

ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΚΑΙ Η ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ ΤΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Νίκος Ξένιος
Φιλολόγος, Δρ Φιλοσοφίας

Η γλώσσα του ονείρου έχει αυτονομία. Με αυτό εννοώ ότι είναι αυτόνομη σε σχέση με κάθε άλλη κοινοποιήσιμη γλώσσα. Σύμφωνα με τους ψυχαναλυτές, η γλώσσα περιγραφής των ονείρων είναι κοινή με την εκφερόμενη καθομιλουμένη, ενώ η βιωματική γλώσσα των ονείρων τείνει να είναι ακατάληπτη, τουλάχιστον με την τρέχουσα λογική. Οι ψυχαναλυτές υποστηρίζουν ότι πρόκειται για προβολή του ασυνειδήτου, ενώ για άλλους, ασχέτως μεταφυσικής τοποθέτησης, το όνειρο αποτελεί προβολή της εσωτερικής ικανότητας του ανθρώπινου ψυχισμού να προϋδεάζεται για τα μελλούμενα και να διαισθάνεται τα του εγγύς μέλλοντος, σαν να πρόκειται για ένα ανοιχτό βιβλίο γραμμένο σε μια ακατάληπτη γλώσσα.

1. Αντουανέτα Αγγελίδη:
Κλέφτης η Πραγματικότητα.



Η λογοτεχνία του εικοστού αιώνα υιοθετεί το όνειρο και με διάφορες αφηγηματικές τεχνικές (κυριότερη από τις οποίες είναι ο εσωτερικός μονόλογος) το εντάσσει στην ηλιακή των έργων, στη διαίολογ των χαρακτήρων, στη σημαντική του σκόλου αφηγηματίας. Ο υπερρεαλισμός, που με την αυτόματη γραφή ανάγει το όνειρο σε αυταξία και λογοτεχνικό δόγμα, καθώς και σε αισθητικό βάρθρο όπου θα αναρριχηθούν και οι εικαστικές τέχνες, γίνεται το κυρίαρχο ρεύμα των πρώτων δεκαετιών του αιώνα που μόλις έληξε.

«Ο τρόπος της νεοροπόλησης»¹, που βιώνουμε όταν συλλαμβάνουμε τον εαυτό μας να εγκαταλείπεται στους σνειρευμούς του, συναντάται στην απόλυτη μορφή του στο όνειρο. Η επικοινωνιακή γλώσσα πάρρω απέχει από την περιγραφή του ονείρου, και αυτόν το στόχο αναλαμβάνει να επιτύχει η ποίηση, ήδη από τη γέννησή της. Η σύγχρονη ποίηση και πρόξα, το θέατρο του παραλόγου και το μεταπολεμικό θέατρο εν γένει, αλλά κυρίως ο κινηματογράφος, θεσπίζουν τη δική τους ιδιόλεκτο που εξοικονομεί από την εμπειρία του ονείρου και πλάθει τον προσωπικό μύθο του δημιουργού.

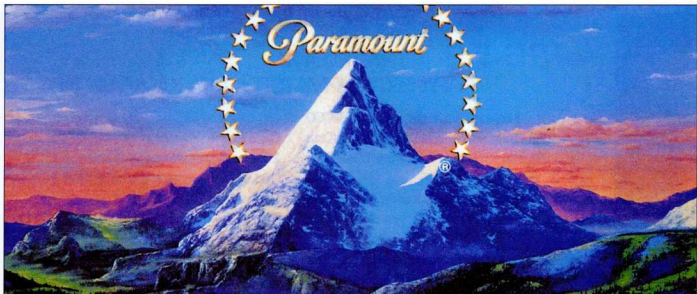
Σύμφωνα με τον Κοκτό, ο κινηματογράφος δεν είναι παρά η κατεξοχόν τέχνη απόδοσης του ονείρου, και αυτό επιχειρεί να κάνει και ο ίδιος με το δικό του σινέμα *du rêve* (κινηματογράφος του ονείρου), για παράδειγμα με την ταινία του *Δαθής του Ορφέα*. Το όνειρο υπήρξε αντικείμενο διεπιστημονικών μελετών, που εκτείνονται από τις εσωτερικιστικές φιλοσοφίες έως την Ψυχολογία. Υπήρξε και θέμα της λογοτεχνικής κριτικής, που ξεκίνησε από τη μελέτη *L'Âme romantique et le Rêve* (Η ρομαντική ψυχή και το όνειρο) του Αλμπέρ Μπεγκέν² και καλύπτει μια ευρύτατη βιβλιογραφία (*Contre les Rêves* [Δίληψη των ονείρων] του Ζαν Ντανιέλ Γκολ³, το σύνολο του έργου του Βάλτερ Μπέν-γιαμιν, το σύνολο του έργου του Φρόιντ, μελέτες για τους αφηγηματικούς μηχανισμούς που αφορούν στο όνειρο, όπως αυτές του Βιτόριο Ρόντα και του Ρέμο Στεζαρίνι που ασχολήθηκαν πολύ με την έννοια του φανταστικού στη λογοτεχνία). Κάποιοι αναλυτές, κυρίως Ιταλοί, αντιμετώπισαν το κείμενο περιγραφής του ονείρου ως «αφηγηματικό μικροκείμενο» ενταγμένο στο ευρύτερο μακροκείμενο του έργου. Με τις ριζικές αλλαγές που επήλθαν στη λογοτεχνία μετά τον 19^ο αιώνα, το νήμα της εξιστόρησης –το περιήφμο «κόκκινο νήμα» που αναφέρει ο Ρομπέρ Μιζλ⁴–, το οποίο επέτρεπε στο μυθιστοριογράφο να μιλά με αυτοπεποίθηση για το «πριν» και το «μετά», εξοφανίζεται οριστικά. Τις οριστοτέλειες δομές αφήγησης (που ήδη απέκλειαν τον Ευριπίδη από το πάνθεον των καλών τεχνιτών) διαδέχονται αφηγηματικές δομές, όπου το όνειρο κυριαρχεί. Το ίδιο ακριβώς θα συμβεί και στον κινηματογράφο, που άλλωστε εξ ορισμού είναι μια πραγμάτευση ονειρικών καταστάσεων και αποδίδει την πραγματικότητα με τρόπο που κανένα άλλο καλλιτεχνικό μέσο δεν θα μπορούσε.

Μια αρχική διάκριση ανάμεσα στα «πραγματικά» όνειρα και στα όνειρα «με ανοιχτά μάτια» είναι εδώς απαραίτητη, για να εξομουμε για τι ακριβώς μιλάμε, για να αποφύγουμε, δηλαδή,

τη γενίκευση και την κοινοτοπία που θεωρεί κάθε κινηματογραφικό έργο ονειρικό. Συγκεκριμένα, το όνειρο έχει τις δικές του τεχνικές απόδοσης στο πλαίσιο της κινηματογραφικής τέχνης, οι οποίες ελάχιστα συγκλίνουν με τις αντίστοιχες τεχνικές της λογοτεχνίας ή του θεάτρου. Το μέσον απόδοσης μιας ονειρικής κατάστασης στο σινεμά είναι ο χειρισμός του χρόνου και όχι η θεματική. Η Αντουανέτα Αγγελίδη, σκηνοθέτις της ψυχναλυτικής ταινίας *Δόξα*, που σφράγισε τα κινηματογραφικά όρματα στην Ελλάδα της δεκαετίας του '80, γράφει χαρακτηριστικά: «Ανάμεσα στην ονειρική δραστηριότητα και στην καλλιτεχνική πρόξη υφίσταται μια ενδογενής σχέση, η οποία στην περίπτωση του κινηματογράφου είναι ακόμα πιο ισχυρή [...] Ο κινηματογράφος ως πρότυπο έχει το όνειρο, και όχι την πραγματικότητα. Την πραγματικότητα ΔΕΝ την αντιλαμβάνομαστε ως κινηματογράφο. Ο κόσμος δεν είναι προ-κωδικοποιημένος. Ο κόσμος δεν είναι σκηνοθετημένος [...] Το ονειρικό και το κινηματογραφικό στοιχεία είναι εξαιρετικά συγγενή. Πρόκειται για εικόνες που κινούνται και διαδέχονται η μια την άλλη μέσα στο χρόνο [...] Η νέα τέχνη του κινηματογράφου μας είναι τόσο οικεία, όχι επειδή μοιάζει στην πραγματικότητα, αλλά επειδή μοιάζει στα όνειρα. Κατά κάποιον τρόπο είναι η "αρχαιότερη" τέχνη, αφού ονειρευόμαστε από καταβολής κόσμου!».

