ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΨΗΦΙΑΚΕΣ ΜΟΡΦΕΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΦΙΛΜ-ΔΟΚΙΜΙΟ
ΚΑΙ
ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΤΗΣ ΜΝΗΜΗΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Δημήτρης Ν. Κεχρής

Επιβλέπων Καθηγητής

Θανάσης Ρεντζής

Αθήνα 2022

ATHENS SCHOOL OF FINE ARTS

SCHOOL OF FINE ARTS

DEPARTMENT OF VISUAL ARTS

POSTGRADUATE STUDIES PROGRAM

MA IN DIGITAL ARTS

ESSAY-FILM AND POLITICAL AESTHETICS OF MEMORY

MASTERS DISSERTATION

Dimitris N. Kechris

Supervisor

Thanassis Rentzis

Athens 2022

Τριμελής επιτροπή:

Θανάσης Ρεντζής (Επιβλέπων)

Βίκη Μπέτσου (Σύμβουλος)

Δημήτρης Γκινοσάτης (Σύμβουλος)

Copyright © Δημήτρης Ν. Κεχρής

Δηλώνω ότι είμαι ο αποκλειστικός δημιουργός της παρούσας πρωτότυπης εργασίας, νόμιμος κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της και ότι έχω το δικαίωμα να παραχωρήσω τα δικαιώματα που αναφέρονται στην άδεια CC BY-NC-ND: Αναφορά Δημιουργού-Μη Εμπορική Χρήση - Όχι Παράγωγα Έργα.

Βεβαιώνω, ότι το σύνολο του τεκμηρίου που καταθέτω αποτελεί γνήσιο έργο παραχθέν από εμένα και δεν παραβιάζει τα δικαιώματα άλλου δημιουργού με οποιονδήποτε τρόπο. Το τεκμήριο που καταθέτω είναι το τελικό εγκεκριμένο έργο από την εξεταστική επιτροπή, δεν προκύπτει από λογοκλοπή ή νοθευμένη έρευνα, δεν προσβάλει πνευματικά δικαιώματα άλλων δημιουργών και δεν παραβιάζει προσωπικά δεδομένα. Ως κάτοχος των πνευματικών δικαιωμάτων της εργασίας αυτής, παραχωρώ στην Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών το μη-αποκλειστικό δικαίωμα δημοσίευσης και διάθεσης της ψηφιακής μορφής της εργασίας μου, εντός και εκτός του δικτύου, μέσω του Ιδρυματικού Αποθετηρίου «Art-IA», με την προϋπόθεση ότι διατίθεται με την άδεια που έχω επιλέξει κατά την αυτό-απόθεση. Η εν λόγω παραχώρηση δεν συγκρούεται με δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας τρίτων ή με παραχωρηθέντα ήδη από εμένα σε τρίτους σχετικά δικαιώματά μου. Η βιβλιοθήκη δεν ασκεί κανενός είδους επιμέλεια στο περιεχόμενο της εργασίας μου και αναλαμβάνω πλήρως την ευθύνη του περιεχομένου της.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών δεν υποδηλώνει απαραιτήτως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα (Ν. 5343/1932, άρθρο 202, παρ.2).

Στη μνήμη του Jean-Luc Godard

Ευχαριστίες

Θέλω να ευχαριστήσω όσες/ους συνέβαλαν στην υλοποίηση της μελέτης. Ευχαριστώ την τριμελή επιτροπή των καθηγητών και συγκεκριμένα τον επιβλέποντα της διπλωματικής Θανάση Ρεντζή για τις διαφωτιστικές ιστορικές και θεωρητικές συζητήσεις και τις/τους συμβούλους Βίκη Μπέτσου και Δημήτρη Γκινοσάτη για τις καίριες επισημάνσεις τους σε εικαστικό και φιλοσοφικό επίπεδο αντιστοίχως. Ευχαριστώ τις/τους καθηγήτριες/ες Ελπίδα Καραμπά και Διονύση Καββαθά που με τις παραδόσεις τους ανέπτυξαν σημαντικές πλευρές της ιστορίας της τέχνης και της θεωρίας των μέσων. Ευχαριστώ τον Αντιπρύτανη Γιώργο Χαρβαλιά για τις ιδέες και τα ερωτήματα με τα οποία τροφοδότησε τους προβληματισμούς μου. Οφείλω, επιπλέον, να αναφέρω τη συνεισφορά τής αναπληρώτριας καθηγήτριας Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης του Πανεπιστημίου τού Εδιμβούργου Άντζελας Δημητρακάκη, η οποία μού προσέφερε εποπτεία σημαντικού μέρους του διεθνούς διαλόγου περί πολιτικών αισθητικών της εικόνας, καθώς και τη στήριξη εκ μέρους των φίλων Παύλου Φυσάκη, Φίλιππου Μπουνταλά και Γιάννη Καρπούζη. Τέλος, ευχαριστώ τους γονείς μου Νίκο Κεχρή και Μαρία Καλαντζή.

Δημήτρης Κεχρής
Αθήνα, 2022

Περίληψη

Η παρούσα εργασία σκιαγραφεί τη διαδρομή του είδους που καλείται φιλμ-δοκίμιο (*essay-film*) και τις σχέσεις του συγκεκριμένου είδους με τη μνήμη η οποία διεκδικεί χώρο μεταξύ θεσμικών ιστορικών αφηγήσεων που φέρουν αξιώσεις αντικειμενικότητας και μνημονικών θραυσμάτων που συχνά βρίσκονται στην επικράτεια της υποκειμενικής ενατένισης. Για τον σκοπό αυτόν αναλύονται πολιτικές και εικαστικές αναζητήσεις της «Αριστερής Όχθης» και του «Γαλλικού Νέου Κύματος», μελετώνται έργα που συνέβαλαν στην ανάδειξη προταγμάτων του φεμινιστικού κινήματος και εξετάζεται η σχέση ορισμένων φιλμικών δοκιμίων με την κριτική στη νεωτερική κοινωνική οργάνωση καθώς και με απόπειρες ψηλάφησης μιας αντι-δημόσιας σφαίρας. Η εργασία αυτή αποτελεί, ταυτόχρονα, το πλαίσιο εντός του οποίου τοποθετώ το έργο μου *Αθήνα, αγάπη μου*, ένα φιλμ-δοκίμιο που αναζητά στο σώμα τής πόλης της Αθήνας μνημονικά ίχνη που βρίσκονται στο «υπέδαφος» της σύγχρονης πολιτικής ιστορίας της. Πρόκειται για το εικαστικό σκέλος της εργασίας το οποίο, επίσης, επιχειρεί να συμβάλει στη διερεύνηση τού υπό εξέταση είδους, φιλοδοξώντας να αποτελέσει ένα μνημείο εν χρόνω που αντιβαίνει στη συνήθη πρακτική των σκληρών υλικών αποκρυσταλλώσεων.

Λέξεις-κλειδιά: φιλμ-δοκίμιο, μνήμη, πόλη, ιστορία, δημόσια σφαίρα, χρόνος, πολιτική

Abstract

This Masters Dissertation traces the trajectory of the essay-film and the relationship of this genre with memory. In particular, the dissertation approaches memory as a zone between institutional historical narratives, considered to be objective, and mnemic fragments that often lie in the realm of subjective contemplation. To this effect, the analysis considers, selectively, the political and aesthetic quests of the "Left Bank" and the "French New Wave" as well as films which responded to feminist politics. I also examine how specific essay-films critique the organisation of modern societies and if, and in what ways, they can be connected with efforts to articulate a counter-public sphere. The dissertation provides also the context for my essay-film called *Athens, my love* (2022, 22 min), as the major practice-based component of the MA in Digital Arts. Through a voice-over that engages two fictional interlocutors (a woman and a man) in a scripted dialogue, still and moving images from contemporary Athens and archives, as well as interviews, this essayistic moving-image work looks for mnemic traces that underlie the contemporary political history of Athens since the 1940s. As the visual part of my research and an experiment with the essay-film genre, *Athens, my love* is proposed as a narrative, time-based memorial against dominant spatial practices of memorialization.

keywords: essay-film, memory, city, history, public sphere, time, politics

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

Προπομποί του είδους «φιλμ-δοκίμιο»

Το φιλμ-δοκίμιο. Επισκόπηση κομβικών περιπτώσεων

Φιλμ-δοκίμιο, πολιτικές αισθητικές της μνήμης και αντι-δημόσια σφαίρα

Αθήνα, αγάπη μου. Ένα φιλμ-δοκίμιο για την αναμνημόνευση κρίσιμων πολιτικών στιγμών της σύγχρονης Αθήνας

Επίλογος

Βιβλιογραφία

Εισαγωγή

Το αυξανόμενο ενδιαφέρον που παρατηρείται από τη δεκαετία του 1990 μέχρι σήμερα γύρω από έργα κινούμενης εικόνας με δοκιμιακές τροπικότητες, ενδιαφέρον που εκφράζεται σε επίπεδο καλλιτεχνικής πρακτικής, ακαδημαϊκής μελέτης και εκδόσεων και συμβαδίζει με τον εποικισμό των γκαλερί και των εκθέσεων σύγχρονης τέχνης από τα έργα αυτά, είναι φαινόμενο που αποτελεί κορύφωση εικαστικών και θεωρητικών διεργασιών διάρκειας δεκαετιών.

Τα βιβλία *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film* (2009) της Laura Rascaroli και *The Essay Film: From Montaigne, After Marker* (2011) του Timothy Corrigan αντανακλούν την κορύφωση των διεργασιών αυτών, ενώ έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη συγκρότηση της μελέτης τού είδους «φιλμ-δοκίμιο» ως διακριτού γνωστικού αντικειμένου εντός των κινηματογραφικών σπουδών. Στο πλαίσιο του παρόντος κειμένου αξιοποιώ τις παρατηρήσεις των Rascaroli και Corrigan ως αφετηρία για να διερευνήσω τη σχέση τού υβριδικού αυτού είδους με τον κριτικό λόγο, με τις ποικίλες μορφικές αναζητήσεις και με την πραγμάτευση κοινωνικοπολιτικών ζητημάτων.

Στην απόπειρά του να εντοπίσει τα χαρακτηριστικά που διακρίνουν το φιλμ-δοκίμιο από κάθε άλλο φιλμικό δημιούργημα και με δεδομένη τη δυσκολία ταξινόμησης που ανακύπτει αν ληφθούν ως βάση κριτήρια όπως η θεματολογία ενός έργου ή η διάκριση ανάμεσα σε ντοκυμανταίρ και μυθοπλασία, ο Corrigan βγαίνει από τα όρια του κινηματογράφου και τοποθετεί ιστορικά το φιλμ-δοκίμιο ως απολήγοντα κρίκο σε μια μακρά γενεαλογία διανοητικών αναζητήσεων. Οι αναζητήσεις αυτές, οι οποίες προηγούνται των οποιωνδήποτε κινηματογραφικών πειραματισμών, αποτυπώνονται εν πολλοίς στο είδος εκείνο του γραπτού λόγου που ονομάζουμε δοκίμιο και το οποίο ο Corrigan θεωρεί ως τη βασική κληρονομιά από την οποία το φιλμ-δοκίμιο άντλησε. Στην αρχή της γενεαλογίας του γραπτού δοκιμιακού λόγου βρίσκουμε τον Michel de Montaigne (1533-1592). Βασικές διαστάσεις του ύφους τού Montaigne που ο Corrigan θεωρεί ότι απαντώνται αιώνες αργότερα και στο φιλμ-δοκίμιο είναι αφενός η απεμπλοκή από οποιαδήποτε συστηματική φόρμουλα για την απόκτηση γνώσης αφετέρου η συνθήκη διαρκούς μεταβατικότητας στην οποία βρίσκεται η σκέψη καθώς ο εαυτός (ανα)σχηματίζεται διαρκώς μέσα από την αλληλεπίδραση με τον δημώδη χαρακτήρα των γεγονότων που απαντώνται στο δρόμο[1]. Σημαντικές φιγούρες στην εξέλιξη του λογοτεχνικού δοκιμίου

[1] Timothy Corrigan, *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2011, σ. 13

θεωρεί ο Corrigan τους Joseph Addison (1672-1719) και Richard Steele (1672-1729), στων οποίων τη γραφή αντανακλάται η ανάδυση ενός τύπου κοινωνικού παρατηρητή που καταγράφει και σχολιάζει, με την αυθορμησία ενός αστεακού πλάνητα, τις ραγδαίες αλλαγές που επιφέρουν στην καθημερινή ζωή οι βιομηχανικές καινοτομίες και η πρόοδος των επικοινωνιών στη Βρετανία του 18ου αιώνα[2]. Στα δοκίμια των Charles Lamb (1775-1834) και Ralph Waldo Emerson (1803-1882), ο Corrigan ανιχνεύει την υποχώρηση της υποκειμενικής έκφρασης ως φωνής συνδεδεμένης με κάποια αυθεντία και την προτεραιοποίηση της εμπειρίας στη δημόσια σφαίρα ως καθοριστικής για τη συγκρότηση του υποκειμένου, ενώ στον S.T. Coleridge (1772-1834) διαγιγνώσκει μία έντονη πολιτική χροιά με όχημα την αποθέωση της αίσθησης τού ημιτελούς και του θραυσματικού[3]. Αυτές οι πτυχές της δοκιμιακής γραφής φτάνουν, κατά τον Corrigan, στο απόγειό τους στον 20ο αιώνα μέσα από έργα τής Virginia Woolf (1882-1941) και του Roland Barthes (1915-1980), ενώ ορισμένες εξεζητημένες περιπτώσεις, όπως αυτές των Jorge Luis Borges (1899-1986) και James Baldwin (1924-1987) θεωρούνται ως προθάλαμος για το φιλμ-δοκίμιο, καθώς αποτυπώνουν γλαφυρά τις επιπλοκές που προκαλούν τα όρια της γλώσσας και η αδυναμία της να αναπαραστήσει επαρκώς τον κόσμο τού οπτικά αισθητού[4].

Σχετικά με τη μορφή του δοκιμίου, όπως το γνωρίζουμε στην επικράτεια του γραπτού λόγου, μείζονες, βεβαίως, έχουν υπάρξει και οι τοποθετήσεις των Georg Lukács και Theodor Adorno. Ο Lukács, στο κείμενό του *On The Nature and Form of The Essay* (1910), σημειώνει ως κεντρικό στοιχείο του δοκιμιακού λόγου την πραγμάτευση θεμελιωδών ερωτημάτων της ύπαρξης, όχι όμως μέσα από την πληρότητα περιεχομένου της επιστήμης ή τις αυστηρές φόρμες της τέχνης και της φιλοσοφίας, αλλά μέσα από τη θραυσματικότητα και το ελεύθερο παιχνίδι με όλες τις πιθανότητες[5]. Τονίζει την ένταση που αναπτύσσεται, καθώς η έκφραση μεταβαίνει από μία αντίληψη που είναι επικεντρωμένη στα πράγματα σε μία εικονοκλαστική αντίληψη πλήρους αφαίρεσης που είναι επικεντρωμένη στις σχέσεις[6]. Το δοκίμιο για τον Lukács είναι η σύμφυση της αναγκαιότητας και της τυχαιότητας και αν το δοκίμιο αποτελεί μία κρίση, τότε το καθοριστικό ζήτημα δεν είναι το τελικό συμπέρασμα, αλλά η ίδια η διαδικασία της κρίσης[7]. Ο Adorno, στο *The Essay as Form* (1958), προβαίνει σε παρατηρήσεις

[2] Timothy Corrigan, *The Essay Film*…σ. 18
[3] Timothy Corrigan, *The Essay Film*…σσ. 16–18
[4] Timothy Corrigan, *The Essay Film*…σσ. 19–20
[5] Georg Lukács, «On The Nature and Form of The Essay» στο Nora Alter και Timothy Corrigan (επιμ.), *Essays on the Essay Film*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 2017, σ. 23, σ. 29, σ. 34, σ. 39
[6] Georg Lukács, «On The Nature… σσ. 25–26
[7] Georg Lukács, «On The Nature…σ. 29, σ. 40

σχετικά με τη φόρμα του δοκιμίου οι οποίες, αν και αναφέρονται σε αυτό ως ιδίωμα του γραπτού λόγου, ιδωμένες υπό το πρίσμα τού σήμερα φαίνεται σαν να παραπέμπουν ευθέως σε συγκεκριμένες φιλμικές κατασκευές που ακολούθησαν. Επισημαίνει, λοιπόν, ο Adorno ότι στο δοκίμιο η σκέψη δεν αναπτύσσεται γραμμικά και συνεχώς, αλλά αυτό που συμβαίνει είναι ότι ο συγγραφέας ρίχνεται σε μια αρένα διανοητικής εμπειρίας, όπου αυτό που κυρίως αμφισβητείται είναι η πρωτοκαθεδρία της μεθόδου[8]. Ισχυρίζεται, επιπλέον, ότι η ριζοσπαστικότητα τού δοκιμίου συνίσταται αφενός στην απομάκρυνση από οποιαδήποτε αναγωγή σε δόγματα αφετέρου στο προβάδισμα που δίνεται στη μερικότητα έναντι της καθολικότητας[9]. Οι εγκάρσιες συνδέσεις μεταξύ εννοιών, η μη εξαγωγή συμπερασμάτων και η διαρκής αναστοχαστικότητα είναι πτυχές που ο Adorno αναγνωρίζει ως κομβικές στο συγκεκριμένο είδος, χαρακτηρίζοντάς το ως την κατεξοχήν μορφή της κριτικής[10].

Τα προαναφερθέντα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στο γραπτό δοκίμιο απαντώνται κατά το μάλλον ή ήττον και στο φιλμικό του ομόλογο. Ωστόσο, η Laura Rascaroli, επιχειρώντας να γίνει ακόμα πιο συγκεκριμένη ως προς το τί είναι αυτό που το φιλμ-δοκίμιο έχει στον πυρήνα του, επικεντρώνεται στις «κειμενικές δεσμεύσεις» του και στις «ρητορικές δομές» του. Ως προς το επίπεδο των κειμενικών δεσμεύσεων, η Rascaroli θεωρεί ότι υπάρχει πάντα ένα «εγώ», το οποίο (εμφανιζόμενο μέσα από το voice-over στις ποικίλες παραλλαγές του) θεματοποιεί την προσωπική του εμπλοκή σε ένα ζήτημα και μέσα από αυτήν τη θεματοποίηση το υποκείμενο που μιλάει ως «εγώ» αποπειράται να συσταθεί ως τέτοιο και να βρει τη θέση του μέσα στο ίδιο το κείμενο που παράγει[11]. Στο επίπεδο των ρητορικών δομών το πρώτο σημαντικό στοιχείο είναι ότι ο εκφέρων τον λόγο μέσα στο έργο ως επί το πλείστον ταυτίζεται με τον δημιουργό τού έργου και απευθύνεται ευθέως στον θεατή. Το «εγώ» υπαινίσσεται ένα «εσύ». Ο θεατής, δηλαδή, προς τον οποίο γίνεται η απεύθυνση έχει μία αντίστοιχη ενικότητα, δεν είναι της τάξης του γενοτυπικού ακροατηρίου πληθυντικού αριθμού και άρα καλείται να αναμιχθεί εξίσου ενεργά με το πρόβλημα που τίθεται[12]. Το δεύτερο σημαντικό στοιχείο στο επίπεδο των ρητορικών δομών είναι ότι ο δημιουργός του φιλμικού δοκιμίου θέτει διαρκώς ερωτήματα για τα οποία, όχι μόνο δεν έχει τις απαντήσεις, αλλά καθιστά διαρκώς σαφές ότι

[8] Theodor Adorno, «The Essay as Form» στο Nora Alter και Timothy Corrigan (επιμ.), *Essays on the Essay Film*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 2017, σ. 70
[9] Theodor Adorno, «The Essay as…σ. 67
[10] Theodor Adorno, «The Essay as…σσ. 75–81
[11] Laura Rascaroli, «The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments», *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49, (2), Φθινόπωρο 2008, σσ. 35–36
[12] Laura Rascaroli, «The Essay Film … σσ. 35–36

δεν κρατά τα κλειδιά που οδηγούν στην ανακάλυψή τους, υπονομεύοντας, έτσι, a priori την οποιαδήποτε πιθανότητα περιβολής του με τον μανδύα της αυθεντίας[13].

Οι προαναφερθείσες ιστορικές, θεωρητικές και υφολογικές παρατηρήσεις συνιστούν την εργαλειοθήκη με τη συνδρομή της οποίας προσεγγίζω το προς πραγμάτευση αντικείμενο – υιοθετώντας τη θεώρηση του Corrigan αναφορικά με τις συγγένειες του γραπτού δοκιμίου και του φιλμικού δοκιμίου. Με τη χρήση της εργαλειοθήκης αυτής προσεγγίζω συγκεκριμένους σταθμούς στην πορεία που διέγραψε το φιλμ-δοκίμιο. Στο πρώτο κεφάλαιο ξεκινώ με μεμονωμένα έργα των Ντζίγκα Βερτώφ, Jean Vigo και Luis Buñuel, τα οποία εξηγώ γιατί θεωρούνται πρόδρομοι του είδους. Στο δεύτερο κεφάλαιο, επικεντρώνομαι σε αρχετυπικά φιλμ-δοκίμια των Alain Resnais, Chris Marker και Jean Luc Godard, στα οποία εξετάζω το πώς αποτυπώνονται πολιτικές και εικαστικές αναζητήσεις της «Αριστερής όχθης» και του «Γαλλικού Νέου Κύματος»[14]. Κατόπιν, εστιάζω στη συνεισφορά των Laura Mulvey και Agnes Varda στην ανάδειξη προταγμάτων του φεμινιστικού κινήματος σε συνδυασμό με ευρύτερα πολιτικά διακυβεύματα, μεταξύ των οποίων και ο ίδιος ο τρόπος που βλέπουμε κινηματογράφο. Στο τρίτο κεφάλαιο διερευνώ τη σχέση ορισμένων φιλμικών δοκιμίων με την πραγμάτευση της νεωτερικής κοινωνικής οργάνωσης και με πολιτικές της μνήμης (Guy Debord, Κώστας Σφήκας, Θανάσης Ρεντζής), καθώς και με απόπειρες ψηλάφησης μιας αντι-δημόσιας σφαίρας (Black Audio Film Collective, Alexander Kluge). Τέλος, στο τέταρτο κεφάλαιο παρουσιάζω τη γραμμή σκέψης που ακολούθησα για την πραγματοποίηση τού φιλμικού δοκιμίου με τίτλο *Αθήνα αγάπη μου*. Εξηγώ μέσα από ενδεικτικά παραδείγματα τους τρόπους με τους οποίους αντιμετώπισα ερωτήματα που γεννήθηκαν κατά τη διάρκεια της έρευνας μου για τη σύγχρονη πολιτική ιστορία της Αθήνας και αναφέρομαι στις επιρροές που με οδήγησαν στις εκάστοτε επιλογές.

---

[13] Laura Rascaroli, «The Essay Film … σσ. 35–36

[14] Για μια συνοπτική παρουσίαση των καλλιτεχνών της «Αριστερής όχθης» βλ. Robert Farmer, «Marker, Resnais, Varda: Remembering the Left Bank Group», *sensesofcinema.com*, Σεπτέμβριος 2009, https://www.sensesofcinema.com/2009/feature-articles/marker-resnais-varda-remembering-the-left-bank-group/ (πρόσβαση: 28/8/2022)

Προπομποί του είδους «φιλμ-δοκίμιο»

Η πρώτη γνωστή χρήση του όρου «δοκίμιο» με αναφορά στον κινηματογράφο απαντάται στα γραπτά του Σεργκέι Αϊζενστάιν το 1927, λίγο αφότου ο σκηνοθέτης είχε ολοκληρώσει το φιλμ *Οκτώβρης* και σχεδίαζε μία ταινία (που δεν υλοποίησε) βασισμένη στο έργο *Το Κεφάλαιο* τού Karl Marx[1]. Ωστόσο, χρειάστηκε να περάσουν μερικά χρόνια ακόμα μέχρι την πρώτη θεωρητική περιγραφή του νέου είδους που φαινόταν να αναδύεται ως τάση και δυνατότητα. Η περιγραφή ήρθε από τον ντανταϊστή ζωγράφο, κινηματογραφιστή και ιστορικό Hans Richter, ο οποίος μπορούμε να πούμε ότι υπήρξε ο νονός του είδους, που με σαφήνεια ονοματίζεται στον τίτλο τού κειμένου *The Film Essay: A New Type of Documentary Film* (1940). Ο Richter στο κείμενο αυτό, ορμώμενος από έργα των Alberto Cavalcanti, Basil Wright, John Grierson, Jacques Brunius και Henri Storck, παρατηρεί ότι στις παρυφές του παραδοσιακού ντοκυμανταίρ, στο οποίο γενικώς λαμβάνει χώρα η απλή απεικόνιση πραγμάτων και εξωτερικών φαινομένων, αρχίζουν να αναπτύσσονται απόπειρες οπτικοποίησης ιδεών, εννοιών και γενικότερα προϊόντων της νόησης. Οι απόπειρες αυτές σκοπεύουν να καταστήσουν ορατό αυτό που είναι αόρατο, ή μη αναπαραστάσιμο, και έτσι επιστρατεύουν κάθε γνωστό μέσο, καταφεύγουν στην αλληγορία, απαγκιστρώνονται από την επιταγή της παρουσίασης με χρονολογική σειρά και της πιστής αναπαραγωγής γεγονότων[2]. Στους πειραματισμούς που ο Richter περιγράφει ως προπομπούς σχηματισμού τού φιλμικού δοκιμίου μπορούμε εκ των υστέρων να θεωρήσουμε ότι συγκαταλέγονται και περιπτώσεις ταινιών του Μεσοπολέμου που αποτελούν πρώιμα δείγματα ορισμένων εκ των τάσεων που ο Richter προσπαθεί να συμπυκνώσει, παρόλο που δεν αναφέρεται στις περιπτώσεις αυτές και παρόλο που οι δημιουργοί των φιλμ πιθανώς να είχαν διαφορετική πρόθεση από το να εκφραστούν δοκιμιακά.

