

Η «σκηνοθεσία» του Αγγελόπουλου

του Franco Cordelli

Τι ξέρουμε για την Ελλάδα του 20ού αιώνα; Δεν έχουμε πολλά «στοιχεία»: τρεις μεγάλους ποιητές (Καβάφης, Σεφέρης, Ρίτσος), δύο πεζογράφους (ο Durrell του *Tunc et Nunc*, ο Τσίρκας των *Ακουβέρνητων πολιτειών*), ένα σκηνοθέτη (Αγγελόπουλος). Ας προσθέσουμε και κάποια ελάσσονα μυθιστορήματα, όπως το *Σπίτι στην Αθήνα* του Glenway Wescott. Δεν είναι πολλά, αλλά είναι αρκετά. Είναι οπωσδήποτε αρκετά για να μην αναζητήσουμε στις ταινίες του Αγγελόπουλου αυτό που δεν θέλουν να δώσουν: πληροφορίες (σαν να 'ταν «εγχειρίδια Ιστορίας») και συνεισφορά στο σχηματισμό μιας εθνικολαϊκής συνείδησης· ακριβώς αυτό με το οποίο είναι προικισμένος *Ο θίασος* και το οποίο καταδικάζει στη λήθη τις *Μέρες του '36*, την κατά τη γνώμη μου ωραιότερη και «καθαρότερη» ταινία του Αγγελόπουλου, μια ταινία που δεν επιδέχεται αμφισβητήσεις.

Ας δούμε, λοιπόν, πώς λειτουργεί η κριτική: *Ο θίασος* θυμίζει το 1900.¹ Οι *Μέρες του '36* είναι, στην καλύτερη περίπτωση, μια γλαφυρή παραλλαγή ουγγρικών θεμάτων. Ο Jancs¹/₂ παραμονεύει στη γωνία, κι όταν η βρετανική παροικία εμφανίζεται (σε «διπλωματικό επίπεδο») εκεί, στην αθάνατη παραλία, όλοι περιμένουν όχι μόνο τη «χορευτική φιγούρα» (που μπορεί και να 'ρθει), αλλά και τα βιολιά κι όλο τον Οίκο των Αψβούργων, όπως στους *Αστραφτερούς ανέμους* ή τον *Αμνό του Θεού*.² Ευτυχώς, όμως, τα βιολιά δεν έρχονται, οπότε αναγκάζεται κανείς να εξετάσει κανείς τι έρχεται και γιατί. Όχι· οι *Μέρες του '36* δεν είναι ωραία ταινία, όπως θα μπορούσε να είναι η ταινία ενός εστέτ σκηνοθέτη, που δεν ενδιαφέρεται γι' αυτά που αφηγείται, ή αν ο Αγγελόπουλος ενδιαφερόταν απλώς να συλλάβει το χρώμα τής θάλασσας και τα χρώματα του καλοκαιριού που μαραίνεται στους τοίχους, που διαλύεται στη μνήμη.

Οι *Μέρες του '36*, αντίθετα, συγκαλύπτουν το πάθος τους για τα γεγονότα, τα πρόσωπα και τα πράγματα, και αρκούνται στο να επιδεικνύουν ένα άλλο πάθος, εκείνο για τους μηχανισμούς που τα διέπουν: ένα διανοητικό πάθος· δηλαδή, το πάθος ενός μαθηματικού. Όλη η ταινία προσηλώνεται στη συγκρότηση μιας στέρεης σχέσης ανάμεσα στα θεματικά, υφολογικά και δομικά επίπεδά της: όλα συμφωνούν, όλα είναι αυτάρκη, όλα «αφοπλίζουν». Οι «ρεαλιστικές» αναμονές διαψεύδονται σε κάθε πλάνο, σε κάθε σεκάνς, σε κάθε πλάνο-σεκάνς. Δεν υπάρχει αφηγηματική τάξη, πρώτο πλάνο, πλάνο μεσαίο και γενικό, που να μην είναι συγχρόνως μια συνυποδηλωτική τομή και μια βίαιη εξέγερση ενάντια σ' αυτή τη μοίρα τού νοήματος, του απόλυτα απελευθερωμένου από την καταδήλωση.