Τα γινόντα Ιονοτήρια στη σκάλα του *Θωρηκτού Ποτέμκιν*, που ζωντανεύουν και με σουρεαλιστικό τρόπο συμμετέχουν στο δράμα της ανθρώπινης μάζας που κατακυκλώνει στις σκάλες, αποδεικνύουν τόσο τη θεμελιώδη σχέση του ονείρου με κάθε μορφή συμβολικής εξέλιξης στον κινηματογράφο, όσο και την προσωπική σχέση και τις επιρροές που δέχτηκε ο Αϊζενστάιν από τους σουρεαλιστές. Την ίδια περίπου εποχή ο Λόρκα γράφει τα πιο «ονειρικά» από τα έργα του, τα *Μάγια της πεταλούδας*, τον *Ματωμένο γάμο*, το *Περλιμπλίν και Μπελίσια*, κ.ά., ενώ μόλις στο μεσοπόλεμο παίζεται με σχετική αποτυχία το κορυφαίο έργο του Τενεσί Ουίλιαμς *Καμίνιο Ρεά*, στο στη δομή του είναι περισσότερο κινηματογραφικό. Σχετικά αργά αναγνωρίστηκε, μέσω της κινηματογραφικής διασκευής του Μανκίνιτς, το έργο του Ουίλιαμς *Ξαφνικά πέσει το καλοκαίρι*. Στο μιούζικα αποδίδεται συχνά το ονειρικό στοιχείο με τρόπους κληρονομημένους από την όπερα, ενώ πολλές φορές μπουφόνικες στιγμές του κινηματογράφου ακολουθούν τα προστάγματα της τέχνης του θαυματοποιού, μαγεύοντας τα πλήθη. Ο καλλιτέχνης δεν είναι πια παρά ο σάλτιμπανκος που αναλαμβάνει να παραπλανήσει την (ήδη πεπληνημένη) αντίληψη του μέσου θεατή. Ο *Ινγκμάρ Μπέργκμαν*, στο *Κραυγές και ψίθυρος*, στην *Έβδομη σφραγίδα* και σε μια πλειάδα άλλες ταινίες του, επιστρέφει στη θεματική του ονείρου. Αξέχαστη είναι η σκηνή όπου ο Θάνατος παίξει μια παρτίδα σκακιού με τον ιπότη της *Έβδομης σφραγίδας* και τον εξαπατά. Το ίδιο αξέχαστη είναι η οικογένεια των performers που διακαμώδει και, μέσα από τη θεατρική ψευδαίσθηση και τη χαρά της ζωής, γλιτώνει το Χρόνο του Θανάτου!

Στην ταινία του *Το θαύμα* (1959), ο *Ιρβίνγκ*



Ρέιπερ παρουσιάζει μια καλόγρια να δραπετεύει από ένα μοναστήρι, παρακινημένη από τον έρωτά της για έναν άγγλο αξιωματικό. Την ίδια στιγμή ένα άγαλμα της Παναγίας εξαφανίζεται, και στη θέση του εμφανίζεται η μορφή της καλόγριας. Αυτή η ταινία (όπου και η ημέτερη Κατίνα Παξίνου ενσάρκωσε το ρόλο μιας τσιγγάνας) ανοίγει, παρά τις μελό καταβολές της, ένα δρόμο για την οριστική εδραίωση της μαγείας στον αμερικανικό κινηματογράφο. Μακριά από την επιρροή του Χόλιγουντ, την ίδια εποχή, ο ευρωπαϊκός του ομόλογος πασχίζει να εξερευνηθεί μονοπάτια έκφρασης δύσβατα, που διέρχονται την ατραπό του νεορεαλισμού και διασταυρώνονται με τις ανάγκες της κινηματογραφικής αγοράς. Μόνο ο Μπεργκμαν και ο Φιτς λανκ παραμένουν αμετανόητοι υπηρέτες του ονείρου στην τέχνη τους, δικαιώνοντας τον εξπρεσιονισμό και καθιερώνοντας μια μεταφυσική οπτική. Το μεταγενέστερο έργο του Μπεργκμαν *Φάνι και Αλέξανδρος*, καθώς και η πρόσφατη επιστροφή του σκηνοθέτη στο θέατρο (με τις *Βάκχες* του Ευριπίδη; το οικριότερο των θεατρικών έργων της αρχαιότητας), ολοκληρώνουν τη διαδρομή αυτή, στο τέρμα της οποίας το ανθρώπινο υποκείμενο συναντά εν χορώ τους εφιάλτες και τα τραύματα της παιδικής του ηλικίας. Όμως αυτή η διαδικασία θα επαναληφθεί στον κινηματογράφο τρεις δεκαετίες αργότερα.

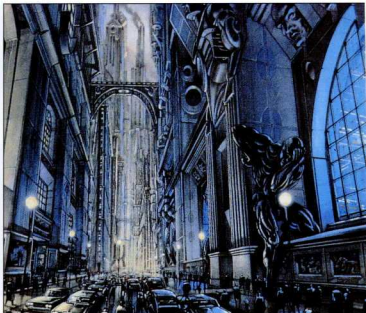
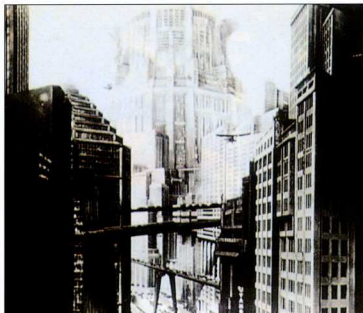
Ο Αντονίνιο, στην *Κόκκινη έρημο*, βάζει μια γυναικά εγκαταλελειμμένη να περπατά σε μια παραθαλάσσια βιομηχανική ζώνη κοντά σε καράβια που σαλπάρουν για μακρινούς τόπους. Εδώ πρόκειται μάλλον για ένα στάδιο μετά την ονειροπόληση, αν δεχτούμε μια κλίμακα απόδοσης του ανεξήγητου, όπου η συνειδηση αντλεί από τη λογοτεχνία και πλάθει εικόνες του ασυνειδήτου. Όμως το ασυνείδητο, όπως είπαμε, είναι πολιτιστικά χαρακτηρισμένο και δύσκολα μπορεί να διακριθεί από το πλέγμα των πολιτιστικών καταβολών του δημιουργού: άλλη η Ευρώπαια και άλλη η Ασιατίσσια. Αντίστοιχα, ο Ιάπωνας Ναγκίσα Οσίμα, στο *Ημερολόγιο ενός κλέφτη*, ερμηνεύει τον Ζαν Ζενέ υπό

το πρίσμα της ψυχαναλυτικής προσέγγισης, ενώ ο Φασμπίντερ στον *Καβατζή της Μπρεστ* θα τον προσεγγίσει με άξονα την επιθυμία. Και στις δύο όμως εκδόχές, οι διάφορες φάσεις ολοκλήρωσης του ψυχισμού του ήρωα δεν συντελούν στην ολοκλήρωση της προσωπογραφίας του. Και αυτό γιατί απουσιάζει εντελώς η ηθογραφική προσέγγιση, δηλαδή ο παραδοσιακός ρεαλισμός, ο ευρύτερα κατανοητός και εύπεπτος, του εμπειρικού κινηματογράφου. Σταδιακά, βέβαια, το κοινό θα εξοικειωθεί με αυτούς τους κώδικες, σχεδόν ποτέ όμως δεν θα κρύψει την ολοφάνερη προτίμησή του για ένα σινεμά επίπεδα αφηγηματικό, καθώς και για μια απόδοση του ονείρου σύστοιχη με τις παραστάσεις του.

Ο Αλμπέρτο Μπεβιλιάκου χαρακτηρίσει ο ίδιος την ταινία του *Η κυρία των θαμάτων* ως «χίμαιρικό όνειρο». Εδώ η Κλαούντια Καρντινάλε θα νοσταλγήσει και θα πονέσει για λόγους τους οποίους ο θεατής προσεγγίζει περισσότερο αισθητικά. Αυτό το είδος προσωπογράφησης ενός ανθρώπινου τύπου ο κινηματογράφος θα το καθιερώσει σταδιακά σε μια διαδικασία επικοινωνιακή με το ευρύτερο κοινό, η οποία είναι επιδύνη και κοστίζει σε εισιτήρια – η πανάργαχη συνταγή του *Όσα παίρνει ο άνεμος* θα αποδειχθεί πανίσχυρη, και αποδείξει είναι ο πρόσφατος *Ττανικός* (ο προϋπολογισμός του οποίου θα μπορούσε να επιλύσει για ένα μήνα το πρόβλημα της πείνας στην Ανγκόλα, εάν οι αξιολογήσεις της κινηματογραφικής βιομηχανίας ήταν περισσότερο ανθρωπίνες).

