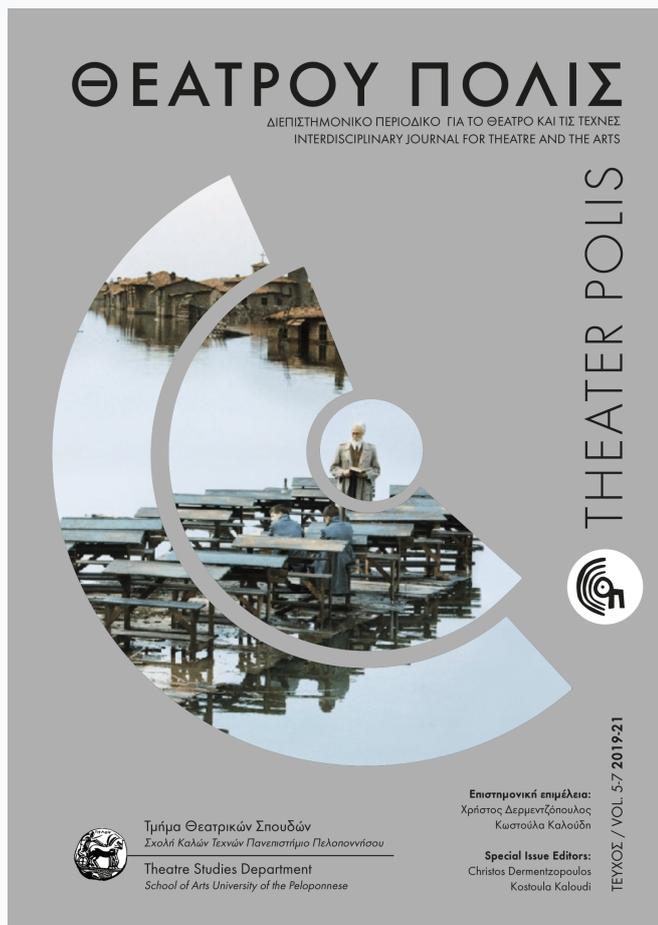


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος #5-7 (2019-2021): Κινηματογράφος και ιστορία: η μνήμη μιας χώρας και οι χώρες της μνήμης



Η τέχνη του να γράφεις την ιστορία

Michele Lagny; Λάμπρος Φλιτούρης

doi: [10.12681/30705](https://doi.org/10.12681/30705)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Lagny, M., & Φλιτούρης Λ. (2022). Η τέχνη του να γράφεις την ιστορία. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 15-22. <https://doi.org/10.12681/30705>

MICHELE LAGNY | Μετάφραση: Λάμπρος Φλιτούρης

Η τέχνη του να γράφεις την ιστορία¹

Το 1971 ο Paul Veyne με το *Comment on écrit l'histoire*. Το 1973 ο Resnais με το *Σταβίσκι*. Το 1975 ο Michel de Certeau με το *L'Écriture de l'histoire*. Το 1977 ο Chris Marker με το *Βάθος του ουρανού είναι κόκκινο*. Ιστορία και κινηματογράφος κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970. Όχι όμως οποιαδήποτε ιστορία ούτε οποιοσδήποτε κινηματογράφος. Είναι εκείνα που δημιουργούνται σε μια ταραχώδη περίοδο, όταν η γραφή τόσο της μιας όσο και της άλλης αναζητούν νέες φόρμες. Είναι επίσης η στιγμή που συναντώ τον Eisenstein («“Οκτώβρης” τι ιστορία;», 1976²).

Πριν από εκείνη την εποχή πίστευα ότι η ιστορία ήταν μία επιστήμη και ο κινηματογράφος μία τέχνη. Καθένα με το δικό του χώρο, τη λειτουργία του. Φυσικά, γνώριζα το καθένα και με την ιδιότητα του ερευνητή. Η ιστορία μοιράζεται την τέχνη του ντετέκτιβ αλλά κι εκείνη του ανακριτή. Σύντομα αυτό θα το έγραφε ο Ricoeur (*Temps et Récit*, 1983-1985) και θα το επαναλάμβανε (*La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, 2000), και αργότερα θα το έλεγε και ο Ginzburg (*Le Juge et l'Historien*, 1997), αφού στο εξής αυτός ο «ειδικός» του παρελθόντος καλείται να ενεργήσει ως ένας δικαστικός πραγματογνώμονας. Αλλά εδώ πρόκειται για μια «κοινωνική» τέχνη, μια μορφή χειροτεχνίας («το επάγγελμα του ιστορικού» κατά τον Marc Bloch). Όχι μια «ποιητική» τέχνη. Η ιστορία ήταν, ωστόσο, κάποτε μια τέτοια, αλλά αυτό κατά τους προϊστορικούς χρόνους του Ρομαντισμού. Έχω διαβάσει πολύ τον Michelet και θυμάμαι, μεταξύ άλλων, αυτές τις σελίδες από την *Ιστορία της Γαλλικής Επανάστασης* αφιερωμένες στη νύχτα πριν από την πτώση της Βαστίλης:

Το απόγευμα της 13^{ης} Ιουλίου εξακολουθούσαν να υπάρχουν αμφιβολίες, που δεν υπήρχαν πλέον το πρωί. Το βράδυ ήταν γεμάτο αναταραχές και άτακτη οργή. Το πρωινό ήταν φωτεινό και με τρομερή γαλήνη. Με το φως της ημέρας μια ιδέα ανέτειλε πάνω από το Παρίσι και όλοι είδαν το ίδιο φως. Ένα φως μέσα στα μυαλά, και μια φωνή μέσα σε κάθε καρδιά: «Ξεκίνα και θα καταλάβεις τη Βαστίλη».

Ήταν αδύνατο, παράλογο, περίεργο να ειπωθεί... Και όλοι, ωστόσο, το πίστευαν. Και έγινε. [...] Κανείς δεν το πρότεινε. Όμως, όλοι το πίστε-

ψαν και όλοι έδρασαν. Κατά μήκος των δρόμων, των αποβάθρων, των γεφυρών, των λεωφόρων, το πλήθος φώναζε στο πλήθος: «Στη Βαστίλη! Στη Βαστίλη!» Και από το καμπαναριό όλοι άκουγαν «Στη Βαστίλη!».

[...] Τι συνέβη εκείνη τη σύντομη νύχτα, όταν κανείς δεν κοιμόταν, έτσι ώστε, όταν το πρωί κάθε διαφωνία, κάθε αβεβαιότητα εξαφανιστεί μαζί με τις σκιές, να έχουν όλοι τις ίδιες σκέψεις; [...]

