

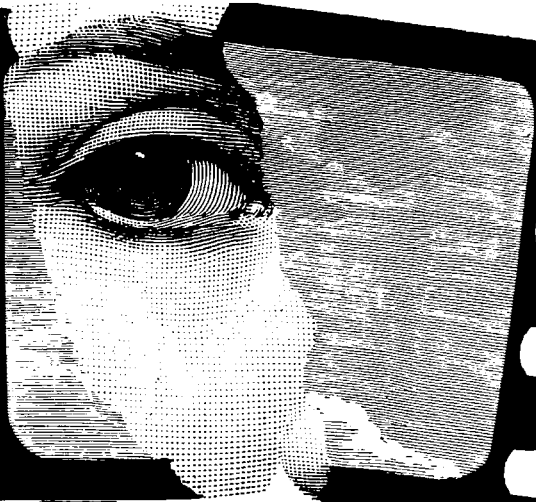
ΟΜΟΛΟΓΙΑ



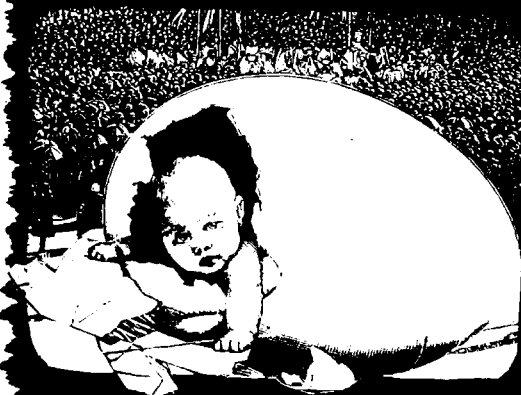
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ

ΕΚ

13.77



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ
ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ





ΦΙΛΜ

περιοδική εκδοση αναλυσης & θεωρησης του κινηματογραφου

Ίδιοκτήτης: ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗΣ

Έκδότης/Διευθυντής: ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ



© ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΑΣΤΑΝΙΩΤΗ

Ζωοδόχου Πηγής 3

τηλ. 603.234

Τιμή Τεύχους

■ Συνδρομή έτησια.

■ Φοιτητική έτησια

■ — Έξωτερικού

Δρ.60

Δρ.200

Δρ.160

\$ 8.00

⊕ ΕΓΓΡΑΦΕΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ γίνονται:

Στήν ΑΘΗΝΑ — Στά Βιβλιοπωλεία:

«Α-Ω» — 'Ακαδημίας 57

«ΔΩΔΩΝΗ» — 'Ασκληπιού 3

«ΕΛΠΗΝΩΡ» — Μηλιώνη 4, Κολωνάκι

«ΕΝΔΟΧΩΡΑ» — Σόλωνος 62 & Σίνα

«ΚΑΡΤΙΕ ΛΑΤΕΝ» — Βουκουρεστίου 40

«ΡΟΜΒΟΣ» — Καψάλη 6, Κολωνάκι

«RENCONTRE» — Δημοκρίτου 8

Στήν ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ:

«ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ» — Χρυσ. Σμύρνης 21

«Χ. ΚΑΡΟΠΟΥΛΟΣ» — 'Ερμού 44

«Ε. ΜΠΑΡΜΠΟΥΝΑΚΗΣ» — 'Αριστοτέλους 6

Καί ΠΑΤΡΑ:

«ΓΩΝΙΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ» — 'Αγ. Νικολάου 32

Ύπό όποιοδήποτε άλλο μέρος τής Έλλάδος ή του έξωτερικού μπορείτε ν' άπευθύνεσθε στόν:

● Θανάση Καστανιώτη, Ζωοδόχου Πηγής 3 — 'Αθήνα 142 ●

φιλιφ



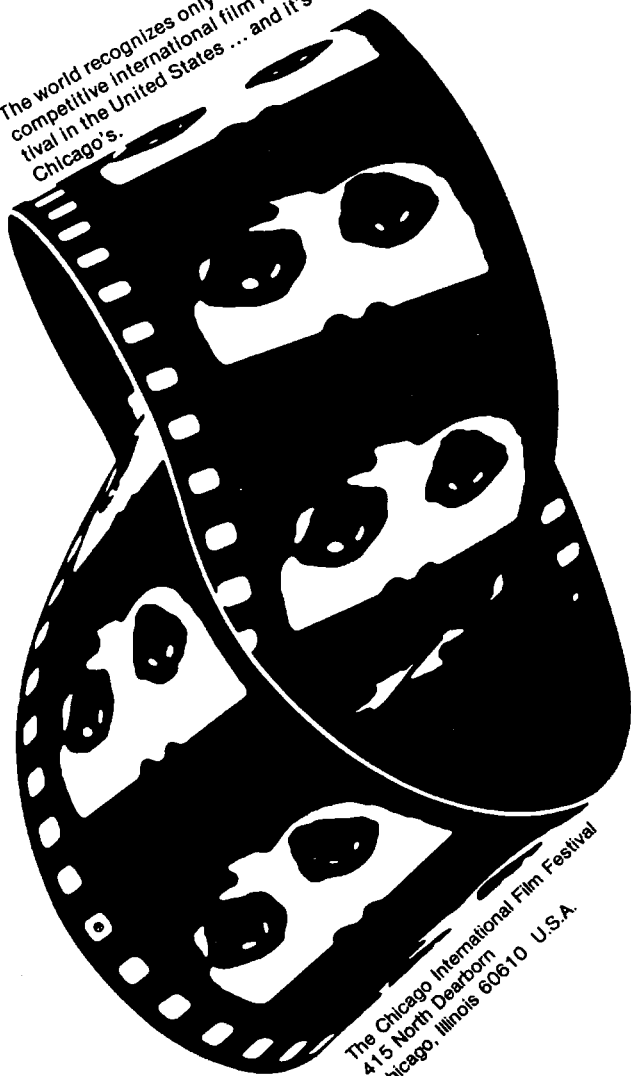
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ:

ΕΦΗΜΕΡΑ

Super 8	11
Πολύτεχνες εκδηλώσεις	13
Film International	17
Θ.ΡΕΝΤΖΗΣ-Ψυχανάλυση/Κινηματογράφος/Ψυχανάλυση	24
Μ.ΜΩΡΑΪΤΗΣ-Τό φίλμ-ή ψυχολογική διάσταση	36
Γ.ΡΟΣΟΡΑΤΟ-΄Ανάμνηση-όθόνη	46
Ι.ΚΡΙΣΤΕΒΑ-΄Ελλειψη πάνω στον τρόμο...	64
Γ.ΓΟΥΑΤΤΑΡΙ-Τό ντιβάνι του καυμένου	74
Σ.ΜΕΤΖ-΄Η ταινία μέ μύθο κι ό θεατής της	86
Μ.ΒΕΡΝΕΤ-Φρόντ: Είδικά έφφέ	130
Ν.Ε.ΠΑΝΑΓΙΩΤΟΠΟΥΛΟΣ-The lady is a tramp	146
Σ.ΕΙΖΥΚΜΑΝ-Κινηματογράφος...	149

Σ' αυτό τό τεύχος συνεργάστηκαν επίσης:
Γκαίη Άγγελή, Γιάννης Φωτιάδης, Κώστας Νάτσος.
Οί φωτογραφίες πού συνοδεύουν τό κείμενο του
Marc Vernet είναι από τό άρχετο του Ν.Μικελίδη.

The world recognizes only one
competitive international film fes-
tival in the United States ... and it's
Chicago's.



The Chicago International Film Festival
415 North Dearborn
Chicago, Illinois 60610 U.S.A.

XIII Mostra Internazionale del Nuovo Cinema

Pesaro 15-22 Settembre 1977

00186 Roma - via della Stelletta, 23
Tel. 657340 - 657598
Telegrammi: Nuovocine Roma

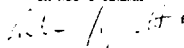
Dear Friends,
we are pleased to inform you that the XIIIth Mostra Internazionale del Nuovo Cinema will take place in Pesaro from 15th to 22nd September.

On drawing your attention upon our initiative, we ask you this year again, to point out one or more full-length films that you consider suitable for our festival, following directions in our regulations.

On thanking you in advance for your collaboration, we remain

very truly yours,

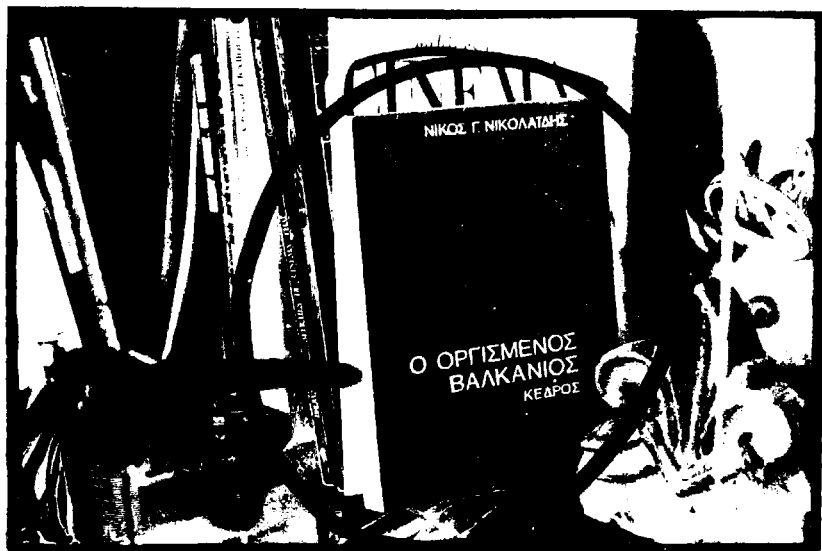
SANDRO SIGNETTO
DIRETTORE della XIII MOSTRA INTERNAZIONALE
del NUOVO CINEMA





ΠΟΥΛΙΑΝΟ

ΔΗΜΟΚΡΙΤΟΥ 20 ΤΗΛ. 3629822



ΜΕΛΕΤΑ



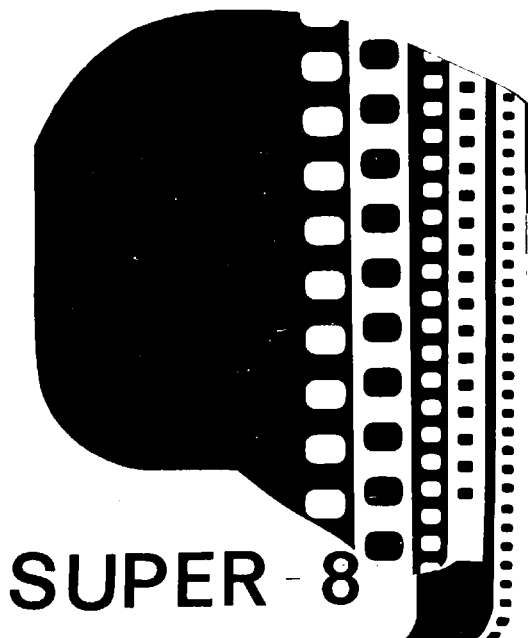




Μωραΐτη (Η τριλογία της Αμερικῆς)



Δ. Παναγιωτάτου(L'usine du Vampire)



Στά πλαίσια της Γ' ΣΥΝΑΝΤΗΣΗΣ ΝΕΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ (25, 26 και 27 Μαΐου) οργανώθηκε στο ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ "ΩΡΑ" μιά έκδήλωση με ταινίες Super 8. Οι ταινίες αυτές πούναι άποτέλεσμα της τεχνολογικής επέκτασης πού λέγεται κινηματογράφος τών 8 χλστ. δημιουργεί μιά νέα συνθήκη δια μέσου της οποίας ή φιλμοποιία καθίσταται προσιτή σ' ένα εύρύτατο φάσμα ένδιαφερομένων. Ήδη έχει άναπτυχθεί μιά σχετική μυθολογία πού άντιτάσσει τά Self-Media στά mass-media κάνοντας έναν λίγο πολύ επίπολαιο συσχετισμό ύπερτενίζοντας τήν σημασία της διαθεσιμότητας τών μέσων.

Μέ τήν πεποίθηση λοιπόν, ότι ό κινηματογράφος τών 8χλστ. ένέχει τίς τεχνολογικές και οίκονομικές προϋποθέσεις για τήν δημιουργία ενός πραγματικά λαϊκού κινηματογράφου και μέ τήν πίστη ότι αυτό δέν άποτελεί ούτοπία, πρόθεση τών οργανωτών του άφιερώματος ήταν ή κοινοποίηση σ' όσο τό δυνατόν μεγαλύτερο κοινό, αύτης άκριβώς της πεποίθησης. Ή έκδήλωση περιλάμβανε έκτός από μιά σειρά προβολών ταινιών τών 8χλστ. και μιά συζήτηση γύρω άπό τή "σημασία τών ταινιών 88 μέ τή μελλοντική εξέλιξη, του κινηματογράφου" μ' άφετηρία σχετική είσήγηση.

Οι ταινίες που προβλήθηκαν ήταν:

"Όπερα" του Ανδρέα Βελλισαρόπουλου.

(Ή γνωστή από τό Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης ταινία στην πρώτη έκδοση πούχε γίνει στά 8χλστ.)

"Σαλώμη" του Νίκου Μουρατίδη.

(Μιά γκροτέσκα προσέγγιση του γνωστού μύθου)

"Ή Λίζα καί ή άλλη" του Τάκη Σπετσιώτη.

(Ή είσοχή στό χώρο του καμπαρέ του "άλλου" σώματος (τραβεστί) αντιπαρατίθεται στην έν άδρανεία μυθολογία καί γεννά καινούργια συναισθήματα.)

"Ή τριλογία της Άμερικής" του Μάκη Μωραΐτη (Προσωπικό ήμερολόγιο του σκηνοθέτη από τά χρόνια της παραμονής του στην Άμερική.)

"Ήχος καί..." καί "Ή καλή μας γή" του Δημήτρη Άρβανίτη (Ταινίες χειρισμών όπτικοακουστικών σχέσεων.)

"Ρέκβιεμ" του Μάριου Λευτεριώτη.

(Ή ταινία είναι καμωμένη πριν από αρκετά χρόνια κι είναι μιά έξαιρετικά άφελής ματιά στην πορεία του πολιτισμού.)

"Άσκηση Νο 1" του Λεωνίδα Παπαδάκη.

(Ένα πειραματικό δοκίμιο πού προαγγέλει τό "Πλήν Κάδρο".)

"Τινί τρόπω" του Κώστα Παπασταμούλη.

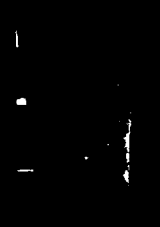
(Μοναξιά...άλλοτρίωση...καί χλωροφύλλη.)

"Έξοδος" του Στέλιου Χαραλαμπόπουλου.

(Όίκογενειακός θεσμός, άστικό ήθος καί άδιέξοδο.)

"Ό πατρώνος Βρυκόλακας" (L'usine du Vampire) των Δημήτρη Παναγιωτάτου καί Denis Levy.

(Ή ταινία έγινε στην Γαλλία πριν τρία χρόνια καί είναι μιά μεταλλαγή των κωδίκων του φανταστικού κινηματογράφου έξαιρετικά ένδιαφέρουσα στό επίπεδο του σεναρίου αλλά όχι καί στό επίπεδο της πραγμάτωσης.)

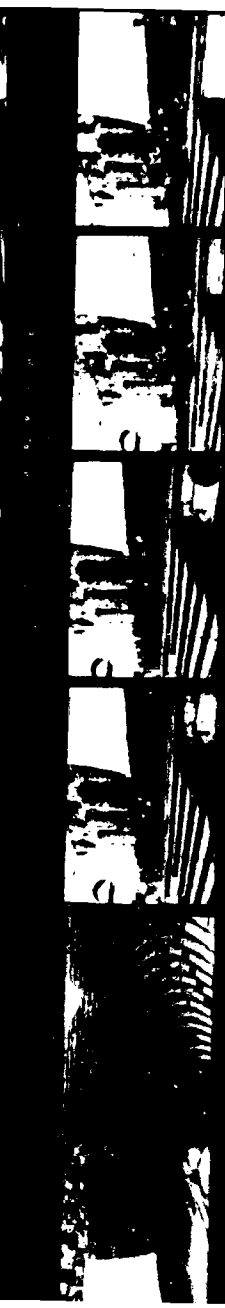


MMI - 11111 - 02011

01860 20113 306



1955 11117 118





ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ
ΚΑΙ ΤΟ
ΒΑΓΚΝΕΡΙΚΟ ΣΥΝΔΡΟΜΟ

Στό χώρο της ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ κυρίως μετά τό 60' παρατηρείται ένα αύξημένο ένδιαφέρον για παραστατικές και όπτικές παρουσίες είδικά όργανωμένες νά βοηθήσουν τή μουσική νά βρεϊ ένα άντίκρουσμα διά τοϋ έντοπισμοϋ.

Ό ήχος γενικά δέν εϊναι ένα πρωτογενές φαινόμενο αλλά ένα φαινόμενο στενά και άναπόσπαστα δεμένο μέ τήν συμπεριφορά τής ύλης.

Ό βασικός τρόπος για νά κατανοηθεϊ εϊναι ή σύνδεση μέ τήν πηγή του. Άκατανόητος ήχος σημαίνει, "ήχος άγνώστου προελεύσεως".

Τό πέραςμα άπ' τήν τονικότητα στή σειραϊκή μουσική δέν ήταν παρά ένα μεταβατικό στάδιο πού όδήγησε στήν κατάσταση όπου ή μουσική δέν εϊναι πιά μία προνομιοϋχα περιοχή στό ήχητικό σύμπαν και μία ί-διαίτερη όργάνωση, αλλά όλόκληρο τό ήχητικό σύμπαν και όλες οι δυνατές όργανώσεις πού μπορούν νά προκύψουν.

Μ' αύτή τήν έννοια έχουμε ήχητικά σύνολα πού ή προέλευσή τους εϊναι άδύνατο νά διαπιστωθεϊ (άγνωστες ήχητικές πηγές και έξαιρετικά περίπλοκες μεταμορφώσεις γνωστών ήχων πού καθίστανται μη άναγνωρίσιμοι). Στή βάση αύτης τής μεταλλαγής βρίσκεται, μία νέα τεχνολογική δομή και μία διαρκής πειραματική διάθεση πού δέν έπιτρέπει τήν παγίωση όρισμένων σχημάτων.

Μ' αύτά τά δεδομένα ή σύγχρονη μουσική εϊναι άδύνατο νά γίνεϊ κατανοητή σάν αύτονόητη και δημιουρgeϊ τήν άνάγκη στους μουσικούς νά τήν πλαισιώσουν μέ στοιχεία διαφορετικής φύσης και τάξεως, νά φτιάξουν ένα κόσμο-περιβάλλον στό όποιο νά έντοπίσουν τή μουσική αίροντας έτσι σ' ένα βαθμό τήν έντύπωση μιας άγνώστου προελεύσεως και ταυτότητος ήχητική παρουσία πού δημιουργεί στον άκροατή προβλήματα κατανόησης και άποδοχής.

Τό σχήμα, διεύρυνση του ήχητικού κόσμου με ταυτόχρονη τάση για έντοπισμό του σ'ένα τεχνητό περιβάλλον (σκηνή), έχει την άφετηρία του στον Βάγκνερ που τον δραματίστηκε μ'ένα μοναδικό τρόπο.

Τά σημερινά όμως τεχνολογικά δεδομένα δέν διαφοροποιούν μόνο τις μορφές αλλά και τις έννοιες. Αντί της παραδοσιακής δπερας με καθορισμένη φόρμα, οι πολύτεχνες έκδηλώσεις (Mixed Media ή Multi Media), με τις ποικίλες εκφάνσεις τους ανταποκρίνονται στην ανάλογη ανάγκη μιας συνεργασίας των τεχνών και των μέσων.

Αυτή η συνεργασία των τεχνών και των μέσων που δημιουργεί ένα είδος σκηνηκών "νεολογισμών" υπακούει σε μία κυρίαρχη ανάγκη: τον έντοπισμό της μουσικής σ'ένα "κόσμο" που νά μπορεί νά γίνει κατανοητή και άποδεκτη, με και διά μέσου αυτού του περιβάλλοντος τον ήχο, κόσμου.

Αυτό τό νόημα είχαν οι δύο πολύτεχνες εκδηλώσεις που έλαβαν χώρα στά πλαίσια του τριημέρου σύγχρονης μουσικής των έργων του Στ. Βασιλειάδη και του G. Becker.

Τό έργο βέβαια του Becker δέν μπορεί κανείς νά τό εκλάβει στην κυριολεξία σάν μία πολύτεχνη έκδηλωση. Σάν τέτοια ήταν πολύ περιορισμένη. Ή παρουσία της κινηματογραφικής ταινίας που έκανε ο Γ-διος χρησιμοποώντας έναν εξαιρετικά σύγχρονο τεχνικό όπλισμό (ήλεκτρονική άνιμέςιον) ήταν μάλλον συνοδευτική στό άκουστικό μέρος παρά ανταποκριτική στό όργανικό πλαίσιο που άπαιτεΐται σ'αυτές τις περιπτώσεις.

Ή απ'τήν άλλη μεριά τό "Αΐμα" του Βασιλειάδη, μία πολύτεχνη έκδηλωση και μάλιστα εξαιρετικά σύνθετη. Αυτή η παρουσίασή του στό ΗΡΩΔΕΙΟ ήταν η δεύτερη, η πρώτη είχε γίνει πριν έναμίσυ χρόνο στη Γερμανία, σε μία μορφή πιο άπλή.

Ή μορφή με την όποια παρουσιάστηκε στό ΗΡΩΔΕΙΟ περιλάμβανε: ΜΟΥΣΙΚΗ, από μαγνητοταινία που συμπληρώνονταν διακριτικά από τη ζωντανή παρουσία της παιδικής χορωδίας του ΚΟΛΛΕΓΪΟΥ ΑΘΗΝΩΝ που χρησιμοποίησε κύρια αύλους και κουδουνάκια, ΧΟΡΕΥΤΙΚΕΣ ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ από μία πολυμελή ομάδα ήθοποιών και χορευτών με κορυφαία την Σοφία Σπυράτου και ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΤΑΙΝΙΑ που έκανε ο θανάσης Ρεντζής.

film international rotterdam



Περιορισμός της ανθρώπινης φαντασίας απ' την οικονομική ύφεση;

του **TJITTE DE VRIES**

ΡΟΤΤΕΡΝΤΑΜ-Όταν η ανθρώπινη φαντασία χρησιμοποιεί τις κινούμενες εικόνες σαν μέσο έκφρασης, βρίσκει συχνά τό δρόμο της μπλοκαρισμένο από οικονομικές πιέσεις.

Ήταν άναπόφευκτο ο Hubert Bals, οργανωτής του πιο δημοκρατικού φεστιβάλ ταινιών, της "Διεθνούς του Φίλμ" (FILM INTERNATIONAL) πού φέτος έγινε απ' την 10τη ως την 19τη του Μάρτη στο Ρόττερνταμ, στο πιο οικονομικά ισχυρό λιμάνι της Ευρώπης-, να βρεί τ' αποτελέσματα αυτών των πιέσεων παρεμποδιστικά για τό φεστιβάλ του.

Ο Hubert Bals άπογοητεύτηκε γιατί δέν μπόρεσε να πάρει όλες τις ταινίες πού ήθελε. Στη διάρκεια αυτού του έκτου φεστιβάλ του έγινε περισσότερο από ποτέ άλλοτε αισθητή η δύναμη των παραγωγών, οι όποιοι όλο και πιο πολύ άναλαμβάνουν τή διακίνηση του προϊόντος τους μέσα στην κινηματογραφική αγορά. Οι παραγωγοί άκολουθούν τά διδάγματα της καταναλωτικής αγοράς. Ένα μεγαλύτερο μέρος του προϋπολογισμού (budget) χρησιμοποιείται για τή διαφήμιση, και οι τρόποι μέ τούς όποιους τό budget μπορεί να χρησιμοποιηθεί διαλέγονται πιο προσεκτικά. Τό "Film International" έχει γίνει άρκετά σημαντικό ώστε ένας παραγωγός ν' άρνείται τήν προβολή έ-νός φίλμ στο πλαίσιό του για να μην έλλατώσει τις πιθανότητες έπιτυχίας του στο πιο-έμπορικό-φεστιβάλ-του-κόσμου: στις Κάννες.

Αυτός είναι ένας απ' τούς λόγους πού άρκετές απ' τις ταινίες πού είχαν προγραμματιστεί δέν έφτασαν στο Ρόττερνταμ.

Η οικονομική ύφεση των δύο τελευταίων χρόνων δέν σημαίνει ότι δέ φτιάχνονται πιά ταινίες. Κινηματογραφιστές σ' όλο τόν κόσμο φτιάχνουν ακόμα τά δι-

κά τους φίλμς, μέ τόν κατά τό δυνατόν περισσότερο άνεξάρτητο τρόπο. Μιά μεγάλη οίκονομική πηγή θά μπορούσε νά εΐναι ή τηλεόραση, όπου, σ'έθνικό ή διεθνές επίπεδο, ξεοδεύονται καθημερινά πολλά εκατομμύρια δολλάρια γιά νά γεμίσουν δυό, τρία, τέσσερα ή και περισσότερα κανάλια ανά χώραν.

Ή Δυτική Γερμανία κι ή Γαλλία έχουν δώσει διαφορετικά παραδείγματα του τρόπου μέ τόν όπου ή τηλεόραση μπορεί νά βοηθήσει νέους, άνεξάρτητους σκηνοθέτες. Πολλές ταινίες πού έχουν παραχθεί μ' αυτό τόν τρόπο προβλήθηκαν στό 6ο φεστιβάλ τής "Διεθνούς του Φίλμ".

Ή άνεξάρτητοι κινηματογραφιστές και τηλεόραση (ή μάλλον: τηλεόραση-χρήμα) ήταν τό μοτίβο γι αυτό τό φεστιβάλ, όπου δίκαια επαινέθησαν τό "Das Kleine Fernsehspiel" τής Γερμανίας και τό "Γαλλικό INA (Institut National de l'Audiovisuel).

Ή Γερμανός Eckart Stein παρευρέθηκε στό φεστιβάλ συνοδεύοντας τούς αξιόλογους και πολλά ύποσχόμενους νέους κινηματογραφιστές Raul Ruiz άπ'τή Χιλή -ό όπου παρουσίασε τό πολυσυζητημένο "Mensch verstreut und Welt verkehrt"-, και Hans Neuenfels του όπου ή ταινία "Und Rosa und Marilyn und" βασιζόταν στό θεατρικό έργο του Pierre Bourgeade, "Etoiles Ouoges". Θά πρέπει όπουσδήποτε ν'αναφέρουμε τό αίνιγματικό και άστείο φίλμ "Befragung der Freiheitsatue" του Hans-Christof Stenzel, πού σίγουρα θά ένθουσιάσει τούς όπουδούς του Marcel Duchamp: στην ταινία πρωταγωνιστεί ή έκκεντρική & γκροτέσκα I Sa Lo στό ρόλο μιας μικρής πόρνης πού βγάξει τό ψωμί της στις Ήνωμένες Πολιτείες παίζοντας σάκι.

Ή Άλλος ένας τίτλος άπ'τή μεγάλη λίστα: "Stude Null", συγκινητικό, παρουσία του Edgar Reitz, σχετικά μ' ένα μικρό άγόρι πού ζει σε μιάν άπομονωμένη λουρίδα γής κάπου στη Γερμανία άμέσως μετά τό τέλος του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου.

Τό κοινό καταχειροκρότησε την Agnes Varda, σκηνοθέτιδα πού ζει στην όδο Daguerre, στό Παρίσι όπου κι έστησε την κάμερά της γιά νά γυρίσει "Daguerreotypes et-typesses" των ανθρώπων πού ζουν στό δρόμο της. Ή Επίσης χρηματοδοτημένο άπό την INA ήταν τό φίλμ του Edgardo Cozarinsky "Les apprentis sorciers", ένα θαυμάσιο δοκίμιο πάνω στους Λατινοαμερικάνους πρόσφυγες στό Παρίσι. Ή ταινία θαυμάστηκε άπό τούς κριτικούς αλλά ή άπήχησή της στό μεγάλο κοινό ήταν περιορισμένη.

Ή Αντίθετα, τό κοινό διασκέδασε και συγκινήθηκε με

τό "L'affiche rouge" του Frank Cassenti που πραγματοποιήθηκε την τύχη 23 Γάλλων έμμιγκρέδων που του φεικίστηκαν από τους Γερμανούς. Η ταινία έδειξε, τό πώς οι Γάλλοι μακί είχαν οργανωθεί από "ξένα" στοιχεία (Έβραίους, Ούγγαρέζους και κομμουνιστές σύμφωνα με τή Ναζιστική προπαγάνδα). Τά μέλη του Theatre du Soleil ύφαίνουν ένα πολύπλοκο δίκτυο άπ'τό παρελθόν στο παρόν και αντίστροφα με μιά βαθύτατη αίσθηση άληθινής θλίψης για τό "ξένο" αίμα που χύθηκε για μιάν έλευθερη Γαλλία.

Άκόμα πιό γραφικό και fantastic ήταν τό έκπληκτικό μικρού μήκους του Jaques Robiolles "L'Equinox" για τό όποιο ό σκηνοθέτης δέν μόρεσε νά βρεθί άρκετά χρήματα για νά τό κάνει ταινία μεγάλης διάρκειας· ή πρόθεσή του ήταν νά δείξει περισσότερα πράγματα σχετικά με τόν πολυσυζητημένο σταθμό πυρηνικής ένέργειας που άπειλεί νά στερήσει, στο μέρος όπου χτίστηκε, τά μέσα έπιβίωσης άπό τους Γάλλους ψαράδες.

Άκόμα μιά μικρή (γύρω στά 20') ταινία έτυχε ένθουσιαστικής άνταπόκρισης άπ'τό κοινό: πρόκειται για τό "Μοναστηράκι" της Γκαίη Άγγελή, μιά άπό τίς δυό έλληνικές ταινίες που προβλήθηκαν φέτος, ή άλλη ήταν τό έντυπωσιακό "Χάπυ Νταίη" του Παντελή Βούλγαρη.

Τιμητικά προσκεκλημένος στο φετινό φεστιβάλ ήταν ό Luigi Comencini που γύρισε τήν πιό ώραία του δουλειά για τήν τηλεόραση: τόν "Pinnocchio". Κριτικοί και κοινό περίμεναν μάταια για μέρες τήν προβολή της άκέραιας τηλεοπτικής βερσιόν, αλλά μόνο μιά συντομευμένη βερσιόν που μόλις ξεπερνούσε τίς δυό ώρες τελικά παίχτηκε. Διάφοροι τηλεοπτικοί οργανισμοί άρνήθηκαν νά στείλουν τίς πλήρεις κόπιες τών 5 1/2 ώρων στο φεστιβάλ, με τή δικαιολογία ό-τι δέν είχαν τό δικαίωμα νά τή διαθέσουν κτλ. πράγμα που, για μερικούς κριτικούς, ήταν ένδεικτικό του σέ τί βαθμό ή μαφία τών παραγωγών έχει περάσει μέσα στην τηλεόραση. Ό Κομεντσίνι δέ μπορούσε νά κάνει τίποτα γι'αυτό, και είδε, με μεγάλη λύπη του τό άγαπημένο του δημιούργημα "Pinnocchio" νά προβάλλεται άκρωτηριασμένο.

Άκόμα κι έτσι, ό "Pinnocchio" ήταν μιά μεγάλη στιγμή, ένα θαύμα φαντασίας που γεννήθηκε άπό ένα πνεύμα άληθινά δημιουργικό. Ό Κομεντσίνι είναι ένας ύποτιμημένος μάεστρος στο νά διευθύνει παιδικά-ήθοποιούς· ό έκθαμβωτικός παιδικός κόσμος που πλάθει σ'αυτή τήν ταινία σίγουρα δέν συγκρίνεται με εκείνον τών κοινωνικών (μελο)δραμάτων του, τά ό-

ποϊα πρόσφατα ξανα-ανακαλύφθηκαν από φεστιβάλ στη Γαλλία κι άλλου, -λ.χ. τό "Delitto d'Amore", ό "Giacomino Casanova Veneziano" κι οί άλλες ταινίες άπ' τό κινηματογραφικό του παρελθόν.

Γιά τούς φάνς του κινηματογράφου α-λά Robert Altman προβλήθηκε τό "Welcome to L.A.", σκηνοθετημένο άπό τόν βοηθό του Altman, τόν Alan Rudolph. 'Η προβολή τής ταινίας, - πού δέν είναι παρά μιá ώχρή άπομίμηση του κόσμου του μαίτρ-, έγινε δυνατή χά-ρη στόν ίδιο τόν Altman πού, σάν παραγωγός του φίλμ, άγόρασε πίσω τά δικαιώματα άπό τούς διανο-μείς οί όποιοι τό χρησιμοποιούσαν μόνο σάν άλλοθι για τήν έφορία.

Ένα γερμανικό άριστούργημα ήταν τό "Bierkampf", του Herbert Achternburch, πού ζωγραφίζει τήν μύ-ρα-καταλώνουσα και τήν-στολή-λατρεύουσα διανοητι-κότητα του πιο Γερμανικού κομματιού τής Γερμανίας: τής Bayern, τής όποιας ό ίδιος ό Achtenburch εί-ναι ένα πολυβασανισμένος άπόγονος. 'Ο Achtenburch ό όποϊος χαρακτηρίζει κινηματογραφιστές σάν τόν Fassbinder, τόν Wenders και τόν Kluge "βολεμένους παπουδες", άποδείχτηκε μέ τό "Bierkampf" ένας τρελ-λός ποιητής ενός καινούργιου, όξύτατου, αντιφατι-κού, έρεθιστικού και κοφτερού ντοκυμανταριστικού στύλ. 'Η ταινία άνατριχιάζει εκείνον πού αντιλαμ-βάνεται τόν τρόπο του σκηνοθέτη μπροστά σ' αυτούς τούς νομοταγείς και παθιασμένους μέ τήν τάξη πο-λιτες-καταναλωτές του σήμερα και του αύριο.

'Επειδή τό φεστιβάλ δέν είχε λεφτά νά πληρώσει για ένα Α' θέσης άεροπορικό είσητήριο για τό ταξίδι του Marcel Ophüls ώς τό Ρότερνταμ-τό τουριστικό εί-σητήριο δέν ήταν άρκετά chic γι αυτόν-ό Ophüls δέν παρουσιάστηκε στίς προβολές του διάρκειας 41/2 ώρων έντυπωσιακού ντοκυμανταίρ "The Memory of Justice", σχετικά μέ τή σημασία των πολεμικών έγ-κλημάτων πού άπασχόλησαν τά δικαστήρια άπό τό δεύ-τερο Παγκόσμιο Πόλεμο μέχρι τώρα.

'Ο Dennis Hopper έφανίστηκε ώστόσο, μαζί μέ τήν συνηθισμένη του μπραβούρα, στο φεστιβάλ κρατούσε ένα μικρό ρόλο στο "Les apprentis sorciers" κι ένα μεγάλο στο δικό του φίλμ, "The Last Movie". Στη ταινία του διακρίνεται καθαρά ή έλλειψη μεγάλων πόρων παραγωγής, θά παραμείνει όμως στη μνήμη μας για τίς σουρρεαλιστικές της σκηνές μέ τούς 'Ινδι-άνους πού ξαναζωντανεύουν μπροστά στην κάμερα, στα μικρόφωνα και κάτω άπό πρόχειρα στημένους προβο-λείς τήν science-fiction άτμόσφαιρα ενός γυρίσμα-τος ταινίας "B" (μέ τόν Samuel Fuller για σκηνο-

θέτη) πού τό συνεργεῖο της εἰσέβαλλε στό Περουβι-
ανό Ινδιάνικο χωριό θεωρώντας το σάν φτηνό μέρος
γιά τό γύρισμα τοῦ γουέστερν.

Ἡ Ἀμερικανίδα χορογράφος Yvonne Rainer ἐντυπω-
σίασε τό κοινό μέ τό ἀρκετά δύσκολο στήν κατανόη-
σή του φίλμ "Kristina Talking Pictures", ἕνα ση-
μαντικώτατο πείραμα μέ νήματα μυθοπλασίας καί συμ-
παγεῖς εἰκόνες, σχετικά μέ μιὰ θηριοδαμάστρια πού
δραπέτευσε ἀπ'τό "Αουσβιτς".

Σπανιόλικη βερσιόν τοῦ "1900", τό "La Ciudad Gre-
mada" τοῦ Antoni Ribas χαιρετίστηκε στό φεστι-
βάλ σάν ἕνα τσιμπούσι γιά κινηματογραφόφιλους, ἕνα
θαῦμα πολιτικῆς διασκέδασης σχετικά μ'ἕνα ἀγνωστο
κομμάτι τῆς ἱστορίας τῆς Καταλωνίας. Ἡ ταινία
παίζεται ἀπό Καταλωνέζους, μιλιέται ἀπό Καταλωνέ-
ζους καί τούς παρουσιάζει τή δικιά τους ἱστορία
σέ κινούμενες εἰκόνες γιά πρώτη φορά ἐδῶ καί πάρα
πολλά χρόνια.

Τό φεστιβάλ, πού ἔχει σά βασική του ἀρχή νά μὴ ἀ-
πονέμει βραβεῖα καί τοῦ ὁποῖου ὁ ὀργανωτής, Hubert
Bals, θεωρεῖ ὅτι κάθε ταινία, καλή ἢ κακή, εἶναι
στήν ἴδια θέση μ'ἄλλες τίς ἄλλες, συνοδεύτηκε ἀπό
πολλές ἐκδηλώσεις. Ὅπως λ.χ. καθημερινές προβο-
λές μιᾶς μεγάλης σειρᾶς ὡραίων ταινιῶν τζάζ ἀπ'
τίς δεκαετίες τοῦ '30 καί τοῦ '40, οἱ ὁποῖες προ-
έρχονται ἀπ'τὴν πλούσια συλλογή τοῦ John Baker.

Μιά σειρά ἱστορικῶν προγραμμάτων προβλήθηκε σ'ἕνα
ἄλλο χώρο τοῦ παλιοῦ, μεγάλου κτιρίου τοῦ φεστι-
βάλ, ἀπ'τά ὁποῖα ξεχώρισε τό πρόγραμμα γιά τόν
Arthur Melbourne-Cooper ἑπρόκειτο γιά μιάν παγ-
κόσμια πρώτη, γιά μιάν ἀληθινὴ ἐκπληξη, ἐφ' ὅσον
παρουσίασε παραδείγματα ταινιῶν μέ κινούμενα σχέ-
δια πού φτιάχτηκαν χρόνια πρὶν ἀπὸ ἐκεῖνες τοῦ
Emil Cohl. Ἦταν ἡ 68χρονη Audrey Wadowska, κόρη
τοῦ Ἑγγλέζου πιονιέρου τοῦ φίλμ Melbourne-Cooper
πού προσωπικά "ξέθαψε" ὅλες αὐτές τίς ὁμορφες ται-
νίες τοῦ πατέρα της πού χρονολογοῦνται ἀπὸ τὴ χα-
ραυγὴ τῆς ἱστορίας τοῦ κινηματογράφου.

Μιά ἄλλη ἐκδήλωση θάπρεπε νά ἦταν ἡ συζήτηση μέ
ὑπεύθυνους τῶν Γερμανικῶν καί τῶν ξένων τηλεοπτι-
κῶν ὀργανισμῶν, μέ κινηματογραφιστές, παραγωγούς
καί ἀντιπρόσωπους τῆς κινηματογραφικῆς ἀγορᾶς.

Ἄλλὰ οἱ ἀντιπρόσωποι τῆς Γερμανικῆς ἀγορᾶς ἔλαμ-
ψαν διὰ τῆς ἀπουσίας τους. Καί ὁ ἐπιμεφαλῆς τοῦ
φόρουμ, -διευθυντής τῆς Προοδευτικῆς Ὀλλανδικῆς
τηλεοπτικῆς ὀργανωσῆς VPRO, ἐνός μικροῦ ραδιο-
φωνικοῦ καί τηλεοπτικοῦ ὀργανισμοῦ πού ἔχει δώσει
θαυμάσια παραδείγματα πρὸς μίμηση ὑποστηρίζον-

τας ταλαντούχους κινηματογραφιστές και σκηνοθέτες -, έδειξε μιάν οξέυτατη και προκλητική άδιαφορία , για όλόκληρο τό γεγονός τοῦ φεστιβάλ, ένῶ ταυτόχρονα διακήρυξε ότι φίλμ και τηλεόραση δέν έχουν τίποτα νά πουν μεταξύ τους, έτσι ὥστε ἡ δημόσια συζήτηση σχετικά μέ τίς δυνατότητές τῆς τηλεόρασης νά προωθήσει κινηματογραφιστές πού ἐπιμένουν και νά μένουν ανεξάρτητοι και νά κάνουν ταινίες, παρέλυσε εὐθύς ἐξ' ἀρχῆς. Πάντως, ὁ Γερμανός Eckart Stein, ἡ Maya Faber Jansen τοῦ "Das Kleine Fernsehspiel", ὁ Laurens Stroub, "τέως" τῆς "Filmverlag der Autoren" και ἡ Hëlène Vager τῆς INA εἶχαν τήν εὐκαιρία νά δώσουν μιάν λεπτομερειακή περιγραφή τοῦ πῶς ἡ τηλεόραση στή Γερμανία & Γαλλία ὄντως βοηθάει τόν κινηματογράφο πού γίνεται στό περιθώριο τῆς ἐμπορικήs παραγωγῆs και διανομῆs.

Ἀπό τίς 100 περίπου μεγάλου μήκους ταινίες και ἀπό τίς 100 μικροῦ (πολλές ἀπ' τίς ὁποῖες ἦταν θαύματα πειραματισμοῦ και πρωτοπορίας) θά μπορούσαμε ν' ἀναφέρουμε μερικούς ακόμα τίτλους: ὅπως λ.χ. ἔναν μᾶλλον ἀπογοητευτικό Chambrob ("Alice ou la dernière fuge")· μέ πρωταγωνίστρια τήν ἐρωτιάρα στάρλετ Sylvia Kristel ἡ ταινία θυμίζει κάπως πολύ τό "Κεκλεισμένων τῶν θυρῶν" τοῦ Sartre

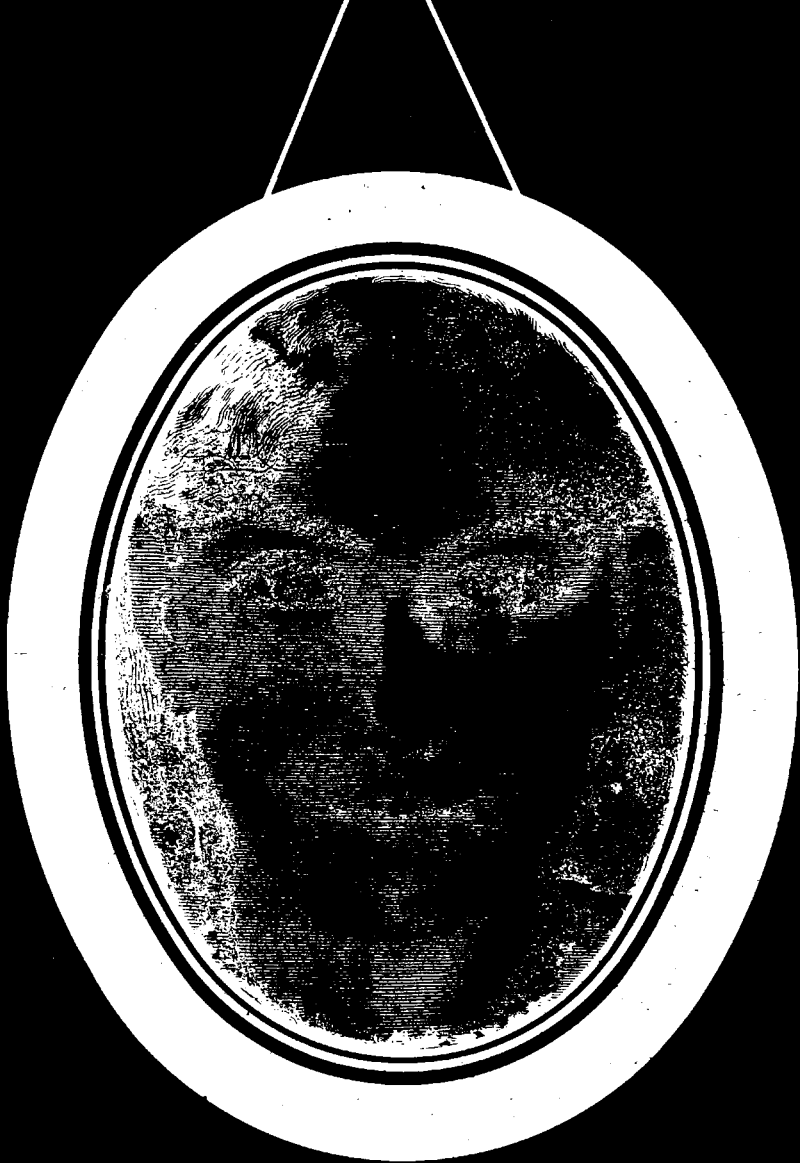
Ἐπίσης ὁ Γερμανός κινηματογραφιστής Lutz Eisholz πούλησε ὅλα τά υπάρχοντά του για νά τελειώσει τό "Liebe das leben, lebe die Liebe" ('Αγάπα τή ζωῆ και ζῆσε τόν ἔρωτα) πού ἀποτελέσε ἕνα ἐντυπωσιακό φινάλε γι αὐτό τό φεστιβάλ πού ἄρχισε μέ τήν, κάπως δύσκολα νά ξεχαστεῖ, "L'Affiche Rouge".

Ἐπίσης ὁ Γερμανός κινηματογραφιστής Hubert Bals μπόρεσε για φέτος ν' ἀντέξει θά μένουν σέ κυκλοφορία μέσα στό ἐλεύθερο κύκλωμα τῶν κινηματογράφων τῆς Ὀλλανδίας, σ' αὐτά τά μικρά σινεμά πού δέν διευθύνονται ἀπ' τόν "Γορίλλα" τοῦ Γερμανικοῦ ὀργανισμοῦ "Netherlands Bioscope Association".

Σχεδόν 28.000 εἰσιτήρια πούληθηκαν για τό φεστιβάλ· δέν ἦσαν ἀρκετά για νά καλύψουν ὅλα τά έξοδα ἄλλα ὁ ἐντυπωσιακός ἀριθμός τους μᾶς ἐπιτρέπει νά ἀποκαλέσουμε αὐτό τό φεστιβάλ ἐπιτυχημένο, ἰδίως μάλιστα ἀν λάβουμε ὑπ' ὄψη τό σέ διαρκῆ πτώση ποσοστό τῶν ἀνθρώπων πού πᾶνε στόν κινηματογράφο στήν Ὀλλανδία. Ἐπίσης ὁ Hubert Bals ἔχει ακόμα, πολλά προβλήματα νά ξεπεράσει για νά πετύχει τήν λειτουργία τοῦ φεστιβάλ στά ἐπόμενα δυό χρόνια, &

για να τό κάνει ὅπως τό θέλει: ἕναν ἐλεύθερο τό-
πο συνάντησης για τούς ἀνεξάρτητους καί ἕνα ἀντι-
κάννες ἐνάντια στά τεράστια ἐμπορικά συμφέροντα
τῶν μεγιστάνων τῆς κινηματογραφικῆς βιομηχανίας.





ΘΑΝΑΣΗΣ ΡΕΝΤΖΗΣ

ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ/ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ/ΨΥΧΑΝΑΛΥΣΗ.

Στόν Άνδρέα*

ΠΡΟΟΙΜΝΙΟ

Ή εμφάνιση τής ψυχανάλυσης στό ιστορικό προσκήνιο δέν θεωρήθηκε ποτέ σάν μιά αναγκαιότητα αλλά μάλλον σάν μιά πιθανότητα πού έγινε πραγματικότητα.

Ένω ο μαρξισμός γρήγορα έγινε τό υιοθετημένο ή τό κατατρεγμένο παιδί, ή ψυχανάλυση έμεινε έκθετη. "Αν θελήσουμε νά τής κάνουμε μιά κοινωνική τοπογραφία θά ναι δύσκολο νά τήν έντοπίσουμε. Βέβαια, μπορεί κανείς νά πει πώς είναι γέννημα ενός πολιτισμού και μιās ορισμένης φάσης τής ανάπτυξης του αλλά αυτό δέν άρκει.

Τό πνεύμα τής έν γενει επιστημονικής πρακτικής τήν εποχή τής γέννησης τής ψυχανάλυσης, κυριαρχημένο, άπ'τή μηχανοκρατία και τό θετικισμό έδινε και στήν έπιστήμη-τεχνική πού παραδοσιακά κάλυψε ιατρική τόν τόνο της. Σύμφωνα μ'αυτή τή συνθήκη τό "άντικείμενο-άνθρωπος" είναι ένας μηχανισμός του οποίου τά μέρη έχουν ειδική και έντός όρίων ανταποκριτική λειτουργία μεταξύ τους ώστε νά συγκροτούν ένα όλο. Έχοντας σάν όριο αυτή τήν αντίληψη για τό άνθρωπο όν, ο θεραπευτής όποια κι άν ήταν ή ειδικότητά του όφειλε νάχει ένα πρότυπο "φυσιολογίας" σέ σχέση μέ τό όποιο νά καθορίζει τό σύμπτωμα τής παθολογίας. Στή συνέχεια αντιμετώπιζε τό σύμπτωμα σάν τό μέρος ενός όλου πού μέ μιά σειρά παρεμβάσεων επανέρχεται στή φυσιολογική του λειτουργία. Ή συμμετοχή του άσθενους σ'όλη αυτή τήν ιστορία ήταν νά πει μόνο πού πονάει και πώς τ'όπαθε. Όταν ο γιατρός ολοκλήρωνε τήν εκτίμησή του ο άσθενής υποχρεωνόταν νά περάσει σέ μιά φάση μεγαλύτερης παθητικότητας για νά βγει μόνο μετά τή θεραπεία του άφήνοντας κατά τό διάστημα αυτό άπόλυτη δυνατότητα παρέμβασης στό γιατρό φυσιοθερα-

πευτική, φαρμακευτική ή και χειρουργική. Ὁ βαθμός ἐπιτυχίας μιᾶς τέτοιας θεραπευτικῆς ἀγωγῆς ἐδίχωνε καὶ τὸ βαθμὸ σωστῆς ἐκτίμησής καὶ ἀντιμετώπισης, ἐνῶ ὁ βαθμὸς ἀποτυχίας τὸ ἀντίθετο. Συνέβαινε ἡ θεραπευτικὴ ἀγωγή νὰ ὀδηγῆται σ' ἐπιτυχία ὅταν τὸ σύμπτωμα ἦταν σαφῶς ἐντοπισμένο καὶ τὸ αἶτιο ἦταν ἐξωτερικόν. Γενικά μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι ἡ ἱατρικὴ ἐπιτυχάνει στὶς ἐνέργειές της ἐκεῖνες πού λίγο διαφέρουν ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι ἐνέργειες γιὰ τὴ θεραπεία ἐνός ἐμβίου ὄντος γενικά καὶ παραμένει ἀδιαφοροποίητη ἀπ' τὴν κτηνιατρική. Στὶς περιπτώσεις ὅμως ἐκεῖνες πού τὸ ἀνθρώπινο ὄν ἐμφανίζει διαταραχές τῆς δικῆς του φύσης οἱ ἐνέργειες τῆς κλασσικῆς ἱατρικῆς μένουν χωρὶς ἀποτέλεσμα. Ἡ ἀναποτελεσματικότητά ὅμως αὐτὴ δέν ἀποθαρρύνει τὴν "βιαιότητα τοῦ ἐπιστημονικοῦ πνεύματος" μὲ τὴν μορφή τῆς ψυχιατρικῆς. Ἡ ψυχιατρικὴ, διευρύνει μὲν τὴν εἰκόνα γιὰ τὸ ἀνθρώπινο ὄν τῆς κλασσικῆς ἱατρικῆς ἀλλὰ δέν τὴν ἀλλάζει. Μὲ πλαίσιό μιὰ τέτοια εἰκόνα, ἡ θεραπευτικὴ ἀγωγή, τὸ πέραςμα ἀπὸ τὴν παθολογία στὴ φυσιολογία ὀδηγεῖ στὸ ἀρχέτυπὸ τῆς ποῦνα ἀδιαφοροποίητο γιὰ τὸ ἀνθρώπινο ὄν καὶ τὸ ζῶο. Συνέπεια αὐτῆς τῆς ἀντιμετώπισης εἶναι τὸ γεγονός ὅτι ὁ ἀσθενὴς δέν θεραπεύεται ἀπὸ τὸ σύμπτωμά του ἀλλὰ περνᾷ σὲ μιὰ κατάσταση, πού αὐτὸ δέν μπορεῖ νὰ ξαναεμφανισθεῖ. Γιὰ ν' ἀποκλείσουμε ὅμως τὴν ἐμφάνιση τῆς ὑστερίας πρέπει ν' ἀποκλείσουμε τὸ ἀνθρώπινο ὄν ἀπ' τὴ συμμετοχὴ του στὴν κοινωνικὴ συμβολικὴ τάξη. Ὅταν μὲ τὴν βίαιη παρέμβασή μας τὸ ἐπιτύχουμε - ἀπὸ ψυχρολουσίες μέχρι ἠλεκτροσόκ ἢ φαρμακευτικὴ ἀγωγή (πράγματα πού δέν εἶναι ἄμοιρα καὶ μιᾶς ὑποτίμησής κι ἐνός ἐξευτελισμοῦ τοῦ ἀσθενοῦς πρὸς τὰ ὁποῖα ἀντιδρᾷ μὲ πρόβλεπτα ἀποτελέσματα) - ἔχουμε περιάγει τὸν ἀσθενῆ στὴν ἀρχέτυπη ἀδιαφοροποίητη εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου-ζῶου. Ἡ ικανοποίησις πού μπορεῖ νὰ προέλθει ἀπὸ τὴ δημιουργία τέτοιων ἀποτελεσμάτων εἶναι φανερό πῶς μπορεῖ νὰ εἶναι σύμφωνη μὲ τὰ πρότυπα τῆς μηχανοκρατίας καὶ τοῦ θετικισμοῦ μέσα σὲ μιὰ κατάσταση σαφῶς ἀποστασιοποιημένης λειτουργίας σχεδόν σαδικῆς ἀλλὰ δέν ικανοποιεῖ καθόλου τὸ αἴσθημα οὔτε τοῦ ἀσθενοῦς οὔτε τῆς κοινότητος, γεγονός πού βάζει σὲ κρίση τὸ πνεῦμα καὶ τὴν πρακτικὴ μιᾶς καθ' ὅλα ἐπιστημονικῆς μεθόδου. Ὅταν ἓνας θεσμὸς ἢ μιὰ πρακτικὴ μπαίνουν σὲ κρίση δέν μποροῦν νὰ βγοῦν ἀπ' αὐτὴν παρά μόνο ὅταν δεχθοῦν τὸ βαθμὸ τῆς κρίσης τους σάν τὸ μέτρο τῆς ἀδυναμίας γιὰ μιὰ ἐξαγγελία πού θὰ δώσει τὴν δυ-

νατότητα υπέρβασής της. Έδώ είναι που ο Φρόυντ έ-
ξαγγέλει τό ΥΠΟΣΥΝΕΙΔΗΤΟ και βάζει τά θεμέλια για
μιά ανθρωποποίηση τής ελάχιστα ανθρώπινης εικόνας
πούχε πλάσει ή κλασσική ψυχιατρική για τό ανθρω-
πινο δν.

Ή έξαγγελία του Φρόυντ αντιμετώπιστηκε κι ακόμα
αντιμετωπίζεται σαν ένα όριακό δίλημα που από τυ-
πική άποψη όφείλει νά παραμείνει τέτοιο και έξω ά-
πό τά όρια τής "έπιστήμης". Όπως κάθε έξαγγελία
τό υ π ο σ υ ν ε ι δ η τ ο είναι ένα γεφύρι που
άν τό δεχθεΐς οδηγήσαι στην αντίπερα όχθη άπ' τήν
όποία βλέπεις γνωστά φαινόμενα από άλλο πρίσμα &
θέση καθώς και άλλα που πριν δέν ήσαν όρατά ενώ
ένω δέ τό δεχθεΐς όφείλεις νά διαγράψεις τά όρια
του κόσμου δώθε άπ' τό ποτάμι. Έτσι ή έπιστήμη
(ψυχιατρική) φτάνει μέχρι τό ποτάμι, από εκεί και
πέρα είναι ή "ψυχανάλυση" κι ό κόσμος τής, ένας
κόσμος που πρέπει νά δεχθεΐ κανείς τήν ύπαρξή του
πριν τόν έξερευνήσει αποδεχόμενος πρώτιστα τήν ά-
ναγκαία συνθήκη του γεφυριού για τήν προσπέλασή
του.

Όπως κάθε θεμελιακή ανακάλυψη έτσι και αυτή του
Φρόυντ έχει τίς έπιπτώσεις της όχι μόνο στό ίδι-
αίτερο πεδίο άπ' τό όποιο προήλθε αλλά σέ περιοχές
άρκετά διαφορετικές σέ "πρακτική" και άρκετά συγ-
γενικές σέ "έρμηνευτική". Μιά άπ' αυτές τίς περι-
οχές είναι ή τέχνη γενικά και ό κινηματογράφος εί-
δικά πούναι και τό αντικείμενό μας.

‘Από τήν άποψη τοῦ καλλιτέχνη ἢ τοῦ κινηματογραφιστῆ ἡ ψυχανάλυση ἐμφανίζεται σάν ἕνα ὀπλοστάσιο μέρος τοῦ ὁποίου μπορεῖ νά κάνει χρήση γιά τούς σκοπούς του. Κατά κάποιον τρόπο ἐξυπακούεται πῶς ὁ καλλιτέχνης τόσο πρὶν ὥσο καί μετὰ τήν ἐμφάνιση τῆς ψυχανάλυσης ἔχει πάντα τή δυνατότητα νά διερευνᾷ τά πεδία τῆς καί νά φτάνει σ’ ἐξαιρετικά ἀκριβεῖς διατυπώσεις μικρῆς ἢ μεγάλης ἀξίας ἀπό ψυχαναλυτική ἀποψη. ‘Από τήν ἐμφάνιση ὅμως τῆς ψυχανάλυσης μπορεῖ νά ἔχει μιὰ πρόγνωση τοῦ πεδίου τῆς ἐρευνᾶς του. ‘Από γενικές παρατηρήσεις ἡ σχέση ψυχαναλυτῶν καί καλλιτεχνῶν εἶναι ἀνταποκριτική σέ μεγάλο βαθμό κυρίως στήν περιοχή πού τά ἐξεταζόμενα ἀντικείμενα εἶναι ἀποδεσμευμένα ἀπό συγκεκριμένες διατυπώσεις μορφῆς καί μέσου στίς ὀριακές περιπτώσεις τῆς ἀμφισβήτησας καί κυρίως στίς περιοχές ὅπου συναντῶνται ἀρχετυπικές καταστάσεις. Γενικά μποροῦμε νά παρατηρήσουμε πῶς τό κοινό σημεῖο εἶναι ὁ μῦθος. “Αν γιά παράδειγμα μιὰ “ἔρωτική ἱστορία” εἶναι τό ἀντικείμενο ἑνός ψυχαναλυτῆ κι ἑνός κινηματογραφιστῆ τότε ὁ καθένας ἀπ’ τήν δική του πλευρά ὀφείλει νά κάνει μιὰ πρῶτου ἐπιπέδου ἐκτίμηση, μιὰ ἀμεση ἀντιμετώπιση. ‘Απ’ αὐτήν θά γεννηθεῖ μιὰ διπλή σύγκρουση, μιὰ μέ τ’ ἀντικείμενο καί μιὰ μέ τό μῦθο. ‘Ο μῦθος ἐμφανίζεται νά καθρεφτίζει τό ἀντικείμενο πρὶν τό ὑποκείμενο λάβει συνείδηση τοῦ μῦθου, μετὰ τό ὑποκείμενο καθρεφτίζει τό μῦθο ἐνῶ ταυτόχρονα τόν δημιουργεῖ ἢ τόν καταστρέφει. Τό ὑποκείμενο πού μετέχει σ’ ἕνα μῦθο δημιουργεῖ σχέσεις μ’ αὐτόν πού μόνο κατά ἕνα μέρος τίς καθορίζει.

Αὐτές οἱ σχέσεις πού κατά κύριο λόγο εἶναι τό ἀντικείμενο μιάς τέτοιας διερεύνησης ἐμφανίζουν μέ ποικίλες μορφές τήν διπλή ἀρχετυπή τους ὑπόσταση, ὑπαρκτό/μυθικό, πραγματικό/φανταστικό σέ μιὰ δυναμική καί ἐξελικτική διαδικασία στήν ὁποία κάθε ὄριο εἶναι καί μιὰ διακριτή σήμανση ἢ κάθε προσπάθεια γιά σήμανση προϋποθέτει μιὰ μίνιμουμ ὀριοποίηση. Τά σημεῖα στά ὁποῖα θέτουν τά ὄρια ψυχαναλυτῆς καί καλλιτέχνης-κινηματογραφιστῆς δέν ἔχουν λόγο νάνα διαφορετικά καί δέν εἶναι, ἀπολήγουν ὅμως σέ διαφορετικά ἀποτελέσματα πρακτικῆς & ἐκ τῶν ὑστέρων παίρνουν διαφορετική νοσηματοδότηση. ‘Ο προορισμός τῆς ἀνάλυσης δίνει καί μιὰ διαφορετική ὑπόσταση στό παραγόμενο νόημα πού γιά τίς ἀνάγκες τῆς πρακτικῆς ὁ μὲν ψυχαναλυτῆς εἶναι ὑποχρεωμένος νά μείνει στήν περιοχή τοῦ μυστικοῦ ὁ δέ καλλιτέχνης νά ὀδηγηθεῖ στήν περιοχή τῆς ἀπο-

κάλυψης. Αύτή ή άποκάλυψη συντελούμενη μέ τόν ένα ή τόν άλλο τρόπο μέ τό ένα ή τό άλλο μέσο άποτελεϊ πάντα μία ρητή διατύπωση του δεσμού ανάμεσα στό άντικείμενο και τό μύθο τής Ιδιαίτερης συνθήκης μέσα στην όποία ά ν α λ ύ θ η κ ε .

Ή ανάλυση δέν είναι όμως μέ κανένα τρόπο άνατομία χώρου μέ τήν έννοια τής προσφυγής στά δομικά στοιχεία ενός όλου, αλλά στην κυριολεξία άλλουσιδικές διατομές χρόνου στίς όποίες δέν ύπάρχει τέλος άναγωγής αλλά μόνο όριο. Σάν βασικά όριακά σημεία μπορούμε νά θεωρήσουμε στή σχέση ύποκειμένου προς άντικείμενο ή ύποκείμενο προς ύποκείμενο τήν σ ύ λ λ η ψ η τή σ ύ ζ ε υ ξ η και τήν ά π ο κ ό λ υ σ η . Ός προς τή σύλληψη μπορούμε ν'άναχθούμε στή γονιμοποίηση, ως προς τή σύζευξη, στην κύηση/συμβίωση και ως προς τήν άποκόλυση στην γέννα και τόν άποχωρισμό.

Μέσα όμως στην "έρωτική ιστορία" όπου δένεται τό ζευγάριωμά μ'ένα μύθο παράγεται άπ'τά ύποκείμενα σέ σχέση μέ τό περιβάλλον τους δημιουργήται μία κατάσταση πλήρωσης και έπιβεβαίωσης του πρωταρχικού σημαίνοντος πού δέν είναι δυνατό νά όρισθεί ένώ άναπαράγει διαρκώς τά σημαίνοντα ενός θετικού ναρκισσισμού.

Σ'όλες τίς άλυσίδες τών σημαίνόντων εκείνο πού έχει σημασία είναι τά ένεργοποιημένα σημεία και όχι τά άδρανή. Έδώ όμως είναι και τό κρίσιμο σημείο τής φροϋδικής παρέμβασης όπου τά ένεργοποιημένα σημεία του ύποκειμένου-ή συνείδηση-όριοθετΐται σάν μία συγχρονική και προφανής ένάργεια σέ παραλληλία μέ τήν λανθάνουσα διεργασία του ύποσυνειδήτου πού δέν είναι καταφανής και πρόδηλη όχι γιατί δέν είναι έναργής αλλά γιατί δέν είναι καταδηλωμένη. Έχω τήν βεβαιότητα πώς τό ύποσυνείδητο είναι ή δεξαμενή όλων τών σημαίνόντων (πρωταρχικό σημαίνον) πού μέσα άπ'τήν έπιθυμία και τήν άπώθηση παράγει κάθε σημαίνον πού ύπακούει επίσης στό Ιδια μηχανισμό ως προς τήν έκφραση. Δηλαδή κι όταν άκόμα ένας δεσμός σημαίνοντος /σημαινομένου, διαμορφωθεί είναι δυνατόν νά μήν έκφρασθεί ποτέ μέ τήν Ιδια δράση του μηχανισμού πού τόν διαμόρφωσε δηλαδή τής έπιθυμίας/άπώθησης. Ένώ στην ουσία αυτός ό μηχανισμός είναι ένιαϊός έμφανίζεται στή συνείδηση σάν άντιθετικός, όμως δέν είναι καθόλου έτσι γιατί ή άπώθηση δέν μπορεί νάνα τίποτα άλλο άπό έπιθυμία πού δημιουργεί τήν ύποκειμενική πραγματικότητα.

II.

Όταν η κινηματογραφική πρακτική δεν είναι απλά μια καταγραφή αντικειμένων που κινούνται, αλλά μιό σύνθεση καταγραφών, τό περιεχόμενο τών οποίων έχει οριστεί καί δομηθεί σύμφωνα μέ μιό σύν - ταξη λίγο πολύ συμβολικής φύσης τότε η κινηματογραφική πρακτική είναι μιό νοηματοδοτική πρακτική.

Όταν η ψυχαναλυτική πρακτική δεν είναι απλά μιό θεραπευτική άγωγή, αλλά μιό διατριβή τής έν γένει ανθρώπινης έκφορας πού λίγο ή πολύ ύπακούει σε μιό συμβολική τάξη, τότε η πρακτική τής ψυχανάλυσης είναι μιό έρμηνευτική πρακτική.

Τό σημείο στό όποίο τέμνονται η κ ι ν η μ α τ ο γ ρ α φ ι κ ή ν ο η μ α τ ο δ ό τ η σ η καί η ψ υ χ α ν α λ υ τ ι κ ή έ ρ μ η ν ε υ τ ι κ ή έ χ ε ι διπλή ύπόσταση.

Άπ'τή μιό βρίσκεται η παραγωγή του κειμένου πού περιέχει τό νόημα, άπ'τήν άλλη η ανάγνωση του κειμένου πού οδηγεί στη σύλληψη του νοήματος.

Τό κείμενο σάν αντικείμενο φέρει ένα νόημα από ένα υποκείμενο σ'ένα άλλο.

Τό υποκείμενο πού βρίσκεται πίσω άπ'τό κείμενο δημιούργησε ένα αντικείμενο-συνθήκη (κωδικοποιημένο= κείμενο). Τό υποκείμενο πού βρίσκεται μπροστά στό αντικείμενο-κείμενο δέχεται έναν αριθμό έντυπώσεων κι ενεργεί πάνω σ'αυτόν (τόν άναγνώνει).

Η συντακτική-άρθρωτική διαδικασία πού διαμόρφωσε τό κείμενο άν καί όχι καταφανής είναι παρούσα μέ τή μορφή του αντικειμένου-κειμένου. Η διαδικασία τής ανάγνωσης δεν είναι παρά μιό διάκριση τής συντακτικής τάξης πού τό αντικείμενο-κείμενο έμφανίζει σάν αναγκαία προϋπόθεση πού οδηγεί στη σύλληψη του νοήματος.

Τό νόημα μετέωρο μέσα κι έξω άπ'τό κείμενο, πίσω καί μπροστά άπ'τό αντικείμενο όρίζεται καί συλλαμβάνεται διαδοχικά μέσα σε μιό συνθήκη άναγνωρίσεως.

Η συνθήκη τής άναγνώρισης δεν είναι παρά τό προστάδιο μιός πιό ολοκληρωμένης αντίληψης του νοήματος πού έπιβεβαιώνεται μέσα από μιό πιό καθολική έρμηνεία, πού μέ τή σειρά της έδράζεται σε μιό βεβαιότητα σχεδόν άπόλυτη.

Τήν πρωταρχική αυτή βεβαιότητα μπορούμε νά τή δούμε καί σάν ά ρ χ ή τής έρμηνευτικής μεθόδου πού έδω είναι η ψ υ χ α ν ά λ υ σ η. Η πρωταρχική αυτή βεβαιότητα-άρχή για τήν ψυχανάλυση είναι τό γεγονός ότι η αντίληψη του υποκειμένου δεν καθο-

ρίζεται και διέπεται μόνο από τὰ δεδομένα τῆς ἀγωγῆς (πού σάν χαρακτηριστικά εἶναι ἐπίκτητα) ἀλλά κυρίως ἀπό ἓνα συγκερασμό ἐπίκτητων/ὀρμέμφυτων ὀπου ἡ παρουσία τῶν ὀρμέμφυτων εἶναι καθοριστική. Εἶναι προφανές ὅτι ἐκκινώντας ἀπό μιὰ τέτοια ἀφετηρία δέν εἶναι δυνατό νά ὀδηγήθοῦμε σέ συμμετρικά ποσοτικοποιημένες προτάσεις ἢ ἀφαιρέσεις βασισμένες σέ ἀριθμητικά δεδομένα. Κανένα στοιχεῖο δέν ἔχει προσθετική ἀξία καί τὰ πάντα ρέουν μέσα ἀπ' τήν ἐνάργεια ἢ τήν ἀδράνεια, τήν ἀποδοχή ἢ τήν ἀπώθηση. Ἡ βάση εἶναι πάντα ἀσύμμετρα καί συγκεκριμένη καί κάθε ἀναγωγή πρὸς τήν ἀφαίρεση τείνει, στήν ἐκμηδένιση τῆς ἐρμηνευτικῆς μεθόδου ἐνῶ ἡ ἐπαναγωγή τῆς στίς ἀπόλυτα συγκεκριμένες ἐμπειρίες (ἀρχέτυπες βιώσεις) τοῦ ὑποκειμένου γονιμοποιεῖ μιὰ ἐρμηνευτική διαδικασία πού τείνει νά κατανοῆσει τή μοναδικότητα τους. Στό σημείο αὐτό τό παρακάτω ἀπόσπασμα τοῦ Φρόῦντ εἶναι ἀποκαλυπτικό.

"Μπορεῖ κανεῖς ν' ἀναστενάξει στή σκέψη πῶς μερικοί μποροῦν μέ ἐλάχιστη προσπάθεια ν' ἀνασύρουν ἀπὸ τό στρόβιλο τῶν συναισθημάτων τους τίς βαθύτερες ἀλήθειες, ἐνῶ ἐμεῖς οἱ ἄλλοι πρέπει νά τίς φτάσουμε ἀνοίγοντας μέ δυσκολία τό δρόμο μας, παλεύοντας ἀσταμάτητα μέ βασανιστικές ἀβεβαιότητες!" Ὁ τρόπος μέ τόν ὀποῖο ἡ ψυχανάλυση πραγματοποιεῖται τό ὄνειρο μέσα ἀπὸ τό θεμελιῶδες σχῆμα ὑ π ο κ ε ἰ μ ε ν ο / ἔ π ι θ υ μ ῖ α — ἀ ν τ ι κ ε ἰ μ ε ν ο / κ ε ἰ μ ε ν ο — ὄνειρο μᾶς δίνει τό θεμελιῶδες κλειδί τόσο τῆς ἀνάλυσης ὀσο καί τῆς ἐρμηνευτικῆς μεθόδου γιά τήν ὀποῖα ὀ βασικός μηχανισμός πού ἐμφανίζει τό ὄνειρο ἢ μ ε τ ᾶ θ ε σ η δανείζει στή μέθοδο τίς βασικές ἐννοιες τῆς μ ε τ α φ ο ρ ᾶ ς καί τῆς μ ε τ ω ν υ μ ῖ α ς.