Η πρώτη από αυτές τις ταινίες είναι *Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* (1929) του Ντζίγκα Βερτώφ. Η διακηρυγμένη πρόθεση του Βερτώφ (και της κολεκτίβας *Κίνογκλαζ,* της οποίας ήταν επικεφαλής) ήταν να δείξει τους ανθρώπους χωρίς μάσκες και τη ζωή όπως πραγματικά είναι, να καταγράψει και να παρουσιάσει την αλήθεια υπό το πρίσμα της επιστημονικής εποπτείας[3]. Πράγματι, η τεκμηριωτική διάσταση του έργου είναι έντονη, καθώς

[1] Sergei Eisenstein, «Notes for a Film of Capital», αγγλ. μτφρ. Maciej Sliwowski, Jay Leyda και Annette Michelson, *October*, 2, Καλοκαίρι 1976, σσ. 3–26

[2] Hans Richter, «The Film Essay: A New Type of Documentary Film» στο Nora Alter και Timothy Corrigan (επιμ.), *Essays on the Essay Film*, αγγλ. μτφρ. Maria P. Alter, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 2017, σσ. 89–92

[3] Βλ. Dziga Vertov, «The Birth of Kino-Eye», στο Annette Michelson (επιμ.), *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, University of California Press, 1984, σσ. 40–42 και Dziga Vertov, «We:

καταγράφονται αρκετές όψεις της καθημερινότητας σε μεγαλουπόλεις τής Σοβιετικής Ένωσης (βιομηχανική παραγωγή, αθλητισμός, κίνηση στους δρόμους, διασκέδαση στις παραλίες, λειτουργία τηλεπικοινωνιών, κηδείες, σκακιστικοί αγώνες, πυροσβέστες εν ώρα εργασίας κ.ά). Ωστόσο, την ίδια στιγμή αυτό που επίσης συμβαίνει, και μας ενδιαφέρει εν προκειμένω, είναι ότι ο Βερτώφ αφενός πειραματίζεται εκτεταμένα σε επίπεδο φόρμας αφετέρου θεματοποιεί τη μεσολάβηση του κινηματογραφικού apparatus ανάμεσα στον δημιουργό και στον κόσμο που τον περιβάλλει. Ως προς το πρώτο ζήτημα, είναι άξιο αναφοράς το ότι ο Βερτώφ εφάρμοσε στο συγκεκριμένο έργο και εν μέρει επινόησε πολλές από τις τεχνικές που αργότερα αποτέλεσαν τη γραμματική και το συντακτικό του παγκόσμιου κινηματογράφου, όπως την υπέρθεση διαφορετικών καρέ, το slow motion, το «πάγωμα» πλάνων, τα jump cuts, το split screen, το stop motion, τα ακραία close-ups κ.ά. Η ανάπτυξη από τον Βερτώφ των συγκεκριμένων τεχνικών μέχρι τα άκρα, θυμίζει αυτό που ο Walter Benjamin περιέγραψε το 1936 ως καθήκον τού κινηματογράφου, δηλαδή την εκγύμναση των αισθήσεων, την ένταση της πνευματικής εγρήγορσης και την αποκάλυψη τού οπτικά ασυνείδητου[4]. Αν μη τι άλλο, η συστηματικότητα της μορφικής εξερεύνησης δείχνει μία πρόθεση του Βερτώφ να δοκιμάσει κάθε δυνατότητα των εκφραστικών του εργαλείων, κάτι που θεωρούσε σημαντικότερο από τις συμβάσεις τής γραμμικότητας τού μέχρι τότε γνωστού αφηγηματικού κινηματογράφου[5]. Άλλωστε, η εισαγωγική καρτέλα τού *Ανθρώπου με την Κινηματογραφική Μηχανή* «προειδοποιεί» εξαρχής ότι αυτό που ακολουθεί είναι ένα πείραμα επάνω στην επικοινωνία οπτικών φαινομένων, χωρίς τη χρήση διάτιτλων, χωρίς σενάριο, χωρίς ηθοποιούς και σκηνικά, το οποίο είναι προσανατολισμένο στη δημιουργία μιας παγκόσμιας κινηματογραφικής γλώσσας διαχωρισμένης από την επιρροή του θεάτρου και της λογοτεχνίας. Η μορφική αυτή εξερεύνηση, βέβαια, δεν είχε καμία σχέση με οποιαδήποτε εκδοχή φορμαλισμού αποκομμένου από τα κοινωνικά τεκταινόμενα – τουναντίον, μάλιστα. *Ο Άνθρωπος με την Κινηματογραφική Μηχανή* εντάσσεται σε μια ευρύτερη απόκριση της Ρωσικής Πρωτοπορίας στην κρίση της αναπαράστασης η οποία αναδύθηκε από τα γεγονότα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και η οποία τέθηκε επί τάπητος από την Οκτωβριανή Επανάσταση. Στο πλαίσιο αυτής της απόκρισης, ο Βερτώφ μεταχειρίστηκε

Variant of a Manifesto», στο Annette Michelson (επιμ.), *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, University of California Press, 1984, σσ. 5–9

[4] Βλ. Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1, 1931, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Το έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητάς του», στο *Δοκίμια για την Τέχνη*, Αθήνα, Εκδόσεις Κάλβος, 1978, σσ. 16–17, σσ. 28–36

[5] Για αυτήν την προτίμησή του στην εξερεύνηση των εκφραστικών μέσων του κινηματογράφου έναντι της αφήγησης μιας απλής ιστορίας, ο Βερτώφ δέχτηκε έντονη κριτική, με τον Jay Leyda να περιγράφει τους πειραματισμούς τού Βερτώφ ως ακροβασίες που τον έχουν οδηγήσει στην αποτυχία και με τον Αϊζενστάιν να χαρακτηρίζει ως άσκοπη και χουλιγκανική τη χρήση της κάμερας στον *Άνθρωπο με την Κινηματογραφική Μηχανή*. Βλ. Jay Leyda, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Νέα Υόρκη, Macmillan, 1960, σσ. 251–252 καθώς και Brian Beadie, «The Point is to Change It», *Havana Glasgow Film Festival*, Νοέμβριος 2019, https://hgfilmfest.com/2019/11/10/the-point-is-to-change-it/ (πρόσβαση: 1/8/2022)

κάθε διαθέσιμο μέσο ώστε να αναπαραστήσει τη δυνατότητα ύπαρξης μιας σοσιαλιστικής οργάνωσης της ζωής. Μεταχειρίστηκε, δηλαδή, κάθε διαθέσιμο μέσο ώστε να αναπαραστήσει το μη αναπαραστάσιμο (ας θυμηθούμε τις παρατηρήσεις τού Richter περί οπτικοποίησης ιδεών) και αυτό το στοιχείο τού έργου το καθιστά κόμβο που συνδέει την παράδοση του γραπτού δοκιμίου με τα φιλμικά δοκίμια που θα ακολουθήσουν. Ως προς το ζήτημα τής σχέσης τού υποκειμένου με τον κόσμο διαμέσου του κινηματογραφικού apparatus, οι χειρονομίες του Βερτώφ είναι ποικίλες. Τα επαναλαμβανόμενα πλάνα με τον «χαρακτήρα» που είναι ο υπαίτιος όλων όσα βλέπουμε (ήτοι με τον αδερφό τού Βερτώφ και οπερατέρ της ταινίας Μιχαήλ Κάουφμαν που κυνηγά να συλλάβει κάθε δραστηριότητα στη σοσιαλιστική δημόσια σφαίρα), τα στιγμιότυπα με την μοντέρ της ταινίας Ελιζαβέτα Σβίλοβα επί τω έργω, η αποκάλυψη λεπτομερειών σχετικών με το πώς κατέστησαν εφικτές συγκεκριμένες λήψεις (πάνω από καταρράκτες, κάτω από σιδηροδρομικές ράγες, μέσα σε ορυχεία) και η ένταξη στην ταινία σκηνών που δείχνουν θεατές να βλέπουν την ταινία στην κινηματογραφική αίθουσα είναι επιλογές που μάς κάνουν κοινωνούς μιας απομυστικοποίησης του κινηματογράφου ως θεάματος (η οποία χαρακτηρίζει εν πολλοίς και μεταγενέστερα φιλμικά δοκίμια). Είναι επιλογές που απομακρύνονται από την απλή αναπαραγωγή γεγονότων και αποκρυσταλλώνουν τη διεργασία εκείνη που ο Βερτώφ είχε περιγράψει ως «οργάνωση του ορατού κόσμου» και της ζωής ιδωμένης μέσα από το ενισχυμένο μάτι της κινηματογραφικής μηχανής[6].

Ένας ακόμα προπομπός του φιλμικού δοκιμίου θα μπορούσε να θεωρηθεί το *À propos de Nice* (1930) του Jean Vigo. Στο ντεμπούτο τού Vigo, μια επίσης βωβή ταινία, χωρίς αφήγηση και διάτιτλους (με διευθυντή φωτογραφίας τον έτερο αδερφό του Βερτώφ, τον Μπόρις Κάουφμαν), απαντώνται, επίσης, αρκετοί πειραματισμοί στην κινηματογράφηση και στο μοντάζ όπως επιβραδυμένη ή επιταχυμένη κίνηση, απρόσμενες προοπτικές στο καδράρισμα (που θυμίζουν τον Alexander Rodchenko), close-ups, εναέριες λήψεις, καθώς και υπαινιγμοί σχετικά με την ύπαρξη του κατασκευαστικού υποστρώματος (όπως η – μη σχετική με τη θεματική του έργου – εμφάνιση ενός οπερατέρ με την κάμερά του, ή τα βλέμματα περαστικών προς τον φακό που συνδηλώνουν την παρουσία ενός υποκειμένου που καταγράφει). Ωστόσο, ούτε εδώ έχουμε να κάνουμε με κάποιο φορμαλιστικό παιχνίδι, όπως φερειπείν αυτά στα οποία επιδίδονταν οι σουρεαλιστές την ίδια περίοδο στη Γαλλία. Η δέσμευση του Vigo στον χαρακτήρα τεκμηρίωσης που όφειλε να έχει το φιλμ του αναφορικά με την κοινωνική πραγματικότητα σε

[6] Βλ. Dziga Vertov, «Provisional Instructions to Kino-Eye Groups», στο Annette Michelson (επιμ.), *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, University of California Press, 1984, σ. 72 και Dziga Vertov, «The Man with a Movie Camera», στο Annette Michelson (επιμ.), *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, University of California Press, 1984, σσ. 82–85

συνδυασμό με την πολιτική θέση που όφειλε να έχει ο δημιουργός περί την εν λόγω πραγματικότητα, αποτελεί την κινητήριο δύναμη. Ο Vigo αποδίδει με ένταση τις αντιθέσεις μεταξύ αστών παραθεριστών από τη μία που απολαμβάνουν την ηλιόλουστη Promenade des Anglais και από την άλλη εργατών που δουλεύουν, γυναικών που πλένουν και πλήθους απόρων. Στο μεταξύ παρακολουθούμε εμβόλιμα πλάνα από καρναβαλικές εκδηλώσεις και ταφικά μνημεία που λειτουργούν ως αλληγορίες σχετικές με τη διασάλευση της καθεστηκυίας τάξης. Έτσι, η αναμενόμενη από ένα ντοκυμανταίρ «ουδετερότητα», υπονομεύεται σκοπίμως λόγω των μορφικών τεχνασμάτων, της πολιτικής στόχευσης και των ποιητικών παρεκβάσεων, δίνοντας τη θέση της σε ένα ύφος του οποίου κεντρικό χαρακτηριστικό είναι η άσκηση κριτικής.

Σε παρόμοιο μήκος κύματος, από άποψη πολιτικής πρόθεσης, χωρίς ιδιαίτερους πειραματισμούς σε επίπεδο φόρμας ωστόσο, βρίσκουμε λίγο αργότερα το *Γη χωρίς ψωμί* (1933), του Luis Buñuel, ένα οδοιπορικό σε απομονωμένα ορεινά χωριά της Ισπανίας με θέμα την ακραία ένδεια των ντόπιων και την παντελή έλλειψη πρόσβασης σε στοιχειώδη αγαθά η οποία τούς οδηγεί στην αρρώστια και στον θάνατο. Εδώ η έλευση, πια, του ήχου αναδεικνύεται σε καθοριστική για τις νέες δυνατότητες που ανοίγονται προς την περαιτέρω αποκρυστάλλωση των αναδυόμενων τάσεων. Το voice-over δεν συνοδεύει απλώς τα όσα βλέπουμε, αλλά καθοδηγεί τη νοηματική τους πρόσληψη. Η καθοδήγηση εκκινεί από τη διαρκή χρήση τού «εμείς» εκ μέρους του εκφωνητή, η οποία κάνει σαφή την εμπλοκή του δημιουργού με την κατάσταση. Συνεχίζεται, καθώς σε κάθε φάση του έργου ο εκφωνητής μάς εξηγεί τί ψάχνει, τί κάνει, τί προβλήματα συναντά. Και κλιμακώνεται, από τη δημιουργία αντιστίξεων ανάμεσα σε λόγια και εικόνες και από τα καυστικά σχόλια που υπαινίσσονται ποιος κοινωνικός σχηματισμός ευθύνεται για τη δυστυχία των ανθρώπων. Στην κορύφωση και στο τέλος του έργου, σε ένα σχεδόν εξπρεσιονιστικό σκηνικό (που έρχεται σε αντίθεση με το άλλοτε ντοκουμενταρίστικο και το άλλοτε σαρκαστικό ύφος τού έργου) βλέπουμε μία ηλικιωμένη γυναίκα που μέσα στη νύχτα περιδιαβαίνει έξω από τα σπίτια των χωρικών κρούοντας ένα κουδούνι και μαθαίνουμε ότι διαλαλεί πως ο μόνος τρόπος να μένει κάποιος άγρυπνος είναι να σκέφτεται διαρκώς τον θάνατο, ενώ αμέσως μετά από αυτό περνά μπροστά στα μάτια μας ένα κείμενο που καλεί σε υποστήριξη του Λαϊκού Μετώπου ενάντια στον φασισμό, με σκοπό την εξάλειψη της φτώχειας και την έλευση της ευδαιμονίας. Εκεί ακριβώς, γινόμαστε μάρτυρες μιας σπάνιας μέχρι τότε σύμμειξης λυρικής έξαρσης και ρητής πολιτικής στράτευσης. Σε αυτήν τη σύμμειξη γίνεται φανερό το γιατί μπορούμε να πούμε πως μετά από το *Γη χωρίς ψωμί* έχει πια εμπεδωθεί ένα γόνιμο έδαφος που μεταπολεμικά θα δώσει τα καθιδρυτικά έργα τού είδους «φιλμ-δοκίμιο», ορισμένα εκ των οποίων θα εξετάσω στο δεύτερο κεφάλαιο.

Το φιλμ-δοκίμιο
Επισκόπηση κομβικών περιπτώσεων

Αν κάτι αναδεικνύεται ως κοινό στις ταινίες που στο προηγούμενο κεφάλαιο προσεγγίζω ως προδρόμους του φιλμικού δοκιμίου, αυτό είναι η ύπαρξη ενός νου που έχει την πρόθεση να εκφράσει φιλμικά μια κοσμοθεώρηση – κάτι που διαφοροποιείται και από το παραδοσιακό «αντικειμενικότροπο» ντοκυμανταίρ και από την μεταχείριση του κινηματογράφου ως μέσου για την εικονογραφημένη αφήγηση μιας ιστορίας. Το 1948 ο Alexandre Astruc, στα κείμενά του *Naissance d'une nouvelle avant-garde*: *la caméra-stylo* και *L'avenir du cinéma*, τονίζει αυτό ακριβώς το χαρακτηριστικό και για τη σκιαγράφησή του αφορμάται από ψήγματα που ανιχνεύει σε έργα του Jean Renoir και του Robert Bresson, προφητεύοντας, μάλιστα, ότι η γλώσσα του κινηματογράφου που γεννιέται «θα είναι αυτή του δοκιμίου, ποιητική, δραματική και διαλεκτική ταυτόχρονα»[1]. Ο auteur, τού οποίου την εμφάνιση διαγιγνώσκει ο Astruc, γράφει με την κάμερά του όπως ο συγγραφέας γράφει με την πένα του και αρθρώνει ένα «εγώ» που φιλοσοφεί. Ο Astruc, όμως, προβαίνει σε μία ακόμα εύστοχη παρατήρηση για τις τότε διαφαινόμενες δυνατότητες, η οποία σχετίζεται με τις τεχνολογικές τομές της εποχής. Συγκεκριμένα, σημειώνει την εντεινόμενη διάδοση των ελαφρών καμερών με φιλμ των 16 χιλιοστών ως γεγονός καταλυτικό για τον πολλαπλασιασμό των πιθανοτήτων κινηματογραφικής έκφρασης, κάτι που τον οδηγεί στην πρόβλεψη ότι σύντομα θα πάψει να υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα σε επαγγελματίες και ερασιτέχνες και θα γεννηθούν έξω στους δρόμους έργα που πριν θα φάνταζαν αδιανόητα[2]. Η διορατικότητα του Astruc (αλλά και του Richter) βρήκε τη ρητή φιλμική της επιβεβαίωση λίγα χρόνια αργότερα, αρχής γενομένης από τα έργα των Alain Resnais και Chris Marker.

Προτού, ωστόσο, αναφερθώ στα έργα αυτά, οφείλω να σημειώσω δύο ακόμα παραμέτρους που ορίζουν το συγκείμενο γέννησης του φιλμικού δοκιμίου. Η μία παράμετρος είναι ο ρόλος των κινηματογραφικών λεσχών στη Γαλλία. Πρόκειται για μια παράδοση που, με αφετηρία την ίδρυση της Γαλλικής Ταινιοθήκης από τον Henri Laglois το 1936, είχε ήδη παγιώσει τη δεκαετία του 1950 μια διαρκή συμβολή στη διαμόρφωση ενός ενεργού και καλλιεργημένου

[1] Βλ. Alexandre Astruc, «The Future of Cinema» στο Nora Alter και Timothy Corrigan (επιμ.), *Essays on the Essay Film*, αγγλ. μτφρ. Sofia Rabaté, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 2017, σσ. 93–101. Βλ. επίσης Alexandre Astruc, «The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo», *newwavefilm.com*, http://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml (πρόσβαση: 04/08/2022). Το συγκεκριμένο κείμενο δημοσιεύτηκε αρχικά στο *L'Écran française* στις 30 Μαρτίου 1948 υπό τον τίτλο «Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo».

[2] Alexandre Astruc, «The Future of …

κοινού. Τα πρωτοποριακά προγράμματα προβολών, οι ομιλίες και οι συζητήσεις, τα εκπαιδευτικά σεμινάρια είχαν δημιουργήσει έναν λόγο (*discours*) εντός του οποίου ο κινηματογράφος εκλαμβανόταν ως τρόπος δοκιμιακής έκφρασης και εντός του οποίου αναπτύχθηκαν ερμηνευτικά εργαλεία ομόλογα των έργων στα οποία θα αναφερθώ παρακάτω. Η άλλη παράμετρος που προσδιορίζει το συγκείμενο γέννησης του φιλμικού δοκιμίου είναι η υπαρξιακή κρίση των μεταπολεμικών κοινωνιών η οποία (με φόντο το Ολοκαύτωμα, τη Χιροσίμα και τον Ψυχρό Πόλεμο) λειτουργεί ως έδαφος αμφισβήτησης κάθε παραδεδεγμένου σχήματος πρόσληψης του κόσμου και συγκρότησης της υποκειμενικότητας. Η κομβική αυτή παράμετρος οδηγεί τον ιστορικό του κινηματογράφου Paul Arthur να σημειώσει σχετικά: «είναι μοναχά μετά το Ολοκαύτωμα – το οποίο είναι η λυδία λίθος της εποχής μας για την κατανόηση του ρόλου της προσωπικής μαρτυρίας αναφορικά με το συλλογικό τραύμα – που τα φιλμικά δοκίμια αποκτούν ένα διακριτό αισθητικό περίγραμμα και έναν σκοπό ηθικής τάξης»[3].

Στο ως άνω περιγραφόμενο πλαίσιο κυκλοφορεί το 1955 η ταινία *Nuit et brouillard* του Alain Resnais (με βοηθό σκηνοθέτη τον Chris Marker), την οποία ο Arthur θεωρεί ως ένα από τα πρώτα φιλμ-δοκίμια[4]. Ο Resnais στα απομεινάρια των στρατοπέδων συγκέντρωσης τού Auschwitz και του Majdanek ψάχνει να βρει τί αποτυπώματα άφησε η ναζιστική θηριωδία. Τα (έγχρωμα) ελεγειακά του πλάνα στις, ήσυχες πια, αχανείς εκτάσεις και τα διερευνητικά εσωτερικά του πλάνα στα άδεια κτήρια δεν δύνανται (όπως αναστοχαστικά διαπιστώνει η φωνή του αφηγητή) να ανασύρουν και να αποδώσουν το τί ακριβώς συνέβη μέσα σε εκείνα τα εργοστάσια του θανάτου – μπορούν μόνο να μάς δείξουν το «κέλυφος». Έτσι, ο Resnais, προκειμένου να συστήσει ο ίδιος τελικά μια εικόνα που να παραπέμπει στο μνημονικό ίχνος που αναζητά, καταφεύγει σε δύο επιπλέον επιλογές. Αφενός, εντάσσει στο έργο του εκτεταμένο (ασπρόμαυρο) αρχειακό υλικό προερχόμενο από ανώνυμους Ναζί οπερατέρ και φωτογράφους αλλά και από γαλλικά και σοβιετικά επίκαιρα, ούτως ώστε να δημιουργήσει μία χρονική αλληλουχία της κλιμάκωσης της βίας που ξεκινά με τους μαζικούς εκτοπισμούς, συνεχίζεται με την καταναγκαστική εργασία κρατουμένων και κορυφώνεται στα (κατά εκατοντάδες) στοιβαγμένα πτώματα. Αφετέρου επιστρατεύει το voice-over ως εργαλείο ενορχήστρωσης αυτού του ετερόκλητου υλικού. Το κείμενο που καθοδηγεί την εκτύλιξη του έργου δεν οργανώνει απλώς τον ρυθμό εκδίπλωσης του υλικού, αλλά καθώς προέρχεται από τον ποιητή Jean Cayrol, επιζήσαντα του στρατοπέδου Mauthausen, προσδίδει στα όσα παρακολουθούμε χαρακτήρα συλλογικής αναμνημόνευσης και αντιφασιστικής επαγρύπνησης. Μάλιστα, η ευθεία

[3] Paul Arthur, «Essay Questions», *Film Comment*, 39, (1), 2003, σσ. 53–62.
[4] Paul Arthur, «Essay Questions…

απεύθυνση του αφηγητή προς τον θεατή (συχνά σε δεύτερο ενικό) εντείνει ακόμα περισσότερο την αίσθηση της δέσμευσης προς την οποία καλεί ο Resnais, ώστε να μην επαναληφθεί η βαρβαρότητα – κάτι που διέβλεπε ως πιθανό στην περίπτωση του Πολέμου στην Αλγερία.

Αναφορικά με το τελευταίο ζήτημα, που άπτεται της γαλλικής αποικιοκρατίας, δεν είναι τυχαίο ότι λίγο νωρίτερα, το 1953, ο Alain Resnais από κοινού με τον Chris Marker και τον Ghislain Cloquet πραγματοποίησαν το φιλμ *Les statues meurent aussi*. Στην έναρξη του έργου (του οποίου το κείμενο έγραψε ο Marker) ακούμε από τον αφηγητή: «Όταν οι άνθρωποι πεθαίνουν, εισέρχονται στην επικράτεια της Ιστορίας. Όταν τα αγάλματα πεθαίνουν, εισέρχονται στην επικράτεια της Τέχνης. Αυτή η βοτανική του θανάτου ονομάζεται Κουλτούρα». Δηλώνεται, έτσι, εξαρχής ο προβληματισμός που διαπνέει το έργο: η διαπίστωση της απονέκρωσης που συμβαίνει, καθώς πολιτισμικά αντικείμενα με οργανικό ρόλο εντός αφρικανικών κοινωνιών, αποκόπτονται από κάθε τέτοιο καταγωγικό πλαίσιο και τοποθετούνται σε προθήκες μουσείων της Δύσης, με σκοπό τη επικύρωση του κυρίαρχου βλέμματος του *εαυτού* έναντι του *άλλου*. Καθ' όλη τη διάρκεια του φιλμ βλέπουμε αφρικανικές μάσκες και γλυπτά, ωστόσο, ελάχιστες πληροφορίες μαθαίνουμε για τον ακριβή τόπο ή για την ιστορική περίοδο προέλευσής τους. Μάλιστα, οι εμβόλιμες σκηνές με καθημερινές δραστηριότητες κοινοτήτων της υποσαχάριας Αφρικής που εκτυλίσσονται σε ρέοντα χρόνο (σε αντίθεση με τον υπεξαιρεμένο χρόνο των μουσειακών αντικειμένων) και κυρίως το γεμάτο αιχμηρά σχόλια voice-over, καθιστούν γρήγορα σαφές το ότι δεν έχουμε να κάνουμε με μία ουδέτερη καταγραφή, αλλά με μία πραγματεία, που από τη μία είναι πολιτικά τοποθετημένη και από την άλλη διεισδύει στη λειτουργία που έχει ο χρόνος εντός τού κινηματογραφικού apparatus. Αυτό το τελευταίο ανακύπτει ως πτυχή του έργου, καθώς – ανάμεσα στα προαναφερθέντα – εντίθενται αποσπάσματα που απεικονίζουν επιτεύγματα σύγχρονων μαύρων αθλητών, κλιμάκια λευκών αξιωματούχων που επισκέπτονται αφρικανικές χώρες και οδομαχίες μεταξύ εργατών και αστυνομικών. Καμία κοινώς αποδεκτή μέχρι τότε χρονολογική τάξη διαδοχής δεν συνδέει όλα τα τούτα πλάνα. Τουναντίον, οι Resnais και Marker, με το μοντάζ που κάνουν, υπονομεύουν κάθε γραμμικότητα που ηγεμόνευε ως θεμέλιο μιας «κατανοήσιμης» αφήγησης. Δημιουργούν ένα σκαρίφημα τοπολογικού χάρτη που κατά βάθος αφορά στους πιθανούς τρόπους συγκρότησης μνήμης, όχι μόνο περί σημαντικών πολιτικών γεγονότων, αλλά ίσως περί τού οτιδήποτε σχετίζεται με την ιδιοσυστασία της κοινωνικής μας ύπαρξης[5]. Κάθε σημείο του χάρτη αυτού, κάθε μάσκα και γλυπτό που με τα συνεχή close-ups «απελευθερώνεται» από τα όρια της

[5] Βλ. Maria Irene Aparício, «Film and memory: where do pictures come from, in statues also die?», στο Margarida Medeiros, Teresa Mendes Flores και Joana Cunha Leal (επιμ.), *Photography and Cinema. 50 Years of Chris Marker's La Jetée*, Νιούκαστλ, Cambridge Scholars Publishing, 2015, σσ. 244–268

μουσειακής περιχαράκωσης, κάθε χειρονομία υποτελών υποκειμένων είτε αυτή εκπηγάζει από παγανιστικούς χορούς είτε από άγριες απεργίες, όλα τους λειτουργούν ως μετωνυμίες αυτού που αναδεικνύεται ως μείζον στοιχείο για την κατασκευή τόσο της ταινίας όσο και της μνήμης. Το στοιχείο αυτό είναι η θραυσματικότητα. Η θραυσματικότητα που ο Lukács είχε αρκετά νωρίτερα πιστώσει στο γραπτό δοκίμιο ως εξέχον χαρακτηριστικό του, αναγνωρίζεται από τους Resnais και Marker ως η κατεξοχήν έννοια από την οποία αφορμώνται για το μοντάζ στο οποίο επιδίδονται, καθότι αντανακλά σε μεγάλο βαθμό την εμπειρία χρόνου που εγκαθίδρυσε ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος: τη διάρρηξη, δηλαδή, αυτού που ως τότε εκλαμβανόταν ως ομογενής και ισότροπος χρόνος.