Στις ρομαντικές προσεγγίσεις χαμηλού προϋπολογισμού της νότιας και κεντρικής Ευρώπης, καθώς και στα έργα του πειραματικού κινηματογράφου της Γερμανίας και των Ηνωμένων Πολιτειών, κυρίαρχα είναι τα ανθρώπινα συναισθήματα του έρωτα, του φόβου, της εκδίχησης. Αυτό είναι εμφανέστατο στις χορευτικές ταινίες του Κάρλος Ζάουρσκι και στα έργα του Εμίλ Λοτιάνου που αναφέρονται στους τσιγγάνους (Οι τσιγγάνοι πεθαίνουν από αγάπη, Οι τσιγγάνοι πηγαίνουν στους ουρανούς). Το ίδιο συμβαίνει και στη σοβιετική κινηματογραφική

2. Το Χόλιγουντ ως ένα ειδικό τοπίο γεμάτο αστέρια. Τι γίνεται όμως στην «άλλη», την οθόνη «πλευρά του λόφου»;



βιομηχανία, κυρίως στις ελάσσονες –μη προπαγανδιστικές– ταινίες. Η πρώτη ταινία του Λοτιάνο κινείται ανάμεσα στο μύθο και την πραγματικότητα των λαουτιέρηδων της ρουμανοσοβιετικής στέπας, συνηθώντας αγαστό πρότυπο για τη σύγχρονη εκδοχή του κινηματογραφικού ονείρου από το μεγάλο δάσκαλο Ταρκόφσκι, για τον οποίο το όνειρο ανάγεται σε αξίωμα και αξίωση, δηλαδή σε τίτλο καλλιτεχνικής ταυτότητας, ιδιαίτερα αν παρακολουθηθεί κανείς προσεκτικά την αφήγηση στο σενάριο της *Νοσταλγίας* και της *Θυσίας*. Μα είναι φυσικό, αφού η βασική προβληματική έχει μεταφυσικό χαρακτήρα. Υγρές μνήμες μιας πάντα παρούσας μητρικής γης για τον εξόριστο Ταρκόφσκι, το ομαδικό ασυνείδητο ως απολογία για την ουτοπία των ιδεωδών, η σύγχρονη τεχνολογική έρμηκος και ο απωλεσθείς παράδεισος (κατά το πρότυπο του Μίλτον): αυτό είναι το ψηφιδωτό που έστησε ο Ταρκόφσκι μετά το θρυλικό *Σολάρις* προκειμένου να πάρει το όνειρο τις αρμόζουσες διαστάσεις του στον κινηματογράφο και να επανέλθει το παρελθόν στην επικαιρότητα.

Αν ο Ταρκόφσκι έχτισε στα θεμέλια του παρελθόντος από φιλοσοφική διάθεση, ο Βέρνερ Χέρτσοκ το είχε ήδη κάνει από γνήσια εσωτερική παρόρμηση, χωρίς ιδιαίτερη ενδοσκόπηση (Φιτζκάρλντο, *Αγκίρε, η Μάστιγα του Θεού*, και αργότερα *Η χώρα όπου ονειρεύονται τα πράσινα μυρμηγκία*, με μια οικολογική προβληματική θεμελιωμένη στα αρχαιολογικά όνειρα της ανθρωπότητας). Ο Φεντερίκο Φελίνι και ο Τονίνο Γκουερά στο *Αμαγκρόντ* κάνουν το ίδιο, επικεντρώνοντας την προσοχή του θεατή στο ιστορικό πλαίσιο, όπως και ο γερμανός σκηνοθέτης Χανς Γιούργκεν Ζίρπιμπεργκ, ιδιαίτερα στην κινηματογραφική μεταφορά του της όπερας *Λάρσβαλ* του Βάγκνερ (1982) και στην ομώνυμη κινηματογραφική βιογραφία του συγγραφέα Καρλ Μάι (1974). Κόσμοι διαφορετικοί συγκροτούνται έντονα καθώς, ήδη από το ξεκίνημα του *Καρλ Μάι*, η ανατολικο-ινδική σκηνη οδηγεί με αναδρομές στην παιδική ηλικία του ήρωα και στη

φτώχεια του χιονισμένου χωριού του (αλλά η ονειρική απόδοση της παιδικής ηλικίας μέσα σε μια γυάλινη ανεστραμμένη σφαίρα, με το χιόνι να πέφτει πάνω στο χωριουδάκι είναι ένα εμφανέστατο εξεπρεσσιονιστικό στοιχείο, που το συναντά ήδη κανείς και στο *Νοσφεράτου* του Μουρνάου, στο *Εργαστήρι του δόκτορος Καλιγκάρι* και στο *Νοσφεράτου* του Χέρτσοκ, με τον Κλάους Κίνσκι στον ομώνυμο ρόλο).

Κινοούμενος ανάμεσα στην παράδοση του θεάτρου Καμπούκι και στην αγγλοσαξονική παράδοση (Ζαϊξηθη), ο Κουρσοβάβι δίνει δυναμικά το παρόν στην περιπέτεια της «επιστροφής» στη μητρική γη, ή της ανέισης αναζήτησης ενός χαμένου ονείρου. Στο *Καγκεμούσα* (Ο *Ισκιος του πολεμιστή*) στήνει ένα κομμάτι της χιμαιρας μπροστά στα έντρομα μάτια του σύγχρονου θεατή, ενώ στο *Θρόνο του αίματος* (Μακβεθ) και στο *Ραν* (Βασιλιάς Λίρ) ο μεγάλος δημιουργός στοχάζεται πάνω σε όλα αυτά που «ήταν και δεν είναι πια»: τη δόξα, το μεγαλείο της ανθρωπίνης ψευδοποίησης, το όνειρο. Ένα δάσος ολόκληρο βγαίνει από τις σελίδες του ελισσαβετιανού θεάτρου και κινείται απειλητικά, το αναπότρεπτο της Μοίρας ακολουθεί σαν *ίσκιος* αυτό το σκέλεθρο ανθρώπου που ήταν κάποτε ο Βασιλιάς.

Στην προτελευταία του ταινία, *Όνειρα*, ο Κουρσοβάβι κάνει αυτή την επιλογή κατακλιείδα της γερμανικής του σοφίας. Συνεχείς αναφορές στη δυτικοευρωπαϊκή εικαστική κληρονομιά, στην ιερατική γλώσσα του τόπου του, στις αλεπούδες, στα πνεύματα των δασών, της ροδακινιάς και της ακακίας. Νεκροί που βαδίζουν σαν στρατός, απειλητικά, μέσα σε ένα τούνελ ζητώντας ευθύνες από τους ζωντανούς, μια μόνα αυστηρή που ανοίγει τις πύλες της ζωής στον νεαρό και αδαή εξερευνητή της, η μύηση. Γήινα χρώματα, τελετουργική αναπαράσταση της δημιουργίας του κόσμου ως καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αυτό που στον αμερικανικό κινηματογράφο μόνο ακροθιγώς σχολιάζεται στην *Οδύσεια του διαστήματος* και στο *Σταυροί στο μέτω-*



Υ

8

που του Κιούμπρικ, ο Κουρσοσάβα το τοποθετεί στο κέντρο της θεματικής του. Αυτό που ο Βάινα στο *Κανάλ* και στον *Άνθρωπο από μάρμαρο* παρουσιάζει ως προσωπική απολογία, ο Κουρσοσάβα το κάνει μυθικό μάθημα ζωής.

Στα *Όνειρα*, οι ρίζες του ουράνιου τόξου φτάνουν το θησαυρό και ο θάνατος παίρνει την τρομακτική μορφή μιας χιονοθύελλας. Το γεμάτο οδύνη γάβγισμα ενός σκυλιού προειδοποιεί τους ανθρώπους μέσα στον ύπνο τους, ένα ολοκκόκκινο Φούτζι Γιάμα μετά την πυρηνική καταστροφή πλαισιώνεται από κερασφόρους δαίμονες που βρογγύν πάνω σε βαθμειάινες λίμνες από πυρηνικά απόβλητα. Σισύφειο έρεβος και μαρτύριο που οδηγεί στη λύτρωση με το βλέμμα μιας οδολίσκης σαν εκείνης του τελωνοφύλακα Ρουσό, που γυρνά το βλέμμα και τη μνήμη του ανθρώπου στον υδρόμυλο του πολιτισμού και στην ευτυχία της ήρεμης και φυσιολογικής ζωής. Αυτό το όνειρο του Κουρσοσάβα είναι νυχτερινό και φιλοσοφικά δομημένο, διακρίνεται δηλαδή για την αριστοκρατική του εντένση.

