

**Το άδειο κουτί τ
ου Chris Marker**

ε μία στρουκτου

ραλιστική προσ

έγγιση στην τε

χνική εικόνα μέ

α από το φιλμ La

Jetée

Το Άδειο Κουτί του Chris Marker

Ε.Μ.Π. - ΣΧΟΛΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΩΝ ΜΗΧΑΝΙΚΩΝ
ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΤΟΥ ΧΩΡΟΥ
Κατεύθυνση Α΄ : Σχεδιασμός- Χώρος- Πολιτισμός

Διπλωματική Εργασία

Μεταπτυχιακός Φοιτητής
Γιάννης Καρπούζης

Επιβλέπων καθηγητής
Γιώργος Παρμενίδης

Επιτροπή
Βάνα Ξένου
Κώστας Ιωαννίδης

Το Άδειο Κουτί του Chris Marker

Μία στρουκτουραλιστική προσέγγιση στην τεχνική εικόνα
μέσα από το φιλμ «La Jetée»

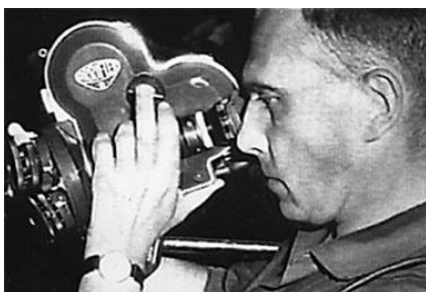
Τα χαμένα αντικείμενα είναι τα μόνα που φοβόμαστε μην χάσουμε και σημειολόγος είναι εκείνος που τα ξαναβρίσκει από την άλλη πλευρά

Christian Metz, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φανταστικό σημαίνον*

Πίνακας Περιεχομένων

Πρόλογος.....	12
Εισαγωγή.....	14
1. Ανάπτυξη εργαλειοθήκης.....	16
Α. Το «συμβολικό» και το «άδειο κουτί».....	18
Πρώτο κριτήριο.....	18
Τα υπόλοιπα κριτήρια και το άδειο κουτί.....	24
Β. Ο στρουκτουραλισμός ως μεθοδολογία της θεωρίας της τέχνης.....	27
2. Η διαμεσικότητα του Chris Marker.....	37
Α. Γανωματάδες, ξυλουργοί, κονσερβοποιοί, και μεταλλωρύχοι.....	38
Β. Η ισορροπία του τρόμου στο φιλμ La Jetée.....	44
Γ. Ο πόλεμος των μέσων.....	49
3. Σχέση μεθοδολογίας και αναλυόμενου παραδείγματος.....	57
Α. Η επιλογή της στρουκτουραλιστικής ανάγνωσης.....	58
Β. Η φωτογραφία ως άδειο κουτί.....	62
1. Μακροσκοπική ανάλυση. Οι σχέσεις συνάφειας μεταξύ των δομικών σειρών του φιλμ La Jetée.....	69
Α. Η εκφραστική γλώσσα.....	70
1. Το μέσο.....	70
2. Σχόλια πάνω στο «περιεχόμενο της φόρμας»	71
Β. Το κινηματογραφικό σημαίνον.....	77

1. Το σενάριο.....	77
2. Το οπτικό σημαίνον και το αναφερόμενό του	79
3. Το γλωσσικό σημαίνον	86
Γ. Το περιεχόμενο και ο Μηχανισμός παραγωγής νοημάτων	88
2. Ανάλυση των σκηνών και των πλάνων του φιλμ La Jetée.....	97
0.00' - 1.53'. Τίτλοι αρχής.....	98
1.54' - 2.14'. Εισαγωγή.....	100
2.15' - 3.30'. Σεκάνς πρώτη, Το παιδί στην αποβάθρα	102
3.30' - 5.00'. Σεκάνς δεύτερη, η καταστροφή του Παρισιού.....	110
5.00' - 10.00'. Σεκάνς Τρίτη, Οι στοές.....	112
11.00' - 24.00'. Η κεντρική σεκάνς.....	116
19.00'. Το κινούμενο πλάνο.....	126
20.00' - 24.00'. Το τέλος της σεκάνς του παρελθόντος.....	130
24.00' - 28.00'. Στο μέλλον.....	132
Τέλος.....	133
Επίλογος: Τη μια ως μπαταρίες, την άλλη ως χρονομηχανές.....	137
Ερμηνευτικά σχόλια, εργαλεία σχεδιασμού και ερωτήματα για το μέλλον.....	138
Βιβλιογραφία.....	151



Πρόλογος

Το τεύχος *Το άδειο κουτί του Chris Marker: μία στρουκτουραλιστική προσέγγιση στην τεχνική εικόνα μέσα από το φιλμ La Jetée* είναι μία προσπάθεια στο σήμερα να εξερευνηθούν μία σειρά από ζητήματα τα οποία παρόλο που αποτελούν χρήσιμα εργαλεία στον φωτογραφικό «σχεδιασμό», έχουν ελάχιστα αναλυθεί.

Ενα από αυτά τα ζητήματα αυτά, είναι η εφαρμογή του στρουκτουραλισμού στην ανάγνωση της δημιουργικής φωτογραφίας και της ιστορίας της. Παρά τη μεγάλη διάδοση και επίδραση στις ανθρωπιστικές επιστήμες και στη φιλοσοφία, ο στρουκτουραλισμός δεν έχει εφαρμοστεί εκτεταμένα ως μεθοδολογικό εργαλείο ερμηνείας ή ιστοριογραφίας της τέχνης. Όσον αφορά μάλιστα τέχνες όπως ο κινηματογράφος και η φωτογραφία δεν υπάρχει πλήρης καταγεγραμμένη στρουκτουραλιστική μέθοδος ερμηνείας αλλά ούτε και μία σύγχρονη ιστορία των εκφραστικών τους μέσων.

Αν και η έρευνα μου στη διεθνή βιβλιογραφία για την ύπαρξη άρθρων πάνω στο αναφερόμενο θέμα βρίσκεται στην αρχή της, υπάρχουν δύο στοιχεία που συνηγορούν στην ύπαρξη θεωρητικού κενού. Πρώτον, η έρευνα στο διαδίκτυο δεν ξεκλειδώνει άρθρα που να περιέχουν τις έννοιες Στρουκτουραλισμός, Τέχνη, Ιστορία, Φωτογραφία ενώ αντίθετα εμφανίζει πληθώρα από τη μία, σημειολογικών άρθρων για την τέχνη, και από την άλλη, σελίδες με αναφορά τη δομική κοινωνιολογία, γλωσσολογία ή ψυχανάλυση. Αυτό θα πει ότι πιθανότατα η έρευνα βρίσκεται ακόμη κατά κύριο λόγο εντός του ακαδημαϊκού εργαστηρίου. Δεύτερον, ο Yves Alain Bois, στο πρόσφατο δοκίμιο του πάνω στο θέμα (2004) δεν έχει βιβλιογραφική αναφορά σε κανένα άλλο συγγραφέα πέρα από αυτούς που αναφέρει και ο Gilles Deleuze το 1967.

Ενα άλλο ζήτημα που εδώ εισάγεται, και δεν επιλύεται παρά μόνο ανιχνεύεται, είναι η δυνατότητα προσέγγισης της φωτογραφίας όχι μέσω ενός φωτογραφικού έργου αλλά ενός διαμεσικού φιλμ και σε αυτό η χρήση του «άδειου κουτιού» του Gilles Deleuze παίζει κομβικό ρόλο. Δεν είναι δυνατόν ένα φωτογραφικό έργο να έχει ως άδειο κουτί του την φωτογραφία αλλά και θα ήταν πολύ γενικό, και χωρίς να παρέχει ερμηνευτικές δυνατότητες, να υποστηριχτεί ότι η φωτογραφία είναι το άδειο κουτί του κινηματογράφου. Στο διαμεσικό όμως έργο *La Jetée* το οποίο κινείται στα όρια δύο τεχνών, το νοηματικό και φορμαλιστικό κέντρο ταυτίζονται πάνω στην περιοχή «φωτογραφία» εκφράζοντας έτσι μία οπτική πρόταση για μία Οντολογία της φωτογραφίας.

Υπάρχει τέλος η υπόθεση πως το έργο του Marker συνολικά, πέρα από όλες τις πιθανές προσεγγίσεις είναι ιδανικό να ειδωθεί μέσα από τη στρουκτουραλιστική ανάλυση ή την θεωρία των μέσων ενώ το ίδιο το *La Jetée* φέρνει σε σχέση τις δύο αυτές πειθαρχίες. Όσον αφορά την θεωρία των μέσων, το *La Jetée* μπορεί να έχει αναφορά σε ποικίλα θέματα και έννοιες στο κομμάτι του περιεχομένου, το μόνο όμως θέμα που απαντάται σε όλες τις περιοχές (φόρμα-σημαίνον-περιεχόμενο) είναι η σχέση των μέσων με το χρόνο, τη μία ως μπαταρίες, την άλλη ως χρονομηχανές και πιο συχνά ως διαμεσολαβητές της εμπειρίας. Συνεχίζοντας σε αντίθεση με άλλες θεωρίες – οι οποίες αναγκαστικά θα πιαστούν από το σενάριο ή τα νοήματα του έργου για να διατυπώσουν ψυχαναλυτικές, μαρξιστικές, κοινωνικο-ιστορικές ή φεμινιστικές

προτάσεις – η στρουκτουραλιστική ερμηνεία θα εξηγήσει το πώς κατασκευάζεται ένα τέτοιο έργο, ποιες τεχνικές χρησιμοποιούνται και τι σημαίνει η χρήση αυτών στην παραγωγή νοημάτων επιτρέποντας την δημιουργία σχεδιαστικών εργαλείων. Τα εργαλεία που ανακύπτουν από την συγκεκριμένη ανάλυση είναι ιδιαίτερα εύχρηστα μέσα σε μία δημιουργική διαδικασία θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο διδασκαλίας σε αντίστοιχο τμήμα. Τέλος η εργασία τοποθετεί ένα στοίχημα, αυτό της χρησιμότητας του «άδειου κουτιού» στην καλλιτεχνική ερμηνεία και δημιουργία. Το στοίχημα αυτό θα περάσουν πολλά χρόνια βέβαια για να κριθεί.

Κλείνοντας πρέπει να επισημανθεί ότι όλες οι μεταφράσεις που δεν αναφέρουν έλληνα μεταφραστή έγιναν από εμένα με το σχετικό πάντοτε ρίσκο της απώλειας του ύφους του συγγραφέα, ίσως και άλλων πραγμάτων: η μετάφραση τελικά έγινε με γνώμονα να αποτυπωθεί όσο γινόταν ακριβέστερα το νόημα της πηγής. Τα ελληνικά επίσης επιλέχθηκαν ως γλώσσα συγγραφής του τεύχους καταρχάς διότι η παρούσα εργασία πραγματοποιείται στα πλαίσια του ελληνικού πανεπιστημίου αλλά και βάσει της ανάγκης που υπάρχει στην Ελλάδα για τέτοια κείμενα τα οποία μπορούν να βαθύνουν τη συζήτηση στην κοινότητα που συγκροτείται γύρω από την τέχνη της φωτογραφίας.

Εδώ πρέπει να επισημανθεί και η συμβολή της προαναφερθείσας κοινότητας στην υλοποίηση αυτού του τεύχους αφού μέσα από ένα πλήθος καλλιτεχνικών πρακτικών και συζητήσεων έβαλε τα τελευταία χρόνια επί τάπητος πολλαπλά ερωτήματα τα οποία στην Ελλάδα συστηματικά παραμελούνταν. Συγκεκριμένα πρέπει να ευχαριστήσω την ομάδα *Αλντεμπαράν* η οποία έστησε έναν διαδικτυακό κόμβο διαλόγου μεταξύ της σύγχρονης ελληνικής φωτογραφίας και των σύγχρονων θεωρητικών προβληματισμών γύρω από το μέσο. Μαζί πρέπει να αναφερθούν οι καλλιτεχνικές δράσεις και οι συζητήσεις με ένα πλήθος ανθρώπων, μεταξύ των οποίων οι Γιώργος Καραπλίας, Γιώργος Πρίνος και Παύλος Φυσάκης. Να μην παραλείψω πως στην επιμέλεια του τεύχους βοήθησαν οι φίλοι Παναγιώτα Ραζή, Τατιάνα Χανή, Γιάννης Δίκaros, Διονυσία Σουλτανίδη και Δημήτρης Κεχρής. Επίσης πρέπει να αναφέρω τους καθηγητές Αριστείδη Μπαλά και Δημήτρη Γκινουσάτη, οι οποίοι με τις παραδόσεις τους εξήγησαν με σαφήνεια και πληρότητα τα πεδία του στρουκτουραλισμού και της θεωρίας των μέσων αντίστοιχα.

Στο τέλος, ευχαριστώ την επιτροπή των καθηγητών: τον κύριο Γιώργο Παρμενίδη όπου μέσα από τη διδασκαλία και τις σημειώσεις του με τροφοδότησε με σκέψεις και ιδέες (για μια ολοκληρωμένη ζωή), την κυρία Βάνα Ξένου όπου με ευφυΐα και διορατικότητα αναγνώρισε έγκαιρα την σημασία που θα παίξουν (στα χρόνια που έρχονται) τα διαμεσικά έργα των Chris Marker, Aby Warburg, Guy Debord, Andre Malraux και τον κύριο Κώστα Ιωαννίδη από την Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, ακαδημαϊκό ιστορικό τέχνης που έχει εντυπώσει στην ιστορία της φωτογραφίας και βοήθησε με πλήθος υποδείξεων και ερωτημάτων τη ορθή ολοκλήρωση της εργασίας. Κλείνω τον πρόλογο με μία παράφραση στα λόγια κάποιου, δηλαδή πως γνωρίζουμε ότι το μέλλον διαρκεί πολύ, το παρελθόν όμως καταλάβαμε, το παρελθόν διαρκεί περισσότερο.

Γιάννης Καρούζης, Αθήνα, Φεβρουάριος 2018

Εισαγωγή

1

Ανάπτυξη εργαλειοθήκης

A. Το «συμβολικό» και το «άδειο κουτί»

Πρώτο κριτήριο

Αρχικά θα εξεταστούν ορισμένα κριτήρια ανάγνωσης του στρουκτουραλισμού ώστε να γίνει κατανοητή η μεθοδολογική προσέγγιση που εφαρμόζεται στην ανάλυση του υβριδικού φιλμ *La Jetée*. Ως βάση τίθεται το δοκίμιο, γραμμένο από τον Gilles Deleuze το 1967, *Πώς αναγνωρίζουμε το στρουκτουραλισμό*; το οποίο επιχειρεί να απαντήσει αντικαθιστώντας το «τι είναι;» με το «πώς αναγνωρίζεται;» και ερευνώντας τους συγγραφείς που έχουν επηρεάσει το θεωρητικό λόγο σε μία σειρά από διαφορετικά πεδία των ανθρωπιστικών επιστημών:

έναν γλωσσολόγο όπως ο Jakobson, έναν κοινωνιολόγο όπως ο Levi-Strauss, έναν ψυχαναλυτή όπως ο Jacques Lacan, ένα φιλόσοφο που ανανεώνει την επιστημολογία όπως ο M. Foucault, έναν μαρξιστή φιλόσοφο που ξαναπιάνει το ζήτημα της ερμηνείας όπως ο L. Althusser, έναν κριτικό της λογοτεχνίας όπως ο Roland Barthes, συγγραφείς όπως εκείνους της ομάδας Tel Quel!

Τα Ντελεζιανά κριτήρια που θα χρησιμοποιηθούν εκτενώς είναι το πρώτο και το έκτο κριτήριο, το «συμβολικό» και το «άδειο κουτί». Το πρώτο κριτήριο, που είναι το βασικό για να γίνει εφικτή η στρουκτουραλιστική ανάλυση, μιλάει για την αποδοχή και χρήση της έννοιας του Συμβολικού, ως μία *τρίτη τάξη, τρίτο βασίλειο*, πέρα από το Πραγματικό και το Φαντασιακό² τα κύρια πεδία με τα οποία ασχολούνται μέχρι τότε οι ανθρωπιστικοί κλάδοι³. Το συμβολικό, είναι η επιστημολογική τομή του στρουκτουραλισμού αφού το κοινωνικό ον, υπάρχει μόνον ως οργανωμένο υποκείμενο εντός της συμβολικής τάξης. Αν και πρόκειται για έναν από τους πλέον διαδομένους όρους στις ανθρωπιστικές επιστήμες, πολύ συχνά κατανοείται και χρησιμοποιείται απλουστευμένα · και αυτό συμβαίνει βέβαια επειδή στην προσπάθεια αποκρυπτογράφησης - ερμηνείας, λησμονείται ότι και εμείς οι ίδιοι, οι «πραγματικοί», οι ερμηνευτές, κατοικούμε εντός γλώσσας, εντός δομής, εντός συμβολικής και όχι πραγματικής τάξης:

Το πρώτο κριτήριο του στρουκτουραλισμού είναι η ανακάλυψη και η αναγνώριση μιας τρίτης τάξης, ενός τρίτου βασιλείου: του συμβολικού. Την πρώτη διάσταση του στρουκτουραλισμού συνιστά η άρνηση να συγχύσει το συμβολικό με το φανταστικό όσο και με το πραγματικό⁴.

Εκτός της συμβολικής τάξης δεν υπάρχει τίποτα πέρα από μία απέραντη ροή σωματιδίων όπως αποδεικνύει η φυσική του 20ου αιώνα⁵ και η Λακανική Ψυχανάλυση αφού

¹ Deleuze Gilles, *Πώς αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό*;, η φιλοσοφία- τόμος τέταρτος, μτφ Κωστής Παπαγιώργης, επιμέλεια Francois Chatelet, εκδόσεις Γνώση, 2006, σελ 323

² Αν και η μετάφραση του Κωστή Παπαγιώργη στο δοκίμιο του Deleuze για τον όρο Imaginaire είναι «φανταστικό», εδώ χρησιμοποιείται όπως και στην πλειονότητα της ελληνικής βιβλιογραφίας ο όρος «φαντασιακό» για να μην εμπλέκεται η έννοια της «φαντασίας».

³ στο ίδιο, πρώτο κριτήριο

⁴ στο ίδιο, πρώτο κριτήριο, σελ 325

το βρέφος είναι σα χυμένο αυγό που απαιτεί την οργάνωση του σε σημαίνον⁶. Το πραγματικό πάντα διαφεύγει και ο άνθρωπος δεν έχει πρόσβαση σε αυτό καθώς το ερμηνεύει μέσα από τα αισθητήρια όργανά του. Αυτά του επιτρέπουν να βλέπει ένα ορισμένο πεδίο του χρωματικού φάσματος, να ακούει ορισμένους ήχους, να μπορεί να ξεχωρίζει τα πράγματα, το ένα από το άλλο, να μην αντιλαμβάνεται τον μικρόκοσμο κ.α. Ο άνθρωπος είναι ένα κλειστό σύστημα το οποίο προσλαμβάνει το πραγματικό, με έναν τρόπο που η ομαλή λειτουργία του συστήματος ορίζει.

Όπως το πραγματικό περνάει από την «συμβολοποίηση» των ανθρώπινων αισθητηριακών οργάνων έτσι και η τάξη του φαντασιακού έχει ανάγκη οργάνωσης – αλλιώς η σκέψη και η φαντασία θα βρίσκονταν όπως και το πραγματικό σε μία αδιάκοπη ροή που κανένα σημείο δεν θα αντιστοιχούσε σε οτιδήποτε. Η σχέση αυτή είναι εξαιρετικά σημαντική αφού ο τρόπος που το φαντασιακό συνδέεται με το συμβολικό χαρακτηρίζει τελικά την εποχή της ανθρώπινης κοινωνίας⁷. Με το κριτήριο αυτό αρχίζουν και στήνονται νέες ερμηνευτικές βάσεις οι οποίες δύνανται να εξερευνήσουν τις «ηπείρους» της φωτογραφίας και του κινηματογράφου: *Το μυθικό, το ποιητικό, το φιλοσοφικό έργο μπορούν να τεθούν υπό στρουκτουραλιστική ερμηνεία*⁸. Όπως συμπληρώνει ο Roland Barthes, *Η φωτογραφία δεν είναι μόνο προϊόν ή κανάλι αλλά κατέχει δομική αυτονομία*⁹.

Αντίθετα λοιπόν με την κοινή σημασία της λέξης «συμβολικό» που υπονοεί συνήθως κάποιο μυστικό συμβολισμό όπως συνθηζόταν στον μεσαίωνα, ο Christian Metz, στο βιβλίο *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος: το φαντασιακό σημαίνον*, εξηγεί πως σε όλες τις διεργασίες παραγωγής νοήματος, σε όλα τα πεδία που θα υπάρξουν σημεία, σημαίνοντα και σημαίνόμενα, εκεί όπου υπάρχουν παραστατικοί τρόποι, όλα είναι συμβολικά¹⁰. Ο Metz σε συνέχεια με τον Jacques Lacan, δίνει μεγάλη σημασία στην ερμηνεία των ονείρων όπως εισήχθη το 1900 από τον Sigmund Freud:

⁵ Βλέπε Stephen Hawking, *Το χρονικό του χρόνου και εκπομπή Το σύμπαν που αγάπησα*, Δανέζης, Θεοδοσίου, επεισόδιο πρώτο: *Η πλάνη των αισθήσεων* · επίσης το κομβικό βιβλίο για την νευροφυσιολογία του ανθρώπου των Varela και Maturana, *το δέντρο της γνώσης*.

⁶ Η Λακανική έννοια του «Hommelette», βλ Dylan Evans, *Εισαγωγικό λεξικό της Λακανικής ψυχανάλυσης*, μτφ Γιάννης Σταυρακάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005

⁷ Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 15

⁸ Deleuze Gilles, *Πώς αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό;*, η φιλοσοφία- τόμος τέταρτος, μτφ Κωστής Παπαγιώργης, επιμέλεια Francois Chatelet, εκδόσεις Γνώση, 2006, σελ 326

⁹ Barthes Ronald, *The Photographic Message*, στο βιβλίο *Image - music - text*, Essays selected and translated by Stephen Heath, Fontana Press, 1977 σελ 16

¹⁰ Στο ίδιο, σελ 213

Το ίδιο το φανταστικό έχει ανάγκη συμβολοποίησης και ο Freud διαπίστωνε ότι χωρίς δευτερογενή επεξεργασία (χωρίς κώδικες) δεν θα υπήρχε όνειρο, διότι η δευτερογενής διαδικασία είναι ο όρος δυνατότητας πρόσβασης στην αντίληψη και στη συνείδηση¹¹.

Πριν από τον Metz, οι Γάλλοι δομιστές Claude Levi Strauss και Jacques Lacan επηρεασμένοι από τις απόψεις των Ferdinand de Saussure και Roman Jakobson έβαλαν τη γλώσσα στο κέντρο των ερευνών τους, ο πρώτος κυρίως από τη σκοπιά των μύθων και ο δεύτερος από την σκοπιά του ασυνειδήτου. Ο Levi Strauss εξερευνεί και ταξινομεί μύθους και ανθρώπινες ιστορίες ανά τον κόσμο παράλληλα με τους κοινούς κανόνες που συγκροτούν κάθε γλώσσα όπως είναι για παράδειγμα η διάκριση παραδειγματικών - συνταγματικών σχέσεων και η αυθαιρεσία της σχέσης σημαίνοντος και σημασίας¹².

Συνεχίζοντας τη σκέψη του Saussure αναπτύσσει τη θέση πως αφού όλες οι γλώσσες μοιάζουν έτσι και όλοι οι μύθοι του κόσμου πρέπει να μοιάζουν εφόσον εκφέρονται μέσα από μία «μυθική γλώσσα». Αναφέρεται στη *Δομική ανθρωπολογία*¹³:

Η δομή παραμένει η ίδια και ολοκληρώνεται μέσα από τη συμβολική λειτουργία της [...] Υπάρχουν πολλές γλώσσες, αλλά πολύ λίγοι δομικοί κανόνες οι οποίοι ισχύουν για όλες τις γλώσσες. Η συλλογή των γνωστών παραμυθιών και μύθων θα γέμιζε έναν εντυπωσιακό αριθμό τόμων. Αυτοί όμως μπορούν να ελαττωθούν σε ένα μικρό αριθμό απλών τύπων, αν μέσα από την ποικιλία των χαρακτήρων αφαιρέσουμε μερικές στοιχειώδεις λειτουργίες.

Το συμβολικό στο Lacan είναι ένα σύστημα σημαίνοντων που παραπέμπουν και συνδέονται το ένα με το άλλο, ένα δίκτυο σχέσεων που λειτουργεί ως χαοτικός αλλά καταστατικός νόμος. Το δίκτυο αυτό, ως συμβολικό, έχει προτεραιότητα έναντι του υποκείμενου: *ένα σημαίνει αντιπροσωπεύει ένα υποκείμενο – όχι για ένα άλλο υποκείμενο αλλά – για ένα άλλο σημαίνον*¹⁴. Για τον Lacan επίσης το ασυνείδητο είναι δομημένο σε γλώσσα και ως τέτοιο μπορεί να εξεταστεί, σχήμα που κρύβει έναν πλεονασμό αφού οτιδήποτε είναι δομημένο υφίσταται με συσχετισμούς γλώσσας.

¹¹ Στο ίδιο, σελ 65

¹² De Saussure Ferdinand, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, μετάφραση Φώτης Αποστολόπουλος, εκδόσεις Παπαζήση, 1979 αλλά και όπως διατυπώνει ο Metz για να χρησιμοποιήσει και αυτός στην ανάλυση του φιλμ τη γλώσσα:

Στη γλωσσολογία, σε όλα τα γνωστά ιδιώματα, προϋπόθεση είναι η διπλή άρθρωση, η αντίθεση παράδειγμα/σύνταγμα, η αναγκαία διπλή όψη της λογικής παραγωγής των φράσεων, σε μία κατηγορική και σε μία μετασχηματιστική συνιστώσα, από

Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φανταστικό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασιλείος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 23

¹³ Levi-Strauss Claude, *Δομική ανθρωπολογία*, μετάφραση Παραδέλλης Θεόδωρος, επιμέλεια Στυλιανή Τσάλα, Κέδρος, Φεβρουάριος 2010

¹⁴ Evans Dylan, *Εισαγωγικό λεξικό της Λακανικής ψυχανάλυσης*, μτφ Γιάννης Σταυρακάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005

Πηγαίνοντας λίγο πιο πίσω, για τον Saussure, μέσα από τη διάκριση των όρων *Langue*, *Langage* και *Parole*, διακρίνεται η *γλώσσα* που είναι συλλογική συνθήκη, η *γλώσσα* ως σημειωτικό σύστημα και η *ομιλία* που είναι ατομική έκφραση διαφορετική για κάθε άνθρωπο. Ενώ κάθε άνθρωπος μιλάει διαφορετικά, η *Langue* είναι κοινό πεδίο για όλους και πολύ ευρύτερο από τον καθένα, είναι μία αναλογία ενός κοινωνικού σχηματισμού. Πέρα από αυτή τη διάκριση, οι αρχές από τα «Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας¹⁵» που θα χρησιμοποιηθούν στο τεύχος είναι κυρίως τρεις:

1. Η εφεύρεση του Σημείου ως τόπος ύπαρξης ενός σημαίνοντος (εικόνα της λέξης, ήχος, γράμματα) και ενός σημαϊνόμενου (έννοια) αλλά και η αυθαιρεσία του σημαίνοντος σε σχέση με το σημαϊνόμενο. Το μόνο που τα συνδέει είναι η ύπαρξη του σημείου εντός μίας γλώσσας.
2. Αφού κάθε γλώσσα χρησιμοποιεί άλλη λέξη για την ίδια έννοια, το σημείο είναι αυθαίρετο ως προς τη σημασία του. Αυτό δείχνει πως το σημείο είναι συγγενέστερο προς τη σημαϊνόμενη μορφή του αφού αυτή παραμένει σταθερή ενώ το σημαϊνόμενο μέρος είναι μεταβλητό εντός της διαδικασίας συγκρότησης της γλωσσολογικής αλυσίδας.
3. Το σημείο είναι τελικά αρνητικό, δεν ορίζεται ποτέ ως τέτοιο αλλά μόνο επειδή δεν είναι κάποιο άλλο, ορίζεται από τη διαφορά του και πάντα από τη σχέση του με άλλα σημεία.

Ένα ακόμη στοιχείο που εισάγει ο Saussure είναι η διάκριση στη γλώσσα δύο αξόνων λειτουργίας, του συνταγματικού και του παραδειγματικού. Οι λέξεις συνάπτονται μεταξύ τους λόγω αλυσιδωτής σχέσης, η μία ακολουθεί την άλλη, δεν μπορεί στην ίδια θέση να βρίσκονται δύο λέξεις όπως δεν μπορεί και ο άνθρωπος να προφέρει δύο λέξεις ταυτόχρονα¹⁶. Αυτή είναι η αρχή του συνταγματικού άξονα. Αντίστοιχα υπάρχει ένα σύνολο λέξεων, που κατέχει μία σχετική συνάφεια σε σχέση με το επιλεγμένο σημείο που καταλαμβάνει μία θέση σε μία πρόταση. Αυτός είναι ο παραδειγματικός άξονας.

Βάσει των παραπάνω, ένα κείμενο είναι μία σειρά διαφοροποιήσεων οργανωμένες σε δύο άξονες. Αυτό που λείπει είναι η τάση των σημαϊνόντων να δημιουργούν μεταξύ τους σχέσεις για να παραχθεί το νόημα:

Ο Roman Jakobson τοποθετεί από τη μία μεριά την επιλογή, την υποκατάσταση, την ομοιότητα, την εναλλαγή κι από την άλλη το συνδυασμό, τη συνεκφορά, τη συνάφεια, τη συμπαραθεση (παντού εισαγωγικά): η πρώτη ομάδα υποβάλει έντονα την ιδέα του εξοβελισμού και η δεύτερη την αντίθετη, την έννοια της συσσώρευσης¹⁷.

¹⁵ De Saussure Ferdinand, *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*, μετάφραση Φώτης Αποστολόπουλος, εκδόσεις Παπαζήση, 1979

¹⁶ στο ίδιο, σελ 163

¹⁷ Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαϊνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 213

Από όλα τα σχήματα που μελετήθηκαν από τους γλωσσολόγους, το κυρίαρχο θεωρήθηκε το ζεύγος μεταφορά/μετωνυμία. Τα υπόλοιπα μπορούν να μπουν κάτω από αυτήν την ομπρέλα, όπως για παράδειγμα η θεώρηση της «συνεκδοχής» ως παραλλαγής της μετωνυμίας σύμφωνα με τον Jakobson και τον Lacan¹⁸. Στο έργο του Lacan η μεταφορά είναι κομβική στην συμβολική τάξη καθώς αυτή αλληλοεξαρτά τα σημεία και μπορεί και μεταφέρει έννοιες και κατηγορήματα από το ένα στο άλλο:

Ο Lacan ορίζει τη μεταφορά ως την αντικατάσταση ενός σημαίνοντος από ένα άλλο. [...] Η λειτουργία αυτή, η παραγωγή του νοήματος, την οποία ο Lacan ονομάζει «σημασιοδότηση», καθίσταται δυνατή εξαιτίας της μεταφοράς¹⁹.

Από την άλλη η μετωνυμία έχει να κάνει με την συσχέτιση δύο σημαίνοντων εξαιτίας της στενής σχέσης που μπορεί να έχουν τα αναφερόμενα τους όπως για παράδειγμα όταν χρησιμοποιείται στο λόγο το «Μέγαρο Μαξίμου» και αυτό υποκαθιστά τον «πρωθυπουργικό κύκλο».

Ο Lacan την ορίζει ως τη διαχρονική σχέση ανάμεσα σε ένα σημαίνον και ένα άλλο στη σημαίνουσα αλυσίδα [...] Η μετωνυμία ορίζεται συνήθως ως μία τροπή στην οποία ένας όρος χρησιμοποιείται για να καταδηλώσει ένα αντικείμενο στο οποίο δεν αναφέρεται κυριολεκτικά, αλλά με το οποίο συνδέεται στενά²⁰.

Ο ίδιος ο Freud θεωρεί πως οι συνειρμοί ιδεών εδραιώνονται σύμφωνα την άμεση επαφή - μετωνυμία και την επαφή υπό μεταφορική έννοια που είναι ομοιότητα - μεταφορά²¹. Οι έννοιες που εισάγει ο Freud στην ερμηνεία των ονείρων συνδέονται άμεσα με τα παραπάνω σχήματα του λόγου, σύμφωνα με τη θεωρία τον δομικού τρόπου συγκρότησης του ασυνειδήτου: η μεταφορά διέπεται από την αρχή της συμπύκνωσης και η μετωνυμία από την αρχή της μετάθεσης²² αλλά και το ίδιο το σύμπτωμα είναι μεταφορικό²³. Από την άλλη η επιθυμία είναι μετωνυμική, αφού πρόκειται για μία διαχρονική κίνηση κατά μήκος της σημαίνουσας αλυσίδας που δεν μπορεί πουθενά να παγιωθεί αλλά συνέχεια παραπέμπει ένα σημαίνον σε ένα άλλο – αν παγιωθεί παύει να είναι επιθυμία²⁴.

Πολύ συχνά ωστόσο για τον Christian Metz η μεταφορά και η μετωνυμία δεν είναι εύκολο να διακριθούν και να διαχωριστούν η μία από την άλλη. Παρά το ότι το κάθε σχήμα

¹⁸ στο ίδιο, σελ 213

¹⁹ Evans Dylan, *Εισαγωγικό λεξικό της Λακανικής ψυχανάλυσης*, μτφ Γιάννης Σταυρακάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005

²⁰ στο ίδιο, λήμμα «μετωνυμία»

²¹ Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 213

²² στο ίδιο, σελ 214

²³ Evans Dylan, *Εισαγωγικό λεξικό της Λακανικής ψυχανάλυσης*, μτφ Γιάννης Σταυρακάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, λήμμα «μεταφορά»

²⁴ στο ίδιο, λήμμα «μετωνυμία»

μπορεί να εφαρμοστεί μόνο του, συχνά η εμφάνιση του ενός δηλώνει και την εμφάνιση του άλλου. Το ζήτημα δεν είναι πολύ ξεκάθαρο ωστόσο: στη σελίδα 215 παρατηρεί πως η μετωνυμία συνήθως δημιουργεί μεταφορά, όχι όμως τόσο εύκολα το αντίστροφο, ενώ στη σελίδα 218 θεωρεί ότι η μεταφορά χωρίς μετωνυμία είναι σπάνια. Ο Lacan επίσης βλέπει τη σχέση μεταξύ μεταφοράς και μετωνυμίας:

[...] ο Lacan συνδέει τη μεταφορά με τη συμπύκνωση και τη μετωνυμία με τη μετάθεση. όπως ακριβώς η μετάθεση προηγείται λογικά της συμπύκνωσης, έτσι η μετωνυμία αποτελεί προϋπόθεση της μεταφοράς²⁵.

Με σχετική επιφύλαξη για το πως καταλήγουν οι παραπάνω θεωρήσεις τις γλωσσολογίας, κατά την ανάλυση του φιλμ *La Jetée* του Chris Marker, όπου θα εξεταστούν μία σειρά από τέτοια σχήματα, χωρίς να αποκλείεται η εμφάνιση μεμονωμένων μεταφορών και μετωνυμιών είτε μεταξύ των αναφερόμενων των πλάνων είτε μεταξύ των πλάνων και των εκφραστικών μέσων, διατηρείται η υποψία πως η εμφάνιση του ενός σχήματος μπορεί να γεννήσει και το άλλο.

Μία τελευταία σημείωση είναι η σχέση της μεταφοράς με τον παραδειγματικό άξονα και της μετωνυμίας με τον συνταγματικό, αφού η μεταφορά και ο παραδειγματικός άξονας στηρίζονται στην ομοιότητα και η μετωνυμία και το σύνταγμα στη συνάφεια. Ο Lacan επηρεασμένος από το άρθρο του Jakobson το 1956, που εδραιώνει την διαφορά ανάμεσα στη μεταφορά και στη μετωνυμία, δέχεται και την αντιστοίχιση της μεταφοράς με τον παραδειγματικό άξονα του Saussure²⁶. Στο ίδιο άρθρο ο Jakobson αντιστοιχεί τη μετωνυμία με τον συνταγματικό άξονα²⁷. Ωστόσο ο Metz δεν συμφωνεί με την απόλυτη αντιστοίχιση αν και αποδέχεται την πιθανή σχέση²⁸. Για παράδειγμα, το μοντάζ που είναι μία συνταγματική διαδικασία ενδέχεται να γεννήσει μεταφορικές ή μετωνυμικές σχέσεις ανάλογα με το σημαίνον των εικόνων που συνδέονται²⁹. Η γλώσσα τελικά στηρίζεται στο ότι πατάει σε δυο σειρές και όχι σε μία³⁰.

²⁵ στο ίδιο, λήμμα «μετωνυμία»

²⁶ Σύμφωνα με Jakobson: *Για παράδειγμα στη φράση εγώ είμαι ευτυχισμένος, η σχέση μεταξύ εγώ και είμαι είναι σχέση μετωνυμική ενώ η δυνατότητα αντικατάστασης του ευτυχισμένος από τη λέξη δυστυχισμένος εξαρτάται από τη μεταφορική σχέση των 2 όρων* σελ 183, στο ίδιο, λήμμα «μεταφορά»

²⁷ στο ίδιο, λήμμα «μεταφορά»

²⁸ Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 222

²⁹ Η σχέση θα καθοριστεί ανάλογα με το σημαίνον της κάθε εικόνας και όχι ανάλογα με το περιεχόμενο κάθε εικόνας, όπως συχνά αναφέρεται λανθασμένα.

³⁰ Metz Christian, στο ίδιο, σελ 226

Τα υπόλοιπα κριτήρια και το άδειο κουτί

Το δεύτερο και το τρίτο κριτήριο αναφέρονται στη «θέση» και στη «διαφορική σχέση» των «θέσεων». Δεν πρόκειται για μια θέση μέσα σε μια πραγματική έκταση, ούτε για τόπους μέσα σε φανταστικές εκτάσεις, αλλά για θέσεις και τόπους μέσα σε έναν καθεαυτό δομικό χώρο, δηλαδή τοπολογικό³¹. Αυτό το οποίο συγκροτεί τελικά τα κοινωνικά μορφώματα είναι οι σχέσεις των θέσεων των ανθρώπων και όχι τα πραγματικά υποκείμενα ενώ οι ίδιες οι σχέσεις των θέσεων καθορίζονται πρώτα και κύρια από τις δομές οι οποίες έχουν δημιουργήσει ένα σύνολο από θέσεις και σχέσεις ενώ οι θέσεις αυτές εγκαλούν τους ανθρώπους ως υποκείμενα στις αντίστοιχες ιδεολογίες και πρακτικές που τις συνοδεύουν³². Το τρίτο κριτήριο μιλάει για τη διαφορική μορφή των «σχέσεων» των «θέσεων» αφού ο στρουκτουραλισμός ερμηνεύει τα πράγματα μέσω της «διαφορικής ταξινόμησης». Οι δομικές σχέσεις, αν εκφράζονταν με μαθηματικά, δεν θα ήταν του τύπου $3+2$ ή $X^2+\Psi^2 = R^2$ αλλά του τύπου $\psi\Delta\psi + \chi\Delta\chi = 0$ όπου τα διαφορικά χ, ψ είναι μεν απροσδιόριστα σε σχέση με τα χ, ψ αλλά η αναλογία των διαφορικών χ, ψ είναι εντελώς προσδιορισμένη από το πηλίκο του εκάστοτε χ με το εκάστοτε ψ .

Στον τοτεμισμό του Levi Strauss, εκτιμάται ότι οι φυλές που δίνουν ονόματα ζώων στα μέλη τους δεν το κάνουν επειδή τα μέλη μοιάζουν με αετό, με βίσωνα, με ψάρι αλλά γιατί υπάρχει αντιστοιχία διαφορετικότητας εντός της φυλής όπως αυτή που έχουν εντός της φύσης ο αετός, ο βίσωνας και το ψάρι. Η διαφορικότητα των σχέσεων είναι μία παράμετρος που χρησιμοποιείται συχνά στον κινηματογράφο μεταξύ πραγμάτων και πραγμάτων-ανθρώπων. Ένας χαρακτήρας έχει το ανάλογο του για παράδειγμα στον κόσμο των ποτηριών, ένας κοντός και χοντρός μεξικανός σε ένα γουέστερν έχει το ανάλογο του σε ένα κοντό με μεγάλη διάμετρο ποτήρι ποτού. Εάν το ποτήρι είναι ψηλό και λεπτό δημιουργείται μία διαφορετική σχέση αφού λειτουργεί η μετωνυμία, το ποτήρι και πάλι υποδηλώνει αυτόν, η μεταφορά είναι όμως αντίστροφη και αυτό σημαίνει πολλά για το χαρακτήρα. Με τα ίδια τα λόγια του Deleuze:

Εντούτοις η σχέση dy/dx είναι ολότελα προσδιορισμένη, καθώς τα δύο στοιχεία προσδιορίζονται αμοιβαία μέσα στη σχέση. Αυτή η διαδικασία ενός αμοιβαίου προσδιορισμού στους κόλπους της σχέσης επιτρέπει να καθορίσουμε την συμβολική υφή.

Το τέταρτο κριτήριο που ονομάζεται «διαφοροποιητικό», τονίζει τη δομική δυνητικότητα ενός συστήματος να είναι ενεργό δηλαδή να συμβαίνει - να είναι εν δυνάμει διαφορετικό. Έτσι ορίζεται και ο χρόνος εντός μίας δομής:

ο χρόνος είναι πάντα χρόνος ενεργοποίησης, σύμφωνα με τον οποίο συντελούνται με διαφορετικούς ρυθμούς τα στοιχεία της δυνητικής συνύπαρξης. Ο χρόνος βγαίνει από το

³¹ Deleuze Gilles, *Πώς αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό;*, η φιλοσοφία- τόμος τέταρτος, μτφ Κωστής Παπαγιώργης, επιμέλεια Francois Chatelet, εκδόσεις Γνώση, 2006, σελ 323

³² Στο ίδιο, το τρίτο κριτήριο: *Ας δούμε την ερμηνεία του μαρξισμού από τον Althusser και τους συνεργάτες του: πριν απ' όλα οι παραγωγικές σχέσεις προσδιορίζονται ως διαφορετικές σχέσεις που καθιερώνονται όχι ανάμεσα σε πραγματικούς ανθρώπους και συγκεκριμένα άτομα, αλλά ανάμεσα σε αντικείμενα και σε παράγοντες που έχουν αρχικά συμβολική αξία.*

δυνητικό στο τωρινό, δηλαδή από τη δομή στις ενεργοποιήσεις της, και όχι από μία τωρινή μορφή σε μία άλλη³³.

Οι διαφορές της δομής εντοπίζονται πρώτα και κύρια εντός της τρίτης, της συμβολικής τάξης και κάθε θεώρηση βρίσκεται εντός του συμβολικού που έχει υιοθετηθεί. Εδώ ο συγγραφέας εντοπίζει πως όλο αυτό το οικοδόμημα δε μπορεί να σταθεί παρά μόνο αν οργανωθεί σε «σειρές» (κριτήριο πέμπτο). Κάθε δομή λοιπόν έχει υφή σειράς και μάλιστα πολλαπλών, με αντιστοιχίες, σειρών, όπως μία ορχήστρα που ερμηνεύει ένα κομμάτι ή όπως το νομικό, πολιτικό, πολιτισμικό οικοδόμημα που «τρέχει» μαζί με τον τρόπο που συντελείται ο τρόπος παραγωγής της υπεραξίας. Οι εύρεση των σειρών ενός συστήματος αποτελεί βασικό βήμα για οποιαδήποτε στρουκτουραλιστική ανάλυση:

Τα δύο πρώτα μεθοδολογικά βήματα σε οποιαδήποτε δομική ανάλυση είναι ο ορισμός ενός κλειστού συνόλου αντικειμένων από το οποίο μπορεί να προκύψει μία ομάδα επαναλαμβανόμενων κανόνων και εντός του συνόλου αυτού, η ταξινομητική συγκρότηση σειρών³⁴.

Το έκτο κριτήριο, το «κριτήριο του άδειου κουτιού» είναι το πιο σκοτεινό, το πιο ποιητικό, γλωσσικά, (λείπει πάντοτε από τη θέση του³⁵), και παραδόξως ελάχιστο εφαρμοσμένο σε αναλύσεις. Δεν είναι η πρώτη φορά που εμφανίζεται στον Deleuze αφού υπάρχει εκτενής περιγραφή στο προγενέστερο έργο *Επανάληψη και Διαφορά*³⁶. Ονομαζόμενο ως «Κρυφός Προάγγελος³⁷», το αντικείμενο = x, διαφοροποιεί και συσχετίζει τις δομικές σειρές, δηλαδή εξαιτίας αυτού του αντικειμένου οι δομικές σειρές πραγματοποιούνται.

Κάθε σύστημα εμπεριέχει έναν «Κρυφό Προάγγελο» ο οποίος εξασφαλίζει την επικοινωνία των περιφερειακών σειρών [...] Ο «Κρυφός Προάγγελος» αποκρύπτει την ύπαρξη και τη δράση του, ενώ την ίδια στιγμή αποκρύπτει την καθαυτή, την καθαρή φύση της διαφοράς [...] τοποθετεί τη μία σειρά σε άμεση σχέση με την άλλη³⁸.

Ο Deleuze στο *Πώς αναγνωρίζουμε το στρουκτουραλισμό*; προσπαθεί να δώσει ποικίλα παραδείγματα ώστε να οριστεί η φύση του παράδοξου στοιχείου. Είναι η «θέση του βασιλιά» η οποία σπρώχνει όλα τα υπόλοιπα σημεία, στην ερμηνεία του Foucault πάνω στον πίνακα του Diego Velázquez, «Las Meninas», είναι η «αξία» στην ερμηνεία του Althusser πάνω στο

³³ Deleuze Gilles, *Πώς αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό*;;, η φιλοσοφία- τόμος τέταρτος, μτφ Κωστής Παπαγιώργης, επιμέλεια Francois Chatelet, εκδόσεις Γνώση, 2006, τέταρτο κριτήριο

³⁴ Yves-Alain Bois, εισαγωγή, στρουκτουραλισμός, από το Συλλογικό έργο (Foster, Krauss, Bois, Buchloh), *Η τέχνη από το 1900*, επίκεντρο, 2007

³⁵ Deleuze Gilles, *Πώς αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό*;;, η φιλοσοφία- τόμος τέταρτος, μτφ Κωστής Παπαγιώργης, επιμέλεια Francois Chatelet, εκδόσεις Γνώση, 2006, σελ 347

³⁶ Deleuze Gilles, *Difference and repetition*, μετάφραση Paul Patton, Bloomsbury Academic, 2014

³⁷ Ο όρος στην αγγλική μετάφραση είναι *Dark Persecutor*

³⁸ στο ίδιο, σελ 152

κεφάλαιο του Marx, είναι ο «συμβολικός φαλλός» στο έργο του Lacan³⁹. Όπως γράφει ο Dylan Evans στο *Λεξικό Λακανικής Ψυχανάλυσης*, ο συμβολικός φαλλός, δεν είναι ούτε πραγματικό μέρος του σώματος, ούτε η έλλειψη του, ούτε η οποιαδήποτε φαντασιακή του αναπαράσταση αλλά ένα σύμβολο χωρίς ανάλογο, χωρίς ισοδύναμο, ένα σημαίνον χωρίς σημαινόμο, είναι τελικά η δυνατότητα ύπαρξης του φύλου τόσο του αρσενικού όσο και του θηλυκού⁴⁰. Κατά τα λόγια του ίδιου του Lacan,

*δεν είναι μία φαντασίωση... ούτε ένα καθεαυτό αντικείμενο... ακόμη λιγότερο έχει να κάνει με το όργανο που συμβολίζει... Είναι το σημαίνον που προορίζεται να περιγράψει στην ολότητά τους τα αποτελέσματα του σημαινόμου*⁴¹.

