασκευῶν αὐτῶν σὰν τέτοια ποὺ δὲν εἶναι, ἀπ' τὸ θεατὴ (καὶ τὴν ἔκθαμβη «κριτική». Γιατὶ τὰ ἀγανιώδη «ἐρωτήματα» καὶ οἱ «ἀπαντήσεις» τους, ποὺ βρίσκουμε ἐκεῖ μέσα, σ' ἕνα σύνολο ὅπου κυριαρχεῖ ἡ παραμόρφωση-ψέμμα, συγκλίνουν ὅλα γύρω ἀπὸ ἕναν ἰδεολογικὸ πυρήνα, ποὺ ἂν τὸν θέσουμε συνοπτικά, εἶναι: ἡ ἄ ρ ν η σ η τ ῆ ς ἀ ν θ ρ ώ π ι ν η ς ἰ δ ι ο τ υ π ί α ς. Ἡ θέση αὐτὴ μὲ τὶς διάφορες μορφὲς σχετίζεται ἄμεσα μὲ τὶς θέσεις τῶν ὁλοκληρωτικῶν ἰδεολογιῶν, κι εἶναι σ' αὐτὴν τὴ συνάφεια ποὺ βλέπουμε τὸν κίνδυνο. Ὄχι τόσο γιὰ περιπτώσεις ἀτόμων σὰν τὸν Χέρτζογκ, ποὺ μιὰ τέτοια ἰδεολογία μπορεῖ νὰ τοὺς ἐνσωματώσει σ' ἕνα σύστημα, ποὺ τὴ δράση του ἔχουν κάθε δυνατότητα νὰ λαμπρύνουν μέσα στὸ παραλήρημα τοῦ ἀνορθολογισμοῦ τους. Πρόκειται, τὸ προαναφέραμε, γιὰ τὸν θεατή, γιατί, ἂν πιστέψουμε τοὺς σύγχρονους κοινωνιοψυχολόγους, ἡ χειραγώγηση σήμερα δρᾶ πάνω μας σύμφωνα μὲ πρότυπα, ἐπίσης σὲ στενὴ σχέση μὲ τὶς ὁλοκληρωτικὲς θέσεις.

Πρέπει λοιπὸν ν' ἀντιμετωπιστεῖ ἀποφασιστικὰ ἡ ὁποιαδήποτε τάση ἐκστασιασμοῦ τοῦ θεατῆ μπροστὰ στὶς φαντασιώσεις τοῦ Χέρτζογκ. Τὸ μόνο μέσο εἶναι αὐτὸ μιᾶς Ἀνάλυσης, καὶ στὴν ἀπομάκρυνση ἀπὸ μιὰ τέτοια μὴ-κριτικὴ θέαση βλέπουμε νὰ παίρνει τὸ νόημά της αὐτὴ ἡ προσπάθεια ἀνάλυσης ποὺ ἐπιχειρήσαμε ἐδῶ.

ΜΑΝΟΛΗΣ ΚΟΥΚΙΟΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΗ:

Χρησιμοποιοῦμε τὸ μοντέλο ψύχωσης σύμφωνα μὲ τὶς ἀπόψεις τοῦ Λακάν. Κατ' αὐτόν, τὸ πρόβλημα τῶν διαστροφῶν συνίσταται στὸ νὰ συλλάβουμε πῶς τὸ παιδὶ στὴ σχέση του μὲ τὴ μητέρα ταυτίζεται μὲ τὸ ἀντικείμενο τοῦ πόθου της, ποὺ αὐτὴ συμβολίζει μὲ τὸ Φαλλό. Ἡ σημασία αὐτὴ τοῦ Φαλλοῦ προκαλεῖται στὸ ὑποκείμενο μέσα ἀπ' τὴν σημαίνουσα ἀντικατάσταση τῆς π α τ ρ ι κ ῆ ς μ ε τ α φ ο ρ ᾶ ς : τὴν Θέση τοῦ πόθου τῆς Μητέρας παίρνει τὸ Ὄνομα—του—Πατέρα, τοῦ Πατέρα, ποὺ σὰν κάτοχος τοῦ Φαλλοῦ, τοῦ Θεμελιώδους σημαίνοντος τοῦ Ἀσυνείδητου, εἶναι καὶ φορέας τοῦ Νόμου. Ὅταν τώρα, χάρη σ' ἕνα ἀτύχημα ποὺ ὁδηγεῖ σ' ἀποτυχία τὴν πατρικὴ μεταφορὰ καὶ τὸ Ὄνομα—τοῦ—Πατέρα ἀ π ο - κ λ ε ι σ τ ε ῖ (ἔννοια ποὺ σαφῶς διαφέρει ἀπ' τὴν ἀπώθηση) ἀπ' τὴ θέση του, προκύπτει ἡ διαταραχὴ ποὺ συνιστᾶ τὸ οὐσιῶδες τῆς ψύχωσης. Ἡ ἐπίκληση τοῦ Ὀνόματος—του—Πατέρα θὰ συναντᾶ μιὰν ἀπουσία.

