

Η τέχνη του τεχνητού. Μια όψη του νέου Χόλιγουντ

ΣΤΗΝ ΕΡΓΑΣΙΑ ΑΥΤΗ ΕΠΙΧΕΙΡΕΙΤΑΙ η αναψηλάφιση των δομικών παραμέτρων του ερωτήματος: είναι δυνατό να υπάρξει μέσα από τις χολιγουντιανές αναπαραστασιακές πρακτικές καλλιτεχνική παραγωγή; Μπορεί ο εμπορικός και ψυχαγωγικός χαρακτήρας του Χόλιγουντ να μετατραπεί σε κινηματογραφική δημιουργία, σύμφωνα με τα (ευρωπαϊκά) πρότυπα फिल्मικής τέχνης; Είναι γεγονός ότι το ερώτημα αυτό παραπέμπει άμεσα στις θεωρητικές και πολιτικές διαμάχες, που έχουν γεννήσει οι έννοιες της υψηλής/μαζικής κουλτούρας, της εμπορευματικής/ποιοτικής τέχνης και του διασκεδαστικού/ανατρεπτικού ή αμερικάνικου/ευρωπαϊκού είδους κινηματογράφου. Θα προσπαθήσω να υπερπηδήσω (και μερικώς να ατονίσω) αυτά τα σχήματα ανάλυσης περί του «προϊόντος» της διαδικασίας καλλιτεχνικής παραγωγής, μεταφέροντας την προσοχή μου κυρίως στο καθαυτό ποιείν της.

Εστιάζοντας στην περίπτωση των αμερικανών σκηνοθετών που εμφανίζονται κατά τη δεκαετία του '70, ως εν δυνάμει φορείς σκηνοθετικών πρακτικών που προσιδιάζουν αυτές του σινεμά-τέχνης στην Ευρώπη, το αναλυτικό μου ενδιαφέρον θα στηριχθεί στη διαπραγμάτευση του ζητήματος της δημιουργικότητας στο πλαίσιο του κινηματογράφου. Ο συσχετισμός σκηνοθετών όπως ο Σκορσέζε, ο Άλτμαν, ο Κόπολα, ο Ντε Πάλμα, με μια πιθανή *avant garde* μέσα στα λμνάζοντα νερά του Χόλιγουντ και

η υφολογική αντιδιαστολή τους με σύγχρονους τους σκηνοθέτες, όπως ο Σπίλμπεργκ, ο Λούκας, αποτελεί προνομιακό δείγμα, πάνω στο οποίο μπορούν να διερευνηθούν και να δοκιμαστούν, στη συμβολική τους σημασία, οι συμφιλιωτικές τάσεις ανάμεσα στο «παλιό» αμερικάνικο σινεμά και τον «καλλιτεχνικό» κινηματογράφο.¹

Στο πρώτο μέρος της εργασίας αποσαφηνίζεται ότι το αρχικό ερώτημα θα διερευνηθεί, σχεδόν αποκλειστικά, ως προς τις αναπαραστασιακές πτυχές του, καθώς αναφέρεται με κάποια μεταφραστική αλλά και «παραφραστική» συστηματικότητα στην ανάλυση του Ντ. Μπόρντγουελ, γύρω από τη διαφορετική αφηγηματική δομή μεταξύ των κλασικών χολιγουντιανών ταινιών και αυτών του σινεμά-τέχνης. Η συνοπτική αναφορά στη συγκεκριμένη θεώρηση κρίνεται απαραίτητη για δύο λόγους: πρώτον, συνιστά μια σύντομη και εύχρηστη χαρακτηρολόγηση των δύο βασικών φιλικών παραδόσεων και, δεύτερον, αποπειράται να κατατάξει την «καλλιτεχνική» γενιά χολιγουντιανών σκηνοθετών σε ένα από τα δύο αυτά κινηματογραφικά σύνολα, με βάση τις αναπαραστασιακές τακτικές τους, προτείνοντας ότι η φήμη τους, ως απότοκων του σινεμά-τέχνης είναι πλασματική.

Η θεωρητική άποψη του Ντ. Μπόρντγουελ, δεν υιοθετείται από την συγκεκριμένη εργασία, αλλά ούτε και απορρίπτεται απόλυτα. Το συμπέρασμα του, περί καθορισμού, σε τελική ανάλυση, όλων των νέων σκηνοθετικών στάσεων του Χόλιγουντ από τον κλασικό τύπο αφήγησης, γίνεται αντικείμενο κριτικής επεξεργασίας, όχι για να συναχθεί η εντελώς αντίθετη γνώμη, αλλά για να αποσπαστεί η θεωρητική μέριμνα από ένα «διπρόσωπο» αναλυτικό σχήμα. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, παρατίθεται μια απόπειρα ανάλυσης της ταινίας του Φ. Κόπολα, *The Rumble Fish*

¹ Κατά τη δεκαετία του '60, αποκρυσταλλώνεται μια πολύπλευρη κρίση στο χολιγουντιανό κινηματογράφο: 1) συγχώνευση κινηματογραφικών στούντιο κάτω από την κηδεμονία πολυεθνικών εταιρειών, 2) επιπλέον γραφειοκρατικοποίηση, 3) περιορισμένη δυνατότητα σκηνοθετικής πρωτοβουλίας, 4) πρόβλημα αντιμετώπισης της τηλεόρασης. Βλ. J. Hillier, *The New Hollywood*, Λονδίνο, Studio Vista, 1993, σσ. 6-18.

(ε.τ. *Ο Αταίριαστος*), με στόχο ακριβώς να συγκροτηθεί μια εναλλακτική πρόταση ως προς τον τρόπο προσέγγισης και κριτικής αξιολόγησης της αναπαραστασιακής «πολιτικής» των αμερικανών σκηνοθετών, που εμφανίζονται στη νεότερη χολιγουντιανή σκηνή.

I. ΟΙ ΔΥΟ ΑΝΤΙΠΑΛΟΙ

Η ταξινόμηση κριτηρίων που επιχειρεί ο Ντ. Μπόρντγουελ με σκοπό να προσδιορίσει τις ταινίες που ανήκουν στις κλασικές αναπαραστασιακές στρατηγικές του Χόλιγουντ και εκείνες που συνιστούν «παραδείγματα» του καλλιτεχνικού κινηματογράφου, προβάλλει ως μια ιδιαίτερα χρήσιμη περίπτωση ανάλυσης, με διττή σημασία: Προδίδει τόσο την εσωτερική λογική, όσο και τους ερμηνευτικούς περιορισμούς που ο συγκεκριμένος θεωρητικός διαχωρισμός, αναπότρεπτα, ακολουθεί. Θα αναφερθώ κάπως λεπτομερώς στα βασικά σημεία αυτής της κινηματογραφικής χαρακτηρισ-
λόγησης, ώστε να γίνουν περισσότερο ανάγλυφες οι αναλυτικές προθέσεις και τα τελικά πορίσματα/συνέπειές της.

1. Το κλασικό Χόλιγουντ

Κατά τον Μπόρντγουελ, τα πλέον επίμονα αφηγηματικά στοιχεία που συνθέτουν τις «κανονιστικές ιστορίες» του κλασικού Χόλιγουντ είναι:²

α. Η παρουσίαση πλήρως συγκεκριμενοποιημένων σε ψυχολογικούς όρους ηρώων. Οι ταινίες του κλασικού Χόλιγουντ σκιαγραφούν τους χαρακτήρες τους σαν συγκεκριμένα άτομα, τα οποία φέρουν και επιδεικνύουν σταθερά την ιδιαιτερότητα καθορισμένων τάσεων, προσόντων και συμπεριφορών. Η μοναδικότητα και το ασύνθητες της συνεκτικής τους προσωπικότητας ξεδιπλώνονται σεναριακά σε αναφορά με ειδικούς στόχους και προ-

² D. Bordwell, *Narration in The Fiction Film*, Λονδίνο, Methouen, 1985, σσ. 156-165.

βλήματα, που ενέχουν πάντοτε τη διπολική επιλογή μεταξύ μίας επιτυχούς ή ανεπιτυχούς, ηθικής ή ανήθικης καταμέτρωπο αντιμετώπισης.

6. Η κυρίαρχη λειτουργία ενσωμάτωσης των πρωταγωνιστών στις χολιγουντιανές ταινίες έρχεται σε πλήρη συμφωνία με τη σημαντικότερη αφηγηματική τους συνταγή: την αιτιακή και γραμμική δόμηση μιας κατάστασης αμεσότητας στις προσληπτικές δικλείδες του σεναρίου. Τα αναφαίρετα μέρη αυτής της αναπαραστασιακής στρατηγικής είναι η παρουσίαση ξεκάθαρων αιτιών και αποτελεσμάτων του οτιδήποτε συμβαίνει στην οθόνη, η ύπαρξη ενός προσδοκώμενου ή ξαφνικού deadline το οποίο κορυφώνει τη δραματική εξέλιξη της ιστορίας και επιλύει (μελοδραματικά ή θριαμβικά) όλων των ειδών τις δυσκολίες μιας συνεχούς και συνεπειο-λατρικής χρονολογικής/τοπολογικής διαδοχής. Η ενότητα χρόνου, χώρου και πράξης, ευνοεί ένα ανενόχλητο ρεαλιστικό διάβασμα του φιλικού κειμένου (ανεξάρτητα από τις μικρές ή μεγάλες δόσεις σασπένς), το οποίο, a priori, αποκλείει κάθε νεοτεριστικό σκηνοθετικό ή σκηνογραφικό στυλιζάρισμα.