Η συμβολή του Marker στον ολοκληρωτικό μετασχηματισμό του τρόπου που αντιλαμβανόμαστε τη σχέση της εικόνας με τον λόγο είχε ήδη φανεί από τις συνεργασίες του με τον Resnais, παρατηρεί ο θεωρητικός του κινηματογράφου και ιδρυτής του περιοδικού *Cahiers du cinéma*, André Bazin, σε ένα από τα τελευταία του άρθρα το 1958, λίγο πριν τον θάνατό του[6]. Ωστόσο, το πόσο ριζοσπαστικές ήταν οι φιλοδοξίες του Marker ως προς αυτό, φάνηκε με το *Lettre de Sibérie* (1958), που καμία ομοιότητα δεν έχει (συνεχίζει ο Bazin) με οτιδήποτε προγενέστερο. Στο άρθρο ο Bazin χρησιμοποιεί ρητά τον όρο «δοκίμιο» για να χαρακτηρίσει το συγκεκριμένο φιλμ και φαίνεται να είναι, όντως, αυτός ο κατάλληλος όρος, για αρκετούς λόγους. Εφόσον τυπικά πρόκειται για ένα οδοιπορικό στη Σιβηρία, το έργο μάς προσφέρει μεν πλούσιο οπτικό υλικό σχετικά με τη ζωή των ντόπιων, ωστόσο, οι αιφνιδιασμοί είναι απανωτοί. Ο Marker εντάσσει στο φιλμ μια χιουμοριστική σκηνή με κινούμενα σχέδια που αφορούν στα μαμούθ, καθώς και μια παρωδία «δυτικότροπου» spot που «εκφωνείται» από κουκουβάγια και διαφημίζει ταράνδους, θολώνοντας έτσι το σύνορο ανάμεσα στην εικόνα ως προϊόν καταγραφής και στην εικόνα ως προϊόν κατασκευής. Εντάσσει ασπρόμαυρα πλάνα που παραπέμπουν στην αποστολή τής Laika στο διάστημα με το Sputnik 2, φωτογραφίες αρχείου από τον Υπερσιβηρικό και το κυνήγι χρυσού και οπερετικά κομμάτια στον ήχο. Η καθοριστική χειρονομία, όμως, βρίσκεται στο voice-over και εδώ ο Bazin εντοπίζει τη διαφοροποίηση. Ενώ στα παραδοσιακά ντοκυμανταίρ το καθοριστικό στοιχείο είναι η εικόνα, που συμπληρώνεται από τον σχολιασμό, στο *Lettre de Sibérie* ο Marker δημιουργεί μία διαλεκτική στην οποία η εικόνα υποτάσσεται στη γλώσσα. Και συνεπώς, το έργο δεν δομείται έτσι ώστε το κάθε πλάνο να σχετίζεται με το προηγούμενο και με το επόμενο, αλλά με έναν τρόπο κατά τον οποίο «η διάνοια ρέει από το ηχητικό στοιχείο στο οπτικό»[7]. Ο Bazin ονομάζει αυτό το μοντάζ

[6] André Bazin, «Bazin on Marker» στο Nora Alter και Timothy Corrigan (επιμ.), *Essays on the Essay Film*, αγγλ. μτφρ. David Kehr, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 2017, σσ. 102–105
[7] André Bazin, «Bazin on Marker…σ. 103

«οριζόντιο»[8]. Έτσι, οι εικόνες που βλέπουμε με κοπέλες που ασκούνται στο μπαλέτο, γιατρούς εν ώρα καθήκοντος και εργάτες που δουλεύουν σε κολοσσιαίας κλίμακας έργα υποδομών, έχουν μεν ένα ειδικό βάρος αν σκεφτεί κανείς το ιστορικό συγκείμενο του Ψυχρού Πολέμου, ωστόσο είναι τα σχόλια του αφηγητή που καλούν τον θεατή σε μία περαιτέρω εμπλοκή, αφού ό,τι ακούμε από την αρχή μέχρι το τέλος έχει τη μορφή μίας επιστολής, στην οποία ένα «εγώ» απευθύνεται σε ένα «εσύ». Η σημασία του voice-over είναι δύσκολο να μάς διαφύγει, αφού ο Marker φροντίζει να μάς επιστήσει την προσοχή επ' αυτού με έναν πρωτότυπο τρόπο που μεγιστοποιεί την αναστοχαστικότητα η οποία διαποτίζει το έργο. Στα μισά της ταινίας, μάς δείχνει την ίδια σκηνή τρεις φορές διαδοχικά, επενδύοντάς την κάθε φορά διαφορετικά στην ηχητική μπάντα[9]. Στην πρώτη εκδοχή, με μία ηρωική μουσική υπόκρουση, ακούμε διθυράμβους για την πρόοδο της πόλης Γιακούτσκ σε ένα ιδίωμα που θυμίζει την Pravda. Στη δεύτερη εκδοχή, με μία πένθιμη μουσική υπόκρουση και με το ύφος του αφηγητή να θυμίζει το Voice of America, ακούμε ότι το Γιακούτσκ είναι μία κακόφημη πόλη στην οποία οι εργάτες δουλεύουν σαν σκλάβοι, ενώ τα μέλη της προνομιούχου κάστας απολαμβάνουν πολυτέλειες. Στην τρίτη εκδοχή που θυμίζει την UNESCO, ακούμε τον ήχο του περιβάλλοντος και μια περιγραφή της πόλης όσο το δυνατόν πιο «αντικειμενική»[10]. Ωστόσο, η αντικειμενικότητα δεν είναι η λύση, σπεύδει να τονίσει αμέσως μετά ο αφηγητής, θυμίζοντάς μας τη σημασία τής κριτικής ανάγνωσης των πραγμάτων.

Ο κεντρικός προβληματισμός των κινηματογραφιστών της «Αριστερής Όχθης» στη δεκαετία του 1950, που περιστρεφόταν γύρω από το συλλογικό τραύμα του Πολέμου και την επίδρασή του στον τρόπο πρόσληψης του χρόνου, γέννησε το 1959 ένα ακόμα δοκίμιο από τον Resnais, το *Hiroshima, mon amour*, ένα από τα εμβληματικότερα δείγματα του μοντερνισμού στον κινηματογράφο. Η μη γραμμική δόμηση είναι ξανά εδώ ο τρόπος που επιλέγεται ως προνομιακός για να αποδοθεί δια της τεθλασμένης αυτό που δεν μπορεί να αναπαρασταθεί. Γράφει ο Walter Benjamin στις *Θέσεις για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας* :

[8] André Bazin, «Bazin on Marker…
[9] Το εύρημα αυτό σχολιάζει τόσο ο Bazin στο άρθρο τού 1958 όσο και οι Bordwell και Thompson. Βλ. σχετικά David Bordwell και Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, Νέα Υόρκη, McGraw-Hill Companies, 1997, μτφρ. Κατερίνα Κοκκινίδη, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2009, σσ. 355–356
[10] Bill Horrigan, «Some Other Time» στο Chris Marker, *Staring Back,* Μασσαχουσέτη, MIT Press, 2007, σσ. 137–150

> «Η αυθεντική εικόνα του παρελθόντος γλιστρά φευγαλέα. Το παρελθόν μπορεί να συλληφθεί μόνο ως εικόνα που αστράφτει τη στιγμή της αναγνώρισής της και μετά χάνεται για πάντα. "Η αλήθεια δεν θα μας ξεφύγει" – αυτή η παρατήρηση του Gottfried Keller δηλώνει το ακριβές σημείο στο οποίο ο ιστορικός υλισμός αποστοιχίζεται από την εικόνα που έχει για την ιστορία ο ιστορικισμός. Γιατί μια μη ανακτήσιμη εικόνα του παρελθόντος, κινδυνεύει να χαθεί αμετάκλητα, μαζί με κάθε παρόν που δεν αναγνωρίζει τον εαυτό του αναφορικά με αυτήν.»[11]

Αυτή η διαλεκτική παρουσίας και απουσίας, που σκιαγραφεί ο Benjamin, διατρέχει τα πλάνα του Resnais στα αστικά και περιαστικά τοπία της Χιροσίμα, που δεν μαρτυρούν την καταστροφή. Αυτή η διελκυστίνδα μεταξύ μνήμης και λήθης, που περιγράφει ο Benjamin, βρίσκεται και στα λόγια που έγραψε η Marguerite Duras και που ανταλλάσσουν οι δύο εραστές, ο ιάπωνας αρχιτέκτονας και η γαλλίδα ηθοποιός. «Δεν είδες τίποτα στη Χιροσίμα», επαναλαμβάνει επίμονα *αυτός*, ενώ βλέπουμε αρχειακό υλικό που απεικονίζει όψεις της πόλης μετά τη ρίψη της βόμβας, εικόνες που είναι κατασκευασμένες έτσι ώστε τεχνικά και αισθητικά να παραπέμπουν σε αρχειακό υλικό από τις στιγμές του συμβάντος, διαδηλώσεις ειρήνης, μνημεία, καθώς και εκπαιδευτικές επισκέψεις σε ένα μουσείο όπου επιχειρείται να καταστούν αφηγήσιμα τα όσα συνέβησαν. Ωστόσο, το συμβάν καθεαυτό παραμένει ασύλληπτο. Ταυτόχρονα, *αυτή* βρίσκεται πρωταγωνίστρια σε μία ακόμα ερωτική ιστορία που είναι εγκιβωτισμένη μέσα στην προηγούμενη και εκτυλίσσεται στη γαλλική πόλη Nevers. Είναι, όμως, αδύνατον να καταλάβουμε αν οι εικόνες του παρελθόντος που βλέπουμε ανακαλούνται όντως από τη γυναίκα στην προσπάθεια της να συγκροτηθεί. Το παρόν δεν αναγνωρίζει τον εαυτό του αναφορικά με την εικόνα του παρελθόντος. *Αυτός* και *αυτή* δεν έχουν ονόματα. Ο Πόλεμος έχει θρυμματίσει τη φαντασιακή τάξη και συνεπώς η σύσταση του εαυτού και η χωροχρονική του τοποθέτηση κλονίζεται θεμελιωδώς.

Συμμέτοχος του προαναφερθέντος προβληματισμού ο Marker, εν μέσω της κλιμάκωσης του μιλιταριστικού ανταγωνισμού μεταξύ ΗΠΑ και Σοβιετικής Ένωσης, δημιουργεί το 1962 το photo-roman *La Jetée*, με την (σχεδόν) αποκλειστική χρήση ακίνητων φωτογραφιών (αντί κινούμενων πλάνων) ως δομικών μονάδων του έργου. Στη βάση ενός σεναρίου επιστημονικής

[11] Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», στο Siegfried Unseld (επιμ.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Φραγκφούρτη, Suhrkamp, 1955, αγγλ. μτφρ. Harry Zohn, «Theses on the Philosophy of History», στο Hannah Arendt (επιμ.), *Illuminations. Essays and Reflections*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1968, σσ. 253–264 (η απόδοση από τα αγγλικά είναι δική μου).

φαντασίας, ο Marker μάς μεταφέρει σε ένα Παρίσι κατεστραμμένο από τον Γ' Παγκόσμιο Πόλεμο, όπου όσοι επέζησαν έχουν καταφύγει σε ένα υπόγειο δίκτυο στοών, καθώς η επιφάνεια της Γης είναι μολυσμένη. Ο χώρος έχει αποκλειστεί και ο μοναδικός σύνδεσμος με τα μέσα για την επιβίωση περνά από τον χρόνο. Μια ομάδα επιστημόνων, προκειμένου να εξασφαλίσει τους αναγκαίους πόρους διενεργεί πειράματα με ταξίδια στον χρόνο, χρησιμοποιώντας κρατούμενους ως πειραματόζωα. Η προσκόλληση ενός άντρα σε μια εικόνα από το παρελθόν τον καθιστά ως τον πλέον κατάλληλο για την αποστολή. Η εικόνα από την παιδική του ηλικία που τον έχει κυριεύσει (το πρόσωπο μιας γυναίκας ή ο φόνος ενός άντρα;), και την οποία αναζητά στις επισκέψεις του σε διαφορετικά στρώματα του παρελθόντος, γίνεται ο μίτος της Αριάδνης για το ξεδίπλωμα ενός διαλογισμού τού Marker επάνω στα υλικά κατασκευής του κινηματογράφου, στα υλικά κατασκευής της μνήμης και στη φύση του ίδιου του χρόνου. Παρά την ύπαρξη μιας ιστορίας μυθοπλασίας που αναπτύσσεται μέσα από ένα πολύπλοκα δομημένο σενάριο, αυτό που τοποθετεί το *La Jetée* στην ιστορία του φιλμικού δοκιμίου (και μάλιστα σε μία ιδιάζουσα θέση), είναι το ότι ο διαλογισμός που προανέφερα διαποτίζει το έργο σε εντελώς θεμελιακό επίπεδο. Αναφέρομαι στο ότι η επιλογή του Marker να μην κινηματογραφήσει πραγματικούς ανθρώπους και τόπους εν χρόνω, αλλά να συναρμόσει φωτογραφίες αυτών μέσω της χρήσης τρυκέζας (αποφεύγοντας επίσης να δημιουργήσει οποιαδήποτε ψευδαίσθηση κίνησης οφειλόμενη στο μετείκασμα), απολήγει στο ότι οι ίδιες ακίνητες εικόνες συνιστούν τόσο το μεσικό υπόστρωμα της ταινίας όσο και τη χωροχρονική τάξη εντός της οποίας εκτυλίσσεται η ιστορία της ταινίας[12]. Η κατακερματισμένη μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο κοινωνική πραγματικότητα, στην οποία ο χρόνος έχει χάσει τους αρμούς του, και η συνακόλουθη χρεωκοπία των προπολεμικών αισθητηριοκινητικών σχημάτων οδήγησαν σε αυτό που ο Gilles Deleuze περιέγραψε ως κύριο χαρακτηριστικό τού μεταπολεμικού κινηματογράφου: την απελευθέρωση του χρόνου από την εξάρτησή του από την κίνηση[13]. Στο *La Jetée* η απελευθέρωση αυτή φτάνει στα έσχατα μορφικά της όρια. «Το παρόν τού παρελθόντος, το παρόν τού παρόντος και το παρόν τού μέλλοντος» ανακατανέμονται και επανακάμπτουν διαρκώς μέσα από μία «αρχιτεκτονική του χρόνου» που κατοικοεδρεύει στην απόλυτη ακινησία[14]. Οι περισσότερες από τις αναμνήσεις που ο κεντρικός ήρωας ανακαλεί από περιοχές του

[12] Σχετικά με το τεχνικό σκέλος κατασκευής της ταινίας που αφορά στη χρήση της τρυκέζας βλ. Chris Darke, *La Jetée*, Λονδίνο, Palgrave, 2016, σσ. 74–75. Για μια εκτενή ανάλυση για το ίδιο ζήτημα υπό το πρίσμα του στρουκτουραλισμού βλ. Γιάννης Καρπούζης, *Το άδειο κουτί του Chris Marker*, (Μεταπτυχιακή εργασία), 2018, Ανακτήθηκε από: https://dspace.lib.ntua.gr/xmlui/handle/123456789/47009 (πρόσβαση: 13/8/2022).

[13] Βλ. Gilles Deleuze, *Cinema 2. L' image-temps*, Παρίσι, Les Éditions de Minuit, 1985, μτφρ. Μιχάλης Μάτσας, *Κινηματογράφος ΙΙ. Η Χρονοεικόνα*, Αθήνα, Νήσος, 2010

[14] Ο Gilles Deleuze αναφέρεται στα τρία αυτά αλληλοδιαπλεκόμενα παρόντα και στην «αρχιτεκτονική του χρόνου», καθώς αναλύει το *L' Annee Derniere a Marienband* (1960), του Alain Resnais. Βλ. Gilles Deleuze, *Cinema 2*… σσ. 113–138

παρελθόντος, όταν μετατρέπονται σε εικόνες δεν μπορούν να ενταχθούν σε ένα ενεργό παρόν που θα τις προεξέτεινε σε δράση. Η «καθαρή ανάμνηση» που αναζητά (αυτή που διατηρείται ως συνεχές μέσα στον χρόνο) ξεγλιστρά διαρκώς, εμποδίζοντας το παρελθόν να συρρικνωθεί σε μία «εικόνα-ανάμνηση»[15]. Όταν αυτό συμβαίνει στο τέλος της ταινίας, ο ήρωας δολοφονείται και καταλαβαίνουμε ότι ως παιδί είχε υπάρξει μάρτυρας στον μελλοντικό του θάνατο. Πριν από τη στιγμή αυτή, και ενώ βρίσκεται σε κάποιο παρόν του μέλλοντος, τού δίνεται η επιλογή να μην επιστρέψει. Τότε ακριβώς, ο θάνατός του και έχει συντελεστεί και όχι. Όταν, όμως, επιστρέφει, «η κυματοσυνάρτηση καταρρέει». Οι ακίνητες εικόνες στο *La Jetée* είναι ο τόπος παράστασης τόσο των *δυνάμει* όσο και των *ενεργεία* πραγματικοτήτων του ήρωα και συγκροτούν ένα είδος αρχείου τού ασυνείδητου, το οποίο κατά τον Jacques Derrida αγνοεί τη διαφορά ανάμεσα στο δυνητικό και το έμπρακτο[16].

Το 1966 ο Marker, ξανά με την αποκλειστική χρήση ακινήτων φωτογραφιών, κατασκευάζει το *Si j'avais quatre dromadaires*. Εδώ ο δοκιμιακός χαρακτήρας έγκειται στη σχέση που υφαίνεται ανάμεσα στις λέξεις και τις εικόνες. Ο παντογνώστης αφηγητής δίνει τη θέση του σε ένα πολυφωνικό voice-over, το οποίο συνίσταται σε συζητήσεις μεταξύ φίλων επάνω στην αρχιτεκτονική, στις τοπικές παραδόσεις, στις νίκες και τις ήττες των επαναστατικών κινημάτων ανά τον πλανήτη και στα προσφιλή στον Marker ζητήματα που άπτονται της μνήμης και του πολέμου. Οι συζητήσεις, που αναπτύσσονται συνειρμικά, διαπλέκονται άλλοτε σε αρμονία και άλλοτε σε αντίστιξη με τις φωτογραφίες που βλέπουμε, οι οποίες προέρχονται από ένα ογκωδέστατο αρχείο που συγκρότησε ο Marker από τα ταξίδια του σε είκοσι-έξι χώρες. Και σε αυτήν την περίπτωση, παρόλο που το οπτικό σκέλος προσιδιάζει σε οδοιπορικό, και άρα ίσως στέκει πιο κοντά στο ντοκυμανταίρ, η παραδοσιακή διάκριση μεταξύ τεκμηριωτικων και μυθοπλαστικών ταινιών καθίσταται μη χρήσιμη στο να μας βοηθήσει να εντοπίσουμε τη ραχοκοκαλιά του έργου, η οποία είναι η προτεραιοποίηση της εμπειρίας στη δημόσια σφαίρα ως διαδικασίας καταλυτικής για τη σύσταση της υποκειμενικότητας.

Αυτό ακριβώς το ζήτημα διατρέχει έντονα και την ταινία του Jean-Luc Godard, που κυκλοφόρησε ένα χρόνο αργότερα, με τίτλο *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1967). Το σύνολο του έργου του Godard μπορεί να θεωρηθεί ότι διαπνέεται από δοκιμιακές τροπικότητες, αν λάβουμε υπόψη μας τα κριτήρια που τέθηκαν στην εισαγωγή της παρούσας μελέτης. Ωστόσο,

[15] Για τη διάκριση που κάνει ο Deleuze ανάμεσα σε «καθαρή ανάμνηση» και «εικόνα-ανάμνηση» βλ. επίσης Gilles Deleuze, *Cinema 2*… σσ. 113–138

[16] Jacques Derrida, *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*, Παρίσι, Éditions Galilée, 1995, αγγλ. μτφρ. Eric Prenowitz, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1996, σσ. 63–66

στην ταινία αυτή η επιλογή του Godard να θέτει υπό ακατάπαυστη δοκιμασία τις διανοητικές του αναζητήσεις μέσα από το φίλτρο του δημόσιου βίου (και δη αυτού που ορίζεται από τις προκείμενες της μοντέρνας πόλης), καθιστά το *Deux ou trois choses que je sais d'elle* όχι απλώς ένα δοκίμιο, αλλά ένα δοκίμιο που θα έλεγα (με μία δόση υπερβολής) ότι «αυτοπροτείνεται» εμφατικά ως ενδεδειγμένη γνωσιολογική πρακτική, τόσο κατά τη διάρκεια της κατασκευής του (καθώς ο δημιουργός του αλληλεπιδρά με την κοινωνική οργάνωση των ημερών του) όσο και κατά τη διάρκεια της πρόσληψής του εκ μέρους ημών (ως συμμετόχων των ίδιων εν γένει κοινωνικών ερωτημάτων ακόμα και σήμερα). Η λέξη «εμφατικά» που χρησιμοποιώ αναφέρεται σε συγκεκριμένες έντονες χειρονομίες του Godard εντός του έργου. Το ψιθυριστό voice-over, που συνέχει την αφήγηση, μάς υποβάλλει την αίσθηση ότι «κρυφακούμε» τον ίδιο τον δημιουργό καθώς είναι βυθισμένος σε έναν εσωτερικό μονόλογο και ίσως δεν είναι σίγουρος για αυτά που τον απασχολούν ώστε να τα διατυπώσει με κανονικό τόνο. Ψιθυριστά ο Godard μοιράζεται μαζί μας την ανησυχία του για τις πολεοδομικές αλλαγές στο Παρίσι σε συνάρτηση με την ταξική διάρθρωση και τη διαμεσολάβηση της εμπειρίας στην πόλη από τα νέα μέσα επικοινωνίας, ενώ ταυτόχρονα βλέπουμε εργοτάξια σε πλήρη δραστηριότητα. Ψιθυριστά μάς εκμυστηρεύεται ότι η Pax Americana κάνει πλύση εγκεφάλου, ενώ βλέπουμε επιγραφές με ονόματα πολυεθνικών εταιρειών. Ψιθυριστά μάς μιλά για την πορνεία την οποία ψηλαφεί στην εγκάρσια τομή επάλληλων στρώσεων διυποκειμενικής αλληλεπίδρασης σε κρεβάτια, καφετέριες και δρόμους. Ψιθυριστά μάς συστήνει την Marina Vlady που υποδύεται την κεντρική ηρωίδα (Juliette Jeanson). Αυτή κοιτά την κάμερα και «σπάει τον τέταρτο τοίχο», άλλοτε ως Marina Vlady που μας απευθύνει φράσεις του Bertolt Brecht και άλλοτε ως Juliette που αναρωτιέται για τη φύση του χρόνου και το νόημα των λέξεων, ενώ πλένει πιάτα δίπλα σε μία αφίσα της ταινίας *Der General* (1926) του Buster Keaton. Η συνήθεια του Godard να αναφέρεται διαρκώς στην ιστορία του κινηματογράφου αποτυπώνεται επίσης στην αφίσα τού *Muriel* (1963) του Resnais που αντικρύζουμε σε ένα τοίχο, καθώς δύο άντρες είναι απασχολημένοι με τα τεκταινόμενα στον πόλεμο του Βιετνάμ, αλλά και στο σχόλιο που κάνει η Juliette για το *Nanook of the North* (1922) του Robert Flaherty, ενώ στέκεται ανάμεσα σε θηριώδεις εργατικές πολυκατοικίες των προαστείων. Καρτέλες με διάτιτλους μάς ενημερώνουν για τις θεματικές του εκάστοτε κεφαλαίου της ταινίας, που μπορεί να αφορούν στην οργάνωση της βιομηχανικής κοινωνίας, στην εθνολογία, στην τέχνη ή στην ψυχολογία και αναπτύσσονται σε βενζινάδικα, κομμωτήρια ή καταστήματα ρούχων, ενώ στο μεταξύ εμβάλλουν εικόνες πολέμου από τον Τύπο. «Η γλώσσα είναι το σπίτι μέσα στο οποίο ζει ο άνθρωπος», λέει κάποια στιγμή η Juliette και αυτή η έμμεση απόκριση του Godard προς τον Martin Heidegger είναι μία στιγμή κορύφωσης της έγνοιας του για τη λειτουργία της γλώσσας – έγνοια που σε

διάσπαρτα σημεία της ταινίας παραπέμπει άλλοτε στον Ludwig Wittgenstein και άλλοτε στον Jacques Lacan[17].

