

Ελληνική ποίηση και κινηματογράφος.
 Το παράδειγμα μιας σύγκρισης:
 Τάκης Σινόπουλος, *Νεκρόδειπνος* –
 Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*

Η σχέση της ελληνικής ποίησης, σε επιφανειακό επίπεδο, με την κοινωνική και ψυχαγωγική εμπειρία του κινηματογράφου και, βαθύτερα, με την κινηματογραφική τέχνη, αν και συνιστά ένα πολύ ενδιαφέρον ζήτημα, παραμένει αδιερεύνητη.¹ Στη μεταπολεμική περίοδο, σε αντίθεση με το μεσοπόλεμο, τα αναφερόμενα ποικιλοτρόπως στον κινηματογράφο ελληνικά ποιήματα πολλαπλασιάζονται, σε συνάρτηση αφενός με τη γενίκευση και την ένταση του ενδιαφέροντος των λογοτεχνών για τον κινηματογράφο και αφετέρου με την προϊούσα εξέλιξή του από λαϊκό θέαμα σε πολύπτυχη αφηγηματική τέχνη. Επιπρόσθετα, όμως, στη μεταπολεμική εποχή εμφανίζονται τα πρώτα ποιήματα με τα οποία αναπτύσσεται η σχέση με τον κινηματογράφο του δημιουργού ως αναπόσπαστο καλλιτεχνικό ερέθισμα-βίωμα για τη διαμόρφωση της αισθητικής και της τεχνολογίας των μεταπολεμικών ποιητών. Ως ένα ενδεικτικό παράδειγμα του σύνθετου διαλόγου μεταξύ της ελληνικής ποίησης και του κινηματογράφου, όπως αυτός ο διάλογος αναπτύσσεται στα μεταπολεμικά χρόνια και εξελίσσεται μέχρι σήμερα, θα εξετάσω τη σχέση ανάμεσα στο ποιητικό σύνθεμα του Τάκη Σινόπουλου *Νεκρόδειπνος* (1972)² και την περίφημη ταινία του Alain Resnais *Hiroshima mon amour* (Χιροσίμα, αγάπη μου) (1959). Η σύγκριση των δύο καλλιτεχνικών έργων διευκολύνεται καθώς ο *Νεκρόδειπνος*, το θεωρούμενο σήμερα, κατά γενική παραδοχή, ως το κορυφαίο έργο του Σινόπουλου,³ είναι ένα συνθετικό ποίημα με ευδιάκριτους άξονες της εκφραστικής συνοχής και της αφηγηματικής εξέλιξής του.⁴ Χωρίς να παραβλέπεται η διαφορετικότητα των τρόπων της λογοτεχνικής αφήγησης από εκείνους της κινηματογραφικής, η εν λόγω σύγκριση δεν επικεντρώνεται τόσο στη θεώρηση της ταινίας του Resnais ως πηγής δημιουργικών ερεθισμάτων που μπορούσε να έχει ένας σύγχρονος έλληνας ποιητής όσο στην προσπάθεια ανάδειξης των αναλογιών ανάμεσα στα δύο καλλιτεχνικά έργα, αναλογιών που εγγράφονται στην αντίληψη της διακειμενικής σχέσης ανάμεσα στο φιλικό και το λογοτεχνικό κείμενο. Πριν, όμως, φτάσουμε στην εξέταση της σχέσης του *Νεκρόδειπνου* με την ταινία *Hiroshima mon amour*, έχει σημασία να καταδειχθεί η γενικότερη σχέ-

ση του ποιητή Σινόπουλου καθώς και η πιστοποιημένη από πραγματικά στοιχεία δημόσια σχέση του πνευματικού ανθρώπου Σινόπουλου με τον κινηματογράφο.

Οι δημόσιες και οι κειμενικές μαρτυρίες της σχέσης του Σινόπουλου με τον κινηματογράφο

Σύμφωνα με τα διαθέσιμα στοιχεία, ο Σινόπουλος ήταν ένας μη ειδικός αλλά συνεπής, ευαίσθητος και ενεργός θεατής του κινηματογράφου. Μια αδιαμφισβήτητη απόδειξη της στενής σχέσης του με την τέχνη του σινεμά είναι το γεγονός ότι το 1965 ανέλαβε τη θέση του προέδρου της προκριματικής επιτροπής του Φεστιβάλ Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης.⁵ Πρόκειται, μάλιστα, για μια χρονιά που αποδείχθηκε κρίσιμη για το θεσμό: Η 6η Εβδομάδα Ελληνικού Κινηματογράφου διεξήχθη από τις 20 έως τις 26 Σεπτεμβρίου 1965, και στο πλαίσιο της προβλήθηκαν οκτώ ταινίες μεγάλου μήκους και οκτώ μικρού μήκους, αλλά από τις ταινίες μεγάλου μήκους η μοναδική «φεστιβαλική» ήταν εκείνη του Άδωνι Κύρου, *Το μπλόκο*. Αποτέλεσμα της απουσίας ταινιών με καλλιτεχνικά στοιχεία ήταν ότι η επιτροπή, με επικεφαλής τον Σινόπουλο, αποφάσισε να μην δοθούν τα κύρια βραβεία. Το σκεπτικό αυτής της απόφασης και οι συνέπειές της περιγράφονται εύγλωττα από τον Άγγελο Ρούβα και τον Χρήστο Σταθακόπουλο:

Η επιτροπή απέφυγε να δώσει τα δύο μεγάλα βραβεία στις μεγάλου μήκους ταινίες (καλύτερης ταινίας και σκηνοθεσίας), ενώ το βραβείο σεναρίου κέρδισε η ταινία *Όχι Κύριε Τζόνσον* [του Γρηγόρη Γρηγορίου], προς γενική απογοήτευση όλων. Στο τέλος της εκδήλωσης όλοι συνειδητοποίησαν την έλλειψη μιας συγκεκριμένης κατεύθυνσης που θα διευκόλυνε τους παραγωγούς εμπορικών ταινιών να γνωρίζουν από εξ αρχής αν μπορούν να συμμετέχουν στο Φεστιβάλ και όχι να υφίστανται εκ των υστέρων τη σκληρή κριτική από την επιτροπή και τους δημοσιογράφους για την έλλειψη καλλιτεχνικών στόχων.⁶

Εξαιτίας, μάλιστα, της έντασης και των διαφωνιών που προκλήθηκαν τότε, ο Σινόπουλος ενεπλάκη σε έναν ενδιαφέροντα δημόσιο διάλογο, με δύο επιστολές δημοσιευμένες στην εφημερίδα *Τα Νέα*. Συγκεκριμένα, στις 23 Σεπτεμβρίου 1965 δημοσιεύτηκε, ενσωματωμένη σε άρθρο του δημοσιογράφου Γιώργου Πηλιχού, επιστολή της «προκριματικής επιτροπής» του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με θέμα τα κριτήρια πρόκρισης των ταινιών. Παραθέτω το εισαγωγικό κείμενο και εκείνο της επιστολής:

Ο πρόεδρος και τα μέλη της Προκριτικής Επιτροπής του Φεστιβάλ, με επιστολή τους προς τα «Νέα», σχετικά με τα κριτήρια με τα οποία έγινε η επιλογή των ταινιών δηλώνουν πως «σταθερή τους έγνοια» στάθηκε να διαλέξουν ανάμεσα σε εμπορεύσιμα είδη το λιγώτερο κακά φτιαγμένο, αυτό που δεν ξεγελάει τον αγοραστή.

Απαντώντας στην επίκριση ότι έκαμαν την επιλογή χωρίς στοργή κι αγάπη για τον ελληνικό κινηματογράφο, η Προκριτική Επιτροπή τονίζει τα εξής: «Αν αγάπη σημαίνει: αδιαφορία για τα χρόνια νοσήματα από τα οποία πάσχει η εθνική μας παραγωγή, παραδοχή της πνευματικής ένδειας και αβασάνιστη προώθηση ευτελών προϊόντων, τότε ασφαλώς δεν είμαστε φίλοι του ελληνικού κινηματογράφου. Αν όμως, όπως νομίζουμε, αγάπη σημαίνει αντίθετα επιτίμηση των στοιχείων που θεωρούμε επιζήμια και πεποίθηση ότι το κοινό μας είναι άξιο να παρακολουθήσει ευγενέστερες προσπάθειες και ικανό να τις καταστήσει βιώσιμες, τότε εκείνοι που αγαπούν αληθινά τον ελληνικό κινηματογράφο δεν είναι αυτοί που το διαλαλούν».⁷

Την επόμενη ημέρα, στις 24 Σεπτεμβρίου 1965, δημοσιεύεται προσωπική επιστολή του Σινόπουλου η οποία αφορά επίσης τα κριτήρια επιλογής των ταινιών από την επιτροπή. Ως πρόεδρός της προασπίζεται τα «τίμια» κριτήρια επιλογής. Αντικρούει, συγκεκριμένα, δύο άρθρα και μια επιστολή που επέκριναν την επιτροπή, και υποστηρίζει ότι η χαμηλή ποιότητα του φεστιβάλ οφείλεται στην εμπορευματοποίησή του. Προοπτική του ίδιου, όπως γράφει, είναι η ποιοτική άνοδος του ελληνικού κινηματογράφου, που κάποτε πρέπει να ξεφύγει από τα χέρια των εμπόρων και από το είδος «δάκρυ κορόμηλο».⁸

Η προσωπική επιστολή του Σινόπουλου δείχνει την τιμιότητα και την ευθυκρισία ενός πνευματικού ανθρώπου που δεν ανέχεται να διαβάλλεται για το ήθος του. Κυρίως, όμως, και σε σχέση με το θέμα που μας απασχολεί εδώ, αμφοτέρως οι επιστολές αφενός μαρτυρούν την οξυδερκή κρίση του Σινόπουλου για την υποβάθμιση του φεστιβάλ, λόγω της διεύδυσης σ' αυτό του καθαρά εμπορικού κινηματογράφου, αφετέρου υποδεικνύουν την αισθητική προτίμησή του για τον τότε σύγχρονο ευρωπαϊκό ποιοτικό κινηματογράφο. Με την προσωπική επιστολή του ο Σινόπουλος, καταδικάζοντας την επιβολή των εμπορικών κριτηρίων στην ελληνική κινηματογραφική παραγωγή των μέσων της δεκαετίας του '60, συντάσσεται εμμέσως με όσους υποστηρίζουν την αντίληψη του κινηματογράφου ως τέχνης. Η δημόσια σχέση του Σινόπουλου με το θεσμικό περιβάλλον του ελληνικού σινεμά, σχέση που τοποθετείται, όπως θα δούμε ακριβέστερα παρακάτω, στο επίκεντρο του χρονικού διαστήματος κατά το οποίο ο ποιητής Σινόπουλος έγραψε τον *Νεκρόδειπνο*, ολοκληρώθηκε τον Σεπτέμβριο του 1966, όταν ταξίδεψε στη Θεσσαλονίκη ως προσκεκλημένος του εκεί φεστιβάλ.⁹

Αλλά η επαφή του ποιητή Σινόπουλου με τον κινηματογράφο καταδεικνύεται κυρίως από τις αρκετές σχετικές κειμενικές αναφορές, εντοπισμένες είτε σε

ποιητικά κείμενά του είτε σε αυτοκριτικά-αυτοσχολιαστικά γραπτά του. Μάλιστα, αυτές οι αναφορές είναι τόσες και τέτοιες, ώστε μπορούμε να τον θεωρήσουμε έναν μεταπολεμικό ποιητή του οποίου η στενή και δημιουργική επαφή με τον κινηματογράφο εδράζεται σε πολλά πραγματικά στοιχεία και όχι σε εικασίες ή μόνο σε ποιητολογικές κειμενικές ενδείξεις, που μπορούμε, λιγότερο ή περισσότερο βάσιμα, να συσχετίσουμε με το σινεμά. Έτσι λοιπόν, η –κειμενικά εντοπισμένη– σχέση της ποίησης του Σινόπουλου με τον κινηματογράφο εξαπλώνεται στο σύνολο του έργου του, ενισχύεται, ωστόσο, στα δύο κύρια και όψιμα ποιητικά συνθέματά του, τον *Νεκρόδειπνο* (1972) και *Το χρονικό* (1975). Κατ' αρχάς, η εξόφθαλμη όψη αυτής της σχέσης αφορά εκείνα τα αυτοτελή ποιήματα ή εκείνα τα μεμονωμένα σημεία ποιημάτων όπου κατονομάζονται είτε ο κινηματογράφος –εννοείται, κυρίως, ο χώρος της κινηματογραφικής αίθουσας– είτε στοιχεία της τεχνικής του. Η καταγραφή αυτών των σινοπουλικών ποιημάτων αριθμεί δέκα κείμενα, από τα οποία το παλαιότερο βρίσκεται στην πρώτη συλλογή *Μεταίχμιο* (1951), ενώ τα νεότερα περιλαμβάνονται στο βιβλίο *Ο χάρτης* (1977).

Παραθέτω μian ασχολίαστη καταγραφή των σχετικών κειμένων ή των μεμονωμένων αναφορών που εντάσσονται σε ευρύτερα κείμενα:

1. «κι αναθυμήθηκα την καμαριέρα στον κινηματογράφο / μιας απαράγραπτης ρουτίνας» (από το ποίημα «Μέγιστη θύρα» της συλλογής *Μεταίχμιο*, 1951).¹⁰
2. «παράφορη γυρίζοντας / με μια τρομαχτική απόγνωση σ' όλα τα κέντρα / σ' όλους τους κινηματογράφους της πρωτεύουσας» (από το ποίημα «Μαρία» της συλλογής *Μεταίχμιο Β'*, 1957).¹¹
3. «Ήρθε η Δεύτερη μαύρος αστερισμός. / Έπαιξε κάποτε στο σινεμά σκηνές ηδονής» (από το ποίημα «Σεπτεμβριανό φως» της συλλογής *Η νύχτα και η αντίστιξη*, 1959).¹²
4. «Ωραία στο σινεμά στους δρόμους περπατήσαμε» (από το ποίημα «Πρόσωπα» της συλλογής *Δρομοδείχτες*, 1980. Το ποίημα στο τέλος του φέρει τη χρονική ένδειξη: «1972, 1973»).¹³
5. «Τα ξύλα οι πάσσαλοι και τα σιρματοπλέγματα που τάβλεπες μονάχα στον κινηματογράφο στηθήκανε από την αρχή στους δρόμους» (από τις «Σημειώσεις, I» του συνθέματος *Το χρονικό*, 1975).¹⁴
6. «Η τυφλή κηλίδα όπου κουνιέται μια κινηματογραφική διαφήμιση» (από τις «Νύχτες, IV» του συνθέματος *Το χρονικό*, 1975).¹⁵
7. «Στο πρώτο πλάνο τώρα παρατάσσονται καινούργια εκρηκτικά συστήματα με πλάγιο φωτισμό να δείξουν οι τομές» (από το «Δοκίμιο '73-'74, XIV» του συνθέματος *Το χρονικό*, 1975).¹⁶

8. «Με το μισό του εαυτού μου έπαιζα σ' αυτό το πολύ περιπετειώδες φιλμ, γυρεύοντας με επιμονή να βρω τ' άλλο μισό. Ο κόσμος χειροκροτούσε. Η γυναίκα μου εκνευρισμένη (που δε μπορούσε να μιλήσει) έσβηνε συνεχώς τα τσιγάρα που κάπνιζα» (αυτοτελές κείμενο του βιβλίου *Ο χάρτης*, 1977).¹⁷
9. «Όπως στο προηγούμενο όνειρο) άπλωσα το χέρι μου ήσυχα για ν' αγγίξω το σεξ – ποιο σεξ; – υπήρχε ένα κενό. Αλλά όλα αυτά – σου το είπα – είναι στο άλλο φιλμ, σκηνές και περιστατικά του αυριανού θανάτου» (αυτοτελές κείμενο του βιβλίου *Ο χάρτης*, 1977).¹⁸
10. «Ο δρόμος άδειος. Όπως στον κινηματογράφο» (από το ποίημα «Το κελί, γ'», δημοσιευμένο μετά το θάνατο του Σινόπουλου, το 1981).¹⁹

Αν και τα περισσότερα από τα παραπάνω κείμενα ή μεμονωμένα χωρία αναφέρονται σε πλευρές του κοινωνικού και ψυχαγωγικού βιώματος του σινεμά και τα λιγότερα σε στοιχεία του κινηματογράφου ως αφηγηματικής τέχνης και τεχνικής, δεν είναι αμελητέα. Εξάλλου, οι αναφορές στην κοινωνική και ψυχαγωγική λειτουργία του κινηματογράφου εντοπίζονται, την ίδια εποχή, σε αρκετά ποιήματα και άλλων μεταπολεμικών ποιητών. Επιπρόσθετα, τα ίδια κείμενα δείχνουν την οικείωση του Σινόπουλου, όπως και κάθε συστηματικού θεατή ταινιών, με είδη του σινεμά ως λαϊκού θεάματος (π.χ. ταινίες περιπέτειας). Από τα παραπάνω δέκα κείμενα, ιδιαίτερη μνεία αξίζει να γίνει στο ποίημα «Σεπτεμβριανό φως» (από τη συλλογή *Η νύχτα και η αντίστιξη*, 1959),²⁰ καθώς πρόκειται για εκείνο που μπορεί να θεωρηθεί το περισσότερο έκδηλα «κινηματογραφικό-θεατρικό». Το ποίημα αυτό δομείται, ιδίως προς το τέλος του, με διαδοχικές σκηνές (κατ' αντιστοιχία με τις κινηματογραφικές σεκάνς), και πιο συγκεκριμένα με την καταγραφή των όσων εικονίζονται ή παριστάνονται σ' αυτές τις σκηνές.²¹

Οι κειμενικές αναφορές που εντοπίζονται σε ποιητικά κείμενα του Σινόπουλου και καταδεικνύουν την επαφή της ποίησής του με τον κινηματογράφο αποτελούν, αυτονόητα, την προφανή όψη αυτής της επαφής. Αν αναζητήσουμε τις λιγότερο προφανείς επαφές, διανοίγεται επίσης ένας αρκετά ευρύς χώρος συγκρίσεων. Π.χ. στο αυτοτελές ποίημα του Σινόπουλου *Η γνωριμία με τον Μαξ* (1956)²² εντοπίζονται πολλές και πολύ ενδιαφέρουσες θεματικές αναλογίες με την ταινία του ιταλού σκηνοθέτη Vittorio De Sica *Umberto D.* (1952). Επίσης, μέρη του συνθέματος *Το χρονικό* (1975), όπως το «Χρονολογία του ποιήματος (και μερικές άλλες λεπτομέρειες)»,²³ είναι έκδηλα «κινηματογραφικά». Στο συγκεκριμένο ποίημα ποιητικής, η μνημονική αναδρομή του αφηγητή ως αυτοαναφορικού ποιητή στο παρελθόν καταδεικνύει το μηχανισμό σύλληψης ολόκληρου του συνθέματος. Αυτός ο μηχανισμός έγκειται

στη γένεση εικόνων, τρεις από τις οποίες διακρίνονται κατά σειρά και περιγράφονται καθαρά στο ποίημα, ανάμεικτες με χρονολογικές αναφορές και άλλες μνημονικές εικόνες.²⁴

Περνώντας στα πάσης φύσεως μη αμιγώς ποιητικά κείμενα του Σινόπουλου, όπου γίνονται ρητές αναφορές στο σινεμά, μια πολύ πρώιμη αλλά και ενδεικτική του σταθερού, στη συνέχεια του χρόνου, ενδιαφέροντός του για τον κινηματογράφο είναι το κριτικό σημείωμα «Ένας μεγάλος έρωτας του Μπετόβεν», που έγραψε το 1937 με το ψευδώνυμο «Α. Ρουμπάνης» για την ταινία του Abel Gance *Un grand amour de Beethoven* (1937).²⁵ Η στενή σχέση του Σινόπουλου με τον κινηματογράφο πιστοποιείται ιδίως από ορισμένα κείμενα του βιβλίου του *Νυχτολόγιο* (1978). Όπως και τα υπόλοιπα κείμενα του *Νυχτολογίου*, είναι ημερολογιακού κυρίως χαρακτήρα γραπτά, όπου καταγράφονται βιώματα, κρίσεις και αναγνώσεις, συχνά με αφοπλιστική ειλικρίνεια και καυστική οξύτητα. Στα κείμενα αυτά, οι οκτώ μνείες στον κινηματογράφο είναι περισσότερες από ό,τι σε κάθε άλλο βιβλίο του Σινόπουλου, προφανώς λόγω της αυτοβιογραφικής-εμπειρικής ύλης που τα τροφοδοτεί. Στη μία από τις οκτώ αναφορές, σε ένα αυτοτελές κείμενο τριών τετάρτων της σελίδας, ο αφηγητής, πρόδηλα ο ποιητής Σινόπουλος, περιγράφει ένα εφιαλτικό όνειρό του που εκτυλίσσεται κυρίως κατά τη θέαση μιας ταινίας, πιθανόν ερωτικής και περιπετειώδους, σε λαϊκό κινηματογράφο της Ομόνοιας:

Σε μια μισοφώτιστη πάροδο της Ομόνοιας, η ατμόσφαιρα όπως περίπου στο δεύτερο ποίημα (Ιωάννα) του «Μεταίχμιου». Μάλλον κακόφημη περιοχή. Ένας κοντακιανός, το πρόσωπο χαρακωμένο με μαχαίρι –αυτός θυμήθηκα είναι ο Στάθης, πρωτοξάδελφος της Κατερίνας Χρήστου– βγαίνει απόνα ισόγειο, σκονισμένο κινηματογράφο τρίτης κατηγορίας, ξαναπαίνει, εμφανίζεται στην οθόνη, κόβει βόλτες, ξύνοντας αμήχανος τα γεννητικά του όργανα. Τα χρώματα στην οθόνη αλλάζουν γρήγορα, αλλάζει ο τόπος, φαίνεται μια στιγμή το σπίτι Ιβήρων 14, ωστόσο η θλίψη που υπάρχει απ' την αρχή δε φεύγει, δεν αλλάζει. Δίπλα σου η άπιστη Κατερίνα ανακλαδίζεται, και με την κίνηση πετάγεται έξω το ένα στήθος. Σφίγγει τα ωραία της γόνατα, με συγχωρείς πρέπει να πάω να βρω τον ξάδελφό μου. Σηκώνεται, φεύγει. Ύστερα, εκεί που εσύ κάθεσαι δυστυχιμένος, δυσανασχετώντας για το χωρίς σημασία φιλμ που συνεχίζεται, όλα τα βαγόνια του τραίνου με μια τρομαχτική ταχύτητα πέφτουν εκτροχιασμένα απάνω σου, σκύβεις να φυλαχτείς, ακούς ένα δαιμονισμένο πάταγο από σίδερα και ξύλα, γλίτωσες ωστόσο και ξυπνάς, τότε περάσανε είκοσι τρία χρόνια συλογίζεσαι κι ύστερα πάλι κοιμάσαι.²⁶