γ. Σύμφωνα με τον Μπόρντγουελ, «η κλασική αφήγηση τείνει να είναι παντογνωστική, εξόχως επικοινωνιακή και μετριοπαθώς αυτο-συνειδητοποιημένη».³ Οι παραδοσιακές, τουλάχιστον, ταινίες του Χόλιγουντ γκωρίζουν τα κύρια ή δευτερεύοντα, τα φανερά ή κρυμμένα ψυχικά συστατικά και ιδιομορφίες των χαρακτήρων τους και είναι σε θέση οποτεδήποτε να ικανοποιήσουν την περιέργεια των θεατών γύρω από τον ψυχισμό των πρωταγωνιστών τους, με μια στιγμιαία ή διθυραμβική αποκάλυψη. Η αληθοφανής και γνωσιολογική περιγραφή που τα συγκεκριμένα φιλμ προσφέρουν στο «κοινό» τους είναι αναπόδραστα ασύμβατη με κάθε πρόθεση υποδήλωσης του ιδιαίτερου (υποκειμενικού) τρόπου εκφοράς τους. Με αυτή την έννοια, αν και η κάμερα στις χολιγουντιανές ταινίες αποτελεί το πρωταρχικό και επικρατές αντικείμενο ταύτισης του θεατή,⁴

3 Υπάρχει σαφής αναλογία της συγκεκριμένης κρίσης του Μπόρντγουελ, με την τυπολογία αφηγηματικών μοντέλων του Τοντόροφ. Βλ. T. Todorov, *The Poetics of Prose*, Νέα Υόρκη, Cornell Univer. Press, 1977, σσ. 22, 23· και Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και Τηλεόραση*, Αθήνα, Πλέθρον, σσ. 67-68.

4. Σύμφωνα με τη θεωρία του C. Metz, «The imaginary signifier», P. Rosen (επιμ.),

παραμένει καλά κρυμμένη σε ένα καθιστώσ «πανταχού παρούσας απουσίας».

δ. Απαραίτητη προϋπόθεση για την επίτευξη της ευδιάκριτης αφήγησής ενός «αόρατου παρατηρητή» στις κλασικές χολιγουντιανές ταινίες είναι η ενεργοποίηση κινηματογραφικών τεχνασμάτων, τα οποία άσχετα από την εισαγωγή ή μη τεχνολογικών καινοτομιών, παράγουν και ακολουθούν ένα περιορισμένο αριθμό αναπαραστασιακών εντυπώσεων. Η φυσική κίνηση της κάμερας⁵ αποτελεί την αναγκαία πυξίδα συνεχούς επαναπροσανατολισμού της θέας των χολιγουντιανών ταινιών, σύμφωνα με τις εναλλαγές των σεκάνς, η οποία αποτρέπει τον κίνδυνο μιας προσληπτικής, χωρίς αυτό δε να σημαίνει εικονογραφικής, ταραχής στην απειροσύνη της κατανοησιμότητας του «ρεαλιστικού» βλέμματος, από την ανάμειξη μιας διαμεσολαβητικής μηχανής.

ε. Τέλος, η θετική υποδοχή της κλασικής κινηματογραφικής αφήγησής από τους θεατές της απαιτεί, οπωσδήποτε, την εξαρχής συστοίχισή του φιλικού της κειμένου με μια σειρά από τυπολογικές συμβάσεις ανάγνωσης που συνοψίζονται, δηλώνονται και διαφημίζονται κάτω από έναν ονοματολογικό προσδιορισμό: γουέστερν, κωμωδία, αισθηματικό ρομάντσο, πολεμικό κτλ.

2. Το σινεμά-τέχνης

Ο Μπόρντγουελ ορίζει το σινεμά-τέχνης (art-cinema)⁶ ως ένα εναλλακτικό, ρεαλιστικό συμβολικό σύστημα, μια και πιστεύει πως η μη-διεκδικήση μιας περισσότερο «πραγματι(στι)κής» αναπαραστασιακής μορφής

A Film Theory Reader, Narrative, Apparatus Ideology, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 1986, σσ. 252-253.

5. Ο χολιγουντιανός νατουραλισμός κατά τον Μπόρντγουελ στοιχειοθετείται τόσο από μια εμμονή στη φωτογραφική πάνω από τα γόνατα και το στήθος πλαισίωση των πρωταγωνιστών, όσο και από μια αποφυγή των μακρινών/αργών ή πολύ κοντινών πλάνων (με μικρή ή μεγάλη γωνία).

6. D. Bordwell, *Narration*, ό.π., σ. 206. Ως σημαντικότερους εκπροσώπους του σινεμά-τέχνης, ο Μπόρντγουελ αναφέρει τους: Φελλίνι, Μπέργκμαν, Γκοντάρ, Τρυφώ, Βισκόντι, Μπερτολούτσι.

από εκείνη των κλασικών ταινιών, δεν κατατάσσει αναγκαστικά μια δημιουργική έκφραση στο αντι-ρεαλιστικό στρατόπεδο. Για την ακρίβεια, ο Μπόρντγουελ θεωρεί το καλλιτεχνικό σινεμά, ως ένα διαφορετικό είδος αφηγηματικής και αισθητικής κινηματογραφίας που βρίσκεται σε μια διαρκή αντίθεση και ασυμβατότητα με τις χολιγουντιανές (και όχι εν γένει) ρεαλιστικές προδιαθέσεις απεικόνισης. Η πολεμική σχέση ανάμεσα στους δύο αυτούς τύπους κινηματογράφου πηγάζει και κινητοποιείται από την αντιθετική δομή παραγωγής, διανομής και παρουσίασής τους. Ο ιδεότυπος του σκηνοθέτη της *avant-garde* δεν μπορεί να νοηθεί χωρίς τα συνδηλωτικά (προσωπικά και περιβαλλοντικά) χαρακτηριστικά της μικρής κλίμακας παραγωγής, των πενιχρών χρηματοδοτήσεων, της στενής αγοραστικής διαθέσιμότητας και της σθεναρής ιδεαλιστικής απόρριψης των προϊόντων της μαζικής βιομηχανίας που του δίνουν τη δυνατότητα/αποζημίωση να διατηρεί σημαντικά ιδιοκτησιακά δικαιώματα πάνω στο έργο του.⁷

Στην αναλυτική σκοπιά του Μπόρντγουελ, η συγκρουσιακή συγκρότηση του καλλιτεχνικού χώρου έξω και μακριά από το Χόλιγουντ αντικατοπτρίζεται με σαφήνεια στο επίπεδο των θεμελιακών αφηγηματικών τακτικών του:

α. Στο γενικό θεματικό πλαίσιο της «αλλοτρίωσης» και της «έλλειψης επικοινωνίας» που απασχολεί το καλλιτεχνικό σινεμά, η ψυχαναλυτική (και όχι μια απλώς ψυχογραφική) προσέγγιση στους πρωταγωνιστικούς χαρακτήρες ανάγεται σε κεντρικό διηγηματικό μοχλό και διακύβευμα. Οι πρωταγωνιστές του καλλιτεχνικού κινηματογράφου δεν σχεδιάζονται με τον κλασικό τρόπο ως ήρωες. Αντί να υποδύονται τους κύριους των αισθημάτων και των πράξεών τους, παρουσιάζονται ως παθητικές και αβέβαιες φιγούρες, οι οποίες όχι μόνο αδυνατούν να ανακαλύψουν και να εξηγήσουν όλες τις πτυχές της συμπεριφοράς τους, αλλά, επιπρόσθετα, εμπλέκονται σε ένα λαβυρινθώδες και ολοένα αποπροσανατολιστικό

7. P. Cook, «The point of Self-expression in Avant Gard Films», στο, D. Caughie (επιμ.), *Theories of Authorship*, Λονδίνο, Routledge, 1981, σσ. 272-273.

ψάξιμο των στοιχείων που συνθέτουν το άλυτο παζλ της ψυχοκοινωνικής τους αστάθειας. Ο συγκεκριμένος πρωταγωνιστικός τύπος δεν προτρέπει, όπως ο κλασικός χολιγουντιανός ήρωας, την «τυφλή» (μη κριτική) ταύτιση του θεατή. Ο «ρόλος» του συνιστά μια θεαματική πρόσκληση: καλεί τη συμβολή του θεατή στο βιογραφικό ξεψάχνισμα του υποδύμενου χαρακτήρα, με απώτερο σκοπό το θεραπευτικό εντοπισμό των υποκειμενικοποιητικών πηγών και των δύο.

β. Φθάνοντας στα άκρα του το νεότερο πνεύμα αμφισβήτησης της γνωστοποιητικής διαδικασίας (και των «διαφωτιστικών» μέσων της) το σινεμά τέχνης συντάσσει ιστορίες, στις οποίες κυριαρχεί η αίσθηση της αληθοφάνειας και όχι της αιτιοκρατίας. Το σενάριο των καλλιτεχνικών ταινιών μορφοποιείται κατά τέτοιο τρόπο, ώστε οι ασυνεχείς και ελλειπτικοί λογισμοί του να απεικονίζονται πιο εμφατικά. Οι δύο ουσιώδεις (και ουσιοκρατικές) διαστάσεις της κλασικής αφήγησης, ο δεδομένος χρόνος και τόπος, γίνονται αντικείμενα πειραματισμού, άγνοιας ή αδιαφορίας, στο πλαίσιο μιας προσπάθειας να σχετικοποιηθεί η άκαμπτη δραματοποιητική και νοηματική επιρροή τους.

γ. Η υποκειμενική οπτική συνιστά τη σκηνοθετική «αρχή» του καλλιτεχνικού κινηματογράφου. Τις περισσότερες φορές, οι καλλιτεχνικές αφηγήσεις επιδεικνύουν την περιορισμένη γνωστική τους θέση, εγκλωβίζοντας τη λειτουργία τους σε ένα προσωπικό μοτίβο (υποκειμενικό πλάνο) εμπειριών. Με τη χρησιμοποίηση διάφορων σκηνοθετικών τεχνασμάτων, οι καλλιτεχνικές ταινίες αναγνωρίζουν, συνήθως, στο «ρόλο» του θεατή ένα μεμονωμένο βλέποντα και όχι έναν αντικειμενικά προκείμενο, πανοπτικό παρατηρητή. Η αποκαλυπτική τάση του καλλιτεχνικού κινηματογράφου (στις περιπτώσεις που υπάρχει) δεν έχει να κάνει με το επιλυτικό ξεσκέπασμα των μυστικών σημείων του σεναρίου, αλλά με την ίδια την κατάσταση «βλέπειν» του κοινού και την ιδρυτική του αδυναμία για πρόσβαση στο «όλο» της φιλικής ιστορίας και αλήθειας.

