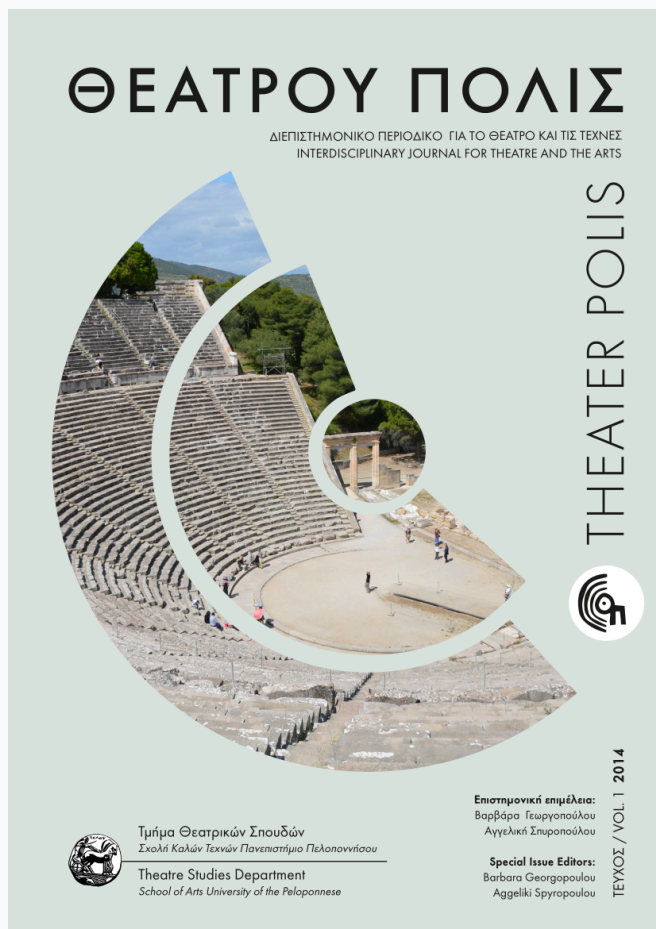


Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες

Τεύχος 1 (2014) ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ



Ο θάνατος του κινηματογράφου και το σύγχρονο μυθιστόρημα

LAURA MARCUS

Βιβλιογραφική αναφορά:

MARCUS, L. (2023). Ο θάνατος του κινηματογράφου και το σύγχρονο μυθιστόρημα. *Θεάτρου Πόλις. Διεπιστημονικό περιοδικό για το θέατρο και τις τέχνες*, 46–67. ανακτήθηκε από <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/theatropolis/article/view/34562>

LAURA MARCUS

Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης

**Ο θάνατος του κινηματογράφου
και το σύγχρονο μυθιστόρημα ¹**

Τα τελευταία χρόνια, η σχέση μεταξύ του κινηματογράφου και της απώλειας ή του θανάτου επαναπροσδιορίζεται, επικεντρώνοντας στην υλικότητα του κινηματογραφικού μέσου, και ιδιαίτερα στη σχέση στάσης και κίνησης καθώς και τη μετάβαση στην ψηφιακή τεχνολογία με τον συνακόλουθο «θάνατο» της αναλογικής ταινίας. Το κείμενο που ακολουθεί διερευνά πρόσφατες τοποθετήσεις γύρω από τον «θάνατο του κινηματογράφου» στη θεωρία του κινηματογράφου, καθώς και μερικούς τρόπους με τους οποίους ο θάνατος αυτός απεικονίζεται στις ίδιες τις ταινίες. Στη συνέχεια, στρέφεται στην πρόσφατη και σύγχρονη μυθοπλασία για να εξετάσει τη σκιαγράφιση του «θανάτου του κινηματογράφου» στα λογοτεχνικά κείμενα. Το ενδιαφέρον μου για το σύγχρονο μυθιστόρημα σε σχέση με τον κινηματογράφο εστιάζει επίσης στους τρόπους με τους οποίους φαίνεται ότι προκύπτουν νέες και διαφορετικές σχέσεις μεταξύ του λεκτικού και του οπτικού.

Λέξεις-κλειδιά: κινηματογράφος, φωτογραφία, σύγχρονο μυθιστόρημα, θάνατος, Μάρτιν Σκορτσέζε, Μπίλυ Γουάιλντερ, Μπιλ Μόρισον Άντζελα Κάρτερ, Πώλ Ωστερ, Ντον ΝτεΛίλλο

Ο θάνατος του κινηματογράφου

Οι ταινίες που είτε δραματοποιούν ή αναστοχάζονται τον τρόπο με τον οποίο δημιουργήθηκαν είτε παρουσιάζουν πρακτικές κινηματογραφικής εμπειρίας και θέασης ταινιών, κατέχουν κεντρική θέση στην ιστορία του

¹Το κείμενο της Laura Marcus αποτελεί τη δημόσια διάλεξη που πραγματοποίησε ως προσκεκλημένη καθηγήτρια του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου στις 15 Φεβρουαρίου 2012, στο Βουλευτικό Ναυπλίου σε συνεργασία με το Δήμο Ναυπλιέων και στις 17 Φεβρουαρίου 2012 σε κοινή εκδήλωση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου με την Ελληνοαμερικανική Ένωση και το Ευρωπαϊκό Κέντρο Μετάφρασης (EKEMEL) σε συντονισμό της Αγγελικής Σπυροπούλου.

κινηματογράφου. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγονται ταινίες όπως *Σινεμά ο Παράδεισος* [*Cinema Paradiso*], *Η τελευταία παράσταση* [*The Last Picture Show*] και *Το πορφυρό ρόδο του Καΐρου* [*The Purple Rose of Cairo*], οι οποίες απεικονίζουν τη νοσταλγία για το παρελθόν του κινηματογράφου ή την φθορά του, συνήθως ως δείκτες μιας ευρύτερης πολιτισμικής παρακμής. Ο στοχασμός του κινηματογράφου γύρω από τις συνθήκες διαμόρφωσής του ως επικοινωνιακού μέσου εντείνεται σημαντικά κατά τη διάρκεια μεταβατικών περιόδων ή σε αναδρομικές κατασκευές των μεταβάσεων αυτών. Η έλευση του ήχου έχει αποτελέσει ιστορικά το σημαντικότερο παράδειγμα αυτής της διαδικασίας. Τα τελευταία χρόνια ωστόσο, διεξάγονται πολλές συζητήσεις σε ό,τι αφορά τον αντίκτυπο της «μετάβασης» του κινηματογράφου από την αναλογική στην ψηφιακή τεχνολογία.

Στα τέλη του 2011, εμφανίσθηκαν δυο ταινίες οι οποίες διερευνούν τα πρώιμα χρόνια του κινηματογράφου. Η ταινία *Ο αρτίστας* [*The Artist*], η οποία έτυχε ενθουσιώδους υποδοχής τόσο από το κοινό όσο και τους κριτικούς, αναβιώνει τις συνθήκες του βωβού κινηματογράφου μέσα από την ιστορία της μοίρας ενός ηθοποιού του βωβού σινεμά, ο οποίος αδυνατεί να προσαρμοστεί στη μετάβαση στον ήχο. Αυτή η πολυεπίπεδη ταινία, «παίζει» με τις τεχνικές του πρώιμου σινεμά– την παρουσία της ασπρόμαυρης φωτογραφίας (αν και στην πραγματικότητα γυρίστηκε με χρώμα), τη χρήση υπότιτλων, τη σημασία της χειρονομίας, το κοντινό πλάνο στα πρόσωπα, και τους μηχανισμούς του αφηγηματικού σασπένς, ιδιαίτερα τη μάχη ενάντια στον χρόνο την οποία παρουσιάζει μέσα από το εναλλασσόμενο και το παράλληλο μοντάζ [*cross-cutting*]. Αυτές οι αναπαραστάσεις είναι ταυτόχρονα μιμητικές (δημιουργούν μια βωβή ταινία όπως θα ήταν την εποχή εκείνη) και ενσυνείδητα ανασυγκροτητικές (αφού έχουν περάσει περίπου ογδόντα χρόνια από τότε που οι ταινίες άρχισαν να είναι ομιλούσες).

Η ταινία *Hugo: Ένα παράξενο αγόρι* [*Hugo*] του Μάρτιν Σκορτσέζε [*Martin Scorsese*] είναι μια διασκευή του έργου *The invention of Hugo Cabret: a novel in words and pictures* (2007) του Brian Selznick. Στο επίκεντρο και των δύο –της ταινίας και του εικονογραφημένου βιβλίου– είναι η εκ νέου ανακάλυψη στις αρχές της δεκαετίας του 1930 του πρωτοπόρου κινηματογραφιστή Ζωρζ Μελιέ [*Georges Méliès*] ο οποίος τώρα είναι ο ηλικιωμένος ιδιοκτήτης ενός καταστήματος παιχνιδιών στο σιδηροδρομικό σταθμό Gare du Nord του Παρισιού. Ο Selznick υφαίνει μια φανταστική πλοκή γύρω από αυτή την ιστορική αφήγηση, σύμφωνα με την οποία ο μικρός Hugo επανασυναρμολογεί ένα από καιρό εγκαταλελειμμένο «αυτόματον» [*automaton*], ένα ρομπότ που κρατάει μια πένα, και το οποίο, όταν επιδιορθώνεται τελικά, αρχίζει να σκιτσάρει μια

από τις πιο οικείες εικόνες από την ταινία *Ταξίδι στο φεγγάρι* [*Voyage à la lune*] του Μελιέ [Georges Méliès] : το φεγγάρι με ένα τηλεσκόπιο στο πρόσωπό του. Το ρομπότ, αντί να γράψει ένα μήνυμα με λέξεις, όπως πίστευε ο Hugo, τελικά δημιουργεί μια εικόνα: πράγμα αρκετά ταιριαστό σε ένα μυθιστόρημα, όπου οι ζωγραφιές διαθέτουν την ίδια αφηγηματική βαρύτητα με τις λέξεις. Αυτή η σχεδιαστική απεικόνιση παραπέμπει με τη σειρά της στο πρώιμο σινεμά και στον Μελιέ, τον δημιουργό του «αυτόματου», διαμορφώνοντας ένα νοηματικό πλέγμα ανάμεσα στη μηχανοποιημένη ζωή, τον κινηματογράφο και τη μαγεία. Ο Σκορτσέζε κατόπιν προσθέτει στη λεκτικο-οπτική σύνδεση του βιβλίου του Selznick και τις επιδράσεις της κινηματογραφικής τεχνολογίας, αναδημιουργώντας τον κόσμο των παλιών ταινιών σε τρισδιάστατη (3D) και ψηφιακή μορφή.

