

ΟΠΤΙΚΟ-ΑΚΟΥΣΤΙΚΗ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΓΡΑΦΗ: ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΤΗΛΕΟΠΤΙΚΗΣ ΔΙΑΣΚΕΥΗΣ

ΚΥΡΚΟΣ ΔΟΞΙΑΔΗΣ

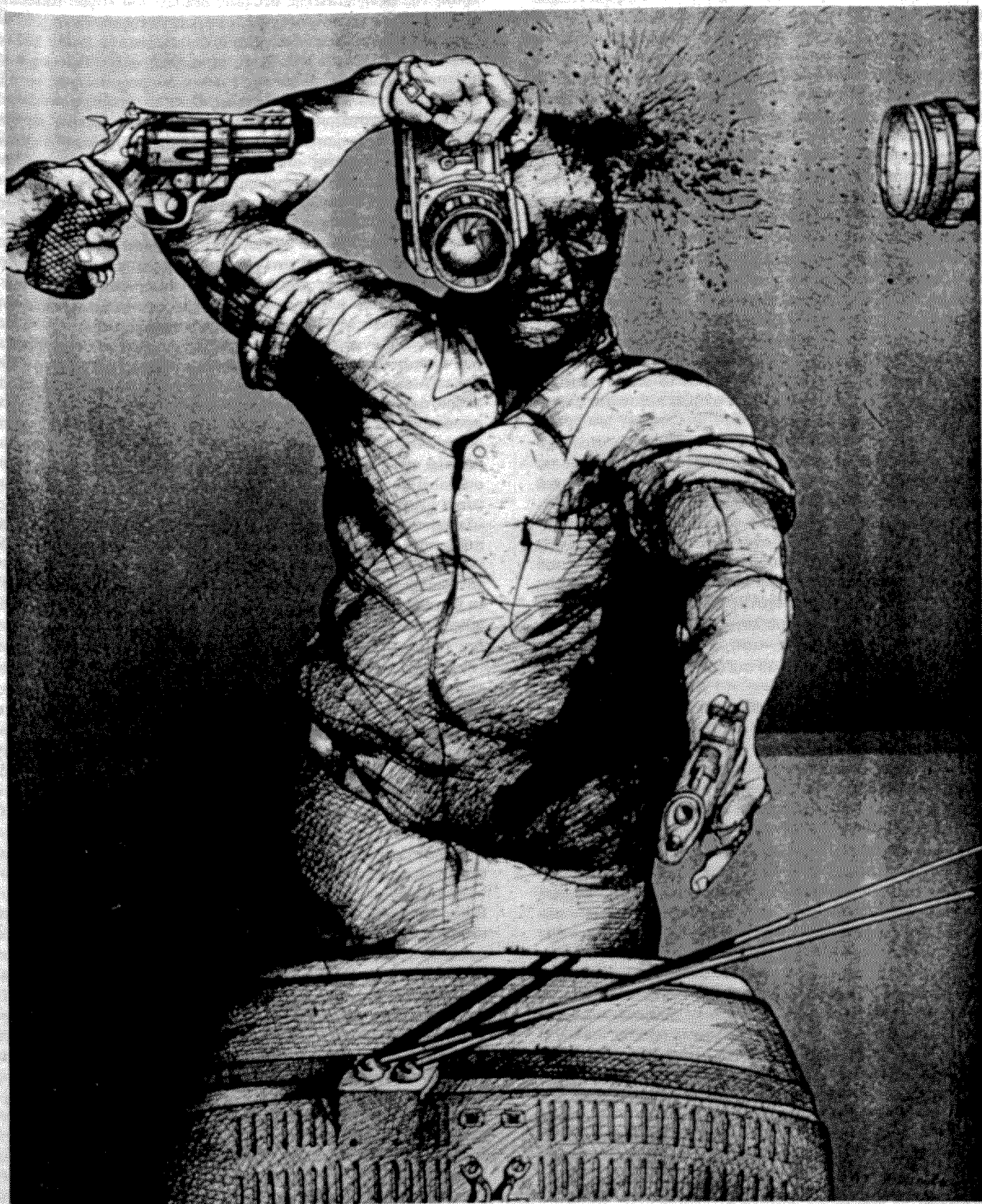
Θα ασχοληθώ με την αφηγηματική μορφή επικοινωνίας. Αντί να προσπαθήσω εδώ να ορίσω τη λέξη «επικοινωνία» και τη λέξη «αφηγηματική», πράγμα που, στην καλύτερη περίπτωση, θα μας οδηγούσε σε αναζητήσεις πολύ μεγαλύτερου βεληνεκούς από το σκοπό αυτού του κειμένου, και στη χειρότερη, θα πρόδιδε απλώς προ της ώρας του το κυρίως περιεχόμενο του άρθρου μου, θα ξεκινήσω θεωρώντας ορισμένα πράγματα ως ιστορικά δεδομένα. Θεωρώ ότι ο χώρος «επικοινωνία», όπως τον εννοώ εδώ, συμπεριλαμβάνει συγκεκριμένα ιστορικά-πολιτιστικά φαινόμενα, τα οποία στην σύγχρονη εποχή εμφανίζονται κυρίως με τη μορφή αυτού που αποκαλείται στα αγγλικά *mass media*: κάθε μορφής έντυπο υλικό, ραδιόφωνο, κινηματογράφος, τηλεόραση (και ως υποπερίπτωση των δύο τελευταίων, *video*). Ο όρος «αφηγηματική», ως επιθετικός προσδιορισμός του «επικοινωνία», απλούστατα αναφέρεται στα πολιτικο-οικονομικά κυρίαρχα σύγχρονα είδη αφήγησης, ήτοι, πεζογραφία, κινηματογραφικές ταινίες, τηλεοπτικές σειρές. (Λέγοντας «πολιτικο-οικονομικά» κυρίαρχα, εννοώ, αφ' ενός το στατιστικό δεδομένο της τεράστιας συγκριτικά κατανάλωσης που γίνεται στα εμπορικά μυθιστορήματα, ταινίες και σήριαλ, αφ' ετέρου τις τεράστιες επενδύσεις, χρηματικές και εξουσιαστικές, που προϋποθέτει και συνεπάγεται αυτή ακριβώς η ευρεία κατανάλωση).

Μέσα λοιπόν σ' αυτό το πολύ γενικό πλαίσιο της αφηγηματικής μορφής επικοινωνίας, το κύριο θέμα μου σ' αυτό το κείμενο θα είναι ο διαχωρισμός μεταξύ των δύο βασικών ειδών της: ήτοι, του γραπτού αφηγηματικού λόγου απ' τη μιά, και του κινηματογραφικού-τηλεοπτικού (ή οπτικο-ακουστικού) αφηγηματικού λόγου απ' την άλλη. Όσον αφορά το δεύτερο σκέλος του διαχωρισμού, πιστεύω ότι, όπως κιόλας θα φανεί παρακάτω, στο επίπεδο που τα εξετάζω, δεν υπάρχουν σημαντικές διαφορές μεταξύ κινηματογράφου και τηλεόρασης. Αυτό με καμιά έννοια δεν σημαίνει ότι υποτιμώ την τεράστια ιστορική σημασία της εμφάνισης της ίδιας της τηλεόρασης, η οποία σε πολλές περιπτώσεις όχι απλώς διαφοροποιείται από τον κινηματογράφο αλλά λειτουργεί και ανταγωνιστικά ως προς αυτόν. Αυτό όμως είναι μιά άλλη ιστορία, που δεν μας απασχολεί άμεσα εδώ. Στο εξής λοιπόν, για συντομία, και παρ'

όλο που ο τίτλος του άρθρου μου αναφέρεται στην τηλεόραση, θα χρησιμοποιώ τη λέξη «κινηματογράφος» υπονοώντας και τα δύο αυτά μέσα επικοινωνίας. Η προτίμηση στον όρο «κινηματογράφος» (και όχι «τηλεόραση» ή «οπτικο-ακουστικά μέσα») οφείλεται στο ότι τα θέματα που θα με απασχολήσουν έχουν κυρίως να κάνουν με αυτό που είναι γνωστό ως «κινηματογραφική» θεωρία, χωρίς αυτό όμως να σημαίνει, επαναλαμβάνω, ότι δεν ισχύουν οι ίδιοι αυτοί προβληματισμοί και για την τηλεόραση.

Αν στον τίτλο μου διάλεξα το πρόβλημα της τηλεοπτικής διασκευής, αυτό οφείλεται σε δύο κυρίως λόγους: Πρώτον, όσον αφορά το ζήτημα της πιστότητας στο λογοτεχνικό κείμενο, πιστεύω ότι, για ιστορικούς πάλι λόγους, αυτό τίθεται πολύ συχνότερα στην τηλεόραση παρά στον κινηματογράφο. Αν και είναι αμέτρητες οι ταινίες που βασίζονται σε μυθιστορήματα, ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις που το κύριο μέλημα των κινηματογραφιστών είναι η πιστή απόδοση του κειμένου. Ενώ στην τηλεόραση, όταν μιλάμε για τηλεοπτικές διασκευές γνωστών μυθιστορημάτων, θα μπορούσαμε να πούμε ότι κύριος σκοπός των παραγωγών είναι ακριβώς η απόδοση του κειμένου με τηλεοπτικά μέσα, κατά τον πιστότερο δυνατό τρόπο, δεδομένου και του έντονα παιδαγωγικού χαρακτήρα της τηλεόρασης, που στην προκειμένη περίπτωση εκδηλώνεται μέσω του στόχου της ευρείας διάδοσης της «σοβαρής» λογοτεχνίας στο πλατύ κοινό, κλπ. Δεύτερον, διότι πιστεύω ότι ούτως ή άλλως αντικειμενικά το τηλεοπτικό σήριαλ έχει, τεχνικά μιλώντας, πολύ περισσότερες δυνατότητες από μιά κινηματογραφική ταινία όσον αφορά την πιστή απόδοση ενός μυθιστορήματος. Αναφέρομαι αφ' ενός στο πρόβλημα της διάρκειας – η περιορισμένη διάρκεια μιας κινηματογραφικής ταινίας επιβάλλει σχεδόν πάντοτε την παράλειψη μεγάλων κομματιών του μυθιστορήματος, ενώ στο σήριαλ δεν υπάρχει κανένας τέτοιου είδους περιορισμός – αφ' ετέρου στο στοιχείο της ίδιας της σκηματοποίησης, η οποία καθιστά την αντιστοίχιση μεταξύ σήριαλ και μυθιστορήματος ευκολότερη, δεδομένου του ότι σκηματοποίηση υπάρχει και στο μυθιστόρημα: εννοώ το χωρισμό σε κεφάλαια, ή πολλές φορές τη δημοσίευση του μυθιστορήματος σε συνέχειες σε κάποια εφημερίδα ή περιοδικό: Ως γνωστόν, ο όρος «σήριαλ» είναι πολύ παλιότερος απ' την τηλεόραση, και αρχικά αναφερόταν σ' αυτό ακριβώς το φαινόμενο: Στη δημοσίευση δηλαδή σε συνέχειες λογοτεχνικών κειμένων. Γι' αυτούς τους λόγους, λοιπόν, το ζήτημα της σύγκρισης μεταξύ λογοτεχνικής αφήγησης απ' τη μιά και κινηματογραφικής (και τηλεοπτικής εννοείται) αφήγησης απ' την άλλη τίθεται αμεσότερα στην περίπτωση της τηλεοπτικής διασκευής, διότι εκεί ακριβώς είναι όπου η προσ-

* Το άρθρο που ακολουθεί είναι το κείμενο μιάς διάλεξης που έδωσε ο συγγραφέας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων στις 4-11-86, καλεσμένος από τον Τομέα Ψυχολογίας. Αποτελείται κυρίως από αποσπάσματα της διδακτορικής διατριβής του συγγραφέα (Πανεπιστήμιο του Λονδίνου, 1986).