Δεν θα μπορούσε κανείς να ερμηνεύσει μια τόσο «νυχτερινή» διαδραματίζα, όπως αυτή του ονείρου, παρά μόνο με τους κώδικες μιας συγκεκριμένης αισθητικής και ηθικής. Το όνειρο παραμένει πολυτέλεια, τόσο εν ύπνω όσο και εν εγρηγόρει. Η απτή πραγματικότητα με τις απαιτήσεις της δεν επιτρέπει την εντένση και τη θυμοσοφική αντίληψη των ανεξήγητων παρορμήσεων, ψυχικών ώσεων και ονειροπολήσεων, κάτω από το πέπλο της Σελήνης. Ο Όνειρος στον Όμηρο είναι απεσταλμένος της θεότητας και μάλιστα αρέσεται να εξεπατά τους ανθρώπους. Είναι συγγενής με τον Ύπνο και το Θάνατο, τους διαμεσολαβητές ανάμεσα στον Πάνω και τον Κάτω Κόσμο. Αλλά για την αρχαιοελληνική αντίληψη, ο Πάνω Κόσμος είναι το σκηνικό της έλλογης παρέμβασης του ανθρώπου στη φύση, ενώ ο Κάτω Κόσμος σχεδόν πάντα ταυτίζεται με το μερίδιο που η φύση διεκδικεί από τον άνθρωπο. Αυτή η αδρή σχηματοποίηση έχει,

βεβαίως, να κάνει και με την «αριστοκρατική» αντιμετώπιση του ήρωα της τραγωδίας, τη βασιλική του καταγωγή, τον ιδιόζοντα ψυχισμό του. Στη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση αυτό κληρονομείται ως «εσπερινή», επιβλητική ιδιοσυγκρασιακή δομή προσωπικότητας και αφορά τους πρωταγωνιστές των ρομαντικών έργων. Στο πλαίσιο, μάλιστα, του κινήματος του ρομαντισμού κατά τον 19ο αιώνα, το όνειρο κατέχει κυρίαρχη θέση⁶.

Ελάχιστες είναι οι περιπτώσεις έργων όπου το όνειρο αποδίδεται με παιγνιώδη διάθεση, μακράν της ερμώσης, της νοσταλγίας και του θανάτου. Αυτό το έκανε βέβαια ο Σαίξπηρ στο *Όνειρο μιας νύχτας του μεσοκαλοκαιριού*, αλλά εντάσσοντας μάλλον την πλοκή του έργου σε ένα σκηνικό που ήταν από τη φύση του ρομαντικό φορτισμένο και αντλώντας παραποιημένες εικόνες της Μεσογείου από τα κίταπια της λογοτεχνίας των προκατόχων του. Δεν είναι μόνο η νύχτα που ξεγελά, με τις νεράιδες, τα πνεύματα του δάσους, τους άστρους και τους σιληνούς. Είναι και το μαγικό βότανο που χαρίζει μια κωμική ψευδαίσθηση του κάλλους, πλησιέστερη στο όνειρο παρά στην πραγματικότητα.

Η πρώτη κινηματογραφική παραγωγή του *Όνειρου καλοκαιρινής νύχτας* είναι του 1935, με διεύθυνση φωτογραφίας (και Έσκαρ) του Μαξ Ράινχαρτ. Πρωταγωνιστούσαν ο Τζέιμς Κάγκνεϊ, ο Μίκι Ρούνι, η Ολίβια ντε Χάλβαντ και ο Ντικ Πάουελ. Όσο για την πρόσφατη χολιγουντιανή διδασκεία του *Όνειρου*, με πρωταγωνίστρια τη Μισέλ Πφάιφερ, δεν αποδίδει ούτε στο ελάχιστο αυτό που θεατρικά παραπέμπει σε ήδη γνωστές κατηγορίες. Αλλά χρησιμοποιεί το κινηματογραφικό μέσο γραφής για να κάνει πιο εντυπωσιακό το διάκοσμο του Σαίξπηρ, χωρίς να αποκαθιστά τις αισθητικές συντεταγμένες του θεατρικού έργου στις αρχικές τους διαστάσεις.

Όμως, δεν είναι μόνο το «κρόνειο», μελαγχολικό νυχτερινό ταμπεραμέντο που συνδέεται με το όνειρο. Πίσω από το πέπλο του μεσημεριού κρύβεται πάντα η μνήμη της Βενετίας του Βι-

3. Πώς γίνεται η μυθοποίηση για το όνειρο της ιδεατής πόλης στον κινηματογράφο; α. «Μητρόπολη», β. «Γκόθου Σπ», η μυθική πόλη του Μπάτμαν. γ. «Η Λεωφόρος εγκλιμάτος». Μακέτα του Αλεξάντρ Τρονέρ (1943), για «Τα ποιήματα του Μαρσέλ Καρνέ και δ. το νεκρό που έβγαζε για την ορτανία ο Λέον Μπαρζάκ και ο Ρέιμον Γκιρπουί, δύο χρόνια αργότερα.

σκόντι και το *Λυκόφως των Θεών*. Στο *Θάνατο στη Βενετία*, η κρία βουίνισια ανατριχίλα περνά μέσα από την απουσία του ψιμιθίου και κυλά στα μάγουλα του μελλοθάνατου συνθέτη. Ο έρωτας, στην πλατινικότερη έκφρασή του, σαν ένας παλιόστος που κρατάει μια κιθάρα και πίσω από την ομίχλη και τις υδατίνες εκτάσεις με τις γόνδολες σαρκάζει και στρώνει το δρόμο του θανάτου. Ο ήλιος εδώ είναι ονειρικός, μια βαριά ύπουλη επιδίωξη που σπνεται μαζί με τις αποσκευές και τρωπάνει στα αποδυτήρια της έρημης πλαζ. Αυτό το ονειρικό κλίμα προσιδιάζει στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο και ξεφεύγει από τα στερεότυπα απόδοσης του ονειρού που γνωρίζαμε έως τότε.

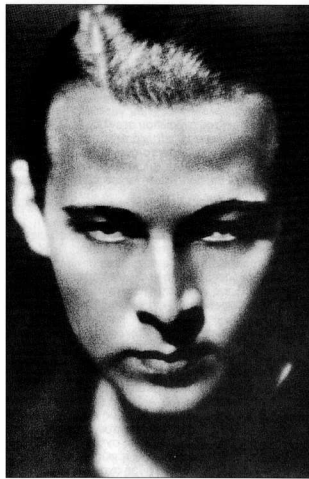
Δεν θα αρκούσε ένας ολόκληρος τόμος για να καταλογιστεί ο ονειρούς, εκεί όπου ο Γάλλος ή ο Αγγλοσάξωνος έχασε τα ίχνη του, εκεί όπου ο Αφρικανός ή ο Ασιάτης σφραγίστηκε από την παρουσία του λευκού. Αυτό παίρνει υπαρκτές διαστάσεις στην ταινία του Ζαν-Ζακ Ανό *Ο εραστής*, βασισμένη στη σκανδαλιστική νουβέλα της Μαργκερίτ Ντιράς, που συνεχίζει την παράδοση του *Χίροισμα αγάπη μου* του Αλέν Ρενέ. Η ταινία συνιστά από μόνη της μια νοσταλγική περιήγηση στα ταραγμένα νερά της Ινδοκίνας, στο ταραγμένο μυαλό μιας λευκής που ξεχάστηκε εκεί, στην παρτίση του οποίου και στους ερωτικούς οργασμούς που δονούνται εσωτερικά, χωρίς να κατονομάζονται. Η σχολαστική ματιά του σκηνοθέτη είναι χαρακτηριστική της αγάπης που το σύγχρονο κοινό τρέφει για την παλιά ασπρόμαυρη φωτογραφία, για τα δαντελένια ρούχα, το φοξ τροτ, το ημίφως του μεσοπολέμου και για τα καράβια που σαλπάρουν αφήνοντας πίσω τους κομμάτια ολόκληρα ζωής γεμάτα έμπνευση και στέρηση. Οι Ευρωπαίοι έχουν αποκτήσει ειδικότητα στις ταινίες αυτού του είδους⁴.