Στο κείμενο αυτό, η ξαφνική και απότομη μετάβαση μέσα στο όνειρο από τον πραγματικό κόσμο των προσωπικών βιωμάτων στον φανταστικό κόσμο της ταινίας και αντιστρόφως προκαλεί τη συναισθηματική δυσθυμία και τη συνει-

δησιακή σύγχυση του αφηγητή, και εντέλει την αίσθηση του εφιάλτη. Αυτός ο «κινηματογραφικός» εφιάλτης μπορεί να θεωρηθεί μια υπαινικτική μεταφορά του τρόπου με τον οποίο ο Σινόπουλος συνέλαβε τα όψιμα και ώριμα συνθετικά ποιήματά του, και ιδίως τον *Νεκρόδειπνο*: διαρκώς μεταξύ μνημονικής ανάκλησης του παρελθόντος και του παρόντος, μεταξύ της φαντασίας και της πραγματικότητας, σε μια διαρκή αλληλενέργειά τους. Εξάλλου, η εικόνα του εκτροχιασμένου τρένου που προφανώς βγαίνει από την ταινία και πέφτει πάνω στον φοβισμένο θεατή-αφηγητή ανακαλεί τις πολύ συγγενικές απειλητικές εικόνες τρένων που επίσης εμφανίζονται μέσα σε μια ατμόσφαιρα εφιαλτικού ονείρου, σε ένα σημείο του ποιήματος «Μάγδα»²⁷ και σε μεγάλο μέρος του ποιήματος «Το τραίνο».²⁸ Οι άλλες τέσσερις από τις οκτώ μνείες μπορούν να θεωρηθούν περιστασιακές ή δευτερεύουσας σημασίας, καθώς μαρτυρούν κατά βάση την οικείωση του Σινόπουλου με το σινεμά ως κοινωνική και ψυχαγωγική εμπειρία. Συγκεκριμένα, στις τέσσερις αυτές μνείες καταγράφονται, κατά σειρά, η θέαση της ταινίας του Federico Fellini *Οκτώμισι* (1963), μια αναφορά στον πολύ γνωστό γάλλο ηθοποιό Alain Delon, μια επίσκεψη σε κινηματογραφική αίθουσα και, τέλος, η συσχέτιση της αρνητικής ψυχικής κατάστασης του αφηγητή Σινόπουλου το 1973 με το φωτισμό μιας κινηματογραφικής ταινίας.²⁹

Σκόπιμο, όμως, είναι να παρατεθούν και να σχολιαστούν οι άλλες τρεις από τις οκτώ αναφορές, επειδή, έχοντας αυτοαναφορικό η πρώτη και κριτικό-δοκιμιακό χαρακτήρα οι άλλες δύο, φανερώνουν τη βαθιά και εκλεπτυσμένη γνώση από τον Σινόπουλο τόσο της τεχνικής της κινηματογραφικής αφήγησης όσο και της ιστορίας του ποιοτικού σινεμά. Η πρώτη και σημαντικότερη αναφορά είναι το αυτοτελές κείμενο με θέμα τα κινηματογραφικά πρόσωπα της Ιωάννας, της κεντρικής και ομώνυμης ηρωίδας του συνθετικού ποιήματος *Το άσμα της Ιωάννας και του Κωνσταντίνου* (1961):

Ιωάννα (στο Άσμα): Σκούρο όνομα, χαμηλόφωνο. Δεν μπορώ να καθορίσω αν και σε ποια συγκεκριμένη γυναίκα αναφέρεται. Σύνθεση πολλών γυναικείων προσώπων. Ίσως η μια, στον Πύργο. Περισσότερο, συμμετοχή και ανακάτωμα προσώπων από τον κινηματογράφο. Το μαύρο-μελαχρινό-αμίλητο από την Χέντυ Λαμάρ (Έκσταση). Το επιβλητικό-κυρίαρχο από την Μπριγιίτε Χελμ (Ατλαντίδα του Παμπσι). Βαθύτερα το σαρκικό-δαιμονιακό από τη Μαρί Σαντάλ (Τερέζα Ρακέν). Ιωάννα, συννεφιασμένο χαμηλόχηχο όνομα, γιομάτο σκόνη, ρωγμές, αέρα. Τα φωνήεντα γεννημένα από το μαλακό σφύριγμα του φθινοπώρου στις καλαμιές. Το μόνο σύμφωνο είναι το «ν» παρμένο από τα γράμματα του θανάτου. Μάλλον από εκεί και όχι από το «ναι» που είπε στην αρχή του ποιήματος η Ιωάννα, το «ναι» που τελικά δεν κράτησε και πολύ, ίσως δεν ακούστηκε ποτέ καθαρά.³⁰

Ανιχνεύοντας τη βιωματική και φυσιογνωμική καταγωγή του προσώπου που γέννησε την ηρωίδα του συνθέματός του, ο Σινόπουλος αναφέρεται σε τρεις ηθοποιούς και σε ισάριθμες ταινίες. Τα δύο πρώτα ζεύγη εντοπίζονται με ασφάλεια. Η πρώτη ηθοποιός είναι η Hedy Lamarr (1914-2000) στην –πολύκροτη για τις πρωτοπόρες γυμνές εμφανίσεις της ηθοποιού– ταινία *Ekstase* (αγγλικός τίτλος: *Ecstasy*) (1933) του Gustav Machaty. Η δεύτερη ηθοποιός είναι η Brigitte Helm στην ταινία *L'Atlantide* (1932) του Georg Wilhelm Pabst. Δυσκολία παρουσιάζει η ταύτιση της τρίτης ηθοποιού και της ταινίας. Το πιθανότερο είναι ότι ο Σινόπουλος θυμάται τη γαλλική ταινία *Thérèse Raquin* (1953) του Marcel Carné, βασισμένη στο ομώνυμο μυθιστόρημα του Emile Zola, όπου τον πρωταγωνιστικό ρόλο της κεντρικής ηρωίδας υποδύεται η Simone Signoret. Αλλά ο ποιητής φαίνεται, περιέργως, ότι μπέρδευσε το όνομα της Signoret με το όνομα της παλαιότερης γαλλίδας ηθοποιού Marie-Jacqueline Chantal, που συμμετείχε σε ταινίες από το 1931 μέχρι το 1944.³¹ Δύο σχόλια για το κείμενο: Το πρώτο είναι ότι στα πρόσωπα πραγματικών γυναικών που συμμετείχαν και ανακατώθηκαν, κατά τη διατύπωση του ίδιου, στη σύνθεση του προσώπου που είχε κατά νου ο Σινόπουλος όταν «έφτιαχνε» την ηρωίδα του συνθέματός του ανήκουν πρόσωπα ηθοποιών από ταινίες που χρονολογούνται πάνω από δύο δεκαετίες πριν από το χρόνο γραφής του συνθέματος. Αυτά, λοιπόν, τα πρόσωπα των ηθοποιών εντυπώθηκαν για πολύ καιρό στη μνήμη του Σινόπουλου ως επιβλητικές και γοητευτικές γυναικείες μορφές. Το δεύτερο σχόλιο είναι ότι, με δεδομένη τη φράση «*Ίσως η μια, στον Πύργο. Περισσότερο, συμμετοχή και ανακάτωμα προσώπων από τον κινηματογράφο*», γίνεται φανερό ότι η μνήμη των κινηματογραφικών γυναικών όχι μόνο εξισώνεται αλλά και αποκτά μεγαλύτερο ειδικό βάρος από τη θύμηση της άδηλης πραγματικής γυναίκας του Πύργου. Για έναν νέο άνδρα της δεκαετίας του 1950 (ο Σινόπουλος το 1950 ήταν 33 χρόνων), σε μια εποχή που τα γυναικεία κινηματογραφικά ινδάλματα κατείχαν κυρίαρχο ρόλο στις ανδρικές ερωτικές φαντασιώσεις, οι γυναίκες ηθοποιοί μπορούσαν να εντυπωθούν στη μνήμη πιο ισχυρά από τις πραγματικές γυναίκες του άσημου επαρχιακού Πύργου.³²

Η δεύτερη κινηματογραφική αναφορά, επίσης αυτοτελές κείμενο του *Νυχτολογίου*, έχει ως θέμα την «κινηματογραφική»-ποιητική τεχνική του Γιάννη Ρίτσου:

Διαβάζοντας αυτές τις μέρες μια σειρά σύντομων ποιημάτων του Γιάννη Ρίτσου. Έντονα φωτισμένες ανθρώπινες φιγούρες, κινούμενες ή ακίνητες, καμιά φορά πεθαμένα πρόσωπα στα δωμάτια, επαρχιακή γραφικότητα – καθημερινότητα. Οξύτατη γνώση, ασυνήθιστη οικειότητα στην καταγραφή του χώρου. Μέτριο φως, ημίφως. Αίσθηση συνεχής, σα μόλις νάφυγε κάποιος. Τα ποιήματα σε παρατακτική γραφή, παράθεση, κατάλογος πραγμάτων, αντικειμένων. Σιωπηλές κινήσεις των ανθρώπων, φωνές ή ομιλίες χωρίς ανταπόκριση. Όλα πραγματοποιημένα πλέον στο άδειο, σε ορατή / αδιόρατη αφαίρεση. Μικρή βουβή κινηματογραφική μηχανή –το μάτι– περιφέρεται, καταγράφει άσκοπα. Αίσθηση των διαστάσεων του «κενού», της «σιωπής» που περιβάλλει τ' αντικείμενα στο χώρο. Έτσι –περίεργη εντύπωση– αφαίρεση υλικότητας και βάρους, όχι αναίρεση της πραγματικότητας των πραγμάτων. Ποιήματα χωρίς καμιά ιδιαίτερη «σημασία». Όχι όμως και χωρίς «ενέργεια».³³

Προκειμένου να κρίνει και να αποτιμήσει θετικά την τεχνική κάποιας άδηλης ενότητας ποιημάτων του Ρίτσου, κυρίως επειδή χάρη σ' αυτή την τεχνική επιτυγχάνεται η «αφαίρεση υλικότητας και βάρους των πραγμάτων»,³⁴ ο Σινόπουλος περιγράφει τα ποιήματα με όρους καθαρά της κινηματογραφικής αφήγησης και εκφραστικότητας (χώρος, φως, πράγματα, αντικείμενα, κινήσεις, φωνές, κενό, σιωπή), για να καταλήξει στην κρίσιμη αισθητική διαπίστωση ότι τα ποιήματα αυτά, αν και δεν έχουν ιδιαίτερη «σημασία», έχουν «ενέργεια».

Η τρίτη αναφορά περιλαμβάνεται σε κείμενο με θέμα το μυθιστόρημα *Η λέσχη* του Στρατή Τσίρκα. Το κείμενο αυτό επικεντρώνεται στο τρίτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος. Αφού πρώτα ο Σινόπουλος περιγράψει αναλυτικά την ελλειπτική γραφή–εσωτερικό μονόλογο του κεφαλαίου, γραφή που συσχετίζει με εκείνη του Joyce, στη συνέχεια διαπιστώνει:

Λοιπόν το κεφάλαιο αυτό μου δείχνει ένα σωρό ιδέες κι ερεθίσματα για τη γραφή στην ποίηση. Ο Τσίρκας έχει ένα υπόστρωμα κάποτε λυρικό, κάποτε επικό. Και μια όραση που θα την έλεγα «κινηματογραφική». Το καταλαβαίνεις από τη σύνθεση των πλάνων και τις «γωνίες» λήψεως. Σαν συγγραφέας ξέρει να βλέπει και να ακούει, προπαντός από τα πλάγια, δηλαδή την εσωτερική ομιλία προς το «εγώ» που ακούγεται σαν «εσύ».³⁵

Η αναγωγή από τον εσωτερικό μονόλογο, διάσημη μοντερνιστική τεχνική της λογοτεχνικής αφήγησης, στην «κινηματογραφική όραση» υποδεικνύει δύο απόψεις του Σινόπουλου οι οποίες δείχνουν ότι πίστευε στην αλληλενέργεια λογοτεχνίας και κινηματογράφου και αναγνώριζε την εκφραστικότητα αμφοτέρων των τεχνών. Η πρώτη άποψη είναι ότι η «κινηματογραφική όραση», μεταφερόμενη και εφαρμοσμένη σ' ένα λογοτεχνικό κείμενο, δεν σημαίνει απλώς οπτική ενάργεια ή οξύτητα αλλά και ότι στη λογοτεχνική αφήγηση μπορούν να χρησιμοποιηθούν «κινηματογραφικοί» τρόποι θέασης-περιγραφής της πραγματικότητας. Η δεύτερη άποψη είναι ότι, αν και ο όρος «κινηματογραφική όρα-

ση» χρησιμοποιείται μεταφορικά, η τέχνη του σινεμά είναι σε θέση μέσα από τους τρόπους με τους οποίους συνθέτει την επιφάνεια των εικόνων να προσεγγίσει το εσωτερικό τους βάθος. Μια τέτοια πεποίθηση δεν μπορεί παρά να είναι εκείνη ενός πιστού και συστηματικού κινηματογραφόφιλου της δεκαετίας του '60.

Συνολικά κρινόμενες, οι τρεις αυτοαναφορικού-κριτικού χαρακτήρα αναφορές του *Νυχτολογίου* φανερώσουν έναν ποιητή-κριτικό που αντιλαμβανόταν τόσο την ποίησή του μέσα από την ιστορία του σινεμά όσο και γενικότερα τη λογοτεχνική γραφή με όρους και στοιχεία της κινηματογραφικής τεχνικής. Από την άλλη μεριά, το γεγονός ότι στα αρκετά –συγκεκριμένα εβδομήντα εννέα– βιβλιοκριτικά κείμενα που ο Σινόπουλος δημοσίευσε στο διάστημα μιας περίπου εικοσιπενταετίας, από το 1949 έως το 1973,³⁶ δεν εντοπίζονται αναφορές γενικά στον κινηματογράφο και ειδικά σε σκηνοθέτες, φαίνεται εκ πρώτης όψεως παράδοξο. Αυτή, πάντως, η απουσία μπορεί να αποδοθεί στο ότι το είδος αυτών των κειμένων, απευθυνόμενων κυρίως στο ειδικό κοινό της ποιητικής συντεχνίας, δεν ευνοούσε συσχετίσεις με το σινεμά.

Τέλος, στις κειμενικές μαρτυρίες που καταγράφηκαν, παρατέθηκαν και σχολιάστηκαν παραπάνω, προστίθεται η ρητά και όψιμα ομολογημένη οφειλή του ποιητή Σινόπουλου στον κινηματογράφο, σε μια από τις «Σημειώσεις» που έγραψε για το επόμενο, ως προς τον *Νεκρόδειπνο*, συνθετικό ποίημά του, το *Χρονικό*:

Ο τρόπος της γραφής του ποιήματος δεν είναι άσχετος με θεωρητικές τοποθετήσεις ή πραγματοποιήσεις που γίνανε τα τελευταία χρόνια στην Ευρώπη, κυρίως στη Γαλλία, όπου δε μιλάνε πια για λογοτεχνικά είδη, π.χ. μυθιστόρημα, δοκίμιο, ποίηση, αλλά για κείμενο (texte).

Θυμίζω αρχικά τους *Κιβδηλοποιούς* του Ζιντ, όπου ενσωματώνεται το ημερολόγιο του συγγραφέα. Θυμίζω του Πιραντέλο τα *Έξι πρόσωπα γυναικών συγγραφέα*. Ακόμη το «ποίημα μέσα στη γραφή του ποιήματος» σε μερικούς γάλλους και γερμανούς πρωτοποριακούς συγγραφείς που δαιμονίζονται με τα προβλήματα της γλώσσας.

Στον κινηματογράφο υπάρχουν οι ταινίες του Φελίνι (*8½*, *Ρώμη* κλπ.) και τελευταία η ταινία του Αντρέι Βάιντα, που παίχτηκε στην Αθήνα με τίτλο *Όλα για πούλημα*. Οι κινηματογραφιστές εδώ κάνουνε κινηματογράφο μέσα στον κινηματογράφο ή με τον κινηματογράφο.³⁷

Δεδομένου ότι το *Χρονικό* αποτελεί, στο επίπεδο όχι μόνο της θεματικής αλλά και της γραφής του, προέκταση των προβληματισμών και των πειραματισμών του *Νεκρόδειπνου*, όσα σημειώνει ο Σινόπουλος για το μεταγενέστερο συνθετικό ποίημά του ισχύουν, ως ένα σημείο, και για το προγενέστερο. Επικεντρωμένα στην κατάργηση ή τη διασάλευση των ορίων ανάμεσα στα διάφορα λο-

γοτεχνικά και γραμματειακά είδη και στην αυτοαναφορικότητα των σύγχρονων έργων τέχνης (μεταξύ άλλων και των κινηματογραφικών ταινιών), η παραπάνω σημείωση δείχνει ότι ο τρόπος της γραφής των όψιμων μεγάλων ποιημάτων του Σινόπουλου τροφοδοτήθηκε από ένα σύνθετο δίκτυο ερεθισμάτων, μεταξύ των οποίων ήταν και κινηματογραφικά έργα. Η αναφερόμενη ταινία του πολωνού σκηνοθέτη Andrzej Wajda είναι η *Wszystko na sprzedaż* (1967).

Τέλος, πριν περάσουμε στη σύγκριση του *Νεκρόδειπνον* με την ταινία *Hiroshima mon amour*, έχει ενδιαφέρον η υπενθύμιση μιας διεισδυτικής κρίσης του κριτικού λογοτεχνίας Κώστα Σταματίου, που καταλήγει στην εντυπωσιολογική συσχέτιση της σινοπουλικής ποίησης με το έργο δύο κορυφαίων ευρωπαϊκών σκηνοθετών:

Στη θέση της εκτός τόπου και χρόνου εσαεί «άγονης και στείρας» έρημης χώρας του Έλιοτ, στη θέση της γαλήνια ιδωμένης μυθικοϊστορικής διαχρονικότητας της Ελλάδας του Σεφέρη, ο Σινόπουλος βιώνει καθημερινά και αιματηρά τη νυν κατάσταση αυτού του τόπου, ζει το ζόφο και οργίζεται, ασφυκτιά απ' την κοχλάζουσα μαυρίλα των συχνά καθαρά κινηματογραφικών ψυχικών τοπίων που ο ίδιος δημιούργησε και που θυμίζουν τα εφιαλτικά μεταφυσικά οράματα του Ίγκμαρ Μπέργκμαν ή το αληθινά «τοπίο θανάτου» του Στάλκερ του Ρώσου Ταρκόφσκι.³⁸

Κρίνοντας, με αφορμή το θάνατο του Σινόπουλου, τέσσερα βιβλία, τη δίτομη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του και δύο τομίδια για το έργο του, ο Σταματίου επισημαίνει κατ' αρχάς την κοινή στους Έλιοτ, Σεφέρη και Σινόπουλο ατμόσφαιρα ερήμωσης ή διάρκειας, εντοπίζει, ωστόσο, και τη βασική διαφορά του νεότερου ποιητή από τους πρώτους διδάξαντες τον αγγλοσαξονικό και τον ελληνικό ποιητικό μοντερνισμό: Στον Σινόπουλο, η «εκτός τόπου και χρόνου» έρημη χώρα της ποίησης του Έλιοτ και η ελληνική «διαχρονικότητα» της ποίησης του Σεφέρη βιώνονται δραματικά αλλά στη «νυν κατάσταση αυτού του τόπου». Η ποιητική απόδοση αυτής της κατάστασης, της στιγματισμένης από τις ιστορικές περιπέτειες της Ελλάδας από την πολεμική δεκαετία του '40 και εξής, επιτυγχάνεται με τα «*συχνά καθαρά κινηματογραφικά ψυχικά τοπία*» που ανακαλούν εκείνα των ταινιών του Ingmar Bergman και του Andrei Tarkovsky.