δ. Σε αυτή την κατεύθυνση, όνειρα, παραισθήσεις, μεταπηδήσεις στο παρελθόν και στο μέλλον επιστρατεύονται με σκοπό να σκιαγραφήσουν τόσο τη διανοητική ανασφάλεια των χαρακτήρων, όσο και την ιδιοποιητι-

κή συγκρότηση των τελευταίων από τα πανίσχυρα αφηγηματικά γρανάζια. Επιπλέον, η απρόβλεπτη γκάμα κινήσεων της κάμερας και η ποικιλία τεχνοτροπιακών συλ-λήψεων που ανεγείρονται ανεξάρτητα από και συγχρόνως με τα «πραγματικά» συμβάντα παραθέτουν την επίμονη παρουσία μιας οπτικοακουστικής διήγησης, η οποία δεν αντανακλά την ηχώ υπαρκτών πραγμάτων, αλλά αρθρώνει το ενεργητικό μουρμούρισμα ενός (πολλές φορές θολού) σχόλιου του σκηνοθέτη.

ε. Το υποκειμενικό και σχετικιστικό καθεστώς που παράγουν οι καλλιτεχνικές ταινίες στηρίζεται σημαντικά στον μυθιστορηματικό κανόνα του διαφορούμενου. Ιδιαίτερα είδη της κλασικής κινηματογραφίας και η «προσυνενοημένη» αποκωδικοποιητική τους ανάγνωση παραβλέπονται συνειδητά ή, στις περιπτώσεις που χρησιμοποιούνται, αποδομούνται και σατιρίζονται επιμελημένα. Οι καλλιτεχνικές ταινίες δεν απαιτούν από το κοινό τους την απόλυτη κατανόηση των ιστοριών τους, αλλά μια ακατάπαυστη διερεύνηση των αφηγηματικών τους συμβολισμών και των επιφανών αναπαραστασιακών παραμέτρων τους.

3. Η απόρριψη του ενδιάμεσα

Η παραπάνω κατηγοριοποίηση του Μπόρντγουελ εμπεριέχει σαφείς αξιολογικές εντάσεις και γενικευτικές απλουστεύσεις/αδυναμίες, οι οποίες όμως δεν αναχαιτίζουν καθόλου την θεωρητικοποιητική εφαρμογή και επεξεργασία της, πάνω στο εξ ορισμού αντιπαραθετικό σχήμα μεταξύ «κλασικού Χόλλυγουντ» και «σινεμά-τέχνης». Εκεί που ξεπροβάλλουν τα σοβαρά αναλυτικά μειονεκτήματα του εγχειρήματος είναι η επέκταση των χαρακτηρισολογικών/διαχωριστικών του προθέσεων, και η διαπραγμάτευση της υφολογικής θέσης του ανανεωτικού ρεύματος σκηνοθετών, το οποίο εναγκαλιάστηκε από τα «πλοκάμια» του Χόλλυγουντ τη δεκαετία του 1970. Ο Μπόρντγουελ, πάντα στη βάση των διπολικών κριτηρίων της τυπολογίας του, υποστηρίζει πως αυτό που ονομάζεται καινούργιο (new) Χόλλυγουντ και η παρομοίωση του με τη σκηνοθετική παράδοση του καλλιτε-

χνικού κινηματογράφου, αποτελεί μια αυταπάτη. Επικεντρώνοντας την προσοχή του σε συγκεκριμένες περιπτώσεις σκηνοθετών (Άλτμαν, Ντε Πάλμα, Κόπολα) και σε ιδιαίτερα παραδείγματα ταινιών τους (π.χ. *Το Σύνδρομο της Κίνας*, *Η Συνομιλία* κ.ά.),⁸ καταλήγει στο συμπέρασμα ότι παρά την αξιοσημείωτη υιοθέτηση διαφορούμενων αφηγηματικών μοτίβων, η «καλλιτεχνική» γενιά του Χόλιγουντ παραμένει ιδιόμορφα πιστή στο κλασικό υπόδειγμα κινηματογράφησης, καθιστώντας τη μερικότητα των (αντικλασικών) δανείων της από το χώρο του art-cinema παράδοξα ανενεργή.

Συζητώντας ως παράδειγμα την περίπτωση της ταινίας *The Conversation* του Κόπολα (ε.τ.: *Η Συνομιλία*), ο Μπόρντγουελ αμβλύνει την επιτυχία του σκηνοθέτη να δείξει «ότι ο αποτυχημένος πρωταγωνιστής του καλλιτεχνικού σινεμά δεν βρίσκεται μακριά από τον αποτυχημένο ήρωα του φιλμ νουάρ»,⁹ σημειώνοντας πως η συγκεκριμένη ταινία υπόκειται, τελικά, στους σκηνοθετικούς και αφηγηματικούς κανόνες («έρευνα, απειλή, μανούβρες υπεκφυγής») του ντετεκτιβικού είδους που κινούνται πάντα με γνώμονα την έγκυρη αποκάλυψη ενός κεντρικού μυστηρίου. Το γεγονός ότι το σενάριο της ταινίας δίνει αξιολογική έμφαση στα φαντασιακά του στοιχεία και στα αφηγηματικά του κενά, δεν ικανοποιεί την τυπολογική αισθητική κριτική του Μπόρντγουελ. Η αλυγισία της τελευταίας¹⁰ εμμένει στην άποψη πως το φιλμ αυτό του Κόπολα δεν μπορεί να ενταχθεί απόλυ-

8. D. Bordwell κ.ά., *The Classical Hollywood Cinema*, Λονδίνο, Routledge, 1985 σσ. 373, 374.

9. Αυτόθι, σ. 376. Ο Μπόρντγουελ, βλέπει τη *Συνομιλία*, σαν μια κακή αντιγραφή του *Blow Up* του Αντονιόνι.

10. Ο αυστηρός διαχωρισμός που προωθεί ο Μπόρντγουελ μεταξύ του Χόλιγουντ (γενικά) και του καλλιτεχνικού κινηματογράφου, τον αποτρέπει να παρατηρήσει την ιδιαίτερη σημασιодότηση ορισμένων «άλλων» αφηγηματικών στοιχείων της ταινίας του Κόπολα, τα οποία δεν χωράνε εύκολα στα (δεν συμβαδίζουν με τα) πέντε βασικά κριτήρια της τυπολογίας του. Ως τέτοια παρα-βλεπόμενα σημεία της ταινίας *Η Συνομιλία* θα μπορούσαν να θεωρηθούν: α) η διαφορική συμβολική λειτουργία της μουσικής και των μαγνητοφωνημένων (αντικειμενικά καταγραμμένων) ήχων, β) η επανάληψη, σαν βασική «φόρμα» τόσο των παραισθήσεων, όσο και των προσπαθειών κατανόησης και γ) ο επιφανειακός/επιχειρηματικός χαρακτήρας των κοινωνικών σχέσεων.

τα στην «καλλιτεχνική» κατηγορία, στο βαθμό που βρίσκεται από υποδηλώσεις επίλυσης του «προβλήματος», που διαπερνά το σενάριο και σταδιακά αποσαφηνίζει το ακριβές «είναι» του πρωταγωνιστή του. Ο θεατής, στο τέλος, μαθαίνει ή, τουλάχιστον, υποψιάζεται τους αληθινούς δολοφόνους και τα «κουσούρια» του ήρωα (Τζ. Χάκμαν) της ιστορίας, επιβεβαιώνοντας την παντοδυναμία της κλασικής (χολιγουντιανής) αφήγησης να καθιστά το κοινό της φορέα μιας πραγματοκρατικής «ματιάς».

Το ενδιαφέρον στο σημείο αυτό δεν είναι να δούμε κατά πόσο η ανάλυση του Μπόρντγουελ είναι «σωστή», αλλά να προσπαθήσουμε να εξιχνιάσουμε σε ποια φιλοσοφικοπολιτικά κίνητρα εδράζεται η, σχεδόν ολοκληρωτική, απόρριψη που επιφυλάσσει στο «νέο» Χόλιγουντ. Κατά κύριο λόγο, ο Μπόρντγουελ¹¹ χαρακτηρίζει τις «ποιοτικές» σκηνοθετικές πρακτικές αυτού «που κάποιιοι θέλουν να ονομάσουν αναγέννηση του Χόλλυγουντ», είτε σαν μια άστοχη μείξη των ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών τάσεων, είτε ως μια απλή απομίμησή τους, οι οποίες, και στις δύο εκδοχές τους, δεν πετυχαίνουν τίποτα άλλο από μια απορροφητική απονεύρωση των ριζοσπαστικών προθέσεων του σινεμά-τέχνης.

Ας αφουγκραστούμε προσεχτικά το «πνεύμα» της παρακάτω φράσης της άποψης Μπόρντγουελ:¹²

Το νέο Χόλιγουντ μπορεί να πραγματευτεί αμφίλογες αφηγηματικές πιθανότητες, αλλά αυτές οι πραγματεύσεις, παραμένουν μέσα στα κλασικά σύνορα.

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως η λογική της επικρατειακής μεταφοράς («σύνορα») της συγκεκριμένης φράσης, συμβαδίζει με τη διαπίστωση μιας φρούδας εξαγγελίας για κάτι το «νέο». Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη θεώρηση, η αμφισημία των μειγμάτων που επιχειρούν οι «νέοι» χολιγουντιανοί σκηνοθέτες στο αφηγηματικό επίπεδο, δεν μπορεί να εγγυηθεί κάτι

11. D. Bordwell, *Narration*, ό.π., σσ. 206-212, και, *The Classical Hollywood*, ό. π., σσ. 373, 374.

12. Αυτόθι, σ. 377.