Ἐνα ἄλλο στοιχεῖο πού ἐμφανίζει ὀ μηχανισμός τοῦ ὀνείρου πού εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικό γιά τήν περὶπτωσή μας εἶναι ἡ σ υ μ π ῦ κ ν ω σ η.

Ὁ μηχανισμός τῆς συμπύκνωσης εἶναι πού δημιουργεῖ τήν τελική ἐκδοχή τοῦ ὀνείρου τήν ὀλοκληρωμένη διατύπωσή του μέσα ἀπὸ μιὰ διαρκή θέση/ἄρση τῶν στοιχείων πού συνιστοῦν τό "ὀλικό τοῦ ὀνείρου". Ἡ διεργασία αὐτή δέν διαφέρει σέ τίποτα ἀπὸ τή σύνταξη ἐνός κειμένου ἢ ἀπ' τό μοντάζ μιᾶς ταινίας. Καί στίς δύο περιπτώσεις ὀ σκοπός εἶναι ὀ ἴδιος.

Οἱ ἐπιλογές τῶν εἰκόνων τόσο στό ὄνειρο ὀσο καί στό φίλμ γίνονται μέ τόν ἴδιο τρόπο ἀν καί μεταξύ τους ὀπάρχει μιὰ κεφαλαιῶδες διαφορά. Ἡ διαφορά αὐτή συνίσταται στό γεγονός ὀτι τό ὄνειρο ὀντας μιὰ ἀμεση βίωση καί ἐμπειρία ἀπὸ μέρους τοῦ ὀνει-

ρευόμενου δέν έχει ανάγκη τοῦ "κόσμου" σάν προϋπόθεση γιά τήν ὑπαρξή του, τοῦ κόσμου μέ τή μορφή ἑνός πλαισίου ἢ τοῦ φυσικοῦ χώρου καί τοῦ ντεκόρ πού γιά τό φιλμ εἶναι ἀναγκαῖα. Ὁ χώρος τοῦ δονείρου εἶναι τό ἴδιο τό ὑποκείμενο γιὰτί τό δονείρο δέν εἶναι ἀντικείμενο ἔνω τό φιλμ ὄντας ἀντικείμενο έχει ἀνάγκη ἑνός χώρου γιά τήν ὑπαρξή του ἑνός περιβάλλοντος κόσμου. Αὐτό τό "ντεκόρ" εἶναι τό πρωταρχικό νόημα μέσα στό ὁποῖο τό κάθε τί βαφτίζεται.

III.

Ἡ διεργασία τοῦ δονείρου καί ἡ ἐργασία τῆς κειμενοπαραγωγῆς ὅσο κι ἂν ἔχουν κοινά στοιχεῖα βρίσκονται στούς ἀντίποδες ὡς πρός τήν κατάσταση τῆς ἀνθρώπινης ὁμοιοστασίας κατὰ τήν ὁποία ἐμφανίζονται.

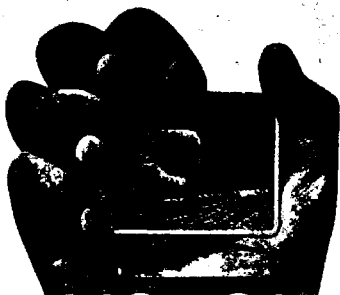
Ἡ διεργασία τοῦ δονείρου λαβαίνει χώρα ὅταν τό ὑποκείμενο βρίσκεται σ' ἀπόλυτη σχεδόν ἀδράνεια κι ἔχουν κοπεῖ οἱ γέφυρες μέ τόν "ἔξω" κόσμο ἔνω ἡ μορφοποιητική ἐργασία τῆς κειμενοπαραγωγῆς ἀπαιτεῖ τό μέγιστο τῆς ἐνάργειας καί τήν συνειδητή παρέμβαση τοῦ ὑποκειμένου στόν κόσμο πού τόν περιβάλλει.

Ἄλλά ἐάν αὐτές εἶναι οἱ δύο ἀκραῖες συνθήκες τῆς ὑποκειμενικότητας, ἡ ἐνδιάμεση περιοχή πού καλύπτεται καί τόν περισσότερο χρόνο βίωσης τοῦ ὑποκειμένου ἔμπορεῖ ν' ἀναχθεῖ στή μιά ἢ στήν ἄλλη κατάσταση. Ὅτι μπορεῖ ν' ἀναχθεῖ στή διεργασία τοῦ δονείρου εἶναι μιά διεργασία σ υ σ σ ω μ α τ ω σ η ς ἔνω ἀπ' τήν ἄλλη ἡ ἐργασία τῆς κειμενοπαραγωγῆς εἶναι μιά λειτουργία ἔ ξ α ν τ ι κ ε ι μ ἔ ν ι σ η ς.

Ἡ ἔξαντικειμενισή πού δέν μπορεῖ νά γίνει ἀλλιῶς παρά μέ τήν ἐπενέργεια τοῦ ὑποκειμένου στό περιβάλλον του καί διά μέσου αὐτοῦ δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τήν ἐκφορά τῆς συσσωματωμένης περιεκτικῆς ἐμπειρίας μέ τή μορφή ἑνός συνθέματος σημείων. Ἐδῶ βρισκόμαστε στήν περιοχή τῆς μεγαλύτερης συνάφειας τῆς ψυχαναλυτικῆς ἐρμηνευτικῆς μέ τήν σημανάλυση ἢ τήν σημειωτική, πού συντελοῦν στή διαμόρφωση μιᾶς συνδιαστικῆς μεθόδου πού μπορούμε νά τήν ὀνομάσουμε ψυχαναλυτική σημειολογία.

Dominique Noguez

**Le cinéma,
autrement**



10 18

ΔΙΕΘΝΗΣ

ΝΟΕΜΒΡΙΟΣ 1976 — Νο 1 — 1ος χρόνος

ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Ελληνική έκδοση του

LE MONDE
diplomatique

Δελτ. 40

Εκδόσεις του περιοδικού
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ
Διεύθυνση: 105 62 Αθήνα
Αριθμός: 111 144
ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ

ή πιό έγκυρη διεθνής έπιθεώρηση
για τα οικονομικά, κοινωνικά, πολιτικά
παγκόσμια προβλήματα

κυκλοφορεί κάθε μήνα

ΔΕΚΑΠΕΝΘΗΜΕΡΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

αντι

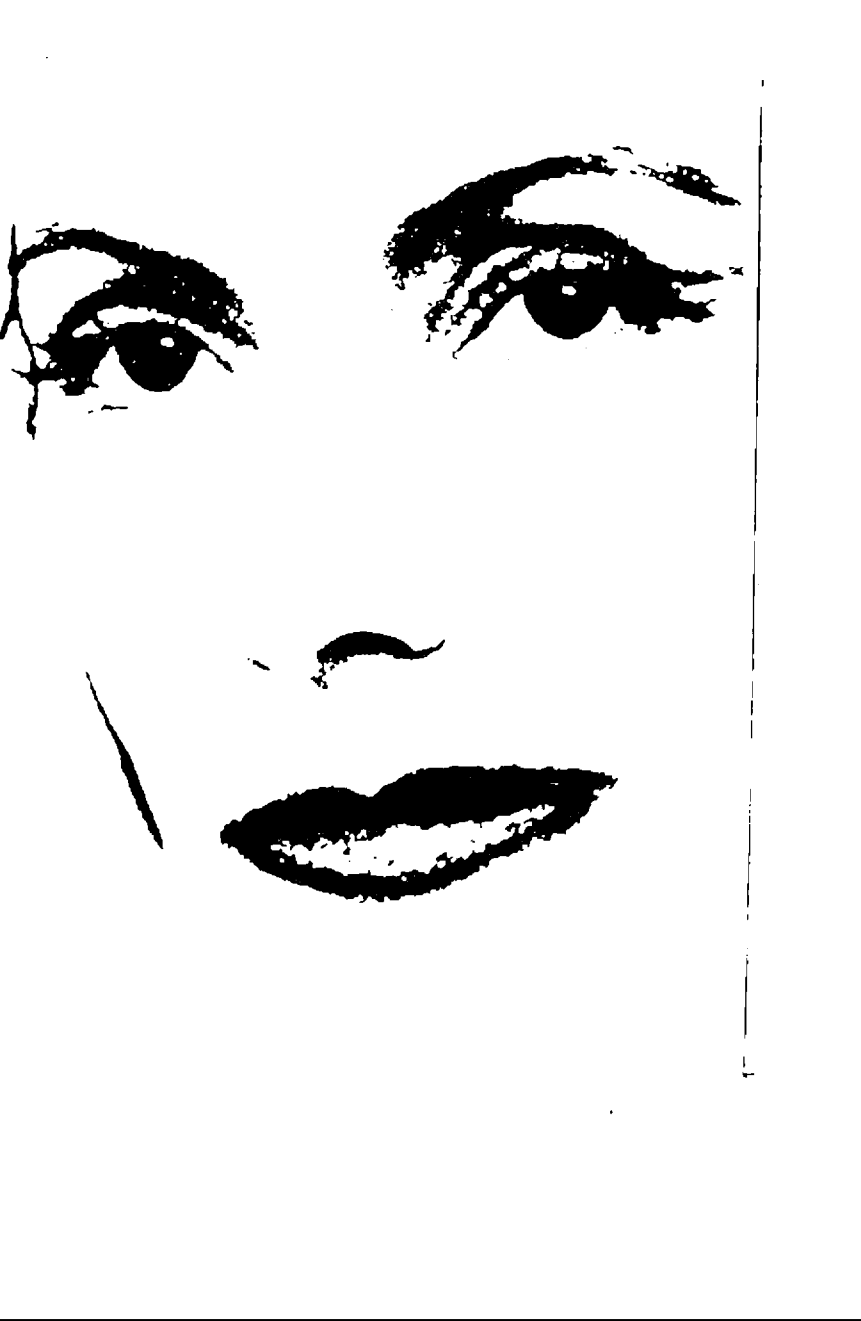
- Μαχητική παρουσία
- Έλεύθερη κριτική
- Έρευνα
- Κάθε τεύχος κι ένα γεγονός

ελληνικη αριστερα

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ



Έγγραφείτε συνδρομητές
Άπλη συνδρομή για 20 τεύχη Δρχ. 300
Φιλική 500 ή 1.000



ΜΑΚΗΣ ΜΩΡΑΪΤΗΣ

Τό φίλμ-ή ψυχολογική διάσταση

Τό ένδιαφέρον αύτοϋ τοϋ άρθρου στρέφεται πρός τά μέσα πού τό φίλμ έχει στή διάθεσή του γιά νά έπηρεάζει τό θεατή(1). "Αν προσπαθήσουμε νά καταλάβουμε καί νά έξηγήσουμε τά έκφραστικά μέσα μέ τά όποια ή μουσική άσκει τή συγκινησιακή της αίσθηση δέ θά πετύχουμε τό στόχο μας περιγράφοντας τή κατασκευή τοϋ πιάνου καί τοϋ βιολιού ή έξηγώντας τίς φυσικές ιδιότητες πού διέπουν τόν ήχο. Πρέπει νά προχωρήσουμε στή ψυχολογία καί νά έρευνήσουμε τά νοηματικά προτσές τής άκουστικότητας τών τόνων & τών χορδών, τών άρμονιών καί τών δυσαρμονιών, τίς ποιοτικές κλίμακες τών τόνων καί τών έντάσεων τους τούς ρυθμούς καί τίς φράσεις καί νά δοϋμε παραπέρα πώς αύτά τά στοιχεΐα ένοποιούνται μέσα στίς μελωδίες καί στίς συνθέσεις. Μέ τήν ίδια αντιμετώπιση καί από καθαρά ψυχολογική σκοπιά θά διερευνήσω τά στοιχεΐα εκείνα πού είσχωροϋν μέσα στήν έμπειρία μας ώς πρός τό φίλμ.

Κάθε φίλμ άποτελεΐται από μιά σειρά εικώνων σέ αντίθεση μέ τά πλαστικά αντικείμενα τοϋ πραγματικού κόσμου πού μās περιβάλλουν καί μέρος τών όποιών ή εικόνα έχει καταγράψει. Τί σημαίνει όμως νά λέμε ότι τά αντικείμενα τοϋ πραγματικού χώρου πού μās περιβάλλει εΐναι πλαστικά καί οί κινηματογραφικές ταινίες εΐναι επίπεδες; Ή ψυχολογική διάσταση αύτης τής διάκρισης εύκολα παρανοεΐται. Φυσικά όταν βρισκόμαστε σέ μιά κινηματογραφική αίθουσα προβολής ξέρουμε ότι ή όθόνη εΐναι επίπεδη όπως μιά φωτογραφία καί ποτέ πλαστική όπως ένα έργο γλυπτικής ή άρχιτεκτονικής. Όμως αύτό εΐναι γνώση καί όχι άμεση έντύπωση.

Δέν συμβαίνει όμως νά λέμε ότι καί οί σκηνές πού βλέπουμε στήν όθόνη μās φαίνονται σάν επίπεδες εΐκόνες. Αύτή ή βασική σύγκρουση άνάμεσα στή γνώση μας γιά τόν κινηματογράφο σχετικά μέ τό φίλμ καί

ή εμφάνισή του εκεί πάνω στην όθονη, αυτή ή άμεση έντύπωση δηλαδή, δημιουργεί τήν πολύ συνηθισμένη σύγχυση τής άπόρριψης τής ιδέας ότι δεχόμαστε μιá έντύπωση βάθους σέ μιá εικόνα. Όταν μερικά άτομα κινούνται μέσα σ' ένα δωμάτιο, δημιουργείται μέσα μας μιá διακριτική αίσθηση ότι τό ένα κινείται πίσω από τό άλλο μέσα στην εικόνα. Αντιλαμβανόμαστε τίς άποστάσεις ανάμεσα στά αντικείμενα, τό πίσω μέρος ενός δωματίου κλπ. Η επίδραση του βάθους τής εικόνας είναι κάτι πού κανείς δέν μπορεί νά άρνηθεί ότι παίξει σημαντικό ρόλο, ίσως τό πιό σημαντικό, στίς έντυπώσεις πού δεχόμαστε από τήν όθονη. Έδώ όμως δημιουργείται ένα παράδοξο και ή αίσθηση του βάθους τής εικόνας ένισχύει τήν έννοια τής 'πιστής αντιγραφής τής πραγματικότητας' όμως, ή όραση άρνεύεται κάτι τέτοιο. Όταν βλέπουμε, δηλαδή, ένα πραγματικό δωμάτιο, κάθε λεπτομέρεια του φαίνεται διαφορετική στά δυό μάτια άκριβώς γιατί τό ένα μάτι δέχεται μιá διαφορετική έντύπωση από τό άλλο. Στην όθονη όμως οι λεπτομέρειες ενός δωματίου είναι ταυτόσημες και στά δυό μάτια και τό άποτέλεσμα είναι ότι ή συνείδηση ως προς τό βάθος πού αντιλαμβανόμαστε άναίρεται. Όταν όμως μιá μακρυνή πεδιάδα (ή ένα πολύ γκρό-πλανο) (2) είναι τό μόνο βάθος πεδίου ή έντύπωση πού δεχόμαστε από τήν όθονη είναι ταυτόσημη μ'αυτή πού δεχόμαστε από τή πραγματικότητα. Τά δέντρα ή τά βουνά πού βρίσκονται άρκετά μακριά από τό μάτι δίνουν στά δυό μάτια τήν ίδια άκριβώς έντύπωση, στό βαθμό φυσικά πού ή μικρή διαφορά τής θέσης ανάμεσα στους δυό βολβούς του όφθαλμού δέν έπηρεάζει σέ σύγκριση μέ τήν άπόσταση των αντικειμένων από τό μάτι μας.

Όμως ποτέ δέν έπιτρέπουμε στον έαυτό μας νά άπατηθεί. Έχουμε συνείδηση του βάθους πεδίου στην εικόνα κι όμως ξέρουμε ότι δέν είναι πραγματικό βάθος. Προσέτι ή ιδανική θέση για όραση στή σωστή προοπτική είναι όταν καθόμαστε στην κινηματογραφική αίθουσα σέ μιá ώρισμένη άπόσταση μπροστά από τήν όθονη. Πρέπει νά καθήσουμε σέ μιá τέτοια θέση ώστε νά βλέπουμε τά αντικείμενα τής όθονης από τήν ίδια γωνία λήψης μ'αυτή τής κάμερας. Εάν βρισκόμαστε πολύ κοντά ή πολύ μακριά από τήν όθονη, ή πολύ προς τά δεξιά ή άριστερά, αντιλαμβανόμαστε τή "πλαστική" εικόνα από μιá άποψη πού άπαιτεί μιá έντελώς διαφορετική άπ'αυτή τής κάμερας. Δέν πρέπει επίσης νά ξεχνάμε ότι βλέπουμε όλόκληρη τήν όθονη(είκόνα) και μέ τά δυό μάτια, και όχι μόνο μέ

τό ένα, και ότι είμαστε συνεχώς ένημεροι για τό επίπεδο της όθόνης άκριβώς γιατί τά δυό μάτια δέχονται ταυτόσημες έντυπώσεις.

Ή κινηματογραφική εικόνα λοιπόν, δημιουργεί μιá έντονη σύγκρουση ανάμεσα στην έντύπωσή μας και στην γνώση μας γι αυτήν. Γιατί όπως δέν μπορούμε νά τό δεχθούμε τό βάθος της, όμως δέν μπορούμε νά τό δεχθούμε σάν τέτοιο. Υπάρχουν πολλά πού μās απαγορεύουν νά πιστέψουμε κάτι τέτοιο και πού έπεμβαίνουν ως πρós τήν έρμηνεία της εικόνας. Οί ήθοποιοί μπορούν νά κινούνται πρós τά έμπρός ή πρós τά πίσω και τό ποτάμι χάνεται στό βάθος της εικόνας. Κι όμως ή απόσταση ανάμεσα στους ήθοποιούς δέν είναι ή απόσταση τοῦ πραγματικοῦ μας χώρου και οί ίδιοι ήθοποιοί δέν έχουν σάρκα και αίμα. Είναι μιá μοναδική έσωτερική έμπειρία πού είναι χαρακτηριστική της αντίληψης τοῦ φίλμ.

Κι έρχόμαστε τώρα σ'ένα δεύτερο χαρακτηριστικό στοιχείο, αυτό της κίνησης. Γνωρίζουμε ότι μιá κινηματογραφική ταινία αποτελείται από ένα μεγάλο αριθμό καρέ πού άν προβληθεῖ-όπως ένα σλάιντ- δέν περιέχει καμιά κίνηση. Γνωρίζουμε επίσης ότι τό φίλμ ξετυλίγεται από μιá μπομπίνα και τυλίγεται σέ μιá άλλη, όμως τό πέραςμα από τό ένα καρέ στό άλλο δέν γίνεται όρατό(3). Αυτό πού αντικειμενικά, φθάνει στό μάτι μας είναι μιá άκίνητη εικόνα μετά από μιá άλλη, όμως ή αντικατάσταση της μιās από τήν άλλη μέσα από τήν κίνηση τοῦ φίλμ δέν μπορεί νά φτάσει στό μάτι μας καθόλου. Πώς όμως γίνεται και αντιλαμβανόμαστε μιá συνεχή κίνηση; Ή απάντηση στό έρώτημα είναι πασίγνωστη πιά. Αυτό πού πρέπει νά σημειωθεί είναι ότι ή αντίληψη της κίνησης είναι μιá ανεξάρτητη έμπειρία ή όποία δέν μπορεί νά περιοριστεί σέ μιá άπλη όραση μιās σειράς διαφορετικῶν θέσεων.

Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της συνείδησης πρέπει νά προστεθεῖ έδῶ. Ή άπλη ιδέα τῶν διαδοχικῶν φάσεων μιās κίνησης δέν είναι καθόλου ή άρχική ιδέα της κίνησης. Ακόμα μπορούμε νά πιστέψουμε ότι αντιλαμβανόμαστε μιá κίνηση εκεί όπου καμιά πραγματική άλλαγή στίς όπτικές έντυπώσεις δέν συμβαίνει. Βλέπουμε, για παράδειγμα, τό φεγγάρι νά κινεῖται γρήγορα ανάμεσα από τά άκίνητα σύννεφα. Είμαστε έτοιμοι νά πιστέψουμε ότι είναι άκίνητο αυτό στό όποιο έχουμε σταθεροποιήσει τή ματιά μας (στή περίπτωση αυτή, τό φεγγάρι) και νά έρμηνεύσουμε τίς σχετικές άλλαγές στό χώρο της όρασης σάν κινήσεις αὐτῶν τῶν μερῶν στά όποια ή ματιά μας

δέν έχει σταθεροποιηθεῖ.

Ἡ ἐντύπωση τῆς κίνησης πρέπει νά καταγράφεται μέσα ἀπό ἄλλες συνθήκες κι ὄχι ἀπό τήν πραγματική ἐκτέλεση τῆς κίνησης καί πάνω ἀπ' ὅλα, εἶναι φανερό ὅτι ἡ ὄραση τῆς κίνησης εἶναι μιᾶ μοναδική ἐμπειρία πού μπορεῖ νά εἶναι ὀλοκληρωτικά ἀνεξάρτητη ἀπό τή πραγματική ὄραση τῶν διαδοχικῶν θέσεων ἐνός ἀντικειμένου στή πορεία τῆς κίνησός του.

Ἡ κίνηση, λοιπόν, πού βλέπουμε σέ μιᾶ κινηματογραφική ταινία φαίνεται νά εἶναι ἀληθινή· κι ὅμως δέν εἶναι παρά κάτι πού ὀφείλεται σέ μιᾶ ἰδιότητα τοῦ ματιοῦ καί εἶναι ἕνα δημιούργημα τοῦ μυαλοῦ μας.

Οἱ μετα-ἐντυπώσεις τῶν διαδοχικῶν εἰκόνων δέν εἶναι ἀρκετές γιά νά παράγουν ἕνα ὑποκατάστατο γιά τήν συνεχή ἐξωτερική διεγερση: τό βασικό εἶναι μᾶλλον ἡ ἐσωτερική διανοητική δραστηριότητα πού ἐνώνει τίς διάφορες φάσεις στήν ἰδέα τῆς ἐνοποιημένης πράξης.

Γιά νά ὀλοκληρώσω: Βλέπουμε πραγματικό βάθος σ' ἕνα φιλμ κι ὅμως ξέρουμε κάθε στιγμή ὅτι δέν εἶναι ἀληθινό βάθος καί ὅτι τά πρόσωπα δέν εἶναι πραγματικά(4). Εἶναι μόνο μιᾶ ὑποβολή βάθους, ἕνα βάθος πού δημιουργεῖται ἀπό μᾶς τούς ἴδιους, καί πού στή πραγματικότητα δέν τό βλέπουμε γιατί βασικοί παράγοντες, γιά μιᾶ ἀληθινή ἀντίληψη βάθους ἀπουσιάζουν. Τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ τήν κίνηση σ' ἕνα φιλμ. Γιατί ἐνῶ ἀντιλαμβανόμαστε μιᾶ κίνηση ὅμως τό μάτι δέν δέχεται ἐντυπώσεις πραγματικῆς κίνησης. Εἶναι μόνο μιᾶ ὑποβολή κίνησης καί ἡ ἰδέα τῆς κίνησης εἶναι κατά μεγάλο βαθμό τό ἀποτέλεσμα τῆς δικῆς μας ἀντίδρασης. Βάθος καί κίνηση, μαζί ἔρχονται σέ μᾶς στίς κινηματογραφικές ταινίες ὄχι σάν πραγματικά γεγονότα ἀλλά σάν ἕνα μίγμα ἀπό γεγονότα : καί σύμβολα. Εἶναι παρόντα ἐκεῖ πάνω στήν εἰκόνα κι ὅμως δέν βρίσκονται μέσα στήν εἰκόνα. Ἐμεῖς ἀνακαλύπτουμε τίς ἐντυπώσεις μαζί τους.

Ἡ ἀντίληψη τῶν ἀντικειμένων σέ μιὰ εἰκόνα, μέ τήν κίνηση τους καί τό βάθος τους προσφέρει μόνο τό ὕλικο. Ἡ σκηνή πού κρατάει τό ἐνδιαφέρον μας ζωντανά σίγουρα περιλαμβάνει πολύ περισσότερα πράγματα ἀπό τήν ἀπλή ἐντύπωση τῆς κίνησης καί τῆς ἀπόστασης τῶν ἀντικειμένων. Ἀπό τή πλευρά του, ὁ θεατής πρέπει νά συνοδέψει αὐτές τίς εἰκόνας μ' ἕνα πλοῦτο ἰδεῶν. Πρέπει νά ἔχουν ἕνα νόημα γι αὐτόν, πρέπει νά ἐμπλουτισθοῦν μέ τή φαντασία του, νά τοῦ ξυπνήσουν τά κατάλοιπα περασμένων ἐμπειριῶν, νά ἐγείρουν τίς συγκινήσεις του καί τά αἰσθηματά του καί πρέπει νά τραβήξουν τή π ρ ο σ ο χ ή του στό σημαντικά καί οὐσιώδη στοιχεῖα τοῦ φίλμ.

Ὅταν ἀκούμε μιὰ ξένη γλῶσσα ἀντιλαμβανόμαστε τούς ἦχους, δέν ὑπάρχει ὅμως μιὰ ἐσωτερική ἀπόκριση στίς λέξεις. Ἄν ἀκούσουμε τίς ἴδιες σκέψεις ἐκφρασμένες στή μητρική μας γλῶσσα, κάθε συλλαβή μεταφέρει τό νόημά της καί τό μήνυμά της. Τότε εἴμαστε ἕτοιμοι νά φανταστοῦμε ὅτι αὐτή ἡ προσθετική σημαντικότητα, πού ἀνήκει στή γνωστή μας γλῶσσα καί πού ἀπουσιάζει ἀπ' αὐτή πού ἀγνοοῦμε, εἶναι κάτι πού ἔρχεται σέ μᾶς μέσα στήν ἴδια τήν ἀντίληψη λέξ καί τό νόημα ἐπίσης περνάει ἀπό τά κανάλια τῶν αὐτιῶν μας. Ψυχολογικά ὅμως τό νόημα εἶναι δικό μας. Μαθαίνοντας τή γλῶσσα ἔχουμε μάθει νά προσθέτουμε συσχετισμούς καί ἀντιδράσεις δικές μας στούς ἦχους πού ἀντιλαμβανόμαστε. Τό ἴδιο ἀκριβῶς συμβαίνει καί μέ τήν ὀπτική ἀντίληψη.

Ἄπ' ὅλες τίς ἐσωτερικές λειτουργίες πού δημιουργοῦν τό νόημα τοῦ κόσμου πού μᾶς περιβάλλει (& στή περίπτωση μας, τῆς εἰκόνας), ἡ πιό κεντρική εἶναι ἡ π ρ ο σ ο χ ή. Τό χάος πού δημιουργεῖται, ἀπό τίς διάφορες ἐντυπώσεις ὀργανώνεται σ' ἕνα πραγματικό κόσμο ἐμπειριῶν ἀπό τήν ἐκλογή μας σέ σχέση μ' ὅτι εἶναι σημαντικό καί μέ συνέπεια. Αὐτό εἶναι ἀλήθεια καί γιά τή ζωή καί γιά τήν ὀθόνη. Μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι ὀτιδήποτε τραβάει τή προσοχή μας στό χώρο κάθε αἰσθησης, σίγουρα γίνεται πιό ζωηρό καί πιό καθαρό στή συνείδησή μας. Αὐτό σημαίνει ὅτι γίνεται πιό ἐντονο. Ἐνα ἀδύνατο φῶς στό ὁποῖο στρέφουμε τή προσοχή μας δέν μετατρέπεται σέ μιὰ πυρακτωμένη λάμπα. Παραμένει τό ἀδύνατο φῶς ὅμως ἔχει γίνει πιό ἐντυπωσιακό, πιό διακριτικό στίς λεπτομέρειές του. Μᾶς ἔχει πιάσει γερά ἡ, καθῶς λέμε μεταφορικά, ἔχει ἔρθει στό κέντρο τῆς συνείδησής μας.

Αὐτό ὅμως περιλαμβάνει μιὰ δεύτερη ὄψη τοῦ θέματος πού εἶναι ἐξ' ἴσου σημαντική. Ἐνῶ ἡ ἐντύπω-

ση πού δημιουργείται από τήν έντονη προσοχή μας γίνεται πιό ζωηρή, όλες οι άλλες έντυπώσεις αποβαίνουν λιγώτερο ζωηρές, λιγώτερο καθαρές, λιγώτερο διακριτικές, τείνουν νά έξαφανιστούν. Δέν τίς προσέχουμε πιά. "Αν ένα βιβλίο μάς έχει άποροφήσει ολοκληρωτικά, χάνουμε κάθε αίσθηση του χώρου γύρω μας, δέν άκούμε κανένα ήχο, ξεχνάμε τά πάντα. Έδῶ μπορούμε νά προσθέσουμε κι ένα τρίτο παράγοντα. Αίσθανόμαστε ότι τό σῶμα μας προσφέρεται στήν αντίληψη, τό κεφάλι μας εισέρχεται στό χώρο κίνησης τής άκοής του ήχου, τά μάτια μας σταθεροποιούν τό σημείο παρατήρησης του έξωτερικού κόσμου. Τεντώνουμε τούς μύς μας για νά συλλάβουμε μιá όσο τό δυνατό ολοκληρωμένη αντίληψη μέ τά αισθητήρια ὄργανά μας. Αυτό ὅμως συμπληρώνεται από ένα τέταρτο παράγοντα. Οι ίδέες μας καί' τά αισθήματά μας συγκεντρώνονται γύρω από τό αντικείμενο προσοχής μας. Αυτό γίνεται τό άρχικό σημείο τής δράσης σκέψης μας ένῶ τά άλλα αντικείμενα στήν σφαῖρα τῶν αισθήσεων μας χάνουν κάθε έπαφή μαζί μας. Αὐτοί οι τέσσερεις παράγοντες εἶναι πολύ στενά συνδεδεμένοι μεταξύ τους. Πάνω σ'αὐτά άκριβῶς, στηρίζεται καί ἡ ψυχολογία τής τεχνικῆς του κινηματογράφου. Ἡ λεπτομέρεια, αυτό πού ὀνομάζουμε γκρό-πλάν, γίνεται ξαφνικά ὀλόκληρο τό περιεχόμενο τής εἰκόνας καί ὅλα τά άλλα πού τό μυαλό : μας θέλει νά παραβλέψει έχουν ξαφνικά χαθεῖ από τό χώρο δράσῆς μας. Τά έξωτερικά γεγονότα έχουν ὑποκύψει στίς άνάγκες τής συνείδησῆς μας. Τό γκρό-πλάνο έχει αντικειμενικοποιήσει στό χώρο τής αντίληψῆς μας τή διανοητική λειτουργία τής προσοχῆς. Φυσικά οι μορφές λειτουργίας του εἶναι πολλές: μπορεί νά μάς πληροφορεῖ (παραδοσιακή χρήση του γκρό-πλάνου από τήν έποχή του Γκριφφιθ), νά μάς σοκάρει για διαφορετικούς λόγους (σ'ότι άκριβῶς διαφέρει τό περίφημο πιά γκρό-πλάνο βίας στή ταινία του Μπουνιουέλ Ο ΑΝΔΑΛΟΥΣΙΑΝΟΣ ΣΚΥΛΟΣ από τά βίαια γκρό-πλάνα, ἄς πούμε, στίς ταινίες του Πέκινπα), κλπ. Έδῶ πρέπει νά αναφερθεῖ ἡ βασική διαφορά του κινη/φου από τό θέατρο σχετικά μέ τήν λειτουργία τής προσοχῆς. Τό θέατρο άδυνατεῖ, λόγω τρόπου λειτουργίας του, νά μάς προσφέρει τό στοιχείο τής λεπτομέρειας μέ δικά του μέσα άκόμα κι όταν ὅλη ἡ σκηνή σκοτεινιάσει καί φωτίζεται μόνο ένα μέρος της ἢ ἕταν ἡ λεπτομέρεια προσφέρεται μέ σλάϊντς. Τοῦτη τή λεπτομέρεια μπορεί νά τήν άναζητήσει ὁ θεατής μέ μέσα μή-θεατρικά, ὅπως για παράδειγμα μέ κυάλια. Ὅμως τότε ἡ συγκέντρωση καί

ή έστίαση τής προσοχής μας έξασφαλίζεται από μās και όχι από τήν παράσταση. Τό άκριβώς αντίθετο συμβαίνει με τόν κιν/φο.

Μιά παρατήρηση πρέπει νά προστεθεῖ έδω. Ότι ή πραγματικότητα τής πλοκής σ' ένα φίλμ στερεῖται άντικειμενικής άνεξαρτησίας γιατί παραχωρεῖ τόν έαυτό της στό δικό μας ύποκειμενικό παιγνίδι τής προσοχής. Όπου ή προσοχή μας συγκεντρώνεται άποκλειστικά σ' ένα ξεχωριστό χαρακτηριστικό, ό περίγυρος προσαρμόζεται, έξαλείφει κάθε πράγμα πού δέ μās ένδιαφέρει και με τό γκρό-πλάν έντείνει τή ζωηρότητα αύτου του στοιχείου στό όποιο τό μυαλό μας έχει συγκεντρωθεῖ. Άν και τό βασικό ένδιαφέρον αύτου του άρθρου εἶναι ή κινηματογραφική εἰκόνα, δέν μπορεῖ νά μήν αναφερθεῖ ό καθοριστικός ρόλος πού έξασκοῦν άλλοι δευτερεύοντες-σέ σχέση με τήν εἰκόνα-παράγοντες, όπως εἶναι τό σπηκάς, ή μουσική, οἱ θόρυβοι. Όπωςδήποτε έδω δέν αναφέρομαι στή παραδοσιακή χρήση τους πού άπλως έντείνει τήν προσοχή μας. Στή περίπτωση αύτή δέν εἶναι παρά πρόσθετα έξαρτήματα, ένδ ή κύρια δύναμη έξακολουθεῖ νά βρῖσκεται στήν εἰκόνα. Όταν λέγω δτι ό ρόλος τους εἶναι καθοριστικός έχω στό μυαλό μου ταινίες στίς όποῖες ή ένταση τής προσοχής μας άν δέν εἶναι ἴση μ' αύτή τής εἰκόνας, τουλάχιστον, παίζει λειτουργικό ρόλο στή κατανόηση τής εἰκόνας. Ένδεικτικά αναφέρω τό φίλμ του Κέννεθ Άνγκερ Ό Σκορπιός εγείρεται όπου εἰκόνα και ἤχος (μιά σειρά από τραγούδια πόπ) δημιουργοῦν μιά όπτικο-άκουστική σύγκρουση και ή κατανόηση τής εἰκόνας μπορεῖ μόνο νά γίνει μέσα από τήν αντίληψη αύτῆς τής σύγκρουσης κι αύτό, φυσικά, συνεπάγεται ότι ή προσοχή μας στρέφεται με τήν ἴδια ένταση και πρός τό soundtrack του φίλμ, όπου στή θέση του γκρό-πλάν έχουμε πιά, έδω, λέξεις ή φράσεις.

Έρχόμαστε τώρα νά έξετάσουμε δυό άλλα έκφραστικά μέσα πού ό κιν/φος έχει στή διάθεσή του για νά έπηρεάζει τόν θεατή: τήν άνάμνηση και τήν φαντασία (με τήν τελευταία νά έντοπίζεται εἰδικότερα σάν πρόβλεψη ή προσδοκία). Θά δοῦμε παρακάτω ότι τά δυό αυτά στοιχεῖα, ή άνάμνηση και ή φαντασία, πέρα από τίς ψυχαναλυτικές αναφορές, έπιδεικνύουν σέ μιά νέα φόρμα τήν ἴδια άρχή με τά άλλα στοιχεῖα πού ἤδη άνάφερα, του βάθους, τής κίνησης, και τής προσοχής: ό άντικειμενικός κόσμος πλάθεται από τά ένδιαφέροντα του μυαλου μας. Γεγονότα πού εἶναι πολύ μακριά τό ένα από τό άλλο και τά όποια δέν θά μπορούσαμε νά παρατηρήσουμε ταυτόχρονα συγ-

χωνεύονται μέσα στο χώρο δράσης μας, όπως ακριβώς μεταφέρονται μαζί στη δική μας συνείδηση. Οί ψυχολόγοι συζητάνε ακόμα αν τό μυαλό μπορεί νά άφοιωθει ταυτόχρονα σέ διάφορες ομάδες ιδεών. Μερικοί δηλώνουν ότι ή άποκαλούμενη διαίρεση τής προσοχής είναι στη πραγματικότητα μιá γρήγορη έναλλαγή. Όπως και νάχει ή υπόθεση, ύποκειμενικά έμεις τό νοιώθουμε σάν μιá πραγματική διαίρεση. Τό μυαλό μας μπορεί νά είναι έδω κι εκεί, φαινομενικά σέ μιá διανοητική πράξη. Αύτή ή έσωτερική διαίρεση, αύτή ή ένημέρωση αντιπαραβαλλομένων καταστάσεων, αύτή ή ανταλλαγή άποκλινωμένων έμπειριών δέν μπορούν νά ένωματωθούν παρά μόνο στόν κιν/φο

Ή άνάμνηση βλέπει πρós τό παρελθόν (φλάς-μπάκ) ή προσδοκία και ή φαντασία πρós τό μέλλον (Flash-Forward). Τό κάτ-μπάκ έκφράζεται μέ διάφορους τρόπους και έξυπηρετεί πολλούς σκοπούς. Αυτό όμως πού ψυχολογικά μās ένδιαφέρει έδω, είναι ότι έχουμε στη πραγματικότητα μιá άντικειμενικοποίηση τής δικής μας λειτουργίας τής άνάμνησης. Μέ τό φλάς-μπάκ είναι σάν ή πραγματικότητα νά έχει χάσει τή δική της συνεχή σύνδεση και νά έχει πάρει μορφή από τίς άπαιτήσεις τής ψυχοστασίας μας. Είναι σάν νά έχει ό έξωτερικός κόσμος ένσωματωθεί σύμφωνα, μέ τίς γρήγορες έναλλαγές τής προσοχής ή τίς περαστικές άναμνήσεις.

Είναι μόνο μιá άλλη έκδοση τής ίδιας άρχής όταν ή πορεία των γεγονότων διακόπτεται από ματιές πρós τό μέλλον. Ή διανοητική λειτουργία πού αναφέρεται έδω είναι αύτή τής προσδοκίας, τής άναμνήσης ή, όταν αύτή ή προσδοκία έλέγχεται από τά αισθήματά μας, μπορούμε νά τήν ταξινομήσουμε κάτω από τή διανοητική λειτουργία τής φαντασίας. Ο κινηματογράφος μπορεί νά λειτουργεί όπως ή φαντασία μας. Έχει τήν κινητικότητα των ιδεών μας πού έλέγχονται από τούς ψυχολογικούς νόμους γιά τήν συσχέτιση των ιδεών και όχι από τήν φυσική άνάγκη, των έξωτερικών γεγονότων. Στο μυαλό μας, παρελθόν και μέλλον συμπεριπλέκονται μέ τό παρόν. Τό φίλμ ακολουθεί τούς νόμους του μυαλού μάλλον παρά αυτούς του έξωτερικού κόσμου.

Μιá άλλη ένδιαφέρουσα σχέση άνάμεσα στό μυαλό και στό φίλμ είναι αύτή τής υποδήλωσης. Μιá υποδηλούμενη ιδέα πού παρουσιάζεται στη συνείδησή μας, άποτελείται από τά ίδια συστατικά όπως ή άνάμνηση και ή φαντασία. Τό παιγνίδι των συσχετισμών έλέγχει αυτές τίς υποδηλούμενες ιδέες όπως κάνει και μέ τις άναμνήσεις και τή φαντασία.

Διαφέρουν όμως σε κάτι σημαντικό. Όταν βλέπουμε μια πεδιάδα στην θόνη, ή και στη ζωή, αυτή ή όπτική αντίληψη είναι ή άφορμή πού έγείρει μέσα μας -στό χώρο ανάμνησης ή φαντασίας-διάφορες ιδέες. Η έκλογή τους, όμως, έλέγχεται από τά ενδιαφέροντα, τή στάση και τίς περασμένες έμπειρίες μας. Αύτές τίς ανάμνήσεις και τίς φαντασίες τίς αίσθανόμαστε, σάν τά υποκειμενικά μας συμπληρώματα. Δέν πιστεύουμε στην αντικειμενική τους πραγματικότητα. Μιά υποδήλωση, όμως, μάς επίβάλλεται. Η έξωτερική αντίληψη δέν είναι μόνο ένα σημείο έκκίνησης αλλά και μια επίρροή έλέγχου. Τήν συσχετιζόμενη ιδέα δέν τήν αίσθανόμαστε σάν δική μας δημιουργία αλλά σάν κάτι στό όποιο πρέπει νά υποκύψουμε.

Ό κιν/φος μπορεί όχι μόνο νά κόβει σέ κάτ-μπάν στην υπηρεσία τής ανάμνησης, αλλά μπορεί έπίσης νά λειτουργεί έλλειπτικά στην υπηρεσία τής υποδήλωσης. Είναι αυτό πού όνομάζουμε χρονική έλλειψη, και πού μπορεί νά είναι προσδιώριση ή και όχι.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1) Έννοείται φυσικά ότι τό αντικείμενο έδω είναι τό συμβατικό μοντέλλο του κινηματογράφου-μέ βάση πάντα(άκόμα και στις πιο προχωρημένες μορφές του) τήν προοπτική.
- 2) Αυτό μπορεί νά έδωθεϊ μόνο στά φύλμ των Brakhage, Malcolm Le Grice, και μερικων άλλων.
- 3) Αυτό είναι κάτι πού έχει άπασχολήσει έντονα ώρισμένους πρωτοποριακούς κιν/φιστές όπως τόν Μπράκχετς ή τόν Φράμπτον. Για νά καταστήσουν φανερή τή μετάβαση από τό ένα πλάνο στό άλλο, αλλά κι από τό ένα καρέ στό άλλο, έχουν τοποθετήσει τό σημείο σύνδεσης δύο πλάνων μέσα στην ίδια τήν εικόνα κάνοντάς το έτσι αίσθητό.
- 4) Φυσικά αυτό είναι σχετικό. Τή διαφορά ανάμεσα στό πρόσωπο του ήθοποιού και στό εζδωλό του οι πλατειές μάξες τήν "άγνοον". Τό έπεισόδιο στην ταυνία του Γκοντάρ Οί καραμπινιέροι είναι χαρακτηριστικό.





W O O L W O O L

Gay Rosolato

Ἀνάμνηση - ὄθονη

Ἡ προώθηση διαμέσου τριῶν ἐννοιῶν τοῦ ὄρου ὄθονη, ἀνάλογα μέ τό πόσο ἡ μιά ἢ ἡ ἄλλη διασαφηνίζεται εἰς βάρος τῶν ὑπολοίπων, ἐπιδέχεται εὐκολα συγκρίσεις μέ τήν κινηματογραφική ὀπτική. Σύμφωνα μέ μιᾶ πρώτη ἐκδοχή, τήν ὁποία χρησιμοποιεῖ ὁ Φρόυντ στό ἄρθρο του τοῦ 1899, "Σχετικά μέ τίς ἀναμνήσεις-ὄθονες¹", πρόκειται πρῶτ' ἅπ' ὅλα γιά ἕνα "ἐπικάλυμμα" (πού ἀντιστοιχεῖ στό *Denkerrinerungen*) τό ὁποῖο ἐπιτρέπει νά γίνεи ὀρατή μιᾶ ἀνάμνηση στή θέση ἐκείνης πού παραμένει σέ κατάσταση ἀπόκρυψης. Μ' αὐτή τήν πολύ γενική ἐννοια, κάθε σκέψη, ἀπό τό γεγονός ὅτι ἔρχεται σέ πρῶτο πλάνο, φράζει τό πεδίο τῆς συνείδησης καί ἀπομακρύνει κάθε ἄλλη ἐστίαση. Ἄλλά θά πρέπει ἀκόμα νά ἐπισημαίνει κανεῖς τίς πιθανότητες περιχάραξης αὐτοῦ τοῦ ἐμπόδιου, μέ σκοπό τήν προσπάθεια κατανόησης ἐκείνου πού ξεχειλίζει κάτω ἀπό τήν καλύπτρα. Ἐστόσο ἡ ἀντίσταση σ' αὐτή τήν κίνηση ἐξαρτάται ἀπό μιᾶ δύναμη λογοκρισίας πού πραγματοποιεῖ ἀκριβῶς μιᾶ πράξη ὑποταγῆς.

Σέ πρώτη προσέγγιση, ὁ Φρόυντ μοιάζει νά καθηλώνεται σ' αὐτή τήν προοπτική ἐνός ἀντικειμένου πού μπορεῖ νά παρεμβληθεῖ μπροστά σ' ἕνα ἄλλο ἀντικείμενο: δέν εἶναι παρά μιᾶ κάποια ἀνάμνηση, στή φανερή κοινοτυπία της, πού χρησιμεύει σάν κάλυμμα. Πάντως ἡ ἀπομονωμένη καί ἀκατανόητη ἔνταση πού τήν χαρακτηρίζει, ἀφήνει πάνω της ἕνα παράδοξο σημάδι πού ἐπιτρέπει νά προβλέψουμε κι ἄλλες ἰδιαίτερες λειτουργίες.

Ἡ εἰκόνα πού, γιά νά τό ἐξηγήσουμε, μᾶς ἔρχεται στό μυαλό, θά μπορούσε νά εἶναι ἐκείνη ἐνός σπινθηροφυλακτῆρα. Αὐτό τό ἀντικείμενο δέν ἔχει ἄλλη χρησιμότητα ἀπό τό νά προστατεύει ἀπό τήν ἀκτινοβολία μιᾶς φωτιᾶς. Ἐπιπλέον, ἂν ἡ ἐπιφάνειά του ἀναπαριστάνει τήν ἐπιλεγμένη σκηνή μιᾶς πυρακτω-

40
μένης έστίας, δέν θά κάνει παρά νά παραπέμψει στήν ανάφλεξη πού έκπέμπει μιá θερμότητα καί σπινθήρες πραγματικούς. Άλλά αύτή ή "όθόνη" του τζακιου δέν είναι παρά μιá πλάκα, ή ένα φίλτρο, ενώ ή ανάμνηση-όθόνη είναι κάτι περισσότερο άπ'αυτό, τουλάχιστον όσον άφορά άλλα χαρακτηριστικά της πού ό φρόνυτ ύποδεικνύει.

(Η ανάμνηση-όθόνη) είναι πάνω άπ'όλα μιá σύνθεση, μιá συμπύκνωση άναμνήσεων καί φαντασμάτων, κατά τρόπον ώστε νά προβάλλονται σ'αύτήν πρωταρχικά στοιχεία (φρόνυτ). Τό άρχικό άσημασιολόγητο καί τό κονό φωτίζονται, έμψυχώνονται, άπό αύτή τήν προβολή. Έτσι καταδειχεται ή δεύτερη έννοια της όθόνης, όπως ώρισμένοι ψυχαναλυτές τήν έννοοϋν σέ σχέση μέ τό όνειρο, όπου άσφαλώς ό κινηματογράφος (βλ. B. Lewin), μέ τό υλικό του ύποστήριγμα στίς φωτεινές άναπαραστάσεις, χρησίμεψε σάν μοντέλλο, διόλου άλλωστε άυθαίρετο.

Ό όρος όθόνη άρμόζει έξαιρετικά σ'αύτές τίς ίδιαιότερες άναμνήσεις. Όπως κι αύτές, είναι φορτισμένους μέ μιάν όπτική συμπαραδήλωση. Όστόσο ένα έρώτημα πρέπει έδώ νά τεθεϊ. Αύτή ή όνομασία πού έπικαλείται μέ τόση ένταση ένα όπτικό σύστημα, μ'όλα τά παιχνίδια γοητείας πού αύτό συνεπάγεται άπό τήν έποχή τών κινέζικων σκιών, της μαγικής λυχνίας μέχρι τόν κινηματογράφο ή τήν σύγχρονη τηλεόραση, δέν θάπρεπε νά ώθήσει τήν σύγκριση μέχρι τό σημείο πού νά δειχτεί τό έσωτερικό, άναγκαϊο κινούν αίτιο κάθε προβολής;

Τό ότι ή ανάμνηση μπορεί νά άποκτήσει αύτή τήν κυρίαρχη όπτική τονικότητα ύποδηλώνει ότι (ή ανάμνηση) βρίσκεται μέσα σ'ένα πεδίο όπου ή όργάνωση ενός όπτικού διαστήματος ύπεισέρχεται στό παιχνίδι σάν συνθετικό στοιχείο της δομής; σέ ύπενθύμιση εκείνης της χρονικής περιόδου όπου χιίζεται ή είκόνα του σώματος σέ λειτουργική σχέση μέ τούς σχηματισμούς του φαντασματικού είδώλου καί τήν κατάκτηση της γλώσσας. Η ανάμνηση-όθόνη θά είχε λοιπόν έξίσου σχέση μέ εκείνο τό όστεοφυλάκιο πού είναι τό στάδιο του καθρέφτη, όπου οι ναρκισσικές προβολές άρχίζουν νά διαχωρίζονται άπό τίς όμοιότητες καί τίς διαφορές πού γίνονται άντιληπτές μέσα στή σχέση μέ τόν Άλλο.

Είτε για τό όπτικό, είτε για τήν ανάμνηση, ή όθόνη θά καθοριστεί σάν ένα έμπόδιο, μ'άλλα λόγια σά μιá σταθερή μορφή προικισμένη μ'άδιαφάνεια (αύτή είναι ή άκατανόητη άποψη της ανάμνησης-όθόνης), ή όποία έπιπλέον είναι άρκετά όμογενής (έξ αίτίας

τῆς κοινοτυπίας τῆς) ὥστε νά μή ἀπορροφᾶ ἢ νά θολώνη τῖς πληροφορίες πού προβάλλονται πάνω τῆς. Αὐτή ἡ ὁθόνη δέν ἔχει νόημα παρά μόνο στή λειτουργική σχέση τῆς μέ τῖς εἰκόνες μέ τῖς ὁποῖες μπορεῖ νά φορτιστεῖ. Μιά ὁποιαδήποτε ἐπιφάνεια γίνεταί ὁθόνη ἀπό τή στιγμή πού κάποιος ἀνακαλύψει, ὅτι μπορεῖ νά χρησιμεύει σάν βάση σέ σημεῖα, ὅπως ἡ λευκή σελίδα λ.χ., σέ εἰκόνες: ἄς ποῦμε μᾶλλον σέ σημαίνοντα.

Ὅμως, παράλληλα μ'αὐτή τή θετική ἀποψη, ἕνα ἄλλο ἐγχείρημα συντελεῖται πρὸς τήν ἀντίθετη κατεύθυνση. Ἡ ἀνάμνηση, μετὰ ἀπ'τὴν ἀνάλυση, ἀφοῦ τό φαντασματικό τῆς δυναμικό ἀποκαλυφτεῖ, χάνει τήν ἀληθοφάνειά τῆς· μοιάζει περισσότερο σάν τό ἀποτέλεσμα μιᾶς πολύπλοκης κατασκευῆς, φτιαγμένης ἀπό μνημονικά ἀπομεινάρια, φαντασιωμένες σκηνές, ἀξονισμένες ἀπό ἕνα θεμελιῶδες ἀσυνείδητο φάντασμα. Μιά ἀμφιβολία γιά τήν ἴδια τῆς τή φύση μπορεῖ ν'ἀναφανεῖ, βοηθώντας ἔτσι σέ μιάν προσεκτικότερη (ὅσον ἀφορᾶ τῖς λεπτότερες ἀποχρώσεις) προσέγγιση σῖς διαδικασίες διάταξης τῶν στρωμάτων τοῦ παρελθόντος καί σῖς ἀνακατατάξεις ἢ ἐπεξεργασίες, πού μποροῦν πάντοτε νά συντελοῦνται.

Ἡ ὁθόνη εἶναι λοιπόν ἡ ἐνδειξη μιᾶς ἀπουσίας τοῦ σημαίνοντος παρά αὐτή ἡ ἴδια ἡ ἀπουσία. Ἡ ὁθόνη ὁδηγεῖ ἄρα σ'ἕνα σημαῖνον ἀγνωστο. Ἐκεῖ βρῖσκεται ἡ τρίτη, κι ἡ πιό σημαντική, ἐννοια τοῦ ὄρου, ἡ ὁποία προσανατολίζει πάντοτε πρὸς τήν κατεύθυνση τόσο μιᾶς ἀρχῆς, -ἐνός στήθους, μ'ὄλες τῖς σημασίες τῆς λέξης-, ὅσο κι ἐνός τέλους, πού παραμένου, καί τά δύο, ἄπιαστα. Ὁ καθρέφτης τοῦ Νάρκισσου δέν ἀντανακλᾷ παρά ἕνα ἀρμονικό σῶμα. Δείχνει ἐπίσης τό πρόσωπο τοῦ θανάτου.

Ἡ ἀνάμνηση-ὁθόνη πρέπει, ἄς τό ποῦμε ἐξαρχῆς, νά προσεγγιστεῖ μ'ἕνα πρωταρχικό φάντασμα: ἐκεῖνο τῆς ἀποπλάνησης. Τό ἀνέκδοτο, αὐτοβιογραφικό παράδειγμα τοῦ Φρόντ τοῦ δείχνει ἤδη καθαρά. Ἡ κλινική ἐμπειρία ἐπιβεβαιώνει αὐτή τήν ἀποψη. Οἱ περιπτώσεις πού θ'ἀναφέρουμε θά τό ἀποδείξουν ἐξ'ἑσους μέ τόν δικό τους τρόπο.

*

Ἄνάμεσα σ'ὄλες τῖς ἀναμνήσεις-ὁθόνες πού ἕνας ψυχαναλυτής μπορεῖ νά συγκεντρώσει, ὑπάρχουν ἐκεῖνες πού μοιλιάζονται πάνω σέ μιάν κινηματογραφική σκηνή πού ἔχει μείνει ἐντυπωμένη ἀπ'τόν καιρό τῆς

παιδικής ηλικίας. Αυτό προϋποθέτει τό ὅτι ἀπασχολεῖται κανείς μ' ἕναν πληθυσμό πού βυθίστηκε ἀπό τήν πιό νεαρή ηλικία μέσα στίς σκοτεινές αἰθουσες. Δέν πρόκειται λοιπόν γιά τή γενιά τοῦ Φρόυντ, οὔτε κἀν γιά ἐκείνην πού τήν ἀκολούθησε. Ὑπάρχει ἡ τάση νά ξεχνοῦμε, σήμερα, ὅτι, γιά αὐτούς τοὺς πρῶτους θεατές, ὁ κινηματογράφος ἀποτελοῦσε τό ἀντικείμενο ἑνός ἰσχυροῦ ταμπού. Δέν ἐπρόκειτο μόνο γιά μιάν ἐπιφύλαξη μπρός σέ μιάν ἀνακάλυψη πού ἡ δυνατότητά της γιά δημιουργία αὐταπάτης διέγειρε τό φόβο τοῦ νά μήν μπορεῖ πιά κανείς νά ἀποσπασθεῖ ἀπ' αὐτήν. Ἡ περιφρόνηση ἐκ μέρους τῶν διανοούμενων ὑπῆρχε, δέν ἔχει ἀκόμα περάσει τόσος πολὺς καιρός: τό ὀπτικο-ἀκουστικό ἔκανε νά τρέμουν ὄσους ἀνησυχοῦσαν γιά τόν Γκούτενμπεργκ. Καυχιόνταν ὅτι δέν πῆγαιναν διόλου στόν κινηματογράφο μέ τόν ἴδιο τρόπο πού ἄλλοι, σήμερα ἀφισσάρουν τήν κάποια ἀριστοκρατική ὑπεροψία τοῦ νά μήν ἔχουν τηλεόραση, καλή μόνο γιά κοινούς ἀνθρώπους. Ὅλα αὐτά δέν ἔγιναν χτές.

Τό ἀπαγορευμένο πού γινόταν αἰσθητό στοὺς ἐκκλησιαστικούς κύκλους, ὅς ποῦμε τῆς προπολεμικῆς περιόδου, ἐπικαλούμενο τήν χαμηλή ποιότητα τῶν ἔργων, ἀπεκύρρητε, μ' ἕνα φόβο πολὺ πιό διακαιολογημένο, τήν ἀναστάτωση πού θά μπορούσε νά προκαλέσει ἡ θέαση παθῶν, καί, διαμέσου ὄλων τῶν λογοκρισιῶν, τό σεξουαλικό τους ἀντίστοιχο.

Ἡ κινηματογραφική μνήμη-ὀρθόνη, ἐξ' αἰτίας τοῦ γεγονότος ὅτι σκηνοθετεῖ σημαντικές σκοποφιλικές ἐμπειρίες τῆς παιδικῆς ηλικίας, παρουσιάζει ἑνδιαφέρον ὄχι μόνο σέ ψυχολογικό ἐπίπεδο ἀλλά ἐπίσης, ὄσον ἀφορᾷ τήν κατανόηση τοῦ ρόλου πού ἔχει παίξει ὁ κινηματογράφος γιά μιὰ γενιά πού γεννήθηκε μαζί μέ τή βιομηχανοποίηση αὐτῆς τῆς τέχνης.

Νά λοιπόν ἕνα πρῶτο παράδειγμα αὐτοῦ τοῦ εἴδους ἀνάμνησης πού ἕνας ἄντρας τό ἀναγάγει στά πρῶτα του χρόνια, ἀνάμεσα στήν ηλικία τῶν τεσσάρων καί τῶν ὀκτώ ἐτῶν, ὅταν πῆγαινε μαζί μέ τή μητέρα του στόν κινηματογράφο. "Θυμᾶμαι μιάν ἀρκετά σύντομη σκηνή, χωρίς τήν παραμικρή πιθανότητα νά τήν συνδέσω μέ τήν ταινία στήν ὁποία ἀνῆκε. Τά πρόσωπα τῶν ἠθοποιῶν δέν ἔχουν κανένα συγκεκριμένο χαρακτηριστικό. Ἡ γενική ἐντύπωση εἶναι μιᾶς μονοχρωμίας, ἴσως σέπια. Ἡ ταινία εἶναι πιθανόν βουβή. Τό σκηνικό εἶναι οὐδέτερο, ἄν ὄχι βρωμερό, πάντως ὀψωδῆποτε ἀπρόσωπο. Ἐνας ἄντρας καί μιὰ γυναίκα ξανασιμίζουν. Ὁ ἕνας ἀπ' τοὺς δύο ἔρχεται ἀπ' ἔξω. Βρέχει. Αὐτός, ἡ ἐκείνη, φορᾷ ἕνα ἀδιάβροχο πού

στάζει ακόμα. 'Αγκαλιάζονται. 'Η αίσθηση εύτυχίας άπορρέει από τό γεγονός ότι μπορούν νά ξανασιμίσουν έπιτέλους. 'Αναμφίβολα φιλιούνται. 'Αλλά ή κάμερα χαμηλώνει, τό κάδρο γλιστράει κατά μήκος τών κορμιών τους, τοῦ άδιάβροχου, για νά σταματήσει στα πόδια τους: βλέπουμε μιá λιμνούλα άπ' τό νερό τής βροχής πού έχει σχηματιστεί. 'Η σκηνή τελειώνει, τό πεδίο σκοτεινιάζει. Καμιá άλλη ανάμνηση δέν άπομένει άπ' τήν ταινία' καμιá έξακρίβωση δέν είναι δυνατή".

'Η άνάλυση τών στοιχείων αύτης τής άφήγησης έπιτρέπει ν' αναγνωρίσουμε τή λειτουργία αύτης τής μνήμης-όθόνης, και, πάνω άπ' όλα, τά φαντάσματα πού συνεπάγεται.

Φαίνεται, κατ' αρχήν, ότι δέν έχει συγκρατηθεί παρά ένα κομμάτι δράσης, σύντομο αλλά καθαρά και ζωηρά ανακλημένο στη μνήμη, κι όχι μιá άπλη άκίνητη εικόνα' τό υπόλοιπο τής ταινίας έχει ανεπανόρθωτα λησμονηθεί. Αυτό τό άπόσπασμα παίρνει έτσι μιá αύξημένη σπουδαιότητα, μολονότι, στην παρούσα περίπτωση, ή σκηνή για τήν όποία γίνεται λόγος, τό άγκάλιασμα, πιθανόν νά μήν ήταν στερημένη ένδιαφέροντος για τό νεαρό θεατή. Όσο για τή μονοχρωμία, χρησιμεύει σάν άδιαφοροποίητο φόντο για νά κάνει ακόμα πιό πρόσδηλη τήν εικόνα πού τερματίζει τή σκηνή προκαλώντας τήν άκαθόριστη έντύπωση ότι φτάνει κανείς στην καρδιά τοῦ ζητήματος, σάν άπό μιάν έλλειπή άποκάλυψη, άπό μιάν ύπονοούμενη έπικύρωση μιās άβέβαιης, άν κι αίνιγματικής, γνώσης, μολονότι δέν είναι, αύτή ή τελευταία, εκείνη πού κυβερνά τούτη τή διακομμένη και άπογοητευμένη έξήγηση.

Αύτή ή ύποτιθέμενη σεξουαλική σχέση, αύτή ή πρωτόγονη σκηνή θά μπορούσε κανείς νά πει, συνοψίζεται στο σημαίνον μικρή λιμνούλα. Οι συσχετισμοί δείχνουν ότι πάνω του έντοπιζόταν ένα πρώτο άπαγορευμένο: εκείνο πού δέν έπρεπε νά κάνει, ήταν νά ούρήσει στο πάτωμα. 'Η εικόνα υπενθύμιζε εκείνο πού ήδη είχε εκπληρωθεί και για τό όποιο υπήρχε ό κίνδυνος νά μετανοιώσει τό ύποκείμενο. 'Αλλά, κυρίως, έδώ άποκαλύπτεται μιá παιδική θεωρία, έπιβεβαιωμένη κατά τόν πρέποντα τρόπο άπό τό ιστορικό αύτης τής περίπτωσης, όπου ή σεξουαλική σχέση σύμφωνα μέ μιάν άπ' τίς παραλλάζουσες γραφές τών παρατηρήσεων πού κατέγραψε ό Φρόυντ στο άρθρο του τοῦ 1908², φαντασιώνεται σάν άποτελούμενη άπ' τήν πράξη τοῦ ούρείν μαζί, χωρίς νά ύπάρχει διάκριση, ούτε διαχωρισμός άρμοδιοτήτων άνάλογα μέ τό φύλο

τῶν ἐρωτικῶν συντρόφων. Στὴν πραγματικότητα, ἡ αἰτία τοῦ σχηματισμοῦ τῆς λιμνούλας ἀναφερόταν, μέσα στὴν ἀνάμνηση-ὄθνη, σ' ἐκεῖνο πού γινόταν ἀνάμεσα στοὺς ἐραστές χωρὶς πλέον νὰ τὸ γνωρίζει. "Ἐτσι τὸ σημαῖνον ἐπικάλυπτε τὸ ἀπαγορευμένο πού ἡ μητέρα διατύπωσε σχετικὰ μὲ τὸ οὐρεῖν, ἐξαπλωνόμενο μέχρι ἐκεῖνο πού δέν εἰπώθηκε, ἀλλὰ πού προέκυψε σάν συμπέρασμα, σέ σχέση μὲ τὴ σεξουαλική πράξη.

"Ὅμως αὐτὴ ἡ ἀνάμνηση-ὄθνη ὑφαίνεται πάνω στὴν σκηνὴ πού ἀποτελέσει, κατὰ τὴ διάρκειά της ἡρωικῆς ἐποχῆς τοῦ κινηματογράφου, τὴν κατάληξη κάθε ἑν-τριγίας καὶ κάθε περιπέτειας: τὸ ἀγκάλιασμα καὶ τὸ φιλί. "Ἄν θὰ θέλαμε νὰ θεωρήσουμε ὅτι τὸ ἀφυπνισμένο, ἠθελημένα ἢ ὄχι, ὀφθαλμολαγνικό ἐνδιαφέρον περιστρέφεται γύρω ἀπὸ τὴ βία τῆς σεξουαλικῆς πράξης, θὰ μπορούσαμε νὰ παραδεχτοῦμε, σ' ὅτι ἀφορᾷ τὴν κατάδειξη αὐτῆς τῆς τελευταίας, ὅτι ἡ ἱστορία τοῦ κινηματογράφου μοιράζεται σέ τρεῖς περιόδους: Στὴν πρώτη, ἡ σεξουαλικὴ πράξη δέν σημαίνεται παρὰ συμβολικά, μὲ τὸ φιλί· εἶναι ἡ προπολεμικὴ αἰσθητικὴ πού ἀκολογήθηκε μέχρι τὴ δεκαετία τοῦ πενήντα. Ἀπὸ τότε, καὶ πιὸ πρόσφατα, ἡ σεξουαλικὴ πράξη ἀναπαριστάνεται ἡ ἴδια, ἀλλὰ παιγμένη ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς, μὲ μοναδικὴ ἀπαγόρευση στό θέαμα τὸ ὄριο τῆς ἡλικίας· εἶναι τὸ δεύτερο στάδιο. Τὸ τρίτο, στό ὁποῖο ὁ κινηματογράφος, τουλάχιστο στὴ Γαλλία, δέν ἔχει φτάσει, δέν κρῦβει τίποτε ἀπ' αὐτὴ τὴν πράξη, ἡ ὁποία δέν εἶναι προσποιητὴ ἀλλὰ βιωμένη, μ' ἄλλα λόγια χωρὶς νὰ ἀποκρύβονται τὰ γεννητικὰ ὄργανα ἐν δράσει. Θὰ παρατηρούσαμε τὸ γεγονός ὅτι, ὅσον ἀφορᾷ τὴ βία, τὰ "ἐπίκαιρα" δέν θέτουν κανένα περιορισμό στίς σκηνές πολέμου, στίς ζωντανές λήψεις ἀπὸ μάχες φονικές, οὔτε τὰ ἀποτελέσματά τους, τὰ κουφάρια καὶ τὰ ἐρείπια: μπορεῖ κανεὶς νὰ δεῖ ἐκτελέσεις τῆς ἐσχάτης τῶν ποινῶν. Ἀλλὰ τὸ σεξουαλικὸ ταμποῦ εἶναι σίγουρα πιὸ αὐστηρό.

Ποιὰ τέχνη, σέ ἓνα ἐξίσου σύντομο χρονικὸ διάστημα ἐξέλιξης, ἔχει ἀφηγηθεῖ τόσες ἱστορίες ἔρωτα, ἔχει ψαχουλέψει τόσο τοὺς δρόμους τοῦ πόθου, γιὰ νὰ φτάσει τόσο γρήγορα τίς σημερινές ἀπλοποιήσεις τοῦ σεξισμοῦ καὶ τοῦ "ἐπιστημονικοῦ" προσηλυτισμοῦ του;

Στὴν περίπτωσή γιὰ τὴν ὁποία μιλάμε, τὸ παιδί ἔπρεπε, ἀπὸ ἓνα τυχαῖο πού γρήγορα τοῦ φάνηκε ὑποπτο, τὴ στιγμὴ πού τὸ φιλί ξετυλιγόταν σέ πλᾶνο γκρό πάνω στὴν ὄθνη, νὰ σκύψει καὶ νὰ ψάξει γιὰ τὴν τσάντα τῆς μητέρας του στό πάτωμα, τσάντα πού

ρίχνονταν κάτω έπίτηδες, με μιάν μοναδική έπιμονή. Τό παιδί έκανε τότε μιá πράξη εύγένειας; Αύτή ή έπαναλαμβανόμενη σύμπτωση κατέληξε νά γίνει άντιληπτή, τόσο όσο και οι διφορούμενες προθέσεις τής μητέρας, οι όποϊες έδιναν σ'άντιστάθμισμα, περισσότερο βάρος στίς σκηνές πού τό παιδί ώφειλε νά μή δεϊ. Ή όμοιότητα τής κίνησης ανάμεσα στό τέχνασμα τής ύπεξαίρεσης πού ύφίστατο ό νεαρός θεατής και στό γλίστρουμα τής κάμερας πρέπει νά έπαιξε τό ρόλο της στήν παραγωγή του άποτελέσματος άπ'αύτή τή σκηνή. Άπομακρύνοντας τό βλέμμα άπ'τά πρόσωπα, τό φιλί, ή προσοχή μεταφέρεται πρós τό έδαφος, πρós τήν αίνιγματική μικρή λιμνούλα κατά τόν ίδιο τρόπο, τό παιδί σκύβει πρós τά πόδια τής μητέρας του. Άλλά ή άπογοήτευση πού ή ταινία έπικαλείται καταλήγει, σάν άπό μιάν ύπεξαίρεση τής τύχης, σέ μιάν εικόνα, άνώδυνη για νά θέσει σέ κίνηση τή μητρική λογοκρισία, κι ώστόσο, ταυτόχρονα, περισσότερο φορτισμένη με νόημα έφ'όσον μοιάζει νά έπιβεβαιώνει τήν κατασκευή του φαντάσματος πού συνέδεε τή σεξουαλική πράξη με τήν ούρηση. Ή λιμνούλα ήταν πολύ περισσότερο άπό ένα άπλό φιλί, δοσμένο σάν συμβολικό, γιατί έτεινε νά ανακαλύψει εκείνο πού συμβολιζόταν.

Θά πρέπει νά πούμε ότι ό κινηματογράφος ύπηρεσε, κυρίως για αυτές τίς πρώτες γενιές, ή εύκαιρία για μιάν έμμεση άποπλάνηση ανάμεσα σέ γονεϊς και παιδιά, και άκριβέστερα, όπως ή πλειοψηφία των περιπτώσεων τό άποδειχνει, με πρωτοβουλία τής μητέρας. Ήδηγώντας ένα παιδί στόν κινηματογράφο, τό βυθίζεις για δύο ώρες σέ μιá ιστορία όπου ξεχύνεται ό πάταγος και ή λύσσα μιáς ένήλικης φαντασίας. Τό διάβασμα έμπίπτει σέ μιá έντελώς διαφορετική τάξη πνευματικής όργάνωσης. Τό παιδί διαλέγει τό βιβλίο σύμφωνα με τά ένδιαφέροντά του, τίς δικές του έκτιμήσεις. Βουλιάζει μόνο του μέσα στό βιβλίο, φροντίζοντας για τήν άνεσή του, με τό δικό του τέμπο και σέ μιá κατάσταση προσοδευτικής ανακάλυψης ή όποία άνταποκρίνεται καλύτερα στήν προσδοκία του-χωρίς αυτό νά σημαίνει ότι έτσι δέν ύπάρχει έπίσης κάποιο πλησίασμα πρós τόν κόσμο των έννηλικων. Άλλά ό κινηματογράφος έπιβάλλει τήν ίδιαιτερή του ταχύτητα, τίς όπτικές του έντυπώσεις τούς συνημένους του κώδικες, και κυρίως, για μιá άκόμη φορά, είναι ή μητέρα πού παρακινεί τό παιδί νά κοιτάξει, νά παρασυρθεϊ άπ'αυτές τίς περιπέτειες πού γοητεύουν τήν ίδια. Τό παιδί, άραγε, κα-

ταλαβαίνει πάντα; Τί σημασία έχει άλλωστε ή ηλικία από τήν όποία καί πέρα μπορεί νά παρακολουθήσει μιá ταινία ή νά διηγηθεῖ αὐτό πού έχει δεῖ; ή χρήση τῆς τηλεόρασης έχει ἴσως σήμερα ἔξοικιῶσιν τοὺς πιό νεαροὺς μέ τά σχήματα καί τίς συνηθισμένες βραχυλογίες τοῦ κινηματογράφου. Ὑπάρχει ἀναμφίβολα μιá ἀποκόλληση ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνο πού τό παιδί βλέπει καί σ' ἐκεῖνο πού μπορεί νά καταλάβει νά αἰστανθεῖ, ἀνάλογα μέ τίς ἐμπειρίες του. Ἡ σεξουαλικότητα, κυρίως, διατηρεῖ αὐτό τό σκίσιμο. Θά λέγαμε ὅτι ὁ κινηματογράφος εἶναι ἓνα παράδειγμα, σέ πολλαπλές συγκρίσεις, ἐκεῖνης τῆς ἀπόστασης πού ὁ Ferenczi ὀνόμασε σάν "γλωσσική σύγχυση ἀνάμεσα σ' ἐνήλικους καί παιδιά" (1932)³. Αὐτός ὁ συγγραφέας έχει ὑποστηρίξει ὅτι μέσα στήν ἀποπλάνηση παρεμβάλλονται δύο τρόποι σχέσης: στό παιδί ή τρυφερότητα καί στόν ἐνήλικα τό πάθος. Πρόκειται ἐπίσης γιά τή συνάντηση τῆς ἐσωτερικῆς διέγερσης τοῦ πρώτου μέ τήν ἐξωτερική διέγερση πού προκαλεῖται ἀπό τόν δεύτερο. Ἡ ἀποπλάνηση ἐπιβάλλεται μέ τή βία, τόν ἐκφοβισμό ή τήν ἐπιρροή, ἔτσι ὥστε αὐτό τό "πάθος" τοῦ ἐνήλικα, νά συσχετίζεται ἀμέσως μέ μιá πάλι θρεμμένη ἀπ' τό μῖσος, τήν ἐνοχή καί τήν ὀδύνη. Ἡ παρατηρούμενη κρίση ἀντιστοιχεῖ μέ τόν ἴδιο τόν ὄργανισμό, ὁ ὁποῖος γίνεται δεκτός μέ δέος καί παθητικότητα, προκαλώντας στό παιδί "τὴν ἀρνηση, τό μῖσος, τήν ἀηδία", καί τό φόβο (σ. 247).

