

Αντρέας Παγουλάτος

Κινηματογράφος και λογοτεχνία

(Επτά προτάσεις και ορισμένες «ενστάσεις»)

Μετά από έναν αιώνα ανάπτυξης κι εξέλιξης της κινηματογραφικής τέχνης, στη διάρκεια του οποίου γυρίστηκε, σ' όλη σχεδόν τη γη, ένας τεράστιος αριθμός ταινιών, πιστεύω ότι έχουμε τη δυνατότητα σήμερα να προσεγγίσουμε και να εξετάσουμε, με περισσότερη ακρίβεια, καθαρότητα και διαύγεια από ό,τι στις προηγούμενες περιόδους, την ιστορία αυτής της τέχνης, την ιδιαίτερή της γλώσσα και σύνταξη, τις διάφορες θεωρίες και αισθητικές που τη σημάδεψαν, καθώς και τις έννοιες και τους όρους που την προσδιορίζουν.

Τον τελευταίο καιρό, οργανώνονται όλο και περισσότερες ημερίδες, εκδηλώσεις, συναντήσεις, αλλά και συνέδρια, που έχουν θέμα τους τις σχέσεις του κινηματογράφου με τις άλλες τέχνες και ιδίως με τη λογοτεχνία και, ορισμένες φορές, πιο ιδιαίτερα, με την πεζογραφία ή την ποίηση. Έτσι, πρόσφατα, για παράδειγμα, διοργανώθηκε από την *Ομοσπονδία Κινηματογραφικών Λεσχών Ελλάδας* μια τριήμερη συνάντηση, με κεντρικό θέμα, ακριβώς, «Λογοτεχνία και Κινηματογράφος». Θα διατυπώσω, εδώ, μια σειρά από προτάσεις, καθώς κι ορισμένες παρατηρήσεις μου-«ενστάσεις» — που έχουν να κάνουν με τη «σχετικότητα» ή τη «μερικότητα» διαφόρων εννοιών και όρων που χρησιμοποιούνται κατά κόρον και, σε μερικές περιπτώσεις, καταχρηστικά, για να χαρακτηρίσουν τις πολύπλοκες κι αντιφατικές σχέσεις ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία.

1. *Μυθιστορηματική* δεν μπορεί να χα-

ρακτηρίζεται, πιστεύω, μια ταινία, μόνο και μόνο, επειδή «στηρίζεται» σ' ένα μυθιστορηματικό έργο, σε μια νουβέλα, σε ένα διήγημα ή ενδεχομένως σε αποσπάσματα ενός μυθιστορήματος ή σε στοιχεία από ένα μυθιστορηματικό κύκλο. Κι αυτό, είτε πρόκειται για μεταφορά, είτε για διασκευή, είτε για επιλογή στοιχείων από το μύθο (fiction) του, είτε ακόμη για μακρινό αντικαθρεπτισμό μιας κατασκευής και δομής μέσα στο σημαίνον πλέγμα μιας άλλης διαφορετικής γλώσσας, όπως είναι αυτή του κινηματογράφου, είτε, βέβαια, για καθαρά «προσηματική» χρήση αυτού του πρώτου κειμένου. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα όσα έγραψε ο Γάλλος πρωτοποριακός συγγραφέας Ρεϊμόν Κενό σχετικά με την κινηματογραφική διασκευή από τον Λουί Μαλ του έργου του *Η Ζαζί στο μετρό*: «Μ' αρέσει υπερβολικά ο κινηματογράφος και πιστεύω ότι τον γνωρίζω αρκετά, ώστε να μην παραχωρώ στον κινηματογραφιστή τις αλλαγές, τις προσθήκες, τις διαγραφές που απαραίτητα οφείλει να επιτρέψει στον εαυτό του. Αναγνωρίζω συγχρόνως τη *Ζαζί στο μετρό* σαν βιβλίο και βλέπω στην ταινία ένα πρωτότυπο έργο που ο δημιουργός του ονομάζεται Λουί Μαλ και η ποίησή του με κυριεύσε και μένα τον ίδιο».