[...] Η ιστορία, μια μακρά ιστορία βασάνων, εκείνο το βράδυ επέστρεψε στο εκδικητικό ένστικτο των ανθρώπων. Η ψυχή των πατέρων που για τόσους πολλούς αιώνες υπέφεραν και πέθαναν σιωπηλά επέστρεψε στους γιους και μίλησε.³

Το ίδιο συναίσθημα της νεότητας και του ενθουσιασμού προκαλείται με το να βλέπεις το έργο του Ντελακρουά *Η 28^η Ιουλίου, ή η Ελευθερία οδηγεί τον λαό στα οδοφράγματα* (1831) ή με το να ακούς το «*All'Armi! [Στα όπλα!]*» στην όπερα *Τροβατόρε* του Βέρντι (1853), το οποίο ξαναχρησιμοποίησε ο Βισκόντι στο *Senso*, έναν αιώνα αργότερα, για να μεταφέρει στο θέατρο της La Fenice την απαρχή της ιταλικής επανάστασης του 1866. Αλλά εκείνες οι εποχές που η ιστορία και οι τέχνες αγωνίζονταν από κοινού έχουν παρέλθει προ πολλού. Και η ρομαντική ιστορία έχει εγκαταλειφθεί εδώ και πολύ καιρό εξαιτίας του θριάμβου μιας ιστορικής «επιστήμης», που καταφεύγει στους αριθμούς και στις «προβληματικές», απορρίπτοντας την αφήγηση και το θεαματικό γεγονός, τις μεταφορές και την κατάχρηση εικόνων, καταγγέλλοντας τους *τρόπους* των οποίων η ιστορική αφήγηση είναι συνηθισμένη (όπως αναλύθηκε από τον Hayden White στο *Metahistory*, 1973).

Στην πραγματικότητα, στη δεκαετία του 1970 τα πράγματα άρχισαν να αλλάζουν εν αναμονή του Jacques Rancière, είκοσι χρόνια αργότερα, στο «Δοκίμιο για την ποιητική της γνώσης» (*Les Nomes de l'histoire*, 1992), να συστηματοποιήσει τη συμφιλίωση του μύθου με την ιστορική γνώση. «Μόνο η γλώσσα των ιστοριών ήταν κατάλληλη για να επισημάνει την καθαρή επιστημονικότητα της ιστορικής επιστήμης», η οποία πρέπει να προσέξει «τις μορφές γραφής που την καθιστούν κατα-

οποία με τη σειρά της θα προκαλέσει διαδηλώσεις κατά της Εθνοσυνέλευσης («όλοι βρόμικοι»⁶) στις 6 Φεβρουαρίου 1934, που σηματοδεύτηκε από την αντίθεση στην κοινοβουλευτική δημοκρατία τόσο του Κομμουνιστικού Κόμματος όσο και των ακροδεξιών ενώσεων με ταραχές που προκάλεσαν την πτώση της κυβέρνησης και είχαν πολλές άλλες συνέπειες... εάν θα πρέπει να πιστέψουμε τον παραδοσιακό ιστορικό απολογισμό.

Με επίκεντρο την προσωπικότητα του Sacha (που τον υποδύεται ο Belmondo), ενός γοητευτικού απατεώνα, του οποίου η ζωή φαίνεται πάντα αβέβαιη, περιστοιχισμένος όπως είναι από τους γιατρούς του, τον δικηγόρο του, ακόμη και από εκβιαστές και από λιγότερο ή περισσότερο διακριτικούς ερευνητές, η ταινία θεωρείται ως ήσσονος σημασίας στο έργο του Resnais. Η γοητεία της έγκειται περισσότερο στην φωτογραφημένη εικόνα «σαν να ήταν για την *Vogue*», όπως καταγγέλλουν ορισμένοι κριτικοί εκείνη την εποχή, στα σκηνικά, τα κοστούμια, στην ποιότητα των ηθοποιών, που της χαρίζουν την εξωτική γοητεία ενός λαμπρού παρελθόντος, όπως οι γυναίκες και τα αυτοκίνητα, τα λουλούδια και τα κοσμήματα, που λατρεύει ο ήρωας. Ωστόσο, ίχνη του ιστορικού πλαισίου επανέρχονται επίμονα, αν και με διάσπαρτο τρόπο: οι υπαιτιγμοί για τον αντισημιτισμό, την ναζιστική πίεση, την απειλή της επανάστασης στην Ισπανία, την αστυνομική επιτήρηση, την πολιτική διαφθορά είναι πολλαπλοί. Εν ολίγοις, πρόκειται για ένα είδος ειδησεογραφικού δελτίου, το οποίο ωστόσο πρέπει να διαβαστεί σαν μια ιστορική ταινία, καθώς κάνει συνεχώς αναφορές σε γεγονότα. Και ακριβώς, ο Jorge Semprún, ο σεναριογράφος του, υπογραμμίζει το ενδιαφέρον του χαρακτήρα για να θέσει το ερώτημα της σχέσης μεταξύ της φανταστικής αφήγησης και της πραγματικότητας:

Ο *Stavisky*, γραμμένος για τον Resnais, είναι μια μυθοπλασία που καθιερώνει συγκεκριμένες σχέσεις με την ιστορική πραγματικότητα, ταυτόχρονα ακριβείς και υπέροχες (θέλω να πω όσον αφορά τον μύθο, είδος επιβλητικά ηθικό).

Δεν ήταν εύκολο να εντάξουμε αυτήν την μυθοπλασία στο πραγματικό. Μάρτυρες, δημοσιογράφοι, ακόμη και ιστορικοί έχουν πει πολλές ανακρίβειες σχετικά με την υπόθεση *Stavisky*. Όταν βέβαια δεν πρόκειται για απλά και ξεκάθαρα ψεύδη.

Το γεγονός είναι, και η ταινία το δείχνει με σαφήνεια, ότι ο *Stavisky* (που επιπλέον χρησιμοποιούσε πολλά ονόματα) είναι ένας «μύθος», μια μυθοπλασία: αυτό που έχει σημασία, κάτι στο οποίο ο χαρακτήρας επιμένει συχνά, είναι η εικόνα που δίνει ο ίδιος για τον εαυτό του (ειδικά ξοδεύοντας πολλά χρήματα). Η επιλογή ενός διάσημου ηθοποιού που δεν μοιάζει καθόλου με την ιστορική φιγούρα τονίζει περαιτέρω αυτή τη διάσταση. Και θα μπορούσε κάποιος να πιστέψει ότι η θέση που πήρε ο *Renais* συνίσταται στο να καταγγείλει τη συσσώρευση των απατών και των πλαστογραφιών που χαρακτηρίζουν

όχι μόνο τη ζωή του απατεώνα που υπήρξε, αλλά και την πολιτική ζωή, δεδομένου ότι του έχει δοθεί «ιστορικός ρόλος». Είμαστε λοιπόν μπροστά σε μια διπλή «μυθοπλασία»: εκείνη της ταινίας και εκείνη της ιστορίας. Η πολυπλοκότητα της αφήγησης, η οποία δημιουργεί δυσκολίες κατανόησης από τον σύγχρονο θεατή, θα προκαλούσε την σύγχυση του κοινού της εποχής όπως το δήλωσε ο φίλος του *Stavisky*, βαρόνος Ραουί: «Είμαι σαν τον Φαμπρίς στο Βατερλό, κύριοι: ξέρω μόνο ένα μικρό κομμάτι αυτού του κινεζικού παζλ».⁷ Αλλά μου φαίνεται ότι η επιλεγμένη μέθοδος κατασκευής μαρτυρεί επίσης τις αμφιβολίες που προκαλούν οι ιστορικοί: αν και χρησιμοποιεί ορισμένους κανόνες για τη «συγγραφή της ιστορίας», τους μεταστρέφει επιδέξια, μέχρι να τους κάνει να προκαλέσουν έναν προβληματισμό σχετικά με την ίδια την πιθανότητα αυτής της συγγραφής.