πάθεια των δημιουργών για πιστότητα στο κείμενο και είναι σαφέστερα εκδηλωμένη και έχει αντικειμενικά -τεχνικά δηλαδή- μεγαλύτερη δυνατότητα να επιτύχει.

Το πασιφανές πρόβλημα στη σύγκριση μεταξύ κινηματογράφου και λογοτεχνίας, αυτό που γίνεται αμέσως έκδηλο με την έναρξη του οποιονδήποτε σχετικού στοχασμού, είναι η έλλειψη αφηγούμενου υποκειμένου στο πρώτο. Ενώ αντίθετα, το θεμελιώδες χαρακτηριστικό κάθε γραπτού αφηγηματικού κειμένου είναι η συνεχής παρουσία αυτού ακριβώς του αφηγηματικού υποκειμένου. Το αφηγηματικό υποκείμενο είναι αυτό ακριβώς που συνιστά την ενότητα, το ενοποιητικό στοιχείο της αφήγησης. Σε κάθε γραπτή αφήγηση υπάρχει πάντοτε ένα εγώ, το οποίο αφηγείται. Είναι αυτό ακριβώς που καθιστά την αφήγηση αντιληπτή ως συνέχεια, ως μία συνεχή νοηματική ροή.

Αυτό το εγώ του αφηγητή είναι πάντοτε υπονοούμενο. Δεν πρέπει να το συγχέουμε με κάποιο άμεσα εκφραζόμενο εγώ στην περίπτωση που η αφήγηση είναι στο πρώτο πρόσωπο. Το εγώ του αφηγητή είναι αυτό που εννοείται ότι αρθρώνει το λόγο που αποτελεί το αφηγηματικό κείμενο, βρίσκεται πάντοτε πίσω από το κείμενο, δεν έχει οντότητα ως χαρακτήρας μέσα στην ίδια την αφήγηση. Ενώ το εγώ ενός προσώπου το οποίο ενυπάρχει μέσα στην ίδια την αφήγηση και το οποίο υποτίθεται ότι αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο, ανήκει πλέον στο επίπεδο των χαρακτήρων της αφήγησης.

Ο θεωρητικός της λογοτεχνίας Tzvetan Todorov, στο απόσπασμα που θα παραθέσω, αναλύει με σαφέστατο τρόπο τη σημασία των σχέσεων μεταξύ του εγώ του αφηγητή απ' τη μία και των χαρακτήρων απ' την άλλη όσον αφορά τη θεμελιώδη διαφοροποίηση μεταξύ τριών πιθανών τρόπων αφήγησης:

«... υπάρχει μία διαλεκτική προσωπικότητας-προσωπίας μεταξύ του εγώ του αφηγητή (που είναι υπονοούμενο) και του αυτός του χαρακτήρα (που μπορεί να είναι ένα άμεσα εκφραζόμενο εγώ [σε περίπτωση που έχουμε αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο, εννοεί] μεταξύ δηλαδή του λόγου και της ιστορίας. Εδώ βρίσκεται όλο το πρόβλημα της «αφηγηματικής σκοπιάς»: στο βαθμό διαφάνειας του απρόσωπου αυτός της ιστορίας σε σχέση με το εγώ του λόγου.

«Είναι εύκολο να δει κανείς, απ' αυτή την προοπτική, την ταξινόμηση που θα μπορούσαμε να ακολουθήσουμε όσον αφορά την «αφηγηματική σκοπιά»...:

—(1) είτε το εγώ του αφηγητή εμφανίζεται σταθερά μέσω του αυτός του ήρωα, όπως στην περίπτωση της κλασικής αφήγησης, με παντογνώστη αφηγητή: εδώ ο λόγος υποσκελίζει την ιστορία:

—(2) είτε το εγώ του αφηγητή εξαλείφεται ολοσχερώς από το αυτός του ήρωα: αυτή είναι η περίφημη «αντικειμενική αφήγηση», ένας τύπος αφήγησης που χρησιμοποιήθηκε κυρίως από Αμερικανούς συγγραφείς μεταξύ των δύο παγκοσμίων πολέμων, κατά τον οποίο ο αφηγητής δεν ξέρει τίποτα για το χαρακτήρα του, αλλά απλώς βλέπει τις κινήσεις και χειρονομίες του, ακούει τα λόγια του: εδώ η ιστορία υποσκελίζει το λόγο:

—(3) ή αλλιώς το εγώ του αφηγητή στηρίζεται σε μία σχέση ισοτιμίας με το αυτός του ήρωα, δηλ. και οι δύο πληροφορούνται κατά τον ίδιο τρόπο για την εξέλιξη της δράσης: αυτός ο τύπος αφήγησης, που πρωτοεμφανίστηκε κατά το δέκατο όγδοο αιώνα, κυριαρχεί στη σύγχρονη λογοτεχνική παραγωγή: ο αφηγητής προσκολλάται σε έναν από τους χαρακτήρες και παρατηρεί τα πάντα μέσα απ' αυτόν: σε αυτόν ειδικά τον τύπο, η συγχώνευση του εγώ και του αυτός μέσα σ' ένα αφηγούμενο εγώ καθιστά ακόμη δυσκολότερο το να γίνει αντιληπτή η παρουσία του πραγματικού εγώ, του εγώ του αφηγητή». (Todorov, 1977, σελ. 27-28).

Μια εννοιολογική διευκρίνιση εδώ, πρώτα απ' όλα: Ο Todorov αναφέρεται σ' αυτό το απόσπασμα στη θεμελιώδη διάκριση της αφηγηματικής θεωρίας μεταξύ του λόγου (discours, discourse) και της ιστορίας (histoire, story) της αφήγησης. Αυτή η διάκριση, οφειλόμενη κυρίως στο γλωσσολόγο Emile Benveniste, αλλά και, στην παλιότερή της μορφή, στους Ρώσους φορμαλιστές, έχει να κάνει με την ανάγκη διαφοροποίησης μεταξύ της ιστορίας αντιλαμβανόμενης ως αλυσίδας αυθύπαρκτων φανταστικών γεγονότων ανεξάρτητων από οποιονδήποτε αφηγητή ή τρόπο αφήγησης, και του λόγου ως του τρόπου ακριβώς παρουσίας αυτής της ιστορίας: έτσι έχουμε το γραπτό λόγο, τον προφορικό λόγο, τον κινηματογραφικό λόγο. Πολύ χοντρικά, υπάρχει εδώ μία αντιστοιχία με τη γνωστή διάκριση μορφής-περιεχομένου, και, μία και μιλάμε για επικοινωνία, με τη διάκριση μεταξύ μέσου και μηνύματος. Σωστά λοιπόν ο Todorov, συνδέει την έννοια του χαρακτήρα με το επίπεδο της ιστορίας, και την έννοια του αφηγητή με το επίπεδο του λόγου.

Προκειμένου τώρα να εντοπίσουμε την ιδιαιτερότητα της κινηματογραφικής αφήγησης, θα εισαγάγω εδώ ορισμένες στοιχειώδεις έννοιες βασισμένες στα γραπτά του σημαντικότερου ίσως σύγχρονου θεωρητικού του κινηματογράφου, του Christian Metz. Ο Metz υποστηρίζει ότι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του παραδοσιακού κινηματογράφου είναι ότι προσπαθεί να εξαλείψει τη Λογική του βάση και να παρουσιάσει την ιστορία σαν αυτή να μη λέγεται από κανέναν. (Χρησιμοποιώ τον όρο «Λογική» ως το επίθετο που αντιστοιχεί στο ουσιαστικό «λόγος» με την έννοια του discours(e) (γαλλικά: discursif (-ive), αγγλικά discursive)). Κατόπιν ο Metz λέει τα εξής: «Στο βαθμό που καταργεί όλα τα ίχνη του υποκειμένου της απόφανσης, η παραδοσιακή κινηματογραφική ταινία κατορθώνει να δημιουργεί την εντύπωση στο θεατή ότι εκείνος είναι αυτό το υποκείμενο... Το καθεστώς της ιστορίας καθιστά δυνατή τη διευθέτηση όλων αυτών, διότι ιστορία, με την έννοια του Emile Benveniste, είναι πάντοτε (εξ ορισμού) μια ιστορία που δεν έρχεται από πουθενά, την οποία κανένας δεν λέει, αλλά την οποία, παρ' όλα αυτά, κάποιος δέχεται (αλλιώς δεν θα υπήρχε): έτσι λοιπόν, με μια έννοια, ο δέκτης... είναι αυτός που τη λέει...» (Metz, 1982, σελ. 96-97). Από εκεί ο Metz οδηγείται στη γνωστή αντίληψη της σύγχρονης κινηματογραφικής θεωρίας που διατυπώθηκε αρχικά από τον Jean-Louis Baudry (Baudry, 1974-1975) (και, με διαφορετικό τρόπο, από τον Walter Benjamin πριν απ' αυτόν (Benjamin, 1973, σελ. 230)), ότι «η πρωτογενής ταύτιση του θεατή περιστρέφεται γύρω από την ίδια την κάμερα». (Metz, 1982, σελ. 97).