Δεν θα έπρεπε να παραλείψει κανείς τον *Καιρό των Τσιγγάνων* του Εμίρ Κουστουρίτσα, καθώς και τις επόμενες ταινίες του, με κορυφαίο το *Αντεργκράουντ*, ταινίες όπου το ονειρού επενδύεται με ένα μουσικό πανόραμα και τα σύμβολα είναι ψυχαναλυτικά δομημένα σε μια σειρά από εικόνες φτώχειας και λιρισμού, και όπου το όριο ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη μαγεία είναι δυσδιάκριτο. Αυτό το γνώρισμα της κινηματογραφικής γραφής, να ενώνει το πραγματικό με το ονειρικό, είναι κεντρικό στον λατινοαμερικανικό κινηματογράφο⁵ και βέβαια συνιστά κληρονομιά του μυθιστορητή της Βραζιλίας και της Χίλξης. Η παραγωγή ταινιών σε αυτές τις χώρες είναι περιορισμένη και οι διανομές τους δεν θα φτάσουν ποτέ ίσως αυτές του βορειοαμερικανικού σινεμά. Απόδειξη, το *Επιστροφή στο μέλλον*, όπου ένα όχημα καταφέρει να γυρίσει χρόνια πίσω στο παρελθόν τον εφευρέτη του, για να παρακολουθήσει την προσωπική ιστορία γνωριμίας και ερωτικής συνειρήσεως των γονιών του εν τη γενέσει της. Όμως, ο μέσος αμερικανικός νους δεν φαίνεται να ανέχεται για πολύ το παλιομοδίτικο σκηνικό της δεκαετίας του '50 και γυρνά απεγνωσμένα πίσω,

χωρίς να επιζητεί την ανατροπή του ρου της ιστορίας. Το ονειρού, και συγκεκριμένα ο εφιάλτης, είναι και το μέσον απόδοσης της αγωνίας στον Εφιάλτη στο δρόμο με τις λευκές.

Στην Ευρώπη, ο *Μεσάζιν* και ο *Ντον Τζοβάι* (1979) του Τζόζεφ Λόουζι, το *Σινεμά ο Παράδεισος* του Τζοζέπε Τροντόρε, πολλές ταινίες του Ρομπέρτ Μπρεσόν και όλο το σινεμά του Μπουσιουέλι, βρίσκονται στη γραμμή της εξιστορήσεως του ονειρού⁶. Στις ταινίες του Βιμ Βέντερς (*Η Αλίχη στις πόλεις*, *Η αγναια του τερατοφύλακα πριν από το πέναλτι*, *Η κατάσταση των πραγμάτων*, *Το πέρασμα του χρόνου*, *Παρισ-Τέξας*, *Αμερικανός φίλος*, *Μέχρι το τέλος του κόσμου*), το θέμα του ονειρού προλαμβάνει ψυχοκοινωνικές διαστάσεις. Αυτό φαίνεται κυρίως στα *Φτερά του έρωτα*, όπου ο εκπαιδών άγγελος συναντά το ονειρού της πραγματικότητας αυτού του κόσμου και όπου το βέβημα του θεατή περνά στη μεταφυσική πραγματικότητα του αγγέλου. Την ίδια εποχή, στις ΗΠΑ, ο Πίτερ Μάστερσον γυρίζει το *Ταξίδι στο Μπάουντφουλ*, όπου μια γυναικεία προχωρημένης ηλικίας αποφασίζει να επιστρέψει για τελευταία φορά στον γενέθλιο τόπο, μια άσημη επαρχιακή πόλη του Τέξας, σε τόπο και χρόνο μηδενικό, συμβολικό. Να, λοιπόν, που η αποικιοκρατική Ευρώπη δίνει το πρόσταγμα για την αμερικανική αναζήτηση του ονειρού πέραν του Φαρ Ουόστ.

Στη γυρναία ήπειρο, ο Ζιλ Ντασέν βάζει το ονειρού στο κέντρο της θεματογραφίας του στη *Φαίδρα* (1962) και στο *Όνειρο πάθους* (1978).



4. Το ονειρού ως πρόσωπο: Ροντόλο Βαλεντινο.



Το ίδιο κάνει και ο Μίκλος Γιάντοσ στην *Ηλέκτρα* (1975) και στην *Συγγρηκή ραψωδία* (1978), ο Κάρλ Ντράγιερ στη *Γερτρούδη* (1964), ο Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ στη *Χρονιά με τα δεκατρία φεγγάρια* και στα *Πικρά δάκρυα της Πέτρα Φον Καντ*, ο Φεντερίκο Φελίνι στην *Ιουλιέττα των πνευμάτων* (1965), στον *Καζανόβα* (1976) και στην *Πρόβα ορχήστρας* (1978), ο Μάρκο Φερέρι στο *Αντίο πύθη* (1978), ο Πολάνσκι στο *Μωρό της Ρόμα* και στον *Ενοίκιο* και ο Ζαν Λικ Γκοτιάρ στο *Week End* (1967), έπειτα από συνεργασία με τον Αλέν Ρενέ και τον Κλοντ Λελούς.

Σε όλες αυτές τις ταινίες η απόδοση του ονείρου γίνεται με κωδικούς δύσκολα αποκριτογραφησίμους. Εύκολη είναι η σύγχυση ανάμεσα στο όνειρο και τη νοσταλγία, αν ξεκινήσει κανείς από τον Ταρκόφσκι και φτάσει στην εμπορικότερη ταινία υψηλού προϋπολογισμού. Ιδιαίτερη σημασία στην κατανόησή και τη συνολική αποτίμησή μιας ταινίας έχει τόσο η θέση του ονείρου στο σεναριακό γίνεσθαι όσο και η συχνότητα εμφάνισής του στην οθόνη, πέραν της απλής λεκτικής αναφοράς σε αυτό. Στο σύνολο του έργου του Πιερ Παόλο Παζολίνι η ανάμνηση ενός προσωπικού βιώματος και η επιδρομή του αρχαίου δράματος καθιστούν τη γραφή ονειρική, ιδιαίτερα στην αποκριτωμένη *Τριλογία της Ζωής* (*Δεκαήμερο*, βασισμένο στο αφηγηματικό πολύπτυχο του Βοκκάμιο, *Χίλιες και μια νύχτες*, βασισμένο στα παραμύθια της Χαλμιάς, *Θρύλοι του Καντέμπερι*, βασισμένο στον Τσόσερ). Αλλά η ανάμνηση του ονείρου είναι άλλο πράγμα, και η βιωσή του διαφορετική από περι-

πτωση σε περίπτωση. Επί του παρόντος θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί με βεβαιότητα ότι στον κινηματογράφο ο απαιτητικός θεατής (αυτός που κοινώς αποκαλείται «σινεφίλ») αποζητάει, πάνω από οτιδήποτε άλλο, την εμπειρία του ονείρου. Αυτή την ανάγκη αναγνωρίζει ο Δανός Λαρς Φον Τριερ στις πρόσφατες ταινίες του *Δαμάζοντας τα κύματα* και *Χορεύοντας στο σκοτάδι*, όπου η σκληρή γραφή σε συνδυασμό με μελό συνταγές του προηγούμενου αιώνα επιστρατεύουν το προσωπικό όνειρο της πρωταγωνίστριας και την ολοκληρωτική του κατάρρευση σε μια κατά μέτωπο κριτική του κοινωνικού πλέγματος μικρόνοιας και ψευδοθηκικής. Το όνειρο αυτό δεν είναι μόνο ένα σχέδιο ζωής, αλλά και μια ψευδαισθησιακή κατάσταση, που το σινεμά την αποδίδει μέσω της ανάληψης παλιών μιούζικαλς ή της διακωμωδισής τους. Επιπλέον, ο Τριερ κατατρυχάει και από έντονη μεταφυσική αγωνία, που λίγο-πολύ φέρνει εκ νέου στην επικαιρότητα το σινεμά του Μπέρνγκκιαν.

Πέραν του σκανδιναβικού σινεμά, που διατηρεί την προβληματική του αμείωτη, στις Ηνωμένες Πολιτείες έχουμε μια πλειάδα πρόσφατων παραγωγών blockbusters, που βέβαια επιστρατεύουν τις έντονα τραυματικές εμπειρίες του αμερικανικού έθνους, με κορυφαίο ζήτημα του ψυχοπαθολογικού βετερανισμού του Βιετνάμ (*Η σκάλα του Τζέικομπ* και από τις παλιότερες ταινίες που μεταφέρουν με άκρα επιτυχία το μυθιστόρημα, η ταινία *Ο Τζόνι πήρε το όπλο του*), αλλά και με ζητήματα άλλα, όπως την εισβολή στη συνείδηση του άλλου μέσω της τεχνολογίας ή απλά της χαρισματικής ενόρασης (από τις παλαιότερες, *Τα μάτια της Λόρα Μαρς*, και πρόσφατες ταινίες όπως *Το κελί*, *Στο μυαλό του Τζον Μάλκοβιτς*, *Η έκπη αίσθησης*¹⁰, *Είδα το θάνατό σου*, κ.λπ.). Σε αρκετές ταινίες το σενάριο είναι αφελές, ενώ σε άλλες είναι ιδιαίτερα επεξεργασμένο και σβέταται την αντίληψη του θεατή. Αυτό συμβαίνει κατεξοχήν στις ταινίες όπου οι ανθρωπίνες σχέσεις και οι κοινωνικές δομές τίθενται υπό αμφισβήτηση, πράγμα που επιχειρήθηκε και από σκηνοθέτες του κινηματογράφου επιστημονικής φαντασίας (*Μπλέιντ Ράινερ*, βασισμένη στο *Ηλεκτρικά πρόβατα* του Φίλιπ Ντικ, η σειρά ταινιών από την Αυστραλία *Κλοντ Μαξ* και τα τέσσερα *Άλνες*) χωρίς όμως χρήση του ονείρου ως θεματικής.

