

Γιώργος Αραπατζής

Παραβολές του κινηματογράφου.

**Για το βιβλίο του Μιχάλη Αναστασίου *Η εποχή του ομιλούντος*, Εισαγωγή Μαρία Μητσόρα, Επίμετρο Λευτέρης Ξανθόπουλος,
(Αθήνα, εκδόσεις Οξύ, 2008)**

Ας ξεκινήσουμε από τον τίτλο “Η εποχή του ομιλούντος”. Αυτός παραπέμπει, φυσικά, στην ιστορία του κινηματογράφου (ο συγγραφέας είναι σκηνοθέτης του κινηματογράφου). Τι σηματοδοτεί, όμως, αισθητικά, ο ερχομός του ομιλούντος; Πρώτα απ’ όλα, την εγκατάλειψη μίας καθαρολογικής αντίληψης για το σινεμά όπως αυτή εκδηλώνεται κύρια στη θεωρία του λυρικού μοντάζ του Αϊζενστάιν. Με την πρόσθεση της μπάντας ήχου, δηλαδή κυρίως των διαλόγων και ήχων, αφού μουσική συνοδεία υπήρχε ήδη, ο κινηματογράφος χάνει κάπως την φορμαλιστική καθαρότητά του και πλησιάζει άλλες μορφές τέχνης, όπως το θέατρο, από το οποίο προηγουμένως φρόντιζε να διαφοροποιηθεί ολοσχερώς. Η εποχή του ομιλούντος είναι η εποχή του οντολογικού ρεαλισμού του κινηματογράφου, το τέλος των μεγάλων νοησιαρχικών συλλήψεων της εποχής του βωβού (όπως αυτές π.χ. συνοψίζονται στην ιδέα της “απόλυτης ταινίας”). Ο ομιλών δεν βασίζεται τόσο στο πλάνο αλλά στο πλαν-σεκάνς που επιτρέπει καλύτερα την ανάπτυξη του διαλόγου. Ο ομιλών είναι πιο ρεαλιστικός γιατί επιτρέπει να δούμε κυριολεκτικά το χρόνο να περνάει, το χρόνο να δουλεύει. Το υλικό αυτό του χρόνου που ξεδιπλώνεται είναι το ανθρώπινο σώμα. Αντίθετα με τον βωβό που βασίζεται στις φιγούρες και την παντομίμα τους, ο ομιλών βασίζεται στο φυσικό σώμα που το βλέπουμε να δρα και να μιλά μπροστά στα μάτια μας – να γερνάει επίσης, δεχόμενο την αλλοιωτική επίδραση του χρόνου. Η εποχή του ομιλούντος, λοιπόν, παρά τον τίτλο της, είναι, κυρίως, η εποχή της σωματικότητας. Ως προς αυτό, ο κινηματογράφος είναι τμήμα μιας απόλυτα νεωτερικής αισθητικής, αυτής που θέλει να εκφύγει των ορίων της παραδοσιακής, κλασικής αναπαράστασης και των διχοτομιών της (μορφή / περιεχόμενο, χρώμα / σχέδιο, φυσικό αντικείμενο / απόδοσή του, κλπ.). Η μοντέρνα τέχνη εστιάζεται απόλυτα στη σωματικότητα, όχι μόνο την ανθρώπινη σωματικότητα, αλλά στην ιδέα πρώτιστα ότι τα έργα τέχνης είναι “σώματα” αυτόνομα, αντιδρώντας έτσι στην ιδέα της χωρο-χρονικής ενότητας της κλασικής αναπαράστασης.

