ΟΘΟΝΗ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ/ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 2 - 3 ΔΡΧ. 120 ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ - ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ 1979

Ρ. Μπάρτ
Γαλλικός Κινηματογράφος
Ἀ. Βάιντα
Πάνω στό ἀμερικανικό κινηματογράφο
Κινηματογραφικές λέσχες
Κριτικές

II-000000004609

Περιεχόμενα

Σχόλια

Γιά τούς ὅρους 3
«Τί θέλει νά πεῖ» *τοῦ Ἀλέξανδρου Μουμτζῆ* 4
Ὁ καθρέφτης, ἡ ὀθόνη κι ἐμεῖς *τοῦ Μηνᾶ Γρηγοράκου* 5
Ὁ Βιτράκ, ὁ Βικτόρ καί ἡ Θεατρική Λέσχη Βόλου *τοῦ Γιώργου Τζιώτζιου* 9

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΛΕΣΧΕΣ

Ἀφετηρίες ἤ ἀδιέξοδα; *τοῦ Γιώργου Τζιώτζιου* 11
Συζήτηση μέ τήν Κινηματογραφική Λέσχη τοῦ Θεατρικοῦ Ἐργαστηριοῦ 17

ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

τοῦ Μπάμπη Ἀκτσόγλου 19

ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΓΑΛΛΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Alain Robbe-Grillet: Ἡ ρητορική μετάληψη *τοῦ Γιώργου Τζιώτζιου* 28
Margerite Duras 41
Ποῦ πηγαίνει τό καμιόνι *τῆς Ρούμπυ Θεοφανοπούλου* 45
Ἡ γυναίκα τοῦ Γάγγη 49
Benoit Jacquot: Ἡ δι-εκδίκηση τοῦ Οἰδίποδα *τοῦ Γιώργιου Τζιώτζιου* 55
Κινηματογραφοφιλία *τοῦ Μηνᾶ Γρηγοράκου* 62
C' est ça qu' on appele sentimentalita *τῆς Ρούμπυ Θεοφανοπούλου* 65
Ζάκ Τατί *τοῦ Νίκου Κολοβοῦ* 68

ΘΕΩΡΙΑ

Παρουσίαση *τοῦ Μηνᾶ Γρηγοράκου* 73
Ὁ θεατής μέσα στό κείμενο: ἡ ρητορική τοῦ Stage Coach *τοῦ* Nick Browne 76
Ἀπό τό ἔργο στό κείμενο *τοῦ* Rolan Barthes 88

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

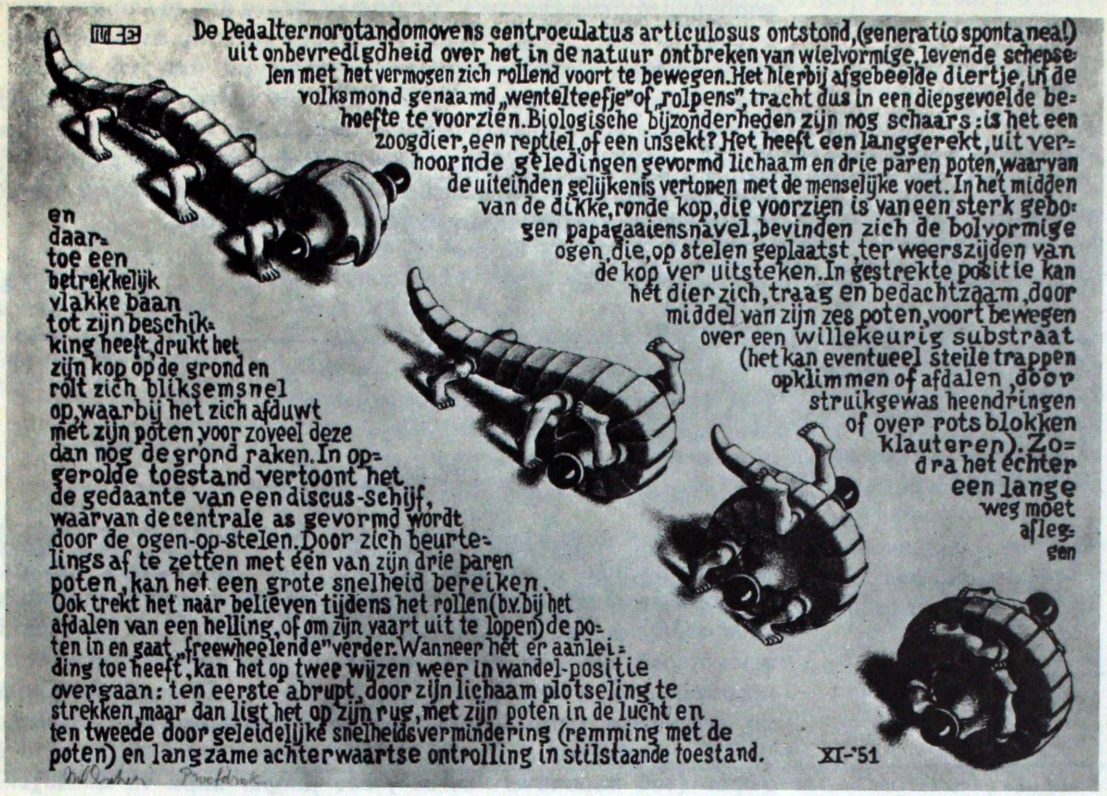
Τό (συμ)Πτῶμα ἀπό μάρμαρο *τοῦ Δημήτρη Βεργέτη* 93
Μαρμαρυγές καί συσκοτίσεις *τοῦ Γιώργιου Τζιώτζιου* 100
Τό δάσος μέ τίς σημύδες *τοῦ Ἀλέξανδρου Μουμτζῆ* 104
Τό τελευταῖο βάλς *τῶν Λευτέρη Δανίκα, Λάζαρου Στεργιάδη, Γιώργου Τζιώτζιου* 106
Ἡ ἔνοχη κάμερα (Τά μάτια τῆς Λώρας Μάρς) *τοῦ Γιώργου Τζιώτζιου* 110
Σκοτώνουν τ' ἄλογα ὅταν γεράσουν (ἕνα φίλμ στήν τηλεόραση) *τοῦ Ἀλέξανδρου Μουμτζῆ* 112
Οἱ ἑπτά Σαμουράι *τοῦ Λάζαρου Στεργιάδη* 114
Ἡ θεολογία τοῦ ὀργασμοῦ (Τά μυστήρια τοῦ ὀργανισμοῦ) (Μερικές προτάσεις γιά τή σεξουαλικότητα καί τή χρήση της) *τοῦ Γιώργου Τζιώτζιου* 116
Γιά τό Θεώρημα στή Μήδεια... καί ἐν γένει *τοῦ Χάρη Καλογερόπουλου* 118
Γερτρούδη *τῆς Ρούμπυ Θεοφανοπούλου* 120
Ἡ σιωπή τῆς θάλασσας (γιά τήν Ἡλικία τῆς Θάλασσας) *τοῦ Ἀλέξανδρου Μουμτζῆ* 122

Περιοδικό ΟΘΟΝΗ. *Ἐκδότης*, Γιῶργος Κάτος. *Συντακτική ὁμάδα:* Μπάμπης Ἀκτσόγλου, Μηνᾶς Γρηγοράκος, Ἀλέξανδρος Μουμτζῆς, Λάζαρος Στεργιάδης, Γιῶργος Τζιώτζιος, Νότης Φόρσος. *Συνεργάτες:* Πόλυ Ἀνδρεάκου, Δημήτρης Βεργέτης, Εὐαγγελῆνή Γληνοῦ, Λευτέρης Δανίκας, Ρούμπυ Θεοφανοπούλου, Χάρης Καλογερόπουλος, Νίκος Κολοβός, Λεωνίδας Κωνσταντόπουλος, Ἀγγελίνα Μεταξάτου. *Γραφική Ἐπιμέλεια/ Σελιδοποίηση:* Μπέττυ Τζουμαλῆ. *Διόρθωση:* Λέλυ Σταματοπούλου. *Ἐκτύπωση:* Χατζηϊακώβου Α.Ε., Φρίξου 5. *Φωτοστοιχειοθεσία:* ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ, Ἀλ. Δελμούζου 7, τηλ. 265.985. Θεσσαλονίκη.

Τιμή διπλοῦ τεύχους δρχ. 120. Ἀριθμός τεύχους 2-3, ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ-ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ 1979.
Τό περιοδικό ΟΘΟΝΗ ἐκδίδεται τέσσερις φορές τό χρόνο, ἕνα τεῦχος κάθε ἐποχή. *Κεντρική διάθεση:* ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ, Ἐγνατία 73, τηλ. 231.230, Θεσσαλονίκη. *Ἀθήνα:* Βιβλιοπωλεῖο ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ, Μαυρομιχάλη 9.

στό ἑπόμενο τεῦχος:

Συζήτηση μέ τόν Rolan Barthes
Raymond Bellour: *Ψύχωση, Νεύρωση, Διαστροφή*
(Μέ ἀφορμή τήν Ψυχώ τοῦ Χίτσκοκ)
Φεστιβάλ Κινηματογράφου
Μυθολογία καί γραφή στόν ἀμερικάνικο κλασικό κινηματογράφο
Rolan Barthes: *Ἡ ρητορική τῆς εἰκόνας*
Κριτικές



ΣΧΟΛΙΑ

Γιά τούς ὅρους

Ἕνα περιοδικό πού ἐπιχειρεῖ νά μιλήσει ἕναν ἐπιστημονικό λόγο εἶναι ἀναγκασμένο νά χρησιμοποιεῖ μιά σειρά ἀπό ἔννοιες δανεισμένες ἀπό διάφορες ἐπιστῆμες, ὅπως ἡ δομική ψυχανάλυση, ὁ ἱστορικός ὑλισμός ἤ ἡ ἐπιστήμη τῶν σημείων ἤ ἀκόμη διάφορους ὅρους πού χαρακτηρίζουν, μέ τόν ἕνα ἤ μέ τόν ἄλλο τρόπο, τό ἀντικείμενό του, τόν κινηματογράφο. Ἔτσι βρίσκεται, δοσμένης τῆς ἄγνοιας αὐτῶν τῶν πεδίων στόν τόπο μας (ἡ ὁποία βέβαια ὡς ἕνα βαθμό ἀντανακλᾶται καί στά κείμενα τοῦ περιοδικοῦ), σέ μιά «ἄβολη» σχέση ὡς πρός τούς ἀναγνῶστες του. Αὐτή ἡ προβληματική σχέση λύθηκε στό πρῶτο τεῦχος — πιστεύουμε —ὄχι μέ τόν πιό ὑποδειγματικό τρόπο, μέ μιά παραγνώριση τῶν προβλημάτων κατανοητικότητας, μέ μιά σειρά «πρωθύστερα» ἐννοιῶν, μιά αὐτάρεσκη δολιχοδρομία τῶν νοημάτων καί τόν συμπαρομαρτοῦντα ἑρμητισμό. Ξεκινώντας ἀπ' αὐτά τά

προβλήματα σκεφτόμαστε ν' ἀρχίσουμε σέ ἕνα ἀπό τά ἑπόμενα τεύχη τή δημοσίευση ἑνός «ἑρμηνευτικοῦ λεξικοῦ» κατηγοριῶν ὅρων ὅπως π.χ. ὅρων καθαρά κιν/κῆς χρήσης ἤ παρμένων ἀπό τή θεωρία τῆς ψυχανάλυσης. Πιστεύουμε ὅτι μ' αὐτόν τόν τρόπο — καί χωρίς βέβαια νά τρέφουμε τήν αὐταπάτη ὅτι μέ τέτοιας λογῆς παρέμβαση λύνουμε τά βασικά προβλήματα πού δημιουργεῖ ἡ ἀνάγνωση τοῦ περιοδικοῦ ἤ ὅτι προσφέρουμε μιά θεμελιακή δουλειά ὑποδομῆς— μποροῦμε νά διαλύσουμε μερικές ἀπορίες, συγχύσεις καί παρανοήσεις.

Η ΣΥΝΤΑΞΗ

«Τί θέλει νά πεῖ;»

Ἕνα ἀπό τά θεμελιακά προβλήματα, πού θέτει στόν ἑαυτό της αὐτή πού ὀνομάζουμε κυρίαρχη κριτική (ὅρο πού πρέπει κάποτε ν' ἀναλύσουμε πλατύτερα) εἶναι τό πρόβλημα τοῦ νοήματος, τῆς σημασίας κάθε στοιχείου τοῦ σημαίνοντος ὑλικοῦ ἑνός φίλμ (καί κάθε κειμένου γενικότερα). Πρόβλημα πού λύνεται μέ τήν τοποθέτηση αὐτοῦ τοῦ κριτικοῦ λόγου σ' ἕνα «κενό» ἀνάμεσα στό σημαῖνον καί τό σημαινόμενο, ἕνα χάσμα, στήν πλήρωση τοῦ ὁποίου ἀναλίσκεται ἀπεγνωσμένα.

Ἡ προσπάθεια αὐτή, θεμελιωμένη πάνω στήν πλαστότητα ἑνός χώρου (τοῦ παραπάνω «κενοῦ») δέν μπορεῖ παρά νά ἀποτύχει. Ἡ ἀποτυχία αὐτή γίνεται φανερή ἀπό τά διαρκῆ ἀδιέξοδα καί τή συνακόλουθη ἀμηχανία της, ἤ ἀκόμη, στή σύγκρουσή της μέ κείμενα «ὁριακά» (ὅπως ἄς ποῦμε τό ἔργο τοῦ Μπουνουέλ), ὅπου καί παίρνει τή μορφή πλήρους χρεωκοπίας, ἀφοῦ αὐτά τά κείμενα «στομώνουν» ὁριστικά κάθε προσπάθεια ἄρθρωσης ἑνός τέτοιου κριτικοῦ λόγου, ἑνός λόγου πού βασίζεται στήν παραγνώριση ἤ καί ἀπώθηση τοῦ ἀρχικοῦ κειμένου.

Θυμόμαστε τόν Μπάρτ: «πρόκειται γιά ἕνα σταθερό (καί χιμαιρικό) πάθος νά θέλουμε νά κολλᾶμε σέ κάθε γεγονός, ἀκόμη καί στό πιό ἀσήμαντο, ὄχι τήν ἐρώτηση τοῦ παιδιοῦ: *γιατί;* ἀλλά τήν ἐρώτηση τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων τήν ἐρώτηση τοῦ νοήματος, σά νά ριγοῦσαν ὅλα τά πράγματα ἀπό νόημα: *τί θέλει νά πεῖ;* Πρέπει πάσει θυσία νά μετατρέψουμε τό γεγονός σέ ἰδέα, σέ περιγραφή, σέ ἑρμηνεία, μέ δυό λόγια νά τοῦ βοῦμε *ἕνα ὄνομα ἄλλο ἀπό τό δικό του*». (1).

Ξέρουμε ἤδη ἀπό τό Σωσύρ πώς κάθε σημαῖνον παραπέμπει, ἐξ ὁρισμοῦ σέ ἕνα ἄλλο.

Ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία εἶναι ἡ μεταξύ τους σχέση στή συγκρότηση τῆς σημαίνουσας ἁλυσίδας. «Τό σημαῖνον δέν ἔχει σημασία παρά στή σχέση μέ ἕνα ἄλλο σημαῖνον» (2) λέει ὁ Lacan καί ὁ Μπάρτ ὑπερθεματίζει «ὁ δεσμός τοῦ σημαίνοντος μέ τό σημαινόμενο ἔχει πολύ μικρότερη σημασία ἀπό τό δεσμό τῶν σημαινόντων μεταξύ τους».(3).

Τό νόημα σ' αὐτή τήν ἁλυσίδα τῶν σημαινόντων ὅπως καί τό ὑποκείμενο (ὁ σκηνοθέτης, ὁ συγγραφέας καί γενικά ὁ «δημιουργός») δέν κυριαρχοῦν πάνω της, ἀλλά παράγονται ἀπό ἐκείνη. Τό νόημα δέν ἔχει τήν ἀνάγκη καμιᾶς ἀποκρυπτογράφησης, στήν ὁποία ἡ κυρίαρχη

(1) R. Bathes par lui-méme, éd du Seuil, p. 154.

(2) J. Lacan, Ecrits I, éd du Seuil, p. 107.

(3) Cahiers du Cinema, No 147, Σεπτέμβρης 1963.

κριτική ἐπιδίδεται μέ μιά καθαρά ὑστερική κίνηση, γιατί εἶναι μιά σειρά ἀπό συγκεκριμένα *ὑλικά* πράγματα ὅπως ὁ πόθος καί ὁ θάνατος, τό φάντασμα καί τό σύμπτωμα, ὁ φαλλός καί τό περίπωμα, ὁ εὐνουχισμός, ἡ νεύρωση κ.λ.π.

Ἄν λοιπόν ὁ χῶρος τοῦ νοήματος δέ βρίσκεται σ' αὐτό τό χιμαιρικό κενό σημαίνοντος καί σημαινόμενου, ποιός εἶναι ὁ τόπος τῆς συνάντησης μέ τή σημασία (signifiance) γιά τό ὑποκείμενο τῆς κριτικῆς (ἤ τῆς ἀνάγνωσης); Ὁ τόπος εἶναι ἴδια ἡ σημαίνουσα ἁλυσίδα μέσα ἀπό τό «παιχνίδι» τῆς ὁποίας ξεπετάγεται ἡ σημασία, ὁ πόθος («ὁ πόθος στήν εἰδική σημασία τῆς ὁμιλίας τοῦ ὑποσυνείδητου τοῦ ὑποκειμένου»). (4).

Ὄχι λοιπόν μιά μεταφυσική ἀναζήτηση τοῦ κρυμμένου — ἤδη — γνωστοῦ νοήματος στόν ἤδη — γνωστό τόπο, ἀλλά πορεία πρός τό ἄγνωστο νόημα σ' ἕνα ἄγνωστο τόπο, στόν Ἄλλο καί στή γνώση πού αὐτός παράγει, ὅπως τήν παράγει («Ὁ Ἄλλος δέν εἶναι ἕνα ὑποκείμενο, ἀλλά ἕνας τόπος: σ' αὐτόν τόν τόπο ὑπάρχει μιά γνώση, ἔτσι ὅπως τό περιεχόμενο μιᾶς κλειστῆς φούχτας, πού μᾶς προτείνεται ρωτώντας μονά ἤ ζυγά;») (5).

Μιά ἄλλη ἀνάγνωση προϋποθέτει ἕνα ὑποκείμενο, πού δέν «ἀνακαλύπτει» αὐτό πού περίμενε νά ἀνακαλύψει, ἀλλά ἕνα ὑποκείμενο «σέ διαρκή ἔκπληξη» στή σχέση του μέ τή σημασία.

ΑΛ. ΜΟΥΜΤΖΗΣ

(4) Λ. Ἀλτουσέρ, Φρόυντ καί Λακάν, στό Θέσεις, ἐκδ. ΘΕΜΕΛΙΟ, σελ. 30.

(5) M. Safouan, Le Structuralisme en psychanalyse éd du seuil, in coll. points p. 77.

Ὁ καθρέφτης, ἡ ὀθόνη κι ἐμεῖς

Α. Τό *«στάδιο τοῦ καθρέφτη»* εἶχε ἀναγγελθεῖ γιά τό τεῦχος αὐτό, ἡ παρουσία ὅμως μιᾶς (ἄλλης) μετάφρασής του ἀπό τόν ΠΟΛΙΤΗ (τεῦχος 25), τήν κάνει βέβαια περιττή. Ἐντούτοις, δέν παύει ἔτσι νά αἰωρεῖται ἀναπάντητο τό ἐρώτημα *γιατί* ἀσχοληθήκαμε μέ τό συγκεκριμένο κείμενο.

Ἄν παρακάτω προσπαθήσουμε νά φωτίσουμε λίγες ὄψεις τῆς σχέσης *καθρέφτη-ὀθόνης*, δέν θά παραλείψουμε νά μιλήσουμε καί γιά τή *φύση* τῶν σχέσεων (πού κατά τή γνώμη μας) ἐγκαθιδρύθηκαν ἀνάμεσα σ' ἐμᾶς καί στό συγκεκριμένο κείμενο τοῦ Lacan.

Β. Ὅσο δύσκολο εἶναι νά δικαιολογήσει κανείς τήν παρουσία τοῦ *«στάδιου τοῦ καθρέφτη»* ἀπό μιά περιοδική ἐπιθεώρηση σάν τόν ΠΟΛΙΤΗ, ἄλλο τόσο εἶναι εὔκολο, νά τό κάνει γιά τήν περίπτωση τῆς ΟΘΟΝΗΣ.

Τό «στάδιο τοῦ καθρέφτη» ἐγκαινιάζει τό 1949 ὁλόκληρη τή Λακανική προβληματική γιά τήν τοπική τοῦ φανταστικοῦ (imaginaire)· χωρίς τή συνδρομή της εἶναι ἀδύνατη ἡ κατανόηση τοῦ *φαντασιακοῦ* χαρακτήρα τοῦ κινηματογραφικοῦ σημαίνοντος (ὑλικοῦ). [Δέν πρέπει βέβαια ἐδῶ νά μήν ἀναφερθοῦμε στή γοητεία τῆς δικῆς μας *σύγκρουσης* (εἶναι, χωρίς ἄλλο, τέτοια ἡ ἐπαφή) μέ τό Λακανικό κείμενο: ἕνα κείμενο πού, τό ἴδιο ἀποτέλεσμα μιᾶς πολύπλοκης πρακτικῆς, ἔχει ἀνάγκη, ζητᾶ καί *ἐπιθυμεῖ* τήν ἀνάγνωση

σάν πρακτική· ἕνα κείμενο πού, τό ἴδιο ἀποτέλεσμα μιᾶς «λαβυρινθώδους» περιπέτειας τῆς γραφῆς, ὄχι μόνο γράφεται, ἀλλά καί παίζει, μέ τίς λέξεις, πού ὄχι μόνο χρησιμοποιεῖ σπάνιες, ἀλλά κι ἐπινοεῖ νέες.

Κείμενο, τέλος, πού δέ διστάζει ν' ἀναμετρηθεῖ καί μέ τίς δύο σημασίες τοῦ: α) *στάδιο* (τοῦ καθρέφτη) σάν τή χρονική ἐκείνη περίοδο τῶν πρώτων 6-18 μηνῶν τῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου ὅταν *«τό βρέφος (ἄν κι ἔχει μικρότερη ἐνόργανη εὐφυία ἀπό τό χιμπαντζή) ἀναγνωρίζει ὡστόσο ἤδη τήν εἰκόνα του στόν καθρέφτη καί μάλιστα, τήν ἀναγνωρίζει σάν τέτοια»*· β) *στάδιο*, μέ τήν ἔννοια τοῦ χώρου *«ἑνός περιχαρακωμένου στρατοπέδου πού, ἀπ' τήν ἐσωτερική ἀρένα ὥς τήν περιφέρειά του, ὥς τήν περιοχή τῶν ἐρειπίων καί τῶν βάλτων, διαιρεῖ δυό ἀντιτιθέμενα πεδία μάχης ὅπου τό ὑποκείμενο περιπλέκεται στήν ἀναζήτηση τοῦ μακρινοῦ κι ὑπερήφανου (ἐσωτερικοῦ) πύργου, τοῦ ὁποίου ἡ μορφή (παρατιθέμενη μερικές φορές κι αὐτή μέσα στό ἴδιο σενάριο) συμβολίζει μέ συναρπαστικό τρόπο τό ΕΚΕΙΝΟ»].*

Οἱ θέσεις τοῦ Metz (πού παραθέτουμε παρακάτω) γιά τό *φανταστικό* τοῦ κινηματογραφικοῦ σημαίνοντος περιγράφουν τίς ὁμοιότητες καί τίς διαφορές τοῦ καθρέφτη καί τῆς ὀθόνης (εἶναι ἡ ἀπάντηση στό *γιατί* ἡ ἐνασχόληση μέ τό «στάδιο...»).

Μιά ταινία εἶναι σάν τόν πρωταρχικό καθρέφτη. Διαφέρει ὅμως σ' ἕνα σημαντικό σημεῖο ἀπ' αὐτόν: ἐνῶ σ' αὐτήν, ὅπως καί σ' ἐκεῖνον, μπορεῖ νά προβάλλεται ὁ,τιδήποτε, ὑπάρχει *κατιτί*, ἕνα μοναδικό πράγμα, πού δέν ἀντανακλᾶται ἐκεῖ ποτέ: *τό καθαυτό σῶμα τοῦ θεατῆ.*

Στό στάδιο τοῦ καθρέφτη, τό βρέφος βλέπει τά οἰκεῖα ἀντικείμενα τοῦ σπιτιοῦ καθώς καί τό κατ' ἐξοχήν ἀντικείμενό του, τή μητέρα, πού τό κρατᾶ στήν ἀγκαλιά της μπροστά στόν καθρέφτη. Πάνω ἀπ' ὅλα ὅμως βλέπει τή *δική του* εἰκόνα. Ἀπό κεῖ εἶναι πού ἡ *πρωταρχική ταύτιση* (ἡ διαμόρφωση τοῦ *ἐγώ*) παίρνει μερικά ἀπό τά κύρια χαρακτηριστικά της: τό βρέφος *βλέπεται* (στόν καθρέφτη) *σάν ἕνας ἄλλος*, καί *δίπλα σέ κάποιον ἄλλο.* Αὐτός ὁ ἄλλος ἄλλος (ἡ μητέρα του) εἶναι πού ἐγγυᾶται στό βρέφος πώς ὁ (πρῶτος) ἄλλος εἶναι αὐτό· τοῦ τό ἐγγυᾶται ἡ φροντίδα της, ἡ (συμβολική) κυριαρχία της καθώς κι ἡ ὁμοιότητα τῆς κατοπτρικῆς της εἰκόνας μέ αὐτήν τοῦ βρέφους (καί οἱ δυό εἰκόνες φαίνονται, ἄλλωστε, ἀνθρώπινες).

Τό *ἐγώ* τοῦ βρέφους σχηματίζεται λοιπόν ἀπό τήν *ταύτιση* μέ τήν εἰκόνα (στόν καθρέφτη), *μέ τό ὁμοίωμά του* (καί μέ τίς δυό ἔννοιες τῆς λέξης): μετωνυμικά, ὡς ὁμοίωμα ἑνός *ἄλλου* ἀνθρώπινου ὄντος πάνω στό γυαλί τοῦ καθρέφτη καί μεταφορικά, ὡς ὁμοίωμα τῆς *καθαυτό ἀντανάκλασης* πού εἶναι τό σῶμα καί πού δέν εἶναι τό βρέφος, ἀντανάκλαση ὅμως πού τοῦ μοιάζει. Συμπέρασμα: τό βρέφος ταυτίζεται μέ τόν ἑαυτό του *σάν ἀντικείμενο.*

Στόν κινηματογράφο, τό ἀντικείμενο εἶναι πάντα ἐκεῖ: μυθοπλασία ἤ ὄχι, ὑπάρχει πάντοτε κάτι πάνω στήν ὀθόνη. Ἀλλά ἡ *καθαυτό* ἀντανάκλαση τοῦ σώματος τοῦ θεατῆ δέν ὑπάρχει, ἔχει ἐξαφανιστεῖ. Βέβαια ὁ θεατής δέν εἶναι ἕνα βρέφος, καί τό βρέφος τοῦ στάδιου τοῦ καθρέφτη, ὁπωσδήποτε, δέν εἶναι σέ θέση νά *«παρακολουθήσει»* μιά ταινία. Ἔτσι, αὐτό πού κάνει δυνατή τήν ἀπουσία τοῦ θεατῆ ἀπό τήν ὀθόνη (ἤ καλύτερα, τό ξετύλιγμα τῆς ταινίας στό *πεῖσμα* αὐτῆς τῆς ἀπουσίας) εἶναι τό ὅτι ὁ θεατής ἔχει ἤδη γνωρίσει τήν ἐμπειρία τοῦ ἀρχέγονου καθρέφτη· εἶναι ἔτσι δυνατόν σ' αὐτόν (στό θεατή) νά ἐγκαθιδρύσει ἕνα κόσμο ἀντικειμένων χωρίς κατ' ἀρχήν νά χρειάζεται ν' ἀναγνωρίζει ἐκεῖ τόν ἑαυτό του.

Ὡς πρός αὐτό, ὁ κινηματογράφος γέρνει πρός τήν πλευρά τοῦ συμβολικοῦ: ὁ θεατής γνωρίζει ὅτι ὑπάρχουν ἀντικείμενα, ὅτι ὁ ἴδιος ὑπάρχει σάν ὑποκείμενο, ὅτι γίνεται ἕνα ἀντικείμενο γιά κάποιον ἄλλο· *γνωρίζει τόν ἑαυτό του καί γνωρίζει τό ὁμοίωμά του:* δέν τοῦ εἶναι πιά ἀναγκαῖο νά *ἐξιστορεῖται*

κυριολεκτικά πάνω στήν ὀθόνη αὐτή ἡ ὁμοιότητα, ὅπως πάνω στόν καθρέφτη (στή βρεφική του ἡλικία): ὅπως κάθε ἄλλη *«δευτερεύουσα»* δραστηριότητα, ἡ «παρακολούθηση» μιᾶς ταινίας προϋποθέτει ἤδη *ξεπερασμένη* τήν πρωταρχική μή-διαφοροποίηση τοῦ Ἐγώ καί τοῦ Μή-Ἐγώ.

Ὁ Θεατής *ἀπουσιάζει* ἀπό τήν ὀθόνη: σέ ἀντίθεση πρός τό βρέφος, στό στάδιο τοῦ καθρέφτη, ὁ θεατής δέν μπορεῖ νά ταυτιστεῖ μέ τόν ἑαυτό του σάν *ἀντικείμενο*· μόνο μέ ἀντικείμενα πού εἶναι στήν ὀθόνη χωρίς αὐτόν. Μ' αὐτήν ἀκριβῶς τήν ἔννοια, ἡ ὀθόνη *δέν* εἶναι ἕνας καθρέφτης. Ὅ,τι ἀντιλαμβάνεται ὁ θεατής εἶναι ὁλοκληρωτικά ἀπ' τή μεριά τοῦ ἀντικειμένου καί τίποτα πιά δέν ἀντιστοιχεῖ πρός τήν *καθαυτό* πρωταρχική εἰκόνα, πρός τό ἑνιαῖο ἐκεῖνο μίγμα *ἀντιλαμβανομένων* καί *ὑποκειμένου* (τοῦ *ἄλλου* καί τοῦ *ἐγώ*).

Στόν κινηματογράφο, αὐτός πού εἶναι στήν ὀθόνη εἶναι ὁ ἄλλος· ὅσο γιά μένα, ἐγώ εἶμαι ἐκεῖ γιά νά τόν κοιτῶ.

Ἡ *γνώση τοῦ ὑποκειμένου* (τοῦ θεατῆ) παίρνει μιά πολύ σαφή μορφή, χωρίς τήν ὁποία θά ἤταν ἀδύνατη ἡ παρακολούθηση οἱασδήποτε ταινίας. Ἡ γνώση αὐτή εἶναι διπλή (πού δέν δημιουργεῖ ὅμως παρά *μία*): ξέρω ὅτι ἀντιλαμβάνομαι μέσω τοῦ φανταστικοῦ, καί ξέρω ἀκόμη ὅτι εἶμαι ἐγώ αὐτός πού ἀντιλαμβάνεται. Ἡ δεύτερη αὐτή γνώση, μέ τή σειρά της, διχοτομεῖται: α) ξέρω ὅτι ἀντιλαμβάνομαι *πραγματικά*, ὅτι τά ὄργανα τῶν αἰσθήσεών μου βρίσκονται σέ συνεχή διέγερση, ξέρω ὅτι ὁ τέταρτος τοῖχος τῆς αἴθουσας (ἡ ὀθόνη) εἶναι, στ' ἀλήθεια, διαφορετικός ἀπ' τούς ἄλλους, ὅτι εἶναι ἀπέναντι σέ μιά μηχανή προβολῆς (δέν εἶμαι λοιπόν ἐγώ αὐτός πού *προβάλλει*, ἤ τουλάχιστον δέν εἶμαι ὁ μόνος) καί β) ξέρω ἀκόμα ὅτι αὐτό τό *ἀντιλαμβανόμενο-φανταστικό* ὑλικό ἔρχεται νά ἐναποτεθεῖ σέ μένα σάν πάνω σέ μιά δεύτερη ΟΘΟΝΗ, καί ἄρα, ὅτι ἐγώ ὁ ἴδιος εἶμαι ὁ τόπος ὅπου αὐτό τό πραγματικά ἀντιλαμβανόμενο φανταστικό πλησιάζει στό *συμβολικό*, ἐγκαθιστώμενο σάν τό σημαῖνον ἑνός ὁρισμένου τύπου κοινωνικῆς θεσμοποιημένης δραστηριότητας πού λέγεται «κινηματογράφος».

Συνεπῶς, ἡ *πρωταρχική* ταύτιση κατά τή διάρκεια τῆς κινηματογραφικῆς προβολῆς εἶναι ἡ *ταύτιση τοῦ θεατῆ μέ τόν ἴδιο του τόν ἑαυτό*, μέ τόν ἑαυτό του σάν ἀμιγή πράξη ἀντίληψης (σάν μιά διεγερμένη κατάσταση διαρκοῦς *ἀντιληπτικῆς* ἐπιφυλακῆς): μέ τόν ἑαυτό του σάν ἕνα εἶδος *ὑπερβατικοῦ* ὑποκειμένου, προγενέστερου ὁ,τιδήποτε ὑπάρχει.

Παράξενος, μά τήν ἀλήθεια, καθρέφτης, πολύ ὅμοιος μ' αὐτόν τῆς βρεφικῆς ἡλικίας, καί ὡστόσο πολύ διαφορετικός. Πολύ ὅμοιος, γιατί κατά τή διάρκεια τῆς κινηματογραφικῆς θέασης εἴμαστε, σάν τό βρέφος, στήν κατάσταση τῆς ΥΠΟκινητικότητας καί τῆς ΥΠΕΡαντιληπτικότητας· ἐπειδή, τέλος, ὅπως κι αὐτό, εἴμαστε ἡ βορά τοῦ φανταστικοῦ, ἡ λεία τοῦ ὁμοιώματος (double), τήν ἴδια στιγμή πού ἀντιλαμβανόμαστε *πραγματικά* (μέ τίς αἰσθήσεις μας).

Πολύ διαφορετικός, γιατί αὐτός ὁ καθρέφτης ἀποπέμπει ὅλους ἐκτός ἀπό μᾶς τούς ἴδιους, στό μέτρο πού εἴμαστε, πολύ ἁπλά, *ἔξω* ἀπό αὐτόν (ἀπουσιάζουμε ἀπ' τήν ὀθόνη), ἐνῶ τό βρέφος εἶναι *ἐμπρός* καί *πάνω* του, συγχρόνως.

Τελειώνοντας δέν θά μᾶς φαινόταν στερούμενος ἐνδιαφέροντος ἕνας (σύντομος ἄλλωστε) λόγος πάνω στή σχέση καθρέφτη καί «ΟΘΟΝΗΣ», πάνω στά *«μορφοποιητικά ἀποτελέσματα»* τῆς μετάφρασης τοῦ «στάδιου τοῦ καθρέφτη» μέσα στίς διαδικασίες διαμόρφωσης τοῦ περιοδικοῦ (δηλαδή, *πρίν* τήν ἐμφάνιση τοῦ πρώτου τεύχους).

Ἡ ἴδια ἡ διαδικασία τῆς μετάφρασης συμπίπτει μέ τό σχηματισμό τῆς «ΟΘΟΝΗΣ»· σημάδεψε τή συνεργασία μας μ' αὐτή τή μορφοποίηση τοῦ ΕΓΩ τοῦ περιοδικοῦ.

Ὡς πρός αὐτό, ἡ μεταφραστική πρακτική λειτούργησε κάπως σάν τόν πρωταρχικό καθρέφτη: *«ἀρκεῖ, βέβαια, νά ἐννοήσουμε τό στάδιο τοῦ καθρέφτη σάν μιά ΤΑΥΤΙΣΗ, μέ τό πλῆρες νόημα πού δίνει στόν ὅρο ἡ ἀνάλυση: τό μετασχηματισμό πού προκαλεῖται στό ὑποκείμενο* (στό περιοδικό) *ὅταν υἱοθετεῖ μιάν εἰκόνα του»*.

Λέμε ὅτι λειτούργησε σάν τόν πρωταρχικό καθρέφτη γιατί *«μπροστά του* (τό περιοδικό), *ἐνῶ ἀκόμα δέν μποροῦσε νά σταθεῖ στά πόδια του, ὄρθωσε (λίγο πολύ αἰωρούμενο) τό ἀνάστημά του, ὥστε νά ξαναφέρει μπροστά του (ἀποτυπώνοντάς την καλύτερα) ἕνα στιγμιότυπο τῆς εἰκόνας του»*.

Μιάν εἰκόνα πού σάν μιά ἄλλη ἀρχέγονη μορφή *«ἐγκατέστησε τήν ἴδια τή βαθμίδα τοῦ ΕΓΩ* (τοῦ περιοδικοῦ), *πρίν ἀκόμα κι ἀπ' τόν κοινωνικό του προσδιορισμό, μέσα σέ μιά γραμμή μυθοπλασίας – γραμμή, πού οὐδέποτε θά*

συναντήσει (παρά μόνο ἀσυμπτωτικό) τό γίγνεσθαί του, ὅποια κι ἄν εἶναι ἡ ἐπιτυχία τῶν διαλεκτικῶν συνθέσεων μέ τίς ὁποῖες ὀφείλει, ὡς ΕΓΩ, νά λύνει τή δυσαρμονία του μέ τήν ἴδια του τήν πραγματικότητα».

Μέ τά σχόλια αὐτά (καί μετά τή δημοσίευση, *ἄλλοῦ*, μιᾶς μετάφρασης τοῦ «στάδιου...»), δέν ὑπάρχει ΠΙΑ λόγος νά δημοσιεύσουμε τή δική μας: τό «στάδιο τοῦ καθρέφτη» δέν θά *προβληθεῖ* ἀπ' τήν ΟΘΟΝΗ.

Μηνᾶς ΓΡΗΓΟΡΑΚΟΣ

Ὁ Βιτράκ, ὁ Βικτόρ καί ἡ θεατρική λέσχη Βόλου

Δέ θά γινόταν λόγος σ' αὐτές τίς σελίδες γιά μιά θεατρική παράσταση — οὔτε πρόκειται νά ἐγκαινιαστεῖ μιά τέτοια πρακτική — ἄν δέν στηρίζονταν στήν ἐκτίμηση πώς ἡ Θεατρική Λέσχη Βόλου καί τό συγκεκριμένο ἐγχείρημα τοῦ «Βικτόρ» ἀποτελοῦν ἐξαίρεση στά λιμνάζοντα νερά τοῦ θεατρικοῦ χώρου μας· οὔτε βέβαια ὑπάρχει ἡ πρόθεση νά ἐξαντληθοῦν τά στοιχεῖα πού συγκροτοῦν αὐτή τήν παράσταση σέ μιά ἀπόπειρα πού ἐλευθερώνει — ἐπιτέλους — τίς σημασίες αὐτοῦ τοῦ θεατρικοῦ ἔργου. Πολύ ἁπλά, γιά νά ἀποτραπεῖ — στό βαθμό πού εἶναι δυνατό — ἡ παραπέρα περιθωριοποίηση αὐτῆς τῆς Λέσχης ὑπενθυμίζεται ἡ ρηξικέλευθη τομή πού ἐπέφερε στό «κλειστό» κείμενο τοῦ Βιτράκ.

*

1) Ἡ ἐντύπωση κάποιων ἀντιστοιχιῶν εἶναι ἀναπόφευκτη. Ἡ δράση τοῦ ἔργου ἐντοπίζεται στίς 9 Σεπτέμβρη τοῦ 1909 στᾶ γενέθλια τοῦ Βικτόρ πού ἔκλεινε τά ἐννιά του χρόνια ὁ Βιτράκ τό 1909 ἦταν ἐπίσης ἐννιά χρόνων, ὑπερβολικά ψηλός καί μέ δοσμένη τή διάγνωση ἑνός ἀποτυχημένου πατέρα καί μιᾶς ἀνόητης καί γκρινιάρας μάνας. Ὁ «Βικτόρ» (μέ τούς κατάλληλους ἀναγραμματισμούς, ἀκόμα καί τό ὄνομα τοῦ ἥρωα παραπέμπει στό ὄνομα τοῦ συγγραφέα) γράφτηκε μέσα σέ 3 μῆνες στά 1928, σέ μιά ἰδιαίτερα εὐτυχισμένη περίοδο τοῦ Βιτράκ (εἶχε κιόλας, ἀπό τά 1926, ἱδρύσει μέ τόν Artaud τό θέατρο Alfred Zarry) κι ἀνέβηκε μόλις γιά τρεῖς παραστάσεις ξεσηκώνοντας τήν κατακραυγή κοινοῦ καί κριτικῶν. Ξαναπαίχτηκε τό 1944 γιά δυό ἑβδομάδες καί τό 1963 ἀπ' τόν Ἀνούιγ γιά ἑνάμισι μήνα μέ Βικτόρ τό Μωρίς Ρονέ.

2) Ὁ Antonin Artaud ἦταν ὁ σκηνοθέτης τοῦ ἔργου στήν πρώτη του ἔξοδο κρατώντας παράλληλα καί τό ρόλο τοῦ πατέρα.

Στό γαλλικό πρωτότυπο τό ἔργο ἀρχίζει κάπως ἔτσι:

Βικτόρ: Τό φροῦτο τῆς σχισμῆς σας εἶναι εὐλογημένο.

Λίλη: Λάθος. Θέλεις νά πεῖς, «τό φροῦτο τῆς κοιλιᾶς σας εἶναι εὐλογημένο».

*

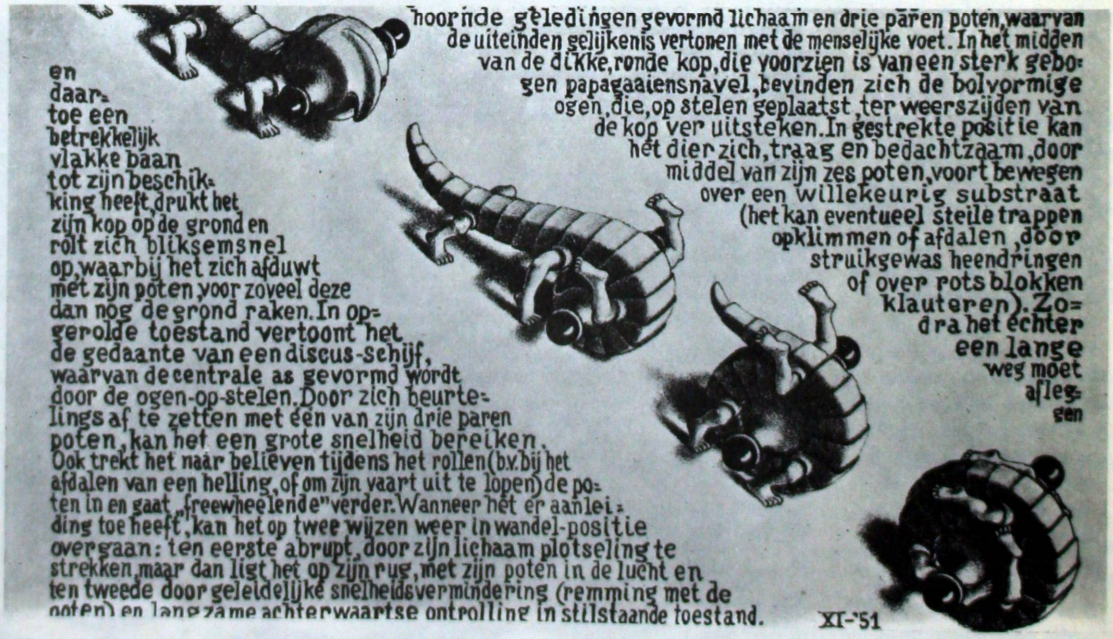
Ἔχουμε τώρα νά κάνουμε μ' ἕνα κείμενο κατακερματισμένο πού, ἔτσι ἀποσπασματικά, ἐκφέρεται αὐτόνομο γιά ἀνάγνωση. Ὁ Βιτράκ εἶναι πάντα τό ὑποκείμενο τῆς πρακτικῆς του (1), τό ὑποκείμενο τῆς κρυμμένης διατύπωσης, παγιδευμένος ὅμως στίς περιπέτειες ἑνός κειμένου πού ξανα-διαβάζεται δέν μπορεῖ νά ἀνακτήσει τήν κυριαρχία του στό λόγο, λειτουργεῖ μονάχα σάν ἀναφορά. Ἡ ὁμωνυμία πού διασχίζει τά ἀποσπάσματα αὐτοῦ τοῦ μετα-κείμενου ἐγγράφεται στό θεατρικό χῶρο μέ μιά αἰσθητική ἀντίληψη πού ἐπικυρώνεται σάν ζωντανός πίνακας (tableau vivant) καί ὁδηγεῖ, μέ τήν ἐπικουρία τῶν slides, στήν παραγωγή κάποιου πεδίου νοήματος ὅπου ἡ σκέψη συναντάει τά σημεῖα· εἶναι ἡ ἀρωγή τοῦ ἀσυνείδητου, τοῦ φανταστικοῦ τῆς γραφῆς πού παραπέμπει στόν Artaud(2): «ὅλα τά ὄνειρα εἶναι ἀληθινά». Ἄν κάπου-κάπου, στή δεύτερη πράξη, τό κείμενο δέν κατέπιπτε σέ ταυτολογικό, ναρκισσιστικό, ἐπαιρόμενο καί παρακλητικό (3) (σχεδόν ἱκετευτικό στή συμμετοχή τοῦ θεατῆ), θά ἦταν δύσκολο νά ἀνακαλύψει κάποιος τά σημαντικά ἐλαττώματα αὐτῆς τῆς θεατρικῆς παρέμβασης (4).

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

Προσπάθησε νά δώσει ἕνα ὀνειρικό κλίμα στηριγμένος στούς φωτισμούς καί τά ἔπιπλα.

3) Ἀναφέρομαι στήν ἀντιμετώπιση τῆς Ida Mortmarte. Τά δύο βασικά στοιχεῖα πού συγκροτοῦν αὐτό τό χαρακτήρα (ἡ πορδομανία καί ἡ μοιρολατρικά θανατηφόρα ὀσμή πού προσκομίζει —στά γαλλικά ὁ θάνατος εἶναι θηλυκός: la mort) ἀπεκδύονται τό νόημά τους κι ἐπιτρέπουν, στή βάση αὐτῆς τῆς παραγνώρισης, μιά σειρά ἀπό μωρολογίες.

4) Ἐκτός ἴσως ἀπ' τόν κ. Γεωργουσόπουλο πού ἐπιμένει (ΒΗΜΑ τῆς 27/6/79) ὅτι «ἡ ἀνάλυση (;) πρέπει νά ὁδηγεῖ στή σύνθεση (;)» κι ἔτσι κλείνει ἑρμητικά τό κείμενο καί στήν ἀπόλαυση καί στή γνώση.



Κινηματογραφικές Λέσχες

Ἀφετηρίες ἤ ἀδιέξοδα;

Σ' αὐτή τήν εἰσαγωγή πάνω στό ἀκανθῶδες πολιτιστικό μας πρόβλημα, ὅπως ἐκφράζεται σήμερα ἀπό τίς Κιν/φικές Λέσχες, δέν ὑπάρχει ἡ πρόθεση (οὔτε κι ἡ δυνατότητα) ἐξάντλησης ἑνός θέματος πού πρόκειται ἄλλωστε νά ἔχει συνέχεια καί σέ ἑπόμενα τεύχη. Ἐπιχειρεῖται ἁπλά μιά ἀρχική τοποθέτηση καί μιά προσπάθεια συλλογῆς καί συγκρότησης ἐκείνων τῶν στοιχείων πού θά ἀποτελέσουν τό ὑλικό γιά τήν ἐπεξεργασία καί τήν προώθηση μιᾶς προβληματικῆς.
Τό εἰσαγωγικό αὐτό κείμενο, ἀκολουθεῖ μιά συζήτηση μέ κάποια «ἀνθούσα» Κιν/φική Λέσχη, αὐτήν τοῦ Θεατρικοῦ Ἐργαστηριοῦ Θεσ/νίκης, ἀπό τήν ὁποία παραλείφθηκαν ὅλες οἱ παρεμβάσεις τῆς ΟΘΟΝΗΣ στή διάρκεια τῆς συζήτησης, μέ σκοπό τήν ἀβίαστη ἐξαγωγή κάποιων συμπερασμάτων ἀπό τόν ἴδιο τόν ἀναγνώστη.

Δίχως πρόλογο: *πῶς ὁ ἀστικός ἐκσυχρονισμός διοχετεύεται σάν ἰδεολογική πρακτική στούς χώρους τῆς ἀριστερᾶς;*

Τό ἐρώτημα αὐτό πρέπει νά ἀπαντηθεῖ τή στιγμή πού οἱ ρυθμοί πολιτιστικῆς ἀνάπτυξης συμμορφώνονται στίς ἀπαιτήσεις τῶν νέων παραγωγικῶν δομῶν ἀναζητώντας τό ἰδεολογικό τους ὑπόβαθρο, μέ δοσμένη τήν ἐκτίμηση πώς ἡ τηλεόραση δέν μπορεῖ νά ἀνταπεξέλθει στήν ἀντιρρόπηση τῆς ἐντατικοποίησης τῆς ἐργασίας καί μέ τήν προοπτική μιᾶς «ἄλλης» ποιότητας ζωῆς, ἱκανῆς νά δώσει τό ἄλλοθι ὄχι μονάχα στούς πολιτικούς ἐλιγμούς τοῦ χρηματιστηριακοῦ κεφάλαιου, ἀλλά καί στήν καλπάζουσα κρίση τῆς ἀριστερᾶς (καί κύρια, στούς φορεῖς ἐκείνους πού ἀρνοῦνται ὑστερικά νά παραδεχτοῦν τήν κρίση σάν πραγματικότητα καί ἐπομένως νά ἐνεργοποιήσουν τίς διαδικασίες ξεπεράσματός της). Αὐτή ἡ προοπτική συντελεῖται μέ χρησιδάνεια ἀπό τήν ἀστική πολιτική: συγχρονίζει τίς δομές, ὀργανώνει τούς κοινωνικούς χώρους, ρυθμίζει τόν ἐλεύθερο χρόνο, παράγει τίς ἀνάγκες, προσφέρει τά ἀγαθά, συνδιαλέγεται μέ τούς διαφωνοῦντες, ἀναθέτει

ρόλους, κωδικοποιεῖ συμπεριφορές, διευρύνει τίς δυνατότητες, στενεύει τούς ὁρίζοντες, θεμελιώνεται στή βάση ἐπίσημων πρακτικῶν, συντηρεῖ τήν ἐπι-κυριαρχία τῶν «νόμιμων» πρωτοβουλιῶν πάνω στίς μαζικές διεργασίες καί τό χειρότερο, ἐμφανίζεται σάν ἀποκλειστική ἐκδοχή γιά ἕνα πολιτιστικό ἐγχείρημα, ἐνῶ παράλληλα μηχανεύεται μέ δόλο τήν ἀπόκρυψη τῆς κρίσης πού δεσπόζει στόν πολιτικό χῶρο τῆς ἀριστερᾶς, ἐφευρίσκοντας εὔκολα λύσεις προφάνειας πού στοχεύουν στήν ἐπιβεβαίωση τῶν πολιτικῶν φορέων σάν ζωντανῶν ὀργανισμῶν καί μπλοκάρουν κάθε διαδικασία ἀποδέσμευσης δυνάμεων, τόσο πιό δημαγωγικά ὅσο πιό ἀνάγλυφες παρουσιάζονται οἱ εὐθύνες αὐτῶν τῶν φορέων γιά τήν ἀποτελμάτωση τῆς πολιτικῆς καί πολιτιστικῆς κατάστασης.

Ἔξω ἀπό τίς ἐπίσημες κομματικές δραστηριότητες, οἱ πολιτιστικές ἐκδηλώσεις καταλαμβάνουν μιά ἰδιαίτερη — καί ἰδιόμορφη — θέση σάν ἰδεολογικός μηχανισμός: νά ἐπιβάλλουν μιά κομματική ἀντίληψη γιά τήν κοινωνία καί τήν πολιτική καί νά «ἐντάξουν» τό θεατή, τροφοδοτώντας τον μέ μιά σειρά ἀπό εἰκόνες πού συνθέτουν τό ρόλο του. Ὅμως εἶναι ἱκανά αὐτά τά κόμματα νά φέρουν τό βάρος τῆς ἐπικινδυνότητας τοῦ τολμήματός τους ἤ μήπως οἱ ἀντιφάσεις πού καθορίζουν τό ἄνοιγμά τους φαλκιδεύουν κάθε βῆμα τους; Γιατί ὁ φιλελευθερισμός πού σέρνει μαζί της ἀναγκαστικά κάθε παρόμοια προσπάθεια, ἐπιτρέπει, ὅσο πουθενά ἀλλοῦ, τήν ἀνάδειξη κάποιας μικρῆς ἤ μεγαλύτερης ἐσωτερικῆς αὐτονόμησης τοῦ χώρου τῶν προβολῶν καί —συνακόλουθα — ἐπιστρέφει τήν διαστροφή τῆς πολιτιστικῆς δομῆς στήν ΠΑΠΟΚ καί τίς θυγατρικές της καί ἀνοίγει τίς χαραμάδες ἐκεῖνες ἀπ' ὅπου μπορεῖ νά περάσει μιά ριζικά διαφορετική ἀντίληψη.

Τά πολιτιστικά ὀχυρά πού στήνονται ἀπό τά πάνω ἔχουν σκοπό νά συγκροτήσουν ἕνα ἀδιαπέραστο μπλόκ πού τό βεληνεκές του θά καλύπτει γεωγραφικά ὁλόκληρη τή χώρα (ΠΑΠΟΚ) καί νά ἀπομονώσουν ἔτσι στό περιθώριο κάθε προσπάθεια παρέμβασης πού θά ὁριοθετοῦσε μιά ρήξη. Αὐτή ἡ παρέμβαση (πού σήμερα μοιάζει ἀδύνατη) εἶναι ὑποχρεωμένη νά ἀποφύγει τό σκόπελο μιᾶς συμπαγοῦς «προοδευτικῆς» ἰδεολογίας πού τοποθετεῖται ἐξ ὁρισμοῦ ἀπέναντι στήν ἰδεολογία τῆς κυρίαρχης τάξης (ἡ χρήση τοῦ τελευταίου ὅρου σημαίνει ἁπλά τό ἀβάσιμο τῆς «κυρίαρχης ἰδεολογίας», ὅρου πού ἐλάχιστα διεκδικεῖ τήν ἀθωότητα μιά πού ἔρχεται αὐτόματα νά ἀντιπαραθέσει σ' αὐτή τήν κυρίαρχη, μιά «ἄλλη» ἰδεολογία· ἄποψη πού ἀπορρέει ἀκριβῶς ἀπ' τόν ἐγκλωβισμό στήν ἀστική ὀπτική τῆς Ἱστορίας καί παγιδεύει τούς πολιτικούς χώρους στήν αὐταπάτη τῆς μετωπικῆς σύγκρουσης, πιστεύοντας πώς μπορεῖ νά παράγει μιά ἀντίθεση στήν ἀστική ἰδεολογία ἐνῶ παράγει μονάχα τό ἀρνητικό της, τήν ἄλλη ὄψη της). Θεωρώντας τό πεδίο τῆς ἰδεολογίας σάν κατ' ἐξοχή διάστημα τῆς ἑτερογένειας καί σάν προβολή τῆς ἴδιας τῆς καμπύλης τῶν ὑλικῶν ὅρων τῆς παραγωγῆς, πιστεύω πώς ἡ ἰδεολογία δέ χαρακτηρίζεται (= ὀνοματίζεται) ἀπό τήν πολιτική (οὔτε κάν τήν ταξική) θέση τοῦ «βάλλοντα» (πόσο μᾶλλον πού ἡ ταξική θέση διαφέρει ἀπ' τήν ταξική τοποθέτηση δημιουργώντας ἕνα πλέγμα ἀντιφάσεων πού διαπερνοῦν ἀμφίδρομα κάθε κοινωνικό σχηματισμό). Ἄν λοιπόν μπορεῖ νά ἀσκηθεῖ μιά παρέμβαση σ' ἕνα ἐποικοδόμημα — πού μόνο ὡς ἕνα βαθμό μπορεῖ νά ἐπικαλεστεῖ τήν αὐτονομία του, ἀφοῦ σέ τελευταία ἀνάλυση ἐπικαθορίζεται πάντοτε ἀπό τίς παραγωγικές σχέσεις — αὐτή θά ἔγκειται στήν ἐκμετάλλευση τῶν

κενῶν πού ἀνοίγονται κάθε στιγμή στόν κατακερματισμένο χῶρο τῆς ἰδεολογίας καί, βέβαια, ὄχι στήν πλήρωσή τους μέ μιά ἀνύπαρκτη «ἄλλη» ἰδεολογία, ἀλλά στή διάνοιξή τους σέ χάσματα πού θά ἔθεταν ἄμεσα τά ἐρωτηματικά γιά τίς δυνατότητες τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας νά κρύβεται πίσω ἀπό τό αὐτονόητο τῆς «καθημερινῆς ζωῆς» καί θά ἀμφισβητοῦσαν τήν αἰωνιότητα κάθε σύμβασης πού ἑδράζεται στήν πλαστή ἀναγκαιότητα ὁρισμένων «πραγματικῶν» συνθηκῶν.

* *
*

Γιά νά ἐκφέρουμε μιά γνώμη πάνω στή διαρκῶς ἐπεκτεινόμενη ὀμπρέλα τῶν κινηματογραφικῶν Λεσχῶν, πρέπει νά ἀποφύγουμε πρίν ἀπ' ὅλα, ἕναν φιλισταϊκό τρόπο ἀντιμετώπισής τους: οἱ κιν/φικές Λέσχες = πανάκεια, οἱ κιν/φικές Λέσχες = φρεναπάτη. Οἱ ὅροι μέ τούς ὁποίους τίθεται ἕνα πρόβλημα εἶναι αὐτοί πού δίνουν τελικά τή συγκεκριμένη λύση του, μιά πού ἐντάσσουν κάθε προβληματισμό στή συλλογιστική τους. Ἐξηγοῦμαι: ὁ πολιτιστικός ρόλος μιᾶς Λέσχης ἀκυρώνεται ἀποκομμένος ἀπό τήν πολιτική λειτουργία πού ἡ τελευταία ἐπιτελεῖ. Μ' ἄλλα λόγια, θέλοντας καί μή, μιά κιν/φική Λέσχη εἶναι προορισμένη (συχνά «ἐκ τοῦ πονηροῦ» ὁπλισμένη) νά ἀνταποκριθεῖ σέ μιά πολιτική διαδικασία (καμμιά φορά ἁπλή τελετουργία) ὑπερθεματίζοντας τήν πολιτιστική της ταυτότητα στήν ἐκπλήρωση τῶν συνολικῶν καθηκόντων της. Τό ζήτημα εἶναι λοιπόν σέ κάθε περίπτωση, ποιοί καί γιατί ἐπανδρώνουν μιά Λέσχη, ποιά εἶναι ἡ ἄποψη (ἤ ἡ διαφορά) πού ἔρχονται νά ἐναποθέσουν στόν πολιτιστικό λαβύρινθο τοῦ τόπου καί πῶς αὐτή ἐγκαθίσταται (ἤ χειραφετεῖται) στούς πρόποδες τῆς ὑπάρχουσας πολιτιστικῆς πυραμίδας πού προωθεῖ ἡ ΠΑΠΟΚ;

Ἕνα πρόβλημα πού ἑνοποιεῖ τίς κινηματογραφικές Λέσχες (κύρια τίς ἐπαρχιακές), τήν ΠΑΠΟΚ, ἀκόμα καί τό πολιτιστικό τμῆμα τῆς ΦΕΑΠΘ ἤ τῆς ΕΦΕΕ, εἶναι τό ἑξῆς: ὅλοι ἀντιλαμβάνονται τό πολιτιστικό ζήτημα σάν πρόβλημα «ἐλεύθερου χρόνου». Ὅλες αὐτές οἱ Λέσχες, τά ὄργανα, τά κινήματα, στόχο τους ἔχουν τήν ἀξιοποίηση τοῦ ἐλεύθερου χρόνου τῶν φοιτητῶν ἤ τῶν νέων («πού ἐνῶ διψοῦν γιά πολιτιστική δραστηριότητα, σπαταλοῦν τίς ὧρες τους στά καφενεῖα»). Ὁμολογημένα ἤ ὄχι λοιπόν, τό ἀντικείμενο αὐτῆς τῆς πολιτιστικῆς δραστηριότητας εἶναι ἡ νεολαία. Αὐτό μᾶς προφυλλάσσει ἀπό πιθανές παρανοήσεις πού θά ἀναφέρονταν στήν πρόσ(επί)κληση αὐτῶν τῶν Λεσχῶν σέ κάποια «θολή» ἐργατική τάξη.

* *
*

Πόσο ἀπέχει ἡ λογική πού ἔθρεψε τούς ΕΑΜογενεῖς ἀπό τή δημιουργία μαζικῶν χώρων μέ ἀντίκρυσμα τήν πολιτική τους ἐκμετάλλευση; Νά 'μαστε πάλι μπροστά στήν πάγια πρακτική τοῦ ΚΚΕ: χῶροι συσπείρωσης πού θ' ἀποτελέσουν τόν προθάλαμο γιά μελλοντική εἰσδοχή στό κόμμα. Αὐτή τή φορά μάλιστα, ἡ ἀδυναμία πολιτικῆς παρέμβασης ἰσορροπεῖται ἀπό τήν πολιτιστική δραστηριότητα πού ἐξωτερικά λειτουργεῖ σάν ὄαση (συνιστώντας παράλληλα μιά «δήλωση νομιμότητας») καί ἐσωτερικά καταναλώνεται ἄμεσα ὑποβοηθώντας τή γραμμή τῆς καθοδήγησης γιά μιά ἄλλη ποιότητα ζωῆς. Ἔχουμε νά

κάνουμε λοιπόν μέ κάποια φαινομενική ἀ-πολιτικότητα: οἱ ταινίες πού ἐπιλέγονται καί προβάλλονται σέ τέτοιες Λέσχες, σέ καμμιά περίπτωση δέ θέλουν νά κινήσουν τίς ὑποψίες τῆς τοπικῆς ἐξουσίας καί βέβαια ἐπενδύονται ὅλες μέ μιά ἀνάγνωση πού εὔκολα π.χ. μετατρέπει τόν «Ἀμερικανό φίλο» σέ θρίλλερ, μία ἀνάγνωση πού ἀπεγνωσμένα τυμβωρυχεῖ προσπαθώντας νά ἀνασύρει τίς σημασίες *πίσω* ἀπό τήν εἰκόνα, ἀρνούμενη νά δεῖ τά ὑλικά σημεῖα της καί τό νόημα πού παράγουν, ἀπωθώντας τό φιλμικό μετασχηματισμό τῆς Ἱστορίας καί ταυτίζοντας πάντα τό φιλμικό γεγονός μέ τό ἄμεσο παραπέμπον του. Σ' αὐτό τό ἐπίπεδο στοιχειοθετεῖται ἡ ἀναγκαιότητα, ἀλλά καί οἱ δυνατότητες, τῆς παρέμβασης ἐκείνης πού θά ἀδυνατοῦσε νά ὑπάρξει — καί κατά μείζονα λόγο νά λειτουργήσει — σέ προβολές ταινιῶν μέ ἄμεση πολιτική ἀναφορά. Θέλω νά πῶ, πώς σέ ταινίες πού ἡ πολιτική γίνεται μυθοπλασία καί κάθε στιγμή ἀναζητάει τήν ἁρμοδιότητά της νά μιλάει γιά τήν τρέχουσα πραγματικότητα, ἡ μοναδική παρέμβαση πού θά ἐπιτρέπονταν θά ἦταν αὐτή τοῦ ἰνστρούχτορα πού θά προσπαθοῦσε νά ἐπιβεβαιώσει τήν κομματική ἄποψη ἀντλώντας ἐπιχειρήματα ἀπό τό πολιτικό «μήνυμα» τῆς ταινίας, μήνυμα λοιπόν προκατασκευασμένο καί ἀνταποκρινόμενο στίς πολιτικές ἀνάγκες. (1). Αὐτή ἡ παρέμβαση θά ἀπέκλειε τό φιλμικό κείμενο, ἀντικαθιστώντας το μέ τό πολιτικό σύνθημα καί ὁποιαδήποτε ἀντίθεση (ἤ ἔστω ἀντίσταση) προβάλλονταν θά ἦταν ἀναγκαστικά μιά ἀντίθεση πολιτική πού θά συναντοῦσε τό ἀδιέξοδο στή σχηματισμένη, καθοδηγούμενη ἀντίληψη τοῦ ὀπαδοῦ. Οἱ συζητήσεις πού ἀκολουθοῦν τήν προβολή τῶν ταινιῶν, ἀποφεύγουν μέ ἐπιμέλεια νά τίς ἀντιμετωπίσουν σά σώματα ἀπό σημαίνοντα καί παλινδρομοῦν μέ εὐβλάβεια ἀνάμεσα στά γενικά προβλήματα ἀπ' ὅπου τό φίλμ παίρνει τό ἀρχικό ὑλικό του. Ὅπως παρατηρεῖ κι ὁ Metz, ἡ νομιμότητα τῆς ἀνάγνωσης φτάνει μέχρι «τήν ἁπλή εὐαισθησία τοῦ θεατῆ, τίς προσωπικές του ἀντιδράσεις ἀπέναντι στό φίλμ κι ἀκόμα τίς πολιτικές ἤ ὑπαρξιακές ἐπιλογές του». (2). Τό σύστημα τῶν σημείων τοῦ φίλμ βαφτίζεται «κινηματογραφική τεχνική» (τό ἄκουσα σέ ἐπαρχιακή Λέσχη) δικαιώνοντας ἔτσι τήν ἀπουσία κάθε μελέτης τῆς σημαίνουσας πρακτικῆς πού τό παρήγαγε. Πολύ εὔκολα λοιπόν καί μέ τήν ἀρωγή τῆς διάκρισης μορφῆς/περιεχομένου, καλύπτεται ἕνα ὁλόκληρο σῶμα ἀπό διαδικασίες πού εἶναι ἀπ' τή φύση τους κινηματογραφικές καί δίνεται ἡ εὐκαιρία στόν «εἰσηγητή», κραδαίνοντας τό «περιεχόμενο», νά ἀσελγεῖ κατά βούληση πάνω σ' ἕνα κοινωνικό ὑλικό πού, ὑποτίθεται, ἁπλά ἐπιστρατεύει τό φίλμ μέ τόν ἴδιο τρόπο πού θά μποροῦσε νά τό κάνει ἕνα θεατρικό ἔργο ἤ ἕνα μυθιστόρημα. Ὅμως, μιά ταινία π.χ. τοῦ Χίτσκοκ, ὅπου τό στοιχεῖο τῆς πολιτικῆς *φαίνεται* νά ὑφίσταται μιά διπλή ἀπώθηση (ἀπ' τή μεριά τοῦ ἴδιου τοῦ σκηνοθέτη κι ἀκόμα ἀπ' τήν πλευρά τῆς ἀνάγνωσης πού προσφέρεται ἑτοιμοπαράδοτη ἀπ' τούς κριτικούς) δίνει τήν εὐκαιρία μιᾶς τομῆς στό χῶρο ὑλοποίησης τῆς ἰδεολογίας, σ' αὐτό τό χῶρο ἀνάμεσα στήν ὀθόνη καί τό θεατή ὅπου οἱ σημασίες πλανιῶνται ἀνοιχτές σέ κάθε ἑρμηνεία ἤ σέ κάθε ἐπικάλυψη. Μακριά ἀπ' τήν κομματική, ἰδεολογική βία, τό πεδίο τῆς ἰδεολογίας ἁπλώνεται στήν ἀνερμάτιστη μακα(β)ριότητά του καί ἀφήνει ἐλεύθερο ἕνα χῶρο ἐκτός πεδίου, ὅπου θά παραταχτεῖ ἡ ἐπιστήμη τοῦ ἱστορικοῦ ὑλισμοῦ, ἡ σημειωτική μέθοδος, ἡ ψυχαναλυτική ἐμπειρία... Ἀπ' αὐτή τή θέση μονάχα, μποροῦμε νά μιλήσουμε γιά τά ἴδια τά προϊόντα τῆς ἀστικῆς ἰδεολογίας, γιά τίς ὁριακές μορφές πού μπορεῖ νά πάρει

1) Εἶναι ἀδύνατο νά ἀναπαραστήσουμε τήν πολιτική γιατί ἀντιστέκεται σέ κάθε ἀντίγραφο: γίνεται ἔτσι μονάχα, περισσότερο ἀληθοφανής. Ἀντίθετα μέ τήν πίστη ὅλων τῶν σοσιαλιστικῶν τεχνῶν, ἐκεῖ ὅπου ἀρχίζει ἡ πολιτική σταματάει ἡ μίμηση (Rolan Barthes, Par lui même).

2) Cristian Metz, Methodological Propositions for the analysis of film.

μέσα στή σημαίνουσα πρακτική τοῦ φίλμ ἡ ἀνατροπή της, γιά τίς παλινορθώσεις της, γιά τή διαφορετικότητα πού μπορεῖ νά προκύψει στό ἐσωτερικό της ἀπό τή δύναμη τῆς ὑλικότητας τοῦ σημείου. Ἔτσι μποροῦμε νά δημιουργήσουμε τίς προϋποθέσεις γιά τήν ἀποδιάρθρωση τῶν κυρίαρχων μορφῶν της, στά ἐρείπια τῶν ὁποίων μπορεῖ νά εἰσβάλει ὁρμικά μιά ἄλλη ἀντίληψη.

* *
*

Ἀναφερόμενοι στίς ἐπαρχιακές Λέσχες, στίς ὁποῖες θά ἐπανέρθουμε, ἐπισημαίνουμε ὁρισμένα στοιχεῖα πού συγκροτοῦν ἕναν ἀσφυκτικό περίγυρο μέσα στά πλαίσια τοῦ ὁποίου εἶναι ὑποχρεωμένες νά λειτουργήσουν:

1) Καθυστέρησή οἰκονομικῆς καί πολιτιστικῆς δομῆς τῆς ἐπαρχίας.
2) Προκλητική καί ἀπροκάλυπτη παρέμβαση τῶν κρατικῶν μηχανισμῶν καταστολῆς καί δημιουργία ἀφόρητης ἀστυνόμευσης.
3) Τό Μονοπώλιο τῶν ἰδεολογικῶν μηχανισμῶν κρατικῆς πληροφόρησης.
4) Ἐλεγχόμενοι ἀπό τήν ΚΝΕ τοπικοί, φοιτητικοί σύλλογοι πού πρωτοστατοῦν στήν ἵδρυση τέτοιων Λεσχῶν.

* *
*

Ὅσο ἀφορᾶ τό Φ.Ο.Θ.Κ. πρέπει νά τόν ἀντιμετωπίσουμε — ὄχι ἀπό κάποια κυρίαρχη ἀπόσταση, εἶναι ἀλήθεια — σάν ἕνα περιφραγμένο, τεχνητό περιθώριο/γκέττο πού ἀναπαράγει μιά ἐσωτερική ἰδεολογία. Τά στοιχεῖα πού ἀπαρτίζουν αὐτή τήν τελευταία:

1) ἀπομόνωση καί σεχταρισμός πού προφυλάγουν πρακτικά τό «ἄσυλο» τῆς πρωτοπορίας
2) ψευδαίσθηση κοινωνικῆς αὐτάρκειας
3) ἀδυναμία πολιτικῆς λειτουργίας.

* *
*

Ἡ κινηματογραφική Λέσχη τοῦ Θεατρικοῦ Ἐργαστηριοῦ Θεσσαλονίκης μοιάζει νά λειτουργεῖ ἀπό κεκτημένη ταχύτητα, ἐνταγμένη σέ μιά πολιτιστική τροχιά πού τήν ὑπερβαίνει, δίχως καμμιά ἀνάλυση τοῦ χώρου καί τοῦ ἀντικειμένου της, ὑποταγμένη σέ μιά πραχτική ἀδράνειας, ἀπότοκη τοῦ χώρου πού τήν κυοφόρησε. Ἔτσι ἐξαντλεῖται σέ μιά ἐπιχειρηματική δραστηριότητα χωρίς νά ἐκμεταλλεύεται διαφορετικά τή μαζικότητα μέ τήν ὁποία εἶναι προικισμένη. Πέρα ἀπ' αὐτά, παραμένει ἡ μοναδική — καί οὐσιαστικά — σημαντική Λέσχη τῆς Θεσσαλονίκης, ἀφοῦ, τουλάχιστο, ἔχει ἀποκτήσει τή δύναμη νά ἀποκρούει τίς κομματικές ἐπιδρομές.

* *
*

Στήν κινηματογραφική Λέσχη Θεσσαλονίκης (ΑΧΙΛΛΕΙΟ), συναντᾶμε τήν ὁριακή μορφή τῶν Λεσχῶν πού σκηνοθετοῦνται ἀπό κάποιο κομματικό φορέα (πού «συμπτωματικά» τίς περισσότερες φορές εἶναι τό ΚΚΕ). Ἡ γρήγορη διάλυσή της, παρά τίς εὐοίωνες προοπτικές πού διαγράφονταν γιά τό μέλλον της (πολιτική προστασία, οἰκονομική ἀνεξαρτησία, δοσμένο κοινό) δέν ξάφνιασε, ἄν ἀναλογιστεῖ κανείς τήν ἔλλειψη στελεχῶν πού θά τή στήριζαν, ἔλλειψη πού σέ μιά μεγάλη πόλη ἀναγορεύεται σέ καθοριστική μιά πού ἡ σύγκριση μέ ἄλλους φορεῖς ἔρχεται ἀναπόφευκτα. Τό δίλημμα πού τέθηκε στό ΚΚΕ ἦταν: μιά ἀνάπηρη, θνησιγενής Λέσχη πού καθιστᾶ ἔκδηλη τήν ἀδυναμία οὐσιαστικῆς του παρέμβασης στά πολιτιστικά καί τήν ἀπουσία ὁποιασδήποτε συγκροτημένης ἄποψης γιά τό χῶρο ἤ τό βίαιο θάψιμο τῆς ἀποτυχίας μέ τήν προσδοκία κάποιας πρόσφορης μελλοντικῆς συγκυρίας γιά θεαματική ἐπανεμφάνιση; Ἡ ἀπάντηση — ἀναγκαία συνέπεια κάθε δογματικῆς, ἄρα ἀπόλυτης τακτικῆς — ἔκλινε στήν ἐπιλογή τοῦ δεύτερου δρόμου, ἀποσύροντας τό ἀποδεκατισμένο δυναμικό στήν ἐφεδρεία. Ἐξάλλου, ὑπῆρχε πάντοτε ὁ ἐπικείμενος κίνδυνος τῆς ἅλωσης ἀπό τά μέσα κι ὅσο κι ἄν φαίνεται περίεργο, ἡ συρροή ἑτερόκλητων στοιχείων, πού προέρχονταν ἀπό τήν ἐπιμελή ἀπόκρυψη τῆς κομματικῆς ταυτότητας, ἦταν ἱκανή νά παρασύρει ἕναν ἄπειρο στά πολιτιστικά μηχανισμό, σ' ἕνα ἐπικίνδυνο χορό διαφοροποιήσεων.