Το άδειο κουτί μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως αναλυτικό εργαλείο στην ερμηνεία ενός έργου τέχνης. Ο Deleuze φέρει πολλά παραδείγματα από το χώρο της τέχνης ενώ ο Yves Alain Bois ψάχνει να βρει ένα τέτοιο στοιχείο: το καρφί στον πίνακα του Braque, *Βιολί και Κανάτα*, είναι ένα τέτοιο αντικείμενο, αφού είναι το μόνο σημείο που αναπαριστά τον τρισδιάστατο χώρο προσδιορίζοντας έτσι και τον υπόλοιπο κυβιστικό χώρο του πίνακα. Ένα τέτοιο κυμαινόμενο σημαίνον εντοπίζεται και στο φιλμ *La Jetée* που θα αναλυθεί στο κύριο μέρος της εργασίας. Το άδειο κουτί του *La Jetée*, δεν είναι άλλο από την ίδια τη φωτογραφία, όχι όμως το φωτογραφικό μέσο αλλά «μία» φωτογραφία. Στον επίλογο αναφέρεται πως σε μεταγενέστερο ερευνητικό στάδιο, θα μπορούσε να οργανωθεί μία ομάδα έργων του 20ου αιώνα όπου όπως και το *La Jetée* θα έχουν ως άδειο κουτί ένα αντικείμενο που ανήκει στην ίδια τάξη με το υπόστρωμα τους.

Το δοκίμιο τελειώνει με αναφορά στο υποκείμενο και στην πρακτική (έβδομο κριτήριο), αποκρούοντας τη μηχανιστική λογική που προσάπτουν στο δομισμό και αφήνοντας ανοιχτό το διάλογο για την μελλοντική εξέταση της θεωρίας:

*Ο στρουκτουραλισμός διόλου δεν είναι μια σκέψη που καταργεί το υποκείμενο, αλλά μια σκέψη που το κατατέμνει και το κατανέμει συστηματικά, που αμφισβητεί την ταυτότητα του υποκειμένου, που το διαλύει και το κάνει να περνά από θέση σε θέση, υποκείμενο μοναδικό πάντα, καμωμένο από εξατομικεύσεις, αλλά απρόσωπες, ή μοναδικότητες, αλλά προ-ατομικές*⁴².

Στο τελευταίο κριτήριο ο Deleuze βρίσκεται ανάμεσα στην παλιά και στη νέα θεωρία και προαναγγέλλει την πιθανότητα γέννησης μίας νέας δομής αφού η παλιά πέφτει διαρκώς σε δύο

³⁹ Deleuze Gilles, *Πώς αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό;*, η φιλοσοφία- τόμος τέταρτος, μτφ Κωστής Παπαγιώργης, επιμέλεια Francois Chatelet, εκδόσεις Γνώση, 2006, Το κριτήριο του Άδειου Κουτιού

⁴⁰ Evans Dylan, *Εισαγωγικό λεξικό της Λακανικής ψυχανάλυσης*, μτφ Γιάννης Σταυρακάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, λήμμα, ο συμβολικός φαλλός

⁴¹ Στο ίδιο, λήμμα, ο συμβολικός φαλλός

⁴² Deleuze Gilles, *Πώς αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό;*, η φιλοσοφία- τόμος τέταρτος, μτφ Κωστής Παπαγιώργης, επιμέλεια Francois Chatelet, εκδόσεις Γνώση, 2006, Κριτήριο έβδομο

ατυχήματα: την κάλυψη του άδειου κουτιού και την μη συνοδεία του, την απώλεια της στοίχισής του από ένα νομαδικό στοιχείο⁴³.

B. Ο στρουκτουραλισμός ως μεθοδολογία της θεωρίας της τέχνης

Εδώ πρέπει να αναφερθεί πως στην ανάλυση του Deleuze λείπει ένα γενεαλογικό στοιχείο, ένα κλαδί που μπορεί να αποδειχθεί μείζον, η καταγωγή του στρουκτουραλισμού όχι από τον Ferdinand de Saussure αλλά από το πεδίο της μοντέρνας τέχνης και της ερμηνείας της. Στην ανάλυση της μεθόδου από τον Bois⁴⁴, αναγνωρίζεται πως ο Γλωσσολογικός Κύκλος της Μόσχας, η ομάδα των ρώσων Φορμαλιστών, ο Κυβισμός των Braque και Picasso, ο Νεοπλαστικισμός και ο Κονστρουκτιβισμός, ακόμη και οι μελέτες του Berthold Brecht είναι επίσης πρόγονοι του στρουκτουραλισμού. Συνεχίζοντας στο δοκίμιο του Bois, γίνεται η ανάγνωση πως ο γλωσσολογικός κύκλος της Μόσχας μέσω της ανάλυσης του κυβισμού φτάνει στα ίδια συμπεράσματα που έφτασε ο Saussure μέσω της γλώσσας, όσον αφορά την αυθαιρεσία που έχουν τα σημεία και την ενεργοποίησή τους μόνο όταν βρίσκονται σε σχέση με άλλα σημεία:

οι φορμαλιστές μέσω της εξέτασης του Κυβισμού [...] και ειδικά του Picasso ο οποίος καταδείκνυε σχεδόν με μανία την ανταλλαξιμότητα των σημείων στο εικονικό του σύστημα [...] οι αιφνίδιες μετατροπές, που βασίζονται στις στρουκτουραλιστικές πράξεις της υποκατάστασης και του συνδυασμού είναι πάμπολλες στο έργο του⁴⁵.

Ο μοντερνισμός εν γένει, στις πλέον κεντρικές του στιγμές, έχει άμεση σχέση με τις μετέπειτα στρουκτουραλιστικές ερμηνείες: παρόλο που μία θεωρία δεν μπορεί να καλύψει ερμηνευτικά το σύνολο των έργων, παραμένει ωστόσο εξαιρετικά ακριβής στην ανάγνωση πολλών μορφών του 20ου αιώνα. Δεν πρέπει επίσης να παραμεριστεί, πως την ίδια εποχή με τον Levi Strauss και τον Lacan, δραστηριοποιείται ο αμερικάνος θεωρητικός Clement Greenberg ο οποίος είναι επίγονος του θεωρητικού ρεύματος που (λανθασμένα) ονομάστηκε «φορμαλισμός» και ο οποίος επηρέασε όλη την ομάδα του περιοδικού *October*, ανάμεσά τους την Rosalind Krauss και τον Yves-Alain Bois αλλά και στο χώρο της φωτογραφίας τον θεωρητικό Victor Burgin και τον επιμελητή John Szarkowski.

Δεν είναι βέβαια εφικτό να παρουσιαστούν τα παραπάνω εκτενώς σε αυτό το τεύχος αφού για κάτι τέτοιο απαιτείται εκτεταμένη μελέτη όπου και θα θεματοποιεί τα παραπάνω ζητήματα. Στη συγκεκριμένη εργασία θα χρησιμοποιηθούν εργαλεία από το γενικό φάσμα του

⁴³ Metcalf Beth, ιστοσελίδα The Univocity of Deleuze, στο ομώνυμο άρθρο

⁴⁴ Yves-Alain Bois, εισαγωγή, στρουκτουραλισμός, από το Συλλογικό έργο (Foster, Krauss, Bois, Buchloh), *Η τέχνη από το 1900*, επίκεντρο, 2007

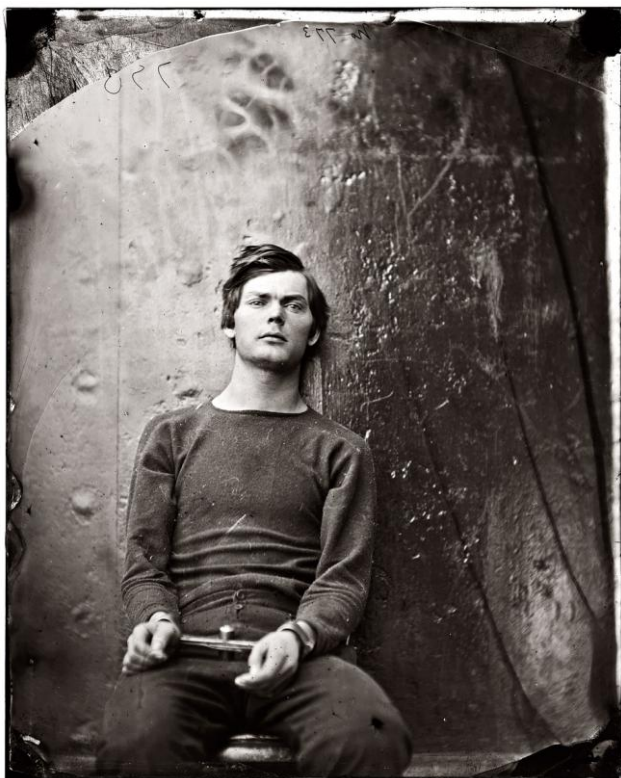
⁴⁵ στο ίδιο

στρουκτουραλισμού όπως αυτό παρουσιάστηκε συνοπτικά στο προηγούμενο υποκεφάλαιο και σε δεύτερο επίπεδο η σκέψη και ο τρόπος ανάγνωσης των Roland Barthes, Christian Metz και Yves Alain Bois.

Ο Barthes στο *Φωτογραφικό Μήνυμα*⁴⁶ διατυπώνει τη θέση ότι η φωτογραφική γλώσσα είναι ταυτόχρονα μία γλώσσα όπου άμεσα επιτρέπει την ανάγνωση του αναφερόμενου θέματος της αλλά και μία γλώσσα με κωδικοποιημένες φέρουσες σημασίες:

*Το φωτογραφικό παράδοξο μπορεί να ειπωθεί στη συνύπαρξη δύο μηνυμάτων, το ένα μήνυμα χωρίς κώδικα (το πραγματικό ανάλογο της εικόνας) και το άλλο με κώδικα (η τέχνη, η προσέγγιση, η ρητορική της εικόνας)*⁴⁷.

Όλες οι μιμητικές τέχνες συμπυκνώνουν δύο μηνύματα: ένα καταδηλούμενο (denoted) που είναι το ανάλογο καθαυτό και ένα συνυποδηλούμενο (connoted), το οποίο έχει να κάνει με το πώς αντιλαμβάνεται ένα έργο, μία συγκεκριμένη κοινωνία⁴⁸.



Πέθανε και πρόκειται να πεθάνει, Roland Barthes (από τον *Φωτεινό θάλαμο*) πάνω στη φωτογραφία του μελλοθάνατου Lewis Payne από τον Gardner.

⁴⁶ Barthes Ronald, *The Photographic Message*, στο βιβλίο *Image - music - text*, Essays selected and translated by Stephen Heath, Fontana Press, 1977 σελ 16

⁴⁷ στο ίδιο, σελ 19

⁴⁸ στο ίδιο, σελ 16

Ισως η πλέον διαδεδομένη φράση του *Φωτεινού Θαλάμου*⁴⁹, «αυτό-εκεί-υπήρξε» δεν είναι ένα εργαλείο που ορίζει εκ των προτέρων την αντικειμενικότητα στο φωτογραφικό μέσο, αλλά το γεγονός ότι η πιστότητα μίας εικόνας στο ανάφορο της, επιτρέπει στον αναγνώστη να διαβάσει το αντικείμενο ή την κατάσταση ως σαν να υπήρχανε μπροστά του. Τόσο τα γραπτά του Barthes όσο και της Rosalind Krauss⁵⁰, την ίδια περίπου εποχή, ασκούν μεγάλη επιρροή στην πειθαρχία της «θεωρίας της φωτογραφίας», η οποία εν πολλοίς έχει μεταμορφωθεί σε μία «οντολογία της φωτογραφίας» όπως αποτυπώνεται από τον εκτεταμένο διάλογο που έλαβε χώρα το 2006 μεταξύ διακεκριμένων διανοητών όπως οι Victor Burgin, Joel Snyder, Rosalind Krauss, Alan Trachtenberg, Geoffrey Batchen, Carol Squiers, Margaret Iversen, Abigail Solomon-Godeau, David Campany και αποτυπώθηκε στον τόμο *Photography Theory (The Art Seminar)*⁵¹.

Κεντρικό ζήτημα του διαλόγου είναι ένα ζήτημα σημειολογικής τάξης και αφορά την κατηγοριοποίηση των σημείων του Charles Peirce, σε σχέση με τον φυσικό κόσμο, σε *Εικόνα*, *Ίχνος* ή *Δείκτης (index)* και *Σύμβολο*. Η φωτογραφία, σύμφωνα με την ανάγνωση της Rosalind Krauss στον Peirce⁵², είναι ένα ίχνος του πραγματικού θυμίζοντας τη σχέση του καπνού με τη φωτιά, του ανεμοδείκτη με τον αέρα και του δαχτυλικού αποτυπώματος με το δάχτυλο. Η φυσική σχέση αναγνωρίζεται στο ότι φωτόνια αντανακλώνται από το φωτογραφικό ανάφορο για να σχηματίσουν τελικά ένα διδιάστατο σημάειον πάνω στο φιλμ όπου αργότερα θα μεγεθυνθεί και τυπωθεί πάνω στο φωτογραφικό χαρτί. Σε αντίθεση με άλλες τέχνες, όπως η ζωγραφική, αυτή η αξία της φωτογραφίας ως απολίθωμα, ως μετωνυμία, θα βρει άμεση χρήση και στην ανάλυση του κόσμου του Chris Marker ο οποίος μέσω του *La Jetée*, συμμετέχει στον διάλογο για την οντολογία της φωτογραφίας, εξερευνώντας μέσα στον κόσμο όσα είναι εκ των πρότερων απολιθώματα και μετωνυμίες, προτού η κάμερα προλάβει να τους κλέψει τα χρώματα, τον ενεργό τους χρόνο και τις διαστάσεις τους.

Όσον αφορά την ερμηνεία της εικόνας τόσο στο *Φωτογραφικό Μήνυμα*⁵³ όπως και στην *Ρητορική της Εικόνας*⁵⁴ πέρα από τα καθαρά και τα κρυφά μηνύματα⁵⁵, αναπτύσσεται πως η εικόνα έχει τρία κανάλια μετάδοσης⁵⁶:

⁴⁹ Barthes, Roland, *Φωτεινός θάλαμος*, μετάφραση Γιάννης Κρητικός, εκδόσεις Κέδρος, 2008

⁵⁰ Krauss Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT PRESS, 1985

⁵¹ Συλλογικό έργο, *Photography Theory (the art seminar)*, Edited by James Elkins, University College Cork, Routledge, USA, 2007

⁵² στο ίδιο, σε διάφορα μέρη του βιβλίου

⁵³ Barthes Ronald, *The Photographic Message*, στο βιβλίο *Image - music - text, Essays selected and translated by Stephen Heath*, Fontana Press, 1977

⁵⁴ Barthes Ronald, *The Rhetoric of the image* στο *Image*, στο βιβλίο *Image - music - text, Essays selected and translated by Stephen Heath*, Fontana Press, 1977

⁵⁵ Λέγεται στο *Φωτογραφικό Μήνυμα*, στην σελίδα 16: *Το συνυποδηλούμενο μήνυμα βρίσκεται στο πρώτο μήνυμα, σε αυτό χωρίς κώδικα. Η φωτογραφία είναι ταυτόχρονα ουδέτερη και επενδυμένη, φυσιοκρατική και πολιτισμική. Είναι ωστόσο βέβαιο πως υπάρχουν τέτοια μηνύματα και στις άλλες μορφές μετάδοσης των*

1. το γλωσσικό σημαίνον - ο τίτλος της εικόνας ή το συνοδευόμενο κείμενο,
2. το οπτικό σημαίνον - αυτό που καταγράφεται ως αποτύπωμα στην εικόνα
3. η φόρμα της φωτογραφίας⁵⁷.

Η φωτογραφία αναλυόμενη προσφέρει τρία μηνύματα: ένα γλωσσικό, ένα κωδικοποιημένο οπτικό και ένα ακωδικοποίητο οπτικό μήνυμα⁵⁸.

Η εικόνα εμπεριέχει πολλούς κώδικες. Κάποιοι από αυτούς λειτουργούν πριν από και για τη συγκρότηση της οπτικής αναλογίας, της ομοιότητας, άλλοι υπάρχουν στην ίδια την πραγματικότητα που αναπαριστά η εικόνα (πολιτιστικοί κώδικες), ενώ άλλοι προστίθενται σε αυτήν (κώδικες του μέσου). Εδώ πρέπει να προστεθούν και κάποια ακόμα κανάλια που περιγράφονται από τον Barthes και είναι μάλλον διαδεδομένα στην Κοινότητα:

1. Για την θεωρία των μέσων όπως για παράδειγμα στο έργο του McLuhan⁵⁹ και του Flusser⁶⁰, τον πρώτο λόγο στην παραγωγή νοημάτων έχει το ίδιο το μέσο το οποίο αναπαράγει με αδιαφάνεια, κρύβοντας τα ίχνη του, τον ίδιο του τον εαυτό. Η ίδια η ύπαρξη του μέσου έχει εκ των προτέρων επηρεάσει τον τρόπο που συνίσταται η ερμηνεία, *προκειμένου να μάθουμε κάτι για την ίδια τη γλώσσα, κάτι που η ίδια λέει κρύβοντάς το και το κρύβει λέγοντάς το⁶¹* όπως επίσης και ότι τα σημεία συμμετέχουν στην ερμηνευτική λειτουργία ενώ ταυτόχρονα αποκρύπτουν αυτήν τους τη δράση⁶². Το φωτογραφικό μέσο για παράδειγμα συχνά ντύνει τα παράγωγά του με αληθοφάνεια, νοσταλγία και ακινησία αλλά και πιο συνολικά, η ύπαρξη του φωτογραφικού μέσου εδώ και 150 χρόνια, έχει επηρεάσει τον τρόπο που διατυπώνουμε ερμηνευτικά σχόλια.

2. Το Context, το πλαίσιο της εμφάνισης ενός αντικειμένου επηρεάζει τόσο τη λειτουργία όσο και τη σημασία του, όπως για παράδειγμα η εμφάνιση της ίδιας εικόνας στο εξώφυλλο δύο αντιθέτων πολιτικά εφημερίδων ακόμη και χωρίς τη συνοδεία λεζάντας. Η λειτουργία της

εικόνων αφού για παράδειγμα το ίδιο το μέσο έχει την τάση την ίδια στιγμή που συμμετέχει στην ερμηνεία των πραγμάτων να το κάνει κρυφά.

⁵⁶ Barthes Ronald, *The Rhetoric of the image*, στο βιβλίο *Image - music - text, Essays selected and translated by Stephen Heath*, Fontana Press, 1977, σελ 270

⁵⁷ Στο ίδιο, σελ 271, γράφει αναλύοντας μια διαφήμιση με μακαρόνια ότι είναι στημένα έτσι τα ανάφορα πράγματα ώστε να θυμίζουν ως σύνθεση, νεκρή φύση.

⁵⁸ Στο ίδιο, σελ 270

⁵⁹ McLuhan, Marshall, *Media, οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, Μάνδρος Σπύρος, εκδόσεις Κάλβος, 1990

⁶⁰ Flusser, Vilem, *Προς μια φιλοσοφία της φωτογραφίας*, μετάφραση Ηρακλής Παπαϊωάννου, μουσείο φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 1998

⁶¹ Γκινωσάτης Δημήτρης, από του επίμετρο του, Kofman Sarah, *ο Νίτσε και η μεταφορά*, μετάφραση Γκινωσάτης Δημήτρης, επιμέλεια, Γιουρή Ηλιάς, Σμίλη, 2010

⁶² Στο ίδιο σελ 333

απόσπασης με της αλλαγής του πλαισίου ανάγνωσης των αντικειμένων, μία διαδικασία απεδαφικοποίησης από το φυσικό λειτουργικό χώρο και η επανεδαφικοποίηση εντός του μουσείου, είναι αρκετά διαδεδομένες στην τέχνη του 20ου αιώνα όπως στα παραδείγματα του Marcel Duchamp και του Andy Warhol.

3. Η λειτουργία του Sequencing, του τρόπου που οι εικόνες παρατίθενται και συσχετίζονται μεταξύ τους, έγινε αντικείμενο μελέτης από τότε που εξαπλώθηκε λόγω των περιοδικών αλλά και πιο βαθιά όταν εμφανίστηκε το φωτογραφικό βιβλίο ως ένα νέο μέσο εκφοράς του φωτογραφικού έργου τέχνης. Οι εικόνες οι οποίες αλλάζουν με την πάροδο των σελίδων ή στέκονται μαζί στην ίδια σελίδα/σαλόνι θυμίζουν το μοντάζ του κινηματογράφου καθώς εκεί ενεργοποιούνται μία σειρά από μεταφορικές/μετωνυμικές σχέσεις μεταξύ των φωτογραφιών οι οποίες μπορεί να μεταβάλουν το αρχικό τους μήνυμα.

Από τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι το αντικείμενο που φωτογραφίζεται ή κινηματογραφείται έχει μεγάλη βαρύτητα και δεν μπορεί να εξετάζεται τη μία ως μέρος της φόρμας και την άλλη ως περιεχόμενο της εικόνας. Ανάμεσα στη φόρμα και στο περιεχόμενο υπάρχει μία τρίτη περιοχή το (οπτικό) σημαίνον το οποίο, χωρίς κώδικα, βρίσκεται σε άμεση αντιστοιχία, σε στενή σχέση, με το ανάφορο του.

Να σημειωθεί πως δεν υπάρχει αρκετά ακριβής διάκριση ανάμεσα στους όρους «ανάφορο» και «αναφερόμενο» όπου στην ελληνική βιβλιογραφία μεταφράζουν συνήθως την λέξη, «referent». Στην ακόλουθη εργασία θα χρησιμοποιούνται και οι δύο όροι, το «ανάφορο» για να προσδιορίσει κυρίως το πραγματικό πράγμα που φωτογραφήθηκε, ή ένα πραγματικό αντικείμενο στο οποίο γίνεται η αναφορά του φωτογραφικού σημείου ενώ ο όρος «αναφερόμενο» θα χρησιμοποιηθεί κυρίως για την περιγραφή των πρώτων λέξεων ή εννοιών που συνοδεύουν το σημαίνον αλλά δεν αναπαρίστανται καθαυτά – αγάπη, πόλεμος, αέρας, κρίση κτλ. .

Δεν πρέπει να λησμονείται ο ρόλος του μέσου το οποίο σύμφωνα με τον Flusser⁶³ είναι μία συσκευή η οποία μπορεί και παρέχει μόνο έναν ορισμένο αριθμό προγραμμάτων. Πρέπει ωστόσο να διατυπωθεί μία διαφωνία με τους ισχυρισμούς του Flusser καθώς αυτά τα «προγράμματα» δεν είναι μόνον οι a priori δυνατότητες του μέσου αλλά η σχέση αυτών με τις εννοιολογικές δεξιότητες του χειριστή. Μια σειρά από εργαλεία παράγουν τελικά τη φόρμα ενός φωτογραφικού έργου, την εκφραστική του γλώσσα η οποία όντως αποκρύπτεται και δεν μπορεί να εμφανιστεί στο φωτογραφικό σημαίνον – όπως τα «Γερμανικά» δεν εμφανίζονται όποτε κάποιος μιλάει Γερμανικά⁶⁴ – παρά μόνον σε ειδικές περιπτώσεις όπως είναι η αστοχία των

⁶³Flusser, Vilem, *Προς μια φιλοσοφία της φωτογραφίας*, μετάφραση Ηρακλής Παπαϊωάννου, μουσείο φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 1998

⁶⁴Παρατίθεται εδώ αμετάφραστο ένα χωρίο του Claus Pias όπου ξεκαθαρίζει το ζήτημα της εμφάνισης και της απόκρυψης του σκληρού υποστρώματος: *[T]here is no knowledge without media and there is nothing in our knowledge that we don't know via media. By media I mean all those instruments, institutions, techniques and technologies that make it possible to know something without themselves being an object of knowledge. A library saves and organizes data without being the data itself. If we look at a drawing of a building that follows the laws of central perspective we don't see the rules of central perspective but a building.* Claus Pias, *Reflections on the Knowledge of Images*, από την εισαγωγή του Δημήτρη Γκινωσάτη στην *Παράλληλη Κρίση* (υπό έκδοση).

υλικών. Παρά την απόκρυψη της, η εκφραστική γλώσσα, προσδιορίζει το σημαίνον και το συνοδεύει στην παραγωγή ερμηνειών⁶⁵. Γράφει ο Metz στην αρχή του έργου του:

Εδώ συναντάμε μια κοινότοπη αλλά αληθινή διαπίστωση η οποία διατυπώνεται πολύ αδέξια: η μορφή μίας ταινίας θα μας μάθει τόσα όσα και το περιεχόμενο της για το πραγματικό της νόημα⁶⁶.

Σε συνέχεια με τα προηγούμενα, το ανάφορο φέρει τα μηνύματα του είτε χωρίς κώδικα με καταδήλωση⁶⁷ είτε μέσω συνυποδήλωσης και ανάλογα πάντα με τις γνώσεις του καθενός. Καθώς η συνυποδήλωση εξαρτάται σημαντικά από το άτομο, την κοινωνία, την ιστορική στιγμή, και η παρούσα μέθοδος ασχολείται με τον μηχανισμό που δένει τη φόρμα με το σημαίνον και το ανάφορο, δεν είναι η κατάλληλη να το εξετάσει σε έκταση. Το *La Jetée* είναι πολύ πλούσιο στον τρόπο που μεταφέρονται σημασίες από τα κινηματογραφικά σημαίνοντα προς την φόρμα, μία φόρμα με βασικό χαρακτηριστικό την ακινησία και την ασπρόμαυρη υφή των στοπ καρτέ, δηλαδή των φωτογραφιών.

Για να απλοποιηθεί το σχήμα με τα έξι δυνατά πεδία μεταφοράς εννοιών, εάν αφαιρεθούν τα μηνύματα του context και αντιμετωπιστεί το σενάριο, ο λόγος και τα ανάφορα⁶⁸ ως σημαίνον, σταθερή όψη του έργου, το περιεχόμενο του έργου θα παραχθεί μέσα από την αλληλεπίδραση των όρων $x + \psi + a$, σημαίνον + εκφραστική γλώσσα + νοήματα μέσου.

Στην περίπτωση του *La Jetée* θα αναπτυχτεί στο κύριο μέρος της εργασίας πως εντοπίζονται και λειτουργούν τα παρακάτω σχήματα:

1. Το x έχει σχέση με το a : το σημαίνον και το μέσο συνδέονται λειτουργώντας αναφορικά το ένα για το άλλο
2. Το x έχει σχέση με το ψ : δεν ομιλεί απλά η φόρμα για το σημαίνον νοηματοδοτώντας το, αλλά το σημαίνον παίζει ερμηνευτικό ρόλο στην οντολογία της εκφραστικής γλώσσας

Τα παραπάνω μπορούν να χρησιμοποιηθούν και σε έργα που δεν εγγυώνται καμία αφήγηση της αλήθειας, σε έργα που παρεμβαίνει έντονα η σκηνοθεσία, όπως ταινίες μυθοπλασίας, σε ταινίες - δοκίμια αλλά και σε σκηνοθετημένα φωτογραφικά έργα. Στον μυθοπλαστικό κινηματογράφο όπως και στα άλλα είδη που αναφέρθηκαν, ένα ανάφορο από

⁶⁵ Αναλυτικά για τον τρόπο παραγωγής νοημάτων από τη σχέση του ανάφορου και της φόρμας στο βιβλίο του Κωστή Αντωνιάδη, *Λανθάνουσα εικόνα*, κεφάλαια 7,8 και 11 . εκδόσεις Μωρεσόπουλος - Φωτογραφία ,1995-99

⁶⁶ Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 16 και στο επίμετρο της ελληνικής έκδοσης, Βασιλίας Πατσογιάννης σελ 316, 317: *για παράδειγμα ο τρόπος με τον οποίο κινηματογραφείται ένα τοπίο μπορεί ταυτόχρονα να συνδηλώνει ένα συναίσθημα που θέλει να υποβάλει ο δημιουργός της ταινίας [...]*

⁶⁷ στην περίπτωση της εντατικής φωτογραφικής μεταμόρφωσης το σημαίνον αυτονομείται από το ανάφορό του. Εκεί το ίδιο το σημαίνον παράγει νοήματα. Σε ποιες περιπτώσεις συμβαίνει αυτό, μένει να διερευνηθεί

⁶⁸ Τα ανάφορα μεταμορφωμένα μέσα από το μοντάζ

τον κόσμο που πρόκειται να αποτυπωθεί σε σημαίνον, φέρει τις σημασίες του μαζί⁶⁹. Στο σύμπαν του David Lynch όπου το ανάφορο σύμπαν δεν είναι το δικό μας, αλλά ένα κατασκευασμένο-σκηνοθετημένο σύμπαν με λίγο διαφορετικές συνθήκες, τα οπτικά σημαίνοντα όπως το τηλέφωνο, τα αμάξια, τα δέντρα, τα γυαλιά μυωπίας κτλ γίνονται κατανοητά από το κοινό με τον ίδιο τρόπο που γίνονται κατανοητά στον φυσικό κόσμο⁷⁰. Τελικά, μία πίτσα είναι μία πίτσα και ένα μαχαίρι είναι ένα μαχαίρι είτε πρόκειται για ντοκιμαντέρ είτε για μία ταινία επιστημονικής φαντασίας: τα αναπαριστώμενα αντικείμενα στις οπτικές τέχνες, γίνονται κατανοητά με τον τρόπο που γίνονται κατανοητά και στη ζωή. *Η κινηματογραφική ταινία επικαλείται την πραγματικότητα, τον «κόσμο», ή το αξιόπιστο υποκατάστατο του αλλά προς όφελος του φαντασιακού*⁷¹. Μέσω – αυτού του μηνύματος χωρίς κώδικά – λειτουργούν έργα όπως η «κρήνη» του Duchamp και τα «τενεκεδάκια Campbell» του Andy Warhol αποσταθεροποιώντας μία βεβαιότητα μέσω της μεταβολής του περιβάλλοντος και του context εμφάνισης του αντικειμένου.



⁶⁹ Barthes Ronald, *The Photographic Message*, στο βιβλίο *«Image - music - text»*, *Essays selected and translated by Stephen Heath*, Fontana Press, 1977

⁷⁰ Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 18

⁷¹ στο ίδιο, σελ 17

Ο Christian Metz, ο οποίος ήδη αναφέρθηκε, αναπτύσσει μία δομική μελέτη πάνω στον κινηματογράφο στο εμβληματικό έργο, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος: το φανταστικό σημαίνουν*. Παρόλο που τα συμπεράσματα δεν είναι ολοκληρωμένα, το βιβλίο δίνει πλήθος από εργαλεία τα οποία μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό. Η γενική μέθοδος στηρίζεται στο να εξετάσει τον κινηματογράφο ως γλώσσα (langage) και να εντοπίσει τις ομοιότητες βάσει των κανόνων της γλώσσας (langue): [...]να αποσπάσουμε το αντικείμενο-κινηματογράφος από το φανταστικό και να το υποτάξουμε στο συμβολικό το οποίο ελπίζουμε να διευρύνουμε σε μια νέα περιοχή⁷².

Το κεντρικό ζήτημα που θέτει το έργο του Metz, είναι η αναγνώριση ενός «κινηματογραφικού σημαίνοντος» το οποίο είναι αντιληπτικό οπτικά και ακουστικά ενώ χαίρει και των ακωδικοποιήτων συνδέσεων με τον κόσμο⁷³ όπως και η φωτογραφία: *Τον εξαιρετικό πλούτο ενδείξεων «πραγματικότητας» που περιέχει το φιλικό σημαίνον: κίνηση, γλώσσα (langage), ήχος, χρώμα, ικανότητα εγγραφής σχεδόν οποιουδήποτε πράγματος⁷⁴*. Σε μία ταινία μυθοπλασίας δεν μπορεί να μείνει από έξω το σενάριο – δεν εννοείται ούτε το «γράμμα» ούτε το «πνεύμα» του σεναρίου, ούτε ένα κείμενο που έχει γραφτεί και δεν υλοποιήθηκε παρά μόνο στο χαρτί ούτε και τα γλωσσικά σημαίνοντα του έργου –, αλλά καθαυτή η εξέλιξη, υπόθεση, δράση του κινηματογραφικού έργου ως άθροισμα οπτικών και ακουστικών στοιχείων. Το κινηματογραφικό σημαίνον έχει βέβαια σχεδιαστεί μέσα από μία εκφραστική γλώσσα και έχει και σημαινόμενο, νοήματα δηλαδή, κάποια που απορρέουν άμεσα – *σημαινόμενο που ορίζεται ως το σύνολο των εμφανών μοτίβων της ταινίας, τρόπον τινά ως το κυριολεκτικότερο περιεχόμενο της⁷⁵* – και άλλα που είναι συνυποδηλούμενα:

Το φιλικό σημαίνον είναι εξίσου ενδεικτικό με το σημαινόμενο του όσον αφορά τις λανθάνουσες σημασίες της ταινίας, το εμφανές υλικό στο σύνολό του υπάγεται σε μία συμπωματολογική ανάγνωση⁷⁶.

Άλλα γλωσσολογικά στοιχεία που εφαρμόζονται στην ανάλυση του Metz είναι το ζεύγος μεταφορά/μετωνυμία. Η ίδια η κινηματογραφική γλώσσα φαίνεται να στηρίζεται σε μία μετωνυμική σχέση καθώς αναπαράγει μέσω μίας ελαττωμένης τάξης, εικόνες και ήχους που αντλεί από έναν πολύ πλουσιότερο κόσμο⁷⁷ – όπως ακριβώς κάνει και η φωτογραφία. Κατόπιν προσπαθούν διάφορα στοιχεία να εξεταστούν είτε ως προς τη μεταφορική είτε ως προς τη μετωνυμική είτε ως προς τη διπλή μεταφορική/μετωνυμική συμπεριφορά τους.

⁷² στο ίδιο, σελ 23

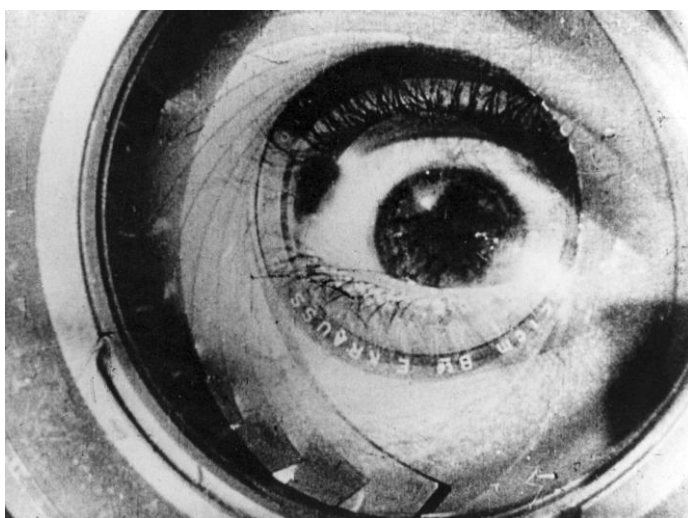
⁷³ στο ίδιο, σελ 67,68

⁷⁴ στο ίδιο, σελ 16

⁷⁵ στο ίδιο, σελ 50

⁷⁶ στο ίδιο, σελ 16

⁷⁷ στο ίδιο, σελ 216



Διπλοτυπία του Dziga Vertov

Στην περίπτωση της καθαρής μετωνυμίας, υπάρχει σύνδεση πλάνων με τον τρόπο που χτίζεται μία σκηνή στον αφηγηματικό κινηματογράφο, με στενή σύνδεση στο χώρο και στο χρόνο⁷⁸. Αντίθετα στην καθαρή μεταφορά, ένα σημαίνει άσχετο σε σχέση με την προϋπάρχουσα αναφορικότητα, *μία εξωδιηγηματική εικόνα ή ήχος*, συσχετίζει δύο ανάφορα μεταφέροντας κατηγορήματα από το ένα στο άλλο. Το παράδειγμα που χρησιμοποιείται είναι η εισαγωγή των «*Μοντέρνων καιρών*⁷⁹» στην οποία ένα πλάνο με ένα κοπάδι πρόβατα ακολουθείται από ένα πλάνο όπου πλήθος ανθρώπων ξεχύνεται στην είσοδο του μετρό⁸⁰. Υπάρχει μία σαφής σχέση μεταξύ των δύο αλλά και μία σχέση που την παράγει κάποιος τεχνητά: αναφερόμενα μπορούν να προκύψουν από τέτοιου είδους συγκρίσεις, έννοιες και όχι αναπαριστώμενα πράγματα, έννοιες που δεν υπήρχαν σε καθένα από τα πλάνα αλλά προκύπτουν από τη «σύγκρουση» όπως υποστήριζε στο «διανοητικό μοντάζ» ο Eisenstein⁸¹.

Στο παράδειγμα της ταινίας του Chaplin, ο Metz δίνει και έναν ακόμη χαρακτηρισμό προερχόμενο από τη δομική γλωσσολογία, τον συνταγματικό (συνάφεια στον άξονα λόγου) χαρακτήρα. Το μοντάζ είναι καθαρά μία διαδικασία συντάγματος η οποία συνήθως στον

⁷⁸ Στο ίδιο, σελ 210

⁷⁹ Στο ίδιο, σελ 210

⁸⁰ Στο ίδιο, σελ 233-234

⁸¹ Eisenstein Sergei, Dziga Vertov, Kuleshov Lev, *το μοντάζ*, μετάφραση Μπαμπασάκης Γιώργος-Ίκαρος, Αιγόκερος, Δεκέμβρης 2003

αφηγηματικό λόγο είναι μετωνυμική αλλά ορισμένες φορές μπορεί να είναι μεταφορική, οπότε δεν είναι δυνατό να ταυτιστεί το σύνταγμα με τη μετωνυμία. Γράφει για τις περιπτώσεις συντάγματος και μεταφοράς:

Και αυτό επειδή συνίσταται στην προσέγγιση και στο συνδυασμό των στοιχείων μέσα στο λόγο, μέσα στη φιλική αλυσίδα, χωρίς αυτά τα θεματικά στοιχεία να βρίσκονται υποχρεωτικά σε σχέσεις μετωνυμικής σύνδεσης ως αναφερόμενα, ήτοι στην «πραγματικότητα» ή σε αυτήν τη φαντασιακή πραγματικότητα που είναι η υπόθεση της ταινίας [...] πρόκειται για τα αναπάντεχα μοντάζ⁸².

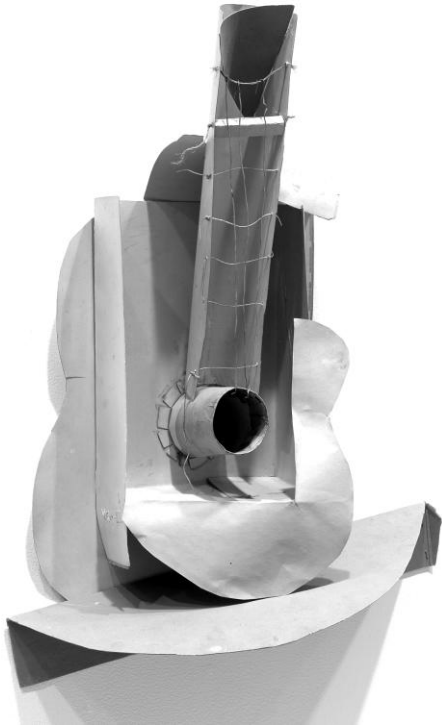
	Ομοιότητα	Συνάφεια
Ενδογλωσσικό σύστημα	Παράδειγμα	Σύνταγμα
Αναφερόμενο σύστημα	Μεταφορά	Μετωνυμία

Ο πίνακας που προτείνει ο Christian Metz πάνω στις δύο γλωσσικές σειρές

Από την άλλη, γίνεται προσπάθεια να εντοπιστεί και ο παραδειγματικός άξονας όπου κάθε σημαίνον, οπτικό, γλωσσικό ή ακουστικό, νοηματοδοτείται σε σχέση με όλα τα συγγενή σημαίνοντα που θα μπορούσαν να καταλάβουν τη θέση του. Ο Metz παίρνει για παράδειγμα τα μανιασμένα κύματα όπου στη θέση τους θα μπορούσε να μπουν ήρεμα κύματα ή μία θάλασσα χωρίς κύματα: επιλέχθηκε μία εικόνα έναντι άλλων (παραδειγματικός άξονας) η οποία θα χρησιμοποιηθεί συνήθως για την κατασκευή μίας μεταφοράς εντός ενός κινηματογραφικού έργου.

Εδώ στο τέλος πρέπει να διατυπωθεί μία υποψία, η σχέση του παραδειγματικού άξονα με το αναφερόμενο και η σχέση του συνταγματικού άξονα με το σκληρό υπόστρωμα του μέσου: ο παραδειγματικός συνδέει αναφερόμενες έννοιες και για αυτό βρίσκεται σε σχέση με τη μεταφορά αφού οι ομοιότητες είναι ομοιότητες στις αναφορές. Το σύνταγμα είναι το μοντάζ και το μοντάζ είναι το κύριο εκφραστικό μέσο του κινηματογράφου (υπόστρωμα), είναι τελικά ενδογλωσσικό, συνδέει λέξεις ή πλάνα, συνδέει καθαρά σημαίνοντα.

⁸² στο ίδιο, σελ 196-197



Pablo Picasso, *Κιθάρα*, 1912



George Braque, *Βιολί και κανάτα*, 1910

2

Η διαμεσικότητα του Chris Marker

A

Γανωματάδες, ξυλουργοί, κονσερβοποιοί, και μεταλλωρύχοι

Υπάρχει η ζωή και το διπλό της. Μία φωτογραφία ανήκει στο διπλό της ζωής. Εδώ είναι και η παγίδα. Όσο πλησιάζεις τις εικόνες των προσώπων, μοιάζει να πλησιάζεις τη ζωή και το θάνατο των προσώπων. αυτό δεν είναι αλήθεια. Εάν πλησιάζεις κάτι είναι η ζωή και ο θάνατος των εικόνων.

Chris Marker, *Εάν είχα τέσσερις καμήλες*, 1965

Στο τεύχος αυτό, δεν επιχειρείται μία εκτενής παρουσίαση της ζωής και του έργου του Chris Marker, η οποία αναπτύσσεται αναλυτικά στη προτεινόμενη βιβλιογραφία, και βέβαια δεν θα είχε θέση σε μία στρουκτουραλιστική προσέγγιση του έργου του. Έχει αξία να αναφερθεί πως και ο ίδιος ο Marker θα διαφωνούσε με τη χρήση βιογραφικών στοιχείων ως προς την ανάλυση των έργων του: κατά τη διάρκεια της ζωής του απέφευγε την προβολή, τις συνεντεύξεις και την οποιαδήποτε εκδήλωση και δημόσια γνωστοποίηση των προσωπικών του χαρακτηριστικών. Ακόμη και το όνομα του είναι ένα από δεκάδες ψευδώνυμα που είχε χρησιμοποιήσει¹ ενώ ο τόπος γέννησης του παραμένει ανοικτό ερώτημα: κάποιες πηγές και ο ίδιος ισχυρίζονται ότι γεννήθηκε στην Μογγολική πρωτεύουσα Ulaanbaatar ενώ άλλοι βρίσκουν τον τόπο γέννησης στο Παρίσι ή στην Neuilly-sur-Seine². Επίσης έχει σημασία να κατανοηθεί πως το *La Jetée* είναι ένα έργο του Marker που μοιράζεται κοινούς προβληματισμούς με το σύνολο της φιλμογραφίας του.

Ξεκινάει την πορεία του ως μέλος του περιοδικού «Cahiers du Cinema» και συμμετέχει μαζί με πολλούς άλλους από το περιοδικό στη δημιουργία του νέου ρεύματος του γαλλικού κινηματογράφου, την Nouvelle Vague. Η Nouvelle Vague αναφέρεται σε μία σειρά κινηματογραφιστών-δημιουργών (*Auteurs*), με μαρξιστικές καταβολές και θεωρητική-ιστορική κατάρτιση πάνω στα ποικίλα ερωτήματα που συνοδεύουν τις κινούμενες εικόνες³. Ο Marker τοποθετείται στην «αριστερή όχθη» του ρεύματος μαζί με τον Alain Resnais και την Agnès Varda, οι οποίοι ερευνούν διεξοδικά το δρόμο του Dziga Vertov, μεταξύ μυθοπλασίας και ντοκιμαντέρ, συγκροτώντας το είδος (*genre*), «ταινία-δοκίμιο» (*essay film*):

Το κινηματογραφικό δοκίμιο είναι ένα είδος που βασίζεται σε μία αρχή συναφή με εκείνη του λογοτεχνικού δοκιμίου, δηλαδή στην ελεύθερη και υποκειμενική εμβάθυνση σε ένα θέμα, που ο δημιουργός του δεν ισχυρίζεται ότι έχει εξαντλήσει⁴.

¹ Το πραγματικό του όνομα είναι Christian François Bouche-Villeneuve

² Lupton Catherine, *Chris Marker: Memories of the Future*, Reaktion Books, 2004

³ Η Nouvelle Vague ξεκινάει από το περιοδικό *Cahiers du Cinema* και τη θεωρία του κινηματογραφιστή - δημιουργού όπου κατάγεται από το μανιφέστο του Alexandre Astruc, «η κάμερα στυλό». Γνωστά μέλη είναι βέβαια οι σκηνοθέτες Jean-Luc Godard και François Truffaut και ο θεωρητικός κινηματογράφου Andre Bazin.

⁴ Pinel Vincent, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, σελ 241, επιμέλεια: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, μετάφραση: Μαριλένα Καρρά, επιμέλεια σειράς: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Μεταίχμιο, 2006

Το 1953, ο Marker σκηνοθετεί με τον Alain Resnais το έργο *Τα αγάλματα επίσης πεθαίνουν*⁵ με αναφορά την αφρικανική τέχνη η οποία και χάνει την ιδιαίτερη σύσταση και θέση της κάτω από το βάρος της αποικιοκρατίας και της επερχόμενης βιομηχανοποίησης της ώστε να εξυπηρετήσει καταναλωτικές και διακοσμητικές ανάγκες. Τα ακίνητα πλάνα με θέμα ακίνητες μορφές είναι ένα ιδιαίτερο εκφραστικό χαρακτηριστικό που θα ξεδιπλωθεί εκτενέστερα στο *La Jetée*. Το 1956 δουλεύει ως βοηθός σκηνοθέτη στο φιλμ του Resnais *Νύχτα και καταχνιά*⁶, ένα αρκετά διαδεδομένο essay film με θέμα τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης.