Στην τελευταία παράγραφο αυτού του δοκιμίου ο Metz ελαφρώς τροποποιεί την άποψη του Baudry ότι στον κινηματογράφο έχουμε να κάνουμε με το (Λακανικό) στάδιο του καθρέφτη Lacan, 1977, σελ. 1-7). (Υπενθυμίζω ότι η κεντρική ιδέα της θεωρίας του Γάλλου ψυχαναλυτή Jacques Lacan για το στάδιο του καθρέφτη, πολύ σχηματικά, είναι ότι το παιδί, σε ηλικία 6-18 μηνών περίπου, κοιτάζοντας τον καθρέφτη, διαμορφώνει το εγώ του και συγκροτείται ως ανθρώπινο υποκείμενο, μέσω της ταύτισης με το είδωλο του). Ο Metz λοιπόν υποστηρίζει ότι ο κινηματογράφος διαφέρει από τον καθρέφτη του σταδίου του καθρέφτη δεδομένου του ότι δεν είναι το είδωλο του εαυτού του αυτό το οποίο βλέπει ο θεατής, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του παιδιού μπροστά στον καθρέφτη, οπότε δεν ταυτίζεται (στο πρωτογενές επίπεδο) με κάτι βλέπόμενο αλλά μόνο με κάτι βλέπον: «Η πρωτογενής ταύτιση δεν δομείται πλέον γύρω από ένα υποκείμενο-αντικείμενο, αλλά γύρω από ένα αμιγές, τα πάντα ορών και αόρατο υποκείμενο, το αφανές σημείο της μονοφθάλμιας προοπτικής την ο-

ποία ο κινηματογράφος έχει παραλάβει από τη ζωγραφική». (Metz, 1982, σελ. 97).

Στο δοκίμιό του «Το φανταστικό σημαίνει» (ibid., σελ. 1-87) που γράφτηκε τον επόμενο χρόνο, ο Metz ξαναπιάνει την έννοια του σταδίου του καθρέφτη, αυτή τη φορά ως κεντρικό σημείο της προβληματικής του. Αλλά εδώ εισάγει και την άλλη πλευρά της θεωρίας του Lacan, τον «άλλο άλλο», με τον οποίο το παιδί ταυτίζεται (εκτός από το δικό του είδωλο) και μετωπικά και μεταφορικά, το είδωλο της μητέρας, η οποία το κρατάει στα χέρια της (ibid., σελ. 45). Η ταύτιση με τη μητέρα ως αντικείμενο ανήκει στο χώρο του συμβολικού, και μέσω αυτού του χώρου καθίσταται δυνατή η διαμόρφωση του εγώ του παιδιού. Δεν αρκεί να παραμείνει στο χώρο του φανταστικού, δηλ. να ταυτιστεί απλώς με το δικό του είδωλο.

Η κύρια διαφορά μεταξύ αυτής της κατάστασης και του κινηματογράφου, υποστηρίζει κατόπιν ο Metz, είναι ότι το «καθαρά φανταστικό», με μία έννοια, μέρος της διαδικασίας ταύτισης έχει εξαφανιστεί, αφού το είδωλο του ίδιου του παιδιού (του θεατή) έχει εξαφανιστεί: «Επομένως, αυτό που καθιστά δυνατή την απουσία του θεατή από την οθόνη –ή μάλλον την κατανόηση εξέλιξη της ταινίας παρ' όλη αυτή την απουσία– είναι το γεγονός ότι ο θεατής έχει ήδη γνωρίσει την εμπειρία του καθρέφτη (του αληθινού καθρέφτη), και είναι επομένως ικανός να συγκροτήσει έναν κόσμο αντικειμένων χωρίς να χρειάζεται πρώτα να αναγνωρίσει τον εαυτό του μέσα σ' αυτόν. Μ' αυτή την έννοια, ο κινηματογράφος βρίσκεται ήδη από την πλευρά του συμβολικού...» (ibid., σελ. 46).

Ο Metz κατόπιν κάνει μια διάκριση μεταξύ δευτερογενούς ταύτισης, δηλαδή της ταύτισης με κάποιον από τους χαρακτήρες της ταινίας, και πρωτογενούς ταύτισης ή οποία εξακολουθεί να είναι απαραίτητη προκειμένου να γίνει κατανοητή η ταινία, όπως είναι απαραίτητη για την οποιαδήποτε κοινωνική συναναστροφή. (ibid., σελ. 46). Αυτή η πρωτογενής ταύτιση έχει να κάνει με την αναγκαιότητα του να εντοπισθεί το εγώ του θεατή σε σχέση με την εγκαθίδρυση του κινηματογραφικού σημαίνοντος. Ξεκινώντας απ' αυτή την έννοια της θέσης του εγώ, ή του σημείου του, κατά τη διάρκεια της προβολής της ταινίας, ο Metz καταλήγει στην ήδη αναφερθείσα στο προηγούμενο δοκίμιο περίφημη αντίληψη, ότι, στο πρωτογενές επίπεδο, έχουμε να κάνουμε με την ταύτιση του θεατή με την κάμερα (ibid., σελ. 49).

Εάν δεχτούμε λοιπόν προσωρινά την κυρίαρχη διατύπωση της κινηματογραφικής θεωρίας, ότι στον κινηματογράφο ο αφηγητής είναι η κάμερα, το σημείο που μας ενδιαφέρει εδώ πιά άμεσα σε σχέση με όλα αυτά, είναι ότι τελικά, μέσω αυτής της προβληματικής, οδηγούμαστε σε μία περίτεχνη υποστήριξη της άποψης ότι, στον κινηματογράφο, η θέση του αφηγητή είναι η θέση του θεατή. Και αυτό λόγω του ότι εδώ έχουμε να κάνουμε με μία διαδικασία πρωτογενούς ταύτισης, η οποία εκ πρώτης όψεως λείπει στην περίπτωση του μυθιστορήματος και του αναγνώστη του.

Αυτό μας οδηγεί στο να υποθέσουμε, σχετικά με την προβληματική για τις σχέσεις μεταξύ εγώ αφηγητή, αυτός χαρακτήρα, ότι το πρόβλημα της εγγύτητας μεταξύ χαρακτήρα και αφηγητή, εκδηλώνεται στον κινηματογράφο, εκ πρώτης όψεως, με ριζικά διαφορετικούς όρους απ' ό,τι στη λογοτεχνία.

Θα διακινδυνεύσω τώρα την εξής αναλογία: Δε θα μπορούσε η εμπειρία της ανάγνωσης να συλληφθεί ως έννοια με βάση περίπου παρόμοιους όρους; Δε θα μπορούσε να είναι μια επανάληψη της πρωταρχικής εμπειρίας ενός παιδιού που μαθαίνει να γράφει μέσω της εδραίωσης αντιληπτικών αντιστοιχιών μεταξύ των γραμμάτων και της δικής του φωνής ως φωνημάτων;

Δε θα μπορούσε, δηλαδή, αυτή η εμπειρία να θεωρηθεί ως η αντίστοιχη του σταδίου του καθρέφτη στην σφαίρα της γλώσσας; Αναμφίβολα είναι διαφορετική με την έννοια ότι το συμβολικό στοιχείο είναι ήδη παρόν με τη μορφή της (φωνητικής) γλώσσας την οποία το παιδί έχει ήδη εκμάθει. Απ' την άλλη, θάπρεπε να σημειώσουμε ότι η φωνητική γραφή βασίζεται ακριβώς στην εφεύρεση των γραφημάτων, που σκοπό έχουν να είναι αναπαραστάσεις των φωνημάτων, δηλ. της γλώσσας, στο επίπεδο της «αγνής» φωνής, ασχέτως προς τις συνδυαστικές διαδικασίες που φτιάχνουν τις λέξεις και τις προτάσεις. Μ' αυτή την έννοια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα γραφήματα «καθρεφτίζουν» τη φωνή του παιδιού. Βέβαια, η αντίρρηση σ' αυτό είναι ότι η σύνδεση μεταξύ γραφημάτων και φωνημάτων είναι αυθαίρετη, δηλ. θεσμικά θεμελιωμένη. Δεν είναι όμως η σύνδεση που γίνεται αρχικά μεταξύ του ειδώλου και του εαυτού του παιδιού επίσης θεσμικά θεμελιωμένη με την έννοια ότι, η μητέρα είναι αυτή που «δείχνει» στο παιδί «τον εαυτό του» στον καθρέφτη;

Προχωρώντας παραπέρα την αναλογία, θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι ενώ στην κινηματογραφική θέαση έχουμε μία επανάληψη της εμπειρίας του καθρέφτη με τη βασική διαφορά ότι το «είδωλο» του σώματος του θεατή είναι τώρα απόν, στην ανάγνωση έχουμε μία επανάληψη της εμπειρίας της εκμάθησης της γραφής, με τη βασική διαφορά ότι το «είδωλο» της φωνής του αναγνώστη είναι τώρα απόν (είναι πάντα η «αναπαριστώμενη» φωνή κάποιου άλλου αυτή που διαβάζουμε, ακόμη και αν αυτός ο «άλλος» είναι ο παρελθών εαυτός μας).

Ακόμη, θα μπορούσαμε επίσης να προτείνουμε ότι και στην ανάγνωση εμπεριέχεται μια «διαδικασία πρωτογενούς ταύτισης», η οποία είναι ακριβώς με το εγώ του αφηγητή, με την ίδια έννοια που στον κινηματογράφο είναι με το «μάτι» της κάμερας. Ο αναγνώστης ενός κειμένου βρίσκεται στη θέση του γράφοντος υποκειμένου, του οποίου η παρουσία στο κείμενο γίνεται αισθητή ακριβώς μέσω του εγώ του αφηγητή με την ίδια έννοια που ο θεατής της κινηματογραφικής ταινίας βρίσκεται στη θέση της κάμερας, της οποίας η παρουσία στην ταινία γίνεται αισθητή μέσω του «ματιού» της κάμερας.

Ας δούμε λοιπόν πιά συγκεκριμένα, με τί τρόπους αναμιγνύεται το υποκείμενο (ή τα υποκείμενα) στην κάθε μία απ' αυτές τις δύο αφηγηματικές μορφές γραφής; Ξεκινώντας πάλι από την έννοια της «πρωτογενούς ταύτισης», αυτό που εμπλέκεται από μέρους του υποκειμένου στην περίπτωση του κινηματογράφου, είναι το σώμα –ως– υποκείμενο, που είναι αυτό που λείπει από την επανάληψη του αρχικού σταδίου του καθρέφτη, ενώ στην περίπτωση της λογοτεχνίας είναι η φωνή –ως– υποκείμενο, που είναι αυτό που λείπει από την επανάληψη του αρχικού «λογοτεχνικού» σταδίου του καθρέφτη, δηλαδή της εκμάθησης της γραφής. Στην πρώτη περίπτωση, αυτό συνεπάγεται την ανάμειξη του υποκειμένου στη φιλική διαδικασία μέσω μιας «αναγνώρισης» του ίδιου του του εαυτού μέσα στην «υλική πραγματικότητα» που «καθρεπτίζεται» μέσα στο φιλμικό κείμενο, δηλ. του (απόντος) εαυτού –του–ως–σώματος– αφού ως σώμα αντιλαμβάνεται το υποκείμενο τη σχέση του με, ή μάλλον την εγγραφή του εις, τον κόσμο των υλικών αντικειμένων. Ως σώματα λοιπόν θα αντιληφθεί και τα άλλα υποκείμενα τα ευρισκόμενα μέσα στη φιλική αφήγηση, και μ' αυτή την έννοια θα υπεισέλθει ή όχι σε μία διαδικασία «δευτερογενούς» ταύτισης με αυτά. Ενώ στην περίπτωση της λογοτεχνίας, αυτή η «αναγνώριση» από μέρους του διαβάζοντος υποκειμένου του (απόντος) εαυτού του συνίσταται στην αντίληψη του εαυτού–του–ως–φωνής· οι διαδικασίες της δευτερογενούς ταύτισής του θα γίνουν, εάν γίνουν, στο επίπεδο της «φωνής».