Η ανάλυση των δομών της γλώσσας εντός των οποίων ζούμε απασχολεί διαρκώς τον Godard και αυτό βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με το ότι κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, ο Godard κατ' επανάληψη αυτοαποκαλείται δοκιμιογράφος. Μία από τις πρώτες σχετικές δηλώσεις γίνεται ήδη το 1962. Αναφερόμενος στο ξεκίνημά του ως κριτικός στο περιοδικό *Cahiers du Cinéma*, επισημαίνει ότι (στο πλαίσιο της κουλτούρας λόγου για τον κινηματογράφο που, όπως ανέφερα, είχε διαμορφώσει η Γαλλική Ταινιοθήκη και οι κινηματογραφικές λέσχες) τόσο ο ίδιος όσο και συνοδοιπόροι του στο περιοδικό, γράφοντας και μόνο ένιωθαν ότι κάνουν κινηματογράφο, προτού καν γίνουν οι σκηνοθέτες που γνωρίζουμε, ενώ για τον εαυτό του σημειώνει ότι αφότου ξεκίνησε να κάνει ταινίες, άρχισε να νιώθει περισσότερο δοκιμιογράφος σε σχέση με πρωτύτερα, μόνο που αντί να χρησιμοποιεί τη γραφή για να επικοινωνήσει τον κριτικό του λόγο, χρησιμοποιεί το φιλμ[18].

Η κορύφωση αυτής της αντίληψης, περί των τρόπων έκφρασης τού κριτικού λόγου, έρχεται κατά την περίοδο 1968-1972, όταν ο Godard με τον Jean-Pierre Gorin σχηματίζουν την κολεκτίβα *Dziga Vertov Group* με σκοπό να αναζωογονήσουν τις πολιτικές και αισθητικές στρατηγικές που θεωρούσαν ότι κληροδότησε ο Βερτώφ. Κατά την εκπνοή τού εγχειρήματος (το οποίο δεν έχω τον χώρο να παρουσιάσω στο παρόν κείμενο), οι Godard και Gorin κατασκευάζουν το *Letter to Jane* (1972), στο οποίο θέλω να σταθώ λόγω της ριζοσπαστικής φόρμας του. Πρόκειται για ένα «επίμετρο» στην ταινία *Tout va bien* (1972), που παρήχθη στο πλαίσιο του *Dziga Vertov Group*. Με την αφήγηση των Godard και Gorin να πηγαινοέρχεται στο χρόνο, το έργο είναι ουσιαστικά σε μία 52 λεπτών αγκιτάτσια (σε ήχο off-screen), η οποία αγκυρώνεται αποκλειστικά σε μία φωτογραφία από την επίσκεψη της Jane Fonda στο Βόρειο Βιετνάμ που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *L' Express*. Στο έργο η φωτογραφία «συνομιλεί» με ένα πορτρέτο του Richard Nixon και με μερικά stills από το *Tout va bien*, με το *The Magnificent Ambersons*, το *Klute* και το *The Grapes of Wrath,* ενώ για αρκετά λεπτά βλέπουμε μόνο μία μαύρη οθόνη. Με αφορμή τη φωτογραφία, το έργο αναλύει το ρόλο των media στην

[17] Η φράση αποτελεί παραλλαγή τού «Η γλώσσα είναι το σπίτι τού *Είναι*» που απαντάται στο δοκίμιο του Heidegger, *Über den Humanismus*, το οποίο δημοσιεύτηκε το 1947 και αποτέλεσε την οριοθέτηση των θέσεων του Heidegger σε σχέση με τον υπαρξισμό του Jean-Paul Sartre.

[18] Βλ. Jean-Luc Godard, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Παρίσι, Editions Belfond, 1968, αγγλ. μτφρ. Tom Milne, *Godard on Godard*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, Da Capo Press, 1972, σ. 171 και Louis D. Giannetti, «Godard's Masculine-Feminine: The Cinematic Essay», *Godard and Others: Essays on Film Form*, Rutherford, N.J., Fairleigh Dickinson University Press, 1975, σσ. 19–59.

κατασκευή της αλήθειας και αποδομεί τους εικονογραφικούς κώδικες του Hollywood. Ταυτόχρονα, όμως, ασκεί εμμέσως κριτική και στην ίδια τη Fonda, καθώς οι δημιουργοί θεωρούν ότι αναπαράγει τους κώδικες αυτούς και κοιτάζει απλώς με συγκατάβαση τα ανώνυμα θύματα του ιμπεριαλισμού στεκόμενη στη θέση της διάσημης star της Δύσης. Πέραν του περιεχομένου τού έργου, αυτό που θέλω να σημειώσω είναι ότι, καθώς η καταγγελτική γλώσσα των αφηγητών κυριαρχεί απολύτως επί των ελάχιστων οπτικών στοιχείων (περί των οποίων ακούμε μία εκτενή σημειολογική ανάλυση), το έργο μπορεί να αναγνωστεί, επιπλέον, ως μία απολύτως ακραία (και σχεδόν αντι-κινηματογραφική) πρόταση επάνω στο ερώτημα περί της σχέσης εικόνων και λέξεων στην οποία αναφέρθηκα προηγουμένως.

Ένα χρόνο νωρίτερα η Agnès Varda, επίσης ταγμένη στην άσκηση κοινωνικής κριτικής και επικεντρωμένη στα όσα ο κυρίαρχος λόγος συγκαλύπτει, δημιουργεί το *Nausicaa* (1971). Με το *Nausicaa,* η Varda δίνει φωνή στους έλληνες πολιτικούς πρόσφυγες στο Παρίσι κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των συνταγματαρχών και αναδεικνύει κομβικά γεγονότα της σύγχρονης ελληνικής πολιτικής ιστορίας, όπως τα Δεκεμβριανά του 1944, ο εμφύλιος, οι εκλογές βίας και νοθείας του 1961, η δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη κ.ά. Ταυτόχρονα, όμως, με το *Nausicaa* η Varda αναφέρεται και στη σχέση της με την Ελλάδα, είτε εξομολογούμενη η ίδια μπροστά στην κάμερα την ελληνική καταγωγή της είτε σκαρώνοντας διάφορα μυθοπλαστικά τεχνάσματα με βασικότερο την ύπαρξη του φανταστικού αναδιπλασιασμένου εαυτού της που σπουδάζει αρχαία ελληνική τέχνη και ερωτεύεται έναν από τους έλληνες εξόριστους (τον οποίο υποδύεται ο Σταύρος Τορνές). Στις συνεντεύξεις βλέπουμε και ακούμε μαρτυρίες από τον Περικλή Κοροβέση, τον Σπήλιο Παπασπηλιόπουλο, τον Βασίλη Βασιλικό και τον Βλάσση Κανιάρη (μεταξύ άλλων), εμβόλιμα βλέπουμε πλάνα από την Ελλάδα και ακούμε τις απόψεις περαστικών τους οποίους η Varda σταματά σε δρόμους του Παρισιού, ενώ σε διάσπαρτα σημεία ακούμε τραγούδια με μουσική του Μίκη Θεοδωράκη. Παρόλο που, όπως γίνεται αντιληπτό από αυτήν τη συνοπτική περιγραφή, πρόκειται για μία τυπική περίπτωση του είδους του οποίου τα χαρακτηριστικά στην παρούσα εργασία χαρτογραφώ, είναι μάλλον δύσκολο να τοποθετήσουμε το *Nausicaa* με ομαλό τρόπο σε μία γενεαλογία, καθώς λογοκρίθηκε από το γαλλικό κράτος (παρόλο που ήταν παραγωγή της γαλλικής κρατικής τηλεόρασης) προτού προβληθεί οπουδήποτε και το αρνητικό καταστράφηκε[19]. Το ότι εκ των υστέρων

[19] Αιτία αυτού ήταν οι εν εξελίξει τότε συζητήσεις για αγορά γαλλικού στρατιωτικού εξοπλισμού από το εν Ελλάδι καθεστώς, οι οποίες δεν έπρεπε να διαταραχθούν. Βλ. Περικλής Κοροβέσης, «Η Ναυσικά μιλάει για την Ανιές», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 6 Απριλίου 2019, https://www.efsyn.gr/stiles/sto-kentro-toy-perithorioy/190256_i-naysika-milaei-gia-tin-anies (πρόσβαση: 15/8/2022) και Φώντας Τρούσας, «Nausicaa: Η αντιχουντική ταινία της Ανιές Βαρντά που παρέμενε άφαντη για χρόνια», *LIFO*, 10 Απριλίου 2019,

μπορούμε να αποκαταστήσουμε έστω την ορατότητα του έργου αυτού οφείλεται στο ότι δεκαετίες μετά την καταστροφή του αρνητικού, βρέθηκε μια κόπια εργασίας στη Βασιλική Ταινιοθήκη του Βελγίου και κατόπιν τούτου η ταινία προβλήθηκε σε παγκόσμια πρεμιέρα στην Αθήνα στις 24 Απριλίου 2017. Η θραυσματικότητα που χαρακτηρίζει τους τρόπους δόμησης των φιλμικών δοκιμίων, εν προκειμένω γίνεται χαρακτηριστικό και ενός μέρους της ίδιας τής διαδρομής του είδους, της οποίας «σπασμένα» κομμάτια καλούμαστε να συναρμολογήσουμε εκ των υστέρων.

Το 1975 η φιλμική γραφή της Varda δίνει ένα σύντομης διάρκειας φεμινιστικό μανιφέστο με τίτλο *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe*. Σε αυτό γυναίκες κάθε ηλικίας, με ρούχα ή χωρίς, μιλούν προς εμάς ή μεταξύ τους και δίνουν ορισμούς περί του τί είναι η γυναίκα, προσεγγίζουν τη μητρότητα ως δυνατότητα και όχι ως προορισμό, σχολιάζουν τα όργανά τους, διεκδικούν το να είναι αποδεκτή η γήρανσή τους, αμφισβητούν την εικόνα που το αντρικό βλέμμα έχει κατασκευάσει για αυτές. Αρνούνται να υπαχθούν τόσο στον ρόλο που τις θέλει σεμνές όσο και στον σύστοιχό του που τις θέλει σεξουαλικά αντικείμενα. Στο μεταξύ η κλακέτα που εμφανίζεται ανά στιγμές μάς θυμίζει ότι η εικόνα που έχουμε για τη γυναίκα από τον κινηματογράφο είναι κατασκευασμένη, ενώ οι φωτογραφίες γυναικών από lifestyle περιοδικά και διαφημιστικές αφίσες που βλέπουμε κριτικάρονται ως ψευδείς και καταπιεστικές.

Στο ίδιο μήκος κύματος, όσον αφορά στα προτάγματα του ριζοσπαστικού φεμινισμού, αλλά με ύφος περισσότερο διαλογιστικό παρά συνθηματολογικό, η Laura Mulvey (σε συνεργασία με τον Peter Wollen) κατασκευάζει τα έργα *Penthesilea* (1974) και *Riddle of the Sphinx* (1977). Στο *Penthesilea* τίθεται στο μικροσκόπιο ο μύθος των Αμαζόνων. με το ερώτημα αν μπορεί να ιδωθεί ως μοτίβο μαχητικής γυναικείας χειραφέτησης ή αν πρόκειται για προϊόν αντρικής φαντασίωσης. Χωρισμένο σε πέντε σεκάνς, με την καθεμία να διαρκεί τόσο ακριβώς όσο επέτρεπε το διαθέσιμο φιλμ των 16 χιλιοστών, το έργο είναι μορφικά μία έμπρακτη δήλωση ενάντια στο μοντάζ και στη χειραγώγηση που οι Mulvey και Wollen θεωρούσαν ότι αυτό επιβάλλει. Έτσι, βλέπουμε αμοντάριστη μία performance βασισμένη στην τραγωδία *Πενθεσίλεια* (1808) του Heinrich von Kleist και κινηματογραφημένη με ένα στατικό μονοπλάνο, βλέπουμε τον Wollen σε μία αυλή να μας αναλύει πτυχές του μύθου και να μας εξηγεί τον τρόπο κατασκευής του ίδιου του έργου που παρακολουθούμε, βλέπουμε μία μείξη από παραστάσεις Αμαζόνων σε γλυπτά, αμφορείς και comics, αποσπάσματα από το φιλμ *What 80*

https://www.lifo.gr/culture/cinema/nausicaa-i-antihoyntiki-tainia-tis-anies-barnta-poy-paremene-afantigia-hronia (πρόσβαση: 15/8/2022)

Million Women Want (1913) σε υπέρθεση με μία γυναίκα που απαγγέλει λόγια της αμερικανής σοσιαλίστριας και φεμινίστριας Jessie Ashley και τέλος μερικά μόνιτορ που προβάλλουν όσα προηγήθηκαν και λειτουργούν ως σχόλιο στην επιπλεόν στρώση που οι Mulvey και Wollen προσέθεσαν στον μύθο. Η αντι-κινηματογραφική χειρονομία του Godard που ανέφερα προηγουμένως ίσως βρίσκει εδώ το βρετανικό ομόλογό της. Το *Riddle of the Sphinx* που ακολουθεί μπορεί να ιδωθεί ως συνέχεια των ίδιων προβληματισμών, αλλά πιο συγκεκριμένα ως φιλμική εκδοχή όλων όσα η Mulvey ανέδειξε δύο χρόνια νωρίτερα στο κείμενο *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975)[20]. Με τη συνδρομή της λακανικής ανάλυσης και με επιρροές από τον μαρξισμό, η Mulvey εξετάζει πλείστες πτυχές τής θέσης της γυναίκας. Είναι η οικιακή εργασία παραγωγική; Πώς σχετίζεται ο αγώνας των γυναικών με την ταξική πάλη; Η καταπίεση των γυναικών λειτουργεί στο ασυνείδητο όπως και στο συνειδητό; Πόσο αναγκαία είναι η μητρότητα για τη γυναίκα σε πραγματικό και σε φαντασιακό επίπεδο; Ποιες άλλες μορφές ανατροφής των παιδιών θα μπορούσαν να υπάρξουν εκτός από την οικογένεια; Αυτά είναι ορισμένα από τα ερωτήματα που ακούμε, ενώ η κάμερα κάνει ένα αργό, μελαγχολικό πανοραμίκ 360 μοιρών σε μία παιδική χαρά, αποπνέοντας μια αίσθηση συγγενική τού ιταλικού νεορεαλισμού. Σε μία από τις πρώτες σκηνές του έργου (το οποίο σκοπίμως αποτελείται από ετερογενούς δομής ενότητες) η ίδια η Mulvey κοιτά την κάμερα και ανατέμνει τον μύθο του Οιδίποδα με σκοπό να υπονομεύσει την εγκυρότητα της φροϋδικής σύλληψης περί οιδιπόδειου συμπλέγματος, ενώ η γυναικεία φιγούρα που πρωταγωνιστεί στα μυθοπλαστικά τμήματα τού έργου εμφανίζεται μέσα από λήψεις που δεν μοιάζουν σε τίποτα με τις αντικειμενοποιητικές αναπαραστάσεις της γυναίκας που ηγεμονεύουν στον μυθοπλαστικό κινηματογράφο. Κρίσιμο, επίσης, νοηματικά είναι το ότι σε διάφορα σημεία του φιλμ ακούμε αρκετές γυναικείες φωνές να συνεισφέρουν ποικίλες ψηφίδες της κοινωνικής εμπειρίας της γυναίκας, σπάζοντας τη σύμβαση τής μίας και συχνά αντρικής φωνής που καθοδηγεί στην ηχητική μπάντα.

Κλείνω το κεφάλαιο με μία επισήμανση της Mulvey, από το κείμενό της *Riddles as Essay Film* (2016), η οποία ξεκαθαρίζει περαιτέρω ένα βασικό ζήτημα που διατρέχει την παρούσα εργασία, το ζήτημα, δηλαδή, του προσδιορισμού των στοιχείων με βάση τα οποία ένα φιλμ μπορεί να χαρακτηριστεί δοκίμιο. Σημειώνει η Mulvey ότι στη Μεγάλη Βρετανία τη δεκαετία του 1970, οπότε και δημιούργησαν με τον Wollen το *Penthesilea* και το *Riddle of the Sphinx*, όχι μόνο δεν υπήρχε καμία συζήτηση γύρω από το «φιλμ-δοκίμιο», αλλά δεν ήταν καν σε χρήση ο συγκεκριμένος όρος. Τα έργα τους αυτά, λοιπόν, δεν τα θεωρούσαν δοκίμια (κάτι που ίσως παραπέμπει σε ένα είδος σκαριφήματος μεταβατικού χαρακτήρα), αλλά όπως τονίζει (με μία

[20] Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16, (3), Οκτώβριος 1975, σσ. 6–18

αυστηρότητα) τα θεωρούσαν μέρη ενός συνολικότερου θεωρητικού και πολιτικού εγχειρήματος. Αναφερόμενη, μάλιστα, στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των έργων επισημαίνει, σε αδρές γραμμές, ότι η σκόπιμη ετερογένεια των υλικών, η έμφαση στην ιδιομεσικότητα (*medium specificity*), η αποκάλυψη της εξουσίας με την οποία έχει επενδυθεί η γλώσσα, καθώς και η μπρεχτικού τύπου απεύθυνση στην κάμερα, υπήρξαν προγραμματικές επιλογές μιας δέσμευσης σε πρωτοποριακές αισθητικές που υπηρετούσαν έναν πολιτικό ριζοσπαστισμό[21]. Το πνεύμα της τοποθέτησης αυτής σχετίζεται ευθέως με τις ειδικές περιπτώσεις των φιλμικών δοκιμίων που θα εξετάσω στο τρίτο κεφάλαιο.

[21] Βλ. Laura Mulvey, «Riddles as Essay Film» στο Nora Alter και Timothy Corrigan (επιμ.), *Essays on the Essay Film*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 2017, σσ. 314–321

Φιλμ-δοκίμιο, πολιτικές αισθητικές της μνήμης και αντι-δημόσια σφαίρα[1]

Σημείο αφετηρίας για τη δημιουργία ορισμένων φιλμικών δοκιμίων που εξέτασα στο προηγούμενο κεφάλαιο, και κεντρικός άξονας τού περιεχομένου τους, υπήρξε η έννοια της μνήμης. Ειδικότερα, έργα όπως το *Nuit et brouillard,* το *Les statues meurent aussi,* το *Hiroshima, mon amour* και το *La Jetée* αντανακλούν μία σταδιακή μετατόπιση που πραγματοποιήθηκε στη Δύση από το Ολοκαύτωμα και μετά. Η μετατόπιση αυτή συνίσταται στην υποχώρηση τής χρήσης της Ιστορίας ως προνομιακού εργαλείου της νεωτερικότητας για τη διαχείριση του χρόνου (με σκοπό άλλοτε την «εγγύηση» της χρονικής συνέχειας ενός έθνους και άλλοτε τον ντετερμινιστικό εξορθολογισμό των γεγονότων) και στην ταυτόχρονη ανάδυση της κουλτούρας της μνήμης ως εναλλακτικού σχήματος θεώρησης του χρόνου[2]. Το ερώτημα που προκύπτει περί τού πώς αναπαρίσταται ο χρόνος υπό το πρίσμα της μνήμης, καθώς και το αντίστροφό του, δηλαδή τί είδους μνήμη συγκροτείται στις αναπαραστάσεις αυτές (συλλογική, ατομική, τοπική, ταξική, υλική ή συμβολική), είναι σαφώς πολιτικά ερωτήματα άρρηκτα συνδεδεμένα – όπως επισημαίνει ο θεωρητικός του πολιτισμού Andreas Huyssen – με τον χαρακτήρα της δημόσιας σφαίρας και με τους τρόπους άρθρωσης ταυτοτήτων μέσα σε αυτήν[3]. Τη μετατόπιση, λοιπόν, αυτή και το συνακόλουθο ερώτημα θα ψηλαφήσω στο παρόν κεφάλαιο, μέσα από τη μελέτη φιλμικών δοκιμίων που, συνδυάζοντας τον πολιτικό ριζοσπαστισμό με πρωτοποριακές αισθητικές, κινούνται θεματικά γύρω από την οργάνωση της αστικής ζωής, τις υλικές

[1] Σχετικά με τον όρο «πολιτικές αισθητικές» βλ. Adorno, Benjamin, Bloch, Brecht, Lukács, *Aesthetics and Politics:* Λονδίνο, Verso, 1980 και Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism,* Durham, Duke University Press, 1991. Βλ. επίσης Esther Leslie, «Political Aesthetics», *International Lexicon of Aesthetics,* Άνοιξη 2020, https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=91 (πρόσβαση: 7/9/2022)

[2] Στη συγκεκριμένη μετατόπιση σημαντικό ρόλο έπαιξε η κριτική που διατυπώθηκε από τον Walter Benjamin ενάντια στον ιστορικισμό ως εργαλείο κυριαρχίας της άρχουσας τάξης, η κριτική των Theodor Adorno και Max Horkheimer στις έννοιες του «διαφωτισμού» και της «προόδου», οι κριτικές εκ μέρους των Michel Foucault, Jacques Derrida και Jean-François Lyotard ενάντια στον γραμμικό και τελεολογικό χαρακτήρα της Ιστορίας, καθώς και οι μετα-αποικιακές κριτικές που συνδέουν ευθέως την Ιστορία της Δύσης με τον ιμπεριαλισμό και τον ρατσισμό. Βλ. Andreas Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsests and The Politics of Memory*, Στάνφορντ, Stanford University Press, 2003, σσ. 1–29, Βλ. Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», στο Siegfried Unseld (επιμ.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Φραγκφούρτη, Suhrkamp, 1955, αγγλ. μτφρ. Harry Zohn, "Theses on the Philosophy of History", στο Hannah Arendt (επιμ.), *Illuminations. Essays and Reflections*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1968, σσ. 253–264, Βλ. Theodor Adorno και Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung,* Άμστερνταμ, Querido Verlag, 1947, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*, Αθήνα, Ύψιλον, 1986

[3] Andreas Huyssen, *Present Pasts*… σ. 26

της προϋποθέσεις, τις ανταγωνιστικές σχέσεις που γεννά, τα ίχνη που απαλείφει, καθώς και γύρω από τους τρόπους νοηματοδότησης του κόσμου υπό τη διαμεσολάβηση τού *θεάματος*[4].