Ο Chris Marker στην κηδεία του Andrei Tarkovsky

Σημαντικό στοιχείο από τη ζωή του Marker, είναι η στράτευση του στην Αριστερά και η αλληλεγγύη του στα κοινωνικά κινήματα του 20ου αιώνα. Το 1957 παρουσιάζει το *Γράμμα από τη Σιβηρία*⁷ ενώ το 1961 παρουσιάζει το *¡Cuba Sí!*⁸ όπου στηρίζει τον Fidel Castro κατά τη διάρκεια της κρίσης του κόλπου των χοίρων. Το 1962 παρουσιάζει το φιλμ με άμεση αναφορά στον Jean Rouch και το Cinéma vérité, *Le joli Mai*⁹ και το μοναδικό μυθοπλαστικό του έργο, το εικοσιοχτάλεπτο *La Jetée* όπου θα φέρει και τη διεθνή αναγνώριση. Το *La Jetée* είναι ένα πολιτικό παραμύθι¹⁰ γυρισμένο με φωτογραφίες αντί για κινηματογραφικά πλάνα απαντώντας

⁵ *Les Statues Meurent Aussi*, Chris Marker, Alain Resnais, 1953

⁶ *Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1956

⁷ *Lettre de Sibérie*, Chris Marker, 1958

⁸ *¡Cuba Sí!*, Chris Marker, 1961

⁹ *Le joli Mai*, Chris Marker, 1962

¹⁰ Mavor Carol, *Black and Blue: The Bruising Passion of Camera Lucida, La Jetée, Sans soleil, and Hiroshima mon amour*, Duke University press, September 2012

στο ερώτημα της δυνατότητας συγκρότησης αφήγησης από ακίνητες εικόνες, μία θετική απάντηση σε ένα αρνητικό ερώτημα της εποχής όπως φαίνεται από τις συμβουλές του έμπιστου φίλου του Marker¹¹, Jonathan, πως δεν μπορεί να γίνει μία ταινία από ακίνητες εικόνες αλλά και από τα λόγια του Roland Barthes:

Στον κινηματογράφο που το υλικό του είναι φωτογραφικό, η φωτογραφία δεν έχει αυτή τη πληρότητα. Διότι εκεί η φωτογραφία παρασυρμένη, μέσα σε ένα ρεύμα, σπρώχνεται και τραβιέται αδιάκοπα σε άλλες θέες¹².

Παράλληλα με την ενασχόληση του με την φωτογραφική και κινηματογραφική δημιουργία, ο Marker ζει ως επαγγελματίας ταξιδιώτης. Από το 1954 έως το 1964 εκδίδει τη σειρά με ταξιδιωτικούς οδηγούς «Petite Planete» στους οποίους δημοσιεύει πέρα από δικές του εικόνες, εικόνες φίλων και συνεργατών όπως των William Klein και Agnes Varda αλλά και των φωτογράφων του πρακτορείου Magnum, Henri Cartier-Bresson, Inge Morath, Robert Capa, David Seymour και Elliott Erwitt¹³. Η εικόνα είναι στενά δεμένη στον Marker με το ταξίδι, οι εικόνες έρχονται από μακριά στο Παρίσι όπως γινόταν με τους πρώτους φωτογράφους το 1870 που έφεραν μακρινά θαύματα από την Αίγυπτο και την Ελλάδα στις νέες τότε ευρωπαϊκές μητροπόλεις.



Les Statues Meurent Aussi, Chris Marker, Alain Resnais, 1953

¹¹ Marker Chris, *It was a Strange Thing*, chrismarker.org

¹² Barthes, Roland, *Φωτεινός θάλαμος*, μετάφραση Γιάννης Κρητικός, εκδόσεις Κέδρος, 2008

¹³ Isabel Stevens, *Isabel Stevens on Chris Marker's "Petite Planète"*, Aperture website, USA



Si J'Avais Quatre Dromadaires, Chris Marker, 1967

Τρία χρόνια μετά το *La Jetée*, ο Marker κατασκευάζει το λησμονημένο αν και πολυσύνθετο έργο *Εάν Είχα Τέσσερις Καμήλες*¹⁴, γραμμένο πάλι πάνω σε φωτογραφίες, σε σενάριο που ακολουθεί το φωτογραφικό αρχείο που συγκρότησε ο σκηνοθέτης μέσα από τη ζωή του στη Γαλλία και τα ταξίδια του σε όλον τον κόσμο. Ένας φωτογράφος και δύο φίλοι του κουβεντιάζουν πάνω στις φωτογραφίες του φιλμ με τρόπο συνειρμικό, διαλογικό και άλλοτε ποιητικό ή σχιζοειδή. Θέμα της ταινίας είναι οι επαναστάσεις στον πλανήτη κατά την κλιμάκωση του ψυχρού πολέμου, οι νίκες και οι ήττες τους, ο αγώνας των ανθρώπων, ο πόλεμος, οι δισεκατομμύρια φτωχοί της γης. Μαζί η αρχιτεκτονική, οι όμορφες γυναίκες, οι τοπικές παραδόσεις, η ευτυχία, θέματα τυπικά στο Μαρκερικό έργο¹⁵.

Στη συνέχεια θα ολοκληρωθούν δύο έργα σταθμοί για το ντοκιμαντέρ και το κινηματογραφικό δοκίμιο, το *βάθος του ουρανού είναι κόκκινο*¹⁶ και το ανάλογο σε ύφος και επίδραση με το *La Jetée*, *Sans Soleil*¹⁷. Ο Marker συνεχίζει και πειραματίζεται με τη διαμεσικότητα, κείμενο και φωτογραφία, φωτογραφία και βιβλία, ψηφιακά και αναλογικά μέσα, υλικά αρχείου και πρωτότυπα υλικά, κινούμενες εικόνες και λογοτεχνία:

*Ο Marker περιέγραφε τον εαυτό του ως έναν "γανωματή", αποσπώντας υλικά από διάφορες περιοχές για να τα επανασυντάξει σε κάτι νέο, με ένα νέο μέσο, είτε βιβλίο είτε ταινία είτε cd-rom είτε μία μελλοντική ψηφιακή βάση, αλλάζοντας συχνά τη βάση κατά τη διαδικασία. Με τον Marker κινούμαστε συνεχώς από τη λέξη στην εικόνα από τη σελίδα στην οθόνη, από το βιβλίο στο φιλμ και πάλι πίσω*¹⁸.

¹⁴ *Si J'Avais Quatre Dromadaires*, Chris Marker, 1967

¹⁵ Περισσότερα για το φιλμ μπορούν να βρεθούν στο βιβλίο της Catherine Lupton και σε ελληνική βιβλιογραφία βλ. το άρθρο Γιάννης Καρπούζης, *Εάν Είχα Τέσσερις Καμήλες*, Aldebaran.photo.

¹⁶ *Le fond de l'air est rouge*, Chris Marker, 1977

¹⁷ *Sans Soleil*, Chris Marker, 1983

¹⁸ Chris Darke, *La Jetée*, BFI-film classics, 2016 - σελ 17

B

Η ισορροπία του τρόμου στο φιλμ *La Jetée*

Το *La Jetée* στον πυρήνα του είναι ένα υβριδικό έργο που κινείται μεταξύ φωτογραφίας και κινηματογράφου, ενώ στην εξέταση του ως κινηματογραφικού έργου, ακροβατεί μεταξύ του *essay film* και της αφηγηματικής ταινίας. Στο περίβλημα ωστόσο του έργου, το πλέον διαφανές χαρακτηριστικό του είναι το ποιητικό και πρωτότυπο σενάριο του που αρθρώνεται μέσα από την αφήγηση του Jean Négroni. *Οι κριτικοί έχουν χαρακτηρίσει το La Jetée ως έναν στοχασμό πάνω στην απώλεια, τη μνήμη και τη φύση του σινεμά*¹⁹.

Στην αρχή του έργου ένα παιδί στο αεροδρόμιο Orly βλέπει μία σκηνή που θα το αναστατώσει για πάντα στη ζωή του. Ύστερα από μερικά χρόνια το Παρίσι καταστρέφεται. Το παιδί είναι πλέον άντρας (Davos Hanich) και βρίσκεται φυλακισμένος στις υπόγειες στοές όπου μετά τον τρίτο παγκόσμιο πόλεμο κατοικούν οι επιζήσαντες καθώς ο πόλεμος έχει προκαλέσει εκτεταμένη καταστροφή της επιφάνειας του πλανήτη. Το ίδιο το ανθρώπινο είδος απειλείται υπό εξαφάνιση λόγω της μόλυνσης και του ελάχιστου βιώσιμου χώρου όπου έχει απομείνει. Οι νικητές του πολέμου προσπαθούν να εξαπλωθούν στο χρόνο ελπίζοντας ότι εκεί θα βρουν τις πλουτοπαραγωγικές πηγές για τη διαιώνιση του είδους. Το ταξίδι όμως τρελαίνει ή σκοτώνει αμέσως τους χρονοταξιδιώτες. Εξάριση ο άντρας όπου έχει καταφέρει να συγκρατήσει, να στερεώσει, μία εικόνα του παρελθόντος στο μυαλό του.

*Σε βύθισμα σπρώχνει ο Marker τον ήρωα του στο La Jetée, ένα βύθισμα της μνήμης στο χρόνο, για να ξανακερδίσει το αδύνατο : τον κόσμο της παιδικής του ηλικίας*²⁰ [...]

Με τη βοήθεια ενός ελάχιστου εξοπλισμού, μίας οπτικής συσκευής *vizor*, και ενός φαρμάκου που διοχετεύεται ενδοφλέβια, ο άντρας πηγαίνει στο παρελθόν για να συναντήσει την κοπέλα της μνήμης του (Hélène Châtelain). Στην αρχή μπορεί να δει φωτογραφίες του παρελθόντος, *ένα δωμάτιο, παιδιά, τάφοι* και σταδιακά καταφέρνει να κατοικήσει εντός αυτού του κόσμου – που δεν είναι άλλος από το Παρίσι της δεκαετίας του 1960 που γυρίζεται το φιλμ. Τα ταξίδια του άντρα, στο χρόνο, γίνονται ολοένα και ομορφότερα. Φεύγει από την «έρημο του πραγματικού»²¹ για να ξαναβρεθεί με την αγαπημένη του ανάμεσα σε αγάλματα του παρελθόντος και διαδρομές σε πάρκα και σε μουσεία.

Μετά από τη διαμονή του στο παρελθόν, οι επιστήμονες μπορούν πλέον να στείλουν τον άντρα σε έναν δυσκολότερο προορισμό, στο μέλλον, με σκοπό να ζητήσουν τη βοήθεια του πολύ εξελιγμένου ανθρώπινου είδους που κατοικεί εκεί. Οι άνθρωποι του μέλλοντος δεν το αρνούνται και δίνουν στον άντρα μία μικροσκοπική γεννήτρια που είναι ικανή να επανεκκινήσει ολόκληρη τη βιομηχανική παραγωγή του κόσμου του. Ο άντρας πηγαίνει πίσω τη γεννήτρια

¹⁹ Chris Darke, *La Jetée*, BFI-film classics, 2016 - σελ 12

²⁰ Μωραϊτης Μάκης, *Diane Arbus - Chris Marker, η φωτογραφία και ο κινηματογράφος*, εκδόσεις καθρέπτης, Αθήνα 2000

²¹ Έκφραση του Jean Baudrillard από το βιβλίο *Simulacra and Simulation*, University of Michigan press, 1994

αλλά αυτό που τον περιμένει είναι η εκτέλεση, καθώς η αποστολή του ολοκληρώθηκε. Οι άνθρωποι από το μέλλον αποτρέπουν αυτό το κακό και τον σώζουν ζητώντας να τους ακολουθήσει στο μέλλον. Ο άντρας αρνείται και ζητάει την επιστροφή στις εικόνες της μνήμης του για να ξαναβρεί το κορίτσι.

Πράγματι προσγειώνεται στο παρελθόν στο αεροδρόμιο Orly ανάμεσα σε πλήθος κόσμου. Στην άκρη μίας αποβάθρας (Jetée) βλέπει την αγαπημένη του και τρέχει καταπάνω της για τη συνάντηση που ονειρευόταν. Ένα μικρό παιδί παρακολουθεί τη σκηνή. Η κοπέλα ουρλιάζει. Ένας κατάσκοπος ερχόμενος και αυτός από τα στρατόπεδα των χρονοεπιστημόνων, βγάζει ένα όπλο και πυροβολεί τον άντρα. Επιστροφή στο τέλος, στην αρχή της ταινίας (loop), η ίδια σκηνή ανεπτυγμένη με άλλο μοντάζ αλλά και το ίδιο πρόσωπο με διαφορετική υπόσταση (παιδί-άντρας). Το παιδί βλέπει τον εαυτό του όπως είναι μελλοντικά να πεθαίνει, το παιδί βλέπει δηλαδή εικόνες από το μέλλον. Και ένα κομμάτι του μέλλοντος συμβαίνει στο παρελθόν (χρονικό παράδοξο).



La Jetée, Chris Marker, 1962

Το σενάριο του 1962 μπορεί σήμερα να μη φαίνεται ιδιαίτερα καινοτόμο καθώς πολλά έργα της κυρίαρχης κουλτούρας έχουν ενσωματώσει τέτοιου τύπου συμβάσεις, όπως η χρονική λούπα και τα χρονικά παράδοξα. Το χρονοταξίδι αρχίζει και εμφανίζεται ως θέμα στη λογοτεχνία το 1900, την περίοδο που κάνει τις πρώτες του εμφανίσεις το κινηματογραφικό μέσο²². Οι νέες επιστημονικές θεωρίες ξεδιπλώνουν ένα νέο κόσμο, κόσμο άπειρων μεγεθών και άπειρων ενδεχομενικοτήτων. Ωστόσο όταν γυρίζεται το *La Jetée*, η επιστημονική φαντασία δεν είναι ιδιαίτερα ανεπτυγμένη ούτε στη λογοτεχνία ούτε στον κινηματογράφο και σίγουρα ακόμη λιγότερο στον κινηματογράφο που πραγματοποιείται έξω από τα μεγάλα στούντιο:

*Η επιστημονική φαντασία είναι ένα είδος που μοιάζει να αφορά αποκλειστικά τις ΗΠΑ, τη Μεγάλη Βρετανία και την Ιαπωνία. Οι σποραδικές επιτυχίες που μπορούμε να επισημάνουμε αλλού παραμένουν εξαιρετικές: στη σοβιετική ένωση το *Solaris* του Andrei Tarkovsky, στη Γαλλία το *Alfavit* του Jean Luc Godard και το *La Jetée* του Chris Marker, μία αξιόλογη ταινία μικρού μήκους με ελάχιστα μέσα²³.*

Η ταινία κατατάσσεται στο είδος της επιστημονικής φαντασίας καθώς αφηγείται μία από τις πρώτες μετα-αποκαλυπτικές ιστορίες οι οποίες ξεκίνησαν να εμφανίζονται με τη ρήψη της «βόμβας» στο τέλος του δεύτερου παγκοσμίου πολέμου και συνεχίζουν να γράφονται εκτεταμένα μέχρι σήμερα. Η δεκαετία του 60 είναι η δεκαετία όπου χωνεύει τόσο το πρόσφατο σκληρό παρελθόν, την πυρηνική ισορροπία τρόμου ανάμεσα στις ΕΣΣΔ και στις ΗΠΑ, τα διαστημικά προγράμματα αλλά και την πρόσβαση των δυτικών κοινωνιών σε τεχνολογίες αιχμής (αερομεταφορές, ηλεκτρικό ρεύμα, αυτοκίνηση, τηλεόραση):

*Η κυκλοφορία του *La Jetée* συμπίπτει με την πυραυλική κρίση της Κούβας, την κλιμάκωση του ψυχρού πολέμου και την απειλή για πυρηνική καταστροφή της ανθρωπότητας. Η ιστορική περίοδος όμως χαρακτηρίζεται και από το τραύμα που αφήνει ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος του Άουσβιτς και της Χιροσίμα, χαρακτηρίζεται τελικά από την κυριαρχία απολυταρχικών δυνάμεων των οποίων οι πολιτικές συνοδεύονται από τη λέξη «ολοκαύτωμα²⁴».*

Περιγράφει, η Carol Mavor, πως το ολοκαύτωμα, η Χιροσίμα και το Ναγκασάκι, ο ψυχρός πόλεμος και η κρίση των πυραύλων στην Κούβα το 1962 ανακλώνται μέσα στο *La Jetée* και συγκεκριμένα μέσα στην εκκωφαντική σιωπή του. Ο τεράστιος έντασης ήχος της έκρηξης κόβει αστραπιαία τη δυνατότητα της ακοής²⁵.

²² Coates Paul, *Chris Marker and the Cinema as Time Machine* (*Chris Marker et le cinéma, la machine à voyager dans le temps*), *Science Fiction Studies*, Vol. 14, No. 3, Science-Fiction Film, Nov., 1987, pp. 307-315, εκδόσεις SF-TH Inc

²³ Pinel Vincent, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, επιμέλεια: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, μετάφραση: Μαριλένα Καρρά, επιμέλεια σειράς: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Μεταίχιμο, 2006

²⁴ Lupton Catherine, *Chris Marker: Memories of the Future*, Reaktion Books, February 5, 2004

²⁵ Mavor Carol, *Black and Blue: The Bruising Passion of Camera Lucida, La Jetée, Sans soleil, and Hiroshima mon amour*, Duke University press, September 2012

Η επιρροή του *La Jetée* στην ιστορία της επιστημονικής φαντασίας μπορεί να εντοπιστεί άμεσα στις αμερικάνικες παραγωγές *Ο Εξολοθρευτής*²⁶, *Οι δώδεκα πίθηκοι*²⁷ και το *Matrix*²⁸. Η ταινία *Εξολοθρευτής* χρησιμοποιεί το ταξίδι στο χρόνο καθώς μία αλλαγή στο παρελθόν μπορεί να μεταβάλει το παρόν εκείνων που ελέγχουν τη χρονομηχανή. Οι *Δώδεκα πίθηκοι* είναι στη βάση τους ένα remake της ταινίας από τον Terry Gilliam όπου λόγω της έγχρωμης κινούμενης εικόνας χάνονται τα πρωτότυπα εκφραστικά χαρακτηριστικά του παλαιότερου έργου και απομένει μία (ενδιαφέρουσα ωστόσο) ταινία επιστημονικής φαντασίας με διάσημους πρωταγωνιστές.

Από την άλλη το *Matrix* πιθανότατα να έχει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον από τα τρία φιλμ, ερχόμενο κοντύτερα στην πυκνότητα σκέψης του Chris Marker. Ο κεντρικός ήρωας του «Matrix», ο Neo, ζει εντός ενός καθολικού Μποντριγιαρικού Simulacrum, κατασκευασμένου από ένα σύστημα τεχνητής νοημοσύνης που κυριαρχεί στον κατεστραμμένο από τον πόλεμο πλανήτη Γη. Οι παραστάσεις που εμφανίζονται τόσο στο θεατή όσο και στον Neo και γίνονται αντιληπτές ως ο κόσμος που προσλαμβάνεται από την ανθρώπινη αντίληψη, ύστερα από σαράντα λεπτά διαλύονται και ο Neo ξυπνάει σε μία πραγματική *έρημο του πραγματικού*, καλωδιωμένος ανάμεσα σε εκατομμύρια μηχανές και θερμοκοιτίδες γεμισμένες με ανθρώπινα σώματα κάτω από έναν κατάμαυρο ουρανό. Πέρα από αυτό το σημείο, στη συνέχεια ο Neo και οι συνδαιτυμόνες του επισκέπτονται τον ψεύτικο κόσμο, το matrix, από τον δικό τους κατεστραμμένο κόσμο με τον ίδιο τρόπο που ο άντρας στο *La Jetée* επιστρέφει στο όμορφο Παρίσι του 60 μέσα από τις στοές ενός ρημαγμένου, από τον πόλεμο, κόσμου.

Στις δύο αυτές περιπτώσεις συμβαίνει μία επιλογή στη φόρμα που εξηγεί το σενάριο αλλά και μία σεναριακή αναφορά που προσομοιάζει σε ένα κινηματογραφικό σημείο σίξης. Το cut που συμβαίνει όταν οι πρωταγωνιστές μεταφέρονται από τον πραγματικό κόσμο στους εικονικούς κόσμους του παρελθόντος συμβαίνει τόσο εντός της υπόθεσης όσο και ως σημείο σίξης του μοντάζ. Υπάρχει δηλαδή μία εμπλοκή ενός στοιχείου της φόρμας με το κινηματογραφικό σημαίνον, για μία και μόνο στιγμή, διάρκειας 1/24 του δευτερολέπτου, αυτά τα δύο ταυτίζονται. Η μηδενική διάρκεια του cut κρύβει ένα σύμπαν από ροές πληροφοριών, *η αλλαγή είναι που εμπεριέχει πληροφορία, το συνηθισμένο είναι πλεονάζον*²⁹.

Το έργο ωστόσο θα εξεταστεί μονομερώς εάν εξεταστεί ως μία ταινία για τον πόλεμο ή ακόμη και ως μία ταινία. Από την έρευνα του Chris Darke, ο ίδιος ο Marker πίστευε ότι το *La Jetée* δεν είναι ένα έργο για τον πόλεμο αλλά *ένα έργο για κάτι άλλο*³⁰. Ο πόλεμος και η μυθοπλασία με το ταξίδι στο χρόνο είναι απλά το φόντο για να στηθεί ένα βαθύτερο επίπεδο πρότασης στη λειτουργία των Μέσων και στη διαπλοκή τους με τον αναφερόμενο κόσμο. Φαίνεται πως ο Marker γνωρίζει καλά ότι τα μέσα αναδιπλασιάζουν τον εαυτό τους μέσα από τα

²⁶ *The terminator*, James Cameron, 1984

²⁷ *Twelve Monkeys*, Terry Gilliam, 1995

²⁸ *The Matrix*, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999

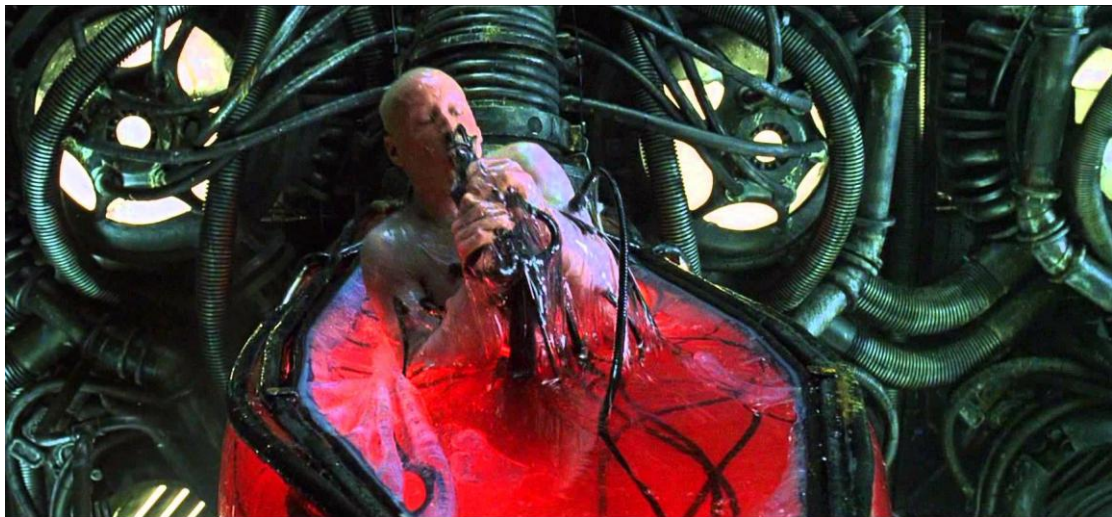
²⁹Flusser, Vilem, *Προς μια φιλοσοφία της φωτογραφίας*, μετάφραση Ηρακλής Παπαϊωάννου, μουσείο φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 1998

³⁰ Chris Darke, *La Jetée*, BFI-film classics, 2016 - σελ 33

παραγόμενα έργα όπως και ότι τα παραγόμενα έργα έχουν συχνά στον πυρήνα τους την ανάγκη της μνήμης (μνήμης του κόσμου, του μέσου, της εκφραστικής γλώσσας).

Το La Jetée είναι μία από τις μεταπολεμικές ταινίες που αντιμετωπίζουν τα αγάλματα ως εμβλήματα ταρίχευσης, ως χρόνο εγκιβωτισμένο στην πέτρα. Στα φιλμ Voyage to Italy (Ιταλία, 1953) του Roberto Rossellini, στο Hiroshima, mon amour του Alain Resnais και στο l'année dernière à marienbad του Alain Resnais και στο Le Memphis του Jean-Luc Godard (Contempt, 1963), τα αγάλματα έχουν αυτή τη συμβολική λειτουργία αλλά όπως γράφει η Suzanne Liandrat-Guigues φέρουν και την ιδιότητα του μη αναπαραστασιμίου, των νεκρών του πολέμου, τους νεκρούς χωρίς τάφους, του νεκρού του Άουσβιτς και της Χιροσίμα³¹.

Η ίδια η γλώσσα βρίσκεται στην αρχή ως ατύχημα για τον άνθρωπο ή ως μνημο-τεχνολογία. Οι μπαταρίες της μνήμης του κόσμου συνεχίζονται στα έπη, στην ιστοριογραφία, στη γλυπτική και τη ζωγραφική, στην αρχιτεκτονική, στον καθεδρικό ναό, στο gesamtkunstwerk και τελικά στην τυπογραφία, στο γραμμόφωνο, στο μουσείο, στη φωτογραφία και στον κινηματογράφο.



The Matrix, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999

³¹ στο ίδιο, σελ 33

Γ

Ο πόλεμος των μέσων

Το πρώτο πράγμα που προκαλεί αίσθηση στο *La Jetée* είναι η κατασκευή ενός κινηματογραφικού έργου με φωτογραφίες αντί για κινούμενα πλάνα: η απώλεια της ικανότητας ρεαλιστικής καταγραφής της κίνησης «κοστίζει» στον θεατή αφού από τη μία, όπως διαπιστώνει ο Βασίλη Πατσογιάννης στο επίμετρο του *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, όλες οι ταινίες εδράζουν το σημαίνον τους στο πρωταρχικό φαντασιακό της φωτογραφίας και της φωνογραφίας*³² και από την άλλη, όπως έλεγε ο Stan Brakhage *η φλόγα των κινούμενων εικόνων ξεσπάει από τη διάσταση του χρόνου*³³. Η σχέση του κινούμενου και του ακίνητου χρόνου είναι συναρπαστική, ο φιλικός κόκκος ρέει πάνω σε ενσταντανέ, υπάρχει μία ισορροπία του τρόμου ανάμεσα τους.

*Το φιλμ του Marker είναι ενδιαφέρον για ποικίλους λόγους. Καταρχάς είναι ο εντυπωσιακός συνδυασμός ενός φιλμ και ενός still, όλο το φιλμ αποτελείται από ακίνητες εικόνες. Το εφέ είναι τόσο όμορφο που η ακινησία των καρτέ δεν ενοχλεί καθόλου. Στην πραγματικότητα η ψευδαίσθηση της κίνησης δημιουργείται μέσα από το μοντάζ. Για πρώτη φορά το *La Jetée* δείχνει πως η συρραφή ακίνητων εικόνων μέσα από το κινηματογραφικό μοντάζ και τον ήχο μπορεί να δημιουργήσει μυθοπλαστική αφήγηση*³⁴.

Πώς θα μπορούσε να ταξινομηθεί λοιπόν ένα τέτοιο έργο, όχι από κάποια ανάγκη ταξινομικής αυστηρότητας αλλά επειδή η διφυής συμπεριφορά του συγκροτεί ένα από τα πλέον διακριτικά χαρακτηριστικά εντός της ιστορίας της τέχνης. Η φωτογραφία εμφανίζεται ως η εκφραστική γλώσσα και η πρωτεύουσα φορμαλιστική επιλογή του έργου και κατά κάποιο τρόπο η φωτογραφία είναι το ίδιο το θέμα του έργου. Η φωτογραφία είναι βέβαια και η βάση του μέσου του κινηματογράφου. Ωστόσο πέρα από τη «στιγμιαία» φωτογραφία δεν είναι κάθε εικόνα δυνατόν να είναι καρτέ από ταινία. Πολλών ειδών φωτογραφικές εικόνες δεν θα μπορούσαν να είναι μέρη ενός φιλμ όπως για παράδειγμα οι εικόνες μεγάλου φορμά και οι εικόνες με μεγαλύτερη έκθεση από 1/15 του δευτερολέπτου³⁵: *Ιστορικά και φορμαλιστικά, η εικόνα που προκύπτει από μεγάλη έκθεση αντιτίθεται στην εικόνα σνάπσοτ που είναι και η βάση του κινηματογράφου*³⁶. Αντίθετα η φωτογραφία που βάζει ως παράγοντα την καθήλωση της στιγμής λειτουργεί μετωνυμικά, ως συμπύκνωση τελικά, ενός γεγονότος που θα μπορούσε να είχε αναπαρασταθεί ή αναπαραχθεί μέσω της κινηματογραφικής τεχνολογίας.

³² Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 25

³³ Stan Brakhage, *lectures*, διάφορες εκδόσεις

³⁴ Peter Wollen, *Fire and ice*, 1984, διάφορες εκδόσεις

³⁵ Όπως η εικόνα του κινούμενου αεροπλάνου στο τέλος της πρώτης σεκάνς. Βλέπε κεφάλαιο 5.

³⁶ Raymond Bellour, *The Film Stilled*, La Fabrica Editorial, Madrid - σελ 112

Παρά την έντονη σχέση του έργου με τη φωτογραφία, το μέσο που κυριαρχεί είναι το σινεμά, δίνοντας ένα ακόμη παράδειγμα ότι ο κινηματογράφος, «δεν μπορεί» χωρίς μοντάζ αλλά μπορεί χωρίς την καταγραφική ιδιότητα της κινηματογραφικής μηχανής. *Στατικές φωτογραφίες είναι το υλικό με το οποίο ο Marker συσσωματώνει τον τρόπο και την ακινησία του θανάτου. Στατικές φωτογραφίες, το 1/24 του δευτερολέπτου, ένα καρέ κινηματογραφικού φιλμ δηλαδή, που ο Marker παρατείνει όσο χρόνο επιθυμεί*³⁷.

Καθώς οι στατικές εικόνες αποκτούν διάρκεια και τοποθετούνται εντός μίας χρονικής αλυσίδας, μέσω του μοντάζ εικόνες χωροχρονικών αποσπασμάτων μπορούν να ενωθούν ώστε να κατασκευάσουν ένα ταξίδι. Πρόκειται για τη μετωνυμική διολίσθηση³⁸. Ο κινηματογράφος λειτουργεί, καθότι η διάταξη των εικόνων είναι ανάλογη της βιωμένης αίσθησης από τον άνθρωπο, της εξέλιξης του χρόνου. Με την είσοδο, της εγγραφής από ένα μέσο, του κινούμενου χρόνου συμβαίνει για πρώτη φορά η αναπαράσταση του κινούμενου χώρου του ανθρώπου.

Ο κινηματογράφος είναι η αντίληψη του μοντέρνου ανθρώπου και της γραμμικής εμπειρίας του χρόνου και το *La Jetée* έρχεται να στοχαστεί πάνω σε αυτό – τόσο με τη διάσπαση του γραμμικού χρόνου στο σενάριο όσο και με τη χρήση στοπ καρέ στη φόρμα. Ο κινηματογραφικός χρόνος εξελίσσεται, παρόλο που τα πλάνα συστήνονται από ακίνητες εικόνες. Η μετάβαση από εικόνα σε εικόνα δημιουργεί κίνηση, δημιουργείται μία άλλη ψευδαίσθηση από το μετείκασμα, πιο διανοητική.

Ενας άλλος ενδοκειμενικός πόλεμος που γίνεται αισθητός, είναι αυτός των κινηματογραφικών ειδών (genre) τα οποία ενορχηστρώνονται περίτεχνα κατά την εξέλιξη του φιλμ. Το *La Jetée* είναι ένα πειραματικό γαλλικό φιλμ το οποίο βασίζεται καταρχάς σε μία υπόθεση επιστημονικής φαντασίας: *δεν υπάρχει επιστημονική φαντασία χωρίς ένα απότομο και τραυματικό άλμα στο μέλλον*³⁹. Πρόκειται για μία μυθοπλαστική ταινία με στοιχεία ντοκιμαντέρ, συγγενής στο *essay film*, την ιδιαίτερη γραφή της «ομάδας της αριστερής όχθης».

*Το La Jetée, το μόνο μυθοπλαστικό φιλμ του Marker, είναι κοντύτερα στο ντοκιμαντέρ παρά σε ταινία fiction, ενεργοποιώντας τη δράση και συνδυάζοντας εικόνες, ως οχήματα της ιστορικής μνήμης*⁴⁰.

Τελικά το έργο θα μπορούσε επίσης να χαρακτηριστεί ως «μετα-κινηματογραφικό δοκίμιο» και ως «ταινία μοντάζ»: *η ταινία μοντάζ παίζει με μια διπλή χρονικότητα, τοποθετώντας τις εικόνες του χτες στο πλαίσιο μίας ιστορικής προοπτικής η οποία είναι σίγουρα υποκειμενική*⁴¹.

³⁷ Μωραϊτης Μάκης, *Diane Arbus - Chris Marker, η φωτογραφία και ο κινηματογράφος*, εκδόσεις καθρέπτης, Αθήνα 2000

³⁸ Lambert Arnaud, για Philippe Dubois, *La Jetée de Chris Marker ou le cinematogramme de la conscience, Theoreme, recherché sur Chris Marker*, no 6, 2002 από το συλλογικό έργο *Chris Marker: A Grin Without a Cat*, Whitechapel Art Gallery, London: Exhibition Catalogues, Paperback – July 31, 2014

³⁹ Pinel Vincent, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, επιμέλεια: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, μετάφραση: Μαριλένα Καρρά, επιμέλεια σειράς: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Μεταίχμιο, 2006

⁴⁰ French Patrick, *The Memory of the Image in Chris Marker's La Jetée*, *French Studies*, Volume 59, Issue 1, 1 January 2005, Pages 31–37, 01 January 2005. Εκδόθηκε από Oxford University Press για λογαριασμό της Society for French Studies

Η βασική διάκριση ειδών στο σινεμά είναι αυτή μεταξύ μυθοπλαστικού και μη μυθοπλαστικού φιλμ, με το πρώτο να είναι το μόνο είδος που εμπεριέχει την πλειονότητα της παραγωγής σε αντίθεση με όλες τις άλλες διαιρέσεις όπως ταινία δράσης, σινεφίλ, κοινωνική, ντοκιμαντέρ, underground⁴². Στο μη-μυθοπλαστικό φιλμ ανήκουν τα είδη τα οποία δεν εφαρμόζουν μία αφήγηση – με την έννοια της αφήγησης όπως την έχει καθιερώσει η λογοτεχνία – με κυριότερο εκπρόσωπο το ντοκιμαντέρ το οποίο είναι λάθος να αναγνωρίζεται ως μία ταινία επεξηγήσεως ή τεκμηρίωσης:

Το βασικό αντικείμενο αυτής της μεγάλης κινηματογραφικής οικογένειας (ντοκιμαντέρ) είναι να παρέχει στοιχεία στο θεατή με βάση ένα υλικό προερχόμενο από την πραγματικότητα ή από αρχεία⁴³.

Τα δύο είδη, ταινία μυθοπλασίας και ταινία ντοκιμαντέρ βρίσκονται πολύ κοντύτερα από ότι γίνεται αντιληπτό στην αρχή. Σε μεγάλο βαθμό το ντοκιμαντέρ δεν παρουσιάζει την αλήθεια αλλά είναι μία κατασκευή και τελικά μία μυθοπλασία, ένα έργο αφήγησης⁴⁴. Η τεχνική της επαναδιοργάνωσης του ανάφορου, του πραγματικού αντικειμένου που έχει «τραβηχτεί» είναι κυρίαρχη αφού η κινηματογραφική γλώσσα ως γλώσσα αρθρώνεται εντός ενός συνταγματικού άξονα (μοντάζ) το οποίο παραθέτει παραδειγματικές σχέσεις (επιλογές πλάνων) οι οποίες ετεροκαθορίζουν τη σημασία τους για να παράξουν τελικά νόημα μέσα από το δίπολο μεταφορά/μετωνυμία. Οι μυθοπλαστικές δυνατότητες της ακριβούς καταγραφής αφορούν και την ιστορία της φωτογραφίας: η κομβική έκθεση «New Documents» που διοργανώνει ο John Szarkowski το 1967 στο MoMA στηρίζεται στην ντοκιμαντερίστικη φύση του φωτογραφικού μέσου για την ανάπτυξη της αλήθειας του δημιουργού (Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand)⁴⁵.

⁴¹ στο ίδιο, σελ 112

⁴² Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 61

⁴³ Pinel Vincent, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, επιμέλεια: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, μετάφραση: Μαριλένα Καρρά, επιμέλεια σειράς: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Μεταίχμιο, 2006

⁴⁴ στο ίδιο

⁴⁵ Από κοντά και ένας από τους ιδρυτές του μοντέρνου φωτογραφικού ύφους, ο Walker Evans, λέει, *Documentary? That's a very sophisticated and misleading word. And not really clear. You have to have a sophisticated ear to receive that word. The term should be documentary style*. Από το *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, συλλογικό έργο, edit by Vicky Goldberg, Simon and Schuster, 1971



Lee Friedlander, Portrait of John Szarkowski

Από την άλλη, η ταινία μυθοπλασίας χρησιμοποιεί την ντοκιμαντερίστικη φύση του μέσου, ώστε να μπορέσει η αφήγηση να γίνει κατανοητή (όπως αναλύεται στο πρώτο κεφάλαιο της εισαγωγής). Τα αντικείμενα ταξινομούνται κατά την εμπειρία της γλώσσας: για παράδειγμα στο *La Jetée* τα ερείπια είναι αποτυπωμένα ως ερείπια, συμβαίνει μία ακριβής αναπαράσταση του ανάφορου γεννώντας συχνά ένα καθαρό αναφερόμενο, για παράδειγμα τη γενική έννοια ερείπια. Στο σινεμά δεν θα ανατρέξει εύκολα ο θεατής στο πραγματικό ανάφορο των εικόνων, αλλά θα αρκестεί σε μία γενική αναφορικότητα τους, αρκεί αυτές μεταξύ τους να παράγουν νόημα. Για παράδειγμα πλάνο ένα, κάποιος κοιτάζει έξω από το κάδρο, πλάνο δύο όπου διατηρεί ενότητα χώρου - φωτός εμφανίζει ένα αντικείμενο: η σύναψη γίνεται αμέσως χωρίς κανείς να αναρωτηθεί τι συνέβη πραγματικά στο γύρισμα. Αυτή τη δυνατότητα χρησιμοποιείται και στο *La Jetée* αφού εικόνες από διαφορετικές συγκυρίες⁴⁶ εντάσσονται και νοηματοδοτούνται εντός της μυθοπλασίας.

⁴⁶ Ο Chris Darke κάνει κάποιες υποθέσεις για το που βρέθηκαν όλες αυτές οι εικόνες καταστροφής. Μάλλον πρόκειται για εικόνες που ο Marker είχε κάνει στο τέλος του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου και κρατήσε στο

Συνολικά το έργο βρίσκεται στα όρια των δύο παραπάνω μεγάλων ομάδων αφού όπως σημειώνει και ο Darke⁴⁷ από τη μελέτη του Arnaud Lambert⁴⁸, ο Marker ασχολείται πολύ με την εικόνα ως ντοκουμέντο: φωτογραφίζει και κινηματογραφεί σημεία και ίχνη από τον κόσμο τα οποία μεταγενέστερα θα πουν σε μία δομή σε σχέση με άλλες εικόνες και έτσι η κάθε εικόνα θα επανανοηματοδοτηθεί. Το ιδιαίτερο *genre* της «αριστερής όχθης», το *essay film*, το φιλμ δοκίμιο, είναι πολύ κοντά στις επιδιώξεις της μοντέρνας καλλιτεχνικής φωτογραφίας, της «φωτογραφίας ντοκουμέντου», η οποία δεν εννοείται ως φωτογραφία η οποία προσπαθεί να μλήσει αντικειμενικά για τον κόσμο αλλά αντιθέτως χρησιμοποιεί την καταγραφική φύση (το μήνυμα χωρίς κώδικα⁴⁹) του φωτογραφικού μέσου για να αναπτύξει προσωπικές προσεγγίσεις απέναντι στον κόσμο και πολύ συχνά απέναντι στο ίδιο το μέσο. Δανειζόμενος τη φόρμουλα του Jean Vigo⁵⁰, το ντοκιμαντερίστικο προσωπικό βλέμμα, ο Andre Bazin όρισε το είδος ως δοκίμιο κατά αναλογία του κειμενικού δοκιμίου – ένα δοκίμιο γραφόταν ιστορικά και πολιτικά, τώρα μπορεί να γραφτεί και ποιητικά.



A propos de Nice, Jean Vigo, 1930

Η νοηματοδότηση των εικόνων στο *essay film* (σε σημεία και στο *La Jetée*) περνάει μέσα από το μοντάζ και όχι από την αποτύπωση πραγμάτων στο σελιόιντ. Το κάθε πλάνο έχει συνήθως υπερβολικά απλωμένο νόημα (οπότε μη νόημα) αλλά εντός της αλυσίδας οργανώνεται ως σημαίνον και έτσι γίνεται λειτουργικό, μπορεί τελικά να συγκροτήσει νοηματικές αλυσίδες.

αρχείο του. Πιθανώς η κατεστραμμένη αψίδα να είναι από το Βερολίνο. Darke Chris, *La Jetée*, BFI-film classics, 2016

⁴⁷ στο ίδιο

⁴⁸ Arnaud Lambert, *Also known as Chris Marker*, εκδόσεις, Le Point du Jour, 19 Nov. 2008

⁴⁹ Barthes Roland, *The Photographic Message in Image, Music, Text*, London, 1977

⁵⁰ *A propos de Nice*, Jean Vigo, 1930

Κατά τα λόγια του ίδιου του Marker, *ποτέ δεν ξέρεις τι είναι αυτό που κινηματογραφείται*⁵¹, αφού το κάθε φιλικό γεγονός που παράγεται στα γυρίσματα ενός ντοκιμαντέρ είναι πολύ γενικό από μόνο του και οργανώνεται ως σημαίνον μόνο καθόσον ενταχθεί σε μία ακολουθία πραγμάτων, δηλαδή εφόσον οργανωθεί ως σημαίνον ερχόμενο σε σχέση, σε διαφορά, με άλλα σημαίνοντα.

Τέλος το *La Jetée* είναι στον πυρήνα του μετα-φωτογραφικό και μετα-κινηματογραφικό αφού στο θέμα του διαχειρίζεται τις εικόνες που βλέπει ο πρωταγωνιστής από το παρελθόν και το μέλλον μέσω μιας οπτικής συσκευής. Μετα-κινηματογραφική χαρακτηρίζεται μία ταινία που έχει για θέμα της μία ταινία ή τον κινηματογράφο, αλλά και πιο γενικά όπως για παράδειγμα στο «birdman» που το θέμα είναι οι ηθοποιοί σε ένα θέατρο, με τον πρωταγωνιστή (Michael Keaton) να είναι παλιός σταρ υπερηρωικών φιλμ. Το πλέον γνωστό μετα-κινηματογράφο φιλμ είναι *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*⁵² του Dziga Vertov όπου το θέμα είναι η κινηματογράφιση μίας μέρας στη Σοβιετική ένωση. Πιο απλές μορφές εμφανίζονται μέσα από ταινίες που μιλάνε για το γύρισμα μίας ταινίας ενώ ως γραφή έχει ενταχθεί σε πολλά έργα τα οποία ανήκουν σε άλλα ήδη, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την εισαγωγή του φιλμ *Persona* του Ingmar Bergman στο οποίο αναπαρίσταται το ίδιο το μοντάζ και η φιλική διαδικασία. Στο φιλμ του Marker συμβαίνει μία ποιητική οντολογία των εικόνων (φωτογραφίες) και της ένταξής τους σε χρονικές λωρίδες (κινηματογράφος). Ο Chris Darke⁵³ αναγνωρίζει πως εάν οι εικόνες ερμηνεύονται ως «χρονοκάψουλες» οι οποίες και νοηματικά διολισθαίνουν ανάλογα με το μοντάζ στο οποίο εντάσσονται, τότε η ιδιότητα αυτή αποκτά άλλη βαρύτητα όταν οι εικόνες «καθαυτές» είναι το μέσο του ταξιδιού στο χρόνο – χωρίς ωστόσο να μπαίνει σε παραπάνω επεξήγηση. Ο άντρας της ταινίας πηγαίνει πίσω στο χρόνο *σαν να πηγαίνει πίσω στο φιλμ: το φιλμ δεν μπορεί να ξεφύγει από την ίδια του τη διαδικασία*⁵⁴.

⁵¹ Από το chrismarker.org

⁵² *Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929

⁵³ Darke Chris, *La Jetée*, BFI-film classics, 2016

⁵⁴ Kawin Bruce, *Time and Stasis in "La Jetée"*, *Film Quarterly*, Vol. 36, No. 1 (Autumn, 1982), pp. 15-20, Published by: University of California Press



Καρέ από τα φιλμ Persona και La Jetée

A. Η ενεργοποίηση σχέσεων μεταξύ των σειρών

Με σκοπό την κατανόηση και την ανάλυση ενός έργου, αυτό χωρίζεται σε σειρές οι οποίες μπορούν να συνοψιστούν στις «φόρμα, αποτύπωμα-σημαίνον, περιεχόμενο». Σε δεύτερο επίπεδο αυτό που θα αναλυθεί είναι η σχέση μεταξύ των τριών σειρών αλλά και οι σχέσεις μεταξύ άλλων σειρών που ενυπάρχουν μεταξύ των τριών κυρίαρχων όπως για παράδειγμα τα υποσύνολα, «γλωσσικό σημαίνον» και «οπτικό σημαίνον». Η ιστορία του μοντερνισμού είναι σε μεγάλο βαθμό μία ιστορία των εκφραστικών μέσων της τέχνης. Παρουσιάζονται παρακάτω συνοπτικά διάφορες στρατηγικές οι οποίες εξερευνούν την πορεία προς τον μοντέρνο κινηματογράφο και εφαρμόζονται σε μικρό ή μεγάλο βαθμό στο *La Jetée*.

A. Η σειρά των καθεδρικών ναών της Rouen του Monet. Η επανάληψη του ίδιου θέματος σε πολλαπλούς πίνακες θέτει την πρωτοκαθεδρία του φωτός και της ζωγραφικής απεικόνισης έναντι του αναφόρου και των κατηγορημάτων που το συνοδεύουν.

B. Η φόρμα μεταδίδει, εμπρόθετα, συμπληρωματικά μηνύματα με το σημαίνον: [...] ο τρόπος με τον οποίο γίνεται η κινηματογράφηση ενός τοπίου μπορεί ταυτόχρονα να συνδηλώσει ένα συναίσθημα που θέλει να υποβάλει ο δημιουργός της ταινίας¹.

Γ. Η φόρμα αρθρώνει μεταφορικό λόγο πάνω στο σημαίνον ή στο ανάφορό του: κάθε θέμα, μπορεί να αποτυπωθεί ώστε η ίδια η φόρμα να είναι μία μεταφορά του. Για παράδειγμα, ο Edward Munch και οι Γερμανοί εξπρεσιονιστές αποτυπώνουν τα σκληρά τους θέματα μέσα από τη χρήση σκληρής φόρμας, ο Paul Klee ζωγραφίζει ένα παιδί με παιδική τεχντροπία², ενώ ο Paul Gauguin ζωγραφίζει πριμιτίφ γυναίκες στην Αιτή³ μέσα από πριμιτίφ φόρμες⁴.

Δ. Η γεωμετρική αφαίρεση. Η ζωγραφική δεν χρειάζεται να απεικονίζει ανάφορα από τον ορατό κόσμο της (ανθρώπινης) φύσης αλλά μπορεί να αναπαράγει τα εκφραστικά χαρακτηριστικά της ίδιας της τέχνης: χρώμα, γραμμή, υλικότητα κτλ. Σε αυτήν την περίπτωση το μέσο θεματοποιείται όπως συμβαίνει και στην ταινία *Ο άνθρωπος με την κινηματογραφική μηχανή*.