Το ενδιαφέρον για τις πρώτες δεκαετίες του κινηματογράφου αυξάνεται διαρκώς από τα τέλη του εικοστού αιώνα, τον «αιώνα του σινεμά». Πέρα από την πλούσια ακαδημαϊκή έρευνα για τον πρώιμο και βωβό κινηματογράφο, είναι αξιόλογο επίσης το ενδιαφέρον που σημειώνεται ευρύτερα για την πρώιμη ιστορία του κινηματογράφου. Το ενδιαφέρον αυτό αποδεικνύουν μεταξύ άλλων, η δημοτικότητα της προβολής βωβών ταινιών με ζωντανή μουσική πιάνου ή συνοδεία ορχήστρας, και ειδικότερα στη Βρετανία, ο ενθουσιασμός που δημιουργήθηκε όταν ανακαλύφθηκαν κατά τη διάρκεια των εργασιών κατεδάφισης ενός καταστήματος στην πόλη Μπλάκμπερν του Λάνκασαϊρ, χαμένες ταινίες των Mitchell και Kenyon, ταινίες με τα επίκαιρα της περιοχής καθώς και ταινίες μυθοπλασίας από τα πρώτα χρόνια του σινεμά. Η συγκίνηση που προξένησε αυτή η ανεύρεση και η σαγήνη αυτών των ταινιών, που οι κόπιες τους έχουν πλέον αποκατασταθεί, συνδέονται με την αναπαράσταση τους ως «ο χαμένος κόσμος των Mitchell και Kenyon». Ο «χαμένος κόσμος» είναι ο κόσμος της Εδουαρδιανής Βρετανίας (καθώς το ανευρεθέν αρχείο περιλαμβάνει εκτενές κινηματογραφικό υλικό με στρατεύματα που αναχωρούν για τον πόλεμο εναντίον των Μπόερς και για τα χαρακώματα του Α΄ παγκοσμίου πολέμου, εργάτες την ώρα που σχολάζουν από τα εργοστάσια, ποδοσφαιρικούς αγώνες, σκηνές του δρόμου και παρελάσεις), και συγχρόνως, είναι ο κόσμος μιας τεχνολογίας τη στιγμή της γέννησής της.

Η σύνδεση των ταινιών με έναν χαμένο κόσμο και ιδίως με τον θάνατο, ήταν έκδηλη από τις απαρχές του σινεμά. Οι πρώτοι σχολιαστές του κινηματογράφου τον όρισαν ως ένα «κόσμο-φάντασμα» ή επισήμαναν «τη δύναμή του να επεκτείνει την «κυριαρχία επί της φύσης» υπερνικώντας τον θάνατο μέσα από μια απομίμηση της ίδιας της Ζωής»,

όπως το θέτει ο Noel Burch.² Ο Γάλλος κινηματογραφιστής Ρενέ Κλαιρ [René Clair] έγραφε την δεκαετία του 1920, ότι ο ίδιος ο εφήμερος χαρακτήρας των ταινιών αποτελούσε πρόκληση απέναντι στον χρόνο, ο οποίος με τη σειρά του παίρνει εκδίκηση «επιταχύνοντας την [φθοροποιό] επίδρασή του σε κάθε τι που αφορά τον κινηματογράφο».³ Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, η αναδρομική προβολή ταινιών από τα πρώτα χρόνια του σινεμά, προκαλούσε γέλιο στους θεατές, ισχυρίζεται ο Κλαιρ. Μια αντίδραση που ανέκοπτε η μελαγχολική συνειδητοποίηση ότι το παρόν των ταινιών της εποχής τους σύντομα θα γινόταν και εκείνο παρελθόν εξαιτίας της επίθεσης του χρόνου, ο οποίος «θα ροκάνιζε όλη την αληθοφάνεια του παρόντος, εν τέλει αφήνοντας μόνο έναν αστείο σκελετό».⁴ Σχεδόν εκατό χρόνια αργότερα, η ιστορική απόσταση είναι αρκετά μεγάλη πλέον, ώστε να ξαναποκτήσει σαγήνη ο εξαφανισμένος κόσμος των πρώιμων ταινιών. Η αίσθηση εξαφάνισης γίνεται εντονότερη με το γεγονός ότι έχει χαθεί το ογδόντα τοις εκατό των ταινιών από τη βωβή εποχή, λόγω της τυχαίας ή συχνότερα της σκόπιμης καταστροφής τους την εποχή που πίστευαν ότι η έλευση του ήχου και οι διασκευές των αρχικών εκδοχών των αφηγηματικών ταινιών, είχαν καταστήσει αυτές τις ταινίες άχρηστες πλέον.

Τα τελευταία χρόνια, η σχέση μεταξύ του κινηματογράφου και της απώλειας ή του θανάτου επαναπροσδιορίζεται, επικεντρώνοντας στην υλικότητα του κινηματογραφικού μέσου, και ιδιαίτερα στη σχέση στάσης και κίνησης καθώς και στη μετάβαση στην ψηφιακή τεχνολογία με τον συνακόλουθο «θάνατο» της αναλογικής ταινίας. Στο παρόν κείμενο θα διερευνήσω πρόσφατες τοποθετήσεις γύρω από τον «θάνατο του κινηματογράφου» στη θεωρία του κινηματογράφου, καθώς και μερικούς τρόπους με τους οποίους ο θάνατος αυτός απεικονίζεται στις ίδιες τις ταινίες. Στη συνέχεια, στρέφομαι στην πρόσφατη και σύγχρονη μυθοπλασία για να εξετάσω τη σκιαγράφηση του «θανάτου του κινηματογράφου» στα λογοτεχνικά κείμενα. Το ενδιαφέρον μου για το σύγχρονο μυθιστόρημα σε σχέση με τον κινηματογράφο εστιάζει επίσης στους τρόπους με τους οποίους φαίνεται ότι προκύπτουν νέες και διαφορετικές σχέσεις μεταξύ του λεκτικού και του οπτικού.

Η έννοια του «θανάτου του κινηματογράφου» είναι πολύπλευρη. Η σύνδεσή της με τη μετάβαση από την αναλογική στην ψηφιακή τεχνολογία απορρέει από τη συνειδητοποίηση ότι η ψηφιακή τεχνολογία

² Noël Burch, *Life to those Shadows*, British Film Institute, Λονδίνο, 1990, σ. 7.

³ René Clair, *Reflections on the Cinema*, μτφ. Vera Traill, William Kimber, Λονδίνο, 1953, σ. 59.

⁴ Στο ίδιο.

πρόκειται να δώσει τέλος στη φωτογραφική βάση της αναλογικής ταινίας και κατά συνέπεια, όπως υποστηρίζεται, του ίδιου του κινηματογράφου. Αυτή η «μετάβαση» είναι συγκρίσιμη με άλλες παρόμοιες στην ιστορία του κινηματογράφου. «Με τον ερχομό της νέας τεχνολογίας (σε αυτήν την περίπτωση της ψηφιακής), η προγενέστερη (στη συγκεκριμένη περίπτωση η αναλογική) αναπαρίσταται ως χαμένη τέχνη, έναντι μιας διαδικασίας η οποία παρουσιάζεται ως αμιγώς τεχνολογική, και ως εκ τούτου», όπως επισημαίνει ο David Rodowick, «ως το αντίθετο της τέχνης».⁵ Στην περίπτωση μιας προηγούμενης μετάβασης που επέφερε η έλευση του ήχου στις ταινίες, ήταν ο ήχος που θεωρήθηκε ως υπερβολική μηχανοποίηση. Η βωβή ταινία θεωρήθηκε (αναδρομικά) ως μια «ανθρωπιστική» τέχνη και ως «μια τέχνη που πέθανε» (Byher), παρότι βρισκόταν μόλις στο ξεκίνημά της, και είχε χαρακτηριστεί επίσης ως μηχανοποιημένη τεχνολογία και όχι ως τέχνη. Περιγράφοντας τη «μετάβαση» από το αναλογικό στο ψηφιακό με τους όρους ενός χαμένου κόσμου και απολεσθέντων υλικών πραγματικοτήτων, στο τελευταίο του βιβλίο, *The Virtual Life of Film*, ο Rodowick γράφει: «Το σελουλόιντ ρολό μιας ταινίας με την καθησυχαστική φυσική ακολουθία από ορατές εικόνες, το θορυβώδες και δυσκίνητο ξετύλιγμα του μηχανικού προβολέα ταινιών ή την Steembeck κονσόλα του μοντάζ, τον επιβλητικό όγκο του μεταλλικού κουτιού της ταινίας, όλα αυτά εξαφανίζονται το ένα μετά το άλλο μέσα σε έναν εικονικό χώρο, μαζί με τις εικόνες που μαγνητοσκοπούνταν και παρουσιάζονταν τόσο όμορφα.»⁶

Η σύγχρονη ενασχόληση με «τον θάνατο του κινηματογράφου» συνιστά επίσης μια πτυχή της έντονης εστίασης στην πρόσφατη θεωρία του κινηματογράφου, στην υλικότητα του κινηματογραφικού μέσου και στις χρονικότητες που διέπουν την κινηματογραφική κίνηση. Ο Garrett Stewart στο βιβλίο του, *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*, εστιάζει στην ύπαρξη μιας φωτογραφικής σχέσης με τον κινηματογράφο, ακόμα και όταν το φωτογραφικό αποτύπωμα (γνωστό και ως φωτόγραμμα -καρέ στην ανάλυση των ταινιών) δεν γίνεται αντιληπτό ως τέτοιο στην οθόνη.⁷ Η μεμονωμένη φωτογραφία ή καρέ, όπως επιχειρηματολογεί ο Stewart, είναι το παγωμένο [still] έργο του θανάτου: Ο κινηματογράφος είναι διαρκής θάνατος επί το έργον.⁸ Το ενδιαφέρον

⁵ David Norman Rodowick, *The Virtual Life of Film*, Harvard University Press, Μασαχουσέτη, 2009, σ. 5.

⁶ Στο ίδιο, σ. 8.

⁷ Garrett Stewart, *Between Film and Screen: Modernism's Photo Synthesis*, University of Chicago Press, Σικάγο, 1999, σ. 1.

⁸ Στο ίδιο.