Ήδη από τη δεκαετία του 1950 η κριτική στους κυρίαρχους τρόπους πραγμάτευσης του παρελθόντος και στις αντίστοιχες υλικές/χωρικές αποκρυσταλλώσεις τους εμφανίζεται σε φιλμικά δοκίμια του Guy Debord, προϊόντα ζυμώσεων εντός της Καταστασιακής Διεθνούς. Στο φιλμ *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), σε ένα έργο που αναπτύσσει έντονα την πρακτική που είναι γνωστή ως «μεταστροφή» (*détournement*) – κάνοντας εκτεταμένη χρήση αποσπασμάτων από επίκαιρα που δείχνουν αξιωματούχους του Βατικανού, τον στρατηγό Charles de Gaulle, ζευγάρια που χορεύουν, συγκρούσεις διαδηλωτών με την αστυνομία ή διαφημίσεις – υπάρχουν ορισμένες επιλογές του Debord που σχετίζονται ευθέως με την μετατόπιση στην οποία αναφέρομαι πιο πάνω[5]. Η μία επιλογή αφορά στις εικόνες που τίθενται εμβόλιμα στο αρχειακό υλικό. Σε μία μητρόπολη, με «βαριά» Ιστορία συνυφασμένη με τα ονόματα βασιλιάδων και θρησκευτικών αρχόντων και με πλήθος αντίστοιχων αρχιτεκτονημάτων και γλυπτών, ο Debord επιλέγει να μας δείξει συμβατικά πλάνα με σπίτια της συνοικίας Saint-Germain-des-Prés, αχθοφόρους στην αγορά το ξημέρωμα, σωρούς από τούβλα, τμήματα του Σηκουάνα χωρίς τουριστική αξία, νυχτερινές όψεις διασταυρώσεων χωρίς καμία πτυχή ιστορικού ενδιαφέροντος, ή τον τοίχο του αναμορφωτηρίου Chevilly-Larue[6]. Τα δύο πλάνα που αποτελούν ίσως «εξαιρέσεις» στην επιλογή αυτή, απλώς επιβεβαιώνουν τον στρατηγικό στόχο που υπηρετούν οι οπτικές προτάσεις του Debord στο εν λόγω φιλμ, που δεν είναι άλλος από την «αποκαθήλωση» της Ιστορίας που έχει επιβληθεί αρχιτεκτονικά και πολεοδομικά από την κυρίαρχη τάξη. Στο ένα από αυτά τα πλάνα βλέπουμε για μόλις δύο δευτερόλεπτα τον καθεδρικό της Notre-Dame ως μακρινό φόντο διερχόμενων αυτοκινήτων που κυριαρχούν στο προσκήνιο. Στο άλλο βλέπουμε μεν ένα μεγαλοπρεπές άγαλμα του Λουδοβίκου του 14ου, ωστόσο, ο Debord έχει φροντίσει μέσω της ηχητικής μπάντας να ορίσει ένα απρόσμενο ερμηνευτικό πλέγμα για την πρόσληψη αυτού του πλάνου, καθώς ακούμε λίγα δευτερόλεπτα νωρίτερα έναν άντρα να λέει ότι «αυτό που διαφοροποιεί το

---

[4] Ο όρος θέαμα εδώ χρησιμοποιείται σύμφωνα με την εννοιολόγηση του Guy Debord. Βλ. Guy Debord, *La Société du spectacle,* Παρίσι, Buchet-Chastel, 1967, αγγλ. μτφρ. Donald Nicholson-Smith, *The Society of the Spectacle*, Νέα Υόρκη, Zone Books, 1995

[5] Η μεταστροφή, έτσι όπως αναπτύχθηκε σε επίπεδο θεωρίας και δράσης από την Καταστασιακή Διεθνή, αφορούσε την επανάχρηση προϋπαρχόντων αντικειμένων του πολιτισμού σε καινούργιους συνδυασμούς και μέσα από την τοποθέτησή τους σε μη αναμενόμενα πλαίσια, με σκοπό την υπονόμευση των αρχικών νοημάτων τους και την επιστράτευσή τους εναντίον της εξουσίας. Βλ. Guy Debord και Gil Wolman, «A User's Guide to Détournement» στο Ken Knabb (επιμ.) *Situationist International Anthology*, Μπέρκλεϋ, Bureau of Public Secrets, 2006, σσ. 14–21

[6] Για την αναγνώριση ορισμένων τοποθεσιών που εμφανίζονται στο συγκεκριμένο φιλμ αξιοποιήθηκε η έκδοση Guy Debord, *Contre le cinéma*, Aarhus, Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, 1964, μτφρ. Μ.Τ., *Ενάντια στον Κινηματογράφο*, Αθήνα, Άκμων, 1977

παρελθόν από το παρόν είναι ακριβώς η απλησίαστη αντικειμενικότητά του» και μία γυναίκα να λέει ότι «αυτό που έπρεπε να καταργηθεί συνεχίζεται, και μαζί και η φθορά μας… τα χρόνια κυλούν και δεν αλλάξαμε τίποτα». Οι φράσεις αυτές υπονοούν λιτά κάτι κρίσιμο. Η αντικειμενικότητα (με την οποία η Ιστορία περιβάλλει το παρελθόν) προκειμένου να συγκροτηθεί ως τέτοια, προϋποθέτει (ακόμα και χωροταξικά) ένα σύστημα αποκλεισμών. Οι παγιωμένες μορφές της αντικειμενικότητας, που συνιστούν εν τέλει το πεδίο του «κοινωνικού», αποτελούν έκφραση της θέσμισης μιας εξουσίας που εκκαθάρισε όλες τις εναλλακτικές δυνατότητες[7]. Οι φράσεις αυτές που ακούμε, λοιπόν, μάς εφιστούν την προσοχή σχετικά με τη δεύτερη επιλογή του Debord που είναι διάχυτη σε όλο το φιλμ και σχετίζεται με το εναρκτήριο ερώτημα του παρόντος κεφαλαίου. Αυτή δεν είναι άλλη από το καταλυτικό περιεχόμενο του voice-over, το οποίο εκφράζει τη διεκδίκηση άρθρωσης μίας ζώσας μνήμης στη θέση της Ιστορίας. «Το μοναδικό ενδιαφέρον εγχείρημα είναι η απελευθέρωση της καθημερινής ζωής, όχι μόνο μέσα στις προοπτικές της ιστορίας, αλλά για εμάς και τώρα αμέσως», ακούμε να λέγεται. Και καθώς βλέπουμε διαρκώς πλάνα και φωτογραφίες με τον Debord και τους συνοδοιπόρους του είτε σε καφενεία είτε εν ώρα γυρισμάτων, αντιλαμβανόμαστε ότι η διεκδικούμενη από αυτούς μνήμη (που πραγματώνεται και κατά τη διάρκεια υλοποίησης της ταινίας) είναι αποκλειστικά συνυφασμένη με το παρόν και αποπειράται να αγκυρωθεί σε χώρους ή σε χειρονομίες που λειτουργούν ως δεσμοί μεταξύ ατόμων που στέκουν ανταγωνιστικά προς την κυρίαρχη τάξη αντικειμενικότητας[8]. Όσα ακούμε εκφέρονται από τρεις διαφορετικές φωνές (που ευλόγως θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι σηματοδοτούν τη συλλογική εκπροσώπηση της Καταστασιακής Διεθνούς από τα ίδια της τα μέλη) που εναντιώνονται τόσο στις ρυθμίσεις που αφορούν την οργάνωση του χώρου της πόλης όσο και στις αξιώσεις καθολικότητας μιας Ιστορίας που, αναπαριστώντας «μονοφωνικά» το παρελθόν, επιχειρεί ομοίως να προδιαγράψει και το μέλλον:

> «Οι άλλοι ακολουθούσαν, χωρίς να το σκέφτονται, τους δρόμους που είχαν μάθει μια για πάντα, προς τη δουλειά τους, προς το σπίτι τους, προς ένα προβλέψιμο μέλλον […] Δεν έβλεπαν την ανεπάρκεια της πόλης τους. […] Θέλαμε να σπάσουμε αυτή τη συνθήκη, αναζητώντας μια άλλη χρήση του πολεοδομικού τοπίου, αναζητώντας καινούργια πάθη. […] Ο πολεοδομικός χώρος διακήρυττε τις προσταγές και τα γούστα της κυρίαρχης κοινωνίας.»

[7] βλ. Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of our Time,* Λονδίνο, Verso, 1990*,* μτφρ. Γιάννης Σταυρακάκης, *Για την επανάσταση της εποχής μας,* Αθήνα, Εκδόσεις Νήσος, 1997, σσ. 93–100

[8] Σχετικά με τον χαρακτήρα της μνήμης ως ζωντανής διαδικασίας στο παρόν και τον χαρακτήρα της Ιστορίας ως δομής που – αντιτιθέμενη στη μνήμη – χτίζεται πάνω στην εξάλειψη του τί πραγματικά συνέβη βλ. Pierre Nora, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations*, 26, Άνοιξη 1989, σσ. 7–24

Είναι φανερό εδώ ότι για τον Debord προτεραιοποιείται μια κοινωνική πρακτική που λειτουργεί εν είδει ενσώματης πυξίδας προς αναζήτηση ή διάνοιξη ρωγμών στην κυρίαρχη τάξη της αντικειμενικότητας, ενώ η απομάκρυνση από την έγνοια της αναπαράστασης που υπονοείται στις ανωτέρω φράσεις (μέσα από την πρόταξη της χρήσης) διατυπώνεται ρητά στην κατακλείδα του έργου:

> «Για να περιγράψουμε αποτελεσματικά αυτήν την εποχή, θα έπρεπε αναμφίβολα να δείξουμε πολλά ακόμη πράγματα. Αλλά τί ωφελεί; Αυτό που χρειάζεται είναι να συλλάβουμε την ολότητα των όσων έχουν συμβεί, των όσων απομένει να γίνουν. Και όχι να προσθέτουμε και άλλα ερείπια στον παλιό κόσμο του θεάματος και των σουβενίρ.»

Η σύλληψη της ολότητας αυτής, λοιπόν, προϋποθέτει για τον Debord μια εικονοκλαστική στάση και γι' αυτό φροντίζει με το φιλμ αυτό να μην μας κληροδοτήσει καμία εμβληματική ή έστω ξεχωριστή εικόνα της εποχής που θα συρρίκνωνε την ακούσια μνήμη σε εκούσια, δηλαδή σε Ιστορία[9].

Απομυθοποίηση του ιστορικού παρελθόντος επιχειρήθηκε (από τις αρχές της δεκαετίας του 1960 και μετά) και στο πλαίσιο του Νέου Γερμανικού Κινηματογράφου. Στο καθιδρυτικό φιλμ του συγκεκριμένου ρεύματος, το *Brutalität in Stein* (1961), του κινηματογραφιστή και φιλοσόφου Alexander Kluge (σε συνεργασία με τον Peter Schamoni), η «επίθεση του παρόντος» ενάντια στο παρελθόν δεν συνοδεύεται από κάποιου είδους περιφρόνηση προς την επίσημη Ιστορία, όπως αυτή που ο Debord επιδεικνύει στο έργο που προανέφερα, αλλά αντιθέτως ο Kluge θέτει εμφατικά στο στόχαστρο της κάμεράς του υλικές παραστάσεις της Ιστορίας που δεσπόζουν στον δημόσιο χώρο, με σκοπό την αποδόμησή τους[10]. Πιο συγκεκριμένα, το έργο, όσον αφορά στο οπτικό του σκέλος, επικεντρώνεται στα ερείπια τού θηριώδους

---

[9] Σχετικά με τη διάκριση ανάμεσα σε ακούσια μνήμη (*memoire involontaire*) και εκούσια μνήμη (*memoire volontaire*) είναι διαφωτιστικές οι παρατηρήσεις του Walter Benjamin που αναπτύσσονται στο πλαίσιο των κειμένων του για τον Marcel Proust και τον Charles Baudelaire. Βλ. Walter Benjamin, «Über einige Motive bei Baudelaire» στο Siegfried Unseld (επιμ.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Φραγκφούρτη, Suhrkamp, 1955, αγγλ. μτφρ. Harry Zohn, «On Some Motifs in Baudelaire» στο Hannah Arendt (επιμ.), *Illuminations. Essays and Reflections*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1968, σσ. 155–200 και επίσης βλ. Walter Benjamin, «Zum Bilde Prousts», στο Siegfried Unseld (επιμ.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Φραγκφούρτη, Suhrkamp, 1955, αγγλ. μτφρ. Harry Zohn, «The Image of Proust» στο Hannah Arendt (επιμ.), *Illuminations. Essays and Reflections*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1968, σσ. 201–215

[10] Η φράση που βρίσκεται εντός εισαγωγικών χρησιμοποιείται ως έμμεση αναφορά στο μεταγενέστερο έργο του Kluge *Η επίθεση του παρόντος ενάντια στον υπόλοιπο χρόνο (Der Angiff der Gegenwart auf die übrige Zeit)* που κυκλοφόρησε το 1985 και – μεταξύ άλλων ζητημάτων – πραγματεύεται τις ψευδαισθήσεις που δημιουργούν στους ανθρώπους οι αστεακοί μετασχηματισμοί του 20ου αιώνα και τον ρόλο που αυτές οι ψευδαισθήσεις παίζουν στη συγκρότηση ταυτοτήτων και στον τρόπο πρόσληψης του χρόνου.

κτηριακού συμπλέγματος της Νυρεμβέργης που κατασκευάστηκε (χωρίς ποτέ να περατωθεί) από το ναζιστικό καθεστώς και στο οποίο λάμβαναν χώρα οι συγκεντρώσεις του κόμματος (NSDAP). Η κάμερα δεν μας δίνει ούτε για μία στιγμή ένα πλάνο εδραίωσης *(establishing shot)* ή κάποιο γενικό που να απεικονίζει το συγκρότημα ως όλον, αλλά αντιθέτως διέρχονται μπροστά από τα μάτια μας διαδοχικά κοντινά, σύντομης διάρκειας, που δείχνουν λεπτομέρειες από φθαρμένους τοίχους, χορταριασμένα σκαλοπάτια και σωρούς από σπασμένες πέτρες, καθώς και πλάνα με εγκαταλελειμμένους διαδρόμους ή με το ημιτελές Kongresshalle. Ο Kluge, εν ολίγοις, προβαίνει σε μια αντιηρωική προσέγγιση, η οποία (όπως εύστοχα παρατηρεί η θεωρητικός του κινηματογράφου Frances Guerin) μπορεί να ιδωθεί ως κριτική απόκριση στο *Triumph des Willens* (1935) της Leni Riefenstahl. Οι αρχιτεκτονικοί όγκοι – τους οποίους η Riefenstahl μέσα από ευρυγώνια και μακρόσυρτα πλάνα μετέτρεψε σε εμβυθιστικό θέαμα με σκοπό την κατίσχυση της ναζιστικής προπαγάνδας – γίνονται αντικείμενο ανατομίας για τον Kluge, ο οποίος μεταχειρίζεται την κάμερα ως νυστέρι προκειμένου να απομυστικοποιήσει σύμβολα και να εκθέσει τους αρμούς του αυταρχισμού[11]. Η περαιτέρω αποτάυτιση των κτηρίων αυτών από οποιαδήποτε εντύπωση μεγαλείου (που σκόπευαν να προσδώσουν σε αυτά οι δημιουργοί τους), επιτυγχάνεται, καθώς μεταξύ των προαναφερθέντων απεικονίσεων των ερειπίων, ειρωνικά εγχέονται ιδιόχειρα σκίτσα του Adolf Hitler, μεγαλεπήβολα αρχιτεκτονικά σχέδια του Albert Speer, φωτογραφίες και μακέτες που αφορούσαν στο εν λόγω συγκρότημα που τελικά έμεινε ανολοκλήρωτο. Επιπλέον, το θραυσματικό μοντάζ με το οποίο αναμειγνύονται όλες αυτές οι εικόνες, καθιστά δυσδιάκριτη τη χρονική απόσταση μεταξύ των οπτικών αναφόρων (*referents*) και έτσι το παρελθόν δεν είναι πια ένα στατικό αντικείμενο που εποπτεύεται από μία σταθερή θέση υποτιθέμενης ουδετερότητας στο παρόν[12]. Η αίσθηση του χωροχρονικού λαβυρίνθου που ο Kluge κατασκευάζει (και εξερευνά) επιτείνεται, καθώς ακούμε παραληρηματικές ομιλίες του Hitler και πλήθη που επευφημούν, ενώ είναι οπτικά απόντα από το Zeppelinfeld. Επιτείνεται, καθώς ακούμε μία φωνή να διαβάζει αποσπάσματα από το ημερολόγιο του Rudolf Höss σχετικά με τη λειτουργία του στρατοπέδου του Auschwitz, ενώ η κάμερα αναζητά διέξοδο ανάμεσα σε νεοκλασικούς κίονες και μπροστά σε αμπαρωμένες θύρες. Η χωροχρονική σύγχυση που προκαλείται στον θεατή κλιμακώνεται ακόμα περισσότερο από την επιλογή του Kluge (την οποία επίσης σημειώνει η Guerin) να υπερθέτει τον ήχο μιας προηγούμενης σεκάνς επάνω στις εικόνες μιας επόμενης σεκάνς, κάτι που λειτουργεί ως συνδήλωση της φασματικής έκτασης του παρελθόντος εντός του παρόντος[13]. Ο θεατής, τελικά,

[11] Βλ. Frances Guerin, «Re-presenting Histories: Documentary Film and Architectural Ruins in Brutality in Stone», *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 21, 2021, σσ. 13–34
[12] Βλ. Andreas Huyssen, «Nostalgia for Ruins», *Grey Room*, 23, Άνοιξη 2006, σσ. 6–21
[13] Βλ. Frances Guerin, «Re-presenting…

ρίχνεται σε μία διανοητική αρένα (χρησιμοποιώ εδώ τη φράση που ο Adorno επιλέγει για να περιγράψει το δοκίμιο ως είδος του γραπτού λόγου), εντός της οποίας οφείλει ο ίδιος, ως δρων υποκείμενο, να ανακαλύψει τις συνάψεις ανάμεσα στη γοητεία και στη βία, ανάμεσα στην αρχιτεκτονική και στον μιλιταρισμό και να πραγματώσει μια αναμνημόνευση όσων «θάφτηκαν» μέσα στις συνάψεις αυτές[14]. Η αναμνημόνευση αυτή δεν αφορά τόσο στο παρελθόν όσο στις δυνατότητες που κοιτούν προς το μέλλον. Εννοώ ότι το επίδικο αυτής δεν είναι η ανάκληση και επισκόπηση κάποιου πράγματος που υπήρξε, αλλά η σκιαγράφηση των σεναρίων που εμποδίστηκαν από το να υπάρξουν λόγω των προαναφερθεισών συνάψεων[15]. Η αναμνημόνευση, εν προκειμένω, λειτουργεί ως το ακριβές αντίθετο της λήθης, είναι δηλαδή η *α-λήθεια*. Η αλήθεια δεν νοείται, όμως, εδώ με την παραδοσιακή της σημασία, ως η συμφωνία της νόησης με το πράγμα, αλλά ως η διάσωση από τη λησμονιά και η ορατοποίηση τής κοινωνικής εμπειρίας υποκειμένων που εξοβελίζονται από τη δημόσια σφαίρα και τα οποία ο Kluge καλεί να οργανώσουν αυτήν την εμπειρία[16].

Αυτό που ο Kluge υπαινικτικά σημειώνει, την ένταση, δηλαδή, ανάμεσα σε ό,τι εκλαμβάνεται ως δημόσια σφαίρα από τις επίσημες αναπαραστάσεις της Ιστορίας και σε ό,τι αποτελεί προϋπόθεση ύπαρξης αυτής της δημόσιας σφαίρας αλλά συστηματικά αποκλείεται από αυτήν, τούτη ακριβώς την ένταση ο Κώστας Σφήκας την φέρνει στο προσκήνιο με τις *Μητροπόλεις* (1975). Με δουλειά τρυκέζας, κατά το πρότυπο του *La Jetée,* ο Σφήκας αντιπαραβάλλει διαρκώς φωτογραφίες που αναδίδουν την αίγλη της Belle Époque και την ανέμελη ζωή της αστικής τάξης στις δυτικές μητροπόλεις των αρχών του 20ου αιώνα με φωτογραφίες που αναφέρονται στα εγκλήματα της αποικιοκρατίας και στην εξαθλίωση της εργατικής τάξης. Τα οπτικά ανάφορα των πρώτων ερμηνεύονται ευλόγως ως αποτέλεσμα των οπτικών αναφόρων των δεύτερων, καθώς ανάμεσα τους παρεμβάλλονται εικόνες πολέμου αλλά και εικόνες που υποδηλώνουν την τεχνολογική πρόοδο, χειρονομία που θυμίζει τη ρήση του Benjamin: «Δεν έχει υπάρξει ποτέ τεκμήριο πολιτισμού που να μην είναι ταυτόχρονα και τεκμήριο

[14] Theodor Adorno, «The Essay as…σ. 70

[15] Σχετικά με την έννοια «αναμνημόνευση» βλ. Michael Löwy, *Walter Benjamin: Avertissement d'incendie, une lecture des thèses "Sur le concept d' histoire"*, Παρίσι, Presse Universitaires de France, 2001, μτφρ. Ρεβέκα Πεσσάχ, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου. Μια ανάγνωση των θέσεων «Για τη φιλοσοφία της ιστορίας»*, Αθήνα, Πλέθρον, 2004, σσ. 59–67

[16] Βλ. Oskar Negt, Alexander Kluge και Peter Labanyi, «The Public Sphere and Experience: Selections», *October,* 46, The MIT Press, 1988, σσ. 60–82, καθώς και Oskar Negt και Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit,* Φραγκφούρτη, Suhrkamp Verlag, 1972, αγγλ. μτφρ. Peter Labanyi, Jamie Daniel και Assenka Oksiloff, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere,* Μινεάπολη, University of Minnesota Press, 1993

βαρβαρότητας»[17]. Η θυσιαστική ζωή των υποτελών (είτε μέσω της εκμετάλλευσης στην εργασία είτε μέσω της φυσικής τους εξόντωσης), που είναι η βασική κοινωνική τους εμπειρία, δεν θεωρείται στις μητροπόλεις του καπιταλισμού επ' ουδενί τρόπο κομμάτι της δημόσιας σφαίρας (παρόλο που αποτελεί αναγκαία συνθήκη για τη σύσταση της τελευταίας), εφόσον η δημόσια σφαίρα ως στυλ ζωής αλλά και το άστυ ως χώρος εκτύλιξής της αρθρώνονται ως γενικευμένες εκφράσεις της κοινωνικής εμπειρίας της αστικής τάξης[18]. Αυτής της αντινομίας μια μνημονική εικόνα κατασκευάζει ο Σφήκας στις *Μητροπόλεις*. Η αντινομία αυτή είναι διαποτισμένη από τον θάνατο και για αυτό η χρήση ακίνητων φωτογραφιών κρίνεται, σε επίπεδο μορφής, ως η πλέον κατάλληλη επιλογή που λειτουργεί ως μετωνυμία της ακινησίας του θανάτου. Με την αποκλειστική χρήση ακίνητων φωτογραφιών που διαδέχονται η μία την άλλη, ο Σφήκας κάνει, επιπλέον, και μία νύξη ως προς τον ασυνεχή, συνειρμικό και συγκοπτόμενο τρόπο λειτουργίας της ακούσιας μνήμης, κάτι που τονίζεται περαιτέρω, με τα αποσπάσματα που ακούμε από το *À la recherche du temps perdu,* του Marcel Proust, ένα έργο που αποτελεί ωδή στην ακούσια μνήμη[19]. Οι εικόνες των ακρωτηριασμένων ιθαγενών στο βελγικό Κονγκό, των ελλήνων μεταναστών στο λιμάνι της Πάτρας που περιμένουν να πάνε στην Αμερική, των παιδιών που τρώνε σκουπίδια, των απεργών κλωστοϋφαντουργών το 1912 στη Μασσαχουσσέτη είναι εικόνες που παραπέμπουν σε μνημονικά ίχνη – πλην όμως, ίχνη μη προσβάσιμα σε εμάς, ίχνη που εξαλείφθηκαν καθώς η εμπειρία της ήττας των υποτελών υποκειμένων αποκρυσταλλώθηκε στο επίπεδο της συνείδησης[20]. Ο Σφήκας, λοιπόν, μέσω των φωτογραφιών αυτών επιχειρεί μια κατάδυση στο συλλογικό ασυνείδητο των καταπιεσμένων. Ωστόσο, εφόσον οι φωτογραφίες εν γένει βρίσκονται (όπως παρατηρεί ο Benjamin) στο πεδίο της εκούσιας μνήμης, δηλαδή στην επικράτεια του συνειδητού, απαιτείται από εμάς μία εγρήγορση [21]. Η εγρήγορση αυτή αφορά στην αναγνώριση της δυνατότητας που μας δίνει το αντικείμενο της αναμνημόνευσης (που γλιστρά φευγαλέα) να το αξιοποιήσουμε ως ένα «κλειδί προς ό,τι συνέβη

[17] Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», στο Siegfried Unseld (επιμ.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Φραγκφούρτη, Suhrkamp, 1955, αγγλ. μτφρ. Harry Zohn, «Theses on the Philosophy of History», στο Hannah Arendt (επιμ.), *Illuminations. Essays and Reflections*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1968, σ. 256

[18] Βλ. Oskar Negt, Alexander Kluge και Peter Labanyi, «The Public Sphere and …

[19] Walter Benjamin, «Zum Bilde Prousts», στο Siegfried Unseld (επιμ.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Φραγκφούρτη, Suhrkamp, 1955, αγγλ. μτφρ. Harry Zohn, «The Image of Proust» στο Hannah Arendt (επιμ.), *Illuminations. Essays and Reflections*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1968, σσ. 201–215

[20] Όπως υποστηρίζει ο Sigmund Freud το 1920 στο έργο του *Πέρα από την Αρχή της Ευχαρίστησης*, η συνείδηση αναδύεται στη θέση μνημονικών ιχνών, έχοντας ως αναγκαία προϋπόθεση την εξάλειψή τους. Βλ. Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works*, αγγλ. μτφρ. James Strachey, Λονδίνο, The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1955, σ. 25. Επίσης, σχετικά με το περιεχόμενο των φωτογραφιών της ταινίας βλ. Μαρία Παπαδοπούλου, «Κινηματογραφική Συμφωνία», *Τα Νέα*, 23 Σεπτεμβρίου 1975

[21] Walter Benjamin, «Über einige Motive bei Baudelaire» στο Siegfried Unseld (επιμ.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Φραγκφούρτη, Suhrkamp, 1955, αγγλ. μτφρ. Harry Zohn, «On Some Motifs in Baudelaire» στο Hannah Arendt (επιμ.), *Illuminations. Essays and Reflections*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1968, σ. 186

πριν και μετά από αυτό» και να σχηματίσουμε συναστρίες όλων εκείνων των γεμάτων δυνατότητες στιγμών που είναι διάσπαρτες σε όλη την έκταση του χρόνου[22].