Φ Ι Λ Μ Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΙΚΡΟΥ ΜΗΚΟΥΣ:

1962: Ἡρακλῆς
1965: Παιχνίδι στὴν ἄμμο
1966: Ἡ ἀνεπανάληπτη ὑπεράσπιση τοῦ ὀχυροῦ Ντούσκροϋτς
1968: Ἡ τελευταία λέξη

ΤΑΙΝΙΕΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΗΚΟΥΣ

1967: Σημεῖο ζωῆς (LEBENSZEICHEN). Σενάριο - σκηνοθεσία Βέρνερ Χέρτζοκ. Φωτογρ.: Τόμας Μάουχ. Μοντάζ: Μπεάτε Μάινκα - Γέλινκχάους, Μάξι Μάινκα. Μουσική: Σταῦρος Ξαρχάκος. Ἑρμηνεία: Πέτερ Μπρόγκλε (Στρότσεκ), Βόλφγκανγκ Ράικμαν (Μάινχαρτ), Ἀθηνᾶ Ζαχαροπούλου (Νόρα), Βόλφγκανγκ φὸν Οὔνγκερν - Στέρνμπεργκ (Μπέκερ), Τζούλιο Πινέιρο (ὁ τσιγγάνος), Ἀχμὲτ Ἀφὶζ (ἕνας Ἕλληνας)... Παραγωγή: Β. Χέρτζοκ Φίλμ. Διάρκεια: 90΄.
1970: Καὶ οἱ νάνοι ξεκίνησαν μικροὶ (AUCH ZWERGE HABEN KLEIN ANGEFANGEN). Σεν. - Σκην.: Β. Χέρτζοκ. Φωτ.: Τόμας Μάουχ. Ἦχος: Χέρμπερτ Πράς. Μοντάζ: Μπεάτε Μάινκα - Γέλινκχάους. Ἑρμηνεία: Χέλμουτ Νταῖρινγκ, Γκὲρτ Γκίκες, Πάουλ Γκλάουερ, Ἔρνα Γκοβέντνερ, Γκέρχαρτ Μάρτς... Παραγωγή: Β. Χέρτζοκ Φίλμ. Διάρκεια: 96΄.
1971: Φάτα Μοργκάνα (FATA MORGANA). Σεν. - Σκηνοθ.: Β. Χέρτζοκ. Φωτογρ.: Γιόρκ Σμὶτ Ράιτβακ. Ἀφηγήτρια: Λόττα Ἄϊσνερ. Παραγωγή: Β. Χέρτζοκ Φίλμ. Διάρκεια: 78΄. Ἔγχρωμη.
1971: Χώρα τῆς σιωπῆς καὶ τοῦ σκότους. Σενάριο - Σκηνοθεσία - Παραγωγή: Βέρνερ Χέρτζοκ. Διάρκεια: 85΄.

«Ἡ ΤΕΛΕΤΗ» τοῦ Νάγκιζα Ὄσιμα
ἀπὸ 15 Ἰανουαρίου στὸν κινηματογράφο τέχνης ΑΛΚΥΟΝΙΣ

ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΘΕΩΡΙΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

αλεξαντρ αστρυκ
κωστας γαβρας
ζαν-λυκ γκονταρ
κεν κελμαν
ζαν-λουϊ κομολλι
ζιγκφριντ κρακαουερ
αδωνις κυρου
ζεραρ λεμπλαν
τερρυ λοβελλ
κριστιαν μετς
αντρε μπαζεν
ζαν ναρμπονι
πιερ-παολο παζολινι
γκλαουμπερ ροσα
ζορζε σεμπρουν
γιρι στρουσκα
λιζ φρενκελ
σαϊμον χαρτογκ

συνταξη εισαγωγη διαμαντης λεβεντακος

προβληματα του καιρου μας - εκδοσεις ραππα

Κείμενα γιά τόν Κινηματογράφο

Μπερτολτ Μπρεχτ

εκδόσεις σύγχρονος
σφαιρα κινηματογραφος