

Το βλέμμα, το έγκλημα και η πόλη σε τρεις ταινίες του Άλφρεντ Χίτσκοκ

Κώστας Λιβιεράτος

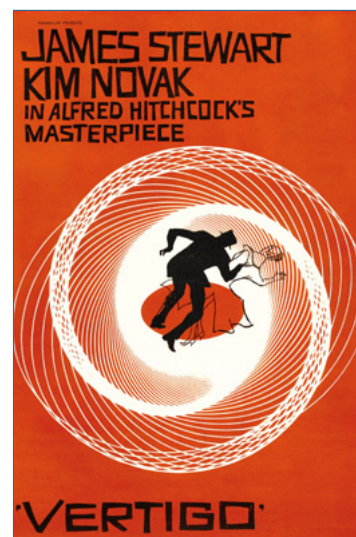
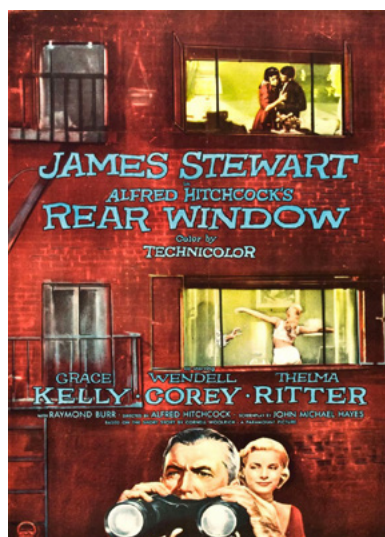
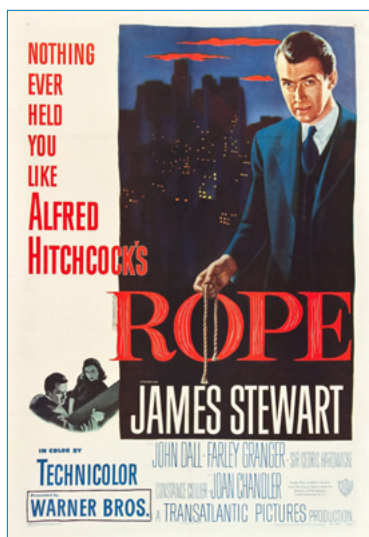
Εκδότης, δοκιμογράφος, υπεύθυνος σεμιναρίων

Η λαμπερή όσο και ζοφερή εμπειρία της μοντέρνας πόλης έχει αποτυπωθεί σε έργα μυθοπλασίας καλύτερα συνήθως απ' ό,τι σε πολεοδομικές μελέτες. Μάλιστα ο ρόλος του βλέμματος, ιδιαίτερα κρίσιμος γι' αυτή την εμπειρία, έχει βρει ένα προνομιακό πεδίο ανάδειξης στον κινηματογράφο και στην ικανότητά του να εμπλέκει τον θεατή «σ' ένα μηχανισμό βλεμμάτων, μια περιπέτεια της όρασης και της ακοής».¹ Σε μια εποχή όπου η σχέση των ανθρώπων με τον αστικό χώρο μεταλλάσσεται ριζικά (από τα αχανή προάστια μέχρι τον ψηφιακό κόσμο), ορισμένες ταινίες του περασμένου αιώνα δεν συνιστούν απλώς ευκαιρίες νοσταλγικής αναδρομής αλλά αληθινά ντοκουμέντα για τη μοντέρνα αστική ζωή και τις όποιες επιβιώσεις της.

Οι τρεις ταινίες του Άλφρεντ Χίτσκοκ που εξετάζονται συνοπτικά εδώ –*Θηλειά*, *Σιωπηλός μάρτυς*, *Δεσμώτης του ιλίγγου* (βλ. περιλήψεις τους στις σημειώσεις)– φωτίζουν διακριτικά τα ζητήματα της πόλης, χωρίς να τα φέρνουν στο προσκήνιο, αλλά και χωρίς να τα διεκπεραιώνουν συμβατικά ως ουδέτερο υπόβαθρο της δράσης. Το πλεονέκτημα του συνδυασμού τους είναι ότι εκτυλίσσονται σε τρεις διαφορετικές κλίμακες του χώρου –εσωτερικό διαμερίσματος, ακάλυπτος οικοδομικού τετραγώνου, μητροπολιτικό κέντρο– στις οποίες εγγράφεται κάθε φορά η παρουσία της πόλης, μέσα από μια ανταλλαγή βλεμμάτων με κεντρική πηγή τον πρωταγωνιστή (τον οποίο μάλιστα παίζει σε όλες ο ίδιος ηθοποιός, ο Τζέιμς Στιούαρτ). «Ταινίες μυστηρίου» ή «αστυνομικές», αλλά και «δραματικές» και «κοινωνικές», προσφέρουν έτσι μια επιτομή των αμφιλεγόμενων παραστάσεων της αμερικανικής μεγαλούπολης γύρω στα μέσα του 20ού αιώνα.²

1. Χρήστος Βακαλόπουλος, «Υπόθεση ζωής και βλεμμάτων (Άλφρεντ Χίτσκοκ)», *Δεύτερη προβολή*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1990, σ. 109.

2. Μια ανάλογη προσέγγιση, επικεντρωμένη όμως στην οργάνωση του χωροχρόνου και τη σχέση εικόνας και πραγματικότητας σε αυτά τα φιλμ, έχω επιχειρήσει παλιότερα, στο κείμενο «Εικόνες από τον τόπο του εγκλήματος. Σκηνογραφία και κατασκευή σε τρεις ταινίες του Άλφρεντ Χίτσκοκ», στο *Περί κατασκευής*, τοπικά β', επιμέλεια Παναγιώτη Πούλου, Εταιρεία Μελέτης των Επιστημών του Ανθρώπου / νήσος, Αθήνα 1996. Εξάλλου, το παρόν κείμενο αποτελεί υποκεφάλαιο ευρύτερης αδημοσίευτης μελέτης με θέμα «Η μυστηριώδης κοινότητα του βλέμματος. Η πόλη σε τρεις ταινίες του Άλφρεντ Χίτσκοκ».



Θηλειά, Σιωπηλός μάρτυς, Δεσμώτης του ιλιγγίου – οι αφίσες

Τρία βλέμματα

Στις μεγάλες πόλεις, η ζωή μεταξύ αγνώστων και η πληθώρα των συμβάντων, των κινήσεων, των πραγμάτων και των σημείων ευνοούν μια υπερένταση της όρασης, εις βάρος των αισθήσεων της πιο ενεργητικής κοινότητας και επαφής. Οι άνθρωποι καλούνται να περάσουν βουβόι και μοναχικοί ένα μεγάλο μέρος της παρουσίας τους στον δημόσιο χώρο και να αντεπεξέλθουν με το βλέμμα στην ετερογένεια της αστικής ζωής.³ Έτσι η λανθάνουσα κοινότητα της πόλης είναι πρώτα απ' όλα μια *κοινότητα του βλέμματος*. Ωστόσο αυτή δεν είναι ούτε προφανής ούτε αδιαίρετη. Τα βλέμματα που ανταλλάσσονται μέσα της, όπως και οι εμπειρίες τις οποίες διαμεσολαβούν, δεν είναι όμοια, γι' αυτό και την ίδια στιγμή που τη συνέχουν δεν παύουν να τη διαφοροποιούν και να τη χωρίζουν.⁴

3. Σε αυτό το φαινόμενο, το οποίο συνέδεσε ιδιαίτερα με τις δημόσιες συγκοινωνίες, ο Ζίμελ διέκρινε «μια σημαντική στιγμή για την κοινωνιολογία της μεγαλούπολης. Η κυκλοφορία εντός της, σε σύγκριση με εκείνη της κωμόπολης, αναδεικνύει την τεράστια υπεροχή του οράν επί του ακούειν των άλλων, και μάλιστα όχι μόνο επειδή οι συναντήσεις στο δρόμο της κωμόπολης αφορούν σχετικά μεγάλο ποσοστό γνωστών, με τους οποίους ανταλλάσσουμε ένα λόγο [...] αλλά προπάντων μέσα από τα δημόσια μέσα μεταφοράς. Πριν από την εξάπλωση των λεωφορείων, των σιδηροδρόμων και των τροχιοδρόμων στον 19ο αιώνα, οι άνθρωποι δεν ήταν διόλου σε θέση να δύνανται ή να πρέπει να αντικρίζονται επί λεπτά και επί ώρες χωρίς να συνομιλούν» (Georg Simmel [1903/1908], «Ο χώρος και οι χωρικές διατάξεις της κοινωνίας», μετάφραση Θανάση Γκιούρα, στο *Χώρος, πόλη και εξουσία στη νεωτερικότητα*, Ίδρυμα Σάκη Καραγιωργα / Σαββάλας, Αθήνα, 2010, σ. 339).