Η έννοια αυτή της σωματικότητας και της μη καθαρολογικής αντίληψης της τέχνης κυριαρχεί στο βιβλίο του Μιχάλη Αναστασίου. Κατ’ αρχάς, αυτό είναι ένα ποιητικό έργο που αποτελείται από γραπτή ποίηση αλλά και από ασπρόμαυρες φωτογραφίες γυναικείων σωμάτων. Κι όπως τα σώματα κυριαρχούν στην εικονογράφηση, οι λέξεις που έχουν να κάνουν με το σώμα και τα παράγωγά τους είναι ίσως οι πιο ευάριθμες της ποιητικής σύνθεσης. Η κεντρική ιδέα της εν-σάρκωσης δίνεται ήδη από την αρχή του έργου:

*Το κορμί γλίστρησε απ’τα κουρελια
του φοβου
ντύθηκε την ιδέα του παράδοξου βάρους*

*του ιδιαίτερου και αλλόκοτου
με το άθυμο γέλιο το αναλήθευτο
ρίγος (σ. 12)*

Η σωματικότητα αυτή δεν επιδέχεται καμμία διαλεκτική ολοκλήρωση, καμμία ψευδο-υπέρβαση από κάποιο έλλογο σύστημα. Η κατάσταση αυτή δηλώνεται εδώ με τον όρο “Άγνοια θεωρίας”:

*προμελετημένες κινήσεις με άγνοια θεωρίας
του λόγου της λέξης της φωνής (σ. 13)*

Ως ισοστάθμιση αυτής της άγνοιας, που δεν είναι πραγματικά μία έλλειψη, προτείνεται εδώ η “σωματική σκέψη”:

*τότε που παρακολουθώντας
τη βραδύτητα των εισπνοών
των εκπνοών
έβγαιναν συμπεράσματα (σ. 23)*

Τι σημαίνει αυτή η πρόταξη μίας “άγνοιας θεωρίας” και μίας “σωματικής σκέψης” στα πλαίσια ενός έργου που πραγματώνεται εν πολλοίς, αν και όχι απόλυτα, μέσα από τις λέξεις; Σημαίνει, πρώτα απ’ όλα, μία σκληρή κριτική που στρέφεται ενάντια στην ευκολία της τέχνης να αναπαράγει δοκιμασμένα νοήματα και σχήματα και έτσι να ευτελίζεται. Ο συγγραφέας αντιπαραθέτει στο σώμα το “καλούπι”, ψευτο-σώμα που χρησιμοποιούν οι ψευτο-καλλιτέχνες:

*Από τις μέρες εκείνες
Μέχρι και σήμερα
Που γίναν εύκολα
Τα έργα
Νέων ζωγράφων και νουνών
Σαν βγήκαν από τα χέρια τους
Καινούργιες μήτρες
Νέοι απότυποι
Απότοκοι άζυμων ωρών
Φρέσκα ονόματα που σουλατσάρουν
Με έπαρση μοναδικής ρευστότητας (σ. 24)*

Ίσως θα ήταν πρόσφορο να διακρίνουμε εδώ μία παραβολή της κατάστασης της πρώτης τέχνης που ασκεί ο συγγραφέας, του κινηματογράφου. Από την εποχή της ένδοξης δεκαετίας του ’60 έως σήμερα, είμαστε οι μάρτυρες μίας παρακμής που γίνεται ολοφάνερη στον αφανισμό των σκηνοθετών-δημιουργών που αντικαθίστανται από τεχνίτες ικανούς να παράγουν πάντοτε το ίδιο ψυχαγωγικό προϊόν, βασισμένο σε δοκιμασμένες “μήτρες”, τεχνίτες που ολοένα εναλλάσσονται χωρίς ποτέ να χτιζουν ένα μοναδικό “σώμα” ταινιών. Αυτοί είναι, όπως λέει ο συγγραφέας,

*Φρέσκα ονόματα που σουλατσάρουν
Με έπαρση μοναδικής ρευστότητας*

Σε αυτή την κατάσταση, ο Αναστασίου αντιπαραθέτει τη σταθερή μνημειακότητα του σώματος. Γράφει:

*Πέτρα το σώμα αμετακίνητο
Ζωή
Η μνήμα ένα (σ. 37)*

Δεν χρειάζεται να πούμε εδώ πόσο σταθερό σημείο είναι ο ποιητικός αυτός τρόπος από τον Όμηρο ήδη και τον Αριστοτέλη – το γνωστό “σώμα-σήμα”. Αλλά και πόσο επανευρίσκεται το θέμα αυτό στην πορεία της σκέψης έως και τη μοντέρνα φιλοσοφία. Μου έρχεται στο νου, πρώτο από όλα, το έργο του Μωρίς Μερλώ-Ποντύ και η απολογία που αυτός επιχειρεί της σωματικότητας έναντι της ξερής νοησιαρχίας.

