

Ο Φωτεινός Ομιλητής
Επί: Μουσική

Μέρος Α

~~Μέρος Α~~

I

Μιά μέρα, πάει πολύς καιρός, έπεσα πάνω σε μία φωτογραφία του τελευταίου αδελφού του Ναπολέοντα, του Ζερόμ (1852). Είπα τότε μέσα μου, με μιάν άπορία πού δέν μπόρεσα έκτοτε ποτέ νά άμβλύνω : « Βλέπω τά μάτια πού είδαν τόν αυτοκράτορα ». Μιλουσα καμιά φορά γιά τούτη μου τήν άπορία, αλλά καθώς κανένας δέ φαινόταν νά τήν συμμερίζεται, ούτε καν νά τήν καταλαβαίνει (έτσι είναι φτιαγμένη ή ζωή : από μιά σειρά μικρές μοναξιές), τήν ξέχασα. Τό ένδιαφέρον μου γιά τή Φωτογραφία πήρε μιά θεωρητικότερη τροπή. Κατέληξα στή διαπίστωση ότι αγαπούσα τή Φωτογραφία, πού τήν αντιπαράθετα στον κινηματογράφο, δίχως ώστόσο νά καταφέρνω νά τή διαχωρίσω από αυτόν. Τό πρόβλημα μέ πίεςε επίμονα. Μιά « όντολογική » επιθυμία μέ είχε κυριέψει σχετικά μέ τή Φωτογραφία : ήθελα πάση θυσία νά μάθω τί ήταν « καθ' έαυτήν », ποιό ούσιαστικό γνώρισμα τήν ξεχώριζε από τήν κοινότητα των εικώνων. Μιά τέτοια επιθυ-

μία σήμαινε κατά βάθος ότι, εκτός από τα όσα κατάδηλα προέρχονταν από την τεχνική και τή χρήση και παρά τήν τρομερή σύγχρονη εξάπλωσή της, δέν ήμουν βέβαιος ότι ή Φωτογραφία υπήρχε, ότι είχε ένα δικό της « πνεύμα ».

2

Ποιός μπορούσε νά μέ καθοδηγήσει ;

Από τό πρώτο κιόλας βήμα, από τήν ταξινόμηση (χρειάζεται όπωσδήποτε νά ταξινομήσουμε, νά δειγματολογήσουμε, αν θέλουμε νά συγκροτήσουμε μιάν ολότητα - ένα corpus), ή Φωτογραφία μās ξεγλιστρά. Οί κατατάξεις στίς όποιες τήν υποβάλλουμε είναι, στήν πραγματικότητα, είτε εμπειρικές (Έπαγγελματίες / Έρασιτέχνες) είτε ρητορικές (Τοπία / Αντικείμενα / Πορτρέτα / Γυμνά), ή ακόμα αισθητικές (Ρεαλισμός / Πικτοριαλισμός), πάντως έξωτερικές προς τό αντικείμενο, άσχετες προς τήν ούσία της, πού δέν μπορεί νά είναι (αν υπάρχει) παρά αυτό τό Καινούργιο πού ή Φωτογραφία είχε φέρει· διότι οί ταξινομήσεις αυτές θά μπορούσαν κάλλιστα νά εφαρμοστούν σέ άλλες, παλιές, μορφές αναπαράστασης. Θά έλεγε κανείς ότι ή Φωτογραφία είναι αδύνατο νά ταξινομηθεί. Αναρωτήθηκα λοιπόν σέ τί οφείλεται αυτή ή άταξία.

12

Ανακάλυψα στήν αρχή τουτο : αυτό πού ή Φωτογραφία αναπαράγει στο άπειρο δέν έχει συμβεί παρά μόνο μία φορά : επαναλαβαίνει μέ μηχανικά μέσα εκείνο πού δέν μπορεί ποτέ πιά νά επαναληφθεί ύπαρξιακά. Στή Φωτογραφία, τό συμβάν δέν ξεπερνιέται ποτέ προς κάτι άλλο : ανάγει πάντα τό όλον (corpus) πού χρειάζομαι, στο σώμα (corps) πού βλέπω· είναι τό απόλυτο Μερικό, ή υπέρτατη Τυχειότητα, θαμπή και κάπως χαζή, τό Τάδε (ή τάδε φωτογραφία και όχι ή Φωτογραφία), κοντολογίς, ή Τύχη, ή Εύκαιρία, ή Συνάντηση, τό Πραγματικό, στήν ένδελεχή έκφρασή του. Ο βουδισμός, για νά δηλώσει τήν πραγματικότητα, λέει *sunya*, τό κενό· αλλά ακόμα καλύτερα : *tathata*, τό ότι είναι τό τάδε, τό ότι είναι έτσι, τό ότι είναι τουτο· *tai* σημαίνει στα σανσκριτικά τουτο και φέρνει στο νοῦ τή χειρονομία του νήπιου πού δείχνει κάτι μέ τό δάχτυλο και λέει : Τά, Ντά, Τό (τουτο) ! Μία φωτογραφία βρίσκεται πάντα στήν άκρη αυτής της χειρονομίας· λέει : τουτο, αυτό είναι, είναι τό τάδε ! αλλά δέν λέει τίποτε άλλο· μία φωτογραφία δέν μπορεί νά μεταμορφωθεί (νά έκφραστεί) φιλοσοφικά, είναι ολόκληρη έρματισμένη μέ τήν τυχειότητα της όποιας είναι τό ανάλαφρο και διάφανο περίβλημα. Δείξτε τίς φωτογραφίες σας σέ κάποιον· θά βγάλει άμέσως νά σας δείξει τίς δικές του : « Βλέπετε εδώ ; είναι ο άδελφός μου· εκεί, είμαι έγώ παιδί », κτλ. Η Φωτογραφία είναι πάντα ένα τραγούδι όπου έναλλάσσονται τά « Βλέπετε », « Δές ».

Lacan:
53-66

Watts:
85

13

« Νά »· δείχνει μὲ τὸ δάχτυλο κάτι ἀντικρινό καὶ δέν μπορεῖ νά ὕγει ἔξω ἀπὸ τούτη τὴν καθαρὰ δεικτική γλῶσσα. Νά γιατί, ὅσο εἶναι θεμιτό νά μιλάμε γιὰ μιὰ φωτογραφία, τόσο μοῦ φαινόταν ἀπίθανο νά μπορεῖ νά μιλήσει κανεὶς γιὰ τὴ Φωτογραφία.

Ἡ τάδε φωτογραφία, πράγματι, δέν ξεχωρίζει ποτέ ἀπὸ τὸ ἀνάφορό της (ἀπὸ αὐτὸ πού ἀναπαριστάνει), ἢ τουλάχιστο δέν ξεχωρίζει ἀμέσως ἢ γιὰ ὅλους (πράγμα πού κάνει ἢ ὁποιαδήποτε ἄλλη εἰκόνα, καθὼς σκαλώνει ἐξαρχῆς καὶ λόγῳ τῆς σύστασής της στὸν τρόπο πού γίνεται ἢ ἀναπαράστασι τοῦ ἀντικειμένου) : τὸ ν' ἀντιληφθεῖς τὸ φωτογραφικὸ σημαῖνον δέν εἶναι κάτι ἀδύνατο (πολλοὶ ἐπαγγελματίες τὸ καταφέρνουν), αὐτὸ ὅμως ἀπαιτεῖ κι ἓνα δεύτερο ἐνέργημα γνώσης ἢ στόχασης. Ἀπὸ τὴ φύση της, ἡ Φωτογραφία (πρέπει γιὰ εὐκολία μας νά δεχτοῦμε αὐτὴ τὴν καθολικὴ ἔννοια, πού ἀναφέρεται γιὰ τὴν ὥρα μόνο στὴν ἀνεξάντλητη ἐπανάληψη τῆς τυχειότητος) ἔχει κάτι τὸ ταυτολογικὸ : μιὰ πίπα φωτογραφημένη εἶναι πάντα μιὰ πίπα, ἀμετάβλητα. Θὰ ἔλεγε κανεὶς πὼς ἡ Φωτογραφία κουβαλᾷ πάντα μαζί της τὸ ἀνάφορό της, καθὼς καὶ τὰ δυὸ ἔχουν προσβληθεῖ ἀπὸ τὴν ἴδια ἐρωτικὴ ἢ νεκρικὴ ἀκίνησι, στὸ κέντρο ἀκριβῶς τοῦ κόσμου πού δέν παύει νά κινεῖται : εἶναι κολλημένα μεταξύ τους, μέλος πρὸς μέλος, σάν τὸν κατὰδικο πού, σὲ ὀρισμένα βασανιστήρια, τὸν ἀλυσοδένουν μ' ἓνα κουφάρι· ἢ ἀκόμα, ὅμοια μ' ἐκεῖνα τὰ ζευγάρια τῶν ψαριῶν (τοὺς καρχαρίες, νομίζω.

ὅπως λέει ὁ Michelet) πού ταξιδεύουν κολλημένα, λές καὶ τὰ ἔχει ἐνώσει μιὰ αἰώνια συνουσία. Ἡ Φωτογραφία ἀνήκει στὴν τάξη ἐκείνη τῶν δίφυλλων ἀντικειμένων, πού δέν μπορεῖς νά χωρίσεις τὰ δυὸ φύλλα τους δίχως νά τὰ καταστρέψεις : τὸ μάτι καὶ τὸ τοπίο, καὶ γιατί ὄχι : τὸ Καλὸ καὶ τὸ Κακό, ἢ ἐπιθυμία καὶ τὸ ἀντικείμενό της : δυαδικότητες πού μπορούμε νά τίς συλλαμβάνουμε, ἀλλὰ ὄχι καὶ νά τίς ἀντιλαμβανόμαστε (δέν ἤξερα ἀκόμα ὅτι ἀπὸ τούτη τὴν ἐπιμονὴ τοῦ Ἀνάφορου νά εἶναι πάντα παρὸν, θὰ ξεπρόβαλλε ἢ οὐσία πού γύρευα).

Αὐτὴ ἡ μοῖρα (δέν ὑπάρχει φωτογραφία χωρὶς κάτι ἢ κάποιον) συμπαρασέρνει τὴ Φωτογραφία στὴν ἀπέραντη ἀκαταστασία τῶν ἀντικειμένων – ὄλων τῶν ἀντικειμένων τοῦ κόσμου : γιατί ἄραγε νά διαλέγουμε (νά φωτογραφίζουμε) τὸ τάδε ἀντικείμενο, τὴν τάδε στιγμή, κι ὄχι κάποιον ἄλλο ; Ἡ Φωτογραφία δέν σηκώνει ταξινόμηση διότι δέν ὑπάρχει κανένας λόγος νά σημαδέψουμε τούτην ἢ ἐκείνη ἀπὸ τίς συγκυρίες της· θὰ ἤθελε ἴσως νά γίνεαι τόσο ἀδρῆ, τόσο ἀσφαλῆς, τόσο ἀρχοντικὴ ὅσο ἓνα σημεῖο, πράγμα πού θὰ τῆς ἐπέτρεπε νά ἀνέβει στὸ ἀξίωμα τῆς γλώσσας. Γιὰ νά ὑπάρχει ὅμως σημεῖο (signe), πρέπει νά ὑπάρχει σημάδι (marque)· οἱ φωτογραφίες, καθὼς στεροῦνται ἀπὸ κάποιον κανόνα γιὰ τὸ σημάδεμα, εἶναι σημεῖα πού δέν δένουν καλά, πού κόβουν, ὅπως τὸ γάλα. Μιὰ φωτογραφία, ὅ,τι κι ἂν μᾶς δίνει νά δοῦμε, ὅποια κι ἂν εἶναι ἡ τεχνοτροπία της, εἶναι πάντα ἀόρατη : δέν

τή βλέπουμε αυτή τήν ίδια.

Κοντολογίς, τό ανάφορο είναι προσκολλημένο. Κι αυτή ή αλλόκοτη προσκόλληση κάνει πολύ δύσκολη στή Φωτογραφία τήν όπτική προσαρμογή. Τά βιβλία πού πραγματεύονται τό θέμα, και πού είναι άλλωστε πολύ λιγότερα απ' ότι για άλλες τέχνες, πέφτουν θύματα αυτής τής δυσκολίας. Τά μέν είναι τεχνικά: για νά « δούν » τό φωτογραφικό σημαϊνόν, είναι ύποχρεωμένα νά διευθετούν τήν όπτική τους από πολύ κοντά. Τά άλλα είναι ιστορικά ή κοινωνιολογικά: αυτά, για νά παρατηρήσουν τό όλικό φαινόμενο τής Φωτογραφίας, είναι ύποχρεωμένα νά διευθετούν τήν όπτική τους από πολύ μακριά. Διαπίστωνα τσαντισμένος ότι κανένας δέν μου μιλούσε για τίς φωτογραφίες ακριβώς πού μ' ένδιαφέρουν, εκείνες πού μου προξενούν ευχαρίστηση ή συγκίνηση. Τί δουλειά είχα έγώ μέ τούς κανόνες σύνθεσης του φωτογραφικού τοπίου ή - στην άλλη άκρη - μέ τή Φωτογραφία ως οικογενειακή ιεροτελεστία ; Κάθε φορά πού διάβαζα κάτι για τή Φωτογραφία, ό νοός μου πήγαινε στην τάδε αγαπημένη φωτογραφία, κι αυτό μ' έξόργιζε. Διότι έγώ δέν έβλεπα παρά τό ανάφορο, τό επιθυμητό αντικείμενο, τό αγαπημένο σώμα: όμως μία ένοχλητική φωνή (ή φωνή τής έπιστήμης) μου έλεγε μέ σοβαρό ύφος : « Ξαναγύρνα στή Φωτογραφία. Αυτό εκεί πού βλέπεις και πού σε κάνει νά πονάς ανήκει στην κατηγορία " Φωτογραφίες έρασιτεχνών ", πού τή μελέτησε μία ομάδα κοινωνιολόγων : δέν εί-

ναι τίποτε άλλο παρά τό ίχνος ενός κοινωνικού πρωτόκολλου ένσωμάτωσης, για νά ξανασταθεί στα πόδια της ή Οικογένεια, κτλ. ». 'Επέμενα ώστόσο: μία άλλη φωνή, ή πιό δυνατή, μ' έσπρωχνε ν' άπορρίψω τόν κοινωνιολογικό σχολιασμό: μπροστά σέ όρισμένες φωτογραφίες ήθελα τόν έαυτό μου άγριο, άπαίδευτο. Αυτό ήταν τό 'φέρσιμό μου : δέν τολμούσα ν' αναγάω σέ μία καθολική έννοια τίς άμέτρητες φωτογραφίες του κόσμου, αλλά κι ούτε νά άνεδάσω μερικές από τίς δικές μου ως τό ύψος τής γενικής Φωτογραφίας : κοντολογίς, θρισκόμουν σ' ένα άδιέξοδο και, θά έλεγα, « έπιστημονικά », μόνος κι άφοπλισμένος.

Σκέφτηκα τότε πώς αυτή ή άταξία κι αυτό τό δίλημμα, πού έφερε στην επιφάνεια ή όρεξη νά γράψω για τή Φωτογραφία, εκφράζανε όπωσδήποτε κάποια δυσφορία πού είχα νιώσει πάντα : τό ότι ήμουν ένα άτομο πού παράδερνε ανάμεσα σέ δύο γλώσσες, μιάν έκφραστική και μιάν άλλη κριτική: και στό πλαίσιο τής τελευταίας, ανάμεσα σέ πολλούς λόγους, τής κοινωνιολογίας, τής σημειολογίας, τής ψυχανάλυσης - αλλά ότι, όντας άνικανοποίητος τελικά κι από τούς μέν κι από τούς άλλους,

φανέρωνα τό μόνο βέβαιο πράγμα πού είχα μέσα μου (όσο άπλοϊκό κι άν ήταν αυτό) : τή μανιασμένη αντίσταση σέ κάθε αναγωγικό σύστημα. Διότι κάθε φορά πού έχοντας προστρέξει λιγάκι σ' ένα τέτοιο σύστημα, ένιωθα νά συγκροτείται μιά γλώσσα, και νά πέφτω έτσι στην άπλοποίηση και στον εύτελισμό, τό παρατουσα σιγά-σιγά κι έψαχνα άλλου : άρχιζα νά μιλώ διαφορετικά. Καλύτερα νά έκλογικεύσω, μιά και καλή, τή διακηρυγμένη πίστη μου στη μοναδικότητα, και νά επιχειρήσω νά μετατρέψω τήν « παμπάλαιη κυριαρχία του έγώ » (Νίτσε) σέ μιάν εύρηματική αρχή. Άποφάσισα, λοιπόν, νά πάρω, για τό ξεκίνημα της έρευνας μου, μερικές μόνο φωτογραφίες, αυτές πού ήμουν βέβαιος πώς ήπληρχαν για μένα. Καμιά σχέση μέ τό corpus : μόνο μερικά σώματα. Σέ τούτη τή συμβατική τελικά διαπάλη ανάμεσα στην υποκειμενικότητα και στην έπιστήμη, κατέληγα στην ακόλουθη παράδοξη ιδέα : γιατί νά μήν υπάρχει, κατά κάποιον τρόπο, μιά νέα έπιστήμη κατ' αντικείμενο ; Μιά *Mathesis singularis* (κι όχι πιά *universalis*¹) ; Δέχτηκα λοιπόν νά θεωρήσω τόν έαυτό μου διαμεσολαβητή όλης της Φωτογραφίας : θά επιχειρούσα νά διατυπώσω, μέ βάση μερικές προσωπικές πρωτοβουλίες, τό θεμελιακό γνώρισμα, τό καθολικό δίχως τό όποιο δέν υπάρχει Φωτογραφία.

¹ *Mathesis universalis* (Καθολική έπιστήμη), κατά τόν Ντεκάρτ, ή γενική έπιστήμη πού εξηγάει τά πάντα μέ τόν αριθμό και τή μέτρηση. Κατά τόν Λάιμπνιτς, τό όνομα πού έδωσε στο πρόγραμμά του, νά συγκροτή-

Νά με λοιπόν ο ίδιος μέτρο της φωτογραφικής « γνώσης ». Τί ξέρει τό σώμα μου για τή Φωτογραφία ; Παρατήρησα ότι μιά φωτογραφία μπορεί νά είναι αντικείμενο τριών πρακτικών (ή τριών συγκινήσεων, ή τριών προθέσεων) : ποιείν, πάσχειν, θεᾶσθαι. Ο *Operator*² είναι ο Φωτογράφος. Ο *Spectator*³ είμαστε έμεις όλοι πού σκαλίζουμε, στίς έφημερίδες, στα βιβλία, στα λευκώματα, στα αρχεία, συλλογές φωτογραφιών. Και τούτος (ο άνθρωπος) ή εκείνο (τό πράγμα), πού είναι φωτογρα-

σει μιά μαθηματική ή ένα λογισμό, μιά *ars combinatoria* (συνδυαστική τέχνη - έπιστήμη), όπου οι διαλογισμοί θα γίνονται σέ μιά καθολική γλώσσα μέ τυπικά σύμβολα. (Έτσι ο Λάιμπνιτς εμφανίζεται ως πρόδρομος της νεοτερικής, μαθηματικής, λογικής. Έδώ ο Μπάστ ρίχνει τήν ιδέα για μιάν *ενική* (*singularis*) *έπιστήμη*, αντιστρατευόμενος στο άριστοτελικό αξίωμα : δέν υπάρχει έπιστήμη παρά μόνο του γενικού. (Σημ. Μετ.).

² *Operator* (λατιν.) ο τελεστής έργου (*opus*) και κατά προέκταση ο χειριστής, ο περατέρ (ο εικονολήπτης στην κινηματογραφία). (Σημ. Μετ.).

³ *Spectator* (λατιν.) ο αυτόπτης μάρτυς ενός συμβάντος, ο θεατής. (Σημ. Μετ.).

φισμένο, ἀποτελεῖ τὸν στοχο, τὸ ἀνάφορο, κάτι σάν μικρό ὁμοίωμα, σάν εἶδωλο⁴ πού ἐκπέμπεται ἀπό τὸ ἀντικείμενο, καί πού θά τὸ ἀποκαλοῦσα φυσικότατα *Spectum* (Φάσμα) τῆς Φωτογραφίας, μιά καί ἡ λέξη διατηρεῖ, χάρη στή ρίζα της, κάποια σχέση μέ τὸ « θέαμα » (*spectacle*) καί τοῦ προσθέτει τοῦτο τό κάπως τρομερό πράγμα πού ὑπάρχει σέ κάθε φωτογραφία : τὴν ἐπιστροφή τοῦ νεκροῦ.

Σέ μιά ἀπό τοῦτες τίς πρακτικές μου εἶχε φραχτεῖ ὁ δρόμος καί δέν ἐπρόκειτο νά προσπαθῶ νά τὴν ἐρευνήσω : δέν εἶμαι φωτογράφος, οὔτε κἀν ἐρασιτέχνης : εἶμαι πάρα πολύ ἀνυπόμονος γιά κάτι τέτοιο : νιώθω τὴν ἀνάγκη νά δῶ ἀμέσως αὐτό πού ἐφτιαξά (ἢ *Polaroid* ; Διασκεδαστική, ἀλλά ἀπατηλή, ἐκτός κι ἂν βάλει τὸ χέρι του σ' αὐτὴ κάποιος μεγάλος φωτογράφος), Μποροῦσα νά ὑποθέσω ὅτι ἡ συγκίνηση τοῦ *Operator* (καί συνακόλουθα ἡ οὐσία τῆς Φωτογραφίας-κατά-τόν-Φωτογράφου) εἶχε κάποια σχέση μέ τὴν « τρυπίτσα » (τὴ *στενωπή*⁴) ἀπὸ τὴν ὁποία κοιτάζει, περιορίζει, πλαισιώνει καί βάζει σέ προοπτικὴ αὐτό πού θέλει νά « πιάσει » (νά συλλάβει). Τεχνικά, ἡ Φωτογραφία βρίσκεται στό σταυροδρόμι δυὸ μεθόδων ἐντελῶς διαφορετικῶν : ἢ μία εἶναι χημικοῦ χαρακτήρα : εἶναι ἡ ἐνέργεια τοῦ φωτός πάνω σέ ὀρισμένες οὐσίες· ἢ ἄλλη εἶναι φυσικοῦ χαρακτήρα : εἶναι ὁ σχηματισμός τῆς εἰκόνας μέσα ἀπὸ μιά ὀπτική συσκευή. Μοῦ φαινόταν πῶς ἡ Φωτογραφία τοῦ *Spectator*

⁴ Ἑλληνικά στό πρωτότυπό. (Σημ. Μετ.).

καταγόταν οὐσιαστικά, ἂν ἐπιτρέπεται ἡ ἔκφραση, ἀπὸ τὴ χημικὴ ἀποκάλυψη τοῦ ἀντικειμένου (τοῦ ὁποίου δέχομαι, καθυστερημένα, τίς ἀκτίνες), καί πῶς ἡ Φωτογραφία τοῦ *Operator* σχετιζόταν ἀντίθετα μέ τὴ βλέψη, τὴν περιγεγραμμένη ἀπὸ τὴν τρύπα τοῦ διαφράγματος τῆς *camera obscura* [τοῦ σκοτεινοῦ θαλάμου τῆς μηχανῆς]. Ἄλλά γιά τοῦτο ἐδῶ τό συναίσθημα (ἢ γιά τούτη τὴν οὐσία) δέν μποροῦσα νά μιλήσω, μιά καί δέν τό εἶχα γνωρίσει ποτέ· δέν μποροῦσα νά συνταχθῶ μέ τὸν ὄμιλο ἐκείνων (εἶναι οἱ περισσότεροι) πού κρίνουν τὴ Φωτογραφία-κατά-τόν-Φωτογράφο. Δέν διέθετα παρὰ μόνο δυὸ ἐμπειρίες : τὴν ἐμπειρία τοῦ θεωροῦμένου ὑποκειμένου κι ἐκείνην τοῦ θεωροῦντος ὑποκειμένου.

Μπορεῖ νά συμβεῖ νά μέ θεωροῦν δίχως νά τό ξέρω, καί γιά κάτι τέτοιο δέν μπορῶ ἀκόμα νά μιλήσω, ἀφοῦ ἀποφάσισα νά πάρω γιά ὁδηγὸ τὴ συνείδηση τῆς δικῆς μου συγκίνησης. Συχνότατα ὅμως (πάρα πολύ συχνά, μοῦ φαίνεται) ἔχω φωτογραφηθεῖ ἐν γνώσει μου. Ἔ, λοιπόν, μόλις νιώσω ὅτι μέ κοιτάζουν ἀπὸ τὸ φακό, τὰ πάντα ἀλλάζουν : γίνομαι ὁ ἄνθρωπος πού « ποζάρει », φτιάχνω στή στιγμή ἓνα ἄλλο δικό μου σῶμα, μεταμορφώνομαι

προκαταβολικά σέ εικόνα. Αυτή ή ἀλλαγή εἶναι ἐνεργητική : νιώθω ὅτι ή Φωτογραφία πλάθει τό σῶμα μου ή τό νεκρώνει, κατ' ἀρέσκεια (ἀπόλογος αὐτῆς τῆς θανατηφόρας δύναμης : ὀρισμένοι Κομμουνάροι πλήρωσαν μέ τή ζωή τους τήν ἀνταρέσκεια νά ποζάρουν πάνω στά ὁδοφράγματα : ὅταν νικήθηκαν, ἀναγνωρίστηκαν ἀπό τήν ἀστυνομία τοῦ Θιέρσου καί σχεδόν ὅλοι τους τουφεκίστηκαν).

Ποζάροντας μπρός στό φακό (θέλω νά πῶ : ξέροντας πῶς ποζάρω, ἔστω φευγαλέα), δέν διατρέχω τόν ἴδιο κίνδυνο (τουλάχιστο γιά τήν ὥρα). Ἀσφαλῶς, μόνο μεταφορικά ή ὑπαρξή μου ἐξαρτᾶται ἀπό τό φωτογράφο. Ὅσο κι ἂν εἶναι ὅμως φανταστική αὐτή ή ἐξάρτηση (καί μάλιστα ἀπό τήν πιό ἀτόφια Φαντασία), τή βλέπω μέ τό ἄγχος τῆς ἀβεβαιότητας γιά τή συνέχεια : μιά εἰκόνα – ή εἰκόνα μου – πρόκειται νά γεννηθεῖ : τί θά βγεῖ ἀπό μένα : ἕνα ἄτομο ἀντιπαθητικό ή ἕνας « ἄνθρωπος καθῶς πρέπει » ; Ἄν μπορούσα « νά βγῶ » πάνω στό χαρτί ὅπως πάνω σ' ἕναν κλασικό πίνακα, μ' ἕναν ἀέρα ἀρχοντιάς, στοχαστικός, ἔξυπνος, κτλ! Κοντολογίς, ἂν μπορούσα νά εἶχα « ζωγραφιστεῖ » (ἀπό τόν Τιτσιανό) ή « σχεδιαστεῖ » (ἀπό τόν Clouet) ! Ἐπειδή ὅμως αὐτό πού θά ήθελα νά συλληφθεῖ εἶναι μιά ἐκλεκτή ήθική ὑφή καί ὄχι μιά μιμική, κι ἐπειδή ή Φωτογραφία εἶναι ἐλάχιστα διεισδυτική, ἂν ἐξαιρέσουμε τούς πολύ μεγάλους πορτραίστες, δέν ξέρω πῶς ἀπό μέσα μου νά ἐπηρεάσω τήν ἐπιδερμίδα μου. Ἀποφασίζω « ν' ἀφήσω νά κυμαίνεται » στά

χείλια μου καί στά μάτια μου ἕνα ἀχνό χαμόγελο πού θά ήθελα νά εἶναι « ἀνέκφραστο », δίνοντας μ' αὐτό στούς ἄλλους νά διαγνώσουν, μαζί μέ τά χαρίσματα τοῦ χαρακτήρα μου καί τήν εὐθυμη ἐπίγνωση πού ἔχω ὅλου αὐτοῦ τοῦ φωτογραφικοῦ τελεουργικοῦ : δέχομαι νά πάρω μέρος στό κοινωνικό παιχνίδι, ποζάρω, τό ξέρω, θέλω νά τό ξέρετε, ἀλλά τοῦτο τό συμπληρωματικό μήνυμα δέν πρέπει ν' ἀλλοιώσει καθόλου (δηλαδή, σωστός τετραγωνισμός τοῦ κύκλου) τήν πολύτιμη οὐσία τοῦ ἀτόμου μου : αὐτό πού εἶμαι, ἔξω ἀπό κάθε ἀπεικόνισμα. Θά ήθελα μέ δυό λόγια ή εἰκόνα μου, κινητή, κλυδωνιζόμενη ἀνάμεσα σέ χίλιες ἐναλλασσόμενες φωτογραφίες, ἔρμαιο τῶν καταστάσεων, τῶν ἐποχῶν, νά συμπίπτει πάντα μέ τό (βαθύ, ὡς γνωστόν) « ἐγώ » μου· ἀλλά πρέπει νά πῶ τό ἀντίθετο : « ἐγώ » εἶμαι ἐκεῖνος πού δέν συμπίπτω ποτέ μέ τήν εἰκόνα μου· διότι ή εἰκόνα εἶναι βαριά, ἀκίνητη, πεισματάρη (καί γι' αὐτό ή κοινωνία βασίζεται σ' αὐτήν), ἐνῶ εἶμαι « ἐγώ » ὁ ἐλαφρός, διχασμένος, σκόρπιος, πού σάν καραγκιοζάκι ἀπό σελλουλόιντ, δέν στέκομαι ποτέ ἀλλά σαλεύω συνεχῶς μέσα στή γυάλινη σφαῖρα μου ! ἄχ ! ἂν τουλάχιστον ή Φωτογραφία μπορούσε νά μοῦ δώσει ἕνα σῶμα οὐδέτερο, ἀνατομικό, ἕνα σῶμα πού νά μή σημαίνει τίποτε ! Ἄλίμονο, εἶμαι καταδικασμένος ἀπό τή Φωτογραφία, πού νομίζει πῶς ἐνεργεῖ σωστά, νά ἔχω πάντα μιάν ἔκφραση στό πρόσωπο : τό σῶμα μου δέν βρίσκει ποτέ τόν βαθμό του μηδέν, κανέναν δέν

του τόν δίνει (ίσως μόνο ή μητέρα μου ; Διότι δέν είναι ή άδιαφορία πού αφαιρεί τό βάρος από τήν εικόνα – δέν ύπάρχει καλύτερο μέσο από μιάν « αντικειμενική » φωτογραφία, του είδους « Photomatop », για νά μετατραπείς σ' ένα άτομο του ποινικού μητρώου, πού τό κυνηγά ή άστυνομία –, είναι ή αγάπη, ή ύπερβολική αγάπη).

Νά θωρείς τόν έαυτό σου (μ' άλλον τρόπο άπ' ό,τι στόν καθρέφτη) : στήν κλίμακα τής Ίστορίας, είναι πράξη πρόσφατη, μιά και τό πορτρέτο – ζωγραφιστό, σχεδιασμένο ή μικρογραφημένο – ήταν μέχρι τή διάδοση τής Φωτογραφίας ένα σπανίζον αγαθό, προορισμένο άλλωστε για τήν επίδειξη όρισμένης οικονομικής και κοινωνικής θέσης – και, πάντως, ένα πορτρέτο ζωγραφιστό, όσο και νά μοιάζει (αυτό γυρεύω ν' αποδείξω), δέν είναι μιά φωτογραφία. Τό περίεργο είναι ό,τι δέν σκέφτηκε κανείς τήν αναταραχή (στόν πολιτισμό) πού φέρνει αυτή ή νέα πράξη. Θά επιθυμούσα μιάν Ίστορία τών Τρόπων Κοιτάγματος. Διότι ή Φωτογραφία είναι τό φανέρωμα του έαυτου μου ως άλλου : μιά διαβολική αποσύνδεση από τή συνείδηση τής ταυτότητας. Άκόμα πιο περίεργο : προτου έφευρεθεί ή Φωτογραφία είναι πού οί άνθρωποι μίλησαν περισσότερο από ποτέ για τή βλέψη του διπλου. Παραβάλλουν τήν έαυτοσκοπία μέ μιάν παραισθησιακή κατάσταση : μεγάλο μυθικό θέμα για πολλούς αιώνες. Σήμερα, όμως, είναι σαν ν' άπωθοῦμε τή βαθιά τρέλα τής Φωτογραφίας : αυτή δέ θυμίζει τή μυθική

της κληρονομιά παρά μόνο από τήν έλαφριά δυσφορία πού νιώθω όταν « μέ » κοιτάζω πάνω σ' ένα χαρτί.

Ή διατάραξη αυτή είναι στο βάθος μιά διατάραξη ιδιοκτησίας. Τό Δίκαιον τό είπε μέ τόν τρόπο του : σέ ποιόν ανήκει ή φωτογραφία ; στο (φωτογραφημένο) υποκείμενο ; στον φωτογράφο ; Τό ίδιο τό τοπίο μήπως δέν είναι κάτι σαν δάνειο πού χορηγείται από τόν ιδιοκτήτη του οικοπέδου ; Άναρίθμητες δίκες, φαίνεται, έχουν έκφράσει τούτη τήν άμφιταλάντευση μιάς κοινωνίας για τήν όποία τό είναι ήταν θεμελιωμένο στο έχειν. Ή Φωτογραφία μεταμόρφωνε τό υποκείμενο σέ αντικείμενο, και μάλιστα, θά λέγαμε, σέ αντικείμενο μουσειακό : για νά παρθούν τά πρώτα φωτογραφικά πορτρέτα (γύρω στα 1840), τό υποκείμενο έπρεπε νά ύποβληθεί σέ παρατεταμένο ποζάρισμα κάτω από μιά τζαμαρία κάτω από δυνατό ήλιο ή μετατροπή του σέ αντικείμενο ήταν όδυνηρή όσο και μιά χειρουργική επέμβαση· επινοήθηκε τότε μιά συσκευή, πού όνομάστηκε κεφαλακούμπιστρο, κάτι σαν προθετικό, άόρατο στον φακό, πού ύποστήριζε και κρατούσε τό σώμα σέ άκίνησία : τούτο τό κεφαλακούμπιστρο ήταν τό βάθρο του αγάλματος πού έπρόκειτο νά γίνω, ό όρθοπεδικός κορσές τής φαντασιακής ούσίας μου.

Τό φωτο-πορτρέτο είναι ένα περιφραγμένο πεδίο δυνάμεων. Τέσσερα φαντασιακά στοιχεία διασταυρώνονται, αναμετριόνται, και παραμορφώνονται

Chevriert-
ThibaudeauFreund,
68

ἐκεῖ μέσα. Μπρός στον φακό εἶμαι τὴν ἴδια στιγμή : αὐτός πού πιστεύω πώς εἶμαι, αὐτός πού θά ἤθελα νά πιστεύουν πώς εἶμαι, αὐτός πού ὁ φωτογράφος πιστεύει πώς εἶμαι, κι αὐτός πού ὁ φωτογράφος μεταχειρίζεται γιά νά ἐπιδείξει τὴν τέχνη του. Μ' ἄλλα λόγια, ἀλλόκοτη ἐνέργεια : δέν παύω νά μιμοῦμαι τόν ἑαυτό μου, καί γι' αὐτό κάθε φορά πού μέ φωτογραφίζουν (πού ἀφήνω νά μέ φωτογραφίσουν), ἔχω πάντα μιάν ἀόριστη αἴσθηση ἀναυθεντικότητας, καμιά φορά κι ἀπάτης (ὅπως σέ ὀρισμένους ἐφιάλτες). Φαντασιακά, ἡ Φωτογραφία (αὐτή πού ἔχω τὴν πρόθεση νά ἁγάλω) ἀναπαρασταίνει ἐκείνη τὴν πολύ λεπτή στιγμή ὅπου, πράγματι, δέν εἶμαι οὔτε ὑποκείμενό οὔτε ἀντικείμενο, ἀλλά μάλλον ἓνα ὑποκείμενο πού νιώθει νά γίνεται ἀντικείμενο : διώνω τότε μιὰ μικρο-εμπειρία τοῦ θανάτου (τῆς παρένθεσης) : γίνομαι ἀληθινά φάσμα. Ὁ Φωτογράφος τό ξέρει καλά, κι ὁ ἴδιος φοβάται (ἔστω γιά ἐμπορικούς λόγους) τοῦτον τό θάνατο στόν ὅποιο θά μέ βαλσαμώσει ἢ χειρονομία του. Τίποτε δέν φαίνεται νά εἶναι πιό ἀστεῖο (ἂν δέν εἶσαι τό παθητικό θύμα, τό μπαίγνιο, ὅπως ἔλεγε ὁ Sade) ἀπό τά τεχνάσματα πού μετέρχονται οἱ φωτογράφοι γιά νά « δώσουν ζωντανία » : εὐτελεῖς ιδέες : μέ βάζουν νά ποζάρω ὄρθιος, μέ βάζουν νά θῶ ἔξω (« ἔξω » εἶναι πιό ζωντανά ἀπό « μέσα »), μέ βάζουν νά ποζάρω μπροστά σέ μιὰ σκάλα διότι ἓνα τσοῦρμο παιδιά παίξει πίσω μου, τό μάτι τους παίρνει ἓναν μπάγκο κι ἀμέσως (τί κελεπούρι) μέ

βάζουν νά καθίσω πάνω του. Θά ἔλεγε κανείς πώς ὁ Φωτογράφος, καταπτοημένος, πρέπει νά ἀγωνιστεῖ τρομερά γιά νά μή γίνει ἡ φωτογραφία ὁ Θάνατος. Ὅμως ἐγώ, ἀντικείμενο κιόλας, δέν παύω. Διαισθάνομαι πώς ἀπό τοῦτο τό κακό ὄνειρο τό ξύπνημά μου θά εἶναι ἀκόμα πιό σκληρό : διότι δέν ξέρω τί θά κάνει ἡ κοινωνία τῆ φωτογραφία μου, τί θά διαβάσει σ' αὐτήν (ἔτσι κι ἄλλιως ὑπάρχουν πολλές ἀναγνώσεις ἑνός καί τοῦ ἴδιου προσώπου) : ὅταν ὅμως ἀνακαλύπτω τόν ἑαυτό μου στό προϊόν αὐτῆς τῆς πράξης, ἐκεῖνο πού βλέπω εἶναι πώς ἔχω γίνει Ὁλος-Εἰκόνα, δηλαδή ὁ Θάνατος αὐτοπροσώπως : οἱ ἄλλοι – ὁ Ἄλλος – μοῦ ἀφαιροῦν τὴν ταυτότητά μου, μέ μετατρέπουν, ἀπάνθρωπα, σέ ἀντικείμενο, μέ κρατοῦν στό ἔλεός τους, στή διάθεσή τους, ταξιθετημένον σέ μιὰ καρτελλοθήκη, προπαρασκευασμένον γιά ὅλα τά λεπτά τεχνάσματα : κάποια μέρα μιὰ ἐξαιρετική φωτογράφος μέ πήρε φωτογραφία : νόμιξα πώς διάβαζα σέ τούτη τὴν εἰκόνα τὴ θλίψη ἀπό ἓνα πρόσφατο πένθος : νά καί μιὰ φορά πού ἡ Φωτογραφία μοῦ ξανάδινε τόν ἑαυτό μου : λίγο ἀργότερα ὅμως συναντοῦσα τὴν ἴδια φωτογραφία στό ἐξώφυλλο ἑνός λιβέλλου : χάρη σέ τέχνασμα τῆς ἐκτύπωσης, εἶχα τώρα ἓνα φρικτό ἀπο-εσωτερικευμένο πρόσωπο, ἀπαίσιο καί τραχύ σάν τὴν εἰκόνα πού οἱ συντάκτες τοῦ βιβλίου ἤθελαν νά δώσουν γιά τόν τρόπο πού μιῶ. (Ἡ « ἰδιωτική ζωή » δέν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά ἡ ζώνη ἐκείνη τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου ὅπου δέν εἶμαι

μιὰ εἰκόνα, ἓνα ἀντικείμενο. Εἶναι πολιτικό δικαίωμά μου νά εἶμαι ἓνα ὑποκείμενο, πού ὀφείλω νά τό ὑπερασπίσω).

