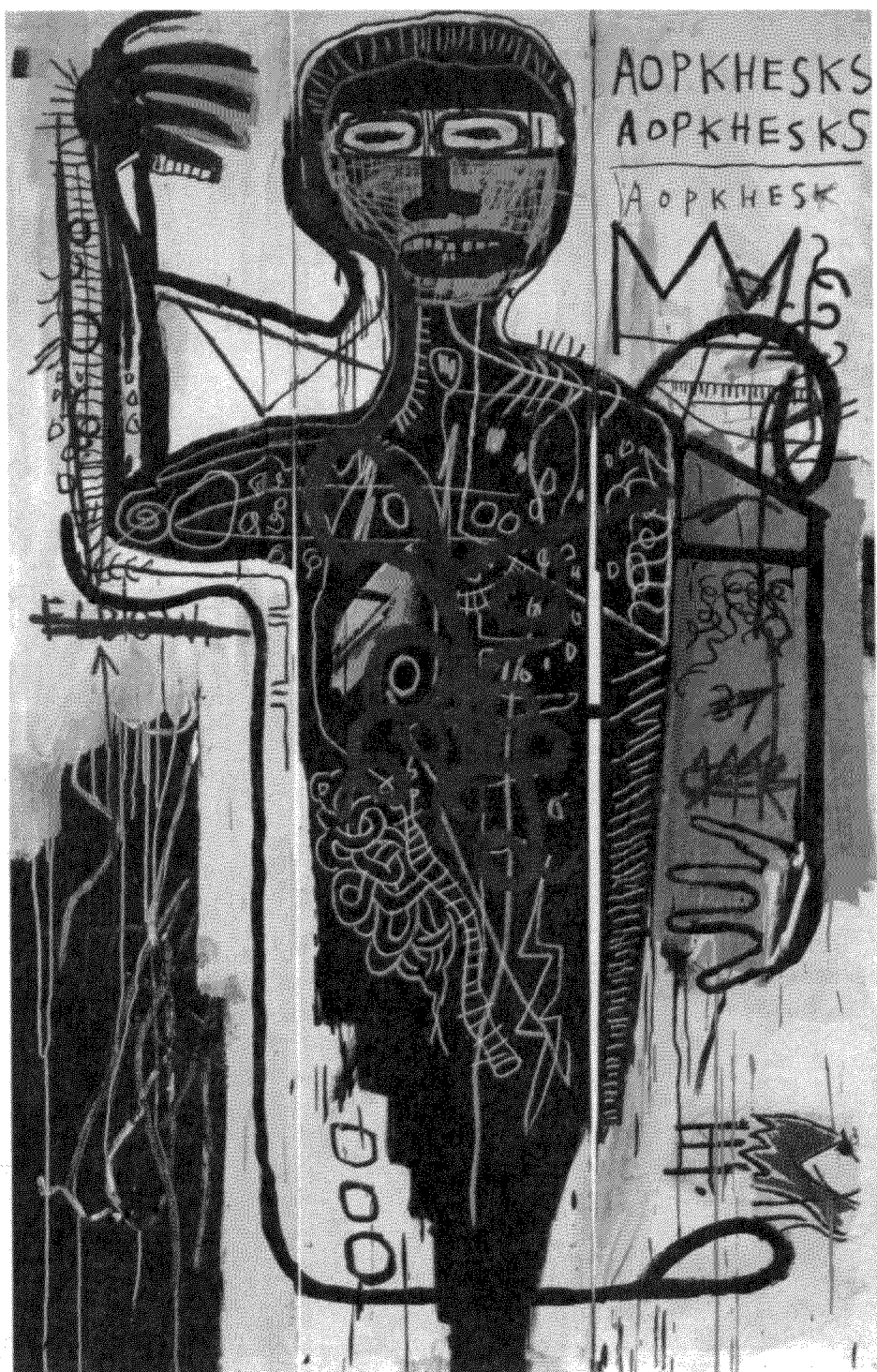




Versus Medici, 1982

Η συμφωνία του σχεδιαστή ή η «συμφωνία σημαίνοντος/σημαινόμενου»