του Stewart επικεντρώνεται σε αυτές τις ταινίες ή σε στιγμές από ταινίες, στις οποίες η φωτογραφική φύση του μέσου εκδηλώνεται διαμέσου της αναπαράστασης ένθετων φωτογραφιών ή «στατικής εικονοποιίας», όπως στο παγωμένο κάδρο, μια ακινητοποίηση της εικόνας που κατά κανόνα αποφεύγεται στις ταινίες. Όπως επισημαίνει ο Stewart: «Μήπως η κρατημένη [ακινητοποιημένη] εικόνα δεν μας θυμίζει κατά καιρούς ότι η ακινησία της φωτογραφίας, το πάγωμα και η σιγή της, δεν εξαλείφονται ποτέ ολοκληρωτικά από τη διαδοχική κίνησή της στην κινηματογραφική ταινία, αλλά απλώς παραμένει αδιόρατη, λανθάνουσα της προσοχής.»⁹ Εδώ πρόκειται για ένα επιχείρημα που αφορά την υλικότητα της ταινίας και τη φύση της κίνησης στην ταινία, όμως, ο Stewart επιδιώκει επίσης να συνδυάσει τις έννοιες της «εξαφάνισης» και της εικόνας-θανάτου με μια θεματική του θανάτου στις ταινίες που συζητά: «εάν το παρατηρήσουμε, θα ανακαλύψουμε πόσο συχνά ο κινηματογραφημένος θάνατος συναιρείται [...] με τον θάνατο της ταινίας, ότι η αφηγηματική καταστροφή [μετατρέπεται] σε συναφή κινηματογραφική ακινησία.»¹⁰

Παρόμοια επιχειρήματα με τον Stewart, παρουσιάζει και η Laura Mulvey στην πρόσφατη μελέτη της *Death 24 X a Second: Stillness and the Moving Image*. Η Mulvey επιχειρηματολογεί, όπως και ο Victor Burgin στο βιβλίο του *The Remembered Film*, ότι το «βίντεο και τα ψηφιακά μέσα έχουν ανοίξει νέους δρόμους για τη θέαση παλιών ταινιών, δημιουργώντας

τη δυνατότητα επιστροφής και επανάληψης ενός συγκεκριμένου αποσπάσματος της ταινίας. Η επιστροφή και η επανάληψη αναγκαστικά εμπλέκουν τη διακοπή της ροής του έργου, καθυστερώντας την εξέλιξή του, και έτσι συντελούν στην ανακάλυψη της σύνθετης σχέσης του κινηματογράφου με τον χρόνο.¹¹

Το ενδιαφέρον της Mulvey για την ακινησία στο σινεμά, την οδηγεί στον κινηματογράφο του παρελθόντος, καθώς και σε «νέους μηχανισμούς καθυστέρησης». Κεντρικό υπόδειγμα της πραγματείας της Mulvey, αποτελεί η ταινία του Τζίγκα Βερτόφ *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή* (1928) [Dziga-Vertov, *Man with a Movie Camera*], και ιδιαίτερα η αλληλουχία σκηνών, στην οποία η φρενήρης κίνηση της

⁹ Στο ίδιο, σ. 39.

¹⁰ Garrett Stewart, ό.π. [Εννοείται εδώ ο θάνατος της ταινίας ως κινούμενης εικονοποιίας. Σ.τ.Μ.]

¹¹ Laura Mulvey, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Reaktion Books, Λονδίνο, 2006, σ. 8.

ταινίας σταματάει για να δείξει την μοντέρ της ταινίας, την Ελισαβέτα Σβίλοβα στο δωμάτιο του μοντάζ, να κόβει τα ακίνητα καρτέ που έχουμε δει ή πρόκειται να δούμε, στην κινούμενη μορφή τους. Σύμφωνα με τη Mulvey, «ο θάνατος αναδύεται μέσα από την παρουσία του διατηρημένου χρόνου».¹² Εμφιλοχωρεί στα πορώδη σύνορα μεταξύ ζωής και θανάτου και στη μηχανική εμφύχωση των άψυχων που πραγματοποιεί το σινεμά.

«Ο θάνατος του κινηματογράφου», έρχεται στο προσκήνιο με διαφορετικούς αλλά συναφείς τρόπους, στα γραπτά του ιστορικού του κινηματογράφου και επιμελητή Paulo Cherchi Usai, ο οποίος ασχολείται ιδιαίτερα με τα επίμαχα ζητήματα που αφορούν τη διάσωση και την αποκατάσταση των ταινιών. «Ο κινηματογράφος», υποστηρίζει ο Usai στο βιβλίο του, *Ο θάνατος του κινηματογράφου*, «είναι εγγενώς αυτοκαταστροφικό μέσο: η συνθήκη της ίδιας της ύπαρξής του είναι η δομική παροδικότητα. Ο μηχανισμός προβολής ζωντανεύει την ακίνητη εικόνα, αλλά την ίδια στιγμή συντείνει στην καταστροφή της ζελατίνης (σελουλόιντ) της κόπιας που περνάει από μέσα.»¹³

Κεντρικός άξονας του Αμερικανού σκηνοθέτη Μπιλ Μόρισον [Bill Morrison] στη ταινία του *Decasia: The State of Decay* (2002), είναι η αναπαράσταση της «φθοράς της εικόνας». Ο Μόρισον χρησιμοποίησε φθαρμένο αρχειακό υλικό από πολυάριθμες συλλογές για να συνθέσει την ταινία του, η οποία στην πρώτη προβολή της, συνοδεύτηκε από ζωντανή συναυλία συμφωνικής μουσικής του συνθέτη Michael Gordon. Το έργο του Μόρισον καταδεικνύει τη σύνθετη, συχνά αντιφατική, σχέση του «θανάτου του κινηματογράφου» με το έργο των θεωρητικών του σινεμά και των κινηματογραφιστών. Η δεδηλωμένη πρόθεσή του ήταν το να παρουσιάσει εικόνες που αντιστέκονταν στην ίδια τους την φυσική αποσύνθεση. Όπως δηλώνει ο Μόρισον: «Με προσέλκυσαν εκείνες οι εικόνες όπου υπήρχε διάλογος μεταξύ της εικόνας και του υλικού του φιλμ πάνω στο οποίο ήσαν τυπωμένες [...] ως παραδείγματα ανθρώπου που αψηφά την ίδια τη θνητότητά του [...] Ο εκφυλισμός του φιλικού υλικού φαινόταν να διαψεύδει τις εικόνες που αναδύονταν από αυτό.»¹⁴ Επισημαίνουμε ιδιαίτερα τις επαναλαμβανόμενες εικόνες γέννησης και αναγέννησης στο αρχειακό υλικό που επέλεξε ο Μόρισον, όπως και την επιλογή υλικού, στο οποίο υπάρχει έντονη κίνηση μέσα στο κάδρο, όπως είναι εικόνες πλεκτικής καθώς και κίνησης μηχανών, και ευρύτερα, το

¹² Στο ίδιο.

¹³ Paulo Cherchi Usai, *The Death of Cinema: History, Cultural Memory and the Digital Dark Age*, British Film Institute, Λονδίνο, 2001, σ. 13.

¹⁴ Bill Morrison, παρατίθεται στο *Decasia: The State of Decay*, BFI Video Publishing, Λονδίνο, 2002.

παιχνίδι, μεταξύ ζωής και θανάτου, φθοράς και αφθαρσίας στην ταινία *Decasia*. Η ταινία αυτή ανοίγει επίσης διάλογο με την παλαιότερη ταινία «Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή», καθώς ο Μόρισον συμπεριλαμβάνει αναπαραστάσεις της διαδικασίας του μοντάζ και λήψεις μιας γυναίκας που γεννάει, που μπορούν να συσχετιστούν με την ζελατίνη του φιλμ μέσα στη φωτογραφική λεκάνη της εμφάνισής του.

Σε συνέντευξή του, ο Μόρισον αναφέρθηκε στις εικόνες που είχαν ήδη χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν για να αφηγηθούν ιστορίες στις αρχικές ταινίες, από τις οποίες είχε πάρει αποσπάσματα: «Αυτές οι ιστορίες τώρα επισκιάζονται από νέες αφηγήσεις που λέγονται από το ίδιο το φιλμικό υλικό.»¹⁵ Η ταινία, όπως υποστήριξε ο Μόρισον, δεν αποτελεί έκκληση για τη συντήρηση των ταινιών, αλλά μια συνάντηση με τις διαδικασίες αποσύνθεσης και τις αλλοιώσεις που επιφέρει. Ωστόσο, τούτες μπορούν να συνυπάρχουν, όπως υπαινίχθηκε ο συνεντευκτής Rick Prelinger, με μια επιθυμία για εκείνο που είναι φευγαλέο και απολεσθέν. Σε αυτό το σημείο γίνεται, επίσης, μια αντιδιαστολή μεταξύ αναλογικού και ψηφιακού υλικού: οι διαδικασίες αυτές μπορούν να υφίστανται μόνο σε αναλογικές ταινίες, επειδή, «άμα φθαρεί το ψηφιακό υλικό, είναι εντελώς αδύνατον να το δει κανείς», όπως ισχυρίζεται ο Μόρισον. Διαφαίνεται εδώ το ανάπτυγμα, έντονα εκφρασμένο στην αισθητική του Μόρισον, μιας κινηματογραφικής θεωρίας του Ρομαντισμού, που επικεντρώνεται σε θραύσματα και διαμορφώνεται από τα θραύσματα, τα ερείπια και την παραγωγικότητα της φθοράς και της χρονικής παρόδου, η οποία εννοείται ως μεταμόρφωση μάλλον παρά ως εντροπία.

Κινηματογράφος και μυθιστόρημα

Ενώ οι θεωρήσεις για την τεχνολογία και την υλικότητα των ταινιών θα νόμιζε κανείς ότι εστιάζονται αποκλειστικά στο κινηματογραφικό μέσο, εντυπωσιάζει το γεγονός ότι έχουν καταστεί κεντρικές και στα λογοτεχνικά κείμενα. Είναι σημαντικό ότι ένας αριθμός προσφάτων και σύγχρονων αφηγημάτων διασταυρώνονται με τις θεωρητικές διαμάχες που μόλις σκιαγράφησα. Διερευνώντας τη σχέση των ποιητών με το σινεμά, ο Lawrence Goldstein έχει επισημάνει την επίμονη νοσταλγία για το σινεμά που προκλήθηκε σε μεγάλο βαθμό από την άνοδο της δημοφιλίας της τηλεόρασης κατά τη διάρκεια του δεύτερου μισού του 20^{ού} αιώνα και τη συνακόλουθη παρακμή της επισκεψιμότητας των κινηματογραφικών αιθουσών. «Η κρίση της κινηματογραφικής

¹⁵ Συνέντευξη του Bill Morrison από τον Rick Prelinger, Stanford University, που αναρτήθηκε στις 25 Μαρτίου 2010.