Στό βάθος, αὐτό πού ἐπιδιώκω μέ τή φωτογραφία πού μοῦ δγάζουν (ἢ « πρόθεση » σύμφωνα μέ τήν ὁποία τήν κοιτάζω), εἶναι ὁ Θάνατος : ὁ Θάνατος εἶναι τό εἶδος⁵ αὐτῆς τῆς Φωτογραφίας. Ἔτσι, παραδόξως, τό μόνο πράγμα πού ἀνέχομαι, πού μ' ἀρέσει, πού μοῦ εἶναι οἰκεῖο, ὅταν μέ φωτογραφίζουν, εἶναι ὁ κρότος τῆς συσκευῆς. Γιά μένα, τό ὄργανο τοῦ Φωτογράφου δέν εἶναι τό μάτι (αὐτό μέ τρομάζει), εἶναι τό δάχτυλο : αὐτό πού συνδέεται μέ τό ἐπίσχεστρο τοῦ διαφράγματος, μέ τό μεταλλικό γλίστρημα τῆς πλάκας (ὅταν ἡ συσκευή ἔχει ἀκόμα πλάκες). Μ' ἀρέσουν αὐτοί οἱ μηχανικοί κρότοι σχεδόν μέ ἡδονικό τρόπο, λές καί, ἀπό τή Φωτογραφία, ἦταν αὐτό ἀκριβῶς – καί αὐτό μόνο – στό ὁποῖο γαντζώνεται ἡ ἐπιθυμία μου, καθώς σπάζουν μέ τό ξερό πλατάγισμά τους τό θανατηφόρο στρώμα τῆς Πόζας. Γιά μένα, ὁ ἀχός τοῦ Χρόνου δέν εἶναι λυπητερός : μ' ἀρέσουν οἱ καμπάνες, τῶ ρολόγια, τῶ ἐκκρεμῆ – καί θυμᾶμαι πώς ἀρχικά τό φωτογραφικό ὑλικό εἶχε σχέση μέ τήν τεχνική τῆς ξυλουργικῆς καί τῶν μηχανῶν ἀκριβείας : οἱ φωτογραφικές μηχανές ἦταν, στήν οὐσία, ὀπτικά ρολόγια καί ἴσως, μέσα μου, κάποιος πολύ παλιός ἀκούει ἀκόμα μέσα στή φωτογραφική συσκευή τόν ζωντανό δόμβο τοῦ ξύλου.

⁵ Ἑλληνικά στό πρωτότυπο.

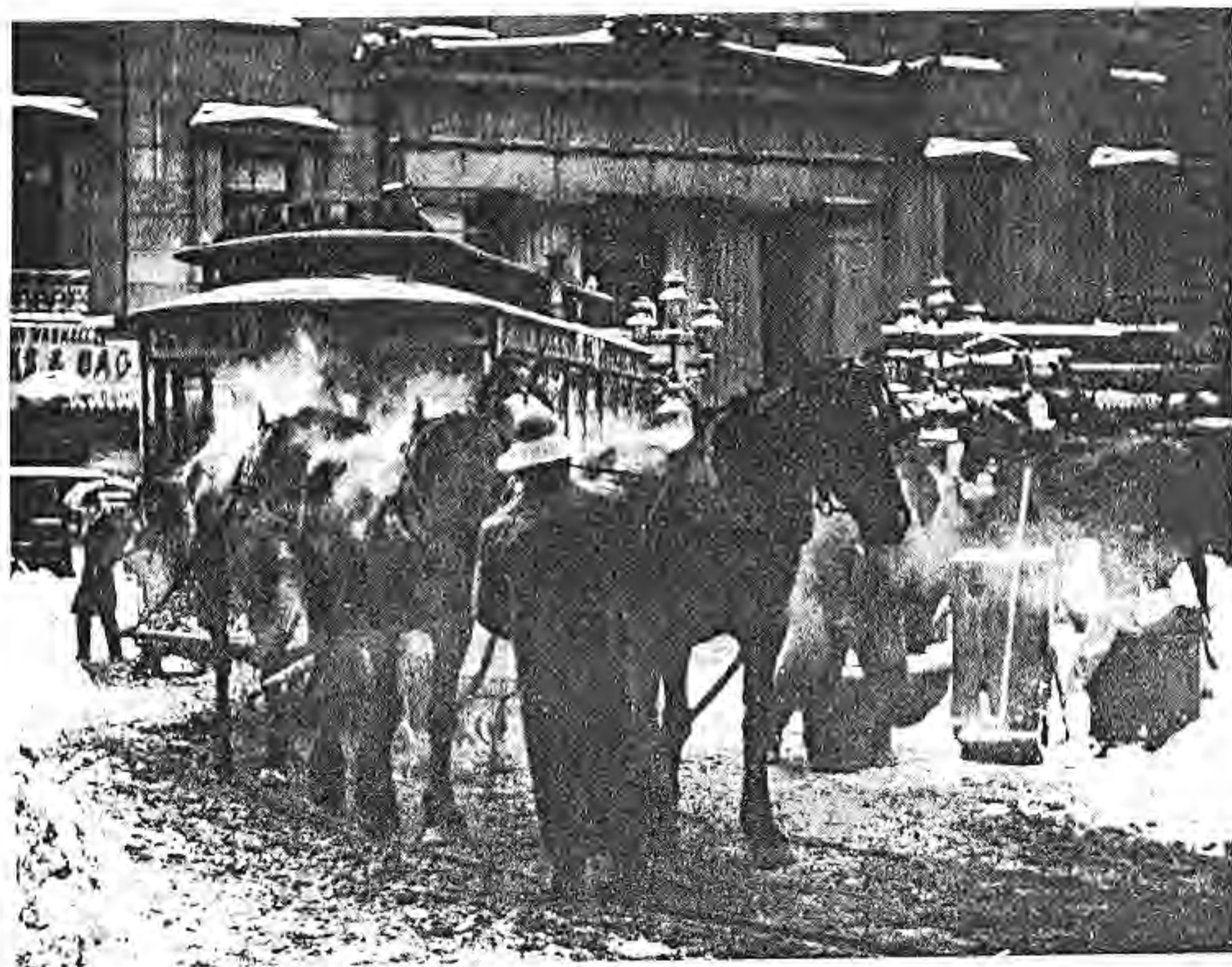
Τήν ἀταξία πού ἀπό τό πρώτο κιόλας βῆμα εἶχα διαπιστώσει στή Φωτογραφία, ὅπου ὅλες οἱ πρακτικές κι ὅλα τῶ θέματα ἦταν ἀνακατωμένα, τήν ξανάβρισκα στίς φωτογραφίες τοῦ *Spectator* πού ἤμουν καί πού τώρα ἤθελα νά τοῦ ὑποβάλω ἐρωτήσεις.

Φωτογραφίες, βλέπω παντοῦ – ὅπως κι ὁ καθένας μας – σήμερα. Προέρχονται ἀπό τόν δικό μου κόσμο, δίχως νά τό ζητάω· δέν εἶναι παρά « εἰκόνες », ὁ τρόπος ἐμφάνισής τους εἶναι τό καθετί-πού-ἐρχεται (ἢ τό καθετί-πού-φεύγει). Ὡστόσο, ἀπό ἐκεῖνες πού εἶχαν διαλεχτεῖ, ἀξιολογηθεῖ, ἐκτιμηθεῖ, συγκεντρωθεῖ σέ λευκώματα ἢ σέ περιοδικά καί πού εἶχαν περάσει, ἔτσι, ἀπό τό φίλτρο τῆς κουλτούρας, διαπίστωσα ὅτι ὀρισμένες μοῦ προκάλοῦσαν μικροχαρές, λές καί ξαπόστελναν σ' ἓνα σιγασμένο κέντρο κάποιο ἐρωτικό ἢ σπαρακτικό πράγμα, χωμένο μέσα μου (ὅσο σοφό κι ἂν ἦταν προφανῶς τό θέμα του)· ἐνῶ ἄλλες, ἀντίθετα, μ'

ἄφηναν τόσο ἀδιάφορο, ὥστε βλέποντάς τες νά θρασεύουν σάν ἀγριόχορτα, ἐνωθα ἀπέναντί τους κάποια ἀπέχθεια ἢ καί κάποιο ἀγρίωμα : εἶναι στιγμές πού μισῶ τή Φωτογραφία : τί δουλειά ἔχω ἐγώ μέ τούς γέρικους κορμούς δέντρων τοῦ Eugène Atget, μέ τά γυμνά τοῦ Pierre Boucher, μέ τίς ἐπιτυπώσεις τῆς Germaine Krull (ἀναφέρω παλιότερα μόνο ὀνόματα) ; Κάτι παραπάνω : διαπίστωνα ὅτι στό βάθος δέν μ' ἄρεζαν ποτέ ὅλες οἱ φωτογραφίες ἑνός καί τοῦ ἴδιου φωτογράφου : τοῦ Stieglitz μέ γοητεύει (μέχρι τρέλας) μόνο ἡ πιό γνωστή φωτογραφία του (Ἐπιτομή τῶν ἵππων, Νέα Ὑόρκη, 1893)· κάποια φωτογραφία τοῦ Mapplethorpe μ' ἔκανε νά πιστέψω πώς εἶχα βρεῖ τόν φωτογράφο « μου »· ἀλλά ὄχι, δέν μ' ἀρέσει ὅλος ὁ Mapplethorpe. Δέν μπορούσα, ἐπομένως, νά στέρξω σέ τούτη τή βολική ἐννοια – ἂν θέλουμε νά μιλήσουμε γιά ἱστορία, κουλτούρα, αἰσθητική – πού λέγεται ὕφος τοῦ καλλιτέχνη. Ἐνωθα, μέ βάση τίς δικές μου ἐπενδύσεις⁶, τήν ἀταξία τους, τό τυχαῖο τους, τό αἰνιγματῶδες τους, ὅτι ἡ Φωτογραφία εἶναι μιὰ τέχνη ἐλάχιστα σίγουρη, ὅπως θά ἦταν (ἂν μᾶς ἐρχόταν ἡ ἰδέα νά τή συγκροτήσουμε) μιὰ ἐπιστήμη τῶν ἐπιθυμητῶν καί τῶν μισητῶν σωμάτων.

Ἐβλεπα καθαρά πώς ἐδῶ ἐπρόκειτο γιά κινήσεις

⁶ Ἐπένδυση : μέ τήν ψυχαναλυτική σημασία τοῦ ὄρου, δηλαδή τήν ἐπιστροφή τῆς ψυχικῆς ἐνέργειας πάνω σ' ἕνα ἐξωτερικό ἢ ἐσωτερικό ἀντικείμενο, σέ μίαν ἰδέα, σέ μιὰ δραστηριότητα, σ' ἕνα μέρος τοῦ σώματος, κτλ. (Σημ. Μετ.).



« Τοῦ Stieglitz μέ γοητεύει
μόνο ἡ πιό γνωστή φωτογραφία του... »

μιᾶς καλόβολης ὑποκειμενικότητας, πού τελειώνει ἀμέσως μόλις τήν ἔχουμε ἐκφράσει : μ' ἀρέσει/δέν μ' ἀρέσει : ποιός ἀπό μᾶς δέν ἔχει τόν ἔσωτερικό του κατάλογο μέ τίς προτιμήσεις, τοῦς σιχαμούς, τίς ἀδιαφορίες του ; Ἄλλά ἀκριβῶς : πάντα εἶχα ὄρεξη νά συζητῶ τίς διαθέσεις μου· ὄχι γιά νά τίς δικαιολογήσω, κι ἀκόμα λιγότερο γιά νά γεμίσω μέ τήν ἀτομικότητά μου τή σκηνή τοῦ κειμένου, ἀλλά ἀντίθετα, γιά νά τήν προσφέρω, νά τήν προτείνω, τούτη τήν ἀτομικότητα, σέ μιάν ἐπιστήμη τοῦ ὑποκειμένου, πού ἐλάχιστα μ' ἐνδιαφέρει τ' ὄνομά της, ἀρκεῖ νά φτάσει (πράγμα πού δέν ἔχει ἀκόμα κριθεῖ) σέ μιᾶ γενικότητα πού νά μή μέ καθυποτάσσει οὔτε νά μέ συντρίβει. Ἐπρεπε ἐπομένως νά δῶ τό πράγμα ἐπιτόπου.

7

Ἀποφάσισα τότε νά πάρω ὀδηγό γιά τή νέα μου ἀνάλυση τήν ἔλξη πού ἀσκοῦσαν πάνω μου ὀρισμένες φωτογραφίες. Διότι, γιά τήν ἔλξη τούτη, τουλάχιστον, ἤμουν δέβαιος. Πῶς νά τήν ὀνομάσω ; Γοητεία ; Ὁχι, ἡ τάδε φωτογραφία πού ξεχωρίζει καί πού μ' ἀρέσει δέν ἔχει τίποτε τό φανταχτερό πού νά κουνιέται μπρός στά μάτια καί νά σέ κάνει νά λιχνίζεις τό κεφάλι· αὐτό πού μοῦ προκαλεῖ εἶναι τό

32

ἀντίθετο ἀκριβῶς τῆς ἀποχαύνωσης· μάλλον μιᾶ ἔσωτερική ταραχή, μιᾶ γιορτή, ἕνα παίδεμα ἐπίσης, ἡ πίεση τοῦ ἄφατου πού θέλει νά εἰπωθεῖ. Λοιπόν : Ἐνδιαφέρον ; Αὐτό εἶναι πολύ σύντομο· δέν ἔχω ἀνάγκη νά ρωτήσω τή συγκίνησή μου γιά ν' ἀπαριθμήσω τοῦς διάφορους λόγους πού ἔχει κανείς νά ἐνδιαφέρεται γιά μιᾶ φωτογραφία· μπορεῖ : εἴτε νά ἐπιθυμεῖ τό ἀντικείμενο, τό τοπίο, τό σῶμα πού αὐτή παριστάνει· εἴτε ν' ἀγαπᾷ ἢ νά ἔχει ἀγαπήσει τό ἄτομο πού αὐτή μᾶς κάνει ν' ἀναγνωρίσουμε· εἴτε νά παραξενεύεται ἀπ' αὐτό πού βλέπει· εἴτε νά θαυμάζει ἢ νά συζητᾷ τήν ἐπίδοση τοῦ φωτογράφου κτλ.· ἀλλά τούτα τά ἐνδιαφέροντα εἶναι χλιαρά, ἑτερογενῆ· ὀρισμένη φωτογραφία μπορεῖ νά ἱκανοποιεῖ ἕνα ἀπ' αὐτά καί νά μ' ἐνδιαφέρει ἄτονα· κι ἂν ὀρισμένη ἄλλη μ' ἐνδιαφέρει ἔντονα, θά ἤθελα πολύ νά ξέρω τί εἶναι ἐκεῖνο, σ' αὐτή τή φωτογραφία, πού μέ κάνει νά νιώθω ἕνα τσίμπημα μέσα μου. Γι' αὐτό, μοῦ φαίνεται πῶς ἡ πιό σωστή λέξη γιά νά δηλώσω (προσωρινά) τήν ἔλξη πού ἀσκοῦν πάνω μου ὀρισμένες φωτογραφίες, εἶναι ἡ λέξη *συμβάν*. Ἡ τάδε φωτογραφία μοῦ *συμβαίνει*, ἢ τάδε ἄλλη ὄχι.

Ἡ ἀρχή τοῦ *συμβάντος* μοῦ ἐπιτρέπει νά κάνω τή Φωτογραφία νά ὑπάρχει. Ἀντίστροφα, δίχως *συμβάν*, δέν ὑπάρχει φωτογραφία. Παραθέτω τόν Σάρτρ : « Οἱ φωτογραφίες μιᾶς ἡμερίδας μποροῦν κάλλιστα " νά μή μοῦ λένε τίποτε ", δηλαδή νά τίς κοιτάζω δίχως νά κάνω ὑπαρξιακή τοποθέ-

Sartre,
39

33

τηση. Έτσι, τὰ πρόσωπα πού βλέπω τή φωτογραφία τους ἔχουν ἀποδοθεῖ καλά ἀπό τούτη τή φωτογραφία, ἀλλά δίχως νά ἔχουν ὑπαρξιακή θέση, ἀκριβῶς ὅπως ὁ Ἰπλότης καί ὁ Θάνατος, πού ἔχουν ἀποδοθεῖ πετυχημένα στή γκραβούρα τοῦ Düger, ἀλλά χωρίς νά τούς τοποθετῶ. Μποροῦν ἄλλωστε νά βρεθοῦν περιπτώσεις ὅπου ἡ φωτογραφία μ' ἀφήνει σέ μιὰ τέτοια κατάσταση ἀδιαφορίας, ὥστε νά μὴν ἐκτελῶ οὔτε τήν « εἰκονοθέτηση ». Ἡ φωτογραφία συγκροτεῖται συγκεχυμένα σέ ἀντικείμενο, καί τὰ πρόσωπα πού εἰκονίζονται σ' αὐτήν εἶναι βέβαια συγκροτημένα σέ πρόσωπα, ἀλλά μόνο λόγω ὁμοιότητας μέ ἀνθρώπινα ὄντα, δίχως ιδιαίτερη ἀναφορικότητα. Κυμαίνονται ἀνάμεσα στίς ὄχθες τῆς ἀντίληψης, στίς ὄχθες τοῦ σημείου καί τῆς εἰκόνας, δίχως νά προσεγγίζουν σέ καμιάν ἀπ' αὐτές ».

Σέ τούτη τήν αὐχμηρή ἔρημο, μοῦ ἔρχεται, ξάφνου, μιὰ ὀρισμένη φωτογραφία· μέ ζωντανεύει καί τή ζωντανεύω. Έτσι λοιπόν, ὀφείλω νά ὀνομάσω τήν ἔλξη πού τήν κάνει νά ὑπάρχει : ζωντάνεμα. Ἡ ἴδια ἡ φωτογραφία δέν εἶναι καθόλου ζωντανεμένη (δέν πιστεύω στίς « ζωντανές » φωτογραφίες) ἀλλά μέ ζωντανεύει : αὐτό ἀκριβῶς κάνει τό κάθε συμβάν.

Σέ τούτη τή διερεύνηση τῆς Φωτογραφίας, ἡ φαινομενολογία μοῦ πρόσφερε λοιπόν κάτι ἀπό τό πρόγραμμά της καί κάτι ἀπό τή γλώσσα της. Ὅμως ἐπρόκειτο ἐδῶ γιά μιὰ φαινομενολογία συγκεχυμένη, ἀνέγνοιαστη, κυνική μάλιστα, ἀφοῦ δεχόταν νά παραμορφώνει ἢ νά ὑπεκφεύγει τίς ἀρχές τῆς ἀνάλογα μέ τό τί ἄρεσε στήν ἀνάλυσή μου. Πρῶτα-πρῶτα, δέν ἔβγαινα, οὔτε προσπαθοῦσα νά βγῶ ἀπό ἓνα παράδοξο : ἀπό τή μιὰ μεριά, ἡ ἐπιθυμία νά μπορέσω ἐπιτέλους νά ὀνομάσω μιάν οὐσία τῆς Φωτογραφίας, κι ἐπομένως νά σκιαγραφήσω τήν κίνηση μιᾶς εἰδητικῆς ἐπιστήμης τῆς Φωτογραφίας· κι ἀπό τήν ἄλλη, τό ἐπίμονο αἶσθημα ὅτι ἡ Φωτογραφία δέν εἶναι οὐσιαστικά, ἂν μπορούμε νά τό ποῦμε ἔτσι (ὀξύμωρο σχῆμα), παρά τυχειότητα, μοναδικότητα, συμβεβηκός : οἱ φωτογραφίες μου Lyotard, ἀποτελοῦσαν πάντα μέρος, μέχρι τέλους, τοῦ « κά- 11 ποίου πράγματος » : μήπως ἡ ἴδια ἡ ἀνημπορία τῆς Φωτογραφίας δέν εἶναι ἡ δυσκολία της νά ἔχει ὄν-

τότητα, άνημποριά πού τήν όνομάζουμε κοινοτοπία ; Δεύτερο, ή φαινομενολογία μου δεχόταν νά συμβιδιαστεί μέ μιά δύναμη, τό συναίσθημα· τό συναίσθημα ήταν αυτό πού δέν ήθελα νά περιστείλω, κι έπειδή ήταν άπερίσταλτο, ήταν συνακόλουθα αυτό στό όποιο ήθελα, όφειλα ν' αναγάγω τή Φωτογραφία· μπορούσε όμως κανείς νά έδραιώσει μιάν αναφορικότητα συναισθηματική, μιά βλέψη του άντικειμένου πού νά έμφορείται άμεσα από έπιθυμία, από άπώθηση, από νοσταλγία, από ευφορία ; 'Η κλασική φαινομενολογία, αυτή πού γνώρισα στην έφηβεία μου (καί δέν υπήρξε άλλη έκτοτε), δέν θυμόμουν νά είχε ποτέ μιλήσει για έπιθυμία ή για θλίψη. Βέβαια, διέδλεπα στη Φωτογραφία, μέ τρόπο πολύ όρθόδοξο, ένα όλόκληρο δίχτυ από ούσίες : ούσίες ύλικές (πού κάνουν υποχρεωτική τή φυσική, χημική, όπτική μελέτη της Φωτογραφίας), και ούσίες περιφερειακές (πού σχετίζονται, λογουχάρη, μέ τήν αισθητική, τήν 'Ιστορία, τήν κοινωνιολογία)· αλλά τή στιγμή ακριβώς πού ήταν νά φτάσω στην ούσία της Φωτογραφίας γενικά, λοξοδρομούσα : αντί ν' ακολουθήσω τό δρόμο μιās τυπικής όντολογίας (μιās Λογικής), σταματούσα, κρατώντας μαζί μου, σαν θησαυρό, τήν έπιθυμία μου ή τή θλίψη μου· ή προβλεπόμενη ούσία της Φωτογραφίας δέν μπορούσε, μέσ στό μυαλό μου, νά χωριστεί από τό « αίσθημα » μέ τό όποιο ήταν ζυμωμένη, από τήν πρώτη κιόλας ματιά. 'Εμοιαζα, μ' εκείνον τό φίλο πού ένδιαφερόταν

για τή Φωτογραφία μόνο έπειδή του επέτρεπε νά φωτογραφίσει τό γιό του. 'Ως *Spectator*, δέν ένδιαφερόμουν για τή Φωτογραφία παρά από « αίσθημα »· ήθελα νά τή μελετήσω σέ βάθος, όχι σαν πρόβλημα (ένα θέμα), αλλά σαν πληγή : βλέπω, αισθάνομαι, άρα παρατηρώ, κοιτάζω και σκέφτομαι.

Ξεφύλλιζα ένα είκονογραφημένο περιοδικό. Μιά φωτογραφία μέ σταμάτησε. Τίποτε τό έξαιρετικό : ή (φωτογραφική) κοινοτοπία μιās εξέγερσης στη Νικαράγουα : δρόμος σπαρμένος από έρείπια, δύο κρανοφόροι στρατιώτες περιπολούν· στό δεύτερο πλάνο, διαβαίνουν δύο καλόγριες. 'Η φωτογραφία τούτη μ' άρεσε ; Μ' ένδιέφερε ; Μου έρέθιζε τήν περιέργεια ; Καθόλου. 'Απλώς, υπήρχε (για μένα). Κατάλαβα πολύ γρήγορα ότι ή ύπαρξή της (τό « συμβάν » της) όφειλόταν στη συμ-παρουσία δύο στοιχείων άσυνεχών, έτερογενών, έφόσον δέν ανήκαν στον ίδιο κόσμο (δέν ήταν ανάγκη νά φτάνουν κι ως τήν αντίθεση) : τών στρατιωτών και τών καλόγριών. 'Οσφράνθηκα ένα δομικό κανόνα (στό μέτρο του δικού μου βλέμματος), και προσπάθησα άμέσως νά τόν έπαληθεύσω εξετάζοντας άλλες φωτογραφίες του ίδιου ρεπόρτερ (του 'Ολλανδοῦ



*« Κατάλαβα πολύ γρήγορα ότι
τό "συμβάν" αυτής της φωτογραφίας
ὀφειλόταν στη συμ-παρουσία δύο στοιχείων... »*

Koen Wessing) : πολλές απ' αυτές τις φωτογραφίες συγκρατούσαν την προσοχή μου διότι περιείχαν αυτό τό είδος δυαδικότητας πού μόλις είχα επισημάνει. Έδω, μιά μητέρα και ένα κορίτσι θρηνοῦν γοερά τή συλληψη τοῦ πατέρα (Baudelaire : « ἡ ἐμφατική ἀλήθεια τῆς χειρονομίας στίς μεγάλες περιστάσεις τῆς ζωῆς »), κι αυτό διαδραματίζεται στήν ὑπαιθρο (ἀπό πού μπόρεσαν νά μάθουν τήν εἶδηση ; γιά ποιόν αυτές οἱ χειρονομίες ;).

Ἄλλου, σ' ένα ἀνασκαμμένο λιθόστρωτο, τό πτώμα ἑνός παιδιοῦ σκεπασμένο μ' ένα ἄσπρο σεντόνι : οἱ γονιοί, οἱ φίλοι γύρω του, συντριμμένοι : σκηνή, ἀλίμονο, πολύ συνηθισμένη, ὅμως παρατήρησα ὀρισμένες ἀνωμαλίες : τό ξεπαπούτσωτο πόδι τοῦ πτώματος, τό σεντόνι πού κρατάει ἡ μητέρα κλαίγοντας (γιατί αυτό τό σεντόνι ;), λίγο πιό κάτω, μιά γυναίκα, μιά φίλη δίχως ἄλλο, πού κρατάει ένα μαντίλι στή μύτη. Σέ μίαν ἄλλη, σ' ένα βομβαρδισμένο διαμέρισμα, τά ὀλάνοιχτα μάτια δυό πιτσιρικών, τό πουκάμισο τοῦ ἑνός ἀνασηκωμένο στήν κοιλίτσα του (ἡ ὑπερβολή τούτων τῶν ματιῶν κάνει συγκλονιστική τή σκηνή). Καί σέ μίαν ἄλλη, τέλος, μέ τήν πλάτη ἀκουμπισμένη σ' ἕναν τοῖχο σπιτιοῦ, τρεῖς σαντινίστες μέ τό κάτω μέρος τοῦ προσώπου σκεπασμένο μ' ένα κουρέλι (δυσοσμία ; παρανομία ; Εἶμαι ἀνίδεος, δέν γνωρίζω τίς πραγματικότητες τοῦ ἀνταρτοπόλεμου)· ὁ ἕνας κρατάει τό ὄπλο παρά πόδας (βλέπω τά νύχια του)· ἄλλά τό ἄλλο χέρι τό ἔχει ἀνοιχτό καί τεντωμένο, λές καί δίνει



*« ...τό σεντόνι πού κρατάει ή μητέρα
κλαίγοντας (γιατί αυτό τό σεντόνι;)... »*

Köpen Wessing: Νικαράγουα, Γονείς ανακαλύπτουν τό πτώμα του παιδιού τους, 1979

έξηγήσεις και επίδεικνύει κάτι. Ο κανόνας μου λειτουργούσε θαυμάσια, αφού άλλες φωτογραφίες του ίδιου ρεπορτάζ με σταματούσαν λιγότερο· ήταν όμορφες, εκφράζανε έντονα τήν περηφάνια και τή φρίκη τής εξέγερσης, αλλά δέν περιείχαν για μένα κανένα σημάδι : ή όμοιογένειά τους παρέμενε πολιτισμική : μοιάζανε λίγο με « σκηνές », σαν του Greuze, αν δέν ύπήρχε ή τραχύτητα του θέματος.

10

Ο κανόνας μου ήταν αρκετά εύλογοφανής ώστε νά δοκιμάσω νά όνομάσω (θά τό χρειαστώ αυτό) τούτα τά δύο στοιχεία, πού ή συμπαρουσία τους θεμελιώνει, όπως φαίνεται, τό ιδιαίτερο ενδιαφέρον πού έδειχνα γι' αυτές τες φωτογραφίες.

Τό πρώτο, όλοφάνερα, είναι μιά έκταση, έχει τήν άπλα ενός πεδίου, πού τό παρατηρώ με αρκετή οικειότητα σέ συνάρτηση με τες γνώσεις μου, με τήν παιδεία μου· αυτό τό πεδίο μπορεί νά είναι λίγο ή πολύ διακοσμημένο, λίγο ή πολύ πετυχημένο, ανάλογα με τήν τέχνη ή τήν τύχη του φωτογράφου, πάντα όμως αναφέρεται σέ μιά κλασική πληροφορία : τήν εξέγερση, τή Νικαράγουα, και σ' όλα τά τεκμήρια και των δύο : φτωχούς μαχητές, με πολιτικά, δρόμους μ' έρείπια, νεκρούς, θλίψη, τόν ήλιο

41

και τα βαρια ινδιανικα ματια. Αυτου του πεδιου εχουν βγει χιλιαδες φωτογραφιες, και γι' αυτες τις φωτογραφιες μπορω, βεβαια, να νιωθω καποιο γενικο ενδιαφερον, καποτε συγκινημενος, αλλα που η συγκινηση αυτη περνά απο τον λογικο διασταθμο μιας ηθικης και πολιτικης παιδειας. Αυτό που αισθανομαι για τούτες τις φωτογραφιες εχει σχεση μ' ένα μέσο συναίσθημα, σχεδόν μ' ένα ντρεσάρισμα. Δεν έβλεπα στα γαλλικά, καμιά λέξη που να εκφράζει απλά τούτο τό είδος ανθρώπινου ενδιαφέροντος: στα λατινικά όμως, αυτή η λέξη, νομίζω, υπάρχει: είναι τό *studium*, που δεν σημαίνει, τουλάχιστον άμέσως, « *étude* » (« σπουδή »), αλλά τήν προσήλωση σέ κάτι, τήν προτίμηση σέ κάποιον, ένα είδος γενικής επένδυσης, διαστικης, βεβαια, αλλά δίχως ιδιαίτερη όξύτητα. Άκριβώς μέ τό *studium* ενδιαφέρομαι για πολλές φωτογραφιες, είτε παίρνοντάς τες ως πολιτικές μαρτυρίες, είτε εκτιμώντάς τες ως καλούς ιστορικούς πίνακες: διότι μέ τήν παιδεία μου (αυτό τό συννοούμενο είναι παρόν στό *studium*) συμμετέχω στα πρόσωπα, στις εκφράσεις, στις χειρονομίες, στό διάκοσμο, στις πράξεις.

Τό δεύτερο στοιχείο ερχεται να σπάσει (ή να ρυθμοκοπήσει) τό *studium*. Αυτή τή φορά δεν είμαι εγώ που πάω να τό γυρέψω (καθώς επενδύω τό πεδίο του *studium* μέ τήν κυρίαρχη συνείδησή μου): αυτό είναι που φεύγει από τή σκηνή, σαν βέλος κι ερχεται να μέ διαπεράσει. Υπάρχει στα λατινικά μια λέξη για τούτη τήν πληγή, για τούτη τήν άμυχή,

για τούτο τό σημάδι που κάνει ένα αίχμηρό εργαλείο: ή λέξη αυτη φαίνεται να μου ταιριάζει ακόμα καλύτερα, αφού αναφέρεται και στήν ιδέα της στίξης κι αφού οι φωτογραφιες για τις όποιες μιλάω μοιάζουν πράγματι έστιγμένες, καποτε μάλιστα κατάστικτες, από τούτα τά ευαίσθητα στίγματα. Άκριβώς τούτα τά σημάδια, τούτες οι πληγές είναι στίγματα. Αυτό τό δεύτερο στοιχείο που ερχεται να διαταράξει τό *studium*, θά τ' ονομάσω έπομένως *punctum*: διότι *punctum* είναι συνάμα: άμυχή, μικρή τρύπα, μικρή κηλίδα, μικρή τομή - αλλά και ζαριά. Τό *punctum* μιας φωτογραφίας, είναι τό τυχαίο που, από μόνο του, μέ κεντά (άλλά και μέ μελανιάζει, μέ πονά).

Έχοντας έτσι ξεχωρίσει στή Φωτογραφία δύο θέματα (διότι στό κάτω-κάτω οι φωτογραφιες που μου άρεσαν ήταν φτιαγμένες όπως και μία κλασική σονάτα), μπορούσα να καταπιαστώ διαδοχικά και μέ τό ένα και μέ τό άλλο.

Πολλές φωτογραφιες είναι δυστυχώς άδρανεϊς κάτω από τή ματιά μου. Άλλά κι από εκείνες που εχουν, για μένα, καποιαν υπόσταση, οι περισσότερες δεν μου προκαλουν παρά ένα γενικό ή, θά έλε-

γα, εύγενικό ένδιαφέρον : σ' αυτές δέν ύπάρχει κανένα *punctum* : μ' άρέσουν ή δέν μ' άρέσουν δίχως νά μέ κεντρίζουν : είναι έπενδυμένες μόνο από τό *studium*. Τό *studium*, είναι τό εύρύτατο πεδίο τής νωχελικής έπιθυμίας, του ποικίλου ένδιαφέροντος, του άστατου γούστου : μ' άρέσει / δέν μ' άρέσει, *I like / I don't*. Τό *studium* είναι τής τάξεως του *to like* (του άρέσκειν) και όχι του *to love* (του αγαπών)· κινητοποιεί μιάν ήμι-έπιθυμία, μιάν ήμι-βούληση· πρόκειται για τό ίδιο είδος άόριστου, έπίπεδου, άνεύθυνου ένδιαφέροντος, που έχουμε για ανθρώπους, θεάματα, ένδύματα, βιβλία, που τά βρισκουμε « καλούτσικα ».

Άναγνωρίζω τό *studium*, σημαίνει μοιραία συναντώ τίς προθέσεις του φωτογράφου, συμβιβάζομαι μ' αυτές, τίς έπιδοκιμάζω, τίς άποδοκιμάζω, αλλά πάντα τίς κατανοώ, τίς συζητώ μέσα μου, διότι ή παιδεία (άπό τήν όποία έξαρτάται τό *studium*) είναι ένα συμβόλαιο που έκλεισαν μεταξύ τους οι δημιουργοί και οι καταναλωτές. Τό *studium* είναι ένα είδος άγωγής (γνώσεις και εύγένεια) που μου έπιτρέπει νά ξαναβρω τον *Operator*, νά δω τίς βλέψεις που θεμελιώνουν και κινούν τίς πράξεις του, αλλά νά τίς δω κάπως άνάστροφα, σύμφωνα μέ τή βούλησή μου ως *Spectator*. Είναι λιγάκι σαν νά έπρεπε νά διαβάσω στή Φωτογραφία τους μύθους του Φωτογράφου, αδελφώνοντας μαζί τους, δίχως νά τους πιστεύω δλότελα. Οι μύθοι αυτοί έχουν για στόχο φυσικά (σ' αυτό δά χρησιμεύει

ο μύθος) τή συμφιλίωση τής Φωτογραφίας μέ τήν κοινωνία (είναι άνάγκη : - "Ε λοιπόν, ναι : ή Φωτογραφία είναι *έπικίνδυνη*), δίνοντάς τής λειτουργίες, που είναι για τον Φωτογράφο ισάριθμα άλλοθι. Οι λειτουργίες αυτές είναι : νά πληροφορεί, νά αναπαρασταίνει, νά συλλαμβάνει, νά σημασιοδοτεί, νά προκαλεί πόθους. Κι εγώ, *Spectator*, τίς αναγνωρίζω μέ μεγαλύτερη ή μικρότερη εύχαρίστηση : έπενδύω σ' αυτές τό *studium* μου (που δέν είναι ποτέ ή απόλαυσή μου ή ό πόνος μου).

Έπειδή ή Φωτογραφία είναι καθαρή τυχαιότητα και δέν μπορεί νά είναι παρά τυχαιότητα (πάντα κάτι είναι εκείνο που αναπαρασταίνεται) - αντίθετα από τό κείμενο που, μέ τήν ξαφνική ένέργεια μιās μόνο λέξης, μπορεί νά κάνει μιá φράση νά περνά από τήν περιγραφή στον έπιλογισμό -, δίνει άμέσως τίς « λεπτομέρειες » που αποτελούν τό ίδιο τό υλικό μέ τό όποιο δομείται ή έθνολογική γνώση. "Όταν ο William Klein φωτογραφίζει τήν « Πρωτομαγιά του 1959 » στή Μόσχα, μέ πληροφορεί πώς ντύνονται οι Ρώσοι (κάτι που όπωσδήποτε δέν ξέρω) : σημειώνω τό χοντρό κασκέτο ενός άγοριού, τή γραβάτα ενός άλλου, τό τσεμπέρι τής γριās, τό



« Ο φωτογράφος μέ πληροφορεῖ
 πῶς ντύνονται οἱ Ρῶσοι·
 σημειῶνω τό χοντρό κασκέτο ἑνός ἀγοριοῦ,
 τή γραβάτα ἑνός ἄλλου,
 τό τσεμπέρι τῆς γριᾶς
 τό κόψιμο τῶν μαλλιῶν ἑνός ἔφηβου... »

κόψιμο τῶν μαλλιῶν ἑνός ἔφηβου, κτλ. Μπορῶ νά κατέβω ἀκόμα στίς λεπτομέρειες, νά παρατηρήσω ὅτι πολλοί ἀπό τούς ἄντρες πού φωτογράφησε ὁ Nadar εἶχαν τά νύχια μακριά : ζήτημα ἐθνογραφικό : πῶς εἶχαν τά νύχια στή μιά ἢ στήν ἄλλη περίοδο ; Ὅλα τούτα ἡ Φωτογραφία μπορεῖ νά μου τά πεῖ, πολύ καλύτερα ἀπό τά ζωγραφιστά πορτρέτα. Ἡ Φωτογραφία μου ἐπιτρέπει νά φτάσω σέ μίαν ὑπογνώση : μου προσφέρει μιά συλλογή ἐπιμέρους ἀντικειμένων καί μπορεῖ νά κολακεύει μέσα μου ἕναν κάποιο φετιχισμό : διότι ὑπάρχει ἕνα « ἐγώ » πού ἀγαπᾷ τή γνώση, πού νιώθει γι' αὐτήν σάν μιά ἐρωτική ἐπιθυμία. Παρόμοια, ἀγαπῶ ὀρισμένα βιογραφικά στοιχεῖα πού, στή ζωή ἑνός συγγραφέα, μέ γοητεύουν ἐξίσου μέ ὀρισμένες φωτογραφίες : ὀνόμασα τούτα τά στοιχεῖα « βιογραφήματα » : ἡ Φωτογραφία ἔχει μέ τήν Ἱστορία τήν ἴδια σχέση πού ἔχει τό βιογράφημα μέ τή βιογραφία.

Ὁ πρῶτος ἄνθρωπος πού εἶδε τήν πρώτη φωτογραφία (ἂν ἐξαιρέσουμε τόν Niepce, πού τήν εἶχε φτιάξει) θά πίστεψε ὅπωςδήποτε πῶς ἦταν ζωγραφιά : τό ἴδιο πλαίσιο, ἡ ἴδια προοπτική. Ἡ Φωτογραφία τυραννήθηκε καί τυραννιέται ἀκόμα ἀπό τό

φάντασμα της Ζωγραφικής (ό *Marplethorpe* απεικονίζει ένα κλωνί *Ιριδας* όπως θά τό είχε κάνει ένας ανατολίτης ζωγράφος)· μετέτρεψε τή ζωγραφική, μέ τά αντίγραφα και τίς ἀμφισβητήσεις πού τής κάνει, στό απόλυτο, πατρικό Σημείο 'Αναφοράς, λές και ἔχει γεννηθεῖ ἀπό τόν Πίνακα (αὐτό ἀληθεύει, τεχνικά, ἀλλά μόνο ἐν μέρει· διότι ἡ *camera obscura* τῶν ζωγράφων εἶναι μόνο μιά ἀπό τίς αἰτίες τῆς Φωτογραφίας· τό οὐσιώδες, ἴσως, ἦταν ἡ χημική ἀνακάλυψη). Τίποτε δέν ξεχωρίζει, εἰδητικά, σέ τοῦτο τό σημεῖο τῆς ἔρευνάς μου, μιά φωτογραφία – ὅσο ρεαλιστική κι ἂν εἶναι – ἀπό μιά ζωγραφία. Ὁ « πικτοριαλισμός » δέν εἶναι παρά μιά μεγαλοποίηση ἐκείνου πού ἡ Φωτογραφία πιστεύει γιά τόν ἑαυτό της.

