

- * Το βιβλίο τούτου τού Peter Wollen κυκλοφόρησε για πρώτη φορά στα αγγλικά το 1969 με τον τίτλο «Signs and Meaning in the Cinema».
- * Η μετάφραση έγινε από το αγγλικό πρωτότυπο και το κείμενο είναι πλήρες και χωρίς συντομεύσεις.
- * Στο τέλος υπάρχουν ειδικές σημειώσεις τού μεταφραστή χρήσιμες στην διευκρίνιση όρολογικών ή πραγματολογικών ζητημάτων για τόν μη/ειδικό, ενώ οι ελάχιστες υποσημειώσεις τού συγγραφέα βρίσκονται κάτω άπ' τὸ κείμενο.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
 "ΚΑΛΘΟΣ"
 ΑΝΑΞΑΓΟΡΑ 1, ΑΘΗΝΑ
 Τηλ. : 546.241

PETER WOLLEN

**ΣΗΜΕΙΑ ΚΑΙ ΣΗΜΑΣΙΑ
 ΣΤΟΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟ**

Μετὰ φ ρ α σ η
 ΠΟΛΥΚ. ΠΟΥΚΑΡΠΟΥ



ΑΘΗΝΑ
 1973

2. Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ AUTEUR

Η *politique des auteurs* — ή θεωρία του auteur, όπως την ονομάζει ο Αντριου Σαρρίς — αναπτύχθηκε από μια ομάδα κριτικών, συνεργατών του περιοδικού «Κινηματογραφικά Τετράδια», που δεν προέρχονται από την ίδια σχολή. Οι κριτικοί αυτοί πίστευαν πώς το φαινόμενο του Αμερικάνικου κινηματογράφου άξιζε τον κόπο να μελετηθεί σε βάθος, πώς τ' άριστουργήματα δεν έγιναν από μια άφροδρεμα σκηνοθετών, την απαραίτητη ελιτίστικη ροδοζάχαρη της εμπορικής τάρτας, αλλά από μια δλόκληρη σειρά δημιουργών, που ή προσφορά τους δεν υπολογιζόταν μέχρι τότε με αποτέλεσμα να ξεχαστούν δλότελα. Οι ειδικές συνθήκες που επικρατούσαν στο Παρίσι την εποχή εκείνη βοήθησαν στην ανάπτυξη αυτής της πεποίθησης. Υπήρχε, πρώτα, τó γεγονός της απαγόρευσης των Αμερικάνικων ταινιών στη Γαλλία κατά τή διάρκεια της Γερμανικής Κατοχής και της κυβέρνησης του Βισσύ. Όταν, συνεπώς, οι Αμερικάνικες ταινίες εμφανίστηκαν ξανά στις Γαλλικές δθόγες μετά την Απελευθέρωση, δ κόσμος, κιούμενος κι απ' έναν συναισθηματισμό, έντυπωσιάστηκε δυνατά — πράγμα που δέ συνέβηκε στις Άγγλο-Σαξωνικές χώρες. Υπήρχε, μετά, μια εήμερουσα κίνηση των κινηματογραφικών λεσχών, που έν μέρει δφειλόταν στις στενές σχέσεις πουχε πάντοτε δ κινηματογράφος στη Γαλλία με τή διανόηση: ως μνή ξεχνάμε τις περιπτώσεις Ζάν Κοκτώ ή Αντρέ Μαλρώ. Στενά δεμένη με τήν κίνηση αυτή των λεσχών ήταν κι ή υπέροχη Παριζιάνικη cinémathèque, έργο του Άγρδ Λαγγκλουά, ενός μεγάλου auteur, όπως τόν περιγράφει δ Ζάν - Λυκ Γκοντάρ. Σκοπός της cinémathèque ήταν ή προβολή όσο τó δυνατό μεγαλύτερου ά-

ριθμού ταινιών, ή επαναθεώρηση των παραγωγών του παρελθόντος με σκοπό τή δημιουργία του απαραίτητου μορφωτικού υπόβαθρου πάνω στο έποιο θά μπορούσε να στηριχτεί ή κινηματογραφική παραγωγή του μέλλοντος. Η τακτική αυτή χάρισε στους Γάλλους cinéphiles μια άπαραμίλλη αντίληψη των ιστορικών διαστάσεων του Χόλλυγουντ και των σταδιοδρομιών ξεχωριστών σκηνοθετών.

Η θεωρία του auteur ξεπετάχτηκε μάλλον τυχαία: δέν πήρε τή μορφή ενός μανιφέστου ή μιας συλλογικής δήλωσης και δέν τήν έπεξεργάστηκε κανείς σε προγραμματικούς όρους. Άποτέλεσμα: μπορεί να έρμηνευτεί και να εφαρμοστεί σε χοντρές μάλλον γραμμές: διάφοροι κριτικοί ανάπτυξαν διαφορετικές, κατά κάποιο τρόπο, μεθόδους μέσα σ' ένα χαλαρό πλαίσιο μιας κοινής αντιμετώπισης της θεωρίας. Αυτό τó χαλαρό και τó συγκεχυμένο πούχει ή θεωρία έδωσε έδαφος σε τρομερές παρεξηγήσεις ειδικότερα ανάμεσα στους κριτικούς της Βρεταννίας και των Ένωμένων Πολιτειών. Η άγνοια ανακατεύτηκε με μια διάθεση έχθρότητας σε ξενοφερτες ιδέες και με μια τάση παρωδίας και γελοιοποίησης. Η θεωρία του auteur όμως έφερε πλούσιους καρπούς κι άνοιξε δρόμους άκόμα και στο πιδ άπρόσιτο έδαφος. Μια σφυγμομετρική ψηφοφορία, π.χ., που έγινε ανάμεσα στους Βρεταννούς κριτικούς επ' ευκαιρία μιας αναδρομής ταινιών του Ντόν Σήγκελ στο Νάσιοναλ Φιλμ Θήατερ, αποκάλυψε πώς ανάμεσα στους πιδ ξακουστούς Αμερικάνους σκηνοθέτες, μια ομάδα που τήν αποτελούν δ Μπάντ Μπόττιτσερ, δ Σάμ Φούλλερ κι δ Χάουαρντ Χάουκς έρχεται άμέσως μετά τους Φόρντ, Χίτσκοκ και Γουέλλες, που βρίσκονται στην κορφή, μπροστά όμως απ' τόν Μπίλλυ Βίλντερ, τόν Γιόζεφ φόν Στέρνμπεργκ και τόν Πρέστον Στάρτζες.

Φυσικά, μερικοί ξεχωριστοί σκηνοθέτες άναγνωρίζονται πάντοτε σαν κάτι τó έξαιρετικό: Τσάρλυ Τσάπλιν, Τζών Φόρντ, Όρσον Γουέλλες. Η θεωρία του auteur δέν αυτοπεριορίζεται διακηρύχγοντας πώς δ σκηνοθέτης είναι δ μόνος δημιουργός μιας ταινίας. Ψάχνει, λύνει, έρμηνεύει, αποκάλυπτει δημιουργούς εκεί που κανένας δέν τούς έδλεπε πριν.

Χρόνια δλόκληρα πρότυπο κινηματογραφικού δημιουργού υπήρξε ο Ευρωπαίος σκηνοθέτης· ένα πρόσωπο με πλατειές καλλιτεχνικές φιλοδοξίες και πλήρη έλεγχο πάνω στις ταινίες του. Αυτό το πρότυπο υφίσταται ακόμα· είναι η ειδωποιός διαφορά ανάμεσα στις ταινίες τέχνης και τις λαϊκές ταινίες. Σκηνοθέτες ποϋχαν αποκτήσει φήμη στην Ευρώπη, όταν πέρασαν τον Ατλαντικό ξεχάστηκαν, ξέπεσαν στην άγνωμμία. Ο Αμερικάνος Χίτσκοκ σε σύγκριση με τον Έγγλέσο Χίτσκοκ δέν είναι καθόλου δημοφιλής, ο Αμερικάνος Ρενουάρ με το Γάλλο Ρενουάρ, ο Αμερικάνος Φρίτς Λάνγκ με το Γερμανό Φρίτς Λάνγκ. Η θεωρία του auteur επαναξίωσε τη δεύτερη, Χολλυγουντιανή καρριέρα, αυτών κι άλλων Ευρωπαίων σκηνοθετών· χωρίς αυτή το έσωτερικό νόημα άριστουργημάτων όπως το «Scarlet Street» (έλληνικός τίτλος: «Η Σκύλλα») ή το «Vertigo» (έλληνικός τίτλος: «Δεσμώτης του Ίλιγγου») δέν θά αποκαλύπτονταν ποτέ. Η θεωρία του auteur, αντίθετα, υπήρξε επιφυλακτική όταν επιστρατευόταν ν' αναλύσει κάποιον Αμερικάνο σκηνοθέτη, του οποίου σωτηρία υπήρξε η έξορία στην Ευρώπη. Είναι δύσκολο σήμερα νά πούμε πώς ο Ζϋλ Ντασσέν έχει ξεπεράσει το «Brute Force» (έλληνικός τίτλος: «Ο δήμιος των κολασμένων»), ή πώς ο Ζόζεφ Λόουζυ δέν έχει κάνει ταινίες ανώτερες απ' το, ως πούμε, το «Plowler».

Με τον καιρό, έξ αίτίας της ρευστότητας της αρχικής θεωρίας, αναπτύχθηκαν δύο κύριες σχολές κριτικών: αυτών που επιμέγαν νά αποκαλύψουν έρευνώντας έναν πυρήνα σημασιών και θεαματικών μοτίβων, κι αυτών που έδιναν σημασία στο ύφος και τη mise en scene. Έδώ υπάρχει μία σημαντική διάκριση στην οποία θά επανέλθω αργότερα. Η δουλειά του auteur έχει μία διάσταση σημασιολογική, δέν είναι καθαρά μορφική· ή δουλειά του metteur en scene, αντίθετα, δέν πάει πάρα πέρα απ' την περιοχή της παράστασης, της μετάθεσης δηλαδή μέσα στο ειδικό σύμπλεγμα των κινηματογραφικών κωδίκων και καναλιών ένός προϋπάρχοντος κειμένου: σεναρίου, μυθιστορήματος ή θεατρικού έργου. Όπως θά δούμε, ή σημασία της ταινίας ένός auteur δομείται a po-

steriori· ή σημασία — σημασιολογική μάλλον παρά ύφολογική ή έκφραστική — μιας ταινίας ένός metteur en scene υπάρχει a priori. Σε συγκεκριμένες, βέβαια, περιπτώσεις, ή διάκριση αυτή δέν είναι πάντοτε καθαρή. Υπάρχει αντιδικία στο αν μερικοί σκηνοθέτες θάπρεπε νά θεωρηθούν auteurs ή metteurs en scene. Στις περιπτώσεις, π.χ., του Ράουλ Γουώλς και του Γουέλιαμ Γουάιλερ, για νά πάρουμε δυό τελείως διαφορετικούς σκηνοθέτες, ένώ μπορούμε νά κάνουμε διαισθητικές κατατάξεις, δέν έχουμε πειστικές αντικειμενικές αποδείξεις για το αν ανήκουν στην κατηγορία των auteurs. Υπάρχουν διαφωνίες ακόμα και για τον Ντόν Σήγκελ ή τον Τζώρτζ Κιούκορ. Έξ αίτίας, λοιπόν, της δυσκολίας που υπάρχει, από έλλειψη σταθερών κριτηρίων, σ' αυτές τις περιπτώσεις, ή θεωρία πολλές φορές αντί νά ρίξει φώς έρριξε σκοτάδι· μερικοί Γάλλοι κριτικοί μάλιστα προσπάθησαν νά τοποθετήσουν τον metteur en scene ψηλότερα απ' τον auteur. Η σύγχυση αυτή οδήγησε στην εμφάνιση του Μάκ-Μαχονισμού, που θεοποίησε τον Γουώλς, τον Λάνγκ, τον Λόουζυ και τον Πρέμινγκερ, γοητεύτηκε απ' τη βία, και μανιφεστάρθηκε τις άρχές του σ' ένα περίφημο κείμενο με τίτλο: «Ο Τσάρλτον Ηστον είναι ένα κινηματογραφικό άξίωμα». Έτσι άρχισε νά διαμορφώνεται αυτό που ο Αντρέ Μπαζέν ονόμασε «αισθητική θεοποίηση της προσωπικότητας», κι έλάσσονες σκηνοθέτες βραβεύτηκαν πριν καλά - καλά, στην άληθινή σημασία της λέξης, αναγνωριστούν κι έρμηνευτούν.

Κι όμως ή θεωρία του auteur επέζησε παρ' όλες τις παραποιητικές κριτικές ακρότητες που υιοθέτησε. Έπέζησε γιατί είναι απαραίτητη. Ο Τζέφφρυ Νόουελ - Σμιθ ανακεφαλαιώνοντας τη θεωρία, όπως εμφανίζεται σήμερα, λέει:

Ένα ούσιαστικό πόρισμα της θεωρίας, έτσι όπως διαμορφώθηκε, είναι ή ανακάλυψη πώς τα καθοριστικά χαρακτηριστικά της δουλειάς ένός auteur δέν είναι απαραίτητως εκείνα που φαίνονται χωρίς δυσκολία. Βάσει αυτού του πορίσματος σκοπός της κριτικής γίνεται ή αποκάλυψη, πίσω απ' τις φαινομενικά επιπόλαιες άγ-

τιθέσεις του θέματος και του χειρισμού, ενός σκληρού πυρήνα βασικών, και συχνά κρυφών, κεντρικών ιδεών. Το καλούπι που σχηματίζουν αυτές οι κεντρικές ιδέες ...είναι αυτό που δίνει στη δουλειά του auteur την ιδιαίτερή της δομή, καθορίζοντας την εσωτερικά και ξεχωρίζοντας συνάμα το ένα σώμα εργασίας απ' το άλλο.

Αυτή ακριβώς ή «δομική προσέγγιση», όπως την ονομάζει ο Νόουελ Σμιθ, είναι που κάνει τη θεωρία του auteur απαραίτητη στον κριτικό.

Η λυδία λίθος πάνω στην οποία μπορεί να δοκιμαστεί ή θεωρία του auteur είναι η περίπτωση του Χάουαρντ Χώκς. Γιατί του Χώκς κι όχι, ως πούμε, του Φράνκ Μπόρζατς ή του Κιγγκ Βιντόρ; Πρώτα, γιατί ο Χώκς είναι ένας σκηνοθέτης που έχει δουλέψει χρόνια δλόκληρα μέσα στο Χολλυγουντιανό σύστημα. Την πρώτη του ταινία, το «Δρόμο προς τη Δόξα», τη γύρισε στα 1926. Κι όμως, σ' όλο το μάκρος της πολύχρονης σταδιοδρομίας του βραβεύτηκε μονάχα μία φορά κι αυτή για την πολεμική του ταινία «ο Λοχίας Γκόρκ», που αν την εξετάσουμε σαθύτερα θα δούμε πως κατά περισσότερο τρόπο δεν περιέχει κανένα τυπικό γνώρισμα δημοι μ' εκείνα που συναντάμε στο κύριο corpus των ταινιών του Χώκς. Ο Χώκς, μετά, έχει δουλέψει πάνω σ' όλα σχεδόν τα είδη των ταινιών. Έχει γυρίσει ταινίες γουέστερν, «Ρίο Μπράβο», γκαγκστερικές, «ο Σημαδεμένος», πολεμικές, «Air Force» (έλληνικός τίτλος: «Αεροναυμαχία των Φιλιππίνων»), θρίλλερ, «Pic Sleep» (έλληνικός τίτλος: «Πάθος και αίμα»), ταινίες επιστημονικής φαντασίας, «Αγτικείμενο από έναν άλλο κόσμο», μουσικοχορευτικές, «Οι άντρες προτιμούν τις ξανθές», κωμικές, «Bringing up Baby» (έλληνικοί τίτλοι: «Ο υπέροχος κ. Μπέμπης», «Η γυναίκα κι η Λεοπάρδαλις»), έχει γυρίσει ακόμα κι ένα Βιβλικό έπος, τη «Γη των Φαραώ». Κι όμως, σ' όλες αυτές του τις ταινίες — εκτός ίσως απ' τη «Γη των Φαραώ», για την οποία κι ο ίδιος δεν είναι πολύ ευχαριστημένος — παρουσιάζει την ίδια θεματική ανησυχία, τα ίδια επανερχόμενα μοτίβα κι επεισόδια, το ίδιο οπτικό ύφος

και τέμπο. Με τον ίδιο τρόπο που ο Ρολάν Μπάρτ αναλύοντας τον Ρακίνα οικοδόμησε την έννοια του homo racinianus, έτσι κι ο κριτικός μπορεί να οικοδομήσει τον homo hawksonianus, τον προασπιστή των Χωκσιανικών αξιών στον προβληματικό Χωκσιανικό κόσμο.

Ο Χώκς το πέτυχε αυτό, χωρίζοντας τα κινηματογραφικά είδη σε δύο βασικούς τύπους: το περιπετειώδες δράμα και την εξαλλη κωμωδία. Οι δύο αυτοί τύποι εκφράζουν δύο αντίστροφες απόψεις του κόσμου κι αποτελούν τον θετικό και τον αρνητικό πόλο του Χωκσιανικού δράματος. Ο Χώκς απ' τη μία μεριά είναι ο αντίποδας του Τζών Φόρντ κι απ' την άλλη του Μπάντ Μπόττιτσερ. Όλοι αυτοί οι σκηνοθέτες ασχολούνται με το πρόβλημα του ήρωισμού. Για τον ήρωα, σαν άτομο, ο θάνατος είναι ένα απόλυτο έριο που δεν μπορεί ποτέ να το ξεπεράσει. Κάνει τη ζωή που προηγήθηκε παράλογη, χωρίς σημασία. Πώς, λοιπόν, κατά τη διάρκεια της ζωής θα μπορούσε να υπάρξει έστω και μια ανθρώπινη πράξη με νόημα; Πώς θα μπορούσε ν' αποκτήσει αξία ή ατομική δραστηριότητα — να γίνει ήρωική — μια αξία ξεχωριστή, αφού το απόλυτο έριο του θανάτου απαξιώνει τις αξίες; Ο Τζών Φόρντ βρίσκει την απάντηση αυτού του προβλήματος τοποθετώντας κι εγκλιματίζοντας το άτομο μέσα στην κοινωνία και μέσα στην ιστορία, ειδικότερα μέσα στην Αμερικάνικη ιστορία. Ο Φόρντ βρίσκει υπερβατικές αξίες στον ιστορικό ρόλο που έχει το Αμερικάνικο έθνος να φέρει τον πολιτισμό σε μια άγρια γη, να κάνει κήπο μια έρημο. Ταυτόχρονα όμως ο Φόρντ αρχίζει να βλέπει πως κι αυτές οι ίδιες οι αξίες είναι προβληματικές αρχίζει ν' αμφισβητεί την κίνηση της ίδιας της Αμερικάνικης ιστορίας. Ο Μπόττιτσερ, αντίθετα, επιμένει στο ριζοσπαστικό ατομικισμό. «Δεν μ' ενδιαφέρει», λέει, «να κάνω ταινίες με θέματα τα συναισθήματα των μαζών. Είμαι υπέρ του ατόμου». Ψάχνει να βρει αξίες στη συνάντηση με τον ίδιο το θάνατο: ή μεταφορά που τονίζει πάντα είναι ο ταυρομάχος στην άρένα. Ο ήρωας μπαίνει σε μια ομάδα φίλων, μια ομάδα όμως που δεν εμπνέεται καθόλου απ' το πνεύμα της συντροφικότητας. Ο ήρωας του Μπόττιτσερ δρᾶ

σάν διαλύτης τῆς ομάδας, ἀποσυνθέτοντάς την σὲ ξεχωριστὰ άτομα, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ τ' ἀντιμετωπίσει τὸ καθένα χωριστά. Ἡ ταινία, ὅπως λέει κι ὁ Ἄντριου Σαρρίς, «μοιάζει μ' ἓνα ἀμφίρροπο παιχνίδι πόκερ, ὅπου ὁ κάθε παίχτης μπλοφάρει μὲ τὴ σειρά του μέχρι τὸ τελικὸ ἀνοιγμα τῶν καρτιῶν». Ὁ Χῶκς, ἀντίθετα ἀπ' τὸν Μπόττιτσερ, ψάχνει νὰ βρεῖ ὑπερβατικὲς ἀξίες πέρα ἀπ' τὸ μεμονωμένο ἄτομο, στὸ ἄτομο σάν μέλος μιᾶς ομάδας. Ἀντίθετα, ὅμως, κι ἀπ' τὸν Φόρντ δὲ δίνει στοὺς ἥρωές του καμιὰ ἱστορικὴ διάσταση, κανένα πεπωμένο μέσα στὸν χρόνο.

Γιὰ τὸν Χῶκς ἡ ὑψηλότερη ἀνθρώπινη συγκίνηση εἶναι ἡ συντροφικότητα τῆς ἀποκλειστικὰ ἀποτελούμενης ἀπὸ ἑντρεις, ὄλικά ἀνεξάρτητης ομάδας. Οἱ ἥρωες τοῦ Χῶκς εἶναι κτηνοτρόφοι, ψαράδες, ραλλίστες, πιλότοι, κυνηγοὶ μεγάλου θηράματος ἐξοικειωμένοι μὲ τὸν κίνδυνο, πού ζοῦν μακριὰ ἀπ' τὴν κοινωνία, κυριολεκτικὰ ξεκομμένοι ἀπ' αὐτήν, μὲ φυσικὰ σύνορα ἀδιαπέραστα δάση, θάλασσα, χιόνι ἢ ἔρημο. Τὰ ἀεροδρόμιά τους εἶναι σκεπασμένα ἀπὸ δμίγλη, οἱ ἀσύρματοί τους εἶναι σπασμένοι, ἡ ἐπόμενη ταχυδρομικὴ ἄμαξα ἢ φορτηγίδα θὰ περάσει σὲ μιὰ ἑβδομάδα. Ἡ ἐ λ ι τ ι κ ῆ αὐτὴ ομάδα διατηρεῖ πάση θυσία τὴν ἀποκλειστικότητά της. Γιὰ νὰ μπεῖς σ' αὐτὴν χρειάζεται νὰ περάσεις μιὰ δοκιμασίαν θάρρους καὶ ἱκανότητος. Ἡ ἐσωτερικὴ κρίση ἀρχίζει ν' ἀπειλεῖ τὴν ομάδα μόνο ὅταν ἓνα ἀπ' τὰ μέλη τῆς ἀπογοητεύσει τοὺς ἄλλους (ὁ μέθυσος βοθητὸς σερίφης στὸ «Ρίο Μπράβο», ὁ πανικόβλητος πιλότος στὸ «Ὅλοι οἱ ἄγγελοι ἔχουν φτερά») καὶ πρέπει τότε νὰ ἐξιλειωθεῖ κάνοντας μιὰ πράξη ἐξαιρετικῆς παλληκαριᾶς, ἢ ὅταν τυχαῖα κάποιος ὑπερτροφικὸς ἀτομικισμὸς ἀπειλεῖ νὰ ξεσκίσει τὸ πυκνο-ὑφασμένο δίχτυ πού συγκρατεῖ τὴν ἐνότητά της. (Ἡ ἀντιδικία ἀνάμεσα στοὺς ὀδηγούς στὸ «Κόκκινη γραμμὴ 7000», ὁ πυγμαχὸς - πιλότος ἀνάμεσα στὸ πλήρωμα τοῦ βομβαρδιστικοῦ στὴν «Ἀεροναυμαχία τῶν Φιλιππίνων»). Ἡ ἀσφάλεια τῆς ομάδας εἶναι τὸ πρωταρχικὸ καὶ τὸ ὑπέρτατο καθῆκον: «ἔχεις μιὰ καταπληκτικὴ ἀεροακροβατικὴ ομάδα — ἀν κάποιος ἀπ' αὐτοὺς δὲν εἶναι καλὸς πιλότος, τότε στὴ διάρκεια τῆς ἐπίδειξης, κινδυνεύει

ὀλη ἡ ομάδα». Τὰ μέλη τῆς ομάδας εἶναι δεμένα μεταξύ τους μὲ τελετουργικοὺς δεσμοὺς συγγένειας (στὸ «Χατάρι!» γίνονται ἀδελφοποιητοὶ μὲ μετὰγγισι ἀίματος) κι ἐκφράζουσι τὴν ἐσωτερικὴ τους ἐνότητα τραγουδώντας ὅλοι μαζί τὸ ἴδιο τραγούδι. Ὑπάρχει ἓνα περίφημο παράδειγμα τέτοιου τραγουδιοῦ στὸ «Ρίο Μπράβο». Στὴν «Περίπολο τῆς αὐγῆς» ἡ συντροφικότητα τῶν πιλότων ἀπλώνεται καὶ στὶς ἐχθρικές γραμμές: ἓνας αἰχμάλωτος Γερμανὸς ἄσσος μπαίνει ἀμέσως στὴν ομάδα κι ἐνώνει τὴ φωνή του μὲ τὶς φωνές τῶν ἄλλων στὸ ἴδιο τραγούδι. Στὸ «Χατάρι!» κυνηγοὶ διαφορετικῶν ἐθνοτήτων καὶ σὲ διαφορετικοὺς τόπους ἐνώνονται σ' ἓνα κοινὸ τραγούδι πού τραγουδοῦν διὰ μέσου ἐνὸς ἀσυρμάτου.

Οἱ ἥρωες τοῦ Χῶκς εἶναι περὶφανοὶ γιὰ τὸν ἐπαγγελματισμὸ τους. Ρωτᾶνε: «Πόσο ἀξίζει αὐτός; Καλὰ θὰ κάνει νάνα καλός». Δὲν περιμένουν νὰ τοὺς παινέσει κανεὶς γιὰ τὴν καλὴ δουλειὰ πού κάνουν. Καὶ πράγματι, κανεὶς δὲν τοὺς παινεύει, λέγε μόνο: «Μιὰ χαρὰ τὰ κατὰφεραν τὰ παιδιά». Ὅταν πεθαίνουν ἀφήνουν πίσω τους μόνο λίγα προσωπικὰ ἀντικείμενα, ἴσως μιὰ χούφτα παράσημα. Νὰ τί λέει ὁ ἴδιος ὁ Χῶκς γι' αὐτὴν τὴν ἀπελπισμένη καὶ στεῖρα ὄψη τῆς ζωῆς:

Εἶναι ἡ ἥρεμη παραδοχὴ ἐνὸς γεγονότος. Στὸ «Μόνο οἱ ἄγγελοι ἔχουν φτερά», μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Τζό, ὁ Γκάρυ Γκράντ λέει: «Δὲν ἀξίζει καὶ πολλὰ πράγματα». Αὐτὸ εἶναι τὸ μοναδικὸ πρᾶγμα πού κάνει τοὺς ἀνθρώπους νὰ συνεχίζουν νὰ πορεύονται. Εἶναι ἀναγκασμένοι νὰ ποῦνε: «Ὁ Τζό δὲν ἀξίζει καὶ πολλὰ πράγματα, ἐγὼ ἴμαι καλύτερος ἀπ' τὸν Τζό, γι' αὐτὸ καὶ προχωρῶ καὶ κάνω ὅ,τι δὲν ἔκανε ἐκεῖνος». Κι ἀνακαλύπτουν πὺς δὲν ἀξίζουν περισσότερο ἀπ' τὸν Τζό· τότε ὅμως εἶναι, ὅπως καταλαβαίνετε, πολὺ ἀργά.

Στὶς ταινίες τοῦ Φόρντ, ὁ θάνατος λαμπρύνεται ἀπὸ νεκρώσιμες ἀκολουθίες, ἓνας λιτὸς προσευχητῆς, μερικὲς στροφές τοῦ «shall we gather at the river?» — γίνονται κι αὐτὸς κομμάτι ἐνὸς συστήματος τελετουργικῶν θεσμῶν, πού πορεύονται ἀσταμάτητα, παρέα μὲ τὸ γάμο, τὸν χορὸ, τὴν παρέ-

λαση. Στόν Χώκς όμως φτάνει να συνεχίζεται η ρουτίνα της ομάδας, μια ρουτίνα που μόνο δυο πράγματα τη γλυτώνουν απ' το τελμάτωμα, ο «κίνδυνος» («Χατάρι!») κι η «πλάκα». Ο κίνδυνος είναι το καθαρτήριο της ύπαρξης: «Κάθε φορά που δράς πραγματικά, κινδυνεύεις κιόλας. Και το ερώτημα, «τί είσαι, ζωντανός ή πεθαμένος;», είναι ίσως το μεγαλύτερο δράμα που έχουμε». Αυτός ο μηδενισμός, που σύμφωνα μ' αυτόν «ζώ», δε σημαίνει τίποτ' άλλο παρά κινδυνεύω να χάσω τη ζωή μου — απ' έναν τελείως αδικαιολόγητο κίνδυνο — μεγαλώνει με την Χωκσιανική αντίληψη της «πλάκας». Η λέξη «πλάκα» επανέρχεται διαρκώς στα σεσάρια και στις συνεντεύξεις του Χώκς. Την χρησιμοποιεί για να κρύβει την απελπισία του.