Νεκρόδειπνος – Hiroshima mon amour: Οι τρεις άξονες της σύγκρισης

Ας δούμε, κατ' αρχάς, ποιοι είναι οι χρονικοί όροι προκειμένου να συγκρίνουμε τον *Νεκρόδειπνο* με την ταινία *Hiroshima mon amour*. Σύμφωνα με όσα γνωρίζουμε από την εργογραφία του ποιητή, τα δύο πρώτα μέρη του συν-

θέματος, «Σοφία και άλλα» και «Μάγδα», δημοσιεύτηκαν σε λογοτεχνικά περιοδικά το 1962.³⁹ Το 1970 κυκλοφόρησε εκτός εμπορίου και σε ιδιωτική έκδοση εκατό αντιτύπων το οκτασέλιδο φυλλάδιο *Νεκρόδειπνος* (μόνο το ομότιτλο με το σύνθεμα κεντρικό ποίημα «Νεκρόδειπνος») με τη χρονική ένδειξη «1964-67».⁴⁰ Η πρώτη έκδοση ολόκληρου του συνθέματος έγινε το 1972, με τη χρονική ένδειξη «1962-1971» στη σελίδα του τίτλου.⁴¹ Έξι χρόνια ύστερα από την πρώτη έκδοση, σε δημόσια συζήτηση η οποία έγινε με αφορμή ομιλία του Δ. Ν. Μαρωνίτη για το ποίημα «Σοφία και άλλα», ο Σινόπουλος έδωσε τις εξής ακριβέστερες πληροφορίες για το χρόνο γραφής του συνθέματος: «Ο Νεκρόδειπνος –τα πέντε κομμάτια του Νεκρόδειπνου– φτιάχτηκε μέσα σε δέκα χρόνια. Όχι ότι το πρώτο έγινε το '62 και το τελευταίο το '71, αλλά όλα μαζί γίνανε περίπου από το '62 μέχρι το '65. Αλλά η επεξεργασία του καθενός ως την οριστική τους μορφή κράτησε τελικά 10 χρόνια. Βέβαια, να βλέπουμε μέσα και μία άπνοια πνευματική και συγγραφική που τη χρωστάμε στη δικτατορία».⁴² Στην ίδια δημόσια συζήτηση, ο Σινόπουλος περιέγραψε με αρκετές λεπτομέρειες τη διαδικασία γένεσης του *Νεκρόδειπνου*, αποκαλύπτοντας ότι μήτρα στάθηκε ένα αφηγηματικό κείμενο με στοιχεία εσωτερικού μονολόγου. Είπε, συγκεκριμένα:

Θα ήθελα να πω δυο λέξεις για το ιστορικό της γραφής του ποιήματος αυτού [«Σοφία και άλλα»], λεπτομέρειες χρονογραφικές θα έλεγα, για την εργασία του ποιήματος. [...] Το καλοκαίρι του 1962 συναντήθηκα με τον ποιητή Κώστα Κουλουφάκο, και για τότε τουλάχιστον διευθυντή του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης*. Και μολονότι δεν ήμουν εντεταγμένος στο χώρο της αριστεράς, ο Κουλουφάκος μου εξήτησε για δημοσίευση ποιήματα. Του είπα ότι δεν έχω τίποτε έτοιμο. [...] Ήλθα σπίτι και άρχισα να σκαλίζω τα χαρτιά μου, να δω τι μπορούσα να κάνω. [...] Τίποτε δε με ικανοποίησε. Και τελικά, μέσα από ένα πάκο ανασούρω μία κόλλα χαρτί, όπου είχα γράψει, έτσι πειραματικά κατά κάποιον τρόπο, ένα είδος εσωτερικού μονόλογου στον τύπο του μονόλογου της κυρίας Γκρουμ [Μπλουμ] στον *Οδυσσέα* του Τζόυς. [...] Δοκίμασα και είδα από την πρώτη ματιά ότι μου έδινε δυνατότητες αυτό το παράδειγμα να γίνει κάτι. Κι άρχισα να το επεξεργάζομαι, τώρα πια όχι σαν πεζό κείμενο, ή σαν εσωτερικό μονόλογο, αλλά γράφοντάς το, κόβοντάς το ή διαιρώντάς το σε μακροπερίόδους στίχους. Στο δρόμο πήγαινε καλά. [...] Τελικά [...] παραδίδω το ποίημα «Σοφία και άλλα» στον κ. Κουλουφάκο και δημοσιεύεται στο επόμενο τεύχος της *Επιθεώρησης Τέχνης*. [...] Πρέπει να πω ότι από τότε, από κείνη την ημερομηνία, η οποία υπήρξε σημαδιακή για μένα, διαμόρφωσα μια καινούργια ποιητική γραφή, την οποία δεν την είχα μέχρι τότε. Είναι περίεργο πράγμα. Κι αυτό αρχίζει μ' ένα κομμάτι, μ' ένα πεζό, μ' ένα εσωτερικό μονόλογο. Και επεκτείνεται σ' όλα τα κομμάτια του *Νεκρόδειπνου* και πηγαίνει και πάρα πέρα, πηγαίνει στα επόμενα βιβλία μου.⁴³

Ό,τι έχει κυρίως σημασία στην παραπάνω περιγραφή είναι ότι η γένεση του

Νεκρόδειπνον συναρτάται με έναν πειραματισμό, ο οποίος συμβαίνει, με αφορμή ένα σχεδόν τυχαίο γεγονός, σε μια στιγμή εκφραστικής στασιμότητας ή και αδιεξόδου του Σινόπουλου και εντέλει απολήγει στον σταδιακό σχηματισμό της νέας προσωπικής ποιητικής γραφής του.⁴⁴ Το γεγονός ότι σε αυτή τη δημόσια περίπτωση ο ποιητής δεν αναφέρθηκε καθόλου σε κινηματογραφικές επιρροές ή ερεθίσματα ουσιαστικά δεν υποβαθμίζει το σινεμά ως ένα –ανάμεσα στα διάφορα– καλλιτεχνικό πεδίο που συνέβαλε στην κυοφορία της νέας ποιητικής γραφής του Σινόπουλου.

Η ταινία *Hiroshima mon amour* είναι η πρώτη μεγάλου μήκους και επίσης η πρώτη μυθοπλαστική ταινία του τριανταεπτάχρονου το 1959 Alain Resnais (γεννήθηκε το 1922 στην πόλη Βαν της γαλλικής Βρετανίας). Ύστερα από αρκετές ιδιωτικές, ερασιτεχνικές, ακυκλοφόρητες ή ανολοκλήρωτες ταινίες που γύρισε κατά την περίοδο 1935-1948, η επαγγελματική σταδιοδρομία του ως σκηνοθέτης ξεκίνησε το 1948 με το ντοκιμαντέρ μικρού μήκους *Van Gogh*, ενώ στην επόμενη δεκαετία ακολούθησαν άλλες επτά ταινίες μικρού μήκους, ως επί το πλείστον ντοκιμαντέρ.⁴⁵ Το σενάριο του *Hiroshima mon amour* γράφτηκε από την πολύ γνωστή γαλλίδα συγγραφέα και σκηνοθέτη Marguerite Duras. Η ταινία προβλήθηκε το 1959 στο Φεστιβάλ των Κανών, εκτός του επίσημου προγράμματος, από το οποίο αποκλείστηκε κυρίως για πολιτικούς λόγους. Αμέσως μετά το φεστιβάλ, τον Ιούνιο του 1959, άρχισε η διανομή της. Η εμπορική επιτυχία της στη Γαλλία και το εξωτερικό ήταν ανέλπιστα μεγάλη, σε σχέση με τον καθαρά καλλιτεχνικό προσανατολισμό της, ενώ επίσης τιμήθηκε με αρκετά διεθνή βραβεία. Θεωρήθηκε και θεωρείται από τις ταινίες σταθμούς για την εντυπωσιακή εμφάνιση της γαλλικής Nouvelle vague («νέο κύμα»)⁴⁶ Το γεγονός, εξάλλου, ότι η ταινία προβάλλεται συχνά μέχρι σήμερα στο πλαίσιο διάφορων εκδηλώσεων⁴⁷ και αποτελεί σταθερό σημείο αναφοράς στα εγκυκλοπαιδικά βιβλία ιστορίας του παγκόσμιου κινηματογράφου⁴⁸ είναι ασφαλής δείκτης της διαχρονικής αξίας της. Μετά το *Hiroshima mon amour*, ο Resnais σκηνοθέτησε μέχρι σήμερα περισσότερες από είκοσι ταινίες μεγάλου μήκους, που τον καταξίωσαν ως έναν από τους σημαντικότερους μεταπολεμικούς και σύγχρονους δημιουργούς του σινεμά.⁴⁹ Αν η απονομή –σχετικά όψιμων– σημαντικών διεθνών τιμητικών διακρίσεων στον Resnais σήμανε τη θεσμική αναγνώριση του έργου του,⁵⁰ ανάλογη ήταν η αποδοχή της σημασίας αυτού του έργου από τους ομότεχνούς του. Π.χ. ο François Truffaut θεώρησε το μικρού μήκους ντοκιμαντέρ του Resnais *Nuit et brouillard* (1955) αρχή του «νέου κύματος».⁵¹

Για τη διευκόλυνση του αναγνώστη που δεν έχει δει την ταινία, δίνω μια αδρή

περιγραφή της πλοκής της. Μια τριαντατετράχρονη γαλλίδα ηθοποιός (την υποδύεται η Γαλλίδα Emmanuelle Riva) βρίσκεται στη Χιροσίμα και συμμετέχει σε μια διεθνή ταινία για την ειρήνη. Εκεί γνωρίζει έναν τριανταεξάχρονο γιαπωνέζο αρχιτέκτονα (τον υποδύεται ο Ιάπωνας Eiji Okada)⁵² με τον οποίο περνούν μια έντονη ερωτική βραδιά στο δωμάτιο του ξενοδοχείου της την προπαραμονή της μέρας που η γυναίκα πρόκειται να φύγει για τη Γαλλία. Αμφότεροι οι ευκαιριακοί εραστές είναι παντρεμένοι, έχουν παιδιά και ζουν μια ευτυχισμένη οικογενειακή ζωή. Στη διάρκεια σχεδόν ενός εικοσιτετραώρου, τα δύο πρόσωπα βρίσκονται σε διάφορους εξωτερικούς και εσωτερικούς χώρους της Χιροσίμα (κατά σειρά: στον δημόσιο χώρο όπου γυρίζονται σκηνές της αντιπολεμικής ταινίας, στο σπίτι του άνδρα, όπου ξανακάνουν έρωτα, σε ένα τεϊοπωλείο, όπου περνούν μεγάλο μέρος της νύχτας, στους δρόμους της νυχτερινής πόλης, όπου περιπλανώνται μαζί ή χωριστά, στην αίθουσα αναμονής του αεροδρομίου, σε ένα κέντρο διασκέδασης με το όνομα Casablanca και, τέλος, στο δωμάτιο του ξενοδοχείου). Στη διάρκεια αυτού του εικοσιτετραώρου, η συναισθηματική ένταση και η αγωνία των δύο προσώπων για την έκβαση της σχέσης τους, για το αν θα ξαναϊδωθούν ποτέ, κορυφώνονται, καθώς εξομολογούνται ο ένας στον άλλο την προηγούμενη ζωή τους. Εκείνος, που πολέμησε στον Δεύτερο Παγκόσμιο πόλεμο, ανακαλεί στη μνήμη του την τραγική πτώση της ατομικής βόμβας στην πόλη, όπου σκοτώθηκαν οι πιο στενοί συγγενείς του. Εκείνη θυμάται και του αφηγείται διεξοδικά τη δική της τραγική εμπειρία, που συνέβη όταν ήταν εικοσάχρονη, με το τέλος της γερμανικής κατοχής, στη γενέτειρά της Νεβέρ, μια γαλλική κωμόπολη: Ερωτεύθηκε στα δεκαοκτώ της έναν εικοσιτριάχρονο γερμανό στρατιώτη, έζησε μαζί του τον πρώτο της μεγάλο έρωτα επί δύο χρόνια, αλλά με την απελευθέρωση οι συμπατριώτες της σκότωσαν τον εχθρό εραστή της και ατίμασαν την ίδια, που έμεινε για καιρό φυλακισμένη από τον πατέρα της σ' ένα κελάρι. Η ταινία τελειώνει λίγο πριν από τη στιγμή που η γυναίκα πρέπει να φύγει για τη Γαλλία, χωρίς ο θεατής εντέλει να μάθει αν η ηρωίδα φεύγει ή αν μένει στη Χιροσίμα, μαζί με τον εραστή της.

Έναυσμα για τη σύγκριση του *Νεκρόδειπνου* με το *Hiroshima mon amour* ήταν ορισμένες καίριες παρατηρήσεις του Νάσου Βαγενά σε μελέτη του για το ποιητικό σύνθεμα, δημοσιευμένη το 1982. Στις παρατηρήσεις αυτές, η τεχνική του *Νεκρόδειπνου* συσχετίζεται με εκείνη της θρυλικής ταινίας του Resnais. Συγκεκριμένα, ο Βαγενάς εντόπισε το στοιχείο της πρωτοτυπίας του *Νεκρόδειπνου* στον «τρόπο της εναλλαγής των χρονικών επιπέδων μέσα στο ποίημα», εννοώντας συγκεκριμένα ότι:

ο *Νεκρόδειπνος* συντίθεται από κομμάτια μνήμης, που ακολουθούν το ένα το άλλο όχι με ομαλή χρονική διαδοχή, αλλά ανακατεμένα, με μια κίνηση πρωθύστερη, απροσδόκητη ή συνειρμική. Εικόνες ειρηνικές διακόπτονται ξαφνικά από εικόνες μάχης, η μια περιγραφή ακολουθεί την άλλη με σύνδεσμο την ομοιότητα μιας κοινής τους λεπτομέρειας, το τέλος μιας σκηνής εισχωρεί στην αρχή της επόμενης.⁵³

Στη συνέχεια, αφού ο Βαγενάς παραθέσει και σχολιάσει τις εικόνες ή σκηνές που συνθέτουν ένα τμήμα του δεύτερου μέρους του συνθέματος («Μάγδα»), διαπιστώνει τα εξής:

Πρόκειται για μια αλληλουχία από οπτικοακουστικές εικόνες, για μιαν αντικειμενική περιγραφή, με περιορισμένο το λυρικό στοιχείο (κι αυτό εκφρασμένο με οπτική ενάργεια), χωρίς το είδος της ενδιάθετης αναφοράς που συναντάμε συνήθως στην ποίηση. Νομίζω πως δεν θα ήταν καθόλου άστοχο αν χαρακτηρίζαμε τις σκηνές αυτές πλάνα και τον τρόπο της διαδοχής τους τρόπο μιας κινηματογραφικής απεικόνισης. Γιατί είναι φανερό ότι ο *Νεκρόδειπνος* λειτουργεί με τη μέθοδο μιας κινηματογραφικής γλώσσας, και μάλιστα με την τεχνική του πιο μοντέρνου κινηματογράφου. Αν θέλαμε να βρούμε αντιστοιχίες του με μια συγκεκριμένη ταινία, θα λέγαμε ότι αναπτύσσεται μ' ένα σχέδιο ανάλογο μ' εκείνο της *Χιροσίμα, αγάπη μου* του Αλαίν Ρενάι. Οι θεματικές μάλιστα ομοιότητες ανάμεσα σ' αυτή την ταινία και το ποίημα (και η ταινία μιλάει για τον έρωτα και τον πόλεμο σε σχέση με το χρόνο, και η ηρωίδα της –όπως ο πρωταγωνιστής του *Νεκρόδειπνου*– είναι καλλιτέχνης –μια ηθοποιός– που βρίσκεται στη Χιροσίμα για το γύρισμα μιας ταινίας), μας κάνουν να σκεφτόμαστε ότι ο Σινόπουλος ίσως να είχε υπόψη του το *Χιροσίμα, αγάπη μου* όταν έγραφε τον *Νεκρόδειπνο*. Είναι, πιστεύω, η μοντέρνα κινηματογραφική του ανάπτυξη που δίνει στο ποίημα την ιδιότητα κίνησης και τον ασυνήθιστο ρυθμό του, ο οποίος αποτελεί το κύριο στοιχείο της ταυτότητάς του.⁵⁴

Ο Βαγενάς, λοιπόν, αναγνωρίζει στον τρόπο της γραφής του *Νεκρόδειπνου* την εφαρμογή της «μεθόδου μιας μοντέρνας κινηματογραφικής γλώσσας». Το ποίημα του Σινόπουλου οργανώνεται, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Βαγενάς, όπως το ντεκουπάζ μιας ταινίας, δηλαδή με τη διαδοχή σκηνών (σεκάνς) (κάνοντας λόγο για «πλάνα» ο Βαγενάς εννοεί «σεκάνς»,⁵⁵ δηλαδή τις σκηνές που συναρθρώνουν μια ταινία).⁵⁶ Στη συνέχεια, ο Βαγενάς επισημαίνει, επίσης εύστοχα, δύο θεματικές ομοιότητες ανάμεσα στο ποίημα και την ταινία. Πριν περάσουμε σε μια συστηματικότερη σύγκριση ποιητικού συνθέματος και ταινίας, έχει, νομίζω, σημασία να αναφέρω την προφορική μαρτυρία του Νάσου Βαγενά ότι ο Σινόπουλος, σε σχετική συζήτησή τους για το *Hiroshima mon amour*, του είχε πει ότι η θέαση της συγκεκριμένης ταινίας τον είχε συγκλονίσει.⁵⁷ Η σύγκριση του *Νεκρόδειπνου* και της ταινίας *Hiroshima mon amour* παρακάτω αναπτύσσεται σε τρεις άξονες.

A. Ο χρόνος, η λειτουργία της μνήμης και η συμπλοκή παρελθόντος – παρόντος

Το κύλισμα του χρόνου και η συναρτημένη με αυτό ανθρώπινη μνήμη, τόσο η συλλογική όσο και η ατομική, αποτελούν τόσο σταθερά κέντρα του κινηματογραφικού στοχασμού του Resnais ώστε ο Sergio Arecco τιλοφόρησε το 1997 τη μονογραφία του για τον γάλλο σκηνοθέτη *Alain Resnais o la persistenza della memoria* (ή η εμμονή της μνήμης). Ο τίτλος μάλλον δεν είναι πρωτότυπος, καθώς ο χαρακτηρισμός του Resnais ως σκηνοθέτη της μνήμης είναι κοινός τόπος στα σχετικά με τον κινηματογράφο βιβλία εγκυκλοπαιδικού χαρακτήρα. Στα μέσα της δεκαετίας του 1980, ο γάλλος φιλόσοφος Gilles Deleuze αναγνώρισε τον Resnais ως το σκηνοθέτη που ανακάλυψε τον «μοντέρνο κινηματογράφο», τον κινηματογράφο που συνοψίζεται από τον Deleuze στην ιδέα της «εικόνας-χρόνου», σε αντίθεση με τον «κλασικό κινηματογράφο» του Αϊζενστάιν, εκείνον της «εικόνας-κίνησης».⁵⁸ Επάνω στον ίδιο άξονα θεώρησης του έργου του Resnais, ο Ανδρέας Ταρνανάς θεώρησε ότι, ειδικότερα με την ταινία *Hiroshima mon amour*, ο γάλλος σκηνοθέτης δημιούργησε ένα καινούργιο κινηματογραφικό είδος, τον «μνημικό κινηματογράφο».⁵⁹ Από την άλλη μεριά, ο *Νεκρόδειπνος*, ανεπτυγμένος στα έξι μέρη του, είναι ένα αφηγηματικό ποίημα με ευδιάκριτη την εμπειρική ύλη ή τις τρεις θεματικές τροχιές, οι οποίες συναρθρώνουν το λόγο του πρωτοπρόσωπου στα τρία πρώτα μέρη και τριτοπρόσωπου στα τρία υπόλοιπα αφηγητή του, που σε ορισμένα σημεία του συνθέματος παρουσιάζεται ως ποιητής: την πολεμική, την ερωτική και την ποιητική τροχιά.⁶⁰ Πρόκειται για τις τρεις τροχιές της πορείας του κεντρικού προσώπου στον ελληνικό χωροχρόνο της πολεμικής δεκαετίας του '40 και της μεταπολεμικής περιόδου. Αλλά, όπως εύστοχα παρατήρησε ο Βαγενάς:

στον *Νεκρόδειπνο* υπάρχει και ένα τέταρτο –το κύριο– θέμα, που διαπερνάει σχεδόν αόρατο τα ορατά θέματα [τον πόλεμο, τον έρωτα και την ποίηση], αποτελώντας το πρίσμα μέσα από το οποίο θα έπρεπε να τα δούμε. Είναι σαν ένα τζάμι που νιώθουμε πως υπάρχει, γιατί διακρίνουμε πάνω του ένα αγνό στρώμα σκόνης. Το τζάμι αυτό είναι ο χρόνος, και η σκόνη η αίσθηση της μνήμης.⁶¹

Ας δούμε, λοιπόν, αναλυτικά πώς λειτουργεί η μνήμη στα δύο καλλιτεχνικά έργα και ποιες συνέπειες έχει αυτή η λειτουργία για την αφηγηματική οργάνωσή τους.

Η επενέργεια της άσβησης μνήμης, που ζωντανεύει στο παρόν τις τραγικές εμπειρίες του παρελθόντος, και η προσπάθεια των ανθρώπων να λυτρωθούν από τις αναμνήσεις τους, που ξυπνούν διαρκώς εφιάλτες, είναι ό,τι κυρίως χαρα-

κτηρίζει τον τρόπο με τον οποίο τα δύο πρόσωπα της ταινίας, η γαλλίδα ηθοποιός και ο γιαπωνέζος αρχιτέκτονας, και ο αφηγητής-ποιητής του *Νεκρόδειπνου* βιώνουν την πραγματικότητα. Αν στον *Νεκρόδειπνο* ο χρόνος και η μνήμη είναι το κύριο αλλά «αόρατο» θέμα, στην ταινία η εμμονή της μνήμης είναι εξόφθαλμη. Οι πάμπολλες αναφορές του σεναρίου της Duras στη μνήμη δείχνουν την αγωνία των προσώπων να κατανοήσουν τη λειτουργία της, καθώς κάθε τόσο αναρωτιούνται αν έχουν ξεχάσει ή αν θα ξεχάσουν τόσο τα αλγεινά βιώματά τους όσο και τις συλλογικές συμφορές. Σε αμφότερα τα καλλιτεχνικά έργα, επίσης, διακρίνονται έντονα τα φρικτά ίχνη του ιστορικού παρελθόντος ως μαρτυρίες της συλλογικής μνήμης. Η κατάδειξη-αναφορά των φρικαλεοτήτων του πολέμου αποτελεί εξόφθαλμη θεματική αναλογία ανάμεσα στην ταινία και το ποίημα. Στο *Hiroshima mon amour* βλέπουμε τις αποκρουστικές συνέπειες που άφησε στα σώματα και στις ψυχές των ανθρώπων η πτώση της ατομικής βόμβας και ο Δεύτερος Παγκόσμιος πόλεμος στη Γαλλία. Ιδίως στη δεκαπεντάλεπτη ντοκιμαντερίστικη εισαγωγή της ταινίας, ο θεατής αντικρίζει πολύ σκληρές εικόνες μαρτυρίας των τραυμάτων που προκάλεσε η ατομική βόμβα.⁶² Ο *Νεκρόδειπνος*, από την άλλη μεριά, είναι γεμάτος από πολλές φρικαλέες εικόνες-μαρτυρίες της ελληνικής πολεμικής δεκαετίας του '40 και ιδίως του εμφυλίου (μόνο στον «Νεκρόδειπνο»: στάχτη, καμένο χώμα, σίδηρο, πολυβόλα, αίμα, κομμένα χέρια). Καθώς οι ήρωες της ταινίας και του ποιήματος έζησαν, αναπόδραστα, ως ιστορικά υποκείμενα τα τραγικά συλλογικά συμβάντα του καιρού τους, έχουν σημαδευτεί και πάσχουν από την οδυνηρή βίωση του παρελθόντος. Επειδή επιθυμούν να λυτρωθούν απ' αυτό το ατομικό και συνάμα συλλογικό παρελθόν, αλλά αδυνατούν να βρουν αυτή τη λύτρωση, βιώνουν το χρόνο ως μια αδιαίρετη οντότητα. Έτσι λοιπόν, τόσο στην ταινία όσο και στο ποίημα, παρελθόν και παρόν ενοποιούνται σε μια δυοδιάκριτη διάσταση, με τέτοιο τρόπο ώστε να αναπαριστάνεται η ταραγμένη συνείδηση των ηρώων ως τραγικών επιζώντων.⁶³

Ό,τι ο Βαγενάς εντόπισε ως γενεσιουργό στοιχείο της πρωτοτυπίας του *Νεκρόδειπνου*, ο «*τρόπος της εναλλαγής των χρονικών επιπέδων μέσα στο ποίημα*», φαίνεται να υπαγορεύεται, ως ένα σημείο τουλάχιστον, από την αφηγηματική οργάνωση της ιστορίας στην ταινία. Τόσο στην ταινία όσο και στο ποίημα, δηλαδή, κατά την αφήγηση της ιστορίας, παρελθόν και παρόν συμπλέκονται με τέτοιο τρόπο ώστε ο θεατής ή ο αναγνώστης να διακρίνουν με δυσκολία και μετά από πολύ προσεκτική θέαση /ανάγνωση τη μετάβαση από το ένα χρονικό επίπεδο στο άλλο. Συγκεκριμένα, το *Hiroshima mon amour* αρχίζει με μια σχεδόν δεκαπεντάλεπτη εισαγωγή όπου η κάμερα (και μέσα από αυτήν το βλέμ-

μα του θεατή) περιδιαβαίνει στους διαδρόμους και τα δωμάτια των νοσοκομείων, το μουσείο της μνήμης του πυρηνικού ολοκαυτώματος, τους δρόμους της ανοικοδομημένης ύστερα από την καταστροφή Χιροσίμα, τις αντιπολεμικές διαδηλώσεις διαμαρτυρίας, και επίσης καταγράφει (βλέπει), μέσα από την ενσωμάτωση στην ταινία επικαίρων, τις εικόνες των άρρωστων, καμένων ή παραμορφωμένων προσώπων και σωμάτων. Ο θεατής, λοιπόν, στην αρχή της ταινίας παρακολουθεί ουσιαστικά ένα ντοκιμαντέρ που αφορά το (έστω πρόσφατο, για το θεατή του 1959) παρελθόν. Στη διάρκεια αυτού του εισαγωγικού δεκαπεντάλεπτου μέρους ακούγεται μια γυναικεία φωνή να εκθέτει αναλυτικά όσα έμαθε, άκουσε και είδε στη μεταπολεμική πόλη, τις λεπτομέρειες του πρόσφατου και συνεχιζόμενου ολέθρου, ενώ μια ανδρική φωνή της απαντά, επαναλαμβάνοντας με επιθετική έμφαση τη φράση «*Δεν είδες τίποτε στη Χιροσίμα*» ή φράσεις όπως «*Τα έχεις επινοήσει όλα*» και «*Δεν ξέρεις τίποτε*». Σε ένα κρίσιμο σημείο αυτού του διαλόγου, οι δύο φωνές συζητούν για το νόημα της μνήμης και για την αναπόφευκτη διεγκυστίνδα ανάμεσα στην αναγκαία μνήμη του οδυνηρού παρελθόντος και τη λυτρωτική λησμονιά του:

Εκείνη: Όπως εσύ, ξέρω τι είναι η λησμονιά.