Η ταινία, κατά συνέπεια, εξελίσσεται ακριβώς έτσι. Ο πυρήνας της βρίσκεται στον πρόλογο: όλα έχουν ήδη ειπωθεί στη σκηνή που προηγείται των τίτλων αρχής, όπως σε μια αρχαία ελληνική τραγωδία, κι ακολουθεί η «εύκολη» προσέγγιση... Ξεκινά μ' ένα γενικό πλάνο, από ψηλά. Ύστερα έχουμε ένα αργό ζουμ στην πλατεία όπου γίνεται η συγκέντρωση. Ακολουθεί η δολοφονία του συνδικαλιστή. Η κάμερα τρομάζει, φοβάται, αδυνατεί να διασαφηνίσει τα γεγονότα (να δείξει ποιοι είναι παρόντες και ποιοι όχι, σ' εκείνη την πλατεία, εκείνη τη μακρινή εποχή) ή αποσύρεται αδιάφορη και επιστρέφει στην αφετηρία. Όλα έχουν συμβεί. Το υπόλοιπο δεν είναι παρά μια συνέπεια του «ανεξιχνίαστου».

Το υπόλοιπο, φυσικά, είναι η ταινία. Η ουσία της ταινίας είναι η ίδια η ταινία. Ακόμα κι αν οι *Μέρες του '36* είναι μια ταινία που χρονοτριβεί απελπιστικά στο κατώφλι του επουσιώδους, αυτό δεν σημαίνει πως συνιστά και μια αντιπαράθεση μεταξύ ουσιώδους και επουσιώδους, κάτι που η σύγχρονη φιλοσοφία έχει ξεκαθαρίσει εδώ και δεκαετίες. Η ταινία του Αγγελόπουλου είναι σαφώς μια ταινία για το επουσιώδες, για το «περιθώριο». Το «κέντρο» βρίσκεται μόνο στον πρόλογο – και αλλού· η δε ταινία χρονοτριβεί στην περιφέρεια των γεγονότων. Όλη όμως η ταινία είναι ακριβώς αυτή η χρονοτριβή: η ουσία της είναι ταυτόχρονα και μια προοδευτική απώλεια του ουσιαστικού, η πραγμάτωση μιας γνωσιολογικής παρτίδας σκάκι.

Τελικά, δεν είναι τυχαίο πως τα «γεγονότα» που αφηγείται ο Αγγελόπουλος, είναι αυτά που συνθέτουν μια σκηνοθεσία: το «κόλπο» που χρησιμοποιεί μια πολιτική παράταξη για να πατάξει τις αντιστάσεις της αντίπαλης παράταξης. Το πολιτικό κόμμα που παίζει αυτόν το «ρόλο», είναι, βέβαια, το κόμμα που κυβερνά, το συντηρητικό κόμμα, το κόμμα που κατέχει την εξουσία να «αφηγείται». Όλα όσα αντιτάσσονται στην «ιστορία», στην «αφήγηση», στα επιχειρήματα του μηχανισμού, απωθούνται στο περιθώριο, σαρώνονται, όπως ακριβώς και το κεντρικό «γεγονός», το «έγκλημα», που πρέπει να κρυφτεί: τίποτ' άλλο, εκτός απ' το ίδιο το έγκλημα που έχει επιτρέψει κι έχει δικαιώσει την ύπαρξη μιας «ιστορίας» ή, μ' άλλα λόγια, της ίδιας της ταινίας.