Όταν κάποιος απ' τους έλιτι του Χώκς ρωτιέται, συνήθως από μια γυναίκα, γιατί ρισκάρει τη ζωή του, απαντά: «Δε νομίζω πως υπάρχει καμιά αξία λόγου δικαιοσύνη. Μάλλον γιατί είμαστε όλοι τρελοί». Ή όπως ο Φήδερς λέει σαρωδικά στον Κολοράντο στο «Ρίο Μπράβο»: «Εσύ δεν έχεις καν την δικαιοσύνη που έχω. Είμαστε όλοι τρελοί. Με το «τρελοί» ο Χώκς δεν έννοει ψυχοπαθολογικά: κανένας απ' τους ήρωές του δε μοιάζει με τον Τέρκυ του «Deadly companions» του Πέκινπα ή με τον Μπίλλυ Κίντ του «Άριστερόχειρα του Πέν». Κι ούτε, στις ταινίες του Χώκς υπάρχει εκείνη η αίσθηση του παράλογου της ζωής, που μερικές φορές βρίσκουμε στις ταινίες του Μπότττσερ: ο θάνατος, όπως είδαμε, είναι για τον Χώκς ένα απλό ρουτινιέρικο συμβάν κι όχι μια γκροτεστερι όπως στο «Ψηλό Τ» (πολύ γρήγορα αυτό το πηγάδι θα παραγεμίσει) ή στο «Η άνοδος και η πτώση του Λέγκς Ντάιμοντ». Για τον Χώκς «τρέλα» σημαίνει διαφορά, μια αίσθηση απομάκρυνσης απ' τον κοινό καθημερινό κοινωνικό κόσμο. Ταυτόχρονα όμως ο Χώκς βλέπει την τρέλα του κοινού κοσμάρη σε μια πιό θεμελιώδη αίσθηση: ο κοινός κόσμος είναι τρελός γιατί είναι απογυμνωμένος από κάθε σημασία ή αξία. «Έννοώ πως έχουν τρελές αντιδράσεις — δε νομίζω πως είναι πράγματι τρελοί, ίσα-ίσα πιστεύω κιόλας πως είναι φυσιολογικοί — σύμφωνα όμως με τις κα-

κές συνθήκες που έχουμε αποκτήσει μοιάζουν με τρελούς». Ποιός είναι λοιπόν στα καλά του και ποιανού τούχει στρίψει; Ο Χώκς παραδέχεται, αρχικά, πως για τους περισσότερους ανθρώπους οι ήρωές του, μὴν έχοντας καμιά σχέση με τις λογικές και τις ήθικες αξίες, είναι μόνο μια αξιολύπητη συμμορία εκκεντρικών. Ο Χωκσιανικός «τύπος ανθρώπου» δὲν έχει καμιά θέση στόν κόσμο.

Οι Χωκσιανικοί ήρωες, που διώχουν τους άλλους απ' το δικό τους έλιτι στο κόσμο, είναι οι ίδιοι τους διωγμένοι απ' την κοινωνία. Έξόριστοι στην άγονη Άφρική ή την Άνταρκτική. Γι' αυτούς όλοι γενικά οι άλλοι άνθρωποι είναι μια αδιαφοροποίητη χωρίς σημασία μάζα, που μοναδικό της αποκούμπι είναι οι πράξεις των ήρώων: αρπάζονται απ' αυτές, θαλιά τους όμως μισούν τους ήρωες. Το πλήθος μαζεύεται για να παρακολουθήσει την τελική πτώση στο «Ρίο Μπράβο», για να δει τ' αυτοκίνητα να στροβιλίζονται έξω απ' το δρόμο στο «Πλήθος ούρλιάζει». Το χάσμα που υπάρχει ανάμεσα στους ήρωες και τον έξω κόσμο υπερβαίνει την εχθρότητα που υπάρχει ανάμεσα στην έλιτι: παράδειγμα ή «Περίπολος της Αύγης» ή ο Νέλς στο «Έλ Ντοράντο». Η πιό απανθρωποιημένη όμως μάζα είναι το πλήθος που έχει επιστρατευτεί για το κτίσιμο των Πυραμίδων στη «Γη των Φαραώ». Η ταινία επρόκειτο αρχικά να έχει για θέμα της το μόχθο κάποιων Κινέζων εργατών που έφτιαχναν ένα «υπέροχο αεροδρόμιο» για τον Άμερικάνικο Στρατό. Η νίκη όμως της Κινέζικης Επανάστασης ανάτρεψε τα σχέδια. «Μούρθε μετά στο νοῦ το χτίσιμο των Πυραμίδων» μου φάνηκε πως ήταν ή ίδια πάνω-κάτω ιστορία». Η παρουσία του πλήθους, της έξω κοινωνίας, είναι μια συνεχής και κρυμμένη απειλή ενάντια στη Χωκσιανική έλιτι, ή όποια αντιπετίθεται «σπάζοντας πλάκα». Στις κωμωδίες του φιλήσυχοι πολίτες διακωμωδούνται μέχρι γελοιότητας, σατυρίζονται και τυραννιούνται: ο πιό φανερός στόχος είναι ο ασφαλιστικός πράκτορας στο «Το Κορίτσι του, ή Παρασκευή». Συχνά ή εκδίκηση του Χώκς καταντάει σκοτεινή και μακάβρια. Στο «Δοχία Γιόρκ» έχει μεγάλη «πλάκα» να σκοτώνεις τους Γερμανούς σαν τις γαλοπούλες, στην «Άεροναυμαχία των

Φιλιππίων» έχει μεγάλη «πλάκα» ν' ανατινάξεις το Γιαπωνέζικο στόλο. Η ψυχρότητα των κακών στο «Ρίο Μπράβο» είναι «πολύ διασκεδαστική». Σ' αυτές τις στιγμές ή έλιτ στρέφεται ενάντια στον έξω κόσμο κι αδράχνει την ευκαιρία να γίνει κτηνώδης και καταστροφική.

Δίπλα στην κρυφή πίεση του εξωτερικού πλήθους, υπάρχει και μιὰ ακόμα, φανερή αυτή τη φορά, δύναμη που απειλεί την έλιτ: ή γυναίκα. Ο άντρας είναι ή λεία, ή βορά της γυναίκας. Οι γυναίκες γίνονται δεχτές στην ομάδα με μεγάλη επιφυλακτικότητα, μετά από μακρόχρονο τελετουργικό φλέρτ, ρεκλαμάρια των προσφορών τους, ανάματα κι άλλαγες τσιγάρων, κι αφού αποδείξουν, πώς είναι πράγματι άξιες να μπουν στην ομάδα. Συχνά κάνουν και κατορθώματα που δεν χρειάζονται ιδιαίτερα μεγάλη ανδρεία. Άκόμα και τότε, όμως, δεν είναι μέλη με πλήρη δικαιώματα. Ένας τυπικός διάλογος δείχνει τη θέση τους:

Γυναίκα: Τόν αγαπās, έτσι δεν είναι;

Άντρας (αμήχανα): Ναι... μάλλον...

Γυναίκα: Κι εγώ, πώς θα μπορέσω να τον αγαπήσω όσο αγαπώ εσένα;

Άντρας: Έσο μὴν ανακατεύεσαι.

Η δημοφιλοφιλία στις ταινίες του Χώκς δεν συγκεκριμενοποιείται ποτέ, μένει πάντοτε υπόγεια, ζν και στο «Μεγάλο Ουδρανό», π.χ., θγαίνει σχεδόν στην επιφάνεια. Ο ίδιος ο Χώκς λέει πώς το «Ένα Κορίτσι σε Κάθε Λιμάνι» είναι στην «πραγματικότητα μιὰ έρωτική ιστορία ανάμεσα σε δύο άντρες». Για τον Χώκς οι άντρες είναι ίσοι, μέσ' στην ομάδα τουλάχιστον, ένω οι γυναίκες κι ο κόσμος των ζώων ταυτίζονται, πράγμα που φαίνεται καθαρά στον «Υπέροχο κ. Μπέμπη», στο «Οι Άντρες Προτιμούν τις Ξανθές» και στο «Χατάρι!». Ο άντρας πρέπει ν' αγωνιστεί για να διατηρήσει την κυριαρχία του. Κι ως μη ξεχνάμε πώς στις περιπέτειες του Χώκς και σε πολλές απ' τις κωμωδίες του απουσιάζει τελείως ο έγγαμος βίος. Συχνά οι ήρωες ήταν παντρεμένοι ή τουλάχιστον έρωτευμένοι με κάποια γυναίκα στο άπώτερο παρελθόν, έχουν όμως ύποστει

τέτοιον ψυχολογικό τραυματισμό απ' την έμπειρία αυτή που από τότε υποπτεύονται όλες τις γυναίκες. Μοιάζουν με κείνους που «έχουν καεί στο χυλό και φουσάνε μετά και το γιαούρτι». Αυτό έρχεται σε αντίθεση με τις ταινίες του Φόρντ, που πάντοτε σχεδόν περιλαμβάνουν οικιακές σκηνές. Η γυναίκα, για τους ήρωες του Φόρντ, δεν είναι απειλή, κατέχει τον δικό της κοινωνικό χώρο σά σύζυγος και μητέρα, αναθρέφοντας τα παιδιά της, μαγειρεύοντας, ράβοντας, περνώντας γενικά μιὰ ζωή υπηρετικής, έξαντλητικής δουλειάς κι υπακοής. Πώς την ξεπληρώνουν οι άλλοι για όλ' αυτά; Την κάνουν το πιο πολύτιμο κομμάτι του συναισθηματικού τους κόσμου. Στον Μπόττιτσερ, αντίθετα, δεν υπάρχει καμιὰ θέση για τη γυναίκα. Στις ταινίες του οι γυναίκες είναι όλες φαντάσματα, υπάρχουν μόνο και μόνο για να προκαλούν τη δράση, είναι οι βιτρίνες που πίσω τους κρύβεται ή ύπεροχή του άντρα: δεν έχουν καμιὰ ουσιαστική σημασία.

Η άρσενική κοινότητα του Χώκς είναι μιὰ ολοφάνερη διπλοδρομική άκρότητα. Οι «Σπαρτιάτες» ήρωές του είναι στην πραγματικότητα κολοβωμένοι δίχως έλεος. Ο Χώκς θάταν μικρότερος σκηνοθέτης αν δεν τον ένοχλούσε αυτό, αν το σύνολο της δουλειάς του το αποτελούσαν μόνο περιπετειώδη δράματα. Η άληθινή του όμως καταξίωση σαν auteur βρίσκει στο ότι παρουσιάζει μαζί με τα δράματα τα αντίθετά τους, τις έξαλλες κωμωδίες. Οι έξαλλες κωμωδίες είναι ή αγωνιώδης αποκάλυψη των κρυφών εντάσεων των ήρωϊκών δραμάτων. Υπάρχουν δύο βασικά θέματα, ζώνες έντασης. Το πρώτο είναι το θέμα της παλινωδίας: του γυρισμού πίσω στην παιδική ηλικία, του παλιμπαιδισμού, όπως στις «Πιθηκήσιες δουλειές», ή της επιστροφής στην άγριότητα: παράδειγμα ή επαναλαμβανόμενη σκηνή του άντρα, που τα θαμμένα σαν έρυθρόδερμοι παιδιά είναι έτοιμα να τον γδάρουν ζωντανό στα «Άλυτρα του Κόκκινου Άρχηγού» και στις «Πιθηκήσιες δουλειές». Με λαμπρή διεισδυτικότητα ο Ρόμπιν Γούντ έχει αποδείξει πώς ο «Σημαιδεμένος» πρέπει να καταταχτεί μάλλον στις κωμωδίες παρά στα δράματα¹: ο Καμόντε είναι ένας άγριος, παιδόμορφος υπάνθρωπος. Το δεύτερο κύριο κωμικό θέμα είναι το θέμα της

ἀντιστροφής τῶν φύλων καὶ τῆς ἀντιστροφῆς τῶν ρόλων. Τὸ «Ἦμουν μιὰ Ἀρσενική Πολεμική Νύφη» εἶναι τὸ εὐστοχοτέρω παράδειγμα. Πολλές ἀπ' τὶς κωμωδίες τοῦ Χῶκς ἔχουν σὰν κέντρο τους μιὰ κυριαρχούσα γυναικεία μορφή, πού γύρω της περιστρέφονται δειλοὶ καὶ εὐκολόπιστοι ἄντρες: παραδείγματα τὸ «Ἵπéροχος κ. Μπέμπης» καὶ «Τὸ Σπόρ, πού Ἀγαποῦν Πιὸ Πολὺ οἱ Ἄντρες». Συχνὰ ὑπάρχουν καὶ σκηνῆς ἀντρικῆς σεξουαλικῆς ταπεινώσεως, ὅπως ἡ σκηνή πού ὁ ἄτυχος ἰδιωτικὸς γτέντεκτιβ χάνει τὸ παντελόνι του στὸ «Οἱ Ἄντρες Προτιμοῦν τὶς Ξανθές». Στὴν ἴδια ταινία οἱ ἀθλητὲς τῆς Ὀλυμπιακῆς ὀμάδας μεταβάλλονται σὲ ἀσθενικά, παθητικὰ ἀντικείμενα σ' ἓνα ἐξαιρετικὸ νοῦμερο πού χορεύει καὶ τραγουδᾷ ἡ Τζέην Ράσελ. Στὴν ταινία «Τὸ Σπόρ πού Ἀγαποῦν Πιὸ Πολὺ οἱ Ἄντρες» σατυρίζεται τὸ ψάρεμα: τὸ θέμα τοῦ παλιμπαιδισμοῦ ξανκεμφανίζεται: «ὁ πιτσιρίκος ἦταν ὁ ὠρμότερος μέσα στὸ πλοῖο, καὶ ὁ πιὸ ἀστείος ἀπ' ὅλους».

Ἐνῶ τὰ δράματα δείχνουν τὴν κυριαρχία τοῦ ἄντρα πάνω στὴ φύση, πάνω στὴ γυναίκα, πάνω στὰ ζῶα καὶ στὴν παιδικότητα, οἱ κωμωδίες δείχνουν τὴν ταπεινώσή του καὶ τὴν ἐπιστροφή του στὴν παθητικότητα. Οἱ ἥρωες γίνονται θύματα: ἢ κοινωνία, ἀποδιωγμένη καὶ περιφρονημένη, σπάει τὰ φράγματα καὶ εἰσβάλλει μέσα στὸν κόσμον τῶν ἠρώων μετὰ τὴ δύναμη μιᾶς τερατώδους φάρσας. Θάταν σωστὸ νὰ εἰπωθεῖ πὼς ἡ Χωκσιανικὴ ὀπτικὴ γωνία, ὁ ἐναλλασσόμενος κόσμος πού ὁ Χῶκς δημιουργεῖ στὸν κινηματογράφο, ὁ Χωκσιανικὸς ἑτερόκοσμος δὲν εἶναι προικισμένος μετὰ πνευματικὴ ὀξύνοια ἢ λεπτότητα. Αὐτὸ τὸ γεγονός δὲν ἀφαιρεῖ τίποτα ἀπ' τὴ δύναμή του. Ὁ Χῶκς πρωτογράφηξε τὴν προσοχὴ τῶν κριτικῶν γιατί θεωρήθηκε, ἀφελῶς, σὰν ἓνας σκηνοθέτης δράσης. Τὸ θεματικὸ του περιεχόμενο, πού ἀνάλυσα πάρα πάνω, ἐρευνηθῆκε καὶ ἀποκαλύφθηκε ἀργότερα. Πέρα ἀπ' τὸ ἐξωτερικὸ ὕψος δρέθηκε πὼς ὑπῆρχαν τὰ στοιχεῖα μιᾶς γλώσσας πού ἐξέφραζε ἰδέες: οἱ ταινίες του στηρίζονταν γερὰ πάνω σ' ἓνα ἀντικειμενικὸ σημασιολογικὸ στρώμα, ἓνα «πληρωματικὸ» στρώμα, ὅπως θῆλεγε καὶ ὁ Δανὸς γλωσσολόγος Χιέλμσλεβ. Ἔτσι ἡ ὑφολογικὴ ἐκφραστικότητα τῶν ταινιῶν τοῦ Χῶκς ἀποδείχτηκε πὼς δὲν ἦταν

καθαρὰ τυχαία, ἀλλὰ ἐμπεδωμένη πάνω σὲ μιὰ σημασία.

Κάτι τι θὰ πρέπει νὰ εἰπωθεῖ ἀκόμα γιὰ τὶς θεωρητικὲς βάσεις τῆς σχηματικῆς ἐκθεσῆς τῆς δουλειᾶς τοῦ Χῶκς, πού ἀνάλυσα. Ἡ «δομικὴ προσέγγιση» πού τὴ χαρακτηρίζει ὁ καθορισμὸς ἑνὸς πυρήνα ἐπαναλαμβανομένων μοτίβων, ἔχει δλοφάνερη συγγένεια μετὰ μεθόδους πού χρησιμοποιοῦνταν στὴ μελέτη τῶν λαϊκῶν παραδόσεων καὶ τῆς μυθολογίας. Στὶς ἐργασίες τοῦ Ὀλρικ καὶ ἄλλων, παρατηρήθηκε πὼς σὲ διαφορετικὲς λαϊκῆς παραδόσεις ἐμφανίζονται ξανὰ καὶ ξανὰ τὰ ἴδια μοτίβα. Ἐγίνε ἔτσι δυνατὸ νὰ συσταθεῖ ἓνα λεξικὸ αὐτῶν τῶν μοτίβων. Ὁ Πρόππ ἀπέδειξε δλοκάθαρα πὼς ἓνας κύκλος Ρώσικων λαϊκῶν παραμυθιῶν μπορεῖ ν' ἀναλυθεῖ σὲ ποικιλίες ἑνὸς πολὺ περιορισμένου ἀριθμοῦ βασικῶν μοτίβων (ἢ κινήσεων), ὅπως τὶς ὀνόμασε). Μετὰ τὴν υπογράμμιση τῶν διαφορῶν τὰ πρότυπα παραμύθια ἔγιναν τὰ παραμύθια - μῆτρες ἀπ' ὅπου προήλθαν ὅλες οἱ ἄλλες ποικιλίες. Πάνω σ' αὐτὸ τὸ εἶδος τῆς δομικῆς ἀνάλυσης χρειάζεται νὰ γίνεῖ μιὰ πάρα πολὺ σημαντικὴ παρατήρηση. Ὑπάρχει κίνδυνος, ὅπως ἀπόδειξε ὁ Λεβί-Στρώς, μετὰ τὴν ἀπλή σημείωση καὶ περιγραφή τῶν ὁμοιοτήτων οἱ βασικοὶ τύποι τῶν ἀντικειμένων πού ἐρευνοῦνται (εἴτε αὐτὰ εἶναι Ρώσικα παραμύθια εἴτε Ἀμερικάνικες ταινίες) νὰ μειωθοῦν σ' ἓνα γενικὸ τύπο μετὰ ἀποτέλεσμα νὰ φτωχύνει τὸ περιεχόμενο ἀπ' τὶς ἐπιβαλλόμενες ἀφαιρέσεις πού ἀπαιτεῖ ἡ μέθοδος. Πρέπει νὰ ὑπάρξουν στιγμὲς σύνθεσης ὅπως θὰ ὑπάρξουν καὶ στιγμὲς ἀνάλυσης: ἀλλιῶτικα ἡ μέθοδος εἶναι φορμαλιστικὴ καὶ ὄχι δομικὴ. Ἡ δομικὴ κριτικὴ δὲ μπορεῖ νὰ ἐπαφίεται στὴν κατανόηση τῶν ὁμοιοτήτων ἢ τῶν ἐπαναλήψεων (τῶν πλεονασμῶν, κατὰ λέξη) πρέπει ταυτόχρονα νὰ νοεῖ ἓνα σύστημα διαφορῶν καὶ ἀντιθέσεων. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὰ κείμενα² μποροῦν νὰ μελετηθοῦν ὄχι μόνο γενικὰ (τί κοινὸ ἔχουν ὅλα) ἀλλὰ καὶ εἰδικὰ (τί τὰ κάνει καὶ διαφέρουν τὸνα ἀπ' τὸ ἄλλο). Αὐτὸ σημαίνει βέβαια πὼς ἡ δομικὴ ἀνάλυση δὲ δοκιμάζεται στοὺς ὁρθόδοξους κανόνες τῆς δουλειᾶς τοῦ σκηνοθέτη, ὅπου οἱ ὁμοιότητες εἶναι παγιωμένες, ἀλλὰ σὲ ταινίες πού μετὰ τὴν πρώτη ματιὰ φαίνονται ἐκκεντρικῆς.

Στὶς ταινίες τοῦ Χάουαρντ Χῶκς, πολὺ κοντὰ στὴν ἐπι-

φάνεια μπορεί ν' ανιχνευτεί μιά συστηματική σειρά αντιθέσεων, όταν συγκρίνουμε τὰ περιπετειώδη δράματα με τις έξαλλες κωμωδίες. "Αν αναλύαμε μόνο τὰ δράματα ὁ κόσμος τοῦ Χώκς θὰ μᾶς ἔδινε τὴν ἐντύπωση ἐνὸς κόσμου χάνου χωρὶς ἔχνος δυναμισμού μέσα του· μόνο ὅταν ἐρευνήσουμε τις κωμωδίες ἀρχίζει κι ἐμπλουτίζεται, ἀρχίζει καὶ θράζει: δίπλα σὲ κάθε δραματικό ἥρωα ἀντιλαμβάνομαστε νὰ ὑπάρχει ἕνα σκέλεθρο ξεγυμνωμένο ἀπὸ κάθε μεγαλεῖο, ταπεινωμένο καὶ διαστρεβλωμένο. Σὲ ἄλλους σκηνοθέτες τὸ σύστημα τῶν αντιθέσεων εἶναι περισσότερο σύνθετο: ἀντὶ νὰ ὑπάρχουν δυὸ μεγάλες κατηγορίες ταινιῶν, ὑπάρχει μιά ὀλόκληρη σειρά ἐναλλασσομένων παραλλαγῶν. Σ' αὐτὲς τις περιπτώσεις χρειάζεται ν' ἀναλύσουμε τοὺς ἴδιους τοὺς πρωταγωνιστὲς κι ὄχι τὸν κόσμο ποὺ μέσα του δροῦν. Οἱ πρωταγωνιστὲς τῶν παραμυθιῶν καὶ τῶν μύθων, ὅπως ἀπέδειξε ὁ Λεβί - Στρῶς, μποροῦν ν' ἀναλυθοῦν, σύμφωνα με τις δέσμες τῶν στοιχείων ποὺ τοὺς διαφοροποιοῦν, σὲ ζευγάρια ἀντιθέσεων. "Ἔτσι ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν Πρίγκηπα καὶ στὴν Κοπελιά με τις χῆνες μπορεῖ νὰ μετατραπῆ σὲ δύο ἀντινομιακὰ ζευγάρια: ἕνα φυσικό, τὸ ἀρσενικό ἐνάντια στὸ θηλυκό, κι ἕνα πολιτιστικό, τὸ ὑψηλὸ ἐνάντια στὸ ταπεινό. Τὴν ἴδια μέθοδο μποροῦμε νὰ χρησιμοποιήσουμε καὶ στὶς ταινίες, ἂν, κι ὅπως θὰ δοῦμε, ἐκείνες εἶναι συνθετότερες ἀπ' τὰ πρραμῦθα.

"Ἄς πάρουμε τρεῖς ταινίες τοῦ Τζῶν Φόρντ κι ἂς συγκρίνουμε τοὺς ἥρωές τους: τὸν Γουάιτ "Ἐρπ τοῦ «"Ἀγαπημένη μου Κλημεντίνη», τὸν "Ἐθαν "Ἐντουαρντς τῆς «Αἰχμάλωτης τῆς "Ἐρήμου» καὶ τὸν Τομ Ντόνιφον τοῦ «"Ὁ "Ἀνθρωπος ποὺ Σκότωσε τὸν Λίμπερτ Βάλανς». "Ὅλοι τους δροῦν μέσα στὸ γνωστὸ κόσμο τοῦ Φόρντ ποὺ κυβερνιέται ἀπὸ μιά σειρά ἀντιθέσεων, ἡ θέση ὅμως τοῦ καθενὸς εἶναι τελείως διαφορετική. Τὰ ζευγάρια τῶν ἀντιθέσεων διαφέρουν ἀνάλογα με τὴν ταινία. Τὰ φανερότερα εἶναι ὁ κῆπος ἐνάντια στὴν ἔρημο, τὸ καλλιεργημένο ἐνάντια στὸ χέρσο, ὁ ἐγκατεστημένος ἄποικος ἐνάντια στὸ νομάδα, ὁ Εὐρωπαῖος ἐνάντια στὸν "Ἰνδιάνο, ὁ πολιτισμένος ἐνάντια στὸν ἄγριο, τὸ διβλίο ἐνάντια στὸ πιστόλι, ὁ παντρεμένος ἐνάντια στὸν ἀνύπαντρο, ἡ "Ἀνατολή ἐνάντια στὴ Δύ-

ση. Αὐτὲς οἱ ἀντιθέσεις θὰ μπορούσαν νὰ διαιρεθοῦν καὶ πάρα πέρα ἀκόμα. "Ἡ "Ἀνατολή, π.χ., θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ἡ Βοστώνη ἢ ἡ Οὐάσιγκτον· στὸ «Τελευταῖο Ζήτημα» ἢ Βοστώνη διασπᾶται σὲ δυὸ ἀντίποδες, στοὺς "Ἰρλανδοὺς μετανάστες καὶ στὸ Πλύμουθ Κλάμπ, ποὺ κι αὐτοὶ περιέχουν τέτοια ἀντιφατικὰ στοιχεῖα ὅπως τὸ Κελτικό ἐνάντια στὸ "Ἀγγλοσαξωνικό, τὸ πλούσιο ἐνάντια στὸ φτωχό, τὸ Καθολικό ἐνάντια στὸ Δικαιαρτυρόμενο, τὸ Δημοκρατικό ἐνάντια στὸ Ρεπουμπλικάνικο κ.ο.κ. Μὲ μιά πρώτη ματιὰ μπορεῖ νὰ φανῆ πὼς οἱ ἀντιθέσεις ποὺ ἀριθμήσαμε πάρα πάνω ἐκτείνονται σὲ τέτοια ἔκταση μὲ ἀποτέλεσμα νὰ καταστήσουν πρακτικὰ συνώνυμες· δὲ νομίζω ὅμως πὼς συμβαίνει κάτι τέτοιο. "Ἡ ἐξέλιξη τοῦ Φόρντ, ὅπως θὰ δοῦμε, ὑπῆρξε μιά πορεία ποὺ ἄρχισε με τὴν ταύτιση τοῦ πολιτισμένου, ποὺ ἀντιτίθεται στὸν ἄγριο, με τὸν Εὐρωπαῖο, ποὺ παλεύει ἐνάντια στὸν "Ἰνδιάνο, πέρασε ἀπ' τὴ διάσπασή της γιὰ νὰ καταλήξῃ τελικὰ στὴν ἀντιστροφή της, ἔτσι ποὺ στὸ «Δελιγὸ τῆς Μεγάλης Σφαγῆς» ὁ ἄγριος εἶναι ὁ Εὐρωπαῖος καὶ τὰ θύματα εἶναι οἱ ἥρωες.

"Ἡ κυρίαρχη ἀντινομία στὶς ταινίες τοῦ Φόρντ εἶναι ἡ ἀντίθεση στὴν ἔρημο καὶ τὸν κῆπο. "Ὅπως πάρα πολὺ ὥραϊα μᾶς ἔδειξε ὁ Χέγρυ Νᾶς - Σμιθ στὸ κλασσικό του διβλίο «Περθένα Γῆ», ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα τῆς "Ἀμερικῆς σὰ μιᾶς ἐρήμου κι ἐνὸς κῆπου εἶναι μιά εἰκόνα ποὺ κυριαρχεῖ σ' ὀλόκληρη τὴν "Ἀμερικάνικη σκέψη καὶ φιλολογία, συναντιέται σ' ἀμέτρητες νομβέλλες, σὲ ἠθικοθηρησκευτικὰ φυλλάδια, πολιτικούς λόγους καὶ λαϊκὰ ἀναγνώσματα. Στὶς ταινίες τοῦ Φόρντ ἀποκρυσταλλώνεται σὲ ἀρκετὲς χτυπητὲς εἰκόνες. «"Ὁ "Ἀνθρωπος ποὺ Σκότωσε τὸν Λίμπερτ Βάλανς», π.χ., ἔχει τὴν εἰκόνα τοῦ ἄνθους τοῦ κάκτου ποὺ περικλείνει τὴν ἀντινομία ἔρημος - κῆπος, ἡ ὁποία εἶναι κι ὁ κεντρικός ἄξονας ὅλης τῆς ταινίας. Συγκρίνετε μ' αὐτὴν τὴν περίφημη σκηνὴ τοῦ κουρείου στὸ «"Ἀγαπημένη μου Κλημεντίνη», ὅπου τὸ ἄρωμα τοῦ ἁγιοκλήματος τονίζεται δυὸ φορές: ἕνα τεχνητὸ ἄρωμα, προῖον μᾶλλον τοῦ πολιτισμοῦ παρά τῆς φύσης. Αὐτὴ ἡ στιγμή σημειώνει καὶ τὴ μεταλλαγὴ τοῦ Γουάιτ "Ἐρπ' ὁ κουρέας τὸν ἐκπολιτίζει, ἀπὸ πλανόδιος κάου - μπού, νομάδας, ἄγριος, κυ-

ριευμένος απ' τὸ πάθος τῆς προσωπικῆς ἐκδίκησης, γίνεται ἄντρας παντρεμένος, ἄποικος ἐγκαταστημένος, σερίφης πού ὑπηρετῆ τὸ νόμο.