Εκείνος: Όχι, δεν ξέρεις τι είναι η λησμονιά.

Εκείνη: Όπως εσύ, είμαι προικισμένη με μνήμη. Ξέρω τη λησμονιά.

Εκείνος: Όχι, δεν είσαι προικισμένη με μνήμη.

Εκείνη: Όπως εσύ, έχω παλέψει σκληρά ενάντια στη λησμονιά. Όπως εσύ, έχω ξεχάσει. Ήθελα μια άσβηστη μνήμη, μνήμη σκιάς και πέτρας. Πάλεψα σκληρά, κάθε μέρα, ενάντια στη φρίκη του να μη καταλαβαίνεις πια γιατί πρέπει να θυμάσαι. Όπως εσύ, έχω ξεχάσει. Γιατί αρνείσαι την ολοφάνερη ανάγκη της μνήμης;⁶⁴

Αμέσως ύστερα από αυτόν το διάλογο, η γυναικεία φωνή διατυπώνει τη βεβαιότητα ότι αυτό που συνέβη στη Χιροσίμα θα ξανασυμβεί κάποτε, κάπου αλλού, εκφράζοντας τον βασικό φόβο των μεταπολεμικών ανθρώπων στην εποχή του ψυχρού πολέμου, το φόβο που γεννά την ανάγκη για τη διατήρηση της μνήμης.

Στη συνέχεια της ταινίας, η επόμενη σκηνή εκτυλίσσεται στο δωμάτιο του ξενοδοχείου όπου βρίσκεται και συζητά το ζευγάρι των εραστών, η Γαλλίδα και ο Ιάπωνας, το πρωί, ύστερα από την ερωτική τους βραδιά. Στη σκηνή αυτή, με την εισαγωγή και ανάπτυξη του μυθοπλαστικού πλαισίου της ταινίας, ο θεατής αντιλαμβάνεται την προηγούμενη μείξη των (χρονικών) επιπέδων αφενός της εικόνας και αφετέρου της ηχητικής μπάντας: ότι, δηλαδή, στη δεκαπεντάλεπτη εισαγωγή έβλεπε τις (παρελθούσες και σύγχρονες) εικόνες της κατεστραμμένης και ανοικοδομημένης πόλης και ταυτόχρονα άκουγε (με τον ήχο

εκτός οθόνης ή εκτός πεδίου) τα πρόσωπα των δύο εραστών να συζητούν για το τι σημαίνει να ζεις ή να επισκέπτεσαι και να βλέπεις τη Χιροσίμα ύστερα από την καταστροφή της. Από το σημείο αυτό και εξής, και σε όλη την εξέλιξη της πλοκής της ταινίας, ο θεατής εγκλωβίζεται ολοένα και περισσότερο, όπως και τα πρόσωπα, στη συμπλοκή των χρονικών επιπέδων, του παρελθόντος και του παρόντος. Η συμπλοκή αυτή δηλώνεται θεματικά, καθώς η τόσο σύντομη ερωτική σχέση και η προσπάθεια για συναισθηματική προσέγγιση των δύο προσώπων διαβρώνονται ή και ακυρώνονται από τα χνάρια του ιστορικού-συλλογικού παρελθόντος. Π.χ. στην επόμενη από εκείνη του ξενοδοχείου σκηνή, οι δύο εραστές βρίσκονται στον δημόσιο χώρο όπου γυρίζεται μια σκηνή πλήθους της φανταστικής αντιπολεμικής ταινίας· ενώ συζητούν για τον έρωτά τους, ξαφνικά αναμειγνύονται με το πλήθος μιας διαδήλωσης και παρασύρονται βίαια από τους ανθρώπους που τρέχουν και κρατούν σε μεγάλα πλακάτ φωτογραφίες με τις εικόνες της φρίκης.

Η ίδια, όμως, συμπλοκή των χρονικών επιπέδων επιτυγχάνεται κυρίως αφηγηματικά, επειδή η μετάβαση από το παρόν στο παρελθόν και αντιστρόφως γίνεται με τρόπο εντελώς καινοτόμο για τα δεδομένα του μέχρι τότε κινηματογράφου, χωρίς δηλαδή τη χρήση τεχνικών που να δηλώνουν την αναδρομική αφήγηση (flashback) και την αλλαγή του χρονικού επιπέδου.⁶⁵ Στη διάρκεια της σκηνής στο δωμάτιο του ξενοδοχείου, κάποια στιγμή η γυναίκα βρίσκεται στο μπαλκόνι και γυρίζει χαρούμενη στο εσωτερικό του δωματίου. Βλέπει στο κρεβάτι την παλάμη του χεριού του ξαπλωμένου και κοιμισμένου εραστή της. Ξαφνικά το βλέμμα της παγώνει και σκοτεινιάζει, καθώς φανερά βλέπει κάτι άλλο. Σε δύο πολύ σύντομα και καθαρά υποκειμενικά πλάνα, την παλάμη του χεριού του κοιμισμένου άντρα διαδέχεται η εικόνα της παλάμης ενός άλλου χεριού στην ίδια ακριβώς στάση. Στο δεύτερο πλάνο, η απότομη κίνηση της κάμερας οδηγεί στο ματωμένο πρόσωπο ενός νεαρού πεσμένου άνδρα, επάνω από το σώμα του οποίου βρίσκεται ξαπλωμένη και το αγκαλιάζει μια νεαρή γυναίκα. Αυτή η πρώτη, απότομη και στιγμιαία αναδρομική αφήγηση-μνημονική επιστροφή της Γαλλίδας θα φωτιστεί πολύ αργότερα στην πλοκή της ταινίας, όταν η γυναίκα θα αφηγείται το περιστατικό του θανάτου του πρώτου μεγάλου έρωτά της, του γερμανού στρατιώτη στη Νεβέρ. Η κεντρική και μακρά στη διάρκεια της αναδρομική αφήγηση, που εκτείνεται σχεδόν σε 22 από τα 91 λεπτά της ταινίας (από το 37:34 μέχρι το 59:40), αφορά την εξιστόρηση από τη Γαλλίδα των τραγικών αναμνήσεών της από τη Νεβέρ. Η αφήγηση αυτή αρχίζει στο σπίτι του άνδρα και ολοκληρώνεται στο τείλοποτείο στη διάρκεια της νύχτας. Οι επιλογές του σεναρίου της Duras ευνόησαν φανερά τη συμπλοκή των χρο-

νικών επιπέδων. Συγκεκριμένα, αναπαριστάνοντας τη χασματική λειτουργία της τραυματισμένης μνήμης, η αφήγηση της ιστορίας της Νεβέρ δεν είναι γραμμική αλλά με πολλές αναδιατάξεις των επεισοδίων της. Επίσης, η ηρώιδα-αφηγήτρια κάποιες στιγμές αφηγείται σε ενεστώτα χρόνο και απευθύνεται στο δεύτερο πρόσωπο στον Ιάπωνα ακροατή της, καθώς στη διάρκεια της αφήγησης η παρελθούσα ιστορία αναβιώνει στη συνείδησή της ως παρούσα. Ο Ιάπωνας, με τη σειρά του, μπαίνει στο ρόλο του νεκρού γερμανού στρατιώτη και απευθύνει στη Γαλλίδα ερωτήματα επίσης σε ενεστώτα χρόνο, στην εναγώνια προσπάθειά του να γνωρίσει όσο καλύτερα μπορεί το παρελθόν της αγαπημένης του. Άλλοτε πάλι η γυναίκα αφηγείται σε αόριστο χρόνο και σε τρίτο πρόσωπο, κρατώντας την απόσταση από το παρόν. Τις παραπάνω επιλογές του σεναρίου της Dugas αξιοποίησε ο Resnais με τους αφηγηματικούς τρόπους της σκηνοθεσίας του. Καθώς η γυναίκα αφηγείται στον άντρα όσα έζησε και βίωσε τότε στη Νεβέρ, οι εικόνες της γραφικής γαλλικής κωμόπολης, της εξοχής της και των προσώπων εκείνης της μακρινής ιστορίας εναλλάσσονται και συμπλέκονται με τις εικόνες της Γαλλίδας και του Ιάπωνα στο σπίτι του και στο τείλοποτείο της νυχτερινής Χιροσίμα σαν να υπάρχουν όλες αυτές οι εικόνες στον παρόντα χρόνο. Στην επόμενη σκηνή, όταν η γυναίκα περιπλανάται στους δρόμους της νυχτερινής Χιροσίμα, τα εναλλασσόμενα πλάνα-όψεις των δρόμων και των κτιρίων της ιαπωνικής πόλης από τη μία και των φωτεινών δρόμων και κτιρίων της Νεβέρ από την άλλη, σε παράλληλο μοντάζ (crosscutting), δείχνουν ότι ο χρόνος της συνείδησης ακυρώνει τη διάκριση του παρελθόντος από το παρόν. Στην ίδια αυτή σκηνή, η φωνή της γυναίκας απευθύνεται στον αγαπημένο της. Η εναλλαγή των όψεων των πόλεων, και συνεπώς η συμπλοκή του παρελθόντος με το παρόν, έχουν ως αποτέλεσμα ο θεατής να μην αντιλαμβάνεται αν η Γαλλίδα απευθύνεται στον γερμανό ή στον Ιάπωνα αγαπημένο της. Ουσιαστικά απευθύνεται και στους δύο, επειδή στη συνείδησή της οι δύο έρωτες συνυπάρχουν και συνεπώς η διάκριση των χρονικών επιπέδων έχει ακυρωθεί.⁶⁶ Τέλος, η συμπλοκή του παρελθόντος με το παρόν υποδηλώνεται, σχεδόν εμβληματικά, στη σύντομη εικαστική σκηνή με την οποία ξεκινά η ταινία, αμέσως μετά τους τίτλους και πριν αρχίσει το εισαγωγικό ντοκιμαντερίστικο μέρος: Τα πολύ κοντινά πλάνα δύο γεμάτων στάχτη, που πέφτει πυκνή επάνω τους, αγκαλιασμένων γυμνών σωμάτων μετατρέπονται σιγά σιγά σε εικόνες σωμάτων με μια αστραφερή λάσπη, κι εντέλει στα στιλπνά μέλη δύο κορμιών που προφανώς κάνουν έρωτα. Ο βίαιος θάνατος και ο σφοδρός έρωτας εναλλάσσουν τις όψεις τους στις ζωές και στη συνείδηση των ανθρώπων. Στη συνέχεια, οι εικόνες αυτών των αγκαλιασμένων σωμάτων κάθε τόσο παρεμβάλλονται σε σύ-

ντομα πλάνα στη διάρκεια του εισαγωγικού ντοκιμαντερίστικου μέρους, υπενθυμίζοντας τη συνύπαρξη του (ατομικού) έρωτα με τον (συλλογικό) θάνατο. Το νόημα της αρχικής αυτής σκηνής, που εντυπώνεται στη μνήμη του θεατή, φωτίζεται εκ των υστέρων, καθώς η σκηνή λειτουργεί ως ένα πρόδρομο σχόλιο της συμπλοκής παρελθόντος–παρόντος στο *Hiroshima mon amour*. Αναφορικά με τις αναδρομικές αφηγήσεις, ο ίδιος ο Resnais δήλωσε emphaticά ότι στην ταινία του δεν υπάρχει καμία αναδρομική αφήγηση, καθώς όλα συμβαίνουν στο παρόν.⁶⁷ Υπερασπίστηκε, με άλλα λόγια, τον υποκειμενικό και τραυματικό τρόπο με τον οποίο οι ήρωές του βιώνουν το παρελθόν τους, ως χρόνο αδιαίρετο από το παρόν τους.⁶⁸

Στον *Νεκρόδειπνο*, από την άλλη πλευρά, η συμπλοκή των χρονικών επιπέδων έχει περιγραφεί και αναλυθεί, όπως είδαμε, από τους μελετητές του ποιήματος. Γενικά, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι οι μεταβάσεις από το (ειρηνικό) παρόν στο (πολεμικό) παρελθόν και αντιστρόφως, ή και οι μεταβάσεις από τη μία θεματική τροχιά στην άλλη, γίνονται επίσης ξαφνικά και «απροειδοποίητα», όπως και στο *Hiroshima mon amour*. Τόσο στην ταινία όσο και στο ποιητικό σύνθεμα, με τη συμπλοκή παρελθόντος και παρόντος επιτυγχάνονται η μετάβαση από το ατομικό στο συλλογικό βίωμα και η προβολή της ατομικής συνείδησης, που έχει τραυματιστεί από την ιστορική εμπειρία και προσπαθεί εναγώνια να επουλώσει τις πληγές της. Το παρελθόν και το παρόν συμπλέκονται, εντέλει, επειδή ο πόλεμος και η μεταπολεμική ειρήνη βιώνονται ως αδιαίρετος χρόνος, τα αποτεφρωμένα (στο *Hiroshima mon amour*) ή σφαγιασμένα (στον *Νεκρόδειπνο*) σώματα συνυπάρχουν με τα ζωντανά και γυμνά κορμιά των εραστών ή με τις γλυκές αναμνήσεις απ' τα «κορίτσια του χαμού»⁶⁹ και τις άλλες πολλές επώνυμες ερωτικές γυναικείες μορφές (Σοφία, Μάγδα κλπ.): ο τρόμος και το σκίρτημα, η φρίκη και η απόλαυση, ο θάνατος και ο έρωτας, αναμειγνύονται αζεδιάλυτα, επειδή υπάρχουν στη συνείδηση ανθρώπων που προσπαθούν να συνεχίσουν τη ζωή τους, αλλά έχουν σηματορευτεί από τα τραύματα του παρελθόντος και τις ενοχές του επιζώντος.

Σε ένα από τα κείμενα του πρώτου μέρους του βιβλίου του *Ο χάρτης* (1977), γραπτά που χρονολογούνται στην περίοδο «1964-1966», συνεπώς βρίσκονται στο επίκεντρο του χρονικού διαστήματος κατά το οποίο γράφτηκε ο *Νεκρόδειπνος*, ο Σινόπουλος καταγράφει σε δεύτερο πρόσωπο την εξής εμπειρία ζωής και ποίησης:

Όλη τη μέρα παλεύοντας, παραμερίζοντας συρματοπλέγματα και σίδερα, βρίσκεις ξαφνικά χωμένους κάτω από τις πέτρες ένα σωρό πολεμιστές. Κοιτάζεις μ' απορία, τίποτα δε θυμάσαι. Κι όταν τη νύχτα πέφτεις τσακισμένος να κοιμηθείς, τότε έρχονται μπρο-

στά σου ονόματα και πρόσωπα, πράξεις και γεγονότα, σε μια παράξενη σειρά, αντι-στραμμένες οι εποχές, αυθαίρετος ο χρόνος.⁷⁰

Το κείμενο αυτό μπορεί να ερμηνευτεί ως ένα κρυπτικό σχόλιο για τις βιοματικές συνιστώσες της γραφής του *Νεκρόδειπνου*. Οι ανεξέλεγκτες λειτουργίες της μνήμης-εφιάλτη έχουν ως συνέπεια στη συνείδηση του ανθρώπου-ποιητή οι εποχές της (μεταπολεμικής) ειρήνης και του (παρελθόντος) πολέμου να αντιστρέφονται, ο χρόνος (παρόν – παρελθόν) να γίνεται αυθαίρετος και συνεπώς πηγή φόβου και αγωνίας. Ουσιαστικά, η θέαση της ταινίας του Resnais και τα ερεθίσματα που αυτή γέννησε ενίσχυσαν την εμπειρία ζωής και ποίησης που περιγράφεται στο κείμενο του *Χάρτη*. Η εμπειρία αυτή βρίσκεται στο επίκεντρο της σύλληψης και της γραφής του *Νεκρόδειπνου*.

Υπάρχει, επίσης, μια σημείωση του Σινόπουλου που αναφέρεται στο *Χρονικό*, αλλά το περιεχόμενό της ισχύει ως ένα βαθμό και για τον *Νεκρόδειπνο*, με γνώμονα τη γενικότερη θεματική και υφολογική συνάφεια των δύο συνθετικών ποιημάτων:

Υπάρχουν συγκεκριμένες νύξεις και αναφορές σε συγκεκριμένα περιστατικά ή σε δράση των προσώπων, αλλά με παλινδρομήσεις μέσα στο χρόνο, έτσι που η αφήγηση έχει κάτι το αποσπασματικό, το ασυνεχές, το κυμαινόμενο, δηλώνοντας έτσι την πορεία μιας σύγχρονης συνείδησης μέσα στη δική μας, τη σύγχρονη εποχή. Ο τρόπος αυτός της γραφής αποβλέπει σε μια βαθύτερη οικονομία του χρόνου και ουσιαστικότερη οργάνωση του υλικού, με απαραίτητη τη βοήθεια της μνήμης ή κάποτε των μνημονικών χασμάτων ή των μνημονικών αυθαιρεσιών.⁷¹

Διαπιστωτικού χαρακτήρα η παραπάνω σημείωση, δηλώνει ότι στο *Χρονικό* –όπως όμως συνέβη και στον *Νεκρόδειπνο*– οι «παλινδρομήσεις μέσα στο χρόνο» ήταν ένα επιλεγμένο τεχνικό μέσο για να επιτευχθούν η αποσπασματικότητα, η ασυνέχεια και οι διακυμάνσεις της αφήγησης της ιστορίας. Παρά το γεγονός ότι ο *Νεκρόδειπνος* είναι ένα πολύ πιο ομοιογενές, ως προς την ανάπτυξη της ιστορίας και τη χρήση των αφηγηματικών τρόπων, κείμενο, οι φανερές «παλινδρομήσεις μέσα στο χρόνο» υποδείχθηκαν, μεταξύ των άλλων, και από την ταινία του γάλλου σκηνοθέτη.

Εν κατακλείδι, το υπόβαθρο της σχέσης του Σινόπουλου με την ταινία του Resnais, θεωρημένης από τη σκοπιά της λειτουργίας της μνήμης και της συμπλοκής των χρονικών επιπέδων, μπορεί να θεωρηθεί ψυχοσυναισθηματικό, χωρίς αυτό να σημαίνει ροπή προς το βιογραφισμό. Εννοώ ότι δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε ότι, βλέποντας το *Hiroshima mon amour*, ο Σινόπουλος αναγνώρισε στους ήρωες της ταινίας του Resnais συγγενικά του πρόσωπα, δηλαδή μεταπολεμικούς ανθρώπους –αδιάφορο αν επρόκειτο για μια Γαλλίδα και

έναν Ιάπωνα— που στιγματίστηκαν, όπως και ο ίδιος, από την εμπειρία του πρόσφατου πολέμου και τα τραύματα που προκάλεσε στις ψυχές και τη μνήμη των επιζώντων.⁷² Ο ήρωας-αφηγητής των τριών πρώτων μερών του *Νεκρόδειπνου* (η αλλαγή του αφηγητή σε τριτοπρόσωπο στα τρία υπόλοιπα μέρη του συνθέματος θα σχολιαστεί παρακάτω) μπορεί να συσχετιστεί πολλαπλά με τον άνθρωπο-ποιητή Σινόπουλο και τα οδυνηρά βιώματά του. Η βαθιά θεμελίωσή τους στις προσωπικές εμπειρίες συνέβαλε ώστε τόσο η ταινία του Resnais όσο και το σύνθεμα του Σινόπουλου να αποβούν δύο καλλιτεχνικά έργα που συνδυάζουν το ατομικό με το συλλογικό, ή το υποστασιακό με το πολιτικοκοινωνικό βίωμα.⁷³

Στο επίπεδο των θεματικών ομοιοτήτων ανάμεσα στην ταινία και το ποιητικό σύνθεμα μπορούμε τώρα να προσθέσουμε στην επισήμανση του Βαγενά ότι «*και η ηρωίδα της [ταινίας] —όπως ο πρωταγωνιστής του Νεκρόδειπνου— είναι καλλιτέχνης —μια ηθοποιός— που βρίσκεται στη Χιροσίμα για το γύρισμα μιας ταινίας*» πως η αυτοαναφορικότητα των δύο καλλιτεχνικών έργων παρουσιάζει υψηλότερο βαθμό συγγένειας. Συγκεκριμένα, στη σκηνή όπου οι δύο εραστές βρίσκονται στον δημόσιο χώρο όπου γυρίζεται μια σκηνή πλήθους της φανταστικής αντιπολεμικής ταινίας έχουμε ουσιαστικά το θέμα της ταινίας μέσα στην ταινία. Στη σκηνή αυτή, με τη Γαλλίδα που υποδύεται μια νοσοκόμα, με τους κουρελιασμένους ιάπωνες κομπάρσους που μακιγιάρονται για να παραστήσουν τα θύματα, πολίτες και στρατιώτες, της πυρηνικής καταστροφής, με τα πλάνα που δείχνουν ένα κινηματογραφικό συνεργείο να καταγράφει τις εικόνες της αντιπολεμικής διαδήλωσης, ο Resnais αναπτύσσει ένα αυτοαναφορικό, αρκετά ειρωνικό σχόλιο γύρω από το ερώτημα αν είναι δυνατή η κινηματογραφική αναπαράσταση του ιστορικού γεγονότος και, μέσω αυτής, η διάσωση της μνήμης του. Αντιστοίχως στον *Νεκρόδειπνο*, τα τουλάχιστον επτά σημεία του συνθέματος όπου γίνεται άμεση αναφορά στο θέμα της ποιητικής εμπειρίας⁷⁴ διασπείρονται στο σύνθεμα, οργανώνοντας έτσι την πολύπτυχη αυτοαναφορικότητά του.

