Χρήστος Δερμεντζόπουλος - Γιάννης Κυριακάκης
Η διάσωση του μύθου και η κριτική της κριτικής
Για την ταινία του Σ. Σπίλμπεργκ, *Η διάσωση του στρατιώτη Ράιαν*

Κάθε κινηματογραφική ταινία μεταφέρει και, φυσικά, μεταδίδει ένα μήνυμα. Τα διάφορα εκφραστικά μέσα, το στήσιμο των σκηνών, η πλοκή και η αφήγηση, η επιλογή των χώρων και η διάρκεια των πλάνων, όπως επίσης και οι γωνίες λήψης, υποστηρίζουν τη μετάδοση του συγκεκριμένου μηνύματος στο θεατή.

Η κριτική του κινηματογράφου θεωρείται ότι, εκτός της ανάλυσης των εκφραστικών μέσων της ταινίας που επιχειρεί, βοηθάει το θεατή να προσεγγίσει το μήνυμα μιας συγκεκριμένης ταινίας, συνεπικουρούμενη από κάποιες πληροφορίες για το δημιουργό και τους συντελεστές της παραγωγής. Από την άλλη μεριά υπάρχουν η θεωρία και η κοινωνιολογία του κινηματογράφου, οι οποίες αντιμετωπίζουν μια συγκεκριμένη ταινία ως μέρος ενός συστήματος κοινωνικών, ιδεολογικών, οικονομικών και αισθητικών διαπλοκών. Για τη θεωρία του κινηματογράφου, μια ταινία δεν είναι ποτέ ένα απομονωμένο καλλιτεχνικό προϊόν το οποίο ο δημιουργός προσφέρει στο κοινό. Αυτή η απλουστευτική παραδοχή, που συνήθως κυριαρχεί στην κοινή αντίληψη των θεατών, αναιρεί στην πράξη κάθε κριτική διαδικασία. Τέλος, για την κοινωνιολογία του κινηματογράφου, μια κινηματογραφική ταινία αντανακλά, πέρα από τις προθέσεις του δημιουργού της και την κοινωνική συγκυρία, το πλαίσιο της παραγωγής, τις ιδεολογικές συγκρούσεις, τα αιτήματα και τις αντιφάσεις της εποχής της. Επίσης, επηρεάζεται και αλληλεπιδρά με προηγούμενες ταινίες —με την ιστορία, δηλαδή, του ίδιου του κινηματογράφου και της εξέλιξης των εκφραστικών του μέσων.

Από τα παραπάνω συνάγεται πως ο κριτικός του κινηματογράφου, ο οποίος εκκινεί από μια ευρύτερη θεωρητική-σφαιρική αντιμετώπιση μιας ταινίας στο ιστορικό και κοινωνικό της συμπεριέχον, βοηθάει το θεατή να εισέλθει στο πνεύμα και στο μήνυμα του έργου που παρακολουθεί, ανεξάρτητα από τις επιμέρους αισθητικές και ιδεολογικές προτιμήσεις του, οι οποίες υπάρχουν φυσικά και παίζουν κυρίαρχο ρόλο κατά τη διάρκεια της θέασης. Είναι όμως άλλο πράγμα η θέαση, όπου κανείς συμμετέχει στη μυσταγωγία του θεάματος, και άλλο η εκ των υστέρων κριτική, όπου κάποιος κατηγοριοποιεί και αξιολογεί αναστοχαστικά τα ερεθίσματα που τον συγκίνησαν ή όχι ενώ παρακολουθούσε την ταινία. Ο κριτικός, ωστόσο, δεν μπορεί να εξαντλεί το έργο του στην υποστήριξη της ίδια της δικής του συγκινησιακής φόρτισης, εφόσον έτσι προτείνει, στην ουσία, τα δικά του προσωπικά γούστα στο κοινό.

Τα τελευταία χρόνια, όπου οι ιδεολογικές και ιστορικο-κοινωνικές συνιστώσες της αισθητικής έχουν ατονίσει στον κριτικό λόγο, η κριτική ταινιών στην Ελλάδα ακο-

Ο Χρήστος Δερμεντζόπουλος είναι διδάκτωρ Κοινωνιολογίας
Ο Γιάννης Κυριακάκης είναι μεταπτυχιακός ερευνητής στη γνωσιοεπιστήμη