το στρατηγικά και καλλιτεχνικά «καινούργιο», στο βαθμό που συντελείται κάτω από τους δεσμευτικούς κώδικες μιας ορισμένης χώρας, ενός ορισμένου τ(ρ)όπου καλλιτεχνικής παραγωγής. Ο συνδυασμός στοιχείων των δύο βασικών κινηματογραφικών παραδόσεων από τις πιο σοφιστικιζουσες πτυχές του νέου Χόλιγουντ αντιμετωπίζεται έμμεσα και αποδοκιμάζεται άμεσα κάτω από ένα πρίσμα αυθεντικότητας, το οποίο παραπέμπει «κλασικά» στο ζήτημα της αυθόρμητης δημιουργικότητας και τις διάφορες παραφυάδες του. Οι σκηνοθέτες του Χόλιγουντ που εμφανίζονται τη δεκαετία του '70 δεν μπορούν και δεν επιθυμούν να βγουν από τα σύνορα της χολιγουντιανής σκηνοθετικής πρακτικής όχι μόνο στο εμποροποιητικό, αλλά και τεχνοτροπιακό της χαρακτήρα και, άρα, ο προσδιορισμός «νέος» γι' αυτούς είναι κίβδηλος/διαφημιστικός (μπορεί να νοηθεί μόνο εντός εισαγωγικών) και δεν έχει να κάνει καθόλου με την έννοια ενός αυθεντικού δημιουργού.

Η θεώρηση αυτή εντάσσεται ανεπιφύλαχτα στους λόγους που προωθούν σε κεντρικό μέλημα το θέμα/υποκείμενο (subject) της προσωπικής έκφρασης στο χώρο του κινηματογράφου (και της τέχνης ευρύτερα). Αυτό δεν σημαίνει πως έχουμε να κάνουμε με μια αφελή θεολογική επίκληση στη δυνατότητα αυτογένεσης της καλλιτεχνικής ευφυΐας, την αυτοκατασκευασμένη *ex nihilo* προσωπικότητα.¹³ Η άποψη του Μπόρντγουελ δείχνει περισσότερο να αναζητά/εγκαλεί την αφηρημένη πίστη στην ατομική υπερβατικότητα, στο χαρισματικό άτομο που θα μπορέσει να ανέβει πάνω από τις υπάρχουσες (παραχμιακές) συνθήκες του περιβάλλοντός

13. Άλλωστε η καντιανού τύπου αυτογενετική θεωρία ενός αυτόνομου υποκειμένου που παράγει τον ορθολογικό εαυτό του, μέσα από την πειθάρχηση της υλικότητας του σώματός του, έχει αρχίσει να υποχωρεί από τα τέλη του 19ου αιώνα, δίνοντας τη θέση της στην εικόνα του «εκλεκτού» (του εκλεγμένου) ανθρώπου που αποδεικνύει το αυτοδημιούργητο της προσωπικής θέσης του, ασκώντας διοικητικές, επιτηρητικές λειτουργίες πάνω και σε εξωτερικά αντικείμενα/οργανισμούς μαζικής κλίμακας (επιχείρηση, μηχανή, γραφειοκρατία, κόμμα). Βλ. S. Buck-Morss, «Aesthetics and Anaesthetics», *October*, 62 (1992), σσ. 28, 29.

του και θα εκφράσει την αναγκαιότητα της καθολικής εγκατάλειψής τους. Ψάχνει να αποθεώσει το σκηνοθέτη του νέου Χόλιγουντ που δεν θα «χρησιμοποιήσει» απλώς σύμβολα και τεχνικές του σινεμά-τέχνης, με σκοπό τον εμπλουτισμό του χολιγουντιανού ταμείου και σκηνοθετικού ρεπερτορίου, αλλά θα επιδειξει μια «ατόφια» προτίμηση στην παράδοση του καλλιτεχνικού (ευρωπαϊκού) κινηματογράφου, «δηλώνοντας» τη ριζική αποστροφή του για τις κλασικές αναπαραστασιακές και άλλες τακτικές του χώρου που τον περι-ορίζει.

Κατά αυτή την έννοια, η χαρτογράφηση της διαφορετικότητας των δύο αντίπαλων κινηματογραφικών στρατοπέδων που προσφέρει ο Μπόρντγουελ εξυπηρετεί, όχι τόσο την επισκόπηση των προσπαθειών που εμφανίζονται για τη σύνθεση και σύνδεση των δύο φιλικών αφηγηματικών πρακτικών (όπως αρχικά θα μπορούσε να υποθεθεί), όσο στη διαιώνιση της σθεναρής διχοτόμησής τους, αφού τείνει να επιβεβαιώσει αναδρομικά τον «άτεχνο» χαρακτήρα όλων των ενδιάμεσων σημείων τους. Κατά αυτό τον τρόπο, μιλώντας μεταφορικά, δεν επιδιώκεται ένα σπάσιμο/άνοιγμα των καλλιτεχνικών συνόρων, αλλά το αυτάρεσκο «κλείσιμό» τους. Η προκείμενη τυπολογία μετουσιώνεται σε πυξίδα αποφυγής του χολιγουντιανού παραισθητικού (ψεύτικου) κόσμου και ακριβούς οριοθέτησης του καλλιτεχνικού κινηματογράφου, ενώ, παράλληλα, «δείχνει» και συντελεί στην ανεύρεση του σκηνοθέτη/δημιουργού που διακατέχεται όχι τόσο από μια αυτοφυή καλλιτεχνική αύρα,¹⁴ όσο από ένα συγκροτημένο οίστρο καλαισθητικής καθαρότητας.

Συνεπώς, έχουμε να κάνουμε με μια (ακόμα) ομαδοποιητική θεωρητική προσέγγιση των δύο κυριότερων θυλάκων κινηματογραφικής παραγωγής, η οποία σιγοντάρει την εξύμνηση της «δημιουργικής προσωπικότητας» στο χώρο της τέχνης και εμποδίζει την κριτική ανάλυση της συγκεκριμέ-

14. Με την έννοια που την αναλύει και κριτικάρει ο W. Benjamin, *Illuminations*, «The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction», Γλασκώδη, Fontana, 1973, σσ. 221-223.

νης έννοιας, ως ενός (ιστορικά) ορισμένου ιδεολογικού μορφώματος που ενσαρκώνει και νομιμοποιεί διάφορες καλλιτεχνικές πρακτικές. Όπως τα *Cahier du Cinema* στο παρελθόν, μέσα σε ένα μείγμα υφολογικής και δομιστικής ανάλυσης, εξιδανίκευσαν την αυτονομιστική δημιουργική ικανότητα μερικών αμερικανών σκηνοθετών,¹⁵ έτσι και η άποψη-Μπόρντγουελ δεν εστιάζει ιδιαίτερα την προσοχή της στις κομφορμιστικές ή μη κινήσεις των νέων χολιγουντιανών σκηνοθετών ως προς την «εργοδοσία» τους, αλλά εξετάζει, κυρίως, το βαθμό της συνειδητής τους (ομολογημένης) αυτοτέλειας τόσο στις αφηγηματικές/αισθητοκρατικές, όσο και στις (αν)ορθολογικές/στρατηγικές τους επιλογές.

Είναι, βέβαια, φανερό πως όλα τα εγχειρήματα παρόμοιου τύπου έχουν ως βασική τους συγκριτική αναφορά το ιδεοποιημένο σχήμα του σκηνοθέτη του σινεμά-τέχνης (της *avant-garde*), στο οποίο προσάπτουν τον ιεροποιητικό (=περιοριστικό) μύθο μιας ασυνήθιστης, σχεδόν μοναδικής φιλοσοφικοπολιτικής συνειδητότητας, που είναι σε θέση να χαράζει το δρόμο της «καλλιτεχνικής πρωτοπορίας» και να παρασύρει κι άλλους στο παράδειγμά της. Αυτή η κατασκευή του ηγετικού προτύπου καλλιτεχνικής σκηνοθεσίας δεν είναι διατεθειμένη, βέβαια, να μελετήσει και να αναλύσει ούτε τη μη-συμπτωματική, διαλογική συγγένεια των κινηματογραφικών έργων τέχνης με το γενικότερο πολιτικο-ιδεολογικό κλίμα διανόησης που τα εξέθρεψε,¹⁶ ούτε την εκφραστική (διυποκειμενική) επικοινωνία μεταξύ διαφόρων συμβολικών προϊόντων, τα οποία παίρνουν αντιθετική ή συντηρητική στάση ως προς την ιστορικά συγκεκριμένη πολιτισμική τάξη που τα περιβάλλει. Η ατομιστική (και άλλοτε ελιτιστική) θεώρησή της εξέχουσας καλλιτεχνικής φυσιογνωμίας που άρρηκτα προωθεί η ταξινομητική κριτική του Μπόρντγουελ, σε αναφορά με το (συνολικά) ψευδεπίγραφο χαρακτήρα του «νέου» Χόλιγουντ, συνεχίζει να βλέπει τον καλλιτεχνικό

15. S. Heath, «Comment on the "Idea of Authorship"», στο, D. Caughie (επιμ.), *Theories of Authorship*, Λονδίνο, Routledge, 1981, σσ. 218.

16. J.-P. Oudart, «The Absent Field of The Author», *αυτόθι*, σσ. 268, 269.

δημιουργό σαν το σημαντικότερο αξιακό και χαρακτηριστικό εγγυητή των καλλιτεχνικών προϊόντων, σαν το βασικό «μήνυμα» της σημειοδοτικής αυτής διαδικασίας και όχι σαν ένα κόμβο «διανομής, διατίμησης, απόδοσης και σφετερισμού»¹⁷ ορισμένων λόγων (discourses) της πολιτισμικής παραγωγής. Με λίγα λόγια, η άποψη-Μπόρντγουελ συνεχίζει να προσέχει αποκλειστικά τα «πρόσωπα», αγνοώντας τη μυθοπλαστική λειτουργικότητά τους.