B. Η ετερογένεια των υλικών και το προβάδισμα της φόρμας. Η μείξη του αφηγηματικού και του ποιητικού είδους

Σε αμφοτέρα τα συγκρινόμενα έργα, ταινία και ποίημα, η σύνθεσή τους βασίζεται σε ετερογενή ή ανόμοια υλικά. Μάλιστα, η σύνθεση αυτών των υλικών απολήγει σε ένα καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που βασίζεται κατά κύριο λόγο στην ιδιοτυπία της φόρμας ή της έκφρασης και όχι στο περιεχόμενο του έργου. Όσον

αφορά την ταινία του Resnais, όπως διαπίστωσαν οι μελετητές της, λειτουργεί ως ένα κινηματογραφικό υβρίδιο, καθώς αναμειγνύει στοιχεία από ανόμοια μεταξύ τους κινηματογραφικά είδη, σε σημείο που να μπορεί να χαρακτηριστεί λυρικό τραγούδι, ερωτικό-συναισθηματικό μελό, ειρηνιστικό μανιφέστο και ντοκιμαντέρ για το ολοκαύτωμα της 6ης Αυγούστου 1945.⁷⁵

Από την άλλη μεριά, στο ποίημα του Σινόπουλου, η ετερογένεια των υλικών που το συνθέσαν καταδεικνύεται από αρκετά στοιχεία, αρχής γενομένης από την ομολογημένη από τον ποιητή διαδικασία της γένεσής του. Συγκεκριμένα, όπως επισημάνθηκε και παραπάνω, αναφερόμενος στον τρόπο σύνθεσης του πρώτου μέρους αλλά και ολόκληρου του *Νεκρόδειπνου*, ο Σινόπουλος έκανε λόγο για ένα αρχικό συνεχές πεζογράφημα υπό μορφή εσωτερικού μονολόγου του τύπου του *Οδυσσέα* του Joyce, που στη συνέχεια έλαβε τη μορφή των στίχων-παραγράφων και εμπλουτίστηκε με «*ορισμένες λυρικές σφήνες*», οι οποίες είχαν ως σκοπό να περιορίσουν τη «*συνεχή ρεαλιστική απόδοση των πραγμάτων*».⁷⁶ Όπως επίσης σημειώθηκε παραπάνω, ο Δ. Ν. Μαρωνίτης, στη «φιλολογική ανάγνωση» του πρώτου μέρους του συνθέματος («Σοφία και άλλα»), επεσήμανε τρία στρώματα εμπειρίας ή τρεις θεματικές τροχιές πάνω στις οποίες οργανώνεται ολόκληρος ο *Νεκρόδειπνος*: ερωτική, ποιητική και πολεμική τροχιά. Διαπίστωσε ακόμα ότι, ενώ στο πρώτο μέρος η ερωτική και η ποιητική τροχιά έχουν σημεία σύγκλισης, «*η τροχιά η πολεμική, αυτή δε διασταυρώνεται με τις άλλες δύο*».⁷⁷

Στις παραπάνω διαπιστώσεις του Μαρωνίτη μπορούμε να προσθέσουμε ορισμένες ακόμα παρατηρήσεις. Εκτός από το πρώτο μέρος, «Σοφία και άλλα», στα υπόλοιπα μέρη του συνθέματος απαντούν σημεία σύγκλισης της πολεμικής τροχιάς με τις άλλες δύο τροχιές, την ερωτική και την ποιητική. Στο τρίτο, το κεντρικό μέρος του ποιήματος, η σύγκλιση των τροχιών και η εναλλαγή των εικόνων γίνονται πολύ πιο συχνά και πολύ πιο βίαια απ' ό,τι στα άλλα μέρη του συνθέματος. Όσο κι αν οι πολεμικές αναφορές καλύπτουν εμφανώς τη μεγαλύτερη έκταση του τρίτου μέρους, αυτές οι αναφορές γίνονται, θα λέγαμε, η χοάνη μέσα στην οποία απορροφώνται και συμφύρονται οι τρεις θεματικές τροχιές. Μάλιστα, αυτή η βίαιη σύγκλιση των τροχιών και η γρήγορη εναλλαγή των εικόνων προκαλούν τη διατάραξη της ομοιομορφίας των στίχων-παραγράφων του «Νεκρόδειπνου». Το ρυθμικό στοιχείο με βάση το οποίο οργανώνεται υπόγεια ο ρυθμός του φαινομενικά πεζόμορφου κειμένου του *Νεκρόδειπνου* είναι ο ιαμβικός οκτασύλλαβος.⁷⁸ Με δεδομένη τη διασπορά αυτού του ρυθμικού στοιχείου, του ιαμβικού οκτασύλλαβου, σε ολόκληρη τη σύνθεση, η συσώρευσή του, που παρατηρείται σε ορισμένα σημεία, και η αραιώσή του, που παρατηρείται σε κάποια άλλα, μπορούν να σχετιστούν με τη φα-

νερή και διαπιστωμένη από τον ίδιο τον Σινόπουλο διάκριση αφηγηματικών και λυρικών μερών. Με άλλα λόγια, φαίνεται ότι εκεί όπου «σφηνώνουν» οι λυρικές αναφορές το ποίημα αρθρώνεται περισσότερο ρυθμικά ή και στιχουργείται, ενώ, αντίθετα, εκεί όπου είναι εμφανέστερο το αφηγηματικό υλικό η χαλάρωση του ρυθμικού στοιχείου μάς επαναφέρει σε μια περισσότερο πεζή άρθρωση του λόγου.

Η συμπλοκή των τριών θεματικών τροχιών του ποιήματος, ο στίχος-παράγραφος και ο υπόγειος ή και, σε ορισμένα σημεία, επιφανειακός ρυθμός του και η μείξη αφηγηματικών ενοτήτων και λυρικών σφηνών είναι τα επιμέρους χαρακτηριστικά του *Νεκρόδειπνου* που, συνδυασμένα μεταξύ τους, οργανώνουν τη μείξη του ποιητικού και του αφηγηματικού είδους (ή, αντιστρόφως, του αφηγηματικού και του ποιητικού είδους) ή, με άλλα λόγια, επιφέρουν την προτεραιότητα της εκφραστικής καινοτομίας έναντι του περιεχομένου. Αυτή η προτεραιότητα πιστεύω ότι υποδείχθηκε στον Σινόπουλο, μεταξύ των άλλων, και από την επίσης τολμηρή επιλογή της ταινίας να προτάξει τη φόρμα έναντι του περιεχομένου κατά ανάλογο τρόπο, αναμειγνύοντας αφηγηματικά με ποιητικά στοιχεία. Στην ταινία του Resnais αυτό επιτυγχάνεται, κατ' αρχάς, καθώς τα μυθοπλαστικά στοιχεία της εγγράφονται σε ένα πλαίσιο αφήγησης θεμελιωμένο στο έντονα λυρικό και πολύσημο σενάριο της Duras.

Η προτεραιότητα της φόρμας στο *Hiroshima mon amour* ουσιαστικά απορρέει από τη σταθερά πειραματική διάθεση ολόκληρου του μετέπειτα κινηματογραφικού έργου του Resnais, έργου που χαρακτηρίζεται από τη διαρκή αναζήτηση των εκφραστικών μέσων του σινεμά, η οποία αναβαθμίζει το θεατή σε ουσιαστικό συμμετοχο στην παραγωγή του νοήματος της εκάστοτε ταινίας του γάλλου σκηνοθέτη. Όπως παρατήρησε γενικά για το έργο του Resnais ο Ταρνανάς, «ο κινηματογράφος του Ρενέ [...] αυτονομεί τα μέρη του και αναζητεί το όλον που δεν είναι κάτι στατικό, πρόδηλο και ορισμένο, αλλά διαφοροποιείται ανάλογα με τη συνειδησιακή παρέμβαση του θεατή πάνω σ' αυτό και παράγει με κάθε ανάγνωση νέες αισθήσεις, δαισθήσεις και νοήματα».⁷⁹ Αντιστοίχως, ο *Νεκρόδειπνος* εγκαινιάζει για το δημιουργό του μια νέα ποιητική γραφή, που στο κέντρο της βρίσκεται επίσης μια σταθερά πειραματική διάθεση, τις μεταμορφώσεις της οποίας γνωρίσαμε στα υπόλοιπα ποικίλης μορφής ποιητικά έργα του Σινόπουλου μέχρι το θάνατό του.

Γ. Το ανοικτό τέλος της ταινίας και του ποιήματος

Ο τρίτος άξονας σύγκρισης αφορά το ανοικτό τέλος που χαρακτηρίζει τόσο την ταινία όσο και το ποιητικό σύνθεμα. Στην ταινία εξυφάνεται ένα πολύσημο δίχτυ ανοικτού τέλους αλλά και συνολικά ανοικτής ερμηνείας της. Ας δούμε, κατ' αρχάς, πώς ακριβώς τελειώνει η ταινία. Όπως ήδη περιγράφηκε παραπάνω, ο θεατής δεν μαθαίνει αν η Γαλλίδα φεύγει ή αν μένει στην ιαπωνική πόλη. Συγκεκριμένα, στην τελευταία σκηνή της ταινίας, οι δύο ερωτευμένοι βρίσκονται στο δωμάτιο του ξενοδοχείου πριν η Γαλλίδα αναχωρήσει για την πατρίδα της. Τότε ο Ιάπωνας προσπαθεί να την πείσει, όπως και σε προηγούμενες σκηνές, να μείνει μαζί του, αλλά εκείνη αρνείται. Η ταινία κλείνει με τον εξής διάλογο:

Η Γαλλίδα: Θα σε ξεχάσω. Σε ξέχασα κιόλας. Χι-ρο-σί-μα. Χι-ρο-σί-μα. Είναι τ' όνομά σου.

Ο Ιάπωνας: Ναι, είναι τ' όνομά μου. Και το δικό σου όνομα είναι Νε-βέρ. Νεβέρ, στη Γαλλία.

Η κύρια εκδοχή για το τι σημαίνει αυτός ο διάλογος είναι ότι τα δύο πρόσωπα, ονομάζοντας το ένα το άλλο με το όνομα της πόλης όπου διαδραματίστηκε η τραγικότερη προσωπική εμπειρία τους, υποδηλώνουν την αδυναμία τους να λυτρωθούν από το παρελθόν, στο οποίο μένουν αναπόδραστα προσκολλημένοι. Εξάλλου, στο σενάριο της Duras η λέξη «Χιροσίμα» και ιδίως η λέξη «Νεβέρ» επαναλαμβάνονται με έμφαση πολλές φορές, ώστε αμφότερες οι λέξεις να λειτουργούν ως μοτίβα. Αναφορικά με τη συχνότατη επανάληψη των δύο λέξεων και σε σχέση με τη σημασία τους στον καταληκτικό διάλογο, εύστοχη είναι η παρατήρηση του Ανδρέα Ταρνανά ότι «*οι δύο αυτές λέξεις θα αρχίσουν να λειτουργούν σαν σήματα αφορισμού μεταξύ τους [μεταξύ των δύο προσώπων], θα κατεβάσουν τα εθνικά και τα πολιτισμικά παραπετάσματα κι ολοένα θα σηματοδοτούν και θα οριοθετούν ανστηρά την οντότητα του καθενός κι έτσι θα γίνεται ολοένα και πιο δύσβατος ο δρόμος της αλληλοπροσέγγισής τους*».⁸⁰ Προτάθηκε, ωστόσο, και η εξής, αντίθετη από την παραπάνω, εκδοχή ερμηνείας του τελικού διαλόγου. Προφέροντας με την ξενική προφορά του το όνομα της γαλλικής πόλης, ο Ιάπωνας συνάμα εκφέρει τη συνώνυμη αγγλική λέξη «never» (ποτέ), μετακινώντας τον τόνο, και συνεπώς η φράση του μπορεί να ακουστεί και να ερμηνευτεί ως εξής: «*Το δικό σου όνομα είναι πο-τέ, ποτέ [πια] στη Γαλλία*».⁸¹ Μια τέτοια εναλλακτική ερμηνεία, που βεβαίως βασίζεται στο πολύσημο σενάριο της Duras, αν και λιγότερο πιθανή, πριμοδοτεί το αίσιο τέλος της ερωτικής ιστορίας της ταινίας, καθώς η Γαλλίδα θα μείνει στη Χιροσίμα, δίπλα στον νέο αγαπημένο της.⁸²

Πάντως, ούτως ή άλλως, και ανεξάρτητα από το νόημα που ο κάθε θεατής θα αποδώσει στον καταληκτικό διάλογο, το τέλος της ταινίας παραμένει ανοικτό, καθώς η δραματουργικά κρισιμότερη στιγμή της ερωτικής ιστορίας των δύο προσώπων μένει για το θεατή εκκρεμής: Χωρίζουν οριστικά στο δωμάτιο του ξενοδοχείου ή όχι;

Πριν δούμε γιατί ο *Νεκρόδειπνος* μπορεί να θεωρηθεί ανοικτό ποίημα ως προς το τέλος αλλά και ως προς τη συνολική ερμηνεία του, είναι σκόπιμο να προηγηθεί η συνοπτική εξέταση του τρίτου, κεντρικού και ομώνυμου του συνθέματος μέρους, επειδή στο μέρος αυτό φαίνεται, εκ πρώτης όψεως, να παρατηρείται μια αξιοσημείωτη νοηματική απόκλιση του συνθέματος από την ταινία του Resnais. Το μέρος αυτό, ο «Νεκρόδειπνος», αρθρώνεται πάνω σ' ένα ονομαστικό προσκλητήριο νεκρών, που «*οι πραγματικοί αρμοί του σημαδεύονται με το ρήμα "ήρθανε" ή "ήρθε"*». ⁸³ Σ' αυτό το προσκλητήριο, λοιπόν, και στον νεκρόδειπνο «έρχονται» και συμμετέχουν όχι μόνο το πλήθος των νεκρών συντρόφων και γνωστών της πολεμικής (εμφυλιακής) περιόδου αλλά και τα «*κορίτσια του χαμού*» και τα «*πουλιά*», στοιχεία ερωτικής αναφοράς και ποιητικής σημασιολόγησης. Μετά την άφιξη και τη συγκέντρωση, στους τελευταίους στίχους του «Νεκρόδειπνου», συμβαίνει η εξής κορυφαία ανθρώπινη και ποιητική πράξη, που προετοιμάζεται σ' όλη την έκταση του τρίτου μέρους:

Σιγά σιγά οι φωνές γαλήνεψαν.

Σιγά σιγά, όπως ήρθανε, χαθήκανε.

Πήρανε το λαγκάδι, αέρας, χάθηκαν.

Στερνή φορά τους κοίταξα, τους φώναξα.

Στο χόμα εχώνευε η φωτιά κι απ' τα παράθυρα έμπαινε –

Πώς μ' ένα αστέρι η νύχτα γίνεται πλωτή.

Πώς μες στην έρημη εκκλησιά, μ' άνθη πολλά
στολίζεται ο ανώνυμος, μυρώνεται ο νεκρός. ⁸⁴

Μετά τη σύναξη, λοιπόν, οι νεκροί σύντροφοι και γνωστοί απομακρύνονται. Τότε γίνεται ο αποχαιρετισμός και τελείται το μνημόσυνό τους, στολίζεται και μυρώνεται (όπως στον Επιτάφιο) η μνήμη τους. Ο *Νεκρόδειπνος*, μέσω της τελετουργικής πράξης του τρίτου μέρους του, γίνεται μια επιτύμβια στήλη αφανών προγραμμαμένων ανθρώπων, που, μέσα από την παραγμένη μνήμη του ήρωα-αφηγητή (και ποιητή, όπως φαίνεται σε αρκετά σημεία του συνθέματος) και την ανάγκη της προσωπικής του λύτρωσης, διεκδικούν και βρίσκουν τη δικαίωση της παρουσίας τους στην ιστορία. Με το τέλος του

«Νεκρόδειπνου», ο αναγνώστης μένει με την αίσθηση ότι ο ήρωας-αφηγητής κατορθώνει να λυτρωθεί από το οδυνηρό παρελθόν του, μέσα από τον αποχαιρετισμό των νεκρών και την τελετουργική πράξη του μνημόσυνου, και ως ποιητής να δικαιωθεί.

Επιπρόσθετα, στο τρίτο μέρος του συνθέματος, η ποιητική μνημείωση του παρελθόντος συναρτάται με την εφαρμογή τεχνικών και την ανάπτυξη ποιητολογικών στοχεύσεων που έχουν πρωτίστως λογοτεχνική-κειμενική προέλευση: το προσκλητήριο νεκρών, και μέσω αυτού ο ονομαστικός κατάλογος των παλιών και χαμένων συντρόφων και γνωστών.⁸⁵ ο διάλογος με τα παλαιότερα, θεματικά συγγενή ποιήματα του Σινόπουλου «Ελπήνωρ» και «Νεκρόδειπνος για τον Ελπήνωρα».⁸⁶ η διακειμενική σύνδεση με τον «Αθανάση Διάκο» του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη και το μανιάτικο μοιρολόι· η ρυθμική οργάνωση του κειμένου, συνταγμένου σε στίχους-παραγράφους με βάση τον ιαμβικό οκτασύλλαβο· η αναγωγή της αφηγηματικής ύλης, που κυριαρχεί στα υπόλοιπα, «περιφερειακά» μέρη του συνθέματος, στην τελετουργική-ποιητική πράξη που τελείται στον «Νεκρόδειπνο».⁸⁷ Ωστόσο, οι πολλαπλοί αυτοί δεσμοί, αναγωγές και συσχετίσεις του ποιήματος με διάφορα πεζογραφικά και ποιητικά κείμενα όχι μόνο δεν ακυρώνουν αλλά μάλλον ευνοούν την κινηματογραφική αγωγή του, όπως και ευρύτερα του συνθέματος, με την έννοια ότι πρόκειται για ένα λογοτεχνικό έργο που εγγράφεται μέσα σε ένα ευρύ πλαίσιο πολυδαίδαλων και αφομοιωμένων δημιουργικών αφορμήσεων.

Έτσι λοιπόν, ανεξάρτητα από τη –διαπιστωμένη μέχρι εδώ– συγγενική στην ταινία και στο σύνθεμα συμπλοκή των χρονικών επιπέδων και τη μείξη του αφηγηματικού και του ποιητικού είδους, ειδικά ο «Νεκρόδειπνος» φαίνεται, εκ πρώτης όψεως, να αποκλίνει και να αποδεσμεύεται, θεματικά και ψυχοσυναισθηματικά, από την ταινία του Resnais. Κι αυτό συμβαίνει κυρίως επειδή στον «Νεκρόδειπνο» η λύτρωση του ήρωα-αφηγητή από το παρελθόν κατορθώνεται, ενώ στην ταινία τα πρόσωπα στιγματίζονται από την αδυναμία τους να απολυτρωθούν από το χρόνο-μνήμη.

Ωστόσο, αν θεωρήσουμε το σύνθεμα στο σύνολό του, η λύτρωση από το παρελθόν, μέσω της ποιητικής μνημείωσης και υπέρβασής του, είναι προσωρινή και, ως εκ τούτου, ατελής, λόγω της εξέλιξης του νοήματος στα τρία μέρη του συνθέματος που ακολουθούν ύστερα από τον «Νεκρόδειπνο». Στα τρία υπόλοιπα μέρη, ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής των τριών πρώτων μερών (με στοιχεία μάλιστα αυτοβιογραφούμενου και αυτοαναφορικού ποιητή) γίνεται τριτοπρόσωπος. Η αλλαγή αυτή είναι, προφανώς, σημαντική. Σύμφωνα με τον Βαγενά, η αλλαγή δεν μπορεί να αιτιολογηθεί «*παρά ως μια, μέσα στο ίδιο το ποίη-*

μα, αναφορά στο θέμα της απόσβεσης της προσωπικότητας του ποιητή, που ήταν από τις κύριες φροντίδες του Σινόπουλου». ⁸⁸ Ο Πιερής, εξετάζοντας διεξοδικότερα το ίδιο αφηγηματικό χαρακτηριστικό, συνέδεσε την ερμηνεία της αλλαγής του προσώπου της αφήγησης με το νόημα του τέταρτου μέρους του συνθέματος, «Το τραίνο». Συγκεκριμένα, επισημαίνοντας τα στοιχεία που φανερώουν τον «ποιητικό διάλογο» του «Τραίνου» με την *Αποκάλυψη* του Ιωάννη, ⁸⁹ ο Πιερής διαπίστωσε ότι στο «Τραίνο», όπως και στην *Αποκάλυψη*, θεματοποιείται μια αποκαλυπτική εμπειρία, αλλά με την κρίσιμη διαφορά ότι ο εντολοδόχος της δεν είναι πρωτοπρόσωπος (ο «ποιητής-προφήτης») αλλά τριτοπρόσωπος αφηγητής. Το συνδυασμό αυτών των δύο στοιχείων (αλλαγή του γραμματικού προσώπου του αφηγητή σε εκείνο το μέρος όπου αναπτύσσεται το θέμα της αποκαλυπτικής εμπειρίας) ο Πιερής τον ερμηνεύει ως εξής:

Η παραβίαση αυτή [της σύμβασης της ποιητικής παράδοσης σύμφωνα με την οποία ο «ποιητής-προφήτης» είναι πρωτοπρόσωπος αφηγητής] έγκειται στο γεγονός ότι [ο Σινόπουλος] απαγορεύει το ενδεχόμενο να θεωρηθεί η εμπειρία της αποκαλυπτικής στιγμής ιδιωτικό προνόμιο, και φροντίζει, με το είδος της προωθημένης αφηγηματικής τεχνικής που εγκαινιάζει [της αλλαγής του προσώπου του αφηγητή], να δείξει ότι, στη δική του περίπτωση [...], εντολοδόχος της αποκαλυπτικής εμπειρίας δεν είναι καθόλου αυτονόητο ούτε δεδομένο ότι είναι η ποιητική persona του προικισμένου τάχα ή και «φωτισμένου» καλλιτέχνη / συγγραφέα, αλλά ένα ανεξάρτητο ποιητικό πρόσωπο, το οποίο έχει ως βασικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα αυτά της συλλογικής ιστορικής εμπειρίας και πείρας. ⁹⁰

Στην παραπάνω ενδιαφέρουσα ερμηνεία του Πιερή πρέπει να προστεθούν ορισμένες παρατηρήσεις. Αρχικώς, προκειμένου να δούμε ποια είναι στο «Τραίνο» η εμπειρία της αποκαλυπτικής στιγμής, δίνω ένα σύντομο διάγραμμα της θεματικής ανάπτυξης αυτού του ποιήματος που, αξίζει να σημειωθεί, είναι το μέρος του *Νεκρόδειπνου* με την πιο ευδιάκριτη θεματική ανάπτυξη και με φανερή αφηγηματική συνοχή. Ένας άνθρωπος βρίσκεται, μεσημέρι καλοκαιριού, στην κάμαρά του, δίπλα σε έναν σιδηροδρομικό σταθμό, βασανίζεται από τη μεγάλη ζέστη και, δύσθυμος, προσπαθεί να κοιμηθεί. Την περιγραφή του σταθμού και του περιβάλλοντος χώρου, όπου όλα ακινητούν και το μόνο που συμβαίνει είναι η εκκίνηση ενός τρένου, διαδέχεται απότομα μια αλλαγή σκηνικού: Ο ίδιος άνθρωπος βρίσκεται, μεσημέρι καλοκαιριού, σε μια ακτή, δίπλα στη θάλασσα, έκθετος κάτω από τον καυτό ήλιο, μόνος, γυμνός, «σε απίστευτη εκμηδένιση, το μάτι άδειο γράφοντας τα γεγονότα τ' ουρανού». Ένα σμήνος μαύρων πουλιών έρχονται τότε και τρώνε τα «σπάραχνα» του ανθρώπου, έως ότου κατεβαίνει ο Θεός, κάθετα δίπλα του και διώχνει τα πουλιά. Στη συνέχεια, η φράση «Κι είπε ο

Θεός» δίνει την εντολή, καθώς αμέσως ύστερα από αυτή τη φράση έρχονται διάφορα πρόσωπα, γυναίκες και άντρες –γνωστά από τον «Νεκρόδειπνο»–, καθώς και εικόνες, πολεμικές και ειρηνικές, από το παρελθόν, όλα πολύ οικεία στον άνθρωπο. Ύστερα από την αναφορά αυτών των προσώπων και την παράθεση των εικόνων, το σκηνικό αλλάζει πάλι, με την επιστροφή στις πρώτες εικόνες του σταθμού και του περιβάλλοντός του, που τώρα όμως ζωντανεύουν εφιαλτικά, έως την κατάληξη του ποιήματος: Τα πάντα χάνονται ή και αφανίζονται, με πρώτο τον άνθρωπο, που τον παρασύρει η θάλασσα και το μόνο που απομένει είναι ο «κούφιος ουρανός».