E. Το *Μηχανικό Μπαλέτο*⁵ του Fernand Léger. Στο μη αφηγηματικό φιλμ του Léger, συνυπάρχουν τα προηγούμενα εργαλεία, μα και κάτι καινούργιο. Το έργο έχει ως θέμα τον τυποποιημένο, βιομηχανικό ρυθμό της εποχής, ο οποίος συνιστά μία έννοια και δεν μπορεί να

¹ Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φανταστικό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 316

² *Senecio*, Paul Klee, 1922

³ Με τον Gauguin επισημαίνεται ότι οι φόρμες προσομοιάζουν στα ζωγραφικά σημαίνοντα όχι στα πραγματικά ανάφορα. Οι λαοί της Αιτή είχαν σε μεγάλο βαθμό απολέσει τα πριμιτίφ στοιχεία που ο ζωγράφος αναζητούσε όπως επισημαίνεται στο *Η τέχνη από το 1900*, Συλλογικό έργο (Foster, Krauss, Bois, Buchloh), επίκεντρο, 2007, σελ 65,

⁴ Στο ίδιο, σελ 65: *Η Πολυνησία ήταν πολύγλωσση όπως και η τέχνη του Gauguin και ο Gauguin άντλησε περισσότερα στοιχεία από την εκλεπτυσμένη τέχνη του Περού, της Καμπότζης, της Ιάβας και της Αιγύπτου*

⁵ *Ballet Mécanique*, Fernand Leger, Dudley Murphy, 1923-24

αναζητηθεί ως ένα αυτούσιο ανάφορο του κόσμου (όπως μπορεί για παράδειγμα ένας σκύλος, ένα πρόσωπο, μία πολυκατοικία). Ως κύριο χαρακτηριστικό της φόρμας εμφανίζεται το σκληρό ρυθμικό μοντάζ το οποίο μεταφορικά μιλάει για τον ρυθμό του μηχανοποιημένου κόσμου οδηγώντας το φιλμ να μοιάζει με ένα «μηχανικό μπαλέτο». Το έργο επιστρέφει νοηματικά στον εαυτό του και στο Μέσο καθώς το θέμα της επαναληπτικής ρυθμικότητας που είναι τελικά η ίδια η δυνατότητα εκφοράς της κινηματογραφικής εικόνας⁶.

Το επιπλέον σε σχέση με τις αναφερθείσες περιπτώσεις είναι πως στο *Μηχανικό Μπαλέτο*, τα ανάφορα που έχουν επιλεγεί προς κινηματογράφηση αναπαράγουν στοιχεία της φόρμας του έργου. Διάφορα αντικείμενα του μοντέρνου κόσμου, οι πρέσες, οι μηχανές, οι κούνιες κ.α. λειτουργούν όπως λειτουργεί το μοντάζ του μηχανικού μπαλέτου, η ειδική φόρμα του φιλμ και μετωμυμικά, μιλώντας για την ίδια τη μηχανική λειτουργία του κινηματογραφικού μέσου.

Στη φωτογραφία και στον κινηματογράφο, όπου η καταγραφική χρήση της κάμερα κυριαρχεί ως πρακτική εντός της δημιουργικής ιστορίας των μέσων, τα παραπάνω αποτέλεσαν και αποτελούν μέχρι σήμερα, εκτεταμένο πεδίο διερεύνησης. Στη συνέχεια θα αναφερθεί αντιστοίχως μία σειρά από χαρακτηριστικές πρακτικές, επιλεγμένες από τον χώρο της δημιουργικής φωτογραφίας.

1. Γαλλικός μοντερνισμός. Ο μοντερνισμός των André Kertész και Henri Cartier Bresson βασίζεται στην νεότευκτη κάμερα μικρού φορμά η οποία τους επιτρέπει να παγώσουν πολύ γρήγορες ταχύτητες του κινούμενου κόσμου (1/125 δευτερόλεπτα) αλλά και να παρατηρήσουν συνολικά με ένα ευέλικτο «πρόγραμμα» τη καινούργια ζωή στην δυτική μητρόπολη. Στην ίδια λογική κινείται ο Brassai με το βιβλίο για το νυχτερινό Παρίσι⁷.

2. Η ομάδα F-64 στέκεται στην ακριβή καταγραφική διάσταση της φωτογραφικής μηχανής. Μέσα από την ευκρίνεια της μηχανής μεγάλου φορμά και του μεγάλου βάθους πεδίου (που προκύπτει από το διάφραγμα F-64), θα πραγματοποιηθούν εικόνες μέσα από τον πραγματικό κόσμο, οι οποίες κατέχουν αισθητική αυτοτέλεια.

3. Ο διάλογος της φόρμας με το ανάφορο-αναφερόμενο. Αυτή η πρακτική είναι πολύ διαδομένη πέρα από τη μοντέρνα, στη μεταμοντέρνα και στη σύγχρονη φωτογραφία. Για παράδειγμα το βιβλίο της Nan Goldin, *Μπαλάντα της σεξουαλικής εξάρτησης*⁸ έχει θέμα τη ζωή της φωτογράφου και η φόρμα υπηρετεί αυτόν το σκοπό μέσα από μία σκληρή αλλά και αναμνηστική snapshot αισθητική. Το παραπάνω είναι και ο πλέον διαδομένος τρόπος χρήσης της φωτογραφίας για εμπορικούς σκοπούς όπως διαφήμιση και ρεπορτάζ αφού βοηθάει στην πρόσληψη και την αληθοφάνεια του μηνύματος καθώς οι συνυποδηλώσεις (connotation) της φόρμας λειτουργούν μεταφορικά/μετωμυμικά ως προς τις καταδηλώσεις (denotation). Γράφει ο Κωστής Αντωνιάδης για μία ρεπορταζιακή εικόνα με θέμα μία παράνομη δράση:

⁶ με 16 καρέ το δευτερόλεπτο εκείνη την περίοδο

⁷ *Paris de Nuit*, Brassai, διάφορες εκδόσεις, πρώτη έκδοση 1932-3

⁸ *The Ballad Of Sexual Dependency*, Nan Goldin, Aperture, διάφορες εκδόσεις, πρώτη έκδοση 1986

ο κόκκος του φιλμ είναι εμφανής, υποδηλώνοντας μεγάλη φωτοευαισθησία (απαραίτητη σε μία φωτογραφία που γίνεται κάτω από δύσκολες συνθήκες). Η φιγούρα του υποτιθέμενου κλέφτη παρουσιάζεται ελαφρώς κουνημένη, υποδηλώνοντας τη γρήγορη κίνηση με την οποία ανοίγει το αυτοκίνητο. [...] Ξέρει πως αν αντίθετα βρεθεί πολύ κοντά ή αν όλα γίνουν στο φως της μέρας, η φωτογραφία που θα πάρει θα είναι λιγότερο πιστευτή⁹.

5. Η στρατηγική που βρίσκεται κοντά στο έργο του Marker και στο *Μηχανικό Μπαλέτο* μπορεί να θυμίσει εκείνη του Walker Evans και του προγενέστερου του, Eugene Atget. Τα ανάφορα θέματα του Atget έχουν κάτι από τις ιδιότητες της φωτογραφίας: αγάλματα, αντανakλάσεις και απομονωμένα αντικείμενα, τόποι που πρόκειται να καθούν, όλα αυτά συγγενεύουν με τις εικόνες αφού συνοδεύονται από κοινά κατηγορήματα (διάσπαση χώρου, απομόνωση χρόνου) αναδεικνύοντας τη χρονική ταυτότητα των αντικειμένων. Την ενόραση του Atget εντείνει ο Walker Evans με το έργο *American Photographs* το οποίο ήδη από τον τίτλο, το κύριο γλωσσικό σημαίνον του έργου, αναφέρεται πίσω στο μέσο και στα παράγωγά του.

Ο εντοπισμός των ιδιοτήτων του Μέσου και της Φόρμας εντός του θέματος, είναι η ειδική μοντερνιστική πρακτική που αφορά τη συγκεκριμένη εργασία, αφού απαντάται εκτεταμένα στο φιλμ *La Jetée*. Αυτή η πρακτική χρησιμοποιείται στη δεκαετία του 60 ως ένας μεταμοντερνισμός, όχι αποδομητικός, αλλά επεξηγηματικός και επαυξητικός όσον αφορά τις τάξεις των μοντερνιστικών πρακτικών. Για παράδειγμα, ο Chris Darke επισημαίνει κατά την έκθεση που έγινε στην Whitechapel Gallery στο Λονδίνο για τον Marker, την ιδιαιτερότητα να βλέπεις ανθρώπους που βλέπουν μία ταινία για έναν άνθρωπο που βλέπει εικόνες να προβάλλονται στο μυαλό του¹⁰. Το νίζορ που φοράει ο άντρας και τον ταξιδεύει σε εικόνες λειτουργεί μεταφορικά σε σχέση με το σινεμά, περιγράφονται και τα δύο ως μηχανές όρασης, ως δρόμοι με πρόσβαση σε άλλες πραγματικότητες.

Ο Marker στήνει έναν βρόγχο όπου αδιάκοπα το κυμαινόμενο σημαίνον ταξιδεύει από το Μέσο του κινηματογράφου στο Μέσο της φωτογραφίας στο θέμα της ταινίας και έπειτα στο κινηματογραφικό σημαίνον το οποίο μεταφορικά/μετωνυμικά αναφέρεται στο μέσο του κινηματογράφου και στο μέσο της φωτογραφίας.

Αυτό που επιτρέπει [στον Marker] να ταξιδεύει στο χρόνο δεν είναι μία μηχανή αλλά η μνήμη μίας εικόνας. Για τον Marker οι εικόνες είναι χρονομηχανές, οχήματα για ταξίδι διαμέσου όχι μόνο των τριών αλλά και της τέταρτης διάστασης¹¹.

Ο αναπαριστώμενος χώρος είναι ένας χώρος θρυμματισμένος, ένας χώρος αποτελούμενος από θραύσματα, ερείπια, όπως είναι και ο χώρος του κινηματογραφικού μοντάζ. Ο αναπαριστώμενος χρόνος είναι ο χρόνος της φωτογραφίας, χρόνος μνήμης και νοσταλγίας, η φωτογραφία ως η μόνη χρονομηχανή που διαθέτει ο πολιτισμός.

⁹ Αντωνιάδης Κωστής, *Η λανθάνουσα εικόνα*, εκδόσεις Μωρεσόπουλος - Φωτογραφία, 1995-99, σελ 22,23

¹⁰ Darke Chris, *La Jetée*, BFI-film classics, 2016

¹¹ Magnus af Petersens, Συλλογικό έργο, Christine van Assche (Author), Chris Darke (Author, Editor), Nicola Mazzanti (Author), Raymond Bellour (Author), Arnaud Lambert (Author), Magnus af Petersens (Editor), Habda Rashid (Editor), Chris Marker (Artist), *Chris Marker: A Grin Without a Cat*, Whitechapel Art Gallery, London: Exhibition Catalogues, Paperback – July 31, 2014

Παρά τη δυσκολία της μυθοπλαστικής αφήγησης – η οποία στην πλειονότητα των ταινιών χρησιμοποιεί τις αναπαραστατικές δυνατότητες του κινηματογράφου και την ικανότητα του να διηγείται επινοημένες ιστορίες¹² – στο *La Jetée* λειτουργούν μία σειρά από μοντερνιστικά φαινόμενα τα οποία θα εξεταστούν αναλυτικά στη συνέχεια, με κυριότερο την διαρκή ενεργοποίηση σχέσεων μεταξύ των σειρών. Η εργασία στοχεύει στο να λύσει τον κατασκευαστικό πυρήνα του έργου, ώστε να αποκωδικοποιηθεί ο βρόγχος λειτουργίας και να γίνει εμφανής ο μηχανισμός παραγωγής αισθητικής και νοημάτων που περιστρέφονται γύρω από το *χρόνο*, τη *μνήμη*, τον *έρωτα* και το *παρελθόν*. Τα γενικά συμπεράσματα που μέχρι τώρα εξάγονται είναι τα εξής:

1. Το μέσο και η εκφραστική γλώσσα θεματοποιούνται
2. Ανακαλύπτονται μεταφορικές/μετωνυμικές σχέσεις μεταξύ μέσου – εκφραστικής γλώσσας από τη μία και σημαίνοντος – αναφερόμενου από την άλλη

¹² Συχνά αυτό επιτυγχάνεται με ευφυή τρόπο, όπως στην περίπτωση του Alfred Hitchcock τον οποίο θαύμαζε πολύ ο ίδιος ο Marker

B. Η φωτογραφία ως άδειο κουτί

Εξετάζοντας το *La Jetée* με όρους δομικούς αφού το μυθικό, το ποιητικό, το φιλοσοφικό έργο μπορούν να τεθούν υπό στρουκτουραλιστική ερμηνεία¹³, μπορεί να εντοπιστεί και να χρησιμοποιηθεί ως εργαλείο το έκτο κριτήριο του στρουκτουραλισμού¹⁴, το άδειο κουτί. Ωστόσο, μία ανάγνωση του έκτου κριτηρίου είναι λογικό πως θα δώσει πολύ ετερόκλητα παραδείγματα ως άδεια κουτιά:

- *Αλλά λέμε «εξόχως» επειδή δεν ανήκει σε καμιά σειρά ιδιαίτερα. Κι εντούτοις το γράμμα είναι παρόν μέσα στις δυο σειρές του Edgar Poe, όπως το χρέος είναι παρόν και στις δύο σειρές του Ανθρώπου με τα ποντίκια*¹⁵.
- *Το στέμμα είναι το αντικείμενο = x που διατρέχει τις δύο σειρές, με όρους και με σχέσεις διαφορετικές. Η στιγμή που ο πρίγκιπας δοκιμάζει το στέμμα, ενώ ο πατέρας του δεν είναι ακόμα νεκρός, σημαδεύει το πέρασμα από τη μια σειρά στην άλλη, τη μεταβολή των συμβολικών όρων και την παραλλαγή των διαφορικών όρων*¹⁶.
- *Ο Lacan θυμίζει τη θέση του νεκρού στο μπριτζ.*
- *Στις θαυμάσιες εισαγωγικές σελίδες του Οι λέξεις και τα πράγματα, όπου περιγράφεται ένας πίνακας του Velasqueth, ο Foucault επικαλείται τη θέση του βασιλιά, σε σχέση με την οποία όλα μετατοπίζεται και ολισθαίνουν, ο Θεός και κατόπιν ο άνθρωπος, χωρίς ποτέ να την πληρούν*
- *Ο Philippe Sollers και ο Jean Jean-Pierre Faye τέρπονται να ανακαλούν την τυφλή κηλίδα ως υποδηλωτική αυτού του αεικίνητου σημείου που περιλαμβάνει την τύφλωση,*
- *Ο J.A. Miller, στην προσπάθειά του να επεξεργαστεί μια έννοια δομικής ή μετωνυμικής αιτιότητας, δανείζεται από τον Frege τη θέση ενός μηδενός, που ορίζεται ως κάτι που λείπει από την ίδια του την ταυτότητα και που καθορίζει την κατά σειρές συγκρότηση των αριθμών.*
- *Ακόμα και ο Claude Lévi-Strauss, που από ορισμένες πλευρές είναι ο πιο θετικιστής από τους στρουκτουραλιστές, ο λιγότερο ρομαντικός, ο λιγότερο διατεθειμένος να συλλέξει ένα φευγαλέο στοιχείο, αναγνώριζε στο "μάννα" ή στα ισοδύναμά του την ύπαρξη ενός «κυμαινόμενου σημαίνοντος» που κυκλοφορεί μέσα στη δομή με μηδενική συμβολική αξία*

¹³ Deleuze Gilles, *Πώς αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό;*, η φιλοσοφία - τόμος τέταρτος, μτφ Κωστής Παπαγιώργης, επιμέλεια Francois Chatelet, εκδόσεις Γνώση, 2006, Κριτήριο πρώτο, το συμβολικό

¹⁴ στο ίδιο, κριτήριο έκτο

¹⁵ στο ίδιο, σελ 348

¹⁶ στο ίδιο, σελ 348, Ανάλυση του André Green πάνω στον «Οθέλο»

- Ας δούμε την ψυχαναλυτική απάντηση του Lacan: το αντικείμενο =x καθορίζεται ως φαλλός. Αλλά αυτός ο φαλλός δεν είναι ούτε το πραγματικό όργανο, ούτε η σειρά των εικόνων που συνδέονται ή δεν συνδέονται με αυτό: είναι συμβολικός φαλλός. [...] Αλλά ο φαλλός εμφανίζεται όχι ως σεξουαλικό δεδομένο ούτε ως εμπειρικός προσδιορισμός ενός από τα φύλα, αλλά ως το συμβολικό όργανο, το οποίο θεμελιώνει ολόκληρη την σεξουαλικότητα ως σύστημα ή δομή, και σε σχέση με το οποίο κατανέμονται οι θέσεις που καταλαμβάνουν με παραλλάσσοντα τρόπο οι άντρες και οι γυναίκες, και επίσης οι σειρές των εικόνων και των πραγματικοτήτων.
- Έτσι συνέδεε το φαινόμενο μηδέν του Jakobson, που δεν περιλαμβάνει καθαυτό κανένα διαφορικό χαρακτήρα ούτε φωνητική αξία, αλλά σε σχέση με το οποίο όλα τα φωνήματα τοποθετούνται μέσα στις δικές τους διαφορικές σχέσεις.
- Ας δούμε και πάλι τις αναλύσεις του Althusser και των συνεργατών του: από τη μια μεριά δείχνουν πως, μέσα στην οικονομική τάξη, οι περιπέτειες του άδειου κουτιού (η Αξία ως αντικείμενο =x) σφραγίζονται από το εμπόρευμα, το χρήμα, το φετίχ, το κεφάλαιο κτλ που χαρακτηρίζουν την καπιταλιστική δομή.

Παρόλη την ποικιλότητα των παραδειγμάτων, γίνεται κατανοητό ότι ο Deleuze εντοπίζει ένα μεγάλο συμβολικό στοιχείο σε περιπτώσεις μακροδομής (όπως είναι η οικονομική και η σεξουαλική δομή) ενώ αντίθετα, στα αρθρωμένα έργα βρίσκει μικρά ενεργοποιητικά στοιχεία: το γράμμα, το χρέος, η θέση του βασιλιά – είναι φανερό ότι αυτό το αντικείμενο είναι εξόχως συμβολικό¹⁷. Το μέγεθος του άδειου κουτιού ακολουθεί την κλίμακα της εξεταζόμενης δομής. Δεν θα ήταν πιθανό, ένα φωτογραφικό έργο να έχει ως άδειο κουτί του την Φωτογραφία αλλά και θα ήταν πολύ γενικό, και χωρίς να παρέχει ερμηνευτικές δυνατότητες, να υποστηριχτεί ότι η φωτογραφία είναι το άδειο κουτί του κινηματογράφου. Ωστόσο το *La Jetée* είναι ένα κινηματογραφικό έργο αρθρωμένο από μεμονωμένες φωτογραφίες που δεν χάνονται μέσα στην ροή των 24 καρέ το δευτερόλεπτο αλλά παραμένουν στερεωμένες για ώρα κατά τη διάρκεια της κινηματογραφικής προβολής.

Το διαρκώς μετακινούμενο δομικό «κέντρο» του φιλμ, το κέντρο ως το σημείο όπου όλες οι σειρές τέμνονται, είναι η εικόνα της μνήμης του άντρα, δηλαδή μία φωτογραφία.

*This is the story of a man, marked by an image from his childhood*¹⁸. *The violent scene that upset him, and whose meaning he was to grasp only years later, happened on the main jetty at Orly, the Paris airport, sometime before the outbreak of World War III.*

Η μετωνυμική εικόνα που παράγεται από την μέχρι εδώ ιστορία είναι η ίδια η «εικόνα»: το εργαλείο του άδειου κουτιού του Deleuze, εξηγεί τη δυνατότητα ενός τέτοιου παράδοξου αντικειμένου, κυμαινόμενης συμβολικής δύναμης:

Αν οι σειρές που διατρέχει το αντικείμενο = x παρουσιάζουν τώρα αναγκαία μετατοπίσεις σχετικές μεταξύ τους, αυτό συμβαίνει γιατί οι σχετικές θέσεις των όρων τους μέσα στη δομή

¹⁷ στο ίδιο, σελ 349

¹⁸ Στο πρότυπο, *Ceci est l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance*

εξαρτώνται αρχικά από την απόλυτη θέση του καθενός, την κάθε στιγμή, σε σχέση με το αντικείμενο =x που διαρκώς κυκλοφορεί, διαρκώς μετατοπίζεται σε σχέση με τον εαυτό του¹⁹.

Η εικόνα της μνήμης του άντρα, που σε σχέση με αυτήν διολισθαίνουν όλα τα υπόλοιπα στοιχεία του έργου, είναι μία ασπρόμαυρη φωτογραφία η οποία ανήκει και σε μία άλλη συμβολική σειρά, αυτή της φόρμας αφού το έργο είναι κατασκευασμένο από ασπρόμαυρες φωτογραφίες, το άδειο κουτί είναι η ίδια του η μεταφορά και η ίδια του η μετωνυμία²⁰. Μία φωτογραφία αναπαριστά την ίδια αυτή τη φωτογραφία, όπως αναλύεται στο κεφάλαιο 5, στην ερμηνεία της εισαγωγικής σεκάνς: ανάμεσα σε πλήθος εικόνων - πλάνων στοιχισμένων μετωνυμικά μέσω ενός αφηγηματικού μοντάζ, το πορτραίτο της κοπέλας λειτουργεί τελείως αντίθετα, ως εικόνα της κοπέλας.



Το άδειο κουτί δεν μπορεί παρά να έχει σχέση με το αντικείμενο = x που ενεργοποιεί το υποκείμενο (τον πρωταγωνιστή) ως τέτοιο αφού ο άντρας ορίζεται ως αυτός που είναι *marked by an image from his childhood*. Παρόλα αυτά, η σχέση που προτείνεται, είναι μία μετωνυμική σχέση του πορτραίτου με το ελεύθερο στοιχείο του άδειου κουτιού αφού η επίμαχη εικόνα (στην οποία παραπέμπει το πορτραίτο) δεν είναι σίγουρο αν εμφανίζεται κατά τη διάρκεια του φιλμ.

Η άμεση αντίδραση του θεατή, προτείνει να τοποθετηθεί στην «θέση της εικόνας των παιδικών χρόνων», το παραπάνω πορτραίτο της κοπέλας, ως η εικόνα = x, αφού είναι περισσότερο εικόνα από τις άλλες, ένα πορτραίτο (και τυπολογικά κατηγοριοποιείται ως τέτοιο), είναι η εικόνα μίας κοπέλας. Από την άλλη, διάφοροι ερευνητές του έργου του Marker, όπως η Catherine Lupton²¹ και ο Peter Wollen, προτείνουν την εικόνα του θανάτου στο τέλος της ταινίας, ως την «εικόνα που έμεινε στη μνήμη»:

¹⁹ Deleuze Gilles, *Πώς αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό*, η φιλοσοφία- τόμος τέταρτος, μτφ Κωστής Παπαγιώργης, επιμέλεια Francois Chatelet, εκδόσεις Γνώση, 2006

²⁰ στο ίδιο, σελ 243

²¹ *The second example of what I have called paradigmatic montage, where the image of La Jetée is as if superimposed on a photographic instance of the historical real, is better known. The image of the death of the*

Το αντικείμενο του χρονοταξιδιού είναι να ανακτήσει μία στερεωμένη μνήμη/εικόνα η οποία τελικά αποδεικνύεται πως είναι η σκηνή του θανάτου του²².

Στη συνέχεια, ο Marker τονίζει επανειλημμένα ότι η ιδιαιτερότητα του ήρωα, αυτό που τον συγκροτεί ως υποκείμενο, και το μόνο που πραγματικά περιγράφεται για αυτόν ως στοιχείο, είναι η προσκόλληση του σε μία φωτογραφία: *This man was selected from among a thousand for his obsession with an image from the past*. Αυτό που ωστόσο δεν είναι συγκεκριμένο είναι

α) το ανάφορο της εικόνας

β) το σημαίνον, ποια είναι η ακριβής φωτογραφία

Είναι λογικό, οι θεατές και οι μελετητές του έργου, να μην συμφωνούν στο τι αναπαριστά αυτή η «εικόνα της μνήμης». Είναι μία εικόνα ευτυχίας, το πρόσωπο ενός όμορφου κοριτσιού με το οποίο ο άντρας είναι ερωτευμένος ή πρόκειται για μία παγίδα και η εικόνα παριστάνει τον ίδιο θάνατο;

That face he had seen was to be the only peacetime image to survive the war. Had he really seen it? Or had he invented that tender moment to prop up the madness to come?

As an adult, imprisoned in a post war underground camp, he continues to dream this woman...

And that this moment he had been granted to watch as a child, which had never ceased to obsess him, was the moment of his own death.

Εδώ η αντικατάσταση του πλάνου ως κινηματογραφική μονάδα από τη φωτογραφία αποκτά κεντρική σημασία. Ένα μονοπλάνο θα μπορούσε να δείξει τόσο το πρόσωπο της κοπέλας όσο και το θάνατο του άντρα, η φωτογραφία όμως είναι επιλογή και χωράει μονάχα ένα γεγονός. Βάσει του σημασιολογικού μοντέλου που διαπερνά την ταινία, το ανάφορο της επίμαχης εικόνας είναι τελικά δύο ανάφορα «η φωτογραφία της κοπέλας» ισοδυναμεί με τη «φωτογραφία του ίδιου του θανάτου» θυμίζοντας τον άμοιρο Κερέμ όπου μόλις βλέπει το στήθος της κοπέλας του τυλίγεται στις φλόγες. Στο «σημείο μηδέν» όλα έχουν διπλή υπόσταση: η φωτογραφία είναι διπλή και μονή, το τέλος είναι και η αρχή, ο χρόνος του μέλλοντος πραγματοποιείται στο παρελθόν, ο πρωταγωνιστής είναι και παιδί και άντρας.

Το γεγονός είναι ότι ο Marker δεν δίνει σαφή απάντηση, αρχίζοντας και τελειώνοντας την ταινία με την ίδια σεκάνς, οργανωμένη με άλλες εικόνες σε κάθε περίπτωση. Ακόμη όμως και αν βρίσκαμε λύση στο φωτογραφικό ανάφορο, πχ το πορτραίτο μίας γυναίκας²³, συνεχίζει να

protagonist of La Jetée is modeled on Robert Capa's famous photograph of the Spanish Loyalist Federico Borrell Garcia at the moment of his death. That the 'childhood' image which marked the protagonist of La Jetée itself 'remembers' this historical image of the 'last instant' means that the hero's encounter with his own death is also an encounter with the history which would have marked the childhood of many viewers of the film in 1962 and 1963.
Lupton Catherine: *Chris Marker, Memories of the future*, Reaktion Books, Φεβρουάριος 5, 2004

²² Peter Wollen, *Ice and fire*, διάφορες εκδόσεις

²³ Το πρόσωπο του κοριτσιού είναι το κεντρικό φιλικό γεγονός η οποία και παραμένει ένα «πορτραίτο» αφού δεν υπάρχει κινηματογραφική αναπαράσταση της κοπέλας αλλά ούτε και σεναριακά εξελίσσεται στο

λείπει το σημαίνον, το καθεαυτό φωτογραφικό αντικείμενο. Αυτή η θέση ενώ είναι κενή και περιμένει να πληρωθεί κατά τη διάρκεια του έργου, κάνει τελικά τη Φωτογραφία²⁴ θέμα του έργου και μεταφορά/μετωνυμία του ίδιου του τρόπου οργάνωσης του φιλμ.

Η φωτογραφία στο *La Jetée* δεν είναι απλά μία δυσδιάστατη ακίνητη εικόνα μέσα σε έναν τρισδιάστατο κινούμενο χωροχρόνο (πραγματικότητα), ούτε είναι ένα ακίνητο still μέσα σε ένα μοντάζ κινούμενων εικόνων (σινεμά). Υπάρχει αντίθετα μία πολλαπλή συνύπαρξη. Η φωτογραφία είναι της ίδιας χωροχρονικής τάξης που είναι και η πραγματικότητα εντός του έργου (φόρμα) · η φωτογραφία είναι θέμα στο σενάριο (σημαίνον) · η φωτογραφία είναι εκτός της συμβολικής τάξης του έργου, η «πραγματική τάξη» – με πολλά εισαγωγικά – που επιτρέπει να φτιαχτεί το έργο (μέσο) · τέλος, η φωτογραφία συμβολίζει την αναπαράσταση της ανθρώπινης μνημονικής ικανότητας.

*Ένα τέτοιο αντικείμενο είναι πάντα παρόν μέσα στις αντίστοιχες σειρές, τις διασχίζει και κινείται μέσα σε αυτές, δεν παύει να κυκλοφορεί μέσα τους και από τη μια στην άλλη με μίαν εξαιρετική ευκινησία*²⁵.

ή όπως μπαίνει αργότερα το ερώτημα:

*τον τρόπο που το ίδιο υποτάσσεται στις άλλες τάξεις μέσα στη δική τους (και δεν παρεμβαίνει πια παρά μόνο στην ενεργοποίηση εκείνων)*²⁶.

Η ιδιαιτερότητα του *La Jetée* είναι πως το μυστηριώδες αντικείμενο είναι φτιαγμένο από το ίδιο υλικό που κατασκευάστηκε η ταινία. Όπως ειπώθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, στη σχέση του *Matrix* με το *La Jetée*, διακρίνεται ένα cut που ταυτόχρονα είναι κινηματογραφικό σημαίνον και κινηματογραφική φόρμα: *τον τρόπο που όλα τα αντικείμενα = x και όλες οι τάξεις δομής επικοινωνούν μεταξύ τους, και κάθε τάξη καθορίζει μια διάσταση του χώρου όπου είναι απόλυτα πρώτη και τον τρόπο που υποτάσσει στην τάξη του τις άλλες τάξεις δομής, καθώς αυτές δεν παρεμβαίνουν παρά μόνο ως ενεργοποιητικοί παράγοντες*

Η φωτογραφία ως αντικείμενο χρησιμοποιείται συχνά ως στοιχείο σε αφηγηματικά έργα απέχει ωστόσο υλικά από το υπόστρωμα της αφήγησης που είναι τα κινούμενα πλάνα. Αντίθετα στο φιλμ του Marker ο πρωταγωνιστής κατοικεί σε ένα κόσμο που είναι φτιαγμένος από τα ίδια υλικά που είναι κατασκευασμένες οι αναμνήσεις. Η φωτογραφία ανήκει και κυκλοφορεί, επιτρέπει τη συγκρότηση όλων των τάξεων.

έργο. Mavor Carol, *Black and Blue: The Bruising Passion of Camera Lucida, La Jetée, Sans soleil, and Hiroshima mon amour*, Duke University press, September 2012

²⁴ Πρέπει τότε να απαντηθεί το ερώτημα «ποιά φωτογραφία;» καθότι δεν εμφανίζονται πουθενά φωτογραφικές μηχανές, το άδειο κουτί γίνεται η φωτογραφία ως συνθήκη αναπαραγωγής του κόσμου και η φωτογραφία ως βάση του κινηματογράφου, η φωτογραφία τελικά ως το απόλυτο κυμαινόμενο σημαίνον, είναι φανερό ότι αυτό το αντικείμενο είναι εξόχως συμβολικό.

²⁵ Deleuze Gilles, *Πώς αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό*, η φιλοσοφία- τόμος τέταρτος, μτφ Κωστής Παπαγιώργης, επιμέλεια Francois Chatelet, εκδόσεις Γνώση, 2006, σελ 347

²⁶ στο ίδιο, κριτήριο έκτο

Και όμως το τρίτο μήνυμα μπορεί να ειπωθεί πως συγκροτεί αυτό που ο Barthes αποκαλεί, φιλικό μήνυμα: ένα είδος ουτοπικής οπικότητας πιασμένο στην κίνηση του φιλμ αλλά και ενάντια στον κόκκο²⁷.

Όταν αναφέρεται «πραγματική τάξη», το σελλιδόντ, τα μέσα και οι τεχνικές που επέτρεψαν την κατασκευή της ταινίας, δεν εννοείται μία καθεαυτή πραγματική τάξη, αλλά ένα ακόμη συμβολικό υπόστρωμα το οποίο βρίσκεται ολωσδιόλου έξω από τον κόσμο του έργου. Το μέσο είναι αδιόρατο, είναι σκοτεινό, είναι καλά κρυμμένο σε σχέση με τα παράγωγά του²⁸, είναι «πραγματικό» σε σχέση με τα συμβάντα της ταινίας - οι ήρωες του έργου δεν έχουν πρόσβαση σε αυτό²⁹. Το άδειο κουτί διασχίζει όλες τις δυνατές σειρές του έργου:

1. πραγματικό - φανταστικό - συμβολικό
2. ανάφορο - μέσο - φόρμα - σημαίνον - περιεχόμενο.
3. Σενάριο - οπτικό σημαίνον - ακουστικό σημαίνον

Αλλά λέμε "εξόχως" επειδή δεν ανήκει σε καμιά σειρά ιδιαίτερα. Κι εντούτοις το γράμμα είναι παρόν μέσα στις δυο σειρές του Poe, όπως το χρέος είναι παρόν και στις δύο σειρές του Ανθρώπου με τα ποντίκια. [...] Ένα τέτοιο αντικείμενο είναι πάντα παρόν μέσα στις αντίστοιχες σειρές, τις διασχίζει και κινείται μέσα σε αυτές, δεν παύει να κυκλοφορεί μέσα τους και από τη μια στην άλλη με μιαν εξαιρετική ευκινησία.

Η ιδιαιτερότητα του παραδείγματος της εργασίας είναι πως το άδειο κουτί αποτελώντας την ίδια του την μεταφορά, την ίδια του την μετωνυμία, επισημαίνει τη δυνατότητα μεταφοράς κατηγορημάτων από το μέσο στον κόσμο και από τον κόσμο στο μέσο. Τα μέσα αποδεικνύονται ως προεκτάσεις του ανθρώπου αλλά σε ένα επίπεδο πολύ βαθύτερο αφού μεταφράζουν τον άνθρωπο βάσει του τρόπου που το αντιληπτικό sensorium μεταφράζει, συμβολικοποιεί το πραγματικό. Η λογική του κάδρου, της φωτογραφίας, της επιλογής και ονοματοδότησης, της διάκρισης «αυτού» από «εκείνο» υφίστανται πολύ πριν την εφεύρεση της φωτογραφίας και του κινηματογράφου και έχουν παίξει κραταίο ρόλο στον τρόπο που ο άνθρωπος οργάνωσε την λογική του και τη δράση των αισθήσεων του³⁰.

²⁷ Raymond Bellour, *The Film Stilled*, La Fabrica Editorial, Madrid - σελ 115

²⁸ Γκινοσάτης Δημήτρης, *framing apparatuses*, εισαγωγή στην *Παράλληλη Κρίση*, υπό έκδοση

²⁹ Για το ενδεχόμενο πρόσβασης στην κινηματογραφική κίνηση βλέπε το δέκατο ένατο λεπτό, στο κεφάλαιο 5.

³⁰ Στο ίδιο (Γκινοσάτης Δημήτρης), *In fact, an entire (onto)logical tradition of Parmenidean/Platonic descent – which was to receive a new twist in early Medieval Christian philosophy (in St. Thomas Aquinas, for instance)– was fundamentally based on a logical theory of "framing" through predication, according to which: "X is this" and "Y is that" (and nothing but this and that). [...] Hasn't this very concept of knowledge always been intrinsically related to a process of "framing", "isolating" and "appropriating" some-thing, whatever that may be, with a view to getting a comprehensive grasp of it? "To get a grasp of some-thing": isn't that the very essence and definition of what we traditionally call knowledge, with all its ocularcentric /reflective baggage, meaning a practice of measuring, managing and monitoring contingencies, realities and things*

Κεφάλαιο 1. Μακροσκοπική ανάλυση. Οι σχέσεις συνάφειας μεταξύ των δομικών σειρών του φιλμ La Jetée

A. Η εκφραστική γλώσσα

1. Το μέσο

Το εκφραστικό μέσο που γεννάει το *La Jetée* είναι ο κινηματογράφος, καθώς αποσπάσματα φωτογραφικών αναπαραστάσεων εναλλάσσονται πάνω στη λωρίδα του χρόνου. Το *La Jetée* είναι στη βάση του ένα προϊόν κινηματογραφικού μοντάζ. Φωτογραφίες ενώνονται με σκοπό να προβληθούν με το ρυθμό των 24 καρτέ ανά δευτερόλεπτο και να αποτυπωθούν οι εικόνες αυτές, πολλές φορές μεγεθυμένες, στο πανί της αίθουσας.

Το τεχνικό στοιχείο που προκαλεί αίσθηση είναι ότι όλες οι φωτογραφίες είναι κινηματογραφημένες στην τρικέζα, ένα ειδικό μηχάνημα δημιουργίας κινηματογραφικού φιλμ από μεμονωμένες φωτογραφίες, του οποίου η χρήση αφορά κυρίως τα animation · στο *La Jetée*, αλλά και στο animation γενικότερα, το κάθε καρτέ είναι πραγματικά αποκομμένο από τα υπόλοιπα. Η χρήση αυτή αποκτά περαιτέρω νόημα, καθώς συχνά η κάμερα σκρολάρει πάνω στα ενσταντανέ με τρόπους που θα μπορούσε σε ένα γύρισμα να κινηθεί πάνω σε πράγματα του κόσμου μας, όπως για παράδειγμα το αεροπλάνο στην αρχή και το ζουμ στο πρόσωπο του άντρα¹:

Η στρατηγική βρίσκεται επίσης στην τεχνική κατασκευή (formal) του φιλμ το οποίο αποτελείται από μία σειρά φωτογραμμάτων και σιλις · η υλική βάση της κινούμενης εικόνας γίνεται ορατή, σαν η κινούμενη εικόνα να ακινητοποιήθηκε και μετά να επανακινηματογραφήθηκε, να ξαναέγινε κινούμενη, ώστε να δείξει την καταγωγή της από την ακίνητη εικόνα².

Πέρα από τις ιδιαιτερότητες της φόρμας, του σεναρίου και των αναφόρων, από κινηματογραφική σκοπιά το *La Jetée* δεν παρουσιάζει κάτι ιδιαίτερο υφολογικά σε σχέση με το κινηματογραφικό μέσο και ακολουθεί την τυπική γραφή των αφηγηματικών φιλμ. Γενικά και κοντινά πλάνα, φοντύ ανσενέ και γρήγορα cut, πλονζέ και κοντρ-πλονζέ λήψεις και ένα δομημένο ηχοτοπίο – όλα αυτά λειτουργούν με την καθιερωμένη σημειολογία ανάπτυξης του μυθοπλαστικού φιλμ. Επιμέρους θέματα θα εξηγηθούν στην ανάλυση που ακολουθεί στο κεφάλαιο 5.

¹Chris Darke, *La Jetée*, BFI-film classics, 2016, σελ 75

² Patrick French, *The Memory of the Image in Chris Marker's La Jetée*, French Studies, Volume 59, Issue 1, 1 January 2005, Pages 31–37, 01 January 2005. Εκδόθηκε από Oxford University Press για λογαριασμό της Society for French Studies

2. Σχόλια πάνω στο «περιεχόμενο της φόρμας»

Στο επίπεδο της φόρμας υπάρχουν πολλές στρατηγικές για να σχεδιαστεί, να γυριστεί και να ολοκληρωθεί μία ταινία: μπορεί να είναι βωβή ή ομιλούσα, μυθοπλαστική, αφηρημένη ή ντοκιμαντέρ, έγχρωμη ή ασπρόμαυρη, μονταρισμένη με διάφορους τρόπους, με πλάνα κοντινά ή γενικά, σύντομα ή μεγάλα μονοπλάνα. Οι τρόποι εμφανίζουν μία τέτοια ποικιλία που επιτρέπουν τη συγκρότηση μίας ολόκληρης ιστορίας του κινηματογράφου, όσον αφορά στην εξέλιξη των εκφραστικών μέσων, μίας μοντερνιστικής δηλαδή ιστορίας του κινηματογράφου. Το θέμα στο οποίο το τεύχος επικεντρώνεται δεν είναι βέβαια η ανάλυση των κινηματογραφικών πρακτικών, αλλά οι συνδέσεις που υπάρχουν μεταξύ των φορμαλιστικών δυνατοτήτων του μέσου και του φιλικού σημαίνοντος.

Η επιλογή της φόρμας συνίσταται στον τρόπο που αρθρώνονται όλα τα μέρη της ταινίας, η εικόνα, η μουσική, το μοντάζ, το ηχοτοπίο, η ερμηνεία των ηθοποιών. Σε συνέχεια με το προηγούμενο υποκεφάλαιο, αυτά τα χαρακτηριστικά, τα χαρακτηριστικά που αρθρώνουν τον κινηματογράφο ως μέσο και ως γλώσσα, δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού δε διαφοροποιούν το *La Jetée* από τις νόρμες του κυρίαρχου κινηματογράφου:

Όπως τα πλάνα σε ένα κανονικό φιλμ, οι φωτογραφίες διαχωρίζονται από cuts, fades και dissolves κυμαινόμενης διάρκειας, ενώ μεμονωμένες σεκάνς είναι αναγνωρίσιμες όπως και στον αφηγηματικό κινηματογράφο (μέσω τεχνικών όπως establishing shots, eyeline matches, shot-countershot, close ups). Όλα δουλεύουν ώστε να επιτευχθεί η αφηγηματική ενότητα³.

Αντιθέτως, στην περίπτωση του *La Jetée* αυτό που είναι κυρίαρχο είναι η αντικατάσταση των κινούμενων πλάνων από ασπρόμαυρες φωτογραφίες. Όπως σημειώνει η ερευνήτρια της ζωής και του έργου του Marker, Catherine Lupton:

*Η δομή ωστόσο της ταινίας δεν εξηγεί την κινηματογραφική αύρα που γεννιέται από τις ακίνητες εικόνες του *La Jetée* που φέρνουν στο μυαλό περισσότερο από την αίσθηση της ταινίας, την ανάμνηση από μία ταινία⁴.*

Η Lupton μέσα από την έρευνα της αποκαλύπτει και τον τρόπο τον οποίο έγιναν οι εικόνες της ταινίας:

Αν και πολλές από τις εικόνες μοιάζουν με μεγεθύνσεις από καρτέ, κομμένα από πλάνα του συμβατικού τρόπου κινηματογράφησης, στην πραγματικότητα όλες είναι φωτογραφίες τραβηγμένες με μία μηχανή Pentax⁵.

Όπως αναφέρεται στην ανάλυση της στρουκτουραλιστικής μεθόδου, η φόρμα δύναται επίσης να παραγάγει μηνύματα, τόσο που σε ορισμένες μοντερνιστικές πρακτικές, για παράδειγμα στον Pollock, το ανάφορο μοιάζει να απουσιάζει. Σε ένα σύστημα μελέτης όπως το

³ Lupton Catherine, *Chris Marker: Memories of the Future*, Reaktion Books, 2004

⁴ στο ίδιο

⁵ στο ίδιο

στρουκτουραλιστικό/μοντερνιστικό που θεωρεί κεντρική την πρωτοκαθεδρία του σημαίνοντος –σε αντίθεση με την πρωτοκαθεδρία του ανάφορου θέματος, της τεχνικής, των συμβόλων ή των εννοιών– αρχίζει και διαφαίνεται μία έννοια στο χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας που μπορεί να περιγραφεί ως το *περιεχόμενο της φόρμας*.

Η επιλογή της αντικατάστασης στον παραδειγματικό άξονα των κινούμενων πλάνων από ακίνητα πλάνα με εικόνες χαμηλού κοντράστ, δίνει πολύ γρήγορα στο φιλμ μία έκφραση «φωτογραφικότητας». Τα πλάνα του *La Jetée* δε θυμίζουν τη ζωή του 1960, αλλά μοιάζουν με φωτογραφίες από αυτήν την εποχή. Αυτή η αναπαράσταση του φωτογραφικού χρόνου αφηγείται μαζί και το χρόνο που αφηγούνται οι φωτογραφίες, το χρόνο του παρελθόντος, το χρόνο της μνήμης. *Δεν είναι μόνο ζήτημα αφήγησης, αλλά και μυθοπλασίας. Οι ακίνητες εικόνες φέρουν ένα μέρος αφηγηματικό, στο παρόν παρουσιάζουν το παρελθόν του μέλλοντος*⁶. Πριν ο θεατής κατανοήσει το σενάριο και τα ανάφορα των εικόνων, πριν ακόμα ακούσει τις λέξεις της αφήγησης, έχει υπαγορευτεί πως στο νοηματικό πυρήνα βρίσκεται η έννοια του χρόνου.

Οι φωτογραφίες, σε αντίθεση με τα δαπανηρά πλάνα του κινηματογράφου των στούντιο ή τα έργα ζωγραφικής και γλυπτικής, υφίστανται «χωρίς αύρα», βρίσκονται στην καθημερινότητα του ανθρώπου για να μιλήσουν για το παρελθόν, πιστοποιώντας ένα βιωμένο γεγονός που πέρασε. Τη δεκαετία του '60 η δύναμη της φωτογραφίας που χρησιμοποιεί το *La Jetée* ήταν πολύ μεγαλύτερη, πριν από την κυριαρχία του έγχρωμου φιλμ και αργότερα της ψηφιακής τεχνολογίας και της μετάλλαξης της φύσης του οικογενειακού αρχείου από τις διαδικτυακές πλατφόρμες. Ακόμη και σήμερα όμως, οι ασπρόμαυρες φωτογραφίες με έντονο φιλικό κόκκο και έλλειψη σκληρών μαύρων και άσπρων περιοχών ομιλούν διπλά για τον περασμένο χρόνο, αφού εμφανίζονται και ως παράγωγα του «παλιού καιρού». Ο γερμανός συγγραφέας Sebalst, που το έργο του θυμίζει το έργο του Marker, κατανοεί και χρησιμοποιεί το περιεχόμενο της ασπρόμαυρης φωτογραφικής φόρμας:

*Πιστεύω ότι η ασπρόμαυρη φωτογραφία ή μάλλον οι ενδιάμεσοι τόνοι του γκρι στην ασπρόμαυρη φωτογραφία, στέκονται σε εκείνον τον τόπο που βρίσκεται ανάμεσα στη ζωή και στο θάνατο*⁷.

Η ίδια η χειρονομία, η αντικατάσταση της βασικής κινηματογραφικής λειτουργίας – λήψη και προβολή με 24 καρέ το δευτερόλεπτο, ώστε μέσα από την λειτουργία του μετεϊκασματος να αναπαρασταθεί η φυσική κίνηση, όπως την αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος εγκέφαλος – με τον παγωμένο χρόνο των ακίνητων εικόνων παράγει και περαιτέρω νοηματικά πλαίσια, καθώς προτάσσει έναν αναστοχασμό πάνω στο ίδιο το κινηματογραφικό μέσο. Μία ταινία που καταρχάς ομιλεί για το χρόνο και μάλιστα για τον κινηματογραφικό χρόνο αναπτύσσει σχολιασμό πάνω στο μέσο. Πολλά μοντερνιστικά ρεύματα στην ιστορία του φιλμ ασχολήθηκαν με τη σχέση του μέσου με το καρέ και το με χρόνο προβολής. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η «στρουκτουραλιστική» αυστριακή σχολή των Kurt Kren και Peter Kubelka, στων οποίων το έργο παίζει κομβικό ρόλο η αντικατάσταση της στοιχειώδους μονάδας του ενός πλάνου από το ένα καρέ. Τα φιλμ αυτά φέρνουν μπροστά τα νοήματα της φόρμας και όχι τα

⁶ Wollen Peter, *fire and ice*, διάφορες εκδόσεις

⁷ Γκαγκάτσιου Ελένη, *Όταν μιλούν οι φωτογράφοι*, εκδόσεις Παπασωτηρίου, 2013

νοήματα του σημαίνοντος, του αναπαριστώμενου αντικειμένου, με κεντρικό στόχο την ανάδειξη του μέσου και των δυνατοτήτων του.