Ὡστόσο, νομίζω πώς ἡ Φωτογραφία δέν προσεγγίζει τήν τέχνη χάρη στή Ζωγραφική, ἀλλά χάρη στό Θέατρο. Ὡς πρωτεργάτες τῆς Φωτογραφίας, θεωροῦνται πάντα ὁ *Nierce* και ὁ *Daguerre* (ἔστω κι ἂν ὁ δεύτερος σφετερίστηκε κατά κάποιον τρόπο τή θέση τοῦ πρώτου)· ὁ *Daguerre*, λοιπόν, ὅταν ἄρπαξε τήν ἐφεύρεση τοῦ *Nierce*, ἐκμεταλλεῖτο τήν Πλατεία *de la République* ἕνα « Θέατρο » πανοραμάτων πού τονίζονταν ἀπό κινήσεις και παιχνιδίσματα φωτός. Κοντολογίς, ἡ *camera obscura* ἔδωσε ταυτόχρονα τόν προοπτικό πίνακα, τή Φωτογραφία και τό Διόραμα, πού εἶναι και τά τρία σκηνικές τέχνες. Ἄν ὅμως ἡ Φωτογραφία πλησιάζει, νομίζω, περισσότερο τό Θέατρο, αὐτό τό κάνει

μέσα ἀπό ἕνα παράδοξο διασταθμό (ἴσως εἶμαι ὁ μόνος πού τό βλέπω) : τό Θάνατο. Εἶναι γνωστή ἡ ἀρχική σχέση τοῦ θεάτρου και τῆς λατρείας τῶν *Νεκρῶν* : οἱ πρώτοι ἠθοποιοί ἀποχωρίζονταν ἀπό τήν κοινότητα παίζοντας τό ρόλο τῶν *Νεκρῶν* : τό μακιγιάρισμα τούς ἔκανε νά παρουσιάζονται σάν ἕνα σῶμα ζωντανό μαζί και νεκρό : θώρακας ἀσπρισμένος ὅπως στό τοτεμικό θέατρο, πρόσωπο χρωματισμένο ὅπως στό κινέζικο θέατρο, μακιγιάζ μέ βάση ριζοπολτό ὅπως στό Ἰνδικό *Katha Kali*, προσωπεῖο ὅπως στό γαπωνέζικο *Nō*. Ἐ, λοιπόν, τήν ἴδια τούτη σχέση βρίσκω και στή Φωτογραφία· ὅσο ζωντανή κι ἂν πασχίζουμε νά τή φανταστοῦμε (κι αὐτή ἡ μαγία νά « ζωντανεύουμε » δέν μπορεῖ νά εἶναι παρά ἡ μυθική ἀπεμπόληση μιᾶς ἀνησυχίας θανάτου), ἡ Φωτογραφία εἶναι σάν ἕνα πρωτόγονο θέατρο, σάν ἕνα ταμπλώ-βιβάν, ἡ ἐξεικόνιση τῆς ἀκίνητης και φτιασιδωμένης ὄψης κάτω ἀπό τήν ὁποία βλέπουμε τούς νεκρούς.

Φαντάζομαι (εἶναι τό μόνο πού μπορῶ νά κάνω μιά και δέν εἶμαι φωτογράφος) ὅτι ἡ βασική κίνηση τοῦ *Operator* εἶναι νά πιάσει ἐξ ἀπροόπτου κάτι ἡ κάποιον (ἀπό τήν τρυπίτσα τοῦ θαλάμου), και ὅτι ἡ

κίνηση αυτή είναι έπομένως τέλεια όταν εκτελείται
έν άγνοία του φωτογραφιζόμενου ύποκειμένου.
Από τούτη τήν κίνηση παράγονται όλαφάνερα
όλες οι φωτογραφίες, πού θεμελιακή άρχή τους (θά
ήταν καλύτερα νά λέμε τό άλλοθι τους) είναι τό
« σόκ »· διότι τό φωτογραφικό « σόκ » (πολύ δια-
φορετικό από τό *punctum*) συνίσταται κυρίως
στόν τραυματισμό παρά στην άποκάλυψη εκείνου
πού ήταν τόσο καλά κρυμμένο, ώστε τό ίδιο τό
δρών πρόσωπο τό άγνοούσε ή δέν τό συνειδητοποι-
ούσε. Έχουμε έπομένως μιάν όλόκληρη κλίμακα
« έκπλήξεων » (έτσι είναι για μένα, τόν *Spectator*·
ένώ για τόν Φωτογράφο είναι ισάριθμα « έπιτεύγ-
ματα »).

Η πρώτη έκπληξη είναι ή έκπληξη του « σπά-
νιου » (σπανιότητα του άναφορου, έννοείται) ένας
φωτογράφος, μās λένε μέ θαυμασμό, χρειάστηκε νά
κάνει τέσσερα χρόνια έρευνες για νά συνθέσει μιá
φωτογραφική άνθολογία από τέρατα (τόν άνθρωπο
μέ τά δύο κεφάλια, τή γυναίκα μέ τά τρία θυζιά, τό
παιδί μέ τήν ουρά, κτλ. : όλους χαμογελαστούς). Η
δεύτερη έκπληξη είναι πολύ γνωστή από τή Ζωγρα-
φική, ή όποία έχει συχνά άναπαραστήσει μιá κίνη-
ση πού τή συνέλαβε στό σημείο εκείνο της διαδρο-
μής της όπου τό κανονικό μάτι δέν μπορεί νά τήν
άκίνητοποιήσει (άποκάλεσα, άλλου, τούτη τήν κί-
νηση τό *numen* - νεύμα - του ιστορικού πίνακα) : ό
Βοναπάρτης άγγιξε πρίν λίγο τούς Πανουκλιασμέ-
νους της Γιάφας⁷· τό χέρι του τραδιέται πίσω· πα-

ρομοίως, ή Φωτογραφία, έπωφελούμενη από τή
στιγμιαία της ένέργεια, άκίνητοποιεί μιá γρήγορη
σκηνή στόν κρίσιμο χρόνο της : ό Arestéguy, τήν
ώρα της πυρκαγιás των Publicis⁸, φωτογραφίζει μιá
γυναίκα καθώς πηδάει από ένα παράθυρο. Η τρί-
τη έκπληξη είναι του άθλου : « Από δώ και μισόν
αίώνα, ό Harold D. Edgerton φωτογραφίζει τήν
πτώση μιās σταγόνας γάλα, μέ ταχύτητα ενός έκα-
τομμυριοστού του δευτερολέπτου » (περιπτώ νά
όμολογήσω ότι τό είδος τουτο των φωτογραφιών
δέν μέ συγκινεί, ούτε καν μ' ενδιαφέρει : είμαι πά-
ρα πολύ φαινομενολόγος για νά μ' άρέσει κάτι άλλο
από μιάν εμφάνιση στά δικά μου μέτρα). Μιá τέ-
ταρτη έκπληξη είναι ή έκπληξη πού ό φωτογράφος
περιμένει από τά κόλπα της τεχνικής : έπιτυπώσεις,
άναμορφώσεις, θελημένη έκμετάλλευση όρισμένων
έλαττωμάτων (άποπλαισίωση, φλού, σύγχυση των
προοπτικών)· μεγάλοι φωτογράφοι (ή Germaine
Krull, ό Kertész, ό William Klein) μεταχειρίστηκαν
αυτές τίς έκπλήξεις, δίχως νά μέ πείσουν, κι άς κα-
ταλαβαίνω τήν άνατρεπτική σημασία τους. Πέμ-
πτος τύπος έκπληξης : τό εύρημα· ό Kertész φωτο-
γραφίζει τό παράθυρο μιās σοφίτας· πίσω από τό
τζάμι δύο άρχαίες προτομές κοιτάζουν πρός τόν

⁷(βλ. σελ. 50). *Les Pestiférés de Jaffa* - περίφημος πίνακας του Jean-Antoine
Gros - βρίσκεται στό Λούβρο. (Σημ. Μετ.).

⁸ Πρόκειται για τή μεγάλη πυρκαγιά πού πρίν δέκα περίπου χρόνια
αποτέφρωσε στό Παρίσι τά μεγάλα πολυκαταστήματα de Publicis.
(Σημ. Μετ.).

δρόμο (ὁ Kertész μ' ἀρέσει, ἀλλά δέν μ' ἀρέσει τὸ χιουμορ οὔτε στή μουσική οὔτε στή φωτογραφία)· ἡ σκηγή μπορεί νά τακτοποιήθηκε ἀπὸ τὸν φωτογράφο· ἀλλὰ στὸν κόσμο τῶν εἰκονογραφημένων μέσων ἐνημέρωσης, ὁ καλὸς ρεπόρτερ εἶχε τὸ δαιμόνιο, δηλαδή τὴν τύχη νά συλλάβει μιὰ « φυσική » σκηγή : ἕναν ἐμίρη ντυμένο μέ τὴ στολή τοῦ τόπου τοῦ νά κάνει σκί.

Ὅλες αὐτές οἱ ἐκπλήξεις ὑπακούουν στήν ἀρχή τῆς πρόκλησης (κατὰ τοῦτο μοῦ εἶναι ξένες) : ὁ φωτογράφος, σάν ἕνας ἀκροβάτης, ὀφείλει νά ἀψηφᾷ τοὺς νόμους τοῦ πιθανοῦ ἢ καί τοῦ δυνατοῦ· στήν ἀκραία περίπτωση, ὀφείλει ν' ἀψηφᾷ τοὺς νόμους τοῦ ἐνδιαφέροντος : ἡ φωτογραφία γίνεται « ἐκπληκτική » ὅταν δέν ξέρουμε γιατί τραβήχτηκε· ποιὸς ὁ λόγος καί ποιό τὸ ἐνδιαφέρον νά φωτογραφίζεις ἕνα γυμνὸ κόντρα στό φῶς στό ἀνοιγμα μιᾶς πόρτας· τὸ μπροστινὸ μέρος ἑνὸς παλιοῦ αὐτοκινήτου στό γρασιδί· ἕνα φορητὸ πλοῖο πλευρισμένο στήν ἀποβάθρα· δύο μπάγκους σ' ἕνα λιβάδι· γυναικεῖους γλουτούς μπρὸς σ' ἕνα χωριάτικο παράθυρο· ἕνα αὐγὸ πάνω σὲ μιὰ γυμνὴ κοιλιὰ (φωτογραφίες βραβευμένες σ' ἕνα διαγωνισμό ἐρασιτεχνῶν) ; Σὲ μιὰ πρώτη φάση, ἡ Φωτογραφία, γιὰ νά ἐκπλήξει, φωτογραφίζει τὸ ἀξιοσημεῖωτο· σύντομα ὅμως, χάρη σὲ μιὰ γνωστὴ ἀντιστροφή, θεσπίζει ἀξιοσημεῖωτο αὐτὸ πού φωτογραφίζει. Τὸ « ὅτιδήποτε » γίνεται τότε τὸ ἐπιτηδευμένο κορύφωμα τῆς μεγάλης ἀξίας.

Μιὰ καί ἡ κάθε φωτογραφία εἶναι τυχαία (ἄρα δίχως νόημα), ἡ Φωτογραφία δέν μπορεί νά σηματοδοτεῖ (νά ἔχει στόχο μιὰ γενικότητα) παρὰ παίροντας μιὰ μάσκα. [Ἀκριβῶς τούτη τὴ λέξη χρησιμοποιεῖ ὁ Calvino γιὰ νά δηλώσει αὐτὸ πού μετα- ^{Calvino}τρέπει ἕνα πρόσωπο σὲ προϊόν μιᾶς κοινωνίας καί τῆς ἱστορίας της.] Γιὰ παράδειγμα, τὸ πορτρέτο τοῦ William Casby, πού φωτογραφήθηκε ἀπὸ τὸν Avedon : ἡ οὐσία τῆς σκλαβιάς ἐδῶ ξεγυμνώνεται : ἡ μάσκα, εἶναι τὸ νόημα, καθότι εἶναι ἀπόλυτα ἄδολη (ὅπως ἦταν στό ἀρχαῖο θέατρο). Νά γιατί οἱ μεγάλοι πορτρετίστες εἶναι μεγάλοι μυθολόγοι : ὁ Nadar (ἡ γαλλικὴ ἀστική τάξη), ὁ Sander (οἱ Γερμανοὶ τῆς προναζιστικῆς Γερμανίας), ὁ Avedon (ἡ νεο-ὑορκέζικη *high class*).

Ἡ μάσκα εἶναι ὥσπσο ἡ δύσκολη περιοχὴ τῆς Φωτογραφίας. Ἡ κοινωνία, ὅπως φαίνεται, δείχνει δυσπιστία στό καθαρὸ νόημα : θέλει νόημα, ἀλλὰ θέλει ταυτόχρονα τὸ νόημα αὐτὸ νά περιβάλλεται



« Η μάσκα, είναι τό νόημα,
καθότι είναι απόλυτα άδολη... »

R. Δνεόση : Ο William Cosby, γεννημένος σκλάβος, 1963.

από ένα θόρυβο (όπως λένε στην κυβερνητική)⁹, πού νά τό κάνει λιγότερο όξύ. Έτσι, ή φωτογραφία, πού τό νόημά της (δέν λέω ή επίδρασή της) είναι πάρα πολύ έκτυπωτικό (impressif), γρήγορα παρερμηνεύεται· καταναλώνεται αισθητικά, όχι πολιτικά. Η Φωτογραφία της Μάσκας είναι πράγματι αρκετά επικριτική ώστε νά προκαλεί άνησυχία (τό 1934, οί Ναζί άπαγόρευαν τόν Sander διότι τά « πρόσωπα της εποχής » του δέν ανταποκρίνονταν στό ναζικό άρχέτυπο της φυλής), από την άλλη μεριά όμως είναι πάρα πολύ διακριτική (ή πάρα πολύ άδρή) για νά αποτελέσει άληθινά μιάν άπολεσματική κοινωνική κριτική, τουλάχιστο σύμφωνα μέ τίς άπαιτήσεις της μαχόμενης πολιτικής ιδεολογίας : ποιá στρατευμένη έπιστήμη θ' άναγνώριζε τό ενδιαφέρον της φυσιογνωμικής ; Η ικανότητα ν' αντιλαμβάνεται κανείς τό νόημα – πολιτικό ή ήθικό – ενός προσώπου δέν είναι αύτή μιά ταξική παρέκκλιση ; Κι αυτό ακόμα είναι ύπερβολή : ό Συμβολαιογράφος του Sander έχει άποτυπωμένο στό πρόσωπό του τή σπουδαιοφάνεια και τήν άκαμψία, ό Κλητήρας του τή σιγουριά και τήν ώμότητα· ποτέ όμως ένας συμβολαιογράφος ή ένας κλητήρας δέν θά μπορούσαν νά διαβάσουν τούτα τά σημάδια.

⁹ Θόρυβος (άγγλικά noise, γαλλικά bruit) στην όρολογία της κυβερνητικής σημαίνει τήν κάθε δραστηριότητα πού δέν ύπακούει στους κανόνες του κώδικα επικοινωνίας ανάμεσα στό περιβάλλον και στό σύστημα πού είναι ό δέκτης (λογουχάρι, τά παράσιτα πού καλύπτουν τό μήνυμα του ραδιοφώνου κτλ.). (Σημ. Μετ.).



« Οί Ναζί απαγόρευαν τόν Sander
διότι τά " πρόσωπα τής έποχῆς " του δέν
άνταποκρίνονταν στό ναζικό άρχέτυπο
τῆς φυλῆς »

Ἐποστασιοποιημένη καθώς είναι, ἡ κοινωνική μα-
τιά περνά ἐδῶ κατανάγκην ἀπό τόν διασταθμό μιᾶς
λεπτῆς αἰσθητικῆς, πού τήν καθιστᾶ ἀνώφελη : εἶ-
ναι ἐπικριτική μόνο γιά ὄσους εἶναι ἤδη ἱκανοί γιά
κριτική. Τό ἀδιέξοδο μοιάζει λίγο μ' ἐκεῖνο τοῦ
Brecht, πού ἦταν ἐχθρός τῆς Φωτογραφίας, ἐπειδή
(ἔλεγε) ἡ κριτική τῆς δύναμη ἦταν πολύ μικρή·
ὡστόσο, τό θέατρό του δέν μπόρεσε ποτέ νά εἶναι
πολιτικά ἀποτελεσματικό, λόγω ἀκριδῶς τῆς βαθύ-
τητάς του καί τῆς αἰσθητικῆς του ποιότητας.

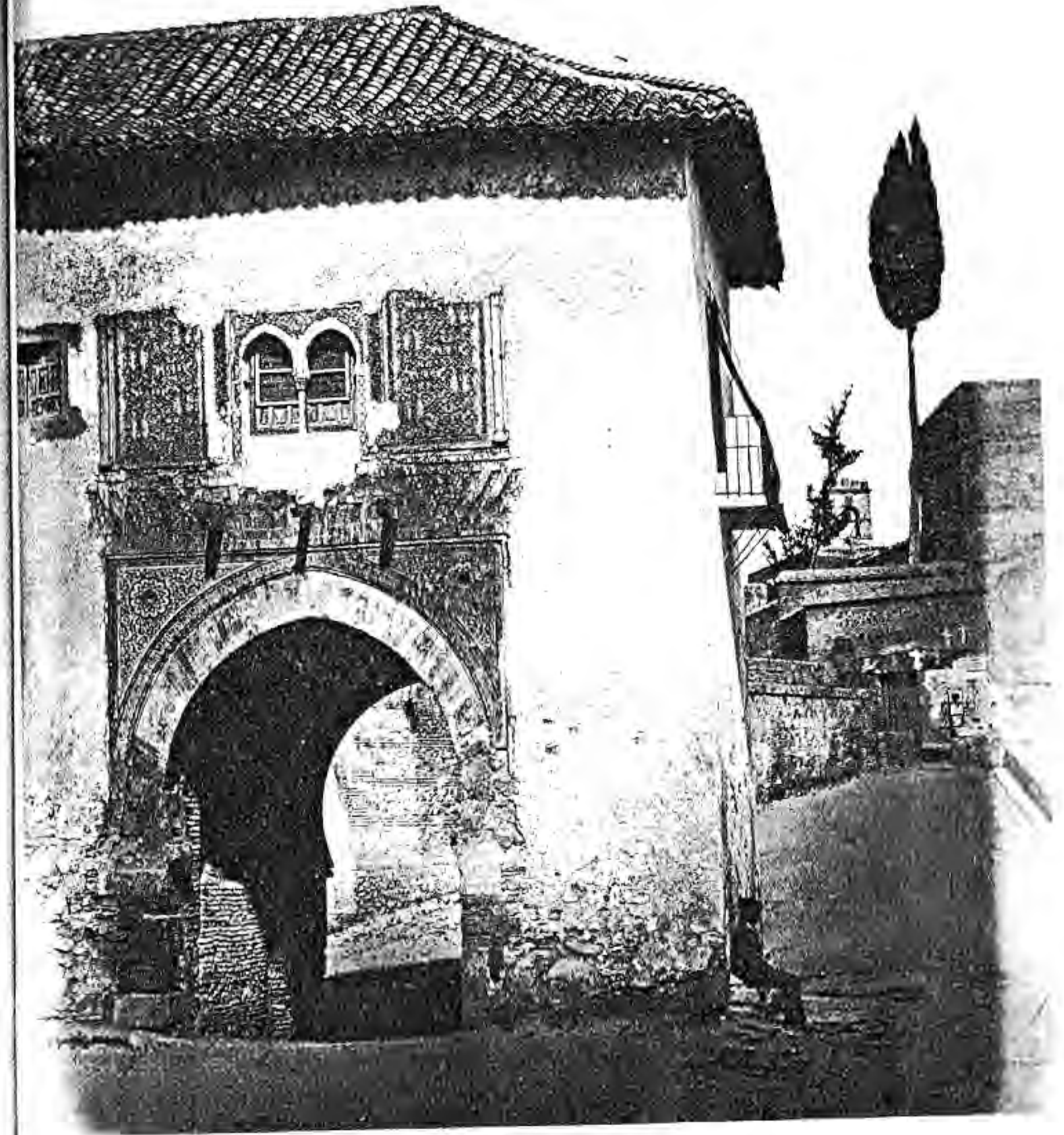
Ἄν ἐξαίρεσουμε τή σφαῖρα τῆς Διαφήμισης,
ὅπου τό νόημα δέν πρέπει νά εἶναι σαφές καί εὐ-
κοινές παρά ὅσο τό χρειάζεται ἡ κερδοσκοπική φύ-
ση τῆς, ἡ σημειολογία τῆς Φωτογραφίας περιορίζε-
ται, ἐπομένως, στίς ἀξιοθαύμαστες ἐπιδόσεις μερι-
κῶν πορτραιστῶν. Κατά τά ἄλλα, γιά τόν ὅποιον
ἐραστή τῶν « καλῶν » φωτογραφιῶν, τό καλύτερο
πού ἔχουμε νά ποῦμε εἶναι ὅτι τό ἀντικείμενο μι-
λάει, μᾶς βάζει νά σκεφτόμαστε, ἔστω συγκεχυμέ-
να. Καί πάλι ὁμως, ὑπάρχει τό ἐνδεχόμενο νά τό
κρίνουμε τοῦτο ἐπικίνδυνο. Τελικά, προτιμότερο
νά μήν ὑπάρχει καθόλου νόημα· ἔχουμε τό κεφάλι
πιό ἡσυχο : οἱ συντάκτες τοῦ περιοδικοῦ *Life* ἀρνή-
θηκαν τίς φωτογραφίες τοῦ Kertész, κατά τήν ἀφι-
ξή του στίς Ἡνωμένες Πολιτεῖες, τό 1937, διότι, εἶ-
παν, οἱ εἰκόνες του « μιλοῦσαν πάρα πολύ »· σ'
ἔκαναν νά σκέφτεσαι, σοῦ υπέβαλλαν ἕνα νόημα -
ἕνα νόημα διαφορετικό ἀπό τό γράμμα. Στό βάθος
ἡ Φωτογραφία εἶναι ἀνατρεπτική, ὄχι ὅταν φοβί-

ζει, διεγείρει ή και στιγματίζει, αλλά όταν είναι στοχαστική.

16

“Ένα παλιό σπίτι, ένα σκιερό υπόστεγο, κεραμίδια, ξεθωριασμένη άραβική διακόσμηση, ένας άντρας καθισμένος με την πλάτη ν' άκουμπά στον τοίχο, ένας έρημος δρόμος, ένα μεσογειακό δέντρο (*Alhambra*, του Charles Clifford) : τούτη ή παλιά φωτογραφία (1854) μέ συγκινεί : διότι άπλούστατα εκεί θά επιθυμούσα νά ζήσω. Αυτή ή επιθυμία είναι ριζωμένη βαθιά μέσα μου και οι ρίζες της μου είναι άγνωστες : νά είναι ή ζέστα του κλίματος ; 'Ο μεσογειακός μύθος, ή λατρεία του 'Απόλλωνα ; Ξέκομμα ; 'Αποτράδηγμα ; 'Ανωνυμία ; 'Αριστοκρατισμός ; "Όπως κι αν έχει τό πράγμα (για μένα, για τά κίνητρό μου, για τή φαντασίωσή μου), έγώ επιθυμώ νά ζήσω εκεί-κάτω μέ λεπταισθησία – κι αυτή τή λεπταισθησία, ή τουριστική φωτογραφία δέν τήν ικανοποιεί ποτέ. Για μένα, οι φωτογραφίες τοπίων (τής πόλης ή τής υπαίθρου) όφείλουν νά είναι κατοικήσιμες και όχι επισκέψιμες. Αυτή ή επιθυμία κατοικίας, αν τήν έξετάσω καλά μέσα μου, δέν είναι ούτε όνειρική (δέν όνειρεύομαι άλλόκοτες τοποθεσίες) ούτε έμπειρική (δέν γυρεύω ν' αγοράσω

58



« Εκεί θά επιθυμούσα νά ζήσω... »

Chevrier-
Thibaudeau

ένα σπίτι σύμφωνα με τὰ σχέδια του καταλόγου κάποιου γραφείου για πωλήσεις ακινήτων): είναι φαντασιωτική, σχετίζεται μ' ένα είδος όπτασιασμού που φαίνεται να με μεταφέρει πρὸς τὰ μπρός, πρὸς μίαν εποχή ουτοπική, ἢ να με ξαναφέρει πίσω, δὲν ξέρω ποῦ, ἀπὸ τὸν ἑαυτό μου : διπλή κίνηση που ὁ Baudelaire ἔμνησε στὴν *Πρόσκληση σὲ Ταξίδι καὶ στὴν Προγενέστερη Ζωή*. Μπρὸς σὲ τοῦτα τὰ τοπία τῆς ἀρεσκείας μου, θὰ ἔλεγε κανεὶς πὼς ἤμουν *δέθαιος* ὅτι τὰ εἶχα ἤδη ἐπισκεφτεῖ ἢ ὅτι ἐπρόκειτο νὰ τὰ ἐπισκεφτώ. Ὅμως ὁ Φρόντ λέει γιὰ τὸ μητρικό σώμα πὼς « δὲν ὑπάρχει ἄλλος τόπος γιὰ τὸν ὁποῖο μπορεῖς νὰ πεῖς μὲ τόση βεβαιότητα ὅτι τὸν ἔχεις ἤδη ἐπισκεφτεῖ ». Τέτοια λοιπὸν φαίνεται νὰ εἶναι ἡ οὐσία τοῦ τοπίου (πού διάλεξε ἢ ἐπιθυμία) : heimlich (οἰκίο), πού ξυπνάει μέσα μου τὴν (καθόλου ἀνησυχαστική) Μητέρα.

Ἐφοῦ ἔκανα ἔτσι μίαν ἀνασκόπηση τῶν σοφῶν ἐνδιαφερόντων πού ξυπνοῦσαν μέσα μου ὀρισμένες φωτογραφίες, μοῦ φάνηκε νὰ διαπιστώνω ὅτι τὸ *studium*, ἐφόσον δὲν τὸ ἔχει διαπεράσει, μαστιγώσει, χαράξει κάποια λεπτομέρεια (*punctum*) πού μὲ τραβάει ἢ μὲ πληγώνει, γεννοῦσε ἕναν τύπο φωτο-

γραφίας πολὺ διαδομένο (τὸν πιὸ διαδομένο στὸν κόσμο), πού θὰ μπορούσαμε νὰ τὸν ὀνομάσουμε *μονότιμη φωτογραφία*. Στὴν παραγωγική γραμματική, μιά μορφολογική ἀλλαγὴ εἶναι μονότιμη ἂν μέσα ἀπ' αὐτὴν, μιά μόνο ἀκολουθία παράγεται ἀπὸ τὴ βάση : τέτοιες εἶναι οἱ μεταβολές : παθητική, ἀρνητική, ἐρωτηματική καὶ ἐμφατική. Ἡ Φωτογραφία εἶναι μονότιμη ὅταν μεταμορφώνει ἐμφατικά τὴν « πραγματικότητα » δίχως νὰ τὴ διχοτομεῖ, νὰ τὴν κάνει νὰ κυμαίνεται (ἢ ἐμφαση εἶναι μιά συνεκτική δύναμη) : κανένας δυϊκὸς ἀριθμὸς, καμιά πλάγια πτώση, καμιά ἀνωμαλία. Ἡ μονότιμη Φωτογραφία ἔχει ὅ,τι χρειάζεται γιὰ νὰ εἶναι κοινότυπη, μιά καὶ ἡ « ἐνότητα » τῆς σύνθεσης εἶναι ὁ πρῶτος κανόνας τῆς ἀγοραίας (καὶ κυρίως τῆς σχολικῆς) ρητορικῆς : « Τὸ θέμα, λέει μιά συμβουλή στοὺς ἐρασιτέχνες φωτογράφους, πρέπει νὰ εἶναι ἀπλό, ἀπαλλαγμένο ἀπὸ περιττές προσθήκες : αὐτὸ ὀνομάζεται : ἀναζήτηση τῆς ἐνότητας ».

Οἱ φωτογραφίες τοῦ ρεπορτάζ εἶναι συχνότατα φωτογραφίες μονότιμες (ἢ μονότιμη φωτογραφία δὲν εἶναι ἀναγκαστικὰ εἰρηνική). Στὶς εἰκόνες αὐτὲς δὲν ὑπάρχει *punctum* : ὑπάρχει σὸκ – τὸ γράμμα μπορεῖ νὰ τραυματίσει –, ἀλλὰ ὄχι ταραχή· ἡ φωτογραφία μπορεῖ νὰ « φωνάζει », ὄχι νὰ πληγώνει. Αὐτὲς οἱ φωτογραφίες τοῦ ρεπορτάζ γίνονται δεκτὲς (μονομιᾶς), καὶ τίποτε παραπάνω. Τὶς ξεφυλλίζω, δὲν τίς ξαναφέρνω στὴ μνήμη· μέσα τους, ποτέ κάποια λεπτομέρεια (σὲ κάποια γωνιά) δὲν δια-

κόπτει τήν ανάγνωσή μου : ενδιαφέρομαι γι' αυτές (ὅπως ενδιαφέρομαι γιά τόν κόσμο), ἀλλά δέν τίς ἀγαπῶ.

Μιά ἄλλη μονότιμη φωτογραφία, εἶναι ἡ πορνογραφική (δέν λέω ἐρωτική : ἡ ἐρωτική εἶναι μιά χαλασμένη, σκασμένη πορνογραφική φωτογραφία). Τίποτε τό πιό ὁμοιογενές ἀπό μιά πορνογραφική φωτογραφία. Εἶναι μιά φωτογραφία πάντα ἀπλοϊκή, δίχως πρόθεση καί ὑπολογισμό. Σάν μιά βιτρίνα πού δέν δείχνει, φωτισμένο, παρά ἕνα μόνο κοσμημα, ὁλόκληρη συνίσταται ἀπό τήν παρουσίαση ἑνός μόνοου πράγματος, τοῦ σέξ : δέν ὑπάρχει ποτέ δεύτερο ἀντικείμενο, παράκαιρο, πού νά μισοκρύβει, νά καθυστερεῖ ἢ νά περισπᾷ. Ἐπὶ ἀπόδειξη ἐξ ἀντιθέτου : ὁ *Marplethoigre* περνάει τά πρῶτα πλάνα του τοῦ σέξ, ἀπό τό πορνογραφικό στό ἐρωτικό, φωτογραφίζοντας ἀπό πολύ κοντά τήν πλέξη τοῦ σλίπ : ἡ φωτογραφία παύει νά εἶναι μονότιμη, ἀφοῦ ενδιαφέρομαι γιά τούς κόκκους τοῦ ὑφάσματος.

Σέ τοῦτον τόν συνηθῶς μονότιμο χῶρο, καμιά φορά (ἀλλά σπάνια, δυστυχῶς) μιά « λεπτομέρεια » μέ τραβάει. Νικόθω πῶς καί μόνη ἡ παρουσία της ἀλλάζει τήν ανάγνωσή μου, ὅτι αὐτό πού κοιτάζω εἶναι μιά καινούργια φωτογραφία, ἡ ὁποία παίρνει στά μάτια μου μιάν ἀνώτερη ἀξία. Τούτη ἡ « λεπτομέρεια » εἶναι τό *punctum* (αὐτό πού μέ κεντᾷ).

Δέν εἶναι δυνατό νά θέσω ἕναν κανόνα σύνδεσης ἀνάμεσα στό *studium* καί στό *punctum* (ὅταν εἶναι παρόν). Πρόκειται ἐδῶ γιά μιά συμπαρουσία, εἶναι τό μόνο πού ἔχει νά πεῖ κανείς : οἱ καλόγριες « ἦταν παροῦσες », περνοῦσαν στό βάθος, ὅταν ὁ *Wessing* φωτογράφησε τούς νικαραγουανούς στρατιῶτες ἀπό τήν ἀποψη τῆς πραγματικότητας (πού εἶναι ἴσως ἡ πραγματικότητα τοῦ *Operator*), μιά ὁλόκληρη αἰτιακή ἀλυσίδα ἐξηγᾷ τήν παρουσία τῆς « λεπτομέρειας » : ἡ Ἐκκλησία εἶναι ριζωμένη στίς χῶρες αὐτές τῆς Λατινικῆς Ἀμερικῆς, οἱ καλόγριες εἶναι νοσοκόμες, κυκλοφοροῦν ἐλεύθερα,

κτλ.: από τή δική μου όμως σκοπιά, του *Spectator*, ή λεπτομέρεια δίνεται τυχαία και δίχως λόγο· ο πίνακας δέν αποτελεί καθόλου μιά « σύνθεση » βασισμένη σέ μιά δημιουργική λογική· ή φωτογραφία είναι δίχως άλλο δυϊκή, αλλά ή δυϊκότητα τούτη δέν είναι τό έλατήριο καμιάς « ανάπτυξης », όπως γίνεται στον κλασικό λόγο. Για ν' αντιληφθώ τό *punctum*, καμιά ανάλυση δέν μου είναι επομένως χρήσιμη (ίσως, όμως, κάποτε, ή θύμηση, όπως θά δοῦμε) : αρκεί ή εικόνα νά είναι κάπως μεγάλη, ώστε νά μή χρειάζεται νά ψάχνω για λεπτομέρειες (αυτό δέν θά χρησίμευε σέ τίποτε), νά είναι δοσμένη ολοσέλιδη, ώστε νά τή δέχομαι κατάμουτρα.

19

Πολύ συχνά, τό *punctum* είναι μιά « λεπτομέρεια », δηλαδή ένα μερικό αντικείμενο. Γι' αυτό, δίνω παραδείγματα για τό *punctum* σημαίνει, κατά κάποιον τρόπο, παραδίνομαι.

Νά μιά άμερικάνικη οικογένεια νέγρων, φωτογραφημένη τό 1926 από τον James Van der Zee. Τό *studium* είναι σαφές : ενδιαφέρομαι μέ συμπάθεια, σάν καλό, καλλιεργημένο άτομο, γι' αυτό πού λέει ή φωτογραφία, διότι μιλάει (είναι « καλή » φωτογραφία) : εκφράζει τήν εύυποληψία, τό οικογενεια-

64



« Τά παπούτσια μέ τίς πόρπες »



« Αυτό που βλέπω εγώ, επίμονα,
είναι τὰ κακοφτιαγμένα δόντια
τοῦ μικροῦ ἀγοριοῦ »

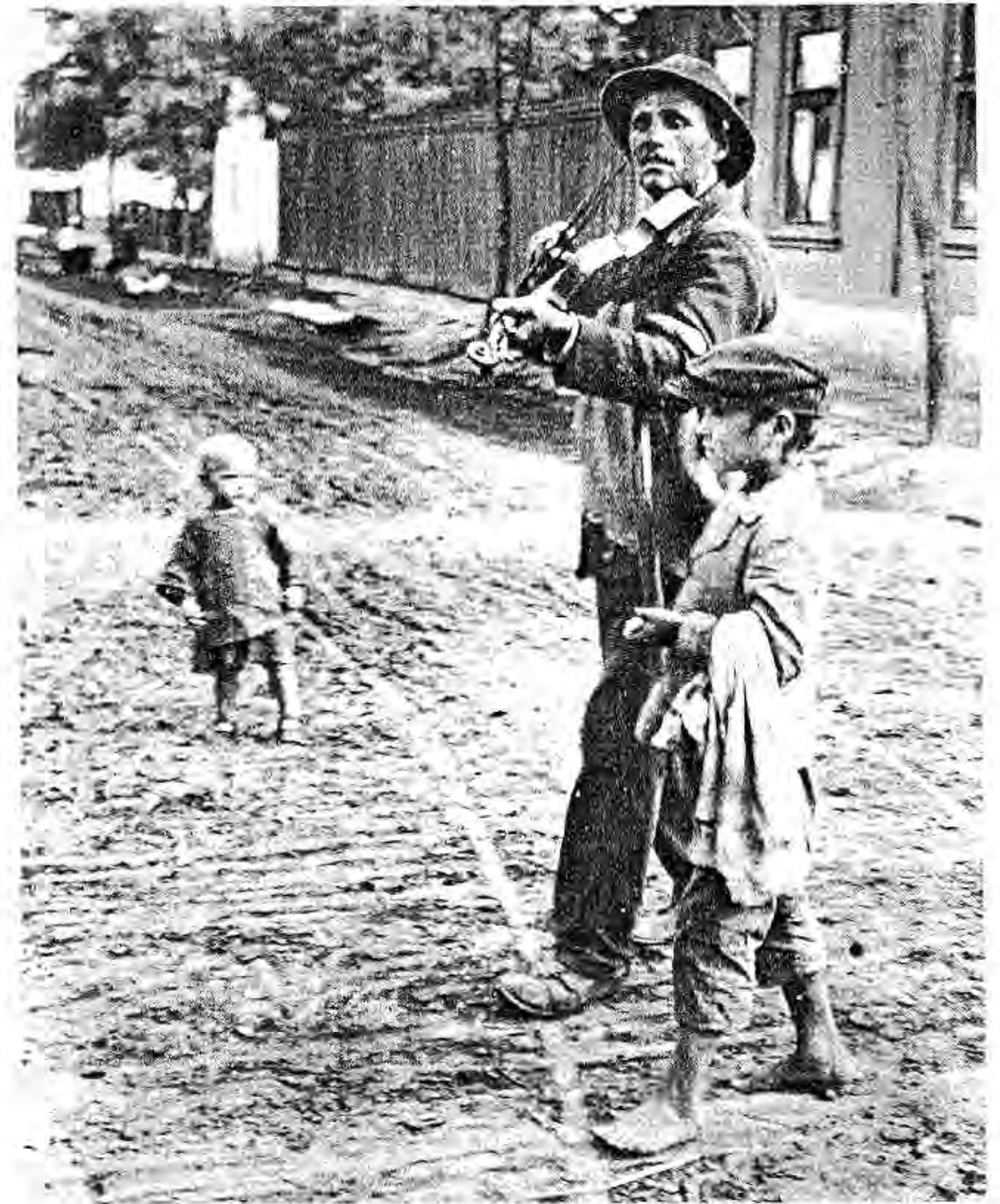
William Klein : Νέα Ὑόρκη, 1954, ἡ ἰταλικὴ συνοικία.

κό πνεῦμα, τὸν κονφορμισμὸ, τὸ κυριακάτικο ντύσιμο, μιὰ προσπάθεια κοινωνικῆς ἀνόδου γιὰ τὴν πρόσκτηση τῶν ἰδιοτήτων τοῦ Λευκοῦ (προσπάθεια συγκινητικῆ, καθότι ἀπλοϊκῆ). Τὸ θέμα μ' ἐνδιαφέρει, ἀλλὰ δὲν μὲ « κεντρίζει ». Ἐκεῖνο πού μὲ κεντρίζει – περίεργο καὶ νὰ τὸ λέει κανεὶς – εἶναι ἡ φαρδιά ζώνη τῆς ἀδελφῆς (ἢ τῆς θυγατέρας) – ὦ, νέγρα τροφός ! – πού ἔχει τὰ χέρια σταυρωμένα πίσω στὴν πλάτη, σὰν μαθήτρια, καὶ προπαντὸς τὰ παπούτσια μὲ τὶς πόρπες (γιατί ἄραγε κάτι τὸ τόσο παλιᾶς μόδας μὲ συγκινεῖ ; Θέλω νὰ πῶ : σέ ποιά χρονολογία μὲ παραπέμπει ;). Τοῦτο ἐδῶ τὸ *punctum* ἀναδεύει μέσα μου μιὰ πολὺ ἀγαθὴ διάθεση, σχεδὸν μιὰ τρυφερότητα. Ὡστόσο, τὸ *punctum* δὲν ἔχει προτιμήσεις ἠθικῆς ἢ αισθητικῆς· τὸ *punctum* μπορεῖ νὰ εἶναι κακοαναθρεμμένο. Ὁ William Klein φωτογράφησε τὰ παιδιά μιᾶς ἰταλικῆς συνοικίας τῆς Νέας Ὑόρκης (1954)· εἶναι κάτι συγκινητικό, διασκεδαστικό, ἀλλὰ αὐτὸ πού βλέπω ἐγώ, επίμονα, εἶναι τὰ κακοφτιαγμένα δόντια τοῦ μικροῦ ἀγοριοῦ. Ὁ Kertész, τὸ 1926, ἔκανε ἓνα πορτρέτο τοῦ Tzara¹⁰ νέου (μὲ μονόκλ)· ἐκεῖνο ὅμως πού ἐγώ παρατηρῶ, μὲ τοῦτο τὸ συμπλήρωμα τῆς ὄρασης πού μοιάζει μὲ χάρισμα, τὴ χάρη τοῦ *punctum*, εἶναι τὸ χέρι τοῦ Tzara ἀκουμπισμένο στὸ περβάζι τῆς πόρτας : μεγάλο χέρι μὲ νύχια ὄχι καὶ τόσο λεῖα.