Η αποκαλυπτική εμπειρία, λοιπόν, έγκειται στην άνωθεν, διά στόματος του ίδιου του Θεού, εντολή να έρθουν στον *Νεκρόδειπνο* όλα τα πρόσωπα και οι εικόνες που στοίχειωσαν τη μνήμη του πρωτοπρόσωπου αφηγητή των τριών πρώτων μερών και από τα οποία αυτός λυτρώθηκε με την ποιητική-τελετουργική πράξη του τρίτου-κεντρικού μέρους του συνθέματος. Αλλά αυτό που δεν προσέχθηκε είναι ότι η αποκαλυπτική εμπειρία στο «Τραίνο» μάλλον συμβαίνει μέσα σ' ένα όνειρο-εφιάλτη. Αυτή την ερμηνεία υποδεικνύουν διάφορα σημεία του ποιήματος που υποβάλλουν την ιδέα ότι ο πρωταγωνιστής κοιμάται, βλέπει ένα κακό όνειρο και προσπαθεί να βγει από αυτό. Κατ' αρχάς, οι θεματικές αναφορές ή υποδηλώσεις του ύπνου και του ονείρου είναι οι εξής: «*Δεν τα κατάφερε να κοιμηθεί*», «*πλάγιασε πάλι*», «*το τραίνο κίνησε νυστάζοντας*», «*Κι εκείνος άκουσε, μέσα στη βύθιση, άκουσε. / Κι είπε να σηκωθεί, σηκώθηκε, ξανάπεσε μεριάς*». Επίσης, η κάθοδος του τρένου στις κατηφόρες («*το τραίνο παίρνοντας / την κατηφόρα*», «*το τραίνο παίρνοντας / την άλλη κατηφόρα*»), που οδηγεί στην απότομη αλλαγή του σκηνικού από το σταθμό στην ακτή, ίσως υποδηλώνει το ολοένα και μεγαλύτερο βύθισμα στον ύπνο. Στη συνέχεια, ο άνθρωπος που βρίσκεται στην ακτή, πριν ζήσει την εμπειρία της καθόδου του Θεού δίπλα του και δεχθεί εμμέσως την εντολή του, είναι σε οικτρή κατάσταση, «*πρησμένος και γυμνός*» και σπαρασσόμενος από τα πουλιά. Αλλά και η ίδια η θεϊκή εντολή, που εκκινεί την άφιξη των προσώπων και των εικόνων που συναντήσαμε στον «Νεκρόδειπνο», δεν λειτουργεί λυτρωτικά· αντιθέτως, εκτρέπει τις αρχικές εικόνες του σταθμού σε εφιαλτικές εικόνες, διαποτισμένες από το δηλητήριο της μνήμης του πολέμου. Ακόμα και το τέλος του ποιήματος, όταν αφανίζονται ο ίδιος ο πρωταγωνιστής και όλα τα άλλα στοιχεία του σκηνικού όπου διαδραματίστηκαν τα επεισόδια του ονείρου-εφιάλτη («*βράχια νερό και πέτρες χάθηκαν, / η αλυσίδα, η άσφαλτο, τα πέντε φορτηγά, / τα βράχια κόκκινα, πέτρα χαλίκι κι άμμος κι ουρανός*»), μπορεί να ερμηνευτεί ως η έξο-

δος από τον εξουθενωτικό εφιάλτη που καταλήγει στην αίσθηση του απόλυτου κενού («*μονάχα ο κούφιος ουρανός*»). Τα παραπάνω στοιχεία συμβάλλουν ώστε να θεωρήσουμε ότι στο «Τραίνο» όχι απλώς «*ο Σινόπουλος διαλέγεται [...] κριτικά με την ποιητική παράδοση του αποκαλυπτικού ποιήματος*»,⁹¹ αλλά επιπλέον διαλέγεται με αυτή την παράδοση με (αυτο)ειρωνικό και υπονομευτικό τρόπο. Γιατί, σε σχέση τόσο με τον υπέρτατο φορέα της εντολής όσο και με το αντικείμενό της (είναι ο Θεός που έδωσε την εντολή και ήρθαν όλα όσα ήρθαν από το παρελθόν), ο λυτρωτικός χαρακτήρας του «Νεκρόδειπνου» ανατρέπεται, αφού στο τέλος του «Τραίνου» χάνονται όλα: ο εντολέας, ο εντολοδόχος και το αντικείμενο της εντολής. Με άλλα λόγια, ίσως όλα συνέβησαν μέσα σε ένα κακό όνειρο, και ο άνθρωπος που το έζησε αποκόπτεται έτσι από τον ήρωα-ποιητή που απολυτρώθηκε από το παρελθόν.

Το «Τραίνο» ακολουθούν τα δύο υπολειπόμενα μέρη του *Νεκρόδειπνου*, «Περίπου βιογραφία» και «Πιθανές προσθήκες στο ποίημα Περίπου βιογραφία». Παρά τη φανερή, ακόμα και από τους τίτλους, και επαρκώς σχολιασμένη σύνδεση των δύο αυτών μερών, είναι η μεταξύ τους αντίθεση αυτή που κυρίως στηρίζει την εκδοχή του ανοικτού τέλους του *Νεκρόδειπνου*, αντίθεση που εντοπίζεται στο τέλος των δύο μερών. Για την ερμηνεία αυτής της αντίθεσης μπορούμε να βασιστούμε στον συνοπτικό και καίριο σχολιασμό των δύο μερών, και ιδίως του τέλους τους, από τον Βαγενά. Παραθέτω τους τελευταίους στίχους-παραγράφους του «Περίπου βιογραφία» και το ερμηνευτικό σχόλιο του Βαγενά για το τέλος αυτού του ποιήματος:

Ύστερα εκείνη η θάλασσα, στον Αγιαντρέα χαράματα, κι ό,τι στον ίσκιο της καρδοκώνας,

ένα άγριο φως στην όψη του, καθώς ανέβαινε το δρόμο στον αιθέρα,

ένοικος τώρα του παντοτεινού,

κεκυρωμένος.⁹²

Το σχόλιο του Βαγενά:

Στους στίχους αυτούς έχουμε μια τυπική στιγμή έλλαμψης, [...] μίαν εσωτερική αποκάλυψη που περιγράφεται συνήθως σαν ένα φωτοβόλημα πάνω στον άνθρωπο στον οποίο συντελείται. Ο πρωταγωνιστής του *Νεκρόδειπνου*, βυθισμένος στο σκοτάδι του χρόνου και της Ιστορίας, φωτίζεται ξαφνικά από ένα «άγριο φως», που τον αποκόβει μια στιγμή από τα δεσμά του χρόνου χαρίζοντάς του ένα αίσθημα αιωνιότητας (*ένοικος τώρα του παντοτεινού*) – ένα αίσθημα που τον κάνει να νιώθει την ύπαρξή του δικαιωμένη.⁹³

Παραθέτω, στη συνέχεια, τους δύο τελευταίους στίχους-παραγράφους του ποιήματος «Πιθανές προσθήκες στο ποίημα Περίπου βιογραφία» και το σχετικό σχόλιο του Βαγενά:

Μια μέρα είδε το μούτρο του εντοιχισμένο ανάμεσα στις πέτρες του σπιτιού. Έχω πεθάνει, θα πεθάνω, συλλογίστηκε.

Μα τι θα πει κεκυρωμένος;⁹⁴

Το σχόλιο του Βαγενά:

Ο επιλογος αυτός συνοψίζει τα εξαγόμενα του ποιήματος [του *Νεκρόδειπνου*] και την τελική πεποίθηση του ποιητή για την τραγικότητα της ανθρώπινης ζωής. [...] Ο θάνατος, που εμφανίζεται και πάλι σ' αυτούς τους τελευταίους στίχους, έρχεται ν' αμφισβητήσει ακόμη και τη δικαίωση που μπορεί να προσφέρει η ποιητική πράξη. [...] Κατά τούτο διαφέρει [ο Σινόπουλος] από τους ποιητές που εξέφρασαν τη στιγμή της έλλαμψης. Ο *Νεκρόδειπνος* με το τελευταίο μέρος του γίνεται ένα σκεπτικιστικό (αν όχι ειρωνικό) σχόλιο πάνω στην έννοια της αποκαλυπτικής εμπειρίας και στη δυνατότητα της ποίησης να εξαγοράσει τον χρόνο.⁹⁵

Σύμφωνα, λοιπόν, με τις παραπάνω παρατηρήσεις του Βαγενά, το πέμπτο και το έκτο μέρος του συνθέματος κλείνουν με δύο φράσεις που συνιστούν δύο ουσιαστικά αντικρουόμενες μεταξύ τους εκδοχές για το τέλος της διαδρομής που διένυσε στο σύνθεμα ο κεντρικός ήρωας. Στο τέλος του πέμπτου μέρους, ο ήρωας είναι, χάρη στη στιγμή της έλλαμψης, «*ένοικος τώρα τον παντοτεινού, / κεκυρωμένος*», ενώ στο τέλος του έκτου μέρους και του συνθέματος, το εκκρεμές αλλά συνάμα ρητορικό και σχεδόν αυτοειρωνικό ερώτημα «*Μα τι θα πει κεκυρωμένος;*» εκφράζει την αδυναμία για λύτρωση από το παρελθόν και για την εξαγορά του χρόνου μέσω της ποίησης.

Για την αντίθεση ανάμεσα στα δύο τελευταία μέρη και γενικότερα για τη μεταξύ τους σχέση πρέπει να προστεθούν ορισμένες ακόμα παρατηρήσεις. Αν εστιάσουμε την προσοχή μας, όπως ο Βαγενάς, στο τέλος του «Περίπου βιογραφία», δηλαδή στη στιγμή της έλλαμψης, μπορούμε να πούμε ότι, ύστερα από την (ειρωνικά υπονομευμένη) αποκαλυπτική εμπειρία του «Τραίνου», η καταληκτική σκηνή του «Περίπου βιογραφία» φαίνεται να επαναφέρει τον αναγνώστη του *Νεκρόδειπνου* στο τέλος του τρίτου και ομώνυμου με το σύνθεμα μέρους, δηλαδή σε μια στιγμή-εμπειρία λύτρωσης και δικαίωσης. Ωστόσο, ο «σκεπτικισμός» για την αποκαλυπτική εμπειρία και την ποίηση, τον οποίο ο Βαγενάς διέκρινε, ορθά, στο «Πιθανές προσθήκες στο ποίημα Περίπου βιογραφία», διαποτίζει επίσης το «Περίπου βιογραφία» σε όλη την έκτασή του, εκτός από την τελική στιγμή της έλλαμψης. Ας δούμε πώς αναπτύσσεται θεματικά αυτό το

ποίημα: Στους τρεις πρώτους στίχους-παραγράφους, με εναρκτήρια τη φράση «Έτσι κατέβηκε απ' τον πόλεμο» και τελική τη φράση «Βρήκε το σκύλο του – δε γαύγισε», σημειώνονται η επιστροφή του κεντρικού προσώπου από τον πόλεμο και ο αποτυχημένος νόστος στη γενέτειρα γη του.⁹⁶ Στη συνέχεια του ποιήματος, η διαδοχή των εικόνων και των σκηνών δείχνει φανερά ότι αυτές συνοψίζουν τη μεταπολεμική εμπειρία ζωής του πρωταγωνιστή. Αυτή η εμπειρία ζωής κυριαρχείται από εντελώς αρνητικά βιώματα και συναισθήματα τόσο στον δημόσιο όσο και στον ιδιωτικό του βίο: καταπίεση, εφιάλτες, αλγινές ερωτικές εμπειρίες, διαψεύσεις και κυρίαρχος ο φόβος του θανάτου. Διαβάζουμε, π.χ., «Τον πήρε η κόρη του κακού και πάλεψε» ή «Συνέχεια βούλιαζε κι ανέβαινε / στον ίδιο λάκκο». Σύμφωνα με την εύστοχη διατύπωση του Βαγενά, ο πρωταγωνιστής είναι «βυθισμένος στο σκοτάδι του χρόνου και της Ιστορίας». Το μόνο παρηγορητικό στοιχείο μέσα σ' αυτή τη βύθιση είναι η σχέση του κεντρικού προσώπου με την ποίηση, όπως δείχνουν οι τρεις αναφορές στην ποιητική εμπειρία του.

Αυτό το αρνητικό ψυχοσυναισθηματικό κλίμα και η εφιαλτική ατμόσφαιρα του μεγαλύτερου μέρους του «Περίπου βιογραφία» κυριαρχούν πλήρως ή, ακριβέστερα, επιδεινώνονται στο συντομότερο ποίημα «Πιθανές προσθήκες στο ποίημα Περίπου βιογραφία» (με μόλις έξι στίχους-παραγράφους), όπου επίσης με μια σειρά από εικόνες και σκηνές αποδίδονται η μεταπολεμική εμπειρία ζωής του κεντρικού προσώπου και ο κυρίαρχος φόβος του θανάτου. Η τόσο στενή σύνδεση ανάμεσα στα δύο μέρη, με την εξαίρεση της τελικής στιγμής έλλαμψης στο «Περίπου βιογραφία», φωτίζεται αν λάβουμε υπόψη τις πληροφορίες που έδωσε ο Σινόπουλος για τη γραφή αυτών των δύο ποιημάτων, σε μια από τις τελευταίες συνεντεύξεις του:

Ένα ποίημα [...] από τον *Νεκρόδειπνο*, το προτελευταίο, το «Περίπου Βιογραφία», με ταλαιπώρησε από το 1965 μέχρι το 1972. Αυτό είναι ίσως και το ποίημα το οποίο έγραψα περισσότερες φορές, ώσπου να βγει τελικά αυτό το οποίο ήθελα και να μπει στο τελευταίο, σ' αυτό που λέω «Πιθανές προσθήκες». Στο «Περίπου Βιογραφία» ήταν στροφές, φράσεις, τις οποίες αρχικά είχα βάλει μέσα στο ποίημα, αλλά δεν χωράγανε, πώς το λένε, δεν κολλάγανε, και τις έβγαλα. Και λέω «τι να τις κάνω τώρα; να τις πετάξω;». Και ξαφνικά έπιασα αυτό το κόλπο: να τις κάνω ένα δεύτερο ποίημα. Τις σουλούπωσα λιγάκι και τις έβαλα. Τελικά βγήκε ένα πολύ ωραίο κομμάτι, σαν προσθήκη στο ποίημα που είχα γράψει.⁹⁷

Κωδικοποιώντας τις πληροφορίες του Σινόπουλου, διαπιστώνουμε ότι η μακρόχρονη και επίπονη σύνθεση των δύο ποιημάτων ήταν απόρροια της αμφιθυμίας του για το πώς θα τελειώσει το σύνθεμα, με ποια, δηλαδή, από τις δύο διαθέσεις, του «κεκυρωμένου» ή του «μη κεκυρωμένου» πρωταγωνιστή, και, επί-

σης, ότι η συγγραφική πρόθεσή του για το τέλος του συνθέματος πριμοδοτούσε το τελευταίο μέρος και, συνεπώς, το ρητορικό-ειρωνικό ερώτημα «Μα τι θα πει κεκυρωμένος;» και τον σκεπτικιστικό του τόνο. Συμπερασματικά, οι πληροφορίες του Σινόπουλου, η ερμηνεία των τριών τελευταίων μερών του *Νεκροδείπνου* και το καταληκτικό ερώτημά του κλίνουν την πλάστιγγα της πορείας που διένυσε ο ήρωας προς την πλευρά της μη λύτρωσης και της μη δικαίωσης. Αλλά, παράλληλα, η συνολική δομή του συνθέματος αφήνει ανοικτή την εκδοχή να κρίνουμε τον πρωταγωνιστή εντέλει «κεκυρωμένο». ⁹⁸

Για να επανέλθουμε στο *Hiroshima mon amour*, όπως και στο σύνθεμα, τα περισσότερα στοιχεία ευνοούν την «αρνητική» εκδοχή της ερμηνείας τόσο του τέλους όσο και συνολικά της ταινίας. Αν, ύστερα από το ανοικτό τέλος της, ο θεατής ανατρέξει στην αρχή, θα αντιληφθεί ότι η επαναληπτική και κατηγορηματική απόφαση του γιαπωνέζου εραστή προς τη γαλλίδα ερωμένη του «*Ti-pote δεν είδες στη Χιροσίμα*», οπτικά σχολιασμένη από τις εικόνες της πόλης και της καταστροφής της, τονίζει τη διάρκεια του μεταξύ τους δράματος: Είτε η γυναίκα φύγει είτε δεν φύγει από τη Χιροσίμα, είτε μένει με τον ερωτευμένο άνδρα είτε τον εγκαταλείψει, θα εξακολουθήσει να μην έχει δει τίποτε στη Χιροσίμα και να λέγεται Νεβέρ, όπως κι εκείνος Χιροσίμα, επειδή όποιος έζησε τη φρίκη δεν μπορεί να λυτρωθεί από αυτήν ή να τη μεταδώσει στον άλλο. Παράλληλα, ωστόσο, η ταινία του Resnais παραμένει ανοικτή ως προς το κεντρικό νόημά της, επειδή η διεκυστίνδα ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, το θάνατο και τον έρωτα, ουσιαστικά παραμένει εκκρεμής. Όταν, στο εισαγωγικό ντοκιμαντερίστικο μέρος της ταινίας, η ανδρική φωνή δηλώνει emphaticά: «*Ti-pote δεν είδες στη Χιροσίμα*», η γυναικεία φωνή απαντά ήρεμα σε κάποιο σημείο: «*Όπως και στον έρωτα υπάρχει αυτή η ψευδαίσθηση, η ψευδαίσθηση που ποτέ δεν μπορείς να ξεχάσεις, έτσι δεν θα ξεχάσω την ψευδαίσθηση για τη Χιροσίμα*». Η φράση αυτή φωτίζεται στην πορεία της ταινίας: Όπως είναι ψευδαίσθηση ότι μπορείς να γνωρίσεις το ιστορικό παρελθόν, εξίσου ψευδαίσθηση είναι ότι μπορείς να γνωρίσεις τον έρωτα στο παρόν. Ο έρωτας φαίνεται ότι λειτουργεί ως ισχυρότερη ψευδαίσθηση, μια ψευδαίσθηση που υπερνικά, έστω προσωρινά, το παρελθόν, καθώς οι δύο ευκαιριακοί εραστές ζουν τον έρωτα, αλλά το άδηλο τέλος της σχέσης τους ενισχύει το ενδεχόμενο ούτε αυτή η ψευδαίσθηση να μπορεί να τους λυτρώσει από το οδυνηρό παρελθόν. Καθώς η αλύτρωτη μνήμη των οδυνηρών βιωμάτων γίνεται ο ουσιαστικός πρωταγωνιστής της ταινίας, είναι εύστοχη η παρατήρηση του Ταρνανά ότι η ερμηνεία της ταινίας απόκειται στον κάθε θεατή της: «*Σε τούτη [...] την ταινία ο δραματικός άξονας είναι η μνήμη κι αυτή η μνήμη βρίσκεται διάχυτη σ' όλους τους ανθρώπους που γνώρισαν άμεσα ή έμ-*

μεσα τη *Χιροσίμα*. Αφήνεται λοιπόν στη γνώση και στα βιώματα του κάθε θεατή η ερμηνεία, η αιτιολόγηση και δραματολογική τελείωση του μύθου». ⁹⁹ Έτσι λοιπόν, και τα δύο καλλιτεχνικά έργα, ταινία και ποίημα, αφήνουν ανοικτό το ερώτημα της εκκρεμότητας ανάμεσα στη λύτρωση και τη συνέχιση του δράματος, με την πλάστιγγα της ζυγαριάς να γέρνει προς τη μεριά της συνέχισης του δράματος.