Όντως, το πραγματικό του ενδιαφέρον έγκειται σε μια «διάσπαρτη», ασυνεχή, αποσπασματική διήγηση, η οποία χάρη στις διαφορετικές αφηγηματικές διαδικασίες δίνει μια εντύπωση συνολικής ασυνέπειας. Η χρονολογία («ο μασκαρεμένος νόμος» της ιστορικής γραφής κατά τον *de Certeau*) επιβεβαιώνεται (με συχνά επαναλαμβανόμενες ημερομηνίες) αλλά συνεχώς διακοπτόμενος από ένθετα, από *flashbacks* (σε έναν διαγωνισμό κομψότητας στο Μπιαρίτζ, στην σύλληψη του *Stavisky* στο Μαρλί το 1926, στις νεανικές αναμνήσεις του κοντά στο Πάρκο *Monceau*) και από *flash-forwards* (ειδικότερα, οι ακροάσεις μαρτύρων και αστυνομικών που ήταν επιφορτισμένοι με την έρευνα σχετικά μ' αυτόν για μια επιτροπή που θα διεξαγόταν τον Δεκέμβριο 1934, μερικές λήψεις από μια κηδεία στο χιόνι, χωρίς αμφιβολία τον Ιανουάριο του 1934). Ξαφνικά ο χρόνος παίρνει την μορφή διαδοχικών ξεχωριστών στιγμών, ετερογενών μεταξύ τους, η διάρκεια των οποίων είναι ασαφής και οι μεταξύ τους σχέσεις αβέβαιες. Συνεπώς, οποιαδήποτε πιθανότητα αποκατάστασης μιας υποθετικής γραμμικότητας και ενός συστήματος διαδοχής-αποτελέσματος καταστρέφεται από εναλλαγές μεταξύ της ζωής του Τρότσκι, που βρισκόταν υπό κατ' οίκον περιορισμό στη Γαλλία κατά τη στιγμή του οικονομικού σκάνδαλου, και εκείνης του *Stavisky*, παρόλο που δεν υπάρχει απολύτως καμία σχέση μεταξύ των δύο χαρακτήρων (εκτός από την τελική συλλαβή του ονόματός τους, δείγμα εβραϊκότητας, την ρωσική καταγωγή τους – αναφερόταν ως μέτοικος – και το γεγονός ότι και οι δύο θα δολοφονηθούν για πολιτικούς λόγους). Η ταινία ξεκινά με ένα τέχνασμα, την άφιξη του Τρότσκι στο *Cassis* το 1933, σκηνή ιδωμένη μέσα από τα κιάλια ενός κομπάρσου, που ακολουθείται από διάσπαρτες σκηνές με το αυτοκίνητο του εξόριστου στον δρόμο που τον οδηγεί στην περιοχή του Παρισιού· έτσι καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, παράλληλα με την ιστορία του *Stavisky* θα παρακολουθήσουμε αποσπασματικά κι εκείνη του εξόριστου επαναστάτη. Στην πραγματικότητα, αυτή η παράξενη εισβολή, αυτές οι «φευγαλέες και σιωπηλές» εμφανίσεις, ενισχύουν την ιστορική διάσταση της ταινίας, χάρη στο ρόλο των «συμπτώσεων» στην ιστορία: η ιδέα προέρχεται από τον *Semprún* ο οποίος, συμβουλευόμενος τις εκθέσεις της εξεταστικής κοινοβουλευτικής

νοητή» και που συναινεί «για το λόγο αυτό στη δική της ευθραυστότητα, στη δύναμη που υπενθυμίζει την επαίσυχτη συγγενεία της με τους κατασκευαστές της ιστορίας και τους αφηγητές της ιστορίας». ⁴ Έχοντας επηρεαστεί έντονα από τον Φουκώ, ο οποίος στην *Αρχαιολογία της γνώσης* (1969) «επαναστατικοποιεί την ιστορία» επιμένοντας στην ανάγκη «να σκεφτούμε τη διαφορά» και «να περιγράψουμε τις αποκλίσεις και τις διασπορές», δύο ιστορικοί επέστρεψαν την ιστορική επιστήμη στο πεδίο της γραφής, αν όχι στη «λογοτεχνία». Ήδη από το 1971, ο Paul Veyne σκανδάλιζε εγκαινιάζοντας ένα πραγματικό «επιστημολογικό σημείο καμπής»: «η ιστορία είναι μια περιγραφή των γεγονότων, όλα τα άλλα απορρέουν από αυτή». ⁵ Τέσσερα χρόνια αργότερα, το κορυφαίο έργο του Michel de Certeau, λιγότερο προκλητικό, ανέλυε την ένταση μεταξύ από την μια πλευρά του τεκμηρίου, του αρχείου, ως ίχνους μιας πραγματικής αναφοράς, και από την άλλη, του ιστοριογραφικού κειμένου, ως μια γλωσσική έκφραση, προτείνοντας μια γραφή τεμαχισμένη και τυχαία, ασυνεχή και συχνά αποσπασματική, για να δώσει δύναμη και αξιοπιστία στην ιστορική αφήγηση. Ωστόσο, αυτό δεν εμποδίζει την αμφιβολία να φτάσει στην ίδια την ιστορία: τοποθετημένη «μεταξύ της αφήγησης και της γνώσης» (Chartier, 1998) υπονομεύεται εκ των έσω από τα γλωσσικά παιχνίδια, τα οποία δεν μπορούν να αντικατασταθούν από τις πρακτικές τις οποίες επιδιώκουν να κατανοήσουν και διατρέχουν πάντα τον κίνδυνο να προκαλέσουν την σύγχυση μεταξύ του αληθούς και του ψευδούς, μεταξύ μυθοπλασιών και αληθινών ιστοριών.

Ωστόσο, μια «τέχνη» διαφορετική από τη λογοτεχνία σφετερίστηκε την ιστορική γραφή. Ο κινηματογράφος -ουσιαστικά από τη γέννησή του- ισχυρίζεται ότι είναι ιστορικός. Τίποτα καλύτερο από μια ταινία, για να φτιάξουμε τον «τέλειο ιστορικό»: «πρόκειται για μια μάχη που λαμβάνει χώρα μπροστά στα μάτια μας με αδιάκοπη ακρίβεια και η ιδέα σχετικά με την ιστορία που εμείς διαμορφώνουμε είναι πολύ διαφορετική από εκείνη που θα μεταδοθεί από ένα βιβλίο» (*Ciné-Journal*, vol. 141, 1911). Η βασική «καλλιτεχνική» ποιότητα περνά μέσα από την λάμψη και η αλήθεια μέσα από τα σκηνικά και τα κοστούμια, μέσα από τον δραματικό και συγκινητικό χαρακτήρα της δράσης (και μερικές φορές των ηθοποιών), ακόμη και μέσω της αναπαραγωγής σε *tableaux vivants* διάσημων έργων (*Η στέψη του Ναπολέοντα* του Νταβίντ χρησιμοποιήθηκε ως διαφήμιση για το *L'Épopée napoléonienne* του Lucien Nonguet από την εταιρεία Pathé το 1903). Επομένως, είναι η εικόνα που φαίνεται πειστική και θέλει να το αποδείξει, ανασυνθέτοντας ίχνη (στην καλύτερη περίπτωση) ή συχνότερα επανακαλύπτοντάς τα. Όσον αφορά το μοντάζ και την αφηγηματική δομή, δεν έχουν άλλη λειτουργία παρά επιδεικτική, που τις περισσότερες φορές είναι ιδεολογικά αφελής. Έτσι λοιπόν, αυτή η μορφή «λαϊκής τέχνης» λειτούργησε για πολύ καιρό ως μια «τέχνη της πειθούς», αν και καθ' όλη την ιστορία του κινηματογράφου πολλαπλασιάστηκαν -με επιτυχία- οι παραγωγές του προφανώς δεν γοήτευσαν τους αυστηρούς ιστορικούς. Στην πραγματικότητα, οι ταινίες αυτές ασχολούνται λιγότερο με το «γράψιμο της ιστορίας»