4. Η λυτρωτική όσο και τραυματική εμπειρία μιας δνητικής και ανεκπλήρωτης κοινότητας, την οποία προσφέρει η ανταλλαγή βλεμμάτων στη μοντέρνα πόλη, εμφανίζεται εν είδει «πρωταρχικής μοντέρνας σκηνής» (όπως λέει ο Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, Simon and Schuster, Νέα Υόρκη, 1982, σ. 148-155) στο πεζό ποίημα του Σαρλ Μπωντλαίρ «Τα μάτια των φτωχών» (από τη *Μελαγχολία του Παρισιού [Le Spleen de Paris]*, XXVI): όπου ένα ζευγάρι ερωτευμένων, καθισμένο στο πολυτελές καφέ μιας νέας παρισινής λεωφόρου του 19ου αιώνα, βρίσκεται αντιμέτωπο με μια «οικογένεια ματιών» – τα βλέμματα μιας φτωχής οικογένειας που κοιτά μέσα απ' το τζάμι – και διχάζεται από αντικρουόμενα συναισθήματα αλληλεγγύης και αποστροφής.



Δεσμώτης του ιλίγγου – τρέιλερ

Η συνύφανση κοινότητας και ετερότητας μπορεί να κατανοηθεί αν διακρίνουμε τρεις γενικούς τύπους βλέμματος που διαπλέκονται στη ζωή της πόλης και αντιστοιχούν κατά κανόνα σε διαζευκτικές θέσεις μέσα ή απέναντι στην κοινωνική και χωρική οργάνωσή της.⁵ Ο πρώτος τείνει σε μια σφαιρική *εποπτεία* της πόλης από τη σκοπιά ειδικά ενδιαφερόμενων ή αρμόδιων, που ανάγουν τη ζωή της σε ορισμένες «κανονικές» συνθήκες και λειτουργίες (ομοιογένεια και συνέχεια του χώρου, ελεγχόμενη θέα και κυκλοφορία, εναλλαγή κατοικίας-εργασίας-αναψυχής κ.ά.): ό,τι απομένει πέρα απ' αυτές δεν είναι παρά επιφανειακά, παρασιτικά ή περιθωριακά στοιχεία (αστικό ντεκόρ, περιθώριο, υπόκοσμος, εγκληματικότητα), προορισμένα να αφομοιωθούν ή να εκλείψουν. Ο δεύτερος, κάπως αντίστροφος, τύπος συνίσταται αρνητικά στην *αποστροφή* του βλέμματος από τις αδιαφανείς μάζες και τους περικλειστούς χώρους (εσωτερικά κτιρίων, αστικοί θύλακες, γκέτο) της πόλης· εκεί όπου «οι άλλοι», ξένοι και διαιρεμένοι ως προς τις συνθήκες, τις ασχολίες και τα συμφέροντά τους, διαγράφουν τις ασύμπτωτες τροχιές μιας αστικής ζωής, που παραμένει επομένως ασύλληπτη. Τέλος, ο τρίτος τύπος βλέμματος έχει

5. Μια παρεμφερή διάκριση πρότεινε ο Pierre Sansot, δοκιμάζοντας μια προβληματική του υπολείμματος στο παράδειγμα της πόλης («Vers une petite métaphysique du reste», *Traverses*, αρ. 11, Παρίσι 1978, σ. 8-9). Ωστόσο, πέρα απ' αυτή την πρόχειρη τυπολογία, μια αυθεντική θεωρία και λογοτεχνική ιστορία του βλέμματος στην πόλη εμπεριέχεται (όπως θα δούμε παρακάτω), τότε ανεπτυγμένη και τότε εν σπέρματι, στο έργο του Βάλτερ Μπένγιαμιν.

να κάνει με τον *περισπασμό* της προσοχής, υπό τον οποίο η ζωή της πόλης παρουσιάζεται στους καθημερινούς ανθρώπους ως φόντο, συνοδεία και περιρρέουσα ατμόσφαιρα στις εκούσιες κινήσεις τους· ένα ρευστό απόθεμα μορφών και περιεχομένων, περίσσεια εικόνων και ήχων αλλά και οσμών, γεύσεων και επαφών, που αυτοί, ως περαστικοί ή ως «κοινό» του δημόσιου χώρου, προσλαμβάνουν αφηρημένα, προσηλωμένοι καθώς είναι σε συγκεκριμένα στοιχεία του.

Από την τρίτη σκοπιά, οι δύο πρώτες εμφανίζονται μερικές και συμπληρωματικές, εφικτές μόνο χάρη σε δραστικούς περιορισμούς. Αποτελεσματική εποπτεία μπορεί να ασκηθεί καταρχήν σε περιορισμένα τμήματα της πόλης, με την προϋπόθεση ότι από την ίδια τη συγκρότησή τους ή χάρη στην οπτική του παρατηρητή (ή και τα δύο) απομονώνονται από τον περίγυρο, από τον οποίο εκείνος αποστρέφει το βλέμμα. Προκύπτουν έτσι μορφές *ετεροτοπίας*: οριοθετημένοι τόποι ελεγχόμενης πρόσβασης, όπου γίνεται δυνατή η συμπαράθεση ασύμβατων χώρων και η προσωρινή ή μονιμότερη, εθελούσια ή καταναγκαστική περιχαράκωση προσώπων και πραγμάτων, που σηματοδοτεί την ετερότητά τους προς τον έξω κόσμο: παράδειγμα, η φυλακή, όπου σ' έναν περιφραγμένο και ιεραρχικά δομημένο χώρο συγκεντρώνονται και κατανέμονται τρόφιμοι, σωφρονιστικοί υπάλληλοι και επισκέπτες· ή η κινηματογραφική αίθουσα, στο βάθος της οποίας, σε μια δισδιάστατη οθόνη, το περιστασιακό κοινό βλέπει να προβάλλεται ένας τρισδιάστατος χώρος.⁶

Αν εποπτεία και αποστροφή συνιστούν δύο ακραίες στάσεις απέναντι στην πόλη, ο *περισπασμός* εμφανίζεται ταυτόχρονα μεταξύ και πέραν των δύο, και σ' αυτό ακριβώς έγκειται η αμφισημία του. Ενώ εκείνες έχουν κάθε φορά σαφές αντικείμενο ή σημείο αναφοράς για όποιον τις υιοθετεί (συγκεντρώνει κανείς την προσοχή του σ' αυτό, την αποσύρει από κείνο), ο *περισπασμός* έχει έναν ασταθή προσανατολισμό (κάτι αποσπά την προσοχή από κάτι άλλο, που όμως δεν χάνει ολότελα την επιρροή του, μπορεί ανά πάσα στιγμή να την ανακτήσει αποσπώντας με τη σειρά του την προσοχή από το νέο αντικείμενο, και ούτω καθεξής). Συνιστά έτσι μια παράδοξη τρίτη στάση, που άλλοτε διαμεσολαβεί κι άλλοτε αναιρεί τις άλλες δύο, μια ανάμειξη αφάιρεσης και προσοχής ή μια λανθάνουσα πρόσληψη.

6. Με αυτά τα χαρακτηριστικά, μεταξύ άλλων, και με ποικίλα παραδείγματα (ιεροί ή απαγορευμένοι τόποι, νεκροταφεία και κήποι, αποικίες, ιδρύματα, στρατώνες, πλοία και οίκοι ανοχής, μουσεία και βιβλιοθήκες, θέατρα, κινηματογράφοι, λούνα παρκ κ.ά.), παρουσίασε ο Φουκώ την έννοια της *ετεροτοπίας* (σε μια διάλεξη του 1967, που πρωτοδημοσιεύτηκε πολύ αργότερα: «Des espaces autres», *AMC*, αρ. 5, Οκτώβριος 1984· ελληνική έκδοση: «Άλλοι χώροι», στο Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μετάφραση Τάσου Μπέτζελου, Πλέθρον, Αθήνα, 2012). Εξάλλου ο ίδιος υποστήριξε γενικότερα πως, αντίθετα απ' ό,τι στις καθησυχαστικές ουτοπίες, στις ετεροτοπίες καταστρέφεται ο ίδιος ο «κοινός χώρος των συναντήσεων», η ««σύνταξη» [...] που κάνει τις λέξεις και τα πράγματα (τις μεν πλάι στα δε ή απέναντί τους) να «στέκονται μαζί»» (*Οι λέξεις και τα πράγματα* [1966], μετάφραση Κωστή Παπαγιώργη, Γνώση, Αθήνα, 1986, Πρόλογος, σ. 13-14). Ο Φουκώ εγκατέλειψε στη συνέχεια τον όρο, αν και όχι τα αντικείμενά του, μεταξύ των οποίων είναι βέβαια οι χώροι εγκλεισμού και οι πανοπτικές και πειθαρχικές τεχνολογίες τους, με πρότυπο το Πανοπτικόν του Μπένθαμ (βλ. του ίδιου, *Επιτήρηση και τιμωρία* [1975], μετάφραση Τάσου Μπέτζελου, Πλέθρον, Αθήνα, 2011, κεφ. III και IV).