Στο παρόν βιβλίο, το κατεξοχήν ανθρώπινο σώμα είναι το γυναικείο σώμα. Είναι αυτό που, πρώτιστα, επιτρέπει να εκπορθηθεί το κάστρο της τέχνης:

*Η πύλη του κάστρου
Ανοιξε στη θωριά
Της γυναίκας που στέκει ανίκητη
Με τα χέρια ήσυχα και τη γνώση
Την επίγνωση της νομής
Της δεινής εκείνης πόλης (σ. 41)*

Δίπλα στην επεκτατική αυτή, “δεινή” ισχύ του γυναικείου σώματος, ο αυθεντικός ποιητής επιδίδεται πλέον σε ένα είδος αισθητικού κλεφτοπόλεμου, απομονωμένος, εξαιτίας, φαντάζομαι, της καταχρηστικής παρουσίας των “νέων ονομάτων που σουλατσάρουν”:

*Μετά το τέλος του πολέμου με τους Τούρκους, μπήκε στη σπηλιά. Στην κορυφή, πάνω από το τελευταίο σπίτι. Ακίνητος χρόνια. Μακραίνουν τα γένια και τα μαλλιά του.
Ο Μανώλας. Ακίνητος χρόνια, ένα με τη σπηλιά. Κάθε μέρα και μια άλλη γυναίκα του πάει να φάει, σαν να'χουν αναμετάξυ τους ένα ασύνταχτο πρόγραμμα, κάθε μέρα και άλλη και ύστερα πάλι από την αρχή (σ. 47)*

Στο σημείο αυτό πρέπει να διαλυθεί μία πιθανή παρεξήγηση: το βιβλίο δεν είναι ένα αισθητικό ή φιλοσοφικό δοκίμιο σε μορφή στίχων. Φαίνεται ίσως έτσι επειδή, απλά, προσπαθώ να διακρίνω τις βασικές καλλιτεχνικές πεποιθήσεις του συγγραφέα του. Είναι όμως το βιβλίο του έργο κύρια ποιητικό, γνήσιας ποιητικής ιδιοσυγκρασίας, που θεμελιώνεται επάνω σε αυθεντικά και ισχυρά συναισθήματα. Δείτε, έτσι, ένα πραγματικά όμορφο παράδειγμα ελεγειακής τέχνης:

*Βαριά καλημέρα πηλιορείτικη στέγη
Πάρε με σκέπασέ με
Δίχως της νύχτας τα ψαλίδια*

Δυο παράθυρα στον Ινδικό
Το ένα πάντα κλειστό
Το άλλο ορθάνοιχτο
Μαζεύουν χέρια ψίχουλα γης
Πόδια δάχτυλα σμιλευτά σε ξύλινο
Πάτωμα ριζωμένα
Και επιμονή
Να μην τύχει
Και αλλάξει κάτι
Να μην έχει τύχη (σ. 94)

Ή παρακάτω, πάλι, ένα άλλο δείγμα όμορφης ποιητικής αισθαντικότητας:

Αυτή η γυναίκα έχει τρία χέρια
Τα δυο μου χάραξαν πουλιά
Το τρίτο
Δείχνει ποιο δρόμο πρέπει να αποφύγω (σ. 104)