Η ταινία, λοιπόν, και η Ιστορία είναι το ίδιο πράγμα: μεγάλες μηχανορραφίες και παρεκκλίσεις· ή, για να 'μαστε πιο ακριβείς, μηχανορραφίες της παγκόσμιας παρέκκλισης. Και οι δύο περιέχουν εν σπέρματι τα ίδια αντισώματα: η Ιστορία δεν είναι παρά μια μακριά, εξαντλητική, μονότονη διαίωσιση ψευδαισθήσεων· μια μόνιμη παραμονή στην όχθη

ενός ποταμού, που κανείς δεν αποφασίζει να την εγκαταλείψει και να «εμβεί στο ρεύμα». Η ταινία είναι ένα κύτταρο αυτού του τεράστιου σώματος· ένα κύτταρο που διπλασιάζει τριχοειδώς κάθε του λειτουργία. Ακόμα και η ταινία κρύβει τον πραγματικό πυρήνα της και κινείται στο επιφανειακό, στο περιθώριο, στο ψεύδος. Οι *Μέρες του '36* δεν είναι «αισθητική αντίθεση», δεν είναι «αντι-Ιστορία»· είναι και τα δύο. Ιστορία και Κινηματογράφος, την ίδια στιγμή, συνδέουν Ιστορία και αντι-Ιστορία, εξομοιώνουν τα αντίθετα. Σήμερα, βλέπουμε καθαρά πως η ιδέα του Πλάτωνα δεν ήταν παρά το σημαίνον του Saussure, και παρέλκει να θυμίσουμε πως το ίδιο αντικείμενο μπορεί να λέγεται και ζεστό και κρύο: η κατάσταση του είναι αυτή που καθορίζει την ονομασία του. Οι ίδιες όμως οι ονομασίες «ζεστό» και «κρύο», απ' εαυτών, δεν έχουν μεταξύ τους καμία άλλη σχέση παρά μόνο την αντίθεση. Η ταινία του Αγγελόπουλου δεν είναι παρά ένα κόλπο, μια καθαρή φαντασία απ' την αρχή ως το τέλος. Δεν προσπαθεί να δείξει την «αλήθεια», να επικεντρωθεί στην αλήθεια της ιστορίας· είναι, απλώς, αυτό που είναι· η ίδια η ταινία αποτελεί και την «αλήθειά» της. Ωστόσο, οι *Μέρες του '36* δεν δηλώνουν ανικανότητα να συλλάβουν την αλήθεια της Ιστορίας της πατρίδας, «επειδή η Ιστορία είναι μακριά» από μας, τους κοινούς θνητούς, τους ηθοποιούς, τους κομπάρσους και τους σκηνοθέτες που δουλεύουν γι' αυτήν, σαράντα χρόνια αργότερα· ούτε είναι έπος, γιατί οι ηθοποιοί χρησιμοποιούνται σαν «μαριονέτες» ή παρουσιάζονται από απόσταση ή φωτογραφίζονται φευγαλέα, σαν χαρακτήρες ελάσσονες και επουσιώδεις. Ο ηθοποιός δε βρίσκει ποτέ την «ατομικότητά» του και το ειδικό του βάρος, και οι τοίχοι δε βρίσκονται εκεί, μόνο για να εμποδίζουν το φως, αλλά και για να κρύβουν τις αδικίες (είναι ολοφάνερο πως πρόκειται για τους τοίχους φυλακής). Παρ' όλα αυτά, θα ήταν πέρα ως πέρα άδικο να μιλήσουμε για «έπος από την ανάποδη» ή για εστετισμό (η ομορφιά ενάντια στην Ιστορία κ.λπ.), όπως συχνά συμβαίνει με τον κινηματογράφο του Janes^{1/2}. Πράγματι, στον Αγγελόπουλο, τα βιολιά δεν εμφανίζονται στη σκηνή, η ακρογιαλιά παραμένει ακρογιαλιά, η φυλακή παραμένει φυλακή: η Ιστορία είναι μια φυλακή, η ταινία είναι μια φυλακή.