Καταλήγουμε λοιπόν στο ότι, όσον αφορά τις διαφορετικές μορφές «παρουσίας» των υποκειμένων μέσα στη λογοτεχνική και τη φιλική γραφή, στην πρώτη περίπτωση το υποκείμενο εγγράφεται ως «αντικατοπτριζόμενη» φωνή (αντιλαμβανόμενη ως τέτοια μέσω μιας πρωτογενούς ταύτισης με το εγώ του αφηγητή), ενώ στη δεύτερη περίπτωση εγγράφεται ως «αντικατοπτριζόμενο» σώμα (αντιλαμβανόμενο ως τέτοιο μέσω μιας πρωτογενούς ταύτισης με το «μάτι» της κάμερας).

Προκύπτουν σημαντικά προβλήματα όμως, όσον αφορά τη διαφορά μεταξύ «σώματος-ως-υποκειμένου» και «φωνής-ως-υποκειμένου», από τη στιγμή που θα αρχίσουμε να προσπαθούμε να εντοπίσουμε πιά συγκεκριμένα την αξία των παραπάνω σκέψεων σχετικά με τις διαφορετικές πλευρές της αφηγηματικότητας στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο. Κατ' αρχήν, χρειάζεται να γίνει ένα βασικό σχόλιο σχετικά με την άποψη του Metz ότι όσον αφορά τη φιλική «κατοπτρική» εμπειρία –για την οποία αποκλειστικά ενδιαφέρεται– το «αρχικό στάδιο του καθρέφτη» είναι αυτό που καθιστά δυνατή την οποιαδήποτε κινηματογραφική αντιληπτικότητα. Επανέρχομαι στο απόσπασμα που παρέθεσα λίγο παραπάνω:

«Ο κινηματογραφικός θεατής δεν είναι παιδί, και το παιδί που βρίσκεται πραγματικά στο στάδιο του καθρέφτη (από περίπου έξι μέχρι περίπου δεκαοχτώ μηνών) θα είταν βέβαια ανίκανο να «παρακολουθήσει» τις απλούστερες των ταινιών. Επομένως, αυτό που καθιστά δυνατή την απουσία του θεατή από την οθόνη –ή μάλλον την κατανοητή εξέλιξη της ταινίας παρ' όλη αυτή την απουσία– είναι το γεγονός ότι ο θεατής έχει ήδη γνωρίσει την εμπειρία του καθρέφτη (του αληθινού καθρέφτη), και είναι επομένως ικανός να συγκροτήσει έναν κόσμο αντικειμένων χωρίς να χρειάζεται πρώτα να αναγνωρίσει τον εαυτό του μέσα σ' αυτόν». (Metz, 1982, σελ. 46).

Προκύπτει το ακόλουθο ερώτημα: Είναι πράγματι επαρκής αυτή η ικανότητα του (μετά-το-στάδιο-του-καθρέφτη) ενήλικα να «συγκροτήσει έναν κόσμο αντικειμένων» προκειμένου να «παρακολουθήσει» την απλούστερη των ταινιών; Ή με άλλα λόγια: Αρκεί, προκειμένου να συγκροτήσει τον οποιονδήποτε «κόσμο αντικειμένων», το να έχει διέλθει από το στάδιο του καθρέφτη; Ο Metz ο ίδιος παρέχει την απάντηση στις επόμενες σειρές, αν και έμμεσα: «Μ' αυτή την έννοια, ο κινηματογράφος βρίσκεται ήδη από την πλευρά του συμβολικού (το οποίο φυσικά είναι επόμενο να ισχύει)...» (ibid. σελ. 46). Οποιαδήποτε «συγκρότηση ενός κόσμου αντικειμένων», δηλαδή, είναι εξ ορισμού δυνατή μόνο μέσω της ανόδου του υποκειμένου στη συμβολική τάξη. Αλλά αυτό, πάλι εκ (Λακανικού) ορισμού, σημαίνει, πρώτα και κύρια, στην τάξη της γλώσσας, της ομιλίας. Δεν είναι τυχαίο ότι, είτε με βάση την εμπειρική ψυχολογία είτε με βάση τη Λακανική θεωρία, το στάδιο του καθρέφτη και η έναρξη της εκμάθησης της γλώσσας από μέρους του παιδιού είναι περίπου ταυτόχρονα· το ένα προκαλεί το άλλο, σε μία (ενδεχομένως) αμφίδρομη σχέση.

Η συμβολική φύση της κινηματογραφικής αντιληπτικότητας επομένως δε σχετίζεται μόνο με το στάδιο του καθρέφτη. Σχετίζεται, ίσως πιά σημαντικά, με το κατ' εξοχήν συμβολικό στοιχείο του (ιστορικά συγκεκριμένου) κινηματογραφικού θεσμού, δηλαδή, με την αφηγηματικότητα. Το «αφηγηματικό νόημα» μιας κινηματογραφικής ταινίας είναι προσιτό μόνο στο επίπεδο της γλώσσας, της ομιλίας, της φωνής. Ακόμη και αν δεν είναι απαραίτητο για το φιλικό θεατή να έχει μάθει τη φωνητική γραφή προκειμένου να «καταλάβει» μια ταινία, του είναι απαραίτητο να έχει μάθει να μιλάει.

Συμπεραίνουμε ότι, και στον κινηματογράφο, υπάρχει κάποια φωνή, που είναι αυτή που αρχικά κατασκευάζει το πρω-

τογενές αφηγηματικό στοιχείο της ταινίας, πριν από την πραγματοποίηση της ως φιλικής γραφής. (Χρησιμοποιώ εδώ τη φράση «πριν από» με μιά δομική περισσότερο, παρά αναγκαστικά χρονολογική σημασία). Αυτή, σε γενικές γραμμές, θα μπορούσε να ονομαστεί «φωνή του σεναρίου». Υπάρχει και εδώ ένα εγώ του αφηγητή με το οποίο ο θεατής καλείται να ταυτιστεί, σε ένα επίπεδο ακόμη πιά πρωτογενές από εκείνο του «ματιού» της κάμερας. Αλλά ενώ στις λογοτεχνικές αφηγήσεις αυτό το εγώ αναπαράγεται μέσα στο ίδιο το κείμενο, μέσω της «κατοπτρικής» λειτουργίας της φωνητικής γραφής όσον αφορά τη φωνή, εδώ, η ταύτιση διασφαλίζεται με τη χρησιμοποίηση μιας πολύ πιά «στοιχειώδους» κατοπτρικής επίδρασης, η οποία, όμως, δεν αντικατοπτρίζει άμεσα τη φωνή, αλλά το σώμα. Το εγώ του αφηγητή παραμένει σε ένα πρωτογενές επίπεδο, και υπερτίθεται στο «μάτι» της κάμερας, αλλά δεν είναι πλέον το εγώ του αφηγητή ενός γραπτού κειμένου. Είναι το εγώ του αφηγητή του ίδιου του φιλικού κειμένου, αλλά το οποίο γίνεται αντιληπτό όχι στο επίπεδο του κινηματογραφικού κειμένου καθ' εαυτού, αλλά μάλλον στο επίπεδο αυτού ακριβώς που είναι «λογοτεχνικό» μέσα στο ίδιο το φιλικό κείμενο, ήτοι, της αφηγηματικότητας. Το λογοτεχνικό κείμενο λοιπόν σε μιά κινηματογραφική ταινία συνίσταται σε ολόκληρο το φιλικό κείμενο ιδωμένο ως αφήγηση, δηλ ως σενάριο (με μιά πολύ ευρεία έννοια)· δηλαδή, στο πως ένας θεατής θα το διηγείτο σε κάποιο φίλο του αφού είχε δει την ταινία (υποθέτοντας ότι θα θυμόταν ό,τιδήποτε είχε δει πάνω στην οθόνη και όχι απλώς την «πλοκή»), ή, καλύτερα, στο πως ο σκηνοθέτης έχει συλλάβει στο νου του ολόκληρη την ταινία με όλες της τις λεπτομέρειες προτού αρχίσει τα γυρίσματα. (Ορισμένοι σκηνοθέτες, π.χ. ο Hitchcock, το κάνουν πράγματι αυτό). Μέσω λοιπόν μια μετατόπισης της θέσης του υποκειμένου από το μέρος της φωνής/εγώ (που είναι το πρωταρχικό υποκείμενο του κειμένου της ταινίας ιδωμένου ως αφήγησης), προς το μέρος του σώματος/ «ματιού», η οποία γίνεται σε πρωτογενές επίπεδο, συντελείται η συγκρότηση του κινηματογραφικού υποκειμένου – και η εγκαθίδρυση του κινηματογραφικού σημαίνοντος.

Η ιστορικά συγκεκριμένη φύση του κινηματογράφου ως μορφής αφήγησης λοιπόν, στο (επίσης ιστορικά προσδιορισμένο) πολύ θεμελιώδες επίπεδο της κινηματογραφικής αντίληψης, είναι εκεί όπου θα πρέπει να εξεταστεί η δομική του σχέση με τις λογοτεχνικές αφηγήσεις. Η γνώμη μου είναι ότι όλα τα βασικά προβλήματα σχετικά με τις διαφορές μεταξύ κινηματογραφικής και λογοτεχνικής αφήγησης, όσον αφορά τη διαφορετική λειτουργικότητα της έννοιας του «υποκειμένου», πρέπει αρχικά να συλληφθούν ως έννοιες σ' αυτό που έχουν από κοινού: δηλαδή, στη φωνή –ως– υποκείμενο, η οποία –στην περίπτωση του κινηματογράφου– υπερτίθεται στην έννοια του σώματος –ως– υποκειμένου.