* *
*

Ἴσως θά 'πρεπε νά τελειώσω τήν ἀπαρίθμηση μέ μιά ἀναφορά σέ κάποιο κρατικό παρεμβατισμό δίχως προσωπεῖο. Πρόκειται γιά τήν ταινιοθήκη τῆς Ἑλλάδας, ἕναν στεγανοποιημένο χῶρο στόν ὁποῖο ἀπαγορεύεται κάθε «ὀλίσθημα» ἀπό τήν ἴδια τή φύση του σάν ἀρχειοθετικοῦ ὀργανισμοῦ. Στόχος του: ἡ διατήρηση τῆς ἀνώδυνης σινεφιλίας, ἡ κοσμική μάζωξη τῆς καθωσπρέπει «φωτισμένης» νεολαίας. Τά ὅρια τοῦ φιλελευθερισμοῦ του εἶναι σαφέστατα καί αὐστηρά προδιαγραμμένα: μπορεῖ ὁ καθένας νά βλέπει, ἀλλά δέν μπορεῖ κανένας νά μιλάει.

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

Συζήτηση μέ τήν Κινηματογραφική Λέσχη τοῦ Θεατρικοῦ Ἐργαστηρίου Θεσσαλονίκης.

ΟΘΟΝΗ: Αὐτό πού ξέρουμε γιά σᾶς εἶναι ὅτι λειτουργεῖται ἐδῶ καί δυό χρόνια μέ μέλη καί προβάλλετε ταινίες σέ κύκλους. Ἡ πρώτη ἐρώτηση λοιπόν εἶναι: Σέ τί νομίζετε ὅτι διαφοροποιεῖστε ἀπό τό ἐμπορικό κύκλωμα ἤ μ' ἄλλα λόγια γιατί δημιουργήσατε αὐτή τή Λέσχη;

ΛΕΣΧΗ: Τό σκεπτικό τῆς Λέσχης, τουλάχιστο γιά φέτος, εἶναι ὅτι ὁρισμένες προβολές πού γίνονται σποραδικές στό ἐμπορικό κύκλωμα καί δέ δίνουν τή δυνατότητα μιᾶς καλύτερης προσέγγισης, πιό συστηματικῆς, μποροῦν νά γίνουν μέσα ἀπό τή Λέσχη. Αὐτό κάλυψε τό θέμα τῶν κύκλων. Δηλαδή, ὅταν ὑπάρχει ἕνας κύκλος μέ ταινίες ἑνός δημιουργοῦ, ἕνας θεατής ἔχει τή δυνατότητα νά δεῖ κάθε μέρα ἤ σέ τακτά χρονικά διαστήματα ὅλη τήν πορεία τοῦ σκηνοθέτη καί νά βγάλει ὁρισμένα συμπεράσματα γιά τήν προβληματική του. Αὐτός εἶναι ὁ πρῶτος λόγος. Ὁ δεύτερος εἶναι τό γεγονός ὅτι ἀκριβῶς ὑπάρχουν ὁρισμένες ἑβδομάδες πού δέν καλύπτονται ποιοτικά ἀπό τό ἐμπορικό κύκλωμα ἤ ὑπάρχει ἡ δυνατότητα νά προσφέρουμε σ' ἕνα κοινό ταινίες πού ἔχουν ἐξοστρακισθεῖ ἀπό τό ἐμπορικό κύκλωμα π.χ. ἡ νουβέλ βάγκ.

ΟΘΟΝΗ: Ἐννοεῖτε κάποιον ἐξοστρακισμό πού ἀναφέρεται σέ ἐμπορικούς ἤ ἰδεολογικούς ὅρους;

ΛΕΣΧΗ: Καί τά δύο.

ΟΘΟΝΗ: Ὑπάρχει στήν ὁμάδα μιά συνοχή, τέτοια πού νά τῆς ἀποδίδει μιά ἰδεολογική ταυτότητα;

ΛΕΣΧΗ: Κατ' ἀρχή ἡ ὁμάδα δέν ἔχει ἐνιαῖες ἀπόψεις πάνω στόν κιν/φο οὔτε ἀνήκει στό ἴδιο κόμμα, γιά νά εἶναι ἰδεολογικά ἤ πολιτικά ταυτισμένη. Τά κριτήρια πού χρησιμοποιοῦμε, κινηματογραφικά καί ἰδεολογικά, εἶναι ὑποκειμενικά. Βέβαια γιά νά καταφέρουμε νά ἐπιβιώσουμε σάν ὁμάδα καί νά κάνουμε ὁρισμένες ἐπιλογές, σημαίνει ὅτι ὑπάρχει κάπου ἕνα κοινό σημεῖο, ἀλλά αὐτό δέν εἶναι σαφῶς καθορισμένο οὔτε ἰδεολογικά οὔτε αἰσθητικά.

ΟΘΟΝΗ: Διαβάζοντας τό περιοδικό πού ἐκδίδετε, εἴδαμε πώς ἀναφέρεστε σέ κάποια διερεύνηση τοῦ κινηματογραφικοῦ χώρου. Μπορεῖ λοιπόν νά μήν ὑπάρχουν ἰδεολογικές πρακτικές πού σᾶς ὁριοθετοῦν, ὅμως θά πρέπει νά ὑπάρχουν ὁρισμένα μίνιμουμ ἐργαλεῖα πού ἀποδέχεστε, χρησιμοποιεῖτε καί διαβάζετε μ' αὐτά τόν κιν/φο. Ποιά εἶναι αὐτά τά ἐργαλεῖα πού καθορίζουν τόν κιν/φο σάν ἀντικείμενο;

ΛΕΣΧΗ: Ἔτσι κι ἀλλοιῶς χρησιμοποιοῦμε ὁρισμένα τέτοια ἐργαλεῖα, δέν τά ἔχουμε καθορίσει ὅμως, σάν ὁμάδα. Ἐρχόμαστε δηλαδή σ' αὐτό πού εἴπαμε πρίν, ὅτι ἡ ὁμάδα δέν ἔχει ὁμοιογένεια ἀπόψεων.

ΟΘΟΝΗ: Ἀλλά τότε πῶς βρεθήκατε μαζί; Ἀπό ποῦ ἔρχονται αὐτά τά ἄτομα πού ἀπαρτίζουν τήν ὁμάδα;

ΛΕΣΧΗ: Τά ἄτομα πού βρίσκονται στόν ἴδιο πολιτιστικό χῶρο, σημαίνει ὅτι ἦρθαν ἀπό ὁρισμένα κοινά κριτήρια.

ΟΘΟΝΗ: Ἄς ξαναγυρίσουμε στό πρόβλημα τῆς ὁμοιογένειας. Στή νουβέλ βάγκ γιά παράδειγμα, ὑπῆρχαν διαφωνίες γι' αὐτόν τόν κύκλο;

ΛΕΣΧΗ: Ἴσως δέν εἶναι τόσο ἐπιτυχημένο αὐτό τό παράδειγμα ὅσο αὐτό μέ τίς ταινίες τῆς Σίρλεϋ Κλάρκ. Παίξαμε δυό ταινίες της, τόν «Προμηθευτή» καί τό «Πορτραῖτο τοῦ Ἰάσονα». Ἐδῶ ὑπῆρχαν ὁρισμένες διαφωνίες: σέ σχέση μέ τό θέμα τῆς ταινίας, σέ σχέση μέ τό κατά πόσο ἐνδιαφέρει κινηματογραφικά νά προβληθεῖ, κατά πόσο θά φέρει κόσμο κ.λ.π. Βέβαια δέν ὑπῆρξε σημαντικό πρόβλημα, πάντως θά μποροῦσε μιά μεγάλη μειοψηφία νά θέλει τήν προβολή αὐτῶν τῶν ταινιῶν καί ἡ πλειοψηφία ὄχι. Μέσα στά πλαίσια τῆς θέλησής μας γιά μιά διερεύνηση στόν κιν/φικό χῶρο θά δείχναμε αὐτές τίς ταινίες, δέν εἶναι ἀπαραίτητο δηλαδή νά βρίσκουμε ὅλοι κάτι πολύ θετικό γιά νά τό προβάλλουμε.

ΟΘΟΝΗ: Ὅταν συζητᾶτε γιά τήν ἐπιλογή τῶν ταινιῶν, τί ἀκριβῶς συζητᾶτε;

ΛΕΣΧΗ: Γιά τή νουβέλ βάγκ, ἄς ποῦμε, ὑπῆρξε σάν κύριο σκεπτικό, ἡ δυνατότητα προσέγγισης, ἔστω καί ἀναδρομικά, ἑνός κινηματογραφικοῦ εἴδους πού ἐμφανίστηκε κάποτε, τερμάτισε τήν πορεία του καί τό προσεγγίζεις πιά μέ κάποια μουσειακή ἀντιμετώπιση, ἀλλά πάντα σέ ἐποικοδομητικό συσχετισμό μέ τό παρόν. Πέρα ἀπ' αὐτό, μπῆκε τό πρόβλημα ποιές ταινίες θά μπορούσαμε νά προβάλλουμε. Τό σκεπτικό ἦταν νά προβάλλουμε ταινίες σκηνοθετῶν πού εἶχαν ἑδραιώσει ἐκείνη τήν ἐποχή τή νουβέλ βάγκ. Τότε δημιουργήθηκαν πολλές φορές ἀξεπέραστα προβλήματα ὡς πρός τήν ἐξεύρεση τῶν ταινιῶν. Δηλαδή δέν εἶναι μόνο τά μεταξύ μας προβλήματα, ἀλλά καί τί μπορεῖς νά βρεῖς γιά νά προβάλλεις.

ΟΘΟΝΗ: Ὅμως αὐτό ἀκολουθεῖ τήν ἐπιλογή τῶν ταινιῶν.

ΛΕΣΧΗ: Μποροῦμε νά ποῦμε πώς γίνεται ταυτόχρονα, κάτω ἀπ' τό πρίσμα ὅτι θά θέλαμε νά προβάλλουμε συγκεκριμένες ταινίες καί ψάχνουμε νά δοῦμε ἄν μποροῦμε νά τίς ἔχουμε.

ΟΘΟΝΗ: Τό τελευταῖο δέ δρᾶ καί ἀναδρομικά;

ΛΕΣΧΗ: Ναί. Πολλές φορές φτάσαμε νά ματαιώσουμε κύκλους.

ΟΘΟΝΗ: Καί οἱ συζητήσεις μετά τίς προβολές;

ΛΕΣΧΗ: Εἴχαμε ἐφαρμόσει στό παρελθόν συζητήσεις,

ἀλλά τελικά δέν ἔβγαινε τίποτα ἀπ' αὐτές, δέν προωθοῦσαν ἕνα προβληματισμό, ἀλλά γινότανε ἕνα πράγμα τελείως κλισσαρισμένο. Ὑπῆρχε κάποιος ἀπό πάνω καί ὅποιος καί νά ἦταν, τό κοινό ἔδειχνε τήν ἴδια στάση: δηλαδή, οἱ ἀπό κάτω ρωτᾶνε γιά νά τούς ἀπαντήσει ὁ εἰδήμονας. Δέν ἔβγαινε ὁ καθένας νά πεῖ τή γνώμη του ὥστε νά προωθήσει τή συζήτηση καί γι' αὐτό ἀπό ἕνα σημεῖο κι ὕστερα τήν καταργήσαμε. Αὐτό δέ σημαίνει ὅτι καταλήξαμε σάν Λέσχη ὅτι δέν μποροῦν νά γίνονται συζητήσεις. Τό πρόβλημα εἶναι νά ἀποφύγουμε τό μονόλογο. Ὑπάρχει κατ' ἀρχήν ἕνας τρόπος νά παρέμβεις. Αὐτός εἶναι ἤδη ἡ ἐπιλογή τῶν ταινιῶν πού προβάλλεις. Ἀπό κεῖ καί πέρα μιά Λέσχη θά μποροῦσε νά κάνει καί μία παραπάνω παρέμβαση, πού δέν θά ἦταν Η ΠΑΡΕΜΒΑΣΗ, μέ τή δημιουργία συζητήσεων πού θά 'διναν ἀφορμή γιά ἕνα προβληματισμό. Τήν ἀφορμή τή δίνεις κατ' ἀρχή προβάλλοντας ταινίες, κατόπι κάνοντας συζητήσεις καί μετά μπορεῖς νά δημιουργήσεις συζητήσεις ὅπου θά παίζεις ἕνα καθοριστικό ρόλο. Ἐμεῖς μέχρι τώρα μείναμε στό πρῶτο. Τή δική μας ἄποψη ὄχι μόνο δέν τήν προωθοῦμε, ἀλλά δέν ἔχουμε κάν μιά ἐνιαία ἄποψη γιά τόν κιν/φο. Ἄν κάναμε ὅμως συζητήσεις θά λέγαμε πέντε πράγματα.

ΟΘΟΝΗ: Πῶς βλέπετε τό περιοδικό σας; Συγκροτεῖ θεωρητικά κάποιες ἀπόψεις; Ποιοί εἶναι οἱ στόχοι του; Σᾶς δημιουργεῖ οἰκονομικά προβλήματα;

ΛΕΣΧΗ: Κάθε χρόνο βγάζαμε προγράμματα γιά τίς ταινίες, ἀρκετά πρόχειρα καί ἁπλῶς κατατοπιστικά. Σκεφτήκαμε λοιπόν, ἐφ' ὅσον ὑπάρχει τό δυναμικό, αὐτά τά προγράμματα νά συγκεντρωθοῦν καί νά δουλευτοῦν καλύτερα. Ἀπό κεῖ καί πέρα εἴδαμε ὅτι αὐτό θά μποροῦσε νά ἐνδιαφέρει ὄχι μόνο τά μέλη τῆς Λέσχης ἀλλά καί ὁποιονδήποτε ἄλλον πού νά τοῦ ἀρέσει ὁ κιν/φος. Θά μποροῦσε νά περιλαμβάνει καί ἄρθρα γενικότερου ἐνδιαφέροντος πέρα ἀπό τά προγράμματα. Δέν εἶναι ἀκριβῶς ἕνα περιοδικό ἐπικαιρότητας, ἀλλά παρακολουθεῖ τή δραστηριότητα τῆς Λέσχης. Βέβαια, ἀκόμα δέν εἴμαστε ἱκανοποιημένοι... Βασικά εἶναι πληροφοριακό... Οἰκονομικά, εἶναι ἀλήθεια πώς μᾶς δημιουργεῖ προβλήματα.

ΟΘΟΝΗ: Βρίσκετε ἐνδιαφέρουσες τίς προβολές κατά κινηματογραφικά εἴδη;

ΛΕΣΧΗ: Ὄχι...

ΟΘΟΝΗ: Ποιές σχέσεις ἔχετε μέ τό κοινό σας; Σᾶς ἐνδιαφέρει ἡ ἀνάλυσή του;

ΛΕΣΧΗ: Ὄχι. Ἀπευθυνόμαστε σ' ὅλους.

ΟΘΟΝΗ: Τό οἰκονομικό πρόβλημα καθορίζει, ὅμως, ὡς ἕνα βαθμό τίς ἐπιλογές σας. Αὐτό σημαίνει ὅτι οἱ ταινίες πρέπει ν' ἀρέσουν στό κοινό καί ἡ ἐνδεικτική ἐπιτυχία ὁρισμένων κύκλων σᾶς ἐπιτρέπει νά προβλέπετε τά γοῦστα του. Ἑπομένως, ἔχετε κατά κάποιο τρόπο μιά ἀντίληψη γιά τό κοινό σας. Ποιά εἶναι αὐτή;

ΛΕΣΧΗ: Θά μπορούσαμε νά ἀπαντήσουμε μόνο ἀποσπασματικά. Ὑπάρχει βασικά μιά ἑτερογένεια. Συμβαίνει πολλές φορές νά ποντάρουμε σ' ἕνα διαφορετικό κοινό π.χ. στόν «Προμηθευτή», ἦρθε πολύς κόσμος καί Χίτσκοκ ὅμως ἄν παίξουμε πάλι θά ἔρθουν πολλοί.

ΟΘΟΝΗ: Δηλαδή, μέσα στό κοινό σας ὑπάρχουν διάφορες ὁμάδες;

ΛΕΣΧΗ: Ναί.

ΟΘΟΝΗ: Ὁμάδες ἤ σύνολα γούστων;

ΛΕΣΧΗ: Δέν ξέρουμε... Πάντως ὅλοι οἱ θεατές ἀνήκουν στόν ἴδιο κοινωνικό κύκλο. Οἱ περισσότεροι εἶναι φοιτητές.

ΟΘΟΝΗ: Τελικά, αὐτό τό κοινό, σάν οἰκονομικός παράγοντας, ἐπηρεάζει τίς ἐπιλογές σας;

ΛΕΣΧΗ: Τό οἰκονομικό θέμα εἶναι ὁπωσδήποτε ἕνα πρόβλημα, προσπαθοῦμε ὅμως νά τό συντάσσουμε μέ τούς στόχους μας. Μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ πραγματοποίηση ἑνός κύκλου ἔστω κι ἄν ξέρουμε ὅτι θά ἔρθει λίγος κόσμος.

ΟΘΟΝΗ: Σκεφτήκατε καθόλου τούς λόγους τῆς ἐπιτυχίας σας σάν Λέσχης;

ΛΕΣΧΗ: Αὐτό εἶναι σχετικό. Ὑπῆρχαν προβολές πού εἶχαν πραγματικά πολύ κόσμο καί ἄλλες, ὅπως στόν κύκλο «ντοκυμανταίρ», πού εἶχαν ἐλάχιστο. Πάντως δέ μᾶς ἀπασχόλησε τό θέμα.

ΟΘΟΝΗ: Πῶς βλέπετε τίς ἄλλες Λέσχες π.χ. τήν Ταινιοθήκη;

ΛΕΣΧΗ: Ἡ Ταινιοθήκη παρουσιάζει πιό ξερά καί πιό στεῖρα τίς ταινίες της ἀπό τίς ὑπόλοιπες Λέσχες. Νομίζουμε ὅτι μιά ἄλλη Λέσχη, δίνοντας τίς ἴδιες ταινίες μέ μιά ἄλλη σύνδεση ἤ πρόγραμμα ἤ παρέμβαση ἤ σ' ἕνα ἄλλο κοινό, μπορεῖ νά κάνει μιά δημιουργικότερη παρουσίαση. Μερικές ἐπαρχιακές Λέσχες, ζήτησαν τό πρόγραμμά μας, ἀλλά πιστεύουμε ὅτι θά μποροῦσαν ν' ἀναπτύξουν δικό τους πρόγραμμα προσαρμοσμένο σέ δικά τους κριτήρια καί ἀνάγκες.

ΟΘΟΝΗ: Ἔχετε σχέσεις μέ τήν ΠΑΠΟΚ;

ΛΕΣΧΗ: Γιά τήν ὥρα κρατιόμαστε ἀνεξάρτητοι, ἐπειδή δέν πιστεύουμε ὅτι μπορεῖ νά ὑπάρξει ἕνας γενικότερος πολιτιστικός πυρήνας τοῦ εἴδους τῆς ΠΑΠΟΚ, στόν ὁποῖο ἄν μπαίναμε θά εἴχαμε νά ὠφεληθοῦμε ἤ νά ὠφελήσουμε. Συγκεκριμένα, τήν ΠΑΠΟΚ τή βλέπουμε σάν πάτρωνα κι αὐτό εἶναι τό λιγότερο πού θά μπορούσαμε νά ποῦμε — καί γι' αὐτό τό λόγο δέν ἔχουμε καμιά σχέση μαζί της.

ΟΘΟΝΗ: Αὐτή ἡ ἄποψή σας γιά τήν ΠΑΠΟΚ συνιστᾶ ἔμμεσα καί μιά πολιτική θέση. Θά θέλατε νά τή συζητήσουμε;

ΛΕΣΧΗ: Ὅπως εἴπαμε καί στήν ἀρχή, δέν ἔχουμε πάρει θέσεις πάνω σέ ζητήματα πολιτικῆς, ἰδεολογίας κ.λ.π. Νομίζουμε ὅτι ἡ πρακτική μας εἶναι ὁ δείκτης τῆς ἰδεολογικῆς μας τοποθέτησης. Γιά μᾶς εἶναι ἀρκετό. Ἐξ' ἄλλου, ἔχουμε κουραστεῖ ἀπό τά πολλά, μεγάλα λόγια πού ἀκούγονται συνέχεια, ἄς ὑπάρχει καί μιά Λέσχη πού δέν λέει πολλά.

ΚΟΙΝΩΝΙΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΠΑΝΩ ΣΤΟΝ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ

Τό ἄρθρο αὐτό δέν φιλοδοξεῖ νά δώσει μιά γενική εἰκόνα ὅλων τῶν τάσεων πού ὑπάρχουν σήμερα στόν ἀμερικάνικο κινηματογράφο, μά μόνο ὁρισμένων πλευρῶν του, πού θεωρήσαμε ὅτι μᾶς ἐνδιαφέρουν. Ἐπιφυλασσόμαστε νά ἐπανέλθουμε, μαζί μέ μιά πιό ὁλοκληρωμένη ἄποψη πάνω στόν κλασσικό ἀμερικάνικο κινηματογράφο γενικότερα.

Ἡ κρίση ἀπ' τήν ὁποία θά περάσει τό Χόλλυγουντ στή δεκαετία τοῦ 60, θά παρασύρει στό βάραθρο τόν κλασικό κινηματογράφο (1) καί μαζί του μιά ὁλόκληρη μυθολογία, πού μάταια θά προσπαθήσει νά νεκραναστηθεῖ μέσα ἀπό τό ρετρό. Τά κυριότερα αἴτια τοῦ θανάτου αὐτοῦ, θά πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν τόσο στήν πολιτική κρίση τῆς Ἀμερικῆς, πού ἐπέφερε μιά ἀλλαγή στήν ἀμερικάνικη συνείδηση, κάνοντας δύσκολη τή συνέχιση ἑνός τόσο «ἀθώου» καί φαινομενικά ἀπολιτικοῦ κινηματογράφου (ὅπως ἦταν ὁ κλασσικός κιν/φος), ὅσο καί στίς ἴδιες τίς ἀλλαγές πού συντελοῦνται στό Χόλλυγουντ. Ἡ οἰκονομική κρίση ἀναγκάζει τήν κινηματογραφική βιομηχανία νά ἐγκαταλείψει γιά ἕνα διάστημα τίς ὑπερπαραγωγές καί ὁρισμένα ἀπό τά παραδοσιακά κινηματογραφικά εἴδη (ὅπως τό μιούζικαλ, τό γουέστερν, τίς ἱστορικές ταινίες κ.λ.π.), γιά νά προσεγγίσει καινούρια θέματα, μέσα ἀπό τήν υἱοθέτηση ὅμως τῆς τηλεοπτικῆς αἰσθητικῆς, πού θά παίξει ἕνα καταλυτικό ρόλο γιά τόν κλασικό κινηματογράφο, σημαίνοντας ἔτσι τό τέλος τοῦ κινηματογράφου τῶν «δημιουργῶν» (ἐκτός ἀπό σπάνιες ἐξαιρέσεις). Παράλληλα τό Χόλλυγουντ θά χτυπηθεῖ τόσο ἀπό μιά ἐξωτερική παγκόσμια ἀμφισβήτηση, (μέ τή δημιουργία πρωτοποριακῶν ἐθνικῶν κινηματογραφικῶν σχολῶν), ὅσο καί ἀπό μιά ἐσωτερική (δημιουργία παράλληλων κυκλωμάτων κι ἑνός ἀνεξάρτητου κινηματογράφου), πού θά συντελέσει στήν ἀποδιάρθρωση τοῦ κλασικοῦ κινηματογράφου.

1) Κλασικό κιν/φο, συνηθίζουμε νά ὀνομάζουμε τό μοντέλο πού σφυρηλάτησε τό Χόλλυγουντ ἀπό τή δεκαετία τοῦ 20 καί ἔπειτα (κύρια ὅμως στή δεκαετία τοῦ 30 - 40) καί τό ὁποῖο χαρακτηρίζεται ἀπό μιά τέτοια ὁμοιογένεια γραφῆς καί μυθοπλασίας, ὥστε νά μποροῦμε νά μιλᾶμε γιά ἕνα κοινό κείμενο, π' ἀγκαλιάζει μέχρι τά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 50, ὅλο τό φάσμα τοῦ ἀμερικάνικου ἐμπορικοῦ κινηματογράφου.

* *
*

Μέσα ἀπ' αὐτό τό προτσές τῆς παρακμῆς, θ' ἀναπτυχθεῖ ὁ νέος ἀμερικάνικος κινηματογράφος, πού ἀπό τό 70 κι ἔπειτα, γίνεται ὅλο καί πιό καθαρό ὅτι εἶναι ἕνας *τραυματικός* κινηματογράφος, φορέας τῆς δύστυχης ἀμερικάνικης συνείδησης. Ὁ κινηματογράφος αὐτός θ'

ἀναπτύξει δυό κύριες (κι ἀμφίρροπες) τάσεις: Ἀπό τή μιά οἱ ταινίες πού *ἐγγράφουν μέσα τους τό τραῦμα* μιλώντας εἴτε στ' ὄνομα τῆς ἀριστερᾶς, εἴτε τῆς δεξιᾶς (Στήν πρώτη κατηγορία ἀνήκει ὁ κινηματογράφος «καταγγελία» τῶν S. Lumet, S. Pollack, A. Pakoula κ.λ.π. Στή δεύτερη κατηγορία ἀνήκουν ταινίες, ὅπως «Οἱ Ἐπισκέπτες» τοῦ Kazan, «Τζό» τοῦ Avildsen, «Ὁ ταξιτζής» ἤ οἱ ταινίες καταστροφῆς, ἔκφραση μιᾶς συλλογικῆς ἐθνικῆς ὑστερίας, πού μαρτυρᾶ ὅσο κανένα ἄλλο κινηματογραφικό εἶδος, τίς ἀνησυχίες ὁρισμένων μερίδων τῆς ἀμερικάνικης κοινωνίας, τῆς ἐποχῆς Νίξον-Φόρντ). Καί ἀπό τήν ἄλλη ταινίες πού προσπαθοῦν *νά ἐπουλώσουν, νά σβήσουν τό τραῦμα,* εἴτε μέ τή βύθιση σ' ἕνα ἀπολιτικό, ἀνιστορικό καί φετιχοποιημένο παρελθόν, μάρτυρας κάποιων παλαιῶν μεγαλείων (ταινίες ρετρό), εἴτε μέ τή βύθιση σ' ἕνα τό ἴδιο ἀπολιτικό, ἀνιστορικό καί φετιχοποιημένο μέλλον, πού παραδόξως ἀντανακλᾶ μιά σειρά παλιές ἀξίες, ὅπως ὁ μιλιταρισμός, ὁ ἡρωϊσμός, ἡ ἐθνική ἰδέα κ.λ.π. (ταινίες ἐπιστημονικῆς φαντασίας), εἴτε τέλος μέ τή βύθιση στή σύγχρονη πραγματικότητα, μέσα ἀπό τήν ὁποία προβάλλουν ὁρισμένα «ὑγιή» πρόσωπα ἤ κοινωνικά στρώματα, φορεῖς μιᾶς ἄκρας ἀντιδραστικῆς ἠθικολογίας καί τῶν ὑπόλοιπων πατροπαράδοτων ἀξιῶν τοῦ ἀμερικάνικου ἔθνους. (Χαρακτηριστικοί ἐκπρόσωποι τοῦ κινήματος αὐτοῦ, πού ἕνα ἀπό τά κύρια γνωρίσματά του εἶναι ἡ ἐπιστροφή στόν ρεαλισμό, εἶναι οἱ: Paul Schrader, M. Cimino, J. Milius, A. Parker κ.ἄ). Ἄς δοῦμε ὅμως λίγο ἀναλυτικότερα μέ τί θέματα καταπιάστηκε ὁ ἀμερικάνικος κιν/φος τήν τελευταία δεκαετία.

* *
*

2) Ὄχι πώς ὁ ἀμερικάνικος κιν/φος ἦταν «ἀπολιτικός» (ἕνα τέτοιο εἶδος κινηματογράφου πολύ ἁπλά δέν ὑπάρχει). Ὅμως αὐτό πού τόν χαρακτήριζε, σ' ἀντίθεση μέ τόν σημερινό κιν/φο, ἦταν ἡ κάλυψη, ἡ μή-ομολογία τοῦ πολιτικοῦ του λόγου.

Ἕνα ἀπό τά κύρια χαρακτηριστικά τοῦ σημερινοῦ ἀμερικάνικου κιν/φου εἶναι ἡ μαζική εἰσβολή ἑνός *πολιτικοῦ λόγου* (2), προσκείμενου εἴτε στή δεξιά, εἴτε στήν ἀριστερά, πού θά ἐγκαινιάσει ἕνα νέο κινηματογραφικό εἶδος, τήν πολιτική ταινία, θίγοντας θέματα ὅπως: ἡ ἐξέγερση τῆς νεολαίας («Ξένοιαστος καβαλάρης», «Φράουλες καί αἷμα») ἤ ἄλλων κοινωνικῶν στρωμάτων («5 εὔκολα κομμάτια», «Τό ρεστωράν τῆς Ἀλίκης»), ἡ ἀποκατάσταση τοῦ Ἰνδιάνου («Λέων, ὁ ἔσχατος», «ὁ στρατιώτης Μπλού»), ἡ κριτική ἀνασκόπηση τοῦ παρελθόντος, ὅπως ἡ ἐποχή τοῦ γουέστ («Ντόκ», «Τό μεγάλο ἀνθρωπάκι»), τά χρόνια τοῦ 20 καί 30 («Ἐνάντια στή Βία», «Σκοτώνουν τ' ἄλογα», «Αὐτή ἡ γῆ εἶναι δική μου», «Days of heaven»), τοῦ πολέμου («Τζούλια», «Κάτς 22»), τοῦ Μακαρθισμοῦ («Ἡ βιτρίνα»), τέλος τοῦ Βιετνάμ («Ὁ Τζώνυ πῆρε τ' ὅπλο του», «Οἱ ἐπισκέπτες», «Ἡ ἐπιστροφή», «Ὁ ἐλαφοκυνηγός», «Ἡ Ἀποκάλυψη τώρα») κ.λπ.

Ἡ πληθωρική αὐτή εἰσβολή τοῦ «πολιτικοῦ», θά ἐπιφέρει μέν μιά θεματική ἀλλαγή, ὄχι ὅμως καί μιά *διαφοροποίηση* τοῦ κινηματογραφικοῦ λόγου, ἐν σχέσει μέ τή ρητορική τοῦ κλασικοῦ κιν/φου.

Ὁ ἀμερικάνικος κιν/φος, κινούμενος στά πλαίσια καί ὅρια τοῦ κιν/φου «καταγγελίας», συνεχίζει ν' ἀναπαράγει ἕναν ἐπιφανειακό πολιτικό λόγο, καθαρά δημαγωγικοῦ κι ἐκτονωτικοῦ χαρακτήρα, πού καλεῖται νά δώσει «ἐντυπώσεις πολιτικῆς», θίγοντας ἁπλῶς τό χῶρο τῶν «κακῶς κειμένων», ξορκίζοντας τό κακό καί μή παράγοντας ποτέ μία ὁποιαδήποτε ἀνάλυση ἤ διαφοροποίηση τοῦ θεατῆ, πού φεύγει εὐχαριστημένος γιατί ἦλθε σέ μία φανταστική ρήξη μέ τό καταπιεστικό

σύστημα. Ὁ μηχανισμός ὅλων αὐτῶν τῶν ταινιῶν βασίζεται σ' ἕνα μυθολογικό ἰδεολογικό μοντέλο, πού ὁ Ρ. Μπάρτ ἀνάλυσε στό ἄρθρο του «Ἐπιχείρηση Ἄστρα» (3).

Στό ἄρθρο αὐτό, ὁ γάλλος φιλόσοφος λέει, ὅτι ἔχουμε νά κάνουμε μ' ἕνα μηχανισμό, πού στήν προσπάθειά του ν' ἀποκαταστήσει ἕναν ἀμφισβητούμενο θεσμό, δείχνει πρῶτα ὅλα τά μικρο-ελαττώματα, τίς φυσικές ἀτέλειες κι ἀδυναμίες, τίς ἀδικίες ἤ τά κακά πού ἀναπόφευχτα προκαλεῖ ὁ θεσμός αὐτός, γιά νά τόν διασώσει τήν τελευταία στιγμή παρά (ἤ μᾶλλον χάρη σ' αὐτά) τά ἐλαττώματά του.

Λίγη «ὁμολογία» κάποιων κακῶν, μέσα μάλιστα σ' ἕνα καθαρά μανιχεϊστικό κλίμα, προφυλάσσει τό θεσμό, ἀπ' τό νά παραδεχθεῖ βαθύτερα κακῶς κείμενα. Ταυτόχρονα ἡ θεραπεία πού προτείνεται εἶναι καθαρά «ὁμοιοπαθητικοῦ» χαρακτήρα: τό κακό θεραπεύεται ἀπό τό ἴδιο τό κακό, μέ καθαρά ξόρκια κι ὁ θεατής μαθαίνει νά δέχεται τό θεσμό ἤ σάν κάτι τό φυσικό ἤ σάν κάτι τό ἀκαταπολέμητο (δές γιά παράδειγμα τίς ταινίες «Τό δίκτυο», «3 μέρες τοῦ κόνδορα», «Στή φωλιά τοῦ κούκου» κ.λ.π.).

* *
*

Παράλληλα μέ τήν πληθώρα αὐτοῦ τοῦ πολιτικοῦ λόγου, ἕνα ἀκόμη κύριο χαρακτηριστικό τοῦ σημερινοῦ ἀμερικάνικου κιν/φου, εἶναι ἡ προβολή τοῦ *περιθωριακοῦ*, δηλαδή προσώπων ἤ κοινωνικῶν στρωμάτων, πού εἴτε μέχρι τώρα δέν ἔθιγε ὁ κλασικός κιν/φος, εἴτε μιλοῦσε

3) Ἄρθρο πού βρίσκεται στίς «Μυθολογίες» καί πού κύρια χρησιμοποιεῖ γιά παράδειγμα τό «Ὅσο ὑπάρχουν ἄνθρωποι» τοῦ Zinnemann.

1. «Μιά ἐλεύθερη γυναίκα» τοῦ Paul Mazursky

«Ἕνας δρόμος πού λέγεται αὔριο» (Bloodbrothers) *τοῦ* R. Mulligan

μέσα ἀπό διαφορετικά στερεότυπα καί διαδικασίες (ὅπως ἔκανε γιά τόν μαῦρο, τόν ἰνδιάνο, τή γυναίκα» κ.λ.π.). Ἀνάμεσά τους ξεχωρίζουμε: *τή γυναίκα* («Μιά ἐλεύθερη γυναίκα», «Μιά γυναίκα ἐξομολογεῖται», «Νόρμα Ράε», «Ἀναζητώντας τόν κ. Γκούντμπαρ»), *τόν μέτοικο* («Ὁ πυρετός τοῦ Σαββατόβραδου», «Ἕνας δρόμος πού λέγεται αὔριο», «Paradise Alley», «Ὁ ἐλαφοκυνηγός»), *τόν μαῦρο* («Blue Collar», «Sounder», «Ἡ μεγάλη λευκή ἐλπίδα») *τόν ἰνδιάνο* («Στή φωλιά τοῦ κούκου», «Μπίλυ Τζάκ»), *τόν ὁμοφυλόφιλο* («Σκυλίσια μέρα») τόν τρελό («Στή φωλιά τοῦ κούκου», «Μιά γυναίκα ἐξομολογεῖται», «Ἔκβους»), εἰδικά κοινωνικά στρώματα ὅπως *φορτηγατζῆδες* («Ἄγρια σύγκρουση», «Γύπες τῆς λεωφόρου»), *ὁ ταξιτζής* («Taxi Driver»), *ὁ ὑπάλληλος* («Πυρετός τοῦ Σαββατόβραδου») ἤ *τό προλεταριάτο* («Blue Collar», «Νόρμα Ράε», «Ἡ πυγμή», «Ὁ ἐλαφοκυνηγός», «Ἕνας δρόμος πού λέγεται αὔριο», «Αὐτή ἡ γῆ εἶναι δική μου», «Days of heaven», «Μιά γυναίκα ἐξομολογεῖται»). Πῶς μποροῦμε ὅμως νά ἑρμηνεύσουμε τήν εἰσβολή αὐτή τόσων περιθωριακῶν ὁμάδων;

Φέρνοντας στό προσκήνιο τόν περιθωριακό, ὁ ἀμερικάνικος κιν/φος προσπαθεῖ στό μεγαλύτερό του μέρος νά τόν *νατουραλοποιήσει*, μέσα ἀπό μιά μυθοποιϊκή διαδικασία, πού θά στιγματίσει τόν περιθωριακό μέ μία συγκεκριμένη image de marque, δηλ. μιά ἀναγνωρίσιμη εἰκόνα καπελωτικοῦ χαρακτήρα, πού θά λειτουργεῖ σάν *στερεότυπο*, ἔξω ἀπό ὁποιοδήποτε κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο. Γιά νά πετύχει στήν προσπάθειά του αὐτή τῆς νατουραλοποίησης, ὁ ἀμερικάνικος κιν/φος, προστρέχει γιά πρώτη φορά σ' ἕνα πληθωρικό ρεαλισμό, πού γεμίζει τήν ἐπιφάνεια μ' ἕνα περίσσευμα ρεαλιστικῶν σημαινόντων, δημιουργώντας μιά ὑπέρ-αληθοφάνεια, ἕνα αἴσθημα τοῦ πραγματικοῦ, τοῦ ἀληθινοῦ (τό βρισίδι καί ἡ ὁμιλία στό «Blue Collar» ἤ στό «Ἕνας δρόμος πού λέγεται αὔριο», ἡ θαλπωρική λαϊκή ἀτμόσφαιρα στό πρῶτο μέρος τοῦ «Ἐλαφοκυνηγοῦ» πού θυμίζει τόν ποπουλίστικο ἰταλικό κιν/φο, οἱ ἄχρηστες δραματουργικά λεπτομέρειες στίς πτυχές τῆς προσωπικῆς ζωῆς τοῦ Τραβόλτα στόν «Πυρετό τοῦ Σαββατόβραδου», τῆς Κῆτον στό «Ἀναζητώντας τόν κ. Γκούντμπαρ», τῆς Κλαίημπουργκ στό «Μιά ἐλεύθερη γυναίκα», ταινίες πού μιλᾶνε ἐπίσης μ' ἕνα ἀσυνήθιστα κυνικό καί «ρεαλιστικό» τρόπο γιά τό σέξ, κ.λπ.).

Τί ὅμως τό νέο μαθαίνουμε μέσα ἀπό αὐτή τή νατουραλοποιημένη εἰκόνα τοῦ περιθωριακοῦ; Ἄς πάρουμε γιά παράδειγμα τή γυναίκα. Τί ἄλλο βλέπουμε σέ ταινίες ὅπως «Μιά ἐλεύθερη γυναίκα» ἤ «Ἀναζητώντας τόν κο Γκούντμπαρ», παρά γνωστές ἀναγνωρίσιμες καταστάσεις ὅπως, ὅτι ἡ γυναίκα ἔχει μιά γυναικεία φύση (!), βρίσκεται χαμένη ἀλλά προσπαθεῖ νά βρεῖ τό δρόμο της, πέφτει θύμα τοῦ ἄνδρα, ἀλλά δέν σταματᾶ ν' ἀναζητᾶ τόν «κο Γκούντμπαρ», καί ἄλλα πολλά παρόμοια στερεότυπα, πού μέσα ἀπό ἕνα ρεαλιστικό περιτύλιγμα, δίνουν ὑποτίθεται μιά καινούρια εἰκόνα τῆς γυναίκας (ἐνῶ ἀντίθετα τό μόνο καινούριο εἶναι ὅτι δίνουν μιά ἄλλη εἰκόνα ἀπ' αὐτή τοῦ παλιοῦ κλασικοῦ κιν/φου, πού μᾶς εἶχε συνηθίσει στά στερεότυπα εἴτε τῆς γυναίκας -μάνας εἴτε τῆς γυναίκας—φετίχ, ἀντικείμενο τοῦ πόθου) (4).

Τά ἴδια μέ τή γυναίκα, ἰσχύουν καί γιά τόν τρόπο παρουσίασης τῶν ἐργατῶν, ἕνα κοινωνικό στρῶμα πού σπάνια παρουσίαζε ὁ ἀμερικάνικος κιν/φος, ἔξω ἀπό τά πλαίσια τῆς κοινωνικο-πολιτικῆς ταινίας (ὅπως τά «Σταφύλια τῆς Ὀργῆς» ἤ πιό πρόσφατα τό «Ἐκεῖ πού δέ φτάνει

4) Ἐξαίρεση ἀποτελοῦν στόν νέο ἀμερικάνικο κιν/φο, οἱ ταινίες «Νόρμα Ράε» τοῦ M. Ritt καί «Μιά γυναίκα ἐξομολογεῖται» τοῦ Κασσαβέτη, πού προτείνουν μιά κοινωνική διείσδυση κι ἀνάλυση στή γυναικεία φύση, συμπεριφορά καί χαρακτήρα.

ὁ ἥλιος» τοῦ Μ. Ρίτ). Ἔτσι στίς ταινίες πού ἀναφέραμε προηγουμένως (καί μ' ἐξαίρεση καί πάλι τήν «Νόρμα Ράε») μαθαίνουμε ὅτι οἱ προλετάριοι ἔχουν ἕνα ἰδιαίτερα χοντρό καί ἁπλοϊκό τρόπο τοῦ λέγειν καί συμπεριφέρεσθαι, τούς ἀρέσουν οἱ βρισιές, τά σόκιν ἀστεῖα καί οἱ γυναικοδουλειές, ἀγαποῦν τήν οἰκογένειά τους, ὄχι ὅμως καί τήν οἰκογενειακή ζωή, εἶναι ἄνθρωποι μέ μιά σπάνια ζωτικότητα, τούς ἀρέσουν τά γλέντια, εἶναι καυγατζῆδες, παλικάρια, μά καί ὀπουρτουνιστές, πού κοιτοῦν νά βολευτοῦν μέ κάθε τρόπο, ρίχνοντας τούς ἄλλους, γενικά ὅμως μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι πρόκειται γιά ἕνα ὑγιές κοινωνικό στρῶμα, πού μπορεῖ νά πέφτει στήν παγίδα τοῦ συνδικαλισμοῦ καί τῶν μαφιόζων του, εἶναι ἕτοιμο ὅμως νά τρέξει καί νά δώσει τή ζωή του γιά τήν πατρίδα, ἄσχετα ἄν ὁμολογεῖ ὅτι δέν ξέρει τί θέλει σ' αὐτόν τόν πόλεμο.

Μπορεῖ ὅλα αὐτά τά παραπάνω νά εἶναι ἀληθινά, τί ὅμως προσφέρει αὐτή ἡ ἀναζήτηση τοῦ πραγματικοῦ, ὅταν δέν συνοδεύεται καί ἀπό μία ἀνάλυση τῶν κοινωνικο-ἰδεολογικῶν μηχανισμῶν, πού προκαλοῦν μιά συγκεκριμένη κοινωνική συμπεριφορά ἤ τρόπο σκέψης. Γιατί αὐτό πού μ' ἐνδιαφέρει δέν εἶναι τελικά ἡ διαπίστωση ἑνός φαινομένου, μά ἡ κοινωνική ἀνάλυσή του, δείχνοντας δηλ. ὅτι πρόκειται γιά ἕνα συγκεκριμένο ἱστορικο-κοινωνικό φαινόμενο, ἐφήμερου καί μεταβλητοῦ χαρακτήρα, πού ὅμως στίς συγκεκριμένες συνθῆκες δέ θά μποροῦσε παρά νά εἶναι αὐτό καί ὄχι ἄλλο. Ὅμως στόν ἀμερικάνικο κιν/φο, μιά τέτοια μπρεχτική προβληματική εἶναι κάτι τ' ἀδύνατο. Ἀντίθετα, γιά πρώτη ἴσως φορά, γίνεται τόσο καθαρό, ὅτι ὁ *ρεαλισμός*, ἀποκλειστικότητα μέχρι τώρα τῶν μυθολογιῶν τῆς ἀριστερᾶς, εἶναι ἐπίσης μιά ὑπόθεση τῆς δεξιᾶς καί μάλιστα τῆς πιό συντηρητικῆς μερίδας της.

* *
*

Ταινίες ὅπως τό «Δίκτυο», «Ἀναζητώντας τόν κο Γκούντμπαρ», «Νάσβιλλ» κ.λ.π., χαρακτηρίζονται ἀπό μιά ἀπόλυτη ἀδυναμία νά οἰκοδομήσουν ὁποιαδήποτε *θετική μυθολογία*, ἐκφράζοντας τήν πλήρη ἰδεολογική σύγχυση μιᾶς ὁρισμένης «προοδευτικῆς» μερίδας τῆς ἀμερικάνικης κοινωνίας, πού συνεχίζει ν' ἀντιδρᾶ ὑστερικά μπροστά στή θέα τοῦ τραυματισμένου ἀμερικάνικου σώματος. Δέ μᾶς εἶναι καθόλου παράξενο· λοιπόν, τ' ὅτι τόν τελευταῖο καιρό πληθαίνουν οἱ προσπάθειες γιά τήν ἀναβίωση ἑνός θετικοῦ μοντέλου καί μυθολογίας, πού οἱ ἐκφραστές της βρίσκονται ὅλοι τοποθετημένοι στήν ἄκρα δεξιά. Ἔτσι παρατηροῦμε μιά ἐπιστροφή στήν ἠθικολογία («Hardcore» «Πυρετός τοῦ Σαββατόβραδου», «Ὁ ταξιτζής» (5)) ἤ στίς ἀξίες τῆς οἰκογένειας, τοῦ ἔθνους («Ὁ ἐλαφοκυνηγός», «Τό τελεσίγραφο»), τοῦ μιλιταρισμοῦ («Ὁ πόλεμος τῶν ἄστρων», «Ἄγριες Χῆνες»), τοῦ ἡρωϊσμοῦ («Ὁ ἐλαφοκυνηγός», «Ὁ ταξιτζής», «Hardcore», «Τό ἐξπρές τοῦ μεσονυκτίου»), τῆς κατάκτησης («Τηνέϊτζερς») κ.λ.π.

Ἕνας ἀπό τούς κυριώτερους ἐκπροσώπους αὐτοῦ τοῦ ρεύματος εἶναι ὁ Paul Shrader, ἰδεολόγος καλβινιστής καί ρατσίστας ἐκ πεποιθήσεως, πρώην θεωρητικός τοῦ κιν/φου (ἔχει γράψει ἕνα βιβλίο γιά τούς Dreyer, Ozu, Bresson μέ τίτλο «Transcendantal style in Film»), σεναρίστας ταινιῶν ὅπως «Γιακούζα», «Obsessions» τοῦ Β. ντέ Πάλμα, «Ταξιτζής» «Rolling Thunder» τοῦ John Flyn, καί σκηνοθέτης δύο μέχρι στιγμῆς ταινιῶν, τοῦ «Blue Collar» (Μπλέ κολλάρο) καί «Hardcore» («Σκληρό

5) Ἡ ἠθικολογία χαρακτηρίζει ὄχι μόνο τόν δεξιό κιν/φο, μά καί μιά σειρά σκηνοθέτες ὅπως οἱ R. Brooks, R. Mulligan, P. Mazursky, πού ὑποτίθεται εἶναι ἐνταγμένοι στ' ἀριστερά. Ὁ πρῶτος, μέ τήν ταινία του «Ἀναζητώντας τόν κο Γκούντμπαρ», μᾶς προτείνει μιά τελείως ἠθικολογική ὀπτική, καταδείχνοντας τήν πορεία τῆς Ντ. Κῆτον πρός τήν κόλαση καί τό θάνατό της—τιμωρία. Ἄν καί δικαιολογεῖ τή φυγή της ἀπό τήν οἰκογένεια, ἡ ταινία φροντίζει νά μή κρύψει τήν ἀνησυχία της γιά τή διάλυση τῶν οἰκογενειακῶν δεσμῶν, αἴτιο τῆς ἠθικῆς χαλάρωσης καί τοῦ ξεπεσμοῦ τῆς νεαρῆς δασκάλας. Εὐτυχῶς ὅμως ἔρχεται ὁ Μάλλιγκαν μέ τήν ταινία του «Ἕνας δρόμος πού λέγεται αὔριο» γιά νά μᾶς καθησυχάσει ὅτι οἱ οἰκογενειακοί δεσμοί, ὑπάρχουν ὅσο ποτέ ἄλλοτε σέ μιά ὑγιή προβληματιζόμενη Ἀμερική. Ὅσο γιά τήν περίπτωση τῆς ταινίας: «Μιά ἐλεύθερη γυναίκα», τό ἔργο μᾶς βάζει μπροστά σ' ἕνα ἠθικολογικό ψευτοπρόβλημα: τί κακό εἶναι ἕνας ἄνδρας νά παρατάει ὄχι μόνο τή γυναίκα του, μά γενικά τήν οἰκογένεια, μή θέλοντας βέβαια νά θίξει τό πρόβλημα τῶν προσωπικῶν σχέσεων καί λόγων πού ὁδηγοῦν ἕνα ζευγάρι στό χωρισμό.

3. «Ὁ ἐλαφοκυνηγός» τοῦ M. Cimino

6) Τό «Blue Collar» κάλλιστα θά μποροῦσε νά εἶναι μία ταινία τῆς ἀριστερᾶς, μιά καί δείχνει μ' ἕνα ἀσυνήθιστο ρεαλισμό τή ζωή τῶν ἐργατῶν μιᾶς αὐτοκινητοβιομηχανίας, τή διάβρωση τοῦ συνδικαλισμοῦ ἀπ' τή Μαφία, κάνει ἐκκλήσεις γιά ταξική ἀλληλεγγύη, ἔχει γιά ἥρωες δύο μαύρους κ.λ.π. Οὐσιαστικά ὅμως ἡ ταινία εἶναι μία ἐπανέκδοση τῆς ταινίας τοῦ Kazan «Τό λιμάνι τῆς ἀγωνίας», (στό τέλος ὁ ἐγκαταλειμένος λευκός τῆς τριάδας καί προδωμένος ἀπ' τό πορνό») (6).

Ἡ κύρια ἰδέα πού διακατέχει τόν Schrader εἶναι ἡ βιβλική εἰκόνα ἑνός Ἀγγέλου ἐξολοθρευτή (ἐνσαρκωμένο ἀπό ἕνα ἥρωα τῶν λαϊκῶν ἤ μεσαίων τάξεων), π' ἀναλαμβάνει νά ξεκαθαρίσει τήν κοινωνία ἀπ' τό «κακό». Καί τό «κακό» δέν εἶναι τίποτ' ἄλλο ἀπό τή βρωμιά τῆς πολιτικῆς («Taxi Driver», «Blue Collar») καί τοῦ σέξ (τῆς πορνείας καί τῆς πορνογραφίας, «Taxi Driver»,« Hardcore »,«Rlling Thunder»), ἐνῶ ὑπεύθυνος γιά τή διάδοσή του εἶναι ὁ μαύρος ἤ ὁ μέτοικος (οἱ σαδιστές δολοφόνοι τοῦ «Rolling Thunder» εἶναι Μεξικανοί, τά μπορντέλα τοῦ «Hardcore» εἶναι γεμάτα ἀπό μαύρους καί λατίνους προστάτες, ἐνῶ ὑπεύθυνος γιά τήν πορνεία τῆς μικρῆς στό «Taxi Driver» εἶναι ἕνας χίππυς, κ.λ.π.).

Ὅμως ἄν θέλουμε νά μιλήσουμε γιά μιά πραγματική ἀναβίωση τοῦ ρατσισμοῦ, δέν μποροῦμε νά μή σταθοῦμε στόν « Ἐλαφοκυνηγό» τοῦ M. Cimino, ταινία πού μιλᾶ ὄχι τόσο γιά τή φρίκη τοῦ πολέμου, ὅπως εἰπώθηκε, μά γιά τήν ἀλλοτρίωση πού ὑφίστανται οἱ 3 ἥρωες στή σύγκρουσή τους μέ τή Βιετναμική πραγματικότητα (πού θά μποροῦσε νά εἶναι ἕνα ὁποιοδήποτε ἄλλο μέρος, ὅπως ἡ Τουρκία στό « Ἐξπρές τοῦ Μεσονυκτίου», ἀρκεῖ νά καταδηλώνει τό ξένο, τό καθυστερημένο, τό

μαῦρο φίλο του, βρίσκει σά μόνη σωτηρία νά καταθέσει στό F.B.I.), πασπαλεισμένο μέ λίγο «Taxi Driver»(κύρια τήν ἰδέα ὅτι τό «κακό» εἶναι ἡ πολιτική, σύν ἡ σεξουαλική ἀποχαλίνωση). Ὅσο γιά τό «Hardcore» αὐτό δέν ξεγελᾶ κανένα. Ἡ ταινία μᾶς διηγεῖται τό κατέβασμα στήν ἐπίγεια κόλαση ἑνός συντηρητικοῦ ἐπαρχιώτη καλβινιστή, μικρο-βιομήχανου στό ἐπάγγελμα, πού ψάχνει νά βρεῖ τή χαμένη ἀνήλικη κόρη του στά μπορντέλα καί τόν κόσμο τοῦ «σκληροῦ πορνό». Ἀφοῦ λοιπόν ἔρθει σ' ἐπαφή μ' ἕναν κόσμο πού τοῦ ἦταν τελείως ἄγνωστος, θ' ἀναλάβει τό ρόλο τοῦ Ἄγγελου ἐξολοθρευτῆ καί σάν τόν Σαμψών θά γκρεμίσει κυριολεκτικά ἕνα κατακόκκινο σάν τήν κόλαση μπορντέλο σαδο-μαζοχιστῶν, σκοτώνοντας τούς κακούς! Οἱ ὁμοιότητες μέ τό «Taxi Driver» εἶναι κάτι παραπάνω ἀπό προφανείς. Τό ἴδιο ἀκριβῶς δέ φινάλε ἔχει καί τό «Rolling Thunder», στό ὁποῖο μαθαίνομε ὅτι ἕνας πρώην τραυματίας τοῦ Βιετνάμ, καθαρίζει μιά συμμορία Μεξικάνων δολοφόνων πάλι σ' ἕνα μπορντέλο.

7) Bruno Duval, κριτική τῆς ταινίας «Τηνέϊτζερς» στό περιοδικό «La Revue du Cinema, image et Son» No 340. Ἐξάλλου εἶναι χαρακτηριστικό, ὅτι ἕνας ἀπό τούς τρεῖς ἥρωες τοῦ «Ἐλαφοκυνηγοῦ», καλεῖ ὑστερικά τόν P. Ντε Νίρο, νά τόν πάρει ἀπ' τό στρατόπεδο συ-

4. «Τηνέιτζερς» (Big Wednesday) *τοῦ* John Milius.

ρατσιστικά ἐξωτικό, τό κακό κ.λ.π.). Ἡ ρατσιστική αὐτή ἀντιστροφή τῶν ρόλων, προσπαθεῖ νά καταδείξει τήν *«ἠθική καί κοινωνική «ἀνευθυνότητα» τοῦ μέσου ἀμερικανοῦ πολίτη, ἀπέναντι στήν ἱστορική συλλογικότητα στήν ὁποία ἀνήκει» (7)*, μέσα ἀπό μιά παράλληλη προβολή τοῦ μύθου τοῦ πιονέρου καί τῆς κατάκτησης, ἀλλά μέσα σ' ἕνα *ἐθνοκεντρικά κλεισμένο χῶρο.*

Ἀπό αὐτή τήν πλευρά, ἡ πιό χαρακτηριστική ταινία εἶναι τό «Big Wednesday» (Τηνέϊτζερς) τοῦ Jhon Milius (8), π' ἀναφέρεται στήν ἱστορία ἑνός παιχνιδιοῦ (τοῦ «σάρφ») (9) καί μιᾶς κατάκτησης *«ὄχι πιά γεωγραφικῆς ἤ πολιτικῆς, ἀλλά καθαρά φυσικῆς καί ἠθικῆς, πού νά μπορεῖ νά ξαναζωντανέψει τήν ἐνέργεια τῶν πιονέρων. Ἡ ἀνεξαρτησία (...), ὁ ἀγώνας ἐνάντια σέ μιά ἄγρια κι ἐχθρική φύση πού θέλει δάμασμα (...), ἡ ἔννοια τῆς ὑπευθυνότητας, τέλος τό πάθος γιά μιά γῆ, ὅλ' αὐτά ὑπάρχουν τόσο στό «σάρφ» πού κάνουν οἱ ἥρωες, ὅσο καί στίς ἀξίες τῶν πιονέρων, πού σφυρηλάτησαν τούς μύθους τῆς κατάκτησης. Ὅλη αὐτή ἡ ἀντιδραστική προσπάθεια (...) ἀποσκοπεῖ στό νά δείξει τήν ἐξαίρετη ὑγιεία μιᾶς πιό βαθιᾶς Ἀμερικῆς. Οἱ ἐργάτες τοῦ «Ἐλαφοκυνηγοῦ», ὁ μικροβιομήχανος τοῦ* «Hardcore», *οἱ νεαροί «Τηνέϊτζερς», μαρτυρᾶνε ὅλοι τους τήν ἐπιβίωση κείνων τῶν ἀξιῶν, πού ὑποτίθεται θά ἐξασφαλίσουν τήν ἴδια τήν ἐπιβίωση τῆς χώρας (...). Μάταια ἡ Ἀμερική προσπαθεῖ νά νομιμοποιήσει τό παρόν μέ*

γκέντρωσης, ἀναλογιζόμενος τί θέλει σ' αὐτή τή χώρα.

8) Σεναριογράφος τοῦ «Ἐπιθεωρητῆ Κάλαγκαν» μά καί ταινιῶν ὅπως «Ὁ δικαστής», «Τζερέμια Τζόνσον», «Ἀποκάλυψη, τώρα» κ.ἄ., σκηνοθέτησε ἐκτός ἀπ' τό «Τηνέϊτζερς, τίς ταινίες «Ντίλλιγκερ» καί «Ὁ ἄνεμος καί τό λιοντάρι».

9) Ὅπως καί ὁ «Ἐλαφοκυνηγός», π' ἀντιπαραθέτει τό «καλό παιχνίδι» (τό κυνήγι) μέ τό «κακό» (τή ρωσική ρουλέτα), ἄν καί τά δύο παραπέμπουν στή βία τοῦ πολέμου.

10) Gilles Gebes κριτική τῆς ταινίας «Τηνέϊτζερς» στό περιοδικό «L' Ecran 79» No 81.

11) Bruno Duval. Τά ἴδια σημαίνοντα συναντᾶμε καί στόν «Ἐλαφοκυνηγό».

τό παρελθόν. Τό «Hardcore» *καί ὁ «Ἐλαφοκυνηγός» βασίζονται σέ μιά ἀντίστοιχη ἐπιστροφή στά δόγματα τῶν* «pilgrim fathers» *καί στήν παρθένα φύση, πρίν ἀπό τήν κατάκτηση. Ὅσο γιά τούς «Τηνέϊτζερς», ἡ ταινία ἀναπαράγει ὅλο τόν κύκλο τῆς κατάκτησης ἀπ' τό ἀπόγειό της μέχρι τήν παρακμή της» (10),* προβάλλοντας ταυτόχρονα μαζί μέ τήν ἀνευθυνότητα τῶν ἡρώων καί μιά σειρά φασιστικά σημαίνοντα, ὅπως *«ἡ ναρκισσιστική λατρεία τῶν ἀτομικιστικῶν «ἀξιῶν» τοῦ σώματος, τῆς φυλῆς, τῆς ὁμάδας καί σ' ἕνα ἀσυνείδητο ἐπίπεδο τῆς ράτσας» (11).*

Ὡστόσο τά κομμάτια τῆς κατακερματισμένης ἀμερικάνικης συνείδησης εἶναι δύσκολο νά συγκολληθοῦν. Στό φινάλε τοῦ «Ἐλαφοκυνηγοῦ», ἡ ὁμάδα τῶν ἐναπομεινάντων, θά ψάλλει τό «God Bless America», τραγούδι πού ἔχει τό προτέρημα νά εἶναι ταυτόχρονα θρησκευτικός καί πατριωτικός ὕμνος. Πρόκειται ὅμως γιά ἕνα τραγούδι πού βγαίνει ἄτονα ἀπ' τό στόμα τῶν ἡρώων, χωρίς καμιά ἔξαρση κι ἡρωϊσμό, πού μαρτυρᾶ ὅσο τίποτ' ἄλλο τήν ἀδυναμία τοῦ ἀμερικάνικου μύθου νά ἐπιστρέψει σέ μιά χαμένη ἀθωότητα. Τό καθαρτήριο μπάνιο τοῦ Μπρούς Ντέρν, στό φινάλε τοῦ «Γυρισμοῦ», δέν εἶναι ἴσως ἕνας πάρα πολύ εὔκολος καί μή λειτουργικός τελικά τρόπος, γιά ν' ἀπαλλάξεις ἕνα ἔθνος ἀπό τίς ὑπευθυνότητές του μπροστά στήν Ἱστορία;

Μπάμπης ΑΚΤΣΟΓΛΟΥ

5. «Ὁ γυρισμός» τοῦ Hal Ashby

οψεις
του
γαλλικου
κινηματογραφου

ALAIN ROBBE - GRILLET

Ἡ ρητορική μετάληψη

Ὁ νοῶν νοείτω
Ματθαίου ι΄-ιη΄

Ὁ Alain Robbe-Grillet *γεννήθηκε τό 1922 καί σπούδασε γεωπονία. Πρωτοεμφανίστηκε στή γαλλική λογοτεχνία τό 1953 σάν μυθιστοριογράφος καί κύριος θεωρητικός τοῦ Νέου Μυθιστορήματος. Ἦρθε σ' ἐπαφή μέ τόν κινηματογράφο γράφοντας τό σενάριο τοῦ «Πέρσι στό Μαρίεμπαντ» πού γυρίστηκε ἀπ' τόν* Alain Resnais *κι ἀργότερα πέρασε πίσω ἀπ' τήν κάμερα φτιάχνοντας τίς ταινίες «Ὑπερευρωπαϊκό Ἐξπρές», «Ὁ ἄνθρωπος πού λέει ψέματα», «Ὁ Παράδεισος καί μετά», «Προοδευτικά γλιστρήματα τῆς ἡδονῆς», «Τό παιχνίδι μέ τή φωτιά».*

Τό παιχνίδι μέ τή φωτιά

«Ἡ ἐρώτηση εἶναι» εἶπε ἡ Ἀλίκη, «ἄν μπορεῖς νά κάνεις τίς λέξεις νά σημαίνουν τόσα πολλά πράγματα». «Ἡ ἐρώτηση εἶναι» εἶπε ὁ HUMPTY DUMPTY, *«ποιός μπορεῖ νά κυριαρχήσει – αὐτό εἶναι ὅλο»*
Ἡ βιβλιοθήκη τῆς Βαβέλ
Χ.Λ. Μπόρχες.

Πῶς καταφέρνει τό νόημα τοῦ Grillet νά τίθεται πλάι στή γραφή του, ἕνα νόημα πού ἀναλαμβάνει τό ρόλο τοῦ κατήγορου ἤ τοῦ κατηγορούμενου, πού ἀθροίζει δηλαδή κατά κάποιο τρόπο τή νομική ἔκφραση σέ μιά ρητορική; Πῶς καταφέρνει ὁ Grillet νά εἰσχωρεῖ στό ἀπαγορευμένο (ἄρ-ρητο) καί θαυμαστό, ἀπαγορευμένο ὅπως ἡ μυθοπλασία (ὅπως ἡ γραφή) καί θαυμαστό ὅπως τό πραγματικό;

*

Ἴσως νά εἶναι δυνατή ἡ διακινδύνευση μιᾶς ἀπάντησης: αὐτό πού δέν ἔχουμε ἀποφασίσει ἀκόμα νά διαβάσουμε στόν Grillet, εἶναι αὐτό πού κάνει τήν ἀνάγνωση νά μήν ὑπάρχει στό ἐσωτερικό αὐτῆς τῆς κοινωνίας κι αὐτῆς τῆς κουλτούρας. Κι αὐτό στό βαθμό πού ὁ λόγος ἵπταται ἤδη πλήρης ἀπό δράση, ἀναφερόμενος στή σκέψη ὄχι σά νά πρόκειται γιά τήν αἰτία τῆς γλώσσας ἀλλά γιά μιά γλώσσα δίχως αἰτία, στήν ἴδια τήν ἐγγραφή τοῦ σημείου σάν ἴχνος.

Γιατί αὐτό πού ἐμφανίζεται μέσα στό κείμενο, εἶναι μιά βίαιη ἀνατροπή τῆς γραφῆς χωρίς τήν αὐταπάτη τῆς θείας ὁμιλίας. Αὐτό πού ἐμφανίζεται κάτω ἀπό τήν ἄγρια μάσκα τῆς εἰκόνας εἶναι τό ἀρνητικό τῆς νεύρωσης, ἐγκατεστημένο σ' ἕνα πολιτισμό προσκολημένο στή θεϊκή ὁμιλία. Εἶναι ἀκριβέστερα, *ἡ κοσμογονία* σάν ἀναπαραγωγή ἑνός λεξικογραφικοῦ παιχνιδιοῦ πού σταματάει μονάχα στά ὅριά του.

Ἐάν ὑπάρχει ἕνα λαμπερό κέντρο στή γραφή τοῦ Grillet εἶναι τοῦτο δῶ: μιά διατύπωση δίχως καμιά λογική αἰτία, μέ εἰκόνες πού ἀναδιπλασιάζονται μέσα σέ μιά διαφανή γεωμετρία: οἱ αἰτίες εἶναι, ἴσως ἄχρηστες στά σημεῖα. Ἡ φύση αὐτοῦ τοῦ λόγου πρέπει νά περάσει μέσα ἀπ' τό φάντασμα τῆς κουλτούρας, νά ἀναιρέσει ὅλη τήν προηγούμενη γνώση, ἔτσι, *ὅπως ὁ δόλος καθεαυτός:* ἡ μυθοπλασία ἀποτελεῖ ἡ ἴδια μιά ἀνατροπή τοῦ Νόμου μιά πού ἐπιδιώκει τό πραγματικό (τό οἰκεῖο, τό αὐτονόητο) γιά νά ἐγκαταστήσει στό κενό του τόν ρεαλισμό τῆς ἐφευρετικότητας, δηλαδή τόν ἴδιο τόν δόλο.

Τό κείμενο τοῦ Grillet πρέπει νά καταστρέψει κάθε πρόληψη καί κατά συνέπεια βρίσκει σύμμαχό του τήν ἐπιστήμη· ἀλλά ἡ ἐπιστήμη ὀφείλει νά μείνει φυλακισμένη στήν ἄγνοια τῆς πρόληψης (ὁ «σοφός» εἶναι συχνά ἕνα ἠθικόλογο παιδί). Εἶναι γι' αὐτό πού ἡ μοναδική «ἐπιστημονική» σκιαγράφηση τῆς ἀφήγησης τοῦ Grillet εἶναι, μ' ἕνα

τρόπο παρά-ξενο καί παρά-δοξο, ἡ μαγεία: ἡ μαγεία, πρακτική γνώση τῶν «μυστικῶν τῆς φύσης», τῆς «φωτιᾶς», φτάνει ἀχνά ὥς τήν ἀμοιβαία σχέση τῆς γνώσης καί τῆς σεξουαλικότητας. Ἡ ἐπαναπροσέγγιση τῶν σωμάτων καί τῶν μετασχηματισμῶν τους, ἀποκαλύπτουν ἄλλοτε τό μπουρδέλο κι ἄλλοτε τό ἐργαστήρι τοῦ συγγραφέα. Ὁ ἐξορκισμός τοῦ Grillet: παρανάλωμα στήν πυρά τό σῶμα τοῦ Οἰδίποδα (ὅμως δέν πρόκειται παρά γιά πρόκληση τῶν λέξεων πού φαντασματικά μονάχα βρίσκουν τήν ἀναλογία τους στό πραγματικό τῶν εἰκόνων). Ἡ ἀφήγηση λοιπόν εἶναι πάντα μιά ἀφήγηση, ἕνα ἀκαθόριστο σύνολο σημείων, καί ἡ πραγματικότητα βρίσκεται τοποθετημένη στή διάθεση τῆς μυθοπλασίας πού τήν ὁδηγεῖ ἀκατάπαυστα στά παρασκήνια. Μ' ἄλλα λόγια: ἡ Ἱστορία εἶναι ἐλεύθερα μεταλλάξιμη σέ μυθοπλασία· δέν ὑπάρχει ἀληθινή, ἀντικειμενική, ἱστορική ἀφήγηση.

Γιά τήν ἀκρίβεια δέν πρόκειται κάν γιά περιγραφή, γιά ἀφήγηση, ἀλλά γιά ἐκλογή, ἐπανάληψη, πού ἀποδίδουν μιά ἐπικίνδυνη (καί γι' αὐτό ἐνοχλητική) ἀξία σ' αὐτόν τόν παράδοξο ρεαλισμό. Μέσα στόν λαβύρινθο τῶν σημείων πού ἐπιμαρτυροῦν τό ἕνα τό ἄλλο, μέσα στή σκόπιμη σύγχυση τῶν καθρεφτῶν πού δέν ἀντανακλοῦν παρά τήν ὁμιλία, τή γραφή: ἡ ἐξόρυξη, ἡ ἀναγόρευση· ἐξόρυξη ἑνός ματιοῦ πού ἔξω ἀπ' τό περιγράψιμο καί τή χρονολογία πλανιέται στό χάος τῆς ὑλικότητας, ἀναγόρευση ἑνός ἀντικειμένου πού ἔρχεται νά κλείσει τή μεταφυσική ἄβυσσο.

Ἡ ἀνάγνωση ἐγκαθίσταται κάποτε στό ἴδιο τό φιλμικό κείμενο καί κάποτε ἀλλοῦ· εἶναι αὐτό ἀκριβῶς τό ἀπροσδιόριστο «ἀλλοῦ» πού ἀνοίγει τό ἐκτός κειμένου στήν ἑρμηνεία. Ἀλλά τί διεγείρεται σ' αὐτό τό πεδίο πέρα ἀπό τήν αἴσθηση τοῦ νά μή βλέπει κανείς παρά εἰδωμένα πράγματα; Εἰσαγόμενοι στό ἐσωτερικό αὐτῆς τῆς γραφῆς, στό χῶρο πού ἐξασκεῖται, ἐρχόμαστε ἀπευθείας ἀντιμέτωποι μέ τό νόημα ἤ ἔστω μέ τήν κατεύθυνσή του. Ἡ κυριολεκτική ἀπουσία κάθε μεταφορᾶς ἐνισχύει αὐτή τή διαφανή πλευρά τῆς γραφῆς, ἀφοῦ ἡ μεταφορά εἶναι ἕνας καθρέφτης πού ξαναστέλνει τήν εἰκόνα σ' ἕναν ἄλλον κι ἐδῶ οἱ καθρέφτες εἶναι τά σημεῖα καί τό βλέμμα πού τά ἑνώνει καί ἡ γλώσσα εἶναι τό ὅριο ἀπ' ὅπου ἐξαρτῶνται. Ἡ ἀλήθεια, ἀκρωτηριασμένη ἀπό τίς ἀντοχές τῆς ἀναπαράστασής της, εἶναι ἀναγκαῖο νά χρησιμοποιηθεῖ, νά μετασχηματιστεῖ (ὅπως ἀκριβῶς ἡ ἐπιθυμία). Ἡ μοναδική λοιπόν καί καθοριστική ἀξία αὐτῆς τῆς ἀναπαράστασης εἶναι ὅτι ὑπῆρξε.

* *
*

Ὁ χρόνος, τά ὑποκείμενα, δέν μεταβάλλονται στή διάρκεια τῆς ἀφήγησης, ὅπως ἕνα *τραγικό* βλέμμα θά νόμιζε. Ἀντίθετα, ἕνα μήτραγικό βλέμμα σέ μιά τραγική κατάσταση (κι ἐννοῶ αὐτή τήν ἐξόρυξη, τή δυνατότητα τοῦ βλέμματος νά αὐτο-ἐκτιμᾶται) ἀντιλαμβάνεται πώς τό μυστικιστικό εἶναι αὐτό πού δραματοποιεῖ τά σημαίνοντα, σκηνοθετεῖται τό ἴδιο, ὁδηγεῖται στά ὅρια τῆς γλώσσας, στίς ἀχανεῖς ἐκτάσεις τοῦ φανταστικοῦ (ἄν ὑπάρχει κάτι τό τραγικό σ' αὐτή τήν ἀπόπειρα εἶναι ἡ ἴδια ἡ προσπάθεια τῆς γλώσσας).

Τό φίλμ, πού θά μποροῦσε κάλλιστα νά τιτλοφορεῖται «τό φάντασμα τοῦ βλέμματος», αὐτό τοῦ ὑποκειμένου τῆς θέασης (πού

ἄλλοτε εἶναι Ἀπόν, ἄλλοτε γίνεται ὑποκείμενο τῆς ἀφήγησης κι ἄλλοτε ἀναπαραστατικό σημεῖο τοῦ ἑαυτοῦ του σ' ἕνα πίνακα-ὀφθαλμαπάτη), εἶναι τό ἰσοδύναμο τῆς ἰδεολογίας (σά φανταστικῆς παραγνώρισης τῶν πραγματικῶν συνθηκῶν) καί τοῦ μηχανισμοῦ της, δηλωμένου μέ μιά ἀνάλυση π.χ. τῆς ἐπανάληψης πού αἰωρεῖται ἀπό τίς πρῶτες εἰκόνες (ἡ κάθε ἐκδοχή τῆς εἰσόδου τοῦ Τρεντινιάν στό σπίτι τοῦ Sax ἐγγράφεται σάν ἕνα ὑλικό σημεῖο πού ἀναρρωτιέται γιά τήν ἀληθοφάνειά του, κοροϊδεύοντας τή σημασία του, ἀφοῦ σημαδεύει τόν ἐπαναπροσδιορισμό τῆς μυθοπλασίας στό χῶρο ἑνός μυθικοῦ πραγματικοῦ).