¹⁰ Tristan Tzara (1896-1963) – γάλλος συγγραφέας, ρουμανικῆς καταγωγῆς, ἓνας ἀπὸ τοὺς ἰδρυτὲς τοῦ ντανταϊσμοῦ. (Σημ. Μετ.).

“Όσο κι αν είναι άστραπιαίο, τό *punctum* έχει, λίγο ή πολύ μέσα του, μιά δύναμη έπεκτατική. Αυτή ή δύναμη είναι συχνά μετωνυμική. Υπάρχει μιά φωτογραφία του Kertész (1921), πού παρουσιάζει έναν τοιγγάνο βιολιτζή, τυφλό, πού τόν οδηγεί ένας πιτσιρίκος· εκείνο λοιπόν πού βλέπω, μέ τουτο τό « μάτι πού σκέφτεται » και πού μέ κάνει νά προσθέτω κάτι στή φωτογραφία, είναι ό δρόμος από πατημένο χώμα· ή σπυρωτή έπιφάνεια αυτού του χωματόδρομου μου δίνει τή βεβαιότητα πώς είμαι στήν Κεντρική Εύρώπη· ξεχωρίζω τό ανάφορο (έδω, ή φωτογραφία ξεπερνά άληθινά τόν έαυτό της : δέν είναι άραγε τουτο ή μόνη άπόδειξη τής τέχνης της ; Ν' αυτοκαταργείται ως μέσον, νά μήν είναι πιά ένα σημείο, αλλά τό ίδιο τό πράγμα ;), αναγνωρίζω, μέ όλο μου τό κορμί, τίς μικρές κωμοπόλεις πού διέσχισα σέ παλιότερα ταξίδια μου στήν Ούγγαρία και στή Ρουμανία.

Υπάρχει μιά άλλη επέκταση του *punctum* (πού θυμίζει λιγότερο τόν Proust) : όταν αυτό, παραδόξως, ένω παραμένει μιά « λεπτομέρεια », γεμίζει όλη τή φωτογραφία. Ο Duane Michals φωτογράφησε τόν Andy Warhol : πορτρέτο προκλητικό, άφου ό Andy Warhol κρύβει τό πρόσωπο και μέ τά δύο του χέρια. Δέν έχω καμιά πρόθεση νά σχολιάσω διανοητικά τουτο τό κρυφτούλι (κάτι τέτοιο δέν είναι παρά *Studium*)· διότι για μένα, ό Andy Warhol δέν κρύβει τίποτε· μου δίνει νά διαβάζω στά φανερά τά χέρια του· και τό *punctum*, δέν είναι ή κίνη-



« Αναγνωρίζω, μέ όλο μου τό κορμί, τίς μικρές κωμοπόλεις πού διέσχισα σέ παλιότερα ταξίδια μου στήν Ούγγαρία και στή Ρουμανία »

ση, είναι ή κάπως αποκρουστική ύλη εκείνων τῶν σπαθωτῶν νυχιῶν, μαλακῶν καί πένθιμων.

20

ἽΟρισμένες λεπτομέρειες θά μπορούσαν νά μέ « κεντρίσουν ». Ἐν δέν τό κάνουν εἶναι δίχως ἄλλο ἐπειδή τοποθετήθηκαν ἐκεῖ σκόπιμα ἀπό τόν φωτογράφο. Στό *Shinohiera, fighter painter*, τοῦ William Kleip (1961), τό πελώριο κεφάλι τοῦ εἰκονιζόμενου δέν μοῦ λέει τίποτε, διότι ἀντιλαμβάνομαι ὅτι εἶναι ἕνα τέχνασμα τῆς λήψης τῆς εἰκόνας. Στρατιῶτες καί, στό βάθος, καλόγριες μοῦ εἶχαν χρησιμέψει ὡς παράδειγμα γιά νά κάνω κατανοητό τί ἦταν, κατά τή γνώμη μου, τό *punctum* (ἐδῶ, ἀληθινά στοιχειῶδες)· ὅταν ὁμως ὁ Bruce Gilden φωτογραφίζει πλάι-πλάι μιάν καλόγρια καί μερικούς μετενδυμένους (Νέα Ὁρλεάνη, 1973), τό κοντράστο, θελημένο (γιά νά μήν πῶ : τονισμένο), δέν μοῦ προκαλεῖ καμιά ἐντύπωση (ἴσως ὁμως κάποιον ἐκνευρισμό). Ἐτσι ἡ λεπτομέρεια πού μ' ἐνδιαφέρει δέν εἶναι, ἡ τουλάχιστον δέν εἶναι αὐστηρά, σκόπιμη, καί πιθανόν δέν πρέπει νά εἶναι· βρίσκεται μέσα στό πεδίο τοῦ φωτογραφημένου πράγματος σάν ἕνα συμπλήρωμα ἀναπόφευκτο καί συνάμα χαριτωμένο· δέν ἀποτελεῖ μαρτυρία ὑποχρεωτικά γιά τήν τέχνη τοῦ

70

φωτογράφου· λέει ἀπλῶς εἴτε ὅτι ὁ φωτογράφος βρισκόταν ἐκεῖ, εἴτε, ἀκόμα πιά πενιχρά, ὅτι δέν μπορούσε νά μή φωτογραφίσει τό μερικό ἀντικείμενο ταυτόχρονα μέ τό ὄλικό (πῶς θά μπορούσε ὁ Kertész νά « διαχωρίσει » τόν δρόμο ἀπό τόν βιολιτζή πού σουλατσάει πάνω του ;). Ἡ βλέψη τοῦ Φωτογράφου δέν συνίσταται στό νά « βλέπει », ἀλλά στό νά εἶναι παρούσα. Καί προπαντός, ἀποφεύγοντας τό σφάλμα τοῦ Ὁρφέα, ὁ Φωτογράφος δέν πρέπει νά γυρνᾷ πίσω σ' ἐκεῖνο πού ἐπιμελεῖται καί πού μοῦ χαρίζει !

21

Μιά λεπτομέρεια μέ ἀποσπᾷ ἀπό ὅλη μου τήν ἀνάγνωση· πρόκειται γιά μιάν ἐντονη μετατόπιση τοῦ ἐνδιαφέροντός μου, γιά μιάν ἐκλαμψη. Χάρη στό σημάδι κάποιου πράγματος, ἡ φωτογραφία παύει νά εἶναι ὁποιαδήποτε. Αὐτό τό κάτι ἔκανε νά νιώσω ἕναν νυγμό, προκάλεσε μέσα μου ἕνα μικρό τίναγμα, ἕνα *satori*¹¹, τό πέρασμα ἐνός κενοῦ (λίγο ἐνδιαφέρει τό ὅτι τό ἀνάφορό του εἶναι γελοῖο). Κάτι παράξενο : ἡ σεμνή κίνηση πού κυριεύει τίς

¹¹ *Satori* (γιαπωνέζικη λέξη) - ἕνα εἶδος ἐκότισης ἢ καί ἐλλιμψης πού ἀναζητεῖ ὁ μυσούμενος στό Ζέν, τή γιαπωνέζικη ἐκδοχή τοῦ κινέζικου βουδδισμού Τσ'άν. (Σημ. Μετ.).

71

« σοφές » φωτογραφίες (τίς επενδυμένες από ένα απλό *studium*) είναι μιά κίνηση νωθρή (ξεφυλλίζω, κοιτάζω γρήγορα και χαλαρά, τρενάρω και διάζομαι)· αντίθετα, ή ανάγνωση του *runctum* (τῆς κεντημένης, νά ποῦμε, φωτογραφίας) είναι ταυτόχρονα σύντομη και ενεργητική, συσπειρωμένη σάν άγρίμι. Στρατήγημα του λεξιλογίου : λέμε « εμφανίζω » μιά φωτογραφία· όμως εκείνο που εμφανίζει ή χημική ενέργεια, είναι τό μή αναπτύξιμο, μιά ούσια (πληγῆς), αυτό που δέν μπορεί νά μετασχηματιστεί, παρά μόνο νά επαναληφθῆί ως έμμογή (του επίμονου βλέμματος). Πράγμα που προσεγγίζει τή Φωτογραφία (όρισμένες φωτογραφίες) στό Χαϊκού¹². Διότι ο τονισμός ενός χαϊκού είναι κι αυτός μή αναπτύξιμος : τά πάντα είναι δοσμένα, δίχως νά προκαλοῦν τήν έπιθυμία ή και τή δυνατότητα μιᾶς ρητορικής επέκτασης. Καί στίς δύο περιπτώσεις, μπορεί, οφείλει νά μιλάει κανείς γιά μιά ζωντανή άκίνησία : δεμένη μέ μιά λεπτομέρεια (μ' έναν πυροσοκροτητή), μιά έκρηξη κάνει ένα άστράκι στό τζάμι του κειμένου ή τῆς φωτογραφίας : οὔτε τό Χαϊκού οὔτε ή Φωτογραφία σέ κάνουν νά « όνειρεύεσαι ».

Στό πείραμα του Ombredane, οί Νέγροι δέν βλέπουν στήν οθόνη παρά τή μικροσκοπική κότα που διασχίζει σέ κάποια γωνιά τή μεγάλη πλατεία του

¹² Χαϊκού (γιαπωνέζικη λέξη) - γιαπωνέζικο ποίημα, από τρεις ελεύθερους στίχους μέ 5, 7 και 5 συλλαβές αντίστοιχα, και που αναφέρεται μέ μίαν από τις εποχές του χρόνου. (Σημ. Μετ.).



« Αποδιώχνω κάθε γνώση,
κάθε παιδεία... βλέπω μόνο
τόν πελώριο δαντώνειο γιακά του πιτσιρίκου,
τήν κούκλα στό δάχτυλο του κοριτσιού... »

χωριού. Κι εγώ επίσης, από τὰ δύο καθυστερημένα παιδιά ενός ιδρύματος τῆς New Jersey (φωτογραφημένα τό 1924 ἀπό τόν Lewis H. Hine), δέν βλέπω καθόλου τὰ πελώρια κεφάλια καί τὰ οἰκτρὰ προφίλ (αὐτό ἀποτελεῖ στοιχεῖο τοῦ *studium*): ἐκεῖνο πού βλέπω, ὅπως οἱ Νέγροι τοῦ Ombredane, εἶναι ἡ ἀποκεντρωμένη λεπτομέρεια, ὁ πελώριος δαντώ- νειος γιακάς τοῦ πιτσιρίκου, ἡ κούκλα στό δάχτυλο τοῦ κοριτσιοῦ. Εἶμαι ἕνας ἄγριος, ἕνα παιδί – ἢ ἕνας μανιακός: ἀποδιώχνω κάθε γνώση, κάθε παι- δεία, φυλάγομαι ἀπό τό νά κληρονομήσω τή ματιά ἑνός ἄλλου.

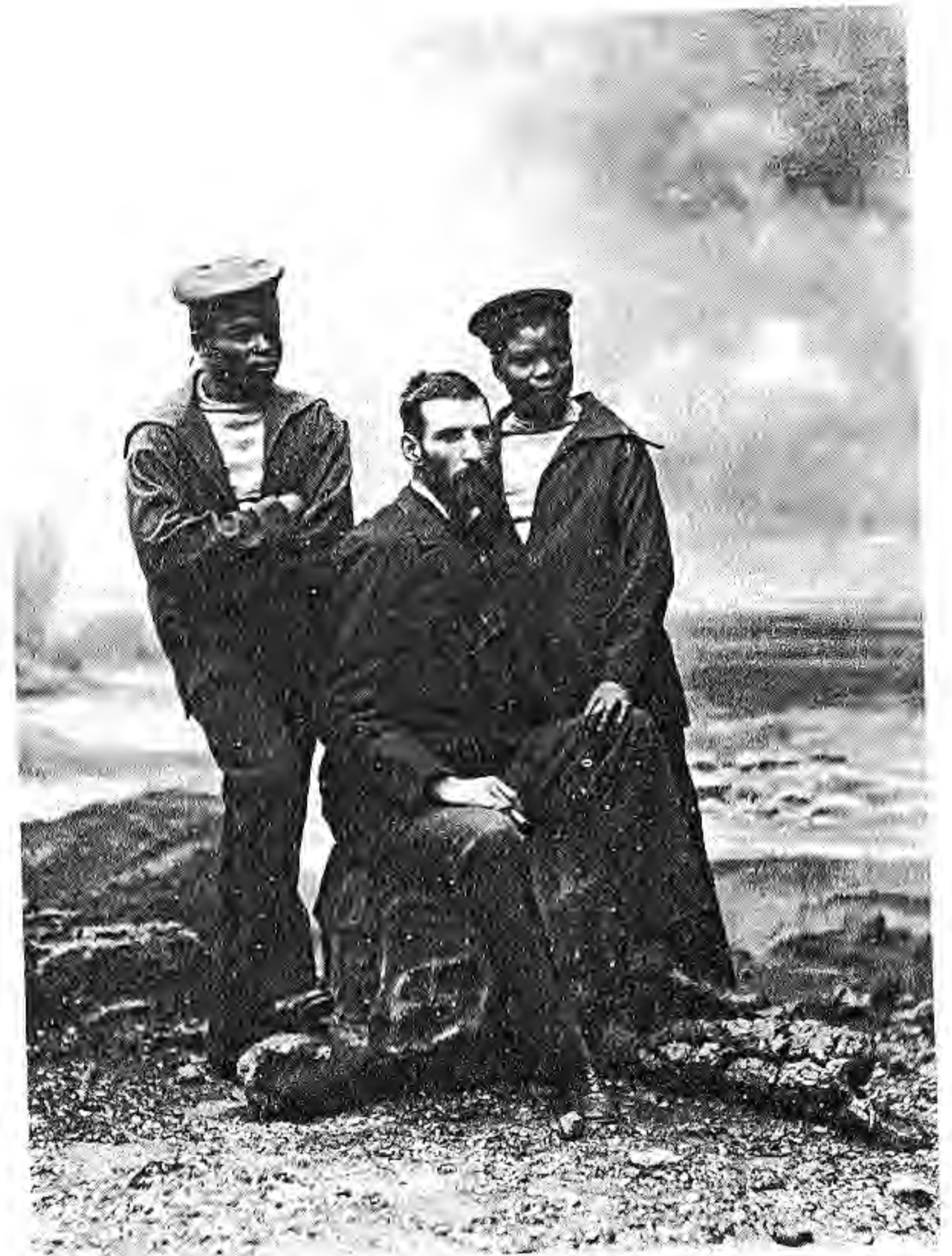
ψη της Καίτοι
Συμπληρωματικές

22

Ἡ *studium* εἶναι, σέ τελευταία ἀνάλυση, πάντα κωδικευμένο, τό *punctum* δέν εἶναι (ἐλπίζω νά μήν κάνω κακή χρήση αὐτῶν τῶν λέξεων). Ὁ Nadar, στήν ἐποχή του (1882), φωτογράφησε τόν Savorgnan de Brazza¹³ περιστοιχισμένον ἀπό δύο νεαρούς νέ- γρους ντυμένους ναυτικά: ὁ ἕνας ἀπό τούς δύο

¹³ Savorgnan de Brazza (1852-1905) – γάλλος ἐξερευνητής: ἐξερεύνησε τόν ροῦ τοῦ ποταμοῦ Ογοουέ (κεντρική Ἀφρική) καί ἐδραίωσε – εἰρη- νικά – τή γαλλική κυριαρχία στή δυτική ὄχθη τοῦ Κογκό (1875-1885). Ἰδρυτής τῆς πόλης Brazzaville, μὰ ἀπό τίς « ἀποικιοκρατικές » δόξες τῆς Γαλλίας. (Σημ. Μετ.).

74



« Τό *punctum*, γιά μένα, εἶναι τὰ σταυρωμένα μπράτσα τοῦ δεύτερου μούτσου »

Nadar: Ὁ Savorgnan de Brazza, 1882.



« 'Ο Bob Wilson συγκρατεί τήν προσοχή μου,
άλλά δέν καταφέρνω νά ἐξηγήσω γιατί... »

μούτσους, παραδόξως, ἔχει ἀποθέσει τό χέρι του στό μηρό τοῦ Brazza· ἡ ἀπρεπὴ αὐτὴ χειρονομία ἔχει ὅ,τι χρειάζεται γιά νά καθηλώσει τή ματιά μου, νά συστήσει ἕνα *punctum*. Κι ὅμως δέν εἶναι· διότι κωδικεύω ἀμέσως, θέλω δέν θέλω, τή στάση ὡς « ἀλλόκοτη » (τό *punctum*, γιά μένα, εἶναι τὰ σταυρωμένα μπράτσα τοῦ δεύτερου μούτσου). Αὐτό πού μπορῶ νά ὀνομάσω δέν μπορεῖ πραγματικά νά μέ κεντρίσει. Ἡ ἀδυναμία νά ὀνομάσω εἶναι ἕνα ἀσφαλτο σύμπτωμα σύγχυσης. Ὁ Mapplethorpe φωτογράφησε τόν Bob Wilson καί τόν Phil Glass. Ὁ Bob Wilson συγκρατεῖ τήν προσοχή μου, ἀλλά δέν καταφέρνω νά ἐξηγήσω γιατί, δηλαδή πού : εἶναι ἄραγε τό βλέμμα, ἡ ἐπιδερμίδα, ἡ θέση τῶν χειρῶν, τὰ παπούτσια τοῦ μπάσκετ ; Ἡ ἐντύπωση ὑπάρχει ἀναμφισβήτητα, ὅμως εἶναι ἀνεπτόπιστη, δέν βρίσκει τό σημεῖο της, τό ὄνομά της· εἶναι κοφτὴ κι ὡστόσο προσγειώνεται σέ μίαν ἔρημη περιοχὴ τοῦ εἶναι μου· εἶναι ἔντονη καί πνιχτὴ, κραυγάζει σιωπηλά. Ἀλλόκοτη ἀντίφαση : εἶναι μιά ἀστραπή πού κυμαίνεται.

Τίποτε τό ἐκπληκτικό λοιπόν ἂν κάποτε, παρὰ τή διαύγειά της, φανερῶνεται μόνο ἐκ τῶν ὑστέρων, ὅταν ἡ φωτογραφία βρίσκεται μακριά ἀπὸ τὰ μάτια μου καί τήν ξαναφέρνω στό νοῦ μου. Συμβαίνει μάλιστα νά μπορῶ νά γνωρίσω καλύτερα μιά φωτογραφία πού θυμᾶμαι παρὰ μιά φωτογραφία πού βλέπω, λές καί ἡ ἄμεση βλέψη προσανατολίζει τή γλώσσα λαθεμένα, σπρώχνοντάς την σέ μιά προσ-

πάθεια περιγραφής πού, πάντοτε, θ' άστοχεϊ τό στίγμα τής έντύπωσης, τό *punctum*. Έξετάζοντας τή φωτογραφία του Van der Zee, νόμιζα ότι είχα έντοπίσει αυτό πού μέ συγκινοῦσε : τά παπούτσια μέ τίς πόρπες τής κυριακάτικα ντυμένης νέγρας· όμως ή φωτογραφία εκείνη δούλεψε μέσα μου, κι άργότερα κατάλαβα ότι τό άληθινό *punctum* ήταν τό κολλιέ πού φοροῦσε στό κάτω μέρος του λαιμου· διότι (δίχως άλλο) ήταν τό ίδιο εκείνο κολλιέ (λεπτό στριφτό κορδόνι από χρυσάφι) πού είχα πάντα δεϊ νά τό φοράει ένα πρόσωπο τής οικογένειάς μου, και πού, όταν τό πρόσωπο τουτο πέθανε, έμεινε κλεισμένο σ' ένα οικογενειακό κουτί μέ παλιά κοσμήματα (ή αδελφή αυτή του πατέρα μου δέν παντρεύτηκε ποτέ, έζησε σαν γεροντοκόρη κοντά στη μητέρα μου και μ' έπιανε πάντα μελαγχολία, όταν σκεφτόμουν τή θλιμμένη ζωή της στην έπαρχία). Μόλις τώρα κατάλαβα πώς τό *punctum*, όσο κι αν ήταν άμεσο και κοφτό, μπορούσε νά συμβιδιαστεί μέ όρισμένη λανθάνουσα κατάσταση (ποτέ όμως μέ κάποιαν έξέταση).

Κατά βάθος - ή σέ τελευταία άνάλυση - για νά δεϊ κανείς καλά μία φωτογραφία, είναι καλύτερα νά σηκώσει τό κεφάλι ή νά κλείσει τά μάτια. « Ό προκαταρκτικός όρος για τήν εικόνα είναι ή όραση », έλεγε ο Janouch στον Kafka. Κι ο Kafka χαμογέλαγε κι άπαντούσε : « Φωτογραφίζουμε πράγματα για νά τά διώξουμε από τό μυαλό μας. Οι δικές μου ιστορίες είναι ένας τρόπος νά κλείνω τά μά-

τια ». Η φωτογραφία πρέπει νά είναι σιωπηλή (υπάρχουν φωτογραφίες βροντερές, δέν μ' άρέσουν) : δέν είναι ζήτημα « διακριτικότητας », αλλά μουσικής. Τήν άπόλυτη υποκειμενικότητα δέν τήν πετυχαίνουμε παρά μόνο σέ μία κατάσταση, σέ μία προσπάθεια σιωπής (κλείνω τά μάτια, σημαίνει κάνω τήν εικόνα νά μιλάει στη σιγαλιά). Η φωτογραφία μέ συγκινεί αν τήν αποτραβήξω από τό συνηθισμένο της μπλα-μπλά : « Τεχνική », « Πραγματικότητα », « Ρεπορτάζ », « Τέχνη », κτλ. : νά μή λέω τίποτε, νά κλείνω τά μάτια, ν' αφήνω τή λεπτομέρεια ν' άνυψώνεται μόνη της στη συναισθηματική συνείδηση.

↑ Κι ένα τελευταίο για τό *punctum* : είτε είναι έντοπισμένο είτε όχι, είναι ένα συμπλήρωμα : είναι εκείνο πού προσθέτω στη φωτογραφία και πού ώστόσο υπάρχει ήδη σ' αυτήν. Στα δυό καθυστερημένα παιδιά του Lewis H. Hine, δέν προσθέτω έγώ καθόλου τή φυσική άσκήμια του προφίλ : ο κώδικας τό λέει τουτο πριν από μένα, παίρνει αυτός τή θέση μου, δέν μ' αφήνει νά μιλήσω' εκείνο πού έγώ προσθέτω - και πού, βέβαια, υπάρχει ήδη στην εικόνα -, είναι ο γιακάς, ο επίδεσμος. Μήπως στον

κινηματογράφο προσθέτω τίποτε στην εικόνα ; - Δέν νομίζω· δέν έχω τόν καιρό : μπρός στην όθόνη, δέν είμαι ἐλεύθερος νά κλείνω τά μάτια· ἀλλιῶς, ξανανοίγοντάς τα, δέν θά ξανάβρισκα τήν ἴδια εἰκόνα : είμαι καταναγκασμένος σέ μιά συνεχή ἀδηφαγία· ἀπαιτοῦνται ἕνας σωρός ἄλλα προσόντα, ὄχι ὅμως *στοχαστικότητα*· ἀπό δῶ καί τό ἐνδιαφέρον πού ἔχει γιά μένα τό φωτογράφημα.

Ἐποῦσο, ὁ κινηματογράφος ἔχει μιά δύναμη πού, ἀπό πρώτη ματιά, δέν ἔχει ἡ Φωτογραφία : ἡ όθόνη (ὅπως παρατήρησε ὁ Bazin) δέν εἶναι ἕνα πλαίσιο, ἀλλά ἕνας κρυψώνας· τό πρόσωπο πού θγαίνει ἀπ' αὐτόν συνεχίζει νά ζεῖ : ἕνα « πεδίο ἀπεριόριστο » ἀναπληρώνει ἀδιάκοπα τή μερική δλέψη. Ἐνῶ, μπροστά σέ χιλιάδες φωτογραφίες, μαζί κι ἐκεῖνες πού ἔχουν ἕνα καλό *studium*, δέν νιώθω κανένα ἀπεριόριστο πεδίο : ὅ,τι γίνεται μέσα στό πλαίσιο πεθαίνει ἀπόλυτα, μόλις διαβεῖ τοῦτο τό πλαίσιο. Ὅταν ὀρίζουμε τή Φωτογραφία ὡς μιάν ἀκίνητη εἰκόνα, αὐτό δέν σημαίνει μόνο ὅτι τά πρόσωπα πού παριστάνει δέν κουνιοῦνται· αὐτό σημαίνει ὅτι δέν *θγαίνουν* : εἶναι ἀναισθητοποιημένα καί καρφισωμένα, σάν πεταλοῦδες. Ἀπό τή στιγμή ὅμως πού ὑπάρχει *punctum*, δημιουργεῖται (μαντεύεται) ἕνα ἀπεριόριστο πεδίο : ἡ ντυμένη μέ τά κυριακάτικα νέγρα, ἔξαιτίας τοῦ στρογγυλοῦ κολλιέ της, εἶχε γιά μένα μιάν δλόκληρη ζωή ἔξω ἀπό τό πορτρέτο της. Ἰόν Bob Wilson, προικισμένο μ' ἕνα μή ἐντοπίσιμο *punctum*, ἔχω τήν ἐπιθυμία νά



« Queen Victoria, entirely unaesthetic... »
(Virginia Woolf)

τόν συναντήσω. Νά καί ἡ βασίλισσα Βικτώρια φωτογραφημένη (τό 1863) ἀπό τόν George W. Wilson· εἶναι καθάλα στό ἄλογο, καί ἡ φούστα της σκεπάζει σεμνά τά καπούλια του (ἐδῶ θρῖσκεται τό ἱστορικό ἐνδιαφέρον, τό *studium*)· πλάι της ὁμως προσελκύει τή ματιά μου ἕνας βοηθός, μέ σκωτσέζικη φούστα, πού κρατάει τό χαλινάρι τοῦ ὑποζύγιου : αὐτό εἶναι τό *punctum*· διότι κι ἂν ἀκόμα δέν ξέρω ἀκριβῶς τήν κοινωνική κατάσταση αὐτοῦ τοῦ Σκωτσέζου (ὑπηρέτης ; ὑπασπιστής ;), βλέπω καθαρά τό ρόλο του : νά φροντίζει γιά τή φρονιμάδα τοῦ ζώου : ἂν αὐτό ἄρχιζε ξαφνικά νά χοροπηδᾷ ; Τί θά γινόταν ἡ φούστα τῆς βασίλισσας, δηλαδή ἡ μεγαλοπρέπειά της ; Τό *punctum* θγάζει φαντασιωτικά τό δικτωριανό (στήν κυριολεξία) πρόσωπο ἔξω ἀπό τή φωτογραφία, προσφέρει σέ τούτη τή φωτογραφία ἕνα ἀπεριόριστο πεδίο.

Ἡ παρουσία (ἡ δυναμική) αὐτοῦ τοῦ ἀπεριόριστου πεδίου εἶναι, νομίζω, ἐκεῖνο πού διακρίνει τήν ἐρωτική φωτογραφία ἀπό τήν πορνογραφική. Ἡ πορνογραφία παριστάνει συνήθως τό σέξ, τό μετατρέπει σέ ἀκίνητο ἀντικείμενο (σ' ἕνα φετίχ), πού λατρεύεται σάν θεός πού δέν θγαίνει ἔξω ἀπό τόν σηκό του· γιά μένα δέν ὑπάρχει *punctum* στήν πορνογραφική εἰκόνα· τό πολύ νά μέ διασκεδάζει (καί πάλι ὁμως : ἡ πλήξη δέν ἄργεῖ). Ἡ ἐρωτική φωτογραφία, ἀντίθετα (κι αὐτός εἶναι ὁ ὅρος τῆς ὑπαρξίης της), δέν μετατρέπει τό σέξ σέ κεντρικό ἀντικείμενο· μπορεῖ κάλλιστα νά μήν τό δείχνει· παρασύ-

ρει τόν θεατή ἔξω ἀπό τό πλαίσιο της καί γι' αὐτό τούτη τή φωτογραφία τή ζωντανεύω καί μέ ζωντανεύει. Τό *punctum* εἶναι ἐδῶ ἕνα κάτι λεπτεπίλεπτο ἐκτός πεδίου, λές καί ἡ εἰκόνα σφεντονίζει τήν ἐπιθυμία πέρα ἀπό ἐκεῖνο πού μᾶς δίνει νά δοῦμε : ὄχι μόνο πρὸς τό « ὑπόλειμμα » τῆς γυμνότητας, ὄχι μόνο πρὸς τό φάντασμα μιᾶς πρακτικῆς, ἀλλά πρὸς τήν ἀπόλυτη τελειότητα ἑνός ὄντος, ὅπου ψυχὴ καί σῶμα εἶναι μπερδεμένα. Τοῦτο τό ἀγόρι μέ τό τεταμένο μπράτσο, μέ τό ὀλόφωτο χαμόγελο – ἂν καί ἡ ὁμορφιά του δέν εἶναι καθόλου ἀκαδημαϊκή – καί πού ἔχει θγεῖ τό μισό ἔξω ἀπό τή φωτογραφία, ἐκτοπισμένο πρὸς τή μιά ἄκρη τοῦ πλαισίου, ἐνσαρκώνει ἕνα εἶδος χαρούμενου ἐρωτισμοῦ· ἡ φωτογραφία μέ σπρώχνει νά ξεχωρίσω τή βαριά ἐπιθυμία, τήν ἐπιθυμία τῆς πορνογραφίας, ἀπό τήν ἐλαφριά ἐπιθυμία, τήν καλή ἐπιθυμία, τήν ἐπιθυμία τοῦ ἐρωτισμοῦ· στό κάτω-κάτω, εἶναι ἴσως ζήτημα « τύχης » : ὁ φωτογράφος πῆρε μέ τόν φακό του τό χέρι τοῦ ἀγοριοῦ (τοῦ ἴδιου τοῦ *Marplethorpe*, θαρρῶ) στόν σωστό βαθμό του ἀνοίγματος, τή λακωνικότητα τῆς ἐγκατάλειψης : μερικά χιλιοστόμετρα πάνω ἢ κάτω, καί τό εἰκαζόμενο σῶμα δέν θά εἶχε προσφερθεῖ καλόθωλα (τό πορνογραφικό σῶμα ὄντας κλειστό, δείχνεται, δέν δίνεται, δέν ὑπάρχει μέσα του καμιά ἀνοιχτοχεριά) : ὁ Φωτογράφος θρῆκε τήν κατάλληλη στιγμή, τόν καιρό¹⁴ τῆς ἐπιθυμίας.

¹⁴ Ἑλληνικά στό πρωτότυπο (Σημ. Μετ.).



« ...τό χέρι του αγοριού
στόν σωστό βαθμό του ανοίγματος,
τή λακωνικότητα τής εγκατάλειψης... »

“Οδεύοντας έτοι από φωτογραφία σέ φωτογραφία (για νά πῶ τήν ἀλήθεια, ὅλες πασίγνωστες, ὡς τώρα), εἶχα ἴσως μάθει πῶς λειτουργοῦσε ἡ ἐπιθυμία μου, δέν εἶχα ὅμως ἀνακαλύψει τή φύση (τό εἶδος¹⁴) τής Φωτογραφίας. Ἔπρεπε νά ὁμολογήσω ὅτι ἡ ἡδονή μου ἦταν ἕνας ἀτελής διαμεσολαθητής καί ὅτι μιά ὑποκειμενικότητα περιορισμένη στό ἡδονιστικό της σχέδιο δέν μπορούσε νά ἀναγνωρίσει τό καθολικό. Ἔπρεπε νά κατεβῶ κι ἄλλο μέσα στόν ἑαυτό μου για νά βρῶ τήν ἐνάργεια τής Φωτογραφίας, τό πράγμα ἐκεῖνο πού βλέπει ὅποιος κοιτάζει μιά φωτογραφία, καί πού τήν ξεχωρίζει, στά μάτια του, ἀπό κάθε ἄλλην εἰκόνα. Εἶχα χρέος νά κάνω τήν παλινωδία μου.



60

[Faint handwritten notes]

Ένα νοεμβριανό δειλινό, λοιπόν, λίγο καιρό μετά τό θάνατο τῆς μητέρας μου, τακτοποιούσα διάφορες φωτογραφίες. Δέν ἔλπιζα νά τήν « ξαναβρῶ », δέν πρόσμενα τίποτε ἀπό « τοῦτες τίς φωτογραφίες μιᾶς ὑπαρξης, πού μπροστά τους τή θυμάσαι λιγότερο καλά, παρά ὅταν ἀρκεῖσαι νά τή σκέφτεσαι » (Proust). Ἦξερα πώς, ἐξαιτίας αὐτῆς τῆς μοιραίας κατάστασης, πού εἶναι ἓνα ἀπό τά πιό φορικτά γνωρίσματα τοῦ πένθους, τοῦ κάκου θά συμβουλευόμεν ἐικόνας, δέν θά μπορούσα ποτέ πιά νά θυμηθῶ τά χαρακτηριστικά της (νά τά ἀνακαλέσω ἀκέραια στή μνήμη μου). Ὁχι, ἤθελα, ὅπως κι ὁ Valéry ὅταν πέθανε ἡ μητέρα του, « νά γράψω μιᾶ μικρή συλλογή ποιημάτων ἀφιερωμένη σ' αὐτήν, μόνο γιά μένα » (ἴσως τή γράψω κάποια μέρα, ἔτσι πού ἡ θύμησή της, τυπωμένη, νά κρατήσει τουλάχιστο ὅσον καιρό καί ἡ δική μου φήμη). Ἐπιπλέον, οἱ φωτογραφίες αὐτές, μέ ἐξαίρεση ἐκείνην πού εἶχα δημοσιέψει, ὅπου βλέπουμε τή μη-

Proust, III, 886

Valéry, 51

τέρα μου νέα νά βαδίζει σέ μιά παραλία τῶν Landes, καί ὅπου « ξανάβρισκα » τήν περπατησιά της, τήν υγεία της, τήν ἀκτινοβόλα της ἐμφάνιση – ὄχι ὅμως τό τόσο ἀπόμακρο πρόσωπό της –, αὐτές οἱ φωτογραφίες της, δέν μπορούσα κἀν νά πῶ πῶς μ' ἄρεσανε : δέν στρωνόμουν νά τίς μελετήσω, δέν θυθίζόμουν σ' αὐτές. Τίς κοίταζα μία μία, ἀλλά καμιά δέν μοῦ φαινόταν ἀληθινά « καλή » : δέν ἔβρισκα σ' αὐτές οὔτε κάποιο φωτογραφικό κατόρθωμα, οὔτε κάποιο ἔγτονο ξαναζωντάνεμα τοῦ ἀγαπημένου προσώπου. Ἄν μιά μέρα ἀποφάσιζα νά τίς δείξω σέ φίλους, ἀμφιδάλλω ἂν θά τοὺς ἔλεγαν κάτι,

Ἄπό πολλές ἀπό αὐτές τίς φωτογραφίες μέ χωρίζε ἡ Ἱστορία. Ἡ Ἱστορία μήπως δέν εἶναι ἀπλῶς ὁ χρόνος ἐκεῖνος ὅπου δέν ἤμασταν γεννημένοι ; Διάβαζα τήν ἀνυπαρξία μου στά ρούχα πού εἶχε φορέσει ἡ μητέρα μου πρὶν νά μπορέσω νά τή θυμᾶμαι. Ὑπάρχει κάτι σάν σάστισμα ὅταν βλέπεις ἕνα οἰκεῖο σου πρόσωπο ντυμένο διαφορετικά. Νά, γύρω στά 1913, ἡ μητέρα μου μέ ἐνδυμασία περιπάτου, τόκα, φτερό, γάντια, ἀπαλό ἀτλάζι, πού ἐξεῖχε ἀπό τοὺς καρπούς καί τόν τράχηλο, μ' ἕνα « σίκ » πού τό διέψευδε ἡ γλυκύτητα καί ἡ ἀπλότητα τοῦ βλέμ-

ματός της. Εἶναι ἡ μόνη φορά πού τή βλέπω ἔτσι, πιασμένη μέσα σέ μιάν Ἱστορία (τῶν γούστων, τῶν συρμῶν, τῶν ὑφασμάτων) : ἡ προσοχή μου τότε στρέφεται ἀπό αὐτήν πρὸς τό ἐπουσιῶδες πού χάθηκε· διότι τό φόρεμα εἶναι φθαρτό, φτιάχνει ἕνα δεύτερο τάφο γιά τό ἀγαπημένο πρόσωπο. Γιά νά « ξαναβρῶ » τή μητέρα μου, φευγαλέα, δυστυχῶς, καί χωρίς ποτέ νά μπορέσω νά κρατήσω γιά πολύ τούτη τήν ἀνάσταση, θά χρειαστεῖ νά ξαναβρῶ, πολύ ἀργότερα, σέ μερικές φωτογραφίες τὰ ἀντικείμενα πού εἶχε στό κομοδίνο της, μιά πουντριέρα ἀπό ἔλεφαντόδοντο (μ' ἄρεσε ὁ κρότος πού ἔκανε τό καπάκι), ἕνα φιαλίδιο ἀπό κρύσταλλο λοξοκομμένο, ἡ ἀκόμα μιά χαμηλή καρέκλα, πού τήν ἔχω σήμερα κοντά στό κρεβάτι μου, ἡ τέλος τὰ παννό πού τοποθετοῦσε στά ράφια πάνω ἀπό τό ντιβάνι, τίς φαρδιές τσάντες πού τῆς ἄρεσαν (καί πού τό βολικό σχῆμα τους διέψευδε τήν ἀστική ἰδέα γιά τό « τσαντάκι τοῦ χεριοῦ »).

Ἔτσι, ἡ ζωὴ κάποιου πού ἡ ὑπαρξὴ του προηγήθηκε λίγο ἀπό τή δική μας κρατάει κλεισμένη μέσα στήν ιδιαιτερότητά της τήν ἴδια τήν τάση τῆς Ἱστορίας, τῆ διχοστασία της. Ἡ Ἱστορία εἶναι ὑστερική : δέν συγκροτεῖται παρὰ μόνο ὅταν τήν κοιτάζουμε – καί γιά νά τήν κοιτάξουμε πρέπει νά ἔχουμε ἀποκλειστεῖ ἀπό αὐτήν. Σάν ζωντανή ψυχὴ, εἶμαι τό ἀντίθετο ἀκριβῶς τῆς Ἱστορίας, αὐτό πού τή διαψεύδει, τήν ἐκμηδενίζει πρὸς ὄφελος τῆς δικῆς μου καί μόνο Ἱστορίας (μοῦ εἶναι ἀδύνατο νά πι-

στεύω στους « μάρτυρες »· αδύνατο, τουλάχιστο, νά είμαι ένας από αυτούς· ο Michelet, σάν νά λέμε, δέν ἔγραψε τίποτε γιά τή δική του ἐποχή). Ἡ ἐποχή ὅπου ἡ μητέρα μου ἔζησε πρὶν ἀπό μένα, αὐτό εἶναι γιά μένα ἡ Ἱστορία (ἄλλωστε, αὐτή εἶναι ἡ ἐποχή πού μ' ἐνδιαφέρει περισσότερο, ἱστορικά). Καμιᾶ ἀνάμνηση δέν θά μπορέσει ποτέ νά μέ κάνει νά μπῶ στό νόημα ἐκείνης τῆς ἐποχῆς ἀπό μόνος μου (κι αὐτό ἀκριβῶς χαρακτηρίζει τήν ἀνάμνηση) – ἐνῶ, κοιτάζοντας μιᾶ φωτογραφία ὅπου ἡ μητέρα μου μέ σφίγγει, παιδί, στήν ἀγκαλιά της, μπορῶ νά ξυπνήσω μέσα μου τήν τσαλακωμένη ἀπαλότητα τοῦ κρεπντεσίν καί τό ἄρωμα τῆς πούντρας.