Μ' αὐτή τήν εὐκαιρία, θά μπορούσαμε νά ἀναζητήσουμε τίς ρίζες τοῦ υπελίου τοῦ πάθους μέσα σέ μιá παρόμοια φαντασματική σχέση πού θά προσπαθοῦσε νά ξαναβρεῖ τήν πραγματικότητα μιᾶς μαχητικῆς ἐξωτερικῆς διαφωνίας, ή ταραχή καί ή σύγχυση τῆς ὁποίας θά παιρναν τή θέση μιᾶς ἀνασυγκροτημένης ἀρχικῆς ἀποπλάνησης.

Ἄλλά οἱ δύο ἀκραῖς πλευρές τῆς ἀποπλάνησης πρέπει νά ἐξεχριστοῦν: ὁ βιασμός καί ή μύηση. Ὁ Ferenczi δέν ἐνδιαφέρεται παρά γιά τήν πρώτη, μέσα στήν ὁποία ή σεξουαλικότητα καί ή βία συγκλίνουν. Ἄς θεωρήσουμε τήν ἀποπλάνηση σάν κάθε σχέση ὅπου πρόκειται γιά τό νά κάνεις τόν ἄλλο νά φτάσει, νά ἐξυπηρετήσῃ τοὺς δικούς σου σκοπούς, ὄχι μόνο μέ τή βία, ή τή λογική, ἀλλά μέ μιá συγκατάθεση πού κάνει ἀποδεκτὴ τήν ἀπόλαυση τοῦ ὑποκινητῆ. Εἶναι ἓνα ἀπό τά πιό σημαντικά μέσα δράσης τῆς ἐξουσίας. Προϋποθέτει, μ' ὑπονοούμενο τρόπο, τήν δυνατότητα χρήσης ὅλων τῶν μορφῶν πίεσης, τήν αὐτενέργεια μιᾶς δόλιας ζυγοστάθμισης, οἱ ὁποῖες δέν εἶναι ἀ-

παραίτητο νά άσκηθοϋν, όχι μόνο άπειλή αλλά και γοητεία. Δέν μπορεί νά τεθεϊ σέ κίνηση παρά μόνο μέ τήν επίκληση τοϋ πόθου ή τής ύποτιθέμενης άπόλαυσης τοϋ άλλου, όπως συμβαίνει μ'έκείνην τήν "εύτυχή ψυχική κατάσταση" για τήν όποία μιλάει ό Φρόϋντ ("Είσαγωγή στό ναρκισσισμό") σχετικά μέ τίς ώραιες γυναίκες ή τά παιδιά, ώρισμένα ζώα, τούς μεγάλους έγκληματίες ή τούς χιουμορίστες, άντιπρόσωπους ενός θριαμβεύοντος ναρκισσισμού πού άρνεϊται στόν έαυτό του για νά μή χρειάζεται παρά ν'άγαπιέται, χωρίς άνταπόδωση.

Μέσα σέ κάθε άποπλάνηση διαγράφεται ή συνεννοχή τών έπιθυμιών κι ή άμοιβαιότητά τους. Τό παιδί τείνει πρός ένα νοητό και άίσθητό κόσμο πού δέν είναι άκόμα δικός του, αλλά για τόν όποιο έχει άνακριβή πεποίθηση ότι είναι συμμορφωμένος μαζί του. Παράδειγμα άποτελεϊ ό όργασμός τόν όποιο δέν μπορεί άκόμα τό παιδί νά δοκιμάσει, και πού γίνεται ή σωματική ένδειξη τής άπόλαυσης. Τό πιό άνησυχητικό στοιχείο τής άποπλάνησης έτσι όπως τήν άντιμετωπίζει ό Ferenczi, σάν δηλ. πρωταίτιος τής ένοχής και τής αστάθειας, δέν προέρχεται μόνον, όπως θά φανταζόταν άπλοϊκά κανείς, άπό μία κατάχρηση έξουσίας, ή άπό τή βία τοϋ ένήλικα, αλλά και άπό μία άντιστροφή δυνάμεων όπου τό παιδί κινδυνεύει, νά γίνει ό κυρίαρχος ενός πάθους πού δέν τοϋ άνήκει, πού τό παραξενεύει, αλλά και πού μπορεί νά τό έκμεταλλευτεϊ. Είναι γνωστή ή προκλητική και/ή μυθομανιακή ή σαδιστική στάση ώρισμένων παιδιών, πού φτάνουν μέχρι τό σημείο νά ενεργοϋν κατά ομάδες. Μέσα στην άποπλάνηση συγκεκριμενοποιεϊται επίσης ό πόθος. Δέν ύπάρχει ταύτιση, άκόμα και μέ έναν πού έπιτίθεται, πού νά μήν ξεκινάει άπό μιά φιλοδοξία για νά φτάσει κανείς τό πιό άπρόσιτο σημείο τής εικόνας πού προσφέρεται άπ'τόν άλλο, τό πιό άκατανόητο, και διά μέσου αυτής τής γλωσσικής διαφοράς, (γιατί πρόκειται άσφαλώς για γλώσσα, ό Ferenczi τό είχε άντιληφτεϊ μέ σύνεση), πού καλύπτει τή σωματική άπόσταση, νά φτάσει στην καρδιά τοϋ φαντάσματος πού κινεϊ διαφορετικά τούς πρωταγωνιστές: ένα άπρόσιτο άντικείμενο προοπτικής.

*

θά μπορούσαμε νά ποϋμε ότι μέ τήν άποπλάνηση, ένα μυστικό, δοσμένο άπό πάντοτε σάν τέτοιο, αίνιγμα, μυστήριο, βιώνεται μέσα στην άυταπάτη μιās μαγικής συναλλαγής. Στο έπιβεβλημένο σημαϊνον τοϋ έ-

νός ανταποκρίνεται, παρ'όλα αυτά, αμείλικτα, τό σημαίνον τοῦ ἄλλου (τρυφερότητα ἐνάντια στή βία σύμφωνα μέ τόν Ferenczi). Οἱ χειρονομίες συντονίζονται μέσα στό ἀδύνατο.

Ἀντίθετα, μέσα στή μύηση, οἱ κοινωνικές καί θεσμικές βάσεις τῆς ὁποίας εἶναι αὐτόφωρες, ὑπάρχει ἀναγνώριση μιᾶς ἀποκτημένης, ἢ μεταβιβασμένης, ἐξουσίας, μιᾶ κατάληξη, ἕνας σκοπός γιά τόν ὁποῖο τά δύο μέρη γίνονται σεβαστά, κι ὁ ὁποῖος μαρτυρεῖ τό πέρασμα τοῦ ὑποψήφιου μιᾶς τάξης σέ μιᾶ ἄλλη, ἄρα τό ὀλοφάνερο δρασκελισμό μιᾶς ἀπόστασης.

Ὡστόσο αὐτή ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στό βιασμό καί στή μύηση παραγράφεται ἀρκετά συχνά. Ὡς συλλογιστοῦμε τίς τελετουργίες πού περιγράφουν οἱ ἐθνολόγοι.

Ὁλόκληρο τό ζήτημα ἐξαρτᾶται ἀπό τό νόημα πού δίνει κανεῖς, -πού ἡ μητέρα δίνει-, στό παιδί. Ἄν τό παιδί λειτουργεῖ σάν φαλλός, ἀντί καί στή θέση ἐκείνου τοῦ πατέρα, ἢ ἂν δέν εἶναι παρά ὁ φαλλός τῆς μητέρας τῆς ἴδιας, φορτίζεται τότε μέ μιάν ἐξουσία, τήν ὁποία πρέπει ἀσφαλῶς νά ὀνομάσουμε μαγική, καί ἡ ὁποία γίνεται παράδοξα τό ὑποστήριγμα τῆς μύησης. Ἡ ἀντιστροφή εἶναι φανερή: τό γεγονός ὅτι (ἡ μητέρα) πρέπει νά εἶναι ἀρεστή σ' αὐτή τή νεανική δύναμη (τοῦ παιδιοῦ-θεοῦ) προτρέπει σέ μιᾶ σταθερή ἀποπλάνηση μέσα στήν ὁποία τά ἀτοῦ τῆς μητέρας θά εἶναι ἀναγκαστικά ἐκεῖνα τοῦ φύλου καί τῆς ἡλικίας της. Ἐπιπλέον μιᾶ τέτοια ἀνάγκη μπορεῖ νά μὴν ἀναγνωρισθεῖ κἂν ἐφόσον τό παιδί εἶναι ἐπενδυμένο μέ τό ἐπίφοβο προνόμιο νά χρησιμέψει σάν μνητής σέ μιάν ἡδονή πού παρέμεινε συγκεχυμένη.

"Ας επανέλθουμε στο παράδειγμα. Ἡ μητέρα επέτρεπε στο παιδί νά δεῖ ὄλο τὸ θέαμα, τὸ ὁποῖο ἀνακάλυπτε ἀναμφίβολα κι ἡ ἴδια μέ περιέργεια. Ἀλλά (ἡ μητέρα) λογόκρινε, τὴν κατάλληλη στιγμή, τὸ ἀμάρτημα τοῦ φιλιού. Ποιὸς καλύτερος τρόπος γιὰ νά ὑπογραμμιστεῖ τὸ ἐνδιαφέρον ἐκείνων τῶν εἰκόνων; Ἡστόσο αὐτὸ τὸ παιδί δέν εἶχε ποτέ δεῖ, ὅσοδήποτε βαθεῖα στο παρελθόν κι ἂν ἀνατρέξει μέ τὴ μνήμη του, τοὺς γονεῖς του ν'ἀγκαλιάζονται ἐπιπλέον ἡ μητέρα του εδειχνε μιάν ἠθελήμενη, ἐπιδεικτικὴ ἀπέχθεια γιὰ τέτοιου εἶδους διαχύσεις.

Σημεῖο διόλου ἀμελητέο, μέσα σ'αὐτὴ τὴν ἀνάμνηση συμπυκνώνονται τρεῖς οὐσιαστικὲς μορφές "διπλοῦ παρεμποδισμοῦ" (double bind): ἡ διαφορά τῶν γενεῶν, ἡ διαφορά τῶν φύλων, καί ἡ ἐξουσία, ἡ ὁποία εἰσέρχεται στο παιχνίδι μέσω τῆς δυναμικῆς τῆς ἀποπλάνησης ἀνάμεσα στὴ μητέρα καί στο γυιό.

Οἱ ἀντιφατικὲς προτροπές ἐπιβάλλουν στο παιδί νά εἶναι καί νά μὴν εἶναι στο ἐπίπεδο τοῦ ἐνήλικου ἔρωτα. Τὸ ἐρώτημα σχετικὰ μέ τὸν σεξουαλικὸ ρόλο τῶν ἐρωτικῶν συντρόφων ἀνοίγει καί κλείνει ταυτόχρονα μέ τὴν εἰκόνα τῆς μικρῆς λιμνούλας. Καί ἡ ἐξουσία τῆς μητέρας ἐκδηλώνεται χάρη σέ μιὰ ὑπεκφυγή, χωρὶς νά μπορεῖ νά ἐπικυρωθεῖ ἀνοιχτά.

Ὅμως, ἀκόμα κι ἐκεῖ, ὁ κινητήρας (moteur) τοῦ διπλοῦ παρεμποδισμοῦ δέ θά μπορούσε νά συνοψισθεῖ σέ μόνη τῆς συνειδητῆ ἀντίφαση. Αὐτὴ δέν παίρνει τὸ βάρος τῆς, καί τὴν παθολογικὴ της καμπύλωση, παρά μόνο σέ λειτουργικὴ σχέση μέ τὸ ἀσύνειδο φαντασματικὸ, μέ τὰ γεγονότα καί τίς βιωμένες ἀπαγορεύσεις πού τὴν συνοδεύουν.

*

Ἐνα ἄλλο παράδειγμα κινηματογραφικῆς ἀνάμνησης-θόνης θά ἐπικυρώσει τίς παραπάνω διαπιστώσεις καί θά κάνει φανερά ὠρισμένα συμπληρωματικὰ χαρακτηριστικά. Μεταγράφω τὴν ἀφήγηση ἔτσι ὅπως μοῦ κοινοποιήθηκε:

"Μιά πιρόγα, τῆς ὁποίας δέ βλέπω παρά τὴ μιὰ ἄκρη τῆς (σά νά ἦμουν, ἐγώ, καθισμένος στὴν ἄλλη, ὑπερ-υψωμένη ἄκρη). Ἐνα μικρὸ ἀγόρι εἶναι δεμένο, πεδικλωμένο μπροστά. Ἡ πιρόγα εἶναι ἀρκετὰ κοντὰ στὴν ἀκτὴ, σά νά γδέρνει ἤδη τὴν ἄμμο τῆς παραλίας πού φαίνεται στο βάθος. Κάτι σά νησί τοῦ Εἰρηνικοῦ. Διακρίνονται κοκοφοίνικες, μιὰ ζούγκλα. Καννίβαλοι, γυμνοί, οὐρλιάζοντας (πρόκειται φανερά γιὰ μιὰ ταινία βωβῆ) πᾶνε νά πλησιάσουν (πλησι-

άζουν;) τήν πιρόγα γιά νά ἀρπάξουν τό αγόρι(γιά νά τό σκοτώσουν, γιά νά τό φάνε;)"

Πρόκειται πάλι γιά ένα μικρό αγοράκι, γύρω στα τρία, σύμφωνα μέ τούς υπολογισμούς, πού πάει γιά πρώτη φορά στόν κινηματογράφο μαζί μέ τή μητέρα καί τή θεία του, ένα απόγευμα, σέ μιά προβολή οργανωμένη είδικά γι αυτούς. Ἡ ταινία, γυρισμένη μέ τόν Τζάκι Κούγκαν, τρία ἡ τέσσερα χρόνια μετά τό The Kid, δέν τοῦ ἀφησε καμμιά ἄλλη ἀνάμνηση, ὅπως θάπρεπε. Μιά κρίση πυρετοῦ, τό ίδιο βράδυ, υποδηλώνει πιθανόν τήν ἐντύπωση πού τό θέαμα προξένησε.

Ὁ Φρόντ εἶχε παρατηρήσει ὅτι, μέσ τήν ἀνάμνηση-ὀθόνη, βλέπει κανείς τόν ἑαυτό του ὡς ἄν παιδί ἐνῶ ταυτόχρονα εἶναι "ένας παρατηρητής ἔξω ἀπ' τή σκηνή"⁴. Αὐτό τό ἰδιαίτερο γνώρισμα μαρτυροῦσε τήν ἀναψηλάφηση ἑνός παλιότερου ἐπεισόδιου τῆς ζωῆς πού εἶχε περιπέσει μέσα στή λήθη. Στήν παρούσα περίπτωση, τό ὑποκείμενο φαντασιώνεται ὅτι παρακολουθεῖ μιά ἀναπαράσταση καθισμένος στ' ἀριστερά τῆς θέσης τήν ὁποία κατελάμβανε ἀνάμεσα στή μητέρα καί στή θεία του, ἢ, ἀκριβέστερα, καθισμένος ἀπ' τή μεριά τῆς θείας του (γυναίκα ἡ ὁποία ἔπαιξε ἕνα ρόλο πόλωσης μέσα στή λιμπιντική του ἀνάπτυξη), ἐνῶ ταυτόχρονα βλέπει τόν ἑαυτό του στήν μιά ἄκρη τῆς πιρόγας. Εἶναι ἡ δικιά του εἰκόνα πού ἀρθρώνει τά δύο γειτνιαζόντα διαστήματα, τό ἀπατηλό διάστημα τῆς ταινίας καί ἐκεῖνο τῆς βιωμένης ἀνάμνησης μέσα στή σκοτεινή αἴθουσα. Τό ἕνα δίνει μιά ἐνδειξη μή-πραγματικότητας στό ἄλλο. "Ἔτσι διατηρεῖται ἡ ἀμφιβολία σέ σχέση μέ τό ὀλικό μοντάζ, ἀμφιβολία ἡ ὁποία ὁδηγεῖ σέ μιά ἀρχική φαντασματική σχέση μέ τή μητέρα.

Δέν πρέπει λοιπόν νά παραλείψουμε νά κάνουμε προφανές τό φάντασμα πού υποστηρίζει αὐτό τό δεύτερο παράδειγμα. Ἡ δραματοποίηση τῆς σκηνῆς ἀφορᾷ στόν κίνδυνο τῆς καταβρόχθισης πού προκύπτει ἀπό τήν ἐπαφή, ἀνάμεσα στή θάλασσα, τήν πιρόγα καί τό δεμένο παιδί ἀφ' ἑνός καί στήν μητρική γῆ καί τούς καννίβαλους, ἀφ' ἑτέρου. Ἡ ἀκτῆ εἶναι τό ὄριο ὅπου πραγματοποιεῖται ἡ ἔνωση τῶν δύο στοιχείων καί τό νησί τοῦ Εἰρηνικοῦ, ἡ ζούγκλα του κι οἱ κοκοφοίνικες του ἀνακαλοῦν ἕναν ἀρχικό παράδεισο.

"Ἐνα *Lapsus calami* πού ἐπισημαίνεται μέσ τό κείμενο εἶναι ἡ ἐνδειξη μιᾶς μετάνοιας: ἡ πρώτη συλλογή τῆς πιρόγας, ΠΙ, ἔγινε αἰτία γιά τή γραφή τοῦ *PIG* (γουροῦνι: τό ὑποκείμενο μιλάει μ' εὐχέρεια τά ἀγγλικά): ἔτσι ὥστε ἀνάμεσα στά δύο ΠΙ(πιπί) νά

γλιστράει τό ΡΙΓ. Ἡ πιρόγα, καί τό παιδί μέσα της μπορεῖ νά παριστάνουν τό πέος. Ὁ κίνδυνος θά ἦταν λοιπόν ἐκεῖνος μιᾶς συνουσίας, μέσω αὐτοῦ τοῦ χαρκτηριστικοῦ πού ἐνώνει τά στοιχεῖα, -- κίνδυνος καταβρόχθισης. Ἀλλά, ἡ τόσο ἰδιαίτερη σ' αὐτή τήν περίπτωση, ἀμοιβαιότητα δέν πρέπει νά μᾶς διαφεύγει: ἡ πιρόγα, ὅπως λέγεται στό ἀφήγημα, γδέρνει τήν ἄμμο τῆς παραλίας, ὑπαινίσσοντας ἔτσι τό φάντασμα ἐνός πέους ὀδοντωτοῦ, μιᾶ ἄλλῃ γνωστή παραλλαγή τῶν παιδικῶν θεωριῶν γιά τό σέξ.

"Αν δεχτοῦμε τήν ἰδέα ὅτι, μέσα στήν ἀνάμνηση - ὀθόνη αὐτοῦ τοῦ τύπου, παίζεται κυρίως μιᾶ ἀποπλάνηση σχετική μέ τή μητέρα, ὀδηγοῦμαστε στό νά συνδέσουμε τό γεγονός ὅτι τό παιδί ὑπῆρξε ὁ φαλλός τῆς μητέρας μέ τίς χειρονομίες πού μπόρεσαν νά ὑλοποιήσουν τήν φαντασιωμένη ἀποπλάνηση, σά νά λέμε, τά πρωκτικά-γεννητικά ἀγγίγματα πού ὑπαγορεύουν οἱ φροντίδες γιά τήν περιποίηση τίς ὁποῖες ὑφίσταται κάθε μωρό. Ἡ πραγματικότητα μιᾶς τέτοιᾶς ἀποπλάνησης παραμένει πάντοτε διαισθητική. Ἀρκεῖ τό νά ὑπαινιχθεῖ ἀπλῶς στό παιδί, γιά νά διαισθανθεῖ, αὐτό τό τελευταῖο, τήν κατάσταση μέσα στήν ὁποία ἡ μητέρα τό κάνει φαλλό της. Αὐτή ἡ ξανα-παράσταση (reconstitution), ἡ ὁποία δέν εἶναι ἀπαραίτητα φορμουλαρισμένη σ' ὄσον ἀφορᾶ τή λιμπινική της αὔρα, ἀξιώνει μιάν ἀρχική πρόθεση στό μέτρο πού, ἡ τελευταία, γίνεται μετέπειτα τό ἀντικείμενο ἐνός ταμποῦ. Στό δεύτερό μας παράδειγμα ἡ φαλλική λειτουργία τίθονταν ἀκριβῶς σ' ἀξία ἀπό τόν ἥρωα, τόν Τζάκι Κούγκαν, ὁ ὁποῖος εἶχε γίνει, τόσο χάρη στήν ἐπαγγελματική του ἐπιτυχία σάν παιδί-θαῦμα, ὅσο καί χάρη στούς ρόλους πού ἐρμήνευε, ἕνα ἰδανικό πού ἡ μητέρα ὀνειρευόταν γιά τό γυιό της.

Αὐτός ὁ καταλογισμός τῆς ἀποπλάνησης πού τό παιδί ὁποιο ἄλλωστε κι ἂν εἶναι τό φύλο του, κάνει στή μητέρα, ἐφ' ὅσον εἶναι οἱ πρῶτες σωματικές ἐπαφές πού προκαλοῦν ἕνα αἰσθησιακό ξύπνημα, δέν παίρνει ὄλη του τήν ἔνταση παρά σέ λειτουργική σχέση μέ (καί μέσα στήν κίνηση μιᾶς ἐπαναστροφῆς σέ) τοῦς ἀρχικούς τραυματισμούς, οἱ ὁποῖοι βιώνονται ἀβάσταχτα. Τό μή-κορεσμένο, τό ἀνικανοποίητο ἀπ' αὐτές τίς εὐχαριστήσεις διπλασιάζεται ἀπό τήν διάφευση τῆς ἐλπίδας τοῦ νά τοῦς δοθεῖ μιᾶ συνέχεια μέσα σέ μιάν ἐρωτική σχέση. Τό παιδί διατηρεῖ ἔτσι μιᾶ περιέργεια πού θά ἀποβεῖ κυρίως ὀπτική, γιὰτί ἔτσι εἶναι πιό φευγαλέα καί σχετικά πραγματοποιήσιμη, ἡ ὁποία ἀποβλέπει στό σῶμα τῆς μητέ-

ρας και στά κρυμμένα μέρη του. 'Η μ'αυτό τόν τρόπο συντηρημένη νοσταλγία επαναφέρεται πάνω σε μιάν άπαιτηση σεξουαλικής μύησης, ή όποία νοεΐται σαν πρόεκταση τών φροντίδων πού ή μητέρα χάρισε στο παιδί. 'Η άπαιτηση "σεξουαλικής επίμορφωσης", κυρίως υπό τή μορφή διευκρίνησης του παιδιού σε σχέση με τούς γονείς, είναι άπ'αυτήν πού άπορρέει. Στην πρώτη από τίς περιπτώσεις πού έξετάσαμε παραπάνω, τό υποκείμενο θυμόταν ότι είχε εύχηθεΐ, μ'έναν συγκεκριμένο τρόπο, να μπορούσε ή μητέρα του να του έξασφαλίσει αυτή τή μύηση, χωρίς ώστόσο να γνωρίζει κατά ποιάν άκριβώς έννοια.

Έτσι βλέπουμε να συγκλίνουν οι άναποραστάσεις πού παρέχονται από τήν κινηματογραφική μνήμη - όθόνη και οι συνέπειες τών φαντασμάτων τής άποπλάνησης πός τό σημείο μιās λιποθυμίας, τυφλό σημείο σε σχέση με τό όποιο κατασκευάζεται κάθε φάντασμα, μέ σκοπό να δώσει μιá μορφή στον πόθο. 'Αλλά έδω αυτό τό σημείο φυγής ξαναβρίσκεται σ'ένα τετραπλό επίπεδο, επιτρέποντας έτσι μιάν έπαρκέστερη άνίχνευση. Είναι πρώτ'άπ'όλα ή θέση υπ' άμφιβολίαν τής άνάμνησης για χάση του φαντάσματος, οδηγούμενου στο να υποστεί μετασχηματισμούς μέσα στην άλήθεια του υποκείμενου: Είναι, κατόπιν, τό εύθραυστο μιās έρευνας για τήν πρωταρχή του φαντάσματος σαν άρχικο τόπου και χρόνου. Είναι ακόμα, μέσα στην ίδια τήν κινηματογραφική άνάμνηση-όθόνη ή άναπαράσταση αυτού του σβυσίματος μέσω τής διαδικασίας τής έξαφάνισης τών εικόνων στο τέλος κάθε σκηνής, όπου συγχωνεύεται ή έλπίδα για τήν κατοχή ενός όριστικά άποτελεσματικού "κλειδιού" μέ μιάν συμπληρωματική άποκάλυψη. Τέλος, είναι τό διφορούμενο του ίδιου του όπτικού, συναθροισμένο μέσα σε μιάν περιορισμένη σκηνή, διατηρώντας μιάν έξωτερικότητα σ'όσον άφορά τή γλώσσα, μή βρίσκοντας σ'αυτήν ένα δρόμο διασάφησης, μοναδική περιχαρωμένη εικόνα, σαν άναπαράσταση ενός άπομονωμένου σημαίνοντος, αίνιγματική.

Ἡ ἀνάμνηση-ὀθόνη εἶναι λοιπόν ικανή νά κάνει νά ξεπηδήσει ἕνα μη-εἰπωμένο, κείμενο πέρα ἀπό τήν ἀπόδοση ἢ ἀπό ὅποιονδήποτε ἄλλο τρόπο ἀμυνας, -ἀπομάκρυνσης μᾶλλον (παρά ἀπόρριψης), διακοπῆς, καί ἀπάρνησης ταυτόχρονα ἐνός ἀκατόρθωτου τά-πάντα-λέγειν καί ἐνός (προφυλακτικοῦ) μέτρου ἀμυντικῆς ἀναδίπλωσης, τό ὁποῖο ὀφείλει προκαταβολικά νά ἀρθεῖ. Ἡ ὀθόνη, εἶναι τό μηδέν πού ἐπιτρέπει τή μέτρηση, -ἕνα ἄλλο σημαῖνον πού τίθεται ἀπό τήν ὀπτική καί κινηματογραφική δικαιοδοσία. Ἡ μικρή λιμνούλα παρέπεμπε σέ μιάν ἀδύνατη ἔρευνα τῆς ἀπουσίας τῆς πάνω στό ἔδαφος, ἀντί γιά ἐκείνην τῆς γελοίας τσάντας (σάκκου) τῆς μητέρας.

*

Οἱ ἐμπειρίες τῆς ὀθόνης τοῦ ὄνειρου συνδέθηκαν ἀπό τόν B. Lewin⁵ μέ τά κινήματα καταστροφῆς, μεταφέροντας τίς ἀγχωτικές εἰκόνες τοῦ νά εἰσβάλλουν μέσα σου, νά σ' ἀπορροφοῦν, νά σέ τρώγουν, ἢ νά σέ καταβαρῶνουν, ἀλλά ἐπίσης, ταυτόχρονα, τοῦ νά τῶς καί νά καταστρέφεις μέσῳ τῆς στοματικῆς ὁδοῦ. Αὐτή ἡ διπλή πολικότητα παρουσιαζόταν στό δεύτερο παράδειγμα. Θᾶπρεπε νά συναγάγαμε ἕνα δίδαγμα; Ἡ ἀνάμνηση-ὀθόνη, κάνοντας νά ἐκραγεῖ ἡ βεβαιότητα τῆς μνήμης, μᾶς ἐπιτρέπει ν' ἀντιληφθοῦμε τό ἀκραῖο σημεῖον, ἐντελῶς ἀδύνατο νά καθοριστεῖ, τό ὁποῖο, ὑπό τήν κινηματογραφική του μορφή, γίνεται ἡ παράσταση τῆς μητρικῆς ἀποπλάνησης, ὑπενθυμίζοντας ὅτι ἡ σκοποφιλία ἀφορᾷ μέσα στίς μυθικές τῆς πρωταρχές ἕνα σῶμα ἀπαγορευμένο.

Οἱ ἀρχαῖοι στοματικοί τρόμοι, πού μᾶς κάνουν νά μιλάμε γιά καταστροφική ἐπιστροφή, γιά πισωκύλισμα, γιά ἕνα ἀκατανόμαστο βάραθρο, ἀνήκουν στήν ἀρνητική, τραυματική ὄψη τῆς σχέσης μέ τό ἄγνωστο, ἢ ὁποῖα ἀξίζει νά λαμβάνεται ὑπ' ὄψην μπροστά σέ κάθε ἀντικείμενο, ἔστω μπροστά στήν ἀνάμνηση, ἢ ὁποῖα ἄλλωστε εἶναι ἰδιαίτερα κατάλληλη γιά ν' ἀποκαλύψει τήν ὑπαρξή της. Ἀλλά αὐτή ἡ σχέση μέ τό ἄγνωστο δέν θά μπορούσε νά περιοριστεῖ σ' αὐτή μονάχα τήν ὄψη. Ὅπως καί τό φάντασμα, τοῦ ὁποῖου ἀποτελεῖ ἕνα συνθετικό στοιχεῖο, χωρίς νά ἐπαναφέρεται μέσα στό περιεχόμενό της σ' ἕνα σύστημα ἀντιθέσεων, ἔχει μιὰ δύναμη προώθησης πού προέρχεται ἀπό τήν ἀρθρωσή της μέ τόν πόθο. Θά τήν ξεχωρίσουμε ἀπό τό ἀντικείμενο προοπτικῆς, σά νά λέμε ἀπό κάθε ἀντικείμενο πού παίρνει τή θέση τοῦ μητρικοῦ πέους, καί τό ὁποῖο ἔχει ἡδη λοιπόν περι-

πλεχθεῖ στή διαλεκτική τοῦ εὐνουχισμού.

Τό άγνωστο εἶναι καθοριστικό μέσα στά φαινόμενα μαγείας καί πίστης, μέσα στήν τέχνη προπαντός, μαγεία, συχνά κρυφή, τῶν πολιτισμένων. Ἡ κινηματογραφική ανάμνηση ὀθόνη μᾶς ἐπιτρέπει νά τό πλησιάσουμε, τόσο μέσω τῆς αὐταπάτης πού ἡ ταινία παρέχει, -ἡ ταινία, πού εἶναι κι ἡ ἴδια μνήμη τῶν σκηνῶν πού παράχθηκαν, πού παίχτηκαν πραγματικά-, ὅσο καί μέσω τοῦ φαντάσματος τῆς ἀποπλάνησης πού παραπέμπει σέ μιᾶ σωματική ἐπαφή, ἡ ὁποία, ἐπίσης πρέπει νά ὑπῆρξε.

Αὐτή ἡ ἀδύνατη ανάμνηση μᾶς δίνει τό κατάστιχο ἐκείνου πού δέν ὑπάρχει πιά, καί εἶναι, ἀνάλογα μέ τόν καθένα, βάραθρο καί τραυματικός ἀποκλεισμός ἡ ἀντίθετα, εἰλημμένη ἀπόσταση καί ἀνατροπή, ἀξίονας κάθε ἀγαλλίασης πάνω στό δρόμο τῶν ἰδανικῶν.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹Στό *Névroses, Psychoses et Perversions*, σ. 113-132, P.U.F. (1973).

²"Les Théories sexuelles infantiles", στό *La Vie sexuelle*, σ.24, P.U.F.(1969).

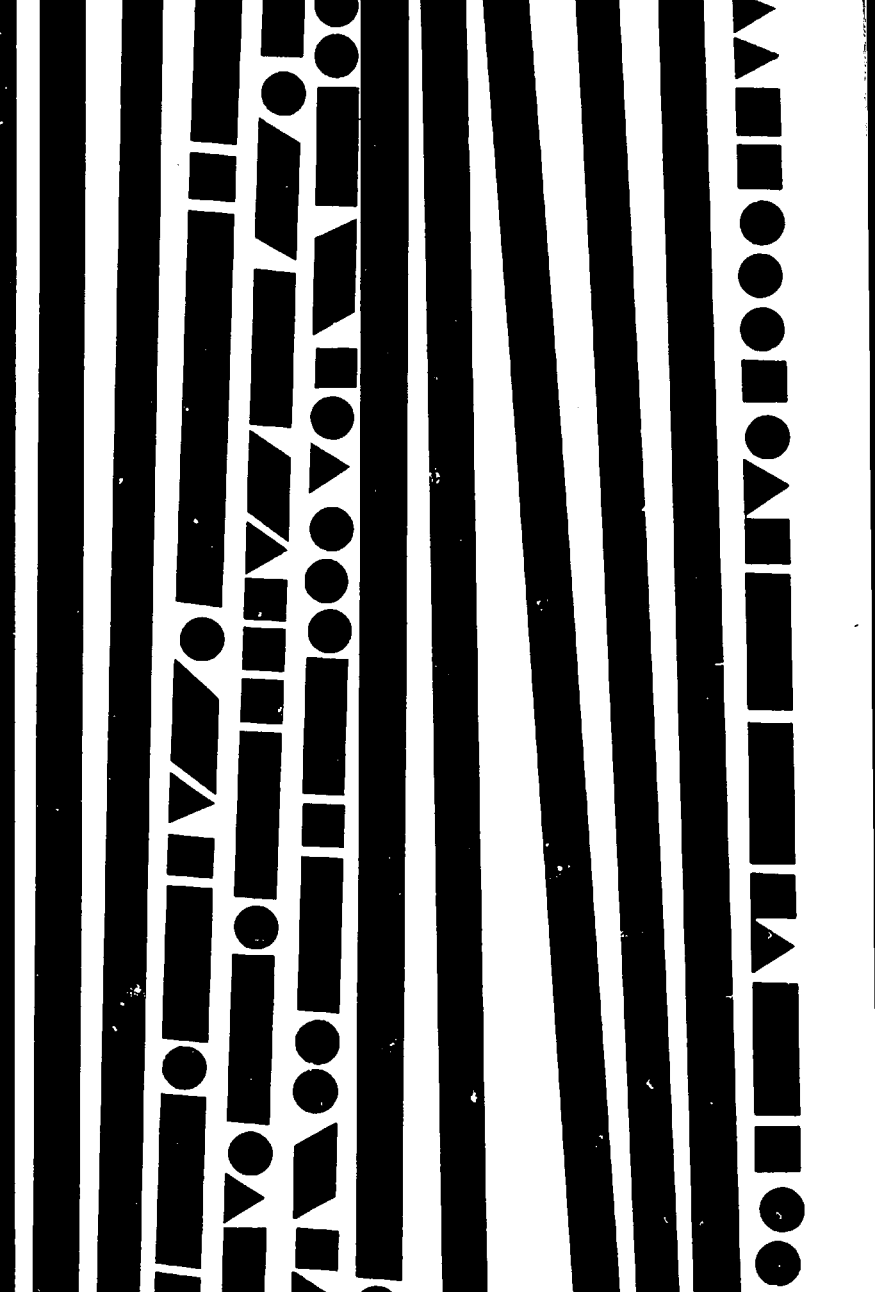
³Βλ. *La Psychanalyse*, 6, P.U.F., 1961.

⁴ὄπ.άν., σ.131.

⁵"Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve", στό *La Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 5.1972, σ.211-224.

⁶Βλ. τό κείμενό μου: "L'imaginaire du hasard" στό *La Psychanalyse* 3, σ.217, P.U.F.





Ἐλλειψη πάνω στόν τρόπο
καί τήν φαντασματική ἀποπλάνηση

*

"Μ' ὄλο πού ὁ ἄνθρωπος μάταια ἀνησυχεῖ,
μέσα στήν εἰκόνα πορεύεται."

Ἄγιος Αὐγουστῖνος

*

Ἐκεῖνο πού βλέπω δέν ἔχει σχέση μέ τό φαντασματικό* πού μέ γοητεύει. Τό βλέμμα μέ τό ὁποῖο ἀναγνωρίζω ἕνα ἀντικείμενο, ἕνα πρόσωπο, τό δικό μου, ἑνός ἄλλου, - μου παραδίδει μιᾶ ταυτότητα πού μέ καθησυχάζει: γιατί μέ ἀπαλλάσσει ἀπό τό ρῖγος, ἀπό τρόμους ἀκατανόμαστους, θορύβους πρῖν ἀπ' τ' ὄνομα, ἀπ' τήν εἰκόνα - σφυγμούς, σωματικούς κυματισμούς, κύματα χρώματος, ρυθμούς, τόνους. Ὁ θεωρητικός στοχασμός τοῦ διανοομένου ἀπορρέει ἀπ' αὐτό τό βλέμμα τῆς ἀναγνώρισης/ ταύτισης: κάτι ξέρει ἡ ὑστερική, ὅταν, μή μπορώντας ποτέ νά βρεῖ ἕναν ἀρκετά ἱκανοποιητικό καθρέφτη, ξαναβρίσκει τόν ἑαυτό της μέσα στή θεωρία - σημεῖο / στόχος γιά ὅλες τίς λογικές καί παράλογες προθέσεις, καταψύγιο ἀπ' ὅπου μπορεῖ κανεῖς νά γνωρίσει χωρίς ν' ἀναγνωρίζεται ἔχοντας ἀναθέσει σ' ἕναν ἄλλο (τόν φιλοσοφικό στοχασμό) τή φροντίδα ν' ἀναπαραστήσει μιάν (τή δική μου) ταυτότητα πού εἶναι ταυτόχρονα τόσο καθησυχαστική ὅσο καί ἀπατηλή ἔφ' ὅσον ἀφήνει στό σκοτάδι τό ρῖγος, τόν τρόπο. Ὁ στοχασμός μέ κοινωνικοποιεῖ καί βεβαιώνει τούς ἄλλους γιά τίς καλές μου προθέσεις διδάγματος καί νοήματος, ἀλλά, ἀπό τό σῶμα μου πού ὄνειρεύομαι, δέν τούς προτείνει παρά μόνον ὅ, τι συγκρατεῖ τό μητροσκόπιο τοῦ γιατροῦ: μιάν ἀποερωτικοποιημένη ἐπιφάνεια πού τοῦ παραχωρῶ γιά μιᾶ στιγμή κάνοντάς τον νά πιστέψει ὅτι δέν εἶναι ἕνας ἄλλος, ἀλλά ὅτι ἀρκεῖ νά κοιτάξει, ἀκριβῶς ὅπως κι ἔγώ θά ἔκανα ἀν ἤμουν ἐκεῖνος - συνενοχή στό μπλοκάρισμα ἐκείνου πού δρᾷ πέρα ἀπό τόν ἀμφιβληστροειδῆ, δίχτυ ὅπου πέφτει ἕνα περισσότερο-ἀπό-ἑμένα.

Πάντως, ἀρκεῖ τό ρῖγος, ὁ τρόμος, νά εἰσβάλλουν μέσα στό ὄρατό, γιά νά πάψει αὐτό τό τελευταῖο νά εἶναι ἀπλῶς καθησυχαστικό, ἀπατηλό ἢ ἐρέθισμα γιά στοχασμό, καί νά γίνεи, ὅπως λέμε, ἕνα γ ο η τ ε υ τ ι κ ὄ φ α ν τ α σ μ α τ ι κ ὄ. Εἶναι ἀκριβῶς ἐδῶ πού μᾶς συγκινεῖ ὁ κινηματογράφος. Ἄναμφίβολα, κάνει κι ἄλλα πράγματα. Κάθε εἰκόνα καί ἄλλες ὀπτικές τέχνες βρίσκονται σίγουρα, καί μ' ἄλλους τρόπους, στόν ἴδιο δρόμο. Αὐτό πού θά συγκρατήσω, πάντως, σ' αὐτό τό ἀρ-

θρο, δέν είναι τό τάδε χαρακτηριστικό τῆς ἱστορίας τῆς κινήματογραφικῆς τέχνης, ἀλλά μόνον αὐτή τήν ἰδιαίτερη δύναμη τῆς προβαλλόμενης στήν ὄθον εἰκόνας, πού κοιτάζει κανεῖς βλέποντάς την μ' ἕναν τελείως διαφορετικό τρόπο ἀπό ἐκεῖνον μέ τόν ὁποῖο βλέπει τά ἀντικείμενα πού ὑπηρεθοῦνται σέ μιὰ δράση ἢ πού τήν περιτριγυρίζουν. Στό διάστημα ἀνάμεσα στή θέαση ἑνός πραγματικοῦ ἀντικείμενου καί στήν παρὰίσηση, ἡ κινήματογραφική εἰκόνα ἀφήνει νά περάσει μέσα στό ἀναγνώριση (καί τίποτε πιά ἀναγνώριση ἀπό τό ὄρατό) ἐκεῖνο πού μένει πέρα ἀπό τήν ἀναγνώριση: τήν μή συμβολοποιημένη ὀρμή, τήν μή ἐπενδυμένη μέσα στό ἀντικείμενο - τό σημεῖο - τῆ γλώσσα, ἢ, μέ ὄρους πιά ἀμεσοῦς, τήν ἐπιθετικότητα. Καί καλεῖ τό φάντασμα νά ἀναγνώρισει τόν ἑαυτό του: νά διαιωνισθεῖ ἢ νά ἀδειάσει, ἀνάλογα μέ τήν ἱκανότητα τῆς εἰκόνας νά ἀπομακρύνεται ἀπό τόν ἑαυτό της.

Κάθε φαντασματικό εἶναι γοητευτικό γιὰτί φέρεται, μέσα στό ὄρατό, τό ἔχνος αὐτῆς τῆς ἐπιθετικότητας, αὐτῆς τῆς μή συμβολοποιημένης, μή λεκτικοποιημένης καί ἄρα μή ἀναπαριστώμενης ὀρμῆς. "Ἄς ὀνομάσουμε λοιπόν φαντασματικό (speculaire) τό ὄρατό σημεῖο πού ἐπικαλεῖται τό φάντασμα ἐπειδή μεταφέρει μιὰ περίσσεια ὀπτικῶν ἔχνων, χωρίς ἀξία γιὰ τήν ἀναγνώριση τῶν ἀντικειμένων, ἐπειδή εἶναι χρονολογικά καί λογικά προγενέστερο ἀπό τό περίφημο "στάδιο τοῦ καθρέφτη". Αὐτή ἡ πληροφορία δέν ἔχει πιά σχέση μέ τό "παράπεμπον" (ἢ μέ τό ἀντικείμενο), ἀλλά μέ τή στάση τοῦ ὑποκείμενου ἀπέναντι στό ἀντικείμενο, ἤδη λοιπόν μ' ἐκεῖνο τό συμφωνητικό πόθου πού εἶναι τό ἐκφράσειμο (τό λεκτικόν τῶν στρωϊκῶν), ἡ ὀρμη τοῦ ὁποῖου εἶναι αὐτό πού κάνει ἀπό ἕνα σημεῖο (πού εἶναι ἡ εἰκόνα), ἕνα σύμπτωμα (πού εἶναι τό φαντασματικό). "Ἄς ὀνομάσουμε αὐτές τίς συμπληρωματικές πληροφορίες "λεκτονικά ἔχνη": πρόκειται πάντοτε γιὰ μιάν αὐστηρά κανονισμένη κατανομή ἐκείνου πού θά ἔμοιαζε σάν ἕνας κατάλογος τῶν προτάσεσ πού ὁ φρόνιτς ὀνόμαζε "πρωταρχικά", τῶν προλεκτικῶν, "σημειωτικῶν" προτάσεσ, μέσα στήν ὀλοκληρωμένη "συμβολική" λειτουργία ἑνός ὀμιλοῦντος ὑποκείμενου πού εἶναι φτιαγμένη ταυτόχρονα ἀπό γλώσσα καί ἀπό ἀναπαράσταση: μεταθέσεις, συμπυκνώσεις, τόνοι, ρυθμοί, χρώματα, σχήματα - πάντοτε σέ περίσσεια σέ σχέση μέ τό ἀναπαριστώμενο, μέ τό σημαίνόμενο.

Τό ὅτι ἡ σύγχρονη τέχνη - ζωγραφική, γλυπτική, μουσική - βρῆκε τό κατ' ἔξοχήν πεδίο της μέσα στήν κατανομή αὐτῶν τῶν λεκτικῶν ἔχνων, εἰς βάρος τῆς εἰκόνας-σημείου ἑνός παραπέμποντος, ὁ Ματίς, ὁ Κλέε, ὁ Ρόθκο, ὁ Σαῖνπεργκ, ὁ Βέμπερν ὑπάρχουν γιὰ νά μᾶς τό ὑπενθυμίζουν. Τό ὅτι τά προϊόντα τους εἶναι στοχασμένα, ἢ μᾶλλον: θεωρημένα, σύμφωνα μ' ἕνα τάδε φορμα-

λισμό παρμένο από τήν εύκλείδεια γεωμετρία ή τήν τοπολογία, δέν θά μπορούσε νά αφήσει τήν έντύπωση μιᾶς τάσης πρὸς τή "μαθηματική ἀφαίρεση" μέσα στή σύγχρονη τέχνη, παρά μόνο σ' ἐκείνον πού περιορίζει τή "λεκτονική" ἄξια μιᾶς σημαίνουσας πρακτικῆς: πού περιορίζει ἐκείνη τή διάσταση ὅπου τὸ ὑποκείμενο χαράζει, γιὰ τοὺς ἄλλους, ἄρα μέσα στό ἐκφράσιμο (εἰκόνα ἢ λέξη) τήν ἐπιθετικότητά του καί/ἢ τόν τρόπο του. θά βρούμε, αὐτά τὰ τελευταῖα, κάτω ἀπὸ τή μαθηματική γραφή, ἀλλά πόσο πιὸ κοντά στή θεωρία... "Τὸ γράφειν πηγάζει ἀπὸ τόν τρόπο" (Σολλέρς, Παράδεισος).

Ἀπὸ τὰ πρῶτα του βήματα, ὁ κινηματογράφος μοιάζει ν' ἀκολουθεῖ αὐτὴ τήν τάση τῆς σύγχρονης τέχνης ἐφ' ὅσον ἐπιδιώκει, μέ τόν Ἀϊζενστάϊν κυρίως, νά ἀφήσει νά περάσει, μαζί καί πάνω ἀπὸ τήν εἰκόνα - παραπεμπτικό σημεῖο, ἐκεῖνο πού ὀνόμασα δίκτυο "λεκτονικῶν ἰχνῶν". Δεπτομερέστατη ὀργάνωση τοῦ χώρου, αὐστηρή τοποθέτηση κάθε ἀντικειμένου, ὑπολογισμένη παρεμβολή κάθε ἤχου καί κάθε ἀττάκας: ὅλα αὐτά ὀφείλουν νά συνοδεύσουν, στό ἐπίπεδο τοῦ πολυ-ὄρατοῦ, μιὰ "ρυθμική", "πλαστική" διάσταση, ἕνα ἀίνιγμα πού ἡ λύση του δέν ξεπηδάει ἀμέσως μπροστά στά μάτια, καί πού μέσα του βρίσκεται κρυπτογραφημένο τὸ ἀγχος τοῦ κινηματογραφιστῆ τὸ ὁποῖο πρέπει νά ἐρεθίσει τὸ ἀγχος τοῦ θεατῆ βαθύτερα ἀπ' ὅσο θά τὸ ἔκανε ἡ εἰκόνα-παραπεμπτικό σημεῖο. Παράδειγμα ἐκείνη ἡ παράδοση σέ σπουδαστές-κινηματογραφιστές, ὅπου ὁ Ἀϊζενστάϊν σκηνοθετεῖ μιὰν κατάσταση παραδειγματική ὅσον ἀφορᾷ τὸ φαντασματικό ἐφ' ὅσον ἐπικαλεῖται τὸ φάντασμα τοῦ θεμελιώδους μή-ὄρατοῦ, - τήν πρωτόγονη σκηνή: "Ὁ γυρισμός ἐνός στρατιώτη ἀπ' τὸ μέτωπο πού βρίσκει τὴ γυναῖκα του ἐγκυο". Ὁ Ἀϊζενστάϊν ἀναπτύσσει μιὰ τέχνη γιὰ τήν κατανομή τῶν ἀντικειμένων, τῶν ἠθοποιῶν καί τῶν ἐρωτήσεων/ἀπαντήσεων πού θά θαύμαζε καί ὁ πιὸ σοφὸς τοπολόγος, καί ἡ ὁποῖα ἔχει προορισμὸ νά προκαλέσει ἢ νά στηρίξει τήν ἀγωνιστικότητα τοῦ πόθου τοῦ γνωρίζειν, τὸ ἀπὸ ποῦ ἦρθε τὸ παιδί. "Πάνω στή σκηνή ὅλα τὰ στοιχεῖα πρέπει νά ἐκφράζουν μέ τόν τρόπο τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου τὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενον τοῦ δράματος. Ἡ λύση πού προτείνουμε (στό ἐπεισόδιο ὑπὸ συζήτησης) εἶναι ἡ σαφῆς ἀντιπαράθεση τῶν δύο τάσεων πού ἀναπαριστάνουν δύο συμπλέγματα χώρου χαρακτηρισμένα μέ διαφορετικὸν τρόπο - μιὰ τάση εὐθεῖα, μετωπική, καί μιὰ πλάγια, διαγώνια τάση". Ἀπὸ γραφικὴ ἀποψη, ὁ Ἀϊζενστάϊν θά σχεδιάσει ἔτσι τὸ σχῆμα:



Αυτή η παράδοση, όπως είναι γνωστό, είναι γεμάτη από σχήματα αυτού του τύπου. "Ίδια αναζήτηση "λεκτονικών λχνών", στοιχείων ανεπένδυτων από το πολύ όρατό ή το πολύ σημαίνον σημείο, όταν πρόκειται για τό λόγο μέσα σ' ένα φίλμ: "Μόνον όταν αντιληφθούμε τό σημαίνον (Oboznaceniije) διαφορετικά, κι' όχι σαν παγωμένο σημείο των φαινομένων, μόνον όταν τό συλλάβουμε δυναμικά μέσα στην αναρίθμητη πολυπλοκότητα των ιδιαίτερων και πάντοτε μεταβλητών έκδηλώσεων του, τότε μόνον τό σημάδιον χάνει τόν έμμεσο χαρακτήρα του σοβαρού λογοπαίγνιου ή του πρόσκαιρου συμβόλου" (Σ. Αΐζενστάϊν - τόμος IV, σελ. 58, σελ. 60, Μόσχα, 1966). Ξαναβρίσκουμε αυτές τίς θέσεις στους συλλογισμούς του Αΐζενστάϊν πάνω στην κινηματογραφική εικόνα και τόν ρυθμό: "όργανικός" στίς δικές του ταινίες, "μετρικός" στόν Πουντόβκιν, "μελωδικός" στόν Γουώλτ Ντίσεϋ, ό ρυθμός είναι πάντοτε μιá έσωτερική ανάγκη, έντελώς απαραίτητη για εκείνο πού είναι ή αναπαράσταση στόν κινηματογράφο γι' αυτόν (βλ. Au-delà des étoiles, 10/18, σελ. 276, Παρίσι, 1974).

Τό προσυμβολικό ρίγος, πού είναι τό σημάδι της έπιθετικότητας και/ή του άγχους πού προκαλούνται από τό συμφωνητικό του πόθου μέ κάποιον άλλο, αποτίθεται μέ τόν πιό άρχαϊκό, άρα μέ τόν πιό έγκυμονούντα τρόπο, μέσα σ' αυτή τήν κρυπτογράφηση πού είναι, για τό όρατό, ό "ρυθμός" του χώρου και του χρώματος, μέ σκοπό νά προκαλέσει, σ' αυτό τό επίπεδο, τόν έρεθισμό και τήν άνάλωση της έπιθετικότητας και/ή του άγχους του θεατή. Πάντως αυτό τό αποτέλεσμα έπιτυγχάνεται στό μάξιμουμ όταν ή ίδια εικόνα σημαίνει αυτή τήν έπιθετικότητα. Ό άναπαριστώμενος τρόμος είναι τό κατ' έξοχήν φαντασματικό: ό Χίτσκοκ, ένώνοντας τόν άΐζενσταϊνικό ρυθμό μέ τό θέαμα τρόμου, θά ήταν ίσως ό κατ' έξοχήν κινηματογραφιστής; Τό σύγχρονο κοινό τό έπιβεβαιώνει: κανένας από μας, από τούς πιό "έκλεπτυσμένους" μέχρι τούς πιό "χυδαίους", δέν άντιστέκεται στους βρυκόλακες ή στίς σφαγές του Far-West. Ή κάθαρση κανονισμός άπαραίτητος για κάθε κοινωνία, δέν περνάει πιά σήμερα μέσω του Ο Ι Δ Ι Π Ο Δ Α, της Ή λ ε κ τ ρ α ς ή του Ό ρ ε σ τ η, αλλά μέ τά Π ο υ λ ι ά, και τήν Ψ υ χ ώ, όταν δέν περνάει άπλώς μέ τούς πυροβολισμούς ενός οποιουδήποτε γουέστερν ή μέ τήν διαδοχή τρόμου και ώραιοποίησης στά πορνό. Κι' άλλωστε, όσο πιό χαζά, τόσο και καλλίτερα, γιατί αυτό πού μετράει δέν είναι εκεί: αυτό πού μετράει, είναι τό ότι τό φαντασματικό παρουσιάζει μέ τό άμεσο σημαίνόμενο του (τό άναπαριστώμενο αντικείμενο ή κατάσταση) και κρυπτογραφεί μέ τόν πλαστικό ρυθμό του (αυτό τό δίκτυο λεκτονικών στοιχείων, ήχο, τόνο, χρώμα, χώρο, σχήμα) τήν όρμη - τήν έπιθετικότητα - πού γυρίζει σέ μας άναπάντητη από τόν άλλο, και πού μένει κατά συνέπεια

ασύλληπτη, μή συμβολοποιημένη, άκατανάλωτη.

Ο Φ. είναι ενός χρόνου και μιλάει μόνον με ήχο-λαλίες: ρυθμούς, τονισμούς, μεταβλητές εντάσεις και μοιάζει να μή βλέπει τα αντικείμενα παρά σάν ένοχλητικές και τυχαίες προεκτάσεις του άκόμα σκορπισμένου σώματός του. Αφήνει τό μικρόφωνο να καταγράφει τήν φωνή του χωρίς να διαμαρτύρεται: είναι καταγραφές του δράματος ανάμεσα στην έκπομπή του ήχου και στην άναπνοή, τής δυσκολίας τής άναπνοής (του "πνιξίματος"), τής επίπονης ρύθμισης ανάμεσα στίς εντάσεις και στίς συχνότητες - άλλα όλα αυτά ήδη άρχίζοντας να οργανώνονται μέσω του πρώτου οργανωτή: του ρυθμού. Μερικούς μήνες άργότερα, τά αντικείμενα άρχίζουν να υπάρχουν: ο Φ. τά βλέπει, τά κρύβει, τά χάνει. Βλέπει επίσης τό μαγνητόφωνο και, όσοδήποτε κι 'άν προσπαθούμε να τοποθετήσουμε τή συσκευή έτσι ώστε να μήν ένοχλεϊ σέ τίποτα τίς κινήσεις του, ή άπλή της εμφάνιση τόν κάνει να κλαίει. Σά να είχαν προβληθεί τά περασμένα φωνητικά δράματα πάνω στό όρατό αντικείμενο τό άνυπόφορο τής φωνητικής μαθητείας πού άπαιτεϊ (άπ' αυτόν) ό ένήλικας, άρα ή άποδοκιμασία (άπ' αυτόν) του ένήλικα, έχει έπενδυθεί σ' ένα όρατό αντικείμενο πού άναλαμβάνει τήν άναπαράσταση τής όρμής πού βρίσκεται κάτω άπό τήν λεκτική λειτουργία. Τήν ίδια στιγμή πού ή άπλή ήχολαλία γίνεται μιá συμβολική λειτουργία, έπειδή άρχίζει να περιγράφει ξεχωριστά αντικείμενα όρατά σάν τέτοια, ή όρμή, πού ποίν καταναλωνόταν μέσα στίς ήχολαλίες, άναπαριστάνεται τώρα άπό ένα αντικείμενο, πού βρίσκεται σέ μετωπιακή σχέση μαζί τους, και πού γίνεται τό "κακό αντικείμενο". Αλλά είναι επίσης έπειδή αυτό τό όρατό αντικείμενο έχει γίνει δυνατό (possible), έπειδή ή εικόνα είναι ήδη εκεί, στήριγμα και σύλληψη τής επιθετικότητας και του άγχους, πού σιγουρεύεται ή μαθητεία τής γλώσσας σάν σύστημα σημείων πού έχουν σάν λειτουργία τους τήν επικοινωνία.

Μέσα στό ρεύμα των φιλιών, των έρώτων, τά όνειρα δέν φτάνουν στό ντιβάνι του άναλυτή: τά όνειρα κυκλοφοροϋν σάν δώρα. Ο Α. έχει συχνά τόν ίδιο έφιάλτη: είναι τεσσάρων χρόνων και βρίσκεται μέσα στό λουτρό, καθισμένος στό δοχείο του. Όταν τά περιτώματα ξεχειλίζουν άπό τό δοχείο και μεταμορφώνονται σέ "τεράστιο κτήνος", κάτι ανάμεσα σέ βατράχι και κροκόδειλο, αλλά μέ δέρμα διάφανο, σά να ήταν ή μεμβράνη του ματιού, τότε άκριβώς μπαίνει άπότομα ο πατέρας του Α. στό λουτρό, βλέπει τό τέρας και άπειλεϊ πώς θά τόν τιμωρήσει. Παραδειγματικό μοντάρισμα ανάμεσα στην πρωκτική όρμή, στην ύποταγή στόν πατέρα για μιá συνουσία άπό τόν πρωκτό (φάντασμα του πρωκτικού πέους και τής περιττωματικής γέννησης) και σ' ένα μύθιο, πάνω στην ίδια σχέση πόθου, του βλέμματος πού είναι πάντοτε ένα μάτι του άλλου, άπειλητικό και άπο-

πλανητικό, μάτι του πατέρα. Άς προσέξουμε πόσο άξε-
χώριστα είναι, άφ'ένος τό αντικείμενο στό μέτρο πού
είναι ένα υπόλειμμα, πού δέν έχει άκόμα άποχωριστεί
άπό τό κυρίως σώμα, κι'άφ'έτερου τό πατρικό μάτι, πού
διαμορφώνει τήν πρώτη άπαίτηση για άναπαράσταση όπ-
τική και/ή συμβολική. Ή μή-διάκριση ανάμεσα στό ά-
ντικείμενο-υπόλειμμα και στό βλέμμα-συμβολική άπαί-
τηση, συνοδεύεται πάντοτε άπό μιάν άλλη: τόν δισταγ-
μό γύρω άπό τί σεξουαλική διαφορά: ένεργητικός ή πα-
θητικός, όρών ή όρώμενος, τό μάτι μου ή τό μάτι του,
"άντρας" ή έρωτικό αντικείμενο για τό σαδισμό του πα-
τέρα ("γυναίκα"). "Αν ό σαφής διαχωρισμός αύτών τών
δύο τάξεων (ordres), στά δύο επίπεδα, έξασφαλίζει τήν
άπόψη και τήν κυριαρχία του υποκείμενου πάνω στό
ίδιο του τό σώμα, πάνω στό σημαίνον και πάνω στους άλ-
λους, τίποτα δέν έγγυάται ότι αύτός ό διαχωρισμός θά
είναι πάντοτε σαφής και όριστικός. Τό όνειρο, αύτός
ό κινηματογράφος χωρίς κοινό, ύπάρχει για νά μάς θυ-
μίζει πόσο δραματική και πάντοτε άνολοκλήωτη είναι
ή μαθητεία του συμβολισμού (είκόνα ή γλώσσα), πόσο
είναι ταυτόχρονα τό ίδιο ή παραδοχή της σεξουαλικής
διαφοράς. Μάς τό θυμίζει ήδη μέ τήν οίκονομία του
(πρωταρχικά προτσές + άναπαράσταση και δευτερεύοντα
προτσές), άκόμα κι'όταν δέν τά κάνει όλα αυτά τόσο φα-
νερά όσο ή ιδεολογία του Α. Ήφιαλτικό ή ήδονικό ό-
νειρο, αλλά πάντοτε άποπλανητικό: τό φαντασματικό θά
είναι ή έκπλήρωση μιās άπαρνημένης ήδονής, τό μπόλια-
σμα μιās άπόλαυσης πού δέν μπόρεσε νά λάβει χώρα, πού
δέν θά λάβει ποτέ χώρα μέσα στην τάξη πραγμάτων πέρα
άπό τό ξύπνημα.

Κάθε σημειωτικό ύλικό (χρώμα, εϋπλαστη μάζα, ήχος,
κ.τ.λ.) μπορεί νά χρησιμοποιηθεΐ για'αυτή τή ρυθμοποι-
ηση και για'αυτή τήν καθαρτική άναπαράσταση. Τό φαντ-
ασματικό, πάντως, δέν παύει νά παραμένει ό άπόλυτος
κυρίαρχος. Γιατί; Ήπειδή είναι μέσω του βλέματος,
πρίν και πάνω άπ'όλα, πού τό τεμαχισμένο άπό τούς ρυ-
θμούς και τούς τονισμούς τών ήχολαλιών σώμα, τό πολ-
λαπλό, sé κομμάτια σώμα, ούτε άντρας ούτε γυναίκα, -
γίνεται ένα και άναγνωρίσιμο: ή είκόνα, πρίν άπό τή
λέξη της όποίας άνοίγει τό όρόμο, σχηματίζει για μάς
μιά ταυτότητα πού δέν θά είναι άπό δώ και μπρός παρά
φανταστική. Συνέπειες: τό φαντασματικό δέν άπορροφά
μόνον τά άρχαϊκά ρίγη της όρμης, τίς μή συμβολοποι-
ημένες έπιθετικότητες' αλλά έπίσης τίς τροφοδοτεΐ και
για'αυτό άκριβώς τό λόγο άποπλανά. Τό φαντασματικό: ή
τελική και ή πιό ίκανοποιητική παρακαταθήκη της έπι-
θετικότητας και του άγχους και ό μέγιστος έξαπατητής
-άποπλανητής. Άποπλανητής: μ'άλλα λόγια, εκείνος πού
όδηγεΐ (καναλιζάρει) τά ρίγη (ρυθμούς, κυματισμούς στο
σώμα, κύματα χρωμάτων) σ'έκεινο τό άδύνατο (impos-
sible) σημείο όπου θά έπρεπε νά συγκλίνουν οι πάντοτε

άνολοκλήρωτες σειρές εικόνων μέσα στις οποίες το "έγώ" θά συνθέτονταν έπιτέλους ταυτόσημο μέ τον έαυτό του, έχοντας άπαλλαχτεί από εκείνο τό πεδίο πρίν τό στάδιο του καθρέφτη, όπου τό "έγώ" ήταν έξαρτημένο από τή μητέρα, περισσότερο ή λιγώτερο άξεχώριστο άπ' αύτήν. Στο έξής, τό "έγώ" θά μπορούσε νά έξαπατά τούς άλλους άπευθύνοντάς τους τήν (έπιθετική) όρμή σάν μιá έπίκληση (πόθου). Είναι άρα στό φαντασματικό πού καταλήγει τό καναλιζάρισμα τής όρμης, και είναι άπ' αυτό πού άρχίζει ή παγίδα τής άναγνώρισης/ταύτισης μέ τό ναρκισσιστικό χορό της. Χρονολογικά, μέσα στην άνάπτυξη του παιδιού, και λογικά μέσα στη λειτουργία του ένήλικα, τό φαντασματικό παραμένει τό πιό προωθημένο ύποστήριγμα για τήν έγγραφή τής όρμης (σέ σχέση μέ τον ήχο ή μέ τό άπτό ύλικό, λ.χ.). Τό φαντασματικό είναι κατά συνέπεια τό πρώτο σημείο έκκίνησης για τά σημεία, για τίς ναρκισσιστικές ταυτίσεις, και για τήν φαντασματική άγωνία μιáς ταυτότητας πού άπευθύνεται μέ τό λόγο σ'έναν άλλο. Τρόμος και άποπλάνηση. Τό ότι τό πρώτος πηγάζει από τήν έξάρτηση από τή μητέρα, και ή δεύτερη από τήν έπίκληση πρός τον πατέρα, ό άντρας πρέπει νά τό δοκιμάσει στον ίδιο βαθμό μέ τή γυναίκα. Μέσα σ'έκεινο πού τό φαντασματικό τούς προτείνει σάν σημείο ένωσης ανάμεσα στον τρόπο και τήν άποπλάνηση (τό ίχνος τής όρμης και τό σημαντικό καναλιζάρισμα, εικονοπλαστικό, τό καναλιζάρισμα τής όρμης για τό συμφωνητικό του πόθου και τήν κοινωνικοποίηση), ό άντρας και ή γυναίκα ξαναβρίσκουν τον έαυτό τους μέ διαφορετικό τρόπο. Άλλά αν μπουν στό παιχνίδι θά όδηγηθούν, τό ένα και τό άλλο φύλο, στό νά διασχίσουν τίς δύο ζώνες και νά άποκτήσουν τίς δύο ταυτότητες - τή μητρική, τήν πατρική. Αύτή τή δοκιμασία τής σεξουαλικής διαφοράς - τήν όμοφυλοφιλία, τή σύγκρουση μέ τήν ψύχωση - δέν σταματούν ποτέ νά τήν κάνουν ν'άκούγεται, όταν δέν τήν άφήνουν νά γίνεται όρατή: ό 'Αΐξενστάϊν, ό Χίτσκοκ.

Αύτός ό κόσμος τρόμου/άποπλάνησης, πού είχε (και έχει, άναμφίβολα) άναλυτικά άποτελέσματα (λχ. τίς ψυχολογικές κρίσεις ή τά καπιταλιστικά κυκλώματα πού άποσυνδέουν κάθε νεωτερισμό στην εικόνα) γίνεται, από τό κινηματογραφικό έμπόριο, άποπλάνηση τής άγοράς: ή αύλαία κατεβαίνει γρήγορα κρύβοντας τον τρόπο, άπομένει ή καθαρτική άνακούφιση ή άκόμα, στίς "φτηνές" ταινίες, για τήν έξυπηρέτηση του μικροαστικού γούστου, κολακεύονται οι ναρκισσιστικές ταυτίσεις, άρκεΐται κανείς στην άποπλάνηση του δεκάριου ή του είκοσάρικου.

Άλλά ή μεγάλη φαντασματική άποπλάνηση δέν έχει καμιά σχέση μ'αυτά. Τήν όνειρεύεται κανείς μέ ή δίχως εικόνα: σωμα σέ έκρηξη, σκορπισμένο στο πεντάγραμμο, μάτι πού ραδιογραφεί τό έσωτερικό των σπλάχνων,

κάμερα πού ἀκολουθεῖ τό μεπερδεμένο σχῆμα τῶν κοιλοτήτων, ἢ ἀκόμα γαλάζιο - κόκκινο - πράσινο πού ὑψώνονται πτερωτά, πού τρέχουν πάνω σ' ἄλογα... Τὴν ἀκούει κανεῖς: Μότσαρτ, Σαῖνπεργκ. Τὴν φαντάζεται: ὁ Δόν Ζουάν, ὁ ἰδανικός φαντασματικός ἥρωας, ἀποπλανητής ἐπειδὴ εἶναι κυρίαρχος πού προκαλεῖ τοὺς πατέρες, γνώστης τῶν γυναικῶν πού δέ μετράει ποτέ μόνο μὲ μία, μεταμορφώνοντας τό πάθος του γιὰ μιὰ νεκρὴ μητέρα σέ μιὰ σειρά ἀπὸ ἐρωμένες, καί τὸν ἔρωτά του γιὰ τὸν πατέρα - σέ ἀμοιβαῖο φόνο· πάντοτε ἀμφίροπα, ὁ νόμος καί ἡ παράβαση, ἡ γοητεία καί ἡ φρίκη. "Ἄν χρειάζοταν ἕνας θυρεὸς γιὰ τό φαντασματικό: θὰ ἦταν ὁ Δόν Ζουάν. Γι' αὐτό καμμιά ὀπτική τέχνη δέν τολμᾷ νά μετρηθεῖ μαζί του: δύσκολος ἀνταγωνισμός.

Ὁνειρεύομαι ἕνα φίλμ ἀδύνατο (impossible): Δ ὁ ν Ζ ο υ ἄ ν, σκηνοθεσία Ἀῖξενστάιν καί Χίτσκοκ, μὲ τὴν μουσική τοῦ Σαῖνπεργκ. Ἀόρατο. Ἀδεια Αἰθουσα. Ἀλλά τί μυσταγωγία τρόμου καί ἀποπλάνησης. Ἐπιπλέον, ὁ Σαῖνπεργκ μπόρεσε νά βρεῖ τὴ λύση αὐτῆς τῆς ἀντιδικίας, πού ὁ ἴδιος καθόρισε σάν ψεύτικη, ἀνάμεσα στὸν Μωϋσῆ καί στὸν Ἀαρών του: ἀνάμεσα στὴ (θεϊκὴ) ἀπειλὴ πού ἐκρήγνυται χωρὶς εἰκόνα μαζί μὲ τὴ βροντὴ, καί στὴ χαρὰ τῶν εἰδωλολατρῶν πού ἀποπλανήθηκαν ἀπὸ τό "χρυσὸ μσχάρι".