Στη μακρά πλέον παράδοση των μοντερνιστικών ταινιών –*Shoot the piano player*, *Alphaville*, *Made in USA*, *Last Year at Marienbad*¹, για να αναφέρουμε ορισμένες ήδη κλασικές–, που δυσκόλεψαν τους παραδοσιακούς κριτικούς της εποχής, στην προσπάθειά τους να βρουν μια κατηγορία που θα τις χωρούσε άνετα και θα τις αναισθητοποιούσε, *Η συμφωνία του σχεδιαστή*² αντιστέκεται με το δικό της μοναδικό τρόπο να παραδοθεί στα στεγανά προκρούστεια πατρών που επέβαλαν για κάθε κινηματογραφικό είδος οι μανδαρίνοι του Χόλιγουντ και η λογική των αρχιτεκτόνων του κοινού γούστου.

Πάνω απ' όλα ο χρυσός κανόνας της χολιγουντιανής επιστασίας: Μια ταινία μπορεί να είναι κωμωδία, μελόδραμα, γουέστερν, φιλμονιάρ, επιστημονική φαντασία κ.ά., αλλά δεν μπορεί να είναι ελεύθερα απλώς μια ταινία. Συνεπώς, ένα μελόδραμα, όπως οι *Σχέσεις στοργής*³, δεν ακολουθεί απλώς τον κανόνα, αλλά κάλλιστα μπορεί να σαρώσει μερικά Όσκαρ, ενώ μια ταινία σαν το *Made in USA* του Godard πάντα θα κατηγορείται ως ακατάληπτη και θα καταδικάζεται για παραβίαση των αποδεκτών κανόνων του editing, καταπάτηση των κινηματογραφικών ειδών κ.ά. κατηγορίες που εκούσια ή όχι βάλλουν την ποίηση στην παραληρηματική της προσπάθεια να ερμηνεύσει τη ζωή.

- Στο κάτω-κάτω τι άλλο είναι η Τέχνη; (σιωπή)
- Έλα στο θέμα! (φωνές ανυπόμονες)

Ε, λοιπόν, στη *Συμφωνία του σχεδιαστή* (1982), η πρωτοτυπία του Peter Greenaway οφείλεται αποκλειστικά στη λεπταίσθητη τέχνη της παρέκβασης που ασκεί. Η αστυνομική πλοκή μυστηρίου χρησιμεύει απλώς ως άλλοθι του Greenaway, καθώς διαρκώς την εμπλουτίζει απελευθερωτικά και συναρπαστικά με ευφυολογήματα, σοφίσματα, επιδείξεις οπτικού φορμαλισμού και λογοπαίγνια, έμμεσα ερωτήματα του χρήματος, του έρωτα, του κινηματογράφου, ανταλλαγές και «συμφωνίες» χαρακτήρων, ενώ ελπίζω πως η δική μου παρέκβαση από μια παραδοσιακά ευθύγραμμη παρουσίαση της ταινίας θα αποδώσει τουλάχιστον κάποια αίσθηση της δικής μου «σχέσης στοργής» προς ένα ρεύμα κινηματογράφου –στον αντίποδα του Χόλιγουντ– που σηματοδοτεί αναπόφευκτα την προσωπική μου ανάγνωση της «συμφωνίας του σχεδιαστή».

Αλλά ας παίξουμε τώρα το παιχνίδι του κριτικού ταινιών. Είναι η *Συμφωνία του σχεδιαστή* ένα μυστήριο που αφορά ένα φόνο; Λοιπόν, ναι και όχι, γιατί, αν μη τι άλλο, η ταινία, παρά τα φανερά στοιχεία αστυνομικού μυστηρίου, είναι κατ' εξοχήν ένα μυστήριο νοήματος!