Υιοθετώντας αυτές τις στάσεις και ακολουθώντας τις τροπές του βλέμματος που τις διέπουν, οι άνθρωποι αντεπεξέρχονται με μεγαλύτερη ή μικρότερη επιτυχία τόσο στις κανονικές συνθήκες της καθημερινότητας όσο και στις έκτακτες εκδηλώσεις της αναταραχής ή της εγκληματικότητας που τους επιφυλάσσει η ζωή στις μεγάλες πόλεις. Κι αυτό γιατί οι δύο τούτες όψεις της είναι μοιραία συνδεδεμένες. Έτσι, αν κάθε ανθρώπινο έργο προϋποθέτει ένα συντονισμό κινήσεων μέσα στη ροή της καθημερινής ζωής, το «τέλειο έγκλημα» αποσπά από αυτή τη ροή κάτι κρίσιμο: τον τόπο και την ώρα της τέλεσής του. Αυτό σημαίνει ότι πρέπει να «σκηνοθετηθεί» με τέτοιον τρόπο ο κανονικός χώρος και χρόνος ώστε το κενό να περάσει απαρατήρητο ή ανεξέλεγκτο, να εγκαθιδρυθεί ανάμεσα στην καθημερινότητα και το έγκλημα μια ασυνέχεια που θα εμποδίσει τον εντοπισμό των ενόχων. Αν αυτό συμβαίνει στον πραγματικό κόσμο, οι ταινίες του είδους (αστυνομικές, μυστηρίου, θρίλερ) οργανώνουν ανάλογα τη μυθοπλασία και την εικονοπλασία τους διακρίνοντας τη *σκηνή του εγκλήματος* από το *σκηνικό της καθημερινότητας*, έτσι ώστε το δεύτερο να μεταμφιέζει, κάτω από την εντύπωση του κανονικού, το έκτακτο γεγονός που αποτυπώνει η πρώτη. Η δραματική ένταση προκύπτει τότε από τον τρόπο με τον οποίο, μέσα από το παιχνίδι των βλεμμάτων, το ξετύλιγμα του σκηνικού αποκαλύπτει τελικά τη σκηνή, αποκαθιστώντας τη συνέχεια.



Θηλειά: Το παιχνίδι των βλεμμάτων ξετυλίγει το νήμα



Θηλειά: Κοινότητα της ομιλίας και της αποστροφής

Ετεροτοπία, εγκληματικότητα, αλληλεπίβλεψη

Κάθε παραμονή σε ιδιωτικό εσωτερικό χώρο συνεπάγεται ένα βαθμό περισπασμού από την πόλη, η οποία δεν παύει να υπολανθάνει στην αντίληψη χάρη στις εικόνες και τους ήχους της που διαπερνούν παράθυρα και τοίχους. Ωστόσο η απομόνωση του ιδιώτη στο εσωτερικό της κατοικίας του, το οποίο αντιλαμβάνεται πλέον ως καταφύγιο και μετατρέπει οριακά σε ετεροτοπία, σηματοδοτεί ένα βήμα πιο πέρα. Στο διαμέρισμα της *Θηλειάς*,⁷ ήδη τοποθετημένο με το εξωτερικό πλάνο της αρχής σε μια καλή συνοικία της Νέας Υόρκης, οι συγκεντρωμένοι απαρτίζουν μια κλειστή κοινότητα της ομιλίας, που δεν αναγνωρίζει την ευρύτερη κοινότητα του

7. *Rope* (1948): Σ' ένα νεοϋορκέζικο ρετιρέ, οι δύο νεαροί ένοικοι, απόφοιτοι του Χάρβαρντ, στραγγαλίζουν έναν παλιό συμφοιτητή τους και κρύβουν το πτώμα σε μια κάσα στη μέση του σαλονιού, λίγη ώρα πριν από ένα κοκτέιλ στο οποίο έχουν καλέσει συγγενείς και φίλους του θύματος, καθώς και τον παλιό τους καθηγητή φιλοσοφίας Ρούπερτ Καντέλ. Θεωρώντας το «καλλιτεχνικό έγκλημά» τους εφαρμογή της δικής του μηδενιστικής διδασκαλίας, τον αφήνουν (τον προκαλούν σχεδόν) να ανακαλύψει τα ίχνη του. Στο τέλος της βραδιάς εκείνος θα βρει το πτώμα και θα καλέσει συγκλονισμένος την αστυνομία. Η ταινία εκτυλίσσεται ολόκληρη μέσα στο διαμέρισμα, σε πραγματικό χρόνο, περιλαμβάνοντας φαινομενικά ένα μοναδικό συνεχές πλάνο – στην πραγματικότητα, τα ελάχιστα τεχνικώς αναγκαία τότε δεκάλεπτα πλάνα, που διαδέχονται ανεπαίσθητα το ένα το άλλο. (Βλ. και μια ανάλυση της ταινίας από νομική, ψυχοκοινωνική και σκηνοθετική άποψη, του Νικολάου Γανιάρη, «*Η Θηλειά του Alfred Hitchcock*», *The Art of Crime*, Νοέμβριος 2019.)



Θηλεία: Το σαλόνι ως ετεροτοπία – ανιχνεύοντας τον τόπο του εγκλήματος

βλέμματος: μια ελίτ συναγωνιζόμενων ανδρών, που κρατά τους πληβείους εκτός των τειχών, ή (όπως την οικονόμο) υπό έλεγχο εντός. Διόλου τυχαία, σε μια συζήτηση μεταξύ σοβαρού και αστείου, ο φόνος –των «διανοητικά και πολιτιστικά κατώτερων» που «απλώς καταλαμβάνουν χώρο»– υποστηρίζεται ως μία εκ των καλών τεχνών, που μπορεί να απαλλάξει τον κόσμο από τα προβλήματα του υπερπληθυσμού, της ανεργίας ή της αναμονής στην ουρά για εισιτήρια θεάτρου... Αυτή η ιδιότυπη προσφυγή στην τέχνη ως γκροτέσκα μετουσίωση του εγκλήματος είναι εκδήλωση μιας αποστροφής απέναντι στην πόλη, που απηχεί ειρωνικά τη λεγόμενη «εσωτερική μετανάστευση»: την παλιά αριστοκρατική και αστική αναζήτηση της ατομικής ολοκλήρωσης μακριά από τη δημόσια ζωή, σ' έναν προσωπικά επενδυμένο ιδιωτικό κόσμο.⁸

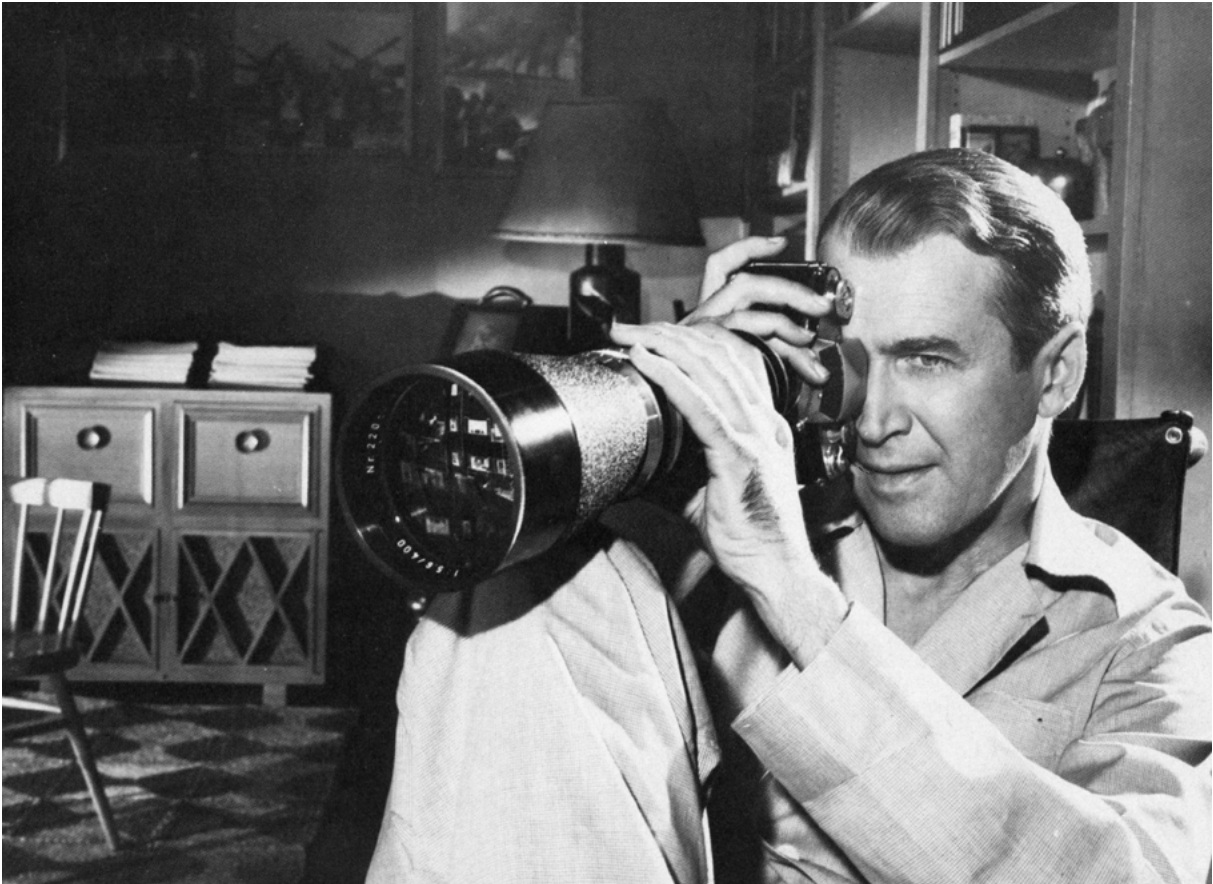
8. Μια μακρά δυτική παράδοση με θρησκευτικές καταβολές, για την οποία ο οικιακός χώρος αποτελεί καταφύγιο ανάλογο με κείνο της εκκλησίας, κορυφώνεται στα διαδοχικά κύματα της λεγόμενης *émigration intérieure*: πρώτα των παλαιών αριστοκρατικών οικογενειών της Γαλλίας που απείχαν από δημόσια αξιώματα τη δεκαετία του 1830, και λίγο αργότερα των αστικών γενιών που απεχθάνονταν τη νέα βιομηχανική τάξη πραγμάτων και τον καταμερισμό της εργασίας. Την ίδια περίοδο συντελείται μια ριζική αναδιοργάνωση της κατοικίας (κατάτμηση, ιεράρχηση και λειτουργική διαίρεση του εσωτερικού) ως άσυλου που υπηρετεί και προστατεύει όχι μόνο το σώμα αλλά και την ψυχή (Richard Sennet, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, Norton, Νέα Υόρκη-Λονδίνο, 1990, σ. 19-31).