2. Αναγκαίος κι απαραίτητος όρος για να ονομάσουμε ένα κινηματογραφικό έργο *μυθιστορηματικό* είναι το να διέπεται από αφηγηματικούς, δομικούς και κατασκευαστικούς κώδικες ανάλογους με εκείνους μιας κατηγορίας σύγχρονων (και όχι μόνο)

μυθιστορημάτων. Ο μυθιστορηματικός χαρακτήρας, δηλαδή, ορισμένων ταινιών δε σχετίζεται τόσο με το αν αποτελούν ή όχι διασκευές ή μεταφορές μυθιστορημάτων κ.λπ., αλλά οφείλεται, μπορούμε να πούμε, κυρίως στην *κατασκευαστική δεινότητα και ευλιγισία* του αυτουργού κινηματογραφιστή στο ν' ανακαλύψει τις κινηματογραφικές συντακτικές, δομικές και μορφικές αντιστοιχίες με το μυθιστορηματικό λόγο και να τις πραγματώσει με κινηματογραφικά μέσα. Οι ταινίες των χρόνων του 1950, π.χ. του Μικελάντζελο Αντονιόνι, από το *Χρονικό ενός έρωτα* (1950) μέχρι και την *Κραυγή* (1957) —ακόμη και χωρίς τις *Φίλες* (1955), διασκευή της ομότιτλης νουβέλας του Παβέζε—, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν *μυθιστορηματικές* κι ακόμη «*Παβεξικές*», αφού διακρίνουμε σ' αυτές φανερές αναλογίες με το μυθιστορηματικό, αφηγηματικό λόγο του Ιταλού πεζογράφου, αντιστοιχίες στο ύφος, στις ελλείψεις και στα άλματα στην αφήγηση, στα ανοίγματα στην ποίηση κ.λπ.

3. Έχοντας, όμως, ως αφηγηρία, την *Περίπτεια* και συνεχίζοντας με τη *Νύχτα* και την *Εκλειψη*, ο κινηματογράφος του Αντονιόνι ξεπερνά τον «πειρασμό» και την ευκολία της όποιας *δραματοουργίας*, της *κλειστά οργανωμένης μυθιστορηματικότητας*. Κάτω από την επίδραση πιο αφαιρετικών και ελλειπτικών πρωτοποριακών μυθιστορηματικών προτύπων, καθώς και της σύγχρονης ποίησης και ζωγραφικής, καταφέρει να δημιουργήσει μια σειρά από σημαντικές και σημαίνουσες ταινίες, που είναι πρώτα απ' όλα *κινηματογράφος*, αν και θα μπορούσαν να συγκριθούν με τα πιο «προωθημένα» και ριζοσπαστικά μυθιστορηματικά ή και ποιητικά έργα της εποχής μας. Δεν υπάρχει, δηλαδή, στον κινηματογράφο, όπως και στη λογοτεχνία, ένα και μοναδικό

μυθιστορηματικό ύφος, αλλά πολλά και διαφορετικά μεταξύ τους.

4. Αντίστροφα, δε θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε μυθιστορηματικές ορισμένες ταινίες του Ζαν-Λικ Γκοντάρ, με την αιτιολογία ότι χρησιμοποιεί —ολότελα «προσχηματικά», άλλωστε, και για λόγους σκοπιμότητας— διάφορα μυθιστορήματα: όπως π.χ. το *Obsession* του Λάινολ Γουάιτ στο *Pierrot le fou* ή το *Rouge Blanc Bleu* του Ρισάρ Σταρκ στο *Made in USA*. Γιατί, ακόμη και όταν «διασκευάζει» κάποια κλασικά έργα, όπως π.χ. διηγήματα του Γκι Ντε Μοπασάν (*Αρσενικό-Θηλικό*) ή το μυθιστόρημα *Περιφρόνηση* του Αλμπέρτο Μοράβια στην ομότιτλη ταινία του, παίρνει τεράστιες ελευθερίες, τόσο στο θεματικό όσο και στο κατασκευαστικό επίπεδο, σε σχέση με τα κείμενα αυτά. Τις περισσότερες, μάλιστα, φορές τα χρησιμοποιεί σαν αφηγηρίες, αφορμές και εναύσματα για καθαρά κινηματογραφική δημιουργία. Εκτός κι αν διαθέτουν ορισμένα δομικά υλικά που τον ενδιαφέρουν ιδιαίτερα. Το έργο του χαρακτηρίζεται, έτσι, από ένα *μικτό στιλιστικό χαρακτήρα*, που ορισμένοι κριτικοί και θεωρητικοί ονόμασαν «δοκιμαστικό», αφού κυρίαρχο ρόλο παίζουν σ' αυτόν οι κώδικες μιας στοχαστικής, αλλά και «ηλεκτρικής», νευρικής —που την έχουν αναλύσει ακόμη και σαν ένα νευρωτικό σύμπτωμα— σύγχρονης ποιητικής. Αυτή σηματοδοτεί τόσο τη στάση του απέναντι στα γεγονότα και τα δράματα του σύγχρονου κόσμου, όσο και την ποιητικού τύπου *προβληματική* του πάνω στην ίδια την κατασκευή και τη μορφή των εικόνων και των ήχων, καθώς και τις ιδιόμορφες σχέσεις τους, που ξεπερνούν, με ριζοσπαστικό τρόπο, τους παραδοσιακούς κανόνες της ρεαλιστικής αναπαράστασης. Επιμένει ιδιαίτερα στις σχέσεις που μπορεί να έχει μια λίγο ή πολύ «σκηνο-