Ὁ Ἔρπ, στὸ «Ἀγαπημένη μου Κλημεντίνη», εἶναι ὁ ἀπλούστερος δομικὰ απ' τοὺς τρεῖς πρωταγωνιστὲς πού ἀναφέραμε πάρα πάνω: ἡ πρόδός του εἶναι μιὰ ἀπρόσκοπτη πορεία απ' τὸ φυσικὸ στὸ πολιτιστικὸ, απ' τὴν ἔρημο, πού ἔμεινε πίσω στὸ παρελθόν, στὸν κῆπο πού προβλέπεται γιὰ τὸ μέλλον. Ὁ Ἔθαν Ἐντουαρντς, στὴν «Αἰχμάλωτη τῆς Ἐρήμου», εἶναι πιὸ σύνθετος. Δὲν θὰ πρέπει νὰ καθοριστῆ σὲ σχέση μὲ τὸ παρελθόν πού ἀντιμάχεται τὸ μέλλον ἢ μὲ τὴν ἔρημο πού ἀντιπαλεῖ με τὸν κῆπο, στοιχεῖα πού ὑπάρχουν μέσα του, ἀλλὰ σὲ σχέση μὲ τοὺς δυὸ ἄλλους πρωταγωνιστὲς: τὸν Ἰνδιάνο ἀρχηγὸ Σκάρ και τὴν οἰκογένεια τῶν ἀποίκων. Ὁ Ἔθαν Ἐντουαρντς, ἀντίθετα απ' τὸν Ἔρπ, μένει νομάδας σ' ὅλο τὸ ἔργο. Ἐρχεται στὴν ἀρχὴ καβάλα απ' τὴν ἔρημο γιὰ νὰ μπῆι στὸ ξύλινο σπίτι τῶν πρωτοπόρων και στὸ τέλος μὲ τὴν ἴδια συμμετρία τὸ ἐγκαταλείπει γιὰ νὰ γυρίσει στὴν ἔρημο, στὴν περιπλάνηση. Μοιάζει τοῦ Σκάρ σὲ πολλὰ πράγματα. Εἶναι περιπλανώμενος, εἶναι ἄγριος, εἶναι ἄνθρωπος ἔξω απ' τὸ νόμο: γδέρνει τὰ κρανία τῶν ἐχθρῶν του. Ὅπως οἱ ἄποικοι ὅμως εἶναι κι ἐκεῖνος Εὐρωπαῖος, θανάσιμος ἐχθρὸς τῶν Ἰνδιάνων. Ἔτσι ὁ Ἐντουαρντς εἶναι διφυής· οἱ ἀντινομίες ἐδῶ προσβάλλουν τὸ πρόσωπο τοῦ ἴδιου τοῦ πρωταγωνιστῆ. Οἱ ἀντιθέσεις σχίζουν τὸν Ἐντουαρντς στὰ δυὸ· εἶναι ἕνας τραγικὸς ἥρωας. Ὁ σύντροφός του ὅμως, ὁ Μάρτιν Πόλεϋ, καταφέρνει νὰ διαλύσει αὐτὴν τὴ διττότητα· γι' αὐτὸν ἡ περίοδος τοῦ νομαδισμοῦ εἶναι μόνο ἕνα ἐπεισόδιο πού ἀποκτᾷ σημασία μὲ τὴν ἀποκατάσταση τῆς οἰκογένειας, ἕνας ἀπαραίτητος κρίκος ἀνάμεσα στὸ παλιὸ και στὸ καινούργιο σπίτι.

Ἡ περιπλάνηση τοῦ Ἔθαν Ἐντουαρντς μοιάζει μὲ τὴν περιπλάνηση πολλῶν ἄλλων ἡρώων τοῦ Φόρντ, εἶναι μιὰ ἔρευνα, μιὰ ἀναζήτηση. Ἀρκετὲς ταινίες τοῦ Φόρντ ἔχουν σὰν κεντρικὸ τους θέμα τὴν ἀναζήτηση τῆς Γῆς τῆς Ἐπαγγελίας, εἶναι μιὰ Ἀμερικάνικη ἐκδοσὴ τῆς Βιβλικῆς Ἐξόδου, τὸ ταξίδι μέσα απ' τὴν ἔρημο πρὸς τὴ Γῆ τοῦ «μέλιτος και τοῦ γά-

λακτος», τὴ Νέα Ἱερουσαλήμ. Αὐτὸ τὸ θέμα δομεῖται πάνω στὸ συνδυασμὸ δύο γνωστῶν ζευγαριῶν ἀντιθέσεων: ἔρημος - κῆπος, νομάδες - ἄποικοι μόνιμα ἐγκατεστημένοι· τὸ πρῶτο θέμα προηγεῖται χρονικὰ τοῦ δευτέρου. Ἔτσι, στὸ «Τραγικὸ Καραβάνι», οἱ Μορμώνοι διασχίζουν τὴν ἔρημο ἀναζητώντας μιὰ μελλοντικὴ μόνιμη ἐγκατάσταση· στὸ «Ἡ Κοιλιά τῆς Κατάρας» και στὸν «Καταδότη» ζητοῦν νὰ περάσουν τὸν Ἀτλαντικὸ μὲ σκοπὸ ἕνα μελλοντικὸ σπίτι στὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες. Στὴ διάρκεια ὅμως τοῦ ἔργου τοῦ Φόρντ τὸ σπίτι ἀντιστρέφεται μέσα στὸ χρόνο. Στὸ «Δειλινὸ τῆς Μεγάλης Σφαγῆς» οἱ Ἰνδιάνοι βγαίνουν στὸ δρόμο ἀναζητώντας κάποιον σπίτι πού-χαν στὸ παρελθόν· στὸν «Ἡσυχὸ Ἀνθρωπο» ὁ Ἀμερικάνος Σὴν Θόρτον γυρίζει στὸ σπίτι τῶν προγόνων του. Τὸ ταξίδι τοῦ Ἔθαν Ἐντουαρντς εἶναι ἕνα εἶδος παρωδίας αὐτοῦ τοῦ θέματος: ὁ σκοπὸς του δὲν εἶναι ἐποικιοδομητικὸς, νὰ βρεῖ ἕνα σπίτι, ἀλλὰ καταστροφικὸς, θέλει νὰ βρεῖ τὸν Σκάρ γιὰ νὰ τοῦ γδάρει τὸ κρανίον. Παρ' ὅλ' αὐτὰ ὅμως ἡ ταινία μένει προσανατολισμένη πρὸς τὸ μέλλον: ὁ Σκάρ ἔχει κάψει τὸ σπίτι τῶν ἀποίκων, οἱ ἄποικοι ὅμως βρίσκουν ἕνα καινούργιο σπίτι και μᾶς φαίνονται πολὺ σωστὰ τὰ λόγια πού λέει ἡ γυναίκα τοῦ ἀποικίου, ἡ κυρία Γιόρκενσεν: «Μιὰ μέρα αὐτὸς ὁ τόπος θὰ γίνῃ παράδεισος». Ἡ ἔρημος θὰ μπορέσει στὸ τέλος νὰ μετατραπῆ σὲ κῆπο.

Ὁ Ἀνθρωπος πού Σκότωσε τὸν Λίμπερτ Βάλας ἔχει πολλές ὁμοιότητες μὲ τὴν «Αἰχμάλωτη τῆς Ἐρήμου». Σημειώ-νουμε τρεῖς: ἡ ἔρημος γίνεται κῆπος — αὐτὸ εἶναι ὀλοφάνε-ρο γιατί ὁ Γερουσιαστὴς Στόνταρτ ἔχει ἀποσπάσει απ' τὴν Οὐάσιγκτον τίς ἀπαραίτητες πιστώσεις γιὰ τὴν κατασκευὴ ἑ-νὸς φράγματος πού θὰ ποτίσει τὴν ἔρημο και θὰ τὴν κάνει νὰ βγάλει ἀληθινὰ τριαντάφυλλα, κι ὄχι μόνο ἄγθη κάκτου. Ὁ Τόμ Ντόνιφον σκοτώνει τὸν Λίμπερτ Βάλας ὅπως ὁ Ἔθαν Ἐντουαρντς γδέρνει τὸ κρανίον τοῦ Σκάρ· ἕνα ξύλινο σπίτι καί-γεται. Κι οἱ διαφορὲς ὅμως εἶναι ἐξ ἴσου ὀλοκάθαρες: τὸ σπίτι καίγεται μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Λίμπερτ Βάλας· καταστρέφε-ται απ' τὸν ἴδιο τὸν Τόμ Ντόνιφον· εἶναι τὸ δικό του σπίτι. Τὸ κάψιμο κάνει πιὸ καθαρὸ τὸ γεγονὸς πὼς ὁ Ντόνιφον

δὲ θά μπει ποτὲ στὴ Γῆ τῆς Ἐπαγγελίας, πὼς γι' αὐτὸν ἡ Γῆ τῆς Ἐπαγγελίας δὲ σημαίνει ἀπολύτως τίποτα, πὼς ἔχει καταδικάσει τὸν ἑαυτοῦ νὰ μείνει ἕνα πλάσμα τοῦ παρελθόντος, χωρὶς καμιά σημασία στὸν κόσμον τοῦ μέλλοντος. Σκοτώνοντας τὸν Λίμπερτ Βάλανς καταστρέφει τὸ μοναδικὸ κόσμον πὸς μέσα του μποροῦσε νὰ ὑπάρξει, τὸν κόσμον τοῦ πιστολοῦ κι ὄχι τὸν κόσμον τοῦ βιβλίου· εἶναι σὰ ν' ἀναγνωρίζει ὁ Ἔθαν Ἐντουαρντς, πὼς γδέρνοντας τὸ κρανίον τοῦ Σιάρ στὴν πραγματικότητα κτύπονε. Θὰ πρέπει ν' ἀναφερθεῖ ἐπίσης πὼς, στὸν «Ἀνθρώπον πὸς Σκότωσε τὸν Λίμπερτ Βάλανς», ἡ γυναίκα πὸς ἀγαπᾷ ὁ Ντόνιφον παντρεύεται τὸ Γερουσιαστὴ Στόνταρτ. Ὅταν ὁ Ντόνιφον καταστρέφει τὸ σπιτί του (τὰ τελευταῖα λόγια πρὶν τὸ κάνει εἶναι «σπίτι μου, σπιτάκι μου!») καταστρέφει συγχρόνως καὶ τὴν πιθανότητα γάμου.

Τὰ θέματα τοῦ «Ἀνθρώπου πὸς Σκότωσε τὸ Λίμπερτ Βάλανς» μποροῦν νὰ ἐκφραστοῦν κι ἀλλιότιχα. Ὁ Ράνσομ Στόνταρτ ἀντιπροσωπεύει τὴν ὀρθολογικὴ - νομικὴ ἐξουσία, ὁ Τὸμ Ντόνιφον ἀντιπροσωπεύει τὴν χαριστικὴ ἐξουσία. Ὁ Ντόνιφον ἀπαρνιέται τὸ χάρισμά του καὶ τὸ ἐκχωρεῖ, μὲ δικαιολογίες τόσο ψεύτικες, στὸν Στόνταρτ. Μ' αὐτὸν τὸν τρόπο οἱ δύο ἐξουσίες, ἡ χαρισματικὴ κι ὀρθολογικὴ - νομικὴ συνοῦνται στὸ πρόσωπον τοῦ Στόνταρτ καὶ τὸν κάνουν σταθερότερον. Στὴν «Αἰχμάλωτη τῆς Ἐρήμου» δὲ γίνεται τέτοια μεταβίβαση, τὰ δύο εἶδη ἐξουσίας μένουν χωριστά. Στὸ «Ἀγαπημένη μου Κλημεντίνη» εἶναι φυσικὰ ἐνωμένα στὸ πρόσωπον τοῦ Γουαίτ Ἔρπ χωρὶς νὰ ὑπάρξει ἀνάγκη μεταβίβασης. Πολλὰ ἀπ' τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Φόρντ — «Ὁ Ἦσυγος Ἀνθρώπος», «Τὸ Δειλινὸ τῆς Μεγάλης Σφαγῆς», «Γροθιά καὶ Γοητεία» — τονίζουν τὴν παραδοσιακὴ ἐξουσία. Τὸ νησί Ἀιλακάουα, στὸ «Γροθιά καὶ Γοητεία», πὸς εἶναι εἶδος Βαλχάλλας γιὰ τοὺς ζοπιτοὺς ἤρωες τοῦ «Ἀνθρώπου πὸς Σκότωσε τὸν Λίμπερτ Βάλανς», εἶναι στὴν πραγματικότητα μιὰ μοναρχία, ἀν καὶ τὸ συμπληρώνουν ἕνα κορίτσι ἀπ' τὴ Βοστώνη, μιὰ ξύλινη ἐκκλησία κι ἕνα σαλοῦν, γνωστὰ ἀπ' τὸ «Ἀγαπημένη μου Κλημεντίνη». Καὶ πράγματι τὸ πρόσωπον τῆς Τσιχουάουα, τῆς κοπέ-

λας τοῦ Ντόκ Χολλινταῖη στὸ «Ἀγαπημένη μου Κλημεντίνη», κόβεται στὰ δύο· γίνεται ἡ Μίς Λαφλέρ κι ἡ Λέλανι, ἡ ἰθαγενὴς πριγκήπισσα. Ἡ μιὰ ἀντιπροσωπεύει τὴν κοπέλα τοῦ σαλοῦν κι ἡ ἄλλη τὴ μὴ — Ἀμερικάνα σὲ ἀντίθεση πρὸς τὶς εὐπόληπτες Βοστωνιανές, Ἀμέλια - Σάρα Ντέντχαμ καὶ Κλημεντίνη Κάρτερ. Αὐτὸ, πλατύτερα, εἶναι μέρος μιᾶς γενικότερης αἰσθησης πὸς συναντιέται στὴ δουλειὰ τοῦ Φόρντ, ὁ ὁποῖος ἔχει τὴν τάση νὰ ταυτίζει τοὺς Ἰρλανδοὺς, τοὺς Ἰνδιάνους καὶ τοὺς Πολυγήσιους, ἀναγνωρίζοντας τοὺς σὰν παραδοσιακὴς κοινωνίες τοῦ παρελθόντος, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸ ἐρχόμενο καλπάζοντας Ἀμερικάνικο μέλλον, ὄχι ὅπως κάποτε τὸ ὄνειρεύτηκαν οἱ πρωτοπόροι, ἀλλὰ ὅπως ἦρθε.

Θὰ μπορούσαμε, δὲν ἀμφιβάλλω καθόλου γι' αὐτὸ, νὰ ἐπεξεργαστοῦμε τὴν δουλειὰ τοῦ Φόρντ ἀναλύοντας τὴν σὲ ζευγάρια ἀντιθέσεων καὶ ὁμοιοτήτων, ἀν καὶ — ὅπως γίνεται πάντοτε μὲ τὴν κριτικὴ τοῦ κινήματογράφου — ἡ ἀδυναμία τῶν κροαπομπῶν εἶναι ἕνα σοβαρὸ ἐμπόδιο. Προσωπικὰ ἐγὼ πιστεύω πὼς τὸ ἔργο τοῦ Φόρντ εἶναι πλουσιότερον ἀπ' τὸ ἔργο τοῦ Χάικς, κι αὐτὸ τὸ ἀπέδειξα μὲ τὴν δομικὴ ἀνάλυση· ἐκεῖνον πὸς κάνει τὸν Φόρντ μεγάλο καλλιτέχνη, κι ἀναμφισβήτητα ἕναν auteur, εἶναι ἡ ἐναλλασσόμενη σχέση τῶν ἀντιθέσεων του. Ἡ θεωρία τοῦ auteur μᾶς ἔδωσε ἐπὶ πλέον τὴν δυνατότητα ν' ἀποκαλύψουμε ἕνα ὀλόκληρον σύμπλεγμα σημασιῶν σὲ ταινίες ὅπως ἡ «Γροθιά καὶ Γοητεία», γιὰ τὴν ὁποία μιὰ τελευταία φιλομορφία λέει πὼς εἶναι μιὰ ταινία ὅπου «δύο βετεράνοι ναυτικοί, ἀποσυρμένοι σ' ἕνα νησί τῆς Νότιας Θάλασσας, περνοῦν τὸν καιρὸ τους κάνοντας κόλαση ὁ ἕνας τὴ ζωὴ τοῦ ἄλλου». Ἡ ἴδια θεωρία ρίχνει καινούργιο φῶς σὲ μιὰ ταινία ὅπως τὰ «Φτερά τῶν Ἀετῶν» ποῦχει γιὰ θέμα τῆς τὴν ἀντινομία ἀνάμεσα στὴν περιπλάνηση καὶ τὴ μόνιμη ἐγκατάσταση, (ὅπως «Ἡ Αἰχμάλωτη τῆς Ἐρήμου»), μὲ τὴ διαφορά πὼς ὅταν ὁ ἤρωας γυρίζει σπιτί του μετὰ ἀπ' τὸ γύρον τοῦ κόσμου γλιστρᾷ πάνω σ' ἕνα παιδικὸ παιχνίδι, γκρεμίζεται ἀπ' τὶς σκάλες καὶ μένει παράλυτος χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ κουνήσει οὔτε τὸ μικρὸ δαχτυλάκι τοῦ ποδιοῦ του. Αὕτη εἶναι ἡ μακάβρια *reductio ab absurdum*³ τῆς μόνιμης ἐγκατάστασης.

Θάταν ίσως αλήθεια να προσέσουμε πώς εκείνοι οι σκηνοθέτες που μπορούν να έρμηνευτούν σύμφωνα μ' έναν πυρήνα βασικών μοτίδων που παραμένει σταθερός, χωρίς παραλλαγές είναι, όπως λέει κι ο Νόουελ - Σμίθ, οι ελάσσονες auteurs. Οι μεγάλοι σκηνοθέτες πρέπει να έρμηνευτούν μέσα στα όρια των έναλλακτικών σχέσεων, τόσο στις διαφορές όσο και στις ομοιότητες τους. Ο Ρενουάρ είπε κάποτε πώς ο σκηνοθέτης περνά όλη του τη ζωή προσπαθώντας να κάνει μια μόνο ταινία' αυτή ή ταινία, πούναι καθήκον του κριτικού να την οικοδομήσει, δεν περιέχει μόνο τα τυπικά χαρακτηριστικά των παραλλαγών της, πούναι οι πλεονασμοί της, αλλά κυριαρχείται απ' την αρχή της διαφοροποίησης, δηλ. από μια έσωτερική δυναμική δομική διαφορά, η οποία μπορεί να κάνει φανερή την «παρουσία της», για να χρησιμοποιήσω τις λέξεις του Λεβί - Στρώς, «μέσα απ' τη διαδικασία των επαναλήψεων». Έτσι η «ταινία» του Ρενουάρ είναι στην πραγματικότητα μια «ομάδα συνδυασμών» που τις δύο άκρες της κατέχουν δύο εκ διαμέτρου αντίθετες παραλλαγές τοποθετημένες σε συμμετρική σχέση». Στην πράξη δε θα βρούμε τέλεια συμμετρία, αν κι όπως είδαμε στην περίπτωση του Φόρντ μερικές αντινομίες αντιστρέφονται τελείως. 'Αντι γι' αυτήν τη συμμετρία θα δούμε μια αμοιβαία μετάθεση μέσα στην ομάδα, μέσα στη μήτρα, κάτι σαν αναζήτηση κάποιων δυνατοτήτων σύμφωνα με τις όποιες μερικές αντινομίες απορρίπτονται ή αντιστρέφονται, κατά τον ίδιο τρόπο που άλλες μένουν αμετακίνητες και διαρκείς. Εκείνο που πρέπει να τονιστεί, εν τούτοις, είναι πώς μόνο η ανάλυση ολόκληρου του corpus των ταινιών επιτρέπει τη σύνθεση των επί μέρους, όταν φτάσει ή στιγμή ν' αναλύσουμε κάθε ταινία χωριστά.

Ο σκηνοθέτης, φυσικά, δεν ελέγχει ολόκληρα τη δουλειά του' να γιατί η θεωρία του auteur είναι στο κύριο μέρος της ένα είδος έρμηνείας, αποκρυπτογράφησης. Πολλά απ' τα χαρακτηριστικά των ταινιών που αναλύουμε πρέπει ν' απορριφτούν ως δυσανάγνωστα εξ αίτιας του «θορύβου» του παραγωγού, του κάμερμαν ή ακόμα και των ήθοποιων. Αυτή η περι θορύβων αντίληψη δεν είναι ακόμα ολοκληρωμένη. Λέγε συχνά πώς μια ταινία είναι το αποτέλεσμα μιας πολλαπλότητας παραγόν-

των, το υλικό άθροισμα ενός αριθμού διαφορετικών συνεισφορών. Η συνεισφορά του σκηνοθέτη — «ο σκηνοθετικός παράγων» όπως εμφανιζόταν μέχρι σήμερα — είναι μόνο μια απ' αυτές, αν και σηκώνει ίσως το μεγαλύτερο βάρος. Δεν χρειάζεται να τονίσω πώς η άποψη αυτή είναι εκ διαμέτρου αντίθετη με τη θεωρία του auteur και δεν έχει τίποτα το κοινό μαζί της. Η θεωρία του auteur παίρνει μια ομάδα ταινιών του ίδιου σκηνοθέτη κι αναλύει τη δομή τους. Κάθε τι άσχετο με τη δομή, κάθε τι αταίριαχτο, θεωρείται λογικά δευτερεύον, τυχαίο, απορριπταίο. Είναι βέβαια δυνατό ν' αναλύσουμε τις ταινίες ξεετάζοντάς μερικά άλλα χαρακτηριστικά τους' αν θέλαμε να κάνουμε μια κριτική άσκηση θα μπορούσαμε να τις δούμε, όπως προτείνει μερικές φορές ο Φόν Στέρνμπεργκ, σαν αφήρημένα φωτεινά θεάματα ή θεατρινίστικες φιέστες. Μερικές φορές ένας απ' τους πολλούς παράγοντες που αποτελούν μια ταινία ξεχωρίζει περισσότερο απ' τους άλλους, με αποτέλεσμα να καταντάει ή ταινία ένα δυσανάγνωστο παλίμψηστο. Αυτό δε σημαίνει βέβαια πώς αυτού του είδους οι ταινίες παύουν να υπάρχουν, να μās επηρεάζουν, να μās ευχαριστούν ή να ξεσηκώνουν μέσα μας την επιθυμία να τις συζητήσουμε' σημαίνει απλώς πώς είναι απρόσιτες στην κριτική. Πώς κριτικάροντάς τις μπορούμε να καταγράψουμε τις στιγμιαίες μόνο υποκειμενικές εντυπώσεις που μās προκάλεσαν.

Οι μύθοι, όπως έδειξε ο Λεβί - Στρώς, υπάρχουν ανεξάρτητα απ' το ύψος, τη σύνταξη των προτάσεων ή των μουσικών ήχων, την ευφωνία ή την κακοφωνία. Ο μύθος λειτουργεί «σ' ένα ιδιαίτερα ύψηλο επίπεδο όπου ή σημασία κατορθώνει πρακτικά κι «απογειώνεται» απ' το γλωσσικό έδαφος πάνω στο οποίο όμως συνεχίζει να κυλά». Αυτό, mutatis mutandis, αληθεύει και για την ταινία ενός auteur. «Όταν ένα μυθικό σχήμα μεταφέρεται από ένα λαό σ' έναν άλλον, κι υπάρχουν διαφορές γλώσσας, κοινωνικής οργάνωσης και τρόπου ζωής, που δυσκολεύουν το μύθο να επικοινωνήσει, τότε ο μύθος αρχίζει να φτωχάινει και να συγχέεται». Το ίδιο συμβαίνει και σ' ένα κινηματογραφικό στούντιο όπου οι δυσκολίες της επικοινωνίας αφθογούν. Παρ' όλ' αυτά ή ταινία μπορεί να υπάρξει α-

κόμα κι αν έγινε γρήγορα - γρήγορα μέσα σ' ένα δεκαπενθήμερο, χωρίς τους ήθοποιους και το έπιτελείο που προτιμούσε ο σκηνοθέτης, μ' έναν κκοροζικό παραγωγό κι ίσως - ίσως με την επέμβαση της λογοκρισίας, που θα κόψει ζωτικές σκηνές της. Ας κι η ταινία μοιάζει περισσότερο με τη μουσική σύνθεση παρά με τη μουσική εκτέλεση, αν και, ενώ η μουσική σύνθεση υπάρχει a priori (όπως το σενάριο) η ταινία ενός auteur οικοδομείται a posteriori. Είναι το ίδιο σά να λέμε πως ο κριτικός είναι αναγκασμένος να συνθέσει ένα μουσικό έργο από κάποια αποσπασματικά και κακοπαιγμένα κομμάτια του, ένα έργο με πολλά μέρη αυτοσχεδιασμού, μιά και δεν υπάρχει παρτιτούρα.

Η διαφορά ανάμεσα στη σύνθεση και την εκτέλεση έχει ζωτική σημασία για την αισθητική. Μιά μουσική σύνθεση, η οποία κείμενο παραμένει πάντοτε σταθερό κι αμετάβλητο' ή εκτέλεσή του όμως είναι τυχαία και παροδική. Η σύνθεση είναι μοναδική, ο έαυτός της άκέραιος, η εκτέλεση είναι μιά απ' τις πολλές που θα μπορούσαν να υπάρξουν. Τη μουσική σύνθεση αποτελεί εν μέρει ένα μήνυμα, που θα πρέπει να μεταφερθεί από ένα κανάλι σ' ένα άλλο (από το «ρεϋμα της μελάγχης» στο «ρεϋμα του άερα»), κι εν μέρει μιά σειρά οδηγιών. Σέ μερικές μοντέρνες συνθέσεις, όπως του Λαμόντ Γιάνγκ ή του Τζώρτζ Μπρέχτ, υπάρχουν μόνο οδηγίες σ' άλλες, όπως του Κορνήλιου Κάρντιου, π.χ., υπάρχουν φιλολογικά κείμενα τα οποία πρέπει να μεταφερθούν από έναν κώδικα σ' έναν άλλον — λεχτικό και μουσικό — καθώς επίσης από ένα κανάλι σ' ένα άλλο. Η αρχή όμως παραμένει η ίδια. Και τα δυό, μηνύματα και οδηγίες, πρέπει απαραίτητως ν' αναφέρονται σ' έναν κοινό κώδικα, για να τα καταλάβει ο εκτελεστής. Η εκτέλεση όμως αυτή καθ' αυτή δεν είναι κωδικοποιημένη' από κει πηγάζει ή αγενήκητη μοναδικότητά της. Τα δικκριτικά σημεία μιάς εκτέλεσης, όπως η προφορά ή ο τόνος της φωνής, παικίλλουν ανάλογα με τις ικανότητες του εκτελεστή. Ένα κωδικοποιημένο κείμενο αποτελείται από διακεκριμένες μονάδες' μιά εκτέλεση είναι συνεχής, ταξινομημένη κι όχι κωδικοποιημένη. Λειτουργεί πιό πολύ σαν αναλογικός παρά σαν ψηφιακός υπολογιστής

μοιάζει με ρολόι παρά με ήμερολόγιο, με λογαριθμικό κανόνα παρά με άδάκιο. Άλλιώςτικα θα καταλάβουμε την εκτέλεση ενός μουσικού κομματιού κι άλλώςτικα μιά μουσική υπόκρουση. Έδω δέ συμφωνούμε με τη διάκριση που έκανε ο Γκαλβάνο ντελλά Βόλπε ανάμεσα στην περιοχή πουδνει δυνατή ή de jure κριτική και στην περιοχή που μόνο de facto κριτική υπάρχει, το «βασίλειο του πάνω - κάτω», όπως λέει ο Νίκολας Ρούβεν στη μελέτη του για τη σημειολογία της μουσικής.

Οι γλωσσολόγοι αγωνίζονται συχνά να περιορίσουν τα πεδία της μελέτης τους στις κωδικοποιημένες μόνο απόψεις ενός κειμένου, αποκλείοντας τα ταξινομητικά χαρακτηριστικά, όπως είναι οι τονισμοί, οι γρυλλισμοί, οι ριτισμοί, οι υποκαταχασμοί, οι θρήνοι κ.ο.κ. Ο Τσάρλς Φ. Χώκεττ, π.χ., έχει γράψει πως:

Τό ένθετο μέσο τών γλωσσικών μηνυμάτων... παρουσιάζει μιά συνεχή κλίμακα δυναμικότητας, οργανωμένη μέχρι ένα σημείο σε κάθε πνευματικό πολιτισμό' κάποιος μπορεί να μιλά σιγά, ή πιό δυνατά ή δυνατότερα ακόμα, ή κάπου ανάμεσα — χωρίς θεωρητικά όρια στην τελειοποίηση της τακτικής. Άλλά... γενικά... αν βρούμε αντιθέσεις συνεχούς κλίμακας στην περιοχή αυτού του φαινομένου, που είμαστε βέβαιοι πως είναι ή γλώσσα, τα αποκλείουμε απ' τη γλώσσα (όχι όμως κι απ' τον πνευματικό πολιτισμό).

Άλλοι γλωσσολόγοι αντιτάχτηκαν σ' αυτόν τον επιστημολογικό ασκητισμό. Ο Τόμας Α. Σήμπιον, π.χ., αντιτάχτηκε στον Χώκεττ, και σ' άλλους, και απαίτησε μιά ριζοσπαστικότερη αναθεώρηση της σχέσης που υπάρχει ανάμεσα στα κωδικοποιημένα και τα ταξινομημένα στοιχεία της γλώσσας. Η δικιά του εργασία πάνω στη ζωογλωσσολογία, στην επικοινωνία δηλαδή ανάμεσα στα ζώα, τον όδήγησε στο συμπέρασμα πως οι διακεκριμένες μονάδες δέ μπορούν να χωριστούν τελείως απ' το υπόβαθρό τους' αν οι γλωσσολόγοι έξοβελίσουν τα συνεχή φαινόμενα απ' τα πεδία τών μελετών τους δέ θάβναι κατόπιν σε θέση να εξηγήσουν τις αιτίες φαινομένων όπως είναι, π.χ., ή γλωσσολογική αλλαγή. Θεωρώντας τις σχέσεις ανάμε-

σα στη σύνθεση και την εκτέλεση νομίζω πως θα μπορούσαμε να φτάσουμε σε παρόμοια συμπεράσματα. Δεν υπάρχει αγαφύρωτη άδυσσος ανάμεσά τους.