και περισσότερο με τη θεαματική αποτελεσματικότητα, της οποίας ο καλλιτεχνικός χαρακτήρας εξαρτάται από την ακρίβεια και η ακρίβεια εξαρτάται από τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα. Αλλά αυτή η ταυτολογία και αυτές οι αφέλειες των εμπόρων που επιθυμούν την πολιτισμική αξιοπρέπεια προδίδουν την απορία που υπονομεύει οποιαδήποτε σκηνοθεσία της ιστορίας, τόσο μέσω του κινηματογράφου όσο και μέσω της λογοτεχνίας.

Η σοβαρή ιστορία, λοιπόν, για μεγάλο χρονικό διάστημα υπήρξε πιο πολύ επιφυλακτική απέναντι στη «γοητεία της εικόνας», που είναι κινηματογραφική, και στην υποχώρηση απέναντι στους πειρασμούς μιας αφήγησης που έχει μολυνθεί σε μεγάλο βαθμό από τους κανόνες της φαντασίας. Στην εικόνα δεν εκχωρείται παρά μόνο μια επιφυλακτική προσοχή, ως ένα είδος τεκμηρίου, που χρησιμοποιείται με προσοχή και κρίνεται με αυστηρότητα. Ωστόσο, οι κινηματογραφιστές από την πλευρά τους, για να ανταποκριθούν είτε σε εμπορικά κίνητρα (επιτυχία των ταινιών «εποχής») είτε σε κοινωνικά αιτήματα (εκπαιδευτικός ρόλος, αναμνηστική λειτουργία της ιστορικής ταινίας), δεν διστάζουν να υποστηρίξουν (θέλοντας να αντικαταστήσουν;) τους ειδικούς στη μετάδοση της γνώσης που συγκροτείται στον τομέα της έρευνας. Μερικοί από αυτούς επίσης χρησιμοποιούν τις εκφραστικές δυνατότητες του κινηματογράφου, για να αμφισβητήσουν τον τρόπο αναπαράστασης της ιστορίας. Συγκεκριμένα, δύο ταινίες που χρονολογούνται από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 αμφισβητούν τους όρους αξιοπιστίας του ιστορικού λόγου. Παραβιάζοντας τα όρια μεταξύ της ανακατασκευασμένης αφήγησης και της αξιοποίησης των αρχειακών εγγράφων, ο *Stavisky* του Renais το 1973, και το *Βάθος του ουρανού είναι κόκκινο*, που σκηνοθέτησε ο Chris Marker το 1977, κατασκευάζουν τη σχέση μεταξύ μύθου και αλήθειας με πολύ διαφορετικό τρόπο: η πρώτη αναπτύσσοντας εκ νέου μια μυθοπλασία, της οποίας εκθέτει τα τεχνάσματα, η δεύτερη παραπέμποντας μέσω εικόνων ντοκιμαντέρ σε ένα μυθικό μοντέλο, που έχει ήδη κατασκευαστεί από μια ημι-φανταστική ιστορική ταινία, *Το θωρηκτό Ποτέμκιν*. Δεν είναι άσχετο το γεγονός ότι οι δύο κινηματογραφιστές αυτή τη στιγμή αναγνωρίζονται ως δημιουργοί που ενδιαφέρονται τόσο για την τέχνη όσο και για την ιστορία, και ότι έχουν εκφράσει κοινές κριτικές ανησυχίες έχοντας συνεργαστεί επί είκοσι χρόνια κατά το παρελθόν στο ζήτημα μιας τέχνης («νέγρικης») που απειλείται από την ιστορία («αποικιακή»), στο φιλμ *Και τα αγάλματα πεθαίνουν* (που κυκλοφόρησε το 1953 και παρέμεινε λογοκριμένο επί δέκα χρόνια).

Η πρώτη ταινία ασχολείται με μια ήδη μακρινή «υπόθεση» του δεύτερου μισού του 1933 και παρουσιάζει έναν απατεώνα που κερδοσκοπεί εις βάρος του δημοτικού ταμείου της Bayonne με την διακριτική υποστήριξη (και την επίβλεψη) πολιτικών που επωφελούνται από αυτό. Όταν χρεοκοπήσει, δέχεται επίθεση και, ενώ πρόκειται να συλληφθεί, «αυτοκτονεί» σε ένα σαλέ στο Chamoni. Στην πραγματικότητα η εξαφάνισή του οδήγησε στην παραίτηση του διοικητή της αστυνομίας, η

επιτροπής (6 τόμοι, 4749 σελίδες!), επισημαίνει ότι ο επιθεωρητής που κλήθηκε να ερευνήσει την (τουλάχιστον περίπλοκη) ταυτότητα του Stavisky ήταν ο ίδιος στον οποίο είχε ανατεθεί να συνοδεύει και να παρακολουθεί τον Τρότσκι κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Γαλλία. Στην ταινία πρόκειται για τον επιθεωρητή Gardet.