Ο Κιούμπρικ, την προηγούμενη χρονιά, επιχείρησε μια κριτική των σχέσεων του *Μάτια ερμηνιακά κλειστά*, όπου η φαντασίωση εξαιρείται σε βάρος της πραγματικότητας. Αλλά όλη αυτή η κινηματογραφική παραγωγή, στην οποία διακρίνεται ο αυστραλέζικος και ο канаδικός κινηματογράφος (*Τραγούδια του δεύτερου ορόφου*, *Λεολό* του Ζαν Κλοντ Λοζόν και *Ουράνια πλάσματα* του Πίτερ Τζάκσον), αναζητεί τις ρίζες της σε ταινίες-προκατόχους που έχουν αφήσει εποχή. Στα *Ουράνια πλάσματα*, η ομοφυλοφιλική σχέση δυο νεαρών κοριτσιών τα οδηγεί στο έγκλημα μέσα από την πλήρη ταύτησή τους με μια ονειρική κατάσταση, μια φαντασίωση του παλιού σινεμά και ένα ολοκληρωμένο ρομαντικό οικοδόμημα απόλυτης ταύτησης, που εναντιώνεται ολοφάνερα στην κοινωνική πραγματικότητα που τις περιβάλλει. Νοσηρό κλίμα, έσοχες ερμηνείες, βαθιά γνώση του μέσου του, δίνουν στο

5. Το παρωμένο: -Ο κλέφτης της Βαγδάτης-

σκηνοθέτη τα πρωτεία στο είδος.

Τα παλιά ημερολόγια ανοίχτηκαν και ο ευρωπαϊός δημιουργός απολογήθηκε επισύροντας ένα γιγάντιο κατηγορώ στα κολοναλιστικά ένστικτα των συμπατριωτών του. Στο Φορντ Σαγκάν του Αλέν Κορνό, εμπορευματοποιήθηκε αυτό που το περιοδικό *Cahiers du Cinéma* θα αποκαλούσε «εθνικός ονειδός» για τη Γαλλία, διωντάς του την απαραίτητη εθνικιστική αϊγλή. Ο Κορνό αναζήτησε την επιστροφή στη γενέθλια γη, ακόμη κι αν αυτή δεν είναι και τόσο «γενέθλια».

Στην ταινία του Τζέιμς Άιβορι *Κάψα και σκόνη*¹¹, ο Σασί Καπούρ, ο «Ρόμπερτ Ρέντφορντ της Ινδίας», συνοδεύει τη Τζούλι Κρίστι στην αναζήτηση των ριζών της. Αυτό το «ειδικό» συναίσθημα ανιχνεύεται εύκολα στη νουβέλα της Ρουθ Πράουερ Γιαμπβάλ, πολωνέζας συγγραφέως που παντρεύτηκε έναν ινδουίστη αρχιτέκτονα και έζησε για εικοσιπέντε χρόνια στο Νέο Δελχί. Το όνειρο είναι πολιτιστικά χαρακτηρισμένο και πάλι, μόνο που εθνολογικά είναι κάπως επίμεικτο, με άμεσα αισθητικά αποτελέσματα, τόσο σε επίπεδο κειμένου όσο και σε επίπεδο σεναριακής δομής. Η ίδια αναμείξη πολιτιστικών δεδομένων αφορά και στη διά βίου συνεργασία

κρίζει μια γυναίκα. Ειδικά στην περίπτωση των Ινδιών, η απογοήτευση είναι κυρίαρχο χαρακτηριστικό αυτής της κατά μέτωπο συνάντησης. Ένα αυτοκίνητο περνά γρήγορα μέσα από αλληπάλληλα τούνελ, μολύνοντας τη σωπηρή τους ηχώ με θορύβους του δυτικού πολιτισμού, παρασύροντας δυο ανυπεράσπιστους Ινδούς. Η νουβέλα του Φόρστερ και το αντίστοιχο θεατρικό του Σάνθα Ράμα Ράου αξιοποιούνται στο έπακρο, αφήνοντας το μυστήριο ανεξήγητο. Απομάκρυνση από την προγονική γη, όχι βέβαια μια απλή μεταφορά της έννοιας της εξορίας από το λογοτεχνικό περιβάλλον της στην οθόνη, αλλά αναζήτηση ενός είδους νεο-εξπρεσιονισμού που εγκαθίσταται στη μολυσματική σκόνη και στο εκτυφλωτικό φως των αποικιών. Τα αντικείμενα διαχέονται στο χώρο σαν βαλοσαμωμένα καρέ αναγεννησιακών ιπποτών, για να μας ξεναγήσουν στο δύσβατο ψυχικό τοπίο. Αυτό είναι ουσιαστικά η κληρονομιά του νατουραλισμού, όπως αυτός πέρασε από το θέατρο στην Έβδομη Τέχνη. Ο «περίπατος» αυτός του Δυτικοευρωπαίου στο εξωτικό περιβάλλον της αποικίας ολοκληρώνεται με την αιώνια επιστροφή. Στάσιμος, προσκολλημένος για κάποιο ανεξήγητο λόγο στον ξένο τόπο, ο ευρωπαίος αποικιοκρά-

6. Το σεναριακό όνειρο: «Ο κλέφτης των Χριστουγέννων» του Χένρι Ζελικ (1993).



του ίδιου του Τζέιμς Άιβορι με τον Ισμαήλ Μέρτσαντ, η οποία ξεκίνησε από το 1961. Όσα επώθηκαν κατά καιρούς για το σινεμά της Nouvelle Vague δεν φάνηκε να επηρεάζουν στο παραμικρό αυτούς τους επιδόξους και ήδη διατελέσαντες εποποιούς των τριών προηγούμενων δεκαετιών. Ας μην ξεχνάμε ότι ο κινηματογράφος έχει ήδη καθιερωθεί ως η ευρύτερα καταναλώσιμη και πλέον αγαπητή μορφή τέχνης. Αυτοί οι δημιουργοί κράτησαν το παραμύθι αμείωτο στην τέχνη τους και το προσέδωσαν επιπλέον ποιοτικά γνωρίσματα, ανάμεσα στα οποία το όνειρο υπήρξε κεντρικό ζητούμενο. Κατά τον ίδιο τρόπο, ο Ντέιβιντ Λιν στο *Πέρασμα στην Ινδία* αντιλαμβάνεται με πρωτότυπο αφηγηματικό τρόπο πως ένας πολιτισμός αντικρίζει έναν άλλο, δηλαδή όπως ακριβώς ένας άντρας αντι-

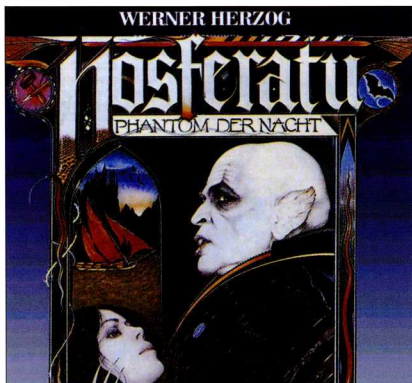
της δεν μπορεί να ενταχθεί σε αυτόν, αλλά ούτε και να επιστρέψει στην «οικογένεια» των λευκών. Στο πλαίσιο μιας νοσταλγικής επιστροφής, λοιπόν, το όνειρο παίρνει τις διαστάσεις αισθητικής συντεταγμένης πάνω στην οποία βασίζεται η συνταγή των ταινιών του είδους. Το όνειρο εξυπηρετεί σε μια επανέκτιμηση του βλέμματος.