Το να υποστήριζε κανείς πως οι νέοι, «καλλιτεχνίζοντες» σκηνοθέτες του Χόλιγουντ φέρουν ή μπορούν να αποκτήσουν τον τίτλο του σκηνοθέτη-τέχνης θα ήταν μια άκαρπη και άστοχη νομιναλιστική αμφιθυμία. Η ένταξη των σκηνοθετών αυτών σε ένα πολύπλοκο σύστημα εμπορικής αναπαραστασιακής παραγωγής τους κατοχυρώνει και τους συμβολ(αι)ποιεί σαν ένα προσδιοριστικό σημάδι, σαν μια απλή υπογραφή,¹⁸ η οποία επιδέχεται μια συνεχή επανεξεταστική ή/και φετιχοποιητική αντιμετώπιση. Οι ιδιόμορφοι κανόνες του «συστήματος» αυτού, καθώς και ο «βλέπων» πολιτισμικός περίγυρος, έδωσαν την ώθηση στους αμερικανούς σκηνοθέτες που εμφανίστηκαν τη δεκαετία του '70 να αναπτύξουν μια σημαντική ελευθερία επιλογών τόσο στο επίπεδο της σκηνοθετικής πρακτικής, όσο και σε αυτό της παραγωγικής διαδικασίας (πολλοί από αυτούς δημιούργησαν τις δικές τους επιχειρήσεις παραγωγής και προώθησης ταινιών), χωρίς όμως να τους απαλλάσσουν ποτέ από το μυστικοποιητικό χαρακτήρα της (εξ)αγοραστικής διατίμησής τους, προς όφελος όλων των συμβαλλομένων στην χολιγουντιανή επιχείρηση.¹⁹

Η χρήση εκ μέρους των σκηνοθετών αυτών αφηγηματικών σχημάτων του σινεμά-τέχνης δεν είναι ένα τυχαίο γεγονός, ούτε, όμως, αποτελεί αναγκ-

17. M. Foucault, «What is an Author?», στο, P. Rabimow, *The Foucault Reader*, Νέα Υόρκη, Penguin, 1984, σ. 117· βλ., επίσης, R. Barthes, *Εικόνα, Μουσική, Κείμενο*, Αθήνα, Πλέθρον, 1988, σσ. 137-139.

18. D. Andrew, «The Unauthorised Author», στο, J. Collins κ.ά. (επιμ.), *Film Theory Goes to the Movies*, Λονδίνο, Routledge, 1993, σσ. 80-83.

19. J. Hillier, *The New Hollywood*, ό.π., σσ. 38-50.

καία έναν καλλιτεχνικό και πολιτικό ριζοσπαστισμό. Η εποχιακή ζήτηση για ανανέωση των εκφραστικών και θεματικών στοιχείων του αμερικάνικου σινεμά (τέλος δεκαετίας '60 και αρχές '70), συμβάδισε με την εμφανή επίδραση των ευρωπαϊκών κινηματογραφικών έργων πάνω στη νέα γενιά σκηνοθετών. Ο ενδοτισμός των τελευταίων (οσοδήποτε μιμητικός ή επιφανειακός κι αν φαίνεται) στις διηγηματικές τεχνικές του σινεμά-τέχνης σηματοδοτεί, όχι μιά νέα, αλλά, μια διαφορετική φάση του Χόλιγουντ, κατά την οποία οι κλασικές αφηγηματικές συνταγές κλονίζονται από την πρωτοκαθεδρία τους, δίχως όμως να καθίστανται συγχρόνως ο απαραίτητος αποδιοπομπαίος (καλλιτεχνικός) τράγος, το αντικείμενο εξοβελισμού μιας «προοδευτικής» καλαισθητικής προπαγάνδας.

Η νοσταλγική ή/και εμπορευματική διατήρηση κλασικών αναπαραστασιακών στερεοτύπων από τους «ποιοτικούς» σκηνοθέτες του Χόλιγουντ, συνιστά ζήτημα προς κριτική διερεύνηση. Δεν αποτελεί, όμως, επαρκή δικαιολογία για τα απλουστευτικά συμπεράσματα ενός οικονομιστικού συνδρόμου που εκλαμβάνει όλους τους χολιγουντιανούς σκηνοθέτες σαν μαριονέτες με ελάχιστες δυνατότητες αυτοσχεδιασμού, λόγω της άνευ όρων αιχμαλωσίας τους σε μια μονολιθική βιομηχανία και ένα μονοδιάστατο κοινό. Αυτό είναι κάτι που, τουλάχιστον μερικοί από τους «νέους» σκηνοθέτες του Χόλιγουντ, αμφισβήτησαν με τις σκηνοθετικές (δανειοληπτικές έστω) αναζητήσεις τους, την ασυνείδητη και εσκεμμένη κρυπτογράφηση των επιθυμιών ενός μέρους του κοινού τους και την κατασκευή ταινιών που αντιστέκονται σε δυσδιάστατες ταξίθετικές ιεραρχήσεις. Οι «μερικοί» αυτοί σκηνοθέτες μπορεί να μην εντάσσονται στην ομάδα του σινεμά-τέχνης (από διάφορες απόψεις), αλλά, όπως θα προσπαθήσω να δείξω παρακάτω, όχι μόνο δεν αρνούνται, αλλά, αντίθετα, μεταλλάζουν την τεχνητή τους εικόνα.

II. ΤΟ «ΑΤΑΙΡΙΑΣΤΟ» ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ

Για να αναλύσω διεξοδικότερα αυτό που θα μπορούσε να αποκληθεί «τεχνητό» (ως συγκερασμό και των δύο σημασιών της λέξης: μη φυσικό/πλαστό και επιτηδευμένο) είδος κινηματογράφου, θα χρησιμοποιήσω την περίπτωση μιας άλλης ταινίας του Κόπολα, η οποία κάτω από το αντιπαραθετικό φως της διάκρισης μεταξύ σινεμά-τέχνης και Χόλιγουντ, θα μπορούσε, σχετικά εύκολα, να ειπωθεί ως μια ιδιόμορφη εμπορική ταινία: η ταινία *The Rumble Fish* αποτελεί ένα μεταγενέστερο παράδειγμα γραφής του συγκεκριμένου σκηνοθέτη (1983) από αυτό του *The Conversation* (1974) και καταλαμβάνει εμφανώς ένα διαφορετικό status, σε θέματα παραγωγής, προβολής και αποδοχής, από τα υπόλοιπα έργα του. Το φιλμ αυτό δεν βγήκε στις κινηματογραφικές αίθουσες, ούτε σαν ένα πολιτικοκοινωνικό περιστατικό, έτοιμο να δημιουργήσει ένα ποικιλόμορφο πάταγο, όπως *Ο Νονός* (1972), ούτε για να εξιχνιάσει τις δυνατότητες μιας κινηματογραφικής αφήγησης με καταφανή σημάδια αλληλεπίδρασης από τις δύο μεγάλες κινηματογραφικές «σχολές», όπως *Η Συνομιλία*.

Ο *Αταίριαστος* φέρνει, ανεξάρτητα από τον αναπαραστασιακό φορμαλισμό του, τη σφραγίδα της αυξανόμενης αμερικανοποίησης του σκηνοθετικού στυλ του Κόπολα και, παράλληλα, επανασυντάσσει το ερώτημα/διακύβευμα του τι μπορεί να θεωρηθεί αισθητικά μετρήσιμο ή αυθεντικό στο χώρο της κινηματογραφικής τέχνης. Από τη μια μεριά, η συγκεκριμένη ταινία θα μας βοηθήσει να συλλογιστούμε τους ορίζοντες που ανοίγει και κλείνει μια συμβατική διηγηματική αφετηρία και, από την άλλη, να αποτιμήσουμε την απόσταση που την ωθεί να διανύσει ο εναγκαλισμός μιας αναπαραστασιακής (μη-μονόπλευρης και δογματικής) πολυπλοκότητας.

Ο Κόπολα, «κατασκευάζοντας» τον *Αταίριαστο*, μπορεί να μην απέδειξε τίποτα άλλο από τη βιοτεχνική του ικανότητα²⁰ να απευθύνεται σε

20. Σύμφωνα με δήλωσή του ίδιου του Φ. Κόπολα (1982): «Δεν είμαι ένας σκηνοθέτης, είμαι ένας βιοτέχνης, ένας βιοτέχνης-καλλιτέχνης. Η σκηνοθεσία δεν είναι το επάγγελμά μου. Μη με βλέπετε σαν ένα σκηνοθέτη που κάνει λίγο απ' όλα. Δείτε με καλύτερα

ένα εντοπισμένο κοινό (την ηλικία της εφηβείας, κυρίως στο αρσενικό της παρακλάδι) με μια διαφορούμενη, μη-δεδομένη επικοινωνιακή επιτυχία, μπορεί, απλώς, να ακολουθήσε παλιές «επαναστατημένες» μεθόδους του Χόλιγουντ, όπως π.χ. ο *Επαναστάτης χωρίς αιτία*. Παράλληλα, όμως, κατάφερε να μας προσκομίσει ένα φιλικό δείγμα που άθελά του απαντά με τέχνη (αν όχι «καλλιτεχνικά») στην τυπολογία του Μπόρντγουελ, χωρίς να μπορεί να την προσπεράσει ανώδυνα, αλλά και δίχως να φυλακίζεται ανεμπόδιστα στη σχολαστική μοιρολατρεία της.

1. Το σενάριο του ηρωισμού

Δύο είναι οι πρωταγωνιστές στον *Αταίριαστο*: ο Ράστν Τζέμς (Μ. Ντίλ-λον), ένας έφηβος «αλήτης του δρόμου» και ο μεγαλύτερος, κοντά στα τριάντα, αδερφός του, ο Μοτορσάικλ Μπού (Μ. Ρουρκ), ο οποίος είναι ένας ιδιαίτερα ευυπόληπτος αλλά αποτραβηγμένος συμμορίτης. Η δεδηλωμένη απορία, που το σενάριο χτίζει προσεχτικά από την αρχή, περιστρέφεται γύρω από το «ποιος έχει τον πρώτο ρόλο στην ταινία, ποιος είναι ο πραγματικός ήρωας», επιχειρώντας να αναμοχλεύσει τα θεσμολογικά στοιχεία του κοινωνικού ηρωισμού και, κυρίως, της υπο-κουλτούρας. Η αδελφότητα που ενώνει τον Ράστν Τζέμς και τον Μοτορσάικλ Μπού είναι πάνω από όλα το ασίγαστο ενδιαφέρον τους να ξεψαχνίσουν τα μυστικά της αποτελεσματικής καθοδήγησης μιας «μάχης», μιας «δοσοληψίας» (deal) με τις καταθλιπτικές συνθήκες του πολιτισμικού τους περιβάλλοντος.

