

ΔΗΜΗΤΡΗΣ Β. ΝΑΚΟΣ

Ο παλιάτσος σε έναν πολιτισμό της
νεοτερικότητας



ΑΘΗΝΑ 2014

Ο ΠΑΛΙΑΤΣΟΣ ΣΕ ΕΝΑΝ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ ΤΗΣ ΝΕΟΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑΣ

Διδακτορική Διατριβή του Δημήτρη Β. Νάκου

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

Όνομα: Δημήτριος Νάκος

Όνομα πατρός: Βασίλειος

A.M.: 0409008

Επιβλέπων καθηγητής: Γιάγκος Ανδρεάδης

Επταμελής επιτροπή: Γιάγκος Ανδρεάδης

Μαρία Παραδείση

Ιωάννης Σκαρπέλος

Αντουανέττα Αγγελίδη

Μαρία Κομνηνού

Εύα Στεφανή

Χρυσάνθη Σωτηροπούλου

Εικόνα εξωφύλλου: Georges Rouault, Ο κλόουν



Sandhust and Tinsel



1973

THE CRITERION COLLECTION

PREMIATO ALLA XV MOSTRA INTERNAZIONALE D'ARTE CINEMATOGRAFICA DI VENEZIA

UN FILM **PONTI-DE LAURENTIIS**
PRODOTTO DA **DINO DE LAURENTIIS & CARLO PONTI**



Anthony *Giulietta* *Richard*
QUINN - MASINA - BASEHART

Στον Βασίλη και τον Βασίλη

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρόλογος.....	1-5

A' ΜΕΡΟΣ

1. Πολιτισμός-Θεωρητικά.....	6-15
2. Νεοτερικότητα και Μετανεοτερικότητα.....	16-41

B' ΜΕΡΟΣ

Ανάλυση των ταινιών

Η ΝΥΧΤΑ ΤΩΝ ΣΑΛΤΙΜΠΑΓΚΩΝ

1.1 Περίληψη.....	44
1.2 Εισαγωγικά.....	45-49
1.3 Ανάλυση των σκηνών.....	50-69

LA STRADA

2.1 Περίληψη.....	71
2.2 Εισαγωγικά.....	72-80
2.3 Ανάλυση των σκηνών.....	81-93

Γ' ΜΕΡΟΣ

Θεωρητική ανάλυση

1. Δομικές και τεχνικές ομοιότητες της <i>Νύχτας των Σαλτιμπάγκων</i> και της <i>Strada</i>	95-97
2. Η προβληματική πάνω στους περιπλανώμενους καλλιτέχνες από τον Bergman και τον Fellini.....	98-100
3. Σκηνή παζ ο βίος: Σύγκριση (ταύτιση) καθημερινής ζωής με τη ζωή των παλιάτσων και η υπαρξιακή αγωνία του παλιάτσου.....	100-105
4. Μια καρναβαλική παράδοση.....	105-108
5. Η λειτουργία της μάσκας.....	108-117
6. Μπαρόκ τοπίο – γκροτέσκο σώμα.....	118-124

7. Συλλογικότητα vs Νεοτερικότητα και ο ρόλος της παράδοσης.....	125-149

Δ' ΜΕΡΟΣ

1. Ο παλιάτσος ως πλάνητας και παρίας.....	151-171
2. Ο παλιάτσος ως ανατροπέας του κόσμου και της πραγματικότητας.....	172-199
3. Νεοτερικότητα και απομυθοποίηση.....	199-237
4. Ο παλιάτσος ως εκφραστής των ορμέφυτων του ανθρώπου.....	238-283
5. Από το θρυμματισμένο "εγώ" στην καρναβαλική αναγέννηση του παλιάτσου.....	284-309
Επίλογος.....	310-311

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Η παρουσία των περιπλανωμένων καλλιτεχνών στο σύνολο του έργου των Bergman και Fellini.....	313-322
Η αλληλοεκτίμηση Bergman – Fellini.....	323-324
Η νεοφορμαλιστική θεωρία και η θεωρία του δημιουργού.....	325-327
Παρουσίαση βασικής βιβλιογραφίας.....	328-339
Βιογραφικά Ingmar Bergman.....	341-344
Φιλμογραφία Ingmar Bergman.....	345-347
Βιογραφικά Federico Fellini.....	349-351
Φιλμογραφία Federico Fellini.....	352-354
<i>Η νύχτα των Σαλτιμπάγκων</i> – Συντελεστές.....	354
<i>La Strada</i> – Συντελεστές.....	356
Παράρτημα κινηματογραφικών όρων.....	358-360
Βιβλιογραφία.....	361-374

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

<i>Η νύχτα των Σαλτιμπάγκων</i>	375-376
<i>La Strada</i>	377-380

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ένα υγρό μπαρόκ τοπίο σε κάποια σουηδική επαρχία, μια ηχητική μπάντα με ήχους εξοχής το ξημέρωμα και οι ρόδες από τις άμαξες να γυρνάνε αργά πάνω στο χώμα. Το καραβάνι του τσίρκου *Αλμπέρτι* έπειτα από τις περιπέτειες της προηγούμενης βραδιάς ξαναπαίρνει τον δρόμο του για τον επόμενο προορισμό, για την επόμενη παράστασή του.

Η παραπάνω περιγραφή αναφέρεται στην τελευταία σκηνή της ταινίας του Ingmar Bergman, η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, τη μία από τις δύο ταινίες που αποτελούν τη βάση και αφετηρία της παρούσας εργασίας. Η δεύτερη ταινία είναι η *Strada* του Federico Fellini. Οι δύο Ευρωπαίοι δημιουργοί έτρεφαν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και αγάπη για τον κόσμο των καλλιτεχνών και ιδιαίτερα των περιπλανώμενων. Σε αρκετές ταινίες τους η συγκεκριμένη θεματική είναι σε μεγάλο ή σε μικρό βαθμό παρούσα.

Ωστόσο, στις δύο αυτές ταινίες η θεματική των περιπλανώμενων καλλιτεχνών αποτελεί τον κεντρικό άξονα τους. Οι ταινίες έχουν γυριστεί την ίδια ακριβώς εποχή. Συγκεκριμένα, η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* (*Sawdust and Tinsel* ή *Evening of the Jesters* ή *The Naked Night* ο αγγλικός τίτλος, *Gycklarnas afton* ο πρωτότυπος σουηδικός) του Bergman γυρίστηκε το 1953 και η *Strada* του Fellini το 1954.

Σε αμφότερες τις ταινίες οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες, αυτοί οι παλιάτσοι, οι σαλτιμπάγκοι παρουσιάζονται ταλαιπωρημένοι σωματικά και ψυχικά, με βασικό στόχο την επιβίωση. Ο Bergman και ο Fellini χρησιμοποιούν ως κέντρο της ιστορίας τους τη ζωή των περιπλανώμενων καλλιτεχνών όχι μόνο για να μιλήσουν για τον κόσμο του θεάματος, έναν κόσμο που τούς γοητεύει, αλλά και για να μιλήσουν αλληγορικά, δοκιμάζοντας ουσιαστικά μια σύγκριση της καθημερινότητας των παλιάτσων με την καθημερινότητα των άλλων ανθρώπων.

Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, μάλιστα, ο Bergman κάνει μια διπλή αλληγορία, αφού στήνει το σκηνικό στη Σουηδία του 1900, ασφαλώς για να μιλήσει και για την εποχή του. Ωστόσο, στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* η ενδοκειμενική σύγκριση επεκτείνεται και ανάμεσα στους περιπλανώμενους και τους αστούς (εμφανίζονται οι άνθρωποι του τοπικού θεάτρου, οι αστοί στον δρόμο, αλλά και στην παράσταση), ενώ αντίθετα στη *Strada* η σύγκριση γίνεται περισσότερο ανάμεσα σε περισσότερους όμοιους, ανάμεσα σε παλιάτσους (*Ζαμπανό-Τρελός*).

Η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* λοιπόν και η *Strada* αποτελούν ακριβώς την αφετηρία της παρούσας εργασίας. Επιθυμία μου ήταν, μελετώντας την αφηγηματική δομή της κάθε μία ταινίας ξεχωριστά, να καταδείξω πώς ο Bergman και ο Fellini παρουσιάζουν μέσα από τις δύο συγκεκριμένες ταινίες τους περιπλανώμενους καλλιτέχνες. Η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* και η *Strada* μπορούν να αποτελέσουν τα δύο σκέλη μιας κοινής μελέτης αφού τα κοινά τους σημεία επεκτείνονται και πέραν της κοινής τους θεματικής. Οι δύο ταινίες έχουν γυριστεί την ίδια εποχή, κάτι που σημαίνει, ότι έχουν γυριστεί και επεξεργαστεί με τα ίδια πάνω κάτω μέσα, αλλά και ότι «κουβαλούν» μέσα τους την προβληματική που έχει δημιουργηθεί από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Οι ταινίες βρίσκονται χρονικά στο τέλος της νεοτερικότητας, στο μεταίχμιο νεοτερικότητας και μετανεοτερικότητας. Είναι, επιπλέον, ενδιαφέρον πως η *Strada* βρίσκεται και σε ένα ακόμα μεταίχμιο, αυτό μεταξύ του ιταλικού νεορεαλισμού και σε ένα προσωπικό ύφος του δημιουργού της.

Η εργασία χωρίζεται σε 4 μέρη, ενώ ακολουθεί και παράρτημα. Στο **α΄ μέρος** της εργασίας τίθεται η ανάλυση της έννοιας του πολιτισμού και της νεοτερικότητας. Πιο συγκεκριμένα, μελετάται τι σημαίνει πολιτισμός. Η έννοια «πολιτισμός» είναι αναμφισβήτητα μια σύνθετη και πολυεπίπεδη έννοια. Πολλές και διαφορετικές είναι οι προσεγγίσεις του ορισμού της έννοιας του πολιτισμού, ωστόσο πολύ ενδιαφέρουσες οι περισσότερες, οι οποίες και οδηγούν στη σύνθεση ενός ψηφιδωτού του πολιτισμού.

Ο πολιτισμός αναφέρεται σε ένα πολύ ευρύ πεδίο κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό, θρησκευτικό. Αναφέρεται τόσο στα τεχνικά επιτεύγματα, όσο και στους κοινωνικούς τρόπους συμπεριφοράς. Ο πολιτισμός έχει να κάνει με τις διαπροσωπικές σχέσεις, αλλά και με τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση, αλλά και με τον ίδιο του τον εαυτό,

ενώ παράλληλα είναι ένας ζωντανός οργανισμός που βρίσκεται μόνιμα σε κίνηση και σε εξελικτική πορεία και όχι μια αποκρυσταλλωμένη κατάσταση.

Επίσης, στο **α' μέρος** μελετάται η έννοια της νεωτερικότητας, τα χρονικά της πλαίσια και η σχέση της με τη μετανεωτερικότητα. Η νεωτερικότητα αναφέρεται σε τρόπους κοινωνικής ζωής ή οργάνωσης που εμφανίστηκαν στην Ευρώπη από τον δέκατο έβδομο αιώνα κι έπειτα, ενώ στη συνέχεια άσκησαν επιρροή λίγο ή πολύ σε παγκόσμια κλίμακα, ενώ η μετανεωτερικότητα σύμφωνα με πολλούς μελετητές ξεκινά από το 1960 και μετά, εκκινώντας πρώτα από την αρχιτεκτονική και κάνοντας έπειτα την εμφάνισή της στον κινηματογράφο, τη λογοτεχνία, τα εικαστικά, αλλά και τη φιλοσοφία και γενικότερα στον τρόπο σκέψης. Το ζητούμενο, όμως, το οποίο και μελετάται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο είναι κατά πόσο μπορεί να μιλάει κανείς για τη μετανεωτερικότητα ως μια διαφορετική εποχή ή ως συνέχιση, έστω και ως ακραία μορφή, της νεωτερικότητας.

Στο **β' μέρος** παρατίθενται οι αναλύσεις των δύο ταινιών ξεχωριστά. Αφού δοθεί μία περίληψη της υπόθεσης της κάθε ταινίας και γίνουν ορισμένα γενικά σχόλια, αναλύονται οι σημαντικότερες σκηνές, που καταδεικνύουν τα δομικά στοιχεία τόσο της αφήγησης όσο και των ηρώων.

Στόχος μου δεν ήταν η μελέτη απλώς και μόνο των σεναρίων των δύο ταινιών αφενός, ούτε ο εντοπισμός των κινηματογραφικών τους μεθόδων αφετέρου, αλλά ουσιαστικά μία σύνθεση των δύο παραπάνω. Αντιμετώπισα, δηλαδή, τις δύο ταινίες ως κινηματογραφικές αφηγήσεις, ως ένα αφήγημα που δίνεται τον θεατή μέσω όλων των μεθόδων του κινηματογράφου: σενάριο, σκηνοθεσία, φωτογραφία, μοντάζ, ενδυματολογία, σκηνογραφία, υποκριτική.

Άλλωστε, μόνο κατά αυτόν τον τρόπο μπορούν να εξετασθούν οι κινηματογραφικές ταινίες, αφού κατά τον χαρακτηρισμό του Vilem Flusser «ένα σενάριο είναι ένα υβρίδιο, ένα κείμενο για δράμα που προορίζεται για παράσταση».¹ Τα σενάρια υποστηρίζει επίσης ο Flusser «δεν είναι κείμενα, αλλά προγράμματα εικόνων».² Ο ίδιος ο Bergman δηλώνει σχετικά, ότι «γύρισμα μιας ταινίας σημαίνει να κάνω ό,τι

¹ Villem Flusser, *Η γραφή*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Η. Ηλιόπουλος, επιστημονική επιμέλεια-επίμετρο Διονύσης Καββαθάς, Ποταμός, Αθήνα, 2003, σ. 196

² Villem Flusser, *ό.π.*, σ.200

είναι απαραίτητο για να μεταφέρω το περιεχόμενο του χειρογράφου σ' ένα κομμάτι φιλμ».³

Οι αναλύσεις των δύο ταινιών δε γίνονται με βάση κάποιο συγκεκριμένο μοντέλο, ωστόσο έχω χρησιμοποιήσει επιμέρους χαρακτηριστικά τόσο της νεοφορμαλιστικής θεωρίας όσο και της θεωρίας του δημιουργού. Από την πρώτη αξιοποιώ κυρίως την έννοια των *δεσμευτικών* και *ελεύθερων μοτίβων* και από τη δεύτερη την παρατήρηση, ότι οι σημαντικοί σκηνοθέτες αναδεικνύουν μία αναγνωρίσιμη στιλιστική και θεματική γραφή που μπορούν να βοηθήσουν τον μελετητή στην ανάλυση των ταινιών τους.⁴

Στο **γ'μέρος** πραγματοποιείται εκτενής θεωρητική ανάλυση πάνω στις συγκεκριμένες θεματικές:

1. «Δομικές και τεχνικές ομοιότητες της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* και της *Strada*»,
2. «Η προβληματική πάνω στους περιπλανώμενους καλλιτέχνες από τον Bergman και τον Fellini»,
3. «*Σκηνή παζ ο βίος*: Σύγκριση (ταύτιση) καθημερινής ζωής με τη ζωή των παλιάτσων» και η υπαρξιακή αγωνία του παλιάτσου,
4. «Μια καρναβαλική παράδοση»,
5. «Μάσκα και παλιάτσος»,
6. «Μπαρόκ τοπίο – γκροτέσκο σώμα»,
7. «Συλλογικότητα vs Νεοτερικότητα και ο ρόλος της παράδοσης».

Στο **δ'μέρος** της εργασίας ο παλιάτσος, που μπορεί να είναι ο κάθε άνθρωπος από τη νεοτερικότητα και έπειτα, ή και που σε κάποια σημεία θα έλπιζε κανείς να είναι, προκειμένου να υπάρξει σε μια σύγχρονη πραγματικότητα, αναλύεται στα εξής κεφάλαια:

1. Ο παλιάτσος ως πλάνητας και παρίας
2. Ο παλιάτσος ως ανατροπéας του κόσμου και της πραγματικότητας
3. Νεοτερικότητα και απομυθοποίηση και ο ρόλος του παλιάτσου
4. Ο παλιάτσος ως εκφραστής των ορμέφυτων του ανθρώπου

³ Από τον Λυμιέρ στον Μπέργκμαν, ελλ. μετάφραση Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Κάλβος, Αθήνα, 1981, σ. 240

⁴ Η νεοφορμαλιστική θεωρία και η θεωρία του δημιουργού παρατίθενται συνοπτικά στο παράρτημα της παρούσας εργασίας.

5. Από το θρυμματισμένο “εγώ” στην καρναβαλική αναγέννηση του παλιάτσου

Μετά από 4 αυτά μέρη ακολουθεί παράρτημα με τα εξής κεφάλαια:

Η παρουσία περιπλανώμενων καλλιτεχνών στο σύνολο του έργου του Bergman, Η παρουσία περιπλανώμενων καλλιτεχνών στο σύνολο του έργου του Fellini, Η αλληλοεκτίμηση Bergman – Fellini, Κριτική παρουσίαση βασικής βιβλιογραφίας, Η νεοφορμαλιστική θεωρία και η θεωρία του δημιουργού, Βιογραφικά Ingmar Bergman, Φιλμογραφία Ingmar Bergman, Βιογραφικά Federico Fellini, Φιλμογραφία Federico Fellini, *Η νύχτα των Σαλτιμπάγκων* – Συντελεστές, *La Strada* – Συντελεστές, Παράρτημα κινηματογραφικών όρων, Παράρτημα Εικόνων, Βιβλιογραφία.

Κλείνοντας τον πρόλογο, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά καταρχάς τον καθηγητή μου Γιάγκο Ανδρεάδη, τον άνθρωπο που έχει σταθεί στο πλάι μου τα τελευταία επτά χρόνια της ακαδημαϊκής μου πορείας και που με συμβουλεύει όλα αυτά τα χρόνια, με καθοδηγεί με αγάπη και ειλικρινές ενδιαφέρον, που με έχει υποστηρίξει ηθικά, συναισθηματικά και με κάθε άλλο τρόπο και που μεταξύ άλλων μου έχει κάνει την τιμή να με προτιμήσει ως συνεργάτη του, τόσο στο μάθημα των «Παραστατικών Τεχνών» του Π.Μ.Σ. «Πολιτιστική Διαχείριση» του Τμήματος Ε.Μ.ΠΟ. του Παντείου Πανεπιστημίου, όσο και σε παραστάσεις και δράσεις του Κέντρου Κλασικού Δράματος και Θεάματος του Παντείου Πανεπιστημίου.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω θερμά τους καθηγητές μου Γιάννη Σκαρπέλο και Μαρία Παραδείση, για την άψογη συνεργασία που είχαμε ήδη από τη φοίτησή μου ως μεταπτυχιακός φοιτητής του Π.Μ.Σ. «Πολιτιστική Διαχείριση» και για την υποστήριξη τους κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της διδακτορικής μου διατριβής.

Ευχαριστώ, επίσης, τις καθηγήτριες Αντουανέττα Αγγελίδη, Μαρία Κομνηνού, Εύα Στεφανή, και Χρυσάνθη Σωτηροπούλου, που μού έκαναν την τιμή να συμμετέχουν στην επταμελή επιτροπή της υποστήριξης της διατριβής μου και που αφιέρωσαν χρόνο για την ανάγνωση της, καθώς επίσης όλους τους καθηγητές που συνεργάστηκα κατά τη διάρκεια των τελευταίων επτά ετών στο Πάντειο Πανεπιστήμιο.

Τέλος, ξεχωριστές ευχαριστίες θα ήθελα να απευθύνω στη μητέρα μου Λίλυ και τη σύντροφό μου Αμέρισσα, για την καθημερινή υποστήριξή τους και την ανιδιοτελή τους αγάπη.

Α΄ ΜΕΡΟΣ

1. ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ - ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ

*Μια ακριβής προσέγγιση δείχνει πως κάθε τι συμβαίνει αναγκαστικά με «πολιτισμένο» ή με «απολίτιστο» τρόπο· και γι' αυτό ακριβώς υπάρχει πάντα μια δυσκολία να συνοψίσει κανείς όλα όσα είναι δυνατό να σημανθούν ως «πολιτισμός».*⁵ Norbert Elias

Στο παρόν κεφάλαιο με άξονα το έργο των Uscatescu και Elias θα αναλυθεί η έννοια του πολιτισμού, οι διάφοροι και ποικίλοι ορισμοί της έννοιας του πολιτισμού που έχουν κατά καιρούς αποδοθεί, τι συνιστά τον πολιτισμό και τον πολιτισμένο και πώς έχει μετεξελιχθεί στην ιστορία της ανθρωπότητας ο «πολιτισμένος» άνθρωπος.

Η έννοια πολιτισμός

Η έννοια «πολιτισμός» είναι αναμφισβήτητα μια σύνθετη και πολυεπίπεδη έννοια. Πολλές και διαφορετικές είναι οι προσεγγίσεις του ορισμού της έννοιας του πολιτισμού, ωστόσο πολλοί ενδιαφέρουσες οι περισσότερες, οι οποίες και οδηγούν στη σύνθεση ενός ψηφιδωτού του πολιτισμού.

Ο πολιτισμός αναφέρεται σε ένα πολύ ευρύ πεδίο κοινωνικό, οικονομικό, πολιτικό, θρησκευτικό. Αναφέρεται τόσο στα τεχνικά επιτεύγματα, όσο και στους κοινωνικούς

⁵ Νόρμπερτ Ελίας, *Η εξέλιξη του πολιτισμού*, ελλ. μετάφραση Έμη Βαϊκούση, Νεφέλη, Αθήνα, 1997, σ. 71

τρόπους συμπεριφοράς. Ο πολιτισμός έχει να κάνει με τις διαπροσωπικές σχέσεις, αλλά και με τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση, αλλά και με τον ίδιο του τον εαυτό.

Ο πολιτισμός, επίσης, δε θα πρέπει να θεωρείται ως κάτι συντελεσμένο και αρραγές, αλλά τουναντίον ως οργανισμός ζωντανός, ανοιχτός και σε αλληλεπίδραση με το κοινωνικο-πολιτικό γίγνεσθαι. Πρόκειται για μια διαδικασία εξελικτική και όχι για μια κατάκτηση που απλώς συνέβη.

«Η έννοια πολιτισμός αναφέρεται σε πολύ διαφορετικά δεδομένα: στη βαθμίδα ανάπτυξης της τεχνικής, στους τρόπους κοινωνικής συμπεριφοράς, στην εξέλιξη της επιστημονικής γνώσης, σε θρησκευτικές ιδέες και πρακτικές. Μπορεί να αναφέρεται στον τρόπο διαβίωσης των ανθρώπων ή στη συμβίωση του άνδρα και της γυναίκας, στη μορφή επιβολής δικαστικών ποινών ή στην παρασκευή της τροφής», εξηγεί ο Norbert Elias.⁶

Ο Norbert Elias θέτει, λοιπόν, το πλαίσιο, στο οποίο αναφέρεται η έννοια πολιτισμός. Η ως άνω τοποθέτηση, βέβαια, του Elias δε μπορεί να θεωρηθεί ως απόπειρα ορισμού της έννοιας του πολιτισμού, αλλά ως προσπάθεια αναφοράς του πλαισίου της έννοιας. Άλλωστε, είναι μάλλον δύσκολο να προτάξει κανείς έναν και μόνο ορισμό της έννοιας του πολιτισμού, αφού είναι εκατοντάδες οι απόπειρες ορισμού του.

Όπως σχετικά αναφέρει και ο George Uscatescu, «οι ορισμοί που προσπάθησαν να δώσουν στην έννοια του πολιτισμού είναι πάρα πολλοί. Μέχρι σήμερα⁷ υπολογίζονται σε 170 περίπου από διαφορετικές οπτικές γωνίες της έννοιας αυτής που περιέχει σε γενικές γραμμές το σύνολο των ανθρωπίνων δραστηριοτήτων που αποτελούν μέρος της δυναμικής παρουσίας του ανθρώπου, τόσο στο πολιτικό και κοινωνικό όσο και στο οικονομικό και θρησκευτικό σύνολο».⁸

Ο Pierre Vidal-Naquet προειδοποιεί: «η ιστορία του πολιτισμού δύσκολα ξεφεύγει από έναν διπλό κίνδυνο: μια πρώτη αντίληψη τη θεωρεί ένα είδος συμπληρώματος που θα μπορούσε να περιλάβει συγχρόνως την τέχνη, το ένδυμα, τα ταφικά έθιμα, τη μαγειρική, με μια λέξη κάθε τι που δεν είναι πολιτική, οικονομική, κοινωνική ιστορία

⁶ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ.71

⁷ Ο Uscatescu γράφει το 1974, άρα το σήμερα αναφέρεται σ' αυτήν τη χρονολογία.

⁸ Χόρχε Ουσκτέσκου, *Συνοπτική Θεωρία και Ιστορία του Πολιτισμού*, ελλ. μετάφραση, εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα, 1986, σ. 32

των ιδεών· μια δεύτερη αντίληψη, που απορρέει από έναν αντίθετο πειρασμό, προϋποθέτει ότι όλα τα θρησκευτικά, καλλιτεχνικά, κοινωνικά, οικονομικά και πνευματικά γεγονότα που παρουσιάζονται στην ίδια εποχή και στην ίδια ανθρώπινη ομάδα έχουν μεταξύ τους αρκετούς ουσιώδεις δεσμούς ώστε να αποτελούν ένα σύνολο προικισμένο με μια ιδιαίτερη ενότητα και δομή, όμοιες περίπου με αυτές που διαθέτει ένας οργανισμός».⁹

Ο Pierre Vidal-Naquet, λοιπόν, παραθέτει τα ποικιλόμορφα χαρακτηριστικά που μπορούν συνθέσουν την έννοια του πολιτισμού, ενώ παράλληλα υπογραμμίζει το ότι ο πολιτισμός μπορεί να θεωρηθεί ως σύνολο με μια ενότητα και δομή που προσιδιάζουν σε οργανισμό. Βέβαια, κάθε οργανισμός είναι ζωντανός, άρα πάντοτε εν εξελίξει.

Κάθε, όμως, οργανισμός πέραν του εξελικτικού στοιχείου, μία πορεία δηλαδή στο παρόν προς το μέλλον, προϋποθέτει και μια πορεία από το παρελθόν. Στην προσπάθεια, λοιπόν, της προσέγγισης της προέλευσης του ορισμού του πολιτισμού, σημειώνεται η σχέση του ορισμού του με τη λογοτεχνία.

Ο Uscatescu αναφέρει, ότι ο σημερινός ορισμός του πολιτισμού είναι κληρονομημένος από τη λατινική λογοτεχνία¹⁰ (*cultura animi, cultura agrorum*).¹¹ Άλλωστε, η λογοτεχνία, αν και κατά πολλούς αιώνες μεταγενέστερη, είναι πηγή την οποία αναφέρει και ο Norbert Elias για τη διαμόρφωση της έννοιας του πολιτισμού.

Συγκεκριμένα ο Elias, αναφέρει, ότι «η γαλλική έννοια του πολιτισμού διαμορφώθηκε, ακριβώς όπως και η αντίστοιχη γερμανική έννοια της κουλτούρας, μέσα σ' αυτήν την αντιπολιτευτική κίνηση στο δεύτερο ήμισυ του 18^{ου} αιώνα. Είναι ενδιαφέρον να δει κανείς πόσο όμοια είναι η έννοια του πολιτισμού, εκεί όπου την πρωτοσυναντούμε στη γαλλική φιλολογία, με την έννοια εκείνη στην οποία πολλά χρόνια αργότερα ο Kant αντιπαραθέτει τη δική του έννοια της κουλτούρας. Η πρώτη

⁹ Πιερ Βιντάλ Νακέ, *Ο μαύρος κυνηγός*, ελλ. μετάφραση Γιάγκος Ανδρεάδης, Πέπη Ρηγοπούλου, Λιβάνης, Αθήνα, 1983, σ. 25

¹⁰ Ο Κικέρωνας αφομοίωσε τις εκφράσεις αυτές, βαδίζοντας πάνω στα πνευματικά ανώτερα ίχνη της ελληνικής παιδείας. Στη στοιχειώδη μορφή της, αυτή η παρομοίωση του ανθρώπινου πολιτισμού με την καλλιέργεια της γης ήταν χωρίς αμφιβολία, μια μετάθεση του νοήματος της ελληνικής κλασικής παιδείας που κυριαρχείτο από το «Νέμεση» ως όριο, την «Αρετή», σύνολο ευγενών προτερημάτων της ψυχής και την Ευρυθμία, ανώτατη αρμονία της ανθρώπινης προσωπικότητας». Χόρχε Ουσκτέσκου, ό.π., σ. 22-33

¹¹ Χόρχε Ουσκτέσκου, ό.π., σ. 33

φιλολογική μαρτυρία για τη μετεξέλιξη του ρήματος εκπολιτίζω (civilizer) στην έννοια «πολιτισμός» (civilization) απαντά σύμφωνα με τις σημερινές διακριβώσεις στον Mirabeau τον πρεσβύτερο, την πρώτη δεκαετία μετά τα μέσα του αιώνα». ^{12 13}

Παρατηρείται, επομένως, μια στενή σχέση της γέννησης της έννοιας «πολιτισμός», εκπορευόμενη τόσο από τη λατινική λογοτεχνία, όσο και από τη γαλλική και τη γερμανική λογοτεχνία του 18^{ου} αιώνα. Την πνευματική, ωστόσο, διάσταση του πολιτισμού επιχειρεί να εξάρει μεθοδευμένα ο Uscatescu.

Ο George Uscatescu, λοιπόν, προτείνει ως έναν ακόμα τρόπο θεώρησης του πολιτισμού τον μαγικό συνδυασμό των προσπαθειών του πνεύματος (θρησκευτικός, καλλιτεχνικός, αισθητικός, πολιτικός).¹⁴

Κατά τον Uscatescu, επιπροσθέτως, ο πολιτισμός νοείται ως μια σειρά από ιδανικά ή από πνευματικούς σκοπούς που τρέπονται ή οδηγούν σε υψηλές λύσεις των προβλημάτων, αλλά και ως απόρροια λύσεων που προσφέρουν οι ατομικές συμπεριφορές των ανθρώπων ή των κοινωνικών ομάδων στη ζωή, τη φύση ή την κοινωνία.¹⁵

Ο Uscatescu, λοιπόν, εισάγει στην έννοια του πολιτισμού τις διαπροσωπικές σχέσεις των ανθρώπων, αλλά και τη σχέση ανθρώπου-φύσης. Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο Κραίμπερ, ο οποίος αναδεικνύει τη σημασία των σχέσεων αυτών στο οικοδόμημα του πολιτισμού.

Ο Κραίμπερ, λοιπόν, οδηγεί την προσπάθεια κατανόησης του πολιτισμού προς τρεις κατευθύνσεις: α) στη σχέση του ανθρώπου με τη φύση, β) στη σχέση του ανθρώπου

¹² «Θαυμάζω πόσο λαθεμένες είναι σε όλα τα σημεία, οι ερευνητικές μας απόψεις ως προς ό,τι θεωρούμε πως είναι ο πολιτισμός. Εάν ρωτούσα τους περισσότερους σε τι συνίσταται κατά τη γνώμη σας ο πολιτισμός θα μού απαντούσαν, ότι πολιτισμός ενός λαού είναι η εξημέρωση των ηθών του, οι κομψοί τρόποι των ανθρώπων της πόλης (urbanité), η ευγένεια και οι γνώσεις που έχουν διαδοθεί με τέτοιον τρόπο, ώστε οι κανόνες της κοσμιότητας είναι παρόντες και έχουν επέχουν θέση διεξοδικού νόμου. Όλα αυτά δεν αντιπροσωπεύουν για μένα το προσώπείο της αρετής και όχι το πρόσωπό της· και ο πολιτισμός δεν κάνει τίποτα για την κοινωνία, εάν δεν της δίνει την ουσία και τη μορφή της αρετής», γράφει ο Mirabeau. Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 110

¹³ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 110

¹⁴ Χόρχε Ουσκτέσκου, ό.π., σ. 33

¹⁵ Χόρχε Ουσκτέσκου, ό.π., σ. 33

με τον άνθρωπο και την κοινωνία και γ) στη σχέση του ανθρώπου με την έννοια της αξίας.¹⁶

Ακριβώς τη μεγάλη σημασία που έχει η φιλοσοφία των αξιών για τον ορισμό του πολιτισμού υπογραμμίζει ο Uscatescu με τον πληρέστερο δυνατό τρόπο «παρά το ότι οι οπαδοί μιας επιστήμης του πολιτισμού, όπως ο Μαλινόφσκυ ή οι στρουκτουραλιστές, τοποθετούν μέσα στην αντίληψη του πολιτισμού την ιδέα της αξίας σε δευτερεύουσα θέση σε σχέση με τις έννοιες της λειτουργίας, του αντικειμένου, της ερμηνείας, των σειρών, των αποσπασμάτων κλπ».¹⁷

Παράλληλα με τα παραπάνω έναν ιδιαίτερο ρόλο παίζει στη διαμόρφωση της έννοιας του πολιτισμού ο μύθος του «καλού άγριου». Πολλοί μελετητές κατάφεραν να δουν πάνω στα ίχνη του Ρουσώ και του μύθου του «καλού άγριου» μια αρχή αρμονίας στον εκπολιτισμό της φύσης μέσα στο ανθρώπινο λογικό. Η πολιτιστική ενέργεια ταυτίστηκε από πολλούς με την ικανότητα του ανθρώπου να νικά, να εξανθρωπίζει, να συλλαμβάνει και να αντιλαμβάνεται λογικά τη φύση.¹⁸

Οι παραπάνω ορισμοί εξετάζουν τη σχέση του ανθρώπου σε συνάρτηση με την έννοια του πολιτισμού. Πρόκειται, δηλαδή, για ανθρωπολογικούς ορισμούς του πολιτισμού.

«Οι ανθρωπολογικοί ορισμοί του Πολιτισμού τείνουν να δουν σ' αυτόν, σε γενικές γραμμές και σύμφωνα με τον Μέριλλ ένα σύνθετο σύνολο που ενσωματώνει γνώσεις, δοξασίες, τέχνη, ήθη, νόμους και ικανότητες που ο άνθρωπος αποκτά ως μέλος της κοινωνίας»,¹⁹ υποστηρίζει ο Uscatescu, ο οποίος επισημαίνει, ότι «σύμφωνα με τον Μαλινόφσκι, πρέπει να θεωρήσουμε τον Πολιτισμό τόσο ως διαδικασία, όσο και ως προϊόν».²⁰

Ο Μαλινόφσκι, άρα, υπογραμμίζει τη διττή σημασία του πολιτισμού, ως διαδικασία, ενός οργανισμού, δηλαδή, ζωντανού, εν εξελίξει, αλλά και ως προϊόντος, ένα σύνολο ποικίλων επιτευγμάτων σε πολλούς τομείς που έχουν ήδη συντελεστεί.

¹⁶ Χόρχε Ουσκτέσκου, ό.π., σ. 34-35

¹⁷ Χόρχε Ουσκτέσκου, ό.π., σ. 35

¹⁸ Χόρχε Ουσκτέσκου, ό.π., σ. 36

¹⁹ Χόρχε Ουσκτέσκου, ό.π., σ. 37

²⁰ Χόρχε Ουσκτέσκου, ό.π., σ. 42

Στην ιστορική, τώρα, πολιτιστική διαδικασία ο Α. Βέμπερ διακρίνει μια εξωτερική και μια εσωτερική πλευρά.

«Η ιστορική πολιτιστική διαδικασία αποτελείται σύμφωνα με το σχήμα του Α. Βέμπερ από μια εξωτερική και μια εσωτερική διαδικασία, που ενσωματώνονται σ' ένα ενιαίο *σύστημα*. Αυτές οι δύο διαδικασίες προσδιορίζουν τις σχέσεις ανάμεσα στον άνθρωπο και τη γη καθώς και τις μεταβολές των σχέσεων τους. Ο άνθρωπος παράγει αυθόρμητα πράγματα και αντικείμενα πολιτιστικά και ερμηνεύει τον εαυτό του και την ύπαρξή του. [...] Ο Πολιτισμός ορίζεται ως μια διαδοχή, ομαδική παρουσία και υπέρβαση μεγάλων πολιτισμών που όλοι έχουν δική τους υπόσταση, δική του μορφή έκφρασης και φυσιογνωμία, τις δικές τους κορυφώσεις και υφέσεις, τον δικό τους ρυθμό και κίνηση. Αυτοί αντιπροσωπεύουν το σύνολο των πολιτιστικών κατακτήσεων που πραγματοποίησε ως τώρα η ανθρωπότητα.²¹

Κατά τον Ουάιτ, «ο Πολιτισμός είναι μια οργάνωση φαινομένων (πράξεις-πρότυπα διαγωγής), αντικειμένων (όργανα και πράγματα κατασκευασμένα με όργανα), ιδεών (πεποιθήσεις, γνώσεις) και αισθημάτων (στάσεις, αξίες), που εξαρτώνται από τον τρόπο χρήσης των συμβόλων».²²

«Ο πολιτισμός άρχισε από τη στιγμή που ο άνθρωπος απέκτησε μια γλώσσα έναρθη, που χρησιμοποιεί τα σύμβολα. Με τον συμβολικό χαρακτήρα του, ο πολιτισμός μεταδίδεται εύκολα από έναν ανθρώπινο οργανισμό σε άλλον. Η γλώσσα και η συναφής συμβολική διαδικασία της, το σύνολο των σημειομένων και των αισθημάτων, αποτελώντας όλα ένα σύστημα, εξασφαλίζουν τη διαιώνιση, τη μετάδοση, τη συνέχιση, τη συσσώρευση και την πρόοδο του Πολιτισμού»,²³ εξηγεί ο Uscatescu.

Σύμφωνα με τον Χούσσερλ, η προσωπική, ατομική και συλλογική δραστηριότητα ασκείται πάνω στα πράγματα, τροποποιεί το νόημα της ύπαρξής τους και προσδίδει σ' αυτά νέες σημασίες. Ολόκληρος ο πολιτισμός δεν είναι παρά ένα σύνολο από σημαίνουσες διαβεβαιώσεις, σύνολο αποτελεσμάτων της πνευματικής ζωής, πνευματικότητα χυμένη πάνω στα πράγματα, με μια φράση *πνευματικότητα κατασταλαγμένη*. Ο Πολιτισμός είναι συνδυασμός αισθητών δεδομένων,

²¹ Χόρχε Ουσκτέσκου, ό.π., σ. 43

²² Χόρχε Ουσκτέσκου, ό.π., σ. 53

²³ Χόρχε Ουσκτέσκου, ό.π., σ. 53

τοποθετημένων και εξατομικευμένων στον χρόνο και στο διάστημα και πνευματικών δεδομένων.²⁴

Σύμφωνα με τον Πάρσονς, ο Πολιτισμός είναι προϊόν της αλληλεπιδράσεως κοινωνίας και προσωπικότητας. Η πρώτη –η κοινωνία- είναι η αιτιότητα του πολιτισμού. Η δεύτερη –η προσωπικότητα- είναι η τελικότητα του Πολιτισμού.²⁵

Μέχρι τώρα, παρατέθηκαν απόπειρες ορισμού της έννοιας του πολιτισμού, οι οποίες είχαν να κάνουν με τα τεχνικά και πνευματικά επιτεύγματα, αλλά και με τη σχέση του ανθρώπου με τους συνανθρώπους του και με τη φύση. Οι σχέσεις, όμως, των ανθρώπων μεταξύ τους είχαν πάντα να κάνουν σε σχέση με τους κανόνες καλής συμπεριφοράς. Στο επόμενο κεφάλαιο θα παρατεθούν ειδικά στοιχεία σε σχέση με τα πρότυπα της καλής συμπεριφοράς.

Πολιτισμός και το πρότυπο της καλής συμπεριφοράς

Το επίθετο «πολιτισμένος» ήταν όπως το «καλλιεργημένος» (cultivé), όπως το ευγενής (poli) ή το «εξευγενισμένος» (policé). [...] Έννοιες όπως ευγένεια (politesse) ή «κοινωνική κοσμιότητα» (civilité) είχαν, πριν διαμορφωθεί και επιβληθεί η έννοια «πολιτισμός» (civilization), την ίδια ακριβώς λειτουργία όπως εκείνη: να εκφράζουν την αυτοσυνείδηση του ευρωπαϊκού ανώτερου στρώματος απέναντι σε άλλους, τους οποίους εκείνο θεωρούσε πιο απλούς ή πιο πρωτόγονους και να χαρακτηρίζουν ταυτόχρονα το ειδικό είδος της συμπεριφοράς, μέσω της οποίας το ανώτερο αυτό στρώμα αισθανόταν ότι διαφέρει από άλλους πιο πρωτόγονους και πιο απλούς ανθρώπους».²⁶

Το είδος, λοιπόν, της συμπεριφοράς «ταξινομεί» κατά κάποιον τρόπο τον καθένα στο κοινωνικό στρώμα που ανήκει. Αναλόγως, δηλαδή με το πόσο «πολιτισμένος» και «καλλιεργημένος» θεωρείται κανείς «κατατασσόταν» και στο ανάλογο κοινωνικό στρώμα. Αυτή είναι μια πρακτική, άλλωστε, που ισχύει λιγότερο ή περισσότερο και

²⁴ Χόρχε Ουσκτέσκου, ό.π., σ. 54

²⁵ Χόρχε Ουσκτέσκου, ό.π., σ. 57

²⁶ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 111

σήμερα ακόμη. Ο «πολιτισμένος», άλλωστε, αυτοπροσδιοριζόταν πάντοτε ως τέτοιος σε σύγκριση με εκείνον που δε θεωρείται «πολιτισμένος». Ο «πολιτισμένος» νιώθει βάσει της ιδιότητάς του αυτής, ότι καθίσταται ξεχωριστός.

Όπως αναφέρει ο Norbert Elias, «το πρότυπο της «καλής συμπεριφοράς» στον Μεσαίωνα αντιπροσωπεύεται, όπως και όλα τα μεταγενέστερα, από μian απολύτως συγκεκριμένη έννοια. Μέσω αυτής το κοσμικό ανώτερο στρώμα του Μεσαίωνα, ή τουλάχιστον μερικές από τις κορυφαίες ομάδες του, εκφράζει την αυτοσυνειδησία του, ό,τι ένιωθε να το καθιστά ξεχωριστό».^{27 28}

Ωστόσο, το πρότυπο της καλής συμπεριφοράς δεν είναι κάτι το οποίο υπήρχε θεσμοθετημένο από πάντα, αλλά τουναντίον όπως και όλη η διαδικασία του πολιτισμού, έτσι και το πρότυπο της καλής συμπεριφοράς είναι μια εξελικτική διαδικασία.

«Ό,τι εμείς αισθανόμαστε ως αυτονόητο», εξηγεί ο Elias, «γιατί προσαρμοζόμαστε από παιδιά σ' αυτό το κοινωνικό πρότυπο και με την εκπαίδευση μάς δημιουργούνται τα συναφή εξαρτημένα αντανakλαστικά, ήταν αναγκαίο να κατακτηθεί και να διαμορφωθεί από την κοινωνία ως σύνολο αργά μόνο και με κόπο. Τούτο ισχύει για τόσο μικρά και ασήμαντα πράγματα, όπως το πιρούνι, το ίδιο, όπως ισχύει και για μορφές συμπεριφοράς, οι οποίες μας φαίνονται μεγαλύτερες και σημαντικότερες».²⁹

30

Ο Elias καταδεικνύει, λοιπόν, τον μεγάλο χρόνο που απαιτείται για να μεταβληθούν τα κοινωνικά πρότυπα και να υιοθετηθούν από τις κοινωνικές ομάδες. Πάντοτε η καλή συμπεριφορά ήταν το ζητούμενο, για να θεωρηθεί κανείς «πολιτισμένος» και «καλλιεργημένος». Το πρότυπο δινόταν από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα και περνούσε ύστερα στα χαμηλότερα. Οι αλλαγές συντελούνταν –και συντελούνται- από

²⁷ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 140

²⁸ Αυτή η επιτομή της αυτοσυνειδησίας και της «κοινωνικά αποδεκτής» συμπεριφοράς ονομαζόταν στα γαλλικά «courtoisie», στα αγγλικά «courtesy», στα ιταλικά «cortezia» - κοντά σε άλλες, συγγενικές έννοιες και συχνά σε παραλλαγμένη μορφή· στα γερμανικά, επίσης σε διάφορες εκδοχές, ονομαζόταν «hoevesheit» ή «huebesheit» ή ακόμα «zuht». Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 140

²⁹ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 148

³⁰ Στον 17^ο αιώνα το πιρούνι ήταν στην ουσία αντικείμενο πολυτελείας του ανώτερου στρώματος, φτιαγμένο από χρυσό ή αργυρό. Άνθρωποι συνέτρωγαν στο Μεσαίωνα συνήθιζαν να πίνουν το κρέας με τα χέρια μέσα από την πατέλα, να τρώνε από το ίδιο τσουκάλι, να πίνουν από το ίδιο ποτήρι. Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 148

έναν μικρό κύκλο και αφομοιώνονταν –και συνεχίζουν να αφομοιώνονται- από τα υπόλοιπα στρώματα της κοινωνίας. Προϋπόθεση, όμως, είναι η ύπαρξη επαφών μεταξύ των στρωμάτων, μια συγκεκριμένη δομή της κοινωνίας.

Ανά τις εποχές, λοιπόν, το κοινωνικό πρότυπο της καλής συμπεριφοράς μεταλλάσσεται, ενώ παράλληλα παίρνει και διαφορετική ονομασία, που εκπορεύεται φυσικά από την κοινωνική ομάδα που προκαλεί και την αλλαγή.

Όπως εξηγεί και ο Norbert Elias, «η κοινωνία που υιοθέτησε την έννοια της «κοινωνικής κοσμιότητας» για να χαρακτηρίσει την κοινωνική «ορθή συμπεριφορά», συνέχισε την παράδοση της «αυλικής αβρότητας» σε πολλά πράγματα. Η ενίσχυση της ροπής των ανθρώπων να παρατηρούν τον εαυτό τους και τους άλλους αποτελεί μία από τις ενδείξεις, ότι όλο το ζήτημα της συμπεριφοράς αποκτά τώρα άλλο χαρακτήρα: οι άνθρωποι διαπλάθουν τον εαυτό τους και τους άλλους πιο συνειδητά από ό,τι στον Μεσαίωνα».³¹

Στη διάρκεια του Μεσαίωνα το σταθερό πρότυπο των καλών και κακών ηθών δεν τροποποιείται αποφασιστικά. Από την Αναγέννηση και μετά, με την αναδόμηση και της κοινωνίας, με μία νέα διευθέτηση των ανθρωπίνων σχέσεων, επισυμβαίνει εδώ αργά μια αλλαγή: αυξάνεται η πίεση για αυτοέλεγχο. Σε συνάρτηση με αυτό τίθεται σε κίνηση το πρότυπο της συμπεριφοράς.³²

«Η έννοια «πολιτισμός» (civilisation) δίνει συνέχεια στην «αυλική αβρότητα» και την κοινωνική κοσμιότητα». Η ουσιαστική αλλαγή της συμπεριφοράς στα ανώτερα στρώματα, η πραγματική διάπλαση των προτύπων της συμπεριφοράς εκείνης, την οποία θα ονομάσουμε τώρα «πολιτισμένη» επιτελείται -στον βαθμό όπου είναι ορατή σε όσους τομείς διαλαμβάνουμε εδώ- στη μεσαία φάση. Όπως χρησιμοποιείται στον 19^ο αιώνα, η έννοια του «πολιτισμού» -ή ακριβέστερα μια φάση της διαδικασίας αυτής- ολοκληρώθηκε και λησμονήθηκε. Απόμεινε μόνον η επιθυμία ολοκλήρωσης της διαδικασίας αυτής σε άλλους λαούς και για ένα διάστημα και στα κατώτερα επίσης στρώματα της οικείας κοινωνίας. Τα ανώτερα και τα μεσαία στρώματα της οικείας κοινωνίας θεωρούν τον «πολιτισμό» ως απαρασάλευτο κτήμα».³³

³¹ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 159

³² Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 162

³³ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 194

Η έννοια του πολιτισμού, λοιπόν, θεωρείται από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα κτήμα τους. Θεωρούν, δηλαδή, ότι εφόσον εκείνα την ορίζουν, τούς ανήκει και με το κριτήριο αυτό, άλλωστε, νιώθουν να διακρίνονται και να διαφοροποιούνται από τα κατώτερα στρώματα. Γι' αυτό και οι αλλαγές και οι μετασχηματισμοί είναι περισσότερο ορατοί στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα. Οι τρόποι, όμως, καλής συμπεριφοράς εξαρτιώνται περισσότερο από την αποστροφή που μπορεί να δημιουργεί μια πράξη, παρά το ζήτημα της υγιεινής. Πράγματι, η αποστροφή και όχι η υγιεινή θέτει τα ταμπού ακόμα και σήμερα.

«Η μετατόπιση του ορίου της αποστροφής προς τα εμπρός συναρτάται ίσως, ως προς κάποια σημεία, με λιγότερο ή περισσότερο συγκεκριμένες και κατ' αρχήν ορθολογικά ανεξήγητες εμπειρίες της μεταδοτικότητας ορισμένων ασθενειών ή ακριβέστερα με αόριστες και επομένως ορθολογικά ανεξέλεγκτες φοβίες και αγωνίες».³⁴

Πρώτα τίθενται τα όρια αποστροφής, τα οποία αναγνωρίζονται ως «ορθά από άποψη υγιεινής. Η «ορθολογική σκέψη» όμως δε συνιστά το κίνητρο του πολιτισμού σε οποιαδήποτε συμπεριφορά.

Αφού, λοιπόν, αναλύθηκαν οι ορισμοί του πολιτισμού, τι είναι ο «πολιτισμένος» και τι είναι ο «βάρβαρος», στο επόμενο κεφάλαιο θα παρουσιαστούν οι έννοιες της νεοτερικότητας και της μετανεοτερικότητας, θα εξετασθούν χρονικά οι περίοδοι που εκτείνονται, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, αλλά και κατά πόσο διαφέρουν οι δύο αυτές έννοιες.

³⁴ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 208

2. ΝΕΟΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΜΕΤΑΝΕΟΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ

Νεοτερικότητα – χρονικός εντοπισμός

«Η νεοτερικότητα αναφέρεται σε τρόπους κοινωνικής ζωής ή οργάνωσης που εμφανίστηκαν στην Ευρώπη από τον δέκατο έβδομο αιώνα κι έπειτα, ενώ στη συνέχεια άσκησαν επιρροή λίγο-πολύ σε παγκόσμια κλίμακα»,³⁵ εξηγεί ο Anthony Giddens.

Ο David Gross θέτει τις απαρχές της νεοτερικότητας στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, όταν όπως χαρακτηριστικά εξηγεί, «μεγάλα τμήματα του δυτικού κόσμου άρχισαν να υιοθετούν ένα σύνολο φαινομενικά νεοτερικών θεωριών, σε αντίθεση προς τις παραδοσιακές».³⁶

Ο Gross διακρίνει ως βασικά γνωρίσματα της νεοτερικότητας, ότι ο εξωτερικός κόσμος της φύσης είναι εύπλαστος και δε γίνεται αποδεκτός όπως είναι, ο ανεξάρτητος εαυτός αποφασίζει μόνος του, η θέση ή το κύρος κάποιου στη ζωή δεν είναι κατ' ανάγκη προδιαγεγραμμένο, γιατί υπάρχει η δυνατότητα ανοδικής ή καθοδικής κίνησης στην κοινωνική κλίμακα, ο κύριος προσανατολισμός του ατόμου είναι προς το μέλλον παρά προς το παρελθόν. Επίσης, η αποκαλούμενη μοντέρνα εποχή αντιπροσωπεύει μια νέα ιστορική περίοδο διακριτή από κάθε άλλη που έχει υπάρξει στο παρελθόν και παρ' ότι ίχνη προγενέστερων εποχών συνεχίζουν να επιβιώνουν, καθίστανται σε μεγάλο βαθμό ανακόλουθα, εφόσον πηγάζουν από περιόδους που έχουν ξεπεραστεί, ενώ τέλος υποστηρίζει ότι στη νεοτερικότητα το σύγχρονο άτομο πρέπει να μάθει εκ νέου πού να βασίζεται, χωρίς αναφορά στα κριτήρια του παρελθόντος.³⁷

Οι αρχές αυτές, οι στάσεις ζωής, κατά τον χαρακτηρισμό του David Gross, υιοθετούταν από λίγους το 1650, όμως από το 1850 και μετά άρχισαν να γίνονται ευρύτατα αποδεκτές στην Ευρώπη και την Αμερική.³⁸ Παρολαυτά «όσο καινοφανείς

³⁵ Anthony Giddens, *Οι συνέπειες της νεοτερικότητας*, ελλ. Μετάφραση Γιώργος Μερτίκας, Κριτική, Αθήνα, 2001, σ. 15

³⁶ David Gross, *Τα ερείπια του παρελθόντος: Παράδοση και κριτική της νεοτερικότητας*, επιμέλεια Γ.Ν. Μερτίκας, ελλ. μετάφραση Κ. Γεώργας, Πατάκης, Αθήνα, 2003, σ. 78

³⁷ David Gross, ό.π., σ. 78-79

³⁸ David Gross, ό.π., σ. 79

κι αν φαίνονταν οι αντιλήψεις αυτές στις αρχές του δεκάτου ενάτου αιώνα δε συνέβη κάποια απότομη μεταστροφή από μια ουσιαστικά παραδοσιοκρατική σε μια νεοτερική κοσμοθεώρηση. Χρειάστηκαν αρκετές γενεές για να λάβει χώρα αυτή η μετάβαση και στα τέλη του δεκάτου ενάτου αιώνα, δεν είχε ακόμα ολοκληρωθεί». ³⁹

Στις δεκαετίες ανάμεσα στο 1880 και στο 1920, όταν ήδη είχε δημιουργηθεί ένας αστικός κόσμος, που τα χαρακτηριστικά της νεοτερικότητας είχαν διαρρήξει τους δεσμούς της παραδοσιακής κοινωνίας, πραγματοποιήθηκε η *νέα ακεραίωση*, κατά τη διατύπωση του David Gross.

Μετά το 1880 οι δυνάμεις της εκβιομηχάνισης επιταχύνθηκαν δημιουργώντας ό,τι επονομάστηκε Δεύτερη Βιομηχανική Επανάσταση. Το «δεύτερο» κύμα δε σήμαινε απλώς πολύ μεγαλύτερα επίπεδα παραγωγής, σήμαινε επίσης μεγάλα και εντυπωσιακά βήματα στην τεχνολογία, τον ηλεκτρισμό, τις επικοινωνίες, τις μεταφορές και τις εφαρμοσμένες τεχνικές της επιστημονικής διοίκησης. Τα αποτελέσματα αυτών των εξελίξεων ήταν σωρευτικά και μετασχημάτισαν όλες σχεδόν τις πτυχές της καθημερινότητας. ⁴⁰

Ο μετασχηματισμός του βιόκοσμου απέβη εναντίον της παράδοσης, αφού όλο και περισσότερο η καθημερινή ζωή των ανθρώπων απομακρυνόταν από τις παραδοσιακές πρακτικές. Η αύξηση της αφθονίας οδήγησε στην αντικατάσταση των παραδοσιακών αντικειμένων και κατ' επέκταση στην υπονόμηση της παράδοσης. Το 1900 ό,τι θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε *κουλτούρα της λήθης* –δηλαδή κουλτούρα που βασίζεται στην απάλειψη και σε μια υπερβολική αίσθηση της απαρχαίωσης- αντικαθιστούσε ταχύτατα τη δεσπόζουσα στο παρελθόν κουλτούρα της ανάμνησης. ⁴¹

Ο Gross σημειώνει, ότι «οι οικονομικές εξελίξεις συνοδεύτηκαν από άλλες, που είχαν αυστηρά πολιτικό χαρακτήρα». ⁴² Ο Gross βλέπει στα τέλη του δέκατου ένατου

³⁹ David Gross, ό.π., σ. 81

⁴⁰ David Gross, ό.π., σ. 82-84

⁴¹ David Gross, ό.π., σ. 84-85

⁴² David Gross, ό.π., σ. 86

αιώνα της ανάδυση του σύγχρονου γραφειοκρατικού κράτους, μία πραγματικότητα κοινή σε όλα τα δυτικά κράτη.⁴³

Νεοτερικότητα-Σχέση χρόνου και χώρου

Η νεοτερικότητα, λοιπόν, είναι η εποχή που ξεκινά στα μέσα του 18^{ου} αιώνα και μετασχηματίζεται με το πέρασμα των χρόνων σε άμεση συνάρτηση με τις κοινωνικό-οικονομικές εξελίξεις. Ο μετασχηματισμός του βιόκοσμου, της καθημερινότητας των ανθρώπων δε μπορούσε παρά να επηρεάσει και τη σχέση χρόνου και χώρου.

Ο Giddens εξηγεί, ότι όλες οι προμοντέρνες κουλτούρες διέθεταν τρόπους υπολογισμού του χρόνου, ο οποίος συνέδεε σταθερά τον χρόνο με τον χώρο, μέχρι που η επινόηση και η διάδοση του μηχανικού ρολογιού ήταν καθοριστικά για τον διαχωρισμό του χρόνου από τον χώρο.⁴⁴

Εκτός, όμως, από τον διαχωρισμό χρόνου και χώρου, ο Giddens επισημαίνει και την απόσπαση χώρου και τόπου που πραγματοποιείται κατά τη νεοτερικότητα. «Η έλευση της νεοτερικότητας», εξηγεί συγκεκριμένα ο Giddens, «αποσπά προοδευτικά τον χώρο από τον τόπο ευνοώντας σχέσεις μεταξύ «απόντων», τόσο απομακρυσμένων τοπικά, ώστε είναι αδύνατη κάθε σχέση πρόσωπο με πρόσωπο. Σε συνθήκες νεοτερικότητας, ο τόπος γίνεται ολοένα πιο *φαντασμαγορικός*: δηλαδή, οι τόποι διαποτίζονται εξ ολοκλήρου και διαμορφώνονται με βάση τις κοινωνικές επιρροές που ασκούνται από αρκετή απόσταση. Το τοπικό δεν το διαμορφώνει απλώς και μόνο ό,τι υπάρχει επί σκηνής· η «ορατή μορφή» του τοπικού αποκρύπτει τις αποστασιοποιημένες σχέσεις που προσδιορίζουν τη φύση τους».⁴⁵

Ο Habermas, παραθέτοντας τον Koselleck, θέτει μια ακόμα διάσταση πάνω στη σχέση του χώρου και του χρόνου κατά τη νεοτερικότητα και συγκεκριμένα την απόσταση χώρου εμπειρίας και ορίζοντα προσδοκίας.

⁴³ David Gross, ό.π., σ. 86

⁴⁴ Anthony Giddens, *Οι συνέπειες της νεοτερικότητας*, έλλ. μετάφραση Γιώργος Μερτίκας, επιμέλεια Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, 2001, σ. 33

⁴⁵ Anthony Giddens, ό.π., σ. 35

Όπως, λοιπόν, σημειώνει ο Habermas, «ο R. Koselleck, στο πλαίσιο των ερευνών του πάνω στην ιστορία των σχετικών εννοιών, χαρακτήρισε τη νεότερική συνείδηση του χρόνου μεταξύ άλλων βάσει της αυξανόμενης απόστασης ανάμεσα στον *χώρο εμπειρίας* και τον *ορίζοντα προσδοκίας*: Η θέση μου είναι, ότι στους νεότερους χρόνους μεγαλώνει προοδευτικά η απόσταση μεταξύ εμπειρίας και προσδοκίας· ακριβέστερα, οι νεότεροι χρόνοι δε γίνονται αντιληπτοί ως νέα εποχή παρά από τη στιγμή που οι προσδοκίες απομακρύνονται όλο και περισσότερο από όλες τις ως τώρα εμπειρίες.⁴⁶

Με το να αποσπάται, όμως, ο χώρος και ο χρόνος της εμπειρίας και της προσδοκίας είναι αναπόφευκτο να υπάρξει ένα ιστορικό κενό, μια ασυνέχεια που «κληροδοτείται» στο μέλλον της ιστορίας του πολιτισμού.

Ο Habermas αναφέρει σχετικά, ότι «η αποσύνδεση του ορίζοντα προσδοκιών από το δυναμικό της παραδεδομένης εμπειρίας επιτρέπει καταρχάς, όπως δείχνει ο Koselleck, την αντίθεση μιας νέας εποχής που ζει αυτόνομα σε σχέση προς τις παρελθούσες εποχές, από τις οποίες οι νεότεροι χρόνοι έχουν αποδεσμευτεί».⁴⁷

Ο Giddens επισημαίνει τρεις δεσπύζουσες πηγές του δυναμισμού της νεοτερικότητας, που βρίσκονται σε αμοιβαία συνάφεια:

Ο διαχωρισμός χρόνου και χώρου. Είναι η κατάσταση της απείρου εύρους αποστασιοποίησης του χωροχρόνου· παρέχει τα μέσα για επακριβή χρονική και χωρική οροθέτηση.

Η ανάπτυξη μηχανισμών αποσύνδεσης. Αυτοί «ξεριζώνουν» την κοινωνική δραστηριότητα από κοινωνικά πλαίσια και αναδιοργανώνουν τις κοινωνικές σχέσεις με βάση μεγάλες χωροχρονικές ζώνες.

Η αναστοχαστική ιδιοποίηση της γνώσης. Η παραγωγή συστηματικής γνώσης γύρω από την κοινωνική ζωή γίνεται αναπόσπαστο μέρος του συστήματος αναπαραγωγής, απομακρύνοντας την κοινωνική ζωή από τις σταθερότητες της παράδοσης.⁴⁸

⁴⁶ Jürgen Habermas, *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας*, ελλ. μετάφραση Λ. Αναγνώστου- Α. Καραστάθη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1994², σ. 27-28

⁴⁷ Jürgen Habermas, *ό.π.*, σ. 31

⁴⁸ Anthony Giddens, *ό.π.*, σ. 73

Η χωροχρονική σχέση των πραγμάτων, λοιπόν, κατά τη νεοτερικότητα είναι στο κέντρο του ενδιαφέροντος, καθώς μεταβάλλεται ως προς τη μέχρι τότε κατάσταση των πραγμάτων και μοιραία μεταβάλλει κατόπιν το παρόν και το μέλλον τόσο της ανθρωπότητας εν γένει, όσο και των ανθρώπινων σχέσεων. Η εποχή της νεοτερικότητας το δίχως άλλο είναι μια ιστορική καμπή στην ιστορία του πολιτισμού, μια μεταβατική περίοδος ιδιαίτερης σημασίας.

«Κατά τον Baudelaire η νεοτερικότητα αποβλέπει στην αναγνώριση της μεταβατικής στιγμής ως του αυθεντικού παρελθόντος ενός μελλοντικού παρόντος. Η νεοτερικότητα επιβεβαιώνεται ως αυτό που κάποτε θα είναι *κλασσικό*», υποστηρίζει ο Habermas.⁴⁹

Σε αυτή τη *μεταβατική στιγμή*, κατά την έκφραση του Habermas η νεοτερικότητα αναδύεται με κεντρικό, με μη διαπραγματεύσιμο άξονα τη λογική. Η λογική αντιπαράτίθεται με τις όποιες έως τότε μυστικιστικές εκφάνσεις και τίθεται στο κέντρο των κοινωνικών και πολιτικών και επιστημονικών διαδικασιών.

Νεοτερικότητα – Χαρακτηριστικά γνωρίσματα

«Η νεοτερικότητα είναι σύμφυτη με την ανάδυση της λογικής, με την έννοια πως η κατανόηση των φυσικών και κοινωνικών διαδικασιών μέσω της λογικής καλείται να αντικαταστήσει τον δεσποτικό κανόνα του μυστικισμού και του δογματισμού. Η λογική δε χωρά το συναίσθημα, το οποίο παραμένει εκτός του πεδίου της»,⁵⁰ παρατηρεί σχετικά και ο Giddens.

Ωστόσο, αν ο Giddens επιθυμεί να αναδείξει τη σχέση νεοτερικότητας και λογικής, μία μάλλον διαφορετική πτυχή φωτίζει ο Zygmunt Bauman, σχετικά με την αφετηρία της νεοτερικότητας.

Όπως λοιπόν υποστηρίζει ο Bauman, «ο Walter Benjamin είπε για τη νεοτερικότητα, ότι γεννήθηκε κάτω από τον αστερισμό της αυτοκτονίας και ο Zygmunt Freud, ότι

⁴⁹ Jürgen Habermas, *ό.π.*, σ. 24

⁵⁰ Anthony Giddens, *Η μεταμόρφωση της οικειότητας*, ελλ. μετάφραση Απόστολος Καλογιάννης, Πολύτροπο, Αθήνα, 2005, σ. 70

είχε κινητήρια ορμή τον Θάνατο, το ένστικτο δηλαδή του θανάτου. Οι συνταγές των πρόσφατων ουτοπιών διέφεραν σε πολλές λεπτομέρειές τους, αλλά όλες συμφωνούσαν σε ένα πράγμα: ο τέλειος κόσμος θα ήταν εκείνος που θα παρέμενε μια για πάντα ίδιος με τον εαυτό του, τέτοιος δηλαδή που η αποκτημένη σοφία του σήμερα θα παρέμενε σε ισχύ και αύριο και οι αποκτημένες δεξιότητες για την επιβίωση θα διατηρούσαν παντοτινά τη χρησιμότητά τους».⁵¹

Μία πρόσμιξη των δύο παραπάνω απόψεων, θα οδηγούσε στη σκέψη ότι η νεωτερικότητα είναι μια εποχή –το δίχως άλλο- πολυδιάστατη, που την ίδια ώρα που επικαλείται και έχει την ανάγκη τη λογική, την ίδια στιγμή, παρουσιάζει χαρακτηριστικά αυτοκαταστροφικά. Πρόκειται, λοιπόν, για μια πολυδιάστατη κοινωνικο-ιστορική συγκυρία που αναζητά τις ισορροπίες της.

Όπως παρατηρεί σχετικά ο Habermas, «το γεγονός ότι μια νεωτερικότητα χωρίς πρότυπα πρέπει να βρει την ισορροπία της ορμώμενη από τα ρήγματα που η ίδια έχει δημιουργήσει προκαλεί ανησυχία, ο Hegel φτάνει στο σημείο να την κατανοήσει ως πηγή της ανάγκης για φιλοσοφία».⁵²

Ο Hegel ανακαλύπτει ως *βασική αρχή των νεότερων χρόνων* την υποκειμενικότητα. Με βάση την αρχή αυτή εξηγεί γιατί ο νεότερος κόσμος υπερέχει και ταυτόχρονα γιατί είναι επιρρεπής στην κρίση: ο σύγχρονος κόσμος βιώνεται ως ο κόσμος της προόδου και μαζί του αλλοτριωμένου πνεύματος. Γι' αυτό η πρώτη απόπειρα να συλληφθεί εννοιολογικά είναι εξίσου πρωταρχική με μια κριτική της νεωτερικότητας.

Κατά τον Hegel οι νεότεροι χρόνοι γενικά χαρακτηρίζονται από μια δομή τη αυτοαναφοράς, την οποία ονομάζει υποκειμενικότητα: «Η αρχή του νεότερου κόσμου είναι εν γένει η ελευθερία της υποκειμενικότητας. Σύμφωνα με την αρχή αυτή όλες οι

⁵¹ Zygmunt Bauman, *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, ελλ. μετάφραση Γιώργος-Ικαρος Μπαμπασάκης, Ψυχογιός, Αθήνα, 2002, σ. 34

«Στον σύγχρονο κόσμο που είναι διαβόητος για την αστάθειά του και σταθερός μόνον ως προς την εχθρότητά του για οτιδήποτε σταθερό, ο πειρασμός να σταματήσουμε την κίνηση και την αδιάκοπη αλλαγή και να επιβάλλουμε μιαν ασφαλή τάξη ενάντια σε καινούριες προκλήσεις ασκεί αφόρητο πίεση πάνω μας και είναι πολύ δύσκολο να τού αντισταθούμε. Όλες, ως επί το πλείστον, οι σύγχρονες μυθοπλασίες, οι σχετικές με κάποιον «ωραίο κόσμο», υπήρξαν βαθύτατα αντι-νεοτερικτικές έτσι όπως έφερναν στο νου το τέλος της ιστορίας, την οποία και θεωρούσαν διαδικασία αλλαγής». Zygmunt Bauman, *ό.π.*, σ. 34

⁵² Jürgen Habermas, *ό.π.*, σ. 32

ουσιαστικές πλευρές που υπάρχουν στην πνευματική ολότητα αναπτύσσονται επιβάλλοντας τα δικαιώματά τους».⁵³

Ο Hegel δεν είναι ο πρώτος φιλόσοφος που ανήκει στη νεότερη εποχή, αλλά είναι ο πρώτος που ανήγαγε τη νεωτερικότητα σε πρόβλημα. Στη δική του θεωρία γίνεται πρώτη φορά ορατός ο εννοιολογικός αστερισμός της νεωτερικότητας, συνείδηση της εποχής και ορθολογικότητας. Ο ίδιος ο Hegel τελικά διαλύει αυτόν τον αστερισμό, γιατί η ορθολογικότητα, που διογκώθηκε σε απόλυτο πνεύμα, εξουδετερώνει τους όρους, από τους οποίους η νεότερη εποχή απέκτησε συνείδηση του εαυτού της. Έτσι ο Hegel δεν έλυσε το πρόβλημα της αυτοβεβαίωσης της νεωτερικότητας και για την μεταεγγελιανή εποχή προκύπτει το εξής συμπέρασμα: το θέμα μπορεί να το επεξεργαστεί όποιος συλλαμβάνει την έννοια του Λόγου *μετριοπαθέστερα*.⁵⁴

Μέχρι τώρα, έχουν τεθεί χρονικά τα όρια της νεωτερικότητας, χαρακτηριστικά της οποίας εντοπίζονται σιγά σιγά από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα, για να εγκαθιδρυθεί στην Ευρώπη και την Αμερική από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα. Σε μία σειρά αιώνων, παρατηρείται μια σταθερή αποστασιοποίηση της καθημερινότητας της ζωής των ανθρώπων από τους παραδοσιακούς τρόπους διαβίωσης, παρατηρείται μια μετατόπιση του βιόκοσμου από τις παραδοσιακές σε περισσότερο νεωτερικές αρχές. Σύμφυτη με την μετατόπιση αυτή ήταν και ο μετασχηματισμός χώρου και χρόνου με την απόσταση χώρου εμπειρίας και ορίζοντα προσδοκίας, κατά τη διατύπωση του Kosselleck.

Ωστόσο, πολλοί μελετητές παρατηρούν μια νέα αλλαγή να σημειώνεται λίγο μετά τα μέσα του 20^{ου} αιώνα και πιο συγκεκριμένα μετά τη δεκαετία του 1960. Πολλά χαρακτηριστικά της νεωτερικότητας φαίνεται πως ξεπερνιούνται ή παρατηρείται η ανάγκη να ξεπεραστούν. Η εποχή που ακολουθεί τη νεωτερικότητα ονομάζεται μετανεωτερικότητα/μεταμοντέρνο.

⁵³ Jürgen Habermas, ό.π., σ. 33

⁵⁴ Jürgen Habermas, ό.π., σ. 64

Μετανεωτερικότητα – η γέννηση

«Αν έπρεπε να χαρακτηρίσω την παρούσα κατάσταση των πραγμάτων, θα την ονόμαζα: μετά το όργιο. Όργιο είναι η εκρηκτική στιγμή της νεωτερικότητας, η στιγμή της απελευθέρωσης σε όλους του τομείς. Πολιτική απελευθέρωση, σεξουαλική απελευθέρωση, απελευθέρωση των παραγωγικών δυνάμεων, απελευθέρωση της γυναίκας, του παιδιού, των ασυνείδητων ενορμήσεων, απελευθέρωση της τέχνης»,⁵⁵ διατείνεται ο Baudrillard.

«Ήταν ένα όργιο ολικό», υποστηρίζει επίσης ο Baudrillard, «στο οποίο έλαβαν μέρος το πραγματικό, το ορθολογικό, το σεξουαλικό, το κριτικό και το αντι-κριτικό, η αύξηση και η κρίση της αύξησης [...]. Σήμερα πλέον όλα έχουν απελευθερωθεί, ο κύβος ερρίφθη και ξαναβρισκόμαστε μπροστά στο καίριο ερώτημα: ΤΙ ΚΑΝΟΥΜΕ ΜΕΤΑ ΤΟ ΟΡΓΙΟ;»⁵⁶

Ο Baudrillard, χαρακτηρίζοντας τη νεωτερικότητα «όργιο», απηχεί σκέψεις και προβληματισμούς που θα μπορούσαν, βέβαια, να έχουν βάση μετά από οποιοδήποτε ιστορικό ή κοινωνικό «όργιο». Η *εκρηκτική στιγμή* της νεωτερικότητας, κατά την άποψη του Baudrillard τοποθετείται χρονικά, στο σημείο-τομή, που κατά τον Jameson τοποθετείται από το πέρασμα της δεκαετίας του 1950, στη δεκαετία του 1960.

Συγκεκριμένα, ο Jameson υποστηρίζει ότι πραγματοποιείται μια τομή, μια *ριζική τομή* ή *coupure*, όπως τη χαρακτηρίζει στα τέλη της δεκαετίας του '50 ή στις αρχές της δεκαετίας του '60.⁵⁷ Από το χρονικό σημείο αυτό και μετά ορίζει την εποχή αυτή ως ύστερο καπιταλισμό ή μεταμοντέρνο.⁵⁸

Ο όρος *μεταμοντέρνο* άρχισε να επικρατεί στη δεκαετία του 1960 και αναφερόταν σε συγκεκριμένες τάσεις στην τέχνη και τη λογοτεχνία. Τη δεκαετία του 1980 όμως

⁵⁵ Jean Baudrillard, *Η διαφάνεια του κακού-δοκίμιο πάνω στα ακραία φαινόμενα*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1996, σ. 9

⁵⁶ Jean Baudrillard, ό.π., σ. 9

⁵⁷ Fredric Jameson, *Το μεταμοντέρνο ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Βάρσος, Νεφέλη, Αθήνα, 1999, σ. 33

⁵⁸ Fredric Jameson, ό.π., σ. 33

το νόημά του διευρύνθηκε για να περιγράψει μια πολύ πιο διάχυτη κοινωνική και πολιτιστική διάθεση, η οποία διείσδυε στην ολότητα της δυτικής ζωής.⁵⁹

«Φαινόμενα όπως ο αφηρημένος εξπρεσιονισμός στην τέχνη, ο υπαρξισμός στη φιλοσοφία, οι τελευταίες εκφάνσεις της αναπαράστασης στο μυθιστόρημα, τα κινηματογραφικά έργα των μεγάλων auteurs ή ο μοντερνισμός ως σχολή στην ποίηση (όπως θεσμοθετήθηκε και καθιερώθηκε στο έργο του Ουάλλας Στήβενς) θεωρούνται πλέον ως το τελευταίο εξάισιο ξέσπασμα της ορμής του ώριμου μοντερνισμού, η οποία έτσι ακριβώς αναλώνεται ή εξαντλείται»,⁶⁰ διατείνεται ο Jameson.

Ο Jameson υποστηρίζει, ότι σημαντικές αλλαγές και μεταβολές παρατηρούνται σε όλες τις μορφές τέχνης, στα εικαστικά, τη μουσική, τον κινηματογράφο, όμως η αρχιτεκτονική, είναι *το πεδίο όπου οι μεταβολές της αισθητικής παραγωγής διακρίνονται πιο έντονα*.⁶¹

«Το μεταμοντέρνο στην αρχιτεκτονική εμφανίζεται πλέον στη σκηνή εν είδει αισθητικής λαϊκότητας, πράγμα που διακρίνεται καθαρά στον τίτλο του σημαίνοντος μανιφέστου του Βεντούρι, *Μαθαίνοντας από το Λας Βέγκας*»,⁶² υπογραμμίζει ο Jameson.

⁵⁹ David Gross, ό.π., σ. 112

⁶⁰ Fredric Jameson, ό.π., σ. 33

⁶¹ Fredric Jameson, ό.π., σ. 34

⁶² Fredric Jameson, ό.π., σ. 34-35

Μεταμοντέρνο - χαρακτηριστικά

«Οι διάφορες εκφάνσεις του μεταμοντέρνου έχουν βαθιά εντυπωσιαστεί απ' όλο αυτό ακριβώς το «υποβαθμισμένο» πεδίο του «σλοκ» και του «κιτς», των τηλεοπτικών σειρών και της κουλτούρας του *reader's Digest*, της διαφήμισης και των μοτέλ, των μεταμεσονύκτιων προβολών και των χολλυγουντιανών παραγωγών δευτέρας διαλογής, της λεγόμενης παραλογοτεχνίας, των χαρτόδετων γοθικών και αισθηματικών μυθιστορημάτων των αεροδρομίων, της λαϊκής βιογραφίας, του αστυνομικού μυστηρίου και του μυθιστορήματος επιστημονικής φαντασίας: υλικά τα οποία πλέον δεν παραθέτουν απλώς, με τον τρόπο ίσως ενός Τζόους ή νεός Μάλερ, παρά τα ενσωματώνουν στην ίδια τους την ουσία»,⁶³ υποστηρίζει ο Jameson.

Επίσης, ο Gross υπογραμμίζει ως χαρακτηριστικά του μεταμοντέρνου τη εμπορευματοποίηση της τέχνης, την ανάμειξη της πολιτιστικών κωδίκων χάριν της πολυμορφίας. Κατά αυτόν τον τρόπο, ανακατεύονται αβίαστα ελιτίστικα στοιχεία και στοιχεία της λαϊκής κουλτούρας, εγκαταλείποντας έτσι σε μεγάλο βαθμό ο μεταμοντερνισμός τις διακρίσεις ανάμεσα στην ανώτερη και κατώτερη κουλτούρα, καθιστώντας ευκολότερη τη συγχώνευση του «ιερού» (ελιτιστικές καλλιτεχνικές μορφές και αξίες) με το βέβηλο (λαϊκές μορφές όπως τα κόμικ, οι διαφημίσεις, η ροκ μουσική και ανάλογα).⁶⁴

Η κουλτούρα τίθεται στο κέντρο του ενδιαφέροντος, τίθεται ως κεντρικό ζήτημα στη συζήτηση γύρω από το μεταμοντέρνο. Η κουλτούρα, άλλοτε ειδοποιός διαφορά λαών, εθνοτήτων, ομάδων μέσα στα ίδια έθνη, χαρακτηριστικό γνώρισμα των ανθρώπινων υποκειμένων, αλλά και ρυθμίζουσα συνιστώσα της ίδιας τους της ταυτότητας, από το 1960 και έπειτα μοιάζει να συγχέεται ανάμεσα στις ποικίλες προσλαμβάνουσες, στις πολλές ταυτότητες που δύναται να έχει ταυτόχρονα το άτομο.

Κατά τον τρόπο αυτό, συγχέεται αυτό που μεταξύ άλλων ορίζει και ο Gross ως ανώτερη και κατώτερη κουλτούρα, το *ιερό* και το *βέβηλο*, όπως χαρακτηριστικά υπογραμμίζει. Τα όρια ανώτερης και κατώτερης κουλτούρας καθίστανται τόσο δυσδιάκριτα, που στο τέλος δε μπορούν να οι δύο έννοιες να ξεχωρίσουν. Η ιδιότυπη

⁶³ Fredric Jameson, ό.π., σ. 36-37

⁶⁴ David Gross, ό.π., σ. 112

αυτή και αναπόφευκτη ταύτιση οδηγεί μεταξύ άλλων στην εμπορευματοποίηση της κουλτούρας, στην αντιμετώπιση της κουλτούρας ως προϊόν.

Όπως το εξηγεί και ο Jameson, «στη μεταμοντέρνα κουλτούρα η «κουλτούρα» έχει καταστεί προϊόν καθ' εαυτή: η αγορά έχει γίνει υποκατάστατο του εαυτού της και μετετράπη σε εμπόρευμα αντίστοιχο με αυτά που κυκλοφορούν μέσα της. Ο μοντερνισμός ήταν, ακόμα σε έναν τουλάχιστον βαθμό (ή είχε την τάση να είναι) κριτική του εμπορεύματος και προσπάθεια υπέρβασής του. Μεταμοντέρνο είναι η κατάσταση της εμπορευματοποίησης ως διαδικασίας.⁶⁵

Ως προϊόν, επομένως, η κουλτούρα αποκτά αξία και με το που αποκτά αξία σημαίνει, ότι μετριέται, ότι είναι ένα μετρήσιμο μέγεθος. Από τη στιγμή, όμως, που η κουλτούρα καθίσταται μετρήσιμο μέγεθος, χάνει την αξία της, άρα και τη δύναμή της. Η κουλτούρα δε μπορεί να είναι πλέον ειδοποιός διαφορά, δε μπορεί να είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα λαών, εθνοτήτων, ομάδων, η κουλτούρα δε μπορεί να είναι γνώρισμα ταυτότητας του ανθρώπινου υποκειμένου.

Πέραν, όμως, της εμπορευματοποίησης της κουλτούρας στη μεταμοντέρνα εποχή, ένα ακόμα χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης εποχής είναι η υποβάθμιση του ψυχικού κόσμου του ανθρώπινου υποκειμένου.

Ο Jameson διακρίνει ως ένα ακόμα γνώρισμα του μεταμοντέρνου, τον μαρασμό του θυμικού, δίχως να υποστηρίζει ότι πρόκειται για πλήρη εξαφάνιση κάθε είδους συγκίνησης, κάθε αισθήματος ή συναισθήματος, κάθε υποκειμενικότητας στην καινούρια εικόνα⁶⁶ και προτάσσει την ιδέα ότι ο μαρασμός του θυμικού προσεγγίζεται καλύτερα μέσω της ανθρώπινης φυσιογνωμίας, κάνοντας λόγο για σταρ όπως τη Μαίριλυν Μονρόε που είχε γίνει εμπόρευμα και είχε μεταμορφωθεί στο ίδιο της το είδωλο.⁶⁷

Το ανθρώπινο υποκείμενο στη μεταμοντέρνα εποχή έρχεται αντιμέτωπο με τον κίνδυνο της απώλειας του προσώπου του. Ένας τέτοιος κίνδυνος μπορεί να είναι ορατός, εφόσον το ανθρώπινο υποκείμενο έρχεται σε επαφή με την κοινωνία όχι άμεσα, αλλά διά μέσου ενός προσώπριου, εφόσον το πρόσωπο τείνει να μετατραπεί

⁶⁵ Fredric Jameson, ό.π., σ. 12

⁶⁶ Fredric Jameson, ό.π., σ. 45

⁶⁷ Fredric Jameson, ό.π., σ. 47

σε προσομοίωση προσώπου, στο είδωλό του σύμφωνα και με τον χαρακτηρισμό του Jameson. Ο Jameson, βέβαια, αναφέρεται σε ένα δημόσιο πρόσωπο, όμως την ίδια στιγμή προειδοποιεί ουσιαστικά γενικότερα.

Θα μπορούσε, λοιπόν, να υποστηρίξει κανείς, ότι το όλο ζήτημα λαμβάνει πλέον του κοινωνικού χαρακτήρα και πολιτικό. Ο Baudrillard, άλλωστε, θέτει ως ορόσημο το 1968, που από τότε και μετά θεωρεί πως όλα προσέλαβαν πολιτικό νόημα.

«Η καθημερινή ζωή, αλλά και η τρέλα, η γλώσσα, τα μέσα ενημέρωσης, αλλά και ο πόθος, όλα γίνονται πολιτικά στο μέτρο που εισέρχονται στη σφαίρα της απελευθέρωσης και των μαζικών συλλογικών διαδικασιών»,⁶⁸ υποστηρίζει συγκεκριμένα ο Baudrillard, ο οποίος υποστηρίζει επίσης, ότι όπως όλα γίνονται πολιτικά, έτσι και όλα γίνονται σεξουαλικά και το κάθε τι είναι αντικείμενο πόθου.⁶⁹

Την ίδια στιγμή, σημειώνει ο Baudrillard, όλα αισθητικοποιούνται: «η πολιτική αισθητικοποιείται μέσα στο θέαμα, το σεξ μέσα στη διαφήμιση και στο πορνό, το σύνολο των δραστηριοτήτων μέσα σε εκείνο που είθισται να ονομάζεται κουλτούρα.⁷⁰ [...] Όταν το κάθε τι είναι πολιτικό, τίποτε πια δεν είναι πολιτικό και η λέξη δεν έχει πια νόημα. Όταν το κάθε τι είναι σεξουαλικό, τίποτε δεν είναι πια σεξουαλικό και το σεξ χάνει κάθε καθορισμό. Όταν το κάθε τι είναι αισθητικό, τίποτε δεν είναι πια μήτε ωραίο μήτε άσχημο και η ίδια η τέχνη εξαφανίζεται».⁷¹

Ο διαχωρισμός ανώτερης και κατώτερης κουλτούρας, για τον οποίο έγινε λόγος παραπάνω, για το ωραίο και το άσχημο δεν είναι επομένως κάποιος ελιτίστικος διαχωρισμός, αλλά μάλλον ένας διαχωρισμός ουσίας. Πρόκειται, μάλλον λοιπόν, για μια ισοπεδωτική τάση, όταν τα πάντα, όπως προειδοποιεί και ο Baudrillard, αισθητικοποιούνται.

«Δεν υπάρχει πια πρωτοπορία, ούτε πολιτική ούτε σεξουαλική ούτε καλλιτεχνική, που να ανταποκρίνεται σε μια ικανότητα πρόβλεψης/προεξόφλησης και άρα σε μια δυνατότητα ριζικής κριτικής εν ονόματι του πόθου, της επανάστασης, της

⁶⁸ Jean Baudrillard, ό.π., σ. 17

⁶⁹ Jean Baudrillard, ό.π., σ. 17

⁷⁰ «Κουλτούρα εν προκειμένω είναι η μεσο-ενημερωτική και διαφημιστική σημειολόγηση που έχει καταλύσει τα πάντα – ο βαθμός Ζίροξ (η αγγλική λέξη *zerox* σημαίνει την αναπαραγωγή ντοκουμέντων μέσω μιας ορισμένης διαδικασίας ξηρογραφίας (απεριόριστη αναπαραγωγή αντιγράφων). Jean Baudrillard, ό.π., σ. 17

⁷¹ Jean Baudrillard, ό.π., σ. 17

απελευθέρωσης των μορφών. Αυτό το επαναστατικό κίνημα παρήλθε», υποστηρίζει ο Baudrillard, για να συνεχίσει: «το ένδοξο κίνημα της νεωτερικότητας δεν οδήγησε σε μεταστοιχείωση όλων των αξιών, όπως είχαμε ονειρευτεί, αλλά σε διασπορά και ενέλιξη της αξίας, κατάσταση της οποίας το αποτέλεσμα είναι για μας πλήρης σύγχυση, αδυναμία να συλλάβουμε την αρχή ενός αισθητικού, όπως και σεξουαλικού ή πολιτικού, καθορισμού των πραγμάτων».⁷²

Η σύγκλιση του οικονομικού με το πολιτικό οδηγεί στην *αισθητικοποίηση της καθημερινής ζωής*,⁷³ υπογραμμίζει επίσης ο Robert Stam, ο οποίος υποστηρίζει, επίσης, ότι «η πιο χαρακτηριστική αισθητική έκφραση του μεταμοντερνισμού δεν είναι η παρωδία, αλλά η συρραφή μια κενή, ουδέτερη πράξη μιμητισμού, χωρίς σατιρικούς στόχους ή αίσθηση εναλλακτικών, ούτε καν κάποιο μυστήριο πρωτοτυπίας πέρα από την ειρωνική ενορχήστρωση μεικτών στυλ, εξ ου και η κεντρικότητα της διακειμενικότητας και αυτό που ο Jameson ονομάζει *τυχαίο κανιβαλισμό όλων των στυλ του παρελθόντος*».⁷⁴

Ο Stam παρατηρεί, επίσης, τα εξής *μοτίβα* -όπως τα χαρακτηρίζει- της μεταμοντερνιάς γραφής: την αποσχετικοποίηση του πραγματικού⁷⁵, την από-οντοποίηση του υποκειμένου, την από-υλοποίηση της οικονομίας, την κατάρριψη του διαχωρισμού υψηλής-χαμηλής τέχνης (Huyssens)⁷⁶, την ατροφία της ιστορικής αίσθησης (η «έλλειψη βάθους» και η «εξασθένιση της επιρροής» στον Jameson) και τη διαφωνία αντί της συναίνεσης.⁷⁷

⁷² Jean Baudrillard, ό.π., σ. 18

⁷³ Robert Stam, *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, έλλ. μετάφραση Κατερίνα Κακλαμάνη, Πατάκης, Αθήνα, 2011, σ. 381

⁷⁴ Robert Stam, ό.π., σ. 382

⁷⁵ «Το γλωσσολογικό σημείο αναφορά παραλείπεται (Saussure), όπου το ιστορικό του ασθενούς της ψυχανάλυσης αντικαθίσταται από ένα φαντασιακό ιστορικό (Lacan), όπου το εκτός κειμένου δεν υπάρχει (Derrida) και που η ιστορία δεν υπάρχει χωρίς «προηγούμενη κειμενοποίηση» (Jameson) ή ρητορική «πλοκή» (Hayden White)». Ό,τι προκύπτει ουσιαστικά με την παράλειψη αναφοράς του σωσσυριανού γλωσσολογικού σημείου αναφοράς, δεν είναι τίποτε άλλο επί της ουσίας από ένα κενό σημαίνον. Υπάρχει το σημαίνόμενο, δίχως το σημείο ανάφοράς του, που είναι το σημαίνον. Σα να ακούει κανείς τον ήχο μιας καμπάνας (σημαινόμενο), δίχως να υπάρχει η καμπάνα (σημαίνον). Robert Stam, ό.π., σ. 379

⁷⁶ «Η κατάρριψη αυτή παρατηρείται στην εμπορική προσάρτηση του υψηλού μοντερνισμού και στην «επικράτηση του σουρεαλιστικού στοιχείου στην ποπ ευαισθησία (Sontag): για παράδειγμα, διαφημιστικά αρώματα στο στυλ του Dali». Robert Stam, ό.π., σ. 379

⁷⁷ Robert Stam, ό.π., σ. 379

Η έλλειψη βάθους, λοιπόν, αυτό το *αβαθές* είναι επίσης κεντρικό ζήτημα κατά τη μετανεοτερικότητα, είναι κάτι που τη χαρακτηρίζει και είναι άμεσα συνδεδεμένο με τη δυσκολία να ταυτιστεί το ανθρώπινο υποκείμενο με μία όποια ιστορικότητα. Η μεταμοντέρνα εποχή απωθεί την ιστορικότητα.

Μετανεοτερικότητα και αβαθές

Στη μεταμοντέρνα εποχή ένα από τα χαρακτηριστικά είναι το αβαθές. Τα πράγματα παύουν να έχουν βάθος, άρα παύουν να μπορούν να θεωρηθούν ιστορικά. Το χρονικό βάθος είναι η ιστορία των πραγμάτων. Η μεταμοντέρνα κατάσταση επιτάσσει την εξορία της ιστορικότητας.

«Το μεταμοντέρνο πρέπει να χαρακτηριστεί ως κατάσταση στην οποία η επιβίωση, το υπόλειμμα, η αναχαίτιση, το αρχαϊκό έχουν πλέον χαθεί δίχως ν' αφήσουν ίχνη πίσω τους. Στο μεταμοντέρνο, λοιπόν, το ίδιο το παρελθόν έχει χαθεί (και μαζί του η πολύ γνωστή μας «αίσθηση του παρελθόντος» ή η ιστορικότητα και η συλλογική μνήμη),⁷⁸ υποστηρίζει ο Jameson.

Η ιστορική διάσταση καθιστά τον άνθρωπο πολύπλοκο. Η μεταμοντέρνα εποχή, όμως, επιζητά την απλότητα, επομένως η ιστορική διάσταση έρχεται σε αντίθεση με το μεταμοντέρνο. Η μεταμοντέρνα εποχή επιχειρεί να ισοπεδώσει την ανθρώπινη υπόσταση, προκειμένου να μπορεί να «σπάσει» τον κώδικα και να επιβάλει εύκολα και γρήγορα κοινές επιθυμίες στο δυνατόν μεγαλύτερο αριθμό ατόμων. Η κουλτούρα μεταλλάσσεται σε μαζική κουλτούρα.

Ο Jameson, με αφορμή τη σύγκριση του πίνακα του Van Gogh, τα «Παπούτσια του χωρικού» και του Andy Warhol, «Παπούτσια διαμαντάσκονης»,⁷⁹ σημειώνει ως στοιχείο του μεταμοντέρνου την εμφάνιση μιας καινούριας ισοπέδωσης ή ενός

⁷⁸ Fredric Jameson, ό.π., σ. 119

⁷⁹ Τα παπούτσια του Βαν Γκογκ ο Jameson τα τοποθετεί στον ώριμο μοντερνισμό και τα παπούτσια του Ουόρχολ στο μεταμοντέρνο, στη στιγμή του μεταμοντέρνου, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Jameson. Fredric Jameson, ό.π., σ. 44

αβαθούς, μιας νέου τύπου επιφανειακότητας, με την πλέον κυριολεκτική σημασία του όρου, το ύψιστο ίσως μορφολογικό χαρακτηριστικό κάθε μεταμοντέρνου.⁸⁰

Άμεσα συνδεδεμένη, όμως, με την έννοια του αβαθούς στο μεταμοντέρνο, είναι η έννοια της προσομοίωσης, του *simulacrum*. Η στενή σχέση, λοιπόν, μετανεωτερικότητας και *simulacrum* θα αναλυθεί στο αμέσως επόμενο κεφάλαιο.

Μετανεωτερικότητα και *simulacrum*

Αναφέρθηκε, λοιπόν, στο προηγούμενο κεφάλαιο με αφορμή την ανάλυση του Jameson στα παπούτσια διαμαντόσκονης του Andy Warhol και στα παπούτσια του χωρικού του Van Gogh η σχέση του μεταμοντέρνου και του αβαθούς, της μη ιστορικότητας.

Με αφορμή την ίδια σύγκριση ο Jameson διακρίνει, επίσης, ως στοιχείο του μεταμοντέρνου (με αφορμή τα «παπούτσια διαμαντόσκονης») την αλλοτρίωση τόσο του κόσμου και των αντικειμένων –που τώρα είναι ένα σύνολο κειμένων ή ομοιωμάτων– όσο και της προδιάθεσης του υποκειμένου.⁸¹

Ο Jameson θέτει το ζήτημα του ομοιώματος, του μη αυθεντικού, ως τη λογική της μεταμοντέρνας εποχής. Στη μεταμοντέρνα κατάσταση, ο Jameson υποστηρίζει, ότι «η νέα λογική χώρου του ομοιώματος έχει καθοριστική επίδραση σ' αυτό που κάποτε ήταν ο ιστορικός χρόνος. Αλλοιώνει το ίδιο το παρελθόν: το παρελθόν που κάποτε για το ιστορικό μυθιστόρημα όπως το ορίζει ο Λούκατς, ήταν η γενεαλογία του συλλογικού αστικού οράματος –και σήμερα είναι για την αλλοτριωτική ιστοριογραφία ενός Τόμσον».⁸²

Με ένα παρελθόν αλλοιωμένο δε μπορεί παρά να οδηγηθεί το ανθρώπινο υποκείμενο στο τώρα σε μια κατάσταση προσομοίωσης. Όταν, δηλαδή, το παρελθόν δεν αντιμετωπίζεται ως βιωμένο παρελθόν, αλλά ως προσομοιωμένο παρελθόν, τότε μοιραία η πραγματικότητα δε μπορεί να βιωθεί, αλλά να προσομοιωθεί.

⁸⁰ Fredric Jameson, ό.π., σ. 45

⁸¹ Fredric Jameson, ό.π., σ. 45

⁸² Fredric Jameson, ό.π., σ. 55

Κεντρικό ρόλο, βέβαια, στην προσομοιωμένη πραγματικότητα έπαιξε ήδη από τη δεκαετία του 1960 η τηλεόραση. Αναμφίβολα, η λογική του ομοιώματος, με τις μετατροπές των παλαιών πραγματικοτήτων σε τηλεοπτικές εικόνες, δεν αναπαράγει απλώς τη λογική του ύστερου καπιταλισμού· την ενισχύει και την εντατικοποιεί.

«Τι κάνουμε λοιπόν;» διερωτάται ο Jean Baudrillard, για να προβεί στην απόφαση, ότι «αυτό θα πει κατάσταση προσομοίωσης: είμαστε υποχρεωμένοι να ξαναπαίξουμε όλα τα σενάρια επειδή όλα έχουν ήδη υλοποιηθεί – πραγματικά ή δυνητικά. Πρόκειται για την κατάσταση της πραγματοποιημένης ουτοπίας, όλων των πραγματοποιημένων ουτοπιών, όπου είσαι παραδόξως αναγκασμένος να εξακολουθήσεις να ζεις σα να μην ήταν αυτές πραγματοποιημένες. Καθώς, όμως, είναι πραγματοποιημένες και καθώς δε μπορούμε πια να διατηρούμε την ελπίδα ότι θα τις πραγματοποιήσουμε, άλλο δε μάς μένει από το να τις υπερπραγματοποιήσουμε μέσα σε μια απροσδιόριστη προσομοίωση».⁸³

Ο Baudrillard υποστηρίζει, επίσης, ότι «τίποτε (ούτε κι αυτός ο Θεός) δεν εξαφανίζεται πλέον από το τέλος ή από τον θάνατο, αλλά από πολλαπλασιασμό, μόλυνση, κορεσμό και διαφάνεια, εξασθένηση και εξόντωση, από επιδημία προσομοίωσης, μετάθεση στη δευτερογενή ύπαρξη της προσομοίωσης».⁸⁴

Ο λόγος της προσομοίωσης δε συνιστά απάτη: αρκείται να θέτει σε λειτουργία τη σαγήνη εν είδη ομοιώματος –ομοιώματος συναισθήματος, επιθυμίας και επένδυσης- σε έναν κόσμο όπου η ανάγκη είναι κραυγαλέα.⁸⁵

Ο μεταμοντερνισμός δεν είναι ένα γεγονός, αλλά μια ρητορική, ένα πλέγμα ιδεών που πλέον έχει «τεντωθεί σε ακραίο σημείο. Όπως επισήμανε ο Dick Hebdige, ο μεταμοντερνισμός έχει επιδείξει πρωτεϊκή ικανότητα να αλλάζει νόημα σε διαφορετικά εθνικά και επιστημονικά πλαίσια, εξελισσόμενος σε ξενιστή ετερογενών φαινομένων, που κυμαίνονται από τις λεπτομέρειες αρχιτεκτονικού ντεκόρ μέχρι τις μεγάλες μεταβολές στην κοινωνική ή ιστορική ευαισθησία. Ο Hebdige διαπιστώνει τρεις θεμελιώδεις αρνήσεις στον μεταμοντερνισμό: την άρνηση της γενίκευσης, την

⁸³ Jean Baudrillard, ό.π., σ. 10

⁸⁴ Jean Baudrillard, ό.π., σ. 11

⁸⁵ Jean Baudrillard, *Περί σαγήνης*, ελλ. Μετάφραση Ευγενία Γραμματικοπούλου, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 2009, σ. 239

άρνηση της τελεολογίας και την άρνηση της ουτοπίας (τον σκεπτικισμό απέναντι σε αυτό που ο Lyotard ονομάζει μεγάλες αφηγήσεις).⁸⁶

Πράγματι, ως προς την αφηγηματικότητα, στη μεταμοντέρνα εποχή παρατηρείται η σχάση σημαίνοντος-σημαινομένου. Το σημαίνόμενο εξορίζεται και μένει πια ένα κενό σημαίνον. Στο μεταμοντέρνο το ανθρώπινο υποκείμενο υπόκειται σε μια διαρκή προσομοίωση. Το ανθρώπινο υποκείμενο προσομοιώνεται την πραγματικότητα, έτσι όπως στη σύγχρονη κοινωνία, που είναι μια ναρκισσιστική κοινωνία, κατά την έκφραση του Christopher Lasch,⁸⁷ προσομοιώνεται την κοινωνία. Ο εαυτός είναι σε μια διαρκή προσομοίωση, έτσι που το simulacrum, το ομοίωμα δεν είναι υπόκριση, μιας που η αλήθεια δεν είναι σαφής. Στο μεταμοντέρνο έχουμε τις μετα-αφηγήσεις.

Μετανεωτερικότητα και μετα-αφηγήσεις

Κατά την άποψη του Jean-Francois Lyotard, η μετανεωτερικότητα σημαίνει την απομάκρυνση από επιχειρήματα επιστημολογικής θεμελίωσης και από την πίστη στην επιτελούμενη ανθρώπινη πρόοδο. Η κατάσταση της μετανεωτερικότητας χαρακτηρίζεται από την εξαφάνιση της «μεγάλης αφήγησης» - της δεσπόζουσας «αφηγηματικής γραμμής» βάσει της οποίας τοποθετούμαστε μέσα στην Ιστορία ως όντα με καθορισμένο παρελθόν και προβλέψιμο μέλλον. Η μεταμοντέρνα θεώρηση διαπιστώνει πλήθος ετερογενών αξιώσεων για γνώση, μεταξύ των οποίων η επιστήμη δεν κατέχει κάποια προνομιακή θέση.⁸⁸

Ο Jean-Francois Lyotard, ένας εκ των θεμελιωτών της θεωρίας του μεταμοντέρνου προσέγγιζε τη μεταμοντέρνα εποχή ως προς την κατάσταση της γνώσης στις πιο ανεπτυγμένες κοινωνίες. «Εξ υπαρχής η επιστήμη βρίσκεται σε σύγκρουση με τις αφηγήσεις».⁸⁹

⁸⁶ Robert Stam, ό.π., σ. 378

⁸⁷ Κρίστοφερ Λας, *Η κουλτούρα του ναρκισσισμού*, σλλ. Μετάφραση Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, Αθήνα, 2008

⁸⁸ Anthony Giddens, ό.π., σ. 16

⁸⁹ Ζαν Φρανσουά Λυοτάρ, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, ελλ. μετάφραση Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα, 2008, σ. 25

Ο Lyotard, άλλωστε, όριζε τη μεταμοντέρνα εποχή ως την εποχή του τέλους των μεγάλων αφηγήσεων. «Αυτή ήταν η αφήγηση του Διαφωτισμού, όπου ο ήρωας της γνώσης μοχθεί για έναν αγαθό ηθικοπολιτικό σκοπό».⁹⁰

Ο Lyotard θεωρεί *μεταμοντέρνα*, κατά τον χαρακτηρισμό του, τη δυσπιστία απέναντι στις μετααφηγήσεις. «Αναμφίβολα αυτή η δυσπιστία είναι επακόλουθο της πρόοδου των επιστημών, αλλά αυτή πρόοδος με τη σειρά της την προαπαιτεί [...] Η αφηγηματική λειτουργία χάνει τους λειτουργούς της, τον μεγάλο ήρωας, τους μεγάλους κινδύνους, τους μεγάλους περίπλους και τον μέγα σκοπό».⁹¹

Νεοτερικότητα η μετανεοτερικότητα;

Στα έως τώρα κεφάλαια έχει επιχειρηθεί να γίνει μια παρουσίαση της νεοτερικότητας και της μετανεοτερικότητας, των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών των δύο αυτών εποχών, αλλά και τα χρονικά όρια που τοποθετούνται οι δύο αυτές εποχές. Η μεν νεοτερικότητα ξεκινά από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα, ενώ η μετανεοτερικότητα από τα μέσα του 20^{ου}. Τίθεται όμως το ερώτημα, κατά πόσο η μετανεοτερικότητα είναι μία εντελώς ξεχωριστή και αποκομμένη εποχή από τη νεοτερικότητα.

«Στα τέλη του 20^{ου} αιώνα, υποστηρίζεται από πολλούς, ότι βρισκόμαστε στην αρχή μιας νέας εποχής προς την οποία οφείλουν να ανταποκριθούν οι κοινωνικές επιστήμες και η οποία μάς οδηγεί πέρα από την ίδια την νεοτερικότητα. Έχει προταθεί γι' αυτήν τη μεταβατική περίοδο μια απίθανη ποικιλία ονομασιών, ελάχιστες από τις οποίες αναφέρονται κατηγορηματικά στην ανάδυση ενός κοινωνικού συστήματος νέου τύπου (όπως η «πληροφορική κοινωνία» ή η «καταναλωτική κοινωνία»), ενώ οι περισσότερες απ' αυτές τις ονομασίες υπαινίσσονται μάλλον, ότι κάποια προγενέστερη κατάσταση πραγμάτων τελειώνει («μετα-νεοτερικότητα», «μετα-μοντερνισμός», «μετα-βιομηχανική κοινωνία», «μετα-καπιταλισμός», κ.ο.κ.)»,⁹² υποστηρίζει ο Giddens, ο οποίος υπογραμμίζει επίσης, ότι

⁹⁰ Ζαν Φρανσουά Λυοτάρ, ό.π., σ. 25-26

⁹¹ Ζαν Φρανσουά Λυοτάρ, ό.π., σ. 26

⁹² Anthony Giddens, ό.π., σ. 15

ο όρος «μετανεωτερικότητα» χρησιμοποιείται ως συνώνυμος με τον μεταμοντερνισμό, τη μεταβιομηχανική κοινωνία κλπ.⁹³

Ο David Gross διακρίνει ορισμένα κοινά σημεία μεταμοντερνισμού-μοντερνισμού: το ότι εξυμνούν το άμεσο εις βάρος του χρονικά απόμακρου, το νέο εις βάρος του παλαιού, το παρόν εις βάρος του παρελθόντος.⁹⁴

Ωστόσο, ο Gross επισημαίνει και σημαντικές διαφορές μεταξύ μοντερνισμού και μεταμοντερνισμού, καταδεικνύοντας παράλληλα ορισμένα από τα χαρακτηριστικά του μεταμοντερνισμού. Συγκεκριμένα, λοιπόν, ο Gross αναφέρει, ότι η παράδοση στον μοντερνισμό αντιμετωπιζόταν ως μια ισχυρή δύναμη που έπρεπε να κατανικηθεί, ενώ στη μεταμοντέρνα εποχή αντιμετωπίζεται μάλλον ως κάτι το αξιοπερίεργο, το γραφικό ή το ενδιαφέρον. Σήμερα η μάχη εναντίον της παράδοσης έχει τελειώσει και η νεωτερικότητα είναι ο νικητής.

Ο μεταμοντερνισμός, λοιπόν, κατά τον Gross, ενστερνίζεται τον κόσμο των εικόνων με μεγαλύτερο ενθουσιασμό από ό,τι πριν και παρ' όλα αυτά, οι εικόνες δε θεωρούνται κώδικες για κάποια ανώτερη πνευματική αλήθεια.⁹⁵

Οι έννοιες του μοντέρνου και του μεταμοντέρνου βρίσκονται εδώ και δύο δεκαετίες στο επίκεντρο μιας διεθνούς συζήτησης, η οποία άρχισε από προβλήματα αισθητικής και ιστορίας και λογοτεχνίας, για να περάσει κατόπιν σε ζητήματα φιλοσοφικά και να εγείρει θελελιωδέστερα ερωτήματα»,^{96 97} υποστηρίζει ο Παναγιώτης Κονδύλης.

Ο Anthony Giddens θεωρεί, ότι η μετανεωτερικότητα δε μπορεί να υπάρξει ως μια αυτοτελής εποχή, ως μία εποχή που θα μπορούσε να σταθεί ίσως ούτε καν ως συνέχεια της προηγούμενης, αλλά μάλλον ως η ύστατη έκφραση της νεωτερικότητας.

⁹³ Anthony Giddens, ό.π., σ. 64

⁹⁴ David Gross, ό.π., σ. 112

⁹⁵ David Gross, ό.π., σ. 112

⁹⁶ Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2000, σ. 51

⁹⁷ «Η μοντέρνα και η μεταμοντέρνα εποχή αντιπαράτέθηκαν ως ιδιαίτερες έννοιες εποχών, κάθε μία από τις οποίες συνδέθηκαν με χαρακτηριστικές αξίες και απαξίες: ό,τι για τους πρόμαχους της μοντέρνας εποχής ήταν η οικουμενική αξίωση του Λόγου να καθοδηγεί τις πράξεις και τις υποθέσεις των ανθρώπων, για τους προασπιστές της μεταμοντέρνας εποχής σήμαινε τον ανοιχτό ή λανθάνοντα ολοκληρωτισμό· και ό,τι για τους δεύτερους αποτελούσε ευπρόσδεκτη διαπίστωση της σχετικότητας των απόψεων και έρεισμα της ανοχής και της ανθρωπιάς, για τους πρώτους σκιάζονταν από την υποψία του μηδενισμού και της αναρχίας». Παναγιώτης Κονδύλης, ό.π., σ. 52

«Δεν εισερχόμαστε σε κάποια μετανεοτερική περίοδο, υποστηρίζει ο Giddens, «αλλά μάλλον μετατοπιζόμαστε σε μία περίοδο, όπου οι συνέπειες της νεοτερικότητας γίνονται πιο ριζοσπαστικές και οικουμενικές απ' ό,τι πριν. Είμαστε σε θέση να συλλάβουμε το περίγραμμα μιας νέας και διαφορετικής τάξης, που είναι η «μεταμοντέρνα»· ωστόσο αυτό διαφέρει αρκετά απ' ό,τι στο παρόν αποκαλείται από πολλούς «μετανεοτερικότητα».⁹⁸

Από κάποιους αναλυτές, λοιπόν, η μεταμοντέρνα εποχή δε θεωρείται τίποτε παραπάνω από την ακραία έκφραση της νεοτερικότητας. Ακόμα και ο Jameson έχει ονομάσει μια πρώτη μελέτη του πάνω στο μεταμοντέρνο ως «Η πολιτιστική λογική του ύστερου καπιταλισμού».⁹⁹

«Όταν αναφερόμαστε στη μετανεοτερικότητα χαρακτηρίζοντας την ως υπέρβαση της νεοτερικότητας είναι σα να προσφεύγουμε σε ό,τι ακριβώς διακηρύσσεται πως (τώρα πλέον) είναι αδύνατον: δηλαδή να παρουσιαστεί η ιστορία ως συνεκτική ολότητα και να εντοπιστεί η θέση μας σε αυτήν», υποστηρίζει ο Giddens.¹⁰⁰

Ο Παναγιώτης Κονδύλης, εξάλλου καταδεικνύει τη διπλή έννοια που έχουν οι όροι «μοντέρνος», «μοντερνισμός», «μοντέρνα εποχή». Στη μελέτη του Κονδύλη οι όροι αυτοί χρησιμοποιούνται με διπλή έννοια. Από τη μία σημαίνουν μια ορισμένη φάση ή κατεύθυνση στην ιστορία της λογοτεχνίας και της τέχνης, η οποία άρχισε κάπου στο δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα και στις πρώτες τρεις ή τέσσερις δεκαετίες του 20^{ου} πήρε αδρότερα περιγράμματα παρά την εσωτερική ποικιλομορφία. Από την άλλη σημαίνουν τους «Νέους Χρόνους» ή τον «Διαφωτισμό».

Αντίστοιχα διπλή έννοια έχουν οι όροι «μεταμοντέρνος», «μεταμοντερνισμός», «μεταμοντέρνα εποχή». Αρχικά ονομάσθηκαν «μεταμοντέρνα» λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά ρεύματα, τα οποία εμφανίσθηκαν νωρίτερα ή αργότερα μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και έτρεφαν τη φιλοδοξία να πάνε ή τουλάχιστον δημιούργησαν τη φιλοδοξία ότι πάνε, παραπέρα από τις μορφές, τα περιεχόμενα και τις στάσεις του λογοτεχνικού-καλλιτεχνικού μοντερνισμού. Λίγο κατόπιν χαρακτηρίσθηκε ως «μεταμοντέρνα» εποχή εκείνη, η οποία ακολουθεί τη μοντέρνα εποχή (με την έννοια των Νέων Χρόνων ή του Διαφωτισμού) και θεμελιώνεται στην

⁹⁸ Anthony Giddens, ό.π., σ. 17

⁹⁹ Fredric Jameson, ό.π., σ. 20

¹⁰⁰ Anthony Giddens, ό.π., σ. 67

επίγνωση ότι το σχέδιο της μοντέρνας εποχής απέτυχε κι ότι προς αποφυγή των οικουμενισμών και ολοκληρωτισμών του Λόγου το καλύτερο θα ήταν να ακολουθηθεί ο –σήμερα επιτέλους βατός και μάλιστα μόνος ανοιχτός- δρόμος του ελεύθερου παιχνιδιού των πνευματικών δυνάμεων και των πολλών κέντρων ισχύος και γνώμης μέσα στο πλαίσιο μιας πλουραλιστικής κοινωνίας.¹⁰¹

«Οι σημερινοί προασπιστές της αυτοτέλειας του μεταμοντέρνου θα έπρεπε να σχετικοποιήσουν έντονα την αξίωσή τους, ότι εγκαινιάζουν μια καινούρια εποχή και να εμφανισθούν στα ίδια τους τα μάτια περισσότερο ως επίγονοι παρά ως κοσμοπλάστες», καταλήγει ο Κονδύλης.¹⁰²

Εγείρεται, λοιπόν, μια συζήτηση για το κατά πόσο μπορεί το μεταμοντέρνο υπάρξει αυτοτελώς. Ο Anthony Giddens θεωρεί ακόμα και το κίνημα του μεταμοντερνισμού στην τέχνη κάτι που έχει άμεση συνάφεια με τη νεοτερικότητα, κάτι που έχει στόχο να τη σχολιάσει.

Πιο συγκεκριμένα ο Giddens, επισημαίνει, ότι «ο μεταμοντερνισμός αν σημαίνει κάτι, είναι προτιμότερο να περιοριστεί σε τεχνοτροπίες ή κινήματα συναφή με τη λογοτεχνία, τη ζωγραφική, τις πλαστικές τέχνες και την αρχιτεκτονική. Αναφέρεται σε απόψεις του αισθητικού στοχασμού πάνω στη φύση της νεοτερικότητας. Μολονότι δεν ορίζεται πάντοτε με σαφήνεια, ο μοντερνισμός είναι ή ήταν μια ευδιάκριτη αντίληψη ανάμεσα στις ποικίλες αυτές περιοχές και θα λέγαμε ότι έχει εκτοπισθεί από άλλα μεταμοντέρνα ρεύματα».¹⁰³

«Ο όρος μετανεοτερικότητα σημαίνει ένα ή περισσότερα από τα εξής: πως ανακαλύψαμε ότι τίποτε δε γνωρίζουμε με βεβαιότητα, αφού όλα τα προϋπάρχοντα «θεμέλια» της επιστημολογίας αποδείχτηκαν αναξιόπιστα· ότι η «ιστορία» δεν είναι τελεολογική κι επομένως καμία έννοια «προόδου» δε μπορεί να βρει πειστικούς υπερασπιστές· και ότι εμφανίστηκε μια νέα σειρά κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων μεταξύ των οποίων δεσπόζουσα θέση κατέχουν τα οικολογικά καθώς και όσα απασχολούν τα νέα κοινωνικά κινήματα εν γένει»,¹⁰⁴ υποστηρίζει ο Giddens.

¹⁰¹ Παναγιώτης Κονδύλης, ό.π., σ. 57

¹⁰² Παναγιώτης Κονδύλης, ό.π., σ. 59

¹⁰³ Anthony Giddens, ό.π., σ. 65

¹⁰⁴ Anthony Giddens, ό.π., σ. 65-66

Τίθεται έντονα, λοιπόν, το ζήτημα της αξιοπιστίας των όσων γνωρίζει ο άνθρωπος. Στη μετανεωτερικότητα το ανθρώπινο υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με τις βεβαιότητές του. Παράλληλα με τη νέα αυτή κατάσταση παρουσιάζεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1950 η θεωρία του εκσυγχρονισμού, που σηματοδοτεί τις εξελίξεις και παίζει έναν ιδιαίτερο ρόλο στη δημιουργία του όρου «μεταμοντέρνο».

«Η δική μας κατάσταση», υποστηρίζει ο Fredric Jameson, «είναι πολύ πιο ομοιογενώς μοντέρνα: δε σκοντάφτουμε πλέον διαρκώς στις κακοτοπιές της μη ταυτοχρονίας και της μη συγχρονικότητας. Το ρολόι σημαίνει για όλους την ίδια μεγάλη ώρα της ανάπτυξης ή της εκλογίκευσης (τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τη «Δύση»). Με την έννοια αυτή ακριβώς μπορούμε να θεωρήσουμε είτε ότι ο μοντερνισμός χαρακτηρίζεται από μια κατάσταση ατελούς ακόμη *εκσυγχρονισμού* είτε ότι το μεταμοντέρνο είναι *περισσότερο* μοντέρνο από τον μοντερνισμό.¹⁰⁵

Ο Habermas παρατηρεί σχετικά, ότι «η θεωρία του εκσυγχρονισμού» τροποποιεί την έννοια της «νεωτερικότητας» του Weber κάνοντας μια αφαίρεση με πολλές συνέπειες. Αποσπά τη νεωτερικότητα από τις ευρωπαϊκές ρίζες της – την Ευρώπη των νεότερων χρόνων- και την παρουσιάζει ως χωροχρονικά ουδέτερο πρότυπο κοινωνικών διαδικασιών ανάπτυξης εν γένει. Επιπλέον σπάει τους δεσμούς της νεωτερικότητας με την ιστορική συγκυρία του δυτικού ορθολογισμού, έτσι ώστε οι διαδικασίες εκσυγχρονισμού δε μπορούν πια να ληφθούν ως εξορθολογισμός, ως ιστορική αντικειμενοποίηση έλλογων δομών».¹⁰⁶

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο Giddens, όταν επισημαίνει, ότι «ακριβώς η έρευνα του εκσυγχρονισμού που αναπτύχθηκε στις δεκαετίες του '50 και του '60, δημιούργησε βέβαια τις προϋποθέσεις που επέτρεψαν τη διάδοση του όρου «μεταμοντέρνου» μεταξύ των κοινωνιολόγων».¹⁰⁷

Ο Giddens, ίσως περισσότερο από κάθε άλλον είχε υποστηρίξει την άποψη ότι η μετανεωτερικότητα δεν είναι αυθύπαρκτη, δεν υφίσταται αυτοτελώς και κυρίως δε μπορεί να εξηγηθεί και να αναλυθεί ανεξάρτητα από τη νεωτερικότητα, ενώ κατά την άποψη και του Jürgen Habermas, η μεταμοντέρνα σκέψη είναι εξαρτημένη από τη νεωτερικότητα.

¹⁰⁵ Fredric Jameson, ό.π., σ. 119

¹⁰⁶ Jürgen Habermas, ό.π., σ. 16-17

¹⁰⁷ Anthony Giddens, ό.π., σ. 17

Πιο αναλυτικά, ο Habermas σημειώνει, ότι «δε μπορούμε a priori να αποκρούσουμε την υποψία, ότι η μεταμοντέρνα σκέψη απλώς σφετερίζεται μια υπερβατική θέση, ενώ στην πραγματικότητα παραμένει εξαρτημένη από τους όρους της αυτοκατανόησης της νεοτερικότητας, τους οποίους ο Hegel¹⁰⁸ επέβαλε. Δε μπορούμε εξ υπαρχής να αποκλείσουμε, ότι ο νεοσυντηρητισμός και ο αισθητικής έμπνευσης αναρχισμός, στο όνομα του αποχωρισμού από τη νεοτερικότητα δε θα εξεργεθούν και πάλι εναντίον της. Ίσως τελικά υπό το όνομα του μεταδιαφωτισμού συγκαλύπτουν απλώς τη συνενοχή του με μια σεβάσμια παράδοση του Αντιδιαφωτισμού".¹⁰⁹

Φαίνεται, λοιπόν, ότι δε μπορεί κανείς με βεβαιότητα να υποστηρίξει, ότι η μετανεοτερικότητα είναι μια εποχή, ένα ρεύμα σκέψης αποκομμένο από τη νεοτερικότητα. Κάτι τέτοιο, ασφαλώς, ισχύει για κάθε εποχή που διαδέχεται μία άλλη, όμως στην προκειμένη περίπτωση η σχέση νεοτερικότητας-μετανεοτερικότητας μοιάζει να είναι τόσο στενή, που επί της ουσίας να μη μπορούν να ξεχωρίσουν ως δύο διαφορετικά συστήματα.

Ακόμα και ο Jameson, προτάσσει, ότι «είναι προτιμότερο από πολλές απόψεις να θεωρήσουμε τον όρο μεταμοντέρνο ως απόπειρα να στοχαστούμε ιστορικά το παρόν σε μια εποχή που χαρακτηρίζεται κατά βάση από τη λήθη του ιστορικού. Υπό την έννοια αυτή πρόκειται για μια μορφή «έκφρασης», παραμορφωτικής βεβαίως, μιας βαθύτερης και αναπόδραστης ιστορικής ροπής είτε για την «απώθηση» και τον εξοβελισμό –εξαρτάται από το πώς αντιλαμβάνεται κανείς το διαφορούμενο του πράγματος».¹¹⁰

Ο Jameson αναφέρεται στη ριζική διάκριση μεταξύ δύο απόψεων: για τη μία άποψη το μεταμοντέρνο είναι ένα (προαιρετικό) στυλ ανάμεσα σε πολλά άλλα διαθέσιμα

¹⁰⁸ «Ο Hegel ήταν ο πρώτος φιλόσοφος που ανέπτυξε καθαρά μια έννοια της νεοτερικότητας. Γι' αυτό στον Hegel πρέπει να ανατρέξουμε, αν θέλουμε να κατανοήσουμε την εσωτερική σχέση μεταξύ νεοτερικότητας και ορθολογικότητας, που μέχρι τον Max Weber παρέμεινε αυτονόητη και σήμερα αμφισβητείται», εξηγεί ο Habermas, ο οποίος αναφέρει επίσης: «ο Hegel χρησιμοποιεί κατ' αρχήν την έννοια της νεοτερικότητας σε ιστορικά πλαίσια αναφοράς ως εννοιολογικό χαρακτηρισμό της εποχής: οι «νεότεροι χρόνοι» είναι οι «μοντέρνοι χρόνοι». Τούτο ανταποκρίνεται στην αγγλική και γαλλική γλωσσική χρήση του καιρού του: modern times και temps modernes αντίστοιχα χαρακτηρίζουν γύρω στα 1800 τους τρεις τότε προηγούμενους αιώνες. Η ανακάλυψη του «νέου κόσμου», η Αναγέννησης και η Μεταρρύθμιση –τα τρία αυτά μείζονα γεγονότα περί το 1500- αποτελούν το κατώφλι της εποχής μεταξύ των νεότερων χρόνων και του μεσαίωνα.

¹⁰⁹ Jürgen Habermas, ό.π., σ. 19

¹¹⁰ Fredric Jameson, ό.π., σ. 11

ενώ η δεύτερη θέλει να το συλλάβει ως πολιτιστική δεσπόζουσα της λογικής του ύστερου καπιταλισμού.¹¹¹

Σχολιάζοντας το έργο του Jameson ο Robert Stam επισημαίνει, ότι: «ο Fredric Jameson θεωρητικοποίησε τον μεταμοντερνισμό μέσα σε ένα κυνικά νεομαρξιστικό πλαίσιο. Όπως υποδηλώνει ο τίτλος του δοκιμίου του *Το μεταμοντέρνο: ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, για τον Jameson ο μεταμοντερνισμός είναι μια έννοια που αφορά μια συγκεκριμένη περίοδο. Με βάση τις κατά Ernest Mandel τρεις φάσεις του καπιταλισμού (αγορά, μονπώλιο, υπερεθνικό) και με δάνεια από την ορολογία των Ρώσων φορμαλιστών, ο Jameson έθεσε τον μεταμοντερνισμό ως το «πολιτισμικό δεσπόζον του ύστερου καπιταλισμού».¹¹²

Ο Jameson υπογραμμίζει, λοιπόν, την ανάγκη να εξετασθεί η μετανεοτερικότητα ως μία συγκεκριμένη περίοδος, η οποία προκύπτει, μεταξύ των άλλων αναγκαιοτήτων από την έλλειψη του ρόλου της ιστορίας και της ιστορικότητας στο παρόν, ως *μία απόπειρα να στοχαστούμε ιστορικά το παρόν*, κατά την έκφραση και του ίδιου.

«Μού φαίνεται πολύ σημαντικό να συλλάβουμε το μεταμοντέρνο όχι τόσο ως ύφος όσο ως πολιτισμική δεσπόζουσα, αντίληψη η οποία επιτρέπει την παρουσία και συνύπαρξη μεγάλης γκάμας πολύ διαφορετικών, αν και δευτερευόντων χαρακτηριστικών»,¹¹³ διατείνεται ο Jameson, για να συμπληρώσει, ότι: «η νεότερη γενιά της δεκαετίας του '60 αντιμετωπίζει πλέον την τέως αμφισβήτηση του κινήματος του μοντερνισμού ως σώμα απονεκρωμένων κλασικών, οι οποίοι «βαραίνουν σαν εφιάλτης στα μυαλά των ζωντανών», όπως κάποτε είχε πει ο Μαρξ υπό διαφορετικές συνθήκες.¹¹⁴

Ο Jameson υπογραμμίζει τη διάθεση αμφισβήτησης της γενιάς του 1960 –με τις δεδομένες ασφαλώς κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες- ως μία από τις γενεσιουργούς αιτίες του μεταμοντέρνου. Θεωρεί, ωστόσο, διακριτή τη διαφορά μοντέρνου – μεταμοντέρνου «ως προς τη σημασία και την κοινωνική τους λειτουργία, εξαιτίας της πολύ διαφορετικής θέσης του μεταμοντέρνου μέσα στο οικονομικό σύστημα του

¹¹¹ Fredric Jameson, ό.π., σ. 89

¹¹² Robert Stam, ό.π., σ. 381

¹¹³ Fredric Jameson, ό.π., σ. 37

¹¹⁴ Fredric Jameson, ό.π., σ. 38

ύστερου καπιταλισμού και, πέραν αυτού, εξαιτίας των μετατροπών που επήλθαν μέσα στην ίδια τη σφαίρα του πολιτισμού στη σύγχρονη κοινωνία».¹¹⁵

Οι Πέπη Ρηγοπούλου και Γιάγκος Ανδρεάδης, επίσης, στέκονται με αμφιβολία απέναντι στην ιδέα της μετανεοτερικότητας ως ξεχωριστής εποχής από τη νεοτερικότητα. Αναφέρονται λοιπόν, στο ζήτημα του ωραίου και του δίκαιου, αλλά και το στοιχείο της αμφισβήτησης που οι θιασώτες του μεταμοντέρνου (ως ξεχωριστής εποχής) τού αναγνωρίζουν ως κεντρικό του στοιχείο οι Ρηγοπούλου και Ανδρεάδης και υπενθυμίζουν ότι υπήρχε ως αξίωμα ήδη από την ελληνική αρχαιότητα.¹¹⁶ Επίσης, ασκούν κριτική στο ζήτημα των μεγάλων αφηγήσεων και για το κατά πόσο έχουν πράγματι τελειώσει ή αν έχουν τελειώσει, μήπως το τέλος τους τίθεται χρονικά πριν το μεταμοντέρνο, τη δεκαετία δηλαδή του 1920 «με την επικείμενη έλευση μιας κομμουνιστικής ουτοπίας»,¹¹⁷ όπως αναφέρουν.

Αναμφίβολα, λοιπόν, μετά το 1960 παρατηρούνται ποικίλες αλλαγές, οι οποίες εκπορεύονται από τις κοινωνικο-πολιτικές εξελίξεις. Οι εξελίξεις αυτές ήταν τόσο έντονες που δε μπορούσαν να αφήσουν ανεπηρέαστο τον ρουχ της ανθρωπότητας, προκαλώντας αλλαγές στις επιστήμες, τη φιλοσοφική σκέψη, τις διαπροσωπικές σχέσεις. Οι αλλαγές παρατηρηθήκαν, επίσης, στην αρχιτεκτονική και έπειτα και στις άλλες τέχνες, τη λογοτεχνία, τα εικαστικά, τον κινηματογράφο κ.ά.

Η περίοδος αυτή μετά το 1960, που ονομάζεται μεταμοντέρνα, μετανεοτερική έχει ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, κάποια ιδιαίτερα σημεία που μπορούν να τη διαφοροποιήσουν από την έως τότε πραγματικότητα, επί της ουσίας, όμως, η μετανεοτερικότητα είναι μάλλον «ακραία» (εντός εισαγωγικών ο όρος, αλλά ίσως και εκτός) έκφραση της νεοτερικότητας. Στην παρούσα, άλλωστε, χρονική στιγμή δε μπορεί να υποστηρίξει κανείς, αν η μετανεοτερικότητα έχει φτάσει στο τέλος της, αν πλέον η ανθρωπότητα έχει περάσει σε μια φάση μετά με τη μετανεοτερικότητα.

Εξάλλου, όλες οι χρονικές περίοδοι χρειάζονται ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, αφότου παρέλθουν, ώστε να μπορέσουν να αποκρυσταλλωθούν και να αναλυθούν.

¹¹⁵ Fredric Jameson, ό.π., σ. 39

¹¹⁶ Πέπη Ρηγοπούλου, Γιάγκος Ανδρεάδης, *Ζητήματα Ιστορίας του Πολιτισμού από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, Τόπος, Αθήνα, 2010, σ.488

¹¹⁷ Πέπη Ρηγοπούλου, Γιάγκος Ανδρεάδης, ό.π., σ.488

Υπό το πρίσμα αυτό, δε μπορεί να είναι κανείς απόλυτα βέβαιος, αν η νεοτερικότητα έχει φτάσει στο τέλος της το 1960 ή αν έχει περάσει σε ένα άλλο στάδιο.

Β΄ ΜΕΡΟΣ

Ανάλυση των ταινιών



Ο Ingmar Bergman και ο Andres Ek από τα γυρίσματα της *Νύχτας των Σαλτιμπαγκων*



Ο Federico Fellini και η Giulietta Masina από τα γυρίσματα της ταινίας *La Strada*

Η νύχτα των Σαλτιμπάγκων



Η Harriet Andersson από σκηνή της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων*

1.1 ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ιστορία της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* τίθεται χρονικά στις αρχές του 1900. Το τσίρκο *Αλμπέρτι* φτάνει τα ξημερώματα σε μία πόλη, για να δώσει την επόμενη του παράσταση. Στην πόλη αυτή μένει η γυναίκα του ιδιοκτήτη του τσίρκου, του *Αλμπερτ*, η *Άγκντα* με τα δύο τους παιδιά, που έχει να δει εδώ και τρία χρόνια. Στη διαδρομή ο αμαξάς αφηγείται στον *Αλμπερτ* μια ιστορία σχετικά με ένα πάθημα του *Φροστ*, του κλόουν του τσίρκου, που είχε υποστεί όταν δούλευε σε ένα άλλο τσίρκο, εξαιτίας της γυναίκας του της *Άλμα*, ιστορία πάνω στην οποία βασίζεται η ακολουθούμενη κινηματογραφική αφήγηση. Αφού φτάνουν στην πόλη και στήνουν την τέντα, οι άνθρωποι του τσίρκου διαπιστώνουν, ότι όλα τα ρούχα είναι κατεστραμμένα. Ο *Αλμπερτ* μαζί με τη μνηστή του, την *Ανν* επισκέπτονται τον θίασο *Σούμπεργκ*, που βρίσκεται στην ίδια πόλη για παραστάσεις, προκειμένου να δανειστούν ρούχα. Στα παρασκήνια του θεάτρου, η *Ανν* γνωρίζει τον νεαρό γοητευτικό ηθοποιό, τον *Φρανς*, ο οποίος τη φλερτάρει από την πρώτη στιγμή. Το ίδιο απόγευμα, πριν τη πρεμιέρα της παράστασης ο *Αλμπερτ* επισκέπτεται την *Άγκντα*, ενώ η *Ανν* τον *Φρανς*, αποβλέποντας μάταια σε μια διέξοδο από τη ζωή, που προσπαθούν να «δραπετεύσουν». Κατά τη διάρκεια της παράστασης ένα τυχαίο γεγονός δίνει την αφορμή σε μια πάλη ανάμεσα στον *Αλμπερτ* και τον *Φρανς*, από την οποία βγαίνει ταπεινωτικά ηττημένος ο *Αλμπερτ*. Το βράδυ μετά την παράσταση, ο *Αλμπερτ* αφού επιχειρεί να αυτοκτονήσει δολοφονεί την αρκούδα της *Άλμα*. Τα ξημερώματα βρίσκουν τους ήρωες ενωμένους, έπειτα από τις ποικίλες δοκιμασίες της ημέρας που προηγήθηκε και το τσίρκο *Αλμπέρτι* να παίρνει ένα νέο δρόμο για την επόμενη του παράσταση.

1.2 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Μετά τη συνεργασία του Bergman με τη Harriet Anderson στην ταινία *Καλοκαίρι με τη Μόνικα*, οι δυο τους συνεργάστηκαν και στην αμέσως επόμενη ταινία του Σουηδού δημιουργού, τη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*. Ο Bergman είχε γνωρίσει την Anderson, όταν εκείνη δούλευε στο θέατρο, όπου και επέστρεψε, μετά την πρώτη τους συνεργασία, περίοδο κατά την οποία συνήψαν σχέση, ενώ ο Bergman ήταν παντρεμένος με τη Γκουν Γκρουτ. Η σχέση του, όμως με την Anderson, γρήγορα θα περάσει κρίση, ενώ παράλληλα θα δοκιμάσει απογοητεύσεις στη θεατρική του καριέρα. Κάτω από αυτές τις συνθήκες «σε μια έκρηξη ασυνήθιστα βαθιάς μισανθρωπίας έγραψα μια ταινία που βαφτίστηκε η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*», όπως παραθέτει ο Bergman.¹¹⁸

Το σενάριο, όμως, της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* δεν έπεισε την έως τότε παραγωγό του εταιρεία, Svensk Filmindustri. Την παραγωγή της ταινίας ανέλαβε τελικά η εταιρεία Sandrews. Οι κριτικές, όμως, της ταινίας ήταν από τις χειρότερες στην ιστορία του Σουηδικού κινηματογράφου, αλλά εκτός από αυτό η ταινία ήταν εμπορική αποτυχία, προς έκπληξη του Bergman, ο οποίος πίστευε, ότι είχε φτιάξει μια καλή και ζωντανή ταινία. Η καλή κοινωνία δεν τού συγχώρεσε το γεγονός, ότι παρουσίαζε τόση αθλιότητα και την τόση δηκτική μη ρομαντική απεικόνιση της αγάπης.¹¹⁹

Η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* ήταν μια συνειδητή απάντηση στην ταινία του Ντυπόν, *Variety* (1925).¹²⁰ Σε μία μίξη μπαρόκ, νατουραλισμού και εξπρεσιονισμού, ο Bergman παρουσιάζει το θέμα της ταπείνωσης γύρω από την κατάσταση του καλλιτέχνη, εκφράζοντας παράλληλα για ακόμη μία φορά την αγωνία του για την ανθρώπινη ύπαρξη. «Το θέμα της ταπείνωσης όμως είναι θέμα ουσίας», όπως υπογραμμίζει ο ίδιος ο Bergman, παραδεχόμενος, ότι ένα από τα εντονότερα

¹¹⁸ Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, *Η μαγική κάμερα*, ελλ. μετάφραση Θόδωρος Καλλιφατίδης, Κάκτος, Αθήνα, 1989, σ. 175

¹¹⁹ Frank Gado, *The passion of Ingmar Bergman*, Duke University Press, Durham, 1996³, σ. 162, *Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν*, ελλ. Μετάφραση Ε. Φρυδά, επιμέλεια Ε. Κατσάνης, Ροές, Αθήνα, 2001², σ. 103, Frank Gado, ό.π., σ.163

¹²⁰ Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., 103

συναισθήματα των παιδικών του χρόνων είναι η ταπείνωση¹²¹, ενώ εξηγεί, ότι αν αντιτάχθηκε στον Χριστιανισμό «αυτό έγινε γιατί ο Χριστιανισμός είναι βαθιά σηματομενός από ένα έντονο στοιχείο ταπείνωσης».¹²²

Η μοναχική πορεία, επίσης, των ηρώων, η υπεροχή των γυναικών,¹²³ ο πειρασμός της αυτοκτονίας¹²⁴ είναι επιπρόσθετα συστατικά στοιχεία που συνθέτουν τη βάση της δραματουργίας της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων*. Εκτός από τα παραπάνω όμως, βασικό στοιχείο αποτελεί και η έλλειψη αγάπης ως προσέγγιση του θανάτου.¹²⁵ Ο Λεφέβρ παρατηρεί, ότι «οι ήρωες (του Bergman) που στερούνται από το αίσθημα της αγάπης αμφιβάλλουν για το νόημα της ζωής. Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* ο Bergman αποκαλύπτει την αθλιότητα ενός κόσμου χωρίς αγάπη, που την αντιπαραθέτει στην αθλιότητα ενός κόσμου χωρίς Θεό που επικαλείται ο Πασκάλ».¹²⁶

Τα παραπάνω στοιχεία προσωποποιούνται κυρίως στον Άλμπερτ, από τα μάτια του οποίου βλέπουμε, άλλωστε, την περισσότερη διάρκεια της κινηματογραφικής αφήγησης. Ο Άλμπερτ είναι σωματώδης, κτηνώδης, με ένα γκροτέσκο μάλλον παρουσιαστικό, τον οποίο ο Bergman ταυτίζει με αρκούδα, ταύτιση που εξυπηρετεί δύο σκοπούς: πρώτον, για να παρομοιάσει τον Άλμπερτ με αρκούδα, καθώς bear εκτός από αρκούδα σημαίνει και άξεστος, αγριάνθρωπος, δεύτερον για να τον ταυτίσει με την αρκούδα της Άλμα συγκεκριμένα, η δολοφονία της οποίας λειτουργεί ως υποκατάστατο της δικής του αυτοκτονίας.

Η τοποθέτηση της θελκτικής, ερωτικής και δροσερής Ανν στο πλευρό του σωματώδους Άλμπερτ θυμίζει τις εικόνες εκείνες των «σουπέρ» (καλλιτεχνικό έντυπο

¹²¹ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ.101-102

¹²² Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ.102-103

¹²³ Ο Bergman θεωρείται άλλωστε ως ο κατεξοχήν σκηνοθέτης γυναικών. Αγαπά τις γυναίκες και τις βγάζει νικήτριες από την «πάλη» των δύο φύλων – ιδιαίτερα κατά την πρώτη περίοδο της δημιουργίας του. Ενδεικτικά αναφέρω κι άλλες ταινίες, στις οποίες το ισχυρό φύλο είναι η γυναίκα: *Καλοκαίρι με τη Μόνικα*, *Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας*, *Ερωτικά Μαθήματα*.

¹²⁴ Ο πειρασμός της αυτοκτονίας, που υπάρχει και σε άλλες ταινίες του Σουηδού δημιουργού (*Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας*, *Μαριονέτες*), αποτελεί ένα ακόμα αυτοβιογραφικό στοιχείο του Σουηδού δημιουργού. Ο ίδιος παραδέχεται, ότι: «Μερικές φορές στη ζωή μου έχω παίξει με τη σκέψη της αυτοκτονίας, κάποτε στα νιάτα μου έκανα μια αδέξια προσπάθεια». Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, ό.π., σ. 94

¹²⁵ Το μοτίβο αυτό κατέχει τον κυρίαρχο ρόλο και στην *Εβδομη Σφραγίδα*, όπου στο τέλος της ταινίας ο Θάνατος παίρνει μαζί του, όσους δε μπορούσαν να αγαπήσουν, αφήνοντας μόνο το ζευγάρι των γελωτοποιών, στο οποίο είναι ολοφάνερη η αγνή αγάπη.

¹²⁶ Ρέιμον Λεφέβρ, *Ίνγκμαρ Μπέργκμαν*, ελλ. μετάφραση-επίμελεια Μπάμπης Ακτσόγλου, Χρυσάνθη Παπαλά, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988, σ. 30

της εποχής), που πολλαπλασιάζονται γύρω στο 1900 (δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι η δράση της αφήγησης τοποθετείται χρονικά στις αρχές ακριβώς του 1900), όπως τις μεταφέρει ο Jean Starobinski: «Ο άνδρας και η γυναίκα βρίσκονται αντιμέτωποι μεταξύ τους μπροστά στα στρείδια και τη σαμπάνια: εκείνος κοιλαράς, χονδροειδής, με βελάδα, προστατευμένος απ' το τεράστιο κέλυφος του πλαστρον, με μισόκλειστα μάτια· εκείνη, ελευθερίων ηθών ή καλλιτέχνηδα, με γυμνούς ώμους, ανθισμένη σαν χρυσάνθεμο, ολόκληρη από σάρκα και με φιλντισένιες ανταύγειες επιδερμίδας».¹²⁷

Η παρουσία του Άλμπερτ τίθεται σε αντιδιαστολή με τον λεπτεπίλεπτο και «όμορφο σαν γυναίκα» (όπως τον αποκαλεί η Ανν) Φρανς, τον αντίζηλό του. Στα πρότυπα των Ίψεν και Στρίντμπεργκ ο Άλμπερτ, η Ανν και ο Φρανς αποτελούν το ένα από τα δύο ερωτικά τρίγωνα που ο Bergman δημιουργεί. Το άλλο τρίγωνο αποτελούν και πάλι ο Άλμπερτ, και η Ανν, ενώ το τρίτο πρόσωπο είναι η Άγκντα. Πρόκειται για δύο τρίγωνα που ο Bergman θέτει σε παράλληλη δράση με κοινό αποτέλεσμα: ο Άλμπερτ και η Ανν πληγώνονται, ταπεινώνονται στην προσπάθειά τους να χρησιμοποιήσουν τα «τρίτα πρόσωπα» ως μέσο διαφυγής.