Πρόκειται για μία ρωμαλέα τέχνη που δεν υποκύπτει σε χαλαρούς συναισθηματισμούς αλλά επιδίδεται στη φιλοτέχνηση δυνατών εικόνων. Για παράδειγμα, διαβάζουμε:

Εκείνη
Πλησιάζει το νερό
Με καλπασμό αλόγου
Χορεύει κυριεύει χαριεντίζεται
Στη γραμμή της χελώνας
Βουτάει με την ορμή τυφλωμένου ήρωα
Και επιστρέφει γυναίκα
Με χαμένη θέληση
Με χαμένο τρόπο

Μένει στην άμμο να γεννήσει
Τις επιθυμίες των άλλων

Αυτή είναι ο τόπος
Που ξέχασε το φεγγάρι φεύγοντας
Δίπλα στων κυμάτων τα βήματα (σ. 123)

Υπάρχουν επίσης ποιητικές συνθέσεις με έκφραση ιδιότυπου χιούμορ όπως η επόμενη όπου βλέπουμε μία σύγκριση, μία μελέτη μάλλον, της διαλεκτικής του χρόνου και του καιρού της ερωτικής συνεύρεσης, δηλαδή της διάκρισης ανάμεσα στο χρόνο γενικά και στην κρίσιμη στιγμή (της συνάντησης των ερωτικών συντρόφων):

Η νύχτα εκείνη άγγιξε τη γυναίκα
Που η ουρά της έφτανε
Στην επόμενη μέρα
Ξεδιπλώθηκε

*Μάζεψε τις καρέκλες και άπλωσε
Τα στρωσίδια του χειμώνα
Που έφτασαν ώς την άνοιξη
Ηθελε μία ολόκληρη εποχή δική της είπε αποκλειστικά δικό της χρόνο*

*Ο πρώτος ήλιος έβαλε πάλι
Τις καρέκλες στη θέση τους
Αυτός και η γυναίκα παραδέχτηκαν
Το λάθος εκείνης της νύχτας
Χρόνια τώρα είχε μάθει να παιδεύει
Την απόφασή της για μια νύχτα
Μια ολόκληρη εποχή
Ποτέ το αντίθετο*

*Ηταν σχεδόν προαποφασισμένη αυτή
Η παραδοχή του λάθους αλλιώς
Πήγαιναν χαμένες τόσες και τόσες εποχές (111-113).*

Σε κάθε περίπτωση, οι ποιητικές πεποιθήσεις του συγγραφέα όπως προσπάθησα να τις παρουσιάσω εδώ μέσα από την κυρίαρχη ιδέα της σωματικότητας εκφράζονται ολοκληρωμένα στο τέλος του βιβλίου, όταν ο Αναστασίου γράφει:

*«είσαι ένα σώμα
εφτά φορές»*

Δεν πρόκειται για ποιητικό σχήμα αλλά για μία πραγματική σύλληψη. Συνοψίζω αμέσως την ποιητική απαρίθμηση του συγγραφέα. Είσαι εφτά φορές σώμα, δηλαδή: (1) κλειστό στον εαυτό σου – (2) κι όμως μαρτυρικό, παθητικό – (3) είσαι το σώμα της επιθυμίας – (4) είσαι το σώμα της δύναμης – (4) και της υποταγής – (6) είσαι το σώμα της μνήμης – (επτά) είσαι σώμα ανολοκλήρωτο-ανοικτό (σ. 134-135). Να υπογραμμισθεί, εδώ, η αντίφαση ανάμεσα στο σημείο (1) και το σημείο (7), δηλαδή ανάμεσα στο κλειστό στον εαυτό του σώμα και το σώμα το ανοικτό, το ανολοκλήρωτο. Αντίφαση που αποτελεί σύνοψη της ποιητικής ραχοκοκαλιάς του βιβλίου.