Στις *Μητροπόλεις*, λοιπόν, γίνεται φανερή η επισήμανση της Mulvey (με την οποία έκλεισα το προηγούμενο κεφάλαιο) περί της δέσμευσης σε πρωτοποριακές αισθητικές που υπηρετούν έναν πολιτικό ριζοσπαστισμό, όπως γίνεται ιδιαζόντως φανερή και σε ένα ακόμα φιλμ του 1975, τη *ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ*, του Θανάση Ρεντζή – έργο επίσης πραγματοποιημένο με τη χρήση τρυκέζας και με «πρώτη ύλη» όχι φωτογραφίες αλλά γκραβούρες (ως επί το πλείστον προερχόμενες από το βιβλίο *UNA BIOGRAFIA*, του Chumy Chúmez). Ως προς το θέμα του έργου, ο ίδιος ο Ρεντζής το έχει περιγράψει «ως μίαν προβολήν λαμπασκοπίου, όπου εκδιπλώνεται μία εξομολόγησις του ιστορικού υποκειμένου της εποχής και του κόσμου στον οποίον αναφέρεται (Βιομηχανική Επανάστασις), όπου ο υπέροχος HOMO UNIVERSALIS κατέστη προοδευτικώς υπέρτατα τελεσφόρος HOMO INDUSTRIALIS»[23]. Το υποκείμενο που προβαίνει στην εν λόγω εξομολόγηση, ένας θνήσκων ναυαγός στην αυγή της αστικής κοινωνίας τού 19ου αιώνα, μάς πληροφορεί εξ' αρχής ότι υπήρξε μάρτυρας τού ίδιου τού θανάτου του[24]. Με το ρηξικέλευθο αυτό σκηνοθετικό εύρημα, ενός νοόντος «εγώ» που στέκει τόσο ριζικά εκτός τού υλικού *είναι* του και αναστοχάζεται (και όχι π.χ. απλώς με τη χρήση ενός εσωτερικού μονολόγου – πρακτικής ήδη τότε ευρέως διαδεδομένης στα μοντερνιστικά έργα), τίθεται έντονα (και ελεγειακά ταυτόχρονα) στο προσκήνιο μία από τις βασικές διαπιστώσεις (που κατέστη εύγλωττα διατυπώσιμη μέσω ψυχαναλυτικών θεωριών) της νεωτερικότητας, το ότι, δηλαδή, το έλλογο υποκείμενο είναι θεμελιωδώς διχασμένο, το ότι το υποκείμενο γίνεται τέτοιο με την είσοδό του στη γλώσσα και εξ-ίσταται (*ex-ists*)[25]. Η διατύπωση αυτή, μακράν

---

[22] Walter Benjamin, «Zum Bilde Prousts», στο Siegfried Unseld (επιμ.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Φραγκφούρτη, Suhrkamp, 1955, αγγλ. μτφρ. Harry Zohn, «The Image of Proust» στο Hannah Arendt (επιμ.), *Illuminations. Essays and Reflections*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1968, σ. 202

[23] Θανάσης Ρεντζής, *Εικασματοπλασία. Ή το εικαστικο-αφηγηματικό βλέμμα διά του νοητικού μοντάζ στην ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ*, Ύδρα, Animart, 2019, σ. 14

[24] Όπως εύστοχα σημειώνει ο Νίκος Παναγιωτόπουλος, οι δύο αυτές επιλογές του Ρεντζή (ως προς τον αφηγητή και ως προς τη χρήση γκραβούρων) υπενθυμίζουν την απατηλή φύση του κινηματογράφου ως θεάματος, αφού από τη μία η ταύτιση του θεατή με έναν νεκρό είναι αδύνατη και από την άλλη το φιλμάρισμα εικόνων που έχουν ήδη εκ των προτέρων παραχθεί με ένα άλλο τεχνικό προτσές (τη λιθογραφία) μάς εφιστά την προσοχή ως προς το ότι αυτό που παρακολουθούμε είναι μία *εντύπωση πραγματικότητας*. Βλ. Νίκος Παναγιωτόπουλος, «Για τη ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ», στο *ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ, Ένα φιλμ του Θανάση Ρεντζή*, Αθήνα, Εξάντας, 1977, σσ. 9–16. Σχετικά με τον όρο «εντύπωση πραγματικότητας» βλ. Christian Metz, *Le Signifiant Imaginaire: Psychanalyse et Cinéma*, Παρίσι, Christian Bourgois. 1993, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης-Φώτης Σιατίτσας, *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος: Το Φαντασιακό Σημαίνον*, Αθήνα, Πλέθρον, 2007

[25] Προβαίνω στην εν λόγω επισήμανση βασιζόμενος εν πολλοίς στις διαλέξεις του Δημήτρη Γκινοσάτη στο πλαίσιο τού σεμιναρίου που παρέδωσε με τίτλο «Θεωρίες του Βλέμματος», κατά την ακαδημαϊκή περίοδο 2020-2021 στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Ψηφιακές Μορφές Τέχνης» της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Στο σεμινάριο αυτό ο Γκινοσάτης (μεταξύ άλλων ζητημάτων) ανέπτυξε εκτενώς τη θέση ότι «το υποκείμενο, από τη στιγμή που λέει "εγώ", άρα από τη στιγμή που αυτοπροσδιορίζεται ως τέτοιο και εξωτερικεύεται σε ένα σημείο (γλωσσικό), αναπόφευκτα γίνεται άλλο από αυτό που είναι». Όπως ισχυρίζεται ο Γκινοσάτης «το παραπάνω παράδοξο, το οποίο βρίσκεται στην καρδιά όλης της νεωτερικής και μετανεωτερικής σκέψης, μάς

από το να είναι μία πολιτικά ουδέτερη διαπίστωση, συμφύεται με μία από τις βασικές προκείμενες της νεωτερικότητας, ήτοι την εξατομικευμένη συνείδηση, έννοια που τίθεται υπό αμφισβήτηση στη *ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ* – και επομένως, το εν λόγω εύρημα ορίζει εν πολλοίς και το πλαίσιο των όποιων ερμηνευτικών προσεγγίσεων, καθώς η ταινία ως βασικό υπόστρωμα έχει την κριτική στάση προς τους αρχετυπικούς μύθους της αστικής ιδεολογίας[26]. Ο Ρεντζής θέτει στο επίκεντρο της πραγμάτευσής του το μοτίβο του οιδιπόδειου συμπλέγματος και υπαινίσσεται τις οριοθετήσεις που αυτό επιβάλλει ως προς την δυνάμει σύνδεση των επιθυμιών με την επαναστατική ανατροπή (με την οπτική του, μάλιστα, να συγγενεύει εν μέρει με αυτήν της πραγματείας των Gilles Deleuze και Félix Guattari, στο έργο *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια. Ο Αντι-Οιδίπους*[27]. Αυτό καθίσταται έκδηλο στις ενότητες του έργου που τιτλοφορούνται «Εμφύλιος Ι» και «Εμφύλιος ΙΙ», όταν τα (ατομοκεντρικώς ιδωμένα ως) αδιέξοδα του υποκειμένου – σημαδεμένα από τον κρυφό πόθο προς τη μητέρα και τον φόβο προς τον πατέρα – συντρίβονται (ή τουλάχιστον αναφαίνεται η δυνατότητα συντριβής τους) από τη συλλογική δράση των μαζών. Η *ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ*, βέβαια, δεν εξαντλείται εκεί θεματικά. Τουναντίον, θα έλεγα ότι πρόκειται για ένα έργο που με έναν (σπάνια απαντώμενο) προγραμματικό σχεδόν τρόπο τείνει να εισηγηθεί μια συνολική κοσμοαντίληψη. Ειδικότερα, όμως, εξεταζόμενη η *ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ* υπό το πρίσμα του ζητήματος που τέθηκε στην αρχή του κεφαλαίου, θα έλεγα ότι βαδίζει στα χνάρια των (σχετικών με τον χρόνο και τη μνήμη) προβληματισμών του Alain Resnais, προτείνοντας μια ιδιαιτέρως τολμηρή θεώρηση του χρόνου, εναλλακτική σε σχέση με τη γραμμικότητα που έχει επιβάλει η παγκόσμια Ιστορία (και επί της οποίας αυτοαναφορικώς επιταχύνεται). Ο Ρεντζής, αναζητώντας τη διάσταση τής «εν συνειδήσει αναδρομικής φοράς, του βιωματικού χρόνου, της ενεργού, κατά Bergson, διαρκείας», διαστέλλει σε τέτοιο βαθμό τη στιγμή τού θανάτου τού (ατομικού) ιστορικού υποκειμένου, ώστε εντός αυτής να πυκνωθεί η παγκόσμια Ιστορία εν συνόλω, με απώτερο σκοπό «την καθ' ολοκληρίαν ανάδυσιν του μνημονικού φορτίου»[28]. Το γεγονός, δε, ότι αυτή η ακραία πύκνωση συμπλέκεται εν τέλει με τον αφανισμό του ατομικού υποκειμένου, αφήνει ως ανοιχτό στοίχημα την (ανα)συγκρότηση ενός συλλογικού υποκειμένου που ενδεχομένως θα άντεχε να λειτουργήσει ως φορέας συναρμογής διάσπαρτων μνημονικών θραυσμάτων και αποκατάστασης μιας κοινής εμπειρίας. «Προσέβλεπα σε μία ταινία-μουσείον και κιβωτόν μνήμης – ή και άτλαντα μνημοσύνης, κατά τον

είναι γνώριμο από τη δομική γλωσσολογία τού Ferdinand de Saussure, και βρίσκει το αποκορύφωμά του στη λακανική ψυχανάλυση», ωστόσο ο Γκινοσάτης θεωρεί ότι το πρόβλημα της γέννησης του υποκειμένου μέσα από το διχασμό είχε περιγραφεί ακόμη πιο πριν από τον Johann Gottlieb Fichte στο έργο *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie* (1794).

[26] Θανάσης Ρεντζής, «Ένα υστερόγραφο για το χρώμα στη ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ», *ΦΙΛΜ*, Ιούλιος 1980, σσ. 71-75

[27] Gilles Deleuze και Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 1, L'anti-Oedipe,* Παρίσι, Les Éditions de Minuit, 1972, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια. 1 Ο Αντι-Οιδίπους*, Αθήνα, Πλέθρον, 2018

[28] Θανάσης Ρεντζής, *Εικασματοπλασία. Ή το εικαστικο-αφηγηματικό βλέμμα* … σ. 6, σ. 10

εξελικτιστήν Aby Warburg – καθώς επί παντός προείχεν η περιπαθώς επιζητούμενη μνημειακότης», γράφει ο Ρεντζής, και μία ακόμη επιλογή του φαίνεται ότι επικυρώνει τελικά την πρόθεσή του αυτή[29]. Εννοώ, πιο συγκεκριμένα, το εξής. Ενώ τα ανάφορα των γκραβούρων φέρουν εν πολλοίς το στίγμα του 19ου αιώνα και οργανώνονται από το βλέμμα του νεωτερικού υποκειμένου, μάς δίνεται τελικά η αίσθηση ότι οι αναφερόμενες έννοιες στις οποίες τα οπτικά σημαίνοντα των γκραβούρων αυτών παραπέμπουν (και οι οποίες δεν αναπαρίστανται, όπως ο πόλεμος, ο έρωτας ή ο θάνατος), απλώνονται στην εγκάρσια τομή επάλληλων στρωμάτων διαφορετικών παρόντων της Ευρώπης. Αυτή η αίσθηση επιτυγχάνεται, όχι μόνο εν χρόνω, καθώς το μοντάζ δημιουργεί αλληλουχίες εικόνων ωσάν αυτές να ανήκαν στο ίδιο παρόν, αλλά και εν χώρω, μέσα στο ίδιο καρέ, όπου, χωριζόμενα και ενωνόμενα από ένα διάκενο συνυπάρχουν σημεία και σύμβολα που άλλως κείνται διάσπαρτα ανά τους αιώνες[30].

Το σχόλιο του Θανάση Ρεντζή, περί τού άτλαντα μνημοσύνης, προσφέρει ένα πρίσμα ανάγνωσης το οποίο είναι σε ομολογία με τα ζητήματα που εξετάζονται στο κεφάλαιο αυτό. Ο ιστορικός τέχνης Aby Warburg (1866-1929), με το ημιτελές έργο του *Άτλας Μνημοσύνης*, εισηγείται ένα (μάλλον ανορθόδοξο και όχι συστηματικό) γνωσιοθεωρητικό εργαλείο ή τουλάχιστον ιχνηλατεί σχέσεις μεταξύ προϋπαρχόντων γνωσιοθεωρητικών εργαλείων[31]. Η επιφυλακτική στάση τού Warburg απέναντι στην (επιβληθείσα από τον Διαφωτισμό) έννοια της γραμμικής προόδου (που υποτίθεται ότι χαρακτηρίζει την Ιστορία), τον οδηγεί σε μία μέθοδο που ο Georges Didi-Huberman ονομάζει «μοντάζ γνώσης»[32]. Ο Warburg, αξιοποιώντας ένα αρχείο σχεδόν χιλίων εικόνων που ίδιος συγκρότησε και το οποίο περιλαμβάνει φωτογραφικές αναπαραγωγές έργων τέχνης, αστρονομικούς χάρτες, ημερολόγια, γενεαλογικά δέντρα, γραμματόσημα, διαφημιστικές αφίσες, καρτ-ποστάλ, αποκόμματα εφημερίδων κ.ά., δημιουργεί απρόσμενες οπτικές συνάψεις ανάμεσα σε αναπαραστατικά συστήματα της αρχαιότητας, του Μεσαίωνα, της Αναγέννησης και του καιρού του. Ανεξάρτητα από το ότι ο Warburg ενδιαφέρεται για μια εκτεταμένη χαρτογράφηση των μετασχηματισμών ορισμένων μοτίβων, μορφών, συμβόλων και μύθων της ευρωπαϊκής κουλτούρας, πράγμα που βρίσκεται εκτός των αντικειμένων πραγμάτευσης τού παρόντος κειμένου, θεωρώ ότι η μέθοδός του βρίσκεται σε συνάφεια με τις μεθόδους των φιλμικών δοκιμίων που μελετώ, εφόσον στον πυρήνα της έχει την

[29] Θανάσης Ρεντζής, *Εικασματοπλασία. Ή το εικαστικο-αφηγηματικό βλέμμα* … σ. 22
[30] Θανάσης Ρεντζής, *Εικασματοπλασία. Ή το εικαστικο-αφηγηματικό βλέμμα* … σ. 30
[31] Για μία συνοπτική περιγραφή του συγκεκριμένου έργου βλ. Martha Schwendener, «This Atlas of Art and Memory Is a Wonder of the Modern World», *The New York Times*, 14 Μαΐου 2020, https://www.nytimes.com/2020/05/14/arts/design/aby-warburg-memory-atlas.html (πρόσβαση: 5/9/2022)
[32] Georges Didi-Huberman, «Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)», στο Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l' image en movement,* Παρίσι, Éditions Macula, 1998, αγγλ. μτφρ. Sophie Hawkes, «Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)», στο Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Νέα Υόρκη, Zone Books, 2004, σσ. 7–19

επιδίωξη πρόσβασης σε μνημονικά ίχνη που έχουν θαφτεί – πρόσβαση που για τον Warburg μπορεί να συμβάλει στο χτίσιμο συλλογικής μνήμης πυροδοτούμενης από εικασματικές μεταφορές και αντιτιθέμενης σε κάθε τελεολογικό σχήμα[33]. Έχοντας αυτά κατά νου, προχωρώ στην εξέταση του τελευταίου έργου.

Πρόκειται για το *Handsworth Songs* (1986), σκηνοθετημένο από τον John Akomfrah, προϊόν, ωστόσο, συλλογικής εργασίας των Black Audio Film Collective (BAFC). Η περίοδος στην οποία η – αποτελούμενη από μαύρους καλλιτέχνες – κολεκτίβα έκανε τα πρώτα της βήματα είχε στη Μεγάλη Βρετανία ως χαρακτηριστικά τη διακυβέρνηση της Margaret Thatcher, την αποβιομηχάνιση, την υπερδιόγκωση του κτηματομεσιτικού κλάδου, την όξυνση των ταξικών ανταγωνισμών και την ένταση των φυλετικών διακρίσεων. Στο υπόστρωμα αυτό, στη δεκαετία του 1980 ξέσπασαν εξεγέρσεις σε μείζονες πόλεις της χώρας, που αποτέλεσαν συμπυκνώσεις ενός γενικότερου κλίματος αναταραχής με αποτυπώσεις στο δημόσιο χώρο. Ως απόκριση στις διεργασίες αυτές, οι BAFC δημιουργούν ένα φιλμ-δοκίμιο, στα πρώτα κιόλας λεπτά τού οποίου ερχόμαστε αντιμέτωποι με ένα ετερόκλητο πλήθος εικόνων και ήχων. Καταγραφή συγκρούσεων μεταξύ διαδηλωτών και αστυνομίας, υποβλητικά καδραρισμένα μνημεία λευκών ανδρών που δεσπόζουν στο δημόσιο χώρο, σειρήνες περιπολικών, οικογενειακές φωτογραφίες, πλάνα από δελτία ειδήσεων, κλειστοφοβικά μοτίβα από synthesizer, πρωτοσέλιδα εφημερίδων, αρχειακό υλικό με αναφορά στη βιομηχανία της Βρετανίας, συνεντεύξεις με μέλη καταπιεζόμενων μειονοτήτων και ένα λυρικό voice-over επιστρατεύονται όλα για την άρθρωση μιας εμπειρίας. Προς την άρθρωση της εμπειρίας αυτής λαμβάνεται ως αφετηρία η εξέγερση του 1985 στο Handsworth τού Birmingham, με αφορμή την κακομεταχείριση ενός μαύρου πολίτη από την αστυνομία. Το Birmingham στάθηκε από το τέλος του 18ου αιώνα και μετά στην εμπροσθοφυλακή της διεθνούς βιομηχανικής παραγωγής, κάτι που σήμαινε φυσικά και την ύπαρξη μιας πολυπληθούς εργατικής τάξης, που μεταπολεμικά αποτελείτο τόσο από ντόπιους όσο και από μετανάστες από την Αφρική, την Ασία και την Καραϊβική. Το στοιχείο αυτό υπήρξε κρίσιμο κατά την ύφεση στην οποία περιήλθε η βρετανική οικονομία στη δεκαετία του 1980, καθώς οι πολιτικές της Thatcher οδήγησαν στο κλείσιμο εργοστασίων, ναυπηγείων και ανθρακωρυχείων και εκτίναξαν την ανεργία, με περιοχές όπως το Birmingham να πλήττονται ιδιαιτέρως[34]. Αυτά συνεπάγονταν ότι ένα μεγάλο μέρος των

[33] Matthew Rampley, «Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas», στο Alex Coles (επιμ.) *The Optic of Walter Benjamin*, Λονδίνο, Black Dog Publishing, 1999, σσ. 94–117

[34] «Unemployment rate (aged 16 and over, seasonally adjusted)», *Office for National Statistics*, 18 Ιανουαρίου 2022, https://www.ons.gov.uk/employmentandlabourmarket/peoplenotinwork/unemployment/timeseries/mgsx/lms, (πρόσβαση: 04/02/2022) και «West Midlands (Industrial Situation)», *House of*

εργατών μεταναστών πρώτης γενιάς και των παιδιών τους ετίθεντο εν πολλοίς στο περιθώριο της κοινωνικής ζωής. Επιπλέον, η ασφυκτική πίεση της αστυνομίας στους δρόμους και οι συκοφαντίες του Τύπου εις βάρος των πληθυσμών αυτών (καθώς και η αύξηση τού κόστους στέγασης) μετέτρεψε την ύπαρξή τους στον αστικό ιστό σε εφιάλτη επισφάλειας[35]. Η αδυνατότητα εγγραφής στο νεοφιλελεύθερο φαντασιακό ακόμη και των πιο στοιχειωδών αιτημάτων των υπάλληλων (*subaltern*) αυτών πληθυσμών σχετικά με την εργασία, τη στέγαση, την απρόσκοπτη μετακίνηση (εγγραφή που θα υποσχόταν έστω την αναγνώριση της κοινωνικής τους ύπαρξης) αποτελεί το υπόστρωμα της εξέγερσης στο Handsworth που μπορεί να ιδωθεί ως εξάρθρωση (*dislocation*) της κυρίαρχης δομής[36]. Η εξάρθρωση αυτή, που προκύπτει από την αδυναμία του πεδίου τού κοινωνικού να συγκροτήσει πλήρως τον εαυτό του ως τάξη αντικειμενική, είναι αυτό που ο Ernesto Laclau περιγράφει ως τη συνθήκη ανάδυσης υποκειμένων ανταγωνιστικών προς την κυρίαρχη δομή, είναι αυτό που περιγράφει ως την ίδια τη μορφή της χρονικότητας (*temporality*), ως χρονοποίηση του χώρου[37]. Οι εξεγερμένοι, έχοντας ως καθημερινή εμπειρία χώρου την αδυνατότητα της παρουσίας τους στη δημόσια σφαίρα, επινοούν μια εμπειρία χρόνου. Αυτόν τον χρόνο πραγματεύεται το *Handsworth Songs* και αυτήν την εξάρθρωση, η οποία είναι μη αναπαραστάσιμη στον υπάρχοντα αστικό χώρο. Στον χρόνο της εξέγερσης, αλλά και στον χρόνο του φιλμ, η αυστηρή διάκριση παρελθόντος, παρόντος, μέλλοντος υποχωρεί, δίνοντας το προβάδισμα στο σχηματισμό συναστριών που συνδέουν θραύσματα διαφορετικών παρόντων ύπαρξης στην πόλη, συναστριών στις οποίες οι εξεγερμένοι μετανάστες δεύτερης γενιάς, καθώς διεκδικούν την πολιτική τους συγκρότηση, ταυτόχρονα επανενεργοποιούν τις προσδοκίες των γονέων τους[38]. Σε αυτές τις συγχρονίες, που ψηλαφούνται τόσο στη διάρκεια της εξέγερσης όσο και στη διάρκεια της ταινίας, πραγματοποιείται μια σύντμηση εντός της οποίας το παρόν επιχειρείται να λειτουργήσει χειραφετητικά ως προς το παρελθόν, ως

Commons Hansard Archives, 5 Φεβρουαρίου 1985, https://api.parliament.uk/historic-hansard/commons/1985/feb/05/west-midlands-industrial-situation, (πρόσβαση: 04/02/2022)

[35] «Council House Rents (Birmingham)», *House of Commons Hansard Archives*, 21 Οκτωβρίου 1982, https://api.parliament.uk/historic-hansard/commons/1982/oct/21/council-house-rents-birmingham, (πρόσβαση: 04/02/2022) καθώς και Joanne Cutler, «The housing market and the economy», *Bank of England,* 1 Σεπτεμβρίου 1995, https://www.bankofengland.co.uk/-/media/boe/files/quarterly-bulletin/1995/the-housing-market-and-the-economy.pdf, (πρόσβαση: 04/02/2022)

[36] Για τη σημασία του όρου «εξάρθρωση» όπως τον χρησιμοποιώ εδώ βλ. Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of our Time*, Λονδίνο, Verso, 1990, μτφρ. Γιάννης Σταυρακάκης, *Για την επανάσταση της εποχής μας*, Αθήνα, Εκδόσεις Νήσος, 1997, σσ. 56-109. Όσον αφορά στη χρήση του όρου «subaltern» υπό το πρίσμα των μετααποικιακών σπουδών, βλ. Gayatri Chakravorty Spivak, «Can the Subaltern Speak?», στο Cary Nelson και Lawrence Grossberg (επιμ.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Λονδίνο, Macmillan, 1988, σσ. 271–313

[37] Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of our Time,* Λονδίνο, Verso, 1990, μτφρ. Γιάννης Σταυρακάκης, *Για την επανάσταση της εποχής μας*, Αθήνα, Εκδόσεις Νήσος, 1997, σσ. 109–114

[38] Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», στο Siegfried Unseld (επιμ.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Φραγκφούρτη, Suhrkamp, 1955, αγγλ. μτφρ. Harry Zohn, «Theses on the Philosophy of History», στο Hannah Arendt (επιμ.), *Illuminations. Essays and Reflections*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1968, σσ. 253–264

ενδεχόμενη εκπλήρωση μιας υπόσχεσης για κοινωνική εμπειρία ολόκληρη και όχι ακρωτηριασμένη. Οι τρόποι αναζήτησης τέτοιων συναστριών στην ταινία είναι ποικίλοι. Τα ερεθίσματα που δεχόμαστε δημιουργούν συσχετισμούς ανάμεσα σε μικρά και μεγάλα γεγονότα της μητροπολιτικής ζωής μέσα από μη γραμμικές μεταβάσεις. Εικόνες (πιθανώς) από τη δεκαετία του 1950 με ζευγάρια που χορεύουν εναλλάσσονται με συνεντεύξεις ακτιβιστών από την περίοδο του ξεσηκωμού. Σκηνές από την κηδεία της Cynthia Jarrett που βρήκε το θάνατο κατά την εισβολή της αστυνομίας στο σπίτι της στο Tottenham το 1985 συνδιαλέγονται με πλάνα παιδιών στο σχολείο και μεταναστών που φτάνουν με πλοία στη Βρετανία δεκαετίες νωρίτερα. Αρχειακό υλικό που απεικονίζει εργάτες εν ώρα εργασίας στην πάλαι ποτέ κραταιά βιομηχανία της χώρας διαδέχεται στιγμιότυπα από την επίσκεψη του Malcolm X στο Smethwick εννέα μέρες πριν τη δολοφονία του. Ανάμεσα σε αυτά διακρίνουμε και μια εμβληματική φωτογραφία του Vanley Burke τραβηγμένη στο Handsworth Park το 1970 που απεικονίζει ένα παιδί μεταναστών με τη σημαία της Κοινοπολιτείας στο ποδήλατό του. Η γλώσσα του μοντάζ στο οποίο οι BAFC επιδίδονται είναι, όπως παρατηρεί ο ιστορικός τέχνης Okwui Enwezor, επηρεασμένη από τον Chris Marker, ωστόσο, ως προς τις αισθητικές πολιτικές της βασίζεται περισσότερο στη διαλεκτική δομή που χαρακτηρίζει το ρεύμα τού Third Cinema[39]. Η επισήμανση αυτής της συνάφειας έρχεται να ενισχύσει ακόμη περισσότερο την αίσθηση που αναδίδει η ταινία ότι η κολεκτίβα σκοπεύει προγραμματικά να συμβάλει στη συγκρότηση μιας αντιδημόσιας σφαίρας ως εδάφους ανταγωνιστικής υποκειμενοποίησης. Πριν το μοντάζ, όμως, οι BAFC συμμετέχουν στα γεγονότα του Handsworth με την κάμερα στο χέρι, επανοικειοποιούνται τους δρόμους από κοινού με τους εξεγερμένους, αλληλεπιδρούν μαζί τους. Η χρήση ελαφρού εξοπλισμού είναι συνδεδεμένη με το γεγονός ότι για την κινηματογράφηση που οι BAFC κάνουν σε εξωτερικούς χώρους δεν χρειάζεται η μετατροπή του αφιλμικού χρόνου της πόλης σε προφιλμικό[40]. Κοινώς, δεν κλείνουν τους δρόμους για γυρίσματα επιβάλλοντας στην πόλη τον χρόνο εργασίας του συνεργείου ή τον χρόνο του σεναρίου μιας ταινίας μυθοπλασίας. Αντιθέτως, γίνονται μέρος του κοινωνικού χρόνου (ως ζώσας εμπειρίας στην πόλη) των ανθρώπων για τους οποίους επιδιώκουν να μιλήσουν. Η ένταξή τους σε αυτήν την εμπειρία και σε αυτήν τη θέση φαίνεται επιπλέον από το γεγονός ότι τα πλάνα τους από τις οδομαχίες (ως επί το πλείστον) δεν είναι τραβηγμένα όπως αυτά των

[39] Okwui Enwezor, «Coalition Building: Black Audio Film Collective and Transnational Post-Colonialism», στο Kodwo Eshun και Anjalika Sagar (επιμ.), *The Ghosts of Songs*, Λίβερπουλ, Liverpool University Press, 2007, σ. 121

[40] Σχετικά με τη μετατροπή του αφιλμικού χρόνου σε προφιλμικό βλ. Αφροδίτη Νικολαΐδου, «Κινηματογραφικές τεχνολογίες, συνθήκες παραγωγής και η αφήγηση της πόλης» στο Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και Κινηματογράφος*, Αθήνα, Εκδόσεις Νήσος, 2011, σσ. 115-119. Βλ. επίσης Warren Buckland, *The Cognitive Semiotics of Films*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 2000, σ. 47

διαπιστευμένων ρεπόρτερ πίσω από τις γραμμές των αστυνομικών, δηλαδή δεν συμπλέουν με το βλέμμα του κράτους ή των ΜΜΕ. Οι BAFC εντίθενται στην ενδότερη ζωή των περιθωριοποιημένων κοινοτήτων αφουγκραζόμενοι τους ρυθμούς που αναπτύσσονται στις ρωγμές της αστικής δημόσιας σφαίρας. Οι υπόγειοι αυτοί ρυθμοί σημαδεύονται από τη μουσική υπόκρουση της reggae και τα σκοτεινά ambient ηχοτοπία στις underground συνάξεις. Ο ηχητικός σχεδιασμός του Trevor Mathison ενσταλάζει στο έργο το ύφος από τα συγκεκριμένα αισθητικά ρεύματα και από τις αντίστοιχες αντικουλτούρες που ενδημούσαν στις παρακμάζουσες αποβιομηχανοποιημένες πόλεις. Συνδυάζοντας το ύφος αυτό με ήχους δρόμου, φωνές που καταθέτουν μαρτυρίες ή απαγγέλλουν ποίηση και ένα voice-over που συναρμόζει μνημονικά θραύσματα τών από κάτω, το *Handsworth Songs* αποδίδει τελικά στον ήχο έναν ρόλο καθοδηγητικό. Στο πλαίσιο του κεντρικού ρόλου τού ήχου, το voice-over, ως ρητορικό σχήμα πραγμάτευσης της κινηματογραφικής (*cinematic*) πόλης, συντείνει στην εντύπωση ότι παρακολουθούμε μια πραγματική εμπειρία στην πόλη και η πόλη δεν είναι ένα ντεκόρ[41]. Καθώς, μάλιστα, δεν είναι σαφές αν πρόκειται για εξωδιηγητική αφήγηση ή αν η φωνή που ακούμε εκπροσωπεί κάποιον/α που πρωταγωνιστεί στην εμπειρία, η ύπαρξη τού voice-over στο *Handsworth Songs* θέτει το ερώτημα «ποιο υποκείμενο εκφέρει λόγο;»[42]. Πρόκειται για ένα ερώτημα που διατρέχει το σύνολο της ταινίας και λόγω της εκτεταμένης οικειοποίησης αρχειακού υλικού προερχόμενου από βιβλιοθήκες και τηλεοπτικούς σταθμούς. Οι BAFC, αναπλαισιώνοντας το υλικό αυτό, συνεισφέρουν σε έναν αναστοχασμό επάνω στο ζήτημα τού ποιοι είναι οι φορείς που νοηματοδοτούν ένα αρχείο και από πού αντλούν την ισχύ τους. Κυρίως, όμως, λειτουργώντας ως εισηγητές αναδιατάξεων, αμφισβητούν το αρχείο ως τελεσίδικο προϊόν χωροποίησης και προσφέρουν τη δική τους μνημονική εκδοχή για την πόλη ανασυγκροτώντας την ως πολιτική ταυτοχρονία διαφορετικών παρόντων[43].