27

Καί νά πού ἄρχισε νά ξεφυτρώνει τό βασικό ἐρώτημα : *ἄραγε θά τήν ἀναγνώριζα ;*

Μέσα ἀπό τόν κυκεῶνα αὐτῶν τῶν φωτογραφιῶν, ἀναγνώριζα κάπου-κάπου μιάν περιοχή τοῦ προσώπου της, κάποια ἀναλογία μύτης καί μετώπου, τήν κίνηση τῶν μπράτσων της, τῶν χεριῶν της. Δέν τήν ἀναγνώριζα ποτέ παρά κοιμασιαστά, δηλαδή, μοῦ διέφευγε σάν ὑπαρξη, καί, κατά συνέπεια, δέν τήν πετύχαινα ὀλόκληρη. Δέν ἦταν αὐτή, κι ὅμως δέν ἦταν καμιᾶ ἄλλη. Θά τήν ἀναγνώριζα

92

ἀνάμεσα σέ χιλιάδες ἄλλες γυναῖκες, κι ὅμως δέν τήν « ξανάβρισκα ». Τήν ἀναγνώριζα διαφορετικά, ὄχι οὐσιαστικά. Ἡ φωτογραφία μέ ὑποχρέωνε ἔτσι σέ μιάν ὀδυνηρή ἐργασία· στήν ἐντατική ἀναζήτηση τῆς οὐσίας τῆς ταυτότητάς της, παράδερνα μέσα σέ εἰκόνες ἐν μέρει μόνο ἀληθινές, ἄρα ὀλικά ψεύτικες. Τό νά πῶ μπρός σέ μιᾶ φωτογραφία « εἶναι περίπου αὐτή ! », μοῦ ἦταν πιό σπαρακτικό παρά νά πῶ μπρός σέ μιάν ἄλλη : « δέν εἶναι καθόλου αὐτή ». Τό περίπου : φορικτή κατάσταση τῆς ἀγάπης, ἀλλά καί διάψευση τοῦ ὄνειρου – νά γιατί μισῶ τά ὄνειρα. Διότι τήν ὀνειρεύομαι συχνά (δέν ὀνειρεύομαι παρά αὐτήν), ὅμως δέν εἶναι ποτέ ὀλοτελα αὐτή : ἔχει, πότε-πότε, στό ὄνειρο, κάτι τό ἄτοπο, τό ὑπερβολικό : λογουχάρη, εἶναι εὐθυμη, ἢ ἐλαφροῦτοιχη – πού δέν ἦταν ποτέ της ἔτσι· ἢ ἀκόμα, ξέρω πῶς εἶναι αὐτή, ἀλλά δέν βλέπω τά χαρακτηριστικά της (μήπως ὅμως, στό ὄνειρο, βλέπουμε ἢ ξέρουμε ;) : τήν ὀνειρεύομαι, δέν τήν ὀπτασιάζομαι. Καί μπρός στή φωτογραφία, ὅπως στό ὄνειρο, κάνω τήν ἴδια προσπάθεια, τό ἴδιο σισύφειο ἔργο : ἀνεβαίνω, μοχθώντας, πρὸς τήν οὐσία, ξανακατεβαίνω δίχως νά τήν ἔχω ἀτενίσει, καί ξαναρχινῶ.

Ὅσο, ὑπῆρχε πάντα μέσα σέ τοῦτες τίς φωτογραφίες τῆς μητέρας μου μιᾶ θέση κρατημένη, φυλαγμένη : ἡ φωτεινότητα τῶν ματιῶν της. Δέν ἦταν γιά τήν ὥρα παρά ἕνα φέγγος ἐντελῶς φυσικό, τό φωτογραφικό ἶχνος ἐνός χρώματος, τό γαλαζοπρά-

93

σινο τῆς κόρης τῶν ματιῶν της. Τοῦτο ὁμως τό φῶς ἦταν κιόλας κάτι σάν διαμεσολάβηση πού μέ ὀδηγοῦσε πρὸς μιάν οὐσιαστική ταυτότητα, τό πνεῦμα τοῦ ἀγαπημένου προσώπου. Ἐξάλλου, ὅσο ἀτελεῖς κι ἂν ἦταν οἱ φωτογραφίες αὐτές, ἢ καθεμιά τους ἐκδήλωνε τό σωστό αἶσθημα πού πρέπει νά δοκιμάζε ἢ μητέρα μου κάθε φορά πού « ἄφηνε » νά τή φωτογραφίζουν : « προσφερόταν » στή φωτογράφιση, ἀπό φόβο μήπως τυχόν ἢ ἄρνηση μετατραπῆ σέ « στάση »· περνοῦσε μ' ἐπιτυχία τούτη τή δοκιμασία, καταφέροντας νά στήνεται μπρὸς στό φακό (ἀναπόφευγη πράξη) μέ διακριτικότητα (ἀλλά χωρίς τίποτε ἀπό τό σπασμωδικό θεατρinισμό τῆς ταπεινοφροσύνης ἢ τοῦ κατσομφιάσματος)· διότι ἤξερε πάντα νά ὑποκαθιστᾶ μιάν ἠθική ἀξία μέ μιάν ἀνώτερη, μιάν ἀνθρωπιστική ἀξία. Δέν πάλευε μέ τήν εἰκόνα της, ὅπως κάνω ἐγώ μέ τή δική μου : δέν ὑπ-έθετε τόν ἑαυτό της.

28

Πήγαινα ἔτσι, μόνος, στό διαμέρισμα ὅπου εἶχε μόλις πεθάνει, κοιτάζοντας, στό φῶς τῆς λάμπας, μία-μία, τοῦτες τίς φωτογραφίες τῆς μητέρας μου, ἀνατρέχοντας μαζί της στά περασμένα χρόνια γυρεύοντας τήν ἀλήθεια τοῦ προσώπου πού εἶχα ἀγα-

94

πήσει. Καί τήν ἀνακάλυπα.

Ἡ φωτογραφία ἦταν πολύ παλιά. Κολλημένη σέ χαρτόνι, μέ τίς γωνιές φραγωμένες, χρώμα σέπια ξεθωριασμένο, ἔδειχνε θαμπά δυό παιδάκια ὄρθια, πού σχημάτιζαν ἓνα σύμπλεγμα, στήν ἄκρη μιᾶς μικρῆς ξύλινης γέφυρας σ' ἓνα Χειμερινό Πάρκο μέ τζαμωτή ὀροφή. Ἡ μητέρα μου ἦταν τότε πέντε χρονῶν (1898), ὁ ἀδελφός της ἑφτά. Ἐκεῖνος ἀκουμποῦσε τήν πλάτη στό κιγκλίδωμα τῆς γέφυρας κι εἶχε ἀπλώσει πάνω του τό μπράτσο του· αὐτή, πιό πέρα, πιό κοντόσωμη, στεκόταν φάτσα στό φακό· μάντευε ὅτι ὁ φωτογράφος τῆς εἶχε πεῖ : « Προχώρησε λιγάκι, νά σέ βλέπω »· εἶχε ἐνώσει τά χέρια της, τό ἓνα της κρατοῦσε τό ἄλλο ἀπό ἓνα δάχτυλο, ὅπως κάνουν συχνά τά παιδιά, μέ μιάν ἀδέξια κίνηση. Ἀδελφός καί ἀδελφή, ἐνωμένοι οἱ δυό τους, τό ἤξερα, ἀπό τόν χωρισμό τῶν γονιῶν – πού ἔμελλε νά πάρουν διαζύγιο λίγο ἀργότερα – εἶχαν ποζάρει πλάι-πλάι, μόνοι μέσα στό ἀνοιγμα τῶν φυλλωμάτων καί τῶν φοινίκων τῆς σέρας (ἦταν τό σπίτι ὅπου ἢ μητέρα μου εἶχε γεννηθεῖ, στή Chennevières-sur-Marne).

Παρατηροῦσα τό κοριτσάκι καί ξανάβρισκα ἐπιτέλους τή μητέρα μου. Ἡ φωτεινότητα τοῦ προσώπου της, ἢ ἀφελῆς πόζα τῶν χειρῶν της, ἢ θέση πού εἶχε καταλάβει ὑπάκουα δίχως νά δείχνεται οὔτε καί νά κρύβεται, ἢ ἔκφρασή της, τέλος, πού τήν ἔκανε νά ξεχωρίζει – ὅπως τό Καλό ἀπό τό Κακό – ἀπό τό ὑστερικό κοριτσάκι, ἀπό τή ναζιάρα κου-

95

κλίτσα πού παίζει τή μεγάλη, όλα τούτα συνθέτανε τή μορφή μιᾶς υπέρτατης ἀθωότητας (ἂν θέλουμε νά πάρουμε τή λέξη σύμφωνα μέ τήν ἔτυμολογία της : τῆς « ἀπειροκακίας »), όλα τούτα εἶχαν μετατρέψει τή φωτογραφική πόζα σέ τούτο τό ἀστήρικτο παράδοξο, πού ὅμως τό εἶχε κρατήσει σ' ὅλη τή ζωή της : τήν κατάφαση μιᾶς πραότητας. Σ' αὐτή τήν εἰκόνα τοῦ μικροῦ κοριτσιοῦ ἔβλεπα τήν καλοσύνη πού εἶχε διαπλάσει τό εἶναι της ἀμέσως καί γιά πάντα, δίχως νά τήν ἔχει κληρονομήσει ἀπό κανένα· πῶς μπόρεσε τούτη ἢ καλοσύνη νά βγεῖ ἀπό γονεῖς ἀτελεῖς, πού δέν τήν ἀγάπησαν ὅπως ἔπρεπε, κοντολογίς : ἀπό μίαν οἰκογένεια ; Ἡ καλοσύνη της ἦταν ἀκριβῶς ἔξω ἀπό τόν κανόνα, δέν ἀνῆκε σέ κανένα σύστημα, ἢ τουλάχιστον βρισκόταν στήν ἐσχατιᾶ μιᾶς ἠθικῆς (εὐαγγελικῆς, λογουχάρη)· δέν θά μπορούσα νά τήν προσδιορίσω καλύτερα παρά μέ τούτο τό χαρακτηριστικό (ἀνάμεσα σέ ἄλλα) : ὅτι, σ' ὅλη τήν κοινή ζωή μας, δέν μου ἔκανε ποτέ οὔτε μιά « παρατήρηση ». Αὐτό τό ἀκραῖο καί ἰδιαίτερο γεγονός, τό τόσο ἀφηρημένο σέ σχέση μέ μίαν εἰκόνα, ἦταν παρόν ὡστόσο στό πρόσωπο τῆς μητέρας μου στή φωτογραφία πού ξαναβρῆκα. « Ὅχι μιά ἀκριβῆς εἰκόνα, ἀλλά ἀκριβῶς μιά εἰκόνα », λέει ὁ Godard. Ἡ θλίψη μου ὅμως ἤθελε νά εἶναι ἀκριβῆς ἢ εἰκόνα, μιά εἰκόνα πού νά εἶναι καί ἀκρίβεια καί δικαιοσύνη : ἀκριβῶς μιά εἰκόνα, ἀλλά ἀκριβῆς εἰκόνα. Τέτοια ἦταν γιά μένα ἡ Φωτογραφία τοῦ Χειμερινοῦ Πάρκου.



« Ποιός εἶναι, κατά τή γνώμη σας,
ὁ μεγαλύτερος φωτογράφος στόν κόσμο ;
– Ὁ Nadar »

Τούτη τή φορά, ή φωτογραφία μου ἔδινε μιάν αἰσθησιμότητα σιγουριάς, σάν ἐκείνη πού δοκίμασε ὁ Proust, ὅταν σκύβοντας μιὰ μέρα γιά νά βγάλει τά παπούτσια του ἔνιωσε ξαφνικά νά τοῦ ἔρχεται στή μνήμη τό πρόσωπο τῆς ἀληθινῆς γαργιάς του, « σ' ἄποιο γιά πρώτη φορά ἀναγνώριζα, σέ μιάν ἀθέλητη καί πλήρη ἀνάμνηση. τή ζωντανή πραγματικότητά ». Ὁ ἄσημος φωτογράφος τῆς Chennevières-sur-Marne ὑπῆρξε ὁ διαμεσολαβητής μιᾶς ἀλήθειας, ὅσο καί ὁ Nadar ὅταν, φωτογραφίζοντας τή μητέρα του (ἢ τή γυναίκα του, κανείς δέν ξέρει) ἔδινε μιάν ἀπό τίς ὠραιότερες φωτογραφίες στόν κόσμο· εἶχε φτιάξει μιὰ φωτογραφία πού ξεπερνοῦσε τά ὅρια τοῦ εἴδους, πού ἐκπλήρωνε περισσότερο ἀπ' ὅσα μπορεῖ λογικά νά ὑποσχεθεῖ ἡ τεχνική ὑπόσταση τῆς φωτογραφίας. Ἡ ἀκόμα (ἐπειδή προσπαθῶ νά πῶ τούτη τήν ἀλήθεια), ἡ Φωτογραφία αὐτή τοῦ Χειμερινοῦ Πάρκου ἦταν γιά μένα σάν τήν τελευταία μουσική πού ἔγραψε ὁ Schumann πρὶν καταποντιστεῖ, ἐκείνο τό πρῶτο Ἑωθινό ἄσμα, πού ταιριάζει τόσο μέ τόν χαρακτήρα τῆς μητέρας μου ὅσο καί μέ τή θλίψη μου γιά τό θάνατό της. Δέν θά μπορούσα νά ἐκφράσω αὐτό τό ταίριασμα παρά μέ μιὰ ἀτέλειωτη σειρά ἀπό ἐπίθετα· δέν τό κάνω, ἀν καί εἶμαι βέβαιος, πώς ἡ φωτογραφία αὐτή συγκέντρωνε ὅλα τά κατηγορήματα πού συνιστοῦσαν τόν χαρακτήρα τῆς μητέρας μου καί πού, ἀντίστροφα, ἡ ἀπάλειψή τους ἢ ἡ μερική ἀλλοίωσή τους μέ εἶχε παραπέμψει στίς φωτογραφίες της ἐκεῖνες πού μέ

εἶχαν ἀφήσει ἀνικανοποίητο. Ἐκεῖνες οἱ φωτογραφίες, πού ἡ φαινομενολογία θά ὀνόμαζε « ὁποιαδήποτε » ἀντικείμενα, ἦταν μόνο ἀναλογικές, ἔδειχναν μόνο τήν ταυτότητά της, ὄχι τήν ἀλήθεια· ἐνῶ ἡ Φωτογραφία τοῦ Χειμερινοῦ Πάρκου ἦταν ὅπως ὁποιαδήποτε οὐσιαστική, ἐκπληροῦσε γιά μένα, ἔστω οὐτοπικά, τήν ἀνέφικτη ἐπιστήμη τοῦ μοναδικοῦ ὄντος.

Ἀπό τόν στοχασμό μου δέν μπορούσα νά παραλείψω καί τοῦτο ἐδῶ : ὅτι εἶχα ἀνακαλύψει αὐτήν τή φωτογραφία ἀνατρέχοντας στόν Χρόνο. Οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες ἐμπαιναν στόν Ἄδη ὀπισθοβατώντας : αὐτό πού εἶχαν μπροστά τους ἦταν τό παρελθόν τους. Ἔτσι κι ἐγώ ἀνέτρεξα μιὰ ζωή, ὄχι τή δική μου, ἀλλά ἐκείνης πού ἀγαποῦσα. Ξεκινώντας ἀπό τήν τελευταία της φωτογραφία, πού πάρηκε τό τελευταῖο καλοκαίρι (τόσο ἀποσταμένη, τόσο εὐγενικιά, καθισμένη μπρός στήν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ μας, περιστοιχισμένη ἀπό φίλους μου), ἔφτασα, ἀνατρέχοντας τρία τέταρτα τοῦ αἵωνα, στή φωτογραφία μιᾶς παιδούλας : ἀτενίζω ἐντόνως πρὸς τό Ὑπέρτατο Ἄγαθό τῆς παιδικῆς ἡλικίας, τῆς μητρότητας, τῆς μάνας-παιδί. Βέβαια, τήν ἔχανα τότε

δυό φορές : στὸν τελικό της ἀποσταμό καί στήν πρώτη της φωτογραφία – γιά μένα ἢ τελευταία· ἀλλά τότε ἐπίσης ὅλα τοῦτα ἀνατρέπονταν καί τήν ξαναβρίσκω ἐπιτέλους τέτοια ὅπως ἦταν...

Αὐτή τήν κίνηση τῆς Φωτογραφίας (τῆς σειρᾶς τῶν φωτογραφιῶν), τήν ἔχω ζήσει στήν πραγματικότητα. Στό τέλος τῆς ζωῆς της, λίγο καιρό πρὶν τῆ στιγμῇ πού εἶχα κοιτάξει τίς φωτογραφίες της κι ἀνακαλύπτει τή Φωτογραφία τοῦ Χειμερινοῦ Πάρκου, ἢ μητέρα μου ἦταν ἀδύναμη, πολύ ἀδύναμη. Ζοῦσα μέσ στήν ἀδυναμία της (μοῦ ἦταν ἀδύνατο νά συμμετέχω σ' ἕναν κόσμο δυναμικό, νά βγαίνω ἔξω τά βράδια, κάθε κοσμικότητα μοῦ προκαλοῦσε φρίκη). Σ' ὅλη τῆ διάρκεια τῆς ἀρρώστιας της τῆ φρόντιζα, τῆς ἔδινα τό τσάι μέσα στό μπόλ πού τῆς ἄρρεσε ἐπειδή μποροῦσε κι ἔπινε σ' αὐτό πιό βολικά ἀπ' ὅ,τι στό φλιτζάνι, εἶχε γίνει ἡ ἑγγονούλα μου, ξαναβρίσκοντας, γιά μένα, τήν ἀληθινή παιδούλα πού ἦταν στήν πρώτη φωτογραφία της. Στόν Brecht, χάρη σέ μιάν ἀντιστροφή, πού τῆ θαύμαζα πολύ κάποτε, ὁ γιός εἶναι ἐκεῖνος πού διαπαιδαγωγεῖ (πολιτικά) τῆ μάνα· ὡστόσο, τῆς μητέρας μου ἐγώ δέν τῆς ἔχω κάνει ποτέ τό δάσκαλο, δέν τήν προσηλύτισα σέ τίποτε· μέ ὀρισμένη ἔννοια, δέν τῆς ἔχω ποτέ « μιλήσει »· δέν « ἔβγαλα λόγο » ποτέ μπροστά της, γι' αὐτήν· σκεφτόμασταν, χωρίς νά τό λέμε ὁ ἕνας στόν ἄλλο, ὅτι ἡ ἐλαφριά ἀ-ση-μαντότητα τῆς γλώσσας, ἢ διακοπή τῶν εἰκόνων ἔπρεπε νά εἶναι ὁ ἴδιος ὁ χῶρος τῆς ἀγάπης, ἢ μουσική της.

Αὐτή, ἢ τόσο δυνατή, πού τήν εἶχα κάνει ἐσωτερικό μου Νόμο, τῆ ζοῦσα στό τέλος σάν νά ἦταν τό θηλυκό παιδί μου. Ἔδινα ἔτσι, μέ τόν τρόπο μου, μιὰ λύση στό πρόβλημα τοῦ Θανάτου. Ἄν, ὅπως λένε τόσοι καί τόσοι φιλόσοφοι, ὁ Θάνατος εἶναι ἡ σκληρῇ νίκη τοῦ εἴδους, ἄν τό μερικό πεθαίνει γιά νά ἰκανοποιηθεῖ τό καθολικό, ἄν, τό ἄτομο, ἀφοῦ ἀναπαραχτεῖ ὡς κάτι ἄλλο ἀπό τόν ἑαυτό του, πεθαίνει, ἔχοντας ἔτσι ἀπαρνηθεῖ καί ξεπεράσει τόν ἑαυτό του, ἐγώ πού δέν τεκνοποίησα, εἶχα γεννήσει τῆ μητέρα μου μέσα στήν ἴδια τήν ἀρρώστια της. Μιά κι αὐτή πέθανε, δέν εἶχα πιά κανένα λόγο νά ρυθμίσω τό βηματισμό μου μέ τήν πορεία τοῦ ἀνώτερου Ζῶντος (τοῦ εἴδους). Ἡ μερικότητά μου δέν θά μπορούσε ποτέ πιά νά καθολικευτεῖ (παρά μόνο οὔτοπικά, μέ τό γράψιμο, πού ὁ σχεδιασμός του ὄφειλε νά εἶναι, ἀπό δῶ καί μπρός, ὁ μοναδικός σκοπός τῆς ζωῆς μου). Δέν μποροῦσα πιά παρά νά προσμένω τόν ὀλικό, μή διαλεκτικό, θάνατό μου.

Αὐτά διάβαζα στή Φωτογραφία τοῦ Χειμερινοῦ Πάρκου.

Κάτι σαν μιά ουσία της Φωτογραφίας επέπλεε αετούτη την ιδιαίτερη φωτογραφία. Αποφάσισα τότε να « βγάλω » τή γενική Φωτογραφία (τή « φύση » της) από τή μόνη φωτογραφία που υπήρχε ασφαλώς για μένα, και να τήν πάρω κατά κάποιον τρόπο ως οδηγό στην τελευταία μου έρευνα. Όλες οι φωτογραφίες του κόσμου σχημάτιζαν ένα Λαβύρινθο. Ήξερα πως στό κέντρο αυτού του Λαβύρινθου δεν θά έβρισκα τίποτε άλλο από τούτη τή μοναδική φωτογραφία, πραγματώνοντας τή φράση του Νίτσε : « Ένας λαβυρινθικός άνθρωπος δεν αναζητεί ποτέ τήν αλήθεια, παρά μόνο τήν Ήριάδνη του ». Ή Φωτογραφία του Χειμερινού Πάρκου ήταν ή Ήριάδνη μου, όχι διότι θά μέ βοηθοῦσε ν' ανακαλύψω κάτι τό μυστικό (τέρας ή θησαυρό), αλλά διότι θά μου έλεγε από τί είναι φτιαγμένο εκείνο τό νήμα που μέ τραβοῦσε προς τή Φωτογραφία. Είχα καταλάβει πως από δῶ και μπρός έπρεπε να εξετάσω τή μαρτυρία της Φωτογραφίας, όχι από τή σκο-

πιά της ήδονής, αλλά σε σχέση μ' αυτό που ρομαντικά αποκαλούν έρωτα και θάνατο.

(Δέν μπορώ να δείξω τή Φωτογραφία του Χειμερινού Πάρκου. Δέν υπάρχει παρά μόνο για μένα. Για σας, δεν θά ήταν τίποτε άλλο παρά μιά αδιάφορη φωτογραφία, μιά από τις χίλιες εκδηλώσεις του « όποιουδήποτε »· δεν μπορεί καθόλου ν' αποτελέσει τό προόδηλο αντικείμενο μιᾶς έπιστήμης· δεν μπορεί να θεμελιώσει μιάν αντικειμενικότητα, μέ τή θετική έννοια του όρου· τό πολύ να ενδιαφέρει τό *studium* σας : έποχή, ένδυμασίες, φωτογένεια· αλλά μέσα της δεν υπάρχει, για σας, καμιά πληγή).

Είχα στην αρχή τάξει στον έαυτό μου έναν κανόνα : μπρός σε όρισμένες φωτογραφίες, να μην ανάγω ποτέ τό υποκείμενο που ήμουν στην αποσαρκωμένη, απότακτη κοινωνική μηχανή (*socius*), μέ τήν όποία καταγίνεται ή έπιστήμη. Ο κανόνας αυτός μέ υποχρέωνε να « ξεχνῶ » δύο θεσμούς : τήν Οικογένεια, τή Μητέρα.

Κάποιος άγνωστος μου έγραψε : « Φαίνεται πως έτοιμάζετε ένα λεύκωμα μέ οικογενειακές Φωτογραφίες » (αλλόκοτη ύδευση της φήμης). Όχι : ούτε λεύκωμα, ούτε οικογένεια. Από καιρό τώρα, ή

οικογένεια, για μένα, ήταν ή μητέρα μου και, πλάι μου, ο αδελφός μου· δώθε, κείθε, τίποτε (έκτός από τή θύμηση τῶν παλπούδων)· κανέναν « ξάδερφος ». αὐτή ή μονάδα, ή τόσο απαραίτητη για τή συγκρότηση τῆς οικογενειακῆς ομάδας. Ἐξάλλου, ἀντιπαθῶ πολύ τήν ἐπιστημονική ἐκείνη στάση, πού θεωρεῖ τήν οικογένεια ἀποκλειστικά σάν ἕνα πλέγμα καταναγκασμῶν καί τελετουργιῶν : εἴτε δηλαδή τήν κωδικεύουμε σάν μιά ομάδα ἀμεσης ἐξάρτησης, εἴτε τή βλέπουμε σάν ἕνα κόμβο συγκρούσεων καί ἀπωθήσεων. Θά ἔλεγε κανείς πώς οἱ ἐπιστήμονες μας ἀδυνατοῦν ν' ἀντιληφθοῦν πώς ὑπάρχουν καί οικογένειες « ὅπου ὑπάρχει ἀγάπη ».

Καί ὅπως δέν θέλω ν' ἀναγάω τήν οικογένειά μου στήν Οἰκογένεια, ἔτσι δέν θέλω ν' ἀναγάω τή μητέρα μου στή Μητέρα. Διαβάζοντας ὀρισμένες γενικές μελέτες, ἔβλεπα πώς μπορούσαν νά ἐφαρμοστοῦν μέ πειστικό τρόπο στή δική μου κατάσταση : ὁ J. J. Goux, σχολιάζοντας τόν Φρόντ (Μωϋσῆς), ἐξηγεῖ ὅτι ὁ ἰουδαϊσμός ἀρνήθηκε τήν εἰκόνα για νά φυλαχτεῖ ἀπό τόν κίνδυνο νά λατρέψει τή Μητέρα· καί ὅτι ὁ χριστιανισμός, κάνοντας δυνατή τήν ἀπεικόνιση τῆς μητρικῆς θηλυκότητος, εἶχε ὑπερβεῖ τήν αὐστηρότητα τοῦ Νόμου πρὸς ὄφελος τοῦ Φαντασιακοῦ. Ἄν καί ἀνήκω σέ μιά θρησκεία δίχως εἰκόνες ὅπου ή Μητέρα δέν λατρεύεται (προτεσταντισμός), ἀλλά πού διαπλάστηκα πνευματικά ἀπό τήν καθολική τέχνη, μπροστά στή Φωτογραφία τοῦ Χειμερινοῦ Πάρκου, παραδινόμουν στήν Εἰκό-

να, στό Φαντασιακό. Μποροῦσα ἐπομένως νά καταλάβω τή γενικότητά μου· ἔχοντάς τήν ὅμως καταλάβει, ἀκατανίκητα, δραπέτευα ἀπό αὐτήν. Ὑπῆρχε στή Μητέρα ἕνας ὀλόφωτος, ἀπερίσταλτος πυρήνας : ή μητέρα μου. Θά ἦταν εὐλόγο νά νιώθω μεγαλύτερο πόνο ἐπειδή ἔζησα ὅλη μου τή ζωή μαζί της· ὅμως ὁ πόνος μου ὀφείλεται στό ποιὰ ἦταν· καί ἐπειδή ἦταν ἐκείνη πού ἦταν, ἔζησα μαζί της. Στή Μητέρα ὡς Ἄγαθόν, εἶχε προσθέσει τή χάρη νά εἶναι μιά ξεχωριστή ψυχή. Μποροῦσα νά πῶ, ὅπως ὁ Ἄφηγητής τοῦ Proust στό θάνατο τῆς γιγιάς του : « Δέν ἐπέμενα μόνο νά πονάω, ἀλλά καί νά σεβαστῶ τήν πρωτοτυπία τοῦ πόνου μου »· διότι αὐτή ή πρωτοτυπία ἦταν ή ἀντανάκλαση τοῦ ἀπόλυτα ἀπερίσταλτου πού ὑπῆρχε μέσα της καί πού γι' αὐτό ἀκριβῶς χάθηκε μονομιᾶς καί για πάντα. Λένε πώς ή θλίψη, μέ τόν προοδευτικό ἐρεθισμό, σβήγει σιγά-σιγά τόν πόνο· αὐτό δέν μποροῦσα, οὔτε μπορῶ νά τό πιστέψω· διότι, για μένα, ὁ Χρόνος ἐξαφανίζει τή συγκίνηση τοῦ χαμοῦ (δέν κλαίω), αὐτό εἶν' ὄλο. Κατά τά ἄλλα, ὅλα ἔμειναν ὅπως ἦταν. Διότι ἐκεῖνο πού ἔχασα, δέν εἶναι μιά Μορφή (ή Μητέρα), ἀλλά μιά ὑπαρξη· καί ὄχι μιά ὑπαρξη, ἀλλά μιά ποιότητα (μιά ψυχή) : ὄχι τήν ἀπαραίτητη, ἀλλά τήν ἀναντικατάστατη. Μποροῦσα νά ζήσω δίχως τή Μητέρα (τό κάνουμε ὄλοι, ἀργά ἢ γρήγορα)· ὅμως ή ζωή πού μου ἀπόμενε ἦταν δίχως ἄλλο καί ὡς τό τέλος ἀχαρακτήριστη (δίχως χαρακτήρα, δίχως ποιότητα).

Proust,
II, 759

Ἐκείνο πού εἶχα σημειώσει στήν ἀρχή, ἀβίαστα, μέ τό πρόσχημα τῆς μεθόδου, ὅτι δηλαδή ἡ κάθε φωτογραφία εἶναι κατά κάποιο τρόπο σύμφυτη μέ τό ἀνάφορό της, τό ἀνακάλυψα γιά ἄλλη μιὰ φορά, μέ καινούργιο τρόπο, θά ἔλεγα, παρασυρμένος ἀπό τήν ἀλήθεια τῆς εἰκόνας. Ἐπρεπε λοιπόν, ἔκτοτε, νά δεχτῶ νά ἀνακατέψω δύο φωνές : τή φωνή τῆς κοινοτοπίας (νά πῶ αὐτό πού ὅλος ὁ κόσμος βλέπει καί ξέρει) μέ τή φωνή τῆς μοναδικότητας (νά περισώσω τούτη τήν κοινοτοπία ἀπ' ὅλη τήν ὁρμή μιᾶς συγκίνησης πού ἀνήκε μόνο σέ μένα). Ἦταν σάν νά γύρευα τή φύση ενός ρήματος πού δέν ἔχει ἀπαρέμφατο καί πού τό συναντᾶς μόνο μέ κάποιο χρόνο καί κάποια ἐγκλιση.

Μοῦ χρειαζόταν πρῶν ἀπ' ὅλα νά ἐννοήσω καλά καί, συνεπῶς, ἂν ἦταν δυνατό, νά πῶ καλά (ἔστω κι ἄς εἶναι κάτι ἀπλό) σέ τί διαφέρει τό Ἐνάφορο τῆς Φωτογραφίας ἀπό τό Ἐνάφορο τῶν ἄλλων συστημάτων ἀναπαράστασης. Ὀνομάζω « φωτογρα-

φικό ἀνάφορο », ὄχι τό προαιρετικά πραγματικό ἀντικείμενο στό ὁποῖο ἀναφέρεται μιὰ εἰκόνα ἢ ἕνα σημεῖο, ἀλλά τό *κατανάγκην* πραγματικό ἀντικείμενο πού ἔχει τοποθετηθεῖ μπρός στό φακό, καί πού χωρίς αὐτό δέν θά ὑπῆρχε φωτογραφία. Ἡ ζωγραφική μπορεῖ νά παρασταίνει τήν πραγματικότητα δίχως νά τήν ἔχει δεῖ. Ὁ λόγος συνδυάζει σημεῖα πού ἔχουν δεδαίως ἀνάφορα, ἀλλά αὐτά τά ἀνάφορα μποροῦν νά εἶναι, καί εἶναι τίς περισσότερες φορές, « χίμαιρες ». Ἀντίθετα ἀπό τοῦτες τίς ἀπομιμήσεις, στή Φωτογραφία δέν μπορῶ ποτέ ν' ἀρνηθῶ ὅτι τό *πράγμα ἦταν παρόν*. Ὑπάρχει ἐδῶ συνδυασμένη διπλή τοποθέτηση : πραγματικότητας καί παρελθόντος. Κι ἐφόσον αὐτός ὁ καταναγκασμός δέν ὑπάρχει παρά μόνο γι' αὐτήν, ὀφείλουμε νά τόν θεωρήσουμε, μέ ἀναγωγή, ὡς τήν ἴδια τήν οὐσία, τό νόημα τῆς Φωτογραφίας. Αὐτό πού προσανατολίζω σέ μιὰ φωτογραφία (ἄς μή μιλήσουμε ἀκόμα γιά τόν κινηματογράφο), δέν εἶναι οὔτε ἡ Τέχνη, οὔτε ἡ Ἐπικοινωνία, ἀλλά ἡ Ἐναφορά, πού εἶναι ἡ ἰδρυτική πράξη τῆς Φωτογραφίας.

Τό ὄνομα, ἐπομένως, τοῦ νοήματος τῆς Φωτογραφίας θά εἶναι : « *Αὐτό-ὑπῆρξε* », ἢ ἀκόμα : τό Ἐμετάτρητο. Στά λατινικά (σχολαστικότητα ἀναγκαία καθότι φωτίζει τίς ἀποχρώσεις), θά λεγόταν δίχως ἄλλο : « *interfuit* » (παρέστη) : αὐτό πού βλέπω βρέθηκε ἐκεῖ, στόν τόπο ἐκεῖνο πού ἐκτείνεται ἀνάμεσα στό ἄπειρο καί στό ὑποκείμενο (*operator* ἢ *spectator*) ἦταν ἐκεῖ. κι ὡστόσο ἀμέσως χωρι-

σιμένο· ἦταν ἀπόλυτα, ἀναντίρρητα παρόν, κι ὡστόσο ἤδη ἑτεροχρονισμένο. Τό ρῆμα *intersum* (πάρ-ειμι) σημαίνει ὅλα τοῦτα.

Μπορεῖ νά συμβεῖ, μέσα στόν καθημερινό κατακλυσμό τῶν φωτογραφιῶν καί στίς χίλιες μορφές ἐνδιαφέροντος πού φαίνονται νά προκαλοῦν, τό νόημα « *Αὐτο-ὑπῆρξε* » ἄν ὄχι νά ἀπωθηθεῖ (ἕνα νόημα δέν μπορεῖ ν' ἀπωθεῖται), ἀλλά νά βιωθεῖ μέ ἀδιαφορία, σάν ἕνα γνώρισμα αὐτονόητο. Ἀπό τούτην ἀκριβῶς τήν ἀδιαφορία ἦρθε νά μέ ξυπνήσει ἡ Φωτογραφία τοῦ Χειμερινοῦ Πάρκου. Σύμφωνα μέ μιάν παράδοξη σειρά, μιὰ καί συνήθως πρῶτα βεβαιώνεσαι γιά τά πράγματα κι ὕστερα δηλώνεις ὅτι εἶναι « ἀληθινά », ἐπηρεασμένος ἀπό μιὰ νέα ἐμπειρία, τήν ἐμπειρία τῆς ἔντασης, εἶχα συναγάγει ἀπό τήν ἀλήθεια τῆς εἰκόνας, τήν πραγματικότητα τῆς προέλευσής της· εἶχα συγχωνεύσει ἀλήθεια καί πραγματικότητα σέ ἕνα ἐνιαῖο συναίσθημα, καί σ' αὐτό τοποθετοῦσα τώρα τή φύση – τό πνεῦμα – τῆς Φωτογραφίας, μιὰ καί κανένα ζωγραφιστό πορτρέτο, κι ἄν ἀκόμα ὑποτεθεῖ ὅτι μοῦ φάνηκε « ἀληθινό », δέν μπορούσε νά μοῦ ἐπιβάλλει τήν ἰδέα ὅτι τό ἀνάφορό του εἶχε πράγματι ὑπάρξει.

Μποροῦσα νά τό πῶ καί διαφορετικά : ἐκεῖνο πού θεμελιώνει τή φύση τῆς Φωτογραφίας, εἶναι ἡ πόζα. Λίγο ἐνδιαφέρει ἡ φυσική διάρκεια αὐτῆς τῆς πόζας· ἀκόμα καί ἄν πρόκειται γιά ἕνα ἑκατομμυριοστό τοῦ δευτερόλεπτου (ἡ σταγόνα ἀπό τό γάλα, τοῦ H. D. Edgerton), ὑπῆρξε πάντα πόζα, μιὰ καί ἡ πόζα δέν εἶναι ἐδῶ μιὰ στάση τοῦ στόχου, οὔτε καν μιὰ τεχνική τοῦ *Operator*, ἀλλά τό τέρμα μιᾶς « πρόθεσης » γιά ἀνάγνωση : κοιτάζοντας μιὰ φωτογραφία, κλείνω μοιραῖα μέσα στό βλέμμα μου τή σκέψη ἐκείνης τῆς στιγμῆς, ὅσο σύντομη κι ἄν εἶναι αὐτή, ὅπου ἕνα πραγματικό ἀντικείμενο βρέθηκε ἀκίνητο μπροστά στό μάτι. Μετάγω τήν ἀκίνησία τῆς παρούσας φωτογραφίας στή λήψη της πού ἔγινε στό παρελθόν, καί τοῦτο ἀκριβῶς τό σπαμάτημα τῆς κίνησης ἀποτελεῖ τήν πόζα. Αὐτό ἐξηγεῖ γιατί τό νόημα τῆς Φωτογραφίας ἀλλοιώνεται ὅταν αὐτή ἡ Φωτογραφία ζωντανεύει καί γίνεται κινηματογράφος : στή Φωτογραφία κάτι ἔχει στη-

Θεῖ (ποζάρει) μπρός στήν τρυπίτσα τοῦ φακοῦ καί ἔμεινε ἐκεῖ γιά πάντα (αὐτή εἶναι ἡ ἐντύπωσή μου)· ἐνώ στόν κινηματογράφο, κάτι ἔχει περάσει μπρός στήν ἴδια τούτη τρυπίτσα : τήν πόζα τήν ἔχει παρασύρει καί ἀρνηθεῖ τό ρεῦμα τῆς συνεχοῦς ἐναλλαγῆς τῶν εἰκόνων : πρόκειται ἐδῶ γιά μιάν ἄλλη φαινομενολογία καί, συνακόλουθα, γιά μιάν ἄλλη τέχνη πού ἀρχινᾷ, ἂν καί εἶναι ἀπότοκη τῆς πρώτης.

Στή Φωτογραφία, ἡ παρουσία τοῦ πράγματος (σέ ὀρισμένη περασμένη στιγμή) δέν εἶναι ποτέ μεταφορική· καί γιά ὅ,τι ἀφορᾷ τά ἔμψυχα ὄντα, οὔτε ἡ ζωή τους, ἐκτός κι ἂν φωτογραφίζουμε πτώματα· καί πάλι : ἂν ἡ φωτογραφία γίνεται τότε φρικαλέα, εἶναι ἐπειδή πιστοποιεῖ – ἂν μπορούμε νά τό ποῦμε ἔτσι – ὅτι τό πτώμα εἶναι ζωντανό, ὡς πτώμα : εἶναι δηλαδή ἡ ζωντανή εἰκόνα ἑνός πεθαμένου πράγματος. Διότι ἡ ἀκίνησις τῆς φωτογραφίας εἶναι σάν τό ἀποτέλεσμα μιᾶς διάστροφης σύγχυσης δύο ἐννοιῶν : τοῦ Πραγματικοῦ καί τοῦ Ζωντανοῦ : ἡ φωτογραφία, ἐπιμαρτυρώντας ὅτι τό ἀντικείμενο ἦταν πραγματικό, μᾶς σπρώχνει κρυφά νά πιστέψουμε ὅτι εἶναι ζωντανό, πέφτοντας στήν παγίδα, πού μᾶς κάνει ν' ἀποδίδουμε στό Πραγματικό μιάν ἀπόλυτα ἀνώτερη, καθότι αἰώνια, ἀξία· ἀπωθώντας ὅμως τοῦτο τό πραγματικό πρός τό παρελθόν (« αὐτό ὑπῆρξε »), μᾶς ὑποβάλλει τήν ἰδέα ὅτι εἶναι κιόλας νεκρό. Γι' αὐτό, εἶναι καλύτερα νά λέμε πῶς τό ἀμίμητο γνῶρισμα τῆς Φωτογραφίας (τό

νόημά της), εἶναι ὅτι κάποιος εἶδε τό ἀνάφορο (ἔστω κι ἂν πρόκειται γιά ἀντικείμενα) μέ *σάρκα καί ὀστά*, ἢ καί *αὐτοπροσώπως*. Ἡ Φωτογραφία ἀρχισε, ἄλλωστε, ἱστορικά, ὡς μιά τέχνη τοῦ Προσώπου : τῆς ταυτότητάς του, τοῦ ἰδιωτικοῦ του εἶναι, αὐτοῦ πού θά μπορούσαμε ν' ἀποκαλέσουμε, μέ ὅλες τίς σημασίες τῆς ἔκφρασης, *ιδιαιτερότητα* τοῦ σώματος. Κι ἐδῶ πάλι, ἀπό μιά φαινομενολογική ἀποψη, ὁ κινηματογράφος ἀρχίζει νά διαφορίζεται ἀπό τή Φωτογραφία· διότι ὁ κινηματογράφος (τῆς φαντασίας) σμίγει δύο πόζες : τό « αὐτό ὑπῆρξε » τοῦ ἠθοποιοῦ καί τό « αὐτό ὑπῆρξε » τοῦ ρόλου, ἔτσι πού (πράγμα πού δέν θά ἐνιωθα μπρός σ' ἕνα ζωγραφικό πίνακα) δέν μπορῶ ποτέ νά βλέπω ἢ νά ξαναβλέπω σ' ἕνα φιλμ ἠθοποιούς πού ξέρω πῶς ἔχουν πεθάνει, δίχως κάποια μελαγχολία : τήν ἴδια τή μελαγχολία τῆς Φωτογραφίας. (Δοκιμάζω τό ἴδιο αὐτό αἶσθημα ὅταν ἀκούω τή φωνή τραγουδιστῶν πού χάθηκαν).