λουθεί το δρόμο του προσωπικού γούστου και καθόλου της θεωρητικής εποπτείας και διερεύνησης. Το αποτέλεσμα είναι η κριτική να λειτουργεί ως προώθηση και διαφήμιση και όχι ως κριτική ταινιών με τους όρους που περιγράψαμε παραπάνω.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα υποστολής της κριτικής θεωρητικής διερεύνησης προς όφελος εξωτερικών-μορφικών στοιχείων εντυπωσιασμού αποτελεί η πρόσφατη ταινία του Σ. Σπίλμπεργκ, *Η διάσωση του στρατιώτη Ράιαν* (1998). Η συγκεκριμένη ταινία εξυμνήθηκε από το σύνολο της κριτικής ως αντιπολεμικό έπος! Είναι αλήθεια πως η πρώτη, μεγάλης διάρκειας σεκάνς της ταινίας αποτελείται από εξαιρετικά ρεαλιστικές σκηνές μάχης, οι οποίες φιλμογραφούνται ως ντοκιμαντέρ. Θα μπορούσε να υποτεθεί πως, εάν μια κάμερα μπορούσε να φτάσει τόσο κοντά σ' ένα πραγματικό πεδίο μάχης, θα κατέγραφε ακριβώς αυτά που είδαμε να καταγράφει ο φακός του αμερικανού δημιουργού. Δεν είναι τυχαίο, άλλωστε, ότι η πλειοψηφία των ελλήνων κριτικών παραπέμπουν το θεατή να δει και να βιώσει το πρώτο εικοσάλεπτο της ταινίας με τη συμμαχική απόβαση στη Νορμανδία το 1944, ως κάτι το εκπληκτικό και συνάμα αληθινό, ως ένα ντοκουμέντο που ποτέ άλλοτε δεν γυρίστηκε μ' αυτόν τον τρόπο.

Κάτι τέτοιο, ωστόσο, δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί και, ακόμη περισσότερο, να οριστεί ως «αληθινό», εφόσον αφορά τις παραστάσεις των δημιουργών της ταινίας για το συγκεκριμένο ιστορικό γεγονός και όχι την αποτύπωση της ίδιας της πραγματικότητας, η οποία, πρέπει να σημειωθεί, ζει ως θραύσμα στη μνήμη των βετεράνων που συμμετείχαν στην απόβαση στη Νορμανδία. Αλλά και η μαρτυρία των ίδιων των βετεράνων, την οποία ο αμερικανός σκηνοθέτης επικαλείται σε πρόσφατη συνέντευξή του (*Ελευθεροτυπία*, Κυριακή, 25 Οκτωβρίου 1998), δεν αρκεί για να χαρακτηρίσει μια πραγματικότητα που υπάρχει. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο P. Bourdieu, «οι ιδεολογικές παραστάσεις είναι, τρόπον τινά, καλά θεμελιωμένες πλάνες, και η επιστήμη των κοινωνικών σχέσεων αποκαλύπτει ταυτόχρονα τόσο τη θεωρητική τους σφαλερότητα όσο και την κοινωνική τους λειτουργία»[1]. Ακόμη περισσότερο όμως, οι μαρτυρίες δεν αρκούν για να χαρακτηρίσουν μια ταινία ως αντιπολεμική. Μια τέτοια λογική θα μας οδηγούσε στο συμπέρασμα πως η απεικόνιση της ωμής βίας οδηγεί στην αποστροφή από τη βία. Στην ουσία όμως πρόκειται για το γνωστό μοντέλο αφηγηματικού κινηματογράφου με συγκεκριμένη πλοκή, δράση και κατασκευή. Ο «καλός» δέχεται μια επίθεση και αναγκάζεται να ανταποδώσει χρησιμοποιώντας, σχεδόν πάντα, και επιδεικνύοντας μεγαλύτερη ωμότητα, ευρισκόμενος σε νόμιμη άμυνα. Ηθική δικαίωση στα μάτια του θεατή και νομιμοποίηση της ίδιας της βίας[2].

Η παραδοχή, τέλος, από την πλευρά του κριτικού λόγου, πως τα γυρίσματα των πολεμικών σκηνών είναι περισσότερο «αληθή» από την ίδια την αλήθεια, παραπέμπει στη λειτουργία της κριτικής με τους όρους τους οποίους περιγράψαμε παραπάνω. Είναι γνωστό ότι ο κινηματογράφος δημιουργεί, μέσω των ιδιαίτερων συνθηκών θέασης της κινηματογραφικής ταινίας, ιδιαίτερες συνθήκες που οδηγούν σ' αυτό που καλείται «ολότητα κόσμου». Έτσι, «η φιλμική εικόνα γεμίζει τη συνείδηση με πληρότητα, ως καθαυτό. Χάρη στην απόσταση από την πραγματικότητα, το φιλμικό θέαμα παύει να είναι μέρος της και γίνεται ολότητα του κόσμου»[3]. Αποκτά, δηλαδή, μια υπό-

σταση η οποία στα μάτια του θεατή υποκαθιστά, τη δεδομένη στιγμή, την ίδια την πραγματικότητα.