Η κινηματογραφική αφήγηση ολοκληρώνεται μέσα σε ένα εικοσιτετράωρο, ξεκινώντας τα ξημερώματα της μίας μέρας και τελειώνοντας τα ξημερώματα της επόμενης, κατά τη δομή και της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Στον πρόλογο της κινηματογραφικής αφήγησης ο Bergman παραθέτει την ιστορία του Φροστ (που αφηγείται ο Γιενς μεταξύ πραγματικότητας και ονείρου – κατάσταση που ο χρόνος και ο χώρος συμπληρώνουν). Αυτή η ιστορία-όνειρο είναι παρμένη σχεδόν κατευθείαν από ένα όνειρο του Bergman και μεταφερμένη στην οθόνη.¹²⁸ «Το όνειρο ήταν η αφετηρία όλης της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων*, ήταν η βάση για ολόκληρη την ταινία. Το όνειρο είναι το κεντρικό θέμα. Ύστερα ακολουθούν μια σειρά από παραλλαγές», αναφέρει ο ίδιος Bergman.¹²⁹

Το όνειρο, δηλαδή, λειτουργεί ως δραματουργική προετοιμασία για ό,τι θα επακολουθήσει, τεχνική που ο Bergman χρησιμοποιεί καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης σε επιμέρους επεισόδια.

¹²⁷ Ζαν Σταρομπίνσκι, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως Σαλτιμπάγκου*, ελλ. Μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991, σ.71

¹²⁸ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ . 56

¹²⁹ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ .108

Ο Φροστ λειτουργεί ως το alter ego του Άλμπερτ. Η ιστορία του προλόγου αναφέρεται στον Φροστ, προμηνύει όμως το μέλλον του Άλμπερτ. Ο Φροστ από τη μία πλευρά δέχεται στωικά την απάτη, μαθαίνει να ζει με αυτή, ο Άλμπερτ από την άλλη πλευρά αρνείται αρχικά να δεχτεί την ταπείνωση της απιστίας, με την ιδέα της οποίας δε θα συμβιβαστεί παρά μόνο στο τέλος της αφήγησης, έπειτα από μια ολοένα και περισσότερο εξευτελιστική πορεία.

Το τέλος της νύχτας θα βρει τους ήρωες να έχουν περάσει από βάνανουσες σωματικές και ψυχικές δοκιμασίες, έχοντας ταπεινωθεί και έχοντας μείνει κενοί από κάθε συναίσθημα από κάθε ελπίδα, χωρίς αγάπη. Ο Bergman επιλέγει να οδηγήσει τους ήρωές του στο κατώτερο στάδιο της ανθρώπινης ύπαρξης, στο σημείο που η αυτοκτονία να φαντάζει ως η μοναδική λύτρωση, για να ολοκληρώσει την κινηματογραφική του αφήγηση, αφήνοντας μια «αχτίδα φωτός» να φανεί, μια ελπίδα για ένα καλύτερο μέλλον μέσα από την αναγεννημένη τους ύπαρξη. «Πρόκειται για ένα αισιόδοξο τέλος. Ο Άλμπερτ υπομένει το δημόσιο εξευτελισμό, όπως και ο Φροστ, με σκοπό να επιβιώσει και να κάνει μια νέα αρχή», σημειώνει ο Mosley.¹³⁰

Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* ο Bergman έχει χρησιμοποιήσει ως έμπνευση για δύο χαρακτήρες του υπαρκτά πρόσωπα. Η Ανν απηχεί την Εσμεράλδα, μια ιππεύτρια του αγαπημένου τσίρκου του Bergman, την οποία είχε ερωτευτεί και είχε περιλάβει στα παιχνίδια της φαντασίας του.¹³¹ Η επιλογή, όμως, του Bergman να παρουσιάσει την Ανν ως αμαζόνα δε μπορεί να είναι τυχαία. Ο Starobinski, αναφέρει, ότι: «επί σκηνής η έφυπτη ακροβάτιδα εκφράζει τη σαρκική μοίρα της γυναίκας με έναν ανεξάρτητο τρόπο: ασκούν πάνω στο σώμα της μια εξάισια πειθαρχία, με την κίνηση πολλαπλασιάζει όλα τα θέληγτρά του (εν. του σώματός της), ξέρει να αναπτύσσει όλη του την ενεργητικότητα μέσα στον αυθαίρετο θρίαμβο της αριστοτεχνίας: αλλά αυτός ο θρίαμβος κατέχει την περιορισμένη έκταση της αρένας και του θεάτρου».¹³²

Η Ανν παίρνει τη μορφή μιας ποθητής γυναίκας, ενός αντικειμένου θαυμασμού, που ο θεατής όμως ήδη γνωρίζει, ότι πριν λίγες ώρες έχει υπάρξει αντικείμενο

¹³⁰ Philip Mosley, Ingmar Bergman, *The cinema as mistress*, Marion Boyars, London-Boston, 1981, σ. 87

¹³¹ Τγκμαρ Μπέργκμαν, ό.π., σ. 17

¹³² Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 71

εκμετάλλευσης. Η επί σκηνης εξουσιάστρια έχει λίγες μόλις ώρες πριν υπάρξει εξουσιαζόμενη. Η ειρωνεία αυτή της κατάστασης επιτείνει την ταπείνωσή της.

Το άλλο πραγματικό πρόσωπο, που χρησιμοποιεί ο Bergman είναι η τρίτη του γυναίκα, η Γκουν Γκρουτ, η οποία υπήρξε το μοντέλο για την Άγκντα.¹³³ Αξίζει τέλος να σημειωθεί, ότι στη *Νύχτα των Σαλιμπάγκων* ο Bergman συνεργάστηκε για πρώτη φορά με τον διευθυντή φωτογραφίας Sven Nykvist, μόνιμο και πολύτιμο συνεργάτη από τότε κι έπειτα.

¹³³ Όπως επίσης για την *Κάριν Λομπέλιους* στην *Αναμονή Γυναικών*, *Μιαριάν Έγκερμαν* στο *Ένα μάθημα αγάπης*, *Σούζαν* στο *Γυναικείο όνειρο* και *Ντεζιρέ Αρμφελντ* στο *Χαμόγελα Καλοκαιρινής Νύχτας*, Τγκμαρ Μπέργκμαν, ό.π., σ.171

1.3 ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΣΚΗΝΩΝ

Η εισαγωγή

Από τα πρώτα δευτερόλεπτα της ταινίας ο Bergman επιχειρεί να εισάγει τον θεατή στον «κόσμο» της ταινίας. Σε ένα μουντό σκηνικό την αυγή, σε ένα γενικό πλάνο ξεπροβάλλουν οι άμαξες του τσίρκου «Αλμπέρτι» συρόμενες σε έναν ανηφορικό δρόμο από τα εμφανώς κουρασμένα άλογα **(εικ.1)**. Με ηχητική μπάντα τα βαριά βήματα και τις κουρασμένες ανάσες των αλόγων, ήχων προερχομένων από τη φύση για μουσική επένδυση και μια περίεργη στριγγλιστή μελωδία του αμαξά μεταφερόμαστε μέσα στην άμαξα¹³⁴, όπου μόλις ο Άλμπερτ ξυπνάει. Το σκηνικό που επιλέγει να στήσει ο Bergman είναι δηλωτικό για το θέμα της ταινίας και είναι ανάλογο με το σκηνικό ενός ποιήματος του Απολλιναίρ, όπου ο πανηγυριώτικος θίασος στήνεται μέσα σε έναν απροσδιόριστο τόπο, μεταξύ ζωής και θανάτου, ημέρας και νύχτας, ψεύδους και αλήθειας, γης και ουρανού.¹³⁵

Ο Bergman με ένα πλάνο παρακολούθησης φιλμάρει τον Άλμπερτ να ξυπνάει να κοιτάει την ώρα, να φιλάει τρυφερά την Ανν, την αρραβωνιαστικιά του και αφού τη σκεπάζει να βγαίνει έξω, παίρνοντας θέση δίπλα στον αμαξά, που ξεκινάει να του εξιστορεί ένα περιστατικό που είχε συμβεί επτά χρόνια πριν στον κλόουν του τσίρκου Φροστ, όταν δούλευε σε ένα άλλο τσίρκο.

Η ιστορία επιδιώκει να ρίξει φως στη μοίρα του Άλμπερτ, να ερμηνεύσει την κατάσταση του. Όμως ο Άλμπερτ δε δείχνει να ακούει, έχει αποκοιμηθεί. Ο Γιενς (ο αμαξάς) λέει την ιστορία στον εαυτό του και σε μας.¹³⁶ Έτσι λοιπόν, ο Άλμπερτ -σε ένα μοτίβο που θυμίζει αρχαία τραγωδία¹³⁷- μην ακούγοντας την ιστορία δε διδάσκεται και μοιραία θα ακολουθήσει τον δρόμο των λαθών, δίχως να μπορεί να τον αποφύγει. Έχοντας ως δεδομένα τον Άλμπερτ που μόλις έχει αποκοιμηθεί, τη

¹³⁴ Έχει παρεμβληθεί ένα γρήγορο πλάνο της αρκούδας της Άλμα, που στη συνέχεια της ταινίας θα παίξει σημαντικό ρόλο ως ελεύθερο μοτίβο στην κινηματογραφική αφήγηση.

¹³⁵ Ζαν Σταρομπίνσκι, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως Σαλτιμπάγκου*, ελλ. Μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991, σ.120

¹³⁶ Jörn Donner, *The Films of Ingmar Bergman from "Torment" to "All These Women"*, Dover Publication, INC., New York, 1972, σ.97

¹³⁷ Ο Άλμπερτ «κωφεύει», όπως ο Οιδίποδας. Ο Bergman, άλλωστε, είναι γνώστης της κλασικής φιλολογίας. Αναλογίες Άλμπερτ – Οιδίποδα, ειδικά συναντώνται κατά την άποψη μου στη συγκεκριμένη ταινία και εντοπίζονται στην παρακάτω ανάλυση των σκηνών.

χρονική στιγμή που λέγεται το όνειρο (μεταξύ νύχτας και μέρας) και την παράξενη μορφή του αμαξά, η ιστορία παίρνει τη μορφή ονείρου και για την ακρίβεια εφιάλτη, τίθεται μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας.

Η ιστορία του Φροστ

Ο Φροστ δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένας τραγικός κλόουν. Η ίδια του η εμφάνιση συμβάλλει πολύ σε αυτό. Το μισοβαμμένο αλλόκοτο του πρόσωπο διαφοροποιείται από τη συνήθη λαμπερή και χαμογελαστή μορφή του κλόουν. Κατά τον Ζαν Σταρομπίνσκι, ο ηθοποιός κρύβει κάτω από τον θρίαμβο του και τις υποκριτικές του χαρές μια απελπισμένη ψυχή κάτι που αποτελεί το αρχέτυπο του τραγικού κλόουν, η εικόνα του οποίου θα διαιωνιστεί μέσα από τη λογοτεχνία και τη ζωγραφική αρκετών δεκαετιών.¹³⁸

Το χρώμα της εικόνας σε όλη τη σεκάνς του ονείρου έρχεται σε αντίθεση με την προηγούμενη ατμόσφαιρα. Από το σκοτεινό χρώμα μιας μουντής αυγής, γίνεται μετάβαση στο φωτεινό λευκό μιας ηλιόλουστης μέρας. Η φωτογραφία έχει εκτεθεί εσκεμμένα υπερβολικά στο λευκό. Τα λευκά *fade in* και *out* επιτείνουν ακόμα περισσότερο το τραγικό της σκηνής.

«Όταν ο ήλιος λάμπει κάθε μέρα, είναι για μένα τρομερά βασανιστικός. Το φως του ήλιου μου προξενεί κλειστοφοβία. Όλοι μου οι εφιάλτες είναι γεμάτοι από άπλετο φως.[...]Το φως του ήλιου κατατρώει τους ανθρώπους και τις πράξεις τους[...]Το λαμπερό φως του ήλιου είναι φορτισμένο με αγωνία. Ήθελα να είναι όλα όσο λευκότερα γίνεται· σκληρά, νεκρά και λευκά. Αμείλικτα κατά κάποιο τρόπο», σημειώνει ο Μπέργκμαν.¹³⁹

Με τον τρόπο αυτό η σεκάνς με την ιστορία του Φροστ παίρνει τον χαρακτήρα ενός εφιάλτη. Τεχνικά η σεκάνς είναι επηρεασμένη από τον βουβό κινηματογράφο. Ο ήχος

¹³⁸ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 82

¹³⁹ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ. 95,98,115. Ο Μπέργκμαν χρησιμοποιεί επίσης τον υπερφωτισμένο τόνο στις *Άγριες Φράουλες*, στην εισαγωγή του *Persona* και στο όνειρο που παρουσιάζει στις *Μαριονέτες*,

χρησιμοποιείται με έναν πολύ ενδιαφέροντα τρόπο, αφού στην αρχή δεν υπάρχει καθόλου ο ήχος των φωνών, αλλά εκείνος των κανονιών.¹⁴⁰

Με αυτό το *flashback*, λοιπόν, παρουσιάζεται μια ακτή, κοντά στο τσίρκο, όπου βρίσκεται ένα σύνταγμα. Πρόκειται για μια ζεστή μέρα, που ο ήλιος καίει. Οι στρατιώτες εκτελούν ασκήσεις, άλλοι παίζουν χαρτιά κι εκεί κάπου εμφανίζεται με ένα γενικό πλάνο, μοναδική γυναίκα ανάμεσα σε τόσους άντρες, η Άλμα, να περπατάει ανάμεσα στους στρατιώτες και να κουνάει προκλητικά τη φούστα της. Το κλίμα είναι ακόμα ανάλαφρο. Οι στρατιώτες αρχίζουν να την πειράζουν, να της σφυρίζουν κι ένας από αυτούς μαζεύει λεφτά για να την πείσει να βγάλει τα ρούχα της. Ένας άλλος άντρας στέλνει έναν πιτσιρίκο να φωνάξει τον Φροστ.¹⁴¹

Όταν, λοιπόν, ο Φροστ φτάνει, μαζί και με τους ανθρώπους του τσίρκου, βρίσκει έτοιμη μία παράσταση, στην οποία πρόκειται να λάβει και ο ίδιος μέρος. Ο κλόουν θα διασκεδάσει άθελα του αυτή τη φορά το συγκεντρωμένο πλήθος. Το όλο περιστατικό λαμβάνει πράγματι την υφή μιας ιδιότυπης παράστασης, συνυπολογίζοντας κανείς τη συγκέντρωση χρημάτων για την «παράσταση», καθώς και τη θέση που έχουν πάρει οι φαντάροι, για να βλέπουν την Άλμα να κάνει μπάνιο στη θάλασσα παρέα με αρκετούς στρατιώτες, έχοντας καθίσει πάνω στα βράχια εν είδη κερκίδων. Αλλά και όταν ο Φροστ βγάζει από τη θάλασσα την Άλμα και η δράση μετατοπίζεται από το οπτικό τους πεδίο, στρέφονται όλοι μαζί ταυτόχρονα προς το σημείο που εκτυλίσσεται η δράση.

Ο *Bergman* με ένα πολύ κοντινό πλάνο στον Φροστ μας δείχνει την αγωνία και τις συσπάσεις του προσώπου του, καθώς φωνάζει τη γυναίκα του **(εικ.2)**. Αν και σε όλη τη σεκάνς δεν ακούμε τους διαλόγους, η συγκεκριμένη κραυγή του Φροστ «ακούγεται» πολύ καθαρά. «Πρόκειται μάλλον για την ηχώ των δικών μου ονείρων, σα να ονειρεύομαι ότι προσπαθώ να μιλήσω και δε μπορώ», σχολιάζει ο σχετικά ο *Bergman*.¹⁴² Ακολουθώς, ο Φροστ βγάζει το κουστούμι του (το οποίο έπειτα χάνει), γδύνεται δηλαδή κυριολεκτικά και συμβολικά και πηγαίνει προς τη θάλασσα, για να βγάλει τη γυναίκα του. Από εδώ και πέρα αρχίζει ο «Γολγοθάς» του Φροστ και η

¹⁴⁰ Πρόσθετο ενδιαφέρον έχει η επιλογή της μουσικής επένδυσης που παίζεται *off* θυμίζει τσίρκο, αφού έτσι τονίζεται αυτό το στοιχείο, το πέραν της λογικής, της σεκάνς που προσιδιάζει με το τσίρκο εν γένει.

¹⁴² Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ. 114

παράλληλη ταπείνωσή του. Οι στρατιώτες τον χλευάζουν, εξακολουθούν να βλέπουν την όλη σκηνή ως θέαμα, δίχως να αντιλαμβάνονται την τραγωδία που εκτυλίσσεται μπροστά τους. Μένουν να συλλογίζονται, ότι ο *Φροστ* είναι ένας κλόουν κι αυτός είναι ένας από τους ρόλους του.¹⁴³

Η μουσική σταματάει με *sneacking out* (η μουσική «σβήνει» απαρατήρητη). Ο *Φροστ* κρατώντας με δυσκολία την *Άλμα* περπατάει πάνω στα άγρια βράχια ξυπόλητος, πονώντας όλο και περισσότερο. Τα συνεχή *κοντινά πλάνα* του *Φροστ*, που καταδεικνύουν την ταπείνωσή του και την εξουθένωσή του, δίνουν τη θέση τους σε *γενικό πλάνο (εικ.3)*, όπου ο κλόουν κουβαλάει τη γυναίκα του ως άλλο σταυρό μαρτυρίου ανεβαίνοντας τον «Γολγοθά» του, δρόμο κατά τον οποίο πέφτει δύο φορές, μη μπορώντας να αντέξει το βάρος.¹⁴⁴

«Ο αγώνας μιας ψυχής ενάντια στα μαρτύρια της ενσάρκωσής της βρίσκει την έσχατη έκφρασή του στη φιγούρα του Χριστού. Το ολοκαύτωμα του τραγικού κλόουν –αθώου θύματος- προσφέρει ένα ελάχιστο παρωδιακό σύστοιχο του θείου Πάθους. Ο κλόουν είναι εκείνος που δέχεται τα χαστούκια, γίνεται έτσι ένα εμβληματικό ομοίωμα του προπηλακιζόμενου Χριστού», παρατηρεί ο Starobinski.¹⁴⁵ Την παρατήρηση αυτή, συμπληρώνει το όνομα του κλόουν στο ομώνυμο έργο του Αντριέγιεβ, *Κείνος που δέχεται τα ραπίσματα*.¹⁴⁶

Στο τέλος της σεκάνς, όταν πια οι άνθρωποι του τσίρκου κουβαλάνε τον *Φροστ* πίσω στην τέντα του τσίρκου, η *Άλμα* πονά ψυχικά μαζί με τον ταπεινωμένο άντρα της, ρίχνοντας όμως το φταίξιμο στους άλλους, μη δεχόμενη την ευθύνη που της αναλογεί.

Παράλληλα, όμως, με το μοτίβο του «Γολγοθά» διακρίνει κανείς και μια παιδικότητα στον ήρωα, αναπόσπαστο κομμάτι άλλωστε ενός κλόουν. Ο Frank Gado παρατηρεί συγκεκριμένα, ότι τα γεννητικά όργανα του *Φροστ* καλύπτονται από μια γελαστή μάσκα στο κουστούμι του. Ο *Φροστ* αναδεικνύεται σε μια φιγούρα παιδικής

¹⁴³ Jörn Donner, σ. 99-100

¹⁴⁴ Ηχητικά η σκηνή υποστηρίζεται από κοφτούς ήχους κρουστών που μοιάζουν με κανονιοβολισμούς.

¹⁴⁵ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 104

¹⁴⁶ Λεονίντ Αντιέγιεβ, *Ο κλόουν*, ελλ. μετάφραση Κοραλία Μακρή, Δωδώνη, Αθήνα, 2003: Στο θεατρικό αυτό έργο εμφανίζεται σε ένα τσίρκο ένας άγνωστος, ο οποίος δεν έχει δουλέψει ξανά σε τσίρκο και για να πείσει το θιασάρχη να τον κρατήσει, διατείνεται ότι αυτό που ξέρει καλά να κάνει είναι να δέχεται ραπίσματα. Αυτός τελικά γίνεται και ο ρόλος του, ένας κλόουν που διασκεδάζει τον κόσμο με τα ραπίσματα που δέχεται.

αδυναμίας σε σύγκριση με τους υπόλοιπους άνδρες της σκηνης και προσπαθεί να σώσει την Άλμα αποδεικνύοντας της μια περισσότερο υική παρά συζυγική αγάπη. Στο τέλος κερδίζει την αφοσίωσή της με τον φυσικό του μόχθο, που προτρέπει την Άλμα να ασχοληθεί μαζί του με μητρική στοργή. Ο Bergman, πάντα σύμφωνα με τον Gado, χρησιμοποιεί μέσα στην παιδικότητα την ασθένεια και την αδυναμία, για να κερδίσει ο ήρωας μια νέα επιβεβαίωση της μητρικής αγάπης.¹⁴⁷

Η ιστορία, επομένως, του Φροστ επιδιώκει να ρίξει φως στη μοίρα του Άλμπερτ. Σε μια αρχαία ελληνική τραγωδία ο θεατής πάντα γνώριζε τον μύθο, τα δεινά που θα βρουν τον ήρωα και ότι δεν υπάρχει τρόπος να τα αποφύγει. Βάζοντας ο Bergman τον αμαξά να λέει την ιστορία «κλείνει το μάτι» στον θεατή, «μαρτυράει» τη μοίρα του Άλμπερτ και εισάγει τον θεατή στην εξέλιξη της κινηματογραφικής του αφήγησης.¹⁴⁸

Ζητώντας ρούχα από το θέατρο

Φτάνοντας το τσίρκο στην πόλη, γίνεται αμέσως αντιληπτή η απόγνωση των ανθρώπων του. Κάτω από την τέντα του τσίρκου οι καλλιτέχνες βρίσκονται πεινασμένοι, βρόμικοι, γεμάτοι ψύλλους απ' τα σκυλιά και χωρίς ρούχα για την παράστασή τους.¹⁴⁹ Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο της σκηνης αποτελεί η προοικονομία της δολοφονίας της αρκούδας από τον Φροστ, ο οποίος μεταξύ αστείου και σοβαρού προτείνει να τη σκοτώσουν και να τη φάνε.

Η κατάσταση στην οποία βρίσκονται οι καλλιτέχνες είναι πιο κοντά στα ζώα απ' ό,τι στους ανθρώπους. Όπως υποστηρίζει και ο Starobinski, «οι κλόουν και οι Αρλεκίνοι του Πικάσο (όπως εκείνοι του Απολλιναίρ) δεν έχουν χάσει εκείνον τον αρχέγονο δεσμό με το βασίλειο του θανάτου. Αν τα πρόσωπά τους απογυμνώθηκαν από κάθε ζωικότητα, εν τούτοις ο πίθηκος, ο σκύλος, η ελαφίνα, το άλογο

¹⁴⁷ Frank Gado, ό.π. σ. 172

¹⁴⁸ Με παρόμοιο τρόπο ο Bergman εισάγει τον θεατή και στα *Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας*.

¹⁴⁹ Η ιστορία-εφιάλτης του Φροστ έχει προμηνύσει ό,τι θα επακολουθήσει. Όταν βγάζει τα ρούχα του, για να βουτήξει στη θάλασσα κι έπειτα τα χάνει, το γεγονός αυτό απηχείται στην έλλειψη των ρούχων εδώ.

παραμένουν συγγενικά προς αυτούς: απεικονίζουν μια από τις προεκτάσεις του κόσμου των σαλτιμπάγκων, μια συνωμοτική φιλία».¹⁵⁰

Παρόλη, όμως, την εξαθλίωσή τους οι παλιάτσοι στο τέλος της σκηνής βάζουν τα γέλια σαρκάζοντας ουσιαστικά την ίδια τους την κατάσταση. Όπως σημειώνει ο Κιουρτσάκης (αναφερόμενος στο καρναβάλι), «οι μασκαράδες γελούν με όλα και με όλους – και πρώτα με τον εαυτό τους. Η γελοιοποίηση είναι βασικά μια αυτογελοιοποίηση· και το “γελοίο” έχει την πρωταρχική σημασία του γέλιου, του κωμικού».¹⁵¹

Ο Άλμπερτ αποφασίζει να πάει μαζί με την Ανν να ζητήσει να δανειστεί ρούχα από τον θίασο Σούμπεργκ, που βρίσκεται στην ίδια πόλη για παραστάσεις με το έργο «Εθνική Προσδοσία ή η τρελή Κοντέσσα» (διόλου τυχαίος βέβαια τίτλος). Με ένα πρώτο μονοπλόνο ο Άλμπερτ ζητά διστακτικά από τον Σούμπεργκ κοστούμια, για να δοκιμάσει αμήχανος την ειρωνεία και τις προσβολές του θιασάρχη. Με ένα δεύτερο κοντρ-πλονζέ μονοπλόνο¹⁵² ο Σούμπεργκ με ένα θεατρινίστικο μονόλογο και τη φωνή του να αντηχεί στο άδειο θέατρο διαχωρίζει το status των σαλτιμπάγκων, που εκπροσωπεί ο Άλμπερτ και η Ανν από το status των ηθοποιών.

Ο Bergman υποστηρίζει, λοιπόν, ότι οι σαλτιμπάγκοι διακυβεύουν τη ζωή τους, ενώ οι ηθοποιοί τη ματαιοδοξία τους. Τονίζεται, επομένως, το ζητούμενο της επιβίωσης για τους περιπλανώμενους ηθοποιούς. Στο τέλος της σκηνής ο Σούμπεργκ, αφού πλέον έχει ταπεινώσει και εξευτελίσει τον Άλμπερτ, σταματάει να ασχολείται μαζί του, σαν το θηρίο που έχει απομυζήσει όσο θέλει το θήραμά του και του δίνει την άδεια να διαλέξει όσα κοστούμια θέλει με μόνο αντάλλαγμα να τους δώσουν προσκλήσεις για την πρεμιέρα τους.

Στην επόμενη σκηνή, η Ανν, ενώ δοκιμάζει ρούχα στα παρασκήνια του θεάτρου γνωρίζει τον νεαρό νάρκισσο-ηθοποιό, τον Φρανς. Με ένα μεσαίο πλάνο βλέπουμε αμήχανη την Ανν μέσα από τον καθρέφτη να ακούει αρχικά τις κολακείες του Φρανς κι έπειτα την απορία του «πώς μπορεί να ζει μ’ αυτόν τον χοντρό γελοίο». Χωρίς να

¹⁵⁰ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 123

¹⁵¹ Γιάννης Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης, οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα, 1985, σ. 116

¹⁵² Με την κοντρ-πλονζέ γωνία λήψης αναδεικνύεται η αλλαζονική συμπεριφορά του Σούμπεργκ και η περιφρόνηση απέναντι στον Άλμπερτ, καθώς επίσης η επιβλητική του φιγούρα. Με το μονοπλόνο, ειδικότερα, συνδυάζεται η εικόνα με τον λόγο, αφού πρόκειται για έναν μονόλογο του Σούμπεργκ.

βλέπουμε τον Φρανς να διατυπώνει την απορία του αυτή, αλλά μόνο την Ανν μέσα από τον καθρέφτη, τα λόγια αυτά μοιάζουν να προέρχονται από τη φωνή της συνειδήσής της **(εικ.4)**.

Μια ακόμη λειτουργία που επιτυγχάνεται με την παρουσία του καθρέφτη είναι παρόμοια με αυτό που ο Kierkegaard παραθέτει στο *Ημερολόγιο ενός διαφθορέα*: «Ένας καθρέφτης κρέμεται στον απέναντι τοίχο, εκείνη (σημ. η Κορδέλια) δεν το σκέπτεται, ο καθρέφτης όμως τη σκέπτεται».

Σχολιάζοντας το παραπάνω απόσπασμα ο Baudrillard εξηγεί, ότι «η πανουργία του διαφθορέα θα είναι να συγχωνευτεί με τον καθρέφτη του απέναντι τοίχου, όπου απερίσκεπτα θα πάει να καθρεφτιστεί η νεαρή κοπέλα, τη στιγμή που ο καθρέφτης τη σκέφτεται. Πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί με την υποτέλεια των καθρεφτών. Ταπεινοί θεράποντες των εντυπώσεων, δε μπορούν παρά να αντικατοπτρίζουν τα αντικείμενα που στέκονται απέναντι τους. Είναι τα πιστά σκυλιά των εντυπώσεων».¹⁵³

Η Ανν, καθώς στέκεται απέναντι από τον καθρέφτη επιθυμεί να δει κάτι άλλο από αυτό που είναι, να αντικατοπτριστεί όχι αυτό που είναι, αλλά κάτι άλλο, που μπορεί να γίνει μέσω του Φρανς, μέσω της σαγήνης της προκαλεί. Ο Φρανς ενδύεται την *ταπεινοφροσύνη του καθρέφτη, ενός καθρέφτη δολοπλόκου*,¹⁵⁴ όπως θα έλεγε και ο Jean Baudrillard.

Με ένα μεγάλης διάρκειας *μονοπλόνο*, ο Bergman μας δείχνει τον Φρανς να φλερτάρει με ωμότητα την Ανν και την αρχική αρνητική στάση της Ανν. Κατά τη διάρκεια της σκηνής η Ανν αξιώνει τον εξευτελισμό του Φρανς, ο οποίος πρέπει να χτυπήσει το κεφάλι του στο πάτωμα αν θέλει να τον φιλήσει. Η σκηνή, λοιπόν, έχει έναν μαζοχιστικό χαρακτήρα, όπως σημειώνει και ο Donner.¹⁵⁵ Ενώ ο Gado προσθέτει, ότι ο Φρανς στην εξέλιξη της αφήγησης θα αξιώσει ένα μεγαλύτερο βραβείο από την Ανν από ό,τι το φιλί της, τον εξευτελισμό της. Η Ανν, όπως οι

¹⁵³ Jean Baudrillard , *Περί σαγήνης*, ελλ. μετάφραση Ευγενία Γραμματικοπούλου, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 2009, σ. 142

¹⁵⁴ Jean Baudrillard , *ό.π.*, σ. 142

¹⁵⁵ Jörn Donner, σ. 102

αρχετυπικοί τρελοί έκανε μια κακή δοσοληψία, που θα τήν οδηγήσει να πληρώσει το τίμημα της ψευδαίσθησής της να θαυμάζεται.¹⁵⁶

Η σκηνή αυτή προσιδιάζει στις κλασικές χριστιανικές διαλογικές συγκρίσεις, όπως αναπτύσσονται στα βασικά είδη διήγησης της παλαιοχριστιανικής λογοτεχνίας (τα *Ευαγγέλια*, οι *Πράξεις των Αποστόλων*). Πρόκειται για τον άνθρωπο σε πειρασμό με αυτόν που τον βάζει σε πειρασμό, τον πιστό με τον άπιστο, τον ενάρετο με τον αμαρτωλό, τον ζητιάνο με τον πλούσιο κ.ά.¹⁵⁷

Τα παράλληλα επεισόδια Άλμπερτ-Άγκντα και Ανν-Φρανς

Πριν από την παράσταση του τσίρκου¹⁵⁸, ο Άλμπερτ παρά την αντίδραση της Ανν αποφασίζει να επισκεφθεί τη γυναίκα του, Άγκντα, που παλιά ήταν μαζί στο τσίρκο και τώρα πια μένει στην πόλη με τα δύο τους παιδιά, διατηρώντας ένα παντοπωλείο και έχοντας μια ήρεμη ζωή, ενώ η Ανν αποφασίζει να επισκεφθεί τον Φρανς με την ελπίδα να την κρατήσει κοντά του. Στόχος και των δύο (Άλμπερτ-Ανν) είναι να «δραπετεύσουν» ο ένας από τον άλλον, αλλά και οι δύο από τη ζωή που είναι καταδικασμένοι να ζούνε. Τα δύο παράλληλα επεισόδια, που προβάλλονται σε δύο μέρη το καθένα διακόπτοντας το ένα το άλλο, κλιμακώνουν την ταπείνωση του Άλμπερτ και της Ανν σε ακόμα μία έκθεσή τους ως τρελούς, όπως σημειώνει ο Gado.¹⁵⁹

Ο Άλμπερτ μπαίνει αμήχανος στο μαγαζί της γυναίκας του, η οποία εκείνη τη στιγμή τρώει και την αντικαθιστά ο μεγάλος τους γιος. Ο Bergman οργανώνει με πολύ ενδιαφέρον τρόπο την αναμονή της συνάντησης του Άλμπερτ με την Άγκντα. Ο Άλμπερτ, καταρχάς, είναι υποχρεωμένος να τηρήσει το «πρωτόκολλο» ενός ξένου, για να μιλήσει στη γυναίκα του.¹⁶⁰ Σε αντίθεση με την καθημερινότητα του τσίρκου, που

¹⁵⁶ Frank Gado, ό.π., σ. 166

¹⁵⁷ Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ελλ. μετάφραση Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα, 2008², σ. 217

¹⁵⁸ Και αφού έχει προηγηθεί η παρέλαση – διαφήμιση της παράστασης.

¹⁵⁹ Frank Gado, ό.π., σ.166

¹⁶⁰ Frank Gado, ό.π., σ.166

έχει συνηθίσει ο Άλμπερτ, ο χώρος είναι τακτοποιημένος, καθαρός, ενώ και ο γιος του είναι περιποιημένος με καλά ρούχα (ναυτικό κουστουμάκι) και καλοχτενισμένος. Στην όλη αυτή η εικόνα ο Άλμπερτ μοιάζει παρείσακτος και κάθεται άβολα κοντά στην πόρτα. Ο γιος του δεν τον αναγνωρίζει. Η αμηχανία της σκηνής υπογραμμίζεται με αντίστοιχα μεσαία πλάνα, με τα οποία ο Bergman καθράρει τους ήρωες.

Στη συνέχεια εμφανίζεται η Άγκντα και η δράση περνάει στην τραπεζαρία, όπου δεν αργεί να δημιουργηθεί ένταση ανάμεσα τους. Η ένταση αυτή επιτείνεται από το ασφυκτικό μεσαίο πλάνο, στο οποίο μοιάζουν οι δύο ήρωες να χωράνε με το ζόρι (εικ.5). Η Άγκντα του εξομολογείται, ότι νιώθει ευγνώμων που την παράτησε και έχει τώρα αυτήν την ήρεμη ζωή (ταπεινώνοντας τον ακόμα παραπάνω), αφού «δραπέτευσε από την απαίσια ζωή του τσίρκου». Για τον Άλμπερτ, όμως, «αυτή η ζωή είναι ακίνητη, άδεια πέρα για πέρα», ενώ η Άγκντα απαντάει, ότι «αυτή η ζωή τη γεμίζει». Αυτή, όμως, την κενή ζωή έχει έρθει, για να αποζητήσει ο Άλμπερτ, αλλά όπως εξηγεί ο Bergman, «ξέρει ότι δεν έχει νόημα. Έχει τόσο βαθιά δηλητηριαστεί από τη δική του ζωή, όπου όλα είναι μια αδιάκοπη κίνηση. Γι' αυτόν η σιωπή είναι κενό. Γι' αυτόν όλα πρέπει να κινούνται. Η Ανν από την άλλη το έχει πάρει στραβά, φαντάζεται πως οι ηθοποιοί ανήκουν στο “κατεστημένο”. Κι ύστερα ανακαλύπτει πως όλα αυτά είναι ένα ψέμα. Και οι δυο τους ζούνε μέσα σε μια πλάνη».¹⁶¹

Η μετάβαση από το πρώτο επεισόδιο Άλμπερτ-Άγκντα στο πρώτο επεισόδιο Ανν-Φρανς πραγματοποιείται με *dissolve* από ένα πολύ κοντινό πλάνο της Άγκντα σε πολύ κοντινό πλάνο της Ανν. Με τον τρόπο αυτό δίνεται έμφαση στην ανταλλαγή (μεταξύ των δύο γυναικών) που έκανε ο Άλμπερτ πριν τρία χρόνια, καθώς σημειώνει ο Gado¹⁶², ενώ ο Bergman αναφέρει, ότι η μετάβαση αυτή «είναι κάτι συναρπαστικό. Βλέπεις ένα πρόσωπο κι ύστερα μέσα από αυτό ένα άλλο πρόσωπο ανοίγει δρόμο και παίρνει σάρκα και οστά. Αλλά θα μπορούσαμε να πούμε ότι αυτό έγινε και για λόγους μορφής, ένα τέχνασμα, για να ενώσεις δύο πράξεις. Κυρίως με ωθούσε η ευχαρίστηση που νιώθεις αφήνοντας τα πρόσωπα να ρέουν το ένα μέσα στο άλλο».¹⁶³

Το επεισόδιο Ανν-Φρανς λαμβάνει χώρα στους χώρους του θεάτρου. Η Ανν παρακολουθεί τον Φρανς να κάνει πρόβα, έπειτα ο Φρανς κατευθύνεται προς το

¹⁶¹ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ.107

¹⁶² Frank Gado, ό.π., σ.167

¹⁶³ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ.109

καμαρίνι του, όπου η Ανν τον ακολουθεί. Σημαντικό ρόλο στη συγκεκριμένη σκηνή παίζει ο καθρέφτης. Μέσα από τον καθρέφτη, με ένα *μεσαίο πλάνο* παρακολουθούμε τον Φρανς τρυφερό, αλλά ειρωνικό ταυτόχρονα, να δείχνει στην Ανν να μακιγιάρεται και να της προσφέρει από το άρωμά του. Η Ανν δείχνει να εντυπωσιάζεται από τον λεπτεπίλεπτο Φρανς. Θα της αρκούσε απλά να την προσέχει και τότε ευχαρίστως θα παρατούσε για χάρη του τον Άλμπερτ. Η ιδεατή αυτή η εικόνα του Φρανς, αλλάζει σιγά σιγά, καθώς παράλληλα το πλάνο φεύγει από τον καθρέφτη. Το πέρασμα από τη μία κατάσταση στην άλλη εξυπηρετείται και με το τέλος της μουσικής επένδυσης της σκηνής με *sneacking out* (η μουσική «σβήνει» απαρατήρητη).¹⁶⁴

Η πραγματικότητα διαφέρει από την ιδεατή εικόνα του καθρέφτη και κομβικό σημείο στη σκηνή αποτελεί το μπραντεφέρ των δύο ηρώων.¹⁶⁵ Με ένα *μεσαίο πλάνο* παρατηρούμε τον Φρανς να αφήνει αρχικά την Ανν να πιστέψει, ότι μπορεί να τον νικήσει, ενώ εκείνος θα είναι ο τελικός νικητής.¹⁶⁶ **(εικ.6)** Η νίκη του αυτή προμηνύει τη νίκη του και στο μεταξύ τους παιχνίδι. Στο σημείο αυτό η Ανν, συνειδητοποιώντας ότι ο Φρανς δεν πρόκειται να είναι εκείνος που θα την απελευθερώσει από τη «φυλακή» που ζει, αλλά μάλλον απλά θα την καταδικάσει σε μία άλλη, επιζητεί να φύγει, θεωρώντας σημαντική για εκείνη την ελευθερία της. Η Ανν βρίσκεται ήδη και κυριολεκτικά φυλακισμένη στο καμαρίνι του Φρανς, ο οποίος αρνείται να της ξεκλειδώσει, για να φύγει. Η ταπείνωση της Ανν έχει μόλις αρχίσει.

Η Ανν πείθεται να κάνει έρωτα με τον Φρανς με αντίτιμο ένα ακριβό μενταγιόν.¹⁶⁷ Σκοπός του Φρανς είναι περισσότερο να την ταπεινώσει, παρά να την κερδίσει ερωτικά (έστω και μ' αυτόν τον τρόπο). Ο καθρέφτης επανέρχεται στη σκηνή. Με ένα *μεσαίο πλάνο* ο Bergman θέτει αριστερά του κάδρου το είδωλο του Φρανς μέσα από τον καθρέφτη (με ένα ύφος ηδυπαθές, αλαζονικό και σα θηρίου έτοιμο να γευτεί

¹⁶⁴ Στους διαλόγους Ανν-Φρανς, αναφέρεται το νούμερο της καβαλάρισσας που κάνει η Ανν στο τσίρκο, προετοιμάζοντάς μας ο Bergman-σύμφωνα και με τη μόνιμη του πρακτική στην κινηματογραφική του αφήγηση, για τον ρόλο της στο τσίρκο, που θα μας δείξει σε επόμενη σκηνή.

¹⁶⁵ Με την έναρξη του μπραντεφέρ ξεκινάει και η μουσική με *sneacking in*, σα να θέλει ο Bergman να προσομοιάσει το «παιχνίδι» αυτό με θεατρικό παιχνίδι που πρωταγωνίστρια του δίχως να το ξέρει είναι η ίδια η Ανν.

¹⁶⁶ Ακριβώς όπως στην πρώτη κοινή τους σκηνή την άφησε να νομίσει, ότι μπορεί να τον «νικήσει» και στο μεταξύ τους παιχνίδι κυριαρχίας. Με τον τρόπο αυτό η ήττα είναι πιο πικρή, ο εξευτελισμός μεγαλύτερος.

¹⁶⁷ Και πάλι απηχεί η ιστορία του Φροστ. Όπως οι στρατιώτες πληρώνουν τη γυναίκα του Φροστ, για να απογυμνωθεί κυριολεκτικά και συμβολικά, με παρόμοιο τρόπο η Ανν πείθεται από τον Φρανς και όπως η γυναίκα του Φροστ στο τέλος εξευτελίζεται το ίδιο μέλλει να υποστεί και η Ανν.

το θήραμά του), κρατώντας το μενταγιόν, που βλέπουμε στο κέντρο ακριβώς του κάδρου κι εκτός του καθρέφτη και δεξιά την Ανν (με ύφος τρομαγμένο και βλέμμα καρφωμένο στο μενταγιόν). Η Ανν κοιτώντας το μενταγιόν, οραματίζεται τη ζωή που μπορεί αυτό να της προσφέρει.

Η μετάβαση στην επόμενη σκηνή γίνεται με ένα ειρωνικό *cut*, όπως σημειώνει και ο Gado. Από την Ανν, που γδύνεται στον Άλμπερτ, που φοράει το σακάκι του, που μόλις του έχει επιδιορθώσει η Άγκντα.¹⁶⁸ Στη συνέχεια της σκηνής βλέπουμε με ένα μεσαίο πλάνο τον Άλμπερτ να παρακαλάει την Άγκντα να τον δεχτεί κοντά της και την Άγκντα σε πρώτο επίπεδο και πλάτη στον Άλμπερτ. Από το ύφος και μόνο της Άγκντα, όμως, μπορούμε να δούμε, ότι το αίτημά του είναι αδύνατο να πραγματοποιηθεί, όπως παρατηρεί ο Donner.¹⁶⁹ Η «κενή» ζωή που λίγο πριν είχε περιφρονήσει και που τώρα είχε ζητήσει θα μείνει ανεκπλήρωτο όνειρο.

Η συνάντηση Ανν-Φρανς ολοκληρώνεται δίχως διαλόγους, δίνοντας ο Φρανς στην Ανν το πολυπόθητο μενταγιόν, το οποίο αποδεικνύεται, ότι είναι ψεύτικο. Έτσι λοιπόν, η απιστία της Ανν «πληρώνεται» από την απάτη του Φρανς.

Όπως το θέτει ο Jean Baudrillard, «υπάρχει κάτι το απρόσωπο σε κάθε διαδικασία σαγήνης, όπως και σε κάθε έγκλημα, κάτι το τελετουργικό, το υπερ-υποκειμενικό και το υπερ-αισθησιακό, του οποίου η βιωμένη εμπειρία -τόσο από την πλευρά του διαφθορέα, όσο και του θύματος- δεν είναι παρά η ασυνείδητη αντανάκλαση».^{170 171}

Τόσο ο Άλμπερτ, λοιπόν, όσο και η Ανν δείχνουν ότι πρόθυμα θα εξαπατούσαν ο ένας τον άλλον, με απώτερο σκοπό να απαγκιστρωθούν από την κοινή τους ζωή, στο τέλος όμως συνειδητοποιούν, ότι η μοίρα τους θα τούς κρατήσει μαζί.

¹⁶⁸ Frank Gado, ό.π., σ.167

¹⁶⁹ Jörn Donner, σ. 104

¹⁷⁰ Jean Baudrillard, ό.π., σ. 135

¹⁷¹ Στο *Ημερολόγιο ενός διαφθορέα* «η Κορδέλια σαγηνεύεται, παραδίδεται στις ερωτικές απολαύσεις μιας βραδιάς και έπειτα εγκαταλείπεται-αυτή η εξέλιξη δεν πρέπει να μάς εκπλήσσει, ούτε πρέπει να θεωρήσουμε τον Γιοχάνες ειδεχθές πρόσωπο, όπως προστάζει η σωστή αστική ψυχολογία: η αποπλάνηση, όντας μια θυσιαστική διαδικασία, ολοκληρώνεται με τον φόνο», παραθέτει επίσης ο Baudrillard. ¹⁷¹ Jean Baudrillard, ό.π., σ. 135. Παρόμοιο σχήμα χρησιμοποιεί και ο Bergman στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*. Η σαγήνη που ασκεί ο Φρανς στην Ανν και τελικά η αποπλάνησή της, όπως και στην περίπτωση του *Ημερολογίου ενός διαφθορέα*, έτσι και στην προκειμένη περίπτωση μετατρέπεται σε μια διαδικασία θυσιαστική, αφού στο τέλος της κινηματογραφικής αφήγησης πραγματοποιούνται φόνοι συμβολικοί, αλλά και πραγματικοί.

Ο Άλμπερτ, η Ανν και ο Φροστ στο βαγόνι του ζευγαριού πριν την παράσταση

Ο Άλμπερτ μετά την ομολογία της Ανν, ότι τον απάτησε, βρίσκεται σε απόγνωση. Τίποτε πια γι' αυτόν δεν έχει νόημα. Ο θυμός του δεν έχει αιτία μόνο την απιστία της Ανν, αλλά και την ίδια του τη ζωή. Η ταπείνωση που υφίσταται από την Ανν είναι ένα ακόμα επεισόδιο της ταπεινωτικής του ζωής. Καθώς τσακώνονται ο Άλμπερτ φιλιμάρεται με ένα *κοντρ-πλονζέ μεσαίο πλάνο* αριστερά του κάδρου και σε πρώτο επίπεδο, ενώ η Ανν στο βάθος δεξιά (**εικ.7**). Με τον τρόπο αυτό, όπως υποστηρίζει και ο Donner, ο Bergman «υπογραμμίζει το γεγονός, ότι η αλήθεια φαίνεται από την οπτική γωνία του Άλμπερτ».¹⁷²

Λίγο μετά, μπαίνει στο βαγόνι ο Φροστ. Με ένα μεγάλης διάρκειας *μονοπλάνο* παρακολουθούμε τον διάλογο Άλμπερτ-Φροστ με την Ανν να μένει σιωπηλή. Καθώς ο Φροστ παίζει στην ταινία το ρόλο του alter-ego του Άλμπερτ ο διάλογος παίρνει διάσταση μονολόγου. Στο σημείο αυτό ο Bergman βρίσκει την ευκαιρία (και για την ακρίβεια τη δημιουργεί) να εκφράσει την αγωνία του για την ανθρώπινη ύπαρξη. Εδώ διατυπώνεται και η σκέψη του Φροστ, ότι «είναι κρίμα που ζουν οι άνθρωποι. Τους λυπάμαι όλους», σκέψη που θα επανέρθει στο τέλος της ταινίας.¹⁷³

Στην ίδια σκηνή, επίσης, προοικονομείται η δολοφονία της αρκούδας, την οποία προτείνει ο Φροστ, δίχως όμως και να το εννοεί, ως «μία πράξη καλοσύνης». Όπως παρατηρεί ο Gado, «τίθεται μια νέα σκέψη, ότι ο θάνατος είναι ένα ελεήμον τέλος στα δεινά».¹⁷⁴ Ο Άλμπερτ βρίσκει το όπλο που έχει πάρει από τον θηριοδασητή¹⁷⁵ και στοχεύει πρώτα τον κατατρομαγμένο Φροστ κι έπειτα τον κρόταφό του. Ξαφνικά, πετάει το όπλο και βγαίνει από την άμαξα μαζί με τον Φροστ, όπου έξω στον ήλιο ως άλλος Οιδίποδας, θα αναρωτηθεί μάταια «γιατί την ανάγκασα (την Ανν) να μου πει την αλήθεια».

¹⁷² Jörn Donner, σ. 104-105

¹⁷³ Η σκέψη αυτή επανέρχεται με το όνειρο του Φροστ, απηχώντας βέβαια και το τέλος του «Οιδίποδα Τυράννου».

¹⁷⁴ Frank Gado, ό.π., σ.168

¹⁷⁵ Το όπλο αποτελεί δεσμευτικό μοτίβο (κατά τον νεοφορμαλισμό), αφού με αυτό θα δολοφονήσει ο Άλμπερτ συμβολικά το είδωλό του στον καθρέφτη κι έπειτα την αρκούδα. Οι δύο αυτές δολοφονίες θα επιφέρουν τη λύτρωση του ήρωα, την εκκίνηση μιας αναγεννημένης ζωής, μια ανάλογη «λύση» αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Η παράσταση

Στην πρεμιέρα της παράστασης το τσίρκο είναι γεμάτο κόσμο. Ανάμεσα στο κοινό βρίσκονται άνθρωποι της πόλης φορώντας τα καλά τους, στρατιωτικοί από την ιστορία του *Φροστ* ο θίασος *Σούμπεργκ* (ως αντίτιμο για τα ρούχα που δάνεισε στον *Άλμπερτ*) και φυσικά ο *Φρανς*.¹⁷⁶ Η παράσταση του τσίρκου ξεκινάει με ένα σύντομο κωμικό επεισόδιο δύο κλόουν¹⁷⁷ (από τους οποίους ο ένας είναι ο *Φροστ*). «Η χοντροκομμένη κωμωδία των κλόουν συμβολίζει τα αληθινά χτυπήματα που θα επακολουθήσουν», παρατηρεί ο Mosley.¹⁷⁸

Ακολουθεί το νούμερο της Ανν. Κατά τη διάρκεια του νούμερου, ο *Φρανς* την προσβάλλει φωνάζοντας της: «Νιώθεις καλά έπειτα τη μικρή μας περιπέτεια» και «Θα 'ρθεις απόψε πάλι μαζί μου»; Ο κόσμος γελάει με τα σχόλια του *Φρανς*, ενώ ο θυμός του *Άλμπερτ* αυξάνεται ολοένα και περισσότερο. Απηχώντας για ακόμη μια φορά την αρχική ιστορία της ταινίας με τον *Φροστ*, ο *Άλμπερτ* εδώ γίνεται περίγελος εξαιτίας της Ανν, όπως ο *Φροστ* από τους στρατιώτες εξαιτίας της *Άλμα*.

Ενώ το νούμερο της Ανν συνεχίζεται, ο Bergman μας δείχνει με πολύ κοντινά πλάνα σφήνες εναλλάξ τον γεμάτο οργή *Άλμπερτ* και τον *Φρανς* να τον κοιτάει με ένα αυτάρεσκα σαδιστικό βλέμμα. Ξαφνικά, κάποιος από το κοινό πετάει στη σκηνή μια κροτίδα, με αποτέλεσμα το άλογο της Ανν να τρομάξει και η υπεύτριά του να πέσει κάτω. Το κοινό τρομάζει, ο *Άλμπερτ* αρπάζει γρήγορα από τα γκέμια το άλογο και η τάξη αποκαθίσταται. Η οργή, όμως, του *Άλμπερτ* έχει πλέον ξεχειλίσει. Με το μακρύ του μαστίγιο¹⁷⁹ βγάζει δύο φορές το καπέλο του *Φρανς*. Ο κόσμος γελάει πλέον με τον *Φρανς*. Ο *Φρανς* βρίσκεται στη σκηνή, η σκηνή μετατρέπεται σε ρινγκ και μια

¹⁷⁶ Πρόκειται εδώ για μία καρναβαλική συνύπαρξη διαφορετικών ανθρώπων. «Στο καρναβάλι η διαφορά ανάμεσα στους μικρούς και τους μεγάλους μοιάζει για μια στιγμή να αναστέλλεται. Όλοι οι άνθρωποι πλησιάζουν ο ένας τον άλλον. Όλοι γίνονται ένα, ανακατεύονται», παρατηρεί ο Γκαίτε, Γιάννης Κιουρτσάκης, *ό.π.*, σ.49-52. Και αφού πια το καρναβάλι έχει πάψει να παίζει τον κυρίαρχο ρόλο που έπαιζε στο παρελθόν, το τσίρκο έχει μείνει για να μεταφέρει στο παρόν θραύσματα των ιδιαίτερων όρων του καρναβαλιού, όπως είναι η πρόσμιξη ετερόκλητων ανθρώπων. Όσο για την ύπαρξη των στρατιωτικών γίνεται, προκειμένου να υπογραμμιστεί η σύνδεση των δύο ιστοριών, του *Φροστ* και της *Άλμα*, δηλαδή και του *Άλμπερτ* και της Ανν.

¹⁷⁷ Το δυαδικό στοιχείο είναι έντονο στον κλόουν. Υπάρχει αυτός που τις «ρίχνει» και αυτός που τις «τρώει». Κατά τη διάρκεια του νούμερου, όπως κι εδώ, οι ρόλοι αντιστρέφονται διαρκώς και το κλάμα διαδέχεται το γέλιο.

¹⁷⁸ Phlip Mosley, *ό.π.*, σ.87

¹⁷⁹ Φαλλικό σύμβολο απέναντι στον «ανταγωνιστή» του. Ο Sigmund Freud αναφέρει σχετικά: «Η επίδειξη του πέους (ή κάποιων υποκατάστατών του δηλώνει: "δε σε φοβάμαι, έχω πέος"». Sigmund Freud, Το κεφάλι της μέδουσας, όπως παρατίθεται στο βιβλίο της Πέπης Ρηγοπούλου, Ο Νάρκισσος, Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου, Πλέθρον, Αθήνα 2002², σ.73

αληθινή παράσταση έχει μόλις ξεκινήσει. Ο ίδιος ο Σούμπεργκ με το να σηκώνεται και να αναγγέλλει «έναν αγώνα πυγμαχίας», υπογραμμίζει την ιδιότυπη αυτή παράσταση.

Η πάλη του Φρανς με τον Άλμπερτ απηχεί την πρότερη πάλη του πρώτου με την Ανν.¹⁸⁰ Στο ίδιο μοτίβο –με διαφορετικούς βέβαια όρους– ο Φρανς ηττάται αρχικά. Έτσι λοιπόν, ξανά (όπως και με την Ανν) λαμβάνει χώρα μια πρώτη επικράτηση του Άλμπερτ, για να πάρει μεγαλύτερες διαστάσεις ο εξευτελισμός του, που θα επακολουθήσει. Η εφήμερη χαρά διογκώνει τη μετέπειτα ταπείνωση. Αλλά και η διαφορά στη σωματική διάπλαση παίζει ξεχωριστό ρόλο. Η πτώση του γίνεται πιο εμβληματική, αφού προέρχεται από τον φαινομενικά πιο αδύναμο, αλλά πανούργο Φρανς. Στην αντιστροφή αυτή των ρόλων αυτός που αρχικά μαστιγώνει, στη συνέχεια «μαστιγώνεται».

Πρόκειται για ένα ανάλογο του καρναβαλικού τελετουργικού της εκθρόνισης. Ο Άλμπερτ μοιάζει να «εκθρονίζεται» από «βασιλιάς τρελός». Πριν την πάλη του αφαιρούνται τα σύμβολα εξουσίας του, το φανταχτερό του σακάκι και το καπέλο του δηλαδή, μένοντας με τα ψεύτικα μανίκια πουκαμίσου και τη βρόμικη του φανέλα, αποκαλύπτοντας έτσι τον πραγματικό του εαυτό, τον παλιάτσο. Ο εξευτελισμός του δε θα αργήσει να ολοκληρωθεί. Ο περίγελος από το κοινό και ο ξυλοδαρμός του από τον Φρανς έπονται, για να συμπληρώσουν τη διαδικασία της πτώσης του.¹⁸¹

Από την πρώτη στιγμή που ξεκινάει αυτός ο αγώνας πυγμαχίας, ο Φρανς δείχνει, ότι είναι ο πραγματικός κυρίαρχος. Ο Bergman φιλμάρει με ένα κοντινό πλάνο τον Φρανς, έτοιμο να δώσει μια γροθιά στον Άλμπερτ, του τη ρίχνει και με μια σκούπα 180° στο κάδρο βρίσκεται ένας κλόουν πάλι σε κοντινό πλάνο στη θέση που θα περιμέναμε τον Άλμπερτ. Ο Άλμπερτ, που μόλις σηκώνεται από τη γροθιά που έχει δεχτεί, (φαίνεται στο βάθος και δεξιά του κάδρου) πλησιάζει τον κλόουν και παραμερίζοντάς τον, σα να βγαίνει από την εικόνα του κλόουν, σαν ο πραγματικός κλόουν, ο τρελός να είναι εκείνος **(εικ.8)**, στέκεται στη θέση του κλόουν και αφού μένει για 3'' σε κοντινό πλάνο δέχεται ακόμα μία γροθιά από τον Φρανς.

¹⁸⁰ Αντικατοπτρίζεται, επίσης, η διαρκής πάλη των σαλτιμπάγκων που καθημερινά πρέπει να δίνουν στη ζωή τους.

¹⁸¹ Σχετικά με την τελετή της εκθρόνισης στο καρναβάλι ο Μπαχτίν αναφέρει, ότι: «μοιάζει να είναι αναπόσπαστο μέρος της ενθρόνισης. Στο τελετουργικό της εκθρόνισης ξεντώνουν τον εκθρονισμένο και του παίρνουν τη βασιλική του φορεσιά, του βγάζουν το στέμμα, του αφαιρούν κάθε άλλο σύμβολο εξουσίας, τον περιπαίζουν και τον χτυπούν». Μιχαήλ Μπαχτίν, ό.π.,σ. 200-201

Ο Άλμπερτ παραπαίει στη σκηνή και βρυχάται σαν πληγωμένο θηρίο πότε από πόνο και πότε από τη δίψα για εκδίκηση. Η λήξη της πάλης αναγγέλλεται από τον Φροστ και βρίσκει τον Άλμπερτ πληγωμένο και αποκαμωμένο.¹⁸² «Ο ξυλοδαρμός», αναφέρει ο Κιουρτσάκης, «είναι μια βασική πράξη του σωματικού δράματος, από το οποίο αντλεί το νόημα του, που είναι αμφίπλευρο και αντιφατικό. Ο δαρμένος από τη μία γελοιοποιείται, εξευτελίζεται, υποβιβάζεται, "εκθρονίζεται", πέφτει κάτω, ρίχνεται στη γη, από την άλλη όμως "διορθώνεται", "εξαγνίζεται", "ανανεώνεται", προετοιμάζεται για μία ανάσταση»¹⁸³. Πράγματι, ο Άλμπερτ δέχεται τον ξυλοδαρμό, που ως αναγεννησιακή πράξη θα οδηγήσει την κινηματογραφική αφήγηση στην κορύφωσή της στην επόμενη σεκάνς.

Η συμβολική αυτοκτονία του Άλμπερτ και η δολοφονία της αρκούδας

Η σεκάνς ξεκινάει με ένα *zoom in*, που καταλήγει σε κοντινό πλάνο, στο οποίο καδράρεται σε πρώτο επίπεδο και δεξιά του κάδρου ο Άλμπερτ και σε δεύτερο επίπεδο και αριστερά η Ανν. Οι θέσεις των ηρώων αντικατοπτρίζουν, ότι ο δεσπότης χαρακτήρας είναι ο Άλμπερτ, από τη σκοπιά του οποίου θα δούμε ως θεατές τη συνέχεια της σεκάνς, αφού ούτως ή άλλως τα προηγούμενα επεισόδια έχουν στηθεί, έτσι ώστε να διαπιστώσουμε πώς όλα θα επηρεάσουν τη μοίρα του Άλμπερτ.

Ο φωτισμός, πλάγιος από τα αριστερά προς τα δεξιά, ακολουθεί την ίδια φιλοσοφία: το πρόσωπο του Άλμπερτ φωτίζεται περισσότερο, με σκοπό να δούμε την πλήρη απόγνωση, το πλήρες κενό, που έχουν υποστεί βίαια το σώμα και η ψυχή του το τελευταίο εικοσιτετράωρο, αφήνοντας το μισό πρόσωπο της Ανν στη σκιά (**εικ. 9**). Ο ήχος τέλος, τίθεται, επίσης στην υπηρεσία της εικόνας: σε ένα τόσο «δυνατό» πλάνο, ο Bergman επιλέγει να μη βάλει κανέναν ήχο, δημιουργώντας έτσι και μία

¹⁸² Στο τέλος της σεκάνς η Ανν ορμάει στον Φρανς και τον γρατζουνάει με τα νύχια της. Η αρχική ιστορία του Φροστ απηχείται ακόμη μία φορά. Όπως σημειώνει ο Gado: «όπως ο κλόουν μεταφέρεται από τους ανθρώπους του τσίρκου στο τέλος του προλόγου, έτσι και ο ιδιοκτήτης του τσίρκου μεταφέρεται στο βαγόνι του. Και όπως η Άλμα, έτσι και η Ανν συνδράμει τον άντρα της, που έχει προδώσει». Frank Gado, ό.π., σ.168

¹⁸³ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.106

ασφυκτική κατάσταση (το ψέλλισμα του ονόματος του Άλμπερτ από την Ανν δε φτάνει καν στα αυτιά μας).¹⁸⁴

Στη συνέχεια της αφήγησης, ο Bergman παρουσιάζει τη συμβολική αυτοκτονία του Άλμπερτ.¹⁸⁵ Ο Άλμπερτ βρίσκεται μόνος μέσα στο βαγόνι. Με ένα μεσαίο πλάνο αμόρσα βλέπουμε τον Άλμπερτ δεξιά του κάδρου και αριστερά το είδωλό του στον καθρέφτη. Ύστερα από μία αποτυχημένη προσπάθεια να αυτοκτονήσει, ο Άλμπερτ στρέφει το όπλο στον καθρέφτη, όπου πυροβολεί το είδωλό του (εικ. 10). Η συμβολική αυτοκτονία έχει μόλις συντελεστεί. «Προτού, όμως, ο Άλμπερτ πυροβολήσει το είδωλό του στον καθρέφτη, εξετάζει τη ``μάσκά του``¹⁸⁶. Ο θρυμματισμένος καθρέφτης δίνει μια ακριβέστερη εικόνα για τον άνθρωπο, που οι αυταπάτες του έχουν κατακερματιστεί», υπογραμμίζει ο Gado.¹⁸⁷

Έπειτα από αυτό το επεισόδιο, ο Άλμπερτ βγαίνει μανιασμένος έξω από την άμαξά του, κρατώντας το όπλο του. Κατευθύνεται προς την τέντα που είναι η αρκούδα με την Άλμα να προσπαθεί μάταια ουρλιάζοντας και τραβώντας την να τον σταματήσει. Με ένα κοντρ-πλονζέ μεσαίο πλάνο μέσα από το κλουβί της αρκούδας παρακολουθούμε τον Άλμπερτ να πυροβολεί δύο φορές και να σκοτώνει την αρκούδα.

Με αυτή την σεκάνς βρισκόμαστε στην κορύφωση της ταινίας. Ο Άλμπερτ πυροβολεί την αρκούδα, γιατί δεν αντέχει να πυροβολήσει τον εαυτό του. Ο Bergman παραλληλίζει τον Άλμπερτ με την αρκούδα. Σκοτώνοντας, λοιπόν, ο Άλμπερτ την αρκούδα, είναι σα να σκοτώνει τον εαυτό του. Ο Άλμπερτ πυροβολεί την αρκούδα, αλλά ταυτόχρονα πυροβολεί συμβολικά την ίδια του τη ζωή, τα όνειρά του, την αξιοπρέπειά του. Κατά την καρναβαλική αναγέννηση, πρέπει να «πεθάνει», για να «ξαναγεννηθεί». Όπως και στο καρναβάλι «η γέννηση εγκυμονεί τον θάνατο και ο θάνατος την αναγέννηση», σύμφωνα με τον Μπαχτίν, έτσι κι εδώ ο Άλμπερτ, ύστερα από τους δύο συμβολικούς του θανάτους μπορεί πλέον να «αναγεννηθεί». Ο Κιουρτσάκης συμπληρωματικά παρατηρεί, ότι: «για τη συμβολική του καρναβαλιού

¹⁸⁴ Σε όλη τη σεκάνς, άλλωστε, απουσιάζει η μουσική επένδυση, με κυρίαρχο ήχο, τους τρεις πυροβολισμούς.

¹⁸⁵ Έχει προηγηθεί σε ένα γρήγορο πλάνο η αρκούδα της Άλμα, με την οποία αφενός ο Bergman επιχειρεί να ταυτίσει συμβολικά τον Άλμπερτ, αφετέρου να μας θυμίσει την ύπαρξή της, η οποία δε θα συνεχίσει για πολύ να υφίσταται, αφού ο Άλμπερτ σκοπεύει πολύ σύντομα να δολοφονήσει.

¹⁸⁶ Το προσωπίο του θα μπορούσαμε να λέγαμε.

¹⁸⁷ Frank Gado, ό.π., σ.169

ακόμα και το βαθύτερο πάθημα του σώματος, δηλαδή ο θάνατος, εγκυμονεί πάντα μια ανάσταση».¹⁸⁸

Παρόλ' αυτά, ο ίδιος ο Bergman, σχετικά με τη δολοφονία της αρκούδας, υποστηρίζει στο βιβλίο *ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν* (κόντρα και στον Jonas Sima, που προτάσσει τη συμβολική ερμηνεία της δολοφονίας της αρκούδας ως υποκατάστατο θανάτου), ότι: «για μένα δε συμβολίζει τίποτα. Ο Άλμπερτ πρέπει να πληγώσει κάποιον και η Άλμα τού λέει συνέχεια για την αρκούδα που είναι άρρωστη»¹⁸⁹. Εκείνος νιώθει την ανάγκη να κάνει μια πράξη βίας. Θέλει να πληγώσει την αρκούδα».¹⁹⁰

Όπως και να έχει, το ζητούμενο είναι, ότι ο Άλμπερτ συνεχίζει να ζει. Ο «μπεργκμανικός» κόσμος είναι ένας κόσμος χωρίς Θεό, όπου ο άνθρωπος ορίζει ο ίδιος τη μοίρα του. Κάτι ανάλογο συμβαίνει και με τον Οιδίποδα που, σύμφωνα με τον Charles Segal αποφεύγει την αυτοκτονία, επειδή η μελλοντική του ζωή παραμένει ανοιχτή στη σύγκρουση και στο ερώτημα του ποιος ή τι ελέγχει την ανθρώπινη ύπαρξη, η ατομική βούληση ή κάποια εξωτερική δύναμη, είτε αυτή είναι οι Θεοί είτε η μοίρα ή η τύχη.¹⁹¹

Η τελευταία σκηνή της σεκάνς λαμβάνει χώρα στον στάβλο. Εκεί παρακολουθούμε τον Άλμπερτ με ένα μονοπλάνο να πλησιάζει το άλογο της Ανν, να το χαϊδεύει τρυφερά και να κείτεται πλάι του, όπου αρχίζει να κλαίει. Πρόκειται για ένα κλάμα εξαγνιστικό, λυτρωτικό. Ο Gado παρατηρεί, ότι η εικόνα του αλόγου έρχεται και ξαναέρχεται στην ταινία. Από την αρχή ο Bergman μας δημιουργεί την αναλογία αλόγου-ανθρώπου με τη δυσκολία που σέρνουν τις άμαξες του τσίρκου Άλμπερτ στην αρχική σεκάνς.

Στη συνέχεια, όταν κατά τη διάλυση της παρέλασης από τις Αρχές, οι οποίες τους κρατάνε τα άλογα, οι σαλτιμπάγκοι, υποχρεώνονται να σύρουν οι ίδιοι τις άμαξες πίσω στο τσίρκο, παίρνοντας τη θέση των αλόγων. Η Ανν, επίσης, είναι υπεύτρια, που κατά τη διάρκεια του νούμερου της πέφτει βίαια από το άλογο, το οποίο

¹⁸⁸ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.106.

¹⁸⁹ Η αρρώστια της αρκούδας αναφέρεται δύο φορές: η πρώτη όταν συμφωνούν να κάνουν μια μεγάλη παρέλαση και η δεύτερη όταν έχουν πια στήσει την τέντα του τσίρκου.

¹⁹⁰ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ. 116

¹⁹¹ Charles Segal, *Οιδίπους Τύραννος Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, Αθήνα, 2001, σ. 184

κοντρολάρει τελικά ο Άλμπερτ, υπερασπίζοντας την έναντι του Φρανς. Και τέλος, όταν μετά τη δολοφονία ο Άλμπερτ βρίσκεται μαζί με το άλογο της Ανν, το άλογο παίζει τον ρόλο υποκατάστατου της Ανν, την οποία πλέον ο Άλμπερτ, συνειδητοποιεί, ότι χρειάζεται όσο τον χρειάζεται κι εκείνη.¹⁹²

Το όνειρο του Φροστ

Έχοντας φτάσει, λοιπόν, στην κορύφωση της κινηματογραφικής αφήγησης με την προηγούμενη σεκάνς, ο Bergman μας οδηγεί στη «λύση» της αφήγησης με το όνειρο του Φροστ. Σε ένα μουντό και πάλι σκηνικό, όπως και στην αρχή της αφήγησης, μεταξύ μέρας και νύχτας (ολοκληρώνοντας έτσι ο Bergman τον κύκλο της αφήγησης) το τσίρκο, έχοντας ετοιμάσει την αναχώρησή του, έχει ήδη ξεκινήσει το ταξίδι του για τον επόμενο του προορισμό. Με ένα *τράβελινγκ* παρακολουθούμε τον Φροστ να διηγείται στον Άλμπερτ το όνειρο που είχε δει το απόγευμα, ενώ περπατάνε.¹⁹³ Ο Φροστ έχει ονειρευτεί τη μετατροπή του σε έμβρυο και την επιστροφή στη μήτρα της Άλμα¹⁹⁴ και τέλος τη διαρκή σμίκρυνσή του, που κατέληξε στην εξαφάνισή του.

Σύμφωνα με τον Gado, «η εικόνα που έχει ο Φροστ για τη μήτρα δεν είναι μόνο ένα ιερό καταφύγιο από την αγωνία, ένα μέρος που ο χρόνος τρέχει προς τα πίσω, στη στιγμή της σύλληψής του και πρωτύτερα, μέχρι που εξαφανίζεται. Πρόκειται και για τη φυγή από την οδύνη της ανθρώπινης ύπαρξης».¹⁹⁵ Συμπληρωματικά σε αυτό ο Λεφέβρ αναφέρει: «Απηυδισμένος από μια ανώφελη ύπαρξη, δίχως την ελπίδα ενός κόσμου ανώτερου, ο δυστυχής άνθρωπος επιθυμεί το μηδέν της γέννησής του. Ο θάνατος δε θα έπρεπε να νοείται σαν τέρμα παρά σαν διαγραφή».¹⁹⁶

¹⁹² Frank Gado, ό.π., σ.169-170

¹⁹³ Όπως εξηγεί ο Ρέιμον Λεφέβρ, το όνειρο του Φροστ είναι αναφορά σ' έναν παλιό μύθο των Βίκινγκς: «Στ' όνειρό μου/ τη γυναίκα μου άκουσα να λέει:/ "φτωχέ μου εσύ, κουράστηκες/ έλα ν' αναπαυθείς/ μικρός να γίνεις σαν έμβρυο/ στα σπλάχνα μου να κοιμηθείς"/ τρύπωσα στα σπλάχνα της/ και σαν παιδί κοιμήθηκα/ κι έγινα τόσο μικρός/ που εξαφανίσθηκα», Ρέιμον Λεφέβρ, ό.π., σ. 30

¹⁹⁴ Με τον τρόπο αυτό επικυρώνεται η μητρική παρά η συζυγική εικόνα που έχει ο Φροστ για την Άλμα, κάτι που είχε ήδη σημειωθεί.

¹⁹⁵ Frank Gado, ό.π., σ.170

¹⁹⁶ Ρέιμον Λεφέβρ, ό.π., σ.30

Η σκέψη, όμως, ότι τα βάσανα του ανθρώπου ξεκινούν από τότε που γεννήθηκε και η καλύτερη λύση είναι η επιστροφή στο μηδέν της ύπαρξης του, υπάρχει ήδη πολλά χρόνια πριν στον Σοφοκλή και τον *Οιδίποδα*. Συγκεκριμένα στους στίχους 1224-1227 του *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, ο χορός αναφέρει: «Να μην έχει γεννηθεί κανείς το καλύτερο είναι απ' όλα, αλλά αφού έχει γεννηθεί (εν. είναι καλό) να πάει πιο γρήγορα απ' όπου εδώ ήρθε».¹⁹⁷ Η ίδια η σκέψη, όμως, υπάρχει και στην ιστορία του βασιλιά Μίδα και του σοφού Σειληνού: «Το καλύτερο απ' όλα είναι κάτι ολότελα πέρα από τις δυνατότητες σας: να μην έχετε γεννηθεί, να μην είστε τίποτα. Και το αμέσως καλύτερο για σας – είναι να πεθάνετε σύντομα».^{198 199}

Ο φωτισμός που επιλέγεται, καθώς περπατάνε οι ήρωες είναι ο σταθερός φωτισμός,²⁰⁰ ενώ ηχητικά η σκηνή υποστηρίζεται μόνο από τον ήχο που παράγεται από τις ταλαιπωρημένες ρόδες των αμαξών, που με δυσκολία γυρνάνε (ένα ακόμα δηλωτικό στοιχείο για τον δύσκολο και επίπονο δρόμο των καλλιτεχνών).

Αφού ολοκληρώσει ο *Φροστ* την ιστορία του, καληνυχτίζει τον *Άλμπερτ* και πάει στην άμαξά του, από όπου τον έχει φωνάξει η *Άλμα*. Η επιστροφή του *Φροστ*²⁰¹ στην *Άλμα* προμηνύει και την επιστροφή του *Άλμπερτ* στην Ανν. Στο πλάνο μένει μόνος ο *Άλμπερτ*. Αμέσως μετά εμφανίζεται η Ανν. Ο Bergman επιλέγει να τους φιλμάρει σε αντίστοιχα κοντινά πλάνα, χωρίς να μιλάνε, αλλά να συνεννοούνται μόνο με τα μάτια (**εικ. 11, 12**). Στο τελευταίο πλάνο της ταινίας, με ένα πλάνο παρακολούθησης βλέπουμε τον *Άλμπερτ* να πλησιάζει την Ανν και μαζί να περπατάνε δίπλα δίπλα σε έναν (και συμβολικά) ανηφορικό δρόμο πίσω από τις άμαξες του τσίρκου προς τον επόμενο τους προορισμό.

Όπως σημειώνει ο Gado, η τελική σκηνή απηχεί τον πρόλογο της κινηματογραφικής αφήγησης: «Ο *Άλμπερτ* αναβιώνει τα πάθη του Χριστού. Όπως ο

¹⁹⁷ Σοφοκλής, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, Κάκτος, Αθήνα, 1993, σ. 147

¹⁹⁸ Φρειδερίκος Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας και η περίπτωση Βάγκνερ*, ελλ. Μετάφραση Ελένη Καλκάνη, Δαμιανός, Αθήνα, 2001, σ.50

¹⁹⁹ Σχετικό είναι και το παράθεμα του Freud αναφορικά με το «ανοίκειο»: «Όταν κάποιος βλέπει στο όνειρό του έν μέρος ή ένα τοπίο που του φαίνεται οικείο, που τον κάνει να σκεφτεί ότι έχει βρεθεί κάποτε εκεί, η ερμηνεία οφείλει να παραπέμψει στα γεννητικά όργανα ή στο σώμα της μητέρας». Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, ελλ. μετάφραση Έμη Βαϊκούση, Πλέθρον, Αθήνα, 2009, σ. 54

²⁰⁰ Ο τρόπος αυτός δεν είναι αληθοφανής, αλλά με αυτό ως τίμημα, μπορούμε να δούμε καθαρά τα χαρακτηριστικά των προσώπων των ηρώων.

²⁰¹ Ο *Φροστ*, που όπως και καθ' όλη τη διάρκεια της αφήγησης λειτουργεί ως το alter ego του *Άλμπερτ*, συνεχίζει κι εδώ τον ρόλο αυτό.

Φροστ στον πρόλογο, με το να παίρνει από το χέρι τη γυναίκα που τόν πρόδωσε, σηκώνει τον σταυρό του μαρτυρίου του. Τελικά είναι μια πράξη αγάπης που προσδίδει νόημα στα δεινά».²⁰²

Πρόκειται για μια αισιόδοξη οπτική που επιλέγει ο Bergman να δώσει στο τέλος της αφήγησής του, σα μια φωτεινή δέσμη στην έως τώρα σκοτεινή θέαση των ηρώων του. «Ο Bergman πιστεύει σε ανθρώπους που έχουν υπομείνει τα πάντα», υποστηρίζει ο Donner, «που έχουν βρεθεί κοντά στον θάνατο, αλλά μπορούν να το ξεπεράσουν. Μόνο μέσα από τη βρομιά και το ρήμαγμα μπορεί η καινούρια ζωή να ξεκινήσει».²⁰³

Συμβαίνει, λοιπόν, στο τέλος της αφήγησης μια «καρναβαλική αναγέννηση» των ηρώων, έχοντας περάσει συμβολικά από τον θάνατο, προϋπόθεση άλλωστε για να αναγεννηθούν. Ο Άλμπερτ και η Άνν προχωρούν ο ένας πλάι στον άλλον, αφήνοντας πίσω την περασμένη τους ζωή και το ταξίδι τους συνεχίζεται.

²⁰² Frank Gado, ό.π., σ.170

²⁰³ Jörn Donner, σ. 108

La Strada

Ο Anthony Quinn και η Giulietta Masina από σκηνή της ταινίας *La Strada*

2.1 ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η *Τζελσομίνα* είναι ένα φτωχό μικροκαμωμένο κορίτσι, όχι τόσο έξυπνο, αλλά γεμάτο καλοσύνη που ζει μαζί με τη χήρα μητέρα της και τα αδέρφια της στην επαρχία. Ο *Ζαμπανό*²⁰⁴ ένας τσιγγάνος γυρολόγος και καλλιτέχνης του δρόμου, με αφορμή τον θάνατο της αδερφής της – βοηθού του στις παραστάσεις, την αγοράζει από τη μητέρα της, προκειμένου να τον βοηθάει τώρα εκείνη. Η *Τζελσομίνα* ενθουσιάζεται με την ιδέα και τον ακολουθεί. Γρήγορα, όμως, θα απογοητευτεί από τη σκληρή συμπεριφορά του *Ζαμπανό* και την περιφρόνηση του για αυτή. Ενώ εκείνη προσπαθεί να δεθεί συναισθηματικά μαζί του, εκείνος δεν την υπολογίζει ως γυναίκα και πηγαίνει με όποια του παρουσιαστεί ευκαιρία. Νέο νόημα στη ζωή της *Τζελσομίνα* δίνει ο *Τρελός*, ένας ριψοκίνδυνος ισορροπιστής, ένας ακόμα δηλαδή άνθρωπος του τσίρκου. Ο *Τρελός* με την ευγενή και φιλική του φυσιογνωμία σε αντίθεση με τον τραχύ και brutal *Ζαμπανό* γοητεύει την *Τζελσομίνα*. Σύντομα θα βρεθούν όλοι μαζί στο ίδιο τσίρκο, όπου θα ξεκινήσει μία διαρκής κόντρα ανάμεσα στον *Τρελό* και τον *Ζαμπανό*. Οι δρόμοι τους θα χωρίσουν, ώσπου τυχαία θα συναντηθούν και πάλι στον δρόμο. Τότε ο *Ζαμπανό* χτυπάει άγρια τον *Τρελό* σε βαθμό που χωρίς να το θέλει, τον σκοτώνει. Μετά από αυτό το περιστατικό δε θα αργήσουν να χωριστούν και οι δρόμοι του *Ζαμπανό* και της *Τζελσομίνα*. Ύστερα από πέντε χρόνια ο *Ζαμπανό* μαθαίνει τυχαία τον θάνατο της *Τζελσομίνα* και για πρώτη φορά τον βλέπουμε να εκδηλώνει τα συναισθήματά του, κλαίγοντας στην άκρη της θάλασσας.

²⁰⁴ Το όνομα του *Ζαμπανό* προέκυψε από την ένωση των ονομάτων δύο τσίρκων της εποχής.

2.2 ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Ο Federico Fellini ξεκίνησε την καριέρα του στον κινηματογράφο ως σεναριογράφος. Ο άνθρωπος που τον μύησε ουσιαστικά στην τέχνη της σκηνοθεσίας ήταν ο Roberto Rossellini, που υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες του ιταλικού νεορεαλισμού.

Το ρεύμα του νεορεαλισμού αναπτύχθηκε στα πρώτα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, με αφετηρία το 1942 και την ταινία του Luchino Visconti «Ο βραχνάς» («*Ossessione*»), ενώ οι περισσότεροι κριτικοί τοποθετούν το τέλος του το 1951, στην εποχή των δημόσιων επιθέσεων εναντίον της ταινίας «Ό,τι μου αρνήθηκαν οι άνθρωποι» («*Umberto D*») του Vittorio de Sica.²⁰⁵

Ο πόλεμος είχε καταστρέψει τα στούντιο της Τσινετσιτά και είχε αναγκάσει τους ανθρώπους του κινηματογράφου να στραφούν για τα γυρίσματα τους σε εξωτερικούς χώρους, να βασιστούν στον φυσικό φωτισμό και στο φυσικό περιβάλλον ελλείψει ντεκόρ. Οι φυσικοί θόρυβοι εκ των πραγμάτων οδήγησαν τους δημιουργούς στην εκ των υστέρων εγγραφή των διαλόγων. Η δομή της αφήγησης έγινε απλούστερη ενώ σχεδόν εγκαταλείφθηκε και το «χάπι εντ», τη θέση του οποίου πήρε ένα αμφίσημο τέλος. Πολλές φορές επίσης, οι σκηνοθέτες του νεορεαλισμού επέλεξαν ερασιτέχνες ηθοποιούς.²⁰⁶

Τα παραπάνω στοιχεία είναι ορατά στις πρώτες ταινίες του Fellini. Η *Strada* τοποθετείται στην εποχή που ο Fellini κατευθύνεται από τον νεορεαλισμό προς ένα καθαρά προσωπικό στυλ και στην πρώτη φάση του Ιταλού δημιουργού, πριν μπει στα στούντιο της Τσινετσιτά.²⁰⁷ Κατά την εποχή αυτή κι έπειτα ο Fellini μαζί με τον Antonioni, τον Visconti, τον Pazolini και τον Bertolucci θα αποτελέσουν τους

²⁰⁵ David Bordwell & Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, ελλ. μετάφραση Κατερίνα Κοκκινίδη, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2006², σ. 510-513

²⁰⁶ David Bordwell & Kristin Thompson, ό.π., σ.511-512 και Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ.277-278

²⁰⁷ «Ο νεορεαλισμός είχε νόημα όταν ξεπηδούσε κατευθείαν από τη ζωή, αλλά η ζωή συνεχώς μεταλλάσσεται. Ο Ροσελίνι είχε αρκετή ευαισθησία ώστε να εναρμονίζεται με τη ζωή, ακόμη και ερχόμενος αντιμέτωπος με τις θεωρητικές αρχές του. Όμως ασχολήθηκε παράπανω απ'όσο έπρεπε με τον νεορεαλισμό, ακόμη και για εμπορικούς λόγους. Αν δεν είχε υπάρξει αυτή η κατάχρηση σήμερα όλοι θα μπορούσαμε να ονομαστούμε νεορεαλιστές», εξηγεί ο Fellini, δίνοντας έτσι ίσως μια εξήγηση, για τον λόγο που τον έκανε να κρατήσει αποστάσεις από τον νεορεαλισμό. Κοστάντζο Κοσταντίνι, *Συζητήσεις με τον Φεντερίκο Φελλίνι*, , ελλ. μετάφραση Τούλα Τόλια, Εξάντας, Αθήνα, 1997, σ. 81

σημαντικότερους εκπροσώπους του ιταλικού κινηματογράφου, ύστερα από τους νεορεαλιστές σκηνοθέτες.

Η *Strada*, ο «Δρόμος», όπως έχει μεταφραστεί στα ελληνικά με τον ατυχή υπότιτλο «Πουλημένη από τη μητέρα της», γυρισμένη στο μεγαλύτερο μέρος της σε φυσικό περιβάλλον, συγγενεύοντας έτσι, αισθητικά με τις ταινίες του νεορεαλισμού είναι, όπως υποδηλώνει και ο τίτλος της μια ταινία δρόμου²⁰⁸. ενός δρόμου που θα ξεκινήσει με την προσδοκία μιας καλύτερης ζωής της Τζελσομίνα και γρήγορα θα καταλήξει σε έναν δρόμο δυσκολιών και προσβολών. Ταυτόχρονα, όμως, θα είναι και μια πορεία προς τη λύτρωση, προς τον «εξανθρωπισμό» του κτηνώδους Ζαμπανό. Ο Bondanella επισημαίνει, ότι η σκέψη της λύτρωσης αποτελεί μια ιδέα-κλειδί στη *Strada* και παίζει ένα σημαντικό ρόλο στην κινηματογραφική αφήγηση.²⁰⁹

Εκτός, όμως, από τον δρόμο σημαντικό ρόλο παίζει επίσης «το τσίρκο, με τα πολύχρωμα κουρέλια του, τη σπαραξικάρδια μουσική του, αυτή την τρομερή ατμόσφαιρα παιδικού παραμυθιού», όπως σημειώνει ο ίδιος ο Fellini σχολιάζοντας την ταινία του.²¹⁰

Ο κόσμος του τσίρκου, άλλωστε, με τον ιδιαίτερο γλυκόπικρο χαρακτήρα του είναι συχνά παρών στις ταινίες του Fellini, ο οποίος αρεσκόταν στο να επαναλαμβάνει ορισμένα μοτίβα στο έργο του. Όπως επισημαίνουν και οι Kristin Thompson και David Bordwell, «κάποιοι χαρακτήρες επανέρχονται συνεχώς στο έργο του Fellini, όπως ο παλιάτσος, ο νάρκισσος άνδρας, η μητρική φιγούρα-τροφός, η αισθησιακή πόρνη. Υπάρχουν πάντα παράτες, πάρτι, σόου – τα οποία συνήθως ακολουθούνται από μελαγχολικές χαραυγές και χαμένες ψευδαισθήσεις. Υπάρχουν, τέλος, οι παράξενες προνομιακές στιγμές που προσφέρουν μια φευγαλέα λάμψη μυστηρίου. Απηχώντας τον Renoir, ο Fellini λέει: φαίνεται πως γύριζα πάντα την ίδια ταινία».²¹¹

²⁰⁸ Μόνο 8 σκηνές είναι γυρισμένες σε εσωτερικό χώρο και όλες οι υπόλοιπες είναι σε εξωτερικούς χώρους.

²⁰⁹ Peter Bondanella, *The cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, New Jersey, 1992, σ.3

²¹⁰ Στάθης Βαλούκος, *Φεντερίκο Φελίνι*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ.122

²¹¹ Kristin Thompson, David Bordwell, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, ελλ. μετάφραση Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαΐτη, Πατάκη, Αθήνα, 2011, σ. 425

Η *Strada* επικρίθηκε από τους διανοούμενους της εποχής, γιατί δεν ήταν αρκετά «αριστερή», δεν εστίαζε σε θέματα κοινωνικού προβληματισμού και γιατί απέκλινε από τους κανόνες του νεορεαλισμού, που κυριαρχούσε μέχρι την εποχή εκείνη στον ποιοτικό ιταλικό κινηματογράφο. Το 1954, άλλωστε, ο νεορεαλισμός πνέει τα λοίσθια και προφανώς δεν κυριαρχεί στον ιταλικό κινηματογράφο.

Κεντρική ιδέα της ταινίας είναι η μοναξιά. Ο ίδιος ο Fellini θέλησε να δείξει, ότι η δυστυχία του σύγχρονου ανθρώπου ξεκινά από τη μοναξιά, η οποία μπορεί να σπάσει και να κατανοηθεί ο δεσμός που ενώνει δύο πρόσωπα. «Η μοναξιά θεριεύει ότι έχει κανείς μέσα του, ακόμη και το κτήνος, γι' αυτό πολλούς πρέπει να τους βγάζουμε από τη μοναξιά»,²¹² υποστηρίζει ο Nietzsche. Η *Τζελομίνα* καλείται ακριβώς να βγάλει από την επικίνδυνη μοναξιά του τον κτηνώδη *Ζαμπανό*.

Η αφήγηση οργανώνεται πάνω σε τυχαία κυρίως γεγονότα, τα οποία όμως έχουν ως στόχο να παρουσιάσουν την αξιοπερίεργη ζωή των ηρώων. Σε κάθε περιστατικό παρακολουθούμε τον ανοίκειο σε μας τρόπο που οι ήρωες είτε που κερδίζουν χρήματα, είτε που τρώνε, είτε που κοιμούνται είτε που γενικά συμπεριφέρονται.

Παράλληλα, καταδεικνύονται η έλλειψη επικοινωνίας, η μοναξιά και η απομόνωση των ανθρώπων, στοιχεία που καθώς εξελίσσεται η κινηματογραφική αφήγηση φαίνονται όλο και πιο έντονα και οδηγούν στη μελλοντική λύτρωση των ηρώων και τη μετάβαση του *Ζαμπανό* από το status bestialitatis (κτηνώδης κατάσταση) στο status humanitatis (ανθρώπινη κατάσταση), μετάβαση που θα επιτευχθεί με τη θυσία της *Τζελομίνα*.²¹³

Ο ίδιος ο Fellini αναφέρει: «προσπαθώ να δείξω έναν κόσμο χωρίς αγάπη, χαρακτήρες γεμάτους εγωισμό, ανθρώπους που εκμεταλλεύονται ο ένας τον άλλον και στη μέση όλων αυτών υπάρχει πάντα -ιδίως στις ταινίες με την *Τζουλιέτα*- ένα πλασματάκι που θέλει να δώσει αγάπη και ζει για την αγάπη».²¹⁴

²¹² Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ελλ. μετάφραση Εμμ. Ανδρουλιδάκης, Παλαμάς-Κορθογιάννης και Σία, Αθήνα, 1961, σ.244

²¹³ Η ταινία εξαιτίας ορισμένων ρωμαιοκαθολικών της χαρακτηριστικών –και παρόλη την υποφώσκουσα κριτική προς τον καθολικισμό- έχει ακόμα και σήμερα φανατικούς οπαδούς στο Βατικανό, Στάθης Βαλούκος, *Φεντερίκο Φελίνι*, ό.π., σ.35-36

²¹⁴ Chris Wiegand, *Φεντερίκο Φελίνι*, Taschen/Γνώση, ελλ. μετάφραση Ι. Φ. Βλαχόπουλος, επιμέλεια Αχιλλέας Κυριακίδης, Köln, 2004, σ.43

Και αν τα γεγονότα είναι τυχαία, καθόλου τυχαία δεν είναι η επιλογή των δύο κεντρικών ηρώων. Και οι δύο είναι άνθρωποι που βιώνουν τη μοναξιά ως αυτόνομες υπάρξεις, ανεξαρτήτως των γεγονότων που μπορεί να τους τύχουν. Ο Fellini, θέλοντας να κάνει μια ταινία για τη σύζυγό του, δημιούργησε τον ρόλο της ευαίσθητης και μικροκαμωμένης *Τζελοσμίνα*²¹⁵, τοποθετώντας σε αντίθεση πλάι της τον γιγαντόσωμο και κτηνώδη *Ζαμπανό*.²¹⁶

«Θέλησε να κάνει ένα λυρικό παραμύθι, μία εκδοχή του *Πεντάμορφη και το Τέρας*, όπου το *Τέρας Ζαμπανό*, μεταμορφώνεται από τη θυσία της *Πεντάμορφης Τζελοσμίνα*»,²¹⁷ όπως σημειώνει ο Bondanella. Το χτίσιμο του χαρακτήρα του *Ζαμπανό* συνεπικουρείται από την τραχιά και απότομη φωνή του, αντίθετα με τη λεπτή φωνή της *Τζελοσμίνα*.

Σημαντικό ρόλο στην ταινία παίζουν, με τη συνεχή τους παρουσία, τα παιδιά, με τα οποία η *Τζελοσμίνα* έχει πολύ στενές σχέσεις. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται η παιδικότητα και η αθωότητα της, μία αθωότητα που πληγώνεται διαρκώς από τον σκληρό *Ζαμπανό*. Η αθωότητα, επίσης, της *Τζελοσμίνα* υπογραμμίζεται από τα μεγάλα «καθαρά» της μάτια.

Η *Τζελοσμίνα* αντιμετωπίζεται ως μη φυσιολογική, που πιθανότατα έχει και μία νοητική υστέρηση, ζώντας έτσι «έγκλειστη» σε έναν δικό της μοναχικό κόσμο. Η *Τζελοσμίνα*, λοιπόν, φαντάζει ένα περιθωριακό ον, όπως περιθωριακό ον (Sonderling) είναι και ο Πιερότος (κλοουνίστικος άλλωστε πρόγονος της) του Γκωτιέ, για τον οποίο ο Starobinski αναφέρει, ότι «η αληθινή του πατρίδα δεν είναι του κόσμου τούτου. Απομακρύνεται από τους ζωντανούς, μέχρι που μεταμορφώνεται σε μεταθανάτιο πρόσωπο. Είναι ένας λιποτάκτης της επίγειας ζωής»²¹⁸ (περιγραφή που ταιριάζει και στην *Τζελοσμίνα*).

²¹⁵ Καθαρά προσωπική μου υπόθεση, ότι το όνομα της ηρωίδας μπορεί και να προέκυψε από το όνομα της Μασίνα: **Τζουλιέτα Μασίνα-Τζελοσμίνα**. Στα ιταλικά, πάντως το όνομα της σημαίνει «γιασεμί».

²¹⁶ Στάθης Βαλούκος, Φενερίκο Φελίνι, ό.π. σ.122

²¹⁷ Peter Bondanella, ό.π., σ.113

²¹⁸ Ζαν Σταρομπίνσκι, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως Σαλτιμπάγκου*, ελλ. μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991, σ.78

Η *Τζελοσμίνα* θα βρεθεί ανάμεσα σε δύο άντρες. Από τη μία πλευρά ο *Ζαμπανό*, ένας τσιγγάνος που δεν έχει πατρίδα, παρελθόν, αλλά μόνο παρόν και ένα αβέβαιο μέλλον που μπορεί να τον βρίσκει οπουδήποτε, χωρίς να μπορεί να συνδεθεί έτσι με τόπο και ανθρώπους καταδικασμένος σε μια μοναχική πορεία. Τραχύς στον χαρακτήρα και ζωώδης άντρας, ένας γυρολόγος με αρχέγονες ενορμήσεις και ένστικτα βρίσκεται σε αντιδιαστολή με τον *Τρελό* από την άλλη πλευρά.

Όπως παρατηρεί ο Bondanella, «ο *Ζαμπανό* διαρκώς συγκρίνεται με τα ζώα, αναφορικά με τον τρόπο που μιλάει, την εν γένει συμπεριφορά του, το φέρσιμό του προς τη *Τζελοσμίνα* και την έκλυτη σεξουαλικότητά του. Ακόμα και όταν σπάει τις αλυσίδες, δε χρησιμοποιεί καμία εξυπνάδα, αλλά κτηνώδη δύναμη».²¹⁹

Ο *Τρελός* με την «παιχνιδιάρικη» φωνή του και του πιο λεπτούς του τρόπους, τίθεται στο άλλο άκρο του *Ζαμπανό*, προκαλώντας έτσι την εντύπωση της *Τζελοσμίνα*. Ενώ ο *Τρελός* (όπως και ο Χριστός – μία ακόμα χριστιανική αναγωγή του *Τρελού*) της δίνει την ελεύθερη επιλογή να τον ακολουθήσει, η *Τζελοσμίνα* επιλέγει να μείνει κοντά στον *Ζαμπανό*, που αν και σπάει τις αλυσίδες στις δημόσιες του παραστάσεις, την κρατάει «αλυσιδωμένη» πλάι του σαν ζώο.²²⁰ Ο *Τρελός* είναι ένας άνθρωπος που εξαιτίας της δουλειάς του «φλερτάρει» ουσιαστικά κάθε μέρα με τον θάνατο και παραλληλιζόμενος με άγγελο θα αν-αγγείλει, θα αποκαλύψει στην *Τζελοσμίνα* τον λόγο ύπαρξης της (να μείνει δηλαδή κοντά στον *Ζαμπανό*).

Η *Τζελοσμίνα*, όμως, μένοντας πλάι στον *Ζαμπανό*, γνωρίζει ότι η σχέση τους δε θα είναι ανταποδοτική και δεν περιμένει να είναι και ανταποδοτική. Η *Τζελοσμίνα* τίθεται μέσα στο *Mitsein* (ζω με τον άλλον), «μέσα στο οποίο η συγκρότηση της ατομικότητας ως ευθύνης προς τον Άλλον Άνθρωπο δεν είναι σχέση ανταποδοτική», σημειώνει ο Στέφανος Ροζάνης.²²¹ «Είμαι υπεύθυνος για τον Άλλον Άνθρωπο χωρίς να περιμένω αμοιβαιότητα», παρατηρεί σχετικά ο Levinas.²²²

²¹⁹ Peter Bondanella, ό.π., σ. 105

²²⁰ Ο παραλληλισμός με ζώο της *Τζελοσμίνα* από τον *Ζαμπανό* φαίνεται ήδη από την πρώτη σεκάνς, στην απάντηση του προς την ερώτηση της μητέρα της, για το αν μπορεί να της μάθει την τέχνη: «Ναι, μπορώ να τη μάθω και σε σκυλιά».

²²¹ Στέφανος Ροζάνης, *Ο μεσσιανισμός και η ηθική φιλοσοφία του Emmanuel Levinas*, Πόλις, Αθήνα, 1997, σ. 14

²²² Στέφανος Ροζάνης, ό.π., σ.14

Είναι, λοιπόν, ενδιαφέρον να παρακολουθήσει ο θεατής –στόχος άλλωστε και του Fellini- πώς είναι δυνατόν να συνυπάρξει αυτό το παράξενο ζευγάρι, που αποτελείται από δύο εκ δια μέτρου διαφορετικούς ανθρώπους.²²³ «Αυτό που είναι πιο σημαντικό απ’ όλα είναι ένας άνθρωπος να μάθει να ζει με έναν άλλον. Το πρόβλημα του σύγχρονου ανθρώπου είναι η μοναχικότητα και αυτό ξεκινά από τα βάθη της ύπαρξης του. Μόνο μεταξύ της ανθρώπινης επικοινωνίας μπορεί να σπάσει η μοναξιά, μόνο μέσω ιδιαιζόντων ανθρώπων μπορεί να περάσει ένα είδος μηνύματος», εξηγεί ο ίδιος ο Fellini.²²⁴

Το μήνυμα αυτό ουσιαστικά έγκειται στο εξής συμπέρασμα: αφού δύο εκ δια μέτρου αντίθετα άτομα μπορούν να συνυπάρξουν εν τέλει, τότε μπορεί να συνυπάρξει οποιοσδήποτε άνθρωπος με κάποιον άλλο, αρκεί να συμμεριστεί τη διαφορετικότητά του και να αγωνιστεί, για να κατανοήσει το «είναι» του άλλου, να μπορέσει να «δει» τον άλλον, προκειμένου να «ειδωθεί» από τον άλλον. Καθίσταται, δηλαδή, απαραίτητο η όραση να πάψει να αντιμετωπίζεται ως αυτοπαθής ενέργεια. Ο *Ζαμπανό* (αλλά και το αντίθετο) αποκτά την ύπαρξή του, επειδή η *Τζελομίνα* τον βλέπει και άρα υπάρχει. Ο άλλος, λοιπόν, καθίσταται ο «αναγκαίος καθρέφτης» μέσω του οποίου αποδεικνύεται η ύπαρξη του ατόμου.²²⁵ Τη σκέψη αυτή συμπληρώνει η διατύπωση του Π. Σακελλαρόπουλου: «γνωρίζουμε τον Άλλο και μέσω αυτού το σώμα μας και το περιβάλλον».²²⁶

Ο *Ζαμπανό* είναι μεν ένας κτηνώδης άνθρωπος, όχι όμως χωρίς συναισθήματα. Ο *Ζαμπανό* δε φανερώνει τα συναισθήματά του, γιατί ουσιαστικά δε γνωρίζει ότι έχει, δε γνωρίζει τελικά τον ίδιο του τον εαυτό. Με άλλα λόγια δε γνωρίζει, ό,τι του είναι «οικείο» (heimlich). Και μόνος τρόπος να γνωρίσει το «οικείο» είναι μέσω της εμπειρίας του «αν-οίκειου» (unheimlich). Για να κατανοήσει, λοιπόν, ο *Ζαμπανό* τον

²²³ Κατά τη διάρκεια της αφήγησης η *Τζελομίνα* παρόλες τις προσβολές και τις απογοητεύσεις που έχει υποστεί από τον *Ζαμπανό* του δηλώνει, ότι θα μπορούσε ακόμα και να τον παντρευτεί. Ο *Ζαμπανό* νιώθει ότι είναι ζευγάρι, καθώς την αποκαλεί γυναίκα του, νιώθει διαρκή ανταγωνισμό απέναντι στον *Τρελό*, η προσβολή άλλωστε είναι και η αιτία ή έστω η αφορμή της (τυχαίας) δολοφονίας του από τον *Ζαμπανό*, ενώ στο τέλος της ταινίας φαίνεται έκδηλα ότι ο σκληρός *Ζαμπανό* στενοχωριέται για τον θάνατό της.

²²⁴ Federico Fellini, *Fellini on Fellini*, english translation Isabel Quigley, Da Capo Press, United States of America, 1996, σ.61

²²⁵ « Εγώ είμαι ένας άλλος», διατυπώνει ο Ρεμπώ, για να καταδείξει την αναγκαιότητα ύπαρξης του άλλου ως θεμελιώδη προϋπόθεση της ύπαρξης του ανθρώπου.

²²⁶ Πέπη Ρηγοπούλου, *Ο Νάρκισσος, Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, Πλέθρον, Αθήνα 2002², σ.25

εαυτό του, καθίσταται απαραίτητο να το συσχετίσει με κάτι εντελώς διαφορετικό, με μία ετερότητα εκ διαμέτρου αντίθετη στη δική του ουσία. Φορέας του «αν-οίκειου» εν προκειμένω είναι η *Τζελοσμίνα*.

Η *Τζελοσμίνα*, λοιπόν, είναι αυτό το ιδιάζον άτομο που επιλέγει ο Fellini, για να περάσει το μήνυμά του. Η *Τζελοσμίνα* είναι ένας κλόουν, ένας παλιάτσος που πίσω από το γέλιο, κρύβει μία μόνιμη λύπη. Το γέλιο και η χαρά που προσφέρει γενικά ο «φελινικός» κλόουν δεν αντικατοπτρίζει τον εσωτερικό του κόσμο, που χαρακτηρίζεται από μια βαθιά λύπη, από μια εσωτερική μοναξιά, δημιουργώντας έτσι μια παράξενη ισορροπία.

Ο Fellini εμπνεύστηκε τη φιγούρα της *Τζελοσμίνα* από τον Τσάρλι Τσάπλιν²²⁷ (την αποκαλούσε και θηλυκό Σαρλό και του οποίου ήταν θαυμαστής) και τον φερώνυμο ήρωα του κόμικ *Happy Hooligan*. Ήταν τόσο «δυνατό» το σκίτσο της, που το ίδιο υπαγόρευσε ορισμένα χαρακτηριστικά του ρόλου, όπως παραδέχεται ο Fellini.²²⁸ Ο ίδιος εξηγεί, ότι η *Τζελοσμίνα*²²⁹ παρουσιάζεται ως κλόουν του τύπου *augusto*, του αναρχικού, παράλογου, συμπαθητικού κλόουν που αντιπαρατίθεται στην αυταρχική πειθαρχία του «λευκού κλόουν». Κλόουν, όπως η *Τζελοσμίνα*, δεν έχουν φύλο. Είναι *fortunello*, όπως τους αποκαλεί ο Fellini.²³⁰

Παράλληλα, όμως, με αυτήν την άφυλη παρουσίαση της *Τζελοσμίνα* τίθεται και μία χριστιανική της διάσταση σε παραλληλισμό με την Παρθένο Μαρία.²³¹ Όπως παρατηρεί ο Bonadanella «η αποϊδρυματοποιημένη χριστιανοσύνη φωτισμένη με τις κεντρικές αξίες της αθωότητας, της χάριτος και της ανθρώπινης αδερφοσύνης παρέχουν το ιδεολογικό υπόβαθρο για τον κινηματογράφο του Φελίνι στη δεκαετία του 1950».²³²

²²⁷ «Το γεγονός ότι μετά τη *Strada* με συνέκριναν με τον Τσάπλιν, με στενοχωρούσε μήπως νομίζει ότι πάω να εκμεταλλευτώ το μυθικό του όνομα, ώσπου το 1966 ο Τσάπλιν δήλωσε στους *New York Times* «είναι η ηθοποιός που θαυμάζω πιο πολύ απ' όλες», αποκαλύπτει η Τζουλιέτα Μασίνα, Κοσταντίνο Κοσταντίνι, ό.π., σ. 248

²²⁸ Peter Bondanella, ό.π., σ.16-17

²²⁹ Όπως και η *Καμπίρια* στις *Νύχτες της Καμπίρια*.

²³⁰ Federico Fellini, ό.π., σ.129

²³¹ Το θρησκευτικό στοιχείο είναι παρόν σε πολλές από τις ταινίες του (χαρακτηριστική η εναρκτήρια σκεάνς της «*Ντόλτσε Βίτα*» με την απομάκρυνση του αγάλματος του Χριστού).

²³² Peter Bondanella, ό.π., σ.45

Πράγματι, το θρησκευτικό στοιχείο, ευδιάκριτο στη *Strada*, επισημαίνεται και στον *Τρελό*, ο οποίος ταυτίζεται με αγγελική φιγούρα. Ο Fellini, γενικά, είχε μια ιδιαίτερη σχέση με την καθολική εκκλησία. Είχε μία κριτική ματιά απέναντι στις υπερβολές, την υποκρισία και τη συμβολοποίηση του καθολικισμού. Στη *Strada* τα στοιχεία αυτά γίνονται αισθητά με την ιδιαίτερα πομπώδη και υπερβολική σκηνή της λιτανείας υποστηριζόμενη και από την αντίστοιχη μουσική του Νίνο Ρότα.

Το θρησκευτικό στοιχείο της ταινίας *La Strada* αναγνωρίζουν επίσης και οι Kristin Thompson και David Bordwell και μάλιστα ως δεσπόζον. «Στα έργα του Fellini της δεκαετίας του 1950 η νεορεαλιστική θεματική παρουσιάζεται με έναν λυρικό, σχεδόν μυστικιστικό τρόπο. Η ταινία *La Strada* είναι μια ιστορία πάνω στην κατατρεγμένη αθωότητα, που έχει όμως την απλότητα μιας θρησκευτικής παραβολής. Ο *Ζαμπανό* και η *Τζελοσμίνα*, οι πλανόδιοι ψυχαγωγοί ήρωες της ταινίας, ζουν στη μουντή εξοχή. Σε κάποιες περιπτώσεις, όμως, ο κόσμος αυτός συμπίπτει με έναν άλλον πιο μυστηριώδη».²³³

Παραπάνω αναφέρθηκαν οι πηγές έμπνευσης του Fellini για τη *Τζελοσμίνα* (Τσάρλι Τσάπλιν και Happy Hooligan). Ο Ιταλός δημιουργός, όμως, είχε συγκεκριμένα ερεθίσματα και για τους δύο άλλους πρωταγωνιστικούς ρόλους, τον *Ζαμπανό* και τον *Τρελό*. Για τον *Ζαμπανό* αναφέρει, ότι «θύμιζε λίγο από τους τσιγγάνους, τους καρβουνιάρηδες και τους ευνουχιστές γουρουνιών που έβλεπα στη Γκαμπέττολλα, το χωριό που είναι μεταξύ του Ρίμινι και Τσέζεννακ, όπου περνούσαμε τα καλοκαίρια μας. Υπήρχε η φήμη ότι ένας από τους τσιγγάνους αυτούς είχε βιάσει όλες τις γυναίκες του χωριού μεταξύ των οποίων και μία που μάλλον είχε μια νοητική υστέρηση».²³⁴

Αναφορικά με τον *Τρελό* πηγή της έμπνευσής του υπήρξε ο κλόουν Πιερίνο, ο πρώτος κλόουν που είχε δει μικρός στο τσίρκο, το οποίο είχε βρεθεί στη γενέτειρά του, το Ρίμινι. «Νομίζω ότι ποτέ πια στη ζωή μου δε βρέθηκε κανείς που να με χαροποιήσει, να με ευχαριστήσει, να με θαμπώσει όπως αυτός ο εργάτης του τσίρκου, ο κοντόχοντρος και χαριτωμένος παλιάτσος Πιερίνο.[...] Σε όλα τα έργα μου προσπαθώ να θυμηθώ και να ξαναβρώ τον παλιάτσο Πιερίνο. Π.χ. ο Ρίτσαρντ

²³³ Kristin Thompson-David Bordwell, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, ελλ. μετάφραση Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαΐτη, Πατάκη, Αθήνα, 2011, σ. 369

²³⁴ Κοστάντσο Κοσταντίνι, ό.π., σ. 36

Μπέιζχαρτ, στο ρόλο του Τρελού στη *Strada* ήταν κατά κάποιο τρόπο ένας φόρος τιμής σ' αυτόν τον μικρόσωμο γελωτοποιό του χωριάτικου τσίρκου που, όπως όλοι οι αληθινοί καλλιτέχνες του τσίρκου ήταν ταυτόχρονα και ακροβάτης και ιππέας».²³⁵

Η ταινία, τέλος, χαρακτηρίζεται κι από μία κυκλικότητα της αφήγησης²³⁶: η αφήγηση ξεκινάει πρωί και τελειώνει αργά τη νύχτα, ξεκινάει με το θρήνο για τον θάνατο της Ρόζα και τελειώνει με τον θρήνο για το θάνατο της Τζελσομίνα· ξεκινάει και τελειώνει με ένα άτομο στο πλάνο (υπογράμμιση της μοναξιάς), την Τζελσομίνα στην αρχή, τον Ζαμπανό στο τέλος, ενώ το σκηνικό είναι το ίδιο, μία άδεια από κόσμο ακρογιαλιά.²³⁷

Μία αξιοσημείωτη διαφορά στα δύο πλάνα είναι η γωνία λήψης: η Τζελσομίνα φιλμάρεται στα αριστερά (όπως κοιτάμε τη θάλασσα), ενώ ο Ζαμπανό δεξιά, ακολουθώντας, έτσι, μια κλασική ανάγνωση (από αριστερά προς τα δεξιά). Μία ακόμη διαφορά αποτελεί η κατάσταση των δύο προσώπων: η Τζελσομίνα περπατάει, κινείται δηλαδή –και μάλιστα σε πλήρη άγνοια για το τι πρόκειται να της συμβεί– συμβολίζοντας την εκκίνηση της ταινίας που έχει δρόμο μπροστά της, αντίθετα με τον Ζαμπανό, που κείται –έχοντας πλήρη συνείδηση πια για το τι έχει συμβεί– συμβολίζοντας την ακινησία πια, το τέλος της ταινίας.

Στη *Strada*, λοιπόν, συναντάμε πολλά από τα χαρακτηριστικά του σκηνοθέτη Federico Fellini, τα οποία διαμόρφωσαν το προσωπικό του στυλ και τον ανέδειξαν στον παγκόσμιο κινηματογράφο, αλλά και πολλά στοιχεία του ανθρώπου Fellini. Ο ίδιος παραδέχεται, ότι η *Strada* ήταν πραγματικά ένας ολόκληρος κατάλογος του προσωπικού μου μυθικού κόσμου, μια επικίνδυνη αποκάλυψη της ταυτότητας μου, παρουσιασμένης υποδόρια χωρίς περιορισμούς».²³⁸

²³⁵ Κοσταντίνο Κοσταντίνι, ό.π., σ. 202-203

²³⁶ Το στοιχείο της κυκλικότητας το συναντάμε και σε άλλες ταινίες του Φελίνι, όπως στο «*Αμαρκορντ*», όπου η αφήγηση έχοντας κάνει έναν κύκλο στις τέσσερις εποχές του χρόνου κλείνει, όπως αρχίζει, με τους «κλέφτες», το φυτό που σηματοδοτεί το τέλος του χειμώνα.

²³⁷ Η παραλία –που ως τόπος αποτελεί παιδική ανάμνηση του δημιουργού– στις ταινίες του Φελίνι συνιστά συχνά τον χώρο που οι ήρωες κατακτούν την αυτογνωσία τους. Χαρακτηριστική είναι, επίσης, η τελευταία σκηνή της «*Ντόλτσε Βίτα*» με τον Μαρτσέλο Ρουμπίνι.

²³⁸ Peter Bondanella, ό.π., σ.68

2.3 ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΣΚΗΝΩΝ

Η πρώτη σεκάνς της ταινίας ξεκινάει με ένα σταθερό γενικό πλάνο *αμόρσα* με την Τζελομίνα να περπατάει στην παραλία με φόντο τη θάλασσα, έχοντας στην πλάτη της καλάμια (εικ.1), ενώ από την αντίθετη πλευρά έρχονται τα τέσσερα μικρότερα αδέρφια της να της αναγγείλουν τον θάνατο της μεγάλης τους αδερφής.²³⁹ Η εικόνα αυτή της Τζελομίνα σε συνδυασμό και με το ό,τι φαίνεται πλάτη, μοιάζει να δημιουργεί την εντύπωση, ότι είναι μέρος του τοπίου, της φύσης, με την οποία έχει μια ιδιαίτερη σχέση, όπως θα φανεί και στη συνέχεια.

Η μετάβαση στην επόμενη σκηνή γίνεται με ένα *dissolve*. Βλέπουμε πρώτη φορά πρόσωπο την Τζελομίνα με ένα μεσαίο πλάνο (εικ.2), ενώ ακούμε τη μητέρα της να την περιγράφει ως *περίεργα* μεγαλωμένη, τονίζοντας ότι δεν είναι σαν τα άλλα κορίτσια και να προσπαθεί να την πείσει να ακολουθήσει τον Ζαμπανό.

Η Τζελομίνα γρήγορα ξεπερνάει τον αρχικό της δισταγμό, βλέποντας με συμπάθεια τη νέα αυτή προοπτική στη ζωή της. Στην επόμενη σκηνή της σεκάνς παρακολουθούμε την αποχώρηση από το σπίτι, η δραματικότητα της οποίας εντείνεται από τη μινόρε μουσική *off* των βιολιών (μη *διηγητικός ήχος* δηλαδή),²⁴⁰ που παίζεται εναλλάξ χαμηλά όταν οι ήρωες μιλάνε και δυνατά όταν ακούγεται ο θρήνος της μάνας και οι φωνές των παιδιών. Η τελευταία σκηνή της σεκάνς κλείνει με ένα *υποκειμενικό πλάνο* της Τζελομίνα, που βλέπει την οικογένειά της από την άμαξα του Ζαμπανό, καθώς απομακρύνεται από το σπίτι της. Ο Fellini παρουσιάζει εναλλάξ το *υποκειμενικό πλάνο* της Τζελομίνα με *μεσαίο πλάνο* της δακρυσμένης ηρωίδας, τονίζοντας έτσι την απομάκρυνση της από την οικογένειά της.

Σε επόμενη σεκάνς το ζευγάρι έχει σταματήσει στην άκρη του δρόμου, για να διανυκτερεύσει.²⁴¹ Εκεί (αφού πρώτα έχει μυηθεί στην τέχνη -και με τη βία- από τον Ζαμπανό και έχει παρουσιαστεί το *ελεύθερο μοτίβο* της τρομπέτας, που στη συνέχεια

²³⁹ Ο ήχος της θάλασσας αρχικά καλύπτει τις φωνές των παιδιών, οι οποίες ακούγονται από μακριά, ενώ όσο πλησιάζουν η ένταση της φωνής τους αυξάνεται σε αντίθεση με της θάλασσας που μειώνεται. Ο συνδυασμός των ήχων, λοιπόν, εδώ κατευθύνει την προσοχή του θεατή -κινηματογραφική ιδιότητα που έχει άλλωστε ο ήχος, όπως παρατηρούν και οι Bordwell και Thompson, David Bordwell & Kristin Thompson, ό.π.,σ.360-361

²⁴⁰ Προέρχεται από μία πηγή έξω από τον κόσμο της ιστορίας, David Bordwell & Kristin Thompson, ό.π.,σ.370

²⁴¹ Θίγεται εκεί για πρώτη φορά η ιδιαίτερη σχέση της Τζελομίνα με τη φύση : εκφράζει τη βεβαιότητα, ότι θα βρέξει.

ο γλυκόπικρος ήχος της θα συνδεθεί με την *Τζελοσμίνα*) με ένα μονοπλάνο (1.05') παρακολουθούμε την *Τζελοσμίνα* να βρίσκεται απόμερα από την άμαξα και τον *Ζαμπανό*, έπειτα να τον πλησιάζει και τελικά να πείθεται με το ζόρι να κοιμηθεί μαζί του μέσα (έτσι που σε πρώτη φάση ο θεατής να είναι βέβαιος πως θα επακολουθήσει σεξουαλική επαφή *Ζαμπανό – Τζελοσμίνα*).

Με *fade out* και *in* γίνεται η μετάβαση στο επόμενο και τελευταίο πλάνο της σεκάνς, όπου βλέπουμε τη *Τζελοσμίνα* να ξυπνάει και να χαμογελάει στον κοιμισμένο *Ζαμπανό*, ενώ στο βάθος διακρίνεται η τρομπέτα²⁴² **(εικ.3)**. Εδώ για πρώτη και τελευταία φορά γίνεται νύξη –χωρίς όμως εντέχνως να διευκρινίζεται (προκειμένου να μπορέσει να παραλληλιστεί στη συνέχεια η *Τζελοσμίνα* με την Άμωμο Παρθένο)- για τη σεξουαλική εμπειρία της *Τζελοσμίνα* με τον *Ζαμπανό*.

Στην αμέσως επόμενη σεκάνς με ένα μεσαίο πλάνο ο *Ζαμπανό* υπό τον ήχο του ταμπούργλου της *Τζελοσμίνα* -στο γνωστό του νούμερο σπάει- τις αλυσίδες **(εικ.4)**. Ακολουθούν τα χειροκροτήματα του κοινού. Πρόκειται για ένα νούμερο που επαναλαμβάνεται στη διάρκεια της κινηματογραφικής αφήγησης, αντικατοπτρίζοντας τον αέναο μόχθο του καλλιτέχνη. Στη σεκάνς αυτή βλέπουμε για πρώτη φορά στην ταινία τη χαρακτηριστική μεταμφίεση της *Τζελοσμίνα* ως κλόουν²⁴³ **(εικ.5)** στην πρώτη της παράσταση με το κωμικό νούμερο που κάνει με τον *Ζαμπανό* υπό τη μουσική υπόκρουση *off* του Νίνο Ρότα.

Στο νούμερο αυτό είναι μεταμφιεσμένοι και οι δύο. Ο *Ζαμπανό* εκτός από τη μεταμφίεση της *Τζελοσμίνα* επιστρατεύει και τη δική του, προκειμένου να προκαλέσει το γέλιο του κοινού, αφού όπως υποστηρίζει ο Bergson «ένας άνθρωπος που μεταμφιέζεται είναι κωμικός. Ένας άνθρωπος που τον νομίζουμε μεταμφιεσμένο είναι κι αυτός κωμικός. Κατ' επέκταση, όλες οι μεταμφιέσεις γίνονται κωμικές».²⁴⁴

Πέρα, όμως, από τη μεταμφίεση των δύο ηρώων ο Fellini προκαλεί το γέλιο με την αμηχανία και το τρακ της *Τζελοσμίνα*. Ενώ το νούμερο έχει ξεκινήσει, ο *Ζαμπανό* ρωτάει την *Τζελοσμίνα*, αν φοβάται το τουφέκι του, ερώτηση που εκείνη δεν απαντάει εξαιτίας της αμηχανίας της. Η *Τζελοσμίνα* μοιάζει, λοιπόν, να μετατρέπεται από άνθρωπος σε πράγμα, αφού είτε εκείνη ρωτούσε ο *Ζαμπανό* είτε οποιοδήποτε πράγμα

²⁴² Η τρομπέτα αποτελεί ελεύθερο μοτίβο κατά τη νεοφορμαλιστική θεωρία.

²⁴³ Ο κλόουν είναι ένας χαρακτήρας που υπάρχει ήδη και επανέρχεται σε ταινίες του Φελίνι.

²⁴⁴ Henri Bergson, *Το γέλιο*, ελλ. μετάφραση Βασίλης Τομανάς, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1998, σ.40

δε θα αντιδρούσε. Και αυτό ακριβώς είναι που προκαλεί το γέλιο, όπως επίσης σημειώνει ο Bergson, «η στιγμιαία δηλαδή μεταμόρφωση ενός προσώπου σε πράγμα»²⁴⁵, αφού την επόμενη στιγμή η *Τζελομίνια* σα να «ξυπνάει» και αρχίζει να παίζει τον ρόλο της.

Σε επόμενη σκηνή παρακολουθούμε με ένα *μονοπλάνο* την *Τζελομίνια* να βρίσκει το πρωί τον *Ζαμπανό* να κοιμάται κοντά σ' έναν λαχανόκηπο. Αφού τον πλησιάζει, διαπιστώνει με ανακούφιση, ότι απλά κοιμάται και δεν είναι νεκρός. Από τη χαμογελαστή έκφρασή της αντιλαμβανόμαστε κάποια αισθήματα, που νιώθει γι' αυτόν, παρόλο που την προηγούμενη βραδιά την είχε παρατήρει για μία άλλη γυναίκα.

Στην επόμενη σκηνή η *Τζελομίνια*, αφήνοντας τον *Ζαμπανό* να συνεχίσει να κοιμάται, ακολουθεί ένα μικρό κορίτσι, φτάνοντας σε έναν λαχανόκηπο. Εκεί ανακαλύπτουμε την ιδιαίτερη σχέση της *Τζελομίνια* με τη φύση: παρατηρούμε την *Τζελομίνια* με ένα *πλάνο παρακολούθησης* να πλησιάζει ένα μικρό δέντρο και να το μιμείται με τη στάση του σώματός της και την ανάταση του αριστερού της χεριού. Το μικρό αυτό δέντρο είναι σχεδόν χωρίς φύλλα, άφυλλο δηλαδή, όπως άφυλος κλόουν (*fortunello*) παρουσιάζεται και η ίδια, ενώ επίσης το μικρό του μέγεθος προσομοιάζει με τη μικροκαμωμένη ηρωίδα **(εικ.6)**.

Η επόμενη σεκάνς εισάγεται με *fade in* και ένα πολυπρόσωπο γενικό *πλάνο* **(εικ.7)**. Ένα μακρύ τραπέζι (γαμήλιου εορτασμού, όπως φαίνεται στη συνέχεια) στο ύπαιθρο τίθεται στο βάθος, ο *Ζαμπανό* και η *Τζελομίνια* ξεκινούν την παράστασή τους σε δεύτερο επίπεδο και αριστερά του κάδρου και σε πρώτο επίπεδο ζώα (γουρούνια και πάπιες). Με τη συγκεκριμένη διάταξη οι δύο παλιάτσοι παρουσιάζονται ανάμεσα σε ζώα και ανθρώπους, με την έννοια, ότι οι ζωές τους έχουν ορισμένα κοινά στοιχεία, ότι είναι ανάμεσα σε ζώα και ανθρώπους στην καθημερινότητά τους με τον δεδομένο τρόπο ζωής τους: μένουν στο ύπαιθρο, δεν έχουν στόχους ή επιδιώξεις, άλλες από την επιβίωσή τους.

Σχετικά με την παραπάνω διαπίστωση, ο Starobinski, παρατηρεί, ότι «οι κλόουν και οι Αρλεκίνοι του Πικάσο (από τον οποίο έχει επηρεαστεί πολύ ο Fellini στο έργο του) δεν έχουν χάσει εκείνον τον αρχέγονο δεσμό με το βασίλειο του θανάτου. Αν τα

²⁴⁵ Henri Bergson, ό.π., σ.52

πρόσωπά τους απογυμνώθηκαν από κάθε ζωικότητα, τα ζώα απεικονίζουν μια από τις προεκτάσεις του κόσμου των σαλτιμπάγκων, μια συνωμοτική φιλία».²⁴⁶

Στο επόμενο πλάνο ο Fellini με ένα *τράβελινγκ* παρουσιάζει όλο το τραπέζι με τους συμμετέχοντες να διασκεδάζουν, ενώ ο Ζαμπανό και η Τζελομίνια άδικα προσπαθούν να τους αποσπάσουν την προσοχή με το νούμερό τους. Η εποχή, που υποδηλώνεται από ένα μεγάλο δέντρο στο βάθος που έχει χάσει τα φύλλα του, είναι φθινόπωρο.

Σε επόμενη σκηνή της σεκάνς η Τζελομίνια οδηγείται από τα παιδιά (συνεχής η παρουσία παιδιών στην ταινία και της ιδιαίτερης τους σχέσης με την Τζελομίνια) στον Οσβάλντο, ένα άρρωστο παιδί καθηλωμένο στο κρεβάτι, με σκοπό να το κάνει να γελάσει. Αν και αρχικά προσπαθεί²⁴⁷, ξαφνικά σταματάει²⁴⁸ και με κυρίαρχη σιωπή που εντείνει τη δραματικότητα της σκηνής τον πλησιάζει περπατώντας διαγώνια στο πλάνο από πίσω δεξιά προς μπροστά αριστερά. Τη σιωπή σπάνε απότομα οι φωνές μιας καλόγριας που διώχνει τα παιδιά και τη Τζελομίνια. Παρατηρούμε εδώ την ιδιαίτερη αντίληψή της στον σιωπηρό πόνο, αφού όπως σημειώνει και ο Bondanella «μόνο η Τζελομίνια καταλαβαίνει τη φύση του σιωπηρού του πόνου (του Οσβάλντο), της μοναξιάς και του εσωτερικού του πόνου».²⁴⁹

Στη συγκεκριμένη σεκάνς λαμβάνουν χώρα μαζί ο γάμος και ο θάνατος (με τον Οσβάλντο) σε μία καρναβαλική παρουσιάσή τους. «Πρόκειται για τη βαθύτερη συμβολική ουσία του καρναβαλιού ως γιορτής που υμνεί μαζί τον γάμο και τον θάνατο. Ο γάμος δεν είναι μόνο μία αρχή, αλλά και ένα τέλος, είναι αδιαίρετα ένας θάνατος και μία ανάσταση. Ο θάνατος είναι το λίπασμα που θα θρέψει ένα καινούριο σώμα. Σ' αυτήν την κυκλική σύλληψη το τέλος είναι πάντα μία αρχή, η αρχή ένα τέλος», υποστηρίζει ο Κιουρτσάκης²⁵⁰.

²⁴⁶ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ.123

²⁴⁷ Με υπόκρουση μουσική *off*, το γέλιο ενός κοριτσιού και το χειροκρότημα ενός άλλου.

²⁴⁸ Μαζί με τις προσπάθειες της Τζελομίνια σταματάει και η μουσική πρώτα, έπειτα το χειροκρότημα και τέλος με *sneaking out* το γέλιο του κοριτσιού (το ηχητικό ερέθισμα του γέλιου «σβήνει» απαρατήρητο).

²⁴⁹ Peter Bondanella, ό.π., σ.104

²⁵⁰ Γιάννης Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης, οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα, 1985, σ.210-211.

«Ο βαθύς συμβολικός δεσμός του θανάτου με τον γάμο διατρέχει το καρναβάλι και άλλες παλαιότερες ή σημερινές γιορτές σε όλη την οικουμένη», αναφέρει επίσης ο Κιουρτσάκης, Γιάννης Κιουρτσάκης ό.π., σ. 91

Σε επόμενη σκηνή μεταφερόμαστε μέσα σε έναν αχυρώνα, όπου θα διανυκτερεύσουν η *Τζελσομίνα* και ο *Ζαμπανό*. Η σκηνή ξεκινά με την *Τζελσομίνα* καθραρισμένη πλάτη με *μεσαίο πλάνο*, κάνοντας αμέσως μετά μια στροφή 180° γύρω από τον εαυτό της, μη μπορώντας ως θεατές να καταλάβουμε αμέσως τον χώρο που βρίσκονται (στοιχείο συνηθισμένο στις ευρωπαϊκές ταινίες τέχνης). Με ένα *πλάνο παρακολούθησης* βλέπουμε την *Τζελσομίνα* να κάθεται και να αρχίζει να μουρμουρίζει το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας, που ακούγεται εδώ για πρώτη φορά.²⁵¹

Το επόμενο πρωί η *Τζελσομίνα*, αφού αποφάσισε να παρατήρει τον *Ζαμπανό*, φεύγει από τον αχυρώνα και λίγο μετά βρίσκεται σε μια θρησκευτική λιτανεία. Το θρησκευτικό στοιχείο έντονο, ιδιαίτερα στις πρώτες ταινίες του Fellini (π.χ. «Ο Λευκός Σεΐχης», «Σκιές του υποκόσμου», « Οι νύχτες της Καμπίρια», «Ντόλτσε Βίτα») εισάγεται σιγά σιγά και στη *Strada*, στην οποία παίζει πολύ σημαντικό ρόλο με τους διάχυτους χριστιανικούς συμβολισμούς.

Στη διάρκεια της λιτανείας η *Τζελσομίνα*, έπειτα από τη θέαση ενός κρεμασμένου γουρουνιού, καθράρεται με ένα *μεσαίο πλάνο* με φόντο μία αφίσα που γράφει “Immaculate Madonna” (Άμωμος Παναγία) **(εικ.8)** και εισάγεται έτσι ο ρόλος που θα παίξει για τη μεταβολή του χαρακτήρα του *Ζαμπανό* σε έναν άνθρωπο με συνείδηση της συναισθηματικής του ανθρώπινης υπόστασης. Το κρεμασμένο γουρούνι παραλληλίζεται με το ζωντανό γουρούνι της προηγούμενης σκηνής στο γαμήλιο τραπέζι. Όπως το γουρούνι «θυσιάστηκε» (με την έννοια βέβαια της σφαγής), έτσι και η *Τζελσομίνα* θα «θυσιαστεί», θα πεθάνει για χάρη της λύτρωσης του *Ζαμπανό*, της μεταβολής του χαρακτήρα του, από έναν κτηνώδη άντρα σε ανθρώπινο ον.

Το θρησκευτικό στοιχείο της ταινίας εντείνεται και στην επόμενη σεκάνς, κατά την οποία «συστήνεται» στους θεατές ο *Τρελός*, ένας ριψοκίνδυνος ισορροπιστής (μία ακόμα αναφορά του Φελίνι στους ανθρώπους του τσίρκου) με ένα *πλάνο κοντρ-πλονζέ*, το οποίο επιτείνει το δέος μας στο ριψοκίνδυνο νούμερο του. Αρχικά παρακολουθούμε τη σκιά του *Τρελού* πάνω σε ένα κτίριο, όπου φαίνονται εξαιρετικά ευδιάκριτα τα φτερά που φοράει και στη συνέχεια τον ίδιο τον *Τρελό* να ισορροπεί σε ένα σχοινί σαράντα μέτρα πάνω από το έδαφος **(εικ.9,10)**. Η μορφή του *Τρελού* με

²⁵¹ Το μουσικό αυτό θέμα θα αποτελέσει *δεσμευτικό μοτίβο*, κατά τη θεωρία του νεοφορμαλισμού στη συνέχεια της αφήγησης.

την πρώτη του κιόλας εμφάνιση παραλληλίζεται με άγγελο, δεδομένων των φτερών του και της παρουσίας του ψηλά με φόντο τον ουρανό, σα να ανήκει δηλαδή εκεί. «Η επουράνια φιγούρα παραδοσιακά συσχετίζεται με τη μεταφορά ιδιαίτερων μηνυμάτων από τον άλλο κόσμος, όπως στην περίπτωση του Γαβριήλ και της Παρθένου Μαρίας (όπου εδώ ο *Τρελός* είναι ένας άλλος Γαβριήλ και η *Τζελοσμίνα* μία άλλη Παρθένο Μαρία)», σημειώνει ο Bonadanella.²⁵²

Όπως στον Ρίλκε και τον Απολλιναίρ, κατά τις αναφορές του Starobinski, «ο κόσμος των σαλτιμπάγκων είναι ένα κόσμος συμβολικά τοποθετημένος μεταξύ ουρανού και γης, μεταξύ ζωής και θανάτου, εγγύτερα στον θάνατο από όσο στη ζωή».²⁵³ Ο *Τρελός* την ώρα που κάνει το νούμερο του φαντάζει έτοιμος για την πτήση ή την πτώση του. Ακριβώς, όμως, αυτή «η πτήση και η πτώση, ο θρίαμβος και η κατάρπωση, η επιδεξιότητα και η αταξία, η δόξα και η θυσία είναι το πεπρωμένο των κλοουνίστικων προσώπων που παραπαίει μεταξύ αυτών των άκρων», επισημαίνει επίσης ο Starobinski.²⁵⁴

Σε επόμενη σκηνή παρακολουθούμε τον *Τρελό* να αποχωρεί μετά το τέλος της παράστασής του με το αυτοκίνητό του. Η *σεκάνς* αυτή είναι σημαντική για έναν ακόμα λόγο: πραγματοποιείται μια πρώτη γνωριμία *Τζελοσμίνα* – *Τρελού*. Η *σεκάνς* ολοκληρώνεται στην άδεια πλατεία²⁵⁵ με ένα *μεσαίο πλάνο* της *Τζελοσμίνα* καδραρισμένης προφίλ στον φακό²⁵⁶. Ακολουθεί η έλευση του *Ζαμπανό*, ο οποίος την ξαναπαίρνει μαζί του με τη βία. Πριν την έλευση του *Ζαμπανό*, έχουν προηγηθεί αστεία πειράγματα και σπρωξίματα από δυο-τρεις άντρες που έχουν ξεμείνει στην πλατεία. Πρόκειται εδώ για μία δραματουργική προετοιμασία για την αληθινή βία που θα δοκιμάσει η *Τζελοσμίνα* από τον εξαγριωμένο *Ζαμπανό*.

Το πρώτο πλάνο της επόμενης *σεκάνς* μας δείχνει την *Τζελοσμίνα* να ξυπνάει μέσα στην άμαξα (με φόντο το *ελεύθερο μοτίβο* της τρομπέτας) από το γκάρισμα ενός γαϊδάρου. Η *Τζελοσμίνα*, όταν βγαίνει από την άμαξα, οδηγείται από το βασικό

²⁵² Peter Bondanella, ό.π., σ. 105

²⁵³ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ.123-124

²⁵⁴ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 95

²⁵⁵ Παρόμοια εικόνα συναντάμε και στο «*Αμαρκορντ*», όταν η πλατεία έχει μείνει σχεδόν άδεια μετά από τη γιορτή με το «κάψιμο της γριάς».

²⁵⁶ και τρία ηχητικά θέματα: ένα ακόμα χριστιανικό στοιχείο, τον ήχο καμπάνας να ακούγεται από μακριά, ακολούθως, μίας μελωδίας *off*, η οποία διακόπτεται από την ολοένα και αυξανόμενη ένταση της μηχανής του *Ζαμπανό*, όσο πλησιάζει προς την *Τζελοσμίνα*.

μουσικό θέμα της ταινίας²⁵⁷ στη σκηνή του *Τρελού*, ο οποίος και παίζει τη μελωδία με το βιολί του. «Το μουσικό αυτό θέμα ξεκινάει περισσότερο σαν θέμα του *Τρελού* κι έπειτα ταυτίζεται με την *Τζελσομίνα*, αφού εξαιτίας της αλληγορίας του *Τρελού*, η *Τζελσομίνα* αναγνωρίζει την αίσθηση του υψηλού της προορισμού και η αποδοχή της αποστολής της επιβεβαιώνεται από την επαναλαμβανόμενη μελωδία που παίζει στην τρομπέτα της», σημειώνει ο Bondanella.²⁵⁸

Η ελιτίστικη αυτή μελωδία παιγμένη με βιολί στον συγκεκριμένο χώρο, όπου η ανθρώπινη ύπαρξη εξισώνεται με τη ζωική (στοιχείο που όπως έχει ήδη επισημανθεί αποδίδεται στους παλιάτσους) διαφοροποιεί *a priori* τον *Τρελό* από την υπόλοιπη ομάδα του τσίρκου. Στη συνέχεια της σεκάνς η *Τζελσομίνα* θα αντιληφθεί -και μαζί της και οι θεατές- ότι βρίσκεται στην κατασκήνωση ενός τσίρκου, όπου πρόκειται να μείνουν και να δουλέψουν μαζί με τον *Ζαμπανό*.

Στην επόμενη σκηνή ο *Ζαμπανό* θα συναντηθεί με τον *Τρελό* μέσα στη σκηνή του τσίρκου, όπου και τα πειράγματα του τελευταίου προς τον *Ζαμπανό* θα θέσουν την αρχή της γεμάτης εντάσεις σχέσης τους, κάτι που υποδηλώνεται και από τα τρία κοντινά πλάνα στον θυμωμένο *Ζαμπανό* (**εικ. 11**).

Σε επόμενη (πολύ μεγάλη σε χρονική διάρκεια) σεκάνς βρίσκουμε την *Τζελσομίνα* μόνη στην άμαξα το βράδυ στην άκρη του δρόμου, έχοντας προηγηθεί ο τσακωμός *Ζαμπανό – Τρελού* και η φυλάκιση του πρώτου.²⁵⁹ Εκεί τη βρίσκει ο *Τρελός* και κάνουν μια αποκαλυπτική για εκείνη συζήτηση, στην αρχή της οποίας προοικονομείται ο επικείμενος θάνατος του *Τρελού* και μάλιστα από τον ίδιο.²⁶⁰

²⁵⁷ Που αποτελεί δεσμευτικό μοτίβο, κατά τη θεωρία του νεοφορμαλισμού.

²⁵⁸ Peter Bondanella, ό.π., σ. 111

²⁵⁹ Η σκηνή ξεκινάει με *fade in* σε ένα κοντινό πλάνο της *Τζελσομίνα* με φλουταρισμένο βάθος, το οποίο «καθαρίζει» σιγά σιγά, για να ξαναγίνει φλουταρισμένο, με την έλευση του *Τρελού* και το καδράρισμα του σε πλάνο μπούστου (**εικ.12**). Ακολουθούν αντίστοιχα πλάνα του *Τρελού* και της *Τζελσομίνα* μέσα στην άμαξα.

²⁶⁰ Η δραματικότητα της σκηνής εντείνεται από την απουσία οποιωνδήποτε ήχων, παρότι ο χώρος είναι εξωτερικός, με αποτέλεσμα να επικεντρωνόμαστε μόνο στον διάλογο και από τη δεξιοτεχνική χρήση του φωτός με τις απαλές φωτοσκιάσεις, το πιο σκοτεινό φόντο και τα περισσότερο φωτισμένα πρόσωπα και πάλι με σκοπό να επικεντρωνόμαστε μόνο σ' αυτά. Αυτόν τον τελευταίο σκοπό συνεπικουρεί η επιλογή του σταθερού φωτισμού.

Κατά τη διάρκεια της σεκάνς, ο Τρελός προσβάλλει την Τζελοσμίνα («Σίγουρα είσαι γυναίκα, μοιάζεις με αγκινάρα»²⁶¹, «Είσαι άσχημη») ενώ στη συνέχεια, παίρνοντας από κάτω μία μικρή πέτρα, καταλήγει σε μία θρησκευολογικο-φιλοσοφική διαπίστωση: τα πάντα εξυπηρετούν έναν σκοπό ακόμα και η πέτρα (ελεύθερο μοτίβο, η Τζελοσμίνα στη συνέχεια θα αυτοαναφέρεται στην πέτρα για να προσδιορίσει τον δικό της σκοπό, **(εικ.13)** ακόμα και η Τζελοσμίνα. («Γιατί αν είναι άχρηστη (η πέτρα) τότε όλα είναι άχρηστα», λέει ο Τρελός). Έτσι, λοιπόν η Τζελοσμίνα πείθεται από τον Τρελό, ότι σκοπός της είναι να μείνει κοντά στον Ζαμπανό.

«Αυτή η συνειδητοποίηση», όμως, «επιβεβαιώνει την έννοια του σκοπού της Τζελοσμίνα, μέχρι που η λύπη της για τον θάνατο του Τρελού οδηγεί στην τρέλα της, την επακόλουθη εγκατάλειψη της από τον Ζαμπανό και τελικά στον θάνατό της», σημειώνει ο Bondanella.²⁶² Όπως και να έχει, όμως, ο Fellini επιχειρεί μια δραματουργική προετοιμασία για την συνειδητοποίηση της αποστολής της Τζελοσμίνα να μείνει πλάι στον Ζαμπανό και να τον οδηγήσει στη λύτρωσή του. Όπως παρατηρεί και ο Αντρέ Μπαζέν «οι ήρωες στον Fellini έχουν μια ψυχή και η *Strada* δεν εκφράζει παρά τη δοκιμασία που προκαλεί η αποκάλυψη της ύπαρξής της μπροστά στα μάτια μας. Η Τζελοσμίνα θα μάθει απ' τον Τρελό ότι «είναι» στον κόσμο.²⁶³

Το επόμενο πρωί η Τζελοσμίνα συναντά τον Ζαμπανό έξω από την αστυνομία και αποφασίζουν να συνεχίσουν μαζί τον δρόμο τους. Στην επόμενη σκηνή σταματάνε σε μια παραλία. Με ένα πλάνο παρακολούθησης βλέπουμε την Τζελοσμίνα να πηδάει γρήγορα έξω από την άμαξα, όταν αντιλαμβάνεται πού έχουν σταματήσει, να στέκεται λίγο να την κοιτάει από μακριά κι έπειτα να τρέχει γρήγορα προς αυτήν.

Το πλάνο κλείνει με ένα εντελώς ισορροπημένο κάδρο: το ένα του μέρος (το βάθος του κάδρου) δείχνει την παραλία, που συμβολίζει την πραγματικότητα, θα μπορούσαμε να πούμε της Τζελοσμίνα, την αληθινή ζωή και το άλλο (το πρώτο επίπεδο του κάδρου) τη θάλασσα με τον ουρανό, που συμβολίζει τον κόσμο των

²⁶¹ Κατά τον Bergson, όπως έχει ήδη προαναφερθεί (Henri Bergson, ό.π., σ.52) «γελάμε πάντα όταν ένα πρόσωπο μας δίνει την εντύπωση πως είναι πράγμα». Έτσι κι εδώ η Τζελοσμίνα φαίνεται κωμική στον Τρελό, γιατί μοιάζει με πράγμα και συγκεκριμένα με αγκινάρα.