βιομηχανίας», γράφει ο Goldstein, «παρήγαγε έναν ευμεγέθη αριθμό ταινιών ως ελεγείες και αφιερώματα στον κινηματογράφο.»¹⁶ Στις δεκαετίες του '50 και του '60, οι ποιητές σαγηνεύονταν από το παρελθόν του Χόλυγουντ ως μεταφοράς για την ίδια τους τη γήρανση και τους μετασχηματισμούς της αμερικανικής κουλτούρας.¹⁷

Εν μέρει μπορούμε να εντάξουμε το μυθιστόρημα της Άντζελα Κάρτερ [Angela Carter] *Τα πάθη της Νέας Εύας* (1977) [*The Passion of New Eve*] μέσα σε αυτά τα συμφραζόμενα. Το κείμενο είναι ταυτόχρονα μια ελεγεία για το Χόλυγουντ και μια επεξεργασία του κειμένου του Βιλιέ ντε λ' Ιλ-Αντάμ [Villiers de L'Isle Adam] με τίτλο *Η Μελλοντική Εύα* [*L'Eve future*] που γράφτηκε το 1886 και θεωρείται το πρώτο κινηματογραφικό-μυθιστόρημα. Περιστρέφεται γύρω από τη φανταστική δημιουργία από τον Τόμας Έντισον ενός θηλυκού «Ανθρωποειδούς», της Χάνταλντ, και συνάμα εμπεριέχει μια προφητική πλοκή. Αυτή προ-οικονομεί τις σύγχρονες διαμάχες γύρω από «τον θάνατο του σινεμά» μέσα από αναπαραστάσεις και συσχετίσεις του θανάτου του φιλμ με έναν μετα-Αποκαλυπτικό κόσμο, που συμβολίζεται από ένα ερημωμένο Αμερικανικό τοπίο. Στην αρχή του μυθιστορήματος, ο αφηγητής Έβελιν, που ετοιμάζεται να αφήσει το Λονδίνο για την Νέα Υόρκη, και που θα μεταμορφωθεί στη πορεία της νουβέλας στην «νέα Εύα», πηγαίνει στο σινεμά και παρακολουθεί μια ταινία με την ηθοποιό Τριστέσσα Ντε Σαιντ Άντζ, η οποία ανέκαθεν στοίχειωνε τα όνειρά του:

Η κόπια της ταινίας ήταν παλιά και γρατζουνισμένη ως εάν η ερήμωση που φέρνει το πέρασμα του χρόνου να γίνεται ορατή από τη βροχή στην οθόνη, να ακούγεται από το φθαρμένο τραύλισμα του ήχου της ταινίας, όμως αυτές οι διαβρώσεις της χρονικότητας ενίσχυαν την περίλαμπρη παρουσία σου, αφού τα πάντα έμοιαζαν ακόμα πιο ερειπωμένα, όσο πιο αβέβαιος ήταν ο κίβδηλος θρίαμβός σου πάνω στον χρόνο. Γιατί ήσουν εξίσου όμορφη όσο είκοσι χρόνια πριν, και θα είσαι πάντοτε τόσο όμορφη όσο η κόπια διατηρούσε τη συμμαχία της με το φαινόμενο της εμμένουσας όρασης. Αλλά ο θρίαμβος αυτός θα πέθαινε τελικά, και οι επιφάνειες που ανέδιδαν την εμφάνιση σου είχαν ήδη αρχίσει να φθείρονται.¹⁸

¹⁶ Lawrence Goldstein, *The American Poet at the Movies: A Critical History*, University of Michigan Press, Αν Αρμπορ, 1994, σ. 237.

¹⁷ Στο ίδιο.

¹⁸ Angela Carter, *The Passion of New Eve* (1977), Virago Press, Λονδίνο, 1982, σ. 5. [Το φαινόμενο της «εμμένουσας όρασης» συνίσταται στο ότι η εικόνα ενός αντικειμένου παραμένει λίγο περισσότερο στην αισθητηριακή αντίληψη αφού

Η επιφάνεια από σελουλόιντ της κινηματογραφικής ταινίας διατηρεί το παρελθόν ως παρόν, αλλά παρόμοια με τις θεωρητικές πραγματεύσεις που ανέφερα προηγουμένως, ο θάνατος του σινεμά εγγράφεται στην κόπια ως διάβρωση εικόνας και ηχητικό τραύλισμα. Το μυθιστόρημα επιπλέον μετασκευάζει το ζήτημα του χρόνου και του σινεμά σε ζήτημα της σχέσης χρόνου και Αμερικής. Η ιστορικότητα στην Αμερική τρέχει γρηγορότερα, ακολουθεί «έναν πιο μπιτάτο ρυθμό» από τα ελεγειακά μέτρα του παλαιού κόσμου. Πάνω από όλα, όμως, το μυθιστόρημα συνδέει τον φιλικό χρόνο και τον φιλικό θάνατο με την εικόνα των «σταρ» στην οθόνη, την θηλυκή σταρ, που όπως θα αποκαλυφθεί, είναι άνδρας-γυναίκα, τραβεστί. Η πρώτη συνάντηση της Εύας με την ένσαρκη Τριστέσσα, και όχι με την αναπαράσταση της στην οθόνη περιγράφεται με τους όρους ενός έντονα γοθικού ύφους. Η Τριστέσσα, μέσα στο γυάλινο σπίτι της, είναι ξαπλωμένη πάνω σε ένα φέρετρο:

Ήταν σαν όλες οι ταινίες της Τριστέσσα να προβάλλονταν μεμιάς πάνω σε αυτή την χλωμή, αφημένη φιγούρα και έτσι την είδα να περπατά, να μιλά, να πεθαίνει ξανά και ξανά σε όλες τις εναπομείνασες στάσεις αυτού εδώ του κόσμου, εγκιβωτισμένη μέσα στο κεχριμπαρένιο χρώμα αναρίθμητων μπομπίνων σελουλόιντ, από τις οποίες μπορούσε να εξαχθεί και να ανακυκλωθεί το είναι της ατελεύτητα σε μια τεχνολογική αιωνιότητα, μια αέναη νεκρανάσταση του πνεύματος.¹⁹

Αργότερα, η Εύα –«η τεχνολογική Εύα», μια γυναίκα κατασκευασμένη– βλέπει την Τριστέσσα συντεθειμένη από «σάρκα τόσο αδιόρατη που μόνο το φαινόμενο της εμμένουσας όρασης θα μπορούσε να εξηγήσει την παρουσία του εδώ».²⁰ Σελουλόιντ και σώμα γίνονται ένα. Η Τριστέσσα, η «διφορούμενη γυναίκα», «δεν ήταν παρά η σκιά της, ήταν σχεδόν εξαϋλωμένη έως του σημείου να έχει γίνει μια χειροπιαστή μηδαμινότητα, ίσως επειδή η κάμερα της είχε αφαιρέσει τόσες πολλές στοιβάδες εμφάνισης –ήταν σαν η κάμερα να είχε κατακλέψει, όχι την ψυχή, αλλά το σώμα της, αφήνοντας μια παρουσία σαν μια απουσία που τώρα ζούσε πλέον αποκλειστικά σε ένα σιωπηλό, στοιχειωμένο, υπέρ-ευαίσθητο δικό της κόσμο.»²¹

Ο τρόπος που συλλαμβάνει ο κινηματογράφος τον κόσμο και το σώμα, είναι ουσιαστικά μια απώλεια της αίσθησης της πραγματικότητας.

έχει ήδη αλλάξει το αντικείμενο, οπότε μια γρήγορη εναλλαγή εικόνων του ίδιου αντικειμένου δημιουργεί τη ψευδαίσθηση ότι αυτό κινείται. Σ.τ.Μ.]

¹⁹ Στο ίδιο, σ. 93.

²⁰ Στο ίδιο, σ. 147.

²¹ Στο ίδιο, σ. 123.

Η Κάρτερ αναφέρεται δυο φορές μέσα στο μυθιστόρημα –και επεσήμανα και τις δυο περιπτώσεις– στο «φαινόμενο της εμμένουσας όρασης», επικαλούμενη με αυτόν το τρόπο την κατανόηση του κινηματογραφικού έργου ως ψευδαισθητικού στον ίδιο τον πυρήνα του, καθώς επωφελείται από την παραισθητική χρήση της λειτουργίας της ανθρώπινης [αισθητηριακής] αντίληψης για να κατασκευάζει κίνηση από την ακινησία.

Στο διήγημά της «Ο έμπορος σκιών» [*The Merchant of Shadows*], το οποίο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1989, η Κάρτερ επέστρεψε στην απεικόνιση του Χολιγουντιανού κινηματογράφου.²² Ένας νεαρός Βρετανός που ζει στην Καλιφόρνια και εκπονεί διατριβή για έναν εκπατισμένο Γερμανό σκηνοθέτη, τον Χανκ Μαν, κατά κόσμον Χάινριχ Μανχάιμ, πηγαίνει να πάρει συνέντευξη από τη χήρα και τρίτη γυναίκα του Μαν, μια πρώην πρωταγωνίστρια του βωβού κινηματογράφου, στο σπίτι της, στην κορυφή ενός βράχου. Αυτή η θρυλική φιγούρα περιγράφεται «σαν να διαθέτει την εξαιρετική αντοχή της παρουσίας της, σαν να ενσαρκώνεται αέναα εκ νέου με το πέρασμα του χρόνου, εξαιτίας κάποιας απόκρυφης λειτουργίας της Μεγάλης Τέχνης του Φωτός και της Σκιάς». Ο αφηγητής στο διήγημα της Κάρτερ, έχει ήδη συναντηθεί με τη δεύτερη γυναίκα του σκηνοθέτη και εκείνη του έχει δείξει μια «τολμηρή» φωτογραφία, όπου ο Χανκ Μαν ποζάρει ντυμένος σαν μαθήτρια. Με την άφιξη στο σπίτι της τρίτης συζύγου, ο νεαρός άνδρας συναντάει πρώτα ένα γέρικο, λιοντάρι χωρίς δόντια, «Leo, πρώην συνεργάτης της MGM»²³ και μετά μια γριά επιβλητική γυναίκα, μια γυναίκα που «έμοιαζε με υπέργηρο ξυλοκόπο». Η γυναίκα συστήνεται ως η αδελφή της χήρας του Χανκ Μαν, της πρώην πρωταγωνίστριας του σινεμά, η οποία στη συνέχεια εμφανίζεται στο λευκόχρωμο, μεταλλικό αναπηρικό καροτσάκι της, ντυμένη με εσώρουχα εποχής του μεσοπολέμου (γύρω στο 1935), περούκα και έντονο μακιγιάζ. Οι τρεις τους, κατεβάζουν άφθονες ποσότητες τζιν πλάι στην αηδιαστική πισίνα, στην οποία λέγεται ότι πνίγηκε ο ίδιος ο Χανκ Μαν, το 1940. Καθώς το μεθυσμένο απόγευμα εξελίσσεται, η σταρ του σινεμά που πλέον ονομάζεται το «Πνεύμα», αρχίζει να μιλάει για την ιερότητα της τέχνης της, να αναφέρεται στους κινηματογράφους ως σκοτεινούς καθεδρικούς ναούς, με μια φωνή που ο αφηγητής σκέφτεται ότι θα μπορούσε να ήταν του ίδιου του Μανχάιμ. Προς το τέλος του διηγήματος, ο αφηγητής συνειδητοποιεί ότι ο πνιγμός

²² Angela Carter, «*The Merchant of Shadows*», στο *Burning Your Boats: Collected Short Stories*, Vintage, Λονδίνο, 1996, σ. 364.