Στη θεωρία του κινηματογράφου είναι ευρέως παραδεκτό εδώ και δεκαετίες ότι, ακόμα και στο ντοκιμαντέρ, μεσολαβεί η επιλεκτική-υποκειμενική ματιά του εικονολήπτη και δεν αποτυπώνεται η «πραγματικότητα» αυτή καθαυτή. Στην ταινία του Σπίλμπεργκ —και στο πρώτο, πολυδιαφημισμένο εικοσάλεπτο αλλά και σε όλη την υπόλοιπη— ο πόλεμος δεν περιγράφεται καθόλου «όπως είναι», γιατί, καταρχήν, κάθε πόλεμος εμπλέκει, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, δυο αντιμαχόμενες πλευρές. Ο πόλεμος χαρακτηρίζεται ως η ύψιστη μορφή σωματικής και ψυχολογικής βίας και το κύριο χαρακτηριστικό του είναι ότι πρέπει να σκοτώσεις για να μη σκοτωθείς, να ακρωτηριάσεις για να μην ακρωτηριαστείς κ.ο.κ. Αυτή η πλευρά του πολέμου στην ταινία όχι μόνο δεν καταγγέλεται, αλλά εξυμνείται, με τρόπο που ένας σκεπτόμενος θεατής θα το καταλάβαινε αμέσως, αν δεν βομβαρδιζόταν από τις κριτικές περί αντιπολεμικού έπους.

Στην ταινία βλέπουμε συνεχώς τις θυσίες των αμερικανών στρατιωτών με τον πιο παραστατικό τρόπο, είτε τους γνωρίζουμε ως προσωπικότητες (δεύτερο μέρος-fiction) είτε όχι (το ντοκιμαντεριστικο πρώτο μέρος). Δεν βλέπουμε όμως ποτέ το «άλλο» στρατόπεδο. Η «αντικειμενική» κάμερα δεν βλέπει την άλλη πλευρά, τον εχθρό. Η σαφής πρόθεση του σκηνοθέτη δεν είναι να μας μιλήσει για τον πόλεμο γενικά[1], αλλά για τον πόλεμο από την πλευρά των αμερικανών —κάτι που δηλώνεται ρητά και από την αμερικανική σημαία στο πρώτο και στο τελευταίο πλάνο της ταινίας (εκτός και αν η αστερόεσσα παραπέμπει στην ιστορία και στα γεγονότα αυτά καθαυτά...).

Η παραπάνω επιλογή υπηρετείται με συνέπεια σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, η οποία αναπαράγει όλα τα γνωστά στερεότυπα του κινηματογραφικού μοντέλου της πολεμικής περιπέτειας.

Ο ήρωας, αγνώστου παρελθόντος, επικεφαλής λοχαγός (ο χαρισματικός ηγέτης), η αμφίβολη, με αντιδράσεις από την πλευρά των μελών της ομάδας, αποστολή (άνδρες με κρίση, σύνεση και γενναιότητα), οι αντιδράσεις που αίρονται στην πορεία της δράσης μέσω της συνειδητοποίησης του ιερού καθήκοντος (πειθαρχία και αποδοχή), η ομοψυχία και η προθυμία στην τελική αντιμετώπιση του εχθρού (ηρωισμός, ενότητα), το δίκαιο του τελικού σκοπού (πατριωτισμός). Σ' όλη αυτή την κεντρική πορεία της ομάδας, πορεία μύησης ταυτόχρονα στις επιταγές της πολεμικής βίας, παρεμβάλλονται επιμέρους ενότητες-σχόλια, όπως η γενναιοδωρία προς το γερμανό αιχμάλωτο (ο δυτικός ανθρωπισμός), η αχαριστία του αιχμαλώτου που επιστρέφει για να σκοτώσει τους ευεργέτες του (ο εχθρός ως κτήνος, χωρίς συναισθήματα), ο εξανδρισμός του διανοούμενου-δειλού γραφιά (ο πόλεμος και ο στρατός ως ομοφυλοφιλική ιεροτελεστία μύησης), ο οποίος και θα σκοτώσει στην τελική σεκάνς της μάχης, σε μια συμβολική πράξη, το γερμανό αιχμάλωτο, και τέλος, το γενικό αμερικανικό επιτελείο στρατού που δρα με γνώμονα και κριτήριο την ηθική και τον ανθρωπισμό.