Φυλακή, λοιπόν – απ' αρχής μέχρι τέλους (εκτός, βέβαια, απ' τον πρόλογο)· η φυλακή σαν αντιπροσωπευτικός χώρος, σαν εξέχουσα μεταφορά· η φυλακή, πάνω απ' όλα, σαν σωφρονιστήριο, σαν απομόνωση, σαν καθαρό σκηνικό. Απ' έξω, η φυλακή του Αγγελόπουλου φαίνεται ήσυχη, τετραγωνισμένη· ένα μικρό φρούριο: τοίχοι στο χρώμα της ώχρας, άμμος, φρουροί. Μέσα βρίσκουμε χώρους μεγάλους και μικρούς, υπονόμους, κελιά, αψίδες, παγίδες, διόδους. Μια εύκολη προσέγγιση: οι φυλακές του Piranesi... Όπως και με την Ελλάδα: ο κλασικισμός και το σχολείο μάς δίνουν την εικόνα μιας Ελλάδας ηλιόλουστης, αισθητιστικής, διαγούς, αιωνίας. Αν όμως προσεγγίσουμε το παρόν της, θ' ανακαλύψουμε μονάχα αμάθεια, νύχτα, μηχανορραφίες, φαρμάκι. Οι διαδρομές που προτιμά ν' ακολουθήσει η ταινία του Αγγελόπουλου, είναι πλάγιες, έμμεσες, επικίνδυνες, άγνωστες στους περισσότερους. Ίσως να τις ξέρει μόνο αυτός, ο Σκηνοθέτης...

Η ταινία (η Ιστορία) είναι σαν μια χερσόνησος που αποσπάστηκε απ' την ήπειρο: μέρος κι αυτό της παρέκκλισης. Ξαφνικά, το ταξίδι σταματά: η Αφετηρία και η Αυτοκρατορία «έμειναν πίσω»· οι Αποικίες είναι φυλακές: μόνο στη φυλακή σταματά το ταξίδι. Κανείς απ' έξω δεν μπορεί να πλησιάσει. Ο κόσμος έχει περιοριστεί στον σκιερό, εφήμερο και απατηλό χώρο ενός σκηνικού. Θαρρείς και η μόνη πιθανή μονιμότητα επιτρέπεται μόνο στο «θέατρο», στην τοποθέτηση «έξω από τον κόσμο». Με λίγα λόγια, η Ελλάδα του '36 είναι «πέραν του κόσμου», όπως όλες οι «χερσόνησοι» της Ιστορίας. Κι ενώ ο πρόλογος περιέχει ένα νόημα ανεξήγητο, η ταινία εισάγει ένα άλλο, καταδικασμένο να παραμείνει νύξη, υπαινιγμός και αποσπασματική ερμηνεία. Η ταινία τίθεται στο σύνολό της, στην απομόνωσή της, στην άκαμπτη γλωσσολογική περίμετρό της, ως «απόσπασμα», ως τμηματικότητα. Η ταινία, στο σύνολό της, αποτελεί ένα ακατόρθωτο άνοιγμα του νοήματος σε σχέση με τον πρόλογο· δηλαδή, με τον πυρήνα κι άξονά της. Συγχρόνως, όμως, είναι και γεμάτη απ' αυτές τις συνεχείς «φυγές του νοήματος», απ' αυτές τις πλάγιες διαφυγές, απ' αυτά τα ξαφνικά, τα εκρηκτικά, τα «ηφαιστειακά» ξεσπάσματα που καθιστούν πορώδη την επιφάνειά της, αλλά σίγουρα δεν προσδιορίζουν το νόημά της. Κάθε διέξοδος [κάθε αφηγηματικό απόσπασμα, μεγαλύτερο ή μικρότερο: απ' το εκτενέστατο που αφορά στο δικηγόρο (ο οποίος, στην εξέλιξη των γεγονότων, λειτουργεί σαν αποδιοπομπαίος τράγος κι είναι κυριολεκτικά το «προκαθορισμένο θύμα» – αυτόν δηλαδή που, πιο έκδηλα απ' όλους τους άλλους ήρωες, προσπαθεί να μας τοποθετήσει «έξω» από τη φυλακή, όπως του υπαγορεύει η θεματολογία του ρόλου του) μέχρι τα αναρίθμητα σύντομα αποσπάσματα που πραγματοποιούνται με μια επίσκεψη σ' ένα άλλο κελί, κάτι που για μας, τους θεατές, είναι εντελώς ανεξήγητο και ξένο προς την αφηγηματική οικονομία της ταινίας σε σχέση με τα «κύρια γεγονότα»] κάθε διέξοδος, λοιπόν, δεν είναι παρά μια ακόμα απομάκρυνση απ' το κέντρο, μια «αιμορραγία του νοήματος», ένα φανερό άνοιγμα που αποτελεί μια ακόμα πιο ριζική καταδίκη κι ένα ακόμα πιο ακραίο συναίσθημα.