Η κορυφαία στιγμή του έργου, όμως, πιστεύω, είναι η σύνθεση “Ασκήσεις επί ομοίων” (σσ. 71 κ. επ.) η οποία αποτελεί, θα έλεγα, κάτι σαν ποιητική επεξεργασία ενός σεναρίου ταινίας. Η σύνθεση είναι και μία αφήγηση, η ιστορία μίας γυναίκας που ζει μαζί με την μητέρα της ή φροντίζει την μητέρα της, σχέση στενή, σχέση αγάπης. Η μητέρα εξυμνεί ή εξυμνούσε παλαιότερα, όταν ήταν υγιέστερη ή όταν η γυναίκα ήταν νεότερη, την ομορφιά της κόρης. Η γυναίκα αυτή, μόνη, συναντάει σε ένα μπαρ, έναν άνδρα που την προσκαλεί στο σπίτι του – οδός “Παπαρρηγοπούλου” διευκρινίζει ο συγγραφέας, τοποθετώντας έτσι στο νεοελληνικό πλαίσιο την πρόφαση της αφήγησης. Η γυναίκα, ενώ αποφασίζει να αρνηθεί την πρόσκληση, τελικώς πηγαίνει στο σπίτι του άνδρα όπου όμως δεν επισυμβαίνει κανένα ερωτικό πλησίασμα. Στο τέλος, μαθαίνουμε ότι η επίσκεψη ήταν φανταστική και επανερχόμαστε στην εικόνα της γυναίκας μαζί με τη μητέρα της.

Στη διάρκεια της φανταστικής επίσκεψης, όμως, στη θέση της ερωτικής ολοκλήρωσης επισυμβαίνει μία κατά κάποιο τρόπο μεταμόρφωση της γυναίκας. Μία παράδοξη μεταμόρφωση του σώματός της σε κάμερα: μισό σώμα ως κάμερα λήψης και το άλλο μισό ως κάμερα προβολής. (α) Έχουμε, έτσι, το σώμα ως φακό λήψης: *Το χέρι μου τραβάει το φως απ'το σκοτάδι. Αν στρίψω τον καρπό μου, η εικόνα θα καεί, θα πάρει το χρώμα της αρετής.* (β) Αλλού, έχουμε το σώμα προβαλλόμενο, από αυτό το ίδιο, το σώμα μηχανή προβολής του εαυτού του. Και όπως κάθε προβολή, ούτε και αυτή είναι πιστή αναπαραγωγή της πραγματικότητας: *Αυτή η μισή δεν είμ'εγώ. Δεν μοιάζω. Κι όμως, θα βγω τη νύχτα ν' απλώσω αυτή τη φωτογραφία στη δυτική πλαγιά σε χίλια αντίτυπα, να τη φωτίζει το τελευταίο φως του ήλιου, το γλυκό καφέ φως – το τάχα κίτρινο.* Έχει άραγε αυτό το φως το πολύ χαρακτηριστικό χρώμα της κινηματογραφικής σέπιας; Πιστεύω ναι, πρόκειται για μία κινηματογραφική παραβολή.