Η φόρμα του έργου έχει αναδείξει πριν από την εμφάνιση του σημαίνοντος πολλά από αυτά, για τα οποία με τρόπο μεταφορικό το έργο πρόκειται να μιλήσει: τον περασμένο χρόνο, τη μνήμη και τα Μέσα. Μία διαφορετική διασταύρωση, η κοινή εκφορά των μηνυμάτων από τη φόρμα σε σχέση με το σημαίνον, είναι ιδιαίτερα εμφανής, αφού για να περιγραφεί η ιστορία ενός ανθρώπου που μία φωτογραφία τον στέλνει πίσω στο χρόνο, χρησιμοποιούνται αντί για κινούμενα πλάνα, φωτογραφίες.

Αυτό που μένει να καταλάβουμε είναι πώς το παρελθόν καθεαυτό μπορεί να πάρει μορφή: τη μορφή του φιλμ καθεαυτού. Πώς μία ιστορία για το παρελθόν θα μονταριστεί σε ένα τελικό έργο που θα μιλάει για κάποιον που η ζωή του ανασυσταίνεται από τα θραύσματα ενός κατεστραμμένου κόσμου, θραύσματα μίας ακινητοποιημένης ζωής, χαρακτηρισμένης από το χρόνο⁸.

Μέσα από μία ακραία, για τα δεδομένα της εποχής, χειρονομία ο Marker εφευρίσκει μία γλώσσα που συνυπαγορεύει το σενάριο του. Ο χρόνος μέσα στην ταινία δεν κυλάει όπως κυλάει ο χρόνος του ανθρώπου (που αναπαρίσταται με φυσικότητα από τον αφηγηματικό κινηματογράφο). Ο χρόνος κυλάει με πηδήματα από καρέ σε καρέ, λειτουργία που θυμίζει τον τρόπο οργάνωσης της μνήμης, μέσα από ασυνέχειες, τεράστια κενά, μικρές απομονώσεις μεγάλων σε διάρκεια γεγονότων, την λειτουργία της μετωνυμίας που χαρακτηρίζει τη φωτογραφική τεχνολογία. Ταυτόχρονα όμως, η μνήμη που ήδη έχει ανακύψει ως συνυποδήλωση της φόρμας, είναι βασικό αναφερόμενο του σεναρίου.

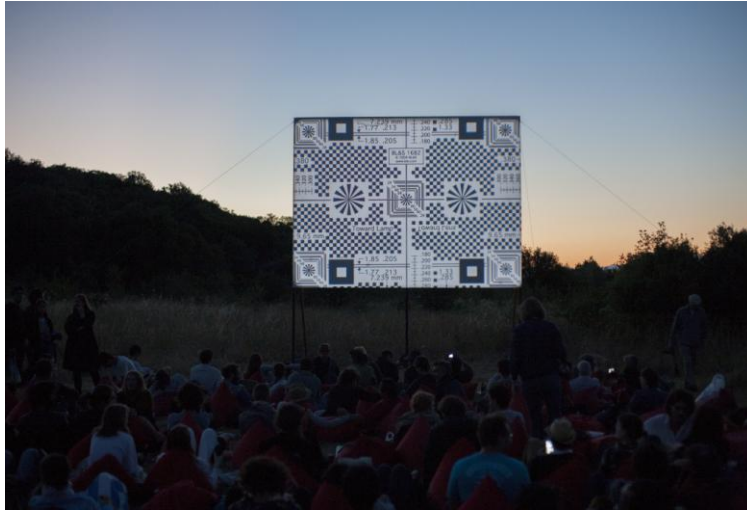
Συμβαίνει και σε άλλες ταινίες ο πρωταγωνιστής να θυμάται και να ονειρεύεται και ο τρόπος εμφάνισης του παρόντος και του ονείρου ή της μνήμης να είναι ο ίδιος⁹. Στο *La Jetée* όμως, λαμβάνει χώρα μία ιδιαίτερη συνάφεια ανάμεσα στην οργάνωση της φόρμας και στο κινηματογραφικό σημαίνον. Τα ακίνητα καρέ αναπαριστούν με πιο πραγματικούς όρους τη μνήμη του παρελθόντος από ό,τι τα κινούμενα πλάνα τα οποία αναπαριστούν πιστότερα τον ανθρώπινο χρόνο (εδώ το *message without a code* είναι ιδιαίτερα χρήσιμο). Το φωτογραφικό μέσο, περισσότερο από την κινηματογραφική μηχανή διασπά τη συνέχεια του χώρου και απομονώνει τα πράγματα. Μεταφορικά θα μπορούσε να ειπωθεί ότι φυλακίζει τα θέματα του μέσα σε τέσσερις πλευρές: *Η χρήση των στοπ καρέ δημιουργεί την αίσθηση ότι όλο αυτό που απομένει μετά την καταστροφή που έφερε ο πόλεμος είναι σποραδικά θραύσματα της αφήγησης¹⁰.*

⁸ Jean-Louis Schefer, *On La Jetée*, *Translated by Paul Smith*, originally published for the catalogue of a video exhibition, *Passages d'Image* that toured Europe and the United States in 1991 and 1992. Also available as ch. 9 in Schefer, Jean-Louis, *The Enigmatic Body*, ed. and trans. Paul Smith, Cambridge Univ. press, 1995

⁹ Πέρα από τα κλισέ που όταν κάποιος θυμάται το παρελθόν, αυτό αναπαρίσταται με θολωμένες εικόνες, ασπρόμαυρες ή με πιο ρετρό χρωματική παλέτα.

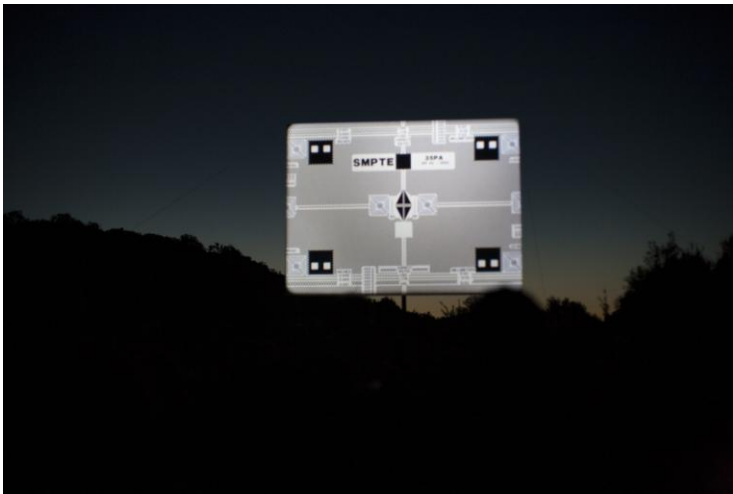
¹⁰ Paul Coates, *Chris Marker and the Cinema as Time Machine (Chris Marker et le cinéma, la machine à voyager dans le temps)*, *Science Fiction Studies*, Vol. 14, No. 3, Science-Fiction Film (Nov., 1987), pp. 307-315, Published by: SF-TH Inc

Αξίζει εδώ να αναφερθούν δύο ακόμη έργα, το *Eniaios*¹¹ του Gregory Markopoulos και το *400 χτυπήματα*¹² του Francois Truffaut. Το *Eniaios* είναι ένα έργο ζωής που ακριβώς αφηγείται την ανάμνηση μίας ζωής. Όπως και στο *La Jetée*, επιλέχτηκε μία φόρμα έντονα νοηματοδοτική: ο σκηνοθέτης κόβει κομμάτια από το κινηματογραφικό και προσωπικό του αρχείο και τα διαχέει σποραδικά μέσα σε 80 ώρες άδειου, χωρίς καμία πληροφορία, φιλικού υλικού. Η πλειονότητα του κινηματογραφικού χρόνου συνίσταται μόνο σε άσπρα και μαύρα καρέ και ελάχιστες μόνο «λάμπεις» φέρνουν μπροστά εικόνες από το παρελθόν.



¹¹ *Eniaios*, Gregory Markopoulos, προβολή - οργάνωση εν εξελίξει

¹² *Les 400 coups*, François Truffaut, 1959



Eniaios, Gregory Markopoulos, Λυσσαρέα, 2016

Από την άλλη, στην ταινία του Truffaut, ο Serge Daney δίνει έμφαση στο τέλος καθώς τα αγόρια φτάνουν στη θάλασσα και η ταινία παγώνει σε ένα στοπ καρέ, μία φωτογραφία, επιτρέποντας στο φιλμ να δείξει το σκελετό του¹³. Εδώ εμφανίζεται ποιητικά η σχέση φόρμας και σημαίνοντος/αναφερόμενου πλάθοντας μία μεταφορά μεταξύ του κινηματογραφικού καρέ και ενός νέου στη θάλασσα.



Les 400 coups, François Truffaut, 1959

Τέλος, για να γίνει εισαγωγή στις σειρές που έπονται της φόρμας, στο παράδειγμα του *La Jetée* η φόρμα δεν είναι απλά μία άμεση μεταφορά ως προς τα κινηματογραφικά σημαίνοντα και τα αναφερόμενα μηνύματα του έργου, αλλά ολόκληρος ο συνταγματικός άξονας μιμείται τον παραδειγματικό και ολόκληρος ο παραδειγματικός μιμείται τον συνταγματικό, ή αλλιώς, η φόρμα και το σημαίνον δε συνοδεύονται μόνο από κοινά αναφερόμενα, αλλά διέπονται από κοινά κατηγορήματα.

¹³ Raymond Bellour, *The Film Stilled*, La Fabrica Editorial, Madrid - σελ 111

B. Το κινηματογραφικό σημαίνον

1. Το σενάριο

Ο Philippe Dubois χρησιμοποιεί μία μεταφορά για να περιγράψει το La Jetée. Η ζωή (ένα παρελθόν που βιώνεται ως παρόν από ένα μέλλον) θυμίζει μία λωρίδα χρόνου όπου οι στιγμές μπαίνουν σε σειρά σαν τα καρέ ενός φιλμ¹⁴.

Το σενάριο, σε μία αφηγηματική ταινία, είναι το κύριο, το πιο εμφανές και διακριτό σημαίνον: η έκδηλη θεματική της ταινίας θεωρούμενη αν χρειαστεί στην παραμικρή της λεπτομέρεια¹⁵. Ένα σενάριο, ενώ πρόκειται αρχικά για ένα τεχνικό κείμενο, το οποίο δεν εμφανίζεται ποτέ ως τέτοιο, θα υπαγορέψει σε μεγάλο βαθμό τους διαλόγους, την αφήγηση και τα πλάνα.

Τα διάφορα χαρακτηριστικά του σεναρίου αναλύθηκαν στα προηγούμενα μέρη και αναδείχθηκαν ως κεντρικά γεγονότα τα εξής: ο πρωταγωνιστής μπορεί να ταξιδέψει στο χρόνο επειδή έχει την ικανότητα να φέρει στο μυαλό του μία φωτογραφία, ένα καρέ. Το καρέ αυτό είναι το άδειο κουτί όπως είναι το γράμμα στον *Edgar Allan Poe*, και το χρέος στον *Άνθρωπο με τα ποντίκια*¹⁶. Η μνήμη, ενώ αναφέρεται συνέχεια ποιητικά ή ως συγκείμενο, δεν πριμοδοτείται αφηγηματικά μέσα στην υπόθεση. *Ο ήρωας δεν αποστέλλεται πίσω στη μνήμη του, αλλά πίσω στο χρόνο. Η μνήμη του είναι καταλύτης για να λειτουργήσει η χρονομηχανή.*¹⁷ Το σενάριο αναφέρεται/αναπαριστά τη φωτογραφία όπως και η φωτογραφία αναφέρεται/αναπαριστά το σενάριο.

Η ακινησία εξαντλεί τη μνήμη του ήρωα και προτείνει έναν αναδιπλασιασμό μέσα στο φιλμ: ο άνθρωπος βλέπει τη μνήμη του ωσάν να πρόκειται για την θέαση ενός φιλμ ή για την επίσκεψη σε ένα μουσείο¹⁸

Στην ίδια συνθήκη βρίσκεται και ένα άλλο σημαίνον – και μάλιστα περισσότερο αναφερόμενο παρά σημαίνον, αφού δεν απεικονίζεται αλλά περιγράφεται από τον αφηγητή – η χρονομηχανή. Ο ίδιος ο τρόπος που αναπαρίσταται η δυνατότητα ταξιδιού στο χρόνο, με σκληρό

¹⁴ Arnaud Lambert, για Philippe Dubois, *La Jetée de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience, Theoreme, recherché sur Chris Marker*, no 6, 2002 από το συλλογικό έργο *Chris Marker: A Grin Without a Cat*, Whitechapel Art Gallery, London: Exhibition Catalogues, Paperback – July 31, 2014

¹⁵ Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 38

¹⁶ Deleuze Gilles, πώς αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό, η φιλοσοφία- τόμος τέταρτος, μτφ Κωστής Παπαγιώργης, επιμέλεια Francois Chatelet, εκδόσεις Γνώση, 2006, σελ 348

¹⁷ Kawin Bruce, Time and Stasis in "La Jetée", *Film Quarterly*, Vol. 36, No. 1 (Autumn, 1982), pp. 15-20, Published by: University of California Press

¹⁸ Lupton Catherine: *Chris Marker, Memories of the future*, Reaktion Books, 2004

τεχνολογικό υπόστρωμα (hardware) μονάχα ένα οπτικό σύστημα (vizor¹⁹) και για λογισμικό μία φωτογραφία *στερεωμένη* καλά στη μνήμη του χρονοταξιδιώτη, είναι αρκετά αφηρημένος. Αυτό είναι πράγματι το ταξίδι στο χρόνο που ως βιολογικά όντα μας επιτρέπεται να πραγματοποιήσουμε, ένα ταξίδι μη εκτατό, ένα *φαντασικό* ταξίδι αναδιοργανωμένο από την έλευση της εφεύρεσης των Daguerre και Talbot στα μέσα του δεκάτου ενάτου αιώνα. Για τον Marker, η εικόνα είναι η απόλυτη μνήμη και το παρελθόν μας είναι (μια) εικόνα.

Η χρήση της επιστημονικής φαντασίας ως μηχανής οριοθέτησης επιτρέπει τη χρονική μεταβολή που το La Jetée επιτρέπει, ενώ το παρόν {και το παρόν μας} φαίνεται ως παρελθόν από την οπτική γωνία του μέλλοντος²⁰.

και

Εδώ, η φόρμα που ακινητοποιεί την κίνηση είναι πάντα δεμένη με συγκεκριμένες στιγμές και δράσεις²¹.

Συμπληρωματικά, το La Jetée έχει για πρωταγωνιστή έναν άνθρωπο που φέρνει στο μυαλό του ασπρόμαυρες φωτογραφίες, ενώ ο θεατής βλέπει ένα φιλμ που είναι γυρισμένο με ασπρόμαυρες φωτογραφίες: σε αντίθεση με τις υπόλοιπες ταινίες, ο θεατής και ο πρωταγωνιστής δεν έχουν διαφορά στην οπτική τους τάξη. Ο χρόνος ωστόσο μέσα στην ταινία δεν κυλάει όπως κυλάει ο ανθρώπινος γραμμικός χρόνος ή ο συνήθης κινηματογραφικός χρόνος. Ο χρόνος κυλάει με πηδήματα από καρέ σε καρέ, από εικόνα σε εικόνα, λειτουργία που θυμίζει τον τρόπο άρθρωσης της ανθρώπινης μνήμης. Ο ήρωας ταξιδεύει στο χρόνο όπως ο θεατής θυμάται. Η μεγάλη διαφορά με το *εάν είχα τέσσερις καμήλες*, το οποίο αποτελείται επίσης από φωτογραφίες, είναι ότι στο La Jetée ανάμεσα στις εικόνες παρεμβάλλονται άλλες εικόνες, εκείνες που δείχνουν το υποκείμενο που τις εμφανίζει. Μεταβαίνοντας στο νοηματικό μέρος, τα αναφερόμενα που γεννιούνται από το έργο και κατά αντιστοιχία το περιεχόμενο που μπορεί να δημιουργηθεί είναι «φωτογραφία, γυναίκα, χρόνος, πόλεμος, μνήμη, κινηματογράφος», εμποτισμένα με συναισθήματα γλυκόπικρης νοσταλγίας και μελαγχολίας. Πάνω από όλα όμως, το La Jetée είναι ένα έργο τέχνης που το θέμα του *αντανakλά* τη γλώσσα του εκφραστικού του μέσου: είναι ένα έργο, πάρα πολύ μοντέρνο.

¹⁹ Το vizor άμεσα παραπέμπει στην οθόνη και στην προβολή

²⁰ Chris Darke, *La Jetée*, BFI-film classics, 2016

²¹ Wollen Peter, *fire and ice*, διάφορες εκδόσεις

2. Το οπτικό σημαίνον και το αναφερόμενό του

Το φιλμ *La Jetée* εξετάζεται σε μεγάλο βαθμό για το λόγο της ιδιαίτερης προσέγγισης που παρουσιάζει στη σειρά Φόρμα-Σημαίνον-Περιεχόμενο. Η λέξη «εικόνα» που μετωνυμικά υποκαθιστά τη λέξη «φωτογραφία» είναι το σημαίνον που επιτρέπει τόσο τη συγκρότηση της ταινίας ως υλικού φορέα (ταινία γυρισμένη με φωτογραφίες) όσο και το κλειδί εντός της αφηγηματικής δράσης που επιτρέπει στον πρωταγωνιστή να επιστρέψει στο χρόνο.

Αλλά και στα αποτυπωμένα πράγματα, στο οπτικό και ηχητικό μέρος της ταινίας, τα απεικονιζόμενα σημεία αναφέρονται σε κατηγορήματα που συνοδεύουν τη Φωτογραφία. Τα κινηματογραφημένα ανάφορα του *La Jetée*, είναι ακίνητα, άχρονα και θρυμματισμένα. Το μέσο δεν προλαβαίνει να τούς κλέψει ούτε την κίνηση τους ούτε τη συνέχεια τους, αφού αυτά τα ίδια την έχουν απολέσει: πρόκειται για τα ερείπια, τα εκθέματα του μουσείου, τα ταριχευμένα ζώα, τα αγάλματα. Όλα αυτά τα σημαίνοντα είναι «στοπ-καρέ», είναι «φωτογραφίες». Η κινηματογράφηση, αντί για τη φωτογράφιση, δε θα ενεργοποιούσε καμία κίνηση, παρά μόνο τη ροή του φιλικού κόκκου. Θέματα που είναι ισοδύναμα με τη φωτογραφία και το σινεμά, αφού έχουν ως κύρια την ιδιότητα της αφήγησης του παρελθόντος:

Μέσα στο La Jetée υπάρχει μία ατέλειωτη πινακοθήκη από ακίνητα θέματα: αγάλματα, ταριχευμένα ζώα, φωτογραφίες πραγμάτων. Σε μία σεκάνς με αγάλματα ο αφηγητής λέει, "other images appear, merge, in that museum which is perhaps memory". Οι εικόνες του φιλμ μοιάζουν φυσικά πολύ με αγάλματα, στερεωμένες από τον καλλιτέχνη και τις διεργασίες του μέσου²².

Μέσω του μπαρτικού, μήνυμα χωρίς κώδικα, στη φωτογραφία υπάρχει ένα καταδηλούμενο μήνυμα που φέρεται από την πιστή και ακριβή αναπαράσταση ενός αντικειμένου. Αυτό σημαίνει ότι κάθε εικόνα υπάρχει καταρχάς ως τέτοια και πηγαινει πάντα μαζί με ένα γλωσσικό σημαίνον, το σημαϊνόμενο του οπτικού σημαϊνοντος. Αναπτύσσονται παρακάτω διάφορες πτυχές του οπτικού σημαϊνοντος σε σχέση με αυτήν την εικόνα ερειπίων.



²² Kawin Bruce, *Time and Stasis in "La Jetée"*, *Film Quarterly*, Vol. 36, No. 1 (Autumn, 1982), pp. 15-20, Published by: University of California Press

1. Το ανάφορο

Είναι η πραγματική πλαγιά με τα πραγματικά ερείπια που υπήρχαν εκεί και φωτογραφήθηκαν από τον Marker.

2. Το οπτικό σημαίνον, το αποτύπωμα

Αυτό είναι το καθεαυτό εικονικό μέρος, πρόκειται για το ανάφορο μεταμορφωμένο μέσω του φακού της φωτογραφικής μηχανής. Το αποτύπωμα μπορεί να κυριαρχεί απέναντι στο ανάφορο, απέναντι στο θέμα του πραγματικού κόσμου, έχοντας το μεταμορφώσει πλήρως. Εδώ δεν συμβαίνει αυτό ωστόσο: το σημαίνον είναι μία (ασπρόμαυρη) μουντή εικόνα ερειπίων.

3. Το αναφερόμενο

Το πρωτόλειο μήνυμα, η γλωσσική μετάφραση, μία μεταγλώσσα, μία επεξήγηση, μία περιγραφή, ένα άλλο σημαίνον τελικά, αυτή τη φορά γλωσσικό – το σημαϊνόμενο του οπτικού σημαίνοντος.

Η παραπάνω τριπλή υπόσταση του φωτογραφικού αντικείμενου εμπεριέχει στο *La Jetée* τις ιδιότητες, αν και πάλι πέφτουμε σε έννοιες που γράφονται με λέξεις: η αχρονία, η μνήμη, ο θάνατος, η νοσταλγία. Τα αντικείμενα στο *La Jetée* είναι τα πρώτα ξαδέρφια των φωτογραφιών τους.

Τόσο το La Jetée όσο και το μουσείο φυσικής ιστορίας στο Jardin de Plantes στο Παρίσι είναι μεγάλα μουσεία στοιχειωμένα από τον θάνατο. Όπως και μία φωτογραφία, είναι ασφυκτικά πλήρη, αφού κρατούν το χαμό της στιγμής αλλά και το σκοτεινό θάλαμο της εμφάνισης (development). Οι φωτογραφίες, ως ξαδέρφια των ταριχευμένων ζώων, συντηρούνται όχι μόνο με πριονίδια και εμουσιόν, αλλά και με μεταμέλεια²³.

Όπως ειπώθηκε παραπάνω στο μέρος «η εκφραστική γλώσσα», τα σημαίνοντα οδηγούν αφενός στην γέννηση γλωσσικών αναφερόμενων και συναισθημάτων κοινών με αυτά που παράγει η φόρμα του φιλμ, αλλά και σε εκφράσεις που παραπέμπουν άμεσα στο μέσο. Εδώ βρίσκεται και η πλέον ξεκάθαρη σχέση των αποτυπωμάτων με τη φόρμα του φιλμ που είναι η φωτογραφία: ιδανική στιγμή καθώς δε θα μπορούσε ένα καθαρό φωτογραφικό έργο να έχει ως φόρμα τη φωτογραφία. Ένα διαμεσικό όμως έργο όπως το *La Jetée*, το κατάφερε. Μία σειρά από μεταφορικές/μετωνυμικές σχέσεις διέπουν όλο το φιλμ, όχι μονάχα, όπως στον αφηγηματικό κινηματογράφο, μεταξύ των πλάνων αλλά το κυριότερο, μεταξύ των αναπαριστώμενων πραγμάτων και του τρόπου που αυτά έχουν αναπαρασταθεί.

Η εικασία ότι ο Marker επιχειρεί μία οντολογία της φωτογραφίας, μπορεί να εντοπιστεί μέσα από την επιλογή των θεμάτων του, αλλά και από τον χειρισμό τους: για να ταξινομηθούν τα οπτικά σημαίνοντα και να διακριθούν οι πιθανές μεταφορικές/ μετωνυμικές σχέσεις τους με τη φωτογραφία, αναπτύσσονται εδώ τρεις κατηγορίες, φύσεις, του μέσου:

²³ στο ίδιο

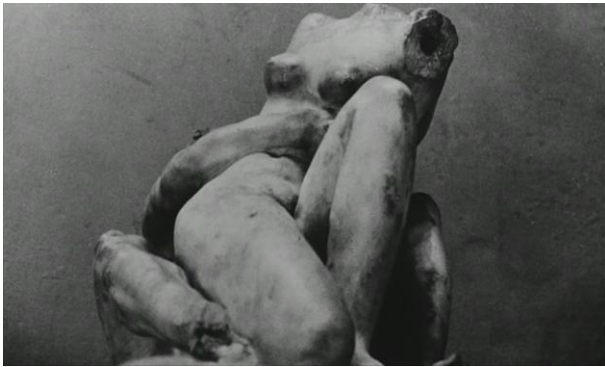
1. Τα παράγωγά του (φωτογραφίες)

Οι φωτογραφίες ως αντικείμενα φέρουν μία σειρά από ιδιότητες όπως είναι η δισδιάστατη φύση τους, η ακινησία τους, η αναφορά τους στο παρελθόν, η σχέση τους με τη μνήμη. Τελικά η «ιντεξική» φύση τους, η άμεση προέλευση τους από τον κόσμο των πραγμάτων και, για αυτό το λόγο, η χωροχρονική θραυσματικότητα είναι το κύριο συστατικό του «είναι» τους. Έτσι, οι φωτογραφίες έχουν άμεση σχέση με τα υπόλοιπα σημεία – δείκτες, όπως είναι τα εκθέματα μουσείων, τα ταριχευμένα ζώα και τα ερείπια και κάποια μικρότερη (αλλά υπαρκτή) με τα σημεία - σύμβολα και εικόνες, όπως είναι τα αγάλματα και οι υπόλοιπες δισδιάστατες εικόνες όπως τα γκράφιτι.

Το φιλμ κατοικείται από αγάλματα και ταριχευμένα ζώα, ώστε να υπογραμμίσει την έννοια του ακίνητου θέματος μέσα στον παγωμένο χρόνο. Η μνήμη του πρωταγωνιστή συνδέεται με το μουσείο, «ένα μουσείο που είναι ίσως η μνήμη του»: η ακινησία των καρτέ προσδίδει σε αυτή τη μουσειακότητα, εικόνες κλεμμένες από την ψευδαίσθηση της συνεχούς κίνησης, που εδώ πέρα εκτίθεντα²⁴.



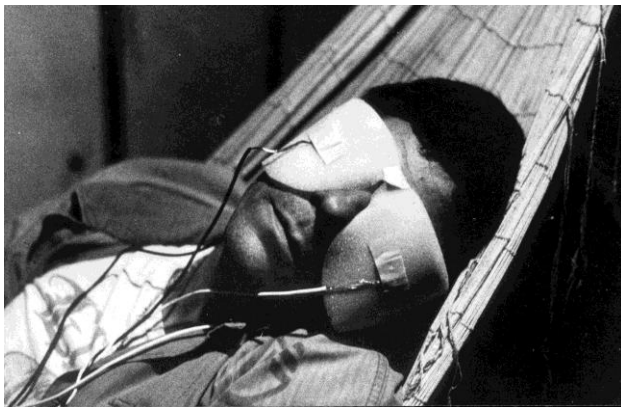
²⁴ Chris Darke, *La Jetée*, BFI-film classics, 2016

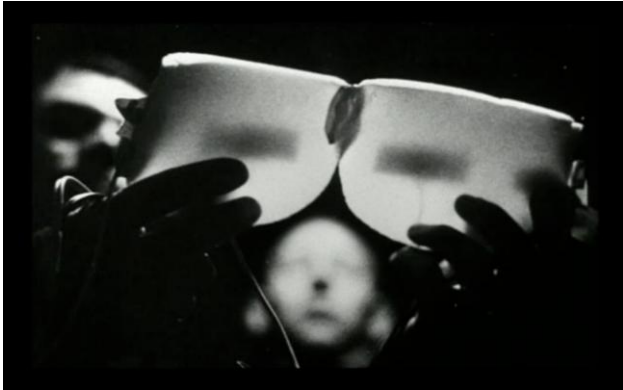




2. Το μέσο (Φωτογραφία)

Αντίστοιχα, άλλα οπτικά σημαίνοντα αντιστοιχούν στη φωτογραφία, εάν αυτή εξεταστεί ως μέσο όπου στα κύρια κατηγορήματα τοποθετείται η δυνατότητα θραυσματικής αναπαράστασης. Ο χρόνος έκθεσης, το βλέμμα του φακού, η όραση η ίδια και το φως που πέφτει πάνω στα πράγματα παίζουν τώρα τον πρωτεύοντα ρόλο. Μία σειρά από αντικείμενα παρόντα στο φιλμ, δεν θυμίζουν ακίνητες φωτογραφίες θυμίζουν όμως το φωτογραφικό μέσο: ο ήλιος, οι σκιές, οι αντανακλάσεις, ο καθρέπτης, τα μάτια και τα βλέμματα. Κάποια πράγματα συνιστούν μεταφορική/μετωνυμική περιγραφή και του κινηματογραφικού μέσου όπως είναι για παράδειγμα το νίζορ, στο οποίο ο άντρας βλέπει μια ταινία με θέμα τη ζωή του και το 19ο λεπτό όπου το φιλμ αρχίζει και κινείται μέσα από την κίνηση της κοπέλας – διασταύρωση συνταγματικού και παραδειγματικού άξονα, μέσου και σημαίνοντος.







3. Η φωτογραφική γλώσσα

Τέλος, η φωτογραφία ως γλώσσα θα ήταν υπερβολή να υποστηριχτεί ότι αντιπροσωπεύεται, τουλάχιστον πέρα από την αναφορά που μέχρι εδώ έχει γίνει. Η φωτογραφική γλώσσα εντοπίζει πολλές ομοιότητες με την ομιλούμενη γλώσσα (langue), καθώς βρίθει από μεταφορές και μετωνυμίες, σχηματίζει αλυσίδες εικόνων, στήνει συνταγματικούς και παραδειγματικούς άξονες. Επιτρέπει στα σημαίνοντά της να επανα-σηματοδοτηθούν και διαθέτει για σημαινόμενο ένα γλωσσικό σημείο. Το σημείο της φωτογραφικής γλώσσας διαφέρει από το γλωσσικό σημείο, καθότι το ένα είναι *index* και το άλλο *σύμβολο*, γενικώς πλήρως αυθαίρετο σε σχέση με το αντικείμενο αναφοράς. Η γλώσσα της φωτογραφίας και του κινηματογράφου βρίσκονται παρούσες, όπως σε όλα τα δομημένα έργα αυτών των μέσων.

3. Το γλωσσικό σημαίνον

Η αφήγηση που ακούγεται πάνω από την ταινία είναι ένα κανάλι προφορικής γλώσσας, με τη σειρά του μία ηχογράφηση, μία αναπαραγωγή, ένα αποτύπωμα που συνοδεύει το κανάλι των εικόνων²⁵. Το κανάλι της αφήγησης αποτελείται από γλωσσικά σημαίνοντα και λειτουργεί όπως και τα οπτικά μέρη του έργου με τρόπο αφήγησης της ιστορίας, αλλά και στήνοντας έναν μελαγχολικό μονόλογο πάνω στο χρόνο, ένα μονόλογο πάνω στη φωτογραφία – ένα μονόλογο εν τέλει αυτοαναφορικό για το ίδιο το έργο²⁶ όπως για παράδειγμα:

He remembers there were gardens [...] Is it the same day? He doesn't know [...] She calls him her Ghost [...] They meet in a museum filled with timeless animals.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός της συγχρονίας των χρόνων που χρησιμοποιούνται. Όταν ο αφηγητής βάζει μέσα τον εαυτό του, το κάνει σαν κάποιος από το μέλλον που αφηγείται μία ιστορία του παρελθόντος μέσα από παρελθοντικούς χρόνους: *On this particular Sunday, the child whose story we are telling was bound to remember the frozen sun, the setting at the end of the jetty, and a woman's face* αλλά και υποβασιάζοντας την χρονική παραδοξολογία μέσα από σχήματα του τύπου *Later, he knew [...]*.

Η αφήγηση, πέρα από μια κατανοητή εξιστόρηση του σεναρίου του φιλμ, βρίθει από παραδείγματα σαν αυτό, μέσα από ένα πλήθος σημαινόντων που αφήνουν μια ποιητική χροιά στο έργο, καθώς λειτουργούν με πολύ έντονη μεταφορική διάθεση. Ο Metz εξηγεί ότι κάποιες λέξεις στη γλώσσα (όπως εγώ – εσύ) λειτουργούν προσδιοριστικά ως προς την ίδια τη συζήτηση δύο ανθρώπων, ίσως, αναμφίβολα και οι επιλογές των χρόνων των ρημάτων:

Η έννοια αυτή (εκφορά), γλωσσολογικής καταγωγής επίσης, δηλώνει την ενεργοποίηση μέσα στη γλώσσα, από τον κάθε ξεχωριστό χρήστη, εκείνων των σημείων που δηλώνουν την ίδια την πράξη της ομιλίας, τις καταστάσεις, τους τρόπους και τα μέσα με τα οποία αυτή υλοποιείται²⁷.

Το γλωσσικό σε αντιστοιχία με το οπτικό σημαίνον, συνολικά το σημαίνον, το πράγμα που εμφανίζεται ή το αποτύπωμα του, τα μέρη του παραδειγματικού άξονα ομιλούν για το μέσο και για τη σύνταξη – οι γλωσσικές αναφορές στη φωτογραφία και το σινεμά θα εξεταστούν αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο όπου και θα γίνει ανάλυση της κάθε σκηνής.

Εξετάζοντας όλο το χρονοδιάγραμμα του φιλμ κατασκευάστηκαν οι πίνακες 1 και 2 βάσει της κατανομής των φαινομένων της μεταφοράς, της μετωνυμίας και του πιο συνήθους μετωνυμικού/μεταφορικού σχήματος, αφού όπως αναγνωρίζει ο Metz και τα δύο συνήθως εκδηλώνονται μαζί, αφού το ένα σχήμα παρασύρει το άλλο. Τα σχήματα αυτά εξετάζονται βάσει της σχέσης των οπτικών και γλωσσικών σημαινόντων σε σχέση με το μέσο και τη φόρμα (συνταγματικός άξονας), ενώ προκύπτουν τα παρακάτω συμπεράσματα:

²⁵ Αντίστοιχα, η αφήγηση αυτή σε ένα φωτογραφικό έργο θα μπορούσε να είναι λεζάντες, τίτλοι ή επεξηγήση, αφήγηση κα.

²⁶ Στο φιλμ υπάρχουν και άλλα κανάλια ήχου αλλά ήσσονος σημασίας αφού ακολουθούν αφηγηματικές τεχνικές.

²⁷ Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 323

1. Υπάρχει μία συνεχής κατανομή εντός της διάρκειας του έργου, τακτικά εντοπίζονται αναφορές του κινηματογραφικού σημαίνοντος προς τον κινηματογράφο και τη φωτογραφία.
2. Στα σημεία όπου παρατηρούνται δύο και τρεις μεταφορές/μετωνυμίες στο ίδιο πλάνο, παρουσιάζεται είτε σεναριακή κορύφωση είτε έντονη ποιητική δραστηριότητα.
3. Το *La Jetée* έχει για άδειο κουτί τη Φωτογραφία (γλώσσα της ταινίας), η οποία είναι μετωνυμικά δεμένη με τον κινηματογράφο (Μέσο της ταινίας).



Γ. Το περιεχόμενο και ο Μηχανισμός παραγωγής νοημάτων

Το ζήτημα του περιεχομένου είναι το πλέον δύσκολο να ερμηνευτεί από μία δομική μεθοδολογία, αφού αφενός είναι ένα μέρος που δεν είναι σταθερό, δε βρίσκεται μέσα στο έργο αλλά χρειάζεται έναν θεατή για να αναπτυχθεί και αφετέρου υπάρχουν περιοχές που θα αδικούνταν πολύ εάν ερμηνεύονταν με λέξεις: αισθητική απόλαυση, συναισθήματα, ενεργοποίηση μη συνειδητών αντανακλαστικών. Αυτό το οποίο μπορεί να αναπτυχθεί είναι ο μηχανισμός με τον οποίο η ταινία γεννάει νόημα και σημασία και μπορεί να γίνει κατανοητή.

Σε πρώτο επίπεδο έχει ήδη αναφερθεί ότι το φιλμ στήνεται ως μία τυπική κινηματογραφική αφήγηση η οποία διηγείται μία ιστορία μέσα από ένα μετωνυμικό μοντάζ. Σε αυτό το μοντάζ διατηρείται η ενότητα του χωροχρόνου και η αναπαράσταση είναι ιδιαίτερα πλούσια. Αναπαρίσταται ο τρέχων χρόνος της ζωής και έτσι είναι ιδιαίτερα κατανοητή και για αυτό προσφιλής σε ένα τεράστιο κοινό. Όπως έλεγε ο ίδιος ο Jakobson σε άρθρο το 1933 και σε συνέντευξη το 1967, τα πλάνα συνδέονται μετωνυμικά με συνάψεις χώρου και χρόνου, το μετωνυμικό μοντάζ δεσπάζει στις αμερικανικές ταινίες, χονδρικά αντιστοιχεί σε μία ρεαλιστική αναπαράσταση της ζωής όπως τη γνωρίζουμε²⁸.

Μπορούν επίσης να γίνουν κάποιες απλές συνάψεις, αφού για να κατασκευαστεί το *La Jetée* επιλέχτηκε ένα μέσο που μιλάει για το χρόνο, μία φορμαλιστική κατεύθυνση που μιλάει για τον χρόνο και ένα σενάριο που μιλάει για το χρόνο: ασφαλώς το περιεχόμενο περιέχει το ζήτημα του χρόνου.

Σε δεύτερο επίπεδο, ένα έργο παράγει λιγότερο προφανή μηνύματα, όπως είναι οι συνυποδηλώσεις, η περιγραφή εννοιών και η παραγωγή νέων εννοιών. Η περίπτωση των συνυποδηλώσεων είναι κυμαινόμενη ανάλογα με το δέκτη και την ιστορική εποχή. Το μήνυμα της ιστορίας μπορεί διαρκώς να αλλάζει. Στο *φωτογραφικό μήνυμα*²⁹, ο Roland Barthes επιμένει πολύ στο γεγονός ότι η γλώσσα χωρίς κώδικα, η φωτογραφία, εμπεριέχει πάρα πολλά διαρκώς μεταβλητά συνυποδηλούμενα μηνύματα, τα οποία και μπορεί να αφήσουν την ανάγνωση στη μέση, όπως γίνεται και με τις ομιλούσες γλώσσες. Μπορεί κάποιος να μάθει γερμανικά από παιδί, αλλά αυτό δε σημαίνει ότι μπορεί να κατανοήσει κάθε κείμενο στα γερμανικά, αφού το νόημα δεν βρίσκεται μόνο στον κώδικα αλλά και *στη γνώση μου για τις τεχνικές οργάνωσης του λόγου και στον τρόπο που μπορώ να ερμηνεύσω τα σημεία*³⁰.

Το *La Jetée* έπειτα από την κατανόηση της υπόθεσης του, είναι ανοιχτό σε ερμηνείες και ο κάθε ερμηνευτής προβάλλει τις δικές του σκέψεις επανανοηματοδοτώντας τα κινηματογραφικά σημαίνοντα: το ρόλο των στοών και του ασυνειδήτου, τις αλληγορίες του *La Jetée* για τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, τη σχέση του έργου με τα στρατόπεδα

²⁸ Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 208

²⁹ Barthes Ronald, *The Photographic Message*, στο βιβλίο «Image - music - text», Essays selected and translated by Stephen Heath, Fontana Press, 1977

³⁰ στο ίδιο, σελ 16

συγκέντρωσης, με το ενδεχόμενο πυρηνικού ολοκαυτώματος, την απώλεια της μνήμης³¹, το χρονικό παράδοξο, την ποιητική φόρμα του έργου, τον έρωτα και την απώλεια, τη σχέση του κινηματογραφικού σημαίνοντος με τη φόρμα και το μέσο του φιλμ. Εάν το *La Jetée* παραμείνει ως έργο ζωντανό μέσα στο χρόνο, τα μηνύματα και οι ερμηνείες θα αυξηθούν ακόμη παραπάνω:

Το συνυποδηλούμενο μήνυμα δεν είναι φυσιοκρατικό ή τεχνητό αλλά είναι ιστορικό, πολιτισμικό. Τα σημάδια του είναι gestures, τάσεις, εκφράσεις, χρώματα και τεχνικές, προικισμένα από τις πρακτικές μίας συγκεκριμένης κοινωνικής οργάνωσης. Η σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινόμενου αν δεν είναι εντελώς αυθαίρετη, είναι εντελώς ιστορικά καθορισμένη.

Ο Barthes συμπληρώνει λίγο αργότερα στο ίδιο κείμενο:

Είναι λάθος να λέμε ότι ο σημερινός άνθρωπος προβάλλει, κατά την ανάγνωση των φωτογραφιών, αισθήματα και αξίες που είναι παντοτινές (δια-χρονικές), αφού η σημασιοδότηση προκύπτει πάντοτε από μία καθορισμένη κοινωνία εντός μίας καθορισμένης ιστορικής περιόδου. Χάρη στα συνυποδηλούμενα μηνύματα της, η φωτογραφία θα είναι πάντα ιστορική³².

Τελικά, ένα ζήτημα που έχει περισσότερη σημασία, είναι η δυνατότητα της φωτογραφίας και του κινηματογράφου να μιλήσουν για αναφερόμενα, πράγματα τα οποία δεν μπορούν να αναπαρασταθούν καθαυτά, όπως για παράδειγμα έννοιες ή συναισθήματα. Ο Metz δίνει το παράδειγμα της αναπαράστασης του περάσματος του χρόνου³³ που έχει πολλαπλά παρασταθεί μέσα από μια *παγιωμένη μετωνυμία*, με ένα ξεφύλλισμα ενός ημερολογίου. Εδώ υπάρχει μία ισχυρή σχέση - δεσμός μεταξύ αναφερόμενης έννοιας (χρόνος που περνάει) και κινηματογραφικού σημαίνοντος (ημερολόγιο). Γι' αυτό και το σχήμα γίνεται κατανοητό ως τέτοιο. Ένας άλλος τρόπος που αναφέρει ο Metz είναι μέσω του μοντάζ και συγκεκριμένα του μεταφορικού μοντάζ, όπως για παράδειγμα στην αρχή των *Μοντέρνων Καιρών*³⁴ όπου εμφανίζονται δύο πλάνα με άσχετα σημαίνοντα, ένα πλήθος εργατών και ένα πλήθος προβάτων τα οποία παράγουν μαζί μία σημασία που δε βρίσκεται στο καθένα από αυτά.

³¹ Mavor Carol, *Black and Blue: The Bruising Passion of Camera Lucida, La Jetée, Sans soleil, and Hiroshima mon amour*, Duke University press, September 2012

³² Barthes Ronald, *The Photographic Message*, στο βιβλίο «Image - music - text», Essays selected and translated by Stephen Heath, Fontana Press, 1977, σελ 16

³³ Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 237

³⁴ στο ίδιο

Στο *La Jetée* εμφανίζονται πολλές έννοιες από την περιγραφή του αφηγητή, χρόνος, παρελθόν, μέλλον και άλλα, αλλά οι έννοιες αυτές καθορίζονται συγκεκριμένα καθώς δηλώνονται από τη σχέση αναφερόμενων πραγμάτων με τον τρόπο της αναπαράστασης τους, όπως ότι πράγματα είναι νεκρά στο χρόνο και αποτυπώνονται άχρωμα, ακίνητα και παρελθοντικά. Εδώ για παράδειγμα, η Catherine Lupton δίνει τα δικά της σκέψεις πάνω στο έργο όπου αν και είναι προσωπικές, η επιλογή φόρμας και αναφόρων πριμοδοτεί τέτοιους συνειρμούς:

Οι αναμνήσεις γίνονται τέτοιες εξαιτίας των αμυχών έχουνε χαραξει. Η πληγή είναι η μνήμη [...] η έντασή τους σχετίζεται με την ένταση του τραύματος και της απώλειας και την παράδοση λειτουργία της μνήμης που από τη μία προστατεύει το υποκείμενο από το τραύμα και από την άλλη το εκθέτει στην παρουσία του³⁵.

³⁵ Lupton Catherine, *Chris Marker, Memories of the future*, Reaktion Books, 2004



Charlie Chaplin, Modern times, 1936

Παρακάτω παρουσιάζεται ένας κατάλογος με τα κύρια αντικείμενα και τις κύριες έννοιες που εμφανίζονται στο φιλμ, οι οποίες μπορούν να γεννήσουν ατέρμονες συζητήσεις καθώς τα ζητήματα που διαπραγματεύεται ο Marker, είναι πάγια ζητήματα αναφοράς στην τέχνη και στη φιλοσοφία.

Κύρια ανάφορα	αναφερόμενες έννοιες
	Ασπρόμαυρο
	Άχρονος
	Ακινήσια
Αεροδρόμιο	
	Φωτογραφία - εικόνα
Γυναίκα	Γυναίκα
Ερείπια	Πόλεμος
Στοές	
Άντρας	
Vizor	Παρελθόν
Αγάλματα	Χρόνος
Μουσείο	Μουσείο
	Μνήμη
	Νοσταλγία

Πέρα από το μυθοπλαστικό επίπεδο, το *La Jetée* μιλάει για τη μνήμη, τη νοσταλγία, το παρελθόν: το μόνο που μπορεί να φέρει το μέλλον είναι ο θάνατος · μέσα από τη νοσταλγική φόρμα των ασπρόμαυρων καρτέ, αναδεικνύοντας τη σχέση των Μέσων της φωτογραφίας και του κινηματογράφου με το θέμα του έργου, με τη χρήση ποιητικής γλώσσας (η γλώσσα του αφηγητή πέρα από την ιστορία συχνά διολισθαίνει σε μεταφορές³⁶) που αυξάνει την δράση όλων αυτών των θεμάτων.

³⁶ *In a museum that is perhaps his memory*

Το έργο, παρότι μεταφορικό, σε πολλά του σημεία είναι «κυριολεκτικά μεταφορικό» αναπτύσσοντας παρόμοιες σχέσεις των μνημο-τεχνολογιών τόσο με τα πρόσωπα του έργου όσο και με την πραγματικότητά μας: η μνήμη λειτουργεί επιλεκτικά όπως το φωτογραφικό μέσο, επιλέγοντας μεμονωμένες σημαντικές εικόνες, ενώ συχνά μία παλιά φωτογραφία συμβολίζει αυτά που θα αλλάζαμε αν ταξιδεύαμε πίσω στο χρόνο που τραβήχτηκε. Στο σενάριο του *La Jetée*, υλοποιείται μία ανθρώπινη ευχή, η ικανότητα να γυρίσουμε πίσω στο χρόνο. Οι φωτογραφίες λειτουργούν στην καθημερινότητά μας, στις ζωές μας ως ενδείξεις, σημεία, στενογραφίες, αναπαραστάσεις του παρελθόντος – ενθύμια. Ο άνθρωπος θέλει να μπει στις παλιές φωτογραφίες (μεταφορικά), θέλει να αλλάξει τα λάθη του παρελθόντος ή θέλει να ξαναζήσει τη νεότητα του (όπως ο άντρας που στο έργο το κάνει κυριολεκτικά). Παρατίθεται για παράδειγμα στίχοι από το γνωστό τραγούδι *Μικρές νοθείες* του Οδυσσέα Ιωάννου που μελοποιήθηκε από τον Θάνο Μικρούτσικο

*Βάζει σημάδια με στυλό πάνω στον τοίχο του
μετράει το ύψος του που πόντο πόντο χάνει*

[...]