Σ' αυτή την οπτική με κιάλια, την οπτική της «αβύσσου», που όχι μόνο απομακρύνει τον αφηγηματικό πυρήνα (είναι η κλασική δομική λειτουργία αυτής της μεθόδου), αλλά επαναλαμβάνει και σ' ένα άλλο επίπεδο τη θεματολογία της (αποκλεισμός της Ιστορίας, ανυπαρξία της Ιστορίας, φυλακές κ.λπ.), αντιστοιχούν μια σειρά υφολογικές διεργασίες, τυπικά μανιερίστικες, οι οποίες, χωρίς να αναιρούν την εικόνα μιας Ελλάδας βυθισμένης στη συμφορά του κλασικισμού της, μας εμποδίζουν να βλέπουμε αυτή την εικόνα, χωρίς να προσπαθούν να την υποκαταστήσουν με μια διαφορετική από την αρχαία. Οι εικόνες που διαθέτουμε τώρα, δεν είναι «εικόνες της πραγματικότητας»· θα μπορούσε

να πει κανείς πως είναι «εικόνες» της ταινίας, το φανταστικό ρεπερτόριο ενός σκηνοθέτη. Να, λοιπόν, ποια είναι η συνηθέστερη πορεία της ταινίας, που προοιωνίζεται ήδη από τις πρώτες κινήσεις της κάμερας, από τον πρόλογο: 1. Στάση-επιτάχυνση-στάση· όπως, π.χ., όταν δραπετεύουν οι κατάδικοι: πρώτα είναι ο περίπατος, που είναι σαν να μην οδηγεί πουθενά ή σαν να 'χει μια λειτουργία καθαρά διακοσμητική και περιγραφική· μετά, η επίθεση στους φρουρούς, η αναρρίχηση στα τείχη, η καταδίωξη με το άλογο· τέλος, η επιστροφή στο κελί. Τίποτα δεν έχει συμβεί. Τίποτα δεν έχει αλλάξει στην «πλοκή». 2. Η κάμερα, πολύ σπάνια βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με τους ηθοποιούς, «σε ανθρώπινο ύψος». Η διάστασή της δεν είναι ποτέ οριζόντια. Μερικές φορές είναι κάθετη και κατά προτίμηση λοξή: κεκλιμένη, ανάλογα με το επίπεδο του ανθρώπινου βλέμματος: ή πιο ψηλά ή πιο χαμηλά. 3. Μια εικόνα που επαναλαμβάνεται συχνά και που μπορούμε να τη χαρακτηρίσουμε (τουλάχιστον στο επίπεδο του στιλ) σαν έμμονη μεταφορά: μπροστά στην πόρτα του δωματίου όπου βρίσκονται ο υπουργός-όμηρος και ο χαφιάς που τον έχει συλλάβει (και που δεν τον βλέπουμε ποτέ, τουλάχιστον στη φυλακή), είναι συγκεντρωμένοι αυτοί με τους οποίους διαπραγματεύεται –ο διευθυντής της φυλακής, στρατιωτικοί, υπουργοί, υφυπουργοί, γιατροί, δικηγόροι κ.λπ.–, διατεταγμένοι σε σχήμα χωνιού, σε μια προοπτική όψιμης Αναγέννησης και οπωσδήποτε επιτηδευμένη. 4. Άλλη επιτηδευμένη εικόνα: οι πόρτες που χάνονται η μια μέσα στην άλλη, σε μια ηθελημένα ατελείωτη «περιχαράκωση», όπως η ταινία στον πρόλογο και η μυθοπλασία στην Ιστορία, ένα επεισόδιο περιθωριακό και «σκοτεινό» μέσα στην περιθωριοποίηση και το σκοτάδι των πάντων. 