Η ζωγραφική μας δίνει ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον παράδειγμα. Κάποτε, στη διάρκεια της Αναγέννησης και του Μανιερισμού, πολλές ζωγραφικές συνθέσεις συλλαμβάνονταν και συνθέτονταν αρχικά από έναν εικονογραφικό προγραμματιστή, ειδικό στη μυθολογία ή στις Βιβλικές σπουδές, και μετά εκτελούνταν απ' το ζωγράφο. Σώθηκαν μέχρι σήμερα μερικά τέτοια προγράμματα. Έτσι, π.χ., το υπέροχο Παλάτι της Φαρνέζε στην Καπραρόλα διακοσμήθηκε ολόκληρο με βάση ένα σχέδιο που το επέξεργάστηκαν τρεις λόγιοι οδμανιστές, ο Αννίβας Κάρο, ο Ονούφριος Παγνίνιο κι ο Φούλβιος Όραϊνι. Το σχέδιο ήταν εξαιρετικά λεπτομερές. Για το ταβάνι του σπουδαστηρίου, τη stanza della solitudine, ο Κάρο περιγράφει το ακόλουθο εικονογραφικό πρόγραμμα σ' ένα γράμμα του στον Παγνίνιο:

Οὕτω ἐν μιᾷ τῶν μεγίστων εἰκόνων τοῦ μέσου ἤθελον δείξει τὴν τῶν Χριστιανῶν ἐρημίαν: καὶ εἰς ταύτης εἰσέτι τὸ μέσον ἤθελον παραστήσει Χριστὸν τὸν Κύριον ἡμῶν, εἰς δὲ τὰς πλευρὰς Ἀποστόλους καὶ Ἁγίους, Ἁγιον Παῦλον τὸν Ἀπόστολον, Ἁγιον Ἰωάννην τὸν Βαπτιστήν, Ἁγιον Ἰερώνυμον, Ἁγιον Φραγκίσκον καὶ ἄλλους, εἰ δύναται νὰ περιέξῃ πλείονας, οἵτινες ἐξερχόμενοι τῆς ἐρήμου ἐκ διαφόρων τόπων ἤθελον πορευθεῖ πρὸς συνάντησιν τῶν ἀνθρώπων, ἵνα διδάξωσι αὐτοὺς τὸ Ἐβραγγελικὸν δόγμα, δεικνύων τὴν ἐρημίον ἀπ' ἐνὸς καὶ τοὺς ἀνθρώπους ἀπ' ἑτέρου. Ἐν ἐναντία εἰκόνι, εἰς ἀντίθεσιν ἐρχομένην, ἤθελον δείξει τὴν τῶν Παγανιστῶν Ἐρημίαν... κ.λ.π.

Σώθηκε επίσης κι ένα γράμμα του Κάρο στον ζωγράφο Θαδδαίο Τζουκκάρο. Αυτό του είδους ο εικονογραφικός προγραμματιστής μοιάζει πάρα πολύ με σενάριο.

Με το πέρασμα του χρόνου όμως ο ζωγράφος χειραφετήθηκε απ' τον εικονογραφικό προγραμματιστή. Την αρχή αυ-

τῆς τῆς χειραφέτησης μπορούμε νὰ τῆς βροῦμε ἀκόμα καὶ στὴν περίπτωση τῆς Καπραρόλα· ὁ Κάρο παραπονιέται στὸν Παγνίνιο λέγοντας πὼς ἢ τὸ πρόγραμμα «προσαρμοστέον εἰς τὴν τοῦ ζωγράφου διάθεσιν ἢ ἢ διαθέσεις αὐτοῦ εἰς τὰ ἰδικὰ σου θέματα. Ἐφ' ὅσον ὁμως εἶναι πασιφανές ὅτι οὗτος ἀρνεῖται νὰ προσαρμόσῃ ἐαυτὸν πρὸς σε, ἡμεῖς, ἀκουσίως, προσαρμοστέοι εἰς τοῦτον, πρὸς ἀποφυγὴν ἀταξίας καὶ συγχύσεως». Αὐτὰ γίνονται στὰ 1575. Δεκατέσσερα χρόνια ἀργότερα, στὰ 1589, ὁ γλύπτης Τζιοβάννι Μπολόνια ἀποδείχεται ἀκόμα πῶς πολὺ ἰσχυρογνώμων: στέλνει στὸ ἀφεντικὸ του ἕνα μπρούντζινο γλυπτὸ πὸν πάνω του γράφει «μπορεῖ νὰ παρασταῖναι τὸ διασμὸ τῆς Ἑλένης, ἢ καὶ τῆς Περσεφόνης, ἢ ἀκόμα καὶ τὸ διασμὸ μιᾶς Σαβίνας». Σύμφωνα μ' ἕνα σύγγρονό του ὁ Μπολόνια ἔκανε γλυπτὰ μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ δείχνει τὴν ἀξιωσὴν του στὴν τέχνη, χωρὶς νάχει στὸ μυαλό του κανένα ἰδιαίτερο θέμα. Κάτι τέτοιο δὲ συνηθίζοταν τότε. Πολλοὶ ζωγράφοι ἦσαν ἀκόμα ὑποταγμένοι σὲ κάποια μορφή εἰκονογραφικοῦ προγραμματισμοῦ ἀρκετὰ χρόνια μετὰ τὴν ἐπανάσταση τοῦ Μπολόνια γιὰ ἐλεύθερη ἔκφραση. Τὸ 17ο αἰὼνα, ἦταν ἀκόμα κοινὴ πίστη πὼς τὸ «Συντακτικὸ τῶν Συμβόλων» τοῦ Ἀλκιάτι κι ἡ προφορικὴ γλώσσα ταυτίζονταν. Ὁ Σέϊφστμπουρ, στὰ 1712, προγραμμάτιζε μιὰ περίπλοκη ἀλληγορικὴ «εἰκονογραφία ἢ τοιχογραφία» τῆς Κρίσης τοῦ Ἡρακλῆ. Θὰ τῆ ζωγράφιζε ὁ Παῦλος ντὲ Ματαίη, ξεκαθαρίστηκε ὁμως ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὅτι ὁ ζωγράφος θᾶπαν βοηθὸς κι «ἐταῖρος» στὸ ὄλο ἐγχεῖρημα.

Ὁ Σέϊφστμπουρ ἔριχνε ὄλο τὸ βάρος στὸ σχέδιο κι ἐλάτωνα συνεχῶς τὴ σημασία τοῦ χρώματος, πὸς τὸ δὲλεπε σὰν ἕνα «ψεύτικο καρικεῦμα» πὸς ἐντυπωσιάζει ἀμέσως τὴν αἴσθησιν καὶ δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ ὅτι εὐχαριστεῖ τὸ μυαλό κι ἱκανοποιεῖ τὸ νοῦ καὶ τὴ λογικὴ. Μιὰ χρωματικὴ ζωγραφικὴ δὲ δίνει περισσότερη χαρὰ ἀπ' ὅτι δίνει ἕνα φιγούρι, πὸς δείχνει «τὰ πλούσια ὑφάσματα καὶ τὰ χρωματιστὰ μετὰξια πὸς φορᾶνε οἱ κυράδες μας». Ἄλλοῦ γράφει πὼς

ὁ καλὸς ζωγράφος ἀρχίζει δουλεύοντας ἐ σω τ ε ρ ι κ ἄ. Ἐδῶ τὸ φόντο! Ἐδῶ ἢ μελέτη τῆς πλαστικῆς!

Πρώτα κάνει μορφές, διαμορφώσεις, διορθώνει, εξηγεί, συγκροτεί, ενώνει, τροποποιεί, αφομοιώνει, διασκευάζει, ώραιοποιεί, στυλδώνει κ.λ.π., σχηματίζει τις ιδέες του: μετά το λόγο έχει το χέρι του: οι μολυβιές του.

‘Ο Σέιφτσμπουργκ προσπαθούσε γ’ αναχαιτίσει ένα ρεύμα μεγαλύτερο απ’ τις δυνάμεις του. ‘Η ζωγραφική είχε υποκύψει στο

je ne sais quoi στο οποίο οι ήλιθιοι κι οι ανίδεοι από τέχνη θά μπορούσαν να υποβιβάσουν τα πάντα. Το «μ’ άρέσει και σ’ άρέσει» δεν είναι το θέμα. ‘Αλλά το «γιατί μ’ άρέσει;» Κι αν δεν είναι λογικό κι αληθινό δέ μ’ άρέσει» μισώ τή φαντασία μου, καταριέμαι τή μορφή, φάχνω να βρω τήν αναπηρία της και τήν απορρίπτω.

‘Ο Πλατωνισμός κι ο άλληγορισμός του Σέιφτσμπουργκ σα-ρώθηκε απ’ τήν πλημμυρίδα του Ρομαντισμού.

Κι όμως ακόμα και στον 19ο αιώνα μπορούμε να βρούμε γχη τέτοιας νοστροπίας. Οι καλλιτέχνες τής Προραφαηλιτικής ‘Αδελφότητας δούλευαν πάνω σ’ εξαιρετικά λεπτομερή προγράμματα. ‘Ακόμα κι ο Κουρμπέ ζωγράφιζε όπως έλεγε «μια αληθινή άλληγορία». ‘Ο Γκωγκέν προγραμματίζε τους πίνακές του σύμφωνα μ’ ένα κρυφό σύστημα, που μόνο ο ίδιος μπορούσε να καταλάβει. Καί, στις αρχές του αιώνα μας, ο Μαρσέν Ντυσάν επαναστάτησε ενάντια στη ζωγραφική του αμφιβληστροειδή, όπως έλεγε, και στην επικύρωση τής επαφής του ζωγράφου — la patte, τὰ «ἴχνη» του. Το «Μεγάλο Τζάμι» βασίστηκε πάνω σέ περίπλοκες σημειώσεις και διαγράμματα που ο Ντυσάν τύπωσε αργότερα στο «Πράσινο Κουτί»: «έπρεπε να το σχεδιάσω και να το ζωγραφίσω με τή μαγιέρα ενός αρχιτέκτονα». Μέσα στο ίδιο πνεύμα ο Λάζλο Μοχόλυ - Νάγκυ ζωγράφιζε απ’ τὸ τηλέφωνο δίνοντας οδηγίες για τή χρήση του γραφικού χαρτιού και τῶν χρωμάτων. ‘Ετσι ο τροχός έκανε μια δλόκληρη στροφή. ‘Ο ζωγράφος, μετά από μακρόχρονο πετυχημένο αγώνα χειραφέτησής του απ’ τὸν εἰκονογράφο, αντέδρασε στο αποτέλεσμα και μόχθησε να γίνει προγραμματιστής

του ίδιου του έαυτού του. Μια απ’ τις διαστάσεις τής Ιστορίας τής ζωγραφικής είναι κι αυτή ή μεταλλακτική διατομή ανάμεσα στη σύνθεση και τήν εκτέλεση.

Δεν έγιναν όμως μόνο στη ζωγραφική προσπάθειες ν’ απαλλαγεί ο εκτελεστής απ’ τὸν προγραμματιστή. ‘Ακόμα και στη μουσική, που φαίνεται πως είναι ή πιό στέρη τέχνη απ’ αυτήν τήν άποψη, υπήρξαν έποχές που ο αυτοσχεδιασμός εκτιμήθηκε πάρα πολύ. Παράδειγμα ή τζάζ. Στην τζάζ οι μουσικοί αυτοσχεδίαζαν με βάση έναν αρχικό τόνο, που διάλεγαν μέσα απόνα ρεπερτόριο: μάξ, λαϊκά τραγούδια. Μετά άρχισαν να γράφουν τους τόνους που χρησιμοποιούσαν στους αυτοσχεδιασμούς. Τελικά άρχισαν να γίνονται πρώτα συνθέτες και μόνο κατά δεύτερο λόγο εκτελεστές. ‘Η νομική μάχη για τὸ εάν ο ‘Ορνετ Κόλμαν θά πρέπει να θεωρηθεί κλασσικός ή λαϊκός μουσικός μάξ φέρνει στο νοῦ μια παρόμοια αντίγνωση, που ξέσπασε τήν ‘Αναγέννηση για τὸ εάν ο ζωγράφος είναι καλλιτέχνης ή τεχνίτης. Μέσα στους κόλπους τής σοβαρής μουσικής, αντίστροφα, έχει άρχισει μια άλλη κίνηση, που δίνει στον εκτελεστή μεγάλη έλευθερία έρμηνείας κι αυτοσχεδιασμού. ‘Ετσι ή σύνθεση του Κορνήλιου Κάρντιου «Διατριβή» σποραδικά μόνο αναφέρεται σ’ έναν κοινό κώδικα ταλαντεύεται ανάμεσα στη διακεκριμένη και στη συνεχή σημείωση, ανάμεσα στο κωδικοποιημένο και τὸ ταξινομημένο.

Πιό κοντά στον κινηματογράφο είναι ή έμπειρία του θεάτρου. ‘Η πολεμική του Μπέν Τζόνσον ενάντια στον ‘Αϊνγκο Τζώνς⁵ θά μπορούσε κάλλιστα να είναι ή πολεμική ενός σεναριογράφου ενάντια στο σκηνοθέτη, που τὸν ενδιαφέρουν περισσότερο οι όπτικές αξίες:

...“Ο Θεάματα! Θεάματα! Πανίσχυρα Θεάματα!
‘Η χρεία ποιά ‘ναι πιά τής πρόζας ή τῶν στίχων
και σένα τής αίσθησης άθάνατη έκφραση ποιά ή
αξία σου στην Εύγλωττία μπροστά τής Μάσκας;⁶
Αυτή ‘ναι τής πολιτείας τὸ θέατρο! Κι αλήθεια,
στη σκέτη προοπτική ενός κομματιού τάβλας
να τής αλλής τὰ ιερογλυφικά κι όλες μαζί οι τέχνες.

Δὲ ζητᾷ παρὰ τὰ μάτια τὰ κοινὰ τῶν πολιτῶν,
μάτια πού νά μποροῦν τὰ μυστήρια νά σχίζουν,
τὰ χρώματα τὰ πολλὰ νά χαίρωνται, τὴν κοφροχρονιάτικη
μυθολογία νά διαβάζουν ζωγραφισμένη ἐκεῖ.

Ὡ κάνει τις τάβλες νά μιλοῦν! Ἐμπνευση τρανή!
Μπογιατίσμα, μαραγκική, νά τῆς Μάσκας ἢ ψυχῆ!
Μὲ πλανώδια ποίηση στὴν ἀγκαλιά τῆς πολιτείας
αὐτῆ ναι ἢ κερδοσκοπικὴ ἐποχὴ τῆς Μηχανοκρατίας!

Ἡ κατηγορία ἐνάντια στὸν ἐμπορισμὸ καὶ στὴ μηχανο-
κρατία φαίνεται πολὺ γνωστὴ. Τὸ παράπονο τοῦ Μπέν Τζόνσον
βασίζεται στὴν προϋπόθεση πὼς ἡ προφορικὴ γλῶσσα εἶναι ἀ-
νώτερη ἀπὸ κάθε ἐμβλημα ἢ εἰκόνα. Τὸ θέατρο ταλαντεύτηκε
ἀνάμεσα σὲ δύο συρμούς ἐπικοινωνίας. Μιά συγγενὴς τάση μ'
αὐτὴν πού καθιέρωσε τὴ Μάσκα, μιὰ ἀποσύνθεση τοῦ φιλολο-
γικοῦ κειμένου, ἄρχισε νά γίνεται αἰσθητὴ στὸ τέλος τοῦ 19ου
ἀρχῆς τοῦ 20οῦ αἰῶνα καὶ ξεπήδησε ἐν μέρει ἀπ' τὴ θεωρία
καὶ τὴν πρακτικὴ τοῦ Βάγκνερ, ἔτσι ὅπως ἐξελίχτηκε στὸ
Μπάυρότ. Ὁ Ἔντουαρντ Γκρόρντον Γκράιγκ τόνισε τις μὴ -
προφορικὲς διαστάσεις τοῦ θεάτρου καὶ κήρυξε τὴν παντοδυνα-
μία τοῦ σκηνοθέτη οἱ θεωρίες του ἔκαναν ἰδιαιτέρη αἰσθησι-
στὴ Γερμανία καὶ τὴ Ρωσία, ὅπου καὶ τὸν κάλεσαν νά ἐργα-
στεῖ. Στὴ Ρωσία μποροῦμε νά βροῦμε ἕνα σύνδεσμο μὲ τὸν
Γκράιγκ διὰ μέσου τοῦ Μέγιερχολντ κατ' εὐθείαν στὴ δουλειά
τοῦ Ἀϊξενστάϊν, πρῶτα στὸ θέατρο Προλετκούλτ καὶ μετὰ στὸν
κινηματογράφο. Στὴ Γερμανία, ἀνάλογο τοῦ Μέγιερχολντ ὑ-
πῆρξε ὁ Μάξ Ράϊνχαρντ εἶχε μιὰ ἀντίστοιχη ἐπίδραση στὸ
Γερμανικὸ Ἐξπρεσιονιστικὸ κινηματογράφο: ἀκόμα καὶ ὁ Φὸν
Στέρνμπεργκ δῆλωνε πὼς θαύμαζε πάρα πολὺ τὸν Ράϊνχαρντ.
Γιὰ τὸν Μέγιερχολντ, οἱ λέξεις δὲν εἶχαν πιά καμιὰ ἱερότητα,
τὰ ἔργα πού ἀνέβαζε ἦσαν ἀλλαγμένα καὶ διασκευασμένα κα-
τὰ ἄγριο τρόπο· ὑπῆρχε μιὰ τάση σὲ εἰδικούς θεατρικούς τρό-
πους ἔκφρασης: ὅπως ὁ μῖμος, ἢ Κοιμνέντια ντελλ' Ἄρτε, ἢ
σκηνογραφία, ἢ ἐνδυματολογία, τ' ἀκροβατικὰ καὶ τὸ τσίρκο,
ἢ τέχνη τῆς παράστασης par excellence. Ὁ Μέγιερχολντ καὶ
ὁ Ράϊνχαρντ ἐπέμεναν στὸν πλήρη ἔλεγχο. Ὅταν ὅμως ὁ
Ράϊνχαρντ ἔκανε μιὰ ταινία στὸ Χόλλυγουντ, τὸ «Ὀνειρο Κα-

λοκαιρινῆς Νύχτας», ὃ τῆς εἰρωνείας!, ἀναγκάστηκε νά μοι-
ραστεῖ τὴ σκηνοθεσία μ' ἕναν καθιερωμένο κινηματογραφικὸ
σκηνοθέτη, τὸν Γουίλλιαμ Ντιετέρλε. Ἡ θεατρικὴ του δουλειά
ἔμως εἶχε πάντοτε μιὰ γεύση ἀπὸ κινηματογράφο.

Ἀκόμα καὶ στὴ λογοτεχνία, θὰ πρέπει νά πούμε πὼς ἡ
σχέση ἀνάμεσα στὴ σύνθεση καὶ τὴν ἐκτέλεση διαφέρει ἀνάλο-
γα μὲ τις περιστάσεις. Κάποτε τὰ φιλολογικὰ ἔργα διαβάζον-
ταν μεγαλόφωνα, καὶ αὐτὸ γινόταν μέχρι πρὶν λίγο. Ὁ Μπεν-
ζαμέν Κονστάν διάβασε τὸν «Ἀδόλφο» ἀρκετὲς φορές δυνατὰ,
πρὶν τὸν δεῖ τυπωμένο: ὁ Ντίκενς ἔκανε περιοδεῖες - ρεσιτὰλ
ἀνάγνωσης ἔργων του μὲ πολὺ μεγάλη ἐπιτυχία. Ἀκόμα καὶ
σήμερα ὑπάρχει ἕνα μεγάλο κοινὸ πού τοῦ ἀρέσει ν' ἀκούει
τὴν ποίηση διαβασμένη ἀπ' τὸν ἴδιο τὸν ποιητὴ. Ἡ μόρφωση,
δέβαια, καὶ ἡ τυπογραφία ἔχουν ἐλαττώσει τὴν κοινωνικὴ ση-
μασία τέτοιου εἶδους ἐκτελέσεων. Ἀπὸ τότε πού ὁ Ἅγιος Ἀμ-
βρόσιος κατόρθωσε νά διαβάσει μόνος του, ἢ ἐκτέλεση τοῦ λο-
γοτεχνικοῦ ἔργου καταδικάστηκε νάχει δευτερεύουσα σημασία.
Στὸν 19ο αἰῶνα ὅμως, τότε πού ἐξ αἰτίας τῆς ἀξίωσης τῶν
μορφωμένων παράκμασε ἡ δημόσια ἐκτέλεση λογοτεχνικῶν
ἔργων, ἀξήθησε τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν τυπογραφία. Ὁ τυ-
πογράφος ἔγινε, δυνάμει, ὁ ἐρμηνευτὴς τοῦ κειμένου ὅπως ὁ
μουσικός. Παραδείγματα δημιουργικῆς τυπογραφίας ἔκαναν
πολὺ νωρὶς τὴν ἐμφάνισή τους, καὶ μποροῦμε νά τὰ δοῦμε στὸ
«Τρίστραμ Σάντν» καὶ στὰ ἔργα τῶν Μπαρόκ ποιητῶν, ὅπως
τοῦ Κουάρλς καὶ τοῦ Χέρμπερτ. Ἡ νεότερη κίνηση γύρω ἀπ'
τὴν τυπογραφία ξεκίνησε ἀπ' τὴ σύμπτωση τοῦ ἐνδιαφέροντος
τοῦ Μόρρις γι' αὐτὴν καὶ τὴν τέχνη τοῦ βιβλίου, διαδόθηκε
ἀπ' τὴ συντεχνία Arts and Crafts καὶ πέρασε στὴν Art Nou-
veau μὲ τοὺς νεωτερισμοὺς τοῦ Μκλλαρμέ. Στὶς πρώτες δεκαε-
τίες τοῦ αἰῶνα παρουσιάζεται ἕνα μεγάλο κύμα ἐνδιαφέροντος
γύρω ἀπ' τὴν τυπογραφία — Πάουντ, Ἀπολλιναίρ, Μαρινέτι,
Ἐλ Λισσίτσκι, Πικάμπια, De Stijl («τὸ ὕφος»), οἱ Μπάου-
χάους — πού ἀκόμα καὶ σήμερα φέρνει καρπούς. (Βοήθησε
στὴν ἀνάπτυξη μιᾶς παγκόσμιας κίνησης Συγκεκριμένης ποίη-
σης, ὅπου οἱ ποιητὲς συνεργάζονται στενὰ μὲ τοὺς τυπογρά-
φους).

Ο κινηματογράφος, όπως κι όλες οι άλλες τέχνες, έχει κι αυτός μιὰ πλευρά σύνθεσης και μιὰ πλευρά εκτέλεσης. Ἀπ' τὴ μιὰ μεριά ὑπάρχει ἡ πρωτότυπη ἱστορία, μυθιστόρημα, θεατρικὸ ἔργο ἢ σενάριο· ὁ Χίτσκοκ κι ὁ Ἀϊζενστάιν σχεδιάζουν τὶς σκηνές τους ἐκ τῶν προτέρων μὲ τὴ μορφή strip - cartoon. Ἀπὸ τὴν ἄλλη ὑπάρχουν τὰ διάφορα στάδια τῆς εκτέλεσης: ἡ ὑποκριτικὴ, ἡ φωτογραφία, τὸ μοντάζ. Ἡ θέση τοῦ σκηνοθέτη εἶναι ἐναλλασσόμενη και διφυής. Καὶ εἶναι ἕνας κρικός ἀνάμεσα στὸ σχέδιο και τὴν εκτέλεση και μπορεῖ νὰ διευθύνει ἢ νὰ παίρνει μέρος και στὰ δύο. Ὁ κάθε σκηνοθέτης, βέβαια, ἔχει και μιὰ περιοχὴ μὲ τὴν ὁποία ἀσχολεῖται περισσότερο. Αὐτὸ ἐξαρτᾶται ἐν μέρει ἀπ' τὸ παρελθὸν τοῦ καθενός: ὁ Μάνκιεβιτς κι ὁ Φούλλερ, π.χ., ἀρχισαν σὰ σεναριογράφοι· ὁ Σιέρκ σὰ σκηνογράφος· ὁ Κιοῦκορ σὰ σκηνοθέτης θεάτρου· ὁ Σήγγκελ σὰ μοντέρ και διευθυντὴς τοῦ ἐργαστηρίου τοῦ μοντάζ· ὁ Τσαπλιν σὰν ἠθοποιός· ὁ Κλάιν κι ὁ Κιοῦμπρικ σὰ διευθυντὲς φωτογραφίας. Κι ἐν μέρει ἀπ' τοὺς συνεργάτες τους: ὁ Κιοῦκορ δουλεύει τὸ χρῶμα μὲ συνεργάτη τὸν Χόυνινγκεν - Χιούν, γιατί ἐκτιμᾶει τὴν κρίση του. Καὶ πολλοὶ σκηνοθέτες, μέσθ στὰ ἐπιτρεπόμενα ὄρια, μποροῦν νὰ διαλέξουν τοὺς ἀνθρώπους ποὺ θὰ δουλέψουν μαζί τους.

Αὐτὸ ποὺ ξεκαθαρίζει ἡ θεωρία τοῦ auteur εἶναι πὼς ὁ σκηνοθέτης δὲν εἶναι ἀπλῶς και μόνο ὁ ἄνθρωπος ποὺ διευθύνει τὴν εκτέλεση ἐνὸς προϋπάρχοντος κειμένου· δὲν εἶναι, ἢ δὲν χρειάζεται νὰ εἶναι μόνο metteur en scene. Ρώτησαν τελευταῖα τὸν Ντόν Σήγγκελ τί ἀκριβῶς δανειστῆκε ἀπ' τὸ διήγημα τοῦ Χεμινγκουαίη γιὰ τὴν ταινία του «Οἱ Δολοφόνοι», κι αὐτὸς ἀπάντησε: «πῆρα μόνον ἕναν καταλύτη, τὸ γεγονός πὼς ἕνας ἄνθρωπος ἄφησε νὰ τὸν σκοτώσουν χωρὶς νὰ προσβάλει καμιάν ἀντίσταση και χωρὶς νὰ τὸ βάλει στὰ πόδια γιὰ νὰ σωθεῖ». Καταλύτης, δὲ μπορούσε νὰ ὑπάρξει καλύτερη λέξη ἀπ' αὐτὴ ποὺ χρησιμοποίησε ὁ Σήγγκελ. Τὰ συμβάντα και τὰ ἐπεισόδια ἐνὸς πρωτότυπου σεναρίου ἢ μιᾶς νομβέλλας μποροῦν νὰ δράσουν καταλυτικὰ· εἶναι οἱ αἰτίες ποὺ μπαίνουν μέσθ στὸ μυαλὸ — συνειδητὸ ἢ ἀσυνείδητο — τοῦ auteur γιὰ νὰ δημιουργήσουν μιὰ ἀντίδραση μὲ τὰ μοτίβα και τὰ ιδιαί-

τερα χαρακτηριστικὰ θέματα τῆς δουλειᾶς του. Ὁ σκηνοθέτης δὲ δανεῖζει τὸν ἑαυτό του σ' ἕναν ἄλλο δημιουργό· οἱ πηγές του εἶναι μιὰ πρόφαση μόνο ποὺ τοῦ προμηθεύουν καταλύτες, σκηνές ποὺ ὅταν ἀγκαταευτοῦν μὲ τὶς δικές του προϋπάρχουσες ἀνησυχίες παράγουν ἕνα ἐξ ὁλοκλήρου νέο ἔργο. Ἔτσι ἡ δηλωτικὴ πορεία τῆς εκτέλεσης, ὁ τρόπος τοῦ χειρισμοῦ τοῦ θέματος, κρύβει τὴ λαυθάουσα παραγωγή ἐνὸς ἐντελῶς νέου ἔργου, τοῦ ἔργου τοῦ σκηνοθέτη σὰν auteur.