*Είναι που ονειρεύεται πως φεύγει για ταξίδια
πως μπαίνει μέσα σε παλιές φωτογραφίες
ξέρει αν μπορούσε θα έκανε μία απ' τα ίδια
αλλά τι νόημα έχει το όνειρο χωρίς μικρές νοθείες*

Παρόμοιοι στίχοι είναι ιδιαίτερα κοινοί στα τραγούδια όταν πρόκειται να μιλήσουν για το ταξίδι του μυαλού πίσω σε μία εποχή όπου τα πράγματα ήταν καλύτερα και οι παλιές εικόνες το πιστοποιούν – *η αγάπη χώρεσε σε μια παλιά φωτογραφία, τις φωτογραφίες σου κρατάω, μια παλιά φωτογραφία αγκαλιά στη θάλασσα* και πολλά άλλα. Όπως ακριβώς το πιστοποιούν και οι εικόνες από το Παρίσι σε σχέση με τον εφιιάτη που επικρατεί στο σύμπαν του Marker μετά τον τρίτο παγκόσμιο πόλεμο.

Το κεφάλαιο κλείνει με τον πίνακα των πιθανών νοηματικών συνειρμών.

Κύρια Ανάφορα	Συνάφειες - συνειρμοί							
	Ερείπια	θραύσμα	Χρόνος	Παρελθόν	Ακίνησια	Καταστροφή		
Μουσείο	θραύσμα	Χρόνος	Παρελθόν	Ακίνησια	Συλλογή	Μνήμη	άχρονος	
Αγάλματα	απόσπασμα		Παρελθόν	Ακίνησια	Άνθρωπος	Μνήμη	άχρονος	
Βίζορ χρονομηχανή	οθόνη	Χρόνος	Παρελθόν	βλέμμα	όραση	εικόνες	ταξίδι	προβολή
Πορτραίτο	θραύσμα	Αναπαράστασ η	Παρελθόν	Ακίνησια	Άνθρωπος	Φωτογραφί α		
Αεροδρόμιο		Ελευθερία	Φυγή	πτήση			Ταξίδι	
Ταριχευμένα Ζώα	Αναπαράστασ η	Χρόνος	Παρελθόν	Ακίνησια		Μουσείο		



Κεφάλαιο 2. Ανάλυση των σκηνών και των πλάνων του φιλμ La Jetée

0.00' - 1.53'.

Τίτλοι αρχής

Η ταινία ξεκινάει με τα λογότυπα των εταιριών που ανέλαβαν την παραγωγή και ολοκλήρωση της ταινίας, την Argos Film και την Janus Films. Στο 0.40 εμφανίζεται το πρώτο πλάνο το οποίο θα εξηγήσει σύντομα και περιεκτικά, μετωπικά, την στρατηγική που θα ακολουθήσει το έργο καθώς από τη μία εμφανίζεται ένα αεροδρόμιο – μία αποβάθρα ενός αεροδρομίου – και από την άλλη το ίδιο εμφανίζεται ως φωτογραφία. Σε αντίθεση με την κινηματογραφική λήψη ενός ανάφορου, όπου η κάμερα θα κινούνταν σε σχέση με ένα πραγματικό θέμα, η κάμερα εδώ κινείται σε σχέση με μία διδιάστατη επιφάνεια – μία φωτογραφία. Καθώς η φωτογραφία δεν αναπαριστά τον βιωμένο χρόνο του ανθρώπου αλλά περιγράφει με ακρίβεια κάποιο παρελθόν, εξ αρχής γεννιέται μία αντίφαση με τη χρήση μίας κινούμενης κάμερας, ενός οργάνου αναπαράστασης του ανθρώπινου χωροχρόνου για να αναπαραστήσει τον παθητικό και ακίνητο χωροχρόνο της ανθρώπινης μνήμης.

Μία άλλη εξήγηση που υπονοείται ήδη από την αρχή, και ξετυλίγεται αργότερα, είναι πως (εάν δεν υπάρχει ένα φορμαλιστικό παράδοξο ή μία διαμεσική πρακτική) πρόκειται για έναν κινηματογράφο που λειτουργεί με τους κινηματογραφικούς κανόνες, αλλά φιμολογεί έναν κόσμο που είναι ασπρόμαυρος, ακίνητος και διδιάστατος. Σε ένα άρθρο ο Kawin Bruce διαβεβαιώνει πως ο κόσμος του *La Jetée* δεν είναι ένα σύνολο φωτογραφιών, αυτό όμως στην πραγματικότητα παραμένει αμφίβολο για ένα μέρος του κοινού:

Είναι λογικό συμπέρασμα ότι ο κόσμος της ιστορίας, σε αντίθεση με τον κόσμο της αφήγησης, είναι ένας όπου η κανονική κίνηση ασκείται και η ακινησία είναι μη διηγηματικό στοιχείο που συνάγεται από τη θέση και το βλέμμα του αφηγητή¹.

Και στις δύο περιπτώσεις, είτε πραγματοποιείται κινηματογράφος από στοπ καρέ είτε πραγματοποιείται κινηματογράφος με έναν κόσμο δύο διαστάσεων για ανάφορο κόσμο, δηλώνεται εξ αρχής πως η φύση της κίνησης του κινηματογράφου, κινηματογράφηση και προβολή με συχνότητα 24 εικόνων το δευτερόλεπτο, δεν αφορά μόνο τις ψευδαισθήσεις που γεννάει το μετείκασμα², αλλά είναι ένα ολόκληρο εκφραστικό πεδίο το οποίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί δημιουργικά.

Ο ρυθμός καταγραφής με 24 καρέ το δευτερόλεπτο μπορεί να χρησιμοποιηθεί και με άλλους τρόπους πέρα από την ρεαλιστική απεικόνιση της κίνησης. Η σχέση του ενός δομικού συστατικού καρέ του κινηματογράφου σε σχέση με το όλον ενός δευτερολέπτου ή μίας ολόκληρης ταινίας, η μετωπική μετάβαση από τη φωτογραφία στην τέχνη των κινούμενων

¹ Kawin Bruce, *Time and Stasis in "La Jetée"*, *Film Quarterly*, Vol. 36, No. 1 (Autumn, 1982), pp. 15-20, Published by: University of California Press

² Από λεξικό Μπαμπινιώτη: (λόγια λέξη της Νέας Ελληνικής, < μετά + αρχ. εἶκασμα «ομοιότητα – απεικόνιση, εικόνα» (<εικάζω), μεταφραστικό δάνειο από το αγγλ. afterimage) = η εικόνα που διατηρείται στο οπτικό αισθητήριο για ορισμένο χρονικό διάστημα (περίπου 1/10 του δευτερολέπτου) μετά την πάυση του εξωτερικού ερεθισμού: μεταίσθημα (Babiniotis.gr). Πάνω σε αυτή τη διαδικασία το ανθρώπινο μάτι προσομοιάζει την κινηματογραφική κίνηση με αυτήν που αντιλαμβάνεται στη ζωή.

εικόνων είναι ένα πρόβλημα φόρμας το οποίο μεταφορικά θα ερμηνεύσει το κινηματογραφικό σημαίνον, το θέμα και το σενάριο της ταινίας.

Η τάση να εμπλέκονται μέρη της φόρμας στο σημαίνον είναι επίσης εμφανής από την αρχή, καθώς η κάμερα από τη μία δείχνει ένα αεροδρόμιο και από την άλλη φεύγει από αυτό προσομοιάζοντας ένα αεροπλάνο (την κίνηση της κάμερας συνοδεύει ένας ήχος απογείωσης αεριωθούμενου). Το zoom out παράγει ως αναφερόμενο τη λέξη «αεροπλάνο» και βρίσκεται πάντα σε σχέση με το οπτικό σημαίνον που παράγει τη λέξη «αεροδρόμιο». Η φόρμα δεν ερμηνεύει απλώς με εύηχο τρόπο το θέμα (αεροδρόμιο), αλλά θεματοποιείται η ίδια και συμμετέχει στο παιχνίδι παραγωγής εννοιών, σημαϊνόμενων, αναφερόμενων.

Το εργαλείο που συνάγεται είναι πως αν και η φόρμα ανήκει σε διαφορετική συμβολική σειρά από το σημαίνον, αυτά τα δύο μέρη γίνεται να αλληλοεμπλακούν ώστε να ορίσει, να προσδιορίσει το ένα, το άλλο. Δεν σημαίνει η συγκεκριμένη κίνηση πάντοτε αεροπλάνο αλλά μπορεί να σημαίνει κάτι υλικό (αεροπλάνο, δίοπτρα, πέταγμα πουλιού, κιάλια κτλ) ερχόμενο σε σχέση με το σημαίνον και το ανάφορό του. Η διαλεκτική αντιστροφή του εργαλείου θεωρεί πως η κίνηση αυτή της κάμερας είναι μία κίνηση πτήσης οπότε και παράγει στο αναφερόμενο τη λέξη πτήση, αεροπλάνο κτλ. Λέξεις που βρίσκονται σε άμεση γειτονία με τη λέξη αεροδρόμιο που περιγράφει με σταθερότητα το οπτικό μέρος της σκηνής.

Πρέπει ακόμη να αναφερθεί πως το *La Jetée* ξεκινάει με χορωδία και κλασική μουσική, μεταξύ μπαρόκ και θρήνου, κάτι το οποίο θα χρησιμοποιηθεί εκτενώς σε ταινίες και παιχνίδια επιστημονικής φαντασίας³. Ως πρώιμη μετα-αποκαλυπτική επιστημονική φαντασία χρησιμοποιεί από πολύ νωρίς με πρωτοπόρο τρόπο πολλά τεχνικά και σεναριακά κλισέ, ωστόσο δεν μπορεί να επισκοπηθεί και να τεκμηριωθεί εδώ σε ποιο βαθμό ο Marker είναι ο εφευρέτης αυτών και σε ποιο βαθμό έχουν επιδράσει στη σύγχρονη κουλτούρα επιστημονικής φαντασίας.



³ Για παράδειγμα οι γνωστές ταινίες *Πόλεμος των άστρων* (επεισόδια 1-3), το *Watchmen* με το θέμα του Phillip Glass, *Fruit igoe and Prophecies*, αλλά και το παιχνίδι στρατηγικής, *Starcraft*.

1.54' - 2.14'.

Εισαγωγή

Η ιστορία της ταινίας, το μυθοπλαστικό υπόστρωμα, ξεκινάει με εικόνες γραπτού λόγου συνοδευόμενες από τη φωνή του αφηγητή · με ποιητική λιτότητα περιγράφεται το σεναριακό περίγραμμα, η συνθήκη των γεγονότων όπου πρόκειται να εξελιχτούν:

This is the story of a man, marked by an image from his childhood. The violent scene that upset him, and whose meaning he was to grasp only years later, happened on the main jetty at Orly, the Paris airport, sometime before the outbreak of World War III⁴.

Σε συνέχεια των όσων ειπώθηκαν στη μακροσκοπική επισκόπηση του έργου, η φράση *marked by an image from his childhood* επιβεβαιώνει πως βασικό θέμα της ταινίας δεν είναι η αποβάθρα (Jetée) αλλά μία εικόνα, *μετωνυμικά* η φωτογραφία. Οι λέξεις *meaning* και *years later* είναι επίσης λέξεις που συνοδεύουν το λόγο για την εικόνα, τόσο στο σενάριο του φιλμ όσο και στον αντιληπτικό μηχανισμό των θεατών: όπως γίνεται γενικά με τις φωτογραφίες, αυτές αλλάζουν νόημα (*meaning*) όταν τα χρόνια περνάνε. Ο κειμενικός λόγος της εισαγωγής επιστρέφει και «μεταφορικά» στη φόρμα του έργου (φωτογραφία). Ο πρωταγωνιστής θα εξηγήσει, *χρόνια μετά*, την εικόνα που είδε ως παιδί και με μία παρόμοια αφήγηση η ταινία θα ολοκληρωθεί. Όπως επισημαίνει ο Patrick French⁵:

Η αφήγηση του Marker συμβαίνει σαν μεταξύ της αρχής και του τέλους μίας πρότασης. Θα ξεκινήσει με «Ceci est l'histoire d'un homme marque par une image d'enfance»⁶ και θα τελειώσει 28 λεπτά αργότερα με τη φράση «cet instant qu'il lui avait e´te´ donne´ de voir enfant et qui n'avait pas cesse´ de l'obse´der, c'e´tait celui de sa propre mort⁷».

Το κείμενο της εισαγωγής που δεν απαγγέλλεται μόνο αλλά εμφανίζεται και ως καρτέλα, εισάγει στο φιλμ τον ρόλο του αφηγητή, όπου θα συνοδέψει την ιστορία μέχρι το τέλος. Η πρακτική του Marker να εικονοποιήσει τον λόγο, συνιστά μία ακόμη ιδιαίτερη χειρονομία, αφού η εικόνα που πέφτει πάνω στην αφήγηση δεν είναι μία εικόνα με ανάφορο τον κόσμο που περιγράφεται, αλλά απεικονίζει την ίδια τη γραφή. Η διάδραση των «μνημονικών τεχνολογιών», κείμενο - εικόνα - μουσείο, είναι παρούσα σε όλο το *La Jetée* αλλά και συνολικά στην γλώσσα του Marker όπως εμφανίζεται στα έργα *If I had four dromedaries, Sans Soleil, Immemory*.

⁴ *La Jetee*, εισαγωγή, μετάφραση από τα γαλλικά, ιστοσελίδα chrismarker.org

⁵ Patrick French, *The Memory of the Image in Chris Marker's La Jetée*, *French Studies*, Volume 59, Issue 1, 1 January 2005, Pages 31–37, 01 January 2005. Εκδόθηκε από Oxford University Press για λογαριασμό της Society for French Studies

⁶ *This is the story of a man, marked by an image from his childhood*

⁷ *This moment he had been granted to watch as a child, which had never ceased to obsess him, was the moment of his own death.*

La scène qui le troubla par sa violence, et dont il ne devait comprendre que beaucoup plus tard la signification, eut lieu sur la grande Jetée d'Orly quelques années avant le début de la Troisième Guerre Mondiale.

2.15' - 3.30'.

Σεκάνς πρώτη, Το παιδί στην αποβάθρα

Το πρώτο καρέ μετά την εισαγωγή ανοίγει με «fade in» για να αποκαλύψει έναν ήλιο, την ίδια την πηγή φωτονίων που καθιστούν δυνατή τη φωτογραφική αναπαραγωγή: το «fade in» ως φορμαλιστική επιλογή και ο «ήλιος» ως σημαίνον ορίζονται αμφίδρομα καθώς συνοδεύονται από το δίπολο σκοτάδι/φως και συνακόλουθα την ύπαρξη/μη ύπαρξη φωτογραφικού αντικειμένου.

Από τη μεριά του μοντάζ, όπως και το μεγαλύτερο μέρος του φιλμ, λειτουργεί με τον τρόπο που λειτουργεί το μυθοπλαστικό φιλμ. Η πρώτη σεκάνς χωρίζεται σε τρία μέρη, το πρώτο εξερευνά το χώρο και την κατάσταση. Το δεύτερο, σε αντίθεση, δείχνει μία φωτογραφία, το άδειο κουτί του φιλμ και το τρίτο διακρίνεται από έναν ρυθμό δράσης με γρήγορες αλλαγές, ρυθμό και συνοδεία λέξεων με αλλαγή πλάνων.

Orly, Sunday. Parents used to take their children there to watch the departing planes.



On this particular Sunday, the child whose story we are telling was bound to remember the frozen sun, the setting at the end of the jetty.



and a woman's face.



Nothing sorts out memories from ordinary moments. Later on they do claim remembrance when they show their scars.



That face he had seen was to be the only peacetime image to survive the war. Had he really seen it?



Or had he invented that tender moment to prop up the madness to come?



The sudden roar,



the woman's gesture,



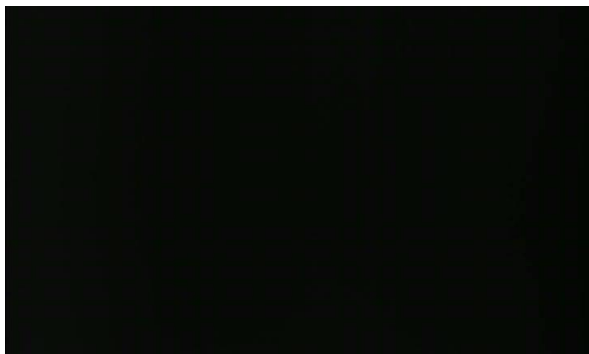
the crumpling body,



and the cries of the crowd on the jetty blurred by fear.



Later, he knew he had seen a man die.



Από την έκταση των τριών κομματιών της σεκάνς, το μέρος «ένα» και το μέρος «τρία» λειτουργούν ως κινηματογραφικές σκηνές ενώ το ενδιάμεσο μέρος λειτουργεί ως μία φωτογραφία που συνοδεύεται από έναν αφηγητή. Από το σημειωματάριο του *La Jetée* που εκτέθηκε πρόσφατα στο Λονδίνο και εμφανίζεται στον κατάλογο της έκθεσης⁸, είναι εμφανής η ιδιαίτερη θέση και διάρκεια του φωτογραφικού πορτραίτου ανάμεσα σε δύο κινηματογραφικές σκηνές. Μέσα από αυτήν την αντίθεση ο Marker εξηγεί οριστικά τον τρόπο που θα λειτουργήσει το έργο, κάποιες σειρές φωτογραφιών θα λειτουργήσουν στα πλαίσια της άρθρωσης της κινηματογραφικής γλώσσας, ενώ κάποιες φωτογραφίες θα λειτουργήσουν ως φωτογραφίες καθαυτές. Το μοντάζ ωστόσο συνολικά χαρακτηρίζεται από την μετωνυμική συνέχεια του αφηγηματικού μοντάζ, η κάμερα κουνιέται μέσα στο χώρο για να τον αποκαλύψει και να καταγράψει την ιστορία που εκτυλίσσεται εκεί πέρα. Ακόμη και η «φωτογραφία» βρίσκεται εκεί πέρα στην αποβάθρα μαζί με τα κινηματογραφικά συμβάντα.

Το πρώτο μέρος χτίζεται από επτά εικόνες στις οποίες δεν υπάρχει δράση αλλά χρησιμοποιούνται στο να επεξηγηθεί ο χώρος του αεροδρομίου και της αποβάθρας όπου ξεκινάει και ολοκληρώνεται το φιλμ. Στο σημείο αυτό συμβαίνουν τα πρώτα cut, από γενικά πλάνα σε πιο κοντινά, οπότε και υπαγορεύεται ένα καθαρά κινηματογραφικό μοντάζ. Τα τρία πρώτα πλάνα δείχνουν το χώρο, το τέταρτο τον πρωταγωνιστή με την οικογένειά του σε αυτόν τον χώρο. Στο πέμπτο πλάνο εμφανίζονται τα πόδια του παιδιού, που θα μεγαλώσει για να γίνει ο πρωταγωνιστής της ταινίας, *το παιδί δεν έχει ακόμα το πορτραίτο της γυναίκας. Δεν έχει δει ακόμη το σώμα που καταρρέει*⁹. Τελικά με ένα γρήγορο πέρασμα το αγόρι πρόκειται να δει, όπως εξηγεί ο αφηγητής, έναν άντρα να πεθαίνει, *Later, he knew he had seen a man die*¹⁰.

Μέχρι εδώ ο θεατής μπορεί να επιβεβαιώσει τον μορφολογικό τρόπο που θα τρέξει το φιλμ, ασπρόμαυρες ακίνητες εικόνες, μπαίνουν στη σειρά με τη λογική του αφηγηματικού μοντάζ, ενώ ένας αφηγητής εξηγεί, με ποιητική χροιά, την ιστορία που αποτυπώνεται στα πλάνα. Γίνεται τελικά κατανοητό πως οι εικόνες δεν είναι ακίνητες αλλά τρέμουν, είναι ακίνητες εικόνες που κινηματογραφούνται από την κάμερα. Αυτή η κίνηση της κάμερα πάνω στα ακίνητα καρέ προσδίδει τρόπο στη δυναμική ισορροπία των κινούμενων-ακίνητων εικόνων και βάζει εμπρός το ερώτημα ενός διδιάστατου και ακίνητου ανάφορου κόσμου: μήπως η πραγματικότητα του κόσμου του *La Jetée* είναι πολύ διαφορετική από αυτή που αντιλαμβάνονται οι θεατές;

Το δεύτερο μέρος είναι η φωτογραφία του κοριτσιού η οποία είναι και η εικόνα που ο πρωταγωνιστής θα φέρει μαζί του για πάντα¹¹, σύμφωνα με την οποία όλα διολισθαίνουν, η κινηματογραφική φόρμα, το παρόν στην υπόθεση του έργου, η ζωή και ο θάνατος του

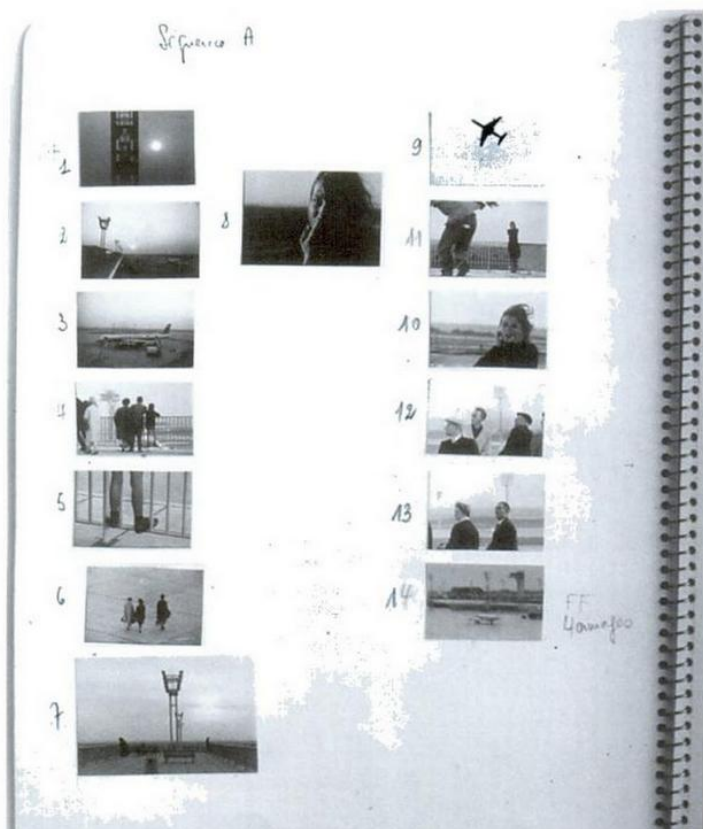
⁸ *Chris Marker: A Grin Without a Cat*, Whitechapel Art Gallery, London: Exhibition Catalogues, Paperback – July 31, 2014

⁹ Mavor Carol, *Black and Blue: The Bruising Passion of Camera Lucida, La Jetée, Sans soleil, and Hiroshima mon amour*, Duke University press, September 2012

¹⁰ *il comprit qu'il avait vu la mort d'un homme*

¹¹ *That face he had seen was to be the only peacetime image to survive the war*

πρωταγωνιστή. Αναλύεται εκτενέστερα στο μέρος 3.Β της εισαγωγής, το «άδειο κουτί», πως η εικόνα αυτή μπορεί να μην είναι η εικόνα που ο Marker χαρακτηρίζει ως «η εικόνα της μνήμης». Το σημαντικότερο είναι πως παίζει αυτό το ρόλο λόγω συνταγματικής λειτουργίας μέσα στην σεκάνς, λόγω εκτεταμένης διάρκειας αλλά και επειδή, ενώ το άδειο κουτί αναφέρεται σε δύο πράξεις, είναι αδύνατο να μπουν δύο πλάνα στην ίδια θέση¹² από τους νόμους της γλώσσας.



Στο τρίτο μέρος λειτουργεί ένα έντονο ρυθμικό μοντάζ (δράσης), αποτελούμενο από μικρής διάρκειας πλάνα, όπου το ένα ακολουθεί απότομα το άλλο πάντα μέσω cut, ενώ η γλώσσα και ο ήχος συνοδεύει τα κοψίματα. Ο συνδυασμός ήχου και εικόνας είναι στενά δεμένος και έτσι το νόημα είναι αρκετά σφικτό ακόμα και όταν χρησιμοποιείται μεταφορικά η λέξη «goat» για να περιγράψει τον ήχο της κατάστασης, αυτή συνοδεύεται από foley απογείωσης αεροπλάνου. Ο «βρυκηθμός» είναι μία λέξη όπου με αρνητικό πρόσημο θα περιέγραφε τον ήχο μίας απογείωσης οπότε με αυτόν το τρόπο πέρα από την περιγραφή ενός γεγονότος συνυποδηλώνει και κάτι κακό. Όπως γίνεται γνωστό στο τέλος της ταινίας αυτός ο ήχος μπορεί να είναι ο προφανής ήχος (ο βρυκηθμός και ο ήχος foley του αεροπλάνου), αλλά θα μπορούσε να είναι και η εκपुरσοκρότηση του όπλου του δολοφόνου που ήρθε στη σκηνή

¹² Όχι ως διπλοτυπία αλλά όπως να εκφέρει ένας άνθρωπος δύο λέξεις ταυτόχρονα και ανεξάρτητα τη μία από την άλλη.

από το μέλλον. Ύστερα η αγωνιά της γυναίκας, το σώμα που καταρρέει, οι κραυγές του πλήθους.

Η τελευταία φωτογραφία της σεκάνς είναι μία εικόνα η οποία δε θα μπορούσε να είναι μέρος ενός κινηματογραφικού πλάνου. Πρόκειται για μία εικόνα όχι εν μέσω κίνησης αλλά κουνημένη, μία εικόνα τραβηγμένη με αργό χρόνο έκθεσης που δεν κατάφερε να παγώσει το κινούμενο αεροπλάνο. Η εικόνα αυτή είναι η μόνη λήψη τέτοιας τεχνικής στο φιλμ και βρίσκεται, είτε σε αντίθεση με την κινηματογραφικότητα που διακρίνει τη γρήγορη σκηνή δράσης, αφού οι εικόνες λειτουργούν ως πλάνα σε μοντάζ, είτε στο σχήμα της ταινίας, όπου το σημαίνον αναφέρεται στον τρόπο της φόρμας και στην συγκεκριμένη περίπτωση ένα αντικείμενο «γρήγορο» αναφέρεται σε μία φόρμα, «γρήγορο» μοντάζ.

Σημαντική χειρονομία η οποία χάνεται στην αγγλόφωνη έκδοση του φιλμ – και εδώ φαίνεται πως στο σινεμά η παραμικρή χρονική εκτροπή αλλάζει τη φύση των πραγμάτων – είναι η αναγγελία θανάτου πάνω σε μαύρο φόντο. Η εικόνα του αεροπλάνου, η τελευταία, χάνεται αργά (dissolve) μέσα στο μαύρο. Αφού το μαύρο εδραιωθεί καλά, ο Marker κάνει την εξαγγελία του *Later, he knew he had seen a man die*, μην παραλείποντας να αφήσει έξω, από το γλωσσικό σημαίνον αυτή τη φορά, έναν χρονικό προσδιορισμό (*Later*).

3.30' - 5.00'

Σεκάνς δεύτερη: η καταστροφή του Παρισιού

Τα ερείπια που εμφανίζονται σε αυτό το μέρος του φιλμ – όπως και τα ταριχευμένα ζώα αργότερα – είναι ξαδέρφια των φωτογραφιών (τους) καθώς μοιράζονται μια σειρά από κοινά χαρακτηριστικά: τόσο τα ερείπια όσο και οι φωτογραφίες είναι θραύσματα, αποσπάσματα, μέρη κάποιων πραγμάτων που υπήρχαν σε παρελθόντα χρόνο. Μόνο σκιές του όλου, αποτυπώματα, είναι *αυτό που έχει απομείνει, δείκτες*, πρόκειται για τα index του Αμερικάνου Charles Peirce, σημεία όπου έχουν φυσική σχέση με κάτι πολύ μεγαλύτερο από αυτό το οποίο αναπαριστούν¹³.

Ως μετωνυμίες ενός προηγούμενου οικοδομήματος, τα ερείπια λειτουργούν μεταφορικά σε σχέση με τις ακίνητες εικόνες οι οποίες δεν μειώνουν απλώς τις διαστάσεις της τετραδιάστατης πραγματικότητας αλλά αποσπούν ένα κομμάτι της · και βέβαια ομιλούν πάντοτε για τον χρόνο και συγκεκριμένα για τον παρελθοντικό χρόνο. Η Sontag στο, κλασικό βιβλίο για τη φωτογραφική θεωρία, *Περί Φωτογραφίας*¹⁴, βρίσκει επίσης συγγένεια μεταξύ των εικόνων και των κτιρίων ως δοχεία αποθήκευσης χρόνου:

Για διάφορους λόγους η τέχνη που η φωτογραφία πλησιάζει περισσότερο είναι η αρχιτεκτονική, αφού τα έργα τους είναι υποκείμενα στην αμετάκλητη φθορά που προκαλεί ο χρόνος. Πολλά κτήρια και όχι μόνο ο Παρθενώνας δείχνουν καλύτερα ως ερείπια.

Για τον χρόνο που περνάει μιλάει επίσης και ο τρόπος μετάβασης από εικόνα σε εικόνα. Το Φοντύ Ανσενέ είναι ο κατεξοχήν τρόπος στη σημειολογία της κινηματογραφικής γλώσσας για να καταδειχτεί το πέρασμα του χρόνου, το παρελθόν και το παρόν μπλέκονται αργά το ένα μέσα στο άλλο: το παλιό ξεθωριάζει και το νέο έρχεται στη θέση του. Πρόκειται για ένα καθαρό συνταγματικό σημείο, όπως ξεκαθαρίζει ο Metz¹⁵, όπου το σημαίνον των πλάνων, το αποτύπωμα, θα καθορίσει τον τύπο της σχέσης, μεταφορική ή μετωνυμική. Πρόκειται για μία ξεκάθαρη αφήγηση αφού στο συνταγματικό κομμάτι βρίσκονται οι μεταβάσεις «φοντύ» με ένα σταθερό ρυθμό, ενώ στο παραδειγματικό παρατάσσονται χωρίς διαφοροποιήσεις πλάνα αυτού που υποτίθεται ότι είναι μία κατεστραμμένη πόλη – η οποία πόλη στήνεται βάσει του κανόνα της μετωνυμίας. Η μετάβαση αυτή, ωστόσο, εδώ δε χρησιμοποιείται αναγκαστικά για να δηλώσει το πέρασμα του χρόνου, εκτός από την πρώτη αλλαγή όπου το Παρίσι αργοσβήνει μέσα σε έναν σωρό από πέτρες. Το «φοντύ» αντίθετα χρησιμοποιείται ως τρόπος μετάβασης, εκτεταμένα σε όλη την ταινία. Εμφανίζει περισσότερο από το cut τους μηχανισμούς του μέσου, αφού συνήθως το cut εξασφαλίζει τη συνέχεια στην κίνηση και στην αφήγηση. Το «φοντύ» συνοδεύεται από μία θολούρα των αναφόρων κάνοντας ορατό το σβήσιμο του ενός μέσα στην εμφάνιση του άλλου.

¹³ Peirce, C.S., *What Is a Sign?*, Peirce Edition Project, πρώτη έκδοση 1894

¹⁴ Sontag, Susan, *Περί φωτογραφίας*, Φωτογράφος, μετάφραση Ηρακλής Παπαϊωάννου. - 1η έκδ. - Αθήνα 1993, σελ 62

¹⁵ Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 295

Θα μπορούσα να πω κάπως καταχρηστικά ότι τη στιγμή του φοντού ανσενέ η ταινία επιδεικνύει την ίδια την κειμενική της ανάπτυξη, την ίδια τη διεργασία ως καθαρή κατάσταση. [...] η στιγμή της διαδρομής υποβάλλεται σε μία επίμονη διαστολή, που έχει αξία μεταγλωσσικού σχολίου¹⁶.

Το cut μπορεί να χρησιμοποιηθεί σπάνια μεν αλλά με δύναμη στη διασαύρωση παραδειγματικού και συνταγματικού, στις στιγμές που γίνεται cut τόσο στο μοντάζ (φόρμα) όσο και στο σενάριο (σημαίνον): μία πόρτα κλείνει, ο πρωταγωνιστής αναισθητοποιείται, κάποιος πεθαίνει. Το φοντού βέβαια δεν απαντάται ως τέτοιο στη ζωή με εξαίρεση τις διπλοτυπίες του κόσμου, τις αντανakλάσεις, όπως και ξεκίνησε να τις δείχνει παράλληλα με τον κυβισμό, ο Γάλλος φωτογράφος Eugene Atget. Ο κόσμος των ονείρων θυμίζει επίσης την μετάβαση φοντού ενώ η εμφάνιση των φωτογραφιών στο σκοτεινό θάλαμο θυμίζει το fade in. Από την άλλη τόσο το φοντού όσο και τα ερείπια (το ανάφορο) συνοδεύονται από τον ίδιο χρονικό προσδιορισμό, και τα δύο σηματοδοτούν το ίδιο, το πέρασμα μεγάλων χρονικών ή χωρικών ενοτήτων.



¹⁶ Στο ίδιο, σελ 293

5.00' - 10.00'.

Σεκάνς Τρίτη - Οι στοές

Στην Τρίτη σεκάνς ξεκινάει το κύριο αφηγηματικό μέρος της ταινίας, ο κόσμος της επιφάνειας είναι πλημμυρισμένος με ραδιενέργεια και η ανθρωπότητα έχει καταφύγει στις υπόγειες στοές. Το μετα-αποκαλυπτικό σενάριο δεν είναι μονάχα μία προσέγγιση στην επιστημονική φαντασία αλλά μία πραγματική αγωνία την εποχή που γυρίζεται το φιλμ, εμφανής στο έργο πολλών κινηματογραφιστών και φωτογράφων όπως ο Resnais¹⁷, η Arbus και ο Winogrand¹⁸. Συνήθεις παρατηρήσεις για αυτό το μέρος της ταινίας είναι η ύπαρξη των ψίθυρων πίσω από τον αφηγητή στα γερμανικά, ότι τα γυρίσματα έγιναν στο υπόγειο του «*palait de chaillot*» όπου ο *Langlois* είχε φτιάξει τη *cinematheque*¹⁹ και η συμβολική σχέση μεταξύ του «υπογείου» και του «ασυνείδητου»²⁰.

Στην διαδρομή στις στοές έχουμε πολύ συχνή επικέντρωση στα μάτια και στα βλέμματα, τυπικό μοτίβο για τον φωτογραφικό μοντερνισμό, αφού το βλέμμα είναι αναπαράσταση του Μέσου, και το Μέσο είναι προέκταση του βλέμματος. Παρατηρώντας προσεκτικά τις εικόνες στο πρώτο μισό της σεκάνς, τα ανάφορα που εξάγονται έχουν μεταφορική λειτουργία σε σχέση με τα μέσα και τις φωτογραφίες:

Χρόνος	Ανάφορο
6.00 – 6.30	Στοές, Αγάλματα, θραύσματα, εικόνες προσώπων
6.30 – 7.00	Στοές, Αγάλματα, θραύσματα, εικόνες προσώπων
7.00 – 7.30	Στοές, Αγάλματα, θραύσματα, εικόνες προσώπων

¹⁷ Όπως ήδη αναφέρθηκαν, «Νύχτα και καταχνιά» και «Χιροσίμα, αγάπη μου».

¹⁸ Στη «μονογραφία» της Arbus υπάρχει έντονος προβληματισμός σε σχέση με τον αμερικάνικο εθνικισμό την περίοδο του ψυχρού πολέμου. Βλέπε επίσης τα γράμματα του Winogrand στην αίτηση υποτροφίας από το μουσείο Guggenheim στα οποία δηλώνει έντονα την ανησυχία του για ένα επερχόμενο πυρηνικό ολοκαύτωμα.

¹⁹ Kawin Bruce, *Time and Stasis in "La Jetée"*, *Film Quarterly*, Vol. 36, No. 1 (Autumn, 1982), pp. 15-20, Published by: University of California Press

²⁰ Lupton Catherine: *Chris Marker, Memories of the future*, Reaktion Books, 2004

Ένα ζήτημα το οποίο θα μπορούσε να μελετηθεί μελλοντικά είναι η σχέση του πλέον πραγματικού από τους κόσμους και τους χρόνους του *La Jetée* – μέσα στις στοές, στο μόνο παρόν και στη μόνη σφαίρα που υφίσταται η υλικότητα των πραγμάτων – με το μνημειώδες έργο του Walter Benjamin για τις στοές. Οι στοές είναι κάτω από την πόλη και η δομή έχει αποσαθρωθεί αφού τα πάντα είναι κατακερματισμένα, ερείπια. Το ίδιο το μοντάζ αν και υπηρετεί την αφήγηση στα πλαίσια του μυθοπλαστικού σινεμά, μπορεί να χαρακτηριστεί ως ένα σπασμένο μοντάζ – σε αντίθεση με την προηγούμενη σεκάνς όπου το μοντάζ θύμιζε μοντάζ δράσης - σασπένς (ο Marker εξάλλου ήταν μεγάλος θαυμαστής του Alfred Hitchcock). Μέσα στις διαδρομές που πραγματοποιούνται στον κόσμο των στοών, η συνέχεια θρυμματίζεται μέσα από «ατραξιόν», μέσα από φωτογραφίες αντικειμένων που εμφανίζονται ως pop-ups, λέξεις, φώτα, νούμερα, αγάλματα, αρχαία, πέτρες. Το μοντάζ, τα οπτικά σημαίνοντα και το σενάριο στήνουν έναν δυστοπικό, μετατοπισμένο από τον αναγνωρίσιμο κόσμο, ένα κατακερματισμένο κόσμο.





Στο δεύτερο μέρος ο πρωταγωνιστής θα κάνει τον περίπατο από το κελί στο εργαστήριο για να φορέσει με τη σειρά του τον οπτικό εξοπλισμό που επιτρέπει τη μετάβαση σε άλλες χρονικές διαστάσεις. Είναι αξιοσημείωτος ο τόπος που φτιάχνεται μία ταινία επιστημονικής φαντασίας με ελάχιστα μέσα. Μονάχα τα νίζορ και το σενάριο δίνουν τον τόνο, αφού όλο το υπόλοιπο σκηνικό προσομοιάζει σε ένα «ρημάδι» χωρίς καμία χρονική ταυτότητα. Τελικά ο επιστήμονας επεξηγεί στον άντρα την ανάγκη να υλοποιήσουν επιτυχημένα το ταξίδι στο χρόνο, ώστε να σωθεί το είδος. Τα πλάνα τώρα αναπαριστούν τον διάλογο των δύο ηθοποιών και ο λόγος παίρνει θέση, ώστε να προσδιορίσει το φωτογραφικό μέσο.

8.04	<i>to send emissaries into Time, to summon the Past and Future to the aid of the Present.</i>
8.24	<i>men given to very strong mental images.</i>
8.45	<i>due to his fixation on an image of the past.</i>

Σημασία έχει βέβαια η επιλογή της λέξης fixation²¹, η στερέωση, όπου παραπέμπει στη διαδικασία εμφάνισης μίας φωτογραφίας στον σκοτεινό θάλαμο κατά την οποία γίνεται σίγουρο πως το αποτύπωμα θα παραμείνει στην επιφάνεια και δεν θα χαθεί με το πέρασμα του χρόνου. Αυτό ήταν άλλωστε το βασικό χημικό πρόβλημα, και η επίλυσή του επέτρεψε τη εφεύρεση της φωτογραφίας.

²¹ *Cet homme fut choisi enter mille, pour sa fixation sur une image du passé.*

11.00' – 24.00'.

Η κεντρική σεκάνς

Το μέρος αυτό είναι και το κεντρικό μέρος της ταινίας και το μέρος όπου κεφαλαιοποιούνται όσα αναγνώστηκαν ως εδώ, ο άνδρας μεταφέρεται πίσω στο παρελθόν και μαζί του η ταινία παίρνει τον οριστικό της χαρακτήρα εδραιωμένη στο δίπολο παρατηρητής - πρωταγωνιστής και παρελθόν - οθόνη. Για να ενταθεί το παράδοξο του κινούμενου και του ακίνητου χρόνου τόσο στο κινηματογραφικό υπόστρωμα, όσο και στο σημαίνον-σενάριο, στο κομμάτι του λόγου αρχίζει και εξιστορείται το πέρασμα των ημερών, *την πρώτη μέρα, η δέκατη, την ημέρα πενήντα* κτλ.

Για να μπορέσει να ταξιδέψει στο παρελθόν, πρέπει να χαθεί το παρόν: την πρώτη φορά αυτό παίρνει καιρό, δέκα ημέρες, και για να επιτευχθεί χρησιμοποιείται η τεχνική του fade in - fade out, η οποία παραδοσιακά δείχνει το πέρασμα ενός διαστήματος χρόνου ανάμεσα σε δύο πλάνα ή σκηνές: εδώ όμως που το πλάνο είναι 1 καρέ, το πέρασμα του χρόνου από καρέ σε καρέ λειτουργεί τόσο πάνω στο υλικό του φιλμ, όσο και στο σενάριο, αφού μετακινείται ο άντρας ανάμεσα σε εικόνες και όχι σε πραγματικά μέρη που θυμίζουν την ανθρώπινη κίνηση, ζωή και χρόνο. Ο παραδειγματικός και ο συνταγματικός άξονας εφάπτονται πάνω στο φοντύ των φωτογραφιών (άδειο κουτί). Τα ακριβή λόγια του κειμένου είναι χαρακτηριστικά:

*On the tenth day, images begin to ooze, like confessions. A peacetime morning. A peacetime bedroom, a real bedroom. Real children. Real birds. Real cats. Real graves. On the sixteenth day he is on the jetty at Orly. Empty.*²²

Εικόνες που οντολογικά καταφέρονται στον κόσμο της φωτογραφίας, εμφανίζονται μπροστά στο θεατή. *Είναι σαν το μυαλό του πρωταγωνιστή να αρχειοθετεί μία σειρά εικόνων στις οποίες ο χρόνος διατηρείται ως τέτοιος, σα να ανακαλύπτει ένα απιονισμένο παρελθόν*²³.

- Κινούμενα θέματα (τα παιδιά), όπου λόγω τρόπου λήψης και μοντάζ θυμίζουν φωτογραφίες. Για να ενισχυθεί αυτό, εμφανίζονται εικόνες που μετωμικά προσδιορίζουν ένα πλήθος φωτογραφιών (τοπίο και πορτραίτο).
- Πράγματα που στον ανάφορο κόσμο είναι παγωμένα (τάφοι), με αποκορύφωμα την αποβάθρα, όπου η ταινία αρχίζει και τελειώνει, άδεια από κόσμο, κυριολεκτικά απεδαφικοποιημένα και εκτός χρόνου.

²² Στο πρωτότυπο, *Au dixième jour d'expérience, des image commencent à sourdre, comme des aveux. Un matin du temps de paix. Une chambre du temps de paix, une vraie chambre. De vrais enfants. De vrais oiseaux. De vrais chats. De vrais tombes. Le seizième jour, il est sur la jetée.* Από την ιστοσελίδα, chrismarker.org, *notes from the era of imperfect memory.*

²³ Patrick French, *The Memory of the Image in Chris Marker's La Jetée*, *French Studies*, Volume 59, Issue 1, 1 January 2005, Pages 31–37, 01 January 2005. Εκδόθηκε από Oxford University Press για λογαριασμό της Society for French Studies





Εχει ήδη αναφερθεί πως ορισμένα σημεία σίξης είναι μέρη τόσο στην υπόθεση όσο είναι βέβαια και στο μοντάζ. Ένα cut ωστόσο δεν έχει την ένταση και τη χρονική διάρκεια που έχουν τα fade, dissolve, φοντού: η διαδικασία του μοντάζ και η σεναριακή δράση ταυτίζονται, καθώς μπορεί το dissolve να είναι καθαρά συνταγματικό όπως γράφει ο Metz αλλά στο *La Jetée* το dissolve είναι και σεναριακό (σημαίνουν). Αυτό που περιγράφει η αφήγηση συμβαίνει τόσο στο υπόστρωμα, όσο στο μέσο και στο σημαίνον. *Οι εικόνες ξεχύνονται από το μυαλό του χρονοταξιδιώτη εμφανίζονται τόσο για αυτόν όσο και για μας, ως οράματα*²⁴. Ό, τι συμβαίνει στο μυαλό του άντρα σε αυτό το μέρος ταυτίζεται με αυτό που συμβαίνει στο ίδιο το υλικό του φιλμ, συμβαίνουν φοντού «από υπόθεση».

Βάσει των παραπάνω, θα μπορούσε το *La Jetée* να χρησιμοποιηθεί για να εξαχθούν εργαλεία σχεδιασμού σχετικά με την ενότητα που περιγράφεται ως μετακινηματογράφος. Αυτό που συμβαίνει σε όλη αυτή τη σεκάνς είναι ότι οι παραδειγματικές και συνταγματικές σχέσεις του μέσου ταυτίζονται με αυτές του σεναρίου, του σημαίνοντος. Το μυαλό του άντρα, παράγει την κινηματογραφική τεχνική του μοντάζ (σύνταγμα) εμφανίζοντας με σπινθήρες, με λάμψη,

²⁴ Chris Darke, *La Jetée*, BFI-film classics, 2016 - σελ 62

όπως θα έλεγε ο Benjamin, μία παραδειγματική σειρά: *a real bedroom. Real children. Real birds. Real cats. Real graves.* Αναπαράγονται οι κινηματογραφικές τεχνικές ως η πραγματικότητα της ζωής εντός του σεναρίου της ταινίας.

Το φιλμ συνεχίζεται μέσα από το ξεφύλλισμα του αρχείου των εικόνων του παρελθόντος, όπου πέρα από εικόνες που σεναριακά ανήκουν στο παρελθόν, φέρουν μαζί τον παγωμένο παρελθοντικό χρόνο και ως φωτογραφικά σημαίνοντα – η φόρμα και το σενάριο γεννούν ομοιογένεια στον παραδειγματικό άξονα μεταξύ πραγμάτων που αλλιώς δε θα έμπαιναν μαζί.

Ο άντρας αρχίζει και βλέπει ευτυχισμένες εικόνες αλλά δεν είναι αρκετό πρέπει να βρει το πλάνο που γνωρίζει καλά για να μπορέσει να *στερεωθεί* και αυτός μέσα στις εικόνες. Ψάχνει μέσα σε φωτογραφίες να βρει το κορίτσι, *A girl who could be the one he seeks. He passes her on the jetty.* Υστερα, βάζει το κορίτσι (σωστό ή λάθος κορίτσι;) μέσα στην άδεια φωτογραφία του *She smiles at him from an automobile.* Οι εικόνες από το παρελθόν αρχίζουν και μπερδεύονται, ο παραδειγματικός άξονας παύει να ακολουθεί τις επιδιώξεις του πειράματος και μιμείται, αναπαριστά, τον συγχυσμένο τρόπο που λειτουργεί η μνήμη του ανθρώπου: *Other images appear, merge, in that museum, which is perhaps that of his memory.*

Αυτή η ομάδα αντικειμένων εμφανίζεται μεταξύ των εικόνων που *sooze like confessions* μία εικόνα από ερείπια, μία εικόνα από ένα μουσείο (αφανές αλλά ίσως *εκείνο της μνήμης του*) και *τέσσερις εικόνες από αγάλματα*²⁵: σχηματίζει την αναπαράσταση ενός μουσείου μέσα από τη μετωνυμική σχέση των αντικειμένων. Τα αγάλματα είναι μέρος της ομάδας εικόνων, όπως είναι τα μουσεία και τα ερείπια, όπου λειτουργούν μνημονικοτεχνικά, συνδέοντας διαφορετικά παρόντα, τόποι όπου διάφορες εποχές του παρελθόντος συγκατοικούν με την μνήμη αυτών. Εδώ είναι που κορυφώνεται αισθητικά και ιδεολογικά η ταινία. Τα θραύσματα του υπογείου, του πραγματικού κόσμου, αναπαριστούνται μονταζικά με τον ίδιο τρόπο που αναπαρίστανται τα θραύσματα της μνήμης.