5. Κάθε φορά που οι ήρωες γυρίζουν από δωμάτιο σε δωμάτιο της φυλακής, και κάθε φορά που περνούν κάτω από ανίδες και ελικοειδείς σκάλες, η μηχανή τονίζει τις κινήσεις τους, που μοιάζουν λικνιστικές, και, με τη «νευρική» της, υπογραμμίζει μια συναισθηματική αστάθεια που σε άλλα σημεία ελέγχεται πιο αυστηρά, καθιστώντας εντέλει τις διαδρομές της δαιδαλώδεις. 6. Υπάρχει μόνο μία σκηνή στην οποία ο Αγγελόπουλος ακολουθεί αυτή τη μέθοδο· σκηνή που, όμως, είναι εντελώς υποδειγματική, αφού πολλαπλασιάζει σ' ένα πλάνο-σεκάνς πολλά αφηγηματικά θραύσματα της σειράς στάση-επιτάχυνση-στάση. Είναι η σκηνή όπου όλοι οι αιχμάλωτοι πλησιάζουν στα κάγκελα των παραθύρων και διαμαρτύρονται χτυπώντας τα κουτάλια τους, ενώ οι στρατιώτες, στο προαύλιο, πυροβολούν στον αέρα, προειδοποιητικά. Η κάμερα διαγράφει ένα τόξο που μπορούμε να το υπολογίσουμε στις 180 μοίρες, ξεκινώντας περίπου από τις 130 (ξεκινάει από τις 130 κι όχι απ' το μηδέν ή τις 20 ή τις 50 μοίρες, για να κρύψει το βεληνεκές της!), «ξεδιπλώνεται» σ' όλη την επάνω σειρά των κελιών και καταλήγει στη «γη», στις 130 μοίρες, στην εξ αρχής αυθαίρετη αφετηρία, διαγράφοντας έτσι μια τέλεια παραβολή, σαν να θέλει να «κλείσει» ένα λόγο που δεν έχει καν αποπειραθεί ν' αρχίσει, γιατί, αν ο λόγος είναι «έξω», η Ιστορία είναι «μέσα» (μέσα στα κελιά, π.χ.): κι αν πάλι είναι «μέσα», η Ιστορία είναι ακόμα πιο μέσα ή τόσο έξω, ώστε να τον καθιστά ανέφικτο κι ανυπόστατο.

Και τώρα, ο λόγος: η ταινία του Αγγελόπουλου είναι μια ταινία για το λόγο, για την αδυναμία τού ν' αρχίσει και να κλείσει ένας λόγος, εκτός κι αν αποδεχθούμε τη μόνιμη βία της κυρίαρχης ιδεολογίας. Το θέμα είναι επουσιώδες (το μόνο που μετρά, είναι η δολοφονία του συνδικαλιστή· όλα τα άλλα είναι μια διαδικασία διασποράς την οποία ξεκινά εκείνος που έχει την εξουσία): το ύφος είναι έμμεσο, επιφυλακτικό, «απολογητικό» – ποτέ «ρεαλιστικό»· η δομή είναι μια δομή αποξένωσης, μ' ένα βάθος απατηλό και μια ηθελημένη και βίαιη περιθωριοποίηση, αλλ' όχι ασυναίσθητη και αυτάρεσκη, όπως θα έκανε κάποιος που δίνει αξία στο «περιθώριο» ή βάρος (και αλήθεια και αυτονομία) στην αντίθεση.