Στην εισήγησή της στο συνέδριο της ΟΚΛΕ¹², η Αντουανέτα Αγγελίδη διευκρινίζει πως «... χαρτογραφώντας τις σχέσεις του ονείρου με τον ποιητικό κινηματογράφο βρίσκουμε πως πρόκειται για σχέσεις δομικές. Δεν αναφερόμαστε σε αναπαραστάσεις ονείρων μέσα σε ταινίες, οι οποίες είναι συχνά απλοϊκές και κακού γούστου. Μπορούμε να κατατάξουμε τις δομικές σχέσεις ονείρων-κινηματογράφου σε

τρεις ομάδες. Πρώτον, ομοιότητα ονειρικής και κινηματογραφικής εμπειρίας, δεύτερον, ομοιότητα ονειρικής και κινηματογραφικής δομής, τρίτον, το όνειρο ως υλικό του κινηματογράφου». Η Αγγελίδη προχωρεί στην ανάλυση της λέγοντας πως ο θεατής του σινεμά μοιάζει με ονειρευόμενο: δοκιμάζεται ως προς την επαφή του με την πραγματικότητα και απορροφάται από την κινούμενη εικόνα κατά τρόπο αντίστοιχο με τον ονειρευόμενο. Αυτό καθιστά την εμπειρία του σινεμά σύστοιχη με την εμπειρία του ονείρου, δεδομένου ότι και τα δύο αποσταθεροποιούν, ως ένα βαθμό, την αντίληψη μας της πραγματικότητας, με διαφορά μόνο ως προς το βαθμό εγρήγορσης (η Αγγελίδη υποστηρίζει τον μαγικο-ποιητικό κινηματογράφο του ενσυνειδητού θεατή, και όχι αυτόν της ταύτισης. Ο λόγος είναι πως και ο συμβατικός κινηματογράφος, που εξαφανίζει τις συνδέσεις και επουλώνει τα τραύματα της γραφής, επίσης επικαλείται το όνειρο. Το αποτέλεσμα, όμως, που παράγει πλησιάζει περισσότερο την ψευδαίσθηση, χωρίς τη δύναμη του ονείρου).

Τα *Επικίνδυνα χρόνια* και όλες οι υπόλοιπες ταινίες του Αυστραλού Πίτερ Γουάιερ καταργούν εντελώς το όριο ονείρου-πραγματικότητας. Στα *Επικίνδυνα χρόνια*, ένας δημοσιογράφος αντιλαμβάνεται την πραγματικότητα του πολέμου εσφαλμένα, μέχρι που αποκαλύπτεται στα μάτια του η ωμή πραγματικότητα μέσω μιας παράστασης θεάτρου σκιών. Οι μαριονέτες εδώ διαδραματίζουν το ρόλο του «συνδυετικού κρίκου» ανάμεσα στην «ειδική» πραγματικότητα του Δυτικοευρωπαίου και στην πολιτιστικά χαρακτηρισμένη πραγματικότητα των ντόπιων επαναστατών. Στις πιο πρόσφατες ταινίες του (*The Trueman Show*), επιστρατεύει τη φρικτή της εικονικής πραγματικότητας και των μεδία, που με τα reality shows δίνουν εντελώς ψευδαισθησιακή εικόνα της ανθρώπινης ζωής, ελευθερίας και αξιοπρέπειας. Την ίδια συνταγή ακολούθησε και το αμερικανικό ριμέικ του γαλλικού σεναρίου για τους *Δώδεκα πιθήκους* του Τέρι Γκίλιαμ, καθώς και η υπερπαραγωγή του *Μπραζιλ*, της δεκαετίας του '80. Το ίδιο ισχύει για τα αριστουργήματα των Ζενέ και Καρό *Η πόλη των χαμένων παιδιών* και *Delicatessen*. Ένα σενάριο, βέβαια, μπορεί να χρησιμοποιεί δεδομένα αιώνων λογοτεχνικής απόδοσης των ονείρων, ενώ ο κινηματογραφικός θεατής εξακολουθεί να είναι το ίδιο απαιτητικός, ζητώντας, συνειδητά ή υποσυνειδητά, την ορθολογική εξήγησή.

Σημαντική παρουσία του αγγλοσαξονικού κινηματογράφου στη γηραιά Αλβιόνα αποτελούν τα έργα του Νιλ Τζόρνταν που διαπραγματεύονται το όνειρο: *Η παρέα των λύκων*, *Mona Lisa*. Με άφογη χρήση των εκφραστικών του μέσων, ο Τζόρνταν αξιοποιεί την εμπειρία από τις ταινίες τρόμου για να αποδώσει ψυχαναλυτικές διαστάσεις σε όσα οι Άγγλοι αντιλαμβάνονται ως παράλληλη πραγματικότητα. Ενώ ο Γερμανός Βέντερλερ βάζει (*Τα φτερά του έρωτα*) έναν άγγελο να νοσταλγεί τους ζωντανούς και να επιστρέφει στη γη για να ήξει τον έρωτα ως καθαρό φιλοσοφικό δίαιος, ο Τζόρνταν είναι σαρκικός και άμεσος. Αυτό φαίνεται ιδιαίτερα στο *Παιχνίδι των λυγμών*, όπου η ψευδαίσθηση του φύλου



7. Το υπερσυνικό: «Νοσφέρτου» του Βέρνερ Χέρτσογκ.

ταυτίζεται με μια ευρύτερη πολιτικοκοινωνική ψευδαίσθηση. Ο Τζόρνταν αποκαθιστά την κριτική του κοινωνικού γίνεσθαι χωρίς ορθολογικές αναφορές στην τεχνολογία, αλλά με σταθερή αναφορά στη φύση του ανθρώπου και στο όνειρο, δύο ποιότητες που γι' αυτό το λόγο ταυτίζονται απολύτως.

Είδαμε στην *Ινδοκίνα* τον ευρωπαϊό αποικιοκράτη να επικεντρώνει την αναληξία του για τα βάσανα των Ασιατών. Στο πλαίσιο μιας ασυνήθιστης ερωτικής εμπλοκής, η μητέρα-κτημιαίας υποκύπτει στη σαγήνη ενός γαλλού αξιωματικού του ναυτικού, ενώ το ίδιο παθαίνει και η βετή της κόρη, μια ντόπια που αποφασίζει να ακολουθήσει τυφλά το κάλεσμα του έρωτά της. Η νοσταλγία στην ταινία αυτή κάνει τους ήρωες να εμφανίζονται σαν κουρδισμένοι στην οδόνη. Το κενό αληθοφανίας που παράγεται το καλύπτει εδώ η ονειροπλαστική δύναμη του κινηματογράφου. Ενδιαφέροντας εικαστικά είναι η εξαφάνιση των εραστών στα βήθη του ινδοκινεζικού τοπίου, κάτι που θυμίζει θρύλο και αναπαύει το πολύ δημοφιλές θέμα της Μαντάμ Μπιάτερφλαϊ. Αφελές, αλλά εμπορικά επιτυχημένο. Αντίθετα, στο *Αντίο παλλακίδα μου*, ο ασιατικός κινηματογράφος «μας βάζει τα γυαλιά» σε ό,τι αφορά στις δυνατότητες απεικόνισης όλου του εύρους και των ποικιλιών του ονείρου. Αυτή η σπουδαία ταινία συνθέτει μια πολιτική αλληγορία που δεν έχει μιμητή. Και η επιτυχία θα συνεχιστεί με την παραγωγή *Τίγρις και Δράκος* της περσικής σαιζόν, όπου το παραμύθι κατέχει την κεντρική θέση και οι πολεμικές τέχνες, με όλη τη φιλοσοφική τους θεμελίωση, αφήνουν εμβρόντητο το δυτικό κοινό. Είναι μια περσιτάνη απόδειξη του πως η τεχνολογία των ειδικών εφέ μπορεί να συνδυαστεί με ένα αξιόλογο σενάριο, για να πλαισιωθεί κατόπιν με εκπληκτικές ερμηνείες και να παραγάγει το όνειρο.