Συγχρόνως, η συγγενική σχέση τους αντανακλά και προσπαθεί να καλύψει την έλλειψη πατρικής καθοδήγησης και μητρικής στοργής από τη ζωή τους. Ο αλκοολικός πατέρας και η απούσα μητέρα αποτελούν το συμβολικό «ζεύγος» της περιθωριοποιημένης μοίρας τους, μέσα σε ένα απελπιστικά κλειστό σύστημα κοινωνικότητας. Εξαιτίας αυτού ο Ράστν

σαν έναν που κάνει λίγο απ' όλα, ο οποίος είναι και σκληροβέτης». Μ. Ακτσόγλου: Φ. Φ. Κόππολα, *Ο Τελευταίος Μεγιστάνας*, Αθήνα, Αιγόκερως, σ. 91.

Τζέμς θεωρεί τον αδερφό του ως τη μοναδική πηγή (σαν τη «φαλλική μητέρα») που μπορεί να του προσφέρει διδασκαλία, φροντίδα και γόητρο, δηλώνοντας πως είναι διαθετημένος να τον ακολουθήσει οπουδήποτε, ακόμα και στο ποτάμι/θάνατο. Ο Μοτορσάικλ Μπού, βιώνοντας ακόμα πιο έντονα το γονεακό κενό (ψάχνει και βρίσκει τη μητέρα που τους έχει εγκαταλείψει), έχει συνειδητοποιήσει πως είναι ανίκανος να διευθετήσει την οικογενειοκρατική/ πατριαρχική τάξη, που δεν εσωτερικεύσε ως παιδί και την αρνήθηκε μέσα από την κοινωνική του εμπειρία. Λίγο πριν από την τελική και μοιραία αντιπαράθεσή του με το «Νόμο», τη σκηνή της δολοφονίας του από τον «σκληρό» αστυνόμο, δεν διστάζει να ομολογήσει στον Ράστν Τζέμς πως αδυνατεί να γίνει ο «αδερφός» που πάντα επιθυμούσε ο τελευταίος.

Ο Μοτορσάικλ Μπού αναπαριστά στο περιθωριακό φαντασιακό τον ιδανικό πρόεδρο συμμορίας, ένα μυθικό και ανεξήγητο «πρίγκιπα»: μηχανόβιος ταξιδευτής, άτρωτος μαχητής, σύμβολο μιας άλλης εποχής (πιθανότατα της δεκαετίας του '60) που «χάνεται» μέσα σε ένα υπαρξιακό προβληματισμό, αποστραγγισμένο από ρομαντικές αναστολές. Ο εκκεντρικός του χαρακτήρας, οι αναπηρίες του (πάσχει από δαλτονισμό και μειωμένη ακοή), οι αντιφατικές του ικανότητες και η παράνομη συμπεριφορά του δεν αποτελούν για τον αλητόκοσμο που τον συναναστρέφεται αφορμή για ρασιοναλιστική εξέταση ή στιγματισμό, αλλά κίνητρο για μια άλογη πίστη στη συνεύρεση με κάτι φιλικά «ξένο».

Η αδυναμία και η απροθυμία του να ανταποκριθεί σε αυτόν το γενικευμένο υπόγειο θαυμασμό προς τη «φιγούρα» του, οδηγεί τον Μοτορσάικλ Μπού να θέσει ένα οριστικό τερματισμό στη θέασή του, είτε ως συσσωρευτή μιας υπερβολικής αρχηγικής κλίσης, είτε ως του ασύλληπτου φυγάδα, ο οποίος είναι σε θέση ανά πάσα στιγμή να υπερβεί απόλυτα τους πολιτισμικούς περιορισμούς που τον καθορίζουν. Η απόφασή του να ελευθερώσει τα ψάρια-μονομάχους από το κατάστημα ζώων και να τα ρίξει στο ποτάμι είναι, προφανώς, μια συμβολική κίνηση πολλαπλώς σημασιοδοτημένη. Πρώτα από όλα, δηλώνει την ανείπωτη επιθυμία του να σταματήσει η σύγκρουση των «μαχητών» (ψαριών και νεαρών-χούλιγκανς) μεταξύ τους

και με το καθρέφτισμά τους, δηλαδή, με το αγριευμένο είδωλο του εαυτού τους. Την ίδια στιγμή, όμως, η πράξη αυτή «στήνει» το θάνατό του ως ιδιοκτήτη και γνώστη των (ορθολογικών) μέσων απελευθέρωσης του κοινωνικού περιθωρίου από τα καθημερινά του αδιέξοδα. Ο απεγκλωβισμός των ψαριών από το ενυδρείο και το «πέταγμα» τους στο ποτάμι δεν υποδηλώνει ένα επαναστατικό πρόγραμμα ούτε ένα πρακτικό οδηγό επίλυσης κοινωνικών προβλημάτων. Το ποτάμι δεν αναπαριστά μια καλύτερα συγκροτημένη κοινωνία έτοιμη να ενσωματώσει τις παρεκκλίνουσες συμπεριφορές, αλλά μια απλούστερη κατάσταση ρευστότητας και κινητικότητας, στην οποία δεν τίθεται καν το ζήτημα της «ομαλής» κοινωνικής ένταξης.

Με αυτό τον τρόπο ο Μοτορσάικλ Μπού απεκδύεται τον οριοθετημένο ρόλο του φιλόδοξου αρχηγού και αποδιοργανώνει την προσμονή αναγέννησης των συμμοριών, της προεδρολογίας τους και του πρότυπου του βίαια ακανόνιστου, αλλά ψύχραιμου (cool) ήρωα, την οποία εκφράζει στην ταινία ο «παιδιάστικος» ενθουσιασμός του Ράστυ Τζέιμς. Ο «αταίριαστος» διαλύεται ως ζωντανό είδωλο και εισέρχεται στο πεσιμιστικό επίπεδο ενός αόριστου, νεκρού μύθου.

Είναι αναμφισβήτητο πως ο Μοτορσάικλ Μπού αποτελεί μέρος της εικόνας του «περιπλανώμενου ατόμου» που έχει βαθιά αναπαραστασιακή ιστορία στο πλαίσιο του Χόλιγουντ (βλ. τους πιστολάδες των γουέστερν) και της αμερικάνικης γενικότερα λογοτεχνίας. Θα πρέπει να σημειωθεί, όμως, ότι ο συγκεκριμένος πρωταγωνιστής δεν εντάσσεται στο αφηγηματικό παράδειγμα μιας επικής οδύσσειας, ενός οδοιπορικού προς την ψυχοκοινωνική ωρίμανση και αναγνώριση, η οποία συντελείται είτε μέσω ενός αίσιου τέλους είτε μιας δραματικής διαδρομής. Αντίθετα, ο Μοτορσάικλ Μπού πορεύεται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, όπως και άλλοι περιθωριακοί χολιγουντιανοί ήρωες, ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '50, προς μια αυτοκαταστροφική «λύση» των προβλημάτων του, η οποία είναι βαθύτατα περιπαιχτική και τραγική.

2. Μέσα στυλιζαρίσματος

Η μαυρόασπρη επένδυση που χρησιμοποιεί η ταινία επιτυγχάνει την προσεχτική (ο)μορφοποίηση των αναπαριστάμενων αντικειμένων: των ακατάστατων, ρυπαρών χώρων και των άθλιων, παρακμιακών ατόμων. Οι επιδράσεις του γερμανικού εξπρεσιονισμού πάνω στον Κόπολα εμφανίζονται έντονα στο συγκεκριμένο φιλμ, αποδίδοντας ιδιαίτερη έμφαση στις σκιές των (ανόργανων ή οργανικών) σωμάτων που περιγράφονται. Παρατηρούμε έτσι μια επίμονη σκια-γράφηση σε όλες τις σκηνές του έργου, η οποία κυνηγά την αποτύπωση των λαμπερών ή σκοτεινών ανθρώπων και πραγμάτων πάνω σε διάφορες επιφάνειες, εντοπίζοντας τη μεγεθυντική, ασταθή τάση τους. Ο Αταίριαστος γίνεται σκόπιμα ένα φιλμ σκιών που ακολουθούν και αποδιοργανώνουν τις «πραγματικές» οντότητες. Φτιάχνει το πορτραίτο φαντασμάτων που ξεφεύγουν από απλούς αντικατοπτρισμούς.

Επιπρόσθετα, ο μαυρόασπρος (με δυνατές αντιθέσεις) φωτισμός της ταινίας, υποβοηθά την απευθείας σύνδεση του βλέμματος του θεατή με την οπτική γωνία του Μοτορσάικλ Μπού που έχει αχρωματοψία. Όλο το φιλμικό κείμενο θα μπορούσε να διαβαστεί ως μια πλήρως προσωποποιημένη και «προβληματική» ματιά.²¹ Συγχρόνως, αυτός ο ιδιοσυγκρασιακός χαρακτήρας της φιλμικής αφήγησης, μέσα στην αποκλειστικότητά του, φανερώνει αποκάλυπτα πως η πρωτογενής φαντασιακή ταύτιση του θεατή έχει γίνει με μία κάμερα (που μάλιστα δεν «δουλεύει» και πολύ καλά.) Το υπογραμμισμένο χρώμα των ψαριών στο ενυδρείο υπενθυμίζει τα όρια της υποκειμενικής σύλληψης των πραγμάτων, όχι με σκοπό να την αποθαρρύνει, αλλά αντίθετα να την ελκύσει. Η φράση άλλωστε του Motorcycle Boy που περιγράφει ότι βλέπει τον κόσμο γύρω του «όπως μια μαυρόασπρη σθόνη στην οποία χαμήλωσαν τον ήχο», δεν αφήνει καμία αμφιβολία στο κοινό της ταινίας, πως παρατηρεί (και ταυτίζεται με) μια διαδικασία οπτικοακουστικής «αποθανάτισης».