Ἡ μικρότερη σημασία γίνεται, λοιπόν, ἡ μεγαλύτερη ἀπ' αὐτή τήν ἄποψη, πού δέν ἐνδιαφέρεται γιά τήν ἀναπαράσταση: ἔτσι ἀποκαλύπτεται ἐάν τά σώματα χρησιμοποιοῦνται σάν ἀκατέργαστα σημεῖα, αὐτό πού δέν εἶναι δυνατό παρά μέ τήν πρόταξη τοῦ σημείου σάν ἀντικείμενο, ἔξω ἀπό τή σημασία, μέσα στήν ἀπόλυτη ὑλικότητά του. Γιατί ὅπως ὁ Νόμος ἀπαιτεῖ ἀπό ἕναν ἄνθρωπο νά ἀπαντᾶ ὁ ἴδιος ἀναφορικά μ' ἕνα κείμενο ἐξωτερικό γι' αὐτόν καί ταυτόσημο γιά ἕναν ἄλλο, πού συμπίπτει μέ τήν ἀναπαράστασή του, ἔτσι καί ἡ ἰδεολογία σχεδιάζει στό λόγο ἕνα ρόλο ἀναπαραστατικό. Ἀλλά μποροῦμε τότε νά καταλάβουμε τί ὑπάρχει στό ἐσωτερικό τοῦ λόγου πού προκαλεῖ τήν περιπέτεια τοῦ Grillet: ἀποφεύγοντας νά ποῦμε ὅτι ὁ λόγος ἔχει πάντα δίκαιο, ἀντίθετα μέ τήν αἰτιολογία τῆς παράβασης, ἐνδιαφέρει αὐτό πού ὁ λόγος ἀναπαράγει σιωπηρά καθεαυτός, αὐτό πού ἡ παράβαση συναντάει στήν ἠχώ του· μᾶς ἐνδιαφέρει ὁ λόγος, ὅπως ἡ ἐπίσημη ὁμιλία, ἀλλά ἐπίσης, ὅπως ἡ ἀκατάπαυστη σκέψη κάθε ἀνθρώπου μέσα στό σῶμα του. Ἀναφορικά μέ τή γλώσσα, πού μπορεῖ συνειδητά νά πλάσει ἀπό ἕνα μύθο μιά πραγματικότητα: μετατρέπει μιά εἰκόνα σέ εἰκόνα τοῦ λόγου, ὁ Νόμος εἶναι περιγράψιμος πίσω της, εἶναι αὐτός στόν ὁποῖο ἡ μεταφορά κατευθύνει, ἡ νεύρωση κάθε μυθολογίας (κάθε φιλοσοφικοῦ συστήματος) καί κατά μείζονα λόγο κάθε «ἀνθρωπισμοῦ» (1) πού ἐδράζεται στή φυσικότητα (στήν ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ).

Ἡ παρατήρηση μετατίθεται διαρκῶς, σχεδόν ὁμοκεντρικά, μέ προσδιορισμούς (τό μοντάζ ἐπιταχύνεται ὅσο ἀτονεῖ ἡ μνήμη), μέ θεατρικές μεθόδους («ἡ σκηνή παρουσιάζει»), μέ φαντασματικές ἀναγνωρίσεις ἀντικρουόμενες, χωρίς νά μποροῦμε νά μιλήσουμε γιά ἐπαγωγική κίνηση, ἀφοῦ κάθε φορά ἕνα καινούριο στοιχεῖο ἔχει τοποθετηθεῖ, ἕνα παλιότερο ἔχει προσδιοριστεῖ, σημειώνοντας μιά πρόοδο (ὅμοια μέ τίς διαδικασίες τοῦ παιδικοῦ παιχνιδιοῦ) καθόλου μάταιη, ἀφοῦ ἀναδείχνει τό πραγματικό τοῦ φίλμ μέσα ἀπό ἕνα fading, ἐξαφανίζοντας κάθε ἄλλη ἐντύπωση πραγματικοῦ. Αὐτό τό fading, ἡ ἔξοδος ἀπ' τό πραγματικό τοῦ ὑποκειμένου, συνίσταται σέ μιά ἀπώλεια τῆς ὅρασης (τοῦ καθιερωμένου τρόπου ὅρασης): νά ἡ ἐξόρυξη, ἡ παρουσία ἀπ' τή σκοπιά τῆς ἀπουσίας, ἡ παρουσία στό πουθενά. *Συμμετοχή σ' αὐτό τό παιχνίδι σημαίνει ἐπικύρωση τῆς γλώσσας.*

1) Θά 'πρεπε μᾶλλον νά μιλήσουμε γιά τόν ταξικό ἀνθρωπομορφισμό στόν ὁποῖο τείνει κάθε μύθος, ὅπως πολύ σωστά παρατηρεῖ ὁ Barthes στίς Mythologies.

* *
*

Ἐπειδή λοιπόν δέν ἔχουμε μιά ἀναπαράσταση ἱκανή νά ἐξηγήσει, νά οἰκειοποιηθεῖ (νά ἐπιβάλλει τόν πόθο τοῦ πραγματικοῦ), ἡ ἀνάγνωση (κάποια ἀνάγνωση) ἐπιχειρεῖ νά ταξινομήσει: οἱ Κύριοι καί οἱ Σκλάβοι,

ὁ σαδισμός, ὁ φασισμός· τό ὄνομα πού θά ἀποκαταστήσει τήν τάξη ἀνασύρθηκε ἀπό τ' ἀρχεῖα τοῦ θετικισμοῦ γιά μιά ἀκόμα φορά. Ἡ ἀνάγνωση τοῦ ρομαντικοῦ ἤ τοῦ νατουραλιστικοῦ κειμένου ἔχει μεταβληθεῖ σέ ρομαντική, νατουραλιστική ἀνάγνωση. Ὁ,τιδήποτε ξεπηδάει ἀπ' αὐτό τό οἰκεῖο πλέγμα ἀπορρίπτεται μέ κάποιον πρόχειρο ἀφορισμό πού ὑπερασπίζεται τήν καθολικότητα τοῦ διατυπωμένου (2) ἐξοστρακίζοντας τήν αὐτάρκεια τοῦ δια-τυπώματος. Εἶναι πάλι αὐτό τό «τί θέλει νά πεῖ» πού μᾶς ὁδηγεῖ κατευθείαν στό ὑποκείμενο τῆς ἔκφρασης ἀπ' τό ὁποῖο πρέπει νά δανειστοῦμε κάποια ἑρμηνευτική μέθοδο (τή δική του) καί στοῦ ὁποίου τό σύστημα ἀναφορῶν πρέπει νά ἀνατρέχουμε γιά νά ἀνακαλύψουμε τίς «σημασίες».

Ἀλλά ποιές σημασίες; Στό κείμενο τοῦ Grillet, τά ἀντικείμενα κυκλοφοροῦν ἤ ἀποθησαυρίζουν τό βλέμμα πού τά κοιτάζει, ἀπεμπολοῦν τόν πόθο πού τά μαστίζει, γελοιοποιοῦν τή σημασία πού ἐπιχειρεῖ νά προσδώσει σ' αὐτά μιά κυρίαρχη λογική πού πασχίζει νά τά ὑποτάξει σέ μιά χρηστική κι ἐπομένως ἐξωτερική λειτουργία καί νά τά ἀπωθήσει μόλις ἐκπληρώσουν τό ρόλο τους σάν ἀξεσουάρ τῆς τρέχουσας ψυχολογίας τῶν ἡρώων τῆς μυθοπλασίας. Ἄς θυμηθοῦμε τόν ἴδιο τόν Grillet: «Ὅσο γιά τά πρόσωπα τῆς μυθοπλασίας, θά μποροῦσαν τά ἴδια νά 'ναι πλούσια σέ πολλαπλές δυνατές ἑρμηνεῖες· θά μποροῦσαν ἀνάλογα μέ τίς διαθέσεις τοῦ καθενός νά δώσουν ἀφορμή γιά κάθε σχόλιο... Θ' ἀντιληφθοῦμε ἀμέσως τήν ἀδιαφορία τους γι' αὐτά τά δῆθεν πλούτη. Ἐνῶ ὁ παραδοσιακός ἥρωας διαρκῶς ἐκλιπαρεῖται, ἐνῶ εἶναι ἀπό πρίν ἐξαγορασμένος, καταστρεμμένος ἀπ' αὐτές τίς ἑρμηνεῖες... ὁ μελλοντικός ἥρωας θά παραμείνει ἐκεῖ... Εἶναι παράδοξο ὅτι τά ἔργα πού στηρίζονται στό ἀστυνομικό δράμα μᾶς δίνουν μιά ἀρκετά σωστή εἰκόνα αὐτῆς τῆς κατάστασης. Τά στοιχεῖα πού συγκεντρώνονται ἀπό τούς Ἐπιθεωρητές — ἕνα ἀντικείμενο πού ἐγκαταλείφτηκε στόν τόπο τοῦ ἐγκλήματος, μιά κίνηση πού ἀποτυπώθηκε σέ φωτογραφία, μιά φράση πού ἀκούστηκε ἀπό μάρτυρα — μοιάζουν κυρίως στήν ἀρχή νά καλοῦν σέ μιά ἐξήγηση, νά μήν ὑπάρχουν παρά βάσει τοῦ ρόλου τους σέ μιά ὑπόθεση πού τά ξεπερνᾶ. Νά πού κιόλας ἀρχίζουν νά σκαρώνονται οἱ θεωρίες: Ὁ ἀνακριτής δοκιμάζει νά στήσει ἕναν λογικό κι ἀπαραίτητο σύνδεσμο ἀνάμεσα στά πράγματα· πιστεύουμε πώς ὅλα θά λυθοῦν μέσα σ' ἕνα καινό φάκελο ἀπό αἴτια καί συνέπειες, προσθέσεις καί συντυχίες... Μά ἡ ἱστορία ἀρχίζει νά παίρνει διαστάσεις μέ τρόπο ἀνησυχητικό: οἱ μάρτυρες διαφωνοῦν, ὁ κατηγορούμενος πολλαπλασιάζει τά ἄλλοθι, νέα στοιχεῖα ξεπηδοῦν, πού δέν τά εἶχαν λάβει ὑπ' ὄψη... Καί πρέπει πάντα νά ἐπιστρέψουμε σέ ἐνδείξεις πού ἔχουν καταγραφεῖ: ἡ ἀκριβής θέση ἑνός ἐπίπλου, τό σχῆμα κι ἡ συχνότητα ἑνός ἀποτυπώματος, ἡ λέξη ἡ γραμμένη σ' ἕνα μήνυμα. Ἔχεις τήν ἐντύπωση ὅτι τίποτε ἄλλο *ἀληθινό* δέν ὑπάρχει. Μποροῦν νά κρύβουν ἕνα μυστήριο ἤ νά τό προδίνουν, αὐτά τά στοιχεῖα πού κοροϊδεύουν τά συστήματα ἔχουν μιά ἰδιότητα σαφή: νά βρίσκονται *ἐκεῖ*» (3).

Λές καί τό «Παιχνίδι μέ τή φωτιά», φτιάχτηκε ἀκριβῶς γιά νά θεμελιώσει αὐτές τίς παρατηρήσεις τοῦ Grillet: οἱ καθρέφτες, τά πορτραῖτα, ἡ ἴδια ἡ λειτουργία τῶν ρακόρ,τά champs-contre-champs πού διαλύονται σ' ἕνα κυκεώνα βλεμμάτων, τῶν ὁποίων τά νήματα κατευθύνουν σέ μιά μοναδική πραγματικότητα, αὐτήν τοῦ φιλμικοῦ κειμένου. Αὐτή ἡ ἀκατανόητη γιά πολλούς σημαίνουσα ἁλυσίδα ἔχει σκοπό νά προκαλέσει τήν ἴδια τήν ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ, νά ἀνασύρει κάθε ἀναλογία ἀπ' τά γεωμετρικά μεγέθη πού τήν ἐγκλωβίζουν,

2) Σάν διατυπωμένο ἐννοῶ αὐτό πού ἀναγκαστικά παραπέμπει στό ὑποκείμενο τῆς διατύπωσης, ἀπό τήν ἴδια τή συντακτική του δομή. Ἀντίθετα, τό διατύπωμα μπορεῖ νά ἀγνοήσει τήν ἀποκάλυψη τοῦ ὑποκειμένου του, νά ἀκυρώσει ἔτσι κάθε διαδικασία ἀναρ-ρόφησης τοῦ σημείου, νά καταστρέψει τή διαφάνεια, νά ἐπικαλεστεῖ μονάχα τήν ὑλικότητά του.

3) Alain Robbe - Grillet: «Ἕνας δρόμος γιά τό μελλοντικό μυθιστόρημα» (1956).

νά ἀποδείξει πώς ὑπάρχει κάποιο πραγματικό, τό πραγματικό τοῦ φίλμ, στό ὁποῖο πρέπει νά προσαρμοστεῖ κάθε ἄλλο καί — γιατί ὄχι; — νά ἀντλήσει ἀπ' αὐτό τό δικαίωμα τῆς ὑλικότητάς του.

Ὅσο λοιπόν ἡ ψευδαίσθηση τοῦ πραγματικοῦ τοῦ θεατῆ, θά ἐκλιπαρεῖ τήν ἐπιβεβαίωσή της στήν ταινία, ἄλλο τόσο ἡ τελευταία θά παρουσιάζεται παράλογη, στό βαθμό πού συντρίβει κάθε ἠθική στάση ἀπέναντι στά ἀντικείμενα καί τόν πόθο πού τά συναρμόζει, στό βαθμό πού ἡ φερεγγυότητά της δέν πηγάζει ἀπό τά κάτοπτρα τῆς ἰδεολογίας καί στό βαθμό πού ἀρνεῖται νά βαλσαμώσει τή μάσκα τοῦ ὑποκειμένου θέασης. Εἶναι γιατί αὐτό τό ὑποκείμενο τίθεται μέσα στήν ἀφήγηση, δίχως ν'ἀποκόπτει τόν ὀμφάλιο λῶρο πού τό συνδέει μέ τό φανταστικό τῆς γραφῆς, μερικές φορές σά σκεῦος, σά διακοσμητικό, σάν προπομπός τῆς διαστροφῆς, τῆς ἀκολασίας, πάντα ὅμως σάν ὑποκείμενο γλωσσικῆς ἔκφρασης.

Αὐτό πού ξενίζει στόν Grillet εἶναι τό ζητούμενο τῆς ἀφήγησης. Βρισκόμαστε μπροστά στήν ἀφήγηση κάποιας ἱστορίας κι ἄν ὄχι μέ ποιούς κώδικες μποροῦμε νά περάσουμε στό ἐσωτερικό μιᾶς σχέσης, νά ἀντιληφθοῦμε τό νόημα τῶν εἰκόνων; Ἡ ἀπάντηση ἀναφύεται ἐνάντια σέ κάθε θεολογική ἀντίληψη πού ἐπιμένει νά διαιωνίζει τή συνέχεια τῆς Δημιουργίας σέ ἑπτά ἐπεισόδια, πού ἀναζητάει ἀπεγνωσμένα τήν ἀρωγή τοῦ πανταχοῦ παρόντα ἀφηγητῆ, πού θέλει νά γνωρίζει τή Βίβλο ἀπ' ὅπου προέρχεται ἡ δωρεά τῶν ἀντικειμένων καί κυρίως νά μπορεῖ νά μαντέψει τό μέλλον καί τό τέλος τους. Ἕνας ἀφηγητής, πού ἔχει τήν ἐξουσία νά ἐπαναφέρει τά πράγματα στήν τάξη, εἶναι ἀλήθεια πώς ἀπουσιάζει. Ἡ ἀνάγνωση, λοιπόν, δέν εἶναι δυνατή παρά μόνο μέσα ἀπό μιά γραφή πού ἀναγνωρίζει τή *ραφή* της· ἡ ραφή εἶναι αὐτή πού παράγει τήν ἔννοια τοῦ φιλμικοῦ κειμένου. Τό κείμενο δέν ὑπάρχει παρά ἔξω ἀπό ἕνα τεμαχισμό: ἡ διαδικασία του εἶναι κρυμμένη μέσα σέ μιά ἀντίφαση ἡ ὁποία δομεῖ ἄλλοτε τό ὑλικό κι ἄλλοτε τό παιχνίδι, τή σκηνή ἤ τόν διαλεκτικό μετασχηματισμό τους.

Ἡ γραφή πού ἀναγνωρίζει τή ραφή εἶναι ἀδύνατο νά ἀκυρωθεῖ μέ τό κλασικό, ἀναπαραστατικό τρόπο: αὐτό πού γράφει εἶναι πάντα ἕνα κομμάτι τοῦ ἑαυτοῦ της. Πραγματοποιεῖ μέ τή ραφή μιά τομή ἀνάμεσα σέ δύο σύνολα (δύο ἀσυμβίβαστα σώματα τῆς γλώσσας), προτείνει τά πεδία τῆς ἀνάγνωσής της (τό ντεκουπάζ, τό σύνταγμα, τή λογική), τίς ἐπιφάνειες ὅπου ἐργάζεται, τά γλιστρήματα πάνω σ' αὐτά τά πεδία. Ὁ Grillet ἀποσαφηνίζει ὁριστικά τό ἀντιφατικό σῶμα τοῦ φιλμικοῦ κειμένου πού δέν εἶναι μιά γλώσσα, ἀλλά, κάθε στιγμή, ἡ καταστροφή μιᾶς γλώσσας ἡ ὁποία στό ἐσωτερικό τοῦ κώδικα, διαστρέφει αὐτόν τόν κώδικα καί τοῦ δίνει μιά *γλωσσική* δομή. Αὐτή ἡ καταστροφή, αὐτή ἡ ἄρνηση, ἐξηγοῦνται ἀπό μιά θεωρία πού ἀποτελεῖ πιά τή γλώσσα αὐτῆς τῆς καταστροφῆς τῆς γλώσσας (τοῦ συνόλου τῆς ἀναγκαίας ἐργασίας ὥστε νά τεθεῖ μιά γλώσσα, νά ἀναπτυχθεῖ, νά καταργηθεῖ). Αὐτή ἡ θεωρία (μέ ὁρμητήριο τή ραφή) ἐκθέτει ἐπιτέλους τόν φάκελο αὐτοῦ πού κρύβεται κάτω ἀπό τό ὄνομα· ἐπεξεργάζεται τούς πραγματικούς (οἰκονομικούς) ὅρους καί τούς ὅρους σβησίματος τῆς φιλμικῆς γραφῆς, διαγράφοντας κάθε «σταθερότητα» πού ἔχει τό «ἔργο»: *ἡ γλώσσα, ἐπομένως, λειτουργεῖ σάν πλεόνασμα, σάν ὑπεραξία, δέν μπορεῖ νά ἀποκλειστεῖ στήν ἀνταλλαγή. (4).*

*

4) Ἡ ἀφήγηση δέν προσφέρει τίποτα γιά νά δεῖς, δέ μιμεῖται· τό πάθος πού μπορεῖ νά μᾶς φλογίσει κατά τήν ἀνάγνωση ὁποιουδήποτε ἀφηγήματος δέν εἶναι ἐκεῖνο μιᾶς «θέασης» (στήν πραγματικότητα, δέ «βλέπουμε» τίποτα), εἶναι ἐκεῖνο τοῦ νοήματος, δηλαδή μιᾶς ἀνώτερης τάξης σχέσεων πού κατέχει ἐπίσης τίς συγκινήσεις της, τίς ἐλπίδες της, τίς ἀπειλές της, τούς θριάμβους της: αὐτό πού «τρέχει» μέσα στήν ἀφήγηση δέν εἶναι ἀναφορικῆς τάξης, τῆς τάξης τοῦ πραγματικοῦ, «αὐτό πού συμβαίνει» εἶναι ἡ γλώσσα ὁλομόναχη, ἡ περιπέτεια τῆς γλώσσας τῆς ὁποίας ὁ ἐρχομός δέν παύει ποτέ νά γιορτάζεται. (Rolan Barthes, Poetique du recit)

Ἡ γραφή τοῦ Grillet δέν ἐπιθυμεῖ, εἶναι τό ἴδιο τό ἀντικείμενο τῆς ἐπιθυμίας τήν ὁποία ζητάει νά ἰδιοποιηθεῖ μέσα ἀπό τήν παραγωγή ἑνός κατευθυνόμενου λόγου πού ἀνήκει στήν τάξη τοῦ Νόμου. Ὅμως, νά πού ἡ μέγγενη τῆς γραφῆς διαστρέφει τόν πόθο κι ἀντί νά τόν ἀνα-λάβει, τόν περιπλέκει σ' ἕνα αἴνιγμα ὅπου τά ὑποκείμενα τελοῦν σέ μιά διαρκή ἐκκρεμότητα, δέν εἶναι πιά τά ὑποκείμενα τῆς γνώσης καί τῆς ἐπένδυσής της.

*

Ὁ Τρεντινιάν ἐγγράφεται στή μυθοπλασία σάν τό κατ' ἐξοχή ὑποκείμενο, ἱκανό νά παρακολουθεῖ κάθε στιγμή τά διαδραματιζόμενα· εἶναι αὐτός ὁ πανίσχυρος ἀπών πού κι ὅταν δέ μετέχει στή δράση, κατευθύνει τά νήματά της, τή σκηνοθετεῖ. Ὁ Τρεντινιάν δέν παραχωρεῖ στούς ἄλλους καμιά ἐλευθερία παραπάνω ἀπ' αὐτήν πού διευκολύνει τόν πόθο του· ὁ κώδικας τοῦ Τρεντινιάν εἶναι λοιπόν *φασιστικός:* δέν ἐπιτρέπει, ἀλλά ὑποχρεώνει. Ὅμως ἀπό ποῦ ἀντλεῖ τήν παντοδυναμία του; Στό ἐσωτερικό τοῦ κειμένου πραγματώνεται μιά βλασφημία: ὁ Sax (Φιλίπ Νουαρέ) ἐγκαταλείπει οἰκειοθελῶς τό ρόλο τοῦ Πατέρα (ἰδανικά εὐνουχισμένου: δέν ἔχει τή γυναίκα, δέν ἔχει τήν κόρη (ἔχει τό χρῆμα κι ἐπομένως τήν ἱκανότητα νά σκηνοθετεῖ-ἀναπαράγει τόν εὐνουχισμό του) πού τοῦ προορίζει ἡ μυθοπλασία καί ὁ ὁποῖος διαρρηγνύεται στήν ἀναπαράσταση τῆς ἀδυναμίας του: Ἡ Καρολίνα προτιμάει ἕναν ἄλλο ἄνδρα (Τρεντινιάν) ὁ ὁποῖος ἀναπαριστάνει τήν ἐκπλήρωση τῆς ἐπιθυμίας τοῦ Sax (Sex;) μιά πού σ' αὐτόν ἐκχωρεῖ τήν πράξη πού ὁ ἴδιος εἶναι ἀνήμπορος νά πραγματοποιήσει.

Ἡ ἐπανάληψη τῶν ἴδιων σκηνῶν μέσα στή ἀ-χρονικότητα τοῦ μύθου (ἐπανάληψη πού ξενίζει), παράγει τήν ἐμφάνιση πού διευθύνει τή σχέση τῶν τριῶν προσώπων μέσα ἀπό τούς μετασχηματισμούς πού ὑφίστανται καί μέσα ἀπό τή συντακτική μονιμότητα πού συμπεραίνεται ἀπό τήν ἐπανάληψή τους. Ἐπιβεβαιώνεται ἔτσι ὅτι ἡ γνώση τοῦ Sax πάνω στόν πόθο (καί κατ' ἀρχάς τόν πόθο τῆς Καρολίνα) εἶναι σχετική μέ τήν ἐξαίρεσή του ἀπό τό πεδίο αὐτοῦ τοῦ πόθου καί τήν ἀδυναμία του νά τόν ὑποκινήσει· ἐπίσης ὅτι εἶναι ἕνας εὐνουχισμένος σκηνοθέτης καί ὅτι ἡ ἀνάπτυξη τῆς βλάσφημης πρότασης χρησίμευσε γιά νά τόν παράγει τέτοιον ὥστε νά ἀρνιέται τόν ἑαυτό του μέσα σ' αὐτή τήν ἀναπαράσταση (καί νά ἐμφανίζεται πάλι στά ὄνειρα τῆς Καρολίνα σάν βιαστής, σάν ὑποκείμενο, δηλαδή, μιᾶς ἀποστέρησης πού διακινεῖται). Τί πιό λογικό καί ἀναμενόμενο ἀπό τό θάνατο ἑνός πατέρα πού στό συμβολικό ἐπίπεδο τῆς μυθοπλασίας ἐμφανίζεται ἀπό τήν ἀρχή σάν ἕνας Νεκρός Πατέρας;

Ἀλλά οἱ φανερές ἀντιστοιχίες δέν ἐξαντλοῦν τήν ἀνάγνωση τῆς ταινίας ἀπ' τό γεγονός ὅτι ἐάν αὐτές φανερώνουν τή σεξουαλική κατάσταση τῶν ἡρώων τοῦ μύθου, οἱ σκηνές καί οἱ εἰκόνες ὅπου οἱ ἀντιστοιχίες αὐτές παράγονται, τίς περιέχουν μέσα σέ μιά ἀναπαράσταση πού τίς διαστρέφει συνέχεια. Αὐτή ἡ διαστροφή πηγάζει ἀπό τήν ἐγγραφή ὅλων αὐτῶν τῶν στερεότυπων μέσα στό χῶρο ἑνός ἐρωτικοῦ φαντάσματος: εἶναι ὁ ἐρωτικός χῶρος ὅπου ὅλη ἡ μυθοπλασία μπορεῖ νά ἀναλογιστεῖ τόν ἑαυτό της στή συνάρθρωση τῶν προτάσεων πού ἐπενδύει μέσα στή λογική τῆς βλασφημίας της: ὁ «θεατρικός» χῶρος, ὁ Πύργος τοῦ Σίλλιγκ. Ἡ κοινωνία εἶναι τοποθετημένη στό κέντρο αὐτῆς τῆς ἰδεολογίας· ἀπ' τήν ἄλλη πλευρά τά σχέδια τῶν ἀνεστραμ-

μένων ἤ μυστικῶν κοινωνιῶν εἶναι ἐπεξεργασμένα: στό βάθος τῶν κλειστῶν σπιτιῶν καί τῶν χαμένων πύργων, ὅπου ξετυλίγεται μιά ἀφήγηση τῆς διαστροφῆς, ὑποδαυλίζεται μιά καθολική ἀνατροπή: τό διεστραμμένο κείμενο, κλεισμένο ἀπό τή νεύρωση στίς φυλακές τῶν εἰκόνων, τή συμπεριλαμβάνει μέ τή σειρά του καί τήν κλείνει μέ μόνη τή δύναμη τῆς ἀφήγησης. Ἡ γεωμετρική τάξη πού βασιλεύει στό κρησφύγετο τῆς διαστροφῆς, στό καθαρτήριο τῶν παρθένων, εἶναι ἀκριβῶς αὐτή πού διακρίνει τήν *ἀνατροπή*, τήν *παράβαση* ἀπό μιά ἁπλή παράκαμψη, μία ὑπεκφυγή. Ὅσα διεξάγονται ἐκεῖ (καί μᾶς θυμίζουν διαρκῶς τό Sade), δέ διατυπώνουν τή διπλή βλασφημία τοῦ Grillet (νά ποθεῖ τήν παρθένα, νά προικίζει τό Θεό μέ τόν φαλλό) παρά γιά νά κατηγορήσουν καλύτερα τήν ἀδυναμία τοῦ Sax καί τή φετιχοποίηση τῆς Καρολίνα, γιά νά ἀνατρέψουν τό ἀστικό κλισέ χωρίζοντάς το στά δύο, παράγοντας τό ἕνα μέσα στό ρόλο ἑνός προαγωγοῦ (Sax) καί τό ἄλλο μέσω μιᾶς πόρνης (Καρολίνα), μέσα στά ὁποῖα τά δυό πρόσωπα φτάνουν νά φαντάζονται τούς ἑαυτούς τους (5). Ὅλος ὁ ρεαλισμός τῆς γραφῆς τοῦ Grillet στηρίζεται στήν ἄρνησή του νά προσδώσει στά πρόσωπα μιά θέση ἄλλη ἀπ᾽αὐτή τήν ὁποία ὁ προσδιορισμός τῶν σημαινόντων στή μυθοπλασία τούς ἔχει ἀναθέσει. Αὐτός λοιπόν ὁ εὐνουχισμός καί ἡ ἀδυναμία τοῦ ἑνός καί τοῦ ἄλλου νά θεωρηθοῦν ἔξω ἀπ᾽ τό πεδίο μιᾶς διεστραμμένης ἀναπαράστασης πού δέν περιέχει τό σέξ παρά μόνο μέσω τῆς ἀπάρνησης πού διατυπώνει ἡ βλασφημία (ἡ Καρολίνα καθίσταται κοινωνός-συμμέτοχος τοῦ συμβολικοῦ εὐνουχισμοῦ τοῦ Πατέρα στή

5) Ἄν ὑπάρχει κάποιος ἀστικός ἐρωτικός κώδικας, ἀναγνωρίσιμος σ᾽ ὅλα τά μυθιστορήματα τοῦ 16ου αἰώνα, παραμορφώνεται διαρκῶς, δίχως νά πολτοποιεῖται, ἐπιτρέποντας ἔτσι τήν κριτική τῆς ἴδιας τῆς ἰδεολογίας πού τόν παρήγαγε.

σκηνή τῆς διεστραμμένης μίμησης τοῦ Ὀθέλλου), εἶναι μπλεγμένα μέσα σ' ἕνα παιχνίδι τοῦ κειμένου, τέτοιο πού μᾶς κάνει νά καταλάβουμε πώς αὐτό τό γραφτό πάνω στόν εὐνουχισμό δέν προέρχεται ἀπό τίποτα ἄλλο πέρα ἀπ' τό σημαντικό χῶρο πού τόν περιέχει. Ἀφοῦ λοιπόν τό πραγματικό εἶναι ἀδύνατο, ἡ ταινία δέν ἐπιτρέπει ἄλλη ἀνάγνωση ἀπ' αὐτή πού τό κείμενο σέ προκαλεῖ νά κάνεις καί πού ὁδηγεῖ σέ μιά λογική πού ἀνακαλύπτεται μονάχα ἀπ' τή γραφή (κι ὄχι κάποιες ἀναδρομικές ἐντυπώσεις τοῦ ἀσυνείδητου ὑπερπροσδιορισμοῦ τοῦ κειμένου). Τοῦτο τό κείμενο διατρυπᾶ τίς ἴδιες τίς ἰδεολογικές προϋποθέσεις του καί μηχανεύεται τό ἀδιέξοδό τους: ἄν ὁ Sax εἶναι ὁ Sade, αὐτό συμβαίνει γιά νά διακηρυχτεῖ τό δικαίωμα ὅλων γιά τή σεξουαλική ἡδονή. Ὁ Grillet φανερώνει ἀμέσως μέσα σέ ποιά προβληματική (μυθοπλαστική/πραγματική) ἐγγράφεται αὐτή ἡ ἰδεολογία: αὐτήν ἑνός ἀπαγορευμένου (θρησκευτικοῦ) λόγου πού ἡ βλασφημία καταγγέλλει ἤ αὐτήν μιᾶς σχέσης (Κυρίου μέ Σκλάβο) μέσα στή μυθοπλασία τοῦ εὐνουχισμοῦ/φετιχοποίησης, σκηνοθετημένη ἀπό δύο πρόσωπα πού ἐπαναλαμβάνουν τόν παροδικό ρόλο τοῦ Κυρίου (ὁ Sax πού ἐκχωρεῖ τό δικαίωμά του στόν Τρεντινιάν). Ἡ γραφή τοῦ Grillet εἶναι μιά βλασφημία γιά τόν ἴδιο τόν σκοπό τῆς μυθοπλασίας, δέν ὀνομάζει τό πραγματικό, τό ἀναφέρει, ἀρνεῖται νά τό περιγράψει ἀναπαριστάνοντάς το καί γι' αὐτό τό δημιουργεῖ, τό *σκηνογραφεῖ*, τοῦ ἀφαιρεῖ τήν αἰώνια καί ἀκατάλυτη ἀξία: αὐτό ἀκριβῶς θ' ἀποκαλέσουμε *ἐργασία τῆς γραφῆς* (6).

Αὐτό τό παιχνίδι τῶν ἀντιστοιχιῶν πού σχολιάζονται, διώκονται ἤ καταργοῦνται ἀμοιβαῖα, ἐγγράφεται μέσα στή μοναδική προοπτική τοῦ θανάτου: ἀλλ' ἑνός θανάτου πού ἔχει μετατραπεῖ σέ φάντασμα, τοῦ ὁποίου τό ἀτέλειωτο τέλος τῆς ταινίας ἔρχεται νά ὑπογραμμίσει τό χαρακτήρα: *ἕνα ρητορικό τέχνασμα*. Πραγματικά, ὅλα ὅσα διεξάγονται σάν πράξη σ' ὁλόκληρο τό φίλμ δέν ἀποτελοῦν παρά τήν ὑπαγόρευση, τήν προτροπή τοῦ φαντάσματος: ἔχουν κιόλας διατυπωθεῖ «προφητικά» ἀπό τήν πρώτη σκηνή, ἀπό τόν ἴδιο τόν Πατέρα-Σκηνοθέτη καί ὑπάρχουν γραμμένα σάν ἡ ἀρχική ἰδέα ἑνός ντεκουπάζ· τά ἴχνη τῆς γραφῆς ξαναγυρίζουν ἐπικαθορίζοντας τήν ἀνάπτυξη τοῦ μύθου.

*

Ἡ γραφή τοῦ Grillet, πού δείχνει μοναδικό σκοπό νά σημάνει αὐτόν τόν ἀπωθημένο εὐνουχισμό/φετιχισμό μέσα ἀπό τά μασκαρέματα καί τούς ἀναδιπλασιασμούς τῶν προσώπων, τῶν πράξεων καί τῶν ἀποτελεσμάτων τους, ἐπιχειρεῖ, ὅταν ἡ βλασφημία ἔχει τελειωθεῖ,— μέ τήν ἐμπορευματοποίηση τῆς Παρθένας (Καρολίνα), τόν ἐξευτελισμό τοῦ Πατέρα (Sax) καί τήν ἀνάδειξη τοῦ Γυιοῦ (Τρεντινιάν) πού ὑποκαθιστᾶ τό Νόμο του — τήν ἔξοδο στό κοινωνικό, καταγγέλλοντας τή διαστροφή πού παρήγαγε (διαστροφή ἀνήμπορη νά ξεχαστεῖ μιᾶς καί γραμμένη) μέ μιά σειρά σημαίνοντων συνδυασμῶν πού ἐπιδροῦν ἀναδρομικά σ' ὅλο τόν προηγούμενο κορμό τοῦ φίλμ καί συνίστανται σ' ἕνα *παιχνίδι μέ τή φωτιά* πού βιάζει κάθε ἄλλη πραγματικότητα πέρα ἀπό ἐκείνη τῆς μυθοπλασίας. Ἄν λοιπόν εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἡ μυθοπλασία δέν ἔχει τέλος, τότε οἱ τελευταῖες σκηνές τῆς ταινίας παράγουν τήν ἐντύπωση ἑνός περι-κειμένου πού ἁπλά σκιαγραφεῖ ἕναν σχεδόν ἀχανή χῶρο (τέτοιον πού νά μπορεῖ νά ἀναπτύξει κάθε ἀφήγηση) στόν ὁποῖο κάθε ἐκδοχή εἶναι πιθανή. Νά λοιπόν, ἡ ἴδια ἡ

6) Ἄς θυμηθοῦμε πάλι τόν Barthes: ἡ ἀξιολόγηση ὅλων τῶν κειμένων δέν μπορεῖ νά ἔρθει οὔτε ἀπό τήν ἐπιστήμη, γιατί ἡ ἐπιστήμη δέν ἀξιολογεῖ, οὔτε ἀπό τήν ἰδεολογία, γιατί ἡ ἰδεολογική ἀξία ἑνός κειμένου (ἠθική, αἰσθητική, πολιτική κλπ.) εἶναι μιά ἀξία ἀναπαραστατική κι ὄχι παραγωγική (ἡ ἰδεολογία «ἀντανακλᾶ», δέν ἐργάζεται). Ἡ ἀξιολόγησή μας δέν μπορεῖ νά βασιστεῖ παρά σέ μιά πρακτική: τήν πρακτική τῆς γραφῆς. (Rolan Barthes, S/Z).

φύση τῆς γλώσσας (συνθήκης τοῦ ἀσυνείδητου) πού σχηματίζεται σάν ἕνα ἀρχεῖο, μιά ἀνεξάντλητη παρακαταθήκη ἀλληλοσυγκρουόμενων λόγων πού στέκονται ἀντιμέτωποι στούς συλλαβισμούς της. Αὐτό τό παιχνίδι συνίσταται σάν τό ἀπόλυτο (καί ὁμολογημένο) ἀδιέξοδο τοῦ Δημιουργοῦ, σάν τήν τελευταία εὐκαιρία του νά κυριαρχήσει πάνω σέ ἕνα ὑλικό πού ἔχει ἤδη διατυπωθεῖ, νά πειστεῖ ὅτι ἐξακολουθεῖ νά διατηρεῖ τή δυνατότητα παραγωγῆς ἑνός καινούριου λόγου.

Κι ὥς ἕνα βαθμό τά καταφέρνει: τό δεδομένο: ἕνας εὐνουχισμένος Πατέρας ποθεῖ μιά Γυναίκα — φετίχ. Τά ἐνδεχόμενα; (1) ὁ συμβολικός εὐνουχισμός τοῦ ἄντρα μεταγράφεται (ἄρα κατοχυρώνεται) στό πραγματικό τοῦ φίλμ, (2) ἡ γυναίκα δέν ὑπάρχει, (3) ἡ γυναίκα μετασχηματίζεται σ' ἕνα πολύ συγκεκριμένο φετίχ· πρόκειται γιά τήν ἀπώθηση, τή διαστρέβλωση ἑνός πόθου μέ μέσο τό μασκάρεμα: ἡ γυναίκα μεταμφιέζεται σέ ἄντρα, χάνοντας ἔτσι τό φύλο της καί καθόλου συμπτωματικά αὐτός ὁ ἄντρας εἶναι ὁ νόμιμος ἐκπρόσωπος — ἀντικαταστάτης τοῦ Πατέρα, (4) ἕνα μυθοπλαστικό σκάνδαλο πού ἀδυνατοῦμε ν' ἀναγνωρίσουμε σάν παράβαση, (5) τό ἀπαγορευμένο τῆς σεξουαλικότητας πού ἔγκειται πρίν ἀπ' ὅλα στήν κατανόηση τῆς ἀναγκαιότητάς της, (6) ὁ Λόγος νά εἶναι ἡ ἀποφυγή τῆς θανάσιμης σεξουαλικότητας καί ὁ Ἄντρας νά μήν μπορεῖ νά κρατηθεῖ παρά ἀπ' τήν ὑπεκφυγή τοῦ ἀπαγορευμένου, (7) ἡ θυσία νά εἶναι μοναδική διέξοδος τοῦ Οἰδίποδα κ.ο.κ.

*

Τίποτα δέ μένει ὄρθιο πέρα ἀπό μία γραφή πού ἐπενδύει τά σημαίνοντά της μέσα σέ μιά μυθοπλασία ὅπου κάθε ἀναφορά μοιάζει ἄσκοπη. Τίποτα δέ διευθετεῖται μέσα στήν αἰσθητική ἑνός κειμένου πού ἡ ρητορική του δημιουργεῖ κάθε στιγμή ἐρωτήματα (ἡ νεύρωση δέν εἶναι ἄλλο ἀπό μιά γραμματική, ἱστορική καί συγκρίσιμη πού καταλήγει πάντα στή ρητορική). Ἐπιτέλους: ἡ φωνή τῆς συνείδησης παραχωρεῖ τή θέση της στή γραφή τῆς ἐπιθυμίας, στήν ἀπουσία κάθε φράγματος, στήν ἀέναη ἐνέργεια πού δέν καναλιζάρεται στή δύναμη τοῦ κοινωνικοῦ ἐπιστρέφοντας ἀνώδυνα σ' αὐτό. Οἱ εἰκόνες παραδίνονται, ἀπογυμνωμένες ἀπό κάθε προσωπική ἀναφορά, γιά νά φορτίσουν στό πεδίο τοῦ ναρκισσισμοῦ τοῦ θεατῆ (πού σάν τέτοιο ἀρέσκεται συνήθως νά θεωρεῖ τή συνείδηση) τό ντυναμό τῆς νεύρωσης πού τόν ἀπαλλάσσει πρίν ἀπ' ὅλα ἀπ' τό ἀδιέξοδο νά παραμείνει τέτοιος.

Τίποτα πιό βλάσφημο ἀπ' τήν ἴδια τή γραφή.

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

India Song

MARGUERITE DURAS

τῆς Mary J. Lakeland

Τό 1977 ὑπῆρξε ἕνα εἶδος θαυματουργῆς χρονιᾶς γιά τήν Marguerite Duras. Τρία νέα της φίλμ ξεκίνησαν ἐμπορικά στό Παρίσι μέσα σέ μιά περίοδο τεσσάρων μηνῶν ἀπό τό Φεβρουάριο μέχρι τόν Ἰούνιο καί ἕνα ἀπ' αὐτά, Le Camion ἐπιλέχτηκε σάν μιά ἀπό τίς ἐπίσημες Γαλλικές συμμετοχές στό Φεστιβάλ τῶν Καννῶν. Ὅλα αὐτά συνέβησαν σέ μιά περίοδο πού ἕνα ἄλλο ἀπό τά φίλμ της, τό India Song, ἄρχιζε τόν τρίτο χρόνο συνεχῶν προβολῶν σέ ἕνα Κιν/φο τῆς Ἀριστερῆς Ὄχθης καί ἀκόμα ἕνα φίλμ, τό Son nom de Uenise dans Calcutta Desert τελείωνε μιάν ἐννιάμηνη ἐμπορική πρώτη προβολή. Καί αὐτά ἰσχύουν γιά τήν ἴδια Marguerite Dyras πού μέχρι τό 1975 ἔβλεπε τά φίλμ της νά παίζονται μπροστά σέ λιγοστό κοινό σέ κιν/φους τέχνης ἤ σέ διεθνή κιν/φικά φεστιβάλ.

*

Des journees entieres dans les arbres εἶναι ἕνα ἔργο πού εἶχε πολλαπλές ἐνσωματώσεις στή δημιουργική ζωή τῆς Marguerite Duras — μ' ἕνα μυθιστόρημα τοῦ 1954, ἕνα ἔργο πού παράχθηκε τό 1968, μιά ἄλλη παραγωγή τό 1975 καί ἕνα φίλμ πού γυρίστηκε γιά τήν T.V. καί κατόπι εἶχε μιά ἐμπορική προβολή στό Παρίσι τό Φεβρουάριο τοῦ ἴδιου χρόνου. Τό φίλμ γίνηκε ἀπό τή θεατρική παραγωγή τοῦ 1975 μέ τή Madeleine Renaud στόν κύριο ρόλο. Παρ' ὅλη τή θεατρική προέλευση τοῦ φίλμ δέν ὑπῆρξαν ἐπιθέσεις ἀπό τούς κριτικούς τοῦ «φιλμαρισμένου θεάτρου». Ὅλοι συμφώνησαν ὅτι ἡ Duras παρήγαγε ἕνα φίλμ μέ τήν αὐθεντική στάμπα τῆς Duras — ὑπερβολική ἁπλότητα τῆς σκηνοθεσίας. Μακρινά πλάνα μέ μιά κάμερα πού κινιόταν σπάνια· σημασία στό διάλογο καί στό ἀντίθετό του, τή σιωπή· λυρική ποιότητα τῶν φωνῶν.

Τό Baxter, Vera Baxter γυρίστηκε καί μονταρίστηκε στίς ἀρχές τοῦ 1976, ἀλλά ἡ πρεμιέρα του στό Παρίσι καθυστέρησε μέχρι τά μέσα Ἰουνίου τοῦ ἴδιου χρόνου. Ἡ ἴδια ἡ Duras εἶχε πεῖ ὅτι στό Vera Baxter «Ἔχω ὀπισθοχωρήσει...(αὐτό) παραμένει ἕνα φίλμ πού μοῦ εἶναι ἐξωτερικό». Ὅσο ἀφορᾶ τό θέμα καί τήν ἀφηγηματική ὀργάνωση φαίνεται νά συνδέεται μέ τά φίλμ Nathalie Granger καί La Musica καί τό θεατρικό ἔργο Suzanne Andler. Σέ ἕνα πολυτελές παραθαλάσιο σπίτι, μιά γυναίκα (πού τήν ὑποδύεται ἡ Claudine Gabay) μιλᾶ σέ μιά ἄλλη γυναίκα (πού ὑποδύεται ἡ Delphine Seyring) καί πού κατά κάποιο τρόπο τῆς μοιάζει. Μιλᾶ γιά τή ζωή της σά νά μιλᾶ σέ καθρέφτη — σέ κομμάτια φράσεων πού στιγματίζονται ἀπό μακρές σιωπές. Ἀνάμεσα στό διάλογο τῶν δυό γυναικῶν ὑπάρχουν πλάνα τῆς γοητευτικῆς ὀμορφιᾶς τῆς θάλασσας, τῆς ἐξοχῆς, μιᾶς ἔρημης ἀκρογιαλιᾶς, ἑνός καταστραμμένου ἀββαείου. Τήν εἰκόνα καί τόν ἦχο συνοδεύει ἕνα παλλόμενο, ἔμμονο σόλο φλάουτου πού σύνθεσε ὁ Carlos d' Alessio, ὁ ὁποῖος ἦταν καί ὁ συνθέτης τοῦ India Song. Ἡ πραγματική ὅμως

μουσική τῆς Duras εἶναι φυσικά, πάντα ἡ μουσική τῶν λόγων.

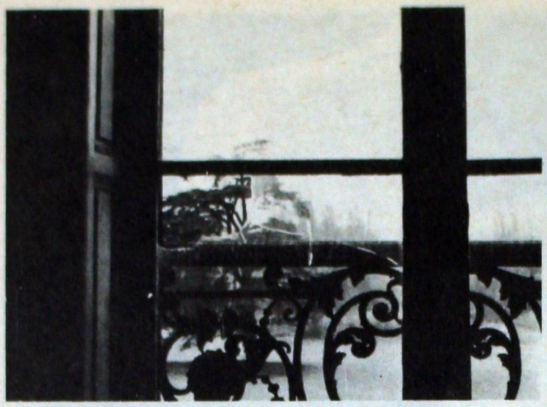
Εἶναι le Camion, τό τελευταῖο ἀπό τά τρία νέα ἔργα πού παρουσιάζει μιά ριζοσπαστικά νέα προώθηση αὐτοῦ πού ἔχει ἀποδειχθεῖ νά εἶναι τό κυρίαρχο καλλιτεχνικό ἐνδιαφέρον τῆς Duras: ἡ λειτουργία τοῦ «κειμένου (τῶν λέξεων πού λέγονται) στό κιν/φικό ἔργο. Ἤδη στό India Song, ἡ Duras ἔχει ἀχρηστεύσει τίς παραδοσιακές κατηγορίες τῶν ἐντός καί ἐκτός σκηνῆς ἤχων σ' ἕνα ἀφηγηματικό φίλμ. Σ' αὐτό τό φίλμ, ὅλος ὁ διάλογος (καθώς καί ἡ μουσική καί οἱ ἤχοι) ἦταν «ἐκτός — σκηνῆς», συχνά σχολιάζοντας τήν εἰκόνα, ὅμως ἀκόμα καί ὅταν ἦταν φανερό ὅτι οἱ χαρακτῆρες πού δείχνονται στό πλάνο «μιλοῦσαν», τά χείλη τους δέν κινιόταν καθώς ἀκούγονταν οἱ φωνές τους. Ἡ ἴδια ἡ Duras ἀναφέρθηκε στό India Song σέ μιά συνέντευξη σά «μιά τεράστια ἠχητική μάζα πού ἀπεικονίζεται σέ λίγες εἰκόνες». Ὅμως, νοιώθοντας ὅτι δέν εἶχε ἀκόμη ἐξαντλήσει τίς δυνατότητες αὐτῆς τῆς γραμμῆς «ἔρευνας», καθώς ἀναφέρεται σ' αὐτήν, ἔκανε τό ἀνήκουστο βῆμα νά γυρίσει ἕνα ἄλλο φίλμ μέ τήν ἴδια ἠχητική μπάντα. Γιαυτό τό φίλμ, Son Nom De Venise dans Calcutta Desert, ἑτοίμασε μιά εἰκονική μπάντα τῶν τόπων πού γυρίστηκε τό India Song, αὐτή τή φορά ὅμως ἄδεια ἀπό ἀνθρώπους καί ντεκόρ, γιά νά συνοδεύσει τήν ἴδια «τεράστια ἠχητική μάζα», ὠθώντας ἀκόμα πάρα πέρα τήν ἀνατροπή τῆς συμβατικῆς πρωταρχικότητας τῆς εἰκόνας πάνω στόν ἦχο.

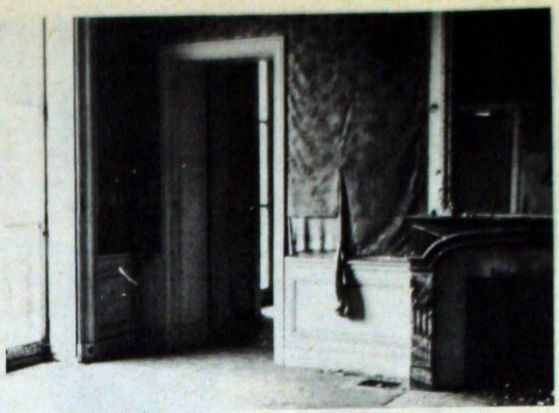
Μέ τό «Le Camion» ἡ Duras ἐπιδιώκει τήν καταστροφή τῶν δομῶν τοῦ παραδοσιακοῦ φίλμ στό σημεῖο νά «μειώνεται» τό φίλμ σέ μιά ἀνάμνηση τοῦ τί θά ἦταν. Μιά ἁπλή περιγραφή τοῦ φίλμ θά μποροῦσε νά εἶναι ἔτσι: Σέ ἕνα κλειστό, σκοτεινό δωμάτιο, ἕνας ἄνδρας (Gerard Depardieu) καί μιά γυναίκα (ἡ ἴδια ἡ Duras) μιλᾶνε γιά μιά ὥρα καί 20 λεπτά. Ἡ γυναίκα λέει γιά τό φίλμ πού θά μποροῦσε νά εἶχε γυρίσει — ἕνα φίλμ γιά μιά γυναίκα πού κάνει ὠτο-στόπ σ' ἕνα φορτηγατζή καί στόν ὁποῖο μιλᾶ γιά μιά ὥρα καί 20 λεπτά. Ἡ σκηνή στό σκοτεινό δωμάτιο διακόπτεται ἀπό πλάνα τοῦ φορτηγοῦ πού κινεῖται στίς βιομηχανικές ζῶνες τῶν προαστίων τοῦ Παρισιοῦ καί στά μεγάλα οἰκιστικά ἔργα γιά τούς μετανάστες ἐργάτες. Μέσα στό φίλμ, ἡ Duras εἶναι ταυτόχρονα ἡ Duras-συγγραφέας πού θά ἔκανε τό φίλμ καί ἡ γυναίκα πού ἔκανε ὠτο-στόπ. Ὁ Depardieu εἶναι ταυτόχρονα ὁ ἠθοποιός πού θά ἔπαιζε τό ρόλο καί ὁ φορτηγατζής. Οἱ δυό χῶροι καί χρόνοι ἀναμειγνύονται στό παιχνίδι τῶν λέξεων, πού ἐνισχύεται ἀπό τό μοντάζ. Τό κείμενο ἔχει τή συνηθισμένη λυρική ποιότητα πού κανείς θά συσχέτιζε μέ τά κείμενα τῆς Duras: τήν οἰκονομία τῆς ἔκφρασης, τήν ἐπανάληψη τῶν θεμάτων - κλειδιῶν — ὁ ἄνεμος, ἡ θάλασσα, ἡ ὁμίχλη, τό ἐβραιόπουλο. Ἡ μουσική στό φίλμ παρέχει ἕναν ἀπό ἐκείνους τούς ἐνδο-κειμενικούς κρίκους πού εἶναι τόσο χαρακτηριστικοί στό ἔργο τῆς Duras. Ἡ μουσική πού χρησιμοποιεῖται εἶναι τρεῖς παραλλαγές ἀπό τόν Μπετόβεν σ' ἕνα θέμα τοῦ Diabelli, ἤ καί τό ἴδιο τό θέμα. Ἡ 14η παραλλαγή ἦταν διασκορπισμένη στήν ἠχητική μπάντα τοῦ India Song ὅπου ἡ λειτουργία της ἦταν νά προκαλεῖ τό Βενετσιάνικο παρελθόν, τίς διαψευσμένες ἐλπίδες τῆς Anne- Marie Stretter.

Σέ μιά συνέντευξη μέ τή Michelle Porte πού συμπεριλαμβάνεται στό κείμενο τοῦ Le Camion πού ἐκδόθηκε, ἡ Duras ἀφηγεῖται τή γέννηση τοῦ φίλμ: Στό πρῶτο στάδιο τῆς σκέψης της γιά τό φίλμ, πρόσμενε νά

Son nom de Venise dans Calcutta desert

Από τό γύρισμα τῆς ταινίας Son nom de Venise dans Calcutta desert





χρησιμοποιήσει μιά ἠθοποιό γιά νά παίξει τό ρόλο τῆς γυναίκας, εἴτε τή Simone Signoret, εἴτε τή Suzanne Flon, καμμιά τους ὅμως δέν ἦταν ἐλεύθερη γιά τό διάστημα τοῦ γυρίσματος. Τότε ἀποφάσισε νά παίξει ἡ ἴδια τόν ρόλο. Ἦταν ὅταν ἀντιμετώπισε τίς δυσκολίες τοῦ γυρίσματος τοῦ φίλμ μέσα στήν καμπίνα τοῦ φορτηγοῦ τό χειμῶνα πού τῆς ἦρθε ξαφνικά ἡ ἰδέα τῆς μορφῆς πού τελικά ἀπόκτησε τό φίλμ. «Ἤμουν τέλεια ἀπελευθερωμένη» ὅταν τή βρῆκα, «δηλαδή ὅτι θά περιγράψω τί θά ἦταν τό φίλμ ἄν θά γυριζόταν». Τό σενάριο διαβάζεται ἀπό τή Duras καί τόν Depardieu μέ τά κείμενα στό χέρι. Στήν πραγματικότητα, ὁ Depardieu, τό διαβάζει στή διάρκεια τοῦ γυρίσματος γιά πρώτη φορά καί μερικές φορές κάνει λάθη στό διάβασμα. Ἡ Duras ἐπιμένει ὅτι τό ἔκανε αὐτό γιά ν' ἀποφύγει ὁποιαδήποτε νύξη «ἠθοποιΐας» στό φίλμ. Νοιώθει ὅτι μ' αὐτή τήν προσέγγιση ἀπόφυγε τόν πολύ μεγάλο «κίνδυνο» τῆς παράστασης, τόν κίνδυνο ἑνός ἀφηγηματικοῦ φίλμ μέ τήν ἔννοια πού αὐτή ἡ φράση εἶναι συνήθως κατανοητή, δηλαδή, μέ ὁρισμένους ἠθοποιούς νά παίζουν τούς ρόλους.

Προλαμβάνοντας τούς κριτικούς πού θά ποῦν, ὅμως «αὐτό δέν εἶναι κιν/φος», ἡ Duras τονίζει, ὅτι ὑπάρχει μιά σκηνοθεσία. Εἶναι μιά σκηνοθεσία τοῦ λόγου. Ὑπάρχουν ἐπίσης εἰκόνες τοῦ φορτηγοῦ καί τῆς ἐξοχῆς, πού κυκλοφοροῦν στό φίλμ, ἀλλά τό σημαντικό γι' αὐτήν εἶναι ὅτι δέν ὑπάρχει παράσταση τῆς ἱστορίας. Τό γεγονός ὅτι τό φορτηγό, τό ταξίδι, τό τοπίο, ἡ γυναίκα, ὁ ἄντρας, ὑπάρχουν πραγματικά στά λόγια πού διαβάζονται εἶναι τό σύνορο διαφυγῆς γιά αὐτήν. «Εἶναι τό πρῶτο φίλμ πού ἔφτιαξα καί ἴσως τό πρῶτο φίλμ πού φτιάχτηκε, ὅπου τό κείμενο φέρει ὁλόκληρο τό φίλμ», μᾶς λέγει.

Ἡ συνέντευξη μέ τή Michel Porte ἀποκαλύπτει τήν βασικά προσωπική συμμετοχή τῆς Duras σ' αὐτό τό φίλμ, ὄχι μόνο ἀπό τό γεγονός τῆς παρουσίας της στό φίλμ καί τῆς ἀφήγησης τοῦ δικοῦ της πολιτικοῦ παρελθόντος καί τῆς ἀπεμπλοκῆς της ἀπό τό Κ.Κ.Γ., ἀλλά ἐπίσης τή χαρά της ἀπό τήν ἐξερεύνηση νέων κινφικῶν μορφῶν. «Ὑπάρχει κάτι πού τελείωσε γιά μένα μ' αὐτό τό φίλμ», μᾶς λέει «μιά ὁρισμένη μορφή ἀφήγησης καί τώρα δέν ξέρω ποῦ θά τραβήξω».

Μετάφραση: Νότης ΦΟΡΣΟΣ

ΠΟΥ ΠΗΓΑΙΝΕΙ ΤΟ ΚΑΜΙΟΝΙ;

(Μέ ἀφορμή τό φίλμ τῆς MARGUERITE DURAS)

— Μά γιά ποιό πράγμα ἀκριβῶς μιλᾶς; ρωτάει σέ μιά στιγμή ὁ ὁδηγός τοῦ Καμιονιοῦ/ὁ Ντεπαρντιέ, τήν ἐπιβάτισσα/τήν Ντυρά.
— Μιλάω, ἀπαντάει ἐκείνη.

Τό ἐρώτημα: *Τί εἶναι αὐτό πού θέλει νά εἰπωθεῖ, καί πού δέν μπορεῖ νά εἰπωθεῖ παρά μόνον ἔμμεσα;*

Ἡ φιλοσοφία, σάν ἐπιστροφή σέ μιά ὀντολογία, εἶναι δυνατόν νά ἀρθρωθεῖ σά *λόγος,* μέσω δηλαδή τῆς ἴδιας τῆς *ὁμιλίας* πάνω στό ἀντικείμενό της, *τό εἶναι;* Πῶς θά πρέπει νά χρησιμοποιήσουμε τήν «προφορική ἔκφραση» ὅταν εἶναι νά κινηθοῦμε στό πεδίο ἐκεῖνο ὅπου τό ἔμμεσο καί μή — ἀναγνωρίσιμο ἀποκλείει τή διπλή παρουσία ὁμιλητῆ καί ἀκροατῆ;
Πῶς μπορεῖ ἕνα κείμενο (ἕνα φιλοσοφικό κείμενο /ἕνα σενάριο/ἕνα φίλμ), *πού εἶναι* γλώσσα, νά βρίσκεται *ἔξω* ἀπό τίς γλῶσσες;

Ἡ Ντυρά ἐπιχειρεῖ ἐτοῦτο ἀκριβῶς: νά ἀρθρώσει ἕνα προφορικό λόγο παράλληλα μέ τό κείμενο, ἀγνοώντας τήν πάγια δομή τῆς μυθιστορημα-τικῆς ἀφήγησης. Σ' ἕνα πρῶτο ἐπίπεδο σκοπεύει ἁπλῶς στό νά *μιλήσει.* Ὅμως αὐτή ἡ κατάλυση τῆς παραδοσιακῆς λαλιᾶς τῆς ἀφαιρεῖ τό δικαίωμα τῆς καθαρότητας, τοῦ εὔγλωττου, τήν ξεστρατίζει, τήν ἀποκλείει ἀπ' αὐτό πού θά ἤθελε νά ἀνακοινώσει ἤ τουλάχιστον ἀπ' αὐτό πού θά μποροῦσε νά καταστήσει ἐπικοινωνιακό, τήν περιορίζει στήν ὑπόγεια, αἱρετική καί ἀδικαίωτη μετα — γλώσσα. Ἄρα ἡ Ντυρά

κατέχει τελικά ἕνα *διπλό* λόγο: ὑπάρχει ἀπ' τή μιά αὐτό πού λέει καί πού εἶναι σημαντικό, ἐπαρκές γιά νά καλύψει τόν ἀκατάσχετο μονολόγό της, ἀλλά πίσω ἀπ' αὐτό πού λέει, ὑπάρχει κάτι πού τῆς ἀφαιρεῖ τό λόγο (αὐτόν ἀκριβῶς πού χωρίς δικαίωμα κατέσχε, τόν παράνομο, τόν κατατεμαχισμένο, τόν χωρίς σημεῖα, τόν ἀκατανόητο). Μιλώντας ἡ Ντυρά ἀπαντάει σ' αὐτόν τόν ἄλλο λόγο /τό λόγο τοῦ ἄλλου.

Ἡ Ντυρά διηγεῖται στόν Ντεπαρντιέ τό σενάριο μιᾶς ταινίας πού σκοπεύει (ἤ μήπως δέ σκοπεύει) νά γυρίσει, σενάριο ὑπαρκτό καί μαζί ἀνύπαρκτο: ὁλόκληρη ἡ δράση τοῦ φίλμ ἐξαντλεῖται στήν ἀφήγησή του. Εἶναι ἕνα *φετίχ* τό ὁποῖο μέ ποθεῖ σά θεατή— ἀκροατή, ὀργανώνεται ἔτσι ὥστε νά μοῦ ἀρέσει μέ μιά σειρά ἐπιλεγμένα κόλπα ψευτονατουραλισμοῦ (ψελλίσματα, χάσματα, «αὐθορμητισμός»). Πρόκειται γιά μιά ὁλόκληρη διάταξη ἀπό ἀόρατες ὀθόνες: τό νά μοῦ ἀρέσει εἶναι ὁ μόνος τρόπος γιά νά χαθῶ μέσα στό κείμενο, τό φίλμ, ἀναζητώντας ἀνά πᾶσα στιγμή τόν ἄλλον, τόν ἀφηγητή. Γιατί πῶς ἀλλιῶς θά ἀπολαύσω μιά ἤδη ἀφηγημένη ἀπόλαυση; ἕνας μόνο τρόπος ὑπάρχει: νά γίνω ὁ καμιονέρης, νά γλιστρῶ, νά παρακολουθῶ *λαθραῖα* τόν ἄλλον.

Κι ἐδῶ ἐπιστρέφουμε στό πρόβλημα τῆς «προφορικῆς ἔκφρασης». Ἡ Ντυρά μεταστοιχειώνει τό λόγο: τόν ἀνοίγει, τόν ἐπεκτείνει πρός ὅλες τίς δυνατές κατευθύνσεις, τόν γεμίζει συνέχεια ἐρωτηματικά, τόν ἀφήνει ἀνολοκλήρωτο, ἐλλειπή, τόν κρατᾶ σέ ἀγωνία. Ἡ ἀβεβαιότητα τῆς προφορικότητας τόν ἀπειλεῖ, τό κείμενο τό ἴδιο καταστρέφει τήν κοινωνιογλωσσική του ἀναφορά (τό εἶδος του). — Μέ τί ἔχουμε νά κάνουμε τέλος πάντων;

Ἕνα φίλμ γιά ὅλα τά φίλμς, τίς ποιήσεις, τίς νουβέλες, τίς φιλοσοφίες. Ἕνα φίλμ γιά τόν Ἔρωτα — θά μποροῦσε νά ἦταν ἕνα φίλμ γιά τόν ἔρωτα, μᾶς λέει — Κι ἐπιπλέον μιά ταινία πού ἐπιστρέφει στήν οὐσία τῆς Ποίησης, ὄχι μιά ποιητική ταινία, ἀλλά ἡ ἀρχέγονη κατάσταση τῆς γλωσσικῆς *ὕλης*, αὐτή ἡ ρευστότητα τοῦ χαρακτήρα της, ἡ κατάτμησή της, αὐτή ἡ ἐκτός καταγωγῆς καί ἐκτός ἐπικοινωνίας γλώσσα, αὐτοαποκλεισμένη ἀπό τά προνόμια μιᾶς κατάφασης καί μιᾶς ἐφησύχασης. Αὐτός εἶναι ὁ καθαρός καί μή— καθαρός ποιητικός λόγος γιά τόν ὁποῖον τίποτε δέν ὑπάρχει πιά νά πεῖς ἐκτός ἀπ' το ὅτι «συνεχίζει τό δρόμο του».

«Καί τό Καμιόνι συνεχίζει τό δρόμο του».
Τό Καμιόνι διασχίζει συνέχεια αὐτοκινητόδρομους χωρίς καμμιά σημαντική καθ' ὁδόν διαφοροποίηση: «ON THE ROAD».
Ἀντίθετα, ἡ ἀφήγηση τῆς Ντυρά ὁδηγεῖται μέσα ἀπ' αὐτά πού θά 'λεγε ὁ Χάιντεγκερ «HOLZWEGE»— Ἀβέβαια Μονοπάτια — εἶναι ἀνώμαλη, εὐνουχισμένη, παραληρηματική, κάνοντάς σε ἔτσι θεατή μιᾶς τρομαχτικῆς σκηνῆς: μιά σκοτεινή τρύπα.
Ὁ λόγος ἐτοῦτος βρίσκεται πολύ κοντά στό θάνατο, ἴσως εἶναι κι ὁ λόγος τοῦ ἴδιου τοῦ θανάτου. Ὑπάρχουν πολλές σκοτεινές τρύπες στήν ταινία. Στιγμές δηλαδή πού ἡ Ντυρά μέ ἀφήνει ἔκθετο, διαθέσιμο, μέ ἀφήνει νά κολυμπῶ στό δίχως πάτο πηγάδι πού μοῦ ἄνοιξε. Ὁ ἤδη εἰπωμένος λόγος μετατρέπεται βαθμιαῖα σέ *ἠχώ τοῦ ἑαυτοῦ του*, ἠχώ πού ἀντιλαλεῖ σάν μέσα ἀπ' τό κενό ἑνός τάφου. Πρόκειται ἀκριβῶς γιά τή μεταθανάτια χρήση μιᾶς ἀνυπεράσπιστης καί παράνομης πιά σκέψης,

ἀφημένης πιά στούς ἄλλους, τούς θεατές, σάν *ἔρμαιο*. Ἡ Ντυρά δέν κάνει τίποτα ἄλλο ἀπ' τό νά μᾶς μιλᾶ μέ ἐκεῖνον τόν ἐνοχλητικό, τόν πλάνητα, τόν μή — ταυτίσιμο λόγο πού πάντα μᾶς διαφεύγει στό *σύνολό* του. Κινηματογράφος τῆς «ἀποδιάρθρωσης» λοιπόν; Ναί, στό βαθμό πού αὐτή ἡ κυκλική ἐμφάνιση — ἐξαφάνιση τοῦ ἄλλου λόγου μας ἐπαναποκαλύπτει τήν ἐξαίσια δυναμική τοῦ πόθου μας.

«Ἡ ἐπιβάτισσα τοῦ Καμιονιοῦ διηγεῖται στόν ὁδηγό τήν ἱστορία της».
Ὅμως, ποιά ἱστορία;
«Εἶμαι ἡ ἱστορία μου» εἶχε πεῖ ὁ Βέντερς στό *Πέρασμα τοῦ χρόνου*. «Ἡ ἱστορία εἶναι ἐγώ» φαίνεται νά λέει ἡ κυρία τοῦ Καμιονιοῦ, ἐπιχειρώντας ἐδῶ ἀκριβῶς μιάν ἀντιστροφή τοῦ GOGITO: ἡ γυναίκα διηγεῖται *τήν* ἱστορία, πού ταυτόχρονα εἶναι καί ἱστορία *της*.

Ἡ ἐπιστροφή στά πράγματα *καθεαυτά*, ἡ ἐπιστροφή σ' αὐτόν τόν κόσμο πρίν ἀπ' τή γνώση, ὡς πρός τόν ὁποῖον κάθε ἐπιστημονικός προσδιορισμός εἶναι ἀφηρημένος, ἁπλῶς ἐνδεικτικός, ἐξαρτωμένος ἀπ' τήν ἑκάστοτε διαφοροποιημένη ὑποκειμενικότητά μας. Τό Καμιόνι συνεχίζει τήν πορεία του κάπου στή Γαλλία, κάπου, ἐκεῖ, ἐδῶ, ὁπουδήποτε. Γιά τήν ἐπιβάτισσα ὁ κόσμος σά μιά ἀναλλοίωτη *παρουσία*. *Ὡς τόσο, ἐκεῖνο πού μετρᾶ εἶναι τό νά βρεθεῖ ἡ ἐπαφή* μ' αὐτό *ἄλλο – ἀντικείμενο,* ἡ σημασιοδότηση καί νοηματοδότησή του ἀπό τήν *ἐπιβάτισσα*. Ἡ γυναίκα τοῦ Καμιονιοῦ εἶναι ἡ ἱστορία *της*, εἶναι ἡ ἱστορία, εἶναι ἡ *συνείδησή της*. Εἶναι ἡ ἀπόλυτη πηγή, ὁ κόσμος χωροταξιθετεῖται γύρω της.

Ἡ φαινομενολογία τῆς ἀντίληψης καί τό θέατρο τοῦ φανταστικοῦ. Ἀνά πᾶσα στιγμή τό πεδίο τῆς ἀντίληψής μας εἶναι γεμᾶτο ἀπό ἀντανακλάσεις, φανταζόμαστε πρόσωπα καί πράγματα πού ἡ παρουσία τους δέν εἶναι, μέν, *ἀσυμβίβαστη* μέ τόν περίγυρο, κι ἐν τούτοις βρίσκονται *ἐμπρός* ἀπ' αὐτόν. Ἡ Ντυρά διηγεῖται τό τί θά *μποροῦσε νά γίνει*, μᾶς παρουσιάζει τίς δυνατότητες τοῦ ἀντικειμενικά τυχαίου. Ἰντετερμινισμός; Ἡ γραμματική της φόρμα: *ὁ Ὑπερσυντέλικος, ὁ Τετελεσμένος Μέλλοντας:* «θά εἶχε τραγουδήσει...»

Ἡ ἀντίληψη τῆς γυναίκας εἶναι *διστακτική:* «θά μποροῦσε νά 'ταν καί κάπως ἀλλιῶς», παρατηρεῖ κάθε τόσο. Τό Καμιόνι πηγαίνει ὁπουδήποτε, οἱ δυνατότητες τοῦ ταξιδιοῦ διαστέλλονται στό ἄπειρο.

«Ζῶ τή ζωή μου πάνω σέ ὁμόκεντρους κύκλους πού διευρύνονται κι ἁπλώνονται πάνω ἀπ' τά πράγματα» ἔγραφε ὁ Ρίλκε.
Ὁ κύκλος/ὁ κλοιός. Ἐπανάληψη, μονοτονία, δέσμευση. «Κάθε ἐπανάσταση εἶναι ἀδύνατη» καταλήγει ἡ Ντυρά.

Ἡ διαλεκτική τοῦ EGO καί τοῦ ALTER EGO, ἡ ἄποψή μου γιά τόν ἑαυτό μου, ἡ ἄποψη τοῦ ἄλλου γιά ἐκεῖνον, ἡ ἄποψή μου γιά τόν ἄλλον, ἡ ἄποψη τοῦ ἄλλου γιά μένα: «Ἡ ἀνομοιογένεια ὁδηγοῦ — ἐπιβάτισσας θά 'ταν τό βασικό θέμα τοῦ φίλμ». Ἡ γυναίκα τοῦ Καμιονιοῦ δέν περιορίζεται στό νά ἀνακαλύπτει μέ τήν νόησή της μονάχα τήν παρουσία της στόν ἑαυτό της, ἀλλά καί τήν δυνατότητα ὕπαρξης ἑνός «ξένου παρατηρητή». Εἶναι λοιπόν μιά συνείδηση — μεταξύ — τῶν —

συνειδήσεων, τό «εἶναι — μέσα — στόν — κόσμο» τοῦ Χάιντεγκερ. Ἡ γυναίκα ἀναγνωρίζει τελικά τήν ἴδια της τή σκέψη σά μιά *κατάσταση*, παραδέχεται πώς ὁ κόσμος, σά συνάφεια τῶν φαινομένων, εἶναι τό μοναδικό μέσο γι' αὐτήν προκειμένου νά πραγματώνεται σά συνείδηση (Ὁ Κάντ τό εἶχε ἤδη σημειώσει στήν Ἀνασκευή τοῦ Ἰδεαλισμοῦ). Ἄρα ὁ κόσμος ἀποτελεῖ τό νόημα πού διαφαίνεται στή *διατομή* τῶν ἐμπειριῶν, τῶν δικῶν μου καί τοῦ ἄλλου, μέ τήν ἀλληλοσυμπλοκή τους. Ὁ Ρόμπ Γκριγιέ μίλησε γιά ἕνα «σύνολο τόμων». Δέν εἶναι τυχαῖο πώς ἡ Ντυρά θεωρεῖ τό φίλμ λῆξαν ἀφ' ὅτου ἡ γυναίκα ἐγκαταλείψει τό Καμιόνι.

Κι ὁ Λουκρήτιος: «τό εἶναι δέ γεννιέται παρά ἀπ' τή *συνάντηση*».

Τό φίλμ τῆς Ντυρά: ξεκρέμαστο, χωρίς ἀντίκρυσμα, χωρίς «κοινό». Γιατί δέν ἄρεσε; Γιατί δέν τό κατάλαβαν; Γιατί δέν τό ἀπόλαυσαν; Γιατί δέν τούς συγκίνησε;

Τό φίλμ τῆς Ντυρά: μιά ἀποτυχημένη ἀπόπειρα αὐτοκτονίας. Ἀπ' τό '69 ὅλο «καταστρέψτε» λέει, καί ρίχνεται ἀπεγνωσμένα στήν κινηματογραφική περιπέτεια. Στό τέλος τῆς ταινίας ἡ Ντυρά θά καπνίσει μελαγχολικά ἕνα γκωλουάζ μπλέ, περιμένοντας κάποιον ἄνεμο νά φυσήξει πάνω ἀπ' τά δέντρα τοῦ δάσους. Ἀλλά ὥς τότε;

«Στό μεταξύ συχνά σκέφτομαι:
καλύτερα νά κοιμηθῶ παρά νά στέκω χωρίς συντρόφους
καί νά περιμένω
καί τί νά κάνω ὥς τότε καί τί νά λέω δέν ξέρω
καί πρός τί νά 'μαι ποιητής σέ δυσκόλους καιρούς»

(Χαίλντερλιν)

— Μά γιά ποιό πράγμα ἀκριβῶς μιλᾶς;
— Μιλάω.

Ἡ Ντυρά βρίσκεται ἐκεῖ, ἐν ἀναμονῇ κάποιων καλύτερων καιρῶν. Κι ὥς τόσο, τό Καμιόνι συνεχίζει τό δρόμο του. Ὥς τότε.

Ρούμπυ ΘΕΟΦΑΝΟΠΟΥΛΟΥ

Ἡ γυναίκα τοῦ Γάγγη

τῆς Marguerite Duras

1-5: Μέρα.

Μιά πλατεία, περιτριγυρισμένη ἀπό δένδρα καί ἕνα μεγάλο ὀρθογώνιο κτίριο. Μακριά, ὅμως, μποροῦν νά συλληφθοῦν ψίθυροι ζωῆς: φωνές, ἠχοι ἐργασίας. Ἴσως ἡ πόλη νά μήν εἶναι ἄδεια μακριά, ἀλλοῦ. Ἐδῶ, ὅπου τό φίλμ συμβαίνει, ἡ πόλη ἔχει ἕνα ὄνομα: S. THALA.

Ἕνας ἄνδρας μπαίνει στό πλάνο. Μέ παλτό. Μικρή μαύρη βαλίτσα στό χέρι του. Τό βῆμα του εἶναι ἀργό, μετρημένο. Αὐτό τό βῆμα παραμένει τό ἴδιο μέχρι τό τέλος τοῦ φίλμ.

Εἶναι ὁ ταξιδιώτης.

Διασχίζει τήν πλατεία.

Ἡ πλατεία ἔχει διασχιστεῖ.