Αλλά ως εξηγήσαμε πρώτα λεπτομερέστερα την έννοια της «φωνής –ως– υποκειμένου». Υπάρχει ένα βασικό πρόβλημα εδώ, σχετικά με τη χρησιμοποίηση αυτής της έννοιας, το οποίο εμφανίζεται μόλις μετακινήσουμε από το εγώ του αφηγητή προς το αυτός ενός χαρακτήρα (και στις κινηματογραφικές ταινίες και στη λογοτεχνία) και που δεν παρουσιάζεται στην περίπτωση του σώματος –ως– υποκειμένου (στις κινηματογραφικές ταινίες). Οι χαρακτήρες στον κινηματογράφο είναι σαφώς διακριτοί ως σώματα-υποκείμενα, για τον απλό λόγο ότι το σώμα τους είναι «παρόν» μέσα στο φιλικό κείμενο, με την ίδια έννοια που το σώμα του θεατή (δηλ. του αφηγητή) είναι «απόν» απ' αυτό.

Τί συμβαίνει όμως με τη «φωνή» στην περίπτωση των χαρα-

κτήρων; Πώς μπορούν οι χαρακτήρες να οριστούν ως υποκείμενα με βάση τη φωνή; Θα πρέπει εδώ να προσφύγουμε στην αντίληψη του Γάλλου φιλόσοφου Jacques Derrida σχετικά με τη φωνή –ως– συνείδηση, στην κριτική του για το φωνοκεντρισμό του γλωσσικού σημείου:

«Η φωνή, στην πραγματικότητα, είναι η σημαίνουσα ουσία που προσδίδεται στη συνείδηση ως αυτό που είναι το πιο στενά συνδεδεμένο με τη σκέψη της σημαίνουσας έννοιας. Από αυτή τη σκοπιά, η φωνή είναι η ίδια η συνείδηση. Όταν μιλάω, όχι μόνο έχω συνείδηση του ότι είμαι παρών για αυτό που σκέφτομαι, αλλά έχω επίσης συνείδηση του ότι διατηρώ όσο πλησιέστερα είναι δυνατόν προς τη σκέψη, ή προς την «έννοια», ένα σημαίνον το οποίο ακούω αμέσως μόλις το εκπέμπω, το οποίο φαίνεται να εξαρτάται από τον αγνό και ελεύθερο αυθορμητισμό μου, χωρίς να απαιτεί τη χρήση του οποιουδήποτε οργάνου, εξαρτήματος, ή δύναμης λαμβανόμενης από τον έξω κόσμο. Το σημαίνον και το σημαινόμενο όχι μόνο φαίνονται να ενώνονται, αλλά επίσης, σύμφωνα με αυτή τη σύλληψη, το σημαίνον φαίνεται να οδηγείται ή να γίνεται διαφανές, προκειμένου να επιτρέψει στην έννοια να παρουσιαστεί ως αυτό που είναι, αναφερόμενη σε τίποτε άλλο εκτός από την παρουσία της. Η εξωτερικότητα του σημαίνοντος φαίνεται έτσι υποδιωσμένη. Φυσικά αυτή η εμπειρία είναι ένα δέλεαρ, αλλά ένα δέλεαρ η αναγκαιότητα του οποίου έχει οργανώσει μία ολόκληρη δομή ή μία ολόκληρη εποχή· και στο υπόβαθρο αυτής της εποχής έχει συγκροτηθεί μία σημειολογία της οποίας οι έννοιες και θεμελιώδεις προϋποθέσεις, είναι αρκετά διακριτές από τον Πλάτωνα μέχρι το Husserl, περνώντας από τον Αριστοτέλη, το Rousseau, το Hegel κλπ.» (Derrida, 1981, σελ. 22).

Τρία πράγματα θα πρέπει να σημειωθούν εδώ: Πρώτα, βιώνοντας τη φωνή ως συνείδηση, όσον αφορά τις λογοτεχνικές αφηγήσεις, ο αναγνώστης ως υποκείμενο, ταυτιζόμενος με το εγώ του αφηγητή, στην πραγματικότητα «βιώνει» την αφηγούμενη «φωνή» ως τη δική του συνείδηση. Και κάνοντας αυτό την ίδια στιγμή αντιλαμβάνεται τις σκέψεις, τις «έννοιες» του αφηγητή με τρόπο ώστε να τους επιτρέπει να παρουσιάζονται ως «[αναφερόμενες] σε τίποτε άλλο εκτός από την παρουσία [τους]». Μ' αυτόν λοιπόν τον (πρωτογενή) τρόπο θα γίνουν αντιληπτοί οι χαρακτήρες μιας αφήγησης από τον αναγνώστη ως «παρουσίες», ως «πραγματικά» πρόσωπα, στο βαθμό που έτσι γίνονται αντιληπτοί στην συνείδηση του ίδιου του αφηγητή.

Το δεύτερο σημείο έχει να κάνει με το επίπεδο της «δευτερογενούς» ταύτισης. Στο βαθμό που οι εμπλεκόμενοι χαρακτήρες δείχνονται να μιλάνε, ακόμη και με έμμεσο τρόπο, ή να σκέφτονται, και λόγω της ενότητας φωνής-συνείδησης, αυτοί οι ίδιοι ανέρχονται στο status των υποκειμένων. Ο βαθμός ταύτισης μαζί τους θα εξαρτηθεί από το βαθμό κατά τον οποίο η «φωνή» η «ομιλία» αυτών των υποκειμένων λειτουργεί ακριβώς ως συνείδηση, με το να συγχωνεύεται με το εγώ (δηλ. με τη «φωνή») του αφηγητή.

Τέλος, ένα σημείο που έχει να κάνει με την «ιστορική» παρατήρηση του Derrida: Προχωρώντας παραπέρα τη διατύπωση του Derrida ότι η «αναγκαιότητα» για το «δέλεαρ» αυτής της εμπειρίας, κλπ., οργανώσε μία ολόκληρη εποχή, θα ήθελα να κάνω δύο πρόσθετες παρατηρήσεις: Πρώτον, ότι ένα σημαντικό στοιχείο ολόκληρης αυτής της φωνολογιστικής «οργάνωσης» είναι ακριβώς η εμπειρία των λογοτεχνικών αφηγήσεων. Και δεύτερον, ότι με την ιστορική εμφάνιση του (αφηγηματικού) κινηματογράφου, ο οποίος εξελίχθηκε ακριβώς μέσω της υπέρθεσης αυτής της εμπειρίας (της φωνής –ως– συνείδησης/υποκει-

μένου) πάνω στη μορφή του, έχουμε την είσοδο μέσα στην οργάνωση αυτής της εποχής στην οποία αναφέρεται ο Derrida, μιας άλλης εμπειρίας της γραφής, που είχε εξελιχθεί παράλληλα, αλλά όχι ταυτόσημα, και που μάλλον ξεκίνησε με την Αναγεννησιακή ζωγραφική: την εμπειρία του σώματος –ως– υποκειμένου.

Αυτό, όμως, απέχει πολύ από το να υποστηρίξουμε ότι αυτός ο «ιστορικός συγκερασμός» που πραγματοποιήθηκε μέσα στον πολιτιστικό χώρο του κινηματογράφου πέτυχε στο να εξαλείψει την απόσταση μεταξύ της φωνής –ως– υποκειμένου και του σώματος –ως– υποκειμένου. Αυτή η «απόσταση» ακόμη υπάρχει, ίσως μάλιστα και με τη μορφή αντίθεσης, και διατηρώντας κάθε πλευρά της πολιτιστικής μας ζωής, συμπεριλαμβανομένου και του κινηματογράφου, με το πείσμα μιας αντίθεσης που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ομολογή της, και ίσως και γενεσιουργός της, και η οποία μας ακολουθεί ακόμη: της αντίθεσης μεταξύ σώματος και ψυχής, μεταξύ ύλης και πνεύματος.

Στον κινηματογράφο συγκεκριμένα, αυτή η αντίθεση εμφανίζεται σε όλα τα στάδια της κινηματογραφικής εμπειρίας με τη μορφή ενός απόλυτου σχίσματος, ενός απόλυτου χάσματος, το οποίο το (αφηγηματικό) φιλικό κείμενο προσπαθεί ματαιώς να καλύψει. Υπάρχουν διάφοροι τρόποι με τους οποίους δημιουργείται αυτό το χάσμα. Αρχικά τουλάχιστο θα ασχοληθώ με έναν ο οποίος νομίζω ότι φανερώνει ευκρινέστερα την «παγίδα» την οποία έχει στήσει στον εαυτό του ο αφηγηματικός κινηματογράφος.

Ο κινηματογράφος –αναφέρομαι πάντα στην ιστορικά συγκεκριμένη αφηγηματική μορφή του κινηματογράφου– έχει αναλάβει με μία έννοια την αποστολή της αναπαραστασιακής αναρπαγής της (ανθρώπινης) ζωής. Αυτή η αποστολή ενδεχομένως είχε αρχικά ειπωθεί ως ένας πραγματοποιήσιμος στόχος μέσα στο γενικό πλαίσιο μιας ιδεολογίας που εξισώνει την κίνηση με τη ζωή των όντων που έχουν «ψυχή»: των ζώων και των ανθρώπων (γνωστή και η ετυμολογία της λέξης «animate», δηλ. δίνω κίνηση, κινητοποιώ, από το anima, δηλ. ζωή, ψυχή). Κάνοντας αυτό όμως, ο κινηματογράφος βρισκόταν ήδη μέσα σε μιά άλλη ιδεολογία, κατά την οποία η ζωή και η ψυχή των ανθρώπων γίνεται αντιληπτή μόνο πάνω στη βάση μιας «ιστορίας ζωής», η οποία ακολουθεί τους κλασικούς κανόνες του αφηγηματικού λόγου: Η ζωή ως σειρά γεγονότων, έχουσα αρχή, μέση και τέλος, ακολουθούσα μία γραμμική χρονικότητα, σύμφωνα με την έννοια του Derrida, μιά χρονικότητα ως μετάβαση από παρόν σημείο σε παρόν σημείο, η οποία καθίσταται αντιληπτή ακριβώς μέσα στη μεταφυσική παράδοση του λογοκεντρισμού, που τοποθετεί την ομιλία και τη φωνή στο κέντρο της συνείδησης. Είταν λοιπόν αναπόφευκτο ότι ολόκληρη η νέα εφεύρεση αυτής της μορφής γραφής της καλούμενης κινηματογράφος, αυτή η νέα αναπαραγωγικότητα της κατοπερικής εμπειρίας, θα είχε νόημα μόνο εάν ανέπτυξε όλες τις δυνάμεις της προς αυτό το σκοπό: ήτοι, το σκοπό της κατάδειξης της ζωής όπως αυτή ήδη υπάρχει στη συνείδηση της Δυτικής σκέψης, δηλ. ως ιστορία, ως αφήγηση, λεγόμενη και αντιλαμβανόμενη από μιά συνείδηση που υπάρχει ως ομιλία/φωνή. Η «υλική» πλευρά του ανθρώπινου υποκειμένου, ήτοι, το σώμα του, το οποίο καθορίζει τα όριά του και τις συνδέσεις του με τον υπόλοιπο υλικό κόσμο και με το χώρο, χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να αναπαραχθεί για μια ακόμη φορά, με νέα μορφή, η πανάρχαια εμπειρία της φωνητικής γραφής, με τις ομιλίες, μέσω της χρησιμοποίησης του χώρου και της ύλης, αναρπαγμένων μέσα στο σύστημα της γραμμικής χρονικότητας.