²⁶² Peter Bondanella, ό.π., σ. 105

²⁶³ Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι κινηματογράφος*, τ.2 *Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*, ελλ. μετάφραση Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα, 1989, σ. 122

ονείρων της και πιο ειδικά τη θύμηση του σπιτιού της (βρισκόταν κι αυτό κοντά στη θάλασσα)· η *Τζελοσμίνα* τίθεται ακριβώς στο κέντρο **(εικ.14)**. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός, ότι η *Τζελοσμίνα* δε βρέχει ούτε τα πόδια της, δε μπαίνει στη θάλασσα, δεν αγγίζει τον ονειρικό κόσμο, αλλά αποφασίζει να μείνει στον πραγματικό, σε αυτόν που κεντρική θέση έχει ο *Ζαμπανό*: «*Το μόνο που σκεφτόμουν ήταν να γυρίσω σπίτι, αλλά δε με νοιάζει πλέον. Τώρα νιώθω πως το σπίτι μου είναι μαζί σου*», τού λέει, για να απογοητευτεί γρήγορα από τη σκληρή του συμπεριφορά.²⁶⁴

Το βράδυ το ζευγάρι θα βρεθεί στον αχυρώνα ενός μοναστηριού, όπου και θα φιλοξενηθεί για τον νυχτερινό του ύπνο. Εκεί με ένα γενικό πλάνο (οι ήρωες σχηματίζουν ένα «Γ»: ο *Ζαμπανό* τίθεται οριζόντια στο μπροστά μέρος του κάδρου και η *Τζελοσμίνα* κάθετα στη δεξιά πλευρά του κάδρου) προαναγγέλεται ο θάνατος της *Τζελοσμίνα* **(εικ.15)**. Η δραματικότητα της σκηνής επισφραγίζεται από τη μελωδία του βασικού μουσικού θέματος της ταινίας²⁶⁵, που παίζει η *Τζελοσμίνα* με την τρομπέτα της (και ταυτίζεται πλέον μαζί της)²⁶⁶ σε συνδυασμό με τον ήχο στο βάθος της ψιλής βροχής.²⁶⁷

Η επόμενη σεκάνς αποτελεί και την κορύφωση της κινηματογραφικής αφήγησης, σημείο από το οποίο κι έπειτα οδηγούμαστε ολοένα και προς την ολοκλήρωση της αφήγησης. Η σκηνή στήνεται πάνω σε ένα τυχαίο γεγονός, στοιχείο της ευρωπαϊκής ταινίας τέχνης και συχνό στις ταινίες του Fellini.²⁶⁸

Ο *Ζαμπανό* και η *Τζελοσμίνα* συναντούν τυχαία στην άκρη του δρόμου τον *Τρελό*, ο οποίος προσπαθεί να επιδιορθώσει το αυτοκίνητό του. Ο *Ζαμπανό* κατεβαίνει από τη μηχανή και αφού τον πλησιάζει «πιάνονται στα χέρια». Η ένταση της σκηνής συνεπικουρείται από τα αντίστοιχα κοντινά πλάνα του *Ζαμπανό* και του *Τρελού* **(εικ.16,17)**. Ακολουθούν τρεις γροθιές του *Ζαμπανό* στον *Τρελό*, από τις οποίες η τελευταία είναι και η μοιραία, αφού βλέπουμε με ένα ακόμα κοντινό πλάνο προφίλ

²⁶⁴ Αυτή η προδοσία της αθωότητας είναι ένα στοιχείο που επανέρχεται στις ταινίες του Φελίνι: χαρακτηριστικό είναι το φινάλε της *Καμπίρια*, με την ηρωίδα να έχει αφελώς πιστέψει τον άντρα που φανταζόταν, ότι θα παντρευτεί, αλλά εκείνος την προδίδει.

²⁶⁵ *Δεσμειντικό μοτίβο* της αφήγησης, όπως έχει ήδη επισημανθεί.

²⁶⁶ Μία μελωδία ή μια μουσική μπορεί να συνδεθεί μ' έναν συγκεκριμένο χαρακτήρα, όπως σημειώνουν οι Bordwell και Thompson, David Bordwell & Kristin Thompson, ό.π., σ.364

²⁶⁷ Ο φωτισμός που επιλέγεται και γι' αυτήν τη νυχτερινή σκηνή είναι και πάλι ο σταθερός φωτισμός - με τα θετικά και τα αρνητικά του.

²⁶⁸ π.χ. στην «*Πολή των Γυναικών*» ο *Σνάπορας* τυχαία βρίσκεται στο φεμινιστικό συνέδριο στο Grand Hotel, τυχαία και στον πύργο του δόκτορα Κατσόνε.

τον *Τρελό* να χτυπάει τον αυχένα του πάνω στο αυτοκίνητο (**εικ.18**). Λίγο πριν ξεψυχήσει ο *Τρελός* παρατηρεί, ότι το ρολόι του έχει σπάσει, συμβολικό στοιχείο, που υποδηλώνει ότι ο χρόνος σταματάει γι' αυτόν.

Αφού ο *Ζαμπανό* αντιλαμβάνεται, ότι τον έχει σκοτώσει, από φόβο μήπως τον πιάσουν, θέλει να εξαφανίσει τα ενοχοποιητικά στοιχεία. Με υποκειμενικό πλάνο της *Τζελομίνα* παρακολουθούμε τον *Ζαμπανό* να παίρνει το πτώμα του *Τρελού* και να το πετάει στο ποτάμι. Την ίδια τύχη θα έχει και το αυτοκίνητό του *Τρελού*, στήνοντας έτσι ο *Ζαμπανό* ένα σκηνικό ατυχήματος. Το περιστατικό αυτό του φόνου και κυρίως η συγκάλυψή του φωτίζουν ακόμα περισσότερο την ψυχροσύνη του *Ζαμπανό* με την αμοραλιστική ψυχραιμία του να εξαφανίζει τα ενοχοποιητικά στοιχεία.

Ηχητικά η σκηνή υποστηρίζεται μόνο από τον ήχο του περπατήματος του *Ζαμπανό* και από το γαλήνιο κελάηδισμα των πουλιών (εισάγεται με *sneaking in*, το κελάηδισμα δηλαδή παρεισφρεί απαράτηρητο), που μοιάζουν να υποδέχονται στον παράδεισο τον ταυτιζόμενο με άγγελο *Τρελό*. Από το σημείο αυτό κι έπειτα η *Τζελομίνα* δε θα συνέλθει από τον χαμό του *Τρελού*. Όπως πολύ χαρακτηριστικά σημειώνει ο Αντρέ Μπαζέν «μέσα της εισβάλλει η αγωνία του, εκείνη η στιγμή που εκείνος της χάρισε το «είναι» έπαψε να «είναι».²⁶⁹

Σε επόμενη σεκάνς βρίσκουμε το ζευγάρι στην άκρη του δρόμου να τρώει. Η εποχή, που υποδηλώνεται από το χιονισμένο τοπίο, είναι πλέον χειμώνας. Η *Τζελομίνα* παραληρεί διακατεχόμενη από τον πόνο του θανάτου του *Τρελού* και ο *Ζαμπανό* αποφασίζει, ενώ εκείνη κοιμάται να την εγκαταλείψει. Η εγκατάλειψη της *Τζελομίνα* συνεπικουρείται με τα τρία διαρκώς απομακρυνόμενα υποκειμενικά πλάνα του *Ζαμπανό* στην *Τζελομίνα* (πλάι της το *ελεύθερο μοτίβο* της τρομπέτας που μόλις έχει αφήσει ο *Ζαμπανό*, **εικ.19**).

Η σεκάνς τελειώνει με γενικό πλάνο την άμαξα του *Ζαμπανό* καδραρισμένη στο κέντρο να απομακρύνεται στο χιονισμένο τοπίο (**εικ.20**). Η σκηνή μουσικά επενδύεται με το απαλό βασικό μουσικό θέμα της ταινίας *off*, τοποθετούμενο πάνω στα πλάνα της αποκοιμισμένης *Τζελομίνα*. Το μουσικό θέμα θα αρχίσει σταδιακά να

²⁶⁹ Αντρέ Μπαζέν, ό.π., σ. 122

χαμηλώνει, για να επικαλυφθεί στο τέλος από τον τραχύ ήχο της μηχανής του *Ζαμπανό*, ταυτίζοντας έτσι ο Fellini τους ήχους με τον χαρακτήρα των ηρώων.

Στην επόμενη σεκάνς συναντάμε τον *Ζαμπανό* περίπου πέντε χρόνια μετά²⁷⁰ αισθητά γερασμένο (δείχνει καταβεβλημένος και έχει γκριζαρισμένους κροτάφους και φρύδια) να είναι μέλος σε ένα τσίρκο. Σε κάποια ανάπαυλα των παραστάσεων τον παρακολουθούμε με ένα *τράβελινγκ* της κάμερας να περπατάει τρώγοντας ένα παγωτό, όταν θα σταματήσει απότομα από το άκουσμα του βασικού μουσικού θέματος της ταινίας, τραγουδισμένο από μία γυναίκα. Η μελωδία *δεσμευτικό μοτίβο* της αφήγησης «εξαργυρώνει» τώρα τον ρόλο της: αποτελεί την αιτία που ο *Ζαμπανό* οδηγείται στη γυναίκα αυτή και πληροφορείται τον θάνατο της *Τζελοσμίνα*. Με ένα *zoom in* στην έκφραση του αμίλητου *Ζαμπανό* υποθέτουμε το συναίσθημα της λύπης του για τον θάνατο της *Τζελοσμίνα* (εικ.21,22).

Η σεκάνς ολοκληρώνεται με το γνωστό νούμερο του *Ζαμπανό* να σπάει τις αλυσίδες. Ο Fellini φιλμάρει τον *Ζαμπανό* με ένα *πλάνο παρακολούθησης* 360°, στο οποίο παρατηρούμε τη σωματική, αλλά και ψυχική-συναισθηματική κατάπτωση του ήρωα, ενώ κάνει την εισαγωγή του νούμερού του στους θεατές, επιδεικνύοντας την ατσαλένια του αλυσίδα, πριν τη σπάσει, υπό το μάλλον αδιάφορο βλέμμα τους.

Ο Fellini μάς δίνει εδώ με τον καλύτερο τρόπο την πτώση του γέρο-σαλτιμπάγκου *Ζαμπανό*. Ο Starobinski, έχοντας ως βάση σχετικά κείμενα του Γκωτιέ και του Μπωντλαίρ αναφέρει, ότι «ο Γέρο Σαλτιμπάγκος απεικονίζει μια άλλη όψη της αποτυχίας: τη σιωπηλή πτώση, την εξάντληση της βούλησης, την ανυπέρβλητη αδυναμία».²⁷¹ «Δεν είναι μόνο η εσωτερική μοίρα της εξάντλησης», εξηγεί ο Bergson, «που σφραγίζει με έναν τραγικό χαρακτήρα το πεπρωμένο του Γέρου Σαλτιμπάγκου. Η αδιαφορία του πλήθους δεν είναι λιγότερο καθοριστική».²⁷²

Τα πρώτα βήματα της ανακάλυψης του συναισθηματικού κόσμου του *Ζαμπανό*, που έχουν ξεκινήσει από την προηγούμενη σεκάνς, συνεχίζονται στις τελευταίες σκηνές της κινηματογραφικής αφήγησης. Ο *Ζαμπανό* το βράδυ, αφού έχει μεθύσει σε μια

²⁷⁰ Η γυναίκα που αργότερα θα συναντήσει και θα του αναγγείλει τον θάνατο της *Τζελοσμίνα* αναφέρει, ότι πέθανε πριν 4 ή 5 χρόνια.

²⁷¹ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 89

²⁷² Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 90

ταβέρνα, έχει έρθει στα χέρια με κάποιους άλλους θαμώνες και έχει απομακρυνθεί βίαια από εκεί, φτάνει σε άθλια κατάσταση στη θάλασσα.

Εκεί τόν βλέπουμε με ένα πλάνο παρακολούθησης να μπαίνει μέχρι το γόνατο στη θάλασσα, να βρέχει το πρόσωπό του και αποκαμωμένος να πέφτει βαριανασαίνοντας στην άμμο. Ακολουθεί ένα μακρύ πλάνο μπούστο (1.05'), στο τέλος του οποίου ο Ζαμπανό με το κλάμα του εκδηλώνει για πρώτη φορά τα συναισθήματά του, αφήνει να βγει όλη η λύπη και η απόγνωση από μέσα του, φτάνοντας έτσι στη λύτρωση.²⁷³

Η σκηνή κλείνει με ένα *zoom out*, έχοντας καδραρισμένο στο κέντρο τον Ζαμπανό να κλαίει μόνος ξαπλωμένος στην άμμο²⁷⁴ και φυσικά με ηχητική υπόκρουση το βασικό μουσικό θέμα της ταινίας *off*. Το πλάνο κλείνει με *fade out* (εικ.23).

«Το αναζητούμενο μοτίβο από την Ομήρου Οδύσσεια κι έπειτα συνήθως ενσωματώνει ένα ταξίδι αυτοανακάλυψης και η ταινία του Fellini ακολουθεί αυτό το αξιολύβαστο λογοτεχνικό πρότυπο», αναφέρει ο Bondanella.²⁷⁵ Πράγματι, ο Ζαμπανό «αυτοανακαλύπτεται», έπειτα από τη δική «Οδύσσεια», τον δικό του «δρόμο» και αυτό από μόνο του είναι μια νίκη, μία κατάκτηση, ανεξαρτήτως της εξαθλίωσης της κατάστασης του στο τέλος της αφήγησης, στάδιο απαραίτητο άλλωστε, για να φτάσει στη λύτρωσή του. Πρόκειται για μία επανάσταση²⁷⁶, όπως την ορίζει ο Fellini: «όλα στην Ιστορία είναι επανάσταση· ακόμα και μία ανανεωτική, αργή, γαλήνια ανακάλυψη».²⁷⁷ Και η ανακάλυψη αυτή πραγματοποιείται στη θάλασσα, κλείνοντας έτσι τον κύκλο της κινηματογραφικής αφήγησης.

Η κινηματογραφική αφήγηση, λοιπόν, αρχίζει και τελειώνει στη θάλασσα, η οποία χρησιμοποιείται με τις συμβολικές σημασίες της ελευθερίας, της απελευθέρωσης, της ρευστότητας και της αλλαγής, του εξαγνισμού και της λύτρωσης. Στην αρχή, η

²⁷³ Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ηχητική επιλογή του πλάνου: ο ήχος της θάλασσας σταματάει προοδευτικά να ακούγεται (όπως και η βαριά του ανάσα) και στο 30^ο '' παύει εντελώς (με *sneaking out*, το ηχητικό ερέθισμα της θάλασσας, δηλαδή, «σβήνει» απαρατήρητο), για να προσέξουν οι θεατές αποκλειστικά στο ηχητικό ερέθισμα του κλάματος του Ζαμπανό, που θα επακολουθήσει. Η συγκεκριμένη χρήση του ήχου δεν είναι εξαιρετικής αισθητή στους θεατές, αφού η εικόνα της θάλασσας μας οδηγεί στην ψευδαίσθηση, ότι την ακούμε κιόλας. Σε αυτή τη φιλοσοφία συμβαδίζει και το φλουταρισμένο φόντο της θάλασσας, αλλά και ο σταθερός φωτισμός.

²⁷⁴ με καθαρό φόντο τώρα τη θάλασσα

²⁷⁵ Peter Bondanella, ό.π., σ. 113

²⁷⁶ Η λέξη «επανάσταση» από μόνη της ούτως ή άλλως σημαίνει την εκ θεμελίων αλλαγή της κατάστασης του Ζαμπανό εν προκειμένω.

²⁷⁷ Federico Fellini, ό.π., σ.63

Τζελομίνια βρίσκεται στη θάλασσα, απ' όπου και απομακρύνεται, για να ακολουθήσει τον *Ζαμπανό*, χάνοντας έτσι την ελευθερία της και μπαίνοντας σε μία καινούρια κατάσταση ρευστότητας, αφού δε γνωρίζει τι θα της συμβεί, ελπίζοντας μόνο στη αλλαγή της ζωής της προς το καλύτερο. Στο τέλος, η θάλασσα παίρνει μία απελευθερωτική σημασία, αφού ο σκληρός *Ζαμπανό* εκδηλώνει για πρώτη φορά τα συναισθήματά του, απελευθερώνεται, δηλαδή, λυτρώνεται, κείμενος στην παραλία. Η κινηματογραφική αφήγηση ολοκληρώνεται με ένα αβέβαιο τέλος ως προς τη συνέχεια και κατάληξη της ζωής του *Ζαμπανό*.²⁷⁸

Ο *Ζαμπανό* στο τέλος της αφήγησης έχει καταστεί ένα «γόνιμο ον», κατά τον ορισμό του Levinas, «ένα ον που είναι ικανό για μια μοίρα διαφορετική από τη δική του».²⁷⁹ «Και αυτό το ον ως γονιμότητα δεν είναι παρά εκείνο που δεξιώνεται την ετερότητα»²⁸⁰ και έτσι καθίσταται ικανό για μια μοίρα διαφορετική από τη δική του», συμπληρώνει ο Στέφανος Ροζάνης.²⁸¹ Μέσω της *Τζελομίνια*, του έτερου προς αυτόν, ο *Ζαμπανό* μπορεί να έχει μία μοίρα, διαφορετική από ό,τι μπορούσε μέχρι τότε να υποθέσει.

Η αφήγηση της ταινίας ήταν τέτοια που «στην Ελβετία ένα πούρο θα ονομασθεί *Ζαμπανό*, ενώ μια βιομηχανία παιχνιδιών κατασκεύασε μία κούκλα με το όνομα *Τζελομίνια* και τα χαρακτηριστικά της *Μασίνα*».²⁸² Εκτός, όμως, από αυτά τα ασυνήθιστα γεγονότα, η ταινία «*La Strada*» αποτελεί ακόμα και σήμερα μία από τις σημαντικότερες ταινίες του ιταλικού κινηματογράφου, που εντυπωσιάζει με την καλοδοουλεμένη της πλοκή, τους δυνατούς της ήρωες, ενώ δίνει τα πρώτα σημαντικά διαπιστευτήρια του σκηνοθέτη Federico Fellini. «Το *La Strada* παραμένει στη μνήμη μας σαν μια μεγάλη αισθητική αποκάλυψη, συνάντηση μ' ένα σύμπαν που ούτε καν μπορούσαμε να υποψιαστούμε», παρατηρεί χαρακτηριστικά ο Αντρέ Μπαζέν.²⁸³

²⁷⁸ Το αβέβαιο τέλος, άλλωστε, όπως έχει ήδη επισημανθεί είναι γνώρισμα του ιταλικού νεορεαλισμού, αλλά και των ευρωπαϊκών ταινιών τέχνης και βέβαια γνώρισμα των ταινιών του Fellini.

²⁷⁹ Στέφανος Ροζάνης, ό.π., σ. 11

²⁸⁰ Εν προκειμένω η ετρότητα προσωποποιείται στην *Τζελομίνια*.

²⁸¹ Στέφανος Ροζάνης, ό.π., σ. 11

²⁸² Στάθης Βαλούκος, ό.π., σ.36

²⁸³ Αντρέ Μπαζέν, ό.π., σ. 117

Γ' ΜΕΡΟΣ

Θεωρητική ανάλυση



Pieter Bruegel, Μάχη μεταξύ καρναβαλιού και σαρακοστής

1. Δομικές και τεχνικές ομοιότητες της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* και της *Strada*

Η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* του Ingmar Bergman και η *Strada* του Federico Fellini ανήκουν στην κατηγορία των ευρωπαϊκών ταινιών τέχνης, αλλά και στην πρώτη φάση της δημιουργίας των δύο σκηνοθετών. Και στις δύο ταινίες τονίζεται η ασαφής και πολύπλοκη ανθρώπινη ταυτότητα, οι ήρωες περνούν από ψυχολογικές μεταπτώσεις, δεν έχουν συγκεκριμένους σκοπούς και στόχους, πέραν της επιβίωσης τους, ενώ τα τυχαία γεγονότα παίζουν κεντρικό ρόλο, πάνω στα οποία δομείται άλλωστε η αφήγηση.

Στις πρώιμες, όμως, ακόμα ταινίες τους τόσο ο Bergman όσο και ο Fellini (κυρίως) διατηρούν μία σχέση αιτίας-αιτιατού στα γεγονότα, τα οποία συνδέονται με λογικό τρόπο. Η αφήγηση έχει μία γραμμικότητα, δεν υπάρχουν δηλαδή *flashback*, ενώ έχουμε και μία συγκεκριμένη χρονική μετάβαση, αλλά και μία κυκλικότητα της αφήγησης. Στη μεν *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* από την αυγή της πρώτης μέρας έως την αυγή της επόμενης, στη δε *Strada*, έχουμε μία ομαλή μετάβαση των εποχών από αρχή φθινοπώρου προς βαρύ χειμώνα, για να καταλήξουμε πάλι κάπου στο φθινόπωρο.

Ο Στίβεν Χιθ σχολιάζοντας τον ιταλικό νεορεαλισμό, παρατηρεί, ότι «το ιδεώδες του κινηματογράφου είναι η απουσία του κινηματογράφου».²⁸⁴ Λίγο ή πολύ τόσο ο Bergman, όσο και ο Fellini κινούνται προς αυτήν την κατεύθυνση. Πράγματι, λοιπόν, οι ιστορίες και των δύο δημιουργών κινούνται σε μια ρεαλιστική βάση. Όπως έχει, ήδη, υπογραμμιστεί ο Fellini γράφει και σκηνοθετεί τη *Strada* λίγο μετά το τέλος του ρεύματος του ιταλικού νεορεαλισμού, στοιχεία του οποίου είναι ευδιάκριτα στην ταινία. Μεταξύ, λοιπόν, των στοιχείων είναι και ο ρεαλισμός της ιστορίας, στον οποίο βασίζεται και η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*.

Αναφορικά με το τεχνικό μέρος των δύο ταινιών, χρησιμοποιούνται απλοί τρόποι κινηματογράφησης, που μαρτυρούν την τεχνολογία της εποχής, καθώς και την απόσταση της στον τομέα αυτό από μεταγενέστερες ταινίες των δύο δημιουργών, αλλά και από άλλες ευρωπαϊκές ταινίες τέχνης, κυρίως της γαλλικής *nouvelle vague*.

²⁸⁴ Στίβεν Χιθ, *Σημειωτική του Κινηματογράφου*, ελλ. μετάφραση Δημήτρης Κολλιοδήμος, Αιγόκερως, Αθήνα, 1990, σ. 46

Αμφότεροι οι σκηνοθέτες προτιμούν περισσότερο «καθαρά» κάδρα με βάθος πεδίου καθαρό (net) και όχι φλου, προκειμένου να παίρνει ο θεατής τις περισσότερες πληροφορίες από την εικόνα. Επίσης, ο Bergman και ο Fellini χρησιμοποιούν αρκετές φορές το γκρο πλάνο. «Ο Bergman είναι πιθανότατα ο δημιουργός που επέμεινε περισσότερο στον θεμελιώδη δεσμό που συνδέει τον κινηματογράφο, το πρόσωπο και το γκρο πλάνο: *Η δουλειά μας έχει αφετηρία το ανθρώπινο πρόσωπο. Η δυνατότητα να πλησιάσουμε τον ανθρώπινο πρόσωπο είναι η βασική πρωτοτυπία και η διακριτική ποιότητα του κινηματογράφου*»,²⁸⁵ σημειώνει ο Gilles Deleuze, ο οποίος επ'αφορμή της συγκεκριμένης παρατήρησης υποστηρίζει, ότι «δεν υπάρχει γκρο πλάνο προσώπου. Το γκρο πλάνο είναι το πρόσωπο»,²⁸⁶ εξαίροντας έτσι τη σημασία του γκρο πλάνου στις ταινίες του Bergman.

Πράγματι, ο Bergman και ο Fellini στις δύο υπό εξέταση ταινίες του καταπιάνονται με καθαρά ανθρωποκεντρικές θεματικές και το πρόσωπο παίζει άσφαλως κεντρικό ρόλο στην ανάδειξη της ψχοσύνθεσης του ήρωα, αλλά και όλης της υπόθεσης της ταινίας. Οι ραγισμένες ψυχές των ηρώων αντανακλώνται στα γκρο πλάνα των σκηνοθετών.

«Η εικόνα συναίσθημα συνίσταται στο γκρο πλάνο και το γκρο πλάνο συνίσταται στο πρόσωπο... Ο Αιζενστάιν υποστήριζε, ότι το γκρο πλάνο δεν ήταν απλώς ένας τύπος εικόνας ανάμεσα στις άλλες, αλλά πρόσφερε και μια συναισθηματική ανάγνωση του όλου της ταινίας»,²⁸⁷ αναφέρει, επίσης, ο Gilles Deleuze,

Όπως παρατηρούν οι Thompson και Bordwell αναφερόμενοι στα έργα του Bergman της δεκαετίας του 1950 και ειδικά στη *Νύχτα των Σλατιμπάγκων*, «οι τεχνικές στη mise-en-scène και την κινηματογράφιση υπηρετούσαν τη δραματική ένταση του σεναρίου του. Στα έργα της δεκαετίας του 1950 χρησιμοποιούσε το βάθος πεδίου και τα μονοπλάνα σε σκηνές έντονης ψυχολογικής περισυλλογής».²⁸⁸

Ο φωτισμός σε πολλές σκηνές και των δύο ταινιών είναι φυσικός (ειδικά στη *Strada*), με δεδομένο άλλωστε ότι μεγάλο μέρος τους έχει γυριστεί σε εξωτερικούς

²⁸⁵ Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος I, Η εικόνα κίνηση*, ελλ. μετάφραση Μιχάλης Μάτσας, Νήσος, Αθήνα, 2009, σ.127

²⁸⁶ Gilles Deleuze, ό.π., σ. 127

²⁸⁷ Gilles Deleuze, ό.π., σ. 115

²⁸⁸ Kristin Thompson, David Bordwell, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, ελλ. μετάφραση Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαΐτη, Πατάκη, Αθήνα, 2011, σ. 420

χώρους. Επίσης, παρατηρούμε και στις δύο ταινίες μια δεξιοτεχνική χρήση του φωτός με απαλές φωτοσκιάσεις.²⁸⁹ Σε ορισμένες από τις νυχτερινές λήψεις έχει επιλεγεί και ο σταθερός φωτισμός αν και μία τέτοια επιλογή δεν είναι ιδιαίτερα ρεαλιστική, όπως σημειώνουν οι Bordwell και Thompson (φέρονοντας ως παράδειγμα μία άλλη ταινία του Fellini, τις «*Νύχτες της Καμπίρια*»).290

Παρ' όλες, όμως, τις κινήσεις των ηρώων ο φωτισμός στα πρόσωπά τους μένει σταθερός με αποτέλεσμα να διακρίνουμε τις συσπάσεις και τις εκφράσεις τους. Το χρώμα πάντως του φωτισμού που χρησιμοποιείται και στις δύο ταινίες είναι κατά κανόνα το λευκό, του ηλιακού φωτός, καθώς, όπως αναφέρουν οι Bordwell και Thompson, ελέγχεται πιο εύκολα.²⁹¹

Τα ντεκόρ κινούνται στην ίδια λογική, αφού οι φυσικοί χώροι παίζουν κυρίαρχο ρόλο. Αναφορικά με το *editing* έχει επιλεγεί το *μοντάζ συνέχειας*, που παράγει μια ομαλή ροή από πλάνο σε πλάνο²⁹², ενώ για τις μεταβάσεις των σκηνών εκτός από το απλό *cut* χρησιμοποιούνται το *dissolve* και το *fade in* και *out*. Χρησιμοποιούνται απλοί δηλαδή τρόποι που μαρτυρούν την τεχνολογία της εποχής. Ο ήχος, τέλος, είναι επεξεργασμένος στο στούντιο και έχει χρησιμοποιηθεί το ντουμπλάζ για το πέρασμα των φωνών των ηθοποιών.

Εκτός, όμως, από τα κοινά σημεία στην τεχνική των δύο ταινιών, κοινό είναι και το θέμα τους, κάτι που θα αναπτυχθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

²⁸⁹ Ο Bergman και ο Fellini συνεργάζονται, άλλωστε, με δύο κορυφαίους Ευρωπαίους διευθυντές φωτογραφίας, με τον Nykvist ο πρώτος, με τον Martleli ο δεύτερος.

²⁹⁰ David Bordwell & Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, ελλ. μετάφραση Κατερίνα Κοκκινίδη, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2006², σ.213

²⁹¹ David Bordwell & Kristin Thompson, ό.π., σ. 210

²⁹² David Bordwell & Kristin Thompson, ό.π., σ.321

2. Η προβληματική πάνω στους περιπλανώμενους καλλιτέχνες από τον Bergman και τον Fellini

Ο Bergman και ο Fellini παρουσιάζουν -σε ένα πρώτο επίπεδο- με τον δικό τους τρόπο ο καθένας, τη ζωή των περιπλανώμενων καλλιτεχνών. Τόσο ο Bergman, όσο και ο Fellini είχαν μεγάλη αγάπη για τους περιπλανώμενους καλλιτέχνες, αφού οι πρώτες αναμνήσεις και των δύο γύρω από τον χώρο του θεάματος προέρχονταν από το τσίρκο που είχε επισκεφθεί την πόλη που διέμεναν στην παιδική τους ηλικία και είχαν μαγευτεί από τους ανθρώπους αυτούς.²⁹³

Στις ταινίες τους, λοιπόν, που μετέχουν καλλιτέχνες, τούς αντιμετωπίζουν με ιδιαίτερη ευαισθησία. Οι δύο Ευρωπαίοι δημιουργοί «σκύβουν» πάνω από την κατάσταση των καλλιτεχνών και παρουσιάζουν την τραχιά, αβέβαιη, μοναχική ζωή τους, με ένα παρελθόν που τούς «βαραίνει» σωματικά και ψυχικά, με ένα μέλλον μάλλον δυσοίωνο και με ένα παρόν, στο οποίο η ανθρώπινη αξιοπρέπεια παραμερίζεται προς χάριν του μοναδικού τους στόχου, της επιβίωσης.

Πράγματι, ούτε στη μία ούτε στην άλλη ταινία βλέπουμε την επιθυμία των ηρώων για την καλλιτεχνική τους καταξίωση, αφού η πείνα τους δεν είναι μεταφορική, αλλά κυριολεκτική, βιολογική. Δεν είναι, επομένως, το χειροκρότημα αυτό που θα τους «χορτάσει», αλλά η τροφή καθαυτή. Η δουλειά τους είναι και η δουλεία τους, που τους κρατάει σκλαβωμένους, έχοντας μετατραπεί σε αναγκαίο κακό, μέσω του οποίου θα εξασφαλίσουν τα προς τον ζην.

Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* οι παλιάτσοι ευχαρίστως θα εγκατέλειπαν το τσίρκο, αν μπορούσαν, για μια καλύτερη προοπτική, αλλά και η *Τζελομίνια*, η οποία ακολουθεί τον τσιρκολάνο *Ζαμπανό*, προσδοκά μια καλύτερη ζωή, για να απογοητευτεί γρήγορα υπό τις «αλυσίδες» που της φοράει ο *Ζαμπανό*. Ζητούμενο, λοιπόν, παραμένει και στις δύο ταινίες η βελτίωση των όρων της ζωής τους.

Στην καθημερινότητά τους, όμως, η βελτίωση αυτή των όρων της ζωής τους κάθε άλλο παρά εύκολη είναι. Και όχι μόνο δεν είναι εύκολη, αλλά οι παλιάτσοι δοκιμάζουν συχνές ταπεινώσεις. Όπως, άλλωστε σημειώνει ο Γιόνας Σίμα το θέμα

²⁹³ Για περισσότερα βλ. τα βιογραφικά σημειώματα των δύο σκηνοθετών, που παρατίθενται στο παράρτημα της παρούσας εργασίας.

της ταπείνωσης σε όλες τις ταινίες του Bergman κατέχει δεσπόζουσα θέση.²⁹⁴ Ο ίδιος ο Bergman εξηγεί, ότι φέρει το συναίσθημα της ταπείνωσης από τα παιδικά του χρόνια, θεωρώντας το κεντρικό άξονα στη ζωή των ανθρώπων, ενώ υποστηρίζει επίσης, ότι «όταν κάποιος έχει ταπεινωθεί είναι σίγουρο ότι θα προσπαθήσει με κάθε τρόπο να βγάλει το άχτι του σε κάποιον άλλον με τη σειρά του».²⁹⁵

Η παραπάνω σκέψη του Bergman βρίσκει εφαρμογή στη *Νύχτα των Σαλτιμάγκων*, αλλά και στη *Strada*. Οι ήρωες και των δύο ταινιών είναι άνθρωποι που έχουν ταπεινωθεί στο παρελθόν, αλλά και συνεχίζουν να ταπεινώνονται κατά τη διάρκεια της κινηματογραφικής αφήγησης (ο Άλμπερτ και η Ανν από τον Φρανς, ο Ζαμπανό από τον Τρελό, η Τζελομίνα από τον Ζαμπανό) και ζητούν να διοχετεύσουν το συσσωρευμένο απόθεμα ταπείνωσής τους σε κάποιον άλλο. Κατά αυτήν την έννοια μπορεί να δικαιολογηθεί η δολοφονία της αρκούδας της Άγκντα από τον Άλμπερτ και η βίαιη συμπεριφορά του Ζαμπανό προς την Τζελομίνα.

Υπό αυτές τις συνθήκες φυσικό επακόλουθο είναι να δομείται μια κάθε άλλο παρά ισορροπημένη ψυχosύνθεση των ηρώων. Ο Άλλος συνιστά το πεδίο που θα διοχετευτούν τα απωθημένα του ατόμου. Το συναίσθημα της αγάπης, επομένως, καθίσταται ιδιαιτέρως δύσκολο να γεννηθεί, αλλά ακόμα και όταν εμφανίζεται σε κάποιον ήρωα (όπως στην περίπτωση της Τζελομίνας), ο ήρωας αυτός δοκιμάζει γρήγορα απογοήτευση με τη μη ανταπόδοσή του. Στο τέλος μόνο και των δύο αφηγήσεων το συναίσθημα της αγάπης κάνει αμυδρά αισθητή την παρουσία του (με την επανένωση Άλμπερτ-Ανν στη μία περίπτωση, με τον «εξανθρωπισμό» του Ζαμπανό ως αποτέλεσμα της χριστιανικού τύπου αγάπης και θυσίας της Τζελομίνας, στην άλλη) ως μία αχτίδα αισιοδοξίας για το μέλλον των ηρώων.

Η «αισιόδοξη», όμως, νότα των δύο αφηγήσεων στο τέλος τους δεν πρέπει να παραγνωρίζεται, ότι αποτελεί αποκύημα μιας «τραχιάς» πορείας των ηρώων καθ' όλη την προηγούμενη κινηματογραφική αφήγηση. Πρόκειται, δηλαδή, για μια πορεία που καταλήγει στη λύτρωση των ηρώων μέσω της καρναβαλικής τους αναγέννησης. Η καρναβαλική αυτή αναγέννηση των ηρώων θα εξεταστεί σε επόμενο κεφάλαιο. Προτού ασχοληθώ με το θέμα αυτό, κρίνω απαραίτητο να εξετάσω στο αμέσως

²⁹⁴ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ελλ. Μετάφραση Ε. Φρυδά, επιμέλεια Ε. Κατσάνης, Ροές, Αθήνα, 2001², σ. 101

²⁹⁵ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ.101-102

επόμενο κεφάλαιο τους λόγους που οδήγησαν τον Bergman και τον Fellini να επιλέξουν τους τσιρκολάνους, τους σαλτιμπάγκους αυτούς ως πρωταγωνιστές και να ασχοληθούν με τη ζωή τους.

3. Σκηνή παζ ο βίος: Σύγκριση (ταύτιση) καθημερινής ζωής με τη ζωή των παλιάτσων και η υπαρξιακή αγωνία του παλιάτσου

*Δυστυχισμένη είναι η ύπαρξη του ανθρώπου και πάντοτε χωρίς βαθύτερο νόημα. Κι ένας παλιάτσος μπορεί να είναι η μοίρα της.*²⁹⁶

«Τι είναι λοιπόν το τσίρκο παρά μια συμπύκνωση ζωής; Τι είναι η ζωή παρά μια ακατανόητη και γκροτέσκα μασκαράτα;»²⁹⁷, διερωτάται ο Federico Fellini, θέτοντας ουσιαστικά δύο ρητορικά ερωτήματα. Την ιδιαίτερη, λοιπόν, σχέση μεταξύ τσίρκου και ζωής είχε παρατηρήσει τόσο ο Fellini όσο και ο Ingmar Bergman. Οι δύο Ευρωπαίοι δημιουργοί είχαν αμφότεροι την πρώτη τους επαφή με το θέαμα από τα παιδικά τους χρόνια με τον κόσμο του τσίρκου, έναν κόσμο που έμελλε να χαρακτηί βαθιά μέσα τους και να επηρεάσει το έργο τους.

Μέσα, λοιπόν, από τη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* και τη *Strada* είναι δυνατόν να γίνει μια σύγκριση της ζωής των παλιάτσων με εκείνη των υπολοίπων ανθρώπων. Αφού, δηλαδή, *σκηνή παζ ο βίος*, όπως υποστηρίζει ο Παλλάδας,²⁹⁸ μπορούν να βρεθούν ορισμένα «ανάλογα» μεταξύ της «σκηνής» που παίζεται το καλλιτεχνικό δράμα και της «σκηνής» που παίζεται το πραγματικό δράμα της ζωής.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, ο Bergman και ο Fellini είχαν ιδιαίτερη σχέση με τους καλλιτέχνες του τσίρκου και του βαριετέ, με τους καλλιτέχνες, δηλαδή που

²⁹⁶ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ελλ. μετάφραση Εμμ. Ανδρουλιδάκης, Παλαμάς-Κορθογιάννης και Σία, Αθήνα, 1961, σ.23

²⁹⁷ Aldo Tassone, *Federico Fellini*, ελλ. μετάφραση Μπάμπης Ακτσόγλου – Χρυσάνθη Παπαλά, Αιγόκερως, Αθήνα, 1986, σ. 16

²⁹⁸ Πέπη Ρηγοπούλου, *Ο Νάρκισσος, Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, Πλέθρον, Αθήνα 2002², σ.23

θεωρούνταν ότι ανήκουν στο κατώτατο σημείο στον κόσμο της ψυχαγωγίας, που θεωρούνταν «παρακατιανοί», κατά τον χαρακτηρισμό του Bergman.²⁹⁹ Επιπροσθέτως, ο Fellini θεωρούσε, ότι «ο κινηματογράφος είναι και καρναβάλι και τσίρκο και λούνα παρκ και αλογάκια που γυρίζουν και σαλτιμπάγκοι»,³⁰⁰ διακρίνοντας έτσι μια οργανική ομοιότητα ανάμεσα στις παραπάνω μορφές τέχνης. Εκτός, όμως, από τα παραπάνω, οι δύο Ευρωπαίοι σκηνοθέτες διέκριναν μία αντιστοιχία μεταξύ της ζωής των σαλτιμπάγκων και της καθημερινής ζωής των ανθρώπων της εποχής εκείνης.

Κρίνεται, όμως, αναγκαίο τα στοιχεία αυτά να συνυπολογιστούν με τη χρονική στιγμή που γυρίστηκαν η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* και η *Strada*. Οι δύο ταινίες γυρίστηκαν με έναν χρόνο διαφορά, το 1953 η πρώτη, το 1954 η δεύτερη, δηλαδή λίγα χρόνια μετά τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Δεν πρέπει, επίσης, να παραγνωρίζεται, ότι η Ευρώπη είχε ήδη γνωρίσει έναν ακόμα Παγκόσμιο Πόλεμο και μία ρευστή οικονομικο-πολιτικο-κοινωνική εποχή, που είναι γνωστή στην Ιστορία ως Μεσοπόλεμος. Συνυπολογίζοντας λοιπόν και το ιστορικό παρελθόν, οι συνέπειες του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου για την Ευρώπη³⁰¹ ήταν κάτι παραπάνω από καταστροφικές σε όλα τα επίπεδα του ανθρώπινου βίου.

Ο Bergman, ζώντας τότε στη Σουηδία δεν επηρεάστηκε στον ίδιο βαθμό με άλλους σκηνοθέτες που έζησαν από κοντά τη φρίκη του πολέμου και τις συνέπειές του. Παρόλ' αυτά, όπως υποστηρίζει και ο Donner «ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος είχε επιρροή και σε καλλιτέχνες που έζησαν έξω από την καθαυτή σφαίρα της έντασης (όπως ο Bergman). Η οπτική του Bergman στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, ότι δηλαδή μόνο μέσα από τη βρομιά και την καταστροφή μπορεί να ξεκινήσει μία νέα ζωή αποτελεί μια θέαση των πραγμάτων που προκαλείται από τις εμπειρίες του πολέμου».³⁰²

Και αν ο Bergman ήταν μακριά από τη σφαίρα της έντασης, ο Fellini βρέθηκε στο κέντρο των γεγονότων, στη βομβαρδισμένη Ιταλία. Ο Fellini ανήκει στη γενιά των

²⁹⁹ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, σ.104

³⁰⁰ Κοστάντσο Κοσταντίνι, *Συζητήσεις με τον Φεντερίκο Φελλίνι*, ελλ. μετάφραση Τούλα Τόλια, Εξάντας, Αθήνα, 1997, σ. 73

³⁰¹ Οι συνέπειες ήταν καταστροφικές για όλην την ανθρωπότητα βέβαια, σημειώνεται όμως μόνο η Ευρώπη, καθώς στην παρούσα εργασία οι εξεταζόμενοι σκηνοθέτες ήταν Ευρωπαίοι.

³⁰² Jörn Donner, *The Films of Ingmar Bergman from "Torment" to "All These Women"*, Dover Publication, INC., New York, 1972, σ.108

σκηνοθετών που έζησαν από κοντά τις δυσχέρειες που προκλήθηκαν στην καθημερινότητα του ανθρώπου της εποχής εκείνης, αλλά και στην κινηματογραφική βιομηχανία. Όπως έχει ήδη περιγραφεί σε προηγούμενο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας,³⁰³ ως αποτέλεσμα της καταστροφής των κινηματογραφικών στούντιο, προέκυψε ουσιαστικά ένα από τα σημαντικότερα κινήματα της Ιστορίας του κινηματογράφου, ο ιταλικός νεορεαλισμός, που εξ ανάγκης έσπρωξε τους σκηνοθέτες να εκμεταλλευτούν τους εξωτερικούς χώρους για τα γυρίσματα των ταινιών τους.

Οι όροι που δημιούργησε ο πόλεμος, λοιπόν, κατέστησαν τα αισθήματα της αβεβαιότητας και της ανασφάλειας κεντρικά στους ανθρώπους της εποχής. Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* και στη *Strada* τα αισθήματα αυτά κατέχουν ουσιώδη ρόλο. Οι δύο σκηνοθέτες επιδιώκουν να ταυτίσουν τη ζωή των περιπλανώμενων καλλιτεχνών με τη ζωή των υπόλοιπων ανθρώπων. Πράγματι, οι άνθρωποι της εποχής δεν ένιωθαν περισσότερο ασφαλείς από ό,τι οι παλιάτσοι στις δύο εξεταζόμενες ταινίες. Το μέλλον των ανθρώπων της εποχής δε φάνταζε καθόλου πιο βέβαιο από το μέλλον του Άλμπερτ, του Φροστ, του Ζαμπανό.

Αξίζει να σημειωθεί, ότι η παραπάνω ταύτιση είναι δυνάμει διαχρονική. «Ο καλλιτέχνης μπορεί να ειπωθεί ως συλλογικό σύμβολο του ανθρώπου του καιρού μας. Ο καλλιτέχνης εκφράζει πάντα την ανασφάλεια, η οποία σήμερα είναι παντού πραγματικότητα», γράφει ο Donner το 1972, σχολιάζοντας τη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*.³⁰⁴

Ακριβώς, όμως, ανεξαρτήτως των συνεπειών του πολέμου στοιχεία της ζωής των καλλιτεχνών, υπάρχουν και στη ζωή των υπολοίπων ανθρώπων. Τα αισθήματα της ταπείνωσης και της μοναξιάς που θίγονται και στις δύο ταινίες είναι αισθήματα που διαχρονικά δοκιμάζουν οι άνθρωποι.

Επιπλέον, κεντρικό ρόλο παίζει και η προδοσία. Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* αφενός, η προδοσία είναι πανταχού παρούσα, από την αρχή της κινηματογραφικής αφήγησης, όταν ο θεατής βλέπει την πινακίδα με τον τίτλο του έργου -«Προδοσία»- που παίζει ο θίασος Σούμπεργκ, μέχρι την προδοσία που επιτελείται σε βάρος του Άλμπερτ, αλλά και την ατελέσφορη προδοσία που δοκιμάζει να κάνει και ο Άλμπερτ

³⁰³ Στο κεφάλαιο 2.1

³⁰⁴ Jörn Donner, ό.π., σ. 109

σε βάρος της Ανν. Στη *Strada*, αφετέρου η προδοσία παίζει επίσης έναν σημαντικό ρόλο, αφού ο Ζαμπανό προδίδει με κάθε ευκαιρία την –τρόπον τινά- άτυπη σχέση που έχει με την Τζελομίνια. Μέσω της προδοσίας οι ήρωες προσδοκούν τη βελτίωση των όρων ζωής τους, η οποία δεν επιτελείται, όχι τουλάχιστον μέσω αυτής της οδού. Οι ήρωες και των δύο ταινιών βλέπουν να προδίδονται τα όνειρά τους.

Τα παραπάνω στοιχεία, λοιπόν, μεγεθύνονται στις δύο κινηματογραφικές αφηγήσεις, προκειμένου να καταδείξουν τον ρόλο που διαδραμάτιζαν στις κοινωνίες της εποχής, (έναν ρόλο που εν πολλοίς διαδραματίζουν και στη σημερινή εποχή), κοινωνίες νεότερες. Ιδιαίτερα, μάλιστα, το αίσθημα της μοναξιάς γίνεται περισσότερο αισθητό στη μετανεωτερική – ατομοκεντρική κοινωνία, μια κοινωνία που περιθωριοποιεί κάθε έκφανση συλλογικότητας. Τα στοιχεία αυτά, βέβαια, οδηγούν και σε ένα αίσθημα υπαρξιακής αγωνίας.

Η αγωνία της ύπαρξης του παλιάτσου τόν κατατρώει καθημερινά και καθημερινά αποτελεί τον στόχο του. Ο παλιάτσος, ο άνθρωπος χωρίς καμία βεβαιότητα, ο άνθρωπος που οφείλει να βρίσκεται σε διαρκή κινητικότητα, ο άνθρωπος που κάποτε θεωρούνταν παρίας και ετίθετο στο περιθώριο και που σήμερα μπορεί από εξαίρεση να φαντάζει και κανόνας δε μπορεί, δεν έχει δικαίωμα να κάνει σχέδια για το μέλλον. Ο παλιάτσος δεν έχει την πολυτέλεια να αγωνιά για το μέλλον της ύπαρξης του παρά μόνο για τον παρόν της.

«Το να είσαι διαρκώς σε κίνηση σήμαινε να μην ανήκεις πουθενά. Και να μην ανήκεις πουθενά σήμαινε να μη βασίζεσαι στην προστασία κανενός: πράγματι, η πεμπουσία της ύπαρξης του παρία ήταν να μη μπορεί να βασίζεται σε κανενός είδους προστασία. Όσο πιο γρήγορα τρέχεις, τόσο πιο πολύ παραμένεις ακίνητος. Όσο πιο μανιασμένα πασχίζει να ξεφύγεις από την κάστα του παρία, τόσο πιο πολύ εκτίθεσαι ως παρίας που δεν ανήκει πουθενά»³⁰⁵ παρατηρεί ο Bauman.

Αυτό το αίσθημα του να μη βασίζεσαι στην προστασία κανενός που περιγράφει ο Bauman σε ένα νεότερο συγκείμενο μοιάζει δυσεύρετο. Το αίσθημα αυτό ακριβώς φαίνεται να είναι συστατικό στοιχείο της ταυτότητας κάθε παρία, άρα και κάθε περιπλανώμενου. Ασφαλώς, βέβαια, οι παρίες και οι παλιάτσοι δεν είναι ευτυχισμένοι με τη μόνιμη ανασφάλεια που ζούνε, όμως ακριβώς ο Bergman και ο

³⁰⁵ Zygmunt Bauman, *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, ελλ. μετάφραση Γιώργος-Ικάρους Μπαμπασάκης, Ψυχογιός, Αθήνα, 2002, σ. 153

Fellini επιχειρούν μέσω των ταινιών τους να υπενθυμίσουν στον σύγχρονο άνθρωπο την ανάγκη που οφείλει να αισθάνεται για μη προστασία από κανέναν.

Τόσο στη *Νύχτα των σαλιμπάγκων* ο Bergman, όσο και στη *Strada* ο Fellini επιθυμούν να μιλήσουν αλληγορικά. Επιπρόσθετα, ο Fellini στήνει στη *Strada* μια θεολογική αλληγορία, την οποία ταυτόχρονα υπονομεύει. Οι δύο δημιουργοί μιλώντας για την υπαρξιακή αγωνία του παλιάτσου, ταυτόχρονα μιλάνε και για την υπαρξιακή αγωνία κάθε ανθρώπου.

Ο παλιάτσος πάνω στο σχοινί δεν είναι τίποτε άλλο από τη συμβολοποίηση του ανθρώπινου υποκειμένου. Ο παλιάτσος σχοινοβατεί μεταξύ ζωής και θανάτου. Τη μία στιγμή, στο ένα του βήμα μένει στη ζωή και στο αμέσως επόμενος μπορεί να βρεθεί νεκρός. Η μοίρα του σχοινοβάτη, όμως, είναι πως κάποιο βήμα του θα τον οδηγήσει στον θάνατο, ίδια με τη μοίρα κάθε ανθρώπινου υποκειμένου. Το ενδιαφέρον είναι ότι τόσο ο παλιάτσος, όσο και κάθε άνθρωπος δε γνωρίζει ποιο βήμα είναι το τελευταίο του. Μα αυτό είναι και που συνιστά τη ζωή. Από τον θάνατο παίρνει αξία η ζωή, από τον θάνατο εκπορεύεται.

Ύπαρξη σημαίνει αγωνία επιβίωσης, αγωνία συνέχειας, κίνησης προς τα εμπρός. Κι εδώ δημιουργείται το εξής μορφολογικό παράδοξο. Ενώ ο παλιάτσος βρίσκεται σε μια διαρκή κίνηση, αέναη, προαποφασισμένη, η κίνηση αυτή ανά πάσα στιγμή δύναται να πάψει και κατά συνέπεια και η ζωή του. Ο παλιάτσος μοιάζει κινούμενος να κυνηγάει διαρκώς την ύπαρξή του, αλλά μάλλον η ύπαρξή του κυνηγάει πάντοτε εκείνον. Βρίσκεται πάντα πίσω του, δηλαδή στο παρελθόν του, παρά στο μέλλον του.

Όπως και να 'χει, η υπαρξιακή αγωνία του ανθρώπου, τον κρατάει ζωντανό και είναι απαραίτητο στοιχείο της ανθρωπότητάς του. Το ανθρώπινο υποκείμενο οφείλει να διερωτάται για την ύπαρξη του και όχι απλώς να ζει. Η τέχνη, άλλωστε, κατεξοχήν είναι εκείνη που επιχειρεί να ανιχνεύσει το νόημα της ύπαρξης.

«Σκοπός κάθε τέχνης –εκτός αν απευθύνεται στον «καταναλωτή» ως εμπορεύσιμο αγαθό– είναι να εξηγήσει στον ίδιο τον καλλιτέχνη και στους γύρω του γιατί ζει ο άνθρωπος, ποιο είναι το νόημα της ύπαρξής του· να εξηγήσει στους ανθρώπους για

ποιο λόγο εμφανίστηκαν σε αυτόν τον πλανήτη – ή τουλάχιστον να τούς θέσει το ερώτημα»,³⁰⁶ υποστηρίζει ο Andrei Tarkovsky.

Ο Bergman λοιπόν και ο Fellini μέσω της ενασχόλησης τους με τους παλιάτσους και τον κόσμο του θεάματος, δοκιμάζουν και μια σύγκριση με τη ζωή των ηρώων τους και τη ζωή όλων των καθημερινών ανθρώπων. Οι ήρωες τους, όμως, αυτοί οι παλιάτσοι, οι κλόουν φέρουν μια καρναβαλική καταγωγή από αρχαιοτάτων ετών, η οποία και αναλύεται στο επόμενο κεφάλαιο.

4. Μια καρναβαλική παράδοση

Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* οι καλλιτέχνες του τσίρκου *Αλμπέρτι* κάνουν μία καθαρά καρναβαλική παρέλαση στο κέντρο της πόλης, προκειμένου να διαφημίσουν τη βραδινή τους παράσταση. Η παρέλαση πραγματοποιείται με τη συνεπικουρία ενός καρναβαλικού άρματος και ανάλογη μουσική υπόκρουση, ενώ το αστικό πλήθος στέκεται και τους κοιτάει ευδιάθετα και με περιέργεια. Στη *Strada* οι υπαίθριες παραστάσεις του *Ζαμπανό* λαμβάνουν χώρα σε πλατείες και δρόμους.

Τα δρώμενα αυτά μεταφέρουν ουσιαστικά μια καρναβαλική παράδοση. «Ως βασικό πεδίο των καρναβαλικών δρώμενων χρησιμεύει η πλατεία και οι δρόμοι που οδηγούν σε αυτήν. Το κεντρικό πεδίο δε μπορεί παρά να είναι η πλατεία μια και το καρναβάλι ως ιδέα είναι γεγονός παλλαϊκό και καθολικό: πρέπει να έρθουν όλοι σε επαφή. Η πλατεία είναι σύμβολο παλλαϊκό», σημειώνει ο Bakhtin.³⁰⁷

Τα παραπάνω θεάματα, λοιπόν, που παρουσιάζονται στις δύο υπό εξέταση ταινίες δεν είναι εντελώς ξένα στους ανθρώπους που τα παρακολουθούν, φέρνουν στο νου τους μνήμες. Η παρέλαση των σαλτιμπάγκων από τη μία πλευρά, τα δρώμενα του *Ζαμπανό* και της *Τζελσομίνα* από την άλλη πλευρά θυμίζουν κάτι από τις μεσαιωνικές καρναβαλικές γιορτές (που την εποχή εκείνη έχουν ήδη εκφυλιστεί, δεν είναι όμως εντελώς άγνωστες στον κόσμο), με πιο γνωστή αυτή της «Γιορτής των Τρελών ή των

³⁰⁶ Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας τον χρόνο*, ελλ. μετάφραση Σεραφείμ Βελέντζας, Νεφέλη, Αθήνα, 1987, σ. 49

³⁰⁷ Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ελλ. μετάφραση Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα, 2008², σ. 206-207

Μωρών», η οποία με τη σειρά της έχει τις ρίζες της στα ρωμαϊκά Σατουρνάλια και πηγαίνοντας ακόμα πιο πίσω στα αρχαιοελληνικά δρώμενα³⁰⁸. Στις πλατείες την εποχή του μεσαίωνα γιορτάζονταν κάθε λογής «καρναβάλια».³⁰⁹

Όπως αναφέρει ο Bakhtin, ο άνθρωπος του Μεσαίωνα ζούσε σχεδόν δύο ζωές, μία επίσημη, μονολιθικά σοβαρή, υποταγμένη στην αυστηρή ιεραρχική τάξη και τη ζωή της πλατείας του καρναβαλιού, ελεύθερη και γεμάτη δισυπόστατο γέλιο, φάρσες και ιεροσουλίες.³¹⁰ Αυτές ακριβώς οι δύο ζωές αντικατοπτρίζονται ιδιαίτερα στη σκηνή της παρέλασης στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, όπου από τη μία βρίσκονται οι «καθωσπρέπει» αστοί και από την άλλη οι «χοντροκομμένοι» σαλτιμπάγκοι. Τα όρια αυτά μοιάζουν να έρχονται ξαφνικά να περιφρουρήσουν οι αστυνόμοι, διαλύοντας την παρέλαση των σαλτιμπάγκων, μην παραλείποντας να τούς προσβάλλουν («βρωμο-σαλτιμπάγκοι», αναφωνεί ο αστυνομικός στο τέλος της σκηνής).³¹¹

Παράλληλα με τις προαναφερθείσες γιορτές το καρναβαλικό στοιχείο ενυπήρχε και στην *commedia dell' arte*, τους ζογκλέρ και τους αυλικούς τρελούς του Μεσαίωνα, τους μπουφόνους της Αναγέννησης, τους κλόουν του Σαίξπηρ, τα χονδροειδή θεατρικά πρόσωπα των *Balli di Sfessania* του Ζακ Καλλό³¹² και μετέπειτα βέβαια στα θεατρικά μπουλούκια, στο θέατρο του βαριετέ και στο τσίρκο. Ο *Φροστ*, η *Τζελομίνια*, ο *Τρελός* έχουν προκύψει από όλες τις παραπάνω μορφές. Οι κλόουν αυτοί έχουν πράγματι μεταξύ άλλων προγόνους τους τον Αρλεκίνο και τον Πιερότο της *commedia dell' arte*.³¹³

³⁰⁸ Γιάννης Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης, οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα, 1985, σ.49-52. Ενδεικτικά, αναφέρω επίσης τέτοιου είδους γιορτές: *Διονύσια*, *Ανθροσθήρια*, *Θεσμοφορία* (από την ελληνική αρχαιότητα), *Βακχανάλια*, *Σατουρνάλια*, *βυζαντινές Καλάνδες* (από τον μεσαίωνα), *Σάκαια* (Βαβυλώνα), *Πουρίμ* (των Εβραίων), *Holi* (στην Ινδία), Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.31

³⁰⁹ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.119-120

³¹⁰ Μιχαήλ Μπαχτίν, ό.π., σ. 208-209

³¹¹ Οι αρχές απομακρύνουν τους παλιάτσους από τους πολίτες, φοβούμενοι μη «μολύνουν» τα χρηστά ήθη, φοβούμενοι μην αναμειχθούν μεταξύ τους τα δύο σώματα των συγκεντρωμένων και γίνουν ένα. Φοβούμενοι, λοιπόν, την περίπτωση του καρναβαλικού δισωματικού σώματος, όπως, το εννοεί ο Μπαχτίν, Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 85

³¹² Ζαν Σταρομπίνσκι, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως Σαλτιμπάγκου*, ελλ. Μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991, σ.19

³¹³ Η *commedia dell'arte* ήταν μια μορφή θεάτρου που άρχισε στην Ιταλία τον 16^ο αιώνα και άκμασε ιδιαίτερα κατά τους δύο επόμενους αιώνες. Ο θίασος αποτελούνταν από δέκα άτομα: οκτώ άντρες και δύο γυναίκες. Έξω από την Ιταλία το είδος αυτό είναι γνωστό ως «Ιταλική κωμωδία». http://en.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'arte. Η *commedia dell'arte* ασχολήθηκε κυρίως με την

Ο Σαίξπηρ³¹⁴, επίσης, διαλέγει τους «τρελούς» ως τους αμφισβητίες του ισχύοντος νοσηρού περιβάλλοντος και αγγελιαφόρους του νέου και του υγιούς.³¹⁵ «Ο ρομαντικός ποιητής δυσανεσθημένος από την κοινωνία, αλλά πρόθυμος να την κρίνει και να επέμβει σ' αυτήν υπό την ιδιότητα του ποιητή- μπορούσε κάλλιστα να ταυτιστεί με το πρότυπο του μπουφόνου ήρωα και να το κάνει να παίζει το δικό του μέρος», σημειώνει ο Σταρομπίνσκι.³¹⁶

Βέβαια, ο «τρελός» στον Σαίξπηρ έχει το τρόπον τινά θεσμοθετημένο δικαίωμα να κρίνει και να επικρίνει την καθεστηκυία τάξη, χωρίς την οποιαδήποτε κύρωση. Στη *Strada*, όμως, φαίνεται ότι το δικαίωμα αυτό ο *Τρελός* δεν το έχει αναγνωρισμένο από όλους. Ο *Ζαμπανό* συγκεκριμένα δε συμερίζεται το «δικαίωμα» του *Τρελού* να λέει ό,τι θέλει, παρ' όλες τις προσπάθειες του ιδιοκτήτη του τσίρκου να κατευνάσει τα πνεύματα («Μην του δίνεις σημασία, τρελός είναι»).

Όπως και να έχει, ο κλόουν, ο παλιάτσος, ο σαλτιμπάγκος, ο σαιξπηρικός τρελός μπορούν να χαρακτηρίσουν τους ήρωες της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* και της *Strada*. Ο Fellini, όμως, κάνει σαφή διάκριση μεταξύ του κλόουν και του παλιάτσου: σημειώνει ότι στα αγγλικά η έννοια «κλόουν» σημαίνει άξεστος, τραχύς, αδέξιος και αργότερα σήμαινε εκείνον που κάνει το κοινό να γελάει. Η αντίστοιχη ιταλική λέξη, υποστηρίζει ο Fellini είναι ο «παλιάτσος». Υπογραμμίζει, όμως, ότι η αγγλική λέξη «υψώνει» τη λέξη περισσότερο από την ιταλική: ο «παλιάτσος» ανήκει στις ζωοπανηγυρεις και στις αγορές, ενώ ο «κλόουν» στο θέατρο και το τσίρκο. Από αυτή τη σκοπιά, ταυτίζει τον *Ζαμπανό* με την έννοια του «παλιάτσου» και τον *Τρελό* με εκείνη του κλόουν.³¹⁷

Χαρακτηριστικό γνώρισμα, πάντως, κάθε είδους κλόουν αποτέλεσε ανά τις εποχές είτε η μάσκα, με την οποία έκρυβαν το πρόσωπό τους, είτε το μακιγιάρισμα που έκαναν καθιστώντας ουσιαστικά το ίδιο το πρόσωπό τους μία μάσκα, ένα προσωπίο.

αγάπη, τη ντροπή, τις ίντριγκες, τα έξυπνα κόλπα για να αποκτήσει κανείς κάποια χρήματα. www.theatrehistory.com/italian/commedia_dell_arte_001.html - 21k

³¹⁴ Η μορφή του τρελού είναι χαρακτηριστική στα έργα *Όνειρο θερινής νυκτός*, *Ο Βασιλιάς Ληρ*, *Ο Έμπορος της Βενετίας*, *Φάλσταφ*, *Πολύ κακό για το τίποτα*.

³¹⁵ Ζαν Σταρομπίνσκι, Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως Σαλτιμπάγκου, ελλ. Μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991, σ.22

³¹⁶ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ.22

³¹⁷ Federico Fellini, *Fellini on Fellini*, english translation Isabel Quigley, Da Capo Press, United States of America, 1996, σ.123

Με το θέμα αυτό, με τη λειτουργία δηλαδή της μάσκας του παλιάτσου, θα ασχοληθώ στο επόμενο κεφάλαιο.

5. Μάσκα και παλιάτσος

Η «πρωτόγονη» μάσκα

Ο Claude Levi-Strauss στο βιβλίο του *Ο δρόμος της μάσκας* εξετάζοντας τη λειτουργία της μάσκας των ιθαγενών καταλήγει στο συμπέρασμα, ότι οι μάσκες δε μπορούν να ερμηνευθούν ούτε από μόνες τους ούτε σα χωριστά αντικείμενα και ότι κάθε μάσκα για να υφίσταται σημαίνει ότι φέρει συγκεκριμένες δυνάμεις και χαρακτηριστικά.³¹⁸

Συμπληρωματικά στην παραπάνω σκέψη μπορεί να παρατεθεί η διατύπωση της Δήμητρας Μήττα, ότι «τα προσώπεία δεν μπορούν να ερμηνευθούν από μόνα τους ως ξεχωριστά αντικείμενα ή να αντιμετωπιστούν μόνο ή κυρίως αισθητικά. Η ερμηνεία του προσώπείου μπορεί να γίνει μόνο μέσα στα συμφραζόμενά του».³¹⁹

Παρόλο, βέβαια, τον διαφορετικό ρόλο της μάσκας σε κάθε λαό, σε κάθε κοινωνία, ανεξάρτητα από τον κοινό τόπο και χρόνο η μάσκα φέρει ορισμένα χαρακτηριστικά που πρώτα από όλα έχουν ως σκοπό να διαφοροποιήσουν εκείνον που τή φοράει από τα προσωπικά του χαρακτηριστικά. «Κάθε τύπος μάσκας συνδέεται με μύθους, που σκοπό τους έχουν να εξηγήσουν τη θρυλική ή υπερφυσική τους καταγωγή και να θεμελιώσουν τον ρόλο τους στο τελετουργικό, στην οικονομία και την κοινωνία»,³²⁰ παρατηρεί ο Levi-Strauss.

Η μάσκα στους πρωτόγονους, λοιπόν, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη όχι μόνο με το συγκεκριμένο τελετουργικό, στο οποίο χρησιμοποιείται, αλλά και με την οικονομία

³¹⁸ Claude Levi-Strauss, *Ο δρόμος της μάσκας*, ελλ. μετάφραση Ρούλα Λεκανίδου-Βαδαβούκα, Χατζηνικολή, Αθήνα, 1981, σ.13-15

³¹⁹ www.Komvos.edu

³²⁰ Claude Levi-Strauss, ό.π., σ. 15

και την κοινωνία που ανήκει. Η μάσκα, όμως, φέρει κάθε φορά καθαρά προσωποκεντρικά στοιχεία, που αναδεικνύουν και τονίζουν τη μοναδικότητά της.

«Η μοναδικότητα των εξωτερικών αντικειμένων που φορά ο πρωτόγονος³²¹ διακρίνει αυτό το άτομο από τα υπόλοιπα και ο διαχωρισμός ενισχύεται ακόμη περισσότερο από την κατοχή ειδικών τελετουργικών μυστικών. Με αυτά και με άλλα παρόμοια μέσα ο πρωτόγονος δημιουργεί γύρω του ένα κέλυφος, το οποίο θα μπορούσαμε να ονομάσουμε περσόνα (μάσκα). Οι μάσκες, όπως γνωρίζουμε, χρησιμοποιούνται από τους πρωτόγονους σε τοτεμικές τελετές σα μέσο για την αλλαγή της προσωπικότητας. Με αυτόν τον τρόπο το ξεχωριστό άτομο απομακρύνεται φαινομενικά από τη σφαίρα της συλλογικής ψυχής³²² και στον βαθμό που καταφέρνει να ταυτιστεί με την περσόνα του, η απομάκρυνση αυτή είναι πραγματική»,³²³ σημειώνει ο Carl Jung.

³²¹ Πιο συγκεκριμένα ο Jung αναφέρεται στη μορφή του μάγου-γιατρού και του αρχηγού, που και οι δύο όπως εξηγεί ξεχωρίζουν από τα στολίδια που φορούν, αλλά και από τον τρόπο ζωής τους, ο οποίος εκφράζει τον κοινωνικό τους ρόλο.

³²² «Η απώθηση της συλλογικής ψυχής είναι απόλυτα απαραίτητη για την ανάπτυξη της προσωπικότητας», εξηγεί ο Jung. C. G. Jung, *Δύο δοκίμια στην Αναλυτική Ψυχολογία*, ελλ. μετάφραση Γιλβργος Μπαρουξής, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 2005, σ.194

Ο Jung αναφέρει επίσης, ότι «όπως δείχνει το όνομά της, η περσόνα δεν είναι παρά μια μάσκα της συλλογικής ψυχής, μια μάσκα που δίνει την εντύπωση της ατομικότητας, κάνοντας τους άλλους αλλά και τον ίδιο τον φορέα της να νομίζουν ότι έχουν να κάνουν με ένα άτομο, ενώ στην πραγματικότητα τον καθοδηγητικό ρόλο έχει η συλλογική ψυχή», C. G. Jung, *Δύο δοκίμια στην Αναλυτική Ψυχολογία*, σ.204

³²³ C. G. Jung, *Δύο δοκίμια στην Αναλυτική Ψυχολογία*, σ. 194

«Το άτομο που απομακρύνεται από τη συλλογική ψυχή», συμπληρώνει ο Jung, «αποκτά μαγικό κύρος. Θα μπορούσε εύκολα να υποστηρίξει κανείς, ότι το κίνητρο αυτού του φαινομένου είναι η θέληση για δύναμη». C. G. Jung, *Δύο δοκίμια στην Αναλυτική Ψυχολογία*, σ. 194

Η περσόνα

«Ο όρος *περσόνα* σημαίνει αρχικά τη μάσκα που φορούν οι ηθοποιοί, για να δείχνουν τον ρόλο που παίζουν»³²⁴, αναφέρει ο Jung, ενώ ο Octavio Paz καταδεικνύει, ότι «η λέξη *persona* (πρόσωπο) είναι ετρουσκικής καταγωγής και στη Ρώμη αντιπροσώπευε το προσωπείο του ηθοποιού. Τί υπάρχει πίσω από το προσωπείο; Τί δίνει ζωή στο θεατρικό πρόσωπο; Το ανθρώπινο πνεύμα, η ψυχή. Το πρόσωπο είναι ένα ον που αποτελείται από μια ψυχή και ένα σώμα».³²⁵

Η περσόνα είναι, λοιπόν, είχε ως αρχική σημασία τη μάσκα του ηθοποιού, έφερε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του προσώπου που καλείται κάθε φορά ο ηθοποιός να ενσαρκώσει και συντελούσε στην «έξοδο» του από τον εαυτό του και στην «είσοδό» του στον εκάστοτε ρόλο. Η περσόνα, ωστόσο, χρησιμοποιείται ως όρος και για την υιοθέτηση ρόλων γενικώς.

«Η περσόνα», εξηγεί ο Carl Jung, «είναι το σύστημα προσαρμογής του ατόμου ή ο τρόπος της συναλλαγής του με τον κόσμο. Για παράδειγμα κάθε λειτουργήμα ή επάγγελμα έχει τη δική του χαρακτηριστική περσόνα».³²⁶

Ο όρος περσόνα, επομένως, λειτουργεί και ως τρόπος συναλλαγής με τον κόσμο και ως τέτοιος ασφαλώς δεν περιορίζεται μόνο στο πρόσωπο, αλλά σε ολόκληρη την εξωτερική εμφάνιση με την ενδυμασία, προφανώς, να παίζει κεντρικό ρόλο στον εν λόγω ζητούμενο.

«Με την ενδυμασία», όπως εξηγεί και ο Πούχνερ, «κυρίως καθορίζεται η κοινωνική μας ταυτότητα. Αν αυτή είναι προσωρινή και στηρίζεται σε μια συμβατικότητα (αυτή της ψευδαίσθησης) τότε παίζουμε ήδη θέατρο. Η μεταμφίεση ως ένδειξη αλλαγής της ταυτότητας αποτελεί έναν από τους βασικούς μηχανισμούς της θεατρικής τέχνης».³²⁷

Η ενδυμασία, λοιπόν, καθορίζει την κοινωνική ταυτότητα, συντελεί στη δημιουργία της περσόνα, η οποία αναφέρεται, βέβαια πρώτα και κύρια στο πρόσωπο. Η περσόνα είναι η μάσκα, αλλά και το προσωπείο. Πολλές φορές, όμως, το ίδιο το πρόσωπο

³²⁴ C. G. Jung, *Δύο δοκίμια στην Αναλυτική Ψυχολογία*, σ. 204

³²⁵ Octavio Paz, *Η διπλή φλόγα – Έρωτας και ερωτισμός*, ελλ. μετάφραση Σάρα Μπενβενίστε – Μαρία Παπαδήμα, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1996, σ. 126-127

³²⁶ C. G. Jung, *4 Αρχέτυπα*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Μπαρουξής, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1998, σ. 80

³²⁷ Βάλτερ Πούχνερ, *Λαϊκό Θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Πατάκης, Αθήνα, 1989, σ. 95

καθίσταται προσωπείο, τόσο στο θέατρο, όταν ο ηθοποιός δε χρησιμοποιεί μάσκα, αλλά μετατρέπει σε μάσκα το πρόσωπό του, όσο και στις καθημερινές συναλλαγές των ανθρώπων.

Πρόσωπο και προσωπείο

Οι ήρωες των δύο ταινιών δε φορούν βέβαια μάσκες, έχουν ακριβώς όμως καταστήσει ουσιαστικά το ίδιο τους το πρόσωπο μία μάσκα, ένα προσωπείο. Ο Bergman και ο Fellini έχουν «πλάσει» πρόσωπα-προσωπεία των δύο πρωταγωνιστών (Άλμπερτ, Ζαμπανό). Τα πρόσωπα του Άλμπερτ και του Ζαμπανό είναι εξίσου τραχιά, έχουν «χοντροκομμένα» χαρακτηριστικά, φανερώνοντας έτσι τον τραχύ χαρακτήρα τους, αλλά και την ψυχική και σωματική τους κούραση. Η Ανν, επίσης, μοιάζει κι εκείνη να φοράει προσωπείο, ένα προσωπείο μιας θελκτικής νεαρής καλλιτέχνιδος, που μαρτυρά ωστόσο την ανασφάλειά της και την ταπεινή κοινωνική της θέση με τον πρόχειρα επιτηδευμένο καλλωπισμό της. Η δε Τζελομίνια ίσως να φοράει το πιο οφθαλμοφανές προσωπείο, ταυτιζόμενη με κλόουν (όπως έχει εκτενώς αναλυθεί στο εισαγωγικό μέρος της *Strada*).

Τα προσωπεία, λοιπόν, των ηρώων των δύο ταινιών μπορούν να ερμηνευθούν μόνο στο συγκεκριμένο πλαίσιο που οι ήρωες εμφανίζονται, που δεν είναι άλλο από την δουλειά τους, να διασκεδάζουν δηλαδή τον κόσμο κάτω από δύσκολες συνθήκες ζωής. Έτσι μόνο αποκτούν σημασία τα πρόσωπα-προσωπεία των ηρώων. Αν ο Bergman, δηλαδή, παρουσίαζε το προσωπείο του Άλμπερτ, σε μια άλλη ταινία του και το «έδινε» σε έναν άνθρωπο που ήταν τραπεζίτης λόγου χάρη, θα έχανε όλα τα εν γένει χαρακτηριστικά του και θα υπόκειτο σε μία αν μη τι άλλο εντελώς διαφορετική ερμηνεία.

Έχει καταστεί λοιπόν σαφές, ότι το προσωπείο των ηρώων φέρει ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, αλλά και την ίδια στιγμή αποκρύπτει κάποια άλλα. Οι δημιουργοί των ταινιών δημιουργούν μια αίσθηση αποοικειοποίησης μεταξύ των ηρώων και των θεατών, δίνοντας παράλληλα στους ήρωες μια διάσταση που απέχει

από έναν άνθρωπο της καθημερινής ζωής. Σκοπός δεν είναι να στηθεί ένας «καθρέφτης» απέναντι στους θεατές, όπου θα δουν και θα αναγνωρίσουν τον εαυτό τους και τα γνωρίσματά του. Στη θέση του «καθρέφτη» αυτού, τίθενται ήρωες με χαρακτηριστικά που ενδεχομένως να είχαν οι θεατές.

Ωστόσο, μία άλλη και ίσως συμπληρωματική διάσταση για την έννοια και της λειτουργίας της μάσκας θέτει ο Nietzsche: «Καθετί που είναι βαθύ αγαπά τη μάσκα· τα βαθύτατα πράγματα μισούν επίσης την εικόνα και την παραβολή»³²⁸, ο οποίος υποστηρίζει επίσης, ότι «δεν είναι τα χειρότερα πράγματα αυτά για τα οποία ντρέπεται κανείς περισσότερο: δεν υπάρχει μόνον επιβουλή πίσω από μια μάσκα – υπάρχει τόσο πολλή καλοσύνη στον δόλο».³²⁹

Η μάσκα, επομένως, το προσωπείο δεν είναι κάτι που μόνο απελευθερώνει εκείνον που τη φορά, εκείνο που τον βοηθά να παραστήσει ένα άλλο πρόσωπο, είναι και μέσο, για να «κρυφτεί» κάτι βαθύ, όπως αναφέρει ο Nietzsche. Ωστόσο, ακόμα και η συγκεκριμένη διάσταση της μάσκας διατηρεί ένα ποσοστό μαγείας.

Πράγματι, τα προσωπεία, οι μάσκες διατηρούν μια ορισμένη μαγεία, όπως οι μάσκες των ιθαγενών, που εξετάζει ο Levi-Straus. Μαγεία, όμως, υπήρχε και πίσω από τα προσωπεία των αρχαίων Ελλήνων τραγικών ηρώων, καθώς παρατηρεί ο Nietzsche: «όλες οι περίφημες μορφές της ελληνικής σκηνής –ο Προμηθέας, ο Οιδίποδας κλπ.- είναι απλές μάσκες αυτού του αρχέτυπου ήρωα του Διονύσου. Το ότι πίσω απ' όλες αυτές τις μάσκες υπάρχει μια θεότητα, είναι ένας ουσιαστικός λόγος για την τυπική "ιδανική αξία" αυτών των περίφημων μορφών που έχει προκαλέσει τόσο τον θαυμασμό μας».³³⁰

Ο Βάλτερ Πούχνερ βλέπει μία άμεση σχέση της μάσκας και της λειτουργίας της μάσκας με το κουκλοθέατρο, το οποίο και θεωρεί προστάδιο του θεάτρου. Πιο συγκεκριμένα, ο Πούχνερ υποστηρίζει, ότι «το πιο σημαντικό προστάδιο του θεάτρου με ηθοποιούς είναι το κουκλοθέατρο. Κάτι παρόμοιο παρατηρείται και στις προδρομικές μορφές του λαϊκού θεάτρου, όπου ο μεταμφιεσμένος άνθρωπος μπορεί

³²⁸ Φρίντριχ Νίτσε, *Πέραν του καλού και του κακού*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαδικάς, Πανοπτικόν, Αθήνα, 2012, σ. 73

³²⁹ Φρίντριχ Νίτσε, *Πέραν του καλού και του κακού*, ό.π., σ. 73

³³⁰ Φρειδερίκος Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας και η περίπτωση Βάγκνερ*, ελλ. Μετάφραση Ελένη Καλκάνη, Δαμιανός, Αθήνα, 2001, σ. 93

να αντικατασταθεί με ανθρωπόμορφο ομοίωμα. Το είδωλο είναι ταυτόσημο με τον άνθρωπο».³³¹

Ωστόσο, ο Πούχνερ διευκρινίζει, ότι «ο δρόμος προς το θέατρο, από τα προθεατρικά στοιχεία, δεν οδηγεί τόσο συχνά στα ανθρωπόμορφα ομοιώματα, όπως στον ίδιο τον μεταμφιεσμένο άνθρωπο. Αυτό ισχύει για τον λαϊκό πολιτισμό των Βαλκανίων. Σημαίνει πως το κουστούμι και η μάσκα είναι πιο ισχυρά συστατικά στοιχεία για τη γέννηση και τη συγκρότηση του θεάτρου από τις φιγούρες και τις κούκλες που παριστάνουν τον άνθρωπο».³³²

Η εναίσθηση της μαγείας στη μάσκα

Η εναίσθηση της μαγείας είναι απαραίτητο να συνοδεύει την οποιαδήποτε μάσκα. «Μεταμόρφωση και μίμηση στηρίζονται σε ένα απλό συλλογισμό, τον οποίο αποδίδουμε συνήθως με τον όρο *αναλογική μαγεία*: ό,τι μπορώ να ονομάσω, το κυβερνώ, ό,τι μπορώ να μιμούμαι ή να παριστάνω, το χειρίζομαι»,³³³ καταδεικνύει ο Πούχνερ.

Η οικείωση και η απομάγευση των ηρώων δε μπορεί παρά να εξαλείψει τα μη καθημερινά ή καλύτερα τα πέραν του πραγματικού και φανταστικού χαρακτηριστικά τους και να τους εξομοιώσει με ανθρώπους που συναντά κανείς, έξω από το κινηματογραφικό πανί, κάτω από τη θεατρική σκηνή. Με τον τρόπο αυτό, άλλωστε, θα «λυνόταν» το άτυπο συμβόλαιο που συνάπτει ο θεατής με τον καλλιτέχνη, πριν έρθει σε επαφή με το έργο τέχνης, ένα έργο που ο θεατής έχει προαποφασίσει, ότι υπερβαίνει τη διάσταση του πραγματικού, διάσταση με την οποία ακριβώς επιθυμεί να έρθει σε επαφή.

Την απόσταση μεταξύ καθημερινής και μη καθημερινής ζωής στο έργο τέχνης καταδεικνύει με χαρακτηριστικό τρόπο ο Nietzsche. Ο Γερμανός φιλόσοφος εξαίρει τη σημασία της προαναφερθείσας απόστασης, θεωρώντας άλλωστε την ισοπέδωσή

³³¹ Βάλτερ Πούχνερ, ό.π., σ. 61

³³² Βάλτερ Πούχνερ, ό.π., σ. 61

³³³ Βάλτερ Πούχνερ, ό.π., σ. 77

της υπεύθυνη για τη φθίνουσα πορεία, στην οποία οδήγησε ο Ευριπίδης την αρχαία ελληνική τραγωδία. «Ο Ευριπίδης έφερε τον θεατή στη σκηνή [...] ο άνθρωπος της καθημερινής ζωής βγήκε από τη θέση των θεατών στη σκηνή».³³⁴ Ο Ευριπίδης έβαλε τους ήρωές του να μιλούν με βάση τη λογική, ακολουθώντας την αρχή, ότι «για να είναι κάτι ωραίο πρέπει να είναι συνειδητό», εκδιώχνοντας πια από την τραγική σκηνή τον Διόνυσο υπό την επίδραση του Σωκράτη, του «πρωτόγνωρου δαίμονα» όπως τον χαρακτήριζε ο Nietzsche.³³⁵

Ακολουθώντας τον άξονα του πολιτισμικού «διαλόγου» με την κουλτούρα της αρχαίας Ελλάδας, αξίζει να αναφερθεί στο σημείο αυτό και η σημασία που είχε στα αρχαία ελληνικά η λέξη προσωπίον ή προσωπής ή προσώπιον ή πρόσωπον, που είναι συνυφασμένη με το φτιασίδι, με την άσχημη εμφάνιση, με την προσποίηση, μίμηση.³³⁶

Η μάσκα ως κατάργηση της ταυτότητας

«Μάσκα και μεταμφίεση αποτελούν τα πιο αρχαία μέσα στην θεατρική έκφραση. Η προσωπίδα, μάλιστα, θα μπορούσε να πει κανείς επιγραμματικά, είναι η υλική έκφραση ολόκληρης θεατρικής παράστασης με ένα αντικείμενο, η υλοποίηση της υποκριτικής. Δεν υπάρχει πολιτισμός στην οικουμένη που δε χρησιμοποιεί, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, τα δύο αυτά βασικά στοιχεία της μεταμόρφωσης: τη μάσκα και τη μεταμφίεση. Το κίνητρο αυτής της μεταμόρφωσης είναι η αλλαγή της προσωπικότητας ή καλύτερα η αλλαγή της κοινωνικής ταυτότητας. Για ορισμένο χρονικό διάστημα ο μεταμφιεσμένος εκλαμβάνεται ως ένας άλλος»,³³⁷ εξηγεί ο Πούχνερ.

³³⁴ Φρειδερίκος Νίτσε, ό.π., σ.99

³³⁵ Φρειδερίκος Νίτσε, ό.π., σ. 106, 111

³³⁶ www.Komvos.edu

³³⁷ Βάλτερ Πούχνερ, ό.π., σ. 76

«Αυτά τα μέσα της μεταμόρφωσης, μάσκα και μεταμφίεση, ανήκουν στα πιο παλιά πολιτισμικά στοιχεία της ανθρωπότητας· ήδη στην παλαιολιθική εποχή οι κυνηγοί μεταμφιέζονταν με το δέρμα των ζώων και μιμούνταν τις κινήσεις τους. Αυτό φανερώνει τον πρωταρχικό στόχο της μεταμφίεσης, τη μαγεία, την προσπάθεια δηλαδή του ανθρώπου να επηρεάσει και να προδικάσει τα συμβαίνοντα γύρω

Από τις σημασίες που αποδίδονται (όπως καταδεικνύεται παραπάνω) στη μάσκα, η προσποίηση και η μίμηση μπορούν να έχουν άμεση εφαρμογή στις υπό εξέταση κινηματογραφικές αφηγήσεις. Οι ήρωες την ώρα της παράστασης μιμούνται, προσποιούνται κάτι άλλο από αυτό που είναι. Όπως σημειώνει και ο Κιουρτσάκης, «η μάσκα είναι ο πιο ριζικός, ο πιο συγκλονιστικός τρόπος που ανακάλυψαν οι άνθρωποι για να καταργήσουν την αρχή της ταυτότητας».³³⁸

Μέσω της κατάργησης της ταυτότητας του καλλιτέχνη, ο θεατής αφενός δύναται να ταυτιστεί μαζί του, ο καλλιτέχνης αφετέρου καταργώντας κάθε φορά την ταυτότητά του, αντιμετωπίζει τον κίνδυνο να μην την επανακτήσει. Ο καλλιτέχνης, δηλαδή, κινδυνεύει να «χάσει» το πρόσωπό του και στη θέση του να αποκτήσει ένα προσωπίο.

Οι άνθρωποι του θεάματος, λοιπόν, έχουν την ανάγκη να φορούν μία «μάσκα», με την οποία γίνονται κάποιο άλλοι· υποκρίνονται και για να υποκριθούν πρέπει να βγουν από την προσωπικότητά τους. Ο Ζαμπανό φτιάχνει με το μακιγιάζ στο πρόσωπο της Τζελομίνα μια μάσκα ουσιαστικά, προκειμένου να συμμετάσχει στην πρώτη της παράσταση. Πίσω, όμως, από τη μάσκα της Τζελομίνα, όπως και όλων των υπολοίπων ηρώων, κρύβεται μια άλλη μάσκα, η οποία κρύβει με τη σειρά της μία άλλη μάσκα.

Επομένως, πρόκειται για ένα παιχνίδι, όμοιο με τη «μπάμπουσκα», τη γνωστή ρωσική κούκλα, μη μπορώντας κανείς να καταλάβει το αληθινό πρόσωπο του καλλιτέχνη από αυτό που παίρνει για την ανάγκη του κάθε ρόλου του· μη μπορώντας κανείς να καταλάβει ποιο είναι το πρόσωπο και ποιο το προσωπίο του. Ο παλιάτσος ανάμεσα σε δεκάδες ή εκατοντάδες προσωπία, που έχει κατά καιρούς δημιουργήσει μπορεί και να χάσει την αίσθηση του πραγματικού.

«Είναι το πρόβλημα του προσώπου και του προσωπίου. Πόσα προσωπία πρέπει να βγάλουμε, μέχρι να φτάσουμε στο πραγματικό πρόσωπο; Και βέβαια, αυτό δεν είναι πρόβλημα μόνο του ηθοποιού, αλλά και πρόβλημα κάθε ανθρώπινης ύπαρξης. Είμαστε άνθρωποι ή προσωπία;», αναφέρει ο Μάλκολμ Μπράντμπερι³³⁹, ενώ ο

του που εξαρτώνται από φυσικές και υπερφυσικές δυνάμεις, με λίγα λόγια να εξασφαλίσει την επιβίωση του», εξηγεί επίσης ο Πούχνερ. Βάλτερ Πούχνερ, ό.π., σ. 76

³³⁸ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 148

³³⁹ www.Komvos.edu

Γιάννης Τσαρούχης αναφέρει σχετικά ότι : «Η μανία μου για τη μάσκα σταμάτησε όταν μια μέρα ανακάλυψα πως το ανθρώπινο πρόσωπο είναι κι αυτό μια μάσκα».³⁴⁰

Το «πέταγμα» της μάσκας

Οι ήρωες των δύο ταινιών, λοιπόν, έχουν χάσει την αίσθηση για το ποιο είναι το πραγματικό τους πρόσωπο, έχουν χάσει ουσιαστικά τον ίδιο τους τον εαυτό. Όσο, όμως, η κινηματογραφική αφήγηση προχωράει προς το τέλος της και οι ήρωες διαισθάνονται όλο και περισσότερο τον εαυτό τους, το «προσωπείο» δίνει τη θέση του στο αληθινό τους πρόσωπο.

Ο Άλπερτ και ο Ζαμπανό «πετούν» τη μάσκα του κτηνώδους, αλλά και πληγωμένου από τη ζωή άντρα αποκτώντας ανθρώπινα χαρακτηριστικά και επαναπροσδιορίζοντας την ύπαρξή τους. Η Ανν «πετά» αντίστοιχα το προσωπείο της νεαρής φιλόδοξης καλλιτέχνιδος, έτοιμης να πετύχει τους στόχους της με κάθε μέσο, ενώ ο Φροστ εμφανίζεται για πρώτη φορά στην κινηματογραφική αφήγηση ξεβαμμένος.

Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό, ότι τα πρόσωπα των τριών πρωταγωνιστών που εμφανίζονται και στο τέλος της αφήγησης των δύο ταινιών (δηλαδή του Άλπερτ, της Ανν και του Ζαμπανό) καθ' όλη τη διάρκεια της κινηματογραφικής αφήγησης έχουν σχεδόν πάντα σκληρά και αυστηρά χαρακτηριστικά, κάνοντας ελάχιστες συσπάσεις, χαρακτηριστικά δηλαδή που έχει μια κανονική μάσκα. Μία μάσκα αποτυπώνει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, τα οποία εκείνος που τη φοράει αποδέχεται μην έχοντας την ευελιξία να αλλάζει, καθώς, περνάει από πιθανές συναισθηματικές μεταπτώσεις.

Στο τέλος λοιπόν τόσο της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* όσο της *Strada*, τα πρόσωπα των πρωταγωνιστών παίρνουν πλέον ανθρώπινα χαρακτηριστικά. Τα πρόσωπα του Άλπερτ και της Ανν γλυκαίνουν και το χαμόγελο που διαγράφεται αργά αργά στο πρόσωπό τους αποκαλύπτει τα ανθρώπινα χαρακτηριστικά των ηρώων. Ο Ζαμπανό, από την άλλη πλευρά, αποκτά κι εκείνος ένα ανθρώπινο πρόσωπο. Οι σταδιακές

³⁴⁰ www.Komvos.edu

συσπάσεις του προσώπου του αποκαλύπτουν έναν συναισθηματικό κόσμο, που αν και ο *Ζαμπανό* τον έκρυβε, ενυπήρχε στον ήρωα. Πρόκειται για μία αποκάλυψη, άλλωστε, που φτάνει στην κορύφωσή της με το λυτρωτικό του κλάμα.

Πρόκειται, επομένως, για μία αποκάλυψη εν προκειμένω για τον *Ζαμπανό* μιας πτυχής του χαρακτήρα του που είχε, παρά για μία μετάλλαξη του ήρωα. Έστω βέβαια κι αν για την αποκάλυψη αυτή «χρειάστηκε» η θυσία της *Τζελομίνια*. «Τις περισσότερες φορές», επισημαίνει ο Βάλτερ Πούχνερ, «το ομοίωμα ύστερα από την τελετή καταστρέφεται. Μερικές φορές η καταστροφή είναι ο αρχικός σκοπός της κατασκευής του».³⁴¹

Η *Τζελομίνια* μοιάζει σαν ακριβώς να υπήρχε από την αρχή της κινηματογραφικής αφήγησης, προκειμένου στο τέλος να «καταστραφεί», σαν αυτό να ήταν ο αρχικός σκοπός της κατασκευής της, προκειμένου ο *Ζαμπανό* να «πετάξει» τη μάσκα του σκληρού και ζωώδους ήρωα και να αποκτήσει μια εξανθρωπισμένη υπόσταση.

Το «πέταγμα» λοιπόν της μάσκας, που οι ίδιοι οι ήρωες έχουν αποφασίσει τούς οδηγεί (στις υπό εξέταση κινηματογραφικές αφηγήσεις) σε ένα λυτρωτικό τέλος. Στο λυτρωτικό αυτό τέλος, όμως, παίζει σημαντικό ρόλο και η «ανοιχτότητα» του τοπίου-σκηνικού που επιλέγουν οι δύο δημιουργοί, αλλά και του σώματος των ηρώων, θέματα που θα αναπτυχθούν στο επόμενο κεφάλαιο.

³⁴¹ Βάλτερ Πούχνερ, ό.π., σ. 62

6. Μπαρόκ τοπίο – γκροτέσκο σώμα

«Όταν ομιλούμε περί ανθρώπου και χώρου, τούτο ακούγεται ως εάν ο άνθρωπος να βρισκόταν στη μία μεριά και ο χώρος στην άλλη. Αλλά ο χώρος δεν είναι για τον άνθρωπο κάτι το οποίο βρίσκεται απέναντί του. Δεν είναι ούτε εξωτερικό αντικείμενο ούτε εσωτερικό βίωμα. Δεν υπάρχουν οι άνθρωποι και επιπλέον χώρος»,³⁴² διατείνεται ο Martin Heidegger.

Ό,τι επιχειρεί να καταδείξει ο Heidegger, είναι ακριβώς η άρρηκτη σχέση μεταξύ ανθρώπου και χώρου και ότι δε μπορεί κανείς να μιλάει για τον άνθρωπο δίχως να υπολογίζει τον χώρο, τον τόπο και το αντίθετο. Το ένα μέρος ορίζεται από το άλλο. Οι αλλαγές του ενός προϋποθέτουν και επηρεάζουν τις αλλαγές του άλλου. Ο άνθρωπος αλλάζει και εξελίσσεται σε έναν τόπο, όποιος κι αν είναι αυτός. Ο τόπος αυτός εξυπηρετεί την εξέλιξη και την αλλαγή, όταν φέρει μία «ανοικτότητα».

Το μπαρόκ τοπίο είναι εν γένει το ανοιχτό τοπίο, ένα τοπίο «ανοιχτό» στις αλλαγές. Ένα τέτοιο τοπίο επιλέγουν ο Bergman και ο Fellini ως σκηνικό, για να στήσουν τη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* ο πρώτος, τη *Strada* ο δεύτερος. Βέβαια, ούτως ή άλλως, ο κεντρικός άξονας και των δύο, οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες, υπαγορεύουν ένα τέτοιου είδους σκηνικό, όμως πέραν αυτού το σκηνικό αυτό επιτελεί και άλλες διεργασίες.

Για να φωτιστούν, όμως, οι διεργασίες που επιτελούνται μέσω αυτού του μπαρόκ τοπίου, κρίνεται απαραίτητο να διασαφηνιστεί ο όρος «μπαρόκ». Όπως αναφέρει ο Ζερμαίν Μπαζέν «η άποψη που τείνει σήμερα να επικρατήσει για την ετυμολογία του μπαρόκ θεωρεί ότι προέρχεται από τον όρο που χρησιμοποιούσαν οι κοσμηματοποιοί της Ιβηρικής Χερσονήσου, για να υποδηλώσουν τις πολύτιμες πέτρες με ακανόνιστο σχήμα – αρχικά επομένως η λέξη μπαρόκ σήμαινε “ατελής”».³⁴³ Μάλιστα, «στην πορτογαλική γλώσσα η λέξη μπαρόκκο σημαίνει μαργαριτάρι με ακανόνιστο σχήμα», συμπληρώνει ο Χρύσανθος Χρήστου.³⁴⁴

³⁴² Martin Heidegger, *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Ξηροπαΐδης, Πλέθρον, Αθήνα, 2004, σ. 59

³⁴³ Ζερμαίν Μπαζέν, *Μπαρόκ και Ροκοκό*, ελλ. μετάφραση Ανδρέας Παππάς, Υποδομή, Αθήνα, 1995, σ.7

³⁴⁴ Χρύσανθος Χρήστου, *Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα-το μπαρόκ (αποσπάσματα)*, Ε.Κ.Π.Α, Αθήνα, 2006, σ.16

Το μπαρόκ, λοιπόν, τοπίο των δύο υπό εξέταση ταινιών είναι ένα τοπίο που μοιάζει να είναι ατελές, σα να πρόκειται για έναν *in progress* ζωγραφικό πίνακα, του οποίου ο δημιουργός να μην έχει δώσει ακόμα την τελική του μορφή. Το φυσικό τοπίο, άλλωστε, των δύο ταινιών, η ίδια η φύση δηλαδή είναι εν γένει ατελής και για να συνεχίσει να υπάρχει θα πρέπει να παραμείνει ατελής.

Πρόκειται, δηλαδή, για μια αέναη κίνηση του φυσικού τοπίου, στο οποίο λαμβάνει χώρα η δράση των δύο κινηματογραφικών αφηγήσεων, όπου ο Bergman και ο Fellini επιλέγουν να παρουσιάσουν τους ήρωες και τη ζωή τους. Η αέναη αυτή κίνηση εντίθεται πρώτα στο τοπίο και εν γένει στον «κόσμο» της αφήγησης και μετά στους ίδιους τους ήρωες. Κατά αντιστοιχία, λοιπόν, με τον στοχασμό του Gilles Deleuze, ότι «ο Θεός έπλασε, όχι τον αμαρτωλό Αδάμ, αλλά τον κόσμο όπου αμάρτησε ο Αδάμ και αν ο κόσμος είναι μέσα στο υποκείμενο, το υποκείμενο είναι εξίσου για τον κόσμο, αφού ο Θεός παράγει τον κόσμο «πριν» πλάσει τις ψυχές, εφόσον τις πλάθει για τον κόσμο που ενθέτει σε αυτές»³⁴⁵, πράττουν ο Bergman και ο Fellini.

Οι ήρωες, επομένως, των ταινιών «κληρονομούν» την κίνηση του τοπίου, έχοντας την οι ίδιοι μέσα τους, ως συστατικό στοιχείο της ψυχρύνθεσής τους. Ως προέκταση, λοιπόν, του μπαρόκ τοπίου μπορούν να λογιστούν οι ζωές των ηρώων, που αντίθετα με την όποια στατικότητα,³⁴⁶ βρίσκονται μόνιμα εν κινήσει, σε μια διαρκή εναλλαγή συναισθημάτων, σε μια διαρκή εναλλαγή ψυχικών μεταπτώσεων, σε μια διαρκή αβεβαιότητα για την επιβίωσή τους και το μέλλον τους συνολικά.

Η εν λόγω, όμως, κινητικότητα του τοπίου και των ηρώων, δε χαρακτηρίζεται από μία βεβαιότητα και από μία ξεκάθαρη γραμμική πορεία. Το μπαρόκ, άλλωστε, με το οποίο δουλεύουν οι δύο Ευρωπαίοι σκηνοθέτες, ενέχει την έννοια της «κρυπτότητας». Η μία αλλαγή διαδέχεται την άλλη, όχι με ένα ξεκάθαρο και βέβαιο πλάνο, αλλά με έναν τρόπο αινιγματικό, που ξετυλίγεται πτυχωτά.

«Το μπαρόκ φτιάχνει αδιάκοπα πτυχώσεις», παρατηρεί ο Deleuze, για να συνεχίσει διευκρινίζοντας, ότι «η πτύχωση δεν επινοήθηκε από το μπαρόκ: υπάρχουν όλες αυτές οι πτυχώσεις που μάς έρχονται από την Ανατολή, οι αρχαιοελληνικές πτυχώσεις, οι ρωμαϊκές, οι ρομανικές, οι γοτθικές, οι κλασικές. Όμως το μπαρόκ

³⁴⁵ Gilles Deleuze, *Η πτύχωση, ο Λάμπνιτς και το μπαρόκ*, Πλέθρον, Αθήνα, 2006, σ. 61

³⁴⁶ Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, άλλωστε η μονίμως εν κινήσει ζωή των σαλτιμπάγκων αντιπαρατίθεται με τη στατική αστική ζωή που εκπροσωπεί η πρώτη γυναίκα του Άλμπερτ, η Άγκντα.

κυρτώνει και ανακυρτώνει τις πτυχώσεις, ώσπου να φτάσουν στο άπειρο, πτύχωση επί πτύχωσης, πτύχωση κατά πτύχωση. Το χαρακτηριστικό του είναι η επ' άπειρον πτύχωση».³⁴⁷

Παραπάνω αναφέρθηκε, ότι το τοπίο τόσο της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* όσο και της *Strada*, ομοιάζει με έναν in progress ζωγραφικό πίνακα. Φυσικά, ο πίνακας αυτός δε θα μπορούσε να μην ανήκει στη μπαρόκ ζωγραφική. Ο Deleuze περιγράφει τον τρόπο που δύο κορυφαίοι μπαρόκ ζωγράφοι, ο Tintoretto και ο Caravaggio προετοίμαζαν τον πίνακα: «το φόντο κιμωλίας ή γύψου το αντικατέστησαν μ' ένα σκοτεινό καφεκόκκινο φόντο, στο οποίο τοποθετούν τις πιο πυκνές σκιές και ζωγραφίζουν απευθείας, διαβαθμίζοντας ως προς τις σκιές. Ο πίνακας αλλάζει καθεστώς, τα πράγματα αναδύονται από το φόντο, τα χρώματα ξεπηδούν από τον κοινό βυθό που μαρτυρά τη σκοτεινή τους φύση, οι μορφές ορίζονται από την επικάλυψή τους μάλλον παρά από τα περιγράμματά τους».³⁴⁸

Τα χαρακτηριστικά αυτά του κάδρου των Tintoretto και Caravaggio είναι ορατά και στο κινηματογραφικό κάδρο των Bergman και Fellini. Πράγματι, η κινηματογραφική φωτογραφία και των δύο ταινιών κινείται σ' αυτό το μοτίβο. Σε πολλά πλάνα παρατηρείται αυτή ακριβώς η διάθεση της «ανάδυσης των πραγμάτων από το φόντο». Οι μορφές μοιάζουν να αναδύονται από το φόντο του κάδρου με τα περιγράμματα τους να στερούνται συγκεκριμένης σαφήνειας, δημιουργώντας έτσι μια ασαφή μορφική περιγραφή, ασάφεια που προεκτείνεται και στη συναισθηματική και ψυχολογική κατάσταση των ηρώων. Μέσω της εν λόγω ασάφειας επιτυγχάνεται η διάρρηξη κάθε βεβαιότητας και η εγκαθίδρυση μιας πλήρους αβεβαιότητας, στοιχείο που παίζει κομβικό ρόλο και για τον λόγο αυτό τονίζεται.

Όμως το μπαρόκ καταδεικνύει επίσης, την πολλαπλότητα των φαινομένων, που εκφράζεται παράλληλα με τη δυναμικότητα και επεκτατικότητα των συνθέσεών του. «Ο καλλιτέχνης του μπαρόκ θέλει να προσεγγίσει την πολλαπλότητα των φαινομένων, την αέναη ροή των πραγμάτων. Οι συνθέσεις του είναι ανοιχτές και

³⁴⁷ Gilles Deleuze, ό.π., σ. 15

³⁴⁸ Gilles Deleuze, ό.π., σ. 74

δυναμικές με τάση να επεκταθούν πέρα από τα όρια τους»³⁴⁹, γράφει ο Ζερμαίν Μπαζέν και πράγματι τα στοιχεία αυτά έχουν εφαρμογή στις δύο υπό εξέταση ταινίες.

Στην άποψη αυτή του Μπαζέν μπορεί επιπλέον να παρατεθεί η διατύπωση του Χρήστου, ότι «τα βασικά χαρακτηριστικά του μπαρόκ είναι πάντα η αντιφατικότητα και η αντιθετικότητα, η πολλαπλότητα και η κινητικότητα, ο δυναμισμός και η επεκτατικότητα».³⁵⁰

Άλλωστε, όπως γράφει και ο Deleuze «το μπαρόκ επινοεί το άπειρο έργο ή την άπειρη επιτέλεση. Το πρόβλημα δεν είναι πώς να τελειώσεις μια πτύχωση, αλλά πώς να την παρατείνεις πώς να την κάνεις άπειρη».³⁵¹ Τόσο ο Bergman όσο και ο Fellini σε αυτό ακριβώς το άπειρο προσβλέπουν, σε μία «ανοιχτότητα», σε ένα κύκλο που δεν κλείνει ποτέ, σε μία πτύχωση που οδηγεί πάντοτε σε μία άλλη, σε μία πτύχωση και εκπτύχωση. Κατά τον Deleuze, «η εκπτύχωση δεν είναι το αντίθετο της πτύχωσης ούτε η απόσβεσή της, αλλά η εξακολουθήση ή προέκταση της εκτέλεσής της, ο όρος της εκδήλωσής της. Όταν η πτύχωση παύει να παριστάνεται, για να γίνει “μέθοδος”, επιτέλεση, πράξη, η εκπτύχωση γίνεται το αποτέλεσμα της πράξης που εκφράζεται μ’ αυτόν ακριβώς τον τρόπο».³⁵²

Έτσι, λοιπόν, η πτύχωση και η εκπτύχωση καθώς πραγματώνουν την εμφάνισή τους, δε μπορεί παρά να δημιουργούν μία διάχυτη αίσθηση ρευστότητας, που οδηγεί σε ψευδαισθήσεις. Το μοτίβο, άλλωστε, της ψευδαίσθησης έχουν κατά κόρον χρησιμοποιήσει στο έργο τους τόσο ο Bergman, όσο και ο Fellini. Η ψευδαίσθηση συνιστά εν γένει ουσιαστικό στοιχείο και δεν πρόκειται για κάτι που επιδιώκεται να επιτευχθεί ή να διαλυθεί. Άλλωστε, τέτοια είναι η κατεύθυνση προς την οποία οδηγεί ο μπαρόκ κόσμος, όπου έχουν εντάξει τις κινηματογραφικές τους αφηγήσεις οι δύο Ευρωπαίοι σκηνοθέτες.

Όπως παρατηρεί ο Deleuze «το ίδιο του μπαρόκ δεν είναι ούτε να πέφτει σε ψευδαισθήσεις ούτε και να βγαίνει απ’ αυτές, το ίδιο του είναι να *πραγματώνει* κάτι μέσα στην ίδια την ψευδαίσθηση και να της κοινωνεί μια πνευματική *παρουσία* που θα ξαναδίνει στα μέρη και τα κομμάτια του μια συλλογική ενότητα. [...] Οι μπαρόκ

³⁴⁹ Ζερμαίν Μπαζέν, ό.π., σ. 7-8

³⁵⁰ Χρύσανθος Χρήστου, ό.π., σ.18

³⁵¹ Gilles Deleuze, ό.π., σ.80

³⁵² Gilles Deleuze, ό.π., σ.82

ξέρουν πολύ καλά ότι δεν είναι η παραίσηση αυτή που προσποιείται την παρουσία: η παρουσία είναι παραισητική».³⁵³

Παράλληλα, όμως, με τη μπαρόκ προσέγγιση του τόπου –ειδικά στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*- ο Jörn Donner επισημαίνει, ότι στην ταινία του Bergman, «τα κοστούμια και τα διάφορα αντικείμενα, όπως επίσης και οι υπόλοιπες πτυχές της ταινίας, φέρουν τη σφραγίδα του μπαρόκ. Οι χαρακτήρες και οι πράξεις παρουσιάζονται πλάγια μέσω ενός πολύπλοκου συστήματος από καθρέφτες και αντανakλάσεις. Η σκηνή με τον Φρανς και την Ανν στο καμαρίνι του είναι ένα τυπικό παράδειγμα».³⁵⁴

Επισημάνθηκε, παραπάνω, η «ανοιχτότητα» του τοπίου, στο οποίο στήνονται οι δύο αφηγήσεις. Με την «ανοιχτότητα» αυτή, όμως, του τοπίου συνδέεται και η «ανοιχτότητα» του σώματος των δύο αντρών πρωταγωνιστών, του Άλμπερτ στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, του Ζαμπανό στη *Strada*. Και στις δύο περιπτώσεις, λοιπόν, πρόκειται για δύο ήρωες που έχουν ένα «ανοιχτό», ένα καρναβαλικό, ένα γκροτέσκο³⁵⁵ σώμα.

Το γκροτέσκο σώμα είναι ένα σώμα «ανοιχτό», ημιτελές, σε αντίθεση με το αναγεννησιακό σώμα που είναι «εντελώς έτοιμο και τελειωμένο, αυστηρά οριοθετημένο, κλεισμένο στον εαυτό του, μια κλειστή και αράγιση επιφάνεια· με άλλα λόγια ένα σώμα ατομικό που αποκλείει κάθε συμβολική υπέρβαση των ορίων του».³⁵⁶ Στην Αναγέννηση όσα μέρη ή σημεία του σώματος έχουν μια υπερατομική, σεξουαλική, γονιμοποιητική λειτουργία, δηλαδή οι προεξοχές και τα ανοίγματα υποβαθμίζονται, συγκαλύπτονται ή περιορίζονται σε έναν δεύτερο ρόλο. Οι κανόνες, άλλωστε, της καλής συμπεριφοράς που δημιουργούνται στην Αναγέννηση³⁵⁷ προτάσσουν στον νεοτερικό άνθρωπο την οφειλή του να «σβήσει» τις προεξοχές

³⁵³ Gilles Deleuze, ό.π., σ.261

³⁵⁴ Jörn Donner, *The Films of Ingmar Bergman from "Torment" to "All These Women"*, Dover Publication, INC., New York, 1972, σ. 110

³⁵⁵ Η λέξη πλάστηκε στα τέλη του 15^{ου} αιώνα από την ιταλική λέξη grotta, που σημαίνει σπηλιά, για να χαρακτηρίσει ένα άγνωστο ως τότε είδος διακοσμητικής νωπογραφίας που είχαν φέρει στο φως κάποιες ανασκαφές στα υπόγεια των Θερών του Τίτου, στη Ρώμη, Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.31

³⁵⁶ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 71

³⁵⁷ Το κείμενο του Εράσμου από τον Ρότερνταμ δημοσιευμένο το 1530 με τίτλο *Για την κοσμιότητα στα ήθη των αγοριών* αποτελεί το κατεχόμενη κείμενο, από το οποίο εκπορεύτηκαν οι κανόνες καλής συμπεριφοράς. Το βιβλίο, αφιερωμένο σε ένα μικρό αριστοκράτη, γιο ηγεμόνα, διαλαμβάνει τη συμπεριφορά του ανθρώπου στην κοινωνία και την εξωτερική ευπρέπεια του σώματος, Νόμπερτ Ελίας, *Η εξέλιξη του πολιτισμού*, τ.Α', ελλ. μετάφραση Έμη Βαϊκούση, Νεφέλη, Αθήνα, 1997, σ.128-129

του.³⁵⁸ Ο Norbert Elias παρατηρεί σχετικά, ότι «στην Αναγέννηση αυξάνεται η πίεση για αυτοέλεγχο των ενορμήσεων του ανθρώπου».³⁵⁹

Αντίθετα λοιπόν με το αναγεννησιακό σώμα, το γκροτέσκο βρίσκεται πάντα σε κίνηση, σε κατάσταση «κατασκευής» και δημιουργίας. Πρόκειται για ένα σώμα που δεν ξεχωρίζει από τον κόσμο, γιατί δεν είναι ποτέ «τελειωμένο», κλειστό στον εαυτό του.³⁶⁰ Στο γκροτέσκο σώμα ο τόνος πέφτει στα σημεία που το σώμα είναι ανοιχτό προς τον κόσμο, αντίθετα επομένως με το αναγεννησιακό σώμα, ο τόνος πέφτει στις οπές του σώματος συμπεριλαμβανομένου βέβαια και του κεφαλιού. Συγκεκριμένα, μάλιστα για το στόμα, ο Κιουρτσάκης υπογραμμίζει ότι «τονίζονται τα μέρη εκείνα με τα οποία ο άνθρωπος καταβροχθίζει τον κόσμο και καταβροχθίζεται από αυτόν: το στόμα και ο πισινός».³⁶¹

Στο σημείο αυτό κρίνεται χρήσιμο να παρατεθεί η χρησιμοποίηση της έννοιας του γκροτέσκου από τους ρομαντικούς λογοτέχνες, όπως την ερμηνεύει ο Βεγγέλης Αθανασόπουλος: «το γκροτέσκο είναι μια μορφή της υπερβολής, αλλά της υπερβολής ειδικά εκείνης που λαμβάνει χώρα μες στην περιοχή της κατηγορίας του άσχημου, δηλαδή της υπερβολής που συνίσταται και λειτουργεί μέσα από τον συνδυασμό ανόμοιων ή δυσανάλογων μερών μέσα σ' ένα σύνολο. Αυτός, βέβαια, ο τονισμός του παράταιρου, του δυσανάλογου και της παραβίασης κάποιου μέτρου λειτουργεί και -ή κυρίως- ως παρακίνηση για την αποκατάσταση του αρμόζοντος, του ανάλογου και του κανονικού».³⁶²

Ο Bergman και ο Fellini, λοιπόν, «έπλασαν» για τον Άλμπερτ και τον Ζαμπανό αντίστοιχα, ένα γκροτέσκο, καρναβαλικό σώμα. Και οι δύο έχουν ένα «χοντροκομμένο», βρόμικο σώμα, με εμφανή τα υγρά του, τον ιδρώτα, αλλά ακόμα και τα πηγαία δάκρυα στο τέλος των ταινιών. Και στους δύο κυριαρχεί το κάτω μέρος του σώματος, όπως το χαρακτήριζε ο Bakhtin.³⁶³ Ήδη από τον μεσαίωνα υμνούνται στα καρναβάλια πέραν αυτής της κυριαρχίας, η λαγνεία, η κραυγή, το ανοιχτό στόμα,

³⁵⁸ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 72-73

³⁵⁹ Νόρμπερτ Ελίας, σ.162

³⁶⁰ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 73-74

³⁶¹ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., 74

³⁶² Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Το ποιητικό τοπίο του ελληνικού 19ου και 20ου αιώνα*, τ.Α', Καστανιώτης, Αθήνα, 2002⁷, σ. 276

³⁶³ Γιάννης Κιουρτσάκης, 127

το σάλιο, ο ιδρώτας. Ο *Άλμπερτ* και ο *Ζαμπανό* είναι δύο γυρολόγοι καταδικασμένοι σε μία ακατάπαυστη κίνηση, οι οποίοι βρισκόμενοι μακριά από το αστικό ιδεώδες που προτάσσει το κλειστό σώμα έχουν ένα σώμα θέλοντας και μη σε τελική ανάλυση «ανοιχτό».

Καταλήγοντας, όπως σημειώνει ο Κιουρτσάκης, «το γκροτέσκο σώμα του καρναβαλιού δοξάζεται και ταπεινώνεται, “ενθρονίζεται” και “εκθρονίζεται”, γερνάει και ξανανιώνει, “σκοτώνεται” και “ανασταίνεται”». ³⁶⁴ Με τη διατύπωση αυτή του Κιουρτσάκη τονίζεται ουσιαστικά το καρναβαλικό τρίπτυχο: γέννηση, θάνατος και αναγέννηση. Και για να έχει ισχύ το τελευταίο μέρος του τριπτύχου αυτού, η αναγέννηση δηλαδή, προϋπόθεση είναι η «ανοιχτότητα» του σώματος. Το γκροτέσκο σώμα θα οδηγήσει στην αναγέννηση των ηρώων, τη λύτρωσή τους στο τέλος της κινηματογραφικής αφήγησης των δύο ταινιών.

³⁶⁴ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 116

7. Συλλογικότητα vs Νεοτερικότητα και ο ρόλος της παράδοσης

Το αντιθετικό ζεύγος συλλογικότητα vs νεοτερικότητα

Το αντιθετικό ζεύγος συλλογικότητα vs νεοτερικότητα, όπως και πολλά άλλα παρόμοια ζεύγη δημιουργήθηκαν την εποχή του Διαφωτισμού. Τα αντιθετικά ζεύγη και η πολικότητα που δημιουργούν συγκροτούν τον κόσμο ως εννοιακή απόδοση. Όταν υπάρχει το "vs" ανάμεσα σε δυο όρους σημαίνει, ότι ένας από τους δύο πρέπει να απαλειφθεί. Εν προκειμένω η νεοτερικότητα πρέπει να υπερισχύσει της παράδοσης και η επιλογή της νεοτερικότητας καθίσταται πιεστική.

Η νεοτερικότητα, που από τον Bauman ορίζεται «ως εποχή ή τρόπος ζωής όπου η δημιουργία νέας τάξης συνίσταται στη διάλυση της «παραδοσιακής» τάξης, δηλαδή της κληροδοτημένης και παραδεδεγμένης τάξης και όπου το «είναι» σηματοδοτεί μια διαρκώς ανανεούμενη αρχή,³⁶⁵ επιθυμεί να σβήσει τα αποτυπώματα του παρελθόντος, επιθυμεί να εξαλείψει ό,τι ενώνει το τώρα με το πριν, το σήμερα με το χτες.

Εξάλλου, η υφή του σύγχρονου τρόπου ζωής ευνοεί την αποσύνδεση του ανθρώπου από το παρελθόν. Η πρόσκτηση, δηλαδή, πολλαπλών και ανόμοιων δυνατοτήτων σχετικά με τον τρόπο που ζει κανείς σηματοδοτεί τον εποικισμό του εαυτού, όπως τον ορίζει ο K.J. Gergen.³⁶⁶ Ως συνέπεια αυτού ο Gergen αντιλαμβάνεται τον κοινωνικό κορεσμό, την αύξηση του πληθυσμού του εαυτού, που επιφέρει μια αυξανόμενη αμφισβήτηση για μια επαρκώς διαμορφωμένη ταυτότητα³⁶⁷, γεγονός που με τη σειρά του επιφέρει την πολυφρένεια, τη διάσπαση του ατόμου σε μια πολλαπλότητα προσωπικών αμφιέσεων.³⁶⁸ Η ψηφιδωτή, λοιπόν, αυτή προσωπικότητα προερχόμενη από τον πολλαπλό εποικισμό περικλείει και πολλαπλές ιστορικές και πολιτισμικές απόψεις, χωρίς να είναι ευδιάκριτος ο βαθμός της αλήθειας της καθεμίας³⁶⁹.

³⁶⁵ Zygmunt Bauman, ό.π.,σ.32

³⁶⁶ K.J. Gergen, *Κορεσμένος Εαυτός*, Ελληνικά Γράμματα, ελλ.μετάφραση Αλέξης Ζώτος, επιμέλεια Μανώλης Τσαγκαράκης, Αθήνα, 1997, σ. 141

³⁶⁷ K.J. Gergen, ό.π.,σ.148

³⁶⁸ K.J. Gergen, ό.π.,σ.149

³⁶⁹ K.J. Gergen, ό.π.,σ. 390

Οι σύγχρονες καπιταλιστικές κοινωνίες ενθαρρύνουν τα φαινόμενα αυτά. Σε τέτοιες κοινωνίες η εαυτότητα και η προσωπική ταυτότητα γίνονται προβληματικές. Τα ψυχιατρικά άλλωστε και κοινωνιολογικά σχόλια για τα ζητήματα αυτά είναι συχνά. Οι άνθρωποι δεν αισθάνονται αυθεντικοί, δεν τούς αρέσει η συνεχής υπόδυση ρόλων, η θέασή τους μέσα από τα μάτια των άλλων, η διαμόρφωση του εαυτού τους ως εμπόρευμα για κατανάλωση στην ανοιχτή αγορά.³⁷⁰

Με τον πολυμερισμό του εαυτού, λοιπόν, σε πολλούς διαφορετικούς εαυτούς, το άτομο έχει την επιλογή να χρησιμοποιεί όποιους και όταν αυτός θεωρεί ότι αρμόζουν στην περίπτωση. Η σύνθετη, πολυεπίπεδη και βαθιά ταυτότητα του εαυτού αποδεικνύεται «από οποιαδήποτε μεταξύ των δυνατών εκ μέρους του εναρθρώσεών της»³⁷¹.

Αυτό σημαίνει, ότι παράγοντες καίριοι για την δημιουργία της εαυτικής ταυτότητας όπως η εργασία, η οικογένεια, η εθνική συνείδηση δεν λειτουργούν συμπληρωματικά, και αυτό καταλήγει να δημιουργεί έναν ασαφή εαυτό, χωρίς σαφή προσανατολισμό μιας και δε δύναται να καθοδηγηθεί από ιδεώδη ικανά να τον ολοκληρώνουν, ώστε να μένει σταθερός. Γεγονός όμως είναι, ότι σε μια ευρύτερη βάση, όταν η ταυτότητα³⁷² αναδύεται ως απαίτηση για την ανθρώπινη διαβίωση, τότε συγκροτείται ο εαυτός ως σύνολο, μιας και «προϋπάρχει κάθε τιθέμενου ερωτήματος, απλά ζωογονείται, κινητοποιείται και διατηρείται μέσα από την αέναη ερωτηματοθεσία για την υπαρκτική και κοινωνική υπόσταση του ανθρώπου»³⁷³.

Οι διαδικασίες αυτές, λοιπόν, δε μπορεί παρά να κλονίζουν τις παραδοσιακές δεσμεύσεις όσον αφορά τους τρόπους ύπαρξης. Επομένως, η όποια έκφραση συλλογικότητας μοιάζει παράταιρη σε μια εποχή, στην οποία προτάσσεται η

³⁷⁰ Κρίστοφερ Λας, *Ο ελάχιστος εαυτός, Νησίδες*, Θεσσαλονίκη, 2006, σ.24

³⁷¹ Charles Taylor, *Δυσανεξίες της νεωτερικότητας*, ελλ. μετάφραση Μιχάλης Πάγκαλος, Εκκρεμές, Αθήνα, 2006, σ. 52

³⁷² Ο όρος ταυτότητα ορίζεται στο Oxford English Dictionary ως «η κατάσταση ή το γεγονός ότι ένα πρόσωπο ή πράγμα είναι ο εαυτός του και όχι κάποιος άλλος: ατομικότητα, προσωπικότητα». Κρίστοφερ Λας, ό.π., σ.25

Κατά το 1950 μετά και την επίδραση κοινωνιολόγων και ψυχιάτρων έφτασε να ορίζεται είτε από τους κοινωνικούς ρόλους, που υποδύεται ένα άτομο, την «ομάδα αναφοράς», στην οποία ανήκει, είτε, από την άλλη μεριά, από την εκούσια διαχείριση των εντυπώσεων ή «παρουσίαση του εαυτού», όπως λέει ο Erving Goffman. Κρίστοφερ Λας, ό.π., σ. 25

³⁷³ Ιωάννα Τσιβάκου, *Το οδοιπορικό του εαυτού στο χώρο της εργασίας*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2000

ατομοκεντρικότητα, σε μια εποχή που όπως θα το έθετε και ο Nietzsche το απολλώνιο στοιχείο έχει υπερτερήσει του διονυσιακού.

«Στο πρόσωπο του Απόλλωνα», εξηγεί ο Habermas, «οι Έλληνες θεοποίησαν την ατομικότητα, τη διατήρηση των ορίων του ατόμου. Το απολλώνιο κάλλος και το μέτρο όμως απλώς συγκαλύπτει τις τιτάνιες και βαρβαρικές δυνάμεις του υποστρώματος, που ξέσπαγαν στον εκστατικό ήχο των διονυσιακών γιορτών: το άτομο, με τα δικά του όρια και μέτρα, μέσα στη λήθη του εαυτού που χάριζαν οι διονυσιακές καταστάσεις, καταποντίζονταν και ξεχνούσε τους απολλώνιους νόμους (Nietzsche)».³⁷⁴

Ωστόσο, δημιουργείται μια ενδιαφέρουσα αντίφαση, καθώς από τη μία πλευρά η σύγχρονη κοινωνία όχι μόνο δεν ευνοεί τις συλλογικότητες, αλλά αντίθετα εναντιώνεται σε αυτές, ενώ από την άλλη πλευρά, όπως επισημαίνουν οι Adorno και Horkheimer, «η κοινωνική καταπίεση έχει πάντα τον χαρακτήρα μιας καταπίεσης που ασκείται από μια συλλογικότητα».³⁷⁵

Κατά τη νεωτερικότητα διαρρηγνύεται με σταθερά βήματα η συνάφεια του παρελθόντος χρόνου με τον παρόντα χρόνο. Για να εγκαθιδρυθεί, άλλωστε, ένα νέο καθεστώς, το πρώτο πράγμα που πρέπει να κάνει είναι να αφανίσει το προηγούμενο και αυτό είναι κάτι που γνωρίζουν καλά οι μηχανισμοί της νεωτερικότητας. Αποσυμβολοποιούνται, λοιπόν, τα σύμβολα του παρελθόντος. Ό,τι ήταν ιερό στο παρελθόν, τώρα είναι απειλή.

Το παρελθόν οριζόταν σε μεγάλο βαθμό από τη συλλογική ψυχή. Επομένως, από τη νεωτερικότητα και έπειτα η συλλογική ψυχή και γενικότερα, δηλαδή, η όποια έκφραση συλλογικότητας έχει πάψει να θεωρείται και να είναι ιερή και θεωρείται απειλή. Η συλλογικότητα έχει εκπέσει στη νεωτερικότητα στον όχλο, τη μάζα και «οι μάζες γίνονται πάντα εστίες ψυχικών επιθυμιών»,³⁷⁶ σημειώνει ο Jung.

Οι μάζες, λοιπόν, όπως εξηγεί και ο Jung οδηγούνται περισσότερο από ψυχικά παρά από τη λογική και άρα πιο εύκολα διαχειρίσιμη. Η έννοια της συλλογικότητας

³⁷⁴ Jürgen Habermas, *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας*, ελλ. μετάφραση Λ. Αναγνώστου- Α. Καραστάθη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1994², σ. 124

³⁷⁵ Μαξ Χορκχάμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα, 1986, σ. 39

³⁷⁶ C. G. Jung, *4 Αρχέτυπα*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Μπαρουξής, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1998, σ. 85

στο παρελθόν, όμως, δεν ήταν μια μάζα –τουλάχιστον όχι στον βαθμό που είναι στη σύγχρονη εποχή- είτε επρόκειτο για εγκατεστημένες συλλογικότητες είτε για μη εγκατεστημένες, για περιπλανώμενες, για νομαδικές. Ο «νομαδισμός» (εντός και εκτός εισαγωγικών) έχει εκπέσει πλέον στο περιθώριο.

Όπως χαρακτηριστικά περιγράφει το παραπάνω ζήτημα ο Σάββας Μιχαήλ, «ο φόνος του Άβελ από τον Κάιν είναι, από μια άποψη, η ιδρυτική πράξη της ταξικής κοινωνίας. Μ' αυτήν όχι μόνον ο νομαδισμός δέχεται θανάσιμο, κυριολεκτικά, πλήγμα, αλλά και μετατρέπεται σε καθεαυτό περιπλάνηση στην Ιστορία».³⁷⁷

Η σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία δεν εχθρεύεται εκείνον -που φαινομενικά τουλάχιστον- είναι ενάντιος στις επιταγές της, αρκεί να τον έχει τακτοποιημένο, αρκεί να είναι εγκατεστημένος κάπου. Αρκεί, λοιπόν, να είναι κάπου σταθερά τοποθετημένος. Φόβος είναι ο «ελεύθερος σκοπευτής», αυτός που μετακινείται, ο δίχως σταθερή βάση, ο περιπλανώμενος, ο νομάδας. Ο κίνδυνος παύει να νοείται ως κίνδυνος, όταν η κοινωνία γνωρίζει τον καθένα και τον έχει καταταγμένο, έστω κι ως γνωστό άγνωστο. Γι' αυτό, λοιπόν, ο περιπλανώμενος περιθωριοποιείται, γίνεται ξένο σώμα για το κοινωνικό σύνολο. Σε μια τέτοια περιρρέουσα ατμόσφαιρα, το θέαμα ως συλλογικό θέαμα έχει αναπόφευκτα αλλάξει χαρακτήρα και υπόσταση.

³⁷⁷ Σάββας Μιχαήλ, *Μορφές της περιπλάνησης*, Άγρα, Αθήνα, 2004, σ. 17

Το θέαμα ως συλλογικό θέαμα

«Πιστεύω στ' αλήθεια πως είμαι ένα κλόουν. Οι κλόουν είναι οι πρώτοι και οι πιο παλιοί αμφισβητίες και είναι μεγάλο κρίμα που είναι καταδικασμένοι να εξαφανιστούν κάτω απ' την πίεση του τεχνολογικού πολιτισμού. Δεν είναι μόνο ένας γοητευτικός μηχανισμός που χάνεται μαζί τους, αλλά μια εμπειρία ζωής, μια άποψη του κόσμου», υποστήριζε ο Federico Fellini.³⁷⁸ Αυτή, λοιπόν, η «εμπειρία ζωής», όπως τη χαρακτήριζε ο Fellini χάνεται σταδιακά στη νεοτερικότητα³⁷⁹, η οποία θεμελιώνεται στον ατομοκεντρισμό.

Η νεοτερικότητα, που τοποθετείται χρονικά από τον 17^ο αιώνα και μετά.³⁸⁰ Από τότε κι έπειτα, όπως άλλωστε υποστηρίζει και ο Bakhtin «η λαϊκή καρναβαλική ζωή (σε σχέση με τον Μεσαίωνα) αρχίζει να εξασθενεί: χάνει την παλλαϊκότητά της, το ειδικό της βάρος στη ζωή των ανθρώπων ελαττώνεται σημαντικά, οι μορφές της φτωχαίνουν, αραιώνουν και απλοποιούνται. Από την εποχή της Αναγέννησης αναπτύσσεται η αυλική εορταστική μασκαράτα, που απορροφά μια ολόκληρη σειρά καρναβαλικών μορφών και συμβόλων».³⁸¹

Το τσίρκο, όπως και το καρναβάλι εξέφραζαν τη συλλογικότητα, παρείχαν το κατάλληλο πεδίο, προκειμένου να αναμειχθούν ετερόκλητοι άνθρωποι. Κατά τη νεοτερικότητα και την κυριαρχία του ατομοκεντρισμού το τσίρκο και το καρναβάλι ακολούθησαν μία φθίνουσα πορεία, παύοντας σχεδόν να υπάρχουν και μαζί τους έπαψαν να υπάρχουν και οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες. Πρόκειται, δηλαδή, για αρχαίους τύπους καρναβαλιού που όπως περιγράφει ο Bakhtin «διατηρούνται και

³⁷⁸ Κοστάντσο Κοσταντίνι, *Συζητήσεις με τον Φεντερίκο Φελλίνι*, , ελλ. μετάφραση Τούλα Τόλια, Εξάντας, Αθήνα, 1997, σ. 100

³⁷⁹ Η νεοτερικότητα, ορίζεται, από τον Bauman ως εποχή ή τρόπος ζωής όπου η δημιουργία νέας τάξης συνίσταται στη διάλυση της «παραδοσιακής» τάξης, δηλαδή της κληροδοτημένης και παραδεδεγμένης τάξης και όπου το «είναι» σηματοδοτεί μια διαρκώς ανανεούμενη αρχή, Zygmunt Bauman, *Η μετανεοτερικότητα και τα δεινά της*, ελλ. μετάφραση Γιώργος-Ικάρος Μπαμπασάκης, Ψυχογιός, Αθήνα, 2002, σ.32

³⁸⁰ Η νεοτερικότητα, σύμφωνα με τον Giddens, αναφέρεται σε τρόπους ζωής ή οργάνωσης που εμφανίστηκαν στην Ευρώπη από τον 17^ο αιώνα και μετά, ενώ στη συνέχεια άσκησαν επιρροή λίγο πολύ σε παγκόσμια κλίμακα, Anthony Giddens, *Οι συνέπειες της νεοτερικότητας*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Μερτίκας, επιμέλεια Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, 2001, σ.15

³⁸¹ Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ελλ. μετάφραση Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα, 2008², σ. 210

συνεχίζουν να ζουν και να ανανεώνονται στο *πλανόδιο λαϊκό θέατρο* στις πλατείες καθώς και στο τσίρκο»³⁸².

Ο Bergman και ο Fellini παρουσιάζουν στις ταινίες τους αυτήν την αλλαγή με τους παραπαίοντες περιπλανώμενους ηθοποιούς – θραύσματα μιας παλιάς παράδοσης· μιας παράδοσης εξασθενημένης, ξεχασμένης, «σκουριασμένης», η οποία αντικατοπτρίζεται στους ανθρώπους αυτούς.

Ο Nietzsche στο έργο του «*Τάδε έφη Ζαρατούστρας*», θέτει παραστατικά την πτώση του παλιάτσου και της παράδοσης που αντιπροσωπεύει, μιας παράδοσης που πρέπει να θαφτεί. Ο Nietzsche περιγράφει την παράσταση ενός σχοινοβάτη, ενός παλιάτσου, που κατά τη διάρκεια του νούμερου του πέφτει από το σχοινί στην πλατεία και σκοτώνεται. Ο Ζαρατούστρας μεταφέρει το κουφάρι του παλιάτσου στη νυχτερινή του περιδιάβαση, ώσπου την αυγή τον θάβει στην κουφάλα ενός δέντρου προστατεύοντας το από τους λύκους.³⁸³ Πρόκειται, ουσιαστικά, για την ταφή μιας παράδοσης που μετέφερε ο παλιάτσος κατά τη νεοτερικότητα, μιας παράδοσης όμως που θα μείνει προστατευμένη, έτοιμη να λειτουργήσει ως πολιορκητικός κριός στον ναρκισσισμό της νεοτερικότητας.

Στη νεοτερικότητα, λοιπόν, το τσίρκο περιθωριοποιείται μαζί με τη συλλογικότητα που το εκφράζει. Οι ήρωες των δύο ταινιών τίθενται στο περιθώριο, εκφράζουν το περιθώριο και συνάμα αποτελούν την αρνητική εικόνα πάνω στην οποία εδράζεται η θετική εικόνα του αστικού προτύπου. Οι καλλιτέχνες έρχονται σε επαφή με ανθρώπους που ζούνε στο προστατευμένο κέλυφος της οικογένειας, νοσταλγούν την προστατευμένη αυτή κοινωνία, όμως βαθιά μέσα τους γνωρίζουν, ότι δε θα επιστρέψουν ποτέ εκεί. Καταδικασμένοι σε μια διαρκή κίνηση ή ακόμα και έχοντας την επιλέξει, παραμένουν θραύσματα μιας εκπεπτοκυίας, παράδοσης.

Οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες, οι καλλιτέχνες του δρόμου, το τσίρκο, το λαϊκό θέατρο ήταν ανέκαθεν θεάματα συλλογικά και ως προς την απεύθυνση και ως προς τη δημιουργία. Προήγαγαν –και όπου παρατηρείται ακόμα η όποια έκφασή τους, προάγουν- το συλλογικό πνεύμα, τη συλλογική ψυχή.

³⁸² Μιχαήλ Μπαχτίν, ό.π., σ. 210

³⁸³ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ελλ. μετάφραση Εμμ. Ανδρουλιδάκης, Παλαμάς-Κορθογιάννης και Σία, Αθήνα, 1961, σ. 21-26

Ο Βάλτερ Πούχνερ, επιθυμώντας να ορίσει σαφώς τι εστί λαϊκό θέατρο, ξεκινάει ορίζοντας τον όρο «λαός». Σύμφωνα με τον Πούχνερ, λοιπόν, «με τον όρο λαός εννοούμε πληθυσμικά στρώματα χωρίς έντονη επαφή με τη βιομηχανική επανάσταση, προσκολλημένα σε μια τοπική ή και γενικότερη παράδοση, η οποία καθορίζει αυστηρά όλο τον βίο τους ως και τις τελευταίες λεπτομέρειες και η οποία μεταδίδεται από γενιά σε γενιά με τρόπο κυρίως προφορικό· πρόκειται για μια μεγάλη ομάδα ανθρώπων, όπου η ομοιομορφία του πολιτισμού τους δημιουργεί τάσεις για συλλογική συνείδηση και ομαδικό ψυχισμό, για αλληλοβοήθεια και αλληλεγγύη, που αποθαρρύνει την εξατομίκευση του πρόσωπου και την πρωτοβουλία του με πράξεις και σύμβολα κοινού ελέγχου».³⁸⁴

«Τέτοιες κοινωνικές ομάδες», συνεχίζει ο Πούχνερ, «συναντιούνται κυρίως στο ύπαιθρο, αλλά και στα αστικά κέντρα και τείνουν με τις γενικότερες κοινωνικές μεταβολές στον 20^ο αιώνα σε πανευρωπαϊκή κλίμακα να μετασχηματιστούν. Το περιεχόμενο της έννοιας του λαού μεταβάλλεται στον 20^ο αιώνα συνεχώς και είναι αντικείμενο ιδεολογιών ζυμώσεων».³⁸⁵

Γίνεται, ασφαλώς, αντιληπτό, ότι έχοντας ήδη διανύσει τα πρώτα χρόνια του 21^{ου} αιώνα, το περιεχόμενο της έννοιας λαός μεταβάλλεται με ακόμα πιο ραγδαίους ρυθμούς. Ο Πούχνερ, ωστόσο, επισημαίνει, ότι οι κοινωνικές ομάδες που ονομάζονται «λαός», συναντώνται κυρίως στο ύπαιθρο. Καμία εντύπωση, λοιπόν, δεν πρέπει να προκαλεί το γεγονός, ότι στο ύπαιθρο απαντώνται τα λαϊκά θεάματα.

Ο Πούχνερ, εξάλλου, παραθέτει ως χαρακτηριστικά του λαϊκού θεάτρου τη συλλογικότητα της παραγωγής και της αποδοχής, την ενεργό συμμετοχή του κοινού

³⁸⁴ Βάλτερ Πούχνερ, *Λαϊκό Θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Πατάκης, Αθήνα, 1989, σ. 17

Ο Πούχνερ επισημαίνει επίσης, ότι σε κάθε ευρωπαϊκή γλώσσα ο όρος παρουσιάζει κάπως διαφορετικές εννοιολογικές αποχρώσεις ανάλογα με την ιδεολογική φόρτιση που έχει υποστεί. Ο Πούχνερ ξεχωρίζει δύο διαστάσεις: μια ταξική και μια εθνική. Η έννοια λαός πριν τον Μεσαίωνα σήμαινε το σύνολο του πληθυσμού πλην του κλήτου και της αριστοκρατίας, τους επόμενους αιώνες και μέχρι πριν τη Γαλλική Επανάσταση, ο λαός ταυτιζόταν με την ανερχόμενη αστική, αλλά και την εργατική τάξη, αλλά μετά τον 20^ο αιώνα και τις αλλεπάλληλες βιομηχανικές επαναστάσεις, ο «λαός» με την παλιά έννοια σχεδόν δεν υπάρχει στις προηγμένες βιομηχανικές χώρες. Τον 19^ο αιώνα, όμως, εμφανίζεται μια άλλη χρήση του όρου, που δε βλέπει τον λαό ως ταξικό, όσο ως εθνικό φαινόμενο και που ουσιαστικά ταυτίζει τον λαό με το έθνος: είναι η έννοια του λαού στη ρομαντική πολιτική θεωρία, η οποία στηρίζεται κυρίως στο ενοποιητικό στοιχείο της ενιαίας γλώσσας. Βάλτερ Πούχνερ, ό.π., σ. 16

³⁸⁵ Βάλτερ Πούχνερ, ό.π., σ. 17

στην παράσταση, την κοινή αισθητική, την τυποποίηση και τον αυτοσχεδιασμό και τη διαμόρφωση, τέλος, μιας κοινής αποδεκτής παράδοσης.³⁸⁶

Τα ίδια χαρακτηριστικά έχει βέβαια και το τσίρκο, που έχει, άλλωστε, με το λαϊκό θέατρο έναν κοινό παρανομαστή, μια κοινή καταγωγική προέλευση, αλλά και ίδιας φιλοσοφίας απεύθυνση και στόχο, κυρίως μάλιστα ως προς τη συλλογικότητα της παραγωγής και της αποδοχής και την κοινή αισθητική.

Όπως εξηγεί ο Πούχνερ, αναλύοντας τα χαρακτηριστικά του λαϊκού θεάτρου, «η συλλογικότητα της παραγωγής και της αποδοχής είναι γενικότερο χαρακτηριστικό της θεατρικής διαδικασίας, το οποίο στην περίπτωση του λαϊκού θεάτρου, παίρνει ιδιαίτερες διαστάσεις με την ενεργό συμμετοχή του κοινού: το κοινό με τις αντιδράσεις του επηρεάζει και ρυθμίζει την παραγωγή (την παράδοση).³⁸⁷ Η κοινή αισθητική, που δεσμεύει τους δημιουργούς του λαϊκού θεάτρου και το κοινό του, οδηγεί στο φαινόμενο να μην υπάρχουν συνήθως προβλήματα επικοινωνίας, που είναι αντίθετα τόσο αισθητά στο θέατρο του 20 αιώνα. Όλοι βρίσκονται στο ίδιο πολιτισμικό επίπεδο, παράγουν και κατανοούν τις ίδιες αισθητικές φόρμες».³⁸⁸

Τα χαρακτηριστικά, όμως, του λαϊκού θεάτρου μπορούν να έχουν εφαρμογή και σε κάθε είδους λαϊκά θεάματα, από τα καρναβαλικά δρώμενα και κάθε είδους καλλιτεχνικά δρώμενα, μέχρι το θέατρο σκιών και τις παραστάσεις περιπλανώμενων καλλιτεχνών.

Από τη νεότερικότητα και μετά τα συλλογικά θεάματα εκπίπτουν στο περιθώριο, θεωρούνται θεάματα χαμηλής καλλιτεχνικής ποιότητας. Αυτό, όπως έχει ήδη καταδειχθεί ούτως ή άλλως δε θα πρέπει να προξενεί εντύπωση, αλλά και για τον επιπρόσθετο λόγο, ότι το συλλογικό θέαμα, απαιτεί και μια συλλογική ψυχή, που πλέον δεν υφίσταται, απαιτεί έναν σεβασμό απέναντι στο θέαμα και όχι αντικείμενο χλευασμού.

³⁸⁶ Βάλτερ Πούχνερ, ό.π., σ. 17

³⁸⁷ Ο Πούχνερ σημειώνει, επίσης, ότι και στις αποκρίτικές σκηνές το κοινό επεμβαίνει στον αυτοσχεδιασμένο διάλογο ή στην υπόθεση, π.χ. οι θεατές κλέβουν τη νύφη. Βάλτερ Πούχνερ, ό.π., σ. 17

³⁸⁸ Βάλτερ Πούχνερ, ό.π., σ. 17

Αυτήν, όμως, τη διαφορά μεταξύ σεβασμού και χλευασμού επιθυμούν να παρουσιάσουν στις δύο υπό εξέταση κινηματογραφικές αφηγήσεις ο Bergman και ο Fellini. Οι θεατές που κυκλικά μαζεύονται γύρω από τα υπαίθρια νούμερα του *Ζαμπανό* έχουν τη διάθεση όχι τόσο να παρακολουθήσουν με σεβασμό την όποια παράσταση δώσει, αλλά περισσότερο να δούνε με περιέργεια το «παράξενο» θέαμα, αλλά και να χλευάσουν με την πρώτη ευκαιρία.