²³ Πρόκειται για αναφορά στην εταιρεία παραγωγής ταινιών με σήμα ένα λιοντάρι που βρυχάται. Σ.τ.Μ.

στην πισίνα το 1940 είναι ψεύτικος: ότι η υποτιθέμενη ξυλοκόπος-αδελφή ήταν στην πραγματικότητα η πάλαι-ποτέ αστέρας του σινεμά και σύζυγος του Χανκ Μαν, και ότι το «Πνεύμα», η γυναίκα-σταρ, είναι ο ίδιος ο Μαν, ο οποίος, έχοντας επινοήσει το θάνατό του το 1940, μεταμορφώθηκε ο ίδιος στην εικόνα της σταρ, παίρνοντας τη θέση που κάποτε καταλάμβανε η σύζυγός του.

Το διήγημα «Ο έμπορος σκιών», βρίσκεται σαφώς σε διάλογο με την ταινία του Μπίλυ Γουάιλντερ [Billy Wilder] *Η λεωφόρος της Δύσης* [*Sunset Boulevard*] του 1950, και μας αποκαλύπτει εκ των υστέρων την έκταση που η ταινία του Γουάιλντερ καταλαμβάνει στο μυθιστόρημα *Τα πάθη της νέας Εύας*. Τα συστατικά της αφήγησης του «Εμπόρου σκιών» ταιριάζουν καταφανώς με της ταινίας. Για παράδειγμα: ο άντρας αφηγητής -ένας συγγραφέας- που καταφθάνει στην οικία της απομονωμένης ηθοποιού, παρότι η παρακμιακή επίπλωση του *Sunset Boulevard* μετατρέπεται από την Κάρτερ σε διαφάνειες γυάλινου κύβου, επίσης, η πισίνα του Χόλιγουντ, η οποία τώρα είναι μια αρένα αποσύνθεσης και θανάτου, ακόμη, η ηλικιωμένη ηθοποιός καθηλωμένη στην εποχή του βωβού κινηματογράφου, την εποχή της δόξας της, και τέλος, οι γοτθικές τροπικότητες που διέπουν αμφότερα την ταινία και το μυθιστόρημα. Στην αρχή του «*Sunset Boulevard*», η αθέατη φωνή [voice-over], (δηλαδή του νεαρού σεναριογράφου που έρχεται στο σπίτι και δεν φεύγει ποτέ), ανακαλεί την δεσποινίδα Χάβισαμ στο μυθιστόρημα *Μεγάλες προσδοκίες* του Ντίκενς, υποδεικνύοντας τον τρόπο με το οποίο θα είχε εξελιχθεί το μυθιστόρημα εάν η δεσποινίδα Χάβισαμ είχε η ίδια ποθήσει τον Πιπ. Η ηθοποιός του βωβού κινηματογράφου στο «*Sunset Boulevard*», η Νόρμα Ντέσμοντ, παίζει μπρίτζ με μια ομάδα συναδέλφων της, παλαιών ηθοποιών, τους οποίους ο αφηγητής αποκαλεί «τα κέρινα ομοιώματα». Ο Μαξ, ο Γερμανός υπηρέτης για όλες τις δουλειές του «*Sunset Boulevard*», αποδεικνύεται ότι υπήρξε ο πρώτος σύζυγος της Νόρμα Ντέσμοντ και σκηνοθέτης των βωβών ταινιών της. Είχε αφιερώσει το υπόλοιπο της ζωής του στη διαφύλαξη της εικόνας της και στο να την προστατεύει από την επίγνωση της δικής της ξεθωριασμένης καλλιτεχνικής δόξας, τη φθορά και τα δεινά του χρόνου και της ηλικίας: «Την έκανα αστέρι. Και δεν μπορώ να την αφήσω να καταστραφεί». Είναι ο Μαξ που προβάλλει τις βωβές ταινίες του παρελθόντος, έτσι ώστε η Νόρμα Ντέσμοντ να μπορεί να βλέπει τον εαυτό της όπως ήταν τότε.

Το «*Sunset Boulevard*», είναι μια ταινία που αναπαριστά τον θάνατο του κινηματογράφου, εγγράφοντας και επιτελώντας τους τρόπους με τους οποίους η ταινία σκηνοθετεί τον δικό της θάνατο(υς), ιδιαίτερα σε σχέση με τις τεχνολογικές μεταβάσεις του κινηματογράφου. Ένα στοιχείο που σαγήνευσε την Κάρτερ φαίνεται ότι ήταν οι τρόποι με

τους οποίους χρησιμοποιήθηκε η εικόνα της θηλυκής σταρ για να αναπαρασταθεί η γήρανση του ίδιου του κινηματογραφικού μέσου. Το άλλο στοιχείο ήταν σαφώς το ζήτημα της μεταμφίεσης και της παράστασης, που προεκτεινόταν από τον κόσμο του κινηματογράφου έως τον κόσμο έξω από αυτόν: άνδρες και γυναίκες σύζυγοι, άνδρες σκηνοθέτες και οι θηλυκές σταρ των ταινιών τους, καταλήγουν είτε να ζουν την κοινή ζωή τους σε ρόλους είτε υπηρέτη και ερωμένης στο «Sunset Boulevard», είτε αδερφών στο «Έμπορος σκιών». Η Κάρτερ με αυτόν τον τρόπο, μετατρέπει την φαινομενική απολυτότητα αρσενικού και θηλυκού, της αρρενωπότητας και θηλυκότητας της Χολιγουντιανής ταινίας, σε έναν αριθμό μεταμορφώσεων του ενός φύλου στο άλλο.

Ένα στοιχείο που περιέχεται στο *Sunset Boulevard*, και δεν υιοθετείται στο διήγημα «Έμπορος σκιών», είναι η μεταθανάτια αφήγηση. Στην αρχή της ταινίας –με υπόγειες αναφορές στο διάσημο έργο του Φιτζέραλντ *Ο Μεγάλος Γκάτσμπυ*– βλέπουμε ένα πτώμα να επιπλέει μπρούμυτα μέσα σε μια πισίνα, πυροβολημένο πισώπλατα: κάμερες τον φωτογραφίζουν. Η αφήγηση της αθέατης φωνής [voice-over] ξεκινάει στο σημείο αυτό: είναι η φωνή του νεκρού άνδρα που θα μας αφηγηθεί την ιστορία του, ξεκινώντας από τις συνθήκες άφιξής του στο σπίτι, μέχρι τον πυροβολισμό του από τη Norma Desmond, καθώς επιχειρεί να την εγκαταλείψει, και κλείνει με την τελική σκηνή τρέλας της, όπου αυτή φαντάζεται τον εαυτό της να παίζει για τις κάμερες του κινηματογραφιστή Σέσιλ ντε Μίλ [Cecil B. De Mille], και για όλους εκείνους τους υπέροχους ανθρώπους που την παρακολουθούν εκεί έξω στο σκοτάδι [της αίθουσας].²⁴

Στην αρχική εκδοχή της, η ταινία ξεκινούσε με το σώμα στο νεκροτομείο να λέει την ιστορία του σε όλα τα υπόλοιπα πτώματα που ήσαν συγκεντρωμένα εκεί, αλλά αυτή η εκδοχή εγκαταλείφθηκε, όταν προκάλεσε ιλαρότητα στο κοινό του Έβαστον στο Ιλλινόις, όπου η ταινία προβλήθηκε δοκιμαστικά. Είναι ενδιαφέρον λοιπόν ότι ο σκηνοθέτης και ο παραγωγός επέλεξαν να κρατήσουν τη μεταθανάτια αφήγηση, αν και σε πιο χαλαρή μορφή, ως εάν αυτή η συγκεκριμένη ιστορία να μπορούσε να έχει ειπωθεί μόνο από έναν νεκρό άνδρα. Η αφήγηση voice-over είναι γνωστή τεχνική στα φιλμ νουάρ και συνεπώς χαρακτηρίζει ένα συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος, αλλά η χρήση της στη ταινία υπαινίσσεται επίσης τον θάνατο με την μορφή της τεχνολογίας και της ιστορίας του κινηματογράφου. Ο νεκρός άνδρας είναι συγγραφέας κινηματογραφικών σεναρίων, ένας γραφιάς, μέρος του κόσμου των λέξεων, που, όπως η Norma Desmond ισχυρίζεται με έντονα λόγια,

²⁴ Billy Wilder, *Sunset Boulevard*, University of California Press, Μπέρκλεϊ, 1999.

«θανάτωσαν» τις ταινίες του βωβού κινηματογράφου: «Δεν χρειαζόμασταν διάλογο. Είχαμε τα πρόσωπα [...] Φτιάξατε ένα σκοινί από λέξεις και στραγγαλίσατε αυτό το εγχείρημα [...] Όμως, υπάρχει το μικρόφωνο εκεί πέρα που πιάνει τους επιθανάτιους βρόγχους, όπως η έγχρωμη τεχνολογία φωτογραφίζει την κατακόκκινη πρησμένη γλώσσα.» Βεβαίως, υπάρχει αρκετή δόση ειρωνείας στο γεγονός ότι τούτη η παθιασμένη εκπρόσωπος της κινηματογραφικής σιωπής εκφέρει τις καλύτερες ατάκες της ταινίας.