Το πιο ενδιαφέρον στη *Συμφωνία του σχεδιαστή* είναι η πλούσια αισθαντικότητα που διατρέχει την ταινία, ώστε, ενώ είναι κομψή, χιουμοριστική και διασκεδαστική, ταυτόχρονα βουτά σε ερωτήματα της σημειολογίας του στρουκτουραλισμού και των ανθρώπινων σχέσεων, ένας συνδυασμός τόσο σπάνιος στην κινηματογραφική πρακτική που μοιάζει σχεδόν αδύνατος.

Επ' αμοιβή και για δώδεκα ερωτικές συναντήσεις με την κα Χέρμπερτ, ο κ. Νέβιλ, ο νεαρός καλοφτιαγμένος σχεδιαστής, συμφωνεί να φτιάξει δώδεκα σχέδια της έπαυλης για την κα Χέρμπερτ, ενώ ο κ. Χέρμπερτ απουσιάζει στο Σαουθάμπτον. Παρότι η συμφωνία είναι ξεκάθαρη και συγκεκριμένη και εκ πρώτης φαίνεται σαν ένα αδιάφορο αφηγηματικό τέχνασμα, τα γεγονότα που επιχειρεί να ταξινομήσει είναι τόσο αδύνατο να ελεγχθούν πλήρως όσο οτιδήποτε θα μπορούσε να αφορά μια «συμφωνία» που είναι βέβαια τα πάντα! Και είμαστε ήδη στην καρδιά της ταινίας.

Ας εξετάσουμε τη «συμφωνία μεταξύ συζύγων» (κυρίου και κυρίας Χέρμπερτ). Σε ποιο επίπεδο είναι κατανοητό και ανεκτό ότι ο κ. Χέρμπερτ μπορεί να γυρνά με πόρνες στο Σαουθάμπτον; Ας εξετάσουμε επιπλέον τη «συμφωνία» μεταξύ ταινίας, σκηνοθέτη/χοινού. Ποια είναι η ακριβής φύση της ανωτέρω «συμφωνίας», σύμφωνα με την οποία ο θεατής πληρώνει 7 Euro για να δει αυτό που είναι ίχνος μόνο της μνήμης, όπως τα 12 σχέδια, ή γενικότερα να δει τα όνειρα που το Χόλιγουντ κατασκευάζει γι' αυτόν;

Ακόμα κι αν τα δώδεκα σχέδια ολοκληρώνονται και εκπληρώνονται οι όροι της συμφωνίας, μπορεί να συμβεί, όπως αποδεικνύεται στην περίπτωση του σχεδιαστή, η «συμφωνία» να ήταν εξ ολοκλήρου για κάποιο άλλο σκοπό.

Σαν ωμή αλλά ευφής μεταφορά, αλλά και πραγματική στιγμή αναπαράστασης –με τα δώδεκα σχέδια–, η «συμφωνία» αποδεικνύει ότι δεν υπάρχει ασφαλές πέρασμα από το σημαίνον στο σημαινόμενο, ότι τα σημεία δείχνουν προς άλλα σημεία, προκαλώντας μερικές φορές μια υπερβολικά ανήσυχη αίσθηση αστάθειας που ρευστοποιεί το νόημα. Και βέβαια, ο κ. Νέβιλ, ο σχεδιαστής, λέει πως δεν εξασκεί τη φαντασία του όταν σχεδιάζει: απλώς σχεδιάζει αυτό που βλέπει. Αλλά τι βλέπει; Αυτό είναι το ερώτημα! Βλέπετε αυτό που εννοώ; Τι είναι όλα αυτά τα σημεία στον καμβά του κυρίου Νέβιλ (ένα πουγκάμισο κρέμεται σε ένα δέντρο, μια σκάλα στηριγμένη σε κάποιο τοίχο, μπότες στο λιβάδι κ.ά.), τι σηματοδοτούν; Είναι τελικά η κυρία Τάλμαν (κόρη της κας Χέρμπερτ) που υπαινίσσεται πως καταδεικνύουν την απουσία του κυρίου Χέρμπερτ.