Χαρακτηριστικό ως προς το παραπάνω είναι, όταν με αφέλεια η *Τζελομίνια* στην πρώτη παράσταση που συμμετέχει παίρνει πρωτοβουλία και αλλάζει τον ρόλο της κοροϊδεύοντας τον *Ζαμπανό* για μια λάθος λέξη που έχει πει.³⁸⁹ Ενώ το νούμερο μέχρι εκείνη την ώρα πρέπει να είναι «σοβαρό» και προξενήσει τον φόβο και την αγωνία στους θεατές, η πρωτοβουλία της *Τζελομίνια* ανατρέπει με τρόπο «κλοούνιστικο», «παλιάτσικο» το νούμερο και τότε είναι που ο Fellini μετατρέπει τη *Τζελομίνια* σε κλόουν τύπου «αύγουστο».³⁹⁰ Άραγε εκείνη τη στιγμή, που οι θεατές γελάνε με την ψυχή τους, γελάνε περισσότερο με την αυθόρμητη και αυθεντική ομολογουμένως αντίδραση της *Τζελομίνια* ή με τον χλευασμό, στον οποίο υπόκειται ο *Ζαμπανό*, σε μια άμεση δηλαδή και ακαριαία ακύρωση της όποιας «εξουσίας» του ισχυρού *Ζαμπανό*;

Ιδιαίτερης και διττής σημασίας, ωστόσο, είναι και η κυκλική θέαση των παραστάσεων του *Ζαμπανό*. Από τη μία πλευρά το σχήμα του κύκλου μπορεί να παραπέμψει σε μια συλλογικής απόχρωσης συνήθεια θέασης ενός λαϊκού θέματος, αλλά και σε μια λαϊκή συμμετοχή (ίδιας, άλλωστε, λογικής με τους κυκλικούς χορούς), από την άλλη πλευρά, όμως, το κυκλικό σχήμα μπορεί να παραπέμψει σε αρένα. Πρόκειται για μια αρένα τραγικής ειρωνείας σύλληψης, καθώς εκείνοι που βρίσκονται οικειοθελώς εντός της, δε συνειδητοποιούν την «άτυπη» αυτή αρένα, στην οποία οι θεατές παρακολουθούν ως θεατές, αλλά και θέσει θύτες τα νούμερα των καλλιτεχνών.³⁹¹

Με αντίστοιχη διάθεση αντιμετωπίζονται και οι καλλιτέχνες στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, ιδιαίτερα μάλιστα στη σκηνή της παράστασης και όταν αυτή αλλάζει

³⁸⁹ «Χα, χα είτε θουφέκι ο χαζός και όχι τουφέκι», λέει γελώντας η *Τζελομίνια*, προκαλώντας το αυθόρμητο γέλιο του κοινού.

³⁹⁰ Ο κλόουν τύπου «αύγουστος» και ο «λευκός» κλόουν έχουν αναλυθεί στο αντίστοιχο κεφάλαιο.

³⁹¹ Ως προς τον σεβασμό, επίσης, αλλά και τη σοβαρότητα ενδεικτικό είναι, ότι οι θεατές είναι ως επί το πλείστον παιδιά. Η παράσταση, δηλαδή, δε θεωρείται σοβαρή.

χαρακτήρα. Όταν, δηλαδή, αλλάζει από μια διασκεδαστική βραδιά με τα καθιερωμένα νούμερα του τσίρκου, η κατάσταση εκτροχιάζεται με τον ξυλοδαρμό του Άλμπερτ από τον Φρανς. Εκεί η προσοχή του κοινού, πλέον, έχει μετατοπιστεί από τα δουλεμένα νούμερα των άγριων θηρίων του τσίρκου στο αναπάντεχο «νούμερο» των δύο πρωταγωνιστών που έχουν υποκαταστήσει τα άγρια θηρία οι ίδιοι, σε ένα θέαμα σκληρό και ωμό. Εκείνη, λοιπόν, τη στιγμή οι άνθρωποι απάνθρωπα παρακολουθούν και επί της ουσίας συμμετέχουν στον εξευτελισμό του Άλμπερτ.

Κοντολογίς, η κουλτούρα του συλλογικού θεάματος από τη νεοτερικότητα και μετά παύει να ισχύει. Πολύ περισσότερο πάνω σε αυτήν την ιδιαίτερη εποχή του περάσματος από τη νεοτερικότητα στη μετανεοτερικότητα, όπως πολλοί μελετητές υποστηρίζουν, εποχή στην οποία τοποθετούνται χρονικά τόσο η *Strada* του Federico Fellini, όσο και *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* του Ingmar Bergman.

Από τη νεοτερικότητα και μετά η κουλτούρα γίνεται αντικείμενο εκμετάλλευσης. Η κουλτούρα δεν είναι μόνο κάτι που αναφέρεται στην ουσία της έννοιας της, την καλλιέργεια δηλαδή του ανθρώπινου υποκειμένου και των κοινωνιών. Η κουλτούρα αντιμετωπίζεται ως κάτι που μπορεί να φέρει κέρδος. «Στήνεται», λοιπόν η βιομηχανία της κουλτούρας. Η συλλογικότητα, όμως, του τσίρκου και όλων των παρόμοιων θεαμάτων δε χωράνε σε με εκβιομηχανοποιημένη κουλτούρα.

Όπως επισημαίνουν και οι Adorno και Horkheimer, «η εκκεντρικότητα του τσίρκου, του μουσείου κέρινων ομοιωμάτων και του πορνείου σε σχέση με την κοινωνία είναι εξίσου οχληρή για τη βιομηχανία της κουλτούρας με την εκκεντρικότητα του Σένμπεργκ και του Καρλ Κράους.³⁹² [...] Αλλά αυτό που έχει σημασία δεν είναι η χυδαιότητα, η βλακεία, η χοντροκοπιά. Χάρη στην ίδια της την τελειότητα, η βιομηχανία της κουλτούρας εξαφάνισε τα σκουπίδια του χθες μέσω της απαγόρευσης και της εξημέρωσης του ερασιτεχνισμού· συνεχώς, βέβαια, κάνει γκάφες, αλλά χωρίς αυτές δε μπορεί να νοηθεί ένα στυλ ανεβασμένου επιπέδου».³⁹³

³⁹² «Και έτσι ο μουσικός της τζαζ Μπέννυ Γκουντμαν πρέπει να εμφανιστεί μαζί με το κουαρτέτο εγχόρδων της Βουδαπέστης και να είναι πιο σχολαστικός στο κράτημα του ρυθμού από οποιονδήποτε κλαρινετίστα μιας φιλαρμονικής ορχήστρας, ενώ το παίξιμο των μελών του κουαρτέτου θα είναι εξίσου ομοιόμορφο και γλυκανάλατο με εκείνο του Γκάι Λομπάρντο», εξηγούν οι Adorno και Horkheimer. Μαξ Χορκχάιμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, ό.π., σ. 159

³⁹³ Μαξ Χορκχάιμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, ό.π., σ. 158-159

Η βιομηχανία, λοιπόν, της κουλτούρας «φέρνει στα μέτρα της» όλα τα θεάματα, προκειμένου να τής αποφέρουν κέρδος. Η κουλτούρα, που ως έννοια φέρει απαρέγκλιτα την έννοια της βίωσης, στη βιομηχανοποιημένη της μορφή, ευχαρίστως αφήνει απέξω αυτή της τη διάσταση.

Έτσι λοιπόν, «όλη η ζωή των κοινωνιών», όπως παρατηρεί ο Guy Debord, «στις οποίες κυριαρχούν οι σύγχρονες συνθήκες παραγωγής εκδηλώνεται σε μια τεράστια συσσώρευση *θεαμάτων*. Ότι είχε άμεσα βιωθεί απομακρύνθηκε σε μια αναπαράσταση».³⁹⁴

Τα θεάματα στη σύγχρονη βιομηχανία της κουλτούρας παύουν να είναι βιωματικά, οι παραστάσεις *θεαμάτων* είναι *αναπαραστάσεις* *θεαμάτων*, προσομοιωμένα θεάματα. Είναι, βέβαια, ιδιαίτερα δύσκολο να αναζητά κανείς αυθεντικά θεάματα, όταν η ίδια κοινωνία έχει γίνει θέαμα, όταν πλέον έχει κανείς να κάνει με μία *κοινωνία του θεάματος*, κατά την έκφραση του Guy Debord.

«Το θέαμα», εξηγεί ο Guy Debord, «παρουσιάζεται ταυτόχρονα σαν η ίδια η κοινωνία, σαν ένα μέρος της κοινωνίας και *όργανο ενοποίησης*. Σα μέρος της κοινωνίας είναι σαφώς ο τομέας που συγκεντρώνει κάθε βλέμμα και κάθε συνείδηση. Επειδή ακριβώς ο τομέας αυτός είναι διαχωρισμένος, αποτελεί τον χώρο του παραπλανημένου βλέμματος και της ψευδούς συνείδησης· και η ενοποίηση που πραγματοποιεί δεν είναι τίποτε άλλο από την επίσημη γλώσσα του γενικευμένου διαχωρισμού».³⁹⁵

Στη μετάλλαξη αυτή της κοινωνίας σε *κοινωνία του θεάματος* παύει να έχει ισχύ κάθε ενοποιητικό στοιχείο. Άρα, η κοινωνία έχει πάψει να είναι κοινωνία. Κάθετί συλλογικό έχει πάψει να είναι στοιχείο της σύγχρονης κοινωνίας και αναπόφευκτα η κοινωνία τείνει στον ατομοκεντρισμό. Η μη ύπαρξη συλλογικού πνεύματος, άλλωστε, μπορεί να εντοπιστεί σε μια ιδιαίτερης σημασίας έκφανση της ανθρώπινης δραστηριότητας: τα παιχνίδια.

«Η εξέλιξη των παιχνιδιών είναι δηλωτική: από τα ομαδικά ή συναγωνιστικά παιχνίδια, τα παραδοσιακά χαρτοπαίγνια ή ακόμη και το σουμπούτεο, έως την

³⁹⁴ Γκυ Ντεμπόρ, *Η κοινωνία του θεάματος*, ελλ. μετάφραση Πάνης Τσαχαγέας-Νίκος Β. Αλεξίου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, 1986, σ. 24

³⁹⁵ Γκυ Ντεμπόρ, *Η κοινωνία του θεάματος*, ό.π., σ. 24

τεράστια γενιά των φλίπερ (όπου ήδη εισβάλλει η οθόνη αλλά χωρίς να είναι ακόμη «τηλέ-», ένα κράμα ηλεκτρονικού και χειροκίνητου παιχνιδιού) που σήμερα έχουν ξεπεραστεί από τα διάφορα ηλεκτρονικά τένις και άλλα παιχνίδια στον υπολογιστή, οθόνες στις οποίες οργανώνουν μόρια σε μεγάλη ταχύτητα, ατομικιστικός χειρισμός που δε διαφέρει σε τίποτε από τις πρακτικές ελέγχου της πληροφορικής στις «εργασιακές διαδικασίες» ή τη μελλοντική χρήση του υπολογιστή στην οικιακή σφαίρα, όπου προηγήθηκε η τηλεόραση και τα οπτικοακουστικά μέσα: το παιγνιώδες βρίσκεται παντού, ακόμη και στην «επιλογή» μιας μάρκας απορρυπαντικού σε ένα σούπερ μάρκετ»,³⁹⁶ επισημαίνει ο Baudrillard.

Ο «παλιάτσος» (εντός και εκτός εισαγωγικών), λοιπόν, περπατάει σε τεντωμένο σχοινί υπό τη θέα της νεοτερικότητας. Ακόμα κι αν αντέξει τη δοκιμασία αυτή, δε θα αντέξει μέχρι τέλους. Όπως και ο Τρελός στη *Strada*, που ολοκληρώνει με επιτυχία το νούμερό του σε τεντωμένο σχοινί, αλλά ο θάνατός του μοιάζει προδιαγεγραμμένος από τότε, σα να προοικονομείται. Πράγματι, στη διάρκεια της κινηματογραφικής αφήγησης θα σκοτωθεί από τον Ζαμπανό.

Η συλλογικότητα, λοιπόν, ως έννοια έχει απαλειφθεί κατά τη νεοτερικότητα. Η κουλτούρα είναι πλέον μια βιομηχανοποιημένη κουλτούρα, η παράσταση ενός θεάματος αναπαράσταση θεάματος και η κοινωνία η ίδια κοινωνία του θεάματος. Η νεοτερικότητα αποζητά να διαρρήξει τις όποιες σχέσεις με το παρελθόν και φυσικά στοχεύει στη διάλυση της παραδοσιακής τάξης.

³⁹⁶ Jean Baudrillard, *Περί σαγήνης*, ελλ. Μετάφραση Ευγενία Γραμματικοπούλου, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 2009, σ. 214

Ο ρόλος της παράδοσης και το δίλλημα που γεννά

Ο Heidegger υποστηρίζει, ότι «καθετί ουσιώδες και μεγάλης σπουδαιότητας εμφανίσθηκε μόνον χάρη στο γεγονός ότι ο άνθρωπος... ήταν ριζωμένος σε μια παράδοση».³⁹⁷ Ασφαλώς ο Heidegger μ' αυτή του τη διατύπωση δεν πρότεινε την επιστροφή στην παράδοση, αλλά τη δημιουργική της αξιοποίηση στα δεδομένα του παρόντος, επιθυμώντας παράλληλα να τονίσει τη δύναμη της συνέχειας και της ενότητας που παρέχει η παράδοση. Ο Κωστής Παπαγιώργης, επίσης, επισημαίνει, ότι «για να μάς δοθεί το παρόν, θα πρέπει να μας δοθεί κάτι και από το παρελθόν».³⁹⁸

Ωστόσο, πολλοί είναι εκείνοι που θεωρούν την καταστροφή της παράδοσης ως τη βασική αιτία της σύγχρονης πνευματικής και κοινωνικής παρακμής. Οι άνθρωποι αυτοί αναπολούν την παράδοση και επιθυμούν την αναβίωσή της στο μέτρο φυσικά του δυνατού, αναγνωρίζοντάς την ως τη ενοποιητική δύναμη μεταξύ των ανθρώπων. Από την άλλη πλευρά, υπάρχει και μία άλλη μερίδα ανθρώπων, οι οποίοι όχι απλώς δεν επιθυμούν την παλινόρθωση της παράδοσης, αλλά απεναντίας θεωρούν την καταστροφή της ως χειραφέτηση, που οδηγεί σε νέους τρόπους ζωής.

Το δίλλημα της παράδοσης, όμως, τίθεται από τη νεοτερικότητα κι έπειτα. Η νεοτερικότητα, σύμφωνα με τον Giddens, αναφέρεται σε τρόπους ζωής ή οργάνωσης που εμφανίστηκαν στην Ευρώπη από τον 17^ο αιώνα και μετά, ενώ στη συνέχεια άσκησαν επιρροή λίγο πολύ σε παγκόσμια κλίμακα.³⁹⁹ Πιο πριν δε γίνεται λόγος για την παράδοση και παραδοσιακό τρόπο ζωής, αφού η παράδοση είναι μέσα στη ζωή των ανθρώπων. Η νεοτερικότητα θέτει νέους τρόπους ζωής και έρχεται σε αντιπαράθεση με την παράδοση.

Από τις αρχές του 17^{ου} αιώνα με την ανάδυση νέων τρόπων σκέψης, που οικονομικές και κοινωνικές δυνάμεις έθεσαν σε κίνηση, μέχρι και κατά τη μεταμοντέρνα εποχή επιχειρείται μία διαρκής προσπάθεια αποδυνάμωσης της παράδοσης, προσπάθεια η οποία έχει εν πολλοίς έχει επιτύχει τον στόχο της. Με την αποδυνάμωση, όμως, της παράδοσης, διαρρηγνύεται η συνάφεια ανάμεσα στην

³⁹⁷ David Gross, *Τα ερείπια του παρελθόντος: Παράδοση και κριτική της νεοτερικότητας*, επιμέλεια Γ.Ν. Μερτίκας, ελλ. μετάφραση Κ. Γεώργας, Πατάκης, Αθήνα, 2003, σ.16

³⁹⁸ Κωστής Παπαγιώργης, *Περί μνήμης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2008², σ. 86

³⁹⁹ Anthony Giddens, *Οι συνέπειες της νεοτερικότητας*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Μερτίκας, επιμέλεια Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, 2001, σ.15

ανάγκη να αισθάνεται κανείς «σαν το σπίτι» του, όπως το θέτει ο Gross και στη διαθεσιμότητα της παράδοσης να ικανοποιήσει αυτή την ανάγκη.

Την ανάγκη αυτή έρχονται να υποκαταστήσουν το κράτος και η αγορά. Όπως, όμως, όλα τα υποκατάστατα το κράτος και η αγορά δεν καταφέρνουν να ξεφύγουν από τον ρόλο τους, να υπο-καθιστούν δηλαδή και να μη διαδραματίζουν ουσιαστικότερο ρόλο. Ό,τι καταφέρνουν είναι με συγκεκριμένες τακτικές διαστρεβλώνοντας είτε ολόκληρες παραδόσεις είτε μόνο τμήματά τους, να τις κρατούν ζωντανές με στόχο πάντα την εκμετάλλευσή τους προς ίδιον όφελος.

Όπως και να έχει το ζήτημα πάντως, σημαντικό είναι το γεγονός, ότι η παράδοση παρόλα τα «χτυπήματα» που ανά τους αιώνες έχει δεχτεί, παραμένει ζωντανή και εμφανίζεται στις «ρωγμές» της νεοτερικότητας, αποτελώντας σύμφωνα και με τον Giddens τη σκοτεινή πλευρά της νεοτερικότητας.⁴⁰⁰

Οι σύγχρονες, λοιπόν, κοινωνίες μπορούν να αξιοποιήσουν την παράδοση. Το ζητούμενο, όμως, είναι ακριβώς αυτό, να αξιοποιηθεί δηλαδή η παράδοση, όχι να επιχειρηθεί μια αναβίωσή της. Πράγματι, η παράδοση είναι ικανή να δράσει ως πολιορκητικός κριός απέναντι στο ναρκισσισμό της νεοτερικότητας. Στόχος, λοιπόν, θα πρέπει να είναι η εργαλειοποίηση της παράδοσης και όχι η παράδοση αυτή καθαυτή.

Ο όρος «παράδοση», σύμφωνα με τον David Gross, «αναφέρεται σε ένα σύνολο πρακτικών, μια πλειάδα πίστεων ή σε τρόπο σκέψης που υφίσταται στο παρόν, αλλά κληρονομήθηκε από το παρελθόν».⁴⁰¹ Η παράδοση, λοιπόν, αξιοποιεί την εμπειρία του παρελθόντος και μπορεί να μάς παρέχει τον τρόπο που επικοινωνούμε με τους ανθρώπους, που ερμηνεύουμε την πραγματικότητα, που αντιλαμβανόμαστε γενικά τον κόσμο.

Μας παρέχεται, λοιπόν, ένα «πρόχειρο απόθεμα γνώσης», όπως αποκαλεί ο Schütz τον συνδυασμό από έναν τεράστιο αριθμό προεπιλεγμένων και προμελετημένων νοητικών προϊόντων, που καθένas ασυνείδητα χρησιμοποιεί καθημερινά.⁴⁰² Έχοντας,

⁴⁰⁰ Άντονι Γκίντενς, *Ο κόσμος των ραγδαίων αλλαγών*, ελλ. μετάφραση Κωνσταντίνος Δ. Γεώργας Μεταίχμιο, Αθήνα, 2001, σ.80

⁴⁰¹ David Gross, ό.π., σ.22

⁴⁰² Zygmunt Bauman, *Η μετανεοτερικότητα και τα δεινά της*, ελλ. μετάφραση Γιώργος-Ικαρος Μπαμπασάκης, Ψυχογιός, Αθήνα, 2002, σ.28

άρα, ως βάση τις ψυχικές, συναισθηματικές, γνωστικές καταστάσεις και τις εθιμικές πρακτικές των προγόνων, την κουλτούρα τους δηλαδή με μια λέξη, καθίσταται δυνατό να οικοδομούμε τον εαυτό μας μέσα σε ένα πλαίσιο αναφοράς, με τη βοήθεια του οποίου ζούμε και δρούμε.⁴⁰³

Το δίλημμα τώρα που γεννά η παράδοση και το οποίο απασχολεί τους ερευνητές, αλλά και τον απλό κόσμο είναι η στάση που πρέπει να κρατήσουμε απέναντι της. Δύο αντικρουόμενες απόψεις βγαίνουν από το ζητούμενο αυτό. Το δίλημμα της παράδοσης, όμως, είναι το δίλημμα της νεωτερικότητας, αφού πριν δεν υπάρχει. Στο δίλημμα αυτό η μία πλευρά αντιμετωπίζει την παρακμή της παράδοσης ως την πλήρη καταστροφή και προτείνει την ανασύσταση της. Ταυτίζεται, δηλαδή, η παρακμή της παράδοσης με μία γενικότερη ηθική και πνευματική παρακμή. Χωρίς την παράδοση, υποστηρίζεται, χάνεται ό,τι δίνει νόημα, σταθερότητα και συνοχή στην ανθρώπινη ζωή, καθιστώντας την άδεια και κενή.⁴⁰⁴ Χάνεται, λοιπόν, από τον κόσμο «μία ασφαλής τάξη, η επιβολή της οποίας ενάντια σε καινούριες προκλήσεις ασκεί αφόρητη πίεση πάνω μας και είναι δύσκολο να αντισταθούμε», όπως υποστηρίζει ο

⁴⁰³ Ό,τι κάνει η παράδοση είναι να μεταφέρει την κουλτούρα της μίας γενιάς στην άλλη. Η μεταφορά, όμως, της κουλτούρας γίνεται προφορικά. Η γραπτή παράδοση αποτελεί διαστροφή των εθνογράφων και των λαογράφων του 19^{ου} αιώνα. Η γραφή συνίσταται μεγαλύτερη ακρίβεια, σε βάρος όμως της αμεσότητας και της οικειότητας του προφορικού λόγου. Οι γραπτές παραδόσεις, άλλωστε, χειραγωγούνται πιο εύκολα, γεγονός που καθίσταται χρήσιμο σε όσους κατέχουν την εξουσία. Η ερμηνεία τους βαθμιαία έγινε αποκλειστική πράξη των εγγραμμάτων. Οι προφορικές παραδόσεις, αντίθετα μπορούν να εκλαμβάνονται ως υπαινικτική γνώση και να καθίστανται έτσι αναπόσπαστο μέρος της «φυσικής στάσης» του καθενός. David Gross, ό.π., σ.34,36

Πρόκειται, λοιπόν, για μία μεταφορά, μία μετάδοση πληροφοριών. Η αγγλική λέξη *tradition* έχει τις ρίζες της στον λατινικό όρο *tradere*, που σήμαινε μεταδίδω ή δίνω κάτι σε κάποιον, για να το διαφυλάξει και αρχικά χρησιμοποιήθηκε στο πλαίσιο του ρωμαϊκού νόμου και ειδικότερα στους νόμους περί κληρονομιάς. Η έννοια, όμως, που έχει σήμερα ο όρος «παράδοση» είναι δημιουργημα της νεωτερικότητας. Μέχρι τότε δε γινόταν λόγος για παράδοση. Στον μεσαίωνα δε γινόταν χρήση της έννοιας αυτής. Η παράδοση και το έθιμο ήταν μέρος της καθημερινής πρακτικής των ανθρώπων. Άντονι Γκίντενς, *Ο κόσμος των ραγδαίων αλλαγών*, ό.π., σ. 80

Αναφορικά με την έννοια έθιμο, ο David Gross έθιμο είναι η *καθιερωμένη κοινωνική συνήθεια που έχει θεσπιστεί και διαμορφωθεί μέσω της μακρόχρονης επανάληψης*. Παρ' όλες τις ομοιότητες εθίμων-παράδοσης, η αξία των εθίμων είναι μικρότερη από εκείνη της παράδοσης, αφού τα πρώτα σπάνια έχουν πραγματική κανονιστική ισχύ. Τα έθιμα σχετίζονται κυρίως με επιφανειακούς τρόπους συμπεριφοράς. Το ειδοποιό, ίσως, γνώρισμα της παράδοσης είναι η τελετουργία και η επανάληψη.⁴⁰³ Ωστόσο, ο διαχωρισμός των δύο εννοιών δεν είναι πάντα αυστηρός. Δεν είναι σπάνιο, λοιπόν, το φαινόμενο που ένα έθιμο μετασχηματίζεται σε παράδοση, όταν αποκτά βαθμιαία μεγαλύτερη σπουδαιότητα και αντίστροφα μία παράδοση που χάνοντας βαθμιαία τη σπουδαιότητά της μετασχηματίζεται σε έθιμο. David Gross, ό.π., σ.28-31

⁴⁰⁴ David Gross, ό.π., σ.16

Bauman, και μάλιστα στον σύγχρονο κόσμο, που τον χαρακτηρίζει η αστάθεια και η εχθρότητά του για οτιδήποτε σταθερό.⁴⁰⁵

Η παραπάνω άποψη υιοθετείται, βέβαια, από τις συντηρητικότερες κοινωνικές ομάδες. Η παράδοση, σημειώνει ο Giddens, «πιθανόν να είναι η βασικότερη έννοια που χρησιμοποιούν οι συντηρητικοί, εφόσον αυτοί πιστεύουν ότι εμπεριέχει αποθηκευμένη σοφία».^{406 407}

Σε αντίθεση, όμως, με την παραπάνω υπέρ της παράδοσης άποψης, υποστηρίζεται και η άποψη που αντιμετωπίζει την καταστροφή της παράδοσης ως χειραφέτηση, που δημιουργεί τις προϋποθέσεις για νέους τρόπους ζωής και νέες μορφές πολιτιστικής έκφρασης.⁴⁰⁸

Η κατάρρευση της παράδοσης και η απομάκρυνση των ανθρώπινων πρακτικών από ό,τι τη συνιστά αποτελεί το ζητούμενο. Η παράδοση εδώ αντιμετωπίζεται ως τροχοπέδη της λογικής, που κρατά τον ανθρώπινο νου προσκολλημένο σε ξεπερασμένα σχήματα του παρελθόντος και δεν τόν αφήνει να παρακολουθήσει τις εξελίξεις. Η αρνητική αυτή έννοια, εξάλλου, είχε δοθεί στην παράδοση ήδη από τον Ευρωπαϊκό Διαφωτισμό. Σε μια δήλωσή του ο Γκανς συνοψίζει με ένα μάλλον κυνικό τρόπο την αντίθεσή του προς την παράδοση: «Δεν έχω τίποτα εναντίον της παράδοσης, αλλά προτιμώ το ηλεκτρικό πλυντήριο από τη σκάφη ή την όχθη του ποταμού».⁴⁰⁹

Γίνεται, επομένως, κατανοητό, ότι οι δύο παραπάνω απόψεις τίθενται η μία στο άκρο της άλλης. Ως ακραίες, λοιπόν, καμία από τις δύο δε μπορεί να προσφέρει έναν

⁴⁰⁵ Zygmunt Bauman, ό.π.,σ.34

⁴⁰⁶ Άντονι Γκίντενς, *Ο κόσμος των ραγδαίων αλλαγών*, ό.π.,σ.84

⁴⁰⁷ Η παράδοση, άλλωστε, σε μια ακραία της μορφή στο παρελθόν έγινε όργανο στα χέρια ακραίων πολιτικών καθεστώτων. Το αίτημα για αναβίωσή στηρίχθηκε με τον φασισμό. Οι άνθρωποι πειθαναγκάστηκαν σε μια κατάσταση που δεν τούς ανήκε. Αυτή η κατάσταση, η φαντασιακή Heimat υπήρξε και η βασική προβολή των Ναζί. Ο Χίτλερ, άλλωστε, εμφανιζόταν με σύμβολα των Niebelungen, σύμβολα δηλαδή από τη γερμανική παράδοση. Άμεσα συνδεόμενο, άλλωστε, με τα παραπάνω είναι το κίνημα του Heimatkunst, το οποίο αναδύθηκε στη δεκαετία του 1890 και νοσταλγούσε το χαμένο παρελθόν. Μετά, όμως, από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο εμφανίστηκε μία φασιστική εκδοχή του Heimatkunst, που αντικατέστησε το παραδοσιακό ιδεώδες της κοινότητας με ένα εκστατικό ιδεώδες που βασιζόταν στη μυστική ένωση με τον χαρισματικό ηγέτη. David Gross, ό.π., σ.108, υπ.30

⁴⁰⁸ David Gross, ό.π., σ.16-17

⁴⁰⁹ Κρίστοφερ Λας, *Ο Ελάχιστος εαυτός*, ελλ. μετάφραση Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2006, σ.36

δημιουργικό τρόπο σκέψης για την παράδοση. Από τη μία πλευρά η αναβίωση της παράδοσης θα σήμαινε φασισμό, θα οδηγούσε σε ολοκληρωτικές κοινωνίες. Από την άλλη πλευρά, η πλήρης αποκοπή που προτείνει η νεοτερικότητα συνιστά μία αδιανόητη κατάσταση, αφού θα σήμαινε την απώλεια της συνέχειας. Αυτό δε μπορεί να συμβεί, αφού υπάρχει η γλώσσα. Την παράδοση, δηλαδή, δε μπορούμε να την απεμπολίσουμε λόγω της γλώσσας.

Η γλώσσα είναι φορέας παράδοσης, την οποία και επαναφέρει συνεχώς. Η ροή της παράδοσης συνέχει το γλωσσικό όργανο που μάς συνέχει ως ανθρώπινα υποκείμενα. Η παράδοση, επομένως, μπορεί να μάς χρησιμεύσει, για να «χτυπήσουμε» τον ναρκισσισμό της νεοτερικότητας. Όμως, όπως προτάσσει και ο Giddens, η υπεράσπιση της παράδοσης είναι δυνατή με μη παραδοσιακές μεθόδους - και αυτό πρέπει να συνιστά το μέλλον της.⁴¹⁰

Η προσπάθεια αφανισμού της παράδοσης

Η νεοτερικότητα ορίζει την παράδοση ως την αρνητική πλευρά της ανθρωπότητας, που πρέπει να αφανιστεί. Παρόλο που ο πλήρης αφανισμός της παράδοσης δε λαμβάνει χώρα, η νεοτερικότητα ωστόσο πέτυχε τη σημαντική αποδυνάμωσή της. Καθώς, όμως, η παράδοση αποδυναμώθηκε κατά τη νεοτερικότητα, δημιουργήθηκε ένα έλλειμμα συνέχειας, συνεκτικότητας, ασφάλειας και σταθερότητας, στοιχεία δηλαδή που εγγυάται η παράδοση.

Το κράτος και ο καπιταλισμός αναδύθηκαν τότε ως παράγοντες που θα έπαιζαν τον ρόλο που κάποτε είχε η παράδοση, δίχως όμως να τα καταφέρουν το ίδιο ικανοποιητικά. Οι δύο αυτοί παράγοντες καταφέρνουν, όμως, να εκμεταλλευτούν είτε παραδόσεις στο σύνολό τους είτε μερικές μόνο πτυχές τους για δικό τους όφελος. Στόχος, δηλαδή, είναι η αποκομιδή κέρδους και ο στόχος τους αυτός σε ένα μεγάλο βαθμό επιτυγχάνεται. Τόσο το κράτος, όσο και η αγορά αναπτύσσουν συγκεκριμένες τακτικές, με τις οποίες πετυχαίνουν να εργαλειοποιήσουν την παράδοση, να την εμπορευματοποιήσουν και να αποκτήσουν οφέλη από αυτή.

⁴¹⁰ Άντονι Γκίντενς, *Ο κόσμος των ραγδαίων αλλαγών*, ό.π., σ.87

Παρόλες, όμως, τις προσπάθειες αφανισμού της παράδοσης από τη νεωτερικότητα, η παράδοση συνεχίζει να επιβιώνει στις σύγχρονες κοινωνίες. Ζητούμενο, πλέον, είναι με ποιους τρόπους μπορεί ο σύγχρονος άνθρωπος να χρησιμοποιήσει την παράδοση, για να «χτυπήσει» τον ναρκισσισμό της νεωτερικότητας. Γιατί η παράδοση δίνει τη δυνατότητα, αν βέβαια η «ανάγνωση» που θα της κάνει κανείς, ευνοεί τη συγκεκριμένη πρόθεση.

Η νεωτερικότητα θέλησε να αφανίσει την παράδοση, θεωρώντας την σκοταδισμό και μεσαιωνισμό. Η παράδοση, όμως, εμφανίζεται στις ρωγμές της νεωτερικότητας, είναι η σκοτεινή πλευρά της νεωτερικότητας, όπως υπογραμμίζει ο Giddens.⁴¹¹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η γραφειοκρατία, η οποία χαρακτηρίζεται ως το «φάντασμα της παράδοσης» και παρουσιάζεται ως υποκατάστατο της. Η γραφειοκρατία είναι το αρχείο που κρατάει μια συνέχεια σε μια περίοδο πλήρους ασυνέχειας. Η νεωτερικότητα ήταν που δημιούργησε το ληξιαρχείο, το οποίο πριν δεν υπήρχε, γιατί απλά δε χρειαζόταν. Μέσα από αυτή τη ρωγμή κάνει την εμφάνιση του το «φάντασμα της παράδοσης», ερχόμενο να καλύψει την ανάγκη για συνέχεια, για μετάδοση ηθών, εθίμων, καθημερινών πρακτικών από γενιά σε γενιά, το *tradere* δηλαδή.

Η παράδοση ως πολιορκητικό κριός

Οι νεοτερικές κοινωνίες δεν καλούνται –ή τουλάχιστον δεν πρέπει να καλούνται– να αναβιώσουν την παράδοση, αλλά να τη χρησιμοποιήσουν ως πολιορκητικό κριό, για να χτυπήσουν την αυταρέσκεια, τον ναρκισσισμό της κατά τον Freud, όλες τις αυτάρεσκες βεβαιότητες της. Η υπεράσπιση, όμως, της παράδοσης, επισημαίνει ο Giddens, είναι δυνατή με μη παραδοσιακές μεθόδους – και αυτό πρέπει να συνιστά το μέλλον της.⁴¹²

Η μόνη, δηλαδή, διέξοδος του σύγχρονου ανθρώπου είναι να χρησιμοποιήσει την παράδοση της νεοτερικής κοινωνίας ως πολιορκητική μηχανή. Η παράδοση θα πρέπει

⁴¹¹ Άντονι Γκίντενς, *Ο κόσμος των ραγδαίων αλλαγών*, ό.π., σ.80

⁴¹² Άντονι Γκίντενς, *Ο κόσμος των ραγδαίων αλλαγών*, ό.π., σ.87

να είναι το εργαλείο, το μέσο και όχι ο αυτοσκοπός. Οι νεότερες κοινωνίες έχουν δημιουργήσει το απόστημα του ναρκισσισμού τόσο στις ίδιες τις κοινωνίες όσο –και συνεπακόλουθα άλλωστε- και στα άτομα. Ο ναρκισσισμός της κοινωνίας έχει οδηγήσει στον ναρκισσισμό του «εγώ» και αυτό το απόστημα η παράδοση είναι σε θέση να το σπάσει.

Εξάλλου, «η παραφορτωμένη με ιστορική γνώση σύγχρονη συνείδηση έχει χάσει την *πλαστική δύναμη της ζωής*, η οποία επιτρέπει στον άνθρωπο, με το βλέμμα στραμμένο στο μέλλον, να *ερμηνεύει το παρελθόν στηριζόμενος στη μέγιστη δύναμη του παρόντος* (Nietzsche)»,⁴¹³ υπογραμμίζει και ο Habermas, ο οποίος σημειώνει, επίσης, ότι «ζωτική ανάγκη για τη συλλογική συνείδηση αποτελεί η αναζωογονητική δύναμη μιας τελετουργικής επιστροφής στις αρχές, που εγγυάται την κοινωνική συνοχή».⁴¹⁴

Καταρχάς, οι σύγχρονες κοινωνίες, υποστηρίζει ο David Gross, είναι αναγκαίο να αποκτήσουν πρόσβαση σε ό,τι αποκαλείται *unheimisch*, δηλαδή σε ό,τι είναι *αν-οίκειο*, αλλότριο, ξένο. Η επαφή και η εμπειρία με τον κόσμο του *unheimisch* θα δημιουργήσει τον «νόστο», την επιθυμία για επιστροφή και όταν πραγματοποιηθεί αυτή η επιστροφή το *heimisch*, το *οικείο* θα ιδωθεί υπό διαφορετικό πρίσμα και κατανοηθεί με νέο νόημα. Για να κατανοήσουμε το καθημερινό, το πολύ γνωστό σε μας, κρίνεται απαραίτητη η σύγκρισή του με ό,τι συνιστά διαφορετικότητα προς αυτό, συμπεριλαμβανομένης της διαφορετικότητας των απομακρυσμένων παραδόσεων. «Μια σύγκριση με το χρονικώς έτερο είναι αναγκαία εάν θέλουμε να υπερβούμε τη μονοδιάστατη κατανόηση του εαυτού μας και της εποχής μας», διευκρινίζει ο Gross.⁴¹⁵

Αυτή η σύγκριση, βέβαια, με το χρονικώς έτερο δε μπορεί να συμβεί σε έναν ευθύγραμμο χρόνο, σε έναν χρόνο αποκομμένο από το παρελθόν. Η εν λόγω σύγκριση μπορεί να λάβει χώρα μόνο ανάμεσα στις ρωγμές της νεωτερικότητας και η νεωτερικότητα είναι αναγκασμένη, αν θέλει να υπάρξει, να ισορροπήσει ανάμεσα σε αυτές τις γραμμές.

⁴¹³ Jürgen Habermas, ό.π., σ. 115

⁴¹⁴ Jürgen Habermas, ό.π., σ. 142

⁴¹⁵ David Gross, ό.π., σ. 160-161

Όμως, όπως προειδοποιεί και ο Jürgen Habermas, «το γεγονός, ότι μια νεωτερικότητα χωρίς πρότυπα πρέπει να βρει την ισορροπία της ορμώμενη από τα ρήγματα που η ίδια έχει δημιουργήσει προκαλεί ανησυχία⁴¹⁶».⁴¹⁷

Ο Freud άλλωστε υποστηρίζει, ότι «οι άνθρωποι ζουν γενικά το παρόν τους σαν με κάποια αφέλεια, χωρίς να μπορούν να εκτιμήσουν το περιεχόμενό του· πρέπει πρώτα να κερδίσουν μια απόσταση από το παρόν, δηλαδή το παρόν πρέπει να γίνει παρελθόν, αν πρόκειται να τούς προσφέρει στηρίγματα για την κρίση του μέλλοντος».⁴¹⁸

Πράγματι, όπως προειδοποιεί και ο Freud, τόσο η παράδοση, όσο και οι ποικίλες μορφές συλλογικότητας δε μπορούν να γίνουν πολιορκητικός κριός της νεωτερικότητας, αν πρώτα δε μελετηθούν και δεν κατανοηθούν. Για τον στόχο αυτό, απαραίτητη κρίνεται μια απόσταση από το παρόν, προκειμένου το παρόν να αποσπαστεί από το παρελθόν μέσω μιας απελευθερωτικής δύναμης της ανάμνησης, κατά την έκφραση του Jürgen Habermas.

Ο Habermas, αναλύοντας το έργο του Benjamin, υποστηρίζει, ότι «αντίθετα με ό,τι συμβαίνει από τον Hegel μέχρι τον Freud, η απελευθερωτική δύναμη της ανάμνησης δεν καλείται στον Benjamin να αποσπάσει το παρόν από την εξουσία του παρελθόντος, αλλά να εξοφλήσει ένα χρέος του παρόντος προς το παρελθόν: *Πράγματι, μια ανεπανόρθωτη εικόνα του παρελθόντος κινδυνεύει να εξαφανισθεί με κάθε παρόν, το οποίο δεν αναγνωρίζει τον εαυτό του ως εννοούμενον μέσα σ' αυτήν* (5^η Θέση)».⁴¹⁹

Η αποσύνδεση, άλλωστε, του ορίζοντα των προσδοκιών από το δυναμικό της παραδεδομένης εμπειρίας επιτρέπει κατ' αρχάς, όπως δείχνει ο Koselleck, την αντίθεση μιας νέας εποχής που ζει αυτόνομα σε σχέση με τις παρελθούσες εποχές, από τις οποίες οι νεότεροι χρόνοι έχουν αποδεσμευτεί.

⁴¹⁶ Την ανησυχία αυτή κατανοεί ο Hegel ως *πηγή της ανάγκης για φιλοσοφία*. Jürgen Habermas, ό.π., σ. 32

⁴¹⁷ Jürgen Habermas, ό.π., σ. 32

⁴¹⁸ Sigmund Freud, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Βαμβάλης, Επίκουρος, Αθήνα, 2005³, σ.125

⁴¹⁹ Jürgen Habermas, ό.π., σ. 31

Οι σύγχρονες κοινωνίες, επομένως, καλούνται να επανεξετάσουν τις παραδόσεις, που απέρριψε η νεωτερικότητα και να εντοπίσουν τις κριτικές ικανότητες που έχει ακόμα. Επομένως, η επαφή με την ετερότητα της παράδοσης και η ουσιαστική αξιοποίηση της μπορεί να αποτελέσουν εμπόδιο στο ναρκισσισμό της νεωτερικότητας. Η ουσιαστική αξιοποίηση της παράδοσης συνίσταται στη δημιουργική αποκάλυψή της. Η ανάδυση παραδόσεων στο προσκήνιο και η μεταφορά ενός αποθέματος κριτικών εννοιών που η νεωτερικότητα αποσιώπησε είναι δυνατό να οδηγήσει σε μια διαφορετική θεώρηση της νεωτερικότητας.

Όπως θέτει το ζήτημα ο Pierre Vidal-Naquet, «οι κοινωνίες γνωρίζουν και την αδράνεια και την επανάληψη, όμως οι κοινωνίες δε ζουν στο παρελθόν. Το παρελθόν δεν επιδρά παρά στον βαθμό που είναι παρόν στις νοοτροπίες, τις συνήθειες, τις ερμηνείες».⁴²⁰

Το ζητούμενο, άρα, είναι να αναδυθεί ένα παρελθόν ικανό να επιδράσει δημιουργικά στο παρόν, ενώ παράλληλα το παρόν θα τού ασκεί κριτική σε τέτοιο βαθμό που θα μπορέσει να αποτραπεί μια παρελθοντολαγνία. Η σύγχρονη κοινωνία, λοιπόν, οφείλει να στέκεται με κριτική, αλλά όχι εχθρική, διάθεση απέναντι στην παράδοση και σίγουρα να μη γίνεται μάρτυρας μιας πάλης ανάμεσα στην παράδοση και την καινοτομία.

«Η πάλη ανάμεσα στην παράδοση και την καινοτομία, που αποτελεί βασική αρχή της εσωτερικής πολιτιστικής ανάπτυξης των ιστορικών κοινωνιών, μπορεί να συνεχίζεται μόνο διαμέσου της διαρκούς νίκης της καινοτομίας. Ωστόσο, φορέας της καινοτομίας στην κουλτούρα είναι αυτή ακριβώς η ολική ιστορική κίνηση που συνειδητοποιώντας την ολότητά της, τείνει στο ξεπέρασμα των ιδίων της των πολιτιστικών προϋποθέσεων και κινείται προς την κατάργηση κάθε διαχωρισμού»,⁴²¹ υπογραμμίζει ο Guy Debord.

Αναγκαία, επομένως, καθίσταται η ισορροπία μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας και μιας δημιουργικής αξιοποίησης του παρελθόντος. Όπως υποστηρίζει και ο Jürgen Habermas, «ο ανοικτός στο μέλλον ορίζοντας προσδοκίων, που καθορίζονται από το παρόν, κατευθύνει τη δική μας σύλληψη του παρελθόντος. Καθώς εμείς

⁴²⁰ Πιερ Βιντάλ-Νακέ, *Ο μαύρος κυνηγός*, ελλ. μετάφραση Γιάγκος Ανδρεάδης-Πέπη Ρηγοπούλου, Λιβάνης, Αθήνα, 1983, σ. 207

⁴²¹ Γκυ Ντεμπόρ, ό.π., σ. 181

οικειοποιούμαστε παρελθούσες εμπειρίες, όντας προσανατολισμένοι προς το μέλλον, το αυθεντικό παρόν αποδεικνύεται ως τόπος συνέχισης της παράδοσης, αλλά και ως τόπος καινοτομίας, αφού το ένα είναι αδύνατο χωρίς το άλλο· και τα δύο συγχωνεύονται στην αντικειμενικότητα ενός πλαισίου της ιστορίας των επιδράσεων». ⁴²²

«Γι' αυτό και ο Benjamin», υποστηρίζει επίσης ο Habermas, «επιχειρεί μια *δραστική αντιστροφή* του ορίζοντα προσδοκιών και του χώρου εμπειρίας. Αποδίδει σε όλες τις προηγούμενες εποχές έναν ορίζοντα ανεκπλήρωτων προσδοκιών και αναθέτει στο προσανατολισμένο προς το μέλλον παρόν την υποχρέωση να βιώνει με την ανθύμηση ένα παρελθόν που κάθε φορά τού αντιστοιχεί έτσι, ώστε εμείς να μπορέσουμε να εκπληρώσουμε τις δικές του προσδοκίες με την ασθενή μεσσιανική μας δύναμη. Χάρη στην αντιστροφή αυτή μπορούν να συναρθρωθούν μεταξύ τους δύο σκέψεις: η πεποίθηση ότι η συνέχεια της παράδοσης δημιουργείται τόσο από τη βαρβαρότητα όσο και από τον πολιτισμό». ⁴²³

Ο Διαφωτισμός, ωστόσο, ήταν που ουσιαστικά εγκαινίασε ένα επιθετικό πνεύμα ενάντια στην παράδοση, στάση που υιοθέτησε αργότερα και επέκτεινε η νεοτερικότητα. Οι philosophes έθεταν στην πρώτη γραμμή των επιδιώξεών τους την πρόοδο, στην οποία η παράδοση, όπως πρέσβευαν μόνο τροχοπέδη μπορούσε να σταθεί. Σήμερα όμως, υποστηρίζει ο Gross, «χρειάζεται να αντιμετωπίσουμε την παράδοση με ευρύτερο πνεύμα, διότι αν υπάρχει πρόοδος στην ιστορία, όπως ήλπιζε ο Διαφωτισμός, θα επιτελεστεί με τη βοήθεια μάλλον της παράδοσης παρά ενάντια της». ⁴²⁴

Το κέρδος από την αντιπαράθεση ενός *χτες* που φέρνει η παράδοση και ενός *σήμερα* που δημιουργεί η νεοτερικότητα έγκειται καταρχάς στο ότι μια διαχρονική διάσταση θα διεισδύσει στο έντονα συγχρονικό παρόν. Η επαφή μας, επομένως, με την παράδοση θα οδηγήσει στη διατάραξη του συναισθήματος ασφάλειας για τη

⁴²² Jürgen Habermas, ό.π., σ. 29

⁴²³ «Και η ιδέα ότι η εκάστοτε γενεά του παρόντος δε φέρει την ευθύνη μόνο για τη μοίρα των μελλοντικών γενεών, αλλά και για τη μοίρα που αναίτια υπέστησαν οι παρελθούσες γενεές. Αυτή η αναγκαιότητα λύτρωσης περασμένων εποχών, που κάθε φορά στρέφουν προς εμάς τις προσδοκίες τους, θυμίζει την οικεία τόσο στον ιουδαϊκό όσο και στον προτεσταντικό μυστικισμό ιδέα της ευθύνης του ανθρώπου για τη μοίρα ενός θεού που με την πράξη της Δημιουργίας απαρνήθηκε την παντοδυναμία του υπέρ μιας ισάξιας ελευθερίας του ανθρώπου». Jürgen Habermas, ό.π., σ. 30

⁴²⁴ David Gross, ό.π., σ.164-165

σύγχρονη εποχή και στην αποδυνάμωση της αυταρέσκειας που παρέχει η νεωτερικότητα. Στόχος, δηλαδή, είναι να αμφισβητηθούν μορφές της σύγχρονης ζωής, μέσω της αποστασιοποίησης από το παρόν επαναξιολόγησης του παρελθόντος.

Η τέχνη ο ιδανικός πολιορκητικό κριός

Η παράδοση, λοιπόν, μπορεί να λειτουργήσει ως πολιορκητικός κριός, ως μέσο αντίστασης στην αυτάρεσκη βεβαιότητα της νεωτερικότητας. Η τέχνη αποτελεί το κατεξοχήν όργανο, με το οποίο η αντίσταση αυτή μπορεί να συντελεστεί. Η τέχνη αντιπροσωπεύει την αρνητικότητα του ανθρώπου να προσαρμοστεί σε αυτάρεσκα δεδομένα, που η εποχή του, τού παρέχει. Εξάλλου, τα έργα τέχνης, κατά την αντίληψη του Adorno, παρέχουν μια εκκοσμικευμένη πρόσβλεψη μιας μεσσιανικής συνθήκης· «δείχνουν» μια θεμελιώδη αλλαγή για την κοινωνία.⁴²⁵

Η τέχνη αναδεικνύεται σε ιδανικό μέσο, για να χτυπηθούν τα δεινά της νεωτερικότητας, καθώς αφενός είναι ένα όπλο επιθετικό, αφετέρου είτε το θέλει είτε όχι συνιστά παράδοση, συνιστά συνέχεια. Μέσω της τέχνης πραγματώνεται το *tradere*, καθώς μεταφέρονται πληροφορίες και γνώσεις από προηγούμενες γενιές και από διαφορετικές κοινωνίες.

Η τέχνη, άλλωστε, αποτελεί ανά τους αιώνες το κατεξοχήν μέσο που αντλούμε πληροφορίες από προγενέστερες εποχές. Η ζωγραφική, το θέατρο, η λογοτεχνία παίζουν τον ρόλο αυτό, αφού αποτυπώνονται σε αυτές καθημερινές συνήθειες, πρακτικές, ήθη και έθιμα, γνώσεις, ψυχολογικές και νοητικές καταστάσεις παλαιότερων εποχών. Οι κωμωδίες του Αριστοφάνη, για παράδειγμα, αποτελούν μία από τις σημαντικότερες πηγές που μαθαίνουμε για την καθημερινή ζωή της αρχαίας Αθήνας και για τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής.

Παράλληλα, τα σύγχρονα καλλιτεχνικά έργα –σε όποια κατηγορία τέχνης και να ανήκουν– φέρνουν τα σημάδια επιρροής τους από προγενέστερα ρεύματα και ό,τι αυτά αντιπροσώπευαν και μπορούν με την εγγενή τους επιθετικότητα να ασκήσουν

⁴²⁵ Στέφανος Ροζάνης, *Για το πνεύμα της ουτοπίας*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004, σ. 35

κριτική στην νεοτερικότητα, να αμφισβητήσουν αδιαμφισβήτητες βεβαιότητές της, ασκώντας της με τον τρόπο αυτό παράπλευρες πιέσεις.

Οι Adorno και Horkheimer, ωστόσο, διατείνονται, ότι «η υπόσχεση του έργου τέχνης, ότι θα δημιουργήσει την αλήθεια δίνοντας νέο σχήμα στις παραδιδόμενες από την κοινωνία μορφές, είναι τόσο αναγκαία όσο και υποκριτική. Ωστόσο, μόνο μέσα απ' αυτή τη σύγκρουση με την παράδοση (σύγκρουση, της οποίας μαρτυρία είναι το στυλ) μπορεί η τέχνη να εκφράσει τον πόνο. Σε ένα έργο τέχνης το στοιχείο που τού επιτρέπει να υπερβεί την πραγματικότητα είναι ασφαλώς αδιαχώριστο από το στυλ· ωστόσο όμως δεν εντοπίζεται στην πραγματοποίηση μιας αρμονίας, σε μια αμφίβολη ενότητα μορφής και περιεχομένου, ανάμεσα στο εσωτερικό και το εξωτερικό, ανάμεσα στο άτομο και την κοινωνία, αλλά εκεί που βασιλεύει η ασυμφωνία, στην απελπισμένη προσπάθεια για ταύτιση».⁴²⁶

Η παράδοση, λοιπόν, συνεχίζει να επιβιώνει και να εμφανίζεται στις ρωγμές της νεοτερικότητας. Στόχος δε θα πρέπει να είναι η ανάδυσή από το περιθώριο και η ένταξη της στο κέντρο της ζωής των κοινωνιών. Η νεοτερικότητα αποτελεί συντελεσμένη πραγματικότητα και η αποδοχή του γεγονός αυτού κρίνεται αναγκαία. Ωστόσο, οι σύγχρονες κοινωνίες έχουν τη δυνατότητα, αφού έρθουν σε επαφή με την παράδοση και γνωρίσουν τη διαφορετικότητά της με το παρόν, να τη χρησιμοποιήσουν ως πολιορκητική μηχανή απέναντι στον ναρκισσισμό της νεοτερικότητας.

⁴²⁶ Μάξ Χορκχάιμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, σ. 153

Η ανάγκη επαναφοράς της συλλογικότητας στη νεοτερικότητα

Στη νεοτερικότητα ο «άξονας» δεν έχει πια κάθετη κατεύθυνση, αλλά οριζόντια. Κατά τη προνεοτερικότητα ίσχυε το συνεχές του χρόνου, το continuum. Το κέντρο βάρους, πλέον, έχει μετατοπιστεί σε εφήμερες καταστάσεις και το παρελθόν, η παράδοση και ό,τι εκπορεύεται από εκεί έχει τεθεί στο περιθώριο. Οι ανθρώπινες σχέσεις μετά τη νεοτερικότητα έχουν πάψει να είναι βιωματικές.

Όπως, όμως υποστηρίζει και ο Nietzsche, «για να καταλαβαίνουμε ο ένας τον άλλον, δεν αρκεί να χρησιμοποιούμε τις ίδιες λέξεις· πρέπει επίσης να χρησιμοποιούμε τις ίδιες λέξεις για το ίδιος είδος εσωτερικών βιωμάτων, πρέπει τελικά να έχουμε την εμπειρία μας από κοινού».⁴²⁷

Ο Nietzsche δεν κάνει τίποτε περισσότερο από το να υπογραμμίζει την ανάγκη της επαναφοράς της συλλογικότητας στη νεοτερικότητα, την επαναφορά του βιωματικού στοιχείου στις ανθρώπινες σχέσεις. Και αν οι ανθρώπινες σχέσεις έχουν πάψει να είναι βιωματικές και τα θεάματα κατ' επέκταση έχουν πάψει να είναι βιωματικά. Τα συλλογικά θεάματα, όμως, είναι αντίθετα με τη σύγχρονη κοινωνία.

«Στο μέτρο που η κοινωνία ονειρεύεται την ανάγκη, το όνειρο γίνεται αναγκαίο. Το θέαμα είναι ο εφιάλτης της σύγχρονης αλυσοδομένης κοινωνίας, που δε εκφράζει τελικά παρά την επιθυμία της να κοιμηθεί. Το θέαμα είναι ο φρουρός του ύπνου»,⁴²⁸ διατείνεται ο Guy Debord, ο οποίος υποστηρίζει, επίσης, ότι «το θέαμα είναι η επιβεβαίωση της φαινομενικότητας και η επιβεβαίωση κάθε ανθρώπινης –δηλαδή κοινωνικής– ζωής, σαν απλής φαινομενικότητας. Όμως, η κριτική που φθάνει στην αλήθεια του θεάματος, το αποκαλύπτει σαν την ορατή άρνηση της ζωής, σα μια άρνηση ζωής που έγινε ορατή».⁴²⁹

⁴²⁷ Φρίντριχ Νίτσε, *Πέραν του καλού και του κακού*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Πανοπτικόν, Αθήνα, 2012, σ. 286

⁴²⁸ Γκυ Ντεμπόρ, ό.π., σ. 30

⁴²⁹ Γκυ Ντεμπόρ, ό.π., σ. 26-27

Δ' ΜΕΡΟΣ

Pablo Picasso, Οι παλιάτσοι

1. Ο παλιάτσος ως πλάνητας και παρία

Ο παλιάτσος, ο περιπλανώμενος καλλιτέχνης βρίσκεται σε διαρκή κίνηση. Το ζητούμενο είναι σε ποιο βαθμό είναι η επιλογή του η διαρκής κίνηση, σε ποιο βαθμό την αποζητά και σε ποιο βαθμό ο επόμενος σταθμός του καθίσταται αναπόφευκτη ανάγκη του, προκειμένου να επιβιώσει. Ο περιπλανώμενος καλλιτέχνης φέρει στοιχεία από τον πλάνητα, τον «μυθικό» *flâneur*, όπως τον περιέγραφε ο Walter Benjamin, από τον τουρίστα, αλλά και από τον παρία. Η περιπλάνησή του, είτε αναγκαστική είτε επιλογή, φέρει στοιχεία τυχαιότητας, αλλά και μιας μυητικής δραστηριότητας.

Ο πλάνης, ο *flâneur*

«Σε αυτόν ακριβώς (τον *flâneur*), που άσκοπα σουλατσάρει μέσα στα πλήθη των μεγαλουπόλεων σε μελετημένη αντίθεση προς τη βιαστική, σκόπιμη, πυρετώδη δραστηριότητα, αποκαλύπτουν τα πράγματα το κρυφό τους νόημα: *Η αληθινή εικόνα του παρελθόντος περνάει ανάλαφρα και μόνον ο flâneur, που σεργιανάει άσκοπα πιάνει το μήνυμα*»,⁴³⁰ παραδίδει η Hannah Arendt, σχολιάζοντας το έργο του Benjamin, ο οποίος σημειώνει, ότι, «το Παρίσι δημιούργησε τον τύπο του *flâneur*».⁴³¹ Οι λαμπρές αναμνήσεις, το ιστορικό ρίγος δε λένε απολύτως τίποτα στον *flâneur*, ο οποίος τα παραχωρεί ευχαρίστως στον τουρίστα».⁴³²

Ο Walter Benjamin χρησιμοποιεί το Παρίσι για να ορίσει τον τύπο του *flâneur*, όπως παρουσιάζεται στη λογοτεχνία του Μπωντλαίρ. Η μεγαλούπολη είναι για τον Benjamin το απαραίτητο σκηνικό προκειμένου να υπάρξει ο *flâneur* και να ξεδιπλωθεί ο χαρακτήρας του, προκειμένου να μπορέσει να σεργιανίσει και να χαθεί ανάμεσα στο πλήθος.

⁴³⁰ Χάννα Άρεντ, *Άνθρωποι σε ζοφερούς καιρούς*, ελλ. μετάφραση Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, Αθήνα, 1998, σ. 56-57

⁴³¹ «Το παράδοξο είναι που δεν τον δημιούργησε η Ρώμη. Όμως μήπως και στη Ρώμη δεν ήταν κάτι το ονειρώδες να βαδίζει κανείς στους δρόμους της που είναι τόσο πολύ προβλέψιμοι». Winfried Menninghaus-Joshua Gunn, *Μύθος και μαγεία στη σκέψη του Βάλτερ Μπένγιαμιν*, ελλ. μετάφραση Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Ύψιλον, Αθήνα, 2008, σ. 36

⁴³² Winfried Menninghaus-Joshua Gunn, ό.π., σ. 36

Οι πεζόδρομοι, τότε, αποκτούν την ξεχωριστή τους σημασία. Όπως σημειώνει και η Arendt, σχολιάζοντας το έργο του Benjamin, «οι πεζόδρομοι⁴³³ είναι κάτι σα σύμβολο του Παρισιού, επειδή είναι χώροι συγχρόνως εσωτερικοί και εξωτερικοί και έτσι εκπροσωπούν σε πεμπτουσιακή μορφή την αληθινή του φύση. Στο Παρίσι ένας ξένος αισθάνεται σαν το σπίτι του, επειδή μπορεί να κατοικήσει την πόλη όπως ακριβώς ζει μέσα στους τέσσερις τοίχους του σπιτιού του»,⁴³⁴ η οποία συμπληρώνει, ότι «αυτό, που όλες οι άλλες πόλεις φαίνεται να επιτρέπουν μόνον απρόθυμα στα κατακάθια της κοινωνίας –σεργιάνι, χασομέρι, flâneur- οι δρόμοι του Παρισιού⁴³⁵ σε προκαλούν να το κάνεις».⁴³⁶

Ο flâneur, όμως, όπως επισημαίνει ο Edmund White, σχολιάζοντας το έργο του Benjamin, «αναζητά την εμπειρία όχι τη γνώση. Το μεγαλύτερο μέρος της εμπειρίας καταλήγει να ερμηνεύεται και να αντικαθίσταται από τη γνώση, ενώ για τον flâneur η εμπειρία παραμένει με κάποιον τρόπο αγνή, άχρηστη, ακατέργαστη».⁴³⁷

Ο Walter Benjamin εξήρε τον τύπο του flâneur, τον άνθρωπο εκείνο που αφήνει εαυτόν στο σεργιάνι, στο χασομέρι. Αν, όμως, όπως σημειώνει ο Benjamin, «ο πλάνης γίνεται άθελά του ένας ντεντέκτιβ, αυτό από κοινωνική άποψη τον βολεύει θαυμάσια. Νομιμοποιεί το χασομέρι του. Η νωθρότητά του είναι μόνο φαινομενική. Πίσω της κρύβεται η εγρήγορση ενός παρατηρητή που δε χάνει από τα μάτια του τον κακοποιό. Έτσι ο ντεντέκτιβ βλέπει να ανοίγονται αρκετά μεγάλα περιθώρια στην

⁴³³ Οι στεγασμένοι πεζόδρομοι, που συνδέουν τις μεγάλες λεωφόρους και προστατεύουν από την κακοκαιρία, ασκούσαν τόσο μεγάλη γοητεία στον Benjamin, ώστε, όταν αναφερόταν στο μείζον έργο που σχεδίαζε για τον 19^ο αιώνα και την πρωτεύουσά του, το έλεγε Passagenarbeit [εργασία για τους στεγασμένους πεζόδρομους]. Χάννα Άρεντ, ό.π., σ. 68

Η περιπλάνηση [flânerie] δύσκολα θα είχε αποκτήσει τη σημασία της χωρίς τις στοές. Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ-Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Γκουζούλης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1994, σ. 45

⁴³⁴ Χάννα Άρεντ, ό.π., σ. 68

⁴³⁵ «Το Παρίσι ήταν ο παράδεισος όλων όσων δεν είχαν ανάγκη να κερδίζουν τα προς το ζην, να κυνηγούν σταδιοδρομία, να επιδιώκουν έναν στόχο – ήταν ο παράδεισος των μποέμ και όχι μόνο των καλλιτεχνών και των συγγραφέων, μα και όλων εκείνων που μαζεύονταν γύρω τους επειδή δε μπορούσαν να ενσωματωθούν στην κοινωνία ούτε πολιτικά – όντας άστεγοι ή απάτριδες – ούτε κοινωνικά». Χάννα Άρεντ, ό.π., σ. 69

Στο Παρίσι του Μπωντλαίρ, «υπήρχε ο διαβάτης που σφηνώνεται μέσα στο πλήθος. Ακόμη, όμως, υπήρχε και ο πλάνης που χρειάζεται ελεύθερο χώρο και δε θέλει να στερηθεί την ιδιωτική του σχόλη. Παραμένει αργόσχολος καθότι άνθρωπος με προσωπικότητα. Διαμαρτύρεται έτσι ενάντια στον καταμερισμό εργασίας, που μετατρέπει τους ανθρώπους σε ειδικούς». Μπενγιαμίν Walter Benjamin, ό.π., σ. 64

⁴³⁶ Χάννα Άρεντ, ό.π., σ. 68

⁴³⁷ Έντμουντ Ουάιτ, *Παρίσι-ένας περίπατος στα παράδοξά του*, ελλ. μετάφραση Αλεξάνδρα Κονταξάκη, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2001, σ. 63

αυτοπεποίθησή του. Αναπτύσσει μορφές αντίδρασης που ταιριάζουν με τον ρυθμό της μεγαλούπολης».⁴³⁸

Ο ντεντέκτιβ-πλάνης, λοιπόν, είναι καταρχήν η δικαιολογία του ίδιου του πλάνητα στον εαυτό του, μια δικαιολογία, για να «νομιμοποιήσει» το χασομέρι του. Πρόκειται, όμως, για ένα χασομέρι που παράλληλα εκφράζει την υπαρξιακή αγωνία του πλάνη, τη δυσφορία του μέσα στην κοινωνία.

Όπως περιγράφει και ο Benjamin, «ο πλάνης είναι για τον Πόε κάποιος που δε νιώθει καλά μέσα στην ίδια του την κοινωνία. Γι' αυτό αναζητεί το πλήθος. Ο λόγος για τον οποίο κρύβεται μέσα του δε θα πρέπει να αναζητηθεί πολύ μακριά. Ο Πόε εξαλείφει επίτηδες τη διαφορά ανάμεσα στον ακοινωνικό και τον πλάνητα. Ένας άνθρωπος γίνεται τόσο πιο ύποπτος όσο δυσκολότερο είναι να εντοπιστεί».⁴³⁹

Η δυσφορία, λοιπόν, που νιώθει ο πλάνης μέσα στην κοινωνία, τον οδηγεί να χαθεί μέσα στο πλήθος, χωρίς βέβαια να γίνεται μέρος του, αλλά αντίθετα χρησιμοποιώντας το πλήθος, προκειμένου να μη γίνεται ορατός, να μη γίνεται αντιληπτός. Με τον «ακοινωνικό» αυτόν τρόπο μπορεί ο πλάνης να περιορίσει τη δυσφορία που νιώθει μέσα στην κοινωνία. Από εκεί ξεκινάει η περιπλάνησή του.

Όπως σημειώνει ο Σάββας Μιχαήλ, «οδηγός στην περιπλάνηση γίνεται το αντικειμενικά τυχαίο». Ο πλάνης δεν έχει σαφή στόχο και προορισμό. Η τύχη και μόνο η τύχη τον οδηγεί στην περιπλάνησή του. Ο πλάνης είναι ο άνθρωπος που αναζητά, που βρίσκεται σε αναζήτηση και η αναζήτηση προϋποθέτει και ένα πάθος. «Ο Εμπειρικός μάς διδάσκει την περιπλάνηση ως τέχνη, τέχνη του πάθους»,⁴⁴⁰ μάς θυμίζει ο Μιχαήλ.

Ο flâneur, επομένως, είναι ο άνθρωπος εκείνος που αφήνει τον εαυτό του στην περιπλάνηση, την τυχαία περιπλάνηση, στο χασομέρι. Τον τύπο αυτό «βρίσκει» ο Benjamin στο έργο του Μπωνταλαίρ με ιδανικό σκηνικό, αυτό της πόλης του

⁴³⁸ Walter Benjamin, ό.π., σ. 49

«Οι αμοιβαίες σχέσεις των ανθρώπων στις μεγαλουπόλεις διακρίνονται από μια σαφή υπεροχή της δραστηριότητας του ματιού σε σχέση με εκείνη της ακοής. Η κύρια αιτία γι' αυτό είναι τα δημόσια μέσα συγκοινωνίας. Πριν από την ανάπτυξη των λεωφορείων, των σιδηροδρόμων, των τραμ στον 19^ο αιώνα, οι άνθρωποι δε βρίσκονταν αναγκασμένοι να κοιτάζονται επί πολλά λεπτά ή και ώρες χωρίς να απευθύνουν τον λόγο ο ένας στον άλλον», αναφέρει ο Zimmel. Walter Benjamin, ό.π., σ. 46

⁴³⁹ Walter Benjamin, ό.π., σ. 58

⁴⁴⁰ Σάββας Μιχαήλ, ό.π., σ. 40

Παρισιού, του οποίου οι πεζόδρομοι και οι στοές συντελούν –αν όχι προϋποθέτουν– την περιπλάνηση. Η περιπλάνηση, όμως, παράλληλα μπορεί να έχει και μια πτυχή μύησης, να είναι δηλαδή μια μυητική δραστηριότητα.

Η περιπλάνηση ως μύηση

Ο Pierre Vidal-Naquet, αναλύοντας τη διαφορά *οπλίτη* και *κρύπτη* στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, εξηγεί, ότι «ο *οπλίτης* είναι αρματωμένος, μέλος φάλαγγας, πολεμά τη μέρα, είναι μέλος των Συσσιτίων, ενώ ο *κρύπτης* είναι γυμνός, ζει μόνος, πολεμά τη νύχτα».⁴⁴¹

Ο *κρύπτης*, αυτός ο περιπλανώμενος μαχητής του αρχαίου ελληνικού κόσμου περιπλανάται, προκειμένου να μυηθεί. Ασφαλώς, η περιπλάνησή του δε μπορεί να μην ενέχει και κινδύνους. Ο *κρύπτης*, ζώντας στη φύση αντιμετωπίζει καθημερινά κινδύνους, οι οποίοι θα τον προετοιμάσουν.

Όπως επεξηγεί ο Naquet, «μ' έναν λόγο, από την πλευρά του οπλίτη είναι *τάξις*. Από την πλευρά του *κρυπτού* όλα είναι *απάτη, αταξία, παράλογο*. Στη γλώσσα του Levi-Strauss, θα έλεγα ότι ο οπλίτης βρίσκεται από την πλευρά του πολιτισμού, από τη μεριά του ψημένου (μαγειρευτού) και ότι ο *κρύπτης* είναι από τη μεριά της φύσης, από τη μεριά του ωμού· εννοείται βέβαια ότι αυτή η «φύση», αυτή η «άγρια» πλευρά είναι και η ίδια οργανωμένη».⁴⁴²

Ο *κρύπτης* εμφανίζεται από όλες τις απόψεις ως αντιοπλίτης. Οι *κρύπται* ήταν νέοι άνδρες που εγκατέλειπαν την «πολιτεία» για να «πλανηθούν», κρυμμένοι, απομονωμένοι, «γυμνοί», δηλαδή χωρίς βαρύ οπλισμό, στα βουνά και την ύπαιθρο, τρεφόμενοι, όπως μπορούσαν.⁴⁴³

Η περιπλάνηση, λοιπόν, φέρει στοιχεία μύησης, όπως στην περίπτωση του αρχαίου *κρύπτη*. Ωστόσο, η περιπλάνηση περιπλέκεται κάποιες φορές και με τον νόστο, την

⁴⁴¹ Πιερ Βιντάλ Νακέ, *Ο μαύρος κυνηγός*, ελλ. μετάφραση Γιάγκος Ανδρεάδης, Πέπη Ρηγοπούλου, Λιβάνης, Αθήνα, 1983, σ. 172

⁴⁴² Πιερ Βιντάλ Νακέ, ό.π., σ. 172

⁴⁴³ Πιερ Βιντάλ Νακέ, ό.π., σ. 213

ανάγκη δηλαδή της επιστροφής στον γενέθλιο τόπο ή στον τόπο αυτό που έχει αισθανθεί κανείς οικείο.

Νόστος και περιπλάνηση

«Η Ιστορία είναι περιπλάνηση και η κάθε εποχή έχει την Οδύσσεια που της αρμόζει»,⁴⁴⁴ σημειώνει ο Σάββας Μιχαήλ. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον Σάββα Μιχαήλ η περιπλάνηση καθίσταται συστατικό στοιχείο της Ιστορίας, μονόδρομος για τους λαούς και ως μονόδρομο οφείλουν οι λαοί να τήν κοιτάζουν και υπό το πρίσμα αυτό να τήν αξιοποιήσουν. Μέσα στην Ιστορία οι λαοί θα έχουν κάποια «Οδύσσεια» και η όποια «Οδύσσεια» θα είναι, σε τελική ανάλυση, εκείνη που τούς αξίζει.

«Ο ιστορικός χρόνος δίνει τον χώρο και την ιδιαίτερη μορφή στην ανθρώπινη περιπλάνηση. Αρχαίος Νόστος που κλείνει τον κύκλο. Χωρίς επιστροφή ατέρμων δονκιχωτική εξόρμηση που ανοίγει τον κύκλο στην αυγή των Νέων Χρόνων»,⁴⁴⁵ υποστηρίζει ο Μιχαήλ, ο οποίος συμπληρώνει, επίσης, ότι «η δονκιχωτική περιπλάνηση χωρίς νόστο, η περιπλάνηση ως ανοιχτή Ιστορία, γίνεται *περιπλάνηση ως παρωδία*».⁴⁴⁶ Η παρωδία κλονίζει τα όρια φαντασίας/πραγματικότητας, φωτίζει αιφνιδιαστικά τα πράγματα με αλλότριο φως από νέες γωνίες και δίνοντάς τους νέες προοπτικές».⁴⁴⁷

Η περιπλάνηση, λοιπόν, μπορεί να ενέχει την έννοια του νόστου. Ωστόσο, η δονκιχωτική περιπλάνηση χωρίς νόστο μπορεί να γίνει περιπλάνηση ως παρωδία, όπως καταδεικνύει ο Μιχαήλ. Η διαρκής περιπλάνηση, όμως, ενέχει και την αναζήτηση ταυτότητας ή και την αποφυγή κάθε ταυτότητας. Ο τουρίστας αναδεικνύεται ως ο ιδανικός τύπος αναζήτησης και αποφυγής ταυτότητας.

⁴⁴⁴ Σάββας Μιχαήλ, ό.π., σ. 15

⁴⁴⁵ Σάββας Μιχαήλ, ό.π., σ. 15

⁴⁴⁶ Σάββας Μιχαήλ, ό.π., σ. 33

⁴⁴⁷ Σάββας Μιχαήλ, ό.π., σ. 33

Τουρίστας

«Το επίκεντρο της στρατηγικής στη μετανεωτερική, μεταμοντέρνα ζωή δεν είναι η συγκρότηση μιας ταυτότητας, αλλά η αποφυγή της – η αποφυγή κάθε προσήλωσης. Η μορφή του τουρίστα είναι η επιτομή μιας τέτοιας αποφυγής»,⁴⁴⁸ παρατηρεί ο Zygmunt Bauman.

Πράγματι, στη σύγχρονη εποχή ζητούμενο δεν είναι η συγκρότηση μιας συγκεκριμένης ταυτότητας, αλλά το αντίθετο η αποφυγή κάθε προσήλωσης σε μια ταυτότητα. Ζητούμενο των νεοτερικών και μετανεωτερικών κοινωνιών δεν είναι το συγκεκριμένο, αλλά αντιθέτως το αφηρημένο, το διαρκώς αφηρημένο και μεταλλασσόμενο, έτσι που να συνάδει στις επιταγές της σύγχρονης καταναλωτικής κοινωνίας. Συνέχεια κάτι άλλο, συνέχεια κάτι καινούριο, διαφορετικό από τα μέχρι τώρα δεδομένα. Για τον λόγο αυτό ακριβώς η μορφή του τουρίστα κρίνεται το ιδανικό της σύγχρονης πραγματικότητας, καθώς, όπως σημειώνει ο Bauman, «το ζήτημα στη ζωή του τουρίστα είναι η αέναη κίνηση, να κινείται συνεχώς και να μη φτάνει ποτέ».⁴⁴⁹

«Ο τουρίστας ξεκινάει τα ταξίδια του με δική του επιλογή – ή τουλάχιστον έτσι πιστεύει. Αναχωρεί γιατί βρίσκει τον τόπο του βαρετό ή όχι αρκετά ελκυστικό, υπερβολικά οικείο και ικανό για λίγες μόνο εκπλήξεις· ή επειδή ελπίζει να βρει κάπου αλλού πιο συναρπαστικές περιπέτειες και βαθύτερες συγκινήσεις απ' ό,τι είναι ποτέ δυνατόν να τού παράσχει η ρουτίνα του τόπου του. Η απόφαση να φύγει από τον τόπο του και να πάει να εξερευνήσει ξένα μέρη γίνεται ακόμα πιο εύκολη από το ανακουφιστικό συναίσθημα, ότι μπορεί ανά πάσα στιγμή να επιστρέψει, αν χρειαστεί»,⁴⁵⁰ υποστηρίζει ο Bauman.

Ο τουρίστας, λοιπόν, πλανάται ελεύθερα από τόπο σε τόπο, αναχωρεί από ένα μέρος, όταν βαρεθεί ή όταν τίποτα άλλο το μέρος αυτό δε μπορεί να τού προσφέρει. Η επιλογή, όμως, της ανά πάσα στιγμή επιστροφής στο γενέθλιο τόπο ή τέλος πάντων στη βάση του, τού εξασφαλίζει ελευθερία και ασφάλεια. Η ελευθερία της επιστροφής είναι και η κεντρική αντίθεση τουρίστα και πλάνητα.

⁴⁴⁸ Zygmunt Bauman, *Η μετανεωτερικότητα και τα δεινά της*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Ίκαρος Μπαμπασάκης, Ψυχογιός, Αθήνα, 2002, σ. 172

⁴⁴⁹ Zygmunt Bauman, *ό.π.*, σ. 173

⁴⁵⁰ Zygmunt Bauman, *ό.π.*, σ. 176

«Η αντίθεση ανάμεσα στους τουρίστες και τους πλάνητες», όπως παρατηρεί ο Bauman, «είναι ο μείζων, κεντρικός διαχωρισμός της μετανεωτερικής κοινωνίας. Είμαστε όλοι εμπλεγμένοι σ' ένα συνεχές που εκτείνεται ανάμεσα στους πόλους του «τέλειου τουρίστα» και του «αθεράπευτου πλάνητα» - και τα αντίστοιχα μέρη μας ανάμεσα στους πόλους είναι σχεδιασμένα σύμφωνα με τον βαθμό ελευθερίας που κατέχουμε, όταν επιλέγουμε τα δρομολόγια της ζωής μας»,⁴⁵¹ καθώς «όσο μεγαλύτερη ελευθερία έχεις, τόσο πιο ψηλά τοποθετείσαι στη μετανεωτερική κοινωνική ιεραρχία».⁴⁵²

Η ελευθερία, επομένως, στη μετανεωτερική κοινωνία κρίνεται ως μείζον ζητούμενο. Η ελευθερία αυτή καθίσταται στη βάση της αντίθεσης τουρίστα και πλάνητα, ζεύγος που είναι στη φύση του αντιθετικό σύμφωνα και με τον Bauman.

«Ο πλάνητας είναι το *alter ego* του τουρίστα – όπως ο άπορος είναι το *alter ego* του εύπορου, ο απολίτιστος είναι το *alter ego* του πολιτισμένου ή ο αλλοδαπός είναι το *alter ego* του ημεδαπού. Το να είσαι *alter ego* σημαίνει να λειτουργείς σαν κάδος απορριμμάτων που σωρεύονται όλα τα ανείπωτα κακά προαισθήματα, οι άφατοι φόβοι, οι κρυφές αυτοϋποτιμήσεις και ενοχές που φοβόμαστε πολύ και δε θέλουμε να σκεφτόμαστε».^{453 454}

Η έννοια της περιπλάνησης έχει έως εδώ παρουσιαστεί περισσότερο ως επιλογή. Ο *flâneur* είναι ο τύπος που προτιμά να χαθεί μέσα στην κοινωνία, νιώθοντας βέβαια δυσφορία, ωστόσο χάνεται με δική του επιλογή. Με δική του επιλογή, επίσης, κινείται και ο τουρίστας, ο οποίος διατηρεί ανά πάσα στιγμή το «δικαίωμα», την ευκαιρία να διακόψει το ταξίδι του. Όπως καταδείχθηκε, όμως, ο τουρίστας τίθεται σε αντίθεση με τον πλάνη που είναι μάλλον «καταδικασμένος» σε διαρκή περιπλάνηση

⁴⁵¹ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 179

⁴⁵² Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 179

⁴⁵³ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 179

⁴⁵⁴ «Δεν είναι απορίας άξιον, ότι το ένα ήμισυ της μετανεωτερικής μας κοινωνίας, αυτό του τουρίστα αμφιταλαντεύεται ως προς το άλλο ήμισυ, αυτό του πλάνητα. Οι πλάνητες χλευάζουν το στιλ του τουρίστα και χλευάζω σημαίνει γελοιοποιώ. Οι πλάνητες είναι η καρικατούρα που αποκαλύπτει ασχήμια, η οποία κρύβεται πίσω από την ομορφιά του καλλωπισμού. Η παρουσία τους είναι οχληρή και εξοργιστική. Δεν υπάρχει κάποιος εμφανής τρόπος να τούς χρησιμοποιήσεις. Απ' όσο ξέρουν οι πάντες, ένας πλάνητας μπορεί να χαθεί χωρίς –ούτε καν ο ίδιος ο πλάνητας- να αισθανθεί απώλεια ή να λυπηθεί». Zygmunt Bauman, ό.π., σ.180

από ανάγκη και όχι από επιλογή. Στην περίπτωση αυτή ο πλάνης αντιμετωπίζεται στον κάθε τόπο που θα βρεθεί ως παρίας.

Παρίας

Το στοιχείο της περιπλάνησης που τίθεται είτε ως αναγκαιότητα, είτε ως επιθυμία διαφοροποιεί τον περιπλανώμενο από τους εγκατεστημένους πολίτες. Ο Heidegger εξηγεί τη σχέση των γερμανικών λέξεων *bin* (είμαι) και *bauen* (κτίζω). «Η παλαιά γερμανική λέξη *bauen*, στην οποία ανήκει το *bin* αποκρίνεται: το *ich bin, du bist* πάει να πει: κατοικώ, κατοικείς. Ο τρόπος με τον οποίο εσύ είσαι και εγώ είμαι, ο τρόπος σύμφωνα με τον οποίο εμείς οι άνθρωποι *είμαστε* επάνω στη γη είναι το *Baun*, το κατοικείν. Να είναι κανείς άνθρωπος σημαίνει να είναι επάνω στη γη ως θνητός: σημαίνει να κατοικεί. Η παλαιά λέξη *bauen*, λέει ότι ο άνθρωπος *είναι* καθόσον *κατοικεί*».⁴⁵⁵

Οι περιπλανώμενοι, όμως, δεν κτίζουν, γιατί δεν κατοικούν κάπου μόνιμα. Αυτοί που κτίζουν, λοιπόν, είναι ακριβώς εκείνοι που κατοικούν, εκείνοι που επιλέγουν για τον έναν ή τον άλλο λόγο έναν συγκεκριμένο τόπο για να μείνουν εκεί μόνιμα. Οι μόνιμοι κάτοικοι είναι εκείνοι που χτίζουν. Επομένως, με τη σχέση, που ο Heidegger παρουσιάζει μεταξύ *είμαι* και *κτίζω*, φωτίζεται με έναν ιδιαίτερο τρόπο η θέση του περιπλανώμενου στον κόσμο. Για την κοινωνία, επομένως, ο περιπλανώμενος δεν υπάρχει, γιατί δεν κτίζει, γιατί δεν επιδιώκει τη μονιμότητα και την ασφάλεια. Άρα, η κοινωνία ακυρώνει ως ανθρώπινο υποκείμενο τον περιπλανώμενο και τον περιθωριοποιεί. Επομένως, ο περιπλανώμενος ως σύσταση δε μπορεί να ανήκει και δεν ανήκει στην πόλη.

Όπως, όμως, επισημαίνει και ο Γιώργος Κοντογιώργης, «η πόλη προβάλλει γενικότερα ως η καταστατική εστία της ανθρωποκεντρικής ολοκλήρωσης του ατόμου. Στο δια-κρατικό περιβάλλον το άτομο δεν υπάρχει παρά, από τη θέση του, ως πολίτης μιας ορισμένης πόλης. Η ιδιότητά του αυτή το νομιμοποιεί, ενδεχομένως, να

⁴⁵⁵ Martin Heidegger, *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Ξηροπαΐδης, Πλέθρον, Αθήνα, 2008, σ. 27-29

απολαμβάνει στοιχειώδη ανθρωποκεντρική αναγνώριση. Ο πολίτης, όμως, πέραν της πόλεως είναι άπολις, δηλαδή ξένος».⁴⁵⁶

«Ξένος είναι αυτός που δεν αποτελεί μέρος της ομάδας, αυτός που δεν είναι εκ των έσω, ο άλλος. Για τον ξένο δε μπορούμε να δώσουμε παρά μόνο αρνητικό ορισμό»,⁴⁵⁷ διατείνεται σχεδόν αφοπλιστικά η Julia Kristeva, προκειμένου να μην αφήσει περιθώρια για μια «καλλωπισμένη» εικόνα του ξένου, προκειμένου να καταστήσει σαφή και αδιαπραγμάτευτη τη δύσκολη θέση του ξένου στη νεότερη κοινωνία.

«Η νεωτερικότητα ήταν η ελπίδα του παρία. Αλλά ο παρίας δε μπορούσε να πάψει να είναι παρίας μονάχα με το να γίνει - ή να πασχίσει να γίνει- νεοφερμένος παρείσακτος».⁴⁵⁸ Οπότε η ελπίδα του παρία φαίνεται να πέφτει στο κενό. Η θέση του επί της ουσίας δε μπορεί να αλλάξει.

Ο ξένος είναι ο παρίας, το παράσιτο, ο ενοχλητικός εκείνος που έρχεται να επισημάνει τη διαφορετικότητά του στους ιθαγενείς. Ο παρίας, ο ξένος έρχεται σε έναν νεωτερικό κόσμο και καθίσταται σύμβολο μιας ανοίκειας πραγματικότητας. Με τον τρόπο αυτό όχι μόνο ακυρώνει στους ιθαγενείς το προνόμιο της μοναδικότητάς που πιθανόν να θεωρούν, ότι έχουν, αλλά επιπρόσθετα ο παρίας τούς υπενθυμίζει την ύπαρξη συμβόλων.

Μέσα, όμως, σε έναν αποσυμβολοποιημένο κόσμο, αποσυμβολοποιείται και ο ξένος. Ο ξένος στο παρελθόν ήταν κομιστής παράδοσης. Μετέφερε έναν τρόπο, ένα ύφος ζωής. Εμπλούτιζε, έτσι, τον τρόπο ζωής των ιθαγενών, άρα ήταν ιερός. Ο ξένος, όμως, αντιτίθεται στη νεωτερική κουλτούρα και γι' αυτήν είναι μία διαφορετικότητα που συνιστά απειλή. Ο σύγχρονος πολιτισμός δημιούργησε την καταναλωτική κοινωνία, συνέπεια της οποίας ήταν η πολυπολιτισμικότητα, η οποία οδήγησε στην αποϊεροποίηση του ξένου.

Ο ξένος έχει προδώσει το γενέθλιό του και αυτή η προδοσία είναι μια ανοιχτή πληγή που τον κυνηγά. Έχει προδώσει τη γενέθλια γλώσσα του, γι' αυτό, όπως λέει η Kristeva «ο ξένος κι όταν μιλάει μένει βουβός».⁴⁵⁹ Μένει, λοιπόν, βουβός σε ένα

⁴⁵⁶ Γεώργιος Δ. Κοντογιώργης, *Πολίτης και Πόλις*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2003, σ. 102

⁴⁵⁷ Julia Kristeva, *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, ελλ. μετάφραση Βασίλειος Πατσογιάννης, Scripta, Αθήνα, 2004, σ. 123

⁴⁵⁸ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 153

⁴⁵⁹ Julia Kristeva, ό.π., σ. 45

ανοίκειο εδώ, αναπολώντας το προδομένο αλλού. Βρίσκεται ταυτόχρονα αλλού και εδώ. Στο εδώ ο ξένος γίνεται παρείσακτος, παρίας, δεν αποτελεί μέρος του. Ουσιαστικά ο ξένος «είναι πάντα αλλού και γι' αυτό πουθενά»,⁴⁶⁰ όπως παρατηρεί η Julia Kristeva.

Έτσι λοιπόν, ο ξένος παραμένει προσωρινά ώσπου να φύγει, διωγμένος από τους παλαιότερους ενοίκους. «Οι παλαιότεροι ένοικοι», περιγράφει ο Bauman, «μισούν τους νεοφερμένους, τους παρείσακτους, γιατί τούς ξυπνάνε αναμνήσεις και άσχημα προμηνύματα που πάσχισαν σκληρά να τα κοιμίσουν. Τούς θυμίζουν το παρελθόν που θέλουν να ξεχάσουν και το μέλλον που θα προτιμούσαν να απομακρύνουν».⁴⁶¹ Έτσι λοιπόν, όπως υποστηρίζει και ο Christopher Lasch, «οι άνθρωποι ζουν μόνο το σήμερα. Σπάνια κοιτάζουν πίσω, για να μην παραδοθούν σε μια παραλυτική νοσταλγία».⁴⁶²

Ως μία παρέκβαση ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η περιγραφή του Claude Lévi-Strauss ενός δρώμενου των Lummi της πολιτείας της Ουάσινγκτον. Ο Lévi-Strauss αναφέρει, λοιπόν, ότι στους χορούς των Lummi «λάμβανε μέρος ένας τελετουργικός κλόουν. Φορούσε μια μάσκα κόκκινη στο ένα πλάι, μαύρη στο άλλο, με στόμμα στριμμένο και ανακατωμένα μαλλιά. Οι θεατές δεν έπρεπε να γελάνε μαζί του, γιατί θα γέμιζαν πλήγες στο σώμα και στο αναπνευστικό σύστημα. Αυτός ο κλόουν κυνηγούσε τους χορευτές που φορούσαν τις μάσκες, προσπαθώντας να τούς βγάλει τα μάτια».⁴⁶³

Φαίνεται, λοιπόν, ότι ακόμα και σε αυτούς τους ιθαγενείς ενός εντελώς διαφορετικού πολιτισμού και συγκείμενου από ό,τι οι υπό εξέταση ταινίες η φιγούρα του κλόουν έπαιζε τον ρόλο του «μιαρού» στοιχείου. Ο κλόουν ήταν και εκεί ο παρίας που απειλούσε να «μολύνει» τους υπόλοιπους. Η περιθωριοποίηση, επομένως, του παρία είναι μία από αρχαιότατων χρόνων «πρακτική». Ωστόσο, από τη νεότερικότητα και μετά η περιθωριοποίηση του ξένου έλαβε συστηματική διάσταση.

⁴⁶⁰ Julia Kristeva, ό.π., σ. 21

⁴⁶¹ Zygmunt Bauman, ό.π.,σ. 142

⁴⁶² Κρίστοφερ Λας, ό.π., σ.11

⁴⁶³ Claude Lévi-Strauss, *Ο δρόμος της μάσκας*, ελλ. μετάφραση Ρούλα Λεκανίδου-Βαδαβούκα, Χατζηνικολής, Αθήνα, 1981, σ. 25

Η νεοτερικότητα, λοιπόν, στόχευσε και πέτυχε την περιθωριοποίηση του ξένου, έχοντας ως προσανατολισμό το παρόν και όχι το παρελθόν και το μέλλον, που ο ξένος υπενθυμίζει. Παράλληλα, στόχευσε και πέτυχε την εξασθένηση της παράδοσης. Μια συνέπεια αυτής της αποδυνάμωσης έγκειται στη διάρρηξη της συνάφειας, όπως περιγράφει ο Gross, ανάμεσα στην ανάγκη να αισθάνεται κανείς ριζωμένος ή «σαν το σπίτι» του και στη διαθεσιμότητα της παράδοσης να ικανοποιήσει αυτή την ανάγκη. Το κράτος, η αγορά και η πολιτιστική βιομηχανία προσφέρουν σειρά υποκατάστατων.⁴⁶⁴

Ο ξένος, επομένως, τίθεται από τη νεοτερικότητα και μετά στο περιθώριο. Όντας, λοιπόν, στο περιθώριο ο ξένος περιπλανάται. Η διαρκής κίνηση τον καθιστά πλέον περιπλανώμενο, αναγκαστικά και όχι από επιλογή. «Μα κρυφή πληγή που συχνά δεν τη γνωρίζει ο ίδιος, ωθεί τον ξένο στην περιπλάνηση. Δεν την αναγνωρίζει όμως ο δυστυχής: η πρόκληση τόν κάνει να σωπάσει»,⁴⁶⁵ σημειώνει η Kristeva. Κάθε καινούρια στάση του ξένου αποτελεί ακόμα μία διαπίστωση της ξενότητάς του και της απροθυμίας των ντόπιων να τον καλωσορίσουν.

Όπως σημειώνει και ο Zygmunt Bauman, «όπου κι αν φτάνουν κι όπου κι αν θέλουν να μείνουν, οι νομάδες ανακαλύπτουν ότι είναι παρείσακτοι. *Parvenu, arriviste*: κάποιος που φτάνει σε ένα μέρος, αλλά δεν αποτελεί μέρος αυτού του μέρους· ένας φιλόδοξος που έρχεται και μένει εκεί, αλλά δίχως άδεια παραμονής. Κάποιος που θυμίζει στους παλαιότερους ένοικους το παρελθόν που θέλουν να ξεχάσουν και το μέλλον που θα προτιμούσαν να απομακρύνουν».⁴⁶⁶

Ο ξένος μοιάζει σα μην έχει δική του προσωπικότητα και υπόσταση. Κύριος του ρόλος αναδεικνύεται ο ετεροκαθορισμός του ντόπιου έναντι σε εκείνον. Ο ιθαγενής αποδεικνύει την ιθαγένειά του λόγω της ύπαρξης του ξένου. Ο ξένος, βέβαια, υπό αυτές τις συνθήκες κάθε άλλο από ευτυχισμένος μπορεί να είναι.

«Υπάρχουν ευτυχισμένοι ξένοι»; Διερωτάται η Julia Kristeva. «Το πρόσωπο του ξένου βάζει φωτιά στην ευτυχία. Πριν απ' όλα ξενίζει η μοναδικότητά του. Αυτά τα μάτια του, αυτά τα χείλη του, αυτά τα ζυγωματικά του, αυτό το δέρμα του, που διαφέρει, τόν κάνουν να ξεχωρίζει και μάς υπενθυμίζουν, ότι εδώ υπάρχει κάποιος. Η

⁴⁶⁴ David Gross, ό.π., σ.166-167

⁴⁶⁵ Julia Kristeva, ό.π., σ. 13

⁴⁶⁶ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 142

διαφορά αυτού του προσώπου φανερώνει σε παροξυσμό αυτό που κάθε πρόσωπο πρέπει να φανερώνει σ' ένα προσεχτικό βλέμμα: την ανυπαρξία της κοινοτοπίας στον άνθρωπο. Η κοινοτοπία αυτή βέβαια είναι που διευθετεί σε ενιαίο σύνολο τις καθημερινές μας συνήθειες. Όμως, αυτό το ξάφνιασμα που μάς μεταδίδουν τα χαρακτηριστικά του ξένου είναι κάτι το ελκυστικό και ταυτόχρονα απωθητικό».⁴⁶⁷

Η απωθητική και ταυτόχρονα ελκυστική διάθεση που ασκεί ο ξένος είναι επί της ουσίας όψεις διαφορετικές του ίδιου νομίσματος. Είναι, άραγε, δυνατό να ασκεί κανείς ταυτόχρονα δύο τόσο αντίθετα μεταξύ τους συναισθήματα; Είναι δυνατό να φέρει μιαν αντίθεση τέτοια; Ο ξένος μοιάζει να έχει ακριβώς τα χαρακτηριστικά του ανοίκειου, εκείνου που ο Freud ονόμαζε *unheimlich*.

Το ανοίκειο

«Το ανοίκειο υπάγεται στην κατηγορία των στοιχείων που προκαλούν φόβο, τρόμο και φρίκη κι άλλο τόσο βέβαιο είναι ότι η συγκεκριμένη λέξη δε χρησιμοποιείται πάντα με ακρίβεια, έτσι ώστε να καταλήγει συνήθως ταυτοσημία με το τρομακτικό».⁴⁶⁸ Το ανοίκειο [*unheimlich*] είναι μια μορφή του τρομακτικού, η οποία ανάγεται σε κάτι παλαιόθεν γνωστό και οικείο [*heimlich*]],⁴⁶⁹ εξηγεί ο Freud, ενώ προσθέτει, ότι «στα ελληνικά *unheimlich* είναι ο ξένος».⁴⁷⁰

Ο Freud, λοιπόν, επισημαίνει την ερμηνεία της λέξης ανοίκειο [*unheimlich*], η οποία μπορεί να ενέχει την έννοια του τρομακτικού, ωστόσο φέρει και την αντίθετή της έννοια, του οικείου [*heimlich*], δηλαδή. Σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή ο ξένος, που είναι ο ανοίκειος για τους ντόπιους κατοίκους, ήταν εκείνος που ήταν κάποτε οικείος. Το τρομακτικό στοιχείο που προξενεί στους ντόπιους είναι από τη μία πλευρά η διαφορετικότητά του, από την άλλη όμως πλευρά το ακριβώς αντίθετο, δηλαδή η ομοιότητά του με τους ξένους, έτσι που να είναι δυσδιάκριτο, αν οι ντόπιοι

⁴⁶⁷ Julia Kristeva, ό.π., σ. 13

⁴⁶⁸ Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, ελλ. μετάφραση Έμη Βαϊκούση, Πλέθρον, Αθήνα, 2009, σ. 13

⁴⁶⁹ Sigmund Freud, ό.π., σ. 15

⁴⁷⁰ Sigmund Freud, ό.π., σ. 16

«φοβούνται» το διαφορετικό –αυτό που δεν είναι- ή το όμοιο –αυτό δηλαδή που είναι ή που έστω θα μπορούσαν και να είναι.

«Μία από τις πολλές αποχρώσεις του *Heimlich* συμπίπτει με το αντίθετό του: *unheimlich*.⁴⁷¹ Η λέξη αυτή, το οικείο, δεν είναι μονοσήμαντη, αλλά ανήκει σε δύο ενότητες αναπαραστάσεων, οι οποίες χωρίς να είναι αντιθετικές, είναι ωστόσο ξένες μεταξύ τους: σε αυτήν του οικείου, του στοιχείου εκείνου που δημιουργεί ένα κλίμα οικειότητας και άνεσης και σ' αυτήν του κρυμμένου, του εν κρυπτώ. Επίσης, ότι το επίθετο ανοίκειος χρησιμοποιείται αντιθετικά μόνον ως προς την πρώτη έννοια· όχι ως προς τη δεύτερη»,⁴⁷² συμπληρώνει ο Freud.

Ωστόσο, ο Freud αναφέρει, ότι «η γερμανική λέξη *unheimlich* δηλώνει προφανώς το αντίθετο του *heimlich*, *heimisch*, *vertraut* [οικείο] που οδηγεί στο συμπέρασμα, ότι κάτι είναι τρομακτικό ακριβώς επειδή δεν είναι γνωστό και οικείο. Βεβαίως, κάθε τι που είναι άγνωστο, ανοίκειο, μη οικείο, δεν είναι κατ' ανάγκην τρομακτικό.⁴⁷³ Στο νέο και μη οικείο πρέπει να προστίθεται κάτι που το καθιστά ανοίκειο».^{474 475}

⁴⁷¹ Το οικείο γίνεται ανοίκειο. Πρβλ. το παράδειγμα του Γκούτσκοφ: «Εμείς το λέμε οικείο, εσείς το λέτε ανοίκειο». Sigmund Freud, ό.π., σ. 23

⁴⁷² Sigmund Freud, ό.π., σ. 23

⁴⁷³ Sigmund Freud, ό.π., σ. 15

⁴⁷⁴ Sigmund Freud, ό.π., σ. 15

⁴⁷⁵ Ο Σέλλινγκ αναφέρει επίσης: «Ανοίκειο [*unheimlich*] είναι κάθε τι που αναδύεται στην επιφάνεια, ενώ όφειλε να παραμείνει κρυφό». Sigmund Freud, ό.π., σ. 23

Η περιπλάνηση των καλλιτεχνών

Έχει παραπάνω αναλυθεί η έννοια του πλάνη, του τουρίστα, του παρία, όλοι τύποι ενός περιπλανώμενου ανθρώπινου υποκειμένου. Όλοι περιπλανώνται, άλλοι όμως με τη θέλησή τους κι άλλοι χωρίς τη θέλησή τους. Άραγε, όμως, οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες, οι παλιάτσοι σε ποιο βαθμό βρίσκονται σε αυτή τη διαρκή κίνηση με τη θέλησή τους και πόσο αυτή η επιλογή τούς περιορίζει ή τούς απελευθερώνει;

Στις δύο υπό εξέταση κινηματογραφικές αφηγήσεις, οι ήρωες του Bergman και του Fellini περιπλανώνται από «χωρίον εις χωρίον», προκειμένου να ζήσουν. Η επιβίωση αποτελεί το κεντρικό τους ζητούμενο. Ο Άλμπερτ, ο Ζαμπανό είναι καλλιτέχνες, μα δε βρίσκονται σε κάποια τουρνέ για να παρουσιάσουν τα νούμερά τους μόνοι τους ή και με τους συντρόφους τους. Η εκάστοτε πόλη που θα τούς υποδεχτεί δε θα τούς αναμένει, αλλά θα έχουν φτάσει εκεί απρόσκλητοι. Θα τους κοιτάξουν λοιπόν με περιέργεια, με μια διάθεση διερευνητική και οπωσδήποτε δε θα θεωρείται δεδομένο ότι θα τούς είναι αρεστοί.

Οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες, όμως, γνωρίζουν καλά αυτήν την πιθανότητα, έχουν ζήσει πολλές φορές στο παρελθόν περιπτώσεις κατά τις οποίες χλευάστηκαν και εκδιώχτηκαν κακήν κακώς. Γνωρίζουν, επομένως, πολύ καλά ότι θα παραμείνουν στον κάθε τόπο όσο θα είναι ανεκτοί από τους ανθρώπους του εκάστοτε τόπου. Δε θα γίνουν ποτέ μέρος του τόπου. Θα είναι πάντοτε ένα ξένο στοιχείο του εκάστοτε τόπου, μια παραφωνία. Ο τόπος «δένει» και τους περιπλανώμενους καλλιτέχνες δε μπορεί τίποτε να τους «δέσει» με έναν τόπο στο διηνεκές. Αυτό θα είχε τον χαρακτήρα μιας μονιμότητας και οι παλιάτσοι είναι πλάνητες.

Μένουν σε ένα σημείο, ώσπου να φύγουν, βρίσκονται σε μια αέναη κίνηση. «Αλλά δε βρίσκονται σε κίνηση όλοι οι περιπλανώμενοι επειδή προτιμούν να είναι σε κίνηση παρά να μη μετακινούνται»⁴⁷⁶, παρατηρεί ο Zygmunt Bauman. Η αέναη κίνηση και η προσκόλληση σε ένα σημείο ενέχει μια ελευθερία. Πρόκειται όμως για μια ελευθερία μόνο φαινομενική. Ο Άλμπερτ και ο Ζαμπανό κι αν κάποτε θεωρούσαν μια τέτοια ζωή ελευθερία, έχουν από καιρό πάψει να διατηρούν την πεποίθηση αυτή. «Η ελευθερία, η αυτονομία, η ανεξαρτησία αναφέρονται πάντα στο μέλλον. Για τους

⁴⁷⁶ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 177

περιπλανώμενους το να είσαι ελεύθερος σημαίνει να μην είσαι υποχρεωμένος να περιπλανιέσαι εδώ κι εκεί. Αυτοί είναι οι πλάνητες, φεγγάρια σκοτεινά που αντανακλούν τη λάμψη ήλιων φωτεινών»⁴⁷⁷, σημειώνει ο Bauman.

Οι πλάνητες, λοιπόν, σύμφωνα με την παραστατική περιγραφή του Bauman ούτε λίγο ούτε πολύ υπάρχουν για να φωτίζουν ήλιους φωτεινούς. Οι πλάνητες μοιάζουν να είναι καταραμένες υπάρξεις με προδιαγεγραμμένο τραγικό τέλος. Η αυτονομία και η ελευθερία αποκτούν για τους περιπλανώμενους διαφορετική έννοια και ερμηνεία. Για τους περιπλανώμενους τελικά ελευθερία σημαίνει «περιορισμό» της ελευθερίας υπό την έννοια, ότι επιθυμούν να μην είναι υποχρεωμένοι να κινούνται διαρκώς.

«Χωρίς δεσμούς με τους δικούς του, ο ξένος αισθάνεται «ολότελα ελεύθερος». Η απόλυτη μορφή αυτής της ελευθερίας έχει όμως όνομα: μοναξιά. Χωρίς χρήση ή όρια είναι υπέρτατη λήξη ή διαθεσιμότητα. Η ελεύθερη μοναξιά, γεμάτη από τη στέρηση των άλλων, καταστρέφει, όπως και η έλλειψη βαρύτητας των αστροναυτών, μυς, κόκκαλα, αίμα»,⁴⁷⁸ υποστηρίζει η Kristeva.

Η ελευθερία έρχεται λοιπόν στην περίπτωση του περιπλανώμενου να αποκτήσει ένα τελείως διαφορετικό νόημα από αυτό που ως έννοια ενέχει. Η ελευθερία του περιπλανώμενου μετατρέπεται σε μοναξιά, σε μια απέραντη και ακαταμάχητη μοναξιά. Η μοναξιά αυτή τίθεται, άλλωστε, παραστατικά στο τέλος της *Strada*. Ο Ζαμπανό κείτεται στην παραλία, κοντά στο υγρό –και συμβολικά μεταλλασσόμενο– στοιχείο, αφήνεται στο λυτρωτικό κλάμα, αλλά πέρα και πάνω από όλα τη στιγμή εκείνη «γεύεται» πικρά το συναίσθημα της μοναξιάς, ένα συναίσθημα που δοκιμάζει σε όλη του τη ζωή, στην παρούσα αυτή φάση, όμως, μοιάζει για πρώτη φορά να συνειδητοποιεί ή αν μη τι άλλο να τό παραδέχεται στον εαυτό του. Ο Ζαμπανό στην άδεια παραλία, μέσα σε ένα βαθύ σκοτάδι είναι απελπιστικά και ολοκληρωτικά μόνος.

Ωστόσο, «η συνάντηση είναι το αντιστάθμισμα της περιπλάνησης. Διασταυρώνοντας δύο ετερότητες, δεξιώνεται τον ξένο χωρίς να τον καθλώνει. Απαιτεί από τον οικοδεσπότη ν' ανοιχτεί απέναντι στον φιλοξενούμενο, χωρίς να τον

⁴⁷⁷ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 177-178

⁴⁷⁸ Julia Kristeva, ό.π., σ. 23

δεσμεύει»,⁴⁷⁹ σημειώνει η Kristeva. Ο Άλμπερτ και η πρώην γυναίκα του, η Άγκντα είναι δύο ετερότητες που διασταυρώνονται. Η Άγκντα δεξιώνεται τον Άλμπερτ χωρίς να τον δεσμεύει, για να παραμείνει κοντά σε εκείνην και τα δύο μικρά παιδιά του, παρόλη την αντίθετη αρχική πρόθεση του Άλμπερτ, καθώς ούτε καν και η ίδια η Άγκντα δεν είναι σε τελική ανάλυση διατεθειμένη.

«Ο παρείσακτος φέρει την ετικέτα «νεοαφιχθείς» έτσι που οι άλλοι να μπορούν να πιστεύουν ότι τα αντίσκηνά τους είναι αιώνια σμιλεμένα στον βράχο. Η παραμονή του παρείσακτου πρέπει να κηρύσσεται προσωρινή, έτσι ώστε όλοι οι άλλοι να αισθάνονται ότι η δική τους είναι αιώνια»,⁴⁸⁰ διατείνεται ο Zygmunt Bauman. Ακριβώς όπως το τσίρκο Άλμπερτ που προκαλεί την ενόχληση των τοπικών Αρχών, γίνεται ανεκτό μόνο και μόνο γιατί «κηρύσσεται» προσωρινή η παραμονή των παρείσακτων αυτών σαλτιμπάγκων.

Όπως τονίζει και ο Bauman, «οι παρείσακτοι καθώς ζουν κάτω από διαρκή, ακατάπαυστη πίεση (για να παραθέσουμε τη Χάνα Άρεντ) να προσαρμοστούν ως προς τις προτιμήσεις, τη ζωή, τις επιθυμίες τους· καθώς τούς αρνούνται το δικαίωμα να είναι ο εαυτός τους σε οτιδήποτε και σε οποιαδήποτε στιγμή».⁴⁸¹

Σε σχέση όμως με τους νομάδες συμβαίνει και κάτι το –φαινομενικά τουλάχιστον οξύμωρο. «Ο παρείσακτος χρειάζεται έναν παρείσακτο για να μη νιώθει παρείσακτος», υπογραμμίζει ο Bauman. «Κι έτσι οι νομάδες πολεμάνε άλλους νομάδες για το δικαίωμα να εκδίδουν άδειες παραμονής».⁴⁸² Με τον ίδιο τρόπο που κάθε ξένος σε έναν τόπο αντιτίθεται σε κάθε ξένο, προκειμένου να «αποκτήσει» τα χαρακτηριστικά των ιθαγενών, αλλά και να εγείρει την αξίωση να αυτοαποκαλείται ιθαγενής. Όπως συμπληρώνει και η Kristeva, «επειδή ο ξένος αισθάνεται διαρκώς το μίσος των άλλων, δεν έχει άλλο περιβάλλον παρά αυτό το μίσος».⁴⁸³

⁴⁷⁹ Julia Kristeva, ό.π., σ. 22

⁴⁸⁰ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 142

⁴⁸¹ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 145

⁴⁸² Είναι ο μόνος τρόπος για να νιώσουν ασφαλή τη δική τους διαμονή. Ο μόνος τρόπος με τον οποίο μπορούν να σταθεροποιήσουν τον χρόνο που αρνείται να μείνει ακίνητος είναι να σημαδέψουν τον χώρο και να προστατεύσουν τα σημάδια από τα να εξαλειφθούν ή να μετακινηθούν. Τουλάχιστον, αυτή είναι η απελπισμένη τους ελπίδα» Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 143

⁴⁸³ Julia Kristeva, ό.π., σ. 24

Η ελευθερία, επομένως, αποκτά μια έννοια σχετική, καθώς ο παλιάτσος απεύχεται αυτό που κάποιος άλλος, κάποιος δεμένος με έναν τόπο πιθανόν να ευχόταν. Ο παλιάτσος δεν είναι ο ξένος που ίσως κάποτε γίνει γηγενής, αλλά αντίθετα ο ξένος που θα μείνει για πάντοτε ξένος σε οποιοδήποτε τόπο επισκεφθεί.

«Εάν η περιπλάνηση από τόπο σε τόπο είναι απελευθέρωση από κάθε δεδομένο χωρικό σημείο και άρα το εννοιολογικά αντίθετο της προσκόλλησης σε αυτό, τότε ο κοινωνιολογικός τύπος του ξένου συνενώνει κατά κάποιο τρόπο και τα δύο αυτά στοιχεία. Ο ξένος εδώ δεν έχει τη σημασία του περιπλανώμενου, που σήμερα έρχεται και αύριο φεύγει, αλλά υποδηλώνει εκείνον που σήμερα έρχεται και αύριο μένει»⁴⁸⁴, παραθέτει ο George Zimmel.

Ο κάθε παλιάτσος θα προτιμούσε να θεωρείται έστω ξένος με την κοινωνιολογική έννοια που τόν ορίζει ο Zimmel, καθώς στην περίπτωση αυτή θα είχε να προσπαθήσει να γίνει δεκτός από τους γηγενείς, όχι απαραίτητα ως ίσος, τουλάχιστον όμως ως μη φέρων το στίγμα του ξένου, του παρία. Ο παλιάτσος μοιάζει να απειλεί την ευταξία του εκάστοτε τόπου, την οποία ευταξία οι ντόπιοι ποτέ στην πραγματικότητα δεν επιθυμούν να διακυβεύσουν. Έτσι λοιπόν, οι πλάνητες «παίρνουν τους δρόμους όταν πια οι ντόπιοι χάσουν πια την υπομονή τους και αρνηθούν να ανεχτούν περισσότερο τη ξένη παρουσία τους».⁴⁸⁵

Ο χώρος, όμως, ορίζεται πάντοτε σε συνάρτηση με τον χρόνο. Ο Άλφρετ και ο Ζαμπανό είναι παλιάτσοι σε έναν πολιτισμό της νεωτερικότητας. Ο Bauman σημειώνει, λοιπόν, ότι «η νεωτερικότητα διακήρυξε ότι καμία ευταξία δε μπορεί να είναι άθικτη, καθώς όλες θα έπρεπε να αντικαταθούν από μια καινούρια, τεχνητή ευταξία όπου στρώνονται δρόμοι που οδηγούν από τον πυθμένα στην κορυφή κι έτσι ουδείς ανήκει κάπου για πάντα. Έτσι, η νεωτερικότητα ήταν η ελπίδα του παρία».⁴⁸⁶

Η νεωτερικότητα είναι η εποχή που όλα αλλάζουν ταχύτατα, όπου καμία ευταξία δε διαρκεί αέναα. Ο παλιάτσος αφενός είναι εν μέρει ο φορέας της διαρκούς αλλαγής, αφετέρου ως φορέας της αλλαγής αυτής ταυτόχρονα είναι και απειλή. Ο δρόμος, η *strada*, είναι η αναπόφευκτη μοίρα του. Η περιπλάνηση, η *flânerie* καθίσταται η

⁴⁸⁴ George Zimmel, *Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Σαγκριώτης – Όλγα Σταθάτου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004, σ. 170

⁴⁸⁵ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 178

⁴⁸⁶ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 153

αναγκαστική του επιλογή. «Ο δρόμος γίνεται κατοικία για τον πλάνητα, που νιώθει σαν το σπίτι του ανάμεσα στις προσόψεις των κτιρίων, όπως ο αστός ανάμεσα στους τέσσερις τοίχους του»,⁴⁸⁷ όπως περιγράφει ο Walter Benajamin.

Όταν λοιπόν, ο παλιάτσος Άλμπερτ βρίσκεται ανάμεσα στους τέσσερις τοίχους της αστής γυναίκας του, αναπολεί εν μέρει την ασφάλεια που θα μπορούσε να τού παρέχει ένα τέτοιο περιβάλλον, παρολαυτά νιώθει ξένος και είναι ξένος. Το αστικό περιβάλλον δεν είναι το περιβάλλον που έχει μάθει να νιώθει σα σπίτι του. Ο πλάνητας Άλμπερτ αναζητά και προσμένει κατά βάθος τη συνέχεια της περιπλάνησής του. Ο Δάντης βάζει τον Οδυσσέα όταν φτάνει στην Ιθάκη να ασφυκτιά στο περιβάλλον που αναμενόμενα θα ένιωθε σπίτι του. Συνεπώς, ο Οδυσσέας του Δάντη φεύγει και πάλι, επιλέγοντας την περιπλάνηση.

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί η διαφορά μεταξύ των αρχαίων και των μοντέρνων καιρών αναφορικά με την περιπλάνηση, που προτείνει ο Σάββας Μιχαήλ. «Στους Αρχαίους η περιπλάνηση στον κόσμο απαιτεί τον νόστο, την επιστροφή, το κλείσιμο του κύκλου. Στους Μοντέρνους, η έξοδος στον *mundus* είναι άρνηση του νόστου, αέναη αναζήτηση νέων κόσμων, ρήξη του κύκλου. Εάν η Οδύσσεια του Ομήρου ως απομάκρυνση και νόστος στην Ιθάκη βρίσκει την άρνησή της στην Οδύσσεια χωρίς Ιθάκη του Θερβάντες, τώρα μέσα από τη ρήξη της συνέχειας που εγκαινιάζει τη σύγχρονη εποχή μας του παρηκμασμένου καπιταλισμού, εμφανίζεται η Οδύσσεια μέσα στην Ιθάκη, η άρνηση της άρνησης, η φαινομενική επιστροφή στην αφετηρία και ταυτόχρονα η υπέρβαση/άρση της: το τέλος του χωρίς τέλος».⁴⁸⁸

Ζητούμενο για τους περιπλανώμενους είναι η ρήξη του κύκλου, της συνέχειας, εφόσον οι ίδιοι δεν ανήκουν πουθενά, δεν αποτελούν μέρος κάποιας Ιστορίας. Οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες του Bergman και του Fellini δεν επιθυμούν την επιστροφή στη γενέθλια γη. Η περιπλάνησή τους δεν έχει στόχο καμιά επιστροφή, δεν ολοκληρώνεται ποτέ. Η αέναη κίνηση καθίσταται η πραγματικότητα μέσα στην οποία ζούνε και η υπέρβαση των ορίων ο στόχος τους.

Από τη μία πλευρά επομένως, ο πλάνητας εκδιώκεται από τους ντόπιους, από την άλλη πλευρά όμως επιζητά και ο ίδιος την περιπλάνηση. Βρίσκεται σε μια αδιάκοπη

⁴⁸⁷ Walter Benajamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ Ένας λυρικός στην ακτή του καπιταλισμού*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Γκουζούλης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1994, σ. 45

⁴⁸⁸ Σάββας Μιχαήλ, *Μορφές της περιπλάνησης*, Άγρα, Αθήνα, 2004, σ. 29, 51

προσπάθεια να αποκτήσει ή να ανακτήσει (όπως στην περίπτωση του *Άλμπερτ*) το οικείο μέσω του ανοίκειου. Η έννοια όμως του οικείου δεν υφίσταται για τον πλάνητα. Κόσμος του είναι το ανοίκειο. Κατά συνέπεια, όταν μια κατάσταση τείνει να γίνει οικεία φεύγει, επιστρέφοντας στο «οικείο» του ανοίκειο.

Όπως αναφέρει και ο Freud, «σύμφωνα με ένα ευφυολόγημα, «η αγάπη είναι νοσταλγία για την πατρίδα». Όταν κάποιος βλέπει στο όνειρό του ένα μέρος ή ένα τοπίο που τού φαίνεται οικείο, που τον κάνει να σκεφτεί ότι είχε βρεθεί κάποτε εκεί, η ερμηνεία οφείλει να παραπέμψει στα γεννητικά όργανα ή στο σώμα της μητέρας. Και σε αυτήν, λοιπόν, την περίπτωση το ανοίκειο, το φρικώδες [*unheimlich*], είναι αυτό που ήταν κάποτε οικείο [*heimlich, heimisch*]. Όμως το πρόθεμα *un* σ' αυτή τη λέξη είναι το σήμα κατατεθέν της απώθησης».⁴⁸⁹

Σύμφωνα με την ερμηνεία του Freud, λοιπόν, με το ανοίκειο θα μπορούσε να συνδεθεί τόσο το όνειρο του *Φροστ*, όσο και η συνάντηση του *Άλμπερτ* με την πρώην γυναίκα του. Ο *Φροστ* ονειρεύεται, ότι είχε γίνει μικρός, τόσο μικρός που μπήκε πάλι στην κοιλιά της Άλμα.⁴⁹⁰ Εκεί ο *Φροστ* μπορούσε να επαναποκτήσει την ασφάλεια που δεν έχει πλέον, στο σώμα της μητέρας. Η Άλμα μετατρέπεται στην περίπτωση αυτή σε μητρική φιγούρα ή έστω σε μητρικό σύμβολο για τον *Φροστ*. Το μητρικό σώμα είναι, άλλωστε, ο ισχυρότερος συμβολισμός της ασφάλειας. Ο κλόουν του τσίρκο *Άλμπερτ* επιθυμεί, δηλαδή, ένα οικείο που πλέον τού είναι ανοίκειο, επιθυμεί επί της ουσίας της επανανοικειοποίηση του ανοίκειου.

Αντίστοιχα, ο *Άλμπερτ* επιθυμεί ένα ανοίκειο περιβάλλον, το σπίτι δηλαδή και τον κόσμο της Άγκντα, της πρώην δηλαδή γυναίκας του, που πλέον τού είναι ανοίκειος με σκοπό να τον επανοικειοποιήσει. Αν και ο *Άλμπερτ* δεν τό βλέπει αυτό το όνειρό του, όπως ο *Φροστ*, μπορεί να έχει ωστόσο την ίδια ακριβώς ερμηνεία. Ο *Άλμπερτ* επιθυμεί την επιστροφή σε ένα σώμα που να του προφέρει ασφάλεια. Ο *Άλμπερτ*, άλλωστε, δε βλέπει ερωτικά την Άγκντα, για την ακρίβεια έχει πάψει πολλά χρονιά να τη βλέπει με τέτοιου είδους τρόπο. Η Άγκντα είναι περισσότερο μητρική φιγούρα, υπό την έννοια της φροντίδας, της προστασίας και της ασφάλειας για τον *Άλμπερτ* παρά οτιδήποτε άλλο.

⁴⁸⁹ Sigmund Freud, ό.π., σ. 54

⁴⁹⁰ Περισσότερα στο σχετικό κεφάλαιο στην Ανάλυση Σκηνών της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων*.

Όπως σημειώνει και η Julia Kristeva, «όσο πιο πίσω πηγαίνει η μνήμη του ξένου, τόσο πιο ηδονικά ραγίζει: μια πολυαγαπημένη αλλά απόμακρη μητέρα, διακριτική ίσως, γεμάτη φροντίδα, που τον κατανοεί.⁴⁹¹ Το μόνο που αποζητά ο ξένος είναι η αόρατη επικράτεια της επαγγελίας, μια χώρα που δεν υπάρχει, αλλά την κουβαλά μέσα στ' όνειρό του και πιθανόν τη βλέπει σαν ένα επέκεινα».⁴⁹²

Τόσο ο *Άλμπερτ*, όσο και ο *Φροστ* επιθυμούν την *απόμακρη μητέρα*, όπως χαρακτηριστικά περιγράφει η Kristeva. Πηγαίνοντας προς τα πίσω τη μνήμη του ο ξένος αποζητά τη μητέρα που τού παρείχε ασφάλεια.

«Ο κουρασμένος περιπλανώμενος που είναι καταδικασμένος στην αγωνία ενός παρείσακτου εξακολουθεί να επιθυμεί το ανήκειν»,⁴⁹³ υποστηρίζει ο Bauman σα να έχει ακριβώς στο μυαλό του τον *Άλμπερτ*. Πράγματι, ο ήρωας του Bergman, όταν επισκέπτεται την *Άγκντα*, δεν προσομοιάζει σε τίποτε παραπάνω από έναν κουρασμένο περιπλανώμενο, ο οποίος όμως είναι ακριβώς ένας παρείσακτος στον αστικό κόσμο της *Άγκντα*, μοιάζει και είναι παράταιρος με το εκεί σκηνικό. Ωστόσο, ο κουρασμένος αυτός περιπλανώμενος *επιθυμεί το ανήκειν*, όπως το περιγράφει και ο Bauman, επιθυμεί να ανήκει κάπου, γιατί ο *Άλμπερτ* δεν ανήκει πουθενά.

Ο Bergman και ο Fellini με τη χρησιμοποίηση των περιπλανώμενων καλλιτεχνών στο έργο τους και μιλώντας για τη ζωή τους και την τραχιά και επίπονη καθημερινότητά τους επιχειρούν, από τη μία πλευρά, να μιλήσουν για τη ζωή του σύγχρονου ανθρώπου. Οι δυσκολίες που απέδιδε κανείς κάποτε σε αυτούς τους παλιάτσους, μπορεί να αποδώσει πλέον στον κάθε «απλό» πολίτη. Από την άλλη πλευρά, οι δύο δημιουργοί έρχονται να υπενθυμίσουν την αναπόφευκτη θνητότητα που φέρει η προσκόλληση σε έναν τόπο, η βεβαιότητα για το ότι τίποτα δε θα αλλάξει και δεν πρέπει να αλλάξει. Οι δύο δημιουργοί έρχονται να υπενθυμίσουν, ότι ο άνθρωπος, για να είναι άνθρωπος είναι υποχρεωμένος να βρίσκεται σε κινητικότητα και να μεταλλάσσεται, όπως κάθε ζωντανός οργανισμός, αφού και η ίδια η ζωή διαρκώς βρίσκεται σε κινητικότητα και μεταλλάσσεται.

«Η απόφαση να ζεις κάθε φορά την ημέρα και να απεικονίζεις την καθημερινή ζωή σαν μια σειρά από ήσσονες έκτατες ανάγκες έγινε η καθοδηγητική αρχή κάθε

⁴⁹¹ Julia Kristeva, ό.π., σ. 15

⁴⁹² Julia Kristeva, ό.π., σ. 16

⁴⁹³ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 155

έλλογης στρατηγικής του ζην. Το να διατηρείς το παιχνίδι όσο πιο σύντομο γίνεται σημαίνει να φυλάγεσαι από μακρόπνοες δεσμεύσεις. Να αρνείσαι την «προσκόλληση», να αρνείσαι να είσαι «καθηλωμένος» με τον έναν ή τον άλλον τρόπο. Να μη δένεσαι με έναν τόπο, όσο τερπνή κι αν είναι η παραμονή σου εκεί. Να μην ορκίζεσαι πίστη και αφοσίωση σε τίποτα και σε κανέναν»,⁴⁹⁴ διατρανώνει ο Bauman.

Οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες δεν επιθυμούν την επιστροφή στη γενέθλια γη. Ζητούμενο η ρήξη ακριβώς του κύκλου, η αέναη κίνηση και η υπέρβαση των ορίων, ακόμα κι αν αυτό φέρει και αρνητικές πτυχές. Ο καλλιτέχνης, άλλωστε, περιπλανώμενος ή μη οφείλει να επιζητά την ρήξη του κύκλου, την υπέρβαση των ορίων, ανεξαρτήτως κόστους. Τίποτε σημαντικό δε γίνεται δίχως κόστος. Ο καλλιτέχνης οφείλει να είναι ένας παλιάτσος, ανατροπέας του κόσμου και της πραγματικότητας.

⁴⁹⁴ Zygmunt Bauman, ό.π.,σ. 171

2. Ο παλιάτσος ως ανατροπέας του κόσμου και της πραγματικότητας

«Ο Bataille μελετά τον αποκλεισμό εκτός ορίων και την ολοένα πληρέστερη εξολόθρευση κάθε ετερογενούς, διά των οποίων και μόνο συγκοιτείται ο σύγχρονος κόσμος της ορθολογικής ως προς τον σκοπό εργασίας, κατανάλωσης και άσκησης της εξουσίας».⁴⁹⁵

Κλόουν - παλιάτσος

«Κλόουν: Η αγγλική λέξη σημαίνει άξεστος, τραχύς, αδέξιος, αργότερα χρησιμοποιήθηκε για να τον άνθρωπο που κάνει ένα κοινό να γελάει με σκνοθετημένη αδεξιότητα», παραθέτει ο Fellini μέσω του *Panzini's Modern Dictionary*.⁴⁹⁶ «Είναι ο Ιταλός παλιάτσος (*pagliaccio*). Η αγγλική έννοια εξυψώνει τη λέξη περισσότερο από την ιταλική. Ο παλιάτσος ανήκει στις ζωοπανήγυρες και τις αγορές, ο κλόουν στα τσίρκα και τα θέατρα», υποστηρίζει ο Fellini.⁴⁹⁷

Τέτοιους παλιάτσους αγαπά ο Fellini, τέτοιους χρησιμοποιεί στις ταινίες του. Τέτοιοι παλιάτσοι είναι ο Ζαμπανό και η Τζελσομίνα. Το ίδιο και ο Bergman. Ο Άλμπερτ, ο Φροστ είναι παλιάτσοι και όπως και ο Ζαμπανό και η Τζελσομίνα τριγυρνούν στις ζωοπανήγυρες και τις αγορές, βρόμικοι, νηστικοί, ακόμα και άξιοι του οίκτου, για να δώσουν τις παραστάσεις τους, για να κάνουν για μία ακόμη φορά το νούμερό τους. Όχι τυχαία λοιπόν, ο Bergman τοποθετεί στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* τον Φρανς πλάι στους κεντρικούς ήρωες, έναν ηθοποιό του θεάτρου, για να υπογραμμίσει την -από κάθε άποψη- δυσάρεστη θέση των ηρώων.

⁴⁹⁵ Jürgen Habermas, *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεοτερικότητας*, ελλ. μετάφραση Λ. Αναγνώστου-Α. Καραστάθη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1994², σ. 134

⁴⁹⁶ Federico Fellini, *Fellini on Fellini*, english translation Isabel Quigley, Da Capo Press, United States of America, 1996, σ. 123

⁴⁹⁷ Federico Fellini, ό.π., σ.123

Οι παλιάτσοι μεταξύ ανθρώπων και ζώων

Οι παλιάτσοι αυτοί παρουσιάζονται ρακένδυτοι και παρίες και στις δύο αυτές ταινίες των Ευρωπαίων σκηνοθετών. Τίθενται όχι ισότιμα με τους άλλους ανθρώπους, αλλά σε ένα κατώτερο επίπεδο, σαν η δική τους ζωή να εκτιμάται ως μικρότερης αξίας, σα να χρήζει λιγότερου σεβασμού. Οι παλιάτσοι, αν όχι στο ίδιο επίπεδο με τα ζώα, τίθενται σε ελαφρώς καλύτερη μοίρα από αυτά, πράγμα που αν μη τι άλλο εκτός από τους παλιάτσους προσβάλλει και τα ζώα.

Στην πραγματικότητα, λοιπόν, οι παλιάτσοι τίθενται ανάμεσα σε ανθρώπους και ζώα. Ιδιαίτερος χαρακτηριστικό είναι το πρώτο καδράρισμα που κάνει ο Fellini στη σεκάνς της *Strada*, όπου ο *Ζαμπανό* και η *Τζελσομίνα* έχουν βρεθεί στον εορτασμό ενός γάμου. Στην εξαιρετικά ενδιαφέρουσα –ακόμα και αισθητικά– σύνθεσή του ο Ιταλός σκηνοθέτης τοποθετεί ακριβώς τους παλιάτσους του ανάμεσα σε ζώα και ανθρώπους, εικονοποιώντας έτσι με τον πιο εύγλωτο τρόπο τη θέση των παλιάτσων όχι μόνο στη συγκεκριμένη σκηνή, αλλά και στην καθημερινότητα (εικ.7).

Μια υπαίθρια γιορτή σε κάποια ιταλική επαρχία ακολουθεί τον γάμο δύο νέων. Σε πρώτο επίπεδο τοποθετούνται τρία-τέσσερα ζώα, βρόμικα να πίνουν νερό και να περιφέρονται μέσα στις λάσπες, ενώ σε δεύτερο επίπεδο ο *Ζαμπανό* και η *Τζελσομίνα* ετοιμάζονται να ξεκινήσουν το νούμερό τους, το οποίο κανείς δεν έχει την παραμικρή περιέργεια να παρακολουθήσει. Στο βάθος του κάδρου και σε τρίτο επίπεδο τίθενται οι «άνθρωποι», το νιόπαντρο δηλαδή ζευγάρι και οι καλεσμένοι τους, οι οποίοι στριμωγμένοι σε ένα μακρύ τραπέζι «γλεντάνε» το γεγονός. Με μια προσεχτική βέβαια ματιά πείθεται ο θεατής, ότι οι καλεσμένοι δεν είναι λιγότερο αξιολύπητοι από τους παλιάτσους.

Σε αυτή, λοιπόν, την ενδιάμεση κατάσταση μεταξύ ανθρώπινου και ζωώδους είχαν τοποθετήσει στις ταινίες τους τον παλιάτσο ο Bergman και ο Fellini. Μήπως όμως και ο ίδιος ο νεοτερικός άνθρωπος δε σχοινοβατεί μεταξύ ανθρώπινου και ζώου. Μήπως ο σύγχρονος άνθρωπος έχει τάχα καταφέρει να αποδιώξει εντελώς τη ζωώδη του φύση;

«Κάποτε ξεκινήσατε από τον πίθηκο κι όμως ακόμα ο άνθρωπος δεν είναι λιγότερο πίθηκος από τον κάθε πίθηκο»,⁴⁹⁸ κηρύττει μέσω του *Ζαρατούστρα* ο Nietzsche, ο οποίος στον πρόλογο του *Ζαρατούστρα* προχωράει ένα βήμα παραπέρα τη σχοινοβασία τοποθετώντας στη θέση του ανθρώπου τον υπεράνθρωπο. Ό,τι ουσιαστικά προτείνει – «προαναγγέλλει», «προφητεύει» ο Nietzsche στο *Τάδε έφη Ζαρατούστρας* είναι ακριβώς η γέννηση του υπεράνθρωπου, μια τελειότερη μορφή δηλαδή ανθρώπου, την οποία ο άνθρωπος οφείλει να πραγματώσει. Η πορεία που ο Nietzsche προτείνει ξεκινάει από τον άνθρωπο, που θα δώσει τη θέση του στον τελευταίο άνθρωπο, από τον οποίο θα προκύψει ο τελευταίος άνθρωπος, για να γεννηθεί τέλος ο υπεράνθρωπος.⁴⁹⁹

Η αβεβαιότητα του σχοινοβάτη

«Τι είναι ο πίθηκος σε σύγκριση με τον άνθρωπο; Γελοίο υποκείμενο και θλιβερή κατασχώνη. Το ίδιο ακριβώς είναι ο άνθρωπος σε σύγκριση με τον υπεράνθρωπο. Είναι ένα γελοίο υποκείμενο και μια θλιβερή κατασχώνη. [...] Ο άνθρωπος μοιάζει με ένα τεντωμένο ανάμεσα στο ζώο και τον υπεράνθρωπο, σχοινί. Μοιάζει με το σχοινί που βρίσκεται πάνω στην άβυσσο»,⁵⁰⁰ διατρανώνει ο Nietzsche.

Ο Nietzsche, λοιπόν, εδώ επιχειρεί μια ταύτιση μεταξύ του ανθρώπου και του σχοινοβάτη. Επιχειρεί μια ταύτιση της ζωής ενός καθημερινού ανθρώπου με τη ζωή ενός σχοινοβάτη. Ο σχοινοβάτης είναι ένας ζογκλέρ, ένας ακροβάτης που διακυβεύοντας τον εαυτό του περνάει από το ένα μέρος στο άλλο. Και κάθε σχοινοβάτης όσες φορές κι αν έχει εκτελέσει το νούμερό του, γνωρίζει –ή τουλάχιστον οφείλει να γνωρίζει– πως κάθε φορά μπορεί να είναι και η τελευταία του. Μήπως όμως αυτό δεν είναι και το πεπρωμένο του ανθρώπου, η αδιαπραγμάτευτη κατάληξή του, το αναπότρεπτο μοιραίο;

⁴⁹⁸ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ελλ. μετάφραση Εμμ. Ανδρουλιδάκης, Παλαμάς-Κορθογιάννης και Σία, Αθήνα, 1961, σ.15-16

⁴⁹⁹ Φρειδερίκος Νίτσε, ό.π., σ. 13-27

⁵⁰⁰ Φρειδερίκος Νίτσε, ό.π., σ. 15-17

Το πεπρωμένο κάθε ανθρώπου είναι η συντριβή. Ακόμα και ο πιο έμπειρος θα συντριβεί. Το ανθρώπινο υποκείμενο, είτε το συνειδητοποιεί είτε όχι, ζει πάντα σαν σχοινοβάτης από τον πίθηκο στον άνθρωπο. Απομακρύνεται από τον πίθηκο, τον φέρει όμως μέσα του, είναι η αφετηρία του. Ο άνθρωπος βρίσκεται πάντα σε ένα τεντωμένο σχοινί, όπου εκεί καμιά βεβαιότητα δε χωράει. Ο σχοινοβάτης θυμίζει στον άνθρωπο τη συναίσθηση της αβεβαιότητας που όφειλε να μην είχε λησμονήσει. «Να μπαίνεις μόνο σε καταστάσεις, όπου δεν επιτρέπεται να έχεις φαινομενικές αρετές, όπου αντίθετα, όπως ο σχοινοβάτης πάνω στο σκοινί του, είτε πέφτεις είτε στέκεσαι όρθιος-είτε ξεφεύγεις...»,⁵⁰¹ προτρέπει ο Nietzsche.

Κάθε αβέβαιο βήμα του σχοινοβάτη πάνω στο τεντωμένο σχοινί αντιστοιχεί σε κάθε μόριο της ουσίας της ύπαρξης του ανθρώπου. Στο τεντωμένο σχοινί αρκεί μισό λάθος βήμα, για να ρίξει τον σχοινοβάτη κάτω, στο κενό - πόσο μάλλον μια σπρωξιά. Εκείνος, λοιπόν, που δίνει τη σπρωξιά δεν είναι άλλος από έναν παλιάτσο, που θα έρθει στη μέση της επίδειξης του σχοινοβάτη, σε ένα σημείο που κάνεις δεν περιμένει και θα τον σπρώξει στο κενό, όπως ακριβώς παραστατικά περιγράφει την πτώση ο Nietzsche στον πρόλογο του *Ζαρατούστρα*.

«Ο σχοινοβάτης είχε βγει από μια πόρτα και βάδιζε πάνω στο τεντωμένο σχοινί, που ήταν δεμένο σε δυο πύργους επάνω από την πλατεία της αγοράς και επάνω από τα κεφάλια του πλήθους. Όταν έφτασε στη μέση και άνοιξε και πάλι η πόρτα και στην άκρη του σχοινιού εμφανίστηκε ο βοηθός του με την πολύχρωμη στολή του, σαν παλιάτσος. Προχώρησε με γοργό βήμα προς το μέρος του πρώτου [...] και σαν να 'ταν διάβολος έβγαλε μια κραυγή και όρμησε επάνω στον άλλον που τού έφραζε τον δρόμο. Όταν ο άλλος είδε τον αντίπαλό του με την καταπληκτική υπεροχή, έχασε την ισορροπία του και έπεσε από το σχοινί. Πέταξε μακριά τον ισοζυγιστήρα του και κατατρακύλησε στο κενό», γράφει ο Nietzsche.⁵⁰²

Ό,τι προσπαθεί ο Nietzsche να δείξει με τη συμβολική αυτή πτώση του παλιάτσου είναι να υπενθυμίσει, ότι το ανθρώπινο δεν είναι η βεβαιότητά του, αλλά το διακύβευμά του. Το νεότερο υποκείμενο εδράζει την ύπαρξή του πάνω στην

⁵⁰¹ Φρίντριχ Νίτσε, *Το λυκόφως των ειδώλων, Ο Αντίχριστος, Ecce homo (Ιδε ο άνθρωπος)*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Νησίδες, Αθήνα, 2000, σ. 18

⁵⁰² Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ό.π., σ. 21-22

ανάγκη του για πάσης φύσεως βεβαιότητες, πάνω στην ανάγκη του για βέβαιες αλήθειες.

Η ανάγκη του νεοτερικού υποκειμένου για βεβαιότητες

Το σύγχρονο, λοιπόν υποκείμενο έχει ανάγκη και μάλιστα υπαρξιακή για να κατέχει αλήθειες, για να περιβάλλεται από πάσης φύσεως βεβαιότητες σε οτιδήποτε αφορά τη ζωή του. Δεν είναι, όμως, καθόλου παράξενο που σε μια σύγχρονη πραγματικότητα, στην οποία καμία βεβαιότητα δεν υπάρχει, το ανθρώπινο υποκείμενο να διαισθάνεται αυτήν την πλήρη ανασφάλεια και να επιζητά με τρόπο αγωνιώδη πάσης φύσεως βεβαιότητα.

Ο Nietzsche εκκινεί την προβληματική του στο *Πέραν του Καλού και του Κακού* με το θεμελιώδες ερώτημα από πού πηγάζει στον άνθρωπο η θέληση για αλήθεια. «Τι είναι, αλήθεια, αυτό που μέσα μας θέλει την αλήθεια»,⁵⁰³ διερωτάται ο Nietzsche. «Ρωτήσαμε για την αξία αυτής της θέλησης. Με την προϋπόθεση πως θέλουμε την αλήθεια: γιατί όχι την αναλήθεια; Και την αβεβαιότητα; Ακόμη και την άγνοια; - Το πρόβλημα της αξίας της αλήθειας στάθηκε μπροστά μας – ή μήπως εμείς σταθήκαμε μπροστά σ' αυτό το πρόβλημα; Ποιος από μας είναι εδώ ο Οιδίποδας και ποιος η Σφίγγα»,⁵⁰⁴ παρατηρεί παρακάτω.

Η θέληση, όμως, για αλήθεια δεν είναι αποκλειστικά μια ατομική αναζήτηση, αλλά μπορεί να είναι και μια επιταγή από την πλευρά της εξουσίας. Μπορεί, επομένως, η θέληση για αλήθεια να είναι μια ενθουσιωμένη θέληση, μια επιθυμία έξωθεν επιβεβλημένη.

Ακόμα όμως και η έννοια της γνώσης στις σύγχρονες κοινωνίες συμπλέκεται με την έξωθεν επιβεβλημένη θέληση για αλήθεια. «Η νεότερη μορφή γνώσης καθορίζεται από την ιδιότυπη δυναμική μιας *θέλησης για αλήθεια*, για την οποία κάθε διάψευση προσδοκιών αποτελεί απλώς το κέντρισμα για μια ανανέωση των προσπαθειών

⁵⁰³ Φρίντριχ Νίτσε, *Πέρα από το καλό και το κακό*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Πανοπτικόν, Αθήνα, 2010, σ. 17

⁵⁰⁴ Φρίντριχ Νίτσε, *Πέρα από το καλό και το κακό*, ό.π., σ.17

παραγωγής γνώσης. Αυτή η θέληση για αλήθεια αποτελεί για τον Foucault το κλειδί για τον εσωτερικό δεσμό μεταξύ γνώσης και εξουσίας», παρατηρεί σχετικά ο Habermas.⁵⁰⁵

Ενώ ο Foucault, σχολιάζοντας τον Nietzsche, γράφει σχετικά: «Όσο για την προσκόλληση στην αλήθεια, την αυστηρότητα των επιστημονικών μεθόδων; Γεννήθηκαν από τα πάθη των επιστημόνων, από το αμοιβαίο τους μίσος, από τις φανταστικές και αέναα επαναλαμβανόμενες συζητήσεις τους, από την ανάγκη να κατισχύσουν όπλα που σφυρηλατήθηκαν αργά-αργά κατά τη διάρκεια μακρών προσωπικών αγώνων».⁵⁰⁶

Το νεότερο υποκείμενο, λοιπόν, θεωρώντας με τον έναν ή τον άλλον τρόπο δεδομένη την αξία της θέλησης για αλήθεια ή ακόμα ακριβέστερα την αξία για φαινομενικές αλήθειες, παραγνωρίζει την αξία για αλήθειες που δεν αναγνωρίζονται άμα τη εμφανίσει. Έτσι λοιπόν, στους νεότερους χρόνους οι άνθρωποι «τελικά προτιμούν μια χούφτα βεβαιότητας από ένα ολόκληρο αμάξι φορτωμένο ωραίες δυνατότητες· μπορεί επίσης να υπάρχουν πουριτανοί φανατικοί της συνείδησης που προτιμούν να ξαπλώσουν και να πεθάνουν πάνω σε ένα σίγουρο μηδέν παρά πάνω σε ένα αβέβαιο κάτι. Αυτό όμως είναι μηδενισμός και σημάδι μιας απελπισμένης θανάσιμα κουρασμένης ψυχής»,⁵⁰⁷ υποστηρίζει ο Nietzsche.