θετημένη», κατασκευασμένη εικόνα με την πραγματικότητα και την αλήθεια. Περισσότερο από δοκιμασιές οι ταινίες του Γκοντάρ, θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν σαν πρωτοποριακά ποιητικές, αφού διαθέτουν την πυκνότητα, το «κοσμολογικό άνοιγμα στο χάος», την εκρηκτική αποσπασματικότητα της ποίησης. Διατηρούν σχέσεις με το γλωσσοκεντρισμό, ένα διεθνές ποιητικό και εικαστικό κίνημα που, όπως και αυτές, εκτός από τα σύγχρονα «μυθήματα», τα δρώμενα, τα γεγονότα (αντινομίες και συγκρούσεις του κόσμου που μας περιβάλλει), οδηγεί στην εγγραφή του προβληματισμού πάνω στη γραφή, τη γλώσσα και τη σύνταξη, μέσα στα ίδια τα έργα.

5. Με την ποίηση κυρίως, αλλά και με το δοκίμιο και με την ανάγνωση, οι σχέσεις του Ζαν-Λικ Γκοντάρ είναι ολοφάνερες: στις ταινίες του, διάφορα πρόσωπα ή φωνές off διαβάζουν ή αναφέρουν αποσπάσματα βιβλίων, που βλέπουμε ή όχι, με σοβαρό ή ειρωνικό τρόπο (Φόκνερ, Λόρκα, Αρτό, Μπατάιγ, Μπρεχτ, Μαρξ, Λένιν, Μάο, Φρόντ κ.ά.), έρευνες περιοδικών κ.λπ. Ως και στη σύνθεση των τίτλων της αρχής ή των ενδιάμεσων κεφαλαίων μερικών ταινιών του, ο Γκοντάρ ξαναβρίσκει την ποιητική εφευρετικότητα κι επινοητικότητα του πρωτοποριακού βωβού κινηματογράφου των χρόνων του 1920, κυρίως του Ντζίγκα Βέρτοφ, που ήταν με τη σειρά του έντονα επηρεασμένος από το φουτουριστή ποιητή, όπως τον αποκαλούσε, Μαγιακόφσκι.

6. Οι γνωστές θέσεις του Παζολίνι για τον ποιητικό (σε αντιδιαστολή με τον πεζό) κινηματογράφο, όπου, όπως στην ποίηση, το ύψος γίνεται άμεσα ορατό από τις κινήσεις της κάμερας, τις απότομες ελλείψεις, το βαθμό μηδέν της αφηγηματικότητας κ.λπ., ευσταθούν κυρίως για ορισμένες διζές του ταινίες (Κατά Ματθαίον Ευαγγέ-

λιον) ή για ταινίες του Γκλάουμπερ Ρόσα (Η γη σε έκσταση, Αντόνιο ντας Μόρτες), του Γιάντισο (Αστραφτεροί άνεμοι, Κόκκινος ψαλμός), του Παρατζάνοφ (Σκιές των λησμονημένων προγόνων), του Γκάαλ, του Χούτζαφικ κ.ά.

7. Δεν μπορούμε, όμως, παρά να διαφωνήσουμε μαζί του, όταν αναφέρεται στον κλασικό βωβό κινηματογράφο γράφοντας: «Ο ποιητικός κινηματογράφος των κλασικών ταινιών δεν είναι το αποτέλεσμα μιας συγκεκριμένης ποιητικής γλώσσας, οι ταινίες αυτές δεν είναι ποιητικές, είναι αφηγηματικές [...] Η ποίηση συνεπώς που διακρίνουμε σε αυτές τις ταινίες είναι εσωτερική, όπως συμβαίνει στα αφηγηματικά γραπτά του Τσέχοφ ή του Μέλβιλ». Θ' αγκούσε να αναλύσουμε τη δομή και την «άθρωση» ορισμένων ταινιών του Μουρνάου, του Ντράγιερ, του Εποταίν, του Αϊζενστάιν, του Βέρτοφ, του Ντοβζένκο, του Μπάρντ, του Μπουνοέλ κ.ά. για να καταρριφθούν ολότελα αυτές οι λανθασμένες θέσεις του Ιταλού σκηνοθέτη και ποιητή.