Το άτομο καταφεύγει εκεί, μακριά από την αγριότητα των δρόμων (εξαθλίωση, εγκληματικότητα, ταραχές και εξεγέρσεις), για να βρει προσωπική ειρήνη, πληρότητα και ασφάλεια, κι ακόμα ψυχική ανάταση και γόητρο χάρη στα αντικείμενα και έργα τέχνης που συλλέγει, αλλά και για να συγκαλύψει τη δική του ενοχή (για την ταξική θέση, την αυθαίρετη εξουσία και τα συνακόλουθα μεγάλα ή μικρά εγκλήματά του). Το εσωτερικό γίνεται τότε προνομιακό πεδίο όπου αποτυπώνονται και εντοπίζονται τα ίχνη της καθημερινής διαβίωσης, των καλλιτεχνικών αξιώσεων και της εγκληματικής δραστηριότητας των ιδιωτών.⁹ Έτσι αποκτά ουσιαστικό χαρακτήρα ο τετριμμένος «πανοπτισμός» της οικιακής ζωής, η αβίαστη, εκ των πραγμάτων σφαιρική εποπτεία των εσωτερικών χώρων που μπορεί να έχει ο ένοικος ή ο επισκέπτης τους. Αυτή τη συνθήκη αποδίδει παραδειγματικά η ταινία, καθώς στον ολοκληρωτικό έλεγχο του εσωτερικού επιδίδονται τόσο οι οικοδεσπότες για να κρύψουν το έγκλημά τους αποκαθιστώντας το σκηνικό της καθημερινότητας, όσο και ο καθηγητής για να διεισδύσει πίσω του. Κι όπως όχι μόνο το «σώμα του εγκλήματος» (το σκοινί και τα άλλα πειστήρια), αλλά και το ίδιο το πτώμα βρίσκεται κάτω από τη μύτη των ενδιαφερομένων, μέσα στην κάσα-μουφέ, στήνεται μια ετεροτοπία, όπου το σαλόνι, επίκεντρο της ιδιωτικής ζωής και των κοσμικών συναναστροφών, ταυτίζεται με τον τόπο του εγκλήματος και μάλιστα με τη σκηνή της καλλιτεχνικής έκθεσης, συγκάλυψης και αποκάλυψής του.

Ένα βήμα πριν ή ένα βήμα μετά την αποστροφή, ένας αντίστροφος περισπασμός μπορεί να ξαναστρέψει το άτομο στην πόλη, μετατοπίζοντας την προσοχή του από το εσωτερικό προς ό,τι υπάρχει πέρα από τους τέσσερις τοίχους του σπιτιού του. Η περιστασιακή ματιά από το παράθυρο, το χάζι των περαστικών και των γειτόνων που εμφανίζονται στο δρόμο και στα γύρω σπίτια, αποδεσμεύει προσωρινά από τις φροντίδες της οικιακής ζωής και προσεγγίζει την άλλη εκδοχή του περισπασμού, τη *διασκέδαση*. Στην αρχή, ο πρωταγωνιστής του *Σιωπηλού μάρτυρα*¹⁰ προσπαθεί απλώς να διασκεδάσει την ανία του και να ξεφύγει από το ζήτημα του γάμου

9. Ο Μπένγιαμιν σκιαγράφησε αυτή τη σύνθετη εικόνα του αστικού εσωτερικού του 19ου αιώνα: «Ο εσωτερικός χώρος είναι το άσυλο στο οποίο καταφεύγει η τέχνη. Ο συλλέκτης καταλήγει να είναι ο πραγματικός ένοικος του εσωτερικού χώρου. Κάνει υπόθεσή του την εξιδανίκευση των αντικειμένων [...] Από την εποχή του Λουδοβίκου Φίλιππου βλέπουμε στον αστό την τάση να αποζημιώνει τον εαυτό του για την απουσία κάθε ίχνους ιδιωτικής ζωής μέσα στη μεγαλούπολη. Αυτή την ανταμοιβή επιχειρεί να τη βρει μέσα στους τέσσερις τοίχους του διαμερίσματός του [...] Τα ίχνη εκείνου που το κατοικεί αφήνουν το αποτύπωμά τους στο εσωτερικό. Από κει γεννιέται το αστυνομικό μυθιστόρημα, το οποίο ερευνά τούτα τα σημάδια και ακολουθεί τούτα τα ίχνη [...] Οι εγκληματίες στα πρώτα αστυνομικά μυθιστορήματα δεν είναι ούτε καθωσπρέπει κύριοι ούτε απάχηδες, αλλά απλοί ιδιώτες της αστικής τάξης» (Walter Benjamin [1939], *Παρίσι, πρωτεύουσα του 19ου αιώνα* [1939], μετάφραση, σημειώσεις Ροζαλί Σινοπούλου, Ουαπίτι, Αθήνα, 2020, σ. 38-40).

10. *Rear Window* (1954): Ο Τζεφ, ένας άλλοτε ριποκίνδυνος φωτορεπόρτερ, βρίσκεται προσωρινά καθηλωμένος σε αναπηρική καρέκλα, με το ένα πόδι στο γύψο, στο διαμέρισμά του στη Νέα Υόρκη. Εκεί δέχεται τις επισκέψεις μιας μασέζ και της υπερβολικά περιποιητικής φίλης του Λίζας, που τον καλεί να εγκαταλείψει την περιπετειώδη ζωή του για να παντρευτούν. Πλήττοντας και ασφυκτιώντας, περνάει την ώρα του παρακολουθώντας τους διάφορους γείτονες στην απέναντι πολυκατοικία, στην αρχή χαλαρά κι έπειτα πιο συστηματικά (και με τη βοήθεια τεχνικού εξοπλισμού), καθώς αρχίζει να υποψιάζεται ότι



Σιωπηλός μάρτυς: Από το παιχνίδι στη μονομανία, από τον περιπασμό στην εποπτεία

και του νοικοκυριού που θέτει η φίλη του, αφήνοντας το βλέμμα του να πλανιέται στα απέναντι παράθυρα. Όμως η έκτακτη συνθήκη της καθήλωσής του τον εξωθεί στα άκρα, με αποτέλεσμα να αποκρούσει ολοκληρωτικά τις θωπείες της και τις όποιες καθημερινές ασχολίες θα επανέφεραν φυσιολογικά το ενδιαφέρον του στο εσωτερικό του σπιτιού, ή εντελώς αλλού, μακριά απ' αυτό. Ο μικρόκοσμος που χωράει στο περιορισμένο οπτικό πεδίο του δεν είναι πλέον το εσωτερικό μιας επίλεκτης κοινότητας, αλλά ένας ακάλυπτος μεταξύ μεσοαστικών πολυκατοικιών στο Βίλατζ της Νέας Υόρκης, όπου οι γείτονες ζουν τις χωριστές, ετερόκλητες ζωές τους. Η δραματική συρρίκνωση της κλίμακας αντισταθμίζεται από την ακραία συγκέντρωση του γυμνού βλέμματος, αλλά και την ενίσχυσή του με οπτικά όργανα (κιάλια, τηλεφακό κ.λπ.), λες κι ο φωτορεπόρτερ αναπληρώνει τη συσκότιση του ευρύτερου κόσμου με τον υπερφωτισμό του κομματιού που του προσφέρεται. Αυτή η ιδιόμορφη συνθήκη της συστηματικής μονόπλευρης θέασης συγκροτεί μέσα στην καρδιά της πόλης μια ετεροτοπία (εν είδει θεατρικής ή κινημα-

ένας απ' αυτούς έχει σκοτώσει τη γυναίκα του και ξεφορτώνεται το πτώμα τεμαχίζοντάς το. Στην προσπάθειά του να το αποδείξει κερδίζει τελικά την υποστήριξη των δύο γυναικών, εντοπίζεται όμως από τον δολοφόνο, που εισβάλλει απειλητικά στο δωμάτιο και από τον οποίο θα σωθεί χάρη στην επέμβαση της αστυνομίας, όχι πάντως πριν πέσει από το παράθυρο και σπάσει και το άλλο του πόδι.