Ο Nietzsche, ουσιαστικά, επισημαίνει την ανηθικότητα που κρύβεται, όταν ο άνθρωπος εδράζεται πάνω στις βεβαιότητές του. Το ανθρώπινο υποκείμενο που αγαπά τις βεβαιότητές του είναι ένα άτολμο υποκείμενο. Η πηγή μιας τέτοιας, βέβαια, στάσης ζωής δε μπορεί να είναι άλλη από τη νοσταλγία του ανθρώπινου υποκειμένου σε ένα παρελθόν των ωραίων χρόνων. «Οι άνθρωποι προσπαθούν κατά βάθος να ανακτήσουν κάτι που κάποτε ήταν ακόμα πιο σίγουρο κτήμα, το ένα ή το άλλο κομμάτι από την παλιά ιδιοκτησία της πίστης του παρελθόντος. Ίσως την *αθάνατη ψυχή* ίσως τον *παλιό Θεό*»,⁵⁰⁸ γράφει ο Nietzsche.

⁵⁰⁵ Jürgen Habermas, *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας*, ελλ. μετάφραση Λ. Αναγνώστου-Α. Καραστάθη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1993, σ. 322-323

⁵⁰⁶ Michel Foucault, *Τρία κείμενα για τον Νίτσε*, ελλ. μετάφραση Δημήτρης Γκινοσάτης, Πλέθρον, Αθήνα, 2003, σ.45

⁵⁰⁷ Φρίντριχ Νίτσε, *Πέρα από το καλό και το κακό*, ό.π., σ. 27-28

⁵⁰⁸ Φρίντριχ Νίτσε, *Πέρα από το καλό και το κακό*, ό.π., σ. 28

Ο Άλμπερτ στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* δεν κάνει τίποτε άλλο παρά να επιθυμεί την ανάκτηση ενός κτήματος από την παλιά ιδιοκτησία της πίστης του παρελθόντος, όπως περιγραφικά θέτει και ο Nietzsche. Η επίσκεψή του στην πρώην γυναίκα του, την Άγκντα, είναι ακριβώς η εκδήλωση της επιθυμίας του για επιστροφή πίσω, σε ένα βέβαιο παρελθόν.

Έχει, όμως, ξεχωριστή σημασία ο τρόπος που ο Bergman επιλέγει να παρουσιάσει το εν λόγω επεισόδιο. Ο Σουηδός σκηνοθέτης φροντίζει από την πρώτη στιγμή που ο Άλμπερτ εισβάλλει ουσιαστικά στον κόσμο της Άγκντα να καταστήσει σαφές στον θεατή πόσο ξένος, πόσο παράταιρος μοιάζει να είναι ο Άλμπερτ στον κόσμο αυτόν. Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό πως ούτε καν τα ίδια του τα παιδιά τον αναγνωρίζουν.

Εξ αρχής, επομένως, αλλά και καθ' όλη την παραμονή του στο σπίτι, ο θεατής προσλαμβάνει την ξενότητα του Άλμπερτ στον χώρο, προσλαμβάνει πόσο απίθανο είναι να ξανακολλήσουν δυο κομμάτια που πλέον ανήκουν σε τόσο διαφορετικούς μεταξύ τους κόσμους και πόσο βαλτωμένη θα καθιστούσε την ύπαρξη του Άλμπερτ η τοποθέτησή του σε ένα τέτοιο συγκείμενο, αλλά και πόσο μηδενιστική θα ήταν μια τέτοια προοπτική.

Ο Άλμπερτ, λοιπόν, επιχειρεί να πείσει την Άγκντα να τον δεχτεί πίσω, σε ένα περιβάλλον προστατευμένο, ήσυχο, όπου όλα αλλάζουν τόσο αργά.⁵⁰⁹ Όμως, γρήγορα θα συνειδητοποιήσει, ότι η Άγκντα δεν έχει σκοπό να ικανοποιήσει την επιθυμία του. Ο Bergman με τη συγκεκριμένη σεκάνς παρουσιάζει ουσιαστικά τη σύγκρουση βεβαιότητας – αβεβαιότητας της καθημερινής ζωής ενός αστού κι ενός περιπλανώμενου καλλιτέχνη, ενός παλιάτσου.

Πέραν, όμως, από μιας σύγκρισης εντός των στενών αυτών πλαισίων, πρόκειται και για ένα σχόλιο για τη γοητεία που ασκεί στον άνθρωπο ένα σύνολο βεβαιοτήτων του παρελθόντος, σύνολο το οποίο θα ήθελε ιδανικά να ανακτήσει. Ο εξευτελισμός του Άλμπερτ από τον Φρανς, που έπεται, έρχεται εκτός των άλλων για να «τιμωρήσει» συμβολικά τον άνθρωπο εκείνον που νοστάλγησε τη βεβαιότητα του παρελθόντος έναντι των απείρων δυνατοτήτων του μέλλοντος, που προτίμησε το *σίγουρο μηδέν* από το *αβέβαιο κάτι*.

⁵⁰⁹ Ατάκα από τον διάλογο Άλμπερτ-Άγκντα.

«Εμείς οι άνθρωποι, έχουμε το χάρισμα της μνήμης και την ικανότητα για μάθηση και γι' αυτόν τον λόγο μας συμφέρει η ύπαρξη κανονικότητας στον κόσμο. Οι αποκτημένες ικανότητες δράσης είναι μεγάλο πλεονέκτημα σε ένα σταθερό και προβλέψιμο κόσμο· όμως οι ίδιες ικανότητες θα απέβαιναν σίγουρα καταστροφικές για μας, αν τα γεγονότα εξερχόμενα ξαφνικά από την αιτιώδη σειρά τους μάς αιφνιδιάζαν και αψηφούσαν κάθε μας πρόβλεψη»,⁵¹⁰ σχολιάζει ο Zygmunt Bauman.

Ο παλιάτσος ως ανατροπέας των βεβαιοτήτων του ανθρώπου

Η αιτιώδης σειρά, λοιπόν, των γεγονότων και η πρόβλεψή τους ανάγονται σε αγωνιώδη αιτήματα του νεοτερικού υποκειμένου. Η ύπαρξη κανονικότητας, στην οποία αναφέρεται ο Bauman είναι η κατάσταση που το νεοτερικό υποκείμενο αισθάνεται ασφαλές. Όμως, ακριβώς αυτό το αίσθημα ασφάλειας είναι και αυτό που υποδύεται το αφαιρεί την ανθρωπινότητά του.

Ο παλιάτσος έρχεται, λοιπόν, για να ανατρέψει τις αυτοκαταστροφικές αυτές βεβαιότητες του ανθρώπου. Είναι εκείνος που δεν παίρνει τη ζωή του στα σοβαρά και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο μπορεί και να κινηθεί πέραν της συναίσθησης του κινδύνου, πέραν του ενστίκτου της αυτοσυντήρησης. Οι άνθρωποι όλων των κοινωνιών έπαιρναν πάντα τη ζωή στα σοβαρά αντιμετωπίζοντάς την ως δράμα –και δη κακοπαιγμένο- και όχι ως κωμωδία ως θα όφειλαν. Αυτή, λοιπόν, τη μη-ζωή ανατρέπει ο παλιάτσος, ό,τι αρωστημένα έχει νομισθεί ως ζωή.

⁵¹⁰ Zygmunt Bauman, *Η μετανεοτερικότητα και τα δεινά της*, ελλ. μετάφραση Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης, Ψυχογιός, Αθήνα, 2002, σ.26

Το ανατρεπτικό πνεύμα του παλιάτσου ζητούμενο και για την τέχνη

Ο παλιάτσος, ο περιφρονημένος καλλιτέχνης δεν παίρνει τη ζωή στα σοβαρά, αλλά ταυτόχρονα ούτε και την ίδια την τέχνη. Ο βοηθός του σχοινοβάτη του Nietzsche, αυτός με την πολύχρωμη στολή «σπάει» ουσιαστικά μια μάσκα σοβαρόφανεας της επίδειξης. Ο παλιάτσος είναι μέρος της επίδειξης, αλλά την ίδια στιγμή την υπονομεύει. Αλλά μήπως αυτός δεν είναι και ο ρόλος της τέχνης;

«Η επιλογή της εικόνας του κλόουν δεν είναι μόνο η εκλογή ενός εικαστικού ή ποιητικού *μοτίβου*, αλλά ένας ανάστροφος και παρωδιακός τρόπος για να τεθεί το θέμα της τέχνης»,⁵¹¹ υποστηρίζει ο Jean Starobinsky.

Αν οποιαδήποτε τέχνη παρουσιαστεί ως η ιδεώδης παρουσίαση παύει να είναι τέχνη, παύει να έχει τον ανατρεπτικό ρόλο που οφείλει να έχει η τέχνη. Ο νεοτερικός καλλιτέχνης μοιάζει να έχει χάσει την ισορροπία του ανάμεσα στην αθωότητα της τέχνης του και στον θαυμασμό που εκείνη προκαλεί. «Υπάρχει μια αθωότητα στον θαυμασμό: την έχει εκείνος που δεν του έχει περάσει από το μυαλό η ιδέα ότι θα μπορούσε να γίνει και ο ίδιος μια μέρα αντικείμενο θαυμασμού»,⁵¹² υποδεικνύει ο Nietzsche. Η νεοτερικότητα, όμως, έχει στερήσει τόσο από τον καλλιτέχνη, όσο και από τον θεατή αυτήν την αθωότητα του θαυμασμού.

Εκεί, όμως, ακριβώς χρειάζεται ένας παλιάτσος, για να «υπονομεύσει» την τέχνη, για να ανατρέψει μια αρρωστημένη βεβαιότητα ενός «σπουδαίου επιτεύγματος». Σε οποιαδήποτε, επομένως, μορφή τέχνης *ακόμα κι αν δεν υπάρχει ένας παλιάτσος, θα πρέπει να τον εφεύρουμε*, για να παραφράσω τη γνωστή ρήση του Βολταίρου.

Ο καλλιτέχνης, επομένως, για να μένει συνεπής απέναντι στον εαυτό του και την τέχνη του, οφείλει τρόπον τινά να «αυτο-υπονομεύεται», να φαντασιώνεται την κατάρρευση του οικοδομήματος του, προτάσσοντας έτσι τη ρήξη κάθε βέβαιης μονιμότητας του έργου του.

Ο Hundertwasser από τον χώρο της αρχιτεκτονικής δε διατείνεται τίποτε άλλο παρά το ότι ουσιαστικά φτιάχνει τα κτίρια σα να πρόκειται να κατεδαφιστούν. Ο Στέφανος Ροζάνης εξηγεί σχετικά, ότι «στο *Μουχλιασμένο Μανιφέστο ενάντια στον*

⁵¹¹ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 13

⁵¹² Φρίντριχ Νίτσε, *Πέρα από το καλό και το κακό*, ό.π., σ. 119

Ορθολογισμό στην Αρχιτεκτονική ο Hundertwasser υπερασπίζεται το ουτοπικό του μπαρόκ προτάσσοντας τη διακινδύνευση της ίδιας της κατασκευής, προκειμένου η κατασκευή να συναντήσει τις επιθυμίες των ανθρώπων που την οικούν χωρίς τη διαφωτιστική ψευδαίσθηση της μονιμότητας του χώρου και του χρόνου». ⁵¹³

«Πρέπει κανείς να αναλάβει τη διακινδύνευση μέσα στην αποδοχή ότι μια τέτοια φαντασιακή δομή θα μπορούσε αργότερα να καταρρεύσει και κανείς δε θα μπορούσε και δε θα έπρεπε να οπισθοχωρήσει από την ανθρώπινη θυσία την οποία αυτός ο καινούριος τρόπος του οικοδομείν απαιτεί [...] Αν μια τέτοια φαντασιακή δομή που την οικοδομούν οι ίδιοι οι ένοικοι της καταρρεύσει, θα αρχίσει προκαταβολικά να τρίζει, οπωσδήποτε, ώστε οι ένοικοι να μπορούν να διαφύγουν. Αλλά από τότε και στο εξής, ο ένοικος θα αποκτήσει μια περισσότερο κριτική και δημιουργική σχέση με το οίκημα μέσα στο οποίο ζει», ⁵¹⁴ γράφει ο Hundertwasser.

Η οπτική, όμως, του Hundertwasser δύναται να δώσει μια νέα προοπτική όχι μόνο στον καλλιτέχνη, καθώς ό,τι ουσιαστικά προτείνει είναι μια περισσότερο κριτική ματιά στο έργο τόσο από τον δημιουργό του, όσο και από τον θεατή του. Το ζητούμενο, δηλαδή, είναι πώς το έργο τέχνης θα υπόκειται διαρκώς σε μια διακινδύνευση και πώς ο καλλιτέχνης -ανεξαρτήτως επιτευγμάτων- σε μια μόνιμη, αλλά δημιουργική αμφισβήτηση.

Επομένως, αν θέλει κανείς να ακυρώσει έναν καλλιτέχνη δεν έχει τίποτε άλλο να κάνει παρά να τον πάρει στα σοβαρά. Με αυτόν ακριβώς τον τρόπο τόν «τελειώνουμε». Ο καλλιτέχνης είναι ο άνθρωπος που δεν παίρνει τον εαυτό του στα σοβαρά. Ούτως ή άλλως, όμως, όπως προτάσσει και ο Γιάγκος Ανδρεάδης, «δεν πρέπει κανείς να βλέπει με υπερβολική σοβαρότητα τα ανθρώπινα και το καλύτερο για τον άνθρωπο είναι να χορέψει όσο πιο όμορφα μπορεί νιώθοντας μαριονέτα ή παιχνίδι που σοφίστηκε ένας θεός θεού τι παίγνιον μεμηχανημένον». ⁵¹⁵

Αυτήν ακριβώς την ελαφρότητα των πραγμάτων οφείλει πρώτος από όλους να παίρνει ο καλλιτέχνης, ο οποίος θα έπρεπε να μην παίρνει σοβαρά ούτε τα ανθρώπινα εν γένει, ούτε και τον ίδιο του τον εαυτό. Σε έναν πολιτισμό, όμως, πλέον της

⁵¹³ Στέφανος Ροζάνης, *Τόποι Γραφής*, τ.1, Λογότυπος, Σπάρτη, 2011, σ. 9-10

⁵¹⁴ Στέφανος Ροζάνης, ό. π., σ. 10

⁵¹⁵ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Για τον Κώστα Αξελό, το δώρο του περιπλανώμενου*, Πλέθρον, Αθήνα, 1992, σ. 11

νεοτερικότητας, ο καλλιτέχνης δεν αφήνει καν το περιθώριο να τόν ακυρώσει το κοινό του, προλαβαίνει και αυτοακυρώνεται. Παίρνει τον εαυτό του και την τέχνη του πολύ στα σοβαρά, τοποθετώντας την τέχνη του σε μια διάσταση που παύει να είναι τέχνη.

«Από τον ρομαντισμό ο μπουφόνος, ο σαλτιμπάγκος κι ο κλόουν υπήρξαν οι υπερβολικές και εκούσια *παραμορφωτικές* εικόνες που οι καλλιτέχνες αρέσκονταν να δίνουν στον εαυτό τους και για μια κατάσταση της τέχνης. Πρόκειται για μια μεταμφιεσμένη αυτοπροσωπογραφία, της οποίας η εμβέλεια δεν περιορίζεται στη σαρκαστική ή επώδυνη καρικατούρα»,⁵¹⁶ σημειώνει ο Starobinsky. Πολλοί καλλιτέχνες ανάμεσα τους, ο Μύσσε, ο Φλωμπέρ, Τζούς, ο Πικάσσο, ο Χένρυ Μίλλερ ταύτιζαν τον ψυχισμό τους με τον ψυχισμό ενός κλόουν, ενός σαλτιμπάγκου.⁵¹⁷

Αλλά και για τον Federico Fellini «όχι μόνο το τσίρκο αλλά ο κόσμος ολόκληρος ήταν γεμάτος από κλόουν. Στην αυτοβιογραφία του *Ο Fellini για τον Fellini* δίνει έναν διαφορετικό χαρακτηρισμό κλόουν σε μερικές από τις διασημότερες προσωπικότητες της παγκόσμιας ιστορίας και τέχνης: στον Πικάσο, στον Μοράβια, στον Παζολίνι, στον Αντονιόνι, στον Βισκόντι, στον Αϊνστάιν, στον Χίτλερ, στον Φρόιντ».⁵¹⁸

«Η τέχνη είναι η ύψιστη δύναμη του ψεύτικου (*faux*), εξυμνεί τον κόσμο ως λάθος, καθαγιαίνει το ψεύδος (*mensonge*), μετατρέπει τη βούληση του εξαπατάν σε ανώτερο ιδεώδες»,⁵¹⁹ παραθέτει ο Deleuze.

Πώς, λοιπόν, είναι δυνατόν ο καλλιτέχνης που θέλει να εξυμνήσει τον κόσμο ως λάθος, καθαγιαζοντας το ψεύδος να παίρνει τον κόσμο ως καθ' εαυτό πραγματικότητα; Πώς είναι δυνατόν ο καλλιτέχνης να μην είναι ένας ανατροπέας του κόσμου και της πραγματικότητας;

⁵¹⁶ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό. π., σ. 13

⁵¹⁷ Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 13

⁵¹⁸ tonima.dolnet.gr, Το Βήμα online, από το ένθετο περιοδικό «Πρωταγωνιστές» υπ' αρ. 20 της εφημερίδας «Το Βήμα», Αθήνα, 2002, σ.Υ12

⁵¹⁹ Gilles Deleuze, *Ο Νίτσε και η Φιλοσοφία*, Πλέθρον, Αθήνα, 2002, σ. 148

«Η τέχνη μας έχει δοθεί για να μάς εμποδίζει να πεθαίνουμε από την αλήθεια»,⁵²⁰ διατείνεται ο Nietzsche. Ο καλλιτέχνης είναι ο παλιάτσος που θα ανατρέψει την πραγματικότητα, αλλά και τον ίδιο τον κόσμο με μη πραγματικά μέσα.

«Για τον καλλιτέχνη, η *φαινομενικότητα* δε σημαίνει πλέον την άρνηση του πραγματικού σε αυτόν τον κόσμο, αλλά αυτήν την επιλογή, αυτή τη διόρθωση, αυτόν τον αναδιπλασιασμό, αυτήν την κατάφαση. Τότε η αλήθεια αποκτά, ίσως, μια νέα σημασία. Η αλήθεια είναι φαινομενικότητα. Αλήθεια σημαίνει πραγματοποίηση της δύναμης, ανύψωση στην ύψιστη δύναμη. Στον Nietzsche, εμείς οι καλλιτέχνες = εμείς οι αναζητητές γνώσης ή αλήθειας = εμείς οι εφευρέτες νέων δυνατοτήτων ζωής»,⁵²¹ σχολιάζει ο Deleuze.

Ο παλιάτσος είναι το ον που θα προσιωνίσει την αλλαγή, το πέρασμα από μια τελματώδη κατάσταση σε μια άλλη δυνατότητα. Κρίσιμο, όμως, ζητούμενο στο συγκεκριμένο σημείο καθίσταται η προέλευση του παλιάτσου. Δε θα ήταν αναμενόμενο ο παλιάτσος να μην προέρχεται από μια υπαρκτή πραγματικότητα, αλλά από ένα μη αναγνωρίσιμο κόσμο; Δε θα ήταν αναμενόμενο να μην προέρχεται από ένα εδώ, αλλά από ένα αλλού;

Η προέλευση του παλιάτσου

«Αν πράγματι ο κλόουν είναι εκείνος που έρχεται από αλλού, ο κάτοχος ενός μυστηριώδους περάσματος, ο λαθρέμπορος που δρασκελίζει τα απαγορευμένα σύνορα, καταλαβαίνουμε γιατί στο τσίρκο, στη σκηνή, αποδιδόταν ανέκαθεν τόσο μεγάλη σπουδαιότητα στην *είσοδό του*»,⁵²² παρατηρεί ο Starobinsky.

Η είσοδος του τσίρκου, άλλωστε, στην πρώτη σεκάνς της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* πραγματοποιείται την αυγή, μέσα στη σκοτεινιά ενός μπαρόκ τοπίου. Η «υγρασία» του τοπίου που μεταφέρει στον θεατή ο Bergman, τα στοιχεία της φύσης, το χρονικό σημείο μεταξύ νύχτας και μέρας με τις σκιές του τσίρκου και της

⁵²⁰ Gilles Deleuze, ό.π., σ. 148

⁵²¹ Gilles Deleuze, ό. π., σ. 149

⁵²² Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 130

φύσης, η αφήγηση του ονείρου από τον αμαξά, που θέτει την όλη ιστορία μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, μεταξύ πραγματικού και φαινομενικότητας του πραγματικού. Οι παλιάτσοι του Bergman μοιάζουν να είναι *λαθρέμποροι που δρασκελίζουν απαγορευμένα σύνορα, μέσω ενός μυστηριώδους περάσματος*, κατά την ποιητική περιγραφή του Jean Starobinsky.

Ο παλιάτσος φορέας του νέου

Ο παλιάτσος, όμως, θα είναι και αυτός που θα ανατρέψει το παλιό, το κατεστημένο, το απόστημα του παρελθόντος κι όταν θα πάει ακριβώς να αλλάξει τον ρουν της ιστορίας δε θα αποφύγει τη μοίρα κανενός προφήτη και κανενός πρωτοπόρου και θα χλευαστεί. Παρόλο, όμως, τον χλευασμό που θα υποστεί ο παλιάτσος θα είναι εκείνος που θα εφεύρει τις νέες δυνατότητες ζωής.

Έτσι, λοιπόν, ο Nietzsche στη συμβολική πτώση του σχοινοβάτη από τον παλιάτσο-βοηθό του στον πρόλογο του *Ζαρατούστρα* θέτει τον παλιάτσο να επιτελεί δύο ρόλους. Από τη μία πλευρά, ο παλιάτσος είναι εκείνος που θα υπερβεί το ανθρώπινο. Ο Nietzsche πολύ παραστατικά βάζει τον παλιάτσο να πηδάει πάνω από τον άνθρωπο, τον σχοινοβάτη. Από την άλλη πλευρά, ο παλιάτσος είναι εκείνος που θα δει τον θάνατο του σχοινοβάτη και που θα θάψει εκείνον που δε μπόρεσε να υπερβεί τον εαυτό του. Ο Nietzsche, επομένως, δεν κάνει τίποτε παραπάνω από το να «σπρώξει» τον άνθρωπο –όπως ο παλιάτσος έσπρωξε τον σχοινοβάτη- να κάνει την υπέρβαση για να οδηγηθεί σε ένα επίπεδο παραπάνω, στον υπεράνθρωπο που προτείνει μέσω του Ζαρατούστρα.

Ο παλιάτσος είναι ο άνθρωπος χωρίς οίκτο

Ένα κρίσιμο σημείο που οφείλει κανείς να παρατηρήσει είναι το ότι στη σπρωξιά που δέχεται ο σχοινοβάτης απουσιάζει οιοδήποτε ίχνος ηθικής. Ο παλιάτσος δεν έχει τύψεις για την πράξη του, δεν έχει δεύτερες σκέψεις για το κατά πόσο έκανε καλά ή όχι. Περισσότερο το ακριβώς αντίθετο συμβαίνει. Ο παλιάτσος είναι μάλλον περήφανος για τον εαυτό του, μάλλον θεάρεστη πράξη θεωρεί την πράξη του, τη μεταφορική και κυριολεκτική ανατροπή που κάνει, μια πράξη λύτρωσης τόσο για τον σχοινοβάτη, όσο και για το ανθρώπινο εν γένει. Από έναν τέτοιο άνθρωπο, λοιπόν, όπως ο παλιάτσος, απουσιάζει σίγουρα ο οίκτος.

Ο Nietzsche, άλλωστε, εναντιώνεται με μανία στο συναίσθημα του οίκτου. «Μήπως δεν είναι ο οίκτος ο πραγματικός σταυρός πάνω στον οποίο θα σταυρωθεί αυτός που αγαπά τους ανθρώπους; Ο οίκτος μου όμως δεν έχει καμιά σχέση με σταύρωση. Το είπατε στον εαυτό σας ποτέ; Το φωνάξατε αυτό; Αν σας άκουγα ποτέ να φωνάζατε έτσι πόσο θα χαιρόμουν!», κηρύττει ο Nietzsche μέσω του *Ζαρατούστρα*.⁵²³

Ο οίκτος αντιμετωπίζεται, επομένως, από τον Nietzsche ως το συναίσθημα που λειτουργεί ως βαρίδι στη ζωή του ανθρώπου, ως ένα επαχθές φορτίο που δεν επιτρέπει στον άνθρωπο, τη δυνατότητα, την προοπτική μιας πνευματικής ανάτασης.

Ο παλιάτσος είναι ο άνθρωπος χωρίς οίκτο. Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* ο Φρανς, ο ηθοποιός του θεάτρου που πρώτα εκμεταλλεύεται σεξουαλικά την Ανν και κι έπειτα παρευρίσκεται και στην παράσταση του τσίρκου, για να περιγελάσει τους τσιρκολάνους, είναι ο άνθρωπος χωρίς οίκτο. Χωρίς οίκτο ταπεινώνει την Ανν στο καμαρίνι του, χωρίς οίκτο ταπεινώνει τον Άλμπερτ στον ίδιο του το τσίρκο, μπροστά σε πλήθος θεατών. Ο Φρανς χτυπάει με μανία τον Άλμπερτ, διακόπτοντας το ίδιο του το νούμερο και μεταβάλλοντας σε θέαμα τον εξευτελισμό του.

Όπως ο Bergman, όμως, στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* έτσι και ο Fellini στη *Strada* θέτει τον Ζαμπανό να χτυπάει δίχως οίκτο τον Τρελό, όταν τυχαία τον βρίσκει στην άκρη του δρόμου να προσπαθεί να επιδιορθώσει το αυτοκίνητό του. Ο Ζαμπανό τον γροθοκοπεί δίχως οίκτο κι όταν πλέον ο Τρελός σωριάζεται νεκρός έπειτα από την κακοποίηση που υπέστη, ο Ζαμπανό πετάει το νεκρό του σώμα στο ποτάμι, καθώς επίσης και το αυτοκίνητό του, για να τό κάνει να φανεί ατύχημα.

⁵²³ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ό.π., σ. 17

Το περιστατικό που αφηγείται ο Fellini παίρνει ξεχωριστή σημασία, αν συνυπολογιστεί η περίφημη σκηνή της επίδειξης του *Τρελού* στο σχοινί που είχε στηθεί σε μια πλατεία και πάνω ακριβώς από τα κεφάλια των έκπληκτων θεατών. Ο *Τρελός* είναι ο σχοινοβάτης που σκοτώνεται δίχως οίκτο από τον παλιάτσο *Ζαμπανό*, ακολουθώντας με τον τρόπο αυτό ακριβώς την αφήγηση του *Ζαρατούστρα*.

Όμως, η απουσία οίκτου δε θα πρέπει να αντιμετωπίζεται σαν απουσία ηθικών αξιών, σαν αρνητικό στοιχείο στην ανθρώπινη ζωή. Σε μια πρώτη ανάγνωση, πράγματι θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει κάτι τέτοιο. Τόσο, όμως, ο Bergman όσο και ο Fellini δεν επιθυμούν να καθρεφτίσουν τη δίχως ιδανικά και ηθικές αξίες εποχή τους. Το αντίθετο, οι δύο αφηγήσεις (*Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* και *La Strada*) στην ουσία τους δεν είναι τίποτε άλλο από δυο ιστορίες αγάπης, μιας αγάπης όμως που δε χωράει ο οίκτος.

«Ο οίκτος είναι αγάπη της ζωής, όμως της αδύναμης, ασθενικής αντενεργού ζωής. Ποιός νιώθει οίκτο; Ακριβώς αυτός που δεν ανέχεται τη ζωή ως αντενεργό, αυτός που έχει ανάγκη εκείνης της ζωής και εκείνου του θριάμβου, αυτός που εγκαθιστά τους ναούς του στο βαλτωμένο έδαφος μιας τέτοιας ζωής. Αυτός που μισεί ό,τι είναι ενεργό στη ζωή, αυτός που χρησιμοποιεί τη ζωή για να αρνηθεί και να υποτιμήσει τη ζωή, για να την αντιπαραθέσει στον ίδιο τον εαυτό της»,⁵²⁴ επεξηγεί ο Deleuze.

Αυτός, λοιπόν, που μισεί τις ενεργές δυνάμεις στη ζωή είναι αυτός που αγαπά τις βεβαιότητές του. Το νεότερο ανθρώπινο υποκείμενο και μόνο εξαιτίας του ενστίκτου της αυτοσυντήρησης, έχει μάθει να εδράζει την ύπαρξή του πάνω σε οιαδήποτε βεβαιότητα μπορεί να του παράσχει ασφάλεια. Τότε, όμως, παύει και να είναι ανθρώπινο υποκείμενο, παύει να βιώνει, καθώς η ανθρώπινη βίωση χαρακτηρίζεται από την ανασφάλεια, χαρακτηρίζεται από την αβεβαιότητα.

Όταν, λοιπόν, το ανθρώπινο υποκείμενο εγκλωβιστεί στο συναίσθημα του οίκτου δεν έχει πλέον καν την «ανάγκη» κανενός παλιάτσου για να σκοτωθεί, είναι ήδη νεκρός. Όταν το ανθρώπινο υποκείμενο δε σχοινοβατεί μεταξύ ζωής και θανάτου είναι νεκρός επ' αδεία.

Μέσα σε ένα τέτοιο συγκείμενο οίκτου, βέβαια, δε μπορεί παρά να εκλείψει η αγάπη. Το νεότερο υποκείμενο δε διερωτάται αν αγαπά από οίκτο ή για την

⁵²⁴ Gilles Deleuze, ό. π., σ. 216

ακρίβεια, αν το να αγαπά σημαίνει ότι νιώθει οίκτο. Η ίδια η αγάπη όμως δεν έχει οίκτο. Ο χριστιανισμός δίδαξε την αγάπη από οίκτο.

Στη σεκάνς-πρόλογο της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* ο Bergman τοποθετεί τον Φροστ, τον κλόουν του τσίρκο Αλμπέρτι να γελοιοποιείται από τη γυναίκα του, την Άγκντα μπροστά σε ένα λόχο φαντάρων, με τον οποίο χαριεντίζεται. Ο Φροστ ταπεινώνεται και χλευάζεται από τους φαντάρους. Όταν πλέον θα επιστρέψει ταπεινωμένος και εξαντλημένος στο τσίρκο με τη γυναίκα του, εκείνη τότε θα εκδηλώσει αισθήματα αγάπης για τον Φροστ. Αλλά τα αισθήματα αυτά δε θα είναι τίποτε παραπάνω από οίκτος και από ενοχές.

Ο παλιάτσος, λοιπόν, είναι ένας ανατροπέας των βεβαιοτήτων του νεοτερικού υποκειμένου, είναι εκείνος που έρχεται και ανακόπτει την ευθύγραμμη πορεία του ανθρώπου, που τού υπενθυμίζει, ότι δύναται η ζωή να μετατρέπεται σε επ' αδεία νεκρότητα. «Πεθαίνουμε έναν άχρηστο θάνατο, όπως ζούμε μια άχρηστη ζωή. Αυτό δεν είναι σχήμα λόγου. Είναι το σχήμα της ιστορίας μας»,⁵²⁵ παρατηρεί ο Στέφανος Ροζάνης.

Τότε, λοιπόν, είναι που η παρουσία του παλιάτσου γίνεται αναγκαιότητα, τότε ο παλιάτσος εμφανίζεται και αποπειράται να ανατρέψει αυτό το σχήμα, τότε εμφανίζεται και «σκοτώνει» χωρίς οίκτο και χωρίς τύψεις τον άνθρωπο που εδράζεται πάνω στις βεβαιότητές του. Η εμφάνιση αυτή, όμως, του παλιάτσου δεν είναι προγραμματισμένη, δεν τον περιμένει κανείς. Ο παλιάτσος έρχεται εξ αίφνης.

⁵²⁵ Στέφανος Ροζάνης, *Θείος έρωτας: λόγος αποσπασματικός περί του θείου έρωτος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999, σ. 18-19

Παλιάτσος-έρωτας πάντοτε εξ αίφνης

Η εμφάνιση, λοιπόν, του παλιάτσου πραγματοποιείται εξ αίφνης, όπως ακριβώς και η εμφάνιση του έρωτα, του κατεξοχήν δηλαδή εξαίφνης γεγονότος. «Ο έρωτας είναι κεραυνοβόλος, είναι ακαριαίος»,⁵²⁶ επισημαίνει ο Octavio Paz. Κάθε ανατροπή, προκειμένου να είναι και στην πραγματικότητα μια ανατροπή είναι απαραίτητο να γίνει με τρόπο ακαριαίο. Ο έρωτας είναι η κατεξοχήν ανατροπή και «ο ερωτισμός από τη φύση του είναι επιθυμία για υπέρβαση»⁵²⁷, παρατηρεί ο Paz.

Ο έρωτας είναι κάτι που δεν υπολογίζει κανείς από πριν την έλευσή του, είναι κάτι που τη δυναμική του οποίου δε μπορεί να ελέγξει και είναι κάτι που οπωσδήποτε δε βασίζεται σε μια ορισμένη αιτιότητα γεγονότων, αλλά αντίθετα στην τυχαιότητα.

«Ο έρωτας εμφανίζεται σχεδόν πάντα ως ρήξη ή παραβίαση της κοινωνικής τάξης. Είναι μια πρόκληση στα έθιμα και τους θεσμούς της κοινότητας. Είναι ένα πάθος που, καθώς ενώνει τους εραστές, τους απομονώνει από την κοινωνία. Θα ήταν αδύνατη η διακυβέρνηση μιας δημοκρατίας ερωτευμένων»,⁵²⁸ σημειώνει ο Paz.

Ο έρωτας, λοιπόν, είναι το φαινόμενο εκείνο που καμιά κοινωνία δε μπορεί ούτε να ελέγξει ούτε να τιθασεύσει. Δεν είναι τυχαίο, επομένως, το γεγονός ότι οι σύγχρονες καταναλωτικές κοινωνίες επιχειρούν να εμπορευματοποιήσουν τον έρωτα, να τον καταστήσουν προϊόν. Στο βαθμό που ο συγκεκριμένος στόχος επιτυγχάνεται, ακυρώνεται ο ανατρεπτικός χαρακτήρας του έρωτα, παύει ο έρωτας να είναι *ρήξη ή παραβίαση της κοινωνικής τάξης* και γίνεται αναπόφευκτα μέρος της.

Εφόσον, λοιπόν, οι καταναλωτικές κοινωνίες έχουν πετύχει να εμπορευματοποιήσουν το κατεξοχήν ανατρεπτικό συμβάν στην ανθρώπινη ζωή, τον έρωτα, μπορούν να δώσουν εμπορευματική αξία στο οτιδήποτε πλέον και καταργώντας του έτσι την ίδια στιγμή την άυλη αξία του, καταργούν και την όποια πιθανότητα ανατρεπτικότητας που δύναται να φέρει. Το πιο επικίνδυνο, μάλιστα, είναι όταν –όπως και στην περίπτωση του έρωτα- δίνεται ύλη στα άυλα.

⁵²⁶ Octavio Paz, *Η διπλή φλόγα. Έρωτας και Ερωτισμός*, ελλ. μετάφραση Σάρα Μπενβενίστε-Μαρία Παπαδήμα, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1996, σ. 110

⁵²⁷ Octavio Paz, *ό.π.*, σ. 20

⁵²⁸ Octavio Paz, *ό.π.*, σ. 111-112

Όπως, όμως, διατείνεται ο Octavio Paz «ο έρωτας είναι τρελός γιατί παγιδεύει τους εραστές σε μια αδιέξοδη αντίφαση. Σύμφωνα με την πλατωνική παράδοση, η ψυχή ζει φυλακισμένη στο σώμα. Σύμφωνα με τον χριστιανισμό, ερχόμαστε στον κόσμο αυτόν μόνο μια φορά για να σώσουμε την ψυχή μας. Και στις δύο περιπτώσεις υπάρχει αντίθεση μεταξύ ψυχής και σώματος. Ο έρωτας είναι καταστρατήγηση τόσο της πλατωνικής όσο και της χριστιανικής παράδοσης. Μεταφέρει στο σώμα τις ιδιότητες της ψυχής και το σώμα παύει να είναι φυλακή. Ο εραστής αγαπά το κορμί σα να ήταν ψυχή και την ψυχή σα να ήταν κορμί. Ο έρωτας συγχέει τη γη με τους ουρανούς. Είναι η μεγάλη ανατροπή».⁵²⁹

Ο παλιάτσος είναι έρωτας και ο έρωτας παλιάτσος. Είναι εκείνος που δεν παίρνει ούτε τον κόσμο ούτε τον εαυτό του στα σοβαρά. Είναι εκείνος που δε φοβάται να χάσει κάτι, επομένως δε διστάζει να ανατρέψει το οτιδήποτε. Οιαδήποτε, όμως, ανατροπή προκαλεί τρόμο, αλλά ακριβώς δίχως τον τρόμο δε μπορεί να υπάρξει αλλαγή ενός κατεστημένου. Το υγιώς σκεπτόμενο ανθρώπινο υποκείμενο πρέπει να επιθυμεί την ανατροπή, να επιζητά τον τρόπο που θα προκαλέσει η ανατροπή.

Η αλλαγή προϋποθέτει (και) τον τρόπο

Ο Heidegger ουσιαστικά προτάσσει την αναγκαιότητα ενός συμβάντος που θα μπορέσει να τρομάξει το ανθρώπινο υποκείμενο.⁵³⁰ Το ανθρώπινο υποκείμενο χρειάζεται κάτι να το τρομάξει, για να εναισθανθεί τη θνητότητά του και ένα τέτοιο γεγονός μόνο εξ αίφνης μπορεί να συμβεί. Το εξ αίφνης της ζωής είναι ο παλιάτσος, εκείνος που θα έρθει ως κερναυνός να τρομάξει το ανθρώπινο υποκείμενο, να βγάλει τη ζωή από την αφέλειά της. Η έξοδος αυτή δε μπορεί παρά να γίνει βίαια και απότομα, έτσι που να μη διαφαίνονται περιθώρια αντίδρασης. «Όχι με έναν λυγμό, αλλά με έναν κρότο αλλάζει ο κόσμος»,⁵³¹ διατείνεται ο Pound.

Ο Pound γράφει στο πέραςμα της νεωτερικότητας στην εποχή που οι σύγχρονοι μελετητές ονομάζουν μετανεωτερικότητα. Στο εν λόγω, λοιπόν, συγκεκριμένο ο λυγμός

⁵²⁹ Octavio Paz, ό.π., σ. 128

⁵³⁰ Micha Brumlik, *Οι γνωστικοί*, έλλ. μετάφραση Μαίρη Ευσταθίου, Νήσος, Αθήνα, 2006, σ. 371

⁵³¹ Ezra Pound: Cantos

δεν έχει θέση και δεν έχει θέση, γιατί ο «θόρυβος» της εποχής δε θα επιτρέψει στον λυγμό να ακουστεί. Ο λυγμός, επομένως, είναι μεν μια εσωτερική κατάσταση και απαραίτητη για την αυτοσυνειδησία του ατόμου, δε μπορεί δε να γίνει αφετηρία οιασδήποτε αλλαγής. Ο πάταγος είναι η μόνη οδός. Κάτι που θα αναταράξει τα κοιμισμένα πνεύματα, ένας βρυχιθμός.

Στις *Τρεις Μεταμορφώσεις*,⁵³² ο Nietzsche κάνει λόγο για τις τρεις μεταμορφώσεις του πνεύματος, το οποίο διαδοχικά μεταμορφώνεται σε καμήλα, η καμήλα σε λιοντάρι και τέλος το λιοντάρι σε παιδί. Ο βρυχιθμός του λιονταριού συνιστά την ουσία του ανθρώπινου υποκειμένου. «Το πνεύμα του λιονταριού είναι το “Θέλω”»,⁵³³ γράφει ο Nietzsche.

Ο Nietzsche εξηγεί, ότι το λιοντάρι είναι εκείνο που δε γνωρίζει κανένα *πρέπει*, αλλά μόνο *θέλω*.⁵³⁴ Το λιοντάρι έρχεται αντιμέτωπο με κάθε βεβαιότητα, με κάθε κατάσταση που *πρέπει* να συντηρηθεί. Μπροστά σε κάθε *πρέπει*, το λιοντάρι ορθώνεται και βρυχάται.

«Ο Ζαρατούστρα μένει στο “Όχι”. Αναμφίβολα αυτό το Όχι δεν είναι πια εκείνο του μηδενισμού: είναι το “ιερό Όχι” του λιονταριού. Είναι η καταστροφή όλων των κατεστημένων αξιών, θεϊκών και ανθρώπινων, που συνέθεταν ακριβώς τον μηδενισμό. Είναι το υπερ-μηδενιστικό “Όχι” σύμφυτο στη μεταστοιχείωση.»⁵³⁵

Ζητούμενο, όμως, μένει η δημιουργία νέων αξιών η υπέρβαση που καλείται ο κάθε άνθρωπος να κάνει, μια υπέρβαση του ίδιου του εαυτού του. Ο Nietzsche υποστηρίζει, ότι ακόμα και το λιοντάρι δεν είναι ικανό να δημιουργήσει νέες αξίες. «Έχει τη δύναμη όμως να ελευθερώσει τον εαυτό του και να τον ετοιμάσει για μια νέα δημιουργία, αυτό μπορεί να το κατορθώσει η δύναμη του λιονταριού. Μπορεί να δημιουργήσει ελευθερία για τον εαυτό του ή ακόμη ένα μεγάλο “Όχι” προς το “Πρέπει”. Γι’ αυτό είναι απαραίτητο το λιοντάρι»,⁵³⁶ γράφει ο Nietzsche.

⁵³² Ο πρώτος λόγος του Ζαρατούστρα.

⁵³³ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ό.π., σ. 28

⁵³⁴ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ό.π., σ. 28

⁵³⁵ Friedrich Nietzsche, *Φιλοσοφικά Αποσπάσματα*, επιλογή κειμένων Ζιλ Ντελέζ, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1993², σ. 50

⁵³⁶ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ό.π., σ. 28-29

Το ιερό «Όχι» του λιονταριού, επομένως, είναι η προϋπόθεση της ανατροπής. Προκειμένου, όμως, να δημιουργηθεί κάτι νέο, είναι απαραίτητη η τρίτη μεταμόρφωση του πνεύματος, όταν δηλαδή το λιοντάρι θα μεταμορφωθεί σε παιδί.

«Ο άνθρωπος που θέλει να καταστραφεί, ο άνθρωπος που θέλει να τόν υπερβούν, είναι ο πρόγονος και ο πατέρας του υπερανθρώπου. Ο καταστροφέας όλων των γνωστών αξιών, το λιοντάρι με το ιερό όχι, προετοιμάζει την τελευταία του μεταμόρφωση: γίνεται παιδί»,⁵³⁷ γράφει ο Deleuze.

Η αλλαγή, όμως, πρέπει να είναι ολοκληρωτική, πρέπει να αναταράξει και να αφυπνίσει τα «κοιμισμένα» πνεύματα. Η αλλαγή πρέπει να είναι τόσο ριζοσπαστική και αναπόφευκτη, όσο η σπρωξιά του παλιάτσου στον σχοινοβάτη. Όμως, κάθε αλλαγή προκειμένου να επιτευχθεί, χρειάζεται την κατάλληλη φωνή για τα προκείμενα αυτιά.

«Ακούνε μόνο και γελούν, είπε μέσα του ο Ζαρατούστρα, δε με νιώθουν, δεν είμαι η κατάλληλη φωνή για τα αυτιά τους. Θα πρέπει, λοιπόν, να φράξει κανείς τα αυτιά τους για να μπορούν να ακούν με τα μάτια; Θα πρέπει, λοιπόν, να κάνει θόρυβο κανείς ως κύμβαλον ή να μοιάζει με ιεροκήρυκας που απειλεί τους αμαρτωλούς με τους κεραυνούς του ουρανού»;⁵³⁸ γράφει ο Nietzsche.

«Τρέλα» και ανατροπή

Στο σημείο, όμως, αυτό είναι απαραίτητο να υπογραμμιστεί πως καθόλου δεν πρέπει να παραγνωρίζεται η επιλογή από τον Fellini του ονόματος *Τρελός* για τον ακροβάτη της *Strada* και καθόλου δεν πρέπει να θεωρηθεί τυχαία. Ο *Τρελός* είναι ο ριψοκίνδυνος ισορροπιστής, ο χαμογελαστός όσο και δύσθυμος κλόουν, εκείνος που δε ρισκάρει να παίζει κορώνα γράμματα τη ζωή του πάνω σε ένα τεντωμένο σχοινί, αλλά ούτε κι όταν γελοιοποιεί τον σαφώς πιο μεγάλωσωμο από εκείνον *Ζαμπανό*, από τη μήνη του οποίου και τελικά δε θα γλιτώσει. Ο *Τρελός* είναι εκείνος που θα δώσει

⁵³⁷ Gilles Deleuze, ό.π., σ. 273

⁵³⁸ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ό.π., σ. 19

ουσιαστικά διέξοδο στην υπαρξιακή αγωνία της *Τζελοσμίνα*, είναι ένας παλιάτσος, ένας άνθρωπος εκτός του κανόνα.

Η νεότερη κοινωνία, όμως, εχθρεύεται τέτοιους τρελούς, τους φοβάται, γιατί είναι επικίνδυνοι για την διατήρηση των θεσμών που έχει επιβάλει. Οι *τρελοί*, οι παρεκκλίνοντες της μαζικής και επιθυμητής συμπεριφοράς, βάσει των κανόνων της νεότερης κοινωνίας υποχρεούνται να πειθαρχήσουν. Για τον λόγο αυτό, κατά τη νεωτερικότητα γεννιούνται ιδρύματα και κλείνονται μέσα σε αυτά. «Η γέννηση του ψυχιατρικού ιδρύματος, της κλινικής γενικά, αποτελεί παράδειγμα ενός τύπου επιβολής πειθαρχίας, τον οποίο αργότερα ο Foucault θα περιγράψει ως την κατ' εξοχήν σύγχρονη τεχνολογία της κυριαρχίας»,⁵³⁹ σχολιάζει ο Habermas πάνω στο έργο του Foucault *Ιστορία της Τρέλας*.

«Το αρχέτυπο του κλειστού ιδρύματος, το οποίο ο Foucault ανακαλύπτει κατ' αρχάς στον κόσμο του ασύλου που μετατράπηκε σε κλινική», συνεχίζει ο Habermas, «επανέρχεται λαμβάνοντας τις μορφές του εργοστασίου, της φυλακής, του στρατώνα, του σχολείου και των στρατιωτικών σχολών. Αυτούς τους ολοκληρωτικούς θεσμούς, οι οποίοι εξαλείφουν τις φυσικές διαφοροποιήσεις της παλαιοευρωπαϊκής ζωής και αναγορεύουν τον εγκλεισμό, που αποτελεί εξαιρετική περίπτωση, σε ένα είδος κανονικής μορφής, όπου ισχύει ειδικό εσωτερικό καθεστώς, ο Foucault τους θεωρεί μνημεία της νίκης του Λόγου ως κανονιστικού στοιχείου. Ο Λόγος δεν υποτάσσει μόνο την τρέλα, αλλά και τη φύση των αναγκών του ατομικού οργανισμού, όπως και το κοινωνικό σώμα ενός πληθυσμού στο σύνολό του».⁵⁴⁰

Οι νεότερες κοινωνίες έχει ως στόχο να υποτάξουν την τρέλα, να υποτάξουν την όποια παρέκκλιση. Πάνω σε αυτή τη συλλογιστική κινείται και η ανάγκη ύπαρξης ολοκληρωτικών θεσμών. Όμως οι κοινωνίες που ζουν με τέτοιους ολοκληρωτικούς θεσμούς χρειάζονται ένα «άνοιγμα», όπως το καζάνι που βράζει, διαφορετικά και τα δύο ανατινάσσονται. Ο χαρακτηριστικότερος, ίσως, τρόπος για να δοθεί το εν λόγω «άνοιγμα» είναι το καρναβάλι, θεσμός που ίσχυε άλλωστε από αρχαιοτάτων χρόνων στις κοινωνίες και που όλες οι εξουσίες τον χρησιμοποιούσαν.

⁵³⁹ Jürgen Habermas, ό.π., σ. 303

⁵⁴⁰ Jürgen Habermas, ό.π., σ. 303

«Η ψυχική υγεία της κοινωνίας και η σταθερότητα των θεσμών της εξαρτώνται κατά μεγάλο μέρος από τον αντιφατικό διάλογο που υπάρχει μεταξύ τους. Από αρχαιοτάτων χρόνων, οι κοινωνίες περνούν περιόδους αγνότητας ή εγκράτειας τις οποίες διαδέχονται περίοδοι ακολασίας. Εύγλωττο παράδειγμα αποτελούν η νηστεία και το καρναβάλι»,⁵⁴¹ επισημαίνει ο Octavio Paz.

Πράγματι, οι θεσμοί μιας κοινωνίας δεν κινδυνεύουν από μια περίοδο, κατά την οποία τρόπον τινά καταλύονται. Αρκεί, όμως, να πρόκειται για μια περίοδο καθορισμένη χρονικά και καθ' όλα ελεγχόμενη. Έτσι που η εξαίρεση τοποθετημένη σε κλειστά όρια να καθίσταται ακίνδυνη για την ανατάραξη των θεσμών. Πρόκειται, δηλαδή, για μια παράδοση ιδιότητα που έχει η καρναβαλική ανατροπή.

Όπως επισημαίνει και ο Γιάννης Κιουρτσάκης, «η εορταστική “ανατροπή” έχει την παράδοση ιδιότητα να ενισχύει τελικά την τάξη ακριβώς την οποία συμβολικά αντιστρέφει».⁵⁴² Άλλωστε, η γιορτή σύμφωνα με τον Freud δεν είναι τίποτε άλλο παρά η επιτρεπόμενη υπέρβαση, η επίσημη παραβίαση κάποιας απαγόρευσης.⁵⁴³

«Όλες οι πολύμορφες (ενν. καρναβαλικές) εκδηλώσεις έχουν μια κοινή ψυχοκοινωνική ρίζα, την πανίσχυρη ανάγκη που νιώθουν οι άνθρωποι να εκτονωθούν συλλογικά, σπάζοντας σε ορισμένες στιγμές του χρόνου όλους τους συμβατικούς φραγμούς της “σοβαρής” καθημερινότητας και δίνοντας στον εαυτό τους το δικαίωμα να κάνουν και να πουν κάθε λογής “τρέλες”»,⁵⁴⁴ σημειώνει ο Κιουρτσάκης.

Αδιαπραγμάτευτη, επομένως, επιταγή καθίσταται η ορισμένη χρονικά και χωρικά γιορτή, μια γιορτή που έχει ως στόχο να συνεχίσει να καθυποτάζει το ανθρώπινο πνεύμα, προσφέροντάς του σε συγκεκριμένες δόσεις εκτόνωσης. Έτσι, όμως, δεν επιτυγχάνεται καμία ανατροπή, καμία παρέκκλιση. Η όποια παρέκκλιση εγκλωπωμένη σε έναν συστημικό προγραμματισμό παύει να είναι παρέκκλιση. Προκειμένου, όμως, το υποκείμενο να μη χάσει την ανθρωπινότητά του, πρέπει να παραμένει ζητούμενο η εξαίρεση, η παρέκκλιση από τις έξωθεν επιβεβλημένες νόρμες.

⁵⁴¹ Octavio Paz, ό.π., σ. 19

⁵⁴² Γιάννης Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης, οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα, 1985, σ. 67

⁵⁴³ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 67

⁵⁴⁴ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 66

Η ανατροπή τίθεται πάντοτε εκτός του κανόνα

«Μόνο όταν το υποκείμενο χάνει τον εαυτό του, όταν παρεκκλίνει από τις πραγματιστικές εμπειρίες του χώρου και του χρόνου, όταν δοκιμάζει τον κλονισμό του αιφνιδίου, όταν βλέπει να εκπληρώνεται η *λαχτάρα για την αληθινή παρουσία* (Octavio Paz) και με χαμένον τον εαυτό του απορροφάται από τη στιγμή· μόνο όταν καταρρεύσουν οι κατηγορίες της συνετής πράξης και σκέψης, όταν συντριβούν οι νόρμες της καθημερινής ζωής, όταν διαλυθούν οι ψευδαισθήσεις της εκμαθημένης κανονικότητας, τότε μόνον ανοίγεται ο κόσμος του απρόβλεπτου και του απόλυτα αιφνιδιαστικού»,⁵⁴⁵ γράφει ο Habermas σχολιάζοντας τον Nietzsche.

Το «χάσιμο» αυτό του εαυτού που περιγράφει ο Habermas δε μπορεί να γίνει εντός του κανόνα, εντός συγκεκριμένων κανονιστικών πλαισίων. Το ανθρώπινο υποκείμενο καλείται να ανατρέψει μια αλυσίδα της καθημερινότητας, μια πραγματικότητα που φυλακίζοντάς τον σε μία και μοναδική απτή προοπτική, τον κρατά μακριά από άπειρες δυνατότητες. Το ανθρώπινο υποκείμενο έρχεται αντιμέτωπο με το δίλημμα μεταξύ του κανόνα και της εξαίρεσης.

Το παραπάνω δίλημμα θέτει ουσιαστικά και ο Nietzsche, προτάσσοντας βέβαια αναμφίβολα τον δρόμο της εξαίρεσης. «Κάθε παρέα είναι κακή παρέα, εκτός από την παρέα των ομοίων σου»,⁵⁴⁶ γράφει επικριτικά ο Nietzsche για την αντίληψη που επιβάλλεται στη νεοτερικότητα να αποκτήσει ο μέσος άνθρωπος. Η απειλή της νεοτερικότητας είναι η εξαίρεση. Όταν το ανθρώπινο υποκείμενο κινείται στα όρια του όμοιου, του κανόνα, τότε τα θεμέλια της νεοτερικότητας δεν απειλούνται. Το πρόβλημα ξεκινάει από τη στιγμή που ο άνθρωπος τείνει να ξεχωρίσει από την άμορφη μάζα, από τη στιγμή που αποτραβιέται από την ισοπεδωτική έλξη του πλήθους.

«Κάθε εκλεκτός άνθρωπος ποθεί ενστικτωδώς τον πύργο του και το αποτράβηγμά του, όπου λυτρώνεται από το πλήθος, από τους πολλούς, από την πλειοψηφία, όπου μπορεί να ξεχάσει τον κανόνα *άνθρωπος ως εξαίρεσή του*»,⁵⁴⁷ παρατηρεί ο Nietzsche. Το ανθρώπινο υποκείμενο χάνοντας τη διακριτότητά του, χάνει την ατομικότητά του και γίνεται μαζοόατομο. Ό,τι προσπαθεί ο Nietzsche να δείξει είναι, ότι εφόσον το

⁵⁴⁵ Jürgen Habermas, ό.π., σ. 125

⁵⁴⁶ Φρίντριχ Νίτσε, *Πέρα από το καλό και το κακό*, ό.π., σ. 55

⁵⁴⁷ Φρίντριχ Νίτσε, *Πέρα από το καλό και το κακό*, ό.π., σ. 54

άτομο έχει απολέσει τη διακριτότητά του, έχει απολέσει το *εξαιρετικό* γεγονός, ότι είναι. Αλλά βέβαια, αν το άτομο είναι *εξαιρετικό*, αν είναι δηλαδή είναι εξαίρεση, θα διαλυόταν η ύπαρξη χώρων που προσελκύουν τη μάζα.

Πράγματι, η νεότερική καταναλωτική κοινωνία κατασκευάζει χώρους, προορισμένους για τη μάζα, χώρους που μπορεί να ελέγξει τη μάζα. Όσο περισσότεροι χώροι που προσελκύουν τη μάζα, τόσο το καλύτερο για την καταναλωτική κοινωνία. Αυτό που ενδιαφέρει δεν είναι το προϊόν, αλλά η κατανάλωση οιοδήποτε προϊόντος. Ένα προϊόν είτε βρίσκεται στην πρώτη γραμμή των προτιμήσεων, είτε όχι, είτε είναι πολυδιαφημισμένο, είτε όχι, από τη στιγμή που καταναλώνεται από μια μερίδα ατόμων, μικρή ή μεγάλη, τίθεται εντός του κανόνα, γίνεται κατά οιονδήποτε τρόπο «μόδα», μεγαλύτερης ή μικρότερης εμβέλειας.

Η εξαίρεση, οτιδήποτε και οποιοσδήποτε κινείται εκτός του κανόνα «ενοχλεί» την καταναλωτική κοινωνία. Ζητούμενο είναι η ένταξη σε ένα σύνολο, ακόμα κι αν αυτό το σύνολο είναι -κατά την κοινωνικά κυριαρχούσα θέση- περιθωριακό. Επομένως, το πρόβλημα είναι η εγκόλπωση του εκτός του κανόνα ατόμου σε ένα ελεγχόμενο σύνολο, το πρόβλημα είναι ο εκτός του κανόνα να πάψει να κινείται εκτός του κανόνα.

Πράγματι, ο «περιθωριακός» από τη στιγμή που εντάσσεται εντός του κανόνα, παύει να είναι «περιθωριακός». Εντός του κανόνα, η ανατροπή καθίσταται αδύνατη. *Αν άλλαξες τόπο εντός του κανόνα, δεν άλλαξες τόπο, προτάσσει ουσιαστικά ο Heidegger.*⁵⁴⁸

Όπως άλλωστε θέτει και ο Jameson το ζήτημα, «στη σημερινή κατάσταση έχουν κατά κάποιο τρόπο μυστικά αφοπλιστεί και επανενσωματωθεί στο σύστημα όχι μόνο οι τοπικά οριοθετημένες μορφές αντικουλτούρας και αντιστασιακού ανταρτοπόλεμου αλλά ακόμα και οι ανοιχτά πολιτικές παρεμβάσεις όπως εκείνες των The Clash: όλα μπορούν κάλλιστα να θεωρηθούν τμήμα του συστήματος, εφ' όσον αδυνατούν να βρεθούν σε απόσταση ως προς αυτό».⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ Micha Brumlik, ό. π., σ. 364

⁵⁴⁹ Fredric Jameson, *Το μεταμοντέρνο*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Βάρσος, Νεφέλη, Αθήνα, 1999, σ. 93

Επομένως, αν οι μηχανισμοί μιας σύγχρονης καταναλωτικής κοινωνίας αντιληφθούν, ότι κάποιος επιχειρεί να ανατρέψει τους κανόνες, τόν αγελοποιούν, τόν καθιστούν μέρος ενός συνόλου, τόν κάνουν μόδα.

Ο ανατροπέας, δηλαδή, παραμένει ανατροπέας βρισκόμενος μόνο εκτός του κανόνα. Προχωρώντας, όμως, ακόμα παραπέρα θα μπορούσε να ειπωθεί, ότι αυτή η συνθήκη πέραν μιας «εσωτερικής» διαδικασίας προϋποθέτει και μια εξωτερική, μορφολογική διαφοροποίηση από το σύνολο. Ο Nietzsche περιγράφοντας στον πρόλογο του *Τάδε έφη Ζαρατούστρας* την πτώση του ακροβάτη από τον βοηθό του, αναφέρει ότι ο βοηθός φοράει πολύχρωμη στολή του, σαν παλιάτσος.⁵⁵⁰

Η ανατροπή πρώτα στη μορφή και τη γλώσσα του παλιάτσου

«Το καρναβάλι είναι μια περίοδος ανατροπής των πάντων, απελευθέρωσης και ενταντικοποίησης όλων των βιοτικών εκδηλώσεων. Δεν ισχύει η καθημερινή τάξη των πραγμάτων. Αυτή η φιλοσοφία του «ανάποδου» κόσμου εκφράζεται σε πολλές εκδηλώσεις, μεταξύ άλλων και στις μεταμφιέσεις», παρατηρεί ο Βάλτερ Πούχνερ.⁵⁵¹

Υπάρχει, λοιπόν, η ανάγκη αποχωρισμού του κανόνα από ένα σύνολο διαδικασιών. Ο παλιάτσος ανατρέπει μια πραγματικότητα, δημιουργώντας παράλληλα μια άλλη. Ανατρέπει την πραγματικότητα με μη πραγματικά μέσα. Το πρώτο πράγμα, λοιπόν, που ανατρέπει είναι η εικόνα του. Πρόκειται για μια πράξη συμβολική – η ανατροπή ως ασφαλέστερη οδός ξεκινά από το άτομο και έπειτα περνά στο σύνολο- κατά την οποία ο παλιάτσος ανατρέποντας την εικόνα του στοχεύει και στην ανατροπή της εικόνας του κόσμου.

Ο Ζαμπανό, λοιπόν, όταν ετοιμάζει την *Τζελσομίνα* για την πρώτη της παράσταση, πρώτο του μέλημα είναι να της αλλάξει την εικόνα. Ο Ζαμπανό τής διαλέγει τα ρούχα και το καπέλο που θα φοράει στις παραστάσεις τους. Έτσι λοιπόν, η *Τζελσομίνα* εμφανίζεται για πρώτη φορά στο κοινό με τα ρούχα και το βάψιμο που έχει επιλέξει ο Ζαμπανό (εικ. 5).

⁵⁵⁰ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ό.π., σ. 21-22

⁵⁵¹ Βάλτερ Πούχνερ, *Λαϊκό Θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Πατάτης, Αθήνα, 1989, σ. 78

«Αν το ρούχο του κλόουν αντιπροσωπεύει μια γελοία μεταμφίεση, τουλάχιστον έτσι μπορεί να απαντάει με την ειρωνεία και την εξαχρείωση ενός αιώνα υποδουλωμένου στις δυνάμεις του χρήματος, όπου δεν ακούει πια κανείς τίποτε άλλο από το εργαλείο του κρουπιέρη της ρουλέτας και της μπάνκας»,⁵⁵² αναφέρει ο Jean Starobinski, τοποθετώντας τον σαλτιμπάγκο απέναντι σε όλα τα θεμέλια της σύγχρονης νεότερης κοινωνίας.

«Στα λαϊκά δρώμενα ο μεραμφιεσμένος θεωρείται αυτόματα άλλος. Βέβαια, σε ποιο βαθμό ταυτίζεται με αυτό που παριστάνει είναι άλλο ερώτημα. Εξαρτάται, ας το πούμε πιο απλά, γενικότερα από το στάδιο εξέλιξης, στο οποίο βρίσκεται το συγκεκριμένο δρώμενο»,⁵⁵³ σημειώνει ο Πούχνερ, ο οποίος συμπληρώνει, ότι «η κύρια μέριμνα έγκειται στο να αλλάξουν οι μεταμφιεσμένοι προσωπικότητα και να μην αναγνωρίζονται από τους άλλους».⁵⁵⁴

Άμεσα συνδεδεμένο με τα παραπάνω είναι και η γλώσσα του παλιάτσου. Ο παλιάτσος, ένας μασκαρεμένος στην όψη δε μπορεί παρά να μεταχειρίζεται και μια «μασκαρεμένη» γλώσσα και αυτό γιατί η ανατροπή της πραγματικότητας οφείλει να είναι καθολική. Ξεχωριστής σημασίας, λοιπόν, μπορεί να χαρακτηριστεί η τοποθέτηση του Γιάννη Κιουρτσάκη σχετικά με τη γλώσσα του καρναβαλιού: «ο μασκαράς λέει κάτι και την ίδια στιγμή το διαψεύδει, για να διαψεύσει αμέσως κι αυτήν την διάψευση. Το “ψέμα” τρέπεται σε “αλήθεια”, η “αλήθεια” γίνεται ένα καινούριο “ψέμα” - πού είναι η αλήθεια και πού το ψέμα; Τα αντίθετα σμίγουν και ταυτίζονται· η αρχής της ταυτότητας, της μη αντίφασης ανατρέπεται, το α εξισώνεται με το μη α».⁵⁵⁵

Η αντίθεση ή και η ταύτιση αληθούς και ψευδούς παίζουν, λοιπόν, κεντρικό ρόλο στην προβληματική της ανατροπής της πραγματικότητας. Ο μασκαράς, όπως αναφέρει ο Κιουρτσάκης, ή ο παλιάτσος γενικότερα λέει κάτι και την επόμενη στιγμή το διαψεύδει. Δε κάνει τίποτε άλλο, λοιπόν, από το ανατρέπει συνεχώς τα λεγόμενά του. Και ίσως εκεί ακριβώς να κρύβεται και η ουσία κάθε πραγματικού ανατροπέα:

⁵⁵² Ζαν Σταρομπίνσκι, ό.π., σ. 37

⁵⁵³ Βάλτερ Πούχνερ, ό.π., σ. 77

⁵⁵⁴ Βάλτερ Πούχνερ, ό.π., σ. 79

⁵⁵⁵ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 114-115

για να ανατρέψει μια πραγματικότητα, πρέπει πρώτα να ανατρέψει τον ίδιο του τον εαυτό.

«Αντιστροφή των καταστάσεων, ένωση των αντιθέτων, συγχώνευση της κατάφασης και της άρνησης, της θέσης και της αντίθεσης σε μια ουτοπική "σύνθεση", η οποία δεν αποτελεί όμως ποτέ τον τελευταίο λόγο αυτής της γλώσσας, γιατί μένει πάντα ανοιχτή και αυτοαμφισβητούμενη, σε μια κίνηση δίχως τέλος»,⁵⁵⁶ παραθέτει επίσης ο Κιουρτσάκης, ενώ ο Bakhtin, υπογραμμίζει, ότι «η καρναβαλική ζωή είναι μια ζωή που έχει βγει από τη συνηθισμένη της σειρά, μια ζωή "ανεστραμμένη", μια ζωή "αναποδογυρισμένη" (*monde à l' envers*). Οι νόμοι, οι απαγορεύσεις και οι περιορισμοί, η προκαθορισμένη τάξη πραγμάτων και η συνηθισμένη σειρά στη μη καρναβαλική ζωή καταργούνται στο καρναβάλι».⁵⁵⁷

Η αντιστροφή, λοιπόν, των πραγμάτων είναι κεντρικό ζητούμενο στο καρναβάλι. Πολλές φορές, όμως, το αντιστραμμένο και το φυσιολογικό το αληθινό και το ψευτικό συγχέονται και ίσως η κανονική πραγματικότητα να είναι μια παράλογα αντιστραμμένη πραγματικότητα. «Μέσα στον πραγματικά ανεστραμμένο κόσμο, το αληθινό είναι μια στιγμή του ψεύτικου»,⁵⁵⁸ υποστηρίζει ο Guy Debord, ο οποίος σημειώνει επίσης, ότι «το σύγχρονο θέαμα εκφράζει αντίθετα αυτό που η κοινωνία μπορεί να κάνει, μέσα όμως σ' αυτήν την έκφραση, το επιτρεπτό αντιτίθεται απολύτως στο εφικτό».⁵⁵⁹

Το ανθρώπινο υποκείμενο ζει, λοιπόν, με τις βεβαιότητες του σε ένα ευθύγραμμο χρόνο. Όμως όταν ο χρόνος της ανθρώπινης ζωής γίνεται ευθύγραμμος, χάνει την ανθρωπινότητά της. Ο μπαρόκ χρόνος είναι το άλας της ζωής, η κρυφή της ουσία. Η ενδεχομενικότητα του μπαρόκ χρόνου μπορεί μόνο να κρατήσει τη ζωή ανθρώπινη, ένα σύνολο δυνατοτήτων, αβέβαιων μεν, πιθανών δε.

Κάθε που το ανθρώπινο υποκείμενο πατάει πάνω στις βεβαιότητες του και ζει με αυτές, ξεχνάει ότι ο δρόμος της ανθρώπινης ζωής δεν είναι λεωφόρος, αλλά ένα τεντωμένο σχοινί. Κάθε που ο σχοινοβάτης λησμονεί, ότι είναι σχοινοβάτης, είτε το

⁵⁵⁶ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 115

⁵⁵⁷ Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ελλ. μετάφραση Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα, 2008², σ. 196

⁵⁵⁸ Γκυ Ντεμπόρ, *Η κοινωνία του θεάματος*, ελλ. μετάφραση Πάνος Τσαχαγέας – Νίκος Β. Αλεξίου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, 1986, σ. 26

⁵⁵⁹ Γκυ Ντεμπόρ, ό.π., σ. 32

θέλει είτε όχι τελικά, έρχεται ένας παλιάτσος, ένας σαλτιμπάγκος να τού δώσει μια σπρωξιά, για να τσακιστεί πέρα από τις βεβαιότητές του. Το ανθρώπινο υποκείμενο είναι υποχρεωμένο να ζει με την απειλή αυτής της σπρωξιάς.

3. Νεοτερικότητα και απομυθοποίηση και ο ρόλος του παλιάτσου

«Ο Nietzsche όπως και όλοι όσοι εγκαταλείπουν τη διαλεκτική του διαφωτισμού, επιχειρεί μια ασυνήθιστη ισοπέδωση. Η νεοτερικότητα χάνει τη διακεκριμένη θέση της· δεν αποτελεί πια παρά μια τελευταία εποχή μέσα στην ευρύτερη ιστορία ενός εξορθολογισμού που αρχίζει με τη διάλυση της αρχαϊκής ζωής και την κατάρρευση του μύθου. Στην Ευρώπη ο Σωκράτης και ο Χριστός, οι ιδρυτές της φιλοσοφικής σκέψης και του εκκλησιαστικού μονοθεϊσμού, σηματοδοτούν αυτήν τη αποφασιστική καμπή: πού αλλού παραπέμπει η τεράστια ιστορική ανάγκη του ανειρήνευτου σύγχρονου πολιτισμού η συγκέντρωση γύρω του αναρίθμητων άλλων πολιτισμών, η κατατρώγουσα τις δυνάμεις θέληση για γνώση, αν όχι στην απώλεια του μύθου, στην απώλεια της μυθικής πατρίδας»;⁵⁶⁰ διερωτάται ο Jürgen Habermas.

Γέννηση και σημασία των μύθων

Έχει πολλές φορές υπογραμμισθεί, ότι κατά τη νεοτερικότητα ο μύθος εξοβελίζεται από τη καθημερινή ζωή του ανθρώπου και τίθεται στο περιθώριο. Ούτε λίγο ούτε πολύ, δηλαδή, συντελείται η απομάγευση και η απομυθοποίηση του κόσμου. Ο μύθος, όμως, ήταν συστατικό στοιχείο των προνεοτερικών κοινωνιών, αποτελούσε συνεκτικό στοιχείο των ανθρώπινων σχέσεων.

Όλοι οι μύθοι έχουν σχηματισθεί, έχουν γεννηθεί με κάποιο τρόπο, «σκοτεινό» και «μυστήριο». Κανενός μύθου η προέλευση δε μπορεί να συγκεκριμενοποιηθεί και να χαρτογραφηθεί. Έχει υποστηριχθεί, επίσης, πολλές φορές η ομοιότητα στη γέννηση του μύθου και του ονείρου. Τόσο ο Jung, όσο και ο Freud, αλλά και άλλοι μελετητές

⁵⁶⁰ Jürgen Habermas, *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεοτερικότητας*, ελλ. μετάφραση Λ. Αναγνώστου- Α. Καραστάθη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1994², σ. 117

έχουν καταδείξει τη στενή σχέση μεταξύ μύθου και ονείρου. Ωστόσο, ο Jung έχει κάνει τομή σχετικά με τη γέννηση του μύθου με τη μελέτη του περί *συλλογικού ασυνειδήτου*.

Ο Jung πίστευε στην ύπαρξη μιας κοινής πηγής των μύθων για όλους τους πολιτισμούς. Σε αυτήν την πηγή, που ο ίδιος ονόμασε «συλλογικό ασυνείδητο» υποστήριζε, ότι βρίσκεται η ρίζα των μύθων. Στο «συλλογικό ασυνείδητο» και τις αρχέτυπες εικόνες πίστευε ο Jung, ότι βρίσκεται και μεταξύ άλλων η απάντηση στο ερώτημα πώς είναι δυνατόν μύθοι και μυθικοί ήρωες πολιτισμών με κανένα κοινό χαρακτηριστικό, πολιτισμών που ούτε καν η γειτνίαση δεν τους ενώνει, να έχουν μύθους τόσο πολύ κοινούς μεταξύ τους.

Ο Jung θεωρεί, ότι οι μύθοι δεν είναι απλώς παρόμοιοι, αλλά εντελώς ίδιοι, ομοιότητα την οποία αποδίδει στο γεγονός ότι έχουν κοινή προέλευση, την οποία προέλευση αποδίδει στην ανεξάρτητη επινόηση των μύθων μέσω όμως της κληρονομικότητας, αντίθετα με την άποψη των Ταϊήλορ, Φραϊήζερ και Φρόυντ που υποστηρίζουν την ανεξάρτητη επινόηση των μύθων μέσω της εμπειρίας. Πιο συγκεκριμένα, ο Jung πιστεύει, ότι όλοι οι άνθρωποι γεννιούνται όχι απλώς με κάποιου είδους ανάγκη, την οποία καλύπτει η επινόηση του μύθου, αλλά μ' αυτούς καθαυτούς τους μύθους, με το ακατέργαστο υλικό δηλαδή των μύθων, υλικό όμως που έχει εξυψωθεί σε μυθικό επίπεδο.⁵⁶¹

Τα αρχέτυπα, δηλαδή, σύμφωνα με τον Jung υπάρχουν πριν τη γέννηση των πολιτισμών, καθώς επίσης και οι μύθοι. Πιο συγκεκριμένα ο Jung σημειώνει: «όταν οπισθοδρομεί η ψυχική ενέργεια και φτάνει στην προβρεφική περίοδο, τότε εισχωρεί στην κληρονομιά της προγονικής ζωής αφυπνίζοντας τις μυθολογικές εικόνες, δηλαδή τα αρχέτυπα. Τότε ανοίγει ένας εσωτερικός πνευματικός κόσμος που ποτέ δεν υποψιαζόμαστε την ύπαρξή του και μάς δείχνει τα περιεχόμενά του, τα οποία φαίνονται να βρίσκονται σε έντονη αντίθεση με τις παλιές μας ιδέες».⁵⁶²

⁵⁶¹ Ρόμπερτ Σίγκαλ, *Γιουνγκ και Μυθολογία*, ελλ. μετάφραση Ευηνέλλα Αλεξοπούλου, Κέδρος, Αθήνα, 2004, σ. 29-33

⁵⁶² C. G. Jung, *Δύο δοκίμια στην Αναλυτική Ψυχολογία*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Μπαρουξής, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 2005, σ. 106

Ό,τι επιχειρεί να καταδείξει ο Jung είναι πρώτα από όλα η ύπαρξη ενός *εσωτερικού πνευματικού κόσμου*, όπως τον ονομάζει. Κι αυτό είναι πράγματι ένα κομβικό σημείο, που προσπαθεί να καταστήσει σαφές ή ακόμα καλύτερα προσπαθεί να βάλει την υποψία στο μη υποψιασμένο ανθρώπινο υποκείμενο της νεοτερικότητας, στο ανθρώπινο υποκείμενο μιας εξορθολογισμένης κοινωνίας.

Να γιατί ο κορυφαίος ανθρωπολόγος Levi Strauss υποστηρίζει, ότι «οι μύθοι σχηματίζονται μέσα στον άνθρωπο, αλλά χωρίς αυτός να το γνωρίζει».⁵⁶³ Γιατί ακριβώς αγνοεί αυτόν τον «σκοτεινό» χώρο, αυτόν τον *εσωτερικό πνευματικό κόσμο*. Τα θέμα βέβαια είναι πως ανεξαρτήτως αν τον αγνοεί, ή αν θέλει να τον αγνοεί αυτός ο *εσωτερικός πνευματικός κόσμος* υπάρχει και ανήκει στην περιοχή του ασυνείδητου.

Τα πράγματα, όμως, περιπλέκονται από τη στιγμή που ο Jung δεν αναφέρεται στο *ατομικό*, αλλά στο *συλλογικό ασυνείδητο*. Στο συλλογικό ασυνείδητο ο Jung θεωρεί, ότι συνυπάρχουν οι εμπειρίες ολόκληρης της ανθρωπότητας. Όπως ακριβώς, δηλαδή, ένα σύνολο συγκεντρώνει τα μέρη του, έτσι και το συλλογικό ασυνείδητο συγκεντρώνει τις εμπειρίες όχι έστω ανθρώπων της ίδιας κοινωνίας, αλλά όλων ουσιαστικά των ανθρώπων από συστάσεως κόσμου και στο οποίο συλλογικό ασυνείδητο απατώνται τα αρχέτυπα.

«Μια και το συλλογικό ασυνείδητο είναι ο χώρος όπου εναποτίθενται οι εμπειρίες του ανθρώπου, αποτελεί την εικόνα του κόσμου που χρειάστηκε αιώνες για να σχηματισθεί. Σε αυτή την εικόνα αποκρυσταλλώθηκαν με το πέρασμα του χρόνου ορισμένες μορφές, τα αρχέτυπα. Είναι οι κυρίαρχες δυνάμεις, οι θεοί, οι εικόνες των θεμελιωδών νόμων και αρχών και των τυπικών συμβάντων που εμφανίζονται τακτικά στον κύκλο εμπειριών της ψυχής. [...] Οι αρχέτυπες εικόνες μπορούν να θεωρηθούν μεταφορικά σαν διαισθητικές έννοιες των φυσικών φαινομένων».⁵⁶⁴

Η γέννηση των μύθων, που όπως παρουσιάστηκε, πραγματοποιείται σύμφωνα με τον Jung στην περιοχή του συλλογικού ασυνείδητου. Έχουν, όμως, παρατηρηθεί κοινά σημεία της γέννησης των μύθων με τα όνειρα. Σε αμφότερες τις περιπτώσεις, βέβαια, φαίνεται πως η κοινή πηγή τους είναι ουσιαστικά η ανθρώπινη φαντασία. Ο Joseph Campbell εκκινώντας τη μελέτη του από τη θεωρία του συλλογικού

⁵⁶³ Claude Lévi-Strauss, *Μύθος και Νόημα*, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1986, σ. 23

⁵⁶⁴ C. G. Jung, *Δύο δοκίμια στην Αναλυτική Ψυχολογία*, ό.π., σ. 129

ασυνείδητου του Jung καταδεικνύει ακριβώς τον κεντρικό ρόλο που παίζει η ανθρώπινη φαντασία, αλλά και την ερμηνεία του μύθου από τον εκάστοτε πολιτισμό.

Ο Campbell, ειδικότερα, υποστηρίζει, ότι «σύμφωνα με την άποψη αυτή (δηλαδή την ύπαρξη αρχετύπων του συλλογικού ασυνείδητου) οι μύθοι και τα όνειρα προκαλούνται από μία και μοναδική ψυχοφυσιολογική πηγή, δηλαδή την ανθρώπινη φαντασία που διεγείρεται από τις αντικρουόμενες ανάγκες των οργάνων (συμπεριλαμβανομένου και του εγκεφάλου) του ανθρώπινου σώματος, του οποίου η ανατομία έμεινε σχεδόν η ίδια από το 40000 π.Χ. περίπου. Όπως η εικονοπλασία του ονείρου έχει μεταφορική σημασία για την ψυχολογία του ονειρευόμενου, έτσι και ο μύθος αποτελεί μεταφορά της ψυχολογικής κατάστασης του λαού στον οποίο ανήκει».⁵⁶⁵

Οι μύθοι, επομένως, ποτέ δε δημιουργούνται συνειδητά, αναδύονται από το ασυνείδητο του ανθρώπου, την περιοχή δηλαδή του ανθρώπου που η φαντασία και τα βιώματά του (τα προσωπικά ή και τα συλλογικά κατά τον Jung) στην οποία γεννιούνται οι μύθοι και τα όνειρα.

Η μυθολογία δε θεωρείται από την ψυχολογία του βάθους ως απόδειξη του ασυνείδητου, αλλά μάλλον ως έκφρασή του,⁵⁶⁶ παρατηρεί ο Robert Segal. Το ασυνείδητο, λοιπόν, αναδεικνύεται ως η περιοχή εκείνη, μέσω της οποίας εκφράζεται ο κόσμος των μύθων, ένας άλλος κόσμος που συνυπάρχει με τον αντιληπτό κόσμο. Η γέννηση των μύθων έχει ουσιαστικά ως πηγή τον ίδιο τον άνθρωπο, ο οποίος ανέκαθεν προσπαθούσε να εξηγήσει ό,τι από τον υπαρκτό κόσμο δε μπορούσε να κατανοήσει.

Η σημασία, λοιπόν, που παίζουν οι μύθοι στην ανθρώπινη ζωή είναι πολυεπίπεδη και δε μπορεί να παραγνωρίζεται. Καταδείχτηκε παραπάνω, η σχέση του μύθου με την περιοχή του ασυνείδητου. Πέραν, όμως της εμπειρίας που προσφέρεται στον άνθρωπο να έρθει σε επαφή με το ασυνείδητό του μέσω του μύθου, ο μύθος αποτελεί και παιδαγωγικό μέσο. Κι αυτό είναι κάτι που ήδη στην αρχαία Ελλάδα το γνώριζαν καλά.

⁵⁶⁵ Joseph Campbell, *Μύθοι και παραδόσεις*, ελλ. μετάφραση Χριστίνα Μιχαλίτση, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1990, σ. 20

⁵⁶⁶ Ρόμπερτ Σίγκαλ, ό.π., σ. 22

Η τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα και οι μύθοι που παρουσίαζε, δεν παίζονταν, δεν ήταν μια ψυχαγωγική παράσταση, δεν ήταν ευκαιρία να φωτογραφηθούν οι celebrities, η τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα «εδιδάσκετο». Η τραγωδία, όμως, απαιτούσε ένα απαραίτητο στάδιο μύησης του θεατή, στάδιο το οποίο έφερε μια ιερότητα, που πλέον έχει χαθεί.

«Ό,τι διά παντός χάσαμε είναι η ιερότητα. Η ζωή μας δε γνωρίζει πια κανένα όνομα, κανέναν τόπο και καμιά πράξη που να τη συγκρατούν μπροστά στην καλπάζουσα βεβηλότητα, όχι μόνο του αιώνας αλλά και των αιώνων πριν από τον Διαφωτισμό ή εκείνων που θα έλθουν», παρατηρεί δηλωτικά ο Στέφανος Ροζάνης.⁵⁶⁷

Ο μύθος, λοιπόν, μπορεί να φέρει τον άνθρωπο σε επαφή με την εκλιπούσα ιερότητα, μια ιερότητα που δε δύναται να ειπωθεί, δε δύναται να χωρέσει σε φωνολογικά γλωσσικά συστήματα. Όπως επισημαίνει ο Ricoeur, «ο δεσμός του μύθου με το λατρευτικό τυπικό δηλώνει κατά έναν διαφορετικό τρόπο τη μη γλωσσική διάσταση του ιερού».⁵⁶⁸

Στο σημείο αυτό μπορεί να τεθεί και το θέμα της γλώσσας του μύθου. Ο μύθος άραγε μιλάει μια δική του γλώσσα, μία ξεχωριστή γλώσσα δικών του σημείων και συμβόλων ή μία γλώσσα κατανοητή από τον καθένα; Ο Σιγκάλ διασαφηνίζει τη σχετική τοποθέτηση του Jung: «σε μία ακόμα διαφοροποίησή του από τον Freud, ο οποίος υποστηρίζει, ότι οι μύθοι μιλούν κωδικοποιημένα, ο Jung πιστεύει, ότι οι μύθοι μιλούν μια δική τους ξεχωριστή γλώσσα. Θεωρεί το περιεχόμενό τους συμβολικό και αναγνωρίζει τον μυθικό Λόγο ως ξένη και όχι ως μητρική γλώσσα».⁵⁶⁹

Κινούμενος στην ίδια λογική και ο Joseph Campbell, προκειμένου να καταδείξει τη συμβολική γλώσσα του μύθου, επιχειρεί μια σύνδεση μύθου και ονείρων ως προς την αντιμετώπιση της ερμηνείας τους. «Οι μύθοι, όπως και τα όνειρα, είναι παράγωγα της ανθρώπινης φαντασίας. Συνεπώς οι εικόνες τους, αν και αντλούνται από τον υλικό κόσμο και την υποτιθέμενη ιστορία του, είναι όπως και τα όνειρα, αποκαλύψεις των βαθύτερων ελπίδων, επιθυμιών και φόβων, ικανοτήτων και αντιθέσεων της ανθρώπινης θέλησης – η οποία κινείται με τη σειρά της από τις ενέργειες των

⁵⁶⁷ Στέφανος Ροζάνης, *Θεός έρωτος: λόγος αποσπασματικός περί του θείου έρωτος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999, σ. 13-14

⁵⁶⁸ Paul Ricoeur, *Λόγος και Σύμβολο*, ελλ. μετάφραση Μαβίνα Πανταζάρα, Αρμός, Αθήνα, 2002, σ. 75

⁵⁶⁹ Ρόμπερτ Σίγκαλ, ό.π., σ. 35-36

οργάνων του σώματος που λειτουργούν είτε από κοινού ή ενάντια το ένα στο άλλο. Δηλαδή κάθε μύθος σκόπιμα ή όχι είναι ψυχολογικά συμβολικός. Επομένως, τα θέματα και οι εικόνες του δεν πρέπει να εξεταστούν με την κυριολεκτική τους σημασία αλλά σαν μεταφορές»,⁵⁷⁰ υποστηρίζει ο Campbell.

Ό,τι προσπαθεί να καταδείξει και ο Campbell δεν είναι τίποτε παραπάνω από την ανάδειξη του μυθικού λόγου ως μιας συμβολικής γλώσσας, τα νοήματα της οποίας μπορούν να κατανοηθούν μόνο εξεταζόμενα ως μεταφορές. Ο μύθος, αυτή η ξένη γλώσσα κατά τον Jung πρέπει να αποκρυπτογραφείται. Η αποκρυπτογράφησή της, όμως, εναλλάσσεται από την εκάστοτε κοινωνία και εποχή.

Οι μύθοι εδράζονται σε ένα συλλογικό ασυνείδητο. Από το συλλογικό ασυνείδητο η κάθε κοινωνία και εποχή αντλούνε τους μύθους και τους ερμηνεύουν και τους χρησιμοποιούν με διαφορετικό κάθε φορά τρόπο. Και οι μύθοι είχαν πάντοτε χρησιμότητα στις κοινωνίες. Όλοι οι πολιτισμοί από την αρχαιότητα χρησιμοποιούσαν τους μύθους ως παιδαγωγικό μέσο.

Αναφέρθηκε και πιο πάνω η λειτουργία της τραγωδίας στην Αρχαία Ελλάδα ως μέσο διαπαιδαγώγησης. Αλλά και πριν από την εμφάνιση της τραγωδίας οι αρχαίοι Έλληνες *διδάσκονταν* από τα έπη και τους μυθικούς ήρωες του Ομήρου, *διδάσκονταν* από τους μύθους του Αισώπου, του ιδρυτή του λογοτεχνικού είδους που ονομάζεται παραβολή ή αλληγορία.

Από την αρχαιότητα, λοιπόν, είναι διακριτή η συμβολική γλώσσα του μύθου. Η αλληγορία των μύθων είναι κάτι που έχει διατυπώσει και ο Martin Heidegger. «Το έργο τέχνης είναι βέβαια κατασκευασμένο πράγμα, αλλά λέει και κάτι άλλο από ό,τι λέει ένα σκέτο πράγμα. Το έργο τέχνης μάς εξοικειώνει με κάτι άλλο, αποκαλύπτει κάτι άλλο, είναι αλληγορία. Μαζί με το κατασκευασμένο πράγμα μέσα στο έργο τέχνης συντοποθετείται και κάτι άλλο. *Συντοποθετώ* στα αρχαία ελληνικά θα πει *συμβάλλω*. Το έργο τέχνης είναι σύμβολο»,⁵⁷¹ εξηγεί ο Heidegger.

Η απόφαση αυτή, όμως, του Heidegger έχει δύο παραμέτρους. Από τη μία πλευρά, δηλαδή, μέσω του μύθου δύναται να ειπωθεί κάτι αλληγορικά και με τον τρόπο αυτόν

⁵⁷⁰ Joseph Campbell, ό.π., σ. 80

⁵⁷¹ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, ελλ. μετάφραση Γιάννης Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα, 1986, σ. 33-34

να επικοινωνηθεί με περισσότερη ενάργεια. Από την άλλη πλευρά, όμως, το ανθρώπινο υποκείμενο, πράγματι, μέσω του μύθου έρχεται σε επαφή με έναν κόσμο που υπάρχει, αλλά δε συνειδητοποιεί, με έναν κόσμο που μπορεί να γίνει συνειδητός, αρκεί να αποκρυπτογραφηθεί.

«Οι μύθοι», πιστεύει ο Jung «μετατρέπουν τον εξωτερικό κόσμο σε μια προέκταση του εσωτερικού. Η μυθική σκέψη, επομένως, δεν είναι απλώς ένας τρόπος σκέψης, αλλά ένας τρόπος σκέψης για τον κόσμο και στη συνέχεια ένας τρόπος βίωσης του κόσμου».⁵⁷²

Η βίωση του κόσμου, δηλαδή, περνάει μέσα από τη μυθική σκέψη, σύμφωνα με την άποψη του Jung. Ο άνθρωπος βιώνει τον κόσμο και βιώνει στον κόσμο μέσω της μυθικής σκέψης, κάτι που σημαίνει ότι ο μύθος είναι ουσιαστικά ένα εργαλείο για να έρθει σε επαφή και να γνωρίσει ο άνθρωπος τον κόσμο. Γι' αυτό ακριβώς αποφαίνεται ο Vonessen, ότι «υπάρχουν πολλές κοσμοθεωρίες σχετικά με το τι είναι μύθος. Μύθος είναι η εναργής θεώρηση της γνώσης του κόσμου».⁵⁷³

Η γνώση του κόσμου έχει άμεση σχέση με τη διαδικασία του πολιτισμού. Όπως εξηγεί ο Elias, ο πολιτισμός δεν είναι μια κατάσταση συντελεσμένη, η οποία δεν αλλάζει. Αντιθέτως, η πορεία του πολιτισμού είναι εξελικτική, μια αέναη διαδικασία, στην οποία η μία κατάκτηση διαδέχεται την άλλη. Άμεσα συνδεδεμένη με τη διαπίστωση αυτή είναι και η γνώση του κόσμου. Καθημερινά ο άνθρωπος εξελίσσει τα τεχνολογικά του επιτεύγματα, παράλληλα όμως έρχεται σε επαφή και με μία γνώση που υπάρχει και την οποία μαθαίνει σταδιακά. Ο μύθος είναι το εργαλείο εκείνο με το οποίο ο άνθρωπος έρχεται σε επαφή με τις εσωτερικές του δυνατότητες.

Όπως το διατυπώνει ο Campbell, «οι μύθοι είναι ενδείξεις των πνευματικών δυνατοτήτων της ανθρώπινης ζωής, του τι είμαστε ικανοί να γνωρίζουμε και να βιώνουμε εσωτερικά».⁵⁷⁴ Η δύναμη του μύθου είναι μεγάλη και τίθεται στη διάθεση του ανθρώπου και όχι έναντι του. Και η δύναμη του μύθου έγκειται στην αλήθειά τους. Δεν πρόκειται, βέβαια, για μια αλήθεια με την τυπική έννοια του όρου, αλλά για μια αλήθεια μυθική.

⁵⁷² Ρόμπερτ Σίγκαλ, ό.π., σ. 49

⁵⁷³ Franz Vonessen, *Mythos und Wahrheit*, Klostermann, Frankfurt, 1972, 81

⁵⁷⁴ Joseph Campbell, *Η δύναμη του μύθου*, ελλ. μετάφραση Ελένη Παπαδοπούλου, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1998, σ. 31

Ο Vonessen, υποστηρίζει, ότι «ο μύθος και η επιστημονική γνώση είναι δεμένα μεταξύ τους, όπως η αισθητική και η λογική, όπως η θεώρηση και η κατανόηση, όπως η εικόνα και η αντίληψη. Όταν αυτή η σύγκριση δεν έχει τίποτα το υπερβολικό, θα μπορούσε να καταδείξει την παρούσα δύναμη και σημασία του μύθου. Οι μύθοι είναι αληθινοί. Αλλά το ότι είναι αληθινοί δε σημαίνει, ότι πρέπει να τους εκλάβει κανείς εκλογικευτικά ως αληθινούς. Ή θα δεχτούμε τη μυθική αλήθεια ως μυθική, όπως είναι ή θα χαθεί».⁵⁷⁵

Κατά κάποιον τρόπο, δηλαδή, στη συζήτηση περί του μύθου έχει να κάνει κανείς με τον μύθο ως φαινομενικότητα. Ο μύθος έρχεται σε επιφάνεια μέσω του συλλογικού ασυνείδητου και ανάλογα με τις εκάστοτε κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες αποκτούν και μία άλλη ερμηνεία, μια άλλη διάσταση. Όμως, όπως υπογραμμίζει και ο Ροζάνης, «η σημασία του μύθου είναι ότι ο μύθος υπάρχει εκεί. Ο μύθος και το νόημά του είναι ένα. Ο μύθος δεν έχει άλλο αίτιο εκτός από τον εαυτό του. Ο μύθος είναι η έσχατη *causa sui*, διότι είναι το μυστικό άνοιγμα μέσω του οποίου οι ανεξέλεγκτες ενέργειες του κόσμου χύνονται μέσα στην ανθρώπινη ύπαρξη».⁵⁷⁶ Στις νεότερες, όμως, κοινωνίες ο μύθος τίθεται στο περιθώριο υπό το πρίσμα μιας εκλογίκευσης των πάντων.

Εκλογίκευση – πολεμική στη νεοτερικότητα

«Ω Βολταίρε! Ω ανθρωπιά! Ω βλακεία! Κάτι αξίζει η “αλήθεια”, η αναζήτηση της αλήθειας· και όταν ο άνθρωπος καταπιάνεται μ’ αυτές με πάρα πολύ ανθρώπινο τρόπο –*«il ne cherche le vrai que pour faire le bien»* [ψάχνει το αληθινό μόνο και μόνο για να κάνει το καλό] –βάζω στοίχημα πως δε βρίσκει τίποτε!».⁵⁷⁷ Με αυτή τη αγωνιώδη κραυγή ο Nietzsche επιχειρεί να φέρει αντιμέτωπες τις νεότερες κοινωνίες απέναντι στην περιθωριοποίηση του μύθου έπειτα από το πρόσταγμα του

⁵⁷⁵ Franz Vonessen, ό.π., σ. 80

⁵⁷⁶ Στέφανος Ροζάνης, *Μύθος και αφήγηση στον σύγχρονο κόσμο-Διαλέξεις για τον Γνωστικισμό*, Σύγχρονη Έκφραση, Λιβαδειά, 2013, σ. 36

⁵⁷⁷ Φρίντριχ Νίτσε, *Πέραν του καλού και του κακού*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Πανοπτικόν, Αθήνα, 2012, σ. 68

Διαφωτισμού για απόλυτες αλήθειες, για την πεποίθηση ότι οι απόλυτες αλήθειες και μόνο μπορούν να φέρουν το «καλό».

«Ο Διαφωτισμός αντιλαμβανόταν τον μύθο είτε ως προεπιστημονική ερμηνεία της φύσης ως μία (κρυπτική μάλλον παρά αποκαλυπτική) μεταμφίεση της αιώνιας αλήθειας είτε ως απλή πλάνη- εν πάση περιπτώσει ως μία επιπόλαιη μορφή σκέψης σε σύγκριση με το «φως του Λόγου», υποστηρίζουν οι Winfried Menninghaus και Joshua Gunn,⁵⁷⁸ επιχειρώντας να εξηγήσουν τη μανιώδη εναντίωση του Διαφωτισμού στον μύθο. Οι νεότερες κοινωνίες από τη γέννησή τους αυτοπροσδιορίζονταν σε αντίθεση με τις προνεότερες κοινωνίες, εκεί που ο ορθός λόγος της επιστήμης δεν ήταν μια κοινή πεποίθηση και αποδοχή και το στοιχείο εκείνο που έθετε τη διαχωριστική γραμμή ήταν ο μύθος και η μυθική σκέψη. Από το σημείο αυτό και μετά ο μύθος γίνεται κάτι σαν καθεστώς που πρέπει να καταργηθεί.

Όπως σημειώνει ο Γιάγκος Ανδρεάδης, «οι περισσότερες από τις πρώτες θεωρητικές προσεγγίσεις του μύθου στη Δυτική Ευρώπη βασίζονταν σε δύο αξιώματα, που είναι λίγο πολύ κοινά αποδεκτά και αλληλοσυναρτώμενα: α) ο μύθος είναι ψευδής ή παράλογος, άγριος, μη πολιτισμένος, παθολογικός και β) ο μύθος είναι ανήθικος»⁵⁷⁹.

Οι νεότερες δυτικές κοινωνίες δε θέλησαν να ερευνήσουν και να κατανοήσουν την αλήθεια του μύθου –όπως εξηγήθηκε παραπάνω- μεμφόμενες ως αφελείς όσους πίστευαν στην αλήθεια αυτή του μύθου. Ωστόσο, ο Ανδρεάδης θέτει μία ακόμα παράμετρο στην προκείμενη προβληματική: την ανηθικότητα του μύθου. Η κατηγορία ενάντια του μύθου ως ψευδής ή παράλογος, άγριος, μη πολιτισμένος, παθολογικός δεν έφτανε, για να τον περιχαράκώσει και να πείσει τους ανθρώπους να στραφούν ενάντια του καθολικευμένα.

Η ηθική ήταν το στοιχείο που προστέθηκε για να εξοβελιστεί ο μύθος από την καθημερινότητα των κοινωνιών, για να ξεκολλήσει από την κουλτούρα τους. Από εκεί και πέρα υπήρχε το καλό και το κακό, το ηθικό και το ανήθικο. Οι κοινωνίες και οι πολίτες τους όφειλαν να επιλέξουν, αποδεικνύοντας αν τίθενται υπέρ της εξέλιξης, της προόδου, του φωτός ή του σκοταδισμού, της επιπολαιότητας, της «αμορφωσιάς».

⁵⁷⁸ Winfried Menninghaus-Joshua Gunn, *Μύθος και μαγεία στη σκέψη του Βάλτερ Μπένγιαμιν*, ελλ. μετάφραση Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Ύψιλον, Αθήνα, 2008, σ. 20

⁵⁷⁹ Γιάγκος Ανδρεάδης, *Τα παιδιά της Αντιγόνης*, Καταστανιώτης, Αθήνα, 1989, σ. 160

Μετά το κίνημα του Διαφωτισμού ο μύθος επιχειρείται να ταυτοποιηθεί σε μεγάλο βαθμό στα χρόνια της ανωριμότητας της ανθρώπινης ιστορίας, σε κοινωνίες προϊστορικές. «Για τον διαφωτισμό, όπως και για τον προτεσταντισμό εκείνος που αρκείται να ζει χωρίς λογική αναφορά στην αυτοσυντήρηση οπισθοχωρεί προς ένα προϊστορικό στάδιο», παρατηρούν οι Horkheimer και Adorno.⁵⁸⁰

Με την εν λόγω ταύτιση, όμως, μύθου – προϊστορικού σταδίου της ανθρωπότητας πραγματοποιείται διπλό «ατόπημα». Εκτός από την υποβάθμιση του μύθου, η οποία είτε μπορεί να γίνεται στοχευμένα, είτε από άγνοια, πραγματοποιείται ταυτόχρονα και ίσως όχι άμεσα συνειδητά και μια υποβάθμιση της προϊστορίας της ανθρωπότητας, του προϊστορικού δηλαδή πολιτισμού. Δε γίνεται τίποτε λιγότερο, επομένως, από την περιφρόνηση που φτάνει σε σημεία πρόκλησης του πολιτισμών προϊστορικών κοινωνιών, πολιτισμών που στήριζονταν σε αρχές και ιδεολογίες και όπου ο μύθος αντιμετωπιζόταν μάλλον με σεβασμό παρά ως «γεννησιουργός αιτία».

Κομβικό, όμως, σημείο στην κατηγοριοποίηση του μύθου ως στοιχείο οπισθοδρομικό και που ανήκει μόνο στην περίοδο της ανωριμότητας της ανθρωπότητας έπαιξε η ταύτιση και η πρόσδεση του μύθου με τη μαγεία στα τέλη του μεσαίωνα μέχρι τις αρχές της νεοτερικότητας. Η μαγεία χαρακτηρίστηκε άγρια και ανήθικη. Ο μύθος ταυτιζόμενος με τη μαγεία δεχόταν πια την ισχυρότερη πολεμική εναντίον του και αυτό ακριβώς είναι το σημείο που γίνεται η παρανόηση και η άδικη συλλήβδην καταδίκη του μύθου.

«Ανέκαθεν ο διαφωτισμός, με την ευρύτερη έννοια της προσδεύουσας σκέψης, επιδίωκε να απελευθερώσει τους ανθρώπους από τον φόβο και να τους κάνει κυρίαρχους. [...] Το πρόγραμμα του διαφωτισμού ήταν η απελευθέρωση του κόσμου από τη μαγεία. Ήθελε να διαλύσει τους μύθους και να προσφέρει στη φαντασία την υποστήριξη της γνώσης»,⁵⁸¹ παρατηρούν οι Adorno και Horkheimer.

Παρατηρείται, λοιπόν, η τάση της αποσύνδεσης του μύθου και της ανθρώπινης φαντασίας, με το γεγονός αυτό βέβαια να είναι ιδιαίτερα οξύμωρο αφού η ανθρώπινη φαντασία είναι που γεννάει τον μύθο. Παρολαυτά, το κίνημα του Διαφωτισμού αντιμαχόταν τον μύθο, έχοντας ως στόχο να απελευθερώσει τον κόσμο από τον

⁵⁸⁰ Μαξ Χορκχάμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα, 1986, σ. 46-47

⁵⁸¹ Μαξ Χορκχάμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, *ό.π.*, σ. 19

σκοταδισμό, να τόν βοηθήσει, για να κάνει την «έξοδο» του από έναν ψευδή, παράλογο και ανήθικο κόσμο. «Ο Διαφωτισμός είναι το κίνημα εκείνο που συνετέλεσε στην έξοδο του ανθρώπου από την ανωριμότητά του, για την οποία ο ίδιος είναι υπεύθυνος», σύμφωνα και με τον περίφημο ορισμό του Διαφωτισμού από τον Kant.

«Ο Kant καταδεικνύει ευθύς εξαρχής, ότι η «έξοδος» η οποία χαρακτηρίζει τον Διαφωτισμό είναι μια διαδικασία, η οποία μάς λυτρώνει από την κατάσταση της «ανωριμότητας». Και με τον όρο «ανωριμότητα» εννοεί μια ορισμένη κατάσταση της θελήσεώς μας, που μάς κάνει να αποδεχόμαστε την εξουσία κάποιου άλλου, για να μάς οδηγήσει σε περιοχές, όπου γίνεται επίκληση στη χρήση του Λόγου»,⁵⁸² σχολιάζει ο Foucault.

Ο λόγος περί ωριμότητας και ανωριμότητας του ανθρώπου, καθώς επίσης η ευθύνη που φέρει ο ίδιος ενέχει μεγάλους κινδύνους. Στον περί ωριμότητας λόγο του ανθρώπου ο Nietzsche διατυπώνει: «Ωριμότητα του ανθρώπου: αυτό σημαίνει να ξαναβρίσκει τη σοβαρότητα που είχε παιδί, όταν έπαιζε». ⁵⁸³ Πράγματι, ο άνθρωπος στην παιδική του ηλικία αντιμετωπίζει τα πάντα με μια αφοπλιστική αθωότητα, με μια ειλικρινή σοβαρότητα. Το παιδί που παίζει είναι η ελπίδα του κόσμου κι όταν ο άνθρωπος ξαναέρχεται σε επαφή ως ενήλικας με αυτή τη σοβαρότητα της παιδικής του ηλικίας φτάνει σε μια φάση ωριμότητάς του, κατά τον Nietzsche.

Κατ' επέκταση και οι κοινωνίες, όταν έρχονται σε επαφή με την «παιδική ηλικία» τους, στις πρώτες προσπάθειες δηλαδή της σύστασής τους μπορούν να ξαναβρούν τα πρωταρχικά στοιχεία που αποτέλεσαν τη δημιουργία τους, επαναπροσδιορίζοντας το είναι τους και κάνοντας ξανά μια ιεράρχηση προτεραιοτήτων. Οι μύθοι είναι εκείνοι που μπορούν να φέρουν σε επαφή τις κοινωνίες με την παιδική ηλικία τους, οι μύθοι που περιθωριοποιήθηκαν στο όνομα του ορθού Λόγου από τον Διαφωτισμό κι έπειτα.

Χωρίς αμφιβολία ο Διαφωτισμός υπήρξε το κίνημα εκείνο που οδήγησε τη δυτική σκέψη σε μια πορεία μακριά προς τον επιστημονικό λόγο μακριά από τον σκοταδισμό, που πράγματι είχε προσδεμένες για αιώνες τις ανθρώπινες κοινωνίες. Δεν υπάρχει, ωστόσο, αμφιβολία, ότι το κίνημα του Διαφωτισμού διολίσθησε και σε

⁵⁸² Michel Foucault, *Τι είναι Διαφωτισμός;*, ελλ. μετάφραση Στέφανος Ροζάνης, Έρασμος, Αθήνα, 1988, σ. 10

⁵⁸³ Φρίντριχ Νίτσε, *Πέραν του καλού και του κακού*, σ. 114

πνευματικές ακρότητες. Εκτός, όμως, από αυτό ο ορισμός του Kant ενέχει κι έναν μεγάλο κίνδυνο: τον κίνδυνο της αυθεντίας. Την ίδια στιγμή που κατακεραυνώνει τις ανθρώπινες κοινωνίες που έζησαν για χρόνια στον σκοταδισμό, την ίδια ακριβώς στιγμή διατρανώνει κάνοντας με επικίνδυνες προεκτάσεις την κατηγοριοποίηση μεταξύ ορθού και λάθους, καλού - κακού, αληθούς – ψευδούς.

«Η έξοδος χαρακτηρίζεται από το Kant ως μια εν εξελίξει διαδικασία, ως καθήκον και υποχρέωση. Για τη δε *ανωριμότητα*, κατάσταση από την οποία πρέπει να φύγει ο άνθρωπος, είναι ο ίδιος υπεύθυνος»,⁵⁸⁴ σχολιάζει επίσης ο Foucault. Ο Kant, ως όφειλε, φέρνει τον άνθρωπο προ των ευθυνών του από τη μία πλευρά, τον κατηγορεί με απόλυτο τρόπο και τον χειραγωγεί από την άλλη πλευρά.

Ωστόσο, ο Foucault προτάσσοντας μια νηφάλια στάση, υποστηρίζει, ότι δεν πρέπει να είμαστε είτε υπέρ είτε εναντίον του Διαφωτισμού. «Πρέπει κανείς να αρνείται», εξηγεί, «οτιδήποτε θα μπορούσε να εμφανισθεί με τη μορφή μιας απλουστευτικής και απολυταρχικής επιλογής: είτε αποδεχόμαστε τον Διαφωτισμό και παραμένουμε μέσα στην παράδοση του ορθολογισμού του, είτε αλλιώς ασκούμε κριτική στον Διαφωτισμό και εν συνεχεία προσπαθούμε να αποσπασθούμε από τις ορθολογικές αρχές του. Και δεν απελευθερωνόμαστε από αυτόν τον εκβιασμό εισάγοντας «διαλεκτικές» αποχρώσεις επιχειρώντας να καθορίσουμε ποια καλά και κακά στοιχεία πιθανόν να υπάρχουν μέσα στον Διαφωτισμό.⁵⁸⁵ Οφείλουμε να απελευθερωθούμε από τον διανοητικό εκβιασμό του υπέρ ή εναντίον του Διαφωτισμού».⁵⁸⁶

Είναι βέβαιο, ότι η συλλήβδην απόρριψη του κινήματος του Διαφωτισμού δε μπορεί να έχει βάση στην ιστορία του πολιτισμού. Είναι, όμως, εξίσου βέβαιο, ότι ο μύθος μετά τον Διαφωτισμό, κατά τα χρόνια της νεοτερικότητας δηλαδή, δέχεται μια ισχυρή πολεμική.

«Ο διαφωτισμός ταυτίζει εκ των προτέρων την αλήθεια με τον μαθηματικοποιημένο και απόλυτα οργανωμένο από τη σκέψη κόσμο· έτσι νομίζει πως γλιτώνει από τον μύθο».⁵⁸⁷ «Ο διαφωτισμός νιώθει έναν μυθικό τρόπο μπροστά στον μύθο.

⁵⁸⁴ Michel Foucault, ό.π., σ. 10

⁵⁸⁵ Michel Foucault, ό.π., σ. 21

⁵⁸⁶ Michel Foucault, ό.π., σ. 23

⁵⁸⁷ Μαξ Χορκχάμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, ό.π., σ. 42

Ανακαλύπτει την παρουσία του όχι μόνο μέσα στις έννοιες και τις λέξεις που έχουν μείνει σκοτεινές, αλλά και σε κάθε ανθρώπινη απαίτηση που δεν εντάσσεται στο τελεολογικό πλαίσιο της αυτοσυντήρησης»,⁵⁸⁸ υποστηρίζουν οι Horkheimer και Adorno.

Ο μύθος ξεπηδάει από εκεί που κανείς δεν περιμένει, υπάρχει παράλληλα με τον κόσμο της πραγματικότητας. Ο μύθος είναι πανταχού παρών, η φύση του είναι παρόμοια με των ονείρων, όπως συχνά έχει υποστηριχθεί, γι' αυτό και η γέννησή του και ο έλεγχος του καθίσταται δύσκολος από τους ελεγκτικούς μηχανισμούς της νεωτερικότητας. Η νεωτερικότητα νιώθει έναν *μυθικό τρόπο μπροστά στον μύθο* κατά την έκφραση και των Horkheimer και Adorno.

«Ο μύθος έχει την ίδια φύση με το όνειρο. Τα όνειρα σχηματίζονται μέσα στον άνθρωπο χωρίς ο άνθρωπος να το γνωρίζει»,⁵⁸⁹ παρατηρεί και ο Στέφανος Ροζάνης. Ό,τι, δηλαδή, επιχειρείται εδώ να καταδειχθεί δεν είναι τίποτε άλλο παρά η αδυνατότητα ελέγχου της όποιας κοινωνίας πάνω στην ύπαρξη των μύθων, εφόσον η γέννηση τους πραγματοποιείται ασυνείδητα. Όταν δεν υπάρχει συγκεκριμένος λόγος, όταν δεν υπάρχει συγκεκριμένος *ενσυνείδητος* σκοπός για τη γέννηση των μύθων, οι κοινωνίες δε μπορούν και να έχουν εξουσία πάνω στη δημιουργία τους.

Είναι, λοιπόν, κεντρικής σημασίας για τις νεωτερικές κοινωνίες αυτή η αδυνατότητα ελέγχου στη γέννηση των μύθων. Ο Denis de Rougemont υποστηρίζει, ότι «συχνά έχει υπογραμμισθεί: ο μύθος δεν έχει συγγραφέα. Η προέλευσή του πρέπει να είναι *σκοτεινή*, όπως και το νόημα του εν μέρει».⁵⁹⁰

Σε αυτό το σημείο ακριβώς έγκειται ίσως και το κεντρικό πρόβλημα που έχει ο μύθος στη νεωτερικότητα. Σε μια εξορθολογισμένη νεωτερική κοινωνία καμία «σκοτεινιά» δεν έχει θέση. Ό,τι είναι σκιώδες οφείλει να βγει στο φως, ό,τι είναι αινιγματικό οφείλει να γίνει συγκεκριμένο και σαφές, διαφορετικά πρέπει να περιθωριοποιηθεί. Η προέλευση, λοιπόν, του κάθε πράγματος στη νεωτερικότητα πρέπει να είναι ξεκάθαρη και συγκεκριμένη.

⁵⁸⁸ Μαξ Χορκχάιμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, ό.π., σ. 46

⁵⁸⁹ Ρόμπερτ Γκρέιβς-Ράφαελ Πατάι, *Οι εβραϊκοί μύθοι*, ελλ. μετάφραση Στέφανος Ροζάνης, Ύψιλον, Αθήνα, 1999, σ. 268

⁵⁹⁰ Ντένι Ντε Ρουζμόν, *Ο Έρωτας και η Δύση*, ελλ. μετάφραση Μπάμπης Λυκούδης, Ίνδικτος, Αθήνα, 1996, σ. 20

Σε ένα τέτοιου είδους καθεστώς, όμως, είναι σαφές ότι ο μύθος δεν έχει θέση. Ο Denis de Rougemont, υπενθυμίζει, ότι ο μύθος δεν έχει συγγραφέα. Η νεωτερικότητα, όμως, απαιτεί τον συγγραφέα. Η νεωτερικότητα απαιτεί το αίτιο, δεν τής αρκεί ένα σκέτο αποτέλεσμα. Ο συγγραφέας είναι το αίτιο. Αν, επομένως, ο συγγραφέας είναι άγνωστος, το αποτέλεσμα του περιθωριοποιείται και άρα παύει να υπάρχει. Ο μύθος στη νεωτερικότητα πολύ απλά, λοιπόν, πρέπει να αφανιστεί.

«Ο βαθύτερος όμως χαρακτήρας του μύθου είναι η εξουσία που αποκτά πάνω μας, κατά κανόνα εν αγνοία μας. Αυτό που κάνει μια ιστορία, ένα γεγονός ή κι ένα πρόσωπο ακόμη να γίνουν μύθοι, είναι ακριβώς η εξουσία που ασκούν πάνω μας σχεδόν παρά τη θέλησή μας»,⁵⁹¹ υπογραμμίζει ο Denis de Rougemont. Ο μύθος λειτουργεί, υπάρχει, ζει υποσυνείδητα κατά τον Freud ή ασυνείδητα κατά τον Jung. Ο μύθος «ανιχνεύεται» κατά κάποιον τρόπο στο dna του ανθρώπου. Ανιχνεύεται εσωτερικά, γι' αυτό και η ανίχνευση του εξωτερικά είναι δύσκολη.

«Στις μεγάλες καμπές του δυτικού πολιτισμού, από την έλευση της θρησκείας του Ολύμπου ως την Αναγέννηση, τη Μεταρρύθμιση και τον αστικό αθεϊσμό, κάθε φορά που οι λαοί ή οι καινούριες κοινωνικές τάξεις απωθούσαν σθεναρά τον μύθο, ο φόβος που τούς ενέπνεε η ανεξέλεγκτη και απειλητική φύση (συνέπεια της υλοποίησής της και της πραγματοποίησής της) αναγόταν στο επίπεδο μιας ανιμιστικής δεισιδαιμονίας και ο απόλυτος σκοπός της ζωής ήταν η κυριαρχία πάνω σ' αυτή τη φύση».⁵⁹²

Ο Γιάγκος Ανδρεάδης επίσης υποδεικνύει τη δυσκολία ανίχνευσης των μύθων στην καθημερινή ζωή, αφού «μέρος της ζωντάνιας και της δύναμης επιβολής τους είναι ακριβώς να μην αναγνωρίζονται αυτόματα ως μύθοι –όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τις διάφορες εκλογικευτικές, επιστημονικές και μηχανοκρατικές ή αντιθέτως ποιητικές ουτοπίες του αιώνα μας- έτσι που ο συλλέκτης των μύθων να περνά από κοντά τους χωρίς να εντοπίζει την παρουσία τους»⁵⁹³.

Οι μύθοι, λοιπόν, μεταφέρονται από εποχή σε εποχή και συνεχίζουν να επιζούν ακριβώς λόγω της δυσκολίας αναγνώρισής τους. Αυτό είναι το χαρακτηριστικό τους χάρη στο οποίο δεν εξοντώνονται. Βέβαια, αυτή η δυσκολία αναγνώρισής τους, ο ακριβής προσδιορισμός τους είναι επίσης συστατικό τους στοιχείο, είναι στοιχείο που

⁵⁹¹ Ντένι Ντε Ρουζμόν, ό.π., σ. 20

⁵⁹² Μαξ Χορκχάιμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, ό.π., σ. 49

⁵⁹³ Γιάγκος Ανδρεάδης, ό.π., σ. 161

χαρακτηρίζει την ύπαρξή τους. Το σημαντικό, δηλαδή, σημείο εν προκειμένω δεν είναι μόνο η μη ανίχνευση των μύθων, αλλά το ότι ο μύθος συνιστά την ύπαρξή του στη μη ύπαρξή του, την ίδια στιγμή που υπάρχει την ίδια στιγμή δεν υπάρχει., καθώς ο μύθος δεν αποδεικνύεται.

Παρόλη, λοιπόν, την εναντίωση της νεωτερικότητας προς τον μύθο, ο μύθος όχι μόνο συνεχίζει να υπάρχει, αλλά ακόμη και «όλες οι κοσμολογικές κατασκευές που γνωρίζουμε έχουν μυθική προέλευση και μέχρι σήμερα δεν έχουν ξεπερασθεί ή υπερνικηθεί. Το πολύ πολύ έχουν αποσαφηνισθεί ιδεολογικά»,⁵⁹⁴ όπως παρατηρεί ο Franz Vonessen.

Θεολογικά συστήματα, πολιτικά συστήματα, ιδεολογικά συστήματα έχουν τη βάση τους στη μυθολογία. Η μυθολογική αυτή η βάση όσο εμφανής και να μην είναι, παραμένει, ωστόσο, συστατικό στοιχείο *κοσμολογικών κατασκευών*, κατά τη διατύπωση και του Vonessen.

Επομένως, από τη μία πλευρά πολλές κοσμολογικές κατασκευές οφείλουν την ύπαρξη του στους μύθους, οι μύθοι αποτελούν συστατικό στοιχείο του ανθρώπινου υποκειμένου, από την άλλη πλευρά οι μυθολογικές κατασκευές από τη νεωτερικότητα και έπειτα τείνουν να περιθωριοποιούνται. Το αίτημα για άμεσες βεβαιότητες είναι ολοένα και πιο απαιτητικό, είναι παρόν σε όλες τις εκφάνσεις της ανθρώπινης ζωής, όσο και ορατό να μην είναι το αίτημα αυτό. Άμεσες βεβαιότητες, όμως, οι μύθοι ούτε φέρουν ούτε πρέπει να φέρουν. Αν ο μύθος δε γίνεται κατανοητός οφείλει να γίνει. Η νεωτερικότητα προτάσσει την απομυθοποίηση του μύθου, την απομάγευση της πραγματικότητας, το ξεσκέπασμα του σαγηνευτικού πέπλου όποιας μυθικής διάστασης.

«Η απομυθοποίηση γίνεται ως εξής: πρώτα απομακρύνεται η μυθικότητα, δηλαδή εκλογικεύεται το αντικείμενο. Έπειτα αντικειμενοποιείται η έννοια της αλήθειας και τέλος μεταλλάσσεται σε υπαρξιακή. Τότε αυτό ονομάζεται *υπαρξιακή ερμηνεία*».⁵⁹⁵

⁵⁹⁴ Franz Vonessen, ό.π., σ. 81

⁵⁹⁵ Franz Vonessen, ό.π., σ. 63

Το διακύβευμα της τέχνης σε έναν απομυθοποιημένο κόσμο

Στο παραπάνω σχήμα ο Vonessen καταδεικνύει την ευκολία για την εκλογίκευση και «αντικειμενοποίηση» των πάντων. Η ύπαρξη οφείλεται τότε μόνο σε ό,τι αντικειμενικά υπάρχει, σε ό,τι αντικειμενικά αποδεικνύεται, σε ό,τι συνιστά μια βεβαιότητα. Και φυσικά όσο πιο άμεση είναι αυτή η βεβαιότητα, τόσο το καλύτερο.

Από τη «φρενήτιδα» για άμεσες βεβαιότητες δεν ξεφεύγει ούτε η φιλοσοφία, κάτι που ο Nietzsche είχε πριν πολλά χρόνια εντοπίσει: «Η πίστη στις “άμεσες βεβαιότητες” είναι μια ηθική αφέλεια, που τιμά εμάς τους φιλοσόφους; αλλά δεν πρέπει να είμαστε μόνον ηθικοί άνθρωποι! Εκτός από την ηθική άποψη, αυτή η πίστη είναι μια ηλιθιότητα που πολύ λίγο μάς τιμά!»⁵⁹⁶

Στο συγκεκριμένο χωρίο ο Γερμανός φιλόσοφος τοποθετεί το ζήτημα πέραν της ηθικής και της ανηθικότητας. Το ζήτημα είναι πράγματι οντολογικό. Ο νεοτερικός άνθρωπος οδηγείται ούτε λίγο ούτε πολύ να πιστεύει ό,τι βλέπει, ό,τι η απόδειξη της ύπαρξής του μπορεί να το βεβαιώσει. «Μόνο που η ύπαρξή μας είναι η ανυπαρξία μας»⁵⁹⁷, τονίζει και ο Στέφανος Ροζάνης.

Το ζήτημα είναι επομένως βαθύτερο. Πιστεύοντας, όμως, μόνο κανείς σε ό,τι βλέπει απορρίπτει έναν κόσμο που υπάρχει, αλλά δεν είναι ορατός, ένας κόσμος των αισθήσεων. Από τη νεοτερικότητα και μετά παύει να υπάρχει η σχέση με έναν μη ορατό κόσμο που ωστόσο ήταν σεβαστός στις προνεοτερικές κοινωνίες.

Διαρρηγνύονται, λοιπόν, συστηματικά και συνειδητά οι δεσμοί παρόντος – παρελθόντος. Το παρελθόν και μαζί του η παράδοση τείνουν να απορρίπτονται συλλήβδην ως σκοταδισμός και ως κάτι το αναχρονιστικό. Οι σύγχρονες κοινωνίες έχουν αποκοπεί από τη μυθική γλώσσα. Η μυθολογία τίθεται ως πρώτος όρος σε ένα αντιθετικό ζεύγος με δεύτερο όρο τον ορθό λόγο, ο οποίος πρέπει να επιβληθεί του πρώτου όρου.

Ο ορθός λόγος προβλήθηκε ως βασική επιταγή από τον Διαφωτισμό κι έπειτα. Ό,τι δεν εξηγείται με τη λογική πρέπει να απορρίπτεται. Όμως όπως παρατηρεί και ο Levi Strauss, «υπάρχουν κάποια πράγματα που έχουμε χάσει και τα οποία θα έπρεπε να

⁵⁹⁶ Φρίντριχ Νίτσε, *Πέραν του καλού και του κακού*, σ. 66-67

⁵⁹⁷ Στέφανος Ροζάνης, *Θείος έρωτας: λόγος αποσπασματικός περί του θείου έρωτος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999, σ. 15

προσπαθήσουμε να επανακτήσουμε. «Το πραγματικό χάσμα», προσθέτει ο Levi Strauss, «η πραγματική διάκριση ανάμεσα στην επιστήμη και τη μυθική σκέψη έλαβε χώρα τον δέκατο έβδομο και δέκατο όγδοο αιώνα».⁵⁹⁸ Ο Levi Strauss τοποθετεί, λοιπόν, την εκκίνηση της διάκρισης επιστημονικής και μυθικής σκέψης στην εκκίνηση ακριβώς της εποχής της νεοτερικότητας, στην εκκίνηση του εξορθολογισμού ως βάση των ανθρώπινων κοινωνιών.

«Στην οπτική του μεσαιωνικού ανθρώπου κάθε τι σημαίνει κάτι άλλο, όπως στα όνειρα και τούτο χωρίς να παρέμβει καμιά προσπάθεια κατ' έννοια μετάφρασης. Με άλλα λόγια, ο άνθρωπος του μεσαίωνα δεν έχει ανάγκη να διατυπώσει εντός του το νόημα των συμβόλων που χρησιμοποιεί, ούτε να διακρίνει συνειδητά. Είναι αλώβητος από τον ορθολογισμό εκείνον, που επιτρέπει σε μάς τους σύγχρονους να απομονώσουμε και να αφαιρέσουμε από κάθε σημασιολογικό πλαίσιο τα αντικείμενα που εξετάζουμε»,⁵⁹⁹ αναφέρει ο Denis de Rougemont.

Ο μεσαιωνικός άνθρωπος, δηλαδή, δεν κάνει τίποτε παραπάνω από το να αποδέχεται το μυστήριο της ζωής. Τα πράγματα δεν έχουν πάντοτε τη μία ή την άλλη ερμηνεία, μπορεί αντιθέτως να έχουν δύο ή περισσότερες ερμηνείες, δίχως η μία να επικαλύπτει τις άλλες. Το φαινόμενο της ζωής είναι πολυεπίπεδο και ό,τι τη συνιστά επίσης. Ο μεσαιωνικός άνθρωπος δε νιώθει την ανάγκη να διακρίνει το μυθικό από το λογικό στοιχείο στη ζωή του. Αντίθετα, οι νεοτερικές κοινωνίες δεν αφήνουν τα πράγματα στην τύχη τους, έχουν την τάση να ταξινομούν και τακτοποιούν τα πάντα, να υπάρχει ένας λόγος που συμβαίνει το καθετί.

«Θέλουμε να έχουμε έναν λόγο για να νιώθουμε έτσι ή αλλιώς, για να νιώθουμε άσχημα ή καλά», εξηγεί ο Nietzsche. «Δε μας αρκεί ποτέ να διαπιστώνουμε απλώς το γεγονός ότι νιώθουμε έτσι ή αλλιώς: δεχόμαστε αυτό το γεγονός – το συνειδητοποιούμε – μόνον όταν του έχουμε δώσει ένα είδος κινήτρου».⁶⁰⁰

Ο μύθος δεν έχει πλέον θέση σε μια εξορθολογισμένη εποχή. Ο μύθος τίθεται στο περιθώριο, γιατί δεν εξηγείται με τη λογική, δεν έχει σχέση με τη συνειδητή σκέψη

⁵⁹⁸ Ρόμπερτ Γκρέιβς-Ράφαελ Πατάι, ό.π., σ. 266

⁵⁹⁹ Ντένι Ντε Ρουζμόν, ό.π., σ. 113

⁶⁰⁰ Φρίντριχ Νίτσε, *Το λυκόφως των ειδώλων, Ο Αντίχριστος, Ecce homo (Ιδε ο άνθρωπος)*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Νησίδες, Αθήνα, 2000, σ. 45

του ανθρώπου, αλλά με το ασυνείδητό του. Και με το ασυνείδητο του ακριβώς, μπορεί ο άνθρωπος να έρθει σε επαφή μέσω της μυθολογίας.

«Το λογικό είναι η πρωταρχική αιτία για την οποία παραποιούμε τη μαρτυρία των αισθήσεων. Στο μέτρο που οι αισθήσεις δείχνουν το γίνεσθαι, τη φθορά, την αλλαγή δε ψεύδονται».⁶⁰¹ Η αξιωματική αυτή απόφαση του Nietzsche τοποθετεί την αξιοπιστία των αισθήσεων πέραν της αξιοπιστίας και της αναξιπιστίας, αλλά και παράλληλα προσφέρει στις νεότερες κοινωνίες την απόδειξη. Η εξήγηση των πραγμάτων δε μπορεί να επαφίεται μόνο στη στεγνή λογική – πολύ περισσότερο αν γίνεται λόγος για την τέχνη. Οι αισθήσεις μπορούν να παρέχουν ερμηνείες.

Ωστόσο, από τη νεωτερικότητα και έπειτα διακυβεύεται η ύπαρξη της τέχνης σε έναν κόσμο που έχει ξηλωθεί η ο μύθος, σε έναν κόσμο απομαγευμένο. Ό,τι δεν έχει ή δε μοιάζει να έχει χρηστικό λόγο ύπαρξης στις νεότερες κοινωνίες τίθεται στο περιθώριο. «Η εποχή μας ανήκει στους μηχανικούς, στους εργολάβους, αλλά καθόλου στους καλλιτέχνες»,⁶⁰² παρατηρεί ο Auguste Rodin.⁶⁰³ «Αναζητούμε τη χρησιμότητα στη σημερινή ζωή· πασχίζουμε να βελτιώσουμε υλικά την ύπαρξή μας. Η επιστήμη κατασκευάζει οικονομικά φριχτά προϊόντα για να δώσει σε περισσότερους ανθρώπους νοθευμένες ηδονές. Από την άλλη παρέχει επίσης πραγματικές τελειοποιήσεις για την ικανοποίηση όλων των αναγκών μας. Αλλά το πνεύμα, η σκέψη, το όνειρο δεν υπάρχουν πια. Η τέχνη πέθανε.»,⁶⁰⁴ συμπληρώνει ο Rodin.

Ό,τι επιχειρεί ο Rodin να καταδείξει είναι η ανισορροπία μεταξύ πνευματικής και υλικής ανάγκης ή ακόμα χειρότερα την παραγνώριση της πνευματικής ανάγκης. Οι νεότερες κοινωνίες κατηγοριοποιούν τη δράση του ανθρώπινου υποκειμένου σε *vita activa* (ζωή πρακτική) και *vita contemplativa* (ζωή θεωρητική). Η δεύτερη κατηγορία υποβαθμίζεται σε δευτερεύουσας σημασίας και η τέχνη βέβαια ανήκει σε αυτήν την κατηγορία. Η επιστήμη -και για την ακρίβεια η επιστήμη που απευθύνεται σε πρακτική εφαρμογή- που από αιώνες έχει αποκτήσει την πρωτοκαθεδρία συνεχίζει να

⁶⁰¹ Φρίντριχ Νίτσε, *Το λυκόφως των ειδώλων, Ο Αντίχριστος, Ecce homo (Ιδε ο άνθρωπος)*, ό.π., σ. 30

⁶⁰² August Rodin, *Η τέχνη*, ελλ. μετάφραση Aline Karolczak-Γιώργος Αραμπατζής, Printa, Αθήνα, 1999, σ. 16

⁶⁰³ Ο Rodin, βέβαια, έκανε αυτήν τη σκέψη σε μια εποχή αχόρταγης ανάπτυξης, καθώς η σημερινή εποχή της οικονομικής κρίσης μοιάζει να μην ανήκει σε κανέναν.

⁶⁰⁴ August Rodin, ό.π., σ. 16

υπερέχει έναντι της οποιασδήποτε θεωρίας και να παίζει ουσιαστικά ρυθμιστικό ρόλο στο τι μπορεί να απορριφθεί από τη ζωή των σύγχρονων κοινωνιών. Ο κόσμος, όμως, των αισθήσεων είναι ο κόσμος που κατεξοχήν ενυπάρχει στην τέχνη και που η τέχνη μπορεί να τον εκφράσει.

Όπως όμως υπογραμμίζει ο Nietzsche, «σήμερα έχουμε τόση ακριβώς επιστήμη όση μας επιτρέπει να έχουμε ο βαθμός στον οποίο έχουμε αποφασίσει να δεχόμαστε τη μαρτυρία των αισθήσεων – ο βαθμός στον οποίο τις οξύνουμε περαιτέρω, τις εξοπλίζουμε, μαθαίνουμε να τις σκεφτόμαστε μέχρι το τέλος».⁶⁰⁵

Ο Nietzsche για ακόμη μία φορά επιμένει στη μαρτυρία των αισθήσεων, τη χρησιμοποίηση δηλαδή των αισθήσεων ως εργαλείου για την ερμηνεία του κόσμου, αλλά και της τέχνης. Όταν επομένως ο σύγχρονος άνθρωπος στέκεται μπροστά από ένα έργο τέχνης συνειδητά ή ασυνείδητα επιστρατεύει τον κόσμο των αισθήσεών του. Το ζητούμενο, όμως, είναι σε ποιο βαθμό είναι ο κόσμος αυτός αναπτυγμένος. Ο Nietzsche στο παραπάνω χωρίο επιχειρεί ακριβώς να καταδείξει τον μεγάλο βαθμό, στον οποίο έχουν επιτρέψει στην επιστήμη οι ανθρώπινες κοινωνίες να παίζει ρυθμιστικό ρόλο στη ζωή τους.

«Το πραγματικό χάσμα, η πραγματική διάκριση ανάμεσα στην επιστήμη και σε αυτό που επίσης μπορούμε να αποκαλέσουμε μυθική σκέψη έλαβε χώρα τον δέκατο έβδομο και δέκατο όγδοο αιώνα. Την εποχή εκείνη με τον Bacon, τον Newton και τον Descartes θεωρήθηκε πως η επιστήμη θα μπορούσε να υπάρξει μόνο στρέφοντας τα νώτα της προς τον κόσμο των αισθήσεων».⁶⁰⁶ «Αυτό πιθανόν ήταν μια απαραίτητη κίνηση, γιατί η πείρα μας δείχνει, πως χάρη σ' αυτή τη διάκριση – διαχωρισμό – αυτό το σχίσμα αν θέλετε- η επιστημονική σκέψη μπόρεσε να αυτοσυσταθεί»,⁶⁰⁷ υποστηρίζει ο Lévi-Strauss.

Ο Levi-Strauss τοποθετώντας χρονικά την αφετηρία της «σύγκρουσης» μυθικής και επιστημονικής σκέψης, θέτει και μια «ρεαλιστική» πτυχή του ζητήματος, καθώς δίχως την εν λόγω διάκριση δε θα μπορούσε να αυτοσυσταθεί η επιστήμη. Στην πραγματικότητα, λοιπόν, το στρέψιμο των νώτων στις αισθήσεις δεν είναι κάτι που

⁶⁰⁵ Φρίντριχ Νίτσε, *Το λυκόφως των ειδώλων, Ο Αντίχριστος, Ecce homo (Ιδε ο άνθρωπος)*, ό.π., σ. 30

⁶⁰⁶ Claude Lévi-Strauss, *Μύθος και Νόημα*, ελλ. μετάφραση Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1986, σ. 28-29

⁶⁰⁷ Claude Lévi-Strauss, 29

έγινε, γιατί οι αισθήσεις συνδεδεμένες με τη μυθική σκέψη θα αποτελούσαν τροχοπέδη στις επιστημονικές ανακαλύψεις και στην επιστημονική αντιμετώπιση των πραγμάτων, που πρέσβευε το κίνημα του Διαφωτισμού. Οι αισθήσεις και η μυθική σκέψη ήταν απαραίτητο να εξοβελιστούν, προκειμένου να εδραιωθεί η κυριαρχία της επιστημονικής γνώσης. Η καθολική, όμως επικράτηση της επιστήμης έναντι του μύθου εξοβελίζει ισοπεδωτικά τον μύθο και τις αισθήσεις.

«Η νεότεριότητα είναι σύμφυτη με την ανάδυση της λογικής, με την έννοια πως η κατανόηση των φυσικών και κοινωνικών διαδικασιών μέσω της λογικής καλείται να αντικαταστήσει τον δεσποτικό κανόνα του μυστικισμού και του δογματισμού. Η λογική δε χωρά το συναίσθημα, το οποία παραμένει εκτός του πεδίου της»,⁶⁰⁸ παρατηρεί σχετικά και ο Giddens

Το συναίσθημα παραμένει *εκτός πεδίου*, κατά την έκφραση του Giddens ή εκτός κάδρου, με μία περισσότερο κινηματογραφική⁶⁰⁹ διατύπωση. Ό,τι όμως βρίσκεται εκτός κάδρου πολλές φορές όχι απλά δεν είναι περιττό, αλλά παίζει και μεγαλύτερη σημασία από ό,τι βρίσκεται εντός κάδρου. Από τη μία πλευρά, δηλαδή, είναι πιθανό να υπάρχει σκοπιμότητα, γιατί ο κόσμος των αισθήσεων να μένει εκτός πεδίου. Οι αισθήσεις αποτελούν ιζηματικό στοιχείο της ανθρωπότητας, έτσι που χωρίς τις αισθήσεις ο άνθρωπος παύει να είναι άνθρωπος. Οι καταλωτικές κοινωνίες επιθυμούν νεκρωμένες τις αισθήσεις του ανθρώπου, προκειμένου να τις υποκαθιστούν εκείνες κατά το συμφέρον τους. Από τη άλλη πλευρά, καθώς *Φύσις κρύπτεσθαι φιλεί*, κατά την ηρακλείτια έκφραση, ακριβώς η ανάδειξη του εκτός πεδίου είναι αποστολή της τέχνης.

«Το έργο τέχνης είναι βέβαια ένα κατασκευασμένο πράγμα, αλλά λέει και κάτι άλλο από ό,τι λέει ένα σκέτο πράγμα. Το έργο τέχνης *άλλο αγοράζει*. Το έργο τέχνης μάς εξοικειώνει με κάτι άλλο, αποκαλύπτει κάτι άλλο· είναι αλληγορία. Μαζί με το κατασκευασμένο πράγμα, μέσα στο έργο τέχνης συναποθετείται και κάτι άλλο.

⁶⁰⁸ Anthony Giddens, *Η μεταμόρφωση της οικειότητας*, ελλ. μετάφραση Απόστολος Καλογιάννης, Πολύτροπον, Αθήνα, 2005, 70

⁶⁰⁹ Θα ταίριαζε βέβαια και στις άλλες δύο τέχνες που έχουν να κάνουν με κάδρο, τη ζωγραφική και τη φωτογραφία.

Συναποθετώ στα αρχαία ελληνικά θα πει: *συμβάλλω*. Το έργο τέχνης είναι σύμβολο»,⁶¹⁰ εξηγεί ο Heidegger.

Το έργο τέχνης είναι σύμβολο, όπως σύμβολο είναι και οι μύθοι. Οι μύθοι άλλο λένε και άλλο αγορεύουν, αναδεικνύουν το κρυμμένο νόημα των πραγμάτων. Οι σύγχρονες κοινωνίες, όμως, έχουν ανάγκη γι' αυτές τις περίφημες *άμεσες βεβαιότητες*, κατά τη διατύπωση του Nietzsche. Άρα, οι μύθοι τίθενται στο περιθώριο, το ίδιο και η τέχνη.

Ο Heidegger στο παραπάνω χωρίο υπογραμμίζει επίσης την ετυμολογία της λέξης *σύμβολο*, υπενθυμίζοντας ότι προέρχεται από το ρήμα *συμβάλλω*. Η εν λόγω υπενθύμιση είναι βαρύνουσας σημασίας τη σημερινή εποχή, που ολοένα και περισσότερο η τέχνη τείνει να θεωρείται «πολυτέλεια» ή στην καλύτερη των περιπτώσεων ως κάτι το δευτερεύον. Ο Heidegger, λοιπόν, υπενθυμίζοντας την ετυμολογία του *συμβόλου*, αποσαφηνίζει ταυτόχρονα τον ρόλο και τη σημασία της τέχνης. Η τέχνη δεν πρέπει να αποτελεί πάρεργο, δεν πρέπει να υπάρχει στο περιθώριο της ζωής των ανθρώπινων κοινωνιών, γιατί η τέχνη συμβάλλει στη διαμόρφωση της ανθρώπινης ζωής, τη νοηματοδοτεί και αναδεικνύει τις μη ορατές πλευρές της.

«Η τέχνη είναι η ύψιστη διακονία του ανθρώπου, επειδή είναι η άσκηση της σκέψεως που επιζητεί να καταλάβει τον κόσμο και να τον κάνει κατανοητό»,⁶¹¹ υποστηρίζει ο Rodin. Για να ζήσει το ανθρώπινο υποκείμενο στον κόσμο, είναι αναγκασμένο να κατανοήσει τον κόσμο. Διαφορετικά, η ύπαρξή του στον κόσμο δε θα είναι η ζωή, αλλά επ' αδεία νεκρότητα. Η τέχνη οδηγεί τον άνθρωπο να κατανοήσει τον κόσμο κα μέσα από τον κόσμο τον ίδιο του τον εαυτό. Το διακύβευμα της ύπαρξης της τέχνης, καθίσταται ουσιαστικά διακύβευμα της ύπαρξης της ανθρωπότητας.

⁶¹⁰ Μάρτιν Χάιντεγκερ, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, ό.π., σ. 34

⁶¹¹ August Rodin, ό.π., σ. 17

Μια πορνογραφική κουλτούρα

Απομυθοποιώντας την τέχνη οι νεοτερικές κοινωνίες, απομυθοποιούν και την ίδια τη ζωή και το αντίθετο. Δημιουργείται, λοιπόν, μια κουλτούρα εξορθολογισμού τόσο της τέχνης, όσο και της ίδιας της ανθρώπινης ζωής, έτσι που η απομυθοποιημένη ζωή παύει να είναι ζωή και η απομυθοποιημένη ζωή παύει να είναι τέχνη. Ο μύθος, τα μη προφανή επίπεδα, η «σκοτεινιά» της ανθρώπινης ύπαρξης δε μπορούν να υπάρξουν σε μια καθολικευμένη κουλτούρα του ορθού λόγου, σε μια *πορνογραφική κουλτούρα*, όπως τη χαρακτηρίζει ο Jean Baudrillard.

«Κουλτούρα της απομυθοποίησης των εντυπώσεων: τα πάντα υλοποιούνται παίρνοντας τη μορφή των πλέον αντικειμενικών ειδών. Κουλτούρα κατά κοσμόν πορνογραφική, που αποσκοπεί παντού και πάντοτε στη λειτουργία του πραγματικού»,⁶¹² υποστηρίζει ο Baudrillard. Πρόκειται για μια *μονοδιάστατη κουλτούρα*, όπως επίσης την προσδιορίζει ο Baudrillard, στην οποία το βάρος δίνεται στο πραγματικό. Πρόκειται για μια πραγματικότητα απογυμνωμένη από τη μη πραγματική, από τη μυθική της διάσταση.

Έτσι, όπως, μια πορνογραφική ταινία ή φωτογραφία εστιάζει στη σάρκα ακυρώνοντας το πνεύμα –και για την ακρίβεια σε μια σάρκα τεμαχισμένη- η πορνογραφική κουλτούρα εστιάζει στο πραγματικό ακυρώνοντας το μυθικό χαρακτήρα της ζωής, έτσι που αυτό που προκύπτει να είναι μια τεμαχισμένη πραγματικότητα, που παύει να είναι σε τελική ανάλυση «πραγματική».