Ξαναφέρνω στή σκέψη μου τό πορτρέτο τοῦ William Casby, « γεννημένου σκλάβου », πού τόν φωτογράφησε ὁ Avedon. Τό νόημα εἶναι ἐδῶ ἔντονο· διότι αὐτός πού βλέπω ἐκεῖ *ὑπῆρξε* σκλάβος : πιστοποιεῖ ὅτι ἡ δουλεία ὑπῆρξε, ὄχι τόσο μακριά ἀπό μᾶς· καί τ' ἔπειτα πιστοποιεῖ, ὄχι μέ ἱστορικές μαρτυρίες, ἀλλά μέ μιά νέα κατηγορία ἀποδείξεων, κατά κάποιον τρόπο πειραματικῶν – μ' ὅλο πού πρόκειται γιά τό παρελθόν – καί ὄχι πιά μόνο λογικά συναγόμενων : τήν ἀπόδειξη-σάν-τοῦ-Ἁγίου-Θωμᾶ-

πού-ἤθελε-ν' ἀγγίξει-τόν-ἀναστημένο-Χριστό,

Θυμᾶμαι πὼς εἶχα φυλάξει γιὰ μεγάλο διάστημα μιά φωτογραφία πού εἶχα κόψει ἀπό ἓνα εἰκονογραφημένο περιοδικό – ἀργότερα τήν ἔχασα, ὅπως κι ὅλα τὰ πάρα πολύ καλά ταχτοποιημένα πράγματα – καί πού παρίστανε ἓνα σκλαβοπάζαρο : ὁ δουλοκτήτης, μέ καπέλο στό κεφάλι, ὄρθιος, οἱ σκλάβοι, φορώντας μίαν ὑποτυπώδη μπροστέλα, καθιστοί. Τό τονίζω : μιά φωτογραφία – κι ὄχι μιά γκραβούρα· διότι ἡ φρίκη μου καί ἡ παιδιάτικη μου κατάπληξη ὀφείλονται σέ τοῦτο : στό ὅτι ἦταν *δέβαιο* πὼς αὐτό εἶχε ὑπάρξει : δέν ἐπρόκειτο γιὰ ἀκρίβεια, ἀλλά γιὰ πραγματικότητα : ὁ ἱστορικός δέν ἦταν πιά ὁ διαμεσολαβητής, ἡ δουλεία ἐμφανιζόταν δίχως διαμεσολάβηση, τό γεγονός ἐξακριβωνόταν *δίχως μεθόδευση*.

34

Λέγεται συχνά ὅτι οἱ ζωγράφοι ἐφεύραν τή Φωτογραφία (μεταβιβάζοντάς της τήν πλαισίωση, τήν ἀλβερτινιανή προοπτική καί τήν ὀπτική τοῦ *σκοτεινοῦ θαλάμου*). Ἐγώ λέω : ὄχι, οἱ χημικοί. Διότι τό νόημα « *Αὐτό ὑπῆρξε* » δέν μπόρεσε νά ὑλοποιηθεῖ παρά μόνο τή μέρα πού ἓνα ἐπιστημονικό περιστατικό (ἡ ἀνακάλυψη τῆς εὐπάθειας τῶν ἀλσγονιδίων

112

τοῦ ἀργύρου στό φῶς) ἐπέτρεψε τήν παγίδευση καί τήν ἀποτύπωση ἀπευθείας τῶν φωτεινῶν ἀκτίνων πού ἐκπέμπει ἓνα ἀντικείμενο διαφορότροπα φωτισμένο. Ἡ φωτογραφία εἶναι κυριολεκτικά μιά ἀπορροή τοῦ ἀνάφορου. Ἀπό ἓνα πραγματικό σῶμα, πού ἦταν κάπου ἐκεῖ, ἐκπορεύονται ἀκτινοβολίες πού ἔρχονται νά μ' ἀγγίξουν, ἐμένα πού εἶμαι κάπου ἐδῶ· λίγο ἐνδιαφέρει ἡ διάρκεια τῆς μετάδοσης· ἡ φωτογραφία τοῦ χαμένου ὄντος ἔρχεται νά μ' ἀγγίξει ὅπως οἱ διαφορισμένες ἀκτίνες ἑνός ἄστρου. Κάτι σάν ὀμφάλιος λῶρος συνδέει τό σῶμα τοῦ φωτογραφούμενου πράγματος μέ τό βλέμμα μου : τό φῶς, ἂν καί μή ἀπτό, εἶναι ἐδῶ ἓνα ἐνσάρκο μέσο, μιά ἐπιδερμίδα τήν ὁποία μοιράζομαι μ' ἐκείνον ἢ μ' ἐκείνη πού ἔχει φωτογραφηθεῖ.

Φαίνεται πὼς στά λατινικά ἡ « φωτογραφία » θά λεγόταν « *imago lucis opera expressa* »· δηλαδή : εἶδωλο πού ἀποκαλύπτεται, « *θγαίνει* », « *μοντάρεται* », « *ἐκθλίβεται* » (ὅπως ὁ χυμός ἑνός λεμονιοῦ) μέ τήν ἐνέργεια τοῦ φωτός. Κι ἂν ἡ Φωτογραφία ἀνῆκε σ' ἓναν κόσμο πού ἔχει ἀκόμα κάποια εὐαισθησία στό μῦθο, θά νιώθαμε ὅπωςδήποτε ἀγαλλίαση μπρός στόν πλοῦτο τοῦ συμβόλου : τό ἀγαπημένο σῶμα ἀπαθανάτιστηκε μέ τή διαμεσολάβηση ἑνός πολύτιμου μετάλλου, τοῦ ἀσημιοῦ (μνημεῖο καί πολυτέλεια)· σ' αὐτό θά προσθέταμε καί τήν ἰδέα ὅτι τοῦτο τό μέταλλο, ὅπως ὅλα τὰ μέταλλα τῆς Ἀλχημείας, εἶναι ζωντανό.

Ἴσως ἐπειδή γοητεύομαι (ἢ κατσουφιάζω), ὅταν

Sontag,
173

113

μαθαίνω πώς τό άλλοτινό πράγμα, μέ τίς άμεσες άκτινοβολίες του (τίς φωτεινότητές του), άγγιξε πραγματικά τήν επιφάνεια πού άγγιξε μέ τή σειρά του τό βλέμμα μου, άκριβώς για τόν λόγο αυτό δέν μ' άρέσει καθόλου τό Χρῶμα. Ένα άνώνυμο δαγερρότυπο του 1843 δείχνει, σέ μενταγιόν, έναν άντρα και μία γυναίκα, χρωματογραφημένους έκ τών ύστέρων από τόν προσκολλημένο στό έργαστήρι του φωτογράφου μινιατουρίστα : έχω πάντα τήν έντύπωση (λίγο ένδιαφέρει τί γίνεται στήν πραγματικότητα) ότι, μέ τόν ίδιο τρόπο, σέ κάθε φωτογραφία τό χρῶμα είναι ένα επίχρισμα πού αποτίθεται κατοπινά πάνω στήν αρχική αλήθεια του Άσπρόμαυρου. Τό Χρῶμα είναι για μένα κάτι τό πρόσθετο, ένα φτιασίδι (όπως εκείνο μέ τό όποιο βάφουν τά πτώματα). Διότι αυτό πού ένδιαφέρει, δέν είναι ή « ζωή » τής φωτογραφίας (έννοια καθαρά ιδεολογική), αλλά ή βεβαιότητα ότι τό φωτογραφημένο σώμα μ' άγγιξε μέ τίς δικές του άκτίνες, και όχι μ' ένα επιπρόσθετο φῶς.

(Έτσι, ή Φωτογραφία του Χειμερινού Πάρκου, παρά τή θαμπάδα της, είναι για μένα ό θησαυρός τών άκτίμων πού έκπέμπονταν από τή μητέρα μου παιδί, από τά μαλλιά της, από τήν επιδερμίδα της, από τή ρόμπα της, από τή ματιά της, *εκείνη τή μέρα*).

Η Φωτογραφία δέν ξαναφέρνει στή μνήμη τό παρελθόν (τίποτε πού νά θυμίζει Proust σέ μία φωτογραφία). Η έντύπωση πού μου προξενεί, δέν είναι πώς αποκαθιστά ό,τι έχει καταλυθεί (από τόν χρόνο ή τήν απόσταση), αλλά πώς πιστοποιεί ότι αυτό πού βλέπω, έχει πραγματικά ύπάρξει. Όμως, πρόκειται έδῶ για μίαν αληθινά σκανδαλώδη έντύπωση. Πάντα ή Φωτογραφία μου προκαλεί έκπληξη, μίαν έκπληξη πού διαρκεί και ανανεώνεται, ανεξάντλητα. Ίσως τούτη ή έκπληξη, τούτη ή έμμονή, νά έχει τήν πηγή της στή θρησκευτική ούσία μέ τήν όποία είμαι ζυμαμένος όπωςδήποτε : γεγονός είναι ότι ή Φωτογραφία έχει κάποια σχέση μέ τήν ανάσταση : δέν μπορούμε μήπως νά ποῦμε για τή φωτογραφία εκείνο πού λέγανε οί Βυζαντινοί για τήν εικόνα του Χριστου πού είναι αποτυπωμένη στήν Άγία Σινδόνη ό,τι, δηλαδή, δέν ήταν φτιαγμένη από χέρι ανθρώπου, ήταν *άχειροποίητος*¹⁵ ;

¹⁵ Έλληνικά στό πρωτότυπο (Σημ. Μετ.).

Νά μερικοί πολωνοί στρατιῶτες πού ἀναπαύονται σ' ἕναν κάμπο (Kertész, 1915)· τίποτε τό ἐξαιρετικό, παρά μόνο τοῦτο, ὅτι καμιὰ ρεαλιστική ζωγραφιά δέν θά μοῦ ἔδινε τό γεγονός ὅτι *βρίσκονταν ἐκεῖ*· αὐτό πού βλέπω, δέν εἶναι μιὰ θύμηση, μιὰ φαντασία, μιὰ ἀναπαράσταση, ἕνα ἔργο τῆς Maya¹⁶, σάν αὐτά πού ἡ τέχνη μοιράζει ἀπλόχερα, ἀλλά τό πραγματικό στήν κατάσταση πού ἦταν παλιότερα : συνδυασμός παρελθόντος καί πραγματικότητας. Ἐκεῖνο πού δίνει ἡ Φωτογραφία ὡς τροφή στό πνεῦμα μου (πού δέν τή χορταίνει), εἶναι – χάρη σέ μιὰ σύντομη πράξη πού ἡ κίνησή της δέν μπορεῖ νά ὀφείλεται σέ ὄνειροπόλημα (αὐτό εἶναι ἴσως ὁ ὀρισμός τοῦ satori) – τό ἀπλό μυστήριο τῆς συνύπαρξης. Μιὰ ἀνώνυμη φωτογραφία παριστάνει ἕνα γάμο (στήν Ἀγγλία) : εἰκοσιπέντε πρόσωπα ὄλων τῶν ἡλικιῶν, δυό κοριτσάκια, ἕνα μωρό· διαβάζω τή χρονολογία καί συλλογιέμαι : 1910· ἄρα, κατανάγκη, εἶναι ὅλοι τους πεθαμένοι, ἐκτός ἴσως ἀπό τά κοριτσάκια καί τό μωρό (γριές κυρίες, γέρος κύριος, τώρα). "Όταν βλέπω τήν *πλάζ τοῦ Biarritz* τό 1931 (Lartigue) ἢ τό *Pont des Arts* τό 1932 (Kertész) λέω μέσα μου : « Ἴσως νά ἦμουν ἐκεῖ »· εἶμαι, ἴσως, ἐγώ ἀνάμεσα στούς λουόμενους ἢ

¹⁶ Maya – Θεά τῆς Ἰνδουιστικῆς θρησκείας καί συνάμα ἀταπάτη, ἡ φαινομενική ὄψη τῶν πραγμάτων, πού οἱ ἄνθρωποι τήν ἐκλαμβάνουν γιά τήν πραγματικότητα καί πού κάνει τή ζωή ὑποφερτή. Ὁ Schopenhauer ἐμπνεύστηκε στή φιλοσοφία του ἀπό τή « Μάγια » τῶν Ἰνδουιστῶν, γιά νά δείξει τήν ἀταπάτη τῆς εὐτυχίας, πού ἐπλασε ἡ « βούληση γιά ζωή » (Σημ. Μετ.).

στούς περαστικούς, ἕνα ἀπό ἐκεῖνα τά καλοκαιρινά ἀπομεινάρια πού ἔπαιρνα τό τράμ τῆς Bayonne γιά νά πάω γιά μπάνιο στή Μεγάλη Πλάζ, ἢ ἕνα ἀπό τά κυριακάτικα ἐκεῖνα πρωινά πού, κατεβαίνοντας ἀπό τό σπίτι μας, ὁδός Jacques Callot, διέσχιζα τή γέφυρα γιά νά πάω στό Temple de l' Oratoire¹⁷ (χριστιανική φάση τῆς ἐφηβείας μου). Ἡ χρονολογία εἶναι μέρος τῆς φωτογραφίας : ὄχι ἐπειδή καταδηλώνει ἕνα στίλ (αὐτό δέν μ' ἐνδιαφέρει), ἀλλά διότι σέ κάνει νά σηκώνεις τό κεφάλι, σέ κάνει νά στοχάζεσαι τή ζωή, τό θάνατο, τό ἀμείλικτο σῆσιμο τῶν γενεῶν : εἶναι *δυνατό* νά ζεῖ ἀκόμα σήμερα ὁ Ernest, ὁ νεαρός μαθητής πού φωτογραφήθηκε τό 1931 ἀπό τόν Kertész (πού ὅμως; πῶς; Τί ρομάντζο !). Ἀκολουθῶ τό σημεῖο ἀναγνώρισης κάθε φωτογραφίας, καί ἀκριβῶς ἐδῶ ἡ φωτογραφία μοῦ προκαλεῖ ἐκπληξη, βάζοντάς μου τοῦτο τό βασικό ἐρώτημα : *γιατί ζῶ ἐδῶ καί τώρα* ; Βέβαια, ἡ Φωτογραφία, περισσότερο ἀπό ἄλλες τέχνες, δείχνει μιάν ἄμεση παρουσία στόν κόσμο – μιὰ συμπαρουσία· αὐτή ὅμως ἡ παρουσία δέν ἔχει μόνο πολιτικό χαρακτήρα (« συμμετοχή μέσω τῆς εἰκόνας στά συγκαιρινά γεγονότα »), ἔχει καί μεταφυσικό χαρακτήρα. Ὁ Flaubert περιγελοῦσε (ἀλλά περιγελοῦσε πραγματικά ;) τόν Bouvard καί τόν Pécu-

¹⁷ Ναός τοῦ Εὐκτηρίου – ναός τοῦ ὁμώνυμου μοναχικοῦ τάγματος (Ὁρατοριανοί), πού ἰδρύθηκε τό 1564 στή Ρώμη καί μεταφέρθηκε στή Γαλλία τό 1611. ὅπου ἀνήγειρε τήν ἐκκλησία του τό 1621. Τό 1821 ἔγινε ναός προτεσταντικός τῶν καλθινιστῶν ἀπό Παρίσι. (Σημ. Μετ.).



« Είναι δυνατό να ζει
ακόμα σήμερα ο Ernest :
πού όμως ; πώς ; Τί ρομάντσο ! »

chet¹⁸ πού ρωτούσαν ο ένας τόν άλλο για τόν ουρανό, τά άστρα, τό χρόνο, τή ζωή, τό άπειρον, κτλ. Τέτοιας λογής έρωτήματα μου δάζει ή Φωτογραφία : έρωτήματα πού σχετίζονται μέ μιά μεταφυσική « κουτή », ή άπλή (περίπλοκες είναι οί άπαντήσεις) : πιθανότατα τήν άληθινή μεταφυσική.

Ή Φωτογραφία δέν εκφράζει (άναγκαστικά) αυτό πού έπαψε να ύπάρχει, παρά μόνο και σίγουρα αυτό πού ύπήρξε. Αυτή ή λεπτολογία είναι αποφασιστικής σημασίας. Μπρός σε μιά φωτογραφία, ή συνείδηση δέν παίρνει σώνει και καλά τόν νοσταλγικό δρόμο τής ανάμνησης (πόσες φωτογραφίες είναι έξω από τόν άτομικό χρόνο), αλλά, για κάθε φωτογραφία πού ύπάρχει στον κόσμο, τόν δρόμο τής βεβαιότητας : ή ούσία τής Φωτογραφίας είναι να επικυρώνει εκείνο πού παρασταίνει. Έλαβα μιά μέρα από κάποιο φωτογράφο μιά φωτογραφία μου, πού στάθηκε άδύνατο, παρά τίς προσπάθειές μου,

¹⁸ *Bouvard et Pécuchet*, ο τίτλος του μυθιστορήματος του Gustave Flaubert, (1881), πού σατιρίζει τήν ανθρώπινη άνοησία. Πρόκειται για τις περιπέτειες δύο μετριότητων πού δοκιμάζουν τήν τύχη τους στις έπιστήμες και στις τέχνες και τά θαλασσώνουν κάθε φορά μέ κωμικό τρόπο (Σημ. Μετ.).

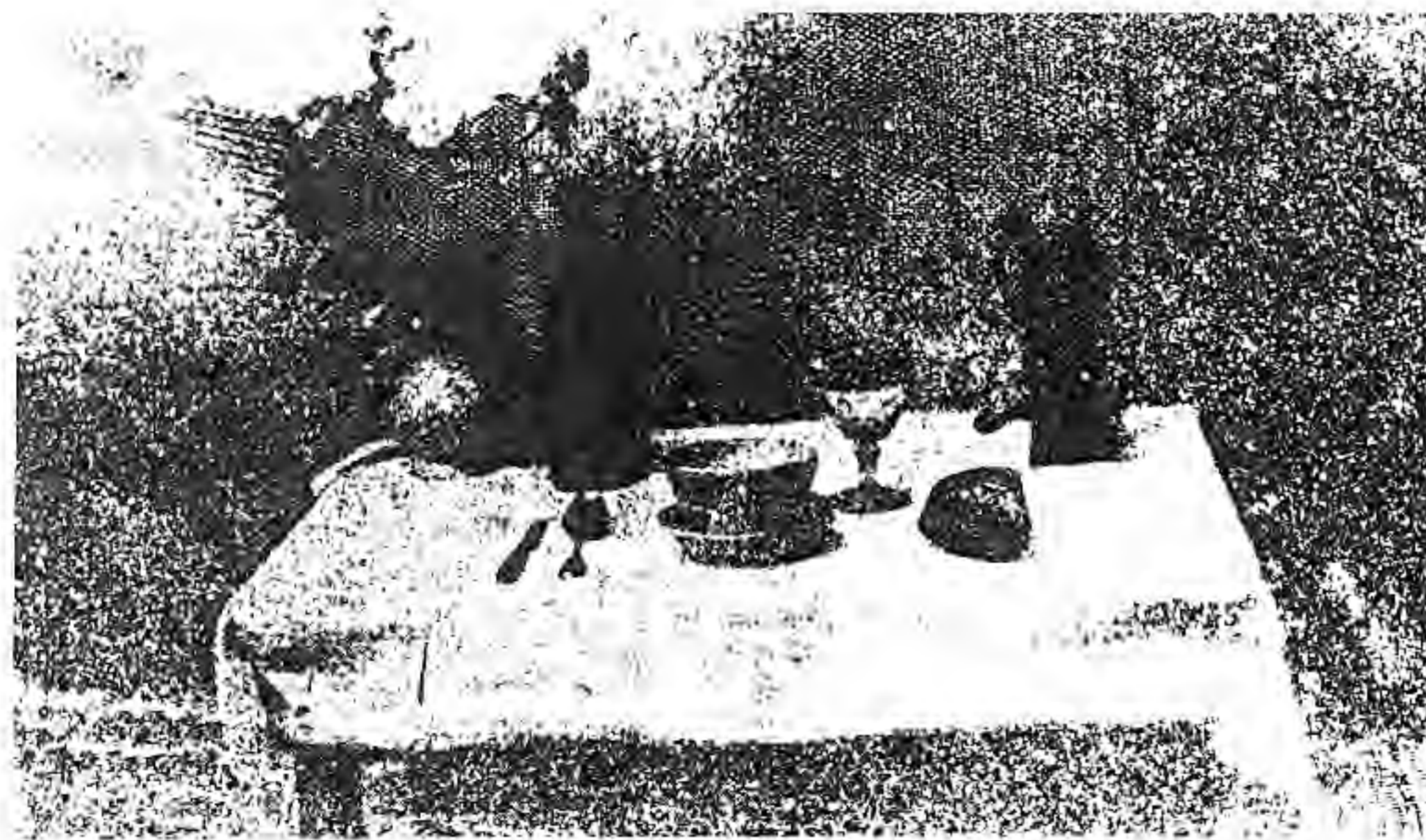
νά θυμηθῶ πού εἶχε τραθηχτεῖ· ἐξέταζα τή γραβά-
τά, τό πουλόδερ γιά ν' ἀνακαλύψω σέ ποιά περι-
σταση τὰ εἶχα φορέσει· χαμένος κόπος. Κι ὡστόσο,
ἐπειδὴ ἦταν μιά φωτογραφία, δέν μπορούσα νά ἀρ-
νηθῶ πῶς εἶχα βρεθεῖ ἐκεῖ (κι ἄς μὴν ἤξερα πού).
Αὐτὴ ἡ διάσταση ἀνάμεσα στή βεβαιότητα καί στή
λησμονιά μου προκάλεσε κάτι σάν ἱλιγγο, καί σάν
ἓνα ἀστυνομικό ἄγχος (τό θέμα τοῦ *Blow-up* δέν
ἦταν μακριά)· πῆγα στά ἐγκαίνια τῆς ἐκθεσης ὅπως
σέ μιά ἀνάκριση, γιά νά μάθω ἐπιτέλους ἐκεῖνο πού
δέν ἤξερα πιά γιά μένα.

Τούτη τή βεβαιότητα, κανένα γραφτό δέν μπορεί
νά μου τή δώσει. Τό κακό (ἀλλά καί ἡ ἡδονή) γιά
τή γλώσσα εἶναι ὅτι δέν μπορεί ν' ἀποδείξει ἡ ἴδια
τήν ἀuthεντικότητά της. Τό νόημα τῆς γλώσσας εἶ-
ναι ἴσως αὐτὴ ἡ ἀδυναμία, ἢ, γιά νά τό ποῦμε μέ
θετικό τρόπο : ἡ γλώσσα εἶναι, ἀπό τή φύση της,
πλασματική· γιά νά κάνουμε τή γλώσσα μὴ πλασμα-
τική, μᾶς χρειάζεται ἓνα πελώριο σύστημα μέτρων :
ἐπιστρατεύουμε τή λογική ἢ, ἐλλείπει αὐτῆς, τόν
ὄρκο· ἐνῶ ἡ Φωτογραφία εἶναι ἀδιάφορη σέ κάθε
λογῆς διαμεσολάβηση : δέν ἐφευρίσκει· εἶναι τό
ἴδιο τό τεκμήριο τῆς ἀuthεντικότητος· τὰ – σπάνια –
τεχνάσματα πού ἐπιτρέπει, δέν ἔχουν ἀποδεικτική
ἰσχὺ· εἶναι, ἀντίθετα, παραποιήσεις : ἡ φωτογρα-
φία δέν εἶναι δημιουργική παρὰ μόνο ὅταν κάνει
ζαβολιές. Εἶναι μιά προφήτισσα ἀπό τὴν ἀνάποδη :
σάν τὴν Κασσάνδρα, ἀλλά μέ τὰ μάτια στραμμένα
στό παρελθόν, δέν ψεύδεται ποτέ : ἢ μάλλον, μπο-

ρεῖ νά πεῖ ψέματα γιά τό νόημα τοῦ πράγματος, μιά
κι εἶναι ἀπό τή φύση της προεσκευασμένη, ποτέ γιά
τὴν ὑπαρξή του. Ἐν καὶ ἀνίκανη γιά γενικές ἰδέες
(γιά ἐπινοήσεις), ἡ δύναμή της εἶναι ὡστόσο ἀνώτε-
ρη ἀπὸ καθετὶ πού μπορεί ἢ μπόρεσε νά συλλάβει
τό ἀνθρώπινο πνεῦμα γιά νά μᾶς κάνει βέβαιους
γιά τὴν πραγματικότητα – ἀλλά ἡ πραγματικότητα
αὐτὴ δέν παύει νά εἶναι μιά σύμπτωση (« ἔτσι, χω-
ρὶς τίποτε περισσότερο »).

Κάθε φωτογραφία εἶναι ἓνα πιστοποιητικό πα-
ρουσίας. Τοῦτο τό πιστοποιητικό εἶναι τό νέο γονί-
διο πού ἡ ἐφεύρεση τῆς Φωτογραφίας ἔμπασε στήν
οἰκογένεια τῶν εἰκόνων. Οἱ πρῶτες φωτογραφίες
πού ἀτένισε ἓνας ἄνθρωπος (ὁ Niepce μπρός στό
Στρωμένο τραπέζι, λογουχάρη) πρέπει νά τοῦ φά-
νηκαν πῶς μοιάζουν σάν δυό σταγόνες νερό μέ ζω-
γραφίες (κι ἐδῶ ἡ *camera obscura*)· ἤξερε ὡστόσο
ὅτι βρισκόταν φάτσα μέ φάτσα μ' ἓνα μεταλλαγμένο
εἶδος (ἓνας Ἄρειανός μπορεί νά μοιάζει μ' ἓναν
ἄνθρωπο)· ἡ συνείδησή του ἔθετε τό ἀντικείμενο
πού συνάντησε ἐκτός κάθε ἀναλογίας, σάν τό ἐκτό-
πλασμα « ἐκείνου πού ὑπῆρξε » : οὔτε εἰκόνα, οὔτε
πραγματικό, ἀλλά ἓνα νέο, πράγματι, ὄν : κάτι
πραγματικό πού δέν μπορούμε πιά νά τ' ἀγγίξουμε.

Νιώθουμε ἴσως μιά ἀκατανίκητη ἀντίσταση στό
νά πιστέψουμε στό παρελθόν, στήν Ἱστορία, ἐκτός
μέ τή μορφή τοῦ μύθου. Ἡ Φωτογραφία, γιά πρῶ-
τη φορά, κάνει νά σταματήσει αὐτὴ ἡ ἀντίσταση :
τό παρελθόν εἶναι τώρα τόσο βέβαιο ὅσο καί τό πα-



Ἡ πρώτη φωτογραφία

ρόν, αυτό που βλέπουμε πάνω στο χαρτί είναι τόσο βέβαιο όσο κι αυτό που αγγίζουμε. Ἡ ἔλευση τῆς Φωτογραφίας – καί ὄχι, ὅπως εἰπώθηκε, ἡ ἔλευση Legendre τοῦ κινηματογράφου – εἶναι ἐκείνη που συντάραξε τήν ἱστορία τοῦ κόσμου.

Ἀκριβῶς ἐπειδή ἡ Φωτογραφία εἶναι ἕνα ἀνθρωπολογικά νέο ἀντικείμενο, ξεφεύγει ὅπωςδήποτε, νομίζω, ἀπό τίς συνηθισμένες συζητήσεις γιά τήν εἰκόνα. Ἡ μόδα σήμερα, γιά τούς σχολιαστές τῆς Φωτογραφίας (κοινωνιολόγους καί σημειολόγους), κλίνει πρὸς τή σημασιολογική σχετικότητα : δέν ὑπάρχει « πραγματικό » (μεγάλη περιφρόνηση γιά τούς « ρεαλιστές » που δέν βλέπουν ὅτι ἡ φωτογραφία εἶναι πάντα κωδικευμένη), δέν ὑπάρχει παρά μόνο τό τέχνασμα. *Ἐέσις*¹⁹ ὄχι *Φύσις*¹⁹. ἡ Φωτογραφία, λένε, δέν εἶναι ἕνα ἀνάλογον¹⁹ τοῦ κόσμου· αὐτό που παραμένει εἶναι φτιαχτό, γιατί ἡ φωτογραφική ὀπτική πάγεται στήν ἀλβερτινιανή (τελείως ἱστορική) προοπτική καί γιατί ἡ ἐγγραφή στή φωτογραφική πλάκα μετατρέπει ἕνα τρισδιάστατο ἀντικείμενο σέ ἕνα δισδιάστατο ὁμοίωμα. Μάταιη διένεξη : τίποτε δέν ἐμποδίζει τή Φωτογραφία νά εἶναι ἀναλογική· ταυτόχρονα ὅμως, τό νόημα τῆς Φωτογραφίας δέν βρίσκεται καθόλου στήν ἀναλογία (γνώρισμα που τό μοιράζεται μέ τίς κάθε λογῆς ἀναπαραστάσεις). Οἱ ρεαλιστές, στούς ὁποίους ἀνήκω, καί μάλιστα ἀπό τότε που ὑποστήριξα ὅτι ἡ

¹⁹ Ἑλληνικά στό πρωτότυπο (Σημ. Μετ.).

Φωτογραφία είναι μιά εικόνα δίχως κώδικα – έστω κι αν, όπως είναι ολοφάνερο, οί κώδικες έπεμβαίνουν και άλλοιώνουν τήν ανάγνωσή της – δέν παίρνουν καθόλου τή φωτογραφία για ένα « αντίγραφο » του πραγματικού, αλλά για μιάν άπορροή του παρελθόντος πραγματικού : μιά μαγεία, όχι μιά τέχνη. Τό ν' αναρωτιέται κανείς αν ή φωτογραφία είναι αναλογική ή κωδικευμένη δέν είναι ένας σωστός τρόπος άνάλυσης. Τό σπουδαίο είναι ότι ή φωτογραφία έχει μιά δύναμη διαπιστωτική και ότι ή διαπιστωτική ικανότητα τής Φωτογραφίας άφορα όχι τό αντικείμενο, αλλά τόν χρόνο. Από φαινομενολογική άποψη, στή Φωτογραφία ή ικανότητα τής διαπίστωσης τής αυθεντικότητας προέχει από τήν ικανότητα τής αναπαράστασης.

37

“Ολοι οί συγγραφείς, λέει ο Sartre, παραδέχονται όμόφωνα τή φτώχεια τών εικόνων πού συνοδεύουν τήν ανάγνωση ενός μυθιστορήματος : αν μ' έχει συνελάρει αυτό τό μυθιστόρημα, δέν έχω καμιά νοερή εικόνα. Στο *Όλιγο-εικονικό* τής ανάγνωσης, άπαντα τό *Παν-εικονικό* τής Φωτογραφίας : όχι μόνο επειδή αυτή ή ίδια είναι κιόλας μιά εικόνα, αλλά επειδή ή πολύ ειδική αυτή εικόνα παρουσιάζεται

124

πλήρης – άκέραιη), θά λέγαμε παίζοντας μέ τή λέξη. Η φωτογραφική εικόνα είναι γεμάτη, κατάμεστη : δέν υπάρχει θέση, δέν μπορούμε νά προσθέσουμε τίποτε σ' αυτήν.

Στόν κινηματογράφο, πού τό υλικό του είναι φωτογραφικό, ή φωτογραφία δέν έχει ώστόσο αυτή τήν πληρότητα (εύτυχως γι' αυτόν). Γιατί ; Διότι εκεί ή φωτογραφία, παρασυρμένη μέσα σ' ένα ρεύμα, σπρώχνεται και τραβιέται άδιάκοπα προς άλλες θέες : και στόν κινηματογράφο, αναμπίβολα, υπάρχει πάντοτε τό φωτογραφικό άνάφορο, αλλά τό άνάφορο αυτό ξεγλιστρά, δέν επιμένει ν' αποδείξει τήν πραγματικότητά του, δέν διαμαρτύρεται για τήν παλιά του ύπαρξη : δέν γαντζώνεται πάνω μου : δέν είναι ένα φάντασμα. “Όπως ο πραγματικός κόσμος, έτσι κι ο κόσμος τών φίλμ έχει για στήριγμα τήν υπερφίαλη ιδέα « ότι ή βιοματική έμπειρία θά έξακολουθει νά κυλά διαρκώς μέ τό ίδιο συστατικό στίλ » : ή Φωτογραφία όμως σπάζει « τό συστατικό στίλ » (εδώ βρίσκεται τό στοιχείο τής έκπληξης) : είναι δίχως μέλλον (εδώ βρίσκεται τό συγκινησιακό της στοιχείο, ή μελαγχολία) : δέν υπάρχει σ' αυτήν καμιά πρό-ταση, ενώ ο κινηματογράφος είναι προ-τατικός, και κατά συνέπεια δέν είναι καθόλου μελαγχολικός (τί είναι λοιπόν ; – Απλούστατα, είναι « κανονικός », όπως ή ζωή). Η Φωτογραφία, καθώς είναι άκίνητη, αναδιπλώνεται από τήν παρουσίαση στή συγκράτηση.

Μπορώ νά τό πω κι άλλιώς. “Ας πάρουμε και πά-

125

Husserl

λι τή Φωτογραφία του Χειμερινού Πάρκου. Είμαι
μόνος μπροστά της, μαζί της. Ο κύκλος είναι κλει-
στός, δέν υπάρχει διέξοδος. Υποφέρω ακίνητος.
Αδυναμία στείρα, σκληρή : δέν μπορώ νά μετα-
πλάσω τήν ψυχική στενοχώρια μου, δέν μπορώ ν'
ἀφήσω τό βλέμμα μου νά παρεκκλίνει· καμιά κουλ-
τούρα δέν ἔρχεται νά μέ βοηθήσει νά ἐκφράσω τοῦ-
το τόν πόνο, πού τόν ζῶ ὀλόκληρο σέ ἄμεση ἐπαφή
μέ τό πεπερασμένο τῆς εἰκόνας (νά γιατί, παρά
τούς κώδικές της, δέν μπορώ νά διαβάσω μιὰ φω-
τογραφία) : ἡ Φωτογραφία – ἡ Φωτογραφία μου –
εἶναι δίχως κουλτούρα : ὅταν εἶναι ὀδυνηρή, τίποτε
σ' αὐτήν δέν μπορεῖ νά μεταπλάσει τή στενοχώρια
σέ θλίψη. Κι ἂν ἡ διαλεκτική εἶναι ἡ σκέψη πού
δαμάζει τό φθαρτό καί μεταστρέφει τήν ἄρνηση τοῦ
θανάτου σέ δύναμη ἐργασίας, τότε ἡ Φωτογραφία
εἶναι μή-διαλεκτική : εἶναι ἕνα ἐκφυλισμένο θέατρο
ὅπου ὁ θάνατος δέν μπορεῖ « νά αὐτοθεωρεῖται »,
νά στοχάζεται τόν ἑαυτό του, νά τόν ἐσωτερικεύει·
ἡ ἀκόμα : εἶναι τό νεκρό θέατρο τοῦ Θανάτου, ὁ
ἀποκλεισμός τοῦ Τραγικοῦ· ἡ Φωτογραφία ἀπο-
κλείει κάθε ἐξάγνιση, κάθε κάθαρση. Θά λάτρευα
ὅπωςδήποτε μιὰ Εἰκόνα, μιὰ Ζωγραφιά, ἕνα
Ἄγαλμα, ἀλλά μιὰ φωτογραφία ; Δέν μπορώ νά
τήν τοποθετήσω μέσα σέ ἕνα τελετουργικό (πάνω
στό γραφεῖο μου, μέσα σ' ἕνα λεύκωμα) παρά μόνο
ἂν, κατά κάποιον τρόπο, ἀποφεύγω νά τήν κοιτά-
ξω (ἢ ἀποφεύγω νά μέ κοιτάξει), φενακίζοντας θε-
λημένα τήν ἀφόρητη πληρότητά της καί, μέ τήν ἴδια

Lacoue-
Labarthe,
187

τήν ὀλιγωρία μου, κάνοντάς την νά ἀνταμώσει μιάν
ἐντελῶς ἄλλη κατηγορία φετίχ : τίς εἰκόνες πού,
στίς ἑλληνικές ἐκκλησίες, ὁ κόσμος τίς φιλά, δίχως
νά τίς βλέπει, πάνω στό παγωμένο γυαλί.

Στή Φωτογραφία, ἡ ἀκίνητοποίηση τοῦ Χρόνου
δίνεται μέ τρόπο ὑπερβολικό, τερατώδη : ὁ Χρόνος
εἶναι στουπωμένος (ἀπ' ὅπου καί ἡ σχέση μέ τό
Ταμπλώ-Βιβάν, πού τό μυθικό του πρότυπο εἶναι
τό ἀποκοίμισμα τῆς Ὠραίας Κοιμωμένης). Τό ὅτι ἡ
Φωτογραφία εἶναι « μοντέρνα », ἀνακατεμένη μέ
τήν πιό καυτή καθημερινότητά μας, δέν τήν ἐμποδί-
ζει νά ἔχει μέσα της κάτι σάν ἕνα αἰνιγματικό στίγ-
μα ἀνεπικαιρότητας, μιὰ παράξενη ἀκίνησια, τήν
ἴδια τήν οὐσία μιᾶς στάσης (διάβασα κάπου ὅτι οἱ
κάτοικοι τοῦ χωριοῦ Montiel, στήν ἐπαρχία Albace-
te²⁰ ζοῦσαν ἔτσι, καθηλωμένοι σ' ἕνα χρόνο πού εἶ-
χε σταματήσει κάποτε, ἐνῶ συνέχιζαν νά διαβάζουν
ἐφημερίδα καί ν' ἀκοῦνε ραδιόφωνο). Ἡ Φωτο-
γραφία ὄχι μόνο δέν εἶναι ποτέ, στήν οὐσία, μιὰ
ἀνάμνηση (ὁπότε ἡ γραμματική της ἐκφραση θά
ἦταν ὁ παρακείμενος, ἐνῶ ὁ χρόνος τῆς Φωτογρα-
φίας εἶναι μάλλον ὁ ἀόριστος), ἀλλά καί ἀντικόβει
τήν ἀνάμνηση, γίνεται πολύ γρήγορα μιὰ ἀντι-
ἀνάμνηση. Μιά μέρα, μερικοί φίλοιμίλαγαν γιά τίς
παιδικές τους ἀναμνήσεις· εἶχαν ἀρκετές· ἐγώ
ὅμως, πού πρὶν λίγο κοίταζα τίς παλιές μου φωτο-
γραφίες, δέν εἶχα πιά καμιά. Περιστοιχισμένος ἀπό

²⁰ Στήν Ἰσπανία (Σημ. Μετ.).