Ὁ Ἅγιος Αὐγουστῖνος, γιὰ μιὰ φορὰ ἀκόμη, διατυπώνει καί σταθεροποιεῖ τὴν ἀλήθεια τῆς συμβολικῆς καί φαντασματικῆς τάξης δύο χιλιάδων χρόνων χριστιανισμοῦ, ὅταν καθορίζει τὴν εἰκόνα σάν κύριο στοιχεῖο τοῦ ν ο ὦ, σάν "νοοποιητικὴ". Ἡ συμβολικὴ τάξη σιγουρεύεται ἀπὸ τὴ στιγμή πού ὑπάρχουν εἰκόνες, στίς ὁποῖες πιστεύει κανεῖς πάντοτε, ἐπειδὴ ἡ πίστη εἶναι καί ἡ ἴδια εἰκόνα: καί οἱ δύο τους σχηματίζονται μὲ τίς ἴδιες διαδικασίες, καί ξεκινώντας ἀπὸ τοὺς ἴδιους ὅρους: μ ν ἡ μ η, ὀ ρ α σ η, καί ἄ γ ἄ π η ἢ θέληση. "Ἄς μὴ συζητήσουμε τίς θεολογικὲς συνέπειες αὐτῆς τῆς μαρτυρίας γιὰ τὴ χριστιανικὴ πίστη." Ἄς παρατηρήσουμε μόνον ὅτι, γιὰ τὸν Ἅγιο Αὐγουστῖνο, ὁσοδήποτε παραμορφωμένη ἢ νοθευμένη κι' ἂν εἶναι μιὰ εἰκόνα, ἀπὸ τὴ στιγμή πού ὑπάρχει, γίνεται τό ὑποστῆγμα τῆς μεταφυσικῆς ἀναζήτησης, ἀκόμα κι' ἂν (κι' ἀκόμα περισσότερο ἂν) δέν εἶναι ἡ εἰκόνα ἐνός ἀναγνωρίσιμου ἀντικειμένου. Ἡ γνώση αὐτοῦ τοῦ γεγονότος τοῦ ἐπιτρέπει νά κάνει αὐτὴ τὴ θαυμάσια χειρονομία ἀντιστροφῆς τῆς Γραφῆς: ἀντὶ γιὰ: "Quaerquam in imagine ambulat homo, tamen vane conturbatur: theusarizat et nescit cui congregabit" (Μ' ὄλο πού ὁ ἄνθρωπος πορεύεται μέσα στὴν εἰκόνα, ἀνησυχεῖ μάταια καί ἄγνοεῖ γιὰ ποιὸν θησαυρίζει, Ψαλμός, XXXVIII, 7), ὁ Ἅγιος Αὐγουστῖνος προτείνει: "Μ' ὄλο πού ὁ ἄνθρωπος μάταια ἀνησυχεῖ, μέσα στὴν εἰκόνα πορεύεται" (Βλ. De Trinitatis, Οἱ Εἰκόνες, XIV, IV, 6). Ἡ φαντασματικὴ γοητεία παγιδεύει τὸν τρόπο καί

τόν επενδύει μέσα στη συμβολική τάξη. Ἡ χριστιανική τέχνη, μέσα στο μισσοκόταδο τῶν ἐκκλησιῶν, περισσότερο ἀπό ὅ,τιδήποτε ἄλλο, γνωρίζει, πολλαπλασιάζει καί ἐκμεταλλεύεται αὐτή τή γοητεία. Ἡ γαλήνη βασιλεύει μπροστά στήν κόλαση σέ εἰκόνες.

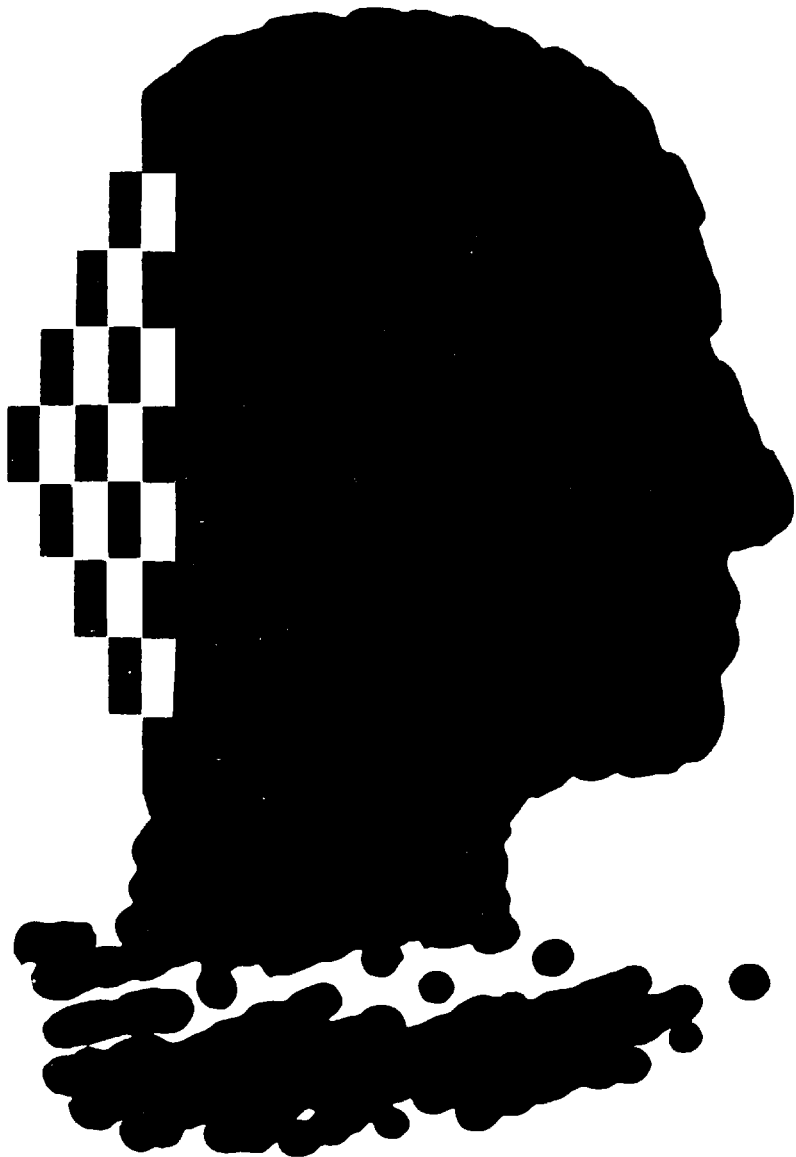
Μέ τόν κινηματογράφο, ἡ σημειωτική ἐπάρκεια τοῦ μονοθεϊσμοῦ φτάνει στό ἀποκορύφωμά της: τίποτε καλύπτερο ἀπό τό φιλμ γιά τήν ἐκπλήρωση τῆς μαρτυρίας τοῦ Αὐγουστίνου: "Μ' ὄλο πού ὁ ἄνθρωπος μάταια ἀνησυχεῖ, μέσα στήν εἰκόνα πορεύεται". Γιατί, μέσα στή φιλική γοητεία, ὁ θεατῆς συσσωρεύει, περισσότερο ἀπό ὅπουδήποτε ἄλλο, πολλαπλᾶ σημεῖα (πού κάνουν τό ἀγχος νά ξεχειλίσει), καί "ἀγνοεῖ γιά ποιόν θησαυρίζει" (νομίζει πῶς βρίσκεται μέσα στό καταφύγιο τῆς ἐξουσίας, ἢ ὅποια τοῦ προβάλλει αὐτά τά ὑποστηρίγματα γιά τήν ταύτιση).

Τότε λοιπόν δέν μπορεῖ νά ὑπάρξει ἀντι-φίλμ; Κάθε θεαμα-τικό κανονίζεται ἐκ τῶν προτέρων καί ρέει μέσα στήν τάξη (ordre); - Ἀπομένει, ἐδῶ ὅπως κι' ἄλλο, τό γέλιο: ἀλλά ὅταν ἡ ἴδια ἡ εἰκόνα εἶναι ἐκείνη πού γελά, ἡ ταυτότητα καταρρέει καί ὁ "Δικτάτορας" σκάβεται ἀπ' τὰ θεμέλιά του. Ὁ Τ σ ἄ π λ ι ν ῆ ἢ ἔ π ε - ν ἔ ρ γ ε ι α τ ο ὕ φ α ν τ α σ μ α τ ι κ ο ὕ : ὁ στίχος μέσα στήν τελειωμένη τάξη τῆς ἐνσαρκωμένης ψύχωσης, πού ἐργάζεται πάνω της μέ τά δικά του μέσα καί γελάει ξέροντας καλά τό γιατί. Ὁ "Δ ι κ τ ἄ τ ο - ρ α ς", μιά νέα ἐποχή γιά τήν δυτική εἰκονοπλασία: "Μ' ὄλο πού ὁ ἄνθρωπος πορεύεται μέσα στήν εἰκόνα, δέν πορεύεται πιά". Ὁ κινηματογραφικός ἠθοποιός σάν Τσάπλιν, ἀλλά καί ἡ ἀποκόλληση ἀνάμεσα στόν ἦχο καί στήν εἰκόνα, στό λόγο καί τήν ἀναπαράσταση, ἢ τό "ἀσεβές ξε-μοντάρισμα της προβολῆς" ἀπό τήν ἴδια τήν κίνηση τῆς κάμερα (Γκοντάρ, Μπρεσσόν), κρατοῦν τό θεατῆ, πού βρίσκεται πάντοτε μέσα στό φάντασμα, σέ ἀπόσταση ἀπό τήν γοητεία του. Ἐπρεπε ἀναμφίβολα νά φτάσει ἡ φαντασματική γοητεία στήν ὀλοκληρωτική της τελείωση ἀπό τόν κινηματογράφο, γιά νά λυθοῦν σέ γέλια καί σέ ἀποστάσεις ὁ τρόμος καί ἡ γοητεία του. Ἄν δέν ὑπάρχει αὐτή ἡ ἀπομυθοποίηση, ὁ κινηματογράφος δέν θά εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό μιάν ἄλλη Ἐκκλησία.

*ΣΗΜΕΙΩΣΗ ΤΟΥ ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗ

Μεταφράζω τό "speculaire" σάν "φαντασματικό", μή βρίσκοντας ἄλλον ὄρο στά ἑλληνικά πού νά πλησιάζει τό νόημα τῆς λέξης στό πρωτότυπο.

Ν. "Ε". Π.



*

Οἱ ψυχαναλυτές τρέφουν πάντοτε μιὰ κάποια δυσπιστία γιὰ τόν κινηματογράφο, ἔλκονται περισσότερο ἀπ'τά ἄλλα ἐκφραστικά μέσα. Ἀλλά τὸ ἀντίστροφο δέν ἀληθεύει, ὁ κινηματογράφος ἐπικαλέστηκε ἀμέτρητες φορές τὴν ψυχανάλυση, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν πρόταση τῆς Metro-Goldwyn στό Φρόντ: 100.000 δολλάρια γιὰ ν'ἀσχοληθεῖ μέ τὰ διάσημα ἐρωτικά ρομάντζα. Αὐτὴ ἡ δυσσυμετρία δέν ὀφείλεται, ἀναμφίβολα, μόνο σέ θέματα ἀξιοπρέπειας, ἀλλά σχετίζεται, στό βάθος, μέ τὸ γεγονός ὅτι ἡ ψυχανάλυση δέν μπορεῖ νὰ καταλάβει τίποτα ἀπὸ τὰ ἀσυνείδητα προτοσές τὰ ὁποῖα θέτει σέ κίνηση ὁ κινηματογράφος. Ἐχει κάνει μερικές προσπάθειες νὰ ἐγκαθιδρύσει κάποιες σχηματικές ἀναλογίες ἀνάμεσα στό ὄνειρο καί στό φιλμ — γιὰ τόν René Laforgue, τὸ φιλμ ἦταν ἓνα ὀμαδικό ὄνειρο, γιὰ τόν Lebonicci, ἓνα ὄνειρο γιὰ νὰ σέ κάνει νὰ ὄνειρεύεσαι. Ἐχει προσπαθήσει νὰ παραβάλλει τὴ συνταγματικὴ τοῦ φιλμ μέ τὸ πρωταρχικό προτοσές, ἀλλά δέ μπόρεσε, καί δικαιολογημένα, νὰ πλησιάσει ἐκεῖνο πού εἶναι ἡ ἰδιαιτερότητά του: μιὰ δραστηριότητα μοντελλοποίησης τοῦ κοινωνικοῦ φανταστικοῦ πού δέν εἶναι δυνατό νὰ περιοριστεῖ μέσα στά φασιολογιστικά καί οἰδιπόδεια μοντέλλα, ἀκόμα κι ὅταν θεληματικά τίθεται στὴν ὑπηρεσίαν τους. Ἡ ψυχανάλυση μπορεῖ τώρα νὰ πρῆξεται μέ γλωσσολογίες καί μαθηματικά, δέν παύει ὥστόσο ν'ἀναμασάει τίς ἴδιες γενικότητες περί τῆς οἰκογενείας καί τοῦ ἀτόμου, ἐνῶ ὁ κινηματογράφος εἶναι συνδεδεμένος μέ τὸ ὄλο τοῦ κοινωνικοῦ πεδίου καί τῆς ἱστορίας. Κάτι σημαντικό γίνεται ἀπὸ τὴ μεριά του — εἶναι ὁ χῶρος ὅπου ἐπενδύονται τὰ φανταστικά λιμπιντικά φορτία, λ.χ. ἐκεῖνα πού συνδέονται γύρω ἀπὸ ἐκεῖνα τὰ ἐλδὴ κόμπλεξ πού συνθέτουν τὸ ρατσιστικό γουέστερν, τὸ ναζισμὸ καί τὴν ἀντίσταση, τὸ american way of life κ.τ.λ. Καί πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε ὅτι μέσα σ'ὄλα αὐτὰ ὁ Σοφοκλῆς δέν ἔχει πιά καμμιά θέση: Ὁ κινηματογράφος ἐχειγίνει μιὰ γιγάντια μηχανή γιὰ τὴ μοντελλοποίηση τῆς κοινωνικῆς λιμπιντο, ἐνῶ ἡ ψυχανάλυση δέν ἦταν ποτέ τίποτα περισσότερο ἀπὸ μιὰ μικρὴ βιοτεχνία προωρισμένη γιὰ διαλεγμένους ἐλίτ.

Πᾶμε στὸν κινηματογράφο γιὰ νὰ διακόψουμε, γιὰ λίγο, τοὺς συνηθισμένους τρόπους ἐπικοινωνίας. Τὸ σύνολο τῶν στοιχείων πού συνθέτουν αὐτὴ τὴν κατάσταση συντρέχει σ'αὐτὴ τὴ διακοπὴ. Ὅποιοσδήποτε κι ἀν εἶναι ὁ ἀλλοτοιωτικὸς χαρακτήρας τοῦ περιεχομένου ἐνός φιλμ ἢ τῆς ἐκφραστικῆς μορφῆς του, ὁ βασικὸς στόχος του εἶναι ἡ παραγωγὴ ἐνός ἰδιαίτερου τύπου συμ-

περιφοράς πού, μὴ βρίσκοντας πιά κατάλληλους ὄρους, θά ὀνομάσω: κινηματογραφικό performance. Εἶναι ἐπειδὴ ὁ κινηματογράφος ἔχει τὴν ἱκανότητα νὰ δραστηριοποιήσῃ τὴ λίμπιντο μ' αὐτὸ τὸ εἶδος performance, πού μπορεῖ νὰ τεθεῖ στὴν ὑπηρεσία ἐκείνου πού ὁ Mikel Dufrenne ὀνόμασε "ἕνα σπιτικό ἀσυνείδητο". Θεωρημένα ἀπὸ τὴ σκοπιά τῆς καταπίεσης τοῦ ἀσυνείδητου, τὸ κινηματογραφικό καὶ τὸ ψυχαναλυτικό performance ("ἡ ἀναλυτικὴ πράξη") θά μπορούσαν ἴσως νὰ συγκριθοῦν. Ἡ ψυχανάλυση τῆς μπέλ-ἐπόκ μᾶς εἶχε κάνει γιὰ πολὺ καιρὸ νὰ πιστέψουμε ὅτι εἶχε σάν πρόθεση ν' ἀπελευθερώσει τὶς ὀρμές δίνοντάς τους τὸ λόγο· στὴν πραγματικότητα, δὲν δέχτηκε ποτέ νὰ ξεσφίξει τὴ μέγγενη τοῦ κυρίαρχου λόγου παρὰ μόνον στὸ μέτρο πού προεξοφλοῦσε τὸ γεγονός ὅτι θά καταφέρει, καλύτερα ἀπ' ὅτι μπορούσε ποτέ νὰ τὸ κάνει ἡ συνηθισμένη καταπίεση, νὰ τὶς ἐξημερώσει, νὰ τὶς προσαρμόσει στὶς νόρμες ἑνὸς ὠρισμένου τύπου κοινωνίας. Στὸ κάτω-κάτω, ὁ λόγος πού μᾶς ἀναπτύσσει ὁ ψυχαναλυτὴς πλάϊ στὸ ντιβάνι τοῦ ἱατροῦ του δὲν εἶναι πολὺ πιὸ "ἀπελευθερωμένος" ἀπὸ ἐκεῖνον πού θά ὑποστοῦμε στὴν αἴθουσα τοῦ κινηματογράφου. Ἡ ὑποτιθέμενη ἐλευθερία τοῦ συνειρμοῦ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ παγίδα πού ἀποκρύβει ἕναν προγραμματισμὸ, μιὰ μυστικὴ μοντελλοποίηση τῆς ἐκφρασης. Πάνω στὴ σκηνὴ τῆς ἀνάλυσης ὅπως καὶ πάνω στὴν ὀθόνη, ὑπάρχει ἡ προϋπόθεση ὅτι καμμιά σημειωτικὴ παραγωγὴ πόθου δὲν πρέπει νὰ λάβει πραγματικά χώρα. Τόσο ὁ μικρὸς κινηματογράφος τῆς ἀνάλυσης ὅσο καὶ ἡ μαζικὴ ψυχανάλυση τοῦ κινηματογράφου ἀπαγορεύουν, κι οἱ δύο, τὰ περάσματα στὴν πράξη, τὰ acting-out. Οἱ ψυχαναλυτὲς καὶ ἐξίσου, σ' ἕναν ὠρισμένο βαθμὸ οἱ κινηματογραφιστὲς, θέλουν νὰ θεωροῦνται σάν πλάσματα ἐκτός τόπου καὶ χρόνου, σάν καθαροὶ δημιουργοί, οὐδέτεροι ἀπολιτικοί, ἀνεύθυνοι... Καί, ἀπὸ μιὰ ἀποψη, ἔχουν ἴσως δίκιο, ἐφ' ὅσον, στὴν πραγματικότητα, δὲν εἶναι κυρίαρχοι τῶν προτσές τῆς μοντελλοποίησης τὰ ὅποια αὐτοὶ οἱ ἴδιοι θετοῦν σὲ κυκλοφορία. Τὸ πλέγμα τῆς ψυχαναλυτικῆς ἀνάγνωσης ἀνήκει σήμερα τόσο στὸν ἀναλυτὴ ὅσο καὶ στὸν ἀναλυόμενον. Κολλαίει στὸ πετσί τοῦ καθενός—"Α... ἔκανες ἕνα λάπσους"—γίνεται ἕνα μὲ τὶς διϋποκειμενικὲς στρατηγικὲς κι ἀκόμα καὶ με τοὺς κώδικες ἀντίληψης: προφέρουν τὶς συμβολικὲς ἐρμηνεῖες σὲ ἀπειλητικὸ στυλ "βλέπουν" φαλλοῦς, ἐπιστροφές στὸ μητρικὸ στήθος κ.τ.λ. Ἡ ἐρμηνεία εἶναι σήμερα τόσο αὐτονόητη ὥστε τὸ καλύτερο καὶ τὸ πιὸ σίγουρο πράγμα πού μπορεῖ νὰ κάνει ὁ ἐξυπνος ψυχαναλυτὴς εἶναι τὸ νὰ σπαίρνει - μιὰ συστηματικὴ σιωπὴ, μιὰ καθαρὴ ἀναλυτικὴ ἀκρόαση. "Πάνω στὴν ὀθόνη τῆς σιωπῆς μου, αὐτὰ πού λές θ' ἀναδειχτοῦν". Ἕνας κινηματογράφος γιὰ τὸν καθένα... Στὴν πραγματικότητα, τὸ κενὸ τῆς ἀκρόασης ἀντιστοιχεῖ ἐδῶ σ' ἕνα πόθο κενὸ ἀπὸ κάθε περιεχόμενο, σ' ἕναν πόθο γιὰ τὸ τίποτα, σὲ μιὰ ριζικὴ ἀνικανο-ποίησι καὶ δὲν πρέπει νὰ μᾶς προξενεῖ ἐκπληξη τὸ ὅτι κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθήκες, τὸ κόμπλεξ

τοῦ εὐνουχισμοῦ γίνεται ὁ ἔσχατος σκοπὸς τῆς θεραπείας, καθὼς καὶ ἡ διαρκὴς ἀναφορὰ τῆς, ἐκεῖνο πού δομεῖ τὴν κάθε μία φάση τῆς, ὁ θεραπευτὴς πού ὀδηγεῖ συνεχῶς τὸν πόθο στοῦ βαθμοῦ μηδέν. Ὁ ψυχαναλυτὴς, ὅπως καὶ ὁ κινηματογραφιστὴς, παρασύρεται ἀπὸ τὸ ὑποκείμενό του. Ὁ στόχος καὶ τῶν δυὸ τους εἶναι ἡ τελειοποίηση ἑνὸς ὠρισμένου τύπου "χαπιού" τὸ ὁποῖο, ὄντας τεχνολογικὰ περισσότερο sophisticatēe ἀπὸ τὰ παλὰ καλὰ βαρβιτουρικά, δέν ἔχει πάντως ἄλλη λειτουργία ἀπὸ τὸ νὰ μετασχηματίζει τὸν τρόπο ὑποκειμενικοποίησης ἐκείνων πού τὸ παίρνουν: συλλαμβάνει τὴν ἐνέργεια τοῦ πόθου γιὰ νὰ τὴ στρέψει ἐνάντια στοῦν ἴδιον τὸν ἑαυτὸ τῆς, γιὰ νὰ τὴν ἀναισθητοποιήσει, γιὰ νὰ τὴν ἀποκόψει ἀπὸ τὸν ἔξω κόσμο, μὲ τρόπο ὥστε νὰ πάψει νὰ ἀπειλεῖ τὴν ὀργάνωση καὶ τίς ἀξίες τοῦ κυρίαρχου κοινωνικοῦ συστήματος. Ἀλλὰ ἐκεῖνο πού θέλουμε νὰ δείξουμε, εἶναι ὅτι αὐτὰ τὰ "χάπια" δέν εἶναι τὰ ἴδια σφαιρικά, ἔχουν τοὺς ἴδιους σκοποὺς, ἀλλὰ ἡ μικροπολιτικὴ τοῦ πόθου πού θέτουν σὲ κίνηση καὶ τὰ σημειωτικὰ κυκλώματα πάνω στὰ ὁποῖα στηρίζονται εἶναι ἐντελῶς διαφορετικά.

Θὰ μπορούσε νὰ σκεφεῖ, ἴσως, κανεὶς, ὅτι αὐτές οἱ κριτικὲς δέν ἀφοροῦν παρὰ ἓνα ὠρισμένο εἶδος ψυχανάλυσης, ὅτι δέν ἀφοροῦν πραγματικὰ τὸ στρουκτουραλιστικὸ ρεῦμα στοῦ μέτρο πού αὐτὸ τὸ τελευταῖο δέν θεωρεῖ ὅτι ἡ ἐρμηνεῖα πρέπει νὰ ἐξαρτᾶται ἀπὸ παραδείγματα τοῦ περιεχομένου - ὅπως συνέβαινε μὲ τὴν κλασικὴ θεωρία τῶν πατρικῶν/μητρικῶν συμπλεγμάτων - ἀλλὰ ἀπὸ ἓνα παιχνίδι οἰκουμενικῶν σημαινόντων, ἀνεξάρτητων ἀπὸ τίς σημασίες πού θὰ μπορούσαν νὰ παράγουν; Ἀλλὰ μπορούμε νὰ πιστέψουμε στὴ στρουκτουραλιστικὴ ψυχανάλυση, ὅταν ἀναγγέλλει ὅτι δέν ἔχει σάν σκοπὸ τῆς νὰ μοντελοποιήσει καὶ νὰ μεταφράσει τίς παραγωγές τοῦ πόθου; Τὸ ἀσυνείδητο, σύμφωνα μὲ τοὺς ὀρθόδοξους φροῦδικοὺς, ἦταν ὀργανωμένο σάν ἓνα σύνθετο ὄλο πού κρυσταλλοποιοῦσε τὴ λίμπιντο πάνω σὲ μιὰ σειρά ἑτερογενῶν στοιχείων: βιολογικῶν, οἰκογενειακῶν, κοινωνικῶν, ἠθικῶν, κτλ. Τὸ σύμπλεγμα τοῦ Οἰδίποδα, π.χ., παραμερίζοντας τὰ πραγματικὰ ἢ φανταστικὰ τραυματικὰ συνθετικὰ στοιχεῖα του, ἦταν θεμελιωμένο πάνω στὴ διαίρεση σὲ φύλα καὶ σὲ τάξεις ἡλικίας. Ὑπῆρχε ἡ πεποίθηση ὅτι αὐτές οἱ διαιρέσεις ἦταν ἀντικειμενικὲς βάσεις σὲ σχέση μὲ τίς ὁποῖες ἡ λίμπιντο ἐκφραζόταν καὶ τελειοποιούνταν. Ἀκόμα καὶ σήμερα, μιὰ πολιτικὴ ἐξέταση αὐτῶν τῶν "αὐτονόητων" θὰ μπορούσε νὰ φανεῖ σὲ μερικὸς σάν ἐντελῶς ἐκτὸς θέματος. Κι' ὅμως ὄλοι γνωρίζουμε πολυάριθμες καταστάσεις ὅπου ἡ λίμπιντο ἀρνεῖται αὐτὰ τὰ "αὐτονόητα", ἀνατρέπει τὴ διαίρεση σὲ φύλα, ἀγνοεῖ τὰ ἀπαγορευμένα πού σχετίζονται μὲ τὸ διαχωρισμὸ σὲ τάξεις ἡλικίας, ὅπου συγχέει, ἀνακατεύει, ὅπως αὐτὴ θέλει, τὰ πρόσωπα, ὅπου συνθέτ-

78
ει, μέ τό δικό της τρόπο, τούς άστερισμούς τών χαρα-
κτηριστικῶν τοῦ προσώπου στά ὅποια προσκολλᾶται, καί
ἀκόμα, καταστάσεις ὅπου ἔχει τήν τάση νά παραμερίζει
τίς ἀλληλοαποκλειόμενες ἀντιθέσεις ἀνάμεσα στό ὑπο-
κειμένο καί στό ἀντικείμενο κι' ἀνάμεσα στό ἐγώ καί
στόν ἄλλο. Πρέπει νά θεωρήσουμε ὅτι δέν πρόκειται πα-
ρά γιά διεστραμμένες καταστάσεις, περιθωριακές ἢ πα-
θολογικές, πού χρειάζεται νά ἐρμηνευθοῦν καί νά προ-
σαρμοσθοῦν σύμφωνα μέ τίς καλές "νόρμες"; Εἶναι ἀλή-
θεια ὅτι ὁ στρουκτουραλισμός τοῦ Λακάν εἶχε σάν βάση
τοῦ μιά ἀρνηση ἑνός τέτοιου ἀπλοϊκοῦ ρεαλισμοῦ, καί
ἰδιαίτερα πάνω στά ἐρωτήματα πού σχετίζονταν μέ τόν
ναρκισσισμό καί μέ τήν ψύχωση, καί ὅτι εἶχε τήν πρό-
θεση νά ἐρθεῖ σέ ριζική ρήξη μέ μιά θεραπευτική πρα-
κτική πού σκόπευε ὀλοκληρωτικά στό ξανα-μοντελλάρισ-
μα τοῦ ἐγώ. Ἀλλά, ἀρνούμενος ἕνα "νατουραλιστικό" ἀ-
συνείδητο, ἐλευθερώνοντας τά ἀντικείμενα τοῦ ἀπό μιά
ἀσφυκτική ψυχогένεση, δομώντας τα "σάν μιά γλώσσα",
δέν βοήθησε στό σπάσιμο τῶν προσωπολογικῶν δεσμῶν τοῦ
ἀσυνείδητου καί στό ἀνοιγμά του στό κοινωνικό πεδίο,
στίς κοσμικές καί σημειωτικές ροές κάθε εἴδους. Πάψα-
με ἔτσι νά σχετίζουμε τίς παραγωγές τοῦ πόθου μέ ἕνα
στόκ ἀπό κόμπλεξ, ἀλλά ὑποτίθεται ὅτι πρέπει πάντοτε
νά ἐρμηνεύουμε κάθε σύνδεσή τους σέ σχέση μέ μιά καί
μοναδική λογική τοῦ σημαίνοντος, τά κλειδιά τῆς ὁποί-
ας εἶναι ὁ φαλλός καί ὁ εὐνουχισμός. Εἴπαμε ὅχι στίς
μηχανιστικές ἐρμηνεῖες τοῦ περιεχομένου ("Μιά ὀμπρέλ-
λα, αὐτό σημαίνει...") καί τῶν σταδίων τῆς ἀνάπτυξης
(οἱ περιβόητες "ἐπιστροφές" στό πρωκτικό στάδιο, κλπ).
Δέν ὑπάρχει πιά ζήτημα μητέρας καί πατέρα· μιλάμε τώ-
ρα γιά τό ὄνομα τοῦ πατέρα, γιά τόν φαλλό καί γιά τόν
μεγάλο "Ἄλλο, ἀλλά μένουμε πάντοτε τό [ἴδιο ἀπομακρυ-
σμένοι ἀπό τήν μικροπολιτική τοῦ πόθου πάνω στήν ὁ-
ποία θεμελιώνεται, λ.χ., ἡ κοινωνική διαφοροποίηση
τῶν φύλων, ἢ ἡ ἀλλοτρίωση τοῦ παιδιοῦ μέσα στά γκέτ-
το τοῦ φαμιλιαλισμοῦ. Οἱ ἄγῶνες τοῦ πόθου δέν μπορεῖ
νά περιοριστοῦν μόνο στό πεδίο τοῦ σημαίνοντος - ξε-
χειλίζουν πάντοτε στο σωματικό, κοινωνικό, οικονομι-
κό πεδίο. Καί ἀπλῶς θεωρώντας ὅτι τό σημαῖνον βρίσκ-
εται μέσα σ' ὅλα, χωρίς ἐξαίρεση, πρέπει νά παραδεχ-
οῦμε ὅτι ἔτσι περιορίζουμε ἐξαιρετικά τό ρόλο τοῦ ἀ-
συνείδητου, μή ἐξετάζοντάς το παρά μόνο ἀπό τήν πλευ-
ρά τῶν σημαίνουσῶν ἀλυσσίδων πού θέτει σέ κίνηση. "Τό
ἀσυνείδητο εἶναι δομημένο σά μιά γλώσσα: Βεβαίως: Ἄλ-
λά ἀπό ποιόν; Ἀπό τήν οἰκογένεια, ἀπό τό σχολεῖο, ἀ-
πό τό στρατό, ἀπό τό ἐργοστάσιο, καί, σέ εἰδικές πε-
ριπτώσεις, ἀπό τήν ψυχιατρική καί τήν ψυχανάλυση." Ὅ-
ταν βρίσκεται ἀποκλεισμένο κάτω ἀπ' τό δέσμα, ὅταν ἡ
πολυφωνία τῶν σημειωτικῶν τρόπων ἔκφρασής του ἔχει
συντριβεῖ, ὅταν βρίσκεται ἀλυσσοδεμένο σέ ἕναν ὠρι-
μένο τύπο σημειολογικῆς μηχανῆς, τότε ναί, καταντάει

νά είναι δομημένο σαν μιὰ γλώσσα: Κάθεται η̄συχια. Ἄρχίζει νά μιλάει τή γλώσσα τοῦ κυρίαρχου συστήματος. Ὅχι μιὰ γλώσσα καθημερινή, ἀλλά μιὰ γλώσσα ιδιαίτερη ἐξιδανικευμένη, ψυχαναλυτικοποιημένη. Ὅχι μόνο ὑποτάσσεται στήν ἀλλοτρίωσή του ἀπό τίς σημαίνουσες ἀλυσίδες, ἀλλά ζητάει καί ξαναζητάει κι' ἄλλα σημαίνοντα: Δέ θέλει πιά νά ἀσχολεῖται μέ τόν ὑπόλοιπο κόσμο καί μέ τούς ἄλλους σημειωτικούς τρόπους. Ὅποιοδήποτε βασανιστικό πρόβλημα θά βρεῖ γι' αὐτό, ἀν ὄχι τή λύση του, τουλάχιστον ἕνα ἀνακουφιστικό διάλειμμα μέ σα στά παιχνίδια τοῦ σημαίνοντος. Τί ἀπομένει, λ.χ., σ' αὐτό τό ἐπίπεδο τοῦ σημαίνοντος, ἀπό τήν κατά χιλιάδες ἀλλοτρίωση τῶν γυναικῶν ἀπό τούς ἀντρες; Γιά τήν γλώσσα τῶν γλωσσολόγων, ἀπομένουν ἀδῶα ἴχνη ὅπως ἡ ἀντιθέση τοῦ ἀρσενικοῦ καί τοῦ θηλυκοῦ, καί γιά ἐκείνη τῶν ψυχαναλυτῶν, ἀντανακλάσεις πού παίζουν γύρω ἀπό τήν παρουσία-ἀπουσία τοῦ φαλλοῦ. Σέ κάθε τύπο γλωσσικοῦ performance, ἀντιστοιχεῖ μιὰ ὠρισμένη κατάσταση ἐξουσίας. Ἡ δομή τοῦ σημαίνοντος δέν μπορεῖ ποτέ νά περιοριστεῖ σέ μιὰ καθαρή μαθηματική λογική ἕνα μέρος τῆς συνδέεται μέ τίς διάφορες καταπιεστικές κοινωνικές μηχανές. Μιά θεωρία τῶν παγκόσμιων κοινῶν συντελεστῶν, τόσο στή γλωσσολογία ὅσο καί στήν οἰκονομία, τόσο στήν ἀνθρωπολογία ὅσο καί στήν ψυχανάλυση, δέν μπορεῖ λοιπόν παρά νά ἐμποδίσει μιάν πραγματική ἐξερεύνηση τοῦ ἀσυνείδητου, σά νά λέμε τῶν σημειωτικῶν ἀστερισμῶν καί θ ε ε ἴ δ ο υ ς, τῆς συνδεσμολογίας τῶν ροῶν καί θ ε ε ἴ δ ο υ ς, τῶν σχέσεων δύναμης καί βίας καί θ ε ε ἴ δ ο υ ς, πού ἀποτελοῦν τό κύκλωμα τοῦ πόθου.

Ἡ στρουκτουραλιστική ψυχανάλυση δέν θά μπορούσε λοιπόν, ἀσφαλῶς, νά μᾶς διδάξει πολλά περισσότερα σχετικά μέ τούς ἀσυνείδητους μηχανισμούς πού τίθενται σέ κίνηση ἀπό τόν κινηματογράφο, στό ἐπίπεδο τῆς σ υ ν τ α γ μ α τ ι κ ῆ ς ὁ ρ γ ἄ ν ω σ ῆ ς του, ἀπ' ὅσα μπόρεσε ἡ ὀρθόδοξη ψυχανάλυση, στό ἐπίπεδο τῶν σ η μ α ν τ ι κ ῶ ν π ε ρ ι ε χ ο μ ἑ ν ὠ ν του. Μήπως ὅμως ὁ ἴδιος ὁ κινηματογράφος θά μπορούσε νά μᾶς βοηθήσει νά καταλάβουμε τήν "π ρ α γ μ α τ ι κ ῆ" τῶν ἄ σ υ ν ε ἴ δ η τ ὠ ν ἐ π ε ν δ ῦ σ ε ω ν μέσα στό κοινωνικό ἐπίπεδο; Στήν πραγματικότητα, τό ἀσυνείδητο, στόν κινηματογράφο, δέν ἐκδηλώνεται ὅπως πάνω στό ντιβάνι τοῦ ἀναλυτῆ: ξεφεύγει, ἐν μέρει, ἀπό τήν δικτατορία τοῦ σημαίνοντος, δέν μπορεῖ νά περιοριστεῖ σ' ἕνα γεγονός τῆς γλώσσας, δέν σέβεται πιά, ὅπως θά συνέχιζε νά τό κάνει τό ψυχαναλυτικό transfert, τήν κλασική διχοτόμηση τῆς ἐπικοινωνίας ἀνάμεσα σέ ἐκείνον πού μιλά καί σ' ἐκείνον πού ἀκούει. (Θά ἔπρεπε ἀλλοῦστε νά θέσουμε τό ἐρώτημα τοῦ ἀν αὐτή ἡ διχοτόμηση μπαίνει μέσα σέ παρενθέσεις ἢ ἂν δέν θά ἔπρεπε νά ἐπανεξετάσουμε, σ' αὐτή τήν περίπτωση, τό σύνολο τῶν σχέσεων ἀνάμεσα στό λόγο καί στήν ἐπικοινωνία. Ἴσως

σέ τελική ανάλυση, ή επικοινωνία ανάμεσα σ'έναν διαχωρίσιμο "έπέμποντα" και σ'έναν διαχωρίσιμο "δέκτη" νά μήν εΐναι παρά μιá ιδιαίτερη περίπτωση, μιá περίπτωση όριακή, τής άσκησης του λόγου. Μήπως τά άποτελέσματα άπο-ύποκειμενικοποίησης και άπο-άτομικοποίησης τής έκφρασης πού παράγονται άπό τόν κινηματογράφο ή σέ καταστάσεις παρόμοιες (ναρκωτικά, όνειρα, πάθη, δημιουργίες, παραληρήματα, κλπ.) δέν αποτελούν παρά έξαιρέσεις σέ σχέση μέ τόν κανόνα πού ύποτίθεται ότι εΐναι ή "νορμάλ" διύποκειμενική επικοινωνία, και ή "λογική" συνείδηση τής σχέσης ύποκειμενο-άντικείμενο; Έδω άκριβώς βρίσκεται ή ιδέα ένός ύπερβατικού ύποκειμενου τής έκφρασης πού θά έπρεπε νά έπανεξετάσουμε όπως και, πάλι σέ σχέση μ'αυτά, τόν διαχωρισμό ανάμεσα στό λόγο και τή γλώσσα ή τήν έξάρτηση τών διάφορων τρόπων σημειωτικών performances άπό μιá ύποτιθέμενη παγκόσμια σημειολογική έπάρκεια. Τότε τό ύποκειμενο πού έχει συνείδηση του έαυτου του, "κυρίαρχος του έαυτου του όπως και του κόσμου", δέν θά πρέπει νά θεωρεΐται πλέον παρά σάν μιá είδική περίπτωση - σάν ένα είδος "νορμάλ" τρέλλας. Ή αύταπάτη συνίσταται στό νά πιστεύουμε ότι ύπάρχει έ ν α ύποκειμενο, ένα ύποκειμενο μοναδικό και αυτόνομο πού άντιστοιχεί σέ ένα άτομο, ένω εκείνο πού πραγματικά βρίσκεται μέ σα στό παιχνίδι εΐναι πάντοτε ένα πλήθος τρόπων ύποκειμενικοποίησης και σημειωτικοποίησης). Σίγουρα, ό κινηματογράφος δεν ξεφεύγει διόλου άπό τήν τοξίνωση τών σημασιοδοτήσεων τής έξουσίας: Άλλά τά πράγματα δέ γίνονται, σ'αυτόν, μέ τόν ίδιο τρόπο πού γίνονται στήν ψυχανάλυση ή μέ τίς "έκπολιτισμένες" καλλιτεχνικές τεχνικές. Τό άσυνείδητο, στόν κινηματογράφο, έκδηλώνεται ξεκινώντας άπό σημειωτικά κυκλώματα πού δέ μπορούν νά περιοριστούν στά όρια ένός συνταγματικού πετσοκόμματος πού θά τό πειθαρχούσε μηχανικά, πού θά τό δομούσε σύμφωνα μέ αύστηρά διαμορφωμένα έπίπεδα έκφρασης και περιεχόμενου. Φτιάχεται άπό άσημασιοδοτήτους σημειωτικούς κρίκους, μέ έντάσεις, μέ τήν κίνηση, μέ μιá πολλαπλότητα πού προσπαθεΐ νά ξεφύγει άπό τόν σημαίνοντα τετραγωνισμό, και πού δέν μοντελλάρονται παρά κατόπιν, άπό τήν φιλική συνταγματική πού τά ταξινομεΐ σέ είδη, πού άποκρυσταλλώνει πάνω τους πρόσωπα και στερεότυπα συμπεριφοράς μέ τρόπο ώστε νά τά όμογενοποιήσει μέ τά κυρίαρχα πεδία σήμανσης. Αύτή ή περίσσεια τής έκφρασης σέ σχέση μέ τό περιεχόμενο, σημαδεύει άσφαλώς τό όριο μιáς πιθανής σύγκρισης ανάμεσα στήν καταπίεση του άσυνείδητου στόν κινηματογράφο και στήν ψυχανάλυση. Και ή μιá και ή άλλη ακολουθούν βασικά τήν ίδια πολιτική, αλλά ό τρόπος του παιχνιδιού και τά μέσα διαφέρουν. Ή πελατεία του ψυχαναλυτή συγκατατίθεται άπό μόνη της στό έγχείρημα του σημαίνοντος περιορισμού, ένω ό κινηματογράφος

πρέπει ταυτόχρονα νά προσέχει διαρκῶς τίς μετατροπές μέσα στό κοινωνικό φανταστικό καί νά κινητοποιεῖ μιᾶ ὀλόκληρη βιομηχανία, μιάν ὀλόκληρη σειρά ἀπό ἐξουσίες καί λογοκρισίες, γιά νά προλαμβάνει τή γονιμοποίηση τοῦ ἀσυνείδητου πού ἀπειλεῖ νά ἐξαπολυθεῖ. Ἡ γλώσσα στόν κινηματογράφο δέν λειτουργεῖ μέ τόν ἴδιο τρόπο ὅπως μέσα στήν ψυχανάλυση· δέν τήν κάνει νόμο, παρά μόνον ἕνα μέσο ἀνάμεσα στ' ἄλλα, ἕνα ὄργανο μέσα στήν πολύπλοκη σημειωτική ἐνορχήστρωση. Τά σημειωτικά συνθετικά στοιχεῖα τοῦ φιλμ γλιστροῦν τά μέν σέ σχέση μέ τά δέ χωρίς ποτέ ν' ἀκίνητοῦν καί νά σταθεροποιοῦνται, μέσα, λ.χ., σέ μιᾶ σύνταξη τοῦ "βάθους" τῶν κρυφῶν περιεχομένων καί τῶν μετασχηματιστικῶν συστημάτων πού θά κατέληγαν, στήν "ἐπιφάνεια", σέ φανερά περιεχόμενα. Σηματοδοτήσεις σχετικολογικές, συναισθηματικές, σεξουαλικές - θά προτιμοῦσα, ἀντί γι' αὐτά, νά γράψω: ἐντάσεις - κυκλοφοροῦν διαρκῶς μέσω ἐτερογενῶν "χαρακτηριστικῶν τῆς ἔκφρασης" (γιά νά χρησιμοποιήσουμε τή φόρμουλα τοῦ Christian Metz πού κι ὁ Ἴδιος διατύπωσε ξεκινώντας ἀπό τόν Hjelmslev). Οἱ κώδικες συμπλέκονται χωρίς κανένας τους νά γίνεται σημαντικώτερος ἀπό τούς ἄλλους, χωρίς ποτέ νά συνθέτουν μιᾶ σηματοδοτική "οὐσία"· περνᾶμε, μέσα σ' ἕνα συνεχές πηγαινε-ἔλα, ἀπό τούς κώδικες τῆς ἀντίληψης στούς κώδικες τῆς ἀπόφασης, τῆς μουσικῆς, τῆς συνέκφανσης, τῆς ρητορείας, τῆς τεχνολογίας, τῆς οἰκονομίας, τῆς κοινωνιολογίας, κλπ. Ὁ Umberto Eco εἶχε ἤδη παρατηρήσει ὅτι ὁ κινηματογράφος δέ διπλώνεται μέσα σ' ἕνα σύστημα διπλῆς ἀρθρώσεως, καί αὐτό τό γεγονός τόν ὀδήγησε στό νά προσπαθήσει νά τοῦ βρεῖ μιάν τρίτη. Ἀλλά εἶναι, ἀναμφίβολα, προτιμώτερο ν' ἀκολουθήσουμε τόν Metz ὁ ὁποῖος θεωρεῖ ὅτι ὁ κινηματογράφος ξεφεύγει ἀπό κάθε σύστημα διπλῆς ἀρθρώσεως, καί, προσθέτω ἀπό τό μέρος μου, ἀπό κάθε σύστημα σημαίνουσας κωδικοποίησης. Οἱ σηματοδοτήσεις, στόν κινηματογράφο, δέν κωδικοποιοῦνται ἀμεσα μέσα σέ μιᾶ μηχανή πού διασταυρῶνει συνταγματικούς καί παραδειγματικούς ἄξονες· οἱ σηματοδοτήσεις φθάνουν σ' αὐτόν κατόπιν, σάν ἐξωτερικοί καταναγκασμοί πού τόν μοντελλάρουν. Ἄν ὁ βωβός, π.χ., μπόρεσε νά ἐκφράσει μ' ἕναν τρόπο πολύ πιό ἀπότομο καί αὐθεντικό ἀπ' ὅτι ὁ ὁμιλῶν τίς ἐντάσεις τοῦ πόθου στή σχέση τους μέ τό κοινωνικό πεδίο, αὐτό δέν ἔγινε ἐπειδή ἦταν λιγώτερο πλούσιος στό ἐκφραστικό ἐπίπεδο, ἀλλά ἐπειδή τό σενάριο τοῦ σημαίνοντος δέν εἶχε ἀκόμα στήν κατοχή του τήν εἰκόνα καί ἐπειδή, σ' αὐτές τίς περιστάσεις, ὁ καπιταλισμός δέν εἶχε μπόρεσει νά ἀρπάξει ὅ,τι θά μπορούσε νά ἀρπάξει. Οἱ διαδοχικές ἐφευρέσεις τοῦ ὁμιλοῦντος, τοῦ χρώματος, τῆς τηλεόρασης, κλπ., στό μέτρο πού ἀξζαναν τίς δυνατότητες ἔκφρασης τοῦ πόθου, ὀδήγησαν τήν ἐξουσία στό νά δυναμώσει τόν ἔλεγχό της πάνω στόν κινηματογράφο καί

μάλιστα να τον χρησιμοποιήσει σαν κατ'έξοχήν προνομίον οργανο. Είναι ενδιαφέρον, απ'αυτή την άποψη, να διαπιστώνει κανείς τό πόσο ή τηλεόραση όχι μόνο δέν άπορρόφησε τόν κινηματογράφο, αλλά υποχρεώθηκε να ύποταχτεί στη φόρμουλα του φίλμ, ή δύναμη της οποίας έξ'αίτίας αυτού του γεγονότος, έγινε μεγαλύτερη από ποτέ.

Ο έμπορικός κινηματογράφος δέν είναι λοιπόν απλώς ένα "χάπι" μέ καλή τιμή στην αγορά. Η άσυνείδητη δράση του είναι βαθείά· ίσως περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο μέσο έκφρασης. Πλάι του ή ψυχανάλυση, δέν πιάνει μπάζα. Τό άποτέλεσμα της άπο-ύποκειμενικοποίησης μέσα στην άνάλυση δέν καταφέρνει να γκρεμίσει, όπως τό κάνει έν μέρος ή κινηματογράφος, την προσωπολογική άτομικοποίηση της έκφρασης. Μέσα στην ψυχανάλυση, μιλάει κανείς τόν λόγο της άνάλυσης· λέει κανείς σέ κάποιον άλλο εκείνο πού νομίζει ότι ο άλλος θά ήθελε να άκούσει, άλλοτριώνεται προσπαθώντας να άποκτήσει άξία σέ σχέση μ'έκεϊνον. Στόν κινηματογράφο, δέν έχουμε πιά έμεις τό λόγο· "αυτό" μιλάει άντί για μās· και μιλάει τό λόγο πού ή κινηματογραφική βιομηχανία νομίζει ότι θά μās άρεσε ν'άκούσουμε· μιά μηχανή μās φέρεται σαν να είμαστε και μεϊς μιά μηχανή, κι'αυτό πού μετράει δέν είναι εκείνο πού μās λέει, αλλά τό είδος αυτό του ίλιγγου του γκρεμίσματος πού μās κάνει να αισθανθούμε τό γεγονός ότι είμαστε μηχανές. Μιά και τά πρόσωπα διαλύονται και όλα συμβαίνουν χωρίς μάρτυρες, δέν ντρεπόμαστε πού άφηνόμαστε έτσι. Τό σπουδαίο έδω, γι'άλλη μιά φορά, δέν είναι πιά ή σημαντική ή ή σύνταξη του φίλμ, αλλά τά πραγματικά συνθετικά στοιχεία του κινηματογραφικού performance. Πληρώνουμε τή θέση μας πάνω στο ντιβάνι για ν'άφήσουμε να εισβάλλει μέσα μας ή σιωπηλή παρουσία ενός άλλου - και, αν είναι δυνατό, ενός άλλου ξεχωριστού, μ'ένα standing ίσχυρότερο από τό δικό μας· ένω πληρώνουμε τή θέση μας στόν κινηματογράφο για να αφήσουμε να εισβάλλει μέσα μας ο,τιδήποτε, για να παρασυρθούμε σ'ένα οποιοδήποτε είδος περιπέτειας, σέ συναντήσεις πού συνήθως μένουν χωρίς έπαύριο. "Πού συνήθως...": Γιατί στην πραγματικότητα, τό μοντελλιζάρισμα πού προκύπτει απ'αυτό τόν ίλιγγο μέ καλή τιμή στην αγορά αφήνει πάντοτε τά ίχνη του: τό άσυνείδητο γεμίζει ίνδιάνους, κάου-μπόυς, μπάτσους, γκάνγκστερς, μπελμοντός, μαίρυλιν μονρόες... Είναι σαν τό ταμπάκο ή την κοκαΐνη - τά άποτελέσματά τους γίνονται άντιληπτά (αν γίνουν ποτέ) μόνον όταν δέν μπορεί να ζήσει κανείς χωρίς ταμπάκο ή κοκαΐνη. Κι αυτό τό "χάπι" διανέμεται μαζικά στα παιδιά, πριν ακόμα και από τή μαθητεία της γλώσσας.

Άλλα τό προτέρημα της αναλυτικής θεραπείας, δέν είναι άκριβώς ή άποφυγή ενός τέτοιου μπλεξίματος; Η έρμηνεία και τό transfert δέν έχουν σά σκοπό τους να

κοσκινίσουν και νά ξεχωρίσουν τὸ καλὸ ἀπὸ τὸ κακὸ ἀ-
 συνείδητο; Δέν ὀδηγεῖται, δέν ἐργάζεται κανεὶς μ' ἓνα
 κόσκινο; Δυστυχῶς, αὐτὸ τὸ κόσκινο εἶναι περισσότερο
 ἀλλοτριωτικὸ ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἀγρία ψυχανάλυση! Βγαί-
 νοντας ἀπὸ τὸ φιλμ, ὑποχρεωνόμαστε νά ξυπνήσουμε καὶ
 νά σταματήσουμε περισσότερο ἢ λιγώτερο τὸν δικὸ μας,
 ἰδιωτικὸ κινηματογράφου - ὁλόκληρη ἡ κοινωνικὴ πραγ-
 ματικότητα βοηθάει σ' αὐτὸ -, ἀλλὰ ἡ συνάντηση μὲ τὸν
 ψυχαναλυτὴ δέν ἔχει τέλος, ξεχειλίζει καὶ ἀπλώνεται
 σ' ὅλη τὴν ὑπόλοιπη ζωὴ μας. Γενικά, τὸ κινηματογρα-
 φικὸ performance δέν βιώνεται παρὰ σάν μιὰ ἀπλή διασκ-
 ἔδαση, ἐνῶ ἡ ἀναλυτικὴ θεραπεία - κι' αὐτὸ ἀληθεύει ἀ-
 κόμα καὶ μὲ τοὺς νευρωτικούς - γίνεται ἓνα εἶδος κοι-
 νωνικοῦ προβιβασμοῦ: συνοδεύεται ἀπὸ τὸ συναίσθημα ὅ-
 τι βρίσκεσαι στὸ δρόμο γιὰ νά γίνεις κάτι σάν σπεσι-
 αλίστας τοῦ ἀσυνείδητου, ἓνας σπεσιαλίστας τὸ ἴδιο
 μολυσματικὸς γιὰ τοὺς γύρω ὅσο καὶ οἱ σπεσιαλίστες ὁ-
 ποιουδήποτε ἄλλου πράγματος, π.χ. οἱ σπεσιαλίστες τοῦ
 κινηματογράφου. Ἡ ἀλλοτρίωση μὲσω τῆς ψυχανάλυσης ὀ-
 φείλεται στὸ ὅτι ὁ ἰδιαιτέρος τρόπος ὑποκειμενικοποι-
 ῆσης πού παράγει ὁργανώνεται γύρω ἀπὸ ἓνα ὑποκείμε-
 νο-γιὰ-ἓναν-ἄλλο, ἓνα προσωπολογικὸ ὑποκείμενο, ὑπερ-
 προσαρμοσμένο, ὑπερ-παρασυρμένο ἀπὸ τὶς σημαίνουσες
 πρακτικὲς τοῦ συστήματος. Ἀντίθετα, ἡ κινηματογρα-
 φικὴ προβολὴ ἀποπροσανατολίζει (Σ.Τ.Μ. - deterritoriali-
 se: σημαίνει γιὰ μιὰ πολὺ ἐλεύθερη μετάφραση τοῦ γαλλικοῦ ὄρου
 πού σημαίνει κατὰ λέξη: "ξεκολλᾷ ἀπὸ τὴν τοπικὴ τους") τὶς ἀντι-
 ιληπτικὲς καὶ δεικτικὲς συντεταγμένες. Χωρὶς τὸ ὑπο-
 στήριγμα τῆς παρουσίας ἑνὸς ἄλλου, ἡ ὑποκειμενικοποι-
 ῆση τείνει νά γίνῃ παραισθητικοῦ τύπου, δέν συγκε-
 ντρώνεται πιά πάνω σέ ἓνα ὑποκείμενο, διασπᾶται σέ
 μιὰ πολλαπλότητα πόλων, ἀκόμα κι' ὅταν σταθεροποιεῖ-
 ται πάνω σ' ἓνα μόνο πρόσωπο. Δέν τίθεται πιά ζήτημα,
 στὴν οὐσία, ὑποκείμενο τῆς ἐκφρασης, ἐφόσον ἐκεῖνο
 τὸ ὁποῖο ἐκπέμπεται ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς πόλους, δέν εἶ-
 ναι μόνον ἓνας λόγος, ἀλλὰ ἐντάσεις κάθε εἴδους, ἀστ-
 ερισμοὶ τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου, κρυσταλλο-
 ποιήσεις τῶν συγκινήσεων... Ἀλλὰ πρὶν προφτάσει νά
 ἐνεργοποιηθεῖ δραστικὰ ἡ σημειωτικὴ πολυφωνία τοῦ ἀ-
 συνείδητου τὸ φιλμ τὴ ζυμώνει με τὴ σημειολογικὴ μα-
 γιὰ τοῦ συστήματος (παράδειγμα: "τὸ ἔρωτικὸ ἀντικείμε-
 νο, ἐπαναλάβετε ὄλοι μαζί μου, εἶναι πάντοτε τὸ ἴ-
 σοδύναμο μιᾶς ἰδιωτικῆς περιουσίας"). Τὸ ἀσυνείδητο,
 ἀφοῦ ξεγυμνωθεῖ, γίνεται μιὰ κατεχόμενη περιοχή. Ἀ-
 κόμα καὶ οἱ ἀρχαῖοι θεοὶ τοῦ φαμιλιαλισμοῦ κλονίζον-
 ται, περιορίζονται ἢ ἀφομοιώνονται. Εἶναι ἐπειδὴ ἡ
 ὑπαρξὴ τους συνδέονταν μ' ἓνα ὀρισμένο εἶδος προσανα-
 τολισμοῦ (τοπικοποίησης) τοῦ ατόμου καὶ μὲ μιὰν ὀρι-
 σμένην σημειολογία τῆς σημασιοδότησης. Οἱ σημειωτικὲς
 συνδεσμολογίαι τοῦ κινηματογράφου διασχίζουν τὰ πρό-
 σωπα καὶ τὴ γλῶσσα τῆς "φυσιολογικῆς" ἐπικοινωνίας,

ἐκείνης πού ἐξασκεῖται στήν οἰκογένεια, στό σχολεῖο, ἢ στή δουλειά· ἀποπροσανατολίζουν ὅλες τίς ἀναπαραστάσεις. Ἀκόμα κι' ὅταν φαίνεται νά δίνουν τό λόγο σ' ἕνα "νορμάλ" πρόσωπο, σ' ἕναν ἄντρα, σέ μιὰ γυναίκα ἢ σ' ἕνα παιδί, ἔχουμε νά κάνουμε πάντοτε μέ μιάν ἀνασυγκρότηση, μιὰ μαριονέττα, ἕνα μοντέλο - βρουκόλακα, ἕναν "εἰσβολέα" πού εἶναι ἐτοιμος νά κολλήσει πάνω στό ἀσυνείδητο γιά νά πάρει τόν ἔλεγχο στά χέρια του. Δέν κουβαλάμε στόν κινηματογράφο, ὅπως στήν ψυχανάλυση, τίς ἀναμνήσεις τῆς παιδικῆς ἡλικίας, τόν μπαμπά καί τή μαμά· ὅταν τίς συναντήσουμε κατόπιν πού δέν μπορούμε πιά παρά νά κολλήσουμε πάνω τους τίς παραγωγές τοῦ κινηματογραφικοῦ ἀσυνείδητου. Τό μικρό οἰδιπόδειο θέατρο τοῦ φαμιλιαλισμοῦ δέ λέει ποτέ ὄχι στίς ἐνέσεις αὐτῶν τῶν καψουλῶν ἀφηγηματικότητάς του ἀποτελοῦν τό φίλμ. Ὅλος ὁ κόσμος ἔχει δοκιμάσει τήν ἐμπειρία τῆς ἀμεσης συνέχισης τῆς ἐργασίας τοῦ φίλμ μέσα στήν ἐργασία τοῦ δεινοῦ - καί, ἀπό μέρους μου, ἔχω ἤδη κάνει τήν παρατήρηση ὅτι ἡ ἀλληλεπίδρασή τους εἶναι τόσο ἰσχυρότερη ὅσο τό φίλμ μοιάζει νά εἶναι λιγώτερο καλό. Αὐτό δέν σημαίνει ὅτι ὁ κινηματογράφος δέν εἶναι, κι' αὐτός, φαμιλιαλιστικός, οἰδιπόδειος καί ἀντιδραστικός ἢ ὅτι δέν ἐργάζεται πρὸς τήν ἰδιαβασική κατεῦθυνση πού ἐργάζεται καί ἡ ψυχανάλυση· εἶναι ὅλα αὐτά, ἀλλά ὄχι μέ τόν ἴδιο τρόπο· δέν ἀρκεῖται στό νά περιορίζει τίς παραγωγές τοῦ πόθου μέσα στίς σημαίνουσες ἀλυσσίδες· ἀσκεῖ μιὰ μαζική ψυχανάλυση, προσπαθεῖ νά προσαρμόζει τοὺς ἀνθρώπους ὄχι στά ἀχρηστα, ἀπαρχαιωμένα μοντέλλα τοῦ φροῦδισμού ἀλλά σ' ἐκεῖνα πού ἀπαιτεῖ ἡ καπιταλιστική ἢ ἡ (γραφειοκρατική) σοσιαλιστική παραγωγή. Καί κάνει ἀκριβῶς αὐτό, ὅς τό ἐπαναλάβουμε, ἀκόμα κι' ὅταν ἀνασυγκροτεῖ τά μοντέλλα τοῦ παλιοῦ καλοῦ καιροῦ τῆς παραδοσιακῆς οἰκογένειας. Ἄν τά "ἀναλυτικά" μέσα τοῦ κινηματογράφου εἶναι πιό πλούσια, πιό ἐπικίνδυνα, ὄντας πιό γοητευτικά, ἀπό ἐκεῖνα τῆς ψυχανάλυσης, μπορούμε νά φανταστοῦμε, σέ ἀντιστάθμισμα, ὅτι μπορούν ἐπίσης ν' ἀνοίχθουν καί πρὸς ἄλλες πρακτικές. Ἐνας κινηματογράφος μάχης μπορεῖ νά δημιουργηθεῖ, ἐνῶ δέν βλέπουμε στόν ὄριζοντα, μέσα στίς σημερινές συνθήκες, τήν δυνατότητα τῆς δημιουργίας μιᾶς ἐπαναστατικῆς ψυχανάλυσης. Παράδοξα, τό ψυχαναλυτικό ἀσυνείδητο ἢ τό λογοτεχνικό ἀσυνείδητο - ἄλλωστε, τό ἕνα πηγάζει ἀπό τό ἄλλο - εἶναι πάντοτε ἕνα ἀσυνείδητο "ἀπό δεύτερο χέρι". Ὁ λόγος τῆς ἀνάλυσης συντίθεται γύρω ἀπό ἀναλυτικούς μύθους: οἱ ἀτομικοὶ μῦθοι διαμορφώνονται ἔτσι ὥστε νά χωροῦν στό πλαίσιο τῶν μύθων-ὀπιδειγμάτων. Οἱ μῦθοι τοῦ κινηματογράφου δέν διαθέτουν τέτοιο σύστημα μεταμύθων, καί ἡ γκάμμα τῶν σημειωτικῶν μέσων πού θέτουν σέ κυκλοφορία συνδέεται κατ' εὐθείαν μέ τά προτρεῖς σημειωτικοποίησης τοῦ θεατῆ. Μέ λίγα λό-

για:ή γλώσσα τοῦ κινηματογράφου καί τῶν ὀπτικο-ἀκου-
στικῶν μέσων εἶναι ζωντανή, ἐνῶ ἡ γλώσσα τῆς ψυχανά-
λυσης δέν μιλάει πιά, εἶναι νεκρή. Μποροῦμε νά περι-
μένουμε τό καλλίτερο καί τό χειρότερο ἀπό τόν κινη-
ματογράφο, ἐνῶ δέ μποροῦμε νά ἐλπίζουμε τίποτα σπου-
δαῖο ἀπό τήν ψυχανάλυση. Μέσα στίς χειρότερες ἐμπορ-
ικῆς συνθήκες μποροῦν ἀκόμα νά παραχθοῦν καλά φίλμς,
ταινίες πού μετασχηματίζουν τά κυκλώματα τοῦ πόθου,
πού σπάζουν τά κλισέ, πού ἀνοίγουν τό μέλλον, ἐνῶ, ἐ-
δῶ καί πολύ καιρό, δέν ὑπάρχουν πιά καλές ψυχαναλυτι-
κῆς συναντήσεις, καλές ἀνακαλύψεις, καλά βιβλία ψυ-
χανάλυσης.

*





Ἡ ταινία μέ μῦθο καί ὁ θεατής τῆς
(Μεταψυχολογική μελέτη)

I

Ἐκεῖνος πού ὀνειρεύεται δέν ξέρει ὅτι ὀνειρεύεται, ὁ θεατής τῆς ταινίας ξέρει ὅτι βρίσκεται στόν κινηματογράφο: πρώτη καί κύρια διαφορά ἀνάμεσα στή φιλική κατάσταση καί στήν ὀνειρική κατάσταση. Μιλᾶμε μερικές φορές γιά αὐταπάτη πραγματικότητας μέσα στή μιά καί στήν ἄλλη, ἀλλά ἡ ἀληθινή αὐταπάτη ὑπάρχει στό ὄνειρο, καί μόνο σ'αυτό. Γιά τόν κινηματογράφο, θά ἦταν καλύτερα νά ἐπισημάνουμε τήν ὑπαρξη μιᾶς ὀρισμένης ἐντύπωσῆς πραγματικότητας.

Πάντως, ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στίς δυό καταστάσεις τείνει μερικές φορές νά μειωθεῖ. Στόν κινηματογράφο ἡ συγκινησιακή συμμετοχή μπορεῖ νά γίνει ἰδιαίτερα ζωνρή, ἀνάλογα μέ τό μῦθο τῆς ταινίας, ἀνάλογα μέ τήν προσωπικότητα τοῦ θεατῆ, καί ἡ ἀντιληπτική μεταβασή (transfer) αὐξάνεται τότε κατά ἓνα βαθμό, κατά τή διάρκεια τῶν σύντομων στιγμῶν φευγαλέας ἐντασης. Ἡ συνείδηση τῆς φιλικῆς κατάστασης σάν τέτοιας, πού ἔχει τό ὑποκείμενο, ἀρχίζει νά θολώνει κάπως, νά τρεμουλιάζει, παρ' ὅλο πού αὐτό τό γλύστημα, πού ἀπλῶς ἔχει ἀρχίσει, δέν καταλήγει ποτέ στό τέρμα του στίς συνηθισμένες περιπτώσεις.

Δέν φέρνω τόσο στό μυαλό μου ἐκεῖνες τίς κινηματογραφικές προβολές (παρατηρεῖται ἀκόμα αὐτό τό φαινόμενο στίς πόλεις ἢ στά χωριά χωρῶν ὅπως ἡ Γαλλία ἢ ἡ Ἰταλία) ὅπου μποροῦμε νά δοῦμε τοὺς θεατές, παιδιά τό συχνότερο, μερικές φορές κι' ἐνήλικες, νά σηκώνονται ἀπ'τά καθίσματά τους, νά χειρονομοῦν, νά δίνουν μέ τίς φωνές τους κουράγιο στόν θεατικό ἥρωα τῆς ἱστορίας, νά βρίζουν τόν "κακό": ἐκδηλώσεις, γενικά, λιγώτερο ἀπορροθμισμένες ἀπ' ὅσο φαίνονται: εἶναι οἱ ἴδιες οἱ βασικές κινηματογραφικές ἀρχές, σέ ὀρισμένες κοινωνιολογικές παραλλαγές τους (= παιδικό κινόν, ἀγροτικό ἢ ἐλάχιστα μορφωμένο κινόν, κινόν τύπου κινότητος, ὅπου ὁ καθένας γνωρίζει τόν ἄλλο μέσα στήν αἴθουσα), πού τίς προβλέπουν, τίς ἐπιτρέπουν καί τίς ὀμαδοποιοῦν. Ἄν θέλουμε νά κατανοήσουμε αὐτές τίς ἐκδηλώσεις, πρέπει νά λάβουμε ὑπόψη τή συνειδητή καί ὀμαδική συμπεριφορά, τήν προοπτική τῶς θέαμα μέ τό παιχνίδι τῆς κινητικῆς δραστηριοποίησης. Σ'αὐτό τό μέτρο, ἡ δαπάνη μυϊκῆς ἐνέργειας (ἢ φωνή καί ἢ χειρονομία) σημαίνει σχεδόν τό ἀντίθετο ἀπό ἐκεῖνο πού θά μπορέσει νά ὑποθέσει ἀρχικά ὁ παρατηρητής πού ἔρχεται ἀπό τήν πρωτεύουσα, ἀπό τίς ἀνώνυμες καί σιωπηλές

αΐθουσες. Αὐτή ἡ δαπάνη δέν σημαίνει ἀπαραίτητα δι-
τό κοινό βρίσκειται πιό κοντά στήν ἀληθινὴ αὐταπάτη.
Μποροῦμε μᾶλλον νά δοῦμε σ' αὐτὴ μιάν ἀπό ἐκεῖνες τίς
βαθύτατα ἀμφίροπες συμπεριφορές μέσα στίς ὁποῖες
μιὰ μοναδική πράξη, διπλᾶ στηριγμένη, ἐκφράζει ταυ-
τόχρονα τάσεις κυριολεκτικὰ ἀντίθετες. Τό ὑποκείμε-
νο πού παραδίδεται σέ μιὰ κινητικὴ ἐκρηξη μέσα στή
διήγηση δέν μπορεῖ νά ὠθήθηκε ἀρχικὰ σ' αὐτὴν παρὰ
μόνο μέ ἓνα δόλωμα, ὅσοδήποτε ἐλάχιστο κι' ἂν εἶναι
αὐτό — ὅσοδήποτε κ α θ ο ρ ι σ μ έ ν ο κι' ἂν εἶναι
ἀπό τὴν ἀνάγκη, ἀπό τὰ ἐσωτερικὰ τυπικὰ τῆς παρακο-
λοῦθησης μιᾶς προβολῆς —, ἓνα δόλωμα σύγχισης ἀνά-
μεσα στήν ταινία καὶ στήν πραγματικότητα. Ἄλλὰ ἡ ἴ-
δια αὐτὴ ἡ ἐκρηξη, ἀπό τὴ στιγμὴ πού θ' ἀρχίσει (ἐκ-
ρηξη, ἐπιπλέον, πού εἶναι τό συχνότερο ὁμαδική), ἀρ-
χίζει καὶ νά διαλύει τὴ δημιουργοῦμενη σύγχισση, ἐπα-
ναφέροντας τὰ ὑποκείμενα στὴ δική τους ἰδιαίτερη δρα-
στηριότητα, πού δέν εἶναι ἐκεῖνη τῶν πρωταγωνιστῶν,
πού ξετυλίγεται ἀνά στήν ὁδόν: αὐτοὶ οἱ τελευταῖ-
οι δέν ἐπιδοκιμάζουν τό θέαμα. Σέ χοντρές γραμμές,
γιά νά καταλάβουμε καλύτερα τὰ πράγματα —, θά μπο-
ροῦσαμε νά ποῦμε δι' ἐκεῖνο πού ἀρχισε σάν π α ῖ ξ -
ι μ ο (acting) καταλήγει σάν π ρ ὶ ξ η (acte). (Ξεχωρί-
ζουμε ἔτσι δύο μεγάλες κατηγορίες κινητικῆς ἐκφόρτι-
σης, ἐκείνην πού ξεφεύγει ἀπ' τὴ δοκιμασία τοῦ πραγ-
ματικοῦ κι' ἐκείνην πού παραμένει ὑπὸ τὸν ἐλεγχό της.)
Ὁ θεατὴς ἀφήνεται νά παρασυρθεῖ — νά ἐξαπατηθεῖ ἴ-
σως, γιά ἓνα δευτερόλεπτο — ἀπὸ ἐκεῖνες τίς ποιό-
τητες ἀγωγῆς (συμπεριφορᾶς) πού ἀποτελοῦν τό ἰδιαί-
τερο χαρακτηριστικὸ τῆς ταινίας διήγησης, καὶ περνά-
ει στὴ δράση ἄλλὰ εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ δράση πού
τὸν ἀφυπνίζει, πού τὸν ἀνασύρει ἀπὸ τὴ σύντομη πτώ-
ση του μέσα σ' ἓνα εἶδος ὕπνου, ἀπὸ ἐκεῖ ὅπου εἶχε τὴ
ρίζα της, καὶ πού ἐρχεται νά ἐπαναποδεθῆσιν τὴν
ταινία σέ ἀπόσταση ἀπὸ τό ὑποκείμενο, στό μέτρο πού
αὐτὴ ἡ δράση γίνεται, στήν ἐξέλιξή της, μιὰ συμπε-
ριφορὰ ἐπιδοκιμασίας: ἐπιδοκιμασίας τοῦ θεάματος σάν
τέτοιου, κι' ὄχι ἀναγκαστικὰ ἐπιδοκιμασίας τῆς ποιό-
τητός του, ἀκόμα λιγώτερο τῶν διηγηματικῶν συμπερι-
φορῶν ἢ πρόκειται γιά μιάν ἐπιδοκιμασία πού ἐρχεται
ἀπὸ ἔξω, σέ ἓνα φανταστικὸ ἀφήγημα, ἀπὸ κάποιον πρό-
σωπο πού ἐκτελεῖ πραγματικὲς πράξεις, ἔχοντάς το ὑπ'
ὄψιν.