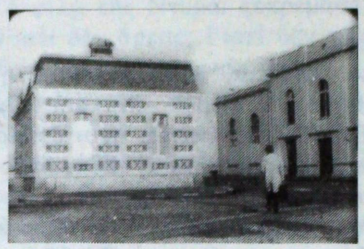
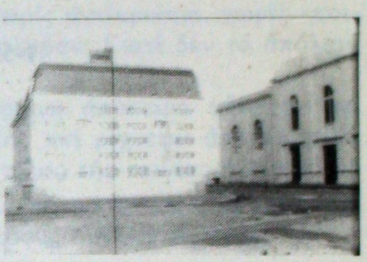
Αὐτά τά πέντε πλάνα τοῦ ἐναρκτήριου κομματιοῦ τῆς Γυναίκας τοῦ Γάγγη περιγράφουν ἕνα πέρασμα: τήν ἄφιξη τοῦ MICHAEL RICHARDSON, τοῦ ταξιδιώτη, μέσα στή σκηνή τῆς ἀφήγησης, μέσα ἀπό τό βλέμμα τῆς κάμερας. Αὐτό πού εἰσηγεῖται ἡ περιγραφή ἀπό τό σενάριο, εἶναι ἡ παρουσία αὐτοῦ τοῦ βλέμματος στή σκηνή: πρίν καί μετά τό πέρασμα τοῦ M.R. μέσα ἀπό τή σκηνή, αὐτό τό βλέμμα παραμένει. Ὑπάρχουν ἄλλες παρουσίες πού προκαλοῦνται ἀπό ἤχους ἔξω ἀπό τή σκηνή: πρίν ἀρχίσει ἡ πρώτη εἰκόνα, στή διάρκεια τῶν τίτλων ἀκοῦμε τόν ἦχο ἑνός χτύπου — ἀμείλικτο, ρυθμικό, στόν ὁποῖο ἡ Ντυρά ἀναφέρεται στό σενάριο σάν ἕνα «καρδιακό χτύπο». Στά πλάνα τρία καί τέσσερα, ἀκοῦμε τή φωνή μιᾶς γυναίκας νά τραγουδᾶ μουρμουριστά ἕνα σκοπό, τό «INDIA SONG». Ὑπάρχει ἐπίσης διηγητικός ἦχος: ὁ ἦχος ἀπό τά ἀργά, μετρημένα βήματα τοῦ M.R. καί τῆς θάλασσας καθώς πλησιάζει. Κοντά στό τέλος τοῦ πέμπτου πλάνου τοῦ φίλμ οἱ φωνές ἀρχίζουν:

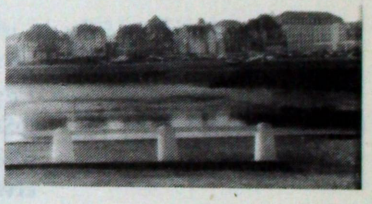
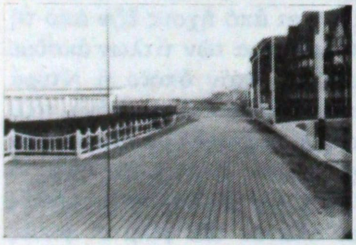
1: Τόν βλέπει κανείς;

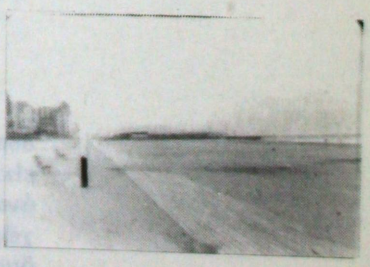
2: Ναί. Οἱ ἄνδρες στήν παραλία

3: Ποιός ἄλλος;

Δυό φωνές, γυναικεῖες, τόσο κοντινές σέ τέμπο καί χρῶμα πού δύσκολα τίς διακρίνεις. Ἡ σχέση τοῦ φίλμ τῶν φωνῶν μέ τό φίλμ τῶν εἰκόνων κυμαίνεται σ' ὅλο τό φίλμ. Στιγμές-στιγμές φαίνεται ὅτι ἀναφέρονται στόν ἴδιο χῶρο, ὅτι τό φίλμ τῶν εἰκόνων μᾶς δίνει τόν ἴδιο χῶρο πού βλέπει τό φίλμ τῶν φωνῶν καί γιά τό ὁποῖο μιλᾶ. Στή διάρκεια ὅμως τοῦ μεγαλύτερου μέρους τοῦ φίλμ, οἱ φωνές μιλᾶν μεταξύ τους γιά ἀγάπη, πόθο καί τό παρελθόν. Ὁ χῶρος ἀπό τόν ὁποῖο μιλᾶνε καί γιά τόν ὁποῖο μιλοῦν δέ βλέπεται ἀπό τήν κάμερα — τουλάχιστο ὄχι τήν



ἴδια στιγμή: ἐμφανίζονται εἰκόνες πού ἔχουν περιγραφεῖ πρίν στό φίλμ (ὅπως οἱ εἰκόνες τῶν γηπέδων τοῦ τέννις) σπάνια ὅμως ἐμφανίζονται στή διάρκεια τοῦ χρόνου πού οἱ φωνές μιλοῦν γι' αὐτές. Στό φίλμ τῶν φωνῶν ἡ DURAS λέει:

Οἱ φωνές μιλοῦν στόν ἴδιο χῶρο μ' αὐτόν πού γυρίζεται τό φίλμ τῶν εἰκόνων, ὄχι ὅμως στό ἴδιο μέρος τοῦ χώρου πού προσλαμβάνει ἡ εἰκόνα... Δέν εἶναι λοιπόν θέμα σχολιασμοῦ. Ἄν οἱ φωνές εἶναι ἀπό τήν S. THALA ὅπως οἱ ἄλλες φωνές τοῦ φίλμ δέ συνδέονται μ' αὐτές μέ κανένα τρόπο. Οὔτε εἶναι φωνές *ἀπ' ἔξω* μέ τή συνηθισμένη ἔννοια τῆς λέξης: δέ διευκολύνουν τό ξεδίπλωμα τοῦ φίλμ, ἀντίθετα, τό ἐμποδίζουν, τό ἐνοχλοῦν.

6-9 Τά βλέμματα. Πρῶτα κοίταγμα μιᾶς γυναίκας ἔξω ἀπό τή σκηνή. Μετά αὐτό δυό ἀνδρῶν. Τό φίλμ τῶν φωνῶν:

2: Ἡ γυναίκα στά μαῦρα.

3: Τόν ἀναγνωρίζουν;

2: Τόν κοιτᾶνε.

Τό ὄγδοο πλάνο σχηματίζεται σάν ἀντίδραση στά δυό πλάνα πού προηγήθηκαν. Ὁ ταξιδιώτης, πού βλέπεται μέ ἕνα μακρινό πλάνο, πλησιάζει τό ξενοδοχεῖο.

2: Γιατί γύρισε στή S.THALA; Νά δεῖ τό μέρος πού ἀγαπήθηκαν, δέν τό νομίζεις;

1: Γιατί ὅμως; Μετά τόσα χρόνια... εἶχε ἀκόμα δωμάτιο στό ξενοδοχεῖο;

Τό ἔνατο πλάνο εἶναι τό μή — βλέμμα μιᾶς ἄλλης γυναίκας. Δέν ὑπάρχει ἀντίδραση στό βλέμμα. Σιωπή, ἐκτός ἀπό τόν ἦχο τῆς θάλασσας.

10-12: Ἡ κάμερα ἔχει κινηθεῖ πίσω, ὁ χῶρος ὅμως πού κατέχουν οἱ χαρακτῆρες στή μεταξύ τους σχέση δέν ἔχει ἀκόμα ἐγκαθιδρυθεῖ. Δέν ὑπάρχει καμμιά κίνηση τῆς μηχανῆς. Τό βλέμμα παραμένει, καρφωμένο. Σιωπή, ἐκτός ἀπό τόν ἦχο τῆς θάλασσας.

13-20: Ὁ ταξιδιώτης μπαίνει στό χώλ τοῦ ξενοδοχείου καί κοιτᾶ ἔξω ἀπό τή σκηνή. Αὐτό τό πλάνο ἀρχίζει μιά σειρά ἀπό βλέμματα, μιά ἐπαναθέτηση πού σημαδεύεται ἀπό μιά ἐναλλαγή πλάνων πού παίρνονται ἀπ' ἔξω (15,14,16,18). Αὐτό πού γίνεται φανερό ἐδῶ καί πού εἰσάγεται στά προηγούμενα πλάνα εἶναι ἡ λειτουργία τοῦ βλέμματος τῆς κάμερας σάν ἀρθρωτική παρουσία, σάν κρίκος μεταξύ τῶν ἀπελπισμένων χώρων πού οἱ χαρακτῆρες κατέχουν. Ἡ παρουσία τοῦ βλέμματος τῆς κάμερας καί τῆς DURAS σάν ἐλεγκτῆ τοῦ βλέμματος (συμβατικά, ὁ καταπιεσμένος ὅρος τοῦ φιλμικοῦ λόγου), τονίζεται ἐδῶ μέσα ἀπό αὐτή τή λειτουργία τῆς σύνδεσης πού ἐνεργεῖται ἀπό τή θέση τῆς κάμερας. Ὁ ὅρος κυριολεκτικά ἀπών ἀπό τήν ὀπτική μας (ἡ κάμερα) τοποθετεῖται ἔτσι παρών, σάν ὑποκείμενο τοῦ φιλμικοῦ λόγου.

Τό φίλμ τῶν φωνῶν μιλᾶ ἀπό τό χῶρο ἔξω ἀπό τή σκηνή:

(Πλάνο 14)

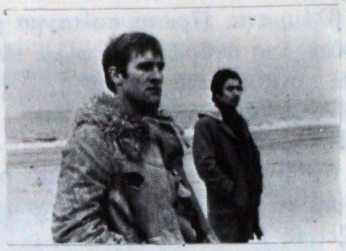
2: Χάσαν τή μνήμη τους;

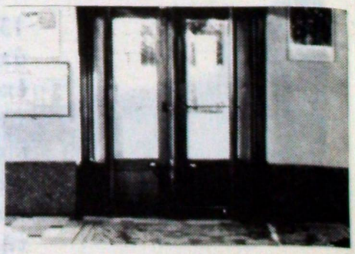
1: Ναί, ἡ μνήμη τους εἶναι ἔξω τώρα.

2: Στάχτες

1: Ναί, ἡ μυρουδιά τῆς φωτιᾶς τή νύχτα στή S.THALA...;

2: Ναί...





(Πλάνο 20)

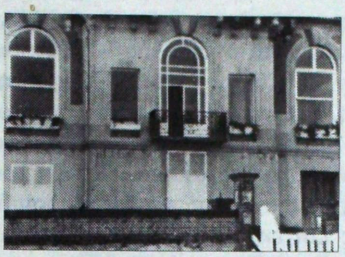
1: Εἶναι πράγματι αὐτή στήν ἄκρη τῆς θάλασσας; Καμμιά φορά κάποιος θά τό σκεφτόταν αὐτό...

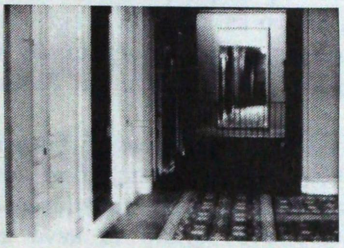
2: Εἶπαν ὅτι εἶναι νεκρή... ποιός ξέρει, κάποτε ἴσως ἦταν τό κορίτσι στή S. THALA... (σιωπή)

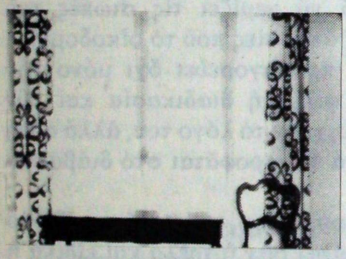
1: Νά σκεφτεῖς τί ἦταν.. ἐκείνη ἡ ἄγρια ἀγάπη... (σιωπή)

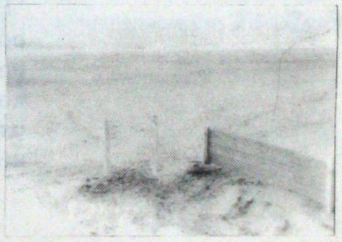
2: Ναί...

(Τό INDIA SONG παιγμένο στό πιάνο, ἐκτός σκηνῆς)









Πῶς συναντήθηκαν; Ξέχασα...
1:"Ενα πρωϊνό στά γήπεδα τοῦ τέννις... (τέλος κομματιοῦ).

"Οπως τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου τῆς DURAS, ἡ Γυναίκα τοῦ Γάγγη εἶναι σέ μεγάλο βαθμό ἀναφορική. Ἡ ἀφήγηση φτιάχτηκε ἀπό στοιχεῖα, ἀποκομμένα καί συμπυκνωμένα, ἀπό τρεῖς νουβέλες της: Τό Μάγεμα τοῦ Lol V. STEIN, ὁ Ὑποπρόξενος καί Ἡ Ἀγάπη. "Ενας ἄνδρας, ὁ Μ.Α., ἐπιστρέφει σ' ἕνα τόπο τοῦ παρελθόντος του, μιά παραλιακή πόλη ὅπου συνήθιζε νά περνᾶ τά καλοκαίρια του. Ἦρθε γιά ν' αὐτοκτονήσει, ὅμως ἀντί γι' αὐτό συναντᾶ, ὅπως τά ἀποτυπώματα τῶν ποδιῶν στήν ἄμμο, τά ἴχνη τῆς μνήμης καί τοῦ πόθου. Γιά τούς κατοίκους τῆς ἀμμουδιᾶς τῆς S.THALA — Lol V. STEIN, Ἡ Γυναίκα στά Μαῦρα καί ὁ Τρελός — ὁ ἀτομικός πόθος καί ἡ μνήμη πού εἶναι τό σύνορο, δέν ὑπάρχει πιά: «Ἡ μνήμη μας εἶναι τώρα ἔξω, σκορπισμένη, καμένη. Στάχτες». Ὁ ἀτομικός πόθος ἔχει ἐκτοπιστεῖ σέ μιά κίνηση μή — προτιμώμενου πόθου, μιά κυκλοφορία μέσα στήν ὁποία συλλαμβάνεται ὁ Μ.Α. ἀκόμα ἀπό τήν ἄφιξή του. Ὁ ταξιδιώτης ὑπολογίζεται σάν ἕνας τρίτος ὅρος σ' αὐτή τήν τριαδική κίνηση, ἕνας χῶρος μετατοπισμένος καί ἐκτοπισμένος σέ ὅλο τό φίλμ, πού ἐπιτυγχάνει ταυτόχρονα τήν κυκλοφορία καί ἐπιβεβαιώνει τή δική του σύλληψη μέσα σέ αὐτή. "Αν κάποιος θά μποροῦσε νά πεῖ τί «περίπου» εἶναι ἡ Γυναίκα τοῦ Γάγγη, σέ ἕνα ἐπίπεδο, εἶναι ἐκείνη ἡ κίνηση τοῦ πόθου πού σημειώνει μιά ἀπόσταση (ἐδῶ μεταξύ αὐτῶν τῶν τριῶν χαρακτήρων) πού εἶναι ταυτόχρονα ἀνυπέρβλητη καί δεσμευτική.

Ἡ DURAS περίγραψε τή Γυναίκα τοῦ Γάγγη σάν ἕνα βλέμμα μέσα στό κενό. Δείχνοντάς μας, μέ τά λόγια τοῦ MERLEAU - PONTY, «τά διαστήματα μεταξύ τῶν πραγμάτων», ἡ DURAS τοποθετεῖ ἕνα φιλμικό λόγο μέσα στόν ὁποῖο τά κενά καί οἱ σιωπές του λέγονται παρά ἀποκρύπτονται. Ὁ πειρασμός νά σκέφτεσαι πολλά ἀπό τά φίλμ τῆς DURAS (καί μυθιστορήματα) εἶναι γιά νά γεμίζει τίς σιωπές τοῦ κειμένου, νά τό «θεραπεύει» ἀπό αὐτές τίς ἀπουσίες πού τό οἰκοδομοῦν. Μέ τή Γυναίκα τοῦ Γάγγη, ἡ DURAS προσαγορεύει ὄχι μόνο τήν ἀσυνέχεια πού εἶναι κληρονομική στή φιλμική διαδικασία καί τόν ἀπόντα ὅρο (κάμερα/δημιουργός) πού ἐλέγχουν τό λόγο του, ἀλλά αὐτή τή θεραπευτική προεξοχή πού τόσο συχνά ἀπορροφᾶται στό διάβασμα τοῦ κειμένου.
Τό φίλμ δέν προσφέρει θεραπεία στίς ἀπουσίες του, στά κενά του. "Οσο «ἡ Γυναίκα τοῦ Γάγγη» μπορεῖ νά περιγραφεῖ σάν ἡ τρέλα καί εἰδικά ἡ ὑστερία, ἡ DURAS δέν τοποθετεῖ κάποια κανονικοποίηση τοῦ πόθου. Ἡ τρέλα δέν ὑποδουλώνεται στό Λόγο, οὔτε ἐξιδανικεύεται σά μιά ρομαντική ἀμφισβήτηση ἤ μιά «ἐπανάσταση». Ἡ DURAS προτείνει μιά ἐπανάγνωση τῆς ὑστερίας. Ἐκεῖ, μέσα στίς ἀπουσίες καί στά κενά πού εἶναι ὁ χῶρος τοῦ φίλμ, ἔχει γραφεῖ ἕνας λόγος τῆς ὑστερίας. Ἐκεῖ, στά διαλείμματα μεταξύ τῶν πραγμάτων, ὁ βουβός χῶρος τῆς ὑστερίας μιλᾶ.

ELISABETH LYON (Camera Obscura)

Μετάφραση: Νότης ΦΟΡΣΟΣ

BENOIT JACQUOT

Ἡ δι - εκδίκηση
τοῦ
Οἰδίποδα

Ὁ Benoit Jacquot *γεννήθηκε στό Παρίσι τό 1947. Ἀπ' τό '65 ὥς τό '75 δούλευε σάν βοηθός σκηνοθέτη, ἰδιαίτερα κοντά στή* Marguerite Duras, *κι ἔκανε μερικά* courts-métrages *γιά τήν τηλεόραση μέ σημαντικότερη δουλειά αὐτή πάνω στόν* Lacan *(τοῦ ὁποίου εἶναι νόθος γυιός) τό 1974. Τό 1975, γυρίζει τό πρῶτο του μεγάλου μήκους φίλμ, τόν «Δολοφόνο μουσικό». Τά «Παιδιά τῆς Ντουλάπας» (1977) εἶναι τό δεύτερο φίλμ του.*

Τά παιδιά τῆς ντουλάπας

Γαλλία (1977)
Σκηνοθεσία: Benoit Jacquot. Σενάριο καί διάλογοι: Benoit Jacquot. Ντεκόρς: Raoul Albert. Μοντάζ: Fanette Simonet. Μουσική: Schumman, I Santo California. Παραγωγή: G.M.F./ Sunchild I.N.A. Διανομή: M.K. 2. Παίζουν: Brigitte Fossey (Ζυλιέτ), Lou Castel (Νικολά), Jean Sorel (Μπερλύ), George Marchal (ό πατέρας), Isabelle Weingarten (Λώρ), Christian Rist (Ζυλιέν), Hassam Falle (Ντιόπ), Sophie Baragnon (ή Ζυλιέτ μικρή), Uincent Balvet (ό Νικολά μικρός), Danielle Gegauff (ή μητέρα).
(Διάρκεια 105 λεπτά)

Ἡ προ - ιστορία

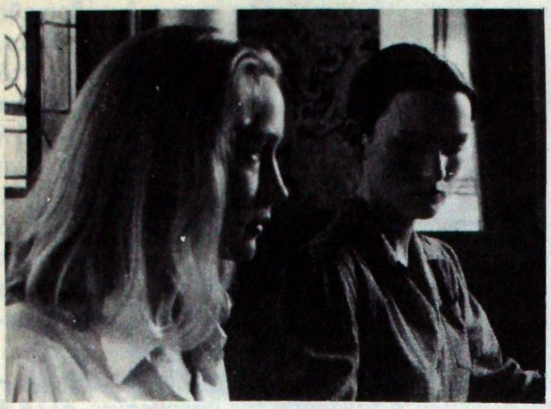
Αὐτό τό φίλμ παράγει νόημα μονάχα στά κενά τῆς σινεφιλίας, λειτουργεῖ στούς πρόποδες μιᾶς σειρᾶς ἀναφορῶν πού ἀνακυκλώνονται διαρκῶς ἀδυνατώντας νά δώσουν ἀπάντηση στό ἐρώτημα πού ἐπιτακτικά προβάλλει: γιατί ὁ κινηματογράφος;
Ἡ ἀνάγνωση πού «προικίστηκε» μέ τό φορτίο μιᾶς δυσανάλογης θητείας στίς σκοτεινές αἴθουσες νοιώθει ἀναρμόδια· ἐξάλλου ποιός βρῆκε τή λύση στό δράμα τοῦ Οἰδίποδα;

Τά αἰνίγματα.

Ἡ περιπλάνηση τῆς ἀπώθησης (= ἡ νεύρωση), τό σῶμα, ὁ χῶρος, τό χρῆμα. Ποιό εἶναι τό φάντασμα πού καταδιώκει τόν Νικολά στούς δρόμους τοῦ Παρισιοῦ; Αὐτό πού προσπαθεῖ ὁ Νικολά νά ἀποφύγει εἶναι οἱ αἱμομικτικές ἐρινύες ἤ τό ἀντίτιμο πού πρέπει νά πληρώσει γιά τή φυσική συντήρηση μιᾶς ἀόριστης ἀναμονῆς;
Ἡ Ἀφρική: ὁ τόπος τῆς πρωταρχικῆς συσσσώρευσης, τό χρῆμα καί τό λίκνο του, ἡ καταγωγή τῆς οἰκογένειας, τό λεξικό τοῦ Οἰδίποδα.
Ὁ Λάνγκ: ἡ γέννηση, ἡ ἀπόκρυψη, τό σημεῖο, ἡ ἀνάμνηση — ὀθόνη: ὁ διπλός ἀπαγχονισμός· ὁ Νικολά στήν κινηματογραφική αἴθουσα, στή γωνιά τοῦ κάδρου, ξαναβλέπει τό φιλμικό γεγονός, κλεισμένο ἀσφυκτικά στό σύστημα τοῦ Λάνγκ, νά ἀμπαρώνει τήν εἰκόνα στή μοναδική σημασία της: τό φάντασμα τοῦ εὐνουχισμοῦ γραμμένο σά μεταφορά στή μνήμη τοῦ Νικολά, στή μνήμη τοῦ κινηματογράφου· μέ τόν ἀπαγχονισμό τῆς Μητέρας, ὁ Οἰδίποδας βρίσκει τό καταφύγιο στή ντουλάπα τῶν ἀπωθήσεων, τή λύτρωση στήν αἱμομιξία. Τό ὄργανο αὐτῆς τῆς αἱμομιξίας «ἀνοίγει καί κόβει», ὑποκαθιστᾶ στή διαδικασία τῆς παράνοιας τόν φαλλό τοῦ Νικολά πού ἔχει ἐγκατασταθεῖ ὁριστικά στό σῶμα τῆς ἀδελφῆς του. Ὁ αἱμομικτικός φαλλός, τοτέμ, συνεκτικός κρίκος τῆς ἠθικῆς, σύμβολο κάποιου ἀδέκαστου Νόμου, εἶναι τό ἀπαγορευμένο: ὅποιος τολμήσει νά τόν πλησιάσει ἐπικίνδυνα καί πιό πολύ νά γευτεῖ τήν ὑπέρτατη ἡδονή τῆς ἀφῆς του, εἶναι ἱερόσυλος παραβάτης, ὁ Προμηθέας μιᾶς κοινωνίας πού συμμερίζεται μονάχα ἐκχωρούμενες, ἀνώδυνες ἀπολαύσεις, πού περικλείει τή σεξουαλικότητα στή μέγγενη τῶν παραγωγικῶν σχέσεων: θά ὀνομαστεῖ τρελός ἤ θά καταδικαστεῖ σέ θάνατο.

Τά σωσίβια - Ἡ νεύρωση

Τό φάντασμα λοιπόν: τό πανίσχυρο συστατικό τοῦ νευρωτικοῦ λόγου, ἐκεῖνο ἀκριβῶς πού τόν διαστρέφει καί τόν περιστρέφει ἀτε-



λείωτο, ἀόριστο, σάν τήν ἴδια τήν δομή τῆς ἐπιθυμίας. Ὁ Νικολά ἔχει παγιδευτεῖ στή δίνη αὐτῆς τῆς μακρόχρονης ἐπαναστροφῆς καί δέν μπορεῖ νά λειτουργήσει παρά σάν ἕνα ἀνήθικο, διεστραμμένο παιδί, καθηλωμένο σέ μιά διατυπωμένη ἀπάτη πού ἐπιστρέφει πάντα σάν τό ἀπωθημένο (1), χαράσσοντας μιά οὐλή στόν διφορούμενο καθρέφτη τοῦ πραγματικοῦ του, καθορίζοντάς τον σάν ἕνα σημαῖνον πού διαχέεται, ἀδύναμο νά ἀντισταθεῖ στήν ἐξουθενωτική πίεση τῶν Ὀνομάτων. Ὁ Νικολά δέν θυμᾶται τά ὀνόματα (ἤ ἀρνεῖται νά τᾶ ἐπαναλάβει), γι' αὐτό καί δέν κατανοεῖ ἕνα ἔγκλημα ἔξω ἀπό τήν ἄμεση ἀναπαράστασή του· ἔτσι καταφέρνει νά ἀμφισβητεῖ τό πραγματικό, νά γελοιοποιεῖ τά νοήματα.

Ἡ γλώσσα πού ἀνήκει στόν Νικολά ζεῖ ὄχι σάν σημεῖο ἑνός ἄλλου ἀντικειμένου (βρίσκοντας τήν ταυτότητά της μέσα στήν ἀναφορική λειτουργία), ἀλλά σάν ἕνα σημεῖο καθεαυτό: δέν ὑπάρχει τίποτα νά διαλέξει ἀνάμεσα στήν ὁλοκληρωτική νεύρωση καί τή διαστροφή, ἀνάμεσα στή νεύρωση καί σ' αὐτό πού θά ὀνομαστεῖ «τρέλα» (2).

Τό «καλό » καί τό «κακό», διαγράφονται κάπως ἔτσι:

Τό «καλό» (: τό φυσιολογικό), εἶναι αὐτό πού συναντάει τά σημεῖα — πού τ' ἀποτελοῦν τά σώματα τῶν ἡρώων — κάτω ἀπ' τό κάλυμμα τῆς αἰτίας: αὐτοί εἶναι τά σημεῖα αὐτῆς τῆς αἰτίας πού ἐγγυᾶται τήν πραγματικότητά τους.

Τό «κακό» (: ἡ ἀνωμαλία, ἡ παράβαση), γίνεται τό ἀσυνείδητο τοῦ καλοῦ: εἶναι αὐτό πού ἀπειλεῖ πιεστικά αὐτή τήν πραγματικότητα.

Ὁ διεστραμμένος, πού δέ δέχεται τήν ἀπόκρυψη τῶν σημείων, εἶναι λοιπόν τό καταφύγιο γιά τήν ἐπιβεβαίωση τοῦ «κακοῦ», γιά νά ἐλευθερώσει τά σημεῖα τους καί νά πλήξει τήν ἐντύπωση τοῦ πραγματικοῦ χωρίς τήν ἀνάγκη τῆς ἐπιθυμίας. Γι' αὐτό εἶναι ὑποχρεωμένος νά ἐπιτεθεῖ στήν πιό συμπαγή, στήν πιό ἀναντίρρητη δυάδα, αὐτήν τῆς ἀπόλαυσης καί τῆς ὀδύνης.

Ἡ διαστροφή (ἡ αἱμομιξία), ἴχνος μιᾶς ἀρχέγονης σεξουαλικῆς λατρείας, μιᾶς θρησκείας, μιᾶς ὑπολογισμένης τελετῆς, εἶναι ἡ θεωρητική σκέψη καθεαυτή, μ' ἄλλα λόγια ἡ λογική κάθε τελειωμένης πρακτικῆς. Ὁ νευρωτικός τόπος εἶναι αὐτός τῆς μεταφορᾶς τοῦ μύθου στήν πραγματικότητα, δηλωμένος φανερά, καταφεύγοντας σέ μιά μυθοπλασία χωρίς διαιτησία.

1) Καθώς ἡ διέξοδος στήν ἐπιθυμία εἶναι φραγμένη ἀπ' τό γεγονός πού συνήθως ὀνομάζεται «ἐπούλωση» τῆς ἀπώθησης, κάπου ἀνοίγεται μία δίοδος, σ' ἕνα ἀφύλαχτο μονοπάτι, γιά μιά ὑποκατάστατη ἱκανοποίηση πού ἐμφανίζεται σάν σύμπτωμα· κι ὅλα αὐτά δίχως τή συγκατάθεση ἤ τήν κατανόηση τῆς συνείδησης. Σ' αὐτόν ἀκριβῶς τό σχηματισμό τῶν συμπτωμάτων μποροῦμε νά διακρίνουμε τήν ἐπιστροφή τοῦ ἀπωθημένου (Βλέπε καί S. Freud: «Μωυσῆς καί Μονοθεϊσμός).

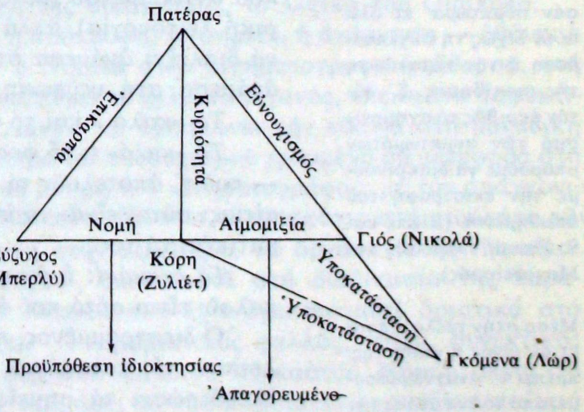
2) Μέσα στήν τρέλα, ὅποια κι ἄν εἶναι ἡ φύση της, πρέπει ν' ἀναγνωρίσουμε, ἀπό τό ἕνα μέρος τήν ἀρνητική ἐλευθερία ἑνός λόγου πού παραιτήθηκε ἀπ' τό νά γίνεται ἀναγνωρίσιμος καί ἀπό τό ἄλλο μέρος τόν παράδοξο σχηματισμό ἑνός ντελίριου τό ὁποῖο ἀντικειμενοποιεῖ τό ὑποκείμενο μέσα σέ μιά γλώσσα δίχως διαλεκτική. (J. Lacân, Ecrits I).

Ὁ Νικολά εἶναι λοιπόν πάντα μιά ἀπειλή ἐξ αἰτίας τοῦ φόβου τῆς ἀοριστίας (3)· ριψοκινδυνεύει κάθε στιγμή μιά παραχώρηση, μιά ἥττα, μιά μεταβολή στήν καθολική νεύρωση καί ὡς ἐκ τούτου στό ἀκαθόριστο. Ἄρα, πρέπει ν' ἀντιτάξει στό ἐφήμερο τοῦ λόγου ἕνα σύστημα κατά κάποιο τρόπο ἱερογλυφικό, μιά δύναμη ἀμείωτη, ἱκανή νά φτάσει στά ἄκρα. Ἡ ὕπαρξη τοῦ Νικολά εἶναι ὁλόκληρη χαμένη, ἡ ἀναγνώριση τῆς νεύρωσης σ' ἕνα σημεῖο εἶναι ἡ ἀναγνώριση τοῦ συνόλου της. Θέση, πού εἶναι ὁ ἴδιος ὁ κίνδυνος γιατί διαπερνᾶ τό ἀπαγορευμένο ρισκάροντας περισσότερα ἀπ' τήν ποινή τοῦ Νόμου: ριψοκινδυνεύει νά μήν ὑποστηρίξει τή στέρηση πού τό ἀπαγορευμένο προορίζεται νά προφυλάξει: τήν *πραγματικότητα* τοῦ ὑποκειμένου, τό μέσο ὥστε να ἀνα-γνωριστεῖ κι ἐπομένως νά **μετανοήσει.**

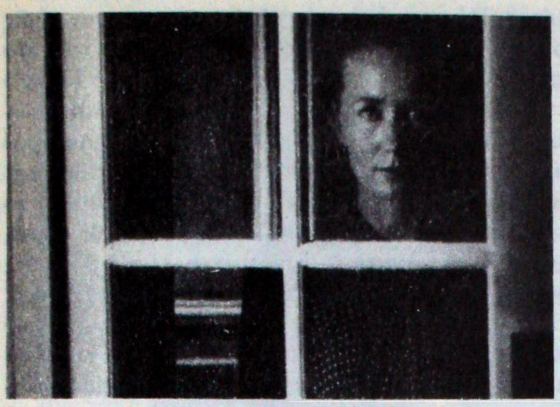
3) Ἡ δύναμη τῆς ἡδονῆς τῆς διαστροφῆς εἶναι πάντα ὑποτιμημένη. Ὁ νόμος, ἡ δοξασία, ἡ ἐπιστήμη δέ θέλουν νά καταλάβουν ὅτι ἡ διαστροφή, πολύ ἁπλά, *καθιστᾶ εὐτυχή* ἤ γιά νά τό ὁρίσουμε περισσότερο, παρέχει μιά περίσσεια... καί σ' αὐτή τή περίσσεια ἔρχεται νά ἐγκατασταθεῖ ἡ *διαφορά* (Rolan Barthes, Par lui même).

Ἡ πάλη ἐνάντια στή νεύρωση εἶναι καταδικασμένη γιατί τό πρόβλημα στήν πραγματικότητα, δέν εἶναι ἡ *παράβαση* τῆς νομοθεσίας, ἀλλά ἡ *ὑποκατάσταση* τοῦ Νόμου (τό πρῶτο δέν εἶναι μιά μορφή τοῦ δεύτερου, στό βαθμό πού ὁ παραβάτης (ὁ Νικόλά), καθορισμένος ἀπό κοινωνικές πρακτικές, δέν εἶναι μιά ἀκατάληπτη φιγούρα). Καλύτερα, στό βαθμό πού ἡ παράβαση δέ μετέχει *ρητά* στήν ἀπόλαυση, μένει κάτω ἀπ' τήν κυριαρχία μιᾶς ἀδήριτης αἰτιότητας. Τό «ἔγκλημα» τῆς σεξουαλικῆς δαπάνης, ἀντίθετα, δέ θά μποροῦσε νά αἰτιολογηθεῖ (ἡ σεξουαλικότητα δέν εἶναι μιά αἰτία), νά ἀποκαλύψει καί νά ματαιώσει τό λόγο στή ρίζα του: ἀπέναντί του εἶναι ὁ τρόμος θυσιασμένος. Ὁ ἠθικός λόγος — καί τελικά ὁ λόγος στό σύνολό του, κάθε λόγος πού ἔχει σχέση μέ τήν «ἀρετή» — τίθεται στήν ἀλληλουχία αἰτίας — γεγονότος, στήν *ἀξία*. *Ὥστε:* ἡ νεύρωση ἀποτελεῖ τήν ἴδια τήν ἄρνηση τῆς αἱμομιξίας, συνιστᾶ τή «σεξουαλική» δραστηριότητα τοῦ Νικολά (4).

4) Γιά τήν ὑποκαταστατική ἁρμοδιότητα τῆς νεύρωσης βλέπε: S. Freud: «Τρεῖς μελέτες γιά τή σεξουαλικότητα», ἀλλά καί τήν περίπτωση «Ντόρα» στίς πέντε ψυχαναλύσεις.



α. Ὁ Νικολά εἶναι αἱμομίκτης γιά νά μή γίνει πατροκτόνος.
β. Ὁ σύζυγος κατέχοντας τήν Κόρη γίνεται πατέρας.
γ. Ἀνάμεσα στό Νικολά καί στή γκόμενα, στήν ἀδελφή του καί στή γκόμενα δέν ὑπάρχουν σχέσεις ἀμοιβαιότητας, μονάχα ἀντεκδίκησης.
δ. Ἀντικείμενο τῆς ἐπιθυμίας τοῦ Νικολά δέν εἶναι κάποιο συγκεκριμένο πρόσωπο, ἀλλά μιά ἄλλη ἐπιθυμία κι αὐτό ἀκριβῶς στοιχειοθετεῖ τήν παράβαση.



ε. Ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στό σύζυγό καί τόν Νικολά (τό Νόμο καί τήν παράβασή του) ἐμφανίζεται ἀναπόφευκτη. Ἄλλωστε ἡ ὑπερ-ἀξία τοῦ Νόμου βρίσκεται ἀκριβῶς στή δυνατότητα παραβίασής του· ὁ νόμος τίθεται γιά νά προκαλέσει τήν παράβαση (ὅπως κάθε θεσμικός, ὀργανωμένος, κοινωνικός λόγος) κι ὄχι γιά νά τήν ἀποτρέψει (ὁ σκοπός δέν εἶναι ἡ πρόληψη πού ἀφήνει ἀνέπαφες τίς «ἑστίες μόλυνσης», ἀλλά ἡ καταστολή πού τίς ἐκμηδενίζει).
στ. Ἡ θέση τοῦ Νικολά μέσα στό πλέγμα τῶν παραπάνω σχέσεων δέν μπορεῖ νά εἶναι σεξουαλική ἀφοῦ ἀπομακρυνόμενη ἀπ' τό Ὄνομα τοῦ Πατέρα, μεταθέτει τόν ἀνταγωνισμό στό ἐπίπεδο τοῦ ἐμπορεύματος.

Τό νόημα τοῦ χρήματος – Ἡ διαστροφή

«Ἡ ὕλη δέ θά μποροῦσε νά προσδιοριστεῖ παρά μέ τή μή – λογική διαφορά πού ἀναπαριστάνει ἀναφορικά μέ τήν οἰκονομία ὅ,τι τό ἔγκλημα ἀναπαριστάνει ἀναφορικά μέ τό Νόμο»

Georges Bataille

Τό χρῆμα δέν εἶναι οὔτε σημεῖο οὔτε γλώσσα (θά ἦταν ἕνα σημεῖο ἐάν τά ἴδια τά ἐμπορεύματα θά ἦταν σημεῖα)· ἔχει λοιπόν ἀνάγκη ἕνα ἐμπόρευμα πού θά παίξει πρόσωπο μέ πρόσωπο μ' αὐτό, τό ρόλο πού θά μποροῦσε νά παίξει γιά τ' ἄλλα ἐμπορεύματα. Τό χρῆμα, γενικό ἰσοδύναμο τοῦ ἐμπορεύματος, θά παίξει τό ρόλο τοῦ μεσολαβητῆ μέσα στήν ὅποια μορφή ἀνταλλαγῆς σύμφωνα μέ τόν τύπο Ἐμπόρευμα — Χρῆμα — Ἐμπόρευμα. Ἐδῶ αὐτή ἡ σχέση ἀγγίζει τήν ὁριακή της μορφή, ἐφ' ὅσον γίνεται τό ἴδιο τό νόημα τῆς κυκλοφορίας μέ τήν πιό προωθημένη μορφή τῆς ὑπεραξίας πού πηγάζει ἀπ' τό ἀνθρώπινο σῶμα. Ἔχουμε λοιπόν νά κάνουμε μέ κάποιο *πλεόνασμα νοήματος*.

Βλέποντας τό χρῆμα σά μιά γλώσσα, εἶναι σά νά διαπιστώνουμε ἁπλά μέσα στή γλώσσα μιά μορφή κυκλοφορίας. Ὅμως ἡ γλώσσα δέ διαχέεται, ἀντίθετα, κυοφορεῖ ἕνα νόημα, ἔστω τέτοιο πού ν' ἀποκρύβει μιά σημασία καθοριστικῆς τάξης γιά τόν ἀνταλλακτικό ρόλο της. Ἡ γλώσσα μιλάει αὐτό πού ὁ πόθος τοῦ ἄλλου ἐγγράφει σάν *κενό* κι εἶναι ἑπόμενο νά εἰσάγεται σέ μιά λανθάνουσα τακτική ὅμοια ὅπως τό χρῆμα ἐπιχειρεῖ νά αὐτοπροσδιοριστεῖ σάν ἀξία συσκοτίζοντας τήν ἀπλήρωτη ἐργασία πού ὑπεξαιρεῖ (ὅπως ἀκριβῶς καί ἡ παραγωγή τοῦ κειμένου).

Τό χρῆμα πού μεταβιβάζεται ἀπ' τό χῶρο τῆς πρωταρχικῆς συσσώρευσης διά-μέσου τῆς ὑλικῆς συνέργειας τῆς ἀδελφῆς του στό Νικολά (στόν ὁποῖο δανείζει — ὄχι τυχαῖα — τή φωνή του ὁ ἴδιος ὁ Jacquot (5), μέσα ἀπ' τόν ὁποῖο λοιπόν μιλάει ἕναν ἐγγαστρίμυθο — ἄρα εὐνουχισμένο λόγο) ἄγεται, δίχως νά ἀπεκδύεται τό ἱστορικό του σημαινόμενο, σέ ἕνα σύστημα χειρονομιῶν ἀποποίησης ἐκ μέρους τοῦ τελευταίου, πού ἐπικυρώνουν τό ἀδιέξοδο τῆς κυκλοφορίας, καθώς τό κεφάλαιο φτάνει στό ὅριό του (τόν θάνατο) μέσω αὐτῆς. Μ' ἄλλα λόγια, εἶναι ἀδύνατο στήν αἰμομιξία (τή διαστροφή) νά μεταλλαγεῖ μορφικά χάρη σ' αὐτή τήν ἐκχώρηση πού δέ διαθέτει καμμιά χρηστική ἀξία καί πού ὀργανώνει γιά μιά ἀκόμα φορά τήν ἔλλειψη, τήν ἀνάγκη, τήν ἀναπόφευκτη ἀλλά καί καταδικαστική παράβαση. Θεωρώντας τό ἀπαγορευμένο σῶμα σάν ἕνα ἐμπόρευμα μέ ἀποθετική ἀξία κι ἀφαιρώντας ὅ,τι δήποτε σχετίζεται μέ τή φυσική ὑπόσταση — ἀφαίρεση, θεμιτή ἄλλωστε στήν Πολιτική Οἰκονομία — τοῦτο τό σῶμα ὑποκαθίσταται στή θέα τῆς ἀνταλλαγῆς, ἐμφανίζεται ἰσοδύναμο μέ τό χρῆμα κι ἔτσι ἀντιπροσωπεύει τήν ἴδια μονάδα στήν κλίμακα τοῦ πόθου· πολύ λογικά, ἀφοῦ καί τό χρῆμα εἶναι ἐμπόρευμα, ἑπομένως ἀντικείμενο ἰδιοκτησίας. Ἔτσι, ὁ πόθος τοῦ ἄλλου ἀποφεύγει προσωρινά τήν κοινωνική δύναμη τοῦ Νόμου ἀπό τήν παρακαμπτήριο τῆς ἰδιοποίησης (πού ἡ νομιμότητά της δέν μπορεῖ ποτέ νά βεβαιωθεῖ). Ἡ ρήτρα πού καταπίπτει γι' αὐτή τήν παρέκκλιση εἶναι ταυτόχρονα καί καταλύτης: ἡ διαστροφή, ἡ νεύρωση, ὁ θάνατος, ἡ τέφρα τοῦ φαλλοῦ, τό κεντρικό μηδέν.

Τό χρῆμα εἶναι λοιπόν ὁ μαστρωπός ἀνάμεσα στήν ἀνάγκη καί τό ἀντικείμενο εἶναι ὁ ἄλλος. Ἀντιστρέφοντας τόν Marx (6): αὐτό πού τό χρῆμα κάνει δικό μου εἶναι αὐτό πού δέν ἀπαντάει στό διατυπωμένο πόθο μου· γίνομαι κάτοχος τοῦ χρήματος στή θέση ἑνός ἀνέφικτου ἀντικειμένου. (Ἔτσι τό χρῆμα καί ἡ περιπέτεια πού μεταφέρει, μετατρέπει κάθε ἀντικείμενο σ' ἐκεῖνο πού δέν εἶναι καθεαυτό, *δηλαδή στό ἀντίθετό του:* γι' αὐτό καί μόνο τό χαρακτηριστικό του, τό χρῆμα ἀποτελεῖ τήν καθολική διαστροφή).

«Ὁ ἄνθρωπος μέ τούς Λύκους» (7).

Ἔξω ἀπό τήν πλάνη τῆς νεύρωσης, μακριά ἀπό τή λήθη τοῦ φαντάσματος, ὁ εὐνουχισμός ἐπανέρχεται σάν πράξη, ὁ πατέρας ἐπιστρέφει, ὁ Νικολά ἀκρωτηριάζεται, πλήττεται στό ἴδιο του τό καταφύγιο, στήν τάξη τοῦ συμβολικοῦ. Τό δόλωμα τοῦ χρήματος ἀνακαλεῖται, ἡ Γυναίκα δέν ὑπάρχει πιά, θεσμοθετεῖται, ἀλλοτριώνεται: ὁ Νικολά ἔχει ἀπελαθεῖ ὁριστικά, ἀρνεῖται νά βιώσει ἀκόμα καί τό ἴδιο του τό σῶμα. Ἄς θυμηθοῦμε τόν Freud: ὁ *θάνατος* εἶναι παράγωγο τοῦ λόγου, ἰσοδύναμο τῆς σεξουαλικότητας μιά πού δέν μπορεῖ νά κυριαρχηθεῖ. Εἶναι τό Ὄνομα τοῦ Πατέρα (8) πού στή διάρρηξή του, στό ὑπερχείλισμά του, πραγματοποιεῖ τό θάνατο μέσα στή γλώσσα.

Ἡ γλώσσα εἶναι ὁ *χῶρος* καί τό *ὑλικό* τοῦ δράματος: ἡ νεύρωση ἔχοντας βρεῖ στή γλώσσα μιά ἐπικύρωση τοῦ ἑαυτοῦ της πρέπει τώρα νά ἐπιστρέψει μιά ἐπικύρωση στή γλώσσα.

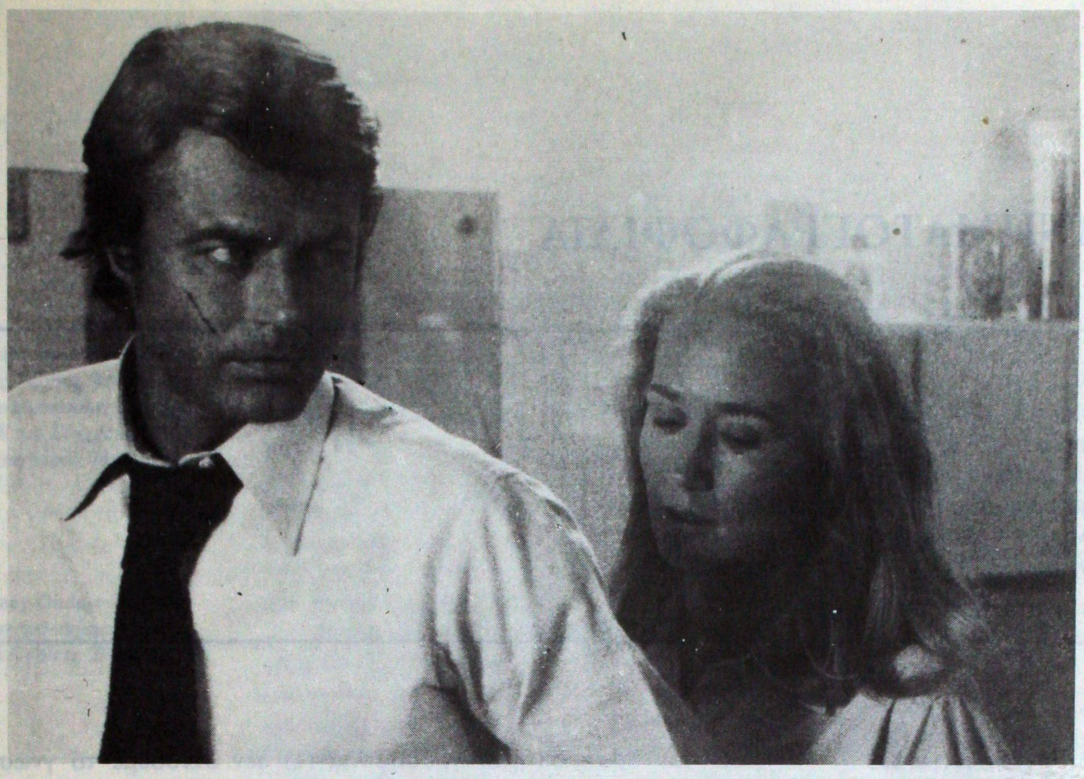
Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

5) Εἶναι ἀλήθεια πώς ἡ φωνή τοῦ ἥρωα (πού ἐνσαρκώνει ὁ Λοῦ Καστέλ) ἀνήκει στόν ἴδιο τό Jacquot.

6) Οἰκονομικά — Φιλοσοφικά Χειρόγραφα τοῦ 1844: «Αὐτό πού εἶναι δικό μου χάρη στό χρῆμα, αὐτό πού ἐγώ μπορῶ, δηλαδή τό χρῆμα μπορεῖ νά ἀγοράσει, αὐτό εἶμαι ἐγώ, ὁ κάτοχος τοῦ ἴδιου τοῦ χρήματος».

7) Τό φροϋδικό ὑλικό ἀναβλύζει ἀπ' ὅλους τούς πόρους τοῦ φίλμ, προβάλλοντας, καμιά φορά, συγκεκριμένες ἀντιστοιχίες· στήν περίπτωση τοῦ φίλμ, αὐτό πού διαφέρει εἶναι μονάχα ἡ ἀντιστροφή τῶν ρόλων ἀνάμεσα σέ ἀγόρι καί κορίτσι καί ὅσο ἀφορᾶ τή δομή τῶν χαρακτήρων ἀλλά καί ὅσο ἀφορᾶ τή σεξουαλική πρακτική τῆς ἀποπλάνησης. Ἀκόμα παραπέρα, ἀπομονώνοντας τήν κεντρική σκηνή: Ἕνα πραγματικό, ὀδυνηρό περιστατικό (ἡ αὐτοκτονία τῆς μητέρας) —ἐπίμονο κοίταγμα—ἀκινησία—εὐνουχισμός— ὁ πατέρας (πού ἐξακολουθεῖ πάντα νά εἶναι ὁ ἀθέατος, ὄρθιος λύκος ἔξω ἀπ' τό κλειστό παράθυρο).

8) Βλ. S. Freud: «Τοτέμ καί Ταμπού—τό ταμπού τῶν ὀνομάτων»: Τό ὄνομα τοῦ Πατέρα εἶναι ὁ Νεκρός Πατέρας.



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΦΙΛΙΑ

«Συμβαίνει λοιπόν ἡ ἐπιθυμία νά μήν εἶναι οὔτε ἡ ὄρεξη τῆς ἱκανοποίησης τῶν ἀναγκῶν, οὔτε κι ἡ ζήτηση ἀγάπης· ἀντίθετα, εἶναι τό ἴδιο τό φαινόμενο τοῦ διχασμοῦ τους, ἡ διαφορά πού παράγει ὁ σφετερισμός τῆς ὄρεξης αὐτῆς ἀπό τή ζήτηση».

(Lacan, *Ἡ σημασία τοῦ φαλλοῦ)*

Μέ τόν ὅρο «κινηματογραφοφιλία»(1) δέν ἐννοοῦμε τό γνωστό ἐπαναληπτικό καταναγκασμό νά «πάω *πάλι* σινεμά», ἤ τήν ἐπιθυμία νά «βλέπω *πολύ* σινεμά»: καταστάσεις ταυτόσημες πού ἀπομακρύνονται ἐλάχιστα ἀπό τήν ἀντίληψη γιά τίς «δύο *χαμένες* ὧρες»· κι οὔτε ἐννοοῦμε τήν κατάσταση πού, πάνω-κάτω, σημαδεύει ἡ θέαση μιᾶς ταινίας ἀπό ἕναν ὑπερ-ενημερωμένο, προνομιοῦχο θεατή. Κινηματογραφοφιλία δέν εἶναι τό ὅτι «μοῦ ἀρέσει ὁ κιν/φος», τό ὅτι δέν μοῦ μένει παρά νά δῶ μιά ταινία ἐπειδή τήν ἔχω *χάσει* τόσες φορές, ἤ ἐπειδή ἔχουνε γράψει *τόσα* γι' αὐτήν.

Ἡ κινηματογραφοφιλία ἔχει ἀπαραίτητη προϋπόθεση μιά *σχέση-πάθους*(2) ἀνάμεσα στό θεατή καί στήν ταινία, ἤ μᾶλλον μιά σχέση ἀνάμεσα στήν ταινία καί στό (κομματιασμένο) ἐρωτικό σῶμα(3) τοῦ θεατῆ, καθώς τό βλέμμα του δέν σταματᾶ νά περιδιαβάζει στήν ἐπιφάνεια τῆς ὀθόνης πιστός *ἀκόλουθος* στό παιχνίδι τῶν εἰκόνων (καί τῶν ἤχων) τοῦ φίλμ. Σχέση-πάθους, πού συλλαμβάνεται — καθώς συστηματικά παραγνωρίζεται τό ὅτι εἶναι πάντα *μερική*, διεσπαρμένη — μόνο ἄν νοηθεῖ στήν ὁλότητά της: σχέση ὅμοια μ' αὐτήν ἀνάμεσα στό *σῶμα* καί στό *σύμπτωμα* ὅπως τήν καθορίζει ὁ Lacan: *«ἄν καί τό. σύμπτωμα συμβαίνει νά φέρεται ἀπό* τό κομματιασμένο σῶμα, *ἐντούτοις χρησιμοποιεῖται μέ τέτοιο τρόπο ἀπό* ὁλόκληρο *τό σῶμα, ὥστε νά μήν νοεῖται (ἀπό τό σῶμα) σάν σύμπτωμα».*

Ἄρα πρόκειται γιά μιά σχέση πού τῆς λείπει τό *τέλος* (ὁ σκοπός), πού στερεῖται ἐκείνου τοῦ περίφημου *«γιά νά...»*. Τό νά βλέπεις ἕνα φίλμ μόνο καί μόνο γιά νά γράψεις τήν κριτική σου ἤ γιά νά τό καταχωρήσεις στό ἀρχεῖο σου ἤ γιά νά διασταυρώσεις τήν πληροφορία

(1) ἄν σήμερα, ἀκόμα, ἀδυνατοῦμε νά ὁρίσουμε μ' ἀκρίβεια τήν κινηματογραφοφιλία, δέ θά διστάζαμε νά διακινδυνεύσουμε νά τήν περι-γράψουμε πλησιάζοντάς την ἀπ' τή μεριά τῆς ἀνάγκης, τῆς ζήτησης καί τῆς ἐπιθυμίας.

(2) παραπέμπω στό κείμενο-συνέντευξη τοῦ Μ. Δημόπουλου στά *Νέα* τῆς 5 Ἰουλίου 79.

(3) βλέπε ὅλη τήν ἐνότητα *ἡ μεταβίβαση καί ἡ ὁρμή* στό Seminaire, livre XI τοῦ Lacan (σύντομα ἀπό τίς ἐκδόσεις Ράππα).

πού διάβασες, εἶναι σάν νά κλείνεις τά μάτια στό θεσπέσιο παιχνίδι τῆς παρουσίας/ἀπουσίας πού ξετυλίγεται στήν ὀθόνη: πᾶς στό σινεμά, ἀλλά *χάνεις* τήν ταινία.

ΑΝΑΓΚΗ

«Τά παιδιά τῆς ντουλάπας» μᾶς ἐνδιαφέρουν ἐδῶ γιατί εἶναι μιά ταινία ὅπου ἡ καθόλου προσχηματική μυθοπλασία ἀρθρώνεται σκηνοθετικά πάνω στό ἀδιάκοπο κυνήγι τοῦ κινηματογραφόφιλου(4) θεατῆ. Βαρετή κι ἀδιάφορη γιά πολλούς, ἡ ταινία ἔχει μέ τέτοιο τρόπο ὀργανώσει τό λόγο της πάνω στόν «κινηματογράφο τῶν Δημιουργῶν» ὥστε νά ἐγκαλεῖ, φαντασματικά, ἐκείνους ἀκριβῶς τούς θεατές πού ἔχουν τήν ἀνάγκη νά καταλάβουν τή θέση τοῦ σκηνοθέτη (τή θέση τοῦ ἀπόντα), «στό μέτρο πού ἡ θέση αὐτή εἶναι ἐκείνη ἀπό ὅπου ἡ φιλμική σκηνή παράγεται σάν κάτι-τί πραγματικό ἀπ' αὐτόν τόν ἀπόντα, ἀπ' αὐτόν πού στό «κλασικό» κινηματογράφο ἐννοοῦμε ὡς τόν μυθοπλαστικό ἄλλο».(5)

(4) Βλέπε τήν παρουσίαση τῆς ταινίας ἀπό τό Χρ. Βακαλόπουλο στή σελ. 118 τοῦ *Σύγχρονου Κινηματογράφου* 78 (17-18).

(5) Daney-Oudart: *«Τό Ὄνομα-τοῦ-Δημιουργοῦ»* στά Cahiers 234-235.

Ὁ Jacquot ἀντιμετωπίζει τήν *ἀπόσταση* πού τόν χωρίζει ἀπό τούς «Δημιουργούς» σάν ἕνα *γρίφο* – καί *τήν ἀπολαμβάνει σάν τέτοιον* – ἕνα γρίφο πού προσπαθεῖ νά λύνει σ' ὅλη τή διάρκεια τοῦ γυρίσματος τοῦ φίλμ του. Μέ τή σειρά του ὁ κινηματογραφόφιλος θεατής *ἀποδέχεται* τό γρίφο αὐτό σάν ἀπευθυνόμενο σ' αὐτόν τόν ἴδιο, ἐνῶ συγχρόνως βιώνει τή θέαση τῆς ταινίας σάν τήν ἀλλεπάλληλη λύση του· τό κύριο καί τό πιό ἐνδιαφέρον, πάντως, εἶναι πώς ὁ θεατής αὐτός ἀπολαμβάνει τήν ταινία ἐπειδή τόν *γοητεύει* νά θέτει στόν ἑαυτό του αὐτόν ἀκριβῶς τόν γρίφο.

Ὁ προβληματισμός πάνω στό γύρισμα τῆς ταινίας, ὅλη δηλαδή ἡ λειτουργία τῶν ἀναφορῶν στούς «Δημιουργούς», γίνεται ἡ ἴδια ἡ μυθοπλασία: τό γύρισμα ἀποβαίνει *ἡ μυθοπλασία τῆς φιλμικῆς ἐγγραφῆς*. Μιᾶς ἐγγραφῆς πού θά λέγαμε πώς *φετιχοποιεῖ* ὅ,τι στόν κινηματογράφο τῆς ραφῆς *ἀποκλείεται:* τήν «ὄχθη» τῆς φιλμικῆς εἰκόνας (τό κάδρο), τήν ὑλικότητα τῆς μετατόπισης τῆς κάμερα, τήν ἐγγραφή τῆς ἐρωτικῆς σχέσης τοῦ σκηνοθέτη καί τοῦ ἠθοποιοῦ.

«Τά παιδιά τῆς ντουλάπας»: ταινία γοητευτική πού δέν *χάνει* αὐτό πού τήν ἐνδιαφέρει: νά πλέξει μιά «ψυχαναλυτική» μυθοπλασία πάνω στίς ἐντυπώσεις τῆς τομῆς/ραφῆς τῆς σκηνοθεσίας ὅπως κωδικοποιήθηκε στόν «κλασικό» κινηματογράφο· ταινία πού μοῦ ἐπιτρέπει νά βυθιστῶ μέσα στό πλάνο, νά ζήσω τή θεασή της στό ρυθμό τῆς δια-κοπῆς τῆς ἐντύπωσης τοῦ πραγματικοῦ.

ΖΗΤΗΣΗ

Ἄν ἐννοοῦμε τήν κινηματογραφική κριτική σάν ἕνα γραπτό λόγο(6) πού δέν ταυτίζεται μέ τόν φιλμικό, ἀλλά ὀργανώνεται παράλληλα μ' αὐτόν, δέν πρέπει νά παραγνωρίζουμε ἕναν *κίνδυνο* πού θά λέγαμε πώς ἀπειλεῖ θανάσιμα τήν κριτική· ἕναν κίνδυνο πού πάντα ὀφεί-

(6) Βλέπε σελ. 5 τῆς *ΟΘΟΝΗΣ* No 1.

λει *γράφοντας* νά συνειδητοποιεῖ ὁ κριτικός ἄν βέβαια θέλει νά παραμένει τέτοιος κι ὄχι ὁ,τιδήποτε ἄλλο.

Σήμερα - πού (τουλάχιστον πιστεύουμε πώς) *δυσκολότερα* ἀπό ποτέ ἄλλοτε ἀπωθοῦμε τόν προβληματισμό πάνω στή φύση καί τό ἀντικείμενο (7) τῆς κινημαγραφικῆς κριτικῆς — εἶναι πιά ὁρατή στόν ὁρίζοντα μιά σταθερή ζήτηση πού ἀπευθύνεται στόν κριτικό: νά μή *χάνει* ἀπ' τά μάτια του τήν ταινία, δηλαδή τό ἀντικείμενό του.

Ἐδῶ ἀκριβῶς θά λέγαμε πώς ἡ κινηματογραφοφιλία εἶναι ἐκείνη πού ἐπισημαίνει στόν κριτικό τόν κίνδυνο, γράφοντας, νά τοῦ ξεφύγει τό φίλμ· στό μέτρο πού τοῦ ζητᾶ νά μήν παραγνωρίζει ποτέ τό γεγονός πώς (ὁ κριτικός) εἶναι ἕνας θεατής πού *γράφει, γι' αὐτό πού εἶδε* – ἤ πώς, ἡ ἰδιότυπη ἐκείνη κατάσταση πού λέγεται *θέαση μιᾶς ταινίας*, εἶναι καθοριστική γιά τή γραφή τῆς κριτικῆς.

Ἡ κινηματογραφοφιλία δέ ζητᾶ ἀπ' τόν κριτικό τήν καθήλωση τῆς ταινίας μέ τή γραφή του, ἀλλά οὔτε καί τήν περιγραφή τῶν ἐντυπώσεων πού θά «μεσολαβήσουν» στούς ἀναγνῶστες του. Ἀντίθετα, θά λέγαμε πώς ἡ κινηματογραφοφιλία — ἐπειδή συνειδητοποιεῖ τή μή-ταύτιση τοῦ φιλμικοῦ καί τοῦ κριτικοῦ κειμένου (τήν ἀπουσία τοῦ πρώτου ἀπό τό δεύτερο) — ζητᾶ ἀπ' τό γραπτό τοῦ κριτικοῦ νά *σημάνει* στόν ἀναγνώστη του πώς μέσα σ' αὐτό, εἶναι *παροῦσα* ἡ ἀπουσία τῆς ταινίας: ζητᾶ ἀπ' τό γραπτό νά γίνει σημαῖνον τῆς παρουσίας τῆς *ἀπουσίας* της.

ΕΠΙΘΥΜΙΑ

Ἐάν «ἐπιθυμῶ σημαίνει ἐπιλέγω» *(Γερτρούδη)* θά βλέπαμε, τέλος, τήν κινηματογραφοφιλία σάν τήν ἐπιλογή ἐκείνων ἀκριβῶς τῶν ταινιῶν πού θρυμματίζουν ὅλο τό οἰκοδόμημα τῶν ταξινομήσεων, τῶν κατατάξεων τῶν «εἰδῶν», τῆς κάθε (ἀρχειοθετικῆς) ἱστορίας τῶ κινηματογράφου· θά τήν βλέπαμε σάν τήν ἀναζήτηση — σάν *τήν ἀποπλάνηση τῆς περιπλάνησής της* – τῶν ταινιῶν ἐκείνων πού ἐξοστρακισμένες κυκλοφοροῦν ἤδη *στήν περιοχή τῶν ἐρειπίων καί τῶν βάλτων* καί πού ἀπό κεῖ ἀπειλοῦν (νά μολύνουν) ὅποιον προσπαθεῖ νά τίς ἐνσωματώσει στόν κυρίαρχο κινηματογράφο.

Μιλᾶμε γία τίς ταινίες ἐκεῖνες (ἀπό) τίς ὁποῖες μπορεῖς νά *κερδίσεις* γιά δυό λόγους: ἐπειδή, γιά τόν κυρίαρχο κινηματογράφο εἶναι *χαμένες* κι ἐπειδή, στή σύγκρουσή τους μ' αὐτόν, εἶναι *οἱ χαμένες* – ταινίες σάν τή *Γερτρούδη*, τό *Ἕνα + Ἕνα*, τόν *Ὄθωνα*, τίς *Μέρες Ὀργῆς*, τό *Μωυσῆ καί Ἀαρῶν*,...

Μιλᾶμε γιά ταινίες πού (ἀκόμα δέν) ἔχουμε δεῖ, ταινίες πού (καθώς εἶναι παραγνωρισμένες ἤ/καί παρα-αναγνωρισμένες) *μιλοῦν τήν ἀλήθεια* τοῦ (κάθε) φίλμ, στό μέτρο πού ἡ παρουσία τῆς γραφῆς τίς ἀφήνει νά ἐκραγοῦν πρός τή θεατρικότητα *τῆς ὁμιλίας, τοῦ κορμιοῦ, καί τοῦ φίλμ*. «Ἐννοῶ (8) ὄχι ἕνα ἰδεατό, φανταστικό φίλμ, ἀλλά ἕνα φίλμ πού γράφεται, ἕνα φίλμ γιά τό ὁποῖο τά πάντα εἶναι φίλμ καί πού μόνο *αὐτό* τό φίλμ εἶναι σέ θέση νά πεῖ τούτη τήν ἀλήθεια — ἄρα ἕνα φίλμ πού εἶναι τό ἀντίθετο ἑνός φίλμ»: ἴσως ἕνα φίλμ-φίλμ (9).

Μηνᾶς ΓΡΗΓΟΡΑΚΟΣ

(7) Στό ἐσωτερικό αὐτοῦ τοῦ προβληματισμοῦ κατέχει σήμερα σημαντική θέση τό πρόβλημα τῆς σχέσης τοῦ κριτικοῦ μέ τό ἀντικείμενό του ἤ μᾶλλον ἡ *γραπτή* ἀναμέτρησή του μ' αὐτήν.

(8) Ν. Λυγγούρης στήν κριτική τῆς «Μαρκησίας φόν Ο» στόν *Σ.Κ.* τ. 12.

(9) «*Οἱ ἀσυμφιλίωτοι* (ἤ: μονάχα ἡ βία βοηθάει ἐκεῖ ὅπου ἡ βία βασιλεύει) ἦταν ἕνα μυστικοπαθές φίλμ· *ὁ ἀρραβωνιαστικός, ἡ ἠθοποιός καί ὁ προαγωγός* εἶναι ἕνα φίλμ-φίλμ, πού δέν εἶναι καί μικρό πράγμα...» Jean-Marie Straub. Σ' αὐτή τήν τελευταία ταινία θά ἐπανέλθουμε.

C' EST CA QU' ON APPELE SENTIMETALITA

Γιά τόν Γιῶργο

Γιά νά ταξιδέψεις δέ χρειάζεται νά πᾶς καί πολύ μακριά. 'Απ' τό ἀνυποψίαστο κορίτσι τοῦ Μπλόου-ἄπ πού βιάζεται νά ξεφορτωθεῖ τό παλαιοπωλεῖο του γιά νά ταξιδέψει στό Νεπάλ, στό Μαρόκο ὥς τήν καμπίνα τοῦ καπετάνιου τῆς 'Αταλάντης μέ τά μικρά ἀγαπημένα ἀντικείμενα — σουβενίρ ἀπό χῶρες πού ταξίδεψε ἤ ὄχι — ἡ ἀπόσταση εἶναι μηδαμινή.

'Η μοίρα πού μᾶς δένει μέ μερικά φίλμ ἐκδηλώνεται σάν πυροτέχνημα, σάν κεραυνός ἐν αἰθρία: Τήν 'Αταλάντη τήν εἶδα μιά μόνο φορά πρίν χρόνια. Ἔκτοτε δέν ξανάτυχε. Κι ἴσως μάλιστα ἄν ποτέ πέσω ἐπάνω της νά κάνω πώς δέν τή ξέρω — ὅμοια ἀκριβῶς μ' ἐκεῖνον πού παράφορα ἐρωτευτήκαμε κάποτε. Κι ὅμως! Τό ποταμόπλοιο τοῦ Βιγκώ μέ παρακολουθεῖ τρυφερά κι ἐπίμονα μέσα ἀπ' τά νερένια τοπία τοῦ ὕπνου καί τοῦ ξύπνιου — σχεδόν μέ ὑπονομεύει. 'Ο Βιγκώ μισο-γάλλος μισο-σπανιόλος χαμένος στούς μαγικούς τόπους τῆς μυθικῆς καταγωγῆς του κάπου ἀνάμεσα Σαρδηνία/Καταλωνία/'Ανδόρρα ὄχι ρομαντικός
ἀβανγκαρντίστας
ἀναρχικός
φυματικός
ποιητής
(ἴσως οὔτε κάν σά θρύλος)
ἀλλά μονάχα χάρη στήν διαίσθηση πού τόν ὁδηγεῖ κατ' εὐθείαν στήν ἀποκάλυψη αὐτοῦ πού θά ὀνόμαζα τό πλῆρες σημεῖο μου, μοῦ ἀπαγορεύει νά μιλήσω γι' αὐτόν παρά μόνον ἀνάμεσα στά ἀπαλά μεσοδιαστήματα τῶν θρομβώσεων τῶν ἐμφραγμάτων τῶν διαφραγμάτων, τῶν φραγμάτων ὕδατος, τῶν τάφρων καί τῶν γεφυριῶν πού κρέμονται πάνω ἀπ' τά θολά ποταμίσια νερά ὅπου στίς ὄχθες τους συχνάζουν

βατράχια καί νάρκισσοι ἐνῶ τό ζευγάρι τῶν νεόνυμφων ἀργοπλέει μέσα στό κοχύλι κουφέττο κουκέττα νυφικό κρεββάτι, ἐρωτική σχεδία μέ τήν ὁριζόντια κίνηση τοῦ κύκνου παρακάμπτωντας ὄχθες καί νάρκισσους καί γεφύρια καί λιμάνια καί κάθε τι ἀπ' ὅπου θά μποροῦσε νά πιαστεῖ δοκιμάζοντας τήν ἀγάπη του καταμεσίς στό νερό ἀνεμίζοντας τήν μπλούζα τοῦ καπετάνιου τρόπαιο πρόκληση πρός τήν ἀληθινή ποίηση πού εἶναι σκληρή καί ἀμείλικτη καί πού πάντα ξέρει νά παίρνει τό αἷμα της πίσω κι ἔτσι σέ ἀντίποινα τοῦ Ἔρωτα πού γράφτηκε μέσα στήν Ἀνταρσία ὁ Βιγκώ πέθανε ἀπό κάποια ἀρρώστεια τοῦ αἵματος — Αἷμα Ἔρωτας Νερό ἰδού τό ἱερό τρίπτυχο.

Ζάν Βιγκώ

Καί νά σκεφτεῖς πώς δέν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά ἕνα ἀκόμα Ταξίδι ἀνάμεσα στά ἄλλα κατά καιρούς ταξίδια τοῦ κινηματογράφου. Μιά χειμωνιάτικη περιπλάνηση μιά περιπέτεια μιά νύχτα. Κι ἕνας θαυματοποιός πού ἀνακατεύεται στά ἀπαγορευμένα παιχνίδια τῶν ἀλχημιστῶν ἀνακατεύοντας ὁ ἴδιος τά ὑλικά τους:

Ἔρωτας, Φυγή, Ἐξωτισμός. Πού θά μποροῦσε νά εἶναι:
Ἔρωτας = Φυγή + Ἐξωτισμός
Ἔρωτας + Φυγή = Ἐξωτισμός
Ἔρωτας — Φυγή = — Ἐξωτισμός

Νά μέ ποιές Χημεῖες καί Μαθηματικά καθορίζεται στό χάρτη τό στίγμα τῆς Ἀταλάντης. Ὁ Φάρος τῆς Ἀλεξάνδρειας, μιά πυξίδα φοινικική. Κι ὁ ἐξωτισμός; (Ὑπάρχουν λογιῶν λογιῶν Ἐξωτισμοί: ὑπάρχει ὁ ἐξωτισμός τοῦ Στένμπεργκ, τοῦ Παζολίνι, τοῦ Λάνγκ. Ὁ ἐξωτισμός τοῦ Ἀντονιόνι, τοῦ Ροσσελίνι, τοῦ Ρενουάρ. Τοῦ Κουλεσώβ, τοῦ Μουρνάου, τοῦ Ριβέτ).

Πρόκειται γιά τή στιγμή πού οἱ Γλῶσσες, τά Ροῦχα, τά Τοπεῖα ἐνσωματώνονται σέ μιά πόρπη. Εἶναι *ὁ μαγνητισμός* πού ἀσκεῖται ἀνάμεσα στό Ἀγγλο-σαξωνικό καί στό Μεσόγειο πού κάνει τόν Ρεπόρτερ νά διασχίσει τήν Ἱσπανία τήν Ἀλγερία τό Παρίσι. Εἶναι ἡ Ἀμερική τοῦ Ζαμπρίσκου Πόϊντ, τό Λονδίνο τοῦ Μπλόου-ἄπ, ἡ Κίνα. Εἶναι τέλος μιά πολύ συγκεκριμένη παράγκα στήν ὄχθη ἑνός πολύ

συγκεκριμένου ποταμοῦ μιά πολύ συγκεκριμένη μέρα ἀπό τό τζάμι τῆς ὁποίας περνᾶ τό καράβι τοῦ Πουθενά.

Ὁ Στένμπεργκ πηγαίνει στή Σαγκάη. Ὁ Ροσελίνι κατεβάζει τούς Ἐγγλέζους του στή Νάπολι γιά νά τούς ἀνοίξει τά μάτια. Κάπου ἀλλοῦ, ἡ Σελίν κι ἡ Ζυλί κλείνουν τά μάτια διαλύοντας πράσινες παστίλιες μέσα στό στόμα τους. Εἶναι τό ποτάμι τοῦ Ρενουάρ ὅπου κι ἐκεῖ ἡ οἰκογένεια τῶν ξανθῶν ἀποίκων διαλύεται στήν Ἰνδική ζούγκλα στά ραντεβοῦ τοῦ λευκοῦ καί τοῦ μελαμψοῦ κοριτσιοῦ μέ τόν ἴδιο ἀνάπηρο νεαρό ξένο, ὅπου τήν κηδεία τοῦ μικροῦ ἀγοριοῦ συνοδεύει μιά καμπυλωτή κίνηση ὕστατης συμφιλίωσης ἤ μᾶλλον ἀνομολόγητου ἐρωτικοῦ μπερδέματος ἰθαγενῶν καί ἀποίκων πάνω σ' ἕνα χρωματικό πληθωρισμό, ἐκεῖ ἀκριβῶς πού ἀποδεικνύεται μαγικά ἡ ὑπεροχή τοῦ σαγηνευτῆ φιδιῶν ὅπου παύει νά ὑφίσταται κάθε διαλεκτική κυρίαρχου — κυριαρχούμενου στ' ὄνομα τῆς ἀπόλυτης κυριαρχίας τῆς Φύσης — ὅ,τι δηλαδή συμβαίνει καί στό Πρόγευμα στή Χλόη ἀλλά καί παντοῦ ἀλλοῦ. Ἀπ' τή Μήδεια ὥς τό Σαλό χιλιάδες χιλιόμετρα. Κι ἀπ' τήν ἄλλη οἱ ἀτέλειωτες περιπέτειες τοῦ Τζαίημς Μπόντ — τί Ἀσίες, τί Εὐρῶπες, τί Ἀφρικές, τί χαμένες Ἀτλαντίδες — κι ὅμως τίποτα — ἐρωτική ἄπνοια. Γιά νά ταξιδέψεις δέ χρειάζεται νά πᾶς καί *τόσο* μακριά.