Επομένως, η απόφαση του Baudrillard: «η χυδαιότητα αυτού του κόσμου συνίσταται στο ότι τίποτε δεν αφήνεται στις εντυπώσεις, τίποτε δεν αφήνεται στην τύχη του»,⁶¹³ δεν έχει απλώς μια «ηθικής» φύσης βαρύτητα, αλλά αποκτά αίφνης και μια βαρύτητα οντολογική. Με αυτόν τον τρόπο ο Baudrillard ταυτίζει τη χυδαιότητα με την πορνογραφική κουλτούρα. Χυδαίος, δηλαδή, είναι ο κατευθυνόμενος τεμαχισμός της ανθρώπινης ζωής και η διάκριση των μέρων της.

Στο εν λόγω ζήτημα χρήσιμη και εξαιρετα διαφωτιστική θα μπορούσε να είναι η σημειολογική παρατήρηση του Umberto Eco: «σπορ και πορνογραφία σαν θέαμα

⁶¹² Jean Baudrillard, *Περί σαγήνης*, ελλ. Μετάφραση Ευγενία Γραμματικοπούλου, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 2009, σ. 52

⁶¹³ Jean Baudrillard, *ό.π.*, σ. 52

γίνονται μέσα κοινωνικής καταπίεσης. Χρησιμεύουν για να κρατάνε σε αδράνεια τον κόσμο, είναι καθαρά κατευναστικά πολιτικά μέσα».⁶¹⁴

Μία πορνογραφική πραγματικότητα, μία μη πραγματικότητα στερεί από το ανθρώπινο υποκείμενο την πνευματική ανύψωσή του, κρατώντας τό καταδικασμένο σε μια ύπαρξη προορισμένη απλώς για την επιβίωση. Οι νεοτερικές κοινωνίες, που από τις κοινωνίες της πειθαρχίας κατά τον Foucault, έχουν πλέον προχωρήσει στο επόμενο στάδιο, στις κοινωνίες του ελέγχου, κατά τον Deleuze,⁶¹⁵ επιθυμούν να ελέγχουν τη δράση του ανθρώπινου υποκειμένου σε όλες τις εκφάνσεις της. Καθώς λοιπόν η πραγματικότητα αποκόπτεται από τη μυθική της διάσταση, μπορεί πλέον να είναι ελεγχόμενη σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό.

Στις κοινωνίες του ελέγχου τίποτε δεν αφήνεται από τους μηχανισμούς τους χωρίς έλεγχο, τίποτε δεν αφήνεται στην τυχαιότητα. Τα δεύτερα επίπεδα ανάγνωσης σε ένα έργο τέχνης θεωρούνται επικίνδυνα, εφόσον δε μπορούν να ελεγχθούν άμεσα. Η πραγματικότητα παύει να έχει τη διάσταση του βάθους, μένει μόνο στην πρώτη εντύπωση, στο πρώτο πλάνο, μετατρέπεται σε μονοδιάστατη πραγματικότητα. Όλα έχουν έναν λόγο ύπαρξης, άρα τίποτε δε μπορεί να υπάρχει κατά λάθος.

Όμως, όπως υπογραμμίζει ο Nietzsche «δεν είναι ο κόσμος ως πράγμα καθ' εαυτό (αυτός είναι κενός, κενός νοήματος και αντάξιος ενός ομηρικού γέλιου), είναι ο κόσμος ως λάθος που είναι τόσο πλούσιος σε σημασία, τόσο βαθύς, τόσο θαυμάσιος».⁶¹⁶

Οι νεοτερικές κοινωνίες εξορίζουν το λάθος και ο μύθος μεταφράζεται στις κοινωνίες αυτές ως λάθος. Καλλιεργείται σταδιακά, όπως έχει ήδη υποστηριχθεί, μία πορνογραφικού τύπου κουλτούρα, η οποία ακριβώς και επειδή καλλιεργείται σταδιακά, δε γίνεται και άμεσα αντιληπτή. Μια μορφή ελπίδας θα μπορούσε να κρύβεται στη διατύπωση του Baudrillard: «Το πορνό λέει: κάπου υπάρχει καλό σεξ, αφού εγώ είμαι η καρικατούρα του. Μέσα στη γκροτέσκα του προστυχιά, είναι μια

⁶¹⁴ Umberto Eco, *Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή*, ελλ. μετάφραση Αντώνης Τσοπάνογλου, Μαλλιάρης-Παιδεία Α.Ε., Θεσσαλονίκη, 1992, σ. 138

⁶¹⁵ Gilles Deleuze, *Η κοινωνία του ελέγχου*, ελλ. μετάφραση Παναγιώτης Καλαμαράς, Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2001

⁶¹⁶ Gilles Deleuze, *Ο Νίτσε και η Φιλοσοφία*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 2002, σ. 148

απόπειρα να διασωθεί η αλήθεια του σεξ, ούτως ώστε να προσδοθεί κάποια αξιοπιστία στο φθίνον σεαξουαλικό μοντέλο». ⁶¹⁷

Παραφράζοντας τον Baudrillard, η πορνογραφική πραγματικότητα είναι σα να λέει, ότι κάπου υπάρχει η «καλή πλευρά» της πραγματικότητας, μια πραγματική πραγματικότητα, η οποία πρέπει και να αναζητηθεί. Προκειμένου, όμως, να την αναζητήσει κανείς, είναι απαραίτητο να επαναπροσδιορίζει το βλέμμα του στα πράγματα, να δει ως ανοίκειο ό,τι είχε συνηθίσει να βλέπει ως οικείο.

Το ανοίκειο οικείο

«Το να ανάγουμε κάτι άγνωστο σε γνωστό είναι μια ενέργεια που ανακουφίζει, καθησυχάζει, ευχαριστεί και επιπλέον δίνει ένα αίσθημα δύναμης. Το άγνωστο φέρνει μαζί του τον κίνδυνο, την ανησυχία, την έγνοια – το πρώτο μας ένστικτο είναι η *εξάλειψη* αυτών των οδυνηρών καταστάσεων», ⁶¹⁸ υποστηρίζει ο Nietzsche.

Ο μύθος στην ουσία του φέρει ακριβώς το άγνωστο, που με τη σειρά φέρνει κατά τη διαπίστωση του Nietzsche τον κίνδυνο, την ανησυχία, την έγνοια. Ό,τι ακριβώς δηλαδή οφείλει να φέρει η τέχνη. Η τέχνη που *αλληγορεί* και που φέρει νόημα σε δεύτερα επίπεδα δεν έχει στόχο να καθησυχάσει. Αντίθετα, στόχος είναι να εξάψει, να ξυπνήσει τα πιο μύχια ένστικτα του ανθρώπου, να «ξύσει» τις πληγές του, διαδικασίες στις οποίες οι κατασταλτικού τύπου νεοτερικές κοινωνίες εναντιώνονται και στόχος είναι η αναγωγή του άγνωστου σε γνωστό, του ανοίκειου σε οικείο.

Ο Freud δίνοντας τον ορισμού του ανοίκειου ορίζει μεταξύ άλλων ότι το ανοίκειο ενέχει και την έννοια του τρομαχτικού. Το τρομαχτικό – επικίνδυνο στοιχείο περιθωριοποιείται στις νεοτερικές κοινωνίες και βέβαια όσο περιθωριοποιείται τόσο θεριεύει. ⁶¹⁹ Ο μύθος, λοιπόν, μεταξύ των ενεργειών που επιτελεί είναι να οδηγεί το ανθρώπινο βλέμμα να κοιτάζει κάτι το οικείο ως ανοίκειο, την αντίθετη κίνηση από

⁶¹⁷ Jean Baudrillard, ό.π., σ. 54

⁶¹⁸ Φρίντριχ Νίτσε, *Το λυκόφως των ειδώλων, Ο Αντίχριστος, Ecce homo (Ιδε ο άνθρωπος)*, ό.π., σ. 46

⁶¹⁹ Εδώ μπορεί να είναι και μια εξήγηση όταν εξάρσεις βίας προκαλούν εντύπωση. Ό,τι απωθείται, σύμφωνα και με τη θεωρία της απώθησης του Freud, επανέρχεται πιο δυναμωμένο.

αυτό που προστάζουν οι κατασταλτικού τύπου νεοτερικές κοινωνίες. Πρόκειται για την ίδια ακριβώς ενέργεια που επιτελεί – ή τουλάχιστον οφείλει να επιτελεί- η τέχνη.

Όπως το είχε θέσει και ο Arnheim, στον κινηματογράφο «ο θεατής ωθείται να δει κάτι οικείο ως κάτι καινούριο».⁶²⁰ Η τέχνη οφείλει να αναδεικνύει μια καινούρια πλευρά μιας οικείας κατάστασης. Ο κινηματογράφος, στον οποίο και αναφέρεται ο Arnheim, μπορεί ακόμα πιο έντονα να αναδείξει μια τέτοιου είδους πλευρά, καθώς ο φακός της κινηματογραφικής κάμερας μπορεί να εστιάσει σε συγκεκριμένες κρυμμένες πλευρές ενός τοπίου, ενός κτιρίου, ακόμα κι ενός ανθρώπινου σώματος και να τις αναδείξει.

Πρόκειται, όμως, για μία πλευρά του ζητήματος, την πραγματική πλευρά. Το ανοίκειο στοιχείο που αναδεικνύεται μέσω του μύθου είναι ένα στοιχείο μη πραγματικό ή έστω υπερρεαλιστικό. Στην περίπτωση αυτή καλείται κανείς να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα, να τη «δει» με μη πραγματικό τρόπο. Πρόκειται ακόμα και για μια σύμβαση. Όταν, δηλαδή, για παράδειγμα ακούει κανείς ή διαβάζει ένα παραμύθι ή όταν παρακολουθεί μια ταινία μυθοπλασίας δέχεται τη σύμβαση ότι αυτό που βλέπει ή ακούει ή διαβάζει δεν είναι μια «πραγματική» πραγματικότητα.

Όπως εξηγεί ο Freud, «ο κόσμος του παραμυθιού έχει εγκαταλείψει εκ των προτέρων το έδαφος της πραγματικότητας και έχει δηλώσει ξεκάθαρα ότι υιοθετεί τις ανιμιστικές πεποιθήσεις. Εκπλήρωση επιθυμιών, μυστικές δυνάμεις, παντοδυναμία της σκέψης, εμψύχωση του άψυχου, δηλαδή όσα στοιχεία αφθονούν στα παραμύθια, δε μπορεί να είναι ανοίκεια, διότι η γένεση της αίσθησης του ανοίκειου προϋποθέτει μια διαμάχη στο επίπεδο της λογικής: δηλαδή το ερώτημα, μην τυχόν το στοιχείο εκείνο που οι άνθρωποι έχουν απορρίψει ως αληθοφανές ενδέχεται να είναι αληθινό. Το ζήτημα αυτό απουσιάζει εξ ορισμού από τον κόσμο του παραμυθιού».⁶²¹

Επομένως, όταν ο άνθρωπος έρχεται σε επαφή με τον κόσμο του παραμυθιού, έρχεται σε επαφή με το ανοίκειο, χωρίς να συναισθάνεται την αίσθηση του ανοίκειου, καθώς όπως υποστηρίζει ο Freud *η γένεση της αίσθησης του ανοίκειου προϋποθέτει μια διαμάχη στο επίπεδο της λογικής*. Η διαμάχη αυτή δεν πραγματοποιείται, καθώς ο

⁶²⁰ Rudolph Arnheim, *Το φιλμ ως τέχνη*, ελλ. μετάφραση Μάκης Μωραΐτης, Καθρέφτης, Αθήνα, 2008, σ. 51

⁶²¹ Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, ό.π., σ. 61

κόσμος του παραμυθιού δε λαμβάνεται ως πραγματικός και άρα δε «θίγει» τη λογική. Δεν υφίσταται, λοιπόν, διαμάχη μεταξύ ανοίκειου και οικείου.

Ωστόσο, ο μύθος προσφέρει την επαφή του ανθρώπου με το ανοίκειο «απενοχοποιώντας» τού ουσιαστικά την πιθανότητα πίστης του στο παράλογο. Αυτή ακριβώς την ενέργεια μπορεί να επιτελεί ο μύθος. Στόχος δεν είναι η διείσδυση του παράλογου στο λογικό του ανοίκειου (με τη φροϋδική ερμηνεία του τρομαχτικού) στο οικείο, προκείμενου το παράλογο να πάρει τη θέση της λογικής. Στόχος είναι η διατήρηση της δυνατότητας, ότι τα πράγματα μπορούν να είναι και κάπως αλλιώς, ότι έχουν και κάποια άλλη διάσταση και ότι σε τελική ανάλυση ακόμα και τα πράγματα έχουν τη δική τους ψυχή.

«Ο ανιμισμός είχε δώσει ψυχή στο πράγμα, ο εκβιομηχανισμός μετασχηματίζει την ψυχή του ανθρώπου σε πράγμα»,⁶²² όπως παρατηρούν οι Horkheimer και Adorno. Στο πέρασμα της ανθρωπότητας από προνεοτερικές συνθήκες ζωής στην νεοτερική πραγματικότητα μετατρέπεται σταδιακά η ψυχή του ανθρώπου σε πράγμα. Ο μύθος καλεί το ανθρώπινο υποκείμενο μέσω του μύθου να εξερευνήσει τις ανιμιστικές του ρίζες. Στόχος δε είναι η παντοδυναμία του ανιμιστικού κόσμου, αλλά το «ζωντάνεμα» της ψυχής, η επαφή με έναν κόσμο ανοίκειο, που ωστόσο ζει παράλληλα με τον πραγματικό κόσμο.

«Το βασίλειο των νεκρών όπου ξανασυναντιούνται οι αποδυναμωμένοι μύθοι είναι το πιο απομακρυσμένο σημείο από την πατρίδα και επικοινωνεί μαζί της παρά την ασύλληπτη απόσταση στην οποία βρίσκεται»,⁶²³ σχολιάζουν οι Horkheimer και Adorno αναφερόμενοι στην κατάβαση του Οδυσσέα στον Κάτω Κόσμο. Το εν λόγω περιστατικό εικονοποιεί την ύπαρξη του μύθου στο υπόστρωμα του ανθρώπινης ψυχής, στο συλλογικό ασυνείδητο, κατά τον Jung. Η κατάβαση του Οδυσσέα στον Κάτω Κόσμο και η επαφή με το ανοίκειο δε μπορεί παρά να τον κάνουν να δει στη συνέχεια το οικείο με μία άλλη οπτική γωνία. Και μόνο η σύναυτηση με τη μητέρα του, το πιο οικείο δηλαδή προς αυτόν πρόσωπο υπό τις πλέον ανοίκειες συνθήκες, αρκεί για να καταστεί το οικείο ανοίκειο, για να επανπροσδιορίσει μέσω του μύθου το οικείο.

⁶²² Μαξ Χορκχάμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, ό.π., σ. 45

⁶²³ Μαξ Χορκχάμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, ό.π., σ. 95

Μέσω δηλαδή της πρόσβασης στον μύθο ουσιαστικά καταργούνται τα όρια της πραγματικότητας, κάτι που είναι άλλωστε και το ζητούμενο στην τέχνη. Η τέχνη δεν κάνει τίποτε περισσότερο από την κατάργηση ακριβώς των ορίων της πραγματικότητας και την πρόταση για τη δημιουργική της ανάσυνθεση, έτσι που να προκύπτει μια «αναγεννημένη» πραγματικότητα. Κι αν η τέχνη δεν επιτυγχάνει πάντοτε τη δημιουργία μια νέας πραγματικότητας, επιτυγχάνει ωστόσο τη δυνατότητα της δημιουργίας της. Η επικοινωνία, όμως, με την περιοχή του ανοίκειου μπορεί να είναι και επώδυνη.

«Η τέχνη επιτρέπει την πρόσβαση στο διονυσιακό μόνο με το τίμημα της έκστασης – με το τίμημα της επώδυνης αποδιαφοροποίησης, της κατάργησης των ορίων του ατόμου, της συγχώνευσης με την άμορφη φύση, εσωτερική και εξωτερική. Γι' αυτό ο στερούμενος του μύθου άνθρωπος της νεωτερικότητας το μόνο που μπορεί να περιμένει από τη νέα μυθολογία είναι ένα είδος λύτρωσης που καταργεί κάθε διαμεσολάβηση»,⁶²⁴ αναφέρει ο Habermas σχολιάζοντας τον Nietzsche.

Η τέχνη φέρνει σε επαφή τον άνθρωπο με τη μυθική διάσταση της φύσης, την *άμορφη φύση*, με μία διάσταση που κάποτε ήταν οικεία και που σταδιακά κατέστη ανοίκεια. Το νεωτερικό υποκείμενο καλείται να επανοικειοποιήσει το ανοίκειο, ενώ παράλληλα καλείται να δει το οικείο ως ανοίκειο. Ένα γεγονός είναι η ερμηνεία του, έτσι που ουσιαστικά δεν υπάρχουν γεγονότα, παρά μόνο ερμηνείες γεγονότων, οι οποίες ερμηνείες νοηματοδοτούν τα γεγονότα.

Ειδικότερα, ο Habermas υποστηρίζει, ότι «ο κόσμος εμφανίζεται ως ένα πλέγμα προσποιήσεων και ερμηνειών, που δε βασίζονται σε καμιά πρόθεση και σε κανένα κείμενο. Η δύναμη που δημιουργεί νόημα μαζί με μια ευαισθησία, που αφήνεται να ερεθιστεί με όσο το δυνατό περισσότερους τρόπους, αποτελούν τον αισθητικό πυρήνα της *θέλησης για δύναμη*. Αυτή είναι ταυτόχρονα *θέληση για φαινομενικότητα*, για απλούστευση, για προσωπείο, για επιφάνεια. Και η τέχνη πρέπει να θεωρείται η κυρίως μεταφυσική δραστηριότητα του ανθρώπου, διότι η ίδια η ζωή βασίζεται στη φαινομενικότητα, την απάτη, την οπτική, την αναγκαιότητα της προοπτικής και της πλάνης».⁶²⁵

⁶²⁴ Jürgen Habermas, ό.π., σ. 125

⁶²⁵ Jürgen Habermas, ό.π., σ. 126

Ο Habermas υπογραμμίζει τη μεταφυσική διάσταση της τέχνης, η οποία οφείλει να κινείται πέραν του προσώπου και της επιφανείας. Η τέχνη οφείλει να κινείται στη νιτσεϊκή θέληση για δύναμη και όχι στη θέληση για φαινομενικότητα. Η μεταφυσική, όμως, διάσταση της τέχνης δεν έχει χώρο στις νεότερες κοινωνίες, στις οποίες ακόμα και η τέχνη και ο μύθος εξετάζονται υπό το πρίσμα της ψυχανάλυσης.

Ο μύθος υπό το πρίσμα της ψυχανάλυσης

Όπως έχει ήδη αναλυθεί παραπάνω ο μύθος και το όνειρο μοιάζουν να έχουν τα ίδια συστατικά, η γέννηση τους οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στην ανθρώπινη φαντασία και περισσότερο ακούσια. Ένας μύθος ή ένα όνειρο πρώτα γεννιούνται και έπειτα γίνεται συνειδητή η ύπαρξή τους. Στη γέννησή τους ασφαλώς παίζουν ρόλο κι άλλοι παράγοντες, που βρίσκει κανείς τη ρίζα τους στην ασυνείδητη περιοχή της ανθρώπινης ψυχής. Το ασυνείδητο συνιστά τη «σκοτεινιά» της ανθρώπινης ύπαρξης και άρα οι μύθοι και τα όνειρα γεννιούνται με μια απροσδιοριστία, την οποία απροσδιοριστία οι νεότερες κοινωνίες επιθυμούν να προσδιορίσουν.

Η ψυχανάλυση είναι η πρακτική της νεωτερικότητας, με τη βοήθεια της οποίας τα όνειρα μπορούν να ερμηνευθούν ή έστω να προσεγγίσει κανείς την ερμηνεία τους. Εφόσον λοιπόν, η γέννηση των μύθων ομοιάζει με τη γέννηση των ονείρων, οι μύθοι μπορούν να τεθούν προς μελέτη και ανάλυση υπό το ίδιο πρίσμα, αυτό δηλαδή της ψυχανάλυσης. Η ψυχανάλυση επιχειρεί να φέρει σε πραγματικές διάστασεις ό,τι μη πραγματικό, ό,τι ξεφεύγει από τη λογική. Σε αυτή τη διαδικασία υπόκεινται πλέον τα όνειρα, οι μύθοι και κατά συνέπεια η τέχνη.

«Η ψυχανάλυση καλλιεργεί τη λατρεία για την αρχή της πραγματικότητας: ό,τι δεν υπακούει σε αυτήν είναι για τη ψυχανάλυση απλώς “φυγή”. η προσαρμογή στην πραγματικότητα αναγορεύεται σε υπέρτατο αγαθό (*summum bonum*). Η πραγματικότητα δίνει πάρα πολλές αφορμές για φυγή από αυτή και δεν αρμόζει καθόλου να αγανακτούμε για τη φυγή στηριζόμενοι σε μια αρμονιστική ιδεολογία».

ακόμη και ψυχολογικά η τέχνη θα ήταν πιο πολύ νομιμοποιημένη από όσο της αναγνωρίζει η ψυχολογία»,⁶²⁶ υποστηρίζει ο Adorno.

Η τέχνη έχει την τάση για φυγή από την πραγματικότητα, για να την επαναπροσδιορίσει, αφού την κοιτάζει με «καινούρια μάτια». Όπως το θέτει και ο Adorno, η ίδια η πραγματικότητα δημιουργεί τις προϋποθέσεις για φυγή από την πραγματικότητα, η ίδια η πραγματικότητα δίνει τη δυνατότητα αυτή, η ίδια η πραγματικότητα τρόπον τινά αυτουπονομεύεται. Κατά τη νεοτερικότητα, όμως, ό,τι εκτός της πραγματικότητας ως μη ελεγχόμενο περιθωριοποιείται με την «κατηγορία» του παράλογου. Το ασυνείδητο πρέπει επίσης να ελέγχεται, το ασυνείδητο ακροβατώντας μεταξύ του παράλογου και του λογικού, οφείλει να οδηγηθεί προς την πλευρά του λογικού ή ακόμα πιο σωστά το ασυνείδητο πρέπει να εξορθολογιστεί.

Κάτι τέτοιο, ωστόσο, δεν είναι ιδιαιτέρως εύκολο να συμβεί. Όπως εξηγεί ο Jung, «η θέση του ασυνείδητου ενισχύθηκε από τον ορθολογισμό της σύγχρονης ζωής, ο οποίος, υποβαθμίζοντας καθετί το παράλογο, εμφύτευσε τη λειτουργία του παράλογου στο ασυνείδητο. Αλλά από τη στιγμή που βρίσκεται στο ασυνείδητο, το παράλογο παράγει ένα διαρκές χάος, μια αθεράπευτη ασθένεια η εστία της οποίας δε μπορεί να εξαλειφθεί επειδή είναι αόρατη».⁶²⁷

Οι μύθοι, λοιπόν, που ενυπάρχουν στο ασυνείδητο, θεωρούνται από τους μηχανισμούς της νεοτερικότητας σύμφυτοι με το παράλογο. Η μυθοπλασία και η τέχνη ψυχαναλυόμενες εξορθολογίζονται, διαστρεβλώνονται, χάνουν τον χαρακτήρα τους, χάνουν σε τελική ανάλυση τη δύναμή τους.

«Τα έργα τέχνης είναι για την ψυχανάλυση απλώς γεγονότα, αλλά έτσι χάνει από τα μάτια της την ίδια τους την αντικειμενικότητα, την εσωτερική συμφωνία μεταξύ των μερών τους, το μορφολογικό τους επίπεδο, τις κριτικές τους παρωθήσεις, τη σχέση τους με τη μη ψυχική πραγματικότητα και τέλος την ιδέα της αλήθειας που αντιπροσωπεύουν»,⁶²⁸ περιγράφει ο Adorno.

Όταν τα έργα τέχνης, λοιπόν, αντιμετωπίζονται ως γεγονότα, χάνουν την αλήθεια τους. Ένα γεγονός είναι ένα συμβάν, κάτι που έχει συντελεστεί και δεν αλλάζει, κάτι

⁶²⁶ Theodor Adorno, *Αισθητική θεωρία*, ελλ. μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σ. 27

⁶²⁷ C. G. Jung, *Δύο δοκίμια στην Αναλυτική Ψυχολογία*, ό.π., σ. 128

⁶²⁸ Theodor Adorno, ό.π., σ. 26

που έχει σύμφωνα με κοινή παραδοχή πραγματοποιηθεί, μια πραγματικότητα. Τα έργα τέχνης, όμως είναι αναπαραστάσεις που μετασχηματίζονται στο διηνεκές ανάλογα με το μάτι του κάθε θεατή ξεχωριστά. Τα έργα τέχνης δεν υπόκεινται σε μια εξορθολογισμένη ανάλυση, με την οποία οφείλουν όλοι να συμφωνήσουν. Η ισοπεδωτική προσέγγιση της μίας και μοναδικής αλήθειας ενός έργου τέχνης του στερεί τον μαγικό του χαρακτήρα. Τα έργα τέχνης, όμως, καθώς υπόκεινται σε μια συνθήκη απομάγευσης του κόσμου, μοιραία απομαγεύονται.

Η απομάγευση του κόσμου και ο μυθικός κόσμος του τσίρκου

Κατά τη νεότερη νεωτερικότητα απομυθοποιείται, απομαγεύεται ο κόσμος. Τα πάντα τίθενται σε μια βάση εκλογίκευσης. Τα παραμύθια δεν έχουν την ίδια θέση που είχαν, ούτε τα μυθιστορήματα τύπου *Δον Κιχώτη*, έργο το οποίο είναι το κατεξοχήν τυπικό παράδειγμα του περάσματος στη νεωτερικότητα και της ταυτόχρονης ρήξης μ' έναν κόσμο που δεν υπάρχει πια, τον κόσμο του μύθου.

Ο Cervantes δεν κάνει τίποτε περισσότερο και τίποτε λιγότερο από το να προσπαθεί να διατηρήσει τη μυθική διάσταση του κόσμου και των πραγμάτων σε μια εποχή, κατά την οποία ο μύθος και ό,τι αυτός αντιπροσώπευε έτεινε να εξαφανιστεί. Ο Δον Κιχώτης χλευαζόμενος ως εκείνος που φέρει το φανταστικό στοιχείο, επιμένει στον επαναπροσδιορισμό της πραγματικότητας υπό το πρίσμα του φανταστικού. Ο J. Rancière παρατηρεί, ότι «ο Δον Κιχώτης γίνεται ο ίδιος η ενσαρκωμένη παρωδία του φανταστικού, για να γίνει πραγματικότητα το φανταστικό».⁶²⁹

Ο *Δον Κιχώτης* γίνεται το ορόσημο μιας εποχής, που από εκεί και πέρα ξεκινά η απομύθευση του μύθου ή και ακόμα χειρότερα μια πραγματικότητα χωρίς την παρουσία του μύθου. Ο μυθικός κόσμος τίθεται δίχως συζήτηση στο περιθώριο. Έτσι, ο μύθος υπονομεύεται αναπόφευκτα και στην ίδια την τέχνη. Αφαιρώντας, όμως, το μυθικό στοιχείο από την τέχνη, καταλήγουμε σε μία τέχνη, δίχως την ιζηματική της αφετηρία. Τραβώντας βίαια το μυθικό πέπλο από το μυστήριο της τέχνης και κατ'

⁶²⁹ Σάββας Μιχαήλ, ό.π., σ. 33

επέκταση της ζωής, δεν καταλήγουμε στην τέχνη –επίσης και στη ζωή– ως πράγμα καθ’ αυτό, αλλά σε κάτι που δεν είναι τέχνη, που δεν είναι ζωή.

Ο Heidegger στη μελέτη του για την προέλευση του έργου τέχνης εκκινεί την έρευνά του από την αρχαιοελληνική έννοια *αιτία*. «Η αρχαιοελληνικά νοούμενη αιτία έγκειται στο ότι προάγει κάτι από την απ-ουσία στην παρ-ουσία, επιτρέπει σε κάποιο μη ον να γίνει ον. Έτσι ορίζει και ο Πλάτων το *ποιείν* στο Συμπόσιο: *κάθε αιτία που έγκειται στο ότι προάγει κάτι από το μη ον στο ον είναι ποίηση*.⁶³⁰

Η ποίηση όμως και ο μύθος είναι άρρηκτα συνδεδεμένες έννοιες. Ο κινηματογράφος ο ίδιος ενέχει και εξαρτάται από το μυθικό στοιχείο. Οι ταινίες *fiction*, οι ταινίες μυθοπλασίας δηλαδή, όπως αβίαστα προκύπτει και από την ονομασία τους, βασίζονται στον μύθο. Όπως κατέδειξε και ο Rudolph Arnheim, το φιλμ δεν αναπαράγει μηχανικά την πραγματικότητα, γι’ αυτό και αναγνωρίζεται ως τέχνη.⁶³¹

Στις περιπτώσεις που το ρεαλιστικό στοιχείο δεν αναμειγνύεται με το μυθικό ο κινηματογράφος παύει να είναι τέχνη, με ποικίλα άλλωστε παραδείγματα στην ιστορία του κινηματογράφου. Ο Bergman και ο Fellini με τη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* και τη *Strada* αντίστοιχα, επιχειρούν μεταξύ άλλων να κρατήσουν ζωντανό τον μυθικό κόσμο, καταδεικνύοντας όμως και ταυτόχρονα το ξέφτισμά του. Η επιλογή, επομένως της ύπαρξης του τσίρκου στο κέντρο των υπό εξέταση αφηγήσεων όχι μόνο δεν είναι τυχαία, όπως έχει αναφερθεί κι άλλες φορές, αλλά επίσης είναι και πολυδιάστατη.

Η σχέση του μυθικού κόσμου με την καθημερινή ζωή των ανθρώπων από τη νεότεριότητα κι έπειτα υφίσταται ρήξη, από την οποία ρήξη δε μπορεί να εξαιρεθεί ο κόσμος του τσίρκου, ένας κατεξοχήν μυθικός κόσμος. Δεν είναι, λοιπόν, παράξενο που το τσίρκο πλέον ή εκλείπει ή υπάρχει σε μια διαστρεβλωμένη εκδοχή.

Ο κόσμος του τσίρκου εκφράζει ή καλύτερα φέρει μια μαγεία. Σε έναν κόσμο, όμως, που έχει απομαγευθεί, το τσίρκο μοιάζει και είναι ξένο, γι’ αυτό και εξοβελίζεται. Το τσίρκο *Αλμπέρτι* παρουσιάζεται ως ένα μάτσο βρόμικων σαλτιμπάγκων, που αναζητούν ρούχα όχι για την καθημερινή χρήση –η

⁶³⁰ Μάρτιν Χάιντεγκερ, ό.π., σ. 14

⁶³¹ Rudolph Arnheim, ό.π.

προσωπικότητά τους άλλωστε έχει μπει σε δεύτερη μοίρα- αλλά για την παράστασή τους. Οι σαλτιμπάγκοι του τσίρκου *Αλμπέρτι* στερούνται τα ρούχα που είναι το όργανο της δουλειάς τους και οι άνθρωποι του θεάτρου *Σούμπεργκ* από όπου έχουν πάει να ζητήσουν ρούχα τούς περιγελούν. Ακόμα, όμως, χαρακτηριστικότερη είναι η σκηνή, στην οποία οι αστυνομικοί –οι αρχές δηλαδή- της πόλης διαλύουν την παρέλαση-διαφήμιση που κάνουν στους δρόμους της πόλης για την επερχόμενη παράστασή τους.

Αλλά και ο *Ζαμπανό* στη *Strada* του Fellini δε χαίρει καλύτερης αντιμετώπισης: είναι ένας άνθρωπος εκτός του κανόνα, ένας παρίας που *πρέπει* να τεθεί στο περιθώριο. Στις υπαίθριες παραστάσεις του ο *Ζαμπανό* καθόλου δεν αντιμετωπίζεται με θαυμασμό. Αντιθέτως, είτε αντιμετωπίζεται ως ένας αλλόκοτος που ο κόσμος τον παρακολουθεί μάλλον με περιέργεια στην καλύτερη περίπτωση, είτε αντιμετωπίζεται ως αντικείμενο χλευασμού. Η *Τζελομίνια* ήδη από την πρώτη της παράσταση άθελα της μεν, ουσιαστικά όμως τον γελοιοποιεί μπροστά στο κοινό, για να φτάσει ο *Τρελός* που καθόλου άθελά του, τον εξευτελίζει μπροστά στο μεγαλύτερο κοινό του τσίρκου που φιλοξενεί και τους δύο.

Ο Bergman και ο Fellini παρουσιάζουν, μεταξύ άλλων, σχηματικά την περιθωριοποίηση και για την ακρίβεια τη βίαιη περιθωριοποίηση του μυθικού στοιχείου του τσίρκου. Το τσίρκο γοητεύει κατεξοχήν τα παιδιά, τα οποία έρχονται σε επαφή με τον μαγικό του κόσμο, ένα κόσμο ανοίκειο σε αυτά, αφήνονται να γοητευτούν. Τα παιδιά εισερχόμενα και κυρίως εξερχόμενα από το τσίρκο δε μπαίνουν στη διαδικασία να κατηγοριοποιήσουν τί από όσα είδαν δεν είναι πραγματικό, τί είναι και τί θα μπορούσε να είναι.

Ο μύθικος κόσμος δεν εναπόκειται σε κατηγοριοποιήσεις, καθώς υπάρχει παράλληλα με τον πραγματικό κόσμο και πολλές φορές ισότιμα προς αυτόν. Οι προνεοτερικές κοινωνίες αντιλαμβάνονταν τους δύο αυτούς κόσμους ως έναν, αντιμετώπιση που έχουν ακριβώς και τα παιδιά, καθώς η νηπιακή ηλικία της ανθρωπότητας συναντά τη νηπιακή ηλικία του ανθρώπου.

Καθώς όμως, ο άνθρωπος απομακρύνεται από τη νηπιακή του ηλικία, οδηγείται να κατηγοριοποιήσει τους δύο κόσμους, κάνοντας σαφή διαχωρισμό μεταξύ πραγματικού και φανταστικού. Το μυθικό στοιχείο, έχοντας πια ταυτιστεί εν πολλοίς

με το παράλογο, περιθωριοποιείται και η πίστη σε αυτό θεωρείται ως μια μη υγιής συμπεριφορά. Ο μη υγιής είναι ο ψυχικά ασθενής, ο οποίος κλίνεται σε ίδρυμα.

Ο Foucault, ο οποίος είχε μελετήσει εμβριθώς τον εγκλεισμό των ψυχικά ασθενών, πέραν της κοινωνικού αποκλεισμού και ό,τι σημαίνει αυτό με ψυχολογικές και κοινωνιολογικές διαστάσεις, εισάγει στη συζήτηση τη διάσταση που παίρνει ο αποκλεισμός των *μη κανονικών* και ο εγκλεισμός τους σε σχέση με το φαντασιακό του ανθρώπινου υποκειμένου.

Όπως υποστηρίζει ο Habermas, σχολιάζοντας τη σκέψη του Foucault, «ο εγκλεισμός όλων των αποκλινόντων αδιακρίτως σημαίνει καταρχάς μια χωρική κατάτμηση του αχαλίνωτου και φανταστικού, οι οποίοι εγκαταλείπονται στον εαυτό τους».⁶³²

Η κατεύθυνση που πρέπει να έχει το αχαλίνωτο και φανταστικό είναι μια προς τα έξω κίνηση, που θα μπορεί να λάβει έναν δημιουργικό χαρακτήρα τόσο για το άτομο, όσο και για την κοινωνία. Όταν οι *αποκλίνοντες* εγκλείονται, πραγματοποιείται μια κίνηση προς τα μέσα, μια σύγχυση που λαμβάνει πια έναν χαρακτήρα νοσηρό τόσο για το άτομο, όσο και για την κοινωνία.

Ο Foucault, κάνοντας αναγωγή στην κλασική εποχή δίνει τις πραγματικές διαστάσεις του εγκλεισμού, έτσι που αυτό που ουσιαστικά είναι παράλογο, είναι ο αποκλεισμός του μη λογικού στοιχείου. «Αυτό που η κλασική εποχή είχε εγκλείσει δεν ήταν μόνο ένας αφηρημένος παραλογισμός, όπου ανακατεύονταν τρελοί και ελευθερόφρονες, άρρωστοι και εγκληματίες· ήταν επίσης ένα τεράστιο απόθεμα φανταστικών περιπτώσεων, ένας κόσμος τεράτων, που όλοι πίστευαν ότι τα είχε καταπιεί εκείνη η νύχτα του Ιερώνυμου Μπος»,⁶³³ υποστηρίζει ο Foucault.

Ο Foucault δίνει παραστατικά την παράλληλη ύπαρξη του μυθικού και του πραγματικού κόσμου, του λογικού και του παράλογου, των κανονικών και των *μη κανονικών*. Δημιουργείται, λοιπόν, λίγο ή πολύ η αίσθηση, ότι αυτή η βίαιη αποκοπή ενός μέρους της ανθρώπινης ζωής έχει προκαλέσει μια ανισορροπία. Κατά τη νεότεριότητα στερείται συστηματικά από τον άνθρωπο ο μύθος, απομαγεύομενος ο κόσμος, χάνει μια από τις διαστάσεις και έπειτα έρχονται οι μηχανισμοί της

⁶³² Jürgen Habermas, ό.π., σ. 302

⁶³³ Jürgen Habermas, ό.π., σ. 302

νεοτερικότητας, που διά μέσου της ψυχανάλυσης έρχονται να αποκαταστήσουν την ψυχική υγεία του σύγχρονου ανθρώπου, που οι ίδιοι έχουν διασαλεύσει. Ο σύγχρονος άνθρωπος βιώνει τον κόσμο μονοδιάστατα, τόν βιώνει τόσο όσο αρκεί το συνειδητό, για να του παράσχει εξηγήσεις, παραγνωρίζοντας το ασυνείδητο ως έναν κόσμο εξίσου ικανό, για να παράσχει εξηγήσεις.

«Οι σύγχρονοι άνθρωποι βιώνουν τον κόσμο αυτόν καθαυτόν, σε μεγάλο βαθμό χωρίς να τον φιλτράρει το ασυνείδητό τους. Ο κόσμος αυτός είναι φυσικός και όχι υπερφυσικός. Είναι ο κόσμος που εξηγεί η επιστήμη. «Απο-θεοποιώντας» τον κόσμο, οι σύγχρονοι άνθρωποι τον απομυθοποίησαν», υποστηρίζει ο Jung.⁶³⁴

Και απομυθοποιώντας τον κόσμο, αποθεοποιώντας τόν, στερείται από τις ανθρώπινες κοινωνίες η επικοινωνία με μια κατάστασή τους ιζηματική. Πολλοί καλλιτέχνες ανά εποχές έχουν επιχειρήσει μία σε βάθος μελέτη με την ιζηματική αυτή κατάσταση της μυθικού παρελθόντος της ανθρωπότητας. Ο Pazolini, για παράδειγμα, στις ταινίες του με μυθολογικό περιεχόμενο, ό,τι επιχειρεί είναι να κάνει τους συγχρόνους του κοινωνούς με τις αρχέγονες αυτές εικόνες που προβάλλει στις ταινίες του. Να γιατί υπενθυμίζει την ιερότητα των μύθων. Η ζωή δεν είναι κρυμμένη, φορώντας κάποιο μυθικό ένδυμα. Η ζωή παραμένει ζωή όταν περιβάλλεται, όταν είναι ντυμένη με το μυθικό της περίβλημα. Αλλά όμως εμείς, όπως σημειώνει και ο Jung «απογυμνώσαμε όλα τα πράγματα από τον μυστήριο και τη θεϊκή διάσταση τους, τίποτε δεν είναι πλέον ιερό».⁶³⁵

Με το να αποκόπτονται οι άνθρωποι από τους μύθους, αποκόπτονται κι από την ιερότητα που εκείνοι φέρουν. Στη σύγχρονη εποχή όχι μόνο έχει χαθεί η αίσθηση της ιερότητας, που υπήρχε στο παρελθόν, αλλά πολύ περισσότερο, όπως υποστηρίζει ο Jameson, «έχει χαθεί το παρελθόν και μαζί του η “αίσθηση του παρελθόντος”».⁶³⁶ Αυτήν ακριβώς, όμως, την “αίσθηση του παρελθόντος” έρχονται να θυμίσουν οι μύθοι στις ανθρώπινες κοινωνίες, οι οποίοι μύθοι «βγαίνουν» μέσα από τη «σκοτεινιά» του ανθρώπου, μια «σκοτεινιά», που δεν είναι τίποτε άλλο από την περιοχή του ασυνείδητου.

⁶³⁴ Ρόμπερτ Σίγκαλ, ό.π., σ. 58

⁶³⁵ Ρόμπερτ Σίγκαλ, ό.π., σ. 38

⁶³⁶ Fredric Jameson, ελλ. μετάφραση Γιώργος Βάρσος, Το μεταμοντέρνο, ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού, Νεφέλη, Αθήνα, 1999, σ.119

Η «σκοτεινιά», όμως, του ανθρώπου δεν έχει θέση σε μια νεότερη εποχή, κατά την οποία οι επιστημονικές ανακλύψεις «ρίχνουν φως» σε οποιαδήποτε μέχρι τότε σκοτεινή πλευρά. Η δύναμη του ανθρώπου έχει την τάση να επιβληθεί ακόμα και στη φύση. Τα πάντα τίθενται υπό το καθεστώς ενός διαφωτιστικού προγράμματος, το οποίο θέτει σε μια βάση αντικειμενική τα πράγματα.

«Ο μύθος γίνεται διαφωτισμός και η φύση καθαρή αντικειμενικότητα. Οι άνθρωποι πληρώνουν την αύξηση της δύναμής τους με την αποξένωσή τους απ' αυτό στο οποίο ασκούν την εξουσία τους. Ο διαφωτισμός συμπεριφέρεται στα πράγματα όπως ένας δικτάτορας στους ανθρώπους. Τούς γνωρίζει στον βαθμό που μπορεί να τους χειραγωγήσει. Ο άνθρωπος της επιστήμης γνωρίζει τα πράγματα στον βαθμό που μπορεί να τα κάνει»,⁶³⁷ καταδεικνύει ο Adorno.

Την ίδια στιγμή, λοιπόν, που ο άνθρωπος αποκτά δύναμη και γνώση με τις ανακλύψεις και τη συνεχή πρόοδο της τεχνολογίας, την ίδια στιγμή τού στερείται η δυνατότητα όποιας γνώσης υπερβαίνει ή -σύμφωνα με μια άλλη διατύπωση- δεν υπάρχει εντός των ορίων της επιστημονικής γνώσης. Η «δικτατορική» παντοδυναμία της γνώσης καθίσταται η τυραννία της απτής πραγματικότητας, έτσι που το αβέβαιο εξοβελίζεται από τη βεβαιότητα. Στις σύγχρονες κοινωνίες το πραγματικό στέκει παντοδύναμο πάνω από το μυθικό, έτσι που το μυθικό δεν επιζεί ούτε ως ανάμνηση, έτσι που ο μύθος εμφανίζεται μόνο ως προσομοίωση του μύθου. Στη σύγχρονη εποχή συναντάται μόνο ο μύθος του χαμένου μύθου.

⁶³⁷ Μάξ Χορκχάιμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, ό.π., σ. 25-26

Ο μύθος του χαμένου μύθου

Η εξάλειψη της του μύθου –με την ευρεία έννοια του όρου- δεν έγκειται μόνο στην απουσία του φανταστικού στην καθημερινή ζωή, αλλά κυρίως στην εξάλειψη της δυνατότητας τοποθέτησης της καθημερινής ζωής σε μια μυθική σφαίρα, που ουσιαστικά δεν είναι τίποτε άλλο από την προοπτική βελτίωσης της. Η απομάκρυνση του μυθικού στοιχείου από την πραγματικότητα αναγγέλλει ουσιαστικά μια μη ανθρώπινη πραγματικότητα.

«Τον αληθινό κόσμο τον εξαλείψαμε: ποιος κόσμος μένει τώρα; Μήπως ο φαινομενικός;... Μα όχι! *Μαζί με τον αληθινό κόσμο εξαλείψαμε και τον φαινομενικό!*»,⁶³⁸ διατυπώνει ο Nietzsche. Με την απόφαση αυτή, ο Nietzsche καταδεικνύει την άμεση σχέση φαινομενικού, μυθικού και αληθινού κόσμου, έτσι που ο ένας πόλος εξαρτά την ύπαρξή του από τον άλλον και με την εξάλειψη του ενός από τους δύο, επέρχεται μια ανισορροπία αγεφύρωτη. Μυθικός και αληθινός κόσμος αλληλοτροφοδοτούν διαρκώς ο ένας τον άλλον, καθώς αναπόφευκτα η ύπαρξη του ενός αποδεικνύεται από την ύπαρξη του άλλου.

«Η ποιητική μαρτυρία μάς αποκαλύπτει έναν άλλο κόσμο μέσα σ' αυτόν τον κόσμο, τον άλλο κόσμο που είναι αυτός ο κόσμος»,⁶³⁹ αναφέρει ο Octavio Paz. Πράγματι, μία από τις αποστολές της ποίησης και κάθε τέχνης είναι να αποκαλύπτει έναν άλλο κόσμο, που κατά κάποιον τρόπο «ζει» παράλληλα με αυτόν που αποκαλείται πραγματικός κόσμος.

Η ποιητική μαρτυρία, κατά την έκφραση του Paz αποκαλύπτει στον άνθρωπο κάτι που δε φαίνεται, αλλά που κατά κάποιον τρόπο αποτελεί μέρος του ανθρώπινου κόσμου, καθώς φύσις κρύπτεσθαι φιλεί, κατά τη ρήση του Ηράκλειτου. Αυτήν την κρυπτότητα της φύσης επιχειρεί η τέχνη να καταδείξει.

Ο άνθρωπος έρχεται σε επαφή μέσω της τέχνης -αλλά και γενικότερα- με τον κόσμο με τις αισθήσεις του και «οι αισθήσεις είναι και δεν είναι αυτού του

⁶³⁸ Φρίντριχ Νίτσε, *Το λυκόφως των ειδώλων, Ο Αντίχριστος, Ecce homo (Ιδε ο άνθρωπος)*, ό.π., σ. 35

⁶³⁹ Octavio Paz, *Η διπλή φλόγα – Έρωτας και ερωτισμός*, ελλ. μετάφραση Σάρα Μπενβίστε – Μαρία Παπαδήμα, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1996, σ. 11

κόσμου»,⁶⁴⁰ όπως υποστηρίζει και ο Paz. Οι μύθοι φέρουν στον κόσμο της πραγματικότητας την ύπαρξη ενός άλλου κόσμου, που ζει στο ασυνείδητο.

«Ο Jung βλέπει στις μορφές του συλλογικού ασυνειδήτου, στα αρχέτυπα, εμπειρικά κατανοητούς Θεούς ή μορφές έκφρασης του θεϊκού. Μια από τις πιστές του μαθήτριες, η Aniela Jaffe, διαπίστωσε πως η «συνωνυμία και η μη διαφοροποίηση του Θεού και του ασυνειδήτου στον Jung δεν είχε μόνο θεωρητική αλλά κυρίως ψυχοθεραπευτική – πρακτική σημασία»,⁶⁴¹ παραθέτει ο Brumlik.

Για τον Jung, οι μυθοπλάστες ξεκινούν από τα αρχέτυπα, π.χ. από το αρχέτυπο του ήρωα. Το αρχέτυπο δεν αποτελεί σύμβολο κάποιου άλλου πράγματος, αλλά αυτό καθαυτό το συμβολιζόμενο. Ο μύθος, του Οδυσσέα λ.χ. μεταδίδεται από γενιά σε γενιά με τον εκπολιτισμό, αλλά το αρχέτυπο του ήρωα που εκφράζει ο μύθος μεταδίδεται με την κληρονομικότητα.⁶⁴²

Ασφαλώς, όμως, όταν οι δεσμοί από τη μία γενιά στην άλλη χαλαρώνουν και διακόπτονται, όταν η παράδοση περιθωριοποιείται, η *κληρονομικότητα* που αναφέρει ο Jung ως μέσο μετάδοσης των μυθικών αρχετύπων έχει πλέον μειωμένη δυναμική.

«Πόσο ξένος μπορεί να είναι ο μύθος του χαμένου μύθου μέσα στον κόσμο αυτόν!».⁶⁴³ Διερωτάται τελικά ο Στέφανος Ροζάνης, ενώ ο Levi-Strauss παρατηρεί, ότι, «υπάρχουν κάποια πράγματα που τα έχουμε χάσει και που ίσως θα έπρεπε να προσπαθήσουμε να τα επανακτήσουμε. Δεν είμαι όμως σίγουρος, αν μέσα στο είδος του κόσμου που ζούμε, μπορούμε να επανακτήσουμε αυτά τα πράγματα σα να μην είχαν ποτέ χαθεί· αλλά μπορούμε να έχουμε συνείδηση της ύπαρξής τους και της σημασίας τους».⁶⁴⁴

Ο Levi-Strauss θέτει το όλο ζήτημα σε μια ρεαλιστική βάση. Το να ελπίζει κανείς σε μία επανάκτηση πραγμάτων που πλέον έχουμε χάσει διά παντός, στη σύγχρονη πραγματικότητα η επανάκτηση αυτή κρίνεται μάλλον ανέφικτη. Έτσι λοιπόν,

⁶⁴⁰ Octavio Paz, ό.π., σ. 12

⁶⁴¹ Micha Brumlik, ό.π., σ. 331

⁶⁴² Ρόμπερτ Σίγκαλ, ό.π., σ. 34

⁶⁴³ Στέφανος Ροζάνης, *Δοκίμια Κριτικής*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 1976, σ.55

⁶⁴⁴ Claude Lévi-Strauss, *Μύθος και Νόημα*, ό.π., σ. 28

μπορούμε μόνο να προσπαθήσουμε να συναισθανθούμε την αξία και τη σημασία των πραγμάτων αυτών σε μια απομαυγμένη, σε μια απομυθοποιημένη πραγματικότητα.

Μια απομυθοποιημένη πραγματικότητα

Κατά τη νεοτερικότητα και έπειτα, λοιπόν, συντελείται η «αποκαθήλωση» του μύθου, η «εκρίζωσή» του από την ανθρώπινη ζωή. Με τον τρόπο αυτό, όμως, δημιουργείται ένας υπαρκτός φόβος για ανισορροπία της ανθρώπινης ζωής, καθώς έχοντας απωλέσει το μυθικό στοιχείο της, απωλύει κομμάτι της ίδιας της, της υπόστασης.

Όπως, λοιπόν, παρατηρεί σχετικά ο Zygmunt Bauman, «όταν διαλύεται η αντίθεση ανάμεσα στην πραγματικότητα και την απομίμησή της, ανάμεσα στην αλήθεια και την απεικόνισή της, τότε θαμπώνει και αμβλύνεται η διάκριση ανάμεσα στο κανονικό και το αντικανονικό, στο αναμενόμενο και το απροσδόκητο, στο συνηθισμένο και το αλλόκοτο, στο εξημερωμένο και το άγριο – ανάμεσα στο οικείο και το παράξενο».⁶⁴⁵

Το μυθικό στοιχείο ενυπάρχει στην καθημερινότητα και ως μέτρο του τι είναι κανονικό, αναμενόμενο, συνηθισμένο, εξημερωμένο, οικείο. Διαφορετικά όλα μπορούν να νοηθούν ως κανονικά και αναμενόμενα, όλα λογικά, άρα και όλα μη ανατρέψιμα. Σε αυτήν την καθολικοποίηση των πάντων, ενέχει μια ισοπεδωτική λογική, η οποία γεννά ακραία φαινόμενα. Τα ακραία αυτά φαινόμενα μπορούν να είναι όχι μόνο στον χώρο της τέχνης ασφαλώς –ίσως στην τέχνη να γίνονται αντιληπτά και σε ένα στάδιο μετά τη γέννησή τους, καθώς η τέχνη πολλές φορές φιλτράρει τα φαινόμενα αυτά- αλλά κυρίως σε κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό επίπεδο.

Όπως υπενθυμίζει και ο Habermas, «ο Kant ορίζει τον Λόγο ως το ανώτατο δικαστήριο, ενώπιον του οποίου καλείται να λογοδοτήσει οτιδήποτε εγείρει αξιώσεις εγκυρότητας».⁶⁴⁶ Ο Λόγος, λοιπόν, απεμπολεί οτιδήποτε δε δικαιολογείται από

⁶⁴⁵ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 59

⁶⁴⁶ Jürgen Habermas, ό.π., σ. 35

αυτόν, οτιδήποτε δε συμφωνεί με τις επιταγές του. Ο μύθος, ασφαλώς, έγκειται στην κατηγορία αυτή.

Σύμφωνα, όμως και με τον Vonessen, «οι τελευταίες έρευνες έδειξαν ότι μόνο η εσωτερική λογική της συνείδησης ευθύνεται για το μη-πιστευτό του μύθου. Ο μύθος και η πίστη του αλληλοεξαρτίζονται. Κανείς από τους δύο δε μπορεί να υπάρξει μόνος. Ο μύθος και η μυθική πίστη είναι ένα».⁶⁴⁷

Όπως και να 'χει, όμως, παρόλη την προσπάθεια απομύθευσης της πραγματικότητας ο μύθος δεν έχει εξαλειφθεί στις νεότερες κοινωνίες, παρόλη τη συστηματική εναντίωση απέναντι στον μύθο, ο μύθος συνεχίζει και βρίσκει τρόπους ύπαρξης.

«Η απομύθευσι καταστρέφει μεν το κέλυφος των μύθων, όχι όμως και το μυθικό υπόστρωμα που αρδεύει τις ψυχές. Ο ανοικτός στον χρόνο μύθος ενσαρκώνει το αίτημα ενός ατομικού λόγου και τον μεταβάλλει σε ενεργό πραγματικότητα»,⁶⁴⁸ τονίζει ο Ράμφορ.

Υπάρχει, λοιπόν, ακριβώς ένα υπόστρωμα που αναδιοχετεύει με μυθική σκέψη το ανθρώπινο υποκείμενο. Το υπόστρωμα αυτό, δε θα αφήσει τον μύθο να εκπέσει παρόλη την εναντίωση των νεοτερικών κοινωνιών στον μύθο. Ο παλιάτσος, ο περιπλανώμενος καλλιτέχνης -αλλά και ο κάθε καλλιτέχνης που ακόμα και περιπλανώμενος να μην είναι οφείλει να είναι «παλιάτσος», υπό την έννοια του μη ενταγμένου στον κανόνα, υπό την έννοια του ανατροπέα- είναι κομιστής μιας μυθικής παράδοσης, μιας μυθικής ταυτότητας.

Ο παλιάτσος φέρει μια μαγεία, που είναι και δεν είναι αυτού του κόσμου, έναν άλλο αλλόκοτο κόσμο, ανοίκει που κάποτε ίσως να ήταν οικείος και διεκδικεί αν όχι την επανοικειοποίησή του, την κατανόησή του. Κατά τον τρόπο αυτό, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ο παλιάτσος είναι πιο κοντά στην αυθεντική «φύση» του ανθρώπου, άρα και περισσότερο αυθεντικός εκφραστής των ορμεμφύτων του ανθρώπου.

⁶⁴⁷ Franz Vonessen, ό.π.,σ. 80

⁶⁴⁸ Στέλιος Ράμφορ, *Ο καημός του ενός*, Αρμός, Αθήνα, 2007, σ.199

4. Ο παλιάτσος ως εκφραστής των ορμέφυτων του ανθρώπου

*Στην άγρια φύση σου αναρρώνεις καλύτερα από τη μη φυσικότητα σου, από την πνευματικότητά σου.*⁶⁴⁹

Ένστικτα

Ο άνθρωπος οφείλει μεταξύ άλλων την ανθρώπινη υπόστασή του στα ορμέφυτά του, στις φυσικές δηλαδή ορμές και παρορμήσεις, τα ένστικτα που έχει. Τα ορμέφυτα, τα ένστικτα, όμως, δεν έχουν πάντοτε κάποιον «ευγενή» χαρακτήρα. Συνήθως είναι –φαινομενικά τουλάχιστον- αρνητικές εκφάνσεις του χαρακτήρα του ανθρώπου. Μίσος, ζήλεια, θυμός, εγωισμός. Για τον λόγο αυτό και στο παρελθόν, ιδιαίτερα οι χριστιανικές ηθικές επιταγές θέλησαν να εξοβελίσουν τις φυσικές αυτές ορμές του ανθρώπου τονίζοντας τον αρνητικό αντίκτυπο τόσο για το ανθρώπινο υποκείμενο όσο και για την κοινωνία.

Ήδη, όμως, «μετά τον Μεσαίωνα», όπως σημειώνει ο Norbert Elias, «οι κοινωνικά ανεπιθύμητες ενορμητικές εκδηλώσεις ή ροπές απωθούνται ριζικότερα».⁶⁵⁰ Ο άνθρωπος δε μπορεί να δρα ενστικτωδώς. Οφείλει να κινείται στην κοινωνική του ζωή βάσει ορισμένων επιταγών.

Ένστικτο, όμως, δε μπορεί να θεωρηθεί μόνο η αυτοσυντήρηση. Ενστικτώδεις συμπεριφορές είναι επίσης η ζήλεια, ο θυμός, ο εγωισμός, αλλά ακόμα και οι καθαρά σωματικές δράσεις. Το ανθρώπινο υποκείμενο δρα συχνά ενστικτωδώς, ακριβώς επειδή είναι ανθρώπινο υποκείμενο. Άρα, οι δράσεις του δε μπορούν να χαρακτηρίζονται πάντοτε με στεγανά όρια καλές ή κακές. Όπως, άλλωστε, ακόμα και ο ίδιος ο άνθρωπος δε μπορεί να χαρακτηριστεί καλός ή κακός. Ο άνθρωπος κινούμενος πέραν του καλού και του κακού, κατά την έκφραση του Nietzsche, είναι βασικά άνθρωπος.

⁶⁴⁹ Φρίντριχ Νίτσε, *Το λυκόφως των ειδώλων-Ο Αντίχριστος, Ecce Homo*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 15

⁶⁵⁰ Νόρμπερτ Ελίας, *Η εξέλιξη του πολιτισμού*, τ.Α', ελλ. μετάφραση Έμη Βαϊκούση, Νεφέλη, Αθήνα, 1997, σ. 253

Έχει συχνά αποσαφηνιστεί στην παρούσα εργασία, ότι το κίνημα του Διαφωτισμού υπήρξε μιας σύνθετης μορφής κίνημα, το οποίο επιχείρησε -και εν πολλοίς πέτυχε- να απαγκιστρώσει τον άνθρωπο από τον σκοταδισμό. Εκεί, όμως, ακριβώς ήταν που έγιναν και πολλές παρερμηνεύσεις, εκεί που ο Διαφωτισμός δεν απέφυγε τις υπερβολές. Τα ένστικτα του ανθρώπου, που δε συνάδουν με τη λογική καταδικάστηκαν από τον Διαφωτισμό. Οι ενστικτώδεις συμπεριφορές του ανθρώπου έρχονται αντιμέτωπες με τη λογική, άρα ήρθαν σε ρήξη με τις διαφωτιστικές επιταγές.

Οι Adorno και Horkheimer παρατηρούν σχετικά, ότι «για τον διαφωτισμό, όπως και για προτεσταντισμό, εκείνος που αρκείται να ζει χωρίς λογική αναφορά στην αυτοσυντήρηση οπισθοχωρεί προς ένα προϊστορικό στάδιο. Για τον διαφωτισμό, το ένστικτο ως ένστικτο είναι εξίσου μυθικό με τη δεισιδαιμονία· το να υπηρετείς έναν Θεό που δεν έχει υποδειχτεί από το εγώ είναι τόσο παράλογη πράξη όσο και το να ριχτείς στο ποτό. Η πρόοδος επιφυλάσσει την ίδια τύχη σ' εκείνον που λατρεύει κάποιο Θεό και σ' εκείνον που ξαναβουλιάζει σε μια κατάσταση γνήσια και φυσική· καταδικάζει τόσο εκείνον που εγκαταλείπεται στη σκέψη όσο και εκείνον που εγκαταλείπεται στην ηδονή».⁶⁵¹

Στο όνομα, λοιπόν, της προόδου θυσιάζεται κάθε μη λογική συμπεριφορά. Ο άνθρωπος, κατά το κίνημα του Διαφωτισμού, δεν επιτρέπεται να ζει με οτιδήποτε δε συνάδει με τη λογική. Ο μύθος εξοβελίζεται από την ανθρώπινη ζωή και μαζί του χαρακτηρίζεται «μυθικό» ό,τι δε μπορεί να εξηγηθεί με λογικές αναφορές. Το ένστικτο είναι εξίσου μυθικό με τη δεισιδαιμονία υπογράμμισαν οι Adorno και Horkheimer.

Μυθικό, παράλογο, ένστικτο, όλα αυτά επιχειρούν οι μηχανισμοί της νεωτερικότητας να «καταστείλουν», να απαλείψουν κάθε θετική σημασία τους. Ο πολιτισμός της νεωτερικότητας επιζητά τον έλεγχο σε κάθε έκφανση της ανθρώπινης ζωής. Ό,τι το μυθικό, ό,τι το παράλογο, ό,τι εν γένει δεν ανήκει στη σφαίρα της πραγματικότητας δεν είναι εύκολος και ο έλεγχός του. Τα ένστικτα, επίσης, του

⁶⁵¹ Μαξ Χορκχάμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα, 1986, σ. 47

ανθρώπου δεν ελέγχονται. Τα ένστικτά του ο άνθρωπος δε μπορεί ούτε ο ίδιος να τα ελέγξει, πολύ περισσότερο ο νεοτερικός πολιτισμός.

Για τον λόγο αυτό ακριβώς ο σύγχρονος πολιτισμός αντιπαρατίθεται με τις ανθρώπινες ορμές. «Είναι αδύνατον να παραβλέψουμε σε ποιά έκταση ο πολιτισμός στηρίζεται στην παραίτηση από τις ορμές, σε πόσο μεγάλο βαθμό έχει ως προϋπόθεση ακριβώς τη μη ικανοποίηση ισχυρών ορμών»,⁶⁵² διατυπώνει χαρακτηριστικά ο Freud.

Το κεφαλαιώδες στη διατύπωση του Freud είναι ακριβώς αυτή η *προϋπόθεση* που θέτει ο νεοτερικός πολιτισμός, που δεν είναι άλλη από τη μη ικανοποίηση των ισχυρών ανθρώπινων ορμών. Πρόκειται για μια προϋπόθεση για την ύπαρξη του ίδιου του πολιτισμού.

Όπως εξηγεί και η Πέπη Ρηγοπούλου, «ο πολιτισμός για τον Freud ισοδυναμεί με μια έννοια με την περιστολή της ψυχοσωματικής επιθυμίας, κάτι που μοιάζει πολύ λογικό αν δε θυμηθούμε, ότι η άποψη αυτή διατυπώνεται από τον πατέρα της ψυχανάλυσης, που στόχος της είναι ακριβώς, όταν δεν καταντά παραλογοτεχνία, η ανάδυση της επιθυμίας και η έκφρασή της στο ψυχαναλυτικό κρεβάτι και όχι μόνο. Όμως, ο πολιτισμός, ο Δυτικός πάντα, δεν έχει ανάγκη από τον Freud, για να διακηρύξει την απόστασή του, την αδιαφορία του για το σώμα. Στο πάνθεον των αρχαίων φιλοσόφων οι καλύτερες θέσεις είναι κρατημένες για όσους ασπάζονται την αντιηδονιστική πλευρά του πλατωνισμού, που εκφράζεται σε διαλόγους, όπως ο Φαίδων και που κωδικοποιήθηκε από μια σειρά Στωικών σαν τον Επίκτητο καθώς και τους χριστιανούς πατέρες».⁶⁵³

Προκειμένου, λοιπόν, να συντηρηθούν οι δομές του πολιτισμού, πρέπει να κρατώνται χαλιναγωγημένες οι ανθρώπινες ορμές, εφόσον πράγματι οι ορμές του ανθρώπου μη χαλιναγωγημένες θα τον οδηγούσαν στην έξοδο του από τις θεσμοθετημένες δομές του πολιτισμού. Εδώ πράγματι δημιουργείται ένα *contradictio ex termini*, αφού από τη μία πλευρά, όχι μόνο ο νεοτερικός, αλλά ο κάθε πολιτισμός παρέχει ασφάλεια για τους πολίτες, από την άλλη όμως πλευρά, η ίδια αυτή ασφάλεια

⁶⁵² Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, ελλ. μετάφραση Έμη Βαϊκούση, Πλέθρον, Αθήνα, 2009, σ. 56

⁶⁵³ Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008³, σ. 27

την ίδια στιγμή που προστατεύει, την ίδια στιγμή πνίγει τον άνθρωπο και τα ένστικτά του.

Ωστόσο, το ένστικτο ασφυκτιά από κάθε περιορισμό. Ο νεότερος πολιτισμός επιζητά γενικά κάθε περιορισμό, επομένως και του ενστίκτου. Το ένστικτο, όμως, είναι συστατικό στοιχείο της ανθρώπινης ιδιοσυγκρασίας. Επομένως, ο νεότερος πολιτισμός επιζητώντας την παραίτηση των ορμών, τον περιορισμό του ενστίκτου, επί της ουσίας επιζητά ταυτόχρονα και τη μη ανθρώπινη υπόσταση του ανθρώπου.

Ο Nietzsche υπερασπιζόμενος τη σημασία του ενστίκτου σημειώνει, ότι «κάθε λάθος, υπό οποιαδήποτε έννοια, είναι συνέπεια το εκφυλισμού του ενστίκτου, της αποσάθρωσης της θέλησης: σχεδόν ορίζει κανείς μ' αυτόν τον τρόπο το κακό. Καθετί καλό είναι ένστικτο – και κατά συνέπεια ελαφρό, αναγκαίο, ελεύθερο».⁶⁵⁴

Ο ορισμός του ενστίκτου ως καλό έχει ξεχωριστή σημασία, όταν έχει διατυπωθεί από τον άνθρωπο στον οποίο ανήκει η πατρότητα της έκφρασης *πέραν του καλού και του κακού* και απέφυγε τέτοιου είδους κατηγοριοποιήσεις. Ο Nietzsche, όμως, επιθυμεί να προτάξει το ένστικτο ως ζωτικής σημασίας συστατικό του ανθρώπινου υποκειμένου.

Η έννοια της προόδου, που το κίνημα του Διαφωτισμού θέτει ως τον απόλυτο ρυθμιστή στο τι επιτρέπεται στη ανθρώπινη ζωή και στο τι όχι, είναι και συνώνυμη της έννοιας της εξέλιξης. Ζητούμενο, ανεξαρτήτως των επιταγών του κινήματος του Διαφωτισμού ή όποιου άλλου κινήματος, παραμένει πάντα τι στην πραγματικότητα εξελίσσει την ανθρωπότητα, τι την θέτει σε κίνηση, τι την πάει βήματα μπροστά. Η θέληση –ή ακόμα και η νιτσεϊκή θέληση για δύναμη- θέτει σε κίνηση τα πράγματα και τον κόσμο.

Κινητήριες δυνάμεις της θέλησης δεν είναι μόνο αγνά ιδανικά, αλλά και πιο «ταπεινά» ένστικτα. Ο εγωισμός, ο φθόνος για παράδειγμα αποτελούσαν διαχρονικά κινητήριες δυνάμεις της ανθρώπινης θέλησης και συνεχίζουν να αποτελούν.

Ο Jesús Ferrero επισημαίνει τον ρόλο του εγωισμού ήδη από την ομηρική εποχή. «Οι αρχαίοι δεν ήταν περισσότερο βάρβαροι από εμάς, απλά δεν έκρυβαν ούτε

⁶⁵⁴ Φρίντριχ Νίτσε, *Το λυκόφως των ειδώλων, Ο Αντίχριστος, Ecce homo (Ιδε ο άνθρωπος)*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Νησίδες, Αθήνα, 2000, σ. 43

δικαιολογούσαν τις πράξεις τους με τόσους ιδεολογικούς μανδύες όσο εμείς. Για τον λόγο αυτό, ήδη από τον Όμηρο είναι σαφές πόσο σημαντικό κίνητρο είναι ο εγωισμός και πόσο αναγκαίο. Οι Έλληνες ήρωες αγαπούν τον εαυτό τους πάνω από όλα και δεν αναφέρομαι μόνο στην εικόνα τους, αλλά και στο σύνολο της προσωπικότητας: στο εγώ. Ήξεραν, ότι ο εγωισμός δυναμιτίζει πολύ το κοινωνικό σώμα και ότι είναι μία από τις πιο θεμελιώδεις κινητήριες δυνάμεις κάθε ανθρώπου ειδικά και της κοινωνίας γενικά».⁶⁵⁵

Στερώντας ο σύγχρονος πολιτισμός το μυθικό στοιχείο από την ανθρώπινη ζωή, την καθιστά αυτόματα λιγότερο πραγματική. Στερώντας, επίσης, την ενστικτώδη φύση από την ανθρώπινη ζωή, την καθιστά λιγότερο ανθρώπινη. Οι απαγορεύσεις, επομένως, που επιδιώκει να επιβάλλει ο σύγχρονος πολιτισμός στη ζωή των ανθρώπων, έρχεται σε αντίθεση με το παρελθόν της ανθρωπότητας, το αρχαίο της παρελθόν, σε μια εποχή που τα ένστικτα ήταν περισσότερο ελεύθερα να εκφραστούν, σε μια νηπιακή ηλικία της ανθρωπότητας.

Η νηπιακή ηλικία της ανθρωπότητας, όμως, εκλαμβάνεται ση νεοτερικότητα ως κάτι ξεπερασμένο ή κάτι τουλάχιστον που θα έπρεπε να είναι ξεπερασμένο. Ο Norbert Elias παρατηρεί σχετικά, ότι «η ψυχανάλυση ανακαλύπτει τις ενστικτικές ροπές σε μορφή ανικανοποίητων ή μη ικανοποιήσεων ροπών, τις οποίες μπορεί να χαρακτηρίσει κανείς ως υποσυνείδητο ή ως ονειρικό στρώμα. Και αυτές οι ροπές έχουν πράγματι στην κοινωνία μας τον χαρακτήρα «νηπιακού» κατάλοιπου, γιατί το κοινωνικό πρότυπο των ενηλίκων απαιτεί μιαν απόλυτη τιθάσευση και μετατροπή αυτής της ενστικτικής ροπής· έτσι, όταν οι παραπάνω ροπές εμφανίζονται στον ενήλικο, μοιάζουν με «κατάλοιπο» της παιδικής ηλικίας».⁶⁵⁶

Ο σύγχρονος πολιτισμός, λοιπόν, δε μπορεί να αρνηθεί τη φύση των ενστίκτων ως ανθρώπινο συστατικό στοιχείο της ιδιοσυγκρασίας της ίδιας της ανθρώπινης φύσης. Δεν επιχειρείται, δηλαδή, να «χτυπηθεί» η ύπαρξή τους, αλλά η αναγκαιότητά τους. Ως *κατάλοιπο*, τα ένστικτα οφείλουν να ξεριζωθούν από τη ανθρώπινη ζωή, προκειμένου να μπορέσει να επιτευχθεί η τιθάσευση των ορμών, των μη ελέγξιμων ανθρώπινων ορμών, που μπορούν ανά πάσα στιγμή να φέρουν τα πάνω κάτω στις

⁶⁵⁵ Χεσούς Φερέρο, *Οι εμπειρίες του πόθου*, ελλ. μετάφραση Αγγελική Πορτοκάλογλου, Λαγουδέρα, Αθήνα, 2012, σ. 24

⁶⁵⁶ Νόρμπερτ Ελίας, *ό.π.*, σ. 241

δομές του νεοτερικού πολιτισμού και να προκαλέσουν επί της ουσίας την ανατροπή του.

Με τον τρόπο αυτό, τον χαρακτηρισμό, δηλαδή των ενστίκτων ως καταλοίπων, δημιουργείται μια αποοικειοποίηση των ενστίκτων. «Με τον εντονότερο κοινωνικό εξοστρακισμό πολλών ενστικτωδών εκδηλώσεων και με την «απώθησή» τους από την επιφάνεια τόσο της κοινωνικής ζωής όσο και της συνείδησης αυξάνει αναγκαστικά και η απόσταση της ψυχικής συγκρότησης και της συμπεριφοράς των ενηλίκων από εκείνη των παιδιών»,⁶⁵⁷ υπογραμμίζει ο Elias.

Η απόσταση αυτή της ψυχικής συγκρότησης και της συμπεριφοράς των ενηλίκων από εκείνη των παιδιών δημιουργείται ένα χάσμα, που δύσκολα μπορεί να γεφυρωθεί και που μοιραία θα αποτελέσει τροχοπέδη στην πολυπόθητη διαρκή επίτευξη της προόδου.

Αλλά ακόμα και συμβολικά θα μπορούσε να ερμηνευθεί η παρατήρηση του Elias σχετικά με την απόσταση της ψυχικής συγκρότησης και της συμπεριφοράς των ενηλίκων από εκείνη των παιδιών. Αιφνιδίως, δηλαδή, παρατηρείται μια ψυχική, συναισθηματική, ακόμα και νοητική απόσταση του παρελθόντος της ανθρωπότητας με τη σύγχρονη πορεία της. Το ανθρώπινο υποκείμενο ζει πλέον πολύ λιγότερο εσωτερικά.

Καθετί εσωτερικό είναι εν δυνάμει επικίνδυνο, εφόσον δε μπορεί να ανιχνευθεί. Καθετί εσωτερικό οφείλει να εξωτερικευθεί, προκειμένου να είναι ελέγξιμο. Για τον λόγο αυτό ακριβώς, όπως παρατηρεί ο Baudrillard «όλες οι ενορμήσεις θα εξοβελιστούν. Οτιδήποτε είναι εσωτερικό (δίκτυα, λειτουργίες, όργανα, συνειδητά ή ασυνειδητά κυκλώματα) θα εξωτερικευτεί υπό μορφή προ(σ)θέσεων, που θα συγκροτήσουν γύρω από το κορμί ένα ιδανικό σώμα δορυφοροποιημένο, του οποίου το ίδιο το σώμα θα έχει γίνει δορυφόρος. Κάθε πυρήνας θα ξεριζωθεί και θα προβληθεί στον δορυφορικό χώρο».⁶⁵⁸

Και τότε ακριβώς θα δημιουργηθεί ένα μη σώμα, ένα ανθρώπινο σώμα που δε θα είναι ανθρώπινο σώμα. Η επανάκτηση, επομένως, του σώματος κρίνεται επιτακτική.

⁶⁵⁷ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 242

⁶⁵⁸ Jean Baudrillard, *Περί σαγήνης*, ελλ. Μετάφραση Ευγενία Γραμματικοπούλου, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 2009, σ. 232

Όπως υποστηρίζει και η Ρηγοπούλου, «ο ρομαντισμός, ο υπερρεαλισμός, η ψυχανάλυση κηρύσσουν την επιστροφή στο σώμα, στο ψυχοσωματικό, στην επιθυμία. Αλλά και μόνη η διάδοση της ψυχανάλυσης δείχνει ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μια συνεχή αναζήτηση της σωματικότητας και της επιθυμίας, σε μια προβληματική θέση του σωματικού και του ψυχοσωματικού στη Δύση».⁶⁵⁹

Στην προβληματική αυτή θέση του σωματικού και του ψυχοσωματικού δε μπορεί να μην παίζει ασφαλώς κεντρικό ρόλο και η απομάκρυνση του ανθρώπινου σώματος από το ζώδες, η εν γένει αποκοπή του ανθρώπου από τη ζωώδη του κατάσταση.

Αποκοπή από την ζωώδη κατάσταση

Ο νεότερος πολιτισμός επιχειρεί με σπουδή την αποκοπή της ζωώδους κατάστασης του ανθρώπου, την αποκοπή της ανθρώπινης ζωής από τα ζώδη αρχέγονα ένστικτά της. Κάτι τέτοιο, όμως, δε μπορεί παρά να αποτελεί επί της ουσίας *opus contra naturam*.

Ο Jung εξηγεί, ότι «ένα ζώο εκπληρώνει τον νόμο της ίδιας του της ζωής, τίποτε περισσότερο ή λιγότερο. Μπορούμε να το αποκαλέσουμε υπάκουο και «καλό». Αλλά η έκστασή υπερβαίνει το νόμο της ίδιας του της ζωής και φέρεται αφύσικα. Αυτή η αταίριαστη συμπεριφορά είναι αποκλειστικό προνόμιο του ανθρώπου, του οποίου η συνειδητότητα και η ελεύθερη βούληση μπορούν κατά καιρούς να απελευθερωθούν από τις ζωώδεις ρίζες τους, δρώντας *contra naturam* (ενάντια στη φύση). Αυτό είναι το πολύτιμο και απαραίτητο θεμέλιο του πολιτισμού του οποίου η υπερβολή οδηγεί σε πνευματική ασθένεια».⁶⁶⁰

Πράγματι, λοιπόν, ο σύγχρονος πολιτισμός προβαίνει σε υπερβολές σχετικά με το ποια συμπεριφορά του ανθρώπινου υποκειμένου μπορεί να χαρακτηριστεί ταιριαστή και ποια αταίριαστη για την υπόστασή του. Ο σύγχρονος πολιτισμός επιχειρεί να περιορίσει ένστικτα που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ζωώδη, με την έννοια

⁶⁵⁹ Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008³, σ. 30

⁶⁶⁰ C. G. Jung, *Δύο δοκίμια στην Αναλυτική Ψυχολογία*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Μπαρουξής, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 2005, σ. 52

πρώτα και κύρια, ότι δεν υπόκεινται σε πρότερη λογική μελέτη, αλλά βασίζονται στην ενστικτική δράση.

Περιορίζοντας, όμως, το ανθρώπινο υποκείμενο τα ανθρώπινα ένστικτά του αμβλύνει μεταξύ άλλων και την ικανότητα προσαρμοστικότητάς του. Όπως παρατηρεί και ο Κωστής Παπαγιώργης, «η προσαρμογή έχει μεγάλη σημασία. Περίπου σαν τα ζώα, ο άνθρωπος μονίμως προσαρμόζεται και αναπροσαρμόζεται σε κάτι».⁶⁶¹

Επιχειρώντας, λοιπόν, ο άνθρωπος να περιορίσει την ενστικτώδη αντιμετώπισή του, περιορίζει αυτόματα τον ίδιο του τον εαυτό. Ο περιορισμός είτε προέρχεται έξωθεν είτε έσωθεν δε μπορεί παρά να μην δημιουργεί αισθήματα ευφορίας στον άνθρωπο. Κάθε άλλο, ο περιορισμός, ο οιοσδήποτε περιορισμός, καθιστά τον άνθρωπο δυστυχή. Ο πολιτισμός λοιπόν, ως σύστημα περιορισμού των ορμών καθιστά σε έναν βαθμό τον άνθρωπο δυστυχή.

Για τον λόγο αυτό ο Jung υποστηρίζει, ότι «ο άνθρωπος μπορεί να υποφέρει μόνο μια ορισμένη «ποσότητα» πολιτισμού χωρίς να πάθει κακό. Το αιώνιο δίλημμα του πολιτισμού και της φύσης εκφράζεται πάντα σαν κατάσταση υπερβολής του ενός ή του άλλου και ποτέ σαν κατάσταση αρμονικής συνύπαρξης και των δύο».⁶⁶²

Πράγματι, το αίτημα της αρμονικής συνύπαρξης πολιτισμού και φύσης, που θέτει ο Jung, κρίνεται δύσκολα εφικτό και εκ των πραγμάτων συμβαίνει η υπερβολή του ενός ή του άλλου όρου.

Ο Bergman και ο Fellini με τη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* ο πρώτος, με τη *Strada* ο δεύτερος δεν έρχονται να προτείνουν την υπερβολή της φύσης στον πολιτισμό, δεν έχουν σκοπό να καταδικάσουν τον νεότερο πολιτισμό χάριν της φύσης. Ο Bergman και ο Fellini με τις υπό εξέταση ταινίες τους έχουν σκοπό να προτείνουν την επαναδιαπραγμάτευση της δυαδικής σχέσης πολιτισμού και φύσης.

Επομένως, σκοπός των δύο δημιουργών είναι ο επαναπροσδιορισμός της «φυσικής» ζωής και η αξία της μέσα στους ρυθμούς και το καθεστώς του σύγχρονου πολιτισμού. Σκοπός δεν είναι, δηλαδή, αιτήματα τύπου «επιστροφή στη φύση», αλλά περισσότερο

⁶⁶¹ Κωστής Παπαγιώργης, *Περί μνήμης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2008², σ. 87

⁶⁶² C. G. Jung, ό.π., σ. 52-53

«φυσική» ζωή. Για τον λόγο αυτό, άλλωστε, δεν παρουσιάζουν τη ζωή των παλιάτσων, των ηρώων τους ως ιδανική. Το αντίθετο, από την αρχή ως τέλος παρουσιάζονται οι καθημερινές δυσκολίες των ηρώων τους και ο αναξιοπρεπής τρόπος ζωής τους.

Ο παλιάτσος ζει κοντά στη φύση, κοντά στην πρωτόγονη κατάστασή του. Ακριβώς, λοιπόν, ο τρόπος ζωής του είναι που τού επιτρέπει να έρχονται στην επιφάνεια ένστικτα αρχέγονα και ζωώδη και να συντηρούνται. Ο *Ζαμπανό* κοιμάται στη φύση όπου η τύχη τόν ρίξει κάθε φορά και μόνη διαφορά από το ζώο είναι, ότι κοιμάται μέσα στον ιδιόμορφο μεταφορικό μέσο του, που είναι επί της ουσίας και το σπίτι του. Το τσίρκο *Αλμπέρτι* ζει ως αγέλη, «στρατοπεδεύοντας» κατά τη διαδρομή προς μια πόλη που θα παρουσιάσει την παράστασή του ή εκτός της πόλης.

Τόσο ο *Ζαμπανό*, που ζει κατά μόνας, όσο και η «αγέλη» τσίρκο *Αλμπέρτι*, ζώντας όχι απλά κοντά στη φύση, αλλά στην ίδια τη φύση ζούνε με μια μορφή ελευθερίας, η οποία συνάδει με τα ζωώδη ένστικτα.

Αυτός, όμως, ο τρόπος ζωής τούς επιτρέπεται μόνο όσο βρίσκονται στη φύση, εκτός πόλης ή το πολύ πολύ στις παρυφές της. Εντός της πόλης πρέπει να συμμορφωθούν. Τα ζωώδη ένστικτά τους πρέπει να εξοβελίζονται εκτός των τειχών της πόλης. Η πόλη καθίσταται το όριο. Ο πολιτισμός ορίζεται από τα όρια της πόλης.

Ο μη πολιτισμένος –σύμφωνα πάντα με τα αποδεκτά μέτρα της εκάστοτε κουλτούρας- γίνεται εύκολα αντιληπτός με το που περνάει τα όρια της πόλης, ενοχλεί με την παράταιρη παρουσία του, περιθωριοποιείται από την κυρίαρχη κουλτούρα και τέλος διώκεται περισσότερο ή λιγότερο φανερά έξω από τα όρια της πόλης.

Η πόλη για τον «παράταιρο» παλιάτσο είναι τόπος εχθρικός. Δεν τόν διώχνουν, λοιπόν, μόνο οι άνθρωποι της πόλης, αναγνωρίζοντας σε εκείνον κάτι το «διαφορετικό», αλλά ακόμη περισσότερο τόν διώχνει και η εν γένει σύσταση της πόλης. Μοναδικός τρόπος για να γίνει αποδεκτός ο παλιάτσος είναι να οικειοποιηθεί τα κυρίαρχα χαρακτηριστικά της εκάστοτε κουλτούρας, κάτι που έρχεται σε αντίθεση με την ιδιοσυγκρασία του και μοιάζει άρα ανέφικτο.

Η πόλη, από όπου παράγεται ο «πολιτισμός» συγκροτήθηκε από τη στιγμή που ο άνθρωπος ένιωσε την ανάγκη άλλων ανθρώπων ή από φόβο, από τον οποίο θα μπορούσαν οι άλλοι να τον προστατεύσουν. Όσο δεν υπήρχε το αίσθημα του φόβου

ή οποιαδήποτε άλλη ανάγκη, ο άνθρωπος δεν ένιωθε την ανάγκη να ανήκει σε έναν πολιτισμό.

Ο παλιάτσος ζει στο περιθώριο του πολιτισμού. Τον αποζητά μόνο και μόνο για να καλύψει τις βασικές του ανάγκες. Κι όταν τον βρίσκει είναι ταυτόχρονα και δυστυχισμένος. Δε μπορεί να αντέξει τη δυστυχία που του προκαλεί ο πολιτισμός. Γι' αυτό και ζητά να φύγει από την πόλη κατά το δυνατό γρηγορότερα. Ο *Άλμπερτ* ή ο *Ζαμπανό* ακόμα κι αν κάποτε είχαν τη φιλοδοξία του καλλιτέχνη, πλέον η φιλοδοξία αυτή τούς έχει από καιρό αποχαιρετήσει και το μόνο που τούς ενδιαφέρει είναι η πλήρωση των ζωτικών τους αναγκών.

Η πλήρωση, δηλαδή, των ζωτικών τους αναγκών είναι ο σκοπός των παλιάτσων και αυτόν τον σκοπό μπορεί να ικανοποιήσει η πόλη. Όταν, λοιπόν, ο σκοπός τους επιτευχθεί, απομακρύνονται από την πόλη για να την αποζητήσουν πάλι, όταν η ανάγκη τούς το επιβάλλει. Ο *Άλμπερτ* και ο *Ζαμπανό* ζουν πάντα στο περιθώριο της πόλης, στο περιθώριο του πολιτισμού.

Η φύση που τούς έχει «διαλέξει» ή η φύση που έχουν εκείνοι διαλέξει, τούς οδηγεί σε μια τέτοιου είδους σχέση με την πόλη και τον πολιτισμό. Από τη μία πλευρά λοιπόν η πόλη δε δέχεται τους παλιάτσους, από την άλλη τα ζωώδη ένστικτά τους, που όπως ο λύκος ζει στο περιθώριο της πόλης «επισκέπτοντάς» την, όποτε την έχει ανάγκη, τούς οδηγούν να μη θέλουν να γίνουν μέρος της, αλλά να την επισκέπτονται ακριβώς όπως ο λύκος, όταν την έχει ανάγκη.

Ανέκαθεν, όμως, στην ιστορία της ανθρωπότητας οι κοινωνίες δραστηριοποιούσαν μηχανισμούς με τη βοήθεια των οποίων προσπαθούν να αποσπάσουν το άτομο από την *αρχική ζωώδη του κατάσταση*, κατά τη διατύπωση του Jung, ο οποίος εξηγεί, ότι η Χριστιανική Εκκλησία αποτελεί την πιο πρόσφατη και δυτική μορφή που παίρνει αυτή η προσπάθεια, *η οποία είναι ίσως εξίσου παλιά με την ίδια την ανθρωπότητα*.⁶⁶³ Την εν λόγω προσπάθεια «τη συναντάμε με διάφορες μορφές σε όλους τους πρωτόγονους λαούς που είναι κάπως ανεπτυγμένοι και δεν έχουν παρακαμάσει. Πρόκειται για έναν θέσμο ή τελετή μύησης που εισάγει τους νέους στην αντρική ηλικία».⁶⁶⁴

⁶⁶³ C. G. Jung, ό.π., σ. 141

⁶⁶⁴ C. G. Jung, ό.π., σ. 141

Θεσμός μύησης, άλλωστε, των νέων στην αντρική ηλικία συναντάται ήδη από την ελληνική αρχαιότητα, οπότε και οι έφηβοι αποχωρίζονταν το σπίτι και την οικογένειά τους, προκειμένου να εκπαιδευτούν ως πολεμιστές. Κατά τη συγκεκριμένη περίοδο ο έφηβος εκπαιδευόταν ως πολεμιστής της νύχτας, μοναχικός, μεταχειριζόμενος μορφές απάτης καταδικασμένες από την οπλιτική και πολεμική ηθική, συχνάζοντας στις παραμεθόριες περιοχές, κάνοντας δηλαδή τα ακριβώς αντίθετα από αυτά που θα είναι η συμπεριφορά του, όταν θα ενσωματωθεί στην πόλη.⁶⁶⁵

Ο νέος άντρας, άλλωστε, ονομαζόταν και *μαύρος κυνηγός*⁶⁶⁶, επειδή ακριβώς, όπως εξηγεί ο Vidal-Naquet ως «μαύρος και πανούργος, στέλνονταν στις συνοριακές ζώνες, ως τη στιγμή που θα επιτελούσε το *κατόρθωμα* που οι αρχαίες κοινωνίες επιβάλλουν συμβολικά στα μέλη τους.⁶⁶⁷

Ο Vidal-Naquet επιχειρώντας, λοιπόν, να καταδείξει τη σχέση πολιτισμού και φύσης κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας του εφήβου, για να ενσωματωθεί στην κοινωνία ως άντρας, διερωτάται: «δεν έχουμε από τη μία πλευρά τον πολιτισμό και από την άλλη τη φύση, από τη μία πλευρά την αγριότητα, εν ανάγκη τη θηλυκότητα, από την άλλη την πολιτισμένη ζωή;»⁶⁶⁸, για να υπενθυμίσει, ότι «ο Πλάτων μαζί με πολλούς άλλους Έλληνες στοχαστές όριζε την παιδική ηλικία σαν το άγριο κομμάτι της ζωής».⁶⁶⁹

Το «άγριο», λοιπόν, κατά τη διατύπωση του Πλάτωνα, λογίζεται ως κομμάτι της ανθρώπινης ζωής και όχι κάτι ξένο προς τον πολιτισμένο άνθρωπο. Η «αγριότητα» δε θεωρείται εξανθρώπινο χαρακτηριστικό, τουναντίον βαθιά ανθρώπινο, μέρος της «ανθρωπινότητας» του ατόμου και απαραίτητο στάδιο, από το οποίο ο άνθρωπος οφείλει να περάσει.

Κατ' αναλογία, επομένως, όπως η ανθρώπινη ζωή έχει μια παιδική ηλικία, η οποία χαρακτηρίζεται ως το άγριο κομμάτι της, έτσι και η ανθρωπότητα και ο κάθε πολιτισμός έχει την «παιδική του ηλικία», περίοδος η οποία, επίσης, θα μπορούσε να

⁶⁶⁵ Πιερ Βιντάλ Νακέ, *Ο μαύρος κυνηγός*, ελλ. μετάφραση Γιάγκος Ανδρεάδης-Πέπη Ρηγοπούλου, Νέα Σύνορα Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1983, σ. 204

⁶⁶⁶ Χαρακτηρισμός που δίνει και τον τίτλο άλλωστε στο βιβλίο του Pierre Vidal-Naquet.

⁶⁶⁷ Πιερ Βιντάλ Νακέ, ό.π., σ. 208

⁶⁶⁸ Πιερ Βιντάλ Νακέ, ό.π., σ.204

⁶⁶⁹ Πιερ Βιντάλ Νακέ, ό.π., σ.204

χαρακτηριστεί ως το «άγριο» κομμάτι της και από την οποία περίοδο, επίσης, είναι αναγκαστικό να περάσει ο κάθε πολιτισμός. Έτσι λοιπόν, ο άνθρωπος έλκει την καταγωγή του από μία πρότερη περισσότερο «άγρια» και «ζώωδη» κατάστασή του, την οποία ήταν υποχρεωμένος ουσιαστικά να ζήσει.

«Το σύμβολο του ζώου παραπέμπει συγκεκριμένα στο εξανθρώπινο, το διαπροσωπικό· γιατί τα περιεχόμενα του συλλογικού ασυνειδήτου δεν είναι μόνο κατάλοιπα των αρχαϊκών ανθρώπινων τρόπων λειτουργίας, αλλά και τα κατάλοιπα λειτουργιών από τη ζώωδη καταγωγή του ανθρώπου, η διάρκεια της οποίας είναι απείρως μεγαλύτερη σε σύγκριση με το σχετικά σύντομο διάστημα της ανθρώπινης ύπαρξης»,⁶⁷⁰ εξηγεί ο Jung.

Ο Jung καταδεικνύει, λοιπόν, την κεντρική σημασία του χρόνου ζωής της ζώωδους καταγωγής του ανθρώπου, σημειώνοντας ότι είναι *απείρως μεγαλύτερη από το διάστημα της ανθρώπινης ύπαρξης*. Ό,τι προσπαθεί να καταδείξει, δηλαδή, ο Jung δεν είναι τίποτε περισσότερο και τίποτε λιγότερο από το γεγονός, ότι η ζώωδης καταγωγή του ανθρώπου είναι μέγεθος σχεδόν μη μετρήσιμο και άρα τόσο ριζωμένο στην ανθρώπινη σύσταση που κανένα σύστημα πολιτισμού δεν είναι εύκολο να την αποδιώξει. Μπροστά σε αυτό το γεγονός το μόνο που μπορεί να κάνει ο σύγχρονος πολιτισμός είναι να εθελοτυφλεί.

Ο Nietzsche, επίσης, διά στόματος Ζαρατούστρα κάνει συνεχώς λόγο για ζώα, που βέβαια δεν είναι τίποτε άλλο από συμβολισμοί της ζωικής δύναμης του ανθρώπου. Ο Nietzsche φαίνεται πως καθόλου τυχαία επιμένει στις ζωικές δυνάμεις ως συστατικό στοιχείο της ανθρώπινης υπόστασης.⁶⁷¹

Η ζώωδης καταγωγή του ανθρώπινου είδους έχει τις καταβολές της ακόμα και στη μυθική υπόσταση του ανθρώπου – ένας ακόμα λόγος, άλλωστε, που ο σύγχρονος πολιτισμός αντιμάχεται τον μυθικό κόσμο. Ήδη στην ομηρική εποχή η ζώωδης καταβολή του ανθρώπου είναι πανταχού παρούσα.

⁶⁷⁰ C. G. Jung, ό.π., σ. 133

⁶⁷¹ Εξαιρετικά καίριο είναι το δίπολο με το φίδι και τον αετό που αναπτύσσει στον πρόλογο του Ζαρατούστρα. Το δράμα του ανθρώπου ξεκινάει από τότε που ξεκινάει η γνώση. Το φίδι συμβολίζει τη γνώση. Ο άνθρωπος δε μπορεί να ζήσει χωρίς τη γνώση. Το φίδι όμως δε μπορεί να προκαλέσει το άλμα, την άνοδο. Το φίδι παραμένει χρήσιμος «σύντροφος» του ανθρώπου, μόνο εφόσον υπάρχει παράλληλα με το έτερο στοιχείο του δίπολου, τον αετό. Ο άνθρωπος μόνο με το φίδι παραμένει ένα εργαλείο. Ο αετός μπορεί να του προσφέρει την ανύψωση. Φρειδεरिक Νίτσε, *Τάδε Έφη Ζαρατούστρας*, ό.π.,

Όπως παρατηρούν σχετικά οι Adorno και Horkheimer, «η Κίρκη παρακινεί τους συντρόφους του Οδυσσέα να αφεθούν στο ένστικτό τους: γι' αυτόν τον λόγο η ζωική μορφή που παίρνουν οι μαγεμένοι άνθρωποι συνδέθηκε με τούτη την επιστροφή στα στοιχειώδη ένστικτα».⁶⁷²

Καθόλου, επομένως, τυχαία δε μπορεί να εκληφθεί η επιλογή των χοίρων, στους οποίους τα ζωώδη ένστικτα έχουν τόσο έντονη παρουσία που είναι αποκρουστική. Τα ένστικτα των συντρόφων του Οδυσσέα καθίστανται η αιτία της σύνδεσής του, αφοπλιστικά άμεσης με τη ζωώδη καταγωγή τους.

«Οι προϊστορικές συμπεριφορές που έγιναν ταμπού από τον πολιτισμό και μεταμορφώθηκαν σε καταστροφικές συμπεριφορές που στιγματίζονταν ως κτηνωδία, συνέχισαν την υπόγεια ζωή τους»,⁶⁷³ παρατηρούν επίσης οι Adorno και Horkheimer.

Αυτήν τη συνέχεια της ζωώδους καταγωγής του ανθρώπου, έστω και υπόγεια θέλησε ήδη ο Όμηρος να παρατηρήσει, αλλά και οι Bergman και Fellini με τις υπό εξέταση ταινίες τους. Η μεταφορά της ζωώδους καταγωγής από υπαρκτή και καθημερινή πραγματικότητα σε ταμπού καθόλου τελικά δεν είχε ως αποτέλεσμα την εξάλειψή της. Αντίθετα, αυτές οι *προϊστορικές συμπεριφορές που έγιναν ταμπού από τον πολιτισμό* είχαν ως αποτέλεσμα να συντηρηθούν ουσιαστικά στο πέρασμα των αιώνων αφενός, να λειτουργήσουν ως απωθημένα αφετέρου, με την επανεμφάνισή τους να έχει έντονες συνέπειες σε πάμπολλες περιπτώσεις στην ιστορία της ανθρωπότητας και να συνεχίζει να έχει.

Η απαγόρευση εκδήλωσης των ενστίκτων δημιουργεί έντονη δυσφορία στον άνθρωπο που νιώθει να περιορίζεται, που νιώθει να στερείται, η οποία έχει ως συνέπεια πολλές φορές την τάση επιθετικότητας του ανθρώπου απέναντι στον πολιτισμό.

Ο Freud κάνει μια διάκριση «ανάμεσα σε στερήσεις που αφορούν όλους και σε τέτοιες που δεν αφορούν όλους, αλλά απλώς ομάδες, τάξεις ή ξεχωριστά άτομα. Οι πρώτες είναι οι παλαιότερες: με τις απαγορεύσεις, που επιβάλλουν αυτές τις στερήσεις άρχισε ο πολιτισμός να εγκαταλείπει τη ζωώδη, πρωτόγονη κατάσταση

⁶⁷² Μαξ Χορκχάμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα, 1986, σ. 88

⁶⁷³ Μαξ Χορκχάμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, *ό.π.*, σ. 114

πριν από πολλές χιλιάδες χρόνια. Με έκπληξη διαπιστώσαμε πως αυτές οι απαγορεύσεις δρουν μέχρι σήμερα και αποτελούν ακόμη τον πυρήνα της εχθρότητας απέναντι στον πολιτισμό. Οι ορμικές επιθυμίες που πλήττονται από τις απαγορεύσεις ξαναγεννιούνται με κάθε παιδί από την αρχή· υπάρχει μια τάξη ανθρώπων, οι νευρωτικοί, που αντιδρούν ήδη σε αυτές τις ματαιώσεις με ακοινωνικότητα. Τέτοιες ορμικές επιθυμίες είναι αυτές της αιμομιξίας, του κανιβαλισμού και του φόνου».⁶⁷⁴

Ο Freud προειδοποιεί για τον όχι και τόσο εύκολο ξεριζωμό των ορμικών επιθυμιών στον σύγχρονο πολιτισμό. Εφόσον έχουν τις ρίζες τους στην αρχαιότητα της ανθρωπότητας, κάθε παιδί που θα γεννιέται θα φέρει ως συστατικό στοιχείο της προσωπικότητάς του, τις *ορμικές επιθυμίες*, όπως τις ορίζει ο Freud. Ο σύγχρονος πολιτισμός μπορεί να επιχειρήσει και ενίοτε και να καταφέρει να ξεριζώσει, να ματαιώσει τα αρχέγονα ζωώδη ένστικτα του ανθρώπου, όμως η γέννηση ενός παιδιού θα σημαίνει αυτόματα την επανεμφάνισή τους.

Όταν, βέβαια, ο άνθρωπος από την παιδική ηλικία του, θα περνάει στην ενήλικη, θα έρχεται σταδιακά αντιμέτωπος με ολοένα και περισσότερες απαγορεύσεις του πολιτισμού. Ολοένα και περισσότερο οι μηχανισμοί του νεοτερικού πολιτισμού θα επιζητούν τη ματαίωση των ορμικών επιθυμιών του ανθρώπου. Η απόπειρα αυτή ματαίωσης των ενορμήσεων του ανθρώπου ή ακόμα περισσότερο η επιτυχία της ματαίωσης φέρουν πάντοτε αισθήματα δυσφορίας στον ανθρώπινο υποκείμενο. Για τον λόγο αυτό ακριβώς ο Freud υποστηρίζει, ότι ο πολιτισμός μπορεί να είναι για τον άνθρωπο πηγή δυστυχίας.

⁶⁷⁴ Sigmund Freud, Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας, ελλ. μετάφραση Γιώργος Βαμβάλης, Επίκουρος, Αθήνα, 2005³, σ. 133-134

Πολιτισμός πηγή δυστυχίας

«Ένα μεγάλο μέρος της ευθύνης για την αθλιότητά μας τη φέρνει ο πολιτισμός μας. Είναι σίγουρο ότι το καθετί με το οποίο προσπαθούμε να προφυλαχθούμε από την απειλή που προέρχεται από τις πηγές του πόνου, ανήκει ακριβώς στον ίδιο τον πολιτισμό»,⁶⁷⁵ παρατηρεί ο Freud.⁶⁷⁶

Ο Freud καταλογίζει μεγάλο μέρος της ευθύνης για την αθλιότητα του σύγχρονου ανθρώπου στον ίδιο τον πολιτισμό, στον οποίο ανήκει, ενώ ο πολιτισμός θα όφειλε να ήταν το ακριβώς αντίθετο για τον άνθρωπο. Σημειώνεται, δηλαδή, ένα οξύμωρο σχήμα στην τοποθέτηση του Freud.

«Ο άνθρωπος γίνεται νευρωτικός, επειδή δε μπορεί να υποφέρει τον βαθμό στέρησης που τού επιβάλλει η κοινωνία για χάρη των πολιτισμικών της ιδανικών και συμπεράναμε πως θα σήμαινε επιστροφή σε δυνατότητες ευτυχίας, αν αυτές οι απαιτήσεις καταργούνταν ή μετριάζονταν σημαντικά»,⁶⁷⁷ υποστηρίζει επίσης ο Freud.⁶⁷⁸

Η απαγόρευση, δηλαδή, που επιβάλλεται στον άνθρωπο, καθίσταται ταυτόχρονα απώθηση της εκπλήρωσης της επιθυμίας του. Η ματαίωση της επιθυμίας του δημιουργεί στον άνθρωπο νευρωτική συμπεριφορά. Η απόλαυση που θέλει να έχει ο

⁶⁷⁵ Sigmund Freud, ό.π., σ. 42

⁶⁷⁶ Σχετικά με το βιβλίο του «Πολιτισμός πηγή δυστυχίας», ο Freud γράφει στη Lou Salomè: «Πολυαγαπημένη Λού... το βιβλίο αυτό ασχολείται με τον πολιτισμό, το αίσθημα ενοχής και άλλα υψηλά θέματα του αυτού είδους και μού φαίνεται, δίκαια όπως το πιστεύω, αν το συγκρίνω με τις προηγούμενες εργασίες μου, που πήγαζαν πάντα από κάποια εσωτερική αναγκαιότητα, εντελώς άχρηστο. Τί άλλο, όμως, θα μπορούσα να κάνω; Δε μπορώ να καπνίζω και να παίζω χαρτιά ολόκληρη την ημέρα. Δε μπορώ να κάνω μακρινούς περιπάτους και τα περισσότερα αναγνώσματα έπαψαν να μέ ενδιαφέρουν. Γράφω και ο χρόνος περνάει ευχάριστα. Βυθισμένος λοιπόν στο έργο αυτό ανακάλυψα τις πιο κοινότητες αλήθειες». Πέπη Ρηγοπούλου, ό.π., σ. 77

⁶⁷⁷ Sigmund Freud, ό.π., σ. 43

⁶⁷⁸ Ο Freud θεωρούσε, άλλωστε, ως πρωταρχική πηγή της νευρωτικής συμπεριφοράς τη μη ικανοποίηση της σεξουαλικότητας του ανθρώπινου υποκειμένου. Η Πέπη Ρηγοπούλου αναφερόμενη στον Freud, εξηγεί, ότι «ο έρωτας συνεχίζει να αντιστέκεται στα συμφέροντα του πολιτισμού, ενώ ο πολιτισμός απειλεί τον έρωτα με περιορισμούς, θεσπίζοντας μια σειρά από απαγορεύσεις. Απαγορεύει την ικανοποίηση που δεν αποσκοπεί στην τεκνοποιία, αποκαλώντας την διαστροφή, απαγορεύει την παιδική σεξουαλικότητα, προτείνει μια ομοιόμορφη σεξουαλική ζωή που να συνάδει με τα πρότυπα του. Ο Freud έρχεται ακόμα να αφαιρέσει το φωτοστέφανο του έρωτα και της γέννησης, υπενθυμίζοντας ότι γεννιόμαστε ανάμεσα σε κάτουρα και κόπρανα. Πολύ συχνά οι διάφορες νευρώσεις έχουν να κάνουν με ενοχλήσεις από μυρωδιές, ανάμνηση μιας απαγόρευσης που ο άνθρωπος πλέον έχει ενσωματώσει». Πέπη Ρηγοπούλου, ό.π., σ. 86

άνθρωπος με την απόλαυση που ο σύγχρονος πολιτισμός θεωρεί ότι πρέπει να έχει ο άνθρωπος έχουν συχνά απόσταση ικανή στη δημιουργία ακριβώς νευρωτικής συμπεριφοράς.

Ο Zigmund Bauman, σχολιάζοντας το έργο του Freud *Πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, σημειώνει, ότι «οι απολαύσεις της πολιτισμένης ζωής συμβαδίζουν -όπως τονίζει ο Freud- με τα βάσανα, η ικανοποίηση με τη δυσφορία, η υποταγή με την εξέγερση. Ο πολιτισμός -η τάξη που επιβάλλεται πάνω στην εκ φύσεως άτακτη ανθρωπότητα- είναι ένας συμβιβασμός, μια ανταλλαγή που αμφισβητείται συνεχώς και βρίσκεται πάντα υπό διαπραγμάτευση. Η αρχή της ηδονής περικόπτεται εδώ στα μέτρα της αρχής της πραγματικότητας και οι κανονισμοί καθιστούν σαφές ποια πραγματικότητα είναι το μέτρο του πραγματικού».⁶⁷⁹

Ο Bauman καταδεικνύει ουσιαστικά, ότι με τη βάνauση επιβολή του νεότερικού πολιτισμού για το τι είναι επιτρεπτό και το τι δεν είναι στην ανθρώπινη απόλαυση, πραγματοποιείται μια διαστρέυλωση της κανονικότητας και της μη κανονικότητας, της πραγματικότητας και της επίπλαστης πραγματικότητας, έτσι που να επιβάλλεται στο τέλος μια μη πραγματική πραγματικότητα.

«Η αρχή της ηδονής», όπως παρατηρεί σχετικά και η Πέπη Ρηγοπούλου, «συγκρούεται με την αρχή της πραγματικότητας. Ίσως ο δυϊσμός του ανθρώπου -η τομή ανάμεσα στο σώμα και το πνεύμα, την οποία αναγνωρίσαμε και σε πολιτισμικά σχήματα- να έχουν βάση και σ' αυτό το δίπολο που προτείνει ο Freud, που έχει να κάνει με το Εγώ και το περιβάλλον, το «μέσα» και το «έξω»».⁶⁸⁰

Όπως και να 'χει, η επιβολή τάξης στην άτακτη φύση του ανθρώπου είναι αναγκαία για την ύπαρξη και τη διατήρηση τόσο των ανθρώπινων σχέσεων, αλλά και του ίδιου του πολιτισμού. Η πλήρης και άκρατη επιβολή, όμως, όχι μόνο ακυρώνει τον άνθρωπο ως άνθρωπο, αλλά και τον πολιτισμό καθ' αυτόν. Παράλληλα, όμως, με το ζήτημα της πραγματικότητας, της κανονικότητας ως προς την απόλαυση, υπάρχει πάντοτε σε πρώτη γραμμή και το δίπολο ελευθερίας-δυσφορίας.

⁶⁷⁹ Zygmunt Bauman, *Η μετανεοτερικότητα και τα δεινά της*, ελλ. μετάφραση Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης, Ψυχογιός, Αθήνα, 2002, σ. 17

⁶⁸⁰ Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008³, σ. 87

Όπως επισημαίνει ο Bauman, «στο πλαίσιο ενός πολιτισμού που είχε ως στόχο την ασφάλεια, περισσότερη ελευθερία σήμαινε λιγότερη δυσφορία. Στο πλαίσιο ενός πολιτισμού που επέλεξε τον περιορισμό της ελευθερίας στο όνομα της ασφάλειας, περισσότερη τάξη σήμαινε περισσότερη δυσφορία».⁶⁸¹

Ο σύγχρονος πολιτισμός ούτε λίγο ούτε πολύ καλεί τον άνθρωπο να επιλέξει το ποσοστό ελευθερίας που επιθυμεί να θυσιάσει προς χάριν της ασφάλειας του. Την ίδια στιγμή, δηλαδή, που ο πολιτισμός επαγγέλλεται στον άνθρωπο ένα προστατευμένο περιβάλλον, την ίδια στιγμή δημιουργούνται «κερκόπορτες» μη ασφάλειας σε αυτό το ίδιο προστατευμένο περιβάλλον. Σε μια τέτοια, λοιπόν, συνθήκη ο άνθρωπος μόνο ευτυχής δε μπορεί να αισθάνεται, αφού έχει να επιλέξει ανάμεσα σε μια ελεύθερη ανασφάλεια και σε μια ανελεύθερη ασφάλεια.

Ένα ερώτημα που δημιουργείται στην παρούσα φάση είναι κατά πόσο διαχρονικό είναι το δίλημμα της θυσίας της ατομικής ελευθερίας προς χάριν της ασφάλειας που μπορεί να παρέχει ο πολιτισμός. Ο Freud υποστηρίζει σχετικά, ότι «φαίνεται βέβαιο πως δεν αισθανόμαστε ευχάριστα μέσα στον σημερινό μας πολιτισμό· είναι όμως πολύ δύσκολο να αποφανθούμε αν και κατά πόσο οι άνθρωποι προηγούμενων εποχών αισθάνονταν πιο ευτυχισμένοι και σε ποιον βαθμό συνέβαλλαν σε αυτό οι πολιτισμικές συνθήκες».⁶⁸²

Ο Freud ξεκινώντας από μια δεδομένη κατάσταση, η οποία είναι από τα χρόνια του μέχρι και σήμερα παρατηρήσιμη, φτάνει σε μια απορία πάνω σε μια ζητούμενη κατάσταση, που όσο παλαιότερη είναι η εποχή, τόσο δυσκολότερη κρίνεται η ασφαλής προσέγγιση του ζητούμενου.

«Ο πολιτισμός», υποστηρίζει η Ρηγοπούλου, «μοιάζει υπεύθυνος για την αθλιότητά μας, αλλά κι από αυτόν αντλούμε οτιδήποτε για να προφυλαχθούμε από αυτόν. Ο άνθρωπος δε μπορεί να υποφέρει τον βαθμό στέρησης που του επιβάλλει η κοινωνία χάριν των πολιτιστικών ιδανικών της. Ωστόσο, παρά την τεχνική πρόοδο και άρα την εκπλήρωση των αναγκών, η ευτυχία δεν είναι μεγαλύτερη. Όσο δε για τα πολιτιστικά αγαθά, υπάρχουν επιχειρήματα υπέρ, αλλά και εναντίον τους».⁶⁸³

⁶⁸¹ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 18

⁶⁸² Sigmund Freud, ό.π., σ. 45

⁶⁸³ Πέπη Ρηγοπούλου, ό.π., σ. 88

Ασφαλώς, λοιπόν, από την αρχαιότητα η είσοδος του ανθρώπου στις πρώτες συνενώσεις σε κοινότητες, αυτομάτως σήμαινε, ότι η είσοδος αυτή θα απέκλειε ένα μέρος της ελευθερίας του ανθρώπου, αποκλεισμός που ο άνθρωπος έκανε συνειδητά ή ασυνείδητα. Δε μπορεί, όμως, να είναι βέβαιο σε ποιο βαθμό η θυσία αυτή της προσωπικής του ελευθερίας προς χάριν της ασφάλειας καθιστούσε τον άνθρωπο δυστυχή.

Παραολαυτά, είναι κοινός τόπος, ότι με το πέρασμα των χρόνων η ατομική ελευθερία στοχοποιείται και επιχειρείται να περιοριστεί ολοένα και περισσότερο. Σήμερα, πλέον, η αξία της ατομικής ελευθερίας έχει αναγνωριστεί και η πρόταξη της υπεράσπισής της είναι στην πρώτη γραμμή.

Όπως παρατηρεί σχετικά ο Zigmund Bauman, πολλές δεκαετίες έπειτα από την έκδοση του συγγράμματος του Freud *Πολιτισμός πηγή δυστυχίας* «η ατομική ελευθερία έχει θριαμβεύσει· είναι πλέον η αξία με την οποία αξιολογούνται όλες οι υπόλοιπες, καθώς και το σημείο αναφοράς βάσει του οποίου μετριέται η ορθότητα όλων των υπερατομικών κανόνων και αποφάσεων».⁶⁸⁴

Ο Bauman παρατηρεί τον θρίαμβο της ατομικής ελευθερίας, ενώ παράλληλα της αναγνωρίζει κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση της παγκόσμιας τάξης. «Η ατομική ελευθερία που αποτελούσε κάποτε μειονέκτημα και πρόβλημα (ίσως το κύριο πρόβλημα) για όλους τους διαμορφωτές της τάξης, έγινε ο σπουδαιότερος πόρος και πηγή της διαρκούς προσωπικής δημιουργίας στο ανθρώπινο σύμπαν. Όταν κερδίζεις κάτι απ' τη μια, χάνεις στη θέση του κάτι άλλο: αυτός ο παλιός κανόνας ισχύει το ίδιο σήμερα όπως και άλλοτε»,⁶⁸⁵ υποστηρίζει ο Bauman.

Ο Bauman, λοιπόν, καταλήγει στον θρίαμβο μελετώντας και σχολιάζοντας το έργο του Freud *Πολιτισμός πηγή δυστυχίας*. Αρκετά χρόνια μετά την έκδοση του εν λόγω έργου, όμως, λίγα πράγματα μοιάζουν να έχουν αλλάξει. Ο πολιτισμός ακόμα συνεχίζει να είναι πηγή δυστυχίας, εφόσον αποτελεί εμπόδιο στην ικανοποίηση των ορμών. Η ικανοποίηση των ορμών δε συνιστά θέληση, αλλά ανάγκη του ανθρώπου. Αν, επομένως, ο άνθρωπος μπορεί να δυστυχήσει με τον εμποδισμό της θέλησής του, πολύ περισσότερο μπορεί να δυστυχήσει με το εμποδίζεται η ανάγκη του.

⁶⁸⁴ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 18

⁶⁸⁵ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 19

«Η πολύπλοκη σύνθεση του ψυχικού μας μηχανισμού επιτρέπει και μια ολόκληρη σειρά επηρεασμών. Όπως η ικανοποίηση των ορμών είναι ευτυχία, έτσι γίνεται αιτία μεγάλου πόνου να υποφέρουμε, όταν μας αρνείται τον κορεσμό των αναγκών μας. Έτσι μπορούμε να ελπίζουμε πως με επίδραση πάνω σε αυτές τις ορμές θα απελευθερωθούμε από ένα μέρος του πόνου. Αυτό το είδος ανατροπής του πόνου δεν προσβάλλει πια τον μηχανισμό των αισθήσεων, αλλά προσπαθεί να εξουσιάσει τις εσωτερικές πηγές των αναγκών»,⁶⁸⁶ υπογραμμίζει ο Freud.

Οι ανάγκες των ανθρώπων είναι φυσικές και μη ελέγξιμες. Οι μηχανισμοί του σύγχρονου πολιτισμού επιχειρούν, όπως καταδεικνύει και ο Freud, να ελέγξουν τις ανθρώπινες ανάγκες αλλάζοντάς τις, φέροντας τις στα μέτρα τους. Η διαδικασία αυτή όχι απλά δεν είναι εύκολη, αλλά μάλλον φαντάζει και ακατόρθωτη. Η πίεση, λοιπόν, που ασκούν οι μηχανισμοί του πολιτισμού στερούν την ευτυχία στους ανθρώπους.

Στόχος, λοιπόν, των μηχανισμών του πολιτισμού είναι η αλλαγή στη θεώρηση των αναγκών του ανθρώπου. Ακριβώς, μάλιστα, επειδή η επιτυχία ενός τέτοιου εγχειρήματος κρίνεται δύσκολη, ένα άλλο μέσο είναι ο εξωτερικός εξαναγκασμός του πολιτισμού προς τον άνθρωπο να δώσει τη θέση του στον εσωτερικό εξαναγκασμό, του ανθρώπου, δηλαδή, προς τον ίδιο του τον εαυτό. Στόχος είναι η οικειοποίηση του εξαναγκασμού από τον άνθρωπο, να πιστέψει ο άνθρωπος ότι η επιβολή πιέσεων και αυτοπεριορισμών είναι δική του απόφαση. Βέβαια, για τον πολιτισμό είναι αδιάφορο αν αυτή η διαδικασία, ο εσωτερικός δηλαδή εξαναγκασμός γίνεται εκούσια ή ακούσια, συνειδητά ή ασυνειδητά.

Όπως τοποθετεί ο Norbert Elias το ζήτημα, «το κοινωνικό πρότυπο, στο οποίο προσαρμόσθηκε κάθε άτομο, αρχικά μέσω εξωτερικού καταναγκασμού, αναπαράγεται τελικώς μέσα του, λιγότερο ή περισσότερο απρόσκοπτα, μέσω ενός εσωτερικού καταναγκασμού, ο οποίος ενεργεί ως έναν βαθμό ακόμα και αν το ίδιο το άτομο δεν το επιθυμεί συνειδητά».⁶⁸⁷

Ωστόσο, συνειδητά ή ασυνειδητά αν δρα ο εσωτερικός εξαναγκασμός, το αποτέλεσμα ως προς την κατάσταση της ευτυχίας του ανθρώπινου υποκειμένου μοιάζει να είναι ίδιο. Το ανθρώπινο υποκείμενο δε μπορεί να είναι ευτυχισμένο υπό

⁶⁸⁶ Sigmund Freud, ό.π., σ. 32

⁶⁸⁷ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 224

συνθήκες εξαναγκασμού, κάτι που έρχεται με τον έναν ή τον άλλο τρόπο κόντρα στην ανθρώπινη φύση.

Ο πολιτισμός μπορεί, επομένως, να είναι σε πολλές περιπτώσεις πηγή δυστυχίας και δεν είναι καθόλου περίεργο οι άνθρωποι να εναντιώνονται σε οποιαδήποτε πηγή δυστυχίας. Οι Adorno και Horkheimer προτείνουν και μια περισσότερη δραστική αντιμετώπιση: «Στο πολιτισμό θα άξιζε βαρβαρότητα για τη βάρβαρη συμπεριφορά του».⁶⁸⁸

Στη φράση αυτή των Adorno και Horkheimer συνοψίζεται και ένα παράδοξο που προκαλεί ο σύγχρονος πολιτισμός. Αν μπορούσε ο πολιτισμός να οριστεί μεταξύ άλλων ως η απομάκρυνση της ανθρωπότητας από τη βαρβαρότητα, προξενεί εντύπωση η χρήση της λέξης και της έννοιας βαρβαρότητας. Παρατηρείται, λοιπόν, μια εν γένει αντίφαση στη χρήση βαρβαρότητα και πολιτισμός, πολύ περισσότερο στην απόδοση βάρβαρης συμπεριφοράς στον πολιτισμό.

Αν, λοιπόν, ο πολιτισμός έχει πράγματι φτάσει στο σημείο να ακολουθεί μια διαδρομή, που ο ίδιος με κόπο προσπάθησε να αποτρέψει, σημαίνει, ότι είναι πολύ πιθανό ο πολιτισμός να φτάνει στο τέλος του, αφού μοιάζει να ολοκληρώνει τον κύκλο ζωής του.

Ο Jung, δίνοντας και μια ακόμα διάσταση στην τάση του πολιτισμού προς την καταστροφή του –πέραν δηλαδή του ότι έχει κάνει τον κύκλο του- χρησιμοποιεί την ηρακλείτεια «εναντιοδρομία», προκειμένου να εξηγήσει το από πρώτης άποψης περίεργο αυτό φαινόμενο.

Πιο συγκεκριμένα, ο Jung υποστηρίζει, ότι «ο Ηράκλειτος ανακάλυψε τον πιο υπέροχο από όλους τους ψυχολογικούς νόμους: τη ρυθμιστική λειτουργία των αντιθέτων. Τον ονόμασε *εναντιοδρομία*, δηλαδή κίνηση προς την αντίθετη κατεύθυνση και με αυτό εννοούσε, ότι αργά ή γρήγορα όλα συναντούν το αντίθετό τους. Έτσι, η λογική στάση του πολιτισμού συναντά αναγκαστικά το αντίθετό της, δηλαδή την παράλογη καταστροφή του πολιτισμού. Δεν πρέπει ποτέ να ταυτίζουμε τον εαυτό μας με τη λογική, γιατί ο άνθρωπος δεν είναι και δε θα είναι ποτέ ένα

⁶⁸⁸ Theodor Adorno, *Αισθητική θεωρία*, ελλ. μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000, σ. 18

πλάσμα μόνο με λογική, κάτι που πρέπει να θυμούνται όλοι οι σχολαστικοί προαγωγοί του πολιτισμού. Το παράλογο δε μπορεί και δεν πρέπει να ξεριζωθεί. Οι θεοί δε μπορούν και δεν πρέπει να πεθάνουν».⁶⁸⁹

Ο Jung εισάγει το ζήτημα της λογικής και του παράλογου σε σχέση με την τάση του πολιτισμού προς την καταστροφή του. Εφόσον, λοιπόν, το ίδιο το ανθρώπινο υποκείμενο δεν είναι ένα πλάσμα μόνο με λογική, γιατί από τη φύση του είναι ένας συνδυασμός λογικής και παράλογου, άρα και ο ανθρώπινος πολιτισμός δε μπορεί να είναι ένα σύστημα, που το χαρακτηρίζει μόνο η λογική. Το παράλογο είναι ένα από τα συστατικά στοιχεία που αναγκαστικά ο πολιτισμός δε μπορεί να αποφύγει.

Το γεγονός, λοιπόν, ότι ο πολιτισμός που θα έπρεπε να είναι ένα περιβάλλον ασφάλειας για τον άνθρωπο και τελικά καταλήγει να του ασκεί αφόρητη πίεση μπορεί να έχει εξηγήσεις τόσο λογικές, όσο και παράλογες.

Το παράλογο ζει μαζί με το λογικό, συνδιαλέγεται μαζί του και δεν οφείλει, αλλά και δε μπορεί να ξεριζωθεί από την ανθρώπινη ζωή. Μια πτυχή του ανθρώπινου χαρακτήρα δεν είναι απαραίτητο να κατηγοριοποιηθεί ως κάτι λογικό ή ως κάτι παράλογο. Όπως παράλογη δε θα έπρεπε να νοείται απαραίτητα η ύπαρξη –και μοιραία η εμφάνιση και η εκδήλωση- επιθετικών τάσεων στον άνθρωπο, απέναντι στον συνάνθρωπό του.

«Ο άνθρωπος», εξηγεί ο Freud, «δεν είναι ένα πράο, αξιαγάπητο πλάσμα, που το πολύ-πολύ θα αμυνθεί όταν τού επιτεθούν, αλλά ότι στο ορμικό του εφοδιασμό μπορεί να συμπεριλαμβάνει και μια σημαντική ποσότητα επιθετικής τάσης. Γι' αυτό ο πλησίον του δεν είναι μόνο πιθανός βοηθός και σεξουαλικό αντικείμενο, αλλά και πειρασμός, για να ικανοποιήσει πάνω του την επιθετικότητά του, να εκμεταλλευθεί την εργασία του χωρίς αμοιβή, να τον μεταχειρισθεί σεξουαλικά χωρίς τη συγκατάθεσή του, να σφετερισθεί την περιουσία του, να τον ταπεινώσει, να τού προξενήσει πόνους, να τον βασανίσει και να τον σκοτώσει. Homo homini lupus», επισημαίνει ο Freud υπενθυμίζοντας τη φράση του Πλάτωνα».⁶⁹⁰

⁶⁸⁹ C. G. Jung, ό.π., σ. 100

⁶⁹⁰ Sigmund Freud, ό.π., σ. 76

Ο Freud καταδεικνύει στο παραπάνω χωρίο πτυχές του ανθρώπου, που μπορεί ακόμα και να σοκάρουν, αλλά που ωστόσο είναι υπαρκτές. Το να εθελotuφλεί κανείς μπροστά τους σε καμία περίπτωση δεν ακυρώνει την ύπαρξή τους. Το αντίθετο, η επιδεικτική μη προσοχή τους, μπορεί να τα γιγαντώσει και ακριβώς να φέρει αντίθετα αποτελέσματα.

Ο άνθρωπος, λοιπόν, δεν είναι ένα πράο πλάσμα που θέλει πάντα και μόνο το καλό του άλλου ανθρώπου. Ο άνθρωπος μπορεί να είναι λύκος για τον άνθρωπο. Αυτό, όμως, όπως επισημαίνει ο Freud, «οι μωροί δεν το ακούνε ευχάριστα, όταν αναφέρεται η έμφυτη τάση του ανθρώπου προς το «κακό», προς την επιθετικότητα, προς την καταστροφή και κατά συνέπεια την ωμότητα».⁶⁹¹

Να γιατί τόσο ο Bergman, όσο και ο Fellini δεν παρουσιάζουν μονοδιάστατα τους ήρωες τους, τον Άλμπερτ ο πρώτος, τον Ζαμπανό ο δεύτερος. Πράγματι, στο τέλος των κινηματογραφικών αφηγήσεων οι δημιουργοί έχουν πετύχει να καταστήσουν τους ήρωες συμπαθείς στον θεατή. Ένας από τους στόχους, που είναι ο «εξανθρωπισμός» των ηρώων δεν επιτυγχάνεται μόνο με τη «λείανση» των ζωδών ενστίκτων τους, με την άμβλυνση των σκληρών χαρακτηριστικών τους, αλλά και με την *a priori* αποδοχή των εν λόγω ενστίκτων και χαρακτηριστικών όχι ως «απάνθρωπα», αλλά αντιθέτως ως εντελώς ανθρώπινα.

Η εγγενής επιθετικότητα του ανθρώπου δε μπορεί να εξαλειφθεί. Το μόνο που μπορεί να γίνει είναι να καταπιεσθεί, να απωθηθεί και να επανεμφανισθεί με άλλον τρόπο, συχνά πιο βίαιο. Στόχος, λοιπόν, δεν είναι –τουλάχιστον δε θα έπρεπε– να είναι ο αγχώδης περιορισμός των επιθετικών ορμών και ενστίκτων, αλλά η μετουσίωσή της. Ακριβώς αυτό είναι ό,τι προσπαθούν να επικοινωνήσουν ο Bergman και ο Fellini με τις υπό εξέταση ταινίες τους. Στόχος της τέχνης –και ένα προκειμένου της τέχνης του κινηματογράφου– δεν είναι να παρουσιάσει τα πράγματα όπως είναι, αλλά να υπερτονίσει ένα θέμα ή χαρακτηριστικό, να το παρουσιάσει στην υπερβολή του, για να το καταστήσει ορατό και όχι για να το προτείνει ως έχει.

Έχει, ήδη λοιπόν, υποστηριχθεί πολλές φορές ότι ο πολιτισμός μπορεί να είναι για τον άνθρωπο πηγή δυστυχίας, όπως επίσης έχει υποστηριχθεί ότι οι μηχανισμοί του πολιτισμού δρουν με τέτοιον τρόπο, ώστε να μην υπάρχει επιλογή αποφυγής της

⁶⁹¹ Sigmund Freud, ό.π., σ. 87

δυστυχίας που προκαλεί ο πολιτισμός. Πράγματι, οι μηχανισμοί του πολιτισμού επιζητούν τρόπους να δαμάσουν την εγγενή επιθετική τάση του ανθρώπου.

Γι' αυτόν ακριβώς τον σκοπό, λοιπόν, «ο πολιτισμός δαμάζει την επικίνδυνη επιθετική τάση του ατόμου με το να το αποδυναμώνει, να το αφοπλίζει και με μια αρχή που τοποθετεί στο εσωτερικό του, σαν φρουρά σε κατεχομένη πόλη να το επιτηρεί»,⁶⁹² υποστηρίζει ο Freud.

Το να δαμαστεί η επιθετική τάση του ανθρώπου είναι αναμφισβήτητη –ακόμα και για τους πιο φιλόδοξους- έργο δύσκολο. Έτσι λοιπόν, η εφικτή λύση είναι η σταδιακή αποδυνάμωση της επιθετικότητας του ανθρώπου και η τοποθέτησή της σε ορισμένα πλαίσια, τέτοια που ο πολιτισμός θα έχει ο ίδιος κατασκευάσει, για να μπορεί και να τα ελέγχει, σαν σε κατεχόμενη πόλη κατά τη διατύπωση του Freud.

Η πόλη –βάση και πυρήνας του πολιτισμού- είναι επί της ουσίας κατεχόμενη πόλη. Ο πολίτης «αστυνομεύεται» από τον πολιτισμό, επιτηρείται αόκνως, έτσι που ποτέ εντός της πόλης δε μπορεί να είναι ελεύθερος. Καθόλου τυχαία δεν είναι, λοιπόν, η σκηνή στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, όπου οι αρχές της πόλης έρχονται και διαλύουν την πολύβουη, ασυνήθιστη για την καθημερινότητα της πόλης, παρέλαση-διαφήμιση της παράστασης των σαλτιμπάγκων του τσίρκου *Αλμπέρτι*. Πρέπει το νωρίτερο δυνατόν να επισημανθεί στους παλιάτσους, στους εκτός της πόλης, ότι βρίσκονται εντός των ορίων της πόλης, ότι αστυνομούνται. Η φροϋδική παρομοίωση σαν φρουρά σε κατεχόμενη πόλη, παίρνει εδώ κατά κυριολεξία υπόσταση.

Στόχος, λοιπόν, είναι η αποδυνάμωση των επιθετικών τάσεων από τις πιο ανώδυνες ακόμα εκφάνσεις τους. Στόχος των μηχανισμών του πολιτισμού είναι η περιφρούρηση και ο περιορισμός της ενστικτικής ζωής του ανθρώπου από το νωρίτερο δυνατόν, που το νωρίτερο δυνατόν είναι επί της ουσίας η παιδική ηλικία του ανθρώπου.

Σύμφωνα και με τη σχετική τοποθέτηση του Norbert Elias, «σε μεγάλο βαθμό η συμπεριφορά και η ενστικτική ζωή του παιδιού εξωθούνται έξω του παραδείγματος του περιβάλλοντος κόσμου [...] Οι περισσότεροι άνθρωποι καθώς μεγαλώνουν, ξεχνούν και απωθούν σχετικά νωρίς το γεγονός ότι τα αισθήματά τους της ντροπής

⁶⁹² Sigmund Freud, ό.π., σ. 92

και της αποστροφής, η αίσθηση του ευχάριστου και του δυσάρεστου έχουν ρυθμιστεί από έξω και έχουν προσαρμοστεί σε ένα συγκεκριμένο σταθερό πρότυπο».⁶⁹³

Κεντρικό ζητούμενο, επομένως, είναι η ρύθμιση των ενορμήσεων του ανθρώπου από την παιδική του ηλικία και με βάση αυτό ζητούμενο είναι η ρύθμιση επίσης του τι είναι ευχάριστο και τι δυσάρεστο, η διαμόρφωση, δηλαδή, ενός προτύπου, που θα λειτουργεί ως σταθερά.

Βέβαια, η συγκεκριμένη σταθερά θεσμοθετείται -άτυπα ή και τυπικά- από μία μερίδα του λαού με στόχο όλον τον λαό. Πρόκειται, δηλαδή, πάντα για την εκάστοτε ισχύουσα μερίδα. «Αυστηρότερη ρύθμιση των ενορμήσεων και επομένως σχετικά συστηματοποιημένη παραίτηση από την ικανοποίησή τους ή ανάσχεση του θυμικού απαιτούν και επιβάλλουν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο οι κοινωνικά ανώτεροι στους κοινωνικά κατώτερους ή το πολύ πολύ από κοινωνικά ισότιμους»,⁶⁹⁴ εξηγεί συγκεκριμένα ο Elias.

Οι μηχανισμοί του πολιτισμού είναι απρόσωποι και γι' αυτόν τον λόγο είναι απαραίτητα τα πρόσωπα εκείνα που θα γίνουν οι εκφραστές, αλλά και «τοποτηρητές» του. Η ανάσχεση του θυμικού του ανθρώπου, όπως εξηγεί και ο Elias γίνεται από τους κοινωνικά ανώτερους. Με τον τρόπο αυτό ο πολιτισμός επιτυγχάνει μια διπλή νίκη. Πρώτον, ως κάτι απρόσωπο, αποκτά πρόσωπο και δεύτερον δίνοντας την εξουσία σε μια μερίδα λαού να αφαιρέσει μερίδιο ελευθερίας από τους υπόλοιπους για χάρη της ασφάλειας τους, ταυτόχρονα αφαιρεί και από τους ίδιους τους φορείς της εξουσίας μερίδιο ελευθερίας για χάρη τη ίδιας της εξουσίας.

«Δε μπορούμε να παραβλέψουμε, ότι οι άνθρωποι γενικά μετρούν με λαθεμένα μέτρα· επιδιώκουν για τον εαυτό τους δύναμη, επιτυχία και πλούτο και τά θαυμάζουν σε άλλους, αλλά υποτιμούν τις αληθινές αξίες της ζωής. Και όμως, σε κάθε τέτοια κρίση κινδυνεύουμε να ξεχάσουμε την πολυμορφία του ανθρώπινου κόσμου και της ψυχικής του ζωής»,⁶⁹⁵ σημειώνει ο Freud.

Ο κίνδυνος αυτός της λησμονιάς της *πολυμορφίας του ανθρώπινου κόσμου και της ψυχικής ζωής* αφορά και τους εκφραστές της εξουσίας. Αλλοτριώνοντας την

⁶⁹³ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 223-224

⁶⁹⁴ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 236

⁶⁹⁵ Sigmund Freud, ό.π., σ. 13

ανθρώπινη υπόσταση και ψυχή, περιορίζοντας τις επιθετικές ενορμήσεις, αλλοτριώνονται και οι ίδιοι.

Από το σημείο αυτό αρχίζει μια νέα διαδρομή αλληλόδρασης της σχέσης κυριαρχίας και κατάργησης της κυριαρχίας. «Σε κάθε πρόοδο του πολιτισμού, οι νέες προοπτικές κυριαρχίας άνοιγαν ταυτόχρονα νέες προοπτικές κατάργησης της κυριαρχίας»,⁶⁹⁶ υποστηρίζουν οι Adorno και Horkheimer.

Η προοπτική, επομένως, της κατάργησης της εκάστοτε κυριαρχίας δεν απειλεί τους μηχανισμούς του πολιτισμού, καθώς η κατάργηση της εκάστοτε κυριαρχίας διανοίγει αναπότρεπτα νέες προοπτικές κυριαρχίας. Η κατάργηση της όποιας εξουσίας ιστορικά πραγματοποιείται από τους φορείς της επομένης εξουσίας. Η θεσμοθετημένη έννοια της εξουσίας παραμένει ανέγγιχτη στο πέρασμα των αιώνων.

Η εξουσία, επομένως, ως θεσμοθετημένη εξουσία αναπτύσσεται ως απαραίτητη στην ανθρώπινη ζωή. Η εξουσία από τη μία πλευρά περιορίζει τον ανθρώπινο ψυχισμό προκαλώντας του δυσφορία, από την άλλη πλευρά όμως εξασφαλίζει την ασφάλεια. Κατ' αυτόν τον τρόπο παράγεται η αντίθεση σύμφωνα με την οποία ο άνθρωπος αποστρέφεται την εξουσία, αλλά παράλληλα την αποζητά και για χάρη της μπορεί και να επιλέγει να θυσιάσει την εκδήλωση των ενορμήσεων του.

«Η ορμική παραίτηση είναι αποτέλεσμα του άγχους μπροστά στην εξωτερική εξουσία· παραιτούμαστε από ικανοποιήσεις, για να μη χάσουμε την αγάπη της»,⁶⁹⁷ παρατηρεί ο Freud.

Πράγματι, στη *Strada* ο Fellini επιλέγει να βάλει την *Τζελσομίνα* να παραμένει στο πλευρό του *Ζαμπανό* παρ' ότι εκείνος την κακομεταχειρίζεται και η ίδια είναι δυστυχής μαζί του, γιατί η επιθυμία του είναι να δείξει πως δύο τόσο διαφορετικοί άνθρωποι μπορούν τελικά να βρουν τον τρόπο να καταφέρουν να συνυπάρξουν. Σε ένα άλλο επίπεδο, όμως, θα μπορούσε κανείς να παρατηρήσει, ότι η *Τζελσομίνα* όχι μόνο αναφορικά με την επιλογή της να μη φύγει όταν ο *Ζαμπανό* έχει φυλακιστεί, αλλά ακόμα πολύ πριν, όταν δέχεται όλες τις ταπεινώσεις. Ο *Ζαμπανό* ήταν ο άνθρωπος που τήν πήρε από τη μονότονη και μίζερη ζωή που έκανε μέχρι τότε και της έδωσε μια ευκαιρία μιας άλλης ζωής. Η άλλη αυτή ζωή μπορεί να ήταν γεμάτη

⁶⁹⁶ Μαξ Χορκχάμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, ό.π., σ. 58

⁶⁹⁷ Sigmund Freud, ό.π., σ. 97

δυσκολίες, όμως, τής άνοιξε έναν νέο ορίζοντα. Με το να εγκαταλείψει, επομένως, τον *Ζαμπανό*, θα σήμαινε αυτόματα ότι θα εγκατέλειπε την προοπτική της νέας της ζωής.

Το τέλος, βέβαια, της *Τζελομίνια* ήταν άδοξο. Όμως, αυτό που τελικά επικοινωνείται δεν είναι η σίγουρη αλλαγή των πραγμάτων, αλλά η δυνατότητα της αλλαγής. Στο όνομα αυτής της αλλαγής, της ελπίδας του νέου η *Τζελομίνια* θυσιάσε τελικά ένα μέρος της ελευθερίας της, καταπιέζοντας τις ενορμήσεις της.

Όπως έχει ήδη επισημανθεί στη *Strada* υποφώσκει κι ένα ζήτημα θρησκευτικό σχετικά με την ιδιοσυγκρασία της *Τζελομίνια* και των επιλογών της. Πράγματι, η παραίτηση των ορμών τόσο στη *Τζελομίνια*, όσο και γενικότερα σχετίζονται με «ηθικές» επιταγές, είτε αυτές προέρχονται από τη θρησκεία είτε από το όποιο σύστημα ηθικών αξιών. Η σύμπλευση με τις όποιες, λοιπόν, ηθικές επιταγές προξενεί πολλές φορές δυσφορία.

Όπως παρατηρεί ο Freud, «η αυστηρότερη και πιο άγρυπνη συνείδηση είναι ακριβώς το χαρακτηριστικό γνώρισμα του ηθικού ανθρώπου και αν οι άγιοι αυτοκαλούνται αμαρτωλοί, δεν αδικούνται, αν λάβουμε υπόψη μας τους πειρασμούς για ικανοποίηση των ορμών, στους οποίους είναι εκτεθειμένοι σε ιδιαίτερα μεγάλο βαθμό, επειδή οι πειρασμοί αυξάνουν, όπως είναι γνωστό από τη διαρκή στέρηση, ενώ με συμπτωματική ικανοποίηση μετριάζονται τουλάχιστον για ένα διάστημα».⁶⁹⁸

Η μη ικανοποίηση των ορμών δημιουργεί άγχος και όσο περισσότεροι είναι οι πειρασμοί που καλούν τον άνθρωπο να τούς ικανοποιήσει και όσο ο άνθρωπος ανθίσταται, τόσο περισσότερο διογκώνεται το άγχος και η πίεση που δέχεται ο άνθρωπος. Η στέρηση, άλλωστε, προκαλεί εν γένει τη δημιουργία τέτοιων φαινομένων. Όταν γίνεται λόγος για μη ικανοποίηση των ορμών, η αναφορά είναι συνήθως σχετικά με την επιθετική τάση και τη σεξουαλικότητα.

«Αν ο πολιτισμός», υποστηρίζει ο Freud, «επιβάλλει όχι μόνο στη σεξουαλικότητα, αλλά και στην επιθετική τάση του ανθρώπου τόσο μεγάλες θυσίες, καταλαβαίνουμε καλύτερα γιατί δυσκολεύεται να γίνει ευτυχισμένος μέσα σε αυτόν τον πολιτισμό. Ο πρωτόγονος άνθρωπος ήταν πραγματικά πιο τυχερός, αφού δε γνώριζε περιορισμούς των ορμών. Αντ' αυτού όμως, η σιγουριά του ότι θα απολαμβάνει αυτήν την ευτυχία

⁶⁹⁸ Sigmund Freud, ό.π., σ. 95

για πολύ χρόνο ήταν ελάχιστη. Ο πολιτισμένος άνθρωπος παραχώρησε ένα κομμάτι δυνατότητας για ευτυχία για ένα κομμάτι σιγουριάς».⁶⁹⁹

Ο Freud κλείνει το παραπάνω χωρίο με τη θεμελιώδη αιτία του αισθήματος της δυστυχίας πηγάζουσα από τον πολιτισμό. Ο πολιτισμένος παραχωρεί ένα κομμάτι δυνατότητας ευτυχίας για ένα κομμάτι σιγουριάς. Για να παραμείνει, όμως, πολιτισμένος οφείλει να παραμείνει όσο το δυνατόν πιο μακριά από τη «βαρβαρότητα».

Πολιτισμός και βαρβαρότητα

Ο πολιτισμός είναι μια αντίθετη έννοια από τη βαρβαρότητα, αλλά όπως έχει ήδη επισημανθεί, ο πολιτισμός μπορεί να ρέπει –ή ορισμένες φορές να οφείλει να ρέπει– προς τη βαρβαρότητα. Η εποχή και η κοινωνία ορίζει τί θεωρείται βάρβαρο και τι πολιτισμένο. Οι πολιτισμένοι αυτοπροδιορίζονται ως τέτοιοι έναντι της συμπεριφοράς των απολίτιστων.