Επιπλέον, εάν και υπάρχει πράγματι ένα «ξεφύλλισμα» της έκθεσης, μια αναγκαιότητα για την ιστορία που υπογραμμίζεται και από τον de Certeau, χάρη στην εισαγωγή πηγών με την αξία μαρτυρίας, ακόμη και τεκμηριωτικών αποδεικτικών στοιχείων και ερμηνευτικών προτάσεων, τόσο οι μεν όσο και οι δε φανερώνουν τις αλληλεπικαλύψεις τους. Οι πηγές που επιλέχθηκαν είναι αποσπάσματα από εφημερίδες της εποχής: πρόκειται επομένως ήδη για ερμηνευτικά κείμενα, που είναι πιο εύκολα να αμφισβητηθούν, καθώς έρχονται σε αντίθεση μεταξύ τους. Επιπλέον, η αναπαραγωγή τους είναι προσαρμοσμένη στις ανάγκες της ταινίας, καθώς, για τις φωτογραφίες, τα πρόσωπα του Belmondo και της Annie Duperey αντικαθιστούν τα πρόσωπα του Stavisky και της συντρόφου του, Arlette. Όσον αφορά τις μαρτυρίες που συλλέγει η εξεταστική επιτροπή, είναι επίσης διπλά ασαφείς: όχι μόνο ανασυγκροτείται η επιτροπή (μέσα από μια σειρά θραυσμάτων flash-forward διάσπαρτων σε όλη την ταινία) αλλά βλέπουμε πώς οι συζητήσεις των αστυνομικών και των μαρτύρων είχαν χειραγωγηθεί. Τίποτα πραγματικά δεν «αποτελεί απόδειξη» και η επεξηγηματική διάσταση του ιστορικού λόγου είναι διαρκώς μπερδεμένη. Όλες οι διεργασίες, κάθε είδους, απομονώνουν τον Stavisky ή τον Τρότσκι, που μετατρέπονται σε ένα είδος μαριονέτας: παρακολουθούνται από μάρτυρες, που μερικές φορές απευθύνονται άμεσα μέσα από την κάμερα στον θεατή [regard-camera], με τη μεσολάβηση παρατηρητών οπλισμένων με κιάλια, οι ενέργειές τους σχολιάζονται από δευτερεύοντες χαρακτήρες που συνομιλούν εκτός τόπου και χρόνου, αν όχι σε *voice off*, τουλάχιστον με συχνές διαφορές μεταξύ ήχου και εικόνας (οι «φίλοι» του Stavisky, που σχολιάζουν τη μεγαλομανία του, ο θαυμαστής του Τρότσκι, που τον ακολουθεί με πάθος και ανησυχία). Πραγματικές εικόνες μέσα στην εικόνα [mise en abyme], όπως μια πρόβα στο δικό του θέατρο, όπου ο Stavisky φτάνει μέχρι να βοηθήσει στο ρόλο της μια γερμανοεβραία ηθοποιό, παίζοντας το ρόλο του φαντάσματος στο *Ιντερμέτζο*,⁸ μια αναπαράσταση του *Κοριολανού*, που αναφέρεται στις πολιτικές χειραγωγήσεις, με αναφορές στην λογοτεχνία σχετικά με τον Τρότσκι, ο οποίος ζει «όπως στα μυθιστορήματα του Ντοστογιέφσκι», τονίζουν το ρόλο που η σκηνοθεσία, ακόμη και η μυθοπλασία (σε τρίτο επίπεδο, αυτή τη φορά), διαδραματίζουν τόσο στην εκπλήρωση όσο και στην αφήγηση της ιστορίας. Έτσι, το συμβάν-σύμπτωμα (η οργανωμένη αυτοκτονία ενός απατεώνα) δεν έχει καμία αξία ως αποκάλυψη για το τι συμβαίνει βαθύτερα: είναι μόνο ένα στάδιο μεταξύ πολλών. Κατ' αυτό τον τρόπο αιτιολογείται ο παραλογισμός της ερμηνείας που μπορεί να αντληθεί από την απλουστευμένη διαδοχή των γεγονότων, όπως διατυπώνει ο νεαρός Τροτσικιστής: «Ορίστε, πρόκειται να εκδιώξουν τον Τρότσκι [...]. Είναι

τρελό ωστόσο ότι αυτό το προκάλεσε ο Stavisky [...]. Χωρίς τον Stavisky δεν θα υπήρχε η 6^η Φεβρουαρίου. Χωρίς τη φασιστική αναταραχή της 6^{ης} Φεβρουαρίου, μπροστά στην οποία συνθηκολόγησε ο Νταλατιέ, δεν θα υπήρχε καμία κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας. Χωρίς κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας, δεν θα υπήρχε η απέλαση του Τρότσκι. Επομένως, χωρίς τον Stavisky... »

Αλλά δεν είναι αυτά τα ερωτήματα ή αυτές οι παρεκκλίνοσες ακολουθίες που απασχολούν τον Resnais: δημιουργώντας έναν επιβλητικό και καταθλιπτικό ήρωα, πλαστογράφο, ψεύτη, χαρτοπαίκτη, κλέφτη, ηθοποιό, που έχει γίνει ένα φάντασμα του οποίου ο ίδιος ο θάνατος είναι προβληματικός, δεν προσπαθεί να πει ούτε το «αληθινό» ούτε το «ψευδές» αλλά να επισημάνει πώς το αληθινό και το ψεύτικο αναμειγνύονται και υπογραμμίζει τις δυνατότητες παραποίησης της ιστορίας από την αφήγηση που της δίνεται. Αν κάποιος μπορεί να αναγνωρίσει, κυρίως χάρη στις «πηγές» που εκτίθενται στην ταινία, εικόνες γεγονότων των οποίων η ύπαρξη γίνεται τότε πιθανή, η «ιστορία» του Stavisky δεν έχει καμία σημασία από μόνη της και δεν μας προσφέρει κανένα μάθημα. Είναι απλώς ένα άδειο σημάδι, που διατυπώνεται από έναν γέρο με τη μορφή ενός κοινού τόπου (ο θάνατος του Stavisky ανακοινώνει τον θάνατο μιας εποχής). Στην πραγματικότητα η ταινία δημιουργεί, σχετικά με έναν κοσμικό πλαστογράφο που και ο ίδιος είναι θύμα των πολιτικών πλαστογράφων, μια ολόκληρη αλυσίδα τεχνασμάτων. Η πραγματική ιστορία λαμβάνει χώρα κάπου αλλού παρά στο προσκήνιο, για παράδειγμα στην οικονομική εκστρατεία στη Ρώμη του Ισπανού Montalvo, ο οποίος, ενώ φλερτάρει την φίλη του Stavisky στο Μπιαρίτζ, προετοιμάζεται για τον πόλεμο στην Ισπανία, ένα προοίμιο για τον επακόλουθο πόλεμο, μεταξύ του φασισμού και των διεφθαρμένων δημοκρατικών. Δεν προσφέρεται καμιά *a posteriori* υπόθεση ερμηνείας: ο θεατής θα πρέπει να την εφεύρει μέσα από τα ελαττώματα και τις ρήξεις του μοντάζ.

Η τέχνη του σκηνοθέτη εδώ είναι να μεταμορφώσει, χάρη σε μια ημι-μυθοπλασία που οργανώνεται με έναν έξυπνα χαοτικό τρόπο, μια σαφή αλλά παραπλανητική εξήγηση σε μια αφήγηση που δεν είναι ούτε αληθινή ούτε ψευδής, όπου το πραγματικό και το φανταστικό αποβαίνουν δυσδιάκριτα (θα έλεγε ο Deleuze, ο οποίος επιπλέον, συγκρίνει τη θέση του Stavisky στο έργο του Resnais με εκείνη στο *Η εικόνα στο χαλί* του Henry James⁹). Ξεκινώντας από μια «ασαφή» υπόθεση και μια πολιτική κρίση, που παραδοσιακά και εν μέρει επιφανειακά συνδέεται με αυτήν, η φιλική γραφή παίζοντας με το κενό και το θραύσμα, ενδιαφερόμενη όμως και για το θέαμα, προτείνει την κριτική διάσταση που μπορεί να λάβει η ιστορική αφήγηση.