Παράλληλα με την ταινία *Sunset Boulevard* και σε αντίθεση με την ιστορία της Carter, το μυθιστόρημα του Πωλ Όστερ [Paul Auster] *Το βιβλίο των ψευδαισθήσεων* [*The Book of Illusions*], που εκδόθηκε το 2002, ασχολείται με το ζήτημα της μεταθανάτιας αφήγησης και της αυτοβιογραφίας ως γραφής ερχόμενης από τον τάφο, ως ένα από τα κεντρικά μοτίβα του. Φαίνεται επίσης να έχει δανειστεί στοιχεία από το «Έμπορος Σκιών», αφού αφηγείται την ιστορία ενός άνδρα, ο οποίος γοητεύεται από έναν αρσενικό αστέρα του βωβού κινηματογράφου και ανακαλύπτει μια αφήγηση μεταμφιέσεων και εξαφανίσεων. Δεν υπάρχει εδώ παιχνίδι με την ασάφεια μεταξύ των δυο φύλων, αλλά είναι πιθανό ότι ο Όστερ δανείστηκε το όνομα του κινηματογραφικού αστέρα από την Κάρτερ: ο Χανκ Μαν/Χάινριχ Μανχάιμ στο βιβλίο της Κάρτερ γίνεται εδώ Έκτορας Μαν/Ερμαν Λέσσερ (lesser/loser). Το μυθιστόρημα είναι ενδιαφέρον τόσο για τις συνδέσεις που υπαινίσσεται μεταξύ του κινηματογραφικού μέσου και της εξαφάνισης, καθώς και για τους τρόπους με τους οποίους περιγράφει τις ταινίες που ο Όστερ έχει επινοήσει για το κείμενό του. Στο πρώτο μέρος του μυθιστορήματος, ο αφηγητής του Όστερ, ο Ντέιβιντ Ζίμμερ, (ο οποίος έχει χάσει τη γυναίκα του και τα παιδιά του σε αεροπορικό δυστύχημα), μέσα στη θλίψη του γοητεύεται από τις βωβές ταινίες του Μαν και συνειδητοποιεί ότι επιβιώνει χάρις στην έρευνα και το γράψιμο γι' αυτές. Οι κωμικοί του βωβού κινηματογράφου, ισχυρίζεται ο Ζίμμερ, κατανοούσαν τη γλώσσα που μιλούσαν. Είχαν εφεύρει ένα συντακτικό των ματιών, μια γραμματική της καθαρής κίνησης [...] τους παρακολουθούσαμε μέσα από ένα μεγάλο χάσμα που είχε επιφέρει η λήθη, και στην πραγματικότητα, τα πράγματα που τους χώριζαν από εμάς ήταν εκείνα που τους έκαναν τόσο εντυπωσιακούς: η σιωπή τους, η απουσία των χρωμάτων τους, οι σπασμωδικοί γρήγοροι ρυθμοί τους.²⁵ Το πιο ενδιαφέρον σε αυτό το σημείο, είναι ίσως η συμμαχία ή ακόμη και η αφοσίωση του σύγχρονου μυθιστορητή στον βωβό κινηματογράφο. Φαίνεται ότι το σινεμά, έχοντας παραιτηθεί από αυτές τις πρώιμες εκδοχές του, έχοντας αφήσει τη σιωπηλή τέχνη να πεθάνει, την έχει κατά

²⁵ Paul Auster, *The Book of Illusions: A Novel*, Faber, Λονδίνο, 2002, σ. 15.

κάποιο τρόπο απελευθερώσει για μια εκ νέου εμπύχωση της από τον συγγραφέα, ακόμα και αν πρόκειται, όπως επιμένει ο Ωστερ, για μια καθαρά οπτική γλώσσα.²⁶ Περιγράφοντας τις διαδικασίες συγκρότησης του βιβλίου-ταινίας του, ο Ζίμμερ αναφέρει σε έναν φίλο: «Έγραφα για πράγματα που δεν μπορούσα πλέον να δω, και έπρεπε να τα παρουσιάσω με καθαρά οπτικούς όρους. Η όλη εμπειρία ήταν ψευδαίσθηση.»²⁷

Ο Ωστερ κάνει τη διήγησή του να εκτυλίσσεται μέσα από τις ταινίες που επινόησε για τον Μαν, με ακρίβεια στις διαδοχικές λεπτομέρειες, έτσι ώστε ως αναγνώστες καλούμαστε να οπτικοποιήσουμε τα λόγια του ως γραμμική ακολουθία κινηματογραφικών εικόνων. Η ταινία που περιγράφεται με λεπτομέρεια, ήταν η τελευταία βωβή ταινία του Μαν, και το θέμα της είναι η ιστορία ενός άνδρα που καθίσταται «αόρατος» από έναν ανταγωνιστικό εργοδότη. Για τον Ωστερ, η θεματική και η διαδικασία του «να γίνεσαι αόρατος», είναι ταυτόσημη με τα θέματα που απασχολούν το μυθιστόρημά του, δηλαδή με τον κινηματογράφο ως την παρουσία της απουσίας: με τον αφανισμό και την «υπαρξιακή αγωνία του εαυτού»,²⁸ με την καταστροφή των ταινιών σε ένα ερημικό τοπίο.

Στο βαθμό αυτό, το κείμενό του μοιράζεται με το κείμενο της Κάρτερ και με τη θεωρία του κινηματογράφου που ανέφερα νωρίτερα, τη ρητή αναπαράσταση του κινηματογράφου ως θανάτου. Ωστόσο, όπως συμβαίνει πάντα στο έργο του Ωστερ, το κεντρικό θέμα είναι τα ερωτήματα της ταυτότητας του συγγραφέα, του ρόλου του συγγραφέα και της γραφής.

Η βωβή ταινία μέσα στο μυθιστόρημα *Το βιβλίο των ψευδαισθήσεων*, εμφανίζεται ως αποτέλεσμα συνεργίας του προσώπου του ηθοποιού με τον φακό της κινηματογραφικής κάμερας: το κοντινό πλάνο του προσώπου είναι καθαρή εσωτερικότητα, μια αντανάκλαση του τι είμαστε όλοι πραγματικά, όταν βρισκόμαστε μόνοι με τον εαυτό μας. Όταν συμβαίνουν αυτές οι ακολουθίες κοντινών πλάνων, «όλα τα υπόλοιπα σταματούν. Μπορούμε να διαβάσουμε το περιεχόμενο του μυαλού του Έκτορα, σαν να ήταν διατυπωμένο με γράμματα σε όλη την οθόνη, και πριν αυτά τα γράμματα εξαφανιστούν, δεν είναι λιγότερο ορατά απ' ότι ένα κτήριο, ένα πιάνο ή μια τούρτα στο πρόσωπο».²⁹ Αυτή η εικόνα της γραφής στην οθόνη ανακαλεί τις σκέψεις του Garrett Stewart πάνω στο φωτόγραμμα μιας ταινίας και στο φωνόγραμμα της λογοτεχνικής γλώσσας. Η ιδέα του Stewart για μια «πρακτική μοντερνιστικής εγγραφής» ως «εγγραφή διάκενων», όπως εφαρμόζεται σε

²⁶ Στο ίδιο, σ. 14.

²⁷ Στο ίδιο, σ. 64.

²⁸ Στο ίδιο, σ. 53.

²⁹ Στο ίδιο, σ. 30.

ένα κείμενο του Τζόζεφ Κόνραντ [Joseph Conrad], ισχύει εξίσου στο πλαίσιο της πιο πρόσφατης μυθοπλαστικής δημιουργίας.³⁰

Ο Stewart αναφέρεται μόνο εν παρόδω στα κείμενα του Όστερ, όμως συζητά την ταινία *Καπνός* [*Smoke*], σε σκηνοθεσία του Γουέιν Γουίνγκ [Wayne Wing] και σενάριο του Όστερ, που αποτελεί σίγουρα την πιο ενδιαφέρουσα εμπλοκή του με το σινεμά. Η ακολουθία [σκηνών] στο *Smoke*, στο οποίο ο Όγγυ Ρεν, ιδιοκτήτης καπνοπωλείου, δείχνει στον συγγραφέα Πωλ Μπέντζαμιν τα άλμπουμ από φωτογραφίες που τραβάει καθημερινά -από το ίδιο σημείο και την ίδια ώρα- θέτει σημαντικά ερωτήματα γύρω από την επανάληψη και την διαφορά, καθώς και για την ακινητοποίηση του χρόνου και της κίνησης από τη φωτογραφική εικόνα. Πρέπει επίσης να σημειώσουμε ότι (όπως και σε όλα σχεδόν τα λογοτεχνικά έργα του Όστερ) ο κεντρικός συγγραφέας-πρωταγωνιστής βρίσκεται σε κατάσταση πένθους, στη συγκεκριμένη περίπτωση για τη σύζυγό του, η οποία είχε παγιδευτεί ανάμεσα σε ανταλλαγή πυροβολισμών, στη γωνία έξω από το καπνοπωλείο. Καθώς λοιπόν, ο Πωλ ξεφυλλίζει τις σελίδες ενός άλμπουμ, βλέπει την εικόνα της συζύγου του που την είχε αιχμαλωτίσει κατά τύχη ο φακός της κάμερας και αναφωνεί: «Ω Θεέ μου –για δες, είναι η Έλεν– είναι η Έλεν. Κοίτα την!» Πρόκειται για μια ακινητοποίηση που ανατρέχει στο παρελθόν, σε μια από τις πρώτες ιστορίες του κινηματογράφου, στην ταινία *Δεσποινίς Μπάτχερστ* [*Mrs Bathurst*] του Κίπλιν [Kipling] και της διάσημης ατάκας που εκφέρεται από τον αφηγητή, ο οποίος, καθώς παρακολουθεί την ταινία ενός τρένου που πλησιάζει στον σταθμό και τους επιβάτες να μετακινούνται κατά μήκος της πλατφόρμας, αναφωνεί: «Χριστέ μου, να η κυρία Μπ.»³¹

Σύμφωνα με τον Stewart, η ταινία *Smoke* είναι «ένα είδος σύνοψης: της σχέσης της φωτογραφίας, δηλαδή, με την καθημερινή πραγματικότητα, με τη χρονικότητα, με την αφηγηματικότητα, με τον θάνατο, και τελικά με την κινηματογραφική οπτικότητα– και ως εκ τούτου με το αποκαλυφθέν φαντασιακό της μηχανοποιημένης κειμενικότητας των ταινιών.»³² Στο τέλος της ακολουθίας των σκηνών που αναφέραμε παραπάνω, βλέπουμε τον Όγγυ έξω από το κατάστημά του να τραβάει την καθημερινή φωτογραφία του και αμέσως μετά μεταφερόμαστε στη σκηνή όπου ο Πωλ Μπέντζαμιν δουλεύει στη γραφομηχανή του: μια έκδηλη αντιστοιχία σκιαγραφείται εδώ μεταξύ της πράξης της λήψης μιας φωτογραφίας και της πληκτρολόγησης μιας

³⁰ Stewart, ό.π.