τογραφικής αίθουσας): από κοινός τόπος (του ενοίκου και των δικών του) που δεν αρνείται τη μεθοριακή παρουσία της ετερότητας (των ξένων, άγνωστων γειτόνων), παρά την αφομοιώνει στο πλαίσιο μιας λανθάνουσας κοινότητας, το δωμάτιο γίνεται αυτονομημένο κέντρο ελέγχου ενός τμήματος του έξω κόσμου, πανοπτικό παρατηρητήριο μιας πολύχρωμης φέτας ζωής: της σκηνης όπου εκτυλίσσονται παράλληλα –και παρακολουθούνται ως θέαμα ή ως αντικείμενα– οι ζωές των απέναντι. Την ίδια στιγμή ο ενοικός του περνάει από το παιχνίδι στη μονομανία, από την περιστασιακή θέαση στη διαρκή επιτήρηση, με δυο λόγια, από τον περισπασμό στην εποπτεία.¹¹

«Αυτά που βλέπεις εκεί έξω είναι ένας κρυφός, ιδιωτικός κόσμος. Οι άνθρωποι κάνουν ιδιωτικά πολλά πράγματα που δεν θα μπορούσαν με κανέναν τρόπο να εξηγήσουν δημόσια», λέει στον Τζεφ ένας φίλος του αστυνομικός ντετέκτιβ. Κι αντίστροφα όμως –ή ακριβώς γι' αυτό– *οι άνθρωποι δεν βλέπουν όσα μπορούν να δουν*: αυτός ο ορισμός του περισπασμού φαίνεται να είναι μια βασική αρχή της αστικής ζωής, τόσο της συνύπαρξης μέσα στο πλήθος του δρόμου¹² όσο και της καλής γειτονίας και της «ηθικής των πίσω παραθύρων» (rear window ethics). Σ' αυτήν, από την άλλη μεριά, στηρίζεται ο εγκληματίας για να περάσει απαρατήρητος, κι αυτήν παραγνωρίζει ο ντετέκτιβ όταν ισχυρίζεται ότι κανείς δεν θα έκανε φόνο μπροστά σε πενήντα παράθυρα. Είναι αλήθεια ότι κάποια δυνατότητα *αλληλεπίβλεψης* μεταξύ αγνώστων, που ευνοεί τη συμμόρφωση προς κοινά πρότυπα συμπεριφοράς, είναι έτσι κι αλλιώς ενσωματωμένη στη διαφανή και προσπελάσιμη οργάνωση του αστικού χώρου. Αυτή η δυνατότητα επαφίεται καταρχήν στην απρογραμμάτιστη κυκλοφορία των τυχαίων βλεμμάτων και στο συνακόλουθο ενδεχόμενο του ελέγχου, που αναστέλλει από μόνο του τον επίδοξο παραβάτη.¹³ Η αλληλεπίβλεψη είναι λοιπόν μια τροπή του περισπασμού, αντίρροπη αν και συχνά συνυφασμένη με τη διασκέδαση. Ωστόσο, υπό την ώθηση, ή υπό το πρόσχημα, της αμφιβολίας για την αποτελεσματικότητα αυτού του αμοι-

11. Η γεινίαση ή η συνάφεια επιτήρησης και θεάματος υποδεικνύεται και αντίστροφα από τις θεατρικές μεταφορές που χρησιμοποιεί ο Φουκώ κατά την περιγραφή του Πανοπτικού («Όσα είναι τα κλουβιά, τόσα είναι και τα μικρά θέατρα όπου κάθε ηθοποιός είναι μόνος, τέλεια εξατομικευμένος και μονίμως ορατός», *Επιτήρηση και τιμωρία*, ό.π., σ. 228), καθώς και από τη συσχέτιση που κάνει ανάμεσα στο Πανοπτικόν και τα σύγχρονά του «πανοράματα», μακρινούς προδρόμους του κινηματογράφου, ένα από τα κεντρικά θέματα των οποίων ήταν η πόλη (*στο ίδιο*, σ. 236 υποσημείωση).

12. Κρίσιμη είναι εδώ εκείνη η εκδοχή περισπασμού που ο Γκόφμαν ονόμασε «ευγενική» ή «διακριτική μη προσοχή» (tactful or civil inattention) και προσδιόρισε ως εξής τη λειτουργία της: «ο ένας δίνει στον άλλον αρκετή οπτική προσοχή ώστε να δείξει ότι αντιλαμβάνεται την παρουσία του [...] ενώ την επόμενη στιγμή αποσύρει την προσοχή του από αυτόν έτσι ώστε να υποδηλώσει ότι δεν αποτελεί στόχο ιδιαίτερης περιέργειας ή επιδίωξης [...] Κατά την εκδήλωση αυτής της αβρότητας, τα μάτια εκείνου που κοιτάει μπορεί να προσπεράσουν τα μάτια του άλλου, αλλά καμία “αναγνώριση” τυπικά δεν επιτρέπεται» (Erving Goffman, *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organisation of Gatherings*, The Free Press, Νέα Υόρκη, 1963, σ. 84).

13. Τη σημασία που μπορεί να έχει η παρουσία πεζών και «μια βασική παροχή δραστηριοτήτων και ματιών» για την ασφάλεια των δρόμων και την ελευθερία κινήσεων στην πόλη πρόβαλε γλαφυρά η Jane Jacobs (*The Death and Life of Great American Cities*, Pelican, 1961/1964, κεφ. 2).

βαίου κοινωνικού ελέγχου,¹⁴ η συστηματική εποπτεία έρχεται να καταδιώξει την καθημερινή ζωή ως τους εσώτερους χώρους της, αμβλύνοντας τα όρια ανάμεσα στην καταπολέμηση και την υπόθαλψη του εγκλήματος. Όλη η μυθοπλασία και εικονοπλασία της ταινίας (ο φωτορεπόρτερ που παρακολουθεί, η φίλη του που καταλήγει να διαρρήξει το σπίτι του υπόπτου, εκείνος που εξωθείται προς νέους φόνους) περιστρέφεται γύρω από το πρόβλημα που θέτει η ανατροπή της λεπτής ισορροπίας ανάμεσα στην αλληλεπίβλεψη και την καθημερινή ζωή· η εκμετάλλευση της δυνατότητας που παρέχει η ανώνυμη παρουσία μεταξύ αγνώστων να παρακολουθήσει κανείς τη ζωή των γειτόνων του και ν' αρχίσει μάλιστα να ανακατεύεται σ' αυτήν.

Μια άλλη εκδοχή του ίδιου φαινομένου, η παρακολούθηση κάποιου στο δρόμο, είναι ένα από τα κεντρικά μοτίβα του *Δεσμώτη του ιλίγγου*.¹⁵ Όπως είναι φανερό, στην κλίμακα της ανοιχτής πόλης, το ατομικό βλέμμα είναι αδύνατον να ασκήσει πλήρη εποπτεία, κι ένας βαθμός περισπασμού –παράβλεψη πλήθους χώρων, ανθρώπων και πραγμάτων για χάρη της επιλεκτικής προσήλωσης σε ορισμένα– γίνεται αναπόφευκτος. Η εποπτεία είναι λοιπόν οριακή, λόγω ακριβώς της δυσκολίας να συγκροτηθεί μια ολόκληρη πόλη ως ετεροτοπία,¹⁶ επιχειρείται ωστόσο με τρεις τουλάχιστον τρόπους, που διαγράφονται αδρά στις δύο τελευταίες ταινίες.

14. Όπως έγραφε ένας πράκτορας της μυστικής αστυνομίας στο Παρίσι του 1798: «Είναι σχεδόν αδύνατο να υποδειχθούν και να διατηρηθούν τα χρηστά ήθη σ' έναν πυκνά στοιβαγμένο πληθυσμό όπου κάθε άτομο, όντας κατά κάποιο τρόπο άγνωστο σε όλα τα άλλα, κρύβεται μέσα στο πλήθος και δεν έχει να κοκκινίσει από ντροπή μπροστά σε κανέναν» (παρατίθεται στο W. Benjamin [1938-39], *Σαρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*, μετάφραση Γιώργου Γκουζούλη, επιμέλεια Κώστα Λιβιεράτου – Λευτέρη Αναγνώστου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1994, σ. 49).

15. *Vertigo* (1958): Ο Σκότι, επιθεωρητής της αστυνομίας του Σαν Φρανσίσκο, αποσύρεται έχοντας αποκτήσει ακροφοβία μετά από μια καταδίωξη στις ταράτσες της πόλης που στοίχισε τη ζωή αστυνομικού. Για λογαριασμό ενός επιχειρηματία, αναλαμβάνει άτυπα την παρακολούθηση της συζύγου του Μάντλεν, που φαίνεται να κατατρώχεται από έμμονες ιδέες και εφιάλτες. Την ακολουθεί στις μυστηριώδεις περιπλανήσεις της μέσα στην πόλη, τη σώζει από απόπειρα αυτοκτονίας, την ερωτεύεται, δεν καταφέρνει όμως, λόγω του ιλίγγου του, να την ξανασώσει όταν αυτή ανεβαίνει στο καμπαναριό ενός μοναστηριού και πέφτει στο κενό. Αφού νοσηλευτεί για κατατονική κατάθλιψη, ο Σκότι ξαναπιάνει τις παλιές διαδρομές, ώσπου συναντά τη Τζούντυ, μια πωλήτρια που, παρά τις επιφανειακές διαφορές, του θυμίζει τη Μάντλεν, στην οποία και θα βαλθεί να τη μεταμορφώσει με κάθε τρόπο. Αργεί όμως να αντιληφθεί την πλεκτάνη (που πρώτος μαθαίνει με φλας μπακ ο θεατής): ότι πρόκειται έτσι κι αλλιώς για το ίδιο πρόσωπο που, όντας ερωμένη του επιχειρηματία, είχε υποδυθεί την απύουσα Μάντλεν προκειμένου να τον παρασύρει τελικά ως ανήμπορο μάρτυρα στην υποτιθέμενη αυτοκτονία της – στην πραγματικότητα, δολοφονία της πραγματικής συζύγου από τον άντρα της. Τώρα, όπως και τότε, η ανταπόκριση της γυναίκας στον έρωτά του είναι αληθινή, ωστόσο εκείνος, καταλαβαίνοντας τι έχει συμβεί, την οδηγεί ξανά στο μοιραίο καμπαναριό. Εκεί, παρότι ο παροξυσμός του υπερνικά τον ιλίγγο, θα τη χάσει άλλη μια φορά όταν αυτή, με την απροσδόκητη εμφάνιση μιας καλόγριας, θα πηδήξει πανικόβλητη στο κενό.