τούτες τις φωτογραφίες δέν μπορούσα πιά νά βρω παρηγοριά στους στίχους του Rilke : « Τόσο γλυκές ὅσο κι ἡ θύμηση, οἱ μιμόζες λούζουν τό δωμάτιο » : ἡ Φωτογραφία δέν « λούζει » τό δωμάτιο : καμιά μωρωδιά, καμιά μουσική, μοναχά τό ἐξογκωμένο πράγμα. Ἡ Φωτογραφία εἶναι βίαιη : ὄχι ἐπειδή δείχνει βιαιότητες, ἀλλά ἐπειδή κάθε φορά γεμίζει μέ τόστανιό τήν ὄραση, καί ἐπειδή μέσα σ' αὐτήν τίποτε δέν μπορείς ν' ἀρνηθεῖς, οὔτε νά ἀλλάξεις (τό ὅτι κάπου κάπου μπορούμε νά τή λέμε γλυκιά δέν ἀντιφάσκει στή βιαιότητά της : πολλοί λένε πώς ἡ ζάχαρη εἶναι γλυκιά : ἐγώ ὅμως τή βρίσκω βίαιη τή ζάχαρη).

38

Ἔτσι αὐτοί οἱ νεαροί φωτογράφοι πού ἀλωνίζουν τόν κόσμο κυνηγώντας τήν ἐπικαιρότητα δέν ξέρουν ὅτι εἶναι πράκτορες τοῦ Θανάτου. Αὐτός εἶναι ὁ τρόπος πού ἡ ἐποχή μας ἀντιμετωπίζει τό Θάνατο : πίσω, δηλαδή, ἀπό τό ἄλλοθι πού ἀπαρνιέται τό παράφορα ζωντανό, καί πού ὁ Φωτογράφος εἶναι κατά κάποιον τρόπο ὁ ἐπαγγελματίας του. Διότι ἡ Φωτογραφία, ἱστορικά, πρέπει νά ἔχει κάποια σχέση μέ τήν « κρίση θανάτου », πού ἀρχίζει στό δεύτερο μισό τοῦ 19ου αἰώνα καί προσωπι-

128

κά θά προτιμοῦσα ἀντί νά ἀνατοποθετοῦμε ἀδιάκοπα τήν ἔλευση τῆς Φωτογραφίας στό κοινωνικό καί οἰκονομικό της πλαίσιο, ν' ἀναρωτιόμασταν καί γιά τόν ἀνθρωπολογικό δεσμό τοῦ Θανάτου μέ τήν καινούργια εἰκόνα. Διότι ὁ Θάνατος, σέ μιὰ κοινωνία, πρέπει βέβαια νά βρίσκεται κάπου : ἂν δέν εἶναι πιά (ἢ εἶναι λιγότερο) μέσα στή θρησκεία, θά πρέπει νά εἶναι ἄλλου : ἴσως μέσα σέ τούτη τήν εἰκόνα πού παρουσιάζει τό Θάνατο θέλοντας νά διαφυλάξει τή ζωή. Ἡ Φωτογραφία, ὄντας συγκαρινή τῆς ὑποχώρησης τῶν θρησκευτικῶν τελετῶν, ἀντιστοιχεῖ ἴσως στήν παρείσφρηση, μέσα στή σύγχρονη κοινωνία μας, ἑνός ἀ-συμβολικοῦ Θανάτου, ἐκτός θρησκείας, ἐκτός τελετουργικῶν, κάτι σάν ἀπότομη βουτιά μέσα στόν κυριολεκτικό Θάνατο. Ἡ Ζωή / ὁ Θάνατος : τό παράδειγμα περιορίζεται σ' ἓνα ἀπλό τράβηγμα τοῦ διακόπτη, αὐτοῦ πού χωρίζει τήν ἀρχική πόζα ἀπό τό τελικό χαρτί.

Μέ τή Φωτογραφία, μπαίνουμε στόν πεζό Θάνατο. Μιά μέρα, καθώς ἔβγαινα ἀπό κάποια παράδοση, κάποιος μοῦ εἶπε περιφρονητικά : « Μιλᾶτε πεζά γιά τό Θάνατο ». – Λές καί ἡ φοίκη τοῦ Θανάτου δέν εἶναι ἀκριβῶς ἡ πεζότητά του ! Ἡ φοίκη εἶναι τοῦτο ἔδω : νά μή λέω τίποτε γιά τό θάνατο ἐκείνου πού ἀγαπῶ περισσότερο, νά μή λέω τίποτε γιά τή φωτογραφία του, πού τή θεωρῶ δίχως νά μπορῶ ποτέ νά δῶ τό βάθος της, νά τή μεταπλάσω. Ἡ μόνη « σκέψη » πού μπορῶ νά ἔχω, εἶναι ὅτι στήν ἄκρη αὐτοῦ τοῦ πρώτου θανάτου, εἶναι ἐγγε-

129

γραμμένος κι ό δικός μου θάνατος· ανάμεσα στους δύο, δέν υπάρχει πιά τίποτε άλλο από τήν άπαντοχή· δέν έχω άλλη διέξοδο παρά τούτο τό *όξύμωρο* : νά μιλάω για « κάτι για τό όποιο δέν έχω τίποτε νά πώ ».

Δέν μπορώ νά μεταβάλω τή Φωτογραφία παρά σέ άπόρριμμα : ή στό συρτάρι ή στό καλάθι. Η Φωτογραφία όχι μόνο έχει συνήθως τήν τύχη τού (φθαρτού) χαρτιού, αλλά, ακόμα κι αν είναι κερυωμένη σέ πιό σκληρά στηρίγματα, δέν παύει νά είναι κι αυτή θνητή : όπως ένας ζωντανός όργανισμός, γεννιέται σέ άμεση έπαφή μέ τους άσημένιους κόκκους πού βλασταίνουν, άνθίζει κάποια στιγμή, και ύστερα γερνά. Καθώς φθείρεται από τό φως και τήν ύγρασία, ξεθωριάζει, ζαρώνει, εξαφανίζεται : δέν μένει άλλο παρά νά τήν πετάξεις. Οί παλιότερες κοινωνίες φρόντιζαν ώστε ή ανάμνηση, υποκατάστατο τής ζωής, νά είναι αιώνια, και, τουλάχιστον τό πράγμα πού δήλωνε τό Θάνατο νά είναι, τό ίδιο, άθάνατο : ήταν τό Μνημείο. Η νεότερη όμως κοινωνία, μετατρέποντας τή (θνητή) Φωτογραφία σέ γενικό, και σαν φυσικό, μάρτυρα « αυτού πού υπήρξε », άποποιήθηκε τό Μνημείο. Παράδοξο : ό ίδιος αιώνας έφευρε τήν Ιστορία και τή Φωτογραφία. Η Ιστορία όμως είναι μιά μνήμη φτιαγμένη σύμφωνα μέ θετικές συνταγές, ένας καθαρός διανοητικός λόγος πού καταργεί τόν μυθικό Χρόνο· και ή Φωτογραφία είναι κι αυτή μιά μαρτυρία σίγουρη, αλλά φευγαλέα· έτσι πού τά πάντα,

σήμερα, προετοιμάζουν τό είδος μας σέ τούτην έδω τήν άνικανότητα : νά μή μπορεί πιά, σέ λίγο, ν' αντιλαμβάνεται, συναισθηματικά ή συμβολικά, τή διάρκεια : ή έποχή τής Φωτογραφίας είναι συνάμα ή έποχή των έπαναστάσεων, των άμφισβητήσεων, των άποπειρών, των εκρήξεων, κοντολογίς, τής άνυπομονησίας, τής άρνησης κάθε ώρίμανσης. — Και δίχως άλλο, ή έκπληξη τού « Αυτό υπήρξε » κι αυτή θά εξαφανιστεί. Έχει κιόλας εξαφανιστεί. Είμαι, δέν ξέρω γιατί, ένας από τους τελευταίους μάρτυρες αυτής τής εξαφάνισης (μάρτυρας τού 'Ανεπίκαιρου), και τούτο τό βιβλίο είναι τό άρχαϊκό της ίχνος.

Τί πρόκειται ν' άχρηστευθεί μαζί μ' αυτή τή φωτογραφία πού κιτρινίζει, ξεθωριάζει, σβήνει και θά πεταχτεί μιά μέρα στά σκουπίδια, αν όχι από μένα — είμαι πάρα πολύ προληπτικός για κάτι τέτοιο — τουλάχιστο, όταν πεθάνω, από άλλους ; "Όχι μόνο ή « ζωή » (τούτο δώ ήταν ζωντανό, είχε ποζάρει ζωντανό μπρός στό φακό), αλλά και, κάποτε, πώς νά τό πούμε ; ή αγάπη. Μπροστά στή μόνη φωτογραφία όπου βλέπω τόν πατέρα μου και τή μητέρα μου μαζί, αυτοί πού ξέρω πώς αγαπιόνταν, σκέφτομαι : είναι ή αγάπη σαν θησαυρός πού πρόκειται νά χαθεί για πάντα· γιατί, όταν θά πάψω νά υπάρχω, κανένας δέν θά μπορέσει πιά νά καταθέσει μαρτυρία γι' αυτήν : δέν θά μείνει πιά παρά ή αδιάφορη Φύση. Πρόκειται έδω για ένα σπαραγμό τόσο βίαιο, τόσο άφόρητο, πού, μόνος, ενάντια

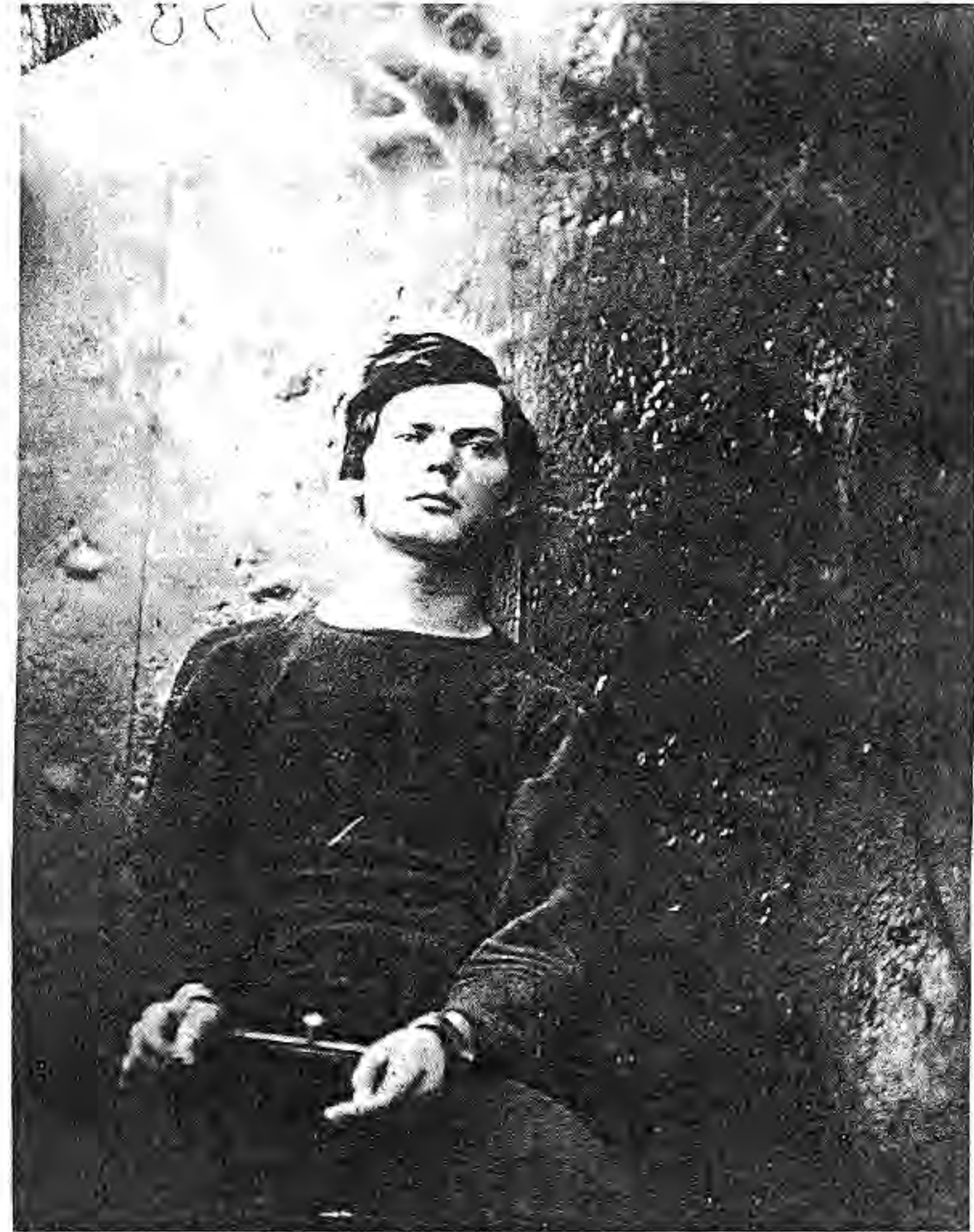
στόν αἰώνα του, ὁ Michelet μπόρεσε νά συλλάβει τήν Ἱστορία σάν μιὰ Διαμαρτυρία ἀγάπης : γιά τή διαιώνιση ὄχι μόνο τῆς ζωῆς, ἀλλά κι αὐτοῦ πού ὁ ἴδιος ὀνόμαζε, στό δικό του, ἐκτός συρμοῦ σήμερα, λεξιλόγιο, Ἄγαθόν, Δικαιοσύνη, Ἐνότητα, κτλ.

39

Τότε πού (στήν ἀρχή τοῦ διβλίου : εἶναι κιόλας μακριά) ἀναρωτιόμουν γιά τήν προσήλωσή μου σέ ὀρισμένες φωτογραφίες, εἶχα πιστέψει πώς μποροῦσα νά ξεχωρίσω ἓνα πνευματικό πεδίο ἐνδιαφέροντος (τό *studium*) ἀπό ἐκεῖνη τήν ἀνεπάντεχη χαρακιά πού διέσχισε κάποτε τοῦτο τό πεδίο καί πού τήν ὀνόμαζα *punctum*. Ξέρω τώρα πώς ὑπάρχει κι ἓνα ἄλλο *punctum* (ἓνα ἄλλο « στίγμα ») ἐκτός ἀπό τή « λεπτομέρεια ». Τοῦτο τό νέο *punctum*, πού δέν εἶναι πιά μορφῆς ἀλλά ἔντασης, εἶναι ὁ Χρόνος, εἶναι ἡ σπαρακτική ἔμφαση τοῦ νοήματος (« αὐτό-ὑπῆρξε »), ἡ καθαρῆ παράστασή του.

Τό 1865, ὁ νεαρός Lewis Payne ἀποπειράθηκε νά δολοφονήσει τόν ἀμερικανό ὑπουργό ἐξωτερικῶν W. H. Seward. Ὁ Alexander Gardner τόν φωτογράφησε στό κελί του· ὁ κατάδικος περιμένει τόν ἀπαγχονισμό του. Ἡ φωτογραφία εἶναι ὠραία, τό ἀγόρι ἐπίσης : αὐτό εἶναι τό *studium*. Ἀλλά τό *punc-*

132



« Πέθανε καί πρόκειται νά πεθάνει »

ium είναι : πρόκειται νά πεθάνει. Διαβάζω ταυτόχρονα : αυτό θά γίνει και αυτό έγινε· παρατηρώ με φρίκη έναν μέλλοντα προηγούμενο, πού έχει ως αντικείμενο τό θάνατο. Ἡ φωτογραφία, δίνοντάς μου τόν ἀπόλυτο ἀόριστο τῆς πόζας, μου δηλώνει τό θάνατο στόν μέλλοντα. Ἐκεῖνο πού μέ κεντρίζει, εἶναι ἡ ἀνακάλυψη αὐτῆς τῆς ἰσοδυναμίας. Μπρός στή φωτογραφία τῆς μητέρας-μου-παιδί, λέω μέσα μου : πρόκειται νά πεθάνει : νιώθω ρίγος, σάν τόν ψυχωτικό τοῦ Winnicott²¹, μπροστά σέ μιά καταστροφή πού έχει κιόλας συντελεστεῖ. Ἄσχετα μέ τό ἂν τό ὑποκείμενο έχει κιόλας πεθάνει ἢ ὄχι, κάθε φωτογραφία εἶναι αὐτή ἡ καταστροφή.

Τοῦτο τό *punctum*, τό λίγο ἢ πολύ σθημένο κάτω ἀπό τήν ἀφθονία καί τήν ἀνισότητα τῶν φωτογραφιῶν ἐπικαιρότητας, διαβάζεται καθαρά στήν ἱστορική φωτογραφία : ὑπάρχει πάντα σ' αὐτήν μιά ἐκμηδένιση τοῦ Χρόνου : τοῦτο ἐδῶ πέθανε, ἐκεῖνο ἐκεῖ πρόκειται νά πεθάνει. Τά δύο αὐτά κοριτσάκια πού κοιτάζουν ἕνα πρωτόγονο ἀεροπλάνο πάνω ἀπό τό χωριό τους (εἶναι ντυμένα σάν τή μητέρα μου παιδί, παίζουν μέ τό τσέρκι), πόσο ζωντανά εἶναι ! Ἐχουν ὅλη τή ζωή μπροστά τους· ἀλλά εἶναι ἐπίσης πεθαμένα (σήμερα), ἄρα εἶναι κιόλας πεθαμένα (χτές). Τελικά, δέν ὑπάρχει καθόλου ἀνάγκη νά φανταστῶ ἕνα σῶμα γιά νά γιώσω τοῦτο τόν

²¹ Donald Woods Winnicott – ἄγγλος ψυχαναλυτής (1896-1971)· ἀσχολήθηκε ἰδιαίτερα μέ τήν ψυχανάλυση τῶν παιδιῶν καί συνέβαλε στήν τελειοποίηση τῆς ψυχαναλυτικῆς τεχνικῆς. (Σημ. Μετ.)

ἴλιγγο τοῦ ἐκμηδενισμένου Χρόνου. Τό 1850, ὁ August Salzmann φωτογράφησε, κοντά στά Ἱεροσόλυμα, τόν δρόμο τῆς Beith-Lehem²² (ὀρθογραφία τῆς ἐποχῆς) : τίποτε ἄλλο ἀπό ἕνα πετρώδες ἔδαφος, ἐλαιῶνες· ὅμως τρεῖς χρόνοι τριβελίζουν τή συνείδησή μου : τό παρόν, ἡ ἐποχή τοῦ Ἰησοῦ καί ἡ ἐποχή τοῦ φωτογράφου, ὅλα τοῦτα μέ τή μορφή τῆς « πραγματικότητας » – καί ὄχι πιά μέσα ἀπό τίς ἐπεξεργασίες τοῦ κειμένου, φανταστικοῦ ἢ ποιητικοῦ, πού τό ἴδιο δέν εἶναι ποτέ ἀξιόπιστο ὡς τή ρίζα.

Ἀκριβῶς ἐπειδή ὑπάρχει πάντα μέσα στή φωτογραφία ἐκεῖνο τό δεσποτικό σημείο τοῦ μελλοντικοῦ θανάτου μου, ἡ κάθε φωτογραφία, ἀκόμα κι ἂν φαινομενικά εἶναι ἡ καλύτερα προσδεμένη στόν εὐδιέγεργο κόσμο τῶν ζωντανῶν, κλητεύει τόν καθένα ἀπό μᾶς, ἕναν ἕνα, ἔξω ἀπό κάθε γενικότητα (ὄχι ὅμως ἔξω ἀπό κάθε ὑπερβατικότητα). Ἄλλωστε, ἂν ἐξαιρέσουμε τήν ἀμήχανη ἐθιμοτυπία μερικῶν ἀνιαρῶν ἐσπερίδων, τίς φωτογραφίες τίς κοιτάζει κανεῖς καταμόνας. Δύσκολα ὑπομένω τήν

²² Βηθλεέμ – ὅπως εἶναι γνωστή στά ἑλληνικά. (Σημ. Μετ.)

ιδιωτική προβολή ενός φίλμ (ὀλιγάριθμο κοινό, ὄχι ἀρκετή ἀνωνυμία). ἀλλά νιώθω τήν ἀνάγκη νά εἶμαι μόνος μπρός στίς φωτογραφίες πού κοιτάζω. Πρός τό τέλος τοῦ Μεσαίωνα, ὀρισμένοι πιστοί ἀντικατέστησαν τήν ὁμαδική ἀνάγνωση ἢ προσευχή, μέ μιάν ἀνάγνωση, μιὰ προσευχή ἀτομική, χαμηλόφωνη, ἐσωτερικευμένη, στοχαστική (*devotio moderna*). Τέτοια εἶναι, νομίζω, καί ἡ ἀγωγή τῆς *spectatio* (θέασης). Ἡ ἀνάγνωση τῶν δημόσιων φωτογραφιῶν εἶναι, κατά βάθος, πάντα μιὰ ιδιωτική ἀνάγνωση. Αὐτό εἶναι ὀλοφάνερο γιά τίς παλιές (« ἱστορικές ») φωτογραφίες, στίς ὁποῖες διαβάζω μιάν ἐποχή συγκαιρινή τῆς νεότητος, τῆς δικῆς μου ἢ τῆς μητέρας μου, ἢ, πιό πίσω, τῶν παππούδων μου, καί ὅπου προβάλλω μιὰ συνταρακτική πραγματικότητα, τήν πραγματικότητα τῆς γενεαλογικῆς γραμμῆς, τῆς ὁποίας εἶμαι τό τέρμα. Αὐτό ὅμως ἰσχύει καί γιά τίς φωτογραφίες πού δέν ἔχουν, ἐκ πρώτης ὄψεως, κανένα δεσμό, ἔστω καί μετωνυμικό, μέ τήν ὑπαρξή μου (λογουχάρη, ὅλες οἱ φωτογραφίες τῶν ρεπορτάζ). Ἡ κάθε φωτογραφία διαβάζεται σάν ιδιωτική ἐμφάνιση τοῦ ἀνάφορου τῆς ἢ ἡλικία τῆς Φωτογραφίας ἀντιστοιχεῖ ἀκριβῶς στήν εἰσβολή τοῦ ιδιωτικοῦ στό δημόσιο, ἢ μάλλον στή δημιουργία μιᾶς νέας κοινωνικῆς ἀξίας, πού εἶναι ἡ δημοσιότητα τοῦ ιδιωτικοῦ : τό ιδιωτικό καταναλώνεται σάν τέτοιο, δημόσια (οἱ ἀκατάπαυστες ἐπιθέσεις τοῦ Τύπου κατά τοῦ ιδιωτικοῦ βίου τῶν βεντετῶν καί οἱ αὐξανόμενες ἀμηχανίες τῆς νο-

μοθεσίας ἀποτελοῦν μιὰ μαρτυρία γιά τούτη τήν κίνηση). Ἐπειδή ὅμως τό ιδιωτικό δέν εἶναι μόνο ἕνα ἀγαθό (πού ὑποπίπτει στούς ἱστορικούς νόμους τῆς ιδιοκτησίας), ἐπειδή εἶναι ἐπίσης καί πιό πέρα, ὀ ἀπόλυτα πολῦτιμος, ἀναπαλλοτρίωτος, τόπος, ὅπου ἡ εἰκόνα μου εἶναι ἐλεύθερη (ἐλεύθερη νά αὐτοεξαλειφθεῖ), ἐπειδή εἶναι ἡ προϋπόθεση μιᾶς ἐσωτερικότητος πού πιστεύω ὅτι συγχωνεύεται μέ τήν ἀλήθεια μου, ἢ, ἂν προτιμᾶτε, μέ τό Δυσάγωγο, ἀπό τό ὁποῖο εἶμαι φτιαγμένος, καταλήγω στό ν' ἀποκαταστήσω, μέ τήν ἀπαραίτητη ἀντίσταση, τή διαίρεση τοῦ δημόσιου καί τοῦ ιδιωτικοῦ : θέλω νά ἐκφράσω τήν ἐσωτερικότητα δίχως νά φανερώσω τήν ιδιωτική ζωή. Ζῶ τή Φωτογραφία καί τόν κόσμο στόν ὁποῖο ἀνήκει σύμφωνα μέ δύο περιοχές : ἀπό τό ἕνα μέρος οἱ Εἰκόνες, ἀπό τό ἄλλο οἱ φωτογραφίες μου· ἀπό τό ἕνα μέρος ἡ νοχέλεια, τό ὀλίστημα, ὀ θόρυβος, τό ἐπουσιῶδες (ἔστω κι ἂν μέ ξεκουφαίνει μέ τό παραπάνω)· ἀπό τό ἄλλο, τό καυτό, τό πληγωμένο.

(Συνήθως, ὀ ἐρασιτέχνης θεωρεῖται ὡς ἡ ἀνωριμότητα τοῦ καλλιτέχνη : κάποιος πού δέν μπορεῖ – ἢ δέν θέλει – νά ὑψωθεῖ ὡς τήν κατάκτηση ἑνός ἐπαγγέλματος. Ἀλλά στόν τομέα τῆς φωτογραφικῆς πρακτικῆς, ὀ ἐρασιτέχνης εἶναι, ἀντίθετα, αὐτός πού ὑψώνεται ὡς τό ἐπάγγελμα : διότι εἶναι αὐτός πού βρίσκεται πιό κοντά στό νόημα τῆς Φωτογραφίας).

“Αν μιά φωτογραφία μ’ αρέσει, αν μέ συγκινεί, σταματῶ ἀρκετὴν ὥρα σ’ αὐτήν. Τί κάνω σ’ ὄλο τό διάστημα πού μένω ἐκεῖ, μπροστά της ; Τήν κοιτάζω, τή διερευνῶ, σάν νά ἤθελα νά μάθω περισσότερα γιά τό πράγμα ἢ τό πρόσωπο πού εἰκονίζεται. Χαμένο στό βάθος τοῦ Χειμερινοῦ Πάρκου, τό πρόσωπο τῆς μητέρας μου εἶναι θαμπό, ξέθωρο. Σέ μιά πρώτη φάση, ἀναφώνισα : « Αὐτή εἶναι! Αὐτή εἶναι, ὅπωςδήποτε ! Ἐπιτέλους, εἶναι αὐτή ! ». Τώρα ἔχω τήν ἀξίωση νά ξέρω – καί νά μπορῶ νά πῶ μέ ἀπόλυτη βεβαιότητα – γιατί, καί σέ τί εἶναι αὐτή ἢ ἴδια. Ἔχω τήν ἐπιθυμία νά ἐντοπίσω μέ τή σκέψη τό ἀγαπημένο πρόσωπο, νά τό κάνω νά γίνει τό μοναδικό πεδίο μιᾶς ἐντατικῆς παρατήρησης· ἔχω τήν ἐπιθυμία νά μεγεθύνω τοῦτο τό πρόσωπο ὥστε νά τό δῶ καλύτερα, νά τό καταλάβω καλύτερα, νά γνωρίσω τήν ἀλήθεια του (καί καμιά φορά, μέ ἀφέλεια, ἀναθέτω αὐτό τό ἔργο σ’ ἓνα ἐργαστήρι). Πιστεύω πώς μεγεθύνοντας τή λεπτομέρεια

« κλιμακιδῶν » (κάθε πλάκα ἐμφανίζει λεπτομέρειες μικρότερες ἀπ’ ὅ,τι στό προηγούμενο σκαλοπάτι), θά φτάσω τελικά στόν ἐσωτερικό κόσμο τῆς μητέρας μου. Ἐκεῖνο πού ἔκαναν οἱ Marey καί Muybridge, ὡς *operatores*, θέλω νά τό κάνω ἐγώ ὡς *spectator* : ἀπο-συνθέτω, μεγεθύνω καί, θά ἔλεγα, ἐπιθραδύνω, γιά νά ἔχω τόν καιρό νά λάβω γνώση ἐπιτέλους. Ἡ Φωτογραφία δικαιώνει τούτη τήν ἐπιθυμία, ἔστω κι ἂν δέν τήν ἐκπληρώνει : δέν μπορῶ νά ἔχω τήν τρελή ἐλπίδα ν’ ἀνακαλύψω τήν ἀλήθεια, παρὰ μόνο ἐπειδή τό νόημα τῆς Φωτογραφίας εἶναι ἀκριβῶς ὅτι αὐτό ὑπῆρξε, καί διότι ζῶ μέ τήν αὐταπάτη ὅτι ἀρκεῖ νά καθαρίσω τήν ἐπιφάνεια τῆς εἰκόνας γιά νά φτάσω σ’ ἐκεῖνο πού ὑπάρχει πίσω : διερευνῶ σημαίνει ἀναστρέφω τή φωτογραφία, μπαίνω στό βάθος τοῦ χαρτιοῦ, φτάνω στήν ἄλλη ὀψη του (αὐτό πού κρύβεται εἶναι γιά μᾶς, τοὺς Δυτικούς, πιό « ἀληθινό » ἀπό ἐκεῖνο πού εἶναι ὁρατό). Δυστυχῶς, τοῦ κάκου διερευνῶ, δέν ἀνακαλύπτω τίποτε : ἂν μεγεθύνω, μεγεθύνω μόνο τοὺς κόκκους τοῦ χαρτιοῦ : ἀπο-συνθέτω τήν εἰκόνα πρὸς ὄφελος τῆς ὕλης της· κι ἂν δέν μεγεθύνω, ἂν ἀρκοῦμαι στή διερεύνηση, δέν πετυχαίνω παρὰ τή μόνη γνώση, πού κατεῖχα ἀπό καιρό, ἀπό τήν πρώτη μου κιόλας ματιά : ὅτι « αὐτό » πράγματι « ὑπῆρξε » : ἡ στροφή τοῦ διακόπτη, δέν προσκόμισε τίποτε. Μπρός στή Φωτογραφία τοῦ Χειμερινοῦ Πάρκου, εἶμαι ἓνας κακός ὄνειροπόλος πού μάταια τεντώνει τά μπράτσα γιά νά πιάσει τήν εἰ-

κόνα· εἶμαι ὁ Golaud πού ἀναφωνεῖ : « Τί συμφο-
ρά ! », διότι δέν θά μάθει ποτέ τήν ἀλήθεια τῆς Με-
λισάνθης²³. (Ἡ Μελισάνθη δέν κρύβει, ἀλλά δέν
μιλάει. Τέτοια εἶναι καί ἡ Φωτογραφία : δέν ξέρει
νά πεῖ αὐτό πού μᾶς δίνει νά δοῦμε).

"Αν οἱ προσπάθειές μου εἶναι ἐπώδυνες, ἂν νιώ-
θω ἄγχος, εἶναι διότι καμιά φορά πλησιάζω, σχε-
δόν ἀγγίζω τόν στόχο : σέ κάποια φωτογραφία, νο-
μίζω πώς διακρίνω τό περίγραμμα τῆς ἀλήθειας.
Αὐτό συμβαίνει ὅταν κρίνω ὅτι ὀρισμένη φωτογρα-
φία « μοιάζει ». Ὡστόσο, ὕστερα ἀπό βαθύτερη
σκέψη, εἶμαι ὑποχρεωμένος ν' ἀναρωτηθῶ : ποιός
μοιάζει μέ ποιόν ; Ἡ ὁμοιότητα εἶναι μιᾶ συμφω-
νία, ὅμως μέ τί ; μέ μιᾶ ταυτότητα. Ἀλλά ἡ ταυτό-
τητα αὐτή εἶναι ἄσαφής, φαντασιακή μάλιστα, σέ
σημεῖο πού μπορῶ νά συνεχίσω νά μιλάω γιά
« ὁμοιότητα », χωρίς νά ἔχω δεῖ ποτέ τό πρότυπο.
Λογουχάρη, τά περισσότερα ἀπό τά πορτρέτα τοῦ

²³ *Pelléas et Mélisande*, θεατρικό ἔργο τοῦ Maurice Maeterlinck (1893)
τοῦ μελοποιῆσι ὁ Claude Debussy. Ὁ Golaud, ἓνα ἀπό τά πρόσωπα
τοῦ δράματος, εἶναι ὁ ἡμιαιετικός ἀρχοντας καί ζηλιάρης σύζυγος τῆς
Μελισάνθης, ἡ ὁποία ἐρωτεύεται τόν Πελλέα, ἑτεροθαλή ἀδελφό τοῦ
Golaud. (Σημ. Μετ.).

Nadar (ἢ σήμερα τοῦ Avedon) : ὁ Guizot « μοιά-
ζει », διότι εἶναι σύμφωνος μέ τόν μῦθο του, τοῦ
αἰσθητοῦ ἄντρα· ὁ Δουμᾶς πληθωρικός, ἱλαρός,
διότι γνωρίζω τήν ἐπαρσή του καί τή γονιμότητά
του· ὁ Offenbach, διότι ξέρω πώς ἡ μουσική του
ἔχει κάτι τό πνευματώδες (λένε)· ὁ Rossini φαίνεται
φεύτικος, κακεντρεχῆς (φαίνεται, ἄρα μοιάζει)· ἡ
Marceline Desbordes-Valmore ἀπεικονίζει στό πρό-
σωπό της τή λίγο ἀφελή καλοσύνη τῶν στίχων της·
ὁ Κροπότκιν ἔχει τά φωτεινά μάτια τοῦ ἀναρχίζον-
τος ἰδεαλισμοῦ, κτλ. Τούς βλέπω ὅλους, μπορῶ αὐ-
θόρμητα νά πῶ πώς « μοιάζουν », ἀφοῦ εἶναι σύμ-
μορφοι μ' ἐκεῖνο πού περιμένω ἀπό αὐτούς. Δοκιμή
ἐξ ἀντιθέτου : ἐγώ, πού νιώθω νά εἶμαι ἓνα ἄτομο
ἄστατο, ἀ-μυθικό, πώς θά μπορούσα νά βρῶ τόν
ἑαυτό μου νά μοιάζει ; Δέν μοιάζω παρά μέ ἄλλες
φωτογραφίες μου, κι αὐτό στό ἄπειρον : κανένας
δέν εἶναι ποτέ παρά τό ἀντίτυπο ἑνός ἀντίτυπου,
πραγματικοῦ ἢ νοεροῦ (τό πολύ μπορῶ νά πῶ πώς
σέ ὀρισμένες φωτογραφίες μέ ὑποφέρω, ἢ ὄχι, ἀνά-
λογα μέ τό ἂν βρῶσκω ἢ ὄχι τόν ἑαυτό μου σύμμορ-
φο μέ τήν εἰκόνα πού θά ἤθελα νά δώσω τοῦ ἑαυ-
τοῦ μου). Κάτω ἀπό μιᾶ κοινότυπη ἐπίφραση (εἶναι
τό πρῶτο πράγμα πού λέει κανείς γιά ἓνα πορτρέ-
το), ἡ φαντασιακή αὐτή ἀναλογία εἶναι γεμάτη πα-
ραξενιά : ὁ Χ μοῦ δείχνει τή φωτογραφία ἑνός φί-
λου του, γιά τόν ὁποῖο μοῦ ἔχει μιλήσει καί πού δέν
τόν ἔχω δεῖ ποτέ· κι ὅμως, λέω μέσα μου (δέν ξέρω
γιατί) : « Εἶμαι βέβαιος πώς ὁ Sulvain δέν εἶναι



« Η Marceline Desbordes-Valmore
ἀπεικονίζει στό πρόσωπό της
τή λίγο ἀφελή καλοσύνη τῶν στίχων της »

ἔτοι ». Κατά βάθος, μιά φωτογραφία μοιάζει μέ
ὄποιοιδήποτε, ἐκτός ἀπό ἐκεῖνον τόν ὅποιον εἰκο-
νίζει. Διότι ἡ ὁμοιότητα ἀναφέρεται στήν ταυτότη-
τα τοῦ ὑποκειμένου, πράγμα γελοῖο, καθαρά ἀστι-
κό, ἢ καί ποινικό· τό παρουσιάζει « σάν νά εἶναι τό
ἴδιο », ἐνώ ἐγώ θέλω ἕνα ὑποκείμενο « τέτοιο πού
εἶναι ». Ἡ ὁμοιότητα μέ ἀφήνει ἀνικανοποίητο καί
κάπως δύσπιστο (αὐτήν ἀκριβῶς τή θλιμμένη ἀπο-
γοήτευση δοκιμάζω μπρός στίς συνηθισμένες φωτο-
γραφίες τῆς μητέρας μου – ἐνώ ἡ μόνη φωτογραφία
πού μοῦ ἔδωσε τό θάμπος τῆς ἀλήθειας της, εἶναι
ἀκριβῶς μιά φωτογραφία χαμένη, μακρινή, πού δέν
τῆς μοιάζει, ἡ φωτογραφία μιᾶς παιδούλας πού δέν
ἔχω γνωρίσει).

Νά ὅμως κάτι πιό ὑπουλο, πιό διαπεραστικό ἀπό
τήν ὁμοιότητα : ἡ Φωτογραφία φανερώνει κάποτε
ἐκεῖνο πού δέν βλέπουμε ποτέ σ' ἕνα πρόσωπο
πραγματικό (ἢ ἀντανακλώμενο σ' ἕναν καθρέφτη) :
ἕνα γενετικό χαρακτηριστικό, τό κομμάτι ἀπό τόν
ἑαυτό μας ἢ ἀπό ἕνα συγγενή μας πού κατάγεται
ἀπό κάποιον πρόγονο. Σέ κάποια φωτογραφία,
ἔχω τό « μούτσουνο » τῆς ἀδελφῆς τοῦ πατέρα μου.
Ἡ Φωτογραφία δίνει λίγη ἀλήθεια, ὑπό τόν ὄρο νά

κομματιάζει τό σώμα. Ἡ ἀλήθεια ὅμως αὐτή δέν εἶναι ἡ ἀλήθεια τοῦ ἀτόμου, ἡ ὁποία μένει ἀναλλοίωτη· εἶναι ἡ ἀλήθεια τῆς γενεαλογικῆς γραμμῆς. Καμιά φορά γελιέμαι, ἢ τουλάχιστο τανταντεύομαι : ἕνα μενταγιόν εἰκονίζει τό πορτρέτο μιᾶς νέας γυναίκας καί τοῦ παιδιοῦ τῆς : εἶναι ἀσφαλῶς ἡ μητέρα μου κι ἐγώ· ὅμως ὄχι, εἶναι ἡ μητέρα τῆς κι ὁ γιός τῆς (ὁ θεῖος μου)· αὐτό τό βλέπω ὄχι τόσο ἀπό τά ρούχα πού φοροῦν (ἡ φωτογραφία, ξεθωριασμένη, δέν τά δείχνει καθόλου) ὅσο ἀπό τή φτιασιά τοῦ προσώπου· ἀνάμεσα στό πρόσωπο τῆς γιαγιᾶς μου καί στό πρόσωπο τῆς μητέρας μου, ὑπῆρχε ἡ παρέμπτωση, ἡ χαρακιά τοῦ συζύγου, τοῦ πατέρα, πού ἄλλαξε τό πρόσωπο, καί οὕτω καθ' ἑξῆς ὡς ἐμένα (τό μωρό ; τίποτε τό πιό οὐδέτερο). Τό ἴδιο, μέ τούτη τή φωτογραφία τοῦ πατέρα μου παιδιοῦ : καμιά σχέση μέ τίς φωτογραφίες του ὡς ἄντρα· ὀρισμένα ὅμως κομμάτια, ὀρισμένες γραμμές συνδέουν τό πρόσωπό του μ' ἐκεῖνο τῆς γιαγιᾶς μου καί μέ τό δικό μου – κατά κάποιον τρόπο πάνω ἀπό τό κεφάλι του. Ἡ φωτογραφία μπορεῖ ν' ἀποκαλύπτει (μέ τή χημική ἔννοια τοῦ ὄρου), ἀλλά ἐκεῖνο πού ἀποκαλύπτει εἶναι μιᾶ ὀρισμένη ἐμμονή τοῦ εἶδους. Ὅταν πέθανε ὁ πρίγκιπας de Polignac (γιός τοῦ ὑπουργοῦ τοῦ Καρόλου τοῦ 10ου), ὁ Proust εἶπε ὅτι « τό πρόσωπό του εἶχε παραμεῖνει τό πρόσωπο τῆς γενεαλογικῆς του γραμμῆς, προγενέστερο ἀπό τήν ἀτομική του ψυχή ». Ἡ Φωτογραφία εἶναι σάν τά γερατιά : ἀκόμα

1 - P. Quint,
49

καί, ἀπαστρέπτουσα, ἀποσαρκώνει τό πρόσωπο, ἐκδηλώνει τή γενετική του οὐσία. Ὁ Proust (πάλι αὐτός) λέει γιά τόν Charles Haas (μοντέλο τοῦ Swann) ὅτι εἶχε μικρή μύτη καθόλου γρουπή, ἀλλά τά γερατιά τοῦ εἶχαν στεγνώσει τό πρόσωπο κι ἔτσι ἡ μύτη του φαινόταν σάν ἐβραΐκη.