Τέσσερα χρόνια αργότερα, ο Chris Marker έχει μια πιο ριζοσπαστική προοπτική: όχι μόνο δεν επιδιώκει να διακρίνει το αληθινό από το ψευδές ή να πάρει μια κριτική θέση σε σχέση με τις παραπλανητικές ικανότητες της εικόνας και του μοντάζ, αλλά, αντιθέτως, παίρνει το ψεύτικο (μια

άλλη ταινία) ως σημείο αναφοράς, ως προϋπόθεση για μια δυνατότητα ιστορικής αφήγησης. Το *Βάθος του ουρανού είναι κόκκινο* δεν είναι μια αναπαράσταση, αλλά ένα *μοντάζ ντοκιμαντέρ*, σκηνοθετημένο το 1977 σχετικά με τα γεγονότα του 1967-1968 και επεξεργασμένο εκ νέου με αρκετές αλλαγές από τον δημιουργό το 1996. Το πλαίσιο του φιλμ έχει προφανώς αλλάξει από την εποχή που δημιουργήθηκε. Έχοντας γίνει από τα «απωθημένα μας σε εικόνες», από «καταπτώσεις» στην «συλλογική μνήμη»,¹⁰ υπήρξε αναμφισβήτητα αμφιλεγόμενο στην πρώτη του έκδοση: αυτές οι «σκηνές από τον Τρίτο Παγκόσμιο Πόλεμο, 1967-1977» (ο υπότιτλός του το 1977) περιγράφουν την υπεράσπιση ενός «επαναστατικού» κινήματος στο οποίο ο/οι δημιουργοί ήταν στρατευμένοι, αλλά το οποίο εξαντλήθηκε (ή «ανακαταλήφθηκε», όπως λέγαμε τότε, για να μην πούμε καλύτερα ότι καταπνίγηκε)· το 1996, προβάλλεται ως «η μνήμη των σιωπηλών μαζών», την ώρα που το εμπόριο υποτάσσει τον επαναστατικό ρομαντισμό (τραγούδι για τον Τσε, μόδα των φωτογραφιών του και των T-shirts...). Εκείνη την εποχή παρουσιάστηκε ως μια ταινία «που έχει γίνει ένα κάλτ έργο του κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ και μια βασική αναφορά για το φιλμ αρχείου και του κινηματογράφου του δημιουργού» (από το δελτίο τύπου του καναλιού ARTE). Ως μια τέχνη. Η τέχνη του σκηνοθέτη που δημιουργεί την τέχνη της ιστορίας.

Η περιγραφή του «κόκκινου» κύματος των τελών της δεκαετίας του 1960 βασίζεται σε «γεγονότα» που αποδεικνύονται από εικόνες που τραβήχτηκαν επί τόπου συνδέοντας μέσω του μοντάζ τους, συνοδευόμενες από έναν *off* σχολιασμό, διαφορετικές εκδηλώσεις των επαναστατικών κινήματων – αγώνας κατά του αμερικανικού πολέμου στο Βιετνάμ, κουβανική επανάσταση και αντάρτικο στη Βολιβία το 1967, κινήματα εξέγερσης και αντίστασης στο Παρίσι, στην Πράγα, στο Σαντιάγο το 1968. Έχοντας μια απλή δομή (προφανώς), αν ακολουθήσουμε το ντεκουπάζ το οποίο διακρίνει δύο περιόδους που αντιστοιχούν σε δύο μέρη («Τα εύθραυστα χέρια» και τα «Κομμένα χέρια») και βασίζεται σε δύο χρονολογίες, το 1967 και το 1968, ακόμα κι αν τα *flashbacks* (τουλάχιστον από το 1961) και τα *flash-forwards* (τουλάχιστον μέχρι το 1973), αλλά και οι μετέπειτα χρονολογικά συνεντεύξεις επέκτειναν την αναπαριστώμενη περίοδο. Το ζενερίκ του τέλους αναφέρει τις πηγές, οι οποίες είναι εντυπωσιακά πλούσιες και κατ' αρχήν επαληθεύσιμες, δεδομένου ότι έχουν ληφθεί από δελτία ειδήσεων, ταινίες και ιδιωτικές φωτογραφίες, *ciné-tracts* της εποχής κ.λπ. (με εικόνες συγκεκριμένα των Fano, Depardon, Reichenbach, Vautier, Klein, συλλογικότητας στις οποίες συμμετείχαν οι Marker, Godard και μερικοί άλλοι) και που συνδέθηκαν με αποσπάσματα από πολιτικές ταινίες (του Miguel Littín ή του ίδιου του Marker).

Ωστόσο, η χρήση των φιλμικών ή των φωτογραφικών ιχνών των γεγονότων δεν χαρακτηρίζεται από την αυστηρότητα των αναφορών: παρά το ζενερίκ του τέλους, οι εικόνες δεν είναι ξεκάθαρα αυθεντικές, αν και προέρχονται από λήψεις που δίνουν την εντύπωση ότι έγιναν

πάνω στη δράση, ότι μαρτυρούν το «τι έγινε». Αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία είναι το πώς τοποθετούνται διαδοχικά μέσω του μοντάζ με πολύ γρήγορο ρυθμό: από το ζενερίκ, πλάνα συλλογικού πένθους, λαϊκών κηδειών, διαδηλώσεων εξέγερσης, στη συνέχεια καταστολής, κάποια από τα οποία είναι αναγνωρίσιμα (Η κηδεία του Togliatti για παράδειγμα), εκφράζουν περισσότερο έναν ήδη εννοιολογικό κύκλο παρά τα «γεγονότα». Μέσα σε λίγα λεπτά θα ειπωθούν όλα για τον κύκλο καταπίεση / εξέγερση / καταστολή. Το ίδιο ισχύει για την αλληλεγγύη, στο μέρος που αναφέρεται στα έτη 1967 και 1968, σχετικά με τα «εύθραυστα χέρια» των φοιτητών (των οποίων το «όνομα», γραμμένο σε ένα πανό του 1968, έδωσε τον τίτλο σε ένα από τα *ciné-tracts* των οποίων η ανωνυμία δεν κρύβει τον Godard και τον ίδιο τον Marker). Το μοντάζ υπό το καθοδηγητικό νήμα του *voice off* της Simone Signoret («Όλοι έμοιαζαν...») χτίζει μια ολόκληρη αλυσίδα σχέσεων: τα πρόσωπα των Αμερικανών φοιτητών στις πανεπιστημιούπολεις κατά τη διάρκεια του αγώνα ενάντια στον πόλεμο στο Βιετνάμ (το επίμονο πρόσωπο με το κενό βλέμμα ενός νεαρού λευκού κοριτσιού, το ψεύτικο κόκκινο τραύμα στο μάγουλο ενός νεαρού μαύρου ξαπλωμένου στο γρασίδι, αλλά και άλλα πρόσωπα)· μια διαδοχή ανώνυμων χεριών στη δουλειά, που ανταλλάζουν φαγητό, που οπλίζουν ένα πιστόλι, που κολλούν αφίσες ή κραδαίνουν το πανό που περιγράφει την ευθραυστότητά τους. Η σειρά διακόπτεται από τις ευχές του στρατηγού de Gaulle, ο οποίος είναι γεμάτος χαρά για το νέο έτος 1968, προτού ειρωνικά πέσει στο κενό ενός μαύρου πλάνου. Έπειτα έρχεται μια σειρά διαδηλώσεων ή αντιδιαδηλώσεων που διαλύθηκαν από την αστυνομία, ιδίως με την χρήση αντλιών νερού. Ξαναδουλεμένες με το πάγωμα της εικόνας και τη αλλαγή σε σέπια ή σε κόκκινο, οι εικόνες σχολιάζονται από τις παρατηρήσεις των οπερατέρ σχετικά με τη συναισθηματικότητα της κάμερας, που είναι ικανή να «τεθεί μόνη της σε αργή κίνηση», και διαδέχονται κάθε φορά με μεσοτίτλους: «Γιατί ... μερικές φορές ... οι εικόνες ... ξεκινούν ... να τρέμουν;» στο Καρτιέ Λατίν, στην Πράγα, στο Σαντιάγο της Χιλής.