Η Πέπη Ρηγοπούλου, αναφερόμενη στον Huntington, παρατηρεί, ότι «ο Huntington σηματοδοτεί τη μελέτη του με βάση μια φράση της νουβέλας του M. Didbin *Dead Lagoon*, που λέει, ότι “αν δε μισούμε αυτό που δεν είμαστε, δε μπορούμε να αγαπάμε αυτό που είμαστε”, δηλαδή ότι ξέρουμε ποιοι είμαστε όταν ξέρουμε ποιοι δεν είμαστε και σε ποιους είμαστε εναντίον».⁷⁰⁰

Είναι, λοιπόν, σαφές ότι το νεότερο υποκείμενο στην προσπάθειά του να αποκτήσει μια ταυτότητα σε μια εποχή που ο κατακερματισμένος εαυτός κατά την έκφραση του Gergen⁷⁰¹ δημιουργεί τόσες πολλές πτυχές της ταυτότητας, τόσες δυνατότητες ταυτότητας, που στο τέλος η ύπαρξη μίας και συγκεκριμένης ταυτότητας καθίσταται σχεδόν αδύνατη, τείνει να δημιουργήσει μία εικόνα του τί δεν είναι.

⁶⁹⁹ Sigmund Freud, ό.π., σ. 81

⁷⁰⁰ Πέπη Ρηγοπούλου, ό.π., σ. 48

⁷⁰¹ K.J. Gergen, *Κορεσμένος Εαυτός*, Ελληνικά Γράμματα, ελλ.μετάφραση Αλέξης Ζώτος, επιμέλεια Μανώλης Τσαγκαράκης, Αθήνα, 1997

Αυτήν ακριβώς την εικόνα επιθυμεί να τήν αντιπαραβάλλει με το εαυτό του, προκειμένου να καταλήξει στο τί είναι.

Οι άνθρωποι των σύγχρονων κοινωνιών, επομένως, μη μπορώντας να αγαπήσουν αυτό που είναι, ξεκινούν από το να μισήσουν αυτό που δεν είναι ή τουλάχιστον αυτό που δε θέλουν να τούς προσάπτουν. Μία τέτοια πρακτική, μπορεί ασφαλώς να οδηγήσει και σε άλλου είδους αποτελέσματα με ακραίες συνέπειες. Ωστόσο, οι άνθρωποι αρέσκονται να αυτοπροσδιορίζονται ετεροπροσδιοριζόμενοι. Το νεότερικό υποκείμενο, ειδικότερα, που θεωρεί εαυτόν πολιτισμένο, αρέσκεται ιστορικά στον διαχωρισμό πολιτισμένου και βάρβαρου.

Παρολαυτά, όπως σημειώνει και ο Norbert Elias, «οι άνθρωποι των κοινωνικών ενοτήτων συμπεριφέρονται πέρα από όλες τις ατομικές διαφορές με συγκεκριμένο ομοιογενή τρόπο, αν συγκριθούν με τα άτομα των ομάδων, με τις οποίες αντιπαραβάλλονται εκάστοτε: ο χωρικός συμπεριφέρεται με κάποια έννοια διαφορετικά από ό,τι ο Γερμανός, ο μεσαιωνικός άνθρωπος διαφορετικά απ' ό,τι πραδείγματος χάριν, ο άνθρωπος του 20^{ου} αιώνα, όσα κοινά σημεία κι αν υπάρχουν κατά τ' άλλα σε όλους, αφού όλοι είναι άνθρωποι».⁷⁰²

Η συμπεριφορά των ανθρώπων, η *κουλτούρα* τους, αλλάζει ανά τις εποχές. Πάντοτε, βέβαια, υπάρχουν πολλές διαφορές στην *κουλτούρα* των ανθρώπινων κοινωνιών, παρατηρούνται ωστόσο περισσότερα κοινά σημεία κατά την ίδια ιστορική εποχή, καθώς όλες οι κοινωνίες μεταλλάσσουν τις συνήθειες και τις πρακτικές με το πέρασμα του χρόνου. Το συστατικό στοιχείο του πολιτισμού, που δεν είναι άλλο από την *εξέλιξη*, καταδεικνύει ο Elias με την έρευνά του.

«Το να είναι κανείς πολιτισμένος δε συνιστά μόνο μια κατάσταση, είναι μια διαδικασία που πρέπει να συνεχιστεί»,⁷⁰³ υποστηρίζει ο Elias.⁷⁰⁴ Κεντρικός στόχος,

⁷⁰² Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 102

⁷⁰³ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 121

⁷⁰⁴ Ο Nobert Elias, επιχειρώντας να τονίσει το στοιχείο της εξέλιξης του πολιτισμού ως *διαδικασία*, εξηγεί: «οι ωδίνες της βιομηχανικής επανάστασης δίδαξαν για πρώτη φορά τους ανθρώπους να αντικρίζουν και να σκέπτονται και τον εαυτό τους, τη δική τους κοινωνική ύπαρξη ως διαδικασία. Εάν παρακολουθήσουμε τη χρήση της έννοιας «πολιτισμός» αρχικά στον Mirabeau, βλέπουμε καθαρά πόσο αυτή η εμπειρία του επιτρέπει να δει το σύνολο των ηθών της εποχής του κάτω από νέο φως». Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 117. Και αλλού: «Σε αντίθεση με τη λειτουργία της έννοιας του πολιτισμού, που συνίσταται στην έκφραση μιας διαρκούς επεκτατικής ορμής αποικιστικών ομάδων και εθνών, στην έννοια της *κουλτούρας* αντικαθρεφτίζεται η αυτοσυνειδησία του έθνους, το οποίο βρισκόταν σε

λοιπόν, του Elias καθίσταται η ταύτιση του όρου «πολιτισμού» ως διαρκούς εν εξελίξει διαδικασίας και όχι ως άπαξ κατάκτηση. Αυτό μπορεί να γίνει εύκολα κατανοητό, εφόσον συνδεθεί η εξέλιξη του ίδιου του ανθρώπινου υποκειμένου με την παράλληλη εξέλιξη της ανθρώπινης κοινωνίας.

«Ό,τι αντιπαραθέτουμε ως «πολιτισμένο» και «απολίτιστο» δε συνιστά στην πραγματικότητα μια αντίθεση τέτοια, όπως η αντίθεση ανάμεσα σε «καλό» και σε «κακό». Είναι απεναντίας πρόδηλο πως έχουμε να κάνουμε με βαθμίδες μιας εξελικτικής ακολουθίας και μάλιστα μιας ακολουθίας, η οποία συνεχίζεται. Είναι πιθανόν να προκαλέσει η συμπεριφορά μας στους μεταγενέστερους παρόμοια συναισθήματα αποστροφής, όπως σε μας η συμπεριφορά εκείνων των οποίων είμαστε απόγονοι».⁷⁰⁵

Ο Elias θέτει, λοιπόν, σε μια ρεαλιστική βάση το θέμα της εξέλιξης. «Απολίτιστοι» δε θα μπορούσαν να θεωρηθούν μόνο κάποιοι που ανήκουν σε άλλη φυλή με άλλα ήθη και έθιμα, αλλά ακόμα και άνθρωποι της ίδιας φυλής με τα ίδια ήθη και έθιμα, ακόμα και άμεσοι πρόγονοι. Η λέξη «πολιτισμένος» ή «απολίτιστος» προϋποθέτει δύο όρους σύγκρισης. Ποιός δηλαδή είναι «πολιτισμένος» και ποιός «απολίτιστος» και σε σχέση με ποιον.

Με δεδομένο, λοιπόν, ότι ο πολιτισμός είναι μια εξελικτική διαδικασία, «απολίτιστος» θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και κάποιος άμεσος πρόγονος οποιουδήποτε ανθρώπου, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί πολιτισμένος. Από τη εν λόγω παρατήρηση δε θα μπορούσαν να εξαιρεθούν ακόμα και οι Έλληνες.

Ο A. Momigliano σημειώνει, πως ο Lafitau, *αποκάλυψε στον κόσμο αυτήν την απλή αλήθεια, ότι και οι Έλληνες ήταν κάποτε άγριοι*.⁷⁰⁶ Ο Pierre Vidal Naquet συμπληρώνει, ότι «ο Θουκυδίδης είχε περίπου ακριβώς το ίδιο πράγμα: «θα μπορούσε κανείς να δείξει με πολλές μαρτυρίες, ότι ο αρχαίος ελληνικός κόσμος ζούσε με τον ίδιο τρόπο με τον σύγχρονο κόσμο των βαρβάρων».⁷⁰⁷

διαρκή αναζήτηση της ιδιαιτερότητάς του και σε διαρκή επίσης προσπάθεια αναζήτησης και διαφύλαξης των πολιτικών και πνευματικών του συνόρων. Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 73

⁷⁰⁵ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 134

⁷⁰⁶ Πιερ Βιντάλ Νακέ, ό.π., σ. 188-189

⁷⁰⁷ Πιερ Βιντάλ Νακέ, ό.π., σ. 189

Ήδη, λοιπόν, από την ελληνική αρχαιότητα είχε καταστεί συνειδητή η εξελικτική αυτή πορεία των πραγμάτων, η εξελικτική πορεία κάθε πολιτισμού, ακόμα και του ίδιου του ελληνικού πολιτισμού. Ήταν συνειδητή και παραδεκτή η ύπαρξη σταδίων και βαθμίδων στην εξέλιξη του πολιτισμού, καθώς επίσης ότι το στάδιο του πολιτισμού των προγόνων ενός πολιτισμού μπορεί και στο παρελθόν να ήταν το ίδιο με το στάδιο του πολιτισμού μιας άλλης κοινωνίας σύγχρονης προς αυτήν, η οποία και ορίζεται ως «βάρβαρη».

«Τον πολιτισμό συνήθως τον αντιμετωπίζουμε ως ιδιοκτησία, η οποία απλώς περιήλθε σε μάς έτοιμη, όπως μάς φαίνεται και δε ρωτούμε πώς στην πραγματικότητα φθάσαμε εκεί· όμως είναι μια διαδικασία ή μέρος μιας διαδικασίας όπου βρισκόμαστε κι εμείς οι ίδιοι»,⁷⁰⁸ υποστηρίζει ο Norbert Elias, ο οποίος επίσης εξηγεί, ότι «στην πραγματικότητα, μια ουσιαστική φάση της διαδικασίας του πολιτισμού έκλεισε την εποχή ακριβώς όπου αρχίζει να απλώνεται σε ολόκληρα τα έθνη της Δύσης η συνείδηση του πολιτισμού, η συνείδηση της υπεροχής της οικείας συμπεριφοράς και των υλοποιήσεων της στην επιστήμη, την τεχνολογία και την τέχνη».⁷⁰⁹

Ό,τι επιχειρεί, επομένως, να καταδείξει ο Elias είναι, ότι ο σύγχρονος άνθρωπος που θεωρεί τον εαυτό του πολιτισμένο, δεν είναι τίποτε περισσότερο από μέρος της διαδικασίας του πολιτισμού, μέρος μιας διαρκούς και αέναης εξέλιξης, έτσι που σε μερικά χρόνια ο σημερινός άνθρωπος θα φαντάζει «απολίτιστος» στα μάτια των μεταγενεστέρων του και οι συνήθειες και οι πρακτικές του, θα φαντάζουν ξεπερασμένες, που ανήκουν σε προγενέστερο στάδιο της εξέλιξης του πολιτισμού.

Πρόκειται ασφαλώς για μια διαπίστωση, που δύσκολα μπορεί να κάνει ο σύγχρονος άνθρωπος και ίσως ακόμα πιο δύσκολα να την αποδεχτεί. Ο Freud, ωστόσο, παρατηρεί αφοπλιστικά, ότι «στον ψυχικό τομέα η διατήρηση του πρωτόγονου δίπλα στο μεταλλαγμένο που προήλθε από αυτό είναι τόσο συχνή, ώστε είναι περιττό να το αποδείξουμε με παραδείγματα».⁷¹⁰

⁷⁰⁸ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 135

⁷⁰⁹ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 124

⁷¹⁰ Sigmund Freud, ό.π., σ. 19

Όπως και να 'χει, η σύγκριση του εαυτού με κάποιον προγενέστερο είναι πιο εύκολη από ό,τι με κάποιον μεταγενέστερο και ακόμα πιο εύκολη είναι η σύγκριση με κάποιον σύγχρονο, με κάποιον που βλέπει κανείς μπροστά στα μάτια του και που φέρει στοιχεία του παρελθόντος, ενός παρελθόντος δηλαδή σταδίου του πολιτισμού σε σχέση με τον εκάστοτε συγκρινόμενο υποκείμενο.

Εξαιρετικά, λοιπόν, ενδιαφέρουσα από την άποψη αυτή είναι η σύγκριση που μπορεί κανείς να κάνει, όταν στις υπό εξέταση ταινίες, οι ήρωες, οι παλιάτσοι έρχονται σε αντιδιαστολή με τους «καθωσπρέπει» πολίτες. Οι ήρωες μοιάζουν να ανήκουν σε μια προγενέστερη φάση της εξέλιξης του πολιτισμού, γι' αυτό και μοιάζουν παράταιροι, αν όχι και «απολίτιστοι».

Ωστόσο, το είδος της συμπεριφοράς των πολιτισμένων ηρώων των ταινιών και εν γένει των σύγχρονων ανθρώπων, που ανήκουν σε μια πολιτισμένη κοινωνία απορρέει από ό,τι ονομάζουμε «απολίτιστο». Ο «πολιτισμένος», δηλαδή, προέρχεται από τον «απολίτιστο». Η διαπίστωση αυτή, ακριβώς, μπορεί και να τρομάζει τον «πολιτισμένο». Οι «πολιτισμένοι», λοιπόν, των ταινιών ενοχλούνται από τους «απολίτιστους» και τη συμπεριφορά τους.

«Η βαριά ή η ελαφρά δυσφορία που μάς κυριεύει απέναντι σε ανθρώπους, όταν μιλούν πιο ανοιχτά ή κατονομάζουν τις σωματικές τους ανάγκες, όταν καλύπτουν ή όταν συγκρατούν τις λειτουργίες αυτές λιγότερο από όσο εμείς, είναι ένα από τα κυρίαρχα αισθήματα, τα οποία εκφράζονται στην απόφαση: «βάρβαρος» ή «απολίτιστος». Αυτή είναι λοιπόν η «δυσφορία απέναντι στη βαρβαρότητα» ή για να το πούμε ορθότερα και με λιγότερη αξιολογική έμφαση η δυσφορία απέναντι στη διαφορετική θυμική κατάσταση, απέναντι στο διαφορετικό πρότυπο αποστροφής».⁷¹¹

712

Το διαφορετικό πρότυπο, όμως, δεν εξαρτάται μόνο από την εποχή, αλλά και από την κοινωνία. Η *δυσφορία απέναντι στη βαρβαρότητα*, κατά τον χαρακτηρισμό του Elias συσχετίζεται πάντοτε με το τι θεωρείται κοινωνικά αποδεκτό. Πάντοτε, δηλαδή,

⁷¹¹ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 134

⁷¹² Ο Elias παρατηρεί επίσης, ότι «η στάση του σώματος, οι χειρονομίες, η ένδυση, η έκφραση του προσώπου – αυτή η «εξωτερική» συμπεριφορά, την οποία πραγματεύεται το κείμενο του Έρασμου *Για την κοσμιότητα στα ήθη των αγοριών*, συνιστά έκφραση της εσωτερικότητας του ανθρώπου ως όλου. Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 130

υπάρχουν όρια στο πόση βαρβαρότητα μπορεί να «αντέξει» κάθε κοινωνία. Αυτό, βέβαια, σημαίνει πως σε κάθε κοινωνία συνυπάρχουν λίγο ή πολύ «βάρβαροι» με «πολιτισμένους».

«Η όλη τελετουργία της συνύπαρξης των ανθρώπων βρίσκεται σε κίνηση, αλλά και ταυτόχρονα οι ίδιοι οι άνθρωποι αισθάνονται την κίνηση αυτή»,⁷¹³ σημειώνει ο Elias. Ήδη, το βάρος της λέξης «τελετουργία», που επιλέγει εδώ ο Elias, προσδίδει ιδιαίτερη σημασία στη διαδικασία της ανθρώπινης συνύπαρξης. Η συνύπαρξη, δηλαδή, των ανθρώπων δεν είναι ούτε απλό, ούτε κάτι αυτονόητο. Αντιθέτως, ο τελετουργικός χαρακτήρας της ανθρώπινης συνύπαρξης μαρτυράει τη ζωτική σημασία του άλλου στη ζωή του ανθρώπου και η διαδικασία αυτή κινείται διαρκώς και οφείλει να κινείται, καθώς η μη κίνηση, η στασιμότητα θα πρόδιδε τον θάνατο της ζωής και της ανθρώπινης εξέλιξης.

Ωστόσο, στην κίνηση αυτή, τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα επηρεάζουν τα κατώτερα. Ανά τους αιώνες οι κανόνες καλής συμπεριφοράς υιοθετούνται βαθμιδών πρώτα από τις ανώτερες και μεσαίες τάξεις κι έπειτα από τους υπόλοιπους στο φαγητό ή την ομιλία.

Ως προς τη γλώσσα, ο Elias παρατηρεί, ότι «η απομάκρυνση των “ασχημιών” από τη γλώσσα δικαιολογείται με το “εκλεπτυσμένο αισθητήριο”, με την εκλέπτυνση του αισθήματος, ο ρόλος της οποίας κάθε άλλο παρά ασήμαντος είναι στην όλη διαδικασία του πολιτισμού».⁷¹⁴

Χαρακτηριστικός ως προς αυτό –για να γίνει μια αναφορά στη *Strada* του Fellini– είναι ο τρόπος, με τον οποίο εκφράζεται ο Ζαμπανό. Όταν, δηλαδή, μιλάει στην Τζελομίνα με τραχύ τρόπο, είναι πολύ πιθανό να μην αντιλαμβάνεται, ότι τήν προσβάλλει. Μια τέτοιου είδους συμπεριφορά μπορεί να αλλάξει έπειτα από παρέμβαση ενός ανώτερου από εκείνον κοινωνικού στρώματος, όπως εξηγεί ο Elias και την ενεργοποίηση ουσιαστικά ενός «εκλεπτυσμένου αισθητηρίου», το οποίο διαμορφώνει ο πολιτισμός, νοούμενος ως εξελικτική διαδικασία.

⁷¹³ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 198

⁷¹⁴ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 204

Αν, λοιπόν, ο τρόπος της ομιλίας έγκειται σε ένα *εκλεπτυσμένο αισθητήριο*, το ίδιο θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς και για το φαγητό και γενικότερα για την υγιεινή, μονάχα που εν προκειμένω δεν τίθεται θέμα αποκλειστικά καλής συμπεριφοράς, αλλά και υγείας. Άλλωστε, πολλές από τις απαγορεύσεις που ανά τους αιώνες επιβάλλονταν με τον έναν ή τον άλλον τρόπο είτε από συστήματα πολιτισμού είτε από θρησκείες είχαν λίγο ή πολύ στόχο και την προσοχή στα θέματα υγιεινής.

Δεν είναι λίγες οι φορές, ωστόσο που το όριο αποστροφής ορισμένων συμπεριφορών και όχι το ζήτημα υγιεινής ήταν αυτό που έθετε στο περιθώριο τις όποιες αυτές συμπεριφορές

«Η μετατόπιση του ορίου της αποστροφής προς τα εμπρός συναρτάται ίσως, ως προς κάποια σημεία, με λιγότερο ή περισσότερο συγκεκριμένες και κατ' αρχήν ορθολογικά ανεξήγητες εμπειρίες της μεταδοτικότητας ορισμένων ασθενειών ή ακριβέστερα με αόριστες και επομένως ορθολογικά ανεξέλεγκτες φοβίες και αγωνίες».^{715 716}

Ό,τι προσπαθεί να τονίσει ο Elias εν προκειμένω είναι η διαφορά των εννοιών αποστροφή – υγιεινή. Πρώτα τίθενται τα όρια της αποστροφής και στη συνέχεια αναγνωρίζονται ως ορθά από «άποψη υγιεινής». Η «ορθολογική σκέψη», δηλαδή, δε συνιστά το κίνητρο του πολιτισμού σε οποιαδήποτε συμπεριφορά.

«Τα ταμπού που επιβάλλουν βαθμηδόν στον εαυτό τους οι άνθρωποι, στη μεταξύ τους συναναστροφή, δεν έχουν την παραμικρή σχέση με την «υγιεινή», αλλά και σήμερα ακόμη αποκλειστικά με το αίσθημα αποστροφής»,⁷¹⁷ εξηγεί ο Elias.

Ο Elias τονίζει πολλές φορές, ότι οι αλλαγές στη συμπεριφορά των ανθρώπων συντελούνται από έναν μικρό κύκλο και αφομοιώνονται από τα υπόλοιπα στρώματα της κοινωνίας. Απαραίτητη προϋπόθεση, άρα, είναι η ύπαρξη συχνών επαφών μεταξύ των στρωμάτων μέσω μιας συγκεκριμένης δομής της κοινωνίας.

⁷¹⁵ Νόρμπερτ Ελίας, *ό.π.*, σ. 208

⁷¹⁶ Ο Elias τοποθετώντας το ζήτημα της μετατόπισης του ορίου αποστροφής, ήδη στον 17^ο αιώνα, σημειώνει σχετικά, ότι «οι αυλικόι τρόποι συμπεριφορά από τον 17^ο αιώνα κι έπειτα μετατοπίζουν προς τα εμπρός το όριο της αιδούς και της αποστροφής. Ένας ορισμένος κοινωνικός δυναμισμός κινητοποιεί έναν συγκεκριμένο ψυχικό δυναμισμό, ο οποίος έχει τους δικούς του νόμους. Νόρμπερτ Ελίας, *ό.π.*, σ. 190

⁷¹⁷ Νόρμπερτ Ελίας, *ό.π.*, σ. 208

Στη *Strada* ο *Ζαμπανό* δεν έρχεται σε επαφή με ανθρώπους της ανώτερης κοινωνίας. Οι μόνοι άνθρωποι που έρχεται σε επαφή είναι άνθρωποι λαϊκών στρωμάτων. Ακόμα όμως κι αν ερχόταν σε επαφή θα ήταν δύσκολο να μπορούσε να αφομοιώσει τις αλλαγές αυτές, αφού ο *Ζαμπανό* δε δείχνει διατεθειμένος να αλλάξει. Ο *Ζαμπανό* είναι ένα κλειστό σύστημα, ένα ανθρώπινο ον, που δε μπορεί εύκολα να αλλάξει, που παραμένει σκληρός μέχρι το τέλος της κινηματογραφικής αφήγησης, όταν η θυσία ουσιαστικά της *Τζελοσμίνα*, θα έχει πια επίδραση στον *Ζαμπανό*, στην τελευταία – για την ακρίβεια- σκηνή της ταινίας, στην οποία ο σκληρός *Ζαμπανό* «σπάει» και αποκαλύπτεται πια ένας συναισθηματικός κόσμος, που υπήρχε σε μια υποφώσκουσα κατάσταση.

Ο *Αλμπέρτ* και οι σύντροφοί του έχουν στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* μια κάπως διαφορετική επαφή με ανθρώπους εκτός του τσίρκου. Στην ταινία του Bergman οι άνθρωποι του τσίρκου *Αλμπέρτ* δε συναναστρέφονται ανθρώπους ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων. Οι ορμέφυτες, επομένως, τάσεις τους ως προς τη συμπεριφορά δε μπορούν να σε σύγκριση με τη συμπεριφορά κάποιων άλλων, σύμφωνα και με το σχήμα του *Elias*, όπως περιγράφηκε παραπάνω να περιοριστούν.

Στην περίπτωση, ωστόσο, των *Σαλτιμπάγκων* του Bergman συμβαίνει κάτι ακόμα τραγικότερο. Η *Ανν* έρχεται σε επαφή με τον *Φρανς*, ο οποίος τή γοητεύει, ένας άνθρωπος, ο οποίος στα μάτια της *Ανν* είναι ανώτερης κοινωνικής τάξης. Ο *Φρανς*, βέβαια, δεν είναι τίποτε διαφορετικό από την *Ανν* και τους υπόλοιπους συντρόφους της. Δεν είναι καν η άλλη όψη του ίδιου νομίσματος, αλλά μάλλον η ίδια «μεταμφιεσμένη» όψη του. Ο *Φρανς* είναι ο «μεταμφιεσμένος» άνθρωπος μιας καλύτερης κοινωνικής τάξης, μονάχα που και ο ίδιος δεν είναι τίποτε περισσότερο από ένας *σαλτιμπάγκος*, ο οποίος αντί για μια σκηνή τσίρκου παίζει σε μια σκηνή θεάτρου. Ο αρχικός θαυμασμός της *Ανν* θα είναι η αιτία να πιαστεί στην παγίδα του *Φρανς*, κάτι το οποίο θα έχει ως κατάληξη τον εξευτελισμό της *Ανν*, αλλά και του *Αλμπερτ*. Η πλάνη, ωστόσο, του *Φρανς* για το ποιος είναι κοινωνικά ανώτερος –που επί της ουσίας δεν είναι κανείς- τον κάνει περισσότερο αξιολύπητο σε σύγκριση με την *Ανν*.

Έχει καταστεί σαφές, λοιπόν, από τα παραπάνω ότι κεντρικής σημασίας είναι το ζήτημα της αποδοχής του πολιτισμού ως εν εξελίξει διαδικασίας και όχι ως μίας κατάκτησης, που οι πρόγονοι κληροδότησαν στους απόγονούς τους. Το σχήμα,

επομένως, δε θα έπρεπε να ήταν πολιτισμός ή βαρβαρότητα, αλλά πολιτισμός και βαρβαρότητα. Πράγματι, ο πολιτισμός και ό,τι η έννοια αυτή σημαίνει και συνεπάγεται και η βαρβαρότητα που επίσης ό,τι σημαίνει και συνεπάγεται ως έννοια συμπορεύονται στην ιστορία της εξέλιξης του πολιτισμού.

Η επιθυμία, βέβαια, για εκρίζωση της βαρβαρότητας πάντοτε ήταν ισχυρή ανάμεσα στου κύκλους εκείνων των ανθρώπων, που θέλουν να χαρακτηρίζονται «πολιτισμένοι». Οι άνθρωποι αυτοί έχουν επίσης στόχο να επικρατήσουν στη φύση, θεωρώντας κάτι τέτοιο υποχρέωσή τους, προκειμένου να εγκαθιδρυθεί πιο στέρεα ο πολιτισμός.

Θέληση για επικράτηση στη φύση

«Πιστεύαμε, ότι ήμασταν οι κύριοι της γης και οι αφέντες της φύσης. Τώρα στεκόμαστε άοπλοι μπροστά της. Για να ανακτήσουμε την πνευματική δύναμη πρέπει προηγουμένως να ανακτήσουμε την ταπεινοφροσύνη»,⁷¹⁸ προειδοποιεί ο Octavio Paz.

Ο άνθρωπος των νεοτερικών κοινωνιών ζούσε πάντα σε μια απόσταση με τη φύση, δίχως σεβασμό. Στόχος τους ήταν να επικρατήσει στη φύση και κατ' επέκταση βέβαια στα φυσικά του ένστικτα. Αν τώρα, όπως υποστηρίζει ο Paz, ο άνθρωπος στέκεται άοπλος μπροστά της είναι γιατί έχει αρχίσει πλέον να συνειδητοποιεί τη δύναμη της φύσης και την αδυναμία του να της επιβληθεί.

Η επικράτηση, όμως, της φύσης εντάσσεται σε ένα γενικότερο παιχνίδι επικράτησης και εξουσίας που το ανθρώπινο υποκείμενο αρέσκεται συχνά να παίζει: επικράτηση στη φύση, στις φυσικές του ορμές, αλλά και στους άλλους ανθρώπους.

«Αυτό που θέλουν να μάθουν οι άνθρωποι από τη φύση είναι πώς να τη χρησιμοποιούν, ώστε να εδραιώσουν την κυριαρχία τους πάνω σ' αυτήν και και πάνω στους άλλους ανθρώπους. Τίποτε άλλο δεν έχει σημασία»,⁷¹⁹ τονίζουν δεικτικά οι Adorno και Horkheimer.

⁷¹⁸ Octavio Paz, ό.π., σ. 159

⁷¹⁹ Μάξ Χορκχάιμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, ό.π., σ. 20

Οι άνθρωποι είχαν από νωρίς συνειδητοποιήσει τις δυνατότητες που μπορεί να τούς παράσχει η φύση. Η χρησιμοποίησή της, η εργαλιοποίησή της καθίσταται στόχος. Όσο μεγαλύτερη η κυριαρχία πάνω στη φύση, τόσο το καλύτερο, όσο μεγαλύτερη η κυριαρχία του ανθρώπου πάνω στον άνθρωπο, επίσης τόσο το καλύτερο. Αρωγός στην προσπάθεια αυτή του σύγχρονου ανθρώπου, για την κυριαρχία επί της φύσης, ήταν η εξέλιξη της τεχνολογίας και η ανάδειξη των νοητικών δυνατοτήτων εις βάρος των συναισθηματικών, που είναι περισσότερο κοντά στις φυσικές λειτουργίες του ανθρώπου.

«Κατά τα τελευταία χρόνια οι άνθρωποι έκαναν εξαιρετικές προόδους στις φυσικές επιστήμες και στην τεχνική τους εφαρμογή, η εξουσία τους πάνω στη φύση σταθεροποιήθηκε σε έναν πριν αδιανόητο βαθμό»,⁷²⁰ παρατηρεί ο Freud, στοχαζόμενος και γράφοντας αρκετές δεκαετίες παλαιότερα. Η εξουσία των ανθρώπων που σταθεροποιήθηκε σε αδιανόητο βαθμό πάνω στη φύση, όπως το περιέγραφε στην εποχή του ο Freud, σήμερα ο αδιανόητος αυτός ο βαθμός έχει γίνει, ασφαλώς, πολλές φορές περισσότερο αδιανόητος.

Ωστόσο, όπως επίσης παρατηρεί ο Freud, «ενώ η ανθρωπότητα έχει κάνει συνεχείς προόδους στην κυριαρχία πάνω στη φύση και μπορεί να περιμένει ακόμη μεγαλύτερες, δεν παρατηρείται κατά κανέναν τρόπο μια τέτοια πρόοδος στη ρύθμιση των ανθρωπίνων ζητημάτων και πιθανόν σε κάθε εποχή, όπως και σήμερα πάλι, αναρωτήθηκαν πολλοί αν το κομμάτι του πολιτισμού αξίζει να το υπερασπίζονται».⁷²¹

Ο Freud παρατηρεί, λοιπόν, μια δυσαναλογία, μια δυσαρμονία μεταξύ προόδου επί της κυριαρχίας της φύσης και προόδου στη ρύθμιση των ανθρωπίνων ζητημάτων. Η πρόοδος αυτή επί της φύσης δεν αξιοποιείται προς όφελος του ανθρώπου και της σχέσης του με τους άλλους ανθρώπους. Κάτι τέτοιο δεν είναι παράλογο, βέβαια, να συμβαίνει, εφόσον η κατεύθυνση του ανθρώπου δε είναι η αξιοποίηση της κυριαρχίας του επί της φύσης, αλλά μάλλον η ίδια η κυριαρχία.

«Με τη λειτουργία του μυαλού τους οι άνθρωποι απομακρύνονται από τη φύση για να την τοποθετήσουν μπροστά τους και να δουν πώς θα μπορέσουν να κυριαρχήσουν

⁷²⁰ Sigmunt Freud, ό.π., σ. 43

⁷²¹ Sigmunt Freud, ό.π., σ. 127

σ' αυτήν»,⁷²² υποστηρίζουν οι Adorno και Horkheimer, οι οποίοι προσδίδουν στο κίνημα του Διαφωτισμού τις απαρχές της απομάκρυνσης του ανθρώπου από τη φύση: «ο διαφωτισμός είναι κάτι παραπάνω από διαφωτισμός, είναι η φύση που έχει γίνει κατανοητή μέσα στην αλλοτρίωσή της».⁷²³

Οι Adorno και Horkheimer κάνουν λόγο, λοιπόν, για μία αλλοτριωμένη φύση, για μία φύση που πλέον γίνεται αντιληπτή και αισθητή μόνο μέσω της αλλοτρίωσής της. Αλλοτριώνοντας βέβαια τη σχέση του με τη φύση, ο σύγχρονος άνθρωπος έχει αλλοτριώσει και τα φυσικά του ένστικτα, τα ορμέμφυτά του και κατ' επέκταση τον ίδιο του τον εαυτό.

«Κάθε νατουραλισμός στην ηθική», προτάσσει ο Nietzsche, «δηλαδή κάθε υγιής ηθική, διέπεται από ένα ένστικτο ζωής – κάποια εντολή της ζωής που εκπληρώνεται μέσω ενός καθορισμένου κανόνα από «πρέπει» και «δεν πρέπει», κάποιος φραγμός, κάποια έχθρα πάνω στον δρόμο της ζωής παραμερίζονται μ' αυτόν τον τρόπο. Η αντιφυσική ηθική δηλαδή σχεδόν όλες οι ηθικές που έχουν μέχρι σήμερα διδάχτεί, τιμηθεί και κηρυχτεί στρέφεται, αντίθετα ακριβώς εναντίον των ενστίκτων της ζωής-είναι άλλοτε κρυφή άλλοτε ηχηρή και θρασεία καταδίκη αυτών των ενστίκτων».⁷²⁴

Ο Nietzsche επιχειρεί, λοιπόν, να καταδείξει ότι ακόμα και η περιοχή της ηθικής διέπεται από φυσικούς κανόνες και η καταδίκη της φύσης, καταδικάζει αυτόματα και την ηθική, δημιουργώντας μία αντιφυσική ηθική, η οποία με τη σειρά της καταδικάζει τα ανθρώπινα ένστικτα. Ο άνθρωπος κατά τη νεότερικότητα απομακρύνεται ολοένα και περισσότερο από τα ένστικτά του, έτσι που χάνει τελικά ολοένα και περισσότερο από την «ανθρωπινότητά» του.

Οι δυνάμεις της φύσης μπορούν μεταβιβαστούν στο ανθρώπινο υποκείμενο, αρκεί βέβαια να υπάρξει ο κατάλληλος χώρος, για να ζήσουν και η κατάλληλη δίοδος μέσω της οποίας θα μεταβιβαστούν, έστω κι αν αυτή η δίοδος είναι μια ρωγμή. Όπως και να 'χει, πάντως, ανεξαρτήτως από το πώς ο άνθρωπος αντιμετωπίζει τη φύση, η φύση παραμένει μία πηγή ζωής.

⁷²² Μαξ Χορκχάιμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, ό.π., σ. 57

⁷²³ Μαξ Χορκχάιμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, ό.π., σ. 57

⁷²⁴ Φρίντριχ Νίτσε, *Το λυκόφως των ειδώλων, Ο Αντίχριστος, Ecce homo (Ιδε ο άνθρωπος)*, ό.π., σ. 39

«Όπως όλες οι μεγάλες θεότητες», υποστηρίζει ο Octavio Paz, «η φύση ήταν μια θεά, πηγή ζωής και θανάτου. Σήμερα είναι ένα σύνολο δυνάμεων, μια παρακαταθήκη ενέργειας που μπορούμε να εξουσιάσουμε, να κατευθύνουμε και να εκμεταλλευτούμε. Παύουμε να τη φοβόμαστε και πιστεύουμε ότι είναι στην υπηρεσία μας. Ξαφνικά, χωρίς καμία προειδοποίηση, μάς δείχνει το άλλο της πρόσωπο, το πρόσωπο του θανάτου. Πρέπει να μάθουμε και πάλι να κοιτάζουμε τη φύση. Αυτό συνεπάγεται ριζική αλλαγή στη συμπεριφορά μας».⁷²⁵

Το ζήτημα, επομένως, που θέτει ο Paz, δεν είναι άλλο παρά η επανοικειοποίηση της φύσης. Κάποτε ο άνθρωπος ζούσε κοντά στη φύση κι αυτό με την πάροδο των χρόνων άλλαζε ολοένα και περισσότερο. Σήμερα ο άνθρωπος ζει πιο απομακρυσμένος από ποτέ και το πιθανότερο είναι, ότι στο μέλλον θα ζει ακόμα πιο απομακρυσμένος. Για να καταφέρει, λοιπόν, να επανοικειοποιήσει ο άνθρωπος τη φύση, απαραίτητη προϋπόθεση είναι να αλλάξει *ριζικά*, όπως τονίζει ο Paz, τη συμπεριφορά του.

Για να αλλάξει, επομένως, τη συμπεριφορά του ο άνθρωπος, είναι απαραίτητο να απομακρυνθεί από την έως τώρα συμπεριφορά του, να απομακρυνθεί από τον εαυτό του, να τόν *χάσει προκειμένου να τον ξαναβρεί*, όπως ο ομηρικός Οδυσσέας κατά το σχήμα των Adorno και Horkheimer.

«Ο Οδυσσέας χάνει τον εαυτό του προκειμένου να τόν ξαναβρεί· αποξενώνεται από τη φύση καθώς εγκαταλείπεται σ' αυτήν σε κάθε περιπέτεια· και κατά ειρωνικό τρόπο, τούτη η ανελέητη φύση – την οποία διαφεντεύει – θα θριαμβεύσει, όταν αυτός ο ανελέητος ήρωας επιστρέψει ως κληρονόμος των δυνάμεων από τις οποίες ξέφυγε».⁷²⁶

Ο σύγχρονος άνθρωπος, λοιπόν, οφείλει να καταβάλει μια προσπάθεια μεγάλη, επίπονη και αγωνιώδη, αν θέλει να επανοικειοποιήσει τη σχέση του με τη φύση. Ο Οδυσσέας, όπως περιγράφουν οι Adorno και Horkheimer, αποξενώνεται κάθε φορά που εγκαταλείπεται στη φύση και αυτό γιατί, η φύση είναι πια ξένη για εκείνον, όπως ξένη είναι και για τον σύγχρονο άνθρωπο. Ο άνθρωπος από τη νεωτερικότητα και μετά έχει διαχωρίσει το Εγώ του από το περιβάλλον του, κάτι που ως βρέφος δεν είχε

⁷²⁵ Octavio Paz, ό.π., σ. 158

⁷²⁶ Μαξ Χορκχάιμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, ό.π., σ. 66

κάνει, καθώς ο άνθρωπος γεννιέται με την προδιάθεση για ζει κοντά στη φύση, αφού επί της ουσίας από τη φύση προέρχεται.

«Το βρέφος δεν αποχωρίζει το Εγώ του από το περιβάλλον, που είναι πηγή των ερεθισμάτων που δέχεται από αυτό. Το μαθαίνει σταδιακά ύστερα από υποδείξεις που δέχεται».⁷²⁷

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον με τα δεδομένα αυτά μπορεί να θεωρηθεί ο χαρακτήρας της *Τζελομίνια*, της ηρωίδας της *Strada* του Fellini. Ο Ιταλός δημιουργός επιλέγει μια ηρωίδα ενήλικη, αλλά που επί της ουσίας τόσο από πλευράς εμφάνισης, όσο και χαρακτήρα, προσιδιάζει περισσότερο σε παιδί. Έχει κανείς, λοιπόν, να κάνει με έναν άνθρωπο που είναι πιο κοντά στην παιδική ηλικία, παρά την πραγματική του ηλικία. Το Εγώ, επομένως, της *Τζελομίνια* είναι περισσότερο κοντά στο περιβάλλον από ό,τι θα ήταν μάλλον με βάση την ηλικία της.

Στην κατάσταση αυτή της *Τζελομίνια* συμβάλλει ασφαλώς και ο τρόπος ζωής της, ο οποίος είναι κοντά στην φύση και μάλιστα και κατά κυριολεξία. Η *Τζελομίνια* ζει με την οικογένειά της σε ένα σπίτι δίπλα στη θάλασσα. Καθόλου τυχαία δε μπορεί να είναι άλλωστε και η έναρξη της κινηματογραφικής αφήγησης, με την *Τζελομίνια* να περπατάει στην ακρογιαλιά –καθώς απομακρύνεται από τον φακό της κάμερας- μέσα στα στάχυα, σα να βγαίνει με έναν τρόπο μέσα από αυτά, σα να βγαίνει μέσα από την ίδια τη φύση.

Εξίσου σημειωτικές είναι τρεις ακόμα σκηνές κατά τη διάρκεια της αφήγησης, στις οποίες φαίνεται η σχέση της φελλινικής ηρωίδας με τη φύση. Η πρώτη σκηνή λαμβάνει χώρα πλάι στον δρόμο, όπου ο *Ζαμπανό* έχει σταματήσει για να ξεκουραστούν και να φάνε το όχημα-σπίτι τους. Κατά τη διάρκεια, λοιπόν, της εν λόγω σκηνής η *Τζελομίνια* προβλέπει ουσιαστικά, τίθεται ωστόσο ως μία «αυτονόητη» δήλωση, ότι πρόκειται να βρέξει. Στην απορία του *Ζαμπανό* για το πώς είναι τόσο σίγουρη, η ίδια δε θα δικαιολογήσει την πρόβλεψή της αυτή, αλλά απλά θα επαναλάβει με απόλυτη βεβαιότητα την πρόβλεψή της.

Η δεύτερη σκηνή, που φαίνεται η ιδιαίτερη σχέση και επαφή της *Τζελομίνια* με τη φύση, λαμβάνει χώρα σε ένα σκηνικό παρόμοιο με το παραπάνω. Αυτή τη φορά, μόνο είναι πρωί, η *Τζελομίνια* ξυπνάει πρώτη και κάνει βόλτα στο εξοχικό αυτό

⁷²⁷ Sigmund Freud, ό.π., σ. 16

τοπίο. Στο σκηνικό αυτό η *Τζελσομίνα*, στο οποίο νιώθει ο εαυτός της περισσότερο από ποτέ, στέκεται πλάι σε έναν κορμό μικρού δέντρου δίχως φύλλα και με παιγνιώδη διάθεση μιμείται το σχήμα του με τη στάση του σώματος και των χεριών της.

Η τρίτη σκηνή, πραγματοποιείται και πάλι κοντά στη φύση, αυτή τη φορά στη θάλασσα. Καθώς ο *Ζαμπανό* σταματάει το ιδιαίτερο όχημά του πλάι στη θάλασσα, η *Τζελσομίνα* πηδάει έξω και τρέχει προς τη θάλασσα. Εκείνη τη στιγμή αναπολεί το σπίτι και την οικογένειά της, που η θάλασσα τής θυμίζει. Για μία ακόμα φορά η *Τζελσομίνα* αισθάνεται ο εαυτός της περισσότερο από ποτέ. Η φύση είναι για την *Τζελσομίνα* η *mater natura*, είναι η μόνιμη πηγή ερεθισμάτων για την *Τζελσομίνα*, που τή φέρει κοντά στην ενστικτική της ζωή.

Όσο λοιπόν κι αν ο πολιτισμός μπορεί να απομακρύνει τον άνθρωπο από τη φύση, η φύση παραμένει, παρολαυτά, πηγή ερεθισμάτων για τον άνθρωπο. Ο Jung αναλύοντας το αρχέτυπο της μητέρας και θεωρώντας τη φύση προγονική κατάσταση του ανθρώπου, εξηγεί τη σημασία της *mater natura* ως ολότητα της ζωής, της οποίας ολότητας, μέρος είναι ο άνθρωπος.

«Το ευαίσθητο άτομο», υποστηρίζει ο Jung, «γνωρίζει ότι η μητέρα μεταφέρει για μας εκείνη την έμφυτη εικόνα της *mater natura* (μητέρα φύση) και της *mater spritualis* (πνευματική μητέρα), την εικόνα της ολότητας της ζωής, της οποίας εμείς δεν είμαστε παρά ένα μικρό και ανήμπορο κομμάτι. Ούτε και θα πρέπει να διστάσουμε έστω και μια στιγμή να απαλλάξουμε την ανθρώπινη μητέρα από αυτό το φριχτό βάρος, τόσο για δική μας όσο και για δική της χάρη».⁷²⁸

Ο Jung εξαίρει τη θέση της φύσης ως *μητέρα φύση* και θέτει καθηλωτικά τον ρόλο του ανθρώπου σε σχέση με τη μητέρα φύση. Ο άνθρωπος είναι ένα μικρό κομμάτι, ένα *ανήμπορο κομμάτι*. Αυτό, ασφαλώς, είναι κάτι που ο άνθρωπος δεν αντιλαμβάνεται. Από τη νεοτερικότητα και μετά ο άνθρωπος θεώρησε, ότι μπορεί να επικρατήσει στη φύση μέσω του πολιτισμού. Επί της ουσίας, όμως, αυτό είναι κάτι που έρχεται σε αντιπαράθεση με τον πολιτισμό. Η αποκοπή του ανθρώπου από τις *αρχέγονες εικόνες*, όπως το ορίζει ο Jung, δε συνάδει με τον πολιτισμό.

⁷²⁸ C.G. Jung, 4 *Αρχέτυπα*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Μπαρουξής, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1988, σ. 41

«Μια αντίληψη του κόσμου ή μια κοινωνική τάξη πραγμάτων που τόν αποκόβει από τις αρχέγονες εικόνες της ζωής όχι μόνο δε μπορεί να χαρακτηριστεί πολιτισμένη, αλλά θα πρέπει να θεωρείται όλο και περισσότερο μια φυλακή ή ένας στάβλος. Αν οι αρχέγονες εικόνες παραμείνουν συνειδητές με κάποια μορφή, η ενέργειά τους μπορεί να διοχετευτεί ελεύθερα στον άνθρωπο,⁷²⁹ υποστηρίζει συγκεκριμένα ο Jung.

Η ελεύθερη διοχέτευση της ενέργειας, όμως, που κρύβει η φύση προϋποθέτει τη σύμφωνη γνώμη του ίδιου του ανθρώπου. Ο Jung στο παραπάνω χωρίο κάνει έναν πολύ ενδιαφέροντα παραλληλισμό μεταξύ της ελευθερίας που προκύπτει από τον πολιτισμό και της φυλακής που προκύπτει από τον ίδιον τον πολιτισμό.

Ο Walter Benjamin προχωράει ένα βήμα παραπέρα, τοποθετώντας το ζήτημα της απομάκρυνσης των ανθρώπινων κοινωνιών από τη φύση ως στοιχείο εκφυλισμού των ανθρώπινων κοινωνιών.

Πιο συγκεκριμένα ο Benjamin προειδοποιεί, ότι «όταν θα καταντήσει η κοινωνία, από ανάγκη ή από απληστία⁷³⁰, να εκφυλιστεί τόσο που να μη μπορεί να δεχτεί τα δώρα της φύσης παρά μόνον αρπαχτά, όταν θα μαζεύει τα φρούτα άγουρα, για να τά πουλήσει σε ευνοϊκή τιμή στην αγορά κι όταν αναγκαστεί, απλώς για να χορτάσει, ν' αδειάζει κάθε γαβάθα, τότε η γη της θα φτωχύνει κι η χώρα θα έχει κακή σοδειά».⁷³¹

Ό,τι επιχειρεί ο Benjamin να καταδείξει είναι η μη υγιής σχέση μεταξύ ανθρώπου και φύσης και να προειδοποιήσει, ότι στο μέλλον μόνο περισσότερο ασθενής μπορεί να γίνει. Ο σύγχρονος άνθρωπος επιζητά την κυριαρχία του επί της φύσης και όσο περισσότερο διαπιστώνει ότι μπορεί να την επιτύχει, τόσο πιο άπληστα επιζητά την αύξηση της κυριαρχίας του.

Ο Nietzsche σε πολλά συγγράμματά του, μεταξύ των οποίων και στο *Πέραν του καλού και κακού* προειδοποιεί για την εσφαλμένη οπτική του σύγχρονου ανθρώπου απέναντι στη φύση, για την επιθυμία του ανθρώπου να φέρει στα μέτρα του τη φύση,

⁷²⁹ C.G. Jung, *4 Αρχέτυπα*, ό.π., σ. 42

⁷³⁰ Σε προηγούμενες γραμμές του ίδιου κεφαλαίου, ο Benjamin γράφει: «τα πανάρχαια έθιμα των λαών λες και μάς προειδοποιούν ν' αποφεύγουμε τη χειρονομία της απληστίας στην απολαβή των αγαθών που τόσο πλούσια μάς παρέχει η φύση. Γιατί δικό μας τίποτε δε μπορούμε να προσφέρουμε στη μάνα γη. Walter Benjamin, *Μονόδρομος*, ελλ. μετάφραση Νέλλη Ανδρικοπούλου, Άγρα, Αθήνα, 2004, σ. 60

⁷³¹ Walter Benjamin, ό.π., 61

να την ενσωματώσει παρά να ενσωματωθεί από αυτή, να την επηρεάσει παρά να αφεθεί να επηρεαστεί από αυτήν. Απευθυνόμενος στους σύγχρονους ανθρώπους ο Nietzsche, θέτει παραστατικά το όλο ζήτημα: «παρ' όλη την αγάπη σας για την αλήθεια, έχετε αναγκάσει τον εαυτό σας τόσο πολύ καιρό και με τέτοια επιμονή και υπνωτική ακαμψία να βλέπει τη φύση *εσφαλμένα*».⁷³²

Ο *εσφαλμένος* τρόπος, όπως ο Nietzsche χαρακτηριστικά αναφέρει, με τον οποίο ο άνθρωπος από τη νεότερικότητα και μετά βλέπει τη φύση έχει, βέβαια, διαμορφωθεί σε μια μακρά διάρκεια της ιστορίας, για να καταλήξει στην κατάσταση που είναι σήμερα. Δε μπορεί, επομένως, ο *εσφαλμένος* αυτός τρόπος να αλλάξει σε κάτι νέο από τη μία στιγμή στην άλλη. Ο σύγχρονος άνθρωπος καλείται να ξαναπλησιάσει τη φύση.

Όπως θέτει το ζήτημα και ο Jung, «ο άνθρωπος καλά θα κάνει να δεχτεί τις σοφές συμβουλές της μητέρας και να υπακούσει στον αμείλικτο νόμο της φύσης που βάζει όρια σε κάθε ύπαρξη. Δεν πρέπει ποτέ να ξεχάσει, ότι ο κόσμος υπάρχει μόνο επειδή οι αντίθετες δυνάμεις παραμένουν σε κατάσταση ισορροπίας. Με τον ίδιο τρόπο εξισορροπείται το λογικό από το παράλογο και αυτό που είναι προγραμματισμένο ή σκόπιμο εξισορροπείται από αυτό που απλά είναι».⁷³³

Ο Jung εξαίρει τις αντίθετες δυνάμεις, βάσει των οποίων, άλλωστε, *ο κόσμος υπάρχει*, όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει. Οι ανθρώπινες κοινωνίες υπάρχουν και μπορούν να συνεχίσουν να υπάρχουν μόνο εφόσον βρίσκονται σε ισορροπία αντίθετες δυνάμεις. Η ύπαρξη του πολιτισμού προϋποθέτει την περιστολή των ορμών και η ύπαρξη του πολιτισμού κρίνεται απαραίτητη για την υγιή συνύπαρξη των ανθρώπων, αλλά ταυτόχρονα και η μη κατάπνιξη των ορμών είναι απαραίτητη για να μπορεί ο άνθρωπος να παραμείνει άνθρωπος.

⁷³² Φρίντριχ Νίτσε, *Πέραν του καλού και του κακού*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Πανοπτικόν, Αθήνα, 2012, σ. 27

⁷³³ C.G. Jung, *4 Αρχέτυπα*, ό.π., σ. 43

Μονόδρομος η θυσία απολαύσεων

Οι «σωστές» δόσεις ορμών και πολιτισμού είναι το στοίχημα για μια «υγιή» (εντός και εκτός εισαγωγικών) συνύπαρξη των ανθρώπων στις κοινωνίες. Αν πολλοί, λοιπόν, μελετητές και ιστορικοί του πολιτισμού έχουν καταδείξει τις υπερβολές του πολιτισμού δεν έχει γίνει γιατί επιθυμούν την απομάκρυνση του ανθρώπου από τον πολιτισμό, αλλά τον επαναπροσδιορισμό της σχέσης του με τη φύση. Ο Freud, που πρώτος κατακεραύνωσε τις υπερβολές του πολιτισμού και όρισε τον πολιτισμό ως *πηγή δυστυχίας*, παρολαυτά δεν πρόεταξε ποτέ την «κατάργησή» του, αναγνωρίζοντάς του τη σημασία της ύπαρξής του.

«Αλλά πόσο αχάριστοι, πόσο κοντόφθαλμοι είμαστε για να επιζητούμε την κατάργηση του πολιτισμού!» αναφωνεί ο Freud, για να συνεχίσει υποστηρίζοντας, πως «ό,τι μένει μετά είναι η φυσική κατάσταση και αυτή είναι πιο ανυπόφορη. Είναι αλήθεια πως η φύση δε μάς ζητεί περιορισμούς των ορμών, θα μάς άφηνε ελεύθερους, αλλά έχει τον δικό ιδιαίτερα δραστικό τρόπο να μάς περιορίζει, μάς σκοτώνει ψυχρά, ωμά, αλύπητα, όπως μάς φαίνεται ακριβώς με τις ικανοποιήσεις μας. Εξαιτίας αυτών των κινδύνων, με τους οποίους μάς απειλεί η φύση, ενωθήκαμε και δημιουργήσαμε τον πολιτισμό, που κοντά στα άλλα οφείλει να κάνει δυνατή τη συμβίωσή μας. Γιατί το κύριο καθήκον του πολιτισμού, ο πραγματικός λόγος ύπαρξής του, είναι να μας υπερασπίζεται απέναντι στη φύση».⁷³⁴

Ο Freud επιχειρεί να τονίσει την ισορροπία μεταξύ πολιτισμού και φύσης, προτάσσοντας τον ρόλο του πολιτισμού ως υπερπασπιστή του ανθρώπου έναντι της φύσης και όχι ως κυριάρχου. Η περικοπή των ορμών των ανθρώπων στα πλαίσια πολιτισμένων κοινωνιών είναι μονόδρομος, καθώς οι ορμές θεωρούνται «άγριες» και βάρβαρες εκφάνσεις στην πολιτισμένη ζωή, αν και, όπως επισημαίνει και ο Pierre Vidal-Naquet, «η *αγριότητα* και ο *πολιτισμός* εμφανίζονται όχι σαν ανταγωνιστές, των οποίων πρέπει να δραματοποιηθεί η αντίθεση, αλλά σα δύο αντίθετα στοιχεία που ταιριάζει να συνενωθούν κατά το δυνατό».⁷³⁵

Περισσότερο επιτακτικά, πάντως, θέτει το ζήτημα ο Zygmunt Bauman: «οι άνθρωποι μόνο αν εξαναγκαστούν μαθαίνουν να σέβονται και να εκτιμούν την

⁷³⁴ Sigmund Freud, ό.π., σ. 141

⁷³⁵ Πιερ Βιντάλ-Νακέ, ό.π.,σ. 217

αρμονία, την καθαριότητα, την τάξη. Η ελευθερία τους να δρουν βάσει των ορμών τους πρέπει να περικοπεί. Ο περιορισμός αυτός είναι οδυνηρός: η δε άμυνα εναντίον αυτού του πόνου προκαλεί τα δικά της βάσανα».⁷³⁶

Ο Bauman δεν αφήνει περιθώρια σε μια ιδανική συνύπαρξη πολιτισμού και ορμών κατά το δοκούν, αναγνωρίζοντας παράλληλα την οδύνη που προξενεί ένας τέτοιος περιορισμός. Ωστόσο, σε μια σύγχρονη πραγματικότητα με πλειάδα επιλογών, το ανθρώπινο υποκείμενο έχει τη δυνατότητα αποδοχής ή απόρριψης της όποιας επιλογής και η όποια απώλεια καθίσταται και χρέος του.

«Δεν υπάρχουν κέρδη χωρίς απώλειες και η ελπίδα ενός θαυματουργού εξαγνισμού των κερδών μέσα στις απώλειες είναι το ίδιο μάταιη, όσο και το παροιμιώδες όνειρο ενός δωρεάν γεύματος - όμως τα συγκεκριμένα κέρδη και οι απώλειες, σε κάθε διευθέτηση της ανθρώπινης συνύπαρξης, χρειάζεται να εκτιμηθούν με προσοχή, έτσι ώστε να αναζητηθεί το ευνοϊκότερο ισοζύγιο μεταξύ τους»,⁷³⁷ υποστηρίζει ο Bauman, ο οποίος επίσης υποστηρίζει, ότι «κάθε αξία είναι αξία (όπως παρατήρησε πριν από πολύ καιρό ο Georg Zimmel) μόνο χάρη στην απώλεια άλλων αξιών, μια απώλεια που σε κάνει να υποφέρεις για να αποκτήσεις τη ζητούμενη. Αλλά χρειάζεται κανείς πιο πολύ αυτό που τού λείπει περισσότερο. Η λάμψη της ελευθερίας είναι φωτεινότερη όταν αυτή θυσιάζεται στον βωμό της ασφάλειας. Όταν είναι η σειρά της ασφάλειας να θυσιαστεί στο ναό της ατομικής ελευθερίας, τότε κλέβει μεγάλο μέρος της λάμψης του πρώην θύματος της».⁷³⁸

Ο Bauman, λοιπόν, θεωρεί αναπόφευκτη τη θυσία της ελευθερίας προς χάριν της ασφάλειας, δίχως ωστόσο να παραγνωρίζει πόσο δύσκολο είναι κάτι τέτοιο. Ασφάλεια και ελευθερία δημιουργούν ένα δίπολο, που ο ένας όρος πρέπει να συνυπάρξει με τον άλλο, προκειμένου να μην καταργήσει ο ένας τον άλλον αφενός, να μην καταστήσει η ανισορροπία τους δυστυχισμένο το ανθρώπινο υποκείμενο αφετέρου. «Τόσο η ελευθερία χωρίς ασφάλεια, όσο και η ασφάλεια χωρίς ελευθερία δε διασφαλίζουν μια σταθερή προσφορά ευτυχίας»⁷³⁹ προειδοποιεί, επίσης, ο Bauman.

⁷³⁶ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 16

⁷³⁷ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 20

⁷³⁸ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 19

⁷³⁹ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 20

Σχολιάζοντας το έργο του Freud *Πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, η Πέπη Ρηγοπούλου, σημειώνει, ότι «ο πολιτισμός ή μάλλον ο εκπολιτισμός του ανθρώπου φέρει κι αυτός μια σειρά από ακυρώσεις, τραύματα και στερήσεις που επιβάλλει η κοινωνία προκειμένου να κατοχυρώσει μια σειρά από αγαθά, όπως είναι η χρήση της μηχανής για την ωφέλεια του ανθρώπου, η ρύθμιση των σχέσεων ανάμεσα στους ανθρώπους, όπου η δύναμη του ξεχωριστού ατόμου αντικαθίσταται από τη δύναμη της κοινότητας, η καλλιέργεια του ανθρώπου. Για να υπάρξει εξέλιξη του πολιτισμού, η οποία είναι πολύπλοκη πρέπει να υπάρξει αλλαγή στις ορμές του ανθρώπου, πρέπει δηλαδή οι ορμές του να μετουσιωθούν, πράγμα που οδηγεί σε αυτό που ο Freud αποκαλεί *πρωταρχική πολιτισμική ματαίωση*».⁷⁴⁰

Ό,τι αναφέρεται, λοιπόν, πιο πάνω δεν πρόκειται μόνο για μια στείρα παρατήρηση. Το ζητούμενο, πράγματι, δεν είναι απλά και μόνο να επισημανθεί η δυστυχία που επιφέρει ο πολιτισμός, η οποία δυστυχία είναι λίγο ή πολύ και αναπόφευκτη, αλλά πώς μπορούν οι στερήσεις που επιβάλλει ο πολιτισμός να μετουσιωθούν προς όφελος του ανθρώπου. Το βάρος των σύγχρονων κοινωνιών είναι ακριβώς να καταφέρουν μια πετυχημένη συνύπαρξη ασφάλειας και ελευθερίας, πολιτισμού και «βαρβαρότητας».

Όπως το θέτει και ο Mirabeau, «ένας επιδέξιος και συνετός υπουργός θα μπορούσε να ξαναπιάσει στη διαδρομή του τον κύκλο που οδηγεί από τη βαρβαρότητα στην παρακμή, περνώντας από τον πολιτισμό και την αφθονία και να ξαναπάρει εμπρός η μηχανή πριν φτάσει στο τέρμα της».⁷⁴¹

Ο Mirabeau προειδοποιούσε πριν αρκετά χρόνια για την παρακμή του πολιτισμού. Σήμερα, ίσως να μη μπορεί να πει κανείς με βεβαιότητα αν ο σύγχρονος πολιτισμός μπορεί να θεωρηθεί παρηκμασμένος, αν βρίσκεται μετά την παρακμή, αν έχει ολοκληρώσει έναν κύκλο ζωής.⁷⁴²

⁷⁴⁰ Πέπη Ρηγοπούλου, ό.π., σ. 86

⁷⁴¹ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 118

⁷⁴² Στο συγκεκριμένο έρωτημα, όπως αναφέρει η Ρηγοπούλου, «ο Huntington στο βιβλίο του *Η σύγκρουση των πολιτισμών* υποστηρίζει ότι η παρακμή είναι μια αργή, μη ευθύγραμμη διαδικασία μέσα στην οποία βρίσκεται η Δύση από την εποχή του Spengler. Και επειδή η Δύση έχει ήδη φθάσει στο απόγειο της δύναμης της, που παντοτε εκφράζεται σε πόρους, είναι η ώρα της ανάδυσης άλλων πολιτισμών». Πέπη Ρηγοπούλου, ό.π., σ. 47

Όπως και να 'χει ο Mirabeau θέτει τα όρια του αυθεντικού πολιτισμού (του πολιτισμού ως σύστημα δηλαδή) ανάμεσα στη βαρβαρότητα και τον *παρακμιακό* πολιτισμό. Πιο συγκεκριμένα, εξηγεί, ότι: «ο αυθεντικός πολιτισμός βρίσκεται στην κυκλική πορεία ανάμεσα στη βαρβαρότητα και στον ψευδή, τον «παρακμιακό» πολιτισμό, ο οποίος γεννιέται από την περίσσεια χρήματος. Είναι δουλειά μια φωτισμένης διοίκησης να καθοδηγήσει αυτόν τον αυτοματισμό με τέτοιον τρόπο, ώστε η κοινωνία να μπορεί να προκόβει στην ενδιάμεση γραμμή ανάμεσα στη βαρβαρότητα και στην παρακμή.⁷⁴³ Ο «κίβδηλος πολιτισμός» πρέπει με επιτήσεις και φωτισμένες ενέργειες της κυβέρνησης να γίνει «καλός και αυθεντικός πολιτισμός», κατά τον Mirabeau.⁷⁴⁴

⁷⁴³ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 118

⁷⁴⁴ Νόρμπερτ Ελίας, ό.π., σ. 119

5. Από το θρυμματισμένο “εγώ” στην καρναβαλική αναγέννηση του παλιάτσου

«Η αναγέννηση είναι μία από τις αρχέγονες πεποιθήσεις της ανθρωπότητας»⁷⁴⁵, υποστηρίζει ο Carl G. Jung. Η πεποίθηση αυτή, λοιπόν, βρίσκεται προς την οδό της κυκλικής ύπαρξης του χρόνου στην ανθρώπινη ζωή και όχι προς την οδό της ευθύγραμμης πορείας. Το ανθρώπινο υποκείμενο οφείλει, όμως, να θρυμματίσει το «εγώ» του, ό,τι συνιστά τις βεβαιότητές του -ή να δεχτεί το θρυμματισμό τους- προκειμένου να αναγεννηθεί.

Ηρώες και μαριονέτες

Ο Άλμπερτ και ο Ζαμπανό είναι δύο άντρες με ένα ισχυρό Εγώ, δύο άντρες πολύ σίγουροι για τον εαυτό τους και τις δυνάμεις τους, σε βαθμό που θεωρούν, ότι μπορούν να ορίσουν το μέλλον τόσο το δικό τους όσο και των ανθρώπων γύρω τους. Κατά τη διάρκεια, όμως, της κινηματογραφικής αφήγησης των δύο ταινιών το ισχυρό αυτό Εγώ των δύο ηρώων θα αρχίσει να αποδυναμώνεται, να θρυμματίζεται, ώσπου τελικά θα «σπάσει».

Ο Άλμπερτ, η Ανν, ο Ζαμπανό, η Τζελοσμίνα ουσιαστικά δε συνιστούν αυτόνομες προσωπικότητες, αλλά μάλλον μαριονέτες. Άλλωστε, οι δύο άντρες πρωταγωνιστές μεταχειρίζονται τις γυναίκες σαν μαριονέτες, θέτοντας τον εαυτό τους στον ρόλο του μαριονετίστα. Αυτό γίνεται πολύ εμφανές σε δύο σκηνές (μία για κάθε ταινία) που καθόλου τυχαία τίθενται από τους δύο δημιουργούς στην αρχή της κινηματογραφικής αφήγησης.

Πιο συγκεκριμένα, στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, όταν ο Άλμπερτ και η Ανν επισκέπτονται τον θίασο Σούμπεργκ, για να δανειστούν ρούχα, ο Άλμπερτ δίνοντας οδηγίες στην Ανν, προκειμένου να επιτύχουν τον σκοπό τους, επιδιώκει ουσιαστικά να τη χειριστεί σαν μαριονέτα («Φόρεσε τα καλά σου, χτενίσου καλά, φτιάξε το πρόσωπό σου», «Εγώ θα μιλήσω, εσύ απλά θα χαμογελάς. Ο Σούμπεργκ θα θέλει να δει τα πόδια σου, να του τά δείξεις»).

⁷⁴⁵ Carl G. Jung, *4 Αρχέτυπα*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Μπαρουξής, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1998, σ. 72

Ακόμα πιο δηλωτική είναι η αντιμετώπιση του *Ζαμπανό* προς την *Τζελσομίνια* (μία εν γένει άλλωστε φιγούρα-μαριονέτα), την πρώτη φορά που της δείχνει τι πρέπει να κάνει στις υπαίθριες παραστάσεις τους, που της μαθαίνει τον ρόλο της («Κάνε ό,τι σου λέω. Θα χτυπάς το ταμπούρλο και θα λες *Να ο Ζαμπανό*»!).

Η «ηθοποιός» *Τζελσομίνια* και η κατά συνθήκη ηθοποιός (στη σκηνή δηλαδή που ήδη βρίσκονται μέσα στο θέατρο και ακολουθεί τις οδηγίες του *Άλμπερτ*) *Ανν* δεν είναι τίποτε άλλο από μαριονέτες, που προορισμός τους είναι να επιτελέσουν σωστά τις οδηγίες του μαριονετίστα άβουλα, αλλιώς -στην περίπτωση της *Τζελσομίνια*- θα ξυλοφορτωθούν κάθε φορά που δεν ακολουθούν πιστά το πρόσταγμα.

Ο *Άλμπερτ* και ο *Ζαμπανό*, όμως, δεν είναι λιγότερο μαριονέτες από τις δύο ηρωίδες. Το ισχυρό Εγώ που παρουσιάζονται αρχικά να έχουν, στην πορεία της κινηματογραφικής αφήγησης αναδεικνύεται ολοένα και περισσότερο μία πλάνη και οι ίδιοι αναδεικνύονται σε μαριονέτες καταστάσεων που μόνοι τους έχουν «στήσει», ή σε μία περαιτέρω αναγωγή σε μαριονέτες του Bergman και του Fellini. Στο σημείο αυτό, άλλωστε, καταδεικνύεται ακριβώς η σχέση μαριονέτας και ηθοποιού, που για τον Kleist χρησιμεύει σαν πρότυπο στον ηθοποιό, ένα πρότυπο με το οποίο ο ηθοποιός δεν καλείται να ταυτιστεί, αλλά να το υπερβεί, να γίνει μια «υπερ-μαριονέτα», όπως προτάσσει ο Craig.⁷⁴⁶

Η σχέση, άλλωστε, της μαριονέτας⁷⁴⁷ του μαριονετίστα και του καλλιτέχνη ήταν πάντοτε ιδιαίτερη και έφερε διάφορους συμβολισμούς. Όπως σημειώνει ο Γιάγκος Ανδρεάδης, «η συγγένεια –αν όχι κάποτε η ταύτιση- του *νευρόσπαστου*, του μαριονετίστα, του ισορροπιστή ή *νευροβάτην* και ευρύτερα με τον κόσμο των μίμων, των ταχυδακτυλουργών και των θαυματοποιών, κόσμο αμφίβολης ηθικής και αμφιλεγόμενης σχέσης με την αρχαία πόλιν των ελεύθερων ανδρών, υπογραμμίζει ακόμα καλύτερα την περιθωριακότητα μιας καλλιτεχνικής πρακτικής που, ωστόσο, συνδέεται όχι μόνο με φιλοσοφικές διερευνήσεις σαν αυτές της *Πολιτείας* και των

⁷⁴⁶ Heinrich von Kleist, *Οι μαριονέτες και Μια μελέτη του Bernard Dort*, ελλ. μετάφραση Τζένη Μαστοράκη, Άγρα, Αθήνα, 1996, σ. 37

⁷⁴⁷ «Οι λέξεις που σημαίνουν τη μαριονέτα στην αρχαία ελληνική είναι εκτός από το τεχνικό σε πρώτο επίπεδο *νευρόσπαστον*, το *παίγνιον* που βρήκαμε στον Πλάτωνα, αλλά και που συναντάται κιόλας στους Ορφικούς και το πολυσήμαντο *θαύμα*, γνωστό κυρίως σαν μαριονέτα από τα πλατωνικά κείμενα, πολιτογραφημένο όμως στην ελληνική ήδη από την ομηρική περιγραφή του αποτρόπαιου Πολύφημου και εύκολα συσχετιζόμενο με τον υπερφυσικό κόσμο και ακόμη το *αυτόματον* που συνδέει τον κόσμο των θεών σαν το Ήφαιστο με τα μηχανικά επιτεύγματα του ανθρώπου». Γιάγκος Ανδρεάδης, *Από τον Αισύλο στον Μπρεχτ – Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, Τόπος, Αθήνα, 2009, σ. 256

Νόμων αλλά και με την κεντρικότετη λατρευτική εκδήλωση της πόλεως, την αιματηρή θυσία του βοδιού, η οποία εγγυάται την επικοινωνία των δεομένων θνητών με τον κόσμο των θεών». ⁷⁴⁸

Προϋπόθεση η αμφισβήτηση του «εγώ»

Για να ξεφύγουν από τον ρόλο της μαριονέτας τόσο ο Άλμπερτ, όσο και ο Ζαμπανό, είναι απαραίτητο να ξεφύγουν από το ισχυρό Εγώ τους. Οι δύο ήρωες είναι αναγκασμένοι να θρυμματίσουν το Εγώ τους, προκειμένου να βιώσουν την πραγματικότητα.

Οι ήρωες δε βιώνουν την πραγματικότητα, ζουν απλά σε έναν δικό τους κόσμο. Πρόκειται για μια σφαίρα ουσιαστικά μη-πραγματικότητας μέσα στην οποία το Εγώ έχει εξαλείψει τον Άλλον. Μα ακριβώς, όμως, μια τέτοια εξάλειψη είναι που έχει ακυρώσει το Εγώ. Προκειμένου, επομένως, να απομακρυνθεί ο όποιος άνθρωπος από ένα «άνυδρο» Εγώ και να συγκλίνει στην ανθρωπινότητά του, είναι ανάγκη να ακυρώσει το Εγώ του, θέτοντάς το αρχικά υπό αμφισβήτηση.

Όπως υποδεικνύει ο Levinas, «το θετικό περιεχόμενο της αμφισβήτησης του Εγώ από το Άλλο είναι η ευθύνη του Εγώ για τον Άλλον άνθρωπο και ενώπιον του Άλλου ανθρώπου. Η πνευματική αυτή χειρονομία της ευθύνης συμφύρει μέσα της ελευθερία και αυτοκριτική: πρόκειται για μια *εξάλειψη του εαυτού* (*malgré soi*), που αποτελεί *ipso facto* τη βαθύτερη επιβεβαίωσή του. Πρόκειται για την αδυνατότητα της αποστασίας. Από τη στιγμή που θα μπεις στον ευθύ δρόμο της ευθύνης δεν υπάρχει δρόμος για τον γυρισμό». ⁷⁴⁹

Ο δρόμος, όμως, της εν λόγω ευθύνης για τον Άλμπερτ και τον Ζαμπανό ⁷⁵⁰ είναι ένας δρόμος μακρύς και τραχύς, όπως κάθε δρόμος ευθύνης άλλωστε. Η ευθύνη απέναντι στον Άλλο, που οι δύο ήρωες θα συναισθανθούν και θα κατακτήσουν θα τους οδηγήσει στην ευθύνη απέναντι στον ίδιο τους τον εαυτό.

⁷⁴⁸ Γιάγκος Ανδρεάδης, ό.π., σ. 256-257

⁷⁴⁹ Εμμαουήλ Λεβινάς, *Ελευθερία και εντολή*, ελλ. μετάφραση Μιχάλης Πάγκαλος, Εστία, Αθήνα, 2007, σ. 66

⁷⁵⁰ Ακόμα μία ίσως ερμηνευτική διάσταση του τίτλου του έργου του Fellini.

«Ενώπιον του Άλλου ανθρώπου το Εγώ είναι απείρως υπεύθυνο. Όχι μόνο η φτώχεια και η εξαθλίωση του Άλλου με αφορούν αλλά τίποτε από ό,τι συμβαίνει σε αυτόν το Ξένο δε μπορεί να με αφήνει αδιάφορο. Το Εγώ κατακτά την υψηλότερη υπαρκτική του βαθμίδα ακριβώς ως ενδιαφερόμενο για όλους και για όλα»,⁷⁵¹ υποστηρίζει ο Levinas.

Σε αυτήν την υψηλότερη, όμως, βαθμίδα όπως την εννοεί ο Levinas είναι αδύνατον να φτάσουν οι κινηματογραφικοί ήρωες του Bergman και του Fellini, αντιμετωπίζοντας την Ανν ο Άλμπερτ και την Τζελομίνια ο Ζαμπανό με βία ψυχική και σωματική. «Η βίαιη πράξη καταργεί κάθε σχέση με το Άλλο: είναι η κατάσταση στην οποία κανείς πράττει σα να ήταν εντελώς μόνος του».⁷⁵²

Η βιαιότητα των ηρώων δεν αποτελεί μόνο αυτονόητη κατακριτέα πρακτική, δεν αποτελεί μόνο ακύρωση της ύπαρξης του Άλλου ανθρώπου, αλλά και αυτοακύρωση. Η βία ακυρώνει την ανθρωπινότητα όχι μόνο του πάσχοντος, αλλά και του δράστη. Η βία, όμως, προκαλεί και ισχυρό πλήγμα στο περί δικαίου αίσθημα, αφού, όπως υπογραμμίζει ο Walter Benjamin, «ο φόβος ενώπιον της βίας και η έλλειψη αυτοπεποίθησης σηματοδοτούν τον κλονισμό του δικαίου».⁷⁵³

Ο Benjamin, επομένως, προειδοποιεί για τον κλονισμό του δικαίου, ενώ παράλληλα η βία ακυρώνει την ανθρωπινότητα. Το ανθρώπινο υποκείμενο, όμως, «δικαιολογεί» πάντοτε την ανθρωπινότητά σε σχέση με τον Άλλο άνθρωπο και αυτή ακριβώς είναι, άλλωστε, η κεντρική ιδέα της προβληματικής του Emmanuel Levinas.

«Το Εγώ δε μπορεί άραγε να υποδεχτεί το Άλλο, όχι θεωρώντας το ως θέμα, αλλά θέτοντας τον εαυτό του εν αμφιβόλω; Μήπως η αυτοαμφισβήτηση αυτή δεν παράγεται μονάχα όταν το Άλλο δεν έχει απολύτως κανένα κοινό με εμένα, όταν είναι απολύτως Άλλο, δηλαδή ο άλλος άνθρωπος; Όταν μέσω της απογύμνωσης του ανυπεράσπιστου βλέμματός του, μου απαγορεύει τον φόνο και παραλύει την επιθετική ελευθερία μου»;⁷⁵⁴

⁷⁵¹ Εμμανουήλ Λεβινάς, ό.π., σ. 62

⁷⁵² Εμμανουήλ Λεβινάς, ό.π., σ. 21

⁷⁵³ Walter Benjamin, *Για μια κριτική της βίας*, ελλ. μετάφραση Λεωνίδας Μαρσιανός, Ελευθεριακή Κουλτούρα, Αθήνα, 2011² σ. 18

⁷⁵⁴ Εμμανουήλ Λεβινάς, ό.π., σ. 55

Όταν, επομένως, ο *Ζαμπανό* δε συγκρατεί την επιθετικότητά του εναντίον της *Τζελσομίνα* πόρρω απέχει από την υποψία της αναγκαιότητας μιας αυτοαμφισβήτησης, μιας διαδικασίας να θέσει τον εαυτό του εν αμφιβόλω, κατά τη διατύπωση του Levinas. Ο γιγαντώσωμος *Ζαμπανό* στο μεγαλύτερο μέρος της κινηματογραφικής αφήγησης αισθάνεται πιθανόν περιορισμό της ελευθερίας του, αν δε συμπεριφερθεί απέναντι στην *Τζελσομίνα* με τον βίαιο τρόπο που οι ζώδεις ενορμήσεις του τού υπαγορεύουν. Η αυτοαμφιβήτηση δε θα σήμαινε για εκείνον παρά περιορισμό της φύσης του.

Η ετερότητα ως μέσο αμφισβήτησης του «Εγώ»

Αυτό ακριβώς, όμως, είναι που προτάσσει ο Levinas, όταν υπαγορεύει, ότι «η αμφισβήτηση της άγριας και αφελούς ελευθερίας που αποσύρεται εν εαυτή βέβαιη για την ασφάλεια της κρυψώνας της δεν περιορίζεται σε μια αρνητική κίνηση. Η αυτοϋπονόμηση του εγώ είναι ακριβής υποδοχή του απολύτως άλλου [...] Το απολύτως Άλλο είναι ο Άλλος άνθρωπος. Η αμφισβήτηση του Ίδιου από το Άλλο είναι μια κλήση στην οποία οφείλω να αποκριθώ».⁷⁵⁵

Η σπουδαιότητα που περιβάλλει ο Levinas στη σύσταση του Άλλου ως απολύτως Άλλου καταδεικνύει ίσως την επιλογή του Fellini να θέσει πλάι στον τραχύ και δύστροπο *Ζαμπανό* τη συμπαθή και αθώα *Τζελσομίνα*. Πράγματι, η *Τζελσομίνα* για τον *Ζαμπανό* δεν είναι απλώς ο Άλλος, αλλά ο απολύτως Άλλος.

Προκειμένου, λοιπόν, ο *Ζαμπανό* να συναισθανθεί την (παρ)ουσία του Άλλου ανθρώπου είναι απαραίτητο η ετερότητα αυτή να είναι η απόλυτη ετερότητα. Η ύπαρξη ενός Άλλου με αντίθετα μεν στοιχεία από τον ίδιο, αλλά και με κάποιες ομοιότητες θα τού δημιουργούσε δυσκολίες για την αναγνώριση του Άλλου ανθρώπου, άρα και τη δική του αυτοσυνειδησία. Όταν, λοιπόν, αποτελεί ζητούμενο για τον *Ζαμπανό* η απόκτηση ευθύνης για τον εαυτό του, η απόκτηση ευθύνης για τον Άλλο άνθρωπο κρίνεται απαραίτητη προϋπόθεση. Έναν τέτοιο, επομένως, σκοπό εξυπηρετεί με τον καλύτερο τρόπο η *Τζελσομίνα*.

⁷⁵⁵ Εμμανουήλ Λεβινάς, ό.π., σ. 58

«Εγώ είμαι σημαίνει εφεξής δε μπορώ να ξεφύγω από την ευθύνη. Το σημείο αυτό έξαρσης του είναι, η υπαρξιακή αυτή υπερβολή που αποκαλείται εγώ είμαι, η έκρηξη αυτή της εαυτότητας μέσα στο είναι εκπληρώνεται ως αύξουσα καμπύλη του χρέους [...] Το εγώ είναι αλληλέγγυο με τα μη-εγώ σαν η ευθύνη για τη μοίρα του να ήταν εξολοκλήρου δική του υπόθεση»,⁷⁵⁶ τονίζει ο Levinas.

Η ευθύνη για τον Άλλον ως απαραίτητο, όμως, στάδιο για την εκπλήρωση του «Εγώ» τίθεται στο κέντρο της μελέτης του Levinas. Η συνύπαρξη με τους άλλους κρίνεται απαραίτητη, προκειμένου να έχει ο άνθρωπος enaίσθηση της ανθρωπινότητάς του και να ζει μια πραγματικότητα, την οποία προϋποθέτουν οι άλλοι άνθρωποι.

Όπως θέτει το ζήτημα η Hannah Arendt, «το να ζεις μια εντελώς ιδιωτική ζωή σημαίνει προπάντων να στερείσαι τα ουσιώδη για μια πραγματική ανθρώπινη ζωή: να στερείσαι την πραγματικότητα, η οποία προκύπτει από το γεγονός ότι βλέπεις και ακούγεις από άλλους».⁷⁵⁷

Η Arendt, λοιπόν, τονίζει τη σημασία του να βλέπεται και να ακούγεται ο άνθρωπος από άλλους, τη συνύπαρξη που δικαιώνει την ύπαρξη. Η Arendt υποστήριζει, επίσης, ότι «ο άνθρωπος που έχει τον έρωτα του καλού δεν είναι ποτέ δυνατό να επιτρέψει στον εαυτό του έναν μονήρη βίο και παρά ταύτα η ζωή του με τους άλλους και για τους άλλους πρέπει να παραμένει ουσιαστικά χωρίς μαρτυρία και στερείται κατά κύριο λόγο τη συντροφιά του εαυτού του».⁷⁵⁸

Όσο, επομένως, προχωράει η κινηματογραφική αφήγηση τόσο της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων*, όσο και της *Strada*, ο *Αλμπερτ* και ο *Ζαμπανό* στην πορεία προς την ανθρωπινότητά τους φτάνουν στον μονόδρομο του θρυμματισμού του Εγώ τους. Η κατάκτηση της εαυτότητας επιβάλλει τον θρυμματισμό του Εγώ. Αλλά, βέβαια, οιοσδήποτε θρυμματισμός προκαλεί μοιραία θόρυβο και πόνο.

⁷⁵⁶ Εμμανουήλ Λεβινάς, ό.π., σ. 59

⁷⁵⁷ Χάννα Άρεντ, *Η ανθρώπινη κατάσταση*, ελλ. μετάφραση Στέφανος Ροζάνης-Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Γνώση, Αθήνα, 1986, σ. 86

⁷⁵⁸ Χάννα Άρεντ, ό.π., σ. 108

Ο θρυμματισμός δε γίνεται δίχως πόνο

Στον *Άλμπερτ* ο ζητούμενος θρυμματισμός του Εγώ συντελείται στην άμαξά του, όταν μετά την ταπεινωτική του πάλη με τον *Φρανς*, κάθεται απέναντι από το είδωλό του στον καθρέφτη, το οποίο και πυροβολεί, πραγματοποιώντας έτσι την πρώτη του συμβολική αυτοκτονία (η δεύτερη όπως ήδη έχει αναφερθεί στην ανάλυση της ταινίας πραγματοποιείται με τη δολοφονία της αρκούδας). Τα θραύσματα του καθρέφτη ισοδυναμούν τότε με τα θραύσματα του Εγώ του. Από το σημείο αυτό κι έπειτα ο *Άλμπερτ* βρίσκεται όλο και πιο κοντά στην κατάσταση που θα αρχίσει να νιώθει τον εαυτό του.

Στον *Ζαμπανό* ο θρυμματισμός του Εγώ του συντελείται μετά την επίγνωση του θανάτου της *Τζελοσμίνα* – θυσία για τη δική του σωτηρία. Ο θάνατος της *Τζελοσμίνα* έρχεται για να σπάσει κάθε βεβαιότητα του *Ζαμπανό*. Ο *Ζαμπανό* βέβαιος για το «τείχος» που έχει υψώσει γύρω του, το οποίο τίποτε δε μπορεί να το διαπεράσει, κλονίζεται όταν συναισθάνεται τελικά, ότι είναι δυνατό κάτι να του κινήσει τον συναισθηματικό κόσμο, να τον στενοχωρήσει σε βαθμό τέτοιο που να αφεθεί σε ένα λυτρωτικό κλάμα στο τέλος της κινηματογραφικής αφήγησης. Ιδιαίτερη, βέβαια, σημασία έχει το γεγονός, ότι η κατάρριψη των βεβαιοτήτων του, προέρχεται από ένα άτομο, στο οποίο συμπεριφερόταν σαν ζώο και το οποίο σίγουρα δεν περίμενε να παίζει τον συγκεκριμένο ρόλο στη ζωή του.

Το εξ αίφνης ως συστατικό στοιχείο της ανατροπής

Η ανατροπή, επομένως, στη ζωή του *Ζαμπανό* έρχεται εξ αίφνης, δίχως να την έχει αποζητήσει, δίχως καν να την έχει επιθυμήσει. Κάθε αποκάλυψη, άλλωστε, συμβαίνει εξ αίφνης. Ακόμα και στη χριστιανική παράδοση η όποια αποκάλυψη συντελείται εξ αίφνης, προκαλώντας πάντοτε δέος και ανοίγοντας έναν νέο δρόμο.

Είναι, άλλωστε, χαρακτηριστικό, ότι στη *Strada*, ο Fellini οργανώνει κυρίως με τυχαία περιστατικά την κινηματογραφική του αφήγηση. Η *Τζελοσμίνα* τυχαία βρίσκεται μετά την περιπλάνησή της στην πλατεία, όπου ο *Τρελός* θα τελέσει το νούμερό του και τυχαία θα γίνει η γνωριμία μαζί του. Εξ αίφνης θα τον βρει στο

τσίρκο, που θα «συστεγαστούν» με τον *Ζαμπανό* και πάλι εξ αίφνης έπειτα στην άκρη του δρόμου τη νύχτα, που η *Τζελοσμίνα* θα περιμένει τον *Ζαμπανό* να βγει από τη φυλακή. Το τελευταίο αυτό περιστατικό είναι μάλιστα κι εκείνο που θα νοηματοδοτήσει τη ζωή της *Τζελοσμίνα* και θα αποτελέσει και τρόπον τινά το γεγονός που θα την οδηγήσει στην αυτοσυνειδησία της και στο μοιραίο τέλος της.

Σε σχέση με τα παραπάνω είναι ιδιαιτέρως διαφωτιστική η σκέψη του Nietzsche. Όπως, λοιπόν, υποστηρίζει ο Γερμανός φιλόσοφος, «δεν είμαι “εγώ” που σκέπτομαι, αλλά η σκέψη είναι αυτή που έρχεται και με βρίσκει και με οδηγεί στη βίωση. Στη βίωση, επομένως, δεν οδηγούμαι μόνος μου με τη λογική μου, αλλά η βίωση είναι αυτή που έρχεται και με βρίσκει χωρίς να την περιμένω».⁷⁵⁹ Αυτό ακριβώς συμβαίνει και με τον *Ζαμπανό*: η *Τζελοσμίνα* «έρχεται και τον βρίσκει», δίχως να την περιμένει, οδηγώντας στη βίωση της πραγματικότητας, θρυμματίζοντας του το Εγώ.

Έχοντας, λοιπόν, θρυμματίσει το Εγώ τους οι ήρωες, έχοντας ξεφύγει από τη φιγούρα της μαριονέτας, έχοντας πετάξει τη «μάσκα» τους, σε αυτό το μπαρόκ τοπίο που έχουν επιλέξει οι δύο σκηνοθέτες (είναι χαρακτηριστικό ότι το τέλος και των δύο αφηγήσεων λαμβάνει χώρα σε εξωτερικό χώρο) και με προϋπόθεση το γκροτέσκο σώμα τους, πραγματοποιείται η αναγέννησή τους, μετά και το εξαγνιστικό τους κλάμα.⁷⁶⁰

Το σημείο μηδέν

Οι δύο ήρωες, λοιπόν, στο τέλος των κινηματογραφικών αφηγήσεων μοιάζουν να έχουν φτάσει στο μηδέν της ύπαρξής τους, στο σημείο, από το οποίο ή θα αναγεννηθούν ή θα πάψουν να υπάρχουν. Ακριβώς, όμως, το σημείο μηδέν θα είναι αυτό που θα τους δώσει ώθηση, αυτό που θα τους επιτρέψει να αντικρίσουν τις νέες δυνατότητες που μπορούν να αποκτήσουν, για να δημιουργήσουν κάτι νέο.

⁷⁵⁹ Φρίντριχ Νίτσε, *Πέρα από το καλό και το κακό*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαδικάς, Νησίδες, Αθήνα, 1999, σ. 27

⁷⁶⁰ Στην προτελευταία σκηνή της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* με το άλογο στον στάβλο ο *Άλμπερτ*, στην τελευταία σκηνή της *Strada* ο *Ζαμπανό*.

Όπως παρατηρεί σχετικά ο Deleuze «ο Nietzsche φτάνει στο συμπέρασμα ότι ο μηδενισμός δεν είναι ένα συμβάν στην ιστορία του ανθρώπου, αλλά η κινητήριος δύναμη της ιστορίας του ανθρώπου ως παγκόσμιας ιστορίας».⁷⁶¹ Η σκέψη αυτή του Γερμανού φιλόσοφου είναι μία από αυτές που έχουν οδηγήσει στην παρανόηση της προβληματικής του. Ο μηδενισμός δεν αντιμετωπίζεται από τον Nietzsche ως μια παθητική στάση ζωής, σύμφωνα με την οποία όλα είναι μάταια. Τουναντίον, ο Nietzsche προτείνει τον μηδενισμό ως μια θαρραλέα πράξη, με την οποία το ανθρώπινο υποκείμενο δύναται να αποτινάξει κάθε είδους βαρίδια του παρελθόντος κάθε αρρωστημένη βεβαιότητα, πάνω στην οποία έδραζε την ύπαρξή του και να δημιουργήσει μια νέα αφετηρία.

Επομένως, το σημείο μηδέν είναι το απαραίτητο στάδιο, από το οποίο είναι αναγκασμένοι να περάσουν ο *Άλμπερτ* και ο *Ζαμπανό*, δύο υπάρξεις που έχουν ολοκληρωτικά ξεχαστεί, δύο κατώτερες φύσεις –όπως θα έλεγε και ο Kierkegaard – που δε θα λείψουν σε κανέναν. «Μόνο οι κατώτερες φύσεις αποξεχνιούνται και γίνονται κάτι καινούριο. Παράδειγμα, η πεταλούδα έχει ολοκληρωτικά ξεχάσει πως ήταν κάμπια»,⁷⁶² παρατηρεί συγκεκριμένα ο Kierkegaard.

Μα ακριβώς, λοιπόν, ο *Άλμπερτ* και ο *Ζαμπανό* είναι που έχουν τη δυνατότητα να μεταλλαχθούν σε κάτι καινούριο. Ίσως να μη γίνουν πεταλούδες, αλλά οπωσδήποτε είναι δυνατό να απομακρυνθούν από το στάδιο της *κάμπιας*.

Στο τέλος, λοιπόν, των κινηματογραφικών αφηγήσεων, οι δύο ήρωες έρχονται αντιμέτωποι με το παρόν και το μέλλον τους. Ο *Άλμπερτ* και ο *Ζαμπανό* είναι δύο τραγικοί ήρωες, τους οποίους ο θεατής έχει δει να *πάσχουν*. Οδηγώντας, λοιπόν, προς το τέλος τους τις αφηγήσεις τους, τόσο ο Bergman όσο και ο Fellini, δίνουν ουσιαστικά ένα τέλος στην έως τώρα διαδρομή των ηρώων και διανοίγουν με μια διάθεση αισιοδοξίας (περισσότερο ευδιάκριτα ο Bergman, πιο αινιγματικά ο Fellini) το κατώφλι μιας νέας εποχής.

Όπως υποδεικνύει Benjamin, «στη ρήξη της μυθικής μοίρας ο τραγικός ήρωας εισέρχεται στο κατώφλι μιας νέας εποχής, όπου η δύναμη της επανάληψης πάνω στην

⁷⁶¹ Gilles Deleuze, *Ο Νίτσε και η Φιλοσοφία*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 2002, σ. 219

⁷⁶² Σόρεν Κίρκεγκωρ, *Φόβος και Τρόμος*, ελλ. μετάφραση Άννα Σολωμού, Νεφέλη, Αθήνα, 1980, σ. 70

ύπαρξη φτάνει σε ένα τέλος».⁷⁶³ Πρόκειται για το σημείο, που ο τραγικός ήρωας (και εν προκειμένω ο Άλμπερτ και ο Ζαμπανό) μπορεί και βγαίνει από τον διαιωνιζόμενο κύκλο τιμωρίας. Οι ήρωες μπορούν πλέον να νιώσουν λυτρωμένοι και έτοιμοι να δεξιωθούν την αναγέννησή τους. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο ο Άλμπερτ δεν αυτοκτονεί μπροστά στον καθρέφτη. Ο πυροβολισμός του ειδώλου του, ενός «εγώ» δίχως «εαυτό» είναι αρκετός, για να δημιουργήσει στον Άλμπερτ τις προϋποθέσεις μιας νέας ζωής.

Ο Bergman και ο Fellini με τις υπό εξέταση ταινίες τους βάζουν το στοίχημα (και το κερδίζουν) για το πώς μία κατάσταση περιθωρίου μπορεί να πάψει να είναι τέτοια, για το πώς άνθρωποι στο τελευταίο σκαλί της αυτοεκτίμησής τους, μπορούν να πάρουν δύναμη, για να επιχειρήσουν αν μη τι άλλο να αλλάξουν τους όρους της ζωής τους. Ζητούμενο, δηλαδή, των δύο Ευρωπαίων σκηνοθετών φαίνεται να είναι, όχι απλώς η καταγραφή μιας αξιολύπητης ζωής, αλλά το ενδεχόμενο η αξιολύπητη αυτή η ζωή να πάψει να είναι αξιολύπητη.

Οι δύο κινηματογραφικές αφηγήσεις, όμως, σε καμία όμως περίπτωση δεν τελειώνουν με ένα happy end (και ειδικά η *Strada*) –άλλωστε αυτό θα πρόδιδε όλο το υπόλοιπο μέρος τους- αφήνουν όμως να διαφανεί μια αχτίδα αισιοδοξίας, μια πιθανότητα θετικής αλλαγής. Ο θεατής δεν είναι βέβαιος πως ο Άλμπερτ και ο Ζαμπανό θα αλλάξουν ως χαρακτήρες με συνέπεια να αλλάξουν και τη ζωή τους. Η πιθανότητα, όμως, να γίνει κάτι τέτοιο είναι από μόνη της αρκετή.

⁷⁶³ Winfried Menninghaus, Joshua Gunn, *Μύθος και Μαγεία στη Σκέψη του Βάλτερ Μπένγιαμιν*, ελλ. μετάφραση Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Ύψιλον, Αθήνα, 2008, σ. 56

Προς μία καρναβαλική αναγέννηση

Ο Bergman και ο Fellini, λοιπόν, κινούνται προς την παρατήρηση του Μπαχτίν, ότι «η γέννηση εγκυμονεί τον θάνατο και ο θάνατος την αναγέννηση».⁷⁶⁴ Έπειτα, λοιπόν, από τον συμβολικό θάνατο των δύο ηρώων συντελείται η αναγέννησή τους, μία αναγέννηση η οποία έχει τα στοιχεία μίας καρναβαλικής αναγέννησης.

Η καρναβαλική αναγέννηση, άλλωστε, προϋποθέτει τον (καρναβαλικό) θάνατο. Πρόκειται, όμως, για έναν θάνατο, τον οποίο δεν απεύχεται κανείς, δεν τον φοβάται, αλλά αντιθέτως είναι ένας θάνατος που έστω και ασυνείδητα, τον αποζητά. Δεν πρόκειται για έναν θάνατο που νοείται ως τέλος ή ως παραίτηση, αλλά για έναν θάνατο που θα οδηγήσει σε με νέα αρχή.

Όπως παρατηρεί ο Κιουρτσάκης «ο καρναβαλικός θάνατος δεν αποτελεί μία απλή παθητική κατάσταση ή έστω μια χειμερία νάρκη που ετοιμάζει την αναγέννηση· είναι μάλλον η προϋπόθεση αυτής της αναγέννησης και η “μέθοδος” της ανάστασης, το αναγκαίο πέρασμα από τον Άδη με το οποίο ο Άδης καταλύεται δυναμικά: *θανάτω θάνατον πατήσας*».⁷⁶⁵

Επειδή, όμως, ακριβώς, ο καρναβαλικός θάνατος δεν είναι φυσικός θάνατος, η απαραίτητη προϋπόθεση είναι η επιθυμία του ατόμου για τον συμβολικό αυτόν θάνατό του. «Μου αρέσουν όλοι όσοι ζουν μόνο και μόνο για να χαθούν, για να φθάσουν στην άλλη άκρη. Μου αρέσουν εκείνοι που ζουν για να μάθουν και θέλουν να γίνουν αιτία για να γεννηθεί μια μέρα ο υπεράνθρωπος. Έτσι εκείνοι επιθυμούν τη δύση τους. Μου αρέσουν όποιοι δίνουν δίκιο σε ό,τι πρόκειται να έλθει και αθρώνουν ό,τι έχει παρέλθει, επειδή θέλουν να καταστραφεί μαζί με το παρόν»,⁷⁶⁶ γράφει ο Nietzsche.

⁷⁶⁴ Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ελλ. μετάφραση Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα, 2008², σ. 200

⁷⁶⁵ Γιάννης Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης, οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα, 1985, σ. 91

⁷⁶⁶ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ελλ. μετάφραση Εμμ. Ανδρουλιδάκης, Παλαμάς-Κορθογιάννης και Σία, Αθήνα, 1961, σ. 18

Ο καρναβαλικός θάνατος⁷⁶⁷, λοιπόν, καθίσταται απαραίτητος, αφού είναι αυτός που θα καταστεί δωρητής και χορηγός της ζωής και το ανθρώπινο υποκείμενο θα είναι εκείνο που θα πάρει την απόφαση να «θάψει» τον παλιό του εαυτό, από τον οποίο θα αναγεννηθεί κάτι νέο. Ο καρναβαλικός θάνατος δεν αποτελεί ένα τέρμα και γι' αυτό καθόλου αξία δεν έχει, αν δεν αποτελέσει την αφετηρία μιας νέας πραγματικότητας. «Ο θάνατος πρέπει να οδηγήσει στη ζωή», σημειώνει ο Jonas.⁷⁶⁸ Το καρναβάλι, επομένως, καθίσταται το ιδεώδες πεδίο της αλλαγής.

«Στο καρναβάλι», παρατηρεί ο Κιουρτσάκης, «το νέο σώμα βγαίνει μέσα απ' το παλιό. Και αντίστροφα: το νέο σώμα περιέχει το παλιό, που διαιωνίζεται στα χαρακτηριστικά του. Η ζωή κουβαλάει και τρέφει τον θάνατο, ο θάνατος κουβαλάει τη νέα ζωή, που τρέφεται από αυτόν και τον μεταμορφώνει».⁷⁶⁹ Ο Κιουρτσάκης εδώ βασίζεται στο καρναβαλικό «δισωματικό» σώμα, όπως ορίζει ο Μπαχτίν, το οποίο, καθώς παρατηρεί ο Σαμουηλίδης πρέπει αρχικά να συμβόλιζε τον «θνήσκοντα και αναγεννώμενο» ήρωα.⁷⁷⁰

Στο καρναβάλι έχει κανείς να κάνει με μια εικόνα του σώματος «που γεννιέται, ζευγαρώνει, πεθαίνει, ανασταίνεται· που ξαναγυρίζει διαρκώς στην κατάσταση του βρέφους (ας αναλογιστούμε το σπαρταριστό και σπαραχτικό κλαψούρισμα του Stan Laurel, του πασίγνωστου Λιγνού) ή ζει προκαταβολικά το ξεψύχισμά του – σα να αποζητούσε πάντα την επιστροφή στη μήτρα ή στο μνήμα· που σωριάζεται χάμω ξερό, για να ανατιναχτεί πάλι σα λάστιχο στα ύψη».⁷⁷¹

⁷⁶⁷ Η σχέση, άλλωστε, καρναβαλιού και θανάτου ήταν πάντοτε στενή. «Η καταγωγή της γιορταστικής περιόδου του καρναβαλιού, που είναι σήμερα ενταγμένη στο χριστιανικό εορτολόγιο, είναι αβέβαιη. Υπάρχουν πολλές υποθέσεις για την αρχαία γιορτή, στην οποία αντιστοιχεί. Το μόνο βέβαιο είναι ότι προέρχεται από το πλούσιο σε γιορτές ελληνορωμαϊκό εορτολόγιο και είναι, όπως και το Δωδεκαήμερο, μια περίοδος που επιστρέφουν οι ψυχές των νεκρών στη γη. [...] Τα πρωτόγονα στάδια της μεταμφίεσης συνδέονται με τη νεκρολατρία. Η σημερινή μορφή της αποκριάς διαμορφώθηκε, καθώς φαίνεται, κατά τον Μεσαίωνα και τα βυζαντινά χρόνια. Οι αποκορυφώσεις στις αποκριάτικες δραστηριότητες πέφτουν το Σάββατο και την Κυριακή της Τυροφάγου, όπως και την καθαρή Δευτέρα, που ανήκει βασικά στη Σαρακοστή». Βάλτερ Πούχνερ, *Λαϊκό Θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Πατάκης, Αθήνα, 1989, σ. 77-78

⁷⁶⁸ Micha Brumlik, *Οι γνωστικοί*, ελλ. μετάφραση, Μαίρη Ευασταθίου, Νήσος, Αθήνα, 2006, σ. 363

⁷⁶⁹ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.86

⁷⁷⁰ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ.85

⁷⁷¹ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 134-135

Τη σχέση, όμως, παλιού και νέου σώματος παραθέτει συμβολικά και ο Nietzsche στον πρόλογο του *Τάδε έφη Ζαρατούστρα*. Ο Ζαρατούστρα μετά την πτώση του ισορροπιστή από το σχοινί, αποφασίζει να πάρει το νεκρό του σώμα και να το θάψει με τα χέρια του. Με αφετηρία το νεκρό σώμα, δηλαδή, ο Ζαρατούστρα ξεκινάει την περιπλάνησή του, κρατάει τη νεκρότητα ως αφετηρία του νέου ανθρώπου.

«Ωραία ψάρεμα έκανα σήμερα. Δεν έπεσε άνθρωπος στα δίχτυα μου, έπεσε όμως ένα πτώμα. [...] Δεν είμαι παρά ένα ον ανάμεσα στον τρελό και στο νεκρό σώμα, όπως νομίζουν για εμένα»,⁷⁷² διακηρύσσει ο Ζαρατούστρα.

Ο Ζαρατούστρα έχει να διαχειριστεί ένα πτώμα, είναι κύριος του. Το πρόβλημα, επομένως, δεν είναι πως θα διαχειριστεί τη ζωή, αλλά τη νεκρότητα. Το ίδιο ακριβώς, όμως, είναι και το πρόβλημα του *Άλμπερτ* και του *Ζαμπανό*. Στο τέλος των υπό εξέταση κινηματογραφικών αφηγήσεων οι δύο ήρωες είναι ουσιαστικά αντιμέτωποι με τη «νεκρότητά» τους. Αμφότεροι έχουν ουσιαστικά να αποφασίσουν, αν θα «θάψουν» το νεκρό τους σώμα ή αν θα συνεχίζουν να το «κουβαλούν», αν θα αφήσουν να «βγει» μέσα από το παλιό τους σώμα το νέο ή αν θα περιμένουν ως νεκροί επ' αδεία να αναμένουν παθητικοί τον φυσικό τους θάνατο.

Ο Ζαρατούστρα θάβει το νεκρό σώμα και θάβοντάς το, δημιουργεί τις προϋποθέσεις να υπάρξει μέσα από αυτό ο νέος άνθρωπος. Ο *Άλμπερτ* και ο *Ζαμπανό* «θάβουν» τελικά τον παλιό τους σώμα, για να υπάρξει ένα νέο σώμα, «θάβουν» το «εγώ» τους, για να υπάρξει ο «εαυτός» τους.

Ο *Άλμπερτ* και ο *Ζαμπανό*, λοιπόν, είναι δύο χαρακτήρες που αντιμετωπίζουν τη ζωή ως κατάφαση, όπως θα έλεγε και ο Nietzsche. Ο Deleuze, σχολιάζοντας την αντίθεση Διονύσου και Χριστού στο έργο του Nietzsche, επισημαίνει, ότι «ο Διόνυσος είναι ο θεός για τον οποίο η ζωή είναι κατ' ουσίαν δίκαιη, δε λύνει την οδύνη εσωτερικεύοντάς την, την επιβεβαιώνει στο στοιχείο της εξωτερικότητάς της. Και με αυτό ως αφετηρία, η αντίθεση Διονύσου και Χριστού αναπτύσσεται, σημείο προς σημείο, ως κατάφαση ζωής (η ακρότατη εκτίμησή της) και ως άρνηση ζωής (η ακρότατη υποτίμησή της)».⁷⁷³

⁷⁷² Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ό.π., σ. 23

⁷⁷³ Gilles Deleuze, ό.π., σ. 30

Ο Διόνυσος, άλλωστε, είναι ο θεός που βρίσκεται πολύ κοντά στην οπτική του Nietzsche, γι' αυτό και ο Nietzsche έχει ασχοληθεί ενδελεχώς μαζί του.⁷⁷⁴ Ο Διόνυσος είναι ο θεός της αναγέννησης, ο θεός που συνδεόταν με την ευφορία της γης και καθόλου τυχαία με τις πάσης φύσεως καρναβαλικές εκδηλώσεις. Ο Διόνυσος είναι για τον Nietzsche ο θεός των ενεργών δυνάμεων, ο θεός της κατάφασης.

Όπως παρατηρεί ο Deleuze: «στη *Γέννηση της τραγωδίας* ο Διόνυσος παρουσιάζεται επίμονα ως ο καταφατικός και καταφάσκων θεός. Επιβεβαιώνει πολύ περισσότερο τις οδύνες της ανάπτυξης παρά αναπαράγει τις οδύνες της εξατομίκευσης».⁷⁷⁵ Αλλά και ο ίδιος ο Nietzsche, σχολάζοντας τον Ζαρατούστρα του, γράφει: «σ' όλες τις αβύσσους έχω τα μαζί μου το *Ναι* μου, που ευλογεί, αλλά αυτό είναι και πάλι η έννοια του Διόνυσου».⁷⁷⁶

Η κατάφαση, όμως, ως θέση ζωής, ως η προϋπόθεση της αναγέννησης μπορεί να έχει ως τόπο δράσης την ίδια τη ζωή. Στο σημείο αυτό ακριβώς έγκειται και η αντίθεση του Nietzsche με τον χριστιανισμό. Ο Nietzsche προτάσσει την υπευθυνότητα που οφείλει το άτομο να έχει το ίδιο απέναντι στον εαυτό του, αντιτιθέμενο σε οιονδήποτε οίκτο. Ο ειδεχθέστερος των ανθρώπων, άλλωστε, που συναντά ο Ζαρατούστρα δεν είναι άλλος, από τον άνθρωπο εκείνο που σκότωσε τον Θεό, επειδή δεν άντεχε τον οίκτο του.⁷⁷⁷

⁷⁷⁴ Βέβαια και πριν από τον Nietzsche πολλοί μελετητές είχαν ασχοληθεί με τον Διόνυσο. Όπως εξηγεί ο Habermas: «ο Nietzsche δεν είναι πράγματι πρωτότυπος στη διονυσιακή θεώρηση της ιστορίας. Η ιστορική θέση για την καταγωγή του χορού της ελληνικής τραγωδίας από την αρχαιοελληνική λατρεία του Διονύσου αποκτά την κριτική αιχμή της εναντίον της νεωτερικότητας χάρη σε ένα πλαίσιο, το οποίο είχε ήδη διαμορφωθεί πλήρως στον πρώιμο ρομαντισμό. Γι' αυτό είναι ακόμη πιο απαραίτητο να εξηγηθεί γιατί ο Nietzsche αποστασιοποιείται από το ρομαντικό υπόβαθρο. Το κλειδί προσφέρει η εξίσωση Διονύσου και Χριστού, η οποία βέβαια δεν επιχειρείται μόνο από τον Hölderlin, αλλά και από τον Novalis, τον Schelling, τον Creuzer και χαρακτηρίζει γενικά ολόκληρη την αντίληψη του μύθου στους πρώιμους ρομαντικούς. Αυτή η ταύτιση του ζαλισμένου θεού του κρασιού με τον χριστιανό λυτρωτή θεό είναι δυνατή μόνο γιατί ο ρομαντικός μεσσιανισμός αποσκοπεί στο *ξανάνωμα* κι όχι στην εγκατάλειψη της Δύσης». Jürgen Habermas, *Ο φιλοσοφικός λόγος της Νεωτερικότητας*, ελλ. μετάφραση Λ. Αναγνώστου-Α. Καραστάθη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1993, σ. 123

⁷⁷⁵ Gilles Deleuze, ό.π., σ. 26

⁷⁷⁶ Φρίντριχ Νίτσε, *Το λυκόφως των ειδώλων-Ο Αντίχριστος, Ecce Homo*, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2000, σ. 257

⁷⁷⁷ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ό.π., σ. 352-358

Η λύτρωση

«Υπάρχει ακόμα και στον οίκτο καλό γούστο: αυτό το γούστο είπε στο τέλος: ας πάει στα τσακίσματα ένας τέτοιος Θεός! Προτιμότερο να μην έχουμε κανένα Θεό, προτιμότερο να δημιουργούμε το πεπρωμένο μας με την ίδια τη γροθιά μας, προτιμότερο να 'μαστε τρελοί, προτιμότερο να είμαστε εμείς οι ίδιοι Θεοί!»,⁷⁷⁸ γράφει ο Nietzsche.

Ο Nietzsche δεν κάνει τίποτε παραπάνω παρά να διακηρύσσει την πίστη του στον άνθρωπο ως φορέα της αλλαγής, της λύτρωσης και τέλος της ίδιας του της αναγέννησης. Μία τέτοια θεώρηση δίνει αν μη τι άλλο προβάδισμα στον ανθρώπινο παράγοντα ως συντελεστή της ιστορίας του κόσμου και παράλληλα καθιστά το ανθρώπινο υποκείμενο υπεύθυνο για τη μοίρα του.

Μερικές δεκαετίες μετά τον Nietzsche, ο Emmanuel Levinas έρχεται να υπογραμμίσει από την πλευρά του την κυρίαρχη θέση που πρέπει ο άνθρωπος να κατέχει στη διάνοιξη νέων δρόμων και αφετηριών της ζωής του. «Δε διανοήθηκα ποτέ να φανταστώ ένα Θεό που θα μπορούσαμε να συναντήσουμε πέρα και έξω από τους ανθρώπους. Τουναντίον, ανέκαθεν πίστευα στην προοπτική του υψηλού που διανοίγεται μέσω του ανθρώπου»,⁷⁷⁹ υποστηρίζει ο Levinas.

Η λύτρωση, λοιπόν, που προτάσσει η χριστιανική παράδοση είναι μια κατάσταση που ο πιστός μοιάζει να οφείλει αιωνίως να επιζητά. Θα ήταν, επομένως, εύλογο να τεθεί το ερώτημα κατά πόσο το κυνήγι της λύτρωσης μπορεί να οδηγήσει στην ίδια τη λύτρωση. Ο Micha Brumlik διατείνεται, ότι «ένas θεωρούμενος ως χρήζων λύτρωσης κόσμος δε μπορεί εξ ορισμού να λυτρωθεί, ενώ οι κόσμοι που δεν εννοούνται μέσω του σχήματος *λυτρωμένος/διεφθαρμένος* είναι σε κάθε περίπτωση ικανοί για τέτοιες βελτιώσεις, οι οποίες πλησιάζουν πολύ σε αυτό που ο κοινός νους αναπαριστά ως λύτρωση. Εάν η λύτρωση είναι έστω σε κάποιο βαθμό εφικτή, τότε μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσω της παραίτησης από αυτή την ίδια».⁷⁸⁰

⁷⁷⁸ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ό.π., σ. 351

⁷⁷⁹ Εμμανουήλ Λεβινάς, ό.π., σ. 84

⁷⁸⁰ Micha Brumlik, ό.π., σ. 303-304

Πέραν, όμως, αλλά και παράλληλα με την παραίτηση από τη λύτρωση, όπως την υποδεικνύει ο Brumlik, είναι απαραίτητη και η παραίτηση από μια στείρα κατηγοριοποίηση *λυτρωμένου/διεφθαρμένου*, κατά τη διατύπωση του Brumlik, αλλά και από μία εν γένει κατηγοριοποίηση καλού/κακού. «Από τη βλάβη που προξενούν οι κακοί είναι μεγαλύτερη η βλάβη που προξενούν οι καλοί», παρατηρεί ο Nietzsche, προβληματική που άλλωστε αναπτύσσει κατά κόρον στο έργο του *Πέραν του καλού και του κακού*.⁷⁸¹ Ο καλός αυτοπροσδιορίζεται εν γένει ως το αντίθετο του κακού, κρατώντας ταυτόχρονα το πνεύμα του υποδουλωμένο στην πολυπόθητη λύτρωση.

Όμως, *πέραν του καλού και του κακού*, κατά τη διατύπωση του Nietzsche, ζητούμενο παραμένει για όλους ανεξαιρέτως το σημείο μηδέν, που θα θέσει μια νέα αφετηρία και προοπτική στο ανθρώπινο υποκείμενο. Κάθε ζών οργανισμός είναι εν εξελίξει και μόνο ο φυσικός θάνατος μπορεί να ανακόψει την πορεία του προς τη βελτίωση.

«Η λύτρωση –γι’ αυτό ο Wagner δεν αφήνει καμία αμφιβολία– είναι δυνατή μόνο μέσα στην αλληλέγγυα κοινότητα, στην παραίτηση από κάθε ιδιαίτερη ύπαρξη. Ο στόχος της, να γίνει κανείς “αληθινός άνθρωπος”, είναι δυνατός μόνο μέσω της αυτοεκμηδένισης, μέσω της εγκατάλειψης του παλαιού, περιορισμένου, υποταγμένου στην κυριαρχία και το χρήμα ανθρώπου»⁷⁸², παραθέτει ο Micha Brumlik.

Ό,τι επιχειρείται να τονιστεί, επομένως, δεν είναι άλλο από το ότι η καρναβαλική αναγέννηση δεν επιτελείται σε έναν άλλο κόσμο, αλλά σε αυτόν. Ζητούμενο δεν είναι η σωτηρία της ψυχής και η μετά θάνατον ζωή, αλλά η ζωή σε αυτόν τον κόσμο, γιατί όπως υποδεικνύει ο Κιουρτσάκης «η τελευταία λέξη του κόσμου για τον κόσμο δεν έχει ακόμα ειπωθεί, ο κόσμος είναι ανοιχτός και ελεύθερος, όλα είναι ακόμα μπροστά μας και θα είναι πάντα μπροστά μας».⁷⁸³

Το καρναβάλι, λοιπόν, ή ακόμα καλύτερα η ιδέα που πρεσβεύει το καρναβάλι προτείνει την αναγέννηση, τις νέες δυνατότητες που μπορεί κανείς να έχει μέσα σε αυτόν τον κόσμο, το διαρκές ξεπέρασμα των ορίων. «Η καρναβαλική αντίληψη του

⁷⁸¹ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ό.π., σ. 197

⁷⁸² Micha Brumlik, ό.π., σ. 308

⁷⁸³ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 134

κόσμου έχει μια δύναμη όλο εξουσία, ικανή να δίνει ζωή και να μεταμορφώνει, μια ζωτικότητα που δεν καταλύεται εύκολα»⁷⁸⁴, επισημαίνει ο Bakhtin.

Στην καρναβαλική αντίληψη, όμως, της ζωής, μιας αντίληψης δηλαδή που τα πάντα αναγεννιούνται, που μεταβάλλονται αέναα, που αναδημιουργούνται δε μπορεί παρά η έννοια του χρόνου να παίζει κυρίαρχο ρόλο.

Ο χρόνος ως ευθύγραμμος και κυκλικός

«Ο χρόνος είναι το είναι του και η σύμφυτη ασθένειά του. Η θεραπεία του μπορεί να βρεθεί μόνο εκτός του χρόνου»,⁷⁸⁵ σημειώνει ο Octavio Paz. Μέσα στο είναι του χρόνου η όποια ανατροπή, η όποια προοπτική για αναγέννηση φυλακίζονται και «πεθαίνουν» εν τη γεννέση τους.

Όμως ο χρόνος ή για την ακρίβεια, ο *ρυθμός του χρόνου*,⁷⁸⁶ κατά τη διατύπωση του E. Leach, ως ευθύγραμμη συνέχεια είναι μια ανθρώπινη κατασκευή από ένα σημείο και μετά και όχι ένα φυσικό γέννημα. «Ο ρυθμός του χρόνου δεν είναι αυτός ο συνεχής που έχουν εφεύρει οι μαθηματικοί. Η κανονικότητα του χρόνου δεν αποτελεί αυθύπαρκτο μέρος της φύσης: είναι μια έννοια που έγινε από ανθρώπινο χέρι και έχουμε προβάλει στο περιβάλλον μας για λόγους που μας αφορούν ιδιαίτερα».⁷⁸⁷

Ο χρόνος, επομένως, μπορεί να αντιμετωπιστεί ως φυλακή, μπορεί όμως και να αντιμετωπιστεί και ως μία ενεργός δυναμική που θα δημιουργήσει νέα προοπτική. «Ο χρόνος δεν είναι μια απλή εμπειρία της διάρκειας, αλλά ένας δυναμισμός που μας οδηγεί έξω από τα πράγματα που κατέχουμε»,⁷⁸⁸ υποδεικνύει ο Levinas.

⁷⁸⁴ Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ελλ. μετάφραση Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα, 2008², σ. 170

⁷⁸⁵ Octavio Paz, *Η διπλή φλόγα. Έρωτας και Έρωτισμός*, ελλ. μετάφραση Σάρα Μπενβενίστε-Μαρία Παπαδήμα, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1996, σ. 140

⁷⁸⁶ Πιερ Βιντάλ Νακέ, *Ο μαύρος κυνηγός*, ελλ. μετάφραση Γιάγκος Ανδρεάδης-Πέπη Ρηγοπούλου, Νέα Σύνορα Α.Α. Λιβάνη, Αθήνα 1983, σ. 200

⁷⁸⁷ Πιερ Βιντάλ Νακέ, ό.π., σ. 200

⁷⁸⁸ Εμμανουήλ Λεβινάς, *Ηθική και Άπειρο*, ελλ. μετάφραση Κωστής Παπαγιώργης, Ίνδικτος, Αθήνα, 2007, σ. 38

Όσο, λοιπόν, το ανθρώπινο υποκείμενο βιώνει τον χρόνο απλώς ως μία *εμπειρία της διάρκειας*, κατά τη διατύπωση του Levinas, ακυρώνεται η όποια προοπτική αναγέννησης. Κάθε μαρασμός είναι νομοτελειακός στον ευθύγραμμο χρόνο. Ό,τι, επομένως, προτείνει το καρναβάλι είναι πρώτα και πέρα από όλα μία διαφορετική θεώρηση του χρόνου, άρα και μία διαφορετική θεώρηση του κόσμου.

«Το καρναβάλι –το κάθε συγκεκριμένο καρναβάλι- συνδέεται πάντα με μια συγκεκριμένη κοινωνία, με την ιστορία της, τις δομές της, τις αντιλήψεις της: π.χ. την αντίληψη για τον χρόνο – αυτόν τον «ήρωα» της γιορτής – που μπορεί να είναι μια αντίληψη *κυκλική*, όπως στις αγροτικές κοινωνίες από τις οποίες πηγάζει το καρναβάλι. [...] Κι όταν μιλάμε για διαφορετική αντίληψη του χρόνου, μιλάμε επίσης για τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο μια ανθρώπινη κοινότητα αντιλαμβάνεται τον εαυτό της, τη ζωή της, τον κόσμο».⁷⁸⁹

Με την καρναβαλική αντίληψη του κόσμου, λοιπόν, εισάγεται ουσιαστικά η *κυκλική αντίληψη του χρόνου*, που έρχεται αντιμέτωπη με την νεοτερική ευθύγραμμη αντίληψη του χρόνου.

Πράγματι, στη νεοτερικότητα το δράμα παίζεται οριζόντια. Στη νεοτερικότητα έχουμε το *continuum* του χρόνου. Ο χρόνος είναι γραμμικός, ευθύγραμμος. Η ευθεία γραμμή, όμως, είναι μια γραμμή άθελ και ανήθικη. «Σήμερα ζούμε στο χάος της ευθείας γραμμής μέσα σε μια ζούγκλα από ευθείες γραμμές. Η ευθεία γραμμή δεν είναι μια δημιουργική γραμμή, είναι μια αντιγραμμένη γραμμή, μια μιμητική γραμμή. Σε αυτή τη γραμμή, ο Θεός και το ανθρώπινο πνεύμα νιώθουν να κατοικούν λιγότερο από όσο μέσα στην ανακουφιστική λαχτάρα, τη χωρίς λογική μέθη και την άμορφη μάζα»⁷⁹⁰, γράφει ο Hundertwasser.

Όταν η ζωή είναι απλώς και μόνο μια αρχή κι ένα τέλος παύει να είναι ζωή και το ανθρώπινο υποκείμενο παύει να είναι ανθρώπινο υποκείμενο. Στην περίπτωση αυτή η ζωή μετατρέπεται σε επ' αδεία νεκρότητα και το ανθρώπινο υποκείμενο αξιοθρήνητο υποκείμενο που δίχως θέληση αναμένει ένα τέλος, αναμένει απλώς να περάσει η ώρα για να πεθάνει. Στον ευθύγραμμο χρόνο η ζωή μοιάζει με μία αντίστροφη μέτρηση.

⁷⁸⁹ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 144

⁷⁹⁰ Στέφανος Ροζάνης, *Τόποι Γραφής*, τ.1, Λογότυπος, Σπάρτη, 2011, σ. 11

«Στ' αλήθεια βαρεθήκαμε πολύ ακόμη και να πεθάνουμε κι είμαστε ακόμη ζωντανοί κι αγρυπνούμε ακόμη μέσα στους νεκροθαλάμους της ζωής»,⁷⁹¹ γράφει ο Nietzsche.

Ο Nietzsche δεν κάνει τίποτε περισσότερο παρά να υπογραμμίσει την κυκλική αντίληψη του χρόνου, σύμφωνα με την οποία δεν υπάρχει απλά και μόνο ένα σημείο αφετηρίας και ένα άλλο σημείο τέλους. Αντίθετα, κάθε τέλος σηματοδοτεί ουσιαστικά και μια νέα αρχή. Ακόμα και η ίδια η κίνηση της γης, των πλανητών, του ρολογιού είναι κυκλική. Πρόκειται, δηλαδή για μία κίνηση που κάθε αρχή προϋποθέτει ένα τέλος και κάθε τέλος προϋποθέτει μία αρχή.

Η αιώνια επιστροφή

Η εκκίνηση ενός ρολογιού πραγματοποιείται από το σημείο 0, από ένα σημείο «Α» και οι δείκτες του ρολογιού, ολοκληρώνοντας τον κύκλο τους βρίσκονται πάλι στο σημείο 0, επιστρέφουν στο σημείο της αφετηρίας τους. Μόνο που το σημείο αυτό δεν είναι το ίδιο σημείο «Α», αλλά ένα νέο «Α».

Ο Ζαρατούστρα όταν κατεβαίνει από το βουνό και επιστρέφει στη γη, δε βρίσκει τη γη στο ίδιο σημείο με αυτό που την εγκατέλειψε.⁷⁹² Η επιστροφή δε γίνεται ποτέ στο σημείο «Α» από όπου ξεκίνησε κανείς, αλλά σε ένα άλλο νέο «Α». Η διαδρομή του από την πατρίδα του στο βουνό, η διαμονή του στη σπηλιά στο βουνό και η επιστροφή του από το βουνό στην πατρίδα του δημιούργησαν τις συνθήκες, ώστε ο Ζαρατούστρα να αναδιαμορφώσει έτσι την ψυχρόσυνθεσή του που η επιστροφή του στην αφετηρία του, στο «Α», να καταστεί ένα νέο «Α».

Ο Nietzsche στο έργο του *Τάδε έφη Ζαρατούστρα* διδάσκει την αιώνια επιστροφή. «Κοίταξε», λένε στο Ζαρατούστρα αυτοί που τόν ακούνε, «γνωρίζουμε καλά τι διδάσκεις: πως όλα επιστρέφουν αιωνίως και μαζί μ' αυτά κι εμείς. Πως εμείς οι ίδιοι άπειρες φορές υπήρξαμε προηγούμενως και μαζί με εμάς κι όλα τα άλλα πράγματα. Διδάσκεις ότι υπάρχει ένας αιώνας του γίγνεσθαι, ένας αιώνας μεγαθήριο. Αυτό, όπως η κλεψύδρα πρέπει κατά τον ίδιο τρόπο αιωνίως να επιστρέφει στην πρώτη του

⁷⁹¹ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ό.π., σ. 127

⁷⁹² Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ό.π., σ. 13-14

αφετηρία, γα να ξεκινάει από την αρχή και να κάνει τον κύκλο του». ⁷⁹³ Σε αυτήν την περιγραφή της διδασκαλίας του ο *Ζαρατούστρα* προσθέτει μεταξύ άλλων πως «η αλυσίδα των αιτίων μέσα στην οποία έχω πνιγεί, θα ξαναγυρίσει και θα με κάνει να ξαναδημιουργηθώ! Γιατί και ο ίδιος ανήκω στα αίτια της αιώνιας επιστροφής». ⁷⁹⁴

Όπως, όμως, εξηγεί ο Deleuze, «η αιώνια επιστροφή, κατά τον Νίτσε, δεν είναι διόλου μια σκέψη του ταυτόσημου, αλλά μια σκέψη συνθετική, σκέψη του απολύτως διαφορετικού, που αξιώνει, πέραν της επιστήμης, μια νέα αρχή [principe]. Αυτή η αρχή είναι η αρχή της αναπαραγωγής του πολυειδούς ως τέτοιου, η αρχή της επανάληψης της διαφοράς: το αντίθετο της αδιαφορίας. Και πράγματι δεν κατανοούμε την αιώνια επιστροφή, όσο τη θεωρούμε ως μία συνέπεια ή μία εφαρμογή της ταυτότητας. Δεν κατανοούμε την αιώνια επιστροφή, όσο δεν την αντιπαραθέτουμε με ένα ορισμένο τρόπο στην ταυτότητα. Η αιώνια επιστροφή δεν είναι η μονιμότητα του ίδιου, η κατάσταση της ισορροπίας ή η διαμονή του ταυτόσημου δεν είναι το ίδιο ή το εν που επιστρέφουν, αλλά η επιστροφή η ίδια είναι το εν, που δηλώνει μόνο το πολυειδές και αυτό που διαφέρει». ⁷⁹⁵

Ο Deleuze, δηλαδή επιμένει στην ανάδειξη του κεντρικού ρόλου της έννοιας της επιστροφής στην προβληματική του Nietzsche. Ό,τι ενδιαφέρει, λοιπόν, είναι ακριβώς η ίδια η επιστροφή, η οποία αποτελεί και το είναι του γίνεσθαι, κατά τον Nietzsche. Όπως, όμως, εξηγεί ο Deleuze, το γίνεσθαι στη σκέψη του Nietzsche διακρίνεται σε γίνεσθαι-ενεργό και γίνεσθαι-αντενεργό.

«Η αιώνια επιστροφή είναι το είναι του γίνεσθαι. Όμως το γίνεσθαι είναι διπλό: γίνεσθαι-ενεργό και γίνεσθαι-αντενεργό, ενεργό-γίνεσθαι των αντενεργών δυνάμεων και γίνεσθαι-αντενεργό των ενεργών δυνάμεων. Όμως, μόνο το γίνεσθαι-ενεργό έχει μόνον ένα είναι. Θα ήταν αντιφατικό το είναι το γίνεσθαι να επιβεβαιώνεται από ένα γίνεσθαι-αντενεργό, δηλαδή από ένα γίνεσθαι που να είναι το ίδιο μηδενιστικό. Η αιώνια επιστροφή θα ήταν αντιφατική αν επρόκειτο για την επιστροφή των αντενεργών δυνάμεων», ⁷⁹⁶ παραθέτει Deleuze.

⁷⁹³ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ό.π., σ. 205

⁷⁹⁴ Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ό.π., σ. 205

⁷⁹⁵ Gilles Deleuze, ό.π., σ. 73-74

⁷⁹⁶ Gilles Deleuze, ό.π., σ. 107

Σχολιάζοντας, λοιπόν, ο Deleuze το έργο του Nietzsche, καταδεικνύει τη διάκριση μεταξύ ενεργού και αντενεργού γίνεσθαι. Στην αιώνια επιστροφή δε χωρούν οι αντενεργές δυνάμεις. Η αιώνια επιστροφή, επομένως, νοείται μόνο ως επιστροφή των ενεργών δυνάμεων. Ο Nietzsche εντάσσει στη συγκεκριμένη προβληματική του και την έννοια της αυτοκαταστροφής, προϋπόθεσης άλλωστε της αιώνιας επιστροφής.

«Στην αυτοκαταστροφή, οι αντενεργές δυνάμεις αυτοαναιρούνται οι ίδιες και οδηγούνται στο μηδέν. Γι' αυτό και η αυτοκαταστροφή αποκαλείται ενεργό-εγχείρημα, *ενεργός καταστροφή*. Αυτή, αυτή και μόνον, είναι που εκφράζει το ενεργό-γίνεσθαι των δυνάμεων: οι δυνάμεις γίνονται ενεργές στο μέτρο που οι αντενεργές δυνάμεις αυτοαναιρούνται, αυτοκαταργούνται στο όνομα της αρχής που μόλις πριν από λίγο εξασφάλιζε τη συντήρησή τους και τον θρίαμβό τους»,⁷⁹⁷ σημειώνει ο Deleuze, σχολιάζοντας το έργο του Nietzsche.

Ο Nietzsche, όμως, εμπνέεται την ιδέα της αιώνιας επιστροφής από τον αρχαίο ελληνικό κόσμο και συγκεκριμένα από τη διονυσιακή λατρεία, η οποία, όπως άλλωστε έχει ήδη καταδειχτεί αποτέλεσε κύρια πηγή των ερευνών του και κεντρικό άξονα, πάνω στον οποίο στήριξε την ιδέα της αιώνιας επιστροφής, που στην ουσία της δεν τίποτε άλλο παρά *θέληση για ζωή*, κατά τη διατύπωση του ίδιου του Nietzsche.

«Μόνο στα διονυσιακά μυστήρια, στην ψυχολογία της διονυσιακής κατάστασης εκφράζεται το *θεμελιώδες γεγονός* του ελληνικού ενστίκτου – «η θέληση του για ζωή». Τι εγγυάτο στον εαυτό του ο Έλληνας μ' αυτά τα μυστήρια; Την *αιώνια ζωή*, την αιώνια επιστροφή της ζωής.⁷⁹⁸ το μέλλον το οποίο βρίσκεται ως υπόσχεση και είναι καθαγιασμένο μέσα το παρελθόν· το θριαμβευτικό ναι στη ζωή, πέρα και πάνω από τον θάνατο και την αλλαγή· την *αληθινή ζωή* ως συνέχιση της ζωής μέσω της τεκνοποιίας, μέσω των μυστηρίων της σεξουαλικότητας. Γι' αυτόν τον λόγο ήταν το *σεξουαλικό* σύμβολο στους Έλληνες το καθ' εαυτό αξιοσέβαστο σύμβολο, το αυθεντικό βαθύ νόημα μέσα σε όλη την αρχαία ευσέβεια».⁷⁹⁹

⁷⁹⁷ Gilles Deleuze, ό.π., σ. 105-106

⁷⁹⁸ Στην αναγέννηση, άλλωστε του ίδιου του Διόνυσου, υπάρχει το στοιχείο της αιώνιας επιστροφής: «Υπάρχει, ασφαλώς, ένα προαίσθημα της αιώνιας επιστροφής: η Δήμητρα μαθαίνει ότι θα κατορθώσει να γεννήσει πάλι τον Διόνυσο» σημειώνει ο Deleuze. Gilles Deleuze, ό.π., σ. 27

⁷⁹⁹ Φρίντριχ Νίτσε, *Το λυκόφως των ειδώλων-Ο Αντίχριστος, Ecce Homo*, σ. 108

Ο Nietzsche προτείνοντας την κυκλική αντίληψη του χρόνου, ως δυναμική μιας νέας προσέγγισης της ζωής επαναφέρει ουσιαστικά την αντίληψη του αρχαίου ελληνικού κοσμοειδώλου. Ο Διόνυσος δεν είναι τίποτε άλλο παρά η χαρακτηριστικότερη μορφή του αρχαίας ελληνικής αντίληψης πάνω στον χρόνο και της ζωής εν γένει.

Καθόλου τυχαίο, άλλωστε, δε θα πρέπει να θεωρείται το γεγονός ότι οι χοροί προς τιμήν του Διονύσου ήταν κυκλικοί. Οι χοροί είναι η έκφραση του ανθρώπινου υποκειμένου και η κυκλικότητα χαρακτήριζε τον άνθρωπο της αρχαιότητας. Αντίθετα με τα αρχαία χρόνια, στη νεότεριότητα δημιουργούνται μη κυκλικοί χοροί. Όπως έχει ήδη γραφεί στη νεότεριότητα έχουμε το *continuum* του χρόνου, όπου η κυκλικότητα, σε οποιαδήποτε μορφή της τείνει να εξαφανίζεται.

Η θεωρία, όμως, της «αιώνιας επιστροφής» ανήκει στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, σύμφωνα με τον Pierre Vidal-Naquet, ο οποίος παραθέτει το απόσπασμα του Ευδήμου, που αναφέρει όπως επισημαίνει ο Vidal-Naquet την καταγωγή της: «ο ίδιος ο χρόνος θα ξανάρθει όπως μερικοί το λένε ή όχι; Δε θα ξέραμε να το πούμε. Αν πρέπει να πιστέψουμε τους Πυθαγορείους, θα σάς μιλήσω με το ραβδί στο χέρι σε σας που κάθεστε, ακριβώς όπως και τώρα κι έτσι θα συμβαίνει για κάθε πράγμα κι αυτό είναι το χαρακτηριστικό κάθε χρόνου, που είναι αριθμητικά οργανωμένος (*εὐλογον*), να είναι ο ίδιος: δεν υπάρχει παρά μία και μόνη κίνηση».⁸⁰⁰

Η θεωρία, λοιπόν, της κυκλικότητας του χρόνου, καθώς και της αιώνιας επιστροφής έχει τις ρίζες της στον αρχαίο ελληνικό κόσμο. Η διαφορά μεταξύ της ευθύγραμμης και της κυκλικής πορείας των πραγμάτων είχε ήδη μελετηθεί από την ελληνική αρχαιότητα και είχε τονιστεί η σημασία της κυκλικότητας του χρόνου για το ανθρώπινο γίγνεσθαι.

Όπως, άλλωστε, επισημαίνει και ο H. Ch. Puech, «για τον ελληνισμό, το ξετύλιγμα του χρόνου είναι κυκλικό και όχι ευθύγραμμο. Κυριαρχημένος από ένα ιδανικό του νοητού, που ταυτίζει το αυθεντικό και ακέραιο ον με αυτό που υπάρχει καθεαυτό και παραμένει ίδιο με τον εαυτό του, με το αιώνιο και το αναλλοίωτο, θεωρεί την κίνηση και το γίγνεσθαι κατώτερες βαθμίδες της πραγματικότητας, όπου η ταυτότητα δε

⁸⁰⁰ Πιερ Βιντάλ-Νακέ, ό.π., σ. 84-85

συλλαμβάνεται πια –στην καλύτερη περίπτωση- παρά με τη μορφή του διαρκούς και του αέναου, μέσα από τον νόμο της επανάληψης».⁸⁰¹

Σε έναν ευθύγραμμο, λοιπόν, χρόνο καμία ανατροπή και καμία αναγέννηση στην όποια της διάσταση και μορφή δεν είναι εφικτές, ενώ το Εγώ του σύγχρονου ανθρώπινου υποκειμένου θα παραμένει αρραγές. Ζητούμενο, όμως, είναι ο θρυμματισμός του ισχυρού και παρανοϊκού Εγώ του σύγχρονου ανθρώπου, όπως παραμένει ζητούμενο και στην περίπτωση του Άλμπερτ και του Ζαμπανό.

Ο Bergman, λοιπόν, και ο Fellini οδηγούν τους ήρωές τους στον θρυμματισμό του Εγώ τους, στο κοινωνείν με τον κόσμο μέσω του εαυτού τους, απαραίτητη όμως προϋπόθεση για το οποίο αποτελεί ο αυτόβουλος καρναβαλικός θάνατος, ούτως ώστε να έρθει ως λύτρωση η καρναβαλική τους αναγέννηση. Η επιθυμία για λύτρωση των κινηματογραφικών ηρώων είναι, βέβαια, πρώτα επιθυμία για λύτρωση των ίδιων των δημιουργών αναφορικά τόσο για τον ίδιον τους τον εαυτό, όσο και για τις κοινωνίες της εποχής τους.

Η τέχνη ως λύτρωση

«Η επιθυμία για λύτρωση μπορεί επιτέλους να βιώσει την εγκόσμια εκπλήρωσή της μέσα στην ενθουσιώδη ή νηφάλια απόλαυση του ωραίου: στην τέχνη»,⁸⁰² γράφει ο Micha Brumlik.

Η τέχνη, άλλωστε, ανέκαθεν υπήρξε εκτός από έκφραση συναισθημάτων ή σκέψεων, ένα μέσο διάνοιξης νέων δυνατοτήτων, προσφέροντας παράλληλα όμως μια αισθητική απόλαυση στον άνθρωπο. Η τέχνη παίζει πάντοτε έναν διπλό ρόλο ως προς τη διέξοδο του ανθρώπου, καθώς αποτελεί διέξοδο τόσο για τον καλλιτέχνη, τον δημιουργό δηλαδή, όσο και για τον αποδέκτη της. Η τέχνη μπορεί να αποτελέσει πεδίο λύτρωσης και για τις δύο πλευρές.

⁸⁰¹ Πιερ Βινιάλ Νακέ, ό.π., σ. 75

⁸⁰² Micha Brumlik, ό.π., σ. 303

Πάντοτε, άλλωστε, απώτερος στόχος της τέχνης υπήρξε η –εν ευρεία εννοία– η αναγέννηση, η λύτρωση από τα βαρίδια του παρελθόντος. Ο άνθρωπος μέσω της τέχνης αποζητά την ελπίδα μιας νέας προοπτικής, αποζητά να ξεπεράσει τον εαυτό του, σπάζοντας τον κύκλο, μέσα στον οποίο έχει θέσει καταπιέζοντάς τον εαυτό του και διανοίγοντας έτσι αμέτρητες νέες προοπτικές.

Το παρελθόν υπήρξε, για να ξεπεραστεί. Ρεύματα τέχνης και τεχνικές υπήρξαν για να ξεπεραστούν. Άλλωστε και η μοίρα του ίδιου του κινηματογράφου εν γένει δεν υπήρξε διαφορετική. Υπήρξαν κινηματογραφικά είδη και ρεύματα για να ξεπεραστούν, για να αναπτυχθεί κάτι άλλο μέσα από αυτά, για να δημιουργηθεί κάτι νέο, φέροντας περισσότερο ή λιγότερο στοιχεία του παλιού. Σε όποια, μάλιστα, περίπτωση επιτεύχθηκε δημιουργικά η συνύπαρξη νέου και παλιού, παρήχθησαν σπουδαία αποτελέσματα. Στη μεταγενέστερη του ιταλικού νεορεαλισμού εποχή, οι σκηνοθέτες στηρίχθηκαν στην κινηματογραφική κληρονομιά, για να δημιουργήσουν αξιοσημείωτες ταινίες για τον παγκόσμιο κινηματογράφο. Στην ίδια λογική κινήθηκαν επίσης και οι επίγονοι της *pouvelle vague*, του φιλμ νουάρ και πολλών άλλων ρευμάτων

Όσο πετυχημένα κι αν υπήρξαν πολλά ρεύματα του παγκόσμιου κινηματογράφου, σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να παραγνωρίζεται το γεγονός ότι γεννήθηκαν στο συγκεκριμένο που υπαγόρευε η ανάγκη της κατά περίπτωση εποχής. Επομένως, ακόμα και σκηνοθέτες που ξεκίνησαν τη δημιουργία τους μέσα σε ένα συγκεκριμένο ρεύμα, όταν η ίδια η αλλαγή της εποχής το απαιτούσε, δε μπορούσαν παρά να μετεξελίξουν τα εκφραστικά τους μέσα, προκειμένου να μη μείνουν πίσω από τις εξελίξεις. Όσοι σκηνοθέτες που μεγαλούργησαν στο πρώτο στάδιο της δημιουργίας τους δεν ακολούθησαν από ένα σημείο κι έπειτα την εποχή τους, η ιστορία έδειξε πως δεν παρέδωσαν ικανοποιητικά αποτελέσματα.

Ο Bergman και ο Fellini υπήρξαν δύο σκηνοθέτες που πειραματίζονταν διαρκώς πάνω στις τεχνικές τους και το στυλ της κινηματογράφησής τους. Ο Bergman ξεκίνησε από τη σκανδιναβική κινηματογραφική παράδοση και αφού την εγκόλπωσε στον δικό του χαρακτήρα, δημιούργησε ένα προσωπικό του στυλ, που ήταν και μοναδικό στην ιστορία παγκόσμιου του κινηματογράφου. Το ίδιο συνέβη και με τον Fellini, ξεκινώντας στην περίπτωσή του από τον ιταλικό νεορεαλισμό.

Ο Bergman και ο Fellini, όπως και άλλοι σκηνοθέτες, υπήρξαν δημιουργοί που άνοιξαν νέους δρόμους και προοπτικές στην τέχνη του κινηματογράφου, υπήρξαν «παλιάτσοι» που επιθυμούσαν τον «καρναβαλικό θάνατο» των ίδιων τους των εαυτών, για να μπορούν διαρκώς να αναγεννιούνται. Η επιθυμία για μια «καρναβαλική αναγέννηση» αντικατοπτρίζεται στις υπό εξέταση ταινίες τους, καθώς προς τον συγκεκριμένο δρόμο κατευθύνουν τους ήρωές τους.