Εδώ κορυφώνεται μία πραγματολογική σχέση με τον «πραγματικό κόσμο», με τον ανάφορο κόσμο του θεατή, τον δικό μας κόσμο, και όχι του πρωταγωνιστή: το μουσείο συγκρατεί τη μνήμη, η μνήμη λειτουργεί ως μουσείο. Η φωτογραφία είναι έκθεμα σε μουσείο, ενώ η μνήμη φέρνει ζωντανές ξανά εικόνες σε φωτογραφίες. Τα συμπεράσματα βέβαια αυτού του μέρους έχουν απασχολήσει όλο τον κλάδο της νεότευκτης θεωρίας των μέσων, η οποία καταδεικνύει τα μέσα ως τεχνολογίες μνήμης ή ως τεχνολογίες πολέμου – κεντρικά και τα δύο στο *La Jetée*. Από τη γλώσσα ως τη γλυπτική, τη φωτογραφία και τον κινηματογράφο, τα μέσα είναι μέσα ταξινόμησης, οργάνωσης και δημιουργίας γνώσης, μέσα από τη εγκαθίδρυση της μνήμης για τον τρόπο που τα πράγματα οργανώνονται.

Εντονη είναι επίσης η σχέση με ένα άλλο μουσείο, που στήνεται και αυτό από φωτογραφίες, εκείνο του André Malraux, το *φανταστικό μουσείο*.

Η φωτογραφία φέρνει κοντύτερα τα αντικείμενα που παριστάνει, όσο λίγο και αν συγγενεύουν. Μία ταπισερί, μία μικρογραφία, ένας πίνακας, ένα γλυπτό κι ένα μεσαιωνικό υαλογράφημα, αντικείμενα πολύ διαφορετικά μεταξύ τους, καθώς αναπαράγονται στην ίδια σελίδα χάνουν το

²⁵ Chris Darke, *La Jetée*, BFI-film classics, 2016 - σελ 33

χρώμα τους, την ύλη τους (και, όσον αφορά το γλυπτό και τον όγκο του) με τις διαστάσεις τους, προς όφελος του κοινού τους στυλ²⁶.

Στο τρίτο μέρος του βιβλίου του Malraux εντοπίζονται πλήθος από συγγένειες με την κεντρική σεκάνς του *La Jetée*, αφού κυριαρχεί η ιδέα της σύνταξης των θραυσμάτων, δηλαδή των εικόνων των θραυσμάτων μέσα από τις τεχνολογίες τεχνικής αναπαραγωγής. Η θραυσματική φύση της ίδιας της εικόνας παίζει κομβικό ρόλο στον τρόπο που τα αντικείμενα θα τοποθετηθούν σε σειρές.



²⁶ Malraux André, *Το φανταστικό μουσείο*, μετάφραση Ηλιάδης Νίκος, επιμέλεια Μακροπούλου Αλεξάνδρα, Πλέθρον, 2008

Αυτό είναι και το τέλος του πρώτου και τελευταίου ταξιδιού του Davos Hanich στον κόσμο των εικόνων, αφού από εδώ και πέρα ο ίδιος ο χρονοταξιδιώτης υλοποιείται μέσα στο παρελθόν, αλληλεπιδρά με τα υπόλοιπα ανάφορα και οι εικόνες χάνουν την μουσειακή, αρχειακή τους φύση. Τα πλάνα παύουν να είναι υποκειμενικά, να ταυτίζεται δηλαδή το βλέμμα του θεατή με αυτό του ηθοποιού, και ο άνδρας εμφανίζεται πλέον μέσα στο παρελθόν: εκείνη τη στιγμή ο ίδιος υφίσταται στον κόσμο των ερειπίων όπου και βλέπει μαζί με το κοινό, τον εαυτό του, να βλέπει μία ταινία με πρωταγωνιστή τον ίδιο. Όσο η ταινία μιλάει για τη μνήμη άλλο τόσο η μνήμη αναπαρίσταται ως ταινία.

Από το κοντινό ενός σπασμένου αγάλματος ο Marker επαναφέρει μέσα από ένα «φοντύ» το πραγματικό παρόν του La Jetée, ένα κοντινό στον πρωταγωνιστή με το οπτικό εξάρτημα. Με τον τρόπο που γίνεται η μετάβαση αποδεικνύονται εν πολλοίς τα συμπεράσματα του Malraux, οι διαφορές του αγάλματος και του ανθρώπου εδώ εκμηδενίζονται, και τα δύο στέκουν πέτρινα, ακινητοποιημένα στο χρόνο όπως ακριβώς θέλει να μεταδώσει και το φιλμ. Το μουσείο, το μνημείο και η φωτογραφία μιλάνε όλα για τον ίδιο χρόνο, τον παρελθόντα χρόνο και ο Marker λειτουργεί διαμεσικά για να τα φέρει όλα αυτά μαζί και να καταδείξει τη σχέση τους.



Από την τριακοστή ημέρα ο ίδιος ο άντρας εμφανίζεται μέσα στις εικόνες του παρελθόντος και επιτυγχάνει την «στερέωσή» του σε αυτόν τον άχρονο κόσμο καθώς συναντάει το κορίτσι που ονειρεύεται, *the meeting takes place. Now he is sure he recognizes her*. Την μέρα 30 όπου μπορεί να την δει και την έχει σίγουρα αναγνωρίσει μπορεί και ο ίδιος να υλοποιηθεί μέσα στο «matrix». Δε βλέπει μόνο εικόνες - παλιές φωτογραφίες, μπαίνει και αυτός μέσα σε αυτές. Συναντάει την αγαπημένη του μέσα από καθρέπτες και αντανakλάσεις, αναδεικνύοντας μία δυσκολία να την φτάσει μέσα στο παρελθόν, αφού πρέπει να «διαλύσει τα γύρω θέματα» μέχρι να φτάσει στο γκρο πλάνο του ανάφορου κοριτσιού αντί για τις αντανakλάσεις του. Αναδεικνύεται επίσης η τυπική θεματολογία των φωτογράφων του «γαλλικού μοντερνισμού» Kertesz, Bresson, Brassai οι οποίοι ενδιαφέρονται για σκιές, αντανakλάσεις και καθρέπτες, αφού ο αναδιπλασιασμός αυτός θυμίζει τον αναδιπλασιασμό που χαρακτηρίζει εγγενώς το μέσο²⁷.



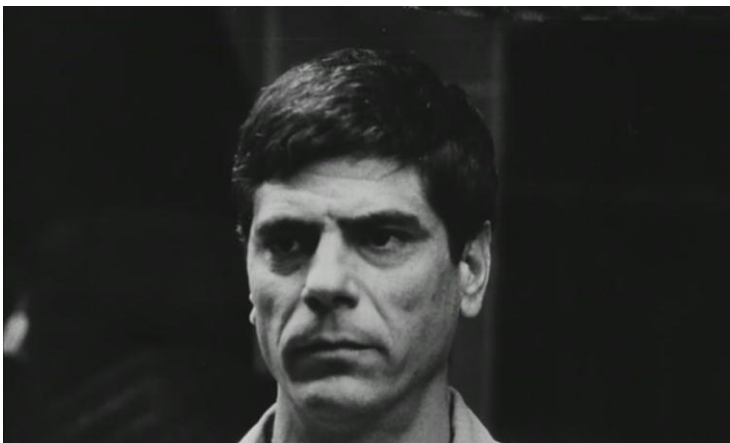
²⁷ Μην αφήνοντας απέξω και τη συστηματική δουλειά του Atget, ακόμα νωρίτερα, με τις αντανakλάσεις στις βιτρίνες των μαγαζιών



1. Chris Marker, *La Jetée*, 1964
2. Brassai, *Paris by night*, 1933
3. Andre Kertesz, *Broken Plate*, 1929

Περπατώντας στους δρόμους, ο άντρας παρασύρεται από τα πλούτη που συναντά στον κόσμο πριν από την καταστροφή, αλλά μέσα στο θαυμασμό του χάνει το κορίτσι που αναζητά. Έτσι ξυπνάει στον δικό του κόσμο όπου οι επιστήμονες είναι αποφασισμένοι να πάνε πίσω τη λωρίδα του φιλμ, *the experimenters tighten their control. They send him back out on the trail. Time rolls back again, the moment returns*. Πρόκειται για μεταφορά που παρομοιάζει τους επιστήμονες του έργου με τον μοντέρ. Η λωρίδα φιλμ που ξαναπερνάει από τη μουβιόλα για να εμφανίσει την εικόνα, ώστε να ειπωθεί αλλιώς και να μονταριστεί αλλιώς, με στόχο ο άντρας να μην χαθεί αλλά να βρει το κορίτσι. Πράγματι δεν γυρνάει πίσω μόνο ο χρόνος αλλά αυτό αναπαρίσταται με το να γυρίσει το φιλμ από το λεπτό 14.13 στο πλάνο του κοριτσιού στο 13.17, από τον χρόνο x+a στον χρόνο x ώστε το a να μπορέσει να μεταβληθεί: ο τρόπος του σεναρίου ταυτίζεται με τον τρόπο του κινηματογραφικού μέσου, τόσο η χρονομηχανή των επιστημόνων όσο και η μουβιόλα του Marker λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο.

Ανάπτυξη σκηνής στο 13.17



Ανάπτυξη σκηνής στο 14.13, *the moment returns* :



Το ζευγάρι τελικά συναντιέται μέσα από μία αλληλουχία κοντινών πλάνων, *this time he is close to her, he speaks to her. She welcomes him without surprise*. Μέχρι το 18ο λεπτό οι δυο τους είναι ευτυχισμένοι και η περιγραφή του Marker γίνεται τρυφερή και λυρική, χωρίς τη δημιουργία σεναριακών γεγονότων. Δεν παύει σε αυτό το διάστημα ωστόσο να υπενθυμίζει ότι αυτή η ιστορία είναι μία ιστορία παγιδευμένη εντός των μέσων, στο τέλος του 15ου λεπτού ο άντρας κοιτάζει πίσω παριστάνοντας ότι γυρίζει μία ταινία, επαναφέροντας μία κλασική εικόνα από σκηνοθέτες της εποχής. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η φράση σκοτεινής αγαλλίασης, *Time builds itself painlessly around them* και δύο εικόνες από τοίχους που παραπέμπουν σε γνωστές εικόνες του Brassai.



Στο επόμενο μέρος βρίσκονται στο πάρκο όπου ο ένας ανακαλύπτει τον άλλο, το πλέον γλυκόπικρο μέρος του φιλμ, οι πιο ευτυχισμένες στιγμές τον εξαντλούν και οι επιστήμονες τον ενισχύουν με χημικά ώστε να ξαναγυρίζει στο παρελθόν. Από το δέκατο όγδοο στο δέκατο ένατο λεπτό συμβαίνει μία διαρκής υποχώρηση, τόσο του ενός όσο και του άλλου κόσμου, παραπατάει ανάμεσα στους δύο, ωστόσο δεν μπορεί να ξεφύγει από κανένα, διότι το ταξίδι του αυτό είναι πλήρως ελεγχόμενο.

As for him, he never knows whether he moves toward her, whether he is driven, whether he has made it up, or whether he is only dreaming.

19.00'

Το κινούμενο πλάνο

Στο δέκατο ένατο λεπτό λαμβάνει χώρα μία από τις, πλέον σημαντικές κινηματογραφικά, σκηνές του έργου καθώς γεννιέται ένα κινούμενο πλάνο. Το κορίτσι κοιμάται και τα κοντινά στο πρόσωπό της αρχίζουν και αλλάζουν με αυξανόμενη επικάλυψη/ταχύτητα, ώσπου στο τέλος συμβαίνει ένα κινηματογραφικό πλάνο κάποιων δευτερόλεπτων που δείχνει την πρωταγωνίστρια να ανοίγει τα μάτια της και να κοιτάζει το φακό. *Η συνάντηση με το μητρικό βλέμμα της πρωταγωνίστριας το οποίο έχει πλέον δει, αναδύεται μέσα από τον ύπνο του ως η μόνο κινουμένη εικόνα, προηγείται της εμπειρίας του θανάτου του*²⁸.

Δεν είναι σίγουρο που στέκεται ακριβώς αυτό το πλάνο, δεν είναι ξεκάθαρο εάν είναι όνειρο, μνήμη ή ένα υποκειμενικό πλάνο, που αποκομίζει ο άντρας από την επίσκεψη στο παρελθόν. Το κομβικό αυτό πλάνο εξάλλου δεν έχει καμία αξία ως στοιχείο σεναρίου, αλλά ως εκφραστικό σημείο. Από την έρευνά του ο Chris Darke, ανακάλυψε στην ταινιοθήκη του Βελγίου μία εναλλακτική εκδοχή του *La Jetée*, η οποία δεν εμφανίστηκε ποτέ. Η μόνη της διαφορά ήταν ότι στην αρχή του έργου το πλάνο του αεροδρομίου είχε γυριστεί με κινηματογραφική μηχανή²⁹. Αυτό το δεύτερο κινούμενο πλάνο, σε μία ταινία που όλα είναι ακίνητα, άλλαζε τελείως την ισορροπία του έργου, όχι βάσει της υπόθεσης αλλά βάσει της έκφρασης της φόρμας του φιλμ: είναι απόλυτα κινηματογραφικό το γεγονός ότι είναι ακίνητη και κινείται. Το μέσο γίνεται μέρος του σημαίνοντος αφού εισβάλει μέσα στην σεναριακή ροή όπως εισβάλει ο Bergman και ο Nykvist μέσα σε ένα πλάνο ή το ίδιο το φιλμ καίγεται, διακόποντας την αφήγηση στο φιλμ *Persona*³⁰.



²⁸ Patrick French, *The Memory of the Image in Chris Marker's La Jetée*, *French Studies*, Volume 59, Issue 1, 1 January 2005, Pages 31–37, 01 January 2005. Εκδόθηκε από Oxford University Press για λογαριασμό της Society for French Studies

²⁹ Chris Darke, *La Jetée*, BFI-film classics, 2016

³⁰ *Persona*, Ingmar Bergman, 1966

Μέσω μετωνυμικής συσχέτισης πολύ κοντινών πλάνων ο Marker εξηγεί πώς γίνεται η μετάβαση από τη φωτογραφία στο φιλμ σχετικοποιώντας ξανά τις έννοιες του ακίνητου και του κινούμενου, αφού από τεχνικής άποψης η λήψη και η προβολή σε όλες τις περιπτώσεις παραμένουν σταθερές στα 24 καρέ το δευτερόλεπτο. Το σίγουρο είναι ότι με τη συνοδεία των πουλιών ο Marker επιθυμεί το φιλμ να ξυπνήσει: *Μαζί με την κοπέλα ξυπνάει το φιλμ μαζί με τα πουλιά*³¹, ή όπως προτείνει η Mavor Carol, *Η γυναίκα αναπαριστά το σινεμά ως το αντικείμενο της επιθυμίας του άντρα, το φιλμ ξυπνάει μαζί με τη γυναίκα*³². Για την Carol, η γυναίκα στο *La Jetée* είναι μία κούκλα (εδώ λέμε μία φωτογραφία), δεν εξελίσσεται, δε συμμετέχει, κάνει απλώς ορισμένες τυπικές αυτόματες κινήσεις,

*Η γυναίκα του La Jetée είναι μία κούκλα. Αν και το σώμα της δεν μπορεί ποτέ να κινηθεί, τα μάτια της ανοιγοκλείνουν, σαν την ελάχιστη κίνηση που μπορεί να κάνει ένα παιχνίδι*³³.

Αυτό επισημαίνει ο αφηγητής στις περιγραφές του για την κοπέλα,

he finds her in front of their markings [...], One day she seems frightened. One day she leans toward him.

Αυτό βέβαια δεν είναι αναφέρεται εδώ ως αφορμή για να αναλυθεί μία κατεύθυνση όπου το αντρικό βλέμμα βλέπει τη γυναίκα σαν ρομπότ, σαν «αυτόματο». Στο συγκεκριμένο φιλμ η γυναίκα είναι το άδειο κουτί, είναι δηλαδή η φωτογραφία και τελικά ο θάνατος · η κραυγή της στην τελευταία σκηνή δίνει το σήμα του επιθανάτιου ρόγχου του *La Jetée*.

Σε άλλο σημείο η Carol εντοπίζει τη σχέση της φωτογραφίας με το ίχνος του θανάτου:

*Η φωτογραφία είναι το ίχνος του θανάτου της στιγμής που κρατήσαμε για πάντα. Το σινεμά είναι κινούμενος χρόνος, επανέρχεται και το φιλμ ρέει διαρκώς, τα πάντα κινούνται ακόμα και αν αναφέρονται στο παρελθόν*³⁴.

Αυτό το σημείο δεν μπορεί να εξεταστεί από την ψυχανalyτική ή τη φεμινιστική θεωρία χωρίς να σχηματιστούν πολλά αμφίρροπα – και τελικά μερικώς ενδιαφέροντα – συμπεράσματα, αφού πρωτογενώς το σημείο είναι δομικό, είναι μία αλλαγή στον τρόπο άρθρωσης της ραχοκοκαλιάς του έργου, της ίδιας της παραδειγματικής του τάξης. Αλλάζει ο τύπος του αντικείμενου από φωτογραφία σε πλάνο ενώ παραμένει η αναφορική συγγένεια στην Héléne Châtelain. Ο θεωρητικός των μέσων Claud Pias διακρίνει ότι τα μέσα έχουν την τάση να γίνονται αόρατα και μόνο η αστοχία τους μπορεί και αναδεικνύει την μεσικότητα της φύσης τους, το τηλέφωνο γίνεται κατανοητό από τα παράσιτά του και ο υπολογιστής υπάρχει καθαυτός όταν «κρασάρει»

³¹ Kawin Bruce, *Time and Stasis in "La Jetée"*, *Film Quarterly*, Vol. 36, No. 1 (Autumn, 1982), pp. 15-20, Published by: University of California Press

³² Lupton Catherine, *Chris Marker, Memories of the future*, Reaktion Books, 2004

³³ Mavor Carol, *Black and Blue: The Bruising Passion of Camera Lucida, La Jetée, Sans soleil, and Hiroshima mon amour*, Duke University press, September 2012

³⁴ στο ίδιο

και σταματήσει τις λειτουργίες του³⁵. Σε παραλληλία με την τοποθέτηση της θεωρίας των μέσων και του μετακινηματογραφικού σχολίου του Bergman, στο *La Jetée* εμφανίζεται ένας νέος τρόπος να εισέλθει το μέσο καθεαυτό εντός του κόσμου του έργου χωρίς να καλύψει τα ίχνη του.

Η στρατηγική του Marker έχει περισσότερο συνάφεια με τον Pias και τον Gregory Markopoulos παρά με τον αφηγηματικό μετακινηματογράφο: όπως και στο «ενιαίος», όπου επί ώρες ο κινηματογράφος έχει «χαλάσει», με αποτέλεσμα μόνο άσπρα και μαύρα καρέ με μηδενική πληροφορία να προβάλλονται, όταν εμφανιστούν κάποια πλάνα, που διαρκούν ελάχιστα, από ένα καρέ έως ορισμένα δευτερόλεπτα, εκεί είναι που ο κινηματογράφος δεν γεννιέται απλά, αλλά πλέον εξηγεί και τη γέννησή του. Απέναντι στο μέσο που πάει να γεννηθεί, και αυτό αναπαρίσταται τόσο στο σημαίνον (κοπέλα που κινείται) όσο και στη φόρμα (χρήση κινηματογραφημένου πλάνου), ο Marker απαντά το «πραγματικό», τον κόσμο των ερειπίων, τον κόσμο των στοών και της καταστροφής. Απαντά με ένα απόλυτο *Contre-plongée*³⁶, ακίνητο, στο πρόσωπο του επιστήμονα-δυνάστη. Το πραγματικό, η έρημος, εδραιώνεται με τον πιο απόλυτο τρόπο.



³⁵ *If we listen to a telephone call we hear someone calling but not the telephone itself. There is a strong tendency for the media to become invisible, to extinct themselves in favor of their 'subject'. Media allow something to appear without becoming an appearance themselves. Media become apparent only when they don't function: if there's noise in the telephone line, if a computer crashes, if the perspective isn't right. Media are the dark, the anaesthetic side of aesthetics.* Από Δημήτρης Γκινουδάτης, κριτική πάνω στην Παράλληλη Κρίση, αδημοσίευτο μέχρι σήμερα.

³⁶ Είναι το πλάνο με την κάμερα χαμηλότερα σε σχέση με το θέμα όπου χρησιμοποιείται για να ανυψώσει και να δώσει δύναμη στο κινηματογραφημένο θέμα (low-angle shot)

20.00' - 24.00'.

Το τέλος της σεκάνς του παρελθόντος

Στο τέλος της σεκάνς του παρελθόντος (*Around the fiftieth day*), ο πρωταγωνιστής επισκέπτεται ένα μουσείο με «φωτογραφίες», ένα μουσείο με ταριχευμένα ζώα:

they meet in a museum filled with timeless animals. Now the aim is perfectly adjusted. Thrown at the right moment, he may stay there and move without effort.

Η σκηνή αυτή έχει μεγάλη διάρκεια, λίγη αφήγηση και μηδενική δράση, αφήνοντας τον θεατή να απολαύσει για τελευταία φορά τη χαρά των δύο ερωτευμένων όταν περιηγούνται σε έναν άχρονο κόσμο, *excitement made him forget for a moment that the meeting at the museum had been the last*. Ξανά το «άχρονος» έχει πολλαπλή σημασία αφού χαρακτηρίζει τον υλικό φορέα καταγραφής, τα φωτογραφικά ανάφορα και τον κόσμο του παρελθόντος όπως περιγράφεται στην ιστορία. Όπως βλέπει και η Carol Mavor, *To La Jetée είναι τόσο ακίνητο όσο τα ταριχευμένα ζώα που το ζευγάρι επισκέπτεται στο μουσείο φυσικής ιστορίας*³⁷. Εδώ βρίσκεται στην πλέον καθαρή της μορφή η κύρια φόρμουλα του Marker διότι η σκηνή παρουσιάζεται με ένα μετωνυμικό «σύνταγμα» – αφηγηματικό με συνέχεια χρόνου-χώρου και χωρίς μεταφορές – αλλά με ένα μεταφορικό «παράδειγμα» – τα ταριχευμένα ζωντανά – μεταφορικό ως προς το ίδιο το σκληρό υπόστρωμα του *La Jetée*.



³⁷ Mavor Carol, *Black and Blue: The Bruising Passion of Camera Lucida, La Jetée, Sans soleil, and Hiroshima mon amour*, Duke University press, September 2012



24.00' – 28.00'.

Στο μέλλον

Στο μέλλον ο πρωταγωνιστής πάει με μαύρα γυαλιά σαν να πρέπει να αντικαταστήσει με κάποιο αντικείμενο την οπτική συσκευή με την οποία μπορεί και προβάλλεται σε άλλους χρόνους. Εδώ η ταινία προχωράει ως ταινία αφήγησης μίας ιστορίας επιστημονικής φαντασίας, με ελάχιστα μέσα δημιουργεί μία ελλειπτική περιγραφή ενός μελλοντικού πολύ εξελιγμένου κόσμου. Οι άνθρωποι στο μέλλον τον βοηθούν δίνοντάς του τα απαραίτητα για να σωθεί η ανθρωπότητα, *They gave him a power unit strong enough to put all human industry back into motion, and again the gates of the Future were closed.* Οι πύλες για το μέλλον κλείνουν, η γεννήτρια έρχεται πίσω στο παρόν, ο άντρας βγάζει τη μάσκα και η ταινία που έβλεπε τελείωσε, δεν του μένει τίποτα παρά η εκτέλεση από τους νικητές του πυρηνικού πολέμου.

He had been a tool in their hands, his childhood image had been used as bait to condition him, he had lived up to their expectations, he had played his part



Τέλος

Now he only waited to be liquidated with, somewhere inside him, the memory of a twice-lived fragment of time.

Οι άνθρωποι από το μέλλον συμπονούν τον άντρα που ενώ σώνει τον κόσμο του, πρόκειται να εκτελεστεί και έτσι του προτείνουν να επιστρέψει μαζί τους ενώ αυτός τελικά επιστρέφει στο παρελθόν για να βρει την κοπέλα. Στην τελευταία σκηνή, επαναλαμβάνεται η πρώτη σκηνή, με διαφορετικά καρέ και από διαφορετικές γωνίες. Λίγο πριν ο Davos Hanich καταφέρει να φτάσει την κοπέλα στην άκρη της αποβάθρας, μία σκοτεινή φιγούρα από το μέλλον αποκαλύπτεται και τον πυροβολεί: *he understood there was no way to escape Time, and that this moment he had been granted to watch as a child, which had never ceased to obsess him, was the moment of his own death.*

Εκπληρώνει έτσι τις σκέψεις για την φύση των αναμνήσεων στην αρχή της ταινίας, όταν έχει κολλήσει στην οθόνη η φωτογραφία της κοπέλας. Μόνο το μέλλον κάνει τα γεγονότα αναμνήσεις, μέσα από άπειρα κοινά γεγονότα, ο άνθρωπος αναγνωρίζει την ανάμνηση αφού όλα πλέον έχουν περάσει: δεν μπορεί να ξεφύγει από το χρόνο του, όπως δεν μπορεί ο άντρας να ξεφύγει από το φιλμ³⁸, εννοώντας από το σκληρό υπόστρωμα του κινηματογράφου.

Μεγάλη ανάπτυξη έχει γίνει στις μελέτες της βιβλιογραφίας, για την φωτογραφία του θανάτου, αφού εκείνη την κομβική στιγμή ο πρωταγωνιστής καταλαμβάνει διπλή θέση, θεατής και θέαμα, παιδί και ενήλικας, ζωντανός και νεκρός μέσα στο ίδιο καρέ: *σε αυτό το σημείο το θέμα είναι θεατής του εαυτού του μέσα από μία αλλαγή προοπτικής*³⁹. Στην εισαγωγή του συλλογικού έργου για την 50η επέτειο του *La Jetée*, *Φωτογραφία και Κινηματογράφος*, οι επιμελητές της έκδοσης γράφουν:

*Η δύναμη του La Jetée βρίσκεται στην ικανότητά του να σκέφτεται κινηματογραφικά όχι μονάχα την οντολογία των εικόνων αλλά και την οντολογία της φύσης του ανθρώπου*⁴⁰.

Ίσως όμως το πιο δυνατό μέρος του έργου είναι η ικανότητά του, να μιλάει για το φωτογραφικό ιδίωμα που υπάρχει μέσα στη ζωή, αφού τα μέσα είναι και *προεκτάσεις του ανθρώπου*, αναπαράγουν καταστάσεις που εντοπίζονται ήδη στη ζωή. Εξάλλου η φωτογραφία και ο κινηματογράφος υπήρχαν στον κόσμο πριν από την τεχνολογική δυνατότητα εφαρμογής τους όπως τεκμηριώνουν ο Peter Galassi και ο André Bazin αντίστοιχα⁴¹.

Από τη μία, ο Marker βρίσκει τους συγγενείς των εικόνων, τα αγάλματα, τα εκθέματα του μουσείου, τα ερείπια, τα πορτραίτα των αγαπημένων · και από την άλλη βρίσκει τον ατόφιο φωτογραφικό χρόνο εντός της ζωής: είναι ο χρόνος των αναμνήσεων και ο χρόνος του θανάτου.

³⁸ Kawin Bruce, *Time and Stasis in "La Jetée"*, *Film Quarterly*, Vol. 36, No. 1 (Autumn, 1982), pp. 15-20, Published by: University of California Press

³⁹ στο ίδιο

⁴⁰ Συλλογικό έργο, *Photography and Cinema : 50 Years of Chris Markers La Jetée* Hardcover – Unabridged, January 3, 2015, Margarida Medeiros, Teresa Mendes Flores, Joana Cunha Leal, σελ 10

⁴¹ στο ίδιο, σελ 1

Όπως αναγνωρίζει και ο Metz στο *Φωτογραφία και Φετίχ*⁴², ο χρόνος του κινηματογράφου είναι πολύπλοκος και κινούμενος, αλλά ένας άλλος χρόνος ταιριάζει καλύτερα στη φωτογραφία, εκείνος ο *άχρονος του ασυνειδήτου και της μνήμης*. Αλλά η φωτογραφία ως πρακτική θυμίζει και το θάνατο όπως έχει βέβαια επισημανθεί πολλάκις στην θεωρία των μέσων και της φωτογραφίας και στο ίδιο δοκίμιο από τον Metz:

Η φωτογραφία έχει και ένα τρίτο κοινό με τον θάνατο. Το στιγμιότυπο (snapshot) όπως και ο θάνατος είναι η στιγμιαία απαγωγή ενός πράγματος και η μεταφορά του σε ένα άλλο πεδίο, σε ένα παράδοξο μη-σινεμά [...] η φωτογραφική λήψη είναι άμεση και απόλυτη [...] η φωτογραφία είναι ένα cut μέσα σε ένα ανάφορο.



Robert Capa, *the falling soldier*, 1936,
Chris Marker, *το κεντρικό καρέ του θανάτου*, 1964

⁴² Metz Christian, *Photography and Fetish* στο Συλλογικό έργο, *Photography and Cinema : 50 Years of Chris Markers La Jetée* Hardcover – Unabridged, January 3, 2015 , Margarida Medeiros, Teresa Mendes Flores, Joana Cunha Leal, σελ 10

Η φωτογραφία η οποία εκείνη την περίοδο συμπυκνώνει την ενόπτητα της φωτογραφίας με τον θάνατο, το κοινό cut που συμβαίνει σε ένα στιγμιότυπο, είναι η εικόνα του θανάτου ενός στρατιώτη στον ισπανικό εμφύλιο από τον φωτορεπόρτερ Robert Capa. Αυτήν την εικόνα αναπαράγει ο Marker: *η εικόνα του Capa είναι το μοντέλο για την κεντρική εικόνα θανάτου στο φιλμ La Jetée του Chris Marker, η ίδια στάση ανατροπής με τον ίδιο σπασμένο βραχίονα.*⁴³

Εικοσιπέντε χρόνια μετά τον Capa, όταν γυρίζεται το La Jetée, πολύ περισσότερο φριχτές εικόνες θανάτων έχουν κάνει το γύρο του κόσμου οπότε η συγκεκριμένη εικόνα δεν μπορεί να θεωρηθεί προκλητικά βίαιη. Μπορεί όμως να ειπωθεί εννοιολογικά ως μία λιτή, αφαιρετική εικόνα η οποία αν ξεχωρίσει από το ρεπορταζιακό της πλαίσιο, εντοπίζει τη συγγένεια του κλικ της μηχανής με το κλικ του όπλου, το κλικ της μηχανής με το κλικ του θανάτου. Και βέβαια αυτός ο χρόνος, ο 1/250 του δευτερολέπτου πλησιάζει στη διάρκεια του κινηματογραφικού cut.

Στην τελευταία σκηνή το άδειο κουτί έρχεται και επαληθεύει τη μη δυνατότητα πλήρωσής του: *this moment he had been granted to watch as a child, which had never ceased to obsess him, was the moment of his own death.* Ο Marker αφήνει με απορία στο τέλος τον θεατή, για το σημαίνον της φωτογραφίας της μνήμης. Όπως στήνεται και ο συνταγματικός άξονας, σε κάθε θέση δεν μπορεί παρά να μπει μία λέξη έτσι και στη μνήμη έχει μείνει μία εικόνα, η οποία τελικά δεν είναι μία αλλά δύο ή πολλές ή μία που δεν εμφανίζεται, υποδηλώνοντας έτσι ως κεντρικό πυρήνα, που συνεχώς αλλάζει θέση, τη φωτογραφία καθαυτή.

⁴³ Peter Wollen, *Fire and ice*, διάφορες εκδόσεις



Επίλογος

Τη μία ως μπαταρίες, την άλλη ως χρονομηχανές

Ερμηνευτικά σχόλια, εργαλεία σχεδιασμού και ερωτήματα για το μέλλον

Μία στιγμή φτάνει στη σκέψη, πως κάποια πράγματα δεν είναι ζητήματα αλήθειας αλλά ιδιοσυγκρασίας. Από τη μία για παράδειγμα υπάρχει η ενεργητική και αντικειμενοποιητική ματιά του Deleuze και από την άλλη ένα βλέμμα υποκειμενικό, μελαγχολικό, νοσταλγικό. Ο Benjamin, δικάζεται ανάμεσα στην επιστροφή της αύρας και την ατελείωτη αναπαραγωγικότητα. Και έπειτα υπάρχει ο Barthes με την πίστη του στο φωτόγραμμα απλά για να παραδοθεί στην γοητεία της φωτογραφίας¹.

Raymond Bellour

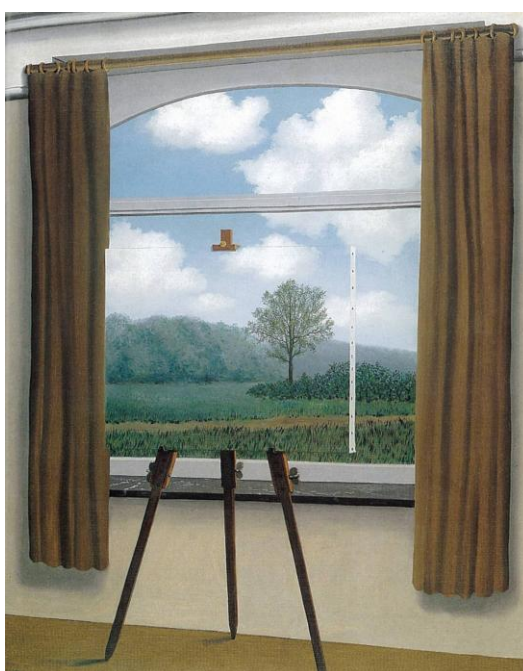
Με αφορμή τον τρόπο ανάλυσης του κινηματογράφου από τον Metz, της μοντέρνας τέχνης από τον Yves Alain Bois, της φωτογραφικής σημειολογίας από τον Barthes και του δορισμού από τον Deleuze επιχειρήθηκε μία ανάγνωση της δομής – και πιο περιορισμένα των νοημάτων – του φιλμ *La Jetée*. Ξεκινώντας με την ανάλυση των σειρών και την αναγνώριση τους εντός της συμβολικής τάξης βρέθηκαν τελικά σημεία τομής των σειρών, μεταφορικές/μετωνυμικές συμπεριφορές της μίας ως προς την άλλη και ένα ελεύθερο στοιχείο, μία φωτογραφία, που τρέχει διαρκώς μέσα σε όλες τις σειρές. Μετά από την αναγνώριση, μίας «εικόνας» ως το άδειο κουτί του φιλμ, προέκυψαν και ορισμένα εργαλεία σχεδιασμού στις περιοχές της φωτογραφίας και της ταινίας-δοκιμίου. Παρακάτω αναφέρονται συνοπτικά τα αποτελέσματα της ανάλυσης και ακολούθως τα παραγόμενα εργαλεία και κάποια ερωτήματα προς μελλοντική επίλυση.

1

Η δυνατότητα μνήμης μίας εικόνας είναι ο καταλύτης που επιτρέπει στον άντρα να ταξιδέψει πίσω στο χρόνο και αργότερα στο μέλλον. Σαφώς πρόκειται για μία σεναριακή υπερβολή αφού δεν αιτιολογείται πουθενά το γεγονός ότι μόνο ένας άντρας έχει μνήμη μετά τον πόλεμο σε αντίθεση με τους υπόλοιπους που κατά τη διάρκεια του πειράματος τρελαίνονται ή πεθαίνουν. Αυτό το οποίο θέλει ο Marker να καταδείξει, και δε μοιάζει εκ πρώτης όψεως υπερβολικό αλλά παράξενα οικείο, είναι πως στα πλαίσια μίας οντολογίας των μέσων, η φωτογραφία αποτελεί την αποτυπωμένη μνήμη που επιτρέπει ένα «φανταστικό» ταξίδι στο χρόνο – ένα ταξίδι του μυαλού – αλλά και πως η ίδια η μνήμη συγκροτείται «φωτογραφικά» με την έννοια της αποσπασματικότητας και της ασυνέχειας. Η φωτογραφία θυμίζει πράγματα από το παρελθόν, έχει σχέση με τη μνήμη και αυτό έρχεται without a code για όλα τα φωτογραφικά αντικείμενα στο σημαίνον και για όλα τα πλάνα στη φόρμα.

¹ Raymond Bellour, *The Film Stilled*, La Fabrica Editorial, Madrid - σελ 116

Ο άντρας της φωτογραφίας σε αντίθεση με την πραγματική ζωή, και την πλειονότητα της κινηματογραφικής παραγωγής, θυμάται στην ίδια μορφολογική τάξη που ζει, εντός της ασπρόμαυρης φωτογραφίας, είναι τόσο φάντασμα όσο και μέσο². Και δεν είναι βέβαια η μνήμη τόσο ζωντανή όσο η ζωή, αλλά η ζωή μετά τον πόλεμο και την καταστροφή μοιάζει τόσο νεκρή όσο ο χρόνος που έχει χαθεί για πάντα. Αυτός ο ίδιος είναι μία εικόνα που ποτέ δεν μπορεί να οριστικοποιηθεί³. Ο πρωταγωνιστής του *La Jetée* από τη μία είναι «εικόνα» και από την άλλη είναι δίπλα στον θεατή και βλέπει μαζί του το *La Jetée*⁴. Με κάποιο τρόπο βλέπει την ταινία της ζωής του και ταυτόχρονα ζει εντός της τάξης που παρακολουθεί, σε ένα φιλμ γυρισμένο με ασπρόμαυρες φωτογραφίες, θυμίζοντας ως διερώτηση, τον πίνακα του Magritte, *Η ανθρώπινη κατάσταση*.



² Paul Coates, *Chris Marker and the Cinema as Time Machine (Chris Marker et le cinéma, la machine à voyager dans le temps)*, *Science Fiction Studies*, Vol. 14, No. 3, Science-Fiction Film (Nov., 1987), pp. 307-315, Published by: SF-TH Inc

³ Jean-Louis Schefer, *On La Jetée*, Translated by Paul Smith, Originally published for the catalogue of a video exhibition, Passages d'Image that toured Europe and the United States in 1991 and 1992. Also available as ch. 9 in Schefer, Jean-Louis, *The Enigmatic Body*, ed. and trans. Paul Smith, Cambridge Univ. press, 1995

⁴ Στο τεχνικό μέρος αυτό πραγματοποιείται συχνά μέσα από το υποκειμενικό βλέμμα όπου κοινό και ηθοποιός κοιτάζουν τις ίδιες εικόνες.

3

Στην ίδια κατεύθυνση βρίσκεται η χρονομηχανή της ταινίας όπου συνίσταται από ένα απλό μηχανισμό (συσκευή νίζορ και ένα φάρμακο μέσω σύριγγας), και από τον «στερεωτή», την ικανότητα ενθύμησης μίας φωτογραφίας εν μέσω ενός σύμπαντος φωτογραφικών εικόνων. Η αναλογία στη γη θα ήταν ένας άνθρωπος που θα μπορούσε να θυμηθεί πολλές ώρες συνεχόμενα, πράγμα αδύνατον: η εικόνα κατά τον Marker είναι η απόλυτη μνήμη.

4

Τα οπτικά σημαίνοντα, τα ανάφορα από τον κόσμο που επισκέπτεται ο χρονοταξιδιώτης είναι και τα ίδια ακινητοποιημένα · διερευνώντας έτσι τα συγγενικά συστήματα της φωτογραφίας, το φιλμ συνεισφέρει σε μία οντολογία της φωτογραφίας. Πράγματι πέρα από τις φωτογραφίες και άλλα αντικείμενα του κόσμου μιλάνε για το παρελθόν, τη μνήμη και τον περασμένο χρόνο. Μία μακρά λίστα πραγμάτων διέπονται από κοινά κατηγορήματα με τις φωτογραφίες: τα αγάλματα, τα ερείπια, οι τάφοι, τα ταριχευμένα ζώα, οι φθορές στα κτήρια και στους ανθρώπους. *The medium as medusa: όλα δίνουν την εντύπωση της ζωής ενώ παράλληλα επιμένουν ότι είναι εικόνες, αγάλματα, έργα. Θα προσθέταμε simulacra*⁵. Πέρα από τα πράγματα στον κόσμο που αναφέρονται στη φωτογραφία υπάρχει και μία έννοια που το κάνει: η μνήμη και όλα τα παράγωγα της. Με αυτόν τον τρόπο το *La Jetée* φέρνει διαρκώς αντικριστά, δημιουργώντας μεταφορές και μετωνυμίες, καμιά φορά ακόμα και ταυτίσεις μεταξύ της φόρμας και του αναφερόμενου του φιλμ.

5

Το σινεμά του Marker βρίσκεται σε συνέχεια με το σινεμά του Dziga Vertov. Και οι δύο ανακαλύπτουν συνεχώς τρόπους να καταδείξουν το σκληρό υπόστρωμα του σινεμά αφού μεγάλο μέρος του φιλμ *La Jetée* εξελίσσεται μέσα από μία οπτική συσκευή - οθόνη. Κυριότερα όμως, όλο το σενάριο είναι μία μεταφορά συνολικά για τον κινηματογράφο.

Η εκφορά είναι μία μορφή αναδίπλωσης της ταινίας στον εαυτό της υπό μορφή μεταλόγου, που εκφέρεται, για παράδειγμα, μέσω των γραπτών επεξηγήσεων που απευθύνεται η ταινία στο θεατή, μέσω της φωνής in και της φωνής off, μέσω των μεσότιτλων, μέσω των βλεμμάτων προς το φακό και των αφηγήσεων των ηρώων μέσω της ταινίας μέσα στην ταινία, μέσω της παρουσίασης ενίοτε του μηχανισμού με τον οποίο γίνεται το γύρισμα, μέσω των «υποκειμενικών», της κινηματογραφικής στίξης και των διαφόρων εφέ, που δείχνουν ότι η αφήγηση προέρχεται από την παρέμβαση κάποιου πομπού που εκφέρει⁶.

⁵ Kawin Bruce, Time and Stasis in "La Jetée", *Film Quarterly*, Vol. 36, No. 1 (Autumn, 1982), pp. 15-20, Published by: University of California Press

⁶ Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007,σελ 324

Στο *La Jetée* το θέμα της ταινίας συνομιλεί με τα ερωτήματα της θεωρίας των μέσων και της θεωρίας κινηματογράφου. Το φιλμ, δηλαδή η φιλική ροή, είναι μια σειρά πραγμάτων, πιστά αντίγραφα των πραγματικών καταστάσεων που έχουν λόγω του μοντάζ τη δυνατότητα να επανέρχονται. Το μοντάζ στο *La Jetée* βάζει τα πλάνα παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος ανακατεμένα μέσα στο φιλμ, κάνοντας το μηχανισμό του σινεμά, μηχανή του χρόνου: σε αντίθεση με τη ζωγραφική, τη γλυπτική και τη φωτογραφία, τα κινηματογραφικά έργα όπως και τα μουσικά έχουν χρονική διάρκεια και εντυπώνουν θέματα στη μνήμη τα οποία κατά τη διάρκεια του έργου έχουν τη δυνατότητα να επανέρχονται.

6

Το άδειο κουτί τρέχει σε όλες τις σειρές, είτε αυτές είναι η «φαντασιακό-συμβολικό-πραγματικό» είτε η «φόρμα-σημαίνον-περιεχόμενο» είτε τα τρία μέρη του σημαίνοντος (αφήγηση, οπτικό, λεκτικό). Ήδη από την πρώτη φράση (η ιστορία ενός ανθρώπου που έχει σημαδευτεί από μία εικόνα) γίνεται κατανοητό ότι το θέμα είναι η φωτογραφία ενώ έχει προηγηθεί η αναγνώριση της αντικατάστασης του κινηματογραφικού πλάνου από φωτογραφίες. Ακόμη, η φωτογραφία σχεδόν «ταυτίζεται» με τα νοήματα του περιεχομένου, τη μνήμη, το παρελθόν, τη νοσταλγία, την απώλεια.

7

Τα γλωσσικά σημαίνοντα και η γραμματική έχουν επίσης τον ιδιαίτερο ρόλο στην οργάνωση του φιλμ. Οι λέξεις που επιλέγονται από τον Marker έχουν ταυτόχρονα ένα διπλό στόχο, από τη μία συνιστούν μεταφορές για το φωτογραφο-κινηματογραφικό υπόστρωμα και από την άλλη περιγράφουν την ιστορία: *On the tenth day, images begin to ooze, like confessions [...] Other images appear, merge, in that museum, which is perhaps that of his memory [...] in the middle of this dateless world [...] wave of Time [...] they meet in a museum filled with timeless animals [...] tree covered with historical dates [...] They are without memories [...] Time builds itself painlessly around them.* Συμπεραίνουμε πως υπάρχουν ευνοϊκές περιοχές περιγραφής για τον αφηγητή της ταινίας με την έννοια ότι αυτές λειτουργούν αναδιπλασιαστικά ως προς άλλες περιοχές του φιλμ: όταν αναφέρονται ιδιότητες του κόσμου που θυμίζουν την κινηματογραφική αίθουσα, το μυαλό του θεατή ή τις ιδιότητες μίας ταινίας (*ο κόσμος αυτός ήταν άσμος. Ένα σκοτάδι τύλιγε το χώρο και ένα φως φαινόταν στο βάθος*). Από την εργασία αυτή μπορεί να ξεκινήσει και να γίνει μία συστηματική καταγραφή των όρων οι οποίοι είτε άμεσα (*dateless world*) είτε συνειρμικά (*without memories*) περιγράφουν έναν κόσμο ο οποίος έχει *σχεδιαστεί* από τα Μέσα και δεν είναι απλά μία αποτύπωση του δικού μας κόσμου μέσα από τη χρήση εκφραστικών Μέσων.

Το *La Jetée* αναμετράται με αναφερόμενα τα οποία δεν υπάρχουν ως πράγματα που αναπαρίστανται από την καταγραφική δυνατότητα της κάμερα όπως η μνήμη, ο χρόνος και ο θάνατος. Τα θέματα αυτά που είναι τα κεντρικά συμφραζόμενα στην ιστορία του *La Jetée* έχουν, όπως και τα πραγματικά ανάφορα, μία ιδιαίτερη σχέση με τη φόρμα του έργου, με την κινηματογράφηση της Φωτογραφίας. Η μνήμη, ο χρόνος και ο θάνατος παράγονται από την φόρμα του έργου, από τον τρόπο γραφής του σημαίνοντος πριν ακόμη αυτό εκδηλωθεί ως αναπαράσταση κάποιου πράγματος ή ως αφήγηση μίας ιστορίας.

Το *La Jetée* συστήνει μία οπτική οντολογία της φωτογραφίας διατυπώνοντας ένα πλήθος από ερωτήσεις (όπως): τι είναι οι φωτογραφίες, πώς διαφοροποιούνται από τον κινούμενο χρόνο, τι σημαίνει το ότι είναι ασπρόμαυρες, τι σημαίνουν οι δύο διαστάσεις, για ποιο χρόνο μιλάνε, ποια είναι η σχέση τους με τη μνήμη, πώς αποτελούν τη βάση του κινηματογράφου, ποια είναι η χρήση τους, ποια είναι η ιστορία τους, τι κοινό έχουν με τα αντικείμενα που αποτυπώνουν, υπάρχουν θέματα τα οποία είναι ήδη φωτογραφικά, ποια η σχέση των εικόνων με το θάνατο; Εάν στο μέλλον οι φωτογραφίες έχουν καταργηθεί για χάρη μίας άλλης πρακτικής, το *La Jetée* θα μπορούσε να είναι η εισαγωγή στην αρχαιολογία της εικόνας, πώς έβλεπαν κάποτε οι άνθρωποι τις εικόνες; – ως μετωνυμίες των περασμένων –.