Ἡ γενεαλογική γραμμή δίνει μιᾶ ταυτότητα ἐντονότερη, πιό ἐνδιαφέρουσα ἀπό τήν ἰδιωτική ταυτότητα – πιό καθησυχαστική ἐπίσης, διότι ἡ σκέψη γιά τήν καταγωγή μᾶς καθησυχάζει, ἐνῶ ἡ σκέψη γιά τό μέλλον μᾶς ταράζει, μᾶς προκαλεῖ ἄγχος· αὐτή ὅμως ἡ ἀνακάλυψη μᾶς ξεγελά, διότι ἐνῶ βεβαιώνει μιᾶ μονιμότητα (πού εἶναι ἡ ἀλήθεια τοῦ εἶδους, ὄχι ἡ δική μου), συγχρόνως φέρνει στό φῶς τή μυστηριώδη διαφορά τῶν ἀτόμων πού προέρχονται ἀπό τήν ἴδια οἰκογένεια : ποιά σχέση ὑπῆρχε ἀνάμεσα στή μάνα μου καί στόν τρομερό, μνημειώδη σάν ἥρωα τοῦ Οὐγκώ, παππού τῆς, πού ἐνσαρκώνει τήν ἀπάνθρωπη ἀπόσταση ἀπό τόν Γενάρχη ;



Ὁ Γενάρχης

146

44

Ὅφειλω ἐπομένως νά ὑποταγῶ σέ τοῦτο τό νόμο : δέν μπορῶ νά μπῶ στό βάθος, στά μυστικά τῆς Φωτογραφίας. Μπορῶ μόνο νά τή σαρώνω μέ τό βλέμμα σάν μιᾶ ἤρεμη ἐπιφάνεια. Ἡ Φωτογραφία εἶναι ἐπίπεδη, μ' ὅλες τίς σημασίες τῆς λέξης, νά τί πρέπει νά παραδεχτῶ. Κάνουμε ὅπωςδήποτε λάθος νά τή συνδέουμε, λόγω τῆς τεχνικῆς καταγωγῆς της, μέ τήν ἰδέα μιᾶς σκοτεινῆς παρόδου (*camera obscura*). Θά ἔπρεπε νά λέμε *camera lucida*²⁴ (αὐτή ἦταν ἡ ὀνομασία μιᾶς συσκευῆς - πού προηγήθηκε τῆς Φωτογραφίας - πού ἐπέτρεπε τήν ἰχνογράφηση ἑνός ἀντικειμένου διαμέσου ἑνός πρίσματος, μέ τό ἕνα μάτι στό μοντέλο καί τό ἄλλο στό χαρτί)· διότι, ἀπό τήν ἀποψη τοῦ βλέμματος, « ἡ οὐσία τῆς εἰκόνας εἶναι νά εἶναι ὅλη ἔξω, δίχως ἐσωτερικότητα, κι ὥστόσο πιό ἀπρόσιτη καί μυστηριώδης ἀπό τή σκέψη τῆς συνείδησης· χωρίς σημασιολογία, ἀλ-

²⁴ Camera obscura: σκοτεινός θάλαμος. Camera lucida: φωτεινός θάλαμος. (Σημ. Μετ.).

147

λά απαιτώντας τό βάθεμα κάθε δυνατής σημασίας : αφανέρωτη κι ωστόσο έκδηλη, έχοντας εκείνη τήν παρουσία-ἀπουσία πού κάνει τήν έλξη και τή γοητεία τών Σειρήνων » (Blanchot).

Ἄν ἡ Φωτογραφία δέν ἐπιτρέπει τήν ἐμβάθυνση, αὐτό ὀφείλεται στή δύναμη τῆς ἐνάργειάς της. Στήν εἰκόνα, τό ἀντικείμενο δίνεται μονοπαγῶς και ἡ θέα του εἶναι *δέβαιη* – ἀντίθετα ἀπό τό κείμενο ἢ ἀπό ἄλλες αἰσθητηριακές ἀντιλήψεις πού μου δίνουν τό ἀντικείμενο θολά, μέ τρόπο συζητήσιμο, και μέ παρακινοῦν ἔτσι νά δυσπιστῶ γι' αὐτό πού νομίζω ὅτι βλέπω. Αὐτή ἡ βεβαιότητα εἶναι πολύ ἀποτελεσματική διότι ἔχω τήν ἄνεση νά παρατηρῶ τή φωτογραφία μέ ἔνταση· ἀλλά συνάμα, ὅσο κι ἂν παρατείνω τήν παρατήρησή μου, αὐτή δέν μου μαθαίνει τίποτε. Τοῦτο ἀκριδῶς τό σταμάτημα τῆς ἐρμηνείας εἶναι ἡ βεβαιότητα τῆς Φωτογραφίας : οἱ δυνατότητές μου ἐξαντλοῦνται στό νά διαπιστώσω ὅτι αὐτό ὑπῆρξε· γιά ὅποιον κρατάει στό χέρι μία φωτογραφία, πρόκειται ἐδῶ γιά μία « θεμελιακή πίστη », μία « πρωτοδόξα » (Utdoxa), πού τίποτε δέν μπορεῖ νά τή διαλύσει, ἐκτός κι ἂν κάποιος μου ἀποδείξει πῶς αὐτή ἡ εἰκόνα δέν εἶναι φωτογραφία.

Ἄλλά συνάμα, δυστυχῶς, ὅσο μεγαλύτερη εἶναι ἡ βεβαιότητά μου, τόσο λιγότερα μπορῶ νά πῶ γιά τούτη τή φωτογραφία.

Ὡστόσο, ὅταν πρόκειται γιά ἕνα ζωντανό πλάσμα – και ὄχι πιά γιά ἕνα πράγμα – ἡ καταφάνεια τῆς Φωτογραφίας ἔχει ἐντελῶς διαφορετικό νόημα. Τό νά βλέπεις φωτογραφισμένα ἕνα μπουκάλι, ἕνα κλωνί ἱριδας, μία κότα, ἕνα μέγαρο, δέν ἀφορᾶ παρά τήν πραγματικότητα. Ὅμως, ἕνα σῶμα, ἕνα πρόσωπο και, ἀκόμα περισσότερο, ὅταν αὐτά ἀνήκουν, συνήθως, σ' ἕνα ἀγαπημένο πλάσμα : Κι ἀφοῦ ἡ Φωτογραφία πιστοποιεῖ τήν ἀuthenticότητα τῆς ὑπαρξης ὀρισμένου ὄντος (αὐτό εἶναι και τό νόημά της), θέλω νά τό ξαναβρῶ ἀκέραιο, δηλαδή οὐσιαστικά « τέτοιο πού εἶναι », πέρα ἀπό μίαν ἀπλή ὁμοιότητα, ἀτομική ἢ κληρονομική. Ἐδῶ, ἡ πεζότητα τῆς Φωτογραφίας γίνεται πιό ὀδυνηρή· διότι δέν μπορεῖ ν' ἀποκριθεῖ στήν τρελή μου ἐπιθυμία παρά μέ κάτι τό ἀφρατο : ὀλοφάνερο (αὐτός εἶναι ὁ νόμος τῆς Φωτογραφίας) κι ωστόσο ἀπίθανο (δέν μπορῶ νά τό ἀποδείξω). Τοῦτο τό κάτι, εἶναι ὁ ἀέρας.

Ἦ ἄερας ἑνός προσώπου δέν εἶναι ἀναλύσιμος (ἂν μπορῶ ν' ἀναλύσω, ἀποδείχνω ἢ ἀποκρούω, κοντολογίς, ἀμφιβάλλω, παρεκκλίνω ἀπό τή Φωτογραφία, πού εἶναι, ἀπό τή φύση της, ὅλη ἐνάργεια : ἡ ἐνάργεια, εἶναι κάτι πού δέν θέλει ν' ἀναλύεται). Ἦ ἄερας δέν εἶναι ἕνα δεδομένο σχηματικό, διανοητικό, ὅπως εἶναι μιά σιλουέτα. Ἦ ἄερας δέν εἶναι οὔτε ἀπλή ἀναλογία – ὅσο μεγάλη κι ἂν εἶναι αὐτή – ὅπως εἶναι ἡ « ὁμοιότητα ». Ἦ ὄχι, ὁ ἄερας εἶναι ἐκεῖνο τό ὑπέρομετρο πράγμα πού μᾶς κάνει νά συνάγουμε ἀπό τό σῶμα τήν ψυχή – τήν *anima*, τή μικρή ἀτομική ψυχή, καλή στόν ἕνα, κακή στόν ἄλλο. Ἦ ἔτσι, διέτρεχα τίς φωτογραφίες τῆς μητέρας μου ἀκολουθώντας ἕνα δρόμο μυσταγωγικό πού μ' ἔκανε νά ἀναφωνήσω – ἡ ἀναφώνιση εἶναι τό τέλος κάθε γλώσσας : « *Αὐτό εἶναι !* » : στήν ἀρχή μερικές τιποτένιες φωτογραφίες, πού μου ἔδιναν μόνο τήν πιό χοντροκομμένη, ἰδιωτική, ταυτότητά της ὕστερα, φωτογραφίες, οἱ πιό πολλές, ὅπου διάβαζα τήν « ἀτομική ἔκφρασή » της (φωτογραφίες ἀναλογικές, « ὁμοιάζουσες ») : τέλος, ἡ Φωτογραφία τοῦ Χειμερινοῦ Πάρκου, ὅπου πετυχαίνω κάτι περισσότερο ἀπό τό νά τήν ἀναγνωρίσω (λέξη πάρα πολύ ἀκομψη) : ὅπου τήν ξαναβρίσκω : ἀπότομο ξύπνημα, ἔξω ἀπό τήν « ὁμοιότητα », *satori* ὅπου οἱ λέξεις χάνουν τήν ἰσχύ τους, ἐνάργεια σπάνια, μοναδική ἴσως τοῦ « *Ἔτσι, μάλιστα, ἔτσι καί τίποτε παραπάνω* ».

Ἦ ἄερας (ὀνομάζω ἔτσι – ἐλλείπει καλύτερης λέ-

ξης – τήν ἔκφραση τῆς ἀλήθειας) εἶναι σάν τό ἀνυπότακτο συμπλήρωμα τῆς ταυτότητας, αὐτό πού δίνεται δωρεάν, ἀπογυμνωμένο ἀπό κάθε « σπουδαιοφάνεια » : ὁ ἄερας ἔκφράζει τό ὑποκείμενο, στό θαθμό πού αὐτό δέν παρασταίνει τόν σπουδαῖο. Σέ τούτη τή φωτογραφία τῆς ἀλήθειας, ἡ ὑπαρξη πού ἀγαπῶ, πού ἀγάπησα, δέν εἶναι χωρισμένη ἀπό τόν ἑαυτό της : ἐπιτέλους, συμπίπτει. Καί, μυστήριο, αὐτή ἡ σύμπτωση εἶναι σάν μιά μεταμόρφωση. Ἦ ὅλες οἱ φωτογραφίες τῆς μητέρας μου πού ἀνασκοποῦσα ἦταν λίγο σάν μάσκες : στήν τελευταία, ξαφνικά, ἡ μάσκα ἔξαφανιζόταν : ἀπέμενε μιά ψυχή, χωρίς ἡλικία ἀλλά ὄχι ἔξω ἀπό τό χρόνο, ἐφόσον αὐτόν ἀκριβῶς τόν ἄερα ἦταν πού ἔβλεπα, συνυπόστατο μέ τό πρόσωπό της, κάθε μέρα σ' ὅλη τή μακρόχρονη ζωή της.

Τελικά, ὁ ἄερας εἶναι, μήπως, κάτι τό ἠθικό, πού προσκομίζει μυστηριωδῶς στό πρόσωπο τήν ἀνταύγεια μιᾶς ἀξίας τῆς ζωῆς ; Ἦ Ἄvedon φωτογράφησε τόν ἡγέτη τοῦ ἀμερικανικοῦ *Labor*, τόν Philip Randolph (μόλις πέθανε, τώρα πού γράφω τοῦτες τίς ἀράδες) : στή φωτογραφία διαβάζω ἕναν ἄερα « καλοσύνης » (καμιά ροπή γιά ἐξουσία : αὐτό εἶναι *δέδαιο*). Ἦ ἄερας εἶναι ἔτσι ὁ φωτεινός ἴσκιος πού συνοδεύει τό σῶμα : κι ἂν ἡ φωτογραφία δέν κατορθώνει νά δείξει τοῦτο τόν ἄερα, τότε τό σῶμα πορεύεται δίχως ἴσκιο, κι αὐτός ὁ ἴσκιος ἔτσι κι ἀποκόπηκε, ὅπως στόν μῦθο τῆς Γυναίκας δίχως ἴσκιο, δέν ἀπομένει πιά παρὰ ἕνα σῶμα στείρο.

Μέ τοῦτο τόν λεπτεπίλεπτο ἀφαλὸ ὁ φωτογράφος δίνει ζωὴ· ἂν, εἴτε ἀπὸ ἔλλειψη ταλέντου, εἴτε ἀπὸ κακοτυχία, δὲν ξέρει νὰ δώσει στή διάφανη ψυχὴ τὸν φωτεινὸ της ἴσκιό, τὸ ὑποκείμενο πεθαίνει γιὰ πάντα. Ἔχω φωτογραφηθεῖ χίλιες φορές· ἂν ὅμως αὐτοὶ οἱ χίλιοι φωτογράφοι ἔχουν « ἀστοχήσει » τὸν ἀέρα μου (μήπως, στὸ κάτω-κάτω, δὲν ἔχω ἀέρα ;), τὸ πορτρέτο μου θὰ παρατείνει (γιὰ τὸν περιορισμένο, ἄλλωστε, χρόνο πού κρατᾶει τὸ χαρτί) τὴν ταυτότητά μου, ὄχι τὴν ἀξία μου. Αὐτὸς ὁ κίνδυνος, ὅταν ἀφορᾷ τὸ πρόσωπο πού ἀγαπᾷς, εἶναι σπαρακτικός : μπορεῖ ν' ἀποστερηθῶ γιὰ ὅλη μου τὴ ζωὴ τὴν « ἀληθινὴ εἰκόνα ». Κι ἀφοῦ οὔτε ὁ Nadar οὔτε ὁ Avedon φωτογράφισαν τὴ μητέρα μου, ἡ ἐπιδίωξη αὐτῆς τῆς εἰκόνας ὀφείλεται στὴν τυχαία λήψη της ἀπὸ ἕναν ἐπαρχιώτη φωτογράφο πού, ἀδιάφορος μεσολαβητῆς, μακαρίτης κι αὐτὸς ἀπὸ καιρὸ, δὲν ἤξερε πῶς ἐκεῖνο πού συνέλαβε μέ τὸ φακό του ἦταν ἡ ἀλήθεια – ἡ ἀλήθεια γιὰ μένα.

46

Βάλθηκα κάποτε νὰ σχολιάσω τίς φωτογραφίες ἑνὸς ρεπορτάζ γιὰ τίς « πρῶτες βοήθειες » σέ ἀτυχήματα, ἀλλὰ ἔσκιζα τὴ μιά μετὰ τὴν ἄλλη τίς σημειώσεις πού ἔπαιρνα. Πῶς, δὲν ὑπάρχει λοιπὸν τί-

152



« Καμιά ροπή γιὰ ἐξουσία »

ποτε νά πει κανείς για τό θάνατο, για τήν αὐτοκτονία, για τόν τραυματισμό, για τό ἀτύχημα : Ὅχι, δέν ὑπάρχει τίποτε νά πῶ για τοῦτες τίς φωτογραφίες ὅπου βλέπω ἀνθρώπους μέ ἄσπρες μπλουζες, φορεῖα, σώματα ξαπλωμένα καταγῆς, θρυμματισμένα γυαλιά, κτλ. Ἄχ ! ἂν ὑπῆρχε τουλάχιστον ἓνα βλέμμα, τό βλέμμα ἑνός ἀτόμου, ἂν κάποιος, στή φωτογραφία, μέ κοιτάζε ! Διότι ἡ Φωτογραφία ἔχει τούτη τή δύναμη – πού τή χάνει ὄλο καί περισσότερο, ἀφοῦ ἡ μετωπική πόζα κρίνεται συνήθως ἀρχαϊκή – νά μέ κοιτάζει *κατάματα* (νά λοιπόν καί μιά νέα διαφορά : στό φιλμ, κανένας δέν μέ κοιτάζει ποτέ : αὐτό ἀπαγορεύεται – ἀπό τό Φανταστικό).

Ἡ φωτογραφική ματιά ἔχει κάτι τό παράδοξο πού τό συναντοῦμε κάποτε στή ζωή : τίς προάλλες, στό καφενεῖο, ἓνας ἔφηβος, μονάχος, διέτρεχε μέ τά μάτια του τήν αἴθουσα· πότε-πότε σταματοῦσε ἡ ματιά του σέ μένα· εἶχα τότε τή βεβαιότητα ὅτι μέ *κοίταζε*, δίχως ὅμως νά εἶμαι σίγουρος ὅτι μέ *ἔβλεπε* : ἀντίφαση ἀδιανόητη : πῶς μπορείς νά κοιτάξεις χωρίς νά βλέπεις ; Θά ἔλεγε κανείς ὅτι ἡ Φωτογραφία διαχωρίζει τήν προσοχή ἀπό τήν αἰσθητηριακή ἀντίληψη, καί δέν ἐπιτρέπει παρά τήν πρώτη, πού εἶναι ὡστόσο ἀδύνατη χωρίς τή δεύτερη· πρόκειται – πράγμα ἐξωφρενικό – για μιά νόηση δίχως νόημα, για ἓνα διασκεπτικό ἐνέργημα χωρίς σκέψη, για μιά σκόπευση χωρίς στόχο. Ὡστόσο, εἶναι τούτη ἡ σκανδαλώδης κίνηση πού παράγει



*« Πῶς μπορείς νά ἔχεις
ἔξυπνο ἀέρα χωρίς νά σκέφτεσαι
τίποτα τό ἔξυπνο »*



*« Δέν κοιτάζει τίποτα·
συγκρατεῖ πρός τά μέσα
τήν ἀγάπη του καί τό φόβο του·
αὐτό εἶναι ἡ Ματιά »*

τήν πιό σπάνια ποιότητα ἑνός ἀέρα. Καί ἰδοῦ τό παράδοξο : πῶς μπορεῖς νά ἔχεις ἔξυπνο ἀέρα χωρίς νά σκέφτεσαι τίποτε τό ἔξυπνο, κοιτάζοντας τοῦτο τό κομμάτι μαύρου βακελίτη ; Διότι ἡ ματιά, χωρίς νά χρειάζεται νά βλέπει, φαίνεται νά καθιλώνεται ἀπό κάτι ἐσωτερικό. Αὐτό τό φτωχό ἀγοράκι πού κρατάει στά χέρια του ἕνα νεογέννητο κουτάβι καί σκύβει τό μάγουλό του πάνω του (Kertész, 1928), κοιτάζει τό φακό μέ τά θλιμμένα μάτια του, ὄλο ζήλεια καί φόβο : τί ἀξιολύπητη, σπαρακτική στοχαστικότητα ! Στήν πραγματικότητα, δέν κοιτάζει τίποτε· συγκρατεῖ πρός τά μέσα τήν ἀγάπη του καί τό φόβο του : αὐτό εἶναι ἡ Ματιά.

Ὅμως ἡ ματιά, ἂν ἐπιμένει (κι ἀκόμα περισσότερο ἂν διαρκεῖ, διανύει, μέ τή φωτογραφία, τό Χρόνο), ἡ ματιά εἶναι πάντοτε δυνητικά τρελή : εἶναι ταυτόχρονα πράξη ἀλήθειας καί πράξη τρέλας. Τό 1881, οἱ Galton καί Mohamed, κινούμενοι ἀπό ἕνα ὠραῖο ἐπιστημονικό πνεῦμα καί ἐπιχειρώντας μίαν ἔρευνα γιά τή φυσιογνωμική τῶν ἀρρώστων, δημοσίευσαν πίνακες προσώπων. Τό συμπέρασμα ἦταν, φυσικά, ὅτι ἦταν ἀδύνατη ἡ διάγνωση τῆς ἀρρώστιας μέ βάση αὐτούς τούς πίνακες. Καθώς ὁμως ὄλοι τοῦτοι οἱ ἀσθενεῖς ἐξακολουθοῦν νά μέ κοιτάζουν, ἑκατό χρόνια ἀργότερα, ἔχω, ἐγώ, τήν ἀντίστροφη ἰδέα : πῶς ὁποῖος σέ κοιτάζει κατάματα εἶναι τρελός.

Ἡ « μοῖρα » τῆς Φωτογραφίας φαίνεται νά εἶναι τούτη ἐδῶ : κάνοντάς με νά πιστέψω (θέβαια, μιά

Calvino φορά στίς πόσες ;) ότι βρήκα « τήν ἀληθινή τέλεια φωτογραφία », καταφέρει τήν πρωτόφαντη σύγχυση τῆς πραγματικότητας (« *Αὐτό ὑπῆρξε* ») καί τῆς ἀλήθειας (« *Αὐτό εἶναι !* »): γίνεται ταυτόχρονα διαπιστωτική καί ἐπιφωνηματική· σπρώχνει τό πορτρέτο σ' ἐκεῖνο τό τρελό σημεῖο ὅπου τό συναίσθημα (ἡ ἀγάπη, ἡ συμπόνια, ἡ θλίψη, ὁ ἐνθουσιασμός, ὁ πόθος) ἀποτελεῖ μαρτυρία γιά τήν ὕπαρξη. Προσεγγίζει τότε, πραγματικά, τήν τρέλα, ἀνταμώνει τήν « τρελή ἀλήθεια ».

J. Kristeva,
Ribettes

47

Τό νόημα τῆς Φωτογραφίας εἶναι ἀπλό, τετριμμένο· κανένα βάθος : « *Αὐτό ὑπῆρξε* ». Γνωρίζω τούς κριτικούς μας : πῶς ! ὀλάκερο βιβλίο (ἔστω μικρό) γιά ν' ἀνακαλύψεις αὐτό πού ἐγώ ξέρω ἀπό τήν πρώτη κιόλας ματιά ; – Ναι, ἀλλά μιά τέτοια ἐνάργεια μπορεῖ νά εἶναι ἀδελφή τῆς τρέλας. Ἡ Φωτογραφία εἶναι μιά ἐνάργεια παρατραβηγμένη, παραφουσκωμένη, λές καί γελοιογραφεῖ, ὄχι μόνο τή μορφή ἐκείνου πού ἀπεικονίζει (κάνει ἐντελῶς τό ἀντίθετο), ἀλλά καί τήν ἴδια του τήν ὕπαρξη. Ἡ εἰκόνα, λέει ἡ φαινομενολογία, εἶναι ἕνα μηδέν ἀντικείμενο. Ὅμως, στή Φωτογραφία, αὐτό πού θεωρῶ ὡς δεδομένο δέν εἶναι μόνο ἡ ἀπουσία τοῦ ἀντι-

158

κειμένου· εἶναι, ταυτόχρονα, καί τό ὅτι τό ἀντικείμενο αὐτό ὑπῆρξε καί ὅτι βρισκόταν ἐκεῖ ὅπου τό βλέπω. Ἐδῶ ἀκριβῶς εἶναι ἡ τρέλα : διότι μέχρι τούτη τή στιγμή, καμιά ἀναπαράσταση δέν μποροῦσε νά μέ δεβαιώσει γιά τό παρελθόν τοῦ πράγματος, παρά μόνο μέ διαμεσολαθήσεις· μέ τή Φωτογραφία ὁμως, ἡ δεβαιότητά μου εἶναι ἄμεση : κανένας στόν κόσμο δέν μπορεῖ νά μέ μεταπείσει. Ἡ Φωτογραφία γίνεται ἔτσι, γιά μένα, ἕνα παράξενο *medium*, μιά νέα μορφή παραίσθησης : ψεύτικη στό ἐπίπεδο τῆς αἰσθητηριακῆς ἀντίληψης, ἀληθινή στό ἐπίπεδο τοῦ χρόνου : μιά παραίσθηση συγκερασμένη, κατά κάποιον τρόπο, σεμνή, μοιρασμένη (ἀπό τό ἕνα μέρος « αὐτό δέν εἶναι παρόν », ἀπό τό ἄλλο « ὁμως αὐτό ὅπωςδήποτε ὑπῆρξε ») : εἰκόνα τρελή, ἐμποτισμένη μέ πραγματικότητα.

Προσπαθῶ νά ἐρμηνεύσω τήν ἰδιοτυπία αὐτῆς τῆς παραίσθησης καί βρίσκω τοῦτο : τό ἴδιο βράδυ μιᾶς μέρας ὅπου εἶχα κοιτάξει καί πάλι φωτογραφίες τῆς μητέρας μου, πῆγα νά δῶ, μέ μερικούς φίλους, τόν *Καζανόβα* τοῦ Φελλίνι· ἤμουν θλιμμένος, τό φίλμ μ' ἔκανε νά πλήττω· ὅταν ὁμως ὁ *Καζανόβας* ἄρχισε νά χορεύει μέ τή νεαρή-αυτόματο, τά μάτια μου προσδλήθηκαν ἀπό μιά φοβερή κι εὐχάριστη ὀξύτητα, σάν νά ἐνωθα μονομιᾶς τήν ἐνέργεια ἑνός παράξενου φάρμακου· κάθε λεπτομέρεια, πού ἔβλεπα μέ ἐνάργεια, ἐντροφώντας σ' αὐτήν, ἄν μπορῶ νά πῶ, ὡς τήν ἄκρη τῆς, μέ ἀναστάτωνε : ἡ λεπτότητα, ἡ λιγνάδα τῆς σιλουέτας, σάν

159

νά μὴν ὑπῆρχε παρὰ ἐλάχιστο σῶμα κάτω ἀπὸ τὴν πιτακιωμένη ρόμπα· τὰ τσαλακωμένα γάντια ἀπὸ λευκὸ ἀκατέργαστο μετὰξί· τὸ ἐλαφρῶς γελοῖο (πού ὁμως μὲ συγκινούσε) φτερό τοῦ καπέλου, αὐτὸ τὸ σαμμένο κι ὡστόσο ἀτομικὸ, ἀγνό πρόσωπο· κάτι τὸ ἀπελπισμένα ἀδρανές κι ὡστόσο διαθέσιμο, πού προσφερόταν, πού ἀγαποῦσε, μὲ ἓνα ἀγγελικὸ πάθος « καλῆς θέλησης ». Ἡ σκέψη μου πῆγε τότε ἀκατανίκητα στὴ Φωτογραφία· διότι ὅλα τοῦτα, μποροῦσα νά τὰ πῶ γιὰ τίς φωτογραφίες πού μὲ συγκινούσαν (καί πού ἀπ' αὐτές μεθοδικά συνήγαγα τὴν ἴδια τὴ Φωτογραφία).

Κατάλαβα, ἔτσι νόμισα, ὅτι ὑπῆρχε κάποιος δεσμός (κόμπος) ἀνάμεσα στὴ Φωτογραφία, στὴν Τρέλα καί σέ κάτι πού δέν ἤξερα καλά τὸ ὄνομά του. Στὴν ἀρχὴ τ' ὀνόμασα : ὁ πόνος τῆς ἀγάπης. Μήπως δέν ἤμουν, στό κάτω-κάτω, ἐρωτευμένος μὲ τὸ φελλινικό αὐτόματο; Μήπως δέν ἐρωτευόμαστε ὀρισμένες φωτογραφίες; (Κοιτάζοντας φωτογραφίες ἀπὸ τὸν κόσμο τοῦ Proust, ἐρωτεύομαι τὴν Julia Bartet, τὸν δούκα de Guiche). Ὡστόσο, δέν ἦταν ἀκριβῶς ἔτσι. Ἐπρόκειτο γιὰ ἓνα κύμα πολὺ ὀγκωδέστερο ἀπὸ τὸ ἐρωτικὸ αἶσθημα. Στόν ἐρωτα πού ξεσήκωσε ἡ Φωτογραφία (ὀρισμένες φωτογραφίες), μιὰ ἄλλη μουσικὴ ἀκουγόταν, μὲ τὸ παράξενα ντεμοντέ ὄνομα : Οἶκτος. Συγκέντρωνα σέ μιὰ ὕστατη σκέψη τίς εἰκόνες πού μὲ εἶχαν « κεντρίσει » (ἀφοῦ τέτοια εἶναι ἡ ἐνέργεια τοῦ *punctum* [τοῦ κεντριοῦ]), ὅπως ἐκείνη τῆς νέγρας μὲ τὸ λεπτό κολλιέ

καί τὰ παπούτσια μὲ τίς πόρπες. Διαμέσου τῆς καθεμιᾶς ἀπὸ αὐτές περνοῦσα ἀναπόδραστα πέρα ἀπὸ τὴ χίμαιρα τοῦ εἰκονιζόμενου πράγματος, ἔμπαινα τρελά μέσα στό θέαμα, στὴν εἰκόνα, ἀγκαλιάζοντας αὐτὸ πού εἶναι νεκρὸ, αὐτὸ πού πρόκειται νά πεθάνει, ὅπως ἔκανε ὁ Νίτσε, ὅταν, στίς 3 τοῦ Γενάρη 1889, ρίχτηκε κλαίγοντας στό λαιμὸ ἑνὸς βασανισμένου ἀλόγου : εἶχε τρελαθεῖ ἐξαιτίας τοῦ Οἶκτου.

Ἡ κοινωνία πασχίζει νά συνετίσει τὴ Φωτογραφία, νά κατευνάσει τὴν τρέλα πού ἀπειλεῖ διαρκῶς νά ἐκραγεῖ στό πρόσωπο ἐκείνου πού τὴν κοιτάζει. Γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ ἔχει στὴ διάθεσή της δύο μέσα.

Τὸ πρῶτο συνίσταται στό νά κάνει τὴ Φωτογραφία τέχνη, μιὰ καί καμιὰ τέχνη δέν εἶναι τρελή. Ἀπὸ δῶ καί ἡ ἐμμονὴ τοῦ φωτογράφου νά συναγωνίζεται μὲ τὸν καλλιτέχνη, ὑποτασσόμενος στὴ ρητορικὴ τοῦ ζωγραφικοῦ πίνακα καί στόν ἐξιδανικευμένο τρόπο πού ἐκτίθεται ὁ πίνακας. Ἡ Φωτογραφία μπορεῖ πράγματι νά εἶναι τέχνη : ὅταν δέν ὑπάρχει πιά μέσα της καμιὰ τρέλα, ὅταν τὸ νόημα της ἔχει ξεχαστεῖ καί ὅταν, συνακόλουθα, ἡ οὐσία της παύει νά μ' ἐπηρεάζει : πιστεύετε πὼς μπροστά

ιστίς Promeneuses du commandant Puyo*, συνταράζομαι κι αναφωνῶ : « Αυτό ὑπῆρξε » ; Ὁ κινηματογράφος συμμετέχει σέ τούτη τήν ἐξημέρωση τῆς Φωτογραφίας – τουλάχιστον ὁ κινηματογράφος τῆς φαντασίας, ἐκεῖνος ἀκριβῶς γιά τόν ὁποῖο λέγεται ὅτι εἶναι ἡ ἔβδομη τέχνη· ἕνα φίλμ μπορεῖ νά εἶναι τρελό χάρη σέ διάφορα τεχνάσματα, νά παρουσιάζει τά πνευματικά σημάδια τῆς τρέλας, δέν εἶναι ποτέ ἀπό τή φύση του τρελό, (λόγω εἰκονικῆς δομῆς)· εἶναι πάντοτε τό ἀντίθετο ἀκριβῶς τῆς παραίσθησης· εἶναι ἀπλῶς μιὰ φαντασιοκοπία· τό ὄραμά του εἶναι ὄνειροπόλο, ὄχι ἐκ-μνησικός.

Τό ἄλλο μέσο, γιά νά συνετίσουμε τή Φωτογραφία, εἶναι νά τή γενικεύσουμε, νά τήν ἀγγελαιοποιήσουμε, νά τήν ἐκχυδαίσουμε, σέ σημείο πού νά μὴν ὑπάρχει ἀπέναντί της καμιὰ ἄλλη εἰκόνα σέ σχέση μέ τήν ὁποία νά μπορεῖ ν' ἀναδείχεται, νά ξεχωρίζει, νά ἐκδηλώνει τήν ἰδιοτυπία της, τό σκάνδαλό της, τήν τρέλα της. Αυτό ἀκριβῶς γίνεται στήν κοινωνία μας, ὅπου ἡ Φωτογραφία συντρίβει μέ τήν τυραννία της τίς ἄλλες εἰκόνες : δέν ὑπάρχουν πιά γκραβοῦρες οὔτε εἰκονική ζωγραφική, παρά μόνο μέ τήν πλανεμένη (καί πλανεύτρα) ὑποταγή στό φωτογραφικό πρότυπο. Μπρός στούς πελάτες ἐνός καφενεῖου, κάποιος μοῦ εἶπε πολύ σωστά : « Κοιτάξτε πῶς εἶναι ἀχνοί· στίς μέρες μας οἱ εἰκόνες εἶναι πιό ζωντανές ἀπό τούς ἀνθρώπους ».

* (Οἱ κυρίες πού βιάζονταν περίπατο τόν διοικητή Puyo (Σημ. Μετ.)

τά γνωρίσματα τοῦ σημερινοῦ κόσμου, εἶναι ἴσως τούτη ἡ ἀντιστροφή : ζοῦμε σύμφωνα μ' ἕνα γενικευμένο φαντασιακό. Κοιτάξτε τίς Ἐνωμένες Πολιτεῖες : ὅλα ἐκεῖ μεταμορφώνονται σέ εἰκόνες : δέν ὑπάρχουν, δέν παράγονται καί δέν καταναλώνονται παρά εἰκόνες. Ἀκραῖο παράδειγμα ; μπεῖτε σέ μιὰ μπουάτ πορνό τῆς Νέας Ὑόρκης· δέν θά βρεῖτε ἐκεῖ τήν ἀκολασία, παρά μόνο ταμπλώ-βιδάν (ἀπ' αὐτά ὁ Mapplethorpe τράβηξε νηφάλια ὀρισμένες φωτογραφίες)· θά ἔλεγε κανεῖς πῶς τό ἀνώνυμο ἄτομο (καθόλου ἠθοποιός) πού ἐμφανίζεται σ' αὐτά ἀλυσσοδεμένο καί μαστιγώνεται, δέν καταλαβαίνει τήν ἡδονή του παρά μόνο ἂν αὐτή ἡ ἡδονή ἀνταμώνει τή στερεότυπη (φθαρμένη) εἰκόνα τοῦ σαδο-μαζοχιστῆ : ἡ ἀπόλαυση περνάει μέσα ἀπό τήν εἰκόνα : νά ποιᾶ εἶναι ἡ μεγάλη ἀλλαγή. Μιά τέτοια ἀντιστροφή θέτει ἀναγκαστικά τό ἠθικό ζήτημα : ὄχι πῶς ἡ εἰκόνα εἶναι ἀνήθικη, ἀντίθρησκη ἢ διαβολική (ὅπως εἶπαν ὀρισμένοι ὅταν πρωτοφάνηκε ἡ Φωτογραφία), ἀλλά ἐπειδή, γενικευόμενη, ἀπο-πραγματικοποιεῖ ὀλότελα τόν ἀνθρώπινο κόσμο τῶν συγκρούσεων καί τῶν ἐπιθυμιῶν, μέ τό πρόσχημα τῆς ἐξεικόνισής του. Ἐκεῖνο πού χαρακτηρίζει τίς λεγόμενες προηγμένες κοινωνίες, εἶναι ὅτι καταναλώνουν σήμερα εἰκόνες καί ὄχι πιά, ὅπως οἱ παλιότερες, δοξασίες· εἶναι ἐπομένως πιό φιλελεύθερες, λιγότερο φανατικές, ἀλλά καί πιό « ψεύτικες » (λιγότερο « αὐθεντικές ») – πράγμα πού ἐκφράζουμε, στήν τρέχουσα συνείδηση, μέ τήν

όμολογία μιᾶς ἐντύπωσης ἐμετικῆς ἀνίας, λές καί ἡ εἰκόνα, καθολικευόμενη, δημιουργεῖ ἕναν κόσμο δίχως διαφορές (ἄ-διάφορο), ἀπό τόν ὅποιο δέν μπορεῖ ἔτσι νά ἐκδηλώνεται ἐδῶ κι ἐκεῖ παρὰ ἡ κραυγή τῶν ἀναρχικῶν, περιθωριακῶν καί ἀτομικιστῶν : ἄς καταργήσουμε τίς εἰκόνες, ἄς σώσουμε τήν ἄμεση (ἀδιαμεσολάβητη) Ἐπιθυμία.

Τρελή ἢ συνετή ; Ἡ Φωτογραφία μπορεῖ νά εἶναι τό ἕνα ἢ τό ἄλλο : συνετή, ἂν ὁ ρεαλισμός της παραμένει σχετικός, συγκερασμένος μέ αἰσθητικές ἢ ἐμπειρικές συνήθειες (τό ξεφύλλισμα ἐνός περιοδικοῦ στόν κουρέα ἢ στόν ὀδοντογιατρό)· τρελή, ἂν αὐτός ὁ ρεαλισμός εἶναι ἀπόλυτος καί, ἂν μπορούμε νά ποῦμε, ἀρχέγονος, κάνοντας νά ξανάρχεται στήν ἐρωτευμένη καί καταπτοημένη συνείδηση τό ἴδιο τό γράμμα τοῦ Χρόνου : κίνηση καθαυτό μεταστρεπτική, πού μεταστρέφει τόν ροῦ τοῦ πράγματος, καί πού θά τήν ὀνομάσω, γιά νά τελειώνω, φωτογραφική ἔκσταση.

Αὐτοί εἶναι οἱ δύο δρόμοι τῆς Φωτογραφίας. Σέ μένα ἐναπόκειται νά διαλέξω, νά ὑπαγάγω τό θεᾶμά της στόν πολιτισμένο κώδικα τῶν τέλειων ὄνειροφαντασιῶν, ἢ ν' ἀντιμετωπίσω μέσα της τό ξύπνημα τῆς ἀνυπότακτης πραγματικότητας.

15 τοῦ Ἀπρίλη – 3 τοῦ Ἰούνη 1979

ΑΝΑΦΟΡΕΣ

LIBRA

- BECEYRO (Raul), *Ensayos sobre fotografía*, Mexico, Arte y Libros, 1978.
- BOURDIEU (P.) (sous la direction de), *Un art moyen*, Paris, Minuit (Le sens commun), 1965.
- CALVINO (I.), «L' apprenti photographe», nouvelle traduite par Danièle Sallenave, *Le Nouvel Observateur. Spécial Photo*, n° 3, juin 1978.
- CHEVRIER (J.F.) et THIBAUDEAU (J.), «Une inquiétante étrangeté», *Le Nouvel Observateur. Spécial Photo*, n° 3, juin 1978.
- Encyclopaedia Universalis*, article «Photographie».
- FREUND (G.), *Photographie et Société*, Paris, Seuil (Points), 1974.
- GAYRAL (L.F.), «Les retours au passé», *La folie, le temps, la folie*, Paris, U.G.E., 10 × 18, 1979.
- GOUX (J.J.), *Les Iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978.
- HUSSERL, cité par Tatossian (A.), «Aspects phénoménologiques du temps humain en psychiatrie», *La folie, le temps, la folie*, Paris, U.G.E., 10 × 18, 1979.
- KRISTEVA (J.), *Folle vérité...* Séminaire de Julia Kristeva, édité par J.-M. Ribettes, Paris, Seuil (Tel Quel), 1979.
- LACAN (J.), *Le Séminaire - Livre XI*, Paris, Seuil, 1973.
- LACQUE-LABARTHE (Ph.), «La césure du spéculatif», *Holderlin. L' Antigone de Sophocle*, Paris, Christian Bourgois, 1978.
- LEGENDRE (P.), «Où son nos droits poétiques?», *Cahiers du Cinéma*, 297, février 1979.
- LYOTARD (J.F.), *La Phénoménologie*, Paris, P.U.F. (Que sais-je?), (1976).
- MORIN (Edgar), *L' homme et la mort*, Paris, Seuil (Points), 1970.
- PAINTER (G.D.), *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1966.
- PODACH (E.F.), *L'effondrement de Nietzsche*, Gallimard (Idées), 1931, 1978.