Η ιστορία δε μας αποκαλύπτει· είναι «μυστηριώδης»: δεν είναι παρά μια εντύπωση και δεν προσφέρει παρά μόνο εντύπωση (πρόκειται για ένα «δεδομένο» ενταγμένο στην «ιδεολογική» και τυραννική τάξη· ένα αναπόφευκτο, ουσιαστικό σημείο εκκίνησης). Η «εξουσία» είναι αλλού: απόμακρη, αποκεντρωμένη, άορατη. Σ' αυτή την ιστορία και σ' αυτή την εξουσία δεν μπορείς ν' αντιτάξεις τίποτα, παρά μόνο να μεταθέσεις τους μηχανισμούς της, να μιμηθείς τις παραποιήσεις της, μέχρι να μεταλλάξεις την «αλήθεια» σε ψέμα, να σπρώξεις το κέντρο στην περιφέρεια και να μετατρέψεις το αυθεντικό σε μιαν απέραντη προσποίηση, μιαν «απεριόριστη σημείωση». Αν ανοίξουμε ένα διάλογο, δε θα τον κλείσουμε ποτέ, δε θα πούμε ποτέ τίποτα, δε θα μπορούμε να πούμε τίποτα. Αν έχουμε μια «εξουσία» (την εξουσία του σκηνοθέτη), θα τη χρησιμοποιήσουμε για να προωθήσουμε την προσποίηση, διαπερνώντας την ώσπου να φτάσουμε στην αυθεντικότητα, στην ολότητα της ύπαρξης, με συνεχείς αλλαγές πορείας, με απατηλές και δόλιες μετακινήσεις, βυθιζόμενοι στα «πράγματα» μέχρι την αποξένωση απ' τον εαυτό μας και την «κατανόηση με τον εχθρό».

Στην πραγματικότητα, τίποτα δεν μπορεί να γίνει χωρίς απώλειες κι αναπληρώσεις. Όλα τα θέματα μας τα «προσφέρει ο κόσμος». Ο λόγος της Εξουσίας ανοίγει και κλείνει (ο πρόλογος σαν αυτόνομο, κλασικό απόσπασμα), εξορισμένος στα σύνορα του βασιλείου, δίνοντας θετική όψη στο έγκλημα, το «προπατορικό αμάρτημα» ή το «πρωταρχικό θέμα». Η εξουσία του Λόγου (κάθε λόγος θεμελιώνεται σαν εξουσία, αλλά εδώ βρισκόμαστε μπροστά σ' ένα λόγο ο οποίος, στη «θετική» και ρεαλιστική αντίθεση ανάμεσα στο Καλό και το Κακό, αντιπαράθετει τη σύγχρονη συνείδηση της γλώσσας ως ολότητας, το κύρος της στον αυταρχισμό του Κράτους, «στην κατάσταση των πραγμάτων» και, γενικά, μπροστά σ' ένα λόγο που προβάλλεται ο ίδιος σαν διαφορά, αντί να θέτει και να απεικονίζει διαλεκτικές συγκρούσεις ανάμεσα σε θεωρητικά αυτόνομες πραγματικότητες) είναι η εξουσία τού να «κλείνεται» μόνο για να κρυφτεί και, έτσι, να καταδείξει την ανικανότητά του ή ν' απλώνεται απεριόριστα, ν' ανοίγεται δυσανάλογα, αφού πρώτα έχει μετακινήσει

κάθε απαγορευτικό όρο, όπως είναι όλοι οι όροι, οι «νόμοι», «οι κανόνες του παιχνιδιού» για όποιον εμφανίζεται σε μια αφετηρία. Αυτό επανακατευθύνει την τροχιά από την περιφέρεια στο κέντρο· διανύει την ίδια διαδρομή με τον άλλο λόγο, που περιέχει το όμοιο και το αντίθετό του, αλλά την ολοκληρώνει μέσα στο ίδιο νόημα και στο αντίστροφο νόημα, όντας, στην πραγματικότητα, το αντίθετό του.