(Κι ἔπειτα ὑπάρχει ὁ ἐσωτερικός ἐξωτισμός. DURA LEX: Τό Κάλεσμα τῆς Ἄγριας Φύσης — χιόνι βροχές οἱ τέσσερις ἐποχές τρεῖς ἄντρες ἀνάμεσα σέ μιά γυναίκα ἔρωτες μίση βασανιστήρια καταδίκη θάνατος. Ἤ ἀλλιῶς: Τά Ἀνθρώπινα Πάθη, τό TRANSGRESSION, ἡ συμβολή τοῦ Νόμου καί πῶς).

Στήν Αὐγή πάλι, κι ἐκεῖ τό νεόνυμφο ζευγάρι ἐπιβιβάζεται στή βάρκα του ἀφήνοντας ξοπίσω σπίτι παιδιά σκυλιά καί μετά ἀπό πολλές χορταστικές περιπέτειες περιπλάνησης στή μεγάλη πόλη ὅπου χάνονται βρίσκονται ξαναχάνονται καί ξαναβρίσκονται σέ λουναπάρκ αἴθουσες χοροῦ κουρεῖα καί φωτογραφεῖα καί τράμ καταλήγουν στό HOME SWEET HOME σωσμένοι ἀπ' τόν Κατακλυσμό, πέρα μονάχοι ἐπιτέλους ἀγαπηθέντες καί ἀπολεσθέντες καί ἀνευρεθέντες κατά μῆκος τῆς κοίτης ἑνός ρυακιοῦ ἐκεῖ ὅπου ὅλα ἀρχίνησαν. Τό προαιώνιο ἐρωτικό μοτίβο τό μελόδραμα τό HAPPY END. Ε!, τί κακό σ' ὅλα αὐτά; Γιά ποιά SENTIMENTALITA μοῦ μιλᾶς λοιπόν;

Νά μιλήσεις γιά τήν Ἀταλάντη, ναί, ἀλλά δέ φτάνει νά τήν ἔχεις δεῖ ἔστω καί μέ τά μάτια ἑνός βαθύτατα ἐρωτευμένου ὑποκειμένου. Πρέπει νά ξέρεις καί νά κολυμπᾶς *ἀλλά καί* νά ἐνδίδεις, ἐν εἴδει ἐρωτικῆς κράμπας, στά φανταστικά ποτάμια καί τούς παραποτάμους της κάνοντας μακροβούτια κάτω ἀπ' τούς Ἀστερισμούς τῆς Νύχτας τῆς Νύφης καί τοῦ Μπουκέτου της πού πέφτει στό νερό καί παρασέρνεται ἀπό τά ρεύματα σάν ἄδειο φλυτζάνι τσαγιοῦ.

Ρούμπυ ΘΕΟΦΑΝΟΠΟΥΛΟΥ *

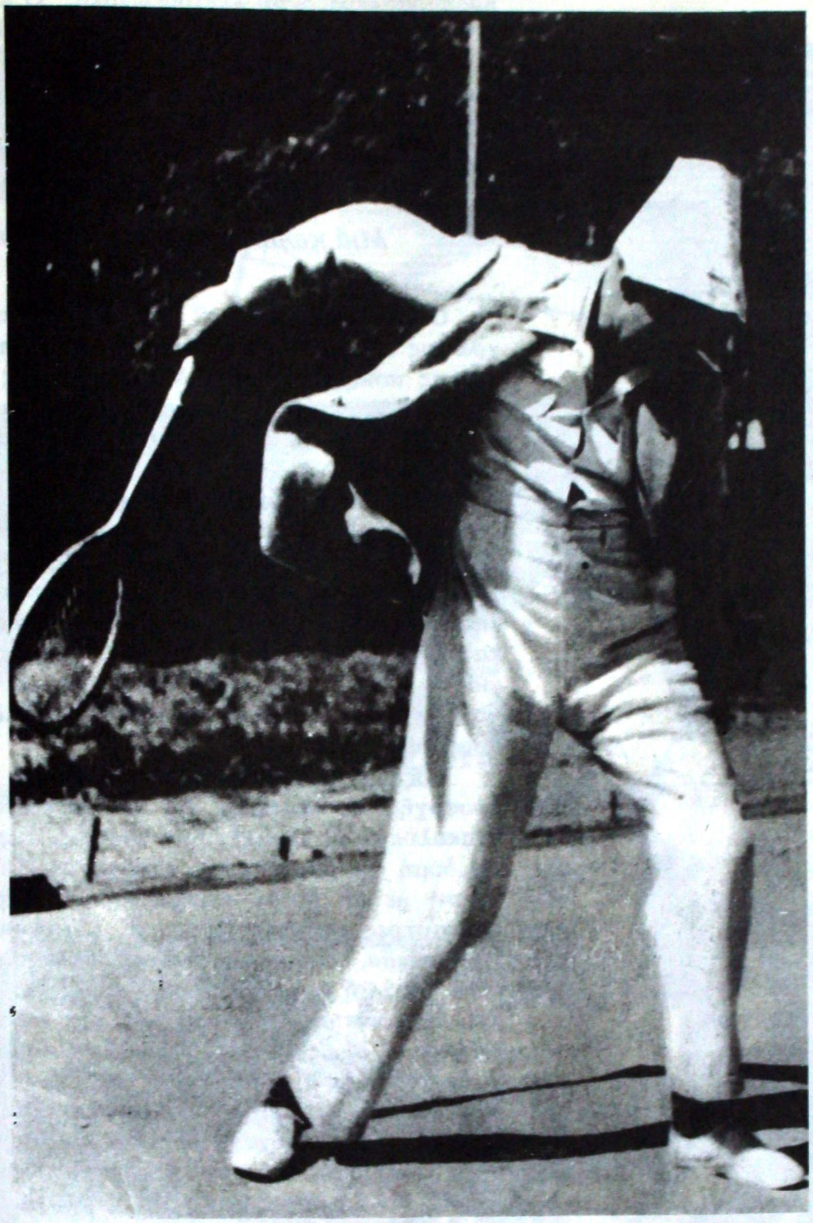
ΖΑΚ ΤΑΤΙ*

Ὁ Ταί - Οὐλώ

Ὁ Ζάκ Ταί, ἀντίθετα μέ τόν Τσάρλι Τσάπλιν, δέν ἐπικαλύφθηκε ἀπ' τόν κ. Οὐλώ. Ὁ τελευταῖος τοῦτος εἶναι ἕνας τύπος γάλλου μεσοαστοῦ, πού τόν καταδηλώνει μέ τή φυσιογνωμία καί τό σῶμα του ὁ Ταί. Εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Ταί μετ-ονομασμένος μόνο, ἀλλά πάντα διακριτικός. Στήν παραγωγή του σάν κωμικοῦ δέν ὑπάρχει μυθοπλασία — ἀπ' τήν ἄποψη πού τώρα κοιτάζουμε τό πρόβλημα. Τό μυθικό, χωρίς νά περάσει πάνω ἀπ' τή φυσιογνωμία καί τήν κινηματογραφική ὑπόσταση τοῦ Ταί, τελειώνει στήν ποσοτική καί ποιοτική ἐπιλογή — σύνδεση τῶν πραγματικῶν σημαινόντων στοιχείων, πού τόν προσδιορίζουν. Οὔτε ἐπιλέγονται τά τελευταῖα αὐτά γιά νά τόν ἀναδείξουν, ἀφοῦ ὁ Οὐλώ-Ταί περιορίζεται νά σταθεῖ ἀνάμεσά τους σάν παρατηρητής. Ὁ ἴδιος δέν τά παράγει, οὔτε τά ἐπικαλεῖται. Ἁπλά τά ὀνομάζει, τά σημαίνει, μέ τήν πρόφαση ὅτι κάνει τήν ἠθικότερη πράξη τοῦ κόσμου. Ἐνῶ στήν πραγματικότητα τά ἐκθέτει στή συνείδηση τοῦ θεατῆ.

Ὁ Ταί βλέπει τόν κόσμο «ἀδιάφορα» (Armand J. Gauliez). Χωρίς τήν φανερή πρόθεση νά τόν δοκιμάσει μέ μιά κριτική ἐκτίμηση ἤ νά τόν συσχετίσει μέ τίς κοινωνικές καί οἰκονομικές συνθῆκες ἤ νά τόν ἐρευνήσει στό κοινωνιολογικό ἐπίπεδο. Εἶναι μόνο ἕνας ὑποψιασμένος καί νηφάλιος θεατής τῶν γεγονότων καί τῆς κατάστασης στόν στενό αὐτό κόσμο. Στίς «Διακοπές τοῦ κ. Οὐλώ», γιά παράδειγμα, τό ραδιόφωνο παρεμβαίνει στιγμιαῖα γιά τήν ἀναγγελία πολιτικῶν ἐξελίξεων. Ἡ ἀνακοίνωση ὅμως αὐτῶν τῶν γεγονότων καί πληροφοριῶν δέν ταράζουν κανένα. Οὔτε διακόπτουν τήν πλαδαρότητα καί τήν ἀτονία τῆς ζωῆς. Ἡ πρακτική αὐτή ἀπορρέει ἀπ' τή στάση τοῦ Ταί. «Δέν ψάχνω γιά τό μήνυμα, εἶπε ὁ ἴδιος, ἁπλά μ' ἐνδιαφέρουν οἱ ἄνθρωποι, οἱ οἰκογένειες, τά παιδιά, οἱ ὑπηρεσίες πού προσφέρονται, ὅλων τῶν εἰδῶν τά μικροπροβλήματα, πού ὑπάρχουν σ' ἕναν κόσμο ὅλο καί περισσότερο σχεδιασμένο, μηχανοποιημένο» (στό Armand J. Gauliez P. 104). Τό σαφέστερο μήνυμα τοῦ Ταί εἶναι ἡ ἀποκάλυψη τοῦ κωμικοῦ μέσα στήν καθημερινή πραγματικότητα. Μέσα ἀπ' αὐτήν τήν ἐκκεντρική ἀπό μία ἄποψη καί παράξενη διαδρομή, ἡ πραγματικότητα αὐτή τέμνεται καί κρίνεται. Ἡ πρακτική τοῦ κωμικοῦ συναντιέται ἀναγκαστικά μέ τό πολιτικό, ἀφοῦ συνυπάρχουν στήν ἴδια τήν πραγματικότητα.

(Τό κείμενο ἀποτελεῖ τμῆμα μιᾶς ἀδημοσίευτης, εὐρύτερης μελέτης τοῦ συγγραφέα γιά τό κωμικό στόν κινηματογράφο).



Τό Περίγραμμα τῆς ζωῆς

Ὁ Ζάκ Ταί /ὁλόκληρο τό ἐπώνυμο Ταισέφ /γεννήθηκε στήν Πέκ τό 1908. Ὁ πατέρας του ἔφτιαχνε κάδρα. Ἀσχολήθηκε μέ ἀθλήματα σάν τό ράγκμπυ, τό φουτμπώλλ, τό μπόξ. Ἀπ' τή συνήθεια αὐτή βγῆκαν τά πρῶτα του νούμερα στό μιούζικ χώλλ /1931/. Κάνει περιοδεῖες μέ σύγκροτήματα καί θιάσους στή Γαλλία καί στό ἐξωτερικό. Παίρνει μέρος σέ ταινίες. Μαζεύει ὑλικό γιά τό πρῶτο του φίλμ «Μέρα γιορτῆς» (1949). Κάθε ταινία του ἑτοιμάζεται μέ μακρόχρονη ἐπιμονή κι ἀσυνήθιστη ἐπιμέλεια. Τό σενάριο, οἱ διάλογοι, τά γκάγκ

προπαρασκευάζονται λεπτομερειακά. Ὁ Ζώρζ Σαντούλ συγκρίνει στό ἐπίπεδο αὐτό τήν πρακτική του μόνο μέ κείνην τοῦ Ρομπέρ Μπρεσσόν. Ὁ Τατί εἶναι ἕνας ἀπ' τούς μεγάλους κωμικούς παραγωγούς τοῦ κινηματογράφου. Παρ' ὅλη τή μετρημένη καί σπάνια παραγωγή του. «Οἱ διακοπές τοῦ κ. Οὐλώ» (1953), «Ὁ θεῖος μου» (1958), «Πλαΐϋτάϊμ» (1967) «Τράφφικ» (1970) εἶναι παραδείγματα ἀποθησαυρισμένης κωμικῆς πείρας καί βαθιᾶς γνώσης τοῦ κινηματογραφικοῦ μέσου.

Μιά κωμική παθολογία τῆς καθημερινῆς ζωῆς καί ἡ διαλεκτική της

Ὁ Ζάκ Τατί βλέπει κι ἐγγράφει στίς ταινίες του τίς κωμικές ἀποχρώσεις τῆς πραγματικότητας, τῆς ἀνθρώπινης συμπεριφορᾶς κι ὁρισμένης ποιότητας ἠθῶν. Μέ ἀφορμή τίς «Διακοπές τοῦ κ. Οὐλώ», εἶπε ὅτι ἐπιχειρεῖ νά ἀντιγράψει στίς ταινίες του σκηνές καί πρόσωπα ὄχι ἀναγνωρίσιμα ἁπλά ἀπ' τό θεατή, ἀλλά ταυτόσημα μέ τήν ἐμπειρία του. Νά τοῦ καταδηλώσει τήν ποσότητα τῆς κωμικῆς σημασίας, πού περιβάλλει καί περιέχει τό πλέγμα τῶν σημαινόντων στοιχείων τῆς καθημερινότητάς του, κι ὄχι τά ἔκτακτα περιστατικά καί τίς ἐξαιρετικές χρονικές διαβάσεις. Ἀρχίζοντας ἀπ' τό πῶς θά πιεῖ τό νερό, πῶς θά καθήσει, πῶς θά περπατήσει, πῶς θά μιλήσει. Μιά κωμική παθολογία τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Μέ τήν ἀναπαραστατική καταδήλωση τῆς ὁποίας, ὁ Τατί ἐπιχειρεῖ νά πληροφορήσει τό θεατή γιά τό μέγεθος τῆς αὐτογελοιότητας καί τήν ἀξία τῆς αὐτογελοιοποίησης. Νά τοῦ ὑποδείξει μιά ἱλαρή διέξοδο ἀπ' τήν καθημερινή ἀσφυξία.

Κοιτάζει («θεωρεῖ» θά 'ταν ἡ σωστή λέξη) μέ ἰδιάζουσα ἔνταση προσοχῆς τά πρόσωπα καί τά πράγματα. Ἐκθέτει, ὑπογραμμίζει, ἀνακαλύπτει τίς κωμικές τους σχέσεις. Χωρίς νά τά σχολιάζει λεκτικά. Ἡ δομή τῆς κωμικῆς του παραγωγῆς ἔχει περισσότερη λειτουργική σχέση μέ τό βουβό κινηματογράφο παρά μέ τόν ἠχητικό. Γιατί ἐνεργότερες σημασίες ἔχουν σ' αὐτήν οἱ πραγματικές καταστάσεις (χειρονομία, μορφασμοί, κινήσεις, μίμηση ἤ παντομίμα) /σάν σημαινόμενα παρά/ ἤ καί τά ἠχητικά τους σήματα. Ὁ θόρυβος σάν στοιχεῖο πού ἀρθρώνεται σημαντικά, σέ μιά συγκεκριμένη κωμική ἑνότητα ὑπάρχει σ' ὅλα τά φίλμ τοῦ Τατί. Σχολαστικά διαλεγμένος. Ἄλλο αὐτό κι ἄλλο ἔνταξη κι ἀξιοποίηση ὁλόκληρης τῆς ἠχητικῆς κλίμακας σάν δομικοῦ στοιχείου μέσα σ' ὁλόκληρο τό φίλμ. Ὁ Οὐλώ, ὁ μοχλός πού κινεῖ τήν κωμική μηχανή εἶναι σχεδόν βουβός. Ἀκόμη κι ἡ ὁμιλία του εἶναι μορφασμός πιό πολύ παρά λόγος ἀρθρωμένος. Τά πρόσωπά του μιλοῦν, ἀλλά ἡ λαλιά τους γίνεται ἐξάρτημα κάθε φορά τῆς κωμικῆς του συμβολῆς στή σκηνή πού ἐγγράφεται. Ὁ κ. Οὐλώ κι ὁ περιβάλλοντας κόσμος του εἶναι ὅ,τι κάνουν κι ὅ,τι λένε. Ὁ χρωματισμός τους κι ὁ χαρακτηρισμός τους ἀναδίνονται ἀπ' τό σῶμα τους, παρά ἀπ' τά λόγια καί τή φωνή τους. Τό χιοῦμορ τοῦ Τατί εἶναι πραγματολογικό. Στηρίζεται στήν ἐγγενή ἀδυναμία, πού ἔχει ὁ πραγματικός κόσμος νά εἶναι τέλειος. Ἀπ' τήν ἀνθρώπινη συνείδηση σάν ὁλότητα ψυχολογική καί κοινωνική, ὥς τό τελευταῖο ἀντικείμενο. Ἐλάχιστα γκάγκ στά φίλμ τοῦ Τατί ἐκφεύγουν ἀπ' τό πραγματικό ἤ τό πραγματοποιήσιμο. Μέ βάση καί πρώτη ὕλη τήν καθημερινότητα πλάθεται ἕνα κωμικό «σύμπαν», πού ἰσορροπεῖ χάρη στό ὅτι ὁ παραλογισμός καί τό πάθημα ἑνός μέρους συναντᾶ τό ἀντίστοιχο ἐλάττωμα τοῦ ἄλλου. Ἡ αἰσθητική

κι ἀνθρωπολογική σημασία τοῦ χιούμορ τοῦ Ζάκ Τατί βρίσκεται στό ὅτι σημαίνει αὐτή τή φιλοσοφικά ἀνησυχητική κατάσταση μ' ἕναν τρόπο ἁπαλό, εὐχάριστο, καθησυχαστικό. Τελικά τίποτε δέν κινδυνεύει ἀπ' ὅλη αὐτή τήν παθολογία. Δέν ὑπάρχει κάν τέτοιο πρόβλημα γιά τό δημιουργό.

Ὁ Ζάκ Τατί παρατηρεῖ καί σχολιάζει. Μαζί μ' αὐτόν μαθαίνουμε κι ἐμεῖς νά ἐρευνοῦμε συνειδητά αὐτή τή διαφάνεια. Ξαφνικά μπαίνει κι ὁ ἴδιος ἀνάμεσα. Οἱ σημασίες τοῦ φίλμ δέν λειτουργοῦν ἐξαιτίας μου, ἀλλά σέ μιά συμπτωματική σχέση μ' αὐτόν. Ἔχει διαφορά τό ἕνα ἀπ' τό ἄλλο. Τόσο σάν Τατί- σκηνοθέτης, ὅσο σάν Οὐλώ — ἠθοποιός, βλέπει καί σημειώνει. Ὀπτικές κι ἀκουστικές ἐντυπώσεις, πού ἐξαντλοῦνται κάτω ἀπό μιά ἐπίφαση σοβαρότητας. Ποτέ δέν ὠθεῖται τό κωμικό τέχνασμα (γκάγκ), ἡ κωμική κατάσταση, ἡ γελοιογραφική σύμπτωση ἤ ἀναλογία ὥς τά ἄκρα. Ὁ Οὐλώ δέ γελᾶ ποτέ. Οὔτε κάποιος ἀπ' τό πλῆθος τῶν ἀνθρώπων, πού διαπερνᾶ ἤ συνταυτίζεται. Ὅλοι ἀντιμετωπίζουν σοβαρά τήν κωμική παθολογία τῆς καθημερινῆς τους ζωῆς καί βγαίνουν μ' «ἀξιοπρέπεια» κάθε φορά ἀπ' τό φωτισμένο μέρος τῆς σκηνῆς της (1).

Μιλώντας γιά κωμική παθολογία τῆς καθημερινῆς ζωῆς, σημειώνουμε παραπέρα, πώς ὅλ' αὐτά τά εὑρήματα παράγονται μέσ' ἀπό αὐτήν. Ὁ Τατί τά καταγράφει, τά σημαίνει, τά συσχετίζει, τά ἀναδείχνει ἔτσι πού εἶναι σάν νά τά ἐφευρίσκει. Τό χιοῦμορ του ἔχει σ' ἕνα πρῶτο ἐπίπεδο καθαρά ρεαλιστική δομή. Σέ βαθμό πού νά μπορεῖ νά τό διαβάσει κανένας σάν κωμικό ντοκυμανταίρ. Ἡ φαντασία του ὅμως μέσα ἀπ' τό ρεαλιστικό ἐνεργοποιεῖται κι ὀργανώνει. Τό ρεαλιστικό παράγει τό φανταστικό.

Ὅλα ὅσα ἐγγράφονται στό φίλμ θά τά βλέπαμε ἴσως καί μεῖς, ποτέ ὅμως μ' αὐτό τό φανταστικό τρόπο ἐνορχηστρωμένα (2).

Οἱ διαλεχτικές αὐτές σχέσεις κωμικοῦ — σοβαροῦ καί ρεαλιστικοῦ — φανταστικοῦ θά μποροῦσαν νά πολλαπλασιαστοῦν. Ἡ κωμική κατάσταση, τό γέλιο, παράγονται ἀπό λεπτομέρειες κάποιου συνόλου.

Τό «Πλαίυ Τάιμ» γιά παράδειγμα εἶναι ἕνα κωμικό ντοκυμανταίρ. Ὁ ἴδιος ὁ Τατί εἶπε πώς θά μποροῦσε νά τιτλοφορηθεῖ «Ἡ Πόλη». Ἕνα παραδειγματικό φιλμικό κείμενο στό ὁποῖο σημειώνεται μέ ἐνάργεια ἡ παραγωγή τοῦ φανταστικοῦ ἀπ' τό ρεαλιστικό. (3). Τό Παρίσι εἶναι τελικά μιά ἄλλη πόλη στήν ὁποία προκαλοῦνται οἱ ἄνθρωποι νά συνυπάρξουν μέ τό τσιμέντο. Κι ἀκόμη ἐκείνη ἡ κωμική παθολογία πού ἀπαρτίζουν μιά ὁλόκληρη σειρά ἀπό λεπτομέρειες κάποιου εὐρύτερου συνόλου. Ἕνα πειθαρχημένο γκρούπ τουριστριῶν σέ μιά πόλη, ἕνα πόμολο σέ μιά πόρτα, ἕνα πλαστικό πλακάκι σ' ἕνα δάπεδο, μιά μικρή πινακίδα πού ἀνεμίζει σέ μιά τσάντα, ἕνας μηχανικός ἦχος ἤ τά βήματα ἑνός ἀνθρώπου σέ μιά ἥσυχη σκάλα καί πλῆθος ἄλλα παραδείγματα. Συνολικές κωμικές καταστάσεις δέν ἐπιδιώκει ὁ Τατί. Ἀκόμη κι οἱ σκηνές μέσα στό ἐστιατόριο εἶναι σαφές πώς προέρχονται ἀπό ἕνα συνδυασμό εἰδικότερων κωμικῶν σημείων. Μπορῶ νά πῶ κιόλας πώς αὐτά τά σημεῖα λειτουργοῦν ἐντατικότερα ἐπειδή συναρμόζονται μέσα στό ἀδρανές γιά μιά στιγμή σέ δεύτερο καί τρίτο πλάνο. Κι' αὐτή ἡ διαλεχτική σχέση κωμικῆς λεπτομέρειας — ἀδρανοῦς συνόλου ἀνεβάζει τήν ποιότητα τοῦ χιοῦμορ τοῦ Τατί.

Νίκος ΚΟΛΟΒΟΣ

1) «Τί εἶναι σήμερα ἀστεῖο». Νά σᾶς πῶ. Πολλές φορές, οἱ σοβαροί ἄνθρωποι εἶναι πολύ πιό ἀστεῖοι ἀπό ἕναν κωμικό». (Τό «Βῆμα» 21-8-1968). «Ἐμένα αὐτό πού μέ κάνει ἀληθινά νά γελῶ εἶναι τό δημοκρατικό γκάγκ, τό σοβαρό πρόσωπο πού τοῦ συμβαίνει κάτι τό κωμικό, πού δέν εἶναι ὁ Μπουρβίλ ἤ ὁ Ντέ Φυνές ἀλλά σεῖς, ὅλος ὁ κόσμος»)(«Παρί Ματς»)

2) Ἐδῶ ἀγγίζουμε ἕνα δύσκολο πρόβλημα. «Τό Πλαίϋ Τάϊμ» μᾶς ἀπέδειξε πώς αὐτό πού ὁ Τατί φιλμάρει δέν εἶναι τῆς τάξης τοῦ ἀναπαραγμένου, ἀλλά τοῦ ἐφευρημένου, τά ἀντίγραφα τοῦ κόσμου μέ τά ὁποῖα ἔχουμε νά κάνουμε ἔχουν τούς δικούς τους νόμους λειτουργίας, οἱ νόμοι αὐτοί ὅμως δέν ἀξιώνουν ποτέ κάποια ἄλλη σπουδαιότητα: τά φίλμ τοῦ Τατί θά ἦταν ὁτιδήποτε ἄλλο ἐκτός ἀπό «ρεαλιστικά». Οἱ σχέσεις πού ἔχουν μέ τό «πραγματικό» θά ἦταν ὅμοιες μέ τίς ἀντιστροφές ἤ τά διπλά κάτοπτρα, θά ἦταν σχέσεις τῆς ἀντί ὕλης μέ τήν ὕλη».

3) Τή συζήτηση πάνω στή σχέση φανταστικοῦ — ρεαλιστικοῦ στό ἔργο τοῦ Τατί διευρύνει πολύ τό ἄρθρο τοῦ Πιέρ Μπωντρύ στά «Καγιέ ντύ Σινεμά» (τεύχη 231 καί 238/9).

ΘΕΩΡΙΑ

Παρουσίαση

1) Ὁ τίτλος τοῦ ἄρθρου τοῦ Browne εἶναι «ὁ θεατής μέσα στό κείμενο: ἡ ρητορική τοῦ Stagecoach».

1. Ἡ μελέτη αὐτή([1]) τοῦ Nick Browne πάνω σέ μιά σύντομη ἀλλά κλασική σεκάνς τοῦ Stagecoach ἀναδημοσιεύεται ἐδῶ ἀπό τό ἀμερικανικό πανεπιστημιακό περιοδικό FILM QUARTERLY (Vol. 29, no. 2, Winter 1975-76) μέ τήν ἄδειά του. Στό τέλος τοῦ ἄρθρου του ὁ Browne παραθέτει φωτογραφίες τῶν πλάνων τῆς σεκάνς· κι ὅπου εἶναι ἀναγκαῖο, παρατίθενται περισσότερα, ἀπό ἕνα, φωτογράμματα τοῦ ἴδιου πλάνου. Γι' αὐτό τό λόγο κάθε φωτόγραμμα φέρει ἕνα μικρό γράμμα (α, b, c) μετά τόν ἀριθμό τοῦ πλάνου· μετά τήν ἀρίθμηση αὐτή, κι ἀνάμεσα σέ παρενθέσεις, σημειώνεται μέ κεφαλαῖα (A ἕως F) ἡ, διαφορετική γιά κάθε πλάνο, θέση λήψης του.

Αὐτό πού μᾶς φαίνεται ἐνδιαφέρον παρουσιάζοντας, στή σημερινή θεωρητική/κινηματογραφική συγκυρία, τή μελέτη αὐτή, εἶναι ἡ κατάδειξη τῆς αὐστηρῆς *συστηματικῆς* ρητορικῆς πού, σέ ὅλα του τά στοιχεῖα, ὀργανώνει τό κλασικό κείμενο([2]).

2) δέν μποροῦμε, ὡς πρός αὐτό, νά μή παραπέμψουμε στήν κριτική τοῦ Ν. Λυγγούρη γιά τή χιτσκοκική «οἰκογενειακή συνωμοσία» στό τεῦχος 12 τοῦ ΣΥΓΧΡ. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ 77.

Ρητορική τῶν *ἀπείρων* ἀναδιπλασιασμῶν τῆς δομῆς της μέσα σ' ὅλα τά συστήματα πού τή συναρθρώνουν: *κάθε ρητορική δίνει τό παράδειγμα τῆς ὀργάνωσης τῆς δομῆς στήν ὁποία περιέχεται.* Γιά παράδειγμα, εἶναι αὐτό ἀκριβῶς πού συμβαίνει ἀνάμεσα στίς σχέσεις τῶν *πλάνων* 5,6 μέ τίς σχέσεις τῶν *σειρῶν* πλάνων B καί C.

Ὁ Browne ἐπισημαίνει δυό στενά συνδεδεμένα χαρακτηριστικά τῶν σχέσεων τῶν σειρῶν B, C: α) ὅτι τήν *γωνία* λήψης τῶν δύο σειρῶν τήν χαρακτηρίζει μιά *ἀ-συμμετρία* (πού ὀφείλεται στήν *κοινωνικά* ὑπερπροσδιορισμένη ἀδυναμία τῆς Dallas νά δεῖ ὅ,τι βλέπουν τά μάτια της) καί β) ὅτι ἡ σειρά C ἀποτελεῖ τό contrechamp τῆς B, δηλαδή δείχνει *ἀπό ποῦ ἔρχεται* ἡ B, τίνος εἶναι τό προϊόν (= τό πέρασμα ἀπό τή διατύπωση στή μυθοπλασία). Τά χαρακτηριστικά αὐτά δέν παύουν νά σημαδεύουν (καί νά σημαδεύονται ἀπό) τήν *ἐξουσιαστική* σκηνική γεωγραφία πού ἀντλεῖ τά προνόμιά της ἀπό τόν κάθε ἠθικό καί κοινωνικό κώδικα τοῦ σκηνοθέτη (John Ford).

Τά ἴδια χαρακτηριστικά τῶν σειρῶν B, C *ἀναδιπλασιάζονται* καί στίς σχέσεις τῶν πλάνων 5,6: ἡ ἴδια ἀ-συμμετρία στή λήψη τους, τό ἴδιο πέρασμα (ἀπό τή διατύπωση) στή μυθοπλασία.

Πράγμα πού σημαίνει πώς τό *σύστημα* τῶν σχέσεων τῶν σειρῶν B, C ἀντικαθρεφτίζεται ἀκόμη καί στό (στοιχειῶδες) *ὑπο-σύστημα* τῶν πλάνων 5,6: σημάδι τῆς πιό τελειοποιημένης ρητορικῆς στόν κλασικό

ἀμερικανικό κινηματογράφο(2). Μιᾶς ρητορικῆς πού, τελικά, «δέν προϋπθέτει τήν ὕπαρξη *ἑνός* μοναδικοῦ συστήματος, μιᾶς κι ὑπάρχουν μέσα στό φιλμικό κείμενο, πολλά (μᾶλλον: *ἄπειρα)* συστήματα [πρβλ. τό σύστημα *«μεταφορικά μέσα»* στό North by Northwest]. Ἐπειδή, ἄν κάθε σύστημα γεννᾶ *συστήματα*, πού κατ' ἐπέκτασή του εἶναι, ὑποδεέστερα, αὐτά δέν παύουν (μικρο-συστήματα, ὑπο-συστήματα, καί ἕως ἐπ' ἄπειρον, ἕως τήν πιό στοιχειώδη σχέση) νά σημαδεύουν τή μετατόπιση τοῦ συστήματος σέ σχέση μέ τόν ἑαυτό του, τόν ἀπό-πολλαπλασιασμό τοῦ ἑαυτοῦ του, μαρτυρώντας τό θεμελιακά *ἀδιάστατο* χαρακτήρα κάθε κειμενικῆς δομῆς»(3).

3) Bellour: «le blocage symbolique» στό Communications 23.

Ὑπο-κώδικες ταύτισης

Τά παιχνίδια τῆς ταύτισης προσδιορίζουν τήν κινηματογραφική κατάσταση στή γενικότητά της, δηλαδή, *τόν* κώδικα. Συγχρόνως ὅμως ἐπιτρέπουν καί πιό ἰδιαίτερες διαμορφώσεις, σάν «παραλλαγές».

Ὅ,τι εἴπαμε γιά τήν ταύτιση(4) θέλει νά ἐπιβεβαιώσει πώς ὁ θεατής *ἀπουσιάζει* ἀπό τήν ὀθόνη σάν *παρακολουθούμενος* (σάν κάποιος τόν ὁποῖον θά μπορούσαμε νά δοῦμε πάνω στήν ὀθόνη), ἀλλά καί πώς εἶναι, συγχρόνως, ἐκεῖ παρών (μᾶλλον *παρά – εἶναι* παρών) σάν *παρακολουθών* (σάν παντοδύναμο ὑποκείμενο πού ἀντιλαμβάνεται μέ τίς αἰσθήσεις του).

4) βλέπε τό κείμενό μας στά σχόλια: «ὁ καθρέφτης, ἡ ὀθόνη κι ἐμεῖς».

Εἶμαι κάθε στιγμή παρών στήν ταινία χάρις στό βλέμμα μου πού τήν κοιτᾶ. Συχνά ἡ *παρουσία αὐτή παραμένει διάχυτη, ἐξ ἴσου διανεμημένη* τήν κοιτᾶ. Συχνά ἡ *παρουσία* αὐτή παραμένει διάχυτη, ἐξ ἴσου διανεμημένη σ' ὅλη τήν ἐπιφάνεια τῆς ὀθόνης· περιπλανιέται, ταλαντεύεται ἕτοιμη νά ἐμπλακεῖ κατά βούληση μέ αὐτό ἤ μέ ἐκεῖνο τό μοτίβο τῆς ταινίας(5) χωρίς νά παρεμβαίνει σ' αὐτό ὁ *καθ' ἑαυτός* κινηματογραφικός κώδικας [τήν ταύτιση, δηλαδή, τοῦ θεατῆ μέ τό ἴδιο τό βλέμμα(4)].

5) σύμφωνα βέβαια μέ τή δύναμή τους καί μέ τήν καυθαυτό φαντασίωσή μου σά θεατή.

Παραπέμποντας ξανά στό Metz(6) θά ἐπισημάνουμε ἐδῶ πώς ὑπάρχουν καί ἄλλες περιπτώσεις ὅπου ὁρισμένα εἴδη κινηματογραφικῶν κωδίκων ἤ ὑπο-κωδίκων ἀναλαμβάνουν νά ὑποδείξουν στό θεατή, σύμφωνα μέ *ποιό* διάνυσμα ὀφείλει ἡ διαρκής ταύτισή του μέ τό ἴδιο του τό βλέμμα νά ἐπεκταθεῖ προσωρινά μέσα στό ἐσωτερικό τῆς ταινίας. Στήν περίπτωση αὐτή βέβαια συναντοῦμε, τουλάχιστον σέ μερικές ἀπ' τίς ὄψεις τους, διάφορα κλασικά προβλήματα τῆς κινηματογραφικῆς θεωρίας: τίς ὑποκειμενικές εἰκόνες, τό ἐκτός — πεδίου, τά βλέμματα (κι ὄχι πιά *τό* βλέμμα, ὅσο κι ἄν τά βλέμματα ἀρθρώνονται πάνω του).

6) «τό φαντασιακό σημαῖνον» στό Communications 23.

Τά βλέμματα λοιπόν. Μέσα σέ μιά ταινία μυθοπλασίας, οἱ ἥρωες κοιτιοῦνται. Συμβαίνει λοιπόν ἕνας ἥρωας νά κοιτᾶ ἕναν ἄλλο πού, στιγμιαῖα, εἶναι ἐκτός — πεδίου, ἤ καί νά κοιτιέται ἀπ' αὐτόν Αὐτό συνιστᾶ μιά *«ἐγκοπή»* μέσα στήν ἀλυσίδα τῶν ταυτίσεων, στό μέτρο πού ὁτιδήποτε ἐκτός — πεδίου μέ προσεγγίζει ὡς θεατή(7). Σ' ὁρισμένες περιπτώσεις, τό βλέμμα τοῦ ἥρωα ἐκτός — πεδίου *«ἐνισχύεται»* μέ τήν προσφυγή στήν *ὑποκειμενική* εἰκόνα, στήν εἰκόνα ἀπό ἐκεῖνο ἀκριβῶς τό σημεῖο ἀπ' ὅπου κοιτᾶ ὁ ἥρωας: εἶναι ἡ περίπτωση τῆς σειρᾶς Β τῶν πλάνων στό Stagecoach· τό καδράρισμά της ἀντιστοιχεῖ στή γωνία ἀπό

7) Τό χαρακτηριστικό τοῦ θεατῆ συνίσταται ἀκριβῶς στό ὅτι εἶναι ἐκτός — πεδίου (ἄρα, ὁ ἥρωας ἐκτός - πεδίου ἔχει ἕνα κοινό σημεῖο μ' αὐτόν κοιτᾶ τήν ὀθόνη).

τήν ὁποία ὁ ἥρωας ἐκτός — πεδίου (ἡ Lucy) κοιτᾶ τό πεδίο (champ), ἀπό τό δικό της *σημεῖο θέασης*.

8) σάν κι αὐτή, ἐδῶ, ἀπό τό Stagecoach.

Σέ ὅλες τίς σεκάνς τοῦ εἴδους[8], ἡ ταύτιση μέ τήν ὁποία θεμελιώνεται ἡ ἐγκατάσταση τῆς κινηματογραφικῆς ὕλης, τοῦ σημαίνοντος, βρίσκεται *ἀνταλλαγμένη δυό φορές*, διπλά διχοτομημένη σέ μιά διαδρομή πού κατευθύνει τήν ταύτιση μέχρι τήν καρδιά τῆς ταινίας, σύμφωνα μέ ἕνα ἴχνος πού ἔχει σταματήσει νά ταλαντεύεται, πού ἀκολουθεῖ τήν κατηφόρα τῶν βλεμμάτων καί πού, ἄρα, ρυθμίζεται ἀπό τήν ἴδια τήν ταινία:

τό βλέμμα τοῦ θεατῆ (= βασική ταύτιση), προτοῦ διαρραγεῖ (πάνω σ' ὅλη τήν ἐπιφάνεια τῆς ὀθόνης) σέ ξεχωριστές διατέμνουσες γραμμές (= δεύτερη διχοτόμηση), ὀφείλει κατ' ἀρχήν νά «περάσει» μέσω τοῦ βλέμματος τοῦ *ἥρωα ἐκτός – πεδίου* (= πρώτη διχοτόμηση)· τοῦ ἥρωα δηλαδή πού, ἀφ' ἑνός, εἶναι κι ὁ ἴδιος ἕνας θεατής (κι ἄρα, πρῶτος ἀντιπρόσωπος μέσα στήν ταινία τοῦ θεατῆ τῆς αἴθουσας) καί πού, ἀφ' ἑτέρου, δέν συμπίπτει μ' αὐτόν στό μέτρο πού εἶναι ἐσωτερικός (ὄχι στό πεδίο, τουλάχιστον) στή μυθοπλασία.

9) πρβλ. τήν ἐκτός — πεδίου Lucy τῆς σειρᾶς πλάνων Β.

Ὁ ἥρωας αὐτός[9], ὄντας ἀθέατος καί ἐκλαμβανόμενος ὡς βλέπων (ἀκριβῶς σάν τό θεατή) θά διαπεραστεῖ ἀπ' τό βλέμμα τοῦ θεατῆ καί θά παίξει τό ρόλο τοῦ ἀναπόφευκτου μεσάζοντα. Προτείνοντας τόν ἑαυτό του στή *«διασταύρωση»* τοῦ θεάματος, κάμπτει τό πέρασμα πού ἀκολουθεῖ ἡ γραμμή τῶν ἀλεπαλλήλων ταυτίσεων· μ' αὐτήν τήν ἔννοια συμβαίνει κι ὁ ἴδιος νά βλέπεται (ἄν καί εἶναι ἐκτός — πεδίου): *καθώς βλέπουμε μέσω αὐτοῦ, βλεπόμαστε νά μήν τόν βλέπουμε.*

Γιά νά «παρακολουθήσουμε» μιά ταινία μυθοπλασίας, πρέπει: νά *«μέ πάρω»* γιά τόν ἥρωα (= ἐγχείρημα φαντασιακό) ὥστε νά μπορέσει να καρπωθεῖ ὅλες τίς *ἀναλογικές προβολές* τῶν διανοητικῶν σχημάτων πού φέρω μέσα μου· καί συγχρόνως νά *«μή μέ πάρω»* γιά ἐκεῖνον (=ἐπιστροφή στό πραγματικό) ὥστε νά μπορέσει νά ἐγκαθιδρυθεῖ ἡ μυθοπλασία σάν τέτοια (= σά συμβολική): πρόκειται, βέβαια, γιά ὅ,τι ὀνομάζεται[10] *μοιάζει – πραγματικό.*

10) semple-réel.

Ὅμοια, γιά νά «παρακολουθήσω» τήν ταινία, πρέπει νά ἀντιλαμβάνομαι τό φωτογραφικό ἀτικείμενο ὡς *ἀπόν*, τή φωτογραφία του ὡς *παροῦσα*, καί τήν παρουσία αὐτῆς τῆς ἀπουσίας ὡς *σημαίνουσα*.

Τό φανταστικό (imaginaire) τοῦ σινεμά προϋποτίθεται τοῦ συμβολικοῦ, ἐπειδή ὁ θεατής ὀφείλει, κατ' ἀρχήν, νά ἔχει «περάσει» ἀπό τό στάδιο τοῦ καθρέφτη[4]. Ἀλλά ὅπως ὁ καθρέφτης αὐτός ἐγκαθίδρυσε, σέ μεγάλο βαθμό, τό ΕΓΩ μέσα στό φανταστικό, ὁ δεύτερος καθρέφτης (ἡ ὀθόνη), μηχανισμός συμβολικός, στηρίζεται μέ τή σειρά του , πάνω στήν ἀντανάκλαση καί τήν ἔλλειψη. Δέ σχετίζεται ἁπλά καί μόνο μέ τό φάντασμα[11], τόπο *«ἀμιγῶς»* συμβολικό — φανταστικό, στό μέτρο πού ἡ ἀπουσία τοῦ ἀντικειμένου κι οἱ κώδικες αὐτῆς τῆς ἀπουσίας παράγονται ἐκεῖ, στήν πραγματικότητα, ἀπό τή φύση ἑνός συμπλόκου μηχανισμοῦ: ὁ κινηματογράφος εἶναι ἕνα σῶμα (ἕνα corpus γιά τή σημειολογία), ἕνα φετίχ πού μπορεῖ κανείς νά ἀγαπᾶ.—

11) Phantasme.

Μηνᾶς ΓΡΗΓΟΡΑΚΟΣ

Ὁ θεατής μέσα στό κείμενο: ἡ ρητορική τοῦ Stagecoach

(Ταχυδρομική ἄμαξα) τοῦ Nick Browne

Ἡ σεκάνς αὐτή τοῦ Stagecoach(1) θέτει ἕνα πρόβλημα τῆς φιλμικῆς ἀφήγησης πού λίγο ἔχει ἐρευνηθεῖ μέχρι τώρα: τό πρόβλημα τῆς σύνδεσης, στό ἐσωτερικό ἑνός κειμένου, τοῦ λέγειν καί τοῦ λέγεσθαι, τῆς *διατύπωσης* καί τῆς *μυθοπλασίας*. Ἄν θέλουμε νά ἐπεξεργαστοῦμε τά θεμελιώδη ἐκεῖνα τυπικά χαρακτηριστικά(2) τῶν εἰκόνων αὐτῶν, σάν ἕνα σύνολο συναφῶν σχέσεων, πρέπει νά ἀποδεχτοῦμε μιά συλλογιστική πού νά ὀργανώνει ὁλόκληρη τή μελέτη: τό ὅτι, δηλαδή, αὐτό τό σύνολο τῶν τυπικῶν σχέσεων (οἱ φιλμικές δομές πού παρουσιάζουν τή δράση) μπορεῖ νά μελετηθεῖ μόνον σάν *δομημένη λύση ἑνός ρητορικοῦ προβλήματος*.

Θέλουμε νά ποῦμε (κι εἴμαστε ἕτοιμοι νά ἀποδείξουμε τό πολυσύνθετο αὐτῆς τῆς σχέσης, τό σφαιρικό της χαρακτῆρα) πώς οἱ δομές αὐτές εἶναι προσκολλημένες σ' ἕνα ρητορικό σχῆμα: σ' ἐκείνη τήν πράξη πού δείχνει σ' ἕνα θεατή μιά δραματική ἀνέλιξη, σ' ἐκείνη τήν πράξη πού δηλώνεται ἀπό τόν ὅρο *διατύπωση*. Ἡ σπουδαιότητα τῶν βλεμμάτων(3) μᾶς παρακινεῖ νά θεωρήσουμε προσωρινά τή δομή τοῦ φιλμικοῦ λόγου(4) σάν ἕνα προϊόν τοῦ διπλοῦ αὐτοῦ παιχνιδιοῦ τῶν συνδεομένων βλεμμάτων. Ἡ δομή αὐτοῦ τοῦ *κειμένου – τοῦ – θεᾶσθαι*(5) εἶναι τό ἀντικείμενο τοῦ ἄρθρου μας.

Ἡ μελέτη μας θέλει νά ὑποστηρίξει ὅτι οἱ ἀνάγκες ρητορικῆς παρουσίασης πού ἔχει τό φιλμικό κείμενο, ἀρθρώνονται σ' ἕνα σύνολο ὁλοκληρωμένων δομῶν καί στρατηγικῶν dispositifs(6) πού δίνουν μορφή στήν ἀνέλιξη τῆς μυθοπλασίας καί πού προσδιορίζουν τήν τοποθέτηση τοῦ θεατῆ μέσα σ' αὐτό πού θά ὀνομάζαμε *φιλμική ἀνάγνωση*.

Ἡ μελέτη μας δείχνει τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο τά δυό ἐπίπεδα τῶν εἰκόνων, ἡ *διατύπωση* καί ἡ *μυθοπλασία*, εἰσέρχονται σέ ἀμοιβαία σχέση μέσα σ' ἕνα *πλέγμα*(7) τοῦ ὁποίου ἡ δομή προκύπτει, πρῶτα ἀπ' ὅλα, ἀπό τό *ἀπαγορευμένο* κάθε συνάντησης τῶν βλεμμάτων τοῦ ἠθοποιοῦ καί τοῦ θεατῆ, καθώς κι ἀπ' τά κοινωνικά δεδομένα πού παρεμβαίνουν στίς σχέσεις τῶν ἡρώων τῆς ταινίας. Στήν ἐξέταση αὐτῆς τῆς σύντομης ἀλλά κλασικῆς σεκάνς, ἐπιχειροῦμε ἀκόμη νά δείξουμε τή δομική σπουδαιότητα τοῦ ρητορικοῦ σχήματος τοῦ φιλμικοῦ κειμένου, τήν ὁλοκλήρωση καί τή συνάφεια τῶν δομῶν τοῦ — θεᾶσθαι πού βλέπονται/συναρθρωμένες, τά καθοριστικά μοτίβα πού τίς δίνουν μορφή, τήν ἔννοια, τελικά, τῆς ἐμπλοκῆς τοῦ ἀναγνώστη (θεατῆ) καί τοῦ ρόλου του.

1. Θέση λήψης καί χῶρος

Πρέπει, κατ' ἀρχήν, νά ἐπισημάνουμε ἕναν ἀριθμό συγκεκριμένων χαρακτηριστικῶν(8) τῶν φωτογραμμάτων τῆς σεκάνς. Τά δώδεκα πλάνα της ταξινομοῦνται σύμφωνα μέ ἕξη διαφορετικές *θέσεις λήψης*: σειρά Α

1) Ἡ σεκάνς ἀρχίζει μέ τό γενικό πλάνο 1 τῆς τραπεζαρίας στήν ὁποία θά εἰσέλθει (στό πλάνο 2) ἡ Dallas. Ἄς προσέξουμε (πλάνο 1) τή μπροστινή πλευρά τοῦ τραπεζιοῦ (παρακάτω θά τήν ὀνομάσουμε ΘΕΣΗ Β) ὅπου κάθεται ἡ Lucy καί (ἀριστερά της) τίς δυό καρέκλες πού θά καταλάβουν ἡ Dallas (κοντά της) κι ὁ Ringo. Ἡ Lucy κι οἱ ὑπόλοιποι τοῦ γκρούπ παρακολουθοῦν (πλάνο 3) μέ πολλή προσοχή τίς κινήσεις τῆς πόρνης (Dallas) καθώς τῆς προτείνει τό κάθισμα ὁ Ringo (πλάνο 4). Ἡ Lucy (πλάνο 5) κοιτᾶ ἀποδοκιμάζοντας τή Dallas πού κάθησε κοντά της· τή Dallas πού φοβισμένη σηκώνει τό βλέμμα της (πλάνο 6α) γιά νά τό χαμηλώσει ξανά (6b). Ἀργότερα, ἡ Lucy θά σηκωθεῖ (πλάνο 11b) ἀπ' τή θέση της καί θά κάτσει στήν ἀντιδιαμετρική πλευρά τοῦ τραπεζιοῦ (πλάνο 12b). Στό 12 b φαίνεται ὅλη ἡ γεωγραφία τῆς σεκάνς: ἡ θέση Β εἶναι ἡ κενή θέση (μπροστά).

2) Ἐννοοῦμε: Τό καδράρισμα, τήν κατεύθυνση τῶν βλεμμάτων, τή θέση τῶν ἡρώων, τή διαδοχή καί τήν παλινδρόμηση τῶν πλάνων.

3) Καθώς καί τῶν θεωμένων (ὅσων βλέπουμε μέσα στά πλάνα), τῶν πεδίων

καί τοῦ καδραρίσματος, τοῦ διπλοῦ σημείου θέασης τῶν ὀπτικῶν ἀνταλλαγῶν ἀνάμεσα στούς ἥρωες καί τῆς παρουσίασης, τελικά, τῶν ἀνταλλαγῶν αὐτῶν στό κοινό τῆς αἴθουσας.

4) Στήν περίπτωσή μας, τή σειρά αὐτή τῶν φωτογραμμάτων τοῦ Stagecoach.

5) Οἱ δομές τῆς θέασης πού μεσολαβοῦν στή σχέση ταινία/θεατής καί προϋποθέτουν τήν παραχώρηση, στόν θεατή σάν ἀναγνώστη, μιᾶς «θέσης» (ὅλη, δηλαδή, ἡ ρητορική τοῦ κειμένου-τοῦ-θεᾶσθαι), συνθέτουν στό κείμενό μας μιά ἱστορικο – στυλιστική φόρμα. Ἡ ἀνάλυση τοῦ Stagecoach κι οἱ κριτικές ἔννοιες (διατύπωση, μυθοπλασία, κέντρο, κυριαρχία, θέση-τοῦ-θεατῆ, κλπ.), μποροῦν νά θεωρηθοῦν ὅτι ἀνήκουν σέ μιά σημειολογική μελέτη τῶν φιλμικῶν κειμένων, στό μέτρο πού αὐτά ἐμφανίζονται σάν θέαματα.

6) Μιά ἀπόδοση τοῦ ὅρου dispositif θά ἦταν ΜΗΧΑΝΙΣΜΟΣ ΣΚΗΝΟ—ΘΕΣΙΑΣ. Στό τεῦχος 23 τοῦ περιοδικοῦ Communications, ὁ dispositif γίνεται τό ἀντικείμενο μιᾶς μεταψυχολογικῆς προσέγγισης τῆς ἐντύπωσης τῆς πραγματικότητας. (σ.τ. μετ.).

7) «Κείμενο, ὕφανση καί πλέγμα εἶναι ἕνα καί τό αὐτό» Roland Barthes στό «S|Z».

8) Μιᾶς καί παρουσιάζουμε περισσότερα ἀπό ἕνα φωτογράμματα τοῦ ἴδιου πλάνου.

9) Γεωγραφικά καί ὡς πρός

(πλάνο 1)· σειρά B (2,4,8,10)· σειρά C (3,7,9,11)· σειρά D (5)· σειρά E (6)· σειρά F (12). Κάθε μιά θέση λήψης, καθώς ἀντιστοιχεῖ σέ μιά διαφορετική τοποθέτηση τῆς κάμερα, συνιστᾶ ἕνα δείκτη διατύπωσης πού παρουσιάζει τήν κινηματογραφούμενη σκηνή ἀπό ἕνα διαφορετικό γεωγραφικό τόπο καί πού ἐγκαθιδρύει, ἔτσι, μιά *θέαση*.

Μέ ἄλλα λόγια: κάθε μιά θέση λήψης διατηρεῖ[9] μιά ἰδιαίτερη καί σύνθετη σχέση μέ τήν ἀνέλιξη τῆς μυθοπλασίας. Γεωγραφικά, ἡ σκηνική διάταξη τῶν ἡρώων μπορεῖ νά καθοριστεῖ ἀναφορικά μέ τό σχῆμα τοῦ τραπεζιοῦ. Ἔτσι, ἡ σειρά B (2,4,8,10) πού δείχνει τή Dallas καί τό Ringo, ἔχει κινηματογραφηθεῖ ἀπ' τή μπροστινή πλευρά τοῦ τραπεζιοῦ· καί μάλιστα, μέσω μιᾶς ἐκπληκτικῆς σύμπτωσης θέασης *καί* ἥρωα, ἡ σειρά B παρουσιάζεται ἀπό ἐκείνη ἀκριβῶς τή σκηνική θέση[10] πού κάθεται ἡ Lucy. Ἡ σειρά C (πού δείχνει τή Lucy καί τούς ὑπόλοιπους, *ἐκτός* ἀπό τή Dallas καί τό Ringo[11]) εἶναι κινηματογραφημένη ἀπό μιά θέση, τήν ὁποία δέν κατέχει κανένας ἥρωας στή διάρκεια τῆς σεκάνς[12]. Ἡ σειρά D (ἡ Lucy στό πλάνο 5) ἐγκαθιδρύει μιά ἑνότητα champ/contrechamp μέ τήν E (τή Dallas στό 6). Οἱ σειρές A καί F δείχνουν ὅλους τούς ἥρωες μαζί.

Ἡ Lucy ἐμφανίζεται, μόνη ἢ μέ τούς ἄλλους, σέ ὅλα τά πλάνα τῆς σεκάνς *ἐκτός* ἀπό ἐκεῖνα πού δείχνουν τή Dallas καί τό Ringo[13]. Μέσα στό *ἴδιο* πλάνο δέ συνδέονται μέ τή Lucy ποτέ, ἡ Dallas κι ὁ Ringo. Οἱ δυό τους[14] βλέπονται πάντα ἀπό τή θέση B[10], ἡ ὁποία μᾶς θυμίζει τή θέση πού κατέχει ἡ Lucy. Ἄς τό ποῦμε κι ἀλλοιῶς: κάθε ἕνα ἀπό τά δώδεκα πλάνα τῆς σεκάνς ἀναφέρεται στήν παρουσία τῆς Lucy· αὐτό συμβαίνει εἴτε δείχνοντάς την ἄμεσα, εἴτε δείχνοντας τή Dallas καί τό Ringo ὅπως ἐκείνη μπορεῖ νά τούς βλέπει. Ἄρα: *κάθε πλάνο ἀναφέρεται εἴτε στή φυσική παρουσία τῆς* Lucy, *εἴτε στό πεδίο τοῦ βλέμματός της.*

2. Θέαση καί βλέμμα.

Ὅ,τι βλέπουμε πάνω στήν ὀθόνη συνδέεται μέ πολλούς τρόπους μέ τό βλέμμα ὁρισμένων ἡρώων τῆς μυθοπλασίας. Ὅπως ἤδη τό ἔχουμε ἐπισημάνει, ὁλόκληρη ἡ σειρά B παρουσιάζει ἀκριβῶς μιά σύμπτωση θέασης *καί* βλέμματος. Ἀντίθετα οἱ σειρές A,C καί F ἀντιστοιχοῦν σέ λήψεις ἀπό θέσεις πού δέν κατέχει πραγματικά κανένας ἥρωας (δέν εἶναι λήψεις κανενός). Πάντως, αὐτά τά *«ἀνώνυμα πλάνα»* δέν ἀποτελοῦν ἐξαίρεση στόν κανόνα νά παρουσιάζουν μιά ἰδιαίτερη θέαση: συμμετέχουν κι αὐτά (ὄντας θεάσεις *κανενός* ἥρωα) στήν περιγραφή ἑνός ὡρισμένου τύπου συνείδησης συνδεδεμένης μέ τούς ἥρωες τῆς μυθοπλασίας.

Σέ τελευταία ἀνάλυση, ἡ σύνθετη καί συστηματική στρατηγική τοῦ *«ἐξιστορημένου βλέμματος»*[15] ἀρθρώνεται σύμφωνα μέ τήν παραδειγματική τοῦ champ/contrechamp[16]: *Τό πεδίο* (champ) πού βλέπουμε στήν ὀθόνη (τό «παρόν» πεδίο) *παρουσιάζεται θεώμενο ἀπό κάποιον πού ἀπουσιάζει ἀπό αὐτό,* θεώμενο ἀπό ἕνα πεδίο σιωπηλό, συμπληρωματικό, ἀλλά ἀθέατο· παρουσιάζεται σάν τό βλέμμα πού φέρει ἕνας ἄλλος θεατής, ὁ *«Ἀπών»* (γιά τούς θεατές στήν αἴθουσα: τό βλέμμα ἑνός ἥρωα ἐκτός — ὀθόνης). Στό ἀντι —πεδίο (contrechamp), μᾶς δείχνεται τό πεδίο, (πού ἦταν) ἐκτός — ὀθόνης, νά 'ναι κατειλημμένο ἀπό ἕνα

δεύτερο πρόσωπο τῆς μυθοπλασίας, κάτοχο τοῦ βλέμματος πού ἀντιστοιχοῦσε στό πρῶτο πεδίο. Ὁ *«Ἀπών»*, ὁ θεατής ἐκτός — ὀθόνης τοῦ πρώτου πλάνου τοῦ champ/contrechamp, *στό δεύτερο πλάνο περνᾶ ἀπό τό ἐπίπεδο τῆς διατύπωσης σ' αὐτό τῆς μυθοπλασίας.* Ἡ κυκλοφορία τῆς παρουσία(ση)ς καί τῆς ὑποκατάστασης γίνεται ὅπως ἀκριβῶς διασχίζει κανείς μιά περιστρεφόμενη πόρτα.

Τά πλάνα 5 καί 6 (πού στή σεκάνς συνιστοῦν ἕνα παράδειγμα champ/contrechamp) μποροῦν νά ἀναγνωσθοῦν σύμφωνα μέ τή λογική πού ἀναφέραμε κι ἔχουνε, μαζί μέ τή σειρά Β, κάτι κοινό: τό νά δικαιώνονται ἀναφορικά μέ ἕνα *«κατά γράμμα»* βλέμμα, μ' ἕνα βλέμμα δηλαδή πού ἔρχεται ἀπ' τό ἐσωτερικό τῆς μυθοπλασίας. Ἐν τούτοις, ἡ ἀνάγνωση ἑνός πλάνου σά βλέμμα ἑνός ἥρωα τῆς μυθοπλασίας, *δέν* ὑποχρεώνει τήν κάμερα λήψης τοῦ πλάνου νά κατέχει, μέσα στή φιλμική τοπογραφία, τήν ἴδια θέση μ' αὐτήν πού κατέχει τό σῶμα τοῦ ἥρωα([15]). Γιά νά λάβει κανείς ὑπόψη του ἀναλυτικά τήν πολυπλοκότητα τῆς δόμησης τῆς διατύπωσης([17]) μέσα στή σεκάνς, πρέπει νά ἐπεξεργαστεῖ προσεκτικά τό παιχνίδι αὐτῆς τῆς γενικευμένης λογικῆς.

Ἄν καί *τό* βλέμμα μπορεῖ νά ἀποτελεῖ τήν ἀνομολόγητη ἐξήγηση (μέσα σ' ἕνα πλάνο) τῆς προέλευσης μιᾶς θέασης, *τά βλέμματα* πού παρουσιάζονται στό ἐσωτερικό τοῦ κάδρου (στό ἐπίπεδο δηλαδή τῆς μυθοπλασίας) κατέχουν μιά δομική θεματική σπουδαιότητα: ὁ διακανονισμός τῶν πλάνων μέσω τῆς γραμμῆς τῶν βλεμμάτων δέν ἀποτελεῖ μιά ἀμελητέα συνιστῶσα τῆς σαφήνειας. Δυό πλάνα τῆς σεκάνς περιέχουν *σχέσεις τοῦ – θεᾶσθαι* στό *ἐσωτερικό ἑνός* κάδρου: ἡ ἀνταλλαγή βλεμμάτων μέσα στό πλάνο 4α, κι ἡ ἐπιφυλακτική ἀναμονή τοῦ γκρούπ στό πλάνο 11α.

Ὑπάρχουν ὅμως καί *πρός τό ἐκτός - κάδρου* θεάσεις([18]) πού, ἄλλωστε, ἀποτελοῦν τήν κεντρική δράση τῆς σεκάνς. Ἄς συνοψίσουμε: τό βλέμμα, σάν προέλευση, μπορεῖ νά σχετίζεται μέ τήν πράξη τῆς διατύπωσης, χάρη στή σύμπτωση τῆς θέσης λήψης μέ τή θέση τοῦ ἥρωα ἤ (μέ ἕνα λιγότερο ἄμεσο τρόπο) σάν *«ἐξιστορημένο»* βλέμμα([19]). Στό ἐπίπεδο τῆς μυθοπλασίας, τό βλέμμα, φορτισμένο μέ συγκίνηση κι ἀποτεινόμενο σ' ἕνα σημεῖο μέσα *ἤ* ἔξω ἀπό τήν ὀθόνη, μπορεῖ τό ἴδιο νά *εἶναι* ἡ δράση.

Τό «ἐξιστορημένο βλέμμα»

Ἡ παρουσίαση τῆς στιγμῆς τῆς ἰσχυρότερης δραματικῆς ἔντασης, ἡ ἀνταλλαγή τῶν βλεμμάτων τῆς ἐξοργισμένης Lucy καί τῆς διστακτικῆς Dallas, εἰκονογραφεῖ τή θεμελιακή ρητορική δομή τῆς σεκάνς. Ἀμέσως πρίν ἀπό αὐτή τήν κρίσιμη στιγμή, ἡ Dallas, ἡ *πόρνη*, στήν πρόσκληση([20]) τοῦ Ringo νά κάτσει δίπλα του, ἔχει πάρει θέση *κοντά* στή Lucy, τήν *παντρεμένη* γυναίκα (μέ τό ἄσπρο βέλο) πού ἤδη εἶχε κάτσει στή μπροστινή πλευρά τοῦ τραπεζιοῦ. Μέ τή στάση της αὐτή, ἡ Dallas ἔχει παραβεῖ ἕναν *κοινωνικό* κώδικα ἀποδεκτό ἀπό ὅλους μέσα στό δωμάτιο. Κώδικα πού, μέ ζῆλο, προστατεύει ἡ Lucy καί πού ἀπαιτεῖ τήν ἀπομάκρυνση καί τόν *ἀποκλεισμό* τῆς ἀνήθικης.

Ἡ σκηνοθεσία τῆς ἀνταλλαγῆς αὐτῆς τῶν βλεμμάτων περιγράφει, μέσα στό ἔργο , μέ τούς ὅρους *ἠθικό/ἀνήθικο*, τίς συμμαχίες καί τούς

δ,τι ἀφορᾶ τή λογική τῆς ἀποκαθιστάμενης συνάφειας.

10) Ἀπό τήν μπροστινή πλευρά τοῦ τραπεζιοῦ (θά τήν ὀνομάσουμε θέση Β).

11) Πού βρίσκονται ἐκτός-πεδίου (ἀριστερά).

12) Γι' αὐτό τό λόγο θά ὀνομάζαμε τά πλάνα τῆς σειρᾶς C «ΑΝΩΝΥΜΑ ΠΛΑΝΑ».

13) Μέ μιά, ἀλλά προβληματική, ἐξαίρεση, ὅπου ἡ Lucy φιλμάρεται ἀπό μιά θέση πού δέν ἀντιστοιχεῖ σέ κανένα ἀπό τούς παρόντες.

14) Μαζί (στά πλάνα 2, 4, 8, 10) ἤ μεμονωμένοι (πλάνο 6).

15) Βλέπε στήν ἑπόμενη ἑνότητα, παρακάτω.

16) Παράβαλε τά πλάνα 5/6 (βλ. καί τό κείμενο τοῦ προηγούμενου τεύχους: «Γιά τό βλέμμα καί τό φάντασμα»).

17) Πάνω ἀπ' ὅλα: τήν ἐμφάνιση καί τό καδράρισμα τοῦ «ἀνώνυμου πλάνου».

18) Ἡ κίνηση τῆς Lucy νά δεῖ (πλάνο 3), ἡ ἀποδοκιμασία τῆς (ἐκτός-κάδρου) Dallas ἀπό τό βλέμμα τῆς Lucy (πλάνο 5), τά χαμηλωμένα μάτια τῆς Dallas πού ὁμολογοῦν τήν ντροπή (πλάνο 6b).

19) Βλέπε ἀμέσως παρακάτω.

20) Πλάνο 2.

ἀποκλεισμούς μέσα στήν *κοινωνική* δομή.

Ἡ χρησιμοποίηση τοῦ champ/contrechamp εἶναι δομικά ἀναγκαία μέσα στήν ἁλυσίδα· προσφέρει ἕνα παράδειγμα τῆς ἴδιας τῆς ρητορικῆς ὀργάνωσης τῆς σεκάνς. Ἡ παρουσίασή του (πλάνα 5/6) εἶναι ἀ-συμμετρική ὡς πρός τό βαθμό *«μετωπικότητας»* τῆς λήψης(21) τῶν δύο γυναικῶν κι ἀντιστοιχεῖ στή διαφορά τῆς γωνίας λήψης πού ἐκλέχτηκε γιά τήν περιγραφή τῆς καθεμιᾶς τους.

Ἡ ἀ-συμμετρία αὐτή ἐπισημαίνεται μ' ἰδιαίτερη σαφήνεια στόν τρόπο πού παρασκευάζεται ἡ παρουσίαση τοῦ χαμηλωμένου (ἀπ' τήν ἐνοχή) βλέμματος τῆς Dallas: στό πλάνο 6 δείχνεται ἡ Dallas *ὅπως βλέπεται ἀπό τή* Lucy(22)· ἡ παρουσίαση ὅμως τῆς Lucy(23) γίνεται πάντα ἀπό μιά θέση λήψης πού *δέν* κατέχει ἡ Dallas. Τό πλάνο 5 (ἡ Lucy βλεπόμενη ἀπό τή Dallas) δέν ἔχει ληφθεῖ ἀπό τή θέση τῆς τελευταίας, δηλαδή, *ἡ θέση λήψης του δέν ταυτίζεται μέ τό μάτι τῆς ἡρωίδας*(24), πηγή κι ἐξουσία τῆς διατύπωσης (κι αὐτό, ὅπως δείξαμε, σέ ἀντίθεση μέ τή σκηνοθετική μεταχείρηση τῶν ὅσων βλέπει ἡ Lucy).

Μ' ἄλλα λόγια, τό βλέμμα τῆς Dallas βρίσκεται *μετατοπισμένο*(25). Στό πλάνο 6, αὐτή εἶναι ἄμεσα τό ἀντικείμενο ἑνός βλέμματος πού συγχέεται (καί ταυτίζεται) μ' αὐτό τῆς Lucy· δέν μπορεῖ ὅμως νά ἀνταποδώσει αὐτό τό βλέμμα παρά μόνο χαμηλώνοντας τά μάτια της γιά νά ἀποφύγει τήν παράβαση τοῦ κανόνα πού τῆς *ἀπαγορεύει* νά συναντήσει τό βλέμμα μας. Ἡ θεμελιακή διαφορά δέν ἔγκειται στό ἐπίπεδο τῆς μυθοπλασίας(26), ἀλλά στό ἐπίπεδο τῆς διατύπωσης: τό βλέμμα τῆς Lucy εἶναι *ἐξουσιαστικό*, τῆς Dallas *ἀνίσχυρο*.

Ἡ ἀ-συμμετρική αὐτή παρουσίαση τοῦ champ/contrechamp δέν εἶναι αὐθαίρετη· συνδέεται (ὅπως θά δείξουμε) μέ τό δίκτυο τῶν θεωμένων στό σύνολό του. Τό πλάνο 6 τῆς Dallas(27) συνδέεται (μέσω μιᾶς ὁμοιότητας *γωνίας* λήψης) μέ τό πλάνο 2 καί τό πλάνο 4. Τό πλάνο 5 (στό μέτρο πού ἀντιτίθεται στό 4 ὡς πρός τή γωνία λήψης καί τήν ἀπόσταση) εἶναι φορτισμένο μέ τήν πιό πυκνή λογική *τοῦ – θεᾶσθαι:* συνιστᾶ τό παραδειγματικό πέρασμα μιᾶς σκηνῆς (πλάνο 4) πού βλέπεται ἀπό τό μάτι τῆς Lucy, στό πεδίο (πλάνο 5) ὅπου δείχνεται *σέ ποιόν* ἀνῆκε τό βλέμμα πού κοιτοῦσε τό 4: τό πέρασμα, δηλαδή, ἀπό τή διατύπωση στή μυθοπλασία.

Ἡ μετάβαση τοῦ πλάνου 5 στό 6, κι ὕστερα τοῦ 6 στό 7, ἀκολουθεῖ, μέ διαφορετικούς τροπισμούς, τήν *ἴδια* αὐτή διαδικασία ἀναγωγῆς. Ἡ ἀνάλυση βεβαιώνει πώς, τό champ/contrechamp αὐτό, εἰσάγει ἀναγκαῖες ἐσωτερικές σχέσεις μέ τά περιβάλλοντα θεώμενα, στό μέτρο πού ἀντλεῖ τήν ἀφηγηματική του κίνηση ἀπ' τήν ἴδια λογική τοῦ — θεᾶσθαι καί τήν ἐπεξηγεῖ μέσω αὐτῆς. Μένει ἀκόμη, βέβαια, νά ὑπολογίσουμε, πλάνο πρός πλάνο, τά ἀκριβή καδραρίσματα καί θέσεις λήψης πού πραγματοποιοῦν αὐτή τή λογική.

Ὅσο κι ἄν ἡ Dallas(28) παρουσιάζεται τή στιγμή τῆς ἀνταλλαγῆς βλεμμάτων, ἀπό μιά γωνία λήψης λιγότερο ἐκφραστική, ἡ ἀπόσταση (ἄν ὄχι ἡ θέση λήψης) τῆς παρέχει μιά κάποια μορφή ἀνεξαρτησίας χάρη στή συμμετρία τοῦ στατικοῦ (της) γκρό — πλάνου: στή μέση τῆς κλιμακωτῆς παραλλαγῆς, ἡ ταινία προωθεῖται μέσω μιᾶς *ἀντιπαραβολῆς*.

21) Ἐνῶ ἡ Dallas στό 6 φιλμάρεται ἀπό κάποια γωνία, ἡ Lucy στό πλάνο 5 δείχνεται σχεδόν «κατά μέτωπον».

22) Τό πλάνο 6 (καθώς καί τά 2, 4) ἔχει ληφθεῖ ἀπό τήν μπροστινή πλευρά τοῦ τραπεζιοῦ, ἀπό κεῖ δηλαδή πού κάθεται ἡ Lucy· μποροῦμε, ἄρα, νά ποῦμε πώς ἡ Dallas μπορεῖ νά «ΕΞΙΣΤΟΡΗΘΕΙ» μόνον ὡς θεόμενη ἀπό τή Lucy.

23) Παρουσίαση πού ἐξιστορεῖ τό βλέμμα πού ἀνταποδίδει ἡ Dallas.

24) Τό βλέμμα ἑνός πλάνου μ' αὐτές τίς ἰδιότητες, θά τό ὀνομάσουμε «ΕΞΙΣΤΟΡΗΜΕΝΟ ΒΛΕΜΜΑ».

25) Ἡ θέση λήψης τῶν ὅσων βλέπει, δέν εἶναι ἐκεῖ ὅπου κάθεται ἡ Dallas· ἡ θέση λήψης αὐτή εἶναι ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΜΕΝΗ πρός μιά θέση πού δέν κατέχει ἡ Dallas.

26) Ἄλλωστε οἱ δυό γυναῖκες ἀνταλλάσσουν στιγμιαῖα τό βλέμμα τους.

27) Ἡ ὁμάδα τῶν πλάνων 2, 4, 6 ἀντιστοιχεῖ σέ μιά προοδευτική συγκέντρωση τῆς προσοχῆς τῆς Lucy καί χρησιμεύει στήν ἀνέλιξη τῆς δράσης καθώς εἰσάγεται ἔτσι μιά ΚΛΙΜΑΚΩΤΗ παραλλαγή (ἀντίστοιχα: γενικό, μεσαῖο, γκρό πλάνο).

28) Ἀντικείμενο τοῦ βλέμματος τῆς Lucy στά πλάνα 2 καί 4.

Ἡ διατύπωση ἔχει ὑπερβολικά εὐνοήσει τή Lucy (σά θέση καί φιγούρα κυριαρχίας) σέ βάρος τῆς ἀνίσχυρης πόρνης· ἡ δέ ἀνταλλαγή βλεμμάτων τους μένει προσκολλημένη στή Lucy ἐκτός ἀπό μιά στιγμή δραματικῆς ἔντασης καί μιά ἀναπαραστατική φιγούρα: ὁ ἀφηγητής (μέσω μιᾶς ἐμφαντικῆς πράξης: τό γκρό — πλάνο τῆς Dallas) φέρνει *σ' ὑποστήριξη* τῆς Dallas μιά παρουσία της (πλάνο 6) δραματικά ἀποτελεσματική. Ἡ διατύπωση, πού χρησιμοποιεῖ σάν μάσκα της τήν κυριαρχία τοῦ βλέμματος τῆς Lucy (κι ἀποδυναμώνει τή Dallas), ἐπιτείνει τό θεατρικό χαρακτήρα τοῦ ἐπεισοδίου μέ τήν ἐκλογή τῆς ἀπόστασης καί μέ τήν ἀντιπαράθεση· στήν πραγματικότητα, αὐτό πού ἐπιτείνεται εἶναι ἡ *ἑρμηνεία*, μέσω τῆς ἀ-συμμετρίας (πού ἐπισημάναμε) στίς γωνίες λήψης τῶν δύο γυναικῶν. Τό γεγονός πώς οἱ συμπάθειές μας (σά θεατές) στρέφονται, μέσα στήν ἀνέλιξη τῆς σεκάνς, πρός τή μεριά τῆς Dallas, προϋποθέτει τήν ἀκαταμάχητη σχεδόν δύναμη τοῦ ρητορικοῦ σχήματος πού ἐμφανίζεται μέσα στή μυθοπλασία.