Θα ήθελα, τελειώνοντας αυτό το κείμενο, να αναφέρω τις πολύ ενδιαφέρουσες, σχετικές με το θέμα, απόψεις και θέσεις του γνωστού σημειολόγου θεωρητικού Γιούρι Λότμαν, έτσι όπως συνοψίζονται σ' ένα σημαντικό απόσπασμα του έργου του «Αισθητική και Σημειωτική του Κινηματογράφου», από το κεφάλαιο «Ο κινηματογράφος συνθετική τέχνη»: «Η σημερινή ταινία χρησιμοποιεί και μία άλλη γλώσσα, πέρα, δηλαδή, από τη διήγηση, τη δημιουργημένη από κοινού με έντονες εικόνες. Ενοματώνει λεκτικά μηνύματα, μουσικά μηνύματα, μία αύξηση δεσμών εκτός κειμένου, που πλέκουν γύρω του δομές πολυποίκιλων νοημάτων. Όλα αυτά τα σημειωτικά στρώματα απαρτίζουν ένα σύνθετο μοντάζ και οι αμοιβαίες

σχέσεις τους δημιουργούν επίσης νοηματικά εφέ: Είναι αυτή η ικανότητα του κινηματογράφου να απορροφά τους πιο ποικίλους τύπους των σημάνσεων (της σημειώσης) και

να τους οργανώνει σε ένα ενιαίο σύστημα, που μας κάνει να έχουμε υπόψη μας όταν μιλάμε για το συνθετικό ή πολυφωνικό χαρακτήρα του κινηματογράφου».

Δημήτρης Γρηγορόπουλος *Το παραλήρημα της Μαύρης Βίβλου του Κομμουνισμού (Εκδόσεις Εστίας, 2001)*

Μετά την πτώση των καθεστώτων του «υπαρκτού σοσιαλισμού» παρατηρείται ένα φαινομενικά οξύμωρο φαινόμενο. Η ιδεολογική αντιπαράθεση απ' την αστική πλευρά, αντί να περνάει σε ύφεση ή ν' αποκτά χαρακτηριστικά μιας πιο νηφάλιας προσέγγισης, αφού η πίεση απ' το αντίπαλο δέος είναι, προς το παρόν τουλάχιστον, αμελητέα, απεναντίας οξύνεται, εντείνεται ο ιδεολογικός της χαρακτήρας, εκφυλίζεται συχνά σε αγοραία προπαγάνδα.

Τα αίτια μιας τέτοιας θεωρητικής πρακτικής δεν είναι δυοδιάκριτα. Στο βάθος εντοπίζεται η ανασφάλεια του συστήματος, που συνειδητοποιεί ότι δεν είναι σε θέση να συμφιλιώσει τις αντιθέσεις τους, να θεραπεύσει τις ανιάτες αδυναμίες του, που εκδηλώνονται με οξυνόμενα προβλήματα, όπως η ανεργία λόγω χάρη, αλλά και αντιδράσεις εργαζομένων και νέων, αν και το κίνημα ασφαλώς διανύει περίοδο σχετικής ύφεσης.

Το σύστημα βάλλει κατά του εχθρού του, δηλαδή της συντριπτικής πλειοψηφίας της κοινωνίας και της ανθρωπότητας, μ' ένα φάσμα μέσων που αρχίζει απ' τον αυταρχι-

σμό και την καταστολή και φτάνει ως την πνευματική χειραγώγηση και αιχμαλωσία. Η τελευταία γνωρίζει σήμερα πρωτοφανή ανάπτυξη. Η επιχείρηση αποχαύνωσης της κοινωνίας, που διενεργείται κυρίως απ' τα κατ' ευφημισμόν μάλιστα μέσα επικοινωνίας, έχει ως παραπλήρωμα και επιστέγασμά της την ακύρωση της οποιαδήποτε κριτικής θεωρητικής, και κατά βάση του μαρξισμού, που θα μπορούσε να διεγείρει, να ξυπνήσει την κριτική σκέψη των ανθρώπων.

Η αστική τάξη, λοιπόν, προσπαθεί μια και καλή αμετάκλητα, όπως πιστεύει, να «ξεμπερδέψει» με το θανάσιμο και επικίνδυνο, παρά τα πλήγματα που δέχεται, ιδεολογικό της αντίπαλο, το μαρξισμό, ώστε ν' αποκοπεί τελεσίδικα ο ομφάλιος λώρος που συνδέει πραγματικά ή δυναμικά τους εργαζομένους με την επιστημονική κοινωνική θεωρία που μπορεί να καθοδηγήσει ένα εγχείρημα ανατροπής της κεφαλαιοκρατικής κοινωνίας. Ο μαρξισμός και οι πολιτικές δράσεις που αναπτύσσονται υπό την έμπνευσή του αντιμετωπίζονται αγοραία: στην καλύτερη περίπτωση ο μαρξισμός ταυτίζεται με μια ουτοπία ευγενικών έστω ιδε-