16. Κάτι τέτοιο δεν ήταν εφικτό παρά μόνο σε σχετικά μικρές πόλεις και σε εξαιρετικές συνθήκες, όπως η πανούκλα στην Ευρώπη του 17ου και 18ου αιώνα. Ο πλήρης αποκλεισμός και η ολοκληρωτική επιτήρηση της πόλης ήταν τότε ο σκοπός των μέτρων έκτακτης ανάγκης που λάμβανε ο στρατός και στα οποία ο Φουκώ αναγνωρίζει έναν πρόδρομο των πανοπτικών πειθαρχικών τεχνικών (*Επιτήρηση και τιμωρία*, ό. π., σ. 223-28, 233).



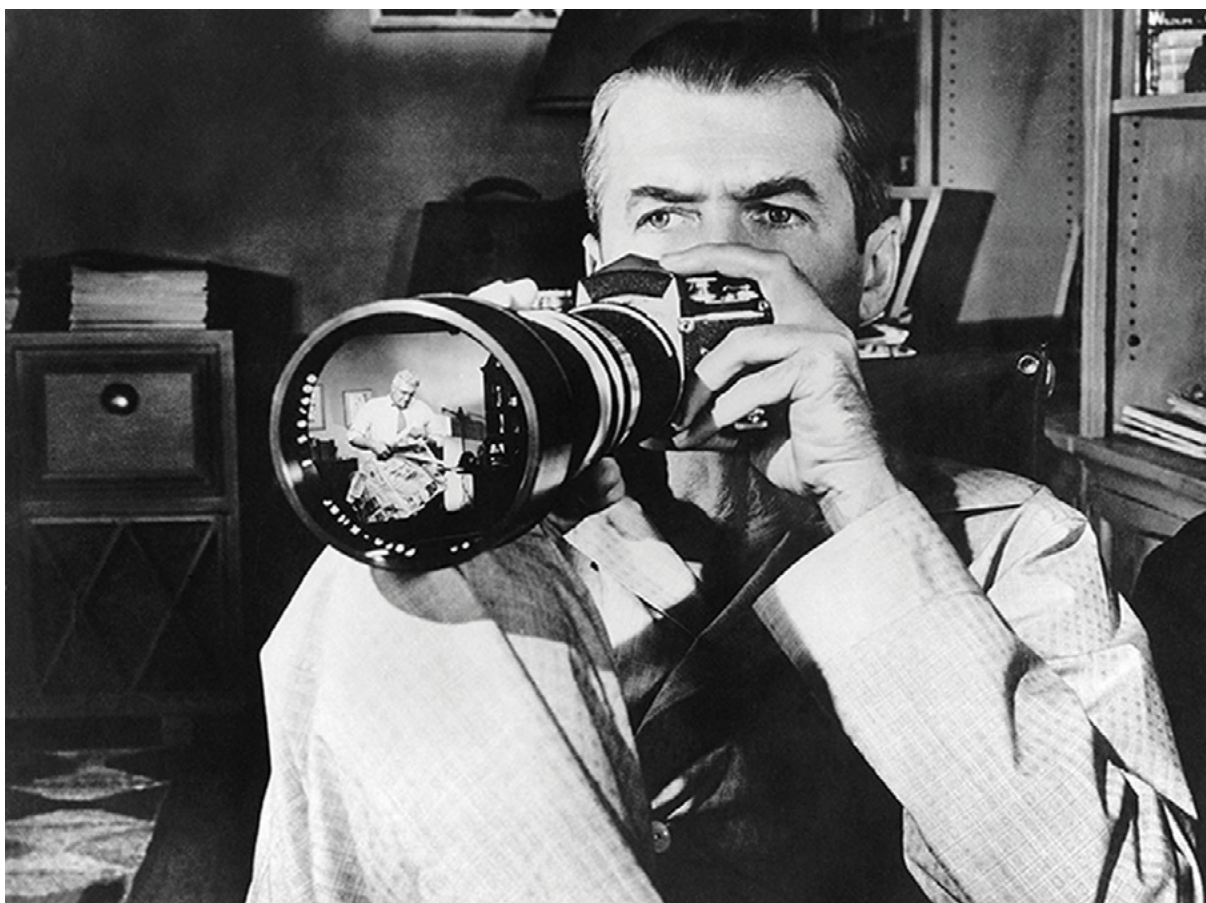
Σιωπηλός μάρτυς: Τηλεφακός στον μικρόκοσμο της καθημερινότητας

Ο πρώτος, η *δημοσιογραφία*, συγκεντρώνοντας μεμονωμένες πηγές και αποστολές υπό την αιγίδα ειδησεογραφικών οργανισμών, επιδιώκει μια γενική κάλυψη της ζωής της πόλης. Στον *Σιωπηλό μάρτυρα*, το «ρεπορτάζ» που κάνει ο ήρωας είναι μεν εντελώς τυχαίο και εκτός προγράμματος, αντανακλώντας έτσι την αυθαιρεσία αυτής της κάλυψης (ένα έγκλημα ή άλλο δραματικό γεγονός θα μπορούσε κάλλιστα να συμβαίνει και να περνάει απαρατήρητο στη διπλανή πολυκατοικία), παρουσιάζει όμως σε μικρογραφία κάποια από τα «μοριακά» στοιχεία που τη συνθέτουν: μια σειρά από σκηνές καθημερινής ζωής (της ναρκισσευόμενης χορεύτριας, του απογοητευμένου μουσικού, της νευρωτικής γεροντοκόρης, του δύστροπου πλασιέ με τη ζηλότυπη άρρωστη σύζυγο, του νιόπαντρου ζευγαριού) – από κείνες που το βλέμμα, ο φακός και η πένα του δημοσιογράφου μετατρέπουν στις λεγόμενες «ιστορίες ανθρώπινου ενδιαφέροντος» (αισθηματικά, χρήμα, καριέρα, υγεία, ζώα κ.λπ.) ή στην «ανατομία ενός εγκλήματος» για το αστυνομικό ρεπορτάζ, κατασκευάζοντας έτσι, υπό το πρόσχημα ότι διεισδύουν στις πιο μύχιες κι απόκρυφες πτυχές της πραγματικότητας, μια επιλεκτική, μυθοποιημένη εικόνα της αστικής ζωής.

Ο δεύτερος τρόπος εποπτείας, η *αστυνόμηση*, που εναποτίθεται εξ ολοκλήρου σε ειδικούς φορείς, τείνει όχι απλώς να συμπληρώσει αλλά και να υποκαταστήσει την άτυπη επίβλεψη του δημόσιου χώρου. Μέσα απ' αυτήν ο πανοπτικός έλεγχος της πόλης επιδιώκεται, όχι βέβαια στο ατομικό επίπεδο κάθε αστυνομικού οργάνου, αλλά στο ανώτερο επίπεδο του όλου οργανισμού και της εξουσίας για λογαριασμό της οποίας δουλεύει.¹⁷ Ο *Δεσμώτης του ιλίγγου* δεν αφορά αυτό το συλλογικό εγχείρημα, δείχνει όμως, καλύτερα απ' ό,τι πολλά άλλα έργα, τις επιμέρους προϋποθέσεις επί των οποίων οικοδομείται: τις ιδιότητες του αστικού χώρου (ορατότητα, ελεύθερη πρόσβαση) που επιτρέπουν τη συστηματική ατομική παρακολούθηση, η οποία πολλαπλασιαζόμενη και κεντρικά συντονιζόμενη καλύπτει εν δυνάμει, αν και όχι στην πράξη, όλο τον πληθυσμό και την έκταση της πόλης· κι ακόμη τους υπόγειους δεσμούς αστυνόμησης και εγκληματικότητας που συντελούν στην αλληλοχειραγώγηση κακοποιού και διώκτη (όπως δείχνει εδώ το εγκληματικό σχέδιο του επιχειρηματία που διεκπεραιώνεται ακούσια από έναν πρώην αστυνομικό, αλλά και η αμφιλεγόμενη δράση του ρεπόρτερ στην προηγούμενη ταινία).