Ἄν ἀναλογιστοῦμε τίς οἰκονομικὲς (μέ τὴ φροῦδι-
κὴ ἐννοια τοῦ δρου) προϋποθέσεις ὑπαρξῆς της, τότε
ἡ στάση (ἢ συμπεριφορὰ) τοῦ "καλοῦ κοινοῦ", τοῦ ἐν-
θουσιώδους ἢ παιδικοῦ κοινοῦ, παρουσιάζει, σέ μειω-
μένο βαθμὸ, κάτι ἀνάλογο μέ τὴν ὕπνοβασία (1): μπο-
ρεῖ νά καθοριστεῖ, τουλάχιστον ὅσον ἀφορᾷ τὴν πρώτη
ἀπὸ τίς δύο φάσεις της, σάν ἓνα ἰδιαίτερο εἶδος κι-
νητικῆς συμπεριφορᾶς, τό ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ
τῆς ὁποίας εἶναι τό δι' ἐτίθεται σέ ἐνέργεια ἀπὸ τὸν
ὕπνο ἢ ἀπὸ τό φευγαλέο καὶ σκιαγραφημένο ὁμολόγό του.

Αυτή η σύγκριση μπορεί να είναι διαφωτιστική εάν συνεισφορά σε μία μεταψυχολογία της φιλμικής κατάστασης, αλλά σύντομα φτάνει στο όριο της, εφόσον το ένθουσιαστικό κοινό άφυπνίζεται από τις ίδιες τις πράξεις του, ενώ δεν συμβαίνει το ίδιο με τον ύπνο-βάτη (άρα τα δύο προτσές αποκλίνουν στη δεύτερη φάση τους). Επιπλέον, δεν είναι βέβαιο το ότι ο ύπνο-βάτης όνειρεύεται (1), ενώ, για τον θεατή που περνάει στη δράση, η πτώση του μέσα στον ύπνο είναι ταυτόχρονα πτώση μέσα στο όνειρο. Άλλά ξέρομε ότι το όνειρο, που ξεφεύγει από τη δοκιμασία της πραγματικότητας, δεν ξεφεύγει διόλου από τη συνείδηση (άποτελεί μάλιστα έναν από τους μεγάλους "τρόπους" του συνειδητού)· άρα ο διαχωρισμός ανάμεσα στην κινητικότητα και στη συνείδηση (1) μπορεί να φτάσει μακρύτερα σε ώρισμένες περιπτώσεις ύπνο-βασίας από ότι στη συμπεριφορά εκείνου του είδους κοινού που "έπεμ-βαίνει".

Χρειάζονται άλλες συνθήκες, λιγώτερο θεαματικές από εκείνες της παρακολούθησης της ταινίας με φωνασκίες, για να αρχίσει η αντίληπτική μετάβαση (transfer), η όνειρική και αποκοιμισμένη σύγκριση ανάμεσα στην ταινία και στην πραγματικότητα, ακόμα πολύ μακριά από την ολοκληρωτική τελείωσή της, να γίνεται κάπως περισσότερο σταθερή. Ο ένήλικος θεατής, που είναι μέλος μιας κοινωνικής ομάδας και που παρακολουθεί μία ταινία καθισμένος και σιωπηλός — εκείνος, δηλ., (άλλο είδος έσωτερικού τυπικού), που δεν είναι ούτε παιδί, ούτε καλό παιδί — δεν άποφεύγει καθόλου, αν η ταινία τον συγκινεί βαθειά, αν είναι κουρασμένος, αν βρίσκεται σε κατάσταση συγκινησιακής διαταραχής, κ.τ.λ., την έμπειρία εκείνων των σύντομων στιγμών διανοητικής ταλάντευσης την όποια ο καθένας μας έχει δοκιμάσει, και που τον κάνει να πλησιάζει κατά ένα βήμα την άληθινή αύταπάτη, δίνοντάς του ένα είδος ί σ χ υ ρ ή ς (ή πιό ισχυρής) πίστης στη διήγηση, έμπειρία που μοιάζει κάπως με εκείνες τις στιγμιαίες και περαστικές ζαλάδες που νοιώθουν οι όδηγοί αυτοκινήτων προς το τέλος μιας μεγάλης νυκτερινής διαδρομής (και η ταινία είναι μία τέτοια διαδρομή). Μέσα και στις δύο αυτές καταστάσεις, όταν τελειώνει η δεύτερη φάση τους, ή σύντομη ψυχική περιδίγηση, το ύποκείμενο, διόλου τυχαία, έχει το συναισθημα ότι "ξυπνά": είναι έπειδή είχε πιαστεί φευγαλά μέσα στην κατάσταση του ύπνου και του όνειρου "Ετσι, ό θεατής, έχει όνειρευτεί ένα μικρό κομμάτι ταινίας: όχι ένα κομμάτι που έλειπε, που ό θεατής τό φαντάστηκε: αυτό τό κομμάτι υπήρχε πραγματικά μέσα στην ταινία, και είναι αυτό, όχι ένα άλλο, που έχει δει τό ύποκείμενο: άλλα τό έχει δει τό όνειρο.

Ο άκίνητος και βουβός θεατής, τέτοιος όπως τον καθορίζει η κουλτούρα μας, δεν έχει την εύκαιρία να

"άποτινάξει" τὸ ὄνειρό του πού γεννιέται, ὅπως τινάζουμε τὴ σκόνη ἀπὸ ἕνα ρουχο, γιὰ χάρη μιᾶς κινητικῆς ἐκφόρτισης. Αὐτὸς εἶναι ἀναμφίβολα ὁ λόγος πού ὠθεῖ τὴν ἀντιληπτικὴ μετάβαση (transfert) λίγο μακρύτερα ἀπ'ὅτι τὸ κοινὸ ἐκεῖνο πού εἰσβάλλει μέσα στὴ διήγηση. (Θά μπορούσαμε νὰ βροῦμε ἐδῶ ὑλικὸ γιὰ μιὰ κοινωνικο-ἀναλυτικὴ τυπολογία τῶν διαφορετικῶν τρόπων πού ὑπάρχουν γιὰ τὴν παρακολούθηση μιᾶς κινηματογραφικῆς προβολῆς). Μποροῦμε λοιπὸν νὰ ὑποθέσουμε ὅτι εἶναι τὸ ἴδιο quantum ἐνέργειας πού χρησιμεύει γιὰ νὰ ὑποκινήσει τὶς πράξεις, στὴ μιὰ περίπτωση, καὶ νὰ ὑπερεπενδύσει, στὴν ἄλλη, τὴν ἀντίληψη μέχρι τὸ σημεῖο νὰ τὴν κάνει τὸ δόλωμα μιᾶς παρὰδοξῆς π α ρ α ἰ σ θ η σ η ς: "παραίσησης", ἐξ'αίτιας τῆς τάσης τοῦ θεατῆ νὰ συγχέει διαχωρισμένα ἐπίπεδα τῆς πραγματικότητας, ἐξ'αίτιας ἐνὸς ἐλαφροῦ προσωρινοῦ κυματισμοῦ μέσα στὸ παιχνίδι τῆς δοκιμασίας τῆς πραγματικότητος στὸ μέτρο πού αὐτὴ ἀποτελεῖ μιὰ λειτουργία τοῦ "Ἐγὼ (2) — καὶ "παράδοξης", ἐπειδὴ τῆς λείπει ἐκεῖνο τὸ χαρακτηριστικὸ πού ἰδιάζει στὴν ἀληθινὴ παραίσηση, μιὰ ψυχικὴ παραγωγή ἐξ'ὀλοκλήρου ἐνδογενῆς: τὸ ὑποκείμενο εἶχε τὴν παραίσηση ἐκείνου πού πράγματι βρισκόταν ἐκεῖ, ἐκείνου πού τὴν ἴδια στιγμὴ ἀντιλαμβάνονταν στὴν πραγματικότητα: τὶς εἰκόνες καὶ τοὺς ἤχους τῆς ταινίας.

*

Στὶς περιπτώσεις γιὰ τὶς ὁποῖες μιλάμε, καὶ σὲ ἄλλες ἀκόμα, χωρὶς ἀμφιβολία, ὁ θεατῆς τῆς μυθιστορηματικῆς ταινίας δέν ξέρει πιά ἐντελῶς ὅτι βρίσκεται στὸν κινηματογράφο. Ἀντίστροφα, συμβαίνει μερικές φορές ἐκεῖνος πού ὀνειρεύεται νὰ ἔχει ἐπίγνωση, μέχρι ἐνὸς σημείου, τοῦ ὅτι ὀνειρεύεται: στὶς ἐνδιάμεσες καταστάσεις, ἀνάμεσα στὸν ὕπνο καὶ τὸ ξύπνημα, καὶ ἰδίως στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος τῆς νύχτας (ἢ ὅταν ὁ πλήρης ὕπνος δέν εἶναι ἐφικτός, μὴν ἀφήνοντας παρὰ κουμάτια ἀνολοκλήρωτα, βαρειά καὶ τεμαχισμένα) καὶ, γενικώτερα, ὅλες τὶς φορές πού παρουσιάζονται στὸ μυαλό σκέψεις ὅπως "αὐτὴ τὴ στιγμὴ ὀνειρεύομαι" ἢ "δέν εἶναι παρὰ ἕνα ὄνειρο", σκέψεις πού, μὲ μιὰ διπλὴ καὶ μοναδικὴ κίνηση ἔρχονται νὰ ἐνσωματωθοῦν στὸ ὄνειρο τοῦ ὁποίου σχηματίζουν ἕνα μέρος, καὶ στὸ ὁποῖο ὅμως, παρ'ὅλα αὐτά, ἀνοίγουν μιὰ σχισμὴ στὸ ἐρμητικὸ κλείσιμο πού συνήθως ἀποτελεῖ τὸν ὄρισμό του (3). Ἐξ'αίτιας τοῦ ἰδιαίτερου σχίσματός τους αὐτὲς οἱ ἐνδιάμεσες καταστάσεις μοιάζουν μὲ τοὺς ἰδιαίτερους τρόπους φιλικῆς ἀντίληψης πού ἀναφέραμε. Εἶναι μέσα στὰ ρήγματα, τὰ σκισίματά τους, παρὰ μέσα στὴν πιὸ κοινὴ λειτουργία τους, πού ἡ φιλικὴ καὶ ἡ ὀνειρικὴ κατάσταση τείνουν νὰ ἐνωθοῦν (ἀλλὰ τὰ ἴδια αὐτά τὰ σκισίματα ὑποδηλώνουν μιὰ συγγένεια πού

είναι ταυτόχρονα λιγώτερο περιορισμένη και πιο σταθερή): έδω, ή μετάβαση της αντίληψης βρίσκεται έλαφρά άποκομμένη, λιγώτερο ολοκληρωμένη άπ'όσο στο ύπόλοιπο όνειρο· εκεί, προτείνει τό όριο της μέ μιά κάπως μεγαλύτερη σταθερότητα άπ'ότι μέσα στο ύπόλοιπο φίλμ.

Ό φρόνιτ απέδιδε τά χάσματα μέσα στο όνειρο σέ μιάν πολύπλοκη άλληλεπίδραση ανάμεσα στίς διάφορες μεταψυχολογικές άπαιτήσεις, κυρίως δέ ανάμεσα στίς τοπικές. Βασικά, τό 'Εγώ ποθεϊ νά κοιμηθεϊ. Νά κοιμηθεϊ, άρα λοιπόν, άν μπορεί, νά όρειρευτεϊ (νά όνειρευτεϊ πλήρως): στήν πραγματικότητα, όταν ένας πόθος αναδύεται από τό άσυνείδητο, τό όνειρο προσφέρεται σάν ή μοναδική λύση πού μπορεί ταυτόχρονα νά τόν ικανοποιήσει και ν'άποφύγει κάθε άφύπνιση. Άλλά τό άσυνείδητο μέρος του 'Εγώ, ή άπαίτηση άπώθησης (ή "άμυνα"), σέ συμφωνία μέ τό 'Υπερ-έγώ από τό όποιο προέρχεται, παραμένει πάντοτε σέ ήμι-άφυπνισμένη κατάσταση έφ'όσον τό άπωθημένο, και γενικώτερα τό άπαγορευμένο, ενάντια στά όποια έχει ακριβώς σάν σκοπό νά διατηρήσει τήν άμυνα, παραμένουν κι'αυτά άφυπνισμένα και ένεργητικά, ή τουλάχιστον σέ κατάσταση πιθανής ένεργοποίησης κατά τή διάρκεια του ύπνου. Τό άσυνείδητο, στή διπλή άπωθημένη και άπωθητικοποιητική του όση (=άσυνείδητο του 'Εκείνου και άσυνείδητο του 'Εγώ) ποτέ δέν κοιμάται στ'άληθεια, και αυτό πού όνομάζουμε ύπνο είναι μιά οικονομική τροποποίηση πού έπίδρα κυρίως στο ύποσυνείδητο και στο συνείδητό (4). 'Η έπαγρύπνηση ενός μέρους του 'Εγώ, πού έπιτρέπει στον άλλο νά συνεχίσει νά κοιμάται, παίρνει συνήθως τή μορφή της λογοκρισίας (ή όποια είναι άξεχώριστη από τήν "έργασία του όνείρου" και από τά ιδιαίτερα έκδηλα χαρακτηριστικά της όνειρικής ροής)· ή λογοκρισία αυτή, όπως είναι γνωστό, σημαδεύει ακόμα και τά πιο πλήρη όνειρα, εκείνα όπου ή αντίληπτική μετάβαση είναι ολοκληρωτική και ή έντύπωση του όνειρεύεσθαι άνύπαρκτη, εκείνα δηλ. πού είναι άπολύτως συμβιβάσιμα μέ τόν ύπνο. Άλλά μπορεί επίσης νά συμβεί έτσι ώστε αυτή ή άπαίτηση αυτο-παρατήρησης και αυτο-έλέγχου (5) νά καταλήξει στο νά διακόψει τόν ύπνο σέ διάφορους βαθμούς· τά δύο αντίθετα άποτελέσματα προέρχονται πάντως από τήν ίδια άπαίτηση άμυνας, ή όποια όμως λειτουργεί τώρα μέσα σέ διαφορετικές συνθήκες (6). Ένα τάδε όνειρο προξενεί πολυ φόβο· ή λογοκρισία, σέ μιά πρώτη φάση άπέτυχε στο νά "γλυκάνει" αρκετά τό περιεχόμενό του· ή δεύτερη επέμβαση της θα είναι νά τό διακόψει, και νά διακόψει και τόν ύπνο μαζί μ'αυτό. 'Ωρισμένοι έφιάλτες άφυπνίζονται (περισσότερο ή λιγώτερο), ώρισμένα πολυ εύχάριστα όνειρα επίσης· μερικές άύπνιες προξενούνται από τό 'Εγώ τό όποιο όντας εκ των προτέρων τρομοκρατημένο από τά όνειρά του, προτιμά ν'άπαρνηθεϊ τόν ύπνο (7). Σ'ένα μικρότερο βαθμό βί-

ας μέσα στην έσωτερική σύγκρουση, άρα σ' ένα μικρότερο βαθμό άφύπνισης, είναι τό ίδιο αυτό προτσές που εύθύνεται για τούς διάφορους έκεινους τρόπους συνείδησης κατά τούς όποιους τό ύποκείμενο είναι άρκετά άποκοιμισμένο για νά μπορέσει νά συνεχιστεί τό όνειρό του, αλλά και άρκετά άφύπνισμένο για νά μαντέψει ότι δέν πρόκειται παρά για ένα όνειρο — πησιάζοντας έτσι σε μιá πολύ συνηθισμένη φιλιική κατάσταση — ή ακόμα όταν άσκει μιάν ήθελημένη επίδραση πάνω στην ίδια τήν εξέλιξη του όνειρου (8), αντίκαθιστώντας, λ.χ., στή θέση τών σκηνών που προμυήονταν μιάν έκδοχή (βερσιόν) περισσότερο ίκανοποιητική ή λιγώτερο τρομακτική. (Κάτι σάν μιá ταινία που θά είχε έ ν α λ λ α κ τ ι κ έ ς βερσιόν, και ό κινηματογράφος προσφέρει μερικές φορές κατασκευές αύτου του είδους (9).)

Αύτες οι διαφορετικές καταστάσεις παρουσιάζουν ένα κοινό σημείο. Έξαρτώνται από μιάν ενεργητική επέμβαση τής άπάτησης που δέν κοιμάται ποτέ παρά μόνο κατά ένα μέρος της, από τό άσυνείδητο 'Εγώ' είναι αύτό που άφύπνίζει περισσότερο ή λιγώτερο ενεργητικά τήν άπάτηση που κοιμάται, τό ύποσυνείδητο 'Εγώ'. Σε άλλες περιπτώσεις, που καταλήγουν κατά μιάν έννοια στο ίδιο άποτέλεσμα, είναι οι ιδιαίτεροι ρυθμοί αύτου του τελευταίου που μπαίνουν άπέυθείας στο παιχνίδι: δέν είναι ακόμα έντελώς κοιμισμένο, ή ήδη άρχίζει νά μήν είναι, όπως στίς "ένδιάμεσες καταστάσεις" του βραδιού και του πρωινού. — "Όσο για τή λειτουργία τής σ υ ν ε ί δ η σ η ς, άς θυμηθούμε ότι κοιμάται μόνον όταν ό ύπνος είναι δίχως όνειρα. Τό όνειρο, ακόμα κι' όταν συνοδεύεται από έναν πλήρη ύπνο, τήν άφύπνίζει και τήν κάνει νά εργασθεί, έφ' όσον τό τελικό κείμενο τών παραγωγών του είναι συνείδητό. Ό άληθινά πλήρης ύπνος (ό όποιος δέν ύπάρχει διόλου) θά ήταν ένας ψυχικός "τρόπος" μέσα στον όποιο όλες οι άπαιτήσεις θά κοιμόντουσαν. Μπορούμε νά μιλήσουμε για "πλήρη ύπνο", κατά μιάν σχετική και πρακτική έννοια, σε δύο περιστάσεις: όταν τό όνειρο δέν έχει διόλου συνείδηση του ότι είναι όνειρο, και a f o r t i o r i όταν ό ύπνος είναι δίχως όνειρα. Αύτες οι δύο καταστάσεις προστιθέμενες καλύπτουν σχεδόν έντελώς τό σύνολο τών περιπτώσεων όπου ή τρέχουσα γλώσσα λέει ότι "κοιμάται κανείς έντελώς" (ή άπλώς κοιμάται, χωρίς άλλες διευκρινήσεις). Άντιστοιχούν στον μάξιμουμ βαθμό ύπνου για τόν όποιο είναι ίκανός ό ψυχικός μηχανισμός μέσα στη φυσιολογική λειτουργία του.

Αυτοί οι μεταψυχολογικοί μηχανισμοί είναι, φανερά, πολύπλοκοι, και ακόμα πολύ περισσότερο άπ' όσο περιγράφονται σ' αύτή τή σύντομη περίληψη, αλλά θά συγκρατήσω μόνον τό βασικό κοινό τους συμπέρασμα: ή πλήρως όνειρική κατάσταση, ή ολοκληρωτική άυταπάτη

πραγματικότητας, προϋποθέτει τόν πλήρη ύπνο, μέ τήν έννοια πού τόν καθορίζουμε έδω. Είλναι γυνωστό τό πόσο ό φρόνυτ έπέμενε σ'αυτή τή στενή συσχέτιση άνάμεσα στό όνειρο καί στόν ύπνο (άφιερώνοντάς της μιάν ειδική (10) μελέτη άμέσως μετά τό Traumbedeutung), συσχέτιση πού πάει πολύ μακρότερα άπό τό άπλό άυταπόδεικτο στό όποιο θά μπορούσαν νά τήν περιόρισουν, έφ'όσον δέν είλναι μόνον έξωτερική (= "Ονειρεύεται κανείς μόνον όταν κοιμάται"), αλλά έφ'όσον τό ίδιο τό έσωτερικό προτσές του όνειρου προϋποθέτει, μέσα στίς λεπτομέρειές του, τίς οικονομικές συνθήκες του ύπνου (11). Είλναι άποδεδειγμένο ότι, κάθε κάμψη τής πλήρους λειτουργίας τής άντιληπτικής μετάβασης άντιστοιχεϊ σέ μιάν έξασθένηση του ύπνου, σέ έναν ώρισμένο τρόπο ή σέ έναν ώρισμένο βαθμό άφύπνισης. Μέ τή δική μας προοπτική, όλα αυτά θά μπορούσαν νά διατυπωθοϋν ώς έξής: ό βαθμός άυταπάτης πραγματικότητας είλναι άντριστρόφος άνάλογος πρός έκεινον τής έπαγρύπνισης.

Αυτή ή φόρμουλα θά βοηθήσει ίσως στό νά καταλάβουμε καλύτερα τήν φιλιμική κατάσταση σάν πολύπλοκο μίγμα συγγενειών καί άπομακρύνσεων. Σέ άντίθεση μέ τίς συνθιτισμένες δραστηριότητες τής ζωής, ή φιλιμική κατάσταση έτσι όπως τήν προωθοϋν οί παραδοσιακές ταινίες μέ μύθο έκδηλώνεται μέ μιá γενική τάση μείωσης τής έπαγρύπνησης, μ'ένα άρχίνισμα ύπνου καί όνειρου. Είλναι διαπιστωμένο τό ότι τό νύσταγμα, όταν δέν έχει κανείς κοιμηθεϊ άρκετά, είλναι έντονώτερο κατά τή διάρκεια τής προβολής μιās ταινίας άπ'ότι πριν καί άκόμα καί μετά τήν προβολή. Τό άφηγηματικό φίλμ δέν προτρέπει σέ δράση, καί άν είλναι φαντασματικό, όπως λένε (12), δέν είλναι χάρη στό παιχνίδι του ίταλικού σκηνογραφικού συστήματος, χάρη στή μονο-οπτική προοπτική μέ τό σημείο φυγής της όπου τό ύποκείμενο-θεατής αυτοθαυμάζεται στή θέση κάποιου θεοϋ, ούτε έπειδή επανενεργοποιεϊ σ'έμάς τίς ίδιαίτερες συνθήκες του στάδιου του καθρέφτη μέ τήν έννοια του Λακάν(13) (=υπερ-άντιληπτικότητα καί ύποκινητικότητα), αλλά είλναι έπίσης, καί πιο άμεσα, άκόμα κι'άν τά δυό αυτά πράγματα είλναι συνδεδεμένα, έπειδή εύνοεϊ τή ναρκισσιστική συστολή καί τή φαντασματική εύαρέσκεια, οί όποίες, άν ώθηθοϋν μακρότερα, ύπεισέρχονται στόν προσδιορισμό του όνειρου καί του ύπνου(14): Ξαναδίπλωμα τής λίμπιντο μέσα στό 'Εγώ, προσωρινή άναστολή του ενδιαφέροντος για τόν έξωτερικό κόσμο, όπως καί για τίς επενδύσεις των άντικειμένων, τουλάχιστον μέ τήν πραγματική τους μορφή. Άπ'αυτή τήν άποψη, τό μυθιστορηματικό φίλμ, άνεμόμυλος εϊκόνων καί ήχων πού υπερ-τροφοδοτοϋν τίς ζώνες σκιās κι'άνευθυνότητάς μας, είλναι μιá μηχανή πού άλέθει τή συγκίνηση καί έμποδίζει τή δράση.— Μέσα στή φιλιμική κατάσταση, αυτή ή έλάττωση τής έπαγρύπνησης έχει (τό λιγώτερο) δυό ξεχωριστές βαθμίδες. Η πρώτη δη-

λώνεται μέ πολύ γενικό τρόπο καί συνίσταται από τό ίδιο τό γεγονός τής έντύπωσης τής πραγματικότητας, ή οποία είναι σίγουρα διαφορετική από τήν αὐταπάτη τής πραγματικότητας ἀλλά ἀποτελεῖ ἤδη τό μακρυνό της δόλωμα· καί είναι αὐτό τό ἰδιαίτερο χαρακτηριστικό τῶν ταινιῶν διήγησης, ἀνεξάρτητα ἀπό τό περιεχόμενό τους ὅπως κι' ἀπό τόν μεγαλύτερο ἢ μικρότερο "ρεαλισμό" του, τό παιχνίδι μ' αὐτή τήν έντύπωση, τό ὅτι ἔλκουν ἀπό αὐτήν τήν ἰδιαίτερη γοητεία καί ἐπιρροή τους, τό ὅτι είναι φτιαγμένα ἀκριβῶς γι' αὐτό. Ἐνα βῆμα ἀκόμα πρὸς τήν κατεύθυνση τής ἐλάττωσης τής ἐπαγρύπνησης είναι οἱ εἰδικοὶ τρόποι φιλικῆς ἀντίληψης γιά τοὺς ὁποίους μιλήσαμε στήν ἀρχή. Ἐπεμβαίνουν πύ φευγαλέα, πύ ἐπεισοδιακά· προχωροῦν λίγο περισσότερο, χωρὶς ποτέ νά τήν φτάνουν, στήν κατεύθυνση τής ἀληθινῆς αὐταπάτης, κατά τή διάρκεια μιᾶς μικρῆς στιγμῆς πνευματικῆς περιδίνησης.

Ὁ θεατῆς ξέρει σχεδόν πάντοτε ὅτι βρίσκεται στόν κινηματογράφο, ἐκεῖνος πύ ὄνειρεύεται δέν ξέρει σχεδόν ποτέ ὅτι ὄνειρεύεται. Πέρα ἀπό τίς ἐνδιάμεσες περιπτώσεις, πύ ἀποκαλύπτουν διακριτικά μιᾶ συγγένεια ταυτόχρονα βαθύτερη καί διαλεκτικώτερη, τό φίλμ διήγησης καί τό ὄνειρο παραμένουν ξεχωρισμένα, ἀν ἐξετάσουμε τό καθένα μέσα στό σύνολό του, ἀπό μιᾶ σημαντική καί μοναδική ἀπομάκρυνση ὅσον ἀφορᾶ τό βαθμό ἀντιληπτικῆς μετάβασης· ἡ έντύπωση καί ἡ αὐταπάτη παραμένουν ξεχωρισμένες. Ἡ διατήρηση αὐτῆς τῆς ἀπόστασης στίς συνηθισμένες περιπτώσεις, ὅπως καί ἡ μείωση της στίς περιπτώσεις-ὄρια, ἔχουν ἕνα καί μοναδικό λόγο πύ είναι ὁ ὕπνος ἢ ἡ ἀπουσία του. Ἡ φιλική καί ἡ ὄνειρική κατάσταση τείνουν νά συμπέσουν ὅταν ὁ θεατῆς ἀρχίζει ν' ἀποκοιμίζεται (παρ' ὄλο πύ ἡ συνηθισμένη γλώσσα σ' αὐτό τό βαθμό, δέν κάνει λόγο γιά "ὕπνο"), ἢ ὅταν ἐκεῖνος πύ ὄνειρεύεται ἀρχίζει νά ξυπνᾶ. Ἀλλά ἡ κυρίαρχη κατάσταση είναι ἐκείνη ὅπου ἡ ταινία καί τό ὄνειρο δέν συγχέονται: είναι ἐπειδή ὁ θεατῆς τῆς ταινίας είναι ἀνθρώπος ξύπνιος, ἐνῶ ἐκεῖνος πύ ὄνειρεύεται είναι ἕνας ἀνθρώπος πύ κοιμᾶται.

II

Ἡ δεύτερη μεγάλη διαφορά ἀνάμεσα στή φιλική καί στήν ὄνειρική κατάσταση ἀπορρέει αὐστηρά ἀπό τήν πρώτη. Ἡ φιλική ἀντίληψη εἶναι μιᾶ πραγματική ἀντίληψη (εἶναι πραγματικά μιᾶ ἀντίληψη), δέ μπορεῖ νά περιοριστεῖ σ' ἕνα ἔσωτερικό ψυχικό προσές. Ὁ θεατῆς δέχεται εἰκόνες καί ἤχους πύ τοῦ δίνονται σάν ἀναπαράσταση ἄλλου πράγματος κι' ὄχι τοῦ ἑαυτοῦ

τους, ενός διηγητικού κόσμου, αλλά οι όποτες παραμένουν πραγματικές εικόνες και πραγματικοί ήχοι, ικανές(-οί) να φτάσουν κι' άλλους θεατές, ενώ η όνειρική ροή δέ μπορεί νά φτάσει στη συνείδηση κανενός άλλου παρά μόνον εκείνου πού όνειρεύεται. Ή προβολή του φίλμ δέ μπορεί ν' αρχίσει πριν φτάσουν οι μπομπίνες: τίποτε παρόμοιο δέν απαιτείται για νά τεθεί σέ κίνηση τό όνειρο. Ή κινηματογραφική εικόνα είναι ανάμεσα σ' εκείνες τίς "πραγματικές εικόνες" (πίνακες, σχέδια, γκραβούρες κ.ά.) πού οι ψυχολόγοι αντιθέτουν στίς πνευματικές εικόνες. Ή διαφορά τών μόν από τίς δέ είναι εκείνη πού χωρίζει τήν αντίληψη από τήν φαντασία, σύμφωνα μέ τούς όρους μιās φαινομενολογίας του συνειδητού. Ή παραγωγή του όνειρου αποτελείται από μιá σειρά έγχειρημάτων ή όποία παραμένει από άκρου εις άκρον έσωτερική μέσα στόν ψυχικό μηχανισμό. Σ' ένα μπηχαβιοριστικό σύστημα, θά λέγαμε ότι τό ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τής φιλιμικής αντίληψης είναι τό ότι έπιδέχεται ένα έρέθισμα, ενώ ή όνειρική "αντίληψη" δέν συνεπάγεται κανένα.

Ό σ υ ν τ ε λ ε σ τ ή ς π α γ ί δ ε υ σ η ς είναι άρα πολύ άνώτερος μέσα στό όνειρο. Διπλά άνώτερος: έπειδή τό υποκείμενο "πιστεύει" περισσότερο, και έπειδή εκείνο στό όποιο πιστεύει είναι λιγώτερο "άληθινό". Άλλά, κατά μιάν άλλη έννοια (θά επανέλθουμε σ' αυτό τό σημείο), ή παγίδα τής διήγησης, λιγώτερο ίσχυρη μέσα στό άπόλυτο, είναι περισσότερο μοναδική και ίσως περισσότερο έπίφοβη, άν καθορίσουμε τίς συνθήκες της, έφ' όσον είναι ή παγίδα ενός ανθρώπου Ξύπνιου, όχι κοιμισμένου. Ή παγίδα του όνειρου ούδτεροποιείται κατά ένα μέρος της, από τότε πού ύπάρχουν άνθρωποι πού όνειρεύονται, μέ τήν παλιά διήκηση ότι "αυτό δέν ήταν παρά ένα όνειρο". Αύτή ή αιώνια τεχνική χυδαιοποίησης, παρά τά ίσοδύναμά της του τύπου "Όλα αυτά, είναι κινηματογράφος" χρησιμοποιείται μέ περισσότερη δυσκολία προκειμένου για τήν φιλιμική παγίδα, έπειδή δέν κοιμάται κανείς στόν κινηματογράφο, και τό Ξέρει.

Μέ τίς άληθινές εικόνες και ήχους της, ή μυθιστορηματική ταινία συνεισφέρει στην τροφοδοσία τής φανταστικής ροής του ύποκειμένου, στην καλλιέργεια τών παραστάσεων του πόθου του, και είναι άναμφίβολο τό γεγονός ότι ό κλασικός κινηματογράφος είναι, μεταξύ άλλων, μιá πρακτική συγκινησιακού "χορτάσματος". (Άπλως, δέν πρέπει νά ξεχνάμε ότι ό κινηματογράφος δέν είναι ό μόνος πού παίζει αυτό τόν πανάρχαιο ρόλο, πού δέν έχει τίποτε τό πρόστυχο κάθε μύθου (fiction)-"φαντασία", μέ τούς όρους του Φρόυντ(15)- ακόμα και μέσα στίς τέχνες πού θεωρούνται περισσότερο εύγενείς, χρησιμεύει άκριβώς σ' αυτό, πού μιá ματαιόδοξη ήθικολογία πού φροντίζει για τή "βιτρίνα" της θά ήθελε νά αντιπαραθέσει στην "αύθεντική τέχνη"). Στο μέτρο πού προτείνει σχήματα συμπεριφο-

ρᾶς καί λιμπιντικά πρότυπα, σωματικές στάσεις, εἶδη ἐνδυμασίας, μοντέλα savoir-vivre καί ἀποπλάνησης, στό μέτρο πού εἶναι μιὰ μυητική ἀπαίτηση γιά μιάν αἰώνια ἐφηβεία, ἡ κλασσική ταινία εἶναι ὀλιγοήμερο δι-ἀδοχος τοῦ μυθιστορήματος τῆς "χρυσῆς ἐποχῆς", τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα (τό ὁποῖο μέ τή σειρά του προ-έρχεται ἀπό τήν ἀρχαία ἐποποιῶ): ἔχει τήν ἴδια κοι-νωνική λειτουργία, μιὰ λειτουργία πού τό μυθιστόρη-μα τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα, ὄλο καί λιγώτερο διηγητικό καί ἀναπαραστατικό, τείνει ἐν μέρει νά ἐγκαταλεί-ψει.

Παρατηροῦμε πάντως ὅτι οἱ φιλικές ἀφηγήσεις ἐναν-τιώνονται συχνά στή φαντασία. Ἀνάλογα μέ τήν ται-νία, ἀνάλογα μέ τό θεατή, εἶναι ἱκανές νά προξενή-σουν ἀντιδράσεις μέσα στίς ὁποῖες διαβάζεται ἡ συγ-κινησιακή ἀναστάτωση ἢ ἡ φαντασματική εὐθυμία, καί οἱ ὁποῖες δέν εἶναι τίποτε ἄλλο, ὁποιαδήποτε λογική ἐξήγηση κι' ἄν δώσει στόν ἑαυτό του τό ὑποκείμενο, παρά ἀπογοητεύσεις οἱ ὁποῖες ἀκολουθοῦνται ἀπό ἐπι-θετικότητα ἐνάντια στό φορέα τῆς ἀπογοήτευσης, πού εἶναι ἐδῶ ἡ ταινία ἡ ἴδια. Ὁ θεατής ἔχει μέ τήν ταινία μιὰ σχέση ἀντικείμενου (καλοῦ ἢ κακοῦ ἀντι-κείμενου), καί οἱ ταινίες, ὅπως ἤδη τό δηλώνουν οἱ τρέχουσες αἰνιγματικές φόρμουλες πού χρησιμοποιεῖ κανεῖς ἀφοῦ τίς ἔχει δεῖ, εἶναι πράγματα πού "ἀγα-πᾶ" ἢ "δέν ἀγαπᾶ" κανεῖς. Ἡ ζωηρότητα τῶν ἀντιδρά-σεων αὐτῶν σέ ὀρισμένες περιπτώσεις, καί ἡ ἴδια ἡ ὑ-παρξη τῆς φιλμικῆς δυσαρέσκειας, δέν κάνουν ἄλλο παρά νά ἐπιβεβαιώνουν τή συγγένεια τοῦ φίλμ μέ τό μῦθο καί μέ τό φάντασμα. Ἡ κοινή ἐμ-πειρία δεῖχνει ὅτι ἡ ταινία διχάζει ἀρκετά συχνά τίς κρίσεις ἀτόμων τά ὁποῖα, σέ ἄλλες περιπτώσεις, ἀντιδροῦν σχεδόν πάντοτε μέ τόν ἴδιο τρόπο. (Ἄλλά διαπιστώνουμε ἀκόμα, καί αὐτή εἶναι μιὰ ἐπιπλέον ἐπιβεβαίωση, ὅτι αὐτές οἱ ἀποκλίσεις συνήθως παύουν νά ὑπάρχουν ὅταν ἡ φαντασματική προσαρμογή δρᾷ ἀπό τή στιγμή τῆς γέννησης καί συνεχίζεται βαθμιαία: ὅ-ταν δύο ἄτομα βλέπουν τήν ταινία μαζί, ὅταν δηλ. ὁ καθένας τους εἶναι μόνος του χωρίς νά εἶναι.)

Ἄπό τοπική ἀποψη, ἡ φιλική δυσαρέσκεια μπορεῖ νά προέρχεται ἀνάλογα μέ τίς περιστάσεις ἀπό δύο ξεχω-ριστές πηγές, καί μερικές φορές ἀπό τή συγκλίνουσα δράση του. Μπορεῖ νά ἀναδύεται ἀπό τή μεριά τοῦ ἔκ-κείνου, τό ὁποῖο ἢ διήγηση τῆς ταινίας δέν ἔθρεψε ἀρκετά ἢ ἱκανοποίηση τῆς ὁρμῆς μετριέται μέ φειδώ, καί πρόκειται τότε γιά μιὰ περίπτωση ἀπογοήτευσης στήν κυριολεξία ("ἀπογοήτευση αὐτῆς τῆς στιγμῆς", μέ τούς ὄρους τοῦ Φρόυντ): αὐτό συμβαίνει μέ τίς ται-νίες πού μᾶς φαίνονται "χωρίς ἐνδιαφέρον" ἢ "βαρε-τές" ἢ "ἀδιάφορες", κ.τ.λ. Ἄλλά ἡ ἐπιθετικότητα ἐ-νάντια στήν ταινία — ἡ συνειδητή μορφή τῆς ὁποίας καί στίς δύο περιπτώσεις, συνίσταται στό νά διακυ-

ρήξουμε ότι δέ μᾶς ἄρεσε, ότι ἦταν δηλ. ἓνα κακό ἀντικείμενο — μπορεί νά προέρχεται ἐξίσου ἀπό μιάν ἐπέμβαση τοῦ Ὑπερεγῶ καί τῆς ἄμυνας τοῦ Ἐγῶ, τὰ ὁποῖα τρομάζουν καί ἀντεπιτίθενται ὅταν ἡ ἱκανοποίηση τοῦ Ἐκείνου εἶναι ἀντίθετα πολύ ζωηρή, τέτοια ὅπως παράγεται μερικές φορές ἀπό ταινίες "κακοῦ γούστου" (τό γούστο γίνεται τότε ἓνα ἐξαιρετικό ἄλλοθι), ταινίες ἀκραῖες, ἢ παιδικές, ἢ συναισθηματικές, ἢ σαδικο-πορνογραφικές, κ.τ.λ., μέ μιὰ λέξη ταινίες μπροστά στίς ὁποῖες ἀμύνεται κανεῖς (τουλάχιστον ὅταν τόν ἀγγίζουν συγκινησιακά) μέ τό χαμόγελο ἢ μέ τό γέλιο, μέ τό πρόσχημα τοῦ ὅτι εἶναι ἀνόητες, γκροτέσκες ἢ "ἀπίθανες" (μῆ-ἀληθοφανεῖς. — Δηλαδή: γιά ν' "ἀρέσει" μιὰ ταινία σ' ἓναν θεατή, πρέπει ἡ λεπτομέρεια τῆς διήγησης νά κολακεύει ἀρκετά τὰ συνειδητά φαντάσματά του γιά νά τοῦ ἐπιτρέψει ἓναν ὠρισμένο κορεσμό τῆς ὀρμῆς, καί πρέπει ἐπίσης αὐτός ὁ κορεσμός νά παραμένει μέσα σέ ὠρισμένα ὄρια, νά παραμένει πέρα ἀπό τό σημεῖο ὅπου θά τίθενταν σέ κίνηση τό ἄγχος καί ἡ ἀποδοκιμασία. Μέ ἄλλους ὄρους, πρέπει οἱ ἄμυνες τοῦ θεατή (ἢ τουλάχιστον ἐκεῖνες τῶν προτσές μετριάσματος καί συμβολικῆς ὑποκατάστασης πού τοῦ προσφέρουν ἓνα ἰσοδύναμο ἀρκετά ἐπαρκές) νά βρεθοῦν ἐνωσματοωμένες μέ τό περιεχόμενο τῆς ταινίας, μέσω μιᾶς ἀπό ἐκεῖνες τίς τυχεῖς συμπώσεις οἱ ὁποῖες ρυθμίζουν ἐπίσης τίς σχέσεις ἀνάμεσα στά ἄτομα καί τίς "συναντήσεις" τῆς ζωῆς, ἔτσι ὥστε τό ὑποκείμενο ν' ἀποζημιωθεῖ γιά τό ὅτι κινητοποίησε τίς ἄμυνές του, οἱ ὁποῖες θά μεταφράζονταν ἀναπόφευκτα σέ μιάν ἀντιπάθεια γιά τήν ταινία. Εἶναι σίγουρο τό ὅτι, κάθε φορά πού μιὰ ταινία μέ μῦθο δέν ἀγαπήθηκε πολύ, ἢ ὄχι ἀρκετά, ἢ καί τὰ δύο μαζί.

*

Ὅποιες καί νά εἶναι οἱ ψυχικές πορεῖες πού τήν παράγουν, ἡ φιλική δυσἀρέσκεια εἶναι ἓνα πράγμα πού ὑπάρχει: σέ ὠρισμένους θεατές δέν ἀρέσουν ὠρισμένες ταινίες. Ὁ κινηματογράφος τοῦ μῦθου, ὁ ὁποῖος κατ' ἐξοχήν κολακεύει τό φάντασμα, μπορεί ἐπίσης καί νά τοῦ ἐναντιωθεῖ: ὁ τάδε ἀνάμεσά μας δέ φανταζόταν τούς ἥρωες μ' αὐτή τή φυσιογνωμία κι' αὐτό τό παράστημα, μέ τὰ ὁποῖα ἡ ὀδὸν τούς προσφέρει στήν ἀντίληψή του καί τὰ ὁποῖα αὐτός δέ μπορεί νά διορθώσει ("ρετουσάρε"), ἐκνευρίζεται στά κρυφά ἐπειδή ἡ πλοκή δέν ἐξελίσσεται ὅπως θά ἤθελε αὐτός, ἐπειδή "δέν ἐβλεπε νά γίνονται ἔτσι τὰ πράγματα". Οἱ θεατές τούς ὁποῖους ὁ διανοούμενος θεωρεῖ ἀπλοϊκοῦς δέν διστάζουν νά δηλώσουν ὅτι μιὰ ταινία δέν τούς ἄρεσε ἐπειδή εἶχε ἄσκημο τέλος, ἢ ἐπειδή ἦταν πολύ τολμηρή, πολύ δύσκολη, πολύ μελαγχολική κ.τ.λ. Ἡ λίγη περισσότερη ἀφέλεια ἀκόμα καί θά μᾶς ποῦν ξεκάθαρα ὅτι ἡ ταινία ἦταν κακή "ἐπειδή ἐκεῖνος ὁ τόσο συμπα-

θητικός μεγαλόσωμος ξανθός έπρεπε νά ζήσει", ή "έπειδή οί δύο ιδιοκτήτες του ράντσου έπρεπε νά μπόρουν τελικά νά συνεννοηθούν και νά συμφιλιωθούν" (είναι "άρπαχτά" παραδείγματα, αλλά πολλές συζητήσεις πάνω στον κινηματογράφο είναι αύτης τής τάξης, και μάλιστα στην πλειοψηφία τους, αν λάβουμε υπ' όψη τό σύνολο του πλήθους τών θεατών). Ο διανοούμενος διαμαρτύρεται, και μέ τί δίκιο του, λέει ότι οί χαρκτηρες τής ταινίας, έφ' όσον μιλάει κανείς μ' αυτό τόν τρόπο γι' αυτούς, άναφέρονται στό άνατέραςτο περιεχόμενο τής ταινίας και δέ μπορούν ν' αποτελέσουν κριτήρια άξιολόγησης. Αλλά θά ήταν ό ίδιος διπλά άφελής αν ξεχνούσε, ή άποσιωπούσε, τό ότι κάποιο πράγμα μέσα του — πού είναι σ' αυτόν καλύτερα καλυμένο αλλά δέν έξαφανίζεται ποτέ — ανταποκρίνεται στις ταινίες μέ τόν ίδιο τρόπο.

Αυτά τά φαινόμενα ά π ο γ ο ή τ ε υ σ η ς τ ο υ φ α ν τ ά σ μ α τ ο ς γίνονται ιδιαίτερα φανερά όταν ένα ήδη γνωστό μυθιστόρημα μεταφέρεται στην όθόνη. Ο άναγνώστης του μυθιστορήματος, άκολουθώντας τους ιδιαίτερους και μοναδικούς δρόμους του πόθου του, έχει έκ τών προτέρων προβεί σ' ένα όπτικό ντύσιμο τών λέξεων πού έχει διαβάσει, και όταν βλέπει τό φίλμ θά ήθελε πολύ νά τό ξαναβρεί (στή πραγματικότητα νά τό ξ α ν α δ ε ι, έξ' αίτίας αύτης τής άμείλικτης δύναμης τής επανάληψης πού ύπάρχει μέσα στον πόθο, πού ώθει τό παιδί νά χρησιμοποιει συνεχώς τό ίδιο παιχνίδι, τόν έφηβο ν' άκούει συνεχώς τόν ίδιο δίσκο, πρίν τόν έγκαταλείψει για τόν έπόμενο πού θά έμποτίσει μέ τή σειρά του ένα κομμάτι άπ' τή ζωή του). Αλλά ό άναγνώστης του μυθιστορήματος δέν ξαναβρίσκει πάντοτε τή ν δ ι κ ή τ ο υ ταινία, επειδή εκείνο πού έχει μπροστά του, μαζί μέ τήν άληθινή ταινία, είναι πός τό παρόν τό φάντασμα ενός άλλου, ένα πράγμα πού σπάνια είναι συμπαθητικό (σέ σημείο ώστε όταν γίνεται τέτοιο νά προκαλεί τόν έρωτα).

Αγγίζουμε έδω τήν δεύτερη μεγάλη διαφορά ανάμεσα στην φιλιμική και τήν όνειρική κατάσταση. Εάν παραίσηθητική έκπλήρωση του πόθου, ή ταινία μέ μύθο είναι λιγώτερο σ ί γ ο υ ρ ο από τό όνειρο, άποτυχαίνει τίς περισσότερες φορές στην συνηδημένη τής άποστολή. Είναι επειδή δέν είναι, άκριβώς, παραισηθητική. Στηρίζεται πάνω σ' άληθινές αντιλήψεις τίς όποιες τό ύποκείμενο δέ μπορεί νά διαμορφώσει ανάλογα μέ τή θέλησή του, πάνω σέ εικόνες και σέ ήχους πού του έπιβάλλονται άπ' έξω. Τό όνειρο ανταποκρίνεται στον πόθο μέ περισσότερη άκρίβεια και τάξη: άπαλλαγμένο από έξωτερικό ύλικό, είναι σίγουρο στό ότι δέ θά συγκρουστεί ποτέ μέ τή πραγματικότητα (και ή πραγματικότητα είναι επίσης τό φάντασμα ενός άλλου). Είναι σάν μία ταινία πού θά είχε "γυριστεί" άπό τή μία ως τήν άλλη άκρη τής από τό ίδιο τό ύποκείμενο του

πόθου, από τό υποκείμενο του τρόμου έξίσου, ταινία μοναδική τόσο για τίς λογοκρισίες καί τ' άνειπωτά της όσο καί για τό έκφρασμένο της περιεχόμενο, κομμένο στά μέτρα του μοναδικού της θεατή (νά ένα άλλο είδος "ντεκουπάς"), ενός θεατή πού είναι επίσης ο δημιουργός καί πού έχει κάθε λόγο νά είναι εύχαριστημένος, έφ' όσον κανένας δέν τόν έξυπηρετεί τόσο καλά όσο ο έαυτός του.

Μέσα στη Φροϋδική θεωρία, τό όνειρο, μαζί μέ τήν παραίσθηση στην κυριολεξία καί μ' άλλους είδικούς "τρόπους" συνείδησης (τά a m e n t i a του Meynert, κ.τ.λ.) άνήκει σ' ένα ιδιαίτερο σύνολο οικονομικών καταστάσεων, τίς "παραισθητικές ψυχώσεις" (16). Ό Φρόϋντ συγκέντρωσε κάτω άπ' αυτό τόν όρο τίς διάφορες άκριβείς συνθήκες μέσα στις όποιες ένα άντικείμενο μπορεί νά γίνει άντικείμενο παραίσθησης άν ή παρουσία του ποθείται άρκετά ίσχυρά. Δηλ. αυτό τό άντικείμενο δέν θά μπορούσε νά μήν άρέσει, τουλάχιστον βασικά (γιατί οι δευτερεύουσες άντιδράσεις στην παραίσθηση είναι φανερό ότι μπορούν νά είναι δυσάρεστες). Η διηγηματική ταινία, άντίθετα, ή όποία από μερικές άπόψεις άνήκει στην τάξη του φαντάσματος, άνήκει έπίσης στην τ ά ξ η τ ο υ π ρ α γ μ α τ ι κ ο υ. Παρουσιάζει ένα από τά μείζονα χαρακτηριστικά του: σέ σχέση μέ τόν πόθο (σέ σχέση μέ τόν φόβο πού είναι ή άλλη όψη του), ή ταινία μπορεί νά "έκπέσει" περισσότερο ή λιγότερο, δέν είναι στό βάθος συνένοχή τους, δέ μπορεί νά γίνει τέτοια παρά κατόπιν, μέ μιά συνάντηση ή μέ μιά προσαρμογή, ή έπιτυχία των όποιών δέν είναι ποτέ έγγυημένη: μπορεί ν' άρέσει ή νά μήν άρέσει (νά δυσανεστεί), όπως καί τό πραγματικό καί έπειδή άποτελεϊ ένα μέρος του. "Ετσι, σέ σύγκριση μέ τό όνειρο πού είναι περισσότερο άπ' τή μεριά της άρχής της ήδονής, ή φιλμική κατάσταση στηρίζεται περισσότερο πάνω στην άρχή της πραγματικότητας: διατηρώντας σάν έσχατο σκοπό της τήν ήδονή, δέχεται νά κάνει παρακάμψεις για λόγους τακτικής, μακρόχρονες καί δύσκολες μερικές φορές, μέ δυσανεσκεις πού γίνονται αίσθητές σάν τέτοιες. Διαφορά ψυχικού άποτελέσματος πού προέρχεται από μιάν διαφορά έντελώς ύλική, τήν παρουσία μέσα στην ταινία, χωρίς ίσοδύναμό της στό όνειρο, εικώνων καί ήχων χημικά έγγραμμένων πάνω σέ μιάν έξωτερική βάση, δηλ. από τήν ίδια τήν ύπαρξη της ταινίας σάν "καταγραφή" καί σάν μ π ά ν τ α (bande).

Η φυσική πραγματικότητα της ταινίας, γεγονός άπλό καί σημαντικό, δέν είναι άσχετη μέ τό πρόβλημα της άγρύπνησης καί του ύπνου, πού πρώτο αντιμετώπισαμε σ' αυτή τή μελέτη. Τό παραισθητικό προτσές δέ μπορεί νά έγκαθιδρωθεί, σέ φυσιολογικές συνθήκες, παρά μόνο μέσα στις οικονομικές συνθήκες του ύπνου (17). Σέ κατάσταση άγρύπνησης, άρα σέ κινηματογραφική κατά-

σταση, η πιό συνηθισμένη πορεία ψυχικών έρεθισμών χαράζει μιιά γραμμή προς μιιά μοναδική κατεύθυνση, μιιά προσανατολισμένη γραμμή πού είναι ό "προδηλωτικός δρόμος" τοϋ Φρόϋντ. Οί παρορμήσεις έχουν τήν πρώτη πηγή τους στόν έξωτερικό κόσμο (καθημερινός περίγυρος ή φιλιμική μπάντα), φτάνουν στόν ψυχικό μηχανισμό από τό άκρότατο αντίληπτικό σημείο του (=σύστημα αντίληψη-συνείδηση), και έγγράφονται τελικά, μέ τή μορφή μνημονικών ίχνών, μέσα σ' ένα ψυχικό σύστημα μέ λιγώτερο καθορισμένη περιφέρεια, πού είναι πότε τό ύποσυνείδητο (όπως μέσα στις "άναμνήσεις" μέ τή συνηθισμένη έννοια τής λέξης), και πότε τό άσυνείδητο, μέ τήν ιδιαίτερη μνήμη του, όταν πρόκειται για έντυπώσεις από τόν κόσμο πού έχουν άπωθηθεϊ μετά τήν αντίληψή τους. Αύτή η πορεία πηγαίνει λοιπόν από τό έξω προς τό μέσα. Στόν ύπνο και στό όνειρο, η πορεία είναι αντίστροφη· ό "έπαναθεληματικός δρόμος" (18) είναι εκείνος πού έχει σαν σημείο έκκίνησης τό ύποσυνείδητο και τό άσυνείδητο, και σαν σημείο άφιξης τήν αύταπάτη τής αντίληψης. Ό κινητήρας τοϋ όνείρου είναι ό άσυνείδητος πόθος (19), ό όποιος συνδέεται μέ άπωθημένες παιδικές άναμνήσεις· έπανεργοποιείται, διά μέσου συσχέτισμών τών συγκινήσεων και τών αναπαραστάσεων, από πιό πρόσφατες και μη άπωθημένες ύποσυνείδητες άναμνήσεις· αυτές οι δύο παρορμήσεις, όταν ένωθοϋν, συναποτελοϋν τόν "ύποσυνείδητο πόθο" (20) τοϋ όνείρου. Είναι, λοιπόν, ένα σύνολο από ύποσυνείδητες και άσυνείδητες άναμνήσεις εκείνο πού θέτει σε κίνηση όλόκληρο τό προτσές, και είναι αυτές οι άναμνήσεις, ξαναμοντελλαρισμένες και μετασχηματισμένες από τήν λογοκρισία, τήν "έργασία τοϋ όνείρου", τίς συνέργειες τοϋ φανταστικού, πού θ' άρχισουν νά ξεδιπλώνονται μέσα στό (προφανές) τελικό περιεχόμενο και στόν όνειρικό τρόμο. Άλλά, για νά φτάσει τό ύποκείμενο σ' αυτό τόν τρόμο μέσα στη μοναδική δύναμη αύταπάτης πού διαθέτει, πρέπει επίσης τά μνημονικά ίχνη, φορεϊς τοϋ πόθου, νά έχουν ύπερεπενδυθεϊ μέχρι τήν παραίτηση, δηλ. μέχρι ένα σημείο ζωηρότητας στό όποιο συγχέονται μέ τήν ίδια τήν αντίληψη: μέχρι ένα σημείο όπου (τά μνημονικά ίχνη) ένεργοποιοϋν, αν όχι τά όργανα τών αισθήσεων μέσα στη συνηθισμένη φυσιολογική λειτουργία τους, τουλάχιστον τό σύστημα αντίληψης στό μέτρο πού είναι ψυχική άπαίτηση και ιδιαίτερη κατάσταση τής συνείδησης. "Ετσι η έπαναθεληματική διαδρομή έχει σαν τέρμα (σημείο άφιξης) της τήν αντίληψη, αλλά τό ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της είναι τό ότι τήν επενδύει έσωτερικά (αυτός είναι ό ίδιος ό όρισμός τής παραισθητικής ψύχωσης), ενώ συνήθως επενδύεται έξωτερικά, και αυτό τό χαρακτηριστικό τήν κάνει αληθινή αντίληψη. Ό Φρόϋντ υπενθυμίζει ότι ώρισμένες δραστηριότητες τής ζωής έξω από τόν ύπνο, όπως όταν συλλογίζεται κανείς φέρνοντας εικόνες στό μυαλό του

ή όταν εκούσια αναθυμᾶται ἀναμνήσεις (21), βασιζονται ἐξίςου στήν ἀρχή τῆς ἐπαναθέλησης, ἀλλά τότε αὐτή σταματᾶει πρὶν τὸ τέρμα τῆς ἐφ' ὅσον ἡ ἀνάμνηση καί ἡ ψυχική εἰκόνα ἀναγνωρίζονται καθαρά ἀπό τὸ ὑποκείμενο, τὸ ὁποῖο δέν τίς ἐκλαμβάνει γιά ἀντίληψεις. Ἐκεῖνο πού δέν ὑπάρχει σ' αὐτές τίς καταστάσεις εἶναι τὸ τελευταῖο στάδιο τοῦ ἐπαναθεληματικοῦ προτοσές, τὸ κυρίως παραισθητικὸ στάδιο, ἐκεῖνο πού φτάνει μέχρι τὴν ἐσωτερική ἀντιληπτική λειτουργία, μέ βάση καθαρά ψυχικές ἀναπαραστάσεις οἱ ὁποῖες ὁμως εἶναι πολὺ φορτισμένες μέ πόθο. Ἡ πλήρης ἐπαναθέληση δέν εἶναι ἄρα δυνατή, γενικά, παρά μόνο μέσα στήν κατάσταση τοῦ ὕπνου, καί αὐτὸς εἶναι ἐπίσης ὁ λόγος πού ὁ θεατῆς τῆς ταινίας, ἕνας ἄνθρωπος πού δέν κοιμᾶται, δέν μπορεῖ νά φτάσει στήν ἀληθινή παραίσηση, ἀκόμα κι' ὅταν ὁ μῦθος εἶναι τέτοιος πού νά ἐπανενεργοποιεῖ ἰσχυρά τοὺς πόθους του. Κατά τὴ διάρκεια τῆς ἀγρύπνησης, ἡ ἐπαναθεληματικὴ ροή, ὅταν ἀρχίζει νά διαγράφεται, συγκρούεται μέ μιάν ἀντίθετη προθεληματικὴ ροή, ἰσχυρότερη καί σχεδόν ἀδιάκοπη (22), ἡ ὁποία τὴν ἐμποδίζει νά φτάσει στό τέρμα τῆς. Ὁ ὕπνος, ἀντίθετα, διακόπτει αὐτὴ τὴν ἀντίθετη πίεση σταματώντας τίς ἀντίληψεις, καί ἐλευθερῶνει ἔτσι τὸ δρόμο στίς ἐπαναθεληματικές ἐντυπώσεις οἱ ὁποῖες μποροῦν νά φτάσουν μέχρι τὸ τέλος τῆς ἰδιαίτερης διαδρομῆς τους. Μέσα στή φιλικὴ κατάσταση, παραλλαγὴ, ἀνάμεσα σ' ἄλλες, τῆς κατάστασης ἀγρύπνησης, αὐτὴ ἡ κλασσικὴ ἀνάλυση ἐπαληθεύεται πλήρως καί οἱ φόρμουλές τῆς δέ χρειάζεται νά μεταβληθοῦν, ἀλλά ἀπλῶς νά διευκρινισθοῦν: ἡ ἀντίθετη ροή (πού εἶναι ἐδῶ ἰδιαίτερα πλούσια, πιεστικὴ, συνεχῆς), εἶναι ἡ ἴδια ἡ ροή τῆς ταινίας, τῶν πραγματικῶν εἰκόνων καί ἤχων πού ἐπενδύουν τὴν ἀντίληψη τοῦ "ἔξωτερικοῦ".

*

Ἄλλά ἂν τὰ πράγματα εἶναι ἔτσι, τὸ πρόβλημά μας μετατίθεται καί ἡ ἐρευνά μας πρέπει ν' ἀλλάξει κατεύθυνση. Αὐτὸ πού μένει νά καταλάβουμε μέ ὄρους οἰκονομίας, εἶναι ὅτι ἡ φιλικὴ κατάσταση, παρά τὴν ἐπαγρύπνηση καί τὴν ἀντίθετη ροή, ἀφήνει μιὰ θέση στά δολῶματα τῆς ἐπαναθέλησης, καί σημαδεύεται ἀπό ψυχικὲς πιέσεις, περισσότερο ἢ λιγώτερο ἐπίμονες, πρὸς τὴν κατεύθυνση τῆς ἀντιληπτικῆς μετάβασης καί τῆς παράδοξης παραισθησης. Βασικώτερα, εἶναι ἡ ἴδια ἡ ἐντύπωση πραγματικότητας, καί ἄρα ἡ πιθανότητα ἐνός ὀρισμένου συγκινησιακοῦ κορεσμοῦ μέσω τῆς διήγησης, πού προϋποθέτει ἕνα ἀρχίνισμα ἐπαναθέλησης, ἐφόσον αὐτὴ δέν εἶναι παρά μιὰ γενικὴ τάση (νεκρὴ-ζῶσα ἢ πιὸ ἀνεπτυγμένη, ἀνάλογα μέ τίς περιπτώσεις) πρὸς τὸ ν' ἀντιλαμβάνεται κανεὶς σάν ἀληθινὰ καί σάν ἔξωτερικά τὰ περιστατικά καί τοὺς ἤρωες τοῦ μῦθου, καί ὁ-

χι σάν τέτοια τίς εἰκόνας καί τούς ἤχους τῆς καθαρά "ὀθονικῆς" (écranique) ἀπαίτησης ἢ ὁποῖα εἶναι πάντως ἢ μόνη πραγματική: μιὰ τάση, λοιπόν, πρὸς τὸ ν' ἀντιλαμβάνεται κανεὶς σάν πραγματικό τὸ ἀναπαριστώμενο καί ὄχι τὸ ἀναπαριστάνον (τὸ τεχνολογικὸ ὕλικὸ τῆς ἀναπαράστασης), πρὸς τὸ νὰ διασχίζει αὐτὸ τὸ τελευταῖο χωρὶς νὰ τὸ ἀντιληφθεῖ σάν τέτοιο, πρὸς τὸ νὰ τὸ καίει σάν τυφλὸ στάδιο. "Ἄν ἡ ταινία ἀναπαριστάνει ἓνα ἄλογο πού καλπάζει, ἔχουμε τὴν ἐντύπωση ὅτι βλέπουμε ἓνα ἄλογο πού καλπάζει, καί ὄχι στίγματα ἀπὸ φῶς τὰ ὁποῖα σχηματίζουν τὴν εἰκόνα ἐνὸς ἀλόγου πού καλπάζει. Ἀγγίζουμε ἐδῶ τὴ μεγάλη καί κλασσικὴ ἐρμηνευτικὴ δυσκολία πού θέτει κάθε ἀναπαράσταση. Μέσα στίς ἰδιαίτερες συνθήκες τοῦ κινηματογράφου, μπορούμε νὰ τὴν διατυπώσουμε ὡς ἐξῆς: πῶς ὁ θεατὴς πραγματοποιεῖ τὸ πνευματικὸ ἄλλα πού εἶναι τὸ μόνο πού μπορεῖ νὰ τὸν ὀδηγήσει ἀπὸ τὸ ἀντιληπτικὸ δεδομένο, πού ἀποτελεῖται ἀπὸ κινούμενες ὀπτικές καί ἤχητικές ἐντυπώσεις, στὸ σχηματισμὸ ἐνὸς μυθικοῦ κόσμου —, ἀπὸ ἓνα σημαῖνον ἀντικειμενικὰ πραγματικὸ μὰ ἀρνημένο σέ ἓνα σημαντικόμο φανταστικὸ ἀλλὰ ψυχολογικὰ πραγματικὸ; Εἶναι ἀλήθεια ὅτι μιὰ πρώτη ἐπαναθεληματικὴ φάση, κάπως παρόμοια, μπορούμε νὰ συναντήσουμε καί σέ ἄλλες καταστάσεις ἀγρύπνησης, ὅπως στὴν ἀναθύμηση τῶν ἀναμνήσεων, ἀλλὰ αὐτὸ δέ μᾶς λέει ἀκόμα τίποτα (δεδομένου ὅτι οἱ συνθήκες, σ' αὐτές τίς ἄλλες καταστάσεις, εἶναι φανερά πολὺ διαφορετικές) σχετικὰ μὲ τίς ἰδιαίτερες μορφές πού λαμβάνει αὐτὸ τὸ φαινόμενο σέ μιὰ ἀπὸ τίς περιπτώσεις, ὅπως στὴν φιλικὴ κατάσταση, ὅπου δέν ἔχει μελετηθεῖ ἀπὸ αὐτὴ τὴ γωνία.

Ὁ προθεληματικὸς δρόμος, πού καθορίστηκε ἔτσι ἀπὸ τὸν Φρόυντ, ἐπιδέχεται ἐξίσου καί μιὰ παραλλαγή (23) (μιὰ διακλάδωση, μᾶλλον) τὴν ὁποῖα αὐτὸ τὸ κείμενο ἔχει μέχρι στιγμῆς παραμερίσει. Μέσα στὴν ζωὴ ἔξω ἀπὸ τὸν ὕπνο, ἢ δράση, δηλ. ἢ λειτουργία τοῦ ἔγῳ πού συνίσταται στὸ νὰ μεταβάλλει κανεὶς τὸ πραγματικὸ κατὰ τὴν ἐννοια τοῦ πόθου, ἀπαιτεῖ μιὰν ὀλοκληρὴ ρύθμιση πού προηγεῖται ἀπὸ τὴν δράση καί τὴν συνοδεύει συνεχῶς. Γιὰ νὰ πιάσει κανεὶς ἓνα ἀντικείμενο, πρέπει νὰ τὸ ἔχει δεῖ, καί νὰ τὸ βλέπει. Ἔτσι, καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ἡμέρας, ἐντυπώσεις πού ἔρχονται ἀπὸ ἔξω φθάνουν στὸν ψυχικὸ μηχανισμό, ἀπὸ τὴν πόρτα τῆς ἀντίληψης, καί "Ξαναβγαίνουν" (ἂν μπορούμε νὰ τὸ ποῦμε ἔτσι) μὲ τὴ μορφὴ κινητικῶν διαβημάτων πού ἐπιστρέφουν στὸν κόσμο. Ἄν τὸ δνεῖρο προϋποθέτει τὸν ὕπνο, εἶναι ἄρα ἐπειδὴ αὐτὸς ὁ τελευταῖος διακόπτει κάθε δράση καί μπλοκάρει ἔτσι τὴν κινητικὴ ἔκβαση, ἐκτόνωνση πού εἶναι ἀντίθετα πάντοτε διαθέσιμη μέσα στὴν κατάσταση ἀγρύπνησης καί πού συνεφέρει σέ ἀξιοσημεῖωτο βαθμὸ στὸ νὰ ἐμποδίσει τὴν ἐπαναθέληση, σβύνοντας (διαγράφοντας) μέσω μεταβολῶν κάθε εἶδους συγκινήσεις οἱ ὁποῖες, χωρὶς αὐ-

τήν, θά εἶχαν ἐπιπλέον τάση νά συρρέουσιν πρὸς τήν ἀντιληπτική ἔκβαση, ὅπως ἀκριβῶς τό κάνουν μέσα στό ὄνειρο.

Ἡ φιλική κατάσταση φέρει μερικά στοιχεῖα κινητικῆς ἀντενέργειας, καί εἶναι ὡς πρὸς ὅσον μικρός ὕπνος, ἕνας ὕπνος ἀφυπνισμένος. Ὁ θεατῆς εἶναι σχετικᾶ ἀκίνητος, βυθισμένος σ' ἕνα σχετικῶ σκοτάδι καί, πάνω ἀπ' ὅλα, δέν ἀγνοεῖ τή θ ε α μ α τ ι κ ῆ φύση τοῦ ἀντικείμενου-ταινία καί τοῦ ἰδρύματος-κινηματογράφου μέσα στήν σχηματισμένη ἱστορικᾶ μορφή τους: εἶναι ἐκ τῶν προτέρων ἀποφασισμένος νά συμπεριφερθεῖ σάν θεατῆς (λειτουργία ἀπό τήν ὁποία ἀπέκτησε τ' ὄνομά του), σάν θεατῆς κι' ὄχι σάν ἡθοποιός (οἱ ἡθοποιοί ἔχουν τήν καθορισμένη θέση τους, πού εἶναι ἄλλοι: ἀπό τήν ἄλλη μεριά τῆς ταινίας)· κατά τή διάρκειά τῆς προβολῆς ἀναβάλλει κάθε σχέδιο δράσης. (Οἱ κινηματογραφικές αἰθουσες, βέβαια, χρησιμεύουν ἐπίσης καί γιά ἄλλο πράγμα, ἀλλά σ' αὐτό τό μέτρο ἐκεῖνοι πού βρίσκονται σ' αὐτές ἔχουν πάσει νά εἶναι θεατῆς καί ἔχουν μέ τή θέλησή τους ἐγκαταλήψει τή φιλική κατάσταση γιά χάρι μιᾶς πραγματικῆς συμπεριφορᾶς...) Στόν ἀληθινὸ θεατῆ οἱ κινητικῆς ἐκδηλώσεις περιορίζονται στό ἐλάχιστο(24): ἀλλαγές τῆς στάσης μέσα στό κάθισμα, μεταβολές λιγώτερο ἢ περισσότερο συνειδητές τῆς ἔκφρασης τοῦ προσώπου, μερικᾶ χαμηλόφωνα σχόλια, γέλιο (ἀν ἡ ταινία, ἡθελήμένα ἡ ὄχι, τό προκαλεῖ), λεπτόλογη παρακολούθηση τῆς ταινίας (γιά τούς θεατῆς ἀνά ζεύγη ἢ σέ ὁμάδες) σέ μιᾶ σχέση ἀνταλλαγῆς λέξεων ἢ χειρονομιῶν μ' ἐκεῖνον πού κάθεται στό διπλανό κάθισμα, κ.τ.λ. Τό ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τῆς ἰδρυματικῆς κατάστασης τοῦ θεάματος εἶναι τό ὅτι ἐμποδίζει τίς κινητικῆς συμπεριφορές στό ν' ἀκολουθήσουν πέρα ἀπό ἕνα σημεῖο τῆ φυσιολογικῆ πορεία τους, ἀκόμα καί σ' ἐκεῖνες τίς περιπτώσεις ὅπου ἡ διήγηση τῆς ταινίας θά μπορούσε νά προκαλέσει μιᾶ ἐνεργητικῆ συνέχιση (= ἐρωτικῆς σκηνῆς, σκηνῆς πολιτικῆς κινητοποίησης, κ.τ.λ.· εἶναι ἀκριβῶς ὡς πρὸς αὐτό πού αὐτά τά εἶδη ταινιῶν ἐρχονται σέ ἀντίφαση μέ τόν ἴδιο τόν ἑαυτό τους μέσα στό ψευτο-σπάσιμο τοῦ μύθου πού παράγουν καί πού δέν θά μπορούσαν, κατά μιάν ἔννοια πού θά εὐχόταν κανεῖς ἡ ὄχι, ν' ἀρχίσουν νά ὑπάρχουν σάν ταινίες παρά μόνον ἀφοῦ ὁ κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ᾶ φ ο ς σάν τελετῆ μεταβαλλόταν βαθύτατα, καί ἰδιαίτερα ὡς πρὸς τούς τρόπους τῆς ἴδιας τῆς "παρακολούθησης"· εἶναι ἐπίσης ὡς πρὸς αὐτό πού οἱ λεγόμενες "εἰδικευμένες" προβολές ἢ οἱ ταινίες-προκυρήξεις ἔχουν λιγώτερο γοητεία ἢ διακριτικότητα ἀλλά περισσότερη συνέπεια κι εὐλικρίνεια). — Μέσα στίς συνηθισμένες συνθήκες προβολῆς, ὁ καθένας μπορεῖ νά παρατηρήσει ὅτι τό ὑποκείμενον πού ἔπεσε θύμα τῆς φιλικῆς κατάστασης (ἰδίως ὅταν εἶναι ἀρκετᾶ ἰσχυρῆ ἢ ἐπιρροῆ τοῦ μύθου πάνω στό φάντασμά του) αἰσθάνεται σάν μουδιασμένο,

καί ὅτι οἱ θεατές στήν ἔξοδο, βίαια πεταγμένοι ἔξω ἀπό τή μαύρη κοιλιά τῆς αἰθουσας στό ζωρό καί ἀλύπητο φῶς τοῦ διαδρόμου, ἔχουν μιὰ σαστισμένη (εὐτυχισμένη ἢ δυστυχισμένη) ἔκφραση, τήν ἔκφραση ἐκείνων πού ξυπνοῦν. Τό νά βγαίνεις ἀπό ἕναν κινηματογράφο, εἶναι λίγο σάν τό νά σηκώνεσαι: πράγμα ὄχι πάντοτε εὐκολο (ἐκτός ἐάν ἡ ταινία ἦταν πραγματικά ἀδιάφορη).