Αξιοσημειωμένες είναι οι διανοουμενίστικες ταινίες του Πίτερ Γκρίναγουεϊ: στο *Ένα ζήτη* και το *δύο μηδενικά*, μια έξοχη Αντρέα Φερρόλ και το φάντασμα του ανθρώπινου σώματος, μια ζέβρα που αποσυντίθεται και μια σειρά από ζωντανά ταμπλό συνθέτουν μια εκαστική αντίληψη που επαναλαμβάνεται στους *Συνεχόμενους πνιγμούς*, στο *Ο μάγισρας*, ο *κλέφτης*, η *γυναίκα του και ο εραστής της*, στην *Κούλα του αρχιτέκτονα*, στα *Βιβλία του Πρόσπερο* και στο *Μυρό της Μακόν*. Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφέρουμε την ομοιότητα ονειρικής και κινηματογραφικής δομής που επισημαίνει η Αντουανέτα Αγγελίδη, καθώς και την ομοιότητα των μηχανισμών παραγωγής, τόσο των ονειρών όσο και του κινηματογράφου. Οι μηχανισμοί είναι: 1. εικονοποίηση των εννοιών, 2. μετάβαση του ενδιαφέροντος και της έντασης ορισμένων αναπαραστάσεων σε κάποιες άλλες, 3. συμπίκνωση πολλών αλυσίδων συνειρών μέσα σε μια και μόνη αναπαράσταση για να παραχθεί νόημα (στον κινηματογράφο αυτό γίνεται ενσυνείδητα) και 4. δευτερογενής επεξεργασία της αναπλήρωσης του περιεχομένου του ονείρου με την οποία αυτό αποκτά μορφή σχετικά λογικού και κατανοητού σεναρίου. Στις ταινίες του Γκρίναγουεϊ, κανένας από αυτούς τους μηχανισμούς δεν ενεργοποιείται. Αντίθετα, πρόκειται για εικονοπλαστικά δοκίμια από την παντοδυναμία της καρτεσιανής λογικής που τα δίνει ελάχιστες ποιητικές στιγμές διαφεύγουσα και επιπρέπει στον θεατή να ονειρευτεί πραγματικά. Το να ζημιάς από ένα όνειρο, αυτό δηλαδή που συμβαίνει όταν βγαίνεις από μια ταινία του Χίτσκοκ (όπως η *Μάρνη*), μοιάζει με αυτόνομη διεργασία, όπως είπα στην αρχή αυτής της σύντομης περιδιάβασης στην προσωπική μου εμπειρία από το ονειρέ. Η προσπάθεια αποκρυπτογράφησης κάποιων νοημάτων είναι δευτερογενής και ουδεμιά σχέση έχει με την πρωτογενή ανάγκη μου να ονειρευτώ. Γι' αυτό και ο πιο σεβαστός θεατής είναι πάντα και ο λιγότερο μυημένος. Δεν θα υποστήριζα με παρηγορία πως το ίδιο ισχύει για όλες τις τέχνες, π.χ. για το λυρικό δράμα, αν και υποσυνείδητα είναι πεπεισμένος ακόμη και γι' αυτό. Ειδικά, όμως, σε ό,τι αφορά στον κινηματογράφο και τη σκεπτική αίσθηση όπου προβάλλεται η ταινία, νομίζω πως καθένος έχει δικαίωμα πρόσβασης, χωρίς να υπάρχει ανάγκη της παραμυρικής πρότερης προφοδότησης με γνώσεις.

Κατά την ταπεινή μου γνώμη, η σχέση του ονειρέ με το όνειρο είναι αντίστοιχη με το παιχνίδι. Ελλειπτικότητα, μετωπικότητα, υπαινικτικότητα, απότομη μετάβαση στο χρόνο και τον τόπο, επιστροφή σε αρχαιτικές εικόνες, υποκειμενική συμπλήρωση των κενών, υποκειμενισμός του θεατή εντονότερος από κάθε άλλη μορφή τέχνης, τέλος –το κυριότερο– ταύτιση του θεατή με τα ανεκλήριστα όνειρά του, όπως αυτά υλοποιούνται στην οθόνη. Το ταξίδι, η απογείωση, ο έρωτας, η νοσταλγία, η επαφή με τα πνεύματα των νεκρών, η επανάσταση, μια διαφορετική κοινωνική πραγματικότητα, ακόμη και ένας διαφορετικός τρόπος για να ονειρευτείς, με λίγα λόγια το παιχνίδι του μικρού παιδιού. Να, τι επέτρεψε στον άνθρωπο της εποχής μας το ονειρέ. Να ονειρευτείται, όχι όμως με το φόβο μήπως το όνειρό του είναι θεϊκό σημάδι, προοιωνισμός

του μέλλοντός του, μαρτυρία για τις ενοχές του, ανάπτυξη του πεδίου ευθύνης του. Αλλά αθώα. Σαν ένα μικρό παιδί, ο θεατής του κινηματογράφου προχωρεί στη δώρη, τρίωρη εμπειρία της κάθαρσης από τη σκληρή καθημερινότητα, κάνει το όνειρο του δημιουργού όνειρο δικό του, ξεχνά και κατόπιν επανέρχεται. Και τότε νοσταλγεί αυτό που ο Τζούζεπε Τονατόρε παρουσίασε μέσα από αυτή τη γοητευτική και αξεχαστή σειρά ερωτικών φιλιών, που βάζουν φωτιά στα σεκλιόνι, ή αυτό που ο Γουίνι Άλεν έδειξε με ένα άλμα μέσα στην οθόνη, στο *Πορφυρό ρόδο του Κάιρο*. Νοσταλγεί, σαν την επιστροφή στη μήτρα που τον γέννησε, να γυρίσει μέσα στο ονειρέ και να το ξεαβρεί.

Σημειώσεις

1. Τριστάν Τζαρά, Ο Υπεροαισμός και ο Μεταπολιτισμός, μτφρ. Στ. Κοιμωνοπού, Ύψιλον, Αθήνα 1981, σ. 58.
2. Albert Bergson, *L'Évolution créatrice et le Réel*, Librairie José Corti, Paris 1939, σσ. 200-201.
3. Jean Daniel Gollub, *Contes des Abysses. La Narration de l'expérience optique dans les oeuvres de la modernité*, ed. José Corti, Paris x.x.
4. Αντουανέτα Αγγελίδη, «Ο πομπικός κινηματογράφος και ο μηχανισμός του ονείρου» (έκδοση στο συνέδριο της ΟΚΕΛΑ, *Κινηματογράφος κι Επισκευασιμότητα* (Οκτώβριος 2001), σ. 7.
5. Μάγος έρωτας, Σεβιλλιάνος, Κάριαν, Ματωμένος Γάμος, Τάγκο, Γκόγια στο Απορτίο.
6. Η μαλλιάνα του γερο-ναυτικού του Κάλεριτζ, ο Ροβινσόν Κρούσο του Ντινέλι Ντεφόε, ο Φυλακισμένος του Ταλλαν του Αρόβου Μπασκόν, αλλά και στη *Συμφορητή Η σελήνη της μεδούρας* του Ντελκουρέ και μια σειρά άλλων λαογραφικών έργων, όπως *Μεστή d'Offendingen* (Novales), *Εξομολογήσεις ενός άγγλου ομοσπονδίου* (Thomas de Quincy), *Αυρήνια* (Gérard de Nerval), όλο το έργο του Η. V. Κλειστ (Πρόκλος του Χόμπσγουαρκ, Η απομακρυσμένη στήλη).
7. Ταύ στη Σαχάρα του Μπερνάρτο Μπερτολίνι, *Διαστροφή με θέα* και *Ευρωπαϊκοί του Τζέιμς Άλφορ*. Πέσσμα στην Ινδία του Ντέβιντ Άνν. Ο άγγλος ασθενής με δαιμόνια φωνηγοράρα του Τζον Σιλ, κ.λπ.
8. Το σπίτι των πνευματικών, Το έρωτα και της σκιάς, Βασισμένα στο αντίστοιχο μυθιστορηματικό της Κριστέλι Αντίστη, Φράουλα και ομοκλάτα από την Κούβερ. Το φύλο της γυναίκας αρχάγης, Βασισμένο στην ομώνυμη νουβέλα του Μανουέλι Ποστίνκ, κ.λπ.
9. Ανδρανομισμός σκιάς, Η χροστή επαφή, Η εγκληματική ζωή του Αρταμπάλντο Ντε λα Κρούε, Η ωραία της κίρκας, Τριστόνια, Η κρυφή γοητεία της μουσουλιάς. Το φάντασμα της ελευθερίας και το Σκεπτικό αντικείμενο του ποδού.
10. Καίτερα στην *Έκτη αίσθηση*, η απόδοσή της πραγματικότητας συγχέεται με την προσωπική αντίληψη του «ήδη νεκρού» πρωταγωνιστή. Ο θεατής προδοείται βεβαίως πως πρόκειται για ένα όνειρο (και όχι για μια ψευδοστροφή), αλλά η αποκάλυψη στο τέλος είναι ιδιαίτερα ευχάριστη.
11. Το έργο *Κόλα* από το πρώιμο του Τζον Κιούστιν, Βασισμένο στο έργο του Μάλκολμ Λόουρι, είναι κλασική συνταγή της ίδιας κατηγορίας «ονειρικής» γραφής.
12. Αντουανέτα Αγγελίδη, *ο.π.*, συνέχεια και σταυροεπιλογή Ντέλ μου

The Dream and Nostalgia of Cinema

N. Xenios

Through the spectrum and language of cinematography, dream was transformed into a very special kind of experience, that sealed the audience's conscience during the nineteenth century.

With a quick retrospective into the films of the 'dream' or onirical genre, one can jump to the conclusion that European movie-makers cultivated this special category in a meticulous and refined way, as opposed to their American counterparts who used the dream with a certain clumsiness and naivety. However, in both the continental and the US movies, remarkable creators have proven that the spectator, once the lights are turned off and magic starts, gives to the dream the preponderance it deserves, either through an identification process or through the adoption of the cinematographical codes and the conscious acceptance of this kind of illusionary 'reality'. According to Jean Cocteau's definition, "Cinema is the art that can mainly describe the Dream", more than any other art form.

N.X.