21. Για μια ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα ανάλυση της αφηγηματικής και ιδεολογικής δυναμικής των υποκειμενικών κινηματογραφικών πλάνων, βλ. Κ. Δοξιάδης, *Ιδεολογία και Τηλεόραση*, ό.π., σσ. 109-114.

Τα σκηνικά και τα εξωτερικά πλάνα της ταινίας, ξεκαθαρίζουν πως η ιστορία εξελίσσεται σε μια δυτική βιομηχανική περιοχή, αλλά δεν εξειδικεύουν σε ποια ακριβώς μοντέρνα ή μεταμοντέρνα περίοδο αναφέρονται. Η αίσθηση του χρόνου απλώνεται συνεχώς μέσα στη διήγηση. Κάθε είδους και μεγέθους ρολόγια παρουσιάζονται σε διάφορες σκαλές του φιλμ, αλλά σπάνια παίζουν κάποιο ιδιαίτερο ρόλο στο απόλυτα χρονομετρικό επίπεδο και μόνο μια επικείμενη συμπλοκή κάνει τους πρωταγωνιστές να αναρωτηθούν «τι ώρα είναι;». Το διάχυτο ωρολογιακό ύφος της ταινίας γίνεται αντικείμενο προσοχής, μόνο όταν ο μαύρος μπάρμαν του μπυλιαρδάδικου, στο οποίο «σκοτώνει» την ώρα της η παρέα του Ράστυ Τζέημς, λέει: «όταν είσαι νέος, είσαι ένα παιδί, δεν έχεις τίποτα άλλο παρά χρόνο. Όταν γίνεις άντρας, λες, Χριστέ μου, μού μείνανε μονάχα τριανταπέντε καλοκαίρια». Ο χρόνος γίνεται έτσι αφορμή να ακούσουμε το έμμεστο σχόλιο του σκηνοθέτη, για το δια-χρονικό άγχος που δημιουργεί η παρατεταμένη α(ν)εργία και η αλλοτριωτική ρουτίνα της βιοπάλης. Το πέρασμα του καιρού στην ταινία δεν είναι εύληπτο για τους ήρωές της (δεν μπορούν να το «πιάσουν»), μια και συνιστά το αδιόρατα φεύγον και όχι κάτι το σταθερά οικειοποιήσιμο από τις διάφορες τεχνολογικές μεθόδους, .

Οι παραισθήσεις εντάσσονται στην κινηματογραφική αφήγηση του Αταίριαστου, με κάπως παράξενο τρόπο. Στους δύο σοβαρούς τραυματισμούς που έχει ο Ράστυ Τζέημς σε τσακωμούς, φαντάζεται τα κάλλη της κοπέλας του και ονειρεύεται τον εαυτό του νεκρό. Αυτά τα παραληρήματα συνθέτουν, περισσότερο, κυριολεκτικούς και, λιγότερο, συμβολικούς αναδιπλασιασμούς των καθημερινών φαντασιώσεών του: τη διέξοδο από τον κανονιστικό χαρακτήρα του σχολείου και της δουλειάς ή τον θάνατο-καταξίωση που μοιρολογικά μπορούν να προμηθεύσουν τα δάκρυα της αγαπημένης και το ποτό των φίλων του. Εδώ, βέβαια, έχουμε μια άρρηκτη διασύνδεση του σωματικού πόνου με το «θυμικό» έλλειμα, όπου ο πρώτος παρουσιάζεται σαν το θύμα και το θυμιάσμα του δεύτερου.

Επίσης, στο χώρο των παραισθήσεων, φαίνεται πώς κατατάσσει Ο Αταίριαστος τη γυναικεία παρουσία. Το «ανδρικό» μάτι της ταινίας παρα-

λείπει και ξεχνάει τις γυναίκες ως «ξεχωριστά» άτομα. Οι τελευταίες συγκροτούν το αντικείμενο επιθυμίας, φαντασίας, εγκατάλειψης ή αποδοκιμασίας του φιλικού κειμένου και, συνεπώς, των αρσενικών πρωταγωνιστών του. Το μυθοποιητικό ύφος των λούμπεν ηρώων της ταινίας, με το οποίο ταυτοποιείται κριτικά το σενάριο, χτίζει τον ανδροκεντρισμό του, θεωρώντας πως οι γυναίκες «δεν υπάρχουν» έξω από το ανδρικό βλέμμα διαχείρισης.²²

Το τέλος της ταινίας, θα μπορούσε να ειπωθεί ως ένα χαρακτηριστικά μελοδραματικό deadline της κλασικής χολιγουντιανής αφήγησης. Ο αυξανόμενος ρυθμός της μουσικής, συμβαδίζοντας με μια εντατικοποίηση των κινήσεων της κάμερας, μας προειδοποιεί για το αποκορύφωμα της κινηματογραφικής αφήγησης, για ένα δυναμικό φινάλε. Το νεκρό σώμα του Μοτορσάικλ Μπού και η υπακοή του αδερφού του στην τελευταία του επιθυμία (να βάλει τα ψάρια στο ποτάμι και να πάει με τη μηχανή στον ωκεανό), καθώς και το τελευταίο πλάνο του Ράστυ Τζέημς, να χαζεύει τα θαλασσοπούλια, δραματοποιούν την ιστορία με ένα, μάλλον, συμβατικό και, πάντως, όχι αναπάντεχο τρόπο.

Πέρα όμως από αυτό το ευανάγνωστο (απο)τελείωμα της ιστορίας, υπάρχει και μια διηγηματική ατέλεια, τουλάχιστον, σύμφωνα με τα κλασικά πρότυπα. Κανείς δεν έχει βγει κερδισμένος ή χαμένος από αυτή την ιστορία. Κανείς δεν μένει ικανοποιημένος ή ανικανοποίητος από την αφηγηματική της τελεία. Όπως το απρόσωπο πλήθος που πηγαίνει στο ποτάμι να δει τη σκηνή του εγκλήματος, έτσι και εμείς, το «κοινό», προσπαθούμε να δούμε αν «συνέβη τίποτα», εάν ο Μοτορσάικλ Μπού έζησε πραγματικά ή αν δεν ήταν τίποτα άλλο από ένα μισοτελειωμένο σύνθημα του τοίχου, εάν ο «αταίριασ-

22. Έχουμε να κάνουμε με μια κατά κάποιο τρόπο λακανική άποψη περί ανυπαρξίας της Γυναίκας. Κατά τον Λακάν η «γυναίκα» είναι ένας σεξουαλικός προσδιορισμός που σηματοδοτείται ως ένα άγνωστο, ανταλλάξιμο ή μυστηριακό αντικείμενο προσεταιρισμού και που κατά συνέπεια ενδυναμώνει τη φαλλοκεντρική (και όχι απλά ανδρική) γνωστική θέση. Βλ., σχετικά, J. Lacan, «The signification of the phallus», στο, *Ecrits: A Selection*, (μτφρ. A. Sheridan), Λονδίνο, Routledge, 1977, σ. 290.

τος» υπήρξε αναρχικός ήρωας ή ένας παραπάνω ιδεοποιημένος παρανοϊκός «δίχως όραμα και λογικές προτάσεις». Ο θεατής του *Αταίριαστος* μένει στο τέλος με την ανασφαλή άποψη ότι παρακολούθησε τις μαυρόασπρες σεκάνς ενός ρεαλιστικά εικονογραφημένου παραμυθιού ή κόμικ, δηλαδή, ενός ανα-παραστασιακού ακροβατισμού μεταξύ της άτοπης και αγρονολόγητης μυθοπλαστικής αφέλειας και του, πάντα εντοπισμού, εθνολογικά και ιστορικά, κοινωνικοπολιτικού προβληματισμού. Το μόνο που, τελικά, προσφέρει κάποια ανακούφιση στο θεατή είναι πως η συγκεκριμένη δραματοποιημένη παράσταση επιτέλους ολοκληρώθηκε, είχε κι αυτή happy end²³ όπως κάθε άλλο, αισιόδοξο ή απαισιόδοξο, είδος διήγησης.

3. Σκηνοθέτης-παραγωγός και παραγωγός σκηνοθέτης

Η ανάλυση της ταινίας *Ο Αταίριαστος*,²⁴ που επιχειρήθηκε παραπάνω, δεν εμπεριέχει μια άμεση σχηματοποίηση των αφηγηματικών στρατηγικών που τη χαρακτηρίζουν. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως ο διαχωρισμός μεταξύ κλασικών και αντικλασικών κινηματογραφικών τεχνικών δεν αποτελεί ένα από τα υπέρποντα κριτήρια και ενδιαφέροντά της. Δεν εγείρεται, όμως, ως ο απώτερος στόχος και το τελικό της συμπέρασμα. Αντίθετα, η αντιδιαστολή αναπαραστασιακών στοιχείων όπως, πρώτον, η εξασφαλισμένη ψυχογράφηση και η ψυχαναλυτική εγρήγορση, δεύτερον, το αίσθημα αμεσότητας και αληθοφάνειας, τρίτον τα σκηνοθετικά μέσα πιστότητας και τεχνοτροπιακής συνθετότητας, τέταρτον το παντογνωστικό και υποκειμενικό ύφος, και, πέμπτον, η ύπαρξη αναγνωστικών συμβάσεων και αποκώδικοποιητικής αμφισημίας, λειτουργούν ως ο αναγκαίος αναλυτικός άξονας, αλλά όχι ως το προδικασμένο «εμπορικό» ή «καλλιτεχνικό» (αντίστοιχα)

23. Σύμφωνα με τον Lyotard, κάθε τέλος στις κινηματογραφικές ταινίες είναι ένα «ευτυχισμένο τέλος», αφού ανακοινώνει την πλήρωση της αφηγηματικής διαδικασίας, Βλ. J. Lyotard, «Acinema», στο, P. Rosen, *A Film Theory Reader*, ό.π., σ. 353.