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1 Ένα διάγραμμα της πορείας που διέφυσε η ελληνική ποίηση του 20ού αιώνα, αφενός θεματοποιώντας όψεις του κινηματογράφου, αφετέρου διαλεγόμενη με αυτόν, επιχείρησα να αναπτύξω στην ανακοίνωσή μου με τίτλο «Ελληνική ποίηση και κινηματογράφος: Μεταμορφώσεις της ιστορικής και της καλλιτεχνικής μνήμης», στο διεθνές επιστημονικό συνέδριο «Γραφές της μνήμης: Σύγκριση – Αναπαράσταση – Θεωρία» (Αθήνα, 27-30 Νοεμβρίου 2008) που διοργάνωσαν η Ελληνική Εταιρεία Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας και ο τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας του τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών (υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του συνεδρίου). Σε εξέλιξη βρίσκεται το ερευνητικό πρόγραμμα «Επαφές της ελληνικής λογοτεχνίας του 20ού αιώνα με τον κινηματογράφο. Σχολιασμένη βιβλιογραφική καταγραφή». Επιστημονικός υπεύθυνος του προγράμματος, που χρηματοδοτείται από τον Ειδικό Λογαριασμό Κονδυλίων Έρευνας του Πανεπιστημίου Αθηνών, είναι ο γράφων. Στην ερευνητική ομάδα συμμετέχει ο συνάδελφος Ζ. Ι. Σιαφλέκης, ενώ ερευνήτριες είναι η Άννα-Μαρία Σιχάνη και η Νάντια Φραγκούλη. Στόχος του προγράμματος είναι η σχολιασμένη βιβλιογραφική καταγραφή όλων των ελληνικών λογοτεχνικών

κειμένων (πεζών και ποιητικών) που γράφηκαν κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα και παρουσιάζουν μικρότερη ή μεγαλύτερη και άμεση ή έμμεση σχέση με τον κινηματογράφο.

2 Βλ. Τάκης Σινόπουλος, *Συλλογή II. 1965-1980*, Αθήνα, Ερμής, 1980, σσ. 61-86.

3 Σύμφωνα με άποψη του Γ. Π. Σαββίδη, με την οποία συμφωνώ, ο *Νεκρόδειπνος* είναι «ένα από τα 5-10 μείζονα ποιήματα της νεότερης λογοτεχνίας μας»: Γ. Π. Σαββίδης, *Μεταμορφώσεις στον Ελπήνορα (Από τον Πάοντι στον Σινόπουλο)*, Αθήνα, Ερμής, 1981, σ. 49.

4 Ο *Νεκρόδειπνος* αποτελείται από έξι αυτοτελή και τιτλοφορημένα μέρη – «Σοφία και άλλα», «Μάγδα», «Νεκρόδειπνος», «Το τραίνο», «Περίπου βιογραφία» και «Πιθανές προσθήκες στο ποίημα Περίπου βιογραφία»–, αλλά η ενιαία στιχουργική μορφή τους, οι επαναλήψεις λέξεων και εικόνων και οι πολλοί αφηγηματικοί τους σύνδεσμοι δείχνουν ότι πρόκειται για ένα συνθετικό ποίημα. Τα στοιχεία που συνέχουν τα έξι μέρη σε ποιητικό σύνθεμα επισημαίνει και σχολιάζει ο Μιχάλης Πιερής (*Ο ποιητής-χρονικογράφος. Μεταμορφώσεις του αφηγητή στον Νεκρόδειπνο του Τάκη Σινόπουλου*, Αθήνα, Ερμής, 1988, σσ. 27-32).

5 Βλ. σχετικά Μιχάλης Πιερής, «Χρονογραφία Τάκη Σινόπουλου», *Τάκης Σινόπουλος. Ένοικος τώρα του παντοτεινού, κεκυρωμένος*, Πύργος, έκδοση περ. *Αλφειός*, 1996, σσ. 245-266: 257.

6 Βλ. Άγγελος Ρούβας, Χρήστος Σταθακόπουλος, *Ελληνικός κινηματογράφος. Ιστορία – Φιλμογραφία – Βιογραφικά*, τόμ. Α', 1905-1970, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2005, σ. 340, απ' όπου και οι σχετικές πληροφορίες. Για το σύνολο της ελληνικής φιλμογραφίας του 1965, βλ. *ό.π.*, σσ. 341-381.

7 Γιώργος Πηλιγός, «Τα κριτήρια προκρίσεων», *Τα Νέα*, 23 Σεπτεμβρίου 1965.

8 «*Εξ αφορμής ωρισμένων δημοσιευμάτων. Το Φεστιβάλ δεν είναι εμποροπανήγυρις. Απαντά ο Πρόεδρος Προκριτικής Επιτροπής*», *Τα Νέα*, 24 Σεπτεμβρίου 1965.

9 Βλ. σχετικά Πιερής, «Χρονογραφία Τάκη Σινόπουλου», σ. 258.

10 Τάκης Σινόπουλος, *Συλλογή Ι. 1951-1964*, Αθήνα, Ερμής, 1986, σσ. 32-34.

11 *Ό.π.*, σ. 116.

12 *Ό.π.*, σσ. 163-167.

13 Σινόπουλος, *Συλλογή ΙΙ. 1965-1980*, σ. 23.

14 *Ό.π.*, σσ. 97-99.

15 *Ό.π.*, σσ. 143-145.

16 *Ό.π.*, σ. 180.

17 *Ό.π.*, σ. 232. Παρά την ειδολογική απροσδιοριστία τους, θεωρώ τα κείμενα του *Χάρτη* ποιήματα, δεδομένου εξάλλου ότι έχουν περιληφθεί στη συγκεντρωτική έκδοση των ποιημάτων του Σινόπουλου.

18 *Ό.π.*, σ. 233.

19 *Η Λέξη*, τχ. 9 (Νοέμβριος 1981), σ. 673.

20 Βλ. Σινόπουλος, *Συλλογή Ι. 1951-1964*, σσ. 163-167.

21 Σε σύγκριση με το ποίημα του Σινόπουλου, βλ., π.χ., το ποίημα του Άρη

Αλεξάνδρου «Μοντάζ», *Ποιήματα (1941-1974)*, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 1981, σ. 85 (από τη συλλογή *Ευθύτης οδών* [1959]). Πρόκειται για κείμενο που δομείται, όπως και το κινηματογραφικό μοντάζ, με τη διαδοχή αριθμημένων σκηνών και, συνεπώς, λειτουργεί ως σενάριο μιας ταινίας μικρού μήκους.

22 Βλ. Σινόπουλος, *Συλλογή Ι. 1951-1964*, σσ. 87-102.

23 Βλ. Σινόπουλος, *Συλλογή ΙΙ. 1965-1980*, σσ. 92-93.

24 Πρβλ. την παρατήρηση του Χρήστου Μαυρή («*Λάμπει ακόμη ο θάνατος...*»). *Μια κριτική ανάγνωση στον «Νεκρόδειπνο» του Τάκη Σινόπουλου*, Λευκωσία, 2005, σ. 39) ότι το ποίημα αυτό «είναι γραμμένο, πιστεύω, με τον τρόπο κανονικού κινηματογραφικού σεναρίου».

25 Βλ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, τχ. 14 (6 Μαρτίου 1937), σ. 14.

26 Σινόπουλος, *Συλλογή ΙΙ. 1965-1980*, σσ. 309-310.

27 Βλ. *ό.π.*, σ. 72. Πρόκειται, συγκεκριμένα, για την εικόνα: «*Τότε το τραίνο πέρασε διασχίζοντας την κάμαρα, κι εγώ μάζεψα με φόβο το πόδι μου, τ' άλλο χαμένο στα βοννά, στο ματωμένο πόλεμο [...]*».

28 Βλ. *ό.π.*, σ. 79-82.

29 Βλ. *ό.π.*, σσ. 245-246, 260, 269.

30 *Ό.π.*, σσ. 258-259.

31 Οι πληροφορίες για ταινίες και ηθοποιούς βασίζονται κυρίως στην πλούσια βάση δεδομένων της ιστοσελίδας: www.imdb.com. Έχει, πάντως, ενδιαφέρον ότι στις, κατ' ουσίαν ιδιωτικού χαρακτήρα, σημειώσεις που ο Σινόπουλος έγραψε για το ποίημα *Το άσμα της Ιωάννας και τον Κωνσταντίνου* (βλ. Τάκης Σινόπουλος, «Παρατηρήσεις και σχόλια πάνω στο ποίημα *Το άσμα της Ιωάννας και τον Κωνσταντίνου* μετά την έκδοση του βιβλίου. 1 Δεκεμβρίου 1962», μεταγραφή – φιλολογική επιμέλεια

Γ. Π. Σαββίδης, φυλλάδιο εκτός εμπορίου που τυπώθηκε τον Δεκέμβριο 1987), ενώ συσχετίζει αυτό το σύνθεμα με τοπικά-βιογραφικά στοιχεία του γενέθλιου χώρου του στην περιοχή της Ηλείας, δεν αναφέρεται καθόλου στον κινηματογράφο.

32 Μια ανεκδοτολογικού χαρακτήρα αλλά όχι ασήμαντη πληροφορία είναι αυτή που δίνει η Ζωή Καρέλλη («Επισκέψεις και σκέψεις», *Κοκλίας*, τχ. 16, Απρίλιος 1947, σσ. 58-59), όταν, περιγράφοντας τη συνάντησή της με τους κυριότερους συνεργάτες του περιοδικού *Κοκλίας*, φτάνει στον Σινόπουλο: «Από δω προς τον κύριο Σινόπουλο. Δεν τον γνωρίζω, μα δεν πειράζει. Θα συστηθούμε. Ένας άσπρος τοίχος, ένας άνθρωπος κάθεται στην άκρη του διαδρόμου, δεν διακρίνω καλά τα χαρακτηριστικά του, μπροστά του ένα τραπέζι με εισιτήρια κινηματογράφου».

33 Σινόπουλος, *Συλλογή II. 1965-1980*, σσ. 311-312.

34 Ας σημειωθεί ότι ο Ρίτσος είναι ένας ποιητής για το έργο του οποίου ο Σινόπουλος είχε γράψει το 1964 μιαν έντονα αρνητική βιβλιοκρισία κρίνοντας τα βιβλία *Μαρτυρίες* και *12 ποιήματα για τον Καβάφη*. Βλ. το κείμενο με τίτλο «Έξαρση και αποτυχίες» στο βιβλίο: Τάκης Σινόπουλος, *Χρονικό αναγνώσεων. Βιβλιοκρισίες για τη μεταπολεμική ποίηση*, φιλολογική επιμέλεια Ευριπίδης Γαραντούδης, Δώρα Μέντη, Αθήνα, εκδ. Σοκόλη, 1999, σσ. 153-159.

35 Σινόπουλος, *Συλλογή II. 1965-1980*, σσ. 317-318.

36 Μια επιλογή αυτών των κειμένων έχει περιληφθεί στο βιβλίο: Σινόπουλος, *Χρονικό αναγνώσεων. Βιβλιοκρισίες για τη μεταπολεμική ποίηση*, ό.π.

37 Τάκης Σινόπουλος, «Σημειώσεις για το “Χρονικό”», *Η Λέξη*, τχ. 9 (Νοέμβριος 1981), σσ. 679-683: 681-682. Το κείμε-

νο φέρει τη χρονολογική ένδειξη «10-15/2/76».

38 Κώστας Σταματίου, «Γ. Π. Σαββίδης: *Μεταμορφώσεις του Ελπίνορα* (Από τον Πάουντ στον Σινόπουλο), Αθήνα, Ερμής, σ. 61. Τάκης Σινόπουλος, *Συλλογή I (1951-1964) – Συλλογή II (1965-1980)*, Αθήνα, Ερμής, τόμ. Α', σ. 331, τόμ. Β', σ. 323. Κίμων Φράιερ, *Τοπίο θανάτου. Εισαγωγή στην ποίηση του Τάκη Σινόπουλου*, μτφρ. Ν. Βαγενάς, Θ. Στραβέλης, εκδ. Κέδρος, σ. 111», *Τα Νέα*, 4 Μαΐου 1981. Αναδημοσίευση: Κώστας Σταματίου, *Το βιβλίο και ο χρόνος (1979-1991)*, τόμ. Α' (1979-1987), πρόλογος Κώστας Ρεσβάνης, επιλογή κειμένων Θανάσης Θ. Νιάρχος, Βάσω Κυριαζάκου, επίμετρο Θανάσης Θ. Νιάρχος, Αθήνα, εκδ. Καστανιώτη, 2004, σσ. 117-120: 119-120.

39 Βλ. «Σοφία και άλλα», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 92 (Αύγουστος 1962), σσ. 135-136, και «Μάγδα», *Ενδοχώρα* [Ιωαννίνων], τχ. 19 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1962), σσ. 1002-1004. Λίγους μήνες αργότερα, το δεύτερο ποίημα αναδημοσιεύτηκε στο μεθεπόμενο τεύχος του ίδιου περιοδικού σε διορθωμένη μορφή, με προσθαφαιρέσεις φράσεων και λέξεων: «Μάγδα», *Ενδοχώρα*, τχ. 21-22, (Ιανουάριος-Απρίλιος 1963), σσ. 1089-1091.

40 Βλ. Τάκης Σινόπουλος, *Νεκρόδειπνος*, Αθήνα, 1970.

41 Βλ. Τάκης Σινόπουλος, *Νεκρόδειπνος, 1962-1971*, Αθήνα, Ερμής, 1972. Σύμφωνα με τα στοιχεία του κολοφώνα, το βιβλίο τυπώθηκε τον Δεκέμβριο του 1971 σε 2.000 αντίτυπα.

42 «Συζήτηση τέταρτης μέρας», στον τόμο: *Η διδασκαλία της σύγχρονης ποίησης στη μέση εκπαίδευση*, Αθήνα, Εκπαιδευτήρια Ζηρίδη, 1978, σσ. 169-183: 174. Η συζήτηση γίνεται με αφορμή την ομιλία του Δ. Ν. Μαρωνίτη «Παρανάγνωση, ανά-

γνωση, φιλολογική ανάγνωση ενός ποιήματος», σσ. 147-168 (το μελέτημα αναδημοσιεύτηκε στο βιβλίο του Μαρωνίτη *Πίσω μπρος. Προτάσεις και υποθέσεις για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία*, Αθήνα, Στιγμή, 1986, σσ. 183-217, αλλά εδώ παραπέμπω στην πρώτη δημοσίευσή του). Το γεγονός ότι ο Σινόπουλος κάνει λόγο για «πέντε κομμάτια», ενώ ο *Νεκρόδειπνος* αποτελείται από έξι τιτλοφορημένα μέρη, σχολιάζεται από τον Πιερή (*Ο ποιητής-χρονοκογράφος. Μεταμορφώσεις του αφηγητή στον Νεκρόδειπνο του Τάκη Σινόπουλου*, σσ. 30-32). Οι παρατηρήσεις του Πιερή επικεντρώνονται στη διαπίστωση για την «πλήρη εξάρτηση [...] του, συγκριτικώς υπερβολικά σύντομου, ποιήματος [του τελευταίου, «Πιθανές προσθήκες στο ποίημα Περίπου βιογραφία»] από το προηγούμενο [“Περίπου βιογραφία”], σε σημείο που να μπορούμε να τα θεωρήσουμε ως ένα κομμάτι, ή ως ένα ποίημα που το συνοδεύει ένα ποιητικό ντερόγραφο» (ό.π., σ. 31).

43 «Συζήτηση τέταρτης μέρας», σσ. 175-176.

44 Ο σταδιακός σχηματισμός αυτής της νέας ποιητικής γραφής φαίνεται από την ασυνήθη διορθωμένη αναδημοσίευση του ποιήματος «Μάγδα» στο περιοδικό *Ενδοχώρα*, με προσθαφαιρέσεις φράσεων και λέξεων και μερικό ανασχηματισμό των μακροπεριόδων στίχων του (η διπλή δημοσίευση του «Μάγδα» σχολιάζεται από τον Γιάννη Δάλλα: «Για τη “Μάγδα” του *Νεκρόδειπνου* του Τ. Σινόπουλου», *Μικροφιλολογικά*, τχ. 9, Άνοιξη 2001, σσ. 42-45). Από την περιγραφή του Σινόπουλου απομόνωση και παρέθεσα τα πιο ενδιαφέροντα σημεία της. Ακέραια την περιγραφή παραθέτει και σχολιάζει ο Πιερής (*Ο ποιητής-χρονοκογράφος. Μεταμορφώσεις του αφηγητή στον Νεκρόδειπνο του Τάκη Σινόπουλου*, σσ. 24-27).

45 Για τα βιογραφικά στοιχεία του Resnais, τους πνευματικούς όρους που επηρέασαν το κινηματογραφικό του έργο και την πρώτη, προπαρασκευαστική περίοδο του έργου του, βλ. το βιβλίο του Sergio Arecco *Alain Resnais o la persistenza della memoria*, Recco – Genova, Le Mani, 1997, σσ. 15-73. Για μια συνοπτική παρουσίαση της πρώτης φάσης του έργου του, βλ. επίσης το βιβλίο του Ανδρέα Ταρνανά *Αλέν Ρενέ – Ράνιερ Βέρνερ Φασμπίντερ*, Αθήνα, Αιγόκερως (Κινηματογράφος, Σκηνοθέτες 22-23), 2006, σσ. 13-17.

46 Για την πρώτη προβολή της ταινίας, την εμπορική επιτυχία της και γενικότερα για το ρόλο που διαδραμάτισε στο γαλλικό «νέο κύμα», βλ. το βιβλίο του Michel Marie *La Nouvelle Vague. Une école artistique*, Paris, Éditions Lathan, 1997. Παραπέμπω στην ιταλική μετάφραση: *La nouvelle vague*, μτφρ. Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 1998, σσ. 23, 29 και 39.

47 Η σημαντικότερη ίσως εκδήλωση στην Ελλάδα για τον Resnais πραγματοποιήθηκε πριν από μερικά χρόνια, όταν ολόκληρο το κινηματογραφικό έργο του παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του 4ου Φεστιβάλ Γαλλικού Κινηματογράφου (Αθήνα, 3-18 Απριλίου 2003).

48 Αυτονόητη είναι η παρουσία του *Hiroshima mon amour* ακόμα και σε εκλαϊκευτικά βιβλία για τον κινηματογράφο, όπως το μεταφρασμένο σε πολλές γλώσσες βιβλίο του Steven Jay Schneider, *1000 ταινίες που πρέπει να δείτε*, Αθήνα, εκδ. Κοχλίας, 2006, σ. 374.

49 Στις σσ. 173-175 του βιβλίου του Arecco *Alain Resnais o la persistenza della memoria*, ό.π., καταγράφεται η φιμιογραφία του Resnais, και στη σ. 177 μια επιλογή της βασικής βιβλιογραφίας για τον γάλλο σκηνοθέτη (στη βιβλιογραφία αυ-

τή πρέπει να προστεθεί η νεότερη βασική μονογραφία της Sarah Leperchey *Alain Resnais: une lecture topologique*, Paris, L'Harmattan, 2000). Επίσης, στις σσ. 57-71 του βιβλίου του Ταρνανά *Αλέν Ρενέ – Ράνεϋ Βέρνεϋ Φασμπίντεϋ* καταγράφεται η φιλομογραφία του Resnais μέχρι το 2006.

50 Το 1995 του απονεμήθηκε ο Χρυσός Λέοντας στο Φεστιβάλ της Βενετίας για το σύνολο του έργου του, ενώ το 1998 τιμήθηκε στο Φεστιβάλ του Βερολίνου με την Αργυρή Άρκτο, επίσης για τη συνολική συνεισφορά του στην τέχνη του κινηματογράφου.

51 Βλ. Arecco, *Alain Resnais o la persistenza della memoria*, σ. 7. Για την ένταξη του Resnais στο γενικότερο πλαίσιο του γαλλικού σινεμά, χρήσιμες πληροφορίες προσφέρουν τα βιβλία: Phil Powrie, Keith Reader, *French Cinema: A Student's Guide*, London, MPG Books, 2002, και Dayna Oscherwitz, MaryEllen Higgins, *Historical Dictionary of French Cinema*, Plymouth, UK, The Scarecrow Press, 2007 (το λήμμα για τον Resnais στις σσ. 370-372).

52 Για τους υπόλοιπους γάλλους και ιάπωνες συντελεστές της ταινίας, βλ. Arecco, *Alain Resnais o la persistenza della memoria*, σ. 73, και Ταρνανάς, *Αλέν Ρενέ – Ράνεϋ Βέρνεϋ Φασμπίντεϋ*, σσ. 61-62.

53 Νάσος Βαγενάς, «Σχόλια στον *Νεκρόδειπνο* του Τάκη Σινόπουλου», *Αντί*, περ. Β', τχ. 205 (14 Μαΐου 1982), σσ. 40-43. Αναδημοσιεύτηκε στο βιβλίο του *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, Αθήνα, Στιγμή, 1994, σσ. 133-148: 139.

54 Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, σ. 141-142.

55 Παραθέτω τον ορισμό του όρου «Sequence» από το βιβλίο των David Bord-

well – Kristin Thompson *Εισαγωγή στην τέχνη του κινηματογράφου* (μετάφραση, εισαγωγή, συμπληρωματικό λεξιλόγιο Κατερίνα Κοκκινίδη, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006, σ. 531): «Όρος που χρησιμοποιείται συνήθως για ένα μέτριας έκτασης τμήμα μιας ταινίας, που αφορά ένα ολόκληρο κομμάτι της δράσης. Στην αφηγηματική ταινία, αντιστοιχεί συχνά σε μια σκηνή». Παραθέτω επίσης τον ορισμό του όρου «Scene»: «*Τμήμα μιας ταινίας μυθοπλασίας το οποίο συμβαίνει μέσα σε ένα χρονικό διάστημα και σε ένα χώρο, ή χρησιμοποιεί παράλληλο μοντάζ για να δείξει δύο ή περισσότερες ταυτόχρονες δράσεις*» (σ. 531). Περισσότερες διευκρινίσεις για τις σεκάνς, τις οποίες αποδίδει με τον όρο «διηγηματικοί κύκλοι», δίνει ο Γιώργος Διζικιρίκης (*Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, τόμ. Ι, Αθήνα, Αιγόκερως, 1985, σσ. 122-124), που πάντως εννοεί διαφορετικά τους διηγηματικούς κύκλους και την κινηματογραφική «σκηνή» (βλ. Γιώργος Διζικιρίκης, *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*, τόμ. ΙΙ, Αθήνα, Αιγόκερως, 1985, σσ. 45, 93-94).