Καθώς, λοιπόν, οι κινηματογραφικές αφηγήσεις φτάνουν προς την ολοκλήρωσή τους, οι ήρωες φτάνουν σε ολόενα και κατώτερο στάδιο της αξιοπρέπειάς τους. Ο Άλμπερτ από τη μια πλευρά, με την επίγνωση της απιστίας του από την Άνν, αφού εξευτελίζεται μπροστά στο κοινό του τσίρκου πρώτα από τις προσβολές του Φρανς κι έπειτα από τον ξυλοδαρμό του και πάλι από τον Φρανς, χάνει έπειτα κάθε ίχνος της αξιοπρέπειας του, όταν σα μαινόμενο θηρίο παραπαίει στα παρασκήνια του τσίρκου μπροστά στους συνεργάτες του με αποκορύφωμα την απρόσμενη δολοφονία της αρκούδας.

Ο Ζαμπανό από την άλλη πλευρά, αφού έχει δεχτεί την καλλιτεχνική του περιφρόνηση (το νούμερο του δεν προκαλεί πια τον ίδιο θαυμασμό με παλαιότερα, όπως έχει αποδειχτεί στην πρωινή του παράσταση), δέχεται επίσης τον ξυλοδαρμό των θαμώνων της ταβέρνας που πίνει, όταν μεθυσμένος πια δημιουργεί φασαρίες. Δαρμένος και ταπεινωμένος παραπαίει μέχρι την κοντινή ακρογιαλιά, όπου και καταρρέει. Εκεί, αντίθετα με τον Άλμπερτ, φτάνει στο μη περαιτέρω σημείο της ύπαρξης του σε ένα έρημο σκηνικό. Ενώ, λοιπόν, ο Άλμπερτ «παίζει» την τελευταία σκηνή του προσωπικού του δράματος μπροστά σε κοινό, ο Ζαμπανό μένει μόνος του, αλλά αυτό ακριβώς είναι και η τραγωδία του.

Ο Άλμπερτ και ο Ζαμπανό, έχοντας πια χάσει τα πάντα στο τέλος της κινηματογραφικής αφήγησης, μπορούν από εκεί και πέρα να κάνουν μια νέα αρχή στη ζωή τους, μέσω μιας καρναβαλικής αναγέννησης. Η αναγέννηση, επομένως, κρίνεται η απαραίτητη προϋπόθεση, ο μονόδρομος για τη συνέχιση της ζωής των ηρώων. Όπως άλλωστε συνήθιζε σχεδόν κυνικά να λέει ο Ζαν Κοκτώ σε όποιον μεμψιμοιρούσε για την τύχη του «να αναγεννηθείς ή αλλιώς να πεθάνεις».⁸⁰³ Ο ίδιος ο Fellini, καταλήγοντας, αναφέρει σχετικά ότι: «Η ιδέα του ναυαγίου πάντα με γοήτευε: μετά από ένα ναυάγιο όλα μπορούν να ξαναρχίσουν. Το γεγονός πως όλες οι

⁸⁰³ <http://www.geocities.com/ihtmlates/plays/panigiri/kokto.htm>

βεβαιότητες γκρεμίζονται, με κάνει να νιώθω νέος. Είναι μεθυστικό το τέλος κάποιου πράγματος, η γέννηση κάποιου άλλου».⁸⁰⁴

⁸⁰⁴ Κοστάντσο Κοσταντίνι, *Συζητήσεις με τον Φεντερίκο Φελλίνι*, ελλ. μετάφραση Τούλα Τόλια, Εξάντας, Αθήνα, 1997, σ. 171

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

«Ο ρόλος του κλόουν προϋποθέτει την ύπαρξη μιας κοινωνίας οργανικά δομημένης, στην οποία είναι δυνατόν να φέρουμε την αντίρρηση με μια μορφή και μια μεταμφίεση θεσμικές. Όταν η κοινωνική ευταξία διαλύεται, η παρουσία του κλόουν ξεθωριάζει πάνω στη σκηνή ή πάνω στο καναβάτσο του ζωγράφου· αλλά τότε κλόουν βγαίνει στους δρόμους: είναι ο καθένας από μας. Δεν υπάρχουν πια όρια, άρα ούτε και η υπέρβασή τους»,⁸⁰⁵ περιγράφει ο Jean Starobinski.

Κατά τη διάρκεια της ιστορίας της ανθρωπότητας, τα όρια πάντοτε επιχειρούνταν να υπερβαίνονται σε οποιονδήποτε τομέα. Ειδικότερα στη σύγχρονη ιστορία, από το 1960 και έπειτα είτε η περίοδος που ακολουθεί και στην οποία ανήκουμε και διανύουμε οριστεί ως ύστερη νεότερικότητα είτε ως μετανεοτερικότητα, η επιθυμία για την υπέρβαση των ορίων έχει γίνει περισσότερο έντονη από ποτέ.

Ο ανατροπέας είτε με τη μορφή του κλόουν, είτε του παλιάτσου, είτε του καλλιτέχνη ήταν ο άνθρωπος που επεδίωκε την υπέρβαση των ορίων, την ανατροπή των πραγμάτων. Ασφαλώς κάτι τέτοιο είναι επικίνδυνο για τις σύγχρονες κοινωνίες, κοινωνίες καπιταλιστικές, κοινωνίες του ελέγχου. Η μη ύπαρξη ορίων θα ακύρωνε ακριβώς την υπέρβασή τους και ο Starobinski στη φράση του *δεν υπάρχουν πια όρια, άρα ούτε και η υπέρβασή τους*, αυτό ακριβώς συνοψίζει.

Ο Bergman και ο Fellini με τις υπό εξέταση ταινίες –που αποτέλεσαν τον κεντρικό άξονα της παρούσας εργασίας– επιχείρησαν να μιλήσουν μέσω της δύσκολης καθημερινότητας των περιπλανώμενων καλλιτεχνών για τη δύσκολη καθημερινότητα όλων των ανθρώπων.

Αμφότερες οι υπό εξέταση ταινίες φέρουν το κλίμα αβεβαιότητας της εποχής. Η κοινωνική και η οικονομική κρίση, απότοκη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, είχε γεννήσει ένα αίσθημα ανασφάλειας σε όλους τους τομείς της ανθρώπινης δράσης. Η ανασφάλεια, η μοναξιά, η έλλειψη ουσιαστικών σχέσεων κυριαρχούσαν στις ανθρώπινες κοινωνίες των αρχών της δεκαετίας του 1950. Τα αισθήματα αυτά

⁸⁰⁵ Ζαν Σταρομπίνσκυ, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως σαλτιμπάγκου*, ελλ. μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991, σ. 133

αντικατοπτρίζονται στους περιπλανώμενους καλλιτέχνες του Bergman και του Fellini, από τη ζωή των οποίων απουσιάζει οποιοδήποτε αίσθημα ασφάλειας.

Παράλληλα, οι σαλτιμπάγκοι αυτοί, οι παλιάτσοι της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* και της *Strada* δεν είναι τίποτε άλλο παρά θραύσματα μιας εξασθενημένης και ξεχασμένης παράδοσης, μιας ξεπεσμένης συλλογικότητας. Το τσίρκο, άλλωστε, χάθηκε από τότε που η ζωή αστικοποιήθηκε. Τότε, το τσίρκο μαζί και με τη συλλογικότητα που εξέφραζε τέθηκε στο περιθώριο σε μια νεότερη εποχή με κυρίαρχο τον ατομοκεντρισμό.

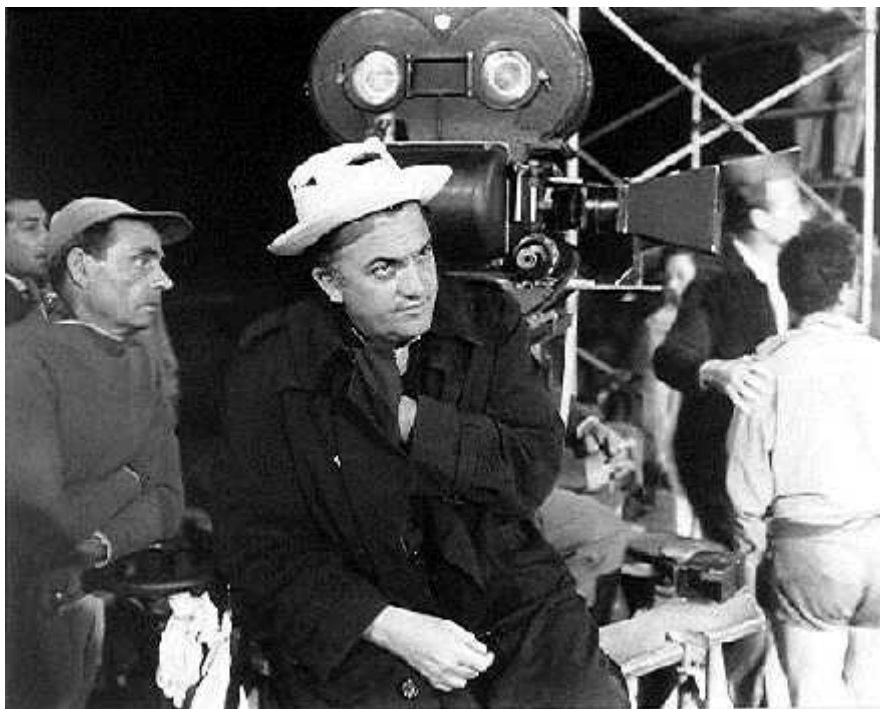
Ωστόσο, τόσο ο Bergman, όσο και ο Fellini παρουσιάζουν τους περιπλανώμενους καλλιτέχνες ακριβώς να περιπλανώνται, να βρίσκονται σε διαρκή κίνηση· μία κίνηση που υποδηλώνει ζωή, αλλά και ταυτόχρονα καθίσταται και μία μη ανατρέψιμη μοίρα. Οι άνθρωποι του τσίρκου είναι καταδικασμένοι σ' αυτή τη συνεχή κίνηση, την απουσία οποιασδήποτε σταθερότητας, την εναλλαγή τόπων, καταστάσεων, συναισθημάτων. Πρόκειται ουσιαστικά για μία φυλακή από το αντίστροφο: «πάντα έξω ποτέ μέσα».

Ο *Άλμπερτ* έρχεται σε σύγκρουση με τη ζωή της πρώην γυναίκας του. Η σταθερότητα έρχεται σε σύγκρουση με την κίνηση. Ο *Άλμπερτ*, όμως, όπως και ο *Ζαμπανό* είναι αναγκασμένοι να συνεχίσουν αυτήν την αέναη κίνηση. Και ακριβώς μέσω αυτής της κίνησης μπορεί να επέλθει η αναγέννησή τους. Συγκεκριμένα, πρόκειται για μία καρναβαλική αναγέννηση των ηρώων. Οι δύο άντρες πρωταγωνιστές (ο *Άλμπερτ* και ο *Ζαμπανό*), έχοντας πρώτα περάσει από τον καρναβαλικό συμβολικό θάνατο τους, τον «θάνατο» των βεβαιοτήτων τους, καθίστανται ικανοί να αναγεννηθούν. Το τέλος της παλιάς τους ζωής, αποτελεί ταυτόχρονα την αφετηρία της νέας τους. Ο καρναβαλικός τους θάνατος συνιστά το απαραίτητο στάδιο, που πρέπει οι δύο ήρωες να περάσουν, για να φτάσουν στην τελική τους αναγέννηση, να φτάσουν σε μία μοίρα διαφορετική από τη δική τους.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ



O Ingmar Bergman



O Federico Fellini

Η παρουσία των περιπλανωμένων καλλιτεχνών στο σύνολο του έργου των Bergman και Fellini

Ο Ingmar Bergman και ο Federico Fellini, όπως έχει πολλές φορές υπογραμμιστεί στην παρούσα εργασία, έτρεφαν μεγάλο ενδιαφέρον για τους περιπλανώμενους καλλιτέχνες. Πολλές φορές είτε αποτελεί κεντρικό θέμα, είτε δευτερεύον οι δύο δημιουργοί καταπιάνονται με τη δύσκολη ζωή των περιπλανωμένων καλλιτεχνών, με τα άγχη τους, τη τραχιά και αβέβαιη καθημερινότητά τους, αλλά και τη γοητευτική ενίοτε πλευρά τη ζωή τους.

Οι δύο δημιουργοί –ο Fellini ασφαλώς περισσότερο- πρώτα γοητεύτηκαν από τον κόσμο του τσίρκου στην παιδική τους ηλικία κι έπειτα ενδιαφέρθηκαν περισσότερο, διαβλέποντας και άλλα επίπεδα κάτω από ένα θέαμα, πρώτα από όλα σίγουρα φαντασμαγορικό, για τα μάτια ενός παιδιού. Επομένως, η γοητεία που τούς άσκησε ο κόσμος του τσίρκου και των περιπλανωμένων καλλιτεχνών υπήρξε η αφορμή, για να ασχοληθούνε περισσότερο.

Η αβέβαιη καθημερινότητα των καλλιτεχνών, ασφαλώς, όπως έχει παρουσιαστεί και σε σχετικό κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, λειτουργεί και αλληγορικά ως προς την ανθρώπινη ζωή γενικότερα. Με τον ίδιο τρόπο που οι παλιάτσοι παραμερίζουν την αξιοπρέπειά τους προς χάριν της επιβίωσής τους, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο τό πράττουν και καθημερινά οι άνθρωποι ολοένα και περισσότερο. Η αβεβαιότητα των παλιάτσων, έχει καταστεί αβεβαιότητα όλων των ανθρώπων.

Οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες στο έργο του Bergman

Οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες, το τσίρκο, οι παλιάτσοι απαντούν ασφαλώς περισσότερο στο έργο του Federico Fellini. Το έργο του Bergman, στο οποίο συμπυκνώνεται η παρουσία των περιπλανώμενων καλλιτεχνών και της ζωής τους είναι η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*. Ωστόσο, υπάρχουν και άλλα έργα του Σουηδού δημιουργού, στα οποία η παρουσία των περιπλανώμενων καλλιτεχνών είναι σε δεύτερο πλάνο, όπως στην *Εβδομη Σφραγίδα*, είτε σε πρώτο, όπως στον *Άνθρωπο με τα δύο πρόσωπα*.

Η Εβδομη Σφραγίδα (*Det sjunde inseglet*)

Στην *Εβδομη Σφραγίδα* ο Bergman τοποθετεί την ιστορία του στη Σουηδία του 14^{ου} αιώνα. Πρόκειται για μία ταινία-αλληγορία σχετικά με την ανθρώπινη ύπαρξη και αγωνία, με την αναζήτηση του εαυτού και του σκοπού στην ανθρώπινη ζωή. Η ταινία ξεκινάει με μία από τις πιο διάσημες σκηνές του παγκόσμιου κινηματογράφου, στην οποία ο υπότης παίζει σκάκι με τον Θάνατο. Ο υπότης ζητά την παρτίδα αυτή ως διορία, προκειμένου να καταφέρει να βρει απάντηση στα μεταφυσικά προβλήματα, που τον βασανίζουν.

Ο Bergman θα οδηγήσει τον υπότη σε μια τυχαία συνάντηση με ένα ζευγάρι γελωτοποιών, τον *Γιοφ* και τη *Μία*⁸⁰⁶ και το μικρό παιδί τους. Πρόκειται για δύο περιπλανώμενους καλλιτέχνες, δύο φτωχούς ανθρώπους, που ουσιαστικά έχουν βρει «το νόημα της ζωής», την αληθινή ευτυχία που προσφέρει ο ένας στον άλλον, καθώς επίσης το παιδί τους. Ο Bergman επιθυμεί να εικονοποιήσει, ότι η ευτυχία βρίσκεται στα απλά πράγματα και όχι σε μια ανώτερη σφαίρα, στην οποία αναζητά ο υπότης, γι' αυτό και «αυτό που τελικά τον οδηγεί στη λύτρωση που επιδιώκει δεν είναι η πίστη στον Θεό, αλλά η πίστη στον άνθρωπο».⁸⁰⁷ Γι' αυτό και ο Θάνατος στην – επίσης πολύ διάσημη- σκηνή του τέλους παίρνει στον χορό του όλους τους ήρωες, εκτός από τον *Γιοφ* και τη *Μία*.

⁸⁰⁶ Τα ονόματα των *Γιοφ* και της *Μία* δεν είναι τυχαία, πρόκειται για σαφή χριστιανική αναφορά στον Ιωσήφ και τη Μαρία, όπως παραδέχεται και ο ίδιος ο Bergman. Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ελλ. Μετάφραση Ε. Φρυδά, επιμέλεια Ε. Κατσάνης, Ροές, Αθήνα, 2001², σ. 144

⁸⁰⁷ Frank Gado, *The passion of Ingmar Bergman*, Duke University Press, Durham, 1996, σ. 209

Στην *Έβδομη Σφραγίδα* ο Bergman κάνει ένα ιδιαίτερο σχόλιο σε σχέση με την περιπλάνηση της υπαρξιακής αγωνίας του ανθρώπινου υποκειμένου, που αλληγορικά παρουσιάζεται με την περιπλάνηση του ιππότη. Προς το τέλος της κινηματογραφικής του αφήγησης, όταν εισάγει τους περιπλανώμενους καλλιτέχνες παρουσιάζει την αντίθεση μεταξύ των δύο περιπλανήσεων. Από τη μία πλευρά παρουσιάζει μια χαλαρή εικόνα των περιπλανώμενων καλλιτεχνών (μια εικόμα, ωστόσο, αρκετά διαφορετική από εκείνες που παρουσιάζονται στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*) και μια «σκοτεινή» εικόνα της περιπλάνησης του ιππότη.

Μέσω των περιπλανώμενων καλλιτεχνών, ο Bergman βρίσκει την ευκαιρία να εκφράσει προσωπικές του απόψεις ακόμα και για την τέχνη. «Οι άνθρωποι δεν ενδιαφέρονται πολύ για την τέχνη σε τούτο τον τόπο», λέει ο *Γιοφ*, ο οποίος φέρει κάτι από έναν σαιξπηρικό τρελό, μέσω των οποίων οι συγγραφείς βάζουν πάντα να ακουστούν σοβαρά πράγματα με ανάλαφρη διάθεση. Ας σημειωθεί, ότι ο *Γιοφ* είναι και η μοναδική μορφή χαρούμενου κλόουν στο έργο του Bergman, όπως διευκρινίζει και ο ίδιος ο δημιουργός.⁸⁰⁸

Ο Άνθρωπος με τα δύο πρόσωπα (*Ansiktet*)

Ο *Άνθρωπος με τα δύο πρόσωπα* είναι «μια θαυμάσια μελέτη πάνω στην αυταπάτη που θα μπορούσε να συνοψισθεί σε μια σειρά από αντινομίες: θέαμα και ζωή, μυστικισμός και επιστήμη, μελόδραμα και οπερέτα, θάνατος και ανάσταση, πίστη και σκεπτικισμός, δράμα και χιούμορ, γόητρο και ταπείνωση, αγάπη και περιφρόνηση, αποτυχία και θρίαμβος, πραγματικό και φανταστικό, είναι και φαίνεσθαι»,⁸⁰⁹ αναφέρει ο Λεφέβρ.

Πράγματι, στη συγκεκριμένη ταινία ο Bergman κρατάει μια αξιοσημείωτη ισορροπία μεταξύ αντίθετων καταστάσεων και εννοιών, όπου κάπου εκεί ανάμεσα βρίσκεται άλλωστε η αλήθεια της τέχνης, αλλά και της ανθρώπινης ζωής. Η ιστορία του *Ανθρώπου με τα δύο πρόσωπα* λαμβάνει χώρα στη Στοκχόλμη το 1846 και είναι

⁸⁰⁸ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ό.π., σ. 143

⁸⁰⁹ Ρέιμον Λεφέβρ, *Τγκμαρ Μπέργκμαν*, ελλ. μετάφραση-επίμελεια Μπάμπης Ακτσόγλου, Χρυσάνθη Παπαλά, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988, σ. 78

μια «σκοτεινή» ταινία, ατμόσφαιρα η οποία βέβαια όχι μόνο ταιριάζει, αλλά είναι και απαραίτητα, προκειμένου να αποδοθεί η σειρά των αντινομιών, που αναφέρθηκε παραπάνω.

«Ο κύριος χαρακτήρας (ενν. της ταινίας)», εξηγεί ο Donner, «είναι ένα μάγος, ένας ταχυδακτυλουργός, ένας τσαρλατάνος. Ο Bergman συχνά παρουσιάζει καλλιτέχνες διαφόρων ειδών, συγγραφείς, ηθοποιούς, μουσικούς, χορεύτριες. Ως άτομα ερμηνεύουν την ανασφάλεια αξιών, μια κρίση που εκφράζει το σύνολο της παραγωγής του Bergman. Κάποια από τα σημαντικά του έργα έχουν εξ ολοκλήρου ως σκηνικό ένα καλλιτεχνικό περιβάλλον. Στις ταινίες του παρουσιάζονται πολλές σκέψεις σχετικά με τις συνθήκες της τέχνης, τις δυσκολίες της, σχετικά με την αντίθεση ζωής και τέχνης».⁸¹⁰

Ο Bergman στην ταινία αυτή ασχολείται με τη ζωή των περιπλανώμενων καλλιτεχνών, τις δυσκολίες που έχει, την ταπείνωση που μπορεί να δέχονται – σταθερό μοτίβο άλλωστε στις ταινίες του- αλλά και με την εξαπάτηση, την οποία μπορεί να υφίστανται ή και να επιχειρούν οι ίδιοι. Τα δύο πρόσωπα του καλλιτέχνη, όμως, φέρουν και το στοιχείο της μάσκας, πίσω από την οποία κρύβεται το πραγματικό πρόσωπο, ένα πρόσωπο που μπορεί να έχει κατασταθεί και μάσκα πλέον το ίδιο.

«Έχεις ένα πρόσωπο; Τι συνέβη στην καρδιά σου»;⁸¹¹ Αυτό όπως αναφέρει ο Donner είναι ένα από τα κεντρικά ερωτήματα της προβληματικής του Bergman. «Μπορεί κανείς να δει αυτήν την ταινία (ο αυθεντικός τίτλος μεταφράζεται *Το πρόσωπο*) ως απάντηση σε αυτή τη διερώτηση. Την ίδια στιγμή το φιλμ είναι διφορούμενο. Και εδώ ο Bergman κρύβεται πίσω από μάσκες, γίνεται ασαφής και χρησιμοποιεί έναν δύσκολο συμβολισμό. Η απάντηση, ωστόσο, που μπορεί κανείς να δώσει είναι ότι αυτή η ιδιαίτερη ασάφεια είναι το πραγματικό πρόσωπο του Bergman».⁸¹²

⁸¹⁰ Jörn Donner, *The Films of Ingmar Bergman from "Torment" to "All These Women"*, Dover Publication, INC., New York, 1972, σ. 174

⁸¹¹ Jörn Donner, ό.π., σ. 179-180

⁸¹² Jörn Donner, ό.π., σ. 180

Η έννοια του προσώπου, άλλωστε, απασχόλησε τον Bergman στο σύνολο του έργου του με αποκορύφωμα την *Persona*, μία ταινία-σπουδή στο ανθρώπινο πρόσωπο και με έναν εφυή τίτλο που η πρώτη του σημασία ήταν η μάσκα που φορούσαν οι ηθοποιοί στο θέατρο, για να παραστήσουν κάποιον άλλο. Στον *Άνθρωπο με τα δύο πρόσωπα* ο Bergman χρησιμοποιεί για μία ακόμα φορά την τέχνη, όχι μόνο προκειμένου να παρουσιάσει τη δύσκολη ζωή των περιπλανώμενων καλλιτεχνών, αλλά και για να κάνει σύγκριση με την ανθρώπινη ζωή γενικότερα. Μιλάει ταυτόχρονα για την περιπλάνηση των καλλιτεχνών και για την περιπλάνηση του ανθρώπινου υποκειμένου να γνωρίσει το πραγματικό πρόσωπο, το ποιός δηλαδή είναι.

Οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες στο έργο του Fellini

Ο Fellini απόλυτα γοητευμένος από τον κόσμο του τσίρκου και του θεάματος στα παιδικά του χρόνια, διατήρησε την αγάπη του στον κόσμο αυτό καθόλη τη διάρκεια του έργου του. Στο έργο του Fellini οι περιπλανώμενοι καλλιτέχνες δεν παρουσιάζονται σε καμία περίπτωση «εξωραϊσμένοι», με μία διάθεση προβολής της γοητείας που μπορεί να ασκεί ο κόσμος τους. Στις ταινίες του Fellini ο θεατής βλέπει τον κόσμο των περιπλανώμενων καλλιτεχνών, των παλιάτσων, των σαλτιμπάγκων μέσα από τα μάτια ουσιαστικά των ίδιων των ηρώων.

Ο πιστός ρεαλισμός του Fellini -ασφαλώς κληροδότημα του κινήματος του ιταλικού νεορεαλισμού, του οποίου υπήρξε θαυμαστής, αλλά και τον οποίο υπηρέτησε- είναι πολλές φορές κοντά σε μια ντοκιμενταρίστικη αποτύπωση, όπως στη *Strada*, αλλά και πολύ περισσότερο στους *Clowns*, που είναι μάλλον ντοκιμαντέρ, παρά ταινία μυθοπλασίας.

Σημαντικό όμως και κεντρικό ρόλο στις ταινίες που πραγματεύονται ένα θέμα σχετικά με τους κλόουν, το τσίρκο, τους περιπλανώμενους καλλιτέχνες παίζει η μουσική του Nino Rota, αγαπημένου συνεργάτη του Fellini, του οποίου οι μελωδίες θα ταυτιστούν απόλυτα και με έναν τρόπο μοναδικό με τις ταινίες του Ιταλού

σκηνοθέτη. Οι μελωδίες του Rota, άλλοτε γλυκόπικρες και άλλοτε πομπώδεις και «φασαριόζικες», όπως ταιριάζει στον κόσμο του τσίρκου, επενδύουν χαρακτηριστικά τις σκηνές, αναδεικνύοντας ορισμένα -όχι πάντοτε φανερά- στοιχεία των ηρώων, των σκέψεών και των προθέσεών τους.

Τα φώτα του βαριετέ (Luci del varietà)

Ο Fellini, ήδη από τις πρώτες του ταινίες, έδειξε την προτίμησή του για τη συγκεκριμένη θεματολογία. Η πρώτη του ταινία, που συνσκηνοθέτησε με τον Alberto Latoutuada, με τίτλο *Τα φώτα του βαριετέ (Luci del varietà)*. Ένα μπουλούκι θεατρίνων αποκτά ένα καινούριο μέλος, την όμορφη αρτίστα Λιλιάνα, που ο θιασάρχης Κέκο ερωτεύεται. Ο Κέκο εγκαταλείπει τον θίασο και τη γυναίκα του, Μελίνα Αμούρ και δημιουργεί μαζί με τη Λιλιάνα έναν καινούριο θίασο. Η Λιλιάνα, όμως, θα εγκαταλείψει τον Κέκο, ο οποίος και θα επιστρέψει στον θίασο και τη γυναίκα του.

Στα *Φώτα του Βαριετέ*, ο Fellini παρουσιάζει τους περιπλανώμενους αυτούς θεατρίνους που πίσω ακριβώς από τα φώτα, έχουν να αντιμετωπίσουν μια καθημερινότητα αβέβαιη, γεμάτη με απογοητεύσεις και προβλήματα επιβίωσης.

Ο Λευκός Σεΐχης (Lo sceicco bianco)

Στην επόμενη του ταινία, τον *Λευκό Σεΐχη (Lo sceicco bianco)*, ο Fellini καταπιάνεται με την επιθυμία μιας νιόπαντρης γυναίκας να γνωρίσει τον πρωταγωνιστή ιστοριών φωτορομάντζου, των οποίων η γυναίκα είναι φανατική αναγνώστρια και παράλληλα βέβαια να γνωρίσει τον γοητευτικό για εκείνην κόσμο του. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Fellini έδειχνε πάντα την πραγματική πλευρά του κόσμου του θεάματος. Αυτήν τη φορά ο καλλιτέχνης είναι ένας καλλιτέχνης-«σταρ», μια άλλη μορφή ωστόσο ενός παλιάτσου.

Πίσω από τη φαντασμαγορική του «μάσκα», ο λευκός σείχης, κρύβει έναν επί της ουσίας παλιάτσο. Ο Fellini απομυθοποιεί την εικόνα του και έχοντας προσλάβει η γυναίκα την απομυθοποιημένη εικόνα επιστρέφει «μετανωμένη» στον σύζυγό της. Η επιστροφή κατόπιν απογοήτευσης είναι λοιπόν ορατή και στη δεύτερη ταινία του Ιταλού δημιουργού.

Οι Νύχτες της Καμπίρια (*Le notti di Cabiria*)

Η απάτη, η απομυθοποίηση, η «ανώμαλη προσγείωση» είναι στοιχεία πάντοτε παρόντα στο έργο του Fellini. Ακόμα και σε ταινίες που το κεντρικό θέμα δεν είναι το τσίρκο, μπορεί κανείς να συναντήσει ωστόσο στοιχεία ή χαρακτηριστικά στον ήρωα ή την ηρωίδα, όπως στις *Νύχτες της Καμπίρια (Le notti di Cabiria)*. Στη συγκεκριμένη ταινία γίνεται αναφορά κυρίως λόγω της τελευταίας σκηνής, αλλά και γιατί θα μπορούσε η *Καμπίρια* να ειπωθεί ως άλλη *Τζελσομίνα*.

Η *Καμπίρια*,⁸¹³ μια καλοκάγαθη πόρνη, αναζητά εναγωνίως την αγάπη. Ζώντας σε ένα περιβάλλον που οι άλλες πόρνες την περιγελούν και την ταπεινώνουν, που «φίλοι» επιχειρούν να την εξαπατήσουν, για να αποκτήσουν τις οικονομίες της, γνωρίζει τον Όσκαρ, από τον οποίο γοητεύεται, πιστεύει, ότι έχει βρει την αγάπη που αναζητούσε και αποδέχεται την πρόταση γάμου που της κάνει.

Η απογοήτευση, όμως, δε θα αργήσει να έρθει, καθώς ο Όσκαρ τήν εξαπατά και αφού τής έχει πάρει τα χρήματα εξαφανίζεται. Το ενδιαφέρον στοιχείο βρίσκεται στην τελευταία -και ιδιαίτερα- διάσημη σκηνή της ταινίας, όταν η *Καμπίρια* περιπλανάται δίχως σκοπό και προορισμό στο δάσος κλαμένη, πικραμένη και απογοητευμένη. Εκεί συναντά μια παρέα θεατρίνων, το κέφι και το τραγούδι των οποίων της φτιάχνει κάπως τη διάθεση.

⁸¹³ Ο χαρακτήρας της *Καμπίρια* εμφανίζεται για πρώτη φορά σε προηγούμενη ταινία του Fellini, τον *Λευκό Σείχη*, ερμηνευμένο και εκείνη τη φορά από τη Giulietta Masina. Τον εν λόγω χαρακτήρα εμπνεύστηκε ο Fellini από μια μισότρελη γυναίκα που γνώρισε ο Fellini και η οποία ζούσε σε ένα αυθαίρετο σπίτι σε ένα χωριουδάκι και περίμενε να τής κάνουν έξωση. Οι αφηγήσεις της γυναίκας αυτής ήταν το έναυσμα να συλλάβει τον χαρακτήρα της *Καμπίρια*. Στάθης Βαλούκος, *Φεντερίκο Φελίνι*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ. 126

Η ηρωίδα του Fellini, με κοινά σημεία ερμηνευτικά και δομικά με τον χαρακτήρα της *Τζελομίνια*, που επίσης είχε ερμηνεύσει η Masina, αποκτά στην τελευταία αυτή σκηνή χαρακτηριστικά ενός παλιάτσου. Ο «παλιάτσος» *Καμπίρια*, προδομένος περιπλανάται, όχι στην πόλη, αλλά σε ένα δάσος, κοντά δηλαδή στη φύση και στον ενδότερο κόσμο του ίδιου του χαρακτήρα. Η *Καμπίρια* δεν έχει άλλη επιλογή αν θέλει να επιζήσει παρά να συνεχίσει τον δρόμο της, την περιπλάνησή της. Μέσα στη φύση θα μπορέσει να αναγεννηθεί, μακριά από την πόλη που την έχει προδώσει, αλλά ούτως ή άλλως φύση-γέννηση και αναγέννηση είναι δίπολα συνυφασμένα.

Η διάθεση του Fellini για την αναγέννηση του ήρωα, την αισιόδοξη ματιά του δημιουργού -που δε σημαίνει ότι τα πράγματα θα πάνε οπωσδήποτε καλά, αλλά ότι υπάρχει η πιθανότητα και να πάνε καλά- εικονοποιεί η παρουσία των θεατρίνων, που στέκεται αφορμή για το γλυκόπικρο χαμόγελο της ηρωίδας τους.

Οι κλόουν (*I Clowns*)

Οι κλόουν (*I Clowns*) είναι μια έρευνα για τον αγαπημένο για τον Fellini κόσμο του τσίρκου και κυρίως, βέβαια, τους κλόουν. Ο Fellini περισσότερο από κάθε άλλη του ταινία παρουσιάζει τον παρηκμασμένο κόσμο του τσίρκου και των κλόουν, ερχόμενος για πρώτη φορά επί της ουσίας με τα γηρατειά, τα οποία θα συναντήσει πάνω στη συγκεκριμένη θεματική και λίγο αργότερα στην ταινία *Τζίτζερ και Φρεντ* (*Ginger e Fred*).

Στους *Κλόουν* ο Fellini «αποτυπώνει όλο το παράδοξο μυστήριο αυτής της μικροκοινωνίας που βασίζεται αποκλειστικά στον δυαδισμό: ακροβάτες/παλιάτσοι, θεατές/θέαμα, αναμνήσεις/παρόν»⁸¹⁴, σημειώνει ο Noel Simsolo.

Με τους *Κλόουν* ο Fellini με ντοκιμενταρίστικη παρουσίαση παραθέτει απογυμνωμένη από τη γοητεία της παράστασης, την πραγματικότητα των κλόουν, με μία τραγικότητα στη βάση της που ασφαλώς τή χαρακτηρίζει. Ως επικεφαλής ενός συνεργείου ο Fellini παρουσιάζει συνεντεύξεις σχετικά με τους κλόουν, αλλά και νούμερα από το τσίρκο.

⁸¹⁴ Στάθης Βαλούκος, σ. 54

Καθόλου τυχαία δε μπορεί να είναι η επιλογή του Fellini να παρουσιάσει στο τέλος των *Κλόουν* το χαρακτηριστικό εκείνο επεισόδιο με την «κηδεία» ενός γέρου κλόουν. Η θλίψη της σκηνης παίρνει έναν εντελώς χαρακτήρα, όταν ο γέρος κλόουν ανασταίνεται. Τότε ακολουθεί γιορτή και μια ευθυμία στους άλλους κλόουν που γιορτάζουν την ανάσταση του συντρόφου τους πετώντας σερμπαντίνες και χαρτοπόλεμο. Ο Fellini υπογραμμίζει για μία ακόμα φορά την αισιοδοξία που μπορεί να υπάρξει ακόμα και μέσα από στενόχωρες καταστάσεις, την αλλαγή που μπορεί να επέλθει ανά πάσα στιγμή, την «καρναβαλική» αναγέννηση των παλιάτσων, των περιπλανώμενων καλλιτεχνών, αλλά και όλων των ανθρώπων.

Τζίτζερ και Φρεντ (Ginger e Fred)

Η *Τζίτζερ* και ο *Φρεντ*, παλιό καλλιτεχνικό δίδυμο συναντιούνται μετά από τρεις δεκαετίες σε ένα τηλεοπτικό στούντιο, προκειμένου να χορέψουν στο πλαίσιο ενός σόου, στο οποίο παρουσιάζονται διάφορα νούμερα. Η *Τζίτζερ*, έχοντας παραμείνει περισσότερο αγνή σε σχέση με τον *Φρεντ*, έχει έρθει με στόχο να αδράξει την ευκαιρία, για να παρουσιαστεί ξανά μπροστά σε κοινό. Αντίθετα, ο *Φρεντ* τής αποκαλύπτει, ότι έχει έρθει στο σόου, λόγω των χρημάτων που θα πληρωθεί. Η *Τζίτζερ*, αρχικά απογοητεύεται από την αντιμετώπιση του άλλοτε παρτενέρ της, ενώ κατά τη διάρκεια της αναμονής αποφασίζουν να το σκάσουν, τελικά αποφασίζουν να παραμείνουν, εκτελούν το νούμερό τους και αφήνουν ιδιαίτερα ικανοποιημένο το κοινό.

Η *Τζίτζερ* και ο *Φρεντ* αποφασίζουν τελικά να παραμείνουν στο σόου και να χορέψουν, μόνο όταν καταλήξουν, ότι το θέλουν πραγματικά οι ίδιοι για τον εαυτό τους και όχι για τα χρήματα. Οι δυο τους είναι δυο φιγούρες από το παρελθόν, φέρουν άλλου τύπου αξίες, που σε καμία περίπτωση δεν ταιριάζουν στη σύγχρονη πραγματικότητα. Το σόου δεν ενδιαφέρεται στην πραγματικότητα για την καλλιτεχνική τους αξία, δεν τή σέβεται, ούτε τήν υπολογίζει. Οι δύο καλλιτέχνες δείχνουν παράταιροι σε μια κοινωνία που δεν τούς αναγνωρίζει και ούτε εκείνοι αναγνωρίζουν.

Το σόου αντιπροσωπεύει τη σύγχρονη καταναλωτική πρακτική απέναντι στο καλλιτεχνικό έργο. Η καταναλωτική κοινωνία αντιμετωπίζει τους καλλιτέχνες και το έργο τους ως εμπόρευμα, ως κάτι που έχει τιμή, ανταλλάξιμη αξία. Με την κατανάλωση, όμως, του καλλιτεχνικού έργου ουσιαστικά καταναλώνεται το έργο με την έννοια του ότι εξαντλείται. Κανείς, ούτε καν από αυτούς που πραγματικά θαύμασαν τους *Τζίτζερ* και *Φρεντ* θα τούς θυμούνται την επόμενη μέρα. Το καταναλωτικό σύστημα θα τούς έχει ακριβώς καταναλώσει.

Πράγματι, με το ξημέρωμα η *Τζίτζερ* και ο *Φρεντ* απλώς θα χωρίσουν. Αυτές οι στιγμές, όμως, δε θα είναι σα να μην τις έζησαν, αλλά δε θα μπορέσουν και να αλλάξουν τη ζωή τους. Αυτές οι στιγμές θα φέρουν ένα γλυκόπικρο συναίσθημα, που ωστόσο θα τούς έχει αναζωογονήσει έστω και πρόσκαιρα. Οι δύο «παλιάτσοι» θα συναντηθούν για μια στιγμή και έπειτα πάλι θα συνεχίσουν την περιπλάνησή τους. Θα πρόκειται, όμως, για μια περιπλάνηση όχι μέχρι την επόμενη τους στάση, την επόμενη παράστασή τους, αλλά μία περιπλάνηση της ίδιας τους της ύπαρξης.

Η ΑΛΛΗΛΟΕΚΤΙΜΗΣΗ BERGMAN – FELLINI

Ο Ingmar Bergman και ο Federico Fellini θεωρούνταν ήδη στην εποχή τους κορυφαίοι σκηνοθέτες. Η αναγνώριση της καλλιτεχνικής τους αξίας από κινηματογράφοφιλους, κριτικούς κινηματογράφου και συναδέλφους τους ήταν δεδομένη. Παράλληλα όμως, υπήρχε και μεταξύ τους μία βαθιά σχέση αλληλοεκτίμησης. Οι δύο Ευρωπαίοι δημιουργοί γνωρίζονταν καλά μεταξύ τους, θαύμαζαν πολύ ο ένας το έργο του άλλου, αν και προέρχονταν από πολύ διαφορετικές σχολές κινηματογράφου και με πολύ διαφορετικές ιδιοσυγκρασίες ο καθένας τους· πιο «σκοτεινός» ο Bergman, με ένα μεσογειακό ταμπεραμέντο ο Fellini. «Ο Bergman τρέφει την ίδια συμπάθεια που τρέφω εγώ γι' αυτόν: μυρίζεται το αίμα της φυλής, που μαζί με άλλα έχει και τη γεύση του πριονιδιού του τσίρκου»,⁸¹⁵ ανέφερε ο Fellini, μαρτυρώντας παράλληλα και την ιδιαίτερη σχέση που είχαν οι δύο τους με τον κόσμο του τσίρκου.

Ο Fellini ισχυριζόταν σε όλους τους βιογράφους του και τους δημοσιογράφους που του έπαιρναν κατά καιρούς συνεντεύξεις, ότι πήγαινε ελάχιστες φορές στον κινηματογράφο, ενώ παραδεχόταν ότι δεν είχε δει πολλές από τις θεωρούμενες ως κλασικές ταινίες. Παρόλ' αυτά, οι *Άγριες φράουλες* του Bergman, ήταν από τις λίγες ταινίες που ομολογούσε ότι είχε δει και θαύμαζε.

Συγκεκριμένα, αναφορικά τις *Άγριες φράουλες* «καταλόγιζαν» στον Fellini, ότι τον είχαν επηρεάσει για την ταινία του, *8 ½*. Ο ίδιος ο Fellini με αφορμή την άρνηση του παραπάνω ισχυρισμού, εξέφρασε τον θαυμασμό του για ακόμη μία φορά στον Bergman, δηλώνοντας στον Κονσταντίνο Κονσταντίνι, ότι: «Μου έφτανε να δω την ταινία (τις *Άγριες Φράουλες*) για να αντιληφθώ πόσο μεγάλος καλλιτέχνης είναι ο Bergman. Αλλά σχετικά με το *8 ½* συμβαίνει να το είχα στο μυαλό μου πριν από έξι χρόνια, δηλαδή πριν καν αρχίσω να σκέφτομαι τη *Ντόλτσε Βίτα*. Πέρα όμως από αυτό είναι μια σύγκριση που με κολακεύει. Ο Bergman είναι ένας αληθινός θεατράνθρωπος, που χρησιμοποιεί τα πάντα, ακόμα και τα θαύματα που παρουσιάζει με τρόπο εσωτερικό και φαντεζίστικο μια προβληματική και ανησυχαστική

⁸¹⁵ Κονσταντίνο Κονσταντίνι, *Συζητήσεις με τον Φεντερίκο Φελλίνι*, , ελλ. μετάφραση Τούλα Τόλια, Εξάντας, Αθήνα, 1997, σ. 90

πραγματικότητα. Δεν είναι σκηνοθέτης του καλόγoustου, του ωραίου διάκοσμου. Ο Bergman και ο Kurosawa είναι αληθινοί δημιουργοί, μάγοι, όχι όμως με την έννοια της απάτης. Μέσα τους υπάρχει ένας κόσμος αληθινός, πλούσιος ευφάνταστος και τον εκφράζουν βίαια, χωρίς να διστάσουν να χρησιμοποιήσουν τα μυστικά του επαγγέλματος». ⁸¹⁶

Η αλληλοεκτίμηση του Bergman με τον Fellini, μάλιστα θα οδηγούσε στην πραγματοποίηση μιας από κοινού ταινίας μαζί και με τον Kurosawa. Επρόκειτο για ένα σχέδιο που τελικά ναυάγησε και στενοχώρησε τόσο τους ίδιους τους δημιουργούς, όσο και τους κινηματογραφόφιλους, αφού σίγουρα θα ήταν αν μη τι άλλο ένα πολύ ενδιαφέρον εγχείρημα. Ο Fellini αναφέρει σχετικά: «Επρόκειτο να κάνω μια ταινία με τον Bergman και τον Κουροσάβα. Και οι τρεις χαιρόμασταν πολύ γι' αυτό το σχέδιο. Συμφωνούσαμε στα πάντα, όμως, όπως γίνεται πάντα στη Ρώμη, επειδή ακριβώς συμφωνούσαμε στα πάντα, δεν έγινε τίποτα». ⁸¹⁷

Εκτός, όμως, από τα παραπάνω αξίζει να αναφερθεί, ότι ο Bergman αναφέρεται πολλές φορές στον Fellini στο αυτοβιογραφικό του βιβλίο, *Η μαγική κάμερα*, ⁸¹⁸ μαρτυρώντας την ιδιαίτερη σχέση που είχαν μεταξύ τους. Ο Bergman, άλλωστε, είχε κάνει την εξής δήλωση για τον Fellini: «Ο Fellini είναι παραπάνω από φίλος, είναι αδελφός. Ορισμένες ταινίες του τις έχω δει μέχρι και δέκα φορές». ⁸¹⁹

Καταλήγοντας, ο Bergman και ο Fellini, δύο από τους κορυφαίους σκηνοθέτες όλων των εποχών, εκτιμούσαν βαθιά ο ένας τον άλλο τόσο ως άνθρωπο όσο και ως δημιουργό και δε δίσταζαν να εκφράζουν αυτήν τους την αλληλοεκτίμηση.

⁸¹⁶ Κοστάντσο Κοσταντίνι, ό.π., σ. 89-90

⁸¹⁷ Κοστάντσο Κοσταντίνι, ό.π., σ. 93

⁸¹⁸ Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, *Η μαγική κάμερα*, ελλ. μετάφραση Θόδωρος Καλλιφατίδης, Κάκτος, Αθήνα, 1989, σ. 70-77

⁸¹⁹ Κοστάντσο Κοσταντίνι, ό.π., σ. 271

Η ΝΕΟΦΟΡΜΑΛΙΣΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

Πολύ συνοπτικά, σύμφωνα με νεοφορμαλιστική θεωρία διακρίνονται τρία στοιχεία που μας βοηθούν να αναλύσουμε τις αφηγηματικές ταινίες: η *fabula*, η *syuzhet* και το *στιλ*. Η *fabula* είναι ουσιαστικά το στόρι της ταινίας και ενσωματώνει μια ρηματική σύνοψη γενική ή λεπτομερειακή ανάλογα με τις περιστάσεις, όπως διαπιστώνει ο Bordwell. Όπως σημειώνει ο Tynianov, μπορεί μόνο να υποτεθεί, δε δίνεται.⁸²⁰ Η *syuzhet* είναι η παρουσίαση ουσιαστικά της *fabula* στην ταινία, η αρχιτεκτονική των σκηνών που παρακολουθεί ο θεατής, η δραματουργική επεξεργασία της. Η *syuzhet* παρέχει, όπως υπογραμμίζουν οι John Hill και Pamela Church Gibson το στόρι όπως λέγεται (story-as-told).⁸²¹ Το *στιλ* συνυπάρχει με τη *syuzhet* στην αφήγηση και έγκειται στις κινηματογραφικές μεθόδους που χρησιμοποιούνται, για να παραχθεί η *fabula*, έγκειται δηλαδή στην τεχνική επεξεργασία της. Με τον τρόπο αυτό έχουμε μία σαφή διάκριση ανάμεσα στο στόρι και τους διάλογους.⁸²²

Ένα ακόμα στοιχείο της νεοφορμαλιστικής θεωρίας είναι η έννοια της *αποοικειοποίησης*, κάτι στο οποίο συνέβαλε η πολιτικοποιημένη διάσταση που της έδωσε ο Μπέρτολ Μπρεχτ με τον όρο «αποξένωση», «αποστασιοποίηση». Ο Μπρεχτ πίστευε ότι το έργο τέχνης θα αποκάλυπτε και τις δικές του διαδικασίες παραγωγής παράλληλα με εκείνες της κοινωνίας.⁸²³

Επίσης σημαντικό στοιχείο της νεοφορμαλιστικής θεωρίας είναι η έννοια του *δεσπόζοντος χαρακτηριστικού* του έργου τέχνης. Πρόκειται ακριβώς για το στοιχείο που δεσπόζει στην κινηματογραφική αφήγηση, που αποτελεί τον κεντρικό άξονα της και ευθυγραμμίζει πάνω του όλους τους υπόλοιπους άξονες της αφήγησης. Το *δεσπόζον χαρακτηριστικό* μπορεί να είναι ο ρυθμός, η πλοκή ή ακόμα και ο κεντρικός χαρακτήρας.⁸²⁴

⁸²⁰ David Bordwell, *Narration in the fiction film*, Routledge, London, 1995⁵, σ. 49-50

⁸²¹ John Hill and Pamela Church Gibson, *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, New York, 1998, σ. 60

⁸²² David Bordwell, *ό.π.*, σ. 50-51

⁸²³ Robert Stam, *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, ελλ.μετάφραση Κατερίνα Κακλαμάνη, επιμέλεια Εύα Στεφανή, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2006, σ. 77

⁸²⁴ Μαρία Παραδείση, *Κινηματογραφική Αφήγηση και Παραβατικότητα στον Ελληνικό Κινηματογράφο (1994-2004)*, Τυπωθήτω, Αθήνα, 2006, σ. 26

Τέλος, δύο ακόμα χρήσιμα στοιχεία αποτελούν τα *δεσμευτικά* και τα *ελεύθερα μοτίβα*. Τα πρώτα είναι απαραίτητα για την εξέλιξη της κινηματογραφικής αφήγησης, ενώ τα δεύτερα όχι.

Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥ

Η θεωρία του δημιουργού γεννήθηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1950 με αρχές του 1960 ως μία περισσότερο μαχητική στάση. Ο Alexandre Astruk με το δοκίμιο του *Birth of a new Anant-Garde : The Camera –Pen* υποστήριξε, ότι ο κινηματογράφος εξελισσόταν σε νέο μέσο έκφρασης ανάλογο προς τη ζωγραφική ή το μυθιστόρημα και ο σκηνοθέτης θα ορίζεται ως ο παραγωγός του συνολικού νοήματος.

Οι ιδέες σχετικά με τον δημιουργό συνυπήρχαν αρμονικά με τον αναπτυσσόμενο κινηματογράφο τέχνης των δεκαετιών του 1950 και του 1960. Οι περισσότεροι μεγάλοι σκηνοθέτες αυτής της περιόδου έγραφαν οι ίδιοι τα σενάρια τους ενώ όλοι ακολουθούσαν μια διακριτική θεματολογία και χρησιμοποιούσαν χαρακτηριστικές στυλιστικές επιλογές στις ταινίες τους. Τα φεστιβάλ κινηματογράφου τιμούσαν σκηνοθέτες ως κεντρικούς δημιουργούς. Σε εμπορικό πλαίσιο, ο Jacques Tati, ο Michelangelo Antonioni και άλλοι έγιναν «σήμα κατατεθέν» διαφοροποιώντας τα προϊόντα τους από τη μάζα των συνηθισμένων ταινιών.⁸²⁵

Σημαντικό ρόλο έπαιξαν, επίσης, ο Φρανσουά Τρυφώ και το περιοδικό Cahiers du Cinema, που ίδρυσαν οι Αντρέ Μπαζέν και Ζακ Ντονιόλ-Βαλκρόζ. Με δυο λόγια, υποστηριζόταν, ότι ο σκηνοθέτης παρά την αποσπασματικότητα των διαδικασιών του κινηματογράφου (σενάριο, φωτισμοί, μοντάζ κ.ά.) ήταν ο αποκλειστικός υπεύθυνος για το παραγόμενο αποτέλεσμα. Ο σκηνοθέτης είναι δημιουργός, όσο και ο ποιητής ή ο ζωγράφος, δύο είδη καλλιτεχνών, δηλαδή, που σε πρώτο τουλάχιστον επίπεδο, φέρουν την αποκλειστική ευθύνη του έργου τέχνης. Οι υποστηρικτές, δηλαδή, της

⁸²⁵ Kristin Thompson, David Bordwell, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, ελλ. μετάφραση Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαΐτη, Πατάκης, Αθήνα, 2011, σ. 416-417

θεωρίας του δημιουργού έβλεπαν την κάμερα σαν στυλό, ο σκηνοθέτης μπορεί να «γράφει» ό,τι επιθυμεί ο ίδιος.⁸²⁶

Ο Fellini απηχούσε άθελά του τις απόψεις του Astruc, όταν τόνιζε ότι «θα μπορούσε κάποιος να γυρίσει μια ταινία με τον ίδιο προσωπικό και άμεσο τρόπο με τον οποίο γράφει ο συγγραφέας».⁸²⁷

Ο Τρυφώ υποστήριζε, ότι το κινηματογραφικό έργο είναι ένας αντικατοπτρισμός του σκηνοθέτη του, εξαιτίας της φόρμας που αποκαλύπτει τη σφραγίδα του. Επομένως, οι σημαντικοί σκηνοθέτες αναδεικνύουν μία αναγνωρίσιμη στιλιστική και θεματική γραφή.⁸²⁸

Ειδικότερα για τον Federico Fellini, ο André Bazin ήδη από το 1957 και όταν είχε γυρίσει πέντε μεγάλου μήκους ταινίες, μπορούσε να διακρίνει έναν αριθμό οπτικών μοτίβων που επαναλαμβάνονταν στο έργο του. Ο Bazin επισήμανε ότι το άγαλμα του αγγέλου στο *I Vitelloni* επανεμφανίζεται ως ο αγγελικός ακροβάτης στην ταινία *la Strada*. Σε άλλες ταινίες, τα φτερά του αγγέλου συνδέονται με δεμάτια ξύλα που κουβαλούν οι άνθρωποι στην πλάτη τους. Το συμπέρασμα του Bazin, ότι ο *συμβολισμός του Fellini δεν έχει τέλος*, αποδεικνύεται περίτρανα ορό σε ολόκληρη την καριέρα του σκηνοθέτη.⁸²⁹

⁸²⁶ Jack C. Ellis, *A History of Film*, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, USA, 1995⁴, σ.293-296, Robert Stam, ό.π.,σ. 115-121 και Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ.377-378

⁸²⁷ Kristin Thompson, David Bordwell, ό.π. σ. 417

⁸²⁸ Robert Stam, ό.π.,σ. 117

⁸²⁹ Kristin Thompson, David Bordwell, ό.π. σ. 425

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΒΑΣΙΚΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Στο τέλος του παραρτήματος παρατίθεται αναλυτικά η βιβλιογραφία που χρησιμοποιήθηκε για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας. Ωστόσο, σε αυτό το κεφάλαιο γίνεται παρουσίαση της βασική βιβλιογραφίας, των έργων εκείνων, δηλαδή, που αποτέλεσαν τον κορμό στον οποίο βασίστηκαν τα επιμέρους κεφάλαια της εργασίας. Πιο συγκεκριμένα, η παρουσίαση που ακολουθεί, εντοπίζεται στα σημεία των παρουσιαζόμενων έργων που ήταν περισσότερο κοντά στις υπό εξέταση θεματικές. Η παρουσίαση γίνεται αλφαβητικά και όχι με σειρά σπουδαιότητας.

Zygmunt Bauman, *Η μετανεοτερικότητα και τα δεινά της*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Ίκαρος Μπαμπασάκης, Ψυχογιός, Αθήνα, 2002

Το βιβλίο του Bauman είναι μια σοβαρή μελέτη γύρω από τη σύγχρονη κατάσταση της ανθρωπότητας. Ο Bauman εκκινώντας τη μελέτη του, υπενθυμίζοντας τις βασικές αρχές του έργου του Freud, *Πολιτισμός Πηγή Δυστυχίας*, παραθέτει ουσιαστικά και τις δικές του απόψεις. «Ο πολιτισμός είναι ένας συμβιβασμός, μια ανταλλαγή, που αμφισβητείται συνεχώς και βρίσκεται πάντα υπό διαπραγμάτευση. Η αρχή της ηδονής περικόπτεται εδώ στα μέτρα της αρχής της πραγματικότητας και οι κανονισμοί καθιστούν σαφές ποια πραγματικότητα είναι το μέτρο του πραγματικού»⁸³⁰, υπογραμμίζει στην Εισαγωγή του βιβλίου, ο Bauman.

Ο Bauman, τονίζει εδώ το γεγονός ότι ο πολιτισμός δεν είναι μια αποκρυσταλλωμένη κατάσταση, αλλά μια εν εξελίξει διαδικασία, ένας ζωντανός οργανισμός, αλλά και κάτι που δεν είναι σαφές, που ενέχει πολλές ερμηνείες και τα όρια του είναι ανοιχτά.

Ως προς το ζήτημα αν ζούμε σε μια νεοτερική ή μετανεοτερική κοινωνία, ο ίδιος ο τίτλος μπορεί και να απαντά από μόνος του. Ωστόσο, όλα τα θέματα που απασχολούν τη μελέτη του Bauman, είναι θέματα που ξεκινούν και πριν τη χρονολογία έναρξης

⁸³⁰ Zygmunt Bauman, *Η μετανεοτερικότητα και τα δεινά της*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Ίκαρος Μπαμπασάκης, Ψυχογιός, Αθήνα, 2002, σ. 17

του μεταμοντέρνου, δηλαδή τη δεκαετία του 1960. Ο Bauman, άλλωστε, σε πολλά σημεία του βιβλίου του χρησιμοποιεί και τον όρο νεοτερικότητα, δίνοντας ουσιαστικά ένα περισσότερο ανοιχτό πεδίο για τον ορισμό της σύγχρονης εποχής.

Ο Bauman ασχολείται εμβριθώς στο βιβλίο του με τις έννοιες του ξένου, του παρία, του παρείσακτου, με την κατασκευή των συγκεκριμένων εννοιών και με τον ρόλο που διαδραματίζουν στη σύγχρονη πραγματικότητα. «Όλες οι κοινωνίες παράγουν τους ξένους τους, αλλά η καθεμία το κάνει παράγοντας το δικό της είδος ξένου με τον δικό της αμίμητο τρόπο»⁸³¹, υποστηρίζει.

Ο Bauman αναλύει τον τύπο του τουρίστα και του πλάνητα, εντοπίζοντας σε αυτούς τους δύο κοινά στοιχεία, όπως αυτό της κίνησης, αλλά και εντοπίζοντας και τη βασική διαφορά που έγκειται στη θέληση του καθενός για την κινητικότητα, εφόσον ο τουρίστας το κάνει με τη θέλησή του, ενώ ο πλάνητας όχι, αλλά και την επιλογή για να σταματήσει την περιπλάνηση που έχει ο τουρίστας, ενώ ο πλάνητας όχι.

Ο Bauman κάνει λόγο για τη διαρκή κίνηση, στην οποία θέτει τον άνθρωπο η νεοτερικότητα, μία διαδικασία, η οποία γίνεται εκ των πραγμάτων και όχι ως επιλογή. «Η νεοτερικότητα είναι η αδυνατότητα να παραμείνεις στη θέση σου»⁸³², αναφέρει χαρακτηριστικά. Η κινητικότητα αυτή ενέχει, κατά τον Bauman, μεταξύ άλλων και την αδυνατότητα της κατοχής μιας συγκεκριμένης ταυτότητας. Το νεοτερικό υποκείμενο μοιάζει να τρέχει για να φτάσει μια ταυτότητα, μια σταθερά που διαρκώς προπορεύεται.

Στο βιβλίο του Bauman γίνεται επίσης λόγος για τη σχέση της νεοτερικότητας με την παράδοση. Κατά τη νεοτερικότητα οι δεσμοί με το παρελθόν διαρρηγνύονται. Σημασία δίδεται μόνο στο παρόν και στο μέλλον και όχι στο παρελθόν. Την ασυμβατότητα της παράδοσης σε έναν νεοτερικό (ή μετανεοτερικό) κόσμο, ο Bauman την εξηγεί επίσης με το ζήτημα της ταυτότητας. Όταν όλα έχουν χάσει ή τείνουν να χάσουν- το συνεχές στοιχείο τους, η ταυτότητα ασφαλώς χάνει την ευκαιρία να υπάρχει, καθώς συστατικό στοιχείο κάθε ταυτότητας είναι το παρελθόν.

⁸³¹ Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 44

⁸³² Zygmunt Bauman, ό.π., σ. 141

Ο Bauman αφιερώνει, επίσης, ένα κεφάλαιο στη μετανεοτερική τέχνη, το *ανέφικτο της αβανγκάρντ*, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει. Η «αβανγκάρντ», που σημαίνει εμπροσθοφυλακή και που πάντα έφερε ό,τι πιο νεότερο, πρωτότυπο μη συμβατικό, επί της ουσίας πλέον δε μπορεί να έχει θέση, εφόσον πλέον δεν υπάρχει συγκεκριμένη κεντρική σκηνή, στην οποία θα αντιπαρατεθεί η αβανγκάρντ, όλα είναι σε κίνηση ούτως ή άλλως, άρα δε μπορεί να ξεχωρίσει η αβανγκάρντ. Επίσης, η αβανγκάρντ, είχε και τον ρόλο ακριβώς του μπροστάρη, που θα άνοιγε δρόμους, τους οποίους κι άλλοι θα ακολουθούσαν, ενώ πλέον όλοι επιθυμούν να ακολουθήσουν τον δικό τους δρόμο, όλοι επιθυμούν να φαντασιώνονται, ότι είναι μπροστάρηδες.

Peter Bondanella, *The cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, New Jersey, 1992

«Η γέννηση των περισσότερων καλλιτεχνικών και πνευματικών ανησυχιών του Federico Fellini, όπως και πολλές από τις θεματικές στις ταινίες του, πρέπει να εντοπιστούν στο ξεκίνημά του, ως καλλιτέχνης, γκάγκμαν, δημοσιογράφος και σεναριογράφος, επαγγέλματα που εξάσκησε για περισσότερο από μια δεκαετία, πριν στραφεί στη δημιουργία ταινιών»,⁸³³ εξηγεί ο Peter Bondanella στο συγκεκριμένο βιβλίο του για τον Fellini.

Ο Bondanella παραδίδει μια σπουδαία εις βάθος έρευνα πάνω στο έργο του Ιταλού σκηνοθέτη, παραθέτοντας πολλά βιογραφικά στοιχεία -τα οποία αξιοποιεί πολλές φορές στην ανάλυση των ταινιών- αλλά και πληροφορίες για τη σχέση του με τους κριτικούς, τους παραγωγούς, τους συναδέλφους του και τους συνεργάτες του, πολλοί από τους οποίους (όπως η σύζυγος του Giulietta Masina, ο πρωταγωνιστής του Marcello Mastroianni, ο συνθέτης Nino Rota και οι διευθυντές φωτογραφίας, Otello Martelli και Giuseppe Rotunno) επαναλαμβάνονταν συχνά στους τίτλους των ταινιών του.

⁸³³ Peter Bondanella, *The cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, New Jersey, 1992, σ. 3

Ο Bondanella αφιερώνει οκτώ κεφάλαια, προκειμένου να παρουσιάσει την πολυδιάστατη προσωπικότητα του Federico Fellini, καλύπτοντας όλες τις πτυχές της καριέρας του, καθώς επίσης τις διαφορετικές φάσεις –κυρίως προσωπικής αναζήτησης- που πέρασε και οι οποίες είχαν άμεσο αντίκτυπο και στο κινηματογραφικό του έργο.

Έτσι, λοιπόν, ο Peter Bondanella ξεκινάει την παρουσίαση του από τα πρώτα χρόνια του Fellini, όταν εργαζόταν ως σχεδιαστής κόμικ και έπειτα όταν ενεπλάκη σιγά σιγά στα κινηματογραφικά δρώμενα, προκειμένου να περιγράψει τη σταδιακή και προσεχτική του είσοδο στον κόσμο της σκηνοθεσίας.

Ο Bondanella εξηγεί, πώς ο ιταλικός νεορεαλισμός, που σαφώς τον στιγμάτισε στα πρώτα του χρόνια, τον επηρέασε φανερά στα πρώτα του έργα (*Τα φώτα του Βαριετέ*, *La Strada*) και πώς στη συνέχεια της καριέρας του η μελέτη της ψυχανάλυσης και κυρίως, βέβαια, το έργο του Jung, τον οδήγησαν στη δημιουργία ταινιών που τα όνειρα έπαιζαν κεντρικό ρόλο, ($\mathcal{B}^{1/2}$, *Η Ιουλιέτα των Πνευμάτων*), αλλά και πώς οδηγήθηκε στη δημιουργία των τελευταίων του ταινιών.

Jörn Donner, The Films of Ingmar Bergman from “Torment” to “All These Women”, Dover Publication, INC., New York, 1972

Ο Ingmar Bergman κινηματογράφησε συνολικά 45 ταινίες ξεκινώντας το 1945 και υπογράφοντας την τελευταία του το 2003. Ο Jörn Donner με το συγκεκριμένο έργο του παραδίδει μία σπουδαία μελέτη για το έργο του Σουηδού κινηματογραφιστή για λίγο παραπάνω από τις μισές του ταινίες (26) μέχρι δηλαδή το *Όλες αυτές οι γυναίκες* (*För att inte tala om alla dessa kvinnor*) το 1964.

Το βιβλίο του Donner, μεταφρασμένο από τα σουηδικά στα αγγλικά από τον Holger Lundbergh, φέρει τον υπότιτλο *The Personal Vision of Ingmar Bergman*. Πράγματι, λοιπόν, ο Donner αναδεικνύει μέσα από την ιδιαίτερα εμβριθή του ανάλυση αυτήν την προσωπική ματιά του Bergman, οι ταινίες του οποίου ήταν πάντοτε πολυδιάστατες με πολλές προεκτάσεις και επίπεδα.

Ο Donner αναλύει, λοιπόν, τις ταινίες του Bergman μέχρι το 1964, κάνοντας ειδική μνεία στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* (*Gycklarnas afton*), την *Εβδομη Σφραγίδα* (*Det sjunde inseglet*), τις *Άγριες Φράουλες* (*Smultronstället*) και την *Πηγή των παρθένων* (*Jungfrukällan*).

Ο Donner εκτός από την ανάλυση των ταινιών παραθέτει πολλά παράπλευρα στοιχεία για την κάθε ταινία. Συγκεκριμένα, για την υπό εξέταση ταινία, τη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* ο Donner αφού αναφέρει, ότι «η *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων* σηματοδοτεί ένα σταυροδρόμι στην παραγωγή του Bergman. Δεν οδηγήθηκε ποτέ στη νατουραλιστική παρατήρηση λεπτομερειών περαιτέρω, ποτέ τόσο κοντά σε ένα γκόσπελ σχετικά με τη βρώμα και την εξαχρείωση»,⁸³⁴ αναφέρει ότι η ταινία βασίζεται στα flashback και ότι είναι εμπνευσμένη από όνειρα του δημιουργού.

Ο Donner αναφέρει, επίσης, ότι η ταινία δε θα πραγματοποιούνταν χωρίς την επιμονή του παραγωγού, ενώ δεν έτυχε θερμής αποδοχής από το κοινό, καθώς δεν έγινε κατανοητή. Αναφέρει, ακόμα, ότι ο συνθέτης της ταινίας, Karl-Birger Blomdahl έντυσε μουσικά για πρώτη και μοναδική φορά ταινία του Bergman και κάνει ειδική μνεία στη δημιουργική εκμετάλλευση των ήχων της ταινίας με τη μουσική.

Κατόπιν, ο Donner αναλύει χωρίς ιδιαίτερη κατηγοριοποίηση όλα τα επεισόδια της ταινίας, για να κάνει μια σύνοψη στο τέλος του κεφαλαίου της ταινίας, εξαίροντάς την για μία ακόμα φορά και τονίζοντας τη σημασία που είχε στη φιλμογραφία του Bergman, καθώς ήταν μια ταινία που δοκίμασε νέες τεχνικές.

⁸³⁴Jörn Donner, *The Films of Ingmar Bergman from "Torment" to "All These Women"*, Dover Publication, INC., New York, 1972, σ. 95

Frank Gado, *The passion of Ingmar Bergman*, Duke University Press, Durham, 1996

Το συγκεκριμένο έργο του Frank Gado είναι πιθανό να είναι το πληρέστερο και πιο ενδελεχές πόνημα πάνω στο έργο του Ingmar Bergman. Ο Gado παραδίδει μια συστηματική μελέτη στο σύνολο του κινηματογραφικού έργου του Σουηδού σκηνοθέτη, ενώ αφιερώνει και ένα κεφάλαιο για τα θεατρικά έργα που έγραψε. Ο Bergman υπέγραφε ο ίδιος τα σενάρια των ταινιών, κάτι που οδηγεί στην αναγνώριση μοτίβων και αγαπημένων θεματικών. Ο Bergman, επίσης, ήταν γιος πάστορα και η κοντινή επαφή του με τον κόσμο και τα διδάγματα της καθολικής εκκλησίας, τον έκαναν έντονα σκεπτικιστή απέναντί της, μέχρι το σημείο να απομακρυνθεί πλήρως από αυτήν. Τα στοιχεία αυτά ο Gado τα λαμβάνει υπόψη στην ανάλυση των ταινιών του Bergman, καταφέροντας να αναδείξει και ορισμένες πιο λεπτές αποχρώσεις των έργων του.

Στο βιβλίο του ο Gado ακολουθεί τη χρονολογική σειρά στην ανάλυση-παρουσίαση των ταινιών του Ingmar Bergman. Έτσι λοιπόν, αφού ξεκινήσει από την πολύ νεαρή ηλικία του Σουηδού δημιουργού και τα βάθη της παιδικής του ηλικίας, αλλά και τη θεατρική του βάση χωρίζει τις ταινίες του στις εξής κατηγορίες: *οι ταινίες του '40, η επιμήκυνση των σκιών του καλοκαιριού, οι αναζητήσεις, η σιωπή του Θεού, ένας κόσμος στο λυκόφως, «επιταχυνόμενη νέκρωση», η τελευταία φάση.*

Ο Gado αναλύει την κάθε ταινία χωριστά, λαμβάνοντας υπόψη τη χρονική στιγμή που η καθεμία δημιουργήθηκε, τόσο ιστορικά, όσο και σε σχέση με το έργο του, ποια ταινία προϋπήρξε και κατά πόσο επηρέασε τη δημιουργία της επόμενης. Στον πρόλογο της ανάλυσης της ταινίας κάνει γενικά σχόλια για την ταινία, ακολούθως προχωρά στην ανάλυση της ιστορίας και των σκηνών, για να καταλήξει με μια σύνοψη ή μια ενδιαφέρουσα πληροφορία για την ταινία. Στην ανάλυσή του παρεμβάλλει κάποιες φορές διαλόγους από την ταινία, σχόλια από αναλυτές, αλλά και τη γνώμη του ίδιου του δημιουργού.

Στη *Νύχτα των Σαλτιμπάγκων*, για παράδειγμα, στον πρόλογο της ανάλυσης της ταινίας υποστηρίζει, ότι η συγκεκριμένη ταινία ήταν το πρώτο αριστούργημα του Bergman και εξαίρει την πολύ προσεχτική δουλειά που έχει γίνει στο εικαστικό κομμάτι της ταινίας, με τις διάφορες ποιότητες του ασπρόμαυρου φωτισμού, που άλλοτε (στην έναρξη για παράδειγμα) κινηματογραφεί σιλουέτες σε χαμηλό φωτισμό

και άλλοτε (στη βωβή σκηνή με πρωταγωνιστή τον *Φροστ*, σε ένα παραθαλάσσιο μέρος που είχε στρατοπεδεύσει ένα σύνταγμα στρατιωτών και όπου έψαχνε τη γυναίκα του) με «καμένη» σχεδόν φωτογραφία, με έντονο τον λευκό σκληρό φωτισμό.

Έπειτα, ο Gado χωρίζει την κινηματογραφική αφήγηση της *Νύχτας των Σαλτιμπάγκων* σε πέντε πράξεις και αναλύει τα διάφορα επεισόδια της κάθε πράξης. Στο τέλος, ο Gado αναλύει τους συμβολισμούς σε σχέση με τη θέση του *Φροστ* και του *Άλμπερτ* και πώς ο ένας έρχεται στη θέση του άλλου, αλλά και τη «συμβολική» δολοφονία της αρκούδας του τσίρκου από τον *Άλμπερτ*, που υπενθυμίζει πως αντίθετα με την άποψη κάποιων σχολιαστών της ταινίας, ότι πρόκειται για συμβολική δολοφονία της ζωόδους του πλευράς, ο Bergman υποστηρίζει ότι κάτι τέτοιο δεν ισχύει και ότι εκείνη τη στιγμή ο *Άλμπερτ* θέλει να κάνει κακό σε κάποιον και κάνει στην αρκούδα.

Γιάννης Κιουρτσάκης, Καρναβάλι και Καραγκιόζης, οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου, Κέδρος, Αθήνα, 1985

Ο Γιάννης Κιουρτσάκης χωρίζει το πολυσέλιδο έργο του σε τρία μέρη: α) Λαϊκό γέλιο και καρναβάλι: η προσέγγιση του Μπαχτίν, β) Η καρναβαλική ρίζα στον Καραγκιόζη και γ) Μεταμορφώσεις του γέλιου: από τη γλώσσα του καρναβαλιού στο «καρναβάλι» της νεοελληνικής κοινωνίας.

Ο Κιουρτσάκης στην πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη του αναλύει σε βάθος τις ιστορίες και τις περιπέτειες του Καραγκιόζη με συγκεκριμένα παραδείγματα και διαλόγους, διεισδύει την ψυχοσύνθεση του, αλλά και των άλλων ηρώων, στον τρόπο ομιλίας τους και τη δομική σχέση του Καραγκιόζη με το καρναβάλι. Προκειμένου να δοκιμάσει τη σύγκριση αυτή, παραθέτει πρώτα ένα εκτενές θεωρητικό κεφάλαιο σχετικά με το καρναβάλι.

Το πρώτο αυτό κεφάλαιο βασίζεται πάνω στις μελετές του Μπαχτίν για το καρναβάλι. Ο Κιουρτσάκης αναφέρει τα βασικά στοιχεία που συνθέτουν τον κόσμο

του καρναβαλιού: μάσκα, ενθρόνιση-εκθρόνιση ενός πλασματικού βασιλιά, θάνατος και ανάσταση, αντιστροφή της συνήθους τάξης πραγμάτων.

Ο Κιουρτσάκης παραθέτει τις ποικίλες γιορτές της ελληνικής και ρωμαϊκής αρχαιότητας, στις οποίες βασίστηκαν οι καρναβαλικοί εορτασμοί από τον Μεσαίωνα, την Αναγέννηση και έπειτα: Διονύσια, Ανθεστήρια, Λήμνια, Θεσμοφόρια, Κρόνια, θεσσαλικά Πελώρια, γιορτές του Ερμή στην Κρήτη, στον αρχαίο ελληνικό κόσμο - πάντα με έκδηλο την παρουσία του διονυσιακού στοιχείου, Βακχανάλια, Σατουρνάλια, Λιμπεράλια, Λουπερκάλια στον αρχαίο ρωμαϊκό κόσμο, ενώ κάνει επίσης αναφορά στις βυζαντινές Καλάνδες, τη Γιορτή των Τρελών στη μεσαιωνική Δύση κ.ά.⁸³⁵

Το γέλιο στον Μεσαίωνα ως τελετουργία και αμφισβήτηση απασχολεί επίσης τον Κιουρτσάκη. Ο συγγραφέας παρατηρεί, ότι το γέλιο στον Μεσαίωνα έφερε μια καθολικότητα ως προς τις πλευρές της ζωής και του κόσμου, ήταν αμφίπλευρο και αμφίσημο, είχε έναν αδιάρρηκτο δεσμό με την ελευθερία, ενώ επίσης έφερε μια λαϊκή ανεπίσημη αλήθεια.

Βασιζόμενος στο έργο του Μπαχτίν, ο Κιουρτσάκης καταδεικνύει, επίσης, τις μορφές της «τρέλας» στην καρναβαλική παράδοση. Στο καρναβάλι, στο οποίο σύμφωνα με τον Μπαχτίν «η πραγματική μορφή της ζωής είναι ταυτόχρονα η αναστημένη ιδεατή μορφή της»⁸³⁶, ο τρελός είναι ένας από τους πιο αντιπροσωπευτικούς τύπους του Μεσαίωνα, όσο και ο κληρικός, ο μοναχός, ο ιππότης.⁸³⁷

⁸³⁵ Γιάννης Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης, οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα, 1985, σ. 31

⁸³⁶ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 51

⁸³⁷ Γιάννης Κιουρτσάκης, ό.π., σ. 59

Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ελλ. μετάφραση Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα, 2008²

Ο Μπαχτίν αφιερώνει το συγκεκριμένο έργο του στον Ντοστογιέφσκι, στον τρόπο που στήνει τη δομή των έργων του, στο πλάσιμο των χαρακτήρων, στον λόγο τους, στο λεγόμενο πολυφωνικό μυθιστόρημα, δηλαδή στο *πλήθος των αυτόνομων και ασυγχώνευτων φωνών και συνειδήσεων*,⁸³⁸ αλλά και στην πλοκή των ιστοριών του. Ο Μπαχτίν εκκινεί τη μελέτη από τα ζητήματα ποιητικής του Ντοστογιέφσκι, όμως το θέμα αυτό είναι σε πολλά σημεία αφορμή, για να κάνει ποικίλες φιλοσοφικές –και όχι μόνο– προεκτάσεις.

Κάτι τέτοιο είναι αναμενόμενο, αφού, στα έργα του Ντοστογιέφσκι όπως υποστηρίζει ο Μπαχτίν, «δημιουργείται η εντύπωση ότι γίνεται λόγος, όχι για έναν λογοτέχνη συγγραφέα που έχει γράψει μυθιστορήματα και νουβέλες, αλλά για μια σειρά φιλοσοφικών εμφανίσεων περισσότερων του ενός στοχαστών-συγγραφέων: του Ρασκόλνικοφ, του Μίσκιν, του Στβρόγκιν, του Ιβάν Καραμαζόφ, του Μεγάλου Ιεροεξεταστή κ.ά.».

Ιδιαίτερα, όμως, ενδιαφέροντα είναι τα σημεία του βιβλίου, τα οποία ο Μπαχτίν αφιερώνει για το καρναβάλι, επιθυμώντας να χρησιμοποιήσει τη θεωρία του καρναβαλιού, προκειμένου να εξηγήσει την «καρναβαλοποίηση» της λογοτεχνίας.

Έτσι λοιπόν, ο Μπαχτίν κάνει μια ιστορική αναδρομή στον εορτασμό του καρναβαλιού, τοποθετώντας ασφαλώς τις ρίζες του στον αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό πολιτισμό, στις ποικίλες αρχαιοελληνικές καρναβαλικές γιορτές και στην κεντρική αρχαιορωμαϊκή γιορτή των *Σατουρναλίων*, συνέχεια των οποίων θεωρούνται οι γιορτές στην Ευρώπη στην εποχή της Αναγέννησης και του Μεσαίωνα.⁸³⁹

Ο Μπαχτίν επισημαίνει, επίσης, ότι την άνθιση που γνώρισε το καρναβάλι κατά την Αναγέννηση και τον Μεσαίωνα, διαδέχτηκε ο μαρasmus του από τον 17^ο αιώνα και

⁸³⁸ Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ελλ. μετάφραση Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα, 2008², σ. 11

⁸³⁹ Οι πρακτικές, τα δρώμενα και η γλώσσα του καρναβαλιού επηρεάζουν την καθημερινότητα των ανθρώπων και κατ' επέκταση και της λογοτεχνίας. «Καρναβαλοποιείται» η καθημιλουμένη γλώσσα, καθώς η καρναβαλική κοσμοθεώρηση διαπερνά ολόκληρα στρώματα δημιουργώντας τη λεγόμενη οικεία γλώσσα της πλατείας παράλληλα με μια ολόκληρη σειρά ελευθέρων καρναβαλικών χειρονομιών. Μιχαήλ Μπαχτίν, ό.π., σ. 209

μετά, όταν «η λαϊκή καρναβαλική ζωή αρχίζει να εξασθενεί: χάνει την παλλαϊκότητά της, το ειδικό της βάρος στη ζωή των ανθρώπων ελαττώνεται σημαντικά, οι μορφές της φτωχαίνουν, αραιώνουν και απλοποιούνται».⁸⁴⁰

Αυτήν ακριβώς τη παλλαϊκότητα του καρναβαλιού εξαίρει ο Μπαχτίν, εξηγώντας ότι στο καρναβάλι συμμετέχουν όλοι ενεργά και μοιράζονται το δρώμενο. Ο Μπαχτίν, επίσης, αναφέρει τον συμβολισμό της ενθρόνισης και της εκθρόνισης, την κυκλική λογική του καρναβαλιού, τη γέννηση που εγκυμονεί τον θάνατο, που με τη σειρά εγκυμονεί την αναγέννηση. Ο Μπαχτίν σχολιάζει, επίσης, το τελετουργικό γέλιο του καρναβαλιού, που περιγελώντας και χλευάζοντας στο καρναβάλι οι άνθρωποι τις υψηλές αρχές, τις ωθούν στη ανανέωση, αφού επί της ουσίας τις ασκούν κριτική.

Καθόλου τυχαία δε μπορεί να είναι όλη αυτή η μελέτη του Μπαχτίν για το καρναβάλι και την επίδρασή του στη ζωή των ανθρώπων. Η μελέτη του Μπαχτίν τίθεται στη νεωτερικότητα, κατά την οποία κάθε τι συλλογικό τίθεται στο περιθώριο. Η νεωτερικότητα όχι μόνο δεν ευνοεί το συλλογικό πνεύμα, αλλά αντίθετα οδηγεί το άτομο στην ιδιωτική του απομόνωση, στα όρια της πόρτας του σπιτιού του -που μόνο αυτό αναγνωρίζει ως οικείο- έναντι στον ανοίκειο έξω από τα στενά όρια του σπιτιού του κόσμος, που θεωρείται ξένος, άρα από και μόνο δυνάμει επικίνδυνος.

Όμως, το πεδίο του καρναβαλιού είναι ο δρόμος και η πλατεία, εκεί που όλοι, ανεξαρτήτως κοινωνικής, οικονομικής ή οποιασδήποτε άλλης τάξης, έρχονται σε επαφή. Η επαφή, άλλωστε, των ανθρώπων μεταξύ του καθίσταται και απαραίτητη προϋπόθεση για την ύπαρξη του καρναβαλιού, έτσι ώστε οι άνθρωποι να έρθουν σε τριβή μεταξύ τους, να επηρεάσουν και να επηρεαστούν. Η σύγχρονη πραγματικότητα δεν ευνοεί τέτοιου είδους συλλογικές δράσεις.

⁸⁴⁰ Μιχαήλ Μπαχτίν, ό.π., σ. 211

Jean Starobinski, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως σαλτιμπάγκου*, ελλ. μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991

Ο Jean Starobinski, γαλλόφωνος Ελβετός κριτικός και θεωρητικός της τέχνης, στο συγκεκριμένο έργο του παραθέτει ουσιαστικά μια μελέτη πάνω στον σαλτιμπάγκο, τον κλόουν, τον παλιάτσο, τα στοιχεία των καλλιτεχνών αυτών και πόσο τελικά κοντά ή μακριά τίθενται από τους άλλους καλλιτέχνες.

Ο Starobinski κάνει μια «ιστορική αναδρομή» στον τύπου του κλόουν, πώς εμφανιζόταν στα έργα του Σαίξπηρ ως *τρελός*, στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα και φυσικά στη Κομέντια ντελ Άρτε ως αρλεκίνος και πιερότος. «Ο μύθος του κλόουν δομείται κατά τη διάρκεια της ρομαντικής περιόδου και ξέρουμε πως ο ρομαντισμός αρεσκόταν στο να συγκεντρώνει τις εικόνες του παρελθόντος, μέχρι να καθιστά την αισθητική «ανάμνηση» του δικού του σκηνικού»⁸⁴¹, σημειώνει ο Starobinski.

Ο Jean Starobinski επιχειρεί να καταδείξει με το έργο του την καταγωγική προέλευση του σαλτιμπάγκου με όποια μορφή κι αν έχει παρουσιαστεί, την παράδοση που φέρει τονίζοντας παράλληλα τη δυσκολία της συνέχισης της ύπαρξής του σε έναν κόσμο που ουσιαστικά έχει διαρρήξει τις επαφές του με το παρελθόν και την παράδοση.

Ο Starobinski θυμίζει την παρουσία του παλιάτσου στο τσίρκο, στο πανηγύρι και την ελαφρότητα που έφερε και κυριολεκτικά, με τα ακροβατικά που έκανε, αλλά και μεταφορικά. «Το σωματικό ον και η σωματική ύπαρξη αυθυπερβαίνονται, όχι για να εγκαταλείψουν τη σωματική και σαρκική κατάσταση, αλλά για να της προσδώσουν μια ένδοξη ακτινοβολία. Το τσίρκο μπορεί να είναι ένας από τους υψηλούς τόπους της αποκάλυψης του κάλλους».⁸⁴²

Στο βιβλίο του Starobinski σημειώνεται, επίσης, η αλληγορική σχέση που έχει το πανηγύρι, το καρναβάλι με τον κόσμο της καλής, της «υψηλής» κοινωνίας. Ο κόσμος που δεν ανήκει στην κοινωνία αυτή έρχεται σε επαφή με τα «φώτα της υψηλής κοινωνίας», αλλά και παράλληλα όλα και όλοι εξισώνονται. Σημαντικό βέβαια είναι

⁸⁴¹ Jean Starobinski, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως σαλτιμπάγκου*, ελλ. μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991, σ. 17

⁸⁴² Jean Starobinski, *ό.π.*, σ. 36

το στοιχείο, ότι η περίοδος αυτή και επιτρέπεται από την εκάστοτε εξουσία και περιορισμένο χρόνο έχει. Επομένως, λοιπόν, καμία ανατροπή δε μπορεί να γίνει στο εν λόγω πλαίσιο. Η «θεσμοθετημένη» ανατροπή ακυρώνεται εν τη γενέση της.

Ο Starobinski αφιερώνει ένα κεφάλαιο για τη σχέση σώματος του παλιάτσου. Στις παραστάσεις είτε με τη μορφή του κλόουν είτε του ακροβάτη, ο παλιάτσος την ίδια στιγμή που εκτελεί το νούμερό του, την ίδια στιγμή συνειδητοποιεί την αποτυχημένη φυγή από το σώμα του, τη σωματικότητά του και εν τέλει την ανθρωπότητά του. Ο παλιάτσος, προσπαθώντας να υπερβεί το σώμα του, προσπαθεί να υπερβεί τον ίδιο του τον εαυτό. Το σώμα, όμως, επί της ουσίας θέτει τα όρια του εαυτού, ορίζει το ανθρώπινο υποκείμενο, γι' αυτό και ο παλιάτσος, αλλά και ο κάθε καλλιτέχνης μένει παγιδευμένος στο σώμα του. «Τίποτε δεν παραπέμπει στο σώμα τόσο πολύ, όσο η αποτυχία που βρίσκεις στην απόπειρα να ξεφύγεις από το σώμα σου».⁸⁴³

Η αποτυχία, όμως, επεκτείνεται και σε άλλα επίπεδα. Ο χαζός κλόουν οι Ζιλ και οι περότοι είναι έκφραση μιας *αέναης αποτυχίας, που οι ίδιοι ελάχιστα συνειδητοποιούν*.⁸⁴⁴ Με τον τρόπο αυτό υποστηρίζει ο Starobinski παράγεται μια εικόνα αποσύνθεσης του ανδρισμού.

Θα μπορούσε, λοιπόν, να υποστηριχθεί ακριβώς, ότι μέσω της αποσύνθεσης της εικόνας του ανδρισμού, αποσυντίθεται και η εικόνα της εξουσίας. Με το να γελοιοποιείται η ανδρική φιγούρα, που συμβόλιζε την εξουσία, γελοιοποιείται και η ίδια η εξουσία, μια δεύτερη ανάγνωση, που συντελεί με τρόπο αλληγορικό, άρα και πιο ισχυρό στην ανατροπή της εξουσίας.

⁸⁴³ Jean Starobinski, ό.π., σ. 67

⁸⁴⁴ Jean Starobinski, ό.π., σ. 73



O Ingmar Bergman

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ INGMAR BERGMAN

*Πιστεύω ότι είμαι το αποτέλεσμα όλων αυτών που έχω διαβάσει, δει, ακούσει, βιώσει. Οι ρίζες ενός καλλιτέχνη δεν είναι στον αέρα. Θεωρώ τον εαυτό μου σαν ένα πετραδάκι σε ένα μεγάλο κτίριο, εξαρτημένο απ' αυτά που υπάρχουν και από τις δύο πλευρές, από κάτω και από πίσω.*⁸⁴⁵

Όταν ο Ingmar Bergman γεννήθηκε στην Ουψάλα στις 14 Ιουλίου 1918, η μητέρα του είχε την ισπανική γρίπη, εκείνος «είχε τα χάλια του» τόσο που τον βάπτισαν βιαστικά στο νοσοκομείο. Ήταν το δεύτερο παιδί της οικογένειας, έχοντας έναν μεγαλύτερο αδερφό και μία μικρότερη αδερφή.⁸⁴⁶ Ήταν γιος Λουθηρανού πάστορα. Το θρησκευτικό περιβάλλον, στο οποίο μεγάλωσε δεν ήταν δυνατό να μην τον επηρεάσει βαθιά μέσα του. Άνθρωποι της εκκλησίας, άλλωστε, βρίσκονται συχνά παρόντες στις ταινίες του, παρουσιασμένοι πάντα με μία μάλλον κριτική ματιά.⁸⁴⁷

Πράγματι ο Bergman δέχτηκε μία πολύ αυστηρή ανατροφή. «Το μεγαλύτερο μέρος της ανατροφής μας βασιζόταν σε έννοιες σαν αμάρτημα, ομολογία, τιμωρία, συγχώρεση και έλεος που ήταν συγκεκριμένοι παράγοντες στη σχέση παιδιών-γονιών και στη σχέση με τον Θεό», εξηγεί ο ίδιος.⁸⁴⁸ Οι τιμωρίες ήταν συχνά βάνουσες με πολύ συχνές τις ραβδιές και τον εγκλεισμό σε μία γκαρνταρόμπα του σπιτιού, αλλά και λιγότερες βίαιες όπως η στέρηση του κινηματογράφου και η φυλάκιση στο δωμάτιο.⁸⁴⁹

Η αγάπη του Bergman για τον κινηματογράφο είχε φανεί από τα παιδικά του χρόνια. Μία από τις αγαπημένες του εξόδους ήταν ο κινηματογράφος, όπου έβλεπαν

⁸⁴⁵ Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ελλ. Μετάφραση Ε. Φρυδά, επιμέλεια Ε. Κατσάνης, Ροές, Αθήνα, 2001², σ. 35

⁸⁴⁶ Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, *Η μαγική κάμερα*, ελλ. μετάφραση Θόδωρος Καλλιφατίδης, Κάκτος, Αθήνα, 1989, σ. 7

⁸⁴⁷ *Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας, Η έβδομη σφραγίδα, Το μάτι του διαβόλου, Φάνι και Αλέξανδρος, Ρέιμον Λεφέβρ*, Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, ελλ. μετάφραση-επιμέλεια Μπάμπης Ακτσόγλου, Χρυσάνθη Παπαλά, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988, σ. 13

⁸⁴⁸ Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, ό.π., σ.13

⁸⁴⁹ Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, ό.π., σ. 14-15. Το περιστατικό με τη γκαρνταρόμπα έχει μεταφερθεί αυτούσιο στην *Ωρα του Λύκου*, διηγούμενο από τον *Γιόχαν Μποργκ*.

παιδικά έργα με τον αδερφό του. Όταν κάποια Χριστούγεννα ο αδερφός του πήρε για δώρο μια μουβιόλα ο Bergman έπαθε αμόκ. Στρίγγλιζε, βλαστημούσε και καταριόταν, ώπου έπεισε τον αδερφό του να ανταλλάξει τη μουβιόλα με εκατό χάλκινα στρατιωτάκια, μια συμφωνία με αμοιβαία ικανοποίηση.⁸⁵⁰

Το 1937 γράφτηκε στο Πανεπιστήμιο της Στοκχόλμης στο τμήμα της Ιστορίας και Φιλολογίας, όπου εκπόνησε τη διατριβή του για τον Στρίντκμπεργκ, που τόσο αγάπησε και επηρεάστηκε.⁸⁵¹ Παράλληλα άρχισε να συναναστρέφεται με νεανικούς θιάσους και να ασχολείται με τη θεατρική σκηνοθεσία. Ο Bergman αναδείχτηκε σε πραγματικό θεατράνθρωπο και εργάστηκε στα πιο αξιόλογα θέατρα της πατρίδας του, Χέλσιγκμποργκ (1944-1946), Μάλμε, Λευκό Θέατρο της Στοκχόλμης (1946), Γκέτεμποργκ (1946-1950), Οικείο Θέατρο της Στοκχόλμης (1950), Νόρκεμπινγκ και Λίνκπινγκ (1951), Βασιλικό Δραματικό Θέατρο της Στοκχόλμης (1951), Δραματικό Θέατρο του Μάλμε (1952), στην όπερα της Στοκχόλμης (1961). Το 1961 επιστρέφει στο Βασιλικό Δραματικό Θέατρο της Στοκχόλμης, στο οποίο και διετέλεσε διευθυντής μεταξύ 1963-1966. Όλα αυτά τα χρόνια, εκτός από έργα του αγαπημένου του Στρίντκμπεργκ ανέβασε επίσης Μολιέρο, Γκαίτε, Καμύ, Ίψεν Μπρεχτ, Τένεσι Ουίλιαμς, Τσέχοφ, αλλά και δικά του έργα.⁸⁵²

Το 1976 ο Bergman κατηγορήθηκε για φοροδιαφυγή. Οι κατηγορίες αποδείχτηκαν αβάσιμες, όμως πληγώθηκε τόσο από τη συμπεριφορά του κράτους απέναντι του, που αφού δήλωσε πως δε θα εργαστεί άλλο στη Σουηδία, αυτοεξορίστηκε εκτός της χώρας για επτά χρόνια.⁸⁵³ Την ίδια χρονιά εγκαταστάθηκε στο Μόναχο, όπου εργάστηκε στο Βαυαρικό Θέατρο ενώ παράλληλα γύρισε τρεις ταινίες.⁸⁵⁴

Η ταινία *Φάνι και Αλέξανδρος*, μια υπερπαραγωγή που ουσιαστικά συγκεντρώνει όλα τα χαρακτηριστικά και τις εμμονές του Σουηδού δημιουργού και που στην τηλεοπτική της εκδοχή είχε διάρκεια πέντε ώρες και σαράντα λεπτά και στην κινηματογραφική της τρεις ώρες, ήταν η πρώτη ταινία που γύρισε ο Bergman με την επιστροφή του στη Σουηδία το 1983. Η ταινία αυτή παρά τις δηλώσεις του ίδιου δεν

⁸⁵⁰ Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, ό.π., σ. 21

⁸⁵¹ www.inout.gr/showthread.php?t=15157

⁸⁵² Ρέιμον Λεφέβρ, ό.π., σ.16-17

⁸⁵³ Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, ό.π., σ. 91

⁸⁵⁴ Ίνγκμαρ Μπέργκμαν, ό.π., σ. 241-245

ήταν τελικά η τελευταία του. Ακολούθησαν τρεις ακόμα ταινίες με την τελευταία (*Saraband*) το 2003.

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Bergman τα πέρασε στο νησί Φάρο, που αποτέλεσε καταφύγιο του δημιουργού για πολλά χρόνια, αλλά και πηγή έμπνευσης για πολλές ταινίες του. Το Φάρο έμελλε να είναι και η τελευταία κατοικία του, κατά επιθυμία του ίδιου. Εκεί τελέστηκε η κηδεία του σε στενό κύκλο, όταν έφυγε από τη ζωή στις 30 Ιουλίου, ενόσω κοιμόταν.⁸⁵⁵

Ο Ingmar Bergman είχε μια γεμάτη ζωή, τόσο σε επαγγελματικό όσο και προσωπικό επίπεδο. Δούλεψε ασταμάτητα στο θέατρο, ενώ παράλληλα μας άφησε μια ιδιαίτερα πλούσια φιλμογραφία. Αντίθετα με πολλούς σκηνοθέτες που ασχολούνταν και με τα δύο είδη, ο Bergman επένδυε τα χρήματα που κέρδιζε από το θέατρο στον κινηματογράφο, που αποτέλεσε τη μεγάλη του αγάπη.⁸⁵⁶

Οι ταινίες του Bergman τιμήθηκαν με πλήθος βραβείων, μεταξύ των οποίων τρεις φορές το όσκαρ καλύτερης ξενόγλωσσας ταινίας για την *Πηγή των παρθένων* το 1959, για το *Μέσα από τον σπασμένο καθρέφτη* το 1961 και τέλος για το *Φάνι και Αλέξανδρος* το 1983.⁸⁵⁷

Τα έργα του Bergman επηρέασαν τους σκηνοθέτες ανά τον κόσμο, ενώ συγκαταλέγεται στους κορυφαίους παγκοσμίους σκηνοθέτες όλων των εποχών. Φανατικός θαυμαστής του είναι ο Γούντι Άλλεν, που τον θεωρεί τον κορυφαίο δημιουργό,⁸⁵⁸ ενώ επηρέασε το κίνημα της νουβέλ-βαγκ με το περίφημο πλάνο προς το τέλος της ταινίας *Καλοκαίρι με τη Μόνικα*, όταν η Μόνικα στρέφει το βλέμμα της προς την κάμερα, καταργώντας την ψευδαίσθηση του κινηματογράφου.⁸⁵⁹

⁸⁵⁵ www.inout.gr/showthread.php?t=15157

⁸⁵⁶ Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ. 319

⁸⁵⁷ www.inout.gr/showthread.php?t=15157

⁸⁵⁸ www.inout.gr/showthread.php?t=15157

⁸⁵⁹ Ρέιμον Λεφέβρ,ό.π., 25. Το κίνημα της νουβέλ βαγκ (και ιδιαίτερα ο Γοντάρ και ο Τρυφώ) πράγματι έκανε εκτεταμένη χρήση του πλάνου αυτού με πιο διάσημο το τελευταίο πλάνο της ταινίας του Τρυφώ *400 χτυπήματα*.

Στις ταινίες του, που βρίθουν από αυτοβιογραφικές αναφορές⁸⁶⁰, διείσδυσε στην ανθρώπινη ψυχή όσο λίγοι και κυρίως στον γυναικείο ψυχισμό, θίγοντας θέματα όπως η έλλειψη επικοινωνίας, η αγωνία της καλλιτεχνικής έκφρασης, η ταπείνωση των καλλιτεχνών, οι ενοχές, το τραύμα του παρελθόντος με το υπερβατικό και το ονειρικό στοιχείο να είναι συχνά παρόντα.

Η προσωπική του ζωή, τέλος, ήταν άστατη και ταραχώδης γεμάτη με πολλές εντάσεις. Συνήψε πολλές σχέσεις μεταξύ των οποίων και με τις ηθοποιούς του Χάριετ Άντερσον και Λιβ Ούλμαν, ενώ παντρεύτηκε πέντε φορές. Διαδοχικά παντρεύτηκε τη χορεύτρια Έλσι Φίσερ, τη θεατρική ανιματρίς Έλεν Μπέργκμαν, τη δημοσιογράφο Γκουν Γκρουτ, την πιανίστα Κάμπι Λάρεντεϊ και την Ίνγκριντ Κάρλεπο.⁸⁶¹

⁸⁶⁰ «Το γύρισμα μιας ταινίας σημαίνει να σκάψεις βαθιά στις ρίζες σου, να γυρίσεις πίσω στον κόσμο των παιδικών σου χρόνων», περιγράφει ο ίδιος ο Bergman, Από τον Λυμιέρ στον Μπέργκμαν, ελλ. μετάφραση Πολύκαρπος Πολυκάπου, Κάλβος, Αθήνα, 1981, σ. 242

⁸⁶¹ Ρέιμον Λεφέβρ,ό.π., σ.17

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ INGMAR BERGMAN

«Ο κινηματογράφος είναι για μένα μια ανάγκη της φύσης, μια χρεία που μπορεί να συγκριθεί με την πείνα και τη δίψα. Για μερικούς, αυτοέκφραση σημαίνει να γράφουν βιβλία, να σκαρφαλώνουν σε βουνά, να δέρνουν τα παιδιά τους ή να χορεύουν σάμπα. Εγώ εκφράζομαι κάνοντας ταινίες», Ingmar Bergman⁸⁶²

Κρίση, 1945

Βρέχει στον έρωτα μας, 1946

Πλοίο για τις Ινδίες-Το λιμάνι των χαμένων γυναικών, 1947

Μουσική στο σκοτάδι, 1947

Το λιμάνι, 1948

Φυλακή, 1948

Δίψα, 1949

Προς τη χαρά, 1949

Καλοκαιρινά παιχνίδια, 1950

Αυτό δε συμβαίνει εδώ, 1950

Αναμονή γυναικών, 1952

Καλοκαίρι με τη Μόνικα, 1952

Η νύχτα των Σαλτιμπάγκων, 1953

Ερωτικά μαθήματα, 1954

⁸⁶² Από τον Λυμιέρ στον Μπέργκμαν, ελλ. μετάφραση Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Κάλβος, Αθήνα, 1981, σ. 231

Όνειρα γυναικών, 1955

Χαμόγελα καλοκαιρινής νύχτας, 1955

Η έβδομη σφραγίδα, 1956

Άγριες φράουλες, 1957

Στο κατώφλι της ζωής, 1957

Το πρόσωπο-ο άνθρωπος με τα δύο πρόσωπα, 1958

Η πηγή των παρθένων, 1959

Το μάτι του διαβόλου, 1960

Μέσα από τον σπασμένο καθρέφτη, 1961

Χειμωνιάτικο φως-οι κοινωνούντες, 1962

Η σιωπή, 1963

Όλες αυτές οι γυναίκες, 1964

Ντάνιελ, 1966

Περσόνα, 1966

Η ώρα του λύκου, 1967

Η ντροπή, 1968

Η τελετή-οι τιποτένιοι, 1968

Τα πάθος, 1969

Η επαφή, 1970

Κραυγές και ψίθυροι, 1972

Σκηνές από έναν γάμο, 1973

Ο μαγεμένος αυλός, 1974

Πρόσωπο με πρόσωπο, 1975

Το αυγό του φιδιού, 1977

Φθινοπωρινή σονάτα, 1978

Οι άνθρωποι του Φάρο, 1979

Από τη ζωή των μαριονετών, 1980

Φάνι και Αλέξανδρος, 1983

Μετά την πρόβα, 1984

Συντροφιά με έναν κλόουν, 1997

Saraband, 2003



O Federico Fellini

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ FEDERICO FELLINI

Ο Federico Fellini γεννήθηκε στο Ρίμινι της Ιταλίας στις 20 Ιανουαρίου του 1920. Ήταν ο πρωτότοκος γιος του Urbano Fellini και της Ida Barbiani, οι οποίοι μετά τον Φεντερίκο απέκτησαν ακόμα δύο παιδιά, τον Ρικάρντο (1921) και τη Μανταλένα (1929). Οι σχέσεις του Federico Fellini με το οικογενειακό του περιβάλλον ήταν μάλλον ψυχρές. Αποξενωμένος, λοιπόν, από τους δικούς του ανθρώπους ήδη από μικρή ηλικία στράφηκε σε διάφορες μορφές τέχνης, προκειμένου να εκφράσει τον ψυχικό του κόσμο.⁸⁶³

Στην παιδική του ηλικία δε συμμετείχε στα παιχνίδια των άλλων παιδιών στις αλάνες του Ρίμινι. Αντίθετα, τον διασκέδαζε το παιχνίδι με τις μαριονέτες και τα κόμικς και το σκίτσο, ενώ ήταν και μόνιμος θαμώνας του Fulgor Cinema, του τοπικού κινηματογράφου του Ρίμινι. Τα σχολικά του χρόνια στο σχολείο Τεατίνι ήταν ανέμελα και τεμπέλικα.⁸⁶⁴

Ήταν ένα παιδί μάλλον αφηρημένο και που η φαντασία του ήταν τόσο μεγάλη που μπερδευόταν πολλές με την πραγματική του ζωή. Κάποτε είχε φτάσει στο Ρίμινι ένα τσίρκο, με το οποίο ο μικρός τότε Federico είχε εντυπωσιαστεί. Είχε επινοήσει τότε μία ιστορία, ότι είχε εξαφανιστεί για μέρες ακολουθώντας το τσίρκο. Στην πραγματικότητα είχε μείνει ένα μόνο απόγευμα.⁸⁶⁵ Τα τελευταία χρόνια του δημοτικού ο Φελίνι παρακολούθησε τα μαθήματα στο εκκλησιαστικό κολέγιο «των φίλτατων πατέρων στο Φανό». Στο γυμνάσιο, όμως, επέστρεψε στο Ρίμινι.⁸⁶⁶

Το 1937 ο Fellini άνοιξε μαζί με τον Demos Bonini το FEBO. (προέκυψε από τα δύο αρχικά γράμματα των δύο συνέταιρων). Το FEBO ήταν μία μικρή επιχείρηση, όπου ο Φελίνι έκανε σκίτσα και πορτρέτα και ο Bonini τα χρωμάτιζε. Η πρώτη καλή συμφωνία δεν άργησε. Ο ιδιοκτήτης του τοπικού κινηματογράφου Fulgor, τους πρότεινε να φτιάξουν έναντι ελεύθερης εισόδου σκίτσα διάσημων ηθοποιών, τα οποία θα τοποθετούσε στον κινηματογράφο και στις βιτρίνες των γύρω καταστημάτων, για

⁸⁶³ Chris Wiegand, *Φεντερίκο Φελίνι*, Taschen/Γνώση, ελλ. μετάφραση Ι. Φ. Βλαχόπουλος, επιμέλεια Αχιλλέας Κυριακίδης, Köln, 2004, σ. 10

⁸⁶⁴ Στάθης Βαλούκος, *Φεντερίκο Φελίνι*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ.20

⁸⁶⁵ Chris Wiegand, *ό.π.*, σ.10

⁸⁶⁶ Στάθης Βαλούκος, *ό.π.*, σ.21

να διαφημίσει τις ταινίες που πρόβαλε. Την ίδια χρονιά ο Fellini πήγε στη Φλωρεντία, όπου έμεινε για λίγους μήνες και δούλεψε στο περιοδικό «420», στο οποίο δημοσίευσε κάποια σκίτσα και σατιρικά διηγήματα με το ψευδώνυμο Fellas.⁸⁶⁷ Το φθινόπωρο, όμως, αναγκάστηκε να επιστρέψει στο Ριμίνι, για να τελειώσει το σχολείο.

Την επόμενη χρονιά ο Fellini μεταβαίνει στη Ρώμη, για να γραφτεί στη Νομική Σχολή, όπως είχε υποσχεθεί στη μητέρα του. Γρήγορα, όμως, παράτησε τις σπουδές του και ξεκινάει να εργάζεται ως σκιτσογράφος και γελοιογράφος στο περιοδικό «Marc Aurelio». Αργότερα γνώρισε τον ηθοποιό Άλντο Φαμπρίτζι και τον σεναριογράφο Πιέτρο Τελίνι. Μαζί με τον Τελίνι έγραψαν μία σειρά ταινιών για τον Φαμπρίτζι.⁸⁶⁸

Κατά τη διάρκεια πολέμου το περιοδικό έκλεισε και ο Fellini βρέθηκε στην κινηματογραφική εταιρεία του Βιτόριο Μουσολίνι, γιου του δικτάτορα, όπου και γνωρίστηκε με τον σπουδαίο σκηνοθέτη του ιταλικού νεορεαλισμού, Ρομπέρτο Ροσελίνι. Το 1943 γνώρισε και παντρεύτηκε την ηθοποιό Τζουλιέτα Μασίνα, με την οποία έμειναν μαζί μέχρι τον θάνατο του. Ο Ροσελίνι του ζητάει να μεσολαβήσει, προκειμένου να πείσει τον Φαμπρίτζι να παίξει σε μία μικρού μήκους ταινία του και από τον ίδιο να συμμετάσχει στο σενάριο. Η μικρού μήκους ταινία μετεξελίχθηκε τελικά σε μεγάλου μήκους και δεν ήταν άλλη από τη «*Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*». Η επιτυχία, όμως, της ταινίας επισκιάστηκε από τον θάνατο του γιου του Φελίνι και της Μασίνα από καρδιακή ανεπάρκεια το 1945.⁸⁶⁹

Με τον Ροσελίνι (και τον Αμιντέι) ο Fellini συνεργάστηκε, επίσης, στο σενάριο της ταινίας του Ροσελίνι «*Παϊζά*», ταινία η οποία τον έκανε να «ερωτευτεί» τον κινηματογράφο, ενώ ο Ροσελίνι ήταν ουσιαστικά ο άνθρωπος, που τον ώθησε να ασχοληθεί με τον κινηματογράφο. «Δε θα είχα ποτέ σκεφτεί να γίνω σκηνοθέτης, αν δε με είχε καλέσει ο Ροσελίνι, για να συνεργαστούμε στο σενάριο του *Ρώμη, ανοχύρωτη πόλη*», παραδέχεται ο ίδιος ο Φελίνι.⁸⁷⁰

⁸⁶⁷ Chris Wiegand, ό.π., σ.10-11

⁸⁶⁸ Στάθης Βαλούκος, ό.π., σ. 25

⁸⁶⁹ Στάθης Βαλούκος, ό.π., σ.26

⁸⁷⁰ Από τη συνέντευξη στον Άλντο Τασσόνε, όπως παρατίθεται στο βιβλίο του Στάθη Βαλούκου, ό.π., σ.77

Αργότερα συνεργάστηκε στο σενάριο και σε άλλες ταινίες του Ροσελίνι, αλλά και των Τζέρμι, Κολέτι, Μπονάρ και του Αλμπέρτο Λουάντα. Με τον τελευταίο, αφού είχε ήδη συνεργαστεί σε αρκετές ταινίες στο σενάριο, μετά από δισταγμό του Fellini συνεργάστηκαν και για πρώτη φορά στη σκηνοθεσία πάνω σε μια ιδέα του Fellini. Από τη συνεργασία αυτή προέκυψε η ταινία «*Τα φώτα του βαριετέ*», η πρώτη μισή ταινία του (το ½ από το 8 ½).⁸⁷¹

Από τότε ξεκινάει να σκηνοθετεί μόνος του τις ταινίες του. Μόνιμος συνεργάτης του Fellini αναδείχτηκε ο μουσικός Νίνο Ρότα, ο οποίος έγραψε τη μουσική σε όλες του τις ταινίες μέχρι και τον θάνατό του το 1979 με τελευταία τους συνεργασία την «*Πρόβα Ορχήστρας*». «Ο Νίνο ζούσε μέσα στη μουσική, γι' αυτό θεωρώ ότι στάθηκε πολύ τυχερός που τον γνώρισα. Μπορούσα να μένω ολόκληρες μέρες ακούγοντας τον Νίνο να παίζει στο πιάνο, προσπαθώντας να προσδιορίσει ένα μοτίβο, να ξεδιαλύνει μια μουσική φράση με τέτοιο τρόπο, ώστε να ανταποκρίνεται με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη ακρίβεια στο συναίσθημα, τη συγκίνηση που επιθυμούσα να εκφράσω στην ταινία».⁸⁷²

Οι ταινίες του Fellini έλαβαν πλήθος διεθνών διακρίσεων, απέσπασαν συνολικά 23 υποψηφιότητες για όσκαρ, ενώ τέσσερις από αυτές, «*Λα Στράντα*» (1954), «*Οι νύχτες της Καμπίρια*» (1957), «*8 ½* » (1963) και «*Άμαρκορντ*» (1973) τιμήθηκαν με το όσκαρ καλύτερης ξένης ταινίας. Τον Μάρτιο του 1993 πάρα τη βεβαρημένη κατάσταση της υγείας του μετέβη στην Αμερική συνοδευόμενος από τη σύζυγό του Τζουλιέτα Μασίνα και το κινηματογραφικό του alter ego Μαρτσέλο Μαστρογιάνι, για να του απονεμηθεί το πέμπτο όσκαρ της καριέρας του για το σύνολο της προσφοράς του στον κινηματογράφο. Στις 31 Οκτωβρίου του ίδιου χρόνου Federico Fellini, ο maestro του ιταλικού κινηματογράφου σε ηλικία 73 χρόνων πέθανε στη Ρώμη.

⁸⁷¹ Στάθης Βαλούκος, ό.π., σ.27

⁸⁷² Από τη συνέντευξη στον Άλντο Τασσόνε, όπως παρατίθεται στο βιβλίο του Στάθη Βαλούκου, ό.π., σ. 89

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ FEDERICO FELLINI

«Δεν ξεχωρίζω τις ταινίες μου τη μία από την άλλη. Για μένα είναι σα να γύριζα την ίδια πάντα ταινία. Πρόκειται για εικόνες που σκηνοθέτησα βασισμένος στο ίδιο υλικό, το οποίο κάθε φορά επικαλέστηκα από διαφορετική οπτική γωνία», Federico Fellini⁸⁷³

Τα φώτα του Βαριετέ (Luci del varietà) 1950

Ο Λευκός Σεΐχης (Lo sceicco bianco) 1952

Οι βιτελόνι (I Vitelloni) 1953

Ο έρωτας στην πόλη (L'amore in città) 1953

Ο δρόμος, Πουλημένη από τη μητέρα της (La Strada) 1954

Σκιές του υποκόσμου (Il Bidone) 1955

Οι νύχτες της Καμπίρια (La notti di Cabiria) 1957

Γλυκιά ζωή (La dolce vita) 1960

Βοκκάκιος 70 (Boccaccio 70) 1962

8 ½ (Otto e mezzo) 1963

Η Ιουλιέτα των πνευμάτων (Giulietta degli spiriti) 1965

Στον ίλιγγο της ακολασίας (Histories extraordinaires) 1968

Σατυρικών (Fellini Satyricon) 1969

Οι κλόουν (I clowns) 1970

Ρόμα (Roma) 1972

Αμαρκορντ (Amarcord) 1973

⁸⁷³ Από τη συνέντευξη στον Άλντο Τασσόνε, όπως παρατίθεται στο βιβλίο του Στάθη Βαλούκου, Φεντερίκο Φελίνι, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003, σ. 77

Καζανόβας (Il Casanova di Federico Fellini) 1976

Πρόβα ορχήστρας (Prova d' orchestra) 1979

Η πόλη των γυναικών (La citta delle donne) 1980

Και το πλοίο φεύγει (E la nave va) 1983

Τζίντζερ και Φρεντ (Ginger e Fred) 1985

Η συνέντευξη (Intervista) 1987

Η φωνή του φεγγαριού (La voce della luna) 1990

Η νύχτα των Σαλτιμπάγκων - ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ

Σκηνοθεσία: Τνγκμαρ Μπέργκμαν

Σενάριο: Τνγκμαρ Μπέργκμαν

Φωτογραφία: Χίλντινγκ Μπλαντχ, Γκέραν Στρίνμπεργκ, Σβεν Νύκβιστ

Μουσική: Καρλ-Μπίργκερ Μπλόμνταλ

Σκηνογραφία: Μπίμπι Λίντστρεμ

Κουστούμια: Μάγκο

Μοντάζ: Καρλ-Όλοβ Σκέπστεντ

Παραγωγός: Ρύνε Βάλντκρανζ

Διανομή: Ότε Γκρένμπεργκ (*Άλμπερτ Γιόχανσον*)

Χάριετ Άντερσον (*Ανν*)

Χάσσε Έκμαν (*Φρανς*)

Άντερς Εκ (*Φροστ*)

Γκούντρον Μπροστ (*Άλμα*)

Αννίκα Τρέτοβ (*Άγκντα*)

Γκούναρ Μπιέρνστραντ (*Σούμπεργκ*)

Έρικ Στράντμπαργκ (*Γιενς*)

Κίκι (*νάνος*)

Διάρκεια: 92΄



Ο Ingmar Bergman στη γνωστότερή του πόζα

***La Strada* - ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΕΣ**

Σκηνοθεσία: Φεντερίκο Φελίνι

Σενάριο: Φεντερίκο Φελίνι, Τούλιο Πινέλι , Ένιο Φλαγιάνο

Φωτογραφία: Οτέλο Μαρτέλι

Μουσική: Νίνο Ρότα

Σκηνογραφία: Μάριο Ραβάσκο

Κουστούμια: Μαργκερίτα Μαρινάρι

Μοντάζ: Λέο Κατότζο

Παραγωγή: Κάρλο Πόντι & Ντίνιο Ντε Λορέντις

Διανομή: Άντονι Κουίν (Ζαμπανό)

Τζουλιέτα Μασίνα (Τζελοσμίνα)

Ρίτσαρντ Μπέιζχαρτ (Τρελός)

Άλντο Σιλβάνι (σινιόρ Τζιράφα)

Μαρτσέλα Ροβέρε (η χήρα)

Λίβια Βεντουρίνι (καλόγρια)

Διάρκεια: 94΄



Ο Φελίνι το 1993 κατά την απονομή του πέμπτου όσκαρ της καριέρας του για το σύνολο της προσφοράς του στον κινηματογράφο

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΟΡΩΝ⁸⁷⁴

Αντίστοιχα πλάνα (shot/reverse shot): δύο ή περισσότερα πρόσωπα που μοντάρονται μαζί και εναλλάσσουν πρόσωπα, συνήθως σε μια συζήτηση. Στο μοντάζ συνέχειας τα πρόσωπα στο ένα κάδρο κοιτάζουν συνήθως αριστερά και στο άλλο κάδρο δεξιά. Στο μοντάζ με αντίστοιχα πλάνα συνηθίζονται και καδραρίσματα πάνω από τον ώμο (αμόρσες).

Αφήγηση (narration): η διαδικασία μέσα από την οποία η πλοκή μεταδίδει ή κατακρατά πληροφορίες από την ιστορία. Η αφήγηση μπορεί να περιορίζεται περισσότερο ή λιγότερο στις γνώσεις ενός προσώπου και να εμβαθύνει περισσότερο ή λιγότερο στην παρουσίαση των νοητικών αντιλήψεων και σκέψεων του προσώπου.

Γενικό πλάνο (long shot): Καδράρισμα στο οποίο η κλίμακα του απεικονιζόμενου αντικειμένου είναι μικρή. Μια όρθια ανθρώπινη μορφή φαίνεται περίπου όσο το ύψος της οθόνης.

Dissolve: η μετάβαση από ένα πλάνο στο άλλο κατά την οποία η πρώτη εικόνα εξαφανίζεται βαθμιαία ενώ η δεύτερη εικόνα ήδη εμφανίζεται προοδευτικά. Για μια στιγμή οι δύο ειδόνες συγχωνεύονται σε διπλοτυπία.

Fade in & out: Fade in: η σκοτεινή οθόνη που βαθμιαία φωτίζεται καθώς εμφανίζεται ένα πλάνο. Fade out: το πλάνο που σκοτεινιάζει βαθμιαία καθώς η οθόνη γίνεται μαύρη.

Κοντινό πλάνο (close up): Καδράρισμα στο οποίο η κλίμακα του απεικονιζόμενου αντικειμένου είναι σχετικά μεγάλη. Τις περισσότερες φορές είναι το κεφάλι ενός ανθρώπου από το λαιμό και πάνω ή ένα αντικείμενο αναλόγου μεγέθους που γεμίζει το μεγαλύτερο μέρος της οθόνης.

Κόντρ-πλονζέ: Η θέση του κάδρου σε σχέση με το θέμα που απεικονίζει: κοιτάζοντας προς τα πάνω.

⁸⁷⁴ Παρατίθενται μόνο οι όροι που αναφέρονται στην παρούσα εργασία, όπως επεξηγούνται στο βιβλίο των David Bordwell & Kristin Thompson, Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου, ελλ. μετάφραση Κατερίνα Κοκκινίδη, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2006²

Κόψιμο (cut): Η στιγμιαία αλλαγή από ένα καδράρισμα σε άλλο.

Μεσαίο πλάνο: Καδράρισμα στο οποίο η κλίμακα του απεικονιζομένου αντικειμένου είναι μετρίου μεγέθους: μια ανθρώπινη μορφή που φαίνεται από τη μέση και πάνω και γεμίζει το μεγαλύτερο μέρος της οθόνης.

Μονοπλάνο (long take): πλάνο που διαρκεί για ασυνήθιστα μεγάλο χρονικό διάστημα πριν από τη μετάβαση στο επόμενο πλάνο.

Μοντάζ συνέχειας (continuity editing): σύστημα κατάτμησης και συναρμολόγησης που διασφλίζει μια συνεχή και σαφή αφηγηματική δράση. Το μοντάζ συνέχειας βασίζεται στο συνταίριασμα της σκηνικής κατεύθυνσης της θέσης και των χρονικών σχέσεων.

Πλάνο παρακολούθησης: πλάνο με καδράρισμα που μετατοπίζεται για να κρατήσει μια κινούμενη μορφή επί της οθόνης.

Πλάνο-σφήνα (cut in): η στιγμιαία αλλαγή από ένα μακρινί καδράρισμα σε μια κοντινή άποψη ενός τμήματος του ίδιου χώρου.

Πολύ κοντινό πλάνο (extreme close-up): Καδράρισμα στο οποίο η κλίμακα του απεικονιζομένου αντικειμένου είναι πολύ μεγάλη. Τις περισσότερες φορές είναι ένα μικρό αντικείμενο ή ένα μέρος του σώματος.

Σεκάνς (sequence): όρος που χρησιμοποιείται για ένα μέτριας έκτασης τμήμα μιας ταινίας που αφορά ένα ολόκληρο κομμάτι της δράσης. Στην αφηγηματική ταινία αντιστοιχεί συχνά σε μια σκηνή.

Σκούπα (whip pan): η εξαιρετικά γρήγορη κίνηση της κάμερας από τη μια άκρη στην άλλη, με αποτέλεσμα η εικόνα να φλουτάρει για λίγο παρουσιάζοντας μια σειρά συγκεχυμένες οριζόντιες γραμμές. Πολλές φορές ένα αδιόρατο κόψιμο θα ενώσει θα ενώσει δυο σκούπες προκειμένου να δημιουργήσει μια μετάβαση-τέχνασμα μεταξύ των σκηνών.

Τράβελινγκ (tracking shot): το κινούμενο κάδρο που ταξιδεύει μέσα στον χώρο προς τα εμπρός, προς τα πίσω ή διαγωνίως.

Υποκειμενικό πλάνο (point-of-view shot): το πλάνο που γυρίζεται με την κάμερα περίπου στο ύψος των ματιών ενός χαρακτήρα και που δείχνει ό,τι θα μπορούσε να

δει το πρόσωπο αυτό. Συνήθως παρεμβάλλεται πριν ή μετά από ένα πλάνο στο οποίο εμφανίζεται ο χαρακτήρας να κοιτάει.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Βαγγέλης Αθανασόπουλος, *Το ποιητικό τοπίο του ελληνικού 19ου και 20ου αιώνα*, τ.Α΄, Καστανιώτης, Αθήνα, 2002⁷

Theodor Adorno, *Αισθητική θεωρία*, ελλ. μετάφραση Λευτέρης Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 2000

Γιάγκος Ανδρεάδης, *Τα παιδιά της Αντιγόνης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1989

Γιάγκος Ανδρεάδης, *Για τον Κώστα Αξελό, το δώρο του περιπλανώμενου*, Πλέθρον, Αθήνα, 1992

Γιάγκος Ανδρεάδης, *Από τον Αισύλο στον Μπρεχτ – Όλος ο κόσμος μια σκηνή*, Τόπος, Αθήνα, 2009

Λεονίντ Αντιέγιεβ, *Ο κλόουν*, ελλ. μετάφραση Κοραλία Μακρή, Δωδώνη, Αθήνα, 2003

Από τον Λυμιέρ στον Μπέργκμαν, ελλ. μετάφραση Πολύκαρπος Πολυκάρπου, Κάλβος, Αθήνα, 1981

Χάννα Άρεντ, *Η ανθρώπινη κατάσταση*, ελλ. μετάφραση Στέφανος Ροζάνης-Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Γνώση, Αθήνα, 1986

Χάννα Άρεντ, *Άνθρωποι σε ζοφερούς καιρούς*, ελλ. μετάφραση Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, Αθήνα, 1998

Rudolph Arnheim, *Το φιλμ ως τέχνη*, ελλ. μετάφραση Μάκης Μωραΐτης, Καθρέφτης, Αθήνα, 2008

Jean Baudrillard, *Η διαφάνεια του κακού-δοκίμιο πάνω στα ακραία φαινόμενα*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1996

Jean Baudrillard, *Περί σαγήνης*, ελλ. Μετάφραση Ευγενία Γραμματικοπούλου, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 2009

Στάθης Βαλούκος, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003

Στάθης Βαλούκος, *Φεντερίκο Φελίνι*, Αιγόκερως, Αθήνα, 2003

Zygmunt Bauman, *Η μετανεοτερικότητα και τα δεινά της*, ελλ. μετάφραση Γιώργος-Τκαρος Μπαμπασάκης, Ψυχογιός, Αθήνα, 2002

Walter Benjamin, *Σαρλ Μπωντλαίρ-Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Γκουζούλης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1994

Walter Benjamin, *Μονόδρομος*, ελλ. μετάφραση Νέλλη Ανδρικοπούλου, Άγρα, Αθήνα, 2004

Walter Benjamin, *Για μια κριτική της βίας*, ελλ. μετάφραση Λεωνίδας Μαρσιανός, Ελευθεριακή Κουλτούρα, Αθήνα, 2011²

Henri Bergson, *Το γέλιο*, ελλ. μετάφραση Βασίλης Τομανάς, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1998

Πιερ Βιντάλ Νακέ, *Ο μαύρος κυνηγός*, ελλ. μετάφραση Γιάγκος Ανδρεάδης, Πέπη Ρηγοπούλου, Λιβάνης, Αθήνα, 1983

Peter Bondanella, *The cinema of Federico Fellini*, Princeton University Press, New Jersey, 1992

David Bordwell, *Narration in the fiction film*, Routledge, London, 1995⁵

David Bordwell & Kristin Thompson, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, ελλ. μετάφραση Κατερίνα Κοκκινίδη, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα, 2006²

Micha Brumlik, *Οι γνωστικοί*, ελλ. μετάφραση Μαίρη Ευσταθίου, Νήσος, Αθήνα, 2006

Άντονι Γκίντενς, *Ο κόσμος των ραγδαίων αλλαγών*, ελλ. μετάφραση Κωνσταντίνος Δ. Γεώργας Μεταίχμιο, Αθήνα, 2001

Ρόμπερτ Γκρέιβς-Ράφαελ Πατάι, *Οι εβραϊκοί μύθοι*, ελλ. μετάφραση Στέφανος Ροζάνης, Ύψιλον, Αθήνα, 1999

Joseph Campbell, *Μύθοι και παραδόσεις*, ελλ. μετάφραση Χριστίνα Μιχαλίτση, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1990

Joseph Campbell, *Η δύναμη του μύθου*, ελλ. μετάφραση Ελένη Παπαδοπούλου, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1998

Gilles Deleuze, *Η κοινωνία του ελέγχου*, ελλ. μετάφραση Παναγιώτης Καλαμαράς, Ελευθεριακή Κουλτούρα, 2001

Gilles Deleuze, *Ο Νίτσε και η Φιλοσοφία*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 2002

Gilles Deleuze, *Η πύχωση, ο Λάμπνιτς και το μπαρόκ*, ελλ. μετάφραση Νίκος Ηλιάδης, Πλέθρον, Αθήνα, 2006

Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος I, Η εικόνα κίνηση*, ελλ. μετάφραση Μιχάλης Μάτσας, Νήσος, Αθήνα, 2009

Jörn Donner, *The Films of Ingmar Bergman from "Torment" to "All These Women"*, Dover Publication, INC., New York, 1972

Umberto Eco, *Η σημειολογία στην καθημερινή ζωή*, ελλ. μετάφραση Αντώνης Τσοπάνογλου, Μαλλιάρης-Παιδεία Α.Ε., Θεσσαλονίκη, 1992

Νόρμπερτ Ελίας, *Η εξέλιξη του πολιτισμού*, τ.Α΄, ελλ. μετάφραση Έμη Βαϊκούση, Νεφέλη, Αθήνα, 1997

Jack C. Ellis, *A History of Film*, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, USA, 1995⁴

Federico Fellini, *Fellini on Fellini*, english translation Isabel Quigley, Da Capo Press, United States of America, 1996

Michel Foucault, *Τι είναι Διαφωτισμός;*, ελλ. μετάφραση Στέφανος Ροζάνης, Έρασμος, Αθήνα, 1988

Michel Foucault, *Τρία κείμενα για τον Νίτσε*, ελλ. μετάφραση Δημήτρης Γκινοσάτης, Πλέθρον, Αθήνα, 2003

Villem Flusser, *Η γραφή*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Η. Ηλιόπουλος, επιστημονική επιμέλεια-επίμετρο Διονύσης Καββαθάς, Ποταμός, Αθήνα, 2003

Sigmund Freud, *Ο πολιτισμός πηγή δυστυχίας*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Βαμβάλης, Επίκουρος, Αθήνα, 2005³

Sigmund Freud, *Το ανοίκειο*, ελλ. μετάφραση Έμη Βαϊκούση, Πλέθρον, Αθήνα, 2009

Frank Gado, *The passion of Ingmar Bergman*, Duke University Press, Durham, 1996

K.J. Gergen, *Κορεσμένος Εαυτός*, Ελληνικά Γράμματα, ελλ.μετάφραση Αλέξης Ζώτος, επιμέλεια Μανώλης Τσαγκαράκης, Αθήνα, 1997

Anthony Giddens, *Οι συνέπειες της νεοτερικότητας*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Μερτίκας, επιμέλεια Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Εκδόσεις Κριτική, Αθήνα, 2001

Anthony Giddens, *Η μεταμόρφωση της οικειότητας*, ελλ. μετάφραση Απόστολος Καλογιάννης, Πολύτροπο, Αθήνα, 2005

David Gross, *Τα ερείπια του παρελθόντος: Παράδοση και κριτική της νεοτερικότητας*, επιμέλεια Γ.Ν. Μερτίκας, ελλ. μετάφραση Κ. Γεώργας, Πατάκης, Αθήνα, 2003

Jürgen Habermas, *Ο φιλοσοφικός λόγος της νεοτερικότητας*, ελλ. μετάφραση Λ. Αναγνώστου- Α. Καραστάθη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1994²

Martin Heidegger, *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Ξηροπαΐδης, Πλέθρον, Αθήνα, 2004

John Hill and Pamela Church Gibson, *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford University Press, New York, 1998

Fredric Jameson, ελλ. μετάφραση Γιώργος Βάρσος, *Το μεταμοντέρνο, ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, Νεφέλη, Αθήνα, 1999

C. G. Jung, *4 Αρχέτυπα*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Μπαρουξής, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 1998

C. G. Jung, *Δύο δοκίμια στην Αναλυτική Ψυχολογία*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Μπαρουξής, Ιάμβλιχος, Αθήνα, 2005

Παναγιώτης Κονδύλης, *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2000

Σόρεν Κίρκεγκωρ, *Φόβος και Τρόμος*, ελλ. μετάφραση Άννα Σολωμού, Νεφέλη, Αθήνα, 1980

Γιάννης Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης, οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Κέδρος, Αθήνα, 1985

Γεώργιος Δ. Κοντογιώργης, *Πολίτης και Πόλις*, Παπαζήσης, Αθήνα, 2003

Κοστάντσο Κοσταντίνι, *Συζητήσεις με τον Φεντερίκο Φελλίνι*, ελλ. μετάφραση Τούλα Τόλια, Εξάντας, Αθήνα, 1997

Julia Kristeva, *Ξένοι μέσα στον εαυτό μας*, ελλ. μετάφραση Βασίλειος Πατσογιάννης, Scripta, Αθήνα, 2004

Heinrich von Kleist, *Οι μαριονέτες και Μια μελέτη του Bernard Dort*, ελλ. μετάφραση Τζένη Μαστοράκη, Άγρα, Αθήνα, 1996

Κρίστοφερ Λας, *Ο Ελάχιστος εαυτός*, ελλ. μετάφραση Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, Θεσσαλονίκη, 2006

Κρίστοφερ Λας, *Η κουλτούρα του ναρκισσισμού*, σλλ. Μετάφραση Βασίλης Τομανάς, Νησίδες, Αθήνα, 2008

Εμμανουήλ Λεβινάς, *Ελευθερία και εντολή*, ελλ. μετάφραση Μιχάλης Πάγκαλος, Εστία, Αθήνα, 2007

Εμμανουήλ Λεβινάς, *Ηθική και Άπειρο*, ελλ. μετάφραση Κωστής Παπαγιώργης, Ίνδικτος, Αθήνα, 2007

Claude Levi-Straus, *Ο δρόμος της μάσκας*, ελλ. μετάφραση Ρούλα Λεκανίδου-Βαδαβούκα, Χατζηνικολή, Αθήνα, 1981

Claude Lévi-Strauss, *Μύθος και Νόημα*, ελλ. μετάφραση Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1986

Ρέιμον Λεφέβρ, *Τνγκμαρ Μπέργκμαν*, ελλ. μετάφραση-επίμελεια Μπάμπης Ακτσόγλου, Χρυσάνθη Παπαλά, Αιγόκερως, Αθήνα, 1988

Winfried Menningaus-Joshua Gunn, *Μύθος και μαγεία στη σκέψη του Βάλτερ Μπένγιαμιν*, ελλ. μετάφραση Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Ύψιλον, Αθήνα, 2008

Σάββας Μιχαήλ, *Μορφές της περιπλάνησης*, Άγρα, Αθήνα, 2004

Phlipl Mosley, Ingmar Bergman, *The cinema as mistress*, Marion Boyars, London-Boston, 1981

Αντρέ Μπαζέν, *Τι είναι κινηματογράφος*, τ.2 *Μια αισθητική του ρεαλισμού και του νεορεαλισμού*, ελλ. μετάφραση Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως, Αθήνα, 1989

Ζερμαίν Μπαζέν, *Μπαρόκ και Ροκοκό*, ελλ. μετάφραση Ανδρέας Παππάς, Υποδομή, Αθήνα, 1995

Μιχαήλ Μπαχτίν, *Ζητήματα της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*, ελλ. μετάφραση Αλεξάνδρα Ιωαννίδου, Πόλις, Αθήνα, 2008²,

Ο Μπέργκμαν μιλάει για τον Μπέργκμαν, ελλ. Μετάφραση Ε. Φρυδά, επιμέλεια Ε. Κατσάνης, Ροές, Αθήνα, 2001²

Τγκμαρ Μπέργκμαν, *Η μαγική κάμερα*, ελλ. μετάφραση Θόδωρος Καλλιφατίδης, Κάκτος, Αθήνα, 1989

Φρειδερίκος Νίτσε, *Τάδε έφη Ζαρατούστρας*, ελλ. μετάφραση Εμμ. Ανδρουλιδάκης, Παλαμάς-Κορθογιάννης και Σία, Αθήνα, 1961

Φρίντριχ Νίτσε, *Πέρα από το καλό και το κακό*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Νησίδες, Αθήνα, 1999

Φρίντριχ Νίτσε, *Το λυκόφως των ειδώλων, Ο Αντίχριστος, Ecce homo (Ιδε ο άνθρωπος)*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Νησίδες, Αθήνα, 2000

Φρειδερίκος Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας και η περίπτωση Βάγκνερ*, ελλ. Μετάφραση Ελένη Καλκάνη, Δαμριανός, Αθήνα, 2001

Φρίντριχ Νίτσε, *Πέραν του καλού και του κακού*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Πανοπτικόν, Αθήνα, 2012

Friedrich Nietzsche, *Φιλοσοφικά Αποσπάσματα*, επιλογή κειμένων Ζιλ Ντελέζ, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1993²

Γκυ Ντεμπόρ, *Η κοινωνία του θεάματος*, ελλ. μετάφραση Πάνης Τσαχαγέας-Νίκος Β. Αλεξίου, Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα, 1986

Έντμουντ Ουάιτ, *Παρίσι-ένας περίπατος στα παράδοξά του*, ελλ. μετάφραση Αλεξάνδρα Κονταξάκη, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2001

Χόρχε Ουσκτέσκου, *Συνοπτική Θεωρία και Ιστορία του Πολιτισμού*, ελλ. μετάφραση, εκδόσεις Γρηγόρη, Αθήνα, 1986

Κωστής Παπαγιώργης, *Περί μνήμης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2008²

Μαρία Παραδείση, *Κινηματογραφική Αφήγηση και Παραβατικότητα στον Ελληνικό Κινηματογράφο (1994-2004)*, Τυπωθήτω, Αθήνα, 2006

Octavio Paz, *Η διπλή φλόγα – Έρωτας και ερωτισμός*, ελλ. μετάφραση Σάρα Μπενβενίστε – Μαρία Παπαδήμα, Εξάντας-Νήματα, Αθήνα, 1996

Βάλτερ Πούχνερ, *Λαϊκό Θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Πατάκης, Αθήνα, 1989

Στέλιος Ράμφος, *Ο καημός του ενός*, Αρμός, Αθήνα, 2007

Πέπη Ρηγοπούλου, *Το σώμα*, Πλέθρον, Αθήνα, 2008³

Πέπη Ρηγοπούλου, *Ο Νάρκισσος, Στα ίχνη της εικόνας και του μύθου*, Πλέθρον, Αθήνα 2002

Πέπη Ρηγοπούλου, Γιάγκος Ανδρεάδης, *Ζητήματα Ιστορίας του Πολιτισμού από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα*, Τόπος, Αθήνα, 2010

August Rodin, *Η τέχνη*, ελλ. μετάφραση Aline Karolczak-Γιώργος Αραμπατζής, Printa, Αθήνα, 1999

Στέφανος Ροζάνης, *Δοκίμια Κριτικής*, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, Αθήνα, 1976

Στέφανος Ροζάνης, *Ο μεσσιανισμός και η ηθική φιλοσοφία του Emmanuel Levinas*, Πόλις, Αθήνα, 1997

Στέφανος Ροζάνης, *Θεός έρωσ: λόγος αποσπασματικός περί του θείου έρωτος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999

Στέφανος Ροζάνης, *Για το πνεύμα της ουτοπίας*, Μεταίχμιο, Αθήνα, 2004

Στέφανος Ροζάνης, *Τόποι Γραφής*, τ.1, Λογότυπος, Σπάρτη, 2011

Στέφανος Ροζάνης, *Μύθος και αφήγηση στον σύγχρονο κόσμο-Διαλέξεις για τον Γνωστικισμό*, Σύγχρονη Έκφραση, Λιβαδειά, 2013

Ντένι Ντε Ρουζμόν, *Ο Έρως και η Δύση*, ελλ. μετάφραση Μπάμπης Λυκούδης, Τνδικτος, Αθήνα, 1996

Σοφοκλής, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, Κάκτος, Αθήνα, 1993

Charles Segal, *Οιδίπους Τύραννος - Τραγικός ηρωισμός και τα όρια της γνώσης*, Ελληνική Ανθρωπιστική Εταιρεία, Αθήνα, 2001

Ρόμπερτ Σίγκαλ, *Γιουνγκ και Μυθολογία*, ελλ. μετάφραση Ευηνέλλα Αλεξοπούλου, Κέδρος, Αθήνα, 2004

Robert Stam, *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, ελλ.μετάφραση Κατερίνα Κακλαμάνη, επιμέλεια Εύα Στεφανή, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα, 2006

Ζαν Σταρομπίνσκι, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη ως Σαλτιμπάγκου*, ελλ. Μετάφραση Χαρά Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Εξάντας, Αθήνα, 1991

Αντρέι Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας τον χρόνο*, ελλ. μετάφραση Σεραφείμ Βελέντζας, Νεφέλη, Αθήνα, 1987

Aldo Tassone, *Federico Fellini*, ελλ. μετάφραση Μπάμπης Ακτσόγλου – Χρυσάνθη Παπαλά, Αιγόκερως, Αθήνα, 1986

Charles Taylor, *Δυσανεξίες της νεωτερικότητας*, ελλ. μετάφραση Μιχάλης Πάγκαλος, Εκκρεμές, Αθήνα, 2006

Kristin Thompson-David Bordwell, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, ελλ. μετάφραση Νίκος Λερός, Ρίτα Κολαΐτη, Πατάκη, Αθήνα, 2011

Ιωάννα Τσιβάκου, *Το οδοιπορικό του εαυτού στο χώρο της εργασίας*, Θεμέλιο, Αθήνα, 2000

Franz Vonessen, *Mythos und Wahrheit*, Klostermann, Frankfurt, 1972

Chris Wiegand, *Φεντερίκο Φελίνι*, Taschen/Γνώση, ελλ. μετάφραση Ι. Φ. Βλαχόπουλος, επιμέλεια Αχιλλέας Κυριακίδης, Köln, 2004

George Zimmel, *Περιπλάνηση στη νεωτερικότητα*, ελλ. μετάφραση Γιώργος Σαγκριώτης – Όλγα Σταθάτου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2004

Χεσούς Φερέρο, *Οι εμπειρίες του πόθου*, ελλ. μετάφραση Αγγελική Πορτοκάλογλου, Λαγουδέρα, Αθήνα, 2012

Ζαν Φρανσουά Λυοτάρ, *Η μεταμοντέρνα κατάσταση*, ελλ. μετάφραση Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα, 2008

Μάρτιν Χάιντεγγερ, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, ελλ. μετάφραση Γιάννης Τζαβάρας, Δωδώνη, Αθήνα, 1986

Στίβεν Χιθ, *Σημειωτική του Κινηματογράφου*, ελλ. μετάφραση Δημήτρης Κολλιοδήμος, Αιγίκερως, Αθήνα, 1990

Μαξ Χορκχάιμερ, Τεοντόρ Αντόρνο, *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*, ελλ. μετάφραση Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα, 1986

Χρυσάνθος Χρήστου, *Η ευρωπαϊκή ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα-το μπαρόκ (αποσπάσματα)*, Ε.Κ.Π.Α, Αθήνα, 2006

Πηγες από το διαδίκτυο:

http://en.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell'arte

www.komvos.edu

<http://www.geocities.com/ihtmlates/plays/panigiri/kokto.htm>

www.inout.gr/showthread.php?t=15157

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Η νύχτα των Σαλτιμπάγκων

εικ.1



εικ.2



εικ.3



εικ.4



εικ.5



εικ.6



εικ.7



εικ.8



εικ.9



εικ.10



εικ.11



εικ.12

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

La Strada

εικ.1



εικ.2



εικ.3



εικ.4



εικ.5



εικ.6



εικ.7



εικ.8



εικ.9



εικ.10



εικ.11



εικ.12



εικ.13



εικ.14



εικ.15



εικ.16



εικ.17



εικ.18



εικ.19



εικ.20



εικ.21



εικ.22



εικ.23



Fine