24. Είναι απαραίτητο να σημειωθεί ότι *Ο Αταίριαστος*, είχε σαν εταιρεία παραγωγής την Zoetrope Studios, την οποία αγόρασε ο Κόπολα το 1980.

αποτέλεσμα. Με διαφορετικά λόγια, η διάκριση μεταξύ κλασικών αφηγηματικών τακτικών και αυτών του σινεμά-τέχνης, νοείται και ελέγχεται στο φιλμικό «διάβασμα» που προηγήθηκε, κάτω από μια σκοπιά σύζευξης και όχι διάζευξης.

Ο Αταίριαστος δεν είναι μια ταινία τέχνης, όπως δεν είναι και μια χολιγουντιανή ταινία κλασικού τύπου. Η κατάταξή της σε μια από τις δύο κατηγορίες θα μπορούσε μόνο να παρερμηνεύσει και να μειώσει το διαλεκτικό χαρακτήρα της. Το να σημειώσει και πάλι κανείς τους δανεισμούς και τις αναπαραστασιακές δεσμεύσεις του Κόπολα, εκτός από το να εξάρει την (α)συνέχεια των έργων του συγκεκριμένου σκηνοθέτη, θα αποτελούσε μια επεξηγηματική κοινοτοπία. Το κράμα των σκηνοθετικών επιδράσεων που φέρει το όνομα «Κόπολα», δεν είναι απαραίτητο να ειδωθεί μόνο αποσυνθετικά, αλλά κυρίως υπό το φως των αναδιοργανωτικών πρακτικών που επιφέρει σε ένα σύνολο κινηματογραφικής μνήμης και σε ένα παρελθόν εικονικών αναπαραστάσεων. Διότι, ακριβώς πάνω στις διαφορετικές γραμμές ανασύνταξης του προϋπάρχοντος χολιγουντιανού ή ευρωπαϊκού αφηγηματικού υλικού, στις οποίες καταφεύγουν οι «κνέοι» σκηνοθέτες, μπορούμε να διακρίνουμε τις αξιολογές νεοτεριστικές προσπάθειες από αυτές που συνιστούν μια φτωχή αναπαραγωγή παραστασιακών κλισέ.

Σ' αυτή την κατεύθυνση, το κρίσιμο σημείο θεώρησης ενός σκηνοθέτη ως «διαφορετικού» ή «κνέου» δεν αφορά στο κατά πόσο κατορθώνει να υπερβεί τα κλασικά ή τα καλλιτεχνικά «σύνορα» και να μεταπηδήσει στο αντίπαλο πεδίο, αυτοεπιβεβαιώνοντας το εγώ του ως μοναδικό και αυτούσιο, αλλά συναρτάται προς το βαθμό ενίσχυσης που επιφυλάσσει στην ποιητική του λειτουργία: δηλαδή, στην αναδιατύπωση λόγων με τρόπο που να υποδηλώνει, γεγονός που σημαίνει να μην κρύβει εγωκεντρικά την αναφορική του διάσταση σε ένα περιορισμένο φάσμα κοινωνικοπολιτικής και κινηματογραφικής εμπειρίας.²⁵

25. Όπως υποστηρίζει άλλωστε και ο Αντόρνο : «Δεν υπάρχει υλική σύσταση ή τυπική κατηγορία μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας, οσοδήποτε μυστηριακά αλλαγμένης και άγνω-

Επιστρέφοντας στον *Αταίριαστο*, θα μπορούσαμε να εμμένουμε στο βασικό αναπααραστασιακό του θέμα²⁶ και να προεκτινουμε, κάπως αυθαίρετα, τη σημασία του. Η αβέβαιη θέση του Μοτορσάικλ Μπού ως θρύλου συμβαδίζει με την εικόνα του Κόπολα, ως ενός σκηνοθετικού σούπερ-σταρ.²⁷ Ο θάνατος του Μοτορσάικλ Μπού (μέσα στην ουσιαστική ανωνυμία του) και η αδυναμία του να βγάλει τους φίλους του από το περιθώριο, θα μπορούσε να συμβολίζει την ανικανότητα του Κόπολα να υπάρξει εκτός Χόλιγουντ και να πρωτοστατήσει μιας αποστατικής συγχώνευσης του νέου ρεύματος αμερικανών σκηνοθετών με το ευρωπαϊκό σινεμά-τέχνης. Ο *Αταίριαστος*, μέσα από τις φορμαλιστικές εναπολήψεις του, θα μπορούσε να θεωρηθεί η σιωπηλή μαρτυρία του δημιουργού του, γύρω από την αδυναμία των νέων χολιγουντιανών σκηνοθετών να υπερβούν τα όριά τους, χωρίς να εξουδετερωθούν, είτε μυθοποιητικά είτε πρακτικά, από τη χολιγουντιανή τάξη που τους εποπτεύει.

Οι σκηνοθέτες του Χόλιγουντ με «καλλιτεχνικές» αναζητήσεις χορηγούνται από το χολιγουντιανό τους περιβάλλον με σκοπό να παράγουν «τέχνη», να απεικονίσουν κάτι που «δεν έχει ακόμα εκφραστεί», να επεκτείνουν τους χολιγουντιανούς αισθητικούς ορίζοντες. Ένας τρομαχτικά ευέλικτος πολιτικοοικονομικός οργανισμός, όπως το Χόλιγουντ, δεν επιδιώκει την εξάπλωση της επιρροής του, μόνο μέσα από τη στείρα έκδοση καθαρά εμπορευματικών προϊόντων. Ιδιαίτερα μετά τη σοβαρή (οικονομική) κρίση που πέρασε τη δεκαετία του '60, ο θεσμός αυτός ευνοεί ή, ακόμα ακριβέστερα, προκαλεί την ανάπτυξη αντιστάσεων απέναντι στο κλασικό του αναπααραστασιακό

στης προς τον εαυτό της, η οποία να μην προέρχεται από την εμπειρική πραγματικότητα από την οποία απελευθερώνεται.» T. Adorno, «Commitment», στο, A. Arato, E. Gebhardt (επιμ.), *The Essential Frankfurt School Reader*, Λονδίνο, Blackwell, 1978, σ. 314.

26. Όπως τονίστηκε παραπάνω, το κεντρικό ζητούμενο της ταινίας αυτής είναι η απο-ιεροποιητική αλλά όχι καταργητική επανεξέταση του περιεχομένου της έννοιας του «ήρωα», την οποία το Χόλιγουντ (και ο ίδιος ο Κόπολα) έχει επενδύσει ποικιλότητα, με ιδιαίτερη φροντίδα.

27. βλ. Δ. Schatz, «The New Hollywood», στο, J. Collins κ.ά. (επιμ.), *Film Theory Goes to the Movies*, ό.π., σ. 24, για μια διάκριση μεταξύ σκηνοθετών-σταρ και σκηνοθετών-δημιουργών, στο πλαίσιο του Χόλιγουντ.

παράδειγμα, προβάλλοντας τη σκηνοθετική ιδιοφυΐα ορισμένων «παιδιών» του. Η διατήρηση μιας παγκοσμιοποιημένης εξουσίας στο χώρο του καλλιτεχνικού θεάματος από τη χολιγουντιανή κοσμοθεωρία, έμπρακτα έχει δείξει πως δεν διστάζει να προμοδοτήσει (και όχι να αναχαιτίσει) τις σκηνοθετικές προθέσεις που αμφισβητούν τις πάγιες καλαισθητικές όψεις της.

Κατ' επέκταση, η εξεύρεση των σημείων δυναμικής αντίδρασης των νέων χολιγουντιανών σκηνοθετών απέναντι στον εξουσιαστικό μηχανισμό που τους εκτρέφει, συνεπάγεται τη μετατόπιση του αναλυτικού και θεωρητικού «βλέμματος» από την κατασταλτική, στην παραγωγιστική και ηρωοποιητική στρατηγική του Χόλιγουντ. Το να κρίνει κανείς τη διαφορετικότητα του *Αταίριαστου*, πάνω στο μοντέλο της παντοδύναμης, στον αμερικάνικο κινηματογράφο, κλασικής αφήγησης και των καταπιεσμένων (ή μεταλλαγμένων) διηγηματικών πρακτικών του σινεμά-τέχνης, δεν είναι αρκετό. Η ταινία *Ο Αταίριαστος* έχει σίγουρα διαφορετικές συμπεραδηλώσεις από το *The Outsiders*, παρά το γεγονός πως έχουν ίδιο σκηνοθέτη και παρόμοια θεματολογία, όχι μόνο εξαιτίας της παραστατικής του συνθετότητας, αλλά, κυρίως, λόγω της αναπαραστασιακής ασυνέπειάς του ως προς την εξόφληση συγκεκριμένων συμβολικών επιταγών με το κινηματογραφικό περιβάλλον του: την ικανοποίηση, δηλαδή, ενός αισιόδοξου ατομοκεντρισμού και μιας μονοσήμαντης (εύκολης ή δύσκολης) διδακτικής κατανοησιμότητας. Ως τελική αποσαφήνιση της εργασίας αυτής θα ήθελα να υπογραμμίσω πως η με θετικές διαθέσεις αναφορά μου στο παράδειγμα της ταινίας *Ο Αταίριαστος*, δεν αποσκοπεί στο να την κατονομάσει ως ένα ακόμα κινηματογραφικό αριστούργημα, αλλά να δείξει πως η παραγωγή δεν προϋποθέτει απαραίτητα την πιστοποίηση της αναγνώσιμης, από «ειδικούς» ή μη, ιδιαιτερότητας των καλαισθητικών πρακτικών του. Μπορεί να επιτευχθεί μέσα από την ανάδυση αντιφατικών και ανοιχτών προς ερμηνεία τεχνικών που ξεσκεπάζουν τα θρυλικά εγχειρήματα διατύπωσης μιας καλλιτεχνικής (ή άλλης) «αλήθειας», δείχνοντας τον υπό κατασκευή «τεχνητό» ρόλο των φορέων διεκπεραίωσής τους, ο οποίος συντίθεται μέσα από μια ολόκληρη σειρά κοινωνικών ελέγχων, εγρήψεων και αντεγρήψεων.