Όλα αυτά τα στοιχεία συνιστούν στερεότυπα ενός κινηματογραφικού μοντέλου, τα οποία απέχουν πολύ από την παραπομπή του θεατή σε ένα αντιπολεμικό μύνημα ή, έστω, μια ρεαλιστική περιγραφή της δομής, της οργάνωσης και της λειτουργίας του στρατού, ακόμα και σε περίοδο ειρήνης. Αντιπολεμική μπορεί να χαρακτηριστεί μια ταινία όχι όταν δικαιώνει τις αν-

θρωποθυσίες στο όνομα κάποιου ιερού πατριωτικού ή/και εθνικιστικού σκοπού, αλλά όταν διακηρύσει πως η ανθρώπινη ζωή και η αξιοπρέπεια δεν κατακτώνται καταστρέφοντας άλλες ζωές!

Το μήνυμα της ταινίας θα μπορούσε να συμπυκνωθεί στη φράση «η θυσία σας, αμερικανοί πολίτες, δεν πήγε χαμένη». Μια τέτοια θεώρηση, ωστόσο, δεν συνιστά αντιπολεμικό μήνυμα. Εαν, βέβαια, ο Σπίλμπεργκ ήθελε να σφυρηλατήσει απλώς το πατριωτικό συναίσθημα των συμπατριωτών του, αυτό είναι αναφαίρετο δικαίωμά του ως δημιουργού· παραμένει όμως προς έρευνα η «αντιπολεμική ακροβασία» των κριτικών.

Μέσα από την ταινία, επίσης, συνδηλώνεται και μια λανθάνουσα ιστορική παραδρομή (lapsus). Η εμφάνιση μαζικών σφαγών αμερικανών στρατιωτών κατά την απόβαση στη Νορμανδία υποβάλλει στην ιδέα πως οι Αμερικανοί ήταν οι κύριοι αντίπαλοι των Γερμανών και πως αυτοί κέρδισαν τον πόλεμο. Στην παραγματικότητα οι Αμερικανοί είχαν τις λιγότερες απώλειες απ' όλους τους συμμάχους. Ακόμη και η απόβαση στις ακτές της Νορμανδίας, το 1944, έγινε από μια πολυεθνική δύναμη, όπως και όλες οι μεγάλες επιχειρήσεις του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Στην ταινία δεν παρουσιάζεται ούτε ένας στρατιώτης άλλης δύναμης, ούτε ένας γάλλος αντιστασιακός· οι Αμερικανοί τα έκαναν όλα μόνοι τους, είχαν τις θυσίες, είχαν τους ήρωές τους... οπότε δικαίως κυριαρχούν σήμερα στον κόσμο. Η τελευταία σκηνή στο κοιμητήριο, με τον ίδιο το στρατιώτη Ράιαν να αποδίδει φόρο τιμής στο νεκρό λοχαγό, κάτω από την αμερικανική σημαία και με την παρουσία όλης της οικογένειάς του, συνηγορεί στην παραπάνω επισήμανση.

Η ανασύσταση της ιστορίας με τρόπο επιλεκτικό και, τελικά, μεροληπτικό, είτε γίνεται από τον κινηματογράφο είτε από άλλο μέσο, έχει ως σκοπό την ιδεολογική παρέμβαση, συνειδητή ή ασυνείδητη, του δημιουργού και των συντελεστών της ταινίας στο παρόν[5]. Η ταινία του Σπίλμπεργκ δεν είναι η ρεαλιστική ανασύσταση των συγκεκριμένων ιστορικών γεγονότων, αλλά τα συγκαλυμμένα, με ιστορικό περιτύλιγμα, αμερικανικά *Επίκαιρα* του 1998. Η κυριαρχία του μεταμοντέρνου στην ευρύτερη αμερικανική επιστημονική κοινότητα, καθώς επίσης και οι θεωρήσεις της καθημερινής βίωσης μέσα από τις διαθλάσεις του «πολιτικά ορθού», προκρίνουν μια θεώρηση του κόσμου ιδιαίτερα ελκυστική αλλά ταυτόχρονα αποστειρωμένη από τις διαπλοκές και τις επιμέρους εκφράσεις των φαινομένων. Η άρνηση των κυρίαρχων αφηγήσεων στην ιστορία οδηγεί στο σχετικισμό και την ποικιλότητα της θέασης. Η ιστορία μ' αυτόν τον τρόπο αντιμετωπίζεται αμερικανοκεντρικά, προκρίνοντας μια οπτική του κόσμου έντονα οπτιμιστική και τελεολογική.