Παρ' όλα αυτά, ακριβώς λόγω αυτής της «ιστορικής υπέρθεσης», αυτού του γιγαντιαίου «λογικού άλματος» το οποίο α-

ποφάσισε να κάνει ο αφηγηματικός κινηματογράφος, ένα τεράστιο κενό ακόμη παραμένει μέσα στην ίδια τη φιλική εμπειρία. Ακριβώς επειδή η αναπαράσταση της κίνησης δεν μπορεί ούτε πρόκειται ποτέ να είναι ταυτόσημη με την αναπαράσταση της ανθρώπινης ζωής ιδωμένης ως αφήγησης/Λόγου, ένα σχίσμα πάντοτε υπάρχει ήδη μεταξύ της αντιληπτικής εμπειρίας του «καθρεφτιζόμενου» ανθρώπινου σώματος ως υποκειμένου – μιας ιστορικής κατασκευής των ανθρωπιστικών λόγων της Αναγέννησης – και της αντιληπτικής εμπειρίας της ανθρώπινης φωνής ως υποκειμένου – ως του κέντρου όλης της συνείδησης, και επομένως του στηρίγματος όλης της δυνατότητας να «βγεί νόημα» από μια «ιστορία», από μια «ζωή». Μιά διάσταση υπάρχει πάντα λοιπόν, σε ολόκληρη την αφηγηματική κινηματογραφική παραγωγή, μεταξύ της απύσους φωνής του υποδολούμενου «λογοτεχνικού» αφηγητή και του απόντος σώματος του κινηματογραφικού αφηγητή, με τους οποίους και με τους δύο καλείται να ταυτιστεί ο φιλικός θεατής.

Πιο συγκεκριμένα, αυτή η διάσταση γίνεται εμφανής από τη στιγμή που αρχίζουμε να εξετάζουμε τη σχέση του θεατή προς τους χαρακτήρες της φιλικής αφήγησης ως υποκείμενα. Οσοδήποτε και να βρίσκεται κοντά στη θέση του αφηγητή ένας χαρακτήρας με κινηματογραφικούς όρους (μέσω της συνεχούς παρουσίας του στην οθόνη, μέσω συχνής χρήσης κοντινών πλάνων, μέσω της διαρκούς χρησιμοποίησης πλάνων σκοπιότητας (point of view shots: δηλ. των πλάνων τα οποία υποτίθεται ότι μας δείχνουν τα πράγματα όπως τα βλέπει ένας χαρακτήρας)), ποτέ δεν μπορεί να πλησιάσει τη θέση του (υποδολούμενου) λογοτεχνικού αφηγητή, της «φωνής» πίσω από τη φιλική αφήγηση. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί μόνο με μη κινηματογραφικό μέσο, δηλαδή, μέσω της χρήσης του voice-over (δηλ. της παράλληλης με την ταινία ομιλίας χωρίς να φαίνεται ότι μιλάει ο χαρακτήρας στον οποίο ανήκει η φωνή), κατά την οποία ο χαρακτήρας καταλαμβάνει μια θέση όχι απλώς εκτός του φιλικού κειμένου, αλλά και «πίσω» από την κάμερα· ακριβώς, δηλαδή, στο σημείο όπου είναι τοποθετημένος ο «λογοτεχνικός» αφηγητής της ταινίας. Αλλά και πάλι αυτή η «σμίκρυνση» της διάστασης είναι μόνο μερική, στο βαθμό που το φιλικό κείμενο συνεχίζεται ως τέτοιο.

Το βασικό σχίσμα μεταξύ του σώματος και της φωνής εμφανίζεται λοιπόν στο ίδιο το φιλικό κείμενο, δηλ. στο επίπεδο των δευτερογενών ταυτίσεων. Εκεί, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η λειτουργία των χαρακτήρων συνίσταται σε μία πραγματικοποίηση (actualisation) του *εγώ* του αφηγητή με την έννοια της εκτέλεσης πράξεων, ματιών, χειρονομιών, «παρουσιών», ακριβώς όπως τις συνέλαβε ο αφηγητής και όπως μας τις δείχνει μέσω του «ματιού» της κάμερας. Ο αφηγηματικός ρόλος των χαρακτήρων θα πρέπει λοιπόν να γίνει αντιληπτός ακριβώς σ' αυτό που είναι χωρικό σε αυτούς: στη σωματική τους παρουσία σε όλες τις εκφάνσεις, στο βλέμμα τους μέσα στο ίδιο το φιλικό κείμενο, καθώς και στην ομιλία τους, στο βαθμό που αυτή έχει «χωρική» υπόσταση, δηλ. στο βαθμό που αρθρώνεται και συνεπώς «εγγράφεται» (δηλ. αντηχεί) μέσα σε έναν ορισμένο χώρο. Το μοναδικό στοιχείο της παρουσίας των χαρακτήρων που δεν μπορεί να αποδοθεί κινηματογραφικά, δηλ. που δεν μπορεί να δείχθει μέσω της λειτουργίας του «ματιού» της κάμερας, είναι η «εσωτερική ομιλία», και αυτό ισχύει ακριβώς επειδή αυτή δεν έχει χωρο-αναφορική διάσταση. Αυτό δεν σημαίνει ότι στις «χωρικές» εκφάνσεις της παρουσίας των υποκειμένων ελαττώνεται το σχίσμα μεταξύ του σώματος/«ματιού» της κάμερας και της φωνής/ *εγώ* του αφηγητή. Απλώς του επιτρέπεται να εξακολουθήσει την προβληματική υπαρχή του. Η διαφορά με την «εσωτερική ομιλία» συνίσταται στο ότι

σ' αυτή την περίπτωση το σχίσμα αναγκάζεται να εξαλειφθεί λόγω της εξαφάνισης της ειδικά κινηματογραφικής πλευράς της αντίθεσης, δηλ. της πλευράς του σώματος/«ματιού» της κάμερας· έτσι λοιπόν, προκειμένου να παραμείνει μέσα στο φιλικό κείμενο η «εσωτερική ομιλία» είναι αναγκασμένη να το κάνει αυτό μόνο στο καθαρά «λογοτεχνικό» επίπεδο, δηλ. ως voice-over.

Από τις τρεις «χωρικές» μορφές της παρουσίας υποκειμένων μέσα στο φιλικό κείμενο – δηλ. τα σώματα και τις κινήσεις των χαρακτήρων, το βλέμμα τους, και την αρθρωμένη τους ομιλία – θα ασχοληθώ σ' αυτό το σημείο με τη δεύτερη, λόγω του ότι αυτή είναι «προνομιά» με την εξής έννοια: Το βλέμμα των χαρακτήρων είναι ο μόνος δυνατός τρόπος που βρίσκεται στη διάθεση του κινηματογραφιστή προκειμένου να προσπαθήσει να καλύψει το σχίσμα μεταξύ του σώματος/«ματιού» της κάμερας και της φωνής/ *εγώ* του αφηγητή. Αναφέρομαι εδώ στην περίφημη τεχνική του «πλάνου σκοπιότητας» (point-of-view shot). Τοποθετώντας το χαρακτήρα στη θέση του «ματιού» της κάμερας, δηλ. ταυτίζοντας το βλέμμα του χαρακτήρα με εκείνο του «ματιού» της κάμερας, η ταινία προς στιγμήν εξαλείφει την απόσταση μεταξύ του επιπέδου του «λογοτεχνικού» κειμένου, δηλ. του επιπέδου του *εγώ* του αφηγητή – αφού σε αυτό το επίπεδο υπάρχει ο χαρακτήρας ως τέτοιος – και του επιπέδου του κινηματογραφικού κειμένου, δηλ. του επιπέδου του «ματιού» της κάμερας. Η ματιά του χαρακτήρα εξακολουθεί να είναι παρούσα μέσα στο κινηματογραφικό κείμενο – και επομένως μέσα στο λογοτεχνικό κείμενο, αφού μέσω της συγχώνευσης των δύο αυτών κειμένων αποκτά υπόσταση ολόκληρο το φιλικό κείμενο – ακόμη και αν τα μάτια του, μαζί με το υπόλοιπο σώμα του, είναι αναγκαστικά απόντα. Επειδή λοιπόν είναι δυνατός ένας τέτοιος διαχωρισμός μεταξύ του ματιού/σώματος και της ματιάς, έχουμε εδώ μια κατάσταση όπου το «μάτι» της κάμερας και το *εγώ* του αφηγητή, ταυτίζονται στο επίπεδο της ίδιας της φιλικής αφήγησης, μέσω μίας – εκ πρώτης όψεως – ταύτισης μεταξύ της ματιάς του χαρακτήρα και της ματιάς της κάμερας.

Μ' αυτή την έννοια, είναι εκ πρώτης όψεως θεμιτό να προτείνει κανείς ότι το πλάνο σκοπιότητας είναι το κινηματογραφικό αντίστοιχο της αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο. Αλλά, όπως ήδη έχουμε δει, η ίδια η έννοια της αφήγησης σε πρώτο πρόσωπο δεν είναι παρά ένα τυπικό στοιχείο ακόμη και στη λογοτεχνία. Θα μπορούσε κανείς να είχε μια πλήρη συγχώνευση μεταξύ του *εγώ* του αφηγητή και του *αυτός* του χαρακτήρα, χωρίς να χρειάζεται να χρησιμοποιείται ο γραμματικός τύπος του πρώτου προσώπου για το *αυτός* του χαρακτήρα.

Αντίστροφα, θα πρέπει να εξετάσουμε σε τί τέλος πάντων συνίσταται στην πραγματικότητα η ταύτιση στο πλάνο σκοπιότητας μεταξύ της ματιάς του χαρακτήρα και της ματιάς της κάμερας.

Θα αρχίσω εξιστορώντας μια προσωπική εμπειρία που είχα μια μέρα στο Λονδίνο, η οποία ίσως είναι ένα χρήσιμο παράδειγμα στο να καταδειχθούν κάποιες τροποποιήσεις που θα μπορούσε να κάνει κανείς στην αντίληψη του Metz για την κινηματογραφική εμπειρία ως καθρέφτη με το σώμα του θεατή να είναι απόν, στην οποία στηρίζεται ολόκληρή του η έννοια της ταύτισης με την κάμερα.