Ένας τρίτος τρόπος εποπτείας, ο *τουρισμός*, στον οποίο επιδίδονται άτομα ή γκρουπ, μολονότι συνήθως προϋποτίθεται ένα ανώτερο επίπεδο οργάνωσης, εστιάζει την προσοχή στα επίσημα αξιοθέατα μιας πόλης, που καθιστούν αμελητέα όλη την υπόλοιπη. Έτσι ο επισκέπτης συλλαμβάνει την πόλη σαν ετεροτοπία, συρραφή ετερόκλητων στοιχείων που υπονομεύει τη «σύνταξη» του χώρου της, αντίθετα προς τη συνήθη εμπειρία του κατοίκου ή του περαστικού. (Ίσως γι' αυτό, το πιο ωραίο μέρος κάθε ταξιδιού σε νέα πόλη αρχίζει από τη στιγμή που τελειώνει κανείς με τις συμβατικές τουριστικές υποχρεώσεις του και μπορεί πλέον να απολαύσει ανέμελος τους περιπάτους σ' αυτήν.) Μολονότι κάτοικος του Σαν Φρανσίσκο, ο πρωταγωνιστής στον *Δεσμώτη του ιλίγγου* θυμίζει στην αρχή τουρίστα, με το διεξοδικό πρόγραμμα επισκέψεων που πραγματοποιεί σε τόσα αξιοθέατα και με την υποχρέωσή του να τα προσέξει αρκετά ώστε να αποκρυπτογραφήσει τη συμπεριφορά της γυναίκας, ώσπου το πάθος του γι' αυτήν τον κερδίζει κι αρχίζει να τον περισπά απ' οτιδήποτε άλλο.

17. Ο Μπένγιαμιν ερμηνεύει τον διευρυνόμενο αστυνομικό έλεγχο της αστικής ζωής στη Γαλλία του 19ου αιώνα (παρακολούθηση μετακινήσεων και αλληλογραφίας, αρίθμηση σπιτιών κ.λπ.) ως «προσπάθεια να αντισταθμιστούν με ένα πολυσχιδές πλέγμα καταχωρίσεων τα ίχνη που χάνονταν λόγω της εξαφάνισης των ανθρώπων μέσα στις μάζες των μεγάλων πόλεων» (*Σαρλ Μπωντλαίρ, ό. π., σ. 57*). Ο Φουκώ διαπιστώνει τη γενίκευση του πανοπτικού μοντέλου μέσ' από έναν μηχανισμό συνεκτατό με την κοινωνία, σε μια πόλη όπως το Παρίσι: «σαν ένα βλέμμα χωρίς πρόσωπο που μετασχηματίζει ολόκληρο το κοινωνικό σώμα σε αντιληπτικό πεδίο: χιλιάδες μάτια τοποθετημένα παντού, προσοχή αεικίνητη και πάντα άγρυπνη» (*Επιτήρηση και τιμωρία, ό. π., σ. 243*).



Σιωπηλός μάρτυς: Καθλωμένος πλάνης

Ο πλάνης και ο άνθρωπος του πλήθους

Η αρχετυπική μορφή που βρίσκεται πίσω από τις φιγούρες του δημοσιογράφου, του ντετέκτιβ και του τουρίστα είναι ο *πλάνης* (flâneur), μια ιδιαίτερη περίπτωση αργόσχολου περιπατητή, στο περιθώριο ή στο κατώφλι της μεγαλούπολης και της αστικής τάξης. Τούτος περιφέρεται στον δημόσιο χώρο, κυρίως δε σε ορισμένα ιδιαίτερα σημεία του, μετατρέποντας κατά κάποιον τρόπο τον δρόμο σε εσωτερικό, όπου παρατηρεί ανθρώπους και πράγματα¹⁸ – συνθήκη που

18. Έτσι τον παρουσιάζει ο Μπένγιαμιν ανατρέχοντας στο Παρίσι του 19ου αιώνα, όπως διαθλάται στην ποίηση του Μπωντλαίρ, και σημειώνοντας ότι προνομιακός χώρος κίνησής του ήταν οι στοές, αυτά τα στεγασμένα εσωτερικά περάσματα (passages), γεμάτα με εμπορικά καταστήματα, που βρέθηκαν τότε στην αιχμή της βιομηχανικής καινοτομίας και της μόδας. Εξάλλου, χαρακτηριστικό του δεν ήταν τόσο οι γρήγορες μεγάλες διαδρομές όσο μια αργή κίνηση που διευκόλυνε την προσεκτική παρατήρηση και την επίδειξη αμεριμνησίας, φτάνοντας ενίοτε στα όρια της ακινησίας. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Μπένγιαμιν, διορθώνοντας εδώ τον Μπωντλαίρ, ανάγει τον πλάνητα όχι τόσο στον αεικίνητο ήρωα της ιστορίας του Πόε «Ένας άνθρωπος στο πλήθος», που διατρέχει με ταχύτητα το Λονδίνο, όσο σε κείνον της ιστορίας του Ε.Τ.Α. Χόφμαν «Το γωνιακό παράθυρο του εξαδέλφου», που καθλωμένος στην αναπηρική του καρέκλα εποπτεύει από το παράθυρο, διά γυμνού οφθαλμού ή με



Δεσμότης του ιλίγγου: Παρακολουθώντας τη γυναίκα με το πράσινο ταγέρ

επιβεβαιώνει τη συνάρτηση της εποπτείας με την περιστολή της κλίμακας. Η θετική μορφή του πλάνητα ξεπροβάλλει καθαρότερα πάνω στο αρνητικό φόντο των περισσότερων ανθρώπων της τάξης του. Διασχίζοντας την πόλη λίγο πριν καταφύγουν στα σπίτια τους (και προοπτικά στα προάστια), εκείνοι διατηρούν απέναντι στο πλήθος, που τους εμπνέει δέος και ανησυχία, μια στάση οπτικής και ηθικής αποστροφής.¹⁹ Παρά την κομβική σημασία που έχουν οι αντιθετικές αυτές στάσεις του πλάνητα και του φυγόκοσμου ιδιώτη, η πιο χαρακτηριστική εμπειρία αστικής ζωής συνδέεται με μια άλλη μορφή, εκείνη του αφηρημένου *διαβάτη* που κυκλοφορεί στην πόλη βυθισμένος στα ενδιαφέροντα και τα μελήματά του.²⁰ Αυτός άλλωστε εκδηλώνει

κιάλι, το πλήθος του δρόμου (Σαρλ Μπωντλαίρ, *ό. π.*, «Ο πλάνης», ειδικότερα σ. 44-45, 58-59, 65, και «Ορισμένα μοτίβα στον Μπωντλαίρ, σ. 142-48) – ένα πρόσωπο δηλαδή εξαιρετικά συγγενές με τον ήρωα του *Σιωπηλού μάρτυρα*.

19. Η στάση αυτή –αναγνωρίσιμη, όπως είδαμε, στη *Θηλιά–*, που η κριτική της δύναμη συνδέεται με βιώματα και κριτήρια από τη ζωή σε μικρότερες πόλεις, εκφράζεται από πολλούς στοχαστές του 19ου αιώνα, όπως ο Ένγκελς στην κλασική περιγραφή του για τις μάζες του Λονδίνου: «η οχλαγωγία των δρόμων έχει κάτι το αποκρουστικό, κάτι που εναντίον του εξεγείρεται η ανθρώπινη φύση [...] δεν περνάει από το νου κανενός να αφιερώσει στον άλλον έστω και μια ματιά» (*Η κατάσταση της εργατικής τάξης στην Αγγλία* [1848]· παρατίθεται και σχολιάζεται στο Σαρλ Μπωντλαίρ, *ό. π.*, σ. 68-69, 136-37)· ή ο Ντοστογιέφσκι στις εντυπώσεις του από την ίδια πόλη: «Εδώ πια δεν έχεις καν την αίσθηση ανθρώπων γύρω σου, αλλά μιας αναισθητής ανθρώπινης μάζας, μιας γενικής απώλειας» (εφημερίδα *Vremya*, Απρίλιος 1863, παρατίθεται στην εισαγωγή του *The Best Short Stories of Dostoevsky*, Random House, Νέα Υόρκη).

20. Όπως επισημαίνει με διαύγεια ο Μπένγιαμιν, ένα σημαντικό χαρακτηριστικό που λείπει από την (αυτο)προσωπογραφία του πλάνητα στον Μπωντλαίρ είναι η αφηρημάδα. Αν ο πλάνης εξελίσσεται σε προσεκτικό παρατηρητή των πραγμάτων, και κατ' επέκταση στον ερασιτέχνη ντετέκτιβ, ή εκφυλίζεται σε κάποιον που χάνει και χάνεται μέσα σε ό,τι βλέπει (*badaud*), «οι διαφωτιστικές παραστάσεις της μεγαλούπολης δεν προέρχονται ούτε από τον έναν ούτε από τον άλλον. Προέρχονται από εκείνους που διέσχισαν την πόλη οιονεί απόντες, χαμένοι στις σκέψεις ή τις έγνοιες τους» (Σαρλ Μπωντλαίρ, *ό. π.*, «Η νεωτερικότητα», σ. 83-84).