56 Στην ενότητα «Η Τέχνη του κινηματογράφου και ο «Νεκρόδειπνος» του βιβλίου του Χρήστου Μαυρή *Λάμπει ακόμη ο θάνατος...». Μια κριτική ανάγνωση στον «Νεκρόδειπνο» του Τάκη Σινόπουλου* (σσ. 36-41), συσχετίζεται επίσης η τεχνική του *Νεκρόδειπνου* με τον κινηματογράφο. Ωστόσο, οι γενικόλογες παρατηρήσεις του Μαυρή επικεντρώνονται στην κοινότοπη διαπίστωση ότι ο Σινόπουλος «έφτιαξε ένα κείμενο με την κινηματογραφική τεχνική, για να κυλάει στο χαρτί, όπως κυλάει η κινηματογραφική ταινία στην οθόνη. Δηλαδή, οι λέξεις και, κυρίως, οι εικόνες του «Νεκρόδειπνου» μοιάζουν να κυλάνε και να διαδέχονται η μια την άλλη πάνω στο χαρτί, όπως προ-

βάλλονται αλυσιδωτά στην οθόνη οι εικόνες της κινηματογραφικής ταινίας» (ό.π., σ. 36). Μιαν επίσης γενική και δυσδιάκριτη σχέση ανάμεσα στην τεχνική του βιβλίου του Σινόπουλου *Άσματα (I-XI)* (1953) και εκείνη του σινεμά είχε διακρίνει παλαιότερα ο Βασίλης Στεριάδης («Μια πρόταση ανάγνωσης των *Άσμάτων*», *Εποπτεία*, τχ. 51, Νοέμβριος 1980, σσ. 809-816: 811-812). Σύμφωνα με τον Βαγενά (*Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, σ. 142, σημ. 10), «αν θα έπρεπε οπωσδήποτε να βρούμε κινηματογραφικά ίχνη στην πριν από τον Νεκρόδειπνο ποίηση του Σινόπουλου, τότε θα μπορούσαμε ν' αναφέρουμε τις (τυπογραφικά υπογραμμισμένες) σφήνες μνήμης στο ποίημα "Η εκδοχή του Κωνσταντίνου" (Το άσμα της Ιωάννας και του Κωνσταντίνου, 1961), που έχουν μια έντονη οπτικοακουστική ενάρχεια». Στο σύντομο κείμενο του Πάνου Κυπαρίσση «Η δραματική αποκάλυψη στην ποιητική του Νεκρόδειπνου» (*Νέο Επίπεδο*, τχ. 11-12, Νοέμβριος–Δεκέμβριος 1991–Ιανουάριος–Φεβρουάριος 1992, σ. 6), ο Νεκρόδειπνος συσχετίζεται με τη ζωγραφική, καθώς διακρίνονται ως γνωρίσματα της «δραματικής γραμματικής» του, μεταξύ άλλων, το «εικονιστικό μοντάζ» και ο «υποβλητικός χρωματισμός».

57 Ο Βαγενάς (*Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, σ. 142, σημ. 9) μας πληροφορεί ότι η ταινία «στην Ελλάδα προβλήθηκε για πρώτη φορά τον Μάρτιο του 1960», παραπέμποντας στην ελληνική μεταφρασμένη έκδοση του σεναρίου της ταινίας (Μαργκερίτ Ντυράς – Αλαίν Ρενάι, *Χιροσίμα, αγάπη μου: σενάριο*, μτφρ. Λ. Θεοδωρακόπουλος, Δ. Παναγιωτάτος, Μ. Σγουρδαίου, Αθήνα, 1974). Από το βιβλίο του Δημήτρη Κολιοδήμου *80 χρόνια ξένος κινηματογράφος στην Ελλάδα* (Αθήνα, εκδ. Οξύ, 2005), όπου καταγρά-

φονται οι ξένες ταινίες που διανεμήθηκαν στην Ελλάδα από τις αρχές του 1925 μέχρι τον Αύγουστο 2005 με τον πρωτότυπο τίτλο τους και τον τίτλο με τον οποίο προβλήθηκαν στη χώρα μας, επιβεβαιώνεται η προβολή της ταινίας του Resnais στην Ελλάδα με τον τίτλο *Χιροσίμα, αγάπη μου* (σ. 179). Προηγουμένως είχαν ήδη προβληθεί στην Ελλάδα τρεις από τις παλαιότερες μικρού μήκους ταινίες του γάλλου σκηνοθέτη, και οι τρεις ντοκιμαντέρ: *Guernica* (Γκουέρνικα, 1949) (σ. 169), *Nuit et brouillard* (Νύχτα και καταχνιά, 1956) (σ. 275) και *Toute la memoire du monde* (Όλη η μνήμη του κόσμου, 1956) (σ. 380).

58 Βλ. τα βιβλία του Deleuze *Cinema 1. L'Image-Mouvement*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983 (αγγλική μετάφραση: *Cinema 1. The Movement-Image*, μτφρ. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam, London, The Athlone Press, 1986) και *Cinema 2. L'Image-Temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985 (αγγλική μετάφραση: *Cinema 2. The Time-Image*, μτφρ. Hugh Tomlinson, Robert Galeta, London, The Athlone Press, 1989). Το πρώτο από τα δύο βιβλία εκδόθηκε πρόσφατα σε ελληνική μετάφραση: Gilles Deleuze, *Κινηματογράφος I. Η εικόνα-κίνηση*, μτφρ. Μιχάλης Μάτσας, επιμ. Κική Καψαμπέλη, επίμετρο Γιάννης Πρελορέντζος, Αθήνα, Νήσος, 2009. Ανάμεσα στο πλήθος των αναφορών του Deleuze στο έργο του Resnais, βλ. ιδίως τις σσ. 38-39, 103-105, 116-125, 204-216 (παραπέμπω στην αγγλική μετάφραση του *Cinema 2. The Time-Image*). Οι αναφορές του Deleuze στην ταινία *Hiroshima mon amour* εντοπίζονται στις σσ. 117-119, 122.

59 Βλ. Γαρνανάς, *Αλέν Ρενέ – Πάνω Βέρνερ Φασμίντερ*, σ. 20.

60 Βλ. περιγραφή αυτών των θεματικών τροχιών στη μελέτη του Δ. Ν. Μα-

ρωνίτη «Παρανάγνωση, ανάγνωση, φιλολογική ανάγνωση ενός ποιήματος», σσ. 158-168.

61 Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, σ. 135.

62 Πάντως, αναφορικά με τις φρικαλέες πραγματικές εικόνες της ταινίας, πρέπει να αναρωτηθούμε αν υπήρχαν στη μορφή με την οποία προβλήθηκε η ταινία στην Ελλάδα κατά την πρώτη προβολή της, καθώς είναι γνωστό ότι σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες ασκήθηκε λογοκρισία σε αυτές ακριβώς τις σκηνές. Βλ., π.χ., το βιβλίο του Alfredo Baldi *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Venezia, Marsilio Editori, Biblioteca di Bianco & Nero, 2003, σ. 49. Σύμφωνα με τα στοιχεία του Baldi, στην Ιταλία, από τις τρεις σκηνές που λογοκρίθηκαν, οι δύο πρώτες και μεγαλύτερες σε διάρκεια ήταν αυτές που εμφάνιζαν τα καμένα και παραμορφωμένα πρόσωπα και κορμιά της εισαγωγής της ταινίας.

63 Πρβλ. την παρατήρηση του Ταρνανά (*Αλέν Ρενέ – Ράνερ Βέρνερ Φασμπίντερ*, σ. 23): «*Η Χιροσίμα είναι πρώτα απ' όλα μια ταινία μνήμης και σ' αυτό ακριβώς οφείλεται η μορφική της ανακολουθία κι η διηγηματική της χασματικότητα*».

64 Παραθέτω τη μετάφραση των διαλόγων από το DVD της ταινίας που κυκλοφόρησε στην Ελλάδα υπό την αιγίδα του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών. Η ταινία κυκλοφορεί στο εμπορικό κύκλωμα και από την εταιρεία «New Star».

65 Βλ. Wendy Everett, «Timetravel and European film», στο Wendy Everett (επιμ.), *European Identity in Cinema*, Bristol, UK, Intellect Books, 2005, σσ. 107-115: 110.

66 Ένας ανάλογος μνημονικός-συνειδησιακός «συμφηφισμός» προσώπων ερωτικών γυναικών που ανάγονται στο πα-

ρελθόν υπάρχει στο ποίημα του Σινόπουλου «Πρόσωπα» (από τη συλλογή *Δρομοδείχτες*, 1980) (βλ. Σινόπουλος, *Συλλογή II. 1965-1980*, σσ. 23-24). Βλ. ιδίως τους στίχους: «*Ήρθε απ' τη Λάρισα η Μυρτώ / Ήρθαν η Δάφνη η Κατερίνα η Δήμητρα. / Μες στο καμίνι όλα τα πρόσωπα / γινήκανε ένα πρόσωπο, κανένα πρόσωπο*». Το ποίημα «Πρόσωπα», με ένδειξη χρόνου γραφής «1972, 1973», μπορεί να θεωρηθεί ένα ποίημα-απόρροια του *Νεκρόδειπνον* και γραμμένο με τις ίδιες τεχνικές.

67 Βλ. Arecco, *Alain Resnais o la persistenza della memoria*, σ. 77. Πρβλ. τον πρώτο στίχο-παράγραφο από τις «Σημειώσεις, I» του *Χρονικού*: «*Στον παρόντα χρόνο στον ενεστώτα χρόνο. Όλα παρόντα. Και τα παρελθόντα και τα παρόντα και τ' απόντα*» (Σινόπουλος, *Συλλογή II. 1965-1980*, σ. 97).

68 Πρβλ. τις παρατηρήσεις του Ταρνανά (*Αλέν Ρενέ – Ράνερ Βέρνερ Φασμπίντερ*, σ. 25): «*Η Χιροσίμα είναι μια ταινία που όλη η δράση της ανάγεται στο παρελθόν. [...] Όλα τα στοιχεία που [...] οδηγούν [τα δύο πρόσωπα] βαθμιαία στην αποξένωση είναι έξω απ' τον παρόντα χρόνο, είναι οι μνήμες που έρχονται στην επιφάνεια κι αυτές είναι που κινούν τα νήματα της τρέχουσας δράσης. Ο καταλύτης δηλαδή της εξέλιξης της ταινίας είναι εξωφιλμικός. Αυτός είναι και ο κυριότερος παράγοντας που διαφοροποιεί την ταινία απ' τα υπόλοιπα κινηματογραφικά προϊόντα και της δίνει μια ξεχωριστή θέση στο χώρο της τέχνης*».

69 Βλ. Σινόπουλος, *Συλλογή II. 1965-1980*, σ. 76.

70 *Ό.π.*, σ. 196.

71 Σινόπουλος, «Σημειώσεις για το «Χρονικό»», σ. 681.

72 Η άποψη του Ταρνανά (*Αλέν Ρενέ – Ράνερ Βέρνερ Φασμπίντερ*, σ. 25) ότι στο *Hiroshima mon amour* «η πληρότητα της πρώ-

της αυτονόητης επικοινωνίας που έρχεται με τον έρωτα θα αναιρεθεί και τη θέση της θα πάρει η εύθραυστη ισορροπία δύο μακρινών –και στην προκειμένη περίπτωση αντιμαχομένων– πολιτισμών» τονίζει υπερβολικά, κατά τη γνώμη μου, τη διαφορετική εθνικότητα των δύο προσώπων της ταινίας. Το γεγονός ότι με την εξέλιξη της πλοκής της ταινίας οι δύο εραστές μεταβαίνουν από την αρχική χαρά των ερωτικών αισθήσεων στη συναισθηματική ένταση που προκαλεί η προσπάθεια να γνωρίσουν ο ένας τον άλλο βαθιά και στην αγωνία για την έκβαση της σχέσης τους δεν σημαίνει ότι αυτή η τόσο σύντομη σχέση εξελίσσεται σε πεδίο σύγκρουσης δύο πολιτισμών. Αντιθέτως, η γνώμη μου είναι ότι η κοινή βίωση των συνεπειών του πολέμου και η οδυνηρή μνήμη της φέρνουν κοντά τα δύο πρόσωπα και ταυτόχρονα τα διατηρούν μακριά το ένα από το άλλο ως τραγικούς επιζώντες.

73 Στο εισαγωγικό ντοκιμαντέρ της ταινίας *Hiroshima mon amour* περιέχονται σαφή και ιδεολογικά προσδιορισμένα αντιπολεμικά μηνύματα, καθώς ο πόλεμος και η απειλή ενός νέου πυρηνικού ολοκαυτώματος καταγγέλλονται ως συνέπειες της ανισότητας μεταξύ κρατών και λαών. Ο Resnais περιλαμβάνεται σε εκείνους τους σκηνοθέτες του γαλλικού «νέου κύματος» οι οποίοι κατατάχθηκαν στην ομάδα των «σκηνοθετών της αριστερής όχθης», με κριτήριο ότι «ο κινηματογράφος τους είχε μια ξεκάθαρη άποψη [για τα κοινωνικά ζητήματα] και γενικά διακατεχόταν από τις ιδεολογίες της μεταπολεμικής αριστεράς» (βλ. Ταρνανάς, *Αλέν Ρενέ – Ράνιερ Βέρνερ Φασμπίντερ*, σ. 18). Αντιθέτως, στον Σινόπουλο η φανερή προβολή του πολιτικοκοινωνικού βιώματος θα γίνει στο *Χρονικό*, σε συνάρτηση με τις συνθήκες της δικτατορίας και της αρχής της μεταπολίτευσης.

74 Τα σημεία αυτά εντόπισε και σχο-

λίασε διεξοδικά ο Πιερής (*Ο ποιητής-χρονικογράφος. Μεταμορφώσεις του αφηγητή στον Νεκρόδειπνο του Τάκη Σινόπουλου*, σσ. 41-59), στη βάση των σχετικών επισημάνσεων του Βαγενά (*Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, σσ. 137-138).

75 Βλ. σχετικά Arecco, *Alain Resnais o la persistenza della memoria*, σ. 74.

76 Βλ. «Συζήτηση τέταρτης μέρας», *ό.π.*, σσ. 175-177. Συσχετίσεις σαφώς μπορούν να γίνουν και με το γαλλικό νέο μυθιστόρημα· βλ. όσα επαινετικά γράφει ο Σινόπουλος για το μυθιστόρημα του Κλοντ Σιμόν (Claude Simon) *Ο δρόμος της Φλάντρας* στο *Νυχτολόγιο* (Σινόπουλος, *Συλλογή II. 1965-1980*, σσ. 275-277). Παραθέτω χαρακτηριστικά σημεία: «*Υστερα αυτή η ιστορία παρόντος και παρελθόντος μέσα στο παρόν – τα δάχτυλα του ενός χεριού μπλεγμένα με τα δάχτυλα του άλλου χεριού [...] Υπάρχει λοιπόν ο χρόνος. Συνύπαρξη, συνύφανση παρελθόντος και παρόντος, μπορούμε να ειπούμε ταύτιση, όχι παράλληλη πορεία. [...] Μια σκηνή στο παρελθόν διαδέχεται μια σκηνή του παρόντος, χωρίς κανένα φανερό σημάδι. [...] Ο “δρόμος της Φλάντρας”, ένα μυθιστόρημα καθαρής, κυρίαρχης μνήμης, που λειτουργεί ανεξάρτητα από τον οποιοδήποτε χρόνο [...] Βυθίζεσαι σ’ ένα χώρο, ένα παρόν που γίνεται ακατάπανστα παρελθόν χωρίς εξαρτήσεις κι αναφορές, βυθίζεσαι στον αληθινό (αδιαίρετο) χρόνο που δεν είναι ίσως παρά η άρνηση του χρόνου, ο μη-χρόνος, η καθαρή άχρονη αδιάφορη διάρκεια».*

77 Μαρωνίτης, «Παρανάγνωση, ανάγνωση, φιλολογική ανάγνωση ενός ποιήματος», σ. 165.

78 Για τις παρατηρήσεις αυτές, βλ. τη μελέτη μου «Ρυθμικά στοιχεία στον Νεκρόδειπνο του Τάκη Σινόπουλου», στο βιβλίο μου *Από τον μοντερνισμό στη σύγχρονη*

ποίηση (1930-2006), Αθήνα, Καστανιώτης, 2007, σσ. 74-90.

79 Ταρνανάς, *Αλέν Ρενέ – Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ*, σ. 22.

80 Ταρνανάς, *Αλέν Ρενέ – Ράινερ Βέρνερ Φασμπίντερ*, σ. 25.

81 Βλ. Arecco, *Alain Resnais o la persistenza della memoria*, σ. 79.

82 Έχει επισημανθεί (βλ. Arecco, *ό.π.*, σ. 74) ότι ο Resnais ακολούθησε πολύ πιστά το σενάριο της γαλλίδας συγγραφέα, σεβόμενος τη λογοτεχνικότητά του και αξιοποιώντας την πολυσημία του ως λειτουργικό συντελεστή της ταινίας.

83 Σαββίδης, *Μεταμορφώσεις στον Ελληνόρα (Από τον Πάουντ στον Σινόπουλο)*, σ. 50.

84 Σινόπουλος, *Συλλογή II. 1965-1980*, σ. 78.

85 Για τη λειτουργία των ονομάτων στον *Νεκρόδειπνο*, βλ. Πιερής, *Ο ποιητής-χρονικογράφος. Μεταμορφώσεις του αφηγητή στον Νεκρόδειπνο του Τάκη Σινόπουλου*, σσ. 61-64.

86 Βλ. Σινόπουλος, *Συλλογή I. 1951-1964*, σσ. 11-12 και 23-26.

87 Για αυτά τα χαρακτηριστικά, βλ. τη μελέτη μου «Ρυθμικά στοιχεία στον *Νεκρόδειπνο* του Τάκη Σινόπουλου», *ό.π.* Στο ευρύ πλαίσιο της διακειμενικής σχέσης του *Νεκρόδειπνου* με την ποιητική παράδοση εντάσσονται, επίσης, ο σολωμικός «Κρητικός» και η σεφερική *Κίχλη* (βλ. Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, σσ. 142-146), η *Αποκάλυψη* του Ιωάννη (βλ. Πιερής, *Ο ποιητής-χρονικογράφος. Μεταμορφώσεις του αφηγητή στον Νεκρόδειπνο του Τάκη Σινόπουλου*, σσ. 46-48), το ποίημα του Σικελιανού «Ελληνικός Νεκρόδειπνος» (βλ. David Richs, «The shadow of the Greek Civil War in the Poetry of Takis Sinopoulos», στο Philip Carabott, Thanasis D.

Sfikas (επιμ.), *The Greek Civil War. Essays on a Conflict of Exceptionalism and Silences*, Aldershot, Ashgate, 2004, σσ. 223-237) και ο οδυσσειακός μύθος, ως προς τα θέματα της καθόδου του Οδυσσέα στον Άδη και της Δευτέρας Οδύσσειας (βλ., αντιστοίχως, Παναγιώτης Νικολαΐδης, «Διάλογος με τους νεκρούς: Από τον Γιώργο Σεφέρη στον Τάκη Σινόπουλο», *Κονδυλοφόρος*, τχ. 1, 2002, σσ. 193-203, και Michael Pieris, «The theme of the second Odyssey in Cavafy and Sinopoulos», στο Peter Mackridge (επιμ.), *Ancient Greek Myth in Modern Greek Poetry*, essays in memory of C. A. Trypanis, London / Portland, Frank Cass, 1996, σσ. 97-108, ιδίως σ. 105).

88 Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, σ. 138, σημ. 6.

89 Βλ. Πιερής, *Ο ποιητής-χρονικογράφος. Μεταμορφώσεις του αφηγητή στον Νεκρόδειπνο του Τάκη Σινόπουλου*, σσ. 46-48.

90 *Ό.π.*, σ. 49.

91 *Ό.π.*, σ. 48.

92 Σινόπουλος, *Συλλογή II. 1965-1980*, σ. 85.

93 Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, σ. 145.

94 Σινόπουλος, *Συλλογή II. 1965-1980*, σ. 86.

95 Βαγενάς, *Η ειρωνική γλώσσα. Κριτικές μελέτες για τη νεοελληνική γραμματεία*, σσ. 147-148.

96 Βλ. και το σχολιασμό της αρχής του ποιήματος από τον Πιερή (*Ο ποιητής-χρονικογράφος. Μεταμορφώσεις του αφηγητή στον Νεκρόδειπνο του Τάκη Σινόπουλου*, σσ. 54-56), ο οποίος κάνει λόγο για «*αδυναμία του επιζώντος-ποιητή [...] για κανονική επιστροφή και ενσωμάτωση σ' ένα φουσιολογικό, συμβατικό κοινωνικό βίο*».

97 «Αυτό που μας λείπει είναι το με-

γάλο αμάρτημα...», *Διαβάζω*, τχ. 46 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1981), σσ. 30-40: 34-35. Το ίδιο χωρίο παραθέτει και ο Πιερής (*Ο ποιητής-χρονικογράφος. Μεταμορφώσεις του αφηγητή στον Νεκρόδειπνο του Τάκη Σινόπουλου*, σ. 31), αλλά τα σχόλιά του περιορίζονται στη συνοχή των δύο τελευταίων ποιημάτων, που επιτρέπει να τα θεωρήσουμε ως ένα μέρος του συνθέματος.

98 Την κατεύθυνση του ανοικτού τέλους του συνθέματος θα μπορούσαν να υποδείξουν στον Σινόπουλο, εκτός από το

Hiroshima mon amour, και άλλες σημαντικές ταινίες της ίδιας εποχής, όπως η περίφημη δεύτερη μεγάλου μήκους ταινία του Resnais *L'année dernière à Marienbad* (Πέρσι στο Μαρίενμπαντ) (1961) και η επίσης θρυλική *L'avventura* (*Η περιπέτεια*) (1960) του Michelangelo Antonioni, η οποία τελειώνει χωρίς ο θεατής να μάθει την τύχη του προσώπου που εξαφανίστηκε μυστηριωδώς στην αρχή της και αναζητείται σε όλη σχεδόν τη διάρκειά της.

99 Ταρνανάς, *Αλέν Ρενέ – Ράινερ Βέργερ Φασμίντερ*, σ. 26.

ABSTRACT

EVRIPIDIS GARANTOUDIS: Greek poetry and cinema. The example of a comparison: Takis Sinopoulos, *Nekrodipnos* – Alain Resnais, *Hiroshima mon amour*

This paper aims at presenting and commenting on some interesting aspects of the relationship between twentieth-century Greek poetry and cinema. As a specific case study of the complex relationship between cinema and poetry on the basis of historical memory, the paper will focus on the relationship between *Nekrodipnos* (1972), a poetic synthesis by Takis Sinopoulos, and Alain Resnais' film *Hiroshima mon amour* (1959). In the first place, we shall record and comment the various elements pertaining to the general relationship of the poet and intellectual Sinopoulos with the Greek and international cinema. Subsequently, the gist of our study, the comparison between the poetical synthesis and the film, proceeds along three axes: A. Time, memory's function and the mingling of past and present. B. The heterogeneity of materials and form's precedence. The mixing of prosaic and poetical genres. C. The open-endedness of both the film and the poem. The final conclusion of the study is that the poetic synthesis and the film display important and complex analogies.