Ένα πρωί στεκόμουν σε κάποιο δρόμο του κεντρικού Λονδίνου, περιμένοντας κάτι φίλους, οι οποίοι επρόκειτο να φθάσουν με αυτοκίνητο. Επειδή δεν περίμεναν να με βρουν εκεί, αποφάσισα να τους αιφνιδιάσω. Όπως σε όλες τις καταστάσεις αιφνιδιασμού, έπρεπε να μπορούσα να δω τα θύματά μου προτού με δουν εκείνα. Το πεζοδρόμιο ήταν άδειο και υπήρχαν πολύ λίγα μέρη για να κρυφτώ από τα οποία θα μπορούσα κίόλας να παρακολουθώ το σημείο όπου θα έφταναν. Αποφά-

σισα να στρίψω πίσω από μιά γωνία και από εκεί να ρίχνω που και που μια ματιά για να βλέπω αν έρχονταν. Αλλά ακόμη δεν είμουν ικανοποιημένος, διότι οι φίλοι μου θα το πρόσεχαν αμέσως εάν πρόβαλα το κεφάλι μου από πίσω από τη γωνία μόλις θα έφταναν. Προς μεγάλη μου χαρά όμως, ανακάλυψα τότε ότι ακριβώς απέναντι από τη μεριά του δρόμου στην οποία στεκόμουν (ο οποίος δρόμος ήταν κάθετος σ' εκείνον στον οποίο περιμένα ότι θα φτάσουν) βρισκόταν ένα κτήριο μ' ένα τεράστιο καθρέφτη που κάλυπτε ολόκληρη την επιφάνεια του ισογείου του. Μετακινήθηκα λίγα βήματα μακριά από τη γωνία όπου είχα σταθεί, και διαπίστωσα ότι μπορούσα να παρατηρώ ελεύθερα ολόκληρο το χώρο όπου περιμένα ότι θα έφτανε και θα στάθμευε το αυτοκίνητο των φίλων μου. Η πιθανότητα του να με έδλεπαν ήταν ελάχιστη διότι ήταν μάλλον απίθανο ότι θα κοίταζαν προς το κτήριο με τον καθρέφτη τη στιγμή που θα έφταναν. Ενώ στεκόμουν εκεί και περιμένα, ατενίζοντας τον καθρέφτη, μου ήρθε η ακόλουθη σκέψη: Να λοιπόν, που κοίταγα την καθρεφτιζόμενη εικόνα ενός ορισμένου χώρου, με κίνηση, με ανθρώπους, αλλά το δικό μου σώμα, από το σημείο όπου στεκόμουν, ήταν απόν από αυτήν. Με όλες τις έννοιες, ήταν ένας «αληθινός» καθρέφτης ο οποίος κατείχε και την επιπρόσθετη κινηματογραφική ιδιότητα του ότι το σώμα μου δεν καθρεφτιζόταν. Εάν κάποιος είχε τοποθετήσει μια βίντεο-κάμερα σε κατάλληλο σημείο, και μια τηλεοπτική οθόνη ακριβώς στο μέρος όπου ήταν τοποθετημένος ο καθρέφτης, θα είχαμε ακριβώς το ίδιο αποτέλεσμα, και θα βρισκόμουν ακριβώς στην ίδια κατάσταση θέασης. Ακόμη, εάν ολόκληρη η σκηνή είχε μαγνητοσκοπηθεί κιόλας, θα μπορούσα κατόπιν να την παρακολουθήσω στο σπίτι μου, με ακριβώς τον ίδιο τρόπο με τον οποίο θα παρακολουθούσα μια ταινία. Οπότε να μια περίπτωση που αναιρεί το βασικό ισχυρισμό του Metz ότι η διαφορά μεταξύ της κινηματογραφικής εμπειρίας και του «αληθινού» καθρέφτη είναι η απουσία του σώματος του θεατή στην πρώτη περίπτωση. Σ' αυτό το παράδειγμα, είχαμε έναν «αληθινό» καθρέφτη με το σώμα του θεατή να είναι απόν.

Τί είναι λοιπόν αυτό που αποτελεί τη διαφοροποίηση, εάν υποθέσουμε ότι υπάρχει μια «αληθινή» κατοπτρική εμπειρία όπως αυτή συμβαίνει στο στάδιο του καθρέφτη και σε όλες τις μετέπειτα κατοπτρικές καταστάσεις, μεταξύ αυτής και όλων των κινηματογραφικών εμπειριών; Εάν μας έχει διδάξει κάτι η τεχνολογία του video αυτό είναι ότι κριτήρια μη ταυτοχρονίας μεταξύ γυρίσματος και θέασης, διαφοράς στην τοποθέσια, κλπ., παραείναι απλοϊκά για να ορίσουν τη φιλική εμπειρία καθ' εαυτή.

Υπάρχει όμως κάτι στο παράδειγμα που έδωσα το οποίο τελικά το διαφοροποιεί από την κινηματογραφική εμπειρία, διατηρώντας το έτσι στην κατηγορία των «αληθινών» κατοπτρικών εμπειριών. Εάν υποθέσουμε ότι οι φίλοι μου τελικά έριχναν μιά ματιά στον καθρέφτη του κτηρίου κατά τη στιγμή της άφιξής τους. Τότε θα με έδλεπαν, ή μάλλον θα έδλεπαν την αντανάκλασή μου, ακριβώς όπως εγώ θα έδλεπα τη δική τους, μέσω του καθρέφτη. Με την τηλεοπτική (ή κινηματογραφική) κάμερα και οθόνη, αυτή η κατάσταση είναι αδύνατη.

Αυτό λοιπόν που είναι απόν από την τηλεοπτική (ή κινηματογραφική) οθόνη, σε αντίθεση με τον καθρέφτη, δεν είναι απαραίτητα η αναπαράσταση του σώματος του θεατή, αλλά μάλλον η αναπαράσταση της κατάστασης κατά την οποία ο θεατής βλέπεται, ή για να είμαστε πιο ακριβείς, της πιθανότητας αυτής της κατάστασης.

Απ' την άλλη βέβαια, το επιχείρημα του Metz στηρίζεται κυρίως στη διαφοροποίηση της κινηματογραφικής εμπειρίας

από την κατοπτρική εμπειρία του σταδίου του καθρέφτη, όπου η παρουσία του σώματος του παιδιού (προς τον εαυτό του) ως είδωλο στον καθρέφτη έχει ουσιαστική σημασία. Άλλωστε, ο ίδιος ο Metz λέει κάπου ότι η διαφορά στον κινηματογράφο είναι ότι ο θεατής δεν ταυτίζεται (στο πρωτογενές επίπεδο) με κάτι βλεπόμενο αλλά μόνο με κάτι βλέπον. Αλλά έχει επίσης ουσιαστική σημασία το ότι η κινηματογραφική εμπειρία διαφοροποιείται από όλες τις κατοπτρικές εμπειρίες στο ότι σ' αυτήν η κατάσταση κατά την οποία το βλέπον υποκείμενο βλέπει τον εαυτό του να βλέπεται, ή έστω να μπορεί να βλέπεται, εξαλείφεται ολοκληρωτικά. Θα προσπαθήσω να εξηγήσω γιατί.

Για να το κάνω αυτό, θα πρέπει να εισαγάγω την έννοια της επιθυμίας, όπως αυτή εμφανίζεται στην ψυχανάλυση. Πιο συγκεκριμένα, θα αποπειραθώ να χρησιμοποιήσω τις διατυπώσεις του Lacan για την οπτική σφαίρα και την εικόνα, όπως αυτές παρουσιάζονται στο κείμενο «Του βλέμματος ως αντικείμενου α μικρό» («Objet Petit a») (Lacan, 1979, σελ. 65-119).

Ο Lacan εισάγει μιά θεμελιώδη διάκριση μεταξύ της λειτουργίας του ματιού, το οποίο είναι το σημείο απ' όπου κοιτάζει το υποκείμενο, και του βλέμματος, το οποίο αποτελεί τη συνθήκη όχι μόνο του βλέπειν αλλά και του βλέπεσθαι (μιά διάκριση την οποία στηρίζει στο τελευταίο βιβλίο του φιλόσοφου Maurice Merleau-Ponty *Το ορατό και το αόρατο* - Merleau-Ponty, 1968, ιδιαίτερα σελ. 130-155). Αυτή η διάκριση έχει να κάνει με το ρόλο που παίζει το βλέμμα στην οπτική οργάνωση του χώρου γενικά, στην οποία το υποκείμενο συμμετέχει όχι μόνο ως ορών υποκείμενο αλλά και ως ορώμενο αντικείμενο. Αυτήν δε την οπτική οργάνωση του χώρου ο Lacan τη συνδέει με την ψυχαναλυτική έννοια της σκοπικής ενόρμησης (της ενόρμησης που βλέπειν και του βλέπεσθαι) που είναι αυτό ακριβώς που στηρίζει τη λειτουργία της επιθυμίας στην οπτική σφαίρα. Το υποκείμενο δηλ. δεν βλέπει απλώς τα πράγματα αλλά «βλέπεται» κιόλας από αυτά, και η χωρική-οπτική διαφοροποίησή του από αυτά, το γεγονός δηλ. ότι δεν μπορεί να τα δει από εκεί από όπου εκείνα τον «βλέπουν», είναι αυτό που συνιστά το στοιχείο της «έλλειψης» στην επιθυμία- το «αντικείμενο α μικρό», σύμφωνα με την ορολογία του Lacan. Είναι απαραίτητο λοιπόν, προκειμένου να μπορέσει να λειτουργήσει η επιθυμία στον οπτικό χώρο ως «βλέμμα» με την Λακανική έννοια, να είναι οι συνθήκες τέτοιες ώστε το υποκείμενο να είναι και ορών και ορώμενο.

Όσον αφορά τώρα τη λειτουργία της εικόνας, κατά το Lacan (η οποία εικόνα μπορεί να είναι, εκτός από ζωγραφικός πίνακας, και φωτογραφία, και κινηματογράφος), το υποκείμενο αναγκάζεται να «παραδώσει το βλέμμα του» (Lacan, 1979, σελ. 101) με την έννοια ότι παύει να λειτουργεί ο ίδιος ως οπτικό αντικείμενο και λειτουργεί μόνο ως υποκείμενο. Αυτό ισοδυναμεί με το ότι, ακριβώς όπως επεσήμανα παραπάνω, ο θεατής βλέπει ενώ δεν μπορεί να βλέπεται και αυτό είναι που διαφοροποιεί όλες τις «εικονικές» εμπειρίες, είτε στη ζωγραφική είτε στον κινηματογράφο, από τον καθρέφτη. Ανατρέπεται δηλ. το καθεστώς της επιθυμίας που προσδιορίζει την τοποθέτηση του υποκειμένου μέσα στον οπτικό χώρο, από τη στιγμή που το στήριγμα αυτής της επιθυμίας, το στοιχείο της «έλλειψης» που τη χαρακτηρίζει, δηλ. το βλέμμα με τη Λακανική έννοια ως διαλεκτική μεταξύ βλέπειν και βλέπεσθαι, παύει να λειτουργεί.