³¹ Rudyard Kipling, «Mrs Bathurst» (1904), *Collected Stories*, Everyman, Λονδίνο, 1994, σ. 591.

³² Stewart, ό.π., σ. 98.

σειράς κειμένου. Η ταινία επιστρέφει σε αυτή την αντιστοιχία στο τέλος, με μια ριζική διάσπαση μεταξύ λέξεων (την εξιστόρηση μιας ιστορίας αμφιβόλου αλήθειας) και εικόνων (την οπτική αναπαράσταση της ίδιας ιστορίας, βωβά και σε ασπρόμαυρη εκδοχή). Αυτή η τελική αλληλουχία αντιπροσωπεύει την καθαρή όραση (μία από τις ειρωνείες της συνίσταται στη μεταμφίεση του Όγγυ την ημέρα των Χριστουγέννων σε εγγονό μιας γηραιάς τυφλής γυναίκας, η οποία φυσικά δεν μπορεί να τον δει και προτιμά να προσποιείται ότι πιστεύει τις φαντασιοπληξίες του), αλλά έρχεται ως συνέχεια μιας λήψης της γραφομηχανής του Πωλ Μπέντζαμιν και των λέξεων του τίτλου που αναγράφονται στη σελίδα: «Η Χριστουγεννιάτικη ιστορία του Όγγυ Ρεν από τον Πωλ Μπέντζαμιν». Η ακολουθία θέτει ερωτήματα αναφορικά με τη σχετική αυθεντία της λέξης και της εικόνας: το οπτικό φαίνεται να έχει τη πρωτοκαθεδρία, αλλά αναπαρίσταται επίσης ως αναδυόμενο από τη συγγραφική πράξη της κειμενικής εγγραφής, παρότι αυτή η εγγραφή είναι με τη σειρά της μια μεταγραφή των λέξεων του Όγγυ. Τέτοιες εικόνες κειμένου και γραφής ή, συνηθέστερα, δακτυλογράφησης, είναι ιδιαίτερα διαδεδομένες στο πρόσφατο σινεμά, συχνότερα σε ταινίες στις οποίες ο συγγραφέας και πολλές φορές ο/η σεναριογράφος γίνεται το κεντρικό πρόσωπο που δημιουργεί ή δημιουργείται από τις δικές του/της λεκτικές/κειμενικές επινοήσεις. Οι σχέσεις και οι συναντήσεις μεταξύ λογοτεχνίας και κινηματογράφου, λέξης και εικόνας, δραματοποιούνται με νέους τρόπους, συμπεριλαμβανομένης μιας ριζοσπαστικής αναδιατύπωσης της έννοιας της «διασκευής».

Το πρόσφατο μυθιστόρημα *Σημείο Ωμέγα* [*Point Omega*] του Ντον ΝτεΛίλλο [*Don DeLillo*], είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της ενασχόλησης των σύγχρονων συγγραφέων με το κινηματογραφικό μέσο. Ανοίγει και κλείνει με έναν πρωταγωνιστή χωρίς όνομα, ο οποίος παρακολουθεί μια εγκατάσταση βίντεο στο Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης της Νέας Υόρκης. Πρόκειται για το έργο *Ψυχώ 24* [*Psycho 24*] του Σκοτσέζου καλλιτέχνη Ντάγκλας Γκόρντον [*Douglas Gordon*], στο οποίο ο Γκόρντον προβάλλει την ταινία του Χίτσκοκ *Ψυχώ* δύο καρέ ανά δευτερόλεπτο, έτσι ώστε η όλη ταινία διαρκεί 24 ώρες. Ο Γκόρντον χρησιμοποιεί τεχνολογία βίντεο: μια απλή βιντεοκασέτα του *Ψυχώ* του Χίτσκοκ, ένα βίντεο με ρυθμιστή απεριορίστης ταχύτητας προβολής, έναν βίντεο-προβολέα, μια ημιδιαφανή οθόνη που κρέμεται από την οροφή στη μέση του χώρου εγκατάστασης μέσα σε έναν σκοτεινό θάλαμο. Αυτό είναι και δεν είναι κινηματογραφική ταινία ή σινεμά. Οι συνθήκες κινηματογραφικής θέασης έχουν αλλοιωθεί: οι θεατές στέκονται όρθιοι και η ημιδιαφανής οθόνη επιτρέπει στις εικόνες να παρατηρηθούν και από τις δύο πλευρές, ενώ η χρήση της βίντεο-ταινίας σημαίνει ότι η

ταχύτητα παιξίματος του έργου μπορεί να επιβραδυνθεί χωρίς να γίνονται ορατές οι μαύρες περιοχές πάνω στο σελουλόιντ που διαχωρίζουν τα καρτέ μεταξύ τους.³³ Η ταινία προβλήθηκε χωρίς ηχητική επένδυση.

«Ο κινηματογράφος είναι νεκρός», έχει δηλώσει ο Γκόρντον. «Ο κινηματογράφος είναι νεκρός, αποτελεσματικός. Κανείς δεν μπορεί να παρακάμψει και να ξεφύγει από τις αφηγηματικές δομές που ζητά το μαζικό κοινό του σινεμά, εκτός από τους αβανγκάρντ κινηματογραφιστές, τις ταινίες των οποίων κανείς δεν θέλει να δει ούτως ή άλλως. Θα ήταν διασκεδαστικό να αναστήσουμε τον νεκρό. Ψάχνω για κάτι που να αντικαταστήσει όχι τη κινηματογραφική ταινία, αλλά τον κινηματογράφο. Έναν τρόπο να επαναφέρω την απόλαυση της ταινίας».³⁴ Ο Γκόρντον έχει κάνει τα ακόλουθα σχόλια για τον χρόνο και την ακολουθία σε αυτό το έργο του: «Εκείνο που με ενδιαφέρει στην εικοσιτετράωρη εκδοχή του *Ψυχώ* είναι ότι προχωράει τόσο αργά, ώστε δεν μπορείτε ποτέ να ξέρετε τι πρόκειται να συμβεί στη συνέχεια. Το παρελθόν συγχέεται στη μνήμη. Οι εικόνες διαδέχονται η μία την άλλη πάρα πολύ αργά για να τις θυμάστε. Το παρελθόν συνεχίζεται και το μέλλον ποτέ δεν έρχεται, έτσι τα πάντα μένουν στο παρόν. Και το παρόν είναι μια αδιάκοπη σύγκλιση του μέλλοντος και παρελθόντος, ή, όπως λέει ο Χάιντεγκερ, το παρόν στην πραγματικότητα δεν υπάρχει.³⁵ Κατά την άποψή του, η ταινία εστιάζει το ενδιαφέρον «σε εκείνες τις περιοχές όπου η αντίληψη διασπάται ή καταρρέει»: τα πράγματα που έχουν απολέσει την ορισμένη θέση τους μέσα ένα πλαίσιο, τώρα μπορούν να παρατηρηθούν και να κριθούν ελεύθερα.

Στην αφήγηση του ΝτεΛίλλο για την προβολή της ταινίας, η σχέση του θεατή με τις εικόνες γίνεται κεντρική καθώς τα λόγια της αφήγησης δημιουργούν ένα δεύτερο επίπεδο αφήγησης και προβολών: «Η σκοτεινή αίθουσα ήταν κρύα και φωτιζόταν μόνο από την αχνή γκριζα ανταύγεια στην οθόνη. Πίσω στο βόρειο τοίχο της αίθουσας υπήρχε σχεδόν απόλυτο σκοτάδι και ο άντρας που στεκόταν μόνος του πλησίασε το χέρι του προς το πρόσωπό του, επαναλαμβάνοντας πολύ αργά, τη δράση μιας φιγούρας στην οθόνη».³⁶ Και λίγο παρακάτω γράφει: «στάθηκε ακίνητος τώρα,

³³ Βλ. Holger Broecker, «Cinema is Dead! Long Live Film! The Language of Images in the Video Works of Douglas Gordon», στο *Douglas Gordon Superhumanatural*, National Galleries of Scotland, Εδιμβούργο, 2006, σ. 66.

³⁴ Παρατίθεται στο ίδιο, σ. 79.

³⁵ Παρατίθεται στο ίδιο, σ. 70.

³⁶ Don DeLillo, *Point Omega*, Picador, Λονδίνο, 2010, σ. 3.

παρακολουθώντας τον Άντονι Πέρκινς να στρίβει το κεφάλι του». Και συνεχίζει:

Η παραμικρή κίνηση της κάμερας ήταν μια τεράστια μεταβολή στο χώρο και τον χρόνο, αλλά η κάμερα δεν κινούταν τώρα. Ο Άντονι Πέρκινς στρίβει το κεφάλι του. Έμοιαζε με ολόκληρους αριθμούς. Ο άντρας μπορούσε να μετρήσει τις διαβαθμίσεις στην κίνηση του κεφαλιού του Άντονι Πέρκινς. Ο Άντονι Πέρκινς στρίβει το κεφάλι του με πέντε στοιχειώδεις κινήσεις αντί για μία συνεχή. Έμοιαζε με τα τούβλα σε ένα τοίχο, που είναι σαφώς μετρήσιμα, κι όχι σαν το πέταγμα ενός βέλους ή πουλιού. Και πάλι, όμως, ούτε έμοιαζε ούτε ήταν ανόμοιο με οτιδήποτε. Το κεφάλι του Άντονι Πέρκινς να περιστρέφεται με την πάροδο του χρόνου πάνω στο μακρύ, λεπτό λαιμό του.³⁷

Οι επαναλήψεις στην πεζογραφία προσομοιάζουν εν μέρει στη κινηματογραφική κίνηση. Τα «τούβλα του τοίχου», είναι τα φωτογράμματα του κινηματογραφικού μέσου, η εικόνα αντικαθιστά το βέλος στο παράδοξο του Ζήνωνα, σύνδεση που κατ' επανάληψη έχει χρησιμοποιηθεί στην πρώιμη θεωρία του κινηματογράφου για να αναπαραστήσει το παράδοξο της κινηματογραφικής κίνησης. Η μυθιστοριογραφία του ΝτεΛίλλο ερωτοτροπεί επανειλημμένα με την «αργή κίνηση» –όπως στο μυθιστόρημα *Libra*, το οποίο αναφέρεται σε στην ερασιτεχνική βιντεοταινία του Abraham Zapruder που εμπεριέχει βιντεοσκοπημένο υλικό από την δολοφονία του John F. Kennedy και τη χρησιμοποιεί για να διερευνήσει τους τρόπους με τους οποίους η τροχιά που διέγραψε η σφαίρα του Lee Harvey Oswald, είναι ταυτόχρονα το τόξο της ζωής και του ίδιου του θανάτου. Στο *Σημείο Ωμέγα*, η έμφαση στην «αργή κίνηση» φαίνεται να έχει υποκατασταθεί με την ενασχόληση της σύγχρονης θεωρίας του κινηματογράφου, στην οποία αναφέρθηκα προηγουμένως, με την φωτογραμμική βάση της ταινίας, την υλικότητα της σύστασης των φιλμ, καθώς και την αλληλεπίδραση μεταξύ στάσης και κίνησης.