Ἡ φιλική κατάσταση προξενεῖ ἔτσι, σ' ἕνα λιγώτερο ἰσχυρό βαθμό, ὠρισμένες ἀπό τίς οἰκονομικές συνθήκες τοῦ ὕπνου. Παραμένει μιὰ κατάσταση ἀγρύπνησης ἀνάμεσα σ' ἄλλες, ἀλλά λιγώτερο ἀπομακρυσμένη ἀπό τόν ὕπνο ἀπό ὅσο εἶναι οἱ περισσότερες ἀπό τίς ἄλλες. Ξα-ναβρίσκουμε ἐδῶ σέ μιὰ καινούργια φάση τῆς, μέ τό μπλοκάρισμα τῆς κινητικῆς ἔκβασης, τήν ἐννοια μιᾶς μικρότερης ἐπαγρύπνησης, τήν ὁποία εἶχαμε ἀρχικά προτείνει σ' ἀναφορά μέ τίς συνθήκες ἀντίληψης τῆς φιλικῆς κατάστασης (αὐτά τά δυό πάνε μαζί, ὁ ὕπνος ἐμποδίζει ταυτόχρονα τήν ἀντίληψη καί τή δράση). Ἡ φυσική ἐνέργεια πού, μέσα σ' ἄλλες περιστάσεις τῆς ζωῆς ἔξω ἀπό τόν ὕπνο, θά δαπανιόταν σέ δράση, βρίσκει ἀντίθετα ἀποταμιευμένη, ἀκόμα κι ἀναγκαστικά, στόν θεατή τοῦ κινηματογράφου. Θά ἀκολουθῆσει ἄλλες πορεῖες ἐκφόρτισης, ἔξ' αἰτίας τῆς ἀρχῆς τῆς ἡδονῆς πού προσπαθεῖ πάντοτε νά δώσει λύση στίς στάσεις. Θά γυρίσει πίσω, πρὸς τήν κατεύθυνση τῆς ἀντιληπτικῆς ἀπαίτησης, θ' ἀκολουθῆσει τό δρόμο τῆς ἐπαναθέλησης, θά χρησιμοποιοθεῖ στήν ὑπερ-ἐπένδυση τῆς ἀντίληψης τοῦ "ἑσωτερικοῦ". Καί ὅπως τό ἰδιαίτερο χαρακτηριστικό τῆς ταινίας, τήν ἴδια στιγμή, εἶναι νά τροφοδοτεῖ πλουσιοπάροχα αὐτή τήν ἀντίληψη τοῦ ἔξωτερικοῦ κόσμου, ἡ πλήρης ἐπαναθέληση, ὄνειρικοῦ τύπου, ἐμποδίζεται πρὸς ὄφελος ἑνός εἰδους ἡμι-ἐπαναθέλησης ἡ ὁποία ἀντιπροσωπεύει ἕνα ἄλλο εἶδος οἰκονομικῆς ἐξισορρόπησης, διαφορετικό στή δοσολογία του ἀλλά ἐξίσου σημαδεμένο καί χαρακτηριστικό. Ἐκεῖνο πού τό προσδιορίζει, εἶναι μιὰ διπλή ἐνίσχυση τῆς ἀντιληπτικῆς λειτουργίας, ταυτόχρονα τῆς ἔξωτερικῆς καί τῆς ἑσωτερικῆς: ἐκτός ἀπό τήν φιλική κατάσταση, ἐλάχιστες καταστάσεις ὑπάρχουν μέσα στίς ὁποῖες ἕνα ὑποκείμενο δέχεται ἔξωτερικές ἐντυπώσεις ἰδιαίτερα πυκνές καί ὀργανωμένες τήν ἴδια στιγμή πού ἡ ἀκίνησια του τό προδιαθέτει ἑσωτερικά στό νά τίς "ὑπερ-δεχτεῖ". Ἡ κλασσική ταινία παίξει πάνω σ' αὐτή τήν "τανάλια" τά δυό σκέλη τῆς ὁποίας ἔχει ἡ ἴδια (ἡ κλασσική ταινία) τοποθετήσῃ. Εἶναι ἡ διπλή ἐνίσχυση ἐκεῖνο πού κάνει δυνατή τήν ἐντύπωση πραγματικότητας, εἶναι χάρη σ' αὐτήν πού ὁ θεατής, ξεκινώντας ἀπό τό ὕλικό τῆς ὀθόνης τό ὁποῖο εἶναι τό μόνο πού τοῦ δίνεται στήν ἀρχή (=φωτεινά στίγματα πού κινοῦνται πάνω σ' ἕνα ὀρθογώνιο, ἤχοι καί λόγια πού δέν ἔρχονται ἀπό πουθενά), θά μπορέσει νά ἀποκτήσει

έναν ώρισμένο βαθμό πίστης στην πραγματικότητα ενός φανταστικού για τό όποιο κατασκευάζονται σημεΐα, θά μπορέσει, μ'άλλα λόγια, νά γίνει ί κ α ν ό ς γ ι á μ υ θ ο. Γιατί ή ικανότητα του μύθου, τό ξεχνάμε αύτό πολύ συχνά, δέν εΐναι μόνο (δέν εΐναι κατ' άρχήν) ή ικανότητα — άνισα κατανοημένη και γι' αυτό τόλόγω πανδαισία για τούς έστέτ — του έφευρίσκειν μύθους, εΐναι πρώτα άπ' όλα ή ιστορικά πραγματοποιημένη ύπαρξη, και πολύ περισσότερο γενικευμένη, ενός τρόπου ψυχικής λειτουργίας ή όποία διακανονίζεται κοινωνικά, και πού άκριβώς ονομάζουμε μύθό. Πρίν νά εΐναι μιá τέχνη, ό μύθος εΐναι ένα γεγονός (ένα γεγονός τό όποιο μπορούν νά κατέχουν ώρισμένες μορφές τέχνης).

Άνάμεσα σ' αύτή τήν ικανότητα για μύθο και στην ταινία άναπαραστατικής διήγησης, ή σχέση εΐναι στενή και μέ διπλή έννοια. Ό κινηματογράφος διήγησης δέ θά μπορούσε νά λειτουργήσει σάν ίδρυμα — και δέ θά εΐχε άρχίσει λοιπόν κών νά ύπάρχει, ένώ στην πραγματικότητα έχει μόλις άρχίσει νά έξαφανίζεται και άποτελει άκόμα τήν πιό καθαρή παραγωγή, καλή ή κακή — άν ό θεατής, ήδη "παρασυρμένος" από παλιότερες άναπαραστατικές τέχνες (μυθιστόρημα, παραστατική ζωγραφική, κ.τ.λ.) και από τήν άριστοτέλεια παράδοση τής δυτικής τέχνης στό σύνολό της, δέν ήταν ικανός νά υιοθετήσει μέ τρόπο σταθερό, και άνανεούμενο κατά βούλησιν, τόν ειδικό τρόπο αντίληψης πού προσπαθοϋμε ν' αναλύσουμε έδώ μέ φροϋδικούς όρους. Άλλά αντίστροφα, ή ύπαρξη μιās κινηματογραφικής βιομηχανίας πού παράγει πολύ και έπιδρα μέ τή σειρά της πάνω στό ψυχικό άποτέλεσμα τό όποιο τήν έκανε δυνατή και κερδοφόρα (εΐναι δυνατή έπειδή εΐναι κερδοφόρα), αύτή ή βιομηχανία τό σταθεροποιεί, τό διαφοροποιεί, τό πλαισιώνει, του προσφέρει μιá συνεχή δυνατότητα ίκανοποίησης, και καταλήγει έτσι ν' άναπαράγει τίς δικές της συνθήκες δυνατότητας ύπαρξης. Άπό μιá άλλη πλευρά, άν ή ικανότητα για μύθο ήταν ήδη ή άρχή πού διέπει όλες τίς μιμητικές τέχνες (και άν ή ίδια ή έννοια τής διήγησης, αντίθετα άπ' ότι πιστεύουν μερικοί, έχει τή ρίζα της στην έλληνική φιλοσοφία(25) και όχι στην σημειολογία του κινηματογράφου), τότε ή ταινία, όπως έχω ήδη προσπαθήσει νά τό δείξω άλλοϋ μέ ένα πιό φαινομενολογικό πνεϋμα, παράγει μιάν έντύπωση πραγματικότητας πολύ πιό ζωηρή άπ' ότι τό μυθιστόρημα ή ό πίνακας, έπειδή ή ίδια ή φύση του κινηματογραφικού σημαίνοντος, μέ τίς φωτογραφικές εϊκόνες του πού "μοιάζουν" πολύ μέ τό "πραγματικό", μέ τήν πραγματική παρουσία τής κίνησης και του ήχου, κ.τ.λ., έχει σάν άποτέλεσμα νά ώθει τό φαινόμενο — μύθος, τό όποιο εΐναι πολύ άρχαιο, πρός μερικές μορφές ιστορικά πιό πρόσφατες και κοινωνικά ιδιαίτερες.

Τό σύνολο τῶν διαφορῶν ἀνάμεσα στήν ταινία μέ μῦθο καί στό ὄνειρο, καί ἄρα τό σύνολο τῶν ἐπί μέρους δμοιοτήτων τους, ὀργανώνεται γύρω ἀπό τρία μεγάλα γεγονότα πού ἀπορρέουν, τό καθένα μέ τόν τρόπο του, ἀπό τήν ἀπομάκρυνση ἀνάμεσα στήν ἀγρύπνηση καί στόν ὕπνο: ἡ ἀ ν ι σ η γ ν ῶ σ η τ ο ὕ ὑ π ο κ ε ι - μ ἔ ν ο υ ὄσον ἀφορᾷ ἐκεῖνο πού πράττει, κατόπιν ἡ παρουσία ἢ ἡ ἀπουσία ἑνός πραγματικοῦ ὕλικου ἀντίληψης, καί, τρίτο, ἕνα σημαντικό χαρακτηριστικό τοῦ ἴδιου τοῦ περιεχομένου τοῦ κειμένου (κειμένου τῆς ταινίας ἢ κειμένου τοῦ ὄνειρου), γιά τό ὁποῖο θά μιλήσουμε τώρα. Ἡ διηγηματική ταινία εἶναι, γενικά, πολύ πιό "λογική" καί πιό "κατασκευασμένη" ἀπό τό ὄνειρο. Οἱ ταινίες τοῦ φανταστικοῦ ἢ τοῦ θαυμαστοῦ, οἱ πιό ἀ-ρεαλιστικές ταινίες, δέν εἶναι τίς περισσότερες φορές παρά ταινίες πού ὑπακούουν σέ μίαν ἀλληλογική, τή λογική τοῦ εἶδους (ὅπως καί τό ἴδιο τό ρεαλιστικό φίλμ), σ' ἕναν κανόνα τοῦ παιχνιδιοῦ πού ἔχουν θέσει ἐξ' ἀρχῆς (τά εἶδη εἶναι ἰδρύματα) καί στό ἔσωτερικό τοῦ ὁποίου εἶναι ἀπόλυτα συνεπεῖς. Σπάνια τυχαίνει νά ξαναβροῦμε σ' ἕνα φιλικό ἀφήγημα ἐκεῖνη τήν ἐντύπωση ἀληθινοῦ παραλογισμοῦ πού ὅλοι δοκιμάζουμε ὅταν ξαναθυμόμαστε τά ὄνειρά μας ἢ ὅταν ἀκούμε τά ὄνειρα ἄλλων, ἐκεῖνη τήν τόσο ἰδιαίτερη, τόσο ἀναγνωρίσιμη ἐντύπωση (ἀπό τήν ὁποία οἱ ταινίες πού θέλουν νά εἶναι παράλογες, μοιάζοντας ὡς πρός αὐτό μέ τή "λογοτεχνία τοῦ παράλογου" τοῦ κοντινοῦ παρελθόντος, παραμένουν τόσο ἀπομακρυσμένες), ὅπου ὑπάρχουν ταυτόχρονα ἡ ἔσωτερική ἀσάφεια τῶν στοιχείων καί ἡ σύγκριση τῆς συναρμολόγησής τους, ἡ αἰνιγματική ζωντάνια ζωνῶν πού θαμπώνει ὁ πόθος καί τό ἀργοσάλευτο καί σκοτεινό ναυάγιο ἀκρογιαλιῶν σχεδόν λησμονημένων, τό αἶσθημα μιᾶς ἔντασης καί μιᾶς χαλαρότητας, τό ξανάνθημα μιᾶς θαμμένης τάξης πραγμάτων καί τό προφανές μιᾶς κυριολεκτικῆς ἀσυνέπειας, πού, ἀντίθετα ἀπό ἐκεῖνη τῶν ταινιῶν πού θέλουν νά παραληρήσουν, δέ θά ἦταν μιᾶ ἐπεξεργασμένη προσθήκη ἀλλά τό ἴδιο τό ἐνδόμυχο, ἡ "καρδιά" ἑνός κειμένου. Ὁ ψυχολόγος Renè Zazzo (26), διαπιστώνει, — συνεχίζοντας ἔτσι μιᾶ παρατήρηση πού ὁ Φρόϋντ εἶχε ἐπιναλάβει πολλές φορές —, ὅτι τό φανερό περιεχόμενο ἑνός ὄνειρου, ἄν μεταφερόταν μέ ἀκρίβεια στήν ὁδόν, θά ἀποτελοῦσε ἕνα ἀκατανόητο φίλμ. Ἐνα φίλμ, θά πρόσθετα ἀπό μέρους μου, ἀληθινά ἀκατανόητο (πράγμα πολύ σπάνιο στήν πραγματικότητα), καί ὄχι μιᾶ ἀπό ἐκεῖνες τίς πρωτοποριακές (ἀβαν-γκαρντίστικες) ἢ πειραματικές ταινίες γιά τίς ὁποῖες τό ἐνημερωμένο κοινό ξέρει ὅτι ἀρκεῖ ταυτόχρονα νά τίς καταλάβει & νά μή τίς καταλάβει, ὅτι τό νά μή τίς καταλάβει εἶναι ὁ καλύτερος τρόπος γιά νά τίς καταλάβει, ὅτι τό νά προσπαθῆσει κάπως ὑπερβολικά νά τίς καταλάβει θά σήμαινε ὅτι δέν τίς καταλαβαίνει καθόλου, κ.τ.λ. Αὐτές οἱ ταινίες — ἡ κοινωνική λειτουργία τῶν ὁποίων

είναι τὸ νὰ ἀνταποκρίνονται στὸν ἀπλοϊκὰ ἐκστατικὸ πῶθο γιὰ μὴ-ἀπλοϊκότητα πού κατατρέχει ὠρισμένους διανοοῦμενους — ἔχουν ἐνσωματώσει στήν ἰδρυτικὴ συνταγματικὴ κατανοητότητάς τους μιὰ δόση κομψῆς καὶ κωδικοποιημένης μὴ-κατανοητότητας, ἔτσι ὥστε ἡ ἴδια ἢ μὴ-κατανοητότητά τους νὰ εἶναι κατανοητή. "Ἐχουμε κι' ἐδῶ νὰ κάνουμε μ' ἓνα εἶδος πού ἐξηγεῖ τὸ ἀντίθετο ἀπὸ ἐκεῖνο πού θὰ ἤθελε νὰ δείξει" ἀποκαλύπτει σέ πόσο μεγάλῳ βαθμῷ τὸ φίλμ δυσκολεύεται νὰ φτάσει τὸν ἀληθινὸν παραλογισμό, τὸ καθαρό ἀκατανόητο, ἐκεῖνο πού τὸ πιὸ συνηθισμένο ἀπὸ τὰ ὄνειρά μας, τουλάχιστον σέ ὠρισμένες σκηνές τους, φτάνει μὲ τὴν πρώτη καὶ χωρὶς προσπάθεια. Εἶναι γιὰ τὸν ἴδιο λόγο, ἀναμφίβολα, πού οἱ "ὄνειρικές σκηνές" μέσα στ' ἀφηγηματικὰ φίλμ εἶναι σχεδόν πάντοτε τόσο ἐλάχιστα πιστευτές.

Συναντᾶμε ἐδῶ τὸ πρόβλημα τῆς δευτερεύουσας ἐπεξεργασίας. Ἀπὸ τὸ ἓνα γραπτὸ του στό ἄλλο, ὁ Φρόυντ ποικίλλει κάπως ὡς πρὸς τὸν καθορισμὸ πού δίνει τῆς ἀκριβοῦς στιγμῆς ὅπου ὑπεισέρχεται ἡ δευτερεύουσα ἐπεξεργασία στὸ ἔσωτερικὸ τοῦ πλήρους προτσῆς παραγωγῆς τοῦ ὄνειρου (=ἐργασίας τοῦ ὄνειρου). Πότε ὑπολογίζει ὅτι μπαίνει στὸ παιχνίδι πρὸς τὸ τέλος (27) μετὰ ἀπὸ τὶς διάφορες συμπυκνώσεις, μεταθέσεις καὶ "παραδόσεις", καὶ ὅτι ἔχει σὰ λειτουργία τῆς τὸ νὰ ἐπιθέτει βιαστικά μιάν λογικὴ "πρόσωση" τῆς τελευταίας στιγμῆς πάνω στὰ ἄ-λογα προϊόντα τοῦ πρωταρχικοῦ προτσῆς. Πότε τὴν τοποθετεῖ αἰσθητὰ πιὸ πρὶν (28), στὸ ἐπίπεδο τῶν ἴδιων τῶν σκέψεων τοῦ ὄνειρου ἢ στὸ ἐπίπεδο μιᾶς ἐκλογῆς πού γίνεται κατόπιν ἀνάμεσά τους. Πότε, τέλος (καὶ αὐτὴ εἶναι ἡ πιθανώτερη ὑπόθεση), ἀρνεῖται νὰ τῆς δώσει μιὰ θέση "κομματιοῦ" μέσα σέ μιάν ἡμι-χρονολόγηση (29), καὶ θεωρεῖ ὅτι τὰ διαφορετικὰ προτσῆς, τὸ ἀποτέλεσμα τῶν ὁποίων εἶναι τὸ φανερό ὄνειρο, παράγονται μέσα στὸν κόσμο τῆς ἀταξίας, δηλ. μὲ τρόπο, τὴν ἴδια στιγμὴ, ἐναλασσόμενο, διαδοχικὸ καὶ ταυτόχρονο. (Ἐπάρχει ἐπίσης ἡ περίπτωση ὅπου ἓνα φάντασμα, ἄρα ἓνα πνευματικὸ ἀντικείμενο ἐκ δευτερεύοντος ὀρισμοῦ, ἐνσωματώνεται ἔτσι ὅπως εἶναι στὸ φανερό ὄνειρο· θὰ ἐπανέλθουμε). Ἀλλὰ ἐκεῖνο πού ὀπωσδήποτε παραμένει βέβαιο, εἶναι τὸ ὅτι τὸ δευτερεῦον προτσῆς δέν εἶναι παρά μιὰ ἀπὸ ἐκεῖνες τὶς δυνάμεις πού οἱ συνδυασμοὶ τους καθορίζουν τὸ συνειδητὸ περιεχόμενο τοῦ ὄνειρου, καὶ ὅτι τὸ σφαιρικὸ του βᾶρος εἶναι τὶς περισσότερες φορές κατῶτερο ἀπὸ ἐκεῖνο τῶν ἄλλων μηχανισμῶν πού λειτουργοῦν μαζί του (συμπυκνώσεις, μεταθέσεις, παραστάσεις), οἱ ὁποῖοι ὑπακούουν στὸ πρωταρχικὸ προτσῆς. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πού ἡ "λογικὴ τοῦ ὄνειρου" (ἢ λογικὴ τῆς ὄνειρικῆς διήγησος) εἶναι ἀληθινὰ "ἄλλη", καὶ πού ἓνα ἀντικείμενο μπορεῖ νὰ μεταμορφωθεῖ ἐπὶ τόπου σέ ἓνα ἄλλο χωρὶς νὰ προκαλέσει τὴν κατάπληξη ἐκεῖνου πού ὄνειρεύεται πρὶν ἄ-

πό τό ζύπνημά του, πού μιá σιλλουέτα μπορεῖ νά ἀναγνωριστεῖ κ α θ α ρ á δτι εἶναι (δτι εἶναι, ὄχι δτι "ἀναπαριστάνει") δυό πρόσωπα ταυτόχρονα τά ὅποια ἐκεῖνος πού ὀνειρεύεται, χωρίς καμμιά δυσκολία, θεωρεῖ τήν ἴδια στιγμή σάν ξεχωριστά, κ.τ.λ. Ἀνάμεσα στή λογική τῆς πιό "παράλογης" ταινίας καί σ' ἐκείνη τοῦ ὀνείρου θά ὑπάρχει πάντοτε μιá διαφορά, τό ὅτι, στό ὄνειρο, τό καταπληκτικό δέν καταπλήσσει καί ὄτι συνεπῶς τίποτε δέν εἶναι παράλογο: ἀπ' ὅπου, ἀκριβῶς, στό ζύπνημα, ἡ κατάπληξη καί τό συναίσθημα τοῦ παράλογου.

Τό πρωταρχικό προτσές βασίζεται στήν "καθαρή" ἀρχή τῆς ἠδονῆς, τήν μή διορθωμένη ἀπό τήν ἀρχή τῆς πραγματικότητας, καί σάν τέτοιο ἀποσκοπεῖ στήν μέγιστη καί ἀμεση ἐκφόρτιση τῶν ψυχικῶν ἐρεθισμῶν (συγκινήσεις, ἀναπαραστάσεις, "σκέψεις", κ.τ.λ.). Ὅλοι οἱ δρόμοι ἐκκροῆς τῆς ἐνέργειας εἶναι ἀρα καλοί γιά τό προτσές, καί ἐδῶ εἶναι πού βασίζονται οἱ συμπυκνώσεις καί οἱ μεταθέσεις, οἱ ὁποῖες εἶναι ἀ δ ε σ μ ε υ τ ε ρ ο ρ ε ῖ σ' στή μετάθεση, π.χ., ὀλοκληρο τό ψυχικό φορτίο μεταφέρεται ἀπό ἓνα ἀντικείμενο σ' ἓνα ἄλλο, χωρίς νά δεσμεύεται ἀπό τούς ἐξαναγκασμούς τῆς πραγματικότητας οἱ ὁποῖοι κάνουν δυό ἀντικείμενα νά εἶναι οὐσιαστικά ξεχωρισμένα καί μή ἐπιδεκτικά ὀλικῆς ἐξισορρόπησης. Τό δευτερευον προτσές, τό ὄποιο, ἀντίθετα, ὑπακοῦει στήν ἀρχή τῆς πραγματικότητας, σταθεροποιεῖ πάντοτε ὀρισμένες πορεῖες σκέψης (=δ ε σ μ ε υ μ έ ν η έ ν έ ρ γ ε ι α) καί ἀπαγορεύει τήν ἐκφόρτιση τῶν ἐντυπώσεων μέ ἄλλες διαδρομές· αὐτό ἀποτελεῖ τόν ἴδιο τόν ὀρισμό τῶν διάφορων λογικῶν ἐξω ἀπό τόν ὕπνο, δηλ. τῶν διάφορων λογικῶν (ἀπλῶς) ἀν ἐκλάβουμε τή λέξη στή συνηθισμένη τῆς ἔννοια. Ἀλλά καθῶς τό πρωταρχικό προτσές ἀνήκει στό ἀσυνείδητο, οἱ χαρακτηριστικές του λειτουργίες δέν προσφέρονται στήν ἀμεση παρατήρηση, καί δέ μποροῦμε νά τίς γνωρίσουμε, ἦ νά πάρουμε τουλάχιστον μιάν ἰδέα γι' αὐτές, παρά μόνο σ' ἐκεῖνες τί ἐξαιρετικές καταστάσεις ὅπως τό σύμπτωμα, τό λάπσους, τό acting, κ.τ.λ., μέσα στίς ὁποῖες τά ἀποτελέσματα αὐτῶν τῶν ἰδιαίτερων πορειῶν (ἀλλά ὄχι οἱ ἴδιες οἱ πορεῖες) γίνονται συνειδητά καί φανερά.

Ἀνάμεσα σ' αὐτές τίς ἐξαιρετικές καταστάσεις, μιá ἀπό τίς κυριώτερες εἶναι τό ὄνειρο. Ἐχει μάλιστα κί ἓνα προτέρημα σέ σχέση μ' αὐτές, ἐφ' ὅσον εἶναι ἡ μοναδική ἀνάμεσά τους πού δέν εἶναι νευρωτική, ὅπως τό σύμπτωμα ἢ τό acting, ὅτε ὑπερβολικά "ἐλάσσων", ὅπως τό λάπσους καί οἱ ἐλλείπουσες πράξεις. Γιά νά μπορέσει ἡ πρωταρχική "λογική" νά καταλήξει σέ κάπως σημαντικά συνειδητά προϊόντα, χρειάζονται, σέ μιá φυσιολογική κατάσταση, οἱ συνθήκες τοῦ ὀνείρου, ἀρα τοῦ ὕπνου. Εἶναι ὁ ὕπνος, περισσότερο κί ἀπό τό ἴδιο τό ὄνειρο, ἐκεῖνο πού διακόπτει τή λειτουργία τῆς ἀρχῆς τῆς πραγματικότητας (30), ἐφ' ὅσον τό κοι-

μισμένο υποκείμενο δέν έχει νά εκπληρώσει κανένα έργο μέσα στό πραγματικό. Καί όταν είναι άφωτισμένο (όταν λ.χ. κοιτάζει ή κατασκευάζει μιά ταινία), τό δεύτερο προτσές έρχεται νά έπικαλύψει όλα τά ψυχικά του διαβήματα, σκέψεις, συναισθήματα καί πράξεις, έτσι ώστε τό πρωταρχικό προτσές, τό όποιο παραμένει τό μόνιμο υπόβαθρό του, νά παύει νά καταλήγει σέ άμεσα παρατηρήσιμα άποτελέσματα, έπειδή κάθε παρατηρήσιμο, πρίν γίνει τέτοιο, έχει περάσει πρώτα από τή δευτερεύουσα λογική, πού είναι εκείνη του συνειδητοϋ.

Από τήν άποψη του άναλυτή του κινήματογράφου όλα λοιπόν φαίνονται ότι γίνονται σάν ή δευτερεύουσα έπεξεργασία (ή όποια μέσα στην παραγωγή-άντίληψη του όνειρου δέν είναι παρά μιά δύναμη ανάμεσα στις άλλες, καί όχι ή κύρια) νά άποτελοϋσε μέσα στην παραγωγή καί στην αντίληψη τής ταινίας τήν κυρίαρχη, πανταχοϋ παροϋσα δύναμη, εκείνη πού ύφαίνει τόν έδιο τόν π ν ε υ μα τ ι κ ό π ε ρ ί γ υ ρ ο, τόν περίγυρο καί τόν χώρο όπου ή ταινία δίνεται καί λαμβάνεται. Όταν παρακολουθεΐ κανείς τίς σκοτεινές συγγένειες (διάσπαρτες από άπομακρύνσεις) ανάμεσα στην ταινία καί στό όνειρο, πέφτει μπροστά σ' αυτό τό μοναδικό καί μεθοδολογικά έλκυστικό αντικείμενο, μπροστά σ' αυτό τό θεωρητικό τέρας πού θά ήταν ένα όνειρο μέσα στό όποιο ή δευτερεύουσα έπεξεργασία θά είχε μόνη της σχεδόν όλόκληρη τήν έξουσία, ένα όνειρο όπου τό πρωταρχικό προτσές δέ θά έπαιζε παρά ένα φευγαλέο καί διακοπτόμενο ρόλο, ένα ρόλο ρηματοποιού, ένα ρόλο δ ι α φ υ γ ή ς: ένα όνειρο δηλ. πού θά ήταν σάν τή ζωή. Δηλ. (πάντα έπιστρέφουμε σ' αυτό) τό όνειρο ενός ανθρώπου Ξύπνιου, ενός ανθρώπου πού Ξέρει ότι όνειρεύεται καί πού κατά συνέπεια Ξέρει ότι δέν όνειρεύεται, πού Ξέρει ότι βρίσκεται στον κινήματογράφο, π ο ύ Ξ έ ρ ε ι ό τ ι δ έ ν κ ο ι μ ā τ α ι: έπειδή αν ένας άνθρωπος πού κοιμάται είναι ένας άνθρωπος πού δέν Ξέρει ότι κοιμάται, ένας άνθρωπος πού Ξέρει ότι δέν κοιμάται, είναι ένας άνθρωπος πού δέν κοιμάται.

*

Ποιές είναι οι συνθήκες πού πρέπει νά συμπέσουν γιά νά δοκιμάσουμε εκείνη τήν ιδιαίτερη έντύπωση πού είναι ο άληθινός παραλογισμός; Είναι άπόλυτα καθορισμένες καί ο Φρόϋντ τίς ύπαινίσεται συχνά(31).

Πρέπει μιά παραγωγή του άσυνείδητου, κατά μεγάλο βαθμό κυριαρχούμενη από τό πρωταρχικό προτσές, νά παρουσιαστεί άμεσα στην συνειδητή αντίληψη· είναι αυτή ή βίαιη μεταμόσχευση από τόν ένα περίγυρο στον άλλο, αυτή ή άπόσταση, πού προκαλεΐ τό συνειδητό σύλλημμα παραλογισμού: όπως όταν αναπολοϋμε, στό Ξύπνημα, τήν άνάμνηση τών όνείρων μας. Στην περίπτωση

των ταινιών, αυτές οι συνθήκες δέν συγκεντρώνονται· ή μιὰ ανάμεσα τους γίνεται σεβαστή (ή παρουσίαση στην άπαίτηση της συνείδησης), όχι όμως και ή άλλη, γιατί εκείνο πού παρουσιάζεται δέν είναι μιὰ άμεση παραγωγή του άσυνείδητου, ή τουλάχιστον δέν είναι περισσότερο τέτοια άπ'όσο τά συνηθισμένα λόγια κι' οι συνηθισμένες πράξεις της ζωής. Αύτος είναι ο λόγος πού ή ταινία, παραγωγή ένός άφυπνισμένου άνθρωπου ή όποία παρουσιάζεται σ'έναν άφυπνισμένο άνθρωπο, δέ μπορεί νά είναι παρά "κατασκευασμένη", λογική, και άντιληπτή σάν τέτοια.

*

Πάντως, ή φιλική ροή μοιάζει περισσότερο μέ την όνειρική ροή άπ'ότι της μοιάζουν άλλα προΐοντα της ζωής έξω από τόν ύπνο. Η φιλική ροή γίνεται δεκτή όπως τό έχουμε ήδη πεί, μέσα σε μιὰ κατάσταση μικρότερης έπαγρύπνησης. Τό ιδιαίτερο σημαΐνον της(οί ήχητικές και σε κίνηση εικόνες) της παραχωρεί μιάν ώρισμένη συγγένεια μέ τό όνειρο, έπειδή συμπίπτει κατ'άρχήν μέ τό όνειρικό σημαΐνον ως προς ένα από τά μείζονα χαρακτηριστικά του, την έκφραση "μέ εικόνα", την Ικανότητα παραστατικοποίησης, σύμφωνα μέ τόν όρο του Φρόυντ. Είναι αλήθεια ότι ή εικόνα μπορεί νά οργανωθεί — και ότι τό κάνει τίς περισσότερες φορές, έτσι όπως περιορίζεται από τούς καταναγκασμούς της έπικοινωνίας και τίς πιέσεις της κουλτούρας(32) — σε παραστάσεις έξίσου "δεσμευμένες", έξίσου δευτερεύουσες μ'έκείνες του γλωσσικού κώδικα (τίς όποιες ή κλασσική σημειολογία, γλωσσολογικής έμπνευσης, είναι ή κατάλληλη για νά τίς κατανοήσει). Άλλά είναι επίσης αλήθεια, και ό Jean-François Lyotard έχει δίκιο νά έπιμένει πάνω σ'αυτό(33), ότι ή εικόνα είναι πιό δύσκολο νά καταβροχθιστεί ολοκληρη από αυτές τίς λογικές συναρμολογήσεις και ότι κάποιο πράγμα, σ'αυτήν, έχει μιὰ τάση νά ξεφύγει. Μέσα σε κάθε "γλώσσα", τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ύλης του σημαΐνοντος, όπως τό είχα έπισημάνει σ'ένα άλλο επίπεδο στο Γ λ ω σ σ α κ α ί Κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο ς(34), άσκοϋν μιάν ώρισμένη επίδραση πάνω στον τύπο λογικής πού προσπαθεί νά όμογενοποιήσει τά κείμενα (είναι τό πρόβλημα των "ίδιατεροτήτων", έξεταζόμενο-στο επίπεδο των μορφικών παραστάσεων). Τό άσυνείδητο δέ σκέπτεται, δέν άρθρώνει λόγο, παραστατικοποιείται σε εικόνες· άντίστροφα, κάθε εικόνα είναι εύάλωτη στην έλξη πού άσκει επάνω της, άνιση, ανάλογα μέ την περίπτωση, τό πρωταρχικό προτσές και οι χαρακτηριστικοί τρόποι του σύνδεσης. Η γλώσσα ή ίδια, την όποία δέν πρέπει νά συγχέουμε μέ τόν γλωσσικό κώδικα, ύφίσταται συχνά αυτή την έλξη, όπως τό βλέπουμε μέσα στην ποίηση, και ό Φρόυντ έχει δείξει(35) ότι τό όνειρο ή ώρισμένα συμπτώματα μεταχειρί-

ζονται τὶς ἀναπαραστάσεις τῶν λέξεων σὺν ἀναπαραστάσεις πραγμάτων. Ἡ εἰκόνα, ἐξ' αἰτίας τῆς φύσης τῆς ἐξ' αἰτίας τῆς σχέσης τῆς μέ τὸ ἀσυνείδητο, εἶναι κάπως περισσότερο ἐκτεθειμένη σ' αὐτὴ τὴν ἔλξη. (Δέν πρόκειται πάντως παρὰ γιὰ μιὰ διαφορὰ ἀμεσότητας, καὶ δέν πρέπει νὰ ἀφήσουμε νὰ ἐννοηθεῖ κανένας ψυχο-δραματικὸς ἀνταγωνισμὸς ἀνάμεσα στὴ λέξη καὶ στὴν εἰκόνα, μεγάλο μυθολογικὸ θέμα μιᾶς ὠρισμένης "ὀπτικο-ἀκουστικῆς" ἰδεολογίας πού ξεχνάει τὴ δύναμη τῶν κοινωνικῶν ρυθμισμῶν οἱ ὁποῖοι ἐξασκοῦνται ἀπὸ κοινοῦ πᾶνω σὲ διαφορετικὰ μέσα ἔκφρασης).

"Ὅταν ἀντιμετωπίζει κανεὶς εἰδικώτερα τὸν κινηματογράφο διηγηματικοῦ μύθου, ὁ ὁποῖος δέν εἶναι παρὰ ξένος κινηματογράφος ἀνάμεσα σὲ ἄλλους δυνατοὺς, αὐτὴ ἡ συγγένεια ἀνάμεσα στὴν ταινία καὶ στὸ ὄνειρο — συγγένεια τοῦ σημαίνοντος — διπλασιάζεται ἀπὸ μιὰ συμπληρωματικὴ συγγένεια πού ἀφορᾷ τὸ σημαϊνόμενο.

Ἐπειδὴ εἶναι ἐπίσης ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τοῦ ὄνειρου (καὶ τοῦ φαντάσματος, πᾶνω στὸ ὁποῖο θὰ ἐπανέλθουμε) νὰ συντίθεται σὲ μιὰν ἰστορίαν. Φυσικὰ, ὑπάρχει διαφορὰ ἀνάμεσα καὶ ἰστορία καὶ ἱστορία. Ἡ ἱστορία τῆς ταινίας ξετυλίγεται πάντοτε καθαρά (ἢ τουλάχιστον ἡ ἀσάφεια εἶναι πάντοτε τυχαία καὶ δευτερεύουσα), εἶναι μιὰ ἱστορία ἀφῆγηματικῆς φύσεως, μιὰ ἱστορία πού καλύπτει ἓνα ἀφήγημα(36). Ἡ ἱστορία τοῦ ὄνειρου εἶναι μιὰ ἱστορία σὲ "καθαρὴ κατάσταση", μιὰ ἱστορία χωρὶς ἀφήγηση, πού ἀναδύεται μέσα στὴν ἀναταραχὴ ἢ μέσα στὰ σκοτάδια, μιὰ ἱστορία πού καμμιά ἀφηγηματικὴ ἀπαίτηση δέν ἔρχεται νὰ τῆς δώσῃ μορφή (νὰ τὴν παραμορφώσῃ), μιὰ ἱστορία τοῦ πουθενά, πού κανεὶς δὲ διηγεῖται σὲ κανέναν. Καὶ ὅμως, εἶναι ἀκόμα μιὰ ἱστορία: μέσα στὸ ὄνειρο ὅπως μέσα στὴν ταινία, δέν ὑπάρχουν μόνο εἰκόνες, ὑπάρχει καθαρά ἢ μπερδεμένα ὑφασμένη ἀπ' αὐτὲς τὶς ἴδιες τὶς εἰκόνες, μιὰ διαδοχὴ, ὀργανωμένη ἢ χασομική, τόπων, πράξεων, στιγμῶν, προσώπων.

"Ἔτσι, θὰ ἔπρεπε νὰ ἐξετάσουμε ἀπὸ πῶς κοντὰ τὴν ἀκριβῆ φύση (καί, ἐξίσου, τὰ ὅρια) τῶν πρωταρχικῶν λειτουργιῶν πού ἀπομένουν μέσα στὴν "δευτερευοποιημένη" ἀλυσίδα τοῦ φιλμικοῦ λόγου(37): μιὰ ἐργασία σημαντικῶν διαστάσεων, μέ τὶς ἰδιαίτερες ἀπαιτήσεις τῆς γιὰ ἔρευνα οἱ ὁποῖες δὲ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ τὴν πραγματοποιήσουμε ἐδῶ, ὅπου πρέπει νὰ ἀρκεστοῦμε στὸ νὰ ἐπισημάνουμε τὴ θέση τῆς στὸ πλαίσιο ἐνός πολὺ μεγαλύτερου προβλήματος, πού εἶναι τὸ πρόβλημα τοῦ κινηματογραφικοῦ μύθου στὶς σχέσεις του μέ τὴν ἀγρὸνση καὶ τὸν ὕπνο.

Πάντως πρέπει ἀπὸ τώρα νὰ ποῦμε ὅτι μερικές ἀπὸ τὶς πῶς ἰδιαίτερες, καθὼς καὶ πῶς συνηθισμένες, παραστάσεις τῆς κινηματογραφικῆς ἔκφρασης φέρουν μέσα τους, σύμφωνα μέ τὸν "τεχνικὸ" καὶ κυριολεκτικὸ ὀρισμὸ τους, κάποιο πράγμα πού δέν εἶναι ἀσχετο μέ τὴν συμπύκνωση καὶ τὴ μετὰθεση. Ἡ διπλοτυπία καὶ τὸ

φοντού άνσαινέ λ.χ. — γιά ν'άναφέρουμε ένα μοναδικό παράδειγμα, πού εΐναι τόσο συνηθισμένο ώστε νά μήν μπορεΐ νά χαρακτηριστεΐ σάν έξαιρετικό ή έλάχιστα αντιπροσωπευτικό — άν και "έπενδύονται" μέσα στους κώδικες στίξης(38) πού έξασθενίζουν τό παράδοξο και άνησυχητικό τους χαρακτήρα, βασίζονται πάνω σέ πνευματικές πορείες στίς όποΐες ύπάρχει μιá όρισμένη έλευθερία πρωταρχικής τάξης. Τό ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τής διπλοτυπίας εΐναι τό ότι φέρνει σέ ένα είδος ίσοδυναμίας δύο ξεχωρισμένα αντικείμενα: εΐναι μιá έπιμέρους ίσοδυναμία, πού εΐναι άπλώς επαγωγική και μεταφορική (μιá "παρομοίωση" πού έκτελεΐ ή εκφραση), στό μέτρο πού ό θεατής, χρησιμοποιώντας ένα προτός λογικοποίησης, τήν δευτερευοποιεΐ τήν ίδια στιγμή πού τή διαβάζει (πού τήν δεσμεύει). Εΐναι μιá ίσοδυναμία βαθύτερη, άληθινή ίσοδυναμία, σέ μιá δολοκληρωτική έννοια, στό μέτρο πού ό θεατής τήν δέχεται μέ τρόπο πιό άμεσα συγκινησιακό. 'Ανάμεσα σ' αΐτους τους δύο αντιφατικούς και συνυπάρχοντες τύπους δεκτικότητας, τόν τρόπο συνύπαρξης τών όποιών έχω προσπαθήσει άλλοϋ(39) νά καθορίσω καλύτερα, ή σχέση εΐναι σχέση σκισίματος (διαχωρισμοϋ) και άπόρνησης. Κάτι μέσα στόν θεατή παίρνει στά σοβαρά τήν διπλοτυπία, βλέπει σ'αΐτήν άλλο πράγμα άπό ένα γνωστό και οΰδετεροποιημένο τέχνασμα τοϋ φιλικοϋ λόγου, π ι σ τ ε ρ ύ ε ι στήν άληθινή ίσοδυναμία τών δύο αντικειμένων πού ή όθόνη θέτει τό ένα πάνω στό άλλο (ή πιστεύει, τουλάχιστον, ότι ύπάρχει κάποιος μαγικός δεσμός πού έπιτρέπει τό πέρασμα άπό τό ένα στό άλλο). Πιστεύει περισσότερο ή λιγώτερο: οίκονομικά, ή ιδιαίτερη δύναμη ενός τρόπου δεκτικότητας βρίσκεται σέ μιá μεταβλητή σχέση μέ τή δύναμη ενός άλλου: ώρισμένοι θεατές ύφίστανται μεγαλύτερη πίεση λογοκρισίας (ή τήν ύφίστανται περισσότερο όταν βλέπουν μιá δεδομένη διπλοτυπία), ώρισμένες διπλοτυπίες εΐναι πιό πειστικές, κ.τ.λ. Παραμένει, πάντως, τό γεγονός τής ίσοδυναμίας — τής ίσοδυναμίας πού ή ταινία πα ρ α σ τ α τ ι κ ο π ο ι ε ΐ άμεσα, πέρα άπό τά "σάν", "όπως και" ή "τήν ίδια στιγμή..." μέ τά όποια θά τήν εΐχε σημαδέψει ό γλωσσικός κώδικας —, τής ίσοδυναμίας πού παρουσιάζεται έτσι σάν ένα μίγμα συμπύκνωσης και μετάθεσης. Στην περίπτωση τοϋ φοντού άνσαινέ, τό όποιο εΐναι μιá διπλοτυπία πού βρίσκεται πιό κοντά στην τάξη τοϋ διαδοχικοϋ έφ' όσον ή μιá εικόνα καταλήγει νά παίρνει τή θέση τής άλλης, ή πρωταρχική ίσοδυναμία περιέχει κάπως λιγώτερη συμπύκνωση και κάπως περισσότερη μετάθεση. 'Αλλά οι δύο αΐτές παραστάσεις έχουν τό έξής κοινό σημεΐο, τό ότι θέτουν σέ παιχνίδι μέχρι ένα ώρισμένο σημείο τή μετάβαση (transfert) ενός ψυχικοϋ φορτίου ενός αντικειμένου σέ ένα άλλο αντικείμενο (πράγμα πού εΐναι, σάν τάση, αντίθετο μέ κάθε λογική τής "ήμέρας"), και ότι μπορεΐ νά διαβαστεΐ στην πρώτη φά-

ση της (ή σε κατάσταση ύπολειμματος) ή ροπή, πού είν-
ναι χαρακτηριστική στο πρωταρχικό προτσές, προς τήν
έξάλειψη τής διυκότητας των άντικειμένων, δηλ. προς
τήν άποκατάσταση, πέρα από τά σκισίματα πού επιβάλ-
λονται από τήν πραγματικότητα, εκείνων των μικρών
καί μαγικών κυκλωμάτων πού άπαιτεϊ ό πόθος, πού δέ
μαθαίνει ποτέ τό πώς θά τά φτάσει. "Ετσι ή ταινία μέ
μυθο μάς παρηγορεϊ για έκείνο πού μένει από κοινοϋ
άδύνατον.

Η μελέτη των φαινομένων αύτου του είδους, μέσα στην
ίδια τήν κινηματογραφική γλώσσα ή μέσα στα μορφικά
έγχειρήματα ενός δεδομένου φίλμ, παραπέμπει από τή
μιά στο άσυνείδητο του κινηματογραφιστή (ή του κι-
νηματογράφου) είναι ή πλευρά του "έκπέμποντος". Άλ-
λά, από τήν άλλη, (από τήν πλευρά του "δέκτη", δηλ.
τής φιλμικής κατάστασης) ή έρευνα είναι έξίσου έν-
διαφέρουσα. Έκείνο πού είναι άξιοσημείωτο άπ' αύτή
τήν άποψη, είναι τό ότι ή έμφάνιση μέσα στην ταινία
αύτων των λίγο ή πολύ πρωταρχικών παραστάσεων δέν
προκαλεϊ γενικά παρά έλάχιστη κατάπληξη και ταραχή
στον θεατή. Τό γεγονός ότι αυτές οι παραστάσεις έ-
πενδύονται τήν ίδια στιγμή μέσα σε μιά δευτερεύουσα
λογική δέ θά μπορούσε να τά έξηγήσει όλα ούτε θά
μπορούσε να τό κάνει πιά ή ιστορική τριβή και συνή-
θεια, ή κινηματογραφική καλλιέργεια. Αύτές οι παρα-
στάσεις διατηρούν, θά λέγαμε, άρκετή παραδοξότητα,
έτσι ώστε να άπαιτεϊται να φτάσει ό θεατής σε μιάν
άμεσώτερη και βαθύτερη άρνηση, έπίσης πιο διαδεδο-
μένη (γιατί υπάρχουν ίσχυη μιάς τέτοιας άρνησης σε ώ-
ρισμένους θεατές μπροστά σε ώρισμένες ταινίες), πιο
γενικευμένη, μιάν άρνηση πού θά μπορούσε να πάρει
διάφορες μορφές: τή μορφή τής ρητής διαμαρτυρίας,
του γέλιου σαν άμυνα μέ πολλές άξίες και σαν προφύ-
λαξη από ότιδήποτε, τής έσωτερικής επιθετικότητας έ-
νάντια στην ταινία (ή αντίθετα, σε όσους πάσχουν ά-
πό κατάπτωση (depressifs), ή άκραία άμηχανία), τής ί-
σχυρης έντύπωσης ενός παραλογισμού. Καμιά άπ' αυτές
τίς δραστηριότητες δέ μένει χωρίς παραδείγματα, αλλά
καμμιά δέν άποτελεϊ και τον κανόνα, και από τή στιγ-
μή πού θά παραχθούν, άνταποκρίνονται τίς περισσότε-
ρες φορές, όπως τό έχουμε ήδη πεί, στο φαντασματικό
περιεχόμενο των ταινιών και όχι σ' έκείνο πού άπομέ-
νει από τό πρωταρχικό προτσές μέσα στη φιλμική εκ-
φραση σαν τέτοια, μέσα σε ώρισμένες λειτουργίες του
πού είναι ικανές να άναφερθούν σε περισσότερα από
ένα περιεχόμενο(-α).

Τό ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αύτων των τελευταίων,
μέσα στο μυθο, είναι τό ότι διαγράφονται από μόνα
τους, τό ότι παίζουν προς όφελος τής διήγησης, τό ό-
τι τήν "παραγεμίζουν" μέ άλλοθι για να προσελκύσουν
τήν πίστη του θεατή σ' αύτήν, τό ότι υπερνεργοποι-
ούν τήν έπιρροή της εις βάρος των ίδιων των έαυτών
τους, σύμφωνα μέ ένα προτσές με τ ά β α σ η σ τ ο υ

κ ύ ρ ο υ ς τ ό ό π ο ι ο μέ ε ί λ η ξ α φ ο ν ί α σ η δ τ α ν τ ό σ υ ν ά ν τ η σ α σ τ ά τ ρ υ κ ά ζ (4 0) . Α ύ τ ό ς ό π α ρ ά γ ω ν ε ί ν α ι έ ν α ς ά π ό έ κ ε ί ν ο υ ς π ο ύ έ π ι τ ρ έ π ο υ ν ν ά κ α τ α ν ο ή σ ο υ μ ε δ τ ι ή ά ρ η σ η τ ῶ ν π ρ ω τ α ρ χ ι κ ῶ ν π α ρ α σ τ ά σ ε ω ν δ έ ν ε ί ν α ι π ί ο σ υ χ ν ή , δ τ ι τ ό ά ν τ ι κ ε ί μ ε ν ο - φ ί λ μ δ έ ν κ α τ α π λ ή σ σ η ι τ ό ν θ ε α τ ή , δ τ ι δ έ ν ά π ο τ ε λ ε ί ο ύ σ ι α σ τ ι κ ά έ ν α σ κ ά ν δ α λ ο .

Δ ι α π ι σ τ ῶ ν ο υ μ ε λ ο ι π ῶ ν δ τ ι ή φ ι λ μ ι κ ή κ α τ ά σ τ α σ η σ υ ν δ υ ά ζ η ι μ έ σ α τ η ς δ υ ό π ρ ο τ ῶ σ έ ς ά ν τ ί θ ε τ α ά λ λ ά π α ρ ' ό λ α α ύ τ ά σ υ γ κ λ ί ν ο ν τ α , π ο ύ κ α τ α λ ή γ ο υ ν μ έ σ ω ά ν τ ι σ τ ρ ό φ ω ν π ο ρ ε ι ῶ ν σ τ ό ί δ ι ο ά π ο τ έ λ ε σ μ α , σ τ ή ν έ λ λ ε ι ψ η κ α τ ά π λ η ξ η ς γ ι á τ ή ν ό π ο ί α ή έ ρ ε υ ν α θ á έ π ρ ε π ε ν ά ν ο ι ώ θ η ι μ ι á ν κ á π ω ς μ ε γ α λ ύ τ ε ρ η κ α τ ά π λ η ξ η . Κ α τ ά π λ η ξ η δ έ ν ύ π ά ρ χ η ι έ π ε ι δ ή ή τ α ι ν ί α ε ί ν α ι κ α τ á τ ό μ ε γ α λ ύ τ ε ρ ο μ έ ρ ο ς τ η ς δ ε υ τ ε ρ ε ύ ο υ σ α κ á ι ό θ ε α τ ή ς κ α τ á τ ό μ ε γ α λ ύ τ ε ρ ο β α θ μ ό ά φ ο υ π ν ι σ μ έ ν ο ς , έ τ σ ι ὤ σ τ ε τ α ι ν ί α κ á ι θ ε α τ ή ς ν á β ρ ί σ σ ο ν τ α ι " μ π α λ α ν τ ζ α ρ ι σ μ έ ν ο ι " , σ τ ό ί δ ι ο έ π ί π ε δ ο ' ά λ λ á έ π ί σ η ς , σ τ ό μ έ τ ρ ο π ο ύ ο ί ά ν α δ ύ σ η ι ς τ ο υ π ρ ω τ α ρ χ ι κ ο υ ά ν ο ί γ ο υ ν τ ρ ὄ π ε ς σ τ ό λ ό γ ο τ ο υ κ ι ν η μ α τ ο γ ρ á φ ο υ , έ π ε ι δ ή ό θ ε α τ ή ς ε ί ν α ι λ ι γ ῶ τ ε ρ ο ξ ύ π ν ι ο ς ά π ' ό τ ι σ έ ά λ λ ε ς π ε ρ ι σ τ á σ η ι ς (τ ό τ ε τ ό " μ π α λ α ν τ ζ á ρ ι σ μ α " δ ι α τ η ρ ε ί τ α ι , ά λ λ á σ έ έ ν α ά λ λ ο έ π ί π ε δ ο .) : δ η μ ι ο υ ρ γ ε ί τ α ι έ τ σ ι έ ν α ε ί δ ο ς σ υ μ β ι β α σ μ ο υ , μ ι á μ έ σ η κ α τ á σ τ α σ η έ π α γ ρ ύ π ν η σ η ς , ό π ο υ θ ε α τ ή ς κ á ι φ ί λ μ ρ υ θ μ ί ζ ο ν τ α ι ά μ ο ι β α ί τ α κ α θ ῶ ς κ á ι σ έ σ χ έ σ η μ ' έ ν α ν ό μ ο η ή π ο λ ύ κ ο ν τ ι ν ό β α θ μ ό δ ε υ τ ε ρ ο υ π ο ί η σ η ς . ' Ο θ ε α τ ή ς , κ α τ á τ ή δ ι á ρ κ η ι α τ η ς π ρ ο β ο λ η ς , τ ί θ ε τ α ι σ έ κ α τ á σ τ α σ η μ ι κ ρ ό τ ε ρ η ς έ π α γ ρ ύ π ν η σ η ς (β ρ ί σ κ ε τ α ι σ τ ό θ έ α μ α , τ ί π ο τ α δ é μ ο ρ ε ι ν á τ ο υ σ υ μ β ε ί) ' έ κ π λ η ρ ῶ ν ο ν τ α ς τ ή ν κ ο ι ν ω ν ι κ ή π ρ á ξ η τ ο υ " ν á π á ε ι σ τ ό ν κ ι ν η μ α τ ο γ ρ á φ ο " , ε ί ν α ι έ κ τ ῶ ν π ρ ο τ έ ρ ω ν δ ι α τ ε θ ε ι μ έ ν ο ς ν á έ λ α τ ῶ σ σ η ι κ α τ á έ ν α β α θ μ ό τ ί ς ά μ υ ν ε ς τ ο υ ' Ε γ ῶ τ ο υ , ν á μ ή ν ά ρ η ν θ ε ί έ κ ε ί ν ο π ο ύ σ έ ά λ λ ε ς π ε ρ ι σ τ á σ η ι ς θ á ά ρ ν ι ό τ α ν . ' Ο θ ε α τ ή ς ε ί ν α ι ί κ α ν ό ς ν á ύ π ο μ ε ί ν η ι , σ ' έ ν α β α θ μ ό έ ν τ ε λ ῶ ς σ χ ε τ ι κ ό ά λ λ á κ á ι μ ο ν α δ ι κ ό , μ ι á ν σ υ ν ε ι δ η τ ή έ κ δ ή λ ω σ η τ ο υ π ρ ω τ α ρ χ ι κ ο υ π ρ ο τ ῶ ς . Χ ω ρ ί ς ά μ φ ι β ο λ ί α δ έ ν ε ί ν α ι ή μ ό ν η π ε ρ ί π τ ω σ η ό π ο υ α ύ τ ό σ υ μ β α ί ν η ι έ τ σ ι (ύ π ά ρ χ η ι έ π ί σ η ς ή μ έ θ η ά π ό ά λ κ ο ό λ , ή έ κ σ τ α σ η , κ . τ . λ .) . ' Α λ λ á ε ί ν α ι ά κ ρ ι β ῶ ς μ ι á ά ν á μ ε σ á τ ο υ ς , μ é τ ί ς ί δ ι α í τ ε ρ ε ς σ υ ν θ η κ ε ς τ η ς ο ί ό π ο ί ε ς λ é ι π ο υ ν σ τ í ς ά λ λ ε ς : κ α τ á σ τ α σ η θ ε á μ α τ ο ς , π á ρ ο υ σ í α έ ν ό ς ύ λ ο π ο ι η μ έ ν ο υ μ ύ θ ο υ , κ . τ . λ . ' Α ν á μ ε σ α σ τ ο υ ς δ ι α φ ο ρ ε τ ι κ ο ύ ς τ ρ ό π ο υ ς έ π α γ ρ ύ π ν η σ η ς , ή φ ι λ μ ι κ ή κ α τ á σ τ α σ η ε ί ν α ι έ ν α ς ά π ό έ κ ε ί ν ο υ ς π ο ύ έ χ ο υ ν τ ί ς λ ι γ ῶ τ ε ρ ε ς δ ι α φ ο ρ έ ς μ é τ ό ν ύ π ν ο κ á ι τ ό δ ν ε ι ρ ο , μ é τ ό ν ύ π ν ο μ é δ ν ε ι ρ ο .

Προσπαθώντας να καθορίσουμε τις σχέσεις ανάμεσα στη φιλική και στην όνειρική κατάσταση, επιμέρους συγγένειες και ανολοκλήρωτες αποκλίσεις, συναντάμε σε κάθε βήμα μας το πρόβλημα του ύπνου, ή της απουσίας του, ή των ενδιάμεσων βαθμών του. Έτσι οδηγούμεθα αναπόφευκτα στο να εισάγουμε μέσα στην ανάλυση ένα καινούργιο όρο, την ό ν ε ι ρ ο π ό λ η η, ή όπως ή φιλική κατάσταση και αντίθετα απ' το όνειρο, είναι μια δραστηριότητα που λαμβάνει χώρα μέσα στην αγρύπνηση. Ο γλωσσικός κώδικας, όταν θέλει να διαχωρίσει ακριβέστερα το όνειρο από την όνειροπόληση, ονομάζει την τελευταία, σύμφωνα με μιάν συνταγματική παγιωμένη και στην πραγματικότητα πλεοναστική "άφυπνισμένη όνειροπόληση". Είναι το "T a g r a u m" του Φρόυντ, το όνειρο κατά τη διάρκεια της ημέρας, μ' άλλα λόγια το σ υ ν ε ι δ η τ ό φ ά ν τ α σ μ α. (Είναι γνωστό ότι το φάντασμα, συνειδητό ή άσυνειδητο, μπορεί έξίσου να ένωματωθεϊ μέσα σ' ένα όνειρο του οποίου θά σχηματίζει το φανερό περιεχόμενο· αλλά σ' αυτή την περίπτωση χάνει ώρισμένα χαρακτηριστικά του φαντάσματος και αποκτά ώρισμένα του όνειρου· είναι λοιπόν σχετικά με το μή όνειρικό φάντασμα που θά μιλήσουμε έδω).

Τά τρία πρώτα μέρη αυτής της μελέτης έχουν ήδη υποδείξει, αλλά με άρνητικό τρόπο και υποθετικά, τό τάδε ή τό δείνα χαρακτηριστικό με τό όποιο τό διηγητικό φίλμ μοιάζει με την όνειροπόληση, έφ' όσον είναι συχνά τά ίδια χαρακτηριστικά που τό άπομακρύνουν από τό όνειρο. Θά πρέπει να τά έπανεξετάσουμε, από την άλλη πλευρά τους (κι αυτό τά μεταθέτει άναγκαστικά), και να τά συμπληρώσουμε εκεί όπου χρειάζεται.

Είναι, κατ' άρχήν, άξιοσημείωτο τό ότι ο βαθμός και ο τρόπος λογικής συνέπειας της μυθιστορηματικής ταινίας είναι σχεδόν παρόμοιοι μ' εκείνους του "μικρού μυθιστορήματος", του "s t o r y" τό όποιο είναι τό συνειδητό φάντασμα σύμφωνα με τούς όρους του Φρόυντ (41), δηλ. τό ότι ή σχέση δυνάμεων ανάμεσα στη δευτερεύουσα έπεξεργασία και στις διάφορες πρωταρχικές λειτουργίες είναι άίσθητά ή ίδια και στις δύο περιπτώσεις. Όμοιότητα ή όποία δέ σχετίζεται με τό ότι όπως θά νομίζαμε άρχικά, ή ταινία και ή όνειροπόληση είναι και οι δύο τους συνειδητά προϊόντα, έπειδή και τό όνειρο είναι επίσης τέτοιο και όμως είναι πολύ λιγώτερο λογικό. Δέν είναι άρα ο ιδιαίτερος συντελεστής του γίνεσθαι της συνείδησης (ή συνείδηση στην περιγραφική, όχι τοπική της έννοια) αυτό που μεσολαβεί έδω· τό γίνεσθαι της συνείδησης, ή ή άπουσία του, είναι ένα στοιχείο έκθεσης τό όποιο έπηρεάζει τό τελικό προϊόν ενός ψυχικού προτσές, ένω ή σχετική όμοιότητα της ταινίας και της όνειροπόλησης δέ μπορεί να γίνει κατανοητή παρά μόνο στο έπίπεδο τών τρόπων παραγωγής. "Όχι ότι αυτοί οι τελευταίοι θά ήταν οι ίδιοι έδω κι' εκεί. Άλλά θά δοϋμε

170
δτι διαμέσου τής ίδιας τους τής απόστασης, φθάνουν σ' ένα σημείο όπου συγκλίνουν, τουλάχιστον όσον αφορά τόν τελικό βαθμό δευτερεύουσας συνέπειας.

"Αν ή ταινία είναι μιá λογική κατασκευή, είναι έπειδή είναι τό έργο άφυπνισμένων ανθρώπων, τόσο τών κινηματογραφιστών όσο και τών θεατών, τά ψυχικά έγχειρήματα τών οποίων είναι εκείνα του συνειδητού και του ύποσυνειδητού. Αύτά τά τελευταία αποτελούν τήν ψυχική άπαίτηση τήν όποία μπορούμε νά θεωρήσουμε σάν εκείνη πού άμεσα παράγει τό φίλμ. Παρά τό ότι ή άρχική παρόρμηση τών ψυχικών διαβημάτων γενικά, και άνάμεσα σέ άλλα εκείνη τής κατασκευής και τής πρόσληψης τών ταινιών, είναι πάντοτε τής τάξης του άσυνειδητού, παραμένει μιá σημαντική διαφορά άνάμεσα στις περιπτώσεις, όπως τό σύμπτωμα ή τό όνειρο, όπου οι πρωταρχικοί μηχανισμοί λειτουργούν σχετικά ξεσκεπασμένοι, και σ' εκείνες όπου είναι αντίθετα περισσότερο σκεπασμένοι. Μέσα στη δεύτερη ομάδα υπάρχουν οι δραστηριότητες έξω από τόν ύπνο, στό μέτρο πού δέν είναι πολύ νευρωτικές. Τό νά τίς όρίσουμε σάν παραγωγές το υ ύποσυνειδητού έχει λοιπόν κάποιο νόημα τό όποιο δέν είναι άπόλυτο και πρέπει νά διασαφηνισθεί: έννοϊμε μ' αυτό ότι άνάμεσα στις άσυνειδητες δυνάμεις από τίς όποιες πηγάζουν και στό φανερό προτσές στό όποιο καταλήγουν (λόγος, πράξη, κ.τ.λ.) αυτές οι παραγωγές, ό μετριάσμός του μετασηματισμού πού έρχεται νά παρεμβληθεί, δηλ. οι ύποσυνειδητες και συνειδητες λειτουργίες, αποτελεί τελικά τήν άπαίτηση πού έκανε τό μεγαλύτερο μέρος τής δουλειάς, έτσι ώστε τό όρατό άποτέλεσμα νά είναι άρκετά διαφορετικό — άρκετά άπομακρυσμένο από τήν πρώτη πηγή του και από τόν τύπο λογικής πού ιδιάζει σ' αυτήν: έτσι γίνεται μέσα στά συνηθισμένα διαβήματα τής ζωής και στό μεγαλύτερο μέρος τών παραγωγών κουλτούρας.

Τό συνειδητό φάντασμα — ή μάλλον άπλως τό φάντασμα στις διάφορες συνειδητές και άσυνειδητες έκδοχές του άξεχώριστες οι μόν από τίς δέ και γκρουπαρισμένες σέ "οίκογένειες" — ριζώνει μέσα στό άσυνειδητό μ' έναν τρόπο πιό άμεσα και άκολουθώντας ένα μικρότερο κύκλωμα. Άνήκει περισσότερο στό σύστημα του άσυνειδητού (στό άσυνειδητό μέ τήν τοπική έννοιά του), ακόμα κι' όταν οι έκδηλώσεις του ή μερικές άνάμεσά τους φτάνουν στη συνείδηση, έπειδή είναι θεματικά κοντινό μέ τό άναπαριστάνον-άναπαράσταση τής όρμης και ένεργητικά κοντινό μέ τό άναπαριστάνον του-συγκίνηση' άπ' όπου και ή προβληματική άποπλάνησή του όταν επανενεργοποιείται από μιá ταινία ή από κάτι άλλο. Αύτή ή συγγένεια μέ τίς πηγές τής όρμης υπεισέρχεται στον ίδιο τόν όρισμό τής φαντασματικής ροής, τόσο πού θά μπορούσαμε νά δοϋμε σ' αυτήν (μέ τή σχετική έννοια πού έχουμε καθορίσει) μιá παραγωγή του άσυνειδητού. Είναι σίγουρα τέτοια, αλλά διαφέ-

ρει από τις άλλες παραγωγές του άσυνείδητου, από τό όνειρο, από τό σύμπτωμα, κ.τ.λ., — και αυτό είναι τό δεύτερο στοιχείο του όρισμού της — ως προς τήν έσωτερική της λογική όπου μπορούμε νά δοϋμε τό βαθύ σημάδι του ύποσυνείδητου και του δευτερογενούς προτοσής: τό φάντασμα όργανώνεται πρώτ'άπ'όλα σέ μιá ιστορία (ή σέ ένα πίνακα) σχετικά συνεπή, μέ συνδέσεις δράσεων, προσώπων, τόπων, μερικές φορές και στιγμών, ή (δ) όποία(-ος) δέν θ'άπαρνιόταν τή λογική τών διηγηματικών ή αναπαραστατικών τεχνών. (Ξέρουμε ότι τά "λογικά όνειρα"(42) είναι συχνά εκείνα στά όποια τό φανερό περιεχόμενό τους, στό σύνολό του ή κατά ένα μέρος του, συμπίπτει μ'ένα όλόκληρο φάντασμα ή μέ μιá όλόκληρη πλευρά ενός φαντάσματος). "Ετσι, παρ'όλο πού τό φάντασμα είναι πάντοτε κοντινό στό άσυνείδητο λόγω του περιεχόμενου του, και πού τό συνείδητο φάντασμα είναι μόνο μιá έκδοχή κάπως πιό άπομακρυσμένη, μιá βλαστική επιμήκυνση (μιá "παρυφάδα") του άσυνείδητου φαντάσματος, τό φάντασμα, από μιάν άλλη πλευρά (και μέχρι τά βυθισμένα μέρη του), φέρει πάντοτε λιγώτερο ή περισσότερο σαφές αποτύπωμα του ύποσυνείδητου μέσα στους τρόπους "σύνθεσης" και μορφικής αντιπροσώπευσης του· αυτός είναι ο λόγος πού ο Φρόϋντ έβλεπε τό φάντασμα σάν ένα είδος νόθου(43). Αύτός ο έσωτερικός διϋσμός χαρακτηρίζει επίσης τόσο τις συνειδητές όσο και τις άσυνείδητες έκδηλώσεις μέ τό ίδιο στέλεχος φαντασματικής ώθησης, αλλά ο βαθμός δευτερογένειας έχει φανερά τήν τάση νά αύξάνεται όταν μιá άπ'αυτές τις έκβλαστήσεις περάσει τό κατώφλι τής συνείδησης και γίνεται έτσι κατάλληλη για τήν όνειροπόληση. "Όταν αύτή ή τελευταία σχηματιστεί, μπορούμε νά διαπιτώσουμε, σέ ώρισμένες περιπτώσεις, ένα είδος ήθελημένης παρεμβολής του ύποκειμένου, ή όποία είναι κάτι σάν τό άρχίνισμα τής κατασκευής ενός σεναρίου για μιá ταινία· ή όνειροπόληση γεννιέται από ένα συνειδητό φάντασμα, ήδη συνεπές, μέ τόν τρόπο του, αλλά συχνά πολύ σύντομο, στιγμιαίο και φευγαλέο μέσα στην άναγνωρίσιμη και μή ήθελημένη έντασή του (άναγνωρίσιμη έπειδή είναι μή ήθελημένη, έπειδή είναι πάντοτε κάπως πειστική)" ή πράξη τής όνειροπόλησης, στό μέτρο πού είναι τέτοια, συνίσταται συχνά στό νά παραείνει τεχνητά τήν ανάδυση για λίγες στιγμές παραπάνω, χάρη σέ μιá ρητορική και διηγηματική έ ν ι σ χ υ σ η ή όποία είναι έντελώς ήθελημένη και προέρχεται από τή διηγητική σύνθεση. (Βλέπουμε ότι όνειροπόληση και φάντασμα δέν συμπίπτουν έντελώς· αλλά ότι ή πρώτη είναι ή άμεση παράταση-επιμήκυνση του δευτερου).

Η φιλική ροή είναι περισσότερο εύκολονόητη από τή ροή τής όνειροπόλησης ή, a fortiori, από εκείνην του συνειδητού φαντάσματος. Και δέ μπορεί νά γίνει διαφορετικά, έφ'όσον ή ταινία προϋποθέτει μιάν ύλική

κατασκευή ή όποία ύποχρεώνει νά έκλεγεί κάθε στοιχείο μέσα σ'όλη τή λεπτομερειακότητα τής άντλιηπτικής συμπεριφοράς του, ένώ ή όνειροπόληση, κατασκευή καθαρά πνευματική, έπιτρέπει τήν ύπαρξη περισσόδερων θολών σημείων καί "κενών". Άλλά ύπάρχει εκεί μιá διαφορά σαφήνειας, μιá διαφορά ώς πρός τόν βαθμό τής τελείωσης, θά λέγαμε, καί όχι ώς πρός τόν βαθμό δευτερογένειας, ή τουλάχιστον πολύ λιγώτερο άπ'όσο άνάμεσα στήν ταινία καί στό όνειρο. Οί "μικρές ιστορίες" πού άφηγούμεθα στόν έαυτό μας μοιάζουν άρκετά, χάρη στήν κατ'άρχην διηγηματικού τύπου συνέπειά τους, μέ τίς μεγάλες ιστορίες πού μάς διηγούνται οι ταινίες μέ ιστορίες (άπ'όπου ή συνεχής έπιτυχία αύτών τών τελευταίων). Είναι σπάνιο νά συμβεί έτσι ώστε τό όλικό άφηγηματικό διάβημα, μέσα σε μιá ταινία μέ μύθο, νά μάς κάνει νά σκεφτούμε άληθινά (ότι μοιάζει μέ) ένα όνειρο· είναι πολύ συχνό όμως, είναι ό κανόνας αύτό τό άφηγηματικό διάβημα νά μοιράζεται κατά μεγάλο ποσοστό αύτή τήν μ υ θ ι σ τ ο ρ η μ α τ ι κ ή φ ό ρ η μ ο υ λ α πού είναι τό ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τής όνειροπόλησης, τής "φαντασίας" μέ τήν έννοια πού δίνει σ'αυτό τόν όρο ό φρόντ (ό όποιος τήν καθόρισε άκριβώς σε άναφορά μέ τά άναπαραστατικά καλλιτεχνικά έργα(44)).

Αύτή ή τυπολογική συγγένεια διπλασιάζεται συχνά από μιάν πραγματική γενεαλογία, γενετικής τάξης, άν καί αύτός ό δεσμός πού είναι πιό άμεσα δεσμός αίτίας δέν είναι άπαραίτητος γιά τήν όμοιότητα καί συναντιέται λιγώτερο συχνά άπ'αύτήν. Άρισμένες ταινίες μύθου είναι κάτι περισσότερο από πράγματα πού "θυμίζουν" μιάν όνειροπόληση· προέρχονται κατ'εύθείαν από τίς όνειροπολήσεις τοϋ δημιουργοϋ τους (ξανασυναντάμε έδω τήν "φαντασία" τοϋ φρόντ): ταινίες πού λέμε "αυτοβιογραφικές", έργα ναρκισσευόμενων κινηματογραφιστών ή νεαρών δημιουργών πού δέν έχουν άποκολληθεί άρκετά από τόν έαυτό τους, καί οι όποιοι άντιστέκονται δύσκολα στόν πόθο νά "τά βάλουν όλα" μέσα σε μιá ταινία, αλλά επίσης, σε μιá κατάσταση μεγαλύτερης άπόστασης καί μικρότερης έφηβικότητας, άρκετά άφηγηματικό φίλμ τ ά άμεσα δεδομένα τών όποιων δέν έχουν τίποτε τό αυτοβιογραφικό. Καί τελικά, όλες οι ταινίες μέ μύθο, κι'άκόμα καί οι άλλες, έφ'όσον κανείς δέν θά παρήγαγε τίποτε χωρίς τά φαντάσματά του. Πάντως, έφόσον ή σχέση τοϋ έργου μέ τό φάντασμα δέν δηλώνεται σ'ένα πολύ φανερό επίπεδο, τότε δέν είναι σθενώτερη ή πιό χαρακτηριστική άπ'ότι μέσα σ' όλες τίς πράξεις τής ζωής· είναι ή περίπτωση όπου τό φάντασμα πού δίνει τήν έμπνευση είναι άσυνείδητο έτσι ώστε τό σημάδι του μέσα στό φίλμ νά έχει άρκετά μετатеθεί (άλλά μπορεί επίσης νά συμβαίνει τό ίδιο, όταν τό φάντασμα είναι συνειδητό, χάρη σε μιá ήθελημένη όπισθοχώρηση). Κατ'αύτή τήν έννοια· ύπάρχουν ταινίες γιά τίς όποιες θά μπορούσαμε νά ποϋμε ότι

"δέν" προέρχονται από τις όνειροπολήσεις του δημιουργού τους.