Εἶναι βέβαια δυνατὸ νὰ ἐκτιμήσουμε και μεγάλες εκτελέσεις, ὅπως ἡ μεταγραφή στὴν ὀθόνη τῶν ἔργων τοῦ Σαίξπηρ, γιὰ νὰ συμφωνήσουμε μὲ τὸν Ἀντρέ Μπαζέν ποὺ λέει πὼς ὁ «Ἑρρίκος ὁ V» τοῦ Ὀλιβιὲ εἶναι μιὰ μεγάλη ταινία, μιὰ μεγάλη ἀπόδοση. Οἱ μεγάλοι metteurs en scene δὲ θὰ πρέπει νὰ ὑποτιμοῦνται ἀπλῶς και μόνο ἐπειδὴ δὲν εἶναι auteurs: ὁ Βίνσεγτ Μιννέλλι ἴσως ἢ ὁ Στάνλεϋ Ντόνεγ. Στὴν περίπτωσιν τῶν metteurs en scene μπορεῖ νὰ συμβεῖ αὐτὸ ποὺ συμβαίνει και στὴ ζωγραφικὴ: ὁ σκηνοθέτης μπορεῖ ν' ἀφοσιωθεῖ ἀποκλειστικὰ και μόνο στὶς ὑφολογικὲς κι ἐκφραστικὲς διαστάσεις τοῦ κινηματογράφου. Μπορεῖ νὰ πεῖ, ὅπως εἶπε κι ὁ Γιόζεφ φὸν Στέρνμπεργκ γιὰ τὶς «Φλογισμένες καρδιές», πὼς ἐπιτήδες διάλεξε μιὰ γελοία ἱστορία, γιὰ νὰ μπορέσει τὸ κοινὸ νὰ παρακολουθήσει τὸ παιχνίδι μὲ τὶς φωτοσκιάσεις στὴ φωτογραφία. Μερικὲς ἀπ' τὶς συγκλονιστικότερες σκηνές τοῦ Μπάσμπυ Μπέρκλεϋ δὲν ἔχουν ἐπίσης καμιά σχέση μὲ τὸ σενάριο: πολλοὶ μάλιστα σκηνοθέτες βάζουν τοὺς ἠθοποιούς νὰ κάνουν πράγματα ἄλλα ἀπ' τὴν πλοκή και νὰ λένε λόγια ποὺ δὲ γράφουν οἱ διάλογοι. Εἶναι, ἐν τούτοις, ἀλήθεια, χωρὶς νὰ ὑπάρχει καμιά ἀμφιβολία γι' αὐτὸ, πὼς μεγάλες ταινίες δὲν εἶναι μόνο οἱ ταινίες τῶν auteurs ἀλλὰ κι ἐκείνες ποὺ συνδυάζουν τὴν ἐσωτερικὴ πληρότητα τῆς δομῆς μὲ τὴν ἐξωτερικὴ ἐντέλεια τῆς ὑφολογικῆς κι ἐκφραστικῆς γραφῆς: «Ἀόλα Μοντέξ», «Σινιέικε Μονογκατόρι», «Οἱ κανόνες τοῦ Παιχνιδιοῦ», «La Signora di Tutti», «Σάνσο Ντάγιου», «Ἡ Χρυσὴ Καρότσα».

Ἡ θεωρία τοῦ auteur μᾶς ἀφήνει, ὅπως και κάθε θεωρία, μὲ δυνατότητες και προβλήματα. Νιώθουμε πὼς θὰ πρέ-

πει ν' αναπτύξουμε πάρα πέρα μιὰ θεωρία τῆς ἐκτέλεσης, τῶν ὀφολογικῶν, τῶν ταξινομικῶν μᾶλλον παρὰ τῶν κωδικοποιημένων τρόπων ἔκφρασης. Χρειαζέται νὰ ὀρίσουμε, νὰ ἐρευνήσουμε καὶ νὰ συγκρίνουμε τὰ ἔργα πολλῶν σκηνοθετῶν, ποὺ μέχρι σήμερα δὲν ἔχουν κατανοηθεῖ. Πρέπει ν' ἀρχίσουμε νὰ συγκρίνουμε δημιουργοὺς μὲ δημιουργοὺς. Ὑπάρχουν τόσα εἰδικὰ προβλήματα ποὺ περιμένουν τὴ λύση τους: ἡ συγγένεια τοῦ Ντόνεν μὲ τὸν Κέλλυ καὶ τὸν Ἄρθουρ Φρήντ, οἱ ταινίες τοῦ Μπόττιτσερ ἔξω ἀπ' τὸν κύκλο τοῦ Ράνουον, ἡ συγγένεια τοῦ Γουέλλες μὲ τὸν Τόλαντ (καὶ — ἴσως σημαντικότερη — τοῦ Γουάϊλερ), οἱ ταινίες τοῦ Σέρκ ἔξω ἀπ' τὸν κύκλο τοῦ Ρόζς Χάντερ, πῶς εἶναι τὸ πραγματικὸ πρόσωπο τοῦ Γουόλς ἢ τοῦ Γουέλλμαν, τὸ αἶνιγμα Ἄντονι Μάν. Ἐπὶ πλέον δὲ βλέπω νὰ ὑπάρχει κανένας λόγος ποὺ νὰ μᾶς ἐμποδίζει ν' ἀγκαλιάσουμε τὴ θεωρία τοῦ auteur καὶ ἐδῶ στὸν Ἀγγλικὸ κινηματογράφο, ποῦναι ἀκόμα τελείως ἀμορφος, ἀταξινόμητος καὶ ἀκτάληπτος. Δὲ θέλουμε μόνο δύο ἢ τρία βιβλία γιὰ τὸν Χίτσκοκ καὶ τὸν Φόρντ, χρειαζόμαστε πολὺ περισσότερα. Χρειαζέται νὰ συγκρίνουμε τοὺς σκηνοθέτες μὲ δημιουργοὺς ἄλλων τεχνῶν: τὸν Φόρντ μὲ τὸν Φρένιμορ Κοῦπερ, π.χ., ἢ τὸν Χῶκς μὲ τὸν Φῶκνερ. Τὸ ἐγχεῖρημα ποὺ ἀρχισαν οἱ κριτικοὶ τῶν «Κινηματογραφικῶν Τετραδίων» εἶναι ἀκόμα πολὺ μακριὰ ἀπ' τὴν τελειότη του.

3. Η ΣΗΜΕΙΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Ἡ σημειολογία τοῦ κινηματογράφου, ποὺ τὰ τελευταῖα χρόνια ἔχει παρουσιάσει μιὰ ἀξιόλογη ἀνάπτυξη, προσπαθεῖ ν' ἀπαντήσει στὸ ἐρώτημα ἂν, καὶ μέχρι ποῦο σημεῖο, ἡ κινηματογραφικὴ κριτικὴ καὶ αἰσθητικὴ μορφοῦν ν' ἀποτελέσουν μιὰ εἰδικὴ περιοχὴ τῆς γενικῆς ἐπιστήμης τῶν σημείων. Ὅσο περὶ αὐτὸ καὶ γίνεται ὀλοένα φανερότερο πὼς οἱ παραδοσιακὲς θεωρίες γιὰ τὴν κινηματογραφικὴ γλώσσα καὶ γραμματικὴ, ποὺ ἀναπτύχθηκαν αὐτόματα μέσα στὰ χρόνια, χρειάζονται ἀναθεώρηση καὶ συσχέτιση μὲ τὴν ἐδραιωμένη πειθαρχία τῆς ἐπιστήμης τῆς γλωσσολογίας. Ἄν, στὴν κινηματογραφικὴ θεωρία καὶ ἐρευνα πρέπει ὀπωσδήποτε νὰ χρησιμοποιῶμε τὴν ἔννοια «γ λ ὄ σ σ α» αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ γίνεται ἐπιστημονικὰ καὶ ὄχι ἀπλοϊκὰ σὰ μιὰ ξέπευση, πολὺ καίρια ὅμως, μεταφορά. Οἱ συζητήσεις ποῦχουν ξεσηκώσει στὴ Γαλλία καὶ τὴν Ἰταλία τὰ ἔργα τοῦ Ρολάν Μπάρτ, τοῦ Κριστιάν Μέτζ, τοῦ Πιερ - Πάολο Παζολίνι καὶ τοῦ Οὐμπέρτο Ἐκο, αὐτὸ τὸ πράγμα προσπαθοῦν νὰ τεκμηριώσουν.

Ἐκεῖνο ποὺ ὄθησε τοὺς ἐρευνητὲς αὐτοὺς νὰ στραφοῦν πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ ἦσαν «Τὰ Μαθήματα Γενικῆς Γλωσσολογίας» τοῦ Φερδινάνδου ντε Σωσσὺρ. Ὅταν ὁ ντε Σωσσὺρ πέθανε, στὰ 1913, οἱ πρῶνι μαθητὲς του στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Γενεύης μάζεψαν καὶ ταξινόμησαν τὶς παραδόσεις του οἱ ὁποῖες, μαζί μὲ τὶς σημειώσεις τους, ἀπέτελεσαν ἕνα συστηματικὸ σύγγραμμα ποὺ τυπώθηκε καὶ κυκλοφόρησε στὴ Γενεὴ στὰ 1915. Στὰ «Μαθήματα» ὁ Σωσσὺρ προφήτεψε τὴ δημιουργία μιᾶς νέας ἐπιστήμης, τῆς ἐπιστήμης τῆς σημειολογίας.

Ἡ δημιουργία μιᾶς ἐπιστήμης ποὺ σκοπὸ της θάχε

τή μελέτη τῆς ζωῆς τῶν σημείων μέσα στήν κοινωνία, εἶναι δυνατή. Θά μπορούσε ν' ἀποτελέσει κομμάτι τῆς Κοινωνικῆς Ψυχολογίας κι ἀκριβῶς γι' αὐτό θάταν καί κομμάτι τῆς Γενικῆς Ψυχολογίας. Θά τὴν ὀνομάσω σ η μ ε ι ο λ ο γ ί α (ἀπ' τὴν ἑλληνικὴ λέξη σ η μ ε ι ο ν). Ἡ σημειολογία θά μπορούσε νὰ μᾶς δείξει καθαρά ποιά εἶναι ἡ φύση τῶν σημείων, ποιοὶ νόμοι τὰ διέπουν. Μιά κι ἡ ἴδια ἡ ἐπιστῆμη δὲν ὑπάρχει ἀκόμα κανεὶς δὲ μπορεῖ νὰ τὴν ὀρίσει· ἔχει ὅμως κάθε δικαίωμα νὰ ὑπάρξει, ὑπάρχει μιὰ θέση γι' αὐτὴν ἐκ τῶν προτέρων. Ἡ γλωσσολογία ἀποτελεῖ ἕνα μόνο μέρος τῆς γενικῆς ἐπιστῆμης τῆς σημειολογίας, οἱ νόμοι ποὺ θ' ἀποκαλυφτοῦν ἀπ' τὴν σημειολογία θά μπορέσουν ἐπομένως νὰ ἐφαρμοστοῦν καί στὴ γλωσσολογία, ἡ ὁποία θά διαγράψει μιὰ σαφῶς καθορισμένη περιοχή μέσα στὴ μάζα τῶν ἀνθρωπολογικῶν δεδομένων.

Ὁ Σωσσὺρ, ποὺ τὸν ἐντυπωσίασε τὸ ἔργο τοῦ κοινωνιολόγου Ἐμίλ Ντυρκέμ (1858 - 1917), τόνισε πῶς τὰ σημεῖα πρέπει νὰ μελετηθοῦν ἀπ' τὴν κοινωνικὴ τους ἀποψη, πῶς ἡ γλώσσα εἶναι ἕνας κοινωνικὸς θεσμὸς ποὺ ξεφεύγει ἀπ' τὴν ἀτομικὴ θέληση. Τὸ γλωσσολογικὸ σύστημα — ὁ «Κώδικας» νὰ πούμε — ὑπῆρχε πρὶν μπροστὰ ἀπ' τὴν πράξη τῆς ἀτομικῆς ὁμιλίας, τοῦ «μηνύματος». Ἡ μελέτη τοῦ συστήματος συνεπὶς προηγεῖται λογικά.

Ὁ Σωσσὺρ, ὡς πρώτη τοῦ ἀρχή, τόνισε τὴν ἀσυνείδητη φύση τοῦ σημείου. Τὸ σημαῖνον (ἡ ἦχο - εἰκόνα «Γ — Α — Λ — Η» ἢ «Γ — Α — Τ — Α» π.χ.) δὲν ἔχει καμιά φυσικὴ σχέση μὲ τὸ σημαίνον (τὴν ἔννοια τῆς γάτας). Γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε τὸν ὄρο τοῦ Σωσσὺρ, τὸ σημεῖο εἶναι «ἀναίτιο». Ὁ Σωσσὺρ δὲν κατάλαβε ποτὲ τί ἀντίτυπο θάχε στὴ σημειολογία αὐτὴ ἡ ἀσυνείδητη φύση τοῦ σημείου.

Ὅταν ἡ σημειολογία ὀργανωθεῖ ὡς ἐπιστῆμη, τότε θά δημιουργηθεῖ τὸ πρόβλημα ἂν πρέπει ἢ ὄχι νὰ περιλάβει στὰ πεδία τῆς τρόπου ἐκφρασεως ποὺ νὰ βασίζονται ἐξ ὀλοκλήρου στὰ φυσικὰ σημεῖα, ὅπως ἡ παντομίμα. Ἄς ὑποθέσουμε ὅτι ἡ νέα ἐπιστῆμη τοὺς δέχεται,

ἀκόμα καί τότε ὅμως τὸ κύριο μέλημά τῆς θά παραμείνει ὀλοκλήρη ἡ ὁμάδα τῶν συστημάτων ποὺ βασίζονται στὴν ἀσυνείδητη φύση τοῦ σημείου. Στὴν πραγματικὴ κατάσταση κάθε μέσον ἐκφρασεως ποὺ χρησιμοποιεῖται στὴν κοινωνία βασίζεται κυρίως στὴ συμπεριφορὰ τοῦ συνόλου ἢ — πράγμα ποῦναι τὸ ἴδιο — στὴ σύμβαση. Οἱ κανόνες καλῆς συμπεριφορᾶς, π.χ., ἂν καί συχνὰ ἐμποτίζονται ἀπὸ κάποια φυσικὴ ἐκφραστικότητα (ὅπως στὴν περίπτωση ἐνὸς Κινέζου ποὺ χαιρετᾷ τὸν Ἀυτοκράτορά του ὑποκλινόμενος ἐννιά φορές) δὲν παύουν ὅστος νᾶναι θεσπισμένοι ἀπ' τὸν κανόνα· αὐτὸς ὁ κανόνας κι ὄχι ἡ ἐσωτερικὴ ἀξία τῶν χειρονομιῶν ὑποχρεώνει κάποιον νὰ τὴς χρησιμοποιήσει. Τὰ ὀλοκλήρου ἀσυνείδητα σημεῖα δείχνουν, καλύτερα ἀπ' τὰ ἄλλα, τὸ ἰδεῶδες τῆς σημειολογικῆς ἐξέλιξης· νὰ γιατί ἡ γλώσσα, τὸ συνθετικότερο καί τὸ παγκοσμιοῦτερο σύστημα ἐκφρασεως, εἶναι καί τὸ πρὶν χαρακτηριστικὸ μ' αὐτὴν τὴν ἔννοια ἡ γλωσσολογία μπορεῖ ν' ἀποβῆ τὸ κύριο πρότυπο γιὰ ὅλους τοὺς κλάδους τῆς σημειολογίας, ἂν κι ἡ γλώσσα εἶναι μόνο ἕνα εἰδικότερο σημειολογικὸ σύστημα.

Ἡ γλωσσολογία, λοιπόν, ἔπρεπε νᾶναι ταυτόχρονα καί μιὰ εἰδικὴ περιοχή τῆς σημειολογίας, καί τὸ κύριο πρότυπο (patron général) γιὰ τὶς διάφορες ἄλλες περιοχές. Ὅλες οἱ περιοχές ὅμως — ἢ, τουλάχιστον, οἱ κυριότερες — θάπρεπε νᾶχουν τ' ἀντικειμενικὰ συστήματά τους «βασισμένα στὴν ἀσυνείδητη φύση τοῦ σημείου». Τέτοια συστήματα στάθηκε ἀδύνατο νὰ βρεθοῦν. Οἱ ἐπίδοξοι σημειολόγοι βρέθηκαν περιορισμένοι σὲ διάφορες μικρο - γλώσσες, ὅπως ἡ γλώσσα τῶν σημάτων τῆς ὀδικῆς κυκλοφορίας, τὸ σύστημα τῶν ναυτικῶν σινιᾶλων, οἱ διάφοροι τύποι τοῦ ὀπτικοῦ τηλεγράφου, ἡ γλώσσα τῶν χειρονομιῶν ποὺ χρησιμοποιοῦν μετὰξὺ τους οἱ Τραπεζίτες μοναχοί¹ κ.ο.κ. Αὐτὲς οἱ μικρο - γλώσσες ἀποδείχτηκαν πολὺ περιορισμένες περιπτώσεις ἱκανῆς ν' ἀρθρώσουν μιὰ πολὺ χαλαρὴ σειρά σημείων. Ὁ Ρολάν Μπάρτ*, ὡς ἀποτέλεσμα τῶν ἐρευ-

* Ρολάν Μπάρτ: γεννήθηκε στὰ 1915, συγγραφέας τῶν βιβλίων: «Ὁ βαθμὸς μηδὲν τῆς γραφῆς» (1953): «Στοιχεῖα σημειολογίας» (1964). Σ.τ.Μ.: Τὸ πρῶτο ἔχει μεταφραστεῖ στὰ ἑλληνικά.

5
νών που έκανε πάνω στη γλώσσα του κουστουμιού, διαπίστωσε πώς ήταν αδύνατο να διαφύγει τη διαπεραστική παρουσία της λεκτικής γλώσσας. Οι λέξεις σχημάτιζαν μια άλλου είδους όμιλία ή για να σταθεροποιήσουν μια αμφίλογη σημασία, όπως μια έτικετα ή ένας τίτλος, ή για ν' αποδώσουν στη σημασία κάτι που αλλιώς θα άμενε ακοινώνητο, όπως τις λέξεις που θγαίνουν απ' τὰ στόματα των ήρώων των κλασικών εικονογραφημένων. Οι λέξεις είτε σταθεροποιούν μια σημασία είτε τη μεταφέρουν.

Σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις μόνο τὰ μη προφορικά συστήματα μπορούν να υπάρξουν χωρίς την υποστήριξη του προφορικού κώδικα. Ακόμα κι ή μουσική κι ή ζωγραφική, που είναι άκρως εξέλιγμένα και διανοητικοποιημένα συστήματα, ξαναγαυρίζουν συνεχώς στις λέξεις, ιδιαίτερα στα λαϊκά του επίπεδα τραγούδια, αφίσες, σκίτσα. Αλήθεια, ή ιστορία της ζωγραφικής θα μπορούσε κάλλιστα να είναι ή ιστορία της έναλλασόμενης σχέσης ανάμεσα στις εικόνες και τις λέξεις. Ένα απ' τὰ σπουδαιότερα επιτεύγματα της Αναγέννησης ήταν τὸ διώξιμο των λέξεων απ' τὸ ζωγραφικὸ χωρὸ. Οι λέξεις όμως συνεχώς ξαναγυρίζαν τις βλέπουμε στους πίνακες του Έλ Γκρέκο, π.χ., του Ντύρερ, του Χόγκαρθ: άπειρα παραδείγματα υπάρχουν. Στὸν 20ὸ αἰώνα οἱ λέξεις ξαναγύρισαν για νὰ εκδικηθῶν. Στὴ μουσική οἱ λέξεις υπῆρχαν μέχρι τις αρχές του 17ου αἰώνα· διεκδίκησαν και κατάκτησαν μόνιμη θέση στην όπερα, στὸ δρατόριο, στὸ λίντερ. Ο κινηματογράφος είναι κι αυτός ένα ολοκάθαρο παράδειγμα. Πολύ λίγες θουθές ταινίες έχουν φτιαχτεί χωρίς ενδιαμέσους τίτλους. Ο Έρβιν Πανόφσκυ γράφει τὰ εξής για τις μέρες που πήγαινε σινεμά στὸ Βερολίνο, γύρω στὰ 1910:

Οἱ παραγωγοὶ είχαν βρει τρόπους εξήγησης παρόμοιους με κείνους που βρίσκουμε στη μεσαιωνική τέχνη. Ένας απ' αὐτοὺς ήταν κι οἱ τυπωμένοι τίτλοι ή τὰ γράμματα, ισοδύναμα των μεσαιωνικών tituli και των χειρογράφων (ακόμα νωρίτερα υπῆρχαν «εξηγητές» που μπορεί νάλεγαν με δυνατή φωνή, «Τώρα νομίζει

πὸς ή γυναίκα του είναι νεκρή, αλλά δὲν είναι» ή «Δὲ θέλω νὰ προσβάλλω τις γυναίκες πουῖναι στὸ ακροατήριο, αλλά ἀμφιβάλλω αν καμιά απ' αὐτὲς θάκανε τόσα πολλά για τὸ παιδί της»).

Στὴν Ἰαπωνία, οἱ «εξηγητές» αὐτοῦ τοῦ είδους είχαν σχηματίσει μια γερή συντεχνία, πράγμα που αποδείχτηκε πὸς έπαιξε ἀνασχετικὸ ρόλο κι ἀργοπόρησε τὸ ἀρχήνιμα τοῦ δμιλοῦντα.

Στὸ τέλος ὁ Μπάρτ καταλήγει στὸ συμπέρασμα πὸς ή σημειολογία θάπρεπε νὰ θεωρηθεῖ ὡς κλάδος τῆς γλωσσολογίας, παρὰ τὸ ἀντίθετο. Τὸ συμπέρασμα αὐτὸ μοιάζει με συμπέρασμα ἀπελπισίας. Τὸ μέρος ἀποδείχτηκε πὸς είναι τόσο πολὺ «υπερσύνθετο και παγκόσμιο», ὥστε κατάπιε τὸ ὅλον. Κι όμως ή πείρα πούχουμε απ' τὸν κινηματογράφο μᾶς λέει πὸς κι οἱ εικόνες μπορούν νὰ ἐκφράσουν μεγάλα κι υπερσύνθετα νοήματα. Έτσι, π.χ., ένα ἀσημαντὸ και τετριμμένο βιβλίο μπορεί νὰ γίνει με άκρως ενδιαφέρουσα και, μ' ὅλη τὴν σημασία τῆς λέξης, σημαντικὴ ταινία· τὸ διάβασμα ἐνδς σεναρίου είναι μια στείρα κι ἄγονη ἐμπειρία, συναισθηματικά και πνευματικά. Αὐτὸ δὲν είναι συνέπεια τῆς ἀρχῆς πὸς μόνο τὰ συστήματα που βασίζονται στὴν αὐθαιρεσία τοῦ σημείου είναι πλήρη νοήματος κι ἐκφραστικά. Τὰ «φυσικά σημεία» δὲ μπορούν ν' ἀποκλείονται τόσο ἀβασάνιστα ὡς φανταζόταν ὁ Σωσσύρ. Αὐτὴ ἀκριβῶς ή ἀπαίτηση τῆς ἐπανενσωμάτωσης τοῦ φυσικοῦ σημείου στὴ σημειολογία ὡδήγησε τὸν Κριστιάν Μέντζ, ἕναν μαθητὴ τοῦ Μπάρτ, νὰ διακηρύξει πὸς ὁ κινηματογράφος είναι ὄντως μὴ γλώσσα, μὴ γλώσσα όμως χωρίς κώδικα (χωρίς γ λ ὦ σ σ α, για νὰ μεταχειριστοῦμε τὸν ὄρο τοῦ Σωσσύρ). Είναι γλώσσα γιατί έχει κείμενα· υπάρχει μια συνομιλία με νόημα. Αντίθετα όμως απ' τὴν προφορική γλώσσα δὲν ἀναφέρεται σ' ἕναν προϋπάρχοντα κώδικα. Η θέση τοῦ Μέντζ τὸν περίπλεξε σ' ἀρκετὰ ἀκανθώδη προβλήματα που ποτέ του δὲν κατάφερε νὰ ἐπιλύσει· ἀναγκάστηκε νὰ ἐπιστρέψει στὴν ἰδέα τῆς «λογικῆς συνέπειας» με τὴ βοήθεια τῆς ὁποίας ή εικόνα γίνεται γλώσσα, κι ἀναφέρθηκε στὸ ἐπίμαχο σημείο τοῦ

Μπέλα Μπαλάζ, πώς καταλαβαίνουμε δηλ. μιὰ ταινία μέσα απ' ένα «επαγωγικό ρεύμα», ἐγκρίνοντάς το. Δὲν ἀποσαφήνισε όμως ἀν πρέπει γὰ μᾶς θάβουμε αὐτὴν τὴν λογικὴ ἢ ἀν μᾶς εἶναι ἔμφυτη. Καὶ εἶναι δύσκολο γὰ διακρίνουμε πῶς ἔννοιες ὅπως «λογικὴ συνέπεια» καὶ «επαγωγικὸ ρεύμα», μποροῦν γὰ ὀλοκληρωθῶν μέσα στὴ θεωρία τῆς σημειολογίας.

Ἐκεῖνο πὸ χρειάζεται εἶναι γὰ ἐξετάσουμε τί ἀκριβῶς ἐννοοῦμε λέγοντας «φυσικὸ σημεῖο» καὶ μιὰ σειρά ἀπὸ λέξεις ὅπως «ἀνάλογο», «συνεχές», «αἰτιώδες», πὸ χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὴν περιγραφή αὐτῶν τῶν σημείων ἀπ' τὸν Μπάρτ, τὸν Μάτζ καὶ τοὺς ἄλλους. Εὐτυχῶς ἡ βασικὴ καὶ ἀναγκαῖα ἐργασία, πὸ πάνω τῆς θᾶταν δυνατὸ γὰ στηριχθεῖ μιὰ τέτοια ἐξέταση, γιὰ γὰ μποροῦμε νᾶμαστε πέρα γιὰ πέρα ἀκριβεῖς, ἔχει κιόλας γίνε ἀπ' τὸν Τσάρλς Σάντερς Πήρς τὸν Ἄμερικάνο ἐπιστήμονα εἰδικὸ στὸν τομέα τῆς λογικῆς. Ὁ Πήρς ἦταν σύγχρονος τοῦ Σωσσὺρ ὅπως καὶ τοῦ Σωσσὺρ ἔτσι καὶ τὰ δικά του γραφτὰ ταξινομήθηκαν καὶ ἐκδόθηκαν ἀνάμεσα στὰ 1931 καὶ 1935 εἴκοσι χρόνια δηλ. μετὰ τὸ θάνατό του, πὸ συνέδη στὰ 1914. Ὁ Πήρς εἶναι ὁ γνησιότερος Ἄμερικάνος διανοητῆς πὸ ὑπῆρξε ποτέ, τόσο γνήσιος πὸ, ὅπως λέει καὶ ὁ Ρόμαν Γιάκομπσον, γιὰ ἕνα μεγάλο μέρος τῆς κοπιαστικῆς ἀπὸ τὴν πολλὴ δουλειὰ ζωῆς του δὲν κατάφερε γὰ πάρει καμιὰ Πανεπιστημιακὴ ἔδρα. Σήμερα εἶναι κυρίως γνωστὸς ἀπ' τὴν πιὸ προσιτὴ του δουλειὰ, τίς παραδόσεις του πάνω στὸν Πραγματισμὸ. Ἡ δουλειὰ του πάνω στὴ σημειολογία (ἢ τὴ «σημειωτικὴ» ὅπως τὴν ἔλεγε) ἔχει, ἀπονα, ξεχαστεῖ. Ὁ Τσάρλς Μόρρις, δυστυχῶς, ὁ πιὸ ἐπηρεασμένος ἀπ' αὐτὸν μαθητῆς του, διαστρέβλωσε τὴ θέση του ζευγαρώνοντάς τὴν μ' ἕνα φαρμακερὸ τύπο Μπηχαδιορισμοῦ. Ἡ αὐστηρὴ κριτικὴ πὸ ἀσκήθηκε στὸ Μπηχαδιορισμὸ, σὲ σχέση με τὴ γλωσσολογία καὶ τὴν αἰσθητικὴ, ἀπὸ συγγραφεῖς ὅπως ὁ Ε.Χ. Γκόμπριτς καὶ ὁ Νόαμ Τσόμσκι, εἶχε ἔμμεσα καταστροφικὰ ἀποτελέσματα γιὰ τὸν Πήρς σὲ σχέση με τὸν Μόρρις. Τὰ τελευταῖα χρόνια, ὁμως, ὁ Ρόμαν Γιάκομπσον ἔκανε πάρα πολλὰ γιὰ γὰ ξανακινηθεῖ τὸ ἐνδιαφέρον στὴ σημειολογία τοῦ Πήρς, με ἀποτελεσμα μιὰ ἀναβίωση γεμάτη ἐνθουσιασμὸ κατὰ πὸ τοῦ ὀφειλό-

ταν ἐδῶ καὶ χρόνια.

Τὰ κύρια ἔργα του πὸ μᾶς ἀφοροῦν ἐδῶ εἶναι ἡ «Θεωρητικὴ Γραμματικὴ» του, οἱ «Ἐπιστολὲς στὴ λαίδη Γουέλμπυ» καὶ τὰ «Ἰπαρξιακὰ Διαγράμματα» (ὀπότιτλος: «my chief d' oeuvre» by Peirce). Αὐτὰ τὰ βιβλία περιέχουν τὴν ταξινόμηση πὸ κάνει ὁ Πήρς στὰ διάφορα εἶδη σημείων, πράγμα πὸ θεωρεῖ ὡς οὐσιαστικὴ σημειολογικὴ βάση γιὰ μιὰ κατ' ἀκολουθία λογικὴ καὶ ρητορικὴ. Ἡ ἀπαραίτητη γιὰ τὴ μελέτη μᾶς ταξινόμηση εἶναι ἐκείνη πὸ ὁ Πήρς ὀνομάζει «δεύτερη τριχοτόμηση τῶν σημείων», καὶ περιλαμβάνει τὴ διαίρεσή τους σὲ εἰκόνας, δεῖχτες καὶ σύμβολα. «Ἐνα σημεῖο εἶναι εἴτε εἰκόνα, εἴτε δεῖχτης, εἴτε σύμβολο».