Αυτό το συναίσθημα οφείλεται όχι μόνο σε αυτό που αποδίδεται στην κάμερα, η οποία θα μπορούσε να τεθεί σε αργή κίνηση, αλλά και στην σειριοποίηση, στην κυκλοφορία των χεριών, στην αντιπαράθεση αστυνομίας / διαδηλωτών, στην κίνηση του νερού, που ρίχνεται από τις αντλίες και επαναλαμβάνεται συνεχώς. Σε αυτό προστίθεται η συμβολή της μουσικής επένδυσης, που είναι θεμελιώδους σημασίας: το συναισθηματικό αποτέλεσμα τονίζεται από τη μπερδεμένη, μερικές φορές εκθαμβωτική χροιά της μουσικής του Berio (*Musica Notturna nelle strade di Madrid*, από μια παραλλαγή που αποτελείται από το *Quintet 60* του Boccherini, που συνοδεύει το ζενερίκ του φιλμ), από τη βραχνή φωνή της Signoret και προφανώς από εκείνη των ηχογραφημένων ανθρώπων και των άλλων αγωνιστικών ή νοσταλγικών τραγουδιών (για παράδειγμα το τραγούδι «*Le temps des cerises*» του Jean-Baptiste Clément). Στην πραγματικότητα η αποτελεσματικότητά του λειτουργεί υπέρ της μνήμης: οι

εικόνες-ντοκουμέντα πραγματικές (ή επαληθεύσιμες), μετατρέπονται σε μνημεία, επαναγράφουν τη διάσταση της μνήμης στο πεδίο της ιστορίας. Αυτές οι εικόνες που είναι τόσο διαφορετικές, και που μερικές φορές τρέμουν, αποκατεστημένες εξολοκλήρου από τον κινηματογραφιστή χωρίς καν να το γνωρίζουν οι δημιουργοί, έχουν ληφθεί με έναν ρυθμό γραφής και σε μορφές στυλ όπου βρίσκουμε την ανάσα του Michelet, τη σιωπηλή κραυγή των νεκρών, τη συναισθηματική διάσταση της ιστορίας, αυτή των κινούμενων μαζών. Η κατηγορία της πραγματικότητας που περιέχεται στην εικόνα δεν είναι ούτε άμεσα παραδεκτή ούτε αντικειμενικά εκτιμήσιμη, δεν εξηγεί τίποτα από μόνη της. Δεν αποτελεί απόδειξη: μπορεί να την αγγίξει, αλλά ωστόσο είναι η κατασκευή της (μερικές φορές υπογραμμισμένη, όπως στην περίπτωση της πληροφορίας που δίνεται σε αργή κίνηση), και στη συνέχεια η επαναχρησιμοποίησή της που την κάνουν ιστορικά να καταδεικνύει και να πράττει.

Ωστόσο, η συσσώρευση εικόνων-πηγών δεν είναι αρκετή, για να γραφτεί η ιστορία ή ακόμη και για να ανακαλέσει τη μνήμη: για αυτό είναι απαραίτητο να συντάξει μια φόρμα. Και αυτή πηγάζει από την ουσιαστική σχέση της ιστορίας με το μύθο, η οποία υπογραμμίζει τη λειτουργία του φανταστικού (και όχι του παρελθόντος) στην οικοδόμηση ενός νέου κόσμου. Από το ζενερικ, είναι το *Ποτέμκιν* που καθορίζει το άνοιγμα και περιγράφει την προβληματική, ακόμα και αν η κατάτμηση είναι πιο περίπλοκη. Οι σειρές των δελτίων ειδήσεων τοποθετούνται εναλλάξ με πολύ συγκεκριμένες και υπέροχες *raccords-mouvements*, με μια άλλη σειρά από εικόνες, συχνά σε σέπια (κηδεία του Vakoulintchouk) που προέρχονται από το έργο του Eisenstein, το οποίο επανεμφανίζεται και σε άλλες στιγμές, ειδικά με τα διάσημα αγάλματα των λιονταριών που σηκώνονται και βρυχώνται ξανά, όπως και στην βωβή ταινία. Αυτή η πρωτότυπη πηγή, τόσο οπτική όσο και μορφολογική (ρυθμός και σύνδεση του μοντάζ, χρήση μουσικής που αυτή τη φορά αντίθετα χρησιμοποιεί την καντάτα του Προκόφιεφ από το *Αλέξανδρος Νιέφσκι*), διατηρείται κυρίως στο πρώτο μέρος (εικόνες επανάστασης). Αυτό συμβαίνει επειδή για τον Marker υπάρχει ήδη ένα «βιβλίο» που θεμελιώνει τον ιστορικό λόγο θέτοντας τις ρίζες του στην τέχνη: όπως η *Οδύσσεια* μας επιτρέπει να αντιλαμβανόμαστε τόσο τη Μεσόγειο (η οποία σύμφωνα με τον Rancière είναι «η καρδιά της συγγραφής») που επιτρέπει στον Braudel να μετατρέψει έναν χώρο σε ένα «νέο θέμα της ιστορίας»¹¹), όσο και τη γέννηση της ιστορίας (με την τομή μεταξύ παρελθόντος και παρόντος που προκαλεί τα «δάκρυα του Οδυσσέα»¹²), έτσι και *Το θωρηκτό Ποτέμκιν* ήταν σε θέση να συνθέσει τη μυθική ιδρυτική ιστορία που μας επιτρέπει να γράψουμε την ιστορία της Επανάστασης. Από την άλλη πλευρά, στο δεύτερο μέρος της ταινίας (εικόνες καταστολής), ο μύθος οδηγεί σε κατακερματισμό των ολοένα και πιο απατηλών μυθολογικών αναφορών: από την παρουσίαση των ολυμπιακών αγώνων του Μεξικού με σκελετούς-μαριονέτες έως τις σκηνές μπαλέτου της κινεζικής όπερας (που αποτελεί αναφορά στην μαοϊκή απάτη) και στο καρναβάλι των γατών (μια φλαμανδική

ακροδεξιά διαδήλωση), μορφές θανάτου και καταπίεσης αλλά και καρικατούρες μιας δημευμένης ιστορίας.