*

Ο βαθμός δευτερογενοποίησης και ο τρόπος της, διηγητικής ούσιας, δέν είναι τά μόνα χαρακτηριστικά πού κάνουν τό κλασσικό φίλμ νά μοιάζει μέ τήν όνειροπόληση. Η φιλμική κατάσταση και τό συνειδητό φάντασμα προϋποθέτουν έξίσου έναν αρκετά παρόμοιο βαθμό επαγρύπνησης. Καί οι δύο έγκαθίστανται σ' ένα σημείο ανάμεσα στην έλάχιστη επαγρύπνηση (όπως και όνειρο) και στή μέγιστη επαγρύπνηση, τήν όποία συναντούμε στην εκτέλεση πράξεων ενεργητικά προσανατολισμένων προς έναν πραγματικό στόχο. Βαθμός ένδιάμεσος, όχι όμως διάμεσος, έφ' όσον είναι πολύ πιό κοντινός στην άγρύπνηση, και άποτελεϊ άλλωστε ένα μέρος της. (Είναι επειδή συμβατικά καθορίζουμε σάν κατάσταση άγρύπνησης όλόκληρο τό επάνω μέρος τής πλήρους κλίμακας βαθμών επαγρύπνησης, μέ όλα τά έσωτερικά κλιμάκια της). Ο διάμεσος βαθμός θά βρισκόταν χαμηλώτερα από εκείνον τής όνειροπόλησης ή τής ταινίας θά άντιστοιχοϋσε σέ ώρισμένες καταστάσεις πού προηγούνται ή έπονται του κυρίως ύπνου.

Μέσα στή φιλμική κατάσταση όπως μέσα στην όνειροπόληση, ή άντιληπτική μετάβαση σταματάει πριν νά φτάσει στο τέρμα της, ή πραγματική άυπατή άπουσιάζει τό φανταστικό γίνεται ακόμα άντιληπτό σάν τέτοιο: όπως ό θεατής γνωρίζει ότι βλέπει ένα φίλμ, έτσι και ή όνειροπόληση ξέρει ότι είναι όνειροπόληση. Η επαναθέληση έξασθενίζει και στις δύο περιπτώσεις πριν φτάσει στην άντιληπτική άπαίτηση τó ύποκείμενο δέ συγγείι τις άναπαραστάσεις μέ τις άντιλήψεις, αλλά τις διατηρεί σαφώς στο άναπαραστατικό στάτους τους: πνευματικές άναπαραστάσεις, μέσα στο όνειροπόλημα (45), και μέσα στην ταινία άναπαρασταση ενός μυθικού κόσμου διά μέσου πραγματικών άντιλήψεων (χωρίς νά κάνουμε λόγο για τις άληθινές όνειροπολήσεις, πνευματικές εικόνες πού άναγνωρίζονται σάν τέτοιες οι όποτες συνοδεϋουν τή θέαση τής ταινίας και ύφώνονται γύρω άπ' αϋτήν ποτέ δέν έκλαμβάνονται σάν πραγματικές τó ύποκείμενο δυσκολεύεται όμως μερικώς φορές νά τις ξεχωρίσει από τήν αφήγηση, αλλά είναι επειδή μοιράζονται και οι δύο τους έναν αρκετά γειτονικό τρόπο φανταστικού). Ως προς όλα αυτά, τόσο ή φιλμική κατάσταση όσο και τό συνειδητό φάντασμα άνήκουν στην κατάσταση άγρύπνησης.

Στην κατάσταση άγρύπνησης αλλά όχι στις πιό χαρακτηριστικές εκδηλώσεις της. Άρκει νά τις συγκρίνοϋμε μέ άλλες καταστάσεις άγρύπνησης, και κυρίως με εκείνες πού περιλαμβάνει ο όρος "δραστηριότητα" στη συνηθισμένη του έννοια, μέ τήν πρακτική και κινητική του άπόχρωση. Η θέαση του φίλμ, όπως και ή ό-

νειροπόληση, προηγείται του συλλογισμού και όχι της δράσης. Και οι δύο τους προϋποθέτουν μιάν αλλαγή στην προσωρινή, και κατά το μεγαλύτερο μέρος της έκουσια, οικονομία με την οποία το υποκείμενο διακόπτει τις επενδύσεις σε αντικείμενα ή τουλάχιστον άπαρνιέται το άνοιγμα μιας διόδου για την πραγματική τους διοχέτευση, και αναδιπλώνεται για ένα χρονικό διάστημα πάνω σε μιá βάση πιο ναρκισσιστική (πιο ένδοστρεφή, στο μέτρο που τά φαντάσματα παραμένουν αντικειμενικά) (46), όπως γίνεται, σ' ένα υψηλότερο βαθμό μέσα στον ύπνο και στο όνειρο. Και οι δύο τους έχουν μιάν ώρισμένη ικανότητα "χαλάρωσης", μετριασμένο μεταψυχολογικό ίσοδύναμο της ικανότητας για ξεκούραση την οποία έχει ο ύπνος και η οποία καθορίζει τη λειτουργία του. Και οι δύο πραγματοποιούνται μέσα σε μιá ώρισμένη μοναξιά (που έρχεται σε συνάφεια με το ναρκισσισμό) την οποία οι περιστάσεις μπορούν να την κάνουν απολαυστική ή πικρή· είναι γνωστό ότι η ενεργητική συμμετοχή σ' ένα συλλογικό έργο δέν εύνοει την όνειροπόληση, και ότι το βύθισμα μέσα στον φιλικό μύθο (μέσα στην "προβολή", ή όποια όνομάζεται δικαιολογημένα έτσι) έχει σαν αποτέλεσμα να διασπᾶ, τόσο περισσότερο όσο το φίλμ άρέσει, τις ομάδες ή τά ζευγάρια που μπήκαν μαζί στην αίθουσα που μερικές φορές δυσκολεύονται να ξαναβρεθούν μαζί όταν βγαίνουν. (Χρειάζεται, μέσα στις καλύτερες περιπτώσεις "άρμονίας" ανάμεσα στα ζευγάρια ή στις ομάδες, μιá στιγμή σιωπής, συμφωνημένη από κοινού, για να μην ξαφνιασουν οι πρώτες κουβέντες που θ' ανταλλάγουν: ακόμα κι' αν σχολιάζουν την ταινία, σημαδεύουν και τό τέλος της, γιατί φέρουν μέσα τους τή δράση, τό ξύπνημα, τή συντροφιά. Είναι έπειδή, κατά μιá έννοια, κανείς είναι πάντοτε μόνος στον κινηματογράφο, κάπως όπως μέσα στο όνειρο.) Χάρη σ' αυτή τή σχετική μείωση της έπαγρύπνησης, ή φιλική κατάσταση και ή όνειροπόληση επιτρέπουν στο πρωταρχικό προσές ν' αναδυθεί μέχρι ένα ώρισμένο σημείο, τό όποιο είναι άρκετά ανάλογο στις δύο αυτές καταστάσεις. Έχουμε πει πιο πάνω ότι οι τάδε κινηματογραφικές παραστάσεις ώφείλονται σε μιá μετρημένη "δόση" έπαναθέλησης. Η πρωταρχική δύναμη τής διπλοτυπίας, την οποία λάβαμε σαν παράδειγμα, είχε κάτι τό μετριασμένο, τό έξασθενισμένο, σε σύγκριση μ' εκείνη της συμπύκνωσης ή τής μετάθεσης, που αποτελούν τά κυρίως όνειρικά της όμόλογα. Άλλά αν αντιμετώπισουμε αυτές τις ίδιες λειτουργίες μέσα στην όνειροπόληση, ο βαθμός του "πιστεύειν" που συναντούν έκ μέρους του υποκειμένου έλαττώνεται αισθητά, και πλησιάζει έτσι σ' εκείνον που μπορεί να προκαλέσει μιá διπλοτυπία στον κινηματογράφο. Τό συνειδητό φάντασμα θέτει ένα πρόσωπο πάνω σ' ένα άλλο για να προκαλέσει την εύχαρίστηση, χωρίς να πιστεύει στην ούσιαστική τους ένωση (ή όποια είναι πέρα από κάθε άμ-

φιβολία πιστευτή μέσα στο όνειρο), πιστεύοντας όμως και λίγο σ'αυτήν, επειδή η όνειροπόληση είναι η άρχή ενός ονείρου. Αυτό το διχασμένο σύστημα, πού είναι ταυτόχρονα άπλοϊκό και πολύπλοκο, όπου λίγος πόθος συμφιλιώνεται με λίγη πραγματικότητα χάρη σε λίγη μαγεία, είναι σίγουρα αρκετά κοντινό μ'έκεينو πάνω στο όποιο διαρθρώνεται η ψυχική προσδοκία του υποκείμενου μπροστά σε μιάν κινηματογραφική διπλοτυπία σάν εκείνη, τήν παραδοσιακή, του προσώπου του έραστη και του προσώπου τής αγαπημένης.

*

Αν τό φίλμ μοιάζει με τήν όνειροπόληση ως προς τήν δευτερευοποίηση και τήν έπαγρύπνηση, απομακρύνεται άπ'αυτήν ως προς ένα τρίτο χαρακτηριστικό πού παραμένει άπαραίτητο και άναπόφευκτο, ως προς τήν ύλοποίηση τών εικόνων και τών ήχων, η όποία λείπει από τήν όνειροπόληση και γενικώτερα άπό τήν τάξη του φαντάσματος. Άπ'αυτή τήν άποψη η όνειροπόληση, όπου η άναπαράσταση μένει πνευματική, είναι άπό τήν ίδια μεριά με τό όνειρο, και οι δύο τους βρίσκονται σε κοινή αντίθεση με τή φιλμική κατάσταση. Άντίθεση τήν όποία ήδη παρατηρήσαμε σχετικά με τό όνειρο, αλλά πού παίρνει ένα άλλο νόημα όταν είναι η όνειροπόληση έκεينو πού αντιπαραθέτουμε στο φίλμ.

Τό υποκείμενο πού όνειρεύεται νομίζει ότι άντιλαμβάνεται. Περνώντας άπό τό όνειρο στη φιλμική κατάσταση, δέν μπορεί παρά νά χάσει, και μάλιστα διπλά: οι εικόνες δέν είναι δικές του, άρα μπορεί νά τό δυσαρεστήσουν και πιστεύει σ'αυτές λιγώτερο, παρά τήν άντικειμενική τους πραγματικότητα, άπ'ότι θά πιστευε σ'έκείνες του όνείρου του, έφ'όσον η δύναμη τών τελευταίων έφτανε μέχρι τήν άληθινή αύταπάτη. Με τους έκπλήρωσης του πόθου, η ταινία είναι δύο φορές κατώτερη άπ'τό όνειρο: είναι ξένη, γίνεται αίσθητή σάν "λιγώτερο άληθινή".

Σέ σχέση με τήν όνειροπόληση, η ίσορροπία μετατίθεται. Παραμένει τό μειονέκτημα μιās έξωτερικής έπιβολής (άπλως μιās έπιβολής), και τό υποκείμενο είναι γενικά λιγώτερο ίκανοποιημένο άπό τίς ταινίες πού βλέπει άπ'όσο είναι άπό τίς όνειροπολήσεις πού κατασκευάζει. (Η περίπτωση του κινηματογραφιστή διαφέρει εδώ από εκείνην του θεατή ή μάλλον, ο κινηματογραφιστής είναι ο μόνος θεατής για τόν όποιο τό φίλμ δέν είναι φάντασμα ενός άλλου, αλλά έξωτερικευμένη συνέχιση του δικού του φαντάσματος.) Σέ άντιστάθμισμα, τό υποκείμενο δέν πιστεύει περισσότερο στα φαντάσματα του άπ'ότι στο μύθο του φίλμ, έφ'όσον η πραγματική αύταπάτη δέν είναι δυνατή και στις δύο περιπτώσεις· τό συγκινησιακό κέρδος άπ'τήν ταινία δέν είναι λοιπόν, ως προς αυτό τό σημείο, μικρότερο άπό έκεينو τής όνειροπόλησης. Πρόκειται πάν-

τοτε για ένα ψευδο-πιστεύειν, για μιά συνειδητή προσποίηση. Ἐπίσης, ἡ ὑλική ὑπαρξη τῶν φιλικῶν εἰκόνων (μέ ὅλα τὰ ἐπακόλουθὰ της: ἰσχυρώτερη ἐντύπωση πραγματικότητας, μεγαλύτερη ἀντιληπτική ἀκρίβεια καὶ ἀρα μεγαλύτερη δύναμη ἐ ν σ ἄ ρ κ ω σ η ς, κ.τ.λ.) δημιουργεῖ ὠρισμένα προτερήματα τὰ ὅποια ἀποζημιώνουν, περισσότερο ἢ λιγώτερο ἐξ' ὀλοκλήρου, γιὰ τὴν ἀρχικὰ ξένη προέλευση: ἡ βαθειὰ συμφωνία τους μετ' τὸ φάντασμα δέν εἶναι ποτέ ἐγγυημένη, ἀλλὰ ὅταν τὸ τυχαῖο τὴν προκαλεῖ σ' ἕναν ἀρκετὸ βαθμὸ, ἡ ἱκανοποίηση — τὸ αἰσθημα ἐνὸς μικροῦ θαύματος, ὅπως μέσα στὴν κατάσταση ἐρωτικοῦ πάθους, ὅταν εἶναι ἀμοιβαῖο — ὠφείλεται σ' ἕνα εἶδος ἐ φ φ ἔ, ἀπὸ τὴ φύση του σπάνιο, πού μπορεῖ νὰ ὀριστεῖ σάν τὸ προσωρινὸ σπάσιμο μιᾶς πολὺ συνηθισμένης μοναξιάς. Εἶναι ἡ ἰδιαιτέρα χαρὰ πού νοιώθει κανεὶς ὅταν λαμβάνει ἀπὸ τὸ "ἐξω" εἰκόνες πού συνήθως εἶναι ἐσωτερικῆς, εἰκόνες οἰκειῆς ἢ πού δέ διαφέρουν σχεδόν καθόλου ἀπ' τὶς οἰκειῆς του, ὅταν τὶς βλέπει ἐγγεγραμμένες σ' ἕνα φυσικὸ χῶρο (στὴν ὁδὸν), ὅταν ἀνακαλύπτει ἔτσι σ' αὐτὲς κάτι σχεδόν πραγματοποιησίμο πού ἦταν ἀπόρροιο ὅταν αἰσθάνεται γιὰ μιά στιγμὴ ὅτι δέν εἶναι ἰσως ἀξεχώριστος ἀπὸ τὸν τόνο πού συνήθως τὶς συνοδεύει ἐκείνη τὴν ἐντύπωση τοῦ ἀδύνατου, πού εἶναι κοινὴ καὶ παραδεκτὴ, ἀλλὰ ἀποτελεῖ πάντως μιὰν μικρὴ ἀπελπίσια.

Μέσα στὴν κοινωνικὴ ζωὴ τῆς ἐποχῆς μας, ἡ ταινία μετ' μῦθο μπαίνει σέ λειτουργικὸ ἀνταγωνισμό μετ' τὴν ὀνειροπόληση, ἀνταγωνισμό ὃ ὁποῖος μερικῆς φορῆς κάνει τὴν ταινία νὰ θριαμβεύει, χάρη στὰ αὐτὸ γιὰ τὰ ὀποῖα μιλάμε. Αὐτὸς ὃ θριαμβος εἶναι μιά ἀπὸ τὶς πηγῆς τῆς "κινηματογραφοφιλίας" στὶς ἐντονῆς της μορφῆς, τοῦ ἔ ρ ω τ α γ ι ἄ τ ὄ ν κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ἄ φ ο, φαινόμενο πού ἀπαιτεῖ μιὰν ἐξήγηση, ἰδίως ὅταν ξέρουμε τὴν ἐνταση πού μπορεῖ νὰ φτάσει νὰ πᾶρει γιὰ μερικοῦς. Σ' ἀντιστάθμισμα, ὃ ἀνταγωνισμὸς εἶναι λιγώτερο ζωηρὸς, λιγώτερο στενός, ἀνάμεσα στὸ φίλμ καὶ στὸ ὄνειρο σάν τεχνικῆς συγκινησιακῆς ἱκανοποίησης: αὐτὸς ὃ ἀνταγωνισμὸς ὑπάρχει ἀκόμα, ἐπειδὴ καὶ τὰ δύο παίζουν αὐτὸ τὸ ρόλο, ἀλλὰ τὸν παίζουν σέ στιγμῆς περισσότερο διαφορετικῆς καὶ σύμφωνα μετ' συστήματα αὐταπάτης λιγώτερο ὀμοια: τὸ ὄνειρο ἀνταποκρίνεται πιὸ πολὺ στὸν καθαρῶς πόθο, μέσα στὴν πρωταρχικὴ τρέλλα του, ἐνῶ ἡ ταινία εἶναι μιά ἱκανοποίηση πιὸ λογικὴ καὶ μετρημένη, ὅπου μπαίνει στὸ παιχνίδι ἕνα μεγαλύτερο μέρος συμβιβασμοῦ. Ἡ ἴδια ἢ φιλικὴ εὐχαρίστηση, γιὰ νὰ ἐγκαθιδρυθεῖ σάν εὐχαρίστηση, προϋποθέτει πολλῆς π ρ ο η γ ο ὄ μ ε ν ε ς π α ρ α δ ο χ ἔ ς: ὅτι αὐτὸ δέν εἶναι παρὰ κινηματογράφος, ὅτι ἕνας ἄλλος ὑπάρχει, κ.τ.λ. (δέν ἰσχύει τὸ ἴδια, σέ τέτοιο βαθμὸ, γιὰ τὸ ὄνειρο.) Ἐπίσης ὃ νευρωτικὸς σέ κρίση ἐγκαταλείπει συχνὰ τὶς

αϊθουρες του κινηματογράφου, αν προηγουμένως συνήθιζε να συχνάζει σ'αυτές: αυτό που βλέπει σ'αυτές είναι ήδη πολύ μακριά του: είναι κουραστικό, ενοχλητικό. (Αυτή η εύκαιριακή κινηματογραφοφοβία, την οποία δεν πρέπει να συγχέουμε με την ήρεμη και μοιμη αποχή, είναι ενός περισσότερο νευρωτικού βαθμού από την άσκηση έλεγχομένη κινηματογραφοφιλία, της οποίας αποτελεί μίαν παράκαμψη σ'αυτήν την τελευταία, η υπερτροφία της ένδοστρέφειας και του ναρκισσισμού παρέμενε ανοιχτή σε έξωτερικά κέρδη, τά όποια η κρίση κάνει συχνά άβασταχτα.)

"Αν η ταινία και η όνειροπόληση βρίσκονται σε ανταγωνισμό πιο άμεσο απ'ότι η ταινία και τό όνειρο, είναι επειδή και οι δυό τους υπεισέρχονται σ'ένα σημείο προσαρμογής στην πραγματικότητα που είναι σχεδόν όμοιο, είναι επειδή υπεισέρχονται στην ίδια στιγμή (στην ίδια στιγμή της όντογένεσης, στην ίδια στιγμή της χρησιμοποίησης του χρόνου): τό όνειρο είναι της παιδικής ηλικίας και της νύχτας, η ταινία και η όνειροπόληση είναι πιο ένυλικες και της ημέρας, η μάλλον: του σούρουπου.

V

Η φιλική κατάσταση που προσπάθησα να περιγράψω δεν είναι η μόνη δυνατή, δεν καλύπτει τό σύνολο τών — αρκετά ποικίλων — τρόπων συνείδησης που ένας άνθρωπος μπορεί να έχει μπροστά σε μιά ταινία. Έτσι η ανάλυση που πρότεινα δε θά ίσχυε για τήν πνευματική διάθεση στην οποία βρίσκεται, κατά τήν διάρκεια μιάς επαγγελματικής θέσης (μελέτη πλάνο προς πλάνο κ.τ.λ.), ένας κριτικός κινηματογράφου ή ένας σημειολόγος που αναζητά ενεργητικά ώρισμένα καλά καθορισμένα χαρακτηριστικά μέσα στην ταινία, όντας έτσι σε μιά κατάσταση μάξιμουμ επαγρύπνησης, σε μιά κατάσταση εργασίας: είναι φανερό ότι η αντίληπτική μετάβαση, η επαναθέληση, ο βαθμός του πιστεύειν θά είναι σ'αυτόν πολύ πιο αδύναμες, και ότι θά διατηρηθεί ίσως κάτι απ'αυτή τήν πνευματική πύχωση όταν θά πάει στον κινηματογράφο για να διασκεδάσει. Δεν πρόκειται πλέον τότε για τήν φιλική κατάσταση πάνω στην οποία παίζει ο κινηματογραφικός όργανισμός μέσα στη συνηθισμένη λειτουργία του, εκείνην που αυτός προεξωλεί, προβλέπει και εύνοει. Ο άναλυτής του φίλμ, από τήν ίδια τή δραστηριότητά του, τίθεται απ'αυτή τήν άποψη έξω απ'αυτό τόν όργανισμό. Από τήν άλλη μεριά, η περιγραφή που προηγήθηκε δεν άφορά παρά ώρισμένες γεωγραφικές μορφές του ίδιου του όργανισμού, εκείνες που ίσχύουν στις δυτικές χώρες. Ο κινηματογράφος σαν όλο, στό μέτρο που είναι

κοινωνικό γεγονός, και άρα και η ψυχολογική κατάσ-
 τηση του συνηθισμένου θεατή, μπορούν να πάρουν δι-
 ψεις πολύ διαφορετικές από εκείνες που έχουμε συνη-
 θίσει. Κάναμε μόνο μι ά ν έθνογραφία της φιλιμικής
 κατάστασης, άνάμεσα σ' άλλες που πρέπει να γίνουν
 (και για τίς όποιες οι φροϋδικές έννοιες θά ήσαν έ-
 σως λιγώτερο χρήσιμες, και θά έπρεπε να χρησιμοποι-
 ηθούν λιγώτερο άμεσα, έφ' όσον έχουν θεμελιωθεί, πα-
 ρά τήν άξίωσή τους να είναι παγκόσμιες, μέσα σ' ένα
 πεδίο παρατήρησης που έχει τά όρια της κουλτούρας
 του). Πρόκειται για τίς κοινωνίες όπου ο κινηματογ-
 ράφος μόλις ύπάρχει, όπως σ' ώρισμένες περιοχές της
 Μαύρης 'Αφρικής, έξω από τίς πόλεις' ύπάρχουν ακόμα
 πολιτισμοί που είναι, σαν τον δικό μας, μεγάλοι πα-
 ραγωγοί και καταναλωτές ταινιών μέ μυθο (= Αίγυπτος
 'Ινδία, 'Ιαπωνία), αλλά όπου η κοινωνική σύνθεση εί-
 ναι άρκετά διαφορετική άπ' τή δική μας για να μάς ά-
 παγορέψει, τουλάχιστον μέ μιάν είδική μελέτη, κάθε
 μή-πολωμένη πρόταση σχετικά μέ τή σημασία που μπο-
 ρεί να πάρει, σ' αυτές, η ίδια η πράξη του "π η -
 γ α λ ή ν σ τ ό ν κ ι ν η μ α τ ο γ ρ ά φ ο".

Τρίτος περιορισμός, τον όποιο υπενθυμίσαμε συχνά μέ-
 σα στη μελέτη μας: άσχοληθήκαμε μόνο σέ σχέση μέ ά-
 φηγηματικές ταινίες (ή ταινίες μέ μυθο, ή διηγημα-
 τικές, ή μυθιστορηματικές, ή άναπαραστατικές, ή πα-
 ραδοσιακές, ή κλασσικές, κ.τ.λ.: όροι που προσχεδι-
 ασμένα χρησιμοποιήσαμε σαν να άποτελοθσαν προσωρινά
 συνώνυμα, αλλά που θά ώφειλαν να διαχωριστούν μετα-
 ξύ τους σέ μι ά μελέτη που θά τίς εξέταζε από μιάν
 άλλη σκοπιά). Τό μεγαλύτερο μέρος από τίς ταινίες
 που έχουν γυριστεί μέχρι σήμερα, καλές ή κακές, πρω-
 τότυπες ή όχι, "έμπορικές" ή όχι, έχουν σαν κοινό
 χαρακτηριστικό τους τό ότι διηγούνται μιάν ιστορία:
 σ' αυτό τό μέτρο άνήκουν όλες τους σ' ένα μοναδικό και
 ίδιο είδος, τό όποιο είναι μάλλον ένα "ύπερ-εί-
 δος", έφ' όσον ώρισμένες από τίς έσωτερικές υποδιαι-
 ρέσεις του (όχι όλες: ύπάρχουν άφηγηματικές ταινίες
 που δέν είναι ταξινομήσιμες) άποτελούν οι ίδιες εί-
 δη: τό γουέστερν, τό άστυνομικό φίλμ, κ.τ.λ. 'Η ά-
 ληθινή σημασία αυτών ταινιών, και ίδιως τών πιό
 πολύπλοκων, δέν περιορίζεται σ' αυτό τό άνέκδοτο, και
 ένας από τούς πιό ένδιαφέροντες τρόπους άξιολόγησής
 τους είναι εκείνος που, σέ σχέση μ' ένα φίλμ μέ ισ-
 τορία, βασίζεται πάνω στο ό,τι ξεπερνάει τήν ιστο-
 ρία. Πάντως, ύπάρχει ένας άφηγηματικός πυρήνας μέσα
 σ' όλες σχεδόν τίς ταινίες — μέσα σ' εκείνες τών ό-
 ποιών άποτελεί αυτός τό ούσιώδες τους, όπως μέσα και
 σέ πολλές άλλες όπου τό ούσιώδες, ακόμα κι άν βρίσ-
 κεται άλλοϋ, άρθρώνεται πάνω σ' αυτό τον πυρήνα μέ
 διάφορους τρόπους: πάνω του, κάτω άπ' αυτόν, γύρω άπ'
 αυτόν, μέσα στίς ρωγμές του, ένάντια του μερικές φο-
 ρές... — και είναι άκριβώς αυτό τό γεγονός που πρέ-

πει νά κατανοήσουμε σάν τέτοιο, αὐτὴ τὴ μεγάλη ιστορική καὶ κοινωνική συνεργία τοῦ κινηματογράφου καὶ τοῦ ἀφηγήματος (46): Δέ χρησιμεύει σέ τίποτα τὸ νά ἐπαναλαμβάνουμε ἀσταμάτητα ὅτι ὁ "μόνος κινηματογράφος πού ἔχει ἐνδιαφέρον", ὁ μόνος πού ἀγαποῦμε, εἶναι ἐκεῖνος πού δέ διηγεῖται καμιάν ιστορία: κοινὴ στάση ὠρισμένων ομάδων πού συνοδεύεται ἀπὸ ἀβανγκαρντίστικο ἐστeticισμὸ, βιαστικὸ ἐπαναστατικισμὸ ἢ πόθο γιὰ πρωτοτυπία πάση θυσία. Φαντάζεται κανεὶς ἔναν ἱστορικό οἱ συμπάθειες τοῦ ὁποῦοῦ θά ἦταν μὲ τὸ μέρος τῆς δημοκρατίας καὶ πού γι' αὐτὸ τὸ λόγο θά ἔκρινε ἄσκοπη τὴ μελέτη τῆς ἀπόλυτης μοναρχίας; Ξαναβρίσκουμε ἐδῶ τὴν ἀναγκαιότητα μιᾶς κ ρ ι τ ι κ ἦ ς τοῦ διηγηματικοῦ κινηματογράφου. "Κριτική" μὲ μιὰ ἔννοια οὔτε συνεχῶς οὔτε ἀπαραίτητως πολεμική ἐφ' ὅσον αὐτὸς ὁ κινηματογράφος, ὅπως καὶ κάθε μορφὴ κουλτούρας, ἔχει καὶ τὰ σημαντικὰ ἔργα του καὶ τὰ προϊόντα τῆς σειρᾶς. Ἡ κριτικὴ ἀνάλυση τῆς παραδοσιακῆς ταινίας ἐγκτεται πρῶτα ἀπ' ὅλα στὴν ἄρνηση τοῦ ν' ἀντιμετωπιστεῖ αὐτὴ ἡ ταινία σάν ἡ φυσικὴ κατάληξη κάποιας παγκόσμιας καὶ ἀχρονικῆς οὐσίας ἢ κλίσης τοῦ κινηματογράφου, στό νά τὴν κάνει ἔτσι νά φανεῖ σάν ἓνα εἶδος κινηματογράφου ἀνάμεσα σ' ἄλλα δυνατὰ εἶδη, στό νά ξεσκεπάσει τίς ἀντικειμενικὲς συνθήκες τῆς δυνατότητας τῆς λειτουργίας της, οἱ ὁποῖες σκεπάζονται ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ λειτουργία της, γ ι ἄ χ ἄ ρ ῆ τῆς ἴδιας τῆς λειτουργίας της.

Αὐτὸς ὁ μηχανισμὸς ἔχει οἰκονομικούς καὶ χρηματικούς τροχοὺς, τροχοὺς ἄμεσα κοινωνιολογικούς, καὶ ἐπίσης ψυχικούς τροχοὺς. Στὸ κέντρο αὐτῶν τῶν τελευταίων, συναντᾶμε πάντοτε, κάθε φορά, τὴν ἐντύπωση πραγματικότητας, τὸ κλασσικὸ πρόβλημα τῆς φιλολογικῆς ἐρευνας. Σέ ἓνα ἄρθρο στό ὁποῖο ἤδη ἔχουμε ἀναφερθεῖ, καὶ τὸ ὁποῖο χρωστᾶει σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα τὸν τίτλο του (47), εἶχα ἀντιμετωπίσει αὐτὸ τὸ πρόβλημα μὲ τὰ ἐργαλεῖα τῆς φαινομενολογίας καὶ τῆς πειραματικῆς ψυχολογίας. Εἶναι ἐπειδὴ ἡ ἐντύπωση πραγματικότητας βασίζεται, κατὰ ἓνα μέρος της, στὴ φυσικὴ (ἀντιληπτικὴ) φύση τοῦ κινηματογραφικοῦ σημαίνοντος: εἰκόνες πού ἔχουν ληφθεῖ μὲ τὴ φωτογραφικὴ μέθοδο καὶ ἄρα ἰδιαίτερα "πιστές" σάν ὁμοιώματα, παρουσία τοῦ ἤχου καὶ τῆς κίνησης πού εἶναι ἤδη κάτι περισσότερο ἀπὸ ὁμοιώματα, ἐφ' ὅσον ἡ "ἀναπαραγωγή" τους στὴν ὀθόνη εἶναι τόσο πλούσια σέ αἰσθητήρια χαρακτηριστικά ὅσο καὶ ἡ παραγωγή τους ἔξω ἀπὸ μιὰ ταινία, κ.τ.λ. Ἡ ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας βασίζεται λοιπὸν πάνω σέ ὠρισμένες ἀντικειμενικὲς ὁμοιότητες ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνο πού γίνεται ἀντιληπτὸ μέσα στὴν ταινία καὶ σ' ἐκεῖνο πού γίνεται ἀντιληπτὸ μέσα στὴν καθημερινὴ ζωὴ, ὁμοιότητες ἀκόμα ἀνολοκλήρωτες, ἀλλὰ λιγώτερο ἀπ' ὅσο εἶναι μέσα στό μεγαλύτερο μέρος τῶν ἄλλων τεχνῶν. Πάντως, θά πρόσθετα ὅτι ἡ ὁμοιότητα τῶν ἐρεθισμάτων δέν τὰ ἐξηγεῖ

δλα, ἐφ' ὅσον τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τῆς ἐντύπωσης τῆς πραγματικότητας, καὶ ὁ ἴδιος ὁ ὀρισμὸς τῆς, εἶναι τὸ ὄτι παίζει πρὸς ὄφελος τοῦ φανταστικοῦ, καὶ ὄχι πρὸς ὄφελος τοῦ ὕλικου πού τὴν ἀναπαριστάνει (δηλ. τοῦ ἐρεθίσματος): στὸ θέατρο, αὐτὸ τὸ ὕλικό "μοιάζει" ἀκόμα περισσότερο ἀπ' ὅσο στὸν κινηματογράφο, ἀλλὰ εἶναι ἀκριβῶς αὐτὸς ὁ λόγος πού ὁ θεατρικὸς μῦθος ἔχει λιγώτερη δύναμη ψυχολογικῆς πραγματικότητας ἀπὸ τὴ διήγηση τοῦ φίλμ. Ἡ ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας δὲ μπορεῖ νὰ μελετηθεῖ λοιπὸν μόνον σὲ σύγκριση μὲ τὴν τρέχουσα ἀντίληψη, ἀλλὰ ἐξίσου σὲ σχέση μὲ διάφορα εἶδη μυθικῶν ἀντιλήψεων, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ κυριώτερα, πέρα ἀπὸ τὴς ἀναπαραστατικὰς τέχνες, εἶναι τὸ ὄνειρο καὶ τὸ φάντασμα. Ἄν τὰ κινηματογραφικὰ μυθεύματα εἶναι προικισμένα μ' ἐκεῖνο τὸ εἶδος τοῦ πιστευτοῦ τὸ ὁποῖο ἔχει ξαφνιασθεῖ ὄλους τοὺς δημιουργοὺς καὶ ἐπιβάλλεται στὴν παρατήρηση, εἶναι ἐπειδὴ ταυτόχρονα, καὶ ἀντιφατικά, ἡ ψυχικὴ κατάστασις μέσα στὴν ὁποῖα λαμβάνονται ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο ἔχει ὀρισμένα χαρακτηριστικὰ πραγματικότητας, ὅπως καὶ ὄνειροπόλησις καὶ ὄνειρου, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν ἐπίσης ψευδο-πραγματικά. Ἡ θεωρητικὴ συνεισφορά τῆς ψυχολογίας (μελέτη τῆς ἀντίληψης, μελέτη τοῦ συνειδητοῦ), μὲ τὴς συνέχειές της μέσα στὴν κλασσικὴ φιλομολογία, πρέπει λοιπὸν νὰ συμπληρωθεῖ μ' ἐκείνην τῆς μεταψυχολογίας ἡ ὁποῖα μπορεῖ νὰ συμβάλλει, ὅπως ἡ γλωσσολογία τὴν ὁποῖα ἡ μεταψυχολογία δὲν ἀποφεύγει, στὴν ἀνανέωση τῆς μελέτης τοῦ φίλμ.

Στὸ μέτρο πού ἡ ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας συνδέεται μὲ τὰ ἀντιληπτικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ σημαίνοντος, χαρακτηρίζει ὄλες τὴς ταινίες, διηγηματικὰς ἢ ὄχι· ἀλλὰ στὸ μέτρο πού συμμετέχει στὸ ἐφ' ὅ — μ ὕ θ ο ς, ἀποτελεῖ τὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τῶν ἀφηγηματικῶν φίλμς καὶ μόνον αὐτῶν. Εἶναι μὲν ἀπὸ αὐτὰ τὰ φίλμς πού ὁ θεατὴς τίθεται σὲ μιά ἰδιαίτερη κατάστασις συνείδησις ἡ ὁποῖα δὲ συγχέεται οὔτε μ' ἐκείνην τοῦ ὄνειρου, οὔτε μ' ἐκείνην τῆς ὄνειροπόλησις, οὔτε μ' ἐκείνην τῆς πραγματικῆς ἀντίληψης, ἀλλὰ ἡ ὁποῖα στηρίζεται λίγο καὶ στὴς τρεῖς καὶ ἐγκαθίσταται, θά λέγαμε, στὸ κέντρο τοῦ τριγώνου πού αὐτὲς σχηματίζουν: στὸν τύπο ἐκεῖνο τοῦ βλέμματος πού εἶναι ταυτόχρονα συγκεχυμένο καὶ ἀκριβές, καὶ τὸ ὁποῖο ἀποτελεῖ τὴν αὐστηρὴν συσχέτιση μ' ἕνα ὀρισμένον εἶδος ἀντικείμενο τοῦ βλέμματος (τὸ ψυχαναλυτικὸ πρόβλημα ἀρθρώνεται ἔτσι πᾶνω σ' ἕνα ἱστορικὸ πρόβλημα). Σὲ σχέση μ' αὐτὸ τὸ ἀντικείμενο κουλτούρας πού εἶναι ἡ ταινία μὲ μῦθο, ἡ ἐντύπωση τῆς πραγματικότητας, ἡ ἐντύπωση τοῦ ὄνειρου καὶ ἡ ἐντύπωση τῆς ὄνειροπόλησις παύουν νὰ βρίσκονται σὲ ἀντίθεση καὶ νὰ ἀλληλοαποκλείονται, ὅπως συνήθως, γιὰ νὰ μπουν σὲ καινούργιες σχέσεις ὅπου ἡ συνηθισμένη τους ἀπομάκρυνσις, χωρὶς ἀκριβῶς νὰ ἐκμηδενίζεται, δέχεται

μιά νέα εξωτερική διαμόρφωση ή οποία δημιουργεί μια θέση ταυτόχρονα για τήν έναλλακτική έξισορρόπηση, για τήν επιμέρους κάλυψη, για τήν αποκόλληση και για τήν μόνιμη κυκλοφορία ανάμεσα στις τρεις έντυπώσεις: ή οποία δημιουργεί; δηλ., ένα είδος κεντρικής και κινούμενης ζώνης παρεμβολής, όπου και οι τρεις τους μπορούν να "συναντιώνται" πάνω σε μια μοναδική περιοχή, μία συγχισμένη περιοχή ή οποία τους είναι κοινή αλλά δέν καταργεί όμως τόν διαχωρισμό τους. Συνάντηση πού δέν είναι δυνατή παρά γύρω από ένα ψευδο-πραγματικό (μιά διήγηση): γύρω από έναν τ ό π ο πού επιδέχεται πράξεις, αντικείμενα, πρόσωπα, ένα χρόνο και έναν χώρο (τόπος πού ως προς αυτό μοιάζει μέ τό πραγματικό), αλλά ό οποίος προσφέρεται σά μία τεράστια απομίμηση, σάν ένα μή-πραγματικό· γύρω από έναν "περίγυρο" ό οποίος θά είχε όλες τίς δομές του πραγματικού αλλά από τόν όποιο θά έλειπε μόνον (και μέ μόνιμο, σαφή τρόπο) αυτός ό ιδιαίτερος συντελεστής του είναι-πραγματικό. Ό μύθος έχει τήν περιέργη δύναμη νά μπορεί νά συμβιβάσει για μία στιγμή τρεις πολύ διαφορετικούς τρόπους συνείδησης, έπειδή τά ίδια τά χαρακτηριστικά πού τόν καθορίζουν έχουν σάν αποτέλεσμα νά τόν μπήγουν, νά τόν καρφώνουν σάν σφήνα στό πιο στενό και πιο κεντρικό από τά ενδιαμεσα διαστήματά τους: ή διήγηση έχει κάτι άπ' τό πραγματικό έφ' όσον τό μιμείται, και κάτι από τήν όνειροπόληση και τό όνειρο έφ' όσον αυτά μιμούνται τό πραγματικό. Όλόκληρο τό μ υ θ ι σ τ ο ρ η μ α τ ι κ ό (τό romanesque), μέ τίς κινηματογραφικές συνεχίσεις του οι όποίες πλουτίζουν και περιπλέκουν τήν όπτική και άκουστική αντίληψη (ή οποία άπουσιάζει άπό τό μυθιστόρημα, δέν είναι τίποτε άλλο από τήν συστηματική έκμετάλλευση αυτής τής περιοχής τών πολλαπλών συναντήσεων και διασχίσεων.

"Αν οι ταινίες πού δέν είναι κ α θ ό λ ο υ άφηγηματικές (στήν πραγματικότητα υπάρχουν έλάχιστες) γίνονται κάποια μέρα περισσότερες και πιο πειστικές, τό πρώτο αποτέλεσμα αυτής τής εξέλιξης θά ήταν ή άπόρριψη, μ' ένα μοναδικό διάβημα, του τριπλού παιχνιδιού τής πραγματικότητας, του όνειρου και του φαντάσματος, και άρα τής μοναδικής σύμμιξης αυτών τών τριών καθρεφτών από τήν όποία καθορίζεται σήμερα ή φιλική κατάσταση πού ή ιστορία θά παρασύρει στους μετασηματισμούς της όπως κάνει και για όλες τίς κοινωνικές μορφές.



1. φρόνυι, "Complément métapsychologique à la théorie du rêve", στην *Métapsychologie*, 1915, σελ. 133 (Gallimard, 1968).
2. φρόνυι, "Institution du moi", στο *Ώδιο*, σελ. 142-144.
3. φρόνυι, *L'Interprétation des rêves* (1899), σελ. 416, P.U.F., 1971.
4. *L'Interprétation des rêves*, σελ. 485-486. — "Complément métapsychologique à la théorie du rêve", σελ. 128-131.
5. "Pour introduire le narcissisme", άναφ. έργ., σ. 101-102.
6. *L'Interprétation des rêves*, σ. 493.
7. "Deuil et Mélancolie", στην *Métapsychologie*, σ. 164. — "Complément métapsychologique à la théorie des rêves", άναφ. έργ., σ. 131.
8. *L'Interprétation des rêves*, σ. 486.
9. Στον πρώτο τόμο των *Essais sur la signification au cinéma* (Klinkksieck, 1968), έχω προσπαθήσει νά αναλύσω (σ. 213-215), κάτω άπ'τήν όνομασία "μιά σεκάνς και θά μπορούσε νά ήταν δυνατή (séquence potentielle)" μιάν άπ'αυτές τύς κατασκευές, και ύπάρχει στή ταλνύα του Ζάν-Λύκ Γκοντιάρ, *Ό Τρελλός Πιεροπό*.
10. "Complément métapsychologique à la théorie du rêve" στο σύνολό του, και ίδιαίτερα στή σελύδα 145.
11. "Ίδιαίτερα ό Jean-Louis Baudry, στο "Cinema: effets idéologiques produits par l'appareil de base", *Cine-thique* (Paris), τεύχος 7-8, 1970, σελ. 1-8. — Τοϋ Ώδιου: "Le dispositif", *Communications*, τεύχος 23, σ. 56-72.
12. "Le stade du miroir", άνακοίνωση στή 14η καγκόσμια ψυχολογική Συνέλευση, Μαρζευμπαν, Αύγουστος 1936. — "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je" (1949), στο *Écrits*, Seuil, 1966.
13. "Pour introduire le narcissisme", ά.έ., σ. 89. — "Complément métapsychologique à la théorie du rêve", ά.έ., σ. 125-126.
14. *Introduction à la psychanalyse*, 1916, σ. 354-355 (Payot, 1972).
15. "Complément métapsychologique à la théorie du rêve", ά.έ., σ. 137.
16. *L'Interprétation des rêves*, σ. 462.
17. *L'Interprétation des rêves*, σ. 460-461, και γενικώτερα όλόκληρο τό κεφάλαιο VII-2 (σελ. 453-467). — "Complément métapsychologique à la théorie du rêve", ά.έ., σ. 133-135.
18. *L'Interprétation des rêves*, ειδικώτερα στή σ. 477.
19. "Complément métapsychologique à la théorie du rêve", ά.έ., σ. 132.
20. *L'Interprétation des rêves*, σ. 461. — "Complément métapsychologique à la théorie du rêve", ά.έ., σ. 139. — "Le Moi et le Ça", 1923, σ. 188 (στο *Essais de psychanalyse*, Payot, 1970).
21. φρόνυι, *L'Interprétation des rêves*, σ. 462.
22. *L'Interprétation des rêves*, σ. 462.
23. Βλ. Henri Wallon, "L'Acte perceptif et le cinéma", στην *Revue internationale de filmologie* (Paris), τεύχος 13, 'Απρίλιος-Ίούλιος 1953.

24. Ὁ ὀρισμὸς τῆς ἔννοιαι τῆς διηγήσεως βρῖσκαται στὴν Ποι-
ητικὴ τοῦ Ἀριστοτέλη, παράγρ. 1448α.
25. "Une expérience sur la compréhension du film", στὴ Revue internationale de filmologie (τόμος II, τεύχος 6), σ. 160.
26. "Complément métapsychologique à la théorie du rêve", ἄ.ἔ.,
σ. 137.— L'Interprétation des rêves
σ. 487.
27. L'Interprétation des rêves, σ. 417-
418, σ. 503-506.
28. L'Interprétation des rêves, σ. 425
καὶ 490.
29. "Complément métapsychologique à la théorie du rêve", ἄ.ἔ.,
σ. 144.
30. Ἰδιαίτερα μέσα στὴν L'Interprétation des
rêves σ. 368, 450 (σχετικὰ μέ τούς ψυχωτικούς λόγους)
σ. 451, 506-507 (σχετικὰ μέ τὴ συμπίκνωση), κ.τ.λ.
31. Πάνω σ'αὐτό τό σημείο, βλ. τό κεῖμενο ἄρ. 7 τοῦ δευτέρου
τόμου (Klincksieck, 1973) τοῦ ἔργου μου Essais sur
la signification au cinéma ("Au-de-
là de l'analogie, l'image").
32. Discours, Figure, Klincksieck, 1971.
33. Larousse, 1971 (ἰδιαίτερα στὸ κεφ. X καὶ πάνω ἀπ'ὅλα στὸ
χ-4).
34. "L'Inconscient", 1915, στὴ Métapsychologie
σ. 114-115 (Gallimard, 1968).— "Complément métapsycholo-
gique à la théorie du rêve", ἄ.ἔ., σ. 136.— L'Inter-
prétation des rêves, σ. 257-263.
35. Βλ. σ. 28-29 στὸν κρῶτο τόμο τοῦ ἔργου μου Essais
sur la signification au cinéma.
36. Τέτοιες ἐρευνες ἔχουν ἤδη ἀρχίσει' βλ. τὰ ἄρθρα "Travail
du film, 1-11" στὰ ἀντίστοιχα τεύχη (19 καὶ 23) τῶν
Communications.
37. Βλ. "Ponctuations et Démarcations dans le film de diège-
se" στὸν δεῦτερο τόμο τῶν Essais sur la si-
gnification au cinéma.
38. "Trucage et Cinéma", σ. 173-192 στὸν δεῦτερο τόμο τῶν
Essais sur la signification au
cinéma.
39. "Trucage et Cinéma".
40. Βλ. L'Interprétation des rêves, σ.
418-419 καὶ σημ. 1 τῆς σ. 419.
41. L'Interprétation des rêves, σ. 418-419
42. Βλ. "L'Inconscient", ἄ.ἔ., σ. 102-103.— L'Interp-
rétation des rêves, σ. 419.
43. Introduction à la psychanalyse,
σ. 354-355.
44. "Le Moi et le Ça", ἄ.ἔ., σ. 188.— "Complément métapsycho-
logique à la théorie du rêve", ἄ.ἔ., σ. 139-140.— L'In-
terprétation des rêves, σ. 461.
45. "Pour introduire le narcissisme", ἄ.ἔ., σ. 82-83.
46. Βλ. σ. 51-52 τοῦ τόμου I τοῦ ἔργου μου Essais sur
la signification au cinéma, καὶ ἐ-
κείνη στὸν ἴδιο τόμο, τό κεῖμενο ἄρ. 8 "Le Cinéma moderne
et la narrativité" (σ. 185-221).
47. "A propos de l'impression de réalité au cinéma", στὸ κρῶ-
το τόμο, σ. 13-24, τῶν Essais sur la signi-
fication au cinéma.



Marc Vernet

Φρόντ: Είδικά έφφέ
Σκηνοθεσία: U.S.A.

Ο άμερικάνικος κινηματογράφος μιλάει τήν ψυχανάλυση μ' έμφραση¹. Άλλά δέν είναι διόλου εύκολο νά έπισημάνουμε τό πώς καί τό γιατί. Δέν ύπάρχει ένα είδος "ταινιων ψυχανάλυσης" καθαυτό, καί οι άντηχήσεις (τής ψυχανάλυσης) άκούγονται καθαρά τόσο μέσα σέ ταινίες μή-ταξινομήσιμες όπως ή Lilith (Ρ. Ρόσσην, 1964), όσο καί στό έσωτερικό παλιων καί καθιερωμένων κινηματογραφικων ειδων όπως τό γουέστερν, ή κωμωδία ή τό γκαγκστερικό φίλμ. Βρίσκεται έτσι κανείς άντιμέτωπος μέ μιάν έτερογένεια ύλικου πού κάνει τήν προσέγγιση προβληματική, έφ' όσον δυό ταινίες "μέ ψυχαναλυτικό θέμα" μπορούν νά μήν έχουν τίποτε κοινό μεταξύ τους, ένω μιά γκαγκστερική καί μιά "ψυχαναλυτική" ταινία νά φαίνεται πώς έχουν βγει άπ' τό ίδιο καλούπι.

Γίνεται άρκετά αισθητό ότι εκείνο πού παρουσιάζεται σάν ψυχανάλυση μέσα στόν άμερικάνικο κινηματογράφο περιορίζει συχνά τόν Φρόντ στό ρόλο του άξεσουαρίστα ή του ύπεύθυνου του τμήματος ειδικων έφφέ, όπως καί ότι ή ψυχανάλυση θά είχε σίγουρα μερικά πράγματα νά πει σχετικά μ' άορισμένα διαβήματα άφήγησης πού είναι χαρακτηριστικά της χολλυγουντιανής παραγωγής. Άπομένει τό πρόβλημα του νά γνωρίσουμε τούς κανόνες πού διέπουν, μέσα στόν άμερικάνικο κινηματογράφο, τήν ψυχανάλυση.

1. Πάνω στό ντιβάνι² του Προκρούστη.

Τί άπομένει άπό τήν ψυχανάλυση μέσ τίς ταινίες πού φανερά άναφέρονται σ' αύτήν; Η πρώτη μεγάλη μορφή πού μπορούμε νά έπισημάνουμε είναι εκείνη της θεραπευτικής μεθόδου. Ξαναβρίσκουμε, πράγματι, μέσα σ' ένα μεγάλο αριθμό ταινιων κάτι πού μοιάζει μέ τόν τρόπο θεραπείας έτσι όπως ό Φρόντ τόν έφάρμοσε άνάμεσα στό 1880 καί στό 1895: τήν μέθοδο της κάθαρσης. Σύμφωνα μ' αύτήν, ό άσθενής έπρεπε νά ξα-

ναφέρει στη μνήμη του και να ξαναζήσει τα τραυματικά γεγονότα με τα όποια συνδέονταν οι παθογενείς διαταραχές, με σκοπό τό να "καθαρισθεί" από τις τελευταίες.

Οι κυριώτερες ταινίες στις οποίες η θεραπεία παρουσιάζεται κατ'αυτό τόν τρόπο είναι: Blind Alley (Τσάρλς Βιντόρ, 1939), Spellbound & Marnie (Α.Χίτσκοκ, 1945 και 1964), High Wall (Τσάρλς Μπέρνχαρτ, 1947), Pursued (Ραούλ Γουώλς, 1947), The Snake Pit ('Ανατόλ Λίτβακ, 1949) και Suddenly Last Summer (Τζ. Λ. Μάνκιεβιτς, 1959). Σέ κάθε μιá απ'αυτές τίς ταινίες, ό ήρωας έχει μιάν άνώμαλη συμπεριφορά, ή όποία ύπαγορεύεται από άγνωστους λόγους. Ύστερα από μιάν σκοτεινή έσωτερική μάχη, ό "άρρωστος" καταλήγει νά φέρει στό φώς τήν "λησμονημένη άνάμνηση". Αύτή ή άνάμνηση, έντονα έπαναβιωμένη, μάς δίνει τό κλειδί τοϋ αίνίγματος και έλευθερώνει τελικά τόν ήρωα από τίς ιδεοληψίες του. Νάτος λοιπόν, στό τελευταίο πλάνο, καθαρός, θεραπευμένος, ήρεμος.

Βρίσκουμε έξίσου, στό έσωτερικό τοϋ ίδιου αύτοϋ περιγράμματος, έναν ώρισμένο αριθμό από ψυχαναλυτικές έννοιες (σπουδαιότητα των γεγονότων τής παιδικής ήλικίας, άπώθηση, μετάθεση, έσωτερικός έξαναγκασμός για έπανάληψη, transfert) ή από έννοιες παραψυχαναλυτικές. Όλα αυτά βοηθοϋν στό νά δώσουν στό σύνολο μιá συνέπεια. Ύπό τόν όρο νά μήν πάει νά κοιτάξει κανείς αύτό τό σύνολο από κοντά. Κανείς δέν πολυσκοτίζει, σ'αυτές τίς ταινίες, για τό τραύμα: προέρχεται από ένα βίαιο γεγονός, στό όποιο ό ήρωας ήταν μάρτυρας ή άθέλητος δράστης σέ ήλικία 7 ή 8 χρόνων. "Έτσι, οι ήρωες τοϋ Blind Alley, τοϋ Pursued ή τοϋ Snake Pit είναι "κακοί" έπειδή υπήρξαν μάρτυρες στον βίαιο ή ξαφνικό θάνατο τοϋ πατέρα τους. Η άπώθηση είναι τότε φυσικώτατη: άγαποϋσαν τόσο τόν γονιό τους πού ή άπώλειά του ήταν άβάσταχτη για τήν άθώα ψυχή τους. Έτσι λησμόνησαν, άπλούστατα, τά πάντα, ή δέν συγκράτησαν παρά μιá μεμονωμένη και φαινομενικά άσήμαντη λεπτομέρεια (μετάθεση και μνήμη-όδόνη): τίς κάθετες γραμμές τοϋ Blind Alley, τίς άστραπές τοϋ Pursued, τήν κούκλα τοϋ Snake Pit, τά πόμολα και τά λουλούδια τοϋ Secret beyond the Door (Φρίτς Λάνγκ, 1948), τίς άστραπές και τά χρήματα τής Marnie.

Όσο για τήν αντίσταση τοϋ άσθενοϋς, αύτή συνίσταται μόνο σέ μιάν επίμονη βουβαμάρα, είτε έπειδή

ὁ ἄρρωστος δέ μπορεί νά μιλήσει (ἀμνησία), εἴτε ἐπειδή δέν θέλει νά μιλήσει. Αὐτή ἡ ἀρνηση ἢ αὐτή ἡ ἀδυναμία γιά διάλογο τόν ὀδηγεῖ πολύ φυσικά στό νά ἐξακολουθεῖ νά πορευεται μέσα στό σφάλμα (καί νά λοιπόν ὅ,τι χρειάζεται γιά τήν ἐσωτερική ὀρμή γιά ἐμάνάλψη!), μέχρι τοῦ σημείου νά αἰσθάνεται ὅτι εἶναι θῦμα τοῦ πεπρωμένου, ὅπως ἄλλωστε τό ὑπαινίσονται οἱ τίτλοι τοῦ Pursued ("Ὑπό καταδίωξις") & τοῦ Spellbound ("Δεμένος μέ μάγια").

Ἄλλά αὐτή τήν ἀντίσταση τελικά τήν ὑπερνικᾷ ἡ ὑπομονή (σ' ὅλες τίς ταινίες), τὰ ἠλεκτροσόκ (The Snake Pit) ἢ ὁ ὄρος τῆς ἀλήθειας (High Wall & Suddenly Last Summer). Ἄς σημειώσουμε τό ὅτι, στήν τελευταία αὐτή ταινία, ὁ ἀναλυτής δέ δουλεύει μ' ἀδεια χέρια, ἀφοῦ χρησιμοποιεῖ ταυτόχρονα τόν ὄρο, τήν ὑπνωση καί τήν γοητεία. Τό transfert καί τό contre-transfert βρίσκουν ἔτσι τόν ἐπίλογό τους στήν ἐξομολόγησι τοῦ ἀμοιβαίου ἔρωτα (Suddenly Last Summer) ἢ στήν ἀναγνώριση τοῦ γεγονότος ὅτι αὐτός ὁ ἔρωτας εἶναι πλέον ἀκαιρος (The Snake Pit). Ἄς μᾶς ἐπιτραπεῖ νά ἐπανεέλθουμε ἀργότερα πάνω σ' αὐτή τή χρήση τῆς φροϋδικῆς ὀρολογίας.

Ὅσο γιά τόν Οἰδίποδα, γίνεται κι αὐτός ἀνω-κάτω. Βέβαια, ἐδῶ ὅλοι οἱ τρελλοί εἶναι τρελλοί ἐξ' αἰτίας τῶν γονιῶν τους. Ἄλλά τό οἰδιπόδειο τρίγωνο ἔχει τίς δυσκολίες του: οἱ γονεῖς δέ βρίσκονται ποτέ ἐκεῖ ὅπου κι ὅταν θάπρεπε. Σέ μιᾶ πρώτη περίπτωση, δέν ἀπομένουν παρά δύο πόλοι: ὅπου ὁ πατέρας εἶναι ἐντελῶς ἀπών (Suddenly Last Summer, Secret beyond the Door & Marnie), ἢ ἡ μητέρα δέν παρουσιάζεται (Pursued). Σέ μιᾶ δεύτερη περίπτωση, οἱ δύο γονεῖς παρουσιάζονται μαζί (The Snake Pit), ἀλλά τό τρίγωνο πού σχηματίζεται μαζί μέ τό παιδί, εἶναι ἰδιαίτερα θολωμένο: τό κοριτσάκι φαίνεται ὅτι ζηλεύει τήν ἀκόμα ἀγέννητη ἀδελφούλα της (καί ἄρα τήν ἐγκυο μητέρα της) καί, σέ ἀναπλήρωση, λατρεύει μιᾶ κούκλα πού τῆς ἔχει δανείσει μιᾶ γειτόνισσα. Ἐπιπλέον λατρεύει καί τόν πατέρα της. Μέχρι ἐδῶ δέν ὑπάρχει πρόβλημα, ὅλα εἶναι ξεκάθαρα: τό κοριτσάκι ποθεῖ ἕνα παιδί ἀπ' τόν πατέρα της καί μισεῖ τήν μητέρα της. Ἄλλά στή συνέχεια τὰ πράγματα μπλέκονται αἰσθητά. Ὁ πατέρας περνάει μέ τό μέρος τῆς μητέρας γιά νά ἀναγκάσει τό κοριτσάκι νά ἐπιστρέψει τήν κούκλα στήν κάτοχό της, τό κοριτσάκι ὀργίζεται καί κλωτσάει μιᾶ κούκλα ντυμένη στρατιώτη πού παριστάνει τόν πατέρα της. Ἄλλά αὐτός πεθαίνει ξαφνικά· τό παιδί ἔτσι νομίζει πῶς αὐτό τόν σκότωσε (μιᾶ πεποίθησι πού θά ἐνεργο-

PSYCHO (A. XCTOMOK, 1960)



HARPIE (A. XCTOMOK, 1964)



ποιηθεί ξανά από ένα κατοπινό γεγονός): ή, λοιπόν, έχουμε να κάνουμε με τη θετική μορφή του Οιδίποδα και σ'αυτή την περίπτωση τό κορίτσι θά έπρεπε να θέλει να σκοτώσει (ή μητέρα της ή πρόκειται για τήν άρνητική μορφή (έπιθυμία για τόν θάνατο του προσώπου του αντίθετου φύλου), αλλά τότε τό κορίτσι θά έπρεπε να αγαπά τήν μητέρα της. Μήπως πρόκειται για τήν πλήρη μορφή του Οιδίποδα; "Όχι, έφ' όσον και εάν ή θέση σε σχέση με τόν πατέρα ποικίλλει, θά έπρεπε να ποικίλλει έξ' ύσου κι εκείνη σε σχέση με τή μητέρα, και, έδω, ή μητέρα είναι άπλούστατα μισητή. Δέν άπομένει λοιπόν άπ' τόν Οιδίποδα παρά ή δολοφονία του πατέρα, αλλά άκόμα θά έπρεπε να σημειώσουμε ότι αυτή ή δολοφονία λαμβάνει χώρα όχι για να αφήσει έλεύθερο τό δρόμο στον πόθο (ό μόνος πού έδω θ' άποκλειόταν από τήν έξουσία του πατέρα θά ήταν άκριβώς εκείνος του ν' άποκτήσει τό κοριτσάκι ένα παιδί άπ' αυτόν, αλλά, εκτός από τό ότι αυτό δέ γίνεται ξεικάθαρα μέσ στην ταινία, δέν καταλαβαίνουμε τό πώς περνάμε άπ' αυτό τόν πόθο σ' εκείνον της δολοφονίας του πατέρα), αλλά επειδή τό κοριτσάκι τιμωρήθηκε άδικα άπ' αυτόν. Στην πραγματικότητα, εκείνο πού έξηγει τήν τρέλλα της ήρωίδας του The Snake Pit, δέν είναι ένα άσχημα λυμένο Οιδιπόδειο, αλλά μία (πλαστή) ένοχη. Η ήρωίδα δέν άπωθει έναν πόθο, αλλά προσπαθει ν' άποφύγει ένα πένθος και μία καταδίκη. Αυτή ή χρήση της δολοφονίας-του-πατέρα, σαν χρήση αντιπροσωπευτική του Οιδίποδα, ξαναβρίσκεται και σ' άλλες ταινίες, και ό άμερικάνικος κινηματογράφος φροντίζει κάθε φορά να υποδείξει ότι ό πατέρας δολοφονήθηκε από κάποιον άλλον κι όχι άπ' τό παιδί (Blind Alley, Pursued) ή, αν τό παιδί είναι ό δολοφόνος, ότι δέν ήταν ό πατέρας του αυτός πού δολοφόνησε και ότι έκανε αυτή τήν πράξη για να υπερασπίσει τήν μητέρα του από κάποια άπειλή (Marnie). Άρκει λοιπόν να πεθάνει ό πατέρας για να γίνει ή υπόθεση "ψυχαναλυτική", για να τρελλαθεί κάποιος. Αυτός ό περιορισμός του Οιδίποδα στον θάνατο του πατέρα έπιτρέπει στον άμερικάνικο κινηματογράφο, να τόν άδειάσει από κάθε πόθο και κάθε σεξουαλικότητα.

Η σεξουαλικότητα, άλλωστε, δέν παρουσιάζεται διόλου μέσα σ' αυτό τό είδος ταινιών, όπως άλλωστε & σ' όποιοδήποτε άλλο. Άν παρουσιαστεί μερικές φορές, είναι μόνο για να κλασσαριστεί σαν διεστραμμένη: άντρική όμοφυλοφιλία (The Outlaw του Χ.Χιούζ 1945, & Warlock του Ε.Ντιμύτρικ, 1959, Suddenly Last

Summer), ή θηλυκή (Lilith, Suddenly Last Summer) και υμφομανία (Lilith).

Ἡ σεξουαλικότητα δέν ὑπάρχει πιά οὔτε μέσα στά δνειρα, ἀν ἐξαιρέσει κανεῖς ἐκεῖνο τοῦ Lady in the Dark (Μ. Λάϊζεν, 1944), ὅπου ἡ ἡρωίδα ἀφήνει νά ἐκφραστεῖ, ἀ-λά Μπάσμπυ Μπέρκλεϋ, ὁ ἀπωθημένος πόθος τῆς νά παντρευτεῖ τόν Ραίη Μίλλαντ. Τά ἴδια τά δνειρα σπανίζου. Τά μόνα πού εἶναι κάπως δουλεμένα εἶναι ἐκεῖνα τοῦ Spellbound καί τοῦ Pursued. Πάντως πρέπει νά σημειώσουμε σχετικά μέ τὸ δνειρο τοῦ Spellbound, σκηνοθετημένο ἀπ' τόν Νταλί, ὅτι μόνον μερικὰ ἀπ' τὰ στοιχεῖα του εἶναι σηματοδοτημένα σύμφωνα μέ τὴν ἀνάλυση τοῦ γιαιτροῦ, -στό μέτρο πού στό ὑλικό τοῦ δνειρου, προστίθεται ὁλόκληρη ἡ θεματική τοῦ Νταλί ἡ ὁποία δέ χρησιμοποιήθηκε ἀπ' τόν Χίτσκοκ παρά μόνο γιὰ νά τονίσει τὸ "δνειρικό" στοιχεῖο, μόνο γιὰ μιάν ἐντύπωση "ἐξωπραγματικού". Ὅσο γιὰ τούς ἐφιάλτες τοῦ ἥρωα τοῦ Pursued, δέν παρουσιάζουν παρά μόνο δύο λεπτομέρειες τῆς τραυματικῆς παιδικῆς σκηνῆς (τὰ σπηροῦνια στίς ἀστραπές)· τὸ μοναδικό ἐγχείρημα εἶναι ἐδῶ ἡ μετὰθεση, καί δέν βλέπουμε καθόλου ποῖόν πόθο, πέρα ἀπὸ ἐκεῖνον τῆς ἐπιαναφορᾶς τῆς μνήμης, προσπαθεῖ νά φέρει στό φῶς.

Ὅσον ἀφορᾶ τίς σχέσεις ἀνάμεσα στὸν ἀρρωστο καί τὸν ἀναλυτῆ του, αὐτές ὁργανώνονται σέ σχέση μέ τὴν τυπολογία τῶν προσώπων, ἡ ὁποία δέν ποικίλλει διόλου ἀπὸ τὴ μία ταινία στὴν ἄλλη. Ὁ τρελλός (ἢ ὁ ἀρρωστος) εἶναι ἓνα ἀντικοινωνικό ὄν, στό μέτρο πού δέν κυβερνιέται παρά μόνο ἀπὸ τίς σκοτεινές του ὁρμές, χωρὶς νά λαμβάνει ὑπ' ὄψη τὴν πραγματικότητα γύρω του. Εἴτε κλείνεται εἴτε τὸν κλείνουν μέσα, εἶναι ἀπομονωμένος καί βίαιος, καί οἱ γροθιές πού μοιράζει στοὺς συντρόφους του ἔρχονται πάντοτε ἀπροσδόκητα. Μέ δύο λόγια, συμπεριφέρεται σάν ἀγριος. Ἀλλά ἀν κάνει τὸ Κακὸ, εἶναι ἐπειδὴ τοῦ ἔλειψε, καί τοῦ λείπει ἀκόμα, ἡ κατανόηση καί ἡ ἀγάπη.

Τότε παρουσιάζεται τὸ προσεκτικό ἐκεῖνο πρόσωπο πού θά τὸν ἀγαπήσει παρ' ὅλα τὰ προβλήματα του, καί μιὰ ἀμυδρά ἐλπίδα θεραπείας θά φωτίσει τὰ σκοτῆ. Ὁ ἀναλυτῆς ἐμφανίζεται καλόκαρδος καί ὑπομονετικός. Ἀπαλλαγμένος ἀπὸ προκαταλήψεις, θά ἔχει σάν πρῶτο του μέλημα νά δώσει λίγη ἐλευθερία σ' ἐκεῖνον πού ὑποφέρει (The Snake Pit, Suddenly Last Summer, Lilith) καί νά τοῦ συμπεριφερθεῖ ὅπως ἀξίζει σ' ἓνα ἀνθρώπινο πλάσμα. Ἄν ὁ ἀναλυτῆς δέν ἦταν ἤδη ἐρωτευμένος μέ τὸν πάσχοντα πρὶν τὴν ἐμφάνιση

της άρρώστειας, θά τόν έρωτευεῖ άμέσως κατόπιν, άν άνήκει στό αντίθετο φύλο. 'Ο δεσμός ανάμεσα στην άνάλυση καί στόν έρωτα εἶναι άλλωστε τόσο ισχυρός, γιά τόν άμερικάνικο κινηματογράφο, ὥστε ἡ σχέση τους μπορεῖ κάλλιστα νά άντιστραφεῖ: οἱ έραστές κι οἱ έρωμένες εἶναι οἱ καλύτεροι άναλυτές. "Η θάπρεπε μάλλον νά ποῦμε: οἱ καλύτερες νοσοκόμες, εἶναι σέ τέτοιο σημεῖο διακριτικοί ὅταν βοηθοῦν τόν άρρωστο. Δέν βρίσκονται ποτέ κοντά του, ὅπως λέει ὁ γιατρός τοῦ The Snake Pit, παρά μόνο γιά νά τοῦ δείξουν τό ποῦ βρίσκεται ὁ διακόπτης πού άνάβει τό φῶς μέσα στό σκοτεινό δωμάτιο (καταλαβαίνουμε: τό άσυνείδητο). 'Ο δρόμος άπ'τό κουμπί ὡς τή λάμπα ελάχιστα ενδιαφέρει· άρκει νά πιέσει ὁ άρρωστος στό κατάλληλο μέρος. Εἶναι ἔτσι πού ἡ Εὔα ξαναβρίσκει τόν άληθινό τῆς έαυτό, ὄχι τόσο χάρη στην έργασία τοῦ ψυχιάτρου τῆς, ὅσο χάρη στό νεαρό πού τή βοηθάει νά σταματήσει νά κάνει διπλή ζωή, ἐνῶ ὁ έγωιστής σύζυγός τῆς δέν τό μπορούσε (The Three Faces of Eve, Ν.Τζόνσον, 1957). Καλύτερα: εἶναι ὁ ὕγιής καί γεμάτος κατανόηση άστυνομικός πού ἔχει τίς περισσότερες πιθανότητες νά σώσει τό νεαρό πού θέλει ν'αὐτοκτονήσει στό Fourteen Hours (Χ.Χάθαγουέη, 1951) καί βάζει τίς φωνές στους δύο ψυχιάτρους πού εἶναι παρόντες. Αἰώνιος έρως καί γερή λογική άρκοῦν γιά νά υπερνικήσουν τίς άντιστάσεις ἐνός διανοητικά άρρωστου. Πρώτη παραμόρφωση τοῦ ρόλου τοῦ ψυχαναλυτῆ σάν τέτοιου. 'Αλλά ὑπάρχει καί μιá δεύτερη. 'Η τεχνική τῆς άνάλυσης καί ἡ έπιστήμη τῶν ὀνειρων άντικαθίστανται, στό πρόσωπο τοῦ άναλυτῆ, άπό τήν ίατρική καί τή χειρουργική. 'Ο άναλυτής τοῦ Suddenly Last Summer, έρμηνευμένος άπ'τόν Μοντγκόμερου Κλίφτ, εἶναι στην πραγματικότητα ένας βιρτουόζος τῆς λοβοτομίας, ἐκεῖνος τοῦ The Snake Pit άνεβάζει μέ διορατικότητα τίς γκάμμες τοῦ ἠλεκτροσόκι, κι ἐκεῖνος τῆς Lilith εἶναι σπεσιαλίστας στην τοξικολογία. "Όσο γιά τους δύο άναλυτές τοῦ Spellbound, άν καί δέν ἔχουν εἰδίκευση στην ίατρική ἢ στή χειρουργική, εφαρμόζουν μιá πρακτική άνάλυσης πού εἶναι, τό λιγώτερο, "άφ'ὑψηλοῦ": ὁ καθηγητής έμφανίζεται ξαφνικά, κατά τή διάρκεια μιáς άνάλυσης-άστραπή, σάν άπό μηχανῆς θεός πού βάζει τά πράγματα στή σειρά τους. Οἱ άναλυτές εἶναι λοιπόν, πρῖν άπ'ὅλα, μεγάλοι έμπειρογνώμονες, μεγάλοι δημιουργοί, μεγάλοι καλλιτέχνες. Γιατί δέν πρέπει νά πάει κανείς πολύ μακριά: ἡ πολλή άφαίρεση τρελλαίνει. 'Απ' ὅπου καί ἡ δεύτερη πιθανή εἰκόνα τοῦ άναλυτῆ ἢ έ-



Suddenly Last Summer (Τζ. Μάνκλεβιτς, 1959)



Spellbound (Α. Χίτσκοκ, 1945)

κείνου πού μοῦμε πολύ βαθειά μέσα στους δαίδα-
λους τοῦ ψυχισμοῦ: ὁ τρελλός σοφός. Ἐχουμε ἤδη ἀ-
ναφέρει τούς δύο ψυχιάτρους τοῦ Fourteen Hours,
ἄς ἀναφέρουμε ἀκόμα σχεδόν ὁλόκληρο τό προσωπικό
τῆς κλινικῆς τοῦ Cobweb (Βιντσέντε Μινέλλι, 1955),
τῆ νοσοκόμα τοῦ The Snake Pit καί τήν κοινωνική
λειτουργό τῆς Lilith, χωρίς νά ξεχῶμε τόν δημο-
σιογράφο τοῦ The Snock Corridor. Νά πού καταλή-
γουν ὅσοι παίζουσι μέ τή φωτιά. Μέ τό Διάβολο;

II. Ὁ Φρόντι μέ τό μέρος τοῦ Θεοῦ.

Ὅλα αὐτά ξεκινοῦν ἀπό μιὰ καλή πρόθεση: γιά νά
σβυστεῖ τό ὄριο ἀνάμεσα στους "φυσιολογικούς" καί
τούς τρελλούς. Ἐτσι μᾶς δείχνουν συμπαθητικούς
τρελλούς καί κανονικούς πολίτες ἰδιαίτερα διεφ-
θαρμένους. Ὁ χυδαῖος σύζυγος τῆς Lilith καί οἱ
δύο μητέρες τοῦ Suddenly Last Summer εἶναι, τό λι-
γώτερο, νοσηροί. Καί, ἐνῶ ὁ ἀμερικάνικος κινήμα-
τογράφος υἱοθετεῖ τίς θέσεις τοῦ Πινέλ γιά λίγη
περισσότερη ἐλευθερία στους τρελλούς (αὐτό εἶναι
πού φαίνεται ὅτι ἐκφράζουν ἐκεῖνες οἱ σεκάνς ὅπου
βλέπουμε τήν ψυχαναλυτική θεραπεία νά λαβαίνει χώ-
ρα σέ "ἐξωτερικά": The Snake Pit, Suddenly Last
Summer καί Lilith), δέν διστάζει, μ' ἓνα περίεργο
πισωγύρισμα, νά παρουσιάσει μερικά πρόσωπα πού
πρέπει ὀπωσδήποτε νά κλειστοῦν μέσα (σέ φυλακές ἢ
σέ ἄσυλα) ἢ νά διαγραφοῦν ἀπό τήν κοινωνία. Γιατί
πρέπει ὀπωσδήποτε νά σωθεῖ τό ἠθικό δίδαγμα στό
τέλος: ὅταν οἱ νευρωτικοί κακοποιοί θεραπεύονται,
ἀφήνονται νά σφαχτοῦν μόνοι τους (Blind Alley) ἢ
συλλαμβάνονται (The Sniper, Ε. Ντιμύτρικ, 1952). Ὅσο
γιά κείνους πού ἀρνοῦνται νά θεραπευτοῦν, μιὰ ρι-
πή πολυβόλου τούς ἀναπαύει ἐν εἰρήνῃ (Dial 1119, Τζ.
Μάγιερ, 1950). Ἀκόμα πιό ἠθικοπλαστικό εἶναι τό
τέλος τοῦ Suddenly Last Summer: ἐνῶ ὁ ὁμοφυλόφι-
λος γυῖος ἔχει βρεῖ τό θάνατο ("τόν ζητοῦσε, ἄλλω-
στε") ἀνάμεσα στά χέρια τῶν θυμάτων του, ἐνῶ τά
παραθυρόφυλλα κλείνουν πίσω ἀπ' τήν μητέρα πού εἶ-
ναι πλέον τρελλή, ἢ νεαρή, πού τήν εἶχαν κλείσει,
ἀδικο στό ἄσυλο, βγαίνει ἀπ' τό σπίτι στήν ἀγκαλιά
τοῦ σωτήρα της. Ὅταν ἡ Λίλιθ ἀποκαλυφτεῖ σά λεσ-
βία, θά φάει δύο ὠραῖα χαστούκια.