Στη *Συμφωνία του σχεδιαστή* σίγουρα δεν θα βρούμε ένα «παράθυρο ανοιχτό στον κόσμο», το σοφό μάτι του Θεού, όπως θα επιθυμούσε, βέβαια, ο Bazin⁴. Ο κόσμος της ταινίας διαιρείται καθαρά μεταξύ αυτού που θα αποκαλούσαμε «ωμή φύση» και εκείνου του μέρους του κόσμου που είναι αποτέλεσμα ανθρώπινης παραγωγής και ελέγχον επιλογές του σκηνοθέτη/δημιουργού που περιορίζονται και μετατρέπονται στα πλαίσια της διαλεκτικής της κινηματογραφικής παραγωγής. Βέβαια, κάποιος θα ισχυριστεί πως τίποτα στον κόσμο δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί «ωμή φύση», αφού η γλώσσα έχει οικειοποιηθεί και συντάξει τα πάντα στα πρότυπα των δομών της, ώστε τίποτα να μη διαφεύγει της σηματοδότησης, πράγμα αναπόφευκτο και για τις απλούστερες λειτουργίες του μυαλού!

Όταν ο κ. Νέβιλ κάθεται στη φύση και σχεδιάζει, χρησιμοποιεί μια πληθώρα αντικειμένων που διαφέρουν ριζικά από καθετί που θα αποκαλούσαμε «ωμή φύση». Κάθεται σε έπι-

πλα που έχουν μεταφερθεί έξω από το σπίτι. Στο εσωτερικό του φιλικού κάδρου υπάρχει το κάδρο του σχεδιαστή που, διαιρώντας το τοπίο σε μικρά ορθογώνια παραλληλόγραμμα, μας ανακουφίζει από την εξζητημένη ξιπασία της αισθητικής του 17ου αιώνα, όπου η βικτοριανή αισθητική με τις τερατώδεις σεμνόνιφες ενοχοποιήσεις –το μασκάρισμα της πραγματικότητας σε πολλά επίπεδα, η καταστολή της σεξουαλικότητας κ.ά.– για πρώτη φορά εδραιώθηκε. Ο κ. Χέρμπερτ αγαπούσε τον κήπο του με τη συμμετρία και τα αγάλματα. Όταν τρία τέταρτα στη διάρκεια της ταινίας είναι καθαρό πλέον πως είναι νεκρός, το γυναικείο καθεστώς που επιβάλλεται, προσλαμβάνει έναν ολλανδό αρχιτέκτονα για να απαλύνει την αυστηρή συμμετρία του κήπου, ώστε να δίνει μια λιγότερο επινοημένη εντύπωση.

Αυτή η άσκηση ελέγχου της κας Χέρμπερτ και της κόρης της πάνω στη φύση δεν είναι τίποτα άλλο από ένα απλό παράδειγμα των τρόπων που ο ψευδαισθησιακός «ρεαλισμός» πασχίζει να κρύψει το έργο με το οποίο η τάξη (φόρμα) επιτυγχάνεται. Εξαιτίας ακριβώς της ικανότητας του τολμηρού κ. Νέβιλ να δημιουργήσει μια εντύπωση ρεαλισμού είναι που τελικά τον βγάζουν από τη μέση όταν επιστρέφει και ζητά περισσότερα από όσα είχαν συμφωνήσει.

Πλήρης σηματοδότησης είναι η σκηνή με τους μασκοφόρους που τον τυφλώνουν πριν τον σκοτώσουν! Ο κ. Νέβιλ αιχμαλώτισε στην επιφάνεια των σχεδίων του –χωρίς πραγματικά να το ξέρε– κίνητρα κι ενδείξεις που οδηγούν στην εξαφάνιση / δολοφονία του κυρίου Χέρμπερτ.