Μιὰ εἰκόνα, κατὰ τὸν Πήρς, εἶναι ἕνα σημεῖο πὸ ἀντιπροσωπεύει τὸ ἀντικείμενό του κυρίως με τίς ὀμοιότητες πὸ ἔχει μ' αὐτὸ ἢ σχέση ἀνάμεσα στὸ σημαίνον καὶ τὸ σημαίνονο δὲν εἶναι ἀθαίρετη, ἀλλὰ εἶναι σχέση ὀμοιότητος ἢ ταυτότητας. Ἐτσι, π.χ., τὸ πορτραῖτο ἐνὸς ἀνθρώπου μοιάζει με τὸν ἀνθρώπο πὸ παρασταίνει. Οἱ εἰκόνας μποροῦν, ἐντούτοις, γὰ διαιεθεοῦν σὲ δύο ὀπο - τάξεις: τίς παραστάσεις καὶ τὰ διαγράμματα. Στὴν περίπτωση τῶν παραστάσεων οἱ «ἀπλὲς ποιότητες» εἶναι ὀμοιες: στὴν περίπτωση τῶν διαγραμμάτων «οἱ σχέσεις μεταξὺ τῶν μερῶν». Πολλὰ διαγράμματα βέβαια περιέχουν συμβολοειδῆ στοιχεῖα: αὐτὸ ὁ Πήρς τὸ παραδέχτηκε ἐθελουσίως γιὰ τὴν ἢ ἐπικρατοῦσα ἄποψη (ἢ διάσταση) τοῦ σημείου πὸ τὸν ἐνδιέφερε.

Ἐνας δεῖχτης εἶναι σημεῖο δυνάμει ἐνὸς ὀπαρξιακοῦ δεσμοῦ ἀνάμεσα σ' αὐτὸ καὶ τὸ ἀντικείμενο: ὁ Πήρς δίνει πολλὰ παραδείγματα.

Βλέπω κάποιον πὸ φορᾶ μιὰ μπελαμίνα. Αὐτὸ δείχνει πῶς εἶναι ναυτικὸς. Βλέπω ἕναν στραβοκάνη με ριγωτὸ παντελόνι, ψηλὸς μπότες καὶ ζαιέττα. Αὐτὰ δείχνουν πῶς πρέπει νᾶναι τζόκευ ἢ κάτι παρόμοιο. Ἐνα ἡλιακὸ ρολοῖ ἢ ἕνα καγονικὸ ρολοῖ δείχνουν τίς ὀρες τῆς μέρας.

Ἄλλα παραδείγματα πὸ φέρνει ὁ Πήρς εἶναι ὁ ἀνεμο-

δείκτης που δείχνει την κατεύθυνση του ανέμου ο οποίος τον κινεί, το βαρόμετρο, το θερμόμετρο. Ο Ρόμαν Γιάκομπσον αναφέρει τα ιατρικά συμπτώματα, όπως τους χτύπους της καρδιάς, τα εξανθήματα κ.ο.κ. Η συμπτωματολογία είναι ένας κλάδος της μελέτης του δειχτικού σημείου.

Η τρίτη κατηγορία του σημείου, το σύμβολο, μοιάζει με το αυθαίρετο σημείο του Σωσσύρ. Όπως ο Σωσσύρ, έτσι κι ο Πήρς μιλάει για ένα «συμβόλαιο» δύναμει του οποίου ένα σύμβολο είναι σημείο. Τα συμβολικά σημεία εξουδετερώνουν την ατομική θέληση. «Μπορεί να γράφεις τη λέξη «άστέρη», αυτό όμως δε σε κάνει δημιουργό του κόσμου, ούτε κι αν τη σήσεις θα καταστραφεί ο κόσμος. Η λέξη ζει στα μυαλά αυτών που την χρησιμοποιούν». Ένα συμβολικό σημείο δεν έχει την απαιτήση ούτε να μοιάζει ούτε να έχει κανένα υπαρξιακό δεσμό με το αντικείμενό του. Είναι συμβατικό κι έχει την ισχύ ενός νόμου. Ο Πήρς σκέφτηκε αν έπρεπε να ονομάσει «σύμβολο» ένα τέτοιο σημείο, κάτι που κι ο Σωσσύρ το σκέφτηκε αλλά το άπορριψε για να μην προκαλέσει σύγχυση. Έκείνο που φαίνεται, έντοτα, βέβαιο είναι πως ο Σωσσύρ στένεψε την έννοια του σημείου περιορίζοντας το πλάτος της σημασίας του στο «συμβολικό» του Πήρς παράλα αυτά η τριχοτόμηση του Πήρς παραμένει γλαφυρή κι εξαντλητική. Το κυριότερο πρόβλημα που παραμένει ακόμα, ή ταξινόμηση δηλ. «συμβόλων» όπως ή ζυγαριά της δικαιοσύνης ή ο Χριστιανικός Σταυρός, λύνεται, όπως θα δούμε αργότερα, με το σύστημα του Πήρς.

Οι κατηγορίες του Πήρς είναι ή αφετηρία για κάθε πάρα πέρα προχώρημα στη σημειολογία. Είναι σημαντικό να σημειώσουμε, ωστόσο, ότι ο Πήρς δεν τίς θεωρεί άμοιβαία αποκλειόμενες. Αντίθετα, κι οι τρεις όψεις συχνά — ή μερικώς φορές κατά κανόνα — προβάλλονται μαζί κι συνυπάρχουν. Αυτή ακριβώς ή γνώση της συνύπαρξης έδωσε στον Πήρς την ικανότητα να κάνει μερικώς ιδιαίτερα σωστές παρατηρήσεις για τη φωτογραφία.

Οι φωτογραφίες, ιδιαίτερα οι «ένσταντανέ», είναι πολύ διδαχτικές, γιατί ξέρουμε πως είναι, κατά κάποιον τρόπο, ακριβώς όμοιες με τ' αντικείμενα που αντι-

προσωπεύουν. Αυτή ή όμοιότητα όμως συναντιέται σε φωτογραφίες που έγηκαν κάτω από τέτοιες συνθήκες ώστε φυσιολογικά να είναι αναγκασμένες ν' αντιστοιχούν πόντο τον πόντο προς τη φύση. Άπ' αυτή την άποψη, λοιπόν, ανήκουν στη δεύτερη τάξη των σημείων, εκείνων με το φυσικό σύνδεσμο.

Δηλ. στην τάξη των δειχτών. Άλλου περιγράφει το φωτογραφικό απότύπωμα σαν ένα «σχεδόν - κατηγορούμενο» του οποίου οι ακτίνες του φωτός είναι ένα «σχεδόν - όποκείμενο».

Άνάμεσα στους Εύρωπαϊους σημειολόγους εκείνος που φτάνει σε παρόμοια πάνω κάτω συμπεράσματα είναι ο Ρολάν Μπάρτ, αν και δεν χρησιμοποιεί την κατηγορία των «δειχτών», αλλά βλέπει τη φωτογραφία απλώς σαν «εικόνα». Λέει, έντοτα, πως ή φωτογραφική εικόνα παρουσιάζει ένα είδος φυσικής «ουσιαστικής παρουσίας» του αντικείμενου. Δεν υπάρχει καμιά ανθρώπινη επέμβαση, καμιά μεταμόρφωση, κανένας κώδικας, ανάμεσα στο αντικείμενο και το σημείο από δω βγαίνει και το παράδοξο πως ή φωτογραφία είναι ένα μήνυμα χωρίς κώδικα. Ο Κριστιάν Μέτζ κάνει τη μεταφορά απ' τη φωτογραφία στον κινηματογράφο. Και πράγματι, ο Μέτζ πλησιάζει την αντίληψη του Πήρς, που του μεταδόθηκε μέσα απ' τα έργα του Άντρέ Μαρτινέ.

Το γκρό - πλάν ενός ρεβόλβερ δεν σημαίνει «ρεβόλβερ» (μια καθαρά δυναμική λεκτική μονάδα) αλλά σημαίνει σαν ένα minimum σημασίας χωρίς τις άλλες του συμπαραδηλώσεις, «να έδω υπάρχει ένα ρεβόλβερ». Έμπεριέχει μέσα του την ίδια την ενεργοποίηση (voici: ή μοναδική λέξη που κατά τον Μαρτινέ είναι ο καθαρός δείκτης της ενεργοποίησης).

Είναι περίεργο πως ο Μέτζ, στα πάμπολλα γραφτά του, δε δίνει μεγαλύτερη σημασία στην ανάλυση αυτής της όψης του κινηματογράφου, μιά κι είναι πολέμιος κάθε απόπειρας να δούμε τον κινηματογράφο σαν ένα συμβολικό προσέσο το οποίο αναφέρεται σ' έναν κώδικα. Στην πραγματικότητα,

σκοτεινιασμένη κάτω απ' τή σημειολογική ανάλυση, βρίσκεται μιὰ πολὺ ξεκαθαρισμένη καὶ συχνὰ ἀκρυφτῆ parti pris². Γιατί, ὅπως ὁ Μπάρτ κι ὁ Σωσσὺρ, παραδέχεται μόνο δύο τρόπους ὑπαρξῆς τῶν σημείων: τὸν φυσικὸ καὶ τὸν πολιτιστικὸ. Ἐπιπλέον, κλίνει πρὸς τὴν ἀποψη νὰ τὰ θεωρεῖ σὰν ἀμοιβαῖα ἀποκλειόμενα, ἔτσι πού μιὰ γλώσσα θὰ πρέπει ὑποχρεωτικὰ νὰναι εἴτε φυσικὴ εἴτε πολιτιστικὴ, μὲ κώδικα ἢ χωρὶς κώδικα. Δὲ μπορεῖ νὰναι καὶ τὰ δύο. Γι' αὐτὸ κι ὄλας ἡ ὀπτική τοῦ Μᾶτζ γιὰ τὸν κινηματογράφο μοιάζει μὲ τὸ περίεργο ἀνεστράμμενο εἶδωλο τοῦ τρόπου πού ὁ Νόαμ Τσόμσκι βλέπει τὴν προφορικὴ γλώσσα, μὲ τὴ διαφορὰ πὼς ἐνῶ ὁ Τσόμσκι ἐξοβελίζει στὸ σκότος τὸ ἐξώτερο τὸ μὴ - γραμματικὸ, ὁ Μᾶτζ κάνει τὸ ἴδιο στὸ γραμματικὸ. Τὸ ἔργο τοῦ Ρόμμαν Γιάνκομπσον, ἐπηρεασμένο ἀπ' τὸν Πῆρς, εἶναι, ὅπως θὰ δοῦμε, διορθωτικὸ καὶ τῶν δύο ἀπόψεων. Ὁ κινηματογράφος περιέχει καὶ τὰ τρία εἶδη τῶν σημείων: δειχτικά, εἰκονικά, συμβολικά. Νὰ τί συνέβαινε μέχρι τώρα. Οἱ θεωρητικοὶ ἀρπάζονταν ἀπ' τὴ μιὰ ἢ ἀπ' τὴν ἄλλη ἀποψη καὶ τὴν χρησιμοποιοῦσαν σὰν τὴν ἀποκλειστικὴ βάση ἐνὸς αἰσθητικοῦ μανιφέστου. Ὁ Μᾶτζ δὲν ἀποτελέσει ἐξαιρεση.

Ἡ αἰσθητικὴ γένση τοῦ Μᾶτζ πολλὰ χρωστᾷ στὸν Ἄντρέ Μπαζέν, τὸ δυνατότερο καὶ πνευματικότερο πρωταγωνιστὴ τοῦ «ρεαλισμοῦ» στὸν κινηματογράφο. Ὁ Μπαζέν ἦταν ἕνας ἀπ' τοὺς ἰδρυτὲς τῶν «Κινηματογραφικῶν Τετραδίων» κι ἔγραφε συχνὰ στὸ «Esprit», τὴν ἐπιθεώρηση πού ἱδρυσεν ὁ Ἰμμάνουελ Μουνιέ, ὁ Καθολικὸς φιλόσοφος, δημιουργὸς τοῦ Περσοναλισμοῦ μὲ τὴν πιὸ σημαντικὴ πνευματικὴ ἐπιρροή πάνω στὸν Μπαζέν. Πολλὰ σχόλια ἔχουν γίνει γιὰ τὸν τρόπο πού ὁ Μπαζέν σχημάτισε τὸ προσωπικὸ του ὕφος, κάπως δυσνόητο, χωρὶς νὰ φοβᾶται νὰ τσαλαβουτάει μέσα στὰ προβλήματα καὶ τὴν ὀρολογία τῆς φιλοσοφίας, μὲ βάση τὸ ὕφος τοῦ Μουνιέ. Ὁ Μπαζέν ἄρχισε νὰ ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸν κινηματογράφο στὴ διάρκεια τῆς στρατιωτικῆς του θητείας στὸ Μπορντώ στὰ 1939. Μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στὸ Παρίσι ὀργάνωσε, σὲ συνεργασία μὲ φίλους ἀπ' τὸ «Esprit», μυστικὲς προβολές· κατὰ τὴ διάρκεια τῆς Γερμανικῆς κατοχῆς πρόβαλε ται-

νίες ὅπως τὴ «Μητρόπολη» τοῦ Φρίτς Λάνγκ καὶ τ' ἀπαγορευμένα ἔργα τοῦ Τσάπλιν. Μετὰ ἀπ' τὴν Ἀπελευθέρωση, λοιπὸν, ἔγινε μιὰ ἀπ' τίς κυρίαρχες φυσιογνωμίες στὸν προσανατολισμὸ τῆς ἐκπληρωτικῆς ἀνθησης ποῦχε ἡ κινηματογραφικὴ κουλτούρα μὲ τίς λέσχες, στὴ μεγαλειώδη Cinémathèque τοῦ Ἄνρῦ Λαγγκλουά, στὸν ἐμπορικὸν κινηματογράφο, ὅπου γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ ἔκαναν τὴν ἐμφάνισή τους οἱ Ἀμερικάνικες ταινίες. Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ, τὴν σημαντικότερη ἴσως ἀπ' ὄλας, ὁ Μπαζέν ἀνάπτυξε τὴν κινηματογραφικὴ του αἰσθητικὴ, μιὰ αἰσθητικὴ πού τὸν φέρνει ἀντίθετο στὸν «καθαρὸν κινηματογράφο» τοῦ Ντελλὺκ καὶ στὴ θεωρία τοῦ «μοντάζ», ἔτσι ὅπως τὴν ἀνάπτυξε ὁ Μαλρώ στὸ περίφημο ἄρθρο του στὴ «Verne». Ἔνας καινούργιος δρόμος χαραζόταν.

Ἀφετηρία τοῦ Μπαζέν γιὰ τὴν αἰσθητικὴ του ὑπῆρξε μιὰ ὀντολογία τῆς φωτογραφικῆς εἰκόνας. Τὰ συμπεράσματά του εἶναι πολὺ κοντὰ σὲ κείνα τοῦ Πῆρς. Ἐὰν καὶ ξανά ὁ Μπαζέν μιλάει γιὰ τὴ φωτογραφία λὲς κι εἶναι ἕνα κελούπι, μιὰ νεκρικὴ μάσκα, μιὰ Βερώνικα³, τὸ Ἅγιο Σάβανο τοῦ Τουρίνου, ἕνα λείψανο, ἕνα ἀποτόπωμα. Ἔτσι ὁ Μπαζέν μιλάει γιὰ τίς «ἐλάσσονες πλαστικὲς τέχνες, τὸ φτιάξιμο μιᾶς νεκρικῆς μάσκας, π.χ., πού ὅμοια ἐμπλέκει κάποια αὐτόματη διεργασία. Θὰ μπορούσαμε νὰ θεωρήσουμε τὴ φωτογραφία σὰν ἕνα καλούπιωμα, σὰν τὸ πάρισμο ἐνὸς ἀποτοπώματος διὰ χεῖρὸς τοῦ φωτός». Ἔτσι ὁ Μπαζέν τονίζει συνεχῶς τὸν ὑπαρξιακὸ δεσμὸ ἀνάμεσα στὸ σημεῖο καὶ τὸ ἀντικείμενο πού, γιὰ τὸν Πῆρς, εἶναι τὸ καθοριστικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ δειχτικοῦ σημείου. Ἐνῶ ὅμως ὁ Πῆρς παρατηρεῖ τὰ πράγματα μὲ σκοπὸ νὰ ἐδραιώσει μιὰ λογικὴ, ὁ Μπαζέν κάνει τὸ ἴδιο ἐπιθυμῶντας νὰ ἐδραιώσει μιὰ αἰσθητικὴ. «Ἡ φωτογραφία μᾶς ἀγγίζει ὅπως ἕνα φαινόμενο τῆς φύσης, ὅπως ἕνα λουλούδι ἢ μιὰ χιονοφυάδα πού ἡ βλάστηση κι ἡ γήινη ρίζα του εἶναι ἀναπόσπαστο μέρος τῆς ὁμορφιάς τους». Ἡ αἰσθητικὴ τοῦ Μπαζέν διεκδικεῖ τὰ πρωτεῖα τοῦ ἀντικείμενου πάνω στὴν εἰκόνα, τὰ πρωτεῖα τοῦ φυσικοῦ κόσμου πάνω στὸν κόσμον τῶν σημείων. «Ἡ φύση εἶναι πάντοτε φωτογενής»: αὐτὸ εἶναι τὸ σὺνθημα τοῦ Μπαζέν.

Ο Μπαζέν ανάπτυξε μία δι-πολική οπτική του κινηματογράφου. Από τη μία μεριά υπήρχε ο Ρεαλισμός («Τό καλό, τό δίκαιο, ή αλήθεια», όπως θάλεγε αργότερα ο Γκοντάρ για τὰ έργα του Ροσσελίνι) από τήν άλλη ο Έξπρεσιονισμός, ή εκραμορφωτική διαστρέβλωση του ανθρώπινου παράγοντα. Η πιστότητα στη φύση ήταν ο ακρογωνιαίος λίθος τής κρίσης. Οποιον παράβαινε τόν κανόνα ο Μπαζέν τόν κατάγγελλε: οι «Νιμπελουγκεν» κι «Ο Δρ Καλιγκάρι» του Φρίτς Λάνγκ είχαν αυτήν τήν τύχη. Αναγνώριζε τισ Βαγκνερικές φιλοδοξίες του «Ιβάν του Τρομερού» του Αϊζενστάιν κι έγραφε: «Μπορεί κάποιος νά σιχάινεται τήν όπερα, μπορεί νά πιστεύει πως είναι ένα καταδικασμένο μουσικό είδος, μπορεί όμως νά πιστεύει συνάμα και στη μεγάλη αξία τής μουσικής του Βάγκνερ». Με τόν ίδιο ακριβώς τρόπο μπορούμε νά θαυμάσουμε τόν Αϊζενστάιν και ταυτόχρονα νά καταδικάζουμε τό σχέδιό του σά «μια σφοδρότερη επιστροφή ένός επικίνδунου αισθητικισμού». Ο Μπαζέν βρήκε πώς στο σύνολο του «Τρίτου Ανθρώπου» υπάρχει μία συνεχής παραποίηση. Σ' ένα ι-διοφυές άρθρο του συγκρίνε τό Χόλλυγουντ με τήν Αύλη των Βερσαλλιών και ρωτούσε πού είναι ή δική του «Φαίδρα»; Βρήκε τήν απάντηση, πολύ σωστά, στην «Τζίλιγα» του Τσαρλς Βιντόρ. Κι αυτό όμως τό άριστούργημα ξεγυμνώθηκε από όλη τή «φυσικότητα» του· μία αισθητική δέ μπορεί νά στηριχτεί πάνω σ' ένα «υπαρξιακό κενό».

Σ' αυτές τισ παλινδρομήσεις προς τή μεριά του Έξπρεσιονισμού ο Μπαζέν αντιτάσσει και παραδέχεται τή θριαμβευτική παράδοση του Ρεαλισμού. Η παράδοση αυτή άρχισε με τόν Φεγιάντ, αυθόρμητα κι απλοϊκά, για ν' αναπτυχτεί μετά, στα 1920, στις ταινίες του Φλάερτυ, του Φόν Σπορχάιμ και του Μουρνάου, τους όποιους ο Μπαζέν αντιπαραθέτει στους Αϊζενστάιν, Κουλέσωφ και Γκάνς. Στα 1930, ή παράδοση έμεινε ζωντανή κυρίως με τόν Ζάν Ρενουάρ. Ο Μπαζέν βλέπει τόν Ρενουάρ νά κινείται μέσα στη παράδοση του πατέρα του, τήν παράδοση του Γαλλικού Ίμπρεσιονισμού. Όπως ακριβώς οι Γάλλοι Ίμπρεσιονιστές — Μανέ, Ντεγκά, Μπονάρ — αναμόρφωσαν τό χώρο του κάδρου στη ζωγραφική, έτσι κι

ο «γιορ» του Ρενουάρ αναμόρφωσε τό χώρο του κάδρου στην κινηματογραφική σύνθεση. Αντίθετα από τήν Αϊζενσταϊνική άρχή του μοντάζ, πού βασίζεται στην ιερότητα του γκρο-πλάν, ο Ρενουάρ κεντράρει στο κάδρο του τό σημαντικότερο τμήμα τής εικόνας, αναπτύσσει δηλ. αυτό που ο Μπαζέν ονόμασε re-cadrage: ή μηχανή λήψης με κίνηση λατεράλ αφήνει και ξαναπιάνει μία συνεχή πραγματικότητα. Τό σκοτάδι πού περιχαράκώνει τήν όθόνη κρύβει περισσότερο από τὰ μάτια μας τόν κόσμο παρά καθάρει τήν εικόνα. Στα 1930 ο Ρενουάρ μόνος του

πίεσε τόν έαυτό του νά κυττάξει πίσω, πέρα από τὰ μέσα πού του έδινε τό μοντάζ, κι έτσι αποκάλυψε τό μυστικό μιας κινηματογραφικής μορφής πού θα τόν άφηγε νά πει τὰ πάντα χωρίς νά τσεκουρώσει τόν κόσμο σε μικρά κομμάτια, πού θα ανακάλυπτε τὰ κρυμμένα μέσα στους ανθρώπους και τὰ πράγματα νοήματα, χωρίς νά ένοχλεί τή γνωστή σ' αυτούς φυσική ένότητα.

Στα 1940 ή Ρεαλιστική παράδοση ξαναδικαικεί τή θέση της, αν και χωρίζεται σε δύο διαφορετικά ρεύματα. Τό πρώτο εγκαινιάστηκε με τόν «Πολίτη Καίην» και συνεχίστηκε με τισ κατοπινές ταινίες του Γουέλλες και του Γουάιλερ. Κύριο χαρακτηριστικό του ήταν ή χρησιμοποίηση του βάθους πεδίου. Μ' αυτό τό μέσον θα μπορούσε νά διατηρηθεί ή χωρική ένότητα τής σκηνής και τὰ επεισόδια θα μπορούσαν νά παρουσιαστούν στη φυσική τους ολότητα. Τό δεύτερο ρεύμα ήταν ο Ίταλικός Νεο-ρεαλισμός, τήν υπόθεση του όποιου ο Μπαζέν υιοθέτησε με ιδιαίτερη ζέση. Θαύμαζε τόν Ροσσελίνι πάνω από όλα. Στο Νεορεαλισμό ο Μπαζέν αναγνώριζε πιστότητα στη φύση, στα πράγματα όπως ήταν. Η φαντασία έλαττώνεται στο έλάχιστο· τό παίξιμο, οι χώροι, τὰ επεισόδια, ήταν όλα όσο πιο φυσικά μπορούσαν. Για τόν «Κλέφτη Ποδηλάτων» ο Μπαζέν έγραψε πώς ήταν τό πρώτο δείγμα καθαρού κινηματογράφου. Όχι πια ήθοποιοί, όχι πια πλοκή, όχι πια «mise en scene», ή τέλεια αισθητική ψευδαίσθηση τής πραγματικότητας. Μ' άλλα λόγια, όχι πια κινηματογρά-

φος. Έτσι, λοιπόν, η ταινία θα μπορούσε ν' αποκτήσει ριζοσπαστική καθαρότητα μόνο μέσα απ' την ίδια της την έκμη-δένιση. Ο μυστικιστικός τόνος πούχει αυτή ή άποψη άντανακλά, βέβαια, τὸ περίεργο μίγμα Καθολικισμού και Ύπαρξισμού πὸν διαμόρφωσαν τὸν Μπαζέν. Λογικά, ἀκόμα, ἀπορρέει ἀπὸ μιὰ αἰσθητική ή ὁποία τονίζει περισσότερο τήν παθητικότητα τοῦ φυσικοῦ κόσμου παρά τήν ἐνέργεια τοῦ ἀνθρώπινου μυαλοῦ.

Ο Μπαζέν ἔλπιζε πὸς μιὰ μέρα τὰ δυὸ ρεύματα τῆς Ρεαλιστικῆς παράδοσης — Γουέλλες και Ροσσελλίνι — θὰ συμπέφταν. Ένωθε πὸς ὁ διαχωρισμὸς ὀφειλόταν μόνο σὲ τεχνικούς περιορισμούς: τὸ βάθος πεδίου ἤθελε δυνατότερο φῶς ἀπ' ὅ,τι μπορούσαν νὰ ἔχουν τὰ φυσικὰ ντεκόρ. Ὅταν ὅμως ἔκανε τήν ἐμφάνισή της «Η Γῆ τρέμει» τοῦ Βισκόντι, μιὰ ταινία πὸν τὸ ὕφος της ἦταν γιὰ πρώτη φορά τὸ «ἴδιο και intra και extra muros», ή περισσότερο Γουελλεσιανή ἀπ' ὅλες τίς Νεο-ρεαλιστικὲς ταινίες, ὁ Μπαζέν ἀπογοητευτήκε. Η σύνθεση, ἀν και πετυχημένη, ὕστεροῦσε σὲ φλόγα και «συγκινητική εὐγλωττία». Ἴσως ὁ Βισκόντι νῆταν πολὺ κοντὰ στήν ὄπερα, στὸν Ἐξπρεσιονισμό, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ ἰκανοποιήσει τὸν Μπαζέν. Ἀπ' τὰ 1940 ὅμως μέχρι τὰ 1950, ή ἀντίληψή του γιὰ τὸ Ρεαλισμὸ ἔκανε ἓνα βῆμα πιὸ μπροστά, πρὸς τὴ μεριά αὐτοῦ πὸν ὁ ἴδιος, σὲ μιὰ κριτική του γιὰ τὴ «La Strada», ὀνόμασε «ρεαλισμὸ τοῦ προσώπου». Η ἀντίληψη αὐτῆ τοῦ Μουνιὲ δὲν εἶναι τυχαία. Ο Μπαζέν ἦταν βαθιὰ ἐπη-ρεασμένος ἀπ' τήν ἐπιμονή τοῦ Μουνιὲ νὰ θεωρεῖ τὸ ἐσωτερικὸ και τὸ ἐξωτερικὸ, τὸ πνευματικὸ και τὸ φυσικὸ, τὸ ἰδεαλιστικὸ και τὸ ὕλιστικὸ, ἀδιάρρηκτα ἐνωμένα μεταξύ τους. Ξαναπροσανόλισε τίς φιλοσοφικὲς και τίς κοινωνικο-πολιτικὲς ἰδέες τοῦ Μουνιὲ και τίς ἐφάρμοσε στὸν κινηματογράφο. Ο Μπαζέν τὰ χάλασε μὲ πολλοὺς ἀπ' τοὺς πρωταγωνιστὲς τοῦ Ἰταλικοῦ Νεορεαλισμοῦ ὅταν ἰσχυρίστηκε πὸς «ὁ Βισκόντι, ὅταν στή «Γῆ τρέμει» ξεσηκώνει τὸν κόσμο γιὰ κοινωνική ἐπανάσταση, εἶναι Νεο-ρεαλιστής, και τὸ ἴδιο Νεο-ρεαλιστῆς εἶναι και ὁ Ροσσελλίνι στή «Fiorretti», πὸν εἰκονίζει μιὰ καθαρὰ πνευματικὴ πραγματικότητα». Στὲς ταινίες τοῦ

Μπρεσσόν ὁ Μπαζέν ἔβλεπε «τὴν ἐκ τῶν ἔξω ἀποκάλυψη μιᾶς ἐσωτερικῆς μοίρας», και στοῦ Ροσσελλίνι «τὴν παρουσία τοῦ πνευματικοῦ» πὸν ἐκφράζεται τόσο φανερά ὥστε σοῦ «κόβει τὴν ἀνάσα». Τὸ ἐξωτερικὸ, ἀν και ή διαφάνεια τῶν εἰκόνων γυμνώνεται ἀπὸ κάθε τι μὴ ρύσιαστικὸ, ἀποκαλύπτει τὸ ἐσωτερικὸ. Ο Μπαζέν ἔδωσε ἰδιαίτερη ἔμφαση και σημασία στή φυσιογνωμία, πὸν πάνω της — ὅπως στὲς ταινίες τοῦ Ντράγιερ — χαράσσεται και ἀποτυπώνεται ή ἐσωτερικὴ πνευματικὴ ζωή.