Ένα βήμα μετά την εφεύρεση του Vertov, για έναν μοντέρνο κινηματογράφο, γίνονται σκέψεις για έναν μετακινηματογράφο που δεν αρκείται στο να θεματοποιεί την κατασκευή ενός φιλμ. Εκεί θα παίξουν ρόλο το άδειο κουτί και οι δύο άξονες συγκρότησης, ο συνταγματικός με τον παραδειγματικό: όπως αναπτύχθηκε, βάσει της «φόρμουλας του Marker», οι δύο άξονες αναπτύσσονται με διαλεκτικό τρόπο μεταφορικές/μετωνυμικές συνδέσεις μεταξύ τους. Το άδειο κουτί όμως επιτρέπει κάτι παραπάνω αφού ακριβώς εκεί οι δύο άξονες μπορούν να ταυτιστούν, υπάρχουν δηλαδή σημεία που η φόρμα ταυτίζεται με το σημαίνον. Αυτά είναι για παράδειγμα τα σημεία όπου η φωτογραφία έχει φύση φωτογραφική σε όλες τις σειρές: η φωτογραφία του κοριτσιού είναι το ίδιο και το αυτό

α. Στην τρικέζα όπου κινηματογραφείται

β. στο σενάριο όπου παριστάνει μία φωτογραφία

γ. ως σημαίνον είναι ένα πορτραίτο, ως αντικείμενο μοιάζει με φωτογραφία όχι με κορίτσι

Παραπλήσια τομή των σειρών παρατηρείται στα σημεία σίξης της ταινίας. Όπως αναπτύχθηκε, στο «cut από υπόθεση» συμπίπτει ένα στοιχείο της φόρμας με ένα σημαίνον (σεναριακό γεγονός) όπως για παράδειγμα όταν ο ήρωας πέφτει αναίσθητος. Το cut αυτό συμβαίνει βέβαια στο *La Jetée* στη μετάβαση από την κίνηση της κοπέλας και τη γέννηση του κινηματογράφου, στην έρημο του ασπρόμαυρου πορτραίτου. Το άλλο σημείο σίξης που ταυτίζεται σε δύο σειρές

είναι το φοντού: εικόνες πέφτουν η μία πάνω στην άλλη τόσο στη μουβιόλα όσο και στο μυαλό του θεατή.

Εδώ χρειάζεται λίγη προσοχή καθώς πρόκειται για ένα πολύ λεπτό και ενδιαφέρον σημείο. Στο κυρίαρχο κινηματογραφικό συντακτικό, ο άνθρωπος θα ξεκινήσει να θυμάται και θα γίνει ένα «φλουτάρισμα» ή κάτι άλλο για να μεταφερθούμε στο παρελθόν όπου η δράση συνεχίζεται από φορμαλιστική σκοπιά όπως και πριν ή με τη προσθήκη κάποιων τρυκ. Αυτά είναι όμως στοιχεία της φόρμας, όχι ταυτόχρονα στοιχεία της φόρμας και του ανάφορου κόσμου ο οποίος στις ταινίες ακολουθεί, ως επί το πλείστον, τους κανόνες της ζωής μας.

Για παράδειγμα, συμβαίνει ένα fade in στον κόσμο μας όταν στον σκοτεινό θάλαμο εμφανίζεται μέσα στα χημικά, μία φωτογραφία πάνω σε φωτοευαίσθητο χαρτί. Αισθανόμαστε ένα μικρό dissolve των πραγμάτων όταν μας παίρνει ο ύπνος ή ενδεχομένως ένα φοντού όταν σκεφτόμαστε/θυμόμαστε πράγματα. Ενδέχεται η περιγραφή και το σενάριο να μας γλυτώνει ακόμη και από αυτές τις συγκρίσεις αφού πλάθεται ένας κόσμος που μπορεί να συμβαίνει οτιδήποτε · για παράδειγμα, ένας άνθρωπος που λόγω κάποιων πειραματικών ουσιών βλέπει εικόνες να ανάβουν και χάνονται η μία μέσα στην άλλη, βλέπει εκείνη τη στιγμή τα σημεία στίξης της ταινίας και το υλοποιούμενο μοντάζ.

11

Μέχρι εδώ, παρήχθησαν αποτελέσματα που μπορούν να εφαρμοστούν σε διάφορες περιοχές, κυρίως όμως σε αυτές του φωτογραφικού βιβλίου, της ταινίας essay film και γενικά, στα έργα που πριμοδοτούνται από τη χρήση της «ντοκιμαντερίστικής» γλώσσας. Το κεντρικό εργαλείο σχεδιασμού που εντοπίζεται δεν είναι η διαχείριση της φόρμας – ή καλύτερα της εκφραστικής γλώσσας – σε σχέση με το ανάφορο αλλά η δυνατότητα του φωτογραφικού σημαίνοντος και του αναφερόμενου του, είτε να βρίσκονται συνοδευόμενα από τα ίδια κατηγορήματα που διέπουν την εκφραστική γλώσσα είτε να λειτουργούν μεταφορικά/μετωνυμικά ως προς αυτήν. Με τον ίδιο τρόπο που στήνονται οι μετωνυμίες και οι μεταφορές μεταξύ των «πραγματικών πραγμάτων» των πραγματικών αναφορών της γλώσσας, η πόλη Ροκφόρ και το τυρί ροκφόρ⁷, θα μπορούσαν να δοκιμαστούν σχέσεις μεταξύ των αναφορών, των εννοιών και των μέσων. Ακόμη, είναι ενδιαφέρον πως μπορεί από τη σύγκρουση δύο εικόνων να παραχθεί ένα αναφερόμενο που δεν υπάρχει σε καμία από τις δύο αλλά και είναι προσδιοριστικό είτε για αυτή τη διαδικασία είτε για το μέσο.

⁷ Σε ένα μετωνυμικό προσδιορισμό όπως ροκφόρ θα μπορούσα να διακρίνω συγγένειες που χωρίς αυτόν δεν θα μου χτυπούσαν στο μάτι: η τραχιά του γεύση, η ασυνήθιστη όψη του (κυρτό σε κάποια σημεία, κάποτε κοκκώδες, με μία απτή θρυμματιστή υφή), μου θυμίζουν κάτι κρουστό και χαλικιώδες, κάτι που θυμίζει τον ορεινό και συνάμα μεσημβρινό τόπο όπου παράγεται. Μήπως αυτές οι ομοιότητες είναι απλώς μία ψευδαίσθηση; [...] Οι ομοιότητες με τις οποίες έχουμε να κάνουμε εδώ εμπεδώνονται ανάμεσα σε μια μικρή πόλη και σε ένα τυρί, όχι ανάμεσα σε δύο λέξεις: είναι αναφορικές, μεταφορικές ομοιότητες. Metz Christian, *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος, το φαντασιακό σημαίνον*, Μετάφραση Πατσογιάννης Βασίλειος, εκδόσεις Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ 216

Η διαμεσικότητα είναι επίσης ένα ιδιαίτερα χρήσιμο εκφραστικό εργαλείο καθότι επιτρέπει την πολυπλοκοποίηση κάθε συστήματος προς όφελος των νοημάτων ή των συναισθημάτων που μπορεί και παραγάγει ένα καλλιτεχνικό έργο. Αναλυτικά τα θέματα του Chris Marker σε σχέση με τη διαμεσικότητα αναπτύσσονται στο δεύτερο κεφάλαιο της εισαγωγής. Το μόνο που θα επισημανθεί εδώ είναι πως μέσω της διαμεσικότητας ο δημιουργός μπορεί να ορίσει το ένα από τα συμμετέχοντα μέσα ως άδειο κουτί και έτσι να το τοποθετήσει στον εκφραστικό και νοηματικό πυρήνα του παραγόμενου έργου (αφού το άδειο κουτί τρέχει σε όλες τις σειρές).

Ένα τελευταίο σχόλιο πάνω στο *Φωτογραφικό Μήνυμα*⁸ με αφορμή τη συμφωνία του Barthes με τον Piaget όσον αφορά τη μη δυνατότητα πρόσληψης από το υποκείμενο, χωρίς σύμφυτη κατηγοριοποίηση. Αυτό θα πει πως η φωτογραφία τη στιγμή που προσλαμβάνεται μεταφράζεται σε λόγο, από μία εσωτερική μεταγλώσσα (που είναι βέβαια η ομιλούσα γλώσσα του καθενός). Παρόλο που ο παραδειγματικός άξονας λειτουργεί και εικονικά για τη σύγχρονη κοινωνία και εικόνες φέρνουν στο μυαλό άλλες εικόνες, είναι βέβαιο πως η μετάφραση από ένα σύστημα langage σε ένα σύστημα langue συμβαίνει αυτόματα. Στην περίπτωση που ο άνθρωπος σκέπτεται κυρίως γλωσσικά όπως υποστηρίζουν οι νευροφυσιολογοί Varela και Maturana⁹, το φωτογραφικό είδωλο ή ίχνος ή αποτύπωμα ή σημαίνον ψάχνει επίμονα να αγκιστρωθεί σε ένα γλωσσικό σημαίνον ώστε να επανα-συμβολικοποιηθεί αποφεύγοντας να γίνει ένα ακόμα Λακανικό «χυμένο αυγό».



⁸ Barthes Ronald, *The Photographic Message*, στο βιβλίο *Image - music - text*, Essays selected and translated by Stephen Heath, Fontana Press, 1977, σελίδα 28

⁹ Maturana Humberto, Varela Francisco, *Το δέντρο της γνώσης*, Πρόλογος - Μετάφραση, Μανουσέλης Σπύρος, Επιμέλεια, Μπουκαλάς Παντελής, Κάτοπτρο, Αθήνα, Μάρτιος 1992

Για παράδειγμα, στην παραπάνω εικόνα, υπάρχουν τρία αντικείμενα, ένα πλέγμα, ένα κόντρα-πλακέ και ένα «ποντίκι» υπολογιστή. Είναι ήδη γνωστό από τον κυβισμό πριν από τον Ferdinand de Saussure¹⁰ ότι τα σημαίνοντα αποκτούν νόημα επειδή εντάσσονται στην ίδια πρόταση με άλλα σημαίνοντα. Η συγκεκριμένη λαϊκή κατασκευή μπορεί και λειτουργεί νοηματικά, και το πλέγμα και το ξύλο γίνονται κλουβί ποντικιού, όχι επειδή εμφανίζεται μέσα στο κλουβί ένα ποντίκι ή ένα ομοίωμα ποντικιού αλλά επειδή το αναφερόμενο είναι έξω από το οπτικό σημαίνον, είναι γλωσσικό, και μόνον στο επίπεδο της γλώσσας το αντικείμενο εμφανίζεται ως «ποντίκι». Βάσει των παραπάνω, ανοίγει ένα πεδίο διερεύνησης: θα μπορούσε να συγκροτηθεί ένα έργο μοντάζ το οποίο να γινόταν ως εικονική μετάφραση γλωσσικών εννοιών και περιγραφών; Επίσης πώς θα μπορούσε δημιουργικά να εισχωρήσει ο λόγος στην παραγωγή νοημάτων αλληλοεξαρτώμενος από αντικείμενα όπως συμβαίνει δειλά στις απαρχές του αμερικάνικου φωτογραφικού μοντερνισμού;



Εικόνες των Walker Evans και Paul Strand

¹⁰ De Saussure Ferdinand, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, μετάφραση Φώτης Αποστολόπουλος, εκδόσεις Παπαζήση, 1979

Με το παραπάνω τεύχος ανοίγει ένα μεγάλο ταξινομητικό ζήτημα το οποίο και χρειάζεται ένα εύλογο διάστημα στο μέλλον για να επιλυθεί. Πολλές σχέσεις πρέπει να μελετηθούν βαθύτερα όπως, α. η σύνδεση της συγκεκριμένης δομικής θεώρησης με το πρώτο στάδιο ανάγνωσης του έργου κατά τον Rapofsky αφού πρόκειται για ένα στάδιο γλωσσικής περιγραφής των οπτικών σημαινόντων αλλά και εκτενέστερα η «γλωσσική ανάγνωση» της εικόνας, β. η σύνδεση με τη θεωρία των μέσων σε σχέση με την παραγωγή νοημάτων εξαιτίας του ίδιου του μέσου πέρα από τη σημειολογία του Barthes (denotation/connotation).

Σε πρώτο στάδιο θα μπορούσαν να μελετηθούν και να ταξινομηθούν συγκροτημένα φωτογραφικά έργα (όχι μεμονωμένες εικόνες) σε κατηγορίες βάσει συνδυασμών:

α. Εκφραστική γλώσσα: Στις εκφραστικές γλώσσες γίνεται καταρχάς η διάκριση μεταξύ των δημιουργικών και των εφαρμοσμένων γλωσσών (Ρεπορτάζ, Προπαγάνδα, Ιατρική, Αστρονομική, Διαφήμιση κτλ). Από τις δημιουργικές γλώσσες υπάρχουν κάποιες που έχουν εμφανιστεί με μεγαλύτερη συχνότητα στην ιστορία του μέσου όπως

1. Ντοκιμαντερίστικο ύφος - Δημιουργικό Ντοκιμαντέρ
2. Πικτοριαλισμός
3. Σημειωματάριο
4. Αναμνηστική-Vernacular
5. Μεταφωτογραφία
6. Dead Pan
7. Σνάπσοτ

β. Σημαίνον/αναφερόμενο: τα θέματα χωρίζονται σε πραγματικά αντικείμενα (ανάφορα) που μπορούν να φωτογραφηθούν και σε έννοιες (αναφερόμενα).

Για παράδειγμα υπάρχει το βιβλίο των Becher¹¹ με τυπολογίες κτιρίων ή το βιβλίο του Alec Soth, *Sleeping by Mississippi*¹², το οποίο είναι ένα ταξίδι κατά μήκος του μεγάλου Αμερικάνικου ποταμού και η αποτύπωση θεμάτων που υπήρξαν εκεί. Από την άλλη το βιβλίο του Koudelka *Exiles*¹³, πραγματεύεται μία έννοια, αρκετά ασαφή, μη φωτογραφίσιμη, ένα γενικό αναφερόμενο όπου θα προσεγγιστεί είτε μεταφορικά είτε βάσει του κόσμου των συναισθημάτων.

¹¹ *Anonyme Skulpturen*, Bernhard and Hilla Becher, 1970

¹² *Sleeping by the Mississippi*, Alec Soth, 2004

¹³ *Exiles*, Josef Koudelka, 1990

γ. Τρόπος λειτουργίας του περιεχομένου: Τέλος, τα έργα μπορούν να χωριστούν βάσει του τρόπου παραγωγής περιεχομένου, δηλαδή συναισθημάτων, εννοιών, ιδεών, συνειρμών κτλ. Αυτός ο τρόπος κρίνεται ακριβέστερος από ένα γενικόλογό ερμηνευτικό πλαίσιο το οποίο αλλάζει ανά ιστορική εποχή και αναγνώστη.

1. Παραγωγή νέας γνώσης
2. Ποιητική λειτουργία
3. Συναίσθημα: Σκοτεινιά
4. Υπαινικτικά - Μεταφορικά
5. Φορμαλιστικά
6. Πολιτικά
7. Βία - σοκ στο θεατή
8. Συναίσθημα: Μελαγχολία

Μέσω μίας πρώτης προσπάθειας εφαρμογής συνδυασμών με πληρέστερους από τους παραπάνω πίνακες, προκύπτουν 1200 κατηγορίες οι οποίες πρέπει να λειανθούν ώστε να επιτευχθεί μία ταξινόμηση που να μπορεί να μελετηθεί (100 κατηγορίες). Οι κατηγορίες αυτές θα επιτρέψουν α. μία νέα προσέγγιση στην ιστορία της καλλιτεχνικής παραγωγής του μέσου β. την πρόβλεψη έργων που μπορεί να χαραχτούν στο μέλλον και γ. θα είναι εξαιρετικά χρήσιμες ως εργαλείο στη διδασκαλία της καλλιτεχνικής φωτογραφίας.

16

Ενα άλλο ταξινομητικό πεδίο το οποίο έχει ήδη αρχίσει να αναπτύσσεται, και η έρευνα θα ενταθεί την επόμενη περίοδο, είναι η αναζήτηση των σχέσεων μεταξύ έργων που δεν είναι φωτογραφικά αλλά διαμεσικά με ένα σκέλος φωτογραφικό. Η αρχή συμβαίνει με τον *Άτλαντα της μνημοσύνης*¹⁴ του Aby Warburg, όπου διαπλέκονται η φωτογραφία, το μοντάζ, η ιστορία και η αναγεννησιακή ζωγραφική. Η συνέχεια γίνεται με έργα σταθμούς όπως το έργο του Proust *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο*¹⁵:

Η θέση (του Marker) ότι η εικόνα έχει και αυτή μνήμη, πέρα από την αντίληψη της στον Proust, μπορεί να βρεθεί στις μελέτες του Georges Didi-Huberman πάνω στον ιστορικό και βιβλιοθηκάριο, Aby Warburg. Το βιβλίο του Huberman, «L'Image survivante»¹⁶ προτείνει πως η ιστορικότητα της μνήμης είναι εγγεγραμμένη στην εικόνα με περίπλοκο τρόπο όπου οι συνήθειες καταχωρήσεις της ιστορίας της τέχνης έχουν παραβλέψει.

Η κατεύθυνση με τις συναρμογές των εικόνων που εγκαινιάζει ο Warburg, θα συνεχιστεί αργότερα στο έργο του André Malraux, *Το φανταστικό μουσείο*, στους χάρτες των

¹⁴ Warburg Aby, *L' Atlas Mnémosyne*, L'ECARQUILLE, 2012

¹⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 1917 πρώτη έκδοση

¹⁶ *The Surviving Image, Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, Georges Didi-Huberman, Translated by Harvey Mendelsohn, Penn State University Press

καταστασιακών και γενικότερα στο έργο του Guy Debord, στα βιβλία του Sebalt, τον δομικό χώρο που στήνουν οι *Αόρατες πόλεις* του Calvino, στο φωτογραφικό σύμπαν του Walker Evans.

17

Μία ειδική κατηγορία είναι έργα τα οποία εμφανίζουν το μέσο ως άδειο κουτί, όπως για παράδειγμα συμβαίνει στον *Φωτεινό θάλαμο*¹⁷ του Barthes ο οποίος με τη σειρά του είναι ένα διαμεσικό έργο, ανάμεσα στη θεωρία, στη λογοτεχνία, στην προσωπική αφήγηση και στη φωτογραφική κριτική. Το βιβλίο έχει και αυτό για άδειο κουτί μία εικόνα, την «εικόνα της μητέρας» η οποία δεν εμφανίζεται ποτέ. Άλλες αντιστοιχίες σε σχέση με το «μεσικό» άδειο κουτί μπορούν να εντοπιστούν σε έργα όπως το *Enlaidos* και το πρόσφατο κινηματογραφικό έργο *Dawson city*¹⁸. Όλη αυτή η προσπάθεια περνάει βέβαια από το θεωρητικό έργο του Walter Benjamin και την ιστορία της εξέλιξης του βλέμματος.



Warburg Aby, panel 58, *L'Atlas Mnémosyne*



Eugene Atget, 1912

18

¹⁷ Barthes Roland, *Φωτεινός θάλαμος*, μετάφραση Γιάννης Κρητικός, εκδόσεις Κέδρος, 2008

¹⁸ *Dawson City, Frozen time*, Bill Morrison, 2016

Εάν ισχύει το διαδεδομένο σχόλιο, «κάθε αποτέλεσμα ερευνητικής πράξης είναι μία νέα μεθοδολογική προσέγγιση», δεν μπορεί παρά η τελευταία πρόταση του τεύχους *Το άδειο κουτί του Chris Marker: μία στρουκτουραλιστική προσέγγιση στην τεχνική εικόνα μέσα από το φιλμ La Jetée* να αφήνει ένα ανοιχτό ερώτημα για την ολοκλήρωση της στρουκτουραλιστικής μεθόδου και την περαιτέρω χρήση της στην ιστορία της δημιουργικής φωτογραφίας, των υβριδικών φωτογραφικών έργων και των *essay films*. Περαιτέρω μελέτη και ανάπτυξη είναι απαραίτητη καθότι μία σύγχρονη μέθοδος που πατάει στο στρουκτουραλισμό δεν μπορεί παρά να δανείζεται και παράλληλα να εξετάζει κριτικά τις θέσεις του *Μαρξισμού*, της *Θεωρίας των Μέσων*, των *Μετα-Στρουκτουραλιστικών* θεωριών αλλά και κεφάλαια της *Θεωρίας της Τέχνης* του 20ου αιώνα όπως η *Εικονολογία των Warburg, Panofsky* και η *Θεωρία της Πρόσληψης*¹⁹ του Jauss.

Η «αισθητική» και η «θεωρία της φωτογραφίας» είναι κλάδοι όπου συγκριτικά με τη θεωρία της τέχνης ή του κινηματογράφου βρίσκονται σε εμβρυακή κατάσταση οπότε τα ερμηνευτικά σχήματα που αναφέρονται παραπάνω δεν έχουν εφαρμοστεί εκτενώς και επομένως υπάρχει ένα μεγάλο κενό το οποίο ισοδυναμεί με έναν ανοιχτό χώρο παραγωγής ποικίλων συμπερασμάτων, δημοσιεύσεων και εργαλείων σχεδιασμού. Αυτό που πρωτίστως θα επιτύχει η εφαρμογή του στρουκτουραλισμού στην μελέτη της ιστορίας (της αισθητικής) της φωτογραφίας, είναι ταξινομητικές σειρές, σύνολα, ομάδες και είδη. Όπως αναφέρθηκε, θα μπορούσε ακόμα και να προβλέψει projects, εκθέσεις και photobooks που θα παραχθούν στο μέλλον, όπως ο περιοδικός πίνακας του Mendeleev μπορούσε να περιγράψει κάποιες ιδιότητες από τα χημικά στοιχεία που δεν είχαν ανακαλυφθεί το 1869 αλλά θα ανακαλύπτονταν στο μέλλον.

Εκεί ανήκουν και όλες οι παραπάνω υποθέσεις.

Γιάννης Καρούζης, Αθήνα, Ιανουάριος 2018

¹⁹ Jauss Hans Robert, *Η θεωρία της πρόσληψης: τρία μελετήματα*, μτφ Μίλτος Πεχλιβάνος, εκδόσεις, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1995

Βιβλιογραφία

Βιβλιογραφία Marker και La Jetée

1. Bellour Raymond, *The Film Stilled*, La Fabrica Editorial, Madrid
2. Coates Paul, *Chris Marker and the Cinema as Time Machine (Chris Marker et le cinéma, la machine à voyager dans le temps)*, *Science Fiction Studies*, Vol. 14, No. 3, Science-Fiction Film, Nov., 1987, pp. 307-315, εκδόσεις SF-TH Inc
3. Cooper Sarah , *Chris Marker*, French Film Directors MUP, 1st Edition
4. Darke Chris, *La Jetée*, 1st ed. 2016 Edition, BFI Film Classics
5. French Patrick, *The Memory of the Image in Chris Marker's La Jetée* , *French Studies*, Volume 59, Issue 1, 1 January 2005, Pages 31–37,01 January 2005. Εκδόθηκε από Oxford University Press για λογαριασμό της Society for French Studies
6. Harbord Janet, *Chris Marker, La Jetée*, Afterall Books; New edition (April 3, 2009)
7. Kawin Bruce, *Time and Stasis in "La Jetée"* , *Film Quarterly* , Vol. 36, No. 1 (Autumn, 1982), pp. 15-20. ARTICLE: https://www.jstor.org/stable/3697180?seq=1#page_scan_tab_contents
8. Lambert Arnaud, *Also known as Chris Marker*, εκδόσεις, Le Point du Jour, 19 Nov. 2008
9. Lupton Catherine, *Chris Marker: Memories of the Future*, Reaktion Books, 2004
10. Mavor Carol, *Black and Blue: The Bruising Passion of Camera Lucida, La Jetée, Sans soleil, and Hiroshima mon amour* – September 25, 2012 by
11. Μωραΐτης Μάκης, *Diane Arbus - Chris Marker, η φωτογραφία και ο κινηματογράφος*, εκδόσεις καθρέπτης, Αθήνα 2000
12. Schefer Jean-Louis, *On La Jetée, Translated by Paul Smith*, originally published for the catalogue of a video exhibition, Passages d l'image that toured Europe and the United States in 1991 and 1992. Also available as ch. 9 in Schefer, Jean-Louis, *The Enigmatic Body*, ed. and trans. Paul Smith, Cambridge Univ. press, 1995
13. Συλλογικό έργο, *Photography and Cinema : 50 Years of Chris Marker's La Jetée* Hardcover – Unabridged, January 3, 2015 ,by Margarida Medeiros (Author), Teresa Mendes Flores (Author), Joana Cunha Leal (Author)
14. Συλλογικό έργο – (Christine van Assche (Author), Chris Darke (Author, Editor), Nicola Mazzanti (Author), Raymond Bellour (Author), Arnaud Lambert (Author), Magnus af Petersens (Editor), Habda Rashid (Editor) – *Chris Marker: A grin without a cat*, Whitechapel Art Gallery, Λονδίνο, κατάλογος έκθεσης, 2014
15. Uroskie Andrew V. *La Jetée en Spirale: Robert Smithson's Stratigraphic Cinema*, March 13, 2006

Βιβλιογραφία Στρουκτουραλισμός

1. Althusser Louis, *Θέσεις*, μτφ Ξενοφών Γιαταγάνας, εκδόσεις Θεμέλιο, 1999
2. Althusser L., Balibar É., Establet R., Macherey P., Rancière J., *Να διαβάσουμε το Κεφάλαιο*, μετάφραση: Δημήτρης Δημούλης, Χρήστος Βαλλιάνος, Βίκυ Παπαοικονόμου, επιμέλεια: Δημήτρης Δημούλης, επιμέλεια σειράς: Γιάννης Μηλιός, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2003
3. Barthes Roland, *The Photographic Message* και *The Rhetoric of the image* στο *Image, Music, Text*, London, 1977
4. Barthes Roland, *Mythologies*, Les Lettres nouvelles, Paris, 1957
5. Barthes Roland, *Φωτεινός θάλαμος*, μετάφραση Γιάννης Κρητικός, εκδόσεις Κέδρος, 2008
6. Barthes Ronald, *The Rhetoric of the image* στο *Image*, στο βιβλίο «Image - music - text», Essays selected and translated by Stephen Heath, Fontana Press, 1977
7. Barthes Roland, *Στοιχεία σημειολογίας*, μετάφραση: Χαράλαμπος Μαγουλάς, επιμέλεια: Χαράλαμπος Μαγουλάς, επιμέλεια σειράς: Βαγγέλης Γαλάνης
8. Deleuze Gilles, *Πώς αναγνωρίζουμε τον στρουκτουραλισμό*, η φιλοσοφία- τόμος τέταρτος, μτφ Κωστής Παπαγιώργης, επιμέλεια Francois Chatelet, εκδόσεις Γνώση, 2006
9. Deleuze Gilles, *Difference and repetition*, μετάφραση Paul Patton, Bloomsbury Academic, 2014
10. Derrida Jacques, *Περί γραμματολογίας*, επιμέλεια σειράς: Παναγιώτης Κονδύλης μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης Γνώση, 1990
11. De Saussure Ferdinand, *Μαθήματα γενικής γλωσσολογίας*, μετάφραση Φώτης Αποστολόπουλος, εκδόσεις Παπαζήση, 1979
12. Dylan Evans, *Εισαγωγικό λεξικό της Λακανικής ψυχανάλυσης*, μτφ Γιάννης Σταυρακάκης, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005
13. Foucault M., *Οι λέξεις και τα πράγματα, μία αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μτφ Κωστής Παπαγιωργης, Γνώση, Αθήνα 2008
14. Foucault M., *Η αρχαιολογία της γνώσης*, εκδ. Εξάντας, 1987.
15. Foucault Michel, *What is an Author*, Bulletin de la Societe Francaise de Philosophie, no. 63, Paris, 1969, αγγλική μετάφραση Josue V. Harari in Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca, NY, 1979, σσ. 141-160
16. Foucault M, *τρία κείμενα για τον Νίτσε*, μετφ Δημήτρης Γκινουσάτης, Επιμέλεια Πολύτιμη Γκέκα, εκδ Πλέθρον, Αθήνα, Μάιος 2011
17. Foucault, Michel, *η ζωγραφική του Μανέ*, μετάφραση - επιμέλεια Πόλα Καπόλα, εκδόσεις Νήσος

18. Foucault, Michel, *ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μετάφραση Τάσος Μπέτζελος, εκδόσεις Πλέθρον, 2012
19. Gross, Frederick, *Μισέλ Φουκώ*, Μετάφραση Άντα Κλαμπατσέα, Νήσος, 2007
20. Levi-Strauss C., *Myth and Meaning*, N. York, Schocken, 1995
21. Levi-Strauss C, *Δομική ανθρωπολογία*, μετάφραση Θόδωρος Παραδέλλης, επιμέλεια Θόδωρος Παραδέλλης, Κέδρος, Αθήνα 2010
22. Macherey Pierre, *Φουκώ και Μαρξ, το παραγωγικό υποκείμενο*, μτφ Τάσος Μπετζέλος, Εκτός Γραμμής, Αθήνα 2014
23. Μπαλτάς Αριστείδης, σημειώσεις από το μάθημα φιλοσοφία και επιστήμη 2: δομισμός και μεταδομισμός
24. Συλλογικό έργο (edited by Hans Belting), *εισαγωγή στην ιστορία της τέχνης*
25. Van der Meulen, *Between Benjamin and McLuhan: Vilem Flusser' s Media Theory*

Γενική βιβλιογραφία

1. Baudelaire, Charles, *Αποφθέγματα παρηγοριάς για τον έρωτα - Ο ζωγράφος της μοντέρνας ζωής*, μετάφραση: Στέργιος Βαρβαρούσης, μετάφραση Στέργιος Βαρβαρούσης, Ερατώ, 2000
2. Baudrillard Jean, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan press, 1994
3. Benjamin Walter, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγής του*, μτφ Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος, 1978
4. Benjamin Walter, *Συνοπτική ιστορία της φωτογραφίας*, μτφ Δημοσθένης Κούρτοβικ Κάλβος, 1978
5. Benjamin Walter, *Θέσεις για μία φιλοσοφία της ιστορίας, Λέσχη των κατασκόπων*, Αθήνα, Σεπτέμβριος 2014
6. Baudrillard Jean, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan press, 1994
7. Γκινωσάτης Δημήτρης, *framing apparatuses*, εισαγωγή στην *Παράλληλη Κρίση*, υπό έκδοση
8. Γκινωσάτης, Δημήτρης, *Επαδιοργανώνοντας το ανθρώπινο sensorium- αρχιτεκτονική και κινηματογράφος στην εποχή του μοντερνισμού*
9. De Bord, Guy, *Η κοινωνία του θεάματος*, μετ. Πάνος Τσαχαγέας, Νίκος Αλεξίου, εκδόσεις ελεύθερος τύπος, 2007
10. Flusser, Vilem, *Προς μια φιλοσοφία της φωτογραφίας*, μετάφραση Ηρακλής Παπαϊωάννου, μουσείο φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 1998

11. Flusser, Vilem, *Ψηφιακή Φαινομενικότητα*, υπό έκδοση
12. Frampton Kenneth, *Μοντέρνα αρχιτεκτονική -ιστορία και κριτική*, επιμέλεια: Ανδρέας Κούρκουλας μετάφραση: Θόδωρος Ανδρουλάκης, Μαρία Παγκάλου, εκδόσεις θεμέλιο, 1999
13. Hawking Steven, *Το χρονικό του χρόνου*, μετάφραση Κωνσταντίνος Χάρακας, Κάτοπτρο, Αθήνα, 1997
14. Kittler, Friedrich, *Γραμμόφωνο, κινηματογράφος, γραφομηχανή*, μετάφραση Τούλα Σιετή, επιστημονική επιμέλεια και επίμετρο: Διονύσης Καββαθάς, εκδόσεις Νήσος, 2005
15. Koffman Sarah, *ο Νίτσε και η μεταφορά*, μτφ Δημήτρης Γκινουσάτης, Σμίλη, Αθήνα, 2010
16. Marx Karl, Engels Friedrich, *Η γερμανική ιδεολογία, Τόμοι πρώτος και δεύτερος*, μτφ – επιμέλεια Κ. Φιλίνη, εκδόσεις Gutenberg, 1997
17. Kuhn, T.S., *Η Δομή των Ελληνικών Επαναστάσεων*, Μετ. Γ. Γεωργακόπουλος, Β. Κάλφας, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Σύγχρονα Θέματα, 1981
18. Maturana Humberto, Varela Francisco, *Το δέντρο της γνώσης, Πρόλογος - Μετάφραση, Μανουσέλης Σπύρος*, Επιμέλεια, Μπουκαλάς Παντελής, Κάτοπτρο, Αθήνα, Μάρτιος 1992
19. McLuhan, Marshall, *Media, οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, Μάνδρος Σπύρος, εκδόσεις Κάλβος, 1990
20. Μπαλτάς, Α., Στεργιόπουλος, Κ., (2003), *Φιλοσοφία και επιστήμες στον 20ο αιώνα: Εισαγωγή*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης
21. Ξένου Βάνα, σημειώσεις από το μάθημα «το φανταστικό μουσείο»
22. Peirce, C.S., *What Is a Sign?*, Peirce Edition Project, 1894
23. Παρμενίδης Γιώργος, σημειώσεις των μαθημάτων, «Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας I: Το Εννοιολογικό Υπόβαθρο και το Σώμα της Έρευνας» και «Η Αρχιτεκτονική ως Αντικείμενο Έρευνας II: Το Εννοιολογικό Υπόβαθρο και το Σώμα της Έρευνας διά του Σχεδιασμού»

Βιβλιογραφία πάνω στην ιστορία/θεωρία της τέχνης,

1. Beardsley Monroe, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, μτφ Δημοσθένης Κούρτοβικ, Παύλος Χριστοδουλίδης, Νεφέλη, Αθήνα, 1989
2. Bois, Yves Alain, *Painting as a model*, MIT press, Series October books, 1993
3. Bowness Alan, *Modern European art*, Thames and Hudson, 2003

4. Δασκαλοθανάσης Νίκος, Ιστορία της τέχνης, η γέννηση μίας νέας επιστήμης, εκδόσεις Άγρα, 2013
5. Gombrich, E. H., *Το Χρονικό της Τέχνης*, μετφρ Κασδαγλή Λίνα, εκδόσεις Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1998
6. Greenberg Clement, *Τέχνη και πολιτισμός*, μτφ – επιμέλεια Νίκος Δασκαλοθανάσης, Νεφέλη, Αθήνα, 2007
7. Jauss Hans Robert, *Η θεωρία της πρόσληψης: τρία μελετήματα*, μτφ Μίλτος Πεχλιβάνος, εκδόσεις, Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 1995
8. Krauss Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT PRESS, 1985
9. Malraux Andre, *Το φανταστικό μουσείο*, Πρόλογος Ντένης Ζαχαρόπουλος, μτφ. Νίκος Ηλιάδης, επιμέλεια Αλεξάνδρα Μαρκοπούλου, Πλέθρον, Αθήνα 2007 (πρωτότυπο στα Γαλλικά 1965)
10. Read Herbert, *Η τέχνη σήμερα- για τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης*, εκδόσεις Κάλβος, 1960
11. Συλλογικό έργο: *Art of the 20th century, painting, sculpture, new media, photography*, εκδόσεις Tachen, 2005
12. Συλλογικό έργο (edited by Nikos Stagos), *Έννοιες της μοντέρνας τέχνης- από τον Φοβισμό στον Μεταμοντερνισμό*, μορφωτικό ίδρυμα εθνικής τράπεζας, Αθήνα 2003
13. Συλλογικό έργο (Foster, Krauss, Bois, Buchloh), *Η τέχνη από το 1900*, επίκεντρο, 2007
14. Συλλογικό έργο (edited by Hans Belting), *Εισαγωγή στην ιστορία της τέχνης*, μετάφραση: Λ. Γυιόκα, Βάνιας, 1995
15. Wolfflin, H. *Principles of Art History* (1915), Dover Publications, USA
16. Warburg Aby, *L'Atlas Mnémosyne*, L'ECARQUILLE, 2012

Βιβλιογραφία Ιστορίας και θεωρίας κινηματογράφου

1. Balázs Béla, *Η θεωρία του φιλμ, η δημιουργική κάμερα – το σενάριο – ο ήχος – το μοντάζ*, μετάφραση: Μάκης Μωραΐτης επιμέλεια σειράς: Γιάννης Σολδάτος, εκδόσεις Αιγόκερος, Αθήνα 1992
2. Barnouw Erik, *Documentary: A History of the Non-fiction Film*, Oxford University Press, 1993
3. Brakhage Stan, *lectures*, διάφορες εκδόσεις
4. Bordwell David, Thompson Kristin, *Η ιστορία του φιλμ*, Μεταφραστής : Κολαΐτη Ρίτα, Λερός Νίκος Επιμελητής : Στεφανή Εύα, εκδόσεις Πατάκη

5. Burch, Noël, *Theory of film practice*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1981
6. Διζικιρίκης, Γιώργος, *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, εκδόσεις Αιγόκερως, Αθήνα 1985
7. Eisenstein, Sergei Mikhailovich, *Η μορφή του φιλμ*, μετάφραση Νίκος Παναγιωτόπουλος, Κώστας Σφήκας, εκδόσεις Αιγόκερος, Αθήνα, 2003
8. Eisenstein, Sergei Mikhailovich, *Κινηματογράφος και ζωγραφική*, Κώστας Σφήκας, Αιγόκερως
9. Θεοδωράκη Στέλλα, *Κινηματογραφικές πρωτοπορίες*, Εκδόσεις Νεφέλη, 1990
10. Kracauer S., *Θεωρία του κινηματογράφου- η απελευθέρωση της φυσικής πραγματικότητας*, μετάφραση Δημοσθένης Κούρτοβικ, Κάλβος, 1983
11. Le Grice, Malcolm, *Μετά το αφηρημένο φιλμ, Ένα χρονικό της εξέλιξης των πειραματικών αναζητήσεων στον κινηματογράφο απ' τα πρώτα εγχειρήματα, ως τις μέρες μας*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1982
12. Μωραΐτης Μάκης, *Για έναν διαλεκτικό αντιρεαλισμό στον κινηματογράφο*, εκδόσεις γνώση, 1982
13. Pinel Vincent, *Σχολές, κινήματα και είδη στον κινηματογράφο*, σελ 241, επιμέλεια: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, μετάφραση: Μαριλένα Καρρά, επιμέλεια σειράς: Χρήστος Δερμεντζόπουλος, Μεταίχμιο, 2006
14. Ρεντζής, Θανάσης *Πρωτοπορίες στον Κινηματογράφο*, εκδόσεις Καστανιώτη, 1978
15. Συλλογικό έργο, Eisenstein Sergei, Dziga Vertov, Kuleshov Lev, κ.α. *το μοντάζ*, μετάφραση Μπαμπασάκης Γιώργος-Ίκαρος, Αιγόκερος, Δεκέμβρης 2003

Θεωρία φωτογραφίας

1. Bajac Quentin. "Contemporary Photography at MoMA." In *Photography at MoMA: 1960–Now*. The Museum of Modern Art, 2015, 10-15.
2. Galassi Peter. "Two Stories." In *American Photography 1890–1965*. The Museum of Modern Art, 1995
3. Benson Richard. "Modern Photography." In *The Printed Picture*. The Museum of Modern Art, 2008, 144-173.
4. Γκαγκάτσιου Ελένη, *Όταν μιλούν οι φωτογράφοι*, εκδόσεις Παπασωτηρίου, 2013
5. Fried Michael, *Why photography matters in art as never before*, Yale university press, 2008
6. Ιωαννίδης Κώστας, *Σύγχρονη Ελληνική Φωτογραφία: Ένας Αιώνας σε Τριάντα Χρόνια Futura*, 2008

7. Ιωαννίδης Κώστας, Σημειώσεις από το μάθημα της ιστορίας της φωτογραφίας, ΑΣΚΤ
8. Καρπούζης Γιάννης, *Eugene Atget: ένας άνθρωπος που έπρεπε να εφευρεθεί*, ΑΣΚΤ, επιβλέποντας Διονύσης Καββαθάς, Ιούλιος, 2011
9. Newhall Beaumont, *History of Photography: From 1839 to the Present*. The Museum of Modern Art, 1937/1982, 234-246.
10. Sontag, Susan, *περί φωτογραφίας*, μετάφραση Παπαϊωάννου Ηρακλής, εκδόσεις φωτογράφος, 1993
11. Szarkowski, John, *The photographer's eye*, MoMa
12. Szarkowski, John, Peter, Wollen, *η αισθητική της φωτογραφίας*, μετάφραση Μωραΐτης Μάκης, εκδόσεις Καθρέπτης, 2001
13. Szarkowski John, *Looking at photographs, 100 pictures from the collection of the museum of Modern Art*, MoMA, New York, 1973 (2009)
14. Συλλογικό έργο *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*, edit by Vicky Goldberg, Simon and Schuster, 1971
15. Συλλογικό έργο, *Multiple Views*, Edited by Daniel P. Younger, introduction by Alan Trachtenberg, University of New York press, New York, 1991
16. Συλλογικό έργο, *Photography in the Modern Era*, European documents and critical writings, Edited and introduction by Christopher Phillips, The Metropolitan Museum of Art – Aperture, New York, 1989
17. Συλλογικό έργο, *Photography Theory (the art seminar)*, Edited by James Elkins, University College Cork, Routledge, USA, 2007
18. Σταυρίδης Σταύρος, *Φωτογραφία και χωροποίηση του χρόνου*, περιοδικό Ουτοπία
19. Jeffrey Ian, *Φωτογραφία, Συνοπτική ιστορία*, μετάφραση Ηρακλής Παπαϊωάννου, εκδ. Φωτογράφος, 1997
20. Parageorge Todd, *Core Curriculum*, Aperture Ideas, 2011

Φωτογραφικά Βιβλία

1. Arbus Diane, *monograph*, aperture, 1997
2. Atget Eugene, *The ancient Regime*, New York, MOMA, 1983
3. Atget Eugene, *Paris*, Tachen, 2008
4. Becher Bernhard and Hilla, *Anonyme Skulpturen*, , 1970

5. Brassai, *Paris de Nuit*, διάφορες εκδόσεις, πρώτη έκδοση 1932-3
6. Evans Walker, *American photographs*, The Museum of Modern Art, New York 2012
7. Evans Walker, James Agee, *Let us now praise famous men*, 1941
8. Evans Walker, *The hungry Eye*, Thames and Hudson 2004
9. Frank Robert, *The Americans, Les Americains*, εκδόσεις Delpire, 1958, *The Americans* 1959, Grove Press, 1959
10. Friedlander Lee, Museum of Modern art, New York 2005
11. Goldin Nan, *The Ballad Of Sexual Dependency*, Aperture, διάφορες εκδόσεις, πρώτη έκδοση 1986
12. Kertesz André, *καθρέπτης μίας ζωής*, εκδόσεις μουσείου φωτογραφίας Θεσσαλονίκης, 2007
13. Koudelka Joseph, *Exiles*, Aperture; 2nd Revised edition, 1997
14. Soth Alec, *Sleeping by the Mississippi*, 2004
15. Strand Paul, *time in New England*, Oxford University Press, 1950
16. Συλλογικό, *Camera Work*, magazine, edited by Alfred Stieglitz, Επανέκδοση από την Tachen
17. Winogrand Garry, *Figments from the Real World*, The Museum of Modern Art, New York 2003
18. Winogrand Garry: *the animals*, Moma, 1977
19. Winogrand Garry: an interview, *Visions and images, American Photographers on Photography*, Interviews with photographers by Barbara Diamonstein, 1981–1982

Επιλεγμένες ταινίες

1. Bergman Ingmar, *Persona*, 1966
2. Brakhage Stan, *Dog Star Man*, 1962
3. Cameron James, *The terminator*, 1984
4. Markopoulos Gregory, *Eniaios*, σε εξέλιξη
5. Gilliam Terry, *Twelve Monkeys*, 1995
6. Leger Fernand, Dudley Murphy, *Ballet Mécanique*, 1923-Marker Chris, *Le joli Mai*, 1962
7. Lucas George, *ο πόλεμος των άστρων* (επεισόδια 1-3), 1998-2004

8. Marker Chris, *Lettre de Sibérie*, 1958
9. Marker Chris, *iCuba Sí!*, 1961
10. Marker Chris, *La Jetée*, 1962
11. Marker Chris, *Si J'Avais Quatre Dromadaires*, 1967
12. Marker Chris, *Le fond de l'air est, rouge*, 1977
13. Marker Chris, *Sans Soleil*, 1983
14. Morrison Bill, *Dawson city, frozen time*, 1916
15. Resnais Alain, *Hiroshima Mon Amour*, 1959
16. Resnais Alain, Chris Marker, *Les Statues Meurent Aussi*, , 1953
17. Resnais Alain, *Nuit et brouillard*, Alain Resnais, 1956
18. Snyder Zack, *Watchmen*, 2009
19. Truffaut François, *les 400 coups*, 1959
20. Vigo Jean, *A propos de Nice*, 1930
21. Wachowski Lana, Lilly, *The Matrix*, 1999

Ιστοσελίδες

1. Aperture website, USA (<https://aperture.org/>)
2. <https://chrismarker.org/>
3. Metcalf Beth, ιστοσελίδα (The Univocity of Deleuze
(<http://users.rcn.com/bmetcalf.ma.ultranet/index.htm>)
4. Μπαμπινιώτης, λεξικό της νέας ελληνικής
(<http://www.babiniotis.gr/wmt/webpages/index.php?lid=1&pid=5&apprec=18>)

Προς περαιτέρω έρευνα

1. Bailey Gill Carolyn, *Time and the Image*, Manchester University Press, 2000
2. Cadava Eduardo, *Λέξεις φωτός Θέσεις για τη φωτογραφία της ιστορίας*, μετάφραση: Μανόλης Αθανασάκης Νήσος, 2014
3. Derrida Jacques, *Η γραφή και η διαφορά*, κεφάλαιο *Η δομή, το σημείο και το παιχνίδι*, μετ Κωστής Παπαγιώργης, 2003
4. Didi-Huberman Georges, *The Surviving Image, Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, Translated by Harvey Mendelsohn, Penn State University Press
5. Genette Gerard, *Σχήματα III, ο λόγος της αφήγησης*, μετφ Καψωμένος Ερατοσθένης εκδόσεις Πατάκης, 2007
6. Genette Gerard, *Εισαγωγή στο αρχικείμενο*, μετ Πατεράκη Γαρέφη Μήνα, 2001
7. Jakobson Roman, *Δοκίμια για τη γλώσσα της λογοτεχνίας*, Πρόλογος - Μετάφραση Μπερλής Άρης, Εστία 2009
8. Jameson Fredric, *Το μεταμοντέρνο- ή η πολιτισμική λογική του ύστερου καπιταλισμού*, Νεφέλη, μετάφραση Γιώργος Βάσσος, Αθήνα 1999
9. Panofsky Erwin, *Μελέτες εικονολογίας, Ουμανιστικά θέματα στην τέχνη της Αναγέννησης*, μετάφραση: Ανδρέας Παππάς, Νεφέλη, 1991
10. Piaget Jean, *Ο Στρουκτουραλισμός*, Καστανιώτης, 1972
11. Συλλογικό έργο, *Ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας: Ιστορικές, φιλοσοφικές και ψυχολογικές όψεις της θεωρίας της λογοτεχνίας στον 20ό αιώνα*, κεφάλαιο *Δομισμός*, μετ Σωτήρης Παράσχας, Μίλτος Πεχλιβάνος, Ελένη Σηφάκη
12. Trubetzkoi, *Principles of phonology*, translation Christiane Baltaxe, Berkley and Los Angeles university press, 1971