Στον επισφαλή κόσμο, φαίνεται να μας λέει η ταινία, τα πράγματα δεν είναι όπως φαίνονται. Τα «αγάλματα» είναι το πιο πνευματώδες, αν όχι το πιο σημαντικό, παιχνίδι που η ταινία παίζει τόσο φίνα ακροβατώντας μεταξύ ψευδαίσθησης και πραγματικότητας. Βλέπουμε πραγματικούς ανθρώπους βαμμένους καφέ, στο χρώμα του μπροϊντζου ή πράσινους, να αναπαριστούν αγάλματα, εκεί που υποτίθεται πως πραγματικούς ανθρώπους αναπαριστούν τα αγάλματα. Πραγματικοί άνθρωποι μιμούνται αγάλματα που, με τη σειρά τους, υποτίθεται πως μιμούνται πραγματικούς ανθρώπους. Έτσι φανερώνεται η βασική αλήθεια της Τέχνης και το αστείο του Greenaway θα μπορούσε να είναι προς τον Bazin και όλους εμάς, που συχνά πιανόμαστε θύματα ψευδαισθήσεων. Έτσι όπως παρουσιάζονται χωρίς εξήγηση αυτά τα αγάλματα, μοιάζουν όλο και πιο θαυμαστά, πράγμα που καταδεικνύει, φέροντας στο προσκήνιο τη μυθοπλαστική φύση της ταινίας, διαλύοντας οποιαδήποτε πεποίθηση πως ότι βλέπουμε είναι αληθινό (the drinks are on Greenaway). Αν κάτι είναι βαθιά μπρεχτικό στον Greenaway, είναι ότι αποφεύγει όλες τις πολυχρησιμοποιημένες τεχνικές αποστασιοποίησης, θυμίζοντάς μας πως στην Τέχνη κάθε αναπαράσταση μπορεί να είναι απλώς πλασματική κι αυτό είναι όλο που έχουμε: πως επιτέλους δεν υφίσταται καμιά πραγματικότητα ξέχωρα από την πράξη της αναπαράστασής της;! Ή όπως θα ταιριαζε στη σκέψη του Γάλλου ποιητή των «αντικειμένων» Francis Ponge: Η πραγματικότητα δεν υπάρχει αλλά περιγράφεται εξ ολοκλήρου από το ίδιο το κείμενο.

Σημειώσεις

1. Ταινίες της Nouvelle Vague της δεκαετίας του '60, των Truffaut, Godard, Resnais αντίστοιχα.
2. Η δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του Greenaway και η πρώτη που του έφερε διεθνή αναγνώριση. Πρωτό-

τυπα μπερεχτική, εφαρμόζει με φαντασία και πνεύμα την πεποίθηση του Μπρεχτ, πως κάθε αποστασιοποιημένο έργο οφείλει να ανανεώνει πάντα τις αποστασιοποιητικές του ιδέες/τεχνικές.

3. "Terms of Endearment", (1984). Μελοδραματική, mainstream, αμερικανική ταινία με τις Shirley McLaine, Debra Winger και τον Jack Nickolson στον περιφερειακό, συμβολικό ρόλο ενός αστροναύτη/απελευθερωτή ηθών.

4. André Bazin: Γάλλος κριτικός και θεωρητικός του κινηματογράφου, ιδρυτής των *Cahiers du Cinema*, του πιο σημαντικού περιοδικού στην ιστορία του κινηματογράφου. Υπό την επιρροή του Bazin, οι μετέπειτα πρωταγωνιστές της Nouvelle Vague –Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette– λάνσαραν μια ριζοσπαστική θεωρία προσωπικής έκφρασης στον κινηματογράφο – τη θεωρία του δημιουργού.



Turtle Creek, 1985 (λεπτομέρεια)