Ο Μπαζέν πίστευε πὸς οἱ ταινίες ἔπρεπε νὰ γίνονται, ὄχι σύμφωνα μὲ μιὰ a priori μέθοδο ή σχέδιο, ἀλλά, ὅπως οἱ ταινίες τοῦ Ροσσελλίνι, «ἀπ' τ' ἀποσπάσματα τῆς ἀκατέργαστης πραγματικότητας, πὸναι και ἀμφίλογα και πολυσήμαντα, και ή σημασία τους μπορεῖ νὰ φανερωθεῖ a posteriori ὀφειλόμενη σὲ ἄλλα γεγονότα ἀνάμεσα ἀπ' τὰ ὁποία τὸ μυαλὸ μπορεῖ νὰ συλλάβει σχέσεις». Δουλειὰ τοῦ κινηματογράφου ἦταν ὁ Ρεαλισμὸς, και σκοπὸς του ὄχι ή κατάδειξη ἀλλά, ή ἀποκάλυψη. Ο Ρεαλισμὸς γιὰ τὸν Μπαζέν πολὺ μικρὴ σχέση εἶχε μὲ τὴ μίμηση. Ένωθε πὸς ὁ κινηματογράφος ἦταν κοντύτερα στήν τέχνη τῶν Αἰγυπτίων πὸν ζοῦσαν, ὅπως λέει και ὁ Πανόφσκυ, «στή σφαῖρα μιᾶς μαγικῆς ἀλήθειας» παρά στήν τέχνη τῶν Ἑλλήνων πὸν ζοῦσαν «στή σφαῖρα μιᾶς αἰσθητικῆς ἰδανικότητας». Έκείνο πὸν μετροῦσε περισσότερο στήν αἰσθητική τοῦ Μπαζέν ἦταν ὁ ὑπερξιακὸς δεσμὸς ἀνάμεσα στὰ γεγονότα και τίς εἰκόνες, στὸν κόσμο και τήν ταινία, και ὄχι ή ποιότητα τῆς ὁμοιότητας ή τῆς ταυτότητας. Ἀπὸ δῶ ὀγαίνει ή δυνατότητα — και ή ἀναγκαιότητα ἀκόμα — μιᾶς τέχνης πὸν θᾶταν σὲ θέση ν' ἀποκαλύψει πνευματικὲς καταστάσεις. Γιὰ τὸν Μπαζέν ή κίνηση τῆς ἐντύπωσης, τοῦ καλυπόμενου και τῆς ἀποτύπωσης ἀκολουθοῦσε αὐτὴ τὴν πορεία: πρῶτα, τὸ ἐσωτερικὸ πνευματικὸ πάθος ἐντυπωνόταν πάνω στήν ἐξωτερικὴ φυσιογνωμία· μετὰ ή ἐξωτερικὴ φυσιογνωμία ἐντυπωνόταν και γραφόταν πάνω στὸ εὐαίσθητο φιλμ.

Θᾶταν πολὺ δύσκολο νὰ ὑπερεκτιμήσουμε τὴν ἐπίδραση τῆς αἰσθητικῆς τοῦ Μπαζέν. Τὴ συναντᾶμε στὰ κριτικὰ γρα-

φτά του "Αντρίου Σαρρίς στις Η.Π.Α., στις θεωρίες του Πιέρ-Πάολο Παζολίνι στην Ίταλία, στο φωτεινό άρθρο του Τσάρλς Μπάρρ πάνω στο Σινεμασκόπ (δημοσιεύτηκε στο Film Quarterly, καλοκαίρι 1963, γράφτηκε όμως στην Αγγλία), στ' άρθρα του Κριστιάν Μέτζ στις Communication και στα «Κινηματογραφικά Τετράδια» ούτε λίγο ούτε πολύ τὰ σπουδαιότερα γραφτά πάνω στον κινηματογράφο τὰ τελευταία δέκα ἢ εἴκοσι χρόνια ἔχουν θαδίσει πάνω σὲ δρόμους πού πρώτος ἀνοίξε ὁ Μπαζέν. Γιὰ ὅλους αὐτοὺς τοὺς συγγραφεῖς ὁ Ροσσελλίνι κατέχει ἕνα κεντρικὸ χῶρο στὴν ἱστορία τοῦ κινηματογράφου. «Τὰ πράγματα ὑπάρχουν γύρω μας. Γιατί νὰ τὰ παραποιούμε;». Γιὰ τὸν Μέτζ, ἡ ἐρώτηση αὐτὴ τοῦ Ροσσελλίνι ἔχει τὴν ἀξία ἐνὸς ρητοῦ· ὁ Ροσσελλίνι, μὲ τὴν πείρα ποῦχε σὰ σκηνοθέτης οἰκοδομοῦσε πάνω στὴν ἴδια ἀλήθεια, πού οἱ σημειολόγοι ἀνακάλυψαν ἀργότερα, χάρη στὴν πολυμαθειά τους. Κι ὁ Μέτζ κι ὁ Μπάρρ ἀντιθέτουν στὸ Ροσσελλίνι τὸν Ἄιζενστάιν, τὸν «κακὸ» τοῦ ἔργου. Σχεδὸν χρησιμοποιοῦνε τὶς ἴδιες μεταφορές. "Ἐτσι ὁ Μπάρρ, γράφοντας γιὰ τὸν Πουντόβ-κιν, πού τὸν χρησιμοποιοῦν ἐναλλάξ μὲ τὸν Ἄιζενστάιν, λέει πὼς τοῦ

θυμίζει κάποιον φούρναρη πού πρώτος ἀνακάλυψε πὼς τὸ ἀλεύρι ἔχει θρεπτικὲς ἀξίες, ἔφταιξε ψωμί καὶ μετὰ φύλαξε κάμποσο σὰν «ἐξαιρετικῆς ποιότητος»: τὸ ἀποτέλεσμα μπορεῖ νὰ τρώγεται, ἀλλὰ δύσκολα θὰ παραδεχτοῦμε πὼς αὐτὸς εἶναι ὁ μοναδικὸς τρόπος νὰ φτιάξουμε ψωμί, καὶ θὰ μπορούσε νὰ πει κανεὶς, κριτικάροντας, πὼς εἶναι περιττὸς καὶ «συνθετικὸς». Καὶ πράγματι, θὰ μπορούσε κάποιος νὰ μεταφέρει τὸ παράδειγμα τῆς μαγειρικῆς καὶ νὰ πει πὼς ἡ ἐμπειρία πού φύλαξε ἢ παραδοσιακὴ αἰσθητικὴ εἶναι οὐσιαστικὴ «προχωνεμένη».

Κι ὁ Μέτζ: «Ἡ πρόσθεση εἶναι γιὰ τὸ πόδι ὅτι τὸ μῆ-γμα τῆς κυβερνητικῆς στὴν ἀνθρώπινη φράση. Καὶ γιατί νὰ μὴν ἀναφέρω — γιὰ νὰ εἰσαγάγω μιὰ φωτεινότερη νότα καὶ μιὰ ἀλλαγὴ ἀπ' τὸ Μεκανὸ — τὴ σκόνη γάλα καὶ τὸ

Νεσκαφέ; Καὶ ὅλα τὰ εἶδη τῶν ρομπότ;» "Ἐτσι ὁ Ροσσελλίνι γίνεται ἕνας φυσικός, βγαλμένος ἀπὸ γνήσιο σάρι, σκηνοθέτης, ἐπὶ ὁ Ἄιζενστάιν εἶναι ἕνας ἐρ ζ ἄ τ ς, ἕνας φτιαχτός, ἕνας προχωνεμένος. Πίσω ἀπ' αὐτὲς τὶς κατακρίσεις κρύβεται ὅλη ἡ ὀρμὴ τῆς Ρομαντικῆς εἰσθητικῆς: τὸ φυσικὸ ἐνάντια στὸ φτιαχτό, τὸ ὀργανικὸ ἐνάντια στὸ μηχανικὸ, ἢ φαντασία ἐνάντια στὴ φαντασίωση.

Ἡ ἀντινομία ὅμως Ροσσελλίνι - Ἄιζενστάιν δὲν εἶναι τόσο καθαρὴ ὅσο θέλει νὰ φαίνεται. Πρῶτα, θὰ πρέπει νὰ θυμόμαστε πὼς θανάσιμος ἐχθρὸς τοῦ Μπαζέν ἦταν ὁ Ἐξπρεσσιονισμὸς: «Ὁ Δρ Καλιγκάρι» κι ὄχι τὸ «Θωρηκτὸ Ποτέμιν» ἢ ὁ «Ὀχτώβρης». Καὶ, μετὰ, τί λένε γιὰ ἕνα σκηνοθέτη ὅπως ὁ Φὸν Στέρνμπεργκ, πού ἀνήκει καθαρὰ στὴν Ἐξπρεσσιονιστικὴ παράδοση; «Εἶναι ἀξιοσημείωτο πὼς ὁ Στέρνμπεργκ ἐξακολουθοῦσε νὰ σκηνοθετεῖ στυλιζαρισμένα πολλὰ χρόνια μετὰ τὸν ὀμιλοῦντα». Ἡ παρατήρηση αὐτὴ τοῦ Ἄν. Σαρρίς μᾶς δίνει ἀμέσως νὰ καταλάβουμε πὼς ὁ Στέρνμπεργκ θὰ πρέπει νὰ ἀντιταχτεῖ στὸ Ροσσελλίνι. Κι ὅμως, στὴν ἴδια παράγραφο, ὁ Σαρρίς σχολιάζοντας λέει, «ὁ Στέρνμπεργκ ἀποφεύγει τ' ἄσκοπα κοψίματα μέσα στις σκηνές» κατατάσσοντας τὸν ἔτσι στοὺς «μὴ - μονταζικούς» σκηνοθέτες. Ἐδῶ ἔχουμε τὸ ἴδιο πρόβλημα πού συνάντησε ὁ Μπαζέν μὲ τὸν Ντράγιερ, πού πολὺ θαύμαζε τὴ δουλειά του, καὶ τὰ ἐσωτερικὰ ἀκόμα γυρίσματά του. «Ἡ περίπτωση τῆς «Ζὰν ντ' Ἄρκ» τοῦ Ντράγιερ εἶναι λίγο λεπτότερη μιὰ κι ἐκ πρώτης ὄψεως ἢ φύση καίξει ἕναν ἀνύπαρχο ρόλο». Ὁ Μπαζέν ὅρῃκε μιὰ δι-έξοδο ἀπ' τὸ δίλημμα στὴν ἀπουσία τοῦ μακιγιάζ. «Εἶναι ἕνα ντοκυμανταὶρ προσώπων... Κάτω ἀπὸ κάθε πόρο πάλλεται ὁ λόκληρη ἢ φύση». Τὸ δυαδικὸ του ὅμως πρότυπο ὑπῆρξε ἐπι-κίνδυνα ἐπισηφαλές.

Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς ἐδῶ χρειάζεται ἕνα τριαδικὸ πρό-τυπο, κάτι ἀνάλογο μὲ τὴν τριχοτόμηση τῶν σημείων τοῦ Πιέρς. Ὁ Μπαζέν, ὅπως εἶδαμε, ἀνάπτυξε μιὰ αἰσθητικὴ πού εασιζόταν πάνω στὸ δειχτικὸ χαρακτῆρα τῆς φωτογραφικῆς εἰκόνας. Ὁ Μέτζ ἀντιτίθεται σ' αὐτὴ τὴ θέση μὲ μιὰ αἰσθη-τικὴ πού πρεσβεύει πὼς ὁ κινηματογράφος, γιὰ νὰχεῖ μιὰ

σημασία, πρέπει ν' αναφέρεται σ' έναν κώδικα, σ' ένα είδος γραμματικής, πώς ή γλώσσα του κινηματογράφου θα πρέπει νάνα αρχικά συμβολική. Υπάρχει όμως κι ένας τρίτος δρόμος. Ο Φόν Στέρνμπεργκ υπήρξε άσπονδος έχθρος όποιασδήποτε μορφής ρεαλισμού. Προσπάθησε, όσο του ήταν δυνατό, ν' άπαρηγηθεί και νά καταστρέψει τόν υπαρξιακό δεσμό ανάμεσα στό φυσικό κόσμο και τήν κινηματογραφική εικόνα. Αυτό δέ σημαίνει όμως πώς στράφηκε στό συμβολικό. Αντίθετα τόνισε τόν εικονογραφικό χαρακτήρα τού κινηματογράφου. Είδε τόν κινηματογράφο μέσα στό φώς, όχι τού φυσικού κόσμου ή τής προφορικής γλώσσας, αλλά τής ζωγραφικής. «Τό άσπρο πανί πού πάνω του προβάλλονται οι εικόνες είναι μιá διδιάστατη επίπεδη επιφάνεια. Δέν είναι κάτι έκπληκτικά καινούργιο, ό ζωγράφος τό χρησιμοποιεί έδώ κι αιώνες». Ο σκηνοθέτης πρέπει νά δημιουργήσει τις δικές του εικόνες, όχι μιμούμενος δουλικά τή φύση, γονατίζοντας στό «φειχ τής αυθεντικότητας», αλλά επιβάλλοντας τό δικό του ύφος, τή δική του έρμηνεία. «Η δύναμη πού επιβάλλει ό ζωγράφος πάνω στό αντικείμενό του είναι άπεριόριστη, ό έλεγχος πού άσκει πάνω στην ανθρώπινη μορφή δεσποτικός». «Ο σκηνοθέτης», όμως, «είναι στό έλεος τής κάμερας» εκεί ακριβώς βρίσκεται τό δίλημμα τού σκηνοθέτη, στό μηχανικό έργαλείο πού είναι άναγκασμένος νά χρησιμοποιήσει. Η τό έλέγχει ή παραιτείται. Γιατί ή «άληθοφάνεια, όποιασδήποτε κι αν είναι οι άρετές της, στέκεται έμπόδιο σέ κάθε πλησίασμα πρós τήν τέχνη». Ο Φόν Στέρνμπεργκ δημιούργησε μιá τελείως φτιαχτή αλήθεια, άπ' τήν όποία ή φύση διώχτηκε άυστηρότατα (τό μόνο στραβό πούχει ό «Θρύλος τού Άναταχάν», είπε ό ίδιος κάποτε, είναι ότι έχει πλάνα γυρισμένα σέ αληθινή θάλασσα, ενώ όλα τ' άλλα είναι ψεύτικα) πού βασίζεται όμως όχι πάνω σ' έναν κοινό κώδικα, αλλά στην προσωπική φαντασία τού καλλιτέχνη. Ο Στέρνμπεργκ τόνισε τήν εικονική άποψη τού σημείου, στάθηκε μακριά άπό τό δειχτικό μέ σκοπό νά δημιουργήσει έναν κόσμο νοητό δυνάμει τών όμοιοτήτων του πρós τό φυσικό κόσμο, και κάτι ακόμα, ένα είδος όνειρικού κόσμου, έναν έτερόκοσμο.

Οί αντίθεσεις πού έχει μέ τόν Ροσελλίνι είναι καταπληκτικές. Ο Ροσελλίνι προτιμούσε νά γυρίζει σέ φυσικά ντεκόρ· ό Φόν Στέρνμπεργκ χρησιμοποιούσε πάντοτε πλατώ. Ο Ροσελλίνι μάς βεβαιώνει πώς ποτέ του δέν χρησιμοποίησε ντεκουπαρισμένο σενάριο και πώς ποτέ του δέν ήξερε πώς θα τελείωνε μιá ταινία πού άρχιζε. Ο Φόν Στέρνμπεργκ ντεκουπάριζε κάθε σκηνή στό μυαλό του πριν τό γύρισμα και ποτέ του δέν είχε άμφιβολίες μπροστά στη μουδιάλα. Οί ταινίες τού Ροσελλίνι μοιάζουν μέ άτημέλητα σκισμαχρίσματα· ό Φόν Στέρνμπεργκ λεπτολογούσε ξεπίτηδες κάθε λεπτομέρεια. Ο Ροσελλίνι χρησιμοποιούσε έρασιτέχνες ήθοποιούς, χωρίς μακιγιάζ· ό Φόν Στέρνμπεργκ έφτασε τό σύστημα τών «στάρς» στό έσχατό του σημείο μέ τήν Μάρλεν Ντήτριχ κι «όργιάζε» μέ ιερατικές μάσκες και θαρύτιμα κουστούμια. Ο Ροσελλίνι λέει πώς ό σκηνοθέτης πρέπει νάνα ύπομονετικός, νά περιμένει ταπεινά και ν' ακολουθεί τούς ήθοποιούς μέχρι πού ν' άποκαλύψουν τόν έαυτό τους· ό Φόν Στέρνμπεργκ, αντί νά εύχεται ταπεινά τήν άποκάλυψη τής ούσίας, άσκει άυτοκρατορικό έλεγχο: γεμίζει τό σκηνικό μέ δίχτυα, πέπλα, φυλλωσιές, αναρριχητικά φυτά, δαντέλλες, γάζες, κρόσια, για νά, όπως λέει κι ό ίδιος, «κουκουλώσει» τούς ήθοποιούς, νά κρύψει τήν ύπαρξή τους.

Κι όμως ακόμα κι ό Στέρνμπεργκ δέν είναι ό έξτρεμιστής στό είδος του: τά πρωτεία κατέχουν οι ταινίες τών κινουμένων σκίτσων, μέ τις όποτες, συνήθως, ό θεωρητικοί τού κινηματογράφου άπαξιούν ν' άσχοληθούν. Ο διαχωρισμός όμως δέν είναι στεγανός. Ο Φόν Στέρνμπεργκ μάς έχει, μόνος του, διηγηθεί πώς τό άεροπλάνο στό «Θρύλο τού Άναταχάν» ήταν σχεδιασμένο μέ πέννα και μελάνι. Πώς έβαψε, έπίσης τά δέντρα μέ άλουμίνιο έχοντας τήν αίσθηση πώς μακιγιάρει δλόκληρη τή φύση κι όχι τά πρόσωπα τών ήθοποιών. Κατά τόν ίδιο τρόπο ό Μάξ Όφυλς, στό άριστούργημά του «Δόλα Μοντέζ», έβαψε χρυσά τά δέντρα και κόκκινο τό δρόμο. Ο Άλαίν Ζεσουά, πού δούλεψε μαζί μέ τόν Όφυλς, περιγράφει πώς κάνοντας ένα θήμα πιδό μπροστά έβαψε τό ίδιο τό φίλμ στό «Comic Strip Hero». Ο Άλαίν Ζεσουά έπίσης εισή-

γαγε στον κινηματογράφο τα «κόμικς». Ο Τζών Χιούστον ξέρει κάνει παρόμοια πειράματα. Δεν υπάρχει κανένας λόγος που να εμποδίζει τη φωτογραφική εικόνα να συνδυάζεται με φτιαχτές εικόνες που μπορεί να είναι ζωγραφιστές ή σχεδιασμένες. Αυτό αποτελεί μια κοινότοπη πρακτική έξω απ' τον κινηματογράφο, στη διαφήμιση και στα έργα καλλιτεχνών όπως ο Έλ Λισσίτσκι, ο Γκέοργκε Γκρόστς κι ο Ρόμπερτ Ράουσενμπεργκ.

Μας εκπλήσσει ή σιωπή των σημειολόγων όσον αφορά τα εικονικά σημεία. Υποφέρουν από δυο προκαταλήψεις: πρώτον είναι υπέρ της αυθαιρεσίας και του συμβολικού· δεύτερον είναι υπέρ του μιλημένου και του ακουστικού. Κι οι δυο αυτές προκαταλήψεις βρίσκονται στο έργο του Σωσφύρ, για τον όποιο η γλώσσα είναι ένα συμβολικό σύστημα που λειτουργεί σε μια προνομιούχα αισθητήρια συχνότητα. Κι η γραφή ακόμα έχει επίμονα καταταχθεί σε κατώτερη βαθμίδα από γλωσσολόγους που βλέπουν στο αλφάβητο, και στο γραφτό γράμμα, μόνο «το σημείο ενός σημείου», ένα δευτερεύον, φτιαχτό, έξωτερο υπο-σύστημα. Αυτές οι προκαταλήψεις θα πρέπει να ξεπεραστούν. Έκείνο που μας χρειάζεται είναι μια αναδίωξη της επιστήμης των χαρακτήρων του 17ου αιώνα, που να περιλάβει στη μελέτη της όλκληρο το πλάτος της επικοινωνίας μέσα στα όρια των οπτικών αισθητηρίων συχνότητων, απ' τη γραφή, τους αριθμούς και την αλγεβρα, μέχρι την εικόνα της φωτογραφίας και τον κινηματογράφο. Μέσα σ' αυτά τα όρια θ' ανακλύψουμε πώς τα σημεία αρχίζουν απ' εκείνα που κυριαρχεί καθαρά η συμβολική άποψη, όπως τα γράμματα κι οι αριθμοί, αυθαίρετη και διακεκριμένη, και φτάνουν ως εκείνα που κυριαρχεί η δεικτική άποψη, όπως η ντοκουμανταριστική φωτογραφία. Ανάμεσα στα δυο αυτά άκρα, στο κέντρο της διάταξης, άλλοτε υπερέχει ή μια άποψη άλλοτε ή άλλη κι άλλοτε οι διάφορες απόψεις συνυπάρχουν χωρίς φανερό ή υπεροχή καμιάς.

Στον κινηματογράφο, είναι φανερό, πώς οι δεικτικές κι οι εικονικές απόψεις είναι οι πιο δυνατές. Το συμβολικό έχει περιοριστεί σε δευτερεύοντα ρόλο. Απ' τις άπαρχές του κινη-

ματογράφου, όμως, υπήρχε μια επίμονη τάση να υπερβάλουν τη σημασία των αναλογιών του με την προφορική γλώσσα. Αιτία αυτής της τάσης στάθηκε, χωρίς αμφιβολία, ή επιθυμία της καταξίωσης του κινηματογράφου σαν τέχνης.

Η επίδραση που άσκησε ο Μπαζέν στην κινηματογραφική αισθητική, όφειλεται κατά μέγα μέρος στην ικανότητά του να δει τη δεικτική άποψη του κινηματογράφου σαν την ουσία του — σ' αυτό συμφωνούν κι όσοι βάδισαν πάνω στα ίχνη του — κι όμως, την ίδια στιγμή, πανηγύριζε την καλλιτεχνική του φύση. Ο Μπαζέν, για να πούμε την αλήθεια, ποτέ του δεν συζήτησε αν ο κινηματογράφος είναι ή δεν είναι τέχνη· είχε μια κλίση να δέχεται το κάθε τι σαν τέχνη: έτσι, π.χ., παίγευε ντοκουμανταίρ σαν το «Κόν - Τίκι» και την «Αγναπούρνα», που τούκαναν μεγάλη εντύπωση. Ο Κριστιάν Μέτζ προσπάθησε να γεφυρώσει το χάσμα αυτό στο έργο του Μπαζέν, χωρίς να τα πολυκαταφέρει. «Σε τελευταία ανάλυση, εκείνο που κάνει ένα βιβλίο του Προυστ να διαφέρει απ' έναν τσελεμεντέ είναι ο πλούτος των συμπαραδηλώσεών⁴ του κατά τον ίδιο ακριβώς τρόπο μια ταινία του Βισκόντι διαφέρει από ένα Ιατρικό ντοκουμανταίρ». Οι συμπαραδηλώσεις όμως δεν έχουν κώδικα είναι άπροσδόριστες και νεφελώδεις: δεν πιστεύει πως θα μπορούσαν να χαθούν μέσα σ' ένα ρητορικό σχήμα. Έτσι το πρόβλημα της τέχνης καταντάει πρόβλημα ύφους, συγγραφέα, ιδιολεξίας⁵. Για τον Μέτζ αισθητική αξία σημαίνει «έκφραστικότητα»· δεν έχει καμιά σχέση με προσκλημδάνουσα παράσταση. Έδώ ο Μέτζ φανερώνει ακόμα μια φορά το βασικό Ρομαντισμό της οπτικής του.

Στην πραγματικότητα, ο αισθητικός πλούτος του κινηματογράφου πηγάζει από το γεγονός πως αγχαλιάζει και τις τρεις διαστάσεις του σημείου, και τη δεικτική, και την εικονική, και τη συμβολική. Η μεγάλη αδυναμία όλων σχεδόν των θεωρητικών του κινηματογράφου είναι πως παίρνουν μια απ' αυτές τις διαστάσεις, την κάνουν στήριγμα της αισθητικής τους, την αναγάγουν σε «βασική» διάσταση του κινηματογραφικού σημείου και απορρίπτουν τις άλλες. Αυτό φτωχώνει τον κινηματογράφο, γιατί καμιά απ' αυτές τις διαστάσεις δε μπο-

ρεϊ ν' απορριφτεί: όλες μαζί συνυπάρχουν. Έκείνο που δίνει μεγάλη αξία στην ανάλυση του σημείου από τον Πήρς είναι ότι δεν είδε τις διαφορές απόψεις σαν αλληλοαποκλειόμενες. Αντίθετα απ' τον Σωσσύρ δεν έδειξε καμιά προκατάληψη υπέρ της μίας ή της άλλης άποψης. Μόνο με την αλληλεπίδραση των τριών αυτών διαφορετικών διαστάσεων του κινηματογράφου θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε το αισθητικό του αποτέλεσμα.

Το ίδιο ισχύει και για την προφορική γλώσσα, ή όποια, βέβαια, είναι βασικά ένα συμβολικό σύστημα. Αυτή την πλευρά της ο Σωσσύρ τη φώτισε ιδιοφυώς, απόκλεισε όμως κάθε άλλη. Έδωσε πολύ λίγη σημασία στην ονοματοποιία⁶. «Η ονοματοποιία μπορεί να χρησιμοποιηθεί για ν' αποδείξει πώς ή έκλογή του σημαίνοντος δεν είναι πάντοτε αυθαίρετη. Οι ονοματοποιητικοί όμως σχηματισμοί δεν είναι πάντοτε οργανικά στοιχεία ενός γλωσσολογικού συστήματος. Έκτός απ' αυτό, ο αριθμός τους είναι πολύ μικρότερος απ' ό,τι υποτίθεται». Τα τελευταία χρόνια ή ισορροπία έχει, κατά κάποιο τρόπο, επανορθωθεί απ' τον Ρόμαν Γιάκομπσον, που έκανε επίμονες προσπάθειες να στρέψει το ενδιαφέρον, για μια ακόμη φορά, προς το έργο του Πήρς. Ο Γιάκομπσον έδειξε πώς, ενώ ο Σωσσύρ υποστηρίζει ότι «τα σημεία πούναι έξ' ολοκλήρου αυθαίρετα εκφράζουν καλύτερα απ' τ' άλλα το σημειολογικό προσέσο», ο Πήρς πίστευε πώς στο τελειότερο απ' όλα τα σημεία, το εικονικό, το δειχτικό και το συμβολικό ενυπάρχουν σε ίσες αναλογίες.

Ο ίδιος ο Γιάκομπσον έχει ασχοληθεί επανειλημμένως με την εικονική και δειχτική άποψη της προφορικής γλώσσας. Το εικονικό, π.χ., δεν είναι δυναμικά παρόν μόνο στην ονοματοποιία αλλά και στη συντακτική δομή της γλώσσας. Έτσι μια πρόταση όπως το «veni, vidi, vici», αντανανκλά μέσα στην ίδια την χρονική της διαδοχή τα γεγονότα που περιγράφει. Έδώ υπάρχει μια ομοιότητα, μια αναλογία, ανάμεσα στην συντακτική τάξη της πρότασης και στην ιστορική τάξη του κόσμου. Ο Γιάκομπσον πάλι απόδειξε πώς δεν υπάρχει καμιά γνωστή γλώσσα στην όποια ο πληθυντικός να σχηματί-

ζεται μ' ένα μοναδικό μόρφημα⁷, ενώ, βέβαια, υπάρχουν πάρα πολλές που σχηματίζουν τον πληθυντικό τους με την πρόσθεση ενός μορφήματος. Έξετάσε επίσης το ρόλο της συναισθησίας στη γλώσσα. Σ' ένα εξαιρετο άρθρο του, με τίτλο «Μεταλλάκτες, ρηματικές κατηγορίες και το Ρωσικό ρήμα», ο Γιάκομπσον εξετάζει τη δειχτική διάσταση της γλώσσας. Στρέφει ιδιαίτερα την προσοχή στην άνωνομία, που ή σημασία της διαφέρει — σ' ένα επίπεδο — από μήνυμα σε μήνυμα. Αυτό συμβαίνει γιατί καθορίζεται από μια ιδιαίτερη ύπαρξιακή συνάφεια. Έτσι όταν λέω «εγώ», υπάρχει ένας ύπαρξιακός δεσμός ανάμεσα στην έκφραση και στον εαυτό μου, πράγμα που πρέπει να το γνωρίζει αυτός που τ' ακούει για να συλλάβει το νόημα αυτού που ειπώθηκε. Οι άνωνομιες έχουν επίσης και μία συμβολική άποψη — καταδηλώνουν την «πηγή» μιας έκφρασης, σε γενικούς όρους — που τις κάνει κατανοητές σ' ένα επίπεδο, τουλάχιστον, ακόμα κι όταν ή πραγματική ταυτότητα της πηγής μιας έκφρασης είναι άγνωστη. Η δειχτική άποψη προπορεύεται ακόμα και σε λέξεις όπως «έδώ», «έκει», «αυτό», «έκείνο» κ.ο.κ. Οι χρόνοι επίσης είναι δειχτικοί: ή τέλεια κατανόησή τους εξαρτάται απ' τη γνώση του σημείου του χρόνου στον όποιο εκφράστηκε το μύημα.

Ο Γιάκομπσον έδειξε επίσης πώς αυτές οι κεκαλυμμένες διαστάσεις της γλώσσας πήραν ιδιαίτερη σημασία στη λογοτεχνία και στην ποίηση. Συμφωνεί με την «παρηχητική επιταγή» του Πόουπ προς τους ποιητές, που λέει πώς «ο ήχος θα πρέπει να μοιάζει σαν μια ήχώ της σημασίας» και τονίζει πώς ή ποίηση «είναι μια περιοχή όπου ο έσωτερικός σύνδεσμος ανάμεσα στον ήχο και στη σημασία γίνεται, ξαφνικά, από κρυφός φανερός και δηλώνει την παρουσία του έντονα κι άπτά». Το ίδιο άληθεύει σίγουρα, mutatis mutandis, και για τον κινηματογράφο. Αντίθετα με την προφορική γλώσσα, πούναι βασικά συμβολική, ο κινηματογράφος είναι, όπως είπαμε, βασικά δειχτικός κι εικονικός. Η συμβολική του διάσταση είναι κεκαλυμμένη. Θα περιμέναμε συνεπώς απ' την «ποίηση» του κινηματογράφου να προβάλλει άπτότερα αυτήν την άποψη.

Ἄπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη ἢ κινηματογραφικὴ εἰκονογραφία εἶναι ἄκρως ἐνδιαφέρουσα (ἢ κινηματογραφικὴ εἰκονογραφία δὲν ταυτίζεται μὲ τὸ εἰκονικὸ τοῦ Πήρς). Ὁ Μὲτζ ἔχει ἐλαττώσει τὴ σημασία τῆς εἰκονογραφίας. Ἀναφέρεται στὴν ἐποχὴ πού οἱ καλοὶ κάου - μπύς φόραγαν ἄσπρα πουκάμισα κι οἱ κακοὶ μαύρα, μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ δείξει πὼς αὐτὴ ἢ εἰσβολὴ τοῦ συμβολικοῦ εἶναι ἀσταθῆς κι εὐθραυστῆ. Κι ὁ Πανόφσκου ἐπίσης ἔχει ἀμφισβητήσει τὴ σημασία τῆς εἰκονογραφίας στὸν κινηματογράφο.

Ἐβαναν τὴν ἐμφάνισή τους, κι ὁ κόσμος τοὺς ἀναγνώριζε ἀπ' τὸ τυποποιημένο τους παρουσιαστικὸ, τὴν τυπικὴ συμπεριφορὰ τους καὶ στάση, οἱ διακόητοι τύποι τῆς Βάμπ, τοῦ Τίμου Κοριτσιοῦ, (τὰ πιὸ πειστικὰ σύγχρονα ἰσοδύναμα τῶν Μεσαιωνικῶν προσωποποιήσεων τῆς Κακίας καὶ τῆς Ἀρετῆς) τοῦ Οἰκογενειάρχῃ καὶ τοῦ Κακοῦ, πού ἀργότερα τοῦ πρόστεσαν ἕνα μουστάκι κι ἕνα μπαστούνι. Οἱ νυχτερινὲς σκηνὲς τυπώγονταν πάνω σὲ μπλέ ἢ πράσινο φιλμ. Ἐνα τραπεζομάντηλο μὲ μεγάλα ἀσπρόμαυρα τετράγωνα σημαίνει πάντοτε «φτωχοὶ ἀλλὰ τίμοι ἄνθρωποι». Ἐνας εὐτυχισμένος γάμος, πού γρήγορα θὰ κινδυνέψει ἀπ' τὰ νέφη τοῦ παρελθόντος, συμβολίζόταν μὲ τὴ νεαρὴ σύζυγο νὰ χύνει τὸν καφέ τὴν ὥρα πού σερβίριζε τὸ πρωινό· τὸ πρῶτο φιλι ἀναγγελοῦσαν πάντοτε χωρὶς ποικιλία ἀπ' τὸ χαδιάρικο παίζιμο τῆς κυρίας μὲ τὴ γραβάτα τοῦ καθαλιέρου της καὶ τὸ ἀκολουθοῦσε πάντοτε τὸ σκερτσόζο σήκωμα τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ.

Ὅσο ὅμως τὸ κοινὸ ἐκλεπτιζόταν, καὶ ἰδιαίτερα μετὰ τὴν ἀνακάλυψη τοῦ ὀμιλοῦντα, αὐτὰ τὰ τεχνάσματα «γίνανε λιγότερο ἀναγκαῖα». Παρ' ὅλα αὐτὰ, ὁ «πρωτόγονος συμβολισμὸς» ἐπέζησε, γιὰ νὰ ξεκαρδιίζει τὸν Πανόφσκου, «σὲ μερικὲς διασκεδαστικὲς λεπτομέρειες ὅπως ἢ τελευταία σκηνὴ τῆς «Καζαμπλάνκας», ὅπου ὁ τερπνότατος κι ἐξυπνότατος διοικητῆς τῆς ἀστυνομίας ρίχνει ἕνα ἄδειο μπουκάλι μεταλλικοῦ νεροῦ τοῦ Βισσὺ μέσα στὸ καλάθι μὲ τὰ σκουπίδια».

Γιὰ νὰ θάλουμε τὰ πράγματα στὴ θέση τους, νομίζω πὼς κι οἱ δυὸ, κι ὁ Μὲτζ κι ὁ Πανόφσκου, ὑποτιμοῦν τὸ κατὰ πόσο μπορεῖ ὁ «πρωτόγονος συμβολισμὸς» νὰ ἐπιζήσει, ἂν αὐτὸς εἶναι ὁ κατάλληλος ὅρος, μὲ τὴν ὀλοφάνερη καταδίκη του σὲ θάνατο. Κόντρα σ' ὅλες τίς μετὰ - Ἀϊζενστάϊνικὲς ὑπερεκτιμήσεις τοῦ συμβολικοῦ ἔχει ἀναπτυχθεὶ καὶ μιὰ ἐξ ἴσου δυνατὴ προκατάληψη ἐνάντια στὸ συμβολικὸ. Ὁ Μπάρτ, π.χ., σχολιάζει τὴν «περιφερειακὴ ζώνη» ὅπου ἐπιμένει νὰ ὑπάρχει ἕνας πυρήνας ρητορικῆς. Φέρνει γιὰ παράδειγμα τὰ φύλλα τοῦ ἡμερολογίου πού πέφτουν γιὰ νὰ δείξουν τὸ κύλισμα τοῦ χρόνου. Τὸ νὰ καταφεύγεις στὴ ρητορικὴ, πιστεύει, πὼς σημαίνει ἐπιστροφή στὴ μετριότητα. Ἴσως μπορέσουμε νὰ μεταφέρουμε τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ Πιγκάλ τοῦ Παρισιοῦ παρουσιάζοντας σκηνὲς μὲ λάμπες νέον, κορίτσια νὰ πουλᾶνε τσιγάρα καὶ τὰ παρόμοια, ἢ μπουλθαδιέρικα καφέ καὶ τὸν Πύργο τοῦ Ἀϊφελ γιὰ μᾶς ὅμως τέτοιου εἶδους ρητορικὴ εἶναι πέρα γιὰ πέρα ἀναξιόπιστη. Μπορεῖ αὐτὰ τὰ ἰσχύουν καὶ νᾶναι καλὰ γιὰ τὸ Γιαπωνέζικο θέατρο, ὅπου χρησιμοποιοῦται ἕνας περίπλοκος κώδικας γιὰ νὰ ἐκφράσει τὸ κλάμα, νὰ ποῦμε. Στὴν Εὐρώπῃ ὅμως «ὅταν κάποιος θέλει νὰ δείξει πὼς κλαίει, πρέπει νὰ κλάψει πραγματικά». Καί, βέβαια, «ὅταν ἀπορριφτεῖ ἢ σύμβαση τῆ θέσης παίρνει ἕνας δρακόντειος σεβασμὸς πρὸς τὴ φύση». Νὰ λοιπὸν πού ξαναγυρίσαμε πίσω σὲ γνωστὴ περιοχὴ: ὁ κινηματογράφος εἶναι μιὰ ψευδο-φύση, ὄχι τέχνη.

Ἔτσι ὁ Ρολάν Μπάρτ σβήνει τὸ Ἀμερικάνικο μουζικαλ. («Εἶναι πάντα καλὸς καιρὸς» καὶ «Στὴν Πόλη»), καταγκρεμίζοντάς το στὴ μετριότητα, γιὰτι καταφεύγει στὴ ρητορικὴ γιὰ νὰ μεταφέρει τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς Ν. Υόρκης. Τότε ὅμως τί θὰ συνέβαινε μὲ τὸν Χίτσκοκ: «Τὰ Πουλιά» ἢ τὸ «Δεσμώτῃ τοῦ ἰλιγγου»; Τὴ συμβολικὴ δομὴ τῆς ἀκμῆς καὶ τῆς παρακμῆς στὴ «Λόλα Μοντέξ» ἢ τὸ «Γαῖτανάκι»; Ὁ Γουέλτες; Οἱ καρχαρίες, οἱ καρέλτες μὲ τίς ρόδες, ὁ διάδρομος μὲ τοὺς καθρέφτες στὴν «Κυρία τῆς Σαγκάης»; Ὁ Μπουνουέλ; «Ὁ Ἄνθρωπος πού σκότωσε τὸν Λίμπερτ Βάλανς»; Οἱ ἐξαιρετικὲς συμβολικὲς σκηνὲς στὶς ταινίες τοῦ Ντάγκλας

Σέρκ, «Αυτή είναι η ζωή μου», ή «Γραμμένο στον άνεμο»; Το παγώνι του Αϊζενστάιν δεν είναι με κανένα τρόπο το άλλο και το ωμέγα του συμβολισμού στον κινηματογράφο. Είναι αδύνατο ν' αγνοήσουμε όλο αυτό το πλούσιο πεδίο των σημασιών. Τελικά, ο Ροσελλίνι: τί θα λέγαμε για τους Βεζούθιους έραστές στο «Ταξίδι στην Ιταλία», το δίσκο με τη φωνή του Χίτλερ που ακούγεται μέσα στα έρείπια στο «Γερμανία έτος μηδέν», την ανθρωποπάγο τίγρη στο «Ινδία»;

Απ' αυτό το σημείο και πέρα θα πρέπει να προχωρήσουμε με μεγάλη προσοχή. Λέξεις όπως το «σύμβολο» κουβαλάνε μέσα τους τον κίνδυνο της σύγχυσης. Είδαμε πώς η διατύπωση του Σωσούρ δεν συμφωνεί με εκείνη του Πήρς. Για τον Πήρς το γλωσσολογικό σημείο είναι σύμβολο σε στενή και επιστημονική έννοια. Για τον Σωσούρ, το γλωσσολογικό σημείο είναι αθάίρετο, ενώ

ένα απ' τα χαρακτηριστικά του συμβόλου είναι πώς δεν είναι έξ ολοκλήρου αθάίρετο· δεν είναι κενό, γιατί μέσα του υπάρχει το στοιχείο ενός φυσικού δεσμού ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο. Ο ζυγός, σύμβολο της Δικαιοσύνης, δε θα μπορούσε ν' αντικατασταθεί από ένα άλλο σύμβολο, ένα άρμα ως πούμε.

Η σύγχυση μεγάλωσε ακόμα περισσότερο με τον Χιέλμσλεβ και τη σχολή της Κοπεγχάγης.

Από γλωσσολογική πλευρά υπήρξε κάποια υποψία στην απόδοση του όρου σύμβολο σε οντότητες πουχαν μια καθαρά αθάίρετη σχέση με την έρμηνεία τους. Απ' αυτήν την άποψη, το σύμβολο θαπρεπε ν' αποδίδεται σε οντότητες που έχουν ισομορφική σχέση με την έρμηνεία τους, σε οντότητες πουναί εικονίσεις ή έμβλήματα, όπως ο Χριστός του Θόρντβαλσεν, το σύμβολο της εοσπλαχνίας, το σφυροδρέπανο πουναί το σύμβολο του Κομμουνισμού, ο ζυγός πουναί το σύμβολο της Δικαιοσύνης, ή στην ονοματοποιία στη σφαίρα της γλώσσας.

Ο Χιέλμσλεβ, όμως, κάνει χρήση του όρου σε πολύ ευρύτερη εφαρμογή· έτσι όπως τα λέει, παιχνίδια όπως το σκάκι, κι ίσως ή μουσική ή τα μαθηματικά, είναι συμβολικά συστήματα, μιá και αντιτίθενται στη σημειωτική έπιστήμη. Κατά τη γνώμη του, υπάρχει μιá σχέση στα ισομορφικά σύμβολα, όπως το σφυροδρέπανο, και τα κομμάτια ενός παιχνιδιού, τα πιόνια ή τους έπισκόπους. Ο Μπάρτ μπέρδεψε ακόμα περισσότερο το ζήτημα τονίζοντας πώς τα σύμβολα δεν έχουν έπαρκή ή ακριβή σημασία: «Η Χριστιανοσύνη ξ ε π ε ρ α το σταυρό».

Τότε τί θα λέγαμε για το σφυροδρέπανο, τον Χριστιανικό Σταυρό, το ζυγό της Δικαιοσύνης; Πρώτα, θα πρέπει αντίθετα απ' τον Χιέλμσλεβ, να ξεχωρίσουμε καθαρά τί είναι μιá εικόνιση, ή παράσταση όπως θαλέγε ο Πήρς, και τί είναι ένα έμβλημα. Η παράσταση είναι κατά κύριο λόγο εικονική. Το έμβλημα όμως είναι ένα σημείο μικτό, γιατί είναι εν μέρει εικονικό και εν μέρει συμβολικό. Και μετά, να έμμεταλλευτούμε ανοιχτά το διττό αυτό χαρακτήρα του έμβληματικού ή άλληγορικού σημείου: να μερικά παραδείγματα του Πανόφσκυ· ο πίνακας εκείνος του Ντύρερ έπου ο Λουκάς Πάουμγκαρτνερ παρασταίναται σαν Άγιος Γεώργιος, ο Άντρέα Ντόρια του Τισιανού σαν Ποσειδώνας, ή Λαίδη Στάνχοπ του Ρέυλοντς σαν Προσευχή. Τα έμβλήματα δεν είναι σταθερά, μεταβάλλονται εύκολα: άλλοτε υπερέχει ή συμβολική τους διάσταση κι άλλοτε ή εικονική. Ο Λέσσινγκ στο «Λαοκόντα», έθιξε το πρόβλημα με μεγάλη σαφήνεια. Το συμβολικό ή άλληγορικό, υποστηρίζει, είναι στοιχεία αναγκαία στους ζωγράφους, περιττά όμως στους ποιητές, γιατί ή προφορική γλώσσα είναι από μόνη της συμβολική.

Η Ουρανία είναι τοίς ποιηταίς ή Μούσα της αστρονομίας· εκ του ονόματος, εκ των άσχυλιών αυτής γνωρίζομεν το αξίωμα αυτής. Ίνα δηλώση τούτο ο τεχνίτης, πρέπει να παραστήση αυτήν δεικνύουσαν διά ράβδου την ουρανίαν σφαίραν· ή ράβδος αυτη, ή ουρανία σφαίρα, ή στάσις αυτής είναι τα στοιχεία του τεχνίτου, έξ ών

δυνάμεθα νὰ συνθέσωμεν τὸ ὄνομα Οὐρανία. Ἄλλ' ὅταν ὁ ποιητὴς θέλῃ νὰ εἴπῃ: Ἡ Οὐρανία πάλαι προσεῖδε τὸν θάνατον αὐτοῦ ἐκ τῶν ἄστρον, «ipsa diu positis letum praedixerat astris Urania», διατί πρέπει οὗτος ἀποβλέπων εἰς τὸν ζωγράφον νὰ προσθέσῃ: ἡ Οὐρανία κρατοῦσα τὴν ράβδον ἐν τῇ χειρὶ, ἔχουσα ἐνώπιον αὐτῆς οὐρανίαν σφαῖραν; Δὲν ἤθελε πράξῃ ὡς ἐκεῖνος, ὅστις δυναμικὸς καὶ ἔχων τὴν ἐξουσίαν νὰ λαλήσῃ μεγαλοφώνως ἤθελε συγχρόνως μεταχειρισθῆ τὰ σημεῖα, ἅτινα οἱ ἐν τοῖς γυναικωνίταισι τῶν Τούρκων βωβοὶ ἐλλείπει τῆς φωνῆς ἐφεῦρον μετ' ἀλλήλων⁸.

Ἡ Λέσσιγγκ περιγράφει μιὰ κλίμακα ἀναπαραστάσεων ἀνάμεσα στὸ καθαρὰ εἰκονικὸ καὶ στὸ καθαρὰ συμβολικὸ. Ἡ χαλιγὸς στὰ χέρια τῆς Ἐγκράτειας καὶ ἡ κολώνα ποῦ ἀκουμπᾷ ἡ Σταθερότητα εἶναι καθαρὰ ἀλληγορικά.

Ἡ πλάστιγγ ἐν τῇ χειρὶ τῆς Δικαιοσύνης εἶναι ὀλιγώτερον ἀλληγορικὴ, διότι δικαία χρήσις τῆς πλάστιγγος εἶνε πράγματι μέρος τῆς Δικαιοσύνης. Ἡ λύρα ὁμοίως ἢ ὁ αὐλὸς ἐν τῇ χειρὶ τῆς Μούσης, τὸ δόρυ ἐν τῇ χειρὶ τοῦ Ἄρειος, ἡ σφύρα καὶ ἡ πυράγρα ἐν ταῖς χερσὶ τοῦ Ἡφαίστου δὲν εἶνε παντάπασι σύμβολα, ἀλλ' ἀπλῶς ὄργανα, ὧν ἄνευ τὰ ὄντα ταῦτα δὲν δύνανται νὰ παραγάγῃσι τὰς ἐνεργείας, ἃς ἀπονέμωμεν αὐτοῖς⁹.

Οἱ ζωγράφοι πρέπει νὰ ἐλαττώσουν τὸ συμβολικὸ — τὴν ἀκραία περίπτωσιν «τις ἐπίγραφες ἐτικέτες ποῦ θγαίνουν ἀπ' τὰ στόματα τῶν προσώπων στίς ἀρχαῖες Γοτθικὲς εἰκόνες» ὁ Λέσσιγγκ δὲν τὴν δέχεται καθόλου. Κοιτοῦσε πέρα, πρὸς μιὰ τέχνη πολὺ περισσότερο καθαρὰ εἰκονικὴ, ἀπ' ὅτι εἶχε προδλέψει: ὁ Κουρμπέ, οἱ ζωγράφοι τοῦ «ἀνοιχτοῦ ἀέρα», οἱ Ἰμπρεσιονιστές. Νὰ τί συνέβη: στήν πραγματικότητά: καθὼς τὸ εἰκονικὸ ἔμπαινε σὲ δευτέρη μοῖρα, τὸ δειχτικὸ ἄρχισε νὰ κἀνει αἰσθητὴ τὴν ἐμφάνισή του. Οἱ ζωγράφοι ἄρχισαν νὰ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ὀπτικὴ καὶ τὴν ψυχολογία τῆς ἀντιλήψης.

Ἄλήθεια ὁ Κουρμπέ μοιάζει περιέργως στὸν Μπαζέν, ὅταν γράφει:

Ἵποστηρίζω, ἀκόμα, πὼς ἡ ζωγραφικὴ εἶναι οὐσιαστικὰ μιὰ συγκεκριμένη τέχνη καὶ μπορεῖ ν' ἀποτελεῖται μόνο ἀπὸ παραστάσεις ἀληθειῶν καὶ ὑπαρχτῶν πραγμάτων. Εἶναι μιὰ τελείως φυσικὴ γλώσσα ποῦ λέξεις τῆς εἶναι ὅλα τὰ ὁρατὰ ἀντικείμενα. Ἐνὰ ἀφῆρη μένο ἀντικείμενο, ἀόρατο, ἀνύπαρχτο, δὲν εἶναι μέσα στὰ ὄρια τῆς ζωγραφικῆς... Τὸ ὄρατο ὑπάρχει στὴ φύσιν καὶ συναντιέται στὴν καρδιά τῆς πραγματικότητος κάτω ἀπὸ διαφορετικὰς μορφάς. Μιὰ καὶ ὑπάρχει ἐκεῖ, ἀνήκει στὴν τέχνη, ἢ μᾶλλον, στὸν καλλιτέχνη ποῦ ξέρει νὰ τὸ δεῖ ἐκεῖ. Ἄφου ἡ ὁμορφία εἶναι ἀληθινή καὶ ὁρατὴ, ἔχει τὴν καλλιτεχνικὴ τῆς ἐκφραση ἀπ' τὰ ἴδια τὰ προσόντα τῆς. Τὸ τέχνασμα δὲν ἔχει κανένα δικαίωμα νὰ ἐξηγήσῃ αὐτὴν τὴν ἐκφραση ἀνακατεύοντάς τὴν μαζί του κινδυνεύει κανεὶς νὰ τὴν διαστρέφῃ καὶ ἐν συνεχείᾳ νὰ τὴν ἀδυνατίσει. Ἡ ὁμορφία ποῦ μᾶς δίνει ἡ φύσιν εἶναι ἀνώτερη ἀπὸ κάθε καλλιτεχνικὴ σύμβαση.

Ἐνὰ ρεῦμα στὴν ἱστορία τῆς τέχνης ὑπῆρξε καὶ ἡ ἀρνησιμὴ τοῦ λεξικοῦ τῶν ἐμβλημάτων καὶ ἡ στροφὴ πρὸς τὴν ἴδια τὴ φύσιν, στὴν ὑπαρξιακὴ συνάφεια τοῦ ζωγράφου μετὰ τὸ ὑποκείμενο ποῦ ζητοῦσε ὁ Κουρμπέ. Στὸ τέρμα αὐτοῦ τοῦ δρόμου δρίσκεται ἡ φωτογραφία. Κατ' ἀπ' τὸ θάρος τῆς ἡ ζωγραφικῆς ἄρχισε νὰ χάνει τὰ πρωτεῖα.

Τὸ εἰκονικὸ σημεῖο εἶναι τὸ πιὸ εὐκολομετάβλητο, δὲν ἀκολουθεῖ οὔτε τὴ σύμβαση οὔτε τοὺς φυσικοὺς νόμους ποῦ διέπουν τὸ δειχτικὸ, δὲν εἶναι οὔτε θεσιμὸ οὔτε νόμοσ. Ἡ εἰκονισμὸς ἐκτείνεται σὲ ἀντινομικοὺς πόλους στὴ φωτογραφία ἀπ' τὴ μιὰ καὶ τὴν ἐμβληματικὴ ἀπ' τὴν ἄλλη. Καὶ τὰ δύο αὐτὰ ὑπό-ρεῦματα συνυπάρχουν στὸ εἰκονικὸ σημεῖο οὔτε τὸνα οὔτε τᾶλλο μποροῦν τελικὰ νὰ κατασταλοῦν. Καὶ οὔτε εἶναι ἀλήθεια, ὅπως πιστεύει ὁ Μπάρτ, πὼς ἡ συμβολικὴ διάστασις δὲν εἶναι ἐπαρκὴς ἢ γνωστικὰ παγιωμένη. Μὲ τὸ νὰ λέμε «Ἡ Χριστιανοσύνη ἔεπερᾷ τὸ σταυρὸ» εἶναι τὸ ἴδιο σὰ νὰ λέμε ἢ Χριστιανοσύνη ξεπερνᾷ τὴ λέξη Χριστιανοσύνη, ἢ πὼς τὸ

θείο ξεπερνά το όνομα του Θεού. Το να βρίσκεις μεταφυσικές σημασίες είναι δουλειά του μυστικιστή, όχι του επιστήμονα. Ο Μπάρτ είναι επικίνδυνα κοντά στον Μπάρθ με το «αδιαπέραστο incognito» του Ίησου Χριστού. Είναι αλήθεια πώς ο Σταυρός μπορεί να εξυπηρετήσει σαν λευτικό σήμα και σαν ένας έκφυλισμένος δείκτης, να πυροδοτήσει μια διαχυτική και βαθειά ειλάθεια, αυτό όμως θα πρέπει ριζοσπαστικά να διαχωριστεί απ' το γνωστικό περιεχόμενο που ἀρθρώνει το συμβολικό σημείο.

Έχει ιδιαίτερη σημασία να παραδεχτούμε την παρουσία της συμβολικής — διάβαζε: γνωστικής — διάστασης του κινηματογράφου, γιατί αυτό μάς ἐγγυάται αντικειμενική κριτική. Το εικονικό αλλάζει εύκολα κι είναι άπατηλό, δεν καταδέχεται να δοθεί στον κριτικό. Θα δούμε το πρόβλημα καθαρότερα αν φέρουμε ένα συγκεκριμένο παράδειγμα: η έρμηνεία του Κρίστιαν Μέρτζ για ένα περίφημο πλάνο του «Que viva Mexico!» του Αϊζενστάιν, περιγράφει τα κεφάλια τριών χωρικών που έχουν θαφτεί στην άμμο, τα βασανισμένα αλλά ειρηνικά τους πρόσωπα έχουν ποδοπατηθεί απ' τις όπλες των αλόγων των τυράννων τους. Στο επίπεδο της καταδήλωσης η εικόνα σημαίνει πώς έχουν βασανιστεί κι είναι νεκροί. Υπάρχει όμως κι ένα επίπεδο συμπαραδήλωσης: η ευγένεια του τοπίου, η όμορφη, τυπικά άιζενσταϊνική τριγωνική σύνθεση του πλάνου. Σ' αυτό το δεύτερο επίπεδο η εικόνα εκφράζει «τή μεγαλωσύνη του Μεξικάνικου λαού, τή βεβαιότητά του για τήν τελική νίκη, ένα είδος παθιασμένου έρωτα που ο θόρειος αισθάνεται για το ήλιοδαρμένο μεγαλείο τής σκηνής». Ο Ίταλδος αισθητικός Γκαλβάνο ντελλά Βόλπε έχει διαφωνήσει μ' αυτό το είδος τής κριτικής, λέγοντας πώς δεν έχει αντικειμενική ισχύ, πώς μία τέτοια κριτική δε θα μπορούσε ποτέ να θεμελιωθεί και να συζητηθεί όπως τα παραφράσιμα νοήματα ενός προφορικού κειμένου. Δεν υπάρχει αντικειμενικός κώδικας, συνεπώς δε μπορεί παρά να υπάρξουν υποκειμενικές έντυπώσεις. Η κινηματογραφική κριτική, καταλήγει ο Γκαλβάνο ντελλά Βόλπε, μπορεί να υπάρχει de facto και de jure. Δεν υπάρχει τρόπος να πει κανείς τί σ υ μ π α ρ α δ η

λ ώ ν ε ι μία εικόνα, με τήν έννοια που μεταχειρίζεται τή λέξη ο Μέρτζ. Έννοια λιγότερο ακριβής από τή σημασία που τής δίνει ο Πήρς, σ' αυτό που ονομάζει «αντιρρητική όρολογία του J. S. Mill». Ο ντελλά Βόλπε έχει δίκαιο σ' αυτό. Όπως ο Μέρτζ όμως έτσι κι αυτός υποτιμά τή δυνατότητα τής συμβολικής διάστασης του κινηματογραφικού μηνύματος, τή δυνατότητα, αν όχι να φτάσουμε στη de jure κριτική τουλάχιστον να τήν πλησιάσουμε, να μεγαλώσουμε το βάθος τής διαφώτισης και να ελαττώσουμε τήν άμφιλογία. Γιατί το κινηματογραφικό σημείο, ή γλώσσα ή ή σημειωτική του κινηματογράφου, όπως ή προφορική γλώσσα, περιέχει όχι μόνο το δειχτικό ή εικονικό, αλλά και το συμβολικό. Ο κινηματογράφος δεν αναπτύχθηκε μόνο τεχνικά απ' το μαγικό φανό, το Δαγκερότυπο, το φενακιστικόπιο κι άλλα παρόμοια τρυκ—τή Ρεαλιστική του Ιστορία — αλλά κι από ζωγραφικά γυαλιά, τα καμπούκια, τ' αυτόματα, τ' αϊκικά μυθιστορήματα, τ' ακρύβρεχτα μελό, τ' αμαγικά — τήν υπέροχη διηγηματική του Ιστορία. Ο Λυμιέρ κι ο Μελιέ δεν είναι όπως ο Κάϊν κι ο Άβελ, και δεν υπάρχει καμιά ανάγκη ο ένας να μειώνει τόν άλλον. Είναι λάθος ν' αξιολογούμε τή μία διάσταση του κινηματογράφου εις βάρος όλων των άλλων. Δεν υπάρχει καθαρός κινηματογράφος, που να βασίζεται πάνω σ' ένα μόνο στοιχείο έρμητικά απομονωμένο απ' τή μόλυνση.

Αυτό εξηγεί τήν αξία ενός σκηνοθέτη όπως ο Ζάν - Λύκ Γκοντάρ, που δε φοβάται ν' ανακατέψει το Χόλλυγουντ με τόν Κάιντ και τόν Χέγκελ, το άιζενσταϊνικό μοντάζ με το Ρεαλισμό του Ροσσελίνι, τις λέξεις με τις εικόνες, τούς επαγγελματίες ήθοποιούς με τ' ιστορικά πρόσωπα, τόν Λυμιέρ με τόν Μελιέ, το ντοκυμανταίρ με τήν εικονογραφία. Πιο πολύ από κάθε άλλον ο Γκοντάρ έχει συνειδητοποιήσει τις φανταστικές δυνατότητες πουχει ο κινηματογράφος σά μέσον επικοινωνίας κι έκφρασης. Στα χέρια του, όπως και στο τέλειο σημείο του Πήρς, ο κινηματογράφος έχει γίνει ένα άμάλγαμα με ίση σχεδόν ποσολογία του συμβολικού, του εικονικού και του δειχτικού. Οι ταινίες του έχουν, γνωστική σημασία, εικονογραφική όμορφιά και ντοκυμανταιρίστικη αλήθεια. Δεν είναι καθόλου

περίεργο πώς ή επίδρασή του θάνατι γόνιμη σ' όλους τούς σκηνοθέτες του κόσμου. Ο κινηματογραφιστής είναι ευτυχής που δουλεύει πάνω στο πιο περίπλοκο σημειολογικό μέσον, το πλουσιότερο αισθητικά. Μπορούμε και σήμερα να επαναλάβουμε τά λόγια πουπε δ' Αμπελ Γκάνς πριν 40 χρόνια: «Η ώρα τής εικόνας έφτασε».