Ὁ Ἄντρέ Μπαζέν δέν εἶχε λοιπόν ἀδικο ὅταν ἔγρα-
φε² ὅτι ἡ ψευδο-ψυχανάλυση χρησιμεύει πάνω ἀπ' ὅλα
μέσα σ' αὐτές τίς ταινίες γιά ν' ἀποδείξει ὅτι "ὁ
Διάβολος δέν εἶναι Ἀμερικάνος": εἶναι ἔτσι, λέει

ὁ Μπαζέν, πού ἡ φονικὴ τρέλλα τοῦ ἥρωα τοῦ Shadow of a Doubt (Α.Χιτσοκ, 1943) βρίσκει τὴν ἐξήγησὴ τῆς στοῦ γεγονότος ὅτι...ὅταν ἦταν παιδί εἶχε χτυπήσει στοῦ κεφάλι πέφτοντας ἀπ' τὸ ποδήλατο.

Ἄλλὰ ἡ ψυχανάλυση ἐπιτρέπει ἀρκετὰ πράγματα ἀκόμα. Ἡ εἰσοδὸς τῆς στὸν ἀμερικάνικη κινηματογράφου διευκόλυνε τὴν ἐπανεισαγωγὴ, μὲς στὴν πορεία του, θεμάτων εὐκόλα ἀναγνωρίσιμων. Τὸ σχεδόν συστηματικὸ σβύσιμο τῆς φιγούρας τοῦ πατέρα ἀφήνει ἐλεύθερο τὸ πεδίο σ' ἐκείνην τῆς νοσηρῆς ἢ ἀνησυχητικῆς μητέρας, τὰ πῖο ὠραῖα δείγματα τῆς ὁποίας βρίσκονται ἀναμφίβολα στὶς ταινίες τοῦ Χιτσοκ ἢ στοῦ Suddenly Last Summer. Ἡ ψευδο-ψυχανάλυση στρώνει τὸ κρεβάτι αὐτῆς τῆς μυθικῆς ἀμερικάνικης φιγούρας.

Τὰ ψυχαναλυτικὰ θέματα ξανανοίγουν ἄλλωστε τὴν πόρτα στοῦ Πεπρωμένου, στοῦ πῖο καθαροῦ Ἄτρειδικοῦ στυλ, ὅπως τὸ δείχνει τὸ Pursued ὅπου οἱ ἀτυχίες τοῦ ἥρωα ὀφείλονται στοῦ παρελθόν πού ἔχει κληρονομήσει ἢ, ἀκριβέστερα, σὲ μιὰ vendetta χωρὶς τέλος τῆς ὁποίας εἶναι αὐτός τὸ ἄθωο θῦμα. Στοῦ Snake Pit ἡ δυστυχὴς ἡρωίδα περιπλανιέται μέσα σ' ἕναν καφκικὸ κόσμον, τοῦ ὁποίου οἱ νόμοι τῆς εἶναι ἀγνωστοί: ὑφίσταται ἀδιαμαρτύρητα τὶς διάφορες ἀλλαγές διαμερισμάτων, καθορισμένες ἀπὸ μιὰν ἐρημικὴ ἱεραρχία, καὶ χωρὶς νὰ καταλαβαίνει γιατί γίνονται αὐτές οἱ μετακινήσεις. Οἱ νόμοι τῆς ὀργάνωσης τῶν ψυχιατρικῶν κλινικῶν εἶναι τόσο ἀδιαπέραστοι ὅσο καὶ οἱ νόμοι τοῦ ἀσυνείδητου ἢ οἱ θεῖοι νόμοι. Ἡ ψυχανάλυση ἐρχεται νὰ βοηθήσει τὴ μεταφυσικὴ, τὸ τραγικὸ καὶ τὴν ἀφηγηματικὴ αὐθαιρέσια, στὰ ὁποῖα αὐτὴ γίνεται ἕνα καινούργιο ἄλλοθι. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὁ ἀμερικάνικος κινηματογράφος συντελεῖ στὴ δημιουργία ἑνὸς μυστικισμοῦ τῆς τρέλλας. Αὐτός ὁ τελευταῖος ἐπισημαίνεται καθαρὰ στοῦ Suddenly Last Summer καὶ στὴ Lilith, ὅπου τρέλλα καὶ μεγαλοφυΐα, νεύρωση καὶ ἀναζήτησι τοῦ Ἀπόλυτου συγχέονται καθ' ὅλοκληριαν. Ὁ τρελλὸς ποιητὴς εἶχε δεῖ τὸ θεὸ καὶ ντυνόταν στ' ἄσπρα γιὰτὶ ἤθελε νὰ φτάσει τὴν ἀπόλυτη ἀγνόητα (Suddenly Last Summer). Ἡ ἀκόμα: ὁ τρελλὸς εἶναι ἕνα σπασμένο κρυστάλλο, συγκλονισμένος ἐπειδὴ ἀγγίξε τὴν Ἀλήθεια πού τὸν γέμισε τρόμο (μέγας θεωρητικὸς λόγος τοῦ διευθυντῆ τῆς κλινικῆς στὴ Lilith), καὶ ξαναβρίσκουμε σχεδόν παντοῦ τὴν ἰδέα ὅτι ὁ τρελλὸς εἶναι ἕνας παραγνωρισμένος καλλιτέχνης: ζωγράφος ἢ γλύπτης στὴ Lilith (ταινία τῆς ὁποίας τὸ *genérique*, πού δείχνει μιὰ πεταλούδα παγιδευμένη

μέσα σ'έναν ιστό άράχνης, είναι άπ'αυτήν τήν άποψη άποκαλυπτικό), στό Lust for Life & στό Cobweb, (καί πάλι ό ιστός τής άράχνης) του Β.Μινέλλι(1956 & 1955), ή σκηνοθέτης στό Two Weeks in another Town (Β.Μινέλλι, 1962). "Άλλωστε άν κλείνουν τή νεαρή Έλίζαμπεθ Ταίηλορ στό άσυλο (Suddenly Last Summer), είναι επειδή ή οίκογένειά της φοβάται ότι (ή Ε.Τ.) θά διακυρηξει μιá σκανδαλώδη αλήθεια. Ό τρελλός είναι λοιπόν εκείνος πού έχει δίκηο ένάντια σ'όλο τόν κόσμο³ καί καταλαβαίνει τότε κανείς τήν εύχαρίστηση πού μπορεί νά αιστανθεϊ ό θεατής άπό μιάν τέτοια άναπαράσταση, έφόσον βλέπει νά έπιβεβαιώνονται οι άξιες ένός ύψιστου άτομικισμού αλλά μέσα σ'ό,τι αυτός ό άτομικισμός, έχει χειρότερο: μέσ στόν ήλίθιο έγωισμό του "δέ θέλω νά μάθω". Τέλος, δέ θά χρειαζόταν νά έπιμείνουμε πολύ πάνω στό χαρακτήρα τής έξ άποκαλύψεως αλήθειας πού παίρνει, μέσα στόν άμερικάνικο κινηματογράφο, τό τέλος τής θεραπείας (βλ., π.χ. τόν λόγο του ψυχιάτρου στό τέλος του Psycho, Χίτσκοκ, 1960).

Αυτές οι έπιστροφές τής θεολογίας μέσα στόν τρόπο μέ τόν όποιο οι ταινίες παρουσιάζουν τήν ψυχανάλυση διευκολύνονται άκόμα περισσότερο άπ'τήν είκόνα του άναλυτή πού δίνει ό άμερικάνικος κινηματογράφος. Οι κύριες άρετές του άναλυτή είναι πίστις, έλπίς καί φιλανθρωπία. Πίστη στήν καινούργια έπιστήμη, για τήν όποία έρχονται στιγμές πού άμφιβάλλει, όπως κάθε γνήσιος άπόστολος. Έλπίδα, σέ μιá καλύτερη ζωή για τόν άρρωστο, παρ'όλα τά εμπόδια πού δυσκολεύουν τό δρόμο προς τήν θεραπεία. Φιλανθρωπία άφοϋ έχει πάρει κατάκαρδα τό καθήκον νά σκύβει στοργικά, δίχως κανένα συμφέρον, (είναι διορισμένος καί έργάζεται σέ κλινική), πάνω άπό τούς δυστυχεϊς άδελφούς του. Είναι αυτός πού παραχωρεί τά πόδια του (τό άσυνείδητο) στόν παράλυτο (τόν άσθενή). Καί είναι άναμφίβολα αυτή ή έπιρροή τής θρησκευτικότητας πού έξηγεϊ, στό ίδιο μέτρο μέ τήν έπιμονή τών άφηγηματικών σχημάτων, τήν έπιβίωση τής "τιμωρίας του σφάλματος" (Blind Alley, Suddenly Last Summer) καί τών τύσεων πού έρχονται έδώ νά πάρουν τή θέση του πόθου.

Τέλος ή σχεδόν σταθερή άναφορά στό Οίδιπόδειο, μαζί μέ τά λάθη καί τή μυθοποίηση πού συνεπάγεται (όπως είδαμε), έπιτρέπει στόν άμερικάνικο κινηματογράφο νά ξαναρχίσει τήν άπολογία τής οίκογένειας. Γιατί, σέ τελευταία άνάλυση, άν όλοι αυτοί οι τύποι είναι άρρωστοι ή τρελλοί, είναι γιατί ή οίκο-



Secret beyond the door (Φρύτς Λάνγκ, 1948)



Pursued (Ραούλ Γουώλς, 1947)

γενειακή ατμόσφαιρα τῆς παιδικῆς τους ἡλικίας ἤταν παραγμένη καὶ δὲν χάρηκαν ποτέ τῆ θαλπωρῆ τῆς ἐστίας. Πληρώνουν,κατὰ κάποιο τρόπο, "ἀμαρτίες γονέων". Ἐπίσης, δὲν παύουν ποτέ νά ζητοῦν αὐτὴ τὴν χαμένη ἰσορροπία. Ὁ πόθος τους; Νά ἀποκτήσουν ἐπιτέλους μιάν συζυγικὴ ζωὴ χωρὶς προβλήματα. Καὶ ἂν τὸ Suddenly Last Summer μᾶς δείχνει μιάν οἰκογένεια ἰδιαίτερα ἐξαχρειωμένη, ἡ ταινία δὲν τελιώνει παρά μόνο μέ τόν σχηματισμό ἑνός ζευγαριοῦ λίαν ἐλπιδοφόρου, γιὰ τὸ ὁποῖο δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι θά κάνουν πολλά παιδιά. Ἡ ψυχανάλυση δὲν ξεφεύγει ἀπὸ τὸ happy end.

Πάντως, μερικές ταινίες δέ συμμορφώνονται σ' αὐτὸ τὸ ἠθικὸ μοντέλλο. Μερικές, εὐτυχῶς, τοῦ ξεφεύγουν, ἐνῶ ταυτόχρονα ἀποφεύγουν νά πέσουν μέσ στό μπουντρούμι τοῦ Οἰδίποδα. Τέτοιες εἶναι λ.χ., τὸ Bigger than Life (N.Ραίη, 1956), τὸ Shock Corridor, ἢ ἡ Lilith. Μέσα σ' αὐτές τίς τρεῖς ταινίες, ὁ πόθος μπορεῖ ἐπιτέλους νά ἐμφανιστεῖ, καὶ νά ἐμφανιστεῖ μέ μιάν ἄλλη μορφή, κι ὄχι μ' ἐκείνην τοῦ "θέλω νά γίνω σάν τὸ μπαμπά, ἢ σάν τὴ μαμά". Ἐδῶ ὁ πόθος δὲν ἔχει σάν ἀντικείμενό του πρόσωπα ἢ πράγματα, ἀλλὰ ὀλόκληρα πεδία τὰ ὁποῖα διατρέχει, δονήσεις καὶ ροές κάθε εἴδους στίς ὁποῖες προσκολλᾶται, εἰσάγοντας μέσα τους τομές, συλλήψεις, πόθος ἀποδημητικὸς καὶ νομάδας τὸ χαρακτηριστικὸ, τοῦ ὁποῖου εἶναι πρῶτ' ἀπ' ὅλα ὁ "γιγαντισμός"⁴. Εἶναι ἔτσι πού ὁ ἥρωας τοῦ Bigger than Life μπλέκεται, μέσ τὸ ντελίριό του, μέ τὸ ἐκπαιδευτικὸ σύστημα, κατόπιν ἀρχίζει νά κηρύσσει τὴν ἐπιστροφή σέ μιάν ἀγνή ράτσα, στὴν ἠθικὴ καὶ κοινωνικὴ τάξη, πρὶν περάσει στὴ θρησκεία⁵. Στὸ Shock Corridor ἓνας νέγρος νομίζει πὼς εἶναι μέλος τῆς Κού-Κλουξ-Κλάν καὶ ὀργανώνει μέσ τούς διαδρόμους τῆς κλινικῆς ρατσιστικὲς διαδηλώσεις μέ σλόγκαν καὶ φλογεροῦς λόγους. Ἡ Λίλιθ παρασύρεται ἀπὸ ἓνα κοσμικὸ ντελίριο ἐφ' ὅσον θέλει ν' ἀφήσει πάνω σ' ὀλόκληρο τὸ κόσμο τὸ σημάδι τοῦ σώματός της, ὅπως ἠθελε νά τὸ κάνει ὁ Ἰούλιος Καίσαρας (λέει ἡ Λ.) μέ τὸ ξῆφος του. Εἶναι αὐτὸς ὁ ἀποδημητικὸς πόθος πού τὴν κάνει νά μὴ σταματᾷ σέ κανένα ἀπὸ τὰ πλάσματα μέ τὰ ὁποῖα συνδέεται: ἡ Λίλιθ "περνάει διὰ μέσου" τῶν μικρῶν ἀγοριῶν, τῆς νοσοκόμας, τῆς γυναίκας μέ τὰ μαῦρα καὶ τοῦ νεαροῦ πού ὑποδύεται ὁ Πῆτερ Φόντα. Ὁ πόθος της, τὸ ντελίριό της εἶναι "γιγαντικὰ" ἐφ' ὅσον μ' αὐτὰ "σχεδιάζει" μιάν ὑπαίθρια θρησκευτικὴ γιορτὴ καὶ πάλι μ' αὐτὰ, μεταμορφώνει τὴ γιορτὴ σέ μεσαιωνικὸ ἵππικὸ ἀγῶνα. Αἶχμα-

λώπισμα (του πόθου) από την Κού Κλούε Κλάν και τις ιπποδρομίες για τον Μαύρο και τη Λίλιθ, ολοκληρωτική τομή για τον δημοσιογράφο του Shock Corridor ο οποίος, έχοντας καταφύγει στην κατατονία του άρνεϊται ν' αναγνωρίσει τη γυναίκα του, τους γιατρούς, κτλ. Δέν είναι άλλωστε τυχαίο τό ότι αυτές οι ταινίες, πού αφήνουν νά έμφανιστεϊ ό πόθος, και μάλιστα ό πόθος πού δέν είναι χτισμένος πάνω στην οϊκογένεια, μιλουϊν για ψυχώσεις κι όχι για νευρώσεις.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

¹Τό κείμενό μου περιέχει μερικές υποθέσεις πάνω στό ρόλο της ψυχανάλυσης μέσα στόν άμερικάνικο κινηματογράφο. 'Αλλά ή κινηματογραφική παραγωγή είναι τέτοια πού δέ μου έπιτρέπει ν' άμφιβάλλω για τήν ύπαρξη ταινιϊων πού άσχολουϊνται, μέ τόν ένα ή τόν άλλο τρόπο, μέ τήν ψυχανάλυση, τϊς όποιες δέν έλαβα ύπ' όψη έδϊω (ταινίες πού δέν γνωρίζω, πού δέν έχω δεϊ). 'Ο όποιοσδήποτε πού, στη βάση νέων στοιχείων, θά μπορούσε ν' άναιρέσει αυτές τϊς υποθέσεις ή νά φέρει νέες πληροφορίες, άς δεχτεϊ έδϊω τϊς προκαταβολικές εύχαριστίες μου.

²André BAZIN, "La diable n'est pas americain", Radio-Cinéma -Télévision, No250, Μάρτης 1955.

³Βλ. O.MANNONI τήν παράγραφο "Le fou comme personnage" του άρθρου του "Le théâtre et la folie" στό Clefs pour l'imaginaire, έκδ.τϊς Seuil, 1969.

⁴DELEUZE & GUATTARI, L' Anti-OEdipe, έκδ.τϊς Minuit, 1970, σελ. 348.

⁵Στό ίδιο, σελ. 326.





Έκκωφαντικό γυναικείο μπιζού, ή Μάε Γουέστ αναδύεται, άριστοκρατικά μόνη, στο ρομαντικό, ευαίσθητα μώβ, παλλόμενο από έρωτικά περιγράμματα στερέωμα του Χόλλυγουντιανού ύγρου όνειρου. Δέν πρόκειται διόλου για μιá σωματική μοναξιά, καν για μιá σνόμπ διεκδίκηση του μή-μου-άπτου της ντίβας' αλλά μάλλον για μιάν επίμονη, άδιόρατα βιτσιόζα ύπογράμμιση της διαφοράς της, του μικρού κι άνήκουστου α μιás θηλυκότητας σχεδόν άλήτικης, - του ό,τι, άλλωστε, τήν χρίζει, κάπου ανάμεσα στους θεολογικούς άστερισμούς του σέξυ, 'Αφροδίτη κατ' έξοχήν.

Τá παρφουμαρισμένα ταξίδια αύτης της εδσαρκης καλλονής μες τούς κώδικες έχουν όντως τόν άέρα μιás αληθείας: ίσως γιατί τό άνεπίτρεπτα χαρούμενό της γιούμ-γιούμ, -glamorous φώνημα άπόλαυσης πού ξεπηδάει άπό κάθε άδίστακτα άκραίο λίκνισμά της-, δέν παύει ν'άφήνει, λίγο μέ τόν τρόπο πού ό Γκρούσο Μάρξ "άφηνε" τίς ποδρές του στήν όπερα, άστραφτερά μαργαριτάρια του γκάγκ πάνω στή no woman's land της συμβολικής α-λά U.S.A. 'Αδιανόητο νά μιλήσεις για τήν "έργασία" της Μάε Γουέστ, άν όχι μέ τούς όρους μιás, και μάλιστα μοχθηρής, παρωδίας του σημειωτικού τίκι: είναι αύτή ή, κομψότατη, κακοήθειά της πού μετατονίζει τ'άφήγημα, λ.χ. του Stage-coach, σ'έξωφρενική βροχή άπό κουφετί, ρόζ φυσσαλίδες, άσεβή ύπονούμενα και λιμπιντικά χαχανητά? "Άς τονιστεί ή τρομερή έκκεντρικότητα αύτου του προτσές: στο μέτρο πού τό γλίστρημα της γυναικας, μέσα στο κείμενο κάθε άλλο παρά συνεπάγεται τέτοιες έντυπώσεις freak-out. 'Αλλά ή Μάε είναι αρκετά chic για νά μήν είναι "ή"³ γυναίκα, φάντασμα κλειτοριδόμορφο κι έπιχρυσωμένο πού στοιχείωνει τή μπαναλιτέ και τήν πλήξη των νορμάλ όνειρώξεων. Μέ γοητευτικώτατη ναρκισσική έμφαση, ή Μάε ύπενθυμίζει ότι δέν είναι παρά μιá, -άλλά τί, και πόσο-, γυναίκα, "ή", άν θέλετε, Μάε Γουέστ: όπωσδήποτε όχι άλλη μιá ρέπλικα της μικρής άρραβωνιαστικιάς του κόσμου,⁴ αύτης της κοινότυπης ύστερικής, ή της πιο πικάντικης κι έκπορνευμένης βερσιόν της πού είναι ή πίν-άπ. 'Απ'όπου κι ένα σχεδόν έκφυλο άρωμα τερατωδίας πού οι τρεμάμενες βλεφαρίδες της άποπνέουν: ένα λεπτεπίλεπτο δίκτυο άπό διαφοροποιήσεις δουλεύει τή σάρκα της μυθικής της εικόνας, κáνοντάς την ταυτόχρονα έκθαμβωτική άποθέωση της platinum beauty και διφορούμενο νυχτερινό έρπετό.

Ἡ ἐλευθεριάζουσα διαστρέβλωση, διαστροφή τοῦ κλισέ, τόσο ἐξαιρετικά ἀγαπητὴ στὴ Μάε, εἶναι χόμπυ, πού θάκανε τίς νεαρές ντάμες τοῦ Χόλλυγουντ ν' ἀνασηκώσουν, μέ παγερὴ ὑπεροψία τὸ φρύδι: the lady λοιπόν, is a tramp, καί τὸ ἀπίστευτα αὐθαδικο γέλιο τῆς τὴν κάνει μιὰ τρομοκρατικὴ οἰκουμενικὴ τσοῦλα. Κι ὡστόσο, -εἶναι ἡ εὐθραυστὴ γλύκα τῆς προστυχιᾶς τῆς ὅ,τι ἀνασκαλεῖται, μέ λάγνα δάχτυλα τοπιὰ ἀνησυχητικά, χαμένα στό σκοτάδι τοῦ demodé ἢ τοῦ ἀσεμνοῦ: τὴ σεληνιακὴ λευκότητά τοῦ προσώπου τῆς "Ἄστα Νίλσεν, τὴ φουτουριστικὴ καί τρεμάμενη ἀγιότητά τῆς· ἢ, ἀκόμα, τὰ παρανοϊκά κόκκινα χεῖλια τοῦ Μάριο Μοντέζ, τὴν ἀβάσταχτα camp ἐκδοχὴ του γιὰ τὴ femme fatale. Φιγούρες ἐνός φανταστικοῦ ἐκλεκτικὰ ἀνεπίσημου, μετατονίζονται σέ μιὰ λεπτολόγα ἀποστροφή γιὰ τὸ μέτριο· ἡ σκιερὴ ὀνειρικὴ τους ὑψὲ δέ διαχέεται στὰ αἰμορροῶντα κανάλια τῆς νοσταλγίας, ἀλλὰ πῆζει μέσα στὴ στύση τοῦ ἐδῶ καί τοῦ τώρα, μέ τόν, τρόπο ἐνός ὁρόσημου ἢ ἐνός τοτέμ.

-
-
- 1 "...ἀπ'τὴ στιγμὴ πού μιλάει τὸ λόγο τῆς κοινότητος, μιὰ γυναίκα γίνεταί φαλλός...ἀλλὰ δὲ θά βρεῖ μέ τὸ λόγο ἀπόλαυση παρά μονάχα παρωδώντας τον...ἀποκολλώντας τον ἀπ'τὴ λύμπυτο καί τὴν ἀλήθεια τίς ὅποτες ὑποτίθεται ὅτι ἐκφράζει μέσ τὴν κοινότητα..."(Κρύστεβα).
- 2 Πρόκειται βέβαια γιὰ τὸ My Little Chickadee(1940),σέ σενάριο Μάε Γουέστ καί Μπύλ Φήλνιτς,— He got co-credit, which was a farce. He wrote one scene, between himself and another guy in a barroom", λέει ἡ στάρ στό Time Out-καί σκηνοθεσία "Ἐντουαρντ Κλάϊν.
- 3 "Ἡ, ἀ-λά Λακάν: γυναίκα.
- 4 "Ὅρος πού λάνσαρε γιὰ πρώτη φορά τὸ publicity dept.τῆς δ. Λύλιαν Γκίς.

Claudine Eizykman

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ-ΚΛΕΙΣΤΗ ΑΙΘΟΥΣΑ-ΣΚΟΤΑΔΙ-ΠΑΗΡΩΝΕΙΣ
ΔΕΚΑ ΜΕ ΔΕΚΑΠΕΝΤΕ ΦΡΑΓΚΑ-ΣΤΕΚΕΣΑΙ ΣΤΗΝ ΟΥΡΑ- ΔΥΟ
ΩΡΕΣ-ΕΙΚΟΝΕΣ ΠΟΥ ΛΑΜΠΟΥΝ.

Γλίστρουμα συγκοπτόμενο, πού μόλις άγγίξει, πού περνάει ξυστά μερικά άπ'τά πράγματα πού πρέπει νά κάνει κανείς άν θέλει νά δει μιά ταινία· όχι σέ μιά σειρά οποιαδήποτε: αυτές οι πράξεις έχουν νά κάνουν μέ τήν άρχιτεκτονική, τίς τιμές, τό δρόμο τό πώς-πάν-τά-κέφια-σου, τίς προτιμήσεις σου, πράξεις πού διασταυρώνονται, πού κλείνονται ή μιά μέ τήν άλλη, πράξεις πού θά ξεδιπλώσουμε, θά ξετυλίξουμε, κάνοντας άρχή άπό εκείνη τήν έκπληκτική "χρήση" πού κάνουμε του φίλμ, του κινηματογράφου: διαλέγουμε τήν ταινία, τήν αίθουσα, έπαληθεύουμε τίς ώρες έναρξεως, τίς τιμές, τό άν ή βερσιόν είναι ντουμπλαρισμένη ή όχι, άν πριν άπ' τήν ταινία προβάλλεται κάποιο καρτούν, στεκόμαστε στην ουρά και τελικά μπαίνουμε μέσ τήν αίθουσα, βλέπουμε τό ντοκυμανταίρ, τό μίκυ-μάους, τά επίκαιρα και τίς διαφημίσεις, τρώμε σοκολάτες παγωτά, πατατάκια, κατόπιν τό φίλμ. Καί βγαίνουμε.. άπ'τό φίλμ, τό διάδρομο, τήν αίθουσα, στό δρόμο και νοιώθουμε τρομερά έκτός τόπου, τρύπιοι κι άναστατωμένοι άπό χίλιες έντάσεις πολύ πιό δυνατές άπό κείνες τής τηλεόρασης άπό χίλιες δέσμες πολύ διαθλαστικώτερες άπό κείνες του οποιοσδήποτε είκονικού, μουσικού ή θεατρικού χώρου. Τί είναι αυτό πού μάς σπρώχνει νά πάμε νά κλειστούμε για δύο ώρες (μίνιμουμ) σέ μιά αίθουσα μαύρη όπου θά μάς κατακλύσουν, θά μάς πλημμυρίσουν θά μάς βομβαρδίσουν μέσα σέ μιά κατάσταση άποστέρησης και βαθειάς ταραχής, δίχως εκείνη τήν έπαφή μέ τους ήθοποιούς, τό κοινό, όπως λ.χ. στό θέατρο ή στό μουσεϊο; "Όχι, δέν είναι ή παθητικότητα πού μάς σπρώχνει. "Η έστω, άν είναι όντως αυτή, τότε δέν πρόκειται για μιά κοινή ύποταγή,

ὕποδούλωση, ἀλλά γιὰ μιὰ παθητικότητα πού μᾶς δι-
 αλύει, ξελύνει τὸ ἐγώ μας, τίς ἀντιστάσεις μας
 τίς μίζερές ἀναπαραστάσεις μας. Ἡ παθητικότητα,
 μὰ καί τὸ πάθος. Ἐπιθυμία νὰ πᾶμε σινεμά νὰ δοῦ-
 με μιὰ συγκεκριμένη ταινία πού ἡ ἀνάμνησή της μᾶς
 ἔχει ἤδη διατρέξει, νὰ πᾶμε σινεμά γιὰ νὰ περά-
 σει ἡ ὥρα, ἀλλά κάποιες φορές νὰ πᾶμε σινεμά γιὰ
 νὰ κλειστοῦμε, νὰ διαλυθοῦμε. Καί κάθε φορά μὲ
 μιάν ἐπιφυλακτικότητα, ἓνα δισταγμὸ, ἓνα φόβο.
 Ὅταν κλεινόμαστε σέ μιὰ κινηματογραφικὴ αἴθουσα,
 ἐπιχειροῦμε ἓνα ρήγμα, ἀποφορτιζόμενοι ἐνστικτώ-
 δικά, καί μιὰ νέα σύνδεση, φορτιζόμενοι σ' ἓνα
 σταθερὸ χρόνον καί τόπον μὲ τὰ ρευστὰ πού τὸ φιλμ
 ἐκκρίνει. Ὅταν βγαίνουμε ἀπ' τὸ σκοτάδι τῆς αἴ-
 θουσας, συχνά εἶναι κι ἔξω σκοτάδι, καί ἴσως νοι-
 ώθουμε καταπραῦμένοι ἢ σ' ἔξαψη, ἀλλά, ὅπωςδήποτε
 ἀλλοιῶς.

Ἀνάμεσα στὴν στιγμή πρὶν πάρουμε ἀπόφαση νὰ πᾶ-
 με σινεμά καί στό τέλος τοῦ φιλμ, μιὰ παθητικό-
 τητα κι ἓνα πάθος πραγματοποιούνται μὲς τὸ παρόν.
 Πραγμάτωση, μ' ἄλλα λόγια: χειρισμὸς μιᾶς ψυχικῆς
 κατάστασης, μιᾶς κοινωνικῆς ἀπομάκρυνσης, μετα-
 σχηματισμὸς μιᾶς κατάστασης σέ μιάν ἄλλη. Ὁ κι-
 νηματογράφος ἐκχέει τροποποιήσεις, παραλλαγές, ἰ-
 σσοσταθμίσεις, ἐξισορροπήσεις πού σπέρνουν μὲς τὸ
 κοινωνικὸ γενιές ὀλόκληρες ἀπὸ μετασχηματισμοὺς,
 ἰσσοσταθμίσεις, μὲ πολὺ μεγαλύτερη δύναμη-ἐφόσον,
 τὰ μέσα χειρισμοῦ πού διαθέτει εἶναι κατὰ πολὺ ἰ-
 σχυρότερα καί οἱ κοινωνικὲς ζῶνες πού ἀγγίζει πολ-
 ῦ ποιοῦ ἐκτεταμένες-ἀπ' τὴ ζωγραφικὴ, λ.χ.
 Νὰ πᾶμε στὸν κινηματογράφο, εἶναι νὰ ἐκπληρώνου-
 με τὸν πόθο μας νὰ μᾶς χειριστοῦν, νὰ μᾶς θέσουν
 σέ κυκλοφορία μὲς ἀπ' τὴ δραστηριοποίηση, τὸν ἐ-
 ρεθισμό ἀπ' τίς πληροφορίες πού καταγράφουμε καί
 παράγουμε.

Ἀκριβέστερα, ὑπάρχει κυκλοφορία ἀνάμεσα στὸν κι-
 νηματογράφο, τὸ ψυχικὸ σύστημα τῶν θεατῶν καί τὸ
 κοινωνικὸ δίκτυο πού μετασχηματίζει/πληροφορεῖ τὸ
 κινηματογράφο.

Κυκλοφορία φιλμ/λίμπιντο/κοινωνικό

Γιὰ νὰ στοχαστοῦμε τὸν κινηματογράφο, γιὰ νὰ ἐν-
 νοήσουμε τὴ λειτουργία του, πρέπει νὰ ἀνασκάψου-
 με τὴν εἰδικὴ κυκλοφορία πού διακανονίζει τίς
 συνθηκὲς ἀνταλλαγῆς ἀνάμεσα στὰ τρία συστήματα,
 τὸ κινηματογραφικὸ, τὸ ψυχικὸ καί τὸ κοινωνικὸ.
 Πρόκειται γιὰ ἀνταλλαγές πού γίνονται δυνατές ἀπὸ

τήν σύγκλιση τῶν ἰσχύων πού παράγονται ἀπ'τό καθένα ἀπ'τά τρία συστήματα, ἀλλά καί ἀπό τή σύγκλιση τῶν ἐνοτήτων μεταβλητικότητας πού χειρίζονται αὐτές τίς ἰσχεῖς.

Ὁ κινηματογράφος ἔχει μελετηθεῖ, μέχρι στιγμῆς, σύμφωνα μέ τρεῖς προσεγγίσεις: τήν "ἐκφραστική" προσέγγιση (Erstein, Bazin) τήν μαρξιστική (Zwittanow Benjamin, Cinématique...) καί τή σημειολογία (Metz) θά παραβλέψουμε ἐδῶ τήν ψυχοφυσιολογική προσέγγιση (Cohen-Séat, Zazzo) πού εἶχε ἐλάχιστη ἐπίδραση ἔξω ἀπό τόν δικό της ἐπιστημονικό χῶρο.

Εἶναι ἐκπληκτικό τό ὅτι παρ' ὅλες τίς ἐκδηλες διαφορές τους, αὐτές οἱ τρεῖς προσεγγίσεις μετέχουν τῆς ἴδιας ἀνάλυσης ὅσον ἀφορᾷ ἑκεῖνο πού ἀποτελεῖ τήν κινηματογραφική ἰδιαιτερότητα, καί τή θέση τοῦ κινηματογράφου μέσα στό κοινωνικό κύκλωμα.

Ἡ κινηματογραφική ἰδιαιτερότητα εἶναι, γιά τήν ἐκφραστική προσέγγιση ἢ δραματοουργία, γιά τή μαρξιστική τό πολιτικό περιεχόμενο, γιά τή σημειολογία ἢ σημασιολογία· αὐτές οἱ ἰδιαιτερότητες, πραγματώνονται μέ τήν ἀφήγηση, ἀπ' ὅπου κι οἱ πολυάριθμοι ἀποκλεισμοί τούς ὁποίους οἱ θεωρίες χρειάστηκε νά κάνουν.

Σύμφωνα μέ τήν ἐκφραστική τάση, ἡ λειτουργία τοῦ κινηματογράφου μέσα στό κοινωνικό κύκλωμα συνδέεται μέ τό θεατή καί τό δημιουργό. Τό κύκλωμα μέσα στό ὁποῖο ὁ κινηματογράφος τίθεται εἶναι αὐστηρά κινηματογραφικό. Γιά τή μαρξιστική αἰσθητική, ὁ κινηματογράφος μή ὄντας παρά μιᾷ ὑπερδομή, ἐπικαλύπτεται ἀδιάκοπα ἀπό τήν πολιτική πού τόν ὑποβαστάζει· ἡ κινηματογραφική κυκλοφορία συσπειρώνεται μαζί μέ τό πολιτικό κύκλωμα. Γιά τή σημειολογία, ὁ κινηματογράφος ἐφάπτεται τῶν κοινωνικῶν δυνάμεων σημασιολογίας, μέ τόν μετα-κινηματογράφο λ.χ. ὁ ὁποῖος νοεῖται σάν ἀποκλειστική κοινωνική ἀρχή (principe).

Εἶναι φανερό τό ὅτι σ' αὐτές τίς θεωρίες τά πρωτεῖα δίνονται στή σημασιολογία ὑπό τό κάλλυμα τῆς ἀφήγησης καί τό ὅτι συντελεῖται μιᾷ ἀναδίπλωση τοῦ κινηματογράφου στόν ἴδιο τό χῶρο του σὺν τή μαρξιστική παραλλαγή τῆς συσπείρωσης τοῦ κινηματογραφικοῦ μέ τό πολιτικό κύκλωμα.¹

Ἔτσι ὁ κινηματογράφος δέ νοεῖται παρά σάν ὄργανο διασκέδασης γιά μερικούς, ἢ προπαγάνδας, συνειδητοποίησης κλπ. Ἡ χρησιμοθηρική τούτη ἀποψη γιά τή λειτουργία του τόν θέτει πάντοτε σέ μιᾷ κατάσταση εἴτε ἀπόλυτης αὐτονομίας εἴτε ἀπόλυτης ἐξάρτησης : θεωρεῖται ὅτι ὁ ρόλος του εἶναι ἡ ἀ-

ποκλειστικά λιμπιντικός ή αποκλειστικά κοινωνικός ή αποκλειστικά γνωστικός... Σημάδια του γεγονότος ότι ο ρόλος του δεν έχει ακόμα πραγματικά εξετασθεί.

"Ετσι η κινηματογραφική κυκλοφορία ποτέ δε λαμβάνεται υπ' όψη, τόσο από την άποψη των ενεργειών της όσο κι από εκείνη των ανταγωνιστικών παραγωγών της και της κυκλοφορίας τους μέσα στο κοινωνικό δίκτυο.

Ο ΔΑΒ

Οι τρεις προσεγγίσεις που αναφέραμε συγχωνεύουν το σύνολο του κινηματογράφου σε μία μόνο απ' τις μορφές του, ή οποία έπιβλήθηκε απ' τα πρώτα χρόνια της ύπαρξής του κι ή οποία, παρ' όλους τους πολυάριθμους μετασχηματισμούς της, παραμένει ή κυρίαρχη. Τούτη ή μορφή που κατάφερε, μέ τη δύναμη και τη γοητεία της, να μασκάρει κάθε άλλη διαμόρφωση (configuration) είναι ή Διηγηματική-Αναπαραστατική-Βιομηχανική μορφή.

Η βιομηχανική-διήγηση-άναπαράσταση στο μέτρο που αποτελεί τή θεμελιώδη άρθρωση του κινηματογράφου, είναι κεντρικό σημείο σ' αυτό τό κείμενο. (Χάρην άπλοποίησης θά χρησιμοποιήσουμε τή σύντμηση ΔΑΒ, σάν ουσιαστικό ή επίθετο, για να δηλώσουμε αυτή τή διαμόρφωση). Η δύναμη του ΔΑΒ είναι εκείνη κάθε συστήματος αίτιότητας, διαφοράς, σύνδεσης. Ο όρος ΔΑΒ δηλώνει τήν ένότητα του βλέπειν, του άφηγεϊσθαι και του τρόπου παραγωγής, έφ' όσον τό καθένα συνεπάγεται τό άλλο και φέρει ταυτόσημα τό σημάδι του συστήματος τής αίτιότητας, τής σύνδεσης, τής άναφοράς.

Ο κινηματογράφος, ώστόσο, δεν είναι μονάχα ή ΔΑΒ κι οι έπίγονοί της. Ο κινηματογράφος παράγει κάποιους χειρισμούς (του υποκειμένου) και μιάν κυκλοφορία, που σκοπεύουν σε ιδιαίτερες λειτουργίες, αποτελέσματα και συγκυρίες, ανάλογα μέ τό άν πρόκειται για σινεμά τής ΔΑΒ και των έπιγόνων της ή για κινηματογράφο στον όποιο αυτό τό επίθετο, δεν ταιριάζει καθόλου: άν πρόκειται, δηλ. για καθαρό κινηματογράφο (Cinéma pur) τής έποχής τής Dulac, του Delluc και του Gance, για πειραματικό κινηματογράφο του H. Richter, για κινηματογράφο underground του Warhol, για ανεξάρτητο² κινηματογράφο του J. Mekas και δομικό κινηματογράφο, των Kubelka, Conrad, Snow, Frampton, Jacobs, Nekes, Dore O, E. Gehr, P. Sharits, κ.ά.

Παρά τό γεγονός ότι ο κινηματογράφος ΔΑΒ παραμέ-

νει ὁ κυρίαρχος, κάθε στοχασμός πρέπει νά περιλαμβάνει καί τόν ΔΑΒ καί τόν ανεξάρτητο, ἄν δέν θέλει νά τοῦ διαφύγει τό οὐσιώδες: οἱ διαμορφώσεις, τά δίκτυα, οἱ γράφοι (graphes, ἀπ'τό cinématographe) πού ἐκτελοῦν χειρισμούς, μεταβολές, ὠθήσεις καί πού γίνονται φορεῖς στοιχείων μέ ψυχικά καί κοινωνικά ἀντίστοιχα. Ἄν δέ λαμβάνει κανεῖς ὑπ'ὄψη παρά τόν ΔΑΒ, ἀναπόφευκτα εὐνοεῖ προεδομένα κι ἐπί μέρους στοιχεῖα ὅπως ἀφήγηση, σημασιοδότηση, ἠθοποιός, σκηνοθεσία, καί τά συγχεῖ με "τόν" κινηματογράφο, ἐνώ δέν ἀποτελοῦν παρά μιὰ μόνον ἀπ'τίς συγκυρίες του.

Ὅ,τι ἐνεργεῖ δέν εἶναι ἡ ἀφηγηματική ἀρχή, ἀλλά μάλλον ἡ διαμόρφωση πού ἡ ἀφήγηση ἐκκρίνει.

Ἡ ἐνεργητική

Ἡ πραγματικότητα, γιά τή μαρξιστική κριτική καί τή σημειολογία, εἶναι τῆς τάξης τοῦ περιεχομένου τῆς σημασιοδότησης. Ἡ δικιά μας, ὡστόσο, πραγματικότητα, εἶναι ἄλλη, πολύ πιό πολύπλοκη κι ἐτερογενής, μιὰ καί δέν ἀποβλέπει πλέον σέ μιάν ἐνότητα πού δέ θά συνθέτονταν ποτέ σάν τέτοια ἄν δέν περιφρονοῦσε ἕνα μεγάλο μέρος ἀπ'τόν ἴδιο τόν ἑαυτό της. Ἐτερογένεια πού ὀφείλεται καί στό γλύστριμα τῶν διακανονισμῶν τοῦ ἐσωτερικό τοῦ κινηματογράφου ΔΑΒ, ἀλλά ἐπίσης καί στήν ἐμφάνιση τοῦ ανεξάρτητου κινηματογράφου καί στίς διάφορες μεταμορφώσεις τοῦ βίντεο. Γίνεται ἔτσι ἐπιτακτικό τό νά μὴν ἀρκεστοῦμε πλέον στούς ἀφ'ὕψηλου ὀρισμούς τῆς "λειτουργίας" τοῦ κινηματογράφου σάν ἀνείπωτο ἀντικείμενο, τόπου σημασιοδότησης ἢ ὑπερδομῆς, οἱ ὁποῖοι μᾶς παραπέμπουν σέ μιὰ περίοδο ὅπου ἡ κινηματογραφική παραγωγή ἦταν ὁμογενής. Ἀλλά ἐπίσης ἐτερογένεια καί πολυπλοκότητα πού εἶναι συμφεῖς στά δίκτυα τά ὁποῖα ἀπαρτίζουν τό ἴδιο τό κινηματογραφικό dispositif* πού προέρχεται ὄχι μόνο ἀπό τήν πολλαπλότητα τῶν συνθετικῶν του στοιχείων (χρῶμα, ρυθμοί, πληροφορίες, καθορισμοί, κ.ἄ.), τῶν λειτουργιῶν του (χειρισμοί, κυκλοφορία) ἀλλά καί τῶν κατ'ἀνάγκην στοιχείων του (συσχετισμοί, ἀσυνέχεια) καί τῆς διπολικότητάς του (κινηματογράφος ΔΑΒ καί ανεξάρτητος).

Τέλος, ἐτερογένεια καί πολυπλοκότητα πού προκύπτουν ἀπό τίς ἀνταλλαγές πού οἱ κινηματογράφοι ΔΑΒ καί ανεξάρτητος, διατηροῦν μέ ἄλλα συστήματα. Αὐτή ἡ τριπλή ἐτερογένεια/πολυπλοκότητα πού ὀφείλεται σέ κινηματογραφικές μεταμορφώσεις, στή φύση τοῦ κινηματογραφικοῦ dispositif καί στή σχέση

του μέ άλλα συστήματα, καθορίζει ένα μοντέλο λειτουργίας τό οποιο δέν είναι δυνατό νά ξεφύγει από τά συνεπαγόμενα τής πολυπλοκότητας/έτερογένειας: ή κινηματογραφική/ψυχική/κοινωνική κυκλοφορία άνταποκρίνεται σ'αυτές τίς απαιτήσεις. 'Αλλ'αυτή-έδω δέν μπορεί νά πραγματωθεί παρά μόνο έφ' όσον ύπάρχει ένας παράγοντας κοινός καί στά τρία συστήματα: αυτός ό παράγοντας, είναι ταυτόχρονα ή σύμφωνη λειτουργία τοϋ καθ'ένός, και ή σχετική (άνάλογη)φύση τών άντικειμένων πού άνταλλάσσουν. 'Αλλ'αυτή ή κυκλοφορία έξαρτάται επίσης από μιά άρκετά στοιχειώδη ένότητα, μιά κατηγορία άρκετά μικροτά ώστε νά μπορεί νά εφαρμόζεται τόσο στόν ΔΑΒ όσο καί στόν άνεξάρτητο κινηματογράφο, χωρίς νά τούς έξομοιώνει: πρόκειται για τό διπλό σχέδιο τής 'Ενεργητικής, πού άποκαλύπτεται μέ τή video-art καί τόν άνεξάρτητο κινηματογράφο, μιά κι αυτοί αφήνουν νά γίνει φανερή ή πολυπλοκότητα τήν όποία ή σκηνοθεσία τοϋ ΔΑΒ άποκρύβει μέ τίς παραγωγές του.

Νομίζουμε ότι ή 'Ενεργητική πρέπει νά χειρίζεται καί νά μελετά τ'άντικείμενα όχι σέ κατάσταση προχωρημένης συμπαγοποίησης, αλλά σέ καταστάσεις όπου οί δυνάμεις πού τά συνθέτουν παρουσιάζονται ταυτόχρονα, άπομονωμένες καί κρυσταλλοποιημένες. "Αν προσεγγίσουμε τόν κινηματογράφο μέ μακρο-έννοητες, δέν ξεφεύγουμε από τίς θεωρίες τής αιτιολογίας, τής σημασιοδότησης, τών ειδών, κλπ. θά πρέπει λοιπόν νά τόν πλησιάσουμε από τήν άποψη τών δυνάμεων καί τών διαμορφώσεων σέ σχέση μέ τή γενική κυκλοφορία.

Ότι είναι κοινό στό ψυχικό, στό κινηματογραφικό καί στό κοινωνικό σύστημα, είναι ή άνταλλαγή τών δυνάμεων, τών ενεργειών. 'Ανταλλαγή, σά νά λέμε παραγωγή άντικειμένων, άναπαραστάσεων, κτλ. συνθεμένων από δυνάμεις, ένέργειες πού προκύπτουν από τοπολογικές διευθετήσεις. "Ενα άντικείμενο είναι μιά διευθέτηση δυνάμεων. 'Η συμφωνία, ή αναλογία άνάμεσα στά τρία συστήματα είναι τό γεγονός ότι λειτουργοϋν σάν μετατροπείς δυνάμεων μέ μεταθέσεις, μεταβάσεις, συσσωρεύσεις, έλλατώσεις, άντιστροφές ενεργειών, κτλ.

Μέ τήν ενεργητική, ή έμφαση δέν τίθεται πλέον στίς άναφορές, στά περιεχόμενα, στίς άφορμές, στίς σημασιοδοτήσεις, αλλά στίς διαδικασίες, στίς δυνάμεις, στίς ένέργειες, στους διακανονισμούς στήν έρευνα τών λειτουργιών. Αυτή είναι ή γενική έννοια τής 'Ενεργητικής. Προέρχεται κυρίως άπ'ό,τι

ὁ Freud ὀνομάζει Οἰκονομική καί ὁ Marx Κυκλοφορία.

Ἡ κυκλοφορία καθορίζει μιὰ πλευρά τοῦ κεφαλαίου. Εἶναι αὐτή πού συγκροτεῖ τίς ἐνέργειες πού τό ἀπαρτίζουν (ἐργατική δύναμη, market, πώληση κι ἀγορά τῆς ἐργατικῆς δύναμης, νόμισμα, ὑπεραξία) ἰδιαίτερα μέσω τῶν ἀλληλεπιδράσεων τίς ὁποῖες συνεπάγονται.

Ἡ Οἰκονομική, στόν Freud, καθορίζει μέ τή δυναμική καί τήν τοπική τήν πλήρη ἢ μεταψυχολογική ἀνάλυση ἐνός φαινομένου. Ἡ σημασία της αὐξάνεται συνεχῶς μέ τά ἔργα τοῦ Freud, ἐφ' ὅσον καλύπτει, "Ὅλα ὅσα ἀναφέρονται στήν ὑπόθεση σύμφωνα μέ τήν ὁποία οἱ ψυχικές διαδικασίες συντίθενται ἀνάμεσα στήν κυκλοφορία καί στόν καταμερισμό μιᾶς μετρήσιμης ἐνέργειας (ἐνέργειας τῆς ὀρμῆς) σά νά λέγε ἐπιδεικτικῆς αὐξήσεων, μειώσεων, ἰσοσταθμίσεων". Αὐτή ἡ ἀποψη ἐπιτρέπει στό Freud νά μελετᾷ μή-λογικά φαινόμενα ὅπως λ.χ. τά παθολογικά συμπτώματα, τά λάπσουσ, τά ὄνειρα, τό χιουμορ (mots d'esprit)...

Ἡ Οἰκονομική παραμένει μιὰ θεμελιώδης ἀνακάλυψη γιά τήν Ἐνεργητική. Ὡστόσο, αὐτή ἡ τελευταία δέ λαμβάνει μονάχα ὑπ' ὄψη τοῦσ ποσοτικούς ὄρους ἡ μετάβασης τῶν ἐντάσεων, ἀλλά καί τίς ποιότητες τους, μέ τίς ὁποῖες τά ἕτερογενῆ δίκτυα τοῦ κινηματογράφου μποροῦν νά χαρακτηριστοῦν.

Δέν πρέπει νά ἐπικαλύπτουμε τήν Οἰκονομική μέ μιάν ἀναπαράσταση, ἀλλά νά τῆς ἐπισυνάπτουμε τή ποιοτική πλευρά τῶν δικτύων πού μπαίνουν στό παιχνίδι. Ἔτσι ὑπάρχει μιὰ δεύτερη, εἰδική αὐτή τή φορά, ἐννοια τῆς Ἐνεργητικῆς πού βασίζεται σ' αὐτή τήν ἰδιαίτερη ποιότητα τῆς ρευστότητας ἐναντία στό νόημα, τῆς δύναμης ἐναντία στίς ἐπιδράσεις, τοῦ στοιχειώδους ἐναντία στό συνθετικένο, ἡ ὁποία χαρακτηρίζει τή λειτουργία τοῦ ἀνεξάρτητου κινηματογράφου.

Δέν πρέπει νά ἀποκλείουμε τό παραμικρό-ἀλλά νά κατανοοῦμε ἕνα φαινόμενο ἀπ' τίς ἐνέργειες, τά κυκλώματα πού παράγει, μεταφέρει καί ἀποτυπώνει.

Θά μπορούσαμε ἔτσι ν' ἀντιστρέψουμε τήν κατάσταση πού ἔχει ἐπιβληθεῖ στά περί τόν κινηματογράφο: ὄχι μόνο αὐτός δέ χρειάζεται πλέον τήν αἰσθητική, τή φυσιολογία, τή δομική γλωσσολογία, τή γενετική γραμματική, τήν ψυχανάλυση, ἀλλά εἶναι δυνατό νά συνθέσουμε ἕνα μοντέλο ἀπό τήν πολυπλοκότητα τῶν ἴδιων τῶν συνθετικῶν του στοιχείων, τό ὁποῖο θά εἶναι πολύ πιό κατάλληλη γιά τήν κατανόηση τῆς κοινωνικῆς καί τῆς νοητικῆς λειτουργίας.

Είναι λοιπόν μιά μεθοδολογία, ένα corpus, κάποια μοντέλλα λειτουργίας τών έννοιων, πού χρειάζεται να συγκροτήσουμε για να μπορέσουμε να προσεγγί-
σουμε όλους αυτούς τούς κινηματογράφους πού δέν ενώνονται πιά (σέ μιάν ένότητα). Είναι αυτό ό,τι έχει ήδη προκαλέσει ορολογικές και θεωρητι-
κές δυσκολίες, ακόμα και σ' αυτό-δω τό κείμενο. Υ-
πενθυμίζουμε τήν πρώτη παράγραφο τής Μεταψυχολο-
γίας του Freud³: "Συχνά άκούμε τήν ακόλουθη άξι-
ωση: μιά έπιστήμη πρέπει να χτίζεται πάνω σέ ξε-
κάθαρες βασικές έννοιες, πάνω σ' έννοιες άυστηρά
καθορισμένες. Στην πραγματικότητα, ώστόσο, καμιά
έπιστήμη, ακόμα κι ή πιό άκριβής, δέν ξεκινάει
μέ παρόμοιους όρισμούς. Η άληθινή άφειηρία κάθε
έπιστημονικής δράσης είναι μάλλον ή περιγραφή
φαινομένων, τά όποια άργότερα συγκεντρώνονται, τί-
θενται σέ κάποια σειρά και συσχετίζονται μεταξύ
τους. "Ηδη από τό στάδιο τής περιγραφής δέ μπο-
ρούμε ν' άποφύγουμε να εφαρμόσουμε στο ύλικό κά-
ποιες άφηρημένες ιδέες πού δανειζόμαστε από δω
κι από κει, και πού, σίγουρα, δέν τίς άντλούμε
μόνο από τήν έμπειρία μας αύτης τής στιγμής. Τέ-
τοιες ιδέες-οί όποιες γίνονται θεμελιώδεις έπι-
στημονικές έννοιες-παράγονται κατά τήν ύστερώτε-
ρη κατεργασία τών ύλικών, τά όποια γίνονται. Γι'
αυτό τό λόγο ακόμα περισσότερο άπαραίτητα. Συνε-
πάγονται άρχικά έναν άναπόφευκτο βαθμό ασάφειας·
δέν είναι δυνατόν να έντοπίσουμε ξεκάθαρα τό πε-
ριεχόμενό τους. Κατά τό διάστημα πού βρίσκονται
σ' αύτή τήν κατάσταση, θά πρέπει να συμφωνούμε για
τή σημασία τους, πληθαίνοντας τίς άναφορές στο
έμπειρικό ύλικό, στο όποιο τούτες οι ιδέες μοιά-
ζουν να είναι άποτυπωμένες αλλά τό όποιο, στην
πραγματικότητα, είναι ύποταγμένο σ' αυτές.
Αυτές έχουν λοιπόν συμβατικό χαρακτήρα· ώστόσο τό
πάν έξαρτάται από τό να μήν εκλέγονται αυθαίρετα
άλλά να καθορίζονται άπ' τίς σχέσεις τους μέ τά
έμπειρικά ύλικά· αυτές τίς σχέσεις, έχουμε τήν
έντύπωση ότι μπορέσαμε να μαντέψουμε πριν ακόμα
κατορθώσουμε να τίς γνωρίσουμε και να τίς άποδεί-
ξουμε." ⁴

Συνέχεια/άσυνέχεια-άνεξάρτητο φίλμ/video art

Όταν στρέφουμε τόν δακτύλιο έστίασης μιās κάμε-
ρα ή ενός προβολέα, μέ τήν έννοια τής έπανεστί-
ασης, περνάμε από μιάν ενεργητική τάξη (ordre é-
nergetique) σέ μιάν άλλη. Η έστίαση καναλιζά-

ρει τό μάτι πρός τό κέντρο τῆς ὀθόνης, ἐκχειλιστήρα καί συνισταμένης τῶν κινηματογραφικῶν ἐνεργειῶν πού ὀργανώνονται καί συγκεντρώνονται, σύμφωνα μέ μιᾶ κυκλοφορία πληροφοριῶν φωτός, χρωμάτων, ρυθμῶν, λόγου, ἤχου; κοινωνικῆς καί δραματικῆς τάξης, σ' ἓνα σημεῖο ἐνοποιημένης ἰσορροπίας.

Εἶναι μέσῳ αὐτῆς τῆς ἰσορροπίας πού τό μάτι ἀναγνωρίζει, διαφοροποιεῖ, συνδέει τά ἀντικείμενα. Ὅταν ὁ δακτύλιος στρέφεται, μεταβάλλει τήν ἀναγνώριση, τήν ἐνοποιητική κυκλοφορία, πνίγει τίς πληροφορίες μέσα στήν ὑφή τῆς ἴδιας τῆς ὑλικῆς βάσης τους. Ἡ ταράτσα ἐνός καφενεῖου γίνεται διαταραγμένη καί περιστρεφόμενη ὁμίχλη, μέ χρωματικά ἴχνη πού μετατίθενται, μέ ὄγκους ἀπό φῶς καί σκιά. Ὅ,τι πρίν ἦταν ἓνα φόρεμα γίνεται κινούμενη κηλίδα.

Ἡ ἐπανεστίαση δείχνει, τήν ἀπώθηση τῆς ὑλικῆς βάσης γιά χάρη τοῦ ἀντικείμενου, ἀλλά ἐπίσης τήν ἐνεργητική ἔνταση τήν ὁποία καλύπτουν συνδεδεμένες κι ἀναγνωρίσιμες μᾶζες καί κωδικοποιημένα σύνολα.

Δέ χρειάζεται νά κάνουμε ἐδῶ τήν ἀπολογία τοῦ φλουταρίσματος τῆς ἐπανεστίασης· ὅ,τι εἶναι ἀναγκαῖο, ἀντίθετα, εἶναι νά προσεγγίσουμε τήν κινηματογραφική κυκλοφορία ἀρχίζοντας ἀπό τούς μηχανισμούς συγκρότησής της, καί νά ξεμπλέξουμε τά νήματα τοῦ κινηματογράφου πού μέχρι τώρα ἐθεωρεῖτο μόνο σύμφωνα μέ τή μορφή ΔΑΒ.

Τό παράδειγμα αὐτῆς τῆς ἀπλῆς ἐνέργειας ἐπανεστίασης δείχνει ὅτι ἓνα καί τό αὐτό ἀντικείμενο, μπορεῖ νά παράγει ἐντελῶς ἀνταγωνιστικά ἀποτελέσματα μέσῳ μιᾶς ἀπλῆς μετατόπισης τῶν συνηθισμένων ζωνῶν ἐπέκδυσης: στή μιᾶ περίπτωση, εἶναι ἡ ἀναγνώριση τῶν μορφῶν πού εἶναι ἐνεργή, ἐνῶ στήν ἄλλη εἶναι οἱ χρωματικές μᾶζες καί οἱ σχέσεις μέ τή ματιέρα πού παρουσιάζονται· ἀπό τή σταθερότητα τῶν συνθετικῶν στοιχείων περνᾶμε στή ρευστοποίησή τους. Αὐτό τό βίος ἐνεργειῶν, σύμφωνα μέ τό χειρισμό του, γίνεται μιᾶ ἀναγνωρίσιμη ἢ μιᾶ μή-ἀναγνωρίσιμη εἰκόνα, ἀνάλογα μέ τή φορά τῶν μετατοπίσεων τῆς ἔντασης. Αὐτές οἱ τελευταῖες δέ μποροῦν νά ἐξετασθοῦν ἀπό μιᾶ τάδε θεωρία τοῦ περιεχόμενου, τό ἀντικείμενο τῆς ὁποίας δέν ἐξαντλεῖ παρά ἓναν μόνο ἀπ' τούς προορισμούς αὐτοῦ τοῦ ἐνεργειακοῦ βίος, χωρίς καὶ νά ὑποψιάζεται τίς ἄλλες του χρήσεις. Μποροῦν, ἀντίθετα, νά ἐξετασ-

θοῦν ἀπό μιά θεωρία τῆς μεταμόρφωσης ἡ ὁποία νά ἐπισημαίνει τοὺς μηχανισμούς παραγωγῆς, κυκλοφορίας καὶ ἐντυπώσεων, τῶν ἰδιαίτερων συνθετικῶν στοιχείων ἑνὸς ἀντικείμενου: αὐτὸς εἶναι ὁ σκοπὸς τῆς Ἑνεργητικῆς.

Ἡ Ἑνεργητικὴ ἀναψηλαφίζει τὶς ΔΑΒ καὶ τὶς ἀνεξάρτητες ταινίες, φανερῶνει τὰ σημεῖα σύγκλισης, τὰ κοινὰ ὄριά τους, τοὺς ἀναπόφευκτους ἀλληλοσποκλεισμούς τους. Ἐπιτρέπει τὴ διαπίστωση τῶν ἐπιμειξιών τῶν φαινομένων πού ἐπικαλύπτονται ἢ διαχωρίζονται, τὶς ἀπό κοινου καταλαμβανόμενες ζῶνες πού ὑποδεικνύουν μίαν ὁμοιογένεια ἢ τὶς ἀποκλειστικά καὶ διαχωρισμένα καταλαμβανόμενες ζῶνες πού ἀποκαλύπτουν μίαν ὁλοκληρωτικὴ ρῆξη. Μὲ τὴν Ἑνεργητικὴ μποροῦμε λοιπὸν νά διατρέξουμε τὴν ἀπειρὴ ἔκταση τοῦ κινηματογράφου ὅπου ἀναμιγνύονται, ἀντιτίθενται, ἀπωθοῦνται, μεταξύ τους τ'ἀντικείμενα: ἡ Ἑνεργητικὴ, τότε, εἶναι ἡ μεταμορφικὴ ὀξύτητα τῆς ματιέρας τοῦ μαλλιῶ, τοῦ δέρματος, ἢ ἑνὸς πλακόστρωτου μὲς τὴν ὁποία μᾶς κἀνει νά χαθοῦμε ὁ Stan Brakhage-στὸ Scenes from Underchildhood τὸ σεξουαλικὸ σκάνδαλο πού ὁ Jack Smith μὲ τὶς ταινίες του ἢ στὴ Blonde Cobra τοῦ Ken Jacobs, πού ἀντιπροσωπεύει τὴ λάγνα κι ἄσωτη φινέτσα τῆς ζωῆς του, τοῦ λόγου του, τῶν μασκαρεμάτων του· ἡ ἀπλότητα τῶν Diaries, Sketches and Notes τοῦ Jonas Mekas ὅπου διαλύονται σιγὰ-σιγὰ ὅλες οἱ οἰκογενειακές, φιλικές, κοινωνικές κ.ἄ. σχέσεις, γιὰ ν'ἀναβλύσουν σέ φορτία συγκίνησης πού, ἀποκομμένα καθὼς εἶναι ἀπ'τὴν πηγὴ τους, παράγουν μίαν, περίεργα οἰκεία, βία. Ἡ Ἑνεργητικὴ εἶναι ἡ σεξουαλικότητα ὅπως ζυμώνεται μὲς τὸ Dernier Tango à Paris, μὲ μόνο σκοπὸ νά παράγει ἕνα μέσο σεξουαλικὸ ἐπίπεδο· ἡ ὁλοκληρωτικὴ ἀπουσία σκοπιμότητας τῶν ταινιῶν καράτε ὅπου τὸ μόνο πού μετράει εἶναι ἡ πάλη σὰν ἐκπλήρωση φυσικῶν πωραστάσεων πού ἀποτελοῦν ἐπίσης & λιμπντικές παραστάσεις. Ἡ Ἑνεργητικὴ εἶναι ἀκόμα κάθε σχέση χώρου καὶ ἀντίληψης πού κάθε *dispositif* μπορεῖ νὰ παράγει: ἔτσι ἡ Région Centrale καὶ τὸ Wavelength τοῦ Michael Snow, ἀλλὰ ἤδη οἱ Rythmes 21 καὶ Rythmes 23 τοῦ Richter, οἱ μαῦροι καὶ ἄσπροι σφυγμοὶ τῶν Arnulf Rainer, Adebar καὶ Schwechater τοῦ Kubelka ἢ τοῦ The Flicker τοῦ T. Conrad, οἱ παρεμβολές σέ πράσινο καὶ σέ zoom στὸ Serene Velocity τοῦ E. Gehr, οἱ παρεμβολές τοῦ σεξουαλικοῦ ὄργανου, τοῦ ματιοῦ καὶ τοῦ χρώματος πάνω σ'ἕνα πρόσωπο στὸ T.O.U.C.

H.I.N.G. του Paul Sharits, μπορούν να κάνουν την αντίληψη να ξεστρατίσει χωρίς να επανασυγκροτούν μιά αφηγηματική γραμμικότητα.

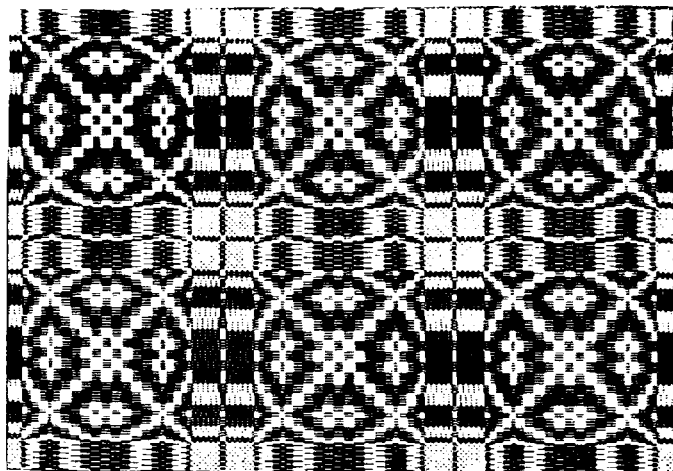
Είναι επίσης οι κλιμακώσεις των ταχυτήτων στις όποιες υπόκεινται τα φιλμικά συνθετικά στοιχεία, και οι ψυχικές συνδέσεις, ταχύτητες *relanties*, ή άσυνχεείς του D.Rimmer στο A.Narrative Film ή στο *Surfacing the River Thames*, ταχύτητες *accéléérées* του T.Conrad, ή ξεδιπλωμένες κι άργές του Guy Fihman στο *Ultra-rouge Infra-violet* οι διαβαθμίσεις, οι ταχύτητες διαλύουν τα αντικείμενα, άποσυνθέτουν τις πληροφορίες, κι έτσι άποτυπώνουν έκπληκτικές μορφές και πορείες. Πρόκειται για μιá έκπληξη τόσο πιό μεγάλη όσο οι ταινίες ΔΑΒ μās συνηθίζουν σέ μιá σταθερή ταχύτητα μετάδοσης.

Η Ένεργητική είναι παρούσα μέσα σέ κοινωνικές επενδύσεις όπως ή σεξουαλικότητα, ή σχέση τ' ανθρώπου μέ τό κοινωνικό, ή μέσα σ' επενδύσεις μορφών, άποστάσεων, ταχυτήτων, ματιέρας οι όποιες μεταφέρουν άόρατα τις αντίληπτικές και άρα τις κοινωνικές/λιμπιντικές μας συνθήσεις.

Άνάμεσα στή σεξουαλικότητα του *Dernier Tango & stis* συπάσεις του *Ultra-rouge Infra-violet* υπάρχει ένα όλόκληρο άσυνχεές ρήγμα από μεταστροφές, ίσοσταθμίσεις, φορās και καταμερισμών των ένεργητικών μαζών πού μπαίνουν στο παιχνίδι. Θά πρέπει νά οργανώσουμε μιá μεθοδολογία για τή προσέγγιση αυτών των μαζών και των δικτύων πού τις χειρίζονται.

* *Dispositif*, έξαιρετικά σύνθετος και πολυδιάστατος όρος πού δέν άποδίδεται μέ ακρίβεια στα έλληνικά και σημαίνει, μηχανισμός, όπλισμός, παρακαταθήκη, ή διαθέσιμο μέσο. Η χρήση του έδω άκουμπά σ' όλες αυτές τις σημασίες.

- 1) Για μιá βαθύτερη κι εκτενέστερη κριτική αυτών των προσεγγίσεων παραπέμπουμε τόν άναγνώστη στο άρθρο μας "Que Sans discours naissent les films" Claudine Eizykman, στο *Cinéma, Théories, Lectures*, ειδικό τεύχος 2,3,4, της *Revue d'Esthétique*, 1973.
- 2) Για τόν Peter Kubelka, αυτός ό κινηματογράφος πρέπει νά ονομάζεται Κινηματογράφος. Ο J.F.Lyotard μιλάει για άκινηματογράφο. Έμεις θά τόν λέμε ανεξάρτητο, θέλοντας νά έπιμελούμε στις συνθήκες παραγωγής και διανομής πού καθορίζουν ώστόσο ταινίες τρομερά διαφορετικές μεταξύ τους.
- 3) Vocabulaire de Psychanalyse, Article sur l' Economique των Laplanche & Pontalis, έκδ. P.U.F. σελ. 125.
- 4) Metapsychologie, pulsion et destins de pulsions, του Freud, "Idées", N.R.F., σελ. 12-13.



ἀληθινὰ
λαϊκὰ
ὑφαντὰ



ΚΛΩΣΤΟΨΦΑΝΤΟΥΡΓΙΑ ΣΕΡΡΩΝ