Δεσμώτης του ιλίγγου: Ο διαβάτης με το μπλαζέ ύφος

πιο ριζικά στη νεότερη εποχή τον γενικότερο, διαχρονικό τρόπο πρόσληψης της αρχιτεκτονικής και της πόλης που συνιστά ο περισπασμός. Μάλιστα ο τελευταίος δεν εξαντλείται σε μια φευγαλέα οπτική αντίληψη, αλλά συνυφαίνεται επίσης με μια απτική πρόσληψη και χρήση των πραγμάτων, που επιτυγχάνεται με τη συνήθεια.²¹ Προς αυτή τη φιγούρα του διαβάτη, που είναι ο αληθινός *άνθρωπος του πλήθους*, μετατοπίζεται λοιπόν –έχοντας ξεκινήσει από έναν τύπο πλάνητα πιο κοντά στον ντετέκτιβ και τον τουρίστα– ο ήρωας στον *Δεσμώτη του ιλίγγου*, καθώς η αποστολή του εξαντλείται και το ενδιαφέρον του εστιάζεται όλο και περισσότερο στη γυναίκα που παρακολουθεί, συνοδεύει ή πενθεί. Στο δεύτερο μέρος της ταινίας, δίνει όντως την αίσθηση ότι του έχουν γίνει συνήθεια τα μέρη που σχεδόν ψηλαφεί, σμιλεύοντας τη μορφή της με το υπνωτισμένο βλέμμα και την εμμονική περιφορά του. Το παράδοξο είναι λοιπόν ότι ένα πλούσιο φόντο αστικής ζωής, η έντονη περιρρέουσα ατμόσφαιρα μιας ξεχωριστής πόλης, ξετυ-

21. «Η αρχιτεκτονική αντιπροσώπευε πάντα το πρότυπο ενός έργου τέχνης του οποίου η πρόσληψη γίνεται από μια συλλογικότητα σε κατάσταση περισπασμού [...] Τα οικοδομήματα προσλαμβάνονται με διττό τρόπο: με τη χρήση και με τη θέαση – ή, για να το πούμε καλύτερα, απτικά και οπτικά. Μια τέτοια πρόσληψη δεν μπορεί να αναχθεί στην έννοια της στοχαστικής συγκέντρωσης, για παράδειγμα, του περιηγητή απέναντι σ' ένα διάσημο οικοδόμημα [...] Η απτική πρόσληψη δεν γίνεται τόσο διά της προσοχής όσο διά της έξεως. Σε ό,τι αφορά την αρχιτεκτονική μάλιστα, αυτή η τελευταία καθορίζει κατά πολύ και την οπτική πρόσληψη. Ακόμη κι εκείνη γίνεται εξαρχής πολύ λιγότερο με προσήλωση της προσοχής απ' όσο με μια φευγαλέα αντίληψη» (W. Benjamin [1936], «Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγικότητάς του», μετάφραση Δημοσθένη Κούρτοβικ, στον ίδιο, *Κείμενα 1934-1940*, επιλογή-επιμέλεια Γιώργου Σαγκριώτη, Άγρα, Αθήνα, 2019, XV, σ. 520-21· το ίδιο κείμενο, μετάφραση-σχόλια Φώτη Τερζάκη, *Επέκεινα*, Τρίκαλα, 2013, XV, σ. 44-45 – η απόδοση του παραθέματος εδώ στηρίζεται και στις δύο μεταφράσεις). Η αξιοσημείωτη αυτή παρατήρηση σχετικοποιεί σε κάποιο βαθμό την προαναφερθείσα μονοκρατορία της όρασης επί των άλλων αισθήσεων, εμφανίζοντας έτσι την πόλη ως κοινότητα όχι μόνο του βλέμματος αλλά και της αφής.



Δεσμώτης του ιλίγγου: Η πόλη στο περιθώριο και ο απορροφημένος ήρωας

λίγεται γύρω από την κίνηση ενός άντρα που δεν έχει μάτια παρά για μια γυναίκα. Δεν υπάρχει ίσως καλύτερος τρόπος να αποδοθεί η εμπειρία του περισπασμού στο αστικό περιβάλλον απ' αυτό το διπλό παιχνίδι της κινηματογραφικής μηχανής, που αποτυπώνει διεξοδικά (κατά τρόπο που θα μπορούσε αλλιώς να συνδέεται με τη λογική της εποπτείας) τους δημόσιους χώρους της πόλης, την ίδια στιγμή που κάνει φανερό ότι όλοι αυτοί μένουν στο περιθώριο του απορροφημένου βλέμματος του ήρωα.

Οι φιγούρες του απομονωμένου ιδιώτη, του παρατηρητικού πλάνητα και του αφηρημένου διαβάτη είναι προσωποποιημένες ανταποκρίσεις στα πληθωρικά ερεθίσματα που συνιστούν την περίσσεια της αστικής ζωής. Στο υπόβαθρό τους φαίνεται πως βρίσκεται μια ευρύτερη στάση, εκείνη του *μπλαζέ*: αποκρυσταλλωμένη έκφραση της προσαρμογής των ανθρώπων στις συνθήκες αισθητηριακής υπερφόρτισης και βομβαρδισμού του νευρικού συστήματος στις οποίες τους υποβάλλει η μεγαλούπολη.²² Από την άποψη αυτή, ο πρωταγωνιστικός ρόλος του Τζέιμς

22. Η διάγνωση ανήκει στον Ζίμελ, ο οποίος βλέπει στη στάση του *μπλαζέ* (Blasiertheit) ένα ψυχικό φαινόμενο αποκλειστικά προορισμένο για τη μεγαλούπολη. Στη στάση αυτή «κορυφώνεται, τρόπον τινά, εκείνη η επιτυχία της συνονθύλευσης ανθρώπων

Στιούαρτ και στις τρεις ταινίες αποκτά ιδιαίτερη σημασία: διότι το κοινό στοιχείο στους τρεις, κατά τα άλλα διαφορετικούς, χαρακτήρες που υποδύεται είναι ακριβώς ένα ουδέτερο, μπλαζέ ύφος,²³ τη μια επεξεργασμένο στο φιλοσοφημένο, κυνικό στυλ του Ρούπερτ, την άλλη ενσωματωμένο στη δυσανασχέτηση του Τζεφ με την κατάστασή του και τους οικείους του και στην αρχική απάθειά του για τα απέναντι δρώμενα, την τρίτη λανθάνον στη γενική ατονία, και αργότερα κατατονία, με την οποία ο Σκότι αντιδρά στα αφόρητα συμβάντα. Μπορούμε να πούμε ότι η μπλαζέ στάση είναι μια αμυντική προϋπόθεση που εξασφαλίζει αρχικά την απόκρουση, τον έλεγχο και το ξεδιάλεγμα των πληθωρικών ερεθισμάτων του αστικού περιβάλλοντος (μήπως η ατονία του Σκότι δεν είναι μια απάντηση στην υσφοβία που του έχει προκαλέσει το τρομερό θέαμα της πόλης από πάνω;). Επιτρέπει δε τελικά –σε μια στιγμή που σημαδεύεται από τη μεταστροφή και κινητοποίηση του ήρωα– την επίλυση του προβλήματος (την αποκάλυψη της σκηνης του εγκλήματος) μέσα από τη συνειδητή ή ασυνειδητή, ενεργητική ή παθητική, οπτική αλλά και απτική αντίδρασή του. Έστω και συμπτωματική λοιπόν, η τριπλή παρουσία του Στιούαρτ αναδεικνύει τη συνοχή των ταινιών ως προς το βαθύτερο θέμα που μας απασχόλησε εδώ: τις τροπές του βλέμματος και της εμπειρίας στις διαφορετικές κλίμακες και στις ολόφωτες ή σκοτεινές πτυχές της μοντέρνας πόλης.



Δεσμότης του ιλίγγου: Λύνοντας το πρόβλημα, ξαναπαίζοντας τη σκηνή

και πραγμάτων που ερεθίζει το άτομο προς την ανώτατη νευρική του απόδοση· μέσω της απλώς ποσοτικής κλιμάκωσης των ίδιων συνθηκών, η επιτυχία αυτή μετατρέπεται στο αντίθετό της, σε εκείνο το ιδιόμορφο προσαρμοστικό φαινόμενο της ακαταδεξιάς [καλύτερα: της στάσης του μπλαζέ], κατά την οποία τα νεύρα ανακαλύπτουν την ύστατη δυνατότητα συμβιβασμού τους με τα περιεχόμενα και τη μορφή του βίου της μεγαλούπολης στην άρνηση κάθε αντίδρασης προς αυτά» (G. Simmel [1903], «Οι μεγαλουπόλεις και ο πνευματικός βίος», μετάφραση Θανάση Γκιούρα, στο *Χώρος, πόλη και εξουσία στη νεωτερικότητα*, ό. π., σ. 293).

23. Πράγμα που αναγνωρίζεται έμμεσα σε μια εύστοχη παρατήρηση του Φρανσουά Τρυφώ προς τον Χίτσκοκ αναφορικά με τις δύο τελευταίες ταινίες: «Αυτή η ουδετερότητα που ζητάτε από τον πρωταγωνιστή είναι ένα πολύ ενδιαφέρον σημείο. Είναι ολοφάνερο στις πιο πρόσφατες ταινίες σας, στον *Σιωπηλό Μάρτυρα* ή στον *Δεσμότη του ιλίγγου*. Σ' αυτές τις δύο ταινίες ο Τζέιμς Στιούαρτ δεν έχει τίποτα να εκφράσει, του ζητάτε μόνο τριακόσια με τετρακόσια βλέμματα κι έπειτα δείχνετε τι κοιτάζει. Αυτό είν' όλο» (*Χίτσκοκ / Τρυφώ* [1983], μετάφραση Γιάννη Δ. Ιωαννίδη, επιμέλεια Αχιλλέα Κυριακίδη, Ύψιλον, Αθήνα, 1986, σ. 88).