Σε κάθε περίπτωση, η σύνθεση “Ασκήσεις επί ομοίων” φωτίζει κάπως και το πρόβλημα των φωτογραφιών του βιβλίου. Ας κοιτάξουμε τις φωτογραφίες αυτές και ας αισθανθούμε το βαθύ παράδοξό τους. Δεν πρόκειται για μία εικονογράφιση του βιβλίου, όπως τα “μετάλλια” ή οι πίνακες που, σε πιο κλασικές εκδόσεις, αντιπαραβάλλονται στο ποιητικό κείμενο. Επίσης, δεν είναι δείγματα ερωτισμού σε φωτογραφική τέχνη όπως αυτό γίνεται άμεσα προφανές. Πρόκειται, κάπως, για έκφραση και προέκταση της βασικής ιδέας του βιβλίου – της σωματικότητας. Τα γυναικεία σώματα, εδώ, δεν είναι τόσο για να κοιτάζονται αλλά δίνουν μάλλον την αίσθηση ότι κοιτάζουν. Πρόκειται για γεωμετρικές συλλήψεις που τυλίγονται στο ημίφως, προκειμένου να εκφρασθούν καλύτερα οι βασικές γραμμές και κατευθύνσεις των σωματικών συνθέσεων. Έτσι, δεν απευθύνεται η θέα τους στην απλοϊκή ματιά ενός αφελούς θεατή αλλά επικαλούνται κάτι περισσότερο: επικαλούνται μία νοητική ματιά που θα μπορέσει να διακρίνει πίσω από τα σώματα αυτά, όχι μία άλλη πραγματικότητα, αλλά, εικαστικά εκφρασμένες, την καλλιτεχνική βούληση και στοχοθεσία που είναι υπεύθυνες για τη διαμόρφωση των εν λόγω συνθέσεων. Έχουμε, πιστεύω, εδώ, ένα καθαρό παράδειγμα αισθητικής αισθαντικότητας που αυτο-υπερβαίνεται μέσα στη σύλληψη και την πραγμάτωση του παρόντος έργου τέχνης. Η σωματικότητα των γυναικείων μορφών αποβαίνει έτσι μεταφορά του ποιητικού σώματος του βιβλίου.

Το οποίο βιβλίο, όμως, δεν περιορίζει εδώ τις εκπλήξεις του. Πλαισιώνεται από δυο επίσης εκπληκτικά κείμενα, το εισαγωγικό της Μαρίας Μήτσορα, υπόδειγμα ποιητικής συμπύκνωσης που τοποθετεί τη ποιητική δημιουργία του συγγραφέα στον κόσμο της φύσης και το εκτενέστερο επίμετρο του Λευτέρη Ξανθόπουλου, ένα μανικό σχεδόν κείμενο, μία φαντασίωση-ποταμός, μία απελευθέρωση του φαντασιακού που εκπληρώνεται σε εντυπωσιακές αφηγηματικές ενότητες. Αρχή και τέλος του βιβλίου είναι το ίδιο εκπληκτικά με το κυρίως σώμα του.

Μία τελευταία γενικού τύπου παρατήρηση αφορά στο ύφος του βιβλίου, στον υβριδικό χαρακτήρα της μορφής του –μισό ποιητικό κείμενο μισό φωτογραφίες–, στην κύρια ποιητική μεταφορά που το συνιστά. Αποτελούν όλα αυτά προέκταση, πιστεύω, μίας ιδιαίτερης σχέσης με τον κινηματογράφο. Όταν ξεκίνησε ο συγγραφέας να κάνει κινηματογράφο, στα τέλη της δεκαετίας του 80, ζούσαμε ακόμη τις ύστατες αναλαμπές των κινηματογραφικών πρωτοπορειών. Αμέσως μετά, το κλίμα αυτό άλλαξε ριζικά. Ποιο ήταν το κύριο χαρακτηριστικό αυτής της στάσης απέναντι στον κινηματογράφο; Ήταν η ιδέα

ότι μία ταινία, ένα φιλμ, μπορούσε να συνοψίζει, να συμπυκνώνει εντός του, όχι βερμπαλιστικά και βαρύγδουπα το “νόημα του κόσμου”, αλλά, σε κάθε περίπτωση, κάτι πολύ σημαντικό, κάτι καίριο για τον άνθρωπο και τον κόσμο, τον κοινωνικό κόσμο αλλά όχι μόνο αυτόν – τον κόσμο της φύσης επίσης. Για όσους τότε ακολουθούσαν την κινηματογραφική πρωτοπορεία καμμία επιστήμη, καμμία φιλοσοφία, δεν έμοιαζε ικανότερη να αποτυπώσει την πραγματικότητα από την κάμερα. Από το κλίμα αυτό της εποπτικής δύναμης του κινηματογράφου πιστεύω ότι προέρχεται και εκεί βρίσκει τα κύρια όπλα της η συγγραφική δεινότητα του Μιχάλη Αναστασίου.

Γιώργος Αραμπατζής