---

[41] Σχετικά με τον όρο «cinematic city» βλ. David B. Clarke (επιμ.), *The Cinematic City*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Routledge, 1997

[42] Για τον ρόλο του voice over ως ρητορικού σχήματος πραγμάτευσης της πόλης βλ. τις αντίστοιχες παρατηρήσεις στο: Άννα Πούπου, «Σχήματα πόλεων: κινηματογραφικοί πρόλογοι, εισαγωγικές σεκάνς και αστική εικονογραφία» στο Ειρήνη Σηφάκη, Άννα Πούπου, Αφροδίτη Νικολαΐδου (επιμ.), *Πόλη και Κινηματογράφος,* Αθήνα, Εκδόσεις Νήσος, 2011, σσ. 74–77

[43] Jacques Derrida, *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*, Παρίσι, Éditions Galilée, 1995, αγγλ. μτφρ. Eric Prenowitz, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1996, σσ. 11–19

Αθήνα, αγάπη μου
Ένα φιλμ-δοκίμιο για την αναμνημόνευση κρίσιμων πολιτικών στιγμών της σύγχρονης Αθήνας

Με βάση την ιστορική και θεωρητική επισκόπηση που προηγήθηκε, θέλω να αναφερθώ στο φιλμ-δοκίμιο με τίτλο *Αθήνα, αγάπη μου*, που πραγματοποίησα στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης και με το οποίο επιχειρώ μία προσωπική εικαστική συμβολή στους πιθανούς τρόπους αναμνημόνευσης σε σχέση με την πόλη και ειδικώς με την Αθήνα. Το έργο έχει ως σημείο εκκίνησης τη διαπίστωση τής απουσίας από το σώμα της πόλης ιχνών σχετικών με μείζονα γεγονότα της σύγχρονης πολιτικής ιστορίας της. Τα γεγονότα με τα οποία επέλεξα να ασχοληθώ έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό τη βίαιη (μέχρι θανάτου) καταστολή του λόγου και της πράξης ατομικών ή συλλογικών υποκειμένων και τη συνακόλουθη διαχείριση των γεγονότων αυτών από την Ιστορία είτε με τρόπους που απονευρώνουν πτυχές των γεγονότων (οι οποίες θα προκαλούσαν ρωγμές στην κυρίαρχη αφήγηση) είτε με τρόπους που οδηγούν στην αποσιώπηση και στη λήθη. Τα γεγονότα αυτά, που θίγονται λιγότερο ή περισσότερο ρητά, είναι: τα Δεκεμβριανά του 1944, τα Ιουλιανά του 1965, η εξέγερση του Πολυτεχνείου το 1973, η δολοφονία του Μιχάλη Καλτεζά από αστυνομικό στην οδό Στουρνάρη στις 17 Νοεμβρίου 1985, η δολοφονία του Αλέξανδρου Γρηγορόπουλου από αστυνομικό στην οδό Μεσολογγίου στις 6 Δεκεμβρίου 2008 και η δολοφονία του/της Ζακ Κωστόπουλου/Zackie Oh στην οδό Γλάδστωνος στις 21 Σεπτεμβρίου 2018.

Γράφει ο Alexander Kluge στο άρθρο του *The Assault of the Present on the Rest of Time*, σχετικά με την ομώνυμη ταινία του: «σε περιπτώσεις που η εμπειρία, ή έστω η μετάφραση της εμπειρίας είναι μπλοκαρισμένη, χρειάζεται να καταφύγουμε στον μορφότυπο τού δοκιμιακού φιλμ. Δεν γνωρίζω άλλον πιθανό τρόπο για να παράσχω τόσο υλικό τόσο γρήγορα»[1]. Με δεδομένο το μπλοκάρισμα αυτό που συνάντησα θέλοντας με κινηματογραφικούς όρους να προσεγγίσω τα προαναφερθέντα γεγονότα, μπλοκάρισμα που οφείλεται αφενός στην απόσταση που μας χωρίζει από την πρόσβαση στην εμπειρία των εκάστοτε χωροχρονικών συγκείμενων των γεγονότων αφετέρου στην (σε γενικές γραμμές) απάλειψη των αποτυπωμάτων από τη δημόσια σφαίρα, οδηγήθηκα – κατά τα λεγόμενα του Kluge – στην υιοθέτηση μιας δοκιμιακής προσέγγισης. Αυτή η επιλογή με οδήγησε σε ένα έργο που τελικά συγκεντρώνει τα περισσότερα

[1] Alexander Kluge, Tamara Evans and Stuart Liebman, «The Assault of the Present on the Rest of Time», *New German Critique*, 49, Χειμώνας 1990, σσ. 11–22 (η απόδοση από τα αγγλικά είναι δική μου)

από τα στοιχεία που η Rascaroli και ο Corrigan εντοπίζουν ως χαρακτηριστικά της δοκιμιακής γραφής. Αυτό προέκυψε κατά ένα μέρος από πρόθεση, καθώς δοκίμασα να μεταχειριστώ εργαλεία που συνάντησα κατά τη μελέτη των έργων που ανέλυσα και κατά ένα άλλο μέρος προέκυψε εξ' ανάγκης, καθώς σε συγκεκριμένες περιπτώσεις δεν υπήρχε άλλος τρόπος πραγμάτευσης.

Το έργο αρθρώνεται έχοντας ως βασικό άξονα συνεντεύξεις με τον Σταύρο Σταυρίδη (Καθηγητή Αρχιτεκτονικής του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου), με την Άντζελα Δημητρακάκη (Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης στο Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου) και με τον Μενέλαο Χαραλαμπίδη (Διδάκτορα Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αθηνών). Η επιλογή μου να εντάξω στο έργο συνεντεύξεις, στοιχείο που γενικώς παραπέμπει σε ντοκυμανταίρ, έρχεται ως επιρροή τόσο από το *Handsworth Songs* όσο και από το *Nausicaa* που μεταχειρίστηκαν αυτή την πρακτική παρόλο που είναι έργα των οποίων ο σκοπός υπερβαίνει πολλαπλώς την όποια τεκμηριωτική πρόθεση. Στο *Αθήνα, αγάπη μου*, ωστόσο οι συνεντεύξεις δεν έχουν τον χαρακτήρα μαρτυρίας (που εν πολλοίς έχουν στα έργα των John Akomfrah και Agnès Varda), αλλά τον χαρακτήρα ερμηνευτικού πλέγματος. Ως προς το τεκμηριωτικό σκέλος, σημαντική συνιστώσα του έργου είναι χρήση αρχειακού υλικού: φωτογραφίες, ραδιοφωνικές εκπομπές και εφημερίδες προερχόμενες χρονικά από την εκάστοτε περίσταση. Η επιτόπια λήψη (ακίνητων ή κινούμενων) εικόνων εκ μέρους μου είτε χρησιμοποιείται για να καταδείξει την απουσία ιχνών σε δρόμους της Αθήνας όπου έχουν λάβει χώρα ορισμένα από τα υπό εξέταση γεγονότα είτε υπαινίσσεται την ένταξη κάποιων εξ' αυτών σε ηγεμονικές αφηγήσεις, ένταξη που σηματοδοτείται με την κατασκευή γλυπτών μέσα από θεσμικές διαδικασίες. Τα λίγα στοιχεία μυθοπλασίας, που εμβάλλουν, ενορχηστρώνονται μαζί με τα προαναφερθέντα από το voice-over. Στο voice-over η αντρική φωνή εκφράζεται ως «εγώ», το οποίο δείχνει άλλοτε να συμμετέχει στα όσα ακούμε και άλλοτε να τα σχολιάζει στεκόμενο σε ένα διαφορετικό παρόν ως προς αυτά, ενώ η γυναικεία φωνή λειτουργεί πότε ως συνοδοιπόρος τού πρωταγωνιστή στην έρευνα και πότε ως η φωνή μέσα στο μυαλό του. Προχωρώ σε ενδεικτικά παραδείγματα τρόπων συναρμογής του υλικού.

Η μοναδική αναφορά στην πόλη σε σχέση με τα Ιουλιανά, η αναθηματική πλάκα στη διασταύρωση των οδών Σταδίου και Εδουάρδου Λω, στη μνήμη τού δολοφονηθέντος φοιτητή Σωτήρη Πέτρουλα, υπήρξε εν πολλοίς αόρατη για τους χιλιάδες διερχόμενους μέχρι που το 2022 «κρύφτηκε» πίσω από μεταλλική περίφραξη, στο πλαίσιο έργων αποκατάστασης του κτηρίου. Εν προκειμένω, επέλεξα σκόπιμα ένα πλάνο το οποίο κεντρικοποιεί την ύπαρξη της

περίφραξης γύρω από την πλάκα, εν είδει συνδήλωσης της απόλυτης αορατότητας των Ιουλιανών από τη δημόσια σφαίρα της Αθήνας. Για την περαιτέρω πραγμάτευση τής εν λόγω αορατότητας αξιοποίησα τα λεγόμενα του Σταύρου Σταυρίδη, ο οποίος εξηγεί τα πολιτικά επίδικα που τα Ιουλιανά ανέδειξαν με τρόπο τόσο οξύ, ώστε ακόμα και σήμερα να καθίσταται δύσκολο για το κράτος να τοποθετήσει το γεγονός αυτό εντός ενός αραγούς ιστορικού συνεχούς – πολλώ δε μάλλον να φροντίσει για την μνημόνευσή του[2]. Το οπτικό έλλειμα περί των Ιουλιανών αντιμετωπίζω (μερικώς) με υπαινιγμούς του αφηγητή για (σχετικές με το γεγονός) οικογενειακές του μνήμες, με την παράθεση δημοσιευμάτων της εφημερίδας *ΑΥΓΗ* από το 1965 που απηχούν τα δημοκρατικά αιτήματα της εποχής, καθώς και με τη χρήση δύο έντονα φορτισμένων φωτογραφιών αρχείου: μίας φωτογραφίας τραβηγμένης στις 21 Ιουλίου 1965 από τον Αριστοτέλη Σαρρηκώστα στο επίκεντρο των συγκρούσεων και μίας ακόμα τραβηγμένης από τον Γρηγόρη Ρεντζή στην κατάμεστη λεωφόρο Αμαλίας κατά τη νεκρώσιμο πομπή τού Πέτρουλα. Η διαπλοκή των ετερόκλητων αυτών στοιχείων λειτουργεί, τελικά, ως νύξη προς μία ανάγνωση τού συγκεκριμένου Συμβάντος, όχι ως ενός απλού γεγονότος που συνδέεται με σχέσεις καταγωγής με όσα προηγήθηκαν και όσα ακολούθησαν, αλλά ως ενός πεδίου δυνατοτήτων από το οποίο θα μπορούσαν να έχουν προκύψει πολλές διαφορετικές εκβάσεις[3]. Όπως τονίζει χαρακτηριστικά ο Σταυρίδης: «δεν συνέβη το μόνο που θα μπορούσε να συμβεί».

Ένα άλλο παράδειγμα αφορά στο πώς διαχειρίστηκα τη δυσκολία ανεύρεσης ιχνών από τη μάχη της Αθήνας το 1944. Εφόσον οι νικητές των Δεκεμβριανών (και του Εμφυλίου) καθόρισαν απολύτως το μετέπειτα εθνικό αφήγημα, είναι αναμενόμενο, όπως εξηγεί στη συνέντευξη ο Μενέλαος Χαραλαμπίδης, να απουσιάζει από το σώμα της πόλης κάθε επίσημη αναφορά στα γεγονότα. Προσωπικά, μάλιστα, θεωρώ ότι ούτε η μνεία των νικητών προς τους εαυτούς τους θα ήταν ενδεδειγμένη, καθώς αυτό ουσιαστικά θα σήμαινε απόδοση τιμής σε εκείνους που εξόντωσαν τους απελευθερωτές της Αθήνας από τους Ναζί, πράγμα που θα ήταν εντελώς αδύνατον να γίνει κοινώς αποδεκτό. Συνεπώς, στην περίπτωση των Δεκεμβριανών, η αποσιώπηση και η βύθιση του Συμβάντος στη λήθη κρίθηκε, μάλλον, ως η πλέον κατάλληλη επιλογή για την αποφυγή της εμφάνισης των ρωγμών του εθνικού αφηγήματος. Ρωγμές, όμως, συναντά

[2] Σημειώνω εδώ ότι η αρχική πλάκα τοποθετήθηκε το 2005 με πρωτοβουλία φίλων τού δολοφονηθέντος. Καταστράφηκε από αγνώστους το 2012 και το μνημείο αποκαταστάθηκε το 2013 (με τοποθέτηση νέας πλάκας) εκ μέρους της Εταιρείας Μελέτης της Αριστερής Νεολαίας.

[3] Σχετικά με την έννοια «Συμβάν» βλ. Alain Badiou, *Peut-on penser la politique ?*, Παρίσι, Seuil, 1985, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Δημήτρις Βεργέτης, *Η πολιτική και η λογική του συμβάντος. Μπορούμε να στοχαστούμε την πολιτική;*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2008

ο πρωταγωνιστής/αφηγητής τού έργου στους τοίχους των προσφυγικών κατοικιών της λεωφόρου Αλεξάνδρας – ρωγμές και σημάδια από τα πυρά των Βρετανών, συμμάχων τού εγχώριου αστικού μπλοκ εξουσίας. Τα λιγοστά αυτά σημάδια δεν αρκούν. «Επιστρατεύεται» η φωνή του απεσταλμένου τού BBC στην Αθήνα, John Nixon, που σε χρόνο ενεστώτα τού 1944 βεβαιώνει ότι η αστυνομία άνοιξε πυρ εναντίον άοπλων διαδηλωτών στην Πλατεία Συντάγματος, την ώρα που η κάμερα του ερευνητή σε χρόνο ενεστώτα τού 2022 ανατέμνει την περιοχή πέριξ του Συντάγματος. Η ηρεμία τού παροντικού παρόντος που κυριαρχεί στα πλάνα έρχεται σε αντίστιξη με τους ριπές πολυβόλων τού παρελθοντικού παρόντος που διατρέχουν την ηχητική μπάντα. Το παρελθόν δεν δύναται να ανασυσταθεί όπως πραγματικά υπήρξε και έτσι βρίσκομαι σε αναζήτηση συναστριών. Μια φωτογραφία της Βούλας Παπαϊωάννου ανασύρεται από τα αρχεία. Απεικονίζει την αυτοσχέδια αντιαρματική οχύρωση των μαχητών του ΕΛΑΣ επί της οδού Πατησίων. Ο αφηγητής θυμάται (θυμάμαι) ότι βρέθηκε (βρέθηκα) στο ίδιο ακριβώς σημείο, ως παιδί που αγοράζει χριστουγεννιάτικα στολίδια στο «Μινιόν», ενώ ως πρωταγωνιστής της ίδιας της ταινίας του (μου), ανασκάπτει (ανασκάπτω) τις επάλληλες στρώσεις του χρόνου επάνω στον ίδιο δρόμο ένα καλοκαιρινό ξημέρωμα του 2022. Όμως, «μία μη ανακτήσιμη εικόνα του παρελθόντος, κινδυνεύει να χαθεί αμετάκλητα, μαζί με κάθε παρόν που δεν αναγνωρίζει τον εαυτό του αναφορικά με αυτήν»[4]. Προς αναζήτηση συναστριών, μαθαίνω ότι το σημείο στο οποίο μεταφέρθηκε ο Ιάννης Ξενάκης για περίθαλψη – όταν ως μαχητής του Λόχου «Λόρδος Μπάιρον» τραυματίστηκε από τους Βρετανούς – το ευρισκόμενο στη συμβολή των οδών Χαριλάου Τρικούπη και Ναυαρίνου σημείο, είναι το ίδιο ακριβώς σημείο όπου μετά την εξέγερση του Δεκέμβρη τού 2008 έλαβε χώρα ένα σπάνιο πείραμα οικειοποίησης χώρου με κοινοτιστικό προσανατολισμό και συλλογική διαχείριση. Το πλάνο μου, που απεικονίζει το «Αυτοδιαχειριζόμενο Πάρκο Ναυαρίνου», συνδιαλέγεται με φωτογραφίες αρχείου που απεικονίζουν την παρακείμενη οδό Διδότου κατεστραμμένη από την επίθεση βρετανικών αρμάτων.

Με τα παραδείγματα αυτά, θέλω να σημειώσω, επίσης, ότι οι επιλογές μου, οι οποίες με τη δημιουργία ή την επανάχρηση μνημονικών εικόνων επιδιώκουν την (κατά το δυνατόν) προσέγγιση μνημονικών ιχνών που έχουν σβηστεί, είναι απολύτως επηρεασμένες από το *Hiroshima, mon amour* και το *La Jetée*, τα οποία υπονομεύουν κάθε γραμμικότητα. Έτσι, αντιμετωπίζω τα προς εξέταση γεγονότα ως διαρκώς παρόντα (και μη συντελεσμένα τελεσίδικα) σε μία

[4] Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», στο Siegfried Unseld (επιμ.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Φραγκφούρτη, Suhrkamp, 1955, αγγλ. μτφρ. Harry Zohn, «Theses on the Philosophy of History», στο Hannah Arendt (επιμ.), *Illuminations. Essays and Reflections*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1968, σσ. 253–264 (η απόδοση από τα αγγλικά είναι δική μου).

πόλη για τη μελέτη τής οποίας απαιτούνται «εγκάρσιες τομές». Η απουσία από την ταινία μίας εντελεχούς παρουσίασης των γεγονότων σε επίπεδο σεναριακής εκτύλιξης είναι σκόπιμη, καθώς θεωρώ ότι δεν υπάρχει κάποιου είδους τροχιά «προόδου» επί της οποίας να μπορούν αυτά τα γεγονότα να τοποθετηθούν νοητά, έστω και εκ των υστέρων – άποψη που ομολογώ ότι έρχεται ως επιρροή από τον Benjamin και την εναντίωσή του στην έννοια της «ιστορικής προόδου». Επιπλέον, θα έλεγα ότι η διαρκής συνειδητοποίηση εκ μέρους μου (κατά τη διάρκεια των «εγκάρσιων τομών» στις οποίες προέβην) τού πλήθους των νεκρών και των ερειπίων που η λεγόμενη «ιστορική πρόοδος» (προς συγκάλυψη των εγκλημάτων των νικητών) έχει συσσωρεύσει κάτω από τα πόδια μας στην Αθήνα, με έκανε να αντιμετωπίζω τα λόγια του Benjamin από τις *Θέσεις για τη Φιλοσοφία της Ιστορίας* ως όλο και λιγότερο αλληγορικά:

> «Υπάρχει ένας πίνακας του Klee με το όνομα Angelus Novus. Απεικονίζεται εκεί ένας άγγελος που φαίνεται έτοιμος να απομακρυνθεί από κάτι όπου μένει προσηλωμένο το βλέμμα του. Τα μάτια του είναι διάπλατα ανοιχτά, το στόμα του ανοιχτό και οι φτερούγες του τεντωμένες. Έτσι ακριβώς πρέπει να είναι και ο άγγελος της ιστορίας. Το πρόσωπό του είναι στραμμένο προς το παρελθόν. Όπου εμείς βλέπουμε μια αλυσίδα γεγονότων, αυτός βλέπει μία μοναδική καταστροφή, που συσσωρεύει αδιάκοπα ερείπια επί ερειπίων και τα εκσφενδονίζει μπροστά στα πόδια του. Θα ήθελε να σταματήσει για μια στιγμή, να ξυπνήσει τους νεκρούς και να στήσει ξανά τα χαλάσματα. Μια θύελλα σηκώνεται όμως από τη μεριά του Παράδεισου αδράχνοντας τις φτερούγες του και είναι τόσο δυνατή που δεν μπορεί πια ο άγγελος να τις κλείσει. Η θύελλα τον ωθεί ακαταμάχητα προς το μέλλον, στο οποίο η πλάτη του είναι στραμμένη, ενώ ο σωρός από τα ερείπια φθάνει μπροστά του ως τον ουρανό. Αυτό που εμείς αποκαλούμε πρόοδο, είναι αυτή η θύελλα.»[5]

Υπό αυτό το πρίσμα, κατέστη γρήγορα σαφές στο μυαλό μου ότι μία κρίσιμη αισθητική και πολιτική επιλογή θα ήταν η αντιμετώπιση τής Αθήνα ως σκηνής εγκλήματος. Έτσι, σχεδόν όλες μου οι φωτογραφίες και τα πλάνα στο δημόσιο χώρο είναι εμφατικά άδεια από

[5] Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», στο Siegfried Unseld (επιμ.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Φραγκφούρτη, Suhrkamp, 1955, αγγλ. μτφρ. Harry Zohn, «Theses on the Philosophy of History», στο Hannah Arendt (επιμ.), *Illuminations. Essays and Reflections*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1968, σσ. 253–264 (η απόδοση από τα αγγλικά είναι δική μου).

ανθρώπους. Εδώ, ξανά ο Benjamin υπήρξε πηγή έμπνευσης, με την οξυδερκή παρατήρησή του σχετικά με το πώς φωτογραφίζει ο Eugène Atget τους δρόμους του Παρισιού:

> «Ορθώς ειπώθηκε για αυτόν ότι τους φωτογράφησε ωσάν να ήταν τόποι εγκλήματος. Και ο τόπος του εγκλήματος είναι αδειασμένος από ανθρώπους. Φωτογραφίζεται με σκοπό να παράσχει ενδείξεις. Με τον Atget οι φωτογραφίες μετατρέπονται σε ενδείξεις ιστορικών συμβάντων και αποκτούν μία κρυμμένη πολιτική σημασία. Απαιτούν μία ορισμένη προσέγγιση. Η ελευθέρια ενατένιση δεν είναι κατάλληλη για αυτές. Ταράζουν τον παρατηρητή.»[6]

Η έλλειψη της ανθρώπινης παρουσίας (πέραν αυτής του ίδιου τού ερευνητή) από την πόλη συνδέεται με κάτι ακόμη που οφείλω να αναγνωρίσω ως επιρροή καθοριστική για την κατασκευή του έργου. Αυτό είναι η παρατήρηση του Deleuze σχετικά με τις δυνατότητες που ανοίγονται για την πραγμάτευση χρονικών ποιοτήτων, μέσα από την απελευθέρωση του χρόνου από την εξάρτησή του από τη διαδοχή δράσεων[7]. Η παρατήρηση αυτή με οδήγησε στην εκτεταμένη χρήση στατικών φωτογραφιών αλλά και πλάνων με ελαχιστοποιημένη την κίνηση, από όπου απουσιάζει οποιαδήποτε ανάπτυξη και κλιμάκωση κάποιας – εξωτερικής προς τον ερευνητή – πράξης. Όλα τα προαναφερθέντα συνέτειναν, τελικά, στην προτεραιοποίηση, μέσω του voice-over, ενός «μη χρονολογικού» χρόνου που βιώνεται εσωτερικά ως κλειστό κύκλωμα παρόντων που επανακάμπτουν συνεχώς.