Έτσι, οι βεβαιότητες φαίνεται να επανεμφανίζονται υπέρ του συναισθήματος, της μνήμης, του *μύθου*, αλλά εις βάρος της κριτικής ιστορίας. Και φυσικά, η ταινία δεν είναι ουδέτερη, ακόμη λιγότερο από ό,τι μπορεί να είναι και ο πιο ειλικρινής ιστορικός ή ο πιο νηφάλιος δικαστής, καθώς παρά την θέλησή της δεσμεύεται από τις κυρίαρχες πολιτιστικές αντιλήψεις, όπως επεσήμανε ο de Certeau. Ακόμα κι αν δεν γνωρίζαμε τη ζωή και τις απόψεις του Marker, είναι σαφές ότι δεν θα μπορούσαν να αγνοηθούν οι ιδεολογικές του επιλογές, καθώς υιοθετεί ανοιχτά μια άποψη που την δηλώνει σε ένα κείμενο στην αρχή και στο τέλος της ταινίας, και την επιβεβαιώνει εκ νέου μέσω του μοντάζ, όπως και μέσω των σχολιασμών σε *off* (χωρίς ψευδο-αντικειμενικότητα, ο τόνος, διακριτικός και συχνά ειρωνικός, είναι ανοιχτά πολύ στρατευμένος): κάθε επιθυμία για αλλαγή στρέφεται κατά της εξουσίας των Κρατών που είναι (ή στην πραγματικότητα γίνονται) πάντα αστυνομικά κράτη, εξ ου και η σημασία της «επανάστασης εντός της επανάστασης» (ένα θέμα που αναπτύχθηκε από τον Régis Debray) και της ανάγκης για μια «μόνιμη» επανάσταση (αναφερά στον Τρότσκι). Όμως, η μνεία που ο κινηματογραφιστής κάνει εδώ και πολύ καιρό τόσο στη γραφή όσο και στην πολιτική, του επιτρέπει να ορίσει το σημείο από το οποίο μιλά, μέσα από ποιες επιλογές και από ποια παιχνίδια μεταφορών. Αντικαθιστώντας τους ανακριτές και τον δικαστή, υποβάλλει στους θεατές τα στοιχεία που θα του επιτρέψουν να αποφασίσει, όπως θα έκαναν οι ένορκοι, συμβάλλοντας μόνο στον προσανατολισμό τους (ή στον αποπροσανατολισμό) από την ποικιλία των διαφορετικών οπτικών των «μαρτύρων» που παρουσιάζονται. Από τον Αμερικανό πιλότο που είναι ευτυχής να πυροβολεί τους Βιετναμέζους που εξαιτίας των ναπάλμ ξετρυπώνουν σαν τα κουνέλια ως τους εργάτες της CGT¹³ και τους αριστεριστές φοιτητές, περνώντας από πολιτικά πρόσωπα (ειδικά τον Κάστρο, τον Αλλιέντε, αλλά και τον Ντε Γκολ, τον Μάο και άλλους) και τα αφεντικά (εκείνα της Citroën που διεκδικούν «τεχνοκρατική» ικανότητα), η αντίθεση καταπιεστών-καταπιεσμένων δεξιάς-αριστεράς δεν κρύβει τις ενδοαριστερές συγκρούσεις: ξαναβρίσκουμε τα κίνητρα και τις υπερβολές των αριστεριστών όπως και εκείνες των κομμουνιστικών κομμάτων και των ηγεσιών τους. Παραμένει λοιπόν στην ταινία ένα μέρος για συγκρίσεις, επαληθεύσεις, υποψία, δυσπιστία, εν συντομία, για την άσκηση μιας κριτικής ανάγνωσης και την έναρξη ενός προβληματισμού σχετικά με την έννοια του θορύβου και της οργής που εισβάλλουν στην οθόνη και την επίδραση του θεατή. Ακόμα καλύτερα, η ταχύτητα και η πολυπλοκότητα της ταινίας επιτρέπουν τον πολλαπλασιασμό των πιθανών αποτελεσμάτων του νοήματος (και την ελεύθερη αναπαραγωγή τους) που δεν απαιτούν τη ρητή παρέμβαση ενός καθοδηγητή, αλλά οφείλονται στο γεγονός ότι το φιλικό κείμενο προσφέρεται όχι ως μια σειρά από κλισέ που θα έλεγαν την αλήθεια ή σχετικά με τα οποία θα λεγόταν η αλήθεια, αλλά ως ίχνη ενός κόσμου που μεταμορφώνεται μαζί με αυτό και που θα

πρέπει συνεχώς να αναδιοργανώνεται, να ερμηνεύεται εκ νέου και να ξαναγράφεται.

Η κινηματογραφική τέχνη επομένως θα σκηνοθετούσε ήδη από τη δεκαετία του 1970 τις απαρχές της κρίσης της ιστορίας-κριτική και του θριάμβου της ιστορίας-μνήμη, της οποίας η ιστοριογραφική αναγνώριση εμφανίστηκε στο τέλος της δεκαετίας με την είσοδο του όρου «συλλογική μνήμη» από τον Pierre Nora στο λεξικό με τίτλο *La Nouvelle Histoire* (1978). Μακριά από εμένα η ιδέα ότι οι καλλιτέχνες παρακολούθησαν στενά τις συζητήσεις των ιστορικών που ασκούσαν την επιστημολογία ούτε ότι αυτές εμπότιζαν σε τέτοιο βαθμό το «πνεύμα της εποχής», ώστε να διαταράξουν τους κινηματογραφιστές, αλλά οι χρονικές συμπτώσεις είναι ισχυρές. Και νομίζω ότι όχι μόνο οι δύο ταινίες που επέλεξα, αλλά και πολλές άλλες, έφεραν στο προσκήνιο τους δισταγμούς μιας «επιστήμης» που δεν καταφέρνει να εκφράσει καλά την πολυπλοκότητα των προσεγγίσεων και των αποτελεσμάτων της. Θα παραδεχόμουν με ευκολία ότι δεν έχουν όλες οι απόπειρες ιστορικών αναφορών μέσω της ταινίας την διπλή κριτική και γραπτή ποιότητα που μόλις τόνισα και συχνά υπολείπονται τόσο της ιστορικής πρακτικής όσο και της κινηματογραφικής τέχνης. Ωστόσο, οι συγγένειες του ενός και του άλλου δεν είναι αναμφισβήτητα τυχαίες. Και αν ο κινηματογράφος σίγουρα δεν χρειάζεται την ιστορία για να γίνει, η ιστορία, στην πολυπλοκότητα και τις αντιφάσεις της, μπορεί να βρει χάρη σ' εκείνον την τέχνη για να εκφραστεί. ■

Παραπομπές

1. Δημοσιευμένο αρχικά υπό τον τίτλο «L'art d'écrire l'histoire: les stratagèmes du cinéma», στο Pierre Bayard και Christian Doumet (dir.), *Le Détour par les autres arts: pour Marie-Claire Ropars*, Paris, L'Improviste, 2004, σ. 175-188.
2. Σημ. του εκδότη: Αυτό το άρθρο, που γράφτηκε μαζί με την Marie-Claire Ropars και τον Pierre Sorlin, εκδόθηκε στην επιθ. *Image et Son: La Revue du cinéma*, 1976, σ. 43-54.
3. Κείμενο που γράφτηκε το φθινόπωρο του 1846. *Histoire de la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1952, σ. 145 και 146.
4. Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*, Paris, Seuil, 1992, σ. 19 και 207.
5. Paul Vayne, *Comment on écrit l'histoire: essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, 1971, σ. 14.
6. Σ.τ.Μ: αναφορά στο σύνθημα που κυριάρχησε στις διαδηλώσεις εκείνης της περιόδου.
7. Σ.τ.Μ: αναφορά στον Φαμπρίς, ήρωα στο μυθιστόρημα του Σταντάλ *Το μοναστήρι της Πάρμας*, ο οποίος προσπαθεί να μεταβεί από την Ιταλία στο Βέλγιο, για να πολεμήσει μαζί με τα στρατεύματα του Ναπολέοντα λίγο πριν την μάχη στο Βατερλό.
8. Σ.τ.Μ: αναφορά στο θεατρικό έργο του Ζαν Ζιροντού του 1933.
9. Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, σ. 173.
10. Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge. Scènes de la Troisième guerre mondiale 1967-1977*, [σενάριο], Paris, François Maspéro, 1978, σ. 5.
11. Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire, o.n.*, σ. 172.
12. François Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*, Paris, Le Seuil 2003, σ. 59
13. Σ.τ.Μ: συνδικαλιστική εργατική οργάνωση που πρόσκειται στο γαλλικό Κ.Κ.