Η περιγραφή του άντρα που στεκόταν πλάι στον τοίχο της σκοτεινής αίθουσας και παρακολουθεί το *Ψυχώ 24* είναι το αφηγηματικό τέχνασμα που οριοθετεί το *Σημείο Ωμέγα*, καθώς ανοίγει και κλείνει το μυθιστόρημα. Στο επίκεντρο του κειμένου ευρίσκεται μια αινιγματική, «ανοιχτή αφήγηση»: ένας νεαρός κινηματογραφιστής έρχεται για να συζητήσει τη δημιουργία μιας κινηματογραφικής συνέντευξης με έναν

³⁷ Στο ίδιο, σ. 5.

ηλικιωμένο πανεπιστημιακό, τον Έλσερ, ο οποίος είχε διατελέσει σύμβουλος της κυβέρνησης κατά τη διάρκεια της πρώτης επίθεσης στον Περσικό Κόλπο. Η ταινία, η οποία ποτέ δεν πραγματοποιήθηκε, είχε σχεδιαστεί ως «μία συνεχή λήψη... Μία μοναδική παρατεταμένη λήψη» απέναντι από έναν τοίχο: «Μόνο ένα άτομο και ένας τοίχος ... Οι όποιες παύσεις θα είναι οι δικές σας παύσεις, εγώ θα κινηματογραφώ συνεχώς.»³⁸ Ο τοίχος φαίνεται να συνδέεται με τα «περιφραγμένα τείχη», που αναπαριστούν το περιφραγμένο στρατόπεδο ανάκρισης και βασανιστηρίων που είχαν εγκαταστήσει οι Η.Π.Α., καθώς επίσης και με τον τοίχο της σκοτεινής αίθουσας στην οποία προβλήθηκε το *Ψυχώ 24* (όχι έναν τοίχο προβολής, αλλά τον χώρο παρακολούθησης των κρατουμένων).

Οι δύο άνδρες –ο σκηνοθέτης και ο πανεπιστημιακός– διαμένουν σε ένα σπίτι στην έρημο των Η.Π.Α., «πέρα από τις πόλεις και τις διάσπαρτες κωμοπόλεις», όπου ο χρόνος μοιάζει επιβραδυμένος. Ο τίτλος του μυθιστορήματος του ΝτεΛίλλο παραπέμπει στο Omega Point, που ο Teilhard de Chardin όρισε ως «το μέγιστο επίπεδο πολυπλοκότητας και συνείδησης προς το οποίο τείνει το σύμπαν»: το μυθιστόρημα σκηνοθετεί τόσο τη συστολή όσο και τη διαστολή.³⁹ Η κόρη του Έλσερ, η Τζέσικα, εμφανίζεται, επίσης, όμως παραμείνει μια εξωπραγματική φιγούρα: «η όψη της ήταν κάπως συνεπτυγμένη, δεν έφτανε στον τοίχο ή στο παράθυρο. Το βρήκα ενοχλητικό να την παρακολουθώ, γνωρίζοντας πως δεν αισθανόταν ότι την παρακολουθούν». Στη συνέχεια, εκείνη εξαφανίζεται. Βρίσκουν ένα μαχαίρι σε μια ερημική χαράδρα (πρώην πεδίο βομβαρδισμών), αλλά όχι το σώμα της. Οι δύο άνδρες επιστρέφουν οδηγώντας στη Νέα Υόρκη. Η αφήγηση κατόπιν επιστρέφει στην αίθουσα του Μουσείου Μοντέρνας Τέχνης (MOMA) και στον ανώνυμο άνδρα που παρακολουθεί το *Ψυχώ 24*. Καταλαβαίνουμε ότι αυτό το επεισόδιο συνιστά μια αναδρομή στο παρελθόν. Το μυθιστόρημα γίνεται ένα είδος αστυνομικής ιστορίας –ο ανώνυμος θεατής μπορεί κάλλιστα να είναι ο δολοφόνος της Τζέσικα, αν και ποτέ δεν θα βρεθεί το πτώμα.

Το μυθιστόρημα του ΝτεΛίλλο και η σχέση του με το κινηματογραφικό μέσο είναι πολυεπίπεδη και αινιγματική. Προκύπτουν ορισμένες προκαταρκτικές διαπιστώσεις. Το σύνθετο χρονικό σχήμα που απαντά στο μυθιστόρημα φαίνεται να συνδιαλέγεται με τις αναγκαίες

³⁸ Στο ίδιο, σ. 21.

³⁹ Βλ. Hermione Hoby, βιβλιοκρισία του *Point Omega*, *The Observer*, 21 Μαρτίου 2010. [Ο Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955), ήταν γάλλος φιλόσοφος και Ιησουΐτης ιερωμένος (επίσης παλαιοντολόγος και γεωλόγος), ο οποίος συνέλαβε την ιδέα του «Σημείου Ωμέγα». Σ.τ.Μ.]

συμφύρσεις παρελθόντος και παρόντος, οι οποίες διέπουν τον κινηματογράφο –ο παρελθών χρόνος μπορεί να αναπαρασταθεί μόνο ως παροντική εμφάνιση. Ο ανώνυμος παρατηρητής στο *Ψυχώ 24*, φαίνεται να είναι απόλυτα απορροφημένος από τα ζητήματα του χρόνου και της κίνησης στην ταινία, αλλά η μιμητική παρακολούθηση των κινήσεων του Άντονι Πέρκινς υποδεικνύουν ότι ο προβληματισμός γύρω από την οντολογία του κινηματογράφου δεν είναι ανεξάρτητος από πιο επικίνδυνες μορφές συναισθηματικής πρόσληψης, ηδονοβλεψίας και ταύτισης. Ο ΝτεΛίλλο εμφανίζεται να συνδέει την ενόρμηση θανάτου της αφήγησης του Χίτσκοκ –όπως ανασκευάζεται από την ταινία του Γκόρντον– με τον πόλεμο και με την ερήμωση του αμερικανικού ερημικού τοπίου. Τέτοια τοπία εμφανίζονται σε μια σειρά πρόσφατων μυθιστορημάτων στα οποία αναφερθήκαμε, όπως το *Τα πάθη της Νέας Εύας* και *Το βιβλίο των ψευδαισθήσεων*, που είναι στενά συνυφασμένα με τον κινηματογράφο. Αυτά εν τέλει αποτελούν το ξαναγραμμένο μυθιστόρημα του Χόλυγουντ, μετατεθειμένο στις γειτονικές πολιτείες της Αριζόνα και του Νέου Μεξικού, που έχουν μεγάλες ερημικές εκτάσεις. Υπάρχουν και άλλες συνδέσεις εδώ με τις σύγχρονες μετα-αποκαλυπτικές μυθοπλασίες. Σε αυτές τις σημερινές κατασκευές, φαίνεται ότι ο θάνατος του κινηματογράφου ταυτίζεται όλο και περισσότερο με το θάνατο του κόσμου (όπως το μυθιστόρημα *The Road* της Cormac MacCarthy). Οι πολιτείες με τις εκτεταμένες ερήμους, που σας ανέφερα, είναι επίσης εκείνες, στις οποίες οι ΗΠΑ δοκιμάζουν τα όπλα τους και τα εξοπλιστικά προγράμματα μαζικής καταστροφής.

Ο θάνατος του κινηματογράφου –ο θάνατος της ταινίας και ο θάνατος ως ταινία -για να δανειστώ τους όρους του Stewart– φαίνεται να γίνεται κυρίαρχη θεματική στη θεωρία του κινηματογράφου και στην ιστορία, αφήνοντας το αποτύπωμά της στη σύγχρονη μυθοπλασία. Ωστόσο, τα εγχειρήματα «αναδιαμεσολάβησης», όπως το έργο του Ντάγκλας Γκόρντον, το οποίο αφορά την μετασκευή της ταινίας σε βίντεο, δεν επισημαίνουν στην πραγματικότητα τον «θάνατο» [του κινηματογράφου], αλλά μία διηγητική διαδικασία ανακατασκευής: εικόνες, για να δανειστούμε τους όρους του Μπιλ Μόρισον, οι οποίες εναντιώνονται απέναντι στην ίδια τους την αποσύνθεση. Σε σχέση με τη μυθοπλασία, βλέπουμε, για παράδειγμα στα προαναφερθέντα κείμενα του Ωστερ και του ΝτεΛίλλο, μια ενσωμάτωση του κινηματογράφου στη λογοτεχνία που φαίνεται να παρεκκλίνει από προγενέστερες μορφοποιήσεις του «κινηματογραφικού μυθιστορηματος», επανεστιάζοντας στην υλικότητα της ταινίας και την προσπάθεια να αναπαράγουν [μορφολογικά] μέσα από τη σύνταξη της [γραπτής] πρότασης, τόσο την εικόνα όσο και την ακολουθία εικόνων. Οι σύγχρονες

ταινίες με τη σειρά τους, εκδηλώνουν τη σαγήνευσή τους από τη σύνταξη προτάσεων, παραδείγματος χάριν, προβάλλοντας στην οθόνη τη μορφή μιας γραμματοσειράς. Φαίνεται λοιπόν ότι ζούμε σε μια εποχή συνεχών μετασχηματισμών, όχι μόνο των μορφών των μέσων επικοινωνίας, αλλά και των τρόπων με τους οποίους η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος συναντιούνται και εννοικούν η μία στον άλλον και αντιστρόφως.

Μετάφραση: Αγγελική Σπυροπούλου