Κλείνω με ένα τελευταίο ζήτημα. Κατά την έρευνά μου, συνάντησα σε σημεία της Αθήνας, πρακτικές αναμνημόνευσης των θυμάτων οι οποίες αφενός είναι εφήμερες (π.χ. graffiti, stencil) αφετέρου προέρχονται από πολιτικές συλλογικότητες και πολιτικούς χώρους που στέκονται (τουλάχιστον) κριτικά προς τις επίσημες εκδοχές της Ιστορίας. Αυτό μαρτυρά, όπως ισχυρίζεται ο Σταυρίδης, ότι ορισμένα γεγονότα δεν είναι εύκολο να «εξημερωθούν» και να ενταχθούν σε κάποια κυρίαρχη (και κοινώς αποδεκτή) αφήγηση, κάτι που δείχνει ότι οι μνημειοποιητικές πρακτικές στη δημόσια σφαίρα αντανακλούν τους ανταγωνισμούς που

---

[6] Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», στο Siegfried Unseld (επιμ.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Φραγκφούρτη, Suhrkamp, 1955, αγγλ. μτφρ. Harry Zohn, «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» στο Hannah Arendt (επιμ.), *Illuminations. Essays and Reflections*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1968, σσ. 217–251 (η απόδοση από τα αγγλικά είναι δική μου)

[7] Βλ. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*, Παρίσι, Les Éditions de Minuit, 1985, μτφρ. Μιχάλης Μάτσας, *Κινηματογράφος ΙΙ. Η Χρονοεικόνα*, Αθήνα, Εκδόσεις Νήσος, 2004, σσ. 46–51, σσ. 64-66, σσ. 113–118

υπάρχουν αναφορικά με την ερμηνεία των γεγονότων, αλλά και ότι η εκάστοτε πρακτική μνημείωσης μπορεί να μην αφορά τόσο το παρελθόν όσο το μέλλον. Όπως, τονίζει η Άντζελα Δημητρακάκη στη συνέντευξη: «αυτό που το κράτος φοβάται είναι η προεικονιστική λειτουργία των ανταγωνιστικών προς το κράτος μνημείων», κάτι που συνεισφέρει περαιτέρω στην επισήμανση τού Andreas Huyssen (την οποία ανέφερα στο ξεκίνημα τού προηγούμενου κεφαλαίου), ότι το ερώτημα περί τού πώς συγκροτείται η μνήμη είναι σαφώς πολιτικό και άρρηκτα συνδεδεμένο με τον χαρακτήρα της δημόσιας σφαίρας και με τους τρόπους άρθρωσης ταυτοτήτων μέσα σε αυτήν.

Επίλογος

Από τη συνοπτική επισκόπηση που προηγήθηκε, αυτό που προκύπτει ως βασική διάσταση των φιλμικών δοκιμίων που ανέλυσα είναι η πολιτική προθεσιακότητα. Αυτή η προθεσιακότητα δεν εκφράζεται με αφηρημένο τρόπο ως γενικόλογη ευαισθητοποίηση για τα τεκταινόμενα. Αποκρυσταλλώνεται ως κριτική ενάντια σε συγκεκριμένες εκφάνσεις τού υπάρχοντος κοινωνικοοικονομικού σχηματισμού, όπως παραδείγματος χάριν στην περίπτωση τού Kluge ο οποίος στοχεύει τον ναζισμό και τα απομεινάρια του, όπως στην περίπτωση τού Σφήκα ο οποίος ανατέμνει την αποικιοκρατία, όπως στην περίπτωση τής Mulvey η οποία αναπτύσσει έναν συγκροτημένο φεμινιστικό λόγο ή όπως στην περίπτωση τού Godard που επιτίθεται στους κυρίαρχους ιδεολογικούς μηχανισμούς. Άλλοτε, αυτή η πολιτική προθεσιακότητα εκδηλώνεται με την ανοιχτή συστράτευση με υπάλληλα στρώματα τού πληθυσμού που υπόκεινται εκμετάλλευση και καταπίεση, όπως στην περίπτωση των Black Audio Film Collective που βρέθηκαν μέσα στις κοινότητες των υποκειμένων που βιώνουν πολύμορφους αποκλεισμούς με βάση τη φυλή και την τάξη ή όπως στην περίπτωση τής Varda που παρείχε ενεργό στήριξη στους πολιτικούς πρόσφυγες από την Ελλάδα.

Προκειμένου να υπηρετηθεί αυτή η πολιτική προθεσιακότητα, οι δημιουργοί των φιλμικών δοκιμίων που εξέτασα προβαίνουν (είτε από προγραμματική θέση είτε από διάθεση διερεύνησης των σχέσεων μεταξύ των διαφόρων εκφραστικών μέσων) στην προτεραιοποίηση της γλώσσας σε σχέση με την εικόνα. Στο σημείο αυτό, θέλω να θυμίσω ότι ο Bazin στο άρθρο τού 1958 (το οποίο σχολίασα στο δεύτερο κεφάλαιο) για το *Lettre de Sibérie* εντοπίζει, άμα τη εμφανίσει της, τη μετατόπιση στην οποία αναφέρομαι, όταν επισημαίνει με έμφαση ότι, ενώ στα παραδοσιακά ντοκυμανταίρ το καθοριστικό στοιχείο είναι η εικόνα που συμπληρώνεται από τον σχολιασμό, στο *Lettre de Sibérie* ο Marker δημιουργεί μία διαλεκτική στην οποία η εικόνα υποτάσσεται στη γλώσσα. Θεωρώ ότι η μετατόπιση αυτή μπορεί και υπηρετεί την πολιτική προθεσιακότητα των δημιουργών που μελετώ εδώ, επειδή η ίδια αποτελεί μία θεμελιωδώς πολιτική χειρονομία. Εννοώ το εξής. Όπως εκτενώς έχει αναλύσει ο θεωρητικός του κινηματογράφου Christian Metz, το κινηματογραφικό σημαίνον δεν μάς μεταβιβάζει εκ των υστέρων κάτι που έχει υπάρξει καθ' εαυτό προηγουμένως, αλλά αντιθέτως συμμετέχει στην κατασκευή του – κάτι που ισχύει τόσο για τις ταινίες μυθοπλασίας όσο και για τα

ντοκυμανταίρ. Το κινηματογραφικό σημαίνον, δηλαδή, προσποιείται ότι απεικονίζει[1]. Ενταγμένο, όμως, το κινηματογραφικό σημαίνον στο καθεστώς της διήγησης, τείνει να παρουσιάζεται ως διαφανές[2]. Στα φιλμ, ωστόσο, που εξέτασα πιο πάνω, καθώς η γλώσσα (ένα από τα μέρη τού κινηματογραφικού σημαίνοντος) αναβιβάζεται σε ένα είδος μετα-λόγου επί των υπολοίπων μερών τού σημαίνοντος (μέσω του voice-over, μέσω των διάτιτλων, μέσω της ευθείας απεύθυνσης προς τον θεατή με βλέμμα που κοιτά την κάμερα κτλ), ο δημιουργός καθιστά σαφές ότι αυτό που βλέπουμε είναι κινηματογράφος και έτσι το κινηματογραφικό σημαίνον τείνει να δραπετεύσει από την επικράτεια τού «εκφερόμενου χωρίς υποκείμενο εκφοράς»[3]. Τη στιγμή, δηλαδή, που εκδηλώνεται ο λόγος (*discours*) τού δημιουργού με τεχνικές συγγενικές τής μπρεχτικής έκθεσης των μηχανισμών δημιουργίας ενός έργου, εκείνη ακριβώς τη στιγμή επιτυγχάνεται ένα καίριο πλήγμα εις βάρος της κυρίαρχης ιδεολογίας, καθώς γίνεται αντιληπτή η συνήθης μεταμφίεση αυτής σε ιστορία (*histoire*), η οποία παρουσιάζει τα οπτικοακουστικά σημαίνοντα ωσάν να ήταν ευθέως ομόλογα κάποιας ουδέτερης οντολογικής προφάνειας (ενώ αυτό που πραγματικά συμβαίνει είναι ότι τα οπτικοακουστικά σημαίνοντα ενός λόγου (*discours*) που έχει μεταμφιεστεί σε ιστορία (*histoire*) εκφράζουν απλώς εκείνη την «αντικειμενικότητα» που – για να θυμηθούμε τον Laclau – εκκαθάρισε όλες τις εναλλακτικές)[4].

Η χειρονομία αυτή, λοιπόν, της προτεραιοποίησης τής γλώσσας, εισηγείται μία αναστοχαστικότητα, η οποία δύναται να μας επιστήσει την προσοχή ως προς το τί δεν βλέπουμε όταν κοιτάζουμε εικόνες και ως προς το ποια μπορεί να είναι τα ίχνη που απαλείφθηκαν προκειμένου αυτές να υπάρξουν. Η νύξη αυτή δεν αφορά μόνο στο κινηματογραφικό apparatus (το οποίο εν πολλοίς, βέβαια, καθόρισε στη διάρκεια του 20ου αιώνα τον τρόπο που βλέπουμε εν γένει), αλλά πυροδοτεί (συχνά και λόγω του θέματος τής κάθε μίας από τις εξεταζόμενες ταινίες) και έναν προβληματισμό σχετικά με το τί γενικότερα δεν βλέπουμε στις αναπαραστάσεις που συγκροτούν τη λεγόμενη δημόσια σφαίρα. Όπως έχουν εκτενώς αναλύσει οι Alexander Kluge και Oskar Negt, οι αναπαραστάσεις αυτές, όταν σχηματίζονται από την άρχουσα τάξη,

---

[1] Χρησιμοποιώ τον όρο *κινηματογραφικό σημαίνον* έτσι όπως τον χρησιμοποιεί ο Metz, εννοώντας «έναν ειδοποιό τύπο (φαντασιακού) σημαίνοντος που προσιδιάζει στο ίδιο το γεγονός-κινηματογράφος με τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα: εικόνες που δημιουργήθηκαν σύμφωνα με μια φωτογραφική μέθοδο που στη συνέχεια ετέθησαν σε κίνηση και σειρά και υποβλήθηκαν στις επιτακτικές αναδιατάξεις του ντεκουπάζ και του μοντάζ, ανάδυση πρωτόγνωρων μορφών όπως για παράδειγμα το πανοραμίκ, η διπλοτυπία, το φοντύ» σε συνδυασμό με τη γλώσσα, τον ήχο και το χρώμα κ.ά. που λειτουργούν ως ενδείκτες πραγματικότητας. Christian Metz, *Le Signifiant Imaginaire: Psychanalyse et Cinéma*, Παρίσι, Christian Bourgois. 1993, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης-Φώτης Σιατίτσας, *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος: Το Φαντασιακό Σημαίνον*, Αθήνα, Πλέθρον, 2007, σ. 12 και σ. 16

[2] Βλ. Christian Metz, *Le Signifiant Imaginaire: Psychanalyse*… σ. 63 και σσ. 135–136

[3] Βλ. Christian Metz, *Le Signifiant Imaginaire: Psychanalyse*… σ. 112

[4] Βλ. Christian Metz, *Le Signifiant Imaginaire: Psychanalyse*… σσ. 107–113 και σσ. 155–159. Επίσης, σχετικά με τη δραματουργική μέθοδο του Brecht, βλ Fredric Jameson, *Brecht and Method,* Λονδίνο, Verso, 2010 και Adorno, Benjamin, Bloch, Brecht, Lukács, *Aesthetics and Politics:* Λονδίνο, Verso, 1980

από το κράτος και τους νόμους ή από τον Τύπο, συμβάλλουν στη συγκρότηση μίας αστικής δημόσιας σφαίρας η οποία, ενώ αξιώνει ότι εκπροσωπεί μία γενική βούληση, στην πραγματικότητα προϋποθέτει μια σειρά από αποκλεισμούς και αορατοποιήσεις (εργατών, γυναικών, χώρων παραγωγής της αξίας, διαδικασιών κοινωνικής αναπαραγωγής κ.ά), και όταν οι αναπαραστάσεις αυτές σχηματίζονται από τη «βιομηχανία τής συνείδησης» (*consciousness industry*) συμβάλλουν στη συγκρότηση επιπλεόν στρώσεων επί της κλασικής δημόσιας σφαίρας, οι οποίες αφομοιώνουν, διαμεσολαβούν και διαστρεβλώνουν τις προηγουμένως αποκλεισμένες πλευρές της κοινωνικής εμπειρίας ή της φαντασίας των υποτελών[5].

Δεν είναι, λοιπόν, τυχαίο το ότι τα προαναφερθέντα φιλμ δεν αρκούνται απλώς στο να μας καταστήσουν καχύποπτους – μέσω των μεθόδων τους – περί των οποιωνδήποτε ηγεμονικών αναπαραστάσεων, αλλά επιπλέον θεματοποιούν (λιγότερο ή περισσότερο ρητά) την αμφισβήτηση τής εγκυρότητας και της αντικειμενικότητας τής λεγόμενης δημόσιας σφαίρας, στις ρωγμές τής οποίας αναζητούν ίχνη της καταπιεσμένης κοινωνικής εμπειρίας. Μάλιστα, σε έναν βαθμό αντιμετωπίζουν τη λεγόμενη δημόσια σφαίρα ως χωροποίηση της κυρίαρχης ιδεολογίας και της συνιστώσας αυτής που καλείται *ιστορική συνέχεια*. «Ένα πραγματικό γράψιμο της ιστορίας τής αστικής κοινωνίας θα όφειλε δίχως άλλο να αναγνωρίσει ότι η ιστορία της είναι η ιστορία της βίας», γράφουν οι Kluge και Negt και σε αυτήν ακριβώς τη διατύπωση συμπυκνώνεται το τί συνέχει όλα τα έργα που ανέλυσα εδώ[6]. Όλα τους στέκουν απέναντι σε αυτήν Ιστορία και κατασκευάζουν αντι-ηγεμονικές αναπαραστάσεις (ως μετωνυμίες των απαλειφθέντων ιχνών) οι οποίες, λιγότερο ή περισσότερο εμπρόθετα, προορίζονται να αποτελέσουν ψηφίδες μίας *δυνάμει* αντι-δημόσιας σφαίρας. Οι ψηφίδες αυτές έχουν χαρακτήρα μνημονικού φορτίου, που συμβάλλει στην κατά το δυνατόν ορατοποίηση όλων όσα η Ιστορία της βίας (και η βία της Ιστορίας) σάρωσε, και την ίδια στιγμή λειτουργούν ως προεικάσματα που τουλάχιστον καθιστούν νοητή μία αντι-δημόσια σφαίρα. Επί αυτού του «διανύσματος» βρίσκεται και το έργο μου *Αθήνα, αγάπη μου*, που συνιστά μία έγχρονη συμβολή στην αναμνημόνευση των ατομικών και συλλογικών υποκειμένων, επάνω στην εξάλειψη των οποίων αρθρώθηκε εν πολλοίς η μεταπολεμική Ιστορία της Αθήνας και οι χωρικές της αποκρυσταλλώσεις.

---

[5] Βλ. Oskar Negt και Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit,* Φραγκφούρτη, Suhrkamp Verlag, 1972, αγγλ. μτφρ. Peter Labanyi, Jamie Daniel και Assenka Oksiloff, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere,* Μινεάπολη, University of Minnesota Press, 1993

[6] Oskar Negt και Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse*… σ. 15

Βιβλιογραφία

Adorno Theodor και Horkheimer Max, *Dialektik der Aufklärung,* Άμστερνταμ, Querido Verlag, 1947, μτφρ. Ζήσης Σαρίκας, *Η διαλεκτική του διαφωτισμού*, Αθήνα, Ύψιλον, 1986

Adorno, Benjamin, Bloch, Brecht, Lukács, *Aesthetics and Politics:* Λονδίνο, Verso, 1980

Alter Nora και Corrigan Timothy (επιμ.), *Essays on the Essay Film*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 2017

Arendt Hannah (επιμ.), *Illuminations. Essays and Reflections*, Νέα Υόρκη, Schocken Books, 1968

Astruc Alexandre, «The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Stylo», *newwavefilm.com*

Badiou Alain, *Peut-on penser la politique ?*, Παρίσι, Seuil, 1985, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος, Δημήτρις Βεργέτης, *Η πολιτική και η λογική του συμβάντος. Μπορούμε να στοχαστούμε την πολιτική;*, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2008

Beadie Brian, «The Point is to Change It», *Havana Glasgow Film Festival*, Νοέμβριος 2019

Benjamin Walter, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», *Zeitschrift für Sozi-alforschung,* 1, 1931, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, «Το έργο Τέχνης στην Εποχή της Τεχνικής Αναπαραγωγιμότητάς του», στο *Δοκίμια για την Τέχνη*, Αθήνα, Εκδόσεις Κάλβος, 1978

Bordwell David και Thompson Kristin, *Film Art: An Introduction*, Νέα Υόρκη, McGraw-Hill Companies, 1997, μτφρ. Κατερίνα Κοκκινίδη, *Εισαγωγή στην Τέχνη του Κινηματογράφου*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 2009

Buckland Warren, *The Cognitive Semiotics of Films*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 2000

Clarke David (επιμ.), *The Cinematic City*, Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Routledge, 1997

Corrigan Timothy, *The Essay Film. From Montaigne, After Marker*, Νέα Υόρκη, Oxford University Press, 2011

«Council House Rents (Birmingham)», *House of Commons Hansard Archives*, 21 Οκτωβρίου 1982

Cutler Joanne, «The housing market and the economy», *Bank of England,* 1 Σεπτεμβρίου 1995

Darke Chris, *La Jetée*, Λονδίνο, Palgrave, 2016

Debord Guy, *Contre le cinéma*, Aarhus, Institut Scandinave de Vandalisme Comparé, 1964, μτφρ. Μ.Τ., *Ενάντια στον Κινηματογράφο*, Αθήνα, Άκμων, 1977

Debord Guy, *La Société du spectacle,* Παρίσι, Buchet-Chastel, 1967, αγγλ. μτφρ. Donald Nicholson-Smith, *The Society of the Spectacle*, Νέα Υόρκη, Zone Books, 1995

Deleuze Gilles και Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie. 1, L'anti-Oedipe,* Παρίσι, Les Éditions de Minuit, 1972, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης, *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια. 1 Ο Αντι-Οιδίπους*, Αθήνα, Πλέθρον, 2018

Deleuze Gilles, *Cinema 2. L' image-temps*, Παρίσι, Les Éditions de Minuit, 1985, μτφρ. Μιχάλης Μάτσας, *Κινηματογράφος ΙΙ. Η Χρονοεικόνα*, Αθήνα, Νήσος, 2010

Derrida Jacques, *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*, Παρίσι, Éditions Galilée, 1995, αγγλ. μτφρ. Eric Prenowitz, *Archive Fever: A Freudian Impression*, Σικάγο, The University of Chicago Press, 1996

Didi-Huberman Georges, «Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)», στο Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l' image en movement,* Παρίσι, Éditions Macula, 1998, αγγλ. μτφρ. Sophie Hawkes, «Knowledge: Movement (The Man Who Spoke to Butterflies)», στο Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, Νέα Υόρκη, Zone Books, 2004

Eisenstein Sergei, «Notes for a Film of Capital», αγγλ. μτφρ. Maciej Sliwowski, Jay Leyda και Annette Michelson, *October*, 2, Καλοκαίρι 1976

Enwezor Okwui, «Coalition Building: Black Audio Film Collective and Transnational Post-Colonialism», στο Kodwo Eshun και Anjalika Sagar (επιμ.), *The Ghosts of Songs*, Λίβερπουλ, Liverpool University Press, 2007

Farmer Robert, «Marker, Resnais, Varda: Remembering the Left Bank Group», *sensesofcinema.com*, Σεπτέμβριος 2009

Freud Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle, Group Psychology and Other Works*, αγγλ. μτφρ. James Strachey, Λονδίνο, The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1955

Godard Jean-Luc, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Παρίσι, Editions Belfond, 1968, αγγλ. μτφρ. Tom Milne, *Godard on Godard*, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, Da Capo Press, 1972

Guerin Frances, «Re-presenting Histories: Documentary Film and Architectural Ruins in Brutality in Stone», *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, 21, 2021

Huyssen Andreas, «Nostalgia for Ruins», *Grey Room*, 23, Άνοιξη 2006

Huyssen Andreas, *Present Pasts. Urban Palimpsests and The Politics of Memory*, Στάνφορντ, Stanford University Press, 2003

Jameson Fredric, *Brecht and Method,* Λονδίνο, Verso, 2010

Jameson Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism,* Durham, Duke University Press, 1991

Kluge Alexander, Evans Tamara and Liebman Stuart, «The Assault of the Present on the Rest of Time», *New German Critique*, 49, Χειμώνας 1990

Knabb Ken (επιμ.) *Situationist International Anthology*, Μπέρκλεϋ, Bureau of Public Secrets, 2006

Laclau Ernesto, *New Reflections on the Revolution of our Time,* Λονδίνο, Verso, 1990, μτφρ. Γιάννης Σταυρακάκης, *Για την επανάσταση της εποχής μας,* Αθήνα, Εκδόσεις Νήσος, 1997

Leslie Esther, «Political Aesthetics», *International Lexicon of Aesthetics,* Άνοιξη 2020

Leyda Jay, *Kino. A History of the Russian and Soviet Film*, Νέα Υόρκη, Macmillan, 1960

Louis D. Giannetti, «Godard's Masculine-Feminine: The Cinematic Essay», *Godard and Others: Essays on Film Form*, Rutherford, N.J., Fairleigh Dickinson University Press, 1975

Löwy Michael, *Walter Benjamin: Avertissement d'incendie, une lecture des thèses "Sur le concept d' histoire"*, Παρίσι, Presse Universitaires de France, 2001, μτφρ. Ρεβέκα Πεσσάχ, *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου. Μια ανάγνωση των θέσεων «Για τη φιλοσοφία της ιστορίας»*, Αθήνα, Πλέθρον, 2004

Marker Chris, *Staring Back,* Μασσαχουσέτη, MIT Press, 2007

Medeiros Margarida, Mendes Flores Teresa και Cunha Leal Joana (επιμ.), *Photography and Cinema. 50 Years of Chris Marker's La Jetée*, Νιούκαστλ, Cambridge Scholars Publishing, 2015

Metz Christian, *Le Signifiant Imaginaire: Psychanalyse et Cinéma*, Παρίσι, Christian Bourgois. 1993, μτφρ. Βασίλης Πατσογιάννης-Φώτης Σιατίτσας, *Ψυχανάλυση και Κινηματογράφος: Το Φαντασιακό Σημαίνον*, Αθήνα, Πλέθρον, 2007

Michelson Annette (επιμ.), *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, Μπέρκλεϋ και Λος Άντζελες, University of California Press, 1984

Mulvey Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16, (3), Οκτώβριος 1975

Negt Oskar και Kluge Alexander, *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit,* Φραγκφούρτη, Suhrkamp Verlag, 1972, αγγλ. μτφρ. Peter Labanyi, Jamie Daniel και Assenka Oksiloff, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere,* Μινεάπολη, University of Minnesota Press, 1993

Negt Oskar, Kluge Alexander και Labanyi Peter, «The Public Sphere and Experience: Selections», *October,* 46, The MIT Press, 1988

Nora Pierre, «Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire», *Representations*, 26, Άνοιξη 1989

Paul Arthur, «Essay Questions», *Film Comment*, 39, (1), 2003

Rampley Matthew, «Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas», στο Alex Coles (επιμ.) *The Optic of Walter Benjamin*, Λονδίνο, Black Dog Publishing, 1999

Rascaroli Laura, «The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments», *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49, (2), Φθινόπωρο 2008

Schwendener Martha, «This Atlas of Art and Memory Is a Wonder of the Modern World», *The New York Times*, 14 Μαΐου 2020

Spivak Gayatri Chakravorty, «Can the Subaltern Speak?», στο Cary Nelson και Lawrence Grossberg (επιμ.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Λονδίνο, Macmillan, 1988

«Unemployment rate (aged 16 and over, seasonally adjusted)», *Office for National Statistics*, 18 Ιανουαρίου 2022

«West Midlands (Industrial Situation)», *House of Commons Hansard Archives*, 5 Φεβρουαρίου 1985

Καρπούζης Γιάννης, *Το άδειο κουτί του Chris Marker*, (Μεταπτυχιακή εργασία, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Σχολή Αρχιτεκτόνων Μηχανικών), 2018

Κοροβέσης Περικλής, «Η Ναυσικά μιλάει για την Ανιές», *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, 6 Απριλίου 2019

Παναγιωτόπουλος Νίκος, «Για τη ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ», στο *ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ, Ένα φιλμ του Θανάση Ρεντζή*, Αθήνα, Εξάντας, 1977

Παπαδοπούλου Μαρία, «Κινηματογραφική Συμφωνία», *Τα Νέα*, 23 Σεπτεμβρίου 1975

Ρεντζής Θανάσης, «Ένα υστερόγραφο για το χρώμα στη ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ», *ΦΙΛΜ*, Ιούλιος 1980

Ρεντζής Θανάσης, *Εικασματοπλασία. Ή το εικαστικο-αφηγηματικό βλέμμα διά του νοητικού μοντάζ στην ΒΙΟ-ΓΡΑΦΙΑ*, Ύδρα, Animart, 2019

Σηφάκη Ειρήνη, Πούπου Άννα, Νικολαΐδου Αφροδίτη (επιμ.), *Πόλη και Κινηματογράφος*, Αθήνα, Εκδόσεις Νήσος, 2011

Τρούσας Φώντας, «Nausicaa: Η αντιχουντική ταινία της Ανιές Βαρντά που παρέμενε άφαντη για χρόνια», *LIFO*, 10 Απριλίου 2019