Ο αφηγηματικός κινηματογράφος είναι η τέχνη και ταυτόχρονα η ψυχαγωγία, με τη μορφή της τέλεσης, των λαϊκών κυρίως στρωμάτων. Η δύναμή του στο επίπεδο της κοινωνικής αναπαραγωγής είναι τέτοιας ισχύος και έκτασης, που η κριτική ανάλυση οφείλει να διενεργείται με όρους επιστημονικούς, επιτελώντας την κύρια λειτουργία της: τη διαμεσολάβηση του έργου στο κοινό μέσα από τους όρους μιας δυνατής ανάγνωσης και όχι μιας παρουσίασης προσωπικού γούστου και ιδιαίτερων προτιμήσεων, ούτως ώστε να μην ανακαλύπτονται αγαθές προθέσεις εκεί όπου και οι ίδιοι οι δημιουργοί τις αποποιούνται. Η κριτική που αδιαφορεί για τη θεωρητική αναγωγή της ανάλυσης στους αισθητικούς κανόνες και στο κοινωνικό και ιστορικό συμπεριέχον εξυπηρετεί την οικονομικοπολιτική

λειτουργία της κινηματογραφίας, δηλαδή, το σύστημα διανομή-διαφήμιση-κριτική-χρηματοδότηση και, τελικά, αλλοτρίωση του θεατή-καταναλωτή.

Σημειώσεις

1. P. Bourdieu, «Ο δομισμός και η θεωρία της κοινωνιολογικής γνώσης», σ. 419, στο Γ. Κουζέλης/Κ. Ψυχοπαίδης (επιμέλεια), *Επιστημολογία των κοινωνικών επιστημών*, Νήσος, Αθήνα 1996.

2. Από το φιλμ νουάρ και το γουέστερν έως τις σύγχρονες κατασκευές των διάφορων ειδών αφηγηματικού κινηματογράφου (θρίλερ, κατασκοπείας, επιστημονικής φαντασίας, αστυνομικό κ.ο.κ.), αλλά και στα αντίστοιχα κείμενα της παραλογοτεχνίας και του λαϊκού μυθιστορήματος, το μοντέλο ακολουθεί μια συγκεκριμένη πλοκή: αρχική κατάσταση, διατάραξη αυτής από τις ενέργειες του κακού, αντιμετώπισή του από τον καλό και η τελική λύση-νίκη του καλού. Για τα μοντέλα στον κινηματογράφο, βλ. F. Pelletier, *Imaginaires dy cinematographe*, Meridiens, Paris 1983.

3. Σ. Δημητρίου, «Ο κινηματογράφος ως υποκείμενο και ως αντικείμενο της ιστορίας», *Διαβάζω*, τ. 266, 1991, σ. 21.

4. Ακόμη και μια ταινία, αυτή του γερμανού σκηνοθέτη Β. Πέτερσεν, *Το υποβρύχιο* (1981), που αναφερόταν μόνο στη γερμανική πλευρά κατά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, χωρίς να δείχνει ούτε μια στιγμή την άλλη πλευρά, τη συμμαχική, κατάφερε να δημιουργήσει ένα αντιπολεμικό έπος, ακολουθώντας σε μεγάλο βαθμό το αφηγηματικό μοντέλο της ταύτισης. Επίσης, στα ίδια μοτίβα, με μια ιδιαίτερη οπτικοποίηση της βίας, κινείται και η ταινία του Σ. Πέκινπα, *Σιδηρούς Σταυρός* (1977). Τέλος, ταινία-ορόσημο της καταγγελίας του πολέμου παραμένει η δημιουργία του Ν. Τράμπο, *Ο Τζόνυ πήρε τ' όπλο του* (1971), ταινία στην οποία υπάρχουν ελάχιστες σκηνές πολεμικής βίας.

5. Βλ. κυρίως, M. Ferro, *Cinema et Histoire*, Gallimard, Paris 1993 και Χ. Δερμεντζόπουλος, «Κινηματογραφική ταινία και ιστορική πραγματικότητα: μια παράλληλη ιστορία», στο *Ιστορικά*, 1998 (υπό έκδοση).