Τί συμβαίνει τώρα στην περίπτωση του πλάνου σκοπιάς (μιά περίπτωση που από την ίδια της τη φύση, δεν είναι δυνατή στη ζωγραφική με την οποία ασχολείται ο Lacan - εκτός, ίσως, από τις «Ακόλουθες» του Velazquez, όπου τα υποκείμενα που είναι «παρόντα» στο «κείμενο» του πίνακα, μέσω του κα-

θρέφτη, βρίσκονται επίσης στη θέση του θεατή (παραπέμπω στη γνωστή ανάλυση του Michel Foucault-Foucault, 1974, σελ. 3-16).

Το βασικό χαρακτηριστικό του πλάνου σκοπιάς είναι ότι ο χαρακτήρας τοποθετείται στο σημείο της κάμερας. Η ματιά του λοιπόν ταυτίζεται με τη ματιά του θεατή. Υπάρχει όμως μια βασική διαφορά: Κάνοντας αυτό, μέσα στη φιλική αφήγηση, ποτέ δε σταματάει να λειτουργεί ο ίδιος ως (πιθανό) οπτικό αντικείμενο, έστω και αν δεν είναι παρών μέσα στο ίδιο το κάρω. Ακόμη είναι παρών μέσα στον «αφηγηματικό χώρο» της ταινίας (Heath, 1976) και επομένως είναι και ορατό αντικείμενο, δηλ. λειτουργεί μέσα στο «βλέμμα» που οργανώνει την οπτική σφαίρα της αφήγησης. Γι' αυτό το λόγο μία ταύτιση με τον ίδιο το θεατή, που βρίσκεται ασφαλώς εκτός αυτού του βλέμματος, δεν είναι ποτέ δυνατή.

Οι παραπάνω σκέψεις εξηγούν λοιπόν γιατί μια πρωτογενής ταύτιση με κάποιον χαρακτήρα δεν είναι ποτέ δυνατή. Ακόμη και το «βλέμμα» (με την παραπάνω έννοια) του χαρακτήρα στο πλάνο σκοπιάς, λειτουργεί ως ανήκον αποκλειστικά στο επίπεδο της φιλικής αφήγησης. Το μόνο που κάνει το πλάνο σκοπιάς είναι να μας δείξει, με σχετική ακρίβεια, ποιά είναι η ματιά του χαρακτήρα σ' εκείνη τη συγκεκριμένη στιγμή, σαν ένα είδος «γεγονότος» μέσα σε μία συγκεκριμένη αφηγηματική κατάσταση, σαν ένας τρόπος, μεταξύ διαφόρων να εκδηλωθεί η παρουσία αυτού του χαρακτήρα μέσα στην αφήγηση. Περιττό να πούμε ότι, ακόμη και όσον αφορά τη δευτερογενή ταύτιση, αυτός ο τρόπος απέχει πολύ από το να είναι ο πιο αποτελεσματικός, ακριβώς επειδή σ' εκείνη τη συγκεκριμένη στιγμή, ο χαρακτήρας δεν υφίσταται στη ματιά του θεατή.

Αυτό που στην πραγματικότητα συχνά κάνει το πλάνο σκοπιάς, είναι να βάλει το χαρακτήρα στη θέση του ηδονοδλεψία-μα θέση την οποία ο θεατής λόγω ακριβώς της «παράδοσης» του βλέμματός του έχει ήδη κατ' ουσίαν αποκηρύξει, αφού πάντα στην λειτουργία του ηδονοδλεψία υπάρχει το στοιχείο του να επιθυμεί να ιδωθεί και εκείνος ως αντικείμενο επιθυμίας. (Freud, 1915, σελ. 129-131. Μ' αυτή την έννοια δεν είναι σωστή η άποψη ορισμένων φεμινιστριών θεωρητικών του κινηματογράφου που ταυτίζουν τη λειτουργία της θέασης πολλών εμπορικών ταινιών με την αντρική ηδονοδλεπτική λειτουργία (δείτε, για παράδειγμα, Mulvey, 1975)). Μ' αυτόν τον τρόπο, η επιθυμία του ηδονοδλεψία «εκτίθεται», με μία έννοια, στα μάτια του θεατή. Ένα παράδειγμα που αποτελεί οδοιπόρη ένδειξη γι' αυτό, είναι η χρησιμοποίηση, σε αμέτρητα πρόσφατα θρίλερ, συχνών, εμφανών πλάνων σκοπιάς από πλευράς του (μη εμφανιζόμενου ακόμη στο θεατή) μελλοντικού βιαστή/δολοφόνου νεαρών γυναικών, ενώ αυτός παρακολουθεί κρυφά τα θύματά του.

Λόγω λοιπόν του «σχίσματος μεταξύ του ματιού και του βλέμματος», για να χρησιμοποιήσουμε τη φράση του Lacan, ο θεατής είναι πάντα απών, ως «βλέμμα», από το σκοπικό πεδίο του κινηματογράφου, αν και παραμένει παρών, ως «μάτι», μέσω της ταύτισής του με την κάμερα. Το μάτι του θεατή, στο βαθμό που η ταινία αποτελεί αφήγηση, κυριαρχείται πλήρως από το εγώ του αφηγητή. Επομένως ταυτίζεται (δευτερογενώς) μόνο με αυτό που βλέπει στην οθόνη, αφού αυτό που βλέπει είναι αυτό που αποτελεί την αφήγηση. Το βλέμμα του, όμως, σ' όλο αυτό το διάστημα παραμένει αδρανές, και επομένως αποκλείει την οποιαδήποτε ταύτιση με χαρακτήρα στο καθαρά σκοπικό-σε αντίθεση προς το αφηγηματικό-επίπεδο.

Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο ο θεατής μιας ταινίας με κανέναν τρόπο δεν μπορεί να εισέλθει στη συνείδηση ενός χαρακτήρα, όπως μπορεί ο αναγνώστης ενός μυθιστορήματος, ό-

ταν αυτός ο χαρακτήρας βρίσκεται κοντά στο αφηγηματικό εγώ. Ο μόνος τρόπος ταύτισης με αυτόν είναι μέσω της πραγματικής (αφηγηματικής) παρουσίας του χαρακτήρα στην οθόνη, όπου η απλή παρουσία του σώματος του χαρακτήρα πάντοτε ήδη προειδοποιεί το θεατή ότι αυτός είναι άλλος από τον εαυτό του.

Οι παραπάνω διατυπώσεις μου δεν συνεπάγονται ότι το πλάνο σκοπιάς είναι αναγκαστικά σε όλες τις περιπτώσεις άχρηστο ως τρόπος εδραίωσης κάποιου είδους εγγύτητας μεταξύ ενός φιλικού χαρακτήρα και της αφηγηματικής θέσης. Αυτό που προσπάθησα να κάνω είναι να προσδιορίσω κάποια όρια, πέρα από τα οποία η φιλική αφήγηση δεν μπορεί να λειτουργήσει, όσον αφορά τη δυνατότητα συγχώνευσης μεταξύ ενός συγκεκριμένου χαρακτήρα και του εγώ του αφηγητή, όρια που δεν ισχύουν για τις λογοτεχνικές αφηγήσεις. Είταν, με μία έννοια, ένας τρόπος ερμηνείας ορισμένων προβλημάτων που συναντάει κανείς συγκρίνοντας κινηματογραφική και λογοτεχνική αφήγηση, όταν αναφέρεται σε καταστάσεις όπου η θέση του υποκειμένου ως χαρακτήρα δεν είναι άσχετη με το αφηγηματικό υποκείμενο. Αυτό, όμως, δε σημαίνει ότι το πλάνο σκοπιάς, καθώς και οι άλλες μορφές παρουσίας του χαρακτήρα μέσα στο φιλικό κείμενο, όταν χρησιμοποιούνται με συγκεκριμένους τρόπους και σε συγκεκριμένες αφηγηματικές καταστάσεις δεν είναι θεμιτοί τρόποι απόπειρας για την κάλυψη αυτού του κενού που υφίσταται στην περίπτωση του κινηματογράφου (και της τηλεόρασης εννοείται).

Τελειώνοντας, θα ήθελα να πω ότι, όπως ελπίζω ότι έχει ήδη καταστεί εμφανές, δεν προτείνω ούτε τίποτε οριστικές λύσεις στα προβλήματα με τα οποία ασχολήθηκα, ούτε τίποτε γενικά εφαρμόσιμα μεθοδολογικά μοντέλα ανάλυσης. Στην καλύτερη περίπτωση, παρουσίασα αποσπάσματα ορισμένων θεωριών και έθεσα ορισμένα ερωτήματα σε σχέση με αυτά και με τα πολιτιστικά φαινόμενα του κινηματογράφου, της τηλεόρασης και της λογοτεχνίας, κυρίως όσον αφορά τις έννοιες της αφηγηματικότητας και του υποκειμένου.

Βιβλιογραφία

- Baudry, Jean-Louis, 1974-1975, «Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus», *Film Quarterly*, XXVIII, 2, σελ. 39-47.
Benjamin, Walter, 1973, *Illuminations*, Λονδίνο: Fontana.
Derrida, Jacques, 1981, *Positions*, Λονδίνο: The Athlone Press.
Foucault, Michel, 1974, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Λονδίνο: Tavistock Publications.
Freud, Sigmund, 1915, *Instincts and their Vicissitudes. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Λονδίνο: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis) vol. XIV σελ. 109-140.
Heath, Stephen, 1976, «Narrative Space», *Screen*, vol. 17, no. 3, σελ. 68-112.
Lacan, Jacques, 1977, *Ecrits: A Selection*, Λονδίνο: Tavistock Publications.
Lacan, Jacques, 1979, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, Harmondsworth: Penguin Books.
Merleau-Ponty, Maurice, 1968, *The Visible and the Invisible*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
Metz, Christian, 1982, *Psychoanalysis and cinema: the imaginary Signifier*, Λονδίνο: The Macmillan Press.
Mulvey, Laura, 1975, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, vol. 16, no 3, σελ. 6-18.
Todorov, Tzvetan, 1977, *The Poetics of Prose*, Οξφόρδη: Basil Blackwell.