4. Τό ἀθέατο κι ἡ ἐξουσιαστική γεωγραφία

Ἡ παρουσίαση τῆς ἀνταλλαγῆς αὐτῆς τῶν βλεμμάτων θεμελιώνει τή δύναμη καί τό εὐανάγνωστό της πάνω στούς δεσμούς της μέ τά θεόμενα στά πλάνα 1,2,3 (πού παρουσιάζουν ἕνα συμπληρωματικό προσανατολισμό) κι ἀναλυτικότερα μέ τή θέαση ἀπό τή θέση λήψης C (πλάνα 3,7,9,11). Δομικά, ἡ ἀδιάκοπη ἐναλλαγή τῶν πλάνων τῶν σειρῶν C καί B ἐγκαθιδρύει κι ἐπιβεβαιώνει πώς τό βλέμμα τῆς Lucy εἶναι ἡ *πηγή* τῆς θέασης τῶν πλάνων 2,4,6 καί 10. Ἄν ἐξαιρέσουμε τό πρῶτο καί τό τελευταῖο πλάνο τῆς σεκάνς, ἡ C εἶναι προφανῶς ἡ μοναδική θέση λήψης πού *δέν* ἀντλεῖ ἄμεσα τήν ἐξουσία της ἀπ' τό βλέμμα ἑνός ἥρωα τῆς μυθοπλασίας. Στό μέτρο πού εἶναι προϊόν μιᾶς πράξης τῆς διατύπωσης, ἡ ἐξουσία κι ἡ γεωγραφική της *προέλευση* προάγονται ἀπό τή διαφάνεια καί δέν ἀμφισβητοῦνται ποτέ: ὁ ἀφηγητής μᾶς δείχνει τή σειρά C *μέ τό μάτι τῆς κάμερα*.

Τό καδράρισμα, ὅμως, *ἀποκλείει* μέ αὐστηρότητα τό[29] ἀντικείμενο: τή Dallas καί τήν παράβασή της. Ἄν καί ἀθέατοι σέ μᾶς, ἡ πόρνη κι ὁ Ringo, εἶναι παρόντες στή σειρά C (3,7,9,11) χάρις στό *πρός τό ἐκτός – πεδίου* (ἀριστερά) βλέμμα τῶν ἡρώων τοῦ γκρούπ, πού γίνονται ἔτσι *θεατές - μέσα - στήν - ταινία*. Ἀπό πλαστική ἄποψη, κάθε εἰκόνα τῆς σειρᾶς C διαιρεῖται μέσω τραπεζιοῦ, σέ «*πρῶτο καί δεύτερο πλάνο*»· κατ' ἀρχήν εἶναι ὁ τόπος τοῦ ἀποδοκιμαστικοῦ βλέμματος τῆς Lucy — ἡ Lucy *ἠθοποιός* – , ἀλλά ἐπίσης, εὐρύτερα, ἡ εἰκόνα εἶναι τό σημεῖο προέλευσης ἑνός βλέμματος πού προσδιορίζει, ὅπως εἴδαμε, τό γκρούπ (τή Lucy καί τούς ἄλλους γύρω της) σάν *θεατές* ἤ παρατηρητές. Ἔτσι, τό καδράρισμα καθενός πλάνου τῆς σειρᾶς C ἀντιστοιχεῖ σέ μιά σκηνή ἐκτός-πεδίου, πού ἐκείνη τή στιγμή εἶναι ἀθέατη γιά τούς θεατές στήν αἴθουσα, καί πού ὑπηρετεῖ δομικά τή ρητορική τῆς σεκάνς.

29) Ἀντικείμενο τῆς προσοχῆς τῆς Lucy καί τοῦ ὑπόλοιπου γκρούπ γύρω της (πλάνο 3a, b).

Ἡ σχέση τῆς B μέ τή σειρά C συνίσταται σέ μιά ἀνέλιξη champs/contrechamps. Ἡ B (φιλμαρισμένη ἀπό τήν προστινή πλευρά τοῦ τραπεζιοῦ) εἶναι *τό προϊόν* τοῦ βλέμματος τῆς Lucy. Ἡ σειρά C (contrechamp τῆς B) δείχνει τή Lucy[30], δείχνει δηλαδή *ἀπό ποῦ* ἔρχεται

30) Ἀποκλείονται συγχρόνως ἐκτός-πεδίου τήν Dallas.

τό βλέμμα αὐτό. Ὅπως ἀκριβῶς στά πλάνα 5 καί 6, ἡ δομή παρουσίασης εἶναι καί δῶ ἀ-συμμετρική: ἐνῶ ἡ Lucy εἶναι παρούσα σάν μάτι (στή B) καί σάν σῶμα (στή C), ἡ Dallas, παρούσα σάν σῶμα (στή B), *δέν* συνδέεται σάν μάτι μέ τό βλέμμα πού κοιτᾶ τή σειρά C([31]).

31) Ἰσχύει κι ἐδῶ ὅ,τι λέγαμε στή σημείωση 25 (παραπάνω) γιά τό πλάνο 5.

Ἀντίθετα, τό ὅτι μέσα στή C εἶναι ἀθέατη καί ἀποκλεισμένη ἀπ' τό κάδρο, δέν συγκρίνεται μέ τό ἀθέατο τῆς Lucy σάν *ἐνεργητικό* βλέμμα. Ἡ θέαση ἀπό τή θέση λήψης C, τό *«ἀνώνυμο πλάνο», δέν ἀνήκει στή* Dallas, ἀλλά (κι αὐτό εἶναι τό παράδοξο) συνιστᾶ τό *συμπληρωματικό πεδίο* τοῦ βλέμματος τῆς Lucy, τοῦ προσώπου της. Ἡ σχέση τῆς B μέ τή σειρά C δημιουργεῖ ἀπ' τή Dallas σάν πηγή διατύπωσης, μιά *ἀπουσία,* ἕνα σημεῖο ἀθέατου, ἐπειδή ἀκριβῶς ἐδῶ, ἡ παραδειγματική τοῦ champ/contrechamp δέν ἐμπλέκει παρά *δύό ὄψεις τοῦ αὐτοῦ προσώπου:* τό μάτι καί τό σῶμα τῆς Lucy· δυό ὄψεις πού ἀντιστοιχοῦν στό *πρῶτο* καί στό *τρίτο πρόσωπο τοῦ ἐνικοῦ.* Ἡ θέαση([32]) ἀπό τή C εἶναι μιά παρουσία(ση) πού δέν εἶναι ἡ ὑλοποίηση ἑνός καί μοναδικοῦ βλέμματος: εἶναι ἡ περιγραφή (ἤ ἡ ἀναγνώριση) ἀπό κάποιον ὅλων τῶν δεσμῶν τοῦ — θεᾶσθαι καθώς κι ὅλων τῶν σχέσεων κυριαρχίας μέσα στή σεκάνς. Ἡ θέαση αὐτή εἶναι μιά εἰκόνα τῆς *κοινωνικῆς ἐπάρκειας* τῆς Lucy καθώς καί τῆς *ἀθέατης παρουσίας* τῆς Dallas.

32) Πού δείχνει τήν ὑποστήριξη τοῦ γκρούπ (τῶν «θεατῶν») στή Lucy καί πού ἀποκλείει τήν Dallas.

Ἡ ρητορική τοῦ ἀθέατου ἤ τῆς ἀνεπάρκειας ξεδιπλώνεται ὅμοια (ὅπως δείξαμε) καί στήν παρουσίαση τοῦ champ/contrechamp τῶν πλάνω 5/6, μέσω μιᾶς ἀ-συμμετρίας τῆς *«μετωπικότητας»* λήψης. Ἡ ἀ-συμμετρία στό πλάνο 5([33]) προκαλεῖται ἀπ' τήν κοινωνική θέση τῆς Lucy κι ἀπ' τήν αὐστηρή της ἠθική στάση: ἀποτυπώνει, ἀκόμη καί σ' αὐτό τό ἐπίπεδο, τήν ἀδυναμία τῆς Dallas. Λόγω αὐτῆς τῆς μετατόπισης στή λήψη, ἡ παρουσία τῆς Lucy στό 5 παράγει περισσότερο *τήν ἐντύπωση μιᾶς αὐτο - παρουσίασής της* καί λιγότερο τήν ἐντύπωση μιᾶς περιγραφῆς τοῦ *τί* βλέπει ἡ Dallas (τοῦ βλέμματός της): ἀπό πλευρᾶς *διατύπωσης,* τό πλάνο 5 συγκρίνεται μέ τά *«ἀνώνυμα»* πλάνα (3,7,9,11) τῆς σειρᾶς C.

33) Τό πλάνο 5 εἶναι ἡ περιγραφή τοῦ ΤΙ βλέπει ἡ Dallas (τοῦ βλέμματός της)· στό 5 ἡ λήψη τῆς Lucy εἶναι μετατοπισμένη πρός τή σχεδόν «μετωπική» λήψη, ἐπειδή, ὅπως δείξαμε, ἡ θέση λήψης ὅσων βλέπει ἡ Dallas εἶναι ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΜΕΝΗ ἀπ' τό σημεῖο πού αὐτή κάθεται καί βλέπει.

Καί στίς δυό περιπτώσεις, ἡ γωνία τοῦ *«ἐξιστορημένου»* βλέμματος τῆς Dallas παρουσιάζεται σάν κοινωνικά ὑπερπροσδιορισμένη, σάν ἕνα συσχετικό παιχνίδι τῶν διαφορῶν πού, μέσα στήν ταινία, συνιστᾶ τό δικό της *νομικό* σύστημα τοῦ βλέμματος. Λόγω ἀκριβῶς τῆς σέ *«πρῶτο πρόσωπο»* παρουσίασης καθώς καί τῆς χρήσης τοῦ ντροπιασμένου χαμηλωμένου βλέμματος, τό βλέμμα πού ἀνταποδίδει ἡ Dallas ὀφείλει νά εἶναι *ἕνα βλέμμα πρός ἄλλοῦ,* ἐκτός — πεδίου.

Τό ἀπαγορευμένο, πού περιέπλεξε ἡ διατύπωση στό πλάνο 6, ἐνεργεῖ σά μιά *ὀθόνη* πού διαφυλάσσει τό ἀκέραιο τοῦ βλέμματος τῆς Lucy – καί τοῦ δικοῦ μας — κι ἐγγυᾶται πώς ἡ Dallas θά μείνει τή στιγμή ἐκείνη ἀθέατη, μιά γνήσια κοινωνική ἀπειλή. Ἡ ρητορική τῶν θεωμένων στό σύνολό της (καθώς κι ὁ τρόπος πού δείχνονται ἤ ἀποκρύβονται οἱ ἥρωες) δικαιολογεῖται ἀπ' τίς διαφορές ὡς πρός τήν κοινωνική θέση· διαφορές πού οἱ ἴδιες βρίσκουν τή βεβαίωσή τους μέσα σ' ἕνα *ἠθικό* σχῆμα, ὅπου ὅσοι ζοῦν σύμφωνα μέ τό νόμο εἶναι ἀποχωρισμένοι ἀπό ὅσους ζοῦν ἐκτός.

Ἡ (δομική) ἀνικανότητα τῆς Dallas ν' ἀνταποδώσει ἕνα βλέμμα (δηλαδή: τό ἀθέατό της) ἀντιστοιχεῖ βέβαια στή θέση της μέσα στήν

κοινωνική στρωμάτωση, ἀλλά καί σέ μιά συγκεκριμένη *γεωγραφία*. Στήν πραγματικότητα, ἡ ἐξουσία τῆς διατύπωσης (μέσα στή ρητορική αὐτή) ἐμφανίζεται προερχόμενη ἀπό τή θέση τῶν ἡρώων μέσα στή μυθοπλασία. Μ' αὐτήν τήν ἰδιότητα, ἡ Dallas εἶναι *ὁ τόπος τῆς ἀνικανότητας*· μιᾶς ἀνικανότητας πού δέν τῆς ἐπιτρέπει νά δεῖ μέ τά ἴδια της τά μάτια.

Στήν ἐξουσιαστική αὐτή γεωγραφία βρίσκουμε πολλαπλά σημεῖα *ἀπόφανσης* πού ἀντιστοιχοῦν σέ κάθε θέση λήψης. Ὅμως ὑπάρχει μιά θέση στ' ἀριστερά τοῦ τραπεζιοῦ πού δέν μπορεῖ νά καταλάβει ἡ κάμερα, ἀκόμη κι ἄν μπορεῖ νά παραπεμφθεῖ ἐκεῖ ἀπό ἕνα βλέμμα (σειρά C), καί νά χαμηλώσει κάποιος ἄλλος, ἐκεῖ, τά μάτια (σειρά B). Τά σημεῖα τῆς *κατάφασης – τῆς – διατύπωσης* ὅσο καί τῆς *ἀπουσίας* εἶναι οἱ μάσκες τῆς ἀφηγηματικῆς κυριαρχίας.

Ἡ θέση λήψης C ἀντλεῖ ὅλο της τό νόημα σά μάσκα μιᾶς (πλήρως ἐξασκημένης) ἔκθεσης τοῦ δημιουργοῦ, ἡ ὁποία ἐγκαθιδρύει κι ἀντικειμενοποιεῖ τήν κοινωνική ἐπάρκεια τῆς Lucy σάν *«σέ ἀπόσταση»* (ἀπ' τό κοινωνικό ἐκτός), σά μιά *ὑπερβατικότητα*. Ἡ εἰκόνα σάν τέτοια, ἀναπαριστάνει μιά ψυχολογία βασισμένη πάνω στή *διαφάνεια τῆς χειρονομίας*, πού ἀποδίδει τήν κυριαρχία τοῦ προσώπου σ' ἕνα κοινωνικό ρόλο κι ἀντιλαμβάνεται τή δραματουργία σάν τή σύγκρουση αὐτῶν τῶν ρόλων.

5. Ἡ θέση — τοῦ — θεατῆ

Ἡ δομημένη παρουσίαση τῆς διατύπωσης ἐμπεριέχει ἕνα ρητορικό σκοπό: τό *κείμενο – τοῦ – θεᾶσθαι* συμπεριλαμβάνει τή θέση καί τό ρόλο τοῦ θεατῆ.

Ὁ ρόλος αὐτός δομεῖται μέ τέτοιο τρόπο ὥστε νά μπορεῖ ν' ἀναγνωρίζει καί νά *«παραγεμίζει»* τίς παρεκκλίσεις[34] πού *«σκάβουν»* οἱ ἀλλαγές ὀπτικῆς τῆς διατύπωσης. Ὁ θεατής/ἀναγνώστης ὑποχρεώνεται νά καταλαμβάνει, συνεχῶς, διαφορετικά σημεῖα — κόμβους τῆς διατύπωσης· κόμβους πού παρουσιάζουν καί προσδιορίζουν τή δράση ἐγκαθιδρύοντας σχέσεις μέ τή συνείδηση καί τήν ἀντίληψη τῶν ἡρώων τῆς μυθοπλασίας.

34) Τίς παραλλαγές λήψεων λόγω ἀπόστασης, γωνίας καί θέσης.

Ἡ *ταύτιση* (μέσω τῆς ὁποίας ὁ θεατής καταλαμβάνει αὐτές τίς κομβικές θέσεις) δέν ἐκλαμβάνεται ἐδῶ μέ τήν αὐστηρά φροϋδική ἔννοια, ἀλλά μᾶλλον σά μιά *«ἁρμοδιοδοτική»* λειτουργία, σά μιά διαδικασία ἀναγωγῆς πού ἐγκαθιδρύει ἕνα σαφή δεσμό ἀνάμεσα στή θέση τῆς διατύπωσης καί τήν ἀνέλιξη τῆς μυθοπλασίας. Ἕνα δεσμό πού θά ὀνομάσουμε *θέση – τοῦ – θεατῆ*, τόν τόπο τῆς ἀνάγνωσής του.

Ἐννοοῦμε τή *θέση – τοῦ – θεατῆ* σά μιά προνομιοῦχα θέση λήψης πού ἐπιτρέπει στό θεατή/ἀναγνώστη νά παρακολουθεῖ τή δραματική ἀνέλιξη σά μιά συναφή ἀλυσίδα γεγονότων. Ἡ θέση — τοῦ — θεατῆ (σάν *«ἀφηρημένη»* τοποθέτησή του) δέ συμπίπτει μέ τήν ἴδια πάντα συγκεκριμένη θέση λήψης: παρακολουθεῖ συνεχῶς τή δράση.

Ἔχουμε ἤδη δείξει πώς ἡ παρουσία τῆς Lucy, στό ἐπίπεδο τῆς διατύπωσης *καί* τῆς μυθοπλασίας, ἐξουσιάζει τήν ὀργάνωση τῆς σεκάνς. Στή διάρκειά της, ἡ θέση — τοῦ — θεατῆ εἶναι ἕνα κέντρο πού

παραμένει δομικά συσχετισμένο μέ τή Lucy[35] καί πού, ἀπό τυπική ἄποψη, χρησιμεύει (βλ. τίς σειρές B καί C) στό νά συναρθρώνει καί νά ὁλοκληρώνει τήν ἀκολουθία τῶν θεομένων πού συνθέτει τόν κινηματογραφικό λόγο (discorus). Ἡ τοποθέτηση τῆς κάμερα καθώς κι ἡ δράση ἀποδίδονται ὡς σαφή κι εὐανάγνωστα μέσω τῆς παραπομπῆς τους στόν ἐξουσιαστικό ρόλο πού ὁρίζει κι ἐκπληρώνει ἡ Lucy.

Ἀπ' τήν ἄποψη τῆς *ρητορικῆς*[36], τό *κέντρο,* πού *καταλαμβάνεται* ὡς παρουσία ἑνός σώματος (ἤ *ἐξιστορεῖται* ὡς προϊόν ἑνός βλέμματος), ἀλλάζει ἀδιάκοπα ἀπό πλάνο σέ πλάνο. Ὁ θεατής/ἀναγνώστης ἀκολουθεῖ καί καταλαμβάνει, συνεχῶς, ἕνα νέο τόπο θέασης μέσω ἑνός διαρκοῦς «ἐντοπισμοῦ» τῆς παρουσίας τῆς Lucy[37]· παρουσίας πού (ὅπως εἴδαμε) αἰωρεῖται συνέχεια ἀνάμεσα στή διατύπωση καί στή μυθοπλασία. Ὅλοι ὅσοι βρίσκονται πάνω στήν ὀθόνη ἤ ἔξω, ὁ τρόπος τοῦ νά βρίσκονται ἐκεῖ, ἡ ὀργάνωση δηλαδή τοῦ συνόλου τῶν σχέσεων χώρου μέσα στή σεκάνς, ὅλα αὐτά ὑπακούουν στή *συγκεντρωτική* λογική τῆς ἐξουσιαστικῆς παρουσίας τῆς Lucy.

Γιά νά καταλαμβάνει κάθε φορά τήν προνομιοῦχα ἐκείνη θέση, ὁ ἀναγνώστης ἐκτίθεται (ὑποτασσόμενος στήν ταύτιση) μέ δυό τρόπους: σάν *ἠθοποιός* καί σά *θεατής*. Στό champ/contrechamp τῶν πλάνων 5/6, ὁ ἀναγνώστης ταυτίζεται (μέ ὅρους διατύπωσης) μέ τό θεατή ἐκτός — πεδίου, τοῦ ὁποίου τό βλέμμα (τό *τί* βλέπει) δείχνεται στήν ὀθόνη. Ἀλλά ἡ σημαντικότερη μορφή ταύτισης[38] εἶναι ἡ συναισθηματική ταύτιση μέ τόν ἠθοποιό — ἥρωα (τῆς μυθοπλασίας). Ἔτσι, τό ζεῦγος *ἠθοποιός/θεατής* ἐκφράζει τή διπλή προπαρασκευή τοῦ κοινοῦ γιά συμμετοχή· συμμετοχή βέβαια πού δομεῖται μέσα ἀπ' τίς φιγοῦρες τῆς διατύπωσης.

Κάθε σχῆμα διατύπωσης περιέχει τίς δυό ἀποπλανήσεις (συνεργούς αὐτῶν τῶν ρόλων). Τά *«ἀνώνυμα πλάνα»* τῆς σειρᾶς (π.χ., ἐγκαλεῖ τόν ἀναγνώστη στή θέση ἑνός ἀγνοῦ θεατῆ, κρατημένου σ' ἀπόσταση, σάν τούς *θεατές – μέσα – στήν – ταινία* (τή Lucy καί τό ὑπόλοιπο γκρούπ πού κοιτοῦν ἐκτός — πεδίου). Ἀντίθετα, στήν περίπτωση τῆς σειρᾶς B, αὐτό πού κυριαρχεῖ εἶναι ἡ δύναμη τῆς ἴδιας τῆς πράξης τῆς διατύπωσης: ἡ λήψη ἐνσωματώνει τό θεατή (τό βλέμμα του) καί τόν κάνει *ἠθοποιό.*

Γενικά, ὁ ἀναγνώστης εἶναι παρών, βλέπει (ταυτίζεται μέ) τίς θεάσεις τῆς ταινίας ἀκολουθώντας τή «μέθοδο» μέ τήν ὁποία ὁ διπλός του ρόλος (ἠθοποιοῦ/θεατῆ) εἶναι οἰκοδομημένος ἀπ' τή ρητορική τῆς παρουσίασης. Ἡ διαδικασία ἀνάγνωση τῆς σεκάνς, ἡ ἀντίληψη τῶν δραματικῶν της ἐντυπώσεων, ἡ συνάφεια κι ἡ συνέχεια, εἶναι προϊόντα τῆς προσαγωγῆς μιᾶς φιγούρας (Lucy) πού συγκεντρώνει τήν ἐξουσιαστική δύναμη.

Ἡ κυρίαρχη αὐτή ρητορική προϋποθέτει τή χρησιμοποίηση τοῦ χαμηλωμένου βλέμματος καί παράγει ἔτσι μιά ἐντύπωση συνέχειας καί γοητείας. Τό *ἀπαγορευμένο*[39] κατέχει μιά διπλή λογική:

ἀπό ὀντολογική ἄποψη, προβάλλει ἕνα ὅριο καί προσδιορίζει τό χῶρο τῆς ὀθόνης σάν προϊόν τῆς φαντασίας, σά χῶρο αὐτοδύναμο, διαφορετικῆς τάξης ἀπ' αὐτήν τῆς αἴθουσας προβολῆς: τό ἀπαγορευμέ-

35) Τή Lucy σάν εἰκόνα τῆς ἐξουσίας πού ἀντλεῖ τά προνόμιά της ἀπ' τόν ἠθικό καί κοινωνικό κώδικα τοῦ Ford.

36) Ὡς πρός ὅ,τι, δηλαδή, ἀφορᾶ τή θέση τῆς ἀνάγνωσης τοῦ θεατῆ.

37) Πρβλ. ὅσα συμπερασματικά ἀναφέρθηκαν στήν τελευταία παράγραφο τῆς πρώτης ἐνότητας «ΘΕΣΗ ΛΗΨΗΣ ΚΑΙ ΧΩΡΟΣ».

38) Μορφή πού ἐδῶ λίγο ἐρευνήσαμε, πού ἐξηγεῖ ὅμως τήν προκαλούμενη συμπάθεια πρός τήν Dallas.

39) Καί πρόκειται πάντα γιά τό ἀπαγορευμένο τοῦ ΑΜΕΣΟΥ βλέμματος ἀνάμεσα στό θεατή καί τόν ἠθοποιό.

νο δημιουργεῖ, δομικά, ἕνα *τέχνασμα*, μιά διαφορά ἀνάμεσα στή θέαση τοῦ θεατῆ καί σ' αὐτήν τοῦ ἥρωα, ἕνα τέχνασμα πού παρουσιάζει μέ τέτοιο τρόπο τό σύνολο τῶν μορφῶν, ὥστε νά μπορεῖ νά διευθετηθεῖ ἡ διατύπωση μέσω μιᾶς *φαντασιακῆς ἀνταλλαγῆς*·

ἀπό μυθοπλαστική ἄποψη, τό ἀπαγορευμένο κάνει ἐφικτή τήν κατάληψη τοῦ ὀπτικοῦ πεδίου ἀπό κάποιον ἄλλον· δημιουργεῖ ἕνα εἶδος εὐανάγγωστου χώρου, στόν ὁποῖον ἐγκαλούμενος ὀφείλει νά συμμετέχει ὁ θεατής: οἱ ἀ-συμμετρίες (πού ἀναλύθηκαν παραπάνω) ἀντιστοιχοῦν στήν καθορισμένη (γιά κάθε πλάνο) τοποθέτηση τοῦ θεατῆ.

Ἡ διαδοχική παρουσίαση(40) (τῶν θεωμένων) γύρω ἀπό ἕνα *κέντρο*(41), ἔχει σάν ἀποτέλεσμα νά δημιουργεῖ μιά μορφή δραματικῆς αὐταπάτης ὅπου ὑποτίθεται πώς ἡ *ἐξουσία – τῆς – διατύπωσης προέρχεται ἀπό τήν ἴδια τή μυθοπλασία.* Ἤ, ὅλα τά πλάνα, (ἀκόμη καί τ' *«ἀνώνυμα»*) γίνονται μάσκες τῆς ἐξουσιαστικῆς δύναμης, δηλαδή *οἱ ἐμφανίσεις ἑνός ἀθέατου δημιουργοῦ/ἀφηγητῆ.* Στό μέτρο πού εἶναι ἕνα προϊόν τῆς ἀνάγνωσης τοῦ κειμένου, ἡ *συνέχεια* δέν μπορεῖ παρά νά ἐπικυρώνει τήν ἐκδοχή αὐτή τῆς φύσης τοῦ κινηματογραφικοῦ λόγου (discours).

μετάφραση Μηνᾶς ΓΡΗΓΟΡΑΚΟΣ

40) Συνδυαζόμενη μ' αὐτήν τή διπλή λογική.

41) Ἐξαρτώμενο ἀδιάκοπα ἀπό μιά ρητορική στρατηγική.

1(A)

2(B)

3a(C)

3b(C)

4a(B)

4b(B)

4c(B)

5(D)

6a(E)

6b(E)

7a(C)

7b(C)

8a(B)

8b(B)

9(C)

10(B)

11a(C)

11b(C)

11c(C)

12a(F)

12b(F)

Εὐχαριστοῦμε τόν συγγραφέα τοῦ ἄρθρου, Nick Browne, γιά τίς φωτογραφίες πού μᾶς ἔστειλε.

Ἀπό τό ἔργο στό κείμενο

τοῦ Ρολάν Μπάρτ

Εἶναι γεγονός πώς τά τελευταῖα χρόνια κάποιες ἀλλαγές ἔχουν συμβεῖ (ἤ συμβαίνουν) στίς ἀντιλήψεις μας γιά τή γλώσσα καί ἄρα γιά τό λογοτεχνικό ἔργο πού ὀφείλει, τουλάχιστον, τή φαινομενική του ὕπαρξη σ' αὐτή τή γλώσσα. Οἱ ἀλλαγές αὐτές εἶναι φανερά *συνδεδεμένες* μέ τή σύγχρονη ἀνάπτυξη τῆς γλωσσολογίας, τῆς ἀνθρωπολογίας, τοῦ μαρξισμοῦ καί τῆς ψυχανάλυσης (ἐσκεμμένα χρησιμοποιοῦμε ἐδῶ τόν ὅρο «συνδεδεμένες» μ' ἕνα *οὐδέτερο* τρόπο: δέ διαλέγει κανείς μέ εὐκολία ἕνα πολλαπλό καί διαλεκτικό προσδιορισμό). Ὅ,τι εἶναι καινούργιο κι ἐπηρεάζει τήν ἔννοια τοῦ *ἔργου* προέρχεται, ὄχι ἀπαραίτητα ἀπό τήν ἐσωτερική ἀνάπλαση κάθε μιᾶς ἀπ' αὐτές τίς θεωρίες, ἀλλά μᾶλλον ἀπό τή συνάντησή τους σέ σχέση μ' ἕνα ἀντικείμενο πού *παραδοσιακά* δέν εἶναι στή διακαιοδοσία καμιᾶς τους.

Εἶναι γεγονός ὅτι, ἡ *«διεπιστημονικότητα»* (πού σήμερα θεωρεῖται σάν ἡ μεγαλύτερη ἀξία στήν ἔρευνα) δέν μπορεῖ νά ἐπιτευχθεῖ μέ μιά ἁπλή ἀντιμετώπιση τῶν εἰδικῶν διακλαδώσεων τῆς γνώσης. Ἡ *«διεπιστημονικότητα»* δέν εἶναι ἡ ἠρεμία μιᾶς εὔκολης ἐγγύησης. Ἀρχίζει *ἀποτελεσματικά* ὅταν σπάει, ἴσως κάποτε βίαια, ἡ στερεότητα παλιῶν ἐπιστημῶν· πρός ὄφελος ἑνός νέου *ἀντικειμένου* καί μιᾶς νέας *γλώσσας* πού δέ θά μποροῦσαν νά ἀνήκουν στό πεδίο πού θά σχηματιζόταν ἀπ' τήν εἰρηνική συνάθροιση τῶν παλιῶν ἐπιστημῶν: ἡ δυσκολία αὐτή στήν ταξινόμηση εἶναι ἀκριβῶς τό σημεῖο πού ἐπιτρέπει τή διάγνωση μιᾶς κάποιας μεταλλαγῆς.

Ἡ μεταλλαγή αὐτή δέν πρέπει νά ὑπερεκτιμηθεῖ: ἀνήκει μᾶλλον στή φύση μιᾶς ἐπιστημολογικῆς *μετατόπισης* κι ὄχι μιᾶς πραγματικῆς τομῆς. Ἡ τομή αὐτή φαίνεται πώς ἔχει πραγματοποιηθεῖ μέ τήν ἐμφάνιση τῆς θεωρίας τοῦ Marx καί τοῦ Freud· ἀπό τότε δέν ἔχει γίνει καμμιά παραπέρα τομή: δέ θά διστάσουμε νά ὁμολογήσουμε πώς τά τελευταῖα 100 χρόνια ζοῦμε μέσα στήν ἐπανάληψη. Ὅ,τι ἡ Ἱστορία, ἡ Ἱστορία μας, μᾶς ἐπιτρέπει, σήμερα εἶναι ἁπλά νά ὀλισθαίνουμε, νά ποικίλουμε, νά ὑπερβάλλουμε, νά ἀποκηρύσσουμε.

Ἡ συνδυασμένη δράση τοῦ μαρξισμοῦ, φροϋδισμοῦ καί δομισμοῦ ζητᾶ, στή λογοτεχνία, τή συσχέτιση τοῦ συγγραφέα, τοῦ ἀναγνώστη καί τοῦ κριτικοῦ. Πέρα κι ἐνάντια στήν παραδοσιακή ἀντίληψη γιά τό ἔργο, ὑπάρχει σήμερα ἡ ἀπαίτηση ἑνός καινούργιου ἀντικειμένου πού θά ἀποκτηθεῖ ἀπό τή μετατόπιση (ἤ τήν ἀνατροπή) τῶν παλιῶν ἐννοιῶν. Τό ἀντικείμενο αὐτό εἶναι *τό Κείμενο.*

Γνωρίζω βέβαια πώς ἡ λέξη εἶναι τῆς μόδας (συχνά τή χρησιμοποιῶ κι ἐγώ) καί πώς γι' αὐτό περιβάλλεται μ' ἀρκετή ὑποψία. Ὁ λόγος αὐτός μοῦ ἐπιτρέπει νά ὑπενθυμίσω ἐδῶ στόν ἑαυτό μου τίς κύριες *προτάσεις*, στή διασταύρωση τῶν ὁποίων βλέπω νά στέκει τό Κείμενο (τίς «προτάσεις» αὐτές τίς ἐννοῶ πιό πολύ μέ τή στενά γραμματική ἔννοια παρά μέ τή λογική).

Τά ἀκόλουθα δέν εἶναι ἐπιχειρήματα, ἀλλά διατυπώσεις, ψήγματα, προσεγγίσεις, μέ τήν προϋπόθεση νά παραμείνουν μεταφορικά. Νά λοιπόν αὐτές οἱ προτάσεις· ἀφοροῦν τή μέθοδο, τά εἴδη, τά σημεῖα, τήν πολλαπλότητα, τήν υἱϊκότητα, τήν ἀνάγνωση καί τήν ἀπόλαυση.

Ι) Τό κείμενο δέν πρέπει νά νοεῖται ὡς ἕνα *ὑπολογίσιμο* ἀντικείμενο: θά ἦταν ἀνώφελο νά προσπαθήσουμε νά διαχωρίσουμε, ὑλικά, τά ἔργα ἀπό τά κείμενα. Πού σημαίνει πώς δέν πρέπει ποτέ νά λέμε ὅτι τό ἔργο εἶναι κλασικό, καί τό κείμενο πρωτοποριακό· στό μέτρο πού δέν πρόκειται γιά τήν κατάστρωση μιᾶς ψυχρῆς τιμητικῆς λίστας στ' ὄνομα τοῦ μοντερνισμοῦ κι ἀνακήρυξης ὡρισμένων λογοτεχνικῶν παραγωγῶν «ἐντός» κι ἄλλων «ἐκτός», δυνάμει τῆς χρονολογικῆς τους θέσης: μπορεῖ νά ὑπάρχει κείμενο μέσα σ' ἕνα ἀρχαῖο ἔργο, ἐνῶ πολλά προϊόντα τῆς σύγχρονης λογοτεχνίας δέν εἶναι, μέ κανένα τρόπο, κείμενα.

Ἡ διαφορά εἶναι ἡ ἑξῆς: τό ἔργο εἶναι ἕνα ἀπόσπασμα τῆς οὐσίας πού κατέχει ἕνα τμῆμα τοῦ χώρου τῶν βιβλίων (π.χ. σέ μιά βιβλιοθήκη), ἐνῶ τό Κείμενο εἶναι ἕνα μεθοδολογικό

πεδίο. Ἡ ἀντίθεση αὐτή ἀνακαλεῖ (χωρίς βέβαια μιά — ὅρο πρός ὅρο — ἀναπαραγωγή), τή διάκριση τοῦ Lacan ἀνάμεσα στήν *πραγματικότητα* καί στό *πραγματικό:* ἡ πρώτη ἐπιδεικνύεται ἐνῶ τό δεύτερο ἀποδεικνύεται. Ὅμοια, τό ἔργο μπορεῖ νά ἐπιδειχτεῖ (στά βιβλιοπωλεῖα, στούς καταλόγους, στίς περιλήψεις τῶν ἐξετάσεων), ἐνῶ τό κείμενο εἶναι μιά ἀποδεικτική διαδικασία, μιλᾶ σύμφωνα μέ (ἤ ἐνάντια σέ) κάποιους κανόνες.

Τό ἔργο μπορεῖ νά κρατηθεῖ στά χέρια, τό κείμενο κρατιέται στή γλώσσα, *ὑπάρχει μόνο στή ροή τοῦ λόγου* (ἤ καλύτερα εἶναι Κείμενο γιά τόν πολύ ἁπλό λόγο ὅτι αὐτό ἀναγνωρίζει τόν ἑαυτό του σάν κείμενο). Τό Κείμενο δέν εἶναι ἡ ἀποδιάρθρωση τοῦ ἔργου· τό ἔργο εἶναι ἡ φανταστική *οὐρά* τοῦ κειμένου: *τό Κείμενο βιώνεται μόνο μέσα σέ μιά πρακτική παραγωγῆς.* Πού σημαίνει πώς τό Κείμενο δέν μπορεῖ νά βολευτεῖ (π.χ. στό ράφι μιᾶς βιβλιοθήκης): ἡ κίνηση πού τό συνιστᾶ εἶναι μιά κίνηση πού *δια-σχίζει* (πιό εἰδικά: μπορεῖ νά διασχίζει τό ἔργο, πολλά ἔργα).

II) Τό Κείμενο δέ σταματᾶ στήν (καλή) Λογοτεχνία· δέν μπορεῖ νά ἐμπλακεῖ σέ μιά ἱεράρχηση κι οὔτε, ἀκόμα, σέ μιά ἁπλή *διαίρεση τῶν εἰδῶν.* Ὅ,τι συνθέτει τό Κείμενο εἶναι, ἀντίθετα (ἤ ἀκριβῶς), ἡ ἀνατρεπτική του δύναμη ἀναφορικά μέ τίς παλιές ταξινομήσεις. Πῶς ταξινομεῖται ἕνας συγγραφέας σάν τό Georges Bataille; Μυθιστοριογράφος, ποιητής, δοκιμιογράφος, οἰκονομολόγος, φιλόσοφος, μυστικιστής; Εἶναι τόσο δύσκολη ἡ ἀπάντηση πού, τά φιλολογικά ἐγχειρίδια γενικά, προτιμοῦν νά τόν ξεχνοῦν. Νά ξεχνοῦν τόν Bataille πού, στήν πραγματικότητα, ἔγραψε κείμενο, (ἴσως συνέχεια) ἕνα μοναδικό κείμενο.

Ἄν τό Κείμενο θέτει προβλήματα ταξινόμησης (πράγμα πού ἀποτελεῖ μιά ἀπ' τίς *κοινωνικές* του λειτουργίες), αὐτό συμβαίνει ἐπειδή συνεπάγεται πάντα μιά κάποια *ἐμπειρία τῶν ὁρίων* (γιά νά χρησιμοποιήσω μιά φράση τοῦ Philippe Sollers). Ὁ Thibaudet (μ' ἕνα, βέβαια, περιορισμένο τρόπο) μιλοῦσε συχνά γιά ὁριακά ἔργα (σάν τό Vie de Rancé τοῦ Chateaubriand, τό ὁποῖο πραγματικά φθάνει σ' ἐμᾶς σήμερα σάν ἕνα «κείμενο»)· τό Κείμενο εἶναι ἐκεῖνο τό ἔργο πού φθάνει στά ὅρια τῶν κανόνων τῆς διατύπωσης.

Δέν εἶναι μιά ρητορική ἰδέα μέ τή δυνατότητα προσφυγῆς σ' αὐτήν γιά «ἡρωικά» ἀποτελέσματα ἤ ἐντυπώσεις: τό Κείμενο προσπαθεῖ (μέ τή μεγαλύτερη δυνατή ἀκρίβεια) νά τοποθετήσει τόν ἑαυτό του *πίσω* ἀπό τό ὅριο τῆς *δόξας* (ἡ κοινή γνώμη, μήπως δέν καθορίζεται ἀπό τά ὁριά της, τή δύναμη μέ τήν ὁποία ἀποκλείει, τή *λογοκρισία* της;). Μιλώντας «κατά γράμμα» θά λέγαμε πώς τό Κείμενο εἶναι πάντα *παράδοξο.*

III) Τό ἔργο κλείνεται στό σημαινόμενο. Κι εἶναι γνωστό πώς ὑπάρχουν δυό εἴδη σημασιῶν πού μποροῦν ν' ἀποδοθοῦν σ' αὐτό τό σημαινόμενο: αὐτό, εἴτε θεωρεῖται *φανερό,* ὁπότε τό ἔργο γίνεται ἀντικείμενο τῆς φιλολογίας, εἴτε θεωρεῖται κρυφό, *ὑπερβατικό* ὁπότε στό ἔργο ἐπιβάλλεται μιά ἑρμηνευτική, μιά ἐξήγηση (μαρξιστική, ψυχαναλυτική, θεματολογική κλπ.). Μέ λίγα λόγια, τό ἔργο ἀπό μόνο του λειτουργεῖ σάν ἕνα γενικό σημεῖο καί, ὅπως εἶναι φυσικό, ἀναπαριστάνει μιά *θεσμική* κατηγορία τοῦ πολιτισμοῦ τοῦ Σημείου.

Ἀντίθετα, τό Κείμενο, ἐξασκεῖ τήν ἀπεριόριστη ἀναβολή τοῦ σημαινόμενου, εἶναι (ὡς πρός αὐτό) συνεχῶς ἀναβλητικό. Τό πεδίο τοῦ Κειμένου εἶναι τό πεδίο τοῦ *σημαίνοντος* (τό σημαῖνον δέν πρέπει νά νοεῖται — ὅπως συνηθίζεται ἀπό πολλούς — ὡς τό «πρῶτο στάδιο τοῦ νοήματος», ὡς τό ὑλικό του περίβλημα, ἀλλά, τελείως ἀντίθετα, ὡς τή διαρκῶς *ἀναβλητική του δράση).*

Μ' ὅμοιο τρόπο, τό *ἄπειρο* τοῦ σημαίνοντος δέν ἀναφέρεται σέ κάποια ἰδέα τοῦ ἀνέκφραστου, τοῦ ἀκατανόμαστου, ἀλλά σ' ἐκείνη ἑνός *παιχνιδιοῦ.* Ἡ παραγωγή τοῦ *ἀέναου* σημαίνοντος στό πεδίο τοῦ κειμένου (μᾶλλον: ἡ παραγωγή τοῦ σημαίνοντος τοῦ ὁποίου τό κείμενο εἶναι τό πεδίο), πραγματοποιεῖται, ὄχι σύμφωνα μέ μιά *ὀργανική* πρόοδο ὡρίμανσης οὔτε σύμφωνα μέ μία σειρά *διεισδυτικῶν* ἐρευνῶν: πραγματοποιεῖται μᾶλλον σύμφωνα μέ μιά διαδοχική κίνηση χασμάτων, ἀναδιπλώσεων, παραλλαγῶν.

Ἡ λογική πού διέπει τό κείμενο δέν εἶναι νοηματική (δέν ὁρίζει, δηλαδή, «*τί* θέλει νά πεῖ τό ἔργο») ἀλλά *μετωνυμική.* Ἡ δραστηριότητα τῶν σχέσεων, τῶν ὑπερπροσδιορισμῶν συμπίπτει μέ μιά ἀπελευθέρωση τῆς *συμβολικῆς ἐνέργειας* (ἐλλείψει της, ὁ ἄνθρωπος θά πέθαινε):

στήν καλύτερη περίπτωση, τό ἔργο εἶναι *μέτρια* συμβολικό (τό συμβολικό του ξεφεύγει, αἰωρεῖται), ἐνῶ τό Κείμενο εἶναι *ριζοσπαστικά* συμβολικό. *Ἕνα ἔργο ἀντιλαμβανόμενο καί νοού-*

μενο στήν ὁλοκληρωτικά συμβολική του φύση, εἶναι ἕνα κείμενο.

Μέ τόν τρόπο αὐτό εἶναι πού τό Κείμενο ἀποδίδεται στή γλώσσα· σάν κι αὐτήν εἶναι δομημένο, ἀπο-κεντρωμένο, χωρίς τέλος (κλείσιμο)· σέ ἀπάντηση σέ μιά περιφρονητική ὑποψία πού συχνά κατευθύνεται ἐνάντια στό δομισμό, σημειῶστε πώς τό ἐπιστημονολογικό προνόμιο πού ἀποδίδεται στή γλώσσα πηγάζει ἀκριβῶς ἀπ' τήν ἀνακάλυψη σ' αὐτή μιᾶς παράδοξης ἀντίληψης τῆς δομῆς: ἕνα σύστημα χωρίς κέντρο καί τέλος.

IV) Τό Κείμενο εἶναι πολλαπλό. Πράγμα πού δέ σημαίνει ἁπλά ὅτι ἔχει *μερικές* σημασίες, ἀλλά ὅτι ἐκπληρώνει τό μεγάλο πλῆθος σημασιῶν· ἕνα *ἀμείωτο* (κι ὄχι ἁπλά ἕνα εὐπρόσδεκτο πλῆθος σημασιῶν. Τό Κείμενο δέν εἶναι μιά συν-ὑπαρξη σημασιῶν, ἀλλά ἕνα πέρασμα, μιά διασταύρωση· γι' αὐτό καί δέν ἀνταποκρίνεται σέ μιά (ἔστω καί φιλελεύθερη) ἑρμηνεία, ἀλλά σέ μιά ἔκρηξη, σέ μιά διασπορά. Ἡ πολλαπλότητα τοῦ κειμένου ἐξαρτιέται (ὄχι ἀπ' τό διφορούμενο τῶν περιοχομένων του, ἀλλά) ἀπό ὅ,τι πρέπει νά ὀνομασθεῖ *ἡ στερεογραφική πολλαπλότητα* τῆς ὕφανσης τῶν σημαινόντων του [:*κείμενο, ὕφανση καί πλέγμα εἶναι ἕνα καί τό αὐτό*].

Ὁ ἀναγνώστης τοῦ Κειμένου μπορεῖ νά συγκριθεῖ μέ κάποιον ἀναποφάσιστο μπροστά σ' ἕνα σταυροδρόμι (μέ κάποιον πού τοῦ λείπει φαντασία)· αὐτό τό (μόλις ὑποφερτά) ἄδειο ὑποκείμενο — συνέβη στό συγγραφέα τῶν γραμμῶν αὐτῶν ὅταν εἶχε μιά ζωντανή ἀντίληψη τοῦ Κειμένου — περιφέρεται στήν πλευρά μιᾶς κοιλάδας· ὅ,τι ἀντιλαμβάνεται εἶναι πολλαπλό, *μή ἀναγώγιμο,* προερχόμενο ἀπό μιά διεσπαρμένη ἑτερογενή ποικιλία οὐσιῶν καί προοπτικῶν: φῶτα, χρώματα, βλάστηση, ζέστη, ἀέρα, ἀδύναμες ἐκρήξεις ἤχων, λιγοστές κραυγές πουλιῶν, φωνές παιδιῶν ἀπ' τήν ἄλλη πλευρά, περάσματα, χειρονομίες, ροῦχα κατοίκων (ντόπιων ἤ ὄχι). Ὅλα αὐτά τά *περιστατικά* εἶναι μισο-ἀναγνωρίσιμα: ἔρχονται ἀπό κώδικες γνωστούς, ἀλλά πού ὁ συνδυασμός τους εἶναι μοναδικός· βρίσκει τήν περιπλάνησή του μέσα σέ μιά *διαφορά* δυνάμενη νά ἐπαναληφθεῖ μόνο σά διαφορά.

Ἔτσι καί τό Κείμενο: μπορεῖ νά ὑπάρχει μόνο μέσα στή διαφορά του (πού δέ σημαίνει τήν ἀτομικότητά του), ἡ ἀνάγνωσή του εἶναι αὐτοδύναμα ἐνεργητική (καθιστᾶ ἀπατηλή κάθε ἀναγωγική — ἐπαγωγική ἐπιστήμη τῶν κειμένων, κάθε «γραμματική» τοῦ κειμένου) κι ὄχι λιγότερο ὑφασμένο ὁλοκληρωτικά μέ μνεῖες, ἀναφορές, ἀπόηχους, γλῶσσες κουλτούρας (ποιά γλώσσα δέν εἶναι;) προγενέστερες ἤ σύγχρονες πού τό διασχίζουν καί τό διαπερνοῦν ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη σέ μιά ἀχανή *στερεοφωνία.*

Τό *δια – κείμενο* (στό ὁποῖο κρατιέται κάθε κείμενο), ὄντας ἀπό μόνο του τό ἀνάμεσα — κείμενο ἑνός ἄλλου κειμένου, δέν πρέπει νά συγχέεται μέ μιά κάποια *καταγωγή* τοῦ κειμένου: τό νά προσπαθεῖς νά βρεῖς τίς «πηγές», τίς «ἐπιρροές» ἑνός ἔργου εἶναι σά νά πέφτεις ἀμαχητί στό μύθο τοῦ *οἴκοῦ*· οἱ μνεῖες πού φτιάχνουν ἕνα κείμενο εἶναι ἀνώνυμες, ἀνεξιχνίαστες, καί, παρ' ὅλα αὐτά, στήν κοινή θέα: *διαβάζονται* ἀπό τόν ἀναγνώστη· εἶναι *παραπομπές χωρίς τά εἰσαγωγικά.*

Τό ἔργο δέν ἔχει τίποτε μέ τίς μονιστικές φιλοσοφίες· γιά μιά τέτοια φιλοσοφία, τό πολλαπλό εἶναι τό Κακό. Ἀντίθετα στό ἔργο, λοιπόν, τό κείμενο θά μποροῦσε νά ἔχει σά motto τά λόγια τοῦ ἀνθρώπου πού κατελήφθη ἀπό τά δαιμόνια (Μάρκου 5:9): «Τό ὄνομά μου εἶναι Λεγεών: ἐπειδή εἴμαστε πολλοί». Ἡ *πληθική* δαιμονική ὕφανση πού ἀντιπαραθέτει τό κείμενο στό ἔργο εἰσάγει θεμελιακές ἀλλαγές στήν ἀνάγνωση, κι ἐκεῖ ἀκριβῶς ὅπου ὁ μονολογισμός ἐμφανίζεται ὡς Νόμος: ὡρισμένα ἀπό τά «κείμενα» τῆς Ἁγίας Γραφῆς πού εἶναι παραδοσιακά φορτισμένα ἀπό τό θεολογικό μονισμό (ἱστορικό ἤ ἀναγωγικό) μποροῦν ἴσως νά προσφέρουν τόν ἑαυτό τους σέ μιά διασπορά σημασιῶν (δηλαδή, τελικά, σέ μιά *ὑλιστική* ἀνάγνωση), ἐνῶ ἡ μαρξιστική ἑρμηνεία τῶν ἔργων, πού παραμένει ἀποφασιστικά μονιστική, θά μπορέσει νά ὑλιστικοποιήσει περισσότερο τόν ἑαυτό της μέ τό νά γίνει *πληθική* (ἐάν βέβαια τῆς τό ἐπιτρέψουν τά μαρξιστικά «ἱδρύματα»).

V) Τό ἔργο εἶναι ἐγκλωβισμένο σέ μιά διαδικασία τοῦ *οἴκοῦ.* Πού σημαίνει πώς ἀπαιτοῦνται: ἕνας *προσδιορισμός* τοῦ ἔργου ἀπό τόν κόσμο (τούς ἀνθρώπους, τήν Ἱστορία), μιά *συνέχεια* τοῦ ἑνός ἔργου ἀπ' τό ἄλλο καί μιά *ὑποταγή* τοῦ ἔργου στό συγγραφέα. Ὁ συγγραφέας θεωρεῖται ὁ πατέρας καί κύριος τοῦ ἔργου του: γι' αὐτό καί ἡ φιλολογία διδάσκει σεβασμό στό χειρόγραφο καί στίς διακηρυγμένες *προθέσεις* τοῦ συγγραφέα, καθώς ἡ κοινωνία προσφέρει τή *νομιμοποίηση* τῆς σχέσης τοῦ συγγραφέα

μέ τό ἔργο (to copyright ξέρουμε πώς θεσπίστηκε ἀπό τήν ἐποχή τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης). Ὅσον ἀφορᾶ τό κείμενο, αὐτό διαβάζεται *χωρίς τήν ἐγγραφή τοῦ Πατέρα.*

Ἐδῶ πάλι, ἡ ἔννοια τοῦ Κειμένου διαχωρίζεται ἀπ' αὐτήν τοῦ ἔργου: Τό τελευταῖο ἀναφέρεται στήν εἰκόνα ἑνός ὀργανισμοῦ πού *μεγαλώνει* μέ ζωικές μεταβολές, μέ τήν «ἀνάπτυξη» (λέξη πού εἶναι σημαντικά διφορούμενη, συγχρόνως βιολογική *καί* ρητορική)· μεταφορικά, τό Κείμενο εἶναι ἕνα *δικτυωτό*· κανένας ζωτικός «σεβασμός» δέν ὀφείλεται λοιπόν στό Κείμενο: μπορεῖ νά *διαρραγεῖ* (εἶναι ἀκριβῶς ὅ,τι ἔκανε ὁ Μεσαίωνας σέ δυό κατ' ἐξοχήν κείμενα — αὐθεντίες: τήν Ἁγία Γραφή καί τά γραπτά τοῦ Ἀριστοτέλη).

Τό Κείμενο διαβάζεται χωρίς τήν ἐγγύηση τοῦ πατέρα του, ἡ ἀποκατάσταση τοῦ δια — κειμένου καταργεῖ παραδόξως κάθε κληροδότημα. Πράγμα πού *δέ* σημαίνει πώς ὁ Συγγραφέας δέν μπορεῖ νά «ἐπιστρέψει» στό Κείμενο, στό κείμενό του, ἀλλά πώς τότε τό κάνει σάν «ἐπισκέπτης». Ἄν εἶναι μυθιστοριογράφος, ἐγγράφεται στό μυθιστόρημα σάν ἕνας ἀπ' τούς ἥρωές του· ἐγγραφή ὄχι πιά προνομιακή, πατρική, θεολογική, ἀλλά μᾶλλον *κωμικῆς* τάξης. Ἡ ζωή του δέν εἶναι πιά ἡ καταγωγή τῶν μυθοπλασιῶν του, ἀλλά μιά μυθοπλασία πού συνεισφέρει στό ἔργο του. Ὑπάρχει λοιπόν μιά ἐπαναστροφή τοῦ ἔργου πάνω στή ζωή (κι ὄχι πιά τό ἀντίστροφο): τά ἔργα τοῦ Proust, τοῦ Genet μᾶς ἐπιτρέπουν νά διαβάσουμε *τή ζωή τους* σάν ἕνα κείμενο. Ἡ λέξη «*Βιο – γραφία*» ἐπαναποκτάει ἔτσι μιά δυνατή, ἐτυμολογική αἴσθηση τήν ἴδια στιγμή πού ἡ εἰλικρίνεια τῆς διατύπωσης γίνεται ἕνα ψεύτικο πρόβλημα: τό ΕΓΩ πού γράφει τό κείμενο, δέν εἶναι πιά τίποτε ἄλλο ἀπό τό *ἐγώ – τῆς – γραφῆς.*

VI) Κανονικά, τό ἔργο εἶναι τό ἀντικείμενο μιᾶς *κατανάλωσης*· δέ θέλουμε βέβαια στό σημεῖο αὐτό νά δημαγωγήσουμε ἐνάντια στήν (ἀποκαλούμενη) καταναλωτική κουλτούρα. Δέν μποροῦμε ὅμως παρά νά ἀναγνωρίσουμε πώς τά βιβλία σήμερα διακρίνονται μεταξύ τους ἀναφορικά μέ τήν «*ποιότητα*» *τοῦ ἔργου* (πού παραπέμπει τελικά στό «γοῦστο») κι ὄχι μέ τή λειτουργία τῆς ἴδιας τῆς ἀνάγνωσης: ἀπό δομική ἄποψη, δέν ὑπάρχει διαφορά ἀνάμεσα στό «καθώς πρέπει» διάβασμα καί σ' αὐτό στά τραῖνα. Τό Κείμενο (ἄν ὄχι λόγω τῆς συχνά μή — ἀναγνωσιμότητάς του) ἀποσταλλάζει τό ἔργο (ἄν βέβαια τό ἔργο ἐπιτρέπει) ἀπό τήν κατανάλωσή του καί τό συλλέγει ὡς δραστηριότητα, παραγωγή, πρακτική.

Πού σημαίνει ὅτι τό Κείμενο χρειάζεται τήν προσπάθεια κάποιου πού νά καταργήσει (τουλάχιστον νά ἐλαττώσει) τήν *ἀπόσταση* ἀνάμεσα στό γράψιμο καί στό διάβασμα· ὄχι βέβαια ἐπιτείνοντάς τα σέ μιά μοναδική *σημαίνουσα πρακτική.* Ἡ ἀπόσταση πού ξεχωρίζει τό διάβασμα ἀπό τό γράψιμο εἶναι ἱστορική. Στίς ἐποχές τῆς μεγαλύτερης κοινωνικῆς διαίρεσης (πρίν τή δημιουργία τῶν δημοκρατικῶν πολιτισμῶν) ἦσαν ἐξ ἴσου Ταξικά προνόμια. Ἡ ρητορική, ὁ μεγάλος αὐτός κώδικας τῆς ἐποχῆς, ἐδίδασκε πῶς νά *γράφεις,* ἔστω κι ἄν τότε παρήγοντο ὁμιλίες (κι ὄχι κείμενα). Ὁ ἐρχομός τῆς δημοκρατίας ἀνέτρεψε τά πάντα: τό (δημοτικό) σχολεῖο ὑπερηφανεύεται πώς διδάσκει (καλά) τήν *ἀνάγνωση* κι ὄχι πιά τή γραφή.

Στήν πραγματικότητα, ἡ ἀνάγνωση ἐκείνη πού νοεῖται σάν κατανάλωση ἀπέχει πολύ ἀπό τό νά *παίζει* μέ τό κείμενο. Παιχνίδι μέ ὅλη του τήν πολυσημεία: τό ἴδιο τό κείμενο *παίζει* (σά μιά πόρτα, σά μιά μηχανή μ' ἕνα κουμπί «play») κι ὁ ἀναγνώστης παίζει πάνω του διπλά α) παίζοντας τό Κείμενο ὅπως *παίζει* κανείς ἕνα παιχνίδι, ἀναζητώντας μιά πρακτική πού νά τό ἀνα-παράγει, ἀλλά, ἔτσι ὥστε αὐτή ἡ πρακτική νά μή μετατρέπεται σέ μιά παθητική, ἐσωτερική *μίμηση* (τό Κείμενο εἶναι ἀκριβῶς ὅ,τι ἀντιστέκεται σέ μιά τέτοια μειωτική μετατροπή), καί β) παίζοντας τό Κείμενο μέ τή μουσική ἔννοια τοῦ ὅρου.

Ἡ ἱστορία τῆς μουσικῆς (σά μιά πρακτική, κι ὄχι σά μιά «τέχνη») παραλληλίζεται μ' αὐτήν τοῦ Κειμένου: ὑπῆρχε μιά περίοδος ὅταν οἱ πρακτικοί ἐρασιτέχνες μουσικοί ἦταν τόσοι πολλοί τουλάχιστον μέσα στά ὅρια μιᾶς συγκεκριμένης τάξης) πού, «παίζω» καί «ἀκούω» ἀποτελοῦσαν μιά δύσκολη διακρινόμενη δραστηριότητα. Ἀπό τότε ἐμφανίστηκαν δυό ρόλοι: α) τοῦ ἐκτελεστῆ, τοῦ ἑρμηνευτῆ στόν ὁποῖον *ἀντίθετον* τό παίξιμο καί β) τοῦ (παθητικοῦ) ἐρασιτέχνη πού ἀκούει τή μουσική *χωρίς* νά μπορεῖ νά παίξει. Ξέρουμε βέβαια σήμερα πώς ἡ μετά — σειραϊκή μουσική ἔχει ριζικά μεταβάλλει τό ρόλο τοῦ «ἑρμηνευτῆ» πού καλεῖται πιά νά συμπληρώσει μᾶλλον παρά νά «ἐκφράσει» τό ἔργο.

Τό ἴδιο κάνει καί τό Κείμενο: ζητᾶ τήν

πρακτική συνεργασία τοῦ ἀναγνώστη (πρόκειται γιά τό πρόβλημα πού ἔθεσε ὁ Mallarme πού ζητοῦσε ἀπό τό κοινό νά *παράγει* τό βιβλίο). Σήμερα πιά, μόνο ὁ κριτικός (ἀποδεχόμενος τό παιχνίδι μέ τίς λέξεις) «ἐκτελεῖ» τό ἔργο. Τό γεγονός πώς ἡ ἀνάγνωση ἀνάγεται σέ κατανάλωση, εἶναι ὑπεύθυνο γιά τήν «ἀνία» πού προκαλεῖται σέ πολλούς στήν ἐπαφή τους μέ σύγχρονα («δύσκολα») κείμενα, πρωτοποριακές ταινίες ἤ πίνακες: τό νά βαριέσαι σημαίνει πώς δέν μπορεῖς νά παράγεις τό κείμενο, νά τό θέσεις σέ κίνηση.

VII) Πράγμα πού μᾶς ὁδηγεῖ, τελικά, στήν ἀπόλαυση τοῦ Κειμένου. Δέν ξέρω ἄν ὑπῆρχε ποτέ ἡδονιστική αἰσθητική (εἶναι ἄλλωστε λίγοι οἱ εὐδαιμονιστές φιλόσοφοι). Φυσικά ὑπάρχει *ἀπόλαυση τοῦ ἔργου* (ὁρισμένων ἔργων)· ἀπολαμβάνω νά διαβάζω καί νά ξαναδιαβάζω Proust, Flaubert, Balzac κι ἀκόμα (γιατί ὄχι;) Dumas. Ἡ ἀπόλαυση ὅμως αὐτή, ὅσο ἰσχυρή κι ἀπροκατάληπτη κι ἄν εἶναι, δέν εἶναι παρά μιά ἀπόλαυση κατανάλωσης: ἄν μπορῶ νά διαβάσω αὐτούς τούς συγγραφεῖς, ξέρω, ἀπ' τήν ἄλλη, πώς δέν μπορῶ νά τούς *ξανα – γράψω* (πώς εἶναι ἀδύνατο σήμερα νά γράψω «σάν κι αὐτούς»). Ἡ γνώση αὐτή, ἀρκετά ἐνοχλητική, εἶναι ἀρκετή νά μέ ἀποθαρρύνει ἀπό τήν *παραγωγή* αὐτῶν τῶν ἔργων, ἐνῶ συγχρόνως τό ἀπομακρυσμένο τους ἐγκαθιδρύει τό μοντερνισμό μου (τό νά εἶσαι μοντέρνος δέν εἶναι, μήπως, τό νά ξέρεις καλά ὅ,τι *δέν* μπορεῖ νά ξαναρχίσει;).

Ὅσο ἀφορᾶ, ὅμως, τό Κείμενο, αὐτό προορίζεται στήν *ἡδονή*, δηλαδή σέ μιά ἀπόλαυση χωρίς διακρίσεις. Σάν *τάξη τοῦ σημαίνοντος*, τό Κείμενο συμμετέχει μέ τόν τρόπο του σέ μιά κοινωνική οὐτοπία· πρίν τήν Ἱστορία, τό Κείμενο ἐπιτυγχάνει, ἄν ὄχι τή διαφάνεια τῶν κοινωνικῶν σχέσεων, τουλάχιστον αὐτήν τῶν *γλωσσικῶν* σχέσεων: τό Κείμενο εἶναι ἐκεῖνος ὁ χῶρος ὅπου *καμμία* γλώσσα δέν ἐξουσιάζει ἄλλες, ὁ χῶρος ὅπου *κυκλοφοροῦν* γλῶσσες.

Οἱ λίγες αὐτές προτάσεις, ἀναπόφευκτα, δέ βοηθοῦν στή συνάρθρωση μιᾶς θεωρίας τοῦ Κειμένου, πράγμα πού δέν εἶναι, μόνο, τό ἀποτέλεσμα τῶν παραλείψεων τοῦ ἄρθρου μας. Ἡ ἀδυναμία εἶναι βέβαια γενικότερη· ὀφείλεται στό ὅτι μία τέτοια θεωρία δέν μπορεῖ νά ἱκανοποιηθεῖ ἀπό μία μεταγλωσσική *παρουσίαση*: ἡ καταστροφή τῆς μετα — γλώσσας (ἤ τουλάχιστον ἡ ἀμφισβήτησή της) εἶναι ἕνα μέρος κι αὐτή τῆς ἴδιας τῆς θεωρίας. Ἕνας λόγος πάνω στό Κείμενο δέν πρέπει νά 'ναι τίποτε ἄλλο ἀπό κείμενο, ἔρευνα, κειμενική δραστηριότητα, μιᾶς καί τό Κείμενο εἶναι ἐκεῖνος ὁ *κοινωνικός* χῶρος πού δέν ἀφήνει ἥσυχη καμμιά γλώσσα οὔτε κι ἐπιτρέπει σέ κανένα ὑποκείμενο τῆς διατύπωσης νά κρίνει, νά ἀναλύσει, νά ἀποκωδικοποιήσει: ἡ θεωρία τοῦ Κειμένου δέν μπορεῖ παρά νά συμπέσει μέ μιά πρακτική γραφῆς.—

μετάφραση

ΑΓΓΕΛΙΝΑ ΜΕΤΑΞΑΤΟΥ
ΜΗΝΑΣ ΓΡΗΓΟΡΑΚΟΣ

ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Τό (σύμ) Πτῶμα ἀπό μάρμαρο

«Ἡ ἱστορία δέν ὑπάρχει» Μάρξ

(Γ)ΕΝΙΚΑ

Στήν Ὄλγα

Ὅταν τά φῶτα ἀνάψουν ἡ ἔκπτωτη ταυτότητά μου ἀκμάζει πάλι καί τότε ἐγώ εἶμαι ἐγώ, τό μοναδικό καί ἀναντικατάστατο σύμπλοκο ὑποκείμενο πού τό χρίσμα τῆς μαθητείας του στήν Ἱστορική μυθοπλασία ἑρματίζει τή βοή ἀπό τό οἰκογενειακό μυθιστόρημα (1) καί ἐπιτρέπει τήν ἀδιαμαρτύρητη προσελ(κυ)-ευ-σή μου στή βεβαιότητα τοῦ «πολιτικοῦ» ἰδιώματος, στό δόκανο τό παραπέμποντος δηλαδή στούς ψιθύρους μετά τό Ὄνομα, στή νεύση μετά τήν ἀγωγή, στό θηλασμό μετά τήν ἀπότμηση τοῦ φαλλοῦ.

Καί ἐκεῖ, ὁ Στάλιν, θέσφατο, ἡ πιό μεγάλη παραπεμπτική βεβαιότητα, μῆλο γιά σκοποβολή, σπαραγμένο ἀπό τή βουλιμία τῆς Ἀνιέσκα, ἕτοιμος ν' ἀφομοιώσει στήν περίμετρο μιᾶς σιγουριᾶς δίχως ἔλεος αὐτή τήν Ἱστορία πού δέν ὑπάρχει, τό τραῦμα τοῦ πραγματικοῦ, πλάθοντας τό φονικό (2), «προσφέροντας τό θεόρατο Στάλιν τροφή σ' ὅποιον πεινᾶ» (γιά ἑρμηνεῖες;).

Καί δέν πεινᾶ μόνο ἡ Ἀνιέσκα, πού στίς ἀρχικές σεκάνς «δαγκώνει τό μῆλο» μά πεινοῦν, πάλι θά παραφράσω τό Σαββόπουλο, καί τά ὀρφανά του πού τοῦ κάνουνε βαρύ ἐκβιασμό, ἀποενταφιάζοντας νυχθημερόν τό σεπτό πρωκτό του γιά τήν ἀκολασία τοῦ ἀνηλεοῦς (ἐκ)βιασμοῦ του: κάθε νεκρός πατέρας εἶναι ἕνας πρωκτικός πατέρας καί σ' αὐτό τό ἐπίπεδο, τό ἐπίπεδο, τοῦ πρωκτοῦ, Σάλιν καί ἐπίγονοι (3) διαπλάθονται σάν αὐτοαναγνωριζόμενοι στόν κοινό καθρέφτη τῶν ἀντικείμενων-εἰδώλων τους ὑποχρεωμένοι νά παρατείνουν ἔτσι τόν (ἐκ)βιασμό, τή θητεία τῶν ἀντανακλάσεων, γιά νά μή χάσουν τήν ἀντικατοπτρική ταυτότητα τοῦ εἰδώλου (μήπως ἄλλωστε τό καθοδηγούμενο ἐργατικό κίνημα δέν εἶναι ναυάγιο στή γοητεία τῆς εἰδωλολατρίας;).

Ὅμως τά πλοκάμια τοῦ γενεαλογικοῦ μας δένδρου δέν μποροῦν πιά

(1) Τοποθεσία πού μ' ἀμπαρώνει σάν μιά δομή ἐντοπισμένη στό γραφισμό της, σάν μιά συνάρτηση ὁρισμένη στό διάστημά του: Φ(ἄλλός) ἤ Φ(χ) μέ τιμές χ=ἄλλος.

(2) Ὁ πατέρας εἶναι τό προδρομικό στοιχεῖο αὐτοῦ τοῦ φόνου.

(3) Τό δράμα μερικῶν ἀπ' αὐτούς διπλασιάζεται ἀπό τά ἐπακόλουθα μιᾶς χρονικῆς ὑστέρησης-φραγμοῦ στήν ἀμεσότητα τῆς πατροκτονίας. Δέν μποροῦν παρά νά πατροκτονοῦν ἐπί πτώματος ἀντισταθμίζοντας τήν ἐμμεσοποιημένη φθορά τοῦ πατρικοῦ σώματος μέ τή συρρίκνωση τῆς ἐμβέλειας τῆς πατροκτονούσας ἐξέγερσης τῶν συγχρόνων του, πλήττοντάς την μέ τό χαρακτηριστικό «ἀνέφικτη» ἤ ἐμβαπτισμένη στήν ἴδια -σταλινική-

νά παγιδεύουν καί νά παγώνουν τό βλέμμα πού θέλει νά βλέπεται ἐκτός καθρέφτη, γι' αὐτό στή μακαριότητα τῆς θέασης τοῦ πατέρα πού διανέμει στούς ἐξεγερμένους γιούς τήν ἀσφάλιση τοῦ λόγου τους, μέ τόν ὁποῖο σήμερα θέλουν νά μᾶς τυλίξουν στή σωτηρία τῆς πολιτικῆς διαφωνίας, θά ἀντιτείνουμε τή φιγούρα τῆς εὐτυχισμένης γυναίκας: τῆς 'Ανιέσκα, πού δαγκώνει τό μῆλο ὑστερικά, χωρίς ποτέ νά τό ἀποτελειώσει.

Κι ἄν τό ὄνομα εἶναι ὁ ὁρίζοντας τῆς μοίρας μας, τότε ὁ ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο δέν εἶναι Μπίρκουτ, Στάλιν, Χρουστσιώφ (πνιγμένος ἀπό τούς Σοβιετικούς καί τούς ἀνά τήν γῆ ἀποστόλους τους στήν—ἀβεβαιότητα!—τῆς ἱστορικῆς λήθης μέ τόση ἀμυντική βιαιότητα πού μόνο ὁ φόβος ξέρει νά ἀποδεσμεύει) ἀλλά: 'Ανιέσκα.

Σ' αὐτή τήν ταινία, γιατί εἶναι ὀργανωμένη σάν ἕνα παλίμψηστο ἀσύμμετρων ἐγκιβωτισμῶν, τό «ἀντικείμενό» *τους*, ἡ «πολιτικά» ἐπικυρωμένη —δίκην φυσσαλίδος— ἰδιοκτησία τους, διαρρέει συνέχεια, σβύνεται γιά νά γραφεῖ μ' ἄλλους χαρακτῆρες «καί οὕτω καθ' ἑξῆς». Μόνο ἕνας χαρακτήρας εἶναι ἀμετάκλητος: ἡ 'Ανιέσκα, παιδί τοῦ (καί τῶν) δρόμου (-ων του), ἔκθεσμο καί ἄχαρο, εὐνουχισμένο πάνω ἀπ' ὅλα.

ΠΛΗΘΥΝΤΙΚΑ ΚΑΙ ΣΥΓΚΕΚΡΙΜΕΝ-Α (-ΟΤΕΡΑ) καί ετερα)

Στόν εἰρωνικά ἀσήμαντο χῶρο πού προσφέρεται, τό διάστημα κριτικοῦ σχολίου πάνω στή σημαντικότερη ταινία τοῦ Βάϊντα, μπορεῖ νά 'ναι μόνο ἕνας εὐσεβής πόθος ἤ ὁ ἐξτρεμισμός μιᾶς αὐταπάτης. Δεσμεύομαι λοιπόν σέ μερικές συμπυκνωμένες νύξεις, ἀποσπασματικές καί ἀνολοκλήρωτες, ἐπισημαίνουσες νοηματικούς κόμπους, ἐρωτήματα καί διαδρόμους προσέγγισης, προσθέτοντας, σάν προκαταρκτική διασάφιση, τόν ἰσχυρισμό τῆς ἀποτυχημένης ἔκβασης κάθε ἑρμηνευτικῆς χειρονομίας πού θά παλινδρομοῦσε στίς φλυαρίες μιᾶς πολιτικολογούσας ἀποδεικτικῆς (4): ἄν οἱ «προθέσεις(5)» τοῦ Βάιντα ἐξαντλοῦνταν στήν καταδίκη τοῦ πάλαι ποτέ θάλλοντος σταλινοσταχανοβισμοῦ, ἄν ἐδῶ καραδοκοῦσε ἡ σκοπιμότητα παραγωγῆς τῆς ταινίας, θά ἀρκοῦσε ἡ καλλιέπεια ἑνός ἠθοποιοῦ τοποθετημένου μπρός στή μηχανή λήψης πού θά διάβαζε τή μυστική ἔκθεση τοῦ Χρουστσώφ στό 20ό πού οἱ προοπτικές ἀποτελεσματικότητάς της θά 'σαν πιό εὐοίωνες. Ἄν ὅμως δέν ἐξαντλοῦνται, δέν σημαίνει πώς δέν τήν συμπεριλαμβάνουν: ὡς πρός τοῦτο, ἡ ταινία ἠχεῖ σάν ρέκβιεμ ἀποτακτοποίησης τῶν ἐπιτηδευμένων ἐγκόσμιων συμπτώσεων κοινωνιολογικῆς μακαριότητας πού ἐγκαινιάστηκαν μέ τό πολύθρυλο «Πρίμ». 'Ο φακός τοῦ Βάϊντα θά ἀποποιηθεῖ τόν πληθωρισμό ἐφησυχασμοῦ, ἀποστρέφοντας τό βλέμμα τῆς κάμερας ἀπό τίς ἐγγυήσεις τοῦ χαλκευμένου στά ἴχνη μιᾶς ἀδιάφθορης ἐντιμότητας προσώπου τοῦ κομματικοῦ γραμματέα τοῦ Πρίμ γιά νά ὀλισθήσει (κυριολεκτικά καί μεταφορικά, ὀλίσθημα=ὑπέρβαση, ἔκθεση χειρονομία τοῦ παραπτώματος) στό συμπαραδηλωτικό μισοσκόταδο (6) τοῦ καμπαρέ ἀποτυπώνοντας τή γκαγκστερική φυσιογνωμία τοῦ πρώην ἀσφαλίτη καί νῦν πορνοβοσκοῦ (καθοδηγητή, ἄς ποῦμε, τῆς Κ.Ο. τοῦ Καμπαρέ!) γυμνῶν μπαλλέτων, γιά νά παγιδεύσει τό σύμβολο τοῦ ἀνθίζοντος λαθρεμπόριου πανάκριβων ποτῶν (ὡς καί κουρβουαζιέ!), γιά νά ἀκινητοποιήσει τή λιπαρή φιγούρα, τήν ἐπενδυμένη μέ τή σημειολογία μιᾶς ἐνδυματολογικῆς στυλιστικῆς παραπέμπουσας μέ τή χοντροκοπιά καί τήν παρδαλότητά της σ' ἕνα εἶδος ἀρχοντοχωριάτικου

ἀτμόσφαιρα πού τήν ἔθρεψε. Ποικιλότροποι π.χ. δέν ἐπουλώνουν τό ρῆγμα τοῦ 68 τυλίγοντας τούς σχισματικούς στό μονόχρωμο ἀμπέχωνο τοῦ σταλινισμοῦ, φτερούγα πού στ' ἀλήθεια τούς ἐκκόλαψε;

(4) Δεῖγμα ἀντιπροσωπευτικό πολιτικότροπης πατροκτονούσας γραφῆς εἶναι τό σχετικό γιά τόν Ἄνθρωπο ἀπό μάρμαρο κείμενο πού δημοσιεύτηκε στό Πολίτη, κείμενο πού ἀποφεύγει νά σκοντάψει στήν ταινία καί δεσμεύεται σ' αὐτό πού, υἱικῷ δικαίῳ, ἔβαλε στή θέση της, τήν «'Ιστορία». 'Η ταινία, σάν αἰτία τῆς 'Ιστορίας, πουθενά δέ γίνεται ἀντικείμενο γνωστικῆς ψηλάφησης, συλλαμβανόμενη σάν ἕνας ἱμάντας πού διακινεῖ τήν ἰδιωτική πολιτική ὀπτική—Μύνημα τοῦ Δημιουργοῦ τό ὁποῖο πρέπει νά σπεύσει τό ἀνανεωτικό, χριστεπώνυμο πλήρωμα νά μεταλάβει.

(5) Τί μπορεῖ νἆναι μιά πρόθεση σάν ἦχος ἤ χρῶμα ἄς ποῦμε;

(6) 'Αξίζει νά μνημονευτεῖ ἡ ρητορική τοῦ φωτός σάν ἑστία σημασιοδοτήσεων. Στό «δάσος μέ τίς σημύδες» ἔπαιζε ἕνα κεφαλαιώδη ρόλο. 'Εδῶ, σάν μισοσκόταδο, ἐπενδύει τήν κρυφή ἀποθήκη τῶν ἀγαλμάτων στό μουσεῖο, χειρουργεῖ («φώτισε ἐδῶ» λέει ἡ 'Ανιέσκα στό βοηθό της) καί ἀνοίγει σάν ὑπόσχεση ὅταν ἡ 'Ανιέσκα, τό πρωινό, μετά τό ξενύχτι, οἰκειο-(ποιη)θεῖ τό γυιό Μπίρκουτ.

μιμιτισμοῦ τῆς δυτικῆς μόδας, τοῦ παλιοῦ φίλου τοῦ Μπίρκουτ, καί νῦν διευθυντῆ ἐργοστασίου, γιά νά εἰρωνευτεῖ καί νά περιπαίξει τή δογματική ὀστεοπόρωση τοῦ διευθυντῆ τοῦ στούντιο, πού ἱδρωκοπᾶ ν' ἀποτρέψει τήν κατασκευή τῆς ταινίας τῆς 'Ανιέσκα φθάνοντας ὥς τή διακοπή παροχῆς τοῦ τεχνικοῦ ἐξοπλισμοῦ κτλ. Ἕνα ἀντιπροσωπευτικό ἀνθολόγιο παρακμῆς πού ἀποπλέοντας ἀπό τό διφορούμενο τῆς εἰκοτολογίας ὑποχρεώνει σέ προβληματισμό γιά τήν *'Ενεστῶσα* καί ὄχι παρελθοῦσα, τή «σταλινική» ἄς ποῦμε, κατάσταση τοῦ «σοσιαλισμοῦ».

'Η ταινία τοῦ Βάϊντα εἶναι ἀσεβής καί προκλητική (στήν Πολωνία ἀπαγορεύτηκε γιά δύο χρόνια) καί τοῦτο ὀφείλεται στήν ἀντιστιχτή ἐνορχήστρωση τῶν χρόνων τοῦ ἱστορικοῦ ἐνεστώτα καί τοῦ παρα—κείμενου, χρόνου τοῦ (κατ)έχειν, ὁ ὁποῖος, γιά τοῦτο, μέσα ἀπό μιά διαδικασία ἀποσήμανσης-μετασήμανσης ἀδειάζει τήν ὀντολογία τοῦ τώρα ἐγγράφοντάς την ὄχι στή γοητεία τῆς —μοδάτης— ἀποπλάνησης τοῦ ρετρό, ἀλλά μέσα στήν Μπρεχτική ἀποδεικτική μιᾶς ἐπικυρωμένης ἱστορικότητας, «ἀπούσας» —ἐκ τῶν ὑστέρων!— δυνάμει ἑνός, γελοιοποιούμενου βέβαια, ἀποτυφλωμένου καί ἐσωστρεφοῦς κ(ο)ωματικοῦ λόγου. 'Η ἀξία τοῦ Βάϊντα βρίσκεται στήν κινηματογραφική ἐγγραφή καί ἀξιοποίηση τῆς μαρξιστικῆς, ἀποχεγγελιανοποιημένης, ἔννοιας τῶν διάσπαρτων τεμνόμενων δικτύων τοῦ χρόνου, τῆς σημαίνουσας ἑτερογένειάς του, πού κατά κόρο χρησιμοποίησε ὁ Μπρέχτ, μέ τήν ὁποία ὀργανώνει τή διαλεκτική τῆς διακίνησης τοῦ σημαίνοντος στοιχειοθετώντας ὄχι τόν κώδικα τοῦ Νοήματος (7) (ἡ ὑλοποιημένη ἑνότητα τοῦ ἀποθησαυριζόμενου μηνύματος, ὅπως συμβαίνει στή νευρωτική Μπεργκμανική μεταφυσική), ἀλλά μιά ἀνισότροπη πορεία, μιά πολυφωνική διαδικασία συγκρούσεων καί ἀντιστίξεων σ' ἀτέρμονη ἰζηματογένεση πού δέν ἐνασμενίζεται μέ τό Νόημα ἀλλά μέ τό κενό του καί ἡ ἀποπλάνησή του στά ἄδυτα τοῦ λαβύρινθου τῶν φαντασιώσεών μου. Πρόκειται γιά μιά γραφή ἀν-αρχική.

«Τό ζητεῖν, αὐτό ἔψαχνε πάντα τό ὑποκείμενο, δέν μπόρεσε νά ζήσει παρά μ' αὐτό καί πιάνουμε τή συνέχεια» (Lacan).

'Ο καθοδηγητικός μίτος γιά τήν ἀνάγνωση καί ἀπόλαυση τοῦ φιλμικοῦ κειμένου περνᾶ μέσα ἀπό τίς ἀμφιρέπειες τῆς μετωνυμικῆς σχέσης Βάϊντα/'Ανιέσκα, ἄρθρωση τοῦ ὑποκειμένου στήν κατά σχῆμα διαδοχῆς, ὀλίσθηση τῶν σημαινόντων καί στήν ὁμόλογη (8) ταξιθέτηση τῶν πρακτικῶν τους, ἄρθρωση πολιτικῶν στόχων, μιά διαίρεση, μετωνυμία-ὁμολογία, ἀναγκαία, δεδομένης μιᾶς ἑτερόχρονης ἀναφορικότητας ('Ανιέσκα: ὑποκείμενο χρισμένο στό φιλμικό χρόνο, Βάϊντα: ὑποκείμενο χρισμένο στόν ἱστορικό χρόνο, σέ τελική ἀνάλυση). Ἔτσι θά παρακάμψουμε τόν ἁπλουστευτικό ἐξισωτισμό: Βάϊντα='Ανιέσκα Ποιά εἶναι ὅμως ἡ σχέση 'Ανιέσκα —ἀντικείμενο ἐπιθυμίας— κυνηγιοῦ; Πῶς ὁρίζεται; (ἐρωτήματα διπλασιαζόμενα καί διεκτεινόμενα μετωνυμικά ὥς τό Βάϊντα). Ποιό εἶναι τό ζητεῖν τῆς 'Ανιέσκα πού χύνεται στό ταξίδι, στίς ἐναγώνιες καί πάντα ἀνολοκλήρωτες διαδρομές τῶν βημάτων, στίς περιπλανήσεις τοῦ βλέμματος, στόν ἠχο τῶν ψηλοτάκουνων παπουτσιῶν της, πού ἐνορχηστρώνει τή σιωπή της; Ὅλα αὐτά, παίζονται στό ἐσωτερικό μιᾶς σημαίνουσας, πραχτικῆς, ἀποστασιοποιούμενης κάθε διαδικασίας σήμανσης καί νοηματοδότησης, ὀργανώνει τόν ἀλγόριθμο τῆς φαινομενολογίας τῆς νεύρωσης δομώντας τήν 'Ανιέσκα σάν μητρῶο σημαινόντων. 'Η μηχανή λήψης

(7) Εἶναι ἐνδιαφέρουσα ἡ ἐμφάνιση στίς στῆλες κινηματογραφικῆς κριτικῆς(!!) ἐκμοντερνισμένης ἀστικῆς ἐφημερίδας τῆς πόλης μας, μιᾶς μυθοποιούσας ὁρολογίας νομιμοποίησης τοῦ Νοήματος, τοῦ 'Ιδανικοῦ, τοῦ Λόγου, δανεισμένης ἀπό τή φθορά τῆς σημειολογίας («ἄγνοια πού ἔχει τήν πυκνότητα τοῦ μύθου», ὅπως λέει ὁ Μπάρτ). Σημαῖνον (=εἰκόνα!!!), σημαινόμενο (=νόημα!!) νά οἱ καθρέφτες πού ἐγκαλοῦν τόν διαβάζοντα διαπλάθοντας τό ὑποκείμενο-ἀναγνώστη-καταναλωτή, ἐγγράφοντας τή διαφορά τῶν ρόλων μέσα ἀπό τή στερεοποίηση τοῦ εἰδικοῦ σά δέος: κινηματογραφικός κριτικός, ρόλος ἰδιάζων καί στεγανός —διασφαλισμένος μέ στεγανά πού μπροστά τους ὠχριοῦν οἱ μεσαιωνικές συντεχνίες— κινηματογραφικός κριτικός ὅπως γιατρός, μπετατζής, ὑδραυλικός ἤ νεκροθά-

φτης, (δέν ἐννοῶ βέβαια ἐπ' οὐδενί τό συγκεκριμένο πρόσωπο πού χρησιμοποιεῖται ἀπό τή στήλη, πού τήν ἀγωνία του δέν τήν ἀμφισβητῶ). Κοινωνία ὄχι τοῦ θεάματος ἀλλά τοῦ ἐξειδικευμένου καί ἐξειδικεύοντος θεάματος ἤ καλύτερα κοινωνία-τῆς-εἰκόνας (=σημαῖνον!). Θ' ἄξιζε νά μελετηθεῖ τό φαινόμενο ἐν ἀναφορᾶ πρός μιά τριπλά διαρθρωμένη σύγχρονη διαδικασία.

I. Ἔκθλιψη ἰδεολογικῶν πρακτικῶν κεντροθέτησης καί συνεπόμενη διασπορά τῶν ἰδεολογικῶν πηγῶν τῆς κυρίαρχης ἰδεολογίας σ' ἕνα πλέγμα πού δέ συνέχεται σάν δομή (π.χ. μέσα μαζικῆς ἐνημέρωσης)

II. Συμπυκνωμένη ἰδεολογική στρωματοποίηση τοῦ κοινωνικοῦ σώματος καί ἀσυλοποίηση του.

III. Φαντασματική ἐπανενοποίηση μέ συνδετικό ἱστό τό φάσμα μιᾶς ἐπικοινωνίας σπονδυλούμενης μέ εἰκόνες λέξεων —ἀνύπαρκτες διαβάσεις πρός τόν «κοινωνικό ἄλλο».

τήν παγιδεύει ἀκατάπαυστα, δίχως ἔλεος, ταριχεύει τίς ἀναρχούμενες σπαστικές κινήσεις, ἀποτυπώνει τή διαρκή κινητικότητα τῶν μακρῶν ποδιῶν της, τίς βεβιασμένες, τροχιές τοῦ τσιγάρου, ἐκτρέπεται στό ἁμάρτημα τῆς περιττολογίας ἑνός παιγνιδιοῦ ἀρχειοθέτησης λεπτομερειῶν, μέ χαρακτηριστική πυκνότητα κατά τίς πρῶτες σεκάνς, πού συχνά καταναλώνεται, μέσα σέ μιά πρόθεση πρώτης γνωριμίας τῆς 'Ανιέσκα, στήν ἐμμονή τῆς τόξευσης τοῦ μπλουτζήν, ρητορική τοῦ ρούχου καί τῶν ἀκαλαίσθητων ψηλοτάκουνων παπουτσιῶν, πού στή συνέχεια τά ἀνασύρει ἀπό τή λήθη τοποθετώντάς τα σέ ἕνα πεδίο σημασιῶν, στή μοναδική καί ἄκρως ὑπαινικτική συνάντηση μέ τή φιγούρα τοῦ πατέρα, ὅπου ξανακαδράρονται φευγαλέα. Μέ ἀνάλαφρες κινήσεις τῶν παραμορφωτικῶν φακῶν, ἀνακατανέμει τό φαίνεσθαί της στήν προοπτική μιᾶς σκοπιμότητας διαμελισμοῦ τῆς ὁπλίζουσας ἀδιαφάνειάς της, καμπυλώνοντας καί διεκτείνοντας τά ἀπό μπλουτζήν —καί ὄχι ἀπό μάρμαρο!— πόδια της, μέ περίσσεια ἐμμονῆς ὅταν διασχίζει κάποιο κατώφλι (ἔξοχο τό πλάνο πού εἰσβάλει στό αὐτοκίνητο τοῦ φτασμένου σκηνοθέτη, ἔξω ἀπό τό ἀεροδρόμιο) ἐνῶ μέ νατουραλίζουσες λήψεις καταχωρεῖ τό μῆλο σ' ἕνα δισδιάστατο σημειολογικό ἐπίπεδο, σημεῖο καί σημαῖνον, μῆλο τῆς γνώσης πού ἡ 'Ανιέσκα δαγκώνει μέ βουλιμία (δια)σχίζοντας τήν κρούστα σιωπῆς μέ τήν ὁποία τυλίγει ἡ ἐξουσία τήν ὑπόθεση Μπίρκουτ, καί φιγούρα ἐρωτηματοθεσίας προσομοιάζουσας στό μηλοειδές τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Magritte. 'Ο Βάϊντα, ὁπλισμένος μέ τήν κάμερά του, μεταχειρίζεται τήν 'Ανιέσκα Γκονταρικά, ὅπως ὁ Μπροῦνο μέ τή φωτογραφική μηχανή παιδεύεται νά ἀρθρώσει τίς διαχεόμενες ἀνταύγειες τῆς ὑπόστασης τῆς Βερόνικας στό Μικρό Στρατιώτη. 'Η ἴδια ἡ 'Ανιέσκα δια-χειρίζεται τήν ὑπό αἵρεση κατεχόμενη καί ἀπειλούμενη κατάσχεση ἀπό τό διευθυντή τοῦ στούντιο κάμερά της σάν ἐνεχόμενη σέ μιά ψυχαναλυτική σημειωτική παραπεμπτική στή σημαίνουσα γεωμετρία τοῦ πόθου πού συγκεφαλαιώνεται στό πιστόλι τοῦ Ο. Μπήττυ στό Μπόννυ καί Κλάϊντ (ὑπό αἵρεση καί ἀπειλή ἐπίσης, ἀπό τήν ἐξουσία).

Συντομεύοντας θά παρατηροῦσα ὅτι αὐτός ὁ ἀλγόριθμος σημαι-

νόντων δέν ἐγγράφει παρά τό κενό τοῦ νοήματος, τό νόημα σάν ἔλλειψη στό ἐκεῖ τοῦ φιλμικοῦ χρόνου καί νοηματοδοτεῖται διπλά, ἐξ ἀνακλάσεως μέσα ἀπό τούς καθρέφτες μετωνυμιῶν καί ὁμολογιῶν, διέξοδος πρός τό «πραγματικό». Αὐτή ἡ ραδιενεργός νευρωτική στήλη δέν ἀνακαλύπτει τίποτα, ἄρα τό πᾶν, ἰδίως τό γιό Μπίρκουτ (πού σκόπιμα προσφέρεται στό βλέμμα τοῦ ἐξαπατημένου θεατῆ ὁ ὁποῖος ἀδημονεῖ νά δεῖ ἐπιτέλους, μετά τήν ἀποτυχία τῆς φιλμικῆς του σύστασης [8], τό ὄνομα Μπίρκουτ εὐχόμενος τή συνέχειά του στό πρόσωπο τοῦ γιοῦ, πανομοιότυπος [9] τοῦ πατέρα γιά νά ἀναδυθεῖ ἡ ὀπτική παραλλακτικότητα τῆς διαφορᾶς: τά γυαλιά). Αὐτόν τόν ἀνακαλύπτει ὁ Βάϊντα στά ναυπηγεῖα του Γκντάνσκ ὅπου, ἄν δέν κάνω λάθος, σύμφωνα μέ τό σοσιαλιστικά λογοκριμένο τέλος τῆς ταινίας σκοτώνεται ὁ Μπίρκουτ, στά πτώματα τῆς ἐξέγερσης τοῦ Πολωνέζικου βιομηχανικοῦ προλεταριάτου τό '70 καί τό '75, στήν ἐπιγραφή «οἱ Πολωνοί δέν τό βάζουν κάτω», τόν ἀνακαλύπτει καί τόν μιλᾶ μέσα ἀπ' ἕνα κωματώδη καί εἰκονοκλαστικό λόγο, μέσα ἀπό τή νεύρωσή του —τήν 'Ανιέσκα— ὁριοθετώντας μιά σχέση ἀτομικῆς νεύρωσης, τάξη τῶν σημαινόντων καί τοῦ συλλογικοῦ «ἀπωθημένου», συλλογικῆς ἀμνησίας, συλλογικοῦ τραύματος καί ἔνοχης σιωπῆς, συλλογικῆς ὑπεξουσιότητας, τάξη τοῦ Φετίχ. Ὁ μαρξιστής Βάϊντα, μακριά ἀπό ψυχοκοινωνιολογίζουσες Ραϊχο—Μαρκουζικές πρακτικές σιαμαιοποίησης μαρξισμοῦ καί ψυχανάλυσης, ὀργανώνει τό ψηφιδωτό τῶν διαδρομῶν ἀπό τό σημαῖνον στό φετίχ, ἀπαντώντας μ' ἀνελέητο σαρκασμό στό καθορισμένο κομματικό θέσφατο θανάτου πού ἐνδύει τή διαφωνία καί τήν καταγγελία τῆς προ- καί μετα-σταλινικῆς βαρβαρότητας [10] μέ ζουρλομανδύα. Σέ σχέσεις ὁμολογίας μέ τή φαντασιωτική 'Αποκάλυψη τοῦ γιοῦ Μπίρκουτ —ὁ θεατής κατενθουσιάζεται πού ὁ «Μπίρκουτ ζεῖ»— μέ διάμεσο τή νευρωτική 'Ανιέσκα, ὁ Βάϊντα ἀποενταφιάζει τό «νεκροθάφτη τοῦ καπιταλισμοῦ» καί ἡ ἐπιγραφή πού φευγαλέα χαϊδεύει ὁ φακός «οἱ Πολωνοί δέν τό βάζουν κάτω», στά ναυπηγεῖα, δέν εἶναι παρά ἡ ἀναγραμματισμένη πρόταση τοῦ Μάρξ, πού ὁ Λένιν ἀδιάπτωτα ὑπερτόνιζε: ἡ ἐργατική τάξη εἶναι ἡ μόνη ὥς τό *τέλος* ἐπαναστατική τάξη τῆς κοινωνίας, ὥς τόν κομμουνισμό.

Σταχυολογῶ σημεῖα πού ἀνοίγουν ἕνα πεδίο στή σκέψη.

α) Τή θεατρικότητα καί θεαματοποίηση, φεστιβαλικός λιβανωτός μέτ' ἀρτοκλασίας, σά συνώνυμο καί προϋπόθεση ἱστορικῆς περιθωριοποίησης τῶν μαζῶν (ἡ σεκάνς «κατασκευῆς γεγονότος», κατά τό ἀρχικό ἐγχείρημα τοῦ Μπίρκουτ, μέ τίς ἀτμοσφαιρικές παράτες, τό λαίμαργο στό βλέπειν κοινό, τούς παλαμακιστές καί στήν 'Αφιέρωση-Δῶρο στό κόμμα —'Επανάσταση —Σοσιαλισμό, ἀπό τό νεαρό ἀρριβίζοντα κινηματογραφιστή, μιᾶς φιλμαρισμένης «πραγματικότητας», προλεταριοτροφή γιά σύγχρονους καί μεταγενέστερους).

β) Τή διαδικασία ἀναγωγῆς τῆς ἐρωτικῆς σχέσης τοῦ Μπίρκουτ καί τῆς γυναίκας του στήν ἀπρόσβλητη Νομοθεσία τῆς Συμβολικῆς Τάξης, πανταχοῦ ἀπούσας σάν καταστολή —στό «ἐσωτερικό» τῆς σχέσης— εἰδικότερα τήν ἐποχή τῆς Χρουστσωφικῆς βαρβαρότητας, ὅταν ξανασυναντῶνται. Μπίρκουτ καί ἀνώνυμη γυναίκα, τοποθετημένοι στό «ἐσωτερικό» μιᾶς φαινομενικά διϋποκειμενικοποιημένης δομῆς, σταθεροποιημένης στήν ἐσωτερίκευση τοῦ Κανόνα πού ἀνοίγει μιά ἀπροσπέλαστη τάφρο, εἰδικότερα μετά τή χρήση τῆς γυναίκας σάν τόπο

(8) Σ' ἀντίθεση μέ τήν ἐπιτυχία τοῦ νεαροῦ, «σήμερα» φτασμένου, σκηνοθέτη πού θά φτιάξει Μπίρκουτ χρωστώντας τήν ἐπιτυχία στή θεάρεστη συμβολική χειρονομία 'Αφιέρωσης, ἡ 'Ανιέσκα/Βάϊντα κινεῖται βέβαια σ' ἕνα ἀντιπαράλληλο συμβολικό ἄξονα φθορᾶς τοῦ Κανόνα —μιά Μπρεχτική παρανομοποίησή του— γι' αὐτό καί ἀποτυγχάνει.

(9) 'Η ἐνδυματολογική διαφορά δέ διατρέχει τή σχέση πατέρας-γιός ἀλλά τήν ἀπόσταση παρελθόν-παρόν.
'Η προσπέλαση πρός τή συνέχεια, γιά τήν ὁποία ὁ θεατής πεινᾶ, πραγματοποιεῖται μέσα ἀπό τή διάβαση μιᾶς θεμελιώδους ἀλλοίωσης: γυαλιά=φακοί πού παραμορφώνουν.

(10) «'Η ἀποσταλινοποίηση ἦταν τό ἴδιο αὐθαίρετη μέ τό σταλινισμό» θά πεῖ.

καταγγελίας τοῦ «ἄνδρα» της, ὅπου τό φάντασμα τῆς ἀμοιβαίας ἐρωτικῆς χειρονομίας, θά γράφεται ἀέναα σάν 'Ικάρεια πτώση.

γ) Χρόνος φιλμικός, χρόνος προ-φιλμικός, χρόνος 'Ιστορικός. 'Η 'Ανιέσκα σ' ἕνα κυνήγι ἀποτεφρωμένων μνημικῶν ἰχνῶν, ξεθωριασμένων κομματιῶν ἐπικαίρων, σβησμένων ταινιῶν, ἀναγραμματισμένων λόγων, ὑπό τόν ἀστερισμό μιᾶς διαρκοῦς ἐπανάληψης: τῆς ἀποτυχίας ἀνασύστασης τοῦ Μπίρκουτ. Γιά νά τόν βρεῖ σ' ἕνα τόπο ἐκτός πεδίου, ἐκτός ἀφήγησης τῶν κειμένων (τό ἐργοστάσιο).

'Η συνοχή τῆς ἀφήγησης εἶναι τάξης μυθιστορηματικῆς, ρεαλισμός τῆς ἀφήγησης καί τοῦ δηλούμενου, δηλαδή ρεαλισμός τοῦ νοθευμένου γεγονότος, συγκάλυψη τῆς σημαίνουσας ὑφῆς του καί ὁ Βάϊντα θά εἰρωνευτεῖ-πολιτικά· μιά πολιτική πού τά τεφτέρια τοῦ κόμματος ἀγνοοῦν—καί θά διαπομπεύσει μ' ἕνα χιοῦμορ δίχως συστολή τόν περιώνυμο σοσιαλιστικό ρεαλισμό (ὁ φτασμένος σκηνοθέτης συνέχεια ἐπαναλαμβάνει πρός τήν 'Ανιέσκα πού ρωτᾶ γιά τόν Μπίρκουτ καί τό *τότε* μέ τό συμπαθητικά ἠλίθιο καί ἀκατέργαστο χαμόγελό του: «σινεμά βεριτέ ἔ, σινεμά βεριτέ»!!!).

δ) Μιά ὑπόμνηση γιά τή φωνή πού τραγουδᾶ, σάν λόγου δανειοδοτημένου καί παγιδευμένου ἀπό τήν ἐξουσία: τή στιγμή πού ὁ Μπίρκουτ προσπαθεῖ νά πάρει τό λόγο στό συνέδριο, τό καλώδιο τοῦ μικρόφωνου κόβεται καί στήν ἐμμονή τῆς συνέχειας οἱ ἐγκάθετοι ἀρχίζουν τό τραγούδι, οἱ σύνεδροι πυροδοτούμενοι ἀποκολλῶνται ἀπό τίς καρέκλες, ὀρθώνονται, κινοῦν ρυθμικά τά χείλη πνίγοντας τή φωνή τοῦ Μπίρκουτ. Κάθε φωνή ἔξω ἀπό τήν καθημερινή της χρήση ἔχει νά κάνει μέ τή φωνή τοῦ θεοῦ, τή φωνή τοῦ Πατέρα (Μπάρτ).

Δημήτρης ΒΕΡΓΕΤΗΣ

Μαρμαρυγές καί συσκοτίσεις

Τό κείμενο τοῦ Δημήτρη Βεργέτη πού προηγήθηκε καί ἡ —πρωτότυπη, εἶναι ἀλήθεια— ἄποψη πού προσκομίζει στίς τόσες πού διεκδικοῦν τήν ἑρμηνεία τοῦ «Ἀνθρώπου ἀπό μάρμαρο», ἀποτέλεσε τήν ἀφορμή γι' αὐτό τό συμπληρωματικό σημείωμα, δίχως νά κλονίζει διόλου τήν ἀρχική μου τοποθέτηση (1) καί δίχως νά μέ ἀποτρέπει ἀπό τήν ἀρχική μου ἐπιλογή — πού συνίσταται στήν ἀπεμπόληση τῶν ἄπειρων διαδρομῶν πού ἡ ταινία χαράζει μέσα ἀπό τά πρόσωπα, τούς ἠθικούς τους καθορισμούς καί τήν ψυχολογία τους — καί τήν ἐπιμονή σέ δύο κεντρικά ἐρωτήματα:

Μπορεῖ νά παραχθεῖ ἕνας λόγος πάνω στήν ἀλήθεια τοῦ σινεμά; καί κατ' ἐπέκταση: μπορεῖ αὐτός ὁ λόγος νά ἰδιοποιηθεῖ τήν Ἱστορία καί νά μιλήσει γιά τήν ἀλήθεια της;

(1) Τεῦχος 1 τῆς ΟΘΟΝΗΣ, «Ποιός φοβᾶται τό Νικήτα Κροῦτσεφ;».

*

Τό φίλμ τοῦ Wajda ἀποτελεῖ μιά ἀνελέητη κριτική τοῦ σταχανοβισμοῦ καί τῶν καθεστώτων πού τόν γέννησαν, μᾶς λένε (2). Ὅμως τί εἶναι ὁ σταχανοβισμός καί πῶς ἡ κριτική τῆς ἀναπαράστασής του ξορκίζει τούς ταξικούς συσχετισμούς πού τόν παρήγαγαν;

(2) Ἐγκώμια ἐφημερίδων, δημόσια συζήτηση πού ὀργάνωσε τό ΚΚΕ ἐσωτερικοῦ, ἐνθουσιώδης λιβανωτός τοῦ ΠΟΛΙΤΗ

Ἀπό τά 1938, ὁ σοσιαλισμός δέν πραγματοποιεῖται σάν ἀποτέλεσμα τῆς ταξικῆς πάλης καθευατῆς, ἀλλά, ἀφοῦ ἡ ταξική πάλη ἔχει περατωθεῖ, σάν ἀποτέλεσμα μιᾶς ἄλλης ἀναγκαιότητας, τεχνικοοικονομικῆς φύσης, τῆς ὁποίας τήν ὑλοποίηση ἀναλαμβάνει τό κράτος. Στά πλαίσια αὐτῆς τῆς ἐπιχείρησης, ὁ σταχανοβισμός δέ νοεῖται σά μόδα ἤ ἰδεολογικό ὀλίσθημα, ἀλλά σάν ζήτημα γενικότερης κρατικῆς πολιτικῆς πού συμπίπτει *ἀναγκαῖα* μέ τήν ἐνίσχυση τοῦ γραφειοκρατικοῦ καί κατασταλτικοῦ μηχανισμοῦ τοῦ κράτους. Ἡ ἀπόφαση τοῦ 1936 γιά τό τέλος τῆς πάλης τῶν τάξεων, πού πῆρε μορφή συνταγματική (ἐπομένως: κρατική, νομική, ἰδεολογική), σημαίνει πώς αὐτή ἡ παραγνώριση δέν εἶναι ἕνα ἁπλό θεωρητικό γεγονός: καταδικάζει τό προλεταριάτο νά χάσει τή κατακτημένη πρωτοβουλία του στήν πρακτική, τή δύναμή του νά μετασχηματίσει τίς κοινωνικές σχέσεις.

Ὁ σταχανοβισμός εἶναι φαινόμενο παράλληλο μέ τήν ἀνάπτυξη ἑνός «σοσιαλιστικοῦ» κράτους πού ἀνασυγκροτεῖ τίς ἀστικές δυνάμεις καί τίς ἀστικές λειτουργίες πού ἀφοροῦν τήν ἀναπαραγωγή ἑνός «συλλογικοῦ» κεφαλαίου, ἀποτελεῖ στοιχεῖο τῆς ἄμεσης παραγωγικῆς ἐργασίας καί μορφή ὑποταγῆς τῶν φορέων τῆς παραγωγῆς σ' ἕνα ὁρισμένο ρυθμό καί μιά ὁρισμένη ἔνταση τῆς ἐργασίας, ἐντάσσεται στό γενικό πρόβλημα τῆς μισθολογικῆς σχέσης, τῆς ἐνσωμάτωσής της σ'

ἕνα ἐμπορευματικό σύστημα καί τῶν ἐπιδράσεων αὐτοῦ τοῦ συστήματος στούς γενικούς ὅρους τῆς κοινωνικῆς ἀναπαραγωγῆς. Ἡ προσφυγή στά ὑλικά κίνητρα, ἡ πληρωμή μέ τό κομμάτι, τά πρίμ, καθιερώνουν μιά μορφή ἐργασιακῆς διαδικασίας, στηριγμένης στό διαφορισμό ἀνάμεσά στούς φορεῖς τῆς παραγωγῆς καί ἐγκαινιάζουν τήν ἐπαναφορά καί ἀναπαραγωγή τῶν καπιταλιστικῶν σχέσεων πού ὁδηγεῖ σέ μέτρα ὅπως ἡ οὐσιαστική ἀπαγόρευση τῆς ἀπεργίας, ποινές καί πρόστιμα, δυσμένειες καί διωγμοί. Οἱ ρυθμοί παραγωγῆς ἐπιταχύνονται, παραβιάζοντας τήν ἐργατική νομοθεσία καί βασικούς κανόνες ἀσφάλειας π.χ. ἐργασία σέ τρεῖς βάρδιες γιά ἐντατικότερη χρησιμοποίηση τῶν παραγωγικῶν ἐγκαταστάσεων καί, κατά συνέπεια, μεγαλύτερο ὄγκο ἀπασχόλησης. Ὁ σταχανοβισμός εἶναι ἐπιπλέον ἕνα ἀπάνθρωπο σπόρ, μία μορφή πρωταθλητισμοῦ, πού μέ γέρας τή φοροαπαλλαγή, τή προτεραιότητα γιά κατοικία, τίς συντάξεις, φέρνει τή μιά ὁμάδα ἐργατῶν ἐναντίον τῆς ἄλλης, τόν ἕνα ἐργάτη ἐναντίον τοῦ ἄλλου (3). Οἱ «καλύτερες ἐπιδόσεις» χρησιμοποιοῦνται ἀπό τούς διευθυντές γιά τήν ἀναθεώρηση τῶν νορμῶν καί τήν ἐντατικοποίηση τῆς ἐργασίας καί ἐπιφέρουν οὐσιαστικά μείωση τῶν ἀποδοχῶν ὅσων ἀντιστέκονται ἤ δέν καταφέρνουν νά προσαρμοστοῦν στούς νέους ρυθμούς παραγωγῆς. Ὁ παραγωγίστικος χαρακτήρας τοῦ σταχανοβισμοῦ ὁδηγεῖ σέ ἐσωτερικό διχασμό τῶν ἐργαζομένων ἀνάμεσα σέ μιά μειοψηφία ἐξειδικευμένων, παραγωγικῶν καί προνομιούχων ἐργατῶν καί σ' ἕνα σύνολο ἀπό ἀνάξιους καί ἀνειδίκευτους ἐργάτες πού συνωθοῦνται σέ περιστασιακές καί ἄσχημα ἀμοιβόμενες ἐργασίες.

(3) Ὑπάρχει βέβαια καί διαφορετική ἄποψη. Οἱ συντάκτες τοῦ «Προοδευτικοῦ Κινηματογράφου», τελευταῖοι θεματοφύλακες τῆς «ἠθικῆς τῆς ἐργασίας», διαμαρτύρονται γιά τήν ἐπιφύλαξη τῶν «ρεβιζιονιστῶν» μπροστά στό σταχανοβισμό: «τί τούς πειράζουν μερικά τοῦβλα παραπάνω;», μοιάζουν νά λένε, προσθέτοντας ἀφειδώλευτα τά δικά τους.

Ἀκόμα παραπέρα, ἡ αὔξηση τῆς παραγωγῆς ἐξαρτήθηκε ἀπό τή συσσώρευση νέων μέσων παραγωγῆς, ἀπό τόν ἐκσυγχρονισμό τοῦ ἐξοπλισμοῦ (4), ἀπό τή διατήρηση τῶν ὑλικῶν κινήτρων καί ἐπέφερε μιά αὔξηση δαπανῶν πού φορτώθηκαν στόν ἀγροτικό πληθυσμό ὀξύνοντας τίς ἀντιθέσεις πόλης/χωριοῦ. Ἡ βίαιη αὔξηση τῆς παραγωγῆς, ἐξ' ἄλλου, προϋποθέτει αὐξημένη ἐργατική πειθαρχία, φτάνοντας στό σημεῖο νά ἀπαγορεύει τήν πρόσληψη ἐργατῶν πού ἔχουν ἀπολυθεῖ γιά παραβίαση τῆς πειθαρχίας. Ἔτσι διαμορφώνεται μιά κατάσταση πού τή χαρακτηρίζει ἡ σκλήρυνση τῆς ἐργατικῆς πειθαρχίας καί ἡ ἐφαρμογή νορμῶν ἀποδοτικότητας ἐπιβαλλόμενων ἀπό τά πάνω, μιά κατάσταση δυσμενής γιά τήν ἀνάπτυξη τῆς πρωτοβουλίας τῶν μαζῶν καί τή συμμετοχή τους στόν ἀγώνα κατά τοῦ γραφειοκρατισμοῦ πού ἀναπτύσσεται. Ἀντί λοιπόν γιά τόν μετασχηματισμό τῶν σχέσεων παραγωγῆς, προκρίνεται ἡ διατήρηση καί ἐνίσχυση τῶν ἱεραρχικῶν μορφῶν τῆς ἐργατικῆς πειθαρχίας στό ὄνομα τῆς προτεραιότητας τῆς παραγωγῆς. Ὅλα αὐτά συνδέονται μέ τό πέρασμα σέ μιά ἐπιταχυνόμενη ἐκβιομηχάνιση, πού θεωρεῖται σάν ἡ μοναδική διέξοδος ἀπό τίς δυσκολίες τοῦ ἀγροτικοῦ τομέα καί μέ τό γεγονός ὅτι αὐτή ἡ ἐκβιομηχάνιση συνεπάγεται τήν εἴσοδο στίς γραμμές τῆς ἐργατικῆς τάξης ἐργαζομένων πού προέρχονται ἀπό τήν ἀγροτιά καί μέ τή δυσπιστία πού τρέφει τό κόμμα ἀπέναντί τους.

(4) Ἄς θυμηθοῦμε τίς περιπέτειες τῆς *Γενικῆς Γραμμῆς* τοῦ Ἀιζενστάιν.

*

Ἄν λοιπόν ὁ «Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο» μιλάει γιά τίς κοινωνικές δυνάμεις καί τίς σχέσεις τους, τό κάνει δίχως νά ἀναφέρεται στήν ὑποταγή τῆς χειρωνακτικῆς ἐργασίας στή διανοητική· τό κάνει δίχως νά

ἀναφέρεται στήν ἀναπαραγωγή τῶν ἱεραρχικῶν σχέσεων μέσα στήν ἴδια τήν ὁμάδα τοῦ Birkut· τό κάνει δίχως νά ἀναφέρεται στίς σχέσεις ἐξωτερικότητας ἀνάμεσα στίς ἐργατικές μονάδες πού ὑπόκεινται σέ ἕνα σχέδιο καταρτισμένο ἀπό τά πάνω (5)· τό κάνει δίχως νά ἀναφέρεται στήν τάση τῶν ἀντίστοιχων ταξικῶν σχέσεων νά ὑποτάξουν τήν εὐρυνόμενη ἀναπαραγωγή στίς ἀπαιτήσεις τῆς συσσώρευσης τοῦ κεφαλαίου· τό κάνει ἐξομοιώνοντας τίς συνέπειες μέ τό «ἀναγκαῖο κακό»: ἐπομένως δέν τό κάνει καθόλου, γιατί:

1— Ἡ ταινία περιορίζει τόν σταχανοβισμό στήν ἀναπαράσταση τῆς τελετουργίας του, ἔτσι ὥστε νά καταναλώνεται ἀποκρύβοντας τήν ἀντιδραστική του φύση.

2— Ἡ αὐτοκριτική καθαγιάζεται στήν αἰτιολογία τοῦ σημαίνονοντός της (6).

3— Τό πρόβλημα τῆς ἐξαφάνισης τοῦ χωρισμοῦ μεταξύ χειρωνακτικῆς καί διανοητικῆς ἐργασίας, πού ἄμεσα θέτει ὁ σταχανοβισμός, εἰσάγεται μέ τήν ἀναπαράστασή του, δηλαδή μέ τήν ἀπουσία κάθε στοχασμοῦ πάνω στούς ὅρους ἑνός τέτοιου προβλήματος.

4— Ὁ σταχανοβισμός δέν ἀναπαριστάνεται στό σῶμα τοῦ φίλμ παρά μόνο μέσα ἀπό τήν παραγωγή τῶν ἐντυπώσεών του στό σῶμα τοῦ Birkut· αὐτός εἶναι τό ἑστιακό σημεῖο καί στίς δικές του χειρονομίες πρέπει νά ἀναζητήσουμε τήν ἀναπαράσταση μιᾶς οἰκονομικῆς/ἰδεολογικῆς πρακτικῆς.

5— Ὁ σταχανοβισμός, σάν μετάθεση μιᾶς ἀντίθεσης ἀνάμεσα σέ ἐργάτες καί τεχνοκράτες στό ἐπίπεδο τῆς ἰδεολογίας (σάν ἀπόκρυψη ἐπομένως τῶν ὑλικῶν ὅρων πού συνιστοῦν αὐτή τήν ἀντίθεση), δέν ἐγγράφεται στό κοινωνικό πεδίο, ἀδυνατεῖ νά καταγράψει τίς σχέσεις πού τόν παρήγαγαν· οἱ ἥρωες φορτίζονται ψυχολογικά, μᾶς ἐπιβάλλουν ἠθικές στάσεις, δέν εἶναι δυνατό νά ἀναχθοῦν στίς κοινωνικές ὁμάδες πού τούς περιέχουν (*ὁριακή περίπτωση*, ὁ διευθυντής τοῦ καμπαρέ).

6— Στό κενό τῆς ἰδεολογικῆς αὐταπάτης γιά μιά ἀνατροπή τῶν ταξικῶν συνεπειῶν τοῦ τεϋλορισμοῦ — πού θά ἐξασφάλιζε στούς ἐργάτες ἕνα σῶμα γνώσεων ἱκανό νά ἐξουσιάσει τήν παραγωγική διαδικασία — ἔρχεται νά ἐγκατασταθεῖ ὁ «συμπαθητικός» σταχανοβισμός τοῦ Birkut: μέ τήν εὑρεσιτεχνία τῆς μεθόδου του, ἡ ὁμάδα κατορθώνει τήν αὔξηση τῆς ἀπόδοσής της. Ποιός πιστεύει πώς ἡ ἰδιοποίηση αὐτῆς τῆς γνώσης δέν συνιστᾶ τόν ἴδιο διαχωρισμό ἀνάμεσα σέ χειρωνακτική καί διανοητική ἐργασία; Μ' ἄλλα λόγια: ἡ ἐπιστημονική ὀργάνωση τῆς ἐργασίας ἀποτελεῖ τήν πεμπτουσία τῆς κοινωνικῆς διαίρεσής της.

7— Ἡ κατανόηση τῆς (ὑπερ) ἐργασίας ἀπό τόν ἄνθρωπο «σάν κοινωνικό σῶμα» (7) διέρχεται ἀπό μιά ἰδεολογική ἐπανάσταση, πού βέβαια δέ συγκροτεῖται ἀπό στοιχεῖα ὅπως τό «σινιάρισμα» τοῦ Birkut μπροστά στήν κάμερα τοῦ Burski. Μέ τά ὑλικά κίνητρα καί τά ἰδεολογικά τους ἀντίτυπα, ἡ παραγωγική δραστηριότητα τοῦ ἐργάτη δέν μπορεῖ νά ἔχει κοινωνικό χαρακτήρα, παραμένει στή βάση της ἀτομική.

8— Τό παλιό καί τό καινούργιο ἀπαρνοῦνται τίς ἀντιφάσεις πού τά

(5) Οἱ «ἄγριες ἀπεργίες» τοῦ '70 καί '75 στή Βόρεια Πολωνία, ἔδειξαν ὅτι ἡ πραγματική στάθμη τῶν μισθῶν ἐξαρτᾶται ἀποκλειστικά ἀπό τήν πάλη τῶν ἐργατῶν καί καθόλου ἀπό τίς ἀποφάσεις τῶν ὀργάνων τοῦ σχεδιασμοῦ. Εὐτυχῶς δηλαδή πού ἡ ταξική πάλη δέν καταργήθηκε στήν πράξη!

(6) Ἀλλά, ὁ πλουραλισμός τῶν γλωσσικῶν κωδίκων ἀνατρέπει τήν αὐτάρκεια τοῦ σημαίνοντος. Ἄς δοῦμε, γιά παράδειγμα, ποιές σημασίες ἀναλαμβάνει ἀπό τά ἀποτελέσματά της ἡ συμβατικότητα τοῦ σημαίνοντος «αὐτο-κριτική», στή χρήση του ἀπό τόν Στάλιν: «... ἡ αὐτοκριτική χρειάζεται ὄχι γιά τόν κλονισμό τῆς ἐργατικῆς πειθαρχίας, ἀλλά γιά τό δυνάμωμά της...» ἤ παρακάτω: «... ἡ αὐτοκριτική χρειάζεται ὄχι γιά τήν ἐξασθένηση τῆς διεύθυνσης, ἀλλά γιά τό δυνάμωμά της, γιά τή μετατροπή της ἀπό χάρτινη καί μέ μικρό κύρος διεύθυνση, σέ διεύθυνση ζωντανή καί μέ πραγματικό κύρος».

(7) Κ. Μάρξ, Grundrisse.

γέννησαν καί ἀποκτοῦν μιά ἀναπόφευκτη κληρονομική κατάφαση: ὁ Wajda εἶναι ὁ Burski ἀλλά καί τό καθαρτήριό του (ἡ Agniezska), ὁ Birkut εἶναι ὁ σταχανοβίτης, ἀλλά καί ὁ σήμερινός ἀμφισβητίας Πολωνός (ὁ γυιός του), ἡ Πολωνία εἶναι αὐτή τῆς Nowa-Huta, ἀλλά καί ἡ σημερινή τοῦ Γντάνσκ («οἱ Πολωνοί δέν τό βάζουν κάτω»). Κι ἀκόμα: ὁ πατέρας εἶναι αὐτός πού δίνει στήν Agniezska τό χρίσμα τῆς ἐπιμονῆς, ἄνθρωπος τῆς γεννιᾶς τοῦ Birkut, ὄχημα τῆς Ἱστορίας, πέρασμα τοῦ 20οῦ Συνέδριου, συναρμοστής τοῦ διαιρεμένου φιλμικοῦ λόγου, σύμβολο τῆς πολιτικῆς γενεαλογίας τῶν τελευταίων τριάντα χρόνων: ὁ πατέρας εἶναι ὁ τελικός λογοκριτής.

*

Ἄν οἱ μυθοπλασίες τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ οἰκοδομοῦσαν τή διαφάνεια, τό background project τῆς σοσιαλιστικῆς κοινωνίας, πάνω στήν ἀναπαράσταση τῆς πολιτικῆς δοξασίας της, τοῦ ἀνιστορικοῦ λόγου τῶν μύθων της, ὁ «Ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο» εἶναι ἕνα φίλμ πού περικλείει τήν ἀναπαράσταση αὐτῆς τῆς ἀναπαράστασης, ἀναδιπλασιάζοντας τό παραπέμπον της μέ ἕνα ἐργαλεῖο ὑπεράνω πάσης ὑποψίας: μιά κάμερα πού, ὄντας στά χέρια τῆς Agniezska αὐτό τό ἀναπαριστάμενο ἀναπαριστόν, ἐκτελωνίζει τήν ἀλήθεια δηλώνοντας τήν ἀμεσότητά του (στό μεταξύ, ὁ Wajda ἔχει ἀποχωριστεῖ τό σῶμα του γιά νά τό ξαναγεννήσει μέσα ἀπό τήν ἐντύπωσή του. Εἶναι ἡ στιγμή τῆς καταγωγῆς τῆς ἀπάτης, πού ὑποχρεώνει τό θεατή νά μείνει παθητικός, μιά πού ἡ θέση πού προσπαθεῖ νά φτάσει εἶναι ἤδη κατειλημμένη ἀπό τό Ὄνομα τοῦ Δημιουργοῦ — ἐνταγμένου στήν ἴδια τή μυθοπλασία). Ἐκσυγχρονισμένη χολλυγουντιανή πρακτική πού ἐκθέτει θριαμβευτικά τά ἐργαλεῖα τῆς πρωτοτυπίας της (τούς τηλεφακούς, τήν κάμερα στό χέρι...) δίχως νά τοποθετεῖται κριτικά ἀπέναντι στή *δόξα* τοῦ σινεμά πού μεταφέρουν: συνεφιλισμός στίς ρωγμές τῆς πολιτικῆς μυθοπλασίας; μιά ἄλλη Nouvelle Vague;

*

Αὐτό τό ἀφηγηματικό κείμενο, τῆς τάξης (καί τοῦ χρόνου) τῆς λήθης, διασπείρεται σάν μεταφορά καί ἐγγράφει τήν ἀπώλειά του· ἀπώλεια πού τυπώνει στο σῶμα τοῦ θεατῆ τό θάνατο τῆς μνήμης, μιᾶς μνήμης ἀνώφελης, ἀφοῦ ὅλα εἶναι ἤδη γραμμένα, περιγραμμένα, καταγραμμένα, ἀφοῦ ὅλα εἶναι δειγμένα, καταδειγμένα, ἀποδειγμένα. Ἐντυπώσεις ἀναγνώρισης τοῦ ἤδη γνωστοῦ (ποιά γνώση προσθέτει «Ὁ ἄνθρωπος ἀπό μάρμαρο» στόν Πολωνό θεατή;) πού ἀναπαράγουν τό φαντασιακό μιᾶς διαφωνίας, τό ταυτολογικό ἑνός πολιτικοῦ λόγου πού συναντᾶμε σ' ὅλες τίς μυθοπλασίες τῆς ἀριστερᾶς(8). Ὁ κύκλος τοῦ φίλμ κλείνει μέ τήν ἀναγνώριση τῆς γενεαλογίας πού ἀπωθεῖ στό ἐσωτερικό του. Τό ἱστορικό τραῦμα πού διαπραγματεύεται, ἐπουλώνεται μέ τή νομιμοποίηση τῆς ἀμφισβήτησης (ἡ ἄδεια τοῦ πατέρα τῆς Agniezska) καί τή νεκρανάσταση τοῦ Birkut (πού ἐπανέρχεται σάν εἴδωλο, σάν φάντασμα τῆς Ἱστορίας, στό ἀκριβές ἀντίγραφό του). Τίποτα ἄλλο δέ μένει νά εἰπωθεῖ: ὁ ἀλληλόχρεος λογαριασμός τῆς Ἱστορίας ἔκλεισε ὁριστικά «μικροζημιές καί μικροκέρδη συμψηφίζοντας».

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

(8) Στή διάρκεια τῆς δικτατορίας; παρέλασαν κάμποσες τέτοιες ταινίες ἀπό τό φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, παράγοντας ἀκριβῶς τήν *ἐντύπωση* τῆς ἀναγνώρισης ἑνός ἀντιπολιτευτικοῦ λόγου καί βαφτίζοντας τό μύθο στό τελετουργικό τῆς φαντασματικά αἰωρούμενης ἀριστερῆς ἰδεολογίας τους. Τό χειροκρότημα πού τίς συνόδευε δέν ἦταν παρά ἡ ἐκκένωση τῆς ἐπιθυμίας τοῦ θεατῆ σέ εἰκόνες πού ἔβρισκαν τήν ἀναφορά τους σέ μιά σημαντική συμπαραδηλώσεων καί ὑπονοούμενων.

Τό δάσος μέ τίς σημύδες

τοῦ Ἀντρέι Βάιντα

Τό φίλμ φαντάζει λίγο σά ξένο σῶμα πλάϊ στά ἄλλα ἔργα τοῦ σκηνοθέτη. Δίπλα στήν ἔκρηξη τῆς ρομαντικῆς, «μπαρόκ» ἔκφρασης καί τή θεματική τόλμη καί πρωτοτυπία τῆς πρακτικῆς του, ἤδη ἀπό τήν ἐποχή τῆς «Γενιᾶς» (ἑλλ. τίτλος: ἕνα κορίτσι μίλησε), ἡ ταινία αὐτή σημαδεύεται ἀπό μιά διπλή συντηρητικοποίηση: τῆς θεματικῆς καί — τουλάχιστο σέ πρώτη ἀνάγνωση — τῶν ἐκφραστικῶν μέσων.

Θέμα τῆς ταινίας ὁ Θάνατος καί ὁ Ἔρωτας· κυρίως ὁ πρῶτος. Ἀπούσα ἡ Ἱστορία, κεντρικό σημεῖο γιά τό Βάιντα ἀπό τίς ἱστορίες τῆς ἀντίστασης (Κανάλ, Στάχτες καί διαμάντια, Τοπίο μετά τή μάχη) μέχρι τόν πειραματισμό ἄρθρωσης ἑνός λόγου πάνω στήν Ἱστορία, σέ σύγκρουση μέ τήν κυρίαρχη ἀντίληψη ἱστορικῆς ἀναπαράστασης (ὁ γάμος, ἡ Γῆ τῆς ἐπαγγελίας). Ἕνας Θάνατος πού κατακλύζει τό φιλμικό κείμενο: ὡς παρελθόν (ἡ νεκρή γυναίκα τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα), ὡς παρόν σ' ὅλη τή φιλμική διαδικασία (ὁ ἥρωας κουβαλάει πάνω στό σῶμα του σημαίνοντά του, π.χ. ἡ ὠχρότητα τοῦ δέρματος), ὡς κατακλείδα τῆς μυθοπλασίας. Ἀναγνωρίσιμος καί στά ἄλλα του φίλμ (μέ κορύφωση βέβαια τό «Ὅλα γιά πούλημα») ὁ θάνατος μᾶς δίνεται ἐδῶ ἁπλά ὡς φυσικό γεγονός, χωρίς θεολογικές, φιλοσοφικές, κοινωνικές ἤ ὑπαρξιακές προεκτάσεις, χωρίς ἀκόμη τήν ἐπικουρία μιᾶς συναισθηματικῆς κατάφασης (καθόλου μιά «ἐλεγεία τοῦ θανάτου»). Ὁ θάνατος ὡς φύση πού δοκιμάζει κι αὐτή τήν εἴσοδό της στή μυθοπλασία, πού προσπαθεῖ νά παίξει ἕνα ρόλο, νά σημάνει καταστάσεις (κάποιες ἴσως μακρινές ἀπηχήσεις τοῦ Ντοβζένκο.

Ἐκφραστικά τό φίλμ πραγματοποιεῖ — κι ἄς συγχωρεθεῖ ἡ ἀνορθολογική διάκριση ἀνάμεσα σέ μιά «θεματική» καί στά ἐκφραστικά μέσα τῆς ταινίας, πού, ἐν πάση περιπτώσει, δέν εἶναι ὁμόλογη ἐκείνης τῆς μορφῆς καί περιεχομένου — ἕνα βύθισμα σέ καλλιτεχνικές πρακτικές τοῦ παρελθόντος. Υἱοθετεῖ τή φόρμα τῆς πολωνικῆς μεσοπολεμικῆς λογοτεχνίας, βασισμένο σ' ἕνα ἔργο τοῦ Ἰβάσκεβιτς («συνεχιστής τῆς ἐθνικῆς καί λαϊκῆς παραδόσεως» —οἱ ἐγκυκλοπαίδειες), χωρίς νά ἐπιζητεῖ μιά σύγκρουση μέ τό κείμενο καί τίς χρωματικές κλιμακώσεις τῶν Πολωνῶν ζωγράφων τοῦ 19ου αἰώνα σέ μιά προσεκτικά «καλλιγραφική» σύνθεση.

Ἕνα τρίγωνο, δυό ἀδελφοί καί μιά νεαρή χωριάτισσα καί ἕνα ἄλλο τρίγωνο σέ σχέση ὁμοιότητας (μέ τή μαθηματική ἔννοια τοῦ ὅρου), ὁ ἔρωτας, ἡ φύση, ὁ θάνατος. Ὅμως μέσα στήν αὐτοτέλεια αὐτοῦ τοῦ κλασικοῦ δράματος ὑπάρχει νομίζουμε, κάτι «ἐπί πλέον», κάτι πού περισσεύει μέσα στήν ἀναπαραστατική σκηνή, κάτι πού δείχνει νά παραβαίνει τούς κανόνες τῆς ἀφήγησης (καί πού δέν εἶναι, ἐδῶ, καθόλου μιά — ὑστερικοῦ χαρακτήρα — προσπάθεια καταστροφῆς, ἀνατροπῆς, ἀποδιάρθρωσης). Στή θέση αὐτῶν μιά ρόδινη φωτεινή κηλίδα, μιά-δυό φορές, πάνω στό πρόσωπο τοῦ φυματικοῦ ἥρωα, μιά ἰρρεαλιστική περίσσεια λευκοῦ στήν ἀπεικόνιση τοῦ προσώπου τῆς χωρικῆς στίς συναντήσεις της μέ τόν ἀδελφό τοῦ ἄρρωστου (παίρνοντας μήπως τή θέση τῆς νεκρῆς γυναίκας; — ὁ Μικέλε, μέ τήν ἔντονη «σωματική» του παρουσία, δρᾶ ἴσως ὡς ὁ ἀγωγός αὐτῆς τῆς μεταμφίεσης, ὡς τό κοινό ποθούμενο: ἡ χωρική ζεῖ μαζί του, ἡ νεκρή γυναίκα, μαθαίνουμε ὑπαινικτικά, εἶχε κάποιες σχέσεις μ' αὐτόν).

Ἀπό ποῦ ἔρχεται αὐτό τό φῶς, ἀπό ποῦ ἔρχεται αὐτή ἡ λευκότητα; Νά ἕνα ἀπό τά ἐρωτήματα πού, ἀνάμεσα στούς «ἐν κυριαρχία» ἐλάσσονες τόνους, ἀρθρώνει διακριτικά ἡ ταινία.

Ἀλέξανδρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

The last Waltz

τοῦ Martin Scortsese

I.

Ὁ ἐπιθανάτιος ρόγχος, μέ τούς φίλους καί τούς συγγενεῖς, ὅλους παρόντες.

Ὁ ἑτοιμοθάνατος, δίνει τόν καλύτερό του ἑαυτό.

Ὁ θάνατος τοῦ κύκνου.

Κι ἐκεῖ πού ὁ μπαρόκ περίγυρος πιστοποιεῖ τό θάνατο, ὁ Scortsese γεννᾶ τό μύθο.

Ἡ τυπική, κυριολεκτική τελετή/ἱεροτελεστία, ἐμπλέκεται στό στερεότυπο τῆς ἐν — κρατικῆς γλώσσας, τοῦ ἐπικήδειου.

Μιά συνεχής ἀναπόληση/νοστ-αλγία του «τώρα», πρός τό «ἄλλοτε».

Ἡ γοητεία τῶν πρίν ἀπ' τό Last Waltz πεπραγμένων.

Καί τό σῶμα;...
Καταντᾶ ἀνεκπλήρωτος βλεπτικός πόθος,... τό Ἄλλο.
Αἰτία:
ἡ πουριτανική κάμερα
(— obscura?) τοῦ Scortsese.

Ἐπί τέλους, ἄς μᾶς δείξουν καί μιά φορά ἐκεῖνο πού θέλουμε νά δοῦμε· τή βουβωνική χώρα τῆς Joni Mitchell νά λικνίζεται (on the movie) σέ blues κλίμακες.

Καί ὅσο γιά τή «στιγμή ἀκριβῶς ἐκείνη πού τό κορμί μου θ' ἀκολουθήσει τίς δικές του ἰδέες — γιατί τό κορμί μου δέν ἔχει τίς ἴδιες μ' ἐμένα ἰδέες» — στό «The Night They Drove Old Dixie Down», μέ τήν ἀνυπόταχτη (ὄχι μέ τήν ἔννοια τοῦ νευρώδους) κίνηση τῆς κάμερας πάνω στό πρόσωπο τοῦ Levon Helm, ἤ στή γοητευτικά στυλιζαρισμένη παρουσία τοῦ Muddy Waters, ἤ στό καδράρισμα τοῦ Van Morisson, πού ἡ ἐκτός πεδίου κλωτσιά του γίνεται αἰσθητή μέσα στό κάδρο — ἀπό κάπου θά ξετρυπώσει κάποιος ξενέρωτος Scortsese, πού θά προσπαθήσει ἀργότερα νά μέ πνίξει (νά μέ κάνει νά ξεχάσω) μέσα στούς ἐφφετζίδικους καπνούς τοῦ «Evangeline».

Πῶς ν' ἀπολαύσουμε μιά ἀπόλαυση ἀφηγημένη;

Λευτέρης ΔΑΝΙΚΑΣ

II

Γιά τίς ἀνάγκες αὐτοῦ τοῦ σημειώματος θά μπορούσαμε νά ξεχωρίζαμε σ' αὐτό τό φίλμ τοῦ Σκορτσέζε τρεῖς ἱστούς: α) Τήν ἠχητική μπάντα, καί πιό συγκεκριμένα τά τραγούδια τοῦ Film. Ἕνα κείμενο δηλαδή πού διεκδικεῖ τήν αὐτονομία του πέρα ἀπό τήν ὕπαρξη τῆς ταινίας τοῦ Σκορτσέζε. β) Τίς συνεντεύξεις τῶν Band πού δίνονται στά ἐνδιάμεσα τῶν τραγουδιῶν. γ) Τή φιλμαρισμένη συναυλία, πού δέν εἶναι τίποτ' ἄλλο παρά ἡ κινηματογράφηση (σκηνοθεσία) μιᾶς σκηνοθεσίας.

Τό (α) δέν ἐνδιαφέρει σάν ἕνα ἰδιαίτερο ἀντικείμενο παρά μόνο στό βαθμό πού ἐκεῖ γίνεται μιά ἐργασία μέ τίς εἰκόνες καί μέ ἄλλους ἤχους. Τό ἐνδιαφέρον μας θά τό στρέψουμε ἀλλοῦ.

Οἱ συνεντεύξεις βρίσκονται ἐκεῖ γιά νά δηλώσουν ἕνα κοινωνικό περίγυρο πού ἀφορᾶ τή μουσική. Περίγυρος πού δηλώνεται πέρα ἀπό τήν ὁμιλία — ἡ ὁποία οἰκειοποιεῖται σχολές, μουσικούς, ρεύματα, ὀνοματίζοντάς τα — σάν κίνηση, χαμόγελο, ξύσιμο, βλέμμα τοῦ μουσικοῦ. Ὅλα αὐτά εἶναι ἐκεῖ ὄχι τόσο γιά νά ἐγκλωβίσουν τό μουσικό κείμενο στό διάστημα μιᾶς ἰδεολογίας — πού ἔτσι κι ἀλλιῶς εἶναι χαραγμένη πάνω του — ἀλλά γιά νά κρύψουν κάθε ἀντίφαση πού θά 'χε μιά ἀπελευθερωτική δύναμη.

Ἐκεῖνο πού μοῦ κάνει ἐντύπωση στήν ταινία τοῦ Σκορτσέζε εἶναι ἡ ἐμμονή του στό γκρό — πλάνο. Ἄν οἱ μουσικοί τοῦ Rock εἶναι ἠθοποιοί, σίγουρα δέν παίζουν μέ τό πρόσωπο. Κι ὅμως ἡ κάμερα τοῦ Σκορτσέζε σπάνια βλέπει τό σῶμα τους καί ποτέ δέν ἀφήνει τό πρόσωπο τῶν μεγάλων stars (Dylan, Mitchell, Waters, Young). Θά 'λεγε κανείς ὅτι ὁ Σκορτσέζε θέλει νά ἀποκλείσει τή σκηνοθεσία χάριν τῆς ἔκφρασης. Μ' αὐτή τή χειρονομία, ἡ ἔκφραση ἄν τή δοῦμε δίπλα στά ὅσα εἴπαμε γιά τίς συνεντεύξεις, τοῦ χαρίζει τήν ἑνότητα.

Οἱ μουσικοί «παίζουν ὅπως ζοῦν καί ζοῦν ὅπως παίζουν», ἡ ἀνάγνωση τοῦ ἔργου τους δέν μπορεῖ παρά νά ὁδηγήσει σέ κάποια προσωπικά φαντάσματά τους: ὁ μύθος τοῦ δημιουργοῦ.

Ὁ λόγος τῶν μουσικῶν στίς συνεντεύξεις δέν εἶναι ὁ λόγος τοῦ εἰδήμονος — ὁ ὁποῖος προκαλεῖ τήν καχυποψία — ἀλλά εἶναι ἕνας λόγος — ἔκφραση σάν τά πλάνα τοῦ Σκορτσέζε. Ἄν στό λόγο τοῦ εἰδήμονος τό πρόβλημα εἶναι ἄν εἶναι «ἀληθινός» ἤ ὄχι, ὁ λόγος τοῦ δημιουργοῦ εἶναι πάντα «ἀληθινός» μόνο πού τό πρόβλημα εἶναι ποῦ πρέπει νά ψάξουμε γιά νά βροῦμε τήν ἀλήθεια του: ποτέ δέ λέμε «εἶπε αὐτό», πάντα λέμε «τί ἤθελε νά πεῖ μ' αὐτό πού εἶπε».

Θά τελειώσω μέ μιά μικρή παρένθεση γιά τά γκρό — πλάνα τοῦ Σκορτσέζε: Δέν εἶναι οὔτε en face οὔτε profil. Τό βλέμμα τοῦ star καί τό δικό μου εἶναι οἱ διαγώνιες ἑνός παραλληλόγραμμου. Αὐτά τά βλέμματα, τέμνονται σ' ἕνα σημεῖο — στό μάτι τοῦ star — καί παρά τόν πόθο μου ποτέ δέν ἔρχονται στήν ἴδια εὐθεία. Ἴσως θά ἔπρεπε νά σκεφτοῦμε ἐκείνη τήν κίνηση πού ἔστρεφε τό en face ἤ τό profil πορτραῖτο τῆς ἀναγέννησης λίγο πλάγια. Τί κερδίζει καί τί χάνει ἡ εἰκόνα ἀπό μιά τέτοια κίνηση;

Λάζαρος ΣΤΕΡΓΙΑΔΗΣ

III

Ἡ φόλκ: ἡ παράδοση, ἡ ἀγνότητα, ἡ ἔκφραση(1)

Οἱ Band: ἡ ὁμοιομορφία, ὁ κοινός τόπος, τό στερεότυπο μιᾶς ἐποχῆς.

Ἡ ἱστορία: ντεκόρ, εἰκόνες καί ἠχοι ἐπικαλοῦνται ἀδιάλλειπτα τό παρελθόν γιά νά προβάλλουν ἕνα φάντασμα τῆς ἱστορίας. Σ' αὐτή τήν ἐπίκληση, ἡ ἀναφορά δέν εἶναι τίποτα περισσότερο ἀπό τή μνήμη τοῦ φιλμικοῦ ὑλικοῦ. Ἐπίκληση χωρίς ἀνάπαυλα, χωρίς τέλος, μιά περίσσεια θανάτων στήν ἐπιφάνεια μιᾶς ἀναπαράστασης πού εἶναι — ἀκριβῶς — ἡ ὀθόνη.

Τά τράβελλινγκς ἐξυπηρετοῦν τήν ἴδια ἱστορική ἐπίκληση, ρομαντική, εὔκολη· ἀδειάζουν τήν ἱστορία, ἐξασθενίζουν τίς συμπαραδηλώσεις τῆς εἰκόνας καί συμπαραδηλώνουν, τήν ἴδια στιγμή, τήν ἐξασθένηση τοῦ rock.

Τό ρετρό: Ρετρό σημαίνει νοσταλγία. Ἀλλά, νοσταλγία τίνος; Μιᾶς ἀπόλαυσης ἤ μήπως ἑνός κοινοῦ; Τό ρετρό σχεδιάζει τό κοινό του δουλικά, χωρίς νά δείχνει ταυτόχρονα τό θάνατό του. «Αὐτοί εἶναι νεκροί, ἐσεῖς εἶστε ζωντανοί κι ἀνάμεσά σας παραμένει αὐτό πού βλέπετε»(2).

Τό πραγματικό τῶν συνεντεύξεων: ἡ ἐξασφάλιση κάποιου ἰδεολογικοῦ περίγυρου ἱκανοῦ νά ἀπωθήσει τήν ἑτερογένεια, νά περιορίσει κάθε ὑπεκφυγή. Ἡ ἰδεολογία τῆς «περιόδου» πού στή φετιχοποίησή της (ἀναπαραγμένη ἔξω ἀπό κάθε οἰκονομική ἀναφορά) περιχαρακώνει στόν ἴδιο ἀσφυκτικό χῶρο γλυκανάλατους folk singers κι αὐθεντικούς τραγουδιστές τῶν μπλούζ (ὅπως ὁ Muddy Waters).

1) Ἀναφέρομαι κύρια στήν περίοδο μετά τό '60, ὅταν τήν ἀνάλαβαν ἀποκλειστικά οἱ λευκοί.

2) Pascal Bonitzer, Cahiers du Cinema 258 - 259.

Ἡ σκηνοθεσία: ἡ κλειστοφοβία τῆς σκηνῆς, ὁ ἀποκλεισμός τοῦ ἐκτός πεδίου (πού θά ἐπιβεβαιώνονταν μέ μιά ἀπώλεια τῆς ἀναπαράστασης καί θά ἄνοιγε τό φίλμ στό ἀτελείωτο, ἔτσι ὥστε τό πραγματικό νά ἀνατρέψει τήν ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου), ἡ στοματική ἐκφορά (ὅπως εὔστοχα παρατηρεῖ ὁ Λ. Στεργιάδης) πού ἀνήκει στήν τάξη τῆς νεύρωσης καί ἰσοπεδώνει τό λόγο στήν ἀφασία, τό ρετρό, ἡ εἰκονολατρία (ἐνῶ ἡ *γραφή* τοῦ rock στό ἴδιο τό σῶμα — παραγωγή τῆς σχιζοφρένειας, κόμβος, διάστημα, ἀτελείωτο, διαλεκτική — θά καθιστοῦσε δυνατή τήν ἀποκαθήλωση τῶν χαμένων εἰκόνων τοῦ παρελθόντος). Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Scortseze ἀπωθεῖ τό βλέμμα, μετατρέπει τήν ὀθόνη σέ ἀναφορά, τή φαντασματοποιεῖ, λογοκρίνει τίς ἐπιθυμίες τοῦ ματιοῦ, τίς χειρονομίες τοῦ φιλμαρισμένου ἀντικειμένου: ἀρχαιολογία, ὑπεροχή τῆς ἀναφορᾶς, ὁ ἀστερισμός τῶν νεκρῶν σημείων: τά σώματα/τά στόματα (εἶναι ἀνάγκη νά μιλήσουμε γιά φετιχισμό σ' αὐτή τή «φωνητική γιορτή» ὅπου ὁ πόθος, τό σέξ, ὁ θάνατος, δηλαδή τό ἴδιο τό rock, δέν εἶναι ποτέ αὐτό πού βλέπουμε;).

Ὁ μύθος μιᾶς ἐποχῆς: ἱεραρχία, θεότητα, ἐπαναδιπλασιασμός, θρησκεία, *σύμβολο.*
Ἡ ἀναπαράστασή της: ἀνταλλαγή, ταυτότητα, πίνακας, ὑποδιπλασιασμός, καπιταλισμός, ἰδεαλισμός, *σημεῖο.*

Αὐτό τό φιλμικό κείμενο μᾶς ἀποτρέπει ἀπό μιά μεταφορική προσέγγισή του (πού θά 'πρεπε νά 'ναι ἡ μοναδική) γιά νά μᾶς εἰσαγάγει στή μετωπική σύγκρουση μέ τά μουσικά φαντάσματά μας. Ὁ ρεαλισμός τοῦ Scortseze συνίσταται ὄχι στήν καταγραφή τοῦ πραγματικοῦ τῆς συναυλίας, ἀλλά στήν ἀντιγραφή μιᾶς ἤδη ἀνεξίτηλα γραμμένης κόπιας της.

Ἄν τό Last Waltz εἶναι τό ἑστιακό *σημεῖο* μιᾶς *συμβολικῆς* τάξης, τό rock εἶναι ἡ ἄδεια θέση πού κανείς δέν πρόκειται νά καταλάβει.

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

Ἡ ἔνοχη κάμερα

(Τά μάτια τῆς Λώρα Μάρς)

τοῦ Ἴρβιν Κέρσνερ

Μέσα στό φίλμ τοῦ Κέρσνερ ὅλα παραπέμπουν στήν πολυτέλεια (τήν ταξική περίφραξη) καί ὅλα παραπέμπουν στή βία (τόν ταξικό χαρακτήρα). Ἡ Λώρα, τά μαννεκέν της, τά στούντιο, οἱ ἐσωτερικοί χῶροι, ἡ μόδα — τό αἷμα, ἡ διαφημιστική φωτογραφία, ἡ σκανδαλοθηρική κάμερα, οἱ ἐντός καί ἐκτός πεδίου δολοφονίες, οἱ οὐρανοξύστες: ἡ πολυτέλεια τῆς βίας, ἡ βία τῆς πολυτέλειας. *Αὐτή ἡ πολυτέλεια μπορεῖ*

νά καταστραφεῖ μονάχα μέ τή βία.

Ἡ κάμερα εἶναι τά μάτια τῆς Λώρα Μάρς, ἡ κάμερα εἶναι τά μάτια τοῦ δολοφόνου, ἡ κάμερα εἶναι τά μάτια τοῦ θεατῆ, ἡ κάμερα δέν εἶναι ποτέ τά μάτια τοῦ Κέρσνερ (ὁ ὁποῖος περιορίζεται στό ρόλο τοῦ ντεκορατέρ), γι' αὐτό καί δέν ἔχει τίποτε νά πεῖ, γι' αὐτό καί ἀρνεῖται νά μιλήσει. Τά θύματα βλέπονται ἀπ' τή μιά ἀπό τό βλέμμα — ὑποκειμενική κάμερα τῆς Λώρα κι ἀπ' τήν ἄλλη ἀπ' τό βλέμμα — ὑποκειμενική κάμερα τοῦ δολοφόνου κι ἔτσι βιάζονται καί ὁμολογοῦν τήν προέλευση τοῦ τρόμου τους, ἀφοῦ τήν ἴδια στιγμή βλέπονται ἀπό τό θεατή. Ὁ θεατής ξέρει πώς ἡ κάμερα βλέπει, τό βλέμμα τῆς Λώρα βλέπεται, τό βλέμμα τοῦ δολοφόνου δέ βλέπεται (μιᾶς καί τίθεται πάντα ἐκτός πεδίου ὅπως καί τό δικό του)· ὁ θεατής, ἡ τρίτη κάμερα, βλέμμα ἀναδιπλασιασμένο μέσα ἀπ' τή Λώρα καί τό δολοφόνο, ξέρει ἀπό τήν ἀρχή αὐτό πού ἡ Λώρα ἀγνοεῖ: ἡ ἀγωνία δέν εἶναι δικιά της, ἀλλά δικιά του καί δέν ἀφορᾶ τήν ἀνακάλυψη τοῦ δολοφόνου, ἀλλά τήν ἀποτίναξη τῆς ἐνοχῆς του. Τά θύματα βλέπονται ἀπό τή Λώρα, τά θύματα βλέπονται ἀπ' τό δολοφόνο, ὁ θεατής ἀγωνιᾶ, ἀλλά συμπράττει, γιατί δέν μπορεῖ νά κάνει ἀλλοιῶς: *εἶναι ἡ δική του κάμερα πού σκοτώνει.*

Καμμιά λύση δέν μπορεῖ νά σώσει αὐτό τό κακοστημένο δράμα, πέρα ἀπό μιά βίαιη ἀπεμπλοκή τοῦ βλέμματος τοῦ θεατῆ πού θά προκύψει ἀπό τήν ἑνοποίηση τῶν πεδίων θέασης.

Ἡ σύμπτωση τῆς διπλῆς κάμερας θά εἶναι ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στήν ἀποκλειστικότητα τῆς καθεμιᾶς. Ἡ Λώρα καί ὁ δολοφόνος θά ἀντιπαρατεθοῦν πρόσωπο μέ πρόσωπο καί μιά τρίτη κάμερα θά τούς κοιτάζει, αὐτή τή φορά τοῦ Κέρσνερ. Ἡ ἀθωότητα τοῦ θεατῆ θά ἀπαγγελθεῖ μέσα ἀπό τήν ἐτυμηγορία τοῦ σκηνοθέτη.

Ὁ δολοφόνος εἶναι σχιζοφρενής, ἀγαπάει τή Λώρα, ἀλλά μισεῖ τίς «ἀνήθικες» γυναῖκες, ἑπομένως καί τό βλέμμα πού τίς ἀναπαράγει καθηλώνοντας τήν εἰκόνα τους (τή Λώρα — φωτογράφο). Ὁ δολοφόνος πρέπει νά ὑπακούσει στούς ἐπικαθορισμούς τῆς ψυχοπάθειας καί ταυτόχρονα νά λυτρωθεῖ ἀπό τή βία της. Αὐτό πού θά περισσέψει θά εἶναι ἡ βία σάν *ἠθική* στάση: ὁ δολοφόνος θ' αὐτοκτονήσει, τό βλέμμα του θά ἀποσυρθεῖ κι ὁ θεατής θά κλείσει ἀνακουφισμένος τό μάτι στή Λώρα πού ἀπαλλάχτηκε ἀπ' αὐτό πού τυραννοῦσε τόν ἴδιο: *τήν ἔνοχη κάμερα.*

Εὐτυχῶς, ἡ χοντροκομμένη ψυχανάλυση δέ χωράει στά μοντελάκια πού ἡ Λώρα φωτογραφίζει.

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

Σκοτώνουν τ᾽ ἄλογα ὅταν γεράσουν

τοῦ Σ. Πόλλακ.

(Ἕνα φίλμ στήν τηλεόραση)

Τό φίλμ αὐτό θά μᾶς ἀπασχολήσει συνοπτικά παρακάτω, μιά πού ξαναπροβλήθηκε σχετικά πρόσφατα, ἀπό τήν τηλεόραση τῆς ΕΡΤ, ντυμένο μάλιστα μέ τίς «ἐγγυήσεις ποιότητας» μιᾶς εἰσαγωγικῆς παρουσίασης ἀπό κάποιον κριτικό.

Βασισμένο σέ μιά πολύ ἐνδιαφέρουσα σεναριακή ἰδέα — ἕνας μαραθώνιος χοροῦ μέχρι τό βραβεῖο, τήν ἐξάντληση ἤ τό θάνατο, σάν κι αὐτούς πού ὀργανώνονταν στήν Ἀμερική τοῦ μεσοπολέμου (τό ἱστορικό παραπέμπον) — τό φίλμ ἀποτυχαίνει νά χειριστεῖ τή σημαίνουσα ὕλη του μέ τρόπο παραγωγικό, ἀδυνατεῖ νά παραγάγει νόημα.

Ὁ βασικός πυρήνας τῆς ταινίας (μιά θεατρική σκηνή) τέμνει ἀπό τήν ἀρχή τό σῶμα τῆς ταινίας σύμφωνα μέ δύο ἄξονες, ἐγκαθιδρύοντας δύο εἰδῶν σχέσεις: α) τή σχέση ἀνάμεσα στό μέσα (θέατρο, χορός) καί τό ἔξω, β) τή σχέση, στό ἐσωτερικό τοῦ πρώτου ὅρου, ἀνάμεσα στούς θεατές καί τούς θεώμενους. Θά δοῦμε τίς σχέσεις αὐτές ξεχωριστά παρακάτω.

Α. Ὁ ἐξωτερικός χῶρος γενικά ἀπουσιάζει στά φίλμ τοῦ Πόλλακ. Ὁ σκηνοθέτης προτιμάει νά ἐγκλωβίζει τούς ἥρωές του σ᾽ ἕνα κλειστό χῶρο, πού πάντα, ἐξαιτίας τῆς ἀντιδιαλεκτικῆς ἀναπαραστατικῆς πρακτικῆς του, ἀδυνατεῖ νά λειτουργήσει ὡς μετωνυμικός χῶρος κάποιας ἄλλης σκηνῆς. Τό ἴδιο γίνεται καί στά «ἄλογα». Τό «ἐντός» τῆς χορευτικῆς αἴθουσας κατακλύζει ὅλη τήν ταινία, γιά νά «περιτυλιχτεῖ» — οἱ σκηνές τῆς ἀρχῆς καί τοῦ τέλους — ἀπό μερικά ἐξωτερικά πλάνα. Τά πλάνα αὐτά λειτουργοῦν μέ δυό τρόπους: Ἤ ἀποτελοῦν ἕναν ἀπαραίτητο πρόλογο στίς ἐσωτερικές σκηνές, ὅπως τῆς κατάταξης τῶν ὑποψηφίων χορευτῶν, ὁπότε ἀνήκουν περισσότερο στό μέρος τοῦ ἐντός, πού ἀποτελεῖ ἕνα παντοδύναμο «ἐκτός πεδίου», ἤ βοηθοῦν τό σκηνοθέτη στήν παραγωγή κάποιων εἰδικῶν νοημάτων, στή μεταφυσική τοῦ «θέλει νά πεῖ», στήν κατασκευή ἑνός φιλοσοφικοῦ, ἀλληγορικοῦ, μεταφυσικοῦ μανδύα, πού θά δώσει στό φίλμ «ἐντυπώσεις ποιότητας». Τά πλάνα αὐτά ὁδηγοῦν στήν «ποίηση» προσφέροντας τό σημεῖο της στή θέση τῆς ἴδιας τῆς ποίησης (π.χ. οἱ σκηνές μέ τά ἄλογα), τήν ἀλληγορία (ἕνας κόσμος πού παλεύει γιά τό τίποτε καί χάνεται, ὅπως μᾶς ὑποβάλλει καί ἡ

tail question τοῦ πρωτότυπου τίτλου: They shoot horses, don't they?), τήν παραβολή, τήν ἀναλογία (μιά πολύ ἐπικίνδυνη, ὅσο καί τυφλή πρακτική· ἄς θυμηθοῦμε τό Μπάρτ: «ἡ ἀναλογία ἐξυπονοεῖ ἕνα φυσικό γεγονός - σ.σ.: ἐδῶ στήν κυριολεξία – οἰκοδομεῖ τό «φυσικό» στή θέση τῆς ἀλήθειας)[1]. Ἀπό ποῦ ἔρχονται αὐτοί οἱ ἄνθρωποι; Ἀπό ποῦ ξεφυτρώνουν αὐτές οἱ φιγοῦρες, πού θά ἐπιδοθοῦν σέ μιά ἕως θανάτου χορευτική ἀνάλωση τῶν σωμάτων τους; Τό ἐρώτημα πού εἰσάγει ἡ πρώτη ἀντίθεση τοῦ φίλμ — διά τῆς ἀπούσας διαλεκτικῆς της — στέκει ἀναπάντητο: ἄρνηση — ἀμνησία — ἀφασία τῆς Ἱστορίας.

1) Roland Barthes: R. Barthes par lui-même, éd. du Seuil, p. 48.

Β. Ἡ δεύτερη σχέση ἀνάμεσα στούς θεατές καί τούς θεώμενους, ἀπόρροια τῆς παρουσίας τῆς σκηνῆς στήν καρδιά τῆς μυθοπλασίας — ὄχι ὅμως καί τῆς ὑλιστικῆς ἐγγραφῆς της, ὅπως π.χ. στά φίλμ τοῦ Ὀσίμα ἤ τοῦ Στραούμπ, ἤ ἔστω μιᾶς προβληματικῆς πάνω στήν ἀναπαράσταση — ἔχει τήν τύχη ἑνός ἐξίσου στείρου χειρισμοῦ. Ἡ κάμερα τοῦ σκηνοθέτη χαρίζει μιά προνομιακή μεταχείριση στούς δεύτερους, ἐνῶ, ἀντίθετα οἱ πρῶτοι δέ δείχνονται παρά μέ πολύ λίγα καί φευγαλέα πλάνα, ἔτσι ὥστε νά οἰκοδομοῦν ἀρνητικά ἕνα κενό χώρου, κενό — παγίδα, πού καλεῖ τό θεατή τοῦ φίλμ γιά τήν πλήρωσή του. Ἀπό δῶ καί πέρα ἕνας δρόμος ξανοίγεται κυρίαρχος: ἐκεῖνος τῆς θεαματικοποίησης τοῦ θεάματος. Ἀπό τίς ἀρχικές παγωμένες, ἀντιθεαματικές σκηνές τοῦ χοροῦ περνοῦμε σέ πολύ πιό «ἀβανταδόρικες» σκηνές, ὅπως οἱ ἀγῶνες δρόμου, γιά νά ὁδηγηθοῦμε ἀκόμη καί στή χρήση τοῦ ἀργοῦ γυρίσματος. Ὁ Πόλλακ ξέρει καλά τή δουλειά του. Υἱοθετεῖ μιά πρωτότυπη καί σίγουρα ἀντισυμβατική σεναριακή ἰδέα, τήν ἀποκόβει ἀπό κάθε κοινωνική ἤ πολιτική σημασιοδότηση καί τή μετατρέπει μέ ἱκανότητα καί ἔλεγχο τοῦ ὑλικοῦ καί τῶν μέσων του (ἄς θυμηθοῦμε γιά παράδειγμα τίς ἔξοχα γυρισμένες σκηνές τῶν διαλειμμάτων, ὅπου συμπυκνώνει ἕνα ἄγχος καί μιά ἔνταση πολύ μεγαλύτερη ἀπό ἐκείνη τοῦ χρόνου τῆς καθαυτό δοκιμασίας) σέ μιά θεαματική ταινία τοῦ «λαϊκοῦ» ἀμερικανικοῦ κινηματογράφου.

Ἡ πορεία αὐτή λοιπόν πρός τό θέαμα γίνεται μέ δυό τρόπους 1. Μέ τόν εἰδικό χειρισμό τῆς σχέσης θεατῶν — θεωμένων. 2. Μέ τόν εἰδικό χειρισμό (καί μάλιστα μέ τόν κλιμακωτό τρόπο πού διαγράψαμε) τῶν κιν/κῶν ἐκφραστικῶν τρόπων. (Κι αὐτά ὅταν τό φίλμ παράγει — κυρίως μέ τήν «ἀπάνθρωπη» πρακτική τοῦ ὀργανωτῆ — «ἐντυπώσεις καταγγελίας» αὐτῆς τῆς θεαματικότητας). Ἀπό ποῦ ἔρχονται οἱ θεατές τῶν κερκίδων; ποιοί ὀργανώνουν αὐτό τό παιχνίδι; γιά ποιούς προορίζεται αὐτή ἡ φιέστα; τί «σημαίνει» τάχα ὁ παλαίμαχος ναύτης μέ τό «πολεμικό τραῦμα»; (θά ἦταν ἐνδιαφέρον νά μελετηθεῖ ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ἐγγράφεται στό σῶμα τοῦ Χολλυγουντιανοῦ κιν/φου ἡ ἔνοχη συνείδηση τοῦ μέσου Ἀμερικανοῦ, πού ἡ δοκιμασία τοῦ Βιετνάμ δέν εἶναι παρά τό τελευταῖο — ἀλλά ὄχι ἔσχατο — σημαῖνον τραῦμα). Στά ἐρωτήματα αὐτά, πού βάζει κύρια ἡ δεύτερη αὐτή ἀντίθεση, τό φίλμ δέν προσφέρει ἀπάντηση. Ἀντί γι' αὐτό ἀνεβάζει τόν (σκοποφιλικό) θεατή στή θέση τοῦ πιθανοῦ, ἀλλά μαζί καί προνομιούχου, ἰδανικοῦ θεατῆ, στήν ὀροφή τῆς αἴθουσας (μιλᾶμε γιά τήν τελική σκηνή), γιά νά τοῦ προσφέρει τή θέαση μιᾶς ὁμάδας ἀνθρώπων, πού ἀγωνίζονται καί χορεύουν κάτω ἀπό τό βλέμμα τῆς μεγάλης χρυσῆς σφαίρας πού *χωρίς διακοπή* γυρίζει *πάνω* ἀπό τά κεφάλια τους, τό βλέμμα τοῦ θανάτου, τοῦ Ἐγελιανοῦ «ἀπόλυτου κυρίου».—

Ἀλέξανδρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

«Οἱ 7 Σαμουράϊ» τοῦ Ἀκίρα Κουροσάβα

Τό φίλμ τοῦ Κουροσάβα «Οἱ 7 Σαμουράϊ» εἶναι ἕνα φίλμ δυτικό. Δυτικό μέ τήν ἔννοια ὅτι ἀφηγεῖται καί παράγει νοήματα μέ τρόπους πού ἐπεξεργάστηκε ἡ δυτική κουλτούρα. Ἡ Ἰαπωνία, θά ἀφήσει τά ἴχνη της πάνω σ' αὐτό τό σύστημα σάν ντεκόρ, σά μακρινή ἀναφορά στήν ἱστορία της, σά φολκλόρ.

«Οἱ ἑπτά Σαμουράϊ» ἀποτελοῦνται ἀπό μικρά ἐπεισόδια. Κάθε τέτοιο ἐπεισόδιο εἶναι μιά ἑνότητα κλεισμένη μέσα στή συνέχεια τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου. Σκηνές δηλαδή, σύμφωνα μέ μιά κινηματογραφική ὁρολογία, οἱ ὁποῖες ἔχουν ἕναν κάποιον ἐπικό χαρακτήρα: ἡ μονομαχία τῶν ξιφομάχων στήν ἀρχή τοῦ φίλμ, ἡ ἔφοδος τοῦ Σαμουράϊ στήν καλύβα γιά τή σωτηρία τοῦ παιδιοῦ, τό κάψιμο τῆς καλύβας τῶν ληστῶν κ.λ.π. Εἶναι σ' αὐτές τίς ἑνότητες πού ἡ Θεατρική σκηνή τεμαχίζεται γιά νά ξανασυσταθεῖ μέσα ἀπό ἕνα παιχνίδι ἀνταλλαγῆς βλεμμάτων, ὅπως καλά τό ἔχει ἐπεξεργαστεῖ τό Χόλλυγουντ, ὅπως τό ἔχουμε δεῖ σέ πολλές ταινίες.

Τό ἐνδιαφέρον στούς «ἑπτά Σαμουράϊ» βρίσκεται στό ὅτι αὐτές οἱ ἑνότητες, τῶν ὁποίων ἕνα μωσαϊκό εἶναι τό φίλμ, ἔχουν πάντα ἕνα θεατή. Σέ κάθε σκηνή θά παρεμβληθοῦν σέ γκρό πλάνο ἤ σέ βάθος πεδίου τά βλέμματα τῶν χωρικῶν ἤ κάποιου Σαμουράϊ πού παρακολουθοῦν. Στό δικό μας βλέμμα ποτέ δέ θά ἐκτεθεῖ κάτι πού νά μή περνᾶ ἀπό ἕνα ἄλλο βλέμμα ἐγγραμμένο στό φίλμ. Δυό ἐξαιρέσεις: μετά τήν ἐμφάνιση τῶν ληστῶν, ἡ συγκέντρωση τῶν χωρικῶν γιά τήν ἀντιμετώπισή τους καί ἡ συνάντηση στό δάσος τοῦ νεαροῦ μαθητευόμενου Σαμουράϊ μέ τήν κοπέλα. Θά 'λεγε κανείς ὅτι ἐδῶ ἔχουμε νά κάνουμε μέ τίς περιοχές τῆς πολιτικῆς καί τῆς σεξουαλικότητας. Ἐδῶ εἶναι πού θά κληθοῦμε νά συμπληρώσουμε μέ τό δικό μας βλέμμα, αὐτό πού λείπει ἀπό τήν ταινία. Ἀντίθετα, ἡ κάμερα, δέ θά ἀκολουθήσει τόν Σαμουράϊ μέσα στήν καλύβα, ὅταν μπαίνει αὐτός γιά νά σώσει τό μικρό παιδί, ἀλλά θά μείνει ἔξω κοιτώντας μέ τό βλέμμα τῶν κατ' ἐξοχήν θεατῶν τοῦ φίλμ, τῶν ἔκπληκτων χωρικῶν.

Μ' αὐτόν τόν τρόπο τό βλέμμα στήν ταινία τοῦ Κουροσάβα παίζει ἕνα διπλό ρόλο. Κάθε φορά ὁρισμένα πρόσωπα θά πάρουν μέρος σά θεατές καί ἄλλα σάν ἠθοποιοί. Αὐτή ἡ μεταφορά, τῆς θεατρικῆς σκηνῆς μέσα ἀπό τό βλέμμα, εἶναι πού ταξινομεῖ τά ἀντικείμενα καί τά ὑποκείμενα· ποιός γίνεται θέαμα; ἀπό ποιόν; ποιός κοιτᾶ; ποιόν κοιτᾶ; Ἐδῶ δέ θά ἀσχοληθοῦμε μ' αὐτήν τήν ταξινόμηση, ἡ ὁποία ὅμως μπορεῖ νά γίνει. Καί δεύτερον, τό βλέμμα εἶναι πού γίνεται ὁ κύριος φορέας τῆς ἀφήγησης, κερδίζοντας ἀπό τό λόγο, συνθέτοντας ὅλο αὐτό τό μωσαϊκό μέ τίς μικρές ἑνότητες, γιά τίς ὁποῖες ἔγινε ἤδη λόγος, σέ ἕνα πολύπλοκο σύστημα. Ὁ θεατής τῆς μιᾶς πράξης θά εἶναι ἠθοποιός ἤ θεατής πάλι μιᾶς ἄλλης, καί τό βλέμμα του θά εἶναι πού τίς ἑνώνει.

Μποροῦμε νά ξεχωρίσουμε στό σύστημα τοῦ Κουροσάβα ζεύγη ὅπως: ληστής/χωρικός — Σαμουράϊ ἤ γυναίκα/ἄνδρας. Μποροῦμε ἀκόμα νά μιλήσουμε γιά τό ρόλο τῆς τροφῆς ἤ τοῦ ρούχου. Σ' ὅλη τήν

ταινία τοῦ Κουροσάβα οἱ ληστές δέν πρέπει νά διασταυρώσουν τό βλέμμα τους μέ τούς χωρικούς. Ὅταν κάτι τέτοιο συμβεῖ τότε αὐτή ἡ παράβαση (ἡ ὁποία θά γίνει κάτω ἀπό ὅρους παραγνώρισης στήν ὁποία τό ροῦχο θά παίζει κυρίαρχο ρόλο ἤ σύγκρουσης) σημαδεύεται ἀπό ἕνα θάνατο. Τό ροῦχο, σημεῖο ἀναγνώρισης, ταξινομεῖ κι αὐτό μαζί μέ τό βλέμμα, ἀλλά καί παραπέρα μπορεῖ νά γίνει σημεῖο παραγνώρισης. Ἡ μεταμφίεση θά ἐπιτρέψει τήν ἀνταλλαγή τοῦ βλέμματος μεταξύ τοῦ Τοσίρο Μιφοῦνε καί τοῦ ληστῆ, ὅταν ὁ πρῶτος φορέσει τό ροῦχο τοῦ νεαροῦ Σαμουράι καί τῆς κοπέλας ἐνῶ αὐτή εἶναι ντυμένη ἀγόρι. Ἡ διασταύρωση τοῦ βλέμματος ἑνός ἄνδρα καί μιᾶς γυναίκας εἶναι ἀναγκαῖο νά γίνει κάτω ἀπό τή μεταμφίεση πού χαρίζει τό ροῦχο. Ἄς θυμηθοῦμε ὅτι στό τέλος τοῦ φίλμ, ἡ ἴδια ἡ κοπέλα ὅταν εἶναι ντυμένη γυναικεῖα δέν τολμᾶ νά κοιτάξει τό νεαρό. Ἡ πρώτη περίπτωση σημαδεύεται ἀπό τό θάνατο καί ἡ δεύτερη ἀπό τόν εὐνουχισμό. Φαίνεται πώς ἡ γυναίκα πρέπει νά πληρώσει γιά τήν παρουσία της στό κείμενο τοῦ Κουροσάβα μέ ἕναν εὐνουχισμό. Θά πρέπει ἤ νά κουρευτεῖ ἤ νά καεῖ.

Ὁ ρόλος τοῦ Τοσίρο Μιφοῦνε εἶναι αὐτός τοῦ τρελοῦ ὅπως τόν ἔπλασε ἡ δυτική κουλτούρα. Ἡ κίνησή του εἶναι γκροτέσκα. Ἡ καταγωγή του χαμένη· εἶναι ἀποτυχημένος Σαμουράϊ; εἶναι γυιός χωρικοῦ; δέν ἀπαντᾶ σέ καμιά ἐρώτηση. Ὁ λόγος του ὅταν χρειαστεῖ θά μιλήσει τήν ἀλήθεια, λές καί εἶναι ἕνας λόγος χωρίς ὑποκείμενο.

Οἱ Σαμουράϊ, στό κείμενο τοῦ Κουροσάβα, ἔχουν μιά ἱκανότητα. Μποροῦν καί προβλέπουν ἀπό ποῦ θά τούς κτυπήσουν οἱ ἄλλοι, πράγμα πού δέν μποροῦν νά κάνουν οἱ χωρικοί, γι' αὐτό καί τούς χρειάζονται. Ἀντάλλαγμα γι' αὐτήν τήν ὑπηρεσία θά εἶναι ἡ τροφή, τό ρύζι. Στό βαθμό πού οἱ ἱκανότητες τῶν Σαμουράϊ δέν ἔχουν τήν ἴδια ἀνταλλακτική ἀξία μέ τό ρύζι, ἡ τροφή εἶναι δῶρο καί ὄχι χρῆμα. Ἤ εἶναι, στό μέτρο πού καί τό χρῆμα εἶναι ἕνα δῶρο. Στή σκηνή πού ὁ νεαρός Σαμουράϊ προσφέρει τήν τροφή του στήν κοπέλα, αὐτή (ἡ τροφή) μᾶς ἀποκαλύπτει τή φύση της, καταλήγοντας στή μητέρα.

Λάζαρος ΣΤΕΡΓΙΑΔΗΣ

Ἡ θεολογία τοῦ ὀργασμοῦ

Τά μυστήρια τοῦ ὀργανισμοῦ

τοῦ Ντούσαν Μακαβέγιεφ

Δέ θά ἀσχοληθῶ σ' αὐτό τό σημείωμα μέ τόν κινηματογράφο τοῦ Μακαβέγιεφ - τή στιγμή μάλιστα πού ἡ ταινία μοῦ θυμίζει ἁπλά προπαγανδιστικό ὑλικό τῆς Sexpol *— ἀλλά μονάχα μέ τή θεωρία τοῦ Ράιχ καί τό φανατισμό μέ τόν ὁποῖο τό φίλμ θριαμβολογεῖ πάνω στό πτῶμα της. Γιά τή σύγχυση πού κυριαρχεῖ στόν κινηματογράφο τοῦ Μακαβέγιεφ καί ἀναδεύει ὅλες τίς κινηματογραφικές πρακτικές, συσκοτίζοντας τήν ἰδιαιτερότητά τους, θά μιλήσουμε ἴσως μέ ἀφορμή κάποια ἑπόμενη ταινία του.*

Μερικές προτάσεις γιά τή σεξουαλικότητα καί τή χρήση της.

1.—Ἡ οἰκειοποίηση τοῦ σέξ: ἡ ἐπιβολή ἑνός «ἐπαναστατικοῦ» — ἄρα οἰκουμενικοῦ πόθου. Ἡ διαφορά, ἐγγεγραμμένη στήν παγκοσμιότητα, δέ σημαίνει τίποτα ἄλλο ἀπό τήν παραγνώριση τῆς ἀέναης διαρροῆς πού κομίζει ἡ σεξουαλικότητα: ὅ,τι συγγενεύει μέ τόν Ἄλλον δέν μπορεῖ νά διατυπωθεῖ.

2.—Ἡ σεξουαλικότητα εἶναι ἀκριβῶς αὐτό: τό πάντα μή — ἀναγνωρίσιμο, ἀναγνωρίσιμο μόνο σά διαφορά. Ἐάν αὐτή ἡ εἰκόνα καταπέσει δέν ὑπάρχει τίποτα ἄλλο ἀπό τόν εὐνουχισμό, τήν ἄβυσσο.

3.—Ἡ διαφορά εἶναι ἡ ἴδια ἡ ἀνταλλαγή.

4.—Ἡ ὀρθοπεδική σεξουαλικότητα τοῦ Ράϊχ (κατάλληλη μονάχα γιά ραχιτικούς) κατακρεουργεῖ τόν πόθο, ἀνάγοντας τό ὑποκείμενο σέ θέαμα ἑνός συλλογικοῦ φαντάσματος· ἡ σεξουαλικότητα γίνεται ἔτσι ὁ δεσμοφύλακας τῆς ἐπιθυμίας.

5.—Ἡ libido δέν εἶναι μιά τροφή, μιά συγκαλυμμένη *θυσία* (ὅπως κάθε τροφή), γι' αὐτό καί ἀποκρούει κάθε καταναλωτικό χειρισμό της· ἡ σεξουαλική οἰκονομία δέν μπορεῖ νά εἰσαχθεῖ στό σύστημα τοῦ marketing.

6.—Ἡ πολιτικοποίηση τῆς σεξουαλικότητας μοιάζει μέ τήν ἀπόλαυση τῆς Θεολογίας, στό βαθμό πού ἡ σεξουαλική ταυτότητα μᾶς παραπέμπει στή θεολογία τοῦ ὑποκειμένου. Καί ἡ εὐχαρίστηση (ἰδεαλιστικός ὅρος τῆς Πολιτικῆς Οἰκονομίας) τοῦ ἐρωτικοῦ συντρόφου; (ἄχ τί καλά,

τελειώσαμε μαζί!). Τί ἄλλο παρά ἡ ἐγγύηση τῆς ἰδιοκτησίας, ἡ νομιμοποιήση μιᾶς ἀπ-αγορευμένης λειτουργίας.

7.— Κάθε πολιτογράφηση τῆς σεξουαλικότητας εἶναι θεολογική. Δέν ὑπάρχει τίποτα πού νά μπορεῖ νά περιφράξει τή σεξουαλικότητα καί κατά μείζονα λόγο, τίποτα πού νά μπορεῖ νά τήν (περί -)ορίσει σέ κάποια θεμιτά («ἐπαναστατικά» ἤ ὄχι) πρότυπα.

8.—Ἡ βιολογική (βιο *-μηχανική*) ψυχανάλυση: ἐπαναστατική ὅσο οἱ ἠλεκτρικοί δονητές, ἀναβαφτισμένη σάν κήρυγμα, ἀξιαγάπητη (ἀξιέπαινη) ὅσο καί ἡ ἠθική.

9.— Οἱ ἱεροφάντες τοῦ ὀργασμοῦ, ἀνα —παριστάνουν τή σεξουαλικότητα τή μιά σάν ὑπαρξιακό ἀδιέξοδο καί τήν ἄλλη σάν ἀνάγκη (ἔτσι κι ἀλλοιῶς, λοιπόν, σά φετίχ). Ἀλλά ἡ ἀνάγκη δέν κάνει ἄλλο ἀπ' τό νά ἐπιβάλλει ἕναν ἠθικό χαρακτῆρα στό σῶμα.

10.—Ἡ χειρονομία τῆς ἀποποίησης συνιστᾶ μιά περιπλάνηση (ταυτόσημη μέ τόν πόθο) καί συντάσσεται μέσα ἀπ' τή σεξουαλική διαφορά· συντάσσεται μέσα σ' αὐτό τό ρῆγμα τῆς γλώσσας τό ὁποῖο ἡ θεωρία τοῦ Ράϊχ θέλει νά ἡγεμονεύσει, σά θεωρία τῆς σεξουαλικότητας, καταλήγοντας (ὅπως κάθε ὅμοια θεωρία) σ' ἕνα τελετουργικό.

11.— Ποιός ἐπιδιώκει νά καταστήσει τή σεξουαλική σχέση τελετουργική; Ἡ ἰδεολογία πού συντηρεῖ τήν ἀγορά τῆς ἔλλειψης — περιστοιχίζοντας σ' ἕνα γκέττο ὅλα τ' ἀποπαίδια τῆς πολιτικῆς καί τούς ἐπίπλαστους ἡδονοθῆρες — ἔχει ἕτοιμη μιάν ἀπάντηση: ἡ πορνεία κι ἡ ἀνάγκη διευθετοῦν τό πρόβλημα μέ τόν καλύτερο τρόπο.

Γιῶργος ΤΖΙΩΤΖΙΟΣ

Γιά τό θεώρημα στή Μήδεια... καί ἐν γένει

Ἀπ' ὅ,τι ὑπέπεσε στήν ἀντίληψή μου, ἡ «Μήδεια» εἰδώθηκε μέσα ἀπό τό σχῆμα «πάλη ἔλλογου μέ ἄλογο στοιχεῖο» ἤ «οἰδίποδας — Μήδεια» (= ἀτομικός κώδικας σέ σύγκρουση μέ τόν κοινωνικό).

Ἔ, ἄς δοῦμε κι ἄλλη μιά τονική ἀπόχρωση μέσα ἀπ' τό σχῆμα «θεώρημα — Μήδεια».

Καί λέω: κάτι «ἀπό τήν πρώτη ποίηση τῆς ζωῆς» τοῦ homo sapiens, μιά ἀρχική ὀντολογική ἀξία, κάτι τό στοιχειῶδες καί ἱερό στό «θεώρημα» προσφέρει τό σῶμα μου σέ μιά ἄμεση ἐπαφή, μή λεκτικῆς, τάξης.

Στή «Μήδεια» παρουσιάζεται σάν ἀρχέγονο, γήϊνο καί ἡλιακό, πάντα ἱερό, συνταγμένο μέ τήν ἔνθεη διαλεκτική τῆς ἀ- ήθικης φύσης. Αὐτό τό ἱερό στίς δυό ταινίες ἔρχεται σέ ἐπαφή μέ κάτι ἄλλο. Θά 'λεγα μέ τήν «κατοπινή γλώσσα», μέ τή γλώσσα τῆς ἐξορίας ἀπό τήν «πρώτη Ἐδέμ τοῦ εἶναι». (Δυό ὁρισμοί σάν ἰσοδύναμα μιᾶς ἀνάλυσης πού ἀμφιβάλλω ἄν θά μποροῦσε νά εἶναι πιό προσεγγιστική).

Στό θεώρημα εἶναι ἡ ἀστική γλώσσα, στή Μήδεια ὁ ἑλληνικός ὀρθολογισμός, παλιά μήτρα τῆς πρώτης. Στήν ἐπαφή της μέ τό ἱερό, τό παλιό, ἡ κατοπινή γλώσσα (πού ζητᾶ καί ποθεῖ τήν ἐπαφή) καταστρέφεται δίχως νά μπορέσει νά μεταλλάξει τό σῶμα της. Ἀντίθετα τό Κολχικό Μηδειακό σῶμα εἶναι στέρεο, ἀνθεκτικό: αἷμα νεανικοῦ κορμιοῦ (Νέου Κολχίδας) ζωογονεῖ τή γῆ νά καρπίσει, αἷμα νεανικοῦ κορμιοῦ (ἀδελφοῦ Μήδειας) χύνεται γιά νά καρπίσει ἡ ἕνωση Μήδειας - Ἰάσονα, ἡ φωτιά ἐξαγνίζει καί ἀπονέμει δικαιοσύνη, ὁ θάνατος λοιπόν πηγάζει συνέχεια ζωή, κλείνει καί ἀνοίγει κύκλους, εἶναι παρουσία κι ὄχι ἀπουσία (οἱ πράξεις τῆς Μήδειας εἶναι σωστές, φυσικά νόμιμες καί ἡ λύση πού δίνει δέν εἶναι λύση ὑπαρξιακῆς ἀπελπισίας ἀλλά ἀντίθετα ἐπιστροφή στή νομιμότητά της, στόν κώδικά της, στό σῶμα της μετά ἀπ' τήν ἀπομάκρυνση πού τῆς εἶχε ἐπιβάλλει ἡ προσφορά της στόν Ἰάσονα). Πλήρη λοιπόν σύνταξη μέ τή φυσική διαλεκτική πού προσδιόρισε ἀρχικά καί τήν πρώτη κοινωνική διαλεκτική. Στό σημερινό στάδιο τῆς πορείας τῆς τελευταίας ἀπό τότε, κάποιο φορέα της βρίσκει ὁ Πιέρ Πάολο νά ἐξακολουθεῖ νά συντάσσεται μαζί της (καί μέ τό ἱερό): ὁ ἐργατικός (ὑπηρέτρια στό θεώρημα). Ἡ ἰδιοσυγκρασία του, ὁδήγησε τόν Πάζο στήν ἀναζήτηση λύτρωσης πρός ἐκείνη τήν οὐσία πού ἔρχεται ἀπό κάτω, πού εἶναι ὑλική.

Προσπάθεια νά σωθεῖ ἀπό τή γλώσσα τῆς ἐξορίας, τή γλώσσα μας, πού ὅμως πρέπει νά τή μιλήσει γιατί δέν ἔχει ἄλλη ἐκλογή, γιατί ἡ ἐπαφή μέ τήν ἄλλη εἶναι ἀνέφικτη. (Ἀπό κάποιο σημεῖο κι ὕστερα ὁ Κένταυρος νοεῖται διχασμένος). Γιατί δέν μπορεῖ νά ἀρθρωθεῖ ἡ παλιά γλώσσα; γιατί δέν ὑπάρχει στό ἐπίπεδο τῆς ἄρθρωσης. Στά Κολχικά τό χρυσόμαλλο δέρας *εἶναι* τό χρυσόμαλλο δέρας, *εἶναι* τό σῶμα τοῦ θείου, *εἶναι* τό σῶμα τῆς Μήδειας πού δίνεται στόν Ἰάσονα πού τό ποθεῖ (ἡ Μήδεια εἶναι (ὀντολογικά, κοινωνικά) ὁ ἐράσμιος ἐπισκέπτης + ἡ ὑπηρέτρια τοῦ «θεωρήματος» ἤ ἡ ὑπηρέτρια μετά τήν ἐπαφή — ἐξάγνισή της).

Στά Κορινθιακά ὅμως τό χρυσόμαλλο δέρας εἶναι ἕνα οἰκόσημο. Ἕνας θυρεός. Σημαίνει. Καί ὁ Ἰάσονας ποθεῖ τή Μήδεια — δέρας ἐνῶ τελικά τά καρποῦται σάν οἰκόσημα· καί παίζει μέ τή φωτιά. (Ὁ Γκριγιέ θά ἄχε πολλά νά πεῖ στόν Ἰάσονα).

Σημειολογώντας τά ἀντικείμενα τοῦ πόθου, μιλώντας γι' αὐτά, ἤδη ὄχι μόνο ἔχει ὑποκαταστήσει τά ἀντικείμενα μέ τήν ὁμιλία γι' αὐτά ἀλλά ἔχει τεθεῖ καί σέ λειτουργία μιά ἀτέρμονη διαδικασία διαρκοῦς ἀπομάκρυνσης ἀπό τά ἀντικείμενα, ἀπαιτούμενη γιά νά συντηρεῖται ὁ πόθος καί τελικά ἡ ὁμιλία γιά τό ἀντικείμενο εἶναι ἤδη ἕνα νέο ἀντικείμενο πού μέ τή σειρά του γιά νά ποθηθεῖ γίνεται ἀντικείμενο νέας ὁμιλίας = νέου ἀντικειμένου. Τό πρόβλημα ἑπομένως τῆς κατοπινῆς γλώσσας εἶναι ὑποκατάσταση τῆς ἀπόλαυσης (πού πρέπει νά εἶναι ὁ στόχος) ἀπό τόν πόθο.

Καί καλά ἡ ἐργατική ὑπόσχεση τῆς ἀναλαμβανόμενης εἰς οὐρανούς ὑπηρέτριας (στή Μήδεια οὔτε κάν, καταλήγουμε σέ μιά αὐτάρκεια τῆς φωτιᾶς χωρίς προοπτικές). Ἐπί τοῦ προκειμένου τί γίνεται;

Ἄν μή τί ἄλλο, ὁπωσδήποτε πρέπει νά ἀπολαύσουμε τό λόγο μας. Ἐδῶ κάπου εἶναι ἡ τρέχουσα οὐσία καί ὀφειλή.

Ὁ ἔρωτας — ποίηση πρέπει νά γίνει. Ἔτσι ὁ λόγος μπορεῖ νά ὑλοποιηθεῖ, νά γίνει χειροπιαστός, χρήσιμος, νά ἱκανοποιήσει, νά ἐξανθρωπίσει. Ἀλλά ἀπαιτεῖται ἐνεργητική συμμετοχή. Ἡ εὐθύνη τῆς ἀπόλαυσης εἶναι μισή τοῦ Πάζο μισή δική μας. Νά κάτι πού θά ἔπρεπε ν' ἀπασχολεῖ σοβαρότερα τόν ἐνεργό θεατή τοῦ cinema. Ἡ ταινία γενικῶς δέν ἱκανοποίησε. Γιατί ὅμως;

Ὑποτίθεται ὅτι στό «θεώρημα» φέρθηκε πιό ἔξυπνα. Σημειολογήθηκε τό ἀντικείμενο τοῦ πόθου σέ μικρή κλίμακα (ἐπισκέπτης) καί κυρίως ἐλέγχθηκε ἄφθονα ἡ διαδικασία τῆς ἀποσυνθετικῆς ἐπίδρασής του στήν οἰκογένεια. Μά δέν πρόκειται γιά φιλοσοφία, ἀλλά γιά ποίηση. Ὅταν ἡ γλώσσα δέ γράφει τό φιλοσοφικό εἰδέναι, ἀναζήτησε τό ποιητικό τοῦ ἰσοδύναμου. Γιατί ἡ μή ἱκανοποίηση;

Φέρνω στό νοῦ μου τήν ἐκτέλεση τῶν παιδιῶν ἀπό τή Μήδεια. Γιά ἕνα διάστημα πλάνων ἐκείνη τήν ὥρα ἔχουμε νά κάνουμε μέ τόν ἔφηβο ὑπηρέτη σύντροφο τῶν παιδιῶν πού σέ κάποιο ἄλλο δωμάτιο παίζει μουσική μοναχός του, σταματᾶ, νυστάζει, σβήνει τή φωτιά, ρεμβάζει. Θά ἦταν ἀπώλεια ἐπαφῆς νά τά δῶ σάν ἐλλείψεις γιά ἀτμόσφαιρα ἤ σάν καλλιγραφική προσωποποίηση ἑνός διακοσμητικοῦ Μορφέα ἤ Ὕπνου ἤ Θανάτου γιά δραματική διευκόλυνση. Ἴσα, ἴσα, σέ πεῖσμα τοῦ μή ἐγγράψιμου θέλησα νά ἦταν ἕνα καίριο εἴδωμα αὐτοῦ καθ' ἑαυτοῦ τοῦ ποθούμενου σώματος τοῦ ἱεροῦ. Ἦταν πλάνα ἀκριβῶς ἀντιμέτωπα μέ τό ζητούμενο πού ἐκτός κάδρου στό ἄλλο δωμάτιο ὑπέβαλε τούς νόμους του.

Νά λοιπόν ἕνα ἀκόμα σχῆμα: «θεώρημα — Μήδεια». Ἀδιάφορο. Οὐσιαστικά δέ μοῦ χρειάζεται. Θά μποροῦσα νά ἔβρισκα ἄλλο. Σχήματα δραματικά ποιητικῆ ἀδεία μᾶλλον παρά ἐκ δομημένου λόγου. Ἡ παραπάνω σκηνή ὅμως εἰδώθηκε (καθώς καί ἄλλες) σά βεβαιότητα — ἀπόλαυση. Ἡ ἔλλειψη σεβασμοῦ εἶναι παράγων ἀπόλαυσης. Ἡ ἀπόλαυση εἶναι μάχη πού κερδίζεται στά «σημεῖα» (ἀθλητικά). Δῶστε λοιπόν μάχη. Καί μή ἐπαναπαύεσθε στό φιλμουργό, στήν ταινία σά δεδομένη ἤ καί στόν ὁποιοδήποτε λόγο γιά τήν ταινία.

Χάρης ΚΑΛΟΓΕΡΟΠΟΥΛΟΣ

Γερτρούδη

τοῦ Κάρλ Ντράγιερ

Ἡ φλόγα τοῦ ἔρωτα πόσο θά κρατοῦσε στή γυναίκα
ἄν δέν τήν ἄναβαν συχνά τό μάτι ἤ τό ἄγγιγμα (...)
γιατί ἡ φλόγα τοῦ ἔρωτα ἐκπληρώνεται IN UN PUNTO
(DANTE)

(καί PUNTO σημαίνει: βελονιά, ραφή, στίγμα, στιγμή, θέση, τόπο, σημεῖο, τελεία)

Ταινία ὑπέρμετρα *αὐστηρή*, ἡ Γερτρούδη δέ μᾶς *χαρίζεται* εὔκολα. Ἡ Γερτρούδη ἀρνεῖται νά θρέψει τό φανταστικό μου: κάθε τί βρίσκεται *ἐκεῖ*, μέσα στήν εἰκόνα κι ὅ,τι βλέπεις βλέπεις. Ἄν τό ἀπ-όν εἶναι τό πεδίο τοῦ φανταστικοῦ, κι ἄν ἡ ὅποια *ἀνταλλαγή*, μέσω τῆς ὁποίας· ἐμφανίζεται τό σημεῖο *μου* — ἄν σημεῖο εἶναι αὐτό πού ἀναπαριστᾶ κάτι *γιά μένα* –, γίνεται ἀνάμεσα στό ἀπ-όν καί στό παρόν τοῦ φιλμικοῦ χώρου, τότε ἡ Γερτρούδη εἶναι ἕνα ἀπέραντο παρ-όν. Ἄν ἐγώ, ὁ θεατής, δέν υἱοθετῶ ποτέ ἕνα φίλμ παρά μόνον ἀφοῦ τό καθυποτάξω στήν ἀναπαράσταση μιᾶς φαντασίωσης, τότε ἡ Γερτρούδη θά παραμένει πάντα ἀναφομοίωτη. Ἄν ἡ ρητορική τοῦ CHAMP CONTRE CHAMP εἶναι ὁ μόνος τρόπος πού μοῦ ἐξασφαλίζει ἕνα μίνιμουμ συμμετοχῆς, μέ τό νά ράβω καί νά ξηλώνω, τότε ἡ Γερτρούδη μέ σνομπάρει: ἀποστρέφεται ὄχι μόνον τά βλέμματα τῶν ἐραστῶν της, ἀλλά κυρίως, τό δικό μου. Τά βλέμματα ἐξακοντίζονται σέ διαφορετικές κάθε φορά κατευθύνσεις ἐκτός πεδίου κι ἐγώ θά πρέπει νά βρίσκομαι ἀνά πᾶσα στιγμή σέ ἐπιφυλακή γιά νά τά γραπώνω. Ἀλλά οἱ εὐθεῖες τῶν βλεμμάτων μας εἶναι ἀσύμβατες.
Ἐξ οὗ καί ἡ δυσφορία μου.

Ταινία σαφῶς μή ἀπολαυστική (ἄν ἡ ἀπόλαυση δέν εἶναι παρά αὐτή ἡ ἴδια *ἡ κατάφαση* στό φανταστικό μου), ἡ Γερτρούδη ἀνοίγει ὡστόσο μιάν ἄλλη σκηνή(1) ὅπου πλέον ἐν - τυπώνονται (προφιλμικές) *πραγματικότητες*, οἱ ὁποῖες μέ κανένα τρόπο δέ διεκδικοῦν κάποια ἄλλοθι ἀναπαραστατικοῦ χαρακτήρα (ἄρα δέ μέ περιλαμβάνουν σά θεατή στό ἐσωτερικό τους), σκηνή πού οἰκοδομεῖται ἀπό μιά σειρά ταμπλώ βιβάν,(2), ἕνα σύνθετο δίκτυο ἀπό σημαίνοντα τά ὁποῖα θά πρέπει νά συλλαμβάνονται καί νά διαβάζονται *σάν τέτοια*. Αὐτή ἡ

1) Στή σεκάνς τῆς δεξίωσης γιά τόν ποιητή αὐτό γίνεται *στήν κυριολεξία:* ἡ δίφυλλη πόρτα τοῦ σαλονιοῦ ἀνοίγει, γιά πρώτη καί τελευταία φορά, γιά νά μᾶς ἀποκαλύψει τήν τρίτη διάσταση, *τό βάθος*. Σ' αὐτόν τόν μοναδικό τοῦ φίλμ ἀναπαραστατικό χῶρο, μπαίνει τό πιάνο — αὐτό πού μέχρι τότε ἦταν τό ἀπ-όν τῆς μυθοπλασίας, αὐτό πού εἶχε ἀπωθηθεῖ ἔξω ἀπό τό φίλμ στόν καλά προφυλαγμένο χῶρο τοῦ φανταστικοῦ τῆς Γερτρούδης, αὐτό πού εἶχε κρατηθεῖ μυστικό σάν τό μοναδικό σημεῖο διυποκειμενικῆς της ἀναφορᾶς, τό ἐξωφιλμικό της παρελθόν, τό ἴδιο τό σημαινόμενο: εἶναι ἡ ρωτα νά κυριαρχεῖ πάνω στό σημαῖνον: ἡ Γερτρούδη δέν ἀντέχει σ' αὐτήν τήν ἀποκάλυψη καί λιποθυμᾷ. Μήπως ἡ λιποθυμία

δέν εἶναι ὁ τρόπος ν' ἀποφύγεις αὐτό πού σέ ἐνοχλεῖ; Λιποθυμῶ χάνω τίς αἰσθήσεις μου, δηλαδή ἀρνοῦμαι *νά μέ δῶ μέ τά μάτια ἑνός ἄλλου.*

2) Δέν πρόκειται τόσο γιά τά συνηθισμένα στατικά πλάνα — σεκάνς, πλάνα πού ἔτσι κι ἀλλιῶς συναντῶνται μέ τόν ἕνα ἤ τόν ἄλλο τρόπο σ' ὅλες σχεδόν τίς κινηματογραφικές πρακτικές, ὅσο γιά μιά ἐντελῶς ἰδιότυπη *μετωπική* ἀντίληψη ὄχι τοῦ χώρου, ἀλλά τοῦ *λόγου:* ἡ μονότονη ἐκφορά τῆς λέξης, τά πρόσωπα πού ἀκινητοῦν γιά νά μιλήσουν τό ἕνα στό ἄλλο χωρίς οὐδέποτε νά κοιτάζονται μεταξύ τους, *οἱ σιωπηλές* ἀνακατατάξεις τους μέσα στό κάδρο — κατά τή διάρκεια τῶν ὁποίων φαίνονται ἀπορροφημένα στήν ἰδέα τῆς ἀνασύνθεσής του — ἀναζητώντας μιά καινούργια *σταθερή* σκηνή γιά νά ἀποδώσουν τό ὑπόλοιπο τοῦ διαλόγου, ὅλα αὐτά, κάνουν τή λαλιά νά παράγεται σάν *ἐπιφάνεια.*

καινούργια «κειμενική ἐπιφάνεια» καταδηλώνει ἔντονα τήν εἰκονιστική της καταγωγή ἀναπαριστώντας, μέσα στό ἴδιο τό ἐπιπεδωμένο κάδρο, μιάν ἀναπαράσταση βάθους — γεγονός πού πετυχαίνεται μέ τούς καθρέφτες, τίς ταπισσερί, τούς πίνακες, ἀντικείμενα δηλαδή πού ἀναδιπλασιάζουν τίς γραμμές τοῦ κάδρου — παράγοντας ἔτσι ἕνα δεύτερο νόημα ἀνομοιογενές καί ἀνισόμορφο στό βαθμό πού κάθε *ζωντανός* πίνακας εἶναι μιά ὕλη πού κινεῖται.

Ἔτσι τελικά ἡ Γερτρούδη γίνεται *ἕνα θέατρο σκιῶν.* Πράγμα πού σημαίνει: 1) *ἕνα θέατρο* (μιά *σκηνή* ὅπου μέσα της — καί μόνον ἐκεῖ — κυκλοφοροῦν τά σώματα, οἱ κινήσεις, οἱ διάλογοι). 2. ἕνα *θέατρο σκιῶν* (μέ τήν τρέχουσα ἔννοια: μιά *ὀθόνη*).
3) ἕνα *θέατρο σκιῶν καί φωτός* (φυσικά δέν πρόκειται γιά κάποιες διαβαθμίσεις στή φωτοσκίαση, ἀλλά γιά τήν ἐπιστράτευση τῶν ὑλικῶν φωτεινο/σκοτεινό, προκειμένου νά ἐγγραφοῦν μέσα στήν εἰκόνα μιά σειρά πολύπλοκες αἰσθητικές, ἀπ' ὅπου θά ξεπηδήσει ὕστερα μιά σημειωτική πού θά βασίζεται ἀκριβῶς στήν πρακτική τῆς ἑτερογένειάς τους).

Ρούμπυ ΘΕΟΦΑΝΟΠΟΥΛΟΥ

Ἡ σιωπή τῆς θάλασσας

γιά τήν ἡλικία τῆς θάλασσας

τοῦ Τάκη Παπαγιαννίδη

Η ΗΛΙΚΙΑ
ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ (100΄)

Σκηνοθεσία: Τ. Παπαγιαννίδης, φωτογραφία: Ν. Πετανίδης, μοντάζ: Γ. Τριανταφύλλου, ἠχοληψία: Ν. Ἀχλάδης, μιξάζ: Θ. Ἀρβανίτης, μουσική: Χρ. Χάλαρης, παραγωγή: Κ. Καζάκος.

Κάθε ἀπόπειρα κριτικοῦ λόγου πάνω στό φίλμ ὁρίζεται (καί περιορίζεται) διπλά, σέ ἀναφορά: 1. μέ τό φίλμ τοῦ Δ. Γρηγοράτου: *Παράσταση γιά ἕνα ρόλο* καί 2. μέ τή διεξοδική ἀνάλυση τοῦ τελευταίου στό πρῶτο τεῦχος τῆς «Ὀθόνης». Γι' αὐτό καί τό παρακάτω κείμενο συρρικνώνεται στή μορφή ἑνός σημειώματος.

Ἡ ἀνάγνωση τῆς ταινίας σέ σχέση μέ τήν *Παράσταση* ὁδηγεῖ στή διαπίστωση πολλῶν κοινῶν, «ἡμαρτημένων» τόπων, γνώριμων ἤδη ἀπό μιά ὁλόκληρη σειρά φίλμ πάνω στήν πρόσφατη ἱστορία μας (π.χ. Μαρτυρίες, Νέος Παρθενώνας, Χάππυ Νταίυ, Κελλί Ο, Μάης τοῦ 36), πού φτάνει νά χαρακτηρίσει ὡς σχεδόν ἐνδημική τή νόσηση τῆς ἱστορίας ἀπό τούς νέους κινηματογραφιστές μας. Ἀλλά γιά τά κοινά συμπτώματα αὐτῆς τῆς «παιδικῆς ἀρρώστιας» τοῦ Νεαροῦ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου παραπέμπουμε στήν κριτική τοῦ πρώτου τεύχους τῆς ταινίας τοῦ Γρηγοράτου. Θά σταθοῦμε λίγο στίς διαφορές.

1. ΠΡΙΝ (Η ΜΕΤΑ) ΤΟ ΦΙΛΜ: Ἡ πρώτη διαφορά ἐντοπίζεται ἤδη στό πεδίο τῶν προθέσεων. Ὁ Τ. Παπαγιαννίδης δέν προτίθεται νά ἀναλύσει τή σύγχρονη ἑλληνική ἱστορία (ἀντίθετα μέ τό φίλμ τοῦ Γρηγοράτου, ὅπου οἱ διάφοροι «κινητισμοί» (Guillaume) τῶν «γενικῶν» πρός τά «εἰδικά», οἱ «ἀλληλεπιδράσεις» καί οἱ «ὁλότητες» μπαίνουν στήν προκρούστεια κλίνη μιᾶς ἰδεολογικῆς «τακτοποίησης»). Ὁ σκηνοθέτης τῆς «ἡλικίας τῆς θάλασσας» ἀρκεῖται στό νά δείξει «πῶς διαμορφώνεται μιά κοινωνική συνείδηση πού μεταβιβάζεται ἀπό γενιά σέ γενιά»(1). Μ' αὐτήν τήν πολύ ἀμφίβολη φράση γιά ἕνα τόσο πολύπλοκο ἰδεολογικό προϊόν, ὅπως εἶναι ἕνα φίλμ, ὁ σκηνοθέτης προσπαθεῖ νά συγκαλύψει θεωρητικά τήν ἀπώθηση τῆς ἱστορίας πού διατρέχει τό φίλμ, ἀποσιωπώντας (ἤ ἀδυνατώντας νά καταλάβει), τήν περιπέτεια τῆς ἰδεολογίας τῆς κυρίαρχης τάξης μέσα στίς εἰκόνες καί τούς ἤχους τοῦ φιλμικοῦ του ὑλικοῦ.

1) συνέντευξη τοῦ σκηνοθέτη στόν «Ὀδηγητή», 10-11-78

2.ΚΑΠΟΙΕΣ ΕΚΟΝΕΣ... : Δυό λογιῶν εἶναι οἱ εἰκόνες τοῦ φίλμ· ἀπό τό ἕνα μέρος μιά σειρά ντοκουμέντων ἀπό τό '17 μέχρι σήμερα καί ἀπό τό ἄλλο μιά σειρά σκηνοθετημένων χώρων, κενῶν ἀπό ἀνθρώπους, τῶν ὁποίων ἀκοῦμε μόνο τή φωνή, ἤ μ' ἄλλα λόγια μιά σειρά ἀπό εἰκόνες «ἀληθινές», οὐδέτερες καί ἀπαραβίαστες, ἱερές καί ταυτόσημες μέ *τήν* Ἱστορία καί μιά σειρά ἀπό εἰκόνες ἀνώδυνες, στερημένες νοήματος,

ἀνιστορικές, καθημερινές: εἰκόνες λειψές πού ἐγκαλοῦν τούς ἤχους τῆς πλήρωσής τους.

3. ...ΚΑΙ ΚΑΠΟΙΟΙ ΗΧΟΙ: Ὁ ἦχος τῆς ταινίας ἔχει μιά περίεργη σχέση μέ τό ντοκυμανταίρ καί τή μυθοπλασία, ὄντας καί τά δυό μαζί. Ἀπό τή μιά οἱ ἦχοι ἀποτελοῦν «διατυπώματα» ἁπλῶν, λαϊκῶν ἀνθρώπων πού ἔζησαν τήν ἱστορική περίοδο πού ἀφηγεῖται τό φίλμ καί ἀπό τήν ἄλλη αὐτοί οἱ ἦχοι α) συναρμόζονται στή μορφή μιᾶς μυθοπλασίας, μιᾶς περιπέτειας μιᾶς «ἐνδεικτικῆς» ἑλληνικῆς οἰκογένειας, μέ ὅλα τά συνακόλουθα μιᾶς τέτοιας δραματοποίησης, μέχρι λ.χ. τήν ἀφελή συμβολοποίηση (τό ὄνομα τῆς κόρης, ἄς ποῦμε, πού συχνά ἀκούγεται σάν ἐπίκληση, εἶναι Ἐλευθερία), β) γράφονται στό φίλμ μέσω τῆς στοματικῆς ἐκφορᾶς τους ἀπό μιά πλειάδα ἠθοποιῶν, μέ ἀποτέλεσμα μιά παραπέρα δραματοποίηση (ὁ θεατρικός, σχεδόν σηριαλ - ἴζων τρόπος ὑλοποίησης αὐτῶν τῶν — μέ ἀρκετό ἐνδιαφέρον — κειμένων τά ἀποδυναμώνει ἤ τά ἐπικαλύπτει τελείως).

4. ΕΙΚΟΝΕΣ ΚΑΙ ΗΧΟΙ (ΜΕΡΙΚΑ ΖΩΤΙΚΑ ΨΕΜΑΤΑ): Ἡ σχέση τῶν δύο μείζονων συνταγμάτων εἶναι πάντοτε συμπληρωματική: οἱ εἰκόνες — ντοκουμέντα, χωρίς νά ταυτίζονται χρονικά μέ τούς ἤχους, πηγαίνουν λίγο μπρός ἤ λίγο πίσω ἀπό τή μυθοπλασία, τήν ὁποία ἐπιβεβαιώνουν (μέ τό κῦρος καί τήν ἀλήθεια πού κουβαλοῦν), βουλώνουν τίς τρύπες της. Καμμιά σύγκρουση μέ τό κείμενο, καμμιά ἀμφισβήτηση τοῦ φιλμικοῦ ὑλικοῦ· ὅλα βρίσκονται ἐκεῖ, χωρίς συγκρούσεις, χωρίς χάσματα· μιά γραμμική ἀνάπτυξη, πού κουβαλάει μιά ἠρεμία ἀπαραίτητη γιά τήν ὑλοποίηση ἑνός κλίματος ἰδεολογικοῦ νεκροταφείου, κατάλληλου σκηνικοῦ γιά τήν ἀνάπτυξη τοῦ ἑνός καί ἀδιαίρετου λόγου πάνω στήν Ἱστορία.

Ὅμοια καί ἡ μουσική — ἐνδιαφέρουσα καθεαυτή — μπαίνει στό

περιθώριο, κρατάει γιά τόν ἑαυτό της ἕνα ρόλο συνοδευτικό, ἕνα ρόλο ὑπογράμμισης τοῦ ὑπόλοιπου σώματος τῆς ταινίας, χωρίς καθόλου νά ἐπιδιώκει μιά παραγωγική σύγκρουση μ' αὐτό (περίπτωση Χάππυ Νταίυ).

Οἱ εἰκόνες τοῦ ντοκουμέντου εἶναι ἀθῶες, γι' αὐτό «ἀληθινές»: γνώριμη ἰδεολογική πρακτική πού ἀποκρύβει τό συγκεκριμένο χαρακτῆρα αὐτῶν (ἤ ὅποιων ἄλλων) εἰκόνων, πού ἀποκρύβει τήν ὑλικότητά τους, τήν παραγωγή τους, τή θέση τους στό φιλμικό κείμενο, τόν ἰδεολογικό τους ἐπικαθορισμό. Ὁπλισμένες μ' αὐτήν τήν ἀθωότητα ἔρχονται νά καταλάβουν τό ἀντικείμενο (τήν Ἱστορία), νά βάλουν τήν ὕπαρξή τους στή θέση τῆς τελευταίας, ἀφήνοντάς την στό περιθώριο. Οἱ εἰκόνες τῆς ἱστορίας πλασσάρονται ὡς ἡ ἴδια ἡ Ἱστορία, παραδιδόμενες ὁλοκληρωτικά στήν «τυφλότητα τοῦ ματιοῦ πού βλέπει»(2) («ὑστερικός εἶναι αὐτός πού παίρνει τό κείμενο *τοῖς μετρητοῖς*»)(3).

Οἱ εἰκόνες τῶν κενῶν χώρων, ἀπό τό ἄλλο μέρος, ἀδυνατοῦν, ὅπως καί τό φίλμ στό σύνολό του, νά παραγάγουν σημασίες, μένουν ἀπελπιστικά ἄδειες, κενές ἀπό νόημα ὅπως καί ἀπό πρόσωπα, ἕνα κενό πού καλεῖ τό ὑποκείμενο τῆς θέασης νά τό ἐπιπλώσει, ἕνας γνώριμος χῶρος, ὁ χῶρος τοῦ φαντάσματος («Τό φάντασμα εἶναι ἕνα φανταστικό σενάριο, ὅπου τό ὑποκείμενο εἶναι παρόν καί παριστάνει τήν ἐκπλήρωση ἑνός πόθου, μιᾶς ἐπιθυμίας»(4)).

5. Η ΥΜΝΟΓΡΑΦΙΑ (ΚΥΜΑΤΑ ΘΑΛΑΣΣΗΣ):Μιά ταινία πάνω στή δοξασία τοῦ πραγματικοῦ καί πάνω σ' ἕνα δοξαστικό τοῦ λαϊκοῦ κινήματος, ἕνα συναξάρι καί ἕνα ρέκβιεμ, μιά ἐπιμνημόσυνη δέηση γιά ἕνα πτῶμα. Ἕνα πτῶμα πού ἐξέβρασε ἡ (πανταχοῦ παρούσα στό φίλμ) θάλασσα: τό πτῶμα τῆς Ἱστορίας(5).

Ἀλέξανδρος ΜΟΥΜΤΖΗΣ

2) S. Freud, Studies on Hystery· Standard Edition, v. II, p. 117.

3) Ρ. Μπάρτ, Ἡ ἀπόλαυση τοῦ κειμένου ἐκδ. Ράππα

4) Laplanche et Pontalis, Dictionnaire de Psychanalyse· ed P.U.F.

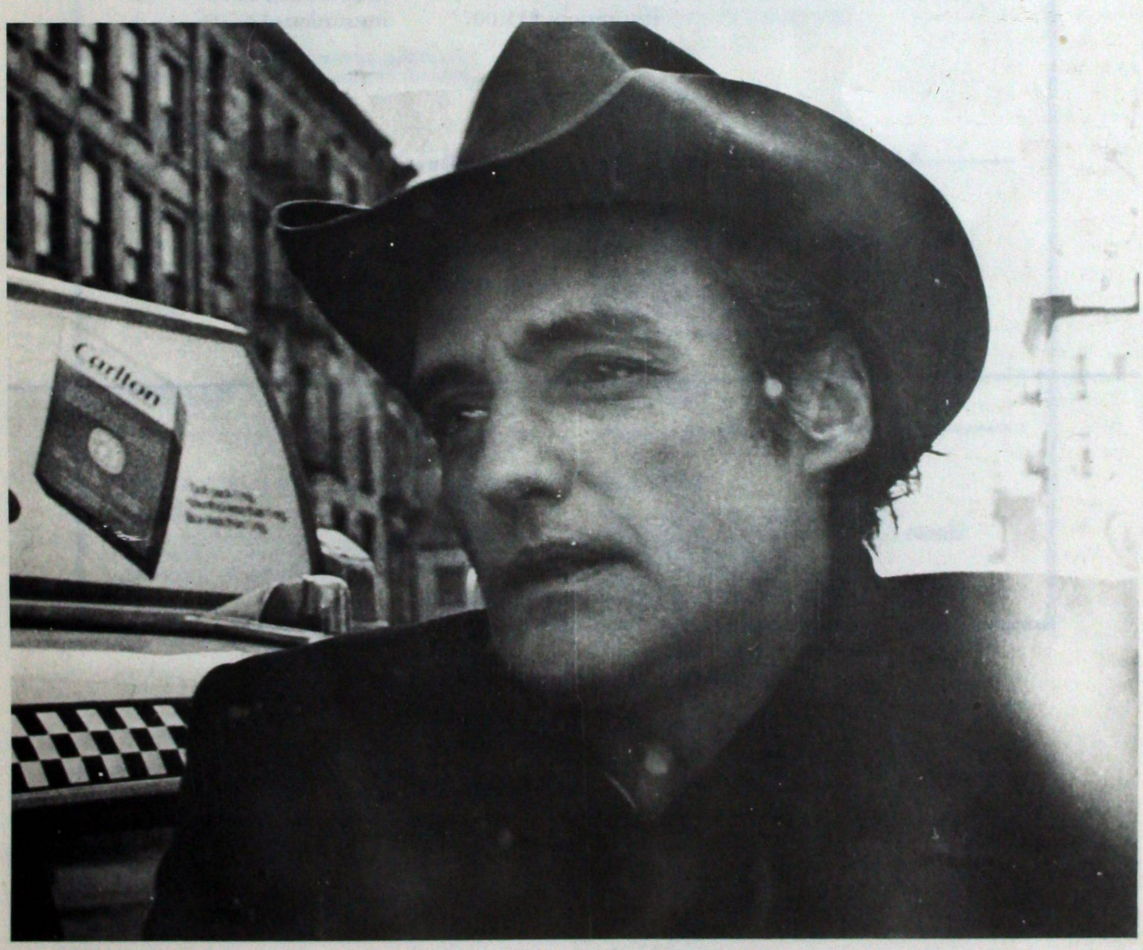
5) Γιά μιά ἀνάλυση τῶν σχέσεων κινηματογράφου—ἱστορίας ὁ Ἕλληνας ἀναγνώστης μπορεῖ νά συμβουλευτεῖ τά παρακάτω κείμενα (στά ὁποῖα βέβαια δέν στηρίζεται αὐτό τό κείμενο, ἀφοῦ ἄλλος εἶναι ὁ χῶρος τῶν προθέσεών του):
1. Μ. Κούκιου: Κινηματογράφος/Ἱστορία (ἀναζητώντας μιά διαφορετική σχέση). Σύγχρονος Κινηματογράφος '77, No 15-16.
2. J. Baudrillard: Ἡ ἱστορία σενάριο ρετρό Σύγχρονος Κινηματογράφος '78, No 19.
3. Χρ. Βακαλόπουλου: Κινηματογράφος / Ἱστορία (ἀναπαράσταση καί περίσσεια τῆς μυθοπλασίας) Σύγχρονος Κινηματογράφος '78 No 19,
καί κύρια τό πρῶτο ἀπ' αὐτά.

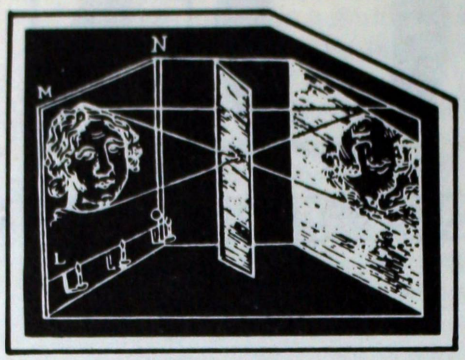
ΟΘΟΝΗ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΘΕΩΡΙΑΣ/ΚΡΙΤΙΚΗΣ/ΠΑΡΕΜΒΑΣΗΣ

ΤΕΥΧΟΣ 1 ΔΡΧ. 60 ΑΝΟΙΞΗ 1979

Πασκάλ Μπονιτσέρ
Βίμ Βέντερς
Νέος Ἑλληνικός Κινηματογράφος
Κριτικές
Κινηματογραφική Βιβλιογραφία





camera obscura

A Journal of Feminism and Film Theory / 2

One year or three issues, published at P.O. Box 4517, Berkeley, Ca. 94704.

Single copies $2.50	US and Canada individuals $7.50 institutions $15.00	Outside US individuals $10.50 institutions $21.00

A limited number of Camera Obscura / 1 are still available.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ

σειρα ΟΘΟΝΗ

Roland Barthes: Μαθημα

Roland Barthes: Στοιχεια Σημειολογιας

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ **Ν. ΑΥΓΕΛΗΣ**

DESCARTES

Κανόνες γιά τήν καθοδήγηση τοῦ πνεύματος

Β΄ ἔκδοση, 176 σελίδες.
Μέ τό λατινικό κείμενο
Μετάφραση–Σχόλια: **Γιώργου Δαρδιώτη**
Πρόλογος–Εἰσαγωγή: **Νικολάου Αὐγελῆ**

LEIBNIZ

Μεταφυσική Πραγματεία

188 σελίδες
Μέ τό γαλλικό κείμενο
Εἰσαγωγή–Μετάφραση–Σχόλια: **Παύλου Καϊμάκη**

CARNAP

Φιλοσοφία καί Λογική Σύνταξη

136 σελίδες
Μέ τό ἀγγλικό κείμενο
Μετάφραση: **Ἰωάννας Γόρδου**
Εἰσαγωγή: **Νικολάου Αὐγελῆ**

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΟΥΡΕΛΟΣ

Θεμελιώδεις ἔννοιες τῆς σύγχρονης φιλοσοφίας καί ἐπιστημολογίας

168 σελίδες

SCHLICK

Εἰσαγωγή στή φιλοσοφική σκέψη

264 σελίδες
Μέ τό ἀγγλικό κείμενο
Μετάφραση: **Ἰωάννας Γόρδου**
Εἰσαγωγή: **Νικολάου Αὐγελῆ.**

ΠΛΑΤΩΝ

Φίληβος

Ἡ μεταφυσική τοῦ μείγματος τῆς Ἥβης - Ἡδονῆς καί τοῦ Νοεῖν
Μέ τό ἀρχαῖο κείμενο
Εἰσαγωγή–Μετάφραση–Σχόλια:
Νικολάου – Ἰωάννου Σ. Μπούσουλα

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ

Γραφεία:
Αλ. Δελμούζου 7, τηλ. 265.985, Θεσσαλονίκη
Βιβλιοπωλεία:
Θεσσαλονίκη: «ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ»
Εγνατία 73, τηλ. 231.230
Αθήνα: «ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΕΓΝΑΤΙΑ», Μαυρομιχάλη 9

ΣΕΙΡΑ: *ΤΡΑΜ / ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ*
Διευθύνεται από τόν *Γιώργο Κάτο*

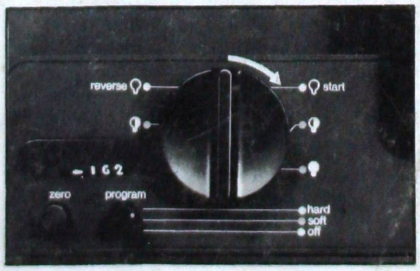
1. **Ανδρέας Εμπειρίκος**
Ο Δρόμος 30
2. **Κατ. Αγγελάκη-Ρούκ**
Τά Σκόρπια Χαρτιά τής Πηνελόπης 30
3. **Νάσος Θεοφίλου**
Ο Ερημόπολις *(β΄ έκδοση)* 50
4. **Τόμας Μάν**
Τόνιο Κρέγκερ *(β΄ έκδοση)* 60
5. **Αλουίσιους Μπέρτραντ**
Ο Γασπάρ τής Νυκτός 40
6. **Πάνος Θεοδωρίδης**
Προσπέκτους 40
7. **Γιάννης Υφαντής**
Μανθρασπέντα 40
8. **Γιάννης Πατίλης**
Υπέρ τών Καρπών 40
9. **Αντώνης Σουρούνης**
Οί Συμπαίχτες 80
10. **Κώστας Λαχάς**
Πεδίον Οσφρήσεως *(β΄ έκδοση)*
11. **Γιάννης Κοντός**
Τό Χρονόμετρο *(β΄ έκδοση)* 40
12. **Γιάννης Ρίτσος**
Τό Ρόπτρο 40
13. **Πάμπλο Νερούδα**
Ποιήματα 50
14. **Αλέξης Τραϊανός**
Τό Δεύτερο Μάτι τοῦ Κύκλωπα 50
15. **Παυλίνα Παμπούδη**
Αὐτός Εγώ 40
16. **Ξ. Α. Κοκόλης**
Μελέτες γιά Μεταφράσεις (Απολινέρ-Λόρκα-Μορεάς) 60
17. **Δημήτρης Καλοκύρης**
Τά Φανταστικά Φουγάρα 40
18. **Φίλιππος Δρακονταειδής**
Διηγήματα Ι 60
19. **Γιώργος Κάτος**
Η Βασιλεία τών Κατσαρίδων *(β΄ έκδοση)* 60
20. **Θανάσης Τζούλης**
Τό Απόγευμα τών Μύρων 40
21. **Γιάννης Κακουλίδης**
Μεσημβρινή Απόπειρα 40
22. **Αλέξης Ζήρας**
Ο Ύπνος τών Ερωτιδέων 30
23. **Γιώργος Χρονᾶς**
Βιβλίο 1, Οί Λάμπες *(β΄ έκδοση)* 80
24. **Βασίλης Στεριάδης**
Ο κ. Ίβο/Τό Ιδιωτικό Αεροπλάνο *(β΄ έκδοση)* 60
25. **Γιώργος Μανιώτης**
Ονειρώξεις 30
26. **Πέτρος Αμπατζόγλου**
Ισορροπία Τρόμου *(β΄ έκδοση)* 80
27. **Γιάννης Βατζιᾶς**
Η Φάλαινα *(β΄ έκδοση)* 80
28. **Τάσος Δενέγρης**
Τό Αἷμα τοῦ Λύκου 40
29. **Νίκος Λάζαρης**
Τό Δάσος τών Εκρήξεων 40
30. **Άντεια Φραντζῆ**
Η Περιπέτεια μιᾶς Περιγραφῆς 40
31. **Λεονίντ Ίλιτς Μπρέζνιεφ**
Η Μικρή Γῆ 40
32. **Δημήτρης Νόλλας**
Πολυξένη *(β΄ έκδοση)* 50
33. **Σωτήρης Κακίσης**
Τά Σύρματα 40
34. **Νάνος Βαλαωρίτης**
Ο Ήρωας τοῦ Τυχαίου
35. **Φράντς Κάφκα**
Γράμμα στόν Πατέρα *(β΄ έκδοση)* 50
36. **Τάκης Κανελλόπουλος**
Ρομαντικό Σημείωμα 40
37. **Χένρυ Μίλλερ**
Ο Καιρός τών Δολοφόνων 80
38. **Δημήτρης Ποταμίτης**
Τό Αρχαῖο Σαξόφωνο 40
39. **Θανάσης Νιάρχος**
Έρως Έρωτας 40
40. **Γιάννης Βαρβέρης**
Τό Ράμφος 40
41. **Αργύρης Χιόνης**
Τύποι Ήλων 50
42. **Μπίλη Βέμη**
Η Σκουριά τοῦ Μεγαλέξαντρου 40
43. **Μισέλ Φάις**
Παλαιοδημοτικά Πονήματα Σεμνά ὡς Απόβλητα 40
44. **Μυρτώ Αναγνωστοπούλου**
Πειρατικός Σταθμός 40
45. **Ανδρέας Στάικος**
Αἰσχροτάτη Εριέττα 40
46. **Τζόρτζ Όργουελ**
Η Φάρμα τών Ζώων 80
47. **Νίκος Καχτίτσης**
Τρωτό Σημεῖο 1949
48. **Βασίλης Παπαγεωργίου**
Ανθολογία Σουηδῶν Ποιητῶν 80
49. **Μῆτσος Εὐθυμιάδης**
Προστάτες
50. **Γιῶργος Μαρκόπουλος**
Οἱ Πυροτεχνουργοί
51. **Γιῶργος Χρονᾶς**
Τά Μαῦρα Τακούνια 60
52. **Ανέστης Εὐαγγέλου**
Απογύμνωση 40
53. **Νατάσα Χατζιδάκι**
Ακρυλικά *(β΄ έκδοση)* 40
54. **Μιχαήλ Μήτρας**
Φανταστική Νουβέλα *(β΄ έκδοση)*
55. **Μιχάλης Παπαμιχαήλ**
Ηλιόγραμμα 40
56. **Βασίλης Παπαγεωργίου**
Κρυπταισθησίες 40
57. **Μῆτσος Εὐθυμιάδης**
Ο Φώντας
58. **Κώστας Μαρουδῆς**
Ποίηση 1971 - 1972 40
59. **Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλος**
Οδοντόκρεμα μέ Χλωροφύλλη *(β΄ έκδοση)*
60. **Ανδρέας Αγγελάκης**
Οδός Θρασυβούλου
61. **Κώστας Κινδύνης**
Ιωάννης χωρίς Αποκάλυψη
62. **Σπύρος Τσακνιᾶς**
Ο Κύκλος
63. **Παυλίνα Παμπούδη**
Ποιήματα 1971-1974 *(β΄ έκδοση)*
64. **Η. Χ. Παπαδημητρακόπουλος**
Θερμά Θαλάσσια Λουτρά
65. **Γιῶργος Βέης**
Όλοι Κοιμοῦνται στό Καράβι
66. **Ιωάννα Φιλιππίδου**
Σταυρός διά Γραφῆς

BAUER® SOUND

Ήχος υψηλής πιστότητας

STEREO

Εικόνα αρίστης ποιότητας!



- Λαμπτήρας 150 W.
- Έξοδος 2X 20W.
- Σταμάτημα εἰκόνας (μέ παρεμβολή ἀντιθερμικοῦ φίλτρου).
- Ἠχητική ἐγγραφή ρυθμιζόμενη ἤ αὐτόματη, μέ ἐκλογή stereo, διφωνικῆς ἤ μονοφωνικῆς.
- Ρυθμιζόμενο ἤ αὐτόματο μιξάζ ἤχου.
- Μετρητής καρρέ digital.
- Φωτιζόμενη κονσόλα μέ συρόμενους διακόπτες.
- Προγραμματισμός ἐγγραφῆς.

ΚΑΙ ΠΑΝΤΑ ΣΤΗ ΔΙΑΘΕΣΗ ΣΑΣ ΤΑ ΜΟΝΤΕΛΛΑ T50, T500, T520, T60 stereosound ΤΗΣ ΣΕΙΡΑΣ HI FI ΚΑΙ ΤΑ T170, T180 ΜΕ ΤΗ ΓΝΩΣΤΗ ΑΡΙΣΤΗ ΠΟΙΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΗΧΗΤΙΚΩΝ ΠΡΟΒΟΛΕΩΝ BAUER.

BAUER εἶναι σῆμα κατατεθέν τοῦ οἴκου ROBERT BOSCH, G.M.B.H., Δυτικῆς Γερμανίας.

Στά καλά φωτογραφικά καταστήματα.

Γεν. Ἀντ/πεία Ἑλλάδος ΣΑΛΚΟΦΩΤ Α.Ε.

Ἀθῆναι, Σταδίου 43, Τηλ. 3217506. Θεσ/νίκη, Βενιζέλου 